جامعة اليرموك
كلية الآداب
قسم اللغة العربية

بسم الله الرحمن الرحيم

بنية اللغة الشعرية عند مسلم بن الوليد

إعداد الطالب

محمود محمد سالم عبيدات

الرقم الجامعي: ٣٠٠١٠١٠

بكالوريوس في اللغة العربية وآدابها / جامعة اليرموك ١٩٨٤م

دبلوم عام في التربية / جامعة آل البيت ٢٠٠٣م

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

إشراف الأستاذ الدكتور:

محمود درابسه

١٤٢٤هـ / كانون أول : ٢٠٠٣م

بسم الله الرحمن الرحيم

كلية الآداب

قسم اللغة العربية وآدابها

بنية اللغة الشعرية عند مسلم بن الوليد

إعداد الطالب : محمود محمد سالم عبيدات

قدمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في اللغة العربية من جامعة اليرموك / تخصص أدب و نقد

أعضاء لجنة المناقشة

أ.د. محمود درابسه/أستاذ النقد الأدبي.....رئيساً ومشرفاً.

أ.د. عفيف عبد الرحمن/أستاذ الأدب الجاهلي.....عضواً.

أ.د. مي أحمد يوسف/أستاذ الأدب العباسي.....عضواً.

د. محمد محمود الدروبي/أستاذ مساعد في الأدب العباسي.....عضواً.

١٤٢٤هـ / ٢٠٠٣م

© Arabic Digital Library Yarmouk University

الإهداء

ـــ إلى والـــدي عـــرفـــانا بجميل لا ينسى.

ـــ إلى زوجـــتي وأبنـــائي رفـــاق دربي.

ـــ إلى أخـــوتي وأخـــواتي وأصـــدقـــائي.

إليهم جميعا أهدي ثمرة هذا الجهد المتواضع.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

شكر وتقدير

لا يسعني وقد انتهيت ـــ بحمد الله وتوفيقه ـــ من إعداد بحثي هـــذا إلا أن أتقدم بجزيل الشكر وعظيم الامتنان إلى أستاذي، الأستاذ الدكتور محـــمود درابسة على ما أولاني من عنايته وما منحني من وقته وجهده ،فقد كان بمداد علمه وسداد رأيه وتوجيهه الدؤوب خير معين لي حتى خرج البحـــث على هذه الصورة .

كما أتقدم بجزيل الشكر والعرفان إلى الأساتذة الأجلاء ،الأستاذ الدكتـــور عفيف عبد الرحمن والأستاذ الدكتور مي أحمد يوســـف والدكتـــور محمـــد الدروبي على تفضلهم بقبول مناقشة هذا البحث، شاكراً لهم كـــل جـــهد بذلوه في دراسته ،مصغياً لتوجيهاتهم وملاحظاتهم التي ستساهم بلا شـــك في إغناء هذه الدراسة وتقويمها .

الباحث

© Arabic Digital Library Yarmouk University

الفهـــرس

الموضـــوع	رقم الصفحة
الإهـــداء	ب
الشكر والتقدير	ج
الفهرس	د
المقدمة	و
التمهيد	١
الفصل الأول: التكرار	١٠
مفهوم التكرار	١١
فلسفة التكرار وقيمته الأسلوبية	١٤
أنواع التكرار:	١٧
١. تكرار الحروف	١٨
٢. تكرار الكلمات	٢٤
٣. التكرار البديعي	٣٥
٤. تكرار البداية	٤٢
٥. تكرار بعض الأساليب اللغوية	٤٦
٦. تكرار اللواحق(الضمائر)	٥٣
الفصل الثاني: التشخيص	٥٦
أهميته	٥٧
التوسع في النقد العربي القديم	٦٠

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

التشخيص في شعر مسلم بن الوليد: ٧٢
١. تشخيص المعنويات ٧٣
٢. تشخيص دلالات الزمان والمكان ٨٧
٣. تشخيص الكائنات الحية ٩٤
٤. تشخيص الأرضي المحسوس ٩٨
٥. تشخيص الجمادات ٩٩
٦. تشخيص السماوي المرئي ١٠٤
الفصل الثالث: التضمين العروضي ١٠٧
أهميته وفلسفته ١٠٨
التضمين في النقد العربي القديم ١٠٩
ظاهرة التضمين العروضي في شعر مسلم بن الوليد: ١٢١
التضمين المتعانق (المركب) ١٢٣
التضمين المفرد ١٣٩
الفصل الرابع: الحوار ١٥١
مقدمة نظرية ١٥٢
التطبيق ١٥٥
الفصل الخامس: التضاد ١٧٣
مقدمة نظرية ١٧٤
التضاد وظواهره الأسلوبية في شعر مسلم بن الوليد: ١٧٧
١. التضاد على المستوى الزماني والمكاني ١٧٩

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

٢. التضاد على المستوى الشعوري ١٨٥
٣. التضاد على المستوى الإنساني ١٩٢
الخاتمة ١٩٧
المصادر والمراجع ١٩٩
الملخص باللغة العربية ٢١٢
الملخص باللغة الإنجليزية ٢١٤

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المقدمـــة

تنصب هذه الدراسة على قراءة النص الشعري عند أحد الشعراء العباسيين ،ويسعى البـــاحث من خلالها إلىتتبع بعض الظواهر الأسلوبية في شعر مسلم بن الوليد ،انطلاقاً من مفاهيم نقدية قديمـــة أصبحت في ضوء الدراسات الأسلوبية والنقدية الحديثة مثار اهتمام كثير من النقاد،ومن ثمّ جاءت هذه الدراسة معبرة عن الفكر النقدي المتلاحم ،إذ تناول من خلالها الباحث المفاهيم النقديـــة القديمـــة فـــي ضوء الدراسات النقدية والأسلوبية الحديثة.

وتسهم الدراسات الأسلوبية الحديثة في الكشف عن مواطن دفينة في النص الأدبي حين تنتقـــل بالقراءة النقدية من المستوى الانطباعي أو الوصفي البسيط إلى آفاق رحبة تسبر معها أغوار النـــــص وتعمل على تفكيكه وإضاءته والكشف عن مخبوئه، وأخص منها تلك التي تختلس من جوانب البديـــع شعاعاً فكرياً، تلج من خلاله إلى خبايا النص، فتكشف أسراره وتعانق نفائسه وتثريـــه بفـــك رمـــوزه المعبرة عن دلالاته.

وبمثل هذا الاستثمار للغة النص تنأى هذه الدراسات بالبديع عن زخرف القول وباللغـــة عـــن وميض العبارة المغلق، و حينها نشعر بجلال النص وعبقرية الإبداع، فنقف مبجلين لـــهذا الاســـتقراء المبحر في أعماق النص، ويحدونا الأمل إلىأن نقف على حد من حدوده، مستلهمين الفكر الرؤيـــوي لهذه الدراسات، لنغوص في عالم المجهول باحثين عن تراث إبداعي تليد كان لمسلم قصب السبق فـــي استعلاء منابره وارتياد منابعه، حتى أصبح علماً بارزاً من أعلامه، يشق غبار اللغة مسترفداً بألوانـــه المختلفة، ويبدع ببديعه عالماً من الشعرية، تزهو معها اللغة وتتعانق بوحيها الصور، فيجتهد الفكر في البحث عن جوانب هذا الإبداع متلذذاً بهذا الألق العجيب الذي يمنحه مسلم للغتـــه الشـــعرية بنفـــائس بديعه.

إن الظواهر الأسلوبية التي يسعى البحث إلى تناولها في هذه الدراسة ،تبقى قاصرة عن الإلمام بمختلف جوانب التشكيل اللغوي،إذ إن بنية اللغة تقوم على عناصر أو وحدات لغوية يصعب الإحاطـــة

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

بها ولا يتسع البحث لاستيعابها ،ومن ثمّ فإن محاولة الباحث في قراءة الظواهر موضوع الدراسة لا تكشف عن بنية اللغة في ديوان الشاعر ،ولكنها تضيء بعض الجوانب الأسلوبية المطردة في شعره.

وانطلاقاً من هذا التصور، تحاول هذه الدراسة النهوض بمحاولة متواضعة لقراءة بعض جوانب بنية اللغة في ديوان مسلم بن الوليد، ووصولاً إلى فحوى الدراسة، ارتأى الباحث أن يمهد لها بالكشف عن أثر البنية واللغة في إبراز شعرية النص، ثم أوضح بشيء من الإيجاز حياة الشاعر وعصره، علها تضيء بعض الجوانب من منهجيته في تعامله مع اللغة الشعرية، ولقد آثر الباحث استيعاب مجال البحث في خمسة فصول.

ففي الفصل الأول، تناول الباحث ظاهرة التكرار وأظهر مستوى التناغم على الصعيدين الإيقاعي والدلالي، ثم أبرز فاعليتهما في الكشف عن مخزون النص فنياً وفكرياً وجمالياً، وقد جاءت نماذج التكرار على المستويات الآتية:

- تكرار الصوت- تكرار الكلمة- تكرار البداية- تكرار بعض ألوان البديع ،ومن ثم تبينت تكرار اللواحق وبعض الأساليب اللغوية، وقد أدركت هذه الدراسة البعد المؤثر لهذه المستويات في تشكيل معمارية النص ،ونقل رؤية الشاعر من مستوى الانفعالات المجردة إلى مادة اللغة.

وتعرض الباحث في الفصل الثاني لظاهرة التشخيص، حيث كشف من خلالها عن شعرية النص في إطار مسافة التوتر أو الفجوة التي يثيرها المبدع في ذهن المتلقي بانحرافه عن مألوف اللغة عند استخدامه للظاهرة، وقد جاء التشخيص في هذا الفصل على التفريعات الآتية:

- تشخيص المعنويات.
- تشخيص دلالات الزمان والمكان.
- تشخيص الكائنات الحية.
- تشخيص الأرضي المحسوس.
- تشخيص الجمادات.
- تشخيص السماوي المرئي.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وانصبت الدراسة في الفصل الثالث على ظاهرة التضمين العروضي، حيث صدّر الباحث الفصل بالحديث عن مفهوم الظاهرة عند القدماء، ثم كشف عن قدرتها على استيعاب المد العاطفي عند الشاعر، إذ إنّ الشاعر اعتماداً عليها تجاوز مسافة البيت الواحد إلى غيره من الأبيات، حتى استوفى عواطفه المنداحة في ظل أنماط أسلوبية متعددة، كانت جملتا (واو ربّ) و(أسلوب الشرط) أكثرها شيوعاً في شعره.

أما فصل الحوار وهو الفصل الرابع فقد جاء محملاً بانفعالات الشاعر الوجدانية، حيث كان الغزل مجاله الأرحب، وقد أظهرت الدراسة قدرة الحوارية على تجسيد معاناة الشاعر والكشف عن أبعادها من جهة، ثم أكدت فاعليتها في المستوى البنائي من جهة أخرى.

واختتم الباحث الدراسة في الفصل الخامس بتناوله لظاهرة التضاد، إذ أظهرت الدراسة الانتشار الواسع لهذا الملمح الأسلوبي في منتج شاعر اتخذ من البديع مذهباً وخاصة في مجال الغزل، حيث بدا التنافر على المستوى الشعوري بين الشاعر ومحبوبته ماثلاً في بنية اللغة الشعرية عند مسلم بن الوليد، وقد درس الباحث ظاهرة التضاد في ظل المحاور الآتية:

- المحور المكاني والزماني.
- المحور الشعوري.
- المحور الإنساني.

ثم انتهت الدراسة بخاتمة هي خلاصة ما توصل إليه الباحث من فاعلية لبعض الظواهر الأسلوبية في بنية اللغة الشعرية عند مسلم بن الوليد، تبعها ثبت بالمصادر والمراجع والدوريات التي استعان بها الباحث في دراسته.

وختاماً، فإن لأستاذي المشرف الأستاذ الدكتور محمود الدرابسة كل الشكر والتقدير عرفاناً بالجميل على ما أحاطني به من رعاية ومتابعة، لم يبخل خلالها عليّ بغزير علمه، وسداد رأيه، ونبوغ فكره، وعميق تجربته.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أما الأساتذة الاجلاء المناقشون فإن لهم عليّ واجب الشكر والتقدير على قبولـــــهم وتفضلـــهم بمناقشة هذه الرسالة، وإبداء ملاحظاتهم القيمة التي سأكون شاكراً لسماعها والأخذ بها.

والله ولـــي التوفيـــق

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

التمهيد

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

تجتهد هذه الدراسة في تلمس بعض جوانب الإبداع في العمل الشعري، في ظل رؤية مفادها أنّ للنص خصوصية أسلوبية تغني أبعاده وتعمق دلالته وتمنحه شعريته، ذلك أنّ الشعرية تعدّ في معناها العام واقعة أسلوبية، والشاعر حين يتبناها لإحداث أثر ما لا يتحدث كما يتحدث الناس بل يعمد إلى لغة غير مألوفه تكسبه أسلوبا، ومن هنا عرف كوهن الشعرية بأنها علم الأسلوب الشعري[1].

ووفق هذه الرؤية يمكن القول أن اللغة الشعرية تحقق كينونتها بالارتكاز على عنصرين، هما: البنية واللغة، وبهما أو من خلالهما تتضح معالم القانون الشعري، فالشعرية لا تسعى إلى تسمية المعنى، بل تسعى إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادته، وهي تبحث عن هذه القوانين داخل الأدب ذاته[2].

وعبر هاتين الركيزتين تتضح آلية بناء النص، فالبنية بدورها " تتضمن مجموعة من الوحدات والعناصر مرتبة ومنظمة، تحمل دلالة وتؤدي غرضاً، وهذه الدلالة وهذا الغرض مرتبطان بطبيعة العلاقة التي تنتظم فيها هذه الوحدات والعناصر، ولولا هذه العلاقات ما تحقق للنص غرض ولا فائدة"[3]، واعتماداً عليه فإن البنية تقوم على أمور ثلاثة هي: العناصر أو الوحدات والعلاقة بينها ،ثم طبيعة التنظيم الذي تقوم عليه.

أما اللغة، فهي شكل وليست مادة كما يقول سو سير، أي أنها نظام من العلاقات حيث تتحدد دلالة كل عنصر من عناصرها من خلال علاقته بالعناصر الأخرى[4]، فاللغة إذن

([1])انظر. كوهن، جان: بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، ط١، الدار البيضاء ١٩٨٦م، ص١٥.

([2])انظر. طودوروف، تزفيطان: الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، سلسلة المعرفة الأدبية، ط٢، ١٩٩٠م، ص٢٢-٢٣.

([3])ساسي، عمار: تلقي اللغوي للنص الادبي، بحث مقدم إلى مؤتمر النقد الأدبي السابع، جامعة اليرموك، تموز، ١٩٩٨م، ص٨.

([4])انظر. عياد، شكري: اللغة والإبداع، انترناشونال، ط١، ١٩٨٨م، ص٤٢.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

مؤسسة على هذه الوحدات أو العناصر في إطار شبكة من العلاقات الناتجة عن اثر البنيـــة، إذ البنية تفضي إلى اللغة، وتصمها من خلال أدواتها وطريقة تشكيلها بالشعرية، وتضحي اللغـــة بدورها أداة يتغياها النص ويبتغي إليها الوسيلة في الكشف عن جماليته وإبداعه[1]، فالبنيـــة إذن تتصل بتركيب النص بينما يشكل النسيج اللغوي الأسلوب الذي يقوم عليه[2].

والحديث عن اللغة الشعرية يفترض بحال من الأحوال الإشارة إلى الأدوات البلاغيـــة، التي نعدها سمات أسلوبية أو ظواهر قادرة على المساهمة في تشكيل بنيات النص ومنحه ألقـــه الشعري، ومن الظواهر التي تساهم في ذلك على سبيل المثال لا الحصر: التكرار والتشـــخيص والتضاد والتضمين والحوار .... الخ، وعليه فإننا" نلحظ التميز في اللغـــة الشـــعرية بطـــرق متنوعة، بعضها يخص الحرف وبعضها يخص اللفظة، وبعضـــها يخـــص الـــتركيب، وهـــذا التركيب يتناغم مع البناء الكلي للخطاب الشعري"[3].

إن ما تجدر الإشارة إليه في هذا المقام أن نظرة الدراسات البلاغية للمحسنات البديعيـــة والظواهر البلاغية لنظرة قاصرة، إذْ كانت تعدّها زخرفاً لفظياً وزينة شكلية، وجاءت الشـــعرية لتكشف عن معرفة جديدة في التعامل مع البديع والظواهر البلاغيـــة "فالســـمات العروضيـــة: القافية والوزن والتضمين ليست مجرد محسنات صوتية، بل إنها تنجز وظيفـــة دلاليـــة"[4]، " وبشكل عام فإن المحسنات الشعرية في مجموعها، ومهما كان المستوى الـــذي تتحقـــق فيـــه، تكشف عن بنيات متناغمة"[5]، وتحقق وظائف دلالية متعددة.

([1])انظر. عليمات، يوسف: بنية اللغة الشعرية عند العذريين، رسالة ماجستير غير منشورة، اربـــد- جامعـــة اليرموك ١٩٩٩م، ص٣.

([2])انظر. فضل، صلاح: نظرية البنائية في النقد الأدبي، منشـــورات دار الآفـــاق الجديـــدة، ط٣، بـــيروت، ١٩٨٥م، ص٢٩٦.

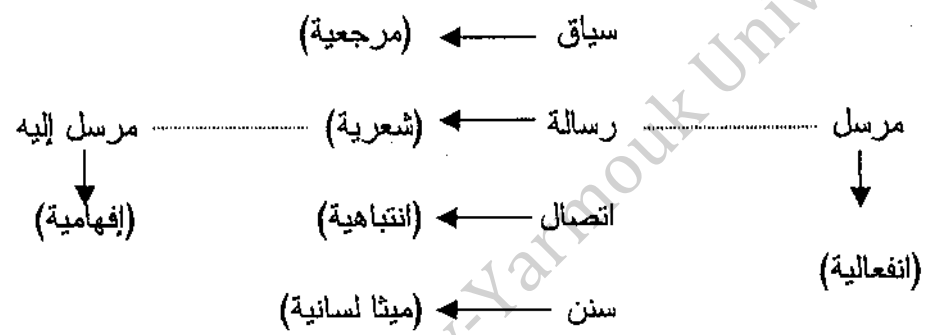
([3]) الحسين، أحمد جاسم: خصوصية اللغة الشعرية قراءة في تجربة ابن المعتز العباســـي، جـــذور، النـــادي الأدبي الثقافي بجده، ع ٢، ١٩٩٩م،ص٣٢١.

([4])كوهن: بنية اللغة الشعرية، ص٢٠٩.

([5])المرجع نفسه: ص١٨٩.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

إنّ الشعرية كما حددها ياكبسون، هي ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقاتها مع الوظائف الأخرى للغة، حيث تبنى ياكبسون هذا الطرح في إطار حديثه عن عملية اتصالية تحدث عند قراءة النص، ويؤدي كل عنصر من عناصر هذه العملية وفق هذا الطرح وظيفة لسانية، والخطاطة التالية تبرز عناصر عملية الاتصال والوظيفة التي يؤديها كل عنصر من هذه العناصر تحقيقاً للتواصل اللفظي[1].



تم تمييز الوظيفة التي يؤديها العنصر بوضعها بين قوسين.

إنّ ما يحدث من تفاعل بين هذه الوظائف الست التي تكشف عنها هذه الخطاطة، هو مناط الشعرية، فالشعرية لا تعني مجرد ارتياد عابر للنص، أو وصف يقف على سطحه، إنما هي اكتناه لأسراره واستغوار لباطنه واستنطاق للغته، التي تتميز ببعدها عن النمطية والمعيارية، فاللغة بعد انتظامها في السياق الشعري تشكل وفق هيكلية خاصة، يحطم خلالها الشاعر اللغة العادية ثم يعيد بناءها على نمط آخر، يتجاوز من خلاله النسق المألوف ويخرج بها عن حدود التوقع، والتواصل مع اللغة وفق هذا التصور "يفترض عمليتين متقابلتين: إحداهما الترميز ويسير من الأشياء إلى الكلمات، والثانية فك الرموز ويسير من الكلمات إلى الأشياء"[2].

([1])انظر. ياكبسون، رومان: قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، ط١، الدار البيضاء، ١٩٨٨م، ص٢٧-٣٥.

([2])كوهن: بنية اللغة الشعرية، ص٣٣.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

إنّ ما يمكن أن يصل إليه المتلقي من لذة أو إمتاع في تواصله مع النص، يقف عند حدود إثارة العمل من جهة ،ومدى مهارة المتلقي في الوقوف على عناصر اللذة والإمتاع أو فك مغاليق النص من جهة أخرى، فالعمل الشعري يحوي من الفجوات والفراغات الكامنة في النص ما تحتاج إلى إثارة " فإذا كان المبدع يركز على الجانب الفني فإنّ القارئ لا بدّ أن يظهر البعد الجمالي للنص، وذلك من خلال عملية ملء الفراغات الموجودة في النص، وعندما يملأ القارئ هذه الفراغات فإنه يحقق التواصل بينه وبين العمل الفني، وتتصل الفراغات باللامتوقع من خلال تشكيلها عن طريق الحيل الأسلوبية التي يعمد إليها المبدع"[1].

إن ما يفيض به شعر مسلم من حيل أسلوبية يمكن تأطيرها في حدود اللامتوقع، كانت من أهم الحوافز التي دفعت الباحث للتواصل مع هذا الألق الإبداعي في ظل الظواهر الآتيه: التكرار، التشخيص، التضمين العروضي، الحوار، التضاد.

وحتى يصبح المتلقي أكثر انسجاما مع رؤية الباحث في التواصل مع هذه الظواهر الأسلوبية،فإنه لا بأس من إضاءة موجزة نتعرف من خلالها على نزر يسير من حياة الشاعر وعصره ونبوغه.

هو مسلم بن الوليد، أبوه الوليد مولى الأنصار، مولى أبي أمامة أسعد بن زرارة الخزرجي، ويلقب بصريع الغواني، ولد في الكوفة[2]، ويرجح أن تكون ولادته حوالي منتصف القرن الثاني للهجرة[3]، ويذكر شوقي ضيف أنّه ولد سنة (١٤٠) للهجرة[4].

أما تسميته صريع الغواني فتعود إلى أول يوم التقى فيه هارون الرشيد، حيث أنشده قصيدته التي يصف فيها الخمر ومطلعها:

([1])ربابعه، موسى: المتوقع واللامتوقع دراسة في جمالية التلقي، أبحاث اليرموك، سلسة الآداب واللغويات، مج ١٥، ع٢، اربد- جامعة اليرموك ١٩٩٧م، ص٥٢.

([2])انظر. الأصفهاني، أبو الفرج: كتاب الأغاني، تحقيق عبد الستار أحمد فراج، دار الثقافة، ط٣، بيروت ١٩٧٥م، مج ١٨، ص٣١٥.

([3]) انظر. مقدمة ديوان مسلم بن الوليد: تحقيق سامي الدهان، دار المعارف، ط٣، القاهرة ١٩٨٥م، ص١٤.

([4])انظر. ضيف، شوقي: العصر العباسي الأول، دار المعارف بمصر، ط٢، القاهرة ١٩٧٢م، ص٢٥٣.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أديـرا علـيّ الكـأسَ لا تشـربا قَبْلـي ولا تَطْلُبـا مـن عِنـد قـاتلتي ذَحْلـي

إلى أن أنهاها بقوله:

هـل العيـش إلا أن تـروحَ مـع الصبـا وتغـدو صريـعَ الكـأسِ والأعيـن النّجـلِ

فاستحسن منه الرشيد ما سمع من وصف للشراب واللهو والغزل، وسماه يومئذ صريع الغواني بآخر بيت منها[1].

وكانت وفاته في جرجان سنة ٢٠٨ للهجرة[2]، فقد ألمّ به مرض شديد شعر معه بدنو أجله، فامتدّ به النظر إلى نخلة لم يكن بجرجان غيرها، فخاطبها مخاطبة الغريب للغريب بقوله:

ألا يـا نخلـة بالسفـح مـن أكنـافِ جرجـانِ
ألا إنـي وإيـاكِ بجُرجـانِ غريبـانِ

وما أن أتمّ إنشاد البيتين حتى فارق الحياة[3].

أما عن عصره فقد شهد المجتمع العربي في العصر العباسي الأول انتشاراً لثقافات متعددة، كان الإسلام العامل الأول فيها، كما لعبت حركة الترجمة دوراً في هذا المجال

([1])انظر. البغدادي، أحمد بن علي الخطيب: تاريخ بغداد، دار الكتاب العربي، بيروت- لبنان، د.ت، مج ١٣، ص٩٦.

([2])انظر. الزركلي، خير الدين: الأعلام قاموس تراجم لأشهر الرجال والنساء من العرب والمستعربين والمستشرقين، دار العلم للملايين، ط٥، بيروت ١٩٨٠م، مج ٧، ص٢٢٣.

([3])انظر. ديوان مسلم: الملحق، ص٤٣١.

جرجان: إقليم في فارس يقع جنوب شرق بحر قزوين.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

فانتشرت الثقافتان الهندية واليونانية إضافةً إلى الثقافة الفارسية التي كانت الأوسع انتشاراً، ولعل السبب في ذلك يعود إلى احتضان الخلفاء العباسيين للفارسيين وتوليتهم المناصب الهامة[1]، مما عزز انتشار ثقافتهم التي امتد معها اللسان الأعجمي، فدخلت ألفاظ غريبة عن اللغة العربية، التصقت بالغناء وآلات الطرب والمأكل والملبس والزينة، كما ظهر السلوك الفارسي في الإكثار من الشراب والإقبال على الملذات[2].

ولم يقف امتزاج الثقافة الفارسية بالمجتمع العربي عند هذا الحد، فقد انتشرت لغتهم في أحاديث الحياة اليومية، وامتدت إلى الأدب، حيث كان بعض الشعراء يدخلونها في شعرهم على جهة التظرف[3]، بل لقد اصبح كثير من الأجانب ينظمون الشعر، وخاصة الفارسيين منهم ،وكانوا متحضرين تحضراً أقبلوا معه على كثير من فنون اللهو والمجون، كما كانوا مثقفين ثقافة واسعة نوّعت أفكارهم وخواطرهم وأجّجت عقولهم وأذهانهم، فانطلقوا يعبرون بالشعر عن كنوز معارفهم وانفعالاتهم ونوازعهم[4].

ووسط هذا التمازج الثقافي، وفي مثل هذا الجو الآنق البديع، ترعرعت شاعريّة مسلم وراجت صناعته متأثّراً بمظاهر عصره الحضاريّة والثقافيّة، فدخل فنون الشعر في ثوب زاهٍ أنيق، مزين بزخرف محكم رائق تمثّلت فيه الرويّة والبعد عن الارتجال، حتى وصفه بعضهم بزهير المولدين[5]، فالشعر عند مسلم "صناعة مجهدة لا بد فيها من التريّث والتمهّل ولا بدّ فيها من الصقل والتجويد"[6].

([1])انظر. الحر، عبد المجيد: مسلم بن الوليد صريع الغواني، دار الكتب العلمية، ط١، بيروت ١٩٩٢م، ص٣٤.

([2])انظر. المرجع نفسه: ص٣٥-٣٦.

([3])انظر. ضيف، شوقي: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، ط١٠، القاهرة ١٩٧٨م، ص١٢٣.

([4])انظر. المرجع نفسه: ص١٤٢.

([5])انظر. القيرواني، ابن رشيق: العمدة في صناعة الشعر ونقده، تحقيق مفيد محمد قميحة، دار الكتب العلمية، ط١، بيروت ١٩٨٣م، ص٩٧.

([6])ضيف. الفن ومذاهبه، ص١٨٣.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ومسلم في شعره يعتمد اعتماداً شديداً على الإطار التقليدي وما يتسم به من جزالة الأسلوب ومتانته ورصانته، غير أنّه يمزج هذا الأسلوب الضخم بمظاهر زخرفة الجديد الذي اتّخذ منه مذهباً ونهجاً وطريقة[1] حتى حقق بهذا المذهب الذي أسماه "البديع" نجاحاً وتفرداً دفع عبد القادر الرباعي إلى القول " ولعل أجلّ عمل أدبي يسجل لمسلم، قيادته دفة الصنعة الشعرية بنجاح في العصر العباسي، وحمله لواء البديع وإتقانه إياه اتقاناً لا يخلو من الدرس والتخطيط الذاتي العميق"[2].

أما فيما يتعلق بتفوقه في شعره، فإنّ ما يذكره النقاد والدارسون في كتبهم أكثر من أن أحيط به في مثل هذه العجالة، غير أنني سأكتفي بإيراد روايتين، فيهما الكفاية لابراز نبوغ الشاعر وتفوقه، الأولى عن أبيات تداولها الحضور في مجلس المأمون، وما أن تناهت إلى مسمع صاحب المجلس حتى قال: هذا أشعر من خضتم اليوم في ذكره، ولا بأس من استعراض هذه الأبيات التي زاد فيها على غيره من الشعراء مصنفة حسب أغراضها الشعرية، وهي:

الرثاء: أرادوا ليخفوا قبْره عن عدوّه فطيب تراب القبر دلّ على القبر
المديح: تجودُ بالنفسِ إذْ ضنّ البخيلُ بها والجودُ بالنفسِ أقصى غاية الجود
الهجاء: قُبحَتْ مناظرُه فحينَ خبرتَه حَسُنَتْ مناظُره لقبحِ المخبرِ
الغزل: هوىً يجدّ وحبيبٌ يلعبُ أنْستَ لُقيّ بينهما معذَّب[3]

([1])انظر: ضيف الفن ومذاهبه: ص١٨٢-١٨٣.

([2])الرباعي: مسلم بن الوليد، ص٣١٠.

([3])انظر. الأصفهاني: كتاب الأغاني، ص٣١٨، وانظر. البغدادي: تاريخ بغداد، ص٩٦.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أما الرواية الثانية فيوردها الصولي في حديثه عن أخبار أبي تمام، إذ تذكر الروايـة أن أحداً دخل على أبي تمام وهو يعمل شعراً وبين يديه شعر أبي نواس وشعر مسلم، فقال لأبـي تمام: ما هذا؟ فقال له أبو تمام: اللات والعزى، وأنا اعبدهما من دون الله مذ ثلاثين سنة[1].

وبعد، فإنّ شاعرية مسلم التي أنتجت مثل هذا الإبداع، ووقف عندها القاصي والدانـي، تستحق أن نقف عندها مراراً وتكراراً، علّنا نكشف غيضاً من فيض سحرها وجمال إبداعها.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

(1)انظر. ديوان مسلم: الملحق، ص٣٦٣.

الفصل الأول

التكرار

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

مفهوم التكرار:

يتضح من المعاجم اللغوية أنّ الرجوع هو المعنى الأكثر شيوعاً لهذا المفهوم، فالتكرار مأخوذ من الكرُّ وهو الرجوع، والكرُّ مصدر كرَّ عليه يكرُّ كراً وكروراً وتكراراً: عطف. وكرّ عنه: رجعَ، وكرّر الشيء وكركره: أعاده مرة بعد أخرى، والكرّ: الرجوع على الشيء، ومنه التكرار"[1].

ويبدو أن تناول التكرار لغة لمعنى الإعادة هو الذي أسس لمفهومه الاصطلاحي، ففي معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ورد التكرار على أنه الإتيان بعناصر متماثلة في مواضع مختلفة من العمل الفني ،وذكر أن التكرار هو أساس الإيقاع بجميع صوره، نجده في الموسيقى كما نجده أساسا للقافية في الشعر، وهو سر نجاح الكثير من المحسنات البديعة، كما ورد في المعجم بعض وظائفه كالتقوية أو التوكيد[2]. ويؤكد هذا التعريف ما ذهب إليه الكثيرون من إبراز لدور التكرار في عملية التشكيل الإبداعي،عبر التفاعل المشترك بين الدلالة اللفظية وما تحمله من إيقاعات موسيقية، تعكس عمق المشاعر إثراءً للبناء النصي.

ويمكن القول، إنَّ الاهتمام بظاهرة التكرار عند القدماء، بدأت تتضح معالمها مع تلك الردود التي وظفت للدفاع عن الشبهات التي أثيرت حول بعض الظواهر اللغوية في القرآن، ومنها ظاهرة التكرار[3] كما كان للتفصيلات الدقيقة التي وقف عندها المفسرون الأثر البارز في تناول الأساليب المختلفة التي وقفت عليها هذه اللغة، ومنها التكرار بوظائفه المتعددة[4] غير أن استحواذ هذه الظاهرة على اهتمام النقاد والبلاغيين القدماء ،كان مرده إلى القدرة الإعجازية التي تميزت بها لغة القرآن

([1])انظر. الفراهيدي، الخليل بن احمد: كتاب العين، تحقيق مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، دار مكتبة الهلال، مصر، د. ت ،مج٥، ص٢٧٧.وانظر. ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم: لسان العرب، دار صادر، بيروت، مج ٥،مادة كرر. وانظر. الفيروز أبادي، مجد الدين بن يعقوب: القاموس المحيط، دار العلم للملايين، بيروت، د. ت، مج٢، ص١٢٥.

([2])انظر. وهبه مجدي- المهندس، كامل: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، ط٢، بيروت ١٩٨٤م، ص١١٧-١١٨.

([3])انظر. الأسعد، خولة محمود رفيفان: التشكيل التكراري في السور المدنية ظاهرة أسلوبية، رسالة ماجستير غير منشورة، اربد- جامعة اليرموك، ١٩٩٩م، ص٣٩-٤١.

([4])انظر.المرجع نفسه: ص٤١-٤٦.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الكريم[1] ويؤكد هذا النمط الأسلوبي كدلالة إعجازية ما ذهب إليه بعض البلاغيين من إفراد دراسات مستقلة حول التكرار في القرآن[2].

ومن هنا بدأت ظاهرة التكرار تتبوأ مكانة مهمة على صعيد الأداء الفني والدلالي، فقد عده ابن الأثير (ت ٦٣٧ هـ) وسيلة مهمة من وسائل التحفيز التي يلجأ إليها المبدع لجذب انتباه المتلقي حين جعل من وظائفه الاستمالة والتنبيه [3] ، كما أصبح البلاغيّون في حديثهم عن التكرار يشيرون إلى وظائفه المتعددة، فابن أبي الاصبع المصري (ت٦٥٤ هـ) في تحديده لمفهوم التكرار يشير إلى بعض هذه الوظائف حيث يقول:" هو أن يكرر المتكلم اللفظة الواحدة لتأكيد الوصف أو المدح أو الذم أو التهويل أو الوعيد"[4] كما يتناول ابن حجة الحموي (ت ٨٣٧هـ) في حديثه عن مفهوم التكرار هذه الوظائف، بعد أن يؤكد أنّ التكرار يكون في المعنى كما يكون في اللفظ، يقول:" التكرار هو أن يكرر المتكلم اللفظة الواحدة باللفظ أو المعنى، والمراد بذلك تأكيد الوصف أو المدح أو الذم أو التهويل أو الوعيد أو الإنكار أو التوبيخ أو الاستعباد أو لغرض من الأغراض"[5] ويذهب هذا المذهب في تحديده لمفهوم هذه الظاهرة ابن معصوم المدني (ت ١١٢٠هـ)، حيث يقول:" التكرار وقد يقال التكرير، فالأول اسم والثاني مصدر من كررت الشيء إذا أعدته مراراً، وهو عبارة عن تكرير كلمة فأكثر باللفظ والمعنى لنكتة، ونكته كثيرة ،منها: التوكيد وزيادة التنبيه وتذّكر ما قد بعد بسبب طول الكلام،

([1])انظر.ربابعه، موسى: قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، دار الكندي للنشر والتوزيع، اربد- الأردن ٢٠٠١م،ص١٣.

