جامعة الأزهر
كلية الدراسات الإسلامية والعربية
للبنين بالديدامون – شرقية

الأسلوبية: يائية ابن الريب أنموذجاً

إعداد

الدكتور: فوزية بنت سعد محمد القرني
جامعة الحدود الشمالية – بالمملكة العربية السعودية

العدد السادس

١٤٤١هـ/ ٢٠١٩م

ملخص البحث

المقدمة: تتناول التعريف بالموضوع، وتبين أسباب اختياره، وأهميته، وإشكاليته، وأسئلته، وأهدافه، ومنهجه، وخطته.

التمهيد: الشاعر والنص.

١- التعريف بالشاعر والنص.

٢- نص القصيدة الذي اعتمدنا عليه في التحليل.

المبحث الأول: أبرز الظواهر الأسلوبية في البنية الصوتية.

المبحث الثاني: أبرز الظواهر الأسلوبية في البنية المعجمية والصرفية.

المبحث الثالث: أبرز الظواهر الأسلوبية في البنية التركيبية.

ثم جاءت الخاتمة وفيها التنبيه على أبرز أهم نتائج البحث.

الكلمات المفتاحية :الأسلوبية ، ابن الرَّيِّب ، الصوتي ، المعجمي ،الصر في ، التركيبي

الجوال:٠٥٥٤٤٨٣٢٠٩. **fs.algrnai@gmail.com**

Research Summary Praise be to Allaah, and peace and blessings be upon the Messenger of Allah, and on his family and companions and from God. And after: This research came under the title "Methodism: Yaya Ibn al-Rib as a model" in three sections preceded by an introduction, a prelude, followed by a conclusion, as follows: Introduction: It deals with the definition of the subject, and shows the reasons for his choice, importance, problematic, questions, objectives, methodology and plan. Bootstrap: poet and text. ١- Introducing the poet and the text. ٢ - the text of the poem, which we rely on in the analysis. The first topic: the most prominent stylistic phenomena in the sound structure. The second topic: the most prominent stylistic phenomena in the lexical and morphological structure. The third topic: the most prominent stylistic phenomena in the structure. Then came the conclusion and the alert on the most important search results.

بسم الله الرحمن الرحيم

المقدمة

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على خاتم المرسلين محمد ابن عبد الله صلى الله عليه وآله وسلم تسليمًا كثيرًا.

وبعد:

فقد شهد العصر الحديث تطورًا كبيرًا في المناهج اللغوية والنقدية؛ بسبب نهضة اللسانيات الحديثة، وتزايد الاهتمام بها يومًا بعد يوم، وتأتي الأسلوبية خير شاهد على هذا التطور الكبير؛ حيث غدت من المناهج التي لا غنى عنها في الدراسات النقدية الحديثة؛ لما تمنحه للدرس النقدي من موضوعية في دراسة وتحليل وتقويم النص الأدبي؛ للكشف عن الكيفية التي انتقل بها النص من مجرد كونه وسيلة عادية للإبلاغ إلى كونه أداء فنيًّا مؤثرًا.

ومن هنا اتجه هذا البحث إلى الأسلوبية، ويمم وجهه نحو الأسلوبية التطبيقية؛ لكونها الأولى بالاهتمام في نظر الباحث في ظل ما حظيت به الأسلوبية النظرية من اهتمام بالغ أسفر كمًّا جمًّا من المؤلفات التي قد تضيع في غمرتها آليات التطبيق.

وآثر البحث أن يكون التطبيق على نص شعري له قيمة أدبية كبيرة للكشف من خلال الأسلوبية عن العوامل التي أكسبت هذا النص هذه القيمة؛ فوقع الاختيار على يائية مالك بن الريب في رثاء نفسه؛ ومن ثم كان عنوان هذا البحث: (الأسلوبية يائية ابن الريب أنموذجًا).

ويمكن بيان الأسباب التي دعت إلى اختيار هذا الموضوع وأهميته وأهدافه ومنهجه على النحو الآتي:

أ – أسباب اختيار الموضوع:

دعاني إلى اختيار هذا الموضوع للدراسة الأسباب الآتية:

١ – أن منظومة البحث في الأسلوبية لا يمكن أن تكتمل دون دراسات أسلوبية تطبيقية تعضد وتدعم الأسلوبية النظرية، وتوضح طرائقها للولوج إلى عالم النص، وسبر أغواره.

٢– أن غرض الرثاء من أبرز الأغراض التي تمتاز بالصدق الفني، والتي استأثرت باهتمام الشعراء قديمًا وحديثًا؛ لتخليد ذكر الأحبة، وتمجيد المناقب الفاضلة، والتعبير عن جراحات القلوب، وتفجع المهج.

٣– أن يائية مالك بن الريب تمثل تجربة فذة بين تجارب شعر الرثاء، هي تجربة رثاء النفس، التي يعد مالك بن الريب فارسها الأبرع بلا منازع.

ب – أهمية الدراسة:

تستمد هذه الدراسة أهميتها مما يلي:

١- أهمية الأسلوبية في تحديد سمات النص الشعري، والكشف عما ابتكره الشاعر من وسائل تعبيرية وإيحائية ارتقت بالنص من مستوى الكم العادي إلى مستوى الفن القادر على النفاذ إلى نفس المتلقي، والتأثير في وجدانه.

٢- أهمية يائية مالك بن الريب ومنزلتها الرفيعة في تراث فن الرثاء؛ فقد عدها أبو زيد القرشي من عيون المراثي[١]، وبالغ المعاصرون في الإشادة بها، وجعلوها ذروة ما قيل في رثاء النفس[٢].

٣- أن يائية مالك بن الريب كان لها أثرها وصداها في كثير من تجارب رثاء النفس بعدها؛ ومن ثم فإن الكشف عن سماتها الأسلوبية يساعد على عقد مقارنات بينها وبين غيرها من القصائد التي تأثرت بها؛ وبذلك يكتسب البحث أهمية كبيرة في فتح الباب أمام أبحاث أخرى تثري الدرس الأدبي والنقدي.

ج – الإشكالية البحثية:

في ضوء ما تقدم من التعريف بالموضوع وبيان أسباب اختياره وأهميته يمكن القول بأن إشكالية هذا البحث تتمثل في:

تطبيق آليات الأسلوبية للكشف عن أسباب تميز يائية مالك بن الريب.

د – الأسئلة البحثية:

انطلاقًا من الإشكالية البحثية السابقة تسعى الدراسة إلى الإجابة عن السؤالين الآتيين:

١- ما السمات الأسلوبية البارزة في يائية مالك بن الريب؟.

٢- ما دور هذه السمات في إثراء القصيدة ومنحها تأثيرها وتميزها؟.

هـ - أهداف الدراسة:

تهدف هذه الدراسة إلى:

١- الكشف عن السمات الأسلوبية البارزة في يائية مالك بن الريب.

٢- بيان دور السمات الأسلوبية البارزة في يائية مالك بن الريب في تميز القصيدة، ووصولها إلى المنزلة الرفيعة التي وصلت إليها.

---

(١) أبو زيد القرشي: جمهرة أشعار العرب، ص(٩٨).

(٢) ينظر: د. عبد القادر القط: في الشعر الإسلامي والأموي، ص(١٠٨)، ود. مصطفى الشكعة: رحلة الشعر من الأموية إلى العباسية، ص(٣٦٢)، وعبد الله باقازي: رثاء النفس في الشعر العربي، ص(٨٧).

٣- إنجاز بحث يسهم في فتح الباب أمام دراسات نقدية تطبيقية مقارنة بين السمات الأسلوبية لبائية ابن الريب والسمات الأسلوبية للقصائد التي تأثرت بها.

و – منهج البحث:

سيستخدم البحث هنا آليات التحليل الأسلوبي للنص الشعري؛ ليحقق أهدافه، ويجيب عن تساؤلاته مستندًا إلى ما يقوله النص نفسه؛ دون تأثر بمواقف سابقة؛ إذ لا يسعى البحث إلى الحكم على الشاعر أو الدفاع عنه، أو عن فكرة معينة، وإنما يسعى إلى تقديم قراءة موضوعية للنص من خلال تأشير البنى الأسلوبية – اللسانية – البارزة في النص، والاستعانة بكل ما من شأنه تجلية الفكرة، وتأكيد صحة التحليل من إحصاءات، وانزياحات، واختيارات لها دلالاتها وإيحاءاتها، التي تمارس الضغط على القارئ والتأثير فيه.

ز – خطة البحث:

سيأتي هذا البحث – بمشيئة الله تعالى في ثلاثة مباحث تسبقها مقدمة، وتمهيد، وتتبعها خاتمة، على النحو الآتي:

المقدمة: تتناول التعريف بالموضوع، وتبين أسباب اختياره، وأهميته، وإشكاليته، وأسئلته، وأهدافه، ومنهجه، وخطته.

التمهيد: الشاعر والنص.

١- التعريف بالشاعر والنص.

٢- نص القصيدة الذي اعتمدنا عليه في التحليل.

المبحث الأول: أبرز الظواهر الأسلوبية في البنية الصوتية.

المبحث الثاني: أبرز الظواهر الأسلوبية في البنية المعجمية والصرفية.

المبحث الثالث: أبرز الظواهر الأسلوبية في البنية التركيبية.

الخاتمة: تشتمل على أبرز نتائج البحث.

والله تعالى ولي التوفيق.

تمهيد

الشاعر والنص

١ - التعريف بالشاعر:

هو مالك بن الريب، من بني مازن بن مالك بن عمرو بن تميم[1]، أحد الشعراء الصعاليك في العصر الأموي الـذين دفعهم السخط السياسي والاجتماعي تجاه الأمويين، وما عانته البوادي تحت حكمهم من شظف في العيش، وفقر في موارد الحياة ؛ فراحوا يقطعون الطريق، ويتربصون بالناس لا سيما ممثلو الدولة الأموية، وحلفاؤها، والمقربون منها.

وقد سار مالك بن الريب في حياة الصعلكة شوطًا طويلًا حتى صار قائدًا لجماعة من الصعاليك، ضج النـاس منهـا، ومن جرأتها على ترويع الآمنين، مما أحرج الأمويين، وجعلهم يتحركون من أجل القضاء على هذه العصابة، لكنهم فشلوا في القبض على مالك الذي هرب منهم، ونقل نشاطه إلى فارس، فالتقى هناك بسعيد بن عثمان بن عفان قائد الجيش الإسلامي المتجه لفتح خراسان، فكان هذا اللقاء سببًا في تحول جذري في حياة مالك بن الريب الذي نبذ حياة الصعلكة، واستبدل بها حياة الجهاد في سبيل نشر الإسلام.

وظل مالك يجاهد مع سعيد بن عثمان بن عفان قرابة العامين حتى عزل سعيد من قيـادة الجـيش، فعـاد إلى المدينـة، وصحبه مالك في هذه العودة، لكن لم يشأ الله لمالك أن يعود إلى دياره ووطنه، فوافته منيته وهو في طريق عودته؛ فعز عليه أن يموت غريبًا عن الأهل والوطن، وثارت لذلك أشجانه، فعبر عنها بهذه القصيدة التي نحن بصدد تحليلها، وهاك نصها.

---

(١) ينظر: خزانة الأدب (١/ ٣١٧ – ٣٢١)،عبد القادر البغدادي: جمهرة أشعار العرب، ص (١٤٣)وأبو زيد القرشي: ، ومحمد بن حبيب بن أمية: المحبر، ص (٢١٣)، وسيد بن علي المرصفي: رغبة الآمل (٥/ ٢٥).

٢ - نص القصيدة:

١- أَلاَ لَيْتَ شِعْرِي هَلْ أَبِيتَنّ لَيلَةً		بجَنبِ الغَضَا، أُزجِي القِلاص النّواجِيا[١]
٢- فَلَيتَ الغَضَا لم يقطَعِ الركبُ عَرضَهُ		وليتَ الغَضَا مَاشَىَ الركابَ بعاليا[٢]
٣- لَقَد كانَ في أَهلِ الغَضا لَو دَنا		الغَضا مَزارٌ وَلَكِنَّ الغَضا لَيسَ دانِيا
٤- أَلَمْ تَرَني بِعتُ الضّلالةَ بالهُدىٰ		وَأَصْبَحْتُ في جَيشِ اِبنِ عَفّانَ غازِيا
٥- وَأَصْبَحتُ في أَرضِ الأَعادِيِّ بَعدَما		أرانِيَ عَن أَرضِ الأَعادِيِّ قاصِيا
٦- دَعانِي الهَوَىٰ من أَهلِ وُدّي وصُحْبَتِي		بِذِي الطَّبَسَين، فالتفتُّ وَرَائِيا[٣]
٧- أَجَبْتُ الهَوَىٰ لَمّا دَعَاني بِزَفْرَةٍ		تَقَنَّعْتُ مِنْهَا، أن أُلامَ، ردائيا
٨- أَقولُ وَقَد حالَت قُرىٰ الكُردِ بَينَنا		جَزىٰ اللهُ عَمرًا خَيرَ ما كانَ جازِيا
٩- إِن اللهَّ يُرجِعني مِنَ الغَزوِ لا أرىٰ		وَإِن قَلَّ مالي طالِبًا ما وَرائِيا
١٠- تَقولُ اِبنَتي لَمّا رَأَت طُول غربتي		سَفارُكَ هَذا تارِكي لا أَبالِيا
١١- لَعَمرِي لَئِن غالتْ خُراسانُ هامَتي		لَقَد كُنْتُ عَن بابَيْ خُراسانَ نائِيا[٤]
١٢- فَإِن أَنجُ مِن بابَي خُراسانَ لا أَعُد		إِلَيها وَإِن مَنَّيتُموني الأَمانِيا
١٣- فللّه درّي يَومَ أَتْرُكُ طائعًا		بَنِيَّ بأَعْلَىٰ الرّقمَتَيْنِ، ومالِيا[٥]
١٤- ودَرُّ الظِّباءِ السّانِحاتِ عَشِيّةً		يُخَبِّرْنَ أني هالِكٌ مِن وَرَائِيا[٦]
١٥- وَدَرُّ كَبيرَيَّ اللّذين كِلاهُمَا		عَليّ شَفيقٌ، ناصِحٌ، لَوْ نَهانِيا
١٦- وَدَرُّ الرِّجالِ الشاهِدينَ تَفتكي		بِأَمرِيَ أَلا يقصِروا مِن وَثاقِيا
١٧- وَدَرُّ الهَوَىٰ مِن حَيثُ يَدعو صَحابَتي		وَدَرُّ لَجاجاتي، ودَرُّ انتِهائيا[٧]

(١) الغضا: نوع من الشجر، ينبت في الرمل. أزجي: أسوق. القلاص: جمع قلوص وهي الفتية من الإبل، النواجي: السراع. جمع: ناجية، وهي الناقة السريعة التي تنجو بسرعة سيرها.

(٢) الركاب: الإبل المركوبة، أو التي تحمل شيئًا.

(٣) أود، ذو الطبسين: موضعان بخراسان.

(٤) غالت: أهلكت، يقال: غاله غولًا؛ إذا أهلكه، وأخذه من حيث لم يدر. هامتي: رأسي.

(٥) الرقمتان: قريتان قرب البصرة.

(٦) الظباء السانحات: التي تأتي عن يمين المرء، وكانت العرب تتشاءم من ذلك.

(٧) لجاجاتي: من لج في الأمر إذا تمادىٰ فيه وألح.

١٨- تَـذَكّرْتُ مـن يَبْكـي عـليّ، فلـمْ أَجِـدْ		سِـوَىٰ السَـيْفِ والـرّمحِ الرُّدَينـيِّ باكيـا
١٩- وَأَشْقَـرَ محبوكًـا يَـجُرّ عِنـانَهُ		إلىٰ المـاء، لم يتْـرُكْ لَـهُ المـوتُ سـاقِيا
٢٠- ولَكِـنْ بأكنـاف السُّـمَيْنَة نِسْـوَةٌ		عَـزيزٌ عَلَيْهِـنّ العـشيّةَ مـا بيـا[1]
٢١- صَـرِيعٌ عـلىٰ أيْـدِي الـرّجَالِ بِقَفْـرَةٍ		يُسَـوُّونَ قَبْـري، حَيْـثُ حُـمَّ قضـائيا[2]
٢٢- وَلَمّـا تَـرَاءَتْ عِنْـدَ مَـرْوٍ مَنيّتـي		وَخَـلَّ بِهَـا جِسْـمي، وَحَانَـتْ وَفَاتِيـا[3]
٢٣- أَقـولُ لأَصْـحابي ارْفعـوني فإنـه		يَقِـرّ بِعَيْـني أن سَهَيـلٌ بَـدَا لِيـا[4]
٢٤- يـا صـاحبَي رحـلي! دنـا المَـوْتُ، فَـانزلا		بِـرابِيَـةٍ، إنّـي مُقِيـمٌ لَيـاليا
٢٥- أَقـيما عـليَّ اليَـوْمَ، أو بَعْـضَ ليلـةٍ		ولا تُعْجِـلاني قـد تبيّـنَ شـانيا
٢٦- وَقُومـا، إذا مـا اسـتُلّ روحـي، فهيِّئـا		لِيَ السِّـدرَ والأكفـانَ عنـد فنائيـا[5]
٢٧- وخُطّـا بأَطْـرَافِ الأَسِـنّةِ مضـجعي		ورُدّا علـىٰ عَيْنَـيَّ فضـلَ ردائيـا
٢٨- ولا تحسُـداني، بـاركَ الله فـيكما		مـن الأَرْضِ ذَاتِ العَـرضِ أن توسِـعا ليـا
٢٩- خُـذاني فَجُـرّاني بِثَـوبي إِلَـيكُما		فقـد كُنْـتُ، قبـل اليـوم، صَـعبًا قِياديـا
٣٠- وقـد كنـت عطَّافًـا، إذا الخيـلُ أدْبَـرَتْ		سَـريعًا لـدىٰ الهَيْجـا، إلىٰ مَـن دعانِيـا[6]
٣١- وَقَـد كُنـتُ صَـبَّارًا عَـلىٰ القـرنِ في الـوَغىٰ		وَعَـن شَـتمِيَ ابـنَ العَـمِّ وَالجـارَ وانِيـا[7]
٣٢- فَطَـورًا تَـراني في طـلالٍ وَنِعمَـةٍ		وَطَـوْرًا تَـراني، والعِتَـاقُ ركابيـا[8]
٣٣- وَيَومًـا تَـراني في رحـىً مُسـتَديرَةٍ		تُخَـرِّقُ أَطـرافُ الرِمـاحِ ثِيابِيـا[9]
٣٤- وَقومـا عَـلىٰ بِئـرِ السَّـمينَةِ أسـمعا		بِهـا الغُـرَّ وَالبـيضَ الحِسـانَ الروانِيـا[10]

(١) السمينة: موضع في بادية البصرة.

(٢) حم: قضىٰ.

(٣) مرو: مدينة بخراسان. خل: اختل واضطرب وهزل.

(٤) سهيل: نجم يكون في سمت اليمن، عند طلوعه ينقضي القيظ، وتنضج الفواكه.

(٥) السدر: شجر النبق.

(٦) العطاف: الذي يحمي المنهزمين.

(٧) القرن: المثيل في الحرب.

(٨) الطلال: جمع طل، وهو الندىٰ والريف والنعمة.

(٩) الرحىٰ: موضع الحرب. مستديرة: أي: يستدير القوم للقتال فيها.

(١٠) الرواني: النواظر.

