انْعِكاسُ المَعْنى على المَبْنى في "مرثية مالك ابن الريب" "دراسة بلاغية"

The reflection of the meaning on the building in the "Elegy of Malik Ibn Al‹Rayb" "a rhetorical study"

إعداد الدكتورة

أسماء عادل محمد علي

Asma Adel Muhammad Ali

مدرس بقسم البلاغة والنقد كلية الدراسات الإسلامية والعربية

بنات - القاهرة، جمهورية مصر العربية

انْعِكاسُ المَعْنى على المبْنى في "مرثية مالك ابن الريب" "دراسة بلاغية"

أسماء عادل محمد علي
قسم البلاغة والنقد ، كلية الدراسات الإسلامية والعربية بنات، القاهرة ، جامعة الأزهر ، جمهورية مصر العربية
البريد الإلكتروني: AsmaaAli.2057@azhar.edu.eg

الملخص:

يهدف البحث إلى بيان العِلاقة بين المعنى والمبنى في مرثية مالك ابن الريب، إذ إنَّ ظِلال المعْنى انعكس على لغة القصيدة وبنائِها، كما يهدف إلى بيان أهمية تداخل وتفاعل الأساليب البلاغية المختلفة في إنتاج دلالة توظيفية من أجل خدمة المعنى وإيصاله بصورة قادرة على إقناع المتلقِي والتأثير فيه، وخَلْق حوار فيه نوع من الإيحائية داخل النص الشعري، كما يهدف البحث لبيان كيف وظّف الشاعر فكرته (المعنى) باعتبارها كيانًا عضويًّا، يتم دراسته وفق تحليل يُبيِّن مدى الانسجام والترابط من حيث اللفظ، والائتلاف من حيث المعنى، الذي كشف عن دلالة التركيب القائمة على الأساليب البلاغية التي تؤدي إلى اتساق العمل الشعري، وقد اقْتَفَيْتُ في دراستي هذه المنهَجَ التَحْليلي التذوقي البلاغي، بالكشف عن المعاني الدلالية العميقة من خلال بيان الأساليب البلاغية التي حملها السياق، وتَجَاوَزَ بها المعنى الظاهر إلى المعنى العميق، وكيف وظَّف الشاعر تداخل هذه الأساليب في إبراز المعنى، والكَشْف عن مراده، إذ إنَّ لغة القصيدة (المبنى) استجابت لضغط (المعنى)، فجاءت أداة مُعبرة عن مقصد الشاعر لما وراء المعنى.

الكلمات المفتاحية : الانعكاس ، المعنى ، المبنى ، نبذة عن الشاعر، مرثية مالك ابن الريب

The reflection of the meaning on the building in the "Elegy of Malik Ibn Al،Rayb" "a rhetorical study"

Asma Adel Muhammad Ali
Department of Rhetoric and Criticism, Faculty of Islamic and Arabic Studies for Girls, Cairo, Al،Azhar University, Arab Republic of Egypt
Email: AsmaaAli.2057@azhar.edu.eg

Abstract:

The research aims to demonstrate the relationship between meaning and building in the Marathi of the owner of Ibn al،Reeb and aims to demonstrate the importance of the interaction and interaction of different rhetorical methods in the production of an employment connotation in order to serve and communicate the meaning in a manner capable of persuading and influencing the recipient ". and created a dialogue in which a kind of suggestion was created within the poetic text, and the research aims to demonstrate how the poet used his idea (meaning) as an organic entity, which is studied according to an analysis that shows the consistency and interdependence of the word, The Coalition in Meaning, which revealed the significance of the composition based on rhetorical methods that lead to the consistency of poetic work, In my study, I quoted this rhetorical analytical methodology by revealing the profound connotations by describing the rhetorical methods carried by the context, It went beyond the apparent meaning to the deep meaning, and how the poet used the overlap of these

methods to highlight the meaning, and to reveal its purpose, since it was the language of the poem (The building) responded to the pressure of (meaning), so there came an instrument expressing the poet's purpose beyond meaning.

Keywords : Reflection ، Meaning ، Building ، Overview of Poet ، Merathi Malik Ibn Al Reeb

بسم الله الرحمن الرحيم

الحمد لله الذي علّم الإنسان من حقائق التصورات ما لم يكن يعلم، وأطلعه على دقائق التصديقات الموصلة إلى طريق الرشاد فهدى وألهم، والصلاة والسلام على سيدنا محمد ع الناطق بجوامع الكلم، وعلى آله وصحبه وسلم.

أما بعد ...

فإن العمل الأدبي كلما كان تجربة إنسانية صادقة،كان أكثر محاكاة وتأثيرًا في الآخرين، وكانت له القدرة على توليد معانٍ جديدة متعددة، مما يساعد على خلق جوٍّ إبداعيٍّ له القدرة على فرض هيمنته وتأثيره في الآخرين، فاستدعاء الشاعر لفكرةٍ ينقلها إلى السامع أو المخاطب، في عملية تواصل من خلال تمكُّن الألفاظ من نقل ما يقصده المتكلم من معانٍ- فالألفاظ كالباس الخارجي الذي يحوي بداخله المعنى؛ - تنتج نصًا يكشف عن قدرته في انعكاس فكرته على لغته، في سياق يحقق عبقريته بمدى تحقيقه الأثر النفسي في المتلقي.

ولأنَّ الشعر من حيث اللغة (المبنى) مُلتصِقًا التصاقًا شديدًا بالظروف المحيطة بالشاعر ومقصده الشعري (المعنى)؛ فقد وقفتُ على تلمُّس العلاقة بين المعنى والمبنى، وكيف كان للمعنى أثرٌ في توجيه الأساليب البلاغية المبثوثة في القصيدة، وتفسيرها تفسيرًا يتساوق مع مناسبة المعنى؛ وذلك للوقوف على لغة الشاعر التي جاءت أداة مُعبّرة عما يدور في نفسه، والتي يلجأ إليها للهروب من الضغط الذي يُكابده لبثّ حزنه، من خلال التعبير عن المعنى عبْر المبنى الذي جاء مُوظفًا في صورة غير مألوفة لتنسجم مع نفسية الشاعر وانفعالاته التي انعكست على لغته.

ولما كان للمعنى والمبنى هذه المكانة، وهذا الدور الذي يكمن في إنتاج صورة لها تأثير في المتلقي، وكان في تُرَاثنا البلاغي دُررًا مَكْنُونة، وأسْفارًا زاخِرةً بالعلم والمعرفة، فيها للباحثين الجادين الكثيرُ مما يُرْوِى ظَمَأَهم المعرفي، ويُشبِع نهَمَهم العلمي؛ ذلك أنَّ شعراءنا قد أقاموا أشعارهم على وعيٍ، والتفَّ حَوْلهم النقادُ والدارسون يأخذون من أعمالهم، ويقْتَدون بها، ويجعلونها مُثُلًا تُحْتَذَى، وهم بذلك يفتحون أمام الدارسين بواباتٍ غَنيةً بالعِلمِ والمعرفَة، لِيَقِفُوا عند تِلكَ الأسفارِ

السَمِينة دراسةً وقراءةً ومناقشةً وتعليقًا وتحليلاً وتطبيقًا، وحينَ يكونُ الحديثُ عنِ هذه الأسفار نجد مرثية مالك ابن الريب التي نقلت لنا أفكارًا كانت داعيًا للتأمل فيها، فهي في رثاء النفس الذي يُعدُّ من أصدق أنواع الرثاء؛ لأنَّه يصدر عن عاطفة صَقلَها الحُزن لما يعتريه مِن دنوّ أجله بمفارقة الحياة وهو في غربة مكانية ونفسية، فكان نِتاج شاعرنا عميقًا في مرثيته هذه، فهي مادة غنية وجديرة بالدراسة؛ لما تضمنته من بواعث أثارت أشجانه، واستنهضت قرائحه في نظم مرثيةٍ تحمل أصدق المشاعر الإنسانية وأنبلها، فقد مثلت لوحة فنية شاكية باكية حققت الأثر النفسي في المتلقي، وكانت هذه الدراسه بعنوان: **انعكاس المعنى على المبنى في مرثية مالك ابن الريب (دراسة بلاغية).**

ويهدف هذا البحث إلى بيان العلاقة بين المعنى والمبنى في مرثية مالك ابن الريب؛ إذ إنَّ ظِلال المعنى انعكس على لغة القصيدة وبنائِها، كما يهدف إلى بيان أهمية تداخل وتفاعل الأساليب البلاغية المختلفة في إنتاج دلالة توظيفية من أجل خدمة المعنى، وإيصاله بصورة قادرة على إقناع المتلقِي والتأثير فيه، وخَلْق حوار فيه نوع من الإيحائية داخل النص الشعري، كما يهدف البحث لبيان كيف وظّف الشاعر فكرته (المعنى) باعتبارها كيانًا عضويًّا، يتم دراسته وفق تحليل يبين مدى الانسجام والترابط من حيث اللفظ، والائتلاف من حيث المعنى، الذي كشف عن دلالة التركيب القائمة على الأساليب البلاغية التي تؤدي إلى اتساق العمل الشعري.

وقد اقْتَفَيْتُ في دراستي هذه المنهَجَ التَحْليلي التذوقي البلاغي، بالكشف عن المعاني الدلالية العميقة من خلال بيان الأساليب البلاغية التي حملها السياق، وتَجَاوَزَ بها المعنى الظاهر إلى المعنى العميق، وكيف وظَّف الشاعر تداخل هذه الأساليب في إبراز المعنى، والكَشْف عن مراده؛ إذ إنَّ لغة القصيدة (المبنى) استجابت لضغط المعنى، فجاءت أداة مُعبرة عن مقصد الشاعر لما وراء المعنى.

أما عن الدراسات السابقة فلم أجد ـ فيما وقفتُ عليه ـ دراسة تناولت انعكاس المعنى على المبنى في مرثية مالك بن الريب (دراسة بلاغية)، وغاية ما وُجد من دراسات فإنما يُعنَى بعرض حياته، وذِكْر موضوعات شعره المختلفة،

وذكر نماذج من مرثيته، أو دراسة المرثية دراسة نحوية، أو دلالية، أو عروضية، أو أدبية، أو أسلوبية،أو صوتية، ومن تلك الدراسات:

١) الجملة في شعر مالك بن الريب، دراسة تركيبية دلالية، سعود شنين قاطع، مصطفى محمد الفكي، رسالة دكتوراه، جامعة أم درمان – السودان، ٢٠١٤م.

٢) السمات الأسلوبية في مرثية مالك بن الريب، محمد بن يحيى، رسالة ماجستير، جامعة محمد خيضر بسكرة، كلية الآداب، ١٤٢٩هـ= ٢٠٠٨م.

٣) قراءة في رثائية مالك بن الريب، عبد العزيز السبيل، بحث مقدم من (٢٤) صفحة، عالم الفكر، ١٩٩٨م.

٤) قراءة جديدة في يائية مالك بن الريب، إبراهيم علي شكر، بحث مقدم من (١٩) صفحة ، المجلد الثامن من العدد (٢٧)، المنظمة العربية للترجمة، ٢٠١٦م.

٥) رثاء النفس بين بكاء ابن الريب وتأبين القصيبي، هيلة عبد الله عثمان العساف، بحث مقدم من (٢٥) صفحة، المجلد (٢٣) من العدد (٢)، مجلة الجامعة الإسلامية للبحوث الإنسانية، ٢٠١٥م.

٦) سردية الشعر القديم (مرثية مالك بن الريب التميمي أنموذجًا) أ/ جربوع سعيدة، بحث مقدم من (١٢) صفحة، جامعة محمد البشير الإبراهيمي، اليوم الدراسي الوطني حول السرد، ٢٠١٦م.

٧) أثر الصوت اللغوي في التواصل، دراسة في يائية مالك بن الريب، م.د. مسعود سليمان مصطفى، م.د.إدريس سليمان مصطف، بحث مقدم من(٣٢) صفحة، مجلة الرافدين، العدد٣٢، ٢٠١٨م.

وأخيرًا، جاء البحث في مقدمة، يعقبها نبذة عن الشاعر، ونص قصيدة الرثاء، ثم الدراسة التطبيقية لانعكاس المعنى على المبنى في مرثية مالك بن الريب (دراسة بلاغية)، يليها الخاتمة، وبها أهم نتائج البحث وتوصياته، ثم المصادر والمراجع.

نبذة عن الشاعر

اسمه وكنيته:

مالك بن الريب بن حوط بن مازن بن مالك بن عَمْرو بن تميم [١] ، ويكنى أبو عُقْبة [٢].

مولده ونشأته:

ولد في "بادية تميم بالبصرة"[٣]، "فقد رَعَتْهُ وهو يمارس هوايته الأولى أحسن رعاية"[٤]، "من شعراء الإسلام في أول أيام بني أُمّيّة"[٥]، ونشأ في بداية حياته مع الصعاليك الذين يلتمسون الرزق عن طريق الفتك والسلب والغزو، فقد " كانت حياته صعبة، إذ رأى أنَّ مصدر شقائه وبلائه الحكام الأمويون، مما دفعه إلى إعلان الثورة عليهم، ومال إلى الغزو والتلصص، معتمدًا على الغزو والإغارة سبيلًا إلى تحقيق أهدافه، ونتيجة لأعماله قُبِضَ عليه وأُودِعَ سجن مكة، فقضى فيه مدة من الزمن ثم خرج متمردًا"[٦]، ثم انتقل إلى مرحلة المرحلة الثانية من حياته، ويوصف فيها بأنَّه"فاضل عاقل؛ حيث انطلق مع سعيد بن عثمان بن عفان إلى خراسان بعد أن استتابه سنة ست وخمسين للهجرة، ويشترك معه في

---

(١) الأعلام، لخير الدين الزِركْلي، ٢٦١/٥،دار العلم للملايين، ط١٥، ٢٠٠٢م، معجم الشعراء، للإمام أبي عبيد الله المرزباني، ٣٦٤، تصحيح وتعليق:أ.د/ف.كرنكو، مكتبة القدسي، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ط٢، ١٤٠٢هـ – ١٩٨٢م، المؤتَلِف والمختَلِف، أبو الحسن البغدادي الدارقطني،٨٦٢/٢، تحقيق: موفق بن عبد الله بن عبد القادر، دار الغرب الإسلامي – بيروت ط١، ١٤٠٦هـ – ١٩٨٦م.

(٢) سمط اللآلي في شرح أمالي القالي، أبو عبيد عبد الله البكري الأندلسي، ١/ ٤١٩، نسخه ونقحه وحققه :عبد العزيز الميمني، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، د.ط ت.

(٣) الصَّعاليك في العَصر الأموي (أخبارُهُم وأشعارهم)، محمد رضَا مروَّة، ١٣٨، دار الكتب العلمية، ط١، ١٤١١هـ – ١٩٩٠م.

(٤) ديوان مالك بن الريب (حياته وشعره)، تحقيق:نوري حمودي القيسي،٥٤، معهد الخطوط العربية، ١٩٦٩م.

(٥) كتاب الأغاني، لأبي الفرج الأصفهاني، ٢٢/ ٢٠١، تحقيق: د/ إحسان عباس، د/ إبراهيم السَعافين، دار صادر – بيروت، ط٣، ١٤٢٩هـ– ٢٠٠٨م.

(٦) الصَّعاليك في العَصر الأموي (أخبارُهُم وأشعارهم)، محمد رضَا مروَّة، ١٣٨وما بعدها.

الفتوح الإسلامية، ويبلي بلاءً حسنًا في معارك منها يوم النهر، ويوم طَاسَي، وبعد فتح سمرقند خشي معاوية من نفوذ سعيد بن عثمان بن عفان، فعزله وقفل سعيد عائدًا، وبينما هو في طريقه إلى المدينة ومالك معه، مرض مالك بموضع يقال له الطبسان، واشتدت به العلة، ومات قبل أن يعود إلى موطنه وأهله"(١).

صفاته وصفته:

كان "شاعرًا فارسًا"(٢)، و"ظريفًا أديبًا فارسًا"(٣) "من أجمل العرب جمالًا، وأبينهم بيانًا"(٤)، "وأحسنهم ثيابًا"(٥).

شعره:

"بقي شعره منثورًا في تضاعيف المصادر، ونستطيع أن نقسمه إلى قسمين: شعر (التصعلك والتلصص)، وفيه حديث عن غضبه وتمرده، ووصف لحياة التشرد والقوة والبأس والفروسية، وشعر (التوبة والصلاح)، وفيه يكشف عن إيمانه العميق، وتدينه الصادق وحرصه على نشر الإسلام... الخ"(٦).

ديوانه:

لقد اعتمدت في دراستي هذه على ديوان مالك بن الريب (حياته وشعره)، تحقيق: نوري حمودي القيسي، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم – معهد الخطوط العربية، ١٩٦٩م.

وفاته:

---

(١) السابق، ١٤٠.

(٢) المؤتَلِف والمختَلِف،أبو الحسن البغدادي الدارقطني،٨٦٢/٢، تحقيق: موفق بن عبد الله بن عبد القادر.

(٣) معجم الشعراء، للإمام أبي عبيد الله المرزباني، ٣٦٤.

(٤) سمط اللآلي في شرح أمالي القالي، أبو عبيد عبد الله البكري الأندلسي، ١/ ٤١٩، نسخه ونقحه وحققه :عبد العزيز الميمني.

(٥) ديوان مالك بن الريب (حياته وشعره)، تحقيق:نوري حمودي القيسي،٥٤.

(٦) الصَّعاليك في العَصر الأموي (أخبارُهُم وأشعارهم)، محمد رضَا مروَّة، ١٤١، دار الكتب العلمية، ط١، ١٤١١هـ – ١٩٩٠م.

قيل: "خرج إلى خراسان، فغزا مع سعيد بن العاص، ومات بها"(١)، وقيل:" صحب سعيد بن عثمان بن عفان إلى خراسان ، ومات بها تائهًا"(٢)، وقيل: "بل طعن فسقط بآخر رمق"(٣).

بين يدي القصيدة:

تمثل قصيدة (يائية مالك بن الريب) التي رثى بها نفسه أشهر قصائده، "لما حصلت عليه من شهرة، وما حفلت به من معانٍ وصور، وقيل: إنَّ مناسبتها "عندما لحق بسعيد بن عثمان بن عفان، وهو ذاهب إلى خراسان، فأنبه سعيد على ما يقال عنه من العيث وقطع الطريق واستصلحه واصطحبه معه إلى خراسان، فشهد فتح سمرقند، وتنسك، وأقام بعد عزل سعيد، فمرض في "مرو" وأحس بالموت فقال قصيدته المشهورة، وهي من غرر الشعر"(٤).

(١) معجم الشعراء، للإمام أبي عبيد الله المرزباني، ٣٦٤.
(٢) المؤتَلِف والمختَلِف،أبو الحسن البغدادي الدارقطني،٨٦٢/٢.
(٣) سمط اللآلي في شرح أمالي القالي، أبو عبيد عبد الله البكري الأندلسي، ١/ ٤١٩.
(٤) الأعلام، لخير الدين الزِركُلي، ٢٦١/٥.

يائية مالك بن الريب في رثاء نفسه
قبل موته[1] (من الطويل) [2]

١- أَلا لَيتَ شِعري هَل أَبيتَنَّ لَيلَةً • بِجَنبِ الغَضا أُزجِي القِلاصَ النَّواجِيا
٢- فَلَيتَ الغَضا لَم يَقطَعِ الرَّكبُ عَرْضَه • وَلَيتَ الغَضا ماشى الرِّكابَ لَيالِيا
٣- لَقَد كانَ في أَهلِ الغَضا لَو دَنا • مَزارٌ وَلَكِنَّ الغَضا لَيسَ دانِيا
٤- أَلَم تَرَني بِعتُ الضَلالَةَ بِالهُدى • وَأَصبَحتُ في جَيشِ اِبنِ عَفّانَ غازِيا
٥- وَأَصبَحتُ في أَرضِ الأَعادِيِّ بَعدَما • أُرانِيَ عَن أَرضِ الأَعادِيِّ قاصِيا
٦- دَعاني الهَوى مِن أَهلِ أَودَ وَصُحبَتي • بِذي الطَّبَسَينِ فَالتَفَتُّ وَرائِيا
٧- أَجَبتُ الهَوى لَمّا دَعاني بِزَفرَةٍ • تَقَنَّعتُ مِنهَا أَن أُلامَ رِدائِيا
٨- أَقولُ وَقَد حالَت قُرى الكردِ بَينَنا • جَزَى اللَّهُ عَمْرًا خَيرَ ما كانَ جازِيا
٩- إِن اللَّهَ يرْجِعنى مِنَ الغَزو لا أَرى • وَإِن قَلَّ مالى طالِبًا ما وَرائِيا
١٠- تَقولُ اِبنَتي لَمّا رَأَتْ طُول رحْلَتي • سَفارُكَ هَذا تارِكي لا أَبا لِيا
١١- لَعَمرِي لَئِن غالَتْ خُراسانُ هامَتي • لَقَد كُنتُ عَن بابَي خُراسانَ نائِيا
١٢- فَإِن أَنجُ مِن بابَي خُراسانَ لا أَعُد • إِلَيها وَإِن مَنَّيتُموني الأَمانِيا
١٣- فَللَّهِ درِّي يَومَ أَترُكُ طائِعًا • بَنِيَّ بِأَعلى الرَقمَتَينِ وَمالِيا
١٤- وَدَرُّ الظِباءِ السانِحاتِ عَشِيَّة • يُخَبِّرنَ أَنّي هالِكٌ مِن وَرائِيا
١٥- وَدَرُّ كَبيرَيَّ اللَذين كِلاهُما • عَلَيَّ شَفيقٌ ناصِحٌ لَو نَهانِيا

---

(١) الديوان، ٨٨ وما بعدها.