([2])من هذه الدراسات على سبيل المثال لا للحصر. كتاب الإسكافي(درة التنزيل وغرة التأويل) وكتاب الرازي(درة التنزيل) غير أن اكثر هذه الدراسات عمقاً وشمولاً ووضوحاً هو كتاب الكرماني (أسرار التكرار في القرآن) حيث يشير المحقق اعتماداً على منهجية المؤلف في استقصاء هذه الظاهرة إلى أهمية التكرار كصورة من صور الإعجاز اللغوي إلى حد القول:" لقد بلغت هذه المكررات قمة الإعجاز" انظر. الكرماني، محمود بن حمزة بن نصر: أسرار التكرار في القران، دراسة وتحقيق عبد القادر احمد عطا، دار الاعتصام، ط٢، ١٩٧٦م، ص١٧-١٨ وانظر مقدمة المحقق، ص١٤.

([3]) انظر. ابن الأثير، ضياء الدين: المثل السائر، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانه، دار نهضة مصر، القاهرة، مج ٣،د.ت، ص١٩-٢٠.

([4]) المصري، ابن أبي الإصبع: تحرير التحبير، لجنة إحياء التراث الإسلامي، القاهرة ١٩٨٣م، ص ٣٣٥ .

([5]) الحموي، ابن حجة: خزانة الأدب وغاية الأرب، دار القاموس الحديث، بيروت، د .ت ، ص ١٦٤-١٦٥ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

والتوجع والتحسر وزيادة المدح والتلذذ بذكر المكرر والتنويه بشأن المذكور"[١] .

والتكرار يفصح عن موقف شعوري، فهو يمثل مركزاً لمجموعة الانفعالات النفسية والوجدانية التي تفرضها مؤثرات الموقف بوعي أو بغير وعي، وفاعليتها لا تقف عند حدود المبدع فحسب "فالدوافع النفسية ذات وظيفة مزدوجة تجمع الشاعر والمتلقي[٢]" ، ويؤكد هذه الدلالة النفسية ما ذهب إليه شفيع السيد ،عندما رأى أنّ الشاعر يكرر ألفاظاً بعينها لدلالة نفسية شعورية، فالتكرار والحالة هذه ينبض بإحساس الشاعر وعواطفه[٣] ، ذلك أن الشاعر بفعل مؤثرات الموقف، يخرج عن حدود اللغة الاعتيادية، وتصبح لغته خاضعة لسيطرة الانفعالات التي يضطر معها "لتكرار حرف أو اسم أو فعل ،يتجاوز من خلاله المبدع حدود المألوف في اللغة وفي القول"[٤].

ووفق هذه الرؤى النقدية لمصطلح التكرار، يمكن القول باتساع الآفاق الدلالية لهذا المفهوم، "فالتكرار لا يقتصر على الدلالة المرتبطة بالصيغة والتركيب في النص، بل يتجاوز ذلك إلى غاية مهمة، وهي المستوى الصوتي المرتبط بالبعد الإيقاعي المؤثر في المتلقي[٥]" فوظيفة التكرار لا تحكمها ثوابت محددة، وإنما تتشكل دلالتها الوظيفية انطلاقاً من محورها السياقي، ولذا" ينبغي على المرء ألاّ ينظر إلى التكرار خارج نطاق السياق، ولو فعل ذلك لما تبين له إلا أشياء مكررة لا يمكن لهاأن تؤدي

---

(١) ابن معصوم، علي صدر الدين محمد: أنوار الربيع في أنواع البديع، تحقيق شاكر هادي شاكر، مطبعة النعمان، ط١، النجف الأشرف ١٩٦٩م، ج٥، ص ٣٤٥-٣٤٨ .

(٢) السعدني،مصطفى:البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث،منشأة المعارف، الإسكندرية ١٩٨٧م، ص ١٧٢.

(٣) انظر .السيد،شفيع:أسلوب التكرار بين تنظير البلاغيين وإبداع الشعراء،مجلة إبداع،ع٦،١٩٨٤م،ص١٤.

(٤) درابسة،محمود:ظواهر أسلوبية في كتاب جوهر الكنز لابن الأثير الحلبي،أبحاث اليرموك،مج١٧،ع١،الأردن-اربد ١٩٩٩م،ص١٨٩.

(٥)درابسة،محمود:الشعرية عند السلجماسي في كتابه (المنزع البديع)نحو تأصيل الشعرية العربية،أبحاث اليرموك،مج١٧،ع٢،الأردن-اربد ١٩٩٩م ،ص ١٩٩.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

إلى نتيجة ما"[1] وقد نحت هذا المنحنى نازك الملائكة عندما أكدت دور البعد السياقي في تفعيل هذه الظاهرة، وصولاً إلى شكل من أشكال الانسجام مع الرؤية العامة للمبدع، فللسياق القول الفصل في تحديد هذه الوظائف انطلاقاً من رؤية الشاعر وقدرته على إنضاج تجربته عبر هذه الامتدادات التكرارية، حيث ترى الناقدة أن "اللفظ المكرر ينبغي ان يكون وثيق الارتباط بالمعنى العام، وإلا كان لفظة متكلفة لا سبيل إلى قبولها"[2].

فلسفة التكرار وقيمته الأسلوبية:

يعدّ التكرار، بوصفه ظاهرة أسلوبية وثيقة الصلة بالأداء اللغوي، إحدى اللبنات الأساسية والمهمة في بناء النص الشعري، ذلك أن التكرار يخدم الشاعر في تشكيله الفني على مستويين:يتعلق أولهما بالبعد الدلالي الذي يثيره التكرار في الكشف عن جمالية النص الشعري على هذا المستوى ،أما الآخر فيكمن في فاعلية هذه الظاهرة على مستوى البناء، فهي تضفي على النص توحداً وانسجاماً وتماسكاً.

ويمكن الإشارة في إطار الحديث عن فاعلية التكرار إلى الجانب الموسيقي الذي تفرزه الظاهرة وفق رتابة الإيقاع ،فالتكرار من هذا الباب طغى على مختلف جوانب الحياة، فهو مثلاً:" عنصر أساسي في كافة فروع الموسيقا"[3].

وفي هذا المجال يؤكد موسى ربابعة" أن الجانب الإيقاعي في الشعر قائم على التكرار"[4] ،وينسحب هذا القول على جوانب الموسيقا المختلفة في الأداء الشعري إيقاعاً

([1])ربابعه: قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، ص١٤-١٥.

([2]) الملائكة، نازك: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، ط١٠، بيروت- لبنان ١٩٩٧م، ، ص٢٦٤.

([3])جعافرة، ماجد: ظاهرة التكرار في شعر مسلم بن الوليد، مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية، مج ١٢، ع١، اللاذقية- سوريا ١٩٩٠م، ص٤٨.

([4])ربابعه: قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، ص١٥.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ووزناً، فالإيقاع كما يرى (رتشاردز) " يعتمد كما يعتمد الوزن الذي هو صورته الخاصة على التكرار والتوقع"[1] .

وإشارة إلى أهمية التكرار ودوره في عملية الإبداع، يرى بعض النقاد أن بنية النص تقوم على عنصرين مهمين هما: التكرار والتنوع، فالموسيقي يكرر نغمة بعينها في أنماط محددة، وكذلك الشاعر فهو يكرر أصواتاً بعينها، وهو بهذا يحقق لقصيدته النظم والبناء[2].

ووفق هذه المعطيات نرى أن الأهمية الماثلة للتكرار في الأداء الشعري تندرج تحت نمطين هما: البعد القاعدي كنظام، وهو المتمثل في الأوزان العروضية وتتولى القافية دعمه وتأكيده ،والبعد الآخر تمثله مجموعة الحروف والكلمات التي تنفذ هذا النظام ويتضمن توافقات الأصوات وقيم الموسيقا الداخلية الكامنة فيها[3].

وانطلاقاً من هذه الرؤية فإنّ فاعلية التكرار في النص الشعري لا تحكمها الدلالة اللفظية فحسب، بل تتنامى هذه الفاعلية في إطار التفاعل المشترك بين أبعاد هذه الظاهرة وزناً وإيقاعاً ودلالات، يحكمها السياق النصي ويجذرها وفق شعور المبدع، وصولاً إلى عنصر موحد، غايته الكشف عن رؤية عميقة، تنجزها" القوة المتنامية للتأكيدات"[4] حيث يقوم بموجبها" التكرار الصوتي والتوتر

([1]) رتشاردز،ايفور آرمسترونغ:مبادئ النقد الأدبي،ترجمة وتقديم مصطفى بدوي،مراجعة لويس عوض،مطبعة مصر،القاهرة ١٩٦١م،ص ١٨٨ .

([2])انظر. محجوب، فاطمة: التكرار في الشعر، مجلة شعر، ع٨، مصر- القاهرة ١٩٧٧م، ص٢٩.

([3])انظر. فضل، صلاح: ظواهر أسلوبية في شعر شوقي، فصول، مج١، ع٤، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨١م، ص٢١٠. وانظر. عبد الرحمن محمد،إبراهيم: الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، ط٢، بيروت ١٩٨٠م، ص٢٩٢.

([4])تشيترين، أ.ف: الأفكار والأسلوب، دراسة في الفن الروائي ولغته، ترجمة حياة شرارة، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد- العراق ١٩٦٤م، ص١٩٥.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الإيقاعي بمهمة الكشف عن القوة الخفية في الكلمة"[1] ومثل هذه الاعتبارات حملت عبد الفتاح نافع إلى القول إن " قوة الشعر وكماله لا يكمنان في الإيحاء بالأفكار عن طريق الصور فحسب، بل في اللجوء إلى الوسائل الإيحائية للغة في تعبيراتها الدلالية والموسيقية"[2] وبهذا تكون لغة الشعر اعتماداً على التشكيل الموسيقي وفق هندسة التكرار المتوازنة قادرة على سبر أغوار العمق الدلالي للنص،" وتسليط الضوء على نقطة حساسة في العبارة"[3] فالتكرار "يضع في أيدينا مفتاحاً للفكرة المتسلطة على الشاعر وهو بذلك أحد الأضواء اللاشعورية التي يسلطها الشعر على أعماق الشاعر"[4].

ونظراً لفاعلية التكرار في الأداء الشعري، يلجأ الشعراء إلى مبدأ الانتقاء والاختيار لتوظيف البنية التكرارية المناسبة في أعمالهم، ابتداء بالحرف ثم الكلمة وامتداداً إلى العبارة أو بيت الشعر، فالشاعر له مطلق الحرية في تكرار" أية وحدة ابتداء من أصغر وحدة صوتية وهي " الفونيم"إلى أكبر وحدة، وهي الجملة أو التركيب النحوي، وقد يكرر ألفاظاً أو تراكيب بعينها، بل قد يكرر شطر بيت كامل"[5] حافزة في استناده إلى ما يكرر الوصول إلى أداء متميز " ،يغني به المعنى ويمنحه امتدادات في الظلال والألوان والإيحاءات"[6].

وللكشف عن أهمية التكرار وفاعليته في نص مسلم الشعري، سيجتهد الباحث للوقوف على هذا المنحى الأسلوبي انطلاقا من المحاور الآتية :

([1])ستيترين: الأفكار والأسلوب، ص١٩٥.

([2])نافع، عبد الفتاح صالح: لغة الحب في شعر المتنبي، دار الفكر للنشر والتوزيع، ط١، عمان- الأردن ١٩٨٣م، ص٢٩٨.

([3])الملائكة:قضايا الشعر العربي المعاصر،ص٢٧٦.

([4])المرجع نفسه، ص٢٧٦-٢٧٧.

([5])محجوب: التكرار في الشعر، ص٢٩.

([6])الملائكة: قضايا الشعر العربي المعاصر، ص٢٨٠.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

أولاً: تكرار الحروف.

ثانياً: تكرار الكلمات.

ثالثاً: التكرار البديعي.

رابعاً: تكرار البداية.

خامساً: تكرار بعض الأساليب اللغوية.

سادساً: اللواحق(الضمائر).

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

تكرار الحروف:

يعدّ تكرار الحروف من الأدوات اللغوية المؤثرة في بناء القصيدة، فمع أن التمركز الأكبر لوظيفة الحرف تعتمد على التأثير الفاعل في الأداء الموسيقي، إلا أن تعدد جوانب الإدراك عند الإنسان- سمعية وبصرية وحركية وفكرية وجمالية- منحته الكثير من الطاقات، مما حدا "ببالي" إلى القول:" إنّ المادة الصوتية تكمن فيها إمكانات تعبيرية هائلة[1]" لا تقف عند الحدود الموسيقية للأداء الصوتي بل تتعداها إلى جوانب التأثير الدلالي، ذلك أنّ قيمة الأداء الصوتي للحرف، تتنامى في حدود التفاعل المشترك بين هذه الإدراكات، ومن ثمّ لا يمكن النظر إلى الحرف كصوت بمعزل عن دلالته، لأنّه " لا وجود لشعر موسيقي دون شيء من الإدراك العام لمعناه ،أو على الأقل لنغمته الانفعالية"[2].

وبناء على ما تقدم ،وفي حدود إمكاناتي ،سأقف على جوانب انفعالية دلالية يثيرها الأداء الصوتي عند مسلم بن الوليد، ففي إحدى قصائده المدحية والتي مطلعها:

أأُعلِنُ ما بي أمْ أُسِرُّ فأَكْتَمُ وكيفَ وفي وَجْهي من الحبِ معلَمُ[3]

يقول واصفاً الخمرة:

إذا شئْتُما ان تَسْقِياني مُدَامَةً فَلا تَقْتُلاها كُلٌّ مَيْتٍ مُحَرَّمُ
خَلَطْنا دَماً من كَوْمَةٍ بدِمائِنا فَأَظْهَرَ في الألوانِ مِنَّا الدَّمَ الدَّمُ[4]

ثم يصف في القصيدة ذاتها كرم ممدوحه قائلاً:

---

(1)فضل، صلاح: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، منشورات دار الآفاق الجديدة، ط١، بيروت ١٩٨٥م، ص٢٥.
(٢)ويليك، رينيه- وارين،اوستن: نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين صبحي، مراجعة حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط٣، بيروت ١٩٨٧م، ص١٦٥.
(٣)ديوان مسلم: ص١٧٧.
(٤)المصدر نفسه: ص١٧٩.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وَمـا ظَلَمـوا لكِـــنْ نُفُـــوسُ عُداتِـــهِمْ وأَمْوالُـهُم فـي النَّـاس مِنْـــهُمْ تَظَلَّـــمُ[1]

ويقول فيه أيضاً :

عَطـاؤُكَ مَوْفـــورٌ وعُرْفُـــكَ واســـعٌ وَعِرْضُـــكَ مَمْنُـــوعٌ ومـــالُكِ مُسْنَـــلِمُ

وَفِعْلُـــكَ مَحْمُـــود وَمَجْـــدكَ شَـــامِخٌ وَجـودُكَ مَوْجـودٌ وَبَحْـرُكَ خِضَـــرَمُ[2]

تكشفت هذه الأبيات عن سيطرة كاملة لحرف الميم موسيقياً في إطار الأبعاد الدلالية المتنامية، إلى حد يمكن معه اعتباره" مفتاحاً صوتياً للقصيدة[3]" ووفق هذا التآلف والانسجام مع الموسيقى النمطية عبر حرف الروي، ينهض هذا الحرف بمسؤولية جسيمة في التشكيل الدلالي لبناء صورة الخمر، فالرؤية البصرية للتمازج اللوني بين الخمرة والدم لم تكن كافية لإشباع نهم الشاعر، فجاء تفعيل الإيقاع ليمنحه القدرة على أن يجعل من الخمرة صورة مماثلة للدم، ساهم فيها حرف الميم بصرياً وسمعياً ودلالياً إلى حدود إثراء رؤية الشاعر، وصولاً إلى شكل موحد يصعب معه الفصل بين الخمرة والدم، تماماً كالتمازج الناتج عن التشكيل الصوتي الذي منحه حرف الميم للتراكيب اللفظية المجسدة للصورة.

كما شكل الإيقاع الصوتي للحروف والحركات ثم الإشتقاقات الصرفية والتقسيم وصولاً الى البحر العروضي والقافية، بعداً من الأبعاد القادرة على رسم صورة للممدوح بصفاته الإيجابية المتعددة، حيث وظفت الموسيقى وفق رؤية شاعرية تمّ معها تحقيق الانسجام الكامل بين الأبعاد الدلالية للألفاظ من جهة، وعناصر الإيقاع والموسيقى من جهة أخرى، حشد خلالها الشاعر كثافة موسيقية هائلة، رسمها على شكل دوائر تصاعدية متداخلة، شكل حرف الميم مركز انطلاقها، وقام خلالها بمهمة المزج اعتماداً على مؤازرة صوتية من حروف وحركات تماثلة مخرجاً وتؤكده إيقاعاً، وفق الشكل الآتي :

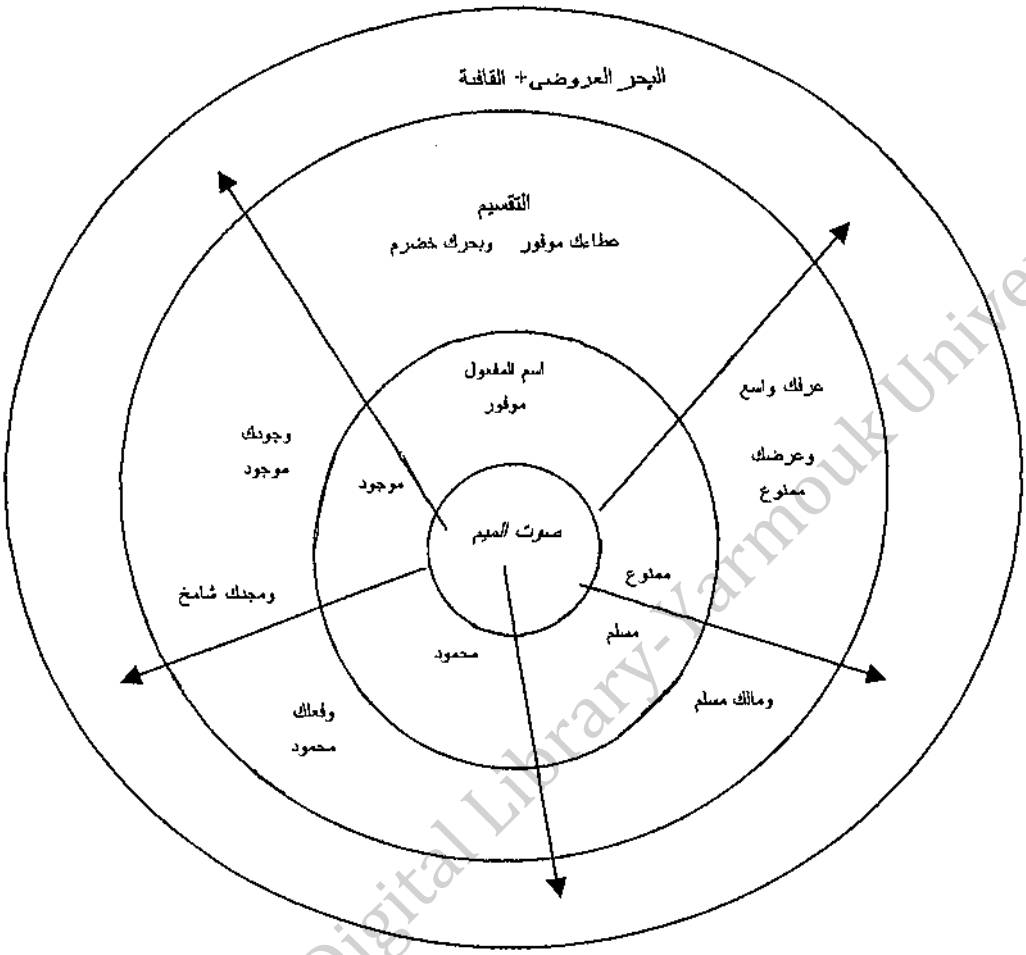
([1])ديوان مسلم: ص١٨١.

([2])المصدر نفسه: ص١٨٣.

([3])انظر. عبد الرحمن: الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية، ، ص٣٠٣.

بحرٌ خِضرَمٌ: كثير الماء، ورجل خضرم: كثير العطاء.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University



السهم المنطلق من المركز يمثل انتشار صوت الميم عبر هذه الدوائر

وبهذا يكون الشاعر قد عمل على مراعاة التكرار الصوتي بأكثر من وسيلة، وهذه الوسائل من شأنها أن تعقد الموسيقى وتخلق من تآلفها مع الوزن والقافية بناء موسيقياً رفيعاً[1] ،ويثري هذا التمازج الموسيقي إلى حد كبير التمازج الخلقي للممدوح عند الإشارة إلى مناقبه وفضائله، كما يخلق من المزج بين وصفين متناقضين للممدوح – تراوحا بين العدل والظلم– صورة إيجابية لها وقعها الخاص على المتلقي، فالممدوح لا يتظلم منه إلا عدوه وماله الذي يغدقه على الآخرين بصورة تفوق التوقع، ويصبح معها المال شخصاً يشعر بالظلم.

([1])انظر. عبد الرحمن: الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية، ص٢٩٩.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وانظر إلى الأبيات الآتية في وصف الخمرة التي لا تكاد تقع عيناك عليها حتى يسترعيك هذا التكرار المفرط لحرفي السين واللام، يقول:

وَسُلافَةٍ صَهباءَ بنت سُلافَةٍ صَفْراءَ لَمَّا تعصر التسليلا[1]

ويضيف قائلاً :

سُلَّتْ فَسُلَّتْ ثُمَّ سُلَّ سَليلها فأتى سَليلُ سَليلها مَسْلولا

بَعَثَتْ إلى سِرِّ الضَّمير فَجاءَها سَلِساً على هَذَرِ اللِّسان مَقَّولا[2]

فهذا الإيقاع الرقيق لحرف السين وما يماثله مخرجاً (ص) في ظل هذا التبادل المنظم في البيت الأول، ينساب من الأبيات الشعرية انسياباً، يتوافق إلى حد بعيد مع الصورة التي رسمها الشاعر للخمرة وهي تنساب من العنب، كما يمثّل نبرة صوتية، يخرج من تكرارها ما يشبه الصفير الذي يصدر نغماً مطابقاً للجو الذي تأثر به وصوره المبدع[3] وهو في الوقت ذاته يحاكي رقة الخمرة وصفاءها، وارتباطه بحرف اللام المشدد أحياناً، يكشف عن تماثل ازدواجي في جوانب مختلفة من المقطوعة، فكأن هذا التلازم الصوتي بين الحرفين عبر نمطه الإيقاعي، يولد نوعاً من الازدواج الدلالي على صعيد رسم صورة الخمرة وتأثيرها، بدءاً بمرحلة تكوّن الخمرة عبر انسيابها من العنب على مرحلتين، ثم عبر تمازج لونيها (صهباء، صفراء) غاية في الرقة والصفاء، ومروراً باكتمال نموها عبر ازدواجية الكلمات المكررة(سلت، فسلت) ،ثم (سليلها، سليلها) ،واسم المفعول (مسلول، مقول) وانتهاء بتأثيرها على شاربها عبر ازدواجية التناقض بين كتمان السر والبوح بعد الشرب، إلى حد يمكن معه القول إنّ الإيقاع الصوتي لحرف السين رسماً ودلالة، يوحي بعمق صورة الانسياب المادي للخمرة من العنب ،والانسياب المعنوي لحديث من يحتسي الخمرة تحت تأثير اللاشعور.

---

(١) ديوان مسلم : ص ٥٦ .

(٢) المصدر نفسه : ص ٥٧ .

(٣)انظر. عطوان، حسين: مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي، دار المعارف بمصر ١٩٧٤م، ص١٧٦.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أما فيما يتعلق بتكرار الحرف كصوت معزول، فقد لجأ إليه مسلم في مواضع متفرقة من ديوانه كقوله في إحدى قصائده المدحية :

وربَّ يـــومٍ مِـــنَ اللَّـــذَّاتِ مُحْتَضَـــرٍ قَصَّرْتُـــهُ بِلقـــاءِ الـــرّاحِ والخُلَـــلِ
وَلَيْلَـــةٍ خُلِسَـــتْ للعَيْـــنِ مِـــن سِـــنَةٍ هَتَكْتُ فيها الصِّبَـــا عَـــن بَيْضَـــةِ الحَجَـلِ[1]

وقوله :

وَطَيِّـــبِ الفَـــرْعِ أَصْفَـــانيِ مَوَدَّتَـــهُ كافأْتُـــهُ بمديـــحٍ فِيـــهِ مُنْتَخَـــلِ
وَبَلْـــدةٍ لمِطَايَـــا الرَّكْـــبِ مُنْضِيَـــةٍ أَنْضَيْتُـــها بوجِيـــفِ الأَيْنُـــقِ الذُّلُـــلِ[2]

يبدو أنّ مسلم بن الوليد في هذه الأبيات يعتريه ميل شديد لإثبات الذات وتأكيد تميزه وتفـــرده، ويشكل الإيقاع الصوتي لحرف الواو محوراً لخلق نسق تركيبي يمكّنه من رسم ذاته المتفـــردة ،عـــبر صور التوازي التي يفرضها هذا الصوت على البنية الإيقاعية والدلاليـــة، حيـــث " البنيـــات الصوتيـــة والأدوات التطريزية بالخصوص، تفرض جواً جدَّ ملائم لإدراك التوازي الشـــعري[3]"، الـــذي يعمـــل بدوره على خلق نمط من التوازن أفقياً بين شطري البيت، وراسياً بين البيت وباقي الأبيات، ولا تقتصر حدود التأثير في هذا الرسم الهندسي على مستوى الإيقاع والتركيب اللغوي، بل تتعداها إلى المســـتوى الدلالي، حيث منح صوت (الواو) الشاعر قدرة على تشكيل نوع من التناغم والتجـــانس بيـــن الإيقـــاع والدلالة، فحمل صدر البيت صورة الحدث القائم على التفرد وشكّل عجزه منطلقاً لتحقيق الذات القـــادرة على التعامل مع هذا الحدث ،وفق نمط إيقاعي تتوازى فيه القدرات، وتتحقق معه الذات الشاعرة علـــى وجه من المساواة مع الممدوح، حين يكون الشاعر قادراً على رد الجميل بالجميل.

وانظر إلى التشكيل الإيقاعي القائم على حرف العطف كصوت معزول في بيتين مـــن أبياتـــه الشعرية ، يقول في الأول :

---

(١) ديوان مسلم : ص٤ .

(٢)المصدر نفسه :ص ٥ .

(٣) ياكبسون: قضايا الشعرية،ص١٠٩.

الوجيف: ضرب من السير أنضيتها: قطعتها.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

كَأَنَّـــهُ قَمَـــرٌ أوضَيْغَـــمٌ هَصَـــرٌ أو حَيَّـــةٌ ذَكَـــرٌ أو عَـــارضٌ هَطِـــلُ[1]

ويقول في الثاني:

فَـــالْمُلْكُ مُمْتَنِـــعٌ والشَّـــرُّ مُـــتَّزِعٌ والخَـــيْرُ مُتَّسِـــعٌ والأَمْـــرُ مُعْتَـــدِلُ[2]

تشكل التماثلات الصوتية في البيتين نسقاً ذات دوائر متعددة، يبنى من خلاله التوازي اعتمـــاداً على بنية التكرار[3]، حيث تمثل القدرة على توظيف حرفي العطف كاختيار ملائم إبداعـــاً متمـــيزاً ،إذ تبدو كل عبارة ممزوجة بشيء من الشعور والانفعال[4]" يفعّل هذا الإيقاع على مستوى الحرف إيقـــاع الحركات والصيغ المتماثلة" بحيث يبدو البيت في ظل تلك التماثلات المكثفة، وكأنه مجموعـــة أبيـــات متداخلة يجمعها سياج إيقاعي واحد"[5] ويكشف هذا الزخم الإيقاعي عن دور محوري تكاد تتكشف معـــه المعاني دون ربطها بالسياق اللفظي ،ويصبح معها الشاعر قادراً على رسم صورة للممدوح تتوحد معها الايقاعات والدلالات لبناء معالم هذه الصورة.

لقد تحدث القدماء عن مظاهر الانسجام بين دلالات الألفـــاظ وأصواتـــها ،فصـــاحب كتـــاب الخصائص يبين عن ميل العرب إلى التعمد في اختيار الصوت الملائم للتعبير عن دلالة الألفاظ بقولـــه:" فأما مقابلة الألفاظ بما يشاكل أصواتها من الأحداث فباب عظيم واسعٌ ونهجٌ متلئب عند عارفيه مـــأموم، وذلك أنهم كثيراً ما يجعلون أصوات الحروف على سمت الأحداث المعبّر بها عنها،[6]" ومثل هذا النـــهج في التوظيف تتضح معالمه بصورة جلية عند مسلم بن الوليد، ولك في البيتين الآتيين في وصف مشـــاهد الوداع مظهر من مظاهر تحقيق هذه الرؤية، يقول فيهما:

---

(١)ديوان مسلم : ص ٢٥٠ .

(٢) المصدر نفسه : ص ٢٥٢ .

(٣)انظر.ربابعة،موسى : قراءة النص الشعري الجاهلي،مؤسسة حمادة ودار الكندي،اربد-الأردن١٩٩٨م، ص١٣١ .

(٤)الجواد،إبراهيم عبدالله أحمد:الاتجاهات الأسلوبيةفي النقد العربي الحديث،وزارة الثقافة،عمان-الأردن١٩٩٦م،ص٢٧.

(٥)صادق،رمضان:شعر عمر بن الفارض دراسة أسلوبية،الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٩٩م،ص ٤٢.

(٦)ابـــن جنـــي،أبـــو الفتـــح عثمـــان:الخصـــائص،تحقيـــق محمـــد علـــي النجـــار،دار الشـــؤون الثقافيـــة العامة،ط٤،بغداد١٩٩٠م،ج٢،ص١٥٩ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أَطـــالَ عُمْـــريَ أَمْ مُـــــدَّ فـــــي أَجَلـــــي أَمْ لَيْـــسَ فـــي الظّـــاعنيَنَ لـــــــي شَـــــجَنُ
أَمْ لَـــمْ يبـــن مَـــــــنْ هويـــــتُ مُرْتَحِـــلاً أَمْ لَـــمْ تَوَحَّـــشْ مِـــــنْ بَعْـــــده الدِّمـــــنُ[1]

تتوالى في هذه الأبيات مجموعة من الأصوات المعزولة، التي تشي في تلاحمها على المستوى الإيقاعي والدلالي بعمق المأساة التي يعيشها الشاعر، حيث تنبئ بوضع من التوتر يوحي بفقدان التوازن والاضطراب، فالتساؤل القائم على صوت الهمزة يثير نوعاً من القلق على المستوى الدلالي، كما يـبرز ضيق النفس على المستوى الإيقاعي، ومن هنا تتواصل الإيقاعات الصوتية المنقبضة والمبتـسورة عـبر حرفي (أم، لمْ) الساكنتين تفعيلاً للوضع النفسي والبعد الوجداني الذي يعيشـــه الشـــاعر، وعـــبر هـــذه الوتيرة، يكشف التلاحم القائم بين الإيقاع والدلالة عن أحاسيس الشاعر الدفينة، التي وصلت إلـــى حـــد اليأس من الحياة.