٣٥- بِأَنَّكُمـــا خَلَّفْتُمَانـــي بِقَفـــرَةٍ	تُهيـــلُ علـــيّ الـــرّيحُ فيهـــا السَّـــوافيا[١]
٣٦- ولا تَنْسَـــيا عَهْـــدي، خَلـــيليّ، بعـــدها	تقطُّـــع أوصـــالي وَتَبْلـــى عِظـامِيَـــا
٣٧- وَلَـــن يَعـــدَمَ الوالـــونَ بَثًّـــا يُصـــيبُهم	وَلَـــنْ يَعْـــدَمَ المـــيراثَ منّـــي الموالِيـــا[٢]
٣٨- يقولـــون: لا تَبعُـــدْ، وَهُـــم يَـــدفِنونَني	وأَيْـــنَ مَـــكانُ البُعْـــدِ إلاّ مَـــكانِيا؟[٣]
٣٩- غَـــدَاةَ غَـــدٍ، يـــا لَهْـــفَ نَفْسِي عـــلى غـــدِ	إذا أَدْلَجـــوا عَنّـــي، وَأَصـــبَحتُ ثاوِيـــا[٤]
٤٠- وَأَصْـــبَحَ مـــالي، مـــن طَريـــفٍ، وتالـــدٍ	لِغَـــيري وَكـــانَ المـــالُ بِـــالأَمسِ مالِيـــا
٤١- فيـــا ليْـــتَ شـــعري، هـــل تغـــيّرَتِ الرَّحـــا	رحـــا المُثـــلِ أَو أَمسَـــت بِفَلْـــجٍ كَـــما هِيـــا[٥]
٤٢- إذا الحـــى حلّـــوها جميعًـــا، وأَنْزَلـــوا	بهـــا بَقـــرًا حُـــمَّ العيـــونِ، ســـواجِيا[٦]
٤٣- رَعَـــينَ وَقَـــدْ كـــاد الظّـــلامُ يَجُنّهـــا	يَســـفنَ الخُزامـــى مَـــرَّةً وَالأَقاحِيـــا[٧]
٤٤- وَهَـــل أَتـــرُك العـــيسَ العَـــوالي بِالضُـــحى	بِرُكبانِهـــا تَعلـــو المِتـــانَ الفَيافِيـــا[٨]
٤٥- إذا عَصِـــبَ الـــرُّكْبَانُ بَـــيْنَ عُنيـــزةٍ	وَبـــولانَ عـــاجُوا المُبقِيـــاتِ النَواجِيـــا[٩]
٤٦- فيـــا لَيْـــتَ شـــعري هـــل بَكَـــتْ أُمُّ مالـــكٍ	كمـــا كُنْـــتُ لَـــوْ عَـــالَوا نَعِيَّـــكَ باكيـــا
٤٧- إذا مُـــتُّ فاعْتَـــادي القُبُـــورَ، وســـلّمي	عَـــلى الـــرَمسِ أُســـقيتِ السَـــحابَ الغَوادِيـــا
٤٨- عَـــلى جَـــدَثٍ قَـــد جَـــرَّتِ الـــريحُ فَوقَـــهُ	تُرابًـــا كَسَـــحقِ المَرنُبـــانِيِّ هابِيـــا[١٠]
٤٩- رَهِينـــةَ أَحْجَـــارٍ وتُـــرْبٍ تَضَـــمّنَتْ	قَـــرارَتُها منّـــي العِظَـــامَ البَوالِيـــا[١١]
٥٠- فَيـــا صـــاحِبا إمّـــا عَـــرَضتَ فـــبلّغَنْ	بَنـــي مـــازِنٍ والـــرَّيْبِ أَن لا تَلاقِيـــا
٥١- وَعَـــرِّ قَلـــوصي في الرِّكـــابِ فَإِنَّهـــا	سَـــتَفلِقُ أَكبـــادًا وَتبكـــي بَواكِيـــا[١٢]

(١) تهيل: تثير.
(٢) البث: أشد الحزن.
(٣) لا تبعد: لا تهلك، وهو تعبير اعتادت العرب قوله عند دفن الميت.
(٤) الإدلاج: السير أول الليل.
(٥) رحا المثل: موضع بفلج. فلج: موضع في طريق البصرة إلى مكة.
(٦) البقر: يقصد النساء. حم العيون: سود العيون. سواج: سواكن.
(٧) الخزامى: نبات له زهر طيب الرائحة.
(٨) المتان: جمع متن، وهو المكان المرتفع.
(٩) عصب: جماعات: المبقيات: التي يبقى سيرها. بولان وعنيزة: موضعان.
(١٠) المرنباني: كساء من خز.
(١١) أحجار وترب: يقصد القبر. قرارتها: القرارة: بطن الوادي.
(١٢) الركاب: الإبل التي يسار عليها.

٥٢- وَأَبصَرتُ نار المازِنِيَّاتِ موهِنًا		بِعَلياءَ يُثنى دونَها الطَّرفُ رانِيا
٥٣- بِعودِ النّجوجِ أَضاءَ وَقودُها		مَهًا في ظِلالِ السِّدرِ حورًا جَوازِيا
٥٤- غَريبٌ بَعيدُ الدارِ ثاوٍ بِقَفرَةٍ		يَدَ الدَّهرِ مَعروفًا بِأَن لا تَدانِيا
٥٥- أُقَلِّبُ طَرفي حول رَحلي، فلا أَرَى		بِهِ مِن عُيُونِ المُؤنِساتِ مراعِيا
٥٦- وَبِالرَّملِ مِنّا نسوَةٌ لَو شَهِدنَني		بَكَينَ وَفَدَّينَ الطَّبيبَ المُداويا[1]
٥٧- وَما كانَ عَهدُ الرَّملِ عِندي وَأَهلِهِ		ذَميماً وَلا وَدَّعتُ بِالرَّملِ قالِيا
٥٨- فَمِنهُنَّ أُمّي، وَابنَتايَ، وَخالتي		وباكِيَةٌ أُخرى تَهيجُ البَواكِيا[2]

(١) الرمل: إشارة إلى موطنه الأول بالبادية.

(٢) ديوان مالك بن الريب، مج ١٥، ج(١).

المبحث الأول

أبرز الظواهر الأسلوبية في البنية الصوتية

تأتي البنية الصوتية في طليعة عناصر البنية النصية التي تدعم شعرية النص، وترفد قدراته الإيحائية، وتشتمل هذه البنية الصوتية على عناصر الموسيقى الخارجية والداخلية للنص على النحو الآتي:

أولًا: الموسيقى الخارجية:

تشمل الموسيقى الخارجية للنص عنصري الوزن والقافية، وهما عنصران أساسيان من عناصر الشعرية، لا سيما في الأشعار التراثية – كما هو الحال في يائية مالك بن الريب – حيث كان الالتزام بالوزن والقافية هو السمة الأسلوبية الأبرز في هذه الأشعار؛ انطلاقًا من الرؤية الأدبية والنقدية والفنية التي تحد الشعر بأنه ((كلام موزون مقفى يدل على معنى))[1].

وقد كان لهذين العنصرين دورهما بوصفهما من الخصائص الصوتية المميزة لمرثية مالك بن الريب والمؤلفة لظواهرها الأسلوبية على النحو الآتي:

أ – الوزن:

الوزن الشعري هو الوعاء الحاوي للبنية الصوتية في النص، ومن ثم يؤدي دورًا مهمًّا في ضبط هذه البنية، وإثراء إيحاءاتها ودلالاتها بما يوجده من مناخ عام يتلاءم مع البنية الصوتية الإيقاعية؛ بحيث يمكن القول بأن إيقاع القصيدة يعتمد أساسًا على وزنها العروضي؛ ولهذا أجمع أهل العروض – كما يقول ابن فارس – على أنه ((لا فرق بين صناعة العروض وصناعة الإيقاع، إلا أن صناعة الإيقاع تقسم الزمان بالنغم، وصناعة العروض تقسم الزمان بالحروف المسموعة))[2].

فالوزن الشعري – إذن – يهب القصيدة سمة إيقاعية أسلوبية خاصة تتفاعل مع دلالاتها، فتمنح القصيدة كينونتها، التي تتواءم مع أسلوب الشاعر ورؤيته، والغرض من القصيدة؛ وفي هذا يقول حازم القرطاجني: ((لما كانت أغراض الشعر شتى، وكان منها ما يقصد به الجد والرصانة، وما يقصد به الهزل والرشاقة، ومنها ما يقصد به البهاء والتفخيم، وما يقصد به الصغار والتحقير ، وجب أن تحاكي تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان ويخيلها للنفوس. فإذا قصد الشاعر الفخر، حاكى غرضه بالأوزان الفخمة الباهية الرصينة، وإذا قصد في موضع قصدًا هزليًّا، أو استخفافيًّا، وقصد تحقير شيء، أو العبث به، حاكى ذلك بما يناسبه من الأوزان الطائشة، القليلة البهاء، وكذلك في كل مقصد))[3].

---

(١) سر الفصاحة ابن خفاجة الأندلسي: ، ص(٢٨٦).

(٢)الصاحبي في فقه اللغة ، ابن فارس، ص(٢١٢).

(٣)منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، حازم القرطاجني ، ص(٢٣٩).

وشاعرنا مالك بن الريب في هذه القصيدة قصد رثاء نفسه، فاختار لذلك بحرًا قادرًا على استيعاب آلامه وأحاسيسه، ويساعده على التعبير عن مشاعره المتضاربة في مواجهة الموت المرتقب، هو بحر الطويل، أحد البحور المركبة من تفعيلتين، وهما فعولن مفاعيلن، وتتكرر هاتان التفعيلتان في كل بيت أربع مرات، وبذلك يتسع البيت ويمتد وتكتسب الدفقة الشعرية بذلك طولًا لا يتسنى لها في غير الطويل من بحور الشعر الأخرى، ومن هنا سمي هذا البحر بالطويل، فقد نقل ابن رشيق عن الأخفش أنه قال: سألت الخليل – بعد أن عمل كتاب العروض-: لم سميت الطويل طويلًا؟ قال: لأنه طال بتمام أجزائه[1].

وهذا الطول الذي يمتاز به هذا البحر يجعله من أقدر البحور على استيعاب السرد الحكائي بوجه عام؛ ومن ثم يكون خير معين للشاعر هنا على الترنم بأوجاعه، وسرد آلامه؛ ولهذا يتفق البحث هنا مع ما ذهب إليه د. وليد السراقبي، حيث يقرر أنه ليس من المقبول الادعاء بأن اختيار الشاعر النظم على بحر الطويل محض مصادفة، ولكن المقبول أن الخبرة الفنية لمالك بن الريب، وحالته النفسية المفجوعة التي تريد أن تخرج مكنون نفسها، وأن تمتطي صهوة بحر يساعدها في التعبير عن الآهات التي تمضها ، كان له أثر كبير في اختيار هذا البحر[2].

فقد كان مالك بن الريب في حالة يشعر فيها أن الحياة تتفلت من بين يديه، فسيطر عليه اليأس، وانتابه الجزع، والشاعر ((في حالة اليأس والجزع يتخير عادة وزنًا طويلًا كثير المقاطع يصب فيه من أشجانه ما ينفس عن حزنه وجزعه))[3]، وسعة بحر الطويل وامتداده يجعلانه قادرًا على حمل النغم الشجي الذي يتناسب مع غرض الرثاء بما فيه من شجن وجرس حزين[4].

كما أن توظيف مالك بن الريب لنغم بحر الطويل هاهنا قد يشي من جهة أخرى بتشبثه الشديد بالحياة، وتمسكه بطول البقاء[5]، في هذا الموقف العصيب الذي يشعر فيه بفقدان الحول والطول أمام سلطان الموت الذي لا مفر منه.

وقد ذكر العروضيون لبحر الطويل ثلاث صور[6] يكون العروض فيها جميعًا مقبوضًا[7].

---

(١) ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه (١/ ١٣٦).

(٢) وليد السراقبي: رثاء النفس بين مالك بن الريب وعبد المعين ملوحي، ص(١٢٦).

(٣) إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص(١٧٧).

(٤) ينظر: عبد الباقي حسين عبد الباقي محمد: الإطناب وأبعاده البنائية والإيحائية في شعر رثاء النفس بين عبد يغوث بن وقاص الحارثي، ومالك بن الريب التميمي، ص(٣٢٤٣).

(٥) ينظر: عبد الغاني بن باري: بكائية مالك بن الريب، ص(٦٣).

(٦) ينظر: محمد بن فلاح المطيري: القواعد العروضية وأحكام القافية العربية، ص(٤٠).

(٧) القبض: حذف الحرف الخامس الساكن، وبه تتحول مفاعيلن / / ٥/ ٥/ ٥ في عروض الطويل وضربه إلى مفاعلن / / ٥/ / ٥. ينظر: مختار الغوث: الوجيز في العروض والقافية، ص(٦٧).

والضرب في الصورة الأولى يكون صحيحًا[1]، وفي الثانية مقبوضًا كالعروض، وفي الثالثة محذوفًا[2].

وقد اختار مالك بن الريب لمرثيته لنفسه الصورة الثانية التي يكون فيها العروض والضرب مقبوضين جميعًا؛ كما يتضح من تقطيع مطلع القصيدة، حيث يقول ابن الريب:

ألاَ لَيْـــتَ شِـــعْرِي هَـــلْ أبيـــتَنّ ليلـــةً				بجَنـــبِ الغَضَـــا، أُزجـــي القِـــلاص النّواجِيـــا			
ألاليـ	ت شـعري هل	أبيتن	نليلتن	بجنبل	غضا أزجل	قلاصن	نواجيا
٥/٥//	٥//٥/٥	٥//٥/	٥//٥//	٥/٥//	٥//٥/٥	٥/٥//	٥//٥//
فعولن	مفاعيلن	فعولن	مفاعلن	فعولن	مفاعيلن	فعولن	مفاعلن

ودخول القبض في عروض وضرب أبيات المرثية على هذا النحو يتناسب مع حال الشاعر المحتضر الذي يستشعر قرب قبض روحه وهو يصارع الموت غريبًا عن وطنه، بعيدًا عن أهله وخلانه.

ومن خلال ما تقدم يمكن القول بأن الوزن العروضي في رثاء مالك بن الريب لنفسه يعد أحد الخصائص المميزة للأسلوب؛ حيث ارتقى الدور الذي يؤديه الوزن العروضي ليصير أحد العناصر الدلالية التي تعمق دلالة النص، وتثري إيحاءاته.

ب – القافية:

قام الشكل الشعري للقصيدة العربية منذ الجاهلية على عنصري الوزن والقافية، فكانت القافية ((شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يسمى شعرًا حتى يكون له وزن وقافية))[3]، وكان متلقو الشعر يعنون بأمر القافية عناية كبيره، ويلحظون ما قد يصيبها من خلل، وينبهون عليه، والروايات الدالة على ذلك كثيرة[4]، منها – على سبيل المثال – ما أورده المرزباني قال: ((دخل النابغة إلى المدينة، فقالوا له: قد أقويت في شعرك (يعنون بذلك بيتيه اللذين يقول فيهما:

---

(١) الضرب الصحيح، أي: الذي سلم من التغيير بالزحافات أو العلل؛ ومن ثم تظل (مفاعيلن / / ٥/ ٥/ ٥) في ضرب الطويل على هذه الصورة دون تغيير.

(٢) الحذف: حذف السبب الخفيف (/ ٥) من آخر التفعيلة، وبه تتحول (مفاعيلن / / ٥/ ٥/ ٥) في ضرب الطويل إلى (مفاعي / / ٥/ ٥). ينظر: مختار الغوث: الوجيز في العروض والقافية، ص(٦٩).

(٣) ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ص(١٥١).

(٤) تنظر بعض هذه الروايات في: حسين نصار: القافية في العروض والأدب، ص(٥-١٠).

أَمِنْ آلِ مَيَّةَ رائحٌ أو مُغْتَدِي	عَجْلانَ ذَا زَادٍ وغيرَ مُزَوَّدِ
زَعَمَ البَوارِحُ أنّ رِحْلَتَنا غَدًا	وَبِذَاكَ خَبَّرَنا الغرابُ الأَسْوَدُ[1]

حيث جاء بحرف الروي – الدال – مكسورًا في البيت الأول، ومضمومًا في البيت الثاني)، وأفهموه، فلم يفهم؛ حتىٰ جاءوا بقينة فجعلت تغنيه: أمن آل مية، وتبين الياء في (مزودي)، (ومغتدي)، ثم غنت البيت الآخر، فبينت الضمة في قوله: (الأسود) بعد الدال، ففطن لذلك، فغيره، وقال: وبذاك تنعاب الغراب الأسود))[2].

ومع مرور الزمان رهف الحس العربي في العصر الإسلامي، وعمق الوعي لدىٰ متلقي الشعر، فلم يتفطنوا إلىٰ ما يصيب القوافي من نقص في موسيقاها فحسب، بل تعدوا ذلك إلىٰ عيوبها الخفية[3]، كما يظهر – مثلًا – من قول أبي هلال العسكري: ((ومما عيب من القوافي قول ابن قيس الرقيات – وقد أنشد عبد الملك بن مروان: –

إنَّ الحَوادثَ بالمَدينَةِ قَدْ	أَوْجَعْنَني وقَرَعْنَ مَرْوَتِيَهْ
وجَبَبْنَنِي جَبَّ السَّنام ولم	يَتْرُكْنَ رِيشًا في مَناكِبِيَهْ[4]

فقال له عبد الملك: أحسنت إلا أنك تخنثت في قوافيك.

فقال: ما عدوت قول الله – عز وجل-: ﴿ مَآ أَغۡنَىٰ عَنِّي مَالِيَهۡ ۝٢٨ هَلَكَ عَنِّي سُلۡطَٰنِيَهۡ ۝٢٩ ﴾[5].

وليس كما قال؛ لأن فاصلة الآية حسنة الموقع، وفي قوافي شعره لين))[6].

وهذه الروايات تؤكد عناية الذوق الفني في عصر مالك بن الريب بالقوافي، وأدىٰ ذلك إلىٰ أن صارت القافية ((وما يبديه الشاعر من اقتدار عليها، وبراعة في التصرف في قيودها ، صار ذلك كله من الأمور التي تمنحه مكانه الذي يعرفه له النقاد بين زملائه من الشعراء))[7].

وبهذا يغدو من الطبيع أن يوجه مالك بن الريب عنايته إلىٰ القافية التي يبني عليها رثاءه لنفسه؛ ومن ثم تبرز هذه القافية كسمة من السمات الأسلوبية المميزة لهذه المرثية.

---

(١) البيتان من الكامل، وهما للنابغة الذبياني في ديوانه ص (٨٩).

(٢) المرزباني: الموشح في مآخذ العلماء علىٰ الشعراء، ص(٣٩).

(٣) ينظر: حسين نصار: القافية في العروض والأدب، ص(٩).

(٤) اليمان بن أبي اليمان البَندنيجي، التقفية في اللغة ص (١٢٨)، عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري، الشعر والشعراء (١/ ٥٣١).

(٥) سورة الحاقة الآيتان: ٢٨-٢٩.

(٦) أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين، ص(٤٥٠).

(٧) حسين نصار: القافية في العروض والأدب، ص(١٢٣).

والقافية – كما حددها الخليل بن أحمد – تبدأ من آخر حرف ساكن في البيت إلى أول ساكن سبقه مع الحرف المتحرك الذي قبل الساكن[1]، وعلى هذا تكون القافية في قول مالك بن الريب:

ألاَ لَيْــتَ شِــعْرِي هَــلْ أبيــتَنّ ليلــةً	بجَنــبِ الغَضَــا، أُزجــي القِــلاص النّواجِيــا

هي قوله: (واجيا)، وهي خمسة أحرف، يجب أن يلتزم بها الشاعر في جميع أبيات القصيدة، بيد أنه في التزامه بها لابد أن يورد ثلاثة أحرف منها بأنفسها، أي يكررها في نهاية جميع الأبيات، وهذه الأحرف الثلاثة هي الألفان والياء، وأما الحرفان الباقيان وهما الواو والجيم في البيت الأول فلا يجب على الشاعر المجيء بالحرفين أنفسهما في كل بيت، ولكن له أن يستبدل بهما غيرهما، وبناء على ذلك جاءت قوافي الأبيات في القصيدة كالآتي:

رقم البيت	القافية	رقم البيت	القافية	رقم البيت	القافية	رقم البيت	القافية	رقم البيت	القافية	رقم البيت	القافية
١	واجيا	١١	نائيا	٢١	ضائيا	٣١	وانيا	٤١	ماهيا	٥١	واكيا
٢	ياليا	١٢	مانيا	٢٢	فاتيا	٣٢	كابيا	٤٢	واجيا	٥٢	دانيا
٣	دانيا	١٣	ماليا	٢٣	داليا	٣٣	يابيا	٤٣	قاحيا	٥٣	وازيا
٤	غازيا	١٤	رائيا	٢٤	ياليا	٣٤	وانيا	٤٤	يافيا	٥٤	دانيا
٥	قاصيا	١٥	هانيا	٢٥	شانيا	٣٥	وافيا	٤٥	واجيا	٥٥	راعيا
٦	رائيا	١٦	ثاقيا	٢٦	نائيا	٣٦	ظاميا	٤٦	باكيا	٥٦	داويا
٧	دائيا	١٧	هائيا	٢٧	دائيا	٣٧	واليا	٤٧	واديا	٥٧	قاليا
٨	جازيا	١٨	باكيا	٢٨	عاليا	٣٨	كانيا	٤٨	هابيا	٥٨	واكيا
٩	رائيا	١٩	ساقيا	٢٩	ياديا	٣٩	ثاويا	٤٩	واليا		
١٠	باليا	٢٠	مابيا	٣٠	عانيا	٤٠	ماليا	٥٠	لاقيا		

(١) ينظر: محمد علي الهاشمي: العروض الواضح وعلم القافية، ص(١٣٥).

والأحرف الخمسة التي تألفت منها هذه القوافي هي:

١- الروي:

الروي هو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة، وتنسب إليه، فيقال - مثلًا - قصيدة بائية، أو ميمية، أو عينية...إلخ[١].

وقد اختار مالك بن الريب جعل الياء رويًا لقصيدته هاهنا؛ ومن ثم فهي قصيدة يائية، والياء حرف لين؛ ومن ثم فإن تذييل أبيات القصيدة بها يكشف عما اعترى الشاعر في لحظات رثائه لنفسه من ضعف وخور[٢] أمام سطوة الموت الذي لم يجد الشاعر بدًّا من الاستسلام له.

٢- الوصل:

حرف الوصل - في القافية - هو حرف مد، أو هاء ساكنة، أو متحركة يتلو حرف الروي المتحرك[٣]، أي: أن الروي المتحرك - كما في مرثية مالك بن الريب هاهنا - قد يوصل بأحد أربعة أحرف: الألف، الواو، الياء، الهاء، وقد آثر الشاعر أول هذه الحروف، فوصل به الروي الياء المفتوحة، فجاءت موصولة بالألف: واجيا - ياليا - دانيا...إلخ.

وإطلاق الياء في أواخر الأبيات، ووصلها بالألف، يساعد على مد الصوت، وهو ما يتناسب مع اللحظة المعيشة في تجربة القصيدة التي ((ترسم مشاعر حي يكتب قصيدته من بقايا روحه))[٤].

وإذا كانت الياء - التي هي حرف الروي - من أرق الحروف وألينها، فإن وصلها بالألف قد زادها لينًا ومرونة؛ ومن ثم زادت صلاحيتها للبكاء والنوح الذي بنيت عليه القصيدة[٥].

كما أن وصل الروي بالألف - أيضًا - زاد في دلالة امتداد حزن الشاعر، وصور حنينه اللانهائي إلى وطنه وأهله، كلما عرض في القصيدة لجانب من جوانب تجربته الكئيبة، وبذلك كشف حرف الوصل عن جوهر علاقة نفسية تعاني من التمزق والقلق[٦].