(٢) بحر عروضي، سُمِّي بهذا الاسم لأنَّه "طَال بِتمام أجزائه"، ووزنه:
فَعُولُنْ مفاعِيْلُنْ فَعُولُنْ مَفاعِيْلُنْ • فَعُولُنْ مفاعِيْلُنْ فَعُولُنْ مَفاعِيْلُنْ

المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، د. إميل بديع يعقوب، ٦٨ وما بعدها، دار الكتب العلمية – بيروت، ط١، ١٤١١هـ – ١٩٩١م.

١٦- وَدَرُّ الهَوى مِن حَيثُ يَدعو • وَدَرُّ لُجاجَتي وَدَرُّ اِنتِهائِيا
١٧- تَذَكَّرتُ مَن يَبكي عَلَيَّ فَلَم أَجِد • سِوى السَّيفِ وَالرُّمحِ الرُدَينِيِّ باكِيا
١٨- وَأَشقَرَ مَحبوكًا يَجُرُّ عَنانَهُ • إِلى الماءِ لَم يَترُك لَهُ المَوتُ ساقِيا
١٩- وَلَكِن بِأَكنافِ السُمَينَةِ نسوَةٌ • عَزيزٌ عَلَيهِنَّ العشَيّةَ ما بِيا
٢٠- صَريعٌ عَلى أَيدي الرِجالِ بِقَفرَةٍ • يُسَوُّونَ لحدي حَيثُ حُمَّ قَضائِيا
٢١- وَلَمّا تَراءَت عِندَ مَروٍ منِيتي • وَخَلَّ بِها جِسمي وَحانَت وَفاتِيا
٢٢- أَقولُ لأَصحابي اِرفَعوني فَإِنَّهُ • يَقَرُّ بِعَيني إِن سُهَيلٌ بَدا لِيا
٢٣- فَيا صاحِبي رَحلي دَنا المَوتُ • بِرابِيَةٍ إِنّي مُقيمٌ لَيالِيا
٢٤- أقيما عَلَيَّ اليَومَ أَو بَعضَ لَيلَةٍ • وَلا تُعجلاني قَد تَبَيَّنَ شانِيا
٢٥- وَقوما إِذا ما استُلَّ روحي فَهَيِّئا • لِيَ السِّدرَ وَالأَكفانَ عِندَ فَنائِيا
٢٦- وَخُطّا بِأَطرافِ الأَسِنَّةِ مَضجَعي • وَرُدّا عَلى عَينَيَّ فَضلَ ردائِيا
٢٧- وَلا تَحسداني بارَكَ اللَّهُ فيكُما • مِنَ الأَرضِ ذاتَ العَرضِ أَن توسِعا لِيا
٢٨- خُذاني فَجُرّاني بِثَوبي إِلَيكُما • فَقَد كُنتُ قَبلَ اليَومِ صَعبًا قيادِيا
٢٩- وَقَد كُنتُ عَطّافًا إِذا الخَيلُ أَدبَرَت • سَريعًا لَدى الهَيجا إِلى مَن دَعانِيا
٣٠- وَقَد كُنتُ صَبّارًا عَلى القرنِ في • وعن شتمي ابن العم والجار وانيا
٣١- وطَورًا تَراني في طَلالٍ وَنِعمَةٍ • وَطَورًا تَراني وَالعِتاقُ رِكابِيا
٣٢- وَيَومًا تَراني في رحًا مُستَديرَةٍ • تُخَرِّقُ أَطرافُ الرِماحِ ثِيابِيا
٣٣- وَقوما عَلى بِئرِ السَّمينَةِ أسمعا • بِها الغُرَّ وَالبيضَ الحِسانَ الروانِيا
٣٤- بِأَنَّكُما خَلَّفتُماني بِقَفرَةٍ • تُهيلُ عَلَيَّ الريحُ فيها السَّوافِيا

٣٥- وَلا تَنسَيا عَهدي خَليلَيَّ بَعدَما • تَقطُعُ أَوصالي وَتَبلى عِظامِيا

٣٦- يَقولونَ لا تَبعُد وَهُم يَدفِنونَني • وَأَينَ مَكانُ البُعدِ إِلا مَكانِيا

٣٧- غَداةَ غَدٍ يا لَهفَ نَفسي عَلى غَدٍ • إِذا أدلجوا عَنّي وَأَصبَحتُ ثاوِيا

٣٨- وَأَصبَحَ مالي مِن طَريفٍ وَتالِدٍ • لغَيري وَكانَ المالُ بِالأَمسِ مالِيا

٣٩- فَيا لَيتَ شِعري هَل تَغَيَّرَتِ الرَّحا • رحا المُثلِ أَو أَمسَت بِفَلْجٍ كَما هِيا

٤٠- رَعَينَ وَقَد كادَ الظَّلامُ يُجِنُّها • يَسفِنَ الخُزامى مَرَّةً وَالأَقاحِيا

٤١- فَيا لَيتَ شِعري هَل بَكَت أُمُّ مالِكٍ • كَما كُنتُ لَو عالَوا نَعِيَّكِ باكِيا

٤٢- إِذا متُّ فَاِعتادي القُبورَ وَسَلِّمي • عَلى الرَمسِ أُسقيتِ السَحابَ الغَوادِيا

٤٣- عَلى جَدَثٍ قَد جَرَّتِ الريحُ فَوقَهُ • تُرابًا كَسَحْقِ المَرنبانِيِّ هابِيا

٤٤- رَهينَةُ أَحجارٍ وَتُربٍ تَضَمَّنَت • قَرارَتُها مِنّي العِظامَ البَواليا

٤٥- فَيا صَاحِبا إِمّا عَرضتَ فَبلِّغن • بَني مازِنٍ وَالرَّبَ أَن لا تَلاقِيا

٤٦- وَعَرِّ قَلوصي في الرِّكابِ فَإِنَّها • سَتَفلِقُ أَكبادًا وَتُبكي بَواكِيا

٤٧- غَريبٌ بَعيدُ الدارِ ثاوٍ بِقَفرَةٍ • يَدَ الدَّهرِ مَعروفًا بِأَن لا تَدانِيا

٤٨- أُقَلِّبُ طَرفي حَولَ رَحلي فَلا أَرى • بِهِ مِن عُيونِ المُؤنِساتِ مُراعِيا

٤٩- وَبِالرَّملِ مِنّا نِسوَةٌ لَو شَهِدنَني • بَكَينَ وَفَدينَ الطَبيبَ المُداوِيا

٥٠- فَمِنهُنَّ أُمّي وَابنَتايَ وَخالَتي • وَباكِيَةٌ أُخرى تهيجُ البَواكِيا

الدراسة التطبيقية

لقد أبدع الشاعر حين وظف الصور البلاغية التي أبرزت المعنى، وكشفت عن مراده، وقربته إلى الأذهان، وسنذكر مرثية ابن مالك لنُبين أثر انعكاس المعنى على المبنى .

١- **أَلا لَيتَ شِعري هَل أَبيتَنَّ لَيلَةً • بِجَنبِ الغَضا أُزجِي القِلاصَ النَّواجِيا**[١]

٢- **فَلَيتَ الغَضا لَم يَقطَعِ الرَّكبُ • وَلَيتَ الغَضا ماشى الرِّكابَ لَيالِيا**

٣- **لَقَد كانَ في أَهلِ الغَضا لَو دَنا • مَزارٌ وَلَكِنَّ الغَضا لَيسَ دانِيا**

يوظف الشاعر الخيال من خلال تداخل الصور؛ لأنَّه يشكل أداة فاعلة يتجه من خلالها نحو الذات وأعماق الشعور متجاوزًا ثنائية الفكر والعاطفة، فالأفكار من خلاله تبدو مفعمة بالعواطف مما يجعله قادرًا على صهر الأشياء ثم إعادة بنائها وتركيبها.

فقد كشف لنا الشاعر عن الرهبة التي ملأت أرجاء قلبه لدنوّ أجله، وهو يعاني إحساس الغربة مما دفعه إلى التعلق بأمنيات يصعب تحقُّقِها في الواقع لكنَّها تُخفف من إحساسه المفعم بالحزن، وللتعبير عن رغبته في حصوله على مقصوده وظف أداة التمني **(لَيتَ)** مسبوقة بأداة العرض والتنبيه **(أَلا)** الدالة على استحالة تحقق مراد الشاعر، فقد أراد أن يُنبّه النفوس ويوقظها بصرخة تُعْلِم الجميع بمصابه، فاستهل أبياته مفتتحًا بـ **(أَلا)**[٢] التي وُفق في اختيارها، فهي ذو امتداد صوتي، وشعور مفعم بالحزن، ناسبت حاله؛ حيث أفرغ من خلالها طاقة الحزن التي يعيشها من خلال رفع وامتداد صوته لتنبيه السامع وحثّه على

---

(١) **لَيْتَ شِعْرِي**:أَي لَيْتَ عِلْمِي أَو لَيْتَنِي عَلِمْتُ، و**الغَضَى**: شَجَر من نَباتِ الرمل له هَدَب كهَدَب الأَرْطَى، **وزَجَّاهُ وأَزْجَاهُ**: ساقَه سَوْقاً لَيِّنًا، **وأَزْجَيْتُ الإبلَ**: سُقْتها، و**القلاص**: الفَتِيَّة مِنَ الإبل،. لسان العرب، مادة: (شعر، غضا، زجا، قلص) لسان العرب، ابن منظور الأنصاري ، دار صادر– بيروت، ط٣، ١٤١٤ هـ.

(٢) **ألا**:"حرف يستفتح به الكلام لجلب الانتباه" أدوات الإعراب، ظاهر شوكت البياتي،٢٢، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط٥، ١٤٢٥هـ– ٢٠٠٥م. وهي" من المقاطع الصوتية المفتوحة التي ترسل الصوت في امتداد متسع" دلالات التراكيب (دراسة بلاغية)، د.محمد محمد أبو موسى، ٢٦٢، مكتبة وهبة، ١٤٠٨هـ – ١٩٨٧م.

المشاركة الوجدانية والانفعال لتجربته، ثم يردف الشاعر بعد أداة الاستفتاح والتنبيه قوله: **(لَيتَ شِعري)**، وهو بمنزلة توطئة لما له ثِقَلٌ، ليضفي مزيدًا من العناية والتنبيه والتأكيد على شحذ عقول وقلوب السامعين بما يتمناه الشاعر من عودة أيامه مع أحبابه وتواصلهم معه، فضلًا عن تمنيه أن يساير الغضا الركب المسافر، فحين أطلق الشاعر أمنياته التي تتعلق بها نفسه تعبيرًا عن رغبته النفسية في وقوعها، فما مضى لا يعود، وما قُضِي لا يُدفع؛ لذا عدل عن التعبير بـ **(لَيتَ)** إلى التعبير بـ **(هَل)** تصويرًا وتعليلًا لنفسه بأنَّ تمني هذه الأمور على استحالتها ممكنة الحدوث، فقد أبرزت المتمني في صورة المستفهم عنه الممكن، أي: هل تعود أيامنا مع الأحباب؟ فكانت لها القدرة على تصوير المحال في صورة الممكن لما في ذلك من رغبة شديدة لدى الشاعر في تحقق التواصل مع أهله، فقد صورت لنا **(هَل)** ـ التي وُضِعَت في الأصل للاستفهام ـ غيرَ الممكنِ ممكنًا حتى لا يقطع الأمل فيه، فكأنَّ الشاعر يخدع نفسه ويأبى التسليم بالواقع، ويُصر على اعتباره قريبًا ممكنًا ترويحًا بهذا الأمل الموهوم، فقد تحولت **(هَل)** من دلالتها الحقيقة إلى دلالة مجازية ، وذلك لأنَّ انفعالات الشاعر قوية، فلجأ إلى استعمال تعبير غير مألوف، وحول المعنى لينسجم مع الحدث في مرونة أتاحت له تدخل نفسيته في لغته، فغير في دلالة التعبير حسب التغيير المحيط به، وظهر هذا الانعكاس على المعنى.

وقد وُفق الشاعر حين عبَّر بلفظة **(أَبيتَنَّ)** مُحَمَّلة بدلالات الإحساس بالأمن والطمأنينة، وتتعمق هذه الدلالات حين يكون المبيت بجوار **(الغَضا)**، وهي دلالة رمزية وظفها الشاعر في صورة تحمل عمقًا في المعنى موحيًا بدلالات تُعبّر عن إحساسه وآهاته الحزينة في صرخة تتعالى فيها عواطف الارتباط الوطني التي كان يشعر بها وهو في حيرة متمنيًا العودة إلى حياته الطبيعية، فكان لرمز **(الغَضا)** دلالة على تلك الرغبة في الحياة الهانئة التي كان يعيشها بالقرب من أهله، فتتوقد في نفسه نوازع الاندفاع الحقيقي للعودة ويقينه بالاستحالة، كما وُفق حين عبر بـ **(الغَضا)** بدلًا عن تعبيرات كثيرة كانت مختزلة بداخلة، وذلك لأنَّ حياته تقوم أساسًا على **(الغَضا)** الذي يشكل سمات السعادة

والعودة للماضي التي تتراءى في الذكر والتمني، فشدة الالتحام بهذا المكان المعروف بأن يعكس لنا إحساس الشاعر النفسي بنار الشوق.

ونلاحظ أنَّ الشاعر قد رسم الصورة المرئية بدقة من خلال توظيف خواص الحروف فيأتي بدلالة الـ **(غ ــ ض ــ ا)** وتكرارها في قوله: **(الغَضا)**، فصوت الغين "من أقصى الحنك احتكاكي مجهور"(١)، فارتفاع أقصى اللسان عند نطقه؛ بحيث يحتك بأقصى الحنك، يُجسد حالة القوة التي كان بها الشاعر حال كونه في هذا المكان، وعمق مخرج الغين يتناسب مع عمق إحساسه النفسي بوجوده داخل هذا المكان، كما يوحي الاحتكاك في الغين بوجود علاقة عاطفية يملؤها الدفء والأمان؛ حيث الشعور بالأمان في هذا المكان، والتحام صوت الغين مع صوت الضاد الذي يُعبّر عن "غِلَظٍ وثِقَلٍ، له حِدّةٌ ما، يخالط فيضغط بِغِلَظِه وثِقَله ما خالطه، وهذا المعنى يلتقي مع الشعور تكون صوته حيث يمتد طرف اللسان إلى لثة الثنايا العليا، مع استعلاء أقصاه، وتقعر وسطه، واستعراض جوانبه، فيملأ الفم؛ فلا تجد النفسُ سبيلًا للخروج إلى جانبي اللسان أو أحدهما"(٢)، فصوت الضاد يسيطر على منطقة الحنك، وهذا يتناسب مع سيطرة هذا المكان على الشاعر.

وبهذا يتضح أنَّ لجرس الحرف تأثيرًا صوتيًا فعالًا، يساعد في إظهار المعنى الدلالي، وإضفاء التجسيد عليه وكأنَّه صورة ماثلة للمتلقي والسامع، فقد أكسبت الكلمة بجرسها وقدرتها على حكاية هذه الدلالة، وذلك الإيحاء من مخارج حروفها وصفاتها، ولا شك أنَّ لكل حرفٍ دخلًا في إبراز هذه الدلالة.

لقد شكل الشاعر صورة شعرية من خلال اصطفاء مفرداته لتنبيه المتلقي إلى حالة التناقض الممتزجة بين التمني واليأس؛ حيث اختار لفظ **(أَبيتَنَّ)** الذي يفيد الارتباط الوثيق بهذا المكان، كناية عن أرض الوطن، وفي قوله: **(أَبيتَنَّ لَيلَةَ)** دلالة توحي بيقينه التام بدنو أجله لذا قال: **(لَيلَةَ)** ولم يقل: (ليال)، وليدعم الشاعر لفكرة حنينه إلى المبيت في وطنه في قوله: **(أَبيتَنَّ لَيلَةَ بِجَنبِ الغَضا)**؛

(١) علم الأصوات، د. كمال بشير، ٣٠٣، دار غريب، ٢٠٠٠م.

(٢) المعجم الاشتقاقي الموصل لألفاظ القرآن الكريم،محمد حسن حسن جبل،٣١، مكتبة الآداب، ط٤، ١٤٢٧هـ- ٢٠٠٦م.

حيث شبه **(الغَضا)** بالإنسان، وحذفه ورمز له بـ **(أَبيتَنَّ)**، فهي استعارة مكنية مشكلة من صورة **(الغَضا)** التي تحمل الإشارة إلى الوقوع في دائرة الخيال الذي شحن السياق بشحنة شعورية استطاعت أن تجعل من **(الغَضا)** دلالة وظيفية تشير إلى حجم الأسى والحزن الذي يعتصر قلبه، وهو يرى دنو أجله بعيدًا عن وطنه وأهله، فهذا المكان الذي يعلن الشاعر ارتباطه به وشوقه إليه يحمل دلالة الحياة ليعبر عن حقيقة نَفسية الشاعر في تشبثها بالحياة عبر التعلق بموطنه.

فقد تحولت اللحظة الشعورية عند الشاعر إلى لحظة من لحظات العذاب والألم، فتمنى المبيت في أرض وطنه ولو ليلة واحدة شوقًا وحنينًا، يُزجي النوق التي اختار الشاعر لها وصفًا كشف عن أمنيته الحقيقية، وهي النجاة من الموت إذ يصفها بـ **(النَّواجِيا)**، فالموت مرتبط بتلك الرحلة التي تمنى لو لم تكن.

إنَّ توظيف الشاعر لألفاظة معتمدًا على دلالة التحول في المعنى باستخدام **(الغَضا)** دلالة رمزية تَشِي بالنظرة التي يريدها الشاعر، فارتبط المعنى بالفكرة التي تراوده، فانعكس المعنى الذي أراده الشاعر على ألفاظه، وجاء المعنى موظفًا توظيفًا دقيقًا لما أراد.

إنَّ بقاء الشاعر في وادي **(الغَضا)** يعني الحياة والأمان؛ لذا تمنى لو أنَّ الركب لم يغادره، كما تمنى أن لا يساير **(الغَضا)** الركب المسافر قائلًا:

٢- فَلَيتَ الغَضا لَم يَقطَعِ الرَّكبُ عَرْضَه • وَلَيتَ الغَضا ماشى الرِّكابَ لَيالِيا

فخيال الشاعر المجنح الذي تمتع به جعله يتوهم ويتخيل صورة الركب بالشيء الذي يُقطع وصورة الغضا بإنسان يمشي، فالصراع المتوقد في أعماق الشاعر للعودة إلى الماضي في رمز **(الغَضا)**، جعله يوظف الأساليب المتداخلة ويُحمّل المعنى دلالات جديدة تضفي على **(الغَضا)** بعض الصفات التي تحوله إلى رمز يحاوره، وهذا التحول مقصود من لدن الشاعر؛ لأنَّ البقاء في هذا المكان يعني الحياة بالنسبة له، فانعكست دلالة التحول على المعنى الذي أراده، لذا تمنى بـ **(لَيتَ)** ؛ لأنَّ نفسه تواقة إلى ما هو مستحيل على الرغم من إدراك استحالته، فالتعبير عن الرغبة في عدم قطع الركب ومسايرته له إنما هو تعبيرٌ مستحيلٌ عادةً وعقلًا، ولكن الشاعر لما أراد البقاء على قيد الحياة

جعله يتشبث بهذه الأمور المحالة إظهارًا لشدة ما يعانيه من لحظات العذاب والألم، وأمله في العودة للوطن والأحبة.

لقد وفق الشاعر في إيجاد علائق جديدة بين الألفاظ للتعبير عن انفعالاته ومشاعره المكبوتة من خلال توظيف صورة في سياقٍ يبتكر واقعًا متخيلًا يزيد مدى إحساس المتلقي بالواقع؛ للإيحاء بالمعنى المضمر الذي انعكس على سياق بيتِهِ، فتمنى في قوله: **(فَلَيتَ الغَضا)** كناية عن وطنه، وعبَّرَ بـ **(عَرْضَه)** ليوحي بالحسرة والألم في الابتعاد عن وطنه، وعبَّر بـ **(ماشى)** ليؤكد على حنينه وأشواقه، وكأنّه يتمنى لو رحلت معه ديار قومه وتماشى معه الركب والأهل والشجر، وفي قوله: **(الرِّكابَ)** كناية عن الإبل، وتتواشج مع هذه الصورة صورة تُعمق المعنى، وتلفت الأنظار، وتعكس ما أرداه الشاعر ، وذلك من خلال الجناس بين قوله: **(الرَّكب ـ الرِّكاب)** ، وقد جنح إليه الشاعر، فأضفى على السياق إيقاعًا موسيقيًا واكب المعنى وأضفى عليه كثافة صوتية وموسيقية تتفاعل فيها الأصوات مع الدلالة، فقد تم المعنى الذي أراد الشاعر إيصاله للمتلقي، وجاء قوله: **(لَيالِيا)** إيغالًا أكد على شدة شوق الشاعر إلى وطنه.