مما سبق يمكن القول أنّ ظاهرة تكرار الحرف لها أبعادها الدلاليـــة ووقعـــها الخـــاص علـــى المتلقي، ذلك أنها تمثل الصوت الأخير في ذات الشاعر عند معايشته لتجربته الانفعالية، أو قـــلّ هـــي النبض المتحرك للأداء الشعوري وفق إيقاعات النفس الداخلية، غير أن فاعليـــة الصـــوت فـــي الأداء الشعري لا تتأتى من إيقاع منفرد لهذا الصوت، فالعمل الأدبي": سلسلة من الأصـــوات ينبعـــث عنـــها المعنى."[2]

تكرار الكلمات:

يرى بعض النقاد في تكرار الكلمة نمطاً أسلوبياً أكثر قدرة على إيضاح رؤية الشاعر والتفـــاعل معها، ذلك أن " دراسة تكرار الكلمات أكثر دقة في نتائجها من دراسة تكرار الحروف،" [3]ولعل هـــذا يعود إلى قدرة الكلمة على الكشف المباشر عن الدلالة التي يوحي بها المبدع، فارتباط الكلمات بـــدلالات

([1])ديوان مسلم: ص١٧٢.
([2])وليك: نظرية الأدب، ص١٦٥.
([3])وبابعه: قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، ص٢٨.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

شعورية تجاه حدث من الأحداث تكاد تكون متفقة بين الناس في إطار اللغة الواحدة على الأقل، والشاعر " بشر يتحدث إلى بشر ويعمل جاهداً ليعثر على أجود الألفاظ في أجود نسق، لكي يجعل تجربته تعيش مرة أخرى لدى الآخرين"[1] ،وإدراك مسلم لهذه الحقيقية مكّنه من الوصول إلى صورة من صور التفاعل القائمة على هذا التشكيل، ولعلّ الأبيات الآتية التي اعتمد فيها تكرار كلمات توحي بواقع المعاناة التي عاشها قادرة على تمثيل هذه الرؤية، يقول فيها راثياً(حماد بن سيّار):

يا عَيْنُ جُودي بِدمعٍ مِنْكِ مِدرارِ لا تُعْذري في البُكا لا حينَ إعْذارِ
أَبْكانِيَ الدّهْرُ مما كانَ أضحكني والدّهْرُ يَخْلِطُ إخْلاءً بإمْرارِ[2]

ثم يكشف عن مرارة المصاب بقوله:

مُصيبةٌ نَزَلَتْ كأنّها قَذَفَتْ لا بَلْ وقَدْ فَعَلَتْ في القَلْبِ بالنّارِ
أَفْنى البُكاءُ دُمُوعَ العَيْنِ فانْهَملتْ على أخي بِدِماءٍ فَيضُها جارِ[3]

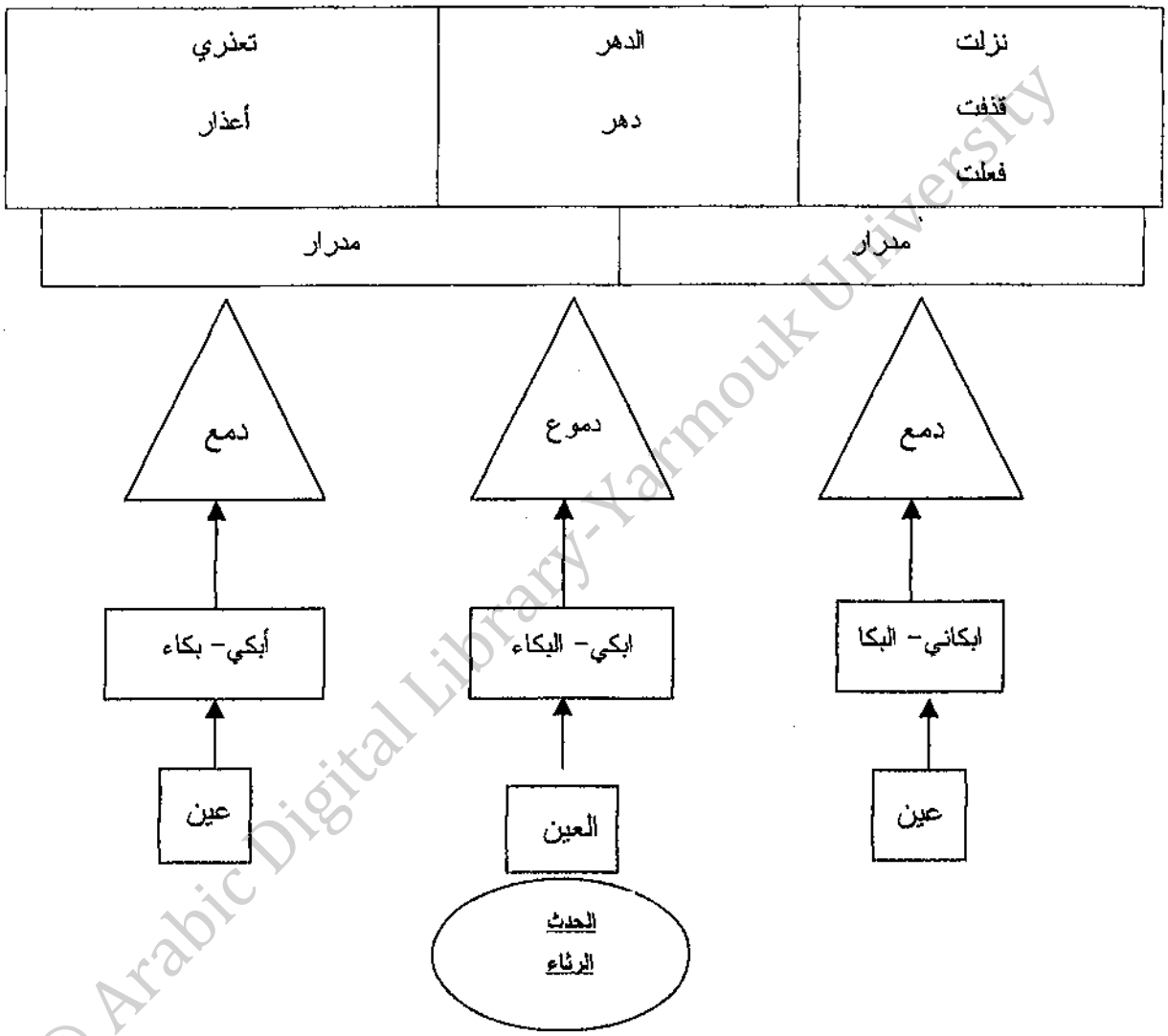
ويسترسل الشاعر في حديثه فيقول:

فجأْتَني بِفراقٍ لا لقاء لَهُ وكنتُ ابكِيكَ في نَأيِي وأَسْفاري
فالآنَ أبكي بكاءً لا انقطاعَ لَهُ بدمعِ عينٍ غَزيرِ السَّيْبِ مِدْرار[4]

يحشد الشاعر في هذه الأبيات كلمات مكررة تقع كلها ضمن دائرة الحدث، تفعلها قدرات إيقاعية هائلة، يمنحها إيقاع حرف العين المكرر في البيت الأول من القصيدة وألف المد المكسرة في القافية في جميع أبيات القصيدة وقعاً قوياً لتمثيل الحدث، والرسم الآتي يكشف عن مظاهر التكرار في الأبيات:

([1])درو، اليزابيث: الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ترجمة محمد إبراهيم الشوش، مكتبة منيمنه، بيروت ١٩٦١م، ص٢٩.
(٢) ديوان مسلم : ص٢٢٨ .
(٣) المصدر نفسه : ص٢٢٨ .
(٤) المصدر نفسه : ص ٢٢٩ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لقد تمكّن الشاعر عبر المفردات المتكررة والتي تشي بجملة من مشاعر الحزن المتراكمة من رسم صورة لمراسم الفجيعة التي ألمّت به عند حدوث المصاب، فتكرار كلمة العين كبؤرة مكانية تتكشف عنها مظاهر الحزن، تولد البكاء المشكل تكرارياً عبر صيغ استبدالية بين الأسماء (بكا، البكاء، بكاء) ثم الأفعال(أبكاني، كنت أبكيك، فالآن أبكي) ،والنتيجة دموع غزيرة يوحي بها الشاعر عبر تكرار الكلمة من جهة، وعبر سياق اللفظ المباشر من جهة أخرى(مدرار في البيت الأول والأخير، غزير، بكاء لا انقطاع له) ثم (إفناء البكاء لدموع العين وفاعلية التحول من مادة إلى ←مادة من دموع إلى دماء) فانتشار مثل هذه المظاهر في الأبيات، منح الجو العام كآبة من الحزن، وشكل من المتضادات رافداً لتفعيل هذه الصورة عبر مفارقات الدّهر، كل ذلك جعل الشاعر يعيش أجواءً من الحزن لا تقف مظاهرها عند حدود الحاضر المعاش، بل خيمت بظلالها على ماضي الشاعر وفق دلالة الماضي المعبر عنها بالفعلين (أبكاني، كنت أبكي) ،حيث إن مشاعر الحزن الناتجة عند بعد مؤقت تكشف عن عواطف ومشاعر يحركها فعل الفراق الصادر عن الذات باعتماد الشاعر للنأي والسفر، فما الحالة التي يمكن أن تكون عليها هذه المشاعر باعتماد الفراق المتأتي عن سلطة القدر؟!

يمكن أن يشكل النمط التكراري للأفعال الآتية إجابة عن هذا السؤال، (نَزَلَتْ، قَذَفَتْ، فَعَلَتْ)، إنّ اعتماد الفعل الماضي على هذه الصورة يمنح السمع إيقاعاً مؤثراً ،ينبئ بفداحة المصاب ويكشف عن قيم دلالية لها تأثيرها المباشر على المتلقي.

ومن هنا يظهر أن التراكمات التكرارية عند مسلم بن الوليد، هي من المسلمات المفترض حدوثها عند شاعر اعتمد البديع كمسلك لغوي للتعبير عن فكره ورؤيته ومشاعره، حتى أنه أصبح من المتعذر على القارئ الوقوف على مدى التأثير المترتب على استخدام نوع من أنواع التكرار بعينه دون الأخذ بعين الاعتبار أصداء التأثيرات المتداخلة لمختلف أنواع التكرار، التي تؤدي في مجملها وظائف متكاملة يقوم عليها بناء النص.

ومن تكرار الكلمات اللافت للنظر في ديوان الشاعر تكرار اسم الممدوح، الذي عدّه ابن رشيق من باب التنويه بالممدوح أو الإشارة إليه بذكر"[1]. يقول في هذا الباب:

---

(١)انظر.ابن رشيق: العمدة في صناعة الشعر ونقده، ص٢٩٨.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

لــولا يَزيــدُ لأَضْحَــى المُلْــكُ مُطَّرحــــاً أو مَــائِلَ السَّــمْكِ أو مُسْــتَرْخِي الطِّـــولِ

....

كَــمْ صــائِلٍ فــي ذَرا تمْـــــهيدِ مَمْلَكــــةٍ لــولا يزيــدُ بَنــي شــيْبَان لـــمْ يَصُـــلِ

....

مَــنْ كــانَ يَخْتَــلُ قرْنــاً عنـــدَ موقفــهِ إنّ قِـــرنَ يَزيـــدٍ غَـــيْرُ مُختَتَـــلِ

سَــدَّ الثُّغــورَ يَزيــدُ بَعْدَمَـــا انْفرجَـــتْ بقــائِمِ السَّـــيفِ لا بـــالخَتْلِ والحِيَـــلِ[1]

اللافت للنظر في هذه الأبيات، اعتماد الشاعر على تكرار اسم يزيد كنقطة محورية تلتف حولها دلالات الألفاظ لتكوين البناء العام للقصيدة، فقد ورد بصورة اللفظ المباشر لمرات خمس، نـاهيك عـن صور الإضمار الكثيرة ثم القرائن والتشبيهات المنبئة عن حضور مكثّف للممدوح، يفـرض بموجبـها سيطرة كاملة على مختلف التراكيب اللغوية في الأبيات، وهذه الفاعلية في السيطرة في حقيقة الأمر مـا هي إلا انعكاس لواقع الصورة التي يمثلها الممدوح على أرض الواقع، وتتأكد هذه الفاعلية عبر اقـتران اسم يزيد بأداة الشرط لولا مرتين، انتفت في المرة الأولى مع وجوده المفسدة عن الملك، وتأكدت فـي المرة الثانية مع وجوده صولة الصائل، وانتفاء المفسدة وتأكد القدرة ما هما إلا حدثان من أحداث كثـيرة ارتبط وجودها أو نفيها بوجود يزيد، وانظر إلى حضور اسم الفاعل في هذين الموقفين (مطّرح، مـائل، مسترخي، صائل) ينبئ عن إبداع في استثمار لغة قادرة على منح الممدوح السلطة الكاملة فـي تغيـير مؤدى المسميات، فاسم الفاعل يعكس دلالة القدرة على الفعل والتنفيذ ،غير أنّ هذا المسمى فـي ظـل الممدوح يعجز عن الفعل والتنفيذ ،ويصبح الممدوح القوة الوحيدة القادرة على التغيير، وهكـذا يعكـس التركيب اللغوي باعتماد أسلوب الشرط هذا الوجود الفاعل للمدوح على أرض الواقع.

كما يعمد الشاعر تفعيلاً لهذا التواصل النفسي مع الممدوح إلى جملـة مـن أسـاليب التكـرار المتنوعة، كالتقسيم (مائل السمك، مسترخي الطول) ثم اعتماد التكرار القائم تارة على إثبات الفعل وتارة أخرى على انتفائه، (صائل، لم يصل) (قرن يختتل، قرنٌ غير مختتل)، كلها تؤكد قدرة الشـاعر علـى

---

(١)ديوان مسلم،: ص٧-٨. مطرح : مخذول . الختلة : الاسترلق والخديعة .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

إخضاع اللغة لخدمة هدفه في تشكيل الصورة المثالية لممدوحه، فاستخدام صيغة اسم الفاعل (صائل) بعد (كم) التكثيرية وإثبات دلالة الفاعلية المطلقة له في غياب الممدوح ثم انتفائها بوجوده من ناحية ،واعتماد صيغة اسم المفعول مختتل واثبات وقوع الفعل عليه ثم انتفاؤه مع وجود الممدوح من ناحية أخرى، يكشف عن براعة في استثمار صور الاشتقاق عند سلب الدلالة عن الدال وإخضاعها لسيطرة الممدوح القادر على فعل التغيير، فالصائل لم يعد يصل والمختتل لم يعد يختتل، ووفق هذه القدرة الإجرائية على استبدال المفاهيم الدلالية للصيغ الاشتقاقية باعتماد أسلوب النفي ،يتمكن الشاعر من تصوير بطولة مثالية للممدوح تجاوزت الواقع إلى حدود الخيال.

ومن مظاهر تكرار الاسم الواردة عند مسلم بن الوليد، تلك التي يكشف من خلالها عن روحه المولعة بمفاتن الحياة، حيث يقول:

لسمْ أَصْحُ مِنْ لَذَّةٍ لا لا ولاَ طَرَبِ وكَيْفَ يَصْحو قَرِينُ اللَّهْوِ وَاللَّعِب
نَفْسي تُنَازِعُني اللَّذَّات دائبةً وَإِنَّما اللَّهْوُ واللَّذَّاتُ مِن أَربي
كَمْ لَيْلةٍ بستُ مَسْروراً وَمُغْتَبِطاً جَذْلانَ مُنْغمساً في اللَّهوِ والطربِ
إذا دُعيتُ إلى لَهْو أجَبْتُ وَإن لم أُدْعَ للَّهْوِ وَاللَّذَّات لَمْ أُجب[1]

تكررت كلمتا (اللهو واللذات) في هذه الأبيات بشكل لافت للنظر،ارتبطتا سوياً أحياناً بصورة المعطوف والمعطوف عليه، وانفردتا أحياناً اخرى، لتفعيل دلالتهما وفق تراكيب لغوية مغايره ،عبرت في مضمونها عن ارتباط الشاعر نفسياً وفكرياً باللهو والتمتع، وكأنه وفق هذه المعطيات ينمي الفكرة الداعية إلى استثمار الحياة والإفادة من مظاهر التمتع واللذات فيها، ولتفعيل هذه الرؤية يحشد مسلم مجموعة من الألفاظ المعبرة وفق دلالتها عن هذا الميول، كتكرار كلمة (طرب) مرتين، وإخضاع النمط الصوتي لإيقاع راقص خدمة لفكرته عبر تكرار الحروف، ثم اعتماد أسلوب النفي المتكرر لإثبات هذا

([1])ديوان مسلم: ص٢٠٩.
جذلان: فرحاً.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الميل الفطري لديه ،وتفعيل أسلوب الشرط لخدمة ذلك باعتماد جواب الشرط المثبت في صدر البيت الرابع(أجبت) والمنفي في عجزه (لم أجب).

وتكشف الكلمة على مستوى الفعل في قصيدة الرثاء عن أهمية بالغة في تصوير المشاعر، فتكرارها، "يبرز الانفعالات العميقة والأنات والزفرات التي كان ينفثها الشاعر"[1] عند خضوعه لتجربته الانفعالية، كما يكشف التناغم بين الإيقاع والدلالة صدق المشاعر الناتجة عن هذا الموقف، وهذا ما توحي به الأبيات الشعرية الآتية لمسلم يرثي فيها يزيد الشيباني، يقول فيها:

أَحَقٌّ أَنَّهُ أَوْدى يزيدُ تَأَمَّلْ، أَيُّها النَّاعِي المُشيدُ
تَأَمَّلْ مَنْ نَعَيْتَ وكَيْفَ فَاهَتْ بِهِ شَفَتاكَ كانَ بِها الصَّعيدُ
أَحامي المَجْدِ والإسلامِ أَوْدى فَمَا لِلأَرضِ وَيْحِكَ لا تَمِيدُ
تَأَمَّلْ هَلْ تَرى الإسلامَ مالتْ دعائِمُهُ وَهَلْ شابَ الوَليدُ[2]

ويقول في القصيدة ذاتها:

أَما وَاللهِ لا تَنْفَكُّ عَيْني عَلَيكَ بدمعِها أَبَداً تجودُ
فَإِن تَجمُدْ دموعُ لئيمِ قومٍ فليس لدمعِ ذي حسبٍ جُمودُ
أَبَعْدَ يَزيدَ تَخْتَزِنُ البَواكي دُمُوعاً أو تُصانُ لَها خُدودُ[3]

تتعالق في هذه الأبيات مجموعة من الأصوات، تعبر وفق تشكيلاتها الهندسية عن مشاعر الحزن والألم التي سيطرت على الشاعر في ظل صورة الدهشة والانبهار والمفاجئة التي رافقت الحدث، وتتآلف في مجموعها مع نغمات حزينة ولدتها الموسيقى الخارجية على صعيد الأداء العروضي من ناحية ،وعمقتها الإيقاعات الداخلية للكلمات من ناحية أخرى، فمع مطلع القصيدة يسترعي اهتمامنا هذا الوقع المفاجئ للصدمة على الشاعر، حين يعبر بنبرة استفهامية ممثلة باختيار

([1])ربابعه: قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، ص٢٦.
(٢) ديوان مسلم : ص ١٤٧ .
(٣) المصدر نفسه : ص ١٤٨ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الهمزة إيذاناً بعدم تقبل الواقع، واختيارها للتعبير عن الصدمة يفعله استخدامها المستمر كصوت متكرر في الكلمات يشي بانقطاع النفس المتأتي من هول المفاجأة.

ومن هنا يكرر الشاعر الفعل تأمل بصيغة الأمر مرات ثلاث إمعاناً في صورة الدهشة المسيطرة عليه، وهو من ثمَّ يرفد" الإيقاع الداخلي الذي ينسجم مع الجو الفجائعي للقصيدة[1]" ،حيث ينقطع النفس في كل مرة عبر تسكين حرف اللام، ومن ثم تمتد الآهات الصوتية عبر التناغم المشترك بين حروف العلة عندما يستشعر صدق الحدث، تأكدها أواخر الأبيات في إطار التبادل بين حرفي (الباء والواو)، يتبعهما حرف الروي في جميع أبيات القصيدة، حيث تفصح هذه المتغيرات عن فقدان توازن الشاعر فهو بين مصدق ومكذب، نستشعر عدم تصديقه لواقع المأساة من خلال استخدامه لفعل الأمر تأمل ،وضروب الاستفهام المتكررة والمتناثرة في أبيات القصيدة ،تفعلها الدلالات الصريحة حين يربط الشاعر فقدان المرثي بتغييرات مادية تترتب على موته، وكأن لموته علامات يجسدها الواقع، فعلى الصعيد المادي (سكون الأرض، وثبات دعائم الإسلام، والاستغراب من قدرة الناعي عن الإفصاح بالمصاب) يعكسها النمط الاستفهامي المتكرر ،ويفعلها انقطاع الصوت عبر الهمزة والتسكين، وهي في مجملها تعبر عن صورة المفاجئة وعدم تقبل الفجيعة، وهذه الصورة من الدهشة والاستغراب وفقدان التوازن،" يفرغها إيقاع المفردات المكررة بشكل تصحبه الدهشة والمفاجأة[2]" ،غير أنّ وقوف الشاعر على حقيقة ما حدث على مستوى اللاشعور أحيانا والخضوع للأمر الواقع أحيانا أخرى، يكشف وبشكل لا إرادي عن آهات دفينة، يعمقها الأداء الصوتي لحرف العين المتكرر في كلمات حزينة متكررة تمتزج فيها الدلالات اللفظية والإيقاعية، حيث العين مكان الحزن والدموع مظاهره الدالة ،وهذا ما تنطوي عليه دلالات الإيقاع الصوتية لحروف العلة المتكررة، وما تفعله دلالات الإيقاع المتداخلة على صعيد الكلمة كما هي الحال في الفعل (أودى) الذي يمتزج فيه صوتي الهمزة والألف إيذانا بانعكاس عدم التوازن على الإيقاعات الصوتية في الكلمة الواحدة.

([1])رابعه: قراءة النص الشعري الجاهلي، ص١٣٣.

(٢)السعدني: البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، ص١٧٣.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ومن هنا يمكن الإشارة إلى الدور المحوري الفاعل الذي يؤديه تكرار الفعليـــن (أودى، تـــأمل) ،فبالإضافة إلى فاعلية الأداء الوجداني على مستوى الأصوات المتداخلة لهذين الفعلين، فإن تكرارهمـــا يكشف تأثيراً وجدانياً عميقاً، تتآلف بموجبه عناصر الإيقاع الداخلي على مختلف المستويات، لتؤكد هـذا الجو الجنائزي المفجع، ويذهب ماجد جعافرة اعتماداً على تكرار الفعل أودى إلى القول:" لا نسـتبعد أن يكون مسلم متأثراً بعينيه أبي ذؤيب، الذي استخدم هذا الفعل مكررا[1]" في قوله:

فأجَبْتُـــها أنْ مـــا لِجِسْـــمِي أنَّـــهُ أوْدى بنـــيّ مـــن البـــلادِ فودعـــوا

أوْدى بنيّـــه وأعقبونـــي غُصَـــةً بعـــد الرّقـــادِ وعـــبرةً لا تقلـــعُ[2]

وهذا التعالق بين الشاعرين باستخدام الفعل ذاته، يؤكد عمق الـدلالات المترتبـة علـى هـذا الاستخدام، ذلك أنّ التكرار من الأساليب المؤثرة في هذا الباب على وجه الخصوص، يؤكد ذلـك مـا يذهب إليه ابن رشيق بقوله:" وأولى ما تكرر فيه الكلام باب الرثاء، لمكان الفجيعة وشدة القرحة التـي يجدها المتفجع"[3].

ويكشف تكرار الكلمة في قصائد الغزل عن قيمة إنسانية لها أبعادها في التعبير عـن وجـدان مسلم بن الوليد، وذلك حين يعمد الشاعر إلى تكرار لفظة ما تكراراً لافتاً للانتباه ،تصبح معه هذه اللفظة كتلة من المشاعر الملتهبة، تؤدي عبر تفاعلها وانسجامها مع عناصره المادة اللغويـة للنـص عمـلاً سحرياً، يوحي بواقع التجربة التي يعيشها المبدع، فطريقة الشاعر في تشكيله لمادته اللغوية كما يـرى جابر عصفور" تشبه طريقة الرسام على أساس أنّ كليهما يهدف إلى إحداث أقصى قـدر ممكـن مـن التناسب والتآلف بين عناصر مادته، هذا عن طريق ما يحدثه من تناسب وتآلف بين ألوانه على اللوحـة، وذاك عن طريق ما يحدثه بين أحرفه وكلماته في القصيدة"[4] ،والأبيات الآتية مجـتزأة مـن قصيـدة

---

(١)جعافرة: ظاهرة التكرار في شعر مسلم، ص٥٥.

(٢)ديوان الهذليين: طبعة دار الكتب المصرية، نشر الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٦٥م، ص٢.

(٣)ابن رشيق: العمدة في صناعة الشعر ونقده، ص٣٠٠.

(٤)عصفور، جابر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقـافي العربـي، ط٣، بـيروت ١٩٩٢م، ص٢٨٧.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

غزلية، تزخر بعناصر لفظية بدت بفعل دلالتها التراكمية التي نهض بها أسلوب التكرار المتنامي، غاية في التفاعل والتلاحم والانسجام ،يقول فيها:

وَقـــائِلٍ لَسْـــتَ بـــــالمُحبِّ ولَـــــوْ كُنْـــتَ مُحِبّـــــاً هَزَلْـــتَ مُـــذْ زَمَـــنُ
فَقُلْـــتُ: روحـــي مُكـــاتِمٌ جَسَـــدي حُبِّـــي والحُـــبُّ فيـــــهِ مُخْـــتَزَنُ
شَـــفَّ الـــهوى مُـــهْجَتي وعَذَّبَـــها فَلَيْـــسَ لـــي مُهْجَـــةٌ ولا بَـــدَنُ
أحـــبَّ قَلْبـــي ومـــا دَرَى جَسَـــدي ولَـــوْ دَرَى لـــم يُقِـــمْ بـــهِ السِّـــمَنُ
لَـــوْ وَزَنَ العاشِـــقُونَ حُبَّـــهُمُ لكـــانَ حُبّـــي بحِبّـــهم يَـــزِنُ[1]

يبرز الشاعر في هذه الأبيات كلمة (حبّ) كأساس محوري ينطلق من خلاله للتعبير عن الذات العاشقة،حيث شكل من صيغة اسم الفاعل المكررة في البيت الأول بداية لهذا التعبير كإشارة يؤكد معها إسناد الحب لهذه الذات، غير أن الشاعر في رسمه لصورته كمحب يحاول الإفلات من صورة طالما رسمها المحبون لأنفسهم عندما جعلوا من الجسد لغة الصمت المنبئة عن واقع المعاناة التي يعيشها المحب ،وذلك حين عطل هذه اللغة المادية عبر بتر علاقة التوحد بين المادة والروح، وجعل نفسه في ظل هذا التنافر خارج دائرة هذه العلاقة عندما أسند للروح فعل المكاتمة باستخدام صيغة اسم الفاعل (مكاتم)، وكأنه بموجب هذا الفصل يسعى للسمو بهذه العلاقة فوق كل ما هو مادي ولو كان جسد المحب ذاته ،وصولاً إلى تشكيل روحي ترتقي فيه المعنويات، وتصبح الأشياء المادية عاجزة عن التواصل معها، ليحافظ بذلك على نمط من العفة يبقى معه الحب خفياً، إظهاراً لصدق هذه المشاعر، ومن هنا يبقى الجسد خارج معادلة التأثير التي يتغلغل معها الحب إلى الأعماق ،حيث الروح تخاطب الروح، ومن ثم تأتي عناصر الإسناد اللغوية لرفد هذه المشاعر العميقة عبر مجموعة من الألفاظ (روحي، مهجتي، مهجة).

وفي مؤازرة التكرار المستمر للكلمة المحور، وفي إطار البعد المعنوي لتأثير الحب ،يظهر الفعل (وزن) مرتين: الأولى بصيغة الماضي، ويؤكد من خلالها الشاعر هذا البعد كقيمة معنوية حين

---

(١)ديوان مسلم: ص١٧٦.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ينأى به عن قابلية الوزن بفعل استخدام حرف الشرط (لو) الذي يؤكد امتناعه عن الوزن كمقياس مادي، والثانية بصيغة المضارع حيث يؤكد من خلالها الشاعر مشاعر الحب المتنامية لديه، والتي دعته للوقوف على مثل هذا التحول لقيمة الحب لغاية وحيدة، هدفها إثبات صدق مشاعر الحبّ لديه، ووصوله إلى درجة توازي ما لدى المحبين جميعاً بل تفوق ما لديهم من حبّ، ومع ذلك تبقى طي الكتمان ،يتأكد ذلك من خلال استخدام الفعل درى مكرراً ،حيث يسعى الشاعر من خلال تكراره الأول لإثبات تعامله كمحب مع الروح، ويوحي في المرة الثانية بفاعلية تأثير الحبّ على الجسد إذا ما شعر بوجوده، فهو والحال هذه، يجعل من الحب حدثاً بالغ التأثير على مستوى الروح ،فحريٌّ بهذا التأثير أن يكون اكثر فاعلية على المستوى المادي.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

التكرار البديعي:

إن فاعلية التكرار على مستوى الكلمة في ديوان مسلم بن الوليد لا تقف عند حدود نمط تكراري ثابت، بل تتعدى ذلك إلى أنماط تكرارية أخرى، شكّلها الشاعر وفق رؤيته البديعية، حيث يذهب كثير من النقاد إلى القول إن أكثر ألوان البديع تقوم على مبدأ التكرار[1]، غير أن مسلماً باعتماده هذا المبدأ، لم يجعل من البديع هدفاً للوصول إلى عبارة منمقة أو زخرفاً لفظياً تطرب له الأذان فحسب، بل كان يجهد نفسه في استحضارها ليضعها في مكانها المناسب، فتؤدي بذلك دورها الفاعل كعنصر من عناصر الصورة في العمل الأدبي، وتمثلاً لذلك كان البديع عند صريع الغواني يحمل طاقات إيحائية هائلة لها دورها المحوري في الكشف عن خفايا العبارة وطرائفها، واستحداث الكثير من المعاني العذرية كما يرى حسين عطوان[2]، ولهذا كانت صوره الشعرية اعتماداً على هذه الألوان التكرارية، تحمل شحنات دلالية قادرة على التأثير في بناء النص ،ورفده بالكثير من المعاني الجديدة "فمظاهر التكرار في اللفظ لم تقع عبثاً، وإنما كانت مداداً قوياً للصورة ونبعاً فياضاً لخصوبتها وثراء في إتقانها وإحكامها"[3].

ولإبراز الدور الفاعل للتكرار البديعي، سيقف الباحث على نوعين منه، هما: الجناس، ورد العجز على الصدر، وذلك لتعلق الشاعر بهما والإفاضة في استخدامهما، ولعل مرد هذا الاستخدام يعود لوجود نوع من التداخل بيت اللونين، مما جعل البعض يعدّ ردّ العجز على الصدر ضرباً من ضروب الجناس[4]، غير أن الجناس عنده يأتي في المقام الأول، حيث تزخر قصائده الشعرية به، وخاصة ذلك الجناس الذي بناه على صورة من صور الاشتقاق، مما حدا عبد القادر الرباعي إلى القول إن مسلماً" طلب الجناس حقاً في شعره، وسلك إليه شتى السبل وتَزيَّد فيه غاية التزيد[5]"ولكنّه في ذلك شديد الحرص على أن يكون هذا الجناس قادراً على حمل الكثير من الدلالات المؤثرة والفاعلة على مستوى

---

(١)أنظر. جعافرة: ظاهرة التكرار في شعر مسلم بن الوليد، ص٥٦.

(٢)انظر. عطوان: مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي، ص١٦٨.

(٣)صبح، علي علي: البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر، المكتبة الأزهرية للتراث، ١٩٩٦م، ص٥٩.

(٤)انظر. الكراعين، أحمد نعيم: اللغة في شعر مسلم بن الوليد الأنصاري دراسة لغوية، ط١، الأردن ٢٠٠٠م، ص٢٠٦.

(٥)الرباعي:مسلم بن الوليد، ص٢٣٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

السياق، ليناغم بذلك بين حسن الإيقاع وتأثير الدلالة، ذلك" أن كل حسن يعود على اللفظ هو ذاته عائد على معناه، وكل حسن يعود على المعنى هو ذاته عائد على لفظه"[1].

والجناس كما حدده البلاغيون، هو توارد لفظين متماثلين نطقاً مختلفين معنىً، غير أن اتساع الآفاق اللغوية لدى المبدعين، امتد بجانبي اللفظة المكررة، لتشمل أنواعاً من الجناس كثيرة التشعب[2]، ويرى محمد عبد المطلب أن الكلام في التجنيس استمده البلاغيون من مباحث اللغة حول المشترك اللفظي ومن مباحث الصرفيين حول الاشتقاق[3].

واعتماداً على هذه الرؤية المنبئة عن تأثير فاعل لهذا اللون من ألوان البديع، سأحاول الوقوف على الجناس عند مسلم في سياقه العام، وصولاً إلى جمالية التوظيف القادرة على التفاعل مع البناء النصي.

ومن أنماط الجناس المتكررة عند مسلم بن الوليد، قوله في مدح يزيد بن مزيد الشيباني:

سلَّ الخَليفةُ سَيْفاً مِنْ "بَني مَطَرٍ" أقامَ قائِمُهُ مَنْ كانَ ذا مَيَلِ
كَمْ صائلٍ في ذَرا تَمْهيدِ مَمْلَكَةٍ لولا يَزيدُ بَني شَيبَان لَمْ يصُلِ[4]

وقوله :

أغرُّ أبْيَضُ يُغْشَى البَيْضَ أبْيَضَ لا يَرْضَى لمَوْلاهُ يَوْمَ الرَّوْعِ بالفَشَلِ
.....
يفترّ عند افترارِ الحَرْبِ مُبْتَسِماً إذا تَغَيَّرَ وَجْهُ الفارِسِ البَطَلِ
موفٍ على مُهَجٍ في يومِ ذي رَهَجٍ كأَنَّهُ أجَلٌ يَسْعَى إلى أمَلِ[5]

([1])السيد، عزالدين علي: التكرير بين المثير والتأثير، عالم الكتب، ط٢، ١٩٨٦م، ص٨٥.

([2])أنظر على سبيل المثال. ابن الأثير: المثل السائر ،ج١، ص٣٤٢.وابن أبي الإصبع: تحرير التحبير، ص١٠٢-١١٠ والحلبي، شهاب الدين: حسن التوسل إلى صناعة الترسل،تحقيق ودراسة أكرم عثمان يوسف، دار الرشيد للنشر،١٩٨٠م، ص١٨٣-١٩٩.وابن معصوم: أنوار الربيع في أنواع البديع، ج١، ص١٤٨.

([3])انظر. عبد المطلب، محمد: البلاغة والأسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤م، ص٢١٨.

([4])ديوان مسلم: ص٧.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وقوله:

قَـدْ عَـوَّدَ الطَّـيْرَ عـاداتٍ وثِقْـنَ بِـــها فَـهُنَّ يَتْبَعنَـهُ فـــي كُـــلِّ مُرْتَحَـــلِ[1]

وقوله :

"الـــزائديُّـــونَ" قَـوْمٌ في رمـاحِـــهُـــمُ خَوْفُ المخيـفِ وأمْـنُ الخـائِفِ الوَجِـلِ[2]

ففي هذه الأبيات يحشد الشاعر الكثير من ألوان الجناس، يشكلها وفق نمط إبداعي يلتئم ودلالـــة الموضوع، ويثري من خلالها جوانب الصورة عبر اختياره لأنماط اشتقاقية متجانسة، حيث يبني جناسه في كثير من الأحيان" على التناسب بين الألفاظ عن طريق اشتقاق بعضها من بعض إن كـــان معناهـا واحداً، أو بمنزلة المشتق إن كان معناها مختلفاً"[3] ففي البيت الأول والثاني يجانس الشاعر بين الفعـــل واسم الفاعل (أقام، قائم، يصل، صائل)، حيث يشكل هذا البناء تأثيراً مهماً علـــى المحتـوى الدلالـي للبيتين، حين تكون غاية الشاعر من خلال التجنيس ربط الحدث بمحدثه تمهيداً لغايات وأهداف يصعـب الولوج إليها بغير هذا المداد اللفظي، وفي البيت الثالث يأخذ الجناس صورة مغايرة عبر التجانس التـــام الناتج عن تكرار كلمة (أبيض) والجناس الناقص بين كلمتي (أبيض، البيض) ،وتحمل كل كلمـــة مـــن الكلمات المتجانسة معنى مختلفاً يفعّل العمق الدلالي للبيت من جهة ،ويثري الإيقاع الداخلي مـــن جهـة أخرى، وهذه الألفاظ في مجملها وظفت لخدمة دلالة عامة، فالأولى كشفت عـــن قيمـــة معنويـــة فـــي الممدوح تمثلت بالنقاء والطهارة ،وأبرزت اللفظتان الأخريان قيمة مادية تمثلت بقدرة الممـــدوح علـــى البطش بعدوه، فهو سيف مسلط على رؤوسهم ويؤكد هذه القوة المادية النمط الجناسي الناتج عن التفاعل القائم بين الفعل والمصدر(يفتر، افترار) في البيت الرابع، وتكتمل هذه القدرة الأسطورية للمدوح علـــى أتم وجه في البيت الخامس في إطار الجمال الإبداعي القائم على صور الجناس النـــاقص فـــي الألفـــاظ (رهج، مهج- أمل، أجل) ،حيث يبرز هذا التراكم الجناسي نمطاً إيقاعياً هائلاً، تتكثـــف معه المعاني

---

(١)ديوان مسلم : ص١٢ .

(٢) المصدر نفسه : ص١٦ .