٣- التأسيس:

---

(١) ينظر: مختار الغوث: الوجيز في العروض والقافية، ص(١٩٠).

(٢) ينظر: عبد الغاني بن باري: بكائية مالك بن الريب، ص(٦٣).

(٣) ينظر: محمد علي الهاشمي: العروض الواضح وعلم القافية، ص(١٣٦).

(٤) سليمان بن فهد المطلق: سهيل ذاكرة الوداع بين ابن الريب والقصيبي، ص(٣٨).

(٥) ينظر: د. عبد الباقي حسين عبد الباقي: الإطناب وأبعاده البنائية والإيحائية، ص(٣٢٤٣).

(٦) ينظر: د. ناهد أحمد الشعراوي: الاغتراب والحنين في شعر مالك بن الريب، ص(٤٨).

التأسيس: ألف يكون بينها وبين الروي حرف صحيح ليس من حروف العلة[1]، والتأسيس في قصيدتنا هو الألف التي تسبق الجيم في قافية البيت الأول، والألف التي تسبق اللام في قافية البيت الثاني، والألف التي تسبق النون في قافية البيت الثالث وهكذا.

وقد كان لهذه الألف دورها في إيجاد الانسجام النغمي في اللحن التفجعي العام الذي يوحي به امتداد الأصوات مع روي الياء المفتوحة؛ وبذلك صارت القافية تطلق للصوت العنان في أخذ مداه حسبما ترتاح إليه النفس وتقر[2].

٤- الدخيل:

الدخيل: هو الحرف المتحرك الذي يقع بين ألف التأسيس والروي[3] كالجيم في كلمة (النواجيا) في نهاية البيت الأول، وقد تنوع هذا الحرف في القصيدة على النحو الآتي:

رقم البيت	الدخيل	رقم البيت	الدخيل	رقم البيت	الدخيل	رقم البيت	الدخيل	رقم البيت	الدخيل	رقم البيت	الدخيل
١	الجيم	١١	الهمزة	٢١	الهمزة	٣١	النون	٤١	الهاء	٥١	الكاف
٢	اللام	١٢	النون	٢٢	التاء	٣٢	الباء	٤٢	الجيم	٥٢	النون
٣	النون	١٣	اللام	٢٣	اللام	٣٣	الباء	٤٣	الحاء	٥٣	الزاي
٤	الزاي	١٤	الهمزة	٢٤	اللام	٣٤	النون	٤٤	الفاء	٥٤	النون
٥	الصاد	١٥	النون	٢٥	النون	٣٥	الفاء	٤٥	الجيم	٥٥	العين
٦	الهمزة	١٦	القاف	٢٦	الهمزة	٣٦	الميم	٤٦	الكاف	٥٦	الواو
٧	الهمزة	١٧	الهمزة	٢٧	الهمزة	٣٧	اللام	٤٧	الدال	٥٧	اللام
٨	الزاي	١٨	الكاف	٢٨	اللام	٣٨	النون	٤٨	الباء	٥٨	الكاف
٩	الهمزة	١٩	القاف	٢٩	الدال	٣٩	الواو	٤٩	اللام		
١٠	اللام	٢٠	الباء	٣٠	النون	٤٠	اللام	٥٠	القاف		

(١) ينظر: د. مختار الغوث: الوجيز في العروض والقافية، ص(١٩٤).

(٢) ينظر: وليد السراقبي: رثاء النفس بين مالك بن الريب و عبد المعين ملوحي، ص(١٢٦، ١٢٧).

(٣) ينظر: محمد علي الهاشمي: العروض الواضح وعلم القافية، ص(١٣٨).

ويلاحظ على هذه الحروف ما يلي:

أ – الانزياح عن المعيار في البيت السادس والخمسين، ويتمثل هذا الانزياح في مجيء الدخيل حرف علة هو الواو في كلمة (المداويا)، وهو انزياح عن المعايير العروضية التي وضعها علماء القوافي الذين اشترطوا في الحرف الذي يفصل بين الروي والتأسيس ألا يكون حرف علة[1]، وهذا الانزياح فيه محاكاة لاعتلال قلب الشاعر، وكأن الشاعر ، أراد لحروف قافيته أن تحكي حاله، وتعكس مكنوناته النفسية.

ب – كان لحرف الدخيل أثره في موسيقى القافية بوجه عام، حيث قلت فيه الأحرف القلقة النادرة، وجاءت أغلبها حروفًا ((رقيقة هامسة كاللام والقاف؛ فتحقق بذلك الانسجام في اللحن العام))[2].

ج – عملت حركة الإشباع[3] – وهي هنا كسرة حرف الدخيل كما في الجدول السابق – على تغيير حدة الصوت الحاد المنطلق من ألفين متناظرتين – إحداهما ألف التأسيس، والثانية الألف التي هي حرف الوصل – فيحدث بذلك الكسر- انخفاض الصوت بعد ارتفاعه مع ألف التأسيس، ثم يأخذ في الارتفاع تارة أخرى مع حركة المجرى[4] التي تمثلها فتحة الروي الياء، ثم يزداد الصوت ارتفاعا مع الألف التي هي حرف الوصل؛ وبذلك الارتفاع والانخفاض يحدث في القافية تناوب موسيقي، يسهم في تأكيد الحال الفاجعة التي يعيشها ابن الريب واقعا نفسيًّا وفنيًّا[5].

وهكذا كانت قافية مرثية ابن الريب بأحرفها وحركاتها أحد ملامحها الأسلوبية المهمة التي أكسبت القصيدة غنائية حزينة، تكشف عن معاناة الذات الشاعرة وكآبتها، وما هي فيه من قلق وتمزق؛ بحيث يمكن القول بأن الشاعر قد وفق في اختيار الإطار الموسيقي الخارجي الذي يتلاءم مع موضوع قصيدته، والغرض منها؛ وما فيها من تحسر وأنين، وتفجع وحنين.

ثانيًا: الموسيقى الداخلية:

الموسيقى التي تمنح البنية الصوتية في النص الشعري جمالياتها وسماتها الأسلوبية غير مقصورة على عنصري الوزن والقافية الممثلين للموسيقى الخارجية المحكومة بالعروض الخليلي وقواعد التقفية في التراث العربي، وإنما تتسع الموسيقى الشعرية – علاوة على ما تقدم – لمجالات أرحب تثري البنية الصوتية النصية، وتبلور خصائصها الأسلوبية، من خلال

---

(١) ينظر: د. مختار الغوث: الوجيز في العروض والقوافي، ص(١٩٤).

(٢) د. وليد السراقبي: رثاء النفس بين مالك بن الريب وعبد المعين ملوحي، ص(١٢٧).

(٣) الإشباع في حركات القافية يطلق على حركة الدخيل، ينظر: د. محمد علي الهاشمي العروض الواضح وعلم القافية، ص(١٣٩).

(٤) حركة المجرى: هي حركة الروي المطلق. ينظر: د. مختار الغوث: الوجيز في العروض والقوافي، ص(١٩٨).

(٥) ينظر: د. وليد السراقبي: رثاء النفس بين مالك بن الريب وعبد المعين ملوحي، ص(١٢٧).

الموسيقى الداخلية التي ((تحكمها قيم صوتية باطنية أرحب من الوزن والقافية))[1]، تمنح النص إيقاعه الباطن الذي يحسه المتلقي دون أن يراه، ويدركه دون أن يستطيع القبض عليه[2].

وقد نبعت الموسيقى الداخلية في مرثية مالك بن الريب لنفسه من تناغم وتشاكل عناصر عديدة أهمها ما يلي:

١- جماليات الألفاظ وإيحاءاتها:

لجماليات الألفاظ وإيحاءاتها دور مهم في إثراء النص بالموسيقى الداخلية التي تربط البناء الموسيقي للنص ببنائه الفكري من جهة ومن جهة أخرى تشد انتباه المتلقي، وتوقظ سمعه وإحساسه؛ وهذا ما ينبه عليه أبو هلال العسكري بقوله: ((ليس الشأن في إيراد المعاني؛ لأن المعاني يعرفها العربي والعجمي والقروي والبدوي، وإنما هو في جودة اللفظ وصفائه، وحسنه وبهائه، ونزاهته ونقائه، وكثرة طلاوته ومائه مع صحة السبك والتركيب))[3].

ومن يتأمل ألفاظ وتراكيب وعبارات مالك بن الريب في رثائه لنفسه، يجدها مستجمعة لهذه الشرائط على أحسن ما يكون، حيث نجح الشاعر في اختيار مفردات سهلة واضحة المدلول، وفي الوقت نفسه تمتاز بالجزالة والقوة، وتتناسب مع الغرض من النص، وهو رثاء النفس، الذي يحتاج إلى اللفظ الواضح السريع الوصول إلى المتلقي؛ ومن ثم أدت القصيدة الغرض المطلوب كما ينبغي الأداء: صدق تجربة، وجودة تعبير.

يظهر ذلك في كل أبيات القصيدة لا سيما قوله:

أَلَمْ تَرَنِي بِعتُ الضَّلالةَ بالهُدى		وَأَصْبَحْتُ في جَيشِ ابنِ عَفّانَ غازِيا
وَأَصْبَحتُ في أَرضِ الأَعادِيِّ بَعدَما		أَرانِيَ عَن أَرضِ الأَعادِيِّ قاصِيا
دَعانِي الهَوَى مِن أَهْلِ وُدّي وصُحْبَتِي		بِذِي الطَّبَسَينِ، فالتفتُّ وَرَائِيا[4]
أَجَبْتُ الهَوَى لَمّا دَعَاني بِزَفْرَةٍ		تَقَنّعْتُ مِنْهَا، أن أُلامَ، ردائيا
أَقولُ وَقَد حالَت قُرى الكُردِ بَيننَا		جَزى اللهُ عَمرًا خَيرَ ما كانَ جازِيا
إِن اللهَ يُرجِعني مِنَ الغَزوِ لا أرى		وَإِن قَلَّ مالي طالِبًا ما وَرائِيا
تَقولُ ابنَتي لَمّا رَأَت طُول غربتي		سَفارُكَ هَذا تارِكي لا أَبالِيا

(١) يوسف حسين بكار: بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، ص(١٩٣).

(٢) ينظر: رجاء عيد: التجديد الموسيقي في الشعر العربي، ص(١٤).

(٣) أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين، ص(٥٨).

(٤) أود، ذو الطبسين: موضعان بخراسان.

وقوله:

تَـذَكّرْتُ مـن يَبْكـي عـليّ، فلـمْ أَجِـدْ		سِـوَىٰ السَـيْفِ والـرّمحِ الرُّدَينـيِّ باكيـا
وَأَشْقَـرَ محبوكًـا يَـجُرّ عِنـانَهُ		إلىٰ المـاء، لم يتْـرُكْ لَـهُ المـوتُ سـاقِيا

وقوله:

وَلَمّـا تَـرَاءَتْ عِنْـدَ مَـرْوٍ مَنيّتـي		وَحَـلَّ بِهَـا جِسْـمي، وَحَانَـتْ وَفَاتِيـا
أَقـولُ لأَصْـحابي ارْفعـوني فإنـه		يَقِـرّ بِعَيْـني أن سَهَيـلٌ بَـدَا لِيـا
يـا صـاحبَي رحـلي! دنـا المَـوْتُ، فَـانزلا		بِـرابِيَـةٍ، إنّـي مُـقِيـمٌ لَيـاليا
أَقـيما عـليّ اليَـوْمَ، أو بَعْـضَ ليلـةٍ		ولا تُعْجِـلاني قـد تبيّـنَ شـانيا
وَقُومـا، إذا مـا اسـتُلّ روحـي، فهيِّئـا		لي السـدر والأكفـان عنـد فنائيـا
وخُطّـا بأَطْـرَافِ الأَسِـنّةِ مضـجعي		ورُدّا علـىٰ عَيْنَـيَّ فضـلَ ردائيـا
ولا تحسُـداني، بـارَكَ الله فـيكما		مـن الأَرْضِ ذَاتِ العَـرضِ أن توسِـعا ليـا
خُـذاني فَجُـرّاني بِثَـوبي إِلَـيكُما		فقـد كُنْـتُ، قبـل اليـوم، صَـعبًا قِياديـا

فمن يقرأ هذه الشواهد وغيرها من أبيات المرثية يجدها تترجم عن ذات الشاعر في بلاغة آسرة، وصدق عميق بلغة سهلة واضحة لا تحوج المرء إلىٰ استشارة المعاجم لحل طلاسمها، ولا يجد فيها غرابة، قد خلت حروفها من التنافر، وألفاظها من الحوشية والغلاظة التي تشوه المعنىٰ، وتفسده وتذهب بطلاوته.

وقد أثرىٰ مالك بن الريب ذلك كله بالألفاظ الموحية، التي تزيد المعنىٰ ثراء، والإيقاع جمالًا، ففي قوله – مثلًا–:

يـا صـاحبَي رحـلي! دنـا المَـوْتُ، فَـانزلا		بِـرابِيَـةٍ، إنّـي مُـقِيـمٌ لَيـاليا

يوظف الشاعر الفعل (دنا)؛ الذي يؤشر إلىٰ دنو الدنيا وحقارتها، ومن ثم يوحي بأن الشاعر ارتدىٰ قشيب الزهد، لكن سرعان ما يعود الشاعر لاعتلاء قبة الزهو من جديد، فيدعو صاحبيه إلىٰ إنزاله برابية، ((وهي المرتفع من الأرض، الذي غالبا ما تسوده خضرة، وتجري من تحته الأنهار، وهو بذلك يأبىٰ أن يستسلم، ويشمخ علىٰ استحياء))[1].

وبهذا تثري إيحاءات الألفاظ درامية النص، وتكشف عن الصراع النفسي المحتدم في ذات الشاعر، وهو ما يظهر – أيضًا – في قوله:

دَعـانِي الهَـوَىٰ مـن أَهْـلِ وُدّي وصُـحْبَتِي		بِـذِي الطَّبَسَـين، فالتفـتُّ وَرَائِيـا

(١) عبد الغاني بن باري: بكائية مالك بن الريب، ص(٦٣).

فقوله: ((دعاني الهوى)) يوحي بالشوق والحنين إلى وطنه، وقوله: ((فالتفت ورائيا)) يوحي بعدم رضا الشاعر عن رحلته، ويؤشر إلى أن ندمه على هذه الرحلة قد بدأ مبكرًا منذ أن كان على أبواب خراسان، ولكن هذا الندم وإن بدأ مبكرًا فهو كان بعد فوات الأوان، لأنه غدا بحال لا يمكنه فيها التراجع والعودة؛ إذ ((كيف له أن يتراجع وهو الفارس الذي لا يهاب؟ كيف سينظر الناس إليه؟! إنه لم يكن ليتحمل اللوم على ما بدا من ضعفه))[1] لكنه كان يشعر بضيق شديد؛ فأخذت زفراته تعبر عن هذا الضيق، وصار رداؤه قناعًا يتقنع به؛ لكي ينجو من اللوم

أَجَبْتُ الهَوَى لَمّا دَعَاني بِزَفْرَةٍ		تَقَنَّعْتُ مِنْهَا، أن أُلامَ، ردائيا

وهكذا استطاع مالك بن الريب من خلال تكثيف النص بالألفاظ والتراكيب الموحية، ومن خلال اختيار الألفاظ الواضحة المدلول، السريعة الوصول إلى المتلقي، أن يثري الموسيقى الداخلية في القصيدة؛ ليتناغم بذلك البناء الموسيقي مع البناء الفكري، ويتآزرا معًا في الكشف عن لواعج النفس، وتصوير ما يعتمل في صدر شاعر يسدل الستار على حياته بهذه المرثية المبكية.

٢- التكرار:

التكرار ظاهرة أسلوبية، يشكل حضوره في الخطاب الشعري فعالية كبيرة، وهو من أهم التقنيات التي تثري إيقاع النص، وتؤدي دورًا مهمًا في معياريته وتعزيز مقصدية الشاعر؛ من حيث كونه وسيلة من وسائل التماسك النصي، التي تضفي على النص في سياقه التواصلي ترابطا شكليًّا ودلاليًّا، وتتيح للشاعر أن يجعل من العناصر المكررة مرتكزًا بنائيًّا، يشد انتباه القارئ لأجواء القصيدة، ويشجعه في الاستمرار لقراءتها حتى النهاية[2].

وقد برز التكرار أسلوبًا فاعلًا في مرثية مالك بن الريب، وكان له تأثيره الصوتي والدلالي الفاعل في نفس السامع، من خلال ثلاثة مستويات للتكرار، على النحو الآتي:

المستوى الأول: تكرار الصوت:

الصوت المفرد لا يكون ذا قيمة موسيقية كاملة إلا من خلال ما ينتجه من دلالة في موقعه تساعد المتلقي على فهم مضمون النص[3]، ويساعد التكرار على إنتاج هذه الدلالة؛ ومن ثم يزيد من القيمة الموسيقية للأصوات في النص.

ويتضح ذلك بتأمل تكرار أصوات المد التي كان لها حضورها الواضح في مرثية مالك بن الريب، وهي أصوات يتسع مجرى النفس عن النطق بها؛ ومن ثم فهي تتناسب مع حالات التأوه والصياح[1]؛ ولذا استطاعت أن تعبر عن آهات مالك بن الريب وأحزان قلبه الدامي، يلحظ القارئ ذلك في كل أبيات القصيدة، ومن ذلك على سبيل المثال قوله:

---

(١) د. أيمن محمد الأحمد: يائية مالك بن الريب بين الحنين والندم، ص(٥١).

(٢) ينظر: د. محمد علي عبد الواحد عوض: الثقافة البصرية وأثرها في الشعر العربي المعاصر، ص(٢٧٠).

(٣) ينظر: قرني السعيد: البنيات الأسلوبية في الخطاب الشعري عند إيليا أبو ماضي، ص(٦٨).

خُـــذاني فَجُـــرّاني بِثَـــوبي إِلَـــيكُما		فقـــد كُنّـــتُ، قبـــل اليـــوم، صَـــعبًا قِياديـــا

فهذا بيت واحد تكررت فيه أصوات المد عشر مرات، فأضفت على النص إيقاعًا حزينًا، وعمقت الإحساس بالبون الشاسع بين هذين الحالين المتضادين اللذين يعبر عنهما الشاعر:

الحال السابقة: حال كان فيها الشاعر صعب القياد، لا يلين ولا يستسلم.

والحال الراهنة: حال كلها انكسار واستسلام تسمح بأن يؤخذ الشاعر من ثيابه ويجر جرًّا في صورة بالغة التأثير والتعبير عن فقدان الحول والطول.

وكثيرًا ما يكثف مالك بن الريب تكرار صوت واحد في البيت، فيأتي هذا التكرار بمثابة ((نقرة تتبع أخرى على وتر واحد، فيتميز الرنين، ويقوى باعث الإيقاظ والتأثير))[٣]، ومن ذلك قوله:

ولَكِـــنّ بأكنـــاف السُّـــمَيْنَة نِسْـــوَةٌ		عَـــزيزٌ عَلَيَّهِـــنّ العـــشيّةَ مـــا بيـــا

فقد تكرر صوت النون في هذا البيت ثماني مرات: أربع مرات منها في صورة نون مفردة: لكن – أكناف – السمينة – نسوة. ومرتين في صورة نون مضعفة (عليهن)، ومرتين في صورة التنوين في (نسوة، عزيز).

وصوت النون صوت مجهور يحاكي صوت طنين النحلة أو البعوضة الذي يسبب الشعور بالتوتر الشديد[٣]، وهذا ينسجم مع حال الشاعر الذي أدت به حاله وهو يصارع الموت مغتربًا إلى توتر واضطراب بالغين؛ فانعكست هذه الحالة على اختياره لأصواته وألفاظه وعباراته.

المستوى الثاني: تكرار الكلمة:

في لحظات المحن والأزمات النفسية والعاطفية غالبًا ما يتعلق وعي الإنسان بكلمة معينة، يستدعيها ذهنه من الماضي، فيأخذ في ترديدها وتكريرها[٤]، وهذا ما يلحظه القارئ لقصيدة مالك بن الريب في رثائه لنفسه في عدد من المواضع، وتجلى ذلك على نحو خاص في مطلع القصيدة، وختامها.

ففي مطلع القصيدة كرر الشاعر كلمة (الغضا) ست مرات على النحو الآتي:

ألاَ لَيْـــتَ شِـــعْرِي هَـــلْ أبيـــتَنّ ليلـــةً		بجَنـــبِ الغَضَـــا، أُزجـــي القِـــلاص النّواجِيـــا
فَلَيـــتَ الغَضَـــا لم يقطَـــعِ الركـــبُ عَرضَـــهُ		وليـــتَ الغَضَـــا مَاشـــىَ الـــركابَ بعاليـــا

---

(١) ينظر: رشيدة بديدة: البنيات الأسلوبية في مرثية بلقيس لنزار قباني، ص(٥٩).

(٢) سهام صائب خضير العزاوي: ديوان الموشحات الأندلسية، ص(٦٠، ٦١).

(٣) ينظر: رشيدة بديدة: البنيات الأسلوبية في مرثية بلقيس، ص(٥٩).

(٤) ينظر: د. محمد علي عبد الواحد عوض: الثقافة البصرية وأثرها في الشعر العربي المعاصر، ص(١٩٠).

لَقَـــد كـــانَ في أَهـــلِ الغَضـــا لَـــو دَنـــا		الغَضـــا مَـــزارٌ وَلَكِـــنَّ الغَضـــا لَـــيسَ دانِيـــا

فالشاعر هنا تعلق وعيه بكلمة (الغضا) بوصفها رمزًا للبادية العربية التي كان يعيش بها بما فيها من اتساع وصفاء؛ فأخذ يكررها؛ ليتحقق له بذكرها بعض الراحة النفسية، وتطرد عنه الشعور بالوحدة والغربة.