إنَّ البعد القهري في نفسية الشاعر وهو في حالة عجز تام يتمنى الرجوع إلى الماضي؛ حيث **(الغَضا)** في قوله:

٣- لَقَد كانَ في أَهلِ الغَضا لَو دَنا الغَضا • مَـزارٌ وَلَكِـنَّ الغَضـا لَـيسَ دانِيـا

فهذه الأمنية البعيدة التي تبدو في خيال الشاعر، وما يعانيه من ألم البُعْد عن وطنه وأهله، يتمنى أن يكون قريبًا منهم، والإحساس بدنوّ الأجل يُبعد ذلك عليه، لذا تمكَّن من تأكيد معناه بالفعل الماضي المسبوق بـ **(لَقَد)** في قوله: **(لَقَد كانَ)** ليضاعف المعنى ويُثبت صحته في فكر المتلقي، كما أفاد تقديم قوله: **(في أَهلِ الغَضا)** على **(مَزار)** الاختصاص، وبيان أهمية أهل الغضا بالنسبة له.

ولم يقف الشاعر عند أمنيته هذه، بل عمد إلى أسلوب الشرط بـ **(لَو)** على نحوٍ تتابعي لخلق عنصر المبالغة والتشويق بإبراز المتمنى في صورة الممتنِع في قوله: **(لَو دَنا الغَضا)** كناية عن الوطن، وهي جملة اعتراضية تُظهر أسى الشاعر وحسرته على بُعْده عن وطنه، فالفعل **(دَنا)** يدل على شدة شوق الشاعر إلى دنو أهله، كما يوحي بقوة حرصه على تحقُّقِ هذا الدنو، فحالة

الشاعر النفسية من خوفٍ وألمٍ وشوقٍ تحولت إلى ظلٍ يلاحقه، فعمد إلى تجسيد **(الغَضا)** بإضفاءِ صفةٍ إنسانيةٍ عليه، وهي الدنو ـ فهو يتمنى دنوَّ الغضا ـ لإيجاد بديلٍ مناسبٍ عن عالم الإنسان المتمثل في أهله، ولما كان تمني الشاعر مستحيلًا عبَّر بـ **(لَو)** في حيّز الامتناع لاستحالة تغيير طبائع الأشياء، فتمنيه هذا مستحيل الحدوث وإن كان مُمكِنًا، ويستدرك الشاعر بـ **(لَكِنَّ)** في قوله: **(وَلَكِنَّ الغَضا لَيسَ دانِيا)** ليؤكد على استحالة تحقق مراده، وفي هذا إحساس عميق بالفاجعة، وقد أسهم التحول في حياة الشاعر من حالة القُرْب إلى البُعْد من توظيف أسلوب الطباق بين **(دَنا ، لَيسَ دانِيا)** لينسجم مع حالة الضدية التي يعيشها؛ فقد صوَّرَ معاناة الشاعر بغرض التأثير في نفس المتلقي، فالشاعر يتمنى قُرْب أهل الغضا منه، وهي أمنية تكمن في الرؤية العميقة لحبه لأهل الغضا، ولكنْ قَرُبَ أَجَلُهُ، فأصبحت الحياة التي يتمناها بالقُرْب من **(الغَضا)** مستحيلة، وبهذا تعكس لنا الثنائية الضدية مأساة الشاعر النفسية الداخلية المتظاهرة بالتماسك.

لقد كشف لنا الشاعر عن مشاعره الداخلية من خلال توظيف عدة صيغ أسلوبية عملت على الْتِحَام العالم الخارجي والداخلي، ليصبح كتلة حية تُصوّر انفعاله ومشاعره الداخلية، فبُعْدُ الشاعرِ عن وطنه وقُرْبِ أجله عكس لنا حالته العاطفية تجاه وطنه؛ حيث تظل رُوحه مُعلقة لا تملك سوى أمنيات يستحيل تحققُها، وعلى الرغم من يقين الشاعر بهذا إلا أنَّها كفيلة بأن تمنحه الراحة النفسية التي يبحث عنها.

ونلاحظ التفات الشاعر من ضمير المتكلم في الأبيات السابقة إلى ضمير المخاطب، وهذا الانتقال يتفق مع ما يحمله الشاعر بين جوانحه من اضطراب، فغَيَّرَ المألوفَ ـ وهو الإخبار عن أمنياته ـ إلى غير المألوف بمخاطبة غيره؛ لتصوير حالته النفسية في تشكيلٍ يُفصح عن هذا الاضطراب، ويجذب انتباه المتلقي، ويَحمله على التفكير في المعنى قائلًا:

٤- أَلَـم تَرَنـي بِعـتُ الضَـلالَةَ بِالهُـدى • وَأَصبَحتُ في جَيشِ ابنِ عَفّانَ غَازِيا

فقد شكَّل الشاعرُ صورةً استعاريةً تحمل بين طياتها دلالات نفسية ترسم لحظات انتقال الشاعر وتحوله من زمن الضياع إلى زمن الاستقرار، عبْرَ

الانتقال والتحول بالصورة المعنوية إلى الصورة الحسية، فقد شبه **(الضَلالَةَ)** المستعار له بشيء مادي يباع، وحذفه وأتى من صفاته بـ **(بِعتُ)**، وأثبته للمستعار له على سبيل التخييل بالاستعارة المكنية، فتحَوَّلَ الشاعرُ مما كان عليه في دياره من الضلالة إلى الهدى عندما أصبح غازيًا في جيش ابن عفان، ويتضح ذلك من خلال ثنائية المكان الماضي (ديار الغضى) المتعلق به نفسيًا، والمكان الحاضر **(جَيشِ ابنِ عَفّانَ)** المتعلق به جسديًا، وتبدو دقة الشاعر في توظيف أدواته الفنية ولغته؛ إذ وظف الاستفهام الذي تحول من معناه الحقيقي إلى المجازي المنفي في قوله: **(أَلَم تَرَني)** ليقرر ويؤكد على تحول حاله من حال إلى حال بتركه لحياته الماضية دون رجعة إلى حياته الحاضرة، وقد وفق الشاعر في اختيار الفعل **(تَرَني)** الذي ناسب المعنى، فالرؤية " النَّظَرُ بالعَيْن والقَلْب"(١)، ورؤية حال الشاعر التي تبدلت من حال لحال، أمر مدرك بالظاهر والباطن، كما أنَّ الرؤية تدل على اليقين في الخبر، إذ أنَّ تبدُّلَ حال الشاعر أمرٌ يقينيٌّ مؤكدٌ، واستحضار الفعل بصيغة المضارع لقصد استحضار صورة التحول، ليُخيّل للسامع أنَّه يُشاهد ذاك التحول، وفي هذا دلالة على مدحه لنفسه لكونه ترك الضلالة إلى الهدى بعد أن **(أَصبَحتُ في جَيشِ ابنِ عَفّانَ غَازِيا)**، وفي تقديم الجار والمجرور **(في جَيشِ ابنِ عَفّانَ)** على المسند **(غَازِيا)**، والأصل **(أَصبَحتُ غَازِيا في جَيشِ ابنِ عَفّانَ)** دلالة على الاهتمام بالمقدم؛ لأنَّه سبب في هذا التحول والتغير، كما وظف الشاعر الثنائية الضدية في قوله: **(الضَلالَةَ بِالهُدى)**؛ حيث استلهم معانيها من الحالة الواقعية له؛ فساعد الطباق في رسم صورة واقعية لحَاله تمخضت عن تجربة عاشها بعد التحاقه بجيش ابن عفان، فتحول من حال إلى حال بدلالة ثنائية الطباق في صورة بصرية تعتمد على عنصر المقابلة بين مظهرين متضادين يؤول الأول منها إلى الثاني، وهذا يُعدُّ من براعة الشاعر.

وإذا كان الحقل الدلالي هو الإخبار عن حال الشاعر الذي تبدل بسبب التحاقه بجيش ابن عفان، فقد استدعى قوله:

٥- وَأَصبَحتُ في أَرضِ الأَعادِيِّ بَعدَما • أُرانِيَ عَن أَرضِ الأَعادِيِّ قاصِيا

(١) لسان العرب، مادة: (رأى).

ليؤكد على ثنائية التحول من الضلالة إلى الهدى بالقرب من **(أَرضِ الأَعاديِّ)** بعدما كان بعيدًا عنها، فَلِقَاءُ الشاعرِ للأعادي غازيًا في أول النهار ـ وهذا ما دل عليه الفعل **(أَصبَحتُ)** ـ وَلَّدَ شعورًا بالجزع، والتعبير بـ **(أُرانِيَ)** مبنيًا للمفعول، يُعبّر عن مكنون نفس الشاعر وخفايه المطوية في الانتقال من حال إلى حال، فقد أصبح محاربًا مقاتلًا للأعادي، وقد كان بعيدًا عن أرض الحرب، فالصورة المتقابلة لها دور مؤثر في حركة المعنى؛ إذ ينتقلُ الشاعرُ نحوَ صورةٍ توضح حالته النفسية، كما في التعبير بـ **(الأَعادِيِّ)** وتكرارها – وهي صيغة جمع الجمع– دل على كثرة وضخامة حشود الأعداء.

لقد شكل الشاعر صورة مرئية ترفد المتلقي إلى ما أصبح عليه الآن من حيرة جعلته يُبرز الهوى في صورة محسوسة قائلًا:

٦– دَعاني الهَوى مِن أَهلِ أَودَ وَصُحبَتي ● بِذي الطَّبَسَينِ فَالتَفَتُّ وَرائِيا[(١)]

إنَّ الواقع النفسي للشاعر تجاه أهله وأصحابه جعله يلجأ إلى توظيف صورة استعارية في سياق لغوي ليصور لنا حنينه وشوقه العاطفي إلى أهله وديارِه، ثم ما يلبث أن يرجع إلى أصحابه في دلالة على أنه يعيش حالة من الحيرة والقلق ويسقطها على النص ليمنح صورته حيوية وحركة، فالصورة "تجسيد لفظي للفكر والشعور"[(٢)]، فالشاعر يتحدث بلسان الشوق العاطفي، تتبع ألفاظه وصوره من معين اللهفة والحنين معبرًا عن مشاعره بصورة جسد بها الهوى في صورة إنسان يدعو، فأسند **(دَعاني)** إلى **(الهَوى)** على سبيل التخييل بالاستعارة المكنية للدلالة على شوقه لأهله وأصحابه، فالصورة مكتزة الدلالة، عميقة المعنى، تُعبّر عن الواقع النفسي للشاعر إذ دعاه الهوى، وفي هذا دلالة على ميله إلى أهله وأصحابه، والنفس لا تميل إلا لمن تحب وتشتهي، وهذا ما جعله

---

(١) **أود:** بالفتح موضع بالبادية، **والطّبسان:** بلدتان كل واحدة منهما يقال لها: طبس، والعرب تسميها باب خراسان، والطبسان، بابا خراسان. معجم البلدان، أبي عبد الله ياقوت الحموي، ٣٢٩/١، ٤/ ٢٢، تحقيق: فريد عبد العزيز الجندي، دار الكتب العلمية، بيروت– لبنان.

(٢) الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، د. محمد فتوح أحمد، ٢٥١، دار المعارف، ط٣، ١٩٨٤م.

يلتفت وراءه حين دعاه الهوى رغبة في الاستجابة، والالتفات هنا معنوي يتمثل في الانتقال النفسي والعاطفي إلى الأهل والأصحاب، وقوله: **(ذي الطَّبَسَينِ)** تتميم بين المكان الذي دعاه فيه الهوى والشوق إلى أهله.

ونلاحظ دقة الشاعر في استحضارِ صورةِ فِعْلَي (الدعوة – الالتفات) في أذهان المتلقين بصيغة الماضي **(دَعاني – التَفَت)**، وهي أمور خيالية (معنوية نفسية) أراد الشاعر أن يجزم بوقوعها وتحققها لتحقق المغزى والغرض من المعنى، والتعبير بالفعل **(دَعاني)** قد ناسب اللفظ المعنى في شكله ومضمونه، فأعطى معنى التعلق بأهله ووطنه من مخرج حرف **(العين)** الذي يخرج من "وسط الحلق" [(١)]، وهو صوت "احتكاكي مجهور"[(٢)] يمتاز بقوته، وهذا يتناسب مع قوة ارتباط الشاعر بأهله، ورفع نبرة صوته بألف المد لإيصال الصوت إليهم، فدلالة الجهر والجرس القوي لأصوات الأحرف ساهم في تشكيل المعنى وتوضيحه، ونرى الدقة في استخدام أداة الربط (الفاء)[(٣)]، وذلك لأنَّ الالتفات عقب الدعوة مباشرة دون فارق زمني، فدلت الفاء على السرعة التي حدث فيها الالتفات مباشرة عَقب دعوة الهوى له، إذ إنها طوت الزمن بين الدعوى والالتفات.

فقد تخيل الشاعر هذا الفعل من الهوى **(دَعاني)** ليربط بين صورته التي أراد أن يرسمها لنا، وواقعه النفسي، وهذا يؤكد تصرفه في إجابة الدعوى قائلًا:

٧– أجَبتُ الهَوى لَمّا دَعاني بِزَفرَةٍ[(٤)] ● تَقَنَّعتُ مِنهَا أَن أُلامَ رِدائِيا

لجأ الشاعر إلى أنسنة **(الهَوى)**، وإكسابه صفة إنسانية **(دَعاني – أَجَبت)** على سبيل الاستعارة المكنية، فاستحالة صدور النداء من الهوى على سبيل

(١) المختصر في أصوات اللغة العربية (دراسة نظرية تطبيقية)،محمد محمد حسن جبل،٨٤، مكتبة الآداب، ط٤، ١٤٢٧هـ – ٢٠٠٦م.

(٢) علم الأصوات، د. كمال بشير، ٣٠٤.

(٣) أداة تفيد "التعقيب والترتيب". الجني الداني في حروف المعاني، الحسَن بن قاسم المرادي، ٦١، تحقيق: د/ فخر الدين قباوة، محمد نديم فاضل، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، ط١، ١٤١٣هـ – ١٩٩٢م. .

(٤) **الزَّفْرُ**: أَن يملأَ الرجل صدره غمّاً ثم هو يَزْفِرُ به، **والزَّفْرَةُ**: التَّنَفُّسُ.لسان العرب، مادة: (زفر).

الحقيقة جعل الشاعر يبالغ في توظيفه إلى حدٍّ جعل القارئ ذاهلًا مما يسمع، فجسد وشخص الهوى ـ وهو أمر معنوي ـ في صورة حسية؛ لإنتاج صورة تنسجم مع إيقاع نفسه، وتكون وسيلة لبث حالته النفسية التي تخفي في طياتها الداخلية العميقة حاجته الملحة للمجتمع البشري، وربما نستطيع القول بأنَّ دعوة الهوى للشاعر وإجابته لها تعويضٌ حقيقيٌّ أو بديلٌ لإنسان يتحدث معه ويجيبه في غربته، وفي التجسيد تقريب المعنى من ذهن المتلقي، وقد صاغ الشاعر صورته صياغة شرطية للاستفادة من التلازم بين جملتي الشرط والجواب، ففعل الشرط يستتبعه الجواب، وذلك لأنَّ الشاعر على يقينٍ باستجابته لنداء الهوى إذا دعاه، وهو ما زال في مكانه، فكانت الإجابة عاطفية تتمثل في **(زَفْرَة)** دلت على صدر مملوء بالهم والضيق بسبب ما أصابه وألمَّ به في غربته بعيدًا عن وطنه وأهله، فكانت الإجابة **(بِزَفْرَةٍ)**، وهو صوتُ تَنَفُّسٍ مصحوب إلى الخارج فيه آهةٌ وحرارة، والشاعر خارج موطنه في حزن وشوق، فناسب صوت الزفرة مقام الشاعر، وهذا غاية في الدقة والإحكام، فإحساس الشاعر الوجداني جعله يجيب الهوى بزفرة؛ لما لها من تحقيق الأثر النفسي في المتلقي، فهي تعبر عن معاناة الشاعر وما ينطبع في نفسه من حنين مبرح لأهله ووطنه، فخلق جسرًا مع المتلقي عبر فيه عن نوازع ألمه وضيق صدره، ولتوافُقِ اللفظةِ **(زَفْرَة)** بين صوتها ومعناها ـ فكان لصوت (الزاي)، وهو "من الأصوات المجهورة التي يصاحبها حدوثُ زفيرٍ يخرج من الأوتار الصوتية عن النطق به، وصوت (الفاء) وهو من "الأصوات المهموسة الرخوة، وصوت (الراء)، وهو "صوت مجهور متفشي، وصوت (التاء) وهو من "الأصوات المهموسة الشديدة المصمتة"[(١)] ـ دورٌ كبيرٌ في استحضار صورة الزفرة، فقد أدى اجتماع أصواتها المجهورة والمهموسة إلى إبراز المعنى بصورة دقيقة، فعبرت عن ذكرى الألم التي تصاحب ذكريات الشاعر، وحالته النفسية التي تستذكر حنينه إلى أهله ووطنه.

وشدة الزفرة الصادرة من أعماق الشاعر وانتشارها أدت إلى بكائه، فحاول سترها وإخفاءها بردائه خشية لومه بإظهار ضعفه، يقول: **(تَقَنَّعتُ مِنهَا**

(١) المختصر في أصوات اللغة العربية (دراسة نظرية تطبيقية)،محمد محمد حسن جبل،١٢٥، ١٣٢، ١٠٩، ١٢٢.

أَن أُلامَ رِدائِيا)، فالشاعر ستر زفرته الحارة التي أجابت الهوى لما دعاه وتقنّع بردائه معترضًا بقوله: **(أَن أُلامَ)** ليوضح سبب تقنعه بردائه، فلا يريد أن يُرى منه شوقه وحنينه لأيام هواه وموطنه، فيُلام على ذلك، فقد أباح الشاعر بمكنونات صدره من خلال **(زَفْرَة)** كانت المفتاح الذي أطلق إحساسه حاملًا إلى قلب السامع ووجدانه معاناته وحالته التي آل إليها من الوحدة والغربة، فلم يستطع أن يُخفي مشاعره الداخلية التي انعكست ظاهرة لمن يراها فعبر بـقوله: **(تَقَنَّعتُ)** الذي تحول من دلالته اللغوية ـ وهو "ما تُغَطِّي به المرأةُ من ثوب، تُغَطِّي رأْسَها ومحاسِنَها"[1] ـ إلى دلالة تعكس شدة ضعفه، وعدم قدرته على التحكم في مشاعره وإخفائها، مما جعله يلجأ إلى تغطيتها بردائه حتى يسترها.

ويعبر الشاعر عما بداخله مفتتحًا بقوله: **(أَقولُ)** ليوحي بأهمية المخبر به وإبقائه في دائرة الضوء وتوجيه الأنظار إليه، وفيه استشعار بمشاركة الآخرين معه قائلًا:

٨- أَقولُ وَقَد حالَت قُرى الكردِ[2] بَينَنا ● جَزَى اللَّـهُ عَمْـرًا خَيـرَ مـا كـانَ جازِيـا

يخبرنا الشاعر عن استحالة عودته إلى بلاده، فلا يقدر على دفع ألم البعد بالوصل مستهلًا بالفعل المضارع **(أَقولُ)** الذي يعكس حاجة الشاعر إلى من يحاوره ويحادثه بعد أن طال به الزمن وهو في الغربة؛ بل إنَّ تزامن الفعل **(أَقولُ)** مع الفعل **(حالَت)** من خلال واو الحالية أضفى على المعنى وشاحًا من الحزن ممزوجًا بالعجز، فلم يعد قادرًا على العودة إلى أهله ووطنه، فحالة الشاعر النفسية خلقت أوصافًا شعرية يصعب الإفصاح عنها باللفظ المباشر؛ لذا حوّل التعبير عنها كنائيًا، مما يُفضي إلى أجواء مشحونة بمشاعر تتعلق بوطنه الذي بِبُعده تسوء حالته، فكنى عن هذا البعد في قوله: **(وَقَد حالَت قُرى الكردِ)** ليُبين أنَّ هناك حاجزًا وفاصلًا من الصعب تخطيه للعودة إلى وطنه، وعدم تمكن الشاعر من تحقق مراده بسبب **(قُرى الكردِ)** التي حالت بينه وبين أهله، جعله في حيرة: أيُبدي جزعه لما حدث أم يدعو لـ **(عَمْرًا)**، ولكونه عاجزًا عن تحقيق

---

(١) لسان العرب، مادة: (قنع).

(٢) **قرى الكرد:** من قرى البيضاء. معجم البلدان، أبي عبد الله ياقوت الحموي، ٤/ ٥١٠.