(٣) الرباعي : مسلم بن الوليد،ص٢٣٤ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

عبر الانسجام التام بين التراكيب اللفظية من جهة والمستويات الصوتية من جهة أخرى، فيبدو البيت كلفظة مدوية يخرج معناها من بنيتها الصوتية في إطار هذا التلاحم، الذي عبر عنه الجواري بقوله:" حتى كأنه ينظم عباراته نظاماً في وسط نظام ويوائم بين أجزائها مواءمة تخرج به إلى سجع مرة والى جناس مرة أخرى"(١).

وتتوالى أنماط الجناس في الأبيات الآتية على صور مختلفة، حيث يجانس الشاعر في البيت السادس بين الفعل وجمع المؤنث السالم (عوّد، عادات)، لتأكيد فاعلية الممدوح التي تعددت في تأثيرها حدود البشر لتصل إلى عالم الطير الذي تأثر بفعل الممدوح عبر الممارسة المستمرة لواقع الحدث، فالمعنى الذي ترتب على هذا التجانس، عمل على إثراء الصورة الشعرية التي رسمها الشاعر للممدوح، واعتياد الطير على اتباع الممدوح نتج عن فعل اصبح بمثابة العادة، والجناس المشكل وفق هذه الرؤية عكس صورة التوحد بين الطيور والممدوح في التعود على مزاولة الحدث، وفي البيت السابع يجانس الشاعر بين ثلاثة من الأسماء، (خوف، مخيف، خائف) حيث يجعل من عجز البيت مساحة ضيقة تتكثّف فيها هذه الكلمات المتجانسة أو ما يشاكلها معنى، ووفق هذا التوظيف الاشتقاقي الذي تراوح بين المصدر واسم الفاعل، يشعر المتلقي برهبة قوية يولدها التأثير الجناسي على مستوى الصوت والدلالة، حتى لكأنّك تشعر بخوف الألفاظ الأخرى من التورط في هذه المساحة، فتأتي كلمة (أمن) لتضفي على الجو شيئاً من السكينة يتكشف بموجبها بعدين من أبعاد الخوف، حيث يوحي الأول بمدى التأثير السلبي للممدوح على المخيف ،أما الثاني فيفعّل الجانب الإيجابي حين يبدو الخائف مطمئناً، وبالتالي استطاع الجناس أن يمنح الشاعر قدرةً على قلب موازين الدلالات اللفظية في إطار التغير الزمني، فالمخيف ينقلب إلى خائف والخائف يشعر بالأمن والأمان.

إن نهوض مسلم بن الوليد بمهمة تجديدية وفق نظم الإبداع التي رسمها لنفسه، جعلته يحرص كل الحرص على جلب ألوان من الجناس تشاكل التجربة الإبداعية التي يعيشها، وإمكانية التفاعل مع

---

(١) الجواري،أحمد عبد الستار:الشعر في بغداد،دار الكشاف،بيروت١٩٥٦ م،ص٣١٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

هذه التجربة تجسدها الأحاسيس والمشاعر الصادقة من جهة، والقدرة على ترجمة هذه الأحاسيس لغة من جهة أخرى، حيث الجناس عنصر مهم من عناصر هذه اللغة، يوظفه الشاعر اعتماداً على قدرته في صياغة التراكيب واستناداً إلى دوره الفاعل في إضاءة النص.

ومن مظاهر تكرار الكلمات في ديوان مسلم، ما أطلق عليه البلاغيون اسم (ردّ العجز على الصدر) وهو ورود أحد اللفظين المكررين أو المتجانسين أو الملحقين بهما اشتقاقاً أو شبه اشتقاق في آخر البيت والآخر في صدر المصراع الأول أو في صنوه أو في آخره أو في صدر المصراع الثاني[1]. وقد اسماه ابن رشيق (بالتصدير)، وافرد له باباً تحت هذا العنوان وعرفه مشيراً إلى أهميته حيث قال:" هو أن يردّ أعجاز الكلام على صدوره، فيدل بعضه على بعض ويسهل استخراج قوافي الشعر إذا كان كذلك وتقتضيها الصنعة، ويكسب البيت الذي يكون فيه أبهة ويكسوه رونقاً وديباجة ويزيده مائية وطلاوة"[2].

لقد ورد هذا الضرب من التكرار عند مسلم في ثنايا ديوانه بصورة مكثفة، غير أنّني ارتأيت أن اقف على هذه الأبيات التي وردت متتالية في قصيدة من قصائد الغزلية ،لإمكانية التعاطي معها وفق هذا اللون من البديع في إطار البنية العامة للقصيدة، يقول فيها:

أَ أَظْلِمُ قَلْبي لَيْسَ قَلْبي بظَالِمٍ ولكِنَّ مَنْ أهوى يَجُورُ وَيَظْلِمُ
أَلا عَظَّمْتْ مَا باحَ مِنّي مِنَ الهَوى وَمَا في ضَمِيرِ القَلْبِ أدْهَى وأعْظَمُ
شَكَوْتُ إلَيْها حُبَّها فَتَبَسَّمَتْ وَلَمْ أرَّ شَمْساً قَبْلَها تتَبَسَّمُ
فَقُلْتُ لَها: جُودي فأبْدَتْ تُجِسهماً لِتَقْتُلَني يا حُسْنَها إذْ تجَهَّمُ[3]

من ينظر إلى المسلك البديعي في هذه الأبيات، يعي تمام الوعي أن مسلماً حشد قاموسه اللغوي، ليختار منه ما يتناسب وأجواء هذه المشاعر، فهو لا يقنع بدلالة لفظية ينقصها الإيقاع المعبر عنها ، بل

([1])انظر. ابن معصوم: أنوار الربيع، ج٢، ص٥٠.
([2])ابن رشيق: العمدة في صناعة الشعر ونقده، ص٢٤٢.
([3])ديوان مسلم: ص١٧٨.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يحرص على أن يكون لشعره وقعٌ، يسترق السمع ويطرب الآذان وينمي الدلالة، " ولكي يصل الشاعر إلى تحقيق هذا الإيقاع، فلا بد أن يكون حاذقاً، دقيق الفكر، لطيف النظر"[1] وهذه الأبيات تشعرك بالقدرة البلاغية التي وظفها الشاعر لاستثمار التصدير كفن بديعي قادر على التفاعل مع واقع المأساة التي يعيشها ،وذلك حين تمتد جذور هذه المأساة إلى التراكيب اللفظية عبر الإيقاع الناتج عن استخدام الكلمات (اظلم، ظالم، يظلم) التي تشي بواقع القهر الذي يسيطر عليه، ويلفت الانتباه هذا التقسيم الثلاثي الرائع لأبعاد الظلم اعتماداً على هذه الألفاظ، وهي توازي بطبيعة الحال فكرة الحب التي بناها الشاعر على عناصر ثلاثة (الشاعر، قلب الشاعر، محبوبة الشاعر) ،وأسند لكل واحد منها لفظة من هذه الألفاظ، حيث استبق الفعل المضارع (أظلم) الذي أسنده لنفسه بهمزة الاستفهام لينفي صفة الظلم عن قلبه ،بل نراه يبدي دهشة واستغراباً لمجرد التفكير بهذا، كما نفى صفة الظلم التي أسندها لقلبه عبر صيغة اسم الفاعل بالنفي المباشر (ليس) في الوقت الذي اسند فيه هذه الصفة لمحبوبته بصورة مباشرة من خلال إسناده لها الفعل المثبت (يظلم) ،وبصورة غير مباشرة عندما غيب قلبها كعنصر موازٍ لقلب الشاعر، وهو بمثل هذا يشعر المتلقي بفقدان محبوبته للمشاعر، ليؤكد بذلك حقيقة إسناد الظلم لها، وما يولده المستوى البديعي في البيت الثاني يشي بحضور فاعل للقلب كفكرةٍ معنوية تعكس كماً هائلاً من مشاعر الشاعر وعواطفه تجاه محبوبته، في الوقت الذي يغيّب فيه قلب المحبوبة تعبيراً عن فتور مشاعرها تجاه محبوبها، ويؤكد الشاعر هذه الفكرة عبر استخدامه للتصدير من خلال الكلمتين (عظّمت ، اعظم) ،فأسند الفعل إليها وجعل من اسم التفضيل في عجز البيت مقياساً لما يمتلكه من حب، وشتان ما بين دلالة الفعل واسم التفضيل، الذي أوجد للشاعر بدوره مدخلاً حيوياً للبيت الثالث عبر هذا الفن البديعي عندما كشف عن مشاعر دفينة لدى الشاعر، تجعله اكثر تعلقاً بمحبوبته التي رأى في ابتسامتها جمالاً خارقاً رفعها إلى مستوى الشمس، وتكرار حدث التبسم استناداً إلى كلمتي (تبسمت، تتبسم)، ثم استحضار النقيض في البيت الذي يلي بتكرار كلمتي (تجهماً، تجهم) ،يثرى النص على مستوى الإيقاع أيماً إثراء، ويبدي من وجوه الدلالة ما تعجز عنه أي كلمات بديلة، وذلك حين رسم الشاعر بهذا الفن صورتين متناقضتين لمحبوبته، غير أن هاتين الصورتين في نظر الشاعر لم يزيداها الا بهاءً وبهجة وجمالاً.

ومن مظاهر رد العجز على الصدر في ديوان مسلم بن الوليد قوله في المديح:

---

(١)عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص١٨٦.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لله مِـنْ هَاشِـمٍ فـــــي أرْضِـــهِ جَبَـــلٌ وأَنْـتَ وابْنُـكَ رُكْنَـــا ذَلَـــكَ الجبَـــلِ
قَـدْ أعْظَمَـوكَ فمَّـــا تُدْعَـــى لهيْبَـــةٍ إلاَّ لِمُعضِلَـــةٍ تُســـتَنُّ بـــالعَضَلِ
....
تَشَـــاغَلَ النَّـــاسُ بالدُّنْيـــا وزُخْرُفِـــها وأَنْتَ مِنْ بَذْلِـــكَ المعْـروف فـــي شُـغُلِ[1]

عندما تنظر إلى التكرار الذي يشكله هذا اللون البديعي، تشعر بتعطش السياق لمثل هذه الكلمات المكررة، وانتهاء كل بيت من الأبيات بكلمة من هذه الكلمات يثير نوعاً من الإيقاع المغلق على الدلالة الوصفيّة للممدوح حتى يصبح المتلقي منفتحاً بادراكاته المتعددة على مثل هذه الدلالات، فالإيقاع النـاتج عن هذا التكرار: " يحرك الشعور ويوقظ العقل ويثير العاطفة فتتصدى كـل منـافذ الحسـن والإدراك لتقصي مواطن الإثارة"[2].

ومن هنا أصبح للكلمات المكررة (جبل الجبل، معضلة، المعضلة- تشـاغل شـغل) السـيطرة الكاملة والمطلقة على النمو الإيقاعي والدلالي لمحتوى الفكرة التي بنيـت عليـها الصـورة الوصفيـة للممدوح.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

([1]) ديوان مسلم: ص٢٢.

([2])صبح: البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر، ص٢٦٣.

تكرار البداية:

ومن مظاهر التكرار الفاعلة والمؤثرة على المستوى الإيقاعي والدلالي في النص الشعري، تلك البنية التكرارية التي أسماها النقاد(تكرار البداية)، والرؤية الظاهرية الناتجة عن هذا التكرار تتمثل في نمط من التماثلات والتجانسات اللفظية والإيقاعية وفق انساق لغوية تتردد في بدايات الأبيات الشعرية من النص، وتضفي على النص وفق هذا النسق العمودي المتكرر" نقرة صوتية عذبة تغيب ثم تعود، ولكي نعي القيمة الجمالية لهذا التكرار، علينا أن نلتفت إلى ما يجاوره، فهو يؤلف حواراً متناغماً مع الصيغ الأخرى المصاحبة له"[1].

وأكثر ما يلفت الانتباه من النماذج الممثلة لهذا النوع من التكرار في شعر مسلم بن الوليد، قوله في إحدى قصائده الغزلية:

وَيْحي أَنَا الطرِّيد وَيْحي أَنَا الشَّريدُ
وَيْحي أَنَا المعنّى وَيْحي أَنَا الفَريدُ
ويْحي أَنَا الممنّى وَيْحي أَنَا الوَحيدُ
ويْحي أَنَا المبلّى وَيْحي أَنَا الفَقيدُ[2]

إنّ النمط التكراري المعتمد في هذه الأبيات، يعبر عن عمق المأساة التي يعشها الشاعر نتيجة الصدّ والهجر والجحود ،وهو وفق هذه الصيغ التركيبية يحدث نغمة إيقاعية مؤلمة، تلامس وجدان المتلقي، فتخرج النبرات من القلب وتشعر معها بزفرات الحزن كصدى ما زال يتردد من نفس مبتلاه، يتحرك فيها زفير الموت للخلاص من ألم الحياة، وهذا التعنيف الشديد للنفس باستخدام اسم الفعل المكرر(ويحي) لثمان مرات متتالية أفقياً وعمودياً، يكشف عن صرخة الألم التي تعكسها نبرة الإيقاع المدوية في ثنايا التراكيب، مما جعل هذه التراكيب اللغوية تخضع لهذه الصرخة على مستوى من

([1]) الرباعي، عبد القادر: بناء اللغة في شعر عرار، ابحاث اليرموك، مج ١٩، ع١، اربد- جامعة اليرموك ٢٠٠١، ص١٧٩.

([2])ديوان مسلم: ص١٩٦.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

التماثل الإيقاعي والدلالي، حيث سيطرت الجملة الاسمية على مقتضيات التعبير اللغوي لخدمة هدف الشاعر ،معلنةً عن صدى الألم واللوعة وفق تنوع الأخبار لمبتدأ متكرر يعود على ذات الشاعر، الذي أضحى بفعل الهجر والصدود (طريداً، شريداً، فريداً، وحيداً ثم فقيداً)، وكان قد وصف نفسه (بالمعنى والممنّى والمبلّى)، والنسق الإيقاعي المتماثل لهذه الأخبار، يمثل زفرات الأنين الناتجةعن تجربة الشاعر، كما أنّ هذه الصيغ الاشتقاقية المتناغمة تنبئ دلالياً عن مدى التأثر بواقع الصدمة، ولقد كان الشاعر موفقا باعتماد الجملة الاسمية كتركيب لغوي لرسم صورة المأساة التي يعيشها، ثم اعتماد الذات كصوت متكرر في المبتدأ ،مما يشي باستمرار الألم والتوجع من ناحية، ويشدّ انتباه القارئ من ناحية أخرى لوقع الخبر الذي يتنامى مع الذات المتألمة بشكل مستمر، إلى أن ينتهي هذا الامتداد التركيبي مع جملة (ويحي أنا الفقيد)، ومعها تنتهي الرتابة المتكررة على المستوى الإيقاعي وتنتهي حياة الشاعر على المستوى الدلالي.

وفي القصيدة ذاتها يقول:

والحبُّ يا منايَ أهونُهُ شديدُ
والحبُّ لي نديمٌ والحبُّ لي قعيدُ
والحبُّ لي طريفٌ والحبُّ لي تليدُ
والحبُّ لي إذا ما أخلقتُهُ جديدُ[1]

يشكل البناء التركيبي الناتج عن الاستخدام المتكرر لعبارة (والحبّ لي) نسقاً من التماثلات، نحوياً باعتماد الجملة الاسمية، ودلالياً بإثارة الارتباطات النفسية القائمة على مبدأ التواصل بين الشاعر والحب ،وموسيقياً باعتماد إيقاع لفظي متماثل رسخّته البنية الاشتقاقية الموحدة التي جاءت عليها صورة الخبر(شديد، نديم، قعيد، طريف، تليد)، وهذه التماثلات بمستوياتها المختلفة ،منحت الشاعر القدرة الكافية للتعبير عن شدّة ارتباطه بمحبوبته، ومن هنا حملت العبارة المكررة وفق توحدها مع جوانب اللفظ الأخرى مجموعة من الدلالات المتمايزة بين بيت وآخر و عبارة وأخرى، وهذا التركيب كما يرى

([1])ديوان مسلم: ص١٩٦-١٩٧.

القعيد: المجالس.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

عبد القادر الرباعي" بناء للمتشابه مع المختلف وهو بناء حيوي يوحد بين المتغيرات[1]" ، وعليه فإن العبارة المكررة تحمل مجموعة من المعاني، تخضع دلالتها لسياقات التركيب المختلفة ،"فالكلمة الثانية في السياق لا تحمل المعنى الأول نفسه، وإلا لكان الآخر يعد نوعاً من التكرار الذي لا يتضمن أية قيمة ولا مبرر لوجوده"[2]" ففي البيت الأول وظف التكرار للإقرار بشدة تأثير الحب على المحب على أهون درجاته، وحمل التكرار في البيت الثاني تأكيداً لحضور الحب ذهنياً في ذات الشاعرعبر التكرار المعنوي (نديم، قعيد)الذي وظف لخدمة هذه الدلالة، وأكد التكرار في البيت الثالث الامتداد الزمني للحب عبر نسق التضاد المشكل من عبارتي (طريف، تليد) ،أما في البيت الأخير فقد أكد التكرار مستوى الارتباط النفسي الذي يولده الحب دون التأثر بفعل الزمن، فالحب جديد ومتجدد، ويفعل هذه الدلالة أسلوب التضاد المشكل عبر كلمتي (أخلقته، جديد).

ومن تكرار البداية في ديوان مسلم قوله في وصف الخمرة:

كَأَنَّ حَبَابَ المَاءِ حِينَ يَشُجُّها لآلِئُ عِقْدٍ في دَمَالِيجَ أو حِجْلِ
كَأَنَ فَنِيقاً بازِلاً شُكَّ نَحْرُهُ إذا ما اسْتَدَرَّتْ كالشُّعاعِ عَلى البَزْلِ
كَأَنَ ظِباءً عُكَّفاً في رياضِهَا أَبَارِيقُها أوجِسْنَ قَعْقَعَةَ النَّبْلِ [3]

يكشف تكرار حرف التشبيه (كأن) بشكل متتابع عن التوحد والانسجام بين مظاهر الوصف التي اختارها الشاعر لتحاكي ما في ذهنه من رؤية جمالية لصورة الخمر، ومن ثمَّ تتعمق معها مدركات المتلقي عبر تعدد أشكال الوصف، ويصبح قادراً على تلمس الجوانب الجمالية فيها، وهذا التكرار على مستوى الحرف عبر نغمته الصوتية وفاعليته في الأداء، يمنح التراكيب اللغو به قدرة على التفاعل والانسجام، يحقق معها الشاعر رؤيته في الوصول إلى صورة وصفية متكاملة وقادرة على خدمة البنية العامة للنص.

---

(١)الرباعي: بناء اللغة في شعر عرار، ص١٨٠.

(٢)درابسه: ظواهر أسلوبية في كتاب جوهر الكنز، ص١٨٩.

(٣)ديوان مسلم: ص٣٩.

الدماليج: اسورة تحبس في الاعضاد، وأحدها دملج.

الحجل: الخلخال، والجمع: حجول.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ومن مظاهر هذا التكرار أيضا قوله:

أدَهـراً تولّـى هَـلْ نَعميُـكَ مُقْبِـلُ وهَـلْ راجـعٌ مـن عَيشِـنا مَـا نُؤمِّـل

أدهـراً تَولّـى هـل لنـا مِنْـكَ عَـوْدَةٌ لَعلَّـك يُعـدي آخِـراً مِنْـكَ أوّلُ[1]

تؤدي هذا العبارة المكررة (أدهراً تولى هل) دور المنشط للمقارنة بين زمنين، الزمـن الـذي يعيشه الشاعر ويشعر معه بنوع من التوتر الناتج عن فقدان التصالح مع الزمن مقارنة بالماضي الـذي عاش فيه فترة الانسجام ، وهو إذا يستذكر هذا الماضي يفرض من حروف الاستفهام المتكررة نمطـاً إيقاعياً ودلالياً يبرز حالته النفسية التي تفصح عن قلق وتوتر يشعر معه بفقدان الأمل في استرجاع مـا يتمنى، فدلالات الإيقاع التي يعبر عنها الفعل (تولّى) تشي بالمرارة التي يعاني منها الشاعر، ومن هنـا تتكاثف إيقاعات الكلمات المكررة وتشكل محوراً تبنى عليه دلالات الألفاظ المعبرة عن أحاسيس الشاعر بفقدان فاعلية التمني في إحداث التغيير.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

([1])ديوان مسلم: ص٢٥٥.

تكرار بعض الأساليب اللغوية:

ومن مظاهر التكرار في منجز مسلم الشعري، ما اسماه بعض الدارسين (الدواخل)[1]، كالشرط والاستفهام والنداء، ومن اللافت للنظر في هذا الباب استخدام مسلم المتكرر لأسلوب الشرط،كقوله في وصف صلابة ناقته:

إذا قَدَحتْ إحْدَى الحصَا قَذَفَتْ بِها فَتَقْذِفُ في أُخرى وَإنْ لَمْ تعَمَّدِ[2]

فالشاعر أظهر نشاط ناقته وصلابتها في إطار صورة حركية، جسدها عبر أسلوب الشرط، فشاكل ما بين خف الناقة والحجر، ذلك أن القدح ينتج عن احتكاك بين حجرين، بل ذهب إلى أبعد من ذلك حين أوجد حركة من الاصطدامات المتعاقبة للحصا بفعل قوة الدفع، فصنع بمثل هذا التعاقب الحركي" ما يصنعهُ الشريط السينمائي حين يتابع الأشياء في حركتها"[3].

وما تكشف عنه الصورة على الصعيد الدلالي يعمقه الإيقاع الناتج عن توالي الحركات المكثفة في فعل الشرط وجوابه(قدحت، قذفت)، وتكرار الفعل (قذف) ثلاث مرات اضمر في الثالثة وجوباً لدلالة السياق عليه(وإن لم تعمد ... تقذف) ،كما مكن أسلوب الشرط الشاعر من المراوحة بين زمنين(الماضي والحاضر) بصورة متوازنة تحقيقاً للدلالة، حيث اثبت قوة القذف من خلال الماضي المتصل بتاء التأنيث (قدحت، قذفت)، وأثبت حركات القذف المتتابعة باستحضار الفعلين(فتقذف، لم تعمد) فدلّ على التعاقب والعفوية، ليؤكد استمرار الناقة على وتيرة واحدة من السيرة، من غير الشعور بالتعب.

ويستخدم مسلم أسلوب الشرط في القصيدة ذاتها عند وصفه لقوة ممدوحه، يقول:

([1])انظر. السعدني: البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث،ص ١٤٧. وانظر. الزمر،أحمد قاسم: ظواهر أسلوبية في الشعر الحديث في اليمن، مركز عبادي للدراسات والنشر، ط١، صنعاء- اليمن ١٩٩٦م، ص٢٥٥.

([2])ديوان مسلم: ص٧٦.

([3])إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص١٥٧.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

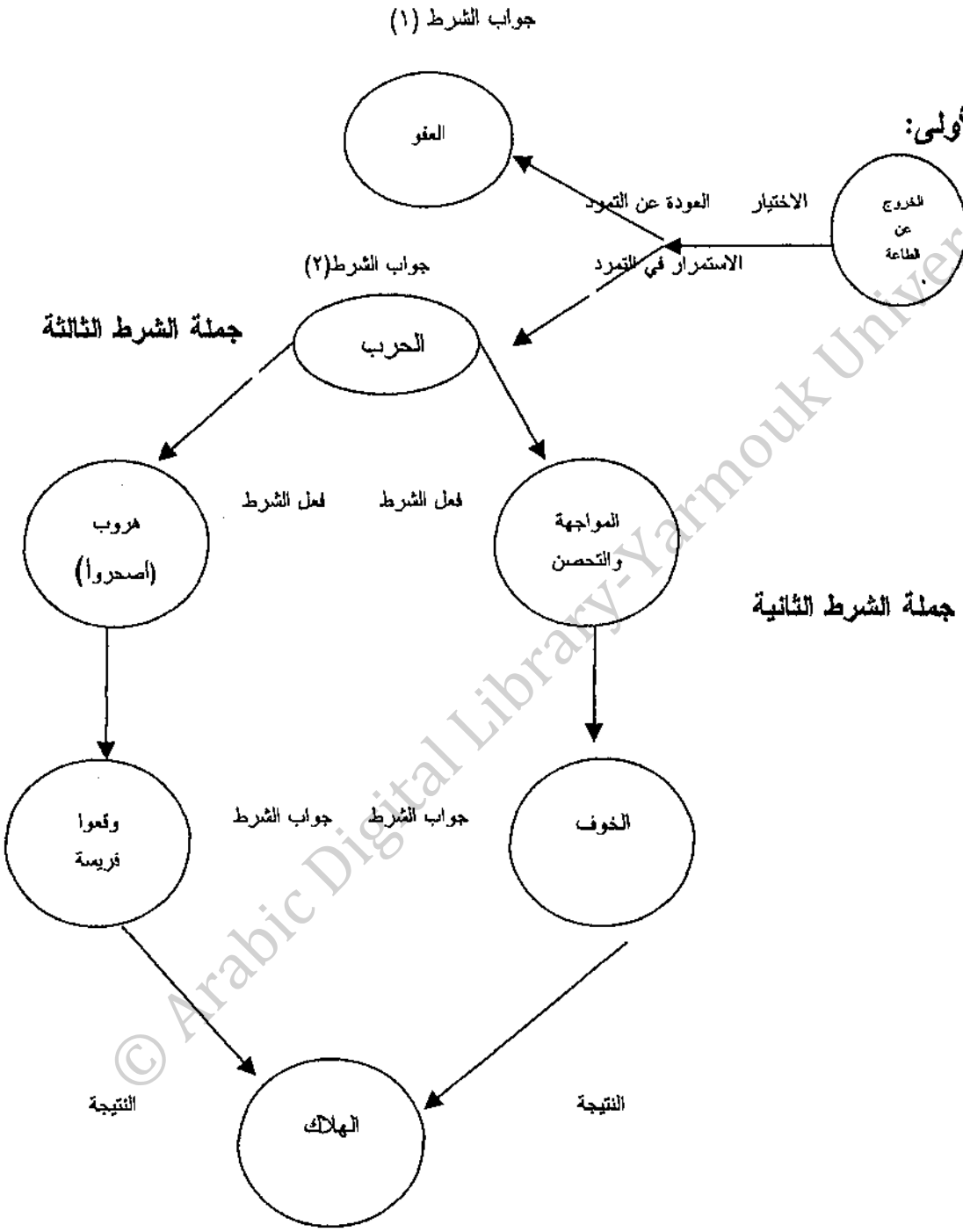
إذا اختلَفَـــتْ أهْـــواءُ قَـــوْمٍ جَمَعْتُـــهُمْ على العَفْـوِ أوْ حَـدّ الحُسَـــامِ المُـــهَنَّدِ
إذا انجَحَـرُوا جَلّـــى بِخَـــوْفٍ عَلَيْـــهُم وإنْ أصْحَـرُوا كـانوا فَرِيسَـةَ مُرْصِـــدِ[1]

وجد الشاعر في أسلوب الشرط- في هذين البيتين- مدخلاً لغوياً، يستطيع من خلاله إثبات قـوة ممدوحه من جهة ومواقفه الخلاقة من جهة أخرى، ففي البيت الأول أثبت العفو كجواب متقـــدم لفعـــل الشرط المعبر عنه باختلاف الأهواء بوصفه منطلقاً أولياً لمعالجة الموقف، ومن ثم انتقل إلى حد السـيف كنتيجة حتمية يمليها عليه اختيار الخارجين عن الطاعة، ثم جاء البيت الثاني وفق الأسلوب ذاته ليكشـف عن امتداد جواب الشرط المتأخر في البيت الأول، فما يختاره الخارجون عن الطاعة بمحض إرادتـــهم يقودهم إلى المواجهة أو الهروب، والنتيجة على كلا المسارين (الهلاك).

وهكذا يصبح أسلوب الشرط قادراً على رسم أبعاد الحدث، انطلاقاً من نقطـــة التوتـــر، والتـــي يمكن تمثيلها على النحو الآتي :

© Arabic Digital Library Yarmouk University

([1]) ديوان مسلم: ص٧٧.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ومن مظاهر هذا التكرار عند مسلم، قوله في مدح مزيد بن مزيد الشيباني:

لَـوْ كَـانَ يَفْقَـهُ رَجْـعَ القَـوْلِ طائِرُهُـا غَنّـى بِمدْحِـكَ فيـها بومُـها الْـهَامـا

لَـوْ لَـمْ تُجبْـكَ جُنـودُ الشّـام طائِعـةً أضْرَمـتَ فيـها شِـهابَ المَـوْتِ إضْرامـاً

....

....

لَوْ لَمْ تكونُـوا "بَنـي شَـيْبَانَ" مِـنْ بَشَـرٍ كنْتُـمْ رَواسـي أطـوادٍ وأعْلامـا[1]

إن الاستعمال المتتابع لأسلوب الشرط في هذه الأبيات " يفتح أمام الشاعر إمكانية المبالغة في المدح أو الوصف أو تقوية الحكم بشكل أجود وأقوى من الجمل العادية، لأن جملتي الشرط مرتبطتان معاً، وتعتمد كل منهما على الأخرى، مما يجعل الجمل أكبر، ومجال احتوائها على المعاني أكثر"[2].

ففي البيت الأول يعبر الشاعر عن عظمة أفعال الممدوح، حيث يثبت لها الشيوع انطلاقاً من هذا الأسلوب، فالتغني بفضائل الممدوح ضاقت عليه حدود المكان، وبدا صداه يتردد في اتجاهات مختلفة، ذلك أن فضائله بلغت من الكثرة ما تجاوز مستوى الإنسان إلى الطير، غير أن قصور الطير عن فهم لغة التعبير كان المانع من الإطراء، ومن هنا امتنع التغني وكان من الممكن أن يحدث حتى عند اكثر الطيور دلالة على التشاؤم في إطار تفائلي، لا إحجاماً وإنما قصوراً.

ويمثل هذا الأسلوب الذي يمتنع فيه الجواب لامتناع، الفعل يبرز الشاعر هيبة ممدوحه، فالتراجع عن التمرد وإعلان الطاعة من قبل جنود الشام دون حاجة للحرب، يثبت قوة الممدوح، التي لا يمكن أن تظهر وفق هذا التشكيل الفني من التعبير دون اللجوء إلى هذا الأسلوب، وخضوع جنود الشام لطاعته انطلاقاً من هذه الرؤية يترك للمتلقي فرصة التفكير بمدى القوة والعظمة التي يتمتع بها الممدوح، والتي أجبرت جنود الشام على التراجع قبل خوض المواجهة.

([1])ديوان مسلم: ص٦٨.

([2])الكراعين: اللغة في شعر مسلم، ص٢٥١.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

ولاحظ استثمار الشرط في البيت الأخير حين ينتقل الشاعر من الحديث عن الممدوح إلى الحديث عن (بني شيبان) الذين أصبحوا وعاء للمشاعر الفياضة التي يبديها الشاعر تجاه ممدوحه، فقد بلغت فضائله من الكثرة ما جعل الشاعر يتعدى مستوى التغني به كفرد إلى مستوى التغني بالجماعة التي ينتمي إليها.

أما فيما يتعلق بأسلوب الاستفهام فقد استثمره مسلم في غير تشكيل إبداعي، فكان مجسداً بحق لواقع الصورة التي يريد بثها، انظر إليه.

حيث يقول:

تَـأَمَّلْ هَـلْ تَـرى الإسْـلامَ مـالَتْ دَعَائِمُـهُ وهَـلْ شَـبابَ الوَلِيـدُ!
وَهَـلْ شَـيمَتْ سُـيوفُ بنـي "نِـزارٍ" وَهَـلْ وُضِعـتْ عَلَـى الخَيْـلِ اللُّبُـودُ
وَهَـلْ تَسْـقي البِـلادَ عِشـارُ مُـزْنٍ بِدِرَّتِـها وَهَـلْ يَخْضَـرُّ عُـودُ[1]

إن التوظيف المتتابع للاستفهام وفق سياقات خاصة في إطار التعبير عن التجربة الشعورية، يشي بواقع الاهتزازات والانفعالات التي يعيشها المبدع انسجاماً مع مأساوية الحدث، وينطلق الشاعر في تعبيره من مفارقات يحكمها عامل الزمن(زمن الحضور، زمن الغياب) ويصبح معها الاستفهام منشطاً أسلوبياً، قادراً على نقل مختزنات الموقف الشعوري إلى التراكيب اللفظية، كما أن ورود (هل) لست مرات في ثلاثة أبيات متتالية يكشف عن صدمة التأثير، التي بدا الشاعر معها غير مصدق للحدث، فجاء التكرار ليؤكد فاعلية يزيد في التأثير على موجودات الكون ذلك أن حضور يزيد لا يعني حضوراً فردياً، ومن هنا جاءت التساؤلات لتؤكد حضوراً لأشياء كان من المفترض زوالها بغياب يزيد، فحضورها حضور له، وغيابها يكشف عن غيابه ويؤكد صدق النبأ.

ومن اللافت للنظر مراوحة الشاعر بين الماضي والحاضر على مستوى الفعل انسجاماً مع التشكيل العام للوضع النفسي من ناحية وتفعيلاً لمفارقات الزمن القائمة على حضور وغياب يزيد من

([1])ديوان مسلم: ص١٤٧-١٤٨.

شام سيفه: أغمده، واستله. اللبود: وهو ما يجعل على ظهر الفرس تحت السرج.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ناحية أخرى، فالشاعر باستحضاره للفعل الماضي يؤكد زوال الموجودات وبعدها عن الثبات" ومن هنا يربط هذا الفعل بأحداث قريبة الحصول في زمنها(شاب الوليد، شيمت سيوف بني نزار، وضعت عن الخيل اللبود) فهو وإن أنكر حدوثها ظاهرياً، يتماثل في نفسه وقوعها أو قربه باطنياً، أما دلالة الحاضر فيربطها مسلم في اغلب الأحيان بأحداث يصعب وقوعها إن لم يكن مستحيلاً (هل تسقي البلاد عشار مزن، هل يخضر عود) وحتى عندما يعبر عن ميل دعائم الإسلام باستخدام الفعل الماضي (مال) فإنه يجعل محور الحديث في إثبات الدلالة يقوم على الفعل المضارع(ترى)، ومن هنا فإن إنكار حدوث مثل هذه الأشياء على مستوى التركيب يؤكد عدم تصديق الشاعر لما حدث، وبالتالي يأتي الفعل المضارع ليعبر عن استمرار حضورها الذي يقابله حضور آخر ليزيد، والنتيجة مصاب مؤلم يوحي بفقدان السيطرة والتوازن.