وبذلك يمكن أن يعد تشبث مالك بن الريب بذكر الغضا ((رمزًا لحنين عربي عام إلى الحياة العربية البدوية التي يألفها البدو))[1].

وفي نهاية القصيدة يكرر مالك بن الريب كلمة (الرمل) ثلاث مرات قائلًا:

وَبِالرَّمـــلِ مِنّـــا نســـوَةٌ لَـــو شَـــهِدنَني		بَكَـــيْنَ وَفَـــدَّيْنَ الطَّـــبيبَ المُـــداويا
وَمـــا كـــانَ عَهـــدُ الرَّمـــلِ عِنـــدي وَأَهلِـــهِ		ذَمـــيماً وَلا وَدَّعـــتُ بِالرَّمـــلِ قالِيـــا

وتكرار لفظة الرمل في آخر القصيدة على هذا النحو يجعل القارئ يغادر النص وقد تعلق ذهنه بكلمة الرمل التي لا تزال ترن أصواتها في أذنه تعبيرا عن حالة الشوق والحنين التي تهز الشاعر إلى موطنه.

المستوى الثالث: تكرار الجملة:

كان لتكرار الجملة نصيبه في إثراء الإيقاع الشعري، وإنتاج الدلالة؛ ومن ثم تحقيق فاعلية الخطاب الشعري في رثاء مالك بن الريب لنفسه؛ كما يتضح من تكرار جملة (قد كنت) ثلاث مرات في قوله:

خُـــذاني فَجُـــرّاني بِثَـــوبي إِلَـــيكُما		فقـــد كُنْـــتُ، قبـــل اليـــوم، صَـــعبًا قِياديـــا
وقـــد كنـــت عطَّافًـــا، إذا الخيـــلُ أَدْبَـــرَتْ		سَـــريعًا لـــدى الهَيْجـــا، إلى مَـــن دعانِيـــا
وَقَـــد كُنـــتُ صَـــبَّارًا عَـــلى القـــرنِ في الـــوَغى		وَعَـــن شَـــتمِيَ اِبـــنَ العَـــمِّ وَالجـــارَ وانِيـــا

وقد أثرى هذا التكرار النص معنويًا وإيقاعيًا، فهو على الجانب المعنوي عبر عن مفارقة واسعة بين ماضي الشاعر وحاضره، وعلى المستوى الإيقاعي أوجد حالة من التوازي بين جمل وعبارات النص؛ انطلاقًا من أن التوازي يعد شكلًا من ((أشكال النظام النحوي، الذي يتمثل في تقسيم الفقرات بشكل متماثل في الطول والنغمة والتكوين النحوي بحيث تبرز عناصر متماثلة في مواقع متقابلة في الخطاب الشعري))[2]، وهذا ما حدث في الجمل الثلاث: قد كنت صعبًا – قد كنت عطافًا – قد كنت صبارًا، حيث برزت في هذه الجمل الثلاث عناصر متماثلة في مواقع متقابلة في الخطاب الشعري، تمثلت في حرف التأكيد (قد)، والفعل الناسخ (كان) واسمه تاء الفاعل، وجاء العنصر المتغير خبر كان؛ ليوضح تعدد مفاخر الشاعر في ماضيه، من خلال ثلاثة أخبار متباينة تعكس المآثر التي كان يمتاز بها الشاعر.

---

(١) ناهد أحمد الشعراوي: الاغتراب والحنين في شعر مالك بن الريب، ص(٢٣).

(٢) د. صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، ص(١٩٨).

وقد استخدم الشاعر هذا التوازي أيضًا لبيان تقلبات أحواله في قوله:

وَيَومًا تَراني في رحىً مُستَديرَةٍ		تُخَرِّقُ أَطرافُ الرِماحِ ثِيابِيا

وهذا التوازي القائم على التكرار المنتظم لبعض العناصر في النص يوجد في النص إيقاعًا أشبه بالإيقاع الفطري الذي ألفه الإنسان في حياته اليومية، متمثلًا في انتظام الكون وجماله من حوله، وتتابع قطرات المطر، وانتظام دقات القلب، وانتظام وحدات الشهيق والزفير في تنفسه..إلخ؛ ومن ثم يتلمس الإنسان هذا الإيقاع الفطري بشكل دائم، ويستريح إذا وجده، ويصاب بالقلق إذا فقده[1].

وهكذا من خلال المستويات الثلاثة السابقة للتكرار في مرثية مالك بن الريب لنفسه يمكن القول بأن التكرار كان سمة أسلوبية بارزة في القصيدة، ساعدت الشاعر على تحقيق إيقاع يساير المعنى، ويعبر عنه، ويعطي مفاتيح لقراءة النص، وفهم أبعاده المترامية.

(١) ينظر: د. محمد علي عبد الواحد عوض: الثقافة البصرية وأثرها في الشعر العربي المعاصر، ص(١٣٩).

المبحث الثاني

أبرز الظواهر الأسلوبية في البنية المعجمية والصرفية

يتفنن الشاعر – بوجه عام – في إبداع لغته الشعرية على طراز خاص يتواءم مع رؤيته وتجربته، ومن ثم يكون لنفسه معجمًا شعريًّا خاصًّا يعكس معاناته الوجدانية، وينم عن إحساساته الداخلية[1]؛ ولذلك تأتي الظواهر الأسلوبية المتعلقة بالبنية المعجمية والصرفية في طليعة الظواهر التي يهتم بها الدرس الأسلوبي للنص الشعري.

ومن أهم هذه الظواهر التي تجلت في مرثية مالك بن الريب لنفسه: إكثاره من ذكر مفردات المكان، وشيوع صيغ الأفعال في النص، ويمكن تفصيل القول في هاتين الظاهرتين على النحو الآتي:

أولًا: مفردات المكان:

مفردات المكان يمكن أن تقدم للنص الشعري إيحاءات لا تنضب، ومعاني تأسر الوجدان؛ نتيجة لما يثيره المكان في نفوس الشعراء من المشاعر التي تؤجج عواطفهم، وتلهب وجدانهم، فينطلقون في سماء الإبداع، مغردين بأبهى الألحان[2].

وهذا ما يلحظه المتلقي بأدنى تأمل في رثاء مالك بن الريب لنفسه، حيث كان لمفردات المكان حضور واضح في هذه المرثية، يجعل من هذه المفردات سمة أسلوبية بارزة للنص؛ نظرًا لحرص الشاعر على ذكر أسماء الأماكن والبلدان في ثلاثين موضعًا من القصيدة؛ فذكر: الغضا، وهو وإن كان شجرًا فإن المراد به مكانه، الذي هو وطن الشاعر؛ كما ذكر أود، ذو الطبسين، قرى الكرد، خراسان، أعلى الرقمتين، السمينة، مرو، أرض الأعادي، القفرة التي دفن فيها، رحا المثل، فلج، عنيزة، بولان، الرمل.

وتوزيع هذه المفردات في النص يؤشر إلى أن بعض الأماكن كان أشد تأثيرًا في نفس الشاعر من بعضها الآخر؛ ويدل على ذلك حرصه على تكرار اسم بعض هذه الأماكن، كالغضا التي ذكرها ست مرات، والرمل التي ذكرها ثلاث مرات، والسمينة التي ذكرها مرتين، وخراسان التي ذكرها ثلاث مرات، وأرض الأعادي التي ذكرها مرتين، والقفرة التي دفن فيها التي ذكرها ثلاث مرات.

وكثافة إيراد الشاعر لهذه المفردات في النص، وإن كان يدل بوجه عام على قوة تأثيرها في نفسه، فهذا التأثير لم يكن يسير في اتجاه واحد في النص، بل سار في اتجاهين متقابلين: أحدهما يمثل الشوق والحنين، والآخر يمثل الكراهية والنفور.

أما اتجاه الشوق والحنين فيظهر في ترديد الشاعر لكلمات: الغضا، الرمل، السمينة، أود، ذو الطبسين، أعلى الرقمتين، رحا المثل، فلج، عنيزة، بولان.

---

(١) ينظر: د. محمد علي عبد الواحد عوض: المعجم الشعري عند شعراء الستينيات، ص(ب).

(٢) د. محمد علي عبد الواحد عوض: المعجم الشعري عند شعراء الستينيات، ص(٢٤٣).

فالشاعر يستهل قصيدته بترديد اسم (الغضا) ست مرات مظهرًا، ومرة سابعة مضمرًا في قوله:

أَلاَ لَيْـــتَ شِـــعْرِي هَـــلْ أَبيـــتَنّ ليلـــةً		بجَنـــبِ الغَضَـــا، أُزجـــي القِـــلاص النّواجِيـــا
فَلَيْـــتَ الغَضَـــا لم يقطَـــعِ الركـــبُ عَرضَـــهُ		وليـــتَ الغَضَـــا مَاشـــيَ الـــركابَ بعاليـــا
لَقَـــد كـــانَ في أَهـــلِ الغَضـــا لَـــو دَنَـــا		الغَضـــا مَـــزارٌ وَلَكِـــنَّ الغَضـــا لَـــيسَ دانِيـــا

وهذا الحضور البارز لمفردة الغضا في مطلع القصيدة يشير إلى أن الشاعر كان صريحًا في التعبير عما يدور في نفسه في هذه الحال التي سيطر عليه فيها الإحساس بوحشة الغربة، بعيدًا عن الأهل والوطن، وبهوان الموت في هذه الوحدة المقفرة، وفي ظل هذا الإحساس لم يكن الشاعر بحاجة إلى أساليب التغليف لما في نفسه، وإنما كان في حاجة ماسة إلى إفراغ كل ما في نفسه من مشاعر وأحاسيس.

ومن ثم جاء مطلع القصيدة معبرًا عن صورة الوطن الماثلة في خيال الشاعر، وهي صورة شجر الغضا، والنوق التي ترعى فيه، ((وهذه الصورة في مجملها تمثل مجرد الإحساس بالغربة لذاتها، بصرف النظر عن الشوق إلى أحد من الناس؛ ولذلك كان التركيز على الشوق إلى الموطن نفسه))[1].

وكما بدأ الشاعر قصيدته بذكر الغضا، ختمها بذكر الرمل، فقال:

وَبِالرَّمـــلِ مِنّـــا نســـوَةٌ لَـــو شَـــهِدنَني		بَكَـــيْنَ وَفَـــدّيْنَ الطّـــبيبَ المُـــداويا
وَمـــا كـــانَ عَهـــدُ الرَّمـــلِ عِنـــدي وَأَهلِـــهِ		ذَمـــيماً وَلا وَدَّعـــتُ بِالرَّمـــلِ قالِيـــا
فَمِـــنهُنَّ أُمّـــي، وَابنَتَـــايَ، وَخـــالتي		وباكِيَـــةٌ أُخـــرى تَهِيـــجُ البَواكِيـــا

والرمل شأنه شأن الغضا كلاهما رمز لبلاد الشاعر التي خرج منها، أو هما بعض من ماضيه الذي ارتبط به وأحبه كما هو بكل ما فيه.

ومن الأماكن التي عددها الشاعر شوقًا وحنينًا إليها: أود، وذو الطبسين اللذين ذكرهما في قوله:

دَعـــانِي الهَـــوَى مـــن أَهـــلِ وُدّي وصُـــحْبَتِي		بِـــذِي الطَّبَسَـــين، فالتفـــتُّ وَرَائِيـــا

وذكر الرقمتين في قوله:

فللّـــه درّي يَـــوْمَ أَتْـــرُكُ طـــائعًا		بَنـــيَّ بأَعْلـــى الـرّقمَتَيـــنِ، ومالِيـــا

وذكر السمينة في قوله:

ولَكِـــنّ بأكنـــاف السُّـــمَيْنَة نِسْـــوَةٌ		عَـــزيزٌ عَلَيهِـــنّ العـــشيّةَ مـــا بيـــا

(١) د. عبد الحليم حنفي: مطلع القصيدة العربية ودلالته النفسية، ص(١٦٦).

وقوله:

وَقومـــا عَـــلىٰ بِئـــرِ السَّـــمينَةِ أسـمعا		بِهـــا الغُـــرَّ وَالبـــيضَ الحِســـانَ الروانِيـــا

وذكر رحل المثل وفلج في قوله:

فيـا ليْـتَ شِـعْري، هـل تغـيّرَتِ الرَّحـا		رحـــا المُثـــلِ أَو أَمسَـــت بِفَلـــجٍ كَـــما هِيـــا

وذكر عنيزة وبولان في قوله:

إذا عَصِـــبَ الـــرُّكْبَانُ بَـــيْنَ عُنيـــزةٍ		وَبـــولانَ عـــاجُوا المُبْقِيـــاتِ النَواجِيـــا

ونفس الشاعر تأنس بذكر هذه البلدان والمواضع؛ لما تثيره فيها من ذكريات الأهل والخلان؛ كما يدل لذلك ما أورده أبو علي القالي في أماليه؛ قائلًا: ((حدثنا أبو بكر بن دريد – رحمه الله – قال: أخبرنا عبد الرحمن عن عمه قال: دفعت يوما في تلمسي بالبادية إلىٰ واد خلاء، لا أنيس به إلا بيت معتنز – أي: منفرد – وقد ظمئت، فيممته، فسلمت، فإذا عجوز.. فقلت: إني أراك معتنزة في هذا الوادي الموحش، والحلة منك قريب، فلو انضممت إلىٰ جنابهم، فأنست بهم! فقالت: يابن أخي، إني لآنس بالوحشة، وأستريح إلىٰ الوحدة، ويطمئن قلبي إلىٰ هذا الوادي الموحش، فأتذكر من عهدت، فكأني أخاطب أعيانهم، وأتراءىٰ أشباحهم))[1].

وحنين الشاعر إلىٰ هذه المواضع يجعله يحملها كمًّا عاطفيًّا كبيرًا، وتكراره لبعضها يوحي بالارتياح النفسي بترديد أسماء هذه المواضع الحبيبة إلىٰ قلبه، وتعدد هذه المواضع يؤشر إلىٰ سمة أسلوبية في أشعار الصعاليك بوجه عام؛ حيث يشعر القارئ من حديثهم عن الأماكن ((أنه تكاد تنعدم الفواصل بين الأماكن عندهم، وأنهم يشعرون كأن الأرض ملك لهم، وأنه لا يعجزهم عن التنقل بين آمادها – مهما تباعدت – شيء))[2].

وهكذا سار ذكر الأماكن – في أحد اتجاهيه – في مرثية مالك بن الريب لنفسه صوب الشوق والحنين إلىٰ هذه الأماكن؛ لاسترجاع الزمن الماضي الذي عاشه الشاعر فيها واسترجاعه.

وفي مقابل ذلك كان هناك اتجاه آخر لذكر الأماكن يؤشر إلىٰ الكراهية والنفور؛ وذلك فيما يتعلق بالأماكن التي شهدت غربة الشاعر واغترابه، نحو: أرض الأعادي، قرىٰ الكرد، خراسان، مرو، القفرة التي دفن فيها:

فقد ذكر مالك بن الريب أرض الأعادي مرتين قائلًا:

أَلَمْ تَـــرَنِي بِـــعتُ الضَّـــلالةَ بالهُـــدىٰ		وَأَصْـــبَحْتُ في جَـــيشِ اِبـــنِ عَفّـــانَ غازِيـــا
وَأَصْـــبَحتُ في أَرضِ الأَعـــادِيِّ بَعـــدَما		أَرانِيَ عَـــن أَرضِ الأَعـــادِيِّ قاصـــيا

(١) أبو علي القالي: الأمالي (٢/ ٦).

(٢) د. عبد الحليم حنفي: شعر الصعاليك، منهجه وخصائصه، ص(٢٤٥).

ومع أن مالكًا يفخر في البيت الأول بتوبته وتحوله من الضلالة إلى الهدى فإن ذكره لأرض الأعادي بعد ذلك، وتكراره لها في البيت نفسه يؤشر إلى أن ارتحاله إلى أرض الأعادي قد أفسد عليه فرحته بتوبته، وجعله يندم، ويعاتب نفسه على أن قذف بها في أرض الأعادي بعد أن كان عن هذه الأراضي قاصيًا.

ولهذا توحي مفردة المكان التي ينفر منها الشاعر، ويبث من خلالها كراهيته لاغترابه بموقف الشاعر القلق المضطرب الذي لا يدري أيفرح بتوبته وموته في رحلة جهاده أم يحزن لاغترابه، وموته بعيدًا عن وطنه وأهله، ويبدو هذا الاضطراب في قوله حين يذكر قرى الكرد:

أَقـولُ وَقَـد حالَـت قُـرى الكُـردِ بَينَنـا		جَـزى اللَّهُ عَمـرًا خَـيرَ مـا كـانَ جازِيـا
إِن اللَّهَ يُرجِعنـي مِـنَ الغَـزوِ لا أَرى		وَإِن قَـلَّ مـالي طالِبًـا مـا وَرائِيـا

ففي البيت الأول تبرز حيرة الشاعر أيدعو لعمرو أم يبدي جزعه لأن قرى الكرد حالت بينه وبين أهله، ويبدو أن هذا الصراع النفسي قد تم حسمه في البيت الثاني حين أعلن الشاعر عزمه على أنه إن عاد لوطنه لن يخرج منه تارة أخرى، ولن يطلب ما وراءه مهما كثرت المغريات، ومهما قل ماله.

ويستمر مالك بن الريب مع ذكره لمفردات المكان في هذا البوح الإنساني الصادق فيذكر خراسان، ويكررها ثلاث مرات قائلًا:

لَعَمـرِي لَـئِن غالَـتْ خُراسـانُ هـامَتي		لَقَـد كُنْـتُ عَـن بـابَيْ خُراسـانَ نائِيـا
فَـإِن أَنـجُ مِـن بـابَي خُراسـانَ لا أَعُـد		إِلَيهـا وَإِن مَنَّيتُمـوني الأَمانِيـا

إنه الموقف نفسه الذي أعلنه الشاعر في حديثه عن قرى الكرد، وعن أرض الأعادي، لكن الشاعر يعيده بصياغات مختلفة، ذاكرًا المكان الرئيس الذي كان ظرفًا لغربته (خراسان) ويجعل منه مركز الإشعاع الدلالي، والبؤرة المحورية لإنتاج الدلالة الكلية التي تنبئ عن أن حب مالك بن الريب للجهاد كان مشوبًا بحبه للدنيا وتعلقه بها؛ ومن ثم فهو يتمنى النجاه من بابي خراسان، ويعلن أنه إن نجا لن يعود إليها تارة أخرى وإن منوه الأماني.

ويظل الشاعر متمسكًا بأمنيته في رؤية وطنه حتى الرمق الأخير؛ كما يظهر في ذكره لبلدة مرو قائلًا:

وَلَمّـا تَـراءَتْ عِنْـدَ مَـروٍ مَنيّتـي		وَحَـلَّ بِهَـا جِسْـمي، وَحَانَـتْ وَفَاتِيـا
أَقـولُ لأَصْـحابي ارْفعـوني فإنـه		يَقِـرّ بِعَيْـني أن سَهَيـلٌ بَـدَا لِيـا

فهو يشعر أن منيته تمثل أمام عينيه في مرو هذه البلد التي لم يألفها، ولم يرغب في المقام بها، وأمام هذا الشعور يعطي نفسه فرصة لأمنية أخيرة، فإذا بهذه الأمنية أن يرى سهيلًا هذا النجم الذي كان يراه في بلاده، وحرم من رؤيته في غربته؛ لأنه

لا يظهر بهذه البلاد التي اغترب إليها؛ ولذا فهو يريد أن يراه حتىٰ لو بعين الخيال إن عجز عن رؤيته بعين الحقيقة، وهذه قمة التمسك بالمكان الذي يعني: التمسك بالحياة نفسها.

ويأتي ذكر الشاعر للقفرة التي دفن فيها كاشفًا عن الذات الشاعرة في لحظة صدق شديدة الخصوصية، تفرض نفسها علىٰ الشاعر في مواضع متعددة من القصيدة، فيقول في البيت الحادي والعشرين:

صَـــرِيعٌ عـــلىٰ أَيْـــدِي الـــرِّجَالِ بِقَفْـــرَةٍ		يُسَـــوُّونَ قَبْـــرِي، حَيْـــثُ حُـــمَّ قضـــائيا

ويقول في البيت الخامس والثلاثين مخاطبًا صاحبيه أن ينعياه:

بِأَنَّكُمـــــا خَلَّفْتُمَـــانـــــي بِقَفـــــرَةٍ		تُهيـــلُ علـــيّ الـــرِّيحُ فيهـــا السَّـــوافيا

ويقول في البيت الرابع والخمسين:

غَريـــبٌ بَعيـــدُ الـــدارِ ثـــاوٍ بِقَفـــرَةٍ		يَـــدَ الـــدَّهرِ مَعروفًـــا بِـــأَن لا تَـــدانِيا

إن رؤية الشاعر لهذه القفرة التي سيدفن فيها، وتخيله لطقوس دفنه ونعيه بعد موته تجعل عقله الباطن يبوح بما يختزنه في سراديبه من مشاعر وأفكار تكشف عن تقلبات النفس الإنسانية وتناقضاتها بلا مراوغة أو زيف.

وهكذا أبرزت مفردات المكان في مرثية مالك بن الريب الصورة النفسية للإنسان المغترب، وما ينتابه من مشاعر الحيرة، والوحدة، والوحشة، والانفراد، وهي مشاعر تصيبه بالإحباط، وتشعره بهوانه علىٰ الأيام؛ فيزداد بذلك نفوره لبلاد الغربة وكراهيته لها.