مراده، ودفع ألم البعد اكتفى بالدعاء **(جَزَى اللَّهُ)** ليعكس لنا حالته النفسية التي جعلته يستدعي **(عَمْرًا)** ليدعو له متباهيًا لما قدمه له **(جَزَى اللَّهُ عَمْرًا)**.

ويبدو أنَّ الشاعر في صراع نفسي جعله يُعلن عزمه على عدم الخروج من وطنه إن عاد إليه مرة أخرى، قائلًا:

٩- إن اللَّـهَ يرْجِعنـي مِـنَ الغَـزوِ لا أَرى • وَإن قَـلَّ مـالي طالِبًـا مـا وَرائِيـا

فقد عمد الشاعر إلى أسلوب الشرط بـ **(إن)** على نحوٍ تتابعي متصل لخلق عنصر المبالغة والتشويق، فإن أرجعه الله لأ من الغزو إلى وطنه لا يطلب ما وراءه مهما كثرت المغريات ومهما قلَّ ماله، واستخدام أداة الشرط **(إن)**؛ لأنَّها "تستعمل في المعاني المحتملة الوقوع والمشكوك في حصولها ... والمستحيلة"[(١)]، ومجيء الشرط على نحوٍ تتابعي متصل؛ لأنَّ الشاعر يُريد أن يُعلمنا بسرعة استجابته إلى الله لأ، وتتواشج مع الصورة الشرطية صورة كنائية ـ في قوله: **(يرْجِعني مِنَ الغَزوِ)** ـ تُوحي بعودته إلى وطنه، وهذا أمرٌ مستبعدٌ جعله الشاعر أمرًا محتملًا بأسلوب الشرط الذي يقتضي تعَلُّق الرجوع، ولا يستلزم تحقق وقوعه؛ إذ تعلق تحقق الرجوع على إرادة الله لأ، وليقرر الشاعر معناه ويؤكد عدم الخروج من وطنه مرة أخرى في **(لا أَرى)** ضد النظر والاطلاع، ولما أدخل عليها الشاعر (لا النافية) تحول معناها من النظر والتطلع لما يتطلبه من مال، إلى الاكتفاء بما عنده والاقتناع به حتى وإن احتاج لقلة ماله، فكانت الجملة المعترضة **(وَإن قَلَّ مالي)** لتقرر مضمون ما قبلها ولدفع الإيهام لربما توهم البعض خروجه من وطنه مرة أخرى بعد عودته لأجل قلة المال طالبًا إياه.

إنَّ التجربة النفسية التي عاشها الشاعر وجسدها في غربته وبُعْده عن أهله، جعلته يجنح في خياله إلى حوار مفتعل متخيل موظفًا ابنته رمزًا لبث مشاعر الأبوة قائلًا:

١٠- تَقـولُ اِبنَتـي لَمّـا رَأَتْ طُـول رحْلَتـي • سـفارُكَ هَـذا تـارِكي لا أَبـا لِيـا

(١) معاني النحو، د. فاضل صالح السامرائي، ٤/ ٦٩، دار الفكر للطباعة والنشر، ١٤٢٠هـ -٢٠٠٠م.

لقد استحضر الشاعر ابنته في خياله، وأقام معها حوارًا داخليًا من خلال الفعل **(تَقولُ)** للدلالة على استمرار ابنته في قولها، كما يدل على أنَّها باشرت الحوار أولًا، فهي لا تغيب عن خاطره، فتسرب إلى نفسه حوارًا منها جعل المتلقي يتعاطف معه من خلال الإصغاء لأصوات النفس الصريحة، ولجوء الشاعر لهذا التخيُّل يبين ويوضح قسوة الغربة في بُعْده عنها ، فقد طال البُعْد وطالت الغربة في قوله: **(لَمّا رَأَتْ طُول رحْلَتي)**، ومما يزيد من تعاطف المتلقي مع الشاعر ويضاعف شعوره بالأسى أنَّ ما يُذكِره ببعد ابنته عنه قولها له: **(تارِكي لا أَبا لِيا)**، فهو لا يحب أن يترك ابنته دون أبٍ لها عندما تكبر، فعِظَمُ الموقف ألجأ الشاعر إلى الإيجاز في قوله: **(لا أَبا لِيا)**، وأجمل الحديث وكأنَّ الكلمات لا تُسعفه فطوى الصفة، والأصل: **(لا أَبا حيًا لِيا)**، فالحذف في مبنى الكلام دلَّ على المعنى الذي يقصده الشاعر، فالتحول من أصل الذكر إلى الحذف، أشار إلى تحول حال ابنة الشاعر من وجود أباها إلى فقدانه، وفي هذا تنبيهٌ يدل على الحالة النفسية التي تعيشها ابنة الشاعر، فكأنَّها تقول ولسان حالها: إنَّك بسفرك هذا جعلتني "كالمدعو عليها"[(١)]، فقد عمد الشاعر إلى إفراغ طاقة الانفعال لدى ابنته في صورة تدل على نفسية الشاعر المأزومة مما جعله يتوهم ويتخيل حوارًا بدأته ابنته، وفي هذا دلالة تُصور حزن الشاعر وألمه وحسرته لبعده عن أهله ووطنه.

فحالة الشاعر النفسية جعلته يتذكر الماضي وهو في خراسان مكان إقامته وهلاكه، وقد كان بعيدًا عنها قبل ذلك، ناقلًا حالته للتأثير في نفس المتلقي قائلًا:

١١- لَعَمرِي لَئِن غالَتْ خراسان هامَتي • لَقَد كُنتُ عَن بابَي خُراسانَ نائِيا

في تشكيل لغوي يوظف الشاعر صورة تَحمل دلالات جمالية في نَظم المعنى ، فقد أسند في قوله: **(غالَتْ خراسانُ هامَتي)** الفعل **(غال)** إلى غير ما هو له **(خراسان)** على سبيل المجاز العقلي، فجاءت العلاقة بين الفعل والفاعل علاقة

(١) **قَوْلِهِمْ لَا أَبا لَكَ:** كَلَامٌ جَرى مَجْرى الْمَثَلِ، وَذَلِكَ أَنك إِذا قُلْتَ هَذَا فإِنك لَا تَنْفي فِي الْحَقِيقَةِ أَباهُ، وإِنما تُخْرِجُه مُخْرَج الدُّعاء عَلَيْهِ أَي أَنت عِنْدِي مِمَّنْ يستحقُّ أَن يُدْعى عَلَيْهِ بِفَقْدِ أَبيه. لسان العرب،مادة: (أبى).

سببية، لاستحالة صدور فعل الاغتيال حقيقة من خراسان، وإنَّما كانت السبب في الاغتيال من أعدائها، فالشاعر أبرز خراسان في صورة تشخيصية، فخُيّل للسامع أنها تحولت من حال إلى حال، فكوَّن الشاعر بهذا المجاز صورة بديعية للمبالغة في تحميل **(خراسان)** مسؤلية اغتياله فأسند الفعل إليها، ولا ريب في أن للمجاز في هذا الإسناد الفضل في رسم الصورة التي أرادها الشاعر، وتواشجت هذه الصورة في صورة كنائية؛ حيث كنى الشاعر في قوله: **(غالَتْ خراسانُ هامَتي)** عن هلاكه وموته، فالكناية تجاوزت الشكل المادي التعبيري إلى ما وراءها من حقيقة نفسية، فبواسطتها عَرض الشاعر الدليل على صحة دعواه، فبُعْده عن وطنه إلى خراسان سبب في هلاكه؛ حيث تبدل حاله وتغيَّر؛ لذا استهل صورته بالأسلوب الإنشائي الذي يُعدُّ من أقوى الأساليب في إثبات المعنى وتحقيقه دلالة على تشبثه بالحياة، مما يزيد من إحساسه بالندم على ارتحاله؛ لأنَّ نتيجة ارتحاله أودت بحياته، فيقسم الشاعر في قوله: **(لَعَمرِي)** ويؤكد قسمه بـ (اللام– قد – الفعل الماضي) في قوله: **(لَقَد كُنتُ)**، ليدل على تحسُّره وندمه لارتحاله عن وطنه، واستعطاف أهله دون أن يكون بينهم، كما يؤكد على خبر هلاكه وموته في تلك البلاد البعيدة، وفي حذف خبر **(لَعَمرِي)** وتقديره: (قسمي) ، أي: لعمري ما أقسم به لئن مت في خراسان، فقد كنت بعيدًا عنها قبل ذلك، فقد أراد الشاعر بحذف مبنى الكلام تقرير الحقيقة في نفوس المتلقين كما أحسها مقررة أكيدة في نفسه، وفي تكرار **(خراسانَ)** دلالة على حالة الشاعر النفسية تجاهها،كما في التكرار من دور كبير في خلق إيقاع مُعبّر يُصور الموقف، ويحمل إيحاءات تتمثل في الغربة وبُعْد الشاعر عن أهله، مما تؤجج عاطفة الحنين إلى وطنه، وتعبير الشاعر باستخدام ضمير المتكلم **(لَعَمرِي- هامَتي - كُنتُ)** دلالة على طغيان الجانب الذاتي في وصف مشاعره تجاه وطنه.

ويؤكد الشاعر على عدم رجوعه إلى خراسان إذا خرج منها، وعاد إلى وطنه، قائلًا:

١٢– فَإِن أَنجُ مِن بابَي خُراسانَ لا أَعُد • إِلَيها وَإِن مَنَّيتُموني الأَمانِيا

فقد عمد الشاعر إلى صياغة صورته صياغة شرطية للاستفادة من التلازم بين جملتي الشرط والجواب، فنجاة الشاعر من خراسان يستتبعها عدم

العودة إليها مرة أخرى، واعتماد الشاعر على أسلوب الشرط، وإيثاره الأداة (**إن**) أفاد بأنَّ الشاعر لم تتحقق نجاته بعد، فالشرط يقتضي سرعة الإجابة كما يقتضي طلب تحقق الفعل المطلوب على الفور، وهو النجاة (**أَنجُ مِن بابَي خُراسانَ**)، فكانت صيغة الفعل (**أَنجُ**) تدل على طلب السرعة في الإجابة، ورغبته في تحققها؛ لأنَّه في ضيق وأزمة يحتاج إلى سرعة التخلص منه، ودلالة المقطع الصوتي للفعل (**أَنجُ**) ـ المكون من حرف الهمزة، والنون، وهما من الأحرف "المجهورة، وحرف الجيم الانفجاري الاحتكاكي"[(١)] ـ كان له دور في إبراز طلب النجاة بقوة وشدة، كما نلاحظ صفة الجهر التي ناسبت المعنى في رسم بُعْدٍ صوتي تناسب مع صورة الحدث المرتبط بمشاعر الشاعر القوية المرتبطة بحزنه الشديد وألمه العميق الصادر من نفس معذبة حائرة تبث لواعج الشوق لأحبته، فما حكاه جرس الهمزة والنون والجيم، ولدَّ بغلظته وشدته نغمة قوية أحدثت إيقاعية تُجاوِب وتُناغم المعنى في دلالة تُعبِر عن قوة مشاعر الشاعر تجاه وطنه التي لا تتهاوى أمام الهلاك، وأمنيته بالنجاة التي أصبحت صعبة المنال، إذ يأتي الشرط في لحظة مليئة بالحزن قد أثقلها الألم عندما ربط شرط النجاة بعدم العودة إلى خراسان، وجاء الجواب منفيًا في قوله: (**لا أَعُد**) ليؤكد على عدم عودته إلى خراسان حال نجاته منها، كما جاء قوله: (**وَإِن مَنَّيتُموني الأَمانِيا**) ليوكد أيضًا على استحالة عودته حتى وإن أغرته الأماني لترك وطنه، وقد استدعى المعنى الجناس في (**مَنَّيتُموني الأَمانِيا**) ليضفي على السياق عمقًا محملًا بدلالة الحسرة على تركه وطنه طائعًا إغراء الأماني.

ويتعجب الشاعر مستغرقًا في معانيه التي تمر بمخيلته رافعًا تيار الأسى والحسرة الذي أخذ بمجامع قلبه قائلًا:

١٣- فَللَّهِ دَرّي يَومَ أَترُكُ طائِعًا • بَنِيَّ بِأَعلى الرَقمَتَينِ وَمالِيا
١٤- وَدَرُّ الظِباءِ السانِحاتِ عَشِيَّة • يُخَبِّرنَ أَنّي هالِكٌ مِن وَرائِيا
١٥- وَدَرُّ كَبيرَيَّ اللَذين كِلاهُما • عَلَيَّ شَفيقٌ ناصِحٌ لَو نَهانِيا

(١) المختصر في أصوات اللغة العربية (دراسة نظرية تطبيقية)،محمد محمد حسن جبل،٧٤، ١٠٢، ١١١.

فقد وظف الشاعر صورًا متجاورة ليشكل صورة يصف بها لحظات فريدة جَنح بها خياله وهو هائم في غربته، وهذا لأنَّ حاجته الماسة لإرضاء دوافعه النفسية جعلت خياله ينسج هذه الصور ليعبر عن حسرته لتركه حياته ووطنه ليعيش غربته وما لازمها من بُعْد وفراق وحنين، فتعجب الشاعر من نفسه لتركه ماله وبنينه طائعًا مُختارًا، وتعجب من الظباء التي سنحت له، ومن والديه اللذين توقعا هلاكه إذا ارتحل، كما تعجب من عدم استجابته لداعي الهوى.

إنَ تشكيل الشاعر لهذه الصورة موظِفًا أساليب متنوعة في رسمها أتاحت له التعبير عن مقصوده المعنوي بمنطوقه اللفظي، فعبر عن إحساسه الداخلي قائلًا:

١٣- فَللَّـــهِ درِّي يَـــومَ أتـــركُ طائِعًـــا • بَنِـيَّ بِـأَعلى الـرَقمَتَينِ وَمالِيـا[(١)]

فكنى في قوله: **(فَللَّهِ درِّي)** عن صفة التحسر على الماضي والشعور بالحنين إليه وندمه على ترك بنيه وأمواله باختياره متعجبًا من نفسه على تركهما بأعلى الرقمين، وهذا أقرب إلى عتاب النفس، دلالة على إحساسه بالندم، ولا ريب في أنَّ تقديم شبه الجملة **(للَّهِ)** على المبتدأ **(درِّي)** له دلالة مقصودة بواسطة الربط بين مفهوم (التعجب) و**(للَّهِ درِّي)**، فالكثير ممن حذر الشاعر على عدم ترك وطنه والرحيل، ولكنَّ الشاعر لم يَعِ هذا وترك وطنه باختياره فكان هلاكه، لذا كان التقديم للدلالة على حسرة الشاعر على فعله، ولو تأخر الخبر عن المبتدأ لأدى إلى خفاء المعنى، ففي التقديم انعكست دلالة المعنى على اللفظ؛ لأنَّ لفظ **(درِّي)** رمز حسي يدل على الحياة الهانئة التي ألفها الشاعر في موطنه، فهذه الرمزية في استعمال دلالة اللفظ تشي بالنظرة التي كان الشاعر يتمنى دوامها، ولكنها تحولت بتركه وطنه، فكان للتعجب بالصيغة السماعية **(للَّهِ درِّي)** أثر قوي

---

(١) **الدَّرُّ**: الْعَمَلُ مِنْ خَيْرٍ أَو شَرٍّ؛ وَمِنْهُ قَوْلُهُمْ: لِلَّهِ دَرُّكَ، يَكُونُ مَدْحًا وَيَكُونُ ذَمّا، وقيل: لِلَّهِ دَرُّه؛ الأَصل فِيهِ أَن الرَّجُلَ إِذا كَثُرَ خَيْرُهُ وَعَطَاؤُهُ وإِنالته النَّاسَ قِيلَ: لِلَّهِ درُّه أَي عَطَاؤُهُ وَمَا يُؤْخَذُ مِنْهُ، فَشَبَّهُوا عَطَاءَهُ بِدَرِّ النَّاقَةِ ثُمَّ كَثُرَ اسْتِعْمَالُهُمْ حَتَّى صَارُوا يَقُولُونَهُ لِكُلِّ مُتَعَجِّبٍ مِنْهُ. لسان العرب، مادة: (درر)، **والرَّقْمَتان**: قريتان بين البصرة والنباح، وهما على شفير الوادي، وهما منزل مالك بن الريب، معجم البلدان، أبي عبد الله ياقوت الحموي، ٣/ ٦٦.

في شد انتباه المتلقي، وشَنَّف آذانه لما تُوحي إليه اللفظة من دلالات تعكس ما أراده الشاعر من معنى.

لقد وفق الشاعر في التعبير باستخدام الفعل (**أتركُ**) الذي يحتوي على صوتي (التاء، الكاف)، واشتراكهما في صفتي " الهمس، الاستفال"[(١)]، فالدلالة الصوتية لهما ولَّدت إيقاعًا حزينًا ينسجم مع حالة الأسى العميق والحسرة والندم التي يشعر بها، كما تتناسب مع الأسلوب المنكسر الموحي بإلقاء العبء على نفس الشاعر، كما ولَّد صوت (الراء) إيقاعًا سريعًا تناسب مع سرعة ترك الشاعر لبنيه وأهله، وبهذا يُحقق الصوت نغمًا مناسبًا وملائمًا للمعنى مما ساعد في نقل صورة حسرة الشاعر وندمه على تركه لبنيه وماله.

وقد اعتمد الشاعر بمهاراته على أسلوب الاحتراس في قوله: (**طائِعًا**) ليدفع من يتوهم ويشك أنه ترك بنيه وماله مجبرًا؛ بل كان باختياره في (**أعلى الرَقمَتَينِ**) إشارة إلى المكان المحمَّل بدلالات الأمن، فقد كان يقيم في أعلى مكان لا يصل إليه الخطر، وقوله: (**مالِيا**) إيغال إشارة وتنبيه لمصدر الأمان والسعادة، فعقب ذكر بنيه بذكر المال، وجمع بينهما في حكم الترك دلالة على تحسره وندمه على تركهما، فقد أعطى المعنى دفقة شعورية مكثفة عندما وُظف في عدة صيغ أسلوبية متناغمة مع اللغة الدلالية.

ويستمر الشاعر في إحساسه بالحسرة والندم، متعجبًا من تعرض الظباء له وإخباره بهلاكه قائلًا:

١٤- وَدَرُّ الظبـــاءِ الســـانِحاتِ[(٢)] عَشِـــيَّة • يُخَبِّـــرنَ أَنّـــي هالِـــكٌ مِـــن وَرائِيـــا

فقد كنى الشاعر في البيت عن صفة التشاؤم لِيحرك وجدان المتلقي لِيصل إلى الصورة الحقيقية التي يريد أن يُعبر عنها، إذ إنَّ المبالغة التي تُولدها الكناية هي في إعطاء المعنى مصحوبًا بالدليل.

---

(١) المختصر في أصوات اللغة العربية (دراسة نظرية تطبيقية)،محمد محمد حسن جبل،٩٨، ١٢٢.

(٢) **السانِحُ**: مَا أَتاكَ عَنْ يَمِينِكَ مِنْ ظَبْيٍ أَو طَائِرٍ،وَبَعْضُهُمْ يَتَشَاءَمُ بِالسَّانِحِ. لسان العرب، مادة: (سنح).

لقد استحضر الشاعر من ذاكرته عادة التطير عند العرب، فقد كان له "شأن كبير في حياتهم، ولكنهم اختلفوا في تفاؤلهم وتشاؤمهم، فمنهم من يتشاءم بالبارح، ويتبارك بالسانح، ومنهم من يرى خلاف ذلك"(١)، فتشاءم الشاعر بالظباء السانحة التي أخبرته بهلاكه ليبرز التوتر النفسي والاضطراب الذي حدث نتيجة تركه بنيه وماله، فقد استطاع الشاعر في التعبير عن المعنى بقدرته على تشكيل لغوي قرب المعنى إلى ذهن القارئ والمتلقي.

وكما تعجب الشاعر من نفسه أنَّه ترك بنيه وماله طائعًا، وتعجب من الظباء التي أخبرته بهلاكه، تعجبَ أيضًا من عدم الإصغاء لنصيحة والديه قائلًا:

١٥- وَدَرُّ كَبيـــرَيَّ اللَـــذين كِلاهُمـــا • عَلَـيَّ شَـفيقٌ ناصِـحٌ لَـو نَهانِيـا

فمعاناة الشاعر التي تدور في نفسه وطبيعة الصراع الحاد الذي يتملكه، والذي بات يخلق في نفسه صورًا تُعبر عن حالته النفسية التي تتضح متجسدة في الألفاظ؛ فلفظة (**وَدَرُّ كَبيرَيَّ**) كناية عن والديه، وهنا تبدو اللفظة مشحونة بدلالة الندم والحسرة والشعور الحاد بقرب الخطر عليه، فصورة والديه الكبيرين وهما مشفقان ناصحان له ـ لم تجد تجاوبًا منه ـ أثارت في نفسه الإحساس العميق بالندم على عدم الامتثال لنصحهما.