ومن الأساليب التي يوظفها مسلم في شعره(النداء)، ففي مدح محمد بن هارون يقول:

يـا أكْـرَمَ النَّـاسِ إذْ تُرْجَـى لنائِبَـةٍ جَـاءَتْ بِـها حادِثـاتُ الدَّهْـرِ تهدُيـها[1]

ويقول :

يَـا مُثْبِـتَ المُلْـكِ إذْ زالـتْ دَعائِمُـهُ وَثَـارَ بالفِتنَـةِ العَمْيَـاءِ بَاغِيـها[2]

يتخير مسلم (الياء) بوصفه حرف نداء مثالي لإبراز خصوصية المنادى ومكانته الرفيعة، ذلك أن (ياء) النداء كما يقول الغلاييني تتعين "في نداء اسم الله تعالى، فلا ينادى بغيرها وفي الاستغاثة فلا يستغاث بغيرها"[3]، وانطلاقاً من هذه الخصوصية واعتماداً على التمازج بين النداء والتفضيل يكتسب التركيب بعداً دلالياً يصبح بموجبه الممدوح متميزاً عن غيره، فهو القادر على تحقيق الرجاء عند حدوث الملمات والمصائب، كما أنه القادر على بسط نفوذه وتثبيت ملكه، وعليه تصبح تلبية أماني الشاعر وطموحاته وفق هذا التضخيم لذات الممدوح من السهل اليسير الملبى.

---

(١) ديوان مسلم :ص ٢١٨ .

(٢) المصدر نفسه :ص ٢١٨ .

(٣) الغلاييني ،مصطفى:جامع الدروس العربية موسوعة في ثلاثة أجزاء،راجعها عبد المنعم خفاجة،المكتبة العصرية،ط١٨،بيروت١٩٨٦ م،ج٣،ص١٤٨.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ومن النداء قوله في مدح منصور بن يزيد:

يـــا أيُّـــها المَلِـكُ الَّـذي أضْحَـــــى لَـــــهُ غُـــرَرُ المدائِـحُ فـــي البـــــلادِ تَســـيرُ[1]

وقوله :

يَـــا ابْـــنَ التَّبابِعـــةِ المُلُـــوكِ أولـــى النَّـــهى مـــا مِثْلُـــهُمْ فـــــي ســـــالِفٍ مَذْكـــورُ[2]

وقوله أيضاً:

يَـــا مَـــنْ يجُـــيرُ مِـــنَ الزَّمَـــانِ وَصَرْفِـــــهِ مَـــنْ ذا سِـــواكَ مِـــنَ الزَّمَـــانِ يُجَـــــيرُ[3]

يجعل الشاعر من النداء في هذه الأبيات مدخلاً حيوياً لإيجاد تعابير قادرة على رســـم صـــورة متفردة للممدوح، فيختار (يا) لنداء البعيد للكشف عن مسافة ذهنية بين الممدوح وغيره من البشر توازي المسافة ذاتها الناتجة عن مفارقات الفعل بينهما، يصاحب ذلك حشود من التعابير اللغوية القادرة علـــى تفعيل هذه الرؤية، فدلالة الممدوح في البيت الأول بوصفه ملكاً يزيدها التشكيل الخاص بنداء المعـــرف بأل انتفاخاً وتضخماً، وينتقل تضخم هذه الذات وفق تراجم شعورية تفصح عنها لغة التشخيص عندمـــا يمنح الشاعر المدائح فرصة الحياة لتطوف البلاد معبئة المكان بغرر المدائح، كما يفعل التكرار الرأســـي لوصف الممدوح (بالملك) ثم الانتقال به من مستوى اللفظ المفرد إلى الدلالة الجماعية الأصالـــــة التـــي يتميز بها الممدوح، وفعله وفق هذا التركيب هو مواصلة لفعال تتأصل في نفسه، وتمتد بامتداد الزمـــن، وفي البيت الثالث يشكل التلاحم بين النداء والتكرار الأفقي بنية لغوية قـــادرة علـــى إظـــهار صـــورة أسطورية للممدوح، يتعدى تأثيرها مستوى الفعل البشري إلى حدود قهر الزمن، فالشـــاعر باســـتثماره أسلوب النداء في صدر البيت ينفي قدرة الإجارة من الزمن عن عموم البشر ثمَّ يؤكد ما ذهب إليه مـــن استحالة قدرة الإنسان على هذا الفعل في عجز البيت، لكنه يثبتها للممدوح عندما يستثنيه من هذا التعميم ليؤكد بالتالي تميزه عن غيره بمثل هذه الفعال الخاصة.

---

(١) +(٢) + (٣) ديوان مسلم: ص٢٢٣.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

اللواحـــق:

تتكشف عن لغة التشكيل الفني في النص الشعري المتميز طاقات هائلة من الإبداع، تحتم علـــى القارئ الوقوف بروية على كل فاعلية أسلوبية تثيرها اللغة، ذلك أن جزيئات التركيب في مجملها تعمـــل على خدمة بنية النص وإنتاج الدلالة، وعندها يصبح العمل الأدبي في إطاره العام مرتكزاً بحـــال مـــن الأحوال على كل عنصر من عناصر التعبير اللغوي.

ومن الظواهر الأسلوبية الفاعلة التي يمكن الإشارة إليها في هذا المجال تكرار (الضمائر) أو مـــا يسمى(باللواحق) ،التي يعمق حضورها جوانب دلالية يثيرها المبدع وفق رؤية إبداعية خاصـــة، تغنـــي عمله الأدبي وتمنحه بعداً إضافياً، تبدو معه الصور الشعرية أكثر قدرة على التوالف مع الذات المبدعة، ومما يحقق هذه الرؤية في شعر مسلم، قوله:

تَحَمَّلْـــتُ هَجْـــرَ الشَّـــادِنِ المُتَدَلِّـــلِ وَعَـــاصَيْتُ فـــي حُـــبِّ الغرايَـــةِ عُذَّلـــي
وَمَـــا أبْقَـــتِ الأيـــامُ منـــيَّ وَلا الصِّبَـــا سِـــوى كَبِـــدٍ حَـــرَّى وَقَلْـــبٍ مُقَتَّـــلِ
فَكُنْـــتُ نَديـــمَ، الكَـــأْسِ حَتَّـــى إذا انقضَـــتْ تَعَوَّضْـــتُ عَنْـــهَا ريـــقَ حَـــوْرَاءَ عَيْطَـــل
....
نَـــهانِي عَنْـــهَا حُبُّـــها أنْ أســـوءَهَا بِلَمْـــسٍ فَلَـــمْ أفتُـــكْ وَلَـــمْ ابتَتِّـــلِ
أخَـــذْتُ لِطَـــرْفِ العَيْـــنِ مِنْـــها نصيبَـــهُ وَأَخْلَيْـــتُ مِـــنْ كفّـــي مكـــانَ المُخَلْخَـــلِ
سَـــقَتْني بِعينَيْـــها الـــهَوى وَسَـــقَيْتُها فَـــدبَّ دَبيـــبَ الـــرَّاحِ فـــي كُـــلِّ مَفصَـــلِ
وإنْ شِـــئْتُ أنْ ألتَـــذَّ نَـــازَلْتُ جِيدَهَـــا فَعـــانَقْتُ دونَ الجِيـــدِ نَظْـــمَ القَرَنْفُـــلِ[1]

تتنامى جماليات الأداء اللغوي عند مسلم في هذه الأبيات اعتماداً على حضور مكثـــف للـــذات، حيث يؤسس من خلالها لدور محوري يرتكز على دائرة التكرار الضميري، لتصبح الذات وفـــق هـــذا التكرار نقطة تفجّر المعنى على المستويين التأسيسي والتقريري على حد سواء، فالتقرير يتحقـــق مـــن

([1])ديوان مسلم: ص١٤١-١٤٣.

الشادن: هو ولد الظبية الصغير الذي قوي على المشي.

الغراية: الصبا، العيطل: الخالية من الحلى.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

تردد الذات بهذا التشكيل المتتابع ،والتأسيس يتحقق من الإضافات التعبيرية التي لازمتها،[1]خاصة ما يتعلق منها بالفعل الماضي الذي يجسد مرحلة من مراحل حياة الشاعر التي لم يبق منها إلا مخلفاتها التي تختزنها الذاكرة[2]، فبعد أن يبدأ الشاعر الأبيات بنبرة من التحدي- يؤكدها حضوره الفاعل من جهة والدلالة التي يحملها الفعلان (تحملتُ- عاصيتُ) بوصفهما مرجعاً لهذا الحضور من جهة أخرى،- يتنبه إلى فاعلية الزمن في التأثير على ذاته، فينقلها من المؤثر في البيت الأول إلى المتأثر في البيت الثاني، معلناً ضعفه أمام قسوة الزمن، ومن هنا يستحوذ الفعل الماضي على الأبيات التي تليها باعتباره مرجعاً للذات في أغلب حضورها، ليصبح الشاعر من خلال هذا الاختيار قادراً على الانفلات من الزمن المعاش وفق استراتيجية لغوية، يسعى من خلالها لخلق نوع من التوازن بين الذات بوصفها فاعلاً وفق تشكيلها النحوي وبين الحاضر المعاكس لفاعلية الذات، وذلك باعتماد الزمن الماضي الذي يستطيع من خلاله أن يحقق لهذه الذات وجودها، وبالتالي يهرب الشاعر بذاته المحطمة من واقع الحسرة التي يعيشها إلى ذكريات الماضي التي تحقق لهذه الذات طموحها. ويدخل الضمير عند مسلم دائرة الالتفات ليعبر عن الذات في نمط ثنائي يشطرها نصفين يخاطب أحدهما الآخر[3] ، ويقوم الآخر بمهمة الإفراغ الشعوري معبراً عن ذات الشاعر، يقول مسلم:

يَـــــا أيُّـــــها المَعْمـــــودُ قَـــــدْ شَـــــفَّكَ الصُّـــــدودُ

فَـــــأنْتَ مُسْـــــتَهامٌ خَـــــالَفَكَ السُّـــــهودُ

تَبيـــــتُ ســـــاهِراً قَـــــدْ وَدَّعَـــــكَ الـــــهُجودُ[4]

فالشاعر هنا يشعر بالضعف أمام جبروت الحب، فيجد في أسلوب الالتفات فرصة للهروب من دائرة الحدث،وعندها يجرد من نفسه شخصاً يوجه إليه الخطاب، ليعلن بصوت عالٍ عن شدة المعاناة التي يعيشها عبر نموذج خطابي متكرر يفعله أسلوب النداء، ومن ثمَّ يجعل من الحب قوة طاغية يتسلمى تأثيرها على المحب وفق صور اشتقافية يجسدها اسم المفعول (معمود، مستهام) ،والمصدر (صدود،

---

(١) انظر. عبد المطلب، محمد: قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥م، ص١٤٩.

(٢) انظر. المرجع نفسه: ص١٤٢.

(٣) انظر. المرجع نفسه: ص١٤٨.

(٤) ديوان مسلم، ص١٩٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

سهود، هجود) باعتماد تركيب لغوي يسوده الانسجام والتفاعل على مستوى الإيقاع والدلالة، ويشكل فيه ضمير المخاطب محوراً للتعبير عن صوت الشعور الباطن.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الفصل الثاني

التشخيص

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أهميـــة التشخيـــص:

يعد التشخيص بوصفه مظهراً من مظاهر الانحراف، من العناصر الحيوية والمهمـــة التي يقوم عليها بناء النص، ذلك أن " الأسلوب الأدبي يعبر عن نفسه كميل إما باتجاه المحـور الاستعاري أو باتجاه المحور الكنائي[1]" ،ويكشف هذا السلوك اللغوي عن جماليات فنية تسـاهم في عملية الإبداع الشعري، بل لقد عدّه ابن رشيق الإبداع عينه، وذلك حين عـــرّف الإبـداع بقوله:" إتيان الشاعر باللفظ المستظرف الذي لم تجر العادة بمثله"[2] ،كما أن " الكتابـــة الفنيـــة تتطلب من الكاتب أن يفاجئ قارئه من حين إلى حين بعبارة تثير انتباهه، حتى لا تفتر حماسته لمتابعة القراءة، أو يفوته معنى يحرص الكاتب على إبلاغه إياه"[3].

لقد رأى بعض النقاد في الانحرافات الأسلوبية عبر تضافرها مـع الـوزن الشـعري جوهر العملية الشعرية على اعتبار أنهما من أهم لوازم التخييل في الشعر، الذي يعتمد أساسـا على إخراج القول غير مخرج العـــادة باعتمـــاد مجموعـــة مـــن الركـــائز أهمـــها التشـــبيه والاستعارة[4]، ومثل هذا الخروج عن المألوف، هو الذي " يوجد للكلام صفة الشعر"[5] ،ومعـه يصبح العمل الفني قادراً على طرح مجموعة من التساؤلات تتعدد آفاقها وتتسع مراميها، ممـا يجعل المتلقي يعيش في إطار أفق متغير من التوقعات، تعكسها الغرابة والجدة والتعقيـد فـي العمل الأدبي[6]، وعندها لا يقف النص عند حدوده بوصفه قناة من قنوات الاتصال الفني حيث تدب فيه الحركة والحياة بمقدار خصوصية الأسلوب الناتج عن التصوير الجمالي الذي يمنحـه

([1])سلدن، رامان: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة سعيد الغانمي، دار الفارس للنشر والتوزيع، ط١،عمـــان ١٩٩٦م، ص٩٩.

([2])ابن رشيق: العمدة في صناعة الشعر ونقده، ص١٨٣.

([3])عياد: اللغة والإبداع، ص٨١.

([4])أنظر. عبد العزيز، الفت محمد كمال: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابـــن رشـــد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤م، ص٢٩٥.

([5])طاليس، أرسطو: في الشعر، تحقيق ودراسة شكري عياد، دار الكتاب العربي للطباعة والنشـــر، القـــاهرة ١٩٦٧م، ص٢١٩.

([6])أنظر. سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ص١٦٨.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المؤلف للنص،" فللشعر أسلوب خاص في صياغة الأفكار أو المعاني، وهو أسلوب يقوم على إثارة الانفعال واستمالة المتلقي لموقف من المواقف"[1] ،وهذا الأسلوب يضع المتلقي أمام العديد من المدركات الحسية التي يولدها المستوى الإبداعي الذي يعتمد أساساًعلى اختراق مثالية اللغة وانتهاكها[2] أوعلى تلك المجازات والتعبيرات إذا ما اتصفت بالجدة والطرافة، "فالتعبيرات الجديدة تدعو إلى الرضا، وتبلغ هذه الغاية إذا كان الفكر خارجاً عن المألوف غير متفق مع الآراء الجارية"[3].

وبمثل هذه الجدة تكمن الإثارة في التصوير الشعري الذي يسعى من خلاله المبدع الىجذب انتباه المتلقي بفعل ما تحمله لغته الشعرية من انحرافات، وبمقدار هذا الخروج والانتهاك ووفق استثمار المبدع لمخزونه اللغوي تتشكل الصور الفنية، وتتنامى قدرة الشاعر على خلق المفاجأة وإدهاش المتلقي،" فأسلوب الشعر في الصياغة يقوم في جانب كبير من جوانبه على تقديم المعنى بطريقة حسية"[4] ،وفق رؤية متكاملة ينتج عنها ما اسماه صاحبا نظرية الأدب(بالصورة المتوسعة) ،صورة التفكير التنبؤي والتقدمي ،وصورة مجاز العواطف القوية والتأمل الأصيل، تلك التي تفتح معها كل عبارة فسحة عريضةً للمخيلة، كما أنها تعدل تعديلاً قوياً العبارة الأخرى وبصورة إستبدالية عبر عمليتي التفاعل والتداخل اللتين تشكلان أساسا متيناً للعمل الشعري، وتحدثان بأعظم غناهما في المجاز المتوسع [5].

إن مثل هذه التوجهات في إثبات قدرة الانحراف على خلق صورة مثالية في الأداء الشعري ،تعكس الإبداع المثالي للصورة في البلاغة العربية عبر نمط الاستخدام الفني للاستعارة والمجاز، ووفق مسميات مختلفة كالعدول والتوسع أو الاتساع، يؤكد ذلك ما ذهب

([1])عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص٢٥٧.

([2]) أنظر. عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، ص١٩٨.

([3]) طاليس، أرسطو: الخطابة الترجمة العربية القديمة، تحقيق عبد الرحمن بدوي، وكالة المطبوعات في الكويت ودار العلم في بيروت، ١٩٧٩م، ص٢٢٠.

([4]) عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص٢٥٧.

([5]) انظر. ويليك: نظرية الأدب، ص٢١١-٢١٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

إليه بعض الدارسين من أن ظاهرة الانحراف الأسلوبي، " كانت موجودة في نقدنا العربي القديم من خلال الاستعارة والمجاز بمسميات كثيرة منها، الاتساع أو التوسع والعدول"[1].

لقد تبوأت فكرة الخروج عن المألوف في الأداء اللغوي على مستوى الشعر أهمية بالغة عند الكثيرين من النقاد، حيث عدّ بعضهم لغة الشعر في مجملها انحرافاً، وعرّفوا الأسلوب بأنه انحراف عن معيار أو قاعدة ما[2]، ومن الجدير بالذكر أن مسميات المصطلح بلغت من الكثرة والتعدد --لا على مستوى الدراسات النقدية الحديثة فحسب، بل على مستوى الدراسات النقدية القديمة أيضاً- ما جعل بعض الدارسين يتحدث عن إشكالية المصطلح بإسهاب[3]، غير أنه من الممكن القول إن اكثر هذه التسميات شيوعاً في النقد العربي القديم للدلالة على تخطي ما جرت العادة باستعماله، هو مصطلح الاتساع أو التوسع[4].

واعتماداً عليه ،ووقوفاً عند مفهوم التوسع بوصفه مصطلحاً بلاغياً قديماً ،سيحاول الباحث تتبع بعض الرؤى النقدية التي تناولت المصطلح، وتحدثت عن التشخيص كمحور من المحاور المتبعة لتجاوز النمط المألوف في اللغة والتعبير.

---

(1) قطوس، بسام: استراتيجيات القراءة التأصيل والإجراء النقدي، دار الكندي للنشر والتوزيع، اربد ١٩٩٨م، ص١٣٥. وانظر. فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص٣٥٦. وفي هذا الباب تحدث شكري عياد عن بعض مظاهر الاتساع عند بعض النقاد القدماء والمتأخرين ،وأشار إلى أن اكثر أمثلة الاتساع عند البلاغيين تدخل في باب المجاز. انظر. عياد: اللغة والإبداع ص١١١-١١٢. وتحدث مصطفى ناصف في كتابه (نظرية المعنى) عن الاستعارة حيث اعتبرها جزءاً أساسيا من نظرية المعنى وعدها انحرافاً عن الأسلوب الواضح الدقيق، كما أشار إلى دورها في إحداث الدهشة والمفاجأة الممتعة. انظر. ناصف، مصطفى: نظرية المعنى في النقد العربي، دار الأندلس للطباعة والنشر، ط٢، ١٩٨١م، ص٨٤-٨٥.

(2) انظر على سبيل المثال. فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص١٧٩. وعبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، ص١٤٧. والجواد: الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث، ص١١٢. ومصلوح، سعد: الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، دار البحوث العلمية، القاهرة ١٩٨٠م، ص٢٧ والمسدى، عبد السلام: الأسلوب والأسلوبية،دار سعاد الصباح، ط٤، الكويت م١٩٩٣، ص٢٠٣.

(3) انظر. ربابعه، موسى: الانحراف مصطلحاً نقدياً، مؤته للبحوث والدراسات، مج ١٠، ع٤، ١٩٩٥. ص١٤٤-١٤٩. وانظر تسميات الانحراف المتعددة في كشف الدوال المعبر عن الواقع العرضي للمصطلح، المسدي: الأسلوب والأسلوبية، ص١٠٠-١٠١.

(4) انظر. ربابعه: الانحراف مصطلحاً نقدياً، ص١٤٦.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

التوسع في النقد العربي القديم:

التوسع لغةً مأخوذ من السعة: وهي نقيض الضيق، قيل: أوسع الرجل: صار ذا سعة وغنىً، ويقال: أوسع الله عليك: أي أغناك، وتوسعوا في المجلس: أي تفسحوا، ووسع الشيء الشيء: لم يضق عنه، والتوسع خلاف التضييق[1].

والتوسع في علم اللغة:" استعمال اللفظ ليدل على اكثر مما وضع له"[2].

وانطلاقاً من المؤدى اللغوي للمفهوم، بدأت القيم الدلالية للتوسع كمصطلح بالظهور وفق رؤية البلاغيين والنحويين القدماء، للكشف عن التجاوز لمثالية المعايير والقواعد التي أجمع عليها علماء اللغة والنحو، وصولاً إلى نمط من التعبير يمكن أن نطلق عليه الاستخدام الفني أو البلاغي[3].

فقد تحدث سيبويه (ت١٨٠هـ) عن هذا المصطلح فيما اسماه (الاتساع في الكلام) وعنى به"الخروج عن حدود العلاقات المنطقية العادية التي هي قوام النحو"[4]ورأى أن العلة في اعتماد هذا النهج هدفها الإيجاز و الاختصار، ففي باب استعمال الفعل في اللفظ لا في المعنى، يذكر من الأمثلة على اتساع الكلام قوله تعالى:" واسأل القرية التي كنّا فيها والعير التي أقبلنا فيها"[5] ،ويعلق على الآية الكريمة بقوله:" إنما يريد أهل القرية، فاختصر" وعمل الفعل في القرية كما كان عاملاً في الأهل لو كان ها هنا"[6].

---

(١) انظر. ابن منظور: لسان العرب، مج ٨، مادة وسع.

(٢) عاصي، ميشال- وبديع، أميل: المعجم المفصل في اللغة والأدب، ، دار العلم للملايين ،ط١، بيروت ١٩٨٧م ،مج١، ص٤٦٦.

(٣) انظر. درابسة: ظواهر أسلوبية في كتاب جوهر الكنز لابن الأثير الحلبي، ص١٨٠.

(٤) عياد: اللغة والإبداع، ص١١١.

(٥) سورة يوسف: الآية ٨٢.

(٦)سيبويه، أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر: كتاب سيبويه، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، دار القلم، ١٩٦٦م،ج١ ،ص٢١٢. للاستزادة انظر: المصدر نفسه، الصفحات ٢١١-٢٣٥، تناول فيها مزيداً من الأمثلة التي تمثل خرقاً لبعض المعايير والقواعد النحوية على سبيل الإيجاز والاختصار.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أما ابن جني (ت٣٩٢هـ) فيرى أن الاتساع فرع على المجاز الذي هو مخالف للاستعمال على اصل الوضع، حيث يعدل إليه عن الحقيقية لمعان ثلاثة، يذكر منها الاتساع، ويسوق على ذلك العديد من الأمثلة، كقول النبي صلى الله عليه وسلم في الفرس: (هوبحر)، فالاتساع في هذه العبارة أنه زاد في أسماء الفرس التي هي فرس وطرف وجواد ونحوها البحر، فإن احتيج إليه في شعر أو سجع أو اتساع استعمل استعمال بقية تلك الأسماء، ولكن لا يفضي إلى ذلك إلا بقرينة تسقط الشبهة[١]، وفي تعليقه على الآية الكريمة السابقة من سورة يوسف" واسأل القرية..." يرى أن الاتساع فيها يكمن في استعمال لفظ السؤال مع ما لا يصح في الحقيقة سؤاله[٢].

وفيما يتعلق بتداول المصطلح عند البلاغيين والنقاد، فقد تناوله العديد منهم بمسماه المشار إليه أو بالدلالة ذاتها،ولا شك أن التأصيل للمصطلح على المستوى البلاغي انطلق من تجاوز العلاقات على المستوى النحوي " فتجاوز العلاقات النحوية العادية أو الاتساع في الكلام كان أحد الأبواب التي فتحت لعلم البلاغة، إن لم يكن أوسع هذه الأبواب"[٣].

وورد هذا المصطلح عند الجاحظ (ت٢٥٥هـ) في كتابه الحيوان في إطار حديثه عن الفرخ والفرّوج، حيث يقول:" وكل بيضة في الأرض فإن اسم الذي فيها والذي يخرج منها فرخ، إلا بيض الدجاج فإنه يسمى فرّوجاً، ولا يسمى فرخاً، إلا أن الشعراء يجعلون الفرّوج فرخاً على التوسع في الكلام ويجوزون في الشعرأشياء لا يجوزونها في غير الشعر"[٤]،ويرى الجاحظ أن العرب تتوسع في كلامها وذلك من البيان لكن لا بد من المفاضلة بين ما هو متداول على هذا السبيل، يقول في ذلك: " والعرب تتوسع في كلامها، وبأي شيء تفاهم الناس

---

(١) انظر. ابن جني: الخصائص، ج٢، ص٤٤٤.

(٢) انظر. المصدر نفسه: ص٤٤٩.

(٣) عياد: اللغة والإبداع، ص١١١.

(٤) الجاحظ، عمرو بن بحر: الحيوان، تحقيق وشرح عبد السلام هارون، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى الحلبي، ط٢، مصر ١٩٦٦م، ج١، ص١٩٩.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فهو بيان إلا أن بعضه أحسن من بعض"[1] كما تحدث عن المجاز وأهميته ووصفه بأنه" مفخر العرب في لغتهم، وبه وبأشباهه اتسعت"[2].

وتناول ابن رشيق(ت٤٦٣هـ) المصطلح في كتابه العمدة وأفرد له باباً سمّاه (الاتساع)، وعرّفه منطلقاً من فاعليته في الأداء الشعري بقوله:" أن يقول الشاعر بيتاً يتسع فيه التأويل فيأتي كل واحد بمعنى، وإنما يقع ذلك لاحتمال اللفظ وقوته واتساع المعنى"[3]ومن ذلك قول امرئ القيس في وصف الفرس:

مكرٍ مفرٍ مقبلٍ مدبرٍ معاً كجلمودِ صخرٍ حطّه السيلُ من علِ

فأراد أنه يصلح للكر والفرّ ويحسن مقبلاً مدبراً، وشبهه في سرعته وشدة جريه بجلمود صخر حطه السيل من أعلى الجبل، فإذا انحط من أعلى كان شديد السرعة، فكيف إذا أعانته قوة السيل؟، وذهب آخرون إلى أن معنى قوله:" كجلمود صخر حطه السيل من علِ" إنما هو الصلابة لأن الصخر عندهم كلما كان أظهر للشمس والريح كان أصلب،ورأى بعض من فسّره من المحدثين، إنما أراد الإفراط، فزعم أنه يرى مقبلاً ومدبراً في حالة واحدة عند الكرّ والفرّ لشدة سرعته[4]،وعبر هذه التأويلات يتسع مفهوم البيت وتتنامى قوة التأثير على المتلقي، الذي يحاول جاهداً البحث عن أجمل الأبعاد الدلالية التي تتسق وجمال التصوير، وهذه الإمكانات في تعدد التأويلات إنما تقع لاحتمال اللفظ وقوته واتساع المعنى وفق منظور ابن رشيق.

وفي حديثة عن المجاز بوصفه محوراً من محاور التوسع، يرى فيه دليل الفصاحة وراس البلاغة وبه تميزت لغة العرب عن سائر اللغات، وهو أبلغ من الحقيقة، وأحسن موقعاً في القلوب والأسّماع، والاستعارة أفضل أبوابه، وهي من اتساع العرب في الكلام اقتداراً

---

(1) الجاحظ: الحيوان، ج٥، ص٢٨٧.

(2) المصدر نفسه: ج٥، ص٤٢٦.

(3) ابن رشيق: العمدة في صناعة الشعر ونقده، ص٣١٥.

(4) انظر. المصدر نفسه: ص٣١٥.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ودالة ليس ضرورة، لأن ألفاظ العرب اكثر من معانيهم وليس ذلك في لغة أحد من الأمم غيرهم، وإنما استعاروا مجازاً واتساعاً[1]، ويسوق للتعبير عن رؤيته في هذا المجال العديد من الأمثلة، اذكر منها ما يعمق فكرة التشخيص كمنحىً بلاغي، مثل قول العتابي:

يا ليلةً لي بجواريـنَ ساهرةً حتى تكلّم في الصبحِ العصافيرُ

فجعل الليلة ساهرةً على المجاز وإنما يسهر فيها، وجعل للعصافير كلاماً ولا كلام لها على الحقيقة، ومن ذلك قوله تعالى إخباراً عن سليمان" يا أيها الناسُ علّمنا منطق الطير" وإنما الحيوان الناطق الإنس والجن والملائكة، أما الطير فلا ولكنه مجاز مليح واتساعٍ[2] ومنها قول لبيد:

وغداةِ ريحٍ قد وَزِعْتُ وقرَّةٍ إذا أصبحتْ بيدِ الشمالِ زمامُها

فاستعار لريح الشمالي يداً وللغداة زماماً ،وجعل زمام الغداة ليد ريح الشمالي إذ كانت الغالبة عليها، وليست اليد من الشمالي ولا الزمام من الغداة.

ومثل قول ذي الرمة:

أقامتْ بهِ حتى ذوى العودُ والتَوى وساقَ الثريّا في ملاءتهِ الفجرُ

فاستعار للفجر ملاءة واخرج لفظه مخرج التشبيه، وكان أبو عمرو بن العلاء لا يرى أن لأحد مثل هذه العبارة، ويقول:" ألا ترى كيف صيّر له ملاءة ولا ملاءة له وإنما استعار له هذه اللفظة"[3].

([1]) انظر. ابن رشيق: العمدة في صناعة الشعر ونقده، ص١٨٤-١٨٦-١٩٠.

([2]) انظر. المصدر نفسه: ص١٨٥.

([3]) انظر. المصدر نفسه: ص١٨٦.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ومن الأمثلة التي ذكرها ابن رشيق ولم يعلق عليها، قول الفرزدق:

والشيبُ ينهضُ في الشباب كأنَّهُ ليلٌ يصيحُ بجانبيه نهارُ[1]

فاستعار صفة النهوض للشيب والصياح للنهار، وليس النهوض والصياح من صفاتها وإنما جرى هذا المجرى على سبيل التوسع، وكقوله تعالى:" فلما سكت عن موسى الغضب"[2]. فأسند السكوت للغضب كأسلوب بلاغي يوحي بشدة الغضب وفقدان السيطرة عليه، فكان الغضبُ كشخصٍ وقع سيدنا موسى تحت سيطرته.

ومن النقاد القدماء الذين وقفوا عند دلالة المصطلح وقفة تأمل عبد القاهر الجرجاني(ت٤٧١هـ) ،فقد وعى أهمية الخروج عن المألوف في إبراز شعرية النص وقيمته الجمالية، ونظر إلى التوسع بوصفه الرخصة التي يسعى من خلالها الشاعر لتجاوز محدودية الأداء اللفظي وفق نظرية النظم، التي يمكن معها اعتماد تركيب لفظي يؤدي المعنى ويفي بالغرض، وصعوبة مرام المعنى كما يرى الجرجاني سببه اللفظ ،والتوسع فيه يمنح المبدع القدرة على مجاراة المعاني في ذهنه، يقول:" وذلك أنه صعب عليك أن توفق بين معاني تلك الألفاظ المسجعة وبين معاني الفصول التي جعلت أردافاً لها، فلم تستطع ذلك إلا بعد أن عدلت عن أسلوب إلى أسلوب وأدخلت في ضرب من المجاز أو أخذت في نوع من الاتساع"[3].

وضروب الإيقاع هذه يقع عمومها في الكناية والمجاز، والكناية:" أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه"[4] ،أما المجاز فيذكر الجرجاني أن الناس قد عولوا في حده على حديث النقل

---

(1) ابن رشيق: العمدة في صناعة الشعر ونقده، ص١٨٥.

(2) المصدر نفسه: ص١٩١.

(3) انظر. الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز في علم المعاني، تحقيق محمد رشيد رضا، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت ١٩٨٧، ص٤٩.

(4) المصدر نفسه. ص٥٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فكل لفظ نقل عن موضوعه مجاز، غير أنه يشير إلى وجود ما هو أشهر منه وأظهر، ويرى الشهرة فيه لشيئين هما الاستعارة والتمثيل، ولا يكون التمثيل مجازاً إلا إذا جاء على حد الاستعارة[1]، ومثل هذه الضروب" والمعاني التي هي الاستعارة والكناية والتمثيل وسائر ضروب المجاز من بعدها مقتضيات النظم ،وعنها يحدث وبها يكون ،لأنه لا يتصور شيء منها في الكلم وهي أفراد"[2]،وبمثلها تصل إلى معنى المعنى أو ما يسميه الناقد المعاني الثواني، فهو يرى أن الكلام على ضربين: أحدهما تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ ،والآخر يقودك إليه إضافة إلى اللفظ الدلالة الثانية للمعنى ،ومداره الكناية والاستعارة والتمثيل[3].

وفي كتابه (أسرار البلاغة) وقف الجرجاني على مفهوم التشخيص من خلال حديثه عن الاستعارة التي نالت من اهتمامه ما لم تنله من اهتمام غيره من النقاد القدماء، واعتمد في تحديده لها على اصل اللفظ، فعرّفها قائلاً:" اعلم أنّ الاستعارة في الجملة أن يكون للفظ أصل في الوضع اللغوي معروف تدل الشواهد على أنه اختص به حين وضع، ثم يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في غير ذلك الأصل[4]" فالاستعارة عنده خروج اللفظة عن مألوف الاستعمال لغرض من الأغراض ،غير أنه يقسمها إلى قسمين: مفيدة وهي المقصودة، وغير مفيدة وهي قليلة الاتساع والمراد بها التوسع في أوضاع اللغة والتنوق في مراعاة دقائق الفروق في المعاني المدلول عليها، ومثالها قول الشاعر:

([1]) انظر.الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص٥٣.

([2]) المصدر نفسه: ص٣٠٠.

([3]) انظر. المصدر نفسه: ص٢٠٢-٢٠٤، والأرداف أو التوابع كما يسميها العسكري هي:" أن يريد المتكلم الدلالة على معنى فيترك اللفظ الدال عليه الخاص به ويأتي بلفظ هو ردفه وتابع له فيجعله عبارة عن المعنى الذي أراده" انظر. العسكري، الحسن بن عبد الله بن سهل: الصناعتين، تحقيق مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، ط٢، بيروت- لبنان، ١٩٨٤،س ص٢٨٥. ويسميه ابن رشيق والسجلماسي (التتبيع). انظر: السجلماسي، أبو محمد القاسم الأنصاري: المنزع البديع في تحسين أساليب البديع، تحقيق، علال الغازي، مكتبة المعارف، ط١، الرباط- المغرب ١٩٨٠، ص٢٦٣، وانظر. ابن رشيق: العمدة في صناعة الشعر ونقده، ص٢٢١.