وفي مقابل ذلك يزداد حنين الشاعر إلىٰ بلاده، فيردد أسماءها؛ فتؤدي هذه الأسماء دورها في بث مشاعر الحنين، وتقوم بوظيفة إشاعة الراحة النفسية لدىٰ الشاعر المغترب، ويغدو لها دلالاتها الرمزية التي تجسد الذكريات العزيزة علىٰ الشاعر.

ثانيًا: الأفعال ودلالتها الصرفية والسياقية:

للأفعال بأزمانها وصيغها المختلفة حضور بارز في القصيدة؛ حيث أورد الشاعر فيها (١٢٦) ستة وعشرين ومائة فعل، وهو عدد يفوق ضعف أبيات القصيدة، البالغ عددها (٥٨) ثمانية وخمسين بيتًا، وهو ما يعني أن متوسط ورود الأفعال بالقصيدة يزيد عن فعلين في كل بيت.

وشيوع الأفعال في النص – علىٰ هذا النحو – يعكس انثيال العواطف المتدفقة؛ بسبب ضغط المشاعر، التي تجعل وتيرة الحدث ترتفع وتتنامىٰ في ضوء معطيات الواقع الأليم الذي يعيشه الشاعر.

وقد كانت الصيغة الغالبة على الأفعال الواردة في النص هي صيغة الفعل الماضي، حيث بلغت الأفعال الماضية في القصيدة (٦٢) اثنين وستين فعلًا، وهو ما يعادل ٤٩,٢٪ من إجمالي الأفعال الواردة في القصيدة، وقد وردت هذه الأفعال في النص على النحو الآتي:

رقم البيت	الأفعال	رقم البيت	الأفعال	رقم البيت	الأفعال	رقم البيت	الأفعال	رقم البيت	الأفعال
٢	ماشي	٩	قل	٢٣	بدا	٤١	تغيرت – أمست	٤٨	جرت
٣	كان – دنا – ليس	١٠	رأت	٢٥	تبين	٤٢	حلوها – أنزلوا	٤٩	تضمنت
٤	بعت – أصبحت	١١	غالت – كنت	٢٦	استل	٤٣	رعين – كاد	٥٠	عرضت
٥	أصبحت	١٢	منيتموني	٢٧	بارك	٤٥	عاجوا	٥٢	أبصرت
٦	دعاني – التفت	١٥	نهاني	٢٩	كنت	٤٦	بكت – كنت – عالوا	٥٣	أضاء
٧	أجبت – دعاني – تقنعت	١٦	تذكرت	٣٠	كنت – أدبرت – دعاني	٤٧	مت – أسقيت	٥٦	شهدنني – بكين – فدين
٨	حالت – جزئ	٢١	حم	٣١	كنت			٥٧	كان – ودعت
		٢٢	تراءت – خل – حانت	٣٥	خلفتماني				

				أدلجوا- أصبحت						

وهذه الأفعال وإن كانت بصيغة الماضي، فإن دلالتها في السياق تخرج في كثير من الأحيان عن الدلالة عن الزمن الماضي إلى الدلالة على المستقبل، يتضح ذلك مثلًا – في قوله:

فيا لَيْتَ شِعْرِي هَلْ بَكَتْ أُمُّ مالِكٍ		كما كُنْتُ لَوْ عَالَوا نَعِيَّكَ باكيا

فقد تضمن هذا البيت ثلاثة أفعال بصيغة الماضي (بكت – كنت – عالوا)، بيد أن دلالة السياق تفيد أن هذه الأفعال ستحدث في المستقبل، ولم تحدث بعد؛ إذ إن الشاعر لم يمت بعد، لكنه يتخيل ما يمكن أن يحدث بعد وفاته، وكذلك أمه لم تنع إليه، ولكنه يفترض أنها لو نعيت إليه لبكاها أشد البكاء، ويرجو أن يكون موقف أمه من موته كذلك، فتجتهد في بكائه وإظهار الحزن عليه.

والتعبير بصيغة الماضي هنا عما يتخيله الشاعر في المستقبل يعكس تيقنه من موته ورحيله، ومن ثم فهو بالغ الأسى، شديد الحسرة، يصارع كالطير المذبوح؛ جزعًا للبقاء.

ويأتي الفعل المضارع في المرتبة الثانية بعد الفعل الماضي من حيث الشيوع في القصيدة، حيث استعمله الشاعر (٤٩) تسعاً وأربعين مرة أي ما يعادل ٣٨,٨٪ من إجمالي الأفعال الواردة في القصيدة، وقد وردت هذه الأفعال في النص على النحو الآتي:

رقم البيت	الأفعال	رقم البيت	الأفعال	رقم البيت	الأفعال	رقم البيت	الأفعال	رقم البيت	الأفعال	رقم البيت	الأفعال
١	أبيتن – أزجي	١٠	تقول	١٨	يبكي – أجد	٢٨	تحسداني – توسعا	٣٧	يعدم	٥١	ستفلق – تبكي
٢	يقطع	١٢	أنج – أعد	١٩	يجر – يترك	٣٢	تراني	٣٨	يقولون – تبعد – يدفئوني	٥٢	يثني
٤	ألم ترني	١٣	أترك	٢١	يسوون	٣٣	تراني – تخرق	٤٣	يجنها – يسفن	٥٥	أقلب – أرى

٧	ألام	١٤	يخبرن	٢٣	أقول – يقر	٣٥	تهيل	٤٤	أترك – تعلو	٥٨	تهيج
٨	أقول	١٦	يقصروا	٢٥	تعجلاني	٣٦	تنسيا – تقطع – تبلى				
٩	يرجعني – أرى	١٧	يدعو								

والأصل في المضارع أن يدل على الحال أو الاستقبال[1]، والحال أولى به من الاستقبال[2]، لكن السياق قد يخرج به عن هذه الدلالة فينقله إلى الماضي أو يخلصه للاستقبال، وهو ما وقع في مواضع متعددة من مرثية مالك بن الريب، ومن ذلك قوله:

فَلَيتَ الغَضَا لم يقطَعِ الركبُ عَرضَهُ		وليتَ الغَضَا مَاشَىَ الركابَ بعاليا

وقوله:

أَلَمْ تَرَنِي بِعتُ الضّلالةَ بالهُدى		وَأَصْبَحْتُ في جَيشِ ابنِ عَفّانَ غازِيا

وقوله:

وَأَشْقَرَ محبوكًا يَجُرّ عِنانَهُ		إلى الماء، لم يتْرُكْ لَهُ الموتُ ساقِيا

ففي هذه الأبيات دخلت (لم) على الأفعال: يقطع، ترني، يترك، و(لم) إذا دخلت على الفعل المضارع نقلت معناه إلى الماضي[3]؛ ومن ثم تكون مضامين هذه الأفعال المذكورة في الأبيات قد تحققت في الماضي، وإن كانت صيغتها صيغة المضارع.

وقد يتحول معنى المضارع من خلال السياق إلى الزمن الماضي، دون أن يكون سبب هذا التحول دخول أداة معينة عليه، ومن ذلك قول مالك بن الريب:

فللّه درّي يَومَ أَتْرُكُ طائعًا		بَنيَّ بأَعْلى الرّقمَتَيْنِ، ومالِيا

فإن قوله: (أترك) هنا بمعنى (تركت).

---

(١) ينظر: عبد القاهر الجرجاني: المفتاح في الصرف، ص(٥٣).

(٢) ينظر: ابن جني: اللمع في العربية، ص(٢٣).

(٣) ينظر: ابن الصائغ: اللمحة في شرح الملحة (٢/ ٨١٧).

وقد يتمحض المضارع للدلالة على الاستقبال إذا دخلت عليه السين أو سوف، أو عوامل نصب المضارع[1]؛ كما في قول مالك:

وَعَـــرِّ قَلـــوصي في الرِّكـــابِ فَإِنَّهـــا		سَـــتَفلِقُ أَكبـــادًا وَتبكـــي بَواكِيـــا

وقوله:

وَلَـــن يَعـــدَمَ الوالـــونَ بَثًّـــا يُصـــيبُهُم		وَلَـــنْ يَعْـــدَمَ المـــيراثَ منّـــي الموالِيـــا

وقوله:

أَجَبْـــتُ الهَـــوَى لَمّـــا دَعَـــاني بِـــزَفْرَةٍ		تَقَنّعْـــــتُ مِنْـــــهَا، أن أُلامَ، ردائيـــــا

فالسين في البيت الأول خلصت الفعل (تفلق) للدلالة على المستقبل وكذلك (لن) مع الفعل (يعدم) في البيت الثاني، و(أن) مع الفعل (ألام) في البيت الثالث.

ويتمحض الفعل المضارع للدلالة على المستقبل إذا أكد بالنون، وفي ذلك يقول ابن جني: ((فإن قلت: فقد بنوا من الفعل المعرب ما لحقته نون التوكيد، نحو: فتفعلن.

قيل: لما خصته النون بالاستقبال، ومنعته الحال التي المضارع أولى بها، جاز أن يعرض له البناء))[2].

وعلى هذا تتمحض دلالة الفعل (أبيت) لتوكيده بالنون في قول الشاعر:

أَلاَ لَيْـــتَ شِـــعْرِي هَـــلْ أبيـــتَنّ ليلـــةً		بجَنـــبِ الغَضَـــا، أُزجـــي القِـــلاص النّواجِيـــا

وتوكيد الفعل بالنون الثقيلة هنا بمثابة تكراره ثلاث مرات[3]، فكأنه قال: هل أبيت، هل أبيت، هل أبيت؛ وهو ما يؤشر على إلحاحه الشديد على هذه الأمنية في تلك اللحظة التي كان الموت فيها يظلل الذات الشاعرة.

ويأتي الفعل الأمر في المرتبة الثالثة من حيث شيوع صيغ الأفعال في مرثية مالك بن الريب لنفسه، حيث استعمله (١٥) خمس عشرة مرة، وهو ما يعادل ٩ , ١١٪ من إجمالي الأفعال الواردة في القصيدة، وقد وردت هذه الأفعال في القصيدة على النحو الآتي:

---

(١) ينظر: السابق (٢/ ٨١٧، ٨١٨).

(٢) ابن جني: الخصائص (٣/ ٨٥).

(٣) ينظر: الزركشي: البرهان في علوم القرآن (٢/ ٤١٩).

رقم البيت	الأفعال	رقم البيت	الأفعال	رقم البيت	الأفعال	رقم البيت	الأفعال	رقم البيت	الأفعال
٢٣	ارفعوني	٢٦	قوما – فهيئا	٢٩	خذاني – فجراني	٤٧	فاعتادي – سلمى	٥١	عر
٢٤	فانزلا	٢٧	خطا – ردا	٣٤	قوما – فأسمعا	٥٠	بلغن		
٢٥	أقيما								

والفعل الأمر يدل على المستقبل(١)، ومجيء الفعل الأمر في المرتبة الثالثة من حيث شيوع استعمال الأفعال في مرثية مالك بن الريب لا يعني: خفوت الدلالة على الاستقبال فيها؛ كما أن مجيء الفعل الماضي في المرتبة الأولى لا يعني: أن الغلبة للزمن الماضي على الحاضر والمستقبل في النص؛ وذلك لما تقدم من انتقال معنى الصيغة بفعل السياق من الدلالة على زمن إلى زمن آخر.

وقد رأينا أن كثيرًا من الأفعال المضارعة قد تمحض معناها إلى المستقبل، وكذلك تغير معنى كثير من صيغ الأفعال الماضية فصارت تدل على المستقبل؛ وبذلك صار الزمن المستقبل هو الزمن المسيطر على جو النص؛ وهو ملمح أسلوبي يشعر بأن الشاعر وقد عجز أمام الموت أراد لنفسه أن ينتصر على الزمن، ويتحدى بهذا الانتصار الموت نفسه، فيرى بعين بصيرته ما سيحدث بعد وفاته وإن عجز عن أن يراه بعين بصره.

(١) ينظر: ابن جني: اللمع في العربية، ص(٢٣).

المبحث الثالث

أبرز الظواهر الأسلوبية في البنية التركيبية

إذا كان الكلام قد وضع للفائدة، فإن ((الفائدة لا تُجنى من الكلمة الواحدة، وإنما تُجنى من الجمل ومدارج القول))[1]؛ ومن ثم تحتل البنية التركيبية وما تتسم به من خصائص أسلوبية منزلة رفيعة في فن القول عامة وفن الشعر خاصة؛ حيث يسعى الشاعر إلى خلق اللغة خلقًا جديدًا، وإنشائها نشأة أخرى؛ ليقول من خلالها المعنى ومعنى المعنى، ويعبر عن معنى الحياة، وينفذ إلى أعماقها[2]، ومن أهم وسائله التي تحقق له هذا الغرض البنية التركيبية التي تتعلق بالشكل التركيبي للجملة وأنماطها؛ فيختار الشاعر التركيب الذي يتناسب مع مقصده، ويحقق الغاية التي يرومها.

وبناء على هذا تقوم الكلمات بأدوار متعددة وفق تركيبها والسياق الذي ترد فيه، ويتصرف الشاعر في تركيب الجملة وفقًا لما يخدم مراده، وما يحقق ما يصبو إليه من دلالات في خياله الخصب، فتارة يلتزم بأصل التركيب، وتارة أخرى يعدل عن هذا الأصل، فيقدم ما حقه التأخير، ويؤخر ما حقه التقديم، ويتفنن في استعمال المعاني النحوية العامة كالخبر والإنشاء، والإثبات والنفي، والتأكيد...إلخ، فيبرز دور النحو فاعلًا وقويًا في النص، ويصير النحو مدخلًا مهمًّا لفهم النص وتفسيره؛ انطلاقًا من كون النحو تفاعلًا خلاقًا مع المفردات التي تشغله، والسياق الذي ترد فيه[3].

وعلى هذا النهج جرى مالك بن الريب في بناء تراكيب مرثيته؛ ومن ثم برزت فيها الظواهر الأسلوبية الآتية فيما يتعلق ببنيتها التركيبية.

أولًا: العدول عن الأصل بالتقديم والتأخير:

لكل لغة نظامها الخاص في ترتيب الكلمات داخل الجملة؛ بحيث يتأتى الفهم والإفهام من خلال الجملة عبر هذا الترتيب الخاص، والعبث بهذا الترتيب قد يؤدي إلى حدوث خلل في الكلام يجعله عديم الفائدة، ولكن في مقابل ذلك قد يؤدي العدول عن هذا الترتيب وفق رؤية خاصة للمرسل إلى إثراء رسالته، وشحنها بفيض من الدلالات والإيحاءات.

ولهذا عنى النحاة والبلاغيون العرب بمسألة الرتبة في الجملة العربية عناية فائقة، وأكدوا دورها في تحقيق الاتساق والانسجام بين عناصر التركيب، ولاحظوا ما يضفيه التدخل المدرس، المحكوم برؤية خاصة للمرسل في ترتيب الكلمات داخل الجملة من أثر حميد في إعلاء بلاغة النص[4]، وفي هذا يقول عبد القاهر الجرجاني: ((هو باب – يعني: التقديم والتأخير – كثير الفوائد، جم المحاسن، واسع التصرف، بعيد الغاية، لا يزال يفتر لك عن بديعة ويفضي بك إلى لطيفة، ولا تزال ترى

---

(١) ابن جني: الخصائص (٢/ ٣٣٣).

(٢) ينظر: د. محمد علي عبد الواحد عوض: المعجم الشعري عند شعراء الستينيات، ص(ب).

(٣) ينظر: د. محمد حماسة عبد اللطيف، الجملة في الشعر العربي، ص(٢١٩).

(٤) ينظر: عبده الراجحي: النحو العربي والدرس الحديث، ص(١٥٤-١٥٦).

شعرًا يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر، فتجد سبب أن راقك، ولطف عندك – أن قدم فيه شيء، وحول اللفظ عن مكان إلى مكان))[1].

ومن هذا المنطق كان مالك بن الريب يعيد ترتيب الكلمات داخل الجملة وفقًا لما ينسجم مع موقفه الشعوري، منزاحًا بهذا الترتيب الجديد عن الأصل المعهود في ترتيب الكلمات في التراكيب العربية، ومن ذلك قوله:

ولَكِـــنّ بأكنـــاف السُّـــمَيْنَة نِسْـــوَةٌ		عَـــزيزٌ عَلَيْهِـــنّ العـــشيّةَ مـــا بيـــا

فقد اشتمل البيت على جملتين مترابطتين، كان بإمكان الشاعر جعلهما جملة واحدة على النحو الآتي:

ولكن ما بي العشية عزيز على نسوة بأكناف السمينة

والصياغتان قد تؤديان أصل المعنى نفسه بيد أن البون شاسع بينهما من حيث ظلال المعنى، وما يثيرانه من إيحاءات إضافية.

فالصياغة المفترضة ترسف في أغلال الجمود، عليها مسحة من البرود، تجعلها تتضاءل فنيًّا أمام الصياغة التي اختارها الشاعر، فجعلت الكلمات تنبض بالحياة، وتكشف عن عاطفة تؤججها نار الحنين للأهل والوطن.

والصياغة التي اختارها الشاعر تتألف من جملتين عدل في كلتيهما عن الرتبة الأصلية المفترضة في علم النحو، والتي تعطي للمبتدأ الحق في أسبقية الذكر على الخبر، بحيث يكون ترتيب الجملة الاسمية: مبتدأ + خبر، لكن الشاعر أراد لها أن تكون خبرًا + مبتدأ.

الجملة الأولى: ((ولكن بأكناف السمينة نسوة))؛ تقدم فيها الخبر شبه الجملة (بأكناف السمينة) على المبتدأ (نسوة)، وقواعد النحاة لا تضطر الشاعر هنا إلى هذا التقديم؛ لأن المبتدأ (نسوة) نكرة موصوفة بالنعت الجملة (عزيز عليهن العشية مابيا) والنكرة إذا وصفت ساغ الابتداء بها[2]،؛ ويصير تقدم خبرها شبه الجملة عليها جائزًا لا واجبًا[3]؛ ومعنى هذا أن قواعد النحاة تبيح للشاعر تقديم المبتدأ وتأخير الخبر – جريا على الأصل – لكن الشاعر آثر العدول عن هذا الأصل، فقدم الخبر (بأكناف السمينة)؛ لأنه يرتبط بالأماكن التي يشتاق إليها، وهواها دائمًا في لسانه، فهو دائم الترديد لها؛ ومن ثم يجد لسانه يعجل بنطق أسماء هذه الأماكن، ولا يتريث لينتظر دورها الطبيعي في الكلام، بل حبه لهذه الأماكن واشتياقه إليها يجعله

(١) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص(١٠٦).

(٢) ينظر: المرادي: توضيح المقاصد والمسالك (١/ ٤٨١).

(٣) ينظر: بدر الدين محمد ابن الإمام جمال الدين محمد بن مالك: شرح ابن الناظم، ص(٨١-٨٣)، وإبراهيم أحمد سلام عيد: جماليات الرتبة في الجملة العربية، ص(٨٥).

يعصف بالرتبة النحوية المفترضة، ويجعل أسماء هذه الأماكن تقفز إلى محل الصدارة، مؤكدة أن الشاعر ينفخ في نظمه من روحه، ويحمله ما يدور في خلجاته.

وكذلك الحال في الجملة الثانية التي اشتمل عليها البيت السابق، وهي جملة النعت (عزيز عليهن العشية مابيا)؛ حيث تقدم الخبر النكرة (عزيز) على المبتدأ المعرفة (ما)، ليبادر الشاعر بهذا التقديم إلى إبراز عاطفة أولئك النسوة تجاهه وما حل به؛ فإذا كانت غربة الشاعر وارتحاله عن أهله قد حالت دون استدفائه بحرارة مشاعر الأهل في هذا الموقف – فإن الرتبة النحوية لن تكون معينة لتلك الغربة في هذه الحيلولة، بل ينزاح الشاعر عن هذه الرتبة لينعم في ظل اللغة ومعطياتها بما حرم منه في الواقع؛ فيقدم اللفظ (عزيز) الدال على عزته لدى أهله، والذي يعطيه إمكانية تخيل هؤلاء الأهل وهم جزعون لأجله، يشاركونه آلامه وأحزانه، ويؤخر اللفظ الدال على ما حل به (مابيا)؛ ليأتي في آخر البيت بمثابة القرار الموسيقي لهذه المقطوعة الموسيقية التي يعزفها الشاعر من خلال البيت؛ لتكون أشبه بزفرات تتعالى، وأنفاس حرى تترجم آلام الشاعر الذي حالت غربته بينه وبين أهله وأحبته.

وهكذا يثمر تصرف الشاعر في الرتبة النحوية العديد من الدلالات، ويثري القول الشعري بكثير من الإيحاءات.

ثانيًا: التراكيب الإنشائية:

الأساليب الإنشائية هي الأقوال التي لا تحتمل الصدق، ولا الكذب[1]، وهي تنقسم قسمين:

الأول: الإنشاء الطلبي: وهو ما ((يستدعي مطلوبًا غير حاصل وقت الطلب))[2]، ويشمل: الأمر، والنهي، والنداء، والاستفهام، والتمني.

الثاني: الإنشاء غير الطلبي: هو ((ما لا يستدعي مطلوبًا غير حاصل وقت الطلب، ويكون بصيغ المدح، والذم، وصيغ العقود، والقسم، والتعجب، والرجاء، وكذا يكون برب، ولعل، وكم الخبرية))[3].

وقد وظف مالك بن الريب هذين النوعين في مرثيته على النحو الآتي:

١- الأمر:

يأتي أسلوب الأمر في مقدمة الأساليب الإنشائية التي وظفها مالك بن الريب في رثائه لنفسه؛ حيث وظف هذا الأسلوب خمس عشرة مرة ليحتل بذلك المرتبة الأولى بالنسبة للأساليب الإنشائية التي وظفها الشاعر.

ويتيح النظام اللغوي في العربية ست صيغ لتأليف أسلوب الأمر:

---

(١) ينظر: حامد عوني: المنهاج الواضح للبلاغة (٢/ ٨٨).

(٢) القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة (٣/ ٥٢).

(٣) أحمد بن إبراهيم بن مصطفى الهاشمي: جواهر البلاغة، ص(٦٩).

الصيغة الأولى: فعل الأمر؛ كما في قوله تعالى: ﴿ فَأْتُواْ بِسُورَةٍ مِّن مِّثْلِهِۦ ﴾[1].

الصيغة الثانية: المضارع المقترن بلام الأمر؛ كما في قوله تعالى: ﴿ لِيُنفِقْ ذُو سَعَةٍ مِّن سَعَتِهِۦ ﴾[2].

الصيغة الثالثة: اسم فعل الأمر؛ كما في قول ابن الرومي:

حَذَارِ الحلَمَ إنَّ الحلَ	مَ ذو أَسْوٍ وذُو جَرْحِ[3]

الصيغة الرابعة: المصدر النائب عن فعل الأمر؛ كما في قول قطري بن الفجاءة:

فَصَبراً في مَجالِ المَوتِ صَبراً	فَما نَيلُ الخُلودِ بِمُستَطاعِ[4]

الصيغة الخامسة: اسم المصدر النائب عن فعل الأمر؛ كما في قول ابن الرومي:

مهلًا أخا ودي فإيَ بالذي	تُسدي إليَّ محدِّثٌ فمفصِّصُ[5]

الصيغة السادسة: الأمر بالخبر؛ كما في قولك: يجب أن تتقن عملك.

ومن بين هذه الصيغ الست المتاحة لغويًّا بين يدي مالك بن الريب لصياغة أسلوب الأمر، اختار منها أولها؛ ليؤلف بها أوامره المتعددة في القصيدة؛ فجاءت جميع أساليب الأمر في القصيدة على صيغة فعل الأمر؛ كما في قوله:

وَقُوما، إذا ما استُلّ روحي، فهيِّئا		ليَ السِّدرَ والأكفانَ عند فنائيا

حيث اشتمل هذا البيت على أسلوبي أمر بصيغة فعل الأمر في قوله: (قوما)، و(فهيئا).

والمعنى الأصلي للأمر هو طلب الفعل على وجه الاستعلاء والإلزام[6]، لكن مالك بن الريب قد عدل عن هذا الأصل، وخرج بالأمر عن هذا المعنى إلى معنى الالتماس على سبيل التلطف مع المأمور في معظم الأساليب الواردة في المرثية؛ كما في قوله:

أَقولُ لأَصحابي ارْفعوني فإنه		يَقِرّ بِعَيْني أن سَهيلٌ بَدَا لِيا

(١) سورة البقرة آية: ٢٣.

(٢) سورة الطلاق آية: ٧.

(٣) البيت من الهزج لابن الرومي في ديوانه (٢/ ٥٥١).

(٤) البيت من الوافر، وهو لقطري بن الفجاءة في: ابن هشام الأنصاري، تخليص الشواهد ص (٢٩٨)، وخالد بن عبد الله بن أبي بكر بن محمد الجرجاوي: شرح التصريح على التوضيح (١/ ٣٣١).

(٥) البيت من الكامل لابن الرومي في ديوانه (٤/ ١٣٦٢).

(٦) ينظر: د. أحمد مطلوب: أساليب بلاغية: الفصاحة – البلاغة – المعاني، ص(١١١).

فالشاعر يلتمس من أصحابه أن يرفعوه؛ حتىٰ تقر عينه برؤية سهيل الذي يذكره ببلاده وأوطانه؛ وجاء الأمر هنا مقولًا للقول، مشعرًا بأنه وصية محتضر قد سيطر عليه الشوق تجاه وطنه؛ ومن ثم فهو يوصي حاضريه بكل ما يؤكد عرىٰ الارتباط بينه وبين ذلك الوطن.

وبناء علىٰ ذلك يمكن القول بأن الوصايا في مرثية مالك بن الريب لنفسه لم تأت عفو الخاطر، وإنما كان يتوخاها، ويسعىٰ إليها سعيًا[1]، ويؤكد ذلك هذه الأوامر الكثيرة التي يلتمس فيها الشاعر من المخاطب تبليغ أهل وطنه ما حل به؛ كقوله:

وَقوما عَلىٰ بِئرِ السَّمينَةِ أسمعا		بِها الغُرَّ وَالبيضَ الحِسانَ الروانِيا
بِأَنَّكُما خَلَّفْتُمَاني بِقَفرَةٍ		تُهيلُ عليّ الرّيحُ فيها السَّوافيا

وقوله:

فَيا صاحِبا إمّا عَرَضتَ فبلّغَنْ		بَني مازِنٍ والرَّبِّ أَن لا تَلاقِيا
وَعَرِّ قَلوصي في الرِّكابِ فَإِنَّها		سَتَفلِقُ أَكبادًا وَتبكي بَواكِيا

فأفعال الأمر في هذه الأبيات: قوما، أسمعا، فبلغن، عر تمثل وصايا يلتمس فيها الشاعر من صحبه إعلام أهله وذويه بحاله، ونعيه لهم؛ تأكيدًا علىٰ معاناته بفقدهم، وهي معاناة ضاعفت الغربة آثارها وآلامها، وفي هذا يقول أبو الفرج الأصفهاني: ((كنا نسمع أهل العلم يقولون: فقد الأحبة في الأوطان غربة، فكيف إذا اجتمعت الغربة وفقد الأحبة))[2].

وتحت وطأة هذه الآلام المتضاعفة ترتقي دلالة أساليب الأمر في مرثية مالك بن الريب من مجرد الالتماس إلىٰ الاستعطاف والاسترحام؛ كما في قوله:

يا صاحِبَي رحلي! دنا المَوتُ، فَانزلا		بِرابِيَةٍ، إنّي مُقِيمٌ لَيالِيا
أَقيما عليّ اليَومَ، أو بَعضَ ليلةٍ		ولا تُعجِلاني قد تبيّنَ شانيا
وَقُوما، إذا ما استُلّ روحي، فهيِّئا		لِيَ السِّدرَ والأكفانَ عند فنائيا
وخُطّا بأَطرَافِ الأسِنّةِ مضجعي		ورُدّا علىٰ عَيْنَيَّ فضلَ ردائيا
ولا تحسُداني، باركَ الله فيكما		من الأَرضِ ذَاتِ العَرضِ أن توسِعا ليا
خُذاني فَجُرّاني بِثَوبي إِلَيكُما		فقد كُنتُ، قبل اليوم، صَعبًا قِياديا

(١) ينظر: إبراهيم علي شكر: قراءة جديدة في يائية مالك بن الريب، ص(٩٦).

(٢) أبو الفرج الأصفهاني: أدب الغرباء، ص(١١).

فالشاعر في هذه الأبيات يحشد سبعة أوامر متنوعة؛ انزلا، أقيما، قوما، هيئا، خطا، ردا، خذاني، وسياق هذه الأفعال يؤشر إلى عدم وقوفها عند مجرد الالتماس، بل هي تتعدى ذلك إلى الاستعطاف والاسترحام؛ فهذا الشاعر الذي برحت به آلام الغربة وفقد الأحبة، يستعطف صاحبيه أن يقيما يومًا أو بعض ليلة على قبره؛ ليستأنس بهم؛ وتزول عنه بعض الوحشة التي غطت على فؤاده.

وتزداد دلالات الاستعطاف والاسترحام المنبثقة من أساليب الأمر في هذه الأبيات مع دعوة الشاعر صاحبيه إلى القيام بمراسم تجهيز قبره، وتهيئته للدفن (هيئا لي السدر والأكفان عند وفاتيا) وهو تصوير لطقوس الموت والدفن، تمتزج فيه مشاعر الشفقة بالألم والاستسلام للموت[1].

ويبلغ هذا الاستسلام ذروته، ومن ثم تصل دلالة الأمر إلى أقصى درجات الاستعطاف والاسترحام مع قوله:

خُـــذاني فَجُـــرّاني بِثَـــوبي إِلَـــيكُما		فقـــد كُنّـــتُ، قبـــل اليـــوم، صَـــعبًا قِياديـــا

٢- الاستفهام:

أسلوب الاستفهام هو ثاني الأساليب الإنشائية الطلبية شيوعًا في مرثية مالك بن الريب؛ حيث وظفه الشاعر سبع مرات، مقتصرًا في هذا التوظيف على ثلاث أدوات من أدوات الاستفهام فحسب هي: هل، والهمزة، وأين، وكان لـلأداة (هل) النصيب الأوفر من التوظيف حيث وظفها الشاعر في أربعة مواضع وهو ما يعادل ٦٦٪ من مجموع أساليب الاستفهام في القصيدة في حين اقتصر توظيف الهمزة، و(أين) على موضع واحد لكل منهما، بنسبة ١٦,٦٪ من مجموع أساليب الاستفهام الموظفة في القصيدة لكل أداة من الأداتين.

والأصل في الاستفهام أنه لطلب العلم بشيء لم يكن معلومًا من قبل[2]، ولكن مالك بن الريب في مرثيته قد عدل عن هذا الأصل ووظف الاستفهام لأغراض أخرى كما يلي:

الاستفهام بـ(هل):

وظف مالك بن الريب الاستفهام بـ(هل) في أربعة مواضع؛ في قوله:

أَلاَ لَيْـــتَ شِـــعْرِي هَـــلْ أبيـــتَنّ ليلـــةً		بجَنـــبِ الغَضَـــا، أُزجـــي القِـــلاص النّواجِيـــا

وقوله:

فيـــا ليْـــتَ شِـــعْري، هـــل تغـــيّرَتِ الرَّحـــا		رحـــا المُثْـــلِ أَو أَمسَـــت بِفَلْـــجٍ كَـــما هِيـــا

(١) ينظر: سعود شنين قاطع: الجملة في شعر مالك بن الريب، ص(٢٤٨).

(٢) ينظر: د. أحمد مطلوب: أساليب بلاغية، ص(١١٨).

وقوله:

وَهَــل أَتــرُك العــيسَ العَــوالي بِالضُــحى		بِرُكبانِهـــا تَعلـــو المِتـــانَ الفَيافِيـــا

وقوله:

فيـا لَيْـتَ شِـعْرِي هَـلْ بَكَـتْ أُمُّ مالـكٍ		كمـا كُنْـتُ لَـوْ عَـالَوا نَعِيَّـكَ باكيـا

والاستفهام في هذه المواضع جاء مصحوبًا بـ(ليت شعري) التي تفيد التمني، وتعبر عن ذات قلقة متحيرة مرتبكة؛ ومن ثم اكتسب الاستفهام هذه الدلالات من السياق المحيط به؛ فتحولت دلالة (هل) من الدلالة على طلب التصديق[1] بها، أي: معرفة وقوع النسبة، أو عدم وقوعها لا غير إلى الدلالة على التمني:

ففي الموضع الأول: حين يتساءل مالك بن الريب (هل أبيتن ليلة بجنب الغضا أزجي القلاص النواجيا) فهو ليس خالي الذهن عن موضوع التساؤل، ولا يطلب من المسئول أن يخبره إن كان سيبيت هذه الليلة أم لا، وإنما يعرب عن أمنية يتمناها، استحوذت على فكره، فانطلق بها لسانه، وعبر عنها في صيغة استفهام.

وكذلك الحال في الموضع الثاني: ((هل تغيرت الرحا رحا المثل أو أمست بفلج كما هيا)) فهو يشتاق إلى هذا الموضع الموجود بفلج، والذي يسمى رحا المثل، ويتمنى أن يعود إليه مرة أخرى، لكن وحشة الغربة، ورهبة الموت المنتظر، جعلت هذه الأمنية أمنية مشوبة بالقلق والحيرة اللذين برزا في أسلوب الاستفهام من خلال العطف بـ(أو): ((أو أمست بفلج كما هيا)).

وفي الموضع الثالث: ((هل أترك العيس العوالي بالضحى)) يتمنى ألا يترك هذه العيس التي تعلو بركبانها المرتفعات لتصل بهم إلى بلادهم؛ ويتمنى استكمال الرحلة مع هؤلاء الركبان على هذه العيس؛ عله يصل إلى وطنه، ويلقى أهله وخلانه، فتشفى آلام غربته.

وفي الموضع الرابع: ((هل بكت أم مالك ..)) يعبر الاستفهام عن أمنية حي مقبل على الموت، يشتم رائحته في كل مكان، فتمتلئ نفسه بالهواجس عن مستقبله المنتظر، وتلفه الحيرة بشأن مواقف الآخرين منه بعد موته: فمنهم من سيحزن ويجزع، وقد يكون منهم من يشمت ويفرح؛ وتصل هذه الحيرة بالشاعر إلى أقصاها حتى تجعله يتشكك في موقف أمه من موته، وتجعله يتمنى أن تبكيه بكاء حارًّا؛ كما كان سيبكيها هو لو ماتت قبله.

الاستفهام بالهمزة:

وظف مالك بن الريب الاستفهام بالهمزة في قوله:

---

(١) التصديق: في الاستفهام بـ(هل) والهمزة – يعني: إدراك النسبة، بحيث يكون المتكلم خالي الذهن مما استفهم عنه في جملته، مصدقا للجواب إثباتا بنعم، أو نفيا بـ(لا). ينظر: د. محمد أحمد قاسم، ود. محيي الدين الديب: علوم البلاغة، ص(٢٩٤).

أَلَمْ تَـــرَنِي بِـــعتُ الضَّـــلالةَ بالهُـــدىٰ		وَأَصْـــبَحْتُ في جَـــيشِ ابـــنِ عَفّـــانَ غازِيـــا

والاستفهام هنا جاء استفهامًا منفيًّا (ألم)، فخرج عن الدلالة عن طلب العلم بشيء لم يكن معلوما من قبل ، إلىٰ الدلالة علىٰ التقرير، كما في قوله تعالىٰ: ﴿ أَلَمْ يَجِدْكَ يَتِيمًا فَآوَىٰ ﴾[1]، ونحوه[2].

وبذلك يبغي الشاعر من هذا الاستفهام حمل المخاطب علىٰ الإقرار بهذه الحقيقة التي يعلمها الشاعر وغيره من أنه ترك حياة الصعلكة وما فيها من قطع للطريق، وسفك للدماء، ونهب للأموال، وغير ذلك من وجوه الضلالة، وصار مجاهدًا في جيش سعيد بن عثمان بن عفان، مستبدلًا الهدىٰ بالضلالة.

وهذا التحول في دلالة الاستفهام يمنحه وظيفة نفسية، تتمثل في تهدئة نفس الشاعر حين يتذكر ويتذكر الآخرون أنه غادر وطنه لغاية نبيلة هي الجهاد في سبيل الله؛ ومن ثم يضعنا الاستفهام أمام ((لحظة صدق حقيقية يعيشها الشاعر: إن لديه حبًّا للجهاد في سبيل نصرة الإسلام، لكنه حب مرتبط بحب الوطن، وحنين منقطع النظير إليه. وحب الوطن يعني: حب الحياة، فقد شعر بالعجز في وقته الحاضر، في حين كان في ماضيه ذا إرادة))[3]؛ ومن ثم يكون في تذكر هذا الماضي تعويض نفسي عن العجز في الحاضر.

الاستفهام بـ(أين):

وظف مالك بن الريب في رثائه لنفسه الاستفهام بـ(أين) في قوله:

يقولـــون: لا تَبعُـــدْ، وَهُـــم يَـــدفِنونَني		وأيـــــنَ مَـــــكانُ البُعْـــــدِ إلاّ مَـــــكانِيا؟

والاستفهام هنا غرضه النفي، أي: وما مكان البعد إلا مكانيا، وقد كان بإمكان الشاعر أن يصرح بالنفي فيقول: (وليس مكان البعد إلا مكانيا) – حيث إن (وليس) مساوية لـ(وأين) في وزنها العروضي – ولكن مالكًا اختار التعبير بأسلوب الاستفهام؛ ليدل من خلاله علىٰ النفي الذي يريده، وذلك لأنه لو صرح بالنفي قائلًا: (وليس مكان البعد إلا مكانيًا) لكان هو النافي، أي: أن النفي وارد علىٰ لسانه هو، والشاعر لا يريد ذلك، بل يريد أن يستنطق المخاطب، ويحمله علىٰ أن يتفوه هو بهذا النفي، فجاء بصيغة السؤال: ((وأين مكان البعد إلا مكانيا))؛ ليكون الجواب المتوقع – والمرغوب فيه – ليس مكان البعد إلا مكانك.

---

(١) سورة الضحىٰ آية: ٦.

(٢) ينظر: د. أحمد مطلوب: أساليب بلاغية، ص(١٢١).

(٣) د. سمر الديوب: الثنائيات الضدية، دراسات في الشعر العربي القديم، ص(١٨).

وبهذا يضعنا الاستفهام في حوارية حزينة بين الشاعر الذي يرثي نفسه، والذي تخيل نفسه ميتًا، وصحبه يزاولون مراسم دفنه وبين هؤلاء الصحب الذين يدعون له بعدم الهلاك (لا تبعد) وهم يدفنونه، وكأن الشاعر يستنكر عليهم هذا الدعاء في مثل هذا الموقف.

٣- **التمني**: هو طلب شيء محبوب لا يتوقع حصوله إما لكونه مستحيلًا، وإما لكونه ممكنًا غير مطموع في نيله[١].

ومثال الأول قول أبي العتاهية:

فيَا لَيتَ الشَّبابَ يَعُودُ يَوْماً	فأُخبِرَهُ بِمَا فَعَلَ المَشِيبُ[٢]

ومثال الثاني: قوله تعالى: ﴿ يَٰلَيۡتَ لَنَا مِثۡلَ مَآ أُوتِيَ قَٰرُونُ ﴾[٣]؛ وقد ورد النوعان في تمنيات مالك بن الريب في رثائه لنفسه؛ حيث تكرر في المرثية أسلوب التمني ست مرات؛ وإذا أضفنا إليها التمني بـ(هل) الذي ورد أربع مرات، كما اتضح من تناولنا لأسلوب الاستفهام، ظهر أن أسلوب التمني يعد أحد البنى الأسلوبية البارزة في القصيدة، والتي تخلق توترًا – أو بروزًا – في النص.

ويبرز التمني بوصفه طلبًا لمحبوب لا يتوقع حصوله؛ لكونه مستحيلًا في قول مالك:

فَلَيتَ الغَضَا لم يقطَعِ الركبُ عَرضَهُ		وليتَ الغَضَا مَاشَى الركابَ بعاليا

فقد اشتمل هذا البيت على أمنيتين:

الأولى: ((ليت الغضا لم يقطع الركب عرضه))؛ وهذا أمر يستحيل؛ لأن الركب قد قطع عرض الغضا بالفعل، وارتحل الشاعر عن وطنه وعانى آلام الغربة، والزمن لن يعود تارة أخرى.

والتمني هنا يوحي بحسرة الشاعر على ترك وطنه، يؤكد هذه الحسرة تعبيره بلفظة (عرضه) بدل (طوله)؛ لأن الركب قد قطع الطريق بطوله، لكن الشاعر اختار التعبير بالعرض؛ ليوحي بحسرته على كل خطوة خطاها، وابتعد بها عن وطنه؛ حتى لو كانت قطعًا لعرض الطريق.

والأمنية الثانية: ((ليت الغضا ماشى الركاب ليالي))، وهي – أيضًا – أمنية مستحيلة؛ لأن الغضا لن يبرح محله، ويستحيل أن يماشي الركاب، بيد أن الشاعر قد رأى الغضا بعين خياله؛ فتخيله قد استحال شخصا يماشي الركاب؛ وبذلك جعل منه بهذه الأمنية رمزًا مكثفًا مشحونًا يشف عن أسى بالغ على هجر الوطن.

---

(١) الزَّبيدي، تاج العروس (٣٨/ ١٢٧).

(٢) ينظر: أحمد بن إبراهيم بن مصطفى الهاشمي: جواهر البلاغة، ص(٨٧).

(٣) سورة القصص آية: ٧٩.

وأما التمني بوصفه طلبًا لمحبوب لا يتوقع حصوله؛ لكونه ممكنًا غير مطموع في نيله، فيبرز في قول الشاعر:

أَلاَ لَيْـــتَ شِـــعْرِي هَـــلْ أَبِيـــتَنّ لَيلـــةً		بِجَنـــبِ الغَضَـــا، أُزجـــي القِـــلاص النّواجِيـــا

فالمبيت ليلة بجنب الغضا يزجي فيها الشاعر القلاص أمر ممكن، بل هو في غاية اليسر والسهولة ولكنه غير مطموع في نيله، والشاعر في هذه الحال التي أشرف فيها على الموت، فلم يجد أمامه سوى الأماني، وسرد الأحزان في عبارات وأساليب يحفزها الألم والانكسار النفسي، الذي جعل روح الشاعر – وهو يجود بها – تتفجر بالحنين إلى الغضا، ويتمنى لو رحل الغضا معه، أو استدار الزمان به، فظل هو في الغضا، ولم يرحل عنه.

وتأتي الجملة الاسمية المنسوخة (ليت شعري) التي تكرر التمني بها في القصيدة ثلاث مرات أشبه بصرخة يأس واستحالة تنبئ عن الصراع الداخلي المحتدم في نفس الشاعر، الذي بات يعلم يقينًا أن الأماني شيء والواقع الذي غدا فيه شيء آخر تمامًا، وهي الحقيقة المرة التي يعلمها الشاعر، بيد أنه يفر منها إلى عالم الأماني، مع علمه أن (ليت) لن تنفعه بشيء، ولن تجدي فتيلا.