ويلجأ الشاعر إلى الصور المتجاورة في أسلوب كنائي يترك أثرًا في نفس المتلقي بانفتاحه على آفاق الخيال الواسع متأملًا المعاني المستترة خلف الألفاظ في قوله:

١٦- وَدَرُّ الهَوى مِن حَيثُ يَدعو صَحابَتي • وَدَرُّ لُجـــاجَتي وَدَرُّ اِنتِهائِيـــا

إنَّ تداخل الصور يعبر عن إحساس الشاعر الداخلي المحمل بدلالة الحسرة والندم، فكنى عن الحسرة في (**وَدَرُّ الهَوى**) و(**وَدَرُّ اِنتِهائِيا**)، وعن التهكم في (**وَدَرُّ لُجاجَتي**)، فالشاعر يتعجب في حسرة من عدم استجابته لداعي الهوى؛ بل لَجَّ في العِناد الذي آل به إلى الهلاك والانتهاء في الغربة.

(١) الزجر والعيافة والطِّيَرَة في الشعر الجاهلي، د. أحمد عبد المنعم حالو، ٤٢٥، م٨٦/ ٢، مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق.

ويستند الشاعر في تصويره للهوى إلى طاقة تخييلية عالية تُصوره في صورة من يدعو، وذلك بإضفاء صفة إنسانية عليه، وهذا ينبع من حالته النفسية التي تخفي في طياتها الداخلية حالة الشاعر حين دعاه الهوى هو وأصحابه، ولم يستجب سوى أصحابه، وبهذا تظهر الحالة الانفعالية للشاعر وينقلها إلى المتلقي.

ونلاحظ أنَّ الشاعر صدر صيغة (ودَرُ) أبياته السابقة وكررها، لتقوية روح الحسرة والندم والأسى تفجُّعًا وتوجُّعًا على ماضيه، لذا آثره وكأنَّه يجد فيه راحة لآلامه النفسية، فالتكرار صوَّرَ حالة الشاعر النفسية الحزينة التي آل إليها بعد تركه مصادر الأمان، وعدم الاستجابة، والذهاب في طريقٍ انتهى به إلى الهلاك، فعبَّرَ عما يعانيه بشكلٍ مفصلٍ متتابعٍ بأسلوبٍ تربطه كل (واو) بحدث معين من خلال الصورة من صور حياته، فدلالة أداة الربط (الواو)[1] تظهر في إحكام السياق كنسيم متسق منتظم، فقد جمع الشاعر بينهم دلالة على أنَّه تعرَّض لهم جميعًا، لا واحدًا دون غيره، وفي هذا إشارة على ندمه وحسرته في عدم التفاعل السياقي بين أجزاء الكلام، وإبراز جماليته في عطف متلائم متناغم.

ولما كانت انفعالات الشاعر قوية، لجأ إلى استعمال تعبيرات غير مألوفة تنم عن الحالة النفسية التي جعلته يجنح بخياله في التعبير عن انفعالاته بدلالات لفظية في سياق يعتمد على الخيال ليحقق نوعًا من التواصل الوجداني قائلًا:

١٧- تَـذَكَّرتُ مَـن يَبكـي عَلَـيَّ فَلَـم أَجِـد ● سِـوى السَّـيفِ وَالـرُّمح الرُدَينِـيِّ باكِيـا

ويوظف الشاعر فعل التذكر في قوله: (**تَذَكَّرتُ**)، وهو فعل لا إرادي يحمل بين طياته تجربة نفسية تتجاوز اللغة الدلالية إلى اللغة الإيحائية لتحقق صورة عميقة تنقل لنا إحساس الشاعر تجاه استدعاء ذاكرته جزءًا من ماضيه في قوله: (**تَذَكَّرتُ**) بصيغة الفعل الماضي الذي جاء منسجمًا مع آلية التذكر الحالية دلالة على الغربة المقيتة التي جعلته يستدعي من ذاكرته مَن يتواصل معه، فالتذكر ما هو إلا جسر ممتد من الماضي إلى الحاضر، فقد بدأ به الشاعر

(١) أداة تفيد"الجمع بلا قيد، فلا يشترط الترتيب في متعاطفيها" حروف المعاني بين الأصالة والحداثة، حسن عباس، ١٦، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٠م.

ليهيئ المتلقي لما جال بعقله لتتسلل الذكريات إلى عقله في نفسية حزينة لا تجد مَنْ يبكي عليها سوى سيفه ورمحه الرديني، موظفًا أسلوب القصر ليعبر من خلاله تأكيد ما يرمى إليه في قوله: **(فَلَم أَجِد سِوى السَّيفِ وَالرُّمحِ الرُدَينِيِّ باكِيا)**، وطريق القصر النفي والاستثناء الذي يُعد من أبلغ طرق القصر وأوضحها في الدلالة، وتتضح قيمة القصر هنا من خلال التأكيد على اقتصار البكاء على السيف والرمح الرديني، فقد أسقط الشاعر عليهما صفة إنسانية تحملهم على التعاطف معه، فهي أدواته الخاصة الملازمة له في جميع أوقاته لا تُفارقه؛ لذا كان من الطبيعي بكاؤهما لفراقه؛ لأنَّهما مَنْ شعرا بفقده لتركه أهله ووطنه، وحيدًا في غربته ليس معه سوى أدوات حربه التي تدل على شجاعته وعلاقته القوية بهم، مما جعله يكسبهم طبيعة جديدة لا وجود لها في الواقع، في صورة تُوحي بشعورٍ عميقٍ بالحزن والأسى لهذا الموقف الصعب الذي لم يجد حوله مَنْ يبكي على فراقه سوى **(السَّيفِ وَالرُّمحِ الرُدَينِيِّ)**، وفي هذا محاولة للخروج من حجم الألم والحزن والتحلل من الواقع النفسي المأزوم، كما فيهما من إظهار مدى تعلق الشاعر عاطفيًا بهذه الأشياء الملازمة له أينما حلّ أو ارتحل، فتشخيص السيف والرمح ومنحهما صفة إنسانية في قوله: **(السَّيفِ وَالرُّمحِ الرُدَينِيِّ باكِيا)**؛ حيث شبه السيف والرمح بإنسان، وحذفه وأبقى على لازم من لوازمه **(البكاء)** على سبيل التخييل بالاستعارة التي منحت الجماد صفة ليست له، لتقريب المعنى من ذهن المتلقي، فمحاولة الشاعر أنسنة السيف والرمح عَبْرَ خلع الذات عليهما ليسقط أحاسيسه وشعوره تجاه غير الإنساني، وإكسابه صفة تكشف عن نفسيته؛ إذ يخيم عليه جو من عدم الوعي والإدراك لما يعتريه من أحاسيس جعلته يعمد إلى هذه الصورة لغرض مشاطرته وجدانيًا، والبلوغ بالمعنى إلى أقصى غاياته، ليصل بأحاسيسنا إلى أقصى ما يمكن، وقد اختار الشاعر من بين أدوات الحرب **(السَّيف)** فهو "السّلاح الرئيس الذي يحرص عليه، ويحمله العربي ملازمًا له كظله لا يفارقه، ولا غنية له عنه، فهو أشبه بالسلاح الشخصي له"[1] و**(الرُّمح)**

(١) ألفاظ القتال في الشعر الجاهلي(دراسة دلالية)، ناظم خليل حسين اللوقة، ٦٦، رسالة ماجستير، جامعة الأزهر ، غزة فلسطين، ١٤٣٢هـ -٢٠١١م.

وهو "من أسلحة الطعن النافذة التي تشق طريقها في جسد من يُرمى به"(١)، ووصفه بأنَّه (**الرُدَينِيِّ**)، أي: قوي، نسبة إلى "امرأَة السَّمْهَرِيّ، تُسَمَّى رُدَيْنة"(٢)، كانت تجيد صنع الرماح.

فقد ربط الشاعر بين (**السَّيفِ وَالرُّمحِ الرُدَينِيِّ**) بأداة العطف (الواو) دلالة على اشتراكهما في البكاء، ففي الجمع بينهما كشف عن فاعلية العطف بالواو، وليس الربط بين اللفظتين، وإنما الكشف عن التفاعل بين أجزاء الكلام، وإبراز جماليته في العطف بينهما (**السَّيفِ وَالرُّمحِ**) مراعاة نظير أسهمت في إيجاد تناسب، وجمعٍ بين أطراف الكلام المتعاطف، وفيه إشارة تدل على شجاعة الشاعر في حسن إدارة المعركة، والنيل من القريب بـ (**السَّيف**)، والبعيد بـ(**الرُّمح**).

ونلاحظ صورة عدم بكاء أحد من البشر على الشاعر مُقابل صورة بكاء السيف والرمح، فالصورة المتقابلة بين موقفين تؤكد على بكاء (**السَّيفِ وَالرُّمحِ**)، فالتقابل منح السياق رونقًا، وأكسبه قوة وتماسكًا بما حواه من صورٍ متجاورةٍ ومتداخلةٍ تلتحم فيها المفردات معبرة عن صورتين حققتا التأثير المطلوب في نفس المتلقي والسامع، ونلاحظ الدقة في استخدام الفعل المضارع (**يَبكي**) ليكشف عن استمرارية ودوام البكاء، ويشير إلى الغربة التي جسدت المعاناة المضنية المنحصرة في علامة دالة عليه وهي البكاء، كما نلاحظ اسم الفاعل (**باكِيا**) الدال على استنطاق الجماد في محاولةٍ تدلُّ على عِظَمِ ما أصاب الشاعر في مشهدٍ باكٍ مُشخص للجماد؛ نظرًا لأنَّ الغربة موحشة ليس فيها سوى أدوات الحرب، وعِدَّتها التي يأنس بها.

لقد عبر الشاعر عن دواخله النفسية المريرة، وقد استبدت به نوازع النفس بعد أن كُتب عليها الاغتراب، مما دفعه إلى توظيف عدة صور متجاورة لتُشكل صورة تُعبر عن القلق النفسي والحيرة التي تستحوذ عليه، خاصة في عدم وجود من يعبر عن حزنه بالبكاء على فراق الشاعر سوى أدوات الحرب، ولم يقف عند هذه الصورة التي جعل فيها الجماد يتأثر لفراقه؛ بل جعل فرسه القوي الشديد

(١) ألفاظ القتال في الشعر الجاهلي دراسة دلالية، ناظم خليل حسين اللوقة، ٩٧.
(٢) لسان العرب، مادة : (ردن).

يتأثر أيضًا لفراقه، ولم يكن التأثر في التعبير بالبكاء فقط، وإنما كان تأثرًا ملموسًا يقول:

١٨- وَأَشـــقَرَ مَحبوكًـــا يَجُـــرُّ عَنانَـــهُ[١] ● إلى الماءِ لَم يَترُك لَهُ المَوتُ ساقِيا

فهذا الفرس لم يعرف مَنْ سيورِده الماء بعد فراق الشاعر له، والجمع بين السيف والرمح في البيت السابق، وقرنهما بالفرس هنا؛ لأنَّهم ملازمون له في ساحة القتال إشارة إلى شجاعة الشاعر وقوته، ويكني الشاعر عن فرسه في قوله: **(وَأَشقَر)**، فهذا الفرس القوي الشديد الذي يتذكره الشاعر قد تأثر بموته، فالحسرة والألم والنهاية المؤلم للشاعر تعدَّتْهُ لتصيب فرسه الذي جرَّ لجامه إلى الماء ليروي ظمأه، ولم يجد من ينزع عنه اللجام كناية عن فقد صاحبه الذي يسقيه، فصورة الفرس تنم عن إحساسٍ بالشفقة تجاه هذا الفرس الذي **(لَم يَترُك لَهُ المَوتُ ساقِيا)** إطناب بالتذييل أكد على العلاقة الحميمية التي تربط الشاعر بفرسه، وإسناد الترك للموت من قبيل المبالغة؛ لأنَّ الموت هو السبب في ترك الشاعر لفرسه، وهذا الإسناد المجازي من قبيل المجاز العقلي.

وسرعان ما يشتد الشوق بالشاعر، وتسيطر عليه العاطفة، فيستدرك في قوله:

١٩- وَلَكِـن بِأَكنـافِ السُـمَينَةِ[٢] نسـوَةٌ ● عَزيـــزٌ عَلَـــيهِنَّ العشـــيَّةَ مـــا بِيـــا

بـ **(لَكِن)** ليؤكد على وجود من يبكي على فراقه من البشر، وذلك بعد نفيه عدم وجود أحد من البشر يبكي على فراقه، في قوله:

١٧- تَذَكَّرتُ مَن يَبكي عَلَيَّ فَلَم أَجِد ● سِوى السَّيفِ وَالرُّمحِ الرُدَينِيِّ باكِيا

فقد وظف الشاعر صورة كنائية في قوله: **(بِأَكنافِ السُمَينَة)** كناية عن وطنه، وتجاورها صورة أخرى في قوله: **(عَزيزٌ عَلَيهِنَّ)** كناية عن الموت، ففي وطنه من يبكيه ويعز عليهن ما به وهم **(نسوَةٌ)**، ولم يقل: (رجال)، دلالة على أنَّ النسوة

---

(١) **المَحْبوك:** الشَّدِيدُ الْخَلْقِ مِنَ الْفَرَسِ وَغَيْرِهِ، **وعِنانَ:** اللِّجَامِ.لسان العرب، مادة : (حبك، عنن).

(٢) **السُّمَينة:** بلفظ تصغير سمنة، وهو أول منزل من النباج للقاصد إلى البصرة. معجم البلدان، أبي عبد الله ياقوت الحموي، ٣/ ٢٩٤.

يشعرن بالفقد أشد من الرجال، وخص شعور النسوة بـ (**العشيّة**)؛ لأنَّه الوقت الذي تخلو فيهن إلى أنفسهن، ويتذكرن ما حدث طوال اليوم، وتتراكم عليهن الهموم والأحزان، ويتذكرن الشاعر، ويعز عليهنَّ حاله في الغربة.

لقد عمد الشاعر إلى تشكيل لغوي يجنح به إلى مصاف الوجدان ليخلق صورة مُفعمة بأبعاد نفسية زاخرة بعاطفة الضعف، واصفًا لنا أحداث مشهد وفاته الحزين قائلًا:

٢٠- صَـريعٌ عَلـى أَيـدي الرِجـالِ بِقَفـرَةٍ • يُسَوُّونَ لحدي حَيثُ حُمَّ[١] قَضائِيا

٢١- وَلَمّـا تَـراءَت عِنـدَ مَـروٍ[٢] منِيتـي • وَخَـلَّ بِهـا جِسـمي وَحانَـت وَفاتِيـا

٢٢- أَقـولُ لأَصـحابي اِرفَعـوني فَإِنَّـهُ • يَقَـرُّ بِعَينـي إن سُـهَيلٌ[٣] بَـدا لِيـا

فقد وظف الشاعر من خلال تداخل الصور المتجاورة ما آل إليه من وصف حاله في قوله: (**صَرِيعٌ**)، معتمدًا على أسلوب الحذف، فحذف المسند إليه (**أنَا**)، وبدأ بالمسند ليقرر حَاله، دلالة على الاهتمام بها، فكأنَّ هناك شيء أهم من المسند إليه، والابتداء بالنكرة (**صَرِيع**) لاستنكار الشاعر حالة الاغتراب الملازمة له قبل موته وبعده، فرسم لنا صورة معبرة تحمل كل أحاسيس الضعف لِما أصابه وحلَّ به بأسلوب الحذف في المبنى لربطه بالمعنى الذي يقصده، فهو يتحدث عن كونه (**صَرِيعا**) وهذه هي الركيزة التي يرتكز عليها المعنى، فقد تناسبت اللفظة مع الحالة المراد تصويرها تناسقًا بديعيًا، فبَعد أن عاش الشاعر وحيدًا في الغربة نراه (**صَرِيعا**)، فقد رسمت لنا هذه اللفظة صورة بصرية ـ كاملة تثير إحساس المتلقي، وتؤثر في نفسه ـ اعتمد فيها الشاعر على أسلوب العرض من خلال الوصف؛ ليلتقط صورة ضمت بين طياتها معاني ودلالات نفسية؛ ليربط بينها وبين واقعه النفسي، وإحساسه الخاص الذي يرى فيه حسرة وندمًا وضعفًا على ما آل إليه.

---

(١) **حُمَّ الشيءُ**: أَي قُدِّرَ. لسان العرب، مادة: (حمم).

(٢) **مَرو**: أشهر مدن خراسان، أنهارها تجري بالبركة. معجم البلدان، أبي عبد الله ياقوت الحموي، ٥/ ١٣٣.

(٣) **سُهَيْلٌ**: كَوْكَبٌ لَا يُرى بخُراسان ويُرى بِالْعِرَاقِ، وقيل: يُرى بِالْحِجَازِ وَفِي جَمِيعِ أَرض الْعَرَبِ وَلَا يُرى بأَرض أَرمِينِيَة.لسان العرب، مادة: (سهل).

إنَّ تشكيل الشاعر لصورة حَمله على أيدي الرجال في تلك البلاد البعيدة استعدادًا لوضعه في لَحْدٍ أقاموه؛ حيث نزل به قدر الله وقضاؤه، تُعبر عن إحساس الضعف والحرمان والعجز والحسرة على إحساس الغربة الممتد بعد وفاته في قوله: **(قَفرَةٍ)**، وضاعفها قوله: **(يُسَوُّونَ لحدي حَيثُ حُمَّ قَضائِيا)** كناية عن موته، وكأنَّ النزول إلى القبر في هذا المكان البعيد لا يكفي لإحساس الغربة المميت لدى الشاعر؛ بل إنَّ هذا المكان كان يعيش فيه أيضًا حياته غريبًا بعيدًا عن أهله ووطنه، وعندما أحس الشاعر بقرب أجله عند مدينة **(مَرو)** واضطرب جسمه وقربت وفاته، التمس مِن أصحابه في قوله: **(أَقولُ لأَصحابي اِرفَعوني)** أن يرفعوه؛ حيث يرفع بصره إلى السماء، ويسمو به إلى **(سُهَيل)** ليشهد هذا الكوكب المحبوب لديه، ولفظ **(سُهَيل)** رمز للأهل والوطن؛ لأنَّه لا يُرى ناحية خراسان؛ حيث مكان الشاعر الذي وافته المنية فيه؛ بل يُرى في بلده (وطنه)، فقد أطلق الشاعر العنان في اختيار ألفاظه للتعبير عن انفعالاته النفسية، فكان لتوظيف صيغة الفعل **(أَقول)** في حواره مع أصحابه أثرٌ كبيرٌ لدى المتلقي، كما وظف فعل الأمر **(ارفَعوني)** لغرض الالتماس، فقد ناسب المعنى للتأكيد على استمرار الشاعر في التماس رفع أصحابه له حتى يرى سهيلًا؛ لأنَّه لا يُمكن رؤية هذا النجم لعلوه وارتفاعه عن الأنظار، ولا تتحقق رؤيته إلا إذا ارتفع الشاعر وعلا، فالمسافة بين الشاعر وبين النجم بعيدة جدًا، لذا استخدم الشاعر تغييرًا غير مألوف، وحوّل دلالة الفعل **(ارفَعوني)** من طلب الرفع على جهة الإلزام إلى طلب الرفع على جهة الالتماس، وهذا التحول من المعنى الحقيقي إلى المعنى المجازي لينسجم مع المعنى، فارتفاع الشاعر ليرى ما يُسعده ويُفرحه في قوله: **(يَقَرُّ بِعَيني)** كناية عن فرحه وسعادته لرؤية هذا النجم الذي يُعد من "أَلْمَعِ النُّجومِ"[1]، فعلاقة الشاعر بالنجم **(سُهَيل)** رمز للاتصال، فهو الوسيط الذي يمكن من خلاله أن يتواصل مع أهله، فقد مُنح الرمز دلالة خاصة ترتبط بنفسية الشاعر، وتعبر عن سعادته وفرحه لرؤيته وكأنه تواصل معه أهله، فهو البريق الذي يعطي للشاعر إحساس الاتصال والأمان معتمدًا على اقتران الفعل **(يَقَرُّ)** بـ**(إنَّه)** ليؤكد على أنَّ

(١) معجم الغني الزاهر، عبد الغني أبو العزم، مادة: (سهل)، دار الكتب العلمية، ط١، ٢٠١٣م.

ما يطمع إليه هو مصدر سروره وسعادته المشروط بظهور ورؤية النجم سهيل في قوله: **(إن سُهَيلٌ بَدا لِيا)**، كناية عن شدة تعلق الشاعر بوطنه، فقد عبر اللفظ عن إحساس الشاعر، ومكَّن المتلقي من استشفاف المعنى المقصود، وتعظيمًا لهذا النجم جاء لفظ **(سُهَيل)** مُصغرًا.

ونلاحظ استدعاء الشاعر تركيبًا قرآنيًا من قوله تعالى:﴿ فَرَدَدْنَاهُ إِلَىٰ أُمِّهِۦ كَىْ تَقَرَّ عَيْنُهَا وَلَا تَحْزَنَ... ﴾[1]، وذلك لما يحمله من خاصية دلالية مكثفة تُعبر عن المعنى الذي أراده الشاعر، وتُصوره في أدق تصوير، وقَرنها الشاعر بسياق صورته ليؤكد على الفرح والسرور **(يَقَرُّ بِعَيني)**، وذلك بعد أن أجرى بعض التغيير اللغوي المناسب للبناء الشعري خاصته، فحول الدلالة من صيغة المؤنث في الآية القرآنية إلى الدلالة بصيغة المذكر؛ لأنَّ الشاعر يتحدث عن نفسه،كما نلاحظ استحضار الشاعر صورة تبدل حاله إلى الفرح والسرور برؤية النجم سهيل في قوله: **(يَقَرُّ بِعَيني إن سُهَيلٌ بَدا لِيا)**، والمتمثلة في المثل العربي: "إذَا طَلَعَ سُهَيل، رُفِع كيْل وَوُضِعَ كَيْل، فبمرور الأيَّام تتَبدَّل الأحوالُ ويرتفعُ ناسٌ ويَنخفِضُ آخرون، وتَعلو أُمم وتَهْبِطُ أخرى، ويصيرُ الوضِيعُ عَظِيمًا والعظِيمُ وَضيعًا، فصار مثلًا في التَّعبير عَن تبدُّل الأحوال وتَغيُّرِهَا"[2]، فقد أخرج الشاعر هذا المثل من إطاره التراثي المتدوال إلى إطار شعري جديد ناسب سياق ما أراد، فحذف عجز المثل **(رُفِع كيْل وَوُضِعَ كَيْل)**، وساهم التركيب المقتضب في رسم صورة لظهور النجم سهيل، فقد وظف الشاعر المعني الذي يجسده المثل، ووظفه شكلًا ومضمونًا في صورة تؤكد على تبدل حاله إذا بدا له هذا النجم.

ويجنح الشاعر إلى أسلوب الالتفات الذي يعمل على إثارة المتلقي، وإيقاظ نشاطه بالعدول من المألوف إلى غير المألوف؛ حيث عدل من صيغة الغائب في البيت السابق **(أَقولُ لأَصحابي اِرفَعوني)** إلى الخطاب في قوله:

---

(١) سورة القصص، من الآية رقم : (١٣).

(٢) معجم الأمثال العربية، أبو الفضل الميداني، ١٧، تحقيق: محمد محي الدين عبدالحميد، دار المعرفة– بيروت، د.ت.

٢٣- فَيا صاحِبي رَحلي دَنا المَوتُ فَانزِلا • بِرابِيَـــةٍ[١] إِنّـــي مُقـــيمٌ لَيالِيـــا

لقد التصقت حالة اليأس عند الشاعر بحالة فنائه التي أوشكت ملامحها البارزة أن تُسيطر عليه، ولكي يتكيف الشاعر مع هذه الحالة، وظف **(رابِيَة)** رمزًا في رحاب التعلل للتخفيف من أعباء الحزن واليأس باقتراب موته في **(دَنا المَوتُ)**، فأطلق نفثات من الحزن تُصور انعدام إحساسه بالحياة التي أوشك الفراق أن يكتنفها، وإيمانًا منه بالقدر، وإدراكًا للواقع للمرير، لذا كان رمز **(رابِيَة)** يمثل بؤرة إشعاع ـ لِما فيها من رؤية نفسية تبعث الارتياح والاطمئنان لِهول الصراع الداخلي المتأجج بالحزن لقرب نهايته ـ يبث من خلالها الأمل في تحقيق الهدوء والاستقرار النفسي الذي يسعى إليه الشاعر من خلال التأكيد بقوله: **(إنّي مُقيمٌ لَيالِيا)** كناية عن قرب موته، ويشير إلى بقائه فترة لم يحددها، ويوحي بإحساس الخوف والتوتر لِما في الليل من وحشة وظلام.

فقد كشف لنا الشاعر عن مشاعره الداخلية من خلال توظيف عدة صيغ أسلوبية عملت على التحام العالم الخارجي والداخلي، لِيصبح كتلة حية تُصور انفعالاته ومشاعره الداخلية، من خلال تحول دلالة معنى اللفظ الحقيقي إلى دلالة مجازية لتلائم مقصود الشاعر، فوظف النداء في قوله: **(فَيا صاحِبي رَحلي)** والذي تحول من معناه الحقيقي إلى معناه المجازي، رغبة من الشاعر في تنبيه صاحبيه والالتماس منهما أن ينزلا بـ **(رابِيَة)**، ويعلل الشاعر دلالة ذلك الطلب بقوله: **(إنّي مُقيمٌ لَيالِيا)**، فقد أنزل الشاعر صاحبي رحله منزلة البعيد بندائهما بـ **(يا)** على الرغم من قربهما المكاني والزمني من الشاعر؛ وذلك لأنَّ مدار الخطاب حوارٌ مألوفٌ بين طرفين: أحدهما معروف، والآخر وصف أشير إليه في **(صاحِبي رَحلي)**، وابتداء الحوار بالنداء إيذانًا بالفقرة التالية له التي تُمثل خِطابًا مباشرًا لصاحبيه يطلب منهما بصيغية الأمر **(انزِلا)**، وقد انزاحت من معناها الحقيقي إلى المجازي (الالتماس)، فقد عملت على نقل صورة طلب الشاعر منهما للنزول برابية في صورة التماس واستعطاف تعمل على نزول صاحبيه على تحقيق رغبته والنزول عند **(رابِيَة)**، فهي من أفضل الأماكن وأحسنها، وذلك لأنَّ الشاعر معتاد على الإقامة في الأماكن المرتفعة البعيدة عن المخاطر، وقد

(١) **الرَّابِيَة**: كلُّ من ارْتَفَعَ من الأَرض.لسان العرب، مادة: (ربا).

وفق الشاعر في التعبير بلفظة (**مُقيم**) التي جاءت وصفًا لاستقرار الشاعر في الرابية.

ويستمر الشاعر في البحث عن الاستقرار النفسي طالبًا من صاحبيه في قوله:

٢٤- أقيما عَلَيَّ اليَومَ أَو بَعضَ لَيلَةٍ • وَلا تُعجلاني قَد تَبَيَّنَ شانِيا

على سبيل الالتماس والاستعطاف أن يمكثا معه يومًا أو بعض ليلة، موظفًا صيغة فعل الأمر المجازية في قوله: (**أقيما**) للدلالة على الالتماس، فاضطراب الشاعر النفسي جعله يجنح إلى دلالة مجازية التماسًا واستعطافًا لتنفيذ مُراده بالمكوث معه أو لأجله، فقد تضمنت (**عَلَيَّ**) معنى (مع أو اللام)، ودلالة (**أَو**) في قوله: (**اليَومَ أَو بَعضَ لَيلَةٍ**) على التخيير ما بين اليوم أو بعض ليلة في ثنائية بين (**اليَومَ - لَيلَةٍ**)، دلالة على قِصر المدة التي يطلب الشاعر منهما المكوث معه مما يوحي بدنو أجله، ويظهر إبداع الشاعر في هذه الثنائية للتأكيد على ما أراده؛ إذ فيها مقابلة تخييريه لقبول المكوث معه، وعدم الاستعجال في تركه عن طريق الالتماس في أسلوب النهي (**وَلا تُعجلاني**) استرحامًا واستعطافًا بحال الشاعر الذي أيقن الموت في قوله: (**قَد تَبَيَّنَ شانِيا**) كناية عن موته، ودلالة على ضعفه المقترن بالتوسل، مؤكدًا بـ (**قَد**) ليضاعف قوة المعنى، ويفيد التحقيق بدخولها على الفعل (**تَبَيَّنَ**) الواضح المعنى مما يدفع العقول إلى قبول المعنى الذي قصده الشاعر والتسليم به.

وبعد أن طلب الشاعر من صاحبيه أن يقيما معه حتى يأتي قدر الله (الموت)، ولا يتعجلا في الرحيل، انتقل إلى وصف مراسم موته، قائلًا:

٢٥- وَقوما إِذا ما استُلَّ روحي فَهَيِّئا • لِيَ السِّدرَ[1] وَالأَكفانَ عِندَ فَنائِيا

فالشاعر يطلب من صاحبيه أن يتولوا تهيئته بعد موته بالالتماس في قوله: (**قوما، هَيِّئا**)، ولم يقف عند هذه الصورة القائمة على أسلوب الأمر؛ بل شرط ذلك بتعمده أسلوب الشرط بـ (**إذا**) على نحوٍ تتابعي متصل لخلق عنصر التشويق بـ (**إذا**) و(**ما**) الزائدة، والفعل المبني للمفعول (**استُلَّ**) دلالة على التراخي والبطء في استلال روح الشاعر، فالشروع في تهيئة الشاعر بـ (**السِّدرَ**

(١) **السِّدْرُ**: شَجَرٌ حَمْلُه النَّبِق، ووَرَقه غَسولٌ. كتاب العين، مادة: (س د ر).

وَالأَكفانَ) لا يكون إلا بعد الجزم بموته، وتواشَجَ مع أسلوب الشرط في قوله: **(إذا ما استُلَّ روحي)** اعتراضٌ يُوضح ويُبين متى ينهض ويستعد صاحِبَا الشاعر لتغسيله وتكفينه، كما تتداخل الصورة الكنائية في **(استُلَّ روحي)** كناية عن خروج الروح من الشاعر (موته)، فبواسطة الكناية عَرض الشاعر الدليل على دعواه بالاستعداد لتغسيله وتكفينه، وتجاور هذه الصور صورةكنائية أخرى في **(السِّدرَ وَالأَكفانَ)** كناية عن تغسيله وإلباسه ملابس الميت، وهي وصف لكيفية تهيئته بعد موته، فقد وفق الشاعر حين اختار لغسله **(السِّدر)**، فعندما " تُوُفِّيَتْ إِحْدَى بَنَاتِ النَّبِيِّ صلى الله عليه وسلم، فَخَرَجَ النَّبِيُّ ع فَقَالَ: «اغْسِلْنَهَا ثَلاَثًا، أَوْ خَمْسًا أَوْ أَكْثَرَ مِنْ ذَلِكَ، إِنْ رَأَيْتُنَّ بِمَاءٍ وَسِدْرٍ ..." [(١)]؛ " لأنه أبلغ في التنظيف"[(٢)].

وتبدو دقة الشاعر في التعامل مع لغته، واختيار ألفاظه وأفعاله وصياغتها صياغة محكمة تدل على الاستسلام للموت، فبناء الفعل **(استُلَّ)** للمفعول لينصب الاهتمام عليه، فغاب لفظ الفاعل لعدم تعلق الغرض به، كما أنَّه معلوم، ولتسليط الضوء على موته بانتزاع روحه وخروجها، وذلك لتمكين المعنى في نفس المتلقي لوقوعه بعد استشراق النفس إليه وتشوقها لمعرفته، واستخدام أداة الربط (الفاء) في **(فَهَيِّئا)**؛ لأنَّ التهيئة عَقِب استلال الروح مباشرة دون فارق زمني، فدلت على طي الزمن بين انتزاع الروح والبدء في التهيئة، كما في استخدام أداة الربط (الواو) في قوله: **(السِّدرَ وَالأَكفانَ)** للجمع بينهما؛ لأنَّ الغُسل يليه الإلباس.

ويستمر الشاعر في استخدام أسلوب الأمر الذي انزاح إلى معناه المجازي (الالتماس) بغرض استعطاف صاحبيه والتلطف معهما لتنفيذ أوامره قائلًا:

---

(١) صحيح البخاري، ٧٤/٢، تحقيق: محمد زهير بن ناصر الناصر، دار طوق النجاة، ط١٤٢٢،١هـ.

(٢) تبيين الحقائق شرح كنز الدقائق وحاشية الشِّلْبِيِّ، فخر الدين الزيلعي الحنفي ، ١/ ٢٣٦، المطبعة الكبرى الأميرية – بولاق، القاهرة، ط١، ١٣١٣هـ.

٢٦- وَخُطّا بِأَطرافِ الأَسِنَّةِ[١] مَضجَعي • وَرُدَّا عَلى عَينَيَّ فَضلَ ردائِيا

فحالة الشاعر النفسية وعلاقته الخاصة بأدوات حربه جعلته يلتمس من صاحبيه أن يحفرا قبره **(بِأَطرافِ الأَسِنَّةِ)**، فقد أطلق الجزء **(الأَسِنَّة)**، وأراد الكل **(الرماح)** مجازًا لعلاقة الجزئية، وطلب الشاعر الحفر بالرماح، إما لأنَّ صاحبيه ليس معهما ما يحفران به، أو من شجاعته أن يُحفر قبره بأداة حربه الملازمة له، وتواشجت هذه الصورة مع الصورة الكنائية في قوله: **(وَخُطّا بِأَطرافِ الأَسِنَّةِ مَضجَعي)** كناية عن حفر قبره، كما تداخلت معهما الصورة المجازية؛ حيث شبه الشاعر القبر بالمضجع الذي يأوى إليه الإنسان بجامع الرقاد في كل، ليوحي بما سيحل به في هذا المكان من راحة وسكينة، وتجاورُ هذه الصورةَ صورتان كنائيتان في قوله: **(وَرُدَّا عَلى عَينَيَّ)** كناية عن تغطيته وجهه، وقوله: **(فَضلَ ردائِيا)** كناية عن الثياب الخاص بالميت (الأكفان).

إنَّ تداخل الصور الكنائية وتواشجها مع الصورة المجازية أسهم في خلق علاقة بين المعنى والمتلقي؛ إذ تعد من البواعث التي تخلق انفعالات عند المخاطب، فقد شكل التجاور صورة عبرت عن إحساس الشاعر الداخلي الذي كان بمنزلة جسر لعبور المعنى إلى المتلقي مُحملًا بأحاسيسه في أبلغ لفظ وأوجز أسلوب.

ويطلب الشاعر من صاحبيه في قوله:

٢٧- وَلا تَحسداني بارَكَ اللَّهُ فيكُما • مِنَ الأَرضِ ذاتَ العَرضِ أَن توسِعا لِيا

بأسلوب النهي الذي خرج إلى معنى الالتماس، في تجسيد مشاعره لقصر المسافة الزمنية والنفسية بين وضعه في قبره وتوسعته، فقد طلب من صاحبيه أن يوسعا له في قبره، موظفًا الجناس بين قوله: **(الأَرض، العَرضِ)** ليضفي كثافة صوتية وموسيقية تتفاعل فيها الأصوات مع الدلالة، فالشاعر يطلب من صاحبيه أن لا يبخلا عليه في توسيع قبره، فتكرار صوت الضاد الذي

---

(١) **خطَّ قبرًا**: حفره. معجم اللغة العربية المعاصرة، د أحمد مختار عبد الحميد، مادة:(خطط)، عالم الكتب، ط١، ١٤٢٩ هـ - ٢٠٠٨م. **والأسنّة**: جمع السنان وهو من" أجزاء الرمح، وهي حديدة الرمح التي توضع في رأسه، وسميت بذلك لصقالتها". ألفاظ القتال في الشعر الجاهلي دراسة دلالية، ناظم خليل حسين اللوقة، ١١٠.

يسيطر على منطقة الحنك، وهذا يتناسب مع سيطرة قبر الشاعر على عرض الأرض الواسعة التي تواثب فيها القلق والرعب، ويعترض الشاعر بقوله: **(بارَكَ اللَّهُ)** دعاء لصاحبيه بالبركة.

إنَّ حالة الذعر النفسي التي يعيشها الشاعر وهو مُقبل على الموت جعلته ينظر إلى حاله ليرسم لنا صورة، تعبر عن الخوف والقلق موظفًا نوعًا من التداخل الصوري في مشهد يغلب عليه الفخر بما كان عليه في الماضي من شجاعة وصبر وعفة لسان، ويبدو هذا الفخر نقيضًا لما عليه الآن من رعب في مواجهة الموت قائلًا:

٢٨- خُـــذاني فَجُرّانـــي بِثَـــوبي إِلَيكُمـــا ● فَقَد كُنتُ قَبلَ اليَومِ صَعبًا قيادِيا
٢٩- وَقَد كُنتُ عَطَّافًا إِذا الخَيلُ أَدبَرَت ● سَريعًا لَدى الهَيجا[1] إِلى مَن
٣٠- وَقَد كُنتُ صَبَّارًا عَلى القرنِ[2] في ● وعن شتمي ابن العم والجار وانيا

يخاطب الشاعر صاحبيه بأسلوب الأمر **(خُذاني- جُرّاني)**، فيأمرهما أن يأخذاه ويجراه من ثوبه في قوله: **(خُذاني فَجُرّاني)** كناية عن العجز الشديد ، فقد أضاف الفعل **(خُذاني)** ـ بما فيه من معنى الحوذ والإحاطة في الإمساك ـ معنى الاستسلام والقبول للانقياد لهما للتعبير عن القهر الذي وصل إليه الشاعر في مواجهة الموت، ورسم الفعل **(فجُرّاني)** صورة الإمساك بالجر من الثياب دلالة على الانقياد لهما لجره، ولما كان هذا هو حال الشاعر الآن، فقد وضع في موضع الضعف؛ لأنَّ صاحبيه قد ينتابهما الشك أو الإنكار لطلبه أن يكون منقادًا، كذا المتلقي يرى في هذه الصورة جزع الشاعر وضعفه؛ لذا سرعان ما قابل الشاعر هذه الصورة بأخرى تؤكد على أنَّ انقياده لصاحبيه ليس ضعفًا؛ بل استسلامًا للقدر، فقد كان قبل هذا اليوم قائدًا؛ لذا كان التأكيد بالفعل الماضي **(كُنتُ)** المسبوق بـ (قد)، مراعاة لحال من يتوهم ضعفه دفاعًا عن نفسه، فالصورة المتقابلة بين الحاضر والماضي تؤكد على فخر الشاعر بنفسه قبل

---

(١) **الهَيْجاءُ:** الْحَرْبُ. لسان العرب، مادة: (هوج).
(٢) **القِرْنُ للإنسان:** مثلُهُ في الشَّجاعة والشِّدَّة والعِلْم والقتال وغير ذلك. المعجم الوسيط، إبراهيم مصطفى، أحمد الزيات، باب (القاف)، مجمع اللغة العربية بالقاهرة،ط٤، ٢٠٠٤م.

استسلامه لقضاء الله لأ، فالمقابلة مَنَحَت السياق رونقًا وأكسبته قوة وتماسكًا بما حوته من صورٍ متجاورةٍ تلتحم فيها المفردات، مُعبرة عن صورتين متناقضتين، فقد كان الشاعر فارسًا مغوارًا يصعب اقتياده إلى أنَّ تغيَّرَ حاله وتبدل استسلامًا لقضاء الله لأ، فقد حقق التقابل التأثير المطلوب في نفس القارئ الذي ربط بين الحالتين، ونلاحظ الدقة في استخدام الفعل الماضي مسبوقًا بقد **(فَقَد كُنتُ)**؛ للتأكيد على حاله في الماضي، وتكراره يدل على الحزن والأسى بِكون الشاعر يتسم بصفات كانت في الماضي، فقد كان **(قَبلَ اليَومِ صَعبًا قيادِيا)** كناية عن فروسيته، وكان **(عَطَّافًا إذا الخَيلُ أَدبَرَت)** كناية عن شجاعته، وكان **(سَريعًا لَدى الهَيجا إلى مَن دَعانِيا)** كناية عن سرعته إذا دُعي للحرب، ولفظة **(الهَيجا)** وهى ممدودة ولكنَّ الشاعر حولها إلى مقصورة، للضروة الشعرية، كما كان قوله: **(وعن شتمي ابن العم والجار وانيا)** كناية عن عفة لسانه، فتوالى الكنايات وتواشجها دلالة على تقوية المعنى الذي أراد الشاعر إيصاله للمتلقي، فهو شجاع مِقدام لا يهاب الحرب، ويمتاز بالصبر وعفة اللسان، وهذا يعني أنَّه القائد، لا يُقاد من أحد.

وتبدو دقة الشاعر في تداخل الصور وتجاورها، فقد أضفت على السياق قوة وتأكيدًا واختصاصًا، فاختصر الكلام وأوجز عن طريق الكنايات التي تُولِّدُ المبالغة في الإثبات دون المثبت، وتأتي الثنائية الضدية في قوله: **(عَطَّافًا، أَدبَرَت)** للدلالة على كرِّه للخيل حال إدبارها لمواجهة الأعداء، ومجيء **(عَطَّافا)** على وزن **(فعّال)** صيغة مبالغة تفيد معنى التكرار مع الكثرة في الفعل، مبالغة في التعبير عن كرِّ الخيل كلما أدبر، وجاء أسلوب الشرط بـ **(إذا)** الشرطية في قوله: **(إذا الخَيلُ أَدبَرَت)**، فأفاد الجزم بتحقق إدبار الخيل وكرّ الشاعر لها في مواجهة الأعداء، ومجيء **(صَبَّارًا)** أيضًا صيغة مبالغة أفادت كثرة التكرار للصبر وقت اشتداد المعركة.