([4]) الجرجاني، عبد القاهر: أسرار البلاغة، تحقيق محمد الفاضلي، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، ط٢، بيروت م١٩٩٩، ص٢٧.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

فـبـتْـنا جلوساً لـدى مُـهْـرنـا نـنَـزعُ مـن شـفـتـيـه الصّفارا

فاستعمل الشفة للفرس وهي للإنسان وهذا ونحوه كما يقول الجرجاني لا يفيدك شيئاً ،فلا فرق من جهة المعنى بين قوله من شفتيه وقوله من جحفلتيه، وإنما يعطيك كلا الاسمين العضو المعلوم فحسب[1]، غير أنه من الممكن القول أن مثل هذه الاستعارة تبرز فائدتها، إذا ما أخذنا بعين الاعتبار اهتمام الشاعر بفرسه وتأثّره عليها، فاعتمد المهر كوصف دلالي ليوحي بشيء من الرقة، فهي لم تعتد الصلابة والخشونة، وتأثير الصفار عليها يبلغ منها كل مبلغ، مما حدا بالشاعر إلى استعارة الشفتين لها إمعاناً في التأثير الحاصل ،وزيادة في التعبير عن شفافية الصورة، ناهيك عن القول أنّ اختلاف النسق والتركيب باعتماد صورة مقلوبة يكون فيها الموصوف إنساناً على سبيل الهجاء والمستعار له جحفلتين بدلاً من شفتيه يحقق مثل هذه الفائدة التي ينفيها الجرجاني.

أما الاستعارة المفيدة من وجهة نظر الناقد فإنها تلك التي تكشف عن معنى من المعاني وغرض من الأغراض لا يتحصلان إلا بها[2]، ومن الاستعارات المفيدة قول الشاعر:

إذ اشرفَ الديكُ يدعو بعض أسرته عند الصباحِ وهُمْ قومٌ معازيلُ

فاستعارة القوم في هذا البيت وان كانت في الظاهر لا تفيد أكثر من معنى الجمع، إلا أنها مفيدة من حيث إعطائها شبهاً مما يعقل[3].

والاستعارة المفيدة عند الجرجاني تتعالق مع مفهوم التشخيص الذي يمثل خروجاً عن حدود المألوف والمتوقع وأفقاً مهماً من آفاق التوسع عند القدماء، وهي كما يرى كثيرة التشعب، متعددة الضروب، ومن فضائلها أنها تبرز البيان في صورة مستجدة، وتوجب له بعد

---

(1) انظر. الجرجاني: أسرار البلاغة، ص٢٧-٢٨.

(2) انظر.المصدر نفسه: ص٢٩.

(3) انظر. المصدر نفسه: ص٣٤.

الصفار:نبات شوكي يعلق في أنوف الإبل حين ترعاها.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الفضل فضلاً[1]، فترى "بها الجماد حياً ناطقاً، والأعجم فصيحاً والأجسام الخرس مبينة، والمعاني الخفية بادية جلية ... إن شئت أرتك المعاني اللطيفة التي هي خبايا العقل كأنها قد جسمت حتى رأتها العيون"[2].

إن المعاني التي يتحدث عنها الجرجاني تكشف عن جماليات التشخيص في التشكيل الفني، وفق ما اسماه بالاستعارة المفيدة التي رأى فيها القدرة على تشكيل مثل هذه الصورة الحسية الماثلة للعيان ، فالاستعارة كما يرى لا تقف عند حدود الاختيار الدلالي الأمثل للمعنى بل تتعدى ذلك إلى ما هو أكثر قدرة في التعبير ،وذلك باعتماد الجانب البصري من التقديم الحسي للمعنى، وفق تصوير بارع، تساعد فيه ريشة الفنان على رسم معالم هذه الصورة.

ويظهر التشخيص عند ابن رشد(ت٥٩٥هـ) من خلال حديثة عن الإدارة والاستدلال في إطار تناوله للمحاكاه المركبة، ويرى أن الشاعر يعمد إلى استخدامها على سبيل التخييل في الأشياء المتنفسة وغير المتنفسة وباجتماعهما معاً يحسن القول، ومثالهما قول أبي الطيب:

كَمْ زورةٍ لكَ في الأعرابِ خافيةٍ أذْهى وقد رقدوا من زورةَ الذيبِ
أزورُهمْ وسوادُ الليلِ يشفعُ لي وأنثني وبياضُ الصبحِ يغري بي[3]

فقد جعل الليل يشفع والصبح يغري والشفاعة والإغراء من عمل الإنسان ،وإحداث مثل هذا التغيير بإثبات الفعل الإنساني لليّل والنهار، إنما هو من عمل الخيال الشعري المعبر عن رؤية الشاعر في التعامل مع لغة الفن والرقي بها إلى مستوى الدلالات النفسية التي يعيشها الشاعر، حيث اللغة الشعرية من منظور ابن رشد" تتجاوز مستوى الإفهام الذي

---

(1) انظر. الجرجاني:أسرار البلاغة، ص٣٦.

(٢) المصدر نفسه: ص٣٧.

(٣)انظر. ابن رشد: تلخيص كتاب الشعر لأرسطو، تحقيق تشارلس، بترورث وأحمد عبد المجيد هريدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦م، ص٨١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

تحققه الألفاظ الحقيقية في البرهان إلى مستوى آخر هو اللذة أو التعجيب، لأن الهدف الذي تسعى إلى تحقيقه الصناعة الشعرية هو التخييل"[1].

ويؤكد مطابقة الاستدلال في بعض مواضعه لمفهوم التشخيص، ما يذهب إليه ابن رشد بقوله:" وها هنا موضع سادس مشهور يستعمله العرب، وهو إقامة الجماد مقام الناطقين في مخاطبتهم[2]" ويذكر في هذا الباب مخاطبة الشعراء للديار والأطلال، من مثل قول ذي الرمة:

وقفتُ على رَبْعٍ لميّةَ ناقتي فما زلتُ أبكي عندهُ وأخاطبُهْ
وأسقيهِ حتى كادَ ممّا أبثّهُ تكلّمني أحجارُهُ وملاعبُهْ

وقول عنترة:

أعياكَ رسمُ الدارِ لم يتكلّمِ حتى تكلّمَ كالأصمِّ الأعجمِ
يا دار عبلة بالجواءِ تكلّمي وعمي صباحاً دارَ عبلةَ واسلمي[3]

كما يورد ابن رشد في حديثة عن التغيير، كدلالة تشي بالعدول عن الحقيقة ومخالفة المألوف وصولاً إلى فنية الشعر، قول الشاعر:

يا دارُ أينَ ظِباؤُكِ اللُّعْسُ قد كان لي في إنْسها أُنْسُ

ويرى أن شعرية البيت تكمن في أنه أقام الدار مقام الناطقين، وجعل الظباء محل النساء ووافق في اللفظ بين الإنس والأنس[4]، والمساءلة في مثل هذه المواقف كما يرى محمد أبو

([1]) عبد العزيز: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص١٧٩-١٨٠.
([2]) ابن رشد: تلخيص كتاب الشعر لارسطو، ص٩٩.
([3]) انظر.المصدر نفسه: ص١٠٠.
([4]) انظر. المصدر نفسه: ص١٢١-١٢٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

موسى وسيلة من وسائل الإفراغ الذي يخفف أثقال النفوس في اللوعة والشجي ،فالنفوس تفيض بالحياة والحنين وتسكب ذلك على ما حولها ليصير حياً مشتاقاً[1].

أما ابن الأثير ت(٦٣٧هـ) فقد توسع في مفهوم التشخيص وكان من أكثر النقاد وعياً لهذا المفهوم بعد عبد القاهر[2]، ففي حديثة عن التوسع يراه على ضربين، يستقبح الأول لبعد ما بين المضاف والمضاف إليه من جهة ،ولانعدام المناسبة ما بين المشبه والمشبه به من جهة أخرى، ومما يمثل هذا الضرب من التوسع، قول أبي نواس:

بحٌّ صوت المال مما منك يشكو ويصبح

يعلق الناقد على هذا البيت بقوله:" فقوله(بح صوت المال) من الكلام النازل بالمرة ومراده من ذلك، أن المال يتظلم من إهانتك إياه بالتمزيق، فالمعنى حسن والتعبير عنه قبيح"[3].

ويبدو أن أخذ ابن الأثير بهذا التقييد في بناء الصورة، ينسجم ورؤية القدماء من النقاد الذين اتخذوا من نسق المقاربة في التشبيه أساساً من الأسس التي يقوم عليها البناء الشعري،وأشير في هذا المقام إلى بيت لمسلم بن الوليد يستحسنه ابن الأثير ولا يعلق عليه ،وذلك قوله في المديح:

تظلّمَ المالُ والأعداءُ من يدهِ لا زالَ للمالِ والأعداءِ ظلاّما[4]

---

(1) أنظر. أبو موسى، محمد: التصوير البياني دراسة تحليلية لمسائل البيان، دار التضامن للطباعة، ط٢، القاهرة ١٩٨٠، ص٢٧٢.

(٢) انظر. بكار، يوسف: قضايا في النقد والشعر، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع،ط١، بيروت ١٩٨٤، ص٤١.

(٣) ابن الأثير: المثل السائر، ج٢، ص٦٤.

(4)انظر. المصدر نفسه ،ج٢، ص٦٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فقد جعل من صفة الظلم التي ألصقها بممدوحه باعتماده هذه الصورة نمطـــاً إيجابيـــاً يعكس سلوكاً من سلوكاته التي تستحق الثناء، وذلك حين سلب منه العدالة فـــي مثـــل هذيـــن الموقفين.

أما الضرب الآخر من التوسع، فهو الذي يرد على غير وجه الإضافـــة ولا عيـــــب فيه، من مثل قوله تعالى:" ثم استوى إلى السماء وهي دخان فقال لها وللأرض إئتيا طوعـــاً أو كرها، قالتا أتينا طائعين"[1] ،فنسبة القول إلى السماء والأرض كما يرى ابن الأثير مـــن بـــاب التوسع لأنهما جماد والنطق للإنسان لا للجماد، ومنها قوله صلى الله عليه وسلم في جبل أحـد: (هذا جبل يحبنا ونحبه)، فإضافة المحبة إلى الجبل من باب التوسع إذ لا مشاركة في المحبـــة مع الجبل الذي هو جماد"[2] ،ومن الشعر يذكر قول أبي الطيب:

إنْـــــتْ فإنـــــا أيُـــــها الطلـــــلُ نبكـــي وتُـــــرزِمُ تحتنَـــــا الإبـــــلُ

ويعلق ابن الأثير على هذا البيت بقوله:" فأبو تمام ســـأل ربوعـاً عافيـــة وأحجـــاراً دارســـة، ولا وجه لها ها هنا إلا مساءلة الأهل، كالذي في قوله تعالى:" واســـأل القريـــة" أي أهل القرية، وكلّ هذا توسع في العبارة، إذ لا مشاركة بين رسوم الديار وبيـــن فـــهم الســـؤال والجواب"[3].

واعتماداً على ما سبق يبدو أنه لا اختلاف بين الضربين حيث يدور كلاهما في فلـــك التشخيص كمحور من محاور التوسع عند القدماء، إلا أن النقد العربي حـــاول أن يحـــدّ مـــن إمكانيات الاستعمال الاستعاري خوفاً من توليد المعاني الجديـــدة وانســـجاماً مـــع ضـــرورة الاستجابة لذوق عام عبّر عنه عمود الشعر[4]،مما ترك أثراً غطى بظلاله على الكثـــير مـــن

([1])سورة فصلت: آية ١١.

(٢)ابن الأثير: المثل السائر، ج٢، ص٦٥-٦٦.

(٣)المصدر نفسه: ص٦٦-٦٧.

([4]) فخر الدين،جودت: شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن الـــهجري، منشـــورات دار الآداب، ط١، بيروت ١٩٨٤م، ص١١٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الآراء، فبالرغم من هذه الإلماحات الذكية فيما يتعلق بفاعلية التصوير الحسي في التشكيل الإبداعي، إلا أن"الناقد العربي القديم لم يعن بالقيمة الأدبية أو الوجدانية للتقديم الحسي عناية كافية[1]" كما أنه" لم يستطع أن يبلغ هذا المستوى من فهم الأثر الأدبي للنشاط التصويري، ولم يستطع أن يصل إلى نتائج واضحة عن فاعلية هذا النشاط[2]" ولعل ذلك يعود إلى التعامل بشيء من القصور مع التصوير الفني في إطار العزل بين ما يمكن تسميته بالدلالة المباشرة من جهة والدلالة الاستعارية أو المجازية من جهة أخرى[3].

مما تقدم يمكن القول أن ظاهرة التشخيص حظيت بمكانة مهمة عند النقاد، والمبدع باعتماده هذا التشكيل الفني ينأى بنفسه عن المباشرة والتقريرية، ويتيح لذهن المتلقي حرية البحث عن الأبعاد الدلالية المنسجمة مع الفكرة العامة في إطارها السياقي، وتفسيرها تفسيراً لا محدوداً، وبالتالي يجعل من نصه أفقاً رحباً، يقف عنده المتلقي وقفه تأمل وتفكّر، لكثرة ما يثيره في نفسه من تساؤلات يتحقق معها التمازج والتفاعل بين عناصر عملية الإبداع، لتبدأ بعدها جماليات النص بالتكشف والظهور.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

---

(١)سلوم، تامر: نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط١، سوريا ١٩٨٣م، ص٣٠٥.

(٢)المرجع نفسه: ص٣٠٥.

(٣)سلوم، تامر: مشكلة المعنى في النقد الأدبي، مجلة علامات في النقد والأدب، مج ٧، ج ٢٦، ١٩٩٧م، ص١٠٤.

التشخيص في شعر مسلم بن الوليد:

يبدو أن ظاهرة التشخيص على انتشارها الواسع في الشعر العربي كانت وثيقة الصلة بشعراء القرن الثاني الهجري، وخاصة من اهتم منهم بالبديع[1]، ذلك أن هذا الضرب من التعبير، يعدّ من أقوى أركان الصورة الشعرية[2] التي هي بطبيعة الحال الأساس الذي يقوم عليه البناء الكلي للقصيدة، غير أن استخدام التشخيص وفق رؤية استعارية ما، يتطلب موافقته للمناسبة كأسلوب متبع، وعليه تصبح الاستعارة من أعظم الأساليب الشعرية لتحقيق رؤية المبدع[3] مما "يعني أن الحديث عن فاعلية الاستعارة بحاجة إلى تذكرة قوية بنظرية (تفاعل الدلالات) و (نشاط السياق) فالعمل الأدبي يجري في المواقف المتفاعلة أو العوالم التي تعيش فيها الكلمات والإيحاءات التي تثيرها"[4] ،والتشخيص بمثل هذا يتجاوز مستوى التطابق الظاهر في التعبير إلى مستويات إيحائية ترتفع بها الكلمات عن كونها مجرد علاقات لغوية إلى كائنات شعرية، تتفاعل على مختلف مستويات التشكيل الشعري للتعبير عن رؤية المبدع.

فهل استطاع مسلم بن الوليد أن يستثمر هذه الفاعلية الأسلوبية للنهوض بعمله الفني من هذا المنظور؟

هذا ما سيحاول الباحث إضاءته من خلال الجوانب التالية:

١. تشخيص المعنويات: الخمرة، الشعور والصفات.

٢. تشخيص دلالات الزمان والمكان: الدهر، الليل، الصحراء، القصر.

٣. تشخيص الكائنات الحية: النباتات ،الحيوانات ،الطيور.

٤. تشخيص الأرضي المحسوس: الرياح.

---

(١)انظر. بكار، يوسف: اتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت، د. ت، ص٤٠٢.

(٢)انظر. بكار: قضايا في النقد والشعر، ص٣٤.

(٣)أنظر. أرسطو: في الشعر، تحقيق شكري عياد، ص١٢٨.

(٤)سلوم: نظرية اللغة والجمال، ص٣٠٩.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

٥.تشخيص الجمادات: المال، القبر، الكأس.

٦.تشخيص السماوي المرئي: البدر ،النجم، الشمس.

أولاً: المعنويات:

تتشكل صورة الخمرة عند مسلم بن الوليد وفق رؤية خاصة يساهم التشخيص إلى حد كبير في رسم معالمها وإخراجها عن دائرة المألوف، فهي أكثر ما تكون بعداً عن التقليد والتكرار، إنها عالم من الشعور والانفعالات، وهي فكر ودم ووجدان، يقول مسلم:

وَبنتِ مجوسيٍّ أبوها حليلُها إذا نُسِبتْ لمْ تعْدُ نسبَتها النّهْرا
تَجِيشُ فتعدي جوهَرَ الحَلْيِ خِدرها وتغضي فتُعدي نكهةَ العنبرِ الخِدْرا
أخَصُّ النّدامى عندها وأحبُّهم إليها الذي لا يَعرفُ الظُّهرَ والعَصرا[1]

فالخمرة هنا فتاة تصبح معها التقاليد والأعراف والمذاهب قابلة للتعديل وفق الجمع بين الحليل والأب ،ومثل هذا القرب المادي على هذين المستويين، يجسد واقع القرب المعنوي بين الخمرة ومحبيها، فضلاً عن أنّ مثل هذا النمط الأسلوبي باعتماد المرأة بوصفها معادلاً للخمرة ينقل فاعليتها من مستوى التأثير الخاص لذة يشعر بها من يشربها إلى مستوى التأثير العام كواقع من الميول الفطري الذي غرسه الله في الرجل تجاه المرأة، وهي عبر ذلك تمتلك من القوة والجاذبية والانتشار، ما يمنحها قدرة التأثير على المبادئ والقيم، حتى لو تعلق ذلك بأمور عقائدية.

وتتنامى فاعلية التشخيص عند الشاعر عبر قدرته على إثارة فعال كان يفاخر بها الجاهلي، وفق نمط مغاير يبتعد معه عن التقريرية والمباشرة، ويغني به الصور الشعرية بما يحمله من الجدة والطرافة، فقد جعل من التصوير كما يقول عبد القادر الرباعي،" أداة يتكئ

([1])ديوان مسلم: ص٤٧-٤٨.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

عليها لتجديد القديم ومواكبة الحديث، من اجل الملاءمة ما بين صوره وأذواق الناس من أبنـاء عصره"[1] يقول في ذلك:

بَعَثْتُ لـــها خُطابـــها فـــأتَوْا بـــها وَسُـقْتُ لـــها عنـهمُ إلـــى رَبّـــها المَـــهرا
ومـا زالَ خوفـاً منـهمُ فـي جحودهـــا يُقَرِبُـــهُمْ فـــتْراً ويبعِدهُـــمْ شِـــبرا
إلـــى أنْ تلاقوهـــا بخـــاتَمِ ربِّـــها مخـدرةً قَـدْ عُتِّقَـتْ حِجَجَـاً عَشْـــرا[2]

فالفتاة بجمالها وتأثيرها تأسر الشاعر، فيبعث لها خطابها ويتولى دفع المـــهر عنـهم، لكنّهم في إقبالهم على العروس يعتريهم التردد خشية الجحود، وهذا النمط الوصفي وفق هـــذا القالب التشخيصي يكشف عن بعدين من أبعاد التفاخر في شريحة الخمر عند الشعراء، يتمثـل البعد الأول في بذل الأموال للحصول على خمرة معتقة من صنف خاص يحتســيها الشـاعر وصحبة، يقابله ذلك السخاء الذي يظهره مسلم بن الوليد عند تعهده بدفع المهور عن خطّـــاب فتاة ذات مستوى جمالي متميز، أما البعد الثاني فتبرزه فاعلية التصوير الناتجة عن تمنع الفتـاة وجحودها في وجه طالبيها، ويقابل ذلك ما وصف به الشعراء الخمرة حين قصروها على فئـة خاصة لا يتحصلون عليها إلا بعد كدٍّ ومعاناة ،كذلك المعاناة التي واجهها الخطّاب مع الفتـــاة، ويبدو أن هذا التميز في التشكيل الصوري عند مسلم نابع من قدراته اللغوية، التي يساهم فيـها البديع إلى حد كبير، فالتصوير عند الشاعر كان يوشّى بأكبر قدر من الأصباغ البديعية، ممـــا أفاده في خلق صور جديدة من أخرى قديمة أو ابتكار صور تخالف القديم وتتبع من مظـــاهر عصره[3] ،ويؤكد هذه الرؤية الجمالية المتكاملة ودور البديع في تشكيلها على سبيل المثـــال لا الحصر، استخدام الجناس الناقص(فتراً، شبراً) ،لإثبات تردد الخطّاب في الإقبال على الفتـــاة، حيث يبدو الجناس في هذا السياق قادراً على تفعيل جمالية التصوير وتشكيل الدلالة، فتلـــهف الخطاب يدفعهم إلى التقدم غير أن الخشية والرهبة تجبرهم على التراجع والنكوص، ولاحـــظ

([1])الرباعي: مسلم بن الوليد، ص٢٣٣.
([2])ديوان مسلم: ص٤٨.
([3])الرباعي: مسلم بن الوليد ، ص٢٣٢.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

الفرق في المؤدى المسافي لدلالة المقياسين (فتراً، شبراً) ،وما يمكن أن يوحي به مـــن إثبـــات تفوق الرهبة، التي تفعلها جماليات التصوير المتلاحقة، والنسق التالي يوضح نمط التقابل مـــــا بين الصورة التقليدية في وصف الخمرة والصورة المستحدثة عند مسلم بن الوليد:

النمط التقليدي للخمرة عند الشعراء:	الجده في تصوير الخمرة عند مسلم بن الوليد:
ـ تكتسب تأثيرها ضمن حدودها المادية	ـ يتجاوز تأثيرها المستوى التقليدي وفق التشكيل الصوري.
ـ يكثر روادها على حقيقة وضعها	ـ يكثر خطابها وفق فاعلية التشخيص
ـ تكمـــن خصوصيتـــــها باعتمـــاد مواصفاتها كخمرة	ـ تتبع خصوصيتها من جماليات تشكيلها على المستويين المادي والمعنوي
ـ يتحصل عليها من يستطيع دفع ثمنها	ـ لها خصوصية الاختيار
ـ يبذل الشـــعراء الأمـــوال لتقديمـــها لأصحابهم وندمائهم	ـ يتحمل الشاعر دفع المهور عن الخطّاب

وهكذا يتضح التميز في التشكيل الجمالي للصورة عند مســلم مشـفوعاً بخصوصيـــة الأداء وفق فاعلية الاختيار في بناء الجمل والتراكيب التي يقوم عليها النـــص، ويتـــأتى ذلـــك للمبدع من خلال عمليتين متكاملتين ،تتعلق الأولى باختيار مفردات اللغة، وتتبنى الثانية عمليـــة تنظيم هذا الاختيار في إطار النسق الذي يدور فيه الكلام[1].

والشاعر وفق هذا النهج لم يجعل الخمرة تنبض بالحياة فحسب، بل جعل الحياة تنبـض بها وصولاً إلى نمط متكامل من الحركة والحياة في ثنايا النص يقول:

إذا مسّـــها السّـــاقي أعـــارتْ بنانَـــهُ جلابيـــبَ كالجـــاديِّ مـــنْ لونِـــها صُفـــرا
أناخَ عيـــها أعـــبرُ اللّـــونِ أجـــوفٌ فصـــارتْ لـــهُ قلبـــاً وصـــارَ لـــها صـــدرا

([1])عبد المطلب:البلاغة والأسلوبية، ص٢٢٨.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

قلوبُ الندامى في يديْها رهينةٌ يَصيدونها قهراً وتقتُلُهمْ مكراً
أبتْ أن ينالَ الدَّنَّ مسٌّ أديمَها فحالَ لها الإزبادُ من دُونِها سِترا[1]

فالشاعر في هذه الأبيات يثبت فعل الإعارة للخمرة كمنتج تشخيصي تنتقل منه حركة الحياة وفق قابليته للانشطار وإضفاء الحياة على الجزئيات العامة لشريحة الخمرة، فالنبات يستعير جلباب الحياة باعتماد التأثر على الصعيد اللوني، كما تكشف صورة التلاحم بين (الخمرة والزق) عن امتداد لهذا النبض من الحياة إلى مختلف جوانب النص، ويتضح البعد الجمالي لهذه الصورة عبر تكرارها على نمطين متضادين، بدا الزق في الأولى الصدر الواقي لهذه الخمرة إشعاراً بعملية التلاحم بينهما ،غير أن الصورة الثانية تشكل عمقاً دلالياً للصورة الأولى باستحداث حاجز معنوي يفصل ما بين الخمرة والزق لإثبات الجحود والتمنع الذي تبديه الفتاه، وهذا ما جعل من قلوب المحبين رهينة في يديها، حتى إذا ما قهروها انتهى بهم المطاف إلى نتيجة عكسية هي الموت، ومثل هذه النهاية هي جوهر الإبداع الجناسي في إثراء النص، وذلك حين جعل الشاعر الخطّاب يتقربون فتراً ثم يتراجعون شبراً خوفاً من هذا المصير.

وهكذا بدت فاعلية التصوير وفق هذا الأسلوب تسري في القصيدة لا على المستوى الدلالي والتصويري فحسب، بل على مستوى الإيقاعات النابضة بالحركة، واصبح كل بيت من الأبيات يمثل جزءاً من الصورة الكلية للخمرة، فلم " تزل الأبيات تتوالى والأجزاء تتلاحم وتتكامل حتى تكونت الصورة الكبرى"[2].

إن براعة مسلم بن الوليد في وصف الخمرة جعلت النقاد يضعونه على قدم المساواة مع أبي نواس إن لم يقدموه عليه أحياناً [3] ،لذا يمكن القول أن مسلماً كان مولعاً بالحديث عنها ووصفها وتشخيصها وفق رؤية خاصة، تعبر عن ميل نفسي عبر أنماط لا شعورية، تنساب

([1]) ديوان مسلم: ص٤٩.

([2]) عطوان: مقدمة القصيدة العربية، ص١٦٧.

(٣) انظر. سلطان، جميل: مسلم بن الوليد صريع الغواني، دار الأنوار، بيروت- لبنان ١٩٦٧م، ص١٤٨.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

معها العبارات بشكل مكثف موحية بمدى هذا التلاحم النفسي، وهذا ما جعل حسين عطوان يشير غير مرة إلى تهالكه عليها وأن مذهبه في البديع كان عمدته في فنه ووصفه لها، [1] بل ذهب إلى القول في حديثه عن هذا الوصف "كأنما يريد بإلحاحه عليه واستكثاره منه أن يؤصله ويرسخه بدلاً من وصف الصحراء"[2]

وانطلاقاً مما سبق سيحاول الباحث الاكتفاء بعرض مختصر لبعض جوانب تشخيص الخمرة في ديوان الشاعر تحاشياً للإطالة والتكرار، ذلك أن مسلماً انطلق في بعض جوانب تشخيصه للخمرة من صور متماثلة، مثل قوله في وصفها:

ومانحةٍ شُرّابَهَا المُلْكَ قهوةٍ مجوسيَّةِ الأنسابِ مُسْلِمةِ البَعْلِ
ربيبةِ شمْسٍ لَمْ تُهَجّنْ عُروقُها بنارٍ ولَمْ يقطعْ لها سعفُ النخلِ
تَصُدُّ بنفْسِ المرءِ عمّا يَغُمُّهُ وتُنطقُ بالمعروف ألسنةَ البُخلِ
قَدِ استُودعِت دَنّاً لها فهو قائمٌ بها شفَقاً بينَ الكروم على رجلِ
بَعثنَا لها منّا خطيباً لبُضْعِها فجاءَ بها يمشي العِرَضْنَةَ في مَهْلِ[3]

فقد شخص الشاعر من الخمرة في هذه الأبيات فتاة مجوسية لبعل مسلم، وجعل الشمس أماً لها وبعث لها الخطّاب ،ومن ثم منحها القدرة على خلق نوع من التواصل مع عناصر التشكيل الشعري، فقد جعلت للبخل لساناً ينطق بالمعروف، كما شخص من الدن رجلاً يقوم على خدمتها لا يعرف في سبيل ذلك التعب، والشاعر انطلاقاً من ذلك يخلق صورة مثالية للخمرة الفتاة، فهي تمتلك من فاعلية التأثير ما يمنحها القدرة على خلق نمط من التوافق العقائدي (مجوسية وبعلها مسلم) ،والتلاحم الكوني(أمها الشمس) ،والتنامي الشعوري بالعظمة

([1])انظر. عطوان: مقدمة القصيدة العربية: ص١١٦،١٦٤،١٦٦.

([2]) المرجع السابق : ص١٦٤.

(٣) ديوان مسلم: ص٣٥-٣٦.

العرضنة: المشي في انحراف من التيه.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

(الملك) ،وهو بمثل هذا البناء الاستعاري يعبر عن إحساس وجداني ،"فالاستعارة ليست حركة في ألفاظ فارغة في معانيها، ولا تلاعب بكلمات وإنما هي إحساس وجداني عميق" (١).

ومن أنماط تشخيص الخمرة عند الشاعر قوله:

وسُلافةٍ صَهباءَ بنتِ سُلافةٍ صَفْراءَ لمّا تُعصَرِ التَّسْليلا
أختانِ واحِدةٌ هي ابنةُ أختِها كلتاهما تدعُ الصحيحَ عليلا
....
خرقاءَ يَرْعُشُ بَعضُها مِنْ بعضِها لم تَتَّخِذْ غيرَ المِزاجِ خليلا(٢)

فقد شخص من الخمرة في هذه الأبيات امرأة قادرة على التوالد والإنجاب، كما جعل لها أختاً واثبت لهما نفس الفاعلية في التأثير، ثم لم يكتف بتشخيصها ككل موحد، بل ولد الحياة عبر كل جزء من جزئياتها بإثبات صفة الخوف المتبادل فيها ،ومن ثم جعلها صاحبة مزاج حين شخص من المزاج حليلاً لها ترضى به دون غيره، والخمرة وفق هذا النمط التصويري تشكل مجتمعاً اسرياً تصدر عنه أفعال كما هي أفعال البشر ،ومنها قوله:

وكأنَّها والماءُ يطلُبُ حِلْمَها لَهَبٌ تلاطمُهُ الصَّبا في مقبسِ
جَهِلَتْ فداري جهلَها فتبسَّمتْ عن مُشربٍ لونَ الشَّهولة أعيسِ(٣)

فالشاعر هنا يستأنس بالتشخيص كنمط أسلوبي ،يمنح البيتين صفة الشعرية باعتماده الحوار بين الماء والخمرة تفعيلاً لهذا النمط، ويسند وفق هذا الحوار فعلّي الطلب والمداراة للماء، وفعلّي الجهل والابتسام للخمرة، وهما لا يصدران عن غير الإنسان، وتعكس الخمرة

---

(١) أبو موسى: التصوير البياني، ص١٨٤.
(٢) ديوان مسلم: ص٥٦.
(٣) ديوان مسلم: ص١٣٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وفق فاعلية التشخيص نوعاً من الشعور الوجداني الذي يسيطر على الشاعر، لتكـــون رديفـاً مهماً في البناء النصي المتكامل المعبر عن قدرة الشاعر في التفاعل مع الحدث.

ومنها أيضاً قول الشاعر:

وقَـهْوةٍ مـنْ بنـــاتِ الكـــرْمِ صافيـــةٍ صـــهبا يهوديَّـــةٍ أرْبابُـــها العَـــرَبُ
تُنمـــي إلـــى الشَّـــمسِ فـــي إغذائـــها ولـــها مـــن الرَّضاعـــةِ فـــي حـــرِّ الـــهجيرِ أبُ
حَمْـراءَ إنْ بَـرزَتْ صَفْـرَاءَ إنْ مُزِجَـــتْ كَـأنَّ فيـــها شَـــرارَ النَّـــارِ تَلْتَـــهبُ[1]

فقد منحها جنسية يهودية وجعل من العرب أرباباً لها ومن الشمس أمـــاً ومـــن حـــر الهجير أباً، وهذا لا يتأتى لغير فاعلية التشخيص.

هكذا بدت الخمرة في شعر مسلم بن الوليد فتاة قادرة على التفاعل والتـــأثير، تنبـــض بالحركة والحياة وتبثها في غيرها من الصوامت، فتبدو على شاكلتها لتتسرب الحياة في نهايـــة المطاف إلى عناصر التصوير الفني بمجملها.

إن ما تفصح عنه اللغة وفق دلالتها التركيبة يأتي على نمطين من التوصيـــل، يقـــف الأول عند حدود المطابقة التامة بين الدال والمدلول، أما الثاني فيسلك مسلكاً عاطفياً أو انفعاليـاً لا يتحصل على دلالته إلا بنوع من التأويل، واللغة الشعرية تقوم على التلاحم المنسق بينـــهما وفق عملية من التشكيل يبدوان معها (كالقفل ومفتاحه) ،اعتماداً على مقولة (جاكبســـون) فـــي تحديده لمفهوم المفاجأة الأسلوبية بأنها تولد اللامنتظر من خلال المنتظر[2]، ومن هنا يشـــعّب (جان كوهن) الدلالة إلى دلالة مطابقة ودلالة إيحاء، إلا انهما كما يرى يصـــدران عـــن ذات المرجع ولا يتعارضان إلا على مستوى نفسي[3].

---

(1) ديوان مسلم: ص٢٢٧

(2) المسدي،: الأسلوب والأسلوبية، ص٨٦.

(3) انظر. كوهن: بنية اللغة الشعرية، ص١٩٦.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وانطلاقاً من ذلك فإن جماليات النص عند مسلم تحقق غناها عبر تأويلات إبداعية تحاكي أعماق النفس البشرية، يفعلها التشخيص في إطار من التلاحم الصوري المعبر عن وجدان الشاعر، ويتضح ذلك في حديثة عن معاناة الحب حيث يقول:

أعانَكِ الطَّرْفُ والفؤادُ علَى رُوحي وروحي علَيّ يَعتَونِ
مِما كَساني الهوى فَكِسْوَتُهُ لي أبَداً ما لبِسْتُها كَفَنُ[1]

ويقول:

يَطلبُني حُبُّهُ لِيَقْتُلَني وليْسَ بَيْني وبَينَه إحَنُ[2]

ففي هذه الأبيات يكشف الشاعر عن انشطار الذات وفق سلم من الدرجات الشعورية الناتجة عن الألم والحزن والمرارة، حيث ينتقل بالمعاناة من التأثير في الجسد ككل موحد إلى التأثير وفق درجات متفاوتة أعلاها الألم والحزن في نفس ذائبه لا نكاد نشعر بوجودها، وذلك عندما يسند لعينيه وفؤاده فاعلية إعانة المحبوبة على النيل من روحه، ومن ثم يمنح الروح القدرة على نقل المعاناة التي يشعر بها إلى ذاته.

وتتوالى هذه الفاعلية الأسلوبية في البيت التالي عندما يشخص مسلم من الهوى رجلاً يكسو الشاعر نوعاً خاصاً من الملابس، هي في حقيقتها نتاجات للمعاناة المنعكسة على نفسيته والتي يمكن أن تقوده في نهاية المطاف إلى مصيره المحتوم، حيث يشكلها الشاعر وفق صورة حسية ملموسة نكاد نشعر بها ونعيشها.

ويؤكد الشاعر الفكرة التي يقوم عليها البناء المتنامي للصورة، حين يجعل من الحب شخصاً يبحث عن ثأره، يتأتى ذلك بإسناده إليه فعلين إنسانيين(الطلب، القتل)، ثم يربط أحدهما بالآخر إشارة إلى فاعلية التركيب في تحقيق الدلالة، حيث يسند له بداية فعل الطالب للتعبير عن حاجة في النفس، ثم يبدي فاعلية التأثير السلبي لهذا الطلب عبر مواصلة التركيب عندما

([1])ديوان مسلم: ص١٧٤.