والتمني كما يكون بـ(ليت) يكون – أيضًا – بـ(لو)[1]، والشاعر الذي علم أن (ليت) لن تفيد، يتحول عنها إلى (لو) عساها تحقق له ما لم تحققه (ليت)؛ ومن ثم يتمنى بـ (لو) قائلًا:

لَقَـــد كـــانَ فِي أَهـــلِ الغَضـــا لَـــو دَنـــا		الغَضـــا مَـــزارٌ وَلَكِـــنَّ الغَضـــا لَـــيسَ دانِيـــا

فالغضا لا يزال أمنية الشاعر ومأموله، لكن مع اقتراب الأجل، وتلاشي الأمل، ينخفض سقف تمنيات الشاعر، فبعد أن كان من قبل يتمنى أن يماشي الغضا الركاب، فهو هنا يتمنى مجرد اقتراب الغضا بهذه الجملة (لو دنا الغضا) المعترضة بين خبر كان المقدم (في أهل الغضا)، واسم كان المؤخر (مزار).

ويأتي قول الشاعر: ((ولكن الغضا ليس دانيا)) إعلانًا وإعلامًا بتكسر أمانيه على صخرة الواقع؛ ومن ثم يختتم كلامه عن الغضا، بهذه العبارة، ولا يعود إلى ذكره في القصيدة مرة أخرى بعد أن كرر ذكره في هذا البيت والبيتين اللذين قبله – الأبيات الثلاثة الأول في مطلع القصيدة – ست مرات، وجاء هذا التكرار متدرجًا، حيث ذكرها مرة في البيت الأول، ومرتين في البيت الثاني، وثلاث مرات في البيت الثالث، وهي طريقة في التكرار تستدعي التأمل، وتؤكد أن التكرار في عالم الشعر لا يحدث اعتباطًا ، كما هو الحال في الكلام العادي، وإنما يحدث وفق نظام فني خاص يوائم التجربة، ويحسن تجسيدها[2].

---

(١) ينظر: عبد المتعال الصعيدي: بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة (٢/ ٢٥٠).

(٢) ينظر: د. فاطمة محجوب: التكرار في الشعر، ص(٢٨).

٤- النداء:

النداء هو طلب المتكلم إقبال المخاطب عليه بحرف نائب مناب أنادي[١]، وأحرف النداء هي: الهمزة، أي، أيا، هيا، وا، يا.

وقد اقتصر مالك بن الريب على واحد من هذه الحروف هو (يا)، فاستعمله في جميع نداءاته الواردة في القصيدة، وهذا الاقتصار على استعمال (يا)، دون غيرها من حروف النداء، يؤشر إلى رغبة الشاعر في توجيه ندائه إلى القريب، والبعيد على حد سواء؛ إذ إن ما دون (يا) من أدوات النداء، الأصل فيه أن يستعمل لنداء القريب، أو لنداء البعيد، فينادى القريب بالهمزة، وأي، وينادى البعيد بـ(أيا، هيا، وا)، وأما (يا) فهي تصلح لنداء القريب والبعيد جميعًا[٢].

وقد حرص مالك بن الريب على ذكر حرف النداء (يا) في كل المواضع سوى موضع واحد، حذفت فيه الأداة، وهو قوله:

ولا تَنْسَيا عَهْدي، خَليليّ، بعدها		تقطُّع أوصالي وَتَبْلى عِظامِيَا

وحرف النداء الذي يجوز حذفه هو (يا) خاصة[٣]، وهو ما يعني: انفراد (يا) بكل أساليب النداء الواردة في القصيدة.

وحذف أداة النداء يؤشر إلى قرب المنادى من المنادي؛ ولهذا علل ابن الوراق كثرة حذف أداة النداء في القرآن الكريم، بأن الله تعالى قريب من عباده، فقال: ((وقد كثر حذف حرف النداء في القرآن، كقوله تعالى: ﴿ يُوسُفُ أَعْرِضْ عَنْ هَـٰذَا ﴾[٤]، و﴿ رَبَّنَا لَا تُزِغْ قُلُوبَنَا ﴾[٥]، ويجوز أن يكون الحذف كثيرًا في القرآن؛ لأن الله تعالى قريب ممن يدعوه؛ فلهذا حذف النداء))[٦].

والنحاة لا يجيزون حذف أداة النداء، إذا كان المنادى بعيدًا؛ لأن نداء البعيد يحتاج إلى إطالة الصوت؛ وحذف حرف النداء ينافي ذلك[٧].

---

(١) أحمد بن إبراهيم الهاشمي: جواهر البلاغة، ص(٨٩).

(٢) ينظر: خالد الأزهري: شرح التصريح على التوضيح (٢/ ٢٠٦).

(٣) ينظر: المرجع السابق.

(٤) سورة يوسف آية: ٢٩.

(٥) سورة آل عمران آية: ٨.

(٦) ابن الوراق: علل النحو، ص(٣٤٨).

(٧) ينظر: ابن هشام: أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك (٤/ ٧).

وحذف أداة النداء له دلالته في نفس البليغ؛ حيث تشعر بأن المنادىٰ في أقصىٰ منازل القرب من المنادي؛ ومن ثم لم يحتج إلىٰ ذكر أداة نداء له؛ لشدة قربه[1]، وهذا يليق بالأحوال التي يراد بها استعطاف المنادىٰ واسترحامه؛ كما هو الحال لدىٰ مالك بن الريب، في هذا الموقف الذي مست فيه الحاجة إلىٰ استعطاف خليليه واسترحامهما، فناداهما هذا النداء الرقيق – خليلي – دون ذكر أداة النداء؛ ليشعرهما بحاجته إلىٰ قربهما منه، وإلىٰ رعايتهما لعهده إذا صار أوصالًا مقطعة، وعظامًا بالية.

وقد ذكر مالك بن الريب في رثائه لنفسه (يا) في خمسة مواضع، ولكن لا يتفق النحاة علىٰ كونها للنداء في هذه المواضع جميعها، بل يجري الخلاف بين النحاة في اعتبار (يا) حرف نداء، في موضعين من المواضع الخمسة التي ذكر فيها الشاعر (يا):

أول هذين الموضعين قوله:

فيا لَيْتَ شِعْرِي هَلْ بَكَتْ أُمُّ مالِكٍ		كما كُنْتُ لَوْ عَالَوا نَعِيَّكَ باكيا

فقد اختلف النحاة في نوع (يا) في مثل هذين الموضعين:

فقيل: إن (يا) في مثل هذين الموضعين حرف تنبيه لا حرف نداء[2]؛ كما في قوله تعالىٰ: ﴿ يَٰلَيۡتَ قَوۡمِي يَعۡلَمُونَ ﴾[3]، وقوله سبحانه: ﴿ أَلَّا يَسۡجُدُواْ ﴾[4]، في قراءة الكسائي – رحمه الله – فإنه يقف علىٰ (يا)، ويبتدئ بـ(اسجدوا)[5].

وقيل: إن (يا) في مثل هذين الموضعين حرف نداء، والمنادىٰ محذوف[6]؛ وهذا ما أميل إليه هنا.

وعلىٰ ذلك يكون التقدير: فيا صاحبي، ليت شعري؛ وهذا ينسجم مع حرص الشاعر علىٰ نداء صاحبيه، وإيصائهما في أبيات كثيرة من القصيدة؛ كما في قوله:

وَلَمّا تَرَاءَتْ عِنْدَ مَرْوٍ مَنِيّتي		وَحَلَّ بِهَا جِسْمي، وَحَانَتْ وَفَاتِيا
أَقولُ لأَصْحابي ارْفعوني فإنه		يَقِرّ بِعَيْني أن سَهَيلٌ بَدَا لِيا
يا صاحبَي رحلي! دنا المَوْتُ، فَانزلا		بِرابِيَةٍ، إنّي مُقِيمٌ لَيالِيا
أَقيما عليّ اليَوْمَ، أو بَعْضَ ليلةٍ		ولا تُعْجِلاني قد تبيّنَ شانيا
وَقُوما، إذا ما استُلّ روحي، فهيِّئا		لِيَ السِّدرَ والأكفانَ عند فنائيا

(١) ينظر: عبد الرحمن بن حسن حنبكة: البلاغة العربية (١/ ٢٤٢).

(٢) ينظر: خالد الأزهري: شرح التصريح علىٰ التوضيح (١/ ٣١).

(٣) سورة يس، الآية (٢٦).

(٤) سورة النمل، الآية (٢٥).

(٥) أبو بكر بن مجاهد المقرئ، السبعة في القراءات، ص (٤٨٠)، وعبد الله بن عبد المؤمن ، الكنز في القراءات العشر (٢/ ٥٨٩)،

(٦) ينظر: خالد الأزهري: شرح التصريح علىٰ التوضيح (١/ ٣١).

وخُطّا بأطْرَافِ الأسِنّةِ مضجعي		ورُدّا علىٰ عَيْنَيَّ فضلَ ردائيا
ولا تحسُداني، باركَ الله فيكما		من الأرْضِ ذَاتِ العَرضِ أن توسِعا ليا
خُذاني فَجُرّاني بِثَوبي إلَيكُما		فقد كُنْتُ، قبل اليوم، صَعبًا قِياديا

وغير ذلك من الأبيات التي تؤكد حضور نداء الصاحبين في معظم أبيات القصيدة.

والمواضع الثلاثة التي ذكرت فيها (يا) حرف نداء – بلا خلاف – في القصيدة، أولها قوله:

يا صاحبَي رحلي! دنا المَوْتُ، فَانزلا		بِرابِيَةٍ، إنّي مُقِيمٌ لَياليا

والنداء هنا تفوح منه دلالات اليأس وانقطاع الأمل، حيث ينادي الشاعر صاحبيه وقد ملأه الشعور بإدبار الحياة، وإقبال الموت لا محالة؛ ولذا فهو يلتمس منهما النزول برابية، لتكون موضعًا حسنا يتناسب مع طول إقامته في هذا المكان بعد موته.

وحرص الشاعر علىٰ تخير مكان دفنه، فيه تعويض نفسي له عن حالة الحرمان من الوطن التي عاناها في غربته، وثقلت عليه أيما ثقل في أيامه الأخيرة، التي تمثل الظرف الزماني لميلاد هذه القصيدة.

وفي الموضع الثاني يقول مالك:

فَيا صاحِبا إمّا عَرَضتَ فبلّغَنْ		بَني مازِنٍ والرَّيِّبِ أن لا تَلاقِيا

وهنا يتحول الشاعر بالنداء من التعرف بالإضافة في الموضع السابق – يا صاحبي رحلي – إلىٰ التنكير – فيا صاحبا – وهذا التحول في النداء ينبئ عن تصاعد الأزمة النفسية لدىٰ الشاعر؛ حتىٰ بلغ به الأمر إلىٰ أنه ليس لديه رفاهية اختيار الصاحب الذي يناديه، بل هو ينادي صاحبا نكرة وصارت حاله كحال الأعمىٰ الذي يتخبط في طريق لم يخبره من قبل، فينادي: يا رجلًا خذ بيدي، وهو لا يقصد واحدًا بعينه، بل من أخذ بيده، فهو بغيته[1].

وكذلك الشاعر هنا ينادي أي صاحب من الصحب، فمن أجاب نداءه، فهو بغيته؛ وبذلك يتحمل النداء كثيرًا من دلالات اللوعة والحسرة والحرقة، ويكشف عن رغبة عارمة من الشاعر في بث التوجع والشكوىٰ إلىٰ أي أحد.

وفي الموضع الثالث يقول مالك بن الريب:

غَدَاةَ غَدٍ، يا لَهْفَ نَفْسِي علىٰ غدٍ		إذا أدْلَجُوا عَنّي، وَأصبَحتُ ثاوِيا

(١) ينظر: د. سعود شنين قاطع: الجملة في شعر مالك بن الريب، ص(٢٨١).

والغرض من النداء هنا التحسر، قال ابن منظور: ((قولهم: يا لهف فلان كلمة يتحسر بها على ما فات))[1]؛ وبمقارنة هذه الدلالة اللغوية لقولهم: ((يا لهف فلان)) بدلالة قول الشاعر: ((يا لهف نفسي)) يظهر أن الشاعر قد خرج على الاستعمال المألوف لهذا التركيب، وانزاح به عن التحسر على ما فات إلى التحسر على الآتي؛ لأنه يتحسر على الغد ((غداة غد يا لهف نفسي على غد))، وهذا يدل على أن الشاعر قد تيقن موته؛ ومن ثم صار ما سيحدث في الغد معلومًا مؤكدًا، كالذي حدث بالأمس.

وهكذا جاء أسلوب النداء في رثاء مالك بن الريب لنفسه مثقلًا بعاطفة جياشة، تهيج الإحساس والمشاعر، وتشعر بعظمة الموت، ومشهده المهيب، الذي تئن له القلوب وجعًا.

٥- النهي:

النهي أسلوب يطلب به المتكلم من المخاطب الكف عن فعل أمر ما على جهة الاستعلاء، والإلزام، ويخرج عن هذه الدلالة اللغوية إلى دلالات أخرى، وله صيغة واحدة هي صيغة الفعل المضارع المقرون بـ(لا) الناهية[2].

وقد وظف مالك بن الريب في رثائه لنفسه النهي في أربعة مواضع على النحو الآتي:

الموضع الأول: قوله:

أَقِيما عليّ اليَوْمَ، أو بَعْضَ ليلةٍ		ولا تُعْجِلاني قد تبيّنَ شانيا

فالشاعر هنا يتوجه بالنهي ((ولا تعجلاني)) إلى صاحبيه، وهما مساويان له في المنزلة، والنهي ((إن استعمل في حق المساوي الرتبة – لا على سبيل الاستعلاء – سمي: التماسًا))[3]، وهو هنا التماس على سبيل التلطف، مفعم بالاسترحام والاستعطاف لهذين الصاحبين، اللذين يلتمس منهما الشاعر الذي أيقن بالهلاك، أن يمكثا معه يوما، أو بعض ليلة، ولا يعجلاه، ويتركاه يصارع الموت وحيدًا، بعد أن بان، واتضح ما به. (قد تبين حاليا)، وهي جملة تعد نوعًا من الضعف المقترن بالتوسل[4].

الموضع الثاني: قوله:

ولا تحسُداني، بارَكَ الله فيكما		من الأَرْضِ ذَاتِ العَرضِ أن توسِعا ليا

(١) ابن منظور: لسان العرب (٩/ ٣٢٢).

(٢) ينظر: يحيى بن حمزة العلوي: الطراز لأسرار البلاغة، (٣/ ١٥٧)، والسكاكي: مفتاح العلوم، ص(٣٢٠).

(٣) الساكي: مفتاح العلوم، ص(٣٢٠).

(٤) ينظر: د. سعود شنين قاطع: الجملة في شعر مالك بن الريب، ص(٢٥٨).

والنهي هنا وإن كان للالتماس – كما هو الحال في الموضع السابق – فإنه لا يأتي محملًا بدلالات الاسترحام والاستعطاف، بقدر ما هو جملة ((تفيد الحسم والجزم، يطلقها الشاعر في زفرات الأسى والحسرة؛ إشارة إلى هذا الرصيد المروع المحتوم))[1].

الموضع الثالث: قوله:

ولا تَنْسَيا عَهْدي، خَليليّ، بعدها		تقطُّع أوصالي وَتَبْلى عِظامِيَا

وهنا تخفت نبرة الحسم والجزم، لتعلو من جديد نغمة الاسترحام والاستعطاف، في النهي ((لا تنسيا عهدي)) الذي يلتمس فيه الشاعر من صاحبيه رعاية عهده بعد قضائه نحبه.

الموضع الرابع: قوله:

يقولون: لا تَبعُدْ، وَهُم يَدفِنونَني		وأيْنَ مَكانُ البُعْدِ إلاّ مَكانِيا؟

والنهي هنا يختلف عن النواهي السابقة، حيث كانت النواهي السابقة صادرة من الشاعر إلى صاحبيه، فالشاعر هو الناهي، أما هنا فالشاعر هو المنهي، حيث يحكي النهي الصادر من أصحابه إليه، وهم يقومون بطقوس دفنه قائلين له: ((لا تبعد))، أي: لا تهلك، ((وكانوا يدلون بهذه اللفظة عند الندبة بها على مساس الحاجة إلى حياة المندوب، وقلة الاستغناء عنه))[2]؛ ومن ثم يدل النهي هنا على قيمة الشاعر لدى صحبه وتقديرهم له، فهو لديهم محمود الحياة، عزيز الفقدان.

وهكذا كشفت أساليب النهي في القصيدة عن إحساس الشاعر بمنزلته لدى صحبه من جهة، ومن جهة أخرى كشفت عن قلق نفسي عارم تجلى في نبرة النهي ونغمته التي كانت تميل إلى الحسم والجزم تارة، وإلى الاسترحام والاستعطاف تارة أخرى.

التعجب:

التعجب: هو تفضيل شخص – أو غيره – على أضرابه في وصف من الأوصاف[3]، وله صيغ سماعية متعددة، نحو: لله درهم، لله أبوهم، سبحان الله ..إلخ، وله صيغتان قياسيتان، هما: ما أفعله، نحو: ما أجمل السماء! وأفعل به، نحو: أجمل بالسماء[4].

---

(١) د. عبد الباقي حسين عبد الباقي: الإطناب وأبعاده البنائية والإيحائية، ص(٣٢٥٣).

(٢) أبو علي الأصفهاني: شرح ديوان الحماسة، ص(١٤٢).

(٣) ينظر: عبد العزيز عتيق: علم المعاني، ص(٧١).

(٤) ينظر: د. محمد أحمد قاسم: علوم البلاغة، ص(٣١٠).

ومالك بن الريب في رثائه لنفسه وظف أسلوب التعجب في سبعة مواضع، لم يستعمل فيها شيئًا من الصيغتين القياسيتين، واكتفى بتوظيف الصيغة السماعية ((لله در)) في كل المواضع، وكأن الحال التي هو فيها قد شغلته عن القياس ومتطلباته، التي قد تحتاج إلى نفس خالية من الهموم، ومالت به هذه الحال إلى الصيغ السماعية التي صكها أسلافه، فلن يُعَنِّي نفسه باختراع صيغ جديدة مقيسة على صيغ قديمة، وفي الوقت نفسه تذكّره هذه الصيغ التي صكها أسلافه بهم، وهو ما ينسجم مع الشعور الجارف بالحنين إلى الأهل الذي سعى الشاعر إلى التعبير عنه في مختلف أبيات القصيدة.

ومواضع التعجب السبعة في القصيدة جاءت متتالية أشبه بدفقة شعورية واحدة، استغرقت خمسة أبيات على النحو الآتي:

فللّـــه درّي يَـــوْمَ أَتْـــرُكُ طـــائعًا		بَنـــيَّ بأَعْلـــى الـرّقمَتَيـــنِ، ومالِيـــا
ودَرُّ الظِّبـــاءِ السّانِحـــاتِ عَشِـــيَّةً		يُجَبِّـــرْنَ أنـــي هالِـــكٌ مِـــن وَرَائِيـــا
وَدَرُّ كَبِيـــرَيَّ اللّـــذين كِـــلاهُمَا		عَلـــيّ شَفِيـــقٌ، ناصِـــحٌ، لَـــوْ نَهانِيـــا
وَدَرُّ الرِّجـــالِ الشـــاهِدينَ تَفتكـــي		بِـــأَمرِيَ أَلا يقصِـــروا مِـــن وَثاقِيـــا
وَدَرُّ الهَـوى مِـن حَيـثُ يَـدعو صَـحابَتي		وَدَرُّ لَجاجـــاتي، ودَرُّ انتِهـــائيا

وأصل هذه الصيغة – ((لله در))–: أنه ((كان إذا حمد فعل الرجل وما يجيء منه، قيل: لله درك، أي: ما يجيء منك بمنزلة در الناقة والشاة. ثم كثر في كلامهم حتى جعلوه لكل ما يتعجب منه))[1].

ومالك بن الريب في الأبيات السابقة يكرر أسلوب التعجب، مستغرقًا في معانيه ليسلي نفسه ويطمئنها عما ستؤول إليه حاله التي يرثى لها وقد استسلم للموت والغربة، فأخذت عوامل مختلفة تمر بمخيلته، وتقلبت همومه، وثارت ثائرته ومواجعه[2]، فراح يتعجب من نفسه لأنه ترك ماله، وبنيه – طائعًا مختارًا – بأعلى الرقمتين، ويتعجب من الظباء التي سنحت له؛ فكانت نذير شؤم تنذر بهلاكه، فتطير منها، ومع ذلك استمر في ارتحاله، ويتعجب من والديه اللذين توقعا هلاكه إذا ارتحل وابتعد عنهما؛ فأخذا ينصحانه بعدم الرحيل شفقة منهما عليه، لكنه لم يسمع لنصحهما، ويتعجب من الرجال الذين شاهدوه وهو يمضي في أموره، لا يؤامر أحدًا[3]،ويتعجب من عدم استجابته لداعي الهوى حين دعاه، فلج في الخصام والمعاندة، ولم ينته عما عقد العزم عليه من الارتحال والاغتراب.

وقد بدأ الشاعر التعجب في الموضع الأول بصيغة (لله دري)، وهي جملة اسمية تقدم فيها الخبر شبه الجملة (لله) على المبتدأ المعرفة المضاف لياء المتكلم التي تعود على الشاعر (دري) [جار ومجرور (خبر مقدم)+ مبتدأ مؤخر (مضاف + مضاف

(١) المفضل بن سلمة: الفاخر، ص(٥٥).

(٢) ينظر: إبراهيم علي شكر: قراءة جديدة في يائية مالك بن الريب، ص(٩٣).

(٣) وذلك قوله: ((الشاهدين تفتكي)) قال الأزهري: تفتك فلان بأمره، أي: مضى عليه، لا يؤامر أحدا)). تهذيب اللغة (١٠/ ٨٦).

إليه)]، وبعد ذلك اكتفى الشاعر في باقي المواضع بالمبتدأ (در)، وحذف الخبر شبه الجملة، وأضاف المبتدأ (در) في كل مرة إلى أمر من الأمور التي يتعجب منها؛ ومن ثم كان لكل موضع سياقه الخاص؛ على النحو السابق.

واستعمال لفظة (در) في هذه المواضع بما تحمله دلالتها اللغوية من معاني الخير؛ يجعلها في القصيدة رمزًا حسيًّا لمعنى الحياة الوادعة الهانئة التي ألفها الشاعر في موطنه، وحرم منها في غربته، ويتوق إليها وهو ينتظر منيته؛ ومن ثم يشي التعجب في الأبيات بتهكم الشاعر بنفسه، وبمطامعه التي دفعته إلى تلك النهاية المأساوية؛ كما يشي بالإحساس بالتحسر والتألم، ويعكس ((واقعًا نفسيًا مريرًا هو الإحساس بالفناء، وبرحلة اللاعودة التي توقعها الشاعر منذ البداية، عندما سنحت له الظباء على نحو يبعث التشاؤم والتطير))[1].

وتكرار التعجب في هذه الأبيات: لله دري، در الظباء، در الرجال..إلخ هو تكرار ((المتشبث يأسًا بالحياة، المقبل كرها على الموت))[2]، ومن ثم جاء التكرار أشبه بدفعات من العتاب، يعاتب فيها الشاعر نفسه على ارتحاله واغترابه، معبرًا بذلك عن الندم الذي يعتصر قلبه[3]، كلما تذكر أنه لم يعبأ بكل المؤشرات الواضحة، التي كانت تشير إلى خطورة هذه الرحلة التي هو مقدم عليها، وأنها ستكون رحلة الموت والنهاية.

القسم:

القسم يكون بالواو، والباء، والتاء، نحو: والله، وبالله، وتالله لأفعلن كذا؛ كما يكون بصيغ سماعية، نحو: لعمر الله، لعمري، لعمرك..إلخ[4].

وقد وظف مالك بن الريب القسم في رثائه لنفسه في موضع واحد، يقول فيه:

لَعَمــرِي لَــئِن غالــتْ خُراســانُ هــامَتي		لَقَــد كُنْــتُ عَــن بــابَيْ خُراســانَ نائِيــا

واللام في (لعمري) هي لام الابتداء، و(عمري): مبتدأ، وخبره محذوف وجوبًا، والتقدير: لعمري قسمي، ومعناه: بقائي[5]، أي: أقسم ببقائي أو حياتي. واللام في قوله: ((لئن)) هي اللام الموطئة للقسم، و(إن) أداة شرط، وجملة الشرط هي (غالت خراسان هامتي)، فاجتمع بذلك قسم وشرط، وقد تقدم القسم على الشرط، ومن ثم يكون قوله: ((لقد كنت عن بابي خراسان نائيا)) جوابا للقسم؛ لأنه المتقدم، وجواب الشرط محذوف؛ لأنه استغنى عنه بجواب القسم المذكور[6].

---

(١) د. عبد الباقي حسين عبد الباقي: الإطناب وأبعاده البنائية والإيحائية، ص(٣٢٢٧).

(٢) ينظر: سعود شنين قاطع: الجملة في شعر مالك بن الريب، ص(٣٢١).

(٣) ينظر: د. أيمن محمد الأحمد: يائية مالك بن الريب بين الحنين والندم، ص(٥٣، ٥٤).

(٤) ينظر: د. محمد أحمد قاسم: علوم البلاغة، ص(٣١٠).

(٥) ينظر: أبو علي الأصفهاني: شرح ديوان الحماسة، ص(٥٣٩).

(٦) ينظر في أحكام اجتماع القسم والشرط: المرادي، توضيح المقاصد (٣/ ١٢٩٠).

وإيثار الشاعر القسم بحياة نفسه هنا (لعمري) فيه إيحاء بمدى تشبثه بالحياة إلى آخر رمق، وهذا التشبث يزيد من إحساسه بالندم على ارتحاله إلى خراسان، والشاعر يؤكد هذا الندم من خلال القسم، فهو نادم أشد الندم على أن قذف بنفسه إلى خراسان بعد أن كان بعيدًا عنها، فكانت النتيجة أن أودت خراسان بحياته، وغالت هامته، وأخذته من حيث لا يدري فأهلكته.

الخاتمة

بعد هذه الرحلة مع مرثية مالك بن الريب لنفسه، يمكن عرض نتائج الدراسة على النحو الآتي:

أولًا: وظف مالك بن الريب عناصر البنية الصوتية في دعم شعرية النص ورفد إيحاءاته، مستفيدًا من معطيات الموسيقى الخارجية والداخلية:

فعلى مستوى الموسيقى الخارجية اختار بحرًا قادرًا على استيعاب آلامه وأحاسيسه هو بحر الطويل، الذي كان خير معين للشاعر على الترنم بأوجاعه وسرد آلامه، مؤكدًا بذلك أن اختياره لهذا البحر لم يكن محض مصادفة، وإنما هو اختيار ناتج عن خبرة فنية أهلت الشاعر لاختيار البحر الذي يتناسب مع حالته النفسية المفجوعة.

كما كانت قافية القصيدة بأحرفها وحركاتها أحد ملامحها الأسلوبية المهمة التي أكسبت القصيدة غنائية حزينة، تكشف عن معاناة الذات الشاعرة وكآبتها.

وعلى مستوى الموسيقى الداخلية استطاع مالك بن الريب أن يثري الإيقاع بألفاظ واضحة المدلول، سهلة الوصول إلى ذهن المتلقي، مدعومة بإيحاءات مكثفة، فحقق بذلك تناغمًا بين البناء الموسيقي والبناء الفكري، وتآزرا معًا في الكشف عن لواعج الذات الشاعرة التي تسدل الستار على حياتها بهذه المرثية المبكية.

كما وظف الشاعر التكرار على ثلاثة مستويات: مستوى الصوت، ومستوى الكلمة، ومستوى الجملة، ومن خلال هذه المستويات غدا التكرار سمة أسلوبية بارزة في القصيدة ساعدت الشاعر على تحقيق إيقاع يساير المعنى، ويعبر عنه، ويعطي مفاتيح لقراءة النص وفهم أبعاده المترامية.

ثانيًا: من أهم الظواهر الأسلوبية المتعلقة بالبنية المعجمية والصرفية في مرثية مالك بن الريب: إكثاره من ذكر مفردات المكان، وشيوع صيغ الأفعال.

وقد أبرزت مفردات المكان الصورة النفسية للإنسان المغترب، وما ينتابه من مشاعر تصيبه بالإحباط، وتشعره بهوانه على الأيام فيزداد نفورًا من بلاد الغربة، وحنينًا إلى بلاده.

وفيما يتعلق بصيغ الأفعال كانت الغلبة في القصيدة لصيغة الفعل الماضي ثم المضارع، ثم الأمر، بيد أن الدلالة الزمنية السياقية لهذه الأفعال خرجت في كثير من الأحيان عن الدلالة الأصلية لصيغة الفعل؛ فدلت أفعال كثيرة وردت بصيغة الماضي على الزمن المستقبل، وكذلك الأفعال المضارعة تمحض معناها للدلالة على المستقبل كثيرًا؛ ومن ثم صار الزمن المستقبل هو الزمن المسيطر على جو النص، وهو ملمح أسلوبي يشعر بأن الشاعر وقد عجز أمام الموت أراد لنفسه أن ينتصر على الزمن، ويتحدى بهذا الانتصار الموت نفسه، فيرى بعين بصيرته ما سيحدث بعد وفاته وإن عجز عن رؤيته بعين بصره.

ثالثًا: من أبرز الظواهر الأسلوبية المتعلقة بالبنية التركيبية في مرثية مالك بن الريب العدول عن الأصل بالتقديم والتأخير، وشيوع التراكيب الإنشائية في النص.

ففيما يتعلق بالعدول عن الأصل بالتقديم والتأخير أثمر تصرف الشاعر في الرتبة النحوية العديد من الدلالات وأثرى القول الشعري بكثير من الإيحاءات.

وفيما يتعلق بشيوع التراكيب الإنشائية وظف الشاعر الإنشاء بنوعيه: الطلبي وغير الطلبي.

فوظف في الإنشاء الطلبي: الأمر، والاستفهام، والتمني، والنداء، والنهي. ووظف في الإنشاء غير الطلبي: التعجب والقسم، وكان لهذه الأساليب دورها الواضح في التعبير عن الحالة النفسية للشاعر، والكشف عن معاناة الغربة، والحنين إلى الوطن والأهل.

المصادر والمراجع

إبراهيم أحمد سلام عيد: جماليات الرتبة في الجملة العربية: دراسة نحوية، مجلة أماراباك تصدر عن الأكاديمية الأمريكية العربية للعلوم والتكنولوجيا، مج٨، ع٢٥، ٢٠١٧م.

إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، الطبعة السادسة، ١٩٨٨م.

إبراهيم علي شكر: قراءة جديدة في يائية مالك بن الريب، مجلة العربية والترجمة، المنظمة العربية للترجمة، مج (٨)، ع(٢٧)، سبتمبر ٢٠١٦م.

ابن الرومي في ديوانه، تحقيق: د. حسين نصار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٨م.

ابن الصائغ: اللمحة في شرح الملحة، تحقيق: إبراهيم بن سالم الصاعدي، عمادة البحث العلمي بالجامعة الإسلامية، المدينة المنورة، المملكة العربية السعودية، الطبعة الأولى، ١٤٢٤هـ-٢٠٠٤م.

ابن الوراق: علل النحو، تحقيق: محمود جاسم محمد الدرويش، مكتبة الرشد، الرياض، السعودية، الطبعة الأولى، ١٤٢٠ هـ - ١٩٩٩م.

ابن جني: الخصائص، المصرية العامة للكتاب، الطبعة الرابعة.

ابن جني: اللمع في العربية، تحقيق: فائز فارس، دار الكتب الثقافية - الكويت.

ابن خفاجة الأندلسي: سر الفصاحة، طبعة الحلبي، القاهرة.

ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، الطبعة: الخامسة، ١٤٠١هـ - ١٩٨١م.

ابن فارس، الصاحبي في فقه اللغة، بيروت، الطبعة الأولى، ١٤١٨هـ-١٩٩٧م.

ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت.

ابن هشام الأنصاري، تخليص الشواهد، تحقيق: د. عباس مصطفى الصالحي (كلية التربية - بغداد)، دار الكتاب العربي، الطبعة: الأولى، ١٤٠٦هـ - ١٩٨٦م.

ابن هشام: أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، تحقيق: يوسف الشيخ محمد البقاعي، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع.

أبو الفرج الأصفهاني: أدب الغرباء، تحقيق: صلاح الدين المنجد، دار الآداب، بيروت، ١٩٧٢م.

أبو بكر بن مجاهد المقرئ، السبعة في القراءات، تحقيق: شوقي ضيف، دار المعارف، مصر، الطبعة الثانية، ١٤٠٠هـ.

أبو زيد القرشي: جمهرة أشعار العرب، حققه وضبطه وزاد في شرحه: علي محمد البجادي، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع.

أبو علي الأصفهاني: شرح ديوان الحماسة، تحقيق: غريد الشيخ، وضع فهارسه العامة: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، ١٤٢٤هـ - ٢٠٠٣م.

أبو علي القالي: الأمالي، عني بوضعها وترتيبها: محمد عبد الجواد الأصمعي، دار الكتب المصرية، الطبعة الثانية، ١٣٤٤هـ - ١٩٢٦م.

أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين، تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العنصرية، بيروت، ١٤١٩هـ.

أحمد بن إبراهيم بن مصطفى الهاشمي: جواهر البلاغة، ضبط وتدقيق وتوثيق: د. يوسف الصميلي، المكتبة العصرية، بيروت.

د. أحمد مطلوب: أساليب بلاغية: الفصاحة - البلاغة - المعاني، وكالة المطبوعات، الكويت، الطبعة الأولى، ١٩٨٠م.

الأزهري، تهذيب اللغة، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٣٩٦هـ - ١٩٧٦م.

د. أيمن محمد الأحمد: يائية مالك بن الريب بين الحنين والندم، المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، مج (١٣)، ع (٢)، ٢٠١٧م.

بدر الدين محمد ابن الإمام جمال الدين محمد بن مالك: شرح ابن الناظم، تحقيق: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، الطبعة: الأولى، ١٤٢٠هـ - ٢٠٠٠م.

حامد عوني: المنهاج الواضح للبلاغة، المكتبة الأزهرية للتراث.

حسين نصار: القافية في العروض والأدب، مكتبة الثقافة الدينية، بورسعيد، مصر، الطبعة الأولى، ١٤٢١هـ - ٢٠٠١م.

خالد بن عبد الله بن أبي بكر بن محمد الجرجاويّ: شرح التصريح على التوضيح، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، ١٤٢١هـ - ٢٠٠٠م.

ديوان مالك بن الريب، تحقيق: د. نوري حمودي القيس، مستل من مجلة معهد المخطوطات العربية، مج ١٥.

رجاء عيد: التجديد الموسيقي في الشعر العربي، دراسة تأصيلية تطبيقية بين القديم والجديد لموسيقى الشعر العربي، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر.

رشيدة بديدة: البنيات الأسلوبية في مرثية بلقيس لنزار قباني، رسالة ماجستير، كلية الآداب واللغات، جامعة الحاج لخضر، باتنة – الجزائر، ١٤٣١هـ/ ١٤٣٢هـ-٢٠١٠/ ٢٠١١م.

الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق: مصطفى حجازي، الكويت، ١٤٠٨ هـ – ١٩٨٧م.

الزركشي: البرهان في علوم القرآن، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعرفة، بيروت – ١٣٩١هـ.

د. سعود شنين قاطع: الجملة في شعر مالك بن الريب، دراسة تركيبية دلالية، رسالة دكتوراه، كلية الدراسات العليا، جامعة أم درمان الإسلامية، السودان، ١٤٣٥هـ-٢٠١٤م.

السكاكي: مفتاح العلوم، ضبطه وكتب هوامشه وعلق عليه: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية، ١٤٠٧هـ – ١٩٨٧م.

سليمان بن فهد المطلق: سهيل ذاكرة الوداع بين ابن الريب والقصيبي، مجلة قوافل، النادي الأدبي بالرياض، ع٣٣، جمادى الآخرة ١٤٣٧هـ، مارس (آذار) ٢٠١٦م.

د. سمر الديوب: الثنائيات الضدية، دراسات في الشعر العربي القديم، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠٠٩م.

سهام صائب خضير العزاوي: ديوان الموشحات الأندلسية، دراسة موسيقية، الطبعة الأولى، ١٤٣٨هـ-٢٠١٧م.

سيد بن علي المرصفي، رغبة الأمل من كتاب الكامل، وهو شرح لكتاب الكامل للمبرد، طبع بمصر، ١٣٤٨هـ.

د. صلاح فصل: بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، الكويت، ع(١٦٤)، أغسطس، ١٩٩٢م.

عبد الباقي حسين عبد الباقي محمد: الإطناب وأبعاده البنائية والإيحائية في شعر رثاء النفس بين عبد يغوث بن وقاص الحارثي، ومالك بن الريب التميمي، مجلة كلية اللغة العربية بأسيوط، جامعة الأزهر، ج٤، ع٢٨، ٢٠٠٩م.

د. عبد الحليم حنفي: شعر الصعاليك، منهجه وخصائصه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٧م.

د. عبد الحليم حنفي: مطلع القصيدة العربية ودلالته النفسية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧م.

عبد الرحمن بن حسن حنبكة: البلاغة العربية، دار القلم، دمشق، الدار الشامية، بيروت، الطبعة الأولى، ١٤١٦هـ – ١٩٩٦م.

عبد العزيز عتيق: علم المعاني، دار النهضة العربية للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت – لبنان، الطبعة الأولى، ١٤٣٠هـ-٢٠٠٩م.

عبد الغاني بن باري: بكائية مالك بن الريب، مجلة الوعي الإسلامي، وزارة الأوقاف والشئون الإسلامية، الكويت، س٥٣، ع٦١٤، شوال ١٤٣٧هـ، أغسطس ٢٠١٦م.

عبد القادر البغدادي، خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، الطبعة الثالثة، ١٩٨٩م.

د. عبد القادر القط: في الشعر الإسلامي والأموي، مكتبة الشباب، المنيرة، القاهرة.

عبد القاهر الجرجاني: المفتاح في الصرف، حققه وقدم له: الدكتور علي توفيق الحَمَد، كلية الآداب – جامعة اليرموك – إربد – عمان، مؤسسة الرسالة، بيروت، الطبعة الأولى، ١٤٠٧هـ – ١٩٨٧م.

عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق: د. التنجي، دار الكتاب العربي، بيروت،، الطبعة الأولى، ١٤١٥هـ – ١٩٩٥م.

عبد الله باقازي: رثاء النفس في الشعر العربي، عبد الله باقازي، دار الجيل للطباعة، مصر، ١٩٨٧م.

عبد الله بن عبد المؤمن، الكنز في القراءات العشر، تحقيق: خالد أحمد المشهداني، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٤٢٥هـ – ٢٠٠٤م.

عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري، الشعر والشعراء، دار الثقافة للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، الطبعة الرابعة، ١٩٨٠م.

عبد المتعال الصعيدي: بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة، مكتبة الآداب، الطبعة السابعة عشرة، ١٤٢٦هـ-٢٠٠٥م.

عبده الراجحي: النحو العربي والدرس الحديث، دار النهضة للطباعة والنشر، بيروت – لبنان، ١٩٧٩م.

د. فاطمة محجوب: التكرار في الشعر، مجلة الشعر، أكتوبر، ١٩٧٧م.

القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، الدار العربية للكتاب، تونس، الطبعة الثالثة، ٢٠٠٨م.

قرني السعيد: البنيات الأسلوبية في الخطاب الشعري عند إيليا أبو ماضي، رسالة ماجستير، كلية الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، الجزائر، ٢٠٠٩/ ٢٠١٠م.

القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، قدم له وبوبه وشرحه الدكتور علي بو ملحم، منشورات دار ومكتبة الهلال، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية، ١٩٩١م.

د. محمد أحمد قاسم، ود. محيي الدين الديب: علوم البلاغة، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان.

محمد بن حبيب بن أمية، أبو جعفر البغدادي، المحبر، تحقيق: إيلزة ليختن شتيتر، دار الآفاق الجديدة، بيروت.

محمد بن فلاح المطيري: القواعد العروضية وأحكام القافية العربية، غراس للنشر والتوزيع، ومكتبة أهل الأثر، الكويت، الطبعة الأولى، ١٤٢٥هـ-٢٠٠٤م.

د. محمد حماسة عبد اللطيف، الجملة في الشعر العربي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٦م.

محمد علي الهاشمي: العروض الواضح وعلم القافية، دار القلم، دمشق، الطبعة الأولى، ١٤١٢هـ-١٩٩١م.

د. محمد علي عبد الواحد عوض: الثقافة البصرية وأثرها في الشعر العربي المعاصر، رسالة دكتوراه، كلية دار العلوم، جامعة القاهرة، ٢٠١٩م.

د. محمد علي عبد الواحد عوض: المعجم الشعري عند شعراء الستينيات، رسالة ماجستير، كلية دار العلوم، جامعة القاهرة، ٢٠٠٩/ ٢٠١٠م.

مختار الغوث: الوجيز في العروض والقافية، خوارزم العلمية للنشر والتوزيع، ١٤٢٨هـ.

المرادي: توضيح المقاصد والمسالك، تحقيق: د. عبد الرحمن سليمان، الكليات الأزهرية، الطبعة الأولى.

المرزباني: الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، تحقيق: محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية، ١٤١٥هـ - ١٩٩٥م.

د. مصطفى الشكعة: رحلة الشعر من الأموية إلى العباسية، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، الطبعة الأولى، ربيع الآخر ١٤١٨هـ-أغسطس ١٩٩٧م.

المفضل بن سلمة: الفاخر، تحقيق: عبد العليم الطحاوي، مراجعة: محمد علي النجار، دار إحياء الكتب العربية، عيسى البابي الحلبي، الطبعة الأولى، ١٣٨٠هـ.

النابغة الذبياني: ديوانه، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الكتب العلمية.

د. ناهد أحمد الشعراوي: الاغتراب والحنين في شعر مالك بن الريب، دراسة نصية، مجلة الدراسات الشرقية، جمعية خريجي أقسام اللغات الشرقية بالجامعات المصرية، ع(٤٢)، يناير ٢٠٠٩م.

وليد السراقبي: رثاء النفس بين مالك بن الريب وعبد المعين ملوحي، دراسة أسلوبية تناصية، مجلة التراث العـربي، اتحاد الكتاب العرب، المجلد (٣١)، العدد (١٢٧)، خريف، ٢٠١٢م.

يحيى بن حمزة العلوي: الطراز لأسرار البلاغة، المكتبة العنصرية، بيروت، الطبعة الأولى، ١٤٢٣هـ.

اليمان بن أبي اليمان البَندنيجي، التقفية في اللغة، تحقيق: د. خليل إبراهيم العطية، الجمهورية العراقية – وزارة الأوقاف – إحياء التراث الإسلامي (١٤) – مطبعة العاني – بغداد، ١٩٧٦م.

يوسف حسين بكار: بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، دار الأندلس، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٨٣م.