ولما كان التشكيل القائم على الصورة الكنائية له دورٌ وأثرٌ فعّالٌ في المعنى – فيعطيه تكثفًا دلاليًا، إذ إنّه إقصاء لدلالة المعنى الظاهر والتحول إلى دلالة إيحائية عميقة، مما يجعل المتلقي يشعر بلذة الكشف عن تلك الدلالة، لإبراز المعنى وتجسيده بصورة محسوسة مؤثرة– عمد الشاعر إلى عدة كنايات

متداخلة ومتجاورة ليعقد مقابلة بين صورتين متناقضتين ليدل على تغير حاله وتبدلها قائلًا:

٣١- وطَـورًا تَرانـي فـي طـلالٍ وَنِعمَـةٍ • وَطَـورًا تَرانـي وَالعِتـاقُ رِكابِيـا[١]

٣٢- وَيَومًـا تَرانـي فـي رحًـا مُسـتَديرَةٍ[٢] **• تُخَـرِّقُ أَطـرافُ الرِمـاحِ ثِيابِيـا**

فقد وظف الشاعر صورًا كنائية تُعبر عن تغير حاله، فهو يعيش حياة متناقضة، فمرَّة نراه في **(طلالٍ وَنِعمَة)** كناية عن تنعمه، وتارة نراه و**(العِتاق رِكابِيا)** كناية عن ترحاله، كما نراه يومًا في **(رحًا مُستَديرَةٍ)** كناية عن أرض المعركة؛ حيث ثيابه المخرقة بأطراف الرماح، فقد قابل الشاعر بين حالاته المتناقضة مؤكدًا من خلال تكرار **(وطَورًا تَراني)** على حالته النفسية الحزينة نتيجة هذا التحول والتغير، الذي قصره الشاعر من خلال أسلوب القصر في قوله: **(وَيَومًا تَراني)** إلى طورين متناقضين، وقد وُفق الشاعر في اختيار الفعل **(تَراني)** وتكراره الذي ساعد على نقل صورة الأحداث المتجدد، فالرؤية ناسبة المعنى؛ لأنها "النَظر بالعَيْن والقلب"[٣]، ورؤية الشاعر في أحواله المختلفة أمر مدرك بالعين والقلب.

ويطلب الشاعر ملتمسًا من صاحبيه في قوله:

٣٣- وَقوما عَلى بِئرِ السّمينَةِ أسمعا • بِها الغُرَّ وَالبيضَ الحِسانَ الروانِيا[٤]

٣٤- بِأَنَّكُمـا خَلَّفتُمـاني بِقَفـرَةٍ • تُهيـلُ عَلَـيَّ الـريحُ فيهـا السَّـوافِيا

---

(١) **الطِلالٌ**: جمع الطَّلُّ، وهو أَخَفُّ الْمَطَرِ وأَضعفه، و وَقِيلَ: هُوَ النَّدى. لسان العرب، مادة: (طلل)، **والطَّلُّ** : الحَسَنُ المُعْجِبُ من كلّ شيء.المعجم الوسيط، إبراهيم مصطفى، أحمد الزيات، باب (الطاء) ، والعِتاقُ من الخيل: النجائب منها. لسان العرب، مادة: (عتق).

(٢) الرَّحَى مِنَ الأَرض: مكانٌ مُسْتَدِيرٌ غَليظٌ يَكُونُ بَيْنَ رِمالٍ. لسان العرب، مادة: (رحا).

(٣) **لسان العرب، مادة: (رأى).**

(٤) **السّمينة:** بلفظ تضغير سمنة ، وهو أول منزل من النباج للقاصد إلى البصررة، وهو ماء لبني الهُجَيم فيها آبار عذبة وآبار ملحة بينهما رملة صعبة المسالك. معجم البلدان، أبي عبد الله ياقوت الحموي، ٣/ ٢٩٣، **والرَّنَا:** الشيءُ المَنْظُورُ إِلَيْهِ، الَّذِي يُزْنَى إِلَيْهِ مِنْ حُسْنِهِ. لسان العرب، مادة: (رنا).

أن يذهبا إلى **(بِئرِ السَّمينَةِ)** ويُسمعا خبر وفاته لأصحاب الوجه الحسن والبشرة البيضاء الذين يرنو إليهن الشاعر لشدة حُسنهن، موظفًا **(عَلى)** بدلالته على الاستعلاء وتضمنه معنى عند أو قرب لذهاب صاحبيه لأعلى البئر حتى يبلغ الصوت أقصى ما يمكن، وفي هذا دلالة على انتشار خبر وفاته وذيوعه، وقوله: **(خَلَّفتُماني بِقَفرَةٍ)** كناية عن تركه في القبر، فالحالة النفسية للشاعر المحمّلة بالرعب الشديد لتركه في القبر، فالحالة النفسية للشاعر ـ المحمّلة بالرعب الشديد لتركه في هذا المكان الخالي من الحياة ـ جعلته يوفق في التعبير بـ **(قَفرَة)** لما فيها من التأكيد على الغربة، فلم يُكتفَ بتركه وحيدًا غريبًا؛ بل زيد على ذلك وضعه في مكان مقفر إشارة إلى شدة الرعب المسيطر على الشاعر، فهذا المكان لا يوجد فيه سوى رياح شديدة جدًا تُثير الأتربة وتنشرها، ويدل الفعل **(تُهيل)** على تجدد واستمرار الرياح في حمل التراب ونثره.

أي عاطفة وأي حب ملكا الشاعر وسيطر على وجدانه وقلبه؟ إنَها العاطفة الحزينة! حيث يرثي الشاعر نفسه مستوقفًا صاحبيه، طالبًا ومعبرًا عن مكنون نفسه، في قوله:

٣٥- وَلا تَنسَيا عَهدي خَليلَيَّ بَعدَما • تَقطـــعُ أَوصـــالي وَتَبلـــى عِظامِيـــا

فقد وظف الشاعر أسلوب النهي في قوله: **(وَلا تَنسَيا)** لغرض الالتماس راجيًا منصاحبيه أن لا ينسيا ما عهداه إياهم من مراسم تجهيزه ودفنه وإعلان وفاته متوسلًا منهما في **(خَليلَيَّ)** ـ وحذف (يا) النداء إحساسًا بقربهما من قلبه ـ أن لا ينسيا عهده إذا انقطع التواصل بينهما، وأصبحت عظامه بالية، في قوله: **(تَقطعُ أَوصالي وَتَبلى عِظامِيا)** كناية عن موته.

ويوظف الشاعر أسلوب الالتفات في العدول من الخطاب **(وَلا تَنسَيا)** في البيت السابق إلى الغائب **(يَقولون)**، فقد انعكس المعنى الذي أراده الشاعر على مبنى لغته؛ ليكشف عن حالته النفسية التي جعلته مترقبًا ما يحدث له بعد وفاته راسمًا إياه، قائلًا:

٣٦- يَقولـــونَ لا تَبعُـــد وَهُـــم يَـــدفِنونَني • وَأَيـــنَ مَكـــانُ البُعـــدِ إِلا مَكانِيـــا

فقد اتسع خيال الشاعر، فعبَّرَ عما يختلج في نفسه من أحاسيس متناقضة جعلت حالته النفسية أشد انفجارًا لثِقَل ما يعاني من إحساس الغربة

والوحدة والحزن، معتمدًا على خياله في مخاطبة صاحبيه له بعدم البعد في قوله: **(لا تَبعُد)**، والجملة مقول القول كناية عن موته، فالنهي عن عدم بعد الشاعر جاء في سياقٍ تعجبي لطلبهم هذا، وقد علموا ما ألمَّ به، واستحالة قربه مرة أخرى، وهذا مناسب لأفق الحالة النفسية عند الشاعر وإحساسه بالراحة والطمأنينة، ويتساءل الشاعر مُعبرًا عن يأسه وحسرته على نفسه وقد أصبح بعيدًا بعد موته لدرجة أنَّه لا يجد مكانًا لبعده سوى هذا المكان **(وَأَينَ مَكانُ البُعدِ إلا مَكانِيا)** كناية عن قبره، وسؤال الشاعر هنا يتضمن معنى النفي، أي: لا يوجد مكان لبعدي سوى مكاني هذا، فقد أكد الشاعر بأسلوب القصر في قوله: **(وَأَينَ مَكانُ البُعدِ إلا مَكانِيا)** البُعد على مكانه، إذ لا يوجد مكان للبعد سوى قبره.

ويوظف الشاعر صورة تحمل كل معاني الألم ممزوجة بمسحة من الأسى والحسرة نابعًا من أعماق نفسه قائلًا:

٣٧- غَداةَ غَدٍ يا لَهفَ نَفسي عَلى غَدٍ ● إذا أدلجوا عَنّي وَأَصبَحتُ ثاوِيا[(١)]

٣٨- وَأَصبَحَ مالي مِن طَريفٍ وَتالِدٍ ● لغَيري وَكانَ المالُ بِالأَمسِ مالِيا[(٢)]

إنَّ حجم الألم والحسرة التي تعرض لها الشاعر كانت باعثًا في التعبير عن حاضره وترقب غده الذي يتركه أصحابه فيه وحيدًا، حتى إنَّه يترك ما كان يملكه من مال لغيره، وكأنَّ غربة الشاعر الحالية أهون عليه مما يلقى بعد وفاته، وزيادة في تعميق المعنى للدلالة على حجم الألم والحسرة والندم عبَّرَ الشاعر بقوله: **(يا لَهفَ نَفسي)** للتحسُّر على أيامه الماضية وعلى غَدِهِ الذي يبدأ صباح الفراق، فقد ربط الشاعر بين الخوف من غده في قوله: **(غَداةَ غَدٍ)**؛ حيث أفادت الإضافة هنا التخصيص والتحسُّر على غَدِهِ، وتكرار **(غَد)** للتأكيد على الخوف مما يلقاه فيه؛ إذ يتركه صاحباه في مقامه الأخير الذي يمكث فيه طويلًا **(إذا**

---

(١) **الغُدْوَة**، بِالضَّمِّ: البُكْرَة مَا بَيْنَ صَلاةِ الغَداة وطلُوعِ الشَّمْسِ، والغَدَاة: كالغُدْوة، **وأَدْلَجُوا**: سَارُوا مِنْ آخِرِ اللَّيْلِ، **وادَّلَجُوا**: سَارُوا اللَّيْلَ كُلَّهُ، **والثَّواءُ**: طولُ المُقام. لسانن العرب، مادة: (غدا، دلج، ثوا).

(٢) الْعَرَبُ تَقُولُ: مَا لَهُ طَارِفٌ وَلَا تالدٌ وَلَا طَرِيفٌ وَلَا تليدٌ؛ **فالطَّارِفُ والطَّرِيفُ**: مَا اسْتَحْدَثْت مِنَ المالِ واسْتَطْرَفْته، **والتِّلادُ والتلِيدُ**: ما ورِثْتَه عَنِ الْآبَاءِ قَدِيمًا، لسان العرب، مادة: (طرف).

أدلجوا عَنّي وَأَصبَحتُ ثاوِيا)كناية عن موته، ووضعه في القبر، وترك صاحباه له في هذا الليل المظلم وحيدًا، فالانتقال إلى الغد المترقب، وترك صاحباه له، جعله في نفسية مضطربة ومتأزمة تتشبث بالحياة في أي صورة، فقد تمكن الحزن منه، فأخذ يبحث عن المال في صورة توحي بالحزن والحسرة لتركه ماله لغيره، وكأنَّه يبحث عن الحياة وعدم الموت، فما كان له في الماضي من مال خاص به، ومال موروث، صار اليوم لغيره كناية عن موته، وتكرار الشاعر **(المال، مالِي)** يوحي بالحسرة والحزن الشديد لتركه إياه بعد أن كان ملكًا له، وليؤكد الشاعر على أنَّ ما يملكه غيره من مالٍ كان له، بقوله: **(وَكانَ المالُ بِالأَمسِ مالِيا)** إطناب بالتذييل لا يجري مجرى المثل؛ إذ يتوقف على فهمه فهم ما قبله.

إنَّ حالة الشاعر النفسية اليائسة تلاصقت بحالة الفناء التي أوشكت ملامحها أن تُسيطر عليه، فأصبح يُفكر في المكان الذي يُمثل له الاستقرار النفسي قائلًا:

٣٩- فَيا لَيتَ شِعري هَل تَغَيَّرَتِ الرَّحا • رحا المُثلِ أَو أَمسَت بِفَلْج كَما هِيا[1]

موظفًا أداة التمني **(لَيتَ)** مسبوقة بأداة النداء **(يا)** التي توحي بالتعجب من طول صوته الذي يؤكد على معنى الحسرة والألم التي يشعر بها، وكأنَّه يصرخ معبرًا عما بداخله من ألم وحسرة لينبّه المتلقي ويَشُده إلى ما يقول، ثم يردف بعد أداة النداء أداة التمني **(لَيتَ)** التي يتراءى من خلالها آهات القلق والحزن التي يطلقها الشاعر من أعماقه تعبيرًا صادقًا عما يعانيه من رغبة في معرفة حال المكان الذي يُمثل له راحة واستقرارًا نفسيًا، فكان قوله: **(فَيا لَيتَ شِعري)**، وهو تعبير تعجبي يقال عند الرغبة في معرفة أمرٍ خفي، قد وَجَدَ فيه الشاعر مبتغاه؛ حيث شدَّ هذا التركيب عَضُد المؤثرات الانفعالية التي تهز المتلقي لمعرفة مقصود الشاعر.

---

(١) **المِثْلُ**:وهو الشبه، موضع بنجد، **والفَلْج**: اسم بلد، ومنه قيل لطريق تأخذ من طريق البصرة إلى اليمامة طريق بطن فَلْج. معجم البلدان، أبي عبد الله ياقوت الحموي، ٥/ ٦٤، ٣٠٨/٤.

ويوظف الشاعر الأسلوب الإنشائي ليوشح معناه بالبوح عن القلق النفسي الذي يُهيمن عليه تجاه المكان الذي يمثل له الاستقرار، ولما كان انفعاله شديدًا، ورغبته قوية، استخدم أسلوب الاستفهام بهل في قوله: **(هَل تَغَيَّرَتِ الرَّحا)** للدلالة على شدة الحيرة والتساؤل الملِّح الذي يتطلع به الشاعر إلى جواب، فتردد الشاعر جعله يتسائل عن حال **(المُثلِ)** بعد رحيله: أتغير أم ظلت كما تركها الشاعر؟ فالاستفهام في **(هَل تَغَيَّرَتِ الرَّحا)** مُبهم، يُوضحه قوله: **(رحا المُثل)** لتوجيه الذهن إلى معرفته، وقد جاء لفظ **(أَمسى)** مناسبًا للمعنى، أي: ظلّ كما كان عليه في الماضي.

ويُعبر الشاعر عن دواخله النفسية المريرة، وقد استبدت به نوازع النفس بعد أن كُتب عليه الموت مُغتربًا، مما دفعه إلى توظيف صورٍ متجاورة تُعبر عن حنينه لأمه مُتمنيًا منها أن تبكي عليه دلالة على حزنها لفراقه قائلًا:

٤١- فَيا لَيتَ شِعري هَل بَكَت أُمُّ مالِكٍ • كَما كُنتُ لَو عالَوا نَعِيَّكِ باكِيا

فقد وظف الشاعر أداة التمني **(لَيتَ)** المسبوقة بأداة التنبيه **(يا)** في تركيب **(فَيا لَيتَ شِعري)** يدل على تمنيه معرفة مدى حزن أمه عليه، وأردف التمني بأداة الاستفهام **(هَل)** متسائلًا مُنتظرًا الإجابة، ولما كان التمني في الأمر غير مُتوقع حصوله، وحزن أمه وبكاؤها أمر حتمي يقيني، جاء الاستفهام ليجعله ممكنًا، وسؤال الشاعر وتمنيه بكاء أمه على الرغم من يقينه ببكائها حال معرفتها خبر موته، ولكنَّ الشاعر أراد أن يبين فرط حبه وشوقه وحنينه إليها في هذه اللحظة، مُتطلعًا بخياله لحالها بعد سماع خبر وفاته، فتمنى أن تبكيه، كما لو كان مكانها وسمع خبر وفاتها لبكى عليها، فالمقابلة بين الصورتين للدلالة على شدة الحزن لشدة العاطفة والحنين والشوق المتبادل بينهما، كما وظف الشاعر صورة كنائية في قوله: **(هَل بَكَت أُمُّ مالِكٍ)** كناية عن عِلمها بخبر الوفاة، وقد ناسب اللفظ **(بَكَت)** حال أم الشاعر، وأظهر حزنها ومعاناتها لفقده، مما جعلها تلجأ للبكاء فهو مصدرها للراحة النفسية، ويرفع الشاعر من شأن أمه ويؤكد عليها في طلب البكاء من خلال التحول بأسلوب الالتفات في قوله: **(هَل بَكَت أُمُّ مالِكٍ)** لحثها على ضرورة البكاء، فقد انتقل من ضمير الغيبة إلى المخاطب **(نَعِيَّكِ)** والأصل: (نعيها)، مما عمل على إثارة المتلقي.

إنَّ حالة الذعر النفسي التي يعيشها الشاعر جعلته يخاطب أمه طالبًا منها التواصل معه بعد موته عند قبره واصفًا إياه قائلًا:

٤٢- إذا متُّ فَاِعتادي القُبورَ وَسَلِّمي • عَلى الرَمسِ أُسقيتِ السَحابَ

٤٣- عَلى جَدَثٍ قَد جَرَّتِ الريحُ فَوقَهُ • تُرابًا كَسَحقِ المَرنبانِيِّ هابِيا[٢]

فقد عمد الشاعر إلى أسلوب الشرط بـ **(إذا)**، واستعان بـ (الفاء) لربط جملة الجواب **(فَاِعتادي القُبورَ)** بجملة فعل الشرط **(إذا متُّ)**، وتقييد الشرط بـ **(إذا)** أفاد اعتياد أمه للتواصل معه بعد وفاته، وهذا أمر مُحقق مقطوع بوقوعه، والتعبير بفعل الأمر **(اعتادي)** الذي خرج من معناه الحقيقي إلى المجازي لغرض الدعاء والتمني من أمه أن تعتاد زيارة القبور، ولما كان الشاعر على يقين باستحالة تنفيذ طلبه لكون المسافة المكانية بعيدة بينها وبين موضع قبره، فكان طلبه من فرط حبه وشوقه وحنينه لأمه، كما يدل الفعل **(اعتادي)** على تكرار الزيارة، وفي هذا إشارة إلى التواصل معه باستمرار.

وليُعبر الشاعر عن مقصوه المعنوي بمنطوقه اللفظي وظف أسلوب الإيجاز بالحذف في قوله: **(فَاِعتادي القُبورَ)** والأصل: **(فَاِعتادي زيارة القُبورَ)**، فقد تطلب المعنى هذا الحذف ليومئ إلى المقصود من تنفيذ الأمر، فيكون الاهتمام منصبًا عليه، كما وظف الحذف في أسلوب المجاز المرسل في قوله: **(وَسَلِّمي عَلى الرَمس)**، والتقدير: **(وَسَلِّمي عَلى صاحب الرَمس)** كناية عن الشاعر، فالجماد لا يُسلّم عليه، فكان الحذف للاختصار والإيجاز.

ويدعو الشاعر في قوله: **(أُسقيتِ السَحابَ الغَوادِيا عَلى جَدَثٍ)** ـ وهي جملة اعتراضية دعائية كناية عن الحياة ـ بأن يسقي السحاب الغواديا قبره المغطى بالتراب الذي دفعته الرياح على قبره، وانتثر في كل الاتجاهات المحيطة

---

(١) أَصلُ الرَّمْسِ: السَّتْرُ وَالتَّغْطِيَةُ. وَيُقَالُ لِمَا يُحْثَى مِنَ التُّرَابِ عَلَى الْقَبْرِ: رَمْسٌ. وَالْقَبْرُ نفسُه: **رَمْسٌ، والغَادِيَة:** السَّحابة تنشأُ فتُمْطر غُدْوةً، وَقِيلَ: **الغَادِيَةُ** سحابةٌ تَنْشَأُ صَبَاحًا.لسان العرب، مادة: (رمس، غدا).

(٢) **الجَدَثُ**:القَبْر ،**والرُمْح:** كِنَايَةً عَنِ الدَّفْعِ وَالْمَنْعِ، **والسَّحْق**:الثَّوْبُ الخلَق الْبَالِي، **مَوْرْنَبانيٌّ:** كساء لوْنُه لونُ الأَرْنَبِ. وَقِيلَ: المؤَرْنَبُ كالمَرْنَبانيّ وهو ما خُلِطَ فِي غَزْلِه وَبَرُ الأَرْنَبِ، **والهَابِي مِنَ التُّرَابِ:** مَا ارْتفَعَ ودَقَّ.لسان العرب، مادة: (جدث، رمح، سحق، رنب،هبا).

بالقبر، وليُعبر الشاعر عن هذا الوصف الذي مَلَأَ نفسه خوفًا ورعبًا ووحشة استخدم الصورة التشبيهية؛ حيث شبه التراب المتناثر على قبره ـ وقد أتت به الرياح ودفعته ليحيط به من جميع الاتجاهات ـ بـ **(سَحْقِ المَرنبانِيِّ)** بجامع اللون وعدم النفع، وفي هذا إشارة إلى وحشة المكان وغربته، وليؤكد الشاعر على معناه جاء بـ (قد والفعل) في قوله: **(قَد جَرَّتِ)** ليضاعف المعنى قوة ويفيد التحقيق بدخولها على الفعل، ويمزج الشاعر صورته بالإيغال في قوله: **(هابِيا)**، فقد أضفى على المعنى مبالغة وحسنًا في تأكيد تطاير التراب وارتفاعه وانتشاره حتى أحاط بالقبر من جميع الاتجاهات، كناية عن عدم الحياة والوحشة.

ويوظف الشاعر في قوله:

٤٤- رَهينَـــةُ أَحجـــارٍ وَتُـــربٍ تَضَـــمَّنَت • قَرارَتُهـــا مِنّـــي العِظـــامَ البَوالِيـــا

المصدر **(رَهينَة)** للمبالغة في وصف حاله؛ حيث نقل دلالة المصدر من الحبس إلى وصف لحالته في قبره، من خلال حذف المسند إليه (نفسي) وإبقاء الصفة **(رَهينَة)**، والأصل: **(نفسي رَهينَة)**، ففي الحذف أثر نفسي مصدره الصورة التي تجذب المتلقي لمعرفة حال الشاعر، كما في الحذف من إيصال المعنى سريعًا، فلو قال: **(نفسي رَهينَة)** لما كان هذا الاختصاص بالخبر، فالموقف لا يحتمل التأخير، فحذف المسند إليه لاعتقاده أنَّ في ذكره تأخيرًا في إيصال مقصوده بسرعة، فقد شبه الشاعر نفسه في لزومها للقبر وعدم انفكاكها عنه بالرهينة بجامع الحبس والملازمة، فالرهن مُشعر بالأخذ بشدة، ومنه رهائن الحرب يأخذها الغالب من المغلوب غنيمة منه، كذا الموت أخذ الشاعر بالقوة وتغلب عليه وأصبح أسيرًا له، وقوله: **(رَهينَةُ أَحجارٍ وَتُرب)** كناية عن قبر الشاعر، ويبالغ الشاعر في صورته بقوله: **(تَضَمَّنَت قَرارَتُها مِنّي العِظامَ البَوالِيا)** فالصورة مجازية تؤكد على نفسية الشاعر المأزومة، فقد قرر القبر بما يحوي من **(أَحجارٍ وَتُرب)** أن يبلي عظام الشاعر، كناية عن الاستسلام التام، فهو رهين لديه يتحكم فيه.

ويطلب الشاعر من صاحبيه في قوله:

٤٥- فَيـا صَـاحِبا إمّـا عَرضـتَ فَـبلِّغن • بَنـي مـازِنٍ وَالرَّيـبَ أَن لا تَلاقِيـا

من خلال انتقال الأسلوب من معناها الحقيقي إلى المجازي في قوله: **(فَيا صَاحِبا، بلِّغن)** على سبيل الالتماس من صاحبيه أن يعلنا لبني مازن والريب، كناية عن عائلة الشاعر وأهله، عدم لقاءه مرة أخرى، كناية عن موته **(أَن لا تَلاقِيا)**، وقوله: **(فَبلِّغن)** بنون توكيد للتكرار في الإبلاغ، والنداء بالنكرة في **(فَيا صَاحِبا)** ينبئ عن شدة الأزمة النفسية لدى الشاعر في بثّ شكواه ووجعه إلى أي صاحب، دلالة عن اللوعة والحسرة .

ويشكل الشاعر صورًا متجاورة يصف بها حاله، ويبث من خلالها ألمه وحزنه ويأسه وعجزه قائلًا:

٤٧- غَريبٌ بَعيدُ الدارِ ثاوٍ بِقَفرَةٍ ● يَدَ الدَّهرِ[1] مَعروفًا بِأَن لا تَدانِيا

موظفًا أسلوب الحذف في قوله: **(غَريبٌ)**، والتقدير: **(أنا غَريبٌ)**؛ لأنَّ المقصود هو الاختصاص بالخبر اهتمامًا به؛ لأنَّ الغربة التي يشعر بها الشاعر نفسية ومكانية،كما فيه من اختصار وإيجاز للوصول للمعنى المراد مباشرة، ويتداخل مع أسلوب الحذف صورة وصفية تؤكد على غربة الشاعر بأنَّه بعيد الدار **(ثاوٍ بِقَفرَة)** كناية عن قبره، ولفظ **(قَفرَة)** يُشعر بالخوف والوحدة والغربة والحنين للوطن، وقوله: **(يَدَ الدَّهرِ)** كناية عن البعد النهائي، وإشارة إلى الغربة المكانية، ويؤكد على عدم الالتقاء مرة أخرى قوله: **(لا تَدانِيا)**

إنَّ حالة الشاعر النفسية من حيرة وقلق وإحساس بالغربة جعلته يُقلب بصره في جميع الاتجاهات لعلّه يجد ما يستأنس به ويرعاه في غربته قائلًا:

٤٨- أُقَلِّبُ طَرفي حَولَ رَحلي فَلا أَرى ● بِهِ مِن عُيونِ المُؤنِساتِ مُراعِيا

لقد أراد الشاعر إيصال معناه إلى المتلقي من خلال عدة كنايات لتقوية المعنى الذي يريده الشاعر، وتتداعى في ذهن المتلقي، فكنى في قوله: **(أُقَلِّبُ طَرفي)** عن حيرته، وقوله: **(رَحلي)** كناية عن المكان، وقوله: **(فَلا أَرى)** كناية عن كونه وحيدًا، والبيت كناية عن احتضار الشاعر.

ويستحضر الشاعر مشهدًا يُعبر فيه عن إحساسه الداخلي بوجود مَن يحزن على وفاته قائلًا:

---

(١) **يَدَ الدَّهْر**: أَي الدهْرَ كُلَّهُ، لسان العرب، مادة: (يدي).

٤٩- وَبِالرَّمـلِ[١] مِنّـا نِسـوَةٌ لَـو شَـهِدنَني ● بَكَـينَ وَفَـدينَ الطَبيـبَ المُـداوِيا

يوظف الشاعر الأسلوب الخبري ليقرر بوجود (نسوة) يحزنَّ لو شهدن حاله، فقوله: **(الرَّملِ)** كناية عن وطنه، ولفظ **(نِسوَةٌ)** يدل على الكثرة، وقد صاغ الشاعر صورته صياغة شرطية، فقد شرط بكاء النسوة لحزنهن الشديد نتيجة لمشاهدة حال الشاعر وما آل إليه، وبنى الشاعر جملته الشرطية على الصورة الكنائية **(لَو شَهِدنَني بَكَينَ)** كناية عن شدة الحزن، ووصف الشاعر ـ لحال هؤلاء النسوة نتيجة لمشاهدة حال الشاعر ـ ما هو إلا تعبير عن طاقة نفسية تكمن داخله.

وقد وفق الشاعر حين اختار الفعل **(شَهِدن)** الذي ناسب المعنى، فالمشاهدة يترتب عليها أثر بخلاف الرؤية، ومشاهدة النسوة للشاعر ترتب عليها أثر الحزن الذي تُرجم لبكاء، ويؤكد الشاعر على تأثر هؤلاء النسوة بحال الشاعر بأنهنَّ فدين الطبيب المداوي بأنفسهن رجاء أن يجد علاجًا يشفي مريضهن.

فقد لجأ الشاعر إلى رسم صورة مجملة مبهمة للنسوة في البيت السابق عمل على إيضاحها وتفصيلها في قوله:

٥٠- فَمِـنهُنَّ أُمّـي وَابِنَتـايَ وَخَـالتي ● وَباكِيَـةٌ أُخـرى تهـيجُ البَواكِيـا

فقد ربط الشاعر بين الصورتين بأداة الربط (الفاء) في قوله: **(فمِنهُنَّ)**، دلالة على السرعة في تفصيل المبهم ليكون أوضح في النفس، و(مِن) تبعيضية، أي من هولاء النسوة (أمه، ابنتاه، خالته، زوجته)، رتبهنَّ الشاعر على حسب عاطفته، دلالة على وفائهن له، وليعمق الشاعر معناه ويثير الانتباه جنح لجناس الاشتقاق بين **(باكِيَة، البَواكِيا)**، فقد واكب المعنى بما فيه من كثافة صوتية تتفاعل فيها الأصوات مع الدلالة، وفي قوله: **(وَباكِيَةٌ أُخرى)** كناية عن زوجته التي تُهيج البواكيا من حولها؛ لأنَّ مصابها فادحًا، وفي إيثار **(البَواكِيا)** على وزن جمع الكثرة، دلالة على كثرة البكاء.

(١) **الرّمل:** موضع بعينه، معجم البلدان، أبي عبد الله ياقوت الحموي، ٣/ ٧٨.

الخاتمة

بتوفيق الله انتهت الدراسة التطبيقية لانعكاس المعنى على المبنى في مرثية مالك ابن ريب، وقد خرجت الدراسة بعدة نتائج، أهمها:

١) ابتكار الشاعر لعلاقات جديدة مُتخيلة نتيجة للحياة التي عاشها في الغُربة، كشفت عن نفسيته المأزومة؛ إذ يخيم عليه جو من اللاوعي وعدم الإدراك لما يعتريه من أحاسيس مؤلمة.

٢) استنطاق الشاعر للجماد من خلال تشكيلِ صورٍ تُعبّر عن حالته النفسية، ورغبته في تجسيم الفكرة، بحيث تخرج من مجالها العقلي إلى مجالها الحسي، مما أُتيح للمتلقي تخيُّل العلاقة بين المعنى الأصلي والمعنى المجازي، والبحث عن لطائف الأفكار ودقائق المعاني.

٣) جنح الشاعر إلى عالم الخيال لما تقتضيه عاطفته؛ لرسم أبعاد صورته معتمدًا على استعمال تعبيرات غير مألوفة لتنسجم مع الحدث الجلل غير المألوف، فقد عمد إلى استعمال بعض الأساليب البلاغية التي أتاحت له تدخُّل نفسيته في لغته عند التعبير عن انفعالاته المحملة بالأسى حسب التغييرات التي حلت به.

٤) سيطر الخوف والقلق على الشاعر، وانعكس هذا على شعره؛ لذا بدا خاضعًا لما يدور في أعماقه من أحاسيس ومشاعر نفسية باتت تُسيطر على خياله وتشكيله الشعري، فأراد السرعة في توصيل مكنون نفسه للمتلقي، من خلال التحول في تركيب الجُمل في اللغة تبعًا للتحول في حياة الشاعر.

٥) أراد الشاعر التحرر من القيود المعيارية، والتمتع بالألفاظ والتراكيب والأساليب التي يراها مُعبرة عن نفسه؛ لذا عمل في التعبير عن معناه بأسلوب فني يُظهر مقدرته في تنوع لغته، وتميزها من منشأ لآخر.

المصادر والمراجع

* القرآن الكريم

١) أداة تفيد "التعقيب والترتيب"الجني الداني في حروف المعاني، الحسَن بن قاسم المرادي، تحقيق: د/ فخر الدين قباوة، محمد نديم فاضل، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، ١٤١٣هـ – ١٩٩٢م. .

٢) أدوات الإعراب، ظاهر شوكت البياتي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الخامسة،١٤٢٥هـ– ٢٠٠٥م.

٣) الأعلام،لخير الدين الزِرِكْلي، دار العلم للملايين، الطبعة الخامسة عشر، ٢٠٠٢م.

٤) ألفاظ القتال في الشعر الجاهلي(دراسة دلالية)، ناظم خليل حسين اللوقة، رسالة ماجستير، جامعة الأزهر ، غزة فلسطين، ١٤٣٢هـ –٢٠١١م.

٥) تبيين الحقائق شرح كنز الدقائق وحاشية الشِّلْبِيِّ، فخر الدين الزيلعي الحنفي ، المطبعة الكبرى الأميرية – بولاق، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٣١٣هـ.

٦) حروف المعاني بين الأصالة والحداثة، حسن عباس، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٠م.

٧) دلالات التراكيب (دراسة بلاغية)، د.محمد محمد أبو موسى، مكتبة وهبة، ١٤٠٨هـ – ١٩٨٧م.

٨) ديوان مالك بن الريب(حياته وشعره)، تحقيق:نوري حمودي القيسي،معهد الخطوط العربية، ١٩٦٩م.

٩) الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، د. محمد فتوح أحمد، دار المعارف، الطبعة الثالثة، ١٩٨٤م.

١٠) الزجر والعيافة والطِّيَرَة في الشعر الجاهلي، د. أحمد عبد المنعم حالو، مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق.

١١) سمط اللآلي في شرح أمالي القالي، أبو عبيد عبد الله البكري الأندلسي، نسخه ونقحه وحققه :عبد العزيز الميمني، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، د.ط ت.
١٢) صحيح البخاري، محمد بن إسماعيل أبو عبدالله البخاري الجعفي، تحقيق: محمد زهير بن ناصر الناصر، دار طوق النجاة، الطبعة الأولى،١٤٢٢هـ.
١٣) الصَّعاليك في العَصر الأموي (أخبارُهُم وأشعارهم)، محمد رضَا مروَّة، دار الكتب العلمية، ط١، ١٤١١هـ – ١٩٩٠م.
١٤) علم الأصوات، د. كمال بشير، دار غريب، ٢٠٠٠م.
١٥) كتاب الأغاني، لأبي الفرج الأصفهاني، تحقيق: د/ إحسان عباس، د/ إبراهيم السَعافين، دار صادر – بيروت، الطبعة الثالثة ، ١٤٢٩هـ– ٢٠٠٨م.
١٦) لسان العرب، ابن منظور الأنصاري ، دار صادر – بيروت، الطبعة الثالثة – ١٤١٤ هـ .
١٧) المختصر في أصوات اللغة العربية (دراسة نظرية تطبيقية)،محمد محمد حسن جبل،مكتبة الآداب، الطبعة الرابعة، ١٤٢٧هـ – ٢٠٠٦م.
١٨) معاني النحو، د. فاضل صالح السامرائي، دار الفكر للطباعة والنشر، ١٤٢٠هـ –٢٠٠٠م.
١٩) المعجم الاشتقاقي الموصل لألفاظ القرآن الكريم،محمد حسن حسن جبل، مكتبة الآداب، الطبعة الرابعة، ١٤٢٧هـ– ٢٠٠٦م.
٢٠) معجم الأمثال العربية، أبو الفضل الميداني، تحقيق: محمد محي الدين عبدالحميد، دار المعرفة– بيروت، د.ت.
٢١) معجم البلدان، أبي عبد الله ياقوت الحموي، تحقيق: فريد عبد العزيز الجندي، دار الكتب العلمية، بيروت– لبنان.
٢٢) معجم الشعراء، للإمام أبي عبيد الله المرزباني، تصحيح وتعليق:أ.د/ف.كرنكو، مكتبة القدسي، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، الطبعة الثانية، ١٤٠٢هـ – ١٩٨٢م.

٢٣) معجم الغني الزاهر، عبد الغني أبو العزم، دار الكتب العلمية، الطبعة الأولى، ٢٠١٣م.
٢٤) معجم اللغة العربية المعاصرة، د أحمد مختار عبد الحميد، عالم الكتب، الطبعة الأولى، ١٤٢٩ هـ - ٢٠٠٨م.
٢٥) المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، د. إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية –بيروت، الطبعة الأولى، ١٤١١هـ - ١٩٩١م.
٢٦) المعجم الوسيط، إبراهيم مصطفى، أحمد الزيات، مجمع اللغة العربية بالقاهرة،الطبعة الرابعة، ٢٠٠٤م.
٢٧) المؤتَلِف والمختَلِف،أبو الحسن البغدادي الدارقطني، تحقيق: موفق بن عبد الله بن عبد القادر، دار الغرب الإسلامي - بيروت،الطبعة الأولى، ١٤٠٦هـ - ١٩٨٦م.

References

* alquran alkarim

1) 'adaat tufid "altaeqib waltartibi"aljanii aldaanii fi huruf almaeani, alhsan bin qasim almuradi, tahqiqu: du/ fakhr aldiyn qabawata, muhamad nadim fadila, dar alkutub aleilmiat bayrut, lubnan, altabeat al'uwlaa, 1413h - 1992m. .
2) 'adawat al'iierabi, zahir shawkat albayati, almuasasat aljamieiat lildirasat walnashr waltawzie, altabeat alkhamisati,1425h- 2005m.
3) al'aelami,lkhir aldiyn alzirikly, dar aleilm lilmalayini, altabeat alkhamisat eashra, 2002m.
4) 'alfaz alqital fi alshiear aljahili(dirasat dalaliatun), nazim khalil husayn alluwqat, risalat majistir, jamieat al'azhar , ghazat filastin, 1432h -2011m.
5) tabiin alhaqayiq sharh kanz aldaqayiq wahashiat alshshilbii, fakhr aldiyn alziylei alhanafii , almatbaeat alkubraa al'amiriat - bwlaq, alqahirati, altabeat al'uwlaa, 1313hi.
6) huruf almaeani bayn al'asalat walhadathati, hasan eabaasi, manshurat atihad kitab alearabi, dimashqa, 2000m.
7) dalalat altarakib (dirasat bilaghiatin), du.muhamad muhamad 'abu musaa, maktabat wahbata, 1408h - 1987m.
8) diwan malik bin alriyb(hiaatih washaeruhu), tahqiqu:nuri hamuwdi alqisi,maehad alkhutut alearabiati, 1969m.

9) alramz walramziat fi alshier almueasiri, du. muhamad fatuwh 'ahmadu, dar almaearifi, altabeat althaalithati, 1984m.
10) alzujar waleiafat waltiyarat fi alshier aljahili, du. 'ahmad eabd almuneim halu, majalat majmae allughat alearabiat bidimashaqa.
11) samit allali fi sharh 'amali alqali, 'abu eubayd eabd allah albakri al'andilsi, nasakhah wanaqhah wahaqaqah :eabd aleaziz almimani, dar alkutub aleilmiati, bayrut – lubnan, du.t t.
12) sahih albukhari, muhamad bin 'iismaeil 'abu eabdallah albukhariu aljaeafi, tahqiqu: muhamad zuhayr bin nasir alnaasir, dar tawq alnajati, altabeat al'uwlaa,1422hi.
13) alsaealyk fi aleasr al'umawii (akhbaruhum wa'ashearuhum), muhamad rda mrwat, dar alkutub aleilmiati, ta1, 1411h – 1990m.
14) eilam al'aswati, di. kamal bshir, dar ghirib, 2000m.
15) ktab al'aghani, li'abi alfaraj al'asfahani, tahqiqu: du/ 'iihsan eabaas, du/ 'iibrahim alsaeafyn, dar sadir – bayrut, altabeat althaalithat , 1429h– 2008m.
16) lisan alearabi, abn manzur al'ansarii , dar sadir – bayruta, altabeat althaalithat – 1414 hi .
17) almukhtasar fi 'aswat allughat alearabia (dirasat nazariat tatbiqiati),muhamad muhamad hasan jabalu,maktabat aladabi, altabeat alraabieati, 1427h – 2006m.
18) maeani alnahuw, du. fadil salih alsaamarani, dar alfikr liltibaeat walnashri, 1420h –2000m.

19) almuejam aliaishtiqaqii almusil li'alfaz alquran alkarim,muhamad hasan hasan jabala, maktabat aladab, altabeat alraabieati, 1427h- 2006m.
20) maejam al'amthal alearabiati, 'abu alfadl almaydani, tahqiqu: muhamad muhi aldiyn eabdalhamidi, dar almaerifati- bayrut, da.t.
21) maejam albildan, 'abi eabd allah yaqut alhamwy, tahqiqu: farid eabd aleaziz aljandi, dar alkutub aleilmiati, bayrut- lubnan.
22) maejam alshueara'u, lil'iimam 'abi eubayd allah almarzibani, tashih wataeliqu:'a.d/f.kirinku, maktabat alqudsi, dar alkutub aleilmiati, bayrut - lubnan, altabeat althaaniati, 1402h - 1982m.
23) muejam alghanii alzaahir, eabd alghani 'abu aleazma, dar alkutub aleilmiati, altabeat al'uwlaa, 2013mi.
24) maejam allughat alearabiat almueasirati, d 'ahmad mukhtar eabd alhamidi, ealim alkutubu, altabeat al'uwlaa, 1429 hi - 2008m.
25) almuejam almufasal fi eilm alearud walqafiat wafunun alshaera, du. 'iimil badie yaequba, dar alkutub aleilmiat -biruta, altabeat al'uwlaa, 1411h - 1991m.
26) almuejam alwasiti, 'iibrahim mustafaa ،'ahmad alzayaati, majmae allughat alearabiat bialqahirati,altabeat alraabieatu, 2004mi.
27) almwtalif walmkhtalif,abw alhasan albaghdadi aldaariqatani, tahqiqu: muafaq bin eabd allh bin eabd alqadir, dar algharb al'iislamii - bayrutu,alitabeat al'uwlaa, 1406h - 1986m.