([2]) المصدر نفسه: ص١٧٥. إحَنُ: الحقد وضمر العداوة.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يجعل من القتل بغية وهدفاً ومسوغاً لمثل هذه الملاحقة، وبالتالي يكشف الشاعر وفق هذه الرؤية عن بعدين من الجمال التصويري، يتصل البعد الأول بجانب التواصل والارتباط مع المحبوبة ،ويكشف البعد الثاني عن نتاجات التأثير المترتبة على شدة ارتباط الشاعر بمحبوبته.

وتحت وطأة التأثير الانفعالي يبحث مسلم عن امتدادات أسلوبية تمكنه من ترجمة واقع المعاناة التي يعيشها في إطار السياق الحسي للتعبير، فيجد في الحوار تأصيلاً حقيقياً لهذا الشعور يقول:

وكمْ من أشياءَ قد مضتْ سُنَناً كما جَرَتْ في القَبائلُ السُننُ
وقائلٍ لستَ بالمحبِ ولوْ كنتَ مُحِبّاً هزلتَ مذْ زمنُ
فقلتُ روحي مُكاتِمٌ جَسَدي حُبّي والحُبُّ فيهِ مُخْتَزَنُ
....
أحَبَّ قَلْبي وما دَرى جَسَدي ولَوْ دَرى لَمْ يُقِمْ بِهِ السِّمَنُ[1]

يعلن مسلم في مطلع هذه الأبيات عن خرقه للسنن المتبعة في التعبير عن مظاهر الحب، يصحبه خرق مماثل على صعيد اللغة باعتماد الصورة الحسية القائمة على تشخيص المعنويات ، حيث يسند للقلب فعل الحب ويشخص من الروح إنساناً ثم يمنحه القدرة على التكتم ليناى بالجسد عن دائرة التفاعل والتأثير، مسوغاً بذلك خرقه لمثل هذه السنن التي كان فيها الجسد العنصر الأكثر شيوعاً في إثبات تأثير الحب على المحب، والشاعر بمثل هذا يسمو بالمشاعر الإنسانية من مستوى التعبيرات المادية إلى مستوى الانفعالات الروحية ،ويحمل الروح والقلب بعداً نفسياً قادراً على نقل الانفعالات الوجدانية من الذات إلى الجماعة.

ومن مظاهر التشخيص المعبرة عن شعوره وتفاعله مع الحدث،قوله في الرثاء:

([1]) ديوان مسلم: ص١٧٦.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يـــا عَيْـنُ جُـــودي بِدَمْـــعٍ مِنْـــكِ مِـــدْرارِ لا تُعْـذِري فـــي البُكـــا لا حيـــنَ إعْـــذارِ[1]

فالشاعر يخاطب العين بوصفها العضو الأكثر إثارة في سياق التعبير عـــن مظـــاهر الحزن، وحدث الموت يفرض كمّاً من الانفعالات المكثفة والمباشرة التي تتشعب في هذا البيت إلى المستويات التالية:

- المستوى الإيقاعي.
- المستوى الدلالي المباشر للألفاظ.
- مستوى التصوير الحسي القائم على الخطاب المكثف للعين بالمراوحة بيـــن ثلاثـــة مـــن الأساليب: النداء (ياعين) ، الأمر(جودي) ثم النهي (لا تعذري)، والتلاحم القائم بين هـــذه المستويات كفيل بإثارة مجموعة من الانفعالات في ذهن المتلقي تجعله قادراً على معايشـــة الحدث والتفاعل معه.

ومن مظاهر تشخيص المعنويات عند مسلم أيضاً قوله في الغزل:

عَجَبَـــاً لَطيْـــف خَيَـــالِكِ المُتَجـــــانِبِ ولقلْبِـــكِ المُســـــتَعْتَبِ المُتغـــــاضِبِ
....
أبْكـــي وقَـــدْ ذَهـــبَ الفُـــؤادُ وإنَّمـــا أبْكـــي لِفَقْـــدِكِ لا لِفَقْـــدِ الذَّاهـــــبِ
....
....
لوْ كانَ ما بـــي مِثْـــلَ مـــا بـــكِ لَـــمْ أبِـــتْ نَدْمـــانَ أحـــزانٍ صديـــقَ كواكِـــبِ[2]

يلاحـــظ أنّ التشخيص في هذه الأبيات ورد على مســـتويين من الأداء ،هما المســـتوى التركيبي الذي تتكشف بموجبه الدلالات من خـــلال العـــلاقات بيـــن عنـــاصر الـــتركيب

([1])ديوان مسلم: ص٢٢٨.
([2])المصدر نفسه : ص١٨٤.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

اللغوي[1]، والمستوى الصياغي الذي تبدو معه تفاعلات التشكيل الصرفي متداخلة مع تفاعلات المعاني والإيقاع[2]، ففي البيت الأول يظهر التشخيص على مستوى التركيب متداخلاً مع المستوى الصرفي بإثبات فعلي(العتب والغضب) للقلب، ويُفعّل هذا النتاج من التشكيل الصرفي اعتماداً على أفعال مزيدة تدل في أصلها على الطلب والمشاركة ،مما يكثف فاعلية التشخيص ويعمقها، ويبرز هذا التفاعل على صعيد الدلالة مشاعر الاستغراب والتعجب التي يبديها الشاعر إثر انقطاع التواصل مع محبوبته حتى على مستوى الخيال، فكيف لقلب المحبوبة أن يكون (معاتباً ومغاضباً) كردة فعل على بتر تواصل سببه المحبوبة ذاتها؟! ،فالشاعر يضفي أحاسيسه ومشاعره على قلب محبوبته، وكأنه بمثل هذا الإسقاط يعبر عن حاجة ملحة للتوحد معها، وهذا ما تؤكده فاعلية التشخيص على المستويين السابقين في البيتين التاليين بإثبات فعل الذهاب لفؤاده، ثم استخدام صيغة اسم الفاعل(ذاهب) للدلالة ذاتها، ليؤثر بالتالي محبوبته على نفسه ،ويكشف عن نوع من المفارقة على مستوى الأحاسيس ما بينه وبين محبوبته، مما يجعله يعيش أجواء المعاناة المشكلة وفق هذا الأسلوب، حيث جعل من الحزن نديماً ومن الكواكب أصدقاء إشارة إلى القلق الممتد عبر الزمن.

وتتوالى في الأبيات التالية من النص جماليات التصوير المعبرة عن معاناة الشاعر باستخدام أسلوب التشخيص، يقول مسلم:

شابَ الهوى في القَلْبِ واحتَنَكَ الجَوى أسَفاً وما شَمَلَ المَشيبُ ذَوائبي

....

....

واللهِ لَوْلا أن قَلبَكِ عاتِبٌ ما كان طيفُكِ في المَنامِ بعاتبِ

....

---

(1)انظر. عياد: اللغة والابداع، ص٤٢.

(٢)انظر. سلوم: نظرية اللغة والجمال، ص١٠٠.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

لـــو رامَ قَلْبـــي عَـــنْ هـــواكِ تَصَـــبُّرا ما كـــانَ لـــي طـــولَ الحيـــاةِ بِصـــاحِبِ[1]

ويقول:

طيـــفٌ يعـــاتِبُني وقلـــبٌ مغضـــبٌ نَفْسِـــي فِـــداءُ مغـــاضِبي ومُعَـــاتِبي[2]

ففي البيت الأول يركز الشاعر على الجانب الوجداني للمعاناة، ثم ينقله إلـــى المتلقـــي عبر تشكيل حسي تتكشف معه دلالاتها، وذلك عندما يسند الشيب للقلب في الوقت الذي ينفـــي فيه هذا المظهر من مظاهر العجز عن اصل وضعه، أما في البيت الثاني فيظهر التشـــخيص من خلال التكرار الدلالي على مستوى التركيب والصياغة بإسناد العتاب إلى القلب باســـتخدام صيغة اسم الفاعل(عاتب)، وفي البيت التالي يبدي الشاعر شدة تعلقه بمحبوبته عندما يجرد من قلبه صاحباً، تربطه معه علاقة من المودة ،تؤصلها المعاناة الناتجة عن فقدان التواصـــل مـــع المحبوبة، فهما يتوحدان بتوافق الشعور، وإيداء القلب لنوع من التصبّر يؤدي إلى بتر مثل هذه العلاقة، والشاعر وفق هذه الرؤية الجمالية يعبر عن أعلى درجات التواصـــل الذهنـــي مـــع محبوبته، حتى أن الحاجة إليها أصبحت تفوق الحاجة إلى الحياة ذاتها، وينهي الشاعر الأبيـــات بفكرة مكرورة يؤكد من خلالها عمق مشاعره حين يقدم نفسه فداء لمحبوبته بتفعيل الأســـلوب ذاته على مستوى الصياغة والتركيب، وذلك بإسناد فعل الغضب إلى القلب عبر نمط صيـــاغي استبدالي، يجعل فيه القلب مغضباً مرة ومغاضباً مرة أخرى.

إن اعتماد مظاهر التشخيص في التشكيل الإبداعي كعنصر من عنـــاصر التصويـــر، يتجاوز مقتضيات الغرض الشعري، ذلك أن الاستعارات والمجازات والصور كما يرى صلاح فضل:" ليست مجرد تفصيلات ولا حلى تزين الشعر حيناً ويمكن الاستغناء عنها حيناً آخر، بل

---

(١) ديوان مسلم: ص١٨٤-١٨٥.

(٢)المصدر نفسه: ص١٨٥.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

هي خصائص الشعر الجوهري، وليس المضمون هو سبب الشكل الشعري، بل هو نتيجة من نتائجه"[1].

ووفق هذه الرؤية يظهر التشكيل الصوري المكثف عند الشاعر، في مدحه ليزيد من مزيد الشيباني، يقول:

وإنْ خلَتْ بحديثِ النَفْسِ فكرتُهُ حيي الرجاءُ ومماتَ الخَوفُ من وَجَلِ

....

....

فالدّهرُ يَغْبِطُ أولاهُ أواخِرَهُ إذ لَمْ يَكُنْ كَانَ في إعصاره الأولِ

إذا الشّريكيُّ لَمْ يَفخَرْ على أحَدٍ تكَلَّمَ الفخْرُ عَنْهُ غَيْرَ مُنْتَحَلِ[2]

يعمد مسلم في هذه الأبيات إلى فاعلية التشخيص لتشكيل صورة حسية ،تبدو معها الصفات المعنوية معبرة عن الخلق الإيجابي لممدوحه خير تعبير وفق مفارقات سلوكية تحكمها مقتضيات الموقف، وبمثل هذا الخروج عن مألوف اللغة من خلال نقل ما يتصف به الإنسان إلى المعاني المجردة ،يبلور الشاعر الرؤية التي يطمح لتحقيقها بإثبات فاعلية أسطورية للممدوح تصل إلى مستوى (كن أو لا تكن) ،أو كما تقول ريتا عوض" كأنه المسيح الباعث الموتى بكلمة (قم) أو الخالق المبدع بكلمة كن"[3] فالرجاء يحيا بعد أن كان ميتاً والخوف يموت بعد أن كان حياً، وكأن الشاعر يجعل من تأثير الزمن شيئاً هامشياً بوجود ممدوحه، باعتماد نمط من الخيال التصويري تتبدل معه معطيات الحياة،ولا وجود فيه للمستحيل، فمنح الممدوح القدرة على الاحياء والموت هو أقصى ما يمكن الوصول إليه من المعاني الدلالية لإثبات فاعلية القدرة التي يتمتع بها، وكلّ ذلك يتأتي بمجرد تفكيره لا من خلال عمله وفعله، وانظر الأداء الشعري المتميز عبر جمالية التشخيص عندما يؤنسن الشاعر

([1]) فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص٣٥٦.

([2]) ديوان مسلم: ص١٤-١٥.

([3]) عوض، ريتا: بنية القصيدة الجاهلية، الصورة الشعرية لدى امرئ القيس، دار الآداب، ط١، بيروت،١٩٩٢، ص٣٢٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الدهر ويجزّيء منه شخصين يحسد أحدهما الآخر على معايشته للممدوح، وفي البيت الأخير تبدو جمالية التصوير باستثمار التشخيص كفاعلية أسلوبية عندما يجري الشاعر نوعاً من التبادل الوظيفي بين ممدوحه والفخر، فرغم كل هذه القيم السامية التي تصدر عن الممدوح والتي يتغنى بها كل من يفعلها، إلا أن الممدوح يبدي صمتاً إزاءها، بينما يقوم بهذه الوظيفة الفخر نفسه الذي منحه الشاعر صفة الكلام، والشاعر من خلال هذا النموذج التصويري يكشف قدرات متنامية تصدر عن ممدوحه ،وبالتالي لا يشعر الممدوح بعظمة إنجازه ذلك أن الإنسان يشعر بالفخر عندنا يتجاوز قدراته الطبيعية.

ومسلم في وصفه لممدوحه يستقصي طاقات اللغة، ثم يضفي عليها لمسة سحرية عندما يبث فيها الروح والحياة، لتكون اكثر قدرة على منح الصورة بعدها الدلالي، فهو لا يكتفي بإثبات فعل الحياة والموت لممدوحه على مستوى المعاني المجردة فحسب ،بل يمتد بهذا الفعل إلى مستوى الإنسان عندما يشخص من السيف والموت والأقدار أناسا يخضعون لإرادته، يقول:

تلمظَ السيفُ من شوقٍ إلى أنَسٍ فالموتُ يلحظُ والأقدارُ تنتظرُ
فليسَ يبلغُ منهُ ما يؤمّلُهُ حتى يُؤامَرَ فيهِ رأيَكَ القدرُ
أمضى من الموت يعفو عند قدرته وليسَ للموتِ عَفوٌ حينَ يقتدرُ[1]

من يقرأ هذه الأبيات يشعر بنبض الحياة يتدفق من الرهبة والموت، وكأنما الشاعر يريد أن ينتزع الحياة من مخالب الموت،(فالسيف يتلمظ شوقاً)، و(الموت يلحظ) و(الأقدار تنتظر) ،ولاحظ تأثير الفعل المضارع المفعل لنبض هذه الحياة ،حياة التوثب والحركة والاستعداد ،تلك التي تتوافق فيها اللغة مع الممدوح الذي يتميز عن الموت بما يحمله من مفارقات، فكما تخضع له سلطة الموت نجده قادراً على منح الحياة عندما يصدر العفو، وهكذا

([1])ذيل ديوان مسلم: ص٣١٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يحرك الشاعر الروح في المعاني أو المجردات فتنبض بالحياة وتأخذ أشكالاً مختلفة تحمل فيها صفات الأعيان وتلتقي فيها سمات الأشخاص وأخلاقهم وطبائعهم[1].

ثانياً: دلالات الزمان والمكان:

ترتبط دلالة الزمن عند مسلم في كثير من الأحيان بمرحلتين من مراحل حياته، تكشف المرحلة الأولى عن شعور بذات جامحة منفلتة من عقال القيود ومنغمسة في الملذات، أما الثانية فتكشف عن شعور بالعجز والضعف أمام قهر الزمن، وبالتالي يمكن الحديث عن بعدين متناقضين من التشكيل الزمني يترجمان حركة الانقلاب الروحي في ذات الشاعر، يقول مسلم:

فالانَ أقصَرتُ إذْ ردَّ الزَّمانُ يَدي ونافرتني الليّالي بَعْدَ إذعان

....

ما كُنْتُ أدَّخِرُ الشكوى لِحادثةٍ حتى ابْتُلى الدَّهْرُ أسراري فأشكاني[2]

فالشاعر يعلن عن قصور يده في التعاطي مع اللذة بفعل الزمن في إشارة واضحة لفقدان التصالح معه نتيجة اختزال زمن اللذة في زمن لا متناه، ذلك أن مسلماً يشكّل الزمن وفق رؤية خاصة، تعكس التوافق النفسي وعدمه مع العالم الخارجي، وشعوره بانحسار زمنه الخاص في مرحلة من المراحل التي عاشها مع الواقع ،يعكس عملية التنافر بينه وبين الزمن الممتد، ذلك الزمن الذي كان يذوب مع نشوة الماضي في ذاته المنتفخة ،والتي بدأت بالتآكل في حاضر يسوده الخوف ويشعر معه الشاعر بشيء من الإغتراب الروحي نتيجة تلاشي زمن اللذة، وبالتالي تكشف الصورة الحسية في البيت عن حاضر مؤلم يفتقر فيه الشاعر إلى الانسجام، حيث تتولد حرارة الحياة في الليالي لتعلن تمردها عبر نمطين من الأداء ،يتمثل الأول بإسناد فعل المنافرة إلى الليالي بعد إذعانها ،ويكمن الثاني باستخدام فعل يدل على المشاركة (نافر) ،ويكشف هذا التصوير عن حقيقة تأصلت في نفس الشاعر، تشي بواقع مغاير

([1])انظر. صبح: البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر، ص١٧٧.

([2]) ديوان مسلم: ص١٢٥-١٢٦.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

تتبدل فيه معطيات الزمن ويشعر معه الشاعر بالضعف والاستسلام ،فالدهر أضحى شخصاً متسلطاً يلحق به الأذى ويرغمه على الشكوى، واستحضار الدهر في مثل هذه الصورة القاتمة يكشف عن نظرة سوداوية للحياة طالما تداولها الشعراء ،وقرنوا من خلالها الدهر بالموت أو المكروه[1]، وانظر إلى التصوير الحسي للدهر في قوله:

أدَهْراً تَوَلّيَ هَلْ نعيمُكَ مُقْبِلُ وهَلْ راجِعٌ مِنْ عَيشِنَا ما نُؤَمِّلُ

أدهراً تَوَلّى هَلْ لنا مِنْكَ عَوْدَةٌ لَعَلَّكَ يُعدِي آخِراً مِنْكَ أوَّلُ[2]

فمسلم في هذين البيتين تقوده نشوة الذكريات لمخاطبة الدهر باعتماد حرف الهمزة لنداء القريب للكشف عن تواصل ذهني مع الماضي متمنياً عودته، حتى لكأنه بهذا التشكيل يولد فينا نشوة الذكرى التي يعيشها، غير أنه يفصح عن بعد ما يتمنى عند استخدام أسلوب الاستفهام الذي يتبع هذا التمني ،ليعلن بالتالي عن بون شاسع ما بين ماضيه وحاضره.

وكثيراً ما يتناول الشعراء الليل كدلالة زمنية يحملونه مشاعرهم وأحاسيسهم ،ومسلم بوصفه شاعراً عاشقاً يؤكد من خلال الليل بعدين من أبعاد النفس العاشقة، فهو إما ليل يأتلف فيه الشاعر مع الزمن معبراً عن تواصل نفسي مع محبوبته فيبدو معه الزمن مختزلاً، أو ليل يمتد فيه الزمن وتتكشف معه المعاناة والقطيعة، غير أن ما يميز مسلماً في تشكيله للزمن التصوير الحسي له ،فهو من "أكثر الشعراء تفنناً في التشخيص في غزله الذي كان يستعين عليه بالتشبيه أحياناً ،فيرسم صوراً متماسكة طريفه تجمع أكثر من لون بلاغي"[3]. ومن قوله في إطار تآلفه مع الزمن وتواصله مع محبوبته:

خَلَوتُ بِهَا واللّيلُ يَقْظَانُ قائِمٌ على قدمٍ كالرّاهب المُتَبَتِّل[4]

([1])انظر. الرباعي، عبد القادر: جماليات المعنى الشعري(التشكيل والتأويل)، المؤسسة العربية للدارسات والنشر، ط١، بيروت ١٩٩٩م، ص١١٦-١١٧.

([2])ديوان مسلم: ص٢٥٥.

([3])بكار: اتجاهات الغزل ، ص٤٠٣.

([4])ديوان مسلم: ص١٤٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

انظر إلى البعد الجمالي القائم على التشخيص وكيف يستثمره الشاعر للإعلان عن توحده مع الزمن حين يسقط مشاعره على الليل، فيمنحه صفة اليقظة ثم يجعله معتكفاً قائماً على رجل، فرغم ما يوحي به هذا التشكيل المادي في إطار هذه الفاعلية الأسلوبية من مظاهر تنم عن عدم القدرة على التحمل، إلا أن نشوة التواصل على الصعيد المعنوي تمحو تأثير الزمن وتجعله زمناً ذائباً في نشوة اللذة ،وتصبح عملية الوقوف على قدم واحدة قائمة في اللازمن.

وأما ليل مسلم الطويل فهو الآخر ينبض بالحركة والحياة لكنها الحياة التي تعكس البعد النفسي المتمثل في وجدان الشاعر، يقول مسلم:

أحْيَا البُكَا لَيْلَةً حَتَّى إذا تَلِفَتْ نَفْسُ الدُّجَى واسْتَنَارَ الصُّبْحُ كَالوَقَدِ
غَادَى الشُّمُولَ فَعاطَتْهُ سَمادِرُها طَيْقاً بِهِ أَلَفَتْ رُوحاً إلى جَسَدِ[1]

فالشاعر في هذين البيتين لم يعبر عن طول الزمن بتباطؤ حركة النجوم أو ثباتها في السماء، بل جعل الليل شخصاً يحيا بنبض البكاء الذي يصدر عن مسلم متألماً، واستمرار مثل هذه الحالة من المعاناة، استمرار لحياة الليل الذي اصبح ملازماً لها وممتداً بامتدادها، حتى إذا ما أراد الشاعر أن يبتر هذا الزمن –وهو ما يتمناه– ابتعد عن الليل كمعادل لمعاناته المستمرة، ثم أسند نوعاً من التلف لنفس الدجى، ليلعن عن مرحلة انتقالية تمثل هروباً من الليل إلى الليل ،وذلك عندما يسقط النهار من دائرة الوعي بفعل مصابحته للخمرة التي تتيح له لقاء طيف محبوبته ،الذي يعيد له بدوره تواصلاً كاذباً حالماً يزول بزوال تأثيرها، ثم ما يلبث أن يعود إلى دائرة الوعي التي تتكشف معها المعاناة من جديد، ويبدو فيها الليل متعاقباً ومستمراً في الذهن الواعي.

([1])المصدر نفسه: ص٨١.
سمادرها: سكرها.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وهكذا يبدو الزمن في شعر مسلم بن الوليد كائناً حياً يحمل صدى الانفعالات التي ينبض بها وجدان الشاعر ،فهو تارة صديقه الذي يبوح إليه بهمه ومكنون سره، يقول:

نَستودِعُ اللّيْلَ أسْرَارَ الهموم إذا باحَ النُّعاسُ بَعجْز الصَّاحِبِ الوَانِي[1]

وتراه تارة أخرى شخصاً يحسد الشاعر متعة اللذة، فما أن يلتقي الشاعر محبوبته حتى يقضي الليل نحبه، فيزول وتزول معه لذة التواصل، يقول مسلم:

ولمّا تَلاقيْنَا قضى اللّيْلُ نَحْبَهُ بوجهٍ لِوجهِ الشّمْسِ مِنْ مائَهِ مِثْلُ[2]

يعبر عبد المجيد الحر عن جمالية الأسلوب الذي يتبعه مسلم في تأويله للظاهرة في إطار تعليقه على هذا البيت، فيرى أنّ الشاعر" لا يعتمد على تأويل الظاهرة وتفسيرها من خلال المألوف ،ولا يخلع عليها معنى جديداً من رؤياه، وإنما يورد ما تلحظه العين بدقة تنقل الظاهرة من مادة وجودها إلى مادة الألفاظ"[3].

ويبدو الليل تارة ثالثة معبراً عن متعة التواصل مع محبوبته، فيطلب إليه أن يكرر نفسه قائلاً:

يا ليلةً نِلتُ فيها اللّهوَ وَالوَطَرَا كُرّي عَلَيْنَا وإلاّ فاطْرُدي الذِّكَرَا[4]

أرأيت كيف استثمر الشاعر التشخيص؟ فخاطب الليلة التي ينال فيها اللهو واللذة طالباً إليها أن تكرر نفسها، وقد لا تكون هذه الليلة بعيدة في زمن حدوثها ،ولكن هذا البعد الذي ينطوي عليه التعبير اللغوي باستخدام حرف النداء، يكشف عن شوقه الشديد وحاجته المستمرة للتواصل مع محبوبته.

([1])ديوان مسلم: ص١٢٧.

([2])المصدر نفسه: ص٢٦١.

(٣)الحر: مسلم بن الوليد، ص٧٢.

([4])ديوان مسلم: ص٢١٣.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أما تشخيص المكان في الشعر والارتقاء به من مستوى الدلالة المادية إلى مستوى الارتباط الروحي ،فإنه يمتد بنا إلى " تراث شعري شكل فيه ذكر الأطلال ومناجاتها تقليداً فنياً ذات دلالة رمزية ووجودية"[1] ،وذلك حين خاطب الجاهليون في أشعارهم الطلل ومنحوه صفات إنسانية تكشف عن عمق العلاقة بين الشاعر والمكان، وتؤكد الأبعاد النفسية التي تربطه به، ومما يصب في هذا الباب على سبيل المثال لا الحصر، قول امرئ القيس:

ألا عِمْ صباحاً أيُّها الطَّلَلُ البالي وهل يَعمْن مَنْ كانَ في العصرِ الخَالي[2]

وقول عنترة:

أعياكَ رسمُ الدّار لم يتكلّمِ حتّى تَكلّمَ كالاصمِّ الأعْجَمِ
يا دارَ عَبْلَةَ بالجواءِ تكلَّمي وَعِمي صَباحاً دارَ عَبْلَةَ واسلَمي[3]

وقول النابغة:

يا دارَ ميَّةَ بالعلياءِ فالسّنَدِ أقْوَت وطَالَ عليها سالفُ الأبَدِ[4]

فالشعراء بمثل هذه المناجاة يكشفون طاقات إبداعية تثبت قدرتهم على الخلق وتحويل طبائع الأشياء، وبث الحياة فيما ليس فيه حياة[5].

أما مسلم ،فلم يحفل بالمكان في تشخيصه كما حفل بغيره من جوانب التشكيل الفني، كما أن المكان عنده لا يمثل امتداداً لما ألفناه في أشعار الجاهليين وإن تقابل معهم في

([1])عوض: بنية القصيدة الجاهلية، ص٣٢٢.

([2])ديوان امرئ القيس: تحقيق حسن السندوبي، المكتبة الثقافية، بيروت ١٩٨٢م، ص ١٥٨.

(٣) ديوان عنتره: تحقيق محمد سعيد مولوي، المكتب الإسلامي، ط٢، بيروت ١٩٨٣م، ص١٨٦-١٨٧.

([4])المعلقات العشر: دراسة ونصوص، تحقيق فوزي عطوي، تقديم يونس سلامة، دار صعب، بيروت ١٩٨١، ص١٩٩.

([5])انظر. عوض: بنية القصيدة الجاهلية، ص٣٢٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وجه من الوجوه ،كالحديث عن رحلة المعاناة التي يسلكها الشاعر وصولاً إلى ممدوحه، يقول مسلم:

فَاستَودَعتْهُ بُطُونَ البيدِ همَّتُهُ وأَوْدَعَتْهُ السُّرى في الوَعْثِ والجَدَدِ
حتَّى إذا قَبَضَ الإدْلاجُ بَسْطَتَها وَوَقَّفَتْ مِنْ مُنى السَّاري على أَمَدِ
تَمَخَّضَتْ عَنْهُ تِمّاً بَعدَ مَحْمَلِهِ شَهْرَيْنِ بَيْداءُ لَمْ تضْرِبْ ولَمْ تَلِدِ
أَلقَتْهُ كَالنَّصْلِ مَعْطوفاً على هِمَمٍ يَعْمَدْنَ مُنْتَجعاتٍ خَيْرَ مُعْتَمَدِ[1]

فهمة مسلم تستودعه بطون البيد وتودعه رمال الصحراء المهلكة ،لكنه لم يعانِ ما عاناه الشعراء من تعب ومشقة حين جعل من المكان(الصحراء) أماً، ومن نفسه جنيناً تحمله في أحشائها، ليكون وفق هذا التعبير محاطاً بعناية إلهية هي ذات العناية التي يلقاها الجنين في بطن أمه، وما أن يبلغ الشاعر ممدوحه حتى تنتهي الرحلة وتنتهي معها فترة الحمل والمعاناة.

بمثل هذا النمط الأسلوبي يبدع مسلم عالمه الفني، ويحقق رؤيته الخاصة التي تجعل من القصيدة كلاً متلاحماً يسودها التوافق والانسجام، فالصحراء في ذهنه لم تعد تحمل الرهبة ورحلتها لم تعد تحمل الموت والخوف من المجهول، بل هي رحلة الولادة الموصولة بالأمل بلقاء الممدوح، غير أن هذا المكان يتلون بتلون إحساس الشاعر، فالصحراء وإنْ حملت مسلماً في أحشائها فإنك تجدها في موقع آخر تتركه يواجه هذه المعاناة، يقول:

وَهَجيرةٍ أدْرَجْتُ مَوْقِدَها وبُطونُها وظُهورُها تَغْلي[2]

فمسلم في هذا البيت جعل للهجيرة بطوناً وظهوراً تغلي ليواجه في رحلة اجتيازها ظروفاً قاسية، وليكون المكان عبر هذا التشكيل امتداداً لجو المعاناة الذي أعلن عنها الشاعر

---

(1)ديوان مسلم: ص٨٤.
(٢)المصدر نفسه: ص٢٤٨.

الوعث: الرمل. الجَدَد: المكان المتجرد من النبات.
الإدلاج: المسير أول الليل إلى آخره.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

في مطلع قصيدته، حيث يقول:

قَطَعَتْ قَتُولُ قَرِينَةَ الحَبْلِ ونَأَتْ بقَلْبٍ مُتَيَّمِ العَقْلِ[1]

فالشاعر يعيش أجواء المعاناة النفسية الناتجة عن القطيعة ،وتسري أجواء هذه المعاناة في القصيدة برمتها ،فيصبح المكان انعكاساً للوضع النفسي القائم.

ومن مظاهر تشخيص المكان في ديوان مسلم، ذلك المكان الذي يكشف عن الأبعاد الحضارية في عصره، والذي يلامس من خلاله الشاعر واقع الحياة التي يعيشها ،وبالتالي يصبح الارتباط به قائماً على المستوى المادي لا على المستوى الشعوري فحسب، يقول مسلم في إحدى مقطوعاته الغزلية:

يا قَصْرَ "جَعْفَرٍ" مالي عَنْكَ إقصارُ لي فيكَ إلْفٌ وأشْجانٌ وأوطارُ
والدّارُ تَمْلِكُني ويَحْسى وسَاكِنُها فلي مَليكانِ رَبُّ الدارِ والدّارُ
مَا كُنتُ أحْسَبُني أحْيَا ونَمْلِكُني مِنْ بَعْدِ حُرِّيَّةٍ لِبْسٌ وأحجارُ[2]

فمسلم باعتماده نمط التشكيل الحسي للصورة ،يولد الحياة في القصر فيخاطبه مخاطبة البشر ليكشف عن ارتباط وجداني بهذا المكان، وتبلغ به الحاجة للتواصل معه إثر الانقطاع المعبر عنه بنداء البعيد مبلغاً، تفعله جماليات التشكيل في عملية استبدالية يصبح فيها المكان مالكاً والشاعر مملوكاً، ومثل هذا التعبير في إيضاح الدلالة يثير استهجان الشاعر نفسه ،لأنه لم يكن يعتقد في ذاته الخضوع لمثل هذه الجمادات (لبن وأحجار) في الوقت الذي يرفض فيه الخضوع لما هو أسمى منها.

---

(١)ديوان مسلم: ص٢٤٧.

(٢)المصدر نفسه: ص٢٧٦.

جعفر: جعفر بن يحيى البرمكي.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ثالثاً: الكائنات الحية:

لا يرضى مسلم إلا أن تكون له بصمات واضحة في تشكيل تراكيبه الخاصة، فمهما حملت اللغة من المعاني والدلالات على أصل وضعها، تبقى قاصرة عن إرضاء طموحه حتى لو سرت فيها الحركة وتمثل فيها نبض الحياة، ذلك أن مسلماً يبحث عن أشياء يحملّها أحاسيسه ومشاعره، ولا تكتمل عناصر التشكيل لديه إلاّ إذا تعامل معها تعامله مع نفسه، فالنبات ككائن حي لا ينقله من الثبات إلى الحركة فحسب ،بل يجعله قادراً على مماهاة البشر في أفعالهم في أخصّ الخصوصيات ،وبالتالي يكشف الشاعر عن نمط من أنماط التفاعل بين الطبيعة والإنسان، يقول مسلم:

فَما زِلْتُ أَسقيهِ حَتّى إذا ثَنى طَرْفَهُ نَشْوَةٌ واسْتدارا
نَهضْتُ إلَيْهِ فَقَبّلْتُهُ وعانَقْتُهُ وحَلَلْتُ الإزارا
وقَدْ زَادَني طَرَباً نَحْوَهُ مضاجَعَةُ الياسَمين البَهارا[1]

تكشف هذه الأبيات عن مجون مسلم في مرحلة من مراحل حياته حين التقى فتاته المخمورة، ثم بدأ بذكر تفاصيل اللقاء ،غير أن قيود الأدب والأخلاق منعته من الاسترسال في حديثه فوجد في التشخيص ملاذاً للإفصاح عما في ذهنه حين أبدع من الطبيعة صورة حسية جمالية ،اسند فيها فعل المضاجعة للياسمين والبهار ،فحملت عنه وزر القول.

وتراه في أبيات أخرى يتحدث عن الورد والنرجس، ويشخص منهما صورة حسية تكشف عن جمالية التشكيل الشعري، وتظهر مفارقات الجمال بينهما كما يراها الشاعر، يقول:

كَمْ مِنْ يَدٍ للوردِ مشكورةٍ عِنْدي وليستْ كَيَدِ النرجسِ
الوَرْدُ يَأتي وَوجوه الرّبى تَضْحَكُ عَنْ ذِي بردٍ أملسِ
وقَدْ تَحلّتْ بِعقودِ النَّدى نابِتَةٌ في الأرضِ لَمْ تُغْرَسِ

([1])ديوان مسلم: ص١٩٠.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ولَـنْ تَـرى الـنرجسَ حتـى تَـرى روضَ الخُزامَـى رَثَّـةَ الملْبَـسِ[1]

فالشاعر عبر أسلوبه الاستعاري يثبت أفضلية الورد على النرجس بعد أن يطلق حكماً عاماً يحدد بموجبه هذه الأفضلية بدلالة كم التكثيريه، وكأنه يفاضل بين شخصين تؤكد نتاجلت عطائهما أفضلية أحدهما على الآخر، فعطاء الورد تؤكده جمالية التشكيل الحسي عندما يجعل الشاعر للربى وجوهاً ضاحكة عن ذي برد أملس، أما النرجس فيحمل نتاجات سلبية يؤكدها التصوير الحسي لروض الخزامى بملابسه الرثة.

وينتهي بنا الحديث في مجال التصوير الحسي للنبات عند نموذج من الصراع النفسي مع الحياة ،أو كما يقول علي علي صبح في موقف مشابه: "يشخص الصراع النفسي الملتهب في الصورة ويخلق حياة للحسرة الدامية في قلبه" [2] يقول مسلم مخاطباً النخلة في لحظات الوداع الأخيرة:

ألا يـا نخلـةً بالسَّفْـحِ مـنْ أكنـافِ "جُرْجَـانِ"
ألا إنـي وإيـاكِ بِجرْجَـانِ غَريبـانِ [3]

مما يلفت الانتباه في هذين البيتين تكرار البداية باستخدام حرف الاستفتاح "ألا" الذي يشي بآهات خزينة تخرج نبضاتها من دفائن قلب يودع الحياة وتعتصره الحسرة والألم، فتعبر مواطن اللاشعور عند الشاعر عن هذه الانفعالات عبر نموذج من التصوير الحسي القادر على إثارة الانفعال الوجداني لدى المتلقي، حيث "تهدف الوظيفة المسماة تعبيريه وانفعالية المركزة على المرسل إلى أن تعبر بصفة مباشرة عن موقف المتكلم تجاه ما يتحدث

---

(١)ذيل ديوان مسلم: ص٣٢٤.

(٢) صبح: البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر، ص١٩١.

(٣)ديوان مسلم، ص٣٤٣.

جرجان: إقليم في فارس جنوب شرق بحر قزوين.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

عنه"[1]، واستثمار أسلوب التشخيص وفق نمط الخطاب الموجّه للنخلة(يا نخلة)، يكشف عن مواقف الانفعال الذاتي التي تختلج في نفس مسلم في ظل هذا الموقف المصيري، وتصبح سوداوية الحياة المتأصلة في نفسه قابلة للامتداد والتفاعل مع الطبيعة حوله في أقصى درجات التلاحم الشعوري، حينها يخيم الإحساس بالغربة على أجواء التشكيل الفني ويفرض نفسه على مستويين، غربة في الحياة وغربة في الرحيل عنها.

ولا تقف استعانة مسلم بكائنات الطبيعة الحية عند هذا الحد، فهو في كثير من الأحيان يجد في الظبية فتاته المفضلة، التي تصبح في إطار التشكيل الشعري رمزاً إيحائياً متعدد الدلالات، يقول مسلم متغزلاً:

نَبّا بِهِ الوَسّادُ وَامْتَنَعَ الرُّقَادُ
وَصَادَهُ غَزَالٌ يُرمى فَمَا يُصَادُ
وَيْلِي أَنَا مَرِيضٌ مَالِيَ لا أُعَادُ
أَبْكِي عَلَى فُؤَادِي إِذْ ذَهَبَ الفُؤَادُ[2]

يجرد الشاعر من نفسه في هذه الأبيات شخصاً أقضّ مضجعه الحب بعد أن وقع في شراكه، ويختار من مظاهر الطبيعة كائناً حياً يجعل منه وفق جمالية أسلوب التشخيص امرأة يغري جمالها الشاعر، فيقع في شراك حبها في الوقت الذي يسند فيه إليها صفة التمنع عندما يؤكد عدم القدرة على صيدها، وتكشف هذه الصورة عن "ضرب من المزج بين مفردات الحياة الباطنية ومفردات الطبيعة، تكتسب فيها الأخيرة قيمة رمزية، كما تنتج- بالتالي- دلالة عاطفية لم يكن اللفظ ليدل عليها بحسب وضعه في الأصل"[3] ،وخاصة أن مسلماً عاد فكرر نموذج التشكيل الفني للصورة في موضع آخر من القصيدة ذاتها، فقال:

وَعِندَنا غَزَالٌ بِطَرفِهِ يَصطَادُ

---

(١)ياكبسون: قضايا الشعرية، ص٢٨.

(٢)ديوان مسلم: ص٢٤٠.

(٣)أحمد، محمد فتوح: الشعر الأموي، دار المعارف، ط١، القاهرة ١٩٩١م، ص١٥٧.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

مِنْ كَفِّهِ إصْدارُ النـــ عيم والإيرادُ[1]

ويؤكد مثل هذا التكرار التهاب المشاعر في نفس مسلم ،حتى إنه وبشكل لا شـــعوري أبدى حضوراً مفاجئاً في الأبيات السابقة مصحوباً بتعنيف النفس (ويلي) ،مبرزاً بذلك تـــأثيراً مادياً للظبية المعشوقة على جسده، فتلتحم عندها مكونات المعاناة على صعيد المادة والـــروح مفعلة جمالية التشخيص في الأبيات.

وتتوالى ظهور الظبية المرأة عند مسلم في غير موضع من ديوانه يقول:

أرودُ بِعَيْنـــي مَنْظَـــرَ اللَّـــهوِ والصِّبـــا وأهْـوى ظِبـاءَ الإنْـسَ والبقَـر العُفَـرا[2]

فقد جعل الشاعر الظباء من الإنس ثم خصها بهواه.

كما تجد الظبية أحياناً المرأة التي يفضل مسلم أن تقدم له الخمر، يقول:

وَدَارَ بِـها ظَبْـيٌ مِـنَ الإنـــسِ نَـــاعِمٌ تَـرود عُيُـونُ الشَّـربِ جانِبَـهِ شَـــزْرا[3]

ولاحظ الأداء التصويري المتميز في تحقيق رؤية فنية لا أجمل ولا أروع حين يســند الشاعر للضباع فعل الحسد معبراً عما فعله الممدوح بعدوه الخارجي، يقول الشاعر:

كَـانَ "الحُصَيْـنُ" يُرَجِّـي أنْ يفـوزَ بِـــها حَتَّـــى أخَـــذْتَ عَلَيْـــهِ بالأخـــــاديدِ
مَـا زالَ يَعْنُـــفُ بِـــالنُّعْمى وَيَغْمِطُـــها حتَّـى اسـتقَلَّ بِـهِ عُـودٌ علـــى عُـــودِ
وَضَعْتَـــهُ حَيْـثُ تُرْتَـابُ الرِّيـــاحُ بِـــهِ وتَحْسُـدُ الطَّـيْرَ فيـهِ أضْبُـــعُ البيـــدِ[4]

([1])ديوان مسلم: ص ٢٤٢.
([2])المصدر نفسه: ص٤٧.
([3])المصدر نفسه: ص٥٠.
([4]) المصدر نفسه: ص١٦٥.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يُحدث الشاعر باعتماد أسلوب التشخيص مفارقة في توقعات الخارجي الذي اعتقد أنه القادر على تحقيق النصر على الممدوح، فقد انتهى به المطاف إلى الصلب، ثُم لم ينته الشاعر بوصفه عند هذا الحد، بل استطاع من خلال أسلوب التشخيص أن يرسم له صورة ارتكزت على حاستين من الحواس ،فضلاً عن قدرة الشاعر على تشكيل صورة مرئية للحدث، استثمر حاسة الشم كعنصر فاعل في تشكيل هذه الرؤية، فبدت الصورة بفعل هاتين الحاستين اكثر قدرة على إثارة المتلقي، الذي يكاد يشعر بالاشمئزاز من المنظر المشكل وصفياً.

رابعاً: الأرضي المحسوس: الرياح.

أن البحث عن أكثر الدلالات تأثيراً تدفع مسلماً لاستقطاب تراكيب لغوية قادرة على استيعاب فكره الإبداعي ،ثم بثه عبر تشكيلات فنية لها إيقاعها الخاص على الملتقي، وهذا ما يكشف عنه التعبير الجمالي في الأبيات التالية في وصف رحلة التحدي إلى الممدوح، يقول:

وَمَجْهَلٍ كَاطِّرادِ السَّيفِ مُحْتَجِزٍ عَنِ الأَدِلاَّءِ مَسْجُورِ الصَّيَاخِيدِ
تَمْشِي الرِّيَاحُ بِهِ حَسْرَى مُوَلَّهَةً حَيْرَى تَلُوذُ بِأَكْنَافِ الجَلاَمِيدِ
....
قَرَيْتُهُ الوَخْدَ مِنْ خَطَّارَةٍ سُرُحٍ تَفْرِي الفَلاَةَ بِإِرْقَالٍ وَتَوْخِيدِ[1]

يشخص مسلم من الرياح كائناً حياً يقدمه لاجتياز قفر يتمثل فيه الموت ليثبت لنفسه لاحقاً القدرة على المواجهة والتحدي في وقت تعجز فيه الرياح عن مثل هذه المواجهة، فتبدو حسرى مولهة تبحث عن ملاذ يصد عنها الأذى فلا تجد إلى ذلك سبيلا ،وهذا الشكل من التعبير بإثبات الحياة للموجودات ،منح مسلماً القدرة على نقل صورة حية للمتلقي أو كما يقول

([1])المصدر نفسه: ص ١٥٤ – ١٥٥.

المجهل: القفر الذي لا يهتدى فيه — المسجور : الموقد

الصيخود: شدة الحرق — إرقالٌ وتوخيد: ضربان من السير.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

نجيب البهبيتي، "تسمع في شعره إعوالَ الرياح في المهمة القفر، وتراها كائناً يمشي في حسرة وحيرة"[1] ،وبهذا يحاول مسلم أن يشكل من الرياح قوة قادرة على التحدي لتقوم بوظيفة ابلاغيه ،مفادها إثبات النقيض وصولاً إلى تحقيق الذات ،أو إثبات فاعليه الآخر (الممدوح) الذي يقول فيه:

غَلَبَ الرِّياحَ فَما تَهُبُّ بِبَابِهِ يَوْماً إذا هَبَّتْ صَبا وَشَمالا[2]

فالشاعر يظهر قوه إعجازية للممدوح عندما يجعل الرياح خاسرة في مبارزة التحدي، فهي وإن امتلكت القدرة على الانتشار أين شاءت ،إلا أنها تتحايد الهبوب بباب ممدوحه وكأنها تشعر بضعف القدرة على المواجهة، واستحضار الرياح بمثل هذا الأسلوب الحسي لا يحرك نبض الحياة في الصورة فحسب ،وإنما يغني فاعليه التشكيل على مسارين: يشدّ أحدهما القارئ وفق خرق لغوي يصعد الإثارة ويخصب مجال التفكير في إطار اللامتوقع، أما الآخر فيمنح المبدع القدرة على نقل إيقاعات النفس من مستوى التفكير الشعوري إلى مستوى الدلالات الحية.

خامسا : الجمادات:

إن براعة مسلم في التشكيل الإبداعي انطلاقاً من تراكيب لغوية خاصة تقوم على التشخيص ، فعّل لديه القدرة على توليد المعاني الجديدة، ومنحه إمكانات هائلة للكشف عن طاقات الشعور الكامنة في نفسه، وبه اخضع موجودات الحياة لرؤيته، فنراها في شعره تتحول "إلى أناس أحياء في وجدانهم وانفعالاتهم وخوالجهم، وتصير الجمادات شاخصة حاضرة تموج بالحركة المنظورة" [3].

---

(١) البهبيتي، نجيب محمد: تاريخ الشعر العربي حتى القرن الثالث الهجري، مؤسسة الخانجي، القاهرة ١٩٦١م، ص٤٦٨.

(٢)ديوان مسلم: ص٢٠٥.

(٣) صبح: البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر، ص١٩٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ومن مظاهر تشخيص الجمادات في شعره، قوله:

ومَـا ظَلَمـوا، لكِـنْ نُفُـوسُ عُدَاتِـهِمْ وأمْوَالُـهُمْ فـي النَّـاسِ مِنْـهُمْ تَظَلَّـمُ[1]

وقوله:

تَظَلَّـمَ المَـالُ والأعْـداءُ مِـنْ يَـدِهِ لا زالَ للمَـالِ والأعْـداءِ ظَلاَّمـا[2]

يتمحور التشخيص في هذين البيتين حول المال، الذي يؤكد الشاعر من خلاله فكرة تكشف أبعادها الدلالية عن كرم متأصل في الممدوح يتعدى حدود الوصف، والشاعر وفق هذا التشكيل الحسي، استطاع أن يحتوي اللغة ويوجهها لخدمته في إطار خلق مجموعه في العلاقات المتفاعلة التي يمكن تحديدها بـ :-

- علاقات تنافريه: وتبنى على المستوى المادي بين الممدوح والمال.
- علاقات تلاحميه: وتبنى على المستوى الروحي بين المال وأعداء الممدوح.

ففي البيت الأول ينفي الشاعر الظلم عن الممدوح في إطاره العام، ثم يثبته في موقفين ،والإثبات فيهما نفي بحد ذاته لأنهما يؤكدان كرم الممدوح وقوته.

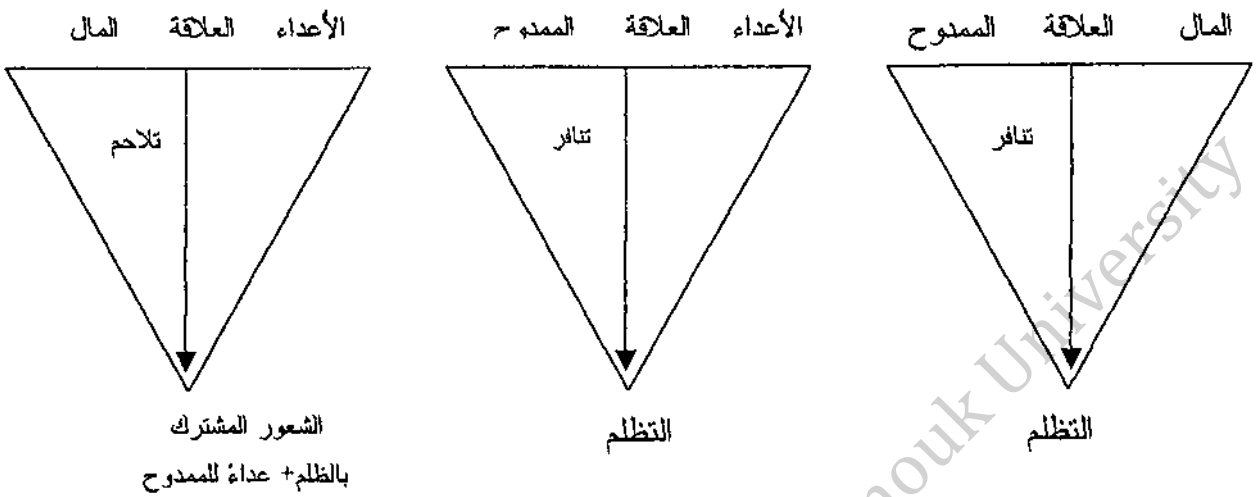
أما في البيت الثاني ،فان الشاعر يثبت استمرار صفة الظلم في ممدوحه في مثل هذين الموقفين ،مؤكداً إيجابية الظلم وفق أسلوب بلاغي يثبت معه استمرار فعل الخير عند فئة قليلة يمثلها الممدوح ،والرسم الآتي يوضح تفاعل العلاقات لإثبات الدلالة:-

---

(١) ديوان مسلم: ١٨١.

(٢) المصدر نفسه: ص٦٤.

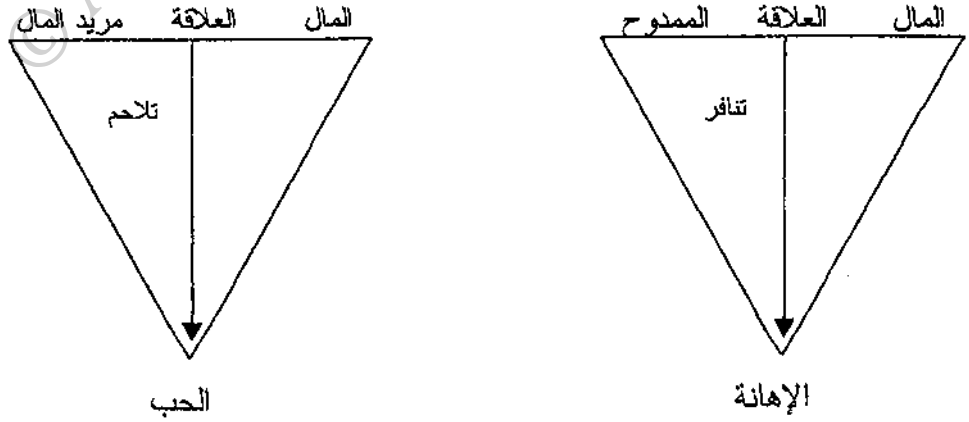
© Arabic Digital Library-Yarmouk University



ومن قوله في تشخيص المال أيضا:

فَتَـــىً تُـــهينُ رِقـــــابَ المَـــــالِ رَاحَتُـــــهُ إذا أتاهـــــا مُريـــــدُ المَـــــالِ يَبْغِيـــــها.[1]

فالشاعر في هـــذا البيت يقيم علاقة التنافر بين المال والممـــدوح علـــى المســـتوى الروحي ،لكنه يبنيها على الإهانة حين يوقع فعل الإهانة من راحة الممدوح على المال ليثبـــت عطاء ممدوحه، أما العلاقة بين المال ومريديه فتقوم على المستوى المادي غـــير أن الشـــاعر يجعل قوامها الحب، وتتضح العلاقتان وفق نموذج الرسم التالي:



(١)ديوان مسلم : ص ٢١٧ .

© Arabic Digital Library Yarmouk University

إن خلق مثل هذا المزيج من العلاقات المتضادة باعتماد أسلوب التشخيص، مكّن الشاعر من بناء صورة فنية متلاحمة استطاع الشاعر معها الوصول إلى أعماق دلالية قادرة على تحقيق الهدف.

ومن مظاهر تشخيص الجمادات قوله في رثاء "يزيد بن مزيد":

قبرٌ "ببرذعة" استسرَّ ضريحُهُ خَطَراً تقاصرُ دونَه الأخطارُ
أجَلٌ تنافَسَهُ الحِمام وحفرةٌ نفِستْ عليها وجهَكَ الأحفارُ[1]

فالشاعر في هذين البيتين يوظف التشخيص لرسم صورة مروعة للحدث، فيجعل من قبر يزيد إنساناً ثم يضفي عليه مشاعره عندما يحمله مسؤولية الكشف عن أكثر الأحداث خطورة وتعاظماً، وتأتي سرية الإعلان خشية ردود الفعل التي يفترض أن تكون بمستوى المصاب ،وكأن مسلماً يمهد للحدث قبل انتشاره، ويخدمه هذا التمهيد على صعيدين: يبرز أحدهما عظمة المصاب إلى درجة يشعر معها المتلقي أن لا طاقة للبشر بتحمله، ويفعّل ثانيهما قدرة الشاعر على نقل أحاسيسه إلى مادة اللغة وفق تشكيل حسي نشعر معه ببراعة الأداء.

وتتوالى جماليات التشخيص في التعبير عن المصاب حين يجعل الشاعر من الموت والقبور أُناساً يتنافسون على جثمان يزيد، ويحسد بعضهم بعضاً على الفوز بهذا الجثمان، والشاعر وفق هذا التعبير يضفي المشاعر الإنسانية على المعنويات والجمادات ليؤكد البصمات التي تركها يزيد بعد موته ،والتي أصبحت هاجساً يسيطر على مشاعر الناس وأحاسيسهم مما يدفعهم للتواصل معه ذهنياً بعد موته، ومثل هذه المعاني في إثبات التواصل بين المرثي ومحبيه على المستوى الروحي ،تتكشف عند الشاعر بشكل مباشر في مقطوعة رثائية، يقول فيها:

([1])ذيل ديوان مسلم: ص٣١٣.
برذعة: بلدٌ في أقصى أذربيجان، توفي فيها يزيد. كما جاء في معجم البلدان لياقوت الحموي.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أمـــا القبـــــورُ فإنـــــهنّ أوانِـــــسٌ بِجـــوارِ قـــبرِكَ والديـــــارُ قبـــــورُ
عَمَـــتْ فَواضِلُـــهُ وعـــمَّ مصابُـــــهُ فالنّـــاسُ فيـــــهِ كلُّـــــهمْ مـــــأجورُ
ردّتْ صَنائِعُـــــهُ إليْـــــهِ حَياتَـــــهُ فَكأنَّـــهُ مِـــن نشـــرِها منشـــــورُ[1]

ففي هذه الأبيات يشخص الشاعر من القبور المحيطة بقبر المرثي أناســـاً يستأنســـون بقبره على وجه الخصوص، وكأن مسلماً يعكس واقع الحياة التي كان يمثلها المرثي في حياتـــه ليعبر عن استمرارية التواصل مع الفقيد بعد مماته، ويؤكد مثل هذا التواصل ما يذهـــب إليـــه الشاعر من تعميم لفضائل الممدوح في حياته يقابله تعميم آخر يكشف عـــن مقـــدار الفجيعـــة وشمول تأثيرها بعد مماته، وبالتالي يفترض الشاعر أن انتشار الفجيعة بهذا المقدار هو أمـــر حتمي تفرضه عطايا وفضائل المرثي قبل موته، ومثل هذا الافتراض يقود الشاعر إلى نتيجـــة حتمية مؤداها غياب الفقيد مادياً وحضوره ذهنياً ووجدانياً.

ومن مظاهر تشخيص الجمادات قوله في الخمر:

أديـــري علـــيَّ الـــرّاحَ ســـــاقِيةَ الخَمْـــــرِ ولا تَسْأليني واســـألي الكـــأسَ عَـــنْ أمْـــري
كأنَّكِ بَـــــي قَـــدْ أظـــهرتْ مُضمَـــرَ الحشـــا لكِ الكأسُ حتّـــى أطْلَعَتْـــكِ علَـــى سِـــرّي[2]

يبدأ الشاعر الأبيات بتوتر حاد يكشف عن قلق واهتزازات شعورية عميقة يعبر عنـــها بالتكرار الطلبي الموجه إلى الساقية بأسلوبي الأمر والنهي، وكأنه يريد الانفلات مـــن عقـــال الزمن بمساعدة الخمر هروباً من وضع قائم يرفض الكشف عنه، وبالتالي يلجأ الشـــاعر إلـــى التشخيص ليعيد إلى نفسه شيئاً من التوازن، فيرى في الكأس صديقاً يضفـــي عليـــه مشـــاعره

([1])ذيل ديوان مسلم: ٣١٧.
([2])ديوان مسلم : ص١٠٣.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لينتقل تدريجياً من عالم المعاناة إلى عالم اللذه، ومن هنا يُحمّل الكأس مسؤولية الإجابة عن تساؤل الساقية التي تمثل عنصراً من عناصر عالمه الجديد.

والتشخيص عند مسلم لا يقف عند حدود غرض من الأغراض، بل هو حركة حرة، يفعلها الشاعر حيث يشاء، ليجعل من الصورة قلباً نابضاً تمتد شرايينه إلى كل جزء من أجزاءها، فترى بها السيوف تنتقل من طور الجمود إلى طور الحركة والحياة، يقول مسلم:

وبيضٍ مَصُونَاتِ الجلاءِ كأنّها جِباهُ العَذارى قَرّطَتْها الوَذائِلُ
إذا خَطَبَتْها الحَرْبُ كانَ مُهُورَها صُبابَةُ ما ضَمَّ الطُّلا والمفاصِلُ[1]

فالشاعر يشخص مظاهر الحرب في إطار تشكيل وجداني ،تصبح معه" السيوف فتيات تخطبهنّ الحرب وتمهرهنّ رؤوس الأبطال"[2].

سادسا : السماوي المرئي:

والتشخيص عند مسلم يمتد بامتداد النظر، وينتقل من موجودات الأرض إلى موجودات السماء، فتراها شاخصة حية، يسمو إليها الشاعر بفكره ووجدانه، فتشاركه أحاسيسه مشاركة الإنسان للإنسان، انظر إليه حيث يقول:

فَبِتُّ أُسِرُّ البَدْرَ طَوْراً حَدِيثَها وطَوراً أُناجي البَدْرَ أحْسَبُها البَدْرا
إلى أنْ رأيْتُ اللّيلَ مِنكشِفَ الدُّجى يُوَدِّعُ في ظَلْمائِهِ الأنجُمِ الزُّهْرا[3]

يتحدث مسلم في هذين البيتين عن ليلة من التواصل مع محبوبته، فتلتهب مشاعره وأحاسيسه ويمتزج زمن الوصل بنشوة اللذة، وحينها يرتقي بمحبوبته إلى مستوى البدر

([1])ديوان مسلم: ص٢٨٣.
([2])الرباعي: مسلم بن الوليد، ص٢٣٠.
([3])ديوان مسلم: ص٤٥-٤٦.

الجلاء:الصقل
الوذائل:الفضه
الطّلا:جوانب الأعناق

© Arabic Digital Library Yarmouk University

فيشخص منه إنساناً يحاول أن يكتمه سر الحديث، لكنه في لحظة لا شعورية وتحت تأثير اللذة يرى فيه محبوبته ،فيناجيه مناجاة الأحبة كاشفاً سره ودفائن نفسه.

ومما يلفت الانتباه في هذا البيت التوالف الأسلوبي المكثف في التعامل مع لفظة (البدر) كمحور تقوم عليه الدلالة فيشخصه تارة ،ويكرره تارة أخرى مجانساً ومؤكداً ورادفاً عجز البيت على صدره ،وبمثل هذا التلاحم الأسلوبي يعبر مسلم عن مشاعر الغبطة والفرح، فتبدو حركات النفس وانفعالاتها ماثلة في البيت لفظاً وإيقاعاً ودلالة.

وفي البيت الثاني يعلن مسلم عن انتهاء زمن اللذة عندما يرسم بتشخيصه صورة حسية لليل والنجوم في لحظة وداع ،تنتقل فيها مشاعر المحبين إلى مظاهر الكون.

ويناجي مسلم النجم معبراً عن معاناة العاشق في صراعه مع الزمن، فيقول:

فَبَاتَ يُنَاجِي النَّجْمَ حتَّى كأنَّمَا يخَالِسُ عَيْنَيْهِ الكَرى لَيْلُ أرْمَدِ[1]

يرسم مسلم في هذا البيت صورة لمعاناة الهجر التي يشعر معها العاشق بثقل الزمن على نفسه، فيشخص من النجم إنساناً يسامره الحديث، ومن الليل إنساناً يخالسه النوم، وفي عملية تبادلية بين الليل والعاشق يبنيها مسلم على الصراع الحسي بين الاثنين، يستطيع الليل أن يحصل على مراده ،فتبدو عليه علامات النعاس عندما يصفه الشاعر بالرمد ،وحينها يصبح الليل إنساناً والإنسان (العاشق) ليلاً.

والنجم أحياناً لا يلبي طموح الشاعر في إثبات تواصله والكشف عن تلهفه على اللذة يقول:

ولَيْلَةٍ مَا يكَادُ النَّجْمُ يَسْهَرُهَا سَامَرْتُهَا بقتُول الدلِّ مِفتَانِ[2]

([1])ديوان مسلم: ص٧٠.

([2])المصدر نفسه:ص ١٢٣.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فالشاعر في هذا البيت يدفعه تلهّفه على اللذة إلى إيداء نشاط منقطع النظـــير، مبديـاً تصالحه مع الليل في إطار أسلوب تشخيصي، يجعل فيه النجم إنساناً ويثبت لنفسه قدرة تفـــوق قدرة النجم على السهر في ليلة كهذه الليلة.

ومن التشخيص قوله في شرب يوم الدجن:

ويـــومٍ كـــأنَّ الشـــمسَ فيـــهِ مَريضَـــةٌ مـــن الدَّجْـــنِ مطْلـــولِ الضُحـــى والظَّـــهائرِ
جَمَعْـــتُ لَـــهُ الأشـــتاتَ مـــن كـــلِّ لـــذَّةٍ وأمســـكتُ مـــنْ أنفاسِـــــها بـــــالمزاهَرِ[1]

يرسم الشاعر صورة حسية بصرية تتناعم وجوه الانفعالي، فيشخص من الشمس فتـــاة مريضة رغبة في حجب الأجواء التي يعيشها مع صحبه، وبالتـــالي يشـــكل الجـــو المناســـب لتعاطي الخمر والملذات.

مما سبق تتضح فاعلية أسلوب التشخيص في خلق نظام لغوي ،يكسب الصورة الأدبية قدرة عالية على إظهار الدلالة والتفاعل مع المواقف الشعورية التي يعيشها المبدع.

([1])ذيل ديوان مسلم: ص٣٢٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الفصل الثالث

التضمين العروضي

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

التضمين: أهميته وفلسفته

ينشأ التضمين العروضي عن مواقف انفعالية نفسية يعيشها المبدع، ويصبح معها البيت الشعري وفق ضوابطه الإيقاعية عاجزاً عن استيعاب دلالات الموقف، ومن ثـــمَّ تنفلت ذات الشاعر مجاوزة حدود البيت الشعري إلى غيره من الأبيات ،لتمكنـــه مـــن تحقيق القيم الدلالية التي يعجز عن استيعابها البيت اعتماداً على الوقفة العروضية.

والحديث عن التضمين من هذا المنظور يكشف عن فاعلية فنية لا تُمكنّ المبـــدع من إثارة موقفه الانفعالي في إطار تشكيل لغوي خاص يحقق للفكرة انسيابها وللمشـــاعر تدفقها فحسب، بل يعمل على إنتاج قصائد يمتد فضاؤها الشعري وتكتسب بواسطته قـــوة التلاحم والانسجام ،بله كما يقول يوسف بكار:" خطوة نحو وحـــدة القصيـــدة وترابـــط أجزائها وتسلسل معانيها[١]" ،كما انه يساهم في مزج تراكيب ومفردات الخطاب التـــي تنزع إلى فقد محيطها وتذوب في مجموع غير قابل للتحليل[٢].

يرى الكثير من النقاد أن ظاهرة التضمين العروضي تتصل اتصالا وثيقا بإنشـــاد الشعر،[٣] ذلك أن العملية الشعرية تجري في مستويي اللغة معـــاً:المســـتوى الصوتـــي والمستوى الدلالي، ويدخل النظم بوصفه أحد المقومـــات الشـــعرية ضمـــن المســـتوى الصوتي، إلا أنه لا يوجد إلا كعلاقة بين الصوت والمعنى[٤] 'فالشـــعر يقـــوم برصـــف سلاسل من الكلمات المختلفة صوتياً غير أن العروض يلصق فـــوق خـــط الاختـــلاف الدلالي سلاسل من التماثلات الصوتية[٥].

---

(١) بكار: اتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري، ص ٣٥٤.

(٢) انظر. كوهن: بنية اللغة الشعرية، ص ٩٧.

(٣)انظر:ربابعة: قراءة أسلوبية في الشعر الجاهلي، ص ١١٠.

(٤) انظر. كوهن: بنية اللغة الشعرية، ص ٥١-٥٢.

(٥) انظر. المرجع نفسه: ص ٩٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ومن هنا ينشأ تعارض بين الوقفة العروضية والوقفة الدلاليـــة يـــترتب عليـــه تعارض آخر بين مستويي الإنشاد: الدلالي والصوتي، فالصوت يخلق خللاً في التـوازي مع المعنى، وهذا يعني إما إنشاداً يتعامل مع الوقفات الدلالية أو إنشـــاداً يتعـــامل مـــع الوقفات الصوتية، والمحصلة اختلال ينتج عن فقدان الموازاة بين الوقفتين، إذ يصبـــح البيت الشعري مفتقرا إلى تقديم معنى تاماً[١] ذلك أن الوقوف على الـــروي فـــي حالـــة التضمين لا يحقق للجملة اكتمالها وتمام معناها، كما أن التراكيب النحوية لا تكون بمنأى عن هذا الاختلال، وهكذا ينشأ التضمين.

التضمين في النقد العربي القديم:

التضمين لغة:" الكفيل، وضمن الشيء وبه ضَمْناً وضماناً كفل به، وضمّنه إيـاه: كفلّه، يقال: ضمنت الشيء أضمنه ضماناً فأنا ضامن وهو مضمون، وضمّن الشـــيءُ: أوْدَعه إياه"[٢]

أما في الاصطلاح فهو" أن يبنى بيت على كلام يكون معناه في بيت يتلوه مـــن بعده مقتضيا له"،[٣] أو كما يقول ابن رشيق " أن تتعلق القافية أو لفظة مما قبلـــها بمـــا بعدها"[٤]، و الشائع عند النقاد أن الثاني عيب والأول ليس معيباً ،يؤكد ذلك ما يذهـــب إليه علي بن هارون عندما يستقبح قول النابغة:

وَ هُمْ وَرَدُوا الجِفارَ على تمـيـــــــــمٍ وَ هُـمْ أصحـابُ يـومَ عُكـاظَ إنـــــي
شَهِدْتُ لهمْ مواطِنَ صالحـــــــــــاتٍ أتينَـهُمُ بحسـنِ الـــوُدّ منـــــــــي

---

(١) انظر. كوهن: بنية اللغة الشعرية، ص٥٧-٦٠، وللاستزادة انظر.الصفحات، ص ٧٠-٧٢.

(٢) ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم: لسان العرب، مج ١٣ مادة ضمن.

(٣) المرزباني، ابو عبدالله محمد بن عمران بن موسى: الموشح، تحقيق وتقديم محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية، ط١، بيروت ١٩٩٥، ص ٣٥.

(٤) ابن رشيق: العمدة في صناعة الشعر ونقده، ص١٢٣.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ثم يستحسن قول امرئ القيس:

وَ تَعرفُ فيه من أبيهِ شمائـــــــــــــلا ومن خالـــهِ وَمِـنْ يزيـدَ ومـن حُجُـرْ

سماحةَ ذا وبـــرٍّ ذا ووفـــــــــاءَ ذا ونـــائلَ ذا إذا صَحَـــا وإذا سَكِـــــرْ

فقول أمرئ القيس لا يعده الناقد معيبا وإن كان مضمناً، ذلك أن التضميـــن لـــم يَحْتُل قافية البيت كما في قول النابغة ،وهذا عند نقاد الشعر يسمى اقتضـــاء ،وهـــو: أن يكون في الأول اقتضاء للثاني وفي الثاني افتقار إلى الأول[1].

لقد استحوذ التضمين العروضي- بوصفه نمطاً أسلوبياً واسع الانتشار في الشعر العربي القديم- على اهتمام الكثير من النقاد والبلاغيين، الذين رأوا فيه ظاهرة خليقـــة بالكشف والتبيين، غير أن جُلَّ أحكامهم في هذا المجال اقتصرت على الجانب الوصفـي ولم ترق إلى التعليل العلمي المسوغ، وكان منطلقهم في التعبير عن رؤيتهم وحدة البيت واستقلاله النسبي ،وعبروا عن ذلك فيما أسموه حسن النسق، وهو أن تأتي" الأبيات مـن الشعر متتاليات متلاحمات تلاحماً سليما مستحسنا لا معيباً مستهجناً، والمستحسن مـــن ذلك أن يكون كل بيت إذا أفرد قام بنفسه واستقل معناه بلفظه، وأن رَدفه مجاوره صـــار بمنزلة البيت الواحد، بحيث يعتقد السامع أنهما إذا انفصلا تجزأ حسنهما ونقص كمالهما و تقسم معناهما، وهما ليسا كذلك بل حالهما في الحسن وتمـــام المعنـــى مـــع الأفـــراد والافتراق، كحالهