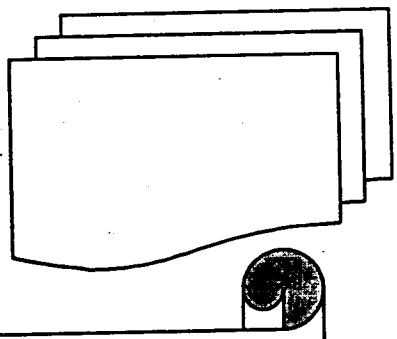

الإطناب وأبعاده البنائية والإيحائية في شعر رثاء النفس بين عبد يغوث بن وقاص الحارثي ومالك بن الريب التميمي

إعداد

د / عبد الباقي حسين عبد الباقي محمد

أستاذ البلاغة والنقد المساعد في كلية البنات الإسلامية

بأسيوط جامعة الأزهر

لجنة التحكيم

أ.د/ يحيى محمد يحيى — عضو اللجنة العلمية الدائمة

أ.د/أحمد عبد الجواد محمد عكاشة — عضو اللجنة العلمية المحكمة

بسم الله الرحمن الرحيم

مُقدِّمـــة

الحمد لله الذي اصطفى العربية لكتابه، وختم النبوة بخير أحبابه، والصلاة والسلام علـــى كلّ رسول أمين، ونبيٍّ دعا إلى الحق المبين .

وبعـــد

فقد هيَّأ الله لي أن أتجه في هذه الدراسة إلى اختيار موضوع (الإطناب وأبعـــاده البنائيـــة والإيحائية في شعر رثاء النفس بين عبد يغوث بن وقاص الحارثيّ ومالك بن الريب التميميّ) .

وهذا الموضوع ذو أهمية مُتعدِّدة الجوانب تُغري باختياره، والإقبال على دراسته، فهو يُعالج قضية بلاغية وهي الإطناب الذي يُشكِّل ظاهرة مُهمّة تستحق الدرس والتحليل في فنٍّ من فنـــون الشعر العربي وهو رثاء النفس من خلال قصيدتين بارزتين مُتميِّزتين في هذا المجال، الأولى : قصيدة عبد يغوث بن وقاص الحارثي الشاعر الجاهلي في رثاء نفسه، والثانية : قصيدة مالك بـــن الريـــب التميمي الشاعر الإسلامي في رثاء نفسه . ثم إنه ذو أهمية خاصة من حيث محتواه الـــذي يتنـــاول موضوع رثاء النفس الذي يُمثِّل أبرز قضية وجودية يعيشها الإنسان على وجه الأرض .

ولا شك في أن دراسة ظاهرة الإطناب وأبعاده البنائية والإيحائية في هاتين المرثيتين الرائعتين ستضع أيدينا على بعض الجوانب والملامح البلاغية فيهما، كما ستكشفُ عن إحساس كـــلٍّ مـــن الشاعرين بأهمية الحياة، وتعبيره عن وجوده وذاته، وما تنطوي عليه من هموم وآلام مـــن خـــلال التعمُّق في أغوار القصيدتين وإبراز كافة الأبعاد البنائية والدلالات الإيحائية . وقـــد أردتُ بالبعـــد البنائي للإطناب البعد التركيبي لصور الإطناب المتعددة داخل القصيدة، أما البعد الإيحائي للإطناب فقصدتُ به الدلالة الإيحائية لصورة الإطناب في السياق الذي ترد فيه، إذ لا بدَّ من وضع التناسب

بين العبارة الشعرية " وضعاً يتصل بالسياق الوجداني والنفسي للشاعر، ويرتبط بموقفه وتجربته الذاتية باعتبارها لحظة لها طابعها الفريد " (١) .

ولا غرو في أنّ كلا الشاعرين قد تفجَّر في قصيدته التي رثى بها نفسه في أرقى حالاته الشعرية، لاسيَّما مالك بن الريب التميمي الذي أصبحت مرثيته من أروع القصائد العربية في بابها . فالشعراء بملكاتهم الشعرية أكثر قُدرة على الإحساس بمأساة الموت، وأكثر قدرة على تصوير مصير الإنسان بما لديهم من موهبة فنيّة في التأمُّل والغوص في بواطن الأمور .

ومن الجدير بالذكر أنّ هاتين القصيدتين لهما خصوصيتهما بالنسبة للشاعرين في الكشف عن رؤيتهما وموقفهما وهما يُودِّعان الحياة في اللحظات الأخيرة، وبخاصة أنّ كلتا القصيدتين تمثل عصراً من عصور الشعر العربي فقصيدة عبد يغوث الحارثي تمثل العصر الجاهلي، وقصيدة مالك بن الريب التميمي تمثل العصر الإسلامي . وقد قال عبد القاهر الجرجاني عن الشعر : هو " مَجْنَى ثمر العقول والألباب، ومجتمع فِرَق الآداب ... ترى به آثارَ الماضين مُخلَّدةً في الباقين، وعقولَ الأوّلين مردودةً في الآخرين " (٢) .

وفضلاً عن ذلك فنحن محتاجون إلى " موجات مُتجدِّدة من الفهم ... محتاجون إلى أن نقرأ في القصائد العظيمة وجوهاً من المعنى لم تُؤْلف في قراءة القدماء " (٣) .

وكان لا بدَّ لهذا الموضوع البلاغي أن يُدرس في كلِّ قصيدة مستقلة، ودون فصل بين صور الإطناب المختلفة في القصيدة الواحدة، من خلال إطار أسلوبي يكشف عن أبعادها البنائية ودلالاتها الإيحائية داخل السياق العام الذي وردت فيه ؛ ذلك أنّ موضوع البحث إنما يتضح ويتبلور عبر التعبير كله، ووفق النص الشعري بأكمله، بما له من أدوات خاصة، ووسائل فنية متعددة، فالنصُّ

---

(١) الخيال . مفهوماته ووظائفه، د . عاطف جوده نصر، ص ١٨٤، ١٨٥، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤م .

(٢) دلائل الإعجاز، للشيخ عبد القاهر الجرجاني، ص ١٥، تحقيق محمود محمد شاكر، مطبعة المدني بمصر، ط ٣، ١٤١٣هـ ـ ١٩٩٢م .

(٣) دراسة الأدب العربي، د. مصطفى ناصف، ص ١٩٩، الناشر الدار القومية للطباعة والنشر ـ القاهرة، د . ت .

الشعريّ هو المعبِّر عن رؤية الشاعر، والأدوات الفنية ومنها الإطناب هي الممثِّل والمصوِّر لرؤية الشاعر، ليس بدلالتها الحرفية المباشرة، وإنما بتشكُّلاتها العديدة وطريقة استعمالها، وتعانقها مع غيرها في سياق خاص من خلال ما تحمله من دلالات كثيرة . ومن ثَمَّ رأيتُ أنَّ هذا المنهج المترابط المتلاحم جديرٌ بأن يُؤخذ به في مثل هذا الموضوع البلاغي، وبخاصة أنَّ مُهمَّة هذا البحث بلاغية في المقام الأول، تتجه إلى الموضوع أساسًا اعتمادًا على النصِّ الشعريِّ، بجانب الإفادة من الدراسات البلاغية القديمة، والدراسات الأسلوبية الحديثة، واتباع هذه الطريقة في معالجة موضوع البحث تمنحه قدرًا أكبر من التعمُّق والتلاحم والتشابك، فضلاً عن الأصالة والجدِّيَّة .

وقد سار هذا البحث وَفق خطة قائمة على مُقدِّمة، وتمهيد، وثلاثة فصول وخاتمة . بينتُ في المقدِّمة أهمية ظاهرة الإطناب في الفنِّ الشعريِّ، لاسيِّما في مجال فنِّ رثاء النفس، كما أمطتُ اللثام عن منهج البحث في هذا الموضوع .

وتناولتُ في التمهيد التعريف بالإطناب وأهمِّ أنواعه . وفي الفصل الأول تناولتُ دراسة الإطناب وأبعاده البنائية والإيحائية في قصيدة عبد يغوث بن وقّاص الحارثي وقد احتوى على مبحثين :

المبحث الأول : نصُّ القصيدة وإطلالة على حياة الشاعر ومناسبة القصيدة .

المبحث الثاني : الإطناب وأبعاده البنائية والإيحائية في القصيدة .

وفي الفصل الثاني تناولتُ دراسة الإطناب وأبعاده البنائية والإيحائية في قصيدة مالك بن الريب التميمي، وقد اشتمل على مبحثين :

المبحث الأول : نصُّ القصيدة وإطلالة على حياة الشاعر ومناسبة القصيدة .

المبحث الثاني : الإطناب وأبعاده البنائية والإيحائية في القصيدة .

وفي الفصل الثالث تناولتُ الموازنة بين القصيدتين من حيث الإطناب فيهما وقد جاء في ثلاثة مباحث :

المبحث الأول : مفردات الإطناب في القصيدتين .

المبحث الثاني : تراكيب الإطناب في القصيدتين .

المبحث الثالث : صور الإطناب في القصيدتين .

وفي الخاتمة عرضتُ أهمَّ النتائج التي توصَّلتُ إليها من خلال الدراسة والتحليل للإطناب وأبعاده البنائية والإيحائية في شعر رثاء النفس بين عبد يغوث ابن وقاص الحارثي، ومالك بن الريب التميمي .

واللهَ أسأل أن يجعل هذا العمل خالصًا لوجهه الكريم، وأن يكون نافعًا في مجال الدراسات البلاغية التطبيقية، وهو الهادي إلى سواء السبيل .

(وَمَا تَوْفِيقِي إِلاَّ بِاللَّهِ عَلَيْهِ تَوَكَّلْتُ وَإِلَيْهِ أُنِيبُ) .

د . عبد الباقي حسين عبد الباقي

تمهـــــيد

التعريف بالإطناب وأهمّ أنواعه

الإطناب هو أحد الطرق الثلاثة التي يلجأ إليها البليغُ للتعبير عن كلّ ما يجولُ بخاطره من أفكار ومعان وانفعالات، فقد يسلك في أداء معانيه حسب مقتضيات الأحوال والمقامات تارة طريق الإيجاز، وتارة طريق الإطناب، وتارة أخرى طريقًا وسطًا هو طريق المساواة .

ولكلّ واحد من هذه الطرائق التعبيرية مقامُهُ المناسب الأخصُّ به، والبليغ هو الذي يمكنه أن يختار الطريقة التي تكون مطابقة لمقتضى حال المخاطب، فمقام المساواة يقتضي منـــه أن يجعـــل ألفاظه مساوية لمعانيه، ومقام الإيجاز يقتضي منه أن يجعل ألفاظه أقلّ من معانيه، ومقـــام الإطنـــاب يقتضي منه أن يجعل ألفاظه أكثر من معانيه .

وقد أشار أبو هلال العسكري إلى أهمية الإطناب في الكلام في مَعْرِض حديثه عن الحاجـــة إلى الإيجاز والإطناب، فقال : " والقولُ القصْدُ أنّ الإيجاز والإطناب يُحتاج إليهما في جميع الكـــلام وكلّ نوع منه، ولكلّ واحد منهما موضع، فالحاجة إلى الإيجاز في موضعه كالحاجة إلى الإطناب في مكانه، فمن أزال التدبير في ذلك عن جهته، واستعمل الإطناب في موضع الإيجاز، واستعمل الإيجاز في موضع الإطناب أخطأ " (١) .

والإطناب في اللغة مصدر الفعل أطنب، قال صاحب اللـــسان : " أطْنَـــبَ في الكلام : بالَغَ فيه، والإطْنابُ : المبالغة في مدحٍ أو ذمّ، والإكثارُ فيه والمُطْنِبُ المَدّاحُ لكل أحد، ابن الأنباري : أطْنَبَ في الوصف إذا بالغ واجْتَهد وأطْنَبَ في عَدْوه إذا مَضى فيه باجتهاد ومبالغة " (٢).

---

(١) الصناعتين، لأبي هلال العسكري ص ١٩٠، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبـــراهيم، المكتبـــة العصرية، بيروت، ١٤٠٦هـــ ـــ ١٩٨٦م .

(٢) لسان العرب، لابن منظور المصري، مادة (طنب)، ط دار المعارف بمصر .

أما الإطناب في اصطلاح البلاغيين فهو أداء المقصود من الكلام بأكثر من عبارات متعارف الأوساط، كما يقول السكاكي [1] . أو هو زيادة اللفظ على المعنى لفائدة، كما يقول ابن الأثير [2] . أو هو تأدية أصل المراد بلفظ زائد عليه لفائدة كما يقول الخطيب القزويني [3] .

وهذه التعريفات السابقة كلُّها تلتقي في الغالب مضموناً، وتختلف لفظاً فإن كانت زيادة اللفظ على المعنى لغير فائدة فيُسمَّى ذلك تطويلاً إن كانت الزيادة غير متعيِّنة، أو يُسمَّى حشواً إن كانت الزيادة متعيِّنة، وكلاهما عيبٌ في الكلام، وبعيدٌ عن أساليب البلغاء .

أنواع الإطناب :

للإطناب صور مختلفة وأنواع كثيرة تتضمن أغراضاً بلاغية يقتضيها المقام، منها :

١ ــ الإيضاح بعد الإبهام، إذ يَعْمِدُ البلغاءُ أحياناً إلى طريقة في عَرْضِ معانيهم يأتون فيها بالمعنى مُبْهَماً أولاً، ومُوضَّحاً ثانياً، وذلك " ليُرى المعنى في صورتين مختلفتين، أو ليتمكّن في النفس فضل تمكُّن، فإن المعنى إذا أُلقي على سبيل الإجمال والإبهام تشوَّقت نفس السامع إلى معرفته على سبيل التفصيل والإيضاح، فتتوجه إلى ما يردُ بعد ذلك، فإذا أُلقى كذلك تمكَّن فيها فضل تمكُّن، وكان شعورها به أتمّ، أو لتكمل اللذة بالعلم به، فإن الشيء إذا حصل كمالُ العلم به دفعة لم يتقدم حصول اللذة به ألم، وإذا حصل الشعور به من وجه دون وجه تشوَّفت النفسُ إلى العلم بالمجهول فيحصُل لها بسبب المعلوم لذةٌ، وبسبب حرمانها عن الباقي ألمٌ، ثم إذا حصل لها العلم به حصلت لها لذة أُخرى، واللذة عقيب الألم أقوى من اللذة التي لم يتقدمها ألم، أو لتفخيم الأمر وتعظيمه " [4] .

---

(١) ينظر : مفتاح العلوم، لأبي يعقوب يوسف السكاكي، ص ٢٧٧، ضبطه وعلق عليه نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط ٢، ١٤٠٧هـ ــ ١٩٨٧م .

(٢) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، لضياء الدين بن الأثير، ٢ / ١٢٠، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت، ١٤١١هـ ــ ١٩٩٠م .

(٣) الإيضاح في علوم البلاغة، للخطيب القزويني ص ١٨٠، دار الكتب العلمية، بيروت، ط ١، ١٤٠٥هـ ــ ١٩٨٥م .

(٤) الإيضاح في علوم البلاغة، للخطيب القزويني، ص ١٩٦.

ومن أمثلة الإطناب القائم على الإيضاح بعد الإبهام قوله تعالى ﴿ وَقَضَيْنَا إِلَيْهِ ذَلِكَ الأَمْرَ أَنَّ دَابِرَ هَؤُلاَءِ مَقْطُوعٌ مُصْبِحِينَ ﴾ [1] جاء (الأمْرَ) مُبْهَماً أوّلاً، ثم وُضّح وبُيّن بقوله : (أَنَّ دَابِرَ هَؤُلاَءِ مَقْطُوعٌ مُصْبِحِينَ)، وفي ذلك توجيهٌ للذهن إلى معرفته، وتفخيمٌ لشأن الأمر وتعظيمٌ له .

٢ ــ ذكر الخاص بعد العام، " للتنبيه على فضل الخاص، حتى كأنه ليس من جنس العام، تنزيلاً للتغاير في الوصف فيما حصل به للخاص التميز عن غيره، بمنزلة التغاير في الذات " [2]، كقوله تعالى : ﴿ حَافِظُوا عَلَى الصَّلَوَاتِ وَالصَّلاَةِ الْوُسْطَى وَقُومُوا لِلَّهِ قَانِتِينَ ﴾ [3]، أُفردت (الصَّلاَةِ الْوُسْطَى) بالذكر، مع أنها من جنس (الصَّلَوَاتِ) تنبيهاً على فضلها كأنها من جنسٍ آخر .

٣ ــ ذكر العام بعد الخاص، للدلالة على الاهتمام بالخاص بذكره مرتين، كقوله سبحانه : ﴿ رَبِّ اغْفِرْ لِي وَلِوَالِدَيَّ وَلِمَنْ دَخَلَ بَيْتِيَ مُؤْمِنًا وَلِلْمُؤْمِنِينَ وَالْمُؤْمِنَاتِ وَلاَ تَزِدْ الظَّالِمِينَ إِلاَّ تَبَارًا﴾ [4] ، ففي ذكر العام (لِلْمُؤْمِنِينَ وَالْمُؤْمِنَاتِ) بعد الخاص (لِي وَلِوَالِدَيَّ وَلِمَنْ دَخَلَ بَيْتِيَ مُؤْمِنًا) تنويهٌ وتفخيم بشأن هذا الخاص .

٤ ــ التكرير، وهو ذكرُ الشيء مرتين أو أكثر لأغرض بلاغية، منها :

أ ــ التأكيد وتقرير المعنى في النفس، كقوله سبحانه : ﴿ فَإِنَّ مَعَ الْعُسْرِ يُسْرًا * إِنَّ مَعَ الْعُسْرِ يُسْرًا ﴾ [5] ذُكر التعبير نفسه مرتين ؛ ليقع في رُوع الإنسان وخَلَده وجود اليسر مع العسر، فتطمئنّ نفسه وتركن إلى الله تعالى .

---

(١) سورة الحجر، الآية : ٦٦ .

(٢) عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح، لبهاء الدين السبكي، ٣ / ٢١٧، (ضمن شروح التلخيص) ط دار السرور، بيروت .

(٣) سورة البقرة، الآية : ٢٣٨ .

(٤) سورة نوح، الآية : ٢٨ .

(٥) سورة الشرح، الآيتان : ٥، ٦ .

ب ــ ملاينة المخاطب لتلقّي الكلام بالقبول، كقوله سبحانه : ﴿ وَقَالَ الَّذِي آمَنَ يَا قَوْمِ اتَّبِعُونِي أَهْدِكُمْ سَبِيلَ الرَّشَادِ * يَا قَوْمِ إِنَّمَا هَذِهِ الْحَيَاةُ الدُّنْيَا مَتَاعٌ وَإِنَّ الآخِرَةَ هِيَ دَارُ الْقَرَارِ ﴾[1]، كرّر هذا المؤمنُ قوله : (يَا قَوْمِ) تليناً لقلوبهم وإظهاراً لإخلاصه لهم في النصح، حيث كانوا قومه، وهو منهم، فلا يُريد لهم إلا ما يُريد لنفسه فتضمّن تكراره تأكيداً لنفي التهمة [2] .

جـ ــ وصل الكلام، فقد يُكرّر اللفظ لطول في الكلام ؛ لئلا يجيءَ مبتوراً لا طلاوة فيه، كما في قوله سبحانه : ﴿ إِذْ قَالَ يُوسُفُ لِأَبِيهِ يَا أَبَتِ إِنِّي رَأَيْتُ أَحَدَ عَشَرَ كَوْكَبًا وَالشَّمْسَ وَالْقَمَرَ رَأَيْتُهُمْ لِي سَاجِدِينَ ﴾ [3]، كرّر لفظ (رَأَيْتُ) بسبب طول الفصل بين (رَأَيْتُ) الأولى، و (سَاجِدِينَ)، وهو تأكيدٌ لما تقدّم، وتطرية للعهد [4] .

د ــ تَعْداد الأفضال لحمْل المخاطب على الإقرار، كما كرّره الله تعالى من قوله ﴿ فَبِأَيِّ آلاَءِ رَبِّكُمَا تُكَذِّبَانِ ﴾ [5] ؛ لأنه تعالى ذكر نعمة بعد نعمة، وعقّب كل نعمة بهذا القول، ومعلوم أنّ الغرض من ذكره عقيب نعمة غير الغرض من ذكره عقيب نعمة أخرى [6] .

هـ ــ المبالغة في التوجّع والتحسّر، كقول الحُسين بن مُطيْر الأسدي :

فَيا قَبرَ مَعْنٍ كُنتَ أوّلَ حُفْرَةٍ ... من الأرضِ خُطَّت للسماحةِ موضِعا

ويا قبر مَعْن كيف واريتَ جُودَه ... وقد كان منه البَرُّ والبحرُ مُترَعا [7]

---

(١) سورة غافر، الآيتان : ٣٨، ٣٩ .

(٢) ينظر : مواهب الفتاح في شرح تلخيص المفتاح، لابن يعقوب المغربي، ٣ / ٢٢٠ (ضمن شروح التلخيص)

(٣) سورة يوسف، الآية : ٤ .

(٤) ينظر : روح المعاني، للألوسي البغدادي، ٦ / ٣٧١، ضبطه وصححه على عبد الباري عطية، دار الكتب العلمية، بيروت، ط ١، ١٤١٥هـ ــ ١٩٩٤م .

(٥) سورة الرحمن، الآية : ٧٧ .

(٦) الإيضاح، للخطيب القزويني، ص ١٩٨ .

(٧) الأمالي، لأبي علي القالي، ١ / ٢٧٥، دار الحديث للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط ٢، ١٤٠٤هـ ــ ١٩٨٤م .

كرّر الشاعرُ قوله : (يا قبر مَعْـن) تعبيراً عن توجّعه وتحسّره .

٥ ــ الإيغال، وأصله من أوغل في البلد إذا أسرع السير فيها حتى أبعد فيها، وفي الاصطلاح هو ختم الكلام بما يفيد نكتة يتمُّ المعنى المراد بدونها [١]، كالمبالغة في التشبيه في قول الخنساء :

وإنّ صخراً لتأتمُّ الهُداة به كأنه عَلَمٌ في رأسه نارُ [٢]

فإنّها لم ترض أن تشبّهه بالعَلَم الذي هو الجبل الذي يأتمُّ الهُداة به، حتى جعلتْ في رأسه ناراً [٣] .

وكتحقيق التشبيه في قول امرئ القيس :

كأنّ عُيون الوحش حول خِبائنا وأرحُلنا الجَزْعُ الذي لم يُثقّبِ [٤]

فإنه لمّا أتى على التشبيه قبل ذكر القافية واحتاج إليها، جاء بزيادة حسنة في قوله (لم يُثقّب) لأنّ الجزع إذا كان غير مثقوب كان أشبه بالعيون [٥] .

٦ ــ التذييل، وهو في الأصل جعل الشيء ذيْلاً، وفي الاصطلاح : تعقيب الجملة بجملة أخرى تشتمل على معناها للتأكيد [٦]، وهو قسمان :

أ ــ قسم يجري مَجْرَى المَثَل، لاستقلاله بمعناه، وشيوع استعماله، كقوله سبحانه : ﴿ وَقُلْ جَاءَ الْحَقُّ وَزَهَقَ الْبَاطِلُ إِنَّ الْبَاطِلَ كَانَ زَهُوقًا ﴾ [٧] قوله : (إِنَّ الْبَاطِلَ كَانَ زَهُوقًا) لا يخفى

---

(١) ينظر : مواهب الفتاح، لابن يعقوب المغربي، ٣ / ٢٢٠ .

(٢) ديوان الخنساء، ص ٤٩، دار بيروت للطباعة والنشر، ١٤٠٦هـ ــ ١٩٨٦م .

(٣) ينظر : عروس الأفراح، للسبكي، ٣ / ٢٢١ .

(٤) ديوان امرئ القيس، ص ٧٠، دار بيروت للطباعة والنشر، ١٤٠٦هـ ــ ١٩٨٦م .

(٥) ينظر : عروس الأفراح، للسبكي، ٣ / ٢٢١ .

(٦) ينظر : تلخيص المفتاح، للخطيب القزويني، ص ٢١١، ٢١٢، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، الطبعة الأخيرة .

(٧) سورة الإسراء، الآية : ٨١ .

أنّ هذه الجملة لا توقف لمعناها على معنى الجملة الأولى مع تضمّنها معنى الأولى، وهو زهوق الباطل أي اضمحلاله وذهابه [1].

ب ــ قسم لا يجري مَجْرَى المَثَل، لعدم استقلاله بإفادة المراد وتوقُّفه على ما قبله كقوله تعالى : ﴿ ذَلِكَ جَزَيْنَاهُمْ بِمَا كَفَرُوا وَهَلْ نُجَازِي إِلاَّ الْكَفُورَ ﴾ [2]، فقوله : (وَهَلْ نُجَازِي إِلاَّ الْكَفُورَ) تذييل أُريد منه تأكيد مدلول الجملة السابقة، وهو لا يجري مَجْرَى المَثَل ؛ لأنّه يعتمد في دلالته على ما قبله، والمعنى : وهل نُجازي ذلك الجزاء إلا الكفور .

٧ ــ التكميل ويُسمَّى الاحتراس أيضاً : وهو أن يُؤتى به في كلامٍ يُوهم خلافَ المقصود بما يدفعه [3]، كقول طَرَفة :

فسقى ديارَكِ غَيْرَ مُفْسِدِها صَوْبُ الربيعِ وديمةٌ تَهْمِي

الديمة : المطر يدوم وقتاً، تَهمي : تسيل، ولأنّ المطر قد يُفسد الديار ويأتي عليها، تحرّز عن ذلك بقوله : (غير مفسدها) على سبيل الاحتراس .

٨ ــ التتميم، وهو أن يُؤتى في كلام لا يُوهم خلافَ المقصود بفضلة تفيد نكتة، كتقليل المدة، كما في قوله تعالى : ﴿ سُبْحَانَ الَّذِي أَسْرَى بِعَبْدِهِ لَيْلاً مِنَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ إِلَى الْمَسْجِدِ الأَقْصَى ﴾ [4]، الإسراء في الليل دائماً فزيدت (لَيْلاً) للدلالة على تقليل مدة الإسراء، وأنّه كان في بعض الليل من مكة إلى الشام [5] .

---

(١) حاشية الدسوقي على شرح السعد، للدسوقي، ٣ / ٢٢٨، (ضمن شروح التلخيص) ط دار السرور، بيروت .

(٢) سورة سبأ، الآية : ١٧ .

(٣) الإيضاح، للخطيب القزويني، ص ٢٠٣ .

(٤) سورة الإسراء، الآية : ١ .

(٥) ينظر : تفسير الكشاف، للزمخشري، ٢ / ٦٤٦، رتبه وضبطه مصطفى حسين أحمد، الناشر دار الكتاب العربي ، بيروت، ١٤٠٦هـ ــ ١٩٨٦م .

٩ ــ الاعتراض، وهو أن يُؤتى في أثناء الكلام أو بين كلامين متصلين معنى بجملة أو أكثر لا محل لها من الإعراب لغرض بلاغي، وأهمُّها :

أ ــ التنزيه والتعظيم، كما في قوله سبحانه : ﴿ وَيَجْعَلُونَ لِلَّهِ الْبَنَاتِ سُبْحَانَهُ وَلَهُمْ مَا يَشْتَهُونَ ﴾ (١)، قوله : (سُبْحَانَهُ) اعتراض جيء به في تضاعيف الكلام لقصد تنزيهه تعالى عما يقولون، وقد وقعت جواباً عن مقالتهم السيئة (٢) .

ب ــ الدعاء، كما في قول أبي الطيب المتنبي :

وتحتقرُ الدنيا احتقارَ مُجرِّبٍ يَرَى كلَّ ما فيها ــ وحاشاكَ ــ فانيا(٣)

فإن قوله : (وحاشاك) اعتراض على سبيل الدعاء، وهو حسن في موضعه .

جـ ــ التنبيه، كما في قول الشاعر :

واعلم ــ فعلمُ المرءِ ينفعُهُ ــ أنْ سوف يأتي كلُّ ما قُدِرا

قوله : (فعلمُ المرءِ ينفعُهُ) جملة معترضة بين (اعلم) ومعموليه، الفاء اعتراضية، وفيها شائبة من السببية (٤)، والقصد منه التنبيه على فضيلة طلب العلم ورفعة منزلته، مما يزيد المخاطب إقبالاً عليه (٥) .

د ــ تخصيص أحد المذكورين بزيادة التأكيد في أمر عُلِّق بهما، كقوله تعالى ﴿ وَوَصَّيْنَا الإِنسَانَ بِوَالِدَيْهِ حَمَلَتْهُ أُمُّهُ وَهْنًا عَلَى وَهْنٍ وَفِصَالُهُ فِي عَامَيْنِ أَنْ اشْكُرْ لِي وَلِوَالِدَيْكَ إِلَيَّ

---

(١) سورة النحل، الآية : ٥٧ .

(٢) ينظر : تفسير التحرير والتنوير، للطاهر ابن عاشور، ١٤ / ١٨٢، دار سحنون للنشر والتوزيع، تونس، د.ت.

(٣) ديوان المتنبي بشرح أبي البقاء العكبري، ٤ / ٢٩٠، ضبطه وصحّحه مصطفى السقا وآخرون ط دار المعرفة، بيروت، د . ت .

(٤) ينظر : معاهد التنصيص على شواهد التلخيص، للشيخ عبد الرحيم بن أحمد العباسي، ١ / ٣٧٧، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، ط عالم الكتب، بيروت، ١٣٦٧هـ ــ ١٩٤٧م

(٥) ينظر : مواهب الفتاح، لابن يعقوب المغربي، ٣ / ٢٤١ .

الْمَصِيرُ﴾[1]، فقوله : (أَنْ اشْكُرْ لِي وَلِوَالِدَيْكَ) تفسير لقوله : (وَوَصَّيْنَا الإِنسَانَ بِوَالِدَيْهِ)، وقد جاء قوله : (حَمَلَتْهُ أُمُّهُ وَهْنًا عَلَى وَهْنٍ وَفِصَالُهُ فِي عَامَيْنِ) معترضاً بين المفسَّر والمفسِّر تخصيصاً للوالدة بزيادة توكيد حقّها العظيم [2] .

هـ ـ الاستعطاف، كما في قول أبي الطيب المتنبي :

وخُفُوقُ قلبٍ لو رأيتِ لهيبَهُ ـ يا جَنَّتي ـ لرأيتِ فيه جهنّما[3]

فقوله :(يا جَنَّتي) اعتراض بين الشرط والجزاء، جيء به للاستعطاف والمطابقة بين الجنة وجهنم [4] .

و ـ التنبيه على سبب أمر فيه غرابة، كما في قول ابن ميّادة :

فلا هَجْرُهُ يبدو ـ وفي اليأسِ راحةٌ ـ ولا وَصْلُه يبدو لنا فنكارمُهْ

فإنّ قوله (فلا هَجْرُه يبدو) يُشعر بأنّ هَجْر الحبيب أحد مطلوبيه، وغريبٌ أن يكون هَجْر الحبيب مطلوباً للمحب، فقال : (وفي اليأس راحةٌ) على سبيل الاعتراض ؛ ليُنبِّه على سبب الأمر الغريب [5] .

(١) سورة لقمان، الآية : ١٤ .

(٢) تفسير أبي السعود، ٧ / ٧١، الناشر دار إحياء التراث العربي، بيروت، د . ت .

(٣) ديوان المتنبي بشرح أبي البقاء العكبري، ٤ / ٢٨ .

(٤) ينظر : حاشية الدسوقي على شرح السعد، ٣ / ٢٤٠ .

(٥) ينظر : الإيضاح، للخطيب القزويني، ص ٢٠٧ .

الفصل الأول

الإطناب وأبعاده البنائية والإيحائية في قصيدة عبد يغوث ابن وقاص الحارثي

وقد احتوى على مبحثين :

المبحث الأول : نصُّ القصيدة وإطلالة على حياة الشاعر ومناسبة القصيدة .

المبحث الثاني : الإطنـــاب وأبعـــاده البنـــائية والإيحائية في القصيـــدة

المبحث الأول

نصُّ القصيدة وإطلالة على حياة الشاعر ومناسبة القصيدة

أولاً : نصُّ القصيدة :

قال عبد يغوث بن وقّاص الحارثيّ [1] : [الطويل]

١ ــ أَلاَ لا تَلُومَانِي كَفَى اللَّوْمَ ما بِيَا فما لَكُما في اللَّوْم خَيْرٌ ولا لِيَا[2]

٢ ــ أَلَمْ تَعْلَمَا أَنَّ المَلاَمَةَ نَفْعُها قليلٌ، وما لَوْمِي أَخِي من شِمَالِيَا[3]

٣ ــ فَيَا راكِباً إِمَّا عَرَضْتَ فَبَلِّغَنْ نَدامَايَ من نَجْرَانَ أَنْ لا تَلاَقِيَا[4]

٤ ــ أَبَا كَرِبٍ والأَيْهَمَيْنِ كِلَيْهِمَا وقَيْساً بِأَعْلَى حَضْرَمَوْتَ اليَمَانِيَا[5]

---

(١) المفضليات، للمفضّل الضبّي، ص ١٥٥ ــ ١٥٨ تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر، وعبد السلام محمد هارون، دار المعارف بمصر، ط ٧ . ديوان المفضليات، للمفضل الضبي، ص ٣١٥ ــ ٣٢٠، شرح محمد القاسم بن محمد بن بشار الأنباري، عُني بطبعه كارلوس يعقوب لايل، مطبعة الآباء اليسوعيين، بيروت، ١٩٢٠م . شرح اختيارات المفضل، للخطيب التبريزي، ص ٧٦٦ ــ ٧٧٣، تحقيق فخرالدين قباوة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط ٢، ١٤٠٧هـ ــ ١٩٨٧م . ذيل الأمالي والنوادر، لأبي على القالي، ص ١٣٢، الناشر دار الكتاب العربي، بيروت . منتهى الطلب من أشعار العرب، لمحمد بن المبارك بن محمد بن ميمون، ٢ / ٣٢٩، ٣٣٠، تحقيق وشرح محمد نبيل طريفي، دار صادر، بيروت، ط ٢، ١٤٢٩هـ ــ ٢٠٠٨م .

(٢) الخطاب لرجلين من بني تيم لاماه على صنعه بعدما قُطع عرقه الأكحل وتُرك يترف . واللوم مفعول مقدم، و (ما) فاعل مؤخر، أي: كفى اللوم ما أنا فيه، فلا تحتاجون إلى لومي مع ما ترون من إساري وجهدي . ينظر : خزانة الأدب لعبد القادر بن عمر البغدادي ٢ / ١٩٦ تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط ٢ .

(٣) شمالي : بالكسر بمعنى خُلُقي، جمعها شمائل وهي الأخلاق والطبائع .

(٤) الراكب : راكب الإبل، ولا تسمّي العرب راكباً على الإطلاق إلا راكب البعير والناقة، والجمع ركبان . عرضت : بمعنى تعرضت وظهرت، وقيل معناه بلغت العرض وهي جبال نجد . نداماي: جمع ندمان بمعنى نديم وهو المجالس والمصاحب على الشراب . نَجْران : مدينة باليمن .

(٥) هؤلاء كانوا نداماه هناك، فذكرهم عند موته وحنّ إليهم، وهو بدل من نداماي. وأبو كرب والأيهمان من اليمن، وقيس هو ابن معد يكرب، أبو الأشعث ابن قيس الكندي . ينظر : الكامل في التاريخ لابن الأثير ١ / ٦٢٥، دار بيروت للطباعة والنشر، ١٩٦٧م .

٥ ــ جَزَى اللهُ قَوْمِي بالكُــلاَبِ مَلاَمَةً صَرِيــحَهُمُ والآخَــرِينَ المَــوَالِيَا[١]

٦ ــ ولو شِئْتُ نَجَّتْنِي مِــن الْخَيْلِ نَهْدَةٌ تَرَى خَــلْفَها الحُــوَّ الْجِيَــادَ تَوَالِيَا[٢]

٧ ــ ولكِنَّنِي أَحْــمِي ذِمــارَ أَبِيــكُمُ وكــانَ الرِّماحُ يَخْتَطِــفْنَ المُــحَامِيَا[٣]

٨ ــ أَقُولُ وقد شَــدُّوا لساني بِنِسْعَةٍ أَمَعْشَرَ تَيْــمٍ أَطْلِــقُوا عَــن لِسَانِيَا[٤]

٩ ــ أَمَعْشَرَ تَيْمٍ قَــدْ مَلَكْتُمْ فَأَسْــجِحُوا فإنَّ أَخــاكُمْ لــم يَكُــنْ مِــن بَــوَائِيَا[٥]

١٠ ــ فإنْ تَقْتُلُــونِي تَقْتُلُوا بِيَ سَيِّــدًا وإنْ تُطْــلِقُونِي تَحْــرُبُونِي بِمَــالِيَا[٦]

١١ ــ أَحَــقًّا عِبَادَ اللهِ أَنْ لَسْتُ سامِعًا نَشِيــدَ الرِّعَــاءِ المُعْــزِبِينَ المَتَالِيَا[٧]

١٢ ــ وتَضْــحَكُ مِنِّي شَيْخَةٌ عَبْشَمِيَّةٌ كأَنْ لَمْ تَــرَى قَبْلِــي أَسِيراً يَمَــانِيَا[٨]

---

(١) الصريح : الخالص والمحض، و الموالي : الحلفاء المنضمين إليهم، و الكلاب : بضم الكاف اسم موضع الوقعة .

(٢) النهدة : المرتفعة، وكل ما ارتفع يقال له نهد، والحوّ من الخيل : التي تضرب إلى خضرة، و الحوة : الخضرة، قال الأصمعي : وإنما خص الحوّ لأنه يقال : إنها أصبر الخيل وأخفها عظاماً إذا عرقت لكثرة الجري، و توالي : جمع تالية، أي إن فرسي لخفتها تسبق الحوّ فهي تتلو فرسي .

(٣) الذمار : كل ما يجب على الرجل حفظه والدفاع عنه . ينظر : لسان العرب لابن منظور المصري، مادة (ذمر) .

(٤) النِّسعة : سير مضفور يجعل زماماً للبعير وغيره . وكانوا ربطوا لسانه بنسعة مخافة أن يهجوهم .

(٥) أسجحوا : سهِّلوا ويسِّروا. و البواء : السواء، أي لم يكن أخوكم نظيراً لي فأكون بواءً له . وأخوهم هو النعمان بن الجَسْحاس الذي قتل في المعركة .

(٦) تحربوني : تسلبوني وتغلبوني، من حربه إذا أخذ ماله وتركه بلا شيء .

(٧) الرِّعاء : جمع راعٍ . و المُعْزب : المتنحي بإبله، وهو اسم فاعل من أعزب بالعين المهملة والزاي المعجمة. و المتالي : التي نتج بعضها وبقي بعض، جمع متلية وهو اسم فاعل .

(٨) عبشمية : نسبة إلى عبد شمس . وكان الذي أسر عبد يغوث غلاماً نحيفاً، يقال له : عصمة ابن أُبير، فانطلق به حتى خَبأه عند الأهتم على أن جَعل له من فدائه جُعلا، فوَضعه الأهتم عند امرأته العَبْشمية، فأعجبها جمالُه وكمالُ خَلْقه، فقالت لعبد يغوث: مَن أنت ؟ قال : أنا سيد القوم، فضحكت وقالت: قَبّحك الله سيّد قوم حينَ أسرك مثلُ هذا .

١٣ــ وظَلَّ نساءُ الحَــيِّ حَوْلِيَ رُكَّــداً يُــرَاوِدْنَ مِنِّي مــا تُرِيــدُ نِسَــائِيَا[١]

١٤ ــ وقــد عَلِمَتْ عِــرْسِي مُلَيْكَةُ أَنَّنِي أَنــا اللَّيْثُ مَعْــدُوًّا علــيَّ وعــادِيا[٢]

١٥ــ وقد كُنْتُ نَحَّارَالجَزُورِ ومُعْمِلِ الــ مَطِــيِّ وأَمْضِي حَيْثُ لا حيَّ مَاضِيَا[٣]

١٦ ــ وأَنْحَــرُ لِلشَّرْبِ الكِــرَامِ مَطِيَّتِي وأَصْــدَعُ بَــيْنَ القَيْنَتَــيْنِ رِدَائِيَا[٤]

١٧ــ وكنْتُ إذا مــا الْخَيْلُ شَمَّصَهَا القَنَا لَبِيــقاً بتَصْــرِيفِ القَنَــاةِ بَنَانِيَا[٥]

١٨ ــ وعــادِيَةٍ سَــوْمَ الجَرَادِ وَزَعْتُها بِكَفِّــي وقــد أَنْــحَوْا إِلَيَّ العَــوَالِيَا[٦]

١٩ ــ كأَنِّيَ لم أَرْكَــبْ جَوَاداً ولم أَقُلْ لِخَيْلِيَ كُــرِّي نَفِّسِي عَــن رِجَالِيَا[٧]

٢٠ ــ ولم أَسْبَأ الــزِّقَّ الــرَّوِيَّ ولم أَقُلْ لأَيْسَــارِ صِدْقٍ: أَعْظِمُوا ضَوْءَ نَارِيَا[٨]

---

(١) رُكَّداً : جمع راكدة، أي هادئة مستلقية . يريد أن نساء بني تميم اجتمعن حوله يبتغين منه ما تبتغيه المرأة من زوجها .

(٢) عِرْسي : امرأتي، وعِرْس الرجل : امرأته . وقد شبَّه نفسه بالأسد في القوة والشجاعة .

(٣) نحّار : صيغة مبالغة من النحر . الجَزُور : ما يذبح من الأبل . مُعْمِل المطيّ : بعيد الأسفار .

(٤) الشَّرْب : جمع شارب، كصحب جمع صاحب . و أصدع : أشق . و القينة : الأمة المغنية .

(٥) شمّصها : نفّرها . القنا : الرماح . واللبيق: فعيل من اللباقة، وهي حسن التصرف والمهارة .

(٦) العادية : الخيل تعدو، من العدو وهو الركض، و سوم الجراد : أي كسومه، وهو انتشاره، وزعتها : كففتها، والوازع : الكاف والمانع، وأنحوا إليّ الرماح : أمالوها وقصدوا بها إليّ، من النحو وهو القصد، والعالية من الرمح : أعلاه، ويقال : ما دون السنان بذارع .

(٧) الكرُّ : خلاف الفرّ، نفّسي : وسّعي . .

(٨) أسبأ : من سبأ الخمر، أي اشتراها للشرب لا للبيع، ومنه سميت الخمر سبينة، الأيسار : المجتمعون على الميسر، جمع يَسَر، الصِّدْق : الكامل في كل شيء، يقال : رجل صَدْق، وامرأة صَدْقة . اللسان (سبأ، يسر، صدق) .

ثانياً : إطلالة على حياة الشاعر ومناسبة القصيدة :

هو عبد يغوث بن الحارث بن وقاص الحارثي القحطاني، من عرب الجنوب في اليمن، كان شاعراً من شعراء الجاهلية، فارساً سيد قومه من بني الحارث بن كعب، وهو الذي كان قائدهم يوم الكُلاب [1] الثاني فأسرته تَيْم وقتلته وهو من أهل بيت شعر مُعْرق في الجاهلية والإسلام، منهم اللجلاج الحارثي، وهو طفيل بن زيد بن عبد يغوث، وأخوه مسهر فارس شاعر، ومنهم ممن أدرك الإسلام جعفر بن علبة بن ربيعة بن الحارث بن عبد يغوث [2] .

وكان الذي أسر عبد يغوث فتىً من بني عبد شمس أهوج، يقال له : عصمة بن أبير التيمي، فانطلق به عِصْمة حتى خَبأه عند الأهتم على أن جَعل له من فدائه جُعْلاً، فوَضعه الأهتم عند امرأته العَبْشمية، فأعجبها جمالُه وكمالُ خَلْقه وكان عِصْمة الذي أسره غلاماً نحيفاً، فقالت لعبد يغوث : مَن أنت ؟ قال : أنا سيد القوم، فضحكت وقالت : قَبّحك الله سيّد قوم حينَ أسرك مثلُ هذا ! ولذلك يقول عبد يغوث :

وتَضْحَكُ مِنّي شَيْخَةٌ عَبْشَمِيَّةٌ كَأَنْ لَمْ تَرَى قَبْلِي أَسِيراً يَمَانِيَا

فاجتمعت الرباب إلى الأهتم، فقالت: ثأرُنا عندك، وقد قُتل مَصاد والنُعمان فأخرجه إلينا، فأبى الأهتم أن يُخرجه إليهم، فكاد أن يكون بين الحيين (الرباب وسعد) فِتْنة، حتى أقبل قيسُ بن عاصم المِنْقري، فقال: أيؤتى قَطع حِلف الرباب مِن قِبَلنا ؟ وضرب فمَه بقَوس فهَتمه، فَسُمِّي الأهتم، فقال الأهتم : إنما دَفعه إليّ عِصْمة بن أبير، ولا أدفعه إلاّ إلى مَن دَفعه إليّ، فليجئ فليأخذه، فأتوْا عِصْمة فقالوا : يا عصمة، قُتل سيدنا النعمان وفارسنا مَصاد، وثأرنا أسيرُك وفي يدك، فما ينبغي لك أن تَستحييه، فقال : إني مُمْحل وقد أصبت الغِنى في نفسي، ولا تَطيب نفسي عن

---

(١) الكلاب : بضم الكاف، ماء لبني تميم بين الكوفة والبصرة . ينظر قصة يوم الكلاب الثاني في العقد الفريد، لابن عبد ربه الأندلسي، ٥ / ٢٢٤، شرحه وضبطه أحمد أمين، أحمد الزين، إبراهيم الإبياري، الناشر دار الكتاب العربي، بيروت، ١٤٠٣هـ ـ ١٩٨٣م .

(٢) ينظر : الأعلام، لخير الدين الزركلي، ٤ / ١٨٧، دار العلم للملايين، بيروت، ط ١٠، ١٩٩٢م .

أسيري، فاشتراه بنو الحَسْحاس بمائة بعير، وقال رُؤبة ابن العجَّاج : بل أرضوه بثلاثين من حواشي النَّعم، فدفعه إليهم، فخَشُوا أن يهجوهم، فشدُّوا على لسانه نِسْعة، فقال: إنكم قاتلي ولا بدَّ، فَدعُوني أذُمْ أصحابي وأنحْ على نفسي، فقالوا : إنك شاعر ونخاف أن تَهجوَنا، فعَقَدَ لهم ألا يفعل، فأطلقوا لسانه وأمهلوه حتى قال هذه القصيدة [1] .

وذلك أن الجاهليين بلغ من خوفهم من الهجاء أن يبقى ذكره في الأعقاب ويسبّ به الأحياء والأموات، أنّهم إذا أسروا الشاعر أخذوا عليه المواثيق، وربما شدُّوا لسانه بنسعة، كما صنعوا بعبد يغوث بن وقاص الحارثي [2] .

وفي رواية أنّ عبد يغوث قال : يا بني تيم، اقتلوني قتلة كريمة، فقال عِصْمة : وما تلك القتلة ؟ قال : اسقوني الخمر، ودعوني أنحْ على نفسي، فجاءه عصمة بالشراب فسقاه، ثم قطع عرقه الأكحل وتركه يترف ومضى، وجعل معه رجلين فقالا لعبد يغوث : جمعت أهل اليمن ثم جئت لتصطلمنا، فكيف رأيت صنع الله بك ؟ فقال هذه القصيدة [3] .

قال الجاحظ مُعْجَباً بهذا الموقف من الشاعر عبد يغوث : " وليس في الأرض أعجبُ من طرفَةَ بنِ العبد وعبد يغوث، وذلك أنّا إذا قسنا جودةَ أشعارهما في وقت إحاطة الموت بهما لم تكن دون سائر أشعارهما في حال الأمْن والرّفاهيَة " [4] .

كما يقول الجاحظ عن جودة هذا الشعر: " وما قرأتُ في الشّعر كشعر عبد يغوث بن صَلاءةَ الحارثيّ، وطَرَفة بن العَبْد، وهُدْبة [1] هذا، فإنّ شِعرَهم في الخوفِ لا يُقصِّر عن شِعرهم في الأمْن، وهذا قليلٌ جدّاً " [2] .

---

(١) ينظر : العقد الفريد، لابن عبد ربه الأندلسي، ٥ / ٢٢٨، ٢٢٩ . والكامل في التاريخ، لابن الأثير، ١ / ٦٢٥ .

(٢) ينظر : البيان والتبيين، للجاحظ ، ٤ / ٢٧، وضع حواشيه موفّق شهاب الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط ١، ١٤١٩هـ ـ ١٩٩٨م .

(٣) ينظر : خزانة الأدب، لعبد القادر البغدادي، ٢ / ٢٠٢ .

(٤) البيان والتبيين، للجاحظ، ٢ / ١٧٦ .

المبحث الثاني

الإطناب وأبعاده البنائية والإيحائية في القصيدة

عَمَدَ عبد يغوث بن وقاص الحارثي الشاعر الجاهلي الذي رثى نفسه بهذه القصيدة المتميِّزة، وناح عليها في لحظات الإحساس بالفناء، عَمَدَ إلى الإطناب بكل صوره وأشكاله، واتخذ منه وسيلة للتعبير عن رؤيته وتأييد فكره .

وجاء الإطناب في هذه القصيدة مُعبِّراً وداعماً لموقف الشاعر الحزين والمتألم، بتشكلاته المختلفة وتراكيبه الكثيرة، وطرق استعماله العديدة، وتعانقه مع غيره من الأدوات الفنية الأخرى في هذا السياق الخاص، من خلال ما يحمله من دلالات إيحائية متعددة، عبَّرت تعبيراً دقيقاً عن الحالة النفسية من المعاناة والمكابدة التي كان يعيشها الشاعرُ في لحظات حياته الأخيرة .

وقد برز التكرارُ في قصيدة عبد يغوث بشكل واضح ؛ ذلك أنَّ ورود التكرار في شعر الرثاء أمر واضح، يشير ابنُ رشيق إلى ذلك بقوله : " وأوْلى ما تكرَّر فيه الكلام باب الرثاء ؛ لمكان الفجيعة وشدة القرحة التي يجدُها المتفجِّعُ " (٣) .

ويقول أحد الباحثين بشأن هذا الأمر : " وإذا شاع التكرير في غرض خطابي لتقرير المعاني، وتوكيد الصفات، ولاستنفاد طاقة الانفعال في متكآت الاستثارة، فإن الرثاء بالتكرير أجدر، لأن شدة الوجد فيه أوفر، ولهذا قلَّ أن نقرأ رثاءً لا تظهر فيه خصيصة التكرار " (٤) .

---

(١) هو هُدْبة بن خَشْرم العذري، شاعر فصيح من بادية الحجاز، وكان راوية للحطيئة . ينظر : الأغاني، لأبي الفرج الأصفهاني ٢١ / ١٦٦ ، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط ١ .

(٢) الحيوان، للجاحظ، ٧ / ١٥٧، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط ٣، ١٣٨٨هـ ـ ١٩٦٩م .

(٣) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، لابن رشيق القيرواني، ٢ / ٧٦، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة بمصر، ط ٣، ١٣٨٣هـ ـ ١٩٦٣م .

(٤) التكرير بين المثير والتأثير، د . عز الدين علي السيد، ص ١٨٨، دار الطباعة المحمدية بالأزهر ـ القاهرة، ط ١، ١٣٩٨هـ ـ ١٩٧٨م .

وسأحاول هنا الوقوف على ظاهرة الإطناب بمختلف أساليبه داخل هذه القصيدة، ورَبْطَه بالموقف الذى يصدر عنه الشاعر، واكتناه بُعْده البنائي (التركيبي) والإيحائي، وذلك من خلال رؤية تنظر إلى الإطناب على أنه فاعلية بنائية إيحائية مُؤثرة، كما تراه أيضاً نوعاً من أنواع الأداء اللغوي .

وإليك الدراسة التحليلية للإطناب وأبعاده البنائية والإيحائية في القصيدة :

١ ــ أَلاَ لا تَلُومَانِي كَفَى اللَّوْمُ ما بِيَا فما لَكُما في اللَّوْم خَيْرٌ ولا لِيَا

٢ ــ أَلَمْ تَعْلَمَا أَنَّ المَلاَمَةَ نَفْعُها قليلٌ، وما لَوْمِي أَخِي مِن شِمَالِيَا

كرَّر الشاعرُ لفظ (اللوم) في البيتين خمس مرات، حيث ذكره في صدر البيت الأول مرتين، الأولى بصيغة الفعل المضارع المسبوق بأداة النهي (لا تَلُومَانِي)، والثانية بصيغة المصدر (اللَّوْمُ) الواقع في موضع الفاعل للفعل (كَفَى)، وذَكَره ثالثاً في عجزه (في اللوم) نافياً الخيرية عن لوم صاحبيه له، ثم ذكره في صدر البيت الثاني بصيغة المصدر (الملامة) الواقع اسماً لأداة التوكيد، مُخْبراً عنه بقلّة النفع والجَدْوَى، وأخيراً ذكره بصيغة (اللوم) في سياق النفي .

وتكرار هذه الكلمة بمختلف الصيغ جاء للتأكيد على الحالة النفسية التي يُعانيها الشاعرُ من الشدّة والأسْر في تلك اللحظات الأخيرة، لحظات الإحساس بالفناء والموت، كما يُقدِّم تكرار (اللوم) بهذه الكثافة تصوُّراً مُهمًّا على مستوى السياق الذي ورد فيه، هذا التصوُّر الجوهري يعكس الشعور المسيطر على الشاعر إلى جانب الإيقاع الموسيقي المتكرر الناجم عن تكرار حروف (اللوم)، فإنّ لهذا التكرار وظيفة أخرى، وهي خلقُ نوعٍ من التواصل والتشابك بين البيتين في إطارهما البنائي، كما يُوحي بتضجُّر وتأفُّف الشاعر بهذا اللوم .

فقد " بدأ الشاعر بترك الحديث عن (اللوم) فالموقف لا يحتمله، وهو غير مُجْدٍ في هذا المقام الذي تتفجَّر فيه عاطفة الشوق للأهل الذين لن يراهم بعد اليوم " [1] . كما يُلاحظ في هذين البيتين تكرار أدوات النفي وشبهه، حيث تكرَّرت (ما) النافية مرتين، وجاءت (لا)

(١) رثاء النفس في الشعر العربي، د . عبد الله أحمد باقازي، ص ١٧، المكتبة الفيصلية، القاهرة، د . ت .

النافية مرة، و (لا) الناهية مرة، وهذا يُنبئُ عن الموقف المُتضجِّر الذي يقفه الشاعر، كما يكشف ما يدور في خَلَده من صراعٍ حول أمور تتعلّق بالحياة والموت، ويبدو أنّ التعارض القائم بين اللحظة الحاضرة واللحظة الماضية هو الذي دفع بالشاعر إلى تكرار أدوات النفي وشبهه بوعي أو من دون وعي، مما جعله " يتقاذف بالكلام في ذلك إلى جهات من الوضع الذي تتشافع فيه التركيبات المستحسنة، والترتيبات والاقترانات والنسب الواقعة بين المعاني " (١) .

فالشاعر وَجَدَ " من خلال أسلوب التكرار وسيلة أساسيّة وجوهريّة للتأثير، وهذا التأثير الذي يَسْعى إليه الشاعرُ لتحقيقه في المُتلقّي هو الأداة التي من خلالها يتمكن أن يُبلور موقفه وحالته التي يعيشها " (٢).

وأراد بقوله : (وما لَوْمِي أخِي من شِمَالِيَا) أنّ لومَه صاحبيه ليس من شمائله وأخلاقه وطِباعه، وفيه تذييلٌ مستقلٌ بمعناه جارٍ مَجْرَى المَثَل، حيث دلّ صَدْر البيت عن طريق الاستفهام المنفي المفيد للتقرير على تيقُّن الشاعر من قِلّة جدوى الملامة، ومن ثَمّ فاللوم ليس من شِيَمه وأخلاقه، وجاء عَجُز البيت ليُحقّق هذا الأمر ويُقرِّره في نفوس المخاطبين .

٣ ــ فَيَا راكِباً إمَّا عَرَضْتَ فَبَلِّغَنْ ندامَايَ من نَجْرَانَ أنْ لا تَلاقِيَا
٤ ــ أبَا كَرِبٍ والأيْهَمَيْنِ كِلَيْهِمَا وقَيْساً بِأعْلَي حَضْرَمَوْتَ اليَمَانِيَا

في البيتين إطناب قائمٌ على الإيضاح بعد الإبهام، فقد جاء قوله : (نَدامَايَ) مُبْهماً في البيت الأول، ثم وُضّح وبُيّن في البيت الثاني بذكر أسماء نُدمائه ومُسامريه، وهم أبو كرب بشر بن علقمة بن الحارث، والأيهمان : الأسود بن علقمة بن الحرث، والعاقب وهو عبد المسيح

---

(١) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، لحازم القرطاجني، ص ١١٦، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، ط دار الكتب الشرقية، تونس، ١٩٦٦م .

(٢) قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، د . موسى ربابعة ص ٣٩، دار الكندي للنشر والتوزيع إربد ــ الأردن، ٢٠٠١م .

بن الأبيض، وقيس وهو ابن معد يكرب [1]، وفي ذلك توجيهٌ للأذهان إلى معرفتهم، وتفخيمٌ لشأنهم، وتمكينٌ لأمرهم في نفس المخاطب فَضْلَ تمكُّن " لما جَبَلَ اللهُ النفوسَ عليه من أنَّ الشيءَ إذا ذُكر مُبْهَماً، ثم بُيِّن كان أوقعَ عندها " [2].

وفي كلمة (نَدامَايَ) إيحاءٌ بجانب الحياة التي تعتمد المشاركة والمنادمة والأخذ بأسباب الحياة الممتعة التي يفتقدها الشاعرُ في تلك اللحظات الرهيبة [3].

" فالشاعر يستحضر صورة الحياة اللاهية العابثة التي كان يتمتَّعُ بها مع هذه الرفقة باكياً تلك الأيام، شاعراً بعذوبتها، فهو كأنَّما يدفعُ عن نفسه فكرة الموت دَفْعاً " [4].

٥ ــ جَزَى اللهُ قَوْمِي بالكُلاَبِ مَلاَمَةً صَرِيحَهُمُ والآخَرِينَ المَوَالِيَا

في هذا البيت إطنابٌ، نوعه إيضاح بعد الإبهام، إذ جاء بقوله : (قَوْمِي) مفعولاً به للفعل (جَزَى)، ثم وضَّح المراد منه في عجز البيت فقال على سبيل عطف البيان : (صَرِيحَهُمُ والآخَرِينَ المَوَالِيَا)، وذلك لِيُؤكِّد إحاطة اللوم بجميع قومه الخُلَّص منهم والحلفاء المنضمين إليهم في تلك الوقعة المعروفة بيوم الكُلاب حيث أسلموه إلى الأسْر، ويُقرِّر ذلك في نفوس المخاطبين.

وهذا يُوحي ببراءة نفسه من العتاب والملامة ؛ إذ لم يُقصِّر في الدفاع عن أهله والذَّوْد عن حِماهم . وهكذا أفاد الإطنابُ " بسْط الكلام حيث الإصغاءُ مطلوبٌ " [5].

---

(١) ينظر : الكامل في التاريخ، لابن الأثير، ١ / ٦٢٥ .

(٢) مختصر العلامة سعد الدين التفتازاني على تلخيص المفتاح، ٣ / ٢١٠، (ضمن شروح التلخيص) ط دار السرور، بيروت .

(٣) ينظر : رثاء النفس في الشعر العربي، د . عبد الله أحمد باقازي، ص ١٧.

(٤) رثاء النفس بين عبد يغوث بن وقاص الحارثي ومالك بن الريب التميمي، د . إبراهيم الحاوي ص ١٥، ط مؤسسة الرسالة، بيروت، ط ١، ١٤٠٨هـ ــ ١٩٨٨م .

(٥) مواهب الفتاح في شرح تلخيص المفتاح لابن يعقوب المغربي، ٣ / ٢٠٩ (ضمن شروح التلخيص) .

٧ ــ ولكِنَّني أَحْــمِي ذِمــــارَ أَبِيــكُمُ وكــانَ الرِّماحُ يَخْتَطِــفْنَ المُــحَامِيَا

في قوله : (وكــانَ الرِّماحُ يَخْتَطِــفْنَ المُــحَامِيَا) إطنابٌ بالتذييل، وهو جارٍ مجرى المثل، لأنه مستقلٌ بإفادة المراد، غير متوقِّف على ما قبله، فقد قصد الشاعر " بالجملة الثانية حكم كلــيّ منفصل عما قبله جارٍ مجرى الأمثال في الاستقلال "[1]، الغرض منه التوكيد بتلك الجملــة علــى شجاعته وبأسه، فكَوْن الرماح تخطفُ المُدافعَ في تلك الحرب الشرسة يُؤكّد ويُقرِّر شجاعته وأنّــه يَحْمي الذمار، وهو كلُّ ما يلزم الرجلُ حِفْظَه وحمايتَه والدفاعَ عنه .

٨ ــ أَقُولُ وقد شَــــدُّوا لساني بِنِسْعَةٍ أَمَعْشَرَ تَيْــمٍ أَطْلِــقُوا عــــن لِسَانِيَا

٩ ــ أَمَعْشَرَ تَيْمٍ قَــدْ مَلَكْتُمْ فأَسْــجِحُوا فإنَّ أَخــاكمْ لــم يَكُــنْ مِــن بَــوَائِيَا

١٠ ــ فإنْ تَقْتُلُــونِي تَقْتُلُوا بِيَ سَيِّــدًا وإنْ تُطْــلِقُونِي تَحْــــرُبُونِي بِمَــالِيَا

في البيت الثامن تكرَّرتْ كلمة (لساني) مرتين، مُضافة إلى ضــمير المــتكلم العائــد إلي الشاعر، وجاءتْ مفعولاً به للفعل (شَــدُّوا) في صدره، وفي عجزه وقعتْ مفعولاً بــه للفعــل (أَطْلِــقُوا)، وفي هذا دلالة واضحة على حالة الدعة والضعف التي يعيشها الشاعرُ، وزيادة تأكيــد على معاناته وضيقه لما آل إليه أمْرُهُ، حيث يتصاعد الرجاءُ بأن يتركوه يُظْهِر آخر صورة من صور الحياة المُبْهجة التي من شأنها أن تُخفِّف من استغراقه في هذا المُصاب الجَلَل، وتَحُــول دون تهالُكــه، وذلك من خلال الحديث عن نفسه من دون هجائهم كما وعدهم ألا يفعل، ووســيلة هــذا الحديث هي (اللسان)، ومن ثَمَّ كرَّر الشاعر هذه الكلمة مضافة لياء النفس، وفيه إيحــاءٌ بــأنَّ " الشاعر في حالة رجاء هامسٍ خافتٍ بأن يُعْطَى الفرصة الأخيرة للبوح عن نفسه بإطلاق لسانِه "[2].

---

(١) مختصر السعد على تلخيص المفتاح، ٣/ ٢١٧ (ضمن شروح التلخيص) .

(٢) رثاء النفس في الشعر العربي، د . عبد الله أحمد باقازي، ص ١٨ .

وقد أدرك الجاحظ جانباً من أخلاق الفروسية الواضحة في الأبيات حين قال : " إن الجاهليين إذا أسروا الشاعر أخذوا عليه المواثيق، وربما شدُّوا لسانه بنسعة، كما صنعوا بعبد يغوث بن وقاص الحارثي حين أسرته بنو تميم يوم الكُلاب " (١) .

كما كرَّر في البيتين الثامن والتاسع قوله : (أَمَعْشَرَ تَيْمٍ) مرتين، مرة في أول عَجُز البيت الثامن، والأخرى في أول صَدْر البيت التاسع، وهذا في مقام الرجاء الذي طرحه الشاعرُ على آسريه حتى يُطلقوا سراحَهُ . وأيضاً تكرَّر في صَدْر البيت العاشر لفظ (القتل) مرتين، مرَّة فِعْلاً لأداة الشرط (إنْ) التي لا يكون الشرطُ فيها مقطوعاً بوقوعه (٢)، وأُخْرى في جواب الشرط، وهذا ليعلموا أنَّ قتلهم إياه يعني قتل رجلٍ سيّدٍ في قومه، تنويهاً بعِظَم شأنِ هذا الأمر في نفسه .

وإنَّ هذا التكرارَ المُقترن بالنداء (أَمَعْشَرَ تَيْمٍ) يَقْصد به الشاعرُ مُلاينة قلوب المخاطبين ليتلقوا كلامَه بالقبول، كما يَكْشف عن نغمة التأكيد التي يُريد الشاعرُ أن يُبرز موقفها من خلالها، فنغمة التأكيد على رجائه بإطلاق لسانه والعفو عنه وعدم قتله، هي المسيطرة على هذه الأبيات، ومن ثَمَّ وَجَدَ الشاعرُ " أنَّ أسلوبَ التكرار من أهمِّ الأساليب التي تستطيعُ أن تَخْدم غَرَضَه، كما أنَّ النغمة الموسيقية التي يُحْدِثها هذا التكرار يجعل أذن السامع تعتاد على هذه النغمة التي تُعزِّز التأكيد على موقف الشاعر " (٣) .

ولا شكَّ في أنَّ التكرار هنا يُوحي بمعنى الإلحاح والإصرار في عَرْض الرجاء، طَمَعاً في استجابة بني تميم لذلك الرجاء العزيز في نفس الشاعر الذي يُعاني ويُكابد في اللحظات الأخيرة من حياته من الإحساس بالألم والفقْد ودُنوِّ الموت . ويُلاحظ أنَّ ضمير المتكلم قد غلب على هذه الأبيات، ومَرَدُّ ذلك إلى إحساس الشاعر بمأساته الإحساسَ الذاتيَّ الأليم، فمُصيبتُه فرديَّة لا يشتركُ فيها سواه، لذلك فقد ظهر ضميرُ المتكلم في كلِّ أبيات النص تقريباً مما مَنَحَ القصيدة غنائية حزينة،

---

(١) البيان والتبيين، للجاحظ، ٤ / ٤٥ .

(٢) ينظر : الإيضاح، للخطيب القزويني، ص ٩١ .

(٣) قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، د . موسى ربابعة، ص ٥٢ .

تجاور فيها الإحساس بالألم والإحساس بالبطولة [1]، وهكذا استطاع الشاعر " أن يتخذ وسيلته اللغوية ليُسلم فكرتَه وإحساسَه بقوّة ودقّة " [2] .

١١ ــ أَحَقًّا ــ عِبَادَ اللهِ ــ أَنْ لَسْتُ سامِعًا نَشِيدَ الرِّعَاءِ المُعْزِبِينَ المَتَالِيَا

يتحسر الشاعرُ هنا على لونٍ من الحياة الاجتماعية التي لا يزالُ أبناءُ مُجْتمعه يُمارسونها، ويتمتعون بمُزاولتها، بينما انقطعتْ صلتُه بها، وهي مهنة الرعي وما يُصاحبها من أناشيد وترانيم وحُداء، والتي هي في نظر الشاعر صورة من صور الحياة الماضية الجميلة التي حُرِمَها إلى الأبد، ولذا جاء بهذا النداء (عِبَادَ اللهِ)، وهو اعتراض في تضاعيف الكلام، قصداً إلى استعطاف السامعين ومُلاينة قلوبهم، وكأنه صرخة مدويّة يُطلقها الشاعر في وَجْه آسريه .

١٢ ــ وتَضْحَكُ مِنِّي شَيْخَةٌ عَبْشَمِيَّةٌ كأَنْ لَمْ تَرَى قَبْلِي أَسِيراً يَمَانِيَا

عندما رأتْ هذه المرأة العَبْشَمية الشاعر، أعجبها جمالُه وكمالُ خَلْقه، فقالتْ له : مَن أنت ؟ قال : أنا سيد القوم، فضحكتْ وقالتْ : قَبّحك الله سيّد قوم حينَ أسرك مثلُ هذا [3] . وفي ذكر كلمة (عَبْشَمِيَّةٌ) إطنابٌ بالتتميم، للمبالغة في شدّة الإيلام والإيجاع من هذا الموقف الذي يرفضه الشاعرُ، وقد أحسَّ بالانكسار الشديد وأنه صار مبعثاً للسخريّة والاستهزاء، وكأنّه يرفضُ الاستسلام لسطوة الموتِ أصلاً، مما يُوحي بسَعْي الشاعر نحو خَلْق توازنٍ لذاته يُخفّف عنه ألَمَ الأَسْر والمُصاب .

١٣ــ وظَلَّ نِساءُ الحَيِّ حَوْلِيَ رُكَّداً يُرَاوِدْنَ مِنِّي مَا تُرِيدُ نِسَائِيَا

---

(١) ينظر : رثاء النفس بين عبد يغوث بن وقاص الحارثي ومالك بن الريب التميمي، د . إبراهيم الحاوي ص ٢٥.

(٢) أصول النقد الأدبي، د . أحمد الشايب، ص ٢٥٤، ٢٥٥، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة ط ١٠، ٢٠٠٤م.

(٣) ينظر : العقد الفريد، لابن عبد ربه الأندلسي، ٥ / ٢٢٨ .

أراد الشاعرُ أنّ نساء بني تميم اجتمعن حوله يبتغين منه ما تبغيه المرأةُ من زوجها . وقد تكرّرتْ كلمة (نِساء) مرتين في البيت، إذ وقعتْ في صَدْر البيت مُضافة إلى لفظ (الحيّ)، وهي اسم للفعل الناقص الناسخ (ظلّ) الدالّ على الانتقال بمعنى صار [1]، وذُكرت في قافية البيت (نِسَائِيَا) بإضافة ياء النفس، وهي فاعل لفعل الإرادة (تريد) . وفي هذا التكرار تأكيدٌ على ذات الشاعر في تلك اللحظات العصيبة من خلال إبراز صورة من صور البطولة والفروسية التي يعتدُّ بها " فالمرأة من أهم ما يتطلعُ إليه الشعراءُ، والفرسانُ منهم بخاصة، ؛ لأنها مُؤسِّسٌ لمعنى البطولة في النفوس، ومُحقّقة الامتداد الكياني داخل المجتمع " [2] . لقد استطاع الشاعرُ بهذا التكرار أن يجمعَ بين صورتين متقابلتين، صورة المرأة المُتعة المُحرّمة، وتتمثل في نساء الحيّ اللوايّ اجتمعن حوله وتطلعن إليه على نحو ما تتطلع إليه الزوجُ في زوجها، بيد أنّ أخلاق الفروسية تأبَى الخيانة وعدم الوفاء، وتتطلّع إلى الحياة الهانئة الشريفة التي يسعى إليها من خلال الصورة الأخرى صورة الزوجة أي الوفاء .

وهكذا ساعد التكرارُ عل تأكيد " حالة الشدّة والرجولة التي هيمنتْ على عبد يغوث نتيجة ذلك الالتفاف النسوي المُتملّي المُعْجَب به " [3] . وأنت تراه " واقعاً من القَبُول أحسنَ موقع، ومُدْرِكاً من الرضا أجْزلَ حَظٍّ، وذاك لإفادته إيّاك " [4] حسن الإفادة، مع أنّ الصورةَ صورةُ التكرير والإعادة، وفي ذلك إيحاءٌ بطغيان الإحساس بالفُحولة لدى الشاعر، وكأنما يدفعُ عن نفسه بذلك الإحساسِ فكرة الموت، ويرفضُ الاستسلام للفناء .

---

(١) ينظر : شرح المفصل، لابن يعيش النحوي، ٧ / ١٠٥، ط عالم الكتب، بيروت .

(٢) رثاء النفس بين عبد يغوث بن وقاص الحارثي ومالك بن الريب التميمي، د . إبراهيم الحاوي ص ٢١ .

(٣) رثاء النفس في الشعر العربي، د . عبد الله أحمد باقازي، ص ١٩ .

(٤) أسرار البلاغة، للشيخ عبد القاهر الجرجاني، ص ١٩، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، الناشر مطبعة المدني بالقاهرة، دار المدني بجدة، ط ١، ١٤١٢هـ ـ ١٩٩١م .

١٤ ــ وقــد عَلِمَتْ عِــرْسِي مُلَيْكَةُ أَنَّنِي أَنــا اللَّيْثُ مَعْــدُوًّا علــيَّ وعــادِيا

زاد قوله : (مُلَيْكَةُ) على سبيل التتميم، للتدليل على فَرْط شجاعته وقوّة بأسه، كما جاء بقوله : (عــادِيا) لِيُبيِّن أنّ سطو أعدائه عليه ليس ناشئاً عن ضَعْفٍ منه وعَجْزٍ فيه، وإنّما هــذا شأن الأقوياء الشجعان، وهذا إطناب بالتكميل أو الاحتراس، وقد شبَّه نفسَه بالأسد في القــوّة والشجاعة .

١٥ــ وقد كُنْتُ نَحَّارَ الجَزُورِ ومُعْمِلَ الــ مَطِــيِّ وأَمْضِي حَيْثُ لا حيَّ مَــاضِيَا

١٦ ــ وأَنْحَــرُ لِلشَّرْبِ الكِــرَامِ مَطِيَّتِي وأَصْــدَعُ بَــيْنَ القَيْنَتَــيْنِ رِدَائِيَا

١٧ــ وكُنْتُ إِذا مــا الْخَيْلُ شَمَّصَهَا القَنَا لَبِيــقاً بتَصْــرِيفِ القَنَــاةِ بَنَــانِيَا

يستحضرُ الشاعرُ هنا صُوَراً من الحياة اللاهية المُبْهجة التي كان يستمتعُ بها مع أصحابه ورفاقه، باكياً تلك الأيام، مُستشعراً عُذوبتها، كأنّما يَدفعُ عن نفسه فكرة الموت والفناء دَفْعاً مــن خلال تمسُّكه بتلك الصور العَذْبة، صُوَر الكرم والشجاعة واللهو . ومن ثم يُكرِّر الشاعرُ مُفْردات تلك الحياة الكريمة العابثة، فيبدأ بتكرار التعبير بقوله : (كُنْتُ) في بداية البيت الخــامس عــشر والسابع عشر، وجاء بلفظ (كان) بصيغة الفعل الماضي، وهو الزمان الذي قبل زمان التكلُّم [١]" إشارة إلى جمال وروعة تلك الأيام الخوالي، وتعميقاً لها في نفسه، وفِراراً من مُعالجة الموت بتــذكُّر الأيام الجميلة، وإيماءً إلى أنّ الأفعال الكريمة لا تكون إلا بغلبة النفس وتحمُّلها المَشاق .

كما كرَّر لفظ (النحر) مرتين، لإبراز مدى كرمه وجُوده في سياق التحسُّر على تلــك الأيام الماضية، وجاء أولاً بصيغة المبالغة (نَحَّارَ) للمبالغة في اتصافه بتلك الخصلة الكريمة حيث إنّ " موضوع الاسم على أن يُثبت به المعنى للشيء من غير أن يقتضي تجدُّده شيئاً بعــد شــيء " [٢]،

(١) المطوّل في شرح تلخيص المفتاح، لسعد الدين التفتازاني، ص ١٤٩، الناشر المكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة، مصورة عن طبعة أحمد كامل، تركيا، ١٣٣٠هـ .

(٢) دلائل الإعجاز، للشيخ عبد القاهر الجرجاني، ص ١٧٤ .

وثانياً بصيغة المضارع (أَنْحَـرُ) لإبراز تلك الصورة أمام الأذهان، " مع إفادة التجدُّد الذي هو من لوازم الزمان الذي هو جزء من مفهوم الفعل، وتجدُّد الجزء وحُدوثه يقتضي تجـدُّد الكـلّ وحُدوثه " (١)، وقد جاء تكرار النحر في سياق كناتين مألوفتين عن الكرم والجود، وإن كانت الثانية أقوى من الأولى ؛ لأنّ نحْرَ مطيّته الخاصة أدلّ على الكرم من نحْر مُجرَّد جَزُور، مما يُوحي بأصـالة هذه الخَصْلة في نفسه .

وكرّر (المُضيّ) مرتين، الأولى بصيغة المضارع (أَمْضِي) مسنداً إلى نفـسه، والأخـرى بصيغة اسم الفاعل (مَاضِيًا) الواقع خبراً لـ (لا) النافية للجنس، تأكيداً على شجاعته وقُوَّته . وأيضاً كرّر لفظة (المَطِـيّ) مرتين، الأولى بصيغة الجمع في سياق الكناية عن بُعْد أسفاره، والثانية بصيغة المفرد في سياق الحديث عن كرمه مع نُدمائه، وأنه ينحر مطيته لهم، وذلك للتأكيد على كَرَم خِصاله ونُبْل أخلاقه، إيماءً بانشغاله بالمباهاة والفخر بخصال الماضي .

وجاء تكرار لفظة (القنا) بمعنى الرماح مرتين، الأولى بصيغة الجمع، والأخـرى بـصيغة المفرد، للتأكيد على معنى من معاني الشجاعة، وهو حسن تصريف القناة، وزاد قوله : (بَنَانِيَـا) على سبيل الإطناب بالتتميم، للتدليل على فَرْط شجاعته ؛ لأنّ لباقة تصريف القنـاة لا تـتمُّ إلا بالبنان، وهي أطراف الأصابع . وهكذا يتحدَّث الشاعرُ عن نفسه ويتغنَّى ببُطولاتـه النـادرة في لحظات الموت، وقد أحسَّ بالضعف وأنه صار أُمثولة للقوم ومبعثاً للسخرية . ولا غضاضة علـى الشاعر هنا في تلك المباهاة بخصال النفس، فقد أشار ابن رشيق القيرواني إلى هذا المعنى بقولـه : " ليس لأحدٍ من الناس أن يُطْرِيَ نفسه ويمدحها في غير منافرة إلا أن يكونَ شاعراً فإنّ ذلك جائزٌ له في الشعر، غير معيبٍ عليه " (٢) .

---

(١) المطوّل في شرح تلخيص المفتاح، لسعد الدين التفتازاني، ص ١٥٠ .

(٢) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، لابن رشيق القيرواني، ١ / ٢٥ .

١٨ ــ وعــادِيَةٍ سَــوْمَ الجَرَادِ وَزَعْتُها بِكَفِّــي وقــد أَلْــحَوْا إِلَيَّ العَــوَالِيَا

أراد أنّ الخيل في الحرب كالجراد في كثرتها وانتشارها، وجاء بقوله : (بِكَفِّــي) علــى سبيل التتميم، للتأكيد على شجاعته، وأنه استطاع أن يُشتِّت شمل تلك الخيل العادية، بينما كانت الرماحُ تُصوَّب إليه من كل جهةٍ، وفي ذلك دلالة على قوة شجاعته وشدة بسالته .

١٩ ــ كأنّيَ لم أَرْكَــبْ جَوَاداً ولم أَقُلْ لِخَيْلِيَ كُــرِّي نَفِّسِي عــن رِجَالِيَا

تكرّرت كلمة (الخيل) في أبيات القصيدة ثلاث مرات، جاءت في البيت السادس مجرورة بحرف الجر (من)، حيث يقول فيه الشاعر :

ولو شِئْتُ نَجَّتْنِي مِــن الْخَيْلِ نَهْدَةٌ تَرَى خَــلْفَها الْخُــوَّ الْجِيَــادَ تَوَالِيَا

أراد أنّ الخيل تتبعُ فرسه النهدة، أي المُرتفعة ؛ لأنّها خفيفة تتقدَّم الخيل، وجاءت في البيت السابع عشر مرفوعة في موضع الفاعل لفعل محذوف بعد (إذا) الشرطية، التي يكون الشرط فيهــا مقطوعاً بوقوعه [1]، وفيه يقول :

وكنْتُ إِذا مــا الْخَيْلُ شَمَّصَهَا القَنَا لَبِيــقاً بتَصْــرِيفِ القَنَــاةِ بَنَانِيَا

وهنا يُظهر الشاعرُ تمسُّكه بصُوَر الحياة المُبْهجة التي من شأنها أن تُخفِّف من اســتغراقه في المُصيبة، فهو الفارس الشجاع اللبق بتصريف القناة إذا ما الخيل ألهبتها الرماح، ووردت في هــذا البيت التاسع عشر مجرورة باللام (لِخَيْلِيَ) في سياق يتحسَّر فيه الشاعرُ على أيامه الخالية، كأنه لم يكن ذلك الفارس الذي يحمل على أعدائه، ويَحْمي ذِمار قومه . كما وردت (الجياد) في البيــت السادس بصيغة الجمع، وهنا في البيت التاسع عشر بصيغ المفرد (جَوَاداً)، وهذا نمطٌ من التكرار له دلالته التركيبية والإيقاعية في تشكيل رابطٍ بين الأبيات يَعْملُ على تشابُكها وتواصُــلها، كمــا يكشفُ عن إيقاع موسيقي متداخل .

(١) ينظر : الإيضاح، للخطيب القزويني، ص ٩١ .

وفي هذا التكرار تأكيد على إثبات فروسيته وشجاعته في لحظات المـوت، وقـد أحـسّ بالانكسار الشديد، فكرّر الألفاظ التي تلائم وتوافق هذه الصفة، من مثل : الخيل، الجياد، القنا، وغيرها . مما يدلُّ على فخر الشاعر بنفسه والاعتداد بها، وتذكّر أيام القوة والعطاء، وهذا يوحي برفض الشاعر الاستسلام لسطوة الموت " فهو يَسْعَى ليخلق توازُناً للذات يُخفّف عنه ألم المصاب، إنّه يهربُ من حالة الضعف إلى حالة القوة، فإذا تمثلت حالة الضعف لديه بالأسْر، أو انتظار الموت، فإنّ حالة القوة تتمثل له بالاعتداد بالنفس، واستحضار صور الشجاعة المتحدرة من ماضيه، والماثلة في ذاكرته " [1] . وهكذا ترى الشاعر لا يكاد يُشير إلى الموت، ولا يُصرِّح بذكره، وإنما " يُريد أن يُسلِّط الضوء على نقطة حسّاسة في التعبير، ويكشف عن اهتمام المتكلم بها، وهو بهذا الصنيع قـد يُعبِّر مثلاً عن حَسْرته " [2] .

ولا شك في أنّ التكرار هنا قد عبّر عن صدق العاطفة النابع من إحساس الشاعر بالفنـاء ودنوّ الأجل، بمعنى أنّها انبعثتْ عن " سبب صحيح غير زائف ولا مُصْطنع، حتى تكونَ عميقة هَبُ للأدب قِيَمَهُ الخالدة " [3] . فقدَ توافر لها " صدق الوجدان، فيعبِّر الشاعرُ فيها عما يجدُه في نفسه، ويؤمن به " [4] .

وفي قوله : (نَفّسِي عـــن رِجَالِيَا) إطناب على سبيل الإيغال، فقد تمّ المراد عند قوله : (كُـرِّي) غير أنّه زاد بعده هذا القول ؛ لزيادة تحريض الخيل وترغيبها في الإقدام، مما يُنبئُ عـن مدى شجاعته وسيادته في مجال الحرب .

---

(١) رثاء النفس بين عبد يغوث بن وقاص الحارثي ومالك بن الريب التميمي، د . إبراهيم الحاوي ص ١٩، ٢٠ .

(٢) شعر الرثاء في العصر الجاهلي . دراسة فنية، د . مصطفى عبد الشافي الشورى، ص ٢٥٠ الـدار الجامعيـة للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٣م . .

(٣) أصول النقد الأدبي، د . أحمد الشايب، ص ١٩٠ .

(٤) النقد الأدبي الحديث، د . محمد غنيمي هلال، ص ٣٦٦، دار نهضة مصر، القاهرة، د. ت .

وهنا يتغنّى شاعرنا عبد يغوث بما تغنّى به امرؤ القيس من قبل عندما قال [1] :

كأنّيَ لم أركَبْ جَوَاداً للذةٍ ولم أتبطنْ كاعباً ذات خلخال

ولم أسبَأ الزِّقَّ الرَّوِيَّ ولم أقُلْ لِخَيْلِيَ كُرِّي كَرَّة بعد إجفال

(١) ديوان امرئ القيس، ص ٣٥، بشرح محمد بن إبراهيم الحضرمي، تحقيق أنور أبو سليم، على الهروي، دار عمّار، عمّان، الأردن، ط ١، ١٤١٣هـ - ١٩٩١م .

الفصل الثاني

الإطناب وأبعاده البنائية والإيحائية في قصيدة مالك ابن الريب التميمي

وقد اشتمل على مبحثين :

المبحث الأول : نصُّ القصيدة وإطلالة على حياة الشاعر ومناسبة القصيدة .

المبحث الثاني : الإطنـــاب وأبعـــاده البنائية والإيحـــائية في القصيـــدة

المبحث الأول

نصُّ القصيدة وإطلالة على حياة الشاعر ومناسبة القصيدة

أولاً : نصُّ القصيدة :

قال مالك بن الرَّيْب التميمي [1] : [الطويل]

١ــ أَلاَ لَيْتَ شِعــري هَــلْ أبيتَنّ ليــلةً بجَنبِ الغَضَى أُزجي القِلاصَ النّواجيا[2]

٢ــ فَلَيتَ الغَضَى لم يقطَعِ الركبُ عَرْضَهُ وليتَ الغَضَــى مَاشَى الركــابَ لَيَاليا[3]

٣ــ لقد كان في أهل الغضى لودنا الغضى مَــزارٌ، ولكــنّ الغَضَــى ليْسَ دانيا[4]

٤ــ أَلَمْ تَرَنِي بِــعْتُ الضّــلالةَ بالهُــدى وَأَصْبَحْتُ في جيشِ ابنِ عفّان غازيا[5]

٥ــ دَعاني الهَوى من أهل وُدّي وصُحْبتي بِــذِي الطَّبَسَــين، فالتفــتُّ وَرَائيا[6]

---

(١) جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، لأبي زيد محمد بن أبي الخطــاب القرشــي، ٢ / ٧٥٩ ــ ٧٦٧، تحقيق د . محمد علي الهاشمي، دار القلم، دمشق، ط ١، ١٤٠٦هـــ ــ ١٩٨٦م . ذيــل الأمــالي والنوادر، لأبي علي القالي، ص ١٣٥ ــ ١٣٨ . خزانة الأدب، لعبد القادر البغدادي، ٢ / ٢٠٢ ــ ٢٠٨ . كتاب الاختيارين، صنعة الأخفش الأصغر، ص ٦٢٠ ــ ٦٢٩، تحقيق د . فخر الــدين قبــاوة، مؤســسة الرسالة، بيروت، ط ٢، ١٤٠٤هـــ ــ ١٩٨٤م .

(٢) الغضى : شجر ينبت في الرمل، ولا يكون غضى إلا في رمل . أزجي : أسوق، يقال أزجاه إزجــاء، وزجّــاه تزجية . القلاص : جمع قلوص، وهي الفتية من الإبل . النواجي : السراع . ينظر : اللسان (غضي، زجــي، قلص، نجي) .

(٣) الركب : يطلق على ركب خيل أو ركب إبل . قوله : فليت الغضى لم يقطع الركب عرضه : أي ليته طــال عليهم الاسترواح إليه والشوق . الركاب : الإبل . قوله : وليت الغضى ماشى الركاب : أي ليــت الغــضى طاولهم، ولم ينقطع عن ناظريهم .

(٤) أهل الغضى : أهل نجد لكثرته هنالك . المزار : الزيارة وموضع الزيارة أيضاً . والمعنى لو أنّ الغضى قريب لكان له من أهله زيارة، وهذا يحمله على الألم والشوق .

(٥) يعني بعتُ ما كنت فيه من الفتك في الضلالة، بأن صرتُ في جيش سعيد بن عثمان بن عفان .

(٦) الطَبَسان : تثنية طبس، مدينة صغيرة وبها نخيل وعليها حصن، وبناؤها من طــين، والعــرب تــسميها بــاب خراسان، وهي بين نيسابور وأصبهان وشيراز وكرمان . ينظر : معجم البلدان، لياقوت الحمــوي، ٤ / ٢٠، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٥٧م .

٦ ــ أَجَبْتُ الهَــوَى لَمّا دَعَــانِي بِزَفْرَةٍ تَقَنَّــعْتُ مِنْــــهَا، أنْ أُلامَ، ردائيا[١]

٧ ــ لَعَمْري لئن غالتْ خُــراسانُ هامَتِي لقد كُنْتُ عــن بابَيْ خُــراسان نائيا[٢]

٨ ــ فــللّه دَرّي يَــوْمَ أَتْــرُكُ طــائعاً بَنــيَّ بأَعْــلى الرّقمَتَــيْنِ، ومــاليا[٣]

٩ ــ ودَرُّ الظّبــاءِ السّانِــحاتِ عَشِــيّةً يُخَــبّرْنَ أنّي هــالِكٌ مــــن وَرَائِيا[٤]

١٠ ــ وَدَرُّ كَبِــيَرَيَّ اللّــذين كِــــلاهُمَا عَلــيّ شَفيــقٌ، ناصِــحٌ، قد نَهانيا[٥]

١١ ــ وَدرُّ الهَوَى من حَيْثُ يدعو صِحَابَهُ وَدَرُّ لَجــــاجاتِي، ودَرُّ انتهــــائيا[٦]

١٢ ــ تَذَكّرْتُ من يَبْكي عليّ، فلمْ أَجِــدْ سِوَى السَيْفِ والرّمحِ الرُّدَينيّ بــاكيا[٧]

---

(١) يقول : لما ذكرتُ ذلك الموضع استعبرتُ فاستحييت فتقنعت بردائي، لكي لا يُرى ذلك مني .

(٢) غالت خراسان هامتي : يريد أهلكت هامتي، أي رأسي . بابا خُراسان : هما الطَبَسان، البلدتان الواقعتان على مشارف خراسان، وأول ما فتح من خراسان زمن عثمان بن عفان رضي الله عنه . ينظــر : معجــم البلــدان لياقوت الحموي، ٤ / ٢٠ .

(٣) قوله : فلله درّي، تعجب من نفسه كيف تغرّب عن ولده وماله . الرقمتان : قريتان بين البصرة والنباج بعــد ماوية تلقاء البصرة وبعد حفر أبي موسى تلقاء النباج وهما على شفير الوادي وهما منزل مالــك بــن الريــب المازني.

(٤) الظباء السانحات : التي سنحت له فتطير منها . ووراء : بمعنى قُدّام .

(٥) كبيري : يقصد أباه وأمه . يتعجب الشاعر من والديه حين أخذ كل منهما ينصح له ويشفق عليه ولكن دون جدوى .

(٦) اللجاجات : جمع لجاجة، وهي التمادي في الخصومة والمعاندة . يتعجب الشاعر من عدم اســتجابته لــداعي الهوى حين دعاه فلج في المعاندة، ولم ينته عما عقد العزم عليه من ترك الأهل والولد والوطن، ويتهكم بمطامعه التي دفعته إلى تلك النهاية وهي الموت .

(٧) الردينيّ : الرمح المنسوب إلى ردينة، وهي امرأة اشتهرت بتقويم الرماح وتثقيفها . يقول : كنــت أســتعمل السيف والرمح فهما لي خليلان، وأنا هنا غريب فليس أحد يبكي عليّ غيرهما .

١٣ ــ وَأَشْقَرَ خِنْذِيذٍ يَجُرّ عِنَانَهُ إلى المـاء لم يتْرُكْ لَهُ الدهْرُ ساقيا[١]

١٤ ــ ولَكِنْ بِأَطْرَافِ السُّمَيْنَة نِسْوَةٌ عَزِيزٌ عَلَيْهِنّ، العشيّةَ، ما بيا[٢]

١٥ ــ صَرِيعٌ على أيْدِي الرّجَالِ بِقَفْرَةٍ يُسَوّونَ قَبْري، حَيْثُ حُمَّ قضائيا[٣]

١٦ــ وَلَمّا تَرَاءَتْ عِنْدَ مَرْوٍ مَنِيّتِي وَحَلّ بِهَا جِسْمي، وَحَانَتْ وَفَاتِيا[٤]

١٧ــ أَقُولُ لأصْحَابي ارْفعوني لأنّني يَقِرّ بِعَيْني أنْ سُهَيلٌ بَدَا لِيا[٥]

١٨ــ فيا صاحبَيْ رحلي دنا المَوْتُ فَانزلا بِرابِيَةٍ، إنّي مُقِيمٌ لَيَالِيا[٦]

١٩ــ أَقِيما عليّ اليَوْمَ، أو بَعْضَ ليلةٍ ولا تُعْجِلاني قد تبيّنَ ما بِيا[٧]

٢٠ــ وَقوما، إذا ما استُلّ روحي، فهيّئا لِيَ السِّدْرَ والأكفانَ، ثُمّ ابكيا ليا[٨]

٢١ ــ وخُطّا بأطْرَافِ الأسِنّةِ مَضْجَعِي ورُدّا على عَيْنَيّ فَضْلَ ردائيا[٩]

٢٢ ــ ولا تَحْسُداني بارَكَ اللّهُ فيكما من الأرْضِ ذَاتِ العرضِ أن توسِعا ليا[١٠]

---

(١) الأشقر : الفرس، الخنذيذ : الطويل الضخم، والفحل .

(٢) السُّمينة : موضع قريب من بلاد مازن، قوم الشاعر، وهو أول منزل من النباج للقاصد إلى البصرة . ينظر: معجم البلدان ٣ / ٢٥٩ .

(٣) القفرة : مفازة لا نبات فيها، حُمَّ القضاء : نزل به .

(٤) تراءت : ظهرت، خلّ : اختل واضطرب، مرو : مدينة عظيمة من أشهر مدن خراسان .

(٥) يريد أن سهيلاً ــ وهو نجم بهي يماني ــ لا يرى بناحية خراسان، فيقول لأصحابه : ارفعوني لعلي أراه فتقرّ عيني ؛ لأنه يُرى في بلده .

(٦) ينادي الشاعر صاحبيه في السفر طالباً إليهما أن ينزلا بتلك الرابية، أي المكان المرتفع من الأرض الذي سيواري جثته بعد أن دنا الموت منه .

(٧) ويلتمس من صاحبيه أيضاً أن يقيما معه بقية يومه، أو شطراً من آخر ليلة من ليالي عمره، وأن لا يستعجلاه للرحيل .

(٨) السدر : شجر النبق، والمراد هنا ورقه وكان يغسل به الميت .

(٩) خُطّا : احفرا، الأسنة : الرماح، الفضل : الزيادة .

(١٠) ويلتمس من صاحبيه أيضاً أن يُوسعا له في قبره في هذه الأرض العريضة .

٢٣ــ خُـذَاني، فجُـرّاني بِبُرْدي إليكما فقـد كُنْتُ، قبل اليوم، صَـعْباً قياديا[١]

٢٤ ــ فقد كنتُ عطّافاً، إذا الخيلُ أدْبَرَتْ سَريعاً لدى الهَيْـجا، إلى مَن دعانيا[٢]

٢٥ــ وقد كُنْتُ محموداً لدى الزّاد والقِرَى وعـنْ شَتْمِ إبنِ العَـمّ وَالجـارِ وانيا[٣]

٢٦ــ وَقد كُنْتُ صَبّاراًعلى القِرْن في الوَغى ثَقيلاً عـلى الأعـداء عَضْباً لسانيا[٤]

٢٧ ــ وَطَـوْراً تراني في ظِلالٍ وَمَجْمعٍ وَطَـوْراً تَرانـي، والعِتَـاقُ ركابيا[٥]

٢٨ ــ وَقُومـا على بِئْرِ الشُّبَيكِ، فأسمعا بها الوَحْشَ والبِيضَ الحسانَ الروانيا[٦]

٢٩ ــ بِأنّـكُما خَـلّفْتُمَـانـي بِقَفْـرَةٍ تُهيـلُ عليّ الرّيـحُ فيـها السَّوافيا[٧]

٣٠ ــ ولا تَنْسَيا عَهْـدي، خَليليّ، إنّني تَقَطّـعُ أوصالي، وَتَبْـلى عِظاميَا[٨]

٣١ ــ فلـنْ يَعْـدَم الوِلْـدَانُ بيتاً يُجنُّني وَلَنْ يَعْـدَمَ الميراثَ منّـي المـوالِيا[٩]

٣٢ ــ يقولون : لاتَبْعَدْ، وهُـم يدفِنوني وأيْنَ مَـكانُ البُعْـدِ إلاّ مَـكانيا ؟[١٠]

٣٣ ــ غَدَاةَ غَدٍ، يا لَهْفَ نَفْسي على غدٍ إذا أدْلَـجوا عنـي، وخُلّفتُ ثـاويا[١١]

٣٤ ــ وَأصْبَحَ مـالي من طَريفٍ وتـالدٍ لِغَيْري، وكـان المالُ بالأمسِ ماليا[١٢]

---

(١) جرّاني : اسحباني، البُرْد : الثوب .

(٢) عطافاً : كرّاراً، أدبرت : ولت وانهزمت، الهيجا : الحرب .

(٣) القِرَى : ما يُقدم للضيف إكراماً له، الونى : الضعف والفتور، والمراد امتناعه عن شتم جاره وابن عمه .

(٤) القِرْن : الكفء والنظير، الوغى : الحرب، العضب : السيف القاطع .

(٥) طوراً : تارة، في ظلال : في نعيم ، العتاق : الكِرام .

(٦) الشبيك : موضع في بلاد مازن، البيض : النساء، الروانى : النواظر، جمع رانية .

(٧) السوافي : ما تسفيه الريح من التراب . يريد أنه تصبُّ الريحُ الغبارَ على قبري في هذه الصحراء الموحشة .

(٨) خليليّ : صاحبيّ، أوصالي : مفاصلي، تَبْلى : تتفتت .

(٩) الموالي : جمع مولى، وهم بنو العم والأقربون .

(١٠) يعجب الشاعر من طلب أصحابه إليه بعدم البعد، وهم يعرفون ما ألمّ به .

(١١) اللهف : الحزن والأسى والتحسر، الإدلاج : السير أول الليل، الثاوي : المقيم .

(١٢) الطريف : المستحدث من المال، التليد : الموروث .

٣٥ ــ فيا ليْتَ شعري هل تغيّرَتِ الرّحى رَحَى الحرْب أو أضْحت بفَلْج كما هيا[١]

٣٦ ــ إذا القَــومُ حــلّوها جميعاً وأنْزَلوا بها بَقراً حُــمَّ العــيونِ ســواجيا[٢]

٣٧ ــ رَعَيْنَ وَقَــدْ كان الظّــلامُ يَجُنّــها يَسُفْنَ الخُــزامي نَوْرَها والأقــاحيا[٣]

٣٨ــ وَهَلْ تَرَكَ العيسُ المَراقيلُ بالضّحى تَعَــــالِيَهَا تَعــلو المُتــونَ الفَيــافيا[٤]

٣٩ ــ إذا عَصِــبَ الرُّكْبَــانُ بَيْنَ عُنيزةٍ وبَوْلانَ عاجُــوا المُنْقياتِ المَهَــاريا[٥]

٤٠ ــ ويا لَيْتَ شعري هل بَكَتْ أُمُّ مالكٍ كمــا كُنْتُ لَوْ عَــالَوْا نَــعِيَّكَ بــاكيا[٦]

٤١ ــ إذا مُتُّ فاعْتَادي القُبُورَ، فسلّمي على الرَّمْس أُسقيتِ السَّحابَ الغَواديا[٧]

٤٢ ــ تَرَيْ جَدَثاً قد جَرّتِ الرّيحُ فوقَه غُبــاراً كلــونِ القسْطَــلانيّ هَــــابِيا[٨]

٤٣ ــ رَهِينة أَحْجَــارٍ وتُرْبٍ تَضَمّنَتْ قَرارَتُــها منّــي العِظَــامَ بَــــوالِيا[٩]

٤٤ ــ فيا راكِباً إمّــا عَرَضتَ فبلّغَنْ بنــي مــــالكٍ والرَّيْبِ أنْ لا تــلاقِيا[١٠]

٤٥ ــ وَبَلّغ أخي عِمران بُرْدي وَمِئزَري وبلّــغ عَجُــوزي اليــومَ أن لا تدانيا[١١]

---

(١) الرحى : موضع الحرب، فلج : موضع في بلاد بني مازن وهو في طريق البصرة إلى مكة .

(٢) حلوها : نزلوا بها، وأراد بالبقر النساء، حُمّ العيون : سود العيون، سواجي : فواتر .

(٣) يسفن : يَشْمُمْن، الخزامى والأقحوان : نبتان زهرهما من أطيب الأزهار نفحة .

(٤) العيس : الإبل التي تضرب إلى البياض، المراقيل : السراع، المتان : جمع متن، وهو ما صلب من الأرض، الفيافي : جمع فيفاة، وهي البراري الواسعة .

(٥) عنيزة وبولان : موضعان، المنقيات : النوق ذوات الشحم، المهاري : الإبل .

(٦) عالَوْا نَعيَّك : من العلو وهو الإعلان والظهور، أي رفعوا خبر موتك وأبلغوه .

(٧) الرمس : القبر، الغوادي : الممطرات صباحاً . اللسان (رمس، غدي) .

(٨) الجدث : القبر، القسطلاني : قوس قزح وحمرة الشفق، الهابي : التراب الذي تطيّره الريح .

(٩) القرارة : بطن الوادي حيث يستقر الماء، وصيره مثلاً للقبر . خزانة الأدب للبغدادي ٢ / ٢٠٥.

(١٠) عرضت : ظهرت، والمعنى أتيت العروض أي مكة والمدينة .

(١١) بلغ : أوصل وانته إلى، يقال : أبلغته وبلّغته، أي انتهيت إليه .

٤٦ ــ وَسَلِّمْ على شيخيَّ مِنّي كِلَيْهِما كَثيراً وعمِّي وابْنَ عمّي وخَالِيا[١]

٤٧ ــ وَعَطِّلْ قَلوصي في الرِّكاب، فإنّها ستُبرِدُ أكبـاداً وتُبكي بَواكِيا[٢]

٤٨ ــ أُقَلبُ طَرْفي فَوْقَ رَحْلي، فلا أرَى بِهِ من عُيُونِ المُؤْنِساتِ مُراعِيا[٣]

٤٩ ــ وبالرَّمْلِ منّي نِسْوَةٌ لو شَهِدنَني بَكَيْنَ وَفَدَّيْنَ الطَّبيبَ المُداويا[٤]

٥٠ ــ فمِنْهُنَّ أُمّي، وابْنتاها، وخالتي وباكِيَةٌ أُخرى تُهيجُ البَواكِيا[٥]

٥١ ــ وما كانَ عَهْدُ الرَّمْلِ منّي وأهلِه ذميماً، ولا وَدَّعْتُ بالرَّمْلِ قَالِيا[٦]

---

(١) شيخيّ : والدي .

(٢) عطّل : جرّد وانزع، القلوص : الناقة الفتية من الإبل، والمعنى انزع قلادة ناقتي دليلاً على موت صاحبها .

(٣) المؤنسات : ما يُستأنس به، مراعياً : من المراعاة وهي العناية والملاحظة .

(٤) الرمل : موضع فيه منزل الشاعر، فدّين : قلن له : جعلنا الله فداك لهفة على مريضهن .

(٥) باكية أخرى : يريد زوجته، تُهيج : تثير، من أهاج الشيء إذا أثاره .

(٦) ذميماً : معيباً مكروهاً، القالي : المبغض، من القِلى وهو البغض . اللسان (ذمم، قلي) .

ثانياً : إطلالة على حياة الشاعر ومناسبة القصيدة :

هو مالك بن الريب المازني التميمي، من بني مازن بطنٌ من أكرم بُطون تميم، وقد عُـرف هذا البطن بين العرب بالبأس والنجدة، وهو الذي قال فيه الشاعر الحماسي :

لو كنتُ من مـــازنٍ لم تُستبح إبلي بنو الشقيقة من ذُهـــل بن شيبانا[1]

وفي بني مازن عصبية شديدة قد عُرفوا بها وحُمدوا من أجلها، فهو من قبيلة ذات نـــسب كريم، ومن قوم أشدّاء اشتُهروا بتأييد الحق ونُصرة المظلوم، يُسارعون في ذلك فُرادى وجماعاتٍ لا يهابون في ذلك خوض المعارك .

كان مالك بن الريب ظريفاً أديباً فاتكاً [2]، ومنشؤه في بادية بني تميم بالبصرة من شـــعراء الإسلام في أول أيام بني أمية . وكان يقطعُ الطريق هو وأصحاب له، منهم شظاظ الـــضبّي الـــذي ضُرب به المثل، فقيل : (أسرق من شظاظ) [3]- وهو مولى لبني تميم وكان أخبـــثهم - وأبـــو حردبة، أحد بني أثالة ابن مازن، وغويث، أحد بني كعب ابن مالك بن حنظلـــة، وفـــيهم يقـــول الراجز:

الله نجّـــاك مـــن القصيـــم وبطـــن فَلْـــج ونبي تميـــم

ومـــن بنى حـــردبة الأثيـــم ومـــالك وسيفـــه المسمـــوم

ومن شظاظ الأحمـــر الزنيم ومن غويث فاتـــح العكـــوم[4]

---

(١) شرح حماسة أبي تمام، للأعلم الشنتمري، ١ / ٣٥٧، تحقيق د . علي المضّل حمّودان، دار الفكـــر المعاصـــر، بيروت، دار الفكر، دمشق، ط ١، ١٤١٣هـ - ١٩٩٢م .

(٢) ينظر : معجم الشعراء، للمرزباني، ص ٣٦٤، دار الكتب العلمية، بيروت، ط ٢، ١٤٠٢هـ - ١٩٨٣م .

(٣) مجمع الأمثال، للميداني، ١ / ٣٤٧، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة الـــسنة المحمديـــة . الـــشعر والشعراء، لابن قتيبة، ص ٢٢٧، قدّم له حسن تميم، راجعه وأعدّ فهارسه محمد عبد المنعم العريان، دار إحياء العلوم، بيروت، ط ٢، ١٤٠٦هـ - ١٩٨٦م .

(٤) الأغاني، لأبي الفرج الأصفهاني، ٢٢ / ٤٦٤ . شعر الصعاليك . منهجه وخصائصه، د . عبد الحلـــيم حفني، ص ١٢٦، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧م .

ظلّ مالكُ بن الريب يقطعُ الطريقَ ردحاً من الزمان، حتى كان هذا اللقاء الموعود بينه وبين سعيد بن عثمان بن عفّان، هذا اللقاء الذي يُمثّل انقلاباً تامًّا في حياة مالك، ونقطة تحوُّل حاسمة في مُجْرياتها، كما يُمثّل بداية الفصل الأخير من تلك الحياة، " قالوا: استعمل معاوية بن أبي سفيان سعيد بن عثمان بن عفان على خراسان، فمضى سعيدٌ بجنده في طريق فارس، فلقيه بها مالك بن الريب المازني وكان من أجمل الناس وجهاً، وأحسنهم ثياباً، فلما رآه سعيد أعجبه، وقال له : مالك، وَيْحَك تُفسد نفسك بقطع الطريق! وما يدعوك إلى ما يبلغني عنك من العبث والفساد، وفيك هذا الفضل! قال: يدعوني إليه العَجْزُ عن المعالي، ومساواة ذوي المروءات ومكافأة الإخوان قال: فإنْ أنا أغنيتك، واستصحبتك، أتكفُّ عما كنت تفعل؟ قال: إي والله أيُّها الأمير، أكفُّ كفّاً لم يكفّ أحدٌ أحسن منه، قال: فاستصحبه، وأجرى له خمسمائة درهم في كلّ شهر " [1] .

ويتحمّس مالكٌ للجهاد في سبيل الله، ويُبلي فيه بلاءً حسناً، وتُفتح العديد من المدن في بلاد خراسان، وفي أثناء عودة الجيوش الإسلامية الفاتحة إلى المدينة ولّما جاوزوا مدينة مَرْو بقليل مرض مالك مرضاً شديداً، اضطر معه سعيد ابن عثمان أن يُخلّف عليه رجلين، أحدهما من قِبَله وهو مرّة الكاتب، والآخر تميمي من قوم مالك ؛ لتمريضه والقيام بأمره، رجاء أن يُشفى فيُلحقاه بالركب، وقبل أن يجود بنفسه أنشدهما قصيدته الخالدة يرثي بها نفسه، فروياها للتاريخ وللأجيال من بعد، ووافاه الأجل في منزله ذلك، فدفناه في هذا المكان، وقبره هناك معروف [2] . وكانت وفاته سنة ستين للهجرة .

(١) الأغاني، لأبي الفرج الأصفهاني، ٢٢ / ٤٦٤ .

(٢) ينظر : المصدر السابق، ٢٢ / ٤٧٤ .

المبحث الثاني

الإطنـــاب وأبعـــاده البنائية والإيحـــائية في القصيـــدة

شكّل الإطناب في قصيدة مالك بن الريب الشاعر الإسلامي لبنةً أساسية في بناء القصيدة، كما أعان على تلاحُم النصِّ الشعريِّ وتماسُكه، من خلال تآزره وتـــشابكه مـــع الأدوات الفنيـــة الأخرى داخل القصيدة . والإطناب عندما يدخل في سياق النصِّ الشعريِّ يكتسبُ ـــ بلا شك ـــ طاقاتٍ إيحائية عديدة، منها تلك الطاقات التي تحملها اللغةُ الشعرية نفسُها، فلُغة الشعر غنيّة بطاقاتها ودلالاتها، لأنّ استخدام اللغة في الشعر يختلفُ عنه في النثر . " فاللغة الشعرية التي هي لغة انفعالية تتوجَّه إلى القلب، وتعتمد بشكلٍ رئيسٍ على اللغة الموسيقية التي يمكنها هـــي الأُخـــرى أن تُـــثير انفعالات وإحساسات لا تُحْصَى " [1] .

ولا شكَّ أنّ أساليب الإطناب المتعدِّدة التي وردت في القصيدة تُعدُّ جـــزءاً مـــن اللغـــة الشعرية، وهذه الأساليب هي مصدرٌ من المصادر الأساسيّة الدالة على تفجُّر المواقـــف الانفعاليـــة والتأثيرية . ويُعدُّ التكرار إحدى أدوات الإطناب الفنيّة في هذا النصِّ الشعريِّ ؛ بما له من تأثير قوي في نفس المتلقّي، فضلاً عن أنّ الجانب الإيقاعي في القصيدة قائمٌ على التكرار أيضاً، فأنماطُ التكرار على اختلاف ألوانها مرتبطةٌ ارتباطاً وثيقاً بالموسيقى الشعرية . واتصال ظاهرة التكرار بالرثاء يجعلُ هذه الظاهرة تأخذ ألواناً شتّى في الإبانة عن الفجيعة، أو تَعْداد المناقب وخصال الخير، أو التركيـــز على شيءٍ ما، يُريد الشاعرُ أن يُبرزه في اللحظات الأخيرة من حياته، ولذلك فإنّ " الرثاء يتخذُ من التكرار ألواناً فقد يكون لاسم المرثي الذي هو مثار الحزن، وقد يكون لأوصافه، كما يكون لاسم الموت " [2] .

---

(١) الصورة الشعرية في الكتابة الفنية . الأصول والفروع، د . صبحي البستاني، ص ٤٩، دار الفكر اللبنـــاني، بيروت، ط ١، ١٩٨٦م .

(٢) التكرير بين المثير والتأثير، د . عز الدين على السيد، ص ١٨٩ .

ونأتي الآن إلى دراسة ظاهرة الإطناب بمختلف صوره وأشكاله البلاغية، والوقوف على أبعاده المختلفة . وسأحاول هنا الوقوف على ظاهرة الإطناب بمختلف أساليبه داخل هذه القصيدة، وربْطَه بالموقف الذى يصدرُ عنه الشاعرُ، واكتناه بُعْده البنائي (التركيبي) والإيحائي، وذلك من خلال رؤية تنظر إلى الإطناب على أنه فاعلية بنائية إيحائية مُؤثرة، كما تراه أيضاً نوعاً من أنواع الأداء اللغوي .

وإليك الدراسة التحليلية للإطناب وأبعاده البنائية والإيحائية في القصيدة :

١ ــ ألاَ لَيْتَ شعري هَلْ أبيتَنّ ليلةً بجَنبِ الغَضَى أُزجي القِلاصَ النّواجيا

٢ ــ فَلَيتَ الغَضَى لم يقطَعِ الركبُ عَرْضَهُ وليتَ الغَضَى مَاشَىَ الركابَ لَياليا

٣ ــ لقد كان في أهل الغضى لودنا الغضى مزارٌ، ولكنّ الغَضَى ليْسَ دانيا

جاء الشاعرُ في هذه الأبيات الثلاثة بالعديد من ألوان الإطناب، تنفيساً عن شِحْنة الشوق والحنين التي تُحرّقُ جوانحه، ويتمنّى ما يستحيلُ وقوعه، ويندم على ذلك، ولات ساعة مندم، وتتوالى زفراتُه المُلتاعة مُمثّلة في المَدّات التي جاءت في حديثه عن ذكرياته الماضية، والتي ابتدأها بـ (ألا) الاستفتاحية التي تُمثّل صرخة دامية تُجسّد واقعه الأليم، تلاها بأسلوب التمني الذي أردفه بالاستفهام المراد منه التمنّي (هَلْ أبيتَنّ ليلةً) .

وقد كرّر أسلوب التمنّي بصيغته الأصلية (ليت) ثلاث مرات، في صدر البيت الأول (لَيْتَ شعري) مرة، فهو يتمنّى أن يُزْجِي القلاص ويَحْدُوَها، وينعتها بوصفها اللازم (النواجيا)، ومن ثم " فقد استحالت الناقة في وجدانه لتكون الحياة، أو رمزاً راسخاً من رموزها " [1] وفي شطري البيت الثاني (ليتَ الغَضَى) مرتين، مما يُشعرُ بعِظَم تلك الأماني التي يطرحُها الشاعرُ " مُتعلّقة بعالم اللامعقول، وهو يُدرك أنّها مستحيلة التحقّق، ولكنه الوجدان يتغذّى بعالم الحلم

(١) الحياة والموت في الشعر الأموي، د . محمد بن حسن الزير، ص ٤٥٢، دار أمية للنشر والتوزيع، الرياض، السعودية، ط ١، ١٤١٠هـ ــ ١٩٨٩م .

الماضي، ويستقرئها بلذة وتمتُّع في تلك اللحظات المُكْرِبة في مواجهة الموت " [1]، ومن ثَـمَّ ظـلَّ الشاعرُ يُلحُّ عليها من خلال تكرار أداة التمنى (ليت) التي تتسقُ مع حالته الشعورية والنفسية، مما جعل لتكرارها مذاقاً خاصًّا في أعماقه العطشة لتلك الأماني، وهذا ما يُوحي بشدَّة الألم والشوق في هذا الموقف المأساوي الذي يعانيه الشاعر، وهو يجودُ بنفسه في الغُرْبة .

" وما أرقَّ الشاعر وهو يتمنَّى أن يبيت ليلة بجنب شجر الغضى، أي يتمنَّى ليلة في وطنـه يُواصل حياته العادية، وليت الغضى قد ساير الركب قليلاً حتى لا تنقطع عنه صورة الوطن، فقـد كان شيئاً مُحبَّبًا إلى نفسه أن يزور هذا الوادي الطيب لو كان قريباً منه، ولكنه ليس بالقريب الآن ليزار " [2] .

تلك ثلاث موجات متعاقبة متدرجة في الطول، يتوالى فيها التنبيه والـتمني والاسـتفهام، وتتكرر فيها كلمات ذات مدلول قويّ، لتوحي بجسامة وعظم هذا الشوق والحنين الكامن في أغوار النفس الشاعرة، ومن ثَمَّ جاء هذا المطلعُ المُثيرُ بهذه الألفاظ المُعبِّرة الموحية ليحثَّ الـسامع علـى الإصغاء والتجاوب مع زفرات وأنّات وآلام الشاعر . إنَّ " هناك إمكانات مُتعدِّدة للتعبير عن رؤية الشاعر، لكن أن يُصرَّ الشاعرُ على أداء الرؤية بأسلوب مُعيَّن دون غيره هو المُهمُّ، وذلك لتـيقُّن الشاعر من أنَّ الأسلوب دون غيره هو الأقدر على إثراء تجربته، ومنْحها أبعاداً تستطيع أن تُنمـي التفاعل بين المُبدع والمُتلقّي " [3] .

ومما يُثير انتباه القارئ أو السامع هنا هو تكرار كلمة (الغضى) ست مـرات في ثلاثـة أبيات بطريقة تستدعي التأمُّل والتفكُّر، لأنه تدرَّج في هذا التكرار إذ ذكرها مرة واحدة في البيت الأول مضافاً إليها (بجنب الغضى) مُتعلقاً بليلة يتمنَّاها الشاعرُ بجواره، ومرتين في البيت الثاني اسماً

---

(١) رثاء النفس في الشعر العربي، د . عبد الله أحمد باقازي، ص ٨٨ .

(٢) قصائد لا تموت "مختارات ودراسات "، محمد إبراهيم أبو سنة، ص ٥٠، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د . ت .

(٣) قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، د . موسى ربابعة ص ٣٠ .

لـ (ليت)، وثلاثاً في البيت الثالث، مضافاً إليه (أهل الغضى)، ثم فاعلاً للفعل (دنا)، ثم اسماً لـ (لكنَّ)، وكأن هذا التكرار يَحْدثُ وفق نظام فنيّ خاصٌ يُوائم التجربة ويُحسن تجسيدها، ومن ثم يمكن القول بأنَّ الشاعرَ تدرَّج في تأكيد ما يُريده بتكرار (الغضى) حتى وصل إلى ذروة انفعاله في البيت الثالث . وهذا التكرار لاسم (الغضى) إلحاحٌ يُبرز به في صدر القصيدة الشيءَ الذي هو محْور القول، أو " جهة الشعر " بمصطلح حازم القرطاجني [1]، غير أنَّ هذا الاسم الصريح يختفي من سائر القصيدة، ولا يرد إلا مستبدلاً به الضمير أو التعبير المفسِّر .

وهكذا يُكرِّر الشاعرُ اللفظ ذا الدلالة علي أرْضه ووطنه وماضيه، والذي يُمثل جزءاً من حياة الشاعر الهانئة المُمتعة التي عاشها في الماضي الجميل، وفي تكريره للفظ الغضى بتلك الطريقة صورة من صور الحنين الدائب إلى الوطن، وتلذذٌ بذكره، وإمتاعٌ لخاطره، " فالغضى هنا رمز مُكثف مشحون يشفُّ عن ذكريات عذبة رقيقة في تلك الحياة البدوية القديمة التي يتمنَّى أن يعود فيستمتع بها " [2] .

إنَّ الشعور المسيطر على الشاعر لم يدفعه إلى اختيار كلمة الغضى فقط، بل إلى تكرارها، ولو لم يكررها على هذه الشاكلة لما استطاعت أن تنقل تجربته العميقة، وأن تُثير إحساساً لدى المتلقي، فالشاعر يعمل جاهداً ليعثر على أجود الألفاظ في أجود نسق لكي يجعل تجربته تعيش مرة أخرى لدى الآخرين . وثَمَّة ضربٌ آخر من التكرار بما هو وسيلة من وسائل السبك والحبك في

---

(١) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، لحازم القرطاجني، ص ٧٧، ٣٤٦، ٣٥٣، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة . وكتاب حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر، د . سعد عبد العزيز مصلوح، ص ١٧١ ــ ١٧٨، ط عالم الكتب، القاهرة، ١٩٨٠م . ويعني حازم القرطاجني بجهات الشعر قريباً مما نعنيه بمفاهيم النص، إذ هي عنده موضوعات الأشياء التي يعمد الشاعر إلى وصفها ومحاكاتها، ويدير معاني شعره عليها، يقول حازم عن جهات الشعر : " هي ما توجه الأقاويل لوصفه ومحاكاته مثل الحبيب والطيف في طريق النسيب "

(٢) قراءة في الأدب الإسلامي والأموي، د . محمد عبد العزيز الموافي، ص ١١١، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٤٢٨هـ ــ ٢٠٠٧م .

هذه الأبيات، يمكن أن يُطلق عليه التكرار الجزئي، ويُقصد به تكرار عنصر في أشكال وفئات مختلفة، ومن ذلك تكرار صورة الليل مرتين، في البيت الأول بصيغة المفرد (ليلة)، وفي البيت الثاني بصيغة جمع التكسير (لياليا) للإشعار بشدة الحنين والتشوُّق إلى تلك الليالي الماضية الجميلة . ومنه تكرار (الركب، والركاب) في البيت الثاني، الركب بمعنى الجماعة المسافرة، والركاب بمعنى الإبل المُعدَّة للسفر إشارة إلى تلك الأحداث السابقة، وتشوُّقاً إلى الماضي في هذه اللحظات الأخيرة . وكذلك كرّر الدنوّ مرتين في البيت الثالث، وجاء به في صدر البيت بصيغة الماضي (دنا) الواقع فعل شرطٍ لأداة الشرط (لو)، وجاء به في عَجُز البيت اسم فاعل (دانيا) الواقع خبراً (ليس) التي تفيد نفي الخبر عن اسمها، إبرازاً لتلك الأمنية البعيدة التي تبدو في خيال الشاعر الذي يُعاني من ألم البعاد عن الوطن وإيماءً إلى تلك الأنّات والزفرات التي تنطلق من وجدان الشاعر الحزين، وهذا يدلُّ على شدَّة الشوق إلى دنوّ الأهل والأحبة، كما يُوحي بقُوَّة الحرص على تحقُّق هذا الأمر .

ولا شكَّ في أنّ هذا اللونَ من التكرار يُعينُ في إيجاد رابطٍ بين الأبيات، ويُسهم بفاعلية في ترابُطها وتلاحُمها، فأهميَّة هذا النوع من التكرار تنبعُ من تلاحُم الدلالة واتصالها بين الأبيات ؛ لأنَّ " فيه دلالة على قُدْرة عارضة الشاعر وتصرُّفه في الكلام، وإطاعة الألفاظ له، ولا يخلو مع ذلك من حُسْن موقع في السمع والطبع " [1] . وهذا التعدُّد في ألوان التكرار " يَصْحبُه من جدل الثوابت والمُتغيِّرات في التشكيل اللغوي ما يجعل من تجربة النص شبكة من العلاقات الصياغية والمضمونية الآسرة التي تُعلي من كفاءة النص وفعاليته " [2] .

---

(١) أنوار الربيع في أنواع البديع، لابن معصوم المدني، ٣ / ٥٠، تحقيق د . شاكر هادي شكر، مطبعة النعمان، النجف الأشرف، ١٩٦٩م .

(٢) في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية " آفاق جديدة " د . سعد عبد العزيز مصلوح، ص ٢٣٦، عالم الكتب، القاهرة، ط ١، ١٤٢٧هـ ـ ٢٠٠٦م .

وقوله : (لودنا الغضى) في البيت الثالث جملة مُعترضة بين خبر كان المُقدَّم الجار والمجرور (في أهل الغضى)، واسمها المُؤخَّر (مزار)، وغرض الشاعر من وراء هذا الاعتراض هو إظهار الأسى والحسرة على بُعْد دُنوّ الغضى، وتجدر الإشارة إلى أنّ (لو) في جملة الاعتراض بمعنى (ليت) أي ليت الغضى يدنو، وهذا يُفيد إبراز مُتمنَّى الشاعر وهو دنوّ الغضى في صورة الممتنع ؛ لأنّ (لو) حرف يدلُّ على امتناع جواب الشرط لامتناع الشرط [1]، مما يُوحي بعِزّة المُتمنَّى وامتناعه . وقوله : (ولكنّ الغَضَى ليْسَ دانيا) فيه إطنابٌ بالتذييل، حيث أفاد صدر البيت أنّ الشاعر يتمنَّى دنوّ الغضى فيزوره، وهو ليس جارياً مَجْرى المَثل لأنه يعتمدُ في دلالته على ما قبله .

٥ ــ دَعاني الهَوى من أهل وُدّي وصُحْبتي بِذي الطَّبَسَين، فالتفتُ وَرَائيا
٦ ــ أَجَبْتُ الهَوَى لَمّا دَعَاني بِزَفْرَةٍ تَقَنَّعْتُ مِنْهَا، أنْ أُلامَ، ردائيا

كرّر الشاعرُ هنا لفظ (الهوى) مرتين، استمتاعاً بذكره، وتشوُّقاً إلى أيامه الجميلة، حيث ذكره في البيت الخامس في موضع الفاعل ناسباً إليه الدعوة (دَعاني الهَوى) ومُتحدِّثاً عن نفسه بصيغة التكلُّم، ثم ذكره في البيت السادس في موضع المفعول لإجابة دعوته (أَجَبْتُ الهَوَى)، وهكذا صوّره في الموضعين بصورة حية شاخصة، إذ يدعو الشاعر ويُذكّره بأهل مودّته وصُحبته، فيُسارع الشاعرُ إلى إجابة دعوته بِدَمْعة تغطّى منها بردائه، لكي لا يُرى منه تشوّقه فيُلام على ذلك، ويُنعت بأوصاف لا تليقُ بشجاعته، ولا تنسجمُ مع فروسيّته . إنّ الشاعرَ استخدم أسلوب التكرار كشكل من أشكال الأسلوب المختلفة، ليس من أجل الموسيقى والشكل الجمالي فحسب، ولكنْ في الوقت نفسه من أجل أن يَضْمن تتابُع الأبيات وارتباطها وتماسُكها " فالتكرار عنصرٌ من عناصر

(١) ينظر : شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، ٢ / ٣٥٣، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ١٤٢٣هـ ــ ٢٠٠٢م .

الأسلوب الذي يكونُ رابطاً ينتظم الأبيات الشعرية التي يردُ فيها، كما أنّه في الوقت نفسه مانحٌ للجمال من خلال الموسيقى التي يُشكّلها " [1] .

وجاء بقوله : (بِذِي الطَّبَسَين) على سبيل التتميم، لبيان الموضع الذي دعاه فيه الهوى والشوق إلى أهله وخِلانه، وقوله : (أنْ أُلامَ) اعتراضٌ جاء به بين الفعل (تَقَنّعْتُ) و معموله (ردائيا) ليُوضّح سبب تقنّعه بردائه من تلك الزفرة، وهو أنّه لا يُريد أن يُرى منه تشوُّقه لأيام هواه فيُلام على ذلك . وهذا كلُّه يُوحي بالحسْرة والحُرْقة في لحظات الوداع الأخير، كما يعكسُ جذوة هذه العاطفة المشتعلة من خلال ذلك التواصُل الدؤوب " بين الشاعر وأهله وأحبابه، وأنّه ما انقطعَ عن ذِكْرهم مهما ابتعدتْ به المسافات، فقد كان الحنينُ والهوى يُعاودانه من حينٍ إلى حينٍ، ويدعوانه من موضع لآخر، ولكنّه المُقاتل الشجاع، يأبَى أن يُظنَّ به عدم القدرة على التحمُّل أو عدم الصبر على القتال، فكان يحتالُ على إخفاء شدَّة الوَجْد في نفسه بأن يتقنَّع بردائه حتى يُخفي آهاته ودموعه، فيُنعت بأوصاف لا تليقُ بشجاعته، ولا تنسجمُ مع فروسيته " [2] .

٧ ــ لَعَمْري لئن غالتْ خُراسانُ هامَتي لقد كُنْتُ عن بابَيْ خُراسان نائيا

الشاعر في هذا البيت يُكرِّر لفظة (خُراسان) مرّتين، الأولى في صدره، والأخرى في عجزه، ولكلٍّ واحدة سياقُها الخاصُّ بها، ففي صدر البيت يُقسم الشاعر أنَّ خُراسان قد اغتالت هامته، أي أهلكته وقتلته غيلة وخديعة، ومن هنا جعل (خُراسان) فاعلاً للفعل (غالتْ)، غير أنّه في العجز جعل (خُراسان) مضافاً إليه (بابي خُراسان) وهما الطَبَسان : أي البلدتان الواقعتان على مشارف خُراسان [3] واللتان كان الشاعر نائياً عنهما من قبلُ مع أهله في موطنه بلاد مازن، وعلى الرغم من تكرير كلمة (خُراسان) في البيت إلا أنّها حملتْ أبعاداً وإيحاءات جديدة في كلّ مرّة، إنّها تمثل تلك الغربة القاتلة والبعد المُضني عن الأهل في تلك البلاد المُقفرة المُوحشة، مما يُؤجّج

(١) قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، د . موسى ربابعة، ص ٤٣ .

(٢) رثاء النفس بين عبد يغوث بن وقاص الحارثي ومالك بن الريب التميمي، د . إبراهيم الحاوي ص ٤٥ .

(٣) معجم البلدان، لياقوت الحموي، ٤ / ٢٠ .

عاطفة الحنين إلى الوطن في نفس الشاعر، وكأنّه يهجس لنفسه قائلاً : ما كان أبعدني عن بابي خراسان ! فما الذي أتى بي إلى هنا ؟ وهكذا تجد (أنّ طاقة النحو قوية ومُبْدعة، وأنّها يمكن أن تكون مدخلاً صحيحاً لفهْم النصوص وتفسيرها، إذا أخذنا في مفهوم النحو أنّه تفاعُلٌ خلاّقٌ مع المفردات التي تشغله، والسياق الذي يردُ فيه) [1] .

إنّ هذا التكرار يكشفُ عن الحدّة والإلحاح على الرؤية والموقف الذي يُؤمن به الشاعرُ تجاه أمرٍ ما، ولذلك فإنّ " العنصر الذي يتردّد في ذاته في المترلتين، ويكون في المترلة الثانية غيره في الأولى في الوقت نفسه، فليس الفرق بين الاستعمالين فرقاً مفهوميًّا، وإنما هو تأثيري، وهو يعودُ إلى مسألة الحدّة، فالترديد يتضمن تضاعُف الحدّة، والعنصر المُردّد أقوى من العنصر المفرد "[2] .

٨ ــ فللّه دَرّي يَوْمَ أَتْرُكُ طائعاً بَنيَّ بأَعْلى الرّقمَتَيْنِ، ومالِيا

٩ ــ ودَرُّ الظِّباءِ السّانِحاتِ عَشِيّةً يُخَبّرْنَ أنّي هالِكٌ مِن وَرَائِيا

١٠ــ وَدَرُّ كَبِيرَيَّ اللّذين كِلاهُمَا عَلَيّ شَفِيقٌ، ناصِحٌ، قد نَهانِيا

١١ــ وَدرُّ الهَوَى من حَيْثُ يدعو صِحَابَهُ وَدَرُّ لَجاجاتي، ودَرُّ انتهائيا

واضحٌ في هذه الأبيات تكرار أسلوب التعجُّب، وهو قوله : (لله دَرّ) ست مرات، إذ ذَكَرَ كلمة (درّ) أولاً في موضع المبتدأ المؤخَّر المضاف إلى ضمير الشاعر المتكلم مُخْبراً عنه بلفظ الجلالة، ثم ذكرها في بقية الأبيات في موضع المبتدأ الذي يُضيف إليه في كلّ مرّة أمراً مُهمًّا من الأمور التي يتعجَّب منها الشاعرُ وفي لفظ (الدرّ) الذي يحمل معانٍ عدّة منها : الخير والعمل الصالح، رَمْزٌ حِسيٌّ لمعنى الحياة الوادعة الهانئة التي ألفها الشاعرُ في مَوْطنه .

---

(١) الجملة في الشعر العربي، د . محمد حماسة عبد اللطيف، ص ٢١٩، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٦م .

(٢) النص الأدبي وقضاياه، محمد الهادي الطرابلسي، مجلة فصول : ص ٢٨، المجلد الخامس العدد الأول، أكتوبر ١٩٨٤م .

وعلى الرغم من تكريرها ست مرّات فإنّ لكل واحدة منها سياقها الخاصّ بها، حيث يتعجَّب في الموضع الأول من ترْكه أبناءه وماله بأعلى الرقمتين طائعاً مُختاراً، ثم يتعجَّب من الظباء السانحات التي عرضتْ له فتطيَّر بها، وكأنّها تُخبِّرُ مَنْ وراءه بهلاكه، كما يتعجَّب من والديه اللذين توقَّعا له الهلاك فأخذ كلٌّ منهم ينصحُ له ويُشفقُ عليه، ولكنْ دون جدوى، ثم يتعجَّب من عدم استجابته لداعي الهوى حين دعاه فلجّ في الخصام والمعاندة ولم ينتهِ عما عَقَدَ العزمَ عليه من تَرْك الأهل والولد والوطن، ويتهكَّم بمطامعه التي دفعته إلى تلك النهاية المأساوية . وفي تكرارها تأكيد على كلّ حالة من الحالات التي يتعجَّب منها الشاعرُ، والتي تحمل كلٌّ منها في طيّاتها الإحساس بالتحسُّر والتألُّم، كما تعكس واقعاً نفسياً مريراً هو الإحساس بالفناء، وبرحلة اللاعودة التي توقَّعها الشاعرُ منذ البداية، عندما سنحت له الظباءُ عل نحْو يبعثُ التشاؤم والتطيُّر .

وفي البيت الثامن أتى بكلمة(طائعاً) على سبيل الإطناب بالاحتراس، ومن ثَمَّ " فللشاعر أن يكتفي بذلك فلا يحترس، وألا يكتفي به فيضمَّ إليه الاحتراس " [1]، فلو حُذفت لتوهَّم السامعُ أنَّ الشاعرَ تَرَكَ أولاده وماله بأعلى الرقْمتين كُرْهاً وقسْراً، وهذا خلاف ما يقصده الشاعر .

والمُتأمِّل في الكلمات هنا يجدُ أنّها بجَرْسها وإيقاعها تنسجمُ مع المعنى، وتُلائمُ الغرض والمقام، فلجَرْس الألفاظ صلةٌ قويَّة في الدلالة على المعنى، فهناك علاقة وطيدة بين جَرْس اللفظ وبين ما يُوحي به، وفي ذلك يقول ضياء الدين ابن الأثير : " فاعلم أنَّ الألفاظَ تجري من السمع مجرى الأشخاص من البصر، فالألفاظ الجزلة تتخيَّل في السمع كأشخاصٍ عليها مهابة ووقار، والألفاظ الرقيقة تتخيَّل كأشخاصٍ ذوي دَماثةٍ ولين أخلاقٍ ولطافة مزاجٍ " [2] .

---

(١) بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح، لعبد المتعال الصعيدي، ٢ / ١٢٥، الناشر مكتبة الآداب، القاهرة، ط ١٢، ١٤٢١هـ ـ ٢٠٠٠م .

(٢) المثل السائر، لضياء الدين بن الأثير، ١ / ١٨١ .

١٢ ــ تَذَكَّرْتُ من يَبْكي عليّ، فلمْ أَجِدْ سِوَى السَّيْفِ والرّمحِ الرُّدَينيّ باكيا

١٣ ــ وَأَشْقَرَ خِنْذِيذٍ يَجُرّ عِنَانَهُ إلى الماء لم يتْرُكْ لَهُ الدهْرُ ساقيا

وهنا يتكرَّر عنصر البكاء مرتين بصيغتين مختلفتين، الأولى في حشو الصدر (يبكي) بصيغة المضارع الدالّة على حاضر الشاعر المأساوي، وواقعه النفسي المرير، والأُخرى في قافية البيت (باكيا) بصيغة اسم الفاعل الدالّة على استنطاق الجمادات من السيف والرمح الرديني وغيرها من الأشياء المُحبَّبة إلى نفس الشاعر، في محاولة للتمسُّك بالحياة ومُحاربة الفناء الذي يتوقَّعُه، فهو يحيا ببقاء هذه الأشياء واستمرارها بعده " فيُسقط عليها ذاته إسْقاطاً نابعاً من هذا الإحساس، إنَّه يحلم باستمرار الحياة وبقائها، فنراه يُجسِّد الحياة في الجمادات، وفي الأشياء المُحيطة به، فإذا الحصان يتألَّم، وإذا السيف يبكي، وهكذا " [1] .

وهذا مَظْهرٌ لظاهرة التوحُّد في الأشياء العزيزة على نفس الشاعر، والتي عبَّر عنها باسم الفاعل (باكيا) محْور الصورة الاستعارية المُوحية بفروسيته الماضية، وشجاعته المشهودة، وجرأته وشدة بأسه، فالشاعر هنا قد خلع مشاعره على هؤلاء الرفاق الذين لا يعقلون، حتى لنراها باكية أسيفة على مصير صاحبها إنَّ تكرار البكاء في هذا الموقف المأساوي له دلالة عظيمة، فما أصاب الشاعر خليقٌ بأن يُرثى له ويُبكى عليه، جديرٌ بأن يُتدبَّر ويُتأمَّل، ومن ثَمَّ فالمشهد كلُّه باكٍ مشخَّصٌ حيٌّ، وإذا كانت طبيعة الموقف الذي يعيشه الشاعرُ تدعُوه إلى هذا اللون من التكرار المُوحي بمشاركة الجمادات لأحْزان الشاعر وآلامه، فإنَّ الحالة الشعورية التي يصدرُ عنها الشاعرُ في قول شعْره تُحدِّد الأسلوب الذي يسلكُه ؛ إذ إنَّ الموقف يتصلُ اتصالاً مباشراً ووثيقاً بعملية انتقاء الأسلوب " فعلم الأسلوب يُقرِّر أنَّ نمط القول يتأثر بالموقف " [2] .

---

(١) رثاء النفس بين عبد يغوث بن وقاص الحارثي ومالك بن الريب التميمي، د . إبراهيم الحاوي ص ٥١ .

(٢) مدخل إلى علم الأسلوب، د . شكري محمد عياد، ص ٤٧، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، ط ١، ١٩٨٢م .

هذا وقد تكرَّر لفظ (البكاء) في جوانب القصيدة كلِّها، في البيت العشرين، حين يقول:

وَقُومـــا، إذا ما استُلَّ روحي، فهيّئا لـــيَ السِّـــدْرَ والأكفـــانَ، ثُمّ ابكيا ليا

وفي البيت الأربعين، فيقول :

ويا لَيْتَ شعري هل بَكَتْ أُمُّ مـــالكٍ كمـــا كُنْتُ لَوْ عَـــالَوْا نَـــعِيَّكَ بـــاكيا

وفي البيت السابع والأربعين، حيث يقول :

وَعَطِّلْ قَلوصي في الرِّكاب، فإنّها ســـتُبرِدُ أكبـــاداً وتُبـــكي بَـــواكِيا

وفي البيت التاسع والأربعين، فيقول :

وبالرَّمْـــلِ منّي نِسْـــوَةٌ لو شَهِدنَني بَكَـــيْنَ وَفَـــدَيْنَ الطَّبيـــبَ المُـــداويا

وفي البيت الخمسين، حين يقول :

فمِنْهُنّ أُمّـــي، وابْنتاها، وخـــالتي وبـــاكِيَةٌ أُخـــرى تُهِيـــجُ البَـــواكِيا

ومن ثمَّ فإنَّ لفظ البكاء قد تردَّد عشر مرات بصيغ مختلفة في أرجاء النص كلّه، جاء بـــه مرتين بصيغة المضارع (يبكي، تبكي)، واثنتين بصيغة الماضي (بكت، بكين) وواحـــدة بـــصيغة الأمر (ابكيا)، وثلاث بصيغة اسم الفاعل، اثنتين للمذكر (باكيا) وواحدة للمؤنث (باكيـــة)، وجاء بصيغة جمع التكسير مرتين (بواكيا، البواكيا)، كما أتى التعبير بمعناه الحقيقي سبع مـــرات، وبمعناه المجازي مرتين مع الجماد والحيوان .

وفي تكرار البكاء بهذه الطريقة تأكيدٌ على الحالة النفسية التي يُعانيها الشاعرُ من الإحساس بالوحشة والغُرْبة، وإيحاءٌ بالوفاء للأسرة والمجتمع، وإشعارٌ بمشاركة الآخرين آلامهم وأحزانهم، ممـــا أضْفى على النصِّ صدى للعاطفة الحزينة الشجيَّة التي تتسمُ بالعذوبة والرقَّة، وهذا ما يمنحُ القصيدة طابعاً غنائيًّا يدفع المتلقّي إلى ترديدها وإنشادها . وفي البيت الثالث عشر إطناب بالتذييل في قوله : (لم يترُكْ لَهُ الدهْـــرُ ســـاقيا) أُريد منه تأكيد مدلول الجملة السابقة، وليس جارياً مجرى المثـــل ؛ لتوقُّفه في دلالته على ما قبله؛ لقد رسم الشاعرُ صورة للعلاقة الحميمة التي تربط الفارس بجـــواده،

فهذا الحصان الأشقر قد أخذ يعلك لجامه، ويتطلّع إلى الماء وقد اشتدَّ به الظمأ، حين لم يترك له الموتُ ساقياً ولا راعياً .

وتحدَّث أبو هلال العسكري عن أثر التذييل في الكلام وموقعه منه فقال : " وللتذييل في الكلام موقعٌ جليلٌ، ومكانٌ شريفٌ خطيرٌ ؛ لأنّ المعنى يزداد به انشراحاً، والمَقْصِد اتضاحاً " (١) .

١٥ ــ صَرِيعٌ على أيْدِي الرِّجَالِ بِقَفْرَةٍ يُسَوّونَ قَبْري، حَيْثُ حُمَّ قضائيا

يرسم الشاعرُ صورة لمَصْرعه وقد حمله الرجالُ على أيديهم بتلك البلاد المُقفرة، بينما انطلق الباقون يحفرون لَحْده ويُسوُّونه حيث نزل به القضاء . وقد تكرَّرت لفظة (قفرة) وهي المفازة التي لا نبات فيها، مرتين في القصيدة، هنا وفي البيت التاسع والعشرون، حين يقول :

بِأنّكُما خَلّفْتُمَاني بِقَفْرَةٍ تُهيلُ عليّ الرّيحُ فيها السَّوافيا

وجاءت مجرورة بحرف الجرّ الباء في الموضعين، وهما في موضع الحال على الرغم من بُعد المسافة بين اللفظين المكررين، للتأكيد على معنى الوحشة والغربة التي يتجرعُها الشاعر في تلك البلاد المُوحشة، ومن ثمّ فإنّ الشاعر يستغلُّ عنصر المكان وهو القفرة الموحشة بإيحاءاتها المتعددة ليتمكّن من نقل أحاسيسه ومشاعره إلى نفوس السامعين، فضلاً عن التعاطف معه والترحُّم عليه .

إنّ هذا التكرار ليكشفُ عن واقع نفسي أليم لمُجاهد عُرف بالشجاعة والبطولة، وبذلك تكون عناصر التكرار المُمتدة عبر أرجاء النصّ " وسيلة ملموسة للكشف عن المعطيات النفسية والذهنية غير الملموسة " (٢) .

١٨ ــ فيا صاحبَيْ رحلي دنا المَوْتُ فَانزلا بِرابِيَةٍ، إنّي مُقِيمٌ لَيَاليا

ويلاحظ تكرار أداة النداء (يا) في أربعة مواضع من القصيدة، هنا في هذا البيت، وفي البيت الثالث والثلاثين، عندما يقول :

---

(١) الصناعتين، لأبي هلال العسكري، ص ٣٧٣ .

(٢) حركة النقد الحديث والمعاصر في الشعر العربي، د . إبراهيم الحاوي، ص ٢٣٥، ط مؤسسة الرسالة، بيروت .

غَدَاةَ غَدٍ، يا لَهْفَ نَفْسي على غدٍ إذا أدْلَجوا عنّي، وخُلّفتُ ثاويا

وفي البيت الخامس والثلاثين، حين يقول :

فيا ليْتَ شعري هل تغيّرَتِ الرّحى رَحَى الحرْب أو أضْحت بفَلْج كما هيا

وفي البيت الأربعين، حيث يقول :

ويا لَيْتَ شعري هل بَكَتْ أُمُّ مالكٍ كما كُنْتُ لَوْ عَالَوْا نَعِيَّكَ باكيا

ومن خلال قراءة سريعة لسياقات أسلوب النداء يتبيَّن بُعْد دلالة هذه النداءات وأهميتها في توضيح الأبعاد النفسية للشاعر، فقد ورد النداءُ في الموضع الأول بمعناه الحقيقي، وهو " طلب الإقبال " [1]، أي إقبال صاحبيه، وخرج في الثلاثة الأخرى عن معناه الأصلي إلى معنى التحسّر والتحزّن ، ومع أنّ التكرار يهدفُ إلى تأكيد مضمون الكلام وتقريره في نفوس المتلقين، إلا أنّه أحدث وقعاً نغميًّا كان تعبيراً عن حالة الشاعر النفسيَّة، كما كان تأكيداً على عُمْق معاني الاغتراب والوحشة .

٢٠ ــ وَقُومَا، إذا ما استُلّ روحي، فهيّئا لِيَ السِّدْرَ والأكفانَ، ثُمّ ابكيا ليا

وهنا إطناب من قبيل الإطناب في الحروف، فقد يكون الإطناب بزيادة حرف على أصل المعنى لغرض من الأغراض [2]، ومن هذا زيادة (ما) بعد (إذا) كما في هذا البيت (إذا ما استُلّ روحي) ففي زيادة (ما) هنا دلالة على أن الفعل بعدها ليس على الفور، بل فيه تراخٍ وبُطءٌ، فهي تشير إلى أنّ سلّ الروح لا يحصل للإنسان إلا مرّة واحدة في حياته، وهكذا الشأن في كل الأحرف التي يسميها النحاة أحرف زيادة، فهي تدلُّ في الكلام على العديد من الرموز والدقائق .

---

(١) مواهب الفتاح، لابن يعقوب المغربي، ٢ / ٣٣٣ .

(٢) ينظر : البلاغة العالية " علم المعاني "، لعبد المتعال الصعيدي، ص ١٠٠، قدم له وراجعه د . عبد القادر حسين، مكتبة الآداب ومطبعتها بالقاهرة، ط ٢، ١٤١١هـ ــ ١٩٩١م .

وأتى فعل الأمر (قُوما) مرتين في القصيدة، في صدر هذا البيت، وفي صدر البيت الثامن والعشرين، حين يقول :

وَقُومـــا على بِئْرِ الشُّبَيكِ، فأسمِـــعا بها الوَحْشَ والبِيضَ الحسانَ الروانيا

مع اختلاف سياق الأمر فيهما، ففي الأول يطلب الشاعر إلى صاحبيه في السفر أن يُهيِّئا له السِّدْر لغسله، والكفَن للفّه، وفي الثاني يطلب إليهما ـــ إذا عادا من غزوهمـــا ـــ أن يأتيـــا بئـــر الشُّبيك وينعيانه إلى الوحش، وإلى الغِيد الحِسان من نساء قومه كي يندبنه ويبكينـــه . والـــسرُّ في تكرار فعل الأمر (قُوما) هو بيان أهمية ما يأتي بعده في نفس ووجدان الشاعر، والتأكيد على غُربته ووحْدته وانتهائه، وفي ذلك ما يُوحي بالمرارة والأسى لموته بعيداً عن الأهل والأحباب .

٢٢ ـــ ولا تَحْسُداني ـــ باركَ اللّهُ فيكما ـــ من الأرْضِ ذَاتِ العَرْضِ أن تُوسِعا ليا

فقوله : (باركَ اللّهُ فيكما) جملة مُعترضة بين الفعل ومعموله، وغرض الشاعر مـــن وراء هذا الاعتراض هو الدعاء لصاحبيه بالبركة وطول العمر، حيث يلتمسُ منهما في السفر أن يُوسعا له قبره في هذه الأرض العريضة، ولا يحسداه على ذلك . يقول الخطيب القزويني : " ووجه حُـــسْن الاعتراض على الإطلاق حُسْن الإفادة، مع أنَّ مجيئه مجيء ما لا معوّل عليه في الإفادة، فيكون مَثَله مَثَل الحسنة تأتيك من حيث لا ترقبها " [1] .

٢٣ـــ خُـــذَاني، فجُـــرّاني بِبُرْدي إليكما فقـــد كُنْتُ، قبل اليوم، صَـــعْباً قياديا

٢٤ ـــ فقد كنتُ عطّافاً، إذا الخيلُ أدْبَرَتْ سَريعاً لدى الهَيْـــجا، إلى مَن دعانيا

٢٥ـــ وقد كُنْتُ محموداً لدى الزّاد والقِرَى وعـــنْ شَتْمِ ابنِ العَـــمّ وَالجـــارِ وانيا

٢٦ـــ وَقد كُنْتُ صَبّاراً على القِرْن في الوَغى ثَقيلاً عـــلى الأعـــداء عَضْباً لسانيا

ذَكَرَ الشاعرُ في أول عَجُز البيت الثالث والعشرين قوله : (فقـــد كُنْتُ) مُخْبراً بأنّه كان قبل هذا اليوم صَعْبَ القياد، إشارة إلى شجاعته وفروسيته، ثم استخدم بعد ذلك أسلوب تكـــرار البداية، بتكرار (قد كُنْتُ) في بدايات الأبيات الثلاثة التالية، فقد بدأ كلُّ بيتٍ منها بهذه الكلمة،

(١) الإيضاح، للخطيب القزويني، ص ٢٠٧ .

أتبعها بخبر لكان الناسخة الناقصة، يختلفُ في كل موضع عن الآخر، إذ يمتدح الشاعرُ نفسه ببعض أخلاقه من الشجاعة والكرم والبُعْد عن الإساءة والصبر على منازلة الأقران في الحرب، وهذا التكرار يُبرز التأكيد على امتلاكه هذه الصفات الجميلة، كما أنّه يُحدث رابطاً بين الأبيات ؛ لأنّ كلاً منها يُقدِّم صفة جديدة من الصفات التي يتصف بها الشاعرُ .

إنّ هذا التكرار " يكشف عن فاعلية قادرة على منْح النصِّ الشعريِّ بناءً متلاحماً ؛ إذ إنّ كلّ تكرار من هذا النوع قادرٌ على إبراز التسلسل والتتابُع، وإنّ هذا التتابع الشكلي يُعينُ في إثارة التوقُّع لدى السامع، وهذا التوقُّع من شأنه أن يجعل السامع أكثر تحفُّزاً لسماع الشاعر والانتباه إليه" (١) .

ولذلك يُورد الشاعر البداية نفسها (قد كُنْتُ) مُقدِّماً خبراً جديداً في إطار الجوّ العام الذي يتحدثُ عنه، بما يُوحي بإلحاحه وإصراره على تلك الصفات الحميدة في هذا الموقف، تمسُّكاً بمُقوّمات الحياة، ورفْضاً نفسيًّا للموت، وتلك " ميزة من ميزات الأسلوب الرثائي بجانب كونها ضرْباً من الولولة والندب المُثير " (٢) .

ولا شكّ في أنّ فروسية الشاعر قد سوّغت له هذا المزْج الجميل بين الرثاء والفخر، مما دفعه إلى هذا النمط من التكرير بتعداد صُوَر بطولاته ومواقف شجاعته، وكما قال أبو هلال العسكري : " لمّا كانت الحاجة إلى تكرارها ماسّة، والضرورة إليها داعية لعِظَم الخطب وشدّة موقع الفجيعة، فهذا يدلُّك على أنّ الإطناب عندهم مُستحسن كما أنّ الإيجاز في مكانه مُستحب " (٣) . ولذا لجأ الشاعرُ إلى أسلوب التكرار ؛ لأنه وجد فيه ضالته المنشودة، فطبيعة الموقف الذي يعيشه والحالة التي يُعانيها تفرض عليه أن يُكرِّر مثل هذا التعبير، ويجعله المِحْور الأساس الذي تدور حوله

---

(١) قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، د . موسى ربابعة، ص ٤٧ .

(٢) شعر الرثاء في العصر الجاهلي " دارسة فنية " د . مصطفى عبد الشافي الشورى، ص ٢٤١، ط الدار الجامعية، بيروت، ١٩٨٣م .

(٣) الصناعتين، لأبي هلال العسكري، ص ١٢٣ .

المحاور الأخرى في الأبيات . وهذا يُوحي بإلحاح على جهة مُعيَّنة مُهمَّة في الكلام، يُعْنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها، ومن ثم " فالتكرار يُسلِّط الضوء على نقطة حسَّاسة في العبارة، ويكشفُ عن اهتمام المتكلم بها، وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية قيمة " (١) .

٢٧ ــ وَطَــوْراً تراني في ظِلالٍ وَمَجْمعٍ وَطَــوْراً تَرانــي، والعِتَــاقُ ركابيا

ذكر الشاعرُ جملة (وَطَــوْراً تَرانــي) مرَّتين في هذا البيت ؛ لمزيدٍ من الفخــر بتعــداد مواقفه المجيدة، وقد جاء الفعل المضارع (تَرانــي) هنا، مُقدِّماً أخباراً جديدة عن حال الــشاعر، وهذا مساعدٌ في نقل جوِّ الأحداث المتجدِّدة وتصويرها، وموضِّحٌ لسبب اشتعال عاطفته .

٣٠ ــ ولا تَنْسَيا عَهْــدي، خَليليّ، إنّني تَقَطُّــعُ أوصالي، وَتَبْــلى عِظامِيَا

يطلب من صاحبيه أن يذكراه ولا ينسيا عهده إذا صار أوصالاً مُقطَّعة وعِظاماً بالية، وقد أتى بجملة النداء (خَليليّ) مُعترضة في تضاعيف هذا البيت لتنبيه خليليه على عظم الخطب، وشدّة تأثيره في نفسه .

٣١ ــ فلــنْ يَعْــدَم الوِلْــدَانُ بيتاً يُجنُّني وَلَنْ يَعْــدَمَ الميراثَ منّــي المــوالِيا

كرَّر قوله : (فلــنْ يَعْــدَم) مرَّتين، في أول الصدْر، وفي أول العجُز، وهــو في ســياقٍ يلتمسُ فيه من صاحبيه بأن يذكراه ولا ينسيا عهده، للتأكيد على بقاء ذكره بامتلاك أولاده للبيت الذي ظلَّ يستره طوال حياته، وبتركه ميراثاً لمواليه وأقاربه، حيث (بيَّن أنَّ المصيبة بالفقد مهمــا عظمت، فإنها لا تخلو من جانب مفيد، وهو هنا استفادة الأقرباء من مالــه بحــق الإرث) (٢)، وفي ذلك إيحاءٌ بالخلود وتجسيدٌ لهاجس الحياة الذي ظلَّ يُداعب الشاعر وهو في اللحظات الأخيرة .

وهذا التكرار يُعين في تشكيل نغمة موسيقية منسجمة، تُبرز إيحــاءات عديــدة لانفعــال الشاعر وتوتُّره، فالمتلقي يرى أنَّ إعادة (لَنْ يَعْــدَمَ) في عجُز البيت " إنما هي لفظيــة قويــة

(١) قضايا الشعر المعاصر، لنازك الملائكة، ص ٢٤٣، دار العلم للملايين، بيروت، ط ٤، ١٩٧٤م .

(٢) ينظر : الشعر والشعراء، لابن قتيبة، ص ٧٧، مطبعة الفتوح الأدبية، القاهرة، ١٣٣٢هـ.

كرَّرها الشاعر ليصل بها الكلام، ويُبالغ في جَرْسه " [1] . ووظيفة هذا التكرار " أنَّ الشاعر يتخذ من العبارة المُكرَّرة مُرتكزاً يبني عليه في كلِّ مرَّة معنىً جديداً، وبهذا يُصبح التكرار وسيلة إلى إثراء الموقف وشحْذ الشعور إلى حدّ الامتلاء " [2] .

٣٢ ــ يقولون : لا تَبْعَدْ، وهُم يدفِنوني وأيْنَ مَكانُ البُعْدِ إلاّ مَكانيا ؟

يستطردُ الشاعرُ في مشاعر الإشفاق على نفسه، وهو يموتُ في الغربة، فنجده يرقّ ويصفو ويهفو إلى المستحيل أي الحياة، وتمتدُّ عبارته في صيغة بالغة البساطة والعُمْق والصدْق، فيُكرِّر لفظ (البعد) مرَّتين في هذا البيت بصيغتين مختلفتين، إذ أتى في صدره بهذه الصيغة الشائعة في الرثاء (لا تَبْعَدْ) [3]، بالفعل المضارع المسبوق بأداة النهي في سياق يعجب فيه الشاعرُ من طلب أصحابه إليه بعدم البُعْد، وهم يعرفون ما ألمَّ به، وجاء في العجز بالمصدر (البُعْد) مضافاً إليه للفظ (مكان) في سياق الاستفهام المراد به النفي، أي : ما مكان البُعْد إلا مكاني هذا الذي سيدفنوني فيه، ليُقرِّر الحقيقة التي لا شكَّ فيها ولا جدال، وهي شدَّة بُعْده بعد موته ودفنه، ومن هنا فالشطر الثاني من البيت إطناب بالتذييل غير جارٍ مجرى المثل للشطر الأول، فهو مُؤكِّدٌ لمضمونه ومقرِّرٌ لمعناه، ولكنه غير مستقل بمعناه ؛ إذ لا يُفهم الغرض منه إلا بمعونة ما قبله .

---

(١) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، د . عبد الله الطيب المجذوب، ص ٥١، مطبعة البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٥٥م .

(٢) أسلوب التكرار بين تنظير البلاغيين وإبداع الشعراء، د . شفيع السيد، ص ١٥، مجلة إبداع العدد السادس، السنة الثانية، يونية، ١٩٨٤م .

(٣) هذه اللفظة شائعة في شعر المراثي، ومن ذلك قول الهلالي في رثاء يعقوب بن داود :

يعقوب لا تبعد وجُنِّبت الردى فلنبكينَّ زمانك الرطب الثري

ينظر : الحماسة، لأبي تمام، ١ / ٤٦٨، تحقيق عبد الله العسيلان، ط جامعة الإمام محمد ابن سعود الإسلامية، ١٩٨١م .

وأنت تجدُه قد أبرز التناقض بين قول صاحبيه وعملهما إبرازاً جيداً، فحالُهما يُكذّب مقالهم، وفي ذلك تأكيدٌ على حالته الشعورية من الحسْرة والألم البالغين، وإيحاءٌ بعُمْق الإحساس بالبُعْد لدى الشاعر، مما دفعه إلى ترداده في جوانب البيت، وهذا يُؤكد مدى " تدخُّل الموقف الشعوري في تشكيل الأسلوب، فاستخدام أسلوب دون غيره من الأساليب هو تأكيدٌ على فاعلية الأسلوب المستخدم في نقل التجربة الشاعرية " (١) .

٣٣ ــ غَدَاةَ غَدٍ ــ يا لَهْفَ نَفْسي على غدٍ ــ إذا أَذْلجوا عني، وخُلّفتُ ثاويا

٣٤ ــ وَأَصْبَحَ مالي من طَريفٍ وتالدٍ لِغَيْري، وكان المالُ بالأمسِ ماليا

كرّر لفظ (غَدٍ) هنا مرّتين، في أول الصدْر جاء به مضافاً إليه (غَدَاةَ غَدٍ)، وفي آخر الصدْر أتى به مَجْروراً بحرف الاستعلاء (على غدٍ) للتأكيد على حالة الموت، ولزيادة التلهُّف والتحسُّر على غده البائس، وجاءت جملة (يا لَهْفَ نَفْسي على غدٍ) مُعْترضة بين الظرف (غَدَاةَ غَدٍ) وعامله (أَذْلجوا) تعبيراً عن شدّة تحسُّره وتوجُّعه ؛ إذ يبكي بحسْرة قاتلة نفسه وغربته غداة يتركُهُ أصحابُه، ويدفنونه في تلك الديار الخالية البعيدة، ويُصبح ماله الذي جمعه لغيره .

يقول ابنُ المعتز عن الاعتراض : " ومن محاسن الكلام والشعر اعتراض كلام في كلام لم يتمّ معناه، ثم يعود إليه فيتمّه في بيت واحد " (٢)، ولنتأمل هنا جملة الاعتراض المؤلفة من أداة النداء (يا) الداخلة على المصدر(لَهْف) المضاف إلى نفس الشاعر والمُقترن بزمان اللهف (الغد)، مما يُشعر بشدة الندم والألم على إقامته مَيْتاً في بلاد الغُرْبة، كما يُوحي بشدّة اللهْفة والحَسْرة والأسف على غده الحزين اللاهف الأسيف، ويُنبئ عن آهات الشاعر ولهفاته المتوجّعة على هذا الغد الذي يُمثل الخوف من المجهول، وملاقاة ذلك المصير المحتوم، الذي لا سبيل إلى تلافيه أو مقاومته، وهو الموت .

---

(١) قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، د . موسى ربابعة، ص ٦٠ .

(٢) البديع، لعبد الله بن المعتز، ص ٥٩، نشره أغناطيوس كراتشكوفسكي، دار المسيرة، بيروت، ط ٣، ١٩٨٢.

وفي البيت الآخر كرَّر لفظ (المال) ثلاث مرات، لبيان أهميته وقيمتـــه في النفـــوس [1] . الأولى اسماً لأصبح، والثانية اسماً لكان، والأخرى خبراً لكان، وكأنه يتفجَّع على هذا المال الـــذي سيؤول لغيره، وقد كان له من قبل . ولعلَّ تكرير ذكر (المال) هنا يُوحي بالجاه والسيادة وفعـــل المحامد في أهله وعشيرته، وهذا ما يُقوِّي لديه عاطفة الإحساس بالسيادة والعزة، تلك التي سيفقدها الشاعر بموته، فقد صار ماله ملكاً لغيره بعد أن كان مالكاً له، مما يُؤذن بالجزع حين تنـــهارُ كـــلُّ مُقوِّمات السيادة في النفس البشرية، فلا تملك إلا الاستسلام غير أنَّ شاعرنا يـــرفضُ الاستـــسلام للموت، ويظلُّ مُتمسِّكاً بكلِّ رموز الحياة من الغد والمال، من خلال ترددهما في ثنايا أبياته .

وهكذا أحسن الشاعر استخدام أسلوب التكرار في سياقه المناسب اللائق به مُقْترناً بفائدة تركيبية وإيحائية، ولذلك فقد أبرز التكريرُ إصرار الشاعر وإلحاحه على نقطـــة مُعيَّنـــة يُريـــد أن يُؤكِّدها، فلم يجد أسلوباً يُظهر رؤيته أحسن من أسلوب التكرار الذي " هو كسائر الأســـاليب في كونه يحتاجُ إلى أن يجيءَ في مكانه من القصيدة، وأن تلمسه يدُ الشعر اللمسة السحرية الـــتي تبعثُ الحياة في الكلمات " [2] . وفي قوله : (وكـــان المالُ بالأمسِ ماليا) إطنابٌ بالتذييل غير جارٍ مجرى المثل، فهو تأكيدٌ لمعنى سابقه، ولكنه غير مستقل بمعناه ؛ إذ يتوقف فَهْمُه على فهْم مـــا قبله .

٣٥ ــ فيا ليْتَ شعري هل تغيَّرَتِ الرَّحى رَحَى الحرْب أو أضْحت بفَلْج كما هيا

عَمَدَ الشاعر إلى عَرْض المعنى مُبْهماً أولاً فقال : (هل تغيَّرَتِ الرَّحى) ثم أتى به موضَّحاً ثانياً فقال : (رَحَى الحرْب)، وفي ذلك توجيهٌ للذهن إلى معرفته وتفخيمٌ لشأن المبيَّن وتمكينٌ له في النفوس .

٣٦ ــ إذا القـــومُ حـــلّوها جميعاً وأنْزَلوا بها بَقراً حُـــمَّ العـــيونِ ســـواجيا

---

(١) شاعر يرثي نفسه " دراسة نقدية لبائية مالك بن الريب المازني التميمي " د . محمد عبد المـــنعم العـــربي، ص ١١٣، مطبعة الأمانة، مصر، ط ١، ١٤٠٨هـــ ــ ١٩٨٧م .

(٢) قضايا الشعر المعاصر، لنازك الملائكة، ص ٢٨٠، ٢٨١، دار العلم للملايين، بيروت، ط ٤، ١٩٧٤م .

٣٧ ــ رَعَيْنَ وَقَــدْ كان الظَّــلامُ يَجُنّــها يَسُفْنَ الخُــزامي نَوْرَها والأقــاحيا

٣٨ــ وَهَلْ تَرَكَ العيسُ المَرَاقيلُ بالضّحى تَعَــالِيَهَا تَعــلو المُتــونَ الفَيــافيا

وفي قوله : (ســواجيا) أي فواتر الطرف، إطنابٌ بالتتميم، والقصْدُ منه التدليل علــى فَرْط جمالهن، لأنَّ الجمال الحقيقي لا يبدو على المرأة حتى تكون فاترة الطرف . وقوله : (يَــسُفْنَ الخُــزامي) أي يشممن هذا النبْت الطيب الريح، يفيد السفّ للنبت نفسه، وقوله (نَوْرَهــا) أي زهرها، تفسيرٌ وبيان لهذا الشيء المشموم، وفيه إطنابٌ قائمٌ على الإيضاح بعد الإبهام، الغرض منه تمكين هذا الأمر في النفوس . وجاء قوله : (تَعَــالِيَهَا) بمعنى ارتفاعها في السير، مبهماً أولاً، ثم وضّحه وبيّنه بقوله : (تَعــلو المُتــونَ الفَيــافيا) أي ترتفع فوق الأرض الصلبة البرّيّة الواســعة، وهذا من الإطناب بالإيضاح بعد الإبهام، القصْدُ منه تمكين المعنى المراد في الأذهان .

٤١ ــ إذا مُتُّ فاعْتَادي القُبــورَ، فسلّمي على الرَّمْس أُسقيتِ السَّحابَ الغَواديا

٤٢ ــ تَرَيْ جَدَثاً قد جَرّتِ الرّيحُ فوقَه غُبــاراً كلــونِ القسْطَــلانيّ هَــــابِيا

يطلب الشاعرُ إلى أمّه عندما يصلها نَعْيُه أن تعتاد قبره فتسلّم عليه، حتى ترى ما حلّ بجَدَثه من آثار الريح والغبار الهابي، وقد أتى بجملة (أُسقيتِ السَّحابَ الغَواديا) مُعترضة في تــضاعيف كلامه بين فعل الشرط وجوابه، وهي جملة لا محلّ لها من الإعــراب " وهــذا شــرط في الجملــة الاعتراضية " [(١)]، قصْداً إلى الدعاء لأمّه بسقْي السحاب الغوادي، أي المُمْطرات صباحاً . وهــذا الاعتراض يكشفُ عن شوق الشاعر للحياة التي سيفقدها في صراعه مع الموت، هذا الصراع الذي لا يهدأ منذ ميلاد الحياة، مما " يجعل الإنسان لا يعيش حياته فقط، وإنما يعيش موْته في وقت معاً"[(٢)].

إنَّ السقيا هنا هي عالم الإثراء الحيوي الخصيب الذي نهل منه الشاعرُ في حياته، ويرجــو دوامه بعد موته بزيارة أمّه قبره وتسليمها علي رَمْسه الذي هو بمثابة السقيا لروحه بعد موته . وقد

---

(١) حاشية الدسوقي على شرح السعد، ٣ / ٢٣٧ (ضمن شروح التلخيص) .

(٢) شعر الفكرة في العصر العباسي، د . محمد عبد العزيز الموافي، ص ١٠١، ١٠٢، ذار غريب للطباعة والنــشر والتوزيع، القاهرة، ط ٢، ١٤٢٨هـــ ــ ٢٠٠٧م .

ختم البيت الآخر بقوله : (هَـــابِيا) أي التراب الذي تطيّره الريح، وهذا إطنـــابٌ بالإيغـــال، أعطى البيت قافيته، وأضاف إلى معناه التام معنى جديداً، وهو أنّ هـــذا الغبـــار الأحمـــر كلـــون القسطلاني والذي جرّته الريحُ فوق قبره، مُتطايرٌ من كلّ الجهات، إيماءً بخُلوّ المكـــان ووحْـــشته، وكأنّ الشاعر " قد تجاوز حدَّ المعنى الذي هو آخذٌ فيه، وبلغ إلى زيادته عن الحدِّ " [1] .

٤٤ ــ فيا راكباً إمّـــا عَرَضتَ فبلّغَنْ بنـــي مـــــالكٍ والرَّيْبِ أنْ لا تـــــلاقِيا

٤٥ ــ وَبَلّغ أخي عِمران بُرْدي وَمِئزَري وبلّـــغ عَجُـــــوزي اليـــومَ أن لا تدانيا

٤٦ ــ وَسَلّـــمْ على شيخيَّ مِنّي كِلَيْهِما كَثيراً وعمّـــــي وابْنَ عمّـــي وخَـــاليا

تكرَّر فعل الأمر (بَلّغ) ثلاث مرات في البيتين، أي : أوصل وانتهِ إلى، يقـــال : أبلغتـــه وبلّغته : أي انتهيتُ إليه [2]" وقد اختلفت جهات التبليغ في المواضع الثلاثة إلى قومه بني مالـــك والريب، ثم إلى أخية عمران، ثم إلى أمّه العجوز، ولا شكّ أنّ التبليغ هنا يهمُّ الشاعر، فهو يُريـــد منهم جميعاً أن يذكروه ولا ينسوا عهده معهم أبداً، والإبلاغ وسيلة لإيصال الخبر إلـــيهم بعـــدم التلاقي والتداني بعد هذا اليوم، ولذا فإنّ التكرير هنا يعكسُ مدى حِرْص الشاعر وعِظَم رغبته في وصول هذا الخبر إليهم، وفي ذلك إيحاءٌ بعظم الخطب وفداحة الشأن في نفسه بسبب عدم التلاقي مع قومه وأهله بعد هذه اللحظة الأخيرة .

وقد خصَّ الشاعرُ (أخاه عمران، وأمّه العجوز، ثم شيخيه أي والديه، وعمه وابن عمـــه وخاله) بالذكر، مع أنّهم داخلون في عموم بني مالك والريب، وهذا من الإطناب بذكر الخاص بعد العام، والغرض منه هو التنبيه على فضلهم وزيادة التنويه بشأنهم، حتى كأنّهم من جنس آخر، أي

---

(١) تحرير التحبير، لابن أبي الإصبع المصري، ص ٢٣٢، تقديم وتحقيق د . حفني محمد شرف ط لجنة إحياء التراث الإسلامي، د . ت .

(٢) ينظر : اللسان، مادة (بلغ) .

أنّ هذا الخاص " لمّا امتاز عن سائر أفراد العام بما له من الأوصاف الشريفة جُعل كأنّه شيءٌ آخر مُغاير للعام لا يشمله العام، ولا يُعرف حكمه منه " [1]، وذلك أوقع في نفوس السامعين .

٤٩ ــ وبالرَّمْلِ مِنّي نِسْوَةٌ لو شَهِدْنَني بَكَيْنَ وَفَدَّيْنَ الطَّبيبَ المُداويا

٥٠ ــ فمِنْهُنّ أُمّي، وابْنتاها، وخالتي وباكِيَةٌ أُخرى تُهيجُ البَواكِيا

٥١ ــ وما كانَ عَهْدُ الرَّمْلِ مِنّي وأهلِه ذميماً، ولا وَدّعْتُ بالرَّمْلِ قَاليا

عبَّر الشاعرُ في هذا المقطع الأخير من القصيدة عن نظرات أسيفة حسرى يُقلّبها حول رحْله في آخر لحظات عُمره عند الترع الأخير، حيث تفقدُ عيناه من كان يُفترض وجودهن بجواره في مثل تلك اللحظات المُكربة، وهنّ نساء أسرته وأهله، وأين هؤلاء ؟ إنّهن هناك بالرمل من بلاد نجد .

ولذا كرَّر لفظ (الرمل) وهو اسم موضع فيه منزل الشاعر [2]، ثلاث مرّات، إذ ذكره في صدر البيت التاسع والأربعين مجروراً بحرف الجرّ الباء، وهما في موضع الخبر المُقدّم للمبتدأ المؤخّر (نسوةٌ) اللاتي لو كان الآن عندهن وهو في هذه الحال لبكين فأكثرن البكاء، ولفدّين الطبيب المداوي بأنفسهن رجاء أن يجد علاجاً يشفي مريضهن الغالي، ثم ذكره في صدر البيت الحادي والخمسين مضافاً إليه (عهد الرمل)، كما ذكره في عجزه مجروراً بحرف الجر الباء، وهما متعلقان بفعل التوديع المنفي (ولا وَدّعْتُ بالرَّمْلِ قَاليا) . " ومع ما تحمله هذه الكلمة من تأكيدٍ واضح على ارتباط الشاعر بالمكان ارتباطاً عضوياً، فإنها حقّقت الانسجام الصوتي الذي نَبَعَ من التوافُق الموسيقي بين الكلمة ودلالتها من جهة، ومن انعكاس رنين حروفها من جهة ثانية " [3] .

إنّ تكرير لفظة (الرمل)، مَهْد الطفولة، ومربع الصبا، وموطن أهله وأحبابه، إنما يعكسُ صورة من صور الوفاء بالعهد، فلم يكن عهد الشاعر بالرمل وبأهل الرمل ذميماً، وما كان مُبْغضاً

---

(١) مختصر السعد على تلخيص المفتاح، ٣ / ٢١٧ (ضمن شروح التلخيص) .

(٢) ينظر : معجم البلدان، لياقوت الحموي، ٣ / ٦٩ .

(٣) قصائد لا تموت " مختارات ودراسات "، محمد إبراهيم أبو سنة، ص ٥٣ .

لأحدٍ عندما ودّعه، وكأنه يُشير بذلك إلى المودَّة والحبِّ العظيم لكل شيءٍ في وطنه الغالي (الرمل)، فضلاً عن الإيحاء بالحسْرة والندم على فِراقه والبُعْد عنه .

ويُلاحظ تكرار كلمة (نسوة) مرّتين في القصيدة، في البيت الرابع عشر وهنا في البيت التاسع والأربعين، بقصد الإعزاز والتقدير لهؤلاء النسوة . وبعد أن ذكر نسوة أهله على سبيل الإجمال هنا، فقال : (وبالرَّمْلِ منّي نِسْوَةٌ)، عاد فذكرهن على وجه التفصيل في البيت التالي، وفاءً بحقّهن العظيم، وإشادة بذكْرهن الجميل، فقال :

فمِنْهُنّ أُمّي، وابْنتاها، وخالتي وباكِيَةٌ أُخرى تُهيجُ البَواكِيا

وهذا من الإطناب بالإيضاح بعد الإبهام، فعلى رأس تلك النسوة أمّه الحبيبة، ومنهن أختاه وخالته، ثم رفيقة دربه وشريكة حياته التي تحمل من المُصاب قدْراً فادحاً، ولذلك فهي تبكي بكاءً مُرًّا، وتهيج البواكي من حولها، فقد حدّد الشاعرُ كلَّ واحدة من نساء قومه الأقربين بصفتها التي تدلُّ على درجة قرابتها له، كأنّما يُودِّعهن واحدة واحدة : الأم، والابنتين، والخالة، والزوجة، وأضافهن إلى نفسه إعزازاً وتكريماً واعترافاً بالعاطفة المُتبادلة بينه وبينهن .

وقد ختم الشاعرُ قصيدته أحسن ختام حين جَعَلَ آخر كلماته فيها الثناء على الوطن وأهله، مُؤكّداً محبته البالغة لهذا الوطن الحبيب وأهله، وتعلُّق قلبه بهما في الإقامة والغربة على حدٍّ سواء، فهو عهدٌ جميل يذكره الشاعرُ بكلّ الحبّ والإعزاز ولذا كان ختام القصيدة رائعاً " حيث يجمع الأهل والوطن والزمان الذي يضمُّ الاثنين في زفرة تجمع بين الحسرة والتمنّي والتلظي بهذا الفراق الأخير " [1] .

(١) رثاء النفس بين عبد يغوث بن وقاص الحارثي ومالك بن الريب التميمي، د . إبراهيم الحاوي ص ٥٧ .

الفصل الثالث

الموازنة بين القصيدتين من حيث الإطناب فيهما

ويشتمل على ثلاثة مباحث :

المبحث الأول : مفردات الإطناب في القصيدتين .

المبحث الثاني : تراكيب الإطناب في القصيدتين .

المبحث الثالث : صـــور الإطناب في القصيدتين .

مدخل إلى الموازنة :

قامت القصيدتان على موضوع واحد، وهو رثاء النفس، فاستقلّتْ كلُّ واحدة منهما بهذا الموضوع، دون أن يتعرَّض كلا الشاعرين لموضوعاتٍ أخرى داخل القصيدة، " فالشاعر عبد يغوث يبدأ قصيدته بعزاء نفسه ورثاء الآخرين لها لما ستُلاقيه من مصاعب الفِراق وأسوة الانقطاع عن الأهل، حتى إذا أحسَّ صعوبة الموقف، واستشعر آلام الضعف انتقل إلى موقف آخر وهو فخْرُه بنفسه، وتذكُّره أيام بطولاته وشجاعته في صورة من صور العزاء وتخفيف البلوى . أما مالك بن الريب فيبدأ قصيدته بغنائية حزينة على فراق أهله وعشيرته وموطنه، حتى إذا أحسَّ دنوَّ أجله راح يفخر بنفسه، ويدعو أهله وأبناء عشيرته إلى اعتياد قبره، والدعاء له بالسقيا " [1] .

ومن الواضح أنَّ القصيدتين قد اتفقتا في الوزن العروضي، فهما من بحر الطويل، وأجزاؤه (فعولن مفاعلين) أربع مرات [2]، وهو بحرٌ له من اسمه نصيبٌ، فهو من البحور الواسعة التامَّة الاستعمال، فلا يدخله جزء، ولا شطر، ولا نهك، كما يدخل ذلك في بعض الأبحر الأخرى، ولأنه أكثر البحور حروفاً، فقد تصل حروفُهُ إلى ثمانية وأربعين حرفاً دون غيره من البحور . وسعة هذا البحر وامتداده جعلته يحمل كثيراً من أنواع النغم، ومنه النغم الشجيُّ المناسب للرثاء بما فيه من شجن وجرْس حزين .

كما اتفقت القصيدتان في القافية، فحرف رويِّهما هو الياء المفتوحة الممدودة التي نتج عن مدّ فتحها ألف لازمة للقافية ومُتمِّمة لها، وتسمَّى وصلاً في اصطلاح علم القافية، كما أنها مسبوقة بألف لازمة قبلها بحرف تسمى تأسيساً، والياء من أرقِّ الحروف وألينها، وقد زادها ألفا الوصل والتأسيس ليناً ومرونة وصلاحية للبكاء والنوح الذي بُنيت عليه القصيدتان . وبهذا الاختيار للوزن الطويل الجميل، والقافية الرقيقة الممتدة، وفّق كلا الشاعرين في بناء الإطار الموسيقي الخارجي الملائم لغرض القصيدتين وموضوعهما، وما فيهما من تحسُّر وأنين، وتفجُّع وحنين .

---

(١) رثاء النفس بين عبد يغوث بن وقاص الحارثي ومالك بن الريب التميمي، د . إبراهيم الحاوي ص ٨١، ٨٢.

(٢) أوزان الشعر وقوافيه، د . محمد أبو الفتوح شريف، ص ٢٩، دار القلم للنشر والتوزيع، دبي، الإمارات العربية، ط ١، ١٤٠٨ هـ ـ ١٩٨٨م .

وجملة القول أنّ القصيدتين متفقتان في الغرض العام والموضوع، وفي الشكل الخارجي والنغم الموسيقي، وفي قليل من المعاني والصور، مختلفتان في المنهج والروح والاتجاه، باختلاف تجربة كلا الشاعرين عند إنشائه قصيدته، واختلاف بيئتي عصريهما اختلافاً جوهريًّا، فلا شك في أنّ جاهلية عبد يغوث، وإسلام مالك لهما أكبر الأثر في الفرق بين معاني الشاعرين .

وبعد هذا العرض السريع لبعض أوجه الاتفاق بين القصيدتين، أشرع الآن في الموازنة بين القصيدتين موازنة تفصيلية تبعاً للمحاور التالية :

١ ــ مفردات الإطناب في القصيدتين .

٢ ــ تراكيب الإطناب في القصيدتين .

٣ ــ صور الإطناب في القصيدتين .

المبحث الأول

مفردات الإطناب في القصيدتين

لكلّ شاعر مُعْجمُه الخاص، وطريقته في تطويع إمكانات اللغة لأداء مشاعره وأفكاره، واللغة هي المفتاح الأول للناقد للولوج في النصّ الشعريّ، وسنحاول هنا الوقوف عند ألفاظ الإطناب في كل نصّ على حِدَة، من خلال تحليل فني لمفردات الإطناب في كل قصيدة، يتناول أبرز ألفاظه بحيث يكشفُ هذا التحليل طبيعة تلك الألفاظ، ومدى ارتباطها بالنفس الشاعرة التي تعاورها الإحساس بالألم والفقد ودنوّ الأجل .

وإنّ تأمُّل المعجم اللغوي لبائية عبد يغوث يجعلنا نُدرك أنّ شاعرنا قد اختار مفرداته بدقة وعناية . وتؤكّد ألفاظ الإطناب في قصيدته منذ البداية الكفّ عن مَلامه في هذا الموقف العصيب، ومن ثم كرّر ألفاظ (اللوم) في مطلع القصيدة للتأكيد على عدم جدوى اللوم وقت الشدّة والأسْر.

وفي سياق بَعْثه بالوداع الأخير والحنين لأصحابه ونُدمائه في وطنه، نجده يذكرهم بأسمائهم على سبيل التفصيل والإيضاح بعد الإجمال والإبهام في صورة من صور التحسُّر والحزن الذي ملأ قلبه . ولعل ذكر أسماء ندمائه (أبو بكر، والأيهمان، وقيس) في لحظات الإحساس بالفناء، فيه نوعٌ من التمسُّك بالحياة، ورفضٌ لفكرة الموت . وعندما أخذ يُوجِّه اللوم إلى قومه الذين أسلموه للأسْر تراه يعتب عليهم ويلومهم بذكر ألفاظ : (القوم)، (والصريح) أي : الخالص منهم، (والموالي) أي : الحلفاء، حتى يشمل اللوم جميع أفراد قومه المنهزمين، ومن كان إلى جانبهم في الحرب، وفي لفظة (القوم) إشارة إلى دلالة النشاط والاستعداد والإقدام، كأنه يُريد أن يقول لقومه : إنّ العدو نشيط متحرك، أما أنتم فغافلون خامدون، لا تستحقون أن يُطلق عليكم هذا الاسم الظاهر المُفخَّم، فأنتم كسالى ساكنون هادئون، لا حضور لكم ولا وجود في واقع الأحداث والمعارك .

ومن دقة الشاعر في الاختيار المُوحي إكثارُهُ من ألفاظ الجُموع هنا مثل (الخيل، والجياد، والرماح) وكلها مُوظَّفة في مجال التهويل والتفخيم، للفخر بنفسه وفرسه، وإبرازاً لشجاعته وجُرأته في هذا الموقف المأساوي، ومن هنا فإنّ " الصورة الصوتية للألفاظ أو جَرْس الألفاظ، يُوحي للإدراك بهيئات متميزة " [1]، فالجَرْس يبدو مكوِّناً دلاليًّا يُسهم نسبيًّا في تحديد المعنى.

ولما وجَّه نداءً لآسريه يُناشدهم الرفق به جاء بتلك الألفاظ (اللسان، ومعشر تيم، والقتل) ليُبيِّن سوء صنيعه وقبح سلوكه الذي أودى به إلى هذا المصير المُحْزن . وفي مقام الاشتياق إلى وطنه يُشير بأسى وحسرة إلى صورة من صور الماضي الجميل من خلال الاعتراض بتلك اللفظة (عباد الله)، ويُكرِّر كلمة (النساء) في معرض اللذة والخيانة ومراودة الشاعر عن نفسه، وواضح أنّ الشاعر يتمسك بكلّ ألفاظ الحياة المُبهجة التي من شأنها أن تُخفِّف من استغراقه في هذا المُصاب الجَلَل، وتحول دون تهالُكه .

وفي سياق الفخر بنفسه والاعتداد بقوَّته وكرمه، يذكر لفظة (عِرْسه) أي زوجه مليكة، شاهداً على بطولته وشجاعته، كما يستحضرُ صورة الماضي الماثل في نفسه من خلال التركيز على ألفاظ معينة، مثل (كان، والمُضيّ، والمَطيّ، والخيل، والقنا) وذلك للتغنّي بشجاعته وبطولاته النادرة . وفي ختام القصيدة يُكرِّر لفظ (القول) منفيًّا بالأداة (لم) في قوله : (لم أقل)، ويُكثِّف المشهد بألفاظ (الجواد، والخيل، والكرّ، والرجال) وكأنما يفخرُ عليهم بذاته، ويُذكِّرهم بمآثره، لزيادة التحسُّر على نفسه وما آل إليه مصيرُهُ .

أمّا مالك بن الريب فقد نجح في اختيار مفردات الإطناب السهلة الواضحة المدلول، الجزلة القوية، والمناسبة للغرض من القصيدة وهو رثاء النفس، الذي لا يناسبه إلا اللفظ الواضح السريع الوصول إلى المتلقي . ففي مطلع قصيدته تراه يُكرِّر أداة التمني (ليت) حسرة وندامة، مُقترنة أحياناً بلفظة (الغضى) وهو شجر ينبت في الرمل، و(أهل الغضى) : أهل نجد لكثرته

(١) التفكير النقدي عند العرب، د . عيسى على العاكوب، ص ١٦٦، دار الفكر المعاصر، بيروت، دار الفكر، دمشق، ط ٦، ١٤٢٩هـ ـ ٢٠٠٨م .

هناك، وهكذا تتضافر ألفاظ الإطناب لبيان هول الموقف وشدَّته، وهي في ذات الوقت مُوحية بشدَّة الشوق والحنين الجارف إلى مواطن الذكريات الماضية . وفي بيان سبب الفراق تجده يأتي بلفظتي (الهوى، واللوم) مُرتبطتين بالمكان (ذي الطبسين) وكأنَّه يُعلن بذلك عن ضعفه أمام هواه لأهل وُدِّه وصُحبته، وجَرْس الألفاظ هنا يُشعر بأنَّ الشاعر أمام أمر واقع مُطبق صارم .

وعندما أخذ يبكي على ماضيه يُورد لفظة (خُراسان) لإبراز المكان الذي حال بينه وبين أهل مودَّته، كما يُكرِّر كلمة (الدرّ) عدة مرات، تلك اللفظة التي تعني الخير والعمل الصالح، وهو يُشير بذلك إلى خروجه في سبيل الله . وفي مجال سوق الذكريات يأتي بلفظ (البكاء) ويُردفه في جملة التذييل بلفظ (الدهر) مقترناً بلفظة (السقيا) وذلك للإشعار بذلك القدر القاسي الذي جعله وحيداً لا يجد من يبكي عليه سوى سيفه ورمحه وفرسه المتروك من دون ساقٍ .

ولما تحدَّث عن واقعه الأليم جاء بما يكشف عنه من خلال تلك اللفظة (القفرة) وهي: المفازة لا نبات فيها، للتهويل في إظهار الوحْشة، ثم بلفظة (الليالي) بإيحاءاتها المتعددة، والتي تعكس مرارة الحسرة الأليمة التي يُحسُّها الشاعر الصريع بتلك البلاد المقفرة الموحشة، ولا شك أنَّ " ثَمَّة علاقة وطيدة بين جرْس اللفظ وبين ما يُوحي به أو يشير إليه من معنى " [1] . ثم في سياق المناجاة الحزينة التي يُطلقها شاعرنا يدعو لصاحبيه بـ (البركة) التي تدلُّ على النماء والزيادة ، والتي تعني في نظره الحياة وامتداد العمر .

وعندما أخذ يفخر بنفسه وينعاها إلى الآخرين أكثر من لفظ (كان) متصلاً بتاء المتكلم، معلناً عن صور شجاعته وبطولاته السابقة، ويذكر صاحبيه هنا بلفظ (خليلي) إشعاراً بالصلة الحميمة والوشيجة المتينة التي تربطُ بينه وبين رفيقيه في تلك الرحلة البائسة، ويأتي بلفظ (العدم) منفيًّا بالأداة (لم) إشارة إلى ما تركه لورثته، ثم بلفظ (البُعْد) مُرتبطاً بكلمة (المكان) تعجُّباً من

(١) الإبلاغية في البلاغة العربية، لسمير أبو حمدان ص ٨١، منشورات عويدات الدولية، بيروت، باريس، ط ١، ١٩٩١م .

طلب أصحابه إليه بعدم البُعْد، ثم بلفظ (الغد) تلهُّفاً على غدِهِ الأليم، وبلفظ (المال) رمز الجاه والسيادة وفعل المحامد في القوم .

ويذكر شاعرنا مالك بأسف وحسرة مواضع أهله وقومه، ويُورد كلمة (الخزامى) مُوضِّحاً إياها بلفظة (النور) هذا الزهر الفيّاح في بلاد مازن، ومن ثم يأتي بلفظ (التعالي) أي الارتفاع في السير على تلك الأراضي المتان الفيافي، إيحاءً برفعة وعلوّ تلك الأماكن في نفس الشاعر.

ويُوجِّه رسالة إلى أمِّه فيُردِّد لفظ (البكاء) بينه وبين أمه، ويدعو لها بسقيا (السحاب الغوادي) أي : المُمْطرات صباحاً، ويُكثِّف هنا من تلك الألفاظ المُعبِّرة (القبور، والجَدَث، والغبار الهابي) تلك الأشياء التي ستحولُ بينه وبين أمِّه، وتتناسق الألفاظ هنا مع الحالة الشعورية المراد التعبير عنها تناسُقاً بديعاً، حتى لتكاد تستقلُّ برسم صورة كاملة مُعبِّرة .

ثم يُوجِّه رسالة إلى قومه وأسرته فيخصُّ بالذكر من بني مالك والريب بعض أقاربه، (أخوه عمران، وشيخاه ــ أي والداه ــ وعمه، وابن عمه، وخاله) رابطاً رسالته بلفظ (التبليغ) الدالِّ على شدَّة الشوق المُصاحب لتلك الرسالة . ومع الومضة الأخيرة من القصيدة تراه يُكرِّر لفظة (الرمل) هذا الموضع الذي فيه منزل الشاعر، وهذا له دلالة عظيمة، فما أصاب الشاعر خليقٌ بأن يُتأمل ويُتدبر، والمشهد كلُّه حيٌّ مُشخَّص مرئيٌّ، ويذكر النسوة البواكي بأسمائهن (أمه، وابنتاها، وخالته، وزوجته) تلك الباكية التي تهيج البواكي، ويختم يائيته بكلمات فيها الثناء على الوطن وأهله، مُؤكِّداً محبَّته البالغة لهذا الوطن الحبيب وأهله .

تعقـــــــيب :

ومن خلال تحليل مفردات الإطناب في القصيدتين يُمكن القول بأنه :

ـــ جاءت ألفاظ الإطناب في يائية عبد يغوث سهلة بسيطة مُوحيـــة، وتميّـــزت لغتـــه بالوضوح، ولم نعثر فيها على الألفاظ الوحشية، والمفردات الغريبة، على الرغم من أن شاعرنا عبد يغوث جاهلي مُغْرق في البداوة . كما امتازت مفردات الإطناب في يائية مالك بالسهولة والطلاوة والقرب، فقد تجافى فيها عن الاغتراب وابتعد عن الخشونة والوحشية، مع احتفاظها بالقوة والجزالة والفخامة، ولا عجب في ذلك، فهو شاعر إسلامي أموي، وقد هذّب الإسلام لغة العرب، وما شأنه في ذلك إلا كشأن أغلب شعراءِ ذلك العصر، من أمثال جرير والفرزدق والأخطل والكميت وابن قيس الرقيات، وجميل بن معمر، وغيرهم . فضلاً عن أنّ هـــذا راجـــعٌ إلى طبيعـــة الموضـــوع في القصيدتين، وهو رثاء النفس، والذي جعل ألفاظ الإطناب فيهما صادرة عن لواعج النفس، ومُعبِّرة عن بساطة الشعور ورقّة الحال .

ـــ مما يُميِّز مفردات الإطناب في يائية عبد يغوث خلوّها من الألفاظ الـــشائعة في الرثـــاء عادة، كلفظ (القبر، والصبر، والبعد) وما إليها، وسبب ذلك أننا نحسُّ رفْـــض الـــشاعر فكـــرة الموت، وأن تسيطر عليه هذه الفكرة، ولذا اختار الألفاظ التي تناسب هذه الصفة مـــن مثـــل : (الرماح، والخيل، والكرّ، والقنا، واللسان) وغيرها . بيد أن مالك بن الريـــب قـــد ردَّد في ثنايـــا مفردات الإطناب بعض الألفاظ المشتهرة في الرثاء، مثل (القبر، والجدث، والـــرمس، والبكـــاء، والبُعد) وغيرها، وهذا مرجعه إلى طبيعة بعض المعاني التي تتطلب مثل هذه الألفاظ، على الرغم من رفضه فكرة الموت بقوّة .

ـــ مما يلاحظ على لغة الإطناب في يائية عبد يغوث غلبة ضمير المتكلم على ألفاظه، مـــن مثل : (لومي، نداماي، قومي، لساني، خيلي) وغيرها، " ومردُّ ذلك إلى إحساس الشاعر بمأساته

الإحساس الذاتي الأليم، فمصيبته فردية لا يشترك فيها سواه، لذلك فقد ظهر ضمير المتكلم في كلّ أبيات النص تقريباً " [1] .

ـ والمُتدبِّر للقصيدتين يجد مفردات الإطناب فيهما مُوظفة توظيفاً سليماً لأداء الغرض، فقد جاءت فصيحة خالية من التنافر والاضطراب والتعقيد، وغير ذلك مما يُعدُّ مظاهر خروج في لغة النص الأدبي . ومن ثم فقد وفّق كلا الشاعرين في اختيار الألفاظ الواضحة المدلول، السريعة الوصول إلى المتلقي، وذلك لأنّها نُظمت في سياق يُعين على فَهْمها، وأنها مُستقاة من بيئة كلّ شاعر، ومناسبة للطبيعة الثقافية للمتلقين حين إبداع كلّ قصيدة .

ـ يجدر بنا أن نُشير هنا إلى أنّ كلمات الإطناب في اليائيتين اعتمدت على الجَرْس للوفاء بحقّ المعنى، باعتباره وسيلة لأداء المعنى، وليس هدفاً لذاته، والكلمات تختلف وتتباين فيما بينها من حيث قوة الجرْس ورقته، ولكلّ كلمة جَرْس خاص يتناسب مع المعنى المراد، والمقام هو الذي يُحدِّد نوعية الجرْس، وقد مال كثير من مفردات الإطناب في قصيدة مالك بن الريب إلى قوة الجَرْس وشدة الإيقاع مما ناسب لواعج النفس وآلامها .

(١) رثاء النفس بين عبد يغوث بن وقاص الحارثي ومالك بن الريب التميمي، د . إبراهيم الحاوي ص ٢٦ .

المبحث الثاني

تراكيب الإطناب في القصيدتين

ليس المطلوبُ من الشاعر أن يقول كلاماً كيفما اتفق، ولا أن يأتي بتراكيب لا تُعبِّر عن ذاته وشعوره، " ولكن المطلوب أن يكون له ميسم ذاتيّ، وطابع شخصيّ، يدمغ به كلّ عمل يخرج من بين يديه، فيلمسه القارئ في كل أعماله، لا في طريقة تعبيره، ولكن أولاً في طريقة شعوره " (١).

وقد اختلفت تراكيب الإطناب في قصيدة عبد يغوث ما بين جمل خبرية وإنشائية، مع هيمنة الأسلوب الخبري على تراكيبه ؛ إذ إنه المناسب لأداء مشاعره والملائم للتعبير عن واقع الشاعر المرير، والإخبار عن مصيره الأليم . كما برزت الجمل الفعلية بصورة واضحة، من مثل : (لا تلوماني، كفى اللوم ما بيا، بلّغنْ نداماي، جزى الله قومي، شدُّوا لساني، أطلقوا مني لسانيا، فإن تقتلوني تقتلوا بي سيّداً، تريد نسائيا) وغيرها، وذلك لتصوير الأحداث المشاهدة والوقائع المتجددة التي يريد الشاعر أن ينقلها إلى المتلقي في صور حاضرة مشاهدة، فموضوع الفعل كما يقول الشيخ عبد القاهر " على أنه يقتضي تجدُّد المعنى المثبت به شيئاً بعد شيء " (٢) .

وبدأت بعض هذه الجمل بالفعل الماضي كما رأيت فيما سبق ؛ دلالة على تحقُّق ما حدث والجزم بوقوعه . وجاءت هذه الأوامر الحاسمة (بلّغنْ نداماي، أطلقُوا مني لسانيا، أسجِحُوا) لتشير إلى هذا المصير المروِّع للشاعر، من الأسر والتكبيل والفراق، وتشي بمحاولاته المستمرة للتخلص مما يخشى الوقوع فيه .

وتأمل هذه النداءات الصادرة عن نفس ملتاعة (أمعشر تيم، أمعشر تيم عباد الله)، فهي تعبر عن لوعة الشاعر واستغاثته وآهاته المتكررة، وجاء أسلوب الشرط مع تكرار لفظ (القتل) في جانبي الشرط والجواب في سياق يطلب فيه من أعدائه العفو عنه، فيقول : (فإن تقتلوني تقتلوا بي

---

(١) النقد الأدبي " أصوله ومناهجه "، سيد قطب، ص ٢٣، ط دار الشروق، القاهرة، ط ٧، ١٤١٣هـ - ١٩٩٣م .

(٢) دلائل الإعجاز، للشيخ عبد القاهر الجرجاني، ص ١٧٤ .

سيِّداً) تنفيراً من هذا الصنيع، وتقبيحاً له في مرأى المخاطبين، إذ إنَّ فارسهم الذي قتل في المعركة وهو النعمان ابن حسحاس [1] لم يكن نظيراً له في المعركة، أي إنَّه لم يقتله فيقتصُّوا منه .

ووردت الجمل الاسمية، مثل (فما لكما في اللوم خير ولا ليا، الملامة نفعها قليل، وما لومي أخي من شمالياً، وكان الرماح يختطفن المحاميا) وغيرها وذلك للدلالة على الثبات والاستقرار لبعض الأمور، فإنَّ " موضوع الاسم على أن يُثبت به المعنى للشيء من غير أن يقتضي تجدُّده شيئاً بعد شيء " [2] .

وجاءت جمل الإطناب في قصيدة مالك بن الريب خليطاً من التعابير الخبرية والإنشائية، مع سيطرة أساليب الإنشاء على تراكيبه ؛ لأنه نصٌّ رسالي هادف، صاحبُه مأزومٌ قلِقٌ، يناسبه هذا الأسلوب المعبِّر عن حيرته وقلقه وتبُّرمه كما سيّطرت الجمل الفعلية وكثرت بطريقة مثيرة في أغلب جوانب النصِّ، مُقدِّماً أخباراً متجدِّدة حيَّة . وأتى الفعل المضارع الخبري في بعض المواضع، وهو مساعدٌ في نقل جوّ الحدث والتصوُّر المُتجدِّد، كالفخر بتعداد مواقفه المجيدة في تكرار قوله : (وطوراً تراني)، ومُبيِّنٌ لسبب اشتعال عاطفته وحنينه . وإنَّ طول جملة الإطناب أو قصرها مُرتبط دائماً بالموقف الذي تردّ فيه " والسيّاق هو الذي يدعو إلى التوافق الأسلوبي في صياغتها " [3] .

ومن تراكيب الإطناب البارزة في يائية مالك :

١ ــ أسلوب التمني، مثل (ليت شعري، ليت الغضى) وترداد ذلك عبر أعطاف القصيدة، مما يكشفُ عن جوّ الشوق والحنين والتوديع الذي أحاط بالشاعر كما يعكسُ عن شدَّة الألم والحسرة لعدم تحقُّق ما يتمنَّاه، فمن المعلوم أنَّ التمنِّي هو " طلب حصول شيء على سبيل المحبَّة" [4] .

---

(١) ينظر : العقد الفريد، لابن عبد ربه الأندلسي، ٥ / ٢٢٨، ٢٢٩ . والكامل في التاريخ، لابن الأثير، ١ / ٦٢٥ .

(٢) دلائل الإعجاز، للشيخ عبد القاهر الجرجاني، ص ١٧٤ .

(٣) الجملة في الشعر العربي، د . محمد حماسة عبد اللطيف، ص ٢٠٥ .

(٤) مختصر السعد على تلخيص المفتاح، ٢ / ٢٣٨ (ضمن شروح التلخيص) .

٢ ــ أسلوب التعجب، مثل (فلله درّي، ودرّ الظباء، ودرّ كبيريّ، ودرّ الهوى، ودرّ لجاجاتي) وغيرها، وهو يتعجبُ من حاله عندما ترك الولدَ والأهلَ والوطنَ، ويتهكمُ بمطامعه التي دفعته لتلك النهاية المأساوية، وهي الموت .

٣ ــ أسلوب النداء، مثل (يا صاحبيّ، خليليّ، يا لهْفي نفسي على غدٍ، يا ليت شعري) وهو في الموضعين الأولين مستعملٌ في معناه الحقيقي، وهو طلب الإقبال، وفي الآخَرين خرج عن دلالته الحقيقية إلى معنى التلهُّف والتحسُّر والتوجُّع .

٤ ــ أسلوبا الأمر والنهي، مثل (قُوما، بلّغن بني مالك، بلّغ عجوزي، لا تحسداني، لا تبعد) وغيرها، وكلُّها جمل تفيد الحسم والجزم، يُطلقها الشاعرُ في زفرات الأسى والحسرة، إشارة إلى هذا المصير المُروِّع المحتوم .

تعقيب :

من خلال ما سبق عرضه يُمكن القول بأنّه :

ــ استطاع كلا الشاعرين أن يختار تراكيب الإطناب المُلائمة لمعانيه المُتعدِّدة، وهذا ما مكّنهما من إيصال أفكارهما وأحاسيسهما بقوّة ودقة، (وهذا يعني في النهاية إحساساً بالترابط بين الأساليب والأشخاص، فلكلّ شخص مُعْجمٌ خاصٌّ، ولغة خاصة لا يصدران إلا عنه) [1] . ولقد أجاد مالكُ بن الريب في اختيار التراكيب المُعبِّرة تعبيراً دقيقاً عن معانيه الأساسية في يائيته من الشوق واللهفة والتحسُّر، وما يتصلُ بها من معاني الغُرْبة والوحشة، ومعاني الضعف والعَجْز أمام سطوة الموت، وسَمَتْ تراكيبُه فيما ساقه على سبيل تأبين نفسه وتَعْداد فضائله .

ــ يُلاحظ المُتأمل لتراكيب الإطناب في قصيدة عبد يغوث أنّها جاءت سلسلة خالية من الاضطراب والتعقيد، لا أثر فيها للصنعة، ولا للصورة البيانية ؛ نظراً لاعتماد الشاعر على التلقائية والمباشرة دون التحليق في آفاق الخيال البعيدة . وكذلك نجح مالكُ بن الريب في اختيار التراكيب الجزلة القوية والتعابير الدقيقة، لاسيما وقد تألّق في اختيار تراكيبه، واعتمد على الصورة البيانية في بعض الأحيان . وكان الجاحظ قد تحدَّث عن الصورة في الشعر ن وجعلها مع النسج معياراً أساسياً

(١) ينظر : التفكير النقدي عند العرب، د . عيسى على العاكوب، ص ١٦٧ .

لجودة الشعر، بل جعلهما أساس الشعر [1] . فالشعر عنده : " ضرب من النسيج، وجنس من التصوير " [2] .

ـ من الواضح أنّ مالك بن الريب قد تأثر في بيته الذي يقـــول فيه :

فيا راكباً إمّـا عَرَضتَ فبلّـغَنْ بنـي مـــالكٍ والرِّيْبِ أنْ لا تـــلاقِيا

ببيت عبد يغوث الحارثي الذي يقول فيه :

فَيَا راكِباً إمَّـا عَـرَضْتَ فَبَلِّـــغَنْ نَدامَـايَ مِـن نَجْـــرَانَ أنْ لا تَـلاَقِيَا

فقد أخذ مالك المعنى والأسلوب ومعظم الألفاظ من بيت عبد يغوث .

ـ من الملاحظ أن عناصر الرثاء التي عبّرت عنها تراكيب الإطناب في قصيدة عبد يغوث كانت محدودة في عدة عناصر، في حين كانت وفيرة فيّاضة في قصيدة مالك، فقد شملت ما سبق عند عبد يغوث من التأبين والتحسُّر على النفس والفخر بالذات وزادت عليها بالعديد من العناصـــر، وهذا يحدُونا إلى القول بأنّ مالك ابن الريب كان أشدّ شوقاً وحنيناً وأرقّ عاطفة، وأحرّ في رثائـــه نفسه، وأغزر ألفاظاً، وأوسع تراكيباً من سابقه عبد يغوث، مما يؤكد خصوبة خيال مالك وبراعتـــه التركيبية، وتفوقه في هذه الناحية على صاحبه عبد يغوث . ولكن من الإنصاف أن نلتمس أسباب ذلك التفوق لمالك على عبد يغوث، لاختلاف ظروف الشاعرين عند الموت، فعبد يغوث الحـــارثي مات قتيلاً بين أعدائه وعلى أيديهم بعد أسرهم إياه، أما مالك بن الريب فمات مريضاً بين يـــدي رَجلين من أصحابه رفقَا به كلّ الرفق، ومن هنا جاءت قصيدة عبد يغوث قصيرة محدودة، وجاءت قصيدة مالك طويلة مكتملة .

---

(١) قراءة النص " مقدمة تاريخية " د . عبد الرحيم الكردي، ص ١٥٠، مكتبة الآداب، القاهرة ط ١، ١٤٢٩هـ ـ ٢٠٠٨م .

(٢) الحيوان، للجاحظ، ٣ / ١٣١، ١٣٢، تحقيق عبد السلام هارون .

المبحث الثالث

صور الإطناب في القصيدتين

نجح الشاعران الفارسان المُغتربان في أن يُثيرا في نفوسنا إحساساً قريباً من إحساسهما الذي عاشاه، بنجاحهما في تصوير تلك التجربة المتفردة، من خلال اعتمادهما على الإطناب بمختلف صوره وأشكاله كوسيلة من وسائل التعبير عن مشاعرهما وأشجانهما وآلامهما، والتي مثّل فيها كلاهما اغتراب الإنسان بصفة عامة أمام الموت، فضلاً عما في بعض أبياتهما الحزينة من طابع الفروسية الثائرة على صَمْت القبور وتكبيل الأكفان بعد صهيل الخيول، وقعقعة السيوف والرماح، " وذلك النجاح هو مطمحٌ عزيزٌ لكل تجربة فنية صادقة ؛ لأنه السبيلُ إلى التعاطف البشري، وإرهاف الوجدان الإنساني والتسامي به " (١) .

هذا وقد تنوّعت صور الإطناب في يائية عبد يغوث، وتعدّدت أساليبه من التكرار، والتتميم، والإيضاح بعد الإبهام، والتذييل، والاعتراض، والاحتراس، والإيغال . وكان أكثرها وروداً أسلوب التكرار الذي هيْمن على معظم الأساليب بشكل واضح ؛ ذلك أنّ " الرثاء بالتكرير أجدر، لأنّ شدة الوجد فيه أوفر، ولهذا قلّ أن نقرأ رثاءً لا تظهر فيه خصيصة التكرار " (٢) .

وقد كرّر عبد يغوث ألفاظاً بكثرة، وجملاً وأساليب بقلة، ومن تكرار الألفاظ تكرار لفظ (اللوم) في البيتين الأولين خمس مرات، وأيضاً تكرار أدوات النفي وشبهه فيهما أربع مرات، ومنه تكرار كلمة (اللسان) مرتين في البيت الثامن، وتكرار لفظ (القتل) مرتين في البيت العاشر، وتكرار كلمة (النساء) مرتين في البيت الثالث عشر، وتكرار لفظ (المُضيّ) مرتين في البيت الخامس عشر، وتكرار لفظ (النحر) مرتين في البيتين الخامس عشر والسادس عشر، وتكرار (القنا) جمعاً ومفرداً في البيت السابع عشر، ومنه تكرار كلمة (الخيل) في القصيدة ثلاث مرات،

---

(١) قراءة في الأدب الإسلامي والأموي، د . محمد عبد العزيز الموافي، ص ١٣٠ .

(٢) التكرير بين المثير والتأثير، د . عز الدين علي السيد، ص ١٨٨ .

في البيت السادس، وفي البيت السابع عشر، وفي البيت التاسع عشر . ومن تكرار الجمل تكرار جملة (كنتُ) في البيتين الخامس عشر والسابع عشر، ومن تكرار الأساليب تكرار أسلوب النداء (أمعشر تيم) مرتين في البيتين الثامن والتاسع .

وجاء التتميم أربع مرات، في البيت الثاني عشر، والرابع عشر، والسابع عشر، والثامن عشر . وورد الإيضاح بعد الإبهام ثلاث مرات، في البيتين الثالث والرابع، وفي البيت الخامس، وفي البيت الرابع عشر . والتذييل مرتين، في البيت الثاني، وفي البيت السابع . وجاء الاعتراض مرة واحدة في البيت الحادي عشر . والاحتراس مرة واحدة في البيت الرابع عشر . والإيغال مرة واحدة في البيت التاسع عشر .

كما تعدَّدت صور الإطناب في يائية مالك بن الريب، وكثرت أساليبه فيها من التكرار، والاعتراض ، والإيضاح بعد الإبهام، والتذييل، والتتميم، والاحتراس، والإيغال، وذكر الخاص بعد العام . وبرز أسلوب التكرار على سائر أساليب الإطناب في القصيدة، فقد كرَّر الشاعر ألفاظاً، وكرَّر جملاً وأساليب، ومن تكرار الألفاظ تكرار كلمة (الغضى) ست مرات في الأبيات الثلاثة الأولى من القصيدة، وتكرار كلمة (الهوى) مرتين في البيتين الخامس والسادس، وكلمة (خراسان) مرتين في البيت السابع، وكلمة (نسوة) مرتين في البيت الرابع عشر والتاسع والأربعين، وكلمة (قفرة) مرتين في البيت الخامس عشر، والتاسع والعشرين، وكلمة (غد) مرتين في البيت الثالث والثلاثين، وكلمة (المال) ثلاث مرات في البيت الرابع والثلاثين، وكلمة (الرمل) ثلاث مرات في البيت التاسع والأربعين والحادي والخمسين، ومنه تكرار لفظ (البكاء) عشر مرَّات بصيغ مختلفة في جوانب النصِّ كلِّه .

وأما تكراره للأساليب فمقترن غالباً بعنايته بالأساليب التي تُعبِّر عن تجربته وموقفه [1]، ومن ذلك تكرار أسلوب التمني في القصيدة خمس مرَّات، في الأبيات الأول، والثاني، والخامس

(١) ينظر : شاعر يرثي نفسه " دراسة نقدية لبائية مالك بن الريب المازني التميمي " د . محمد عبد المنعم العربي، ص ١١٤ .

والثلاثين، والأربعين، وأسلوب التعجب ست مرّات في الأبيات الثامن، والتاسع، والعاشر، والحادي عشر، وتكرار أسلوب النداء خمس مرّات، في الأبيات الثامن عشر، والثلاثين، والثالث والثلاثين، والخامس والثلاثين، والأربعين، وتكرار أسلوب الأمر خمس مرّات، مرتين بصيغة (قوما) في البيت العشرين والثامن والعشرين، وثلاث مرات بصيغة (بلّغ) في الأبيات الرابع والأربعين والخامس والأربعين والسادس والأربعين .

ومن تكرار الجمل تكراره لقوله : (قد كنت) أربع مرات في الأبيات الثالث والعشرين، والرابع والعشرين، والخامس والعشرين، والسادس والعشرين وتكراره لقوله : (لن يعدم) مرتين في البيت الحادي والثلاثين .

وجاء الاعتراض ست مرات في القصيدة، في البيت الثالث، والخامس، والثاني والعشرين، والثلاثين، والثالث والثلاثين، والحادي والأربعين . وورد الإيضاح بعد الإبهام أربع مرات، في البيت الخامس والثلاثين، والسابع والثلاثين والثامن والثلاثين، والتاسع والأربعين والخمسين . والتذييل ثلاث مرّات في البيت الثالث، والثالث عشر، والرابع والثلاثين . والتتميم مرتين في البيت الخامس، والسادس والثلاثين . والاحتراس مرة واحدة في البيت الثامن، والإيغال مرة واحدة في البيت الثاني والأربعين، وذكر الخاص بعد العام مرة واحدة، في الأبيات : الرابع والأربعين، والخامس والأربعين، والسادس والأربعين .

تعقـــــيب :

ومما سبق عرضه يُمكن القول بأنه :

ـ اعتمدت القصيدتان بشكل واضح عل الإطناب بمختلف صوره في تـشكيل بنائهمـا الفكري والفني، لاسيَّما التكرار الذي برز بأشكاله المُتعدِّدة علـى سـائر أسـاليب الإطنـاب في القصيدتين .

ـ تضافرت أساليبُ الإطناب في التعبير عن الحالة النفسية من المعاناة والمكابدة التي كـان يعيشها كلا الشاعرين في لحظات الحياة الأخيرة، وكانت انعكاساً صادقاً لما حَزَّ في أنفسهما من آلام وأوجاع وحسرات .

ـ اشترك الشاعران في معظم صور الإطناب، وانفرد مالك بن الريب بأسـلوب ذكـر الخاص بعد العام، وكانت شواهد الإطناب في قصيدة عبد يغوث محـدودة وقليلـة، واتـسمت بالوضوح والبساطة، بينما كانت شواهد الإطناب في قصيدة مالك بن الريـب وفـيرة وفياضـة، وتميزت بالوضوح والصحة والسمو والترابط، والبُعْد عن الجفـاف والتعقيـد، وتجنُّـب الإبهـام والغموض، والابتكار والتجديد في بعض الشواهد .

ـ امتازت أساليبُ الإطناب في قصيدة مالك بالتواصل والتشابك والتآزر مع الأسـاليب الفنية الأخرى، كأساليب التمني والاستفهام والتعجب والأمر، في إبراز المعاني الأساسية، وعَرْضها عَرْضاً شيِّقاً جذَّاباً ترى فيه طرائف الفكر، ولطائف المعاني .

خاتمـــــة البحث

وبعد هذه الدراسة والتحليل للإطناب وأبعاده البنائية والإيحائية في شعر رثاء النفس بين عبد يغوث بن وقاص الحارثي، ومالك بن الريب التميمي، مع الموازنة بين القصيدتين تبعًا للإطناب فيهما، في حياد موضوعيّ، وبلا تحيُّز لأحدهما، أضمُّ إلى ذلك حصيلة هذه الدراسة على ضوء ما سبق عرضه، فأجملها فيما يلي :

١- أحسن كلا الشاعرين استخدام أساليب الإطناب المُتعدِّدة في نقل الأفكار والعواطف إلى نفوس المتلقين، وحَرصَ كلٌّ منهما على تسجيل مشاعره وأحاسيسه من خلال بناء شعري كانت صور الإطناب بأبعادها البنائية والإيحائية إحدى دعائمه الأساسية . ومن ثمَّ جاءت كلتا القصيدتين مُحْكمة البناء والنسج، واضحة الفكر، سليمة العاطفة، ومردُّ ذلك إلى اعتماد كلا الشاعرين على قوة الألفاظ الذاتية، مع حُسْن اختيار اللفظ المُعبِّر عن الحالة الشعورية المُوحي بدقة المعنى .

٢- تميَّزت ألفاظ الإطناب الواردة في القصيدتين بالسهولة والوضوح، واختفت منهما الألفاظ الوحشية والمفردات الغريبة، فقد نجح الشاعران في اختيار الألفاظ والتعابير الواضحة المدلول غالباً، وهذا مترع فني بليغ ناسب الغرض وهو رثاء النفس الذي لا يُؤديه إلا اللفظ الواضح، والتعبير السلس السريع الوصول إلى المتلقي .

٣- امتازت مفردات الإطناب في يائية عبد يغوث بخلوّها من الألفاظ الشائعة في الرثاء عادة، كلفظ (القبر، والصبر، والبعد) وما إليها، وسبب ذلك أننا نحسُّ رفض الشاعر فكرة الموت، وأن تسيطر عليه هذه الفكرة، ولذا اختار الألفاظ التي تناسب هذه الصفة من مثل : (الرماح، والخيل، والكرّ، والقنا واللسان) وغيرها . بينما ردَّد مالك بن الريب في ثنايا مفردات الإطناب بعض الألفاظ المشتهرة في الرثاء، مثل (القبر، والجَدَث، والرِّمْس، والبكاء،

والبُعْد) وغيرها، وهذا مرجعه إلى طبيعة بعض المعاني التي تتطلب مثل هذه الألفاظ، على الرغم من رفضه فكرة الموت بقوّة .

٤- من خلال التتبُّع البسيط لدلالات بعض تراكيب الإطناب في ضوء بنائها الفكريّ والفنيّ يتبيَّن بُعْد هذه الدلالات وأهميتها في التعرُّف على لغة الشاعر وأسلوبه وتفكيره المعيشي، بالإضافة إلى أنّها تعكسُ أيضاً جانباً من حياته المُرتبطة ببعض القضايا الأخلاقية والفكرية .

٥- إنّ عملية التنبُّه إلى الجانب الإيحائي النفسي في أسلوب الإطناب عملية مُهمَّة، إذ لو اختلف الموقف الشعوري لاختلف الأسلوب، فالشاعر قد يُذكي حرارة عاطفته أحياناً عن طريق صورة من صور الإطناب المتعددة .

٦- سيطر أسلوب التكرار على سائر أساليب الإطناب الأخرى ؛ إذ إنّ التكرار وسيلة فنية وثيقة الصلة بالبحث الأسلوبي القائم على الاختيار الذي يُوجِّهه الموقف الذي يقفه كلُّ شاعر، كما أنّ التكرار يُشكِّل لبنة أساسية في بناء النصّ الشعريّ، ويُعينُ على تشكيل تلاحُم النصّ وترابُطه وتماسُكه .

٧- ظهر التكرار في أشكال مُتنوِّعة داخل القصيدتين، منها تكرار كلمات مُعيَّنة يتخيَّرها كلٌّ من الشاعرين تخيُّراً موسيقيًّا يُخلف أثراً إيقاعيًّا يتجانس مع الحالة الشعورية، ويُعبِّر بصدق عن عُمْق معاني الاغتراب والوحشة في نفس كلٍّ منهما .

٨- ساعدت أساليب الإطناب كلا الشاعرين على الإيحاء بالمعنى الذي يُريدانه دون التعبير المباشر، والإيحاء بالمعنى المراد دون التصريح به أشدُّ تأثيراً في نفوس المتلقين من التعبير المباشر، كما حشد الشاعران العديد من ألوان الإطناب المُتنوِّعة للتعبير عن المعنى الواحد، بقَصْد تسجيل مواقف قصيرة، ولحظات سريعة غير مُمتدَّة في سياق الحديث الذي يَعرض له كلاهما.

٩- لا شكَّ في أنّ مما يُعلي قيمة صور الإطناب في القصيدتين أنّها مُنتزعة مما ألفه القومُ وتعارفوا عليه حضاريًّا واجتماعيًّا، فهي مُستقاة من بيئة الشاعرين ومُعبِّرة تعبيراً دقيقاً عن الحالة النفسية التي كان يعيشها كلاهما .

١٠- كشفتْ ألوان الإطناب من خلال بُعْدها البنائي والإيحائي عن تنوُّع عاطفة الشاعرين داخل هاتين التجربتين الشعريتين، وإن لم تخرج في مُجْملها عن كونها عاطفة رجلين غريبين عَزَّ عليهما أن يموتا غريبين، وألا يجدا من يبكيهما .

١١- اعتمد الشاعران على الإطناب كعُنْصر من عناصر الأسلوب الذي يكون رابطاً ينتظمُ الأبيات الشعرية، لاستظهار مُقوِّمات الفروسية ومظاهر الشجاعة علّها تُخفِّف من مُصاب الشاعرين وآلامهما في لحظات الوداع الأخيرة .

١٢- انتشرت أساليب الإطناب على مساحة النصَّين الشعريين، وعلى مسافات تتفاوت قُرْباً وبُعْداً، لما تُشير من ثوابت المفاهيم المركزية التي تشدُّ بنية كلّ نص بعضها إلى بعض .

١٣- أظهرتْ صور الإطناب المنتشرة في جوانب يائية مالك بن الريب عن تطوُّر فني رائع في بناء القصيدة، كما كشفتْ عن الخُصوبة والامتلاء في إيحاءاتها، ولعلّ أول المعايير الفنيَّة لصياغة صورة الإطناب يتمثل في قُدْرة الشاعر على استخدام صور الإطناب، بحيث يلتحمُ الجانب البنائي للصورة بالجانب الإيحائي لها، فتكون هذه الصورة وسيلة ملموسة للكشف عن المُعْطيات النفسيَّة والذهنيَّة غير الملموسة .

١٤- استطاع مالك بن الريب أن يُوظف أساليب الإطناب بجانب الأدوات البيانية توظيفاً فنيًّا رائعاً في نقل الواقع النفسي المرير الذي انتهى إليه، مما يكشفُ عن مَقْدرة شعريَّة بالغة، كما يكشفُ عن صِدْق عاطفي ملموس .

١٥- تأثُّر مالك بن الريب بقصيدة عبد يغوث في الجوانب الأساسية، ولاسيَّما الإطناب بجميع صوره ومعانيه، كان محدوداً للغاية، وفي مواضع قليلة جدًّا ولهذا لا تُعَدُّ قصيدة مالك بن الريب مُعارضة لقصيدة عبد يغوث الحارثي، وإنما هو تشابُهٌ في بعض النواحي والجوانب .

١٦- تُمثل قصيدة عبد يغوث الروح الجاهلية بنعراتها وجلافتها وتقاليدها السخيفة في حين تُمثل قصيدة مالك الروح الإسلامية بكلّ ما فيها من رقة ولين وأخلاقيات ومثاليات .

١٧- يُمكن القول في النهاية بتفوُّق مالك بن الريب على عبد يغوث الحارثي مما يكفلُ له التفوُّق العام إلى جانب ما انفرد به من الألفاظ والأساليب، وما زاده في المعاني والصور في إطار الغرض العام المُشترك بين القصيدتين، وهو رثاء النفس .

وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين

المصادر والمراجع

١ ــ الإبلاغية في البلاغة العربية، لسمير أبو حمدان ص ٨١، منشورات عويدات الدولية، بيروت، باريس، ط ١، ١٩٩١م .

٢ ــ الاختيارين، صنعة الأخفش الأصغر، تحقيق د . فخر الدين قباوة، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط ٢، ١٤٠٤هـ ــ ١٩٨٤م .

٣ ــ أسرار البلاغة، لعبد القاهر الجرجاني، قرأه وعلق عليه أبو فهر محمود محمد شاكر، الناشر مطبعة المدني بالقاهرة، ودار المدني بجدة، ط ١، ١٤١٢هـ ــ ١٩٩١م .

٤ ــ أصول النقد الأدبي، د . أحمد الشايب، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة ط ١٠، ٢٠٠٤م .

٥ ــ الأعلام، لخير الدين الزركلي، دار العلم للملايين، بيروت، ط ١٠، ١٩٩٢م .

٦ ــ الأغاني، لأبي الفرج الأصفهاني ، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط ١، د . ت .

٧ ــ الأمالي، لأبي علي القالي، دار الحديث للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت ط ٢، ١٤٠٤هـ ــ ١٩٨٤م .

٨ ــ أنوار الربيع في أنواع البديع، لابن معصوم المدني، تحقيق د . شاكر هادي شكر، مطبعة النعمان، النجف الأشرف، ١٩٦٩م .

٩ ــ أوزان الشعر وقوافيه، د . محمد أبو الفتوح شريف، دار القلم للنشر والتوزيع، دبي، الإمارات العربية، ط ١، ١٤٠٨ هـ ــ ١٩٨٨م .

١٠ ــ الإيضاح فى علوم البلاغة للخطيب القزوينى، ط دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٤٠٥هـ-١٩٨٥م .

١١ ــ البديع، لعبد الله بن المعتز، نشره أغناطيوس كراتشكوفسكي، دار المسيرة بيروت، ط ٣، ١٩٨٢ .

١٢ ــ بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح، لعبد المتعال الصعيدي، الناشر مكتبة الآداب، القاهرة، ط ١٢، ١٤٢١هـ ــ ٢٠٠٠م .

١٣ ــ البلاغة العالية (علم المعاني)، لعبد المتعال الصعيدي، قدم له وراجعه د.عبد القادر حسين، مكتبة الآداب بالقاهرة ط ٢، ١٤١١هـ ــ ١٩٩١م .

١٤ ــ البيان والتبيين، للجاحظ ، وضع حواشيه موفّق شهاب الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط ١، ١٤١٩هـ ــ ١٩٩٨م .

١٥ ــ تحرير التحبير، لابن أبي الإصبع المصري، تقديم وتحقيق د. حفني محمد شرف، ط لجنة إحياء التراث الإسلامي، د . ت .

١٦ ــ تفسير التحرير والتنوير، للشيخ محمد الطاهر ابن عاشور، الناشر دار سحنون للنشر والتوزيع، تونس، د . ت .

١٧ ــ تفسير أبي السعود، المسمّى إرشاد العقل السليم إلى مزايا الكتاب الكريم، الناشر دار إحياء التراث العربي، بيروت، د . ت .

١٨ ــ التفكير النقدي عند العرب، د . عيسى على العاكوب، دار الفكر المعاصر بيروت، دار الفكر، دمشق، ط ٦، ١٤٢٩هـ ــ ٢٠٠٨م .

١٩ ــ التكرير بين المثير والتأثير، د . عز الدين علي السيد، دار الطباعة المحمدية بالأزهر ــ القاهرة، ط ١، ١٣٩٨هـ ــ ١٩٧٨م .

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

٢١ ــ جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، لأبي زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي، تحقيق د . محمد علي الهاشمي، دار القلم، دمشق، ط ١ ١٤٠٦هـ ــ ١٩٨٦م .

٢٢ ــ حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر، د . سعد عبد العزيز مصلوح، ط عالم الكتب، القاهرة، ١٩٨٠م .

٢٣ ــ حاشية الدسوقي على شرح السعد، للدسوقي، (ضمن شروح التلخيص) ط دار السرور، بيروت .

٢٤ ــ حركة النقد الحديث والمعاصر في الشعر العربي، د . إبراهيم الحاوي، ط مؤسسة الرسالة، بيروت .

٢٥ ــ الحماسة، لأبي تمام، تحقيق عبد الله العسيلان، ط جامعة الإمام محمد ابن سعود الإسلامية، ١٩٨١م .

٢٦ ــ الحياة والموت في الشعر الأموي، د . محمد بن حسن الزير، دار أمية للنشر والتوزيع، الرياض، السعودية، ط ١، ١٤١٠هـ ــ ١٩٨٩م .

٢٧ ــ الحيوان، للجاحظ، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط ٣، ١٣٨٨هـ ــ ١٩٦٩م .

٢٨ ــ خزانة الأدب لعبد القادر بن عمر البغدادي، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط ٢ .

٢٩ ــ الخيال . مفهوماته ووظائفه، د . عاطف جوده نصر، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤م .

٣٠ ــ دراسة الأدب العربي، د. مصطفى ناصف، الناشر الدار القومية للطباعة والنشر ــ القاهرة، د . ت .

٣١ ــ دلائل الإعجاز، للشيخ عبد القاهر الجرجاني، قرأه وعلق عليه أبو فهر محمود محمد شاكر، الناشر مطبعة المدني بالقاهرة، ودار المدني بجدة، ط ٣، ١٤١٣هـ ــ ١٩٩٢م .

٣٢ ــ ديوان امرئ القيس، دار بيروت للطباعة والنشر، ١٤٠٦هـ ــ ١٩٨٦م .

٣٣ ــ ديوان الخنساء، دار بيروت للطباعة والنشر، ١٤٠٦هـ ــ ١٩٨٦م .

٣٤ ــ ديوان المتنبي بشرح أبي البقاء العكبري، ضبطه وصحّحه مصطفى السقا وآخرون، ط دار المعرفة، بيروت، د . ت .

٣٥ ــ ديوان المفضليات، للمفضل الضبي، شرح محمد القاسم بن محمد بن بشار الأنباري، عُني بطبعه كارلوس يعقوب لايل، مطبعة الآباء اليسوعيين، بيروت، ١٩٢٠م .

٣٦ ــ ذيل الأمالي والنوادر، لأبي علي القالي، الناشر دار الكتاب العربي، بيروت .

٣٧ ــ رثاء النفس بين عبد يغوث بن وقاص الحارثي ومالك بن الريب التميمي، د . إبراهيم الحاوي، ط مؤسسة الرسالة، بيروت، ط ١، ١٤٠٨هـ ــ ١٩٨٨م .

٣٨ ــ رثاء النفس في الشعر العربي، د . عبد الله أحمد باقازي، المكتبة الفيصلية القاهرة، د . ت .

٣٩ ــ روح المعاني، لأبي الفضل شهاب الدين السيد محمود الألوسي ، ضبطه وصححه علي عبد الباري عطية، دار الكتب العلمية، بيروت، ط ١، ١٤١٥هـ ــ ١٩٩٤م .

٤٠ ــ شاعر يرثي نفسه " دراسة نقدية لبائية مالك بن الريب المازني التميمي " د . محمد عبد المنعم العربي، مطبعة الأمانة، مصر، ط ١، ١٤٠٨هـ ــ ١٩٨٧م .

٤١ ــ شرح اختيارات المفضل، للخطيب التبريزي، تحقيق فخرالدين قباوة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط ٢، ١٤٠٧هـ ــ ١٩٨٧م .

٤٢ ــ شرح حماسة أبي تمام، للأعلم الشنتمري، تحقيق د . علي المضّل حمّودان دار الفكر المعاصر، بيروت، دار الفكر، دمشق، ط ١، ١٤١٣هـ ــ ١٩٩٢م .

٤٣ ــ شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، لبهاء الدين عبد الله بن عقيل، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت ١٤٢٣هـ ــ ٢٠٠٢م .

٤٤ ــ شرح المفصّل، لابن يعيش النحوي، ط عالم الكتب، بيروت، د . ت .

٤٥ ــ شعر الرثاء في العصر الجاهلي . دراسة فنية، د . مصطفى عبد الشافي الشورى، الدار الجامعية للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٣م .

٤٦ ــ شعر الصعاليك . منهجه وخصائصه، د . عبد الحليم حفني، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧م .

٤٧ ــ شعر الفكرة في العصر العباسي، د . محمد عبد العزيز الموافي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط ٢، ١٤٢٨هـ ــ ٢٠٠٧م .

٤٨ ــ الشعر والشعراء، لابن قتيبة، قدّم له حسن تميم، راجعه وأعدّ فهارسه محمد عبد المنعم العريان، دار إحياء العلوم، بيروت، ط ٢، ١٤٠٦هـ ــ ١٩٨٦م . ومطبعة الفتوح الأدبية، القاهرة، ١٣٣٢هـ .

٤٩ ــ الصناعتين، لأبي هلال العسكري، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، ١٤٠٦هـ ــ ١٩٨٦م .

٥٠ ــ الصورة الشعرية في الكتابة الفنية . الأصول والفروع، د . صبحي البستاني، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط ١، ١٩٨٦م .

٥١ ــ عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح، لبهاء الدين السبكي (ضمن شروح التلخيص) ط دار السرور، بيروت .

٥٢ ــ العقد الفريد، لابن عبد ربّه الأندلسي، شرحه وضبطه أحمد أمين، أحمد الزين، إبراهيم الإبياري، الناشر دار الكتاب العربي، بيروت، ١٤٠٣هـ ــ ١٩٨٣م .

٥٣ ــ العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، لابن رشيق القيرواني، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة بمصر، ط ٣، ١٣٨٣هـ ــ ١٩٦٣م .

٥٤ ــ في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية " آفاق جديدة " د . سعد عبد العزيز مصلوح، عالم الكتب، القاهرة، ط ١، ١٤٢٧هـ ــ ٢٠٠٦م .

٥٥ ــ قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، د . موسى ربابعة ، دار الكندي للنشر والتوزيع، إربد ــ الأردن، ٢٠٠١م .

٥٦ ــ قراءة في الأدب الإسلامي والأموي، د . محمد عبد العزيز الموافي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٤٢٨هـ ــ ٢٠٠٧م .

٥٧ ــ قراءة النص " مقدمة تاريخية " د . عبد الرحيم الكردي، مكتبة الآداب، القاهرة ط ١، ١٤٢٩هـ ــ ٢٠٠٨م .

٥٨ ــ قصائد لا تموت "مختارات ودراسات "، محمد إبراهيم أبو سنة، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د . ت .

٥٩ ــ قضايا الشعر المعاصر، لنازك الملائكة، دار العلم للملايين، بيروت، ط ٤، ١٩٧٤م .

٦٠ ــ الكامل في التاريخ لابن الأثير، دار بيروت للطباعة والنشر، ١٩٦٧م .

٦١ ــ الكشاف، لجار الله محمود بن عمر الزمخشري، رتبه وضبطه وصححه مصطفى حسين أحمد، الناشر دار الكتاب العربي ــ بيروت، لبنان، ١٤٠٦هـ ــ ١٩٨٦م .

٦٢ ــ لسان العرب، لابن منظور المصرى، ط دار المعارف بمصر .

٦٣ ــ المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، لضياء الدين ابن الأثير، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، صيدا ــ بيروت، ١٤١١هـ ــ ١٩٩٠م .

٦٤ ــ مجمع الأمثال، للميداني، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة السنة المحمدية .

٦٥ ــ مختصر العلامة سعد الدين التفتازاني على تلخيص المفتاح، (ضمن شروح التلخيص) ط دار السرور، بيروت .

٦٦ ــ مدخل إلى علم الأسلوب، د . شكري محمد عياد، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، ط ١، ١٩٨٢م .

٦٧ ــ المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، د . عبد الله الطيب المجذوب، مطبعة البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٥٥م .

٦٨ ــ المطوّل في شرح تلخيص المفتاح، لسعد الدين التفتازاني، الناشر المكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة، مصورة عن طبعة أحمد كامل، تركيا، ١٣٣٠هـ .

٦٩ ــ معاهد التنصيص على شواهد التلخيص، للشيخ عبد الرحيم بن أحمد العباسي، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، ط عالم الكتب، بيروت، ١٣٦٧هـ ــ ١٩٤٧م .

٧٠ ــ معجم البلدان، لياقوت الحموي، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٥٧م .

٧١ ــ معجم الشعراء، للمرزباني، دار الكتب العلمية، بيروت، ط ٢، ١٤٠٢هـ ــ ١٩٨٣م .

٧٢ ــ مفتاح العلوم، لأبي يعقوب يوسف بن أبي بكر السكاكي، ضبطه وكتب هوامشه وعلق عليه نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت. لبنان، ط ٢، ١٤٠٧هـ ــ ١٩٨٧م .

٧٣ ــ المفضليات، للمفضّل الضبّي، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر، وعبد السلام محمد هارون، دار المعارف بمصر، ط ٧ .

٧٤ ــ منتهى الطلب من أشعار العرب، لمحمد بن المبارك بن محمد بن ميمون، تحقيق وشرح محمد نبيل طريفي، دار صادر، بيروت، ط ٢، ١٤٢٩هـ ــ ٢٠٠٨م .

٧٥ ــ منهاج البلغاء وسراج الأدباء، لحازم القرطاجني، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، ط دار الكتب الشرقية، تونس، ١٩٦٦م .

٧٦ ــ مواهب الفتاح في شرح تلخيص المفتاح، لابن يعقوب المغربي، (ضمن شروح التلخيص) ط دار السرور، بيروت .

٧٧ ــ النقد الأدبي " أصوله ومناهجه "، سيد قطب، ط دار الشروق، القاهرة، ط ٧، ١٤١٣هـ ــ ١٩٩٣م .

٧٨ ــ النقد الأدبي الحديث، د . محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر، القاهرة د. ت .

الدوريات :

١ ــ أسلوب التكرار بين تنظير البلاغيين وإبداع الشعراء، د . شفيع السيد، مجلة إبداع، العدد السادس، السنة الثانية، يونية، ١٩٨٤م .

٢ ــ النص الأدبي وقضاياه، محمد الهادي الطرابلسي، مجلة فصول، المجلد الخامس، العدد الأول، أكتوبر ١٩٨٤م .

محتويات البحث

الموضوع	الصفحة
مقدمة	
تمهيد : التعريف بالإطناب وأهم أنواعه	
الفصل الأول :	
الإطناب وأبعاده البنائية والإيحائية في قصيدة عبد يغوث بن وقاص الحارثي	
المبحث الأول : نص القصيدة وإطلالة على حياة الشاعر ومناسبة القصيدة	
أولاً : نص القصيدة	
ثانياً : إطلالة على حياة الشاعر ومناسبة القصيدة	
المبحث الثاني : الإطناب وأبعاده البنائية والإيحائية في القصيدة	
الفصل الثاني :	
الإطناب وأبعاده البنائية والإيحائية في قصيدة مالك بن الريب التميمي	
المبحث الأول : نص القصيدة وإطلالة على حياة الشاعر ومناسبة القصيدة	
أولاً : نص القصيدة	
ثانياً : إطلالة على حياة الشاعر ومناسبة القصيدة	
المبحث الثاني : الإطناب وأبعاده البنائية والإيحائية في القصيدة	
الفصل الثالث :	
الموازنة بين القصيدتين من حيث الإطناب فيهما	
مدخل إلى الموازنة	
المبحث الأول : مفردات الإطناب في القصيدتين	
المبحث الثاني : تراكيب الإطناب في القصيدتين	

المبحث الثالث : صور الإطناب في القصيدتين .....

خاتمة البحث .....

المصادر والمراجع .....

محتويات البحث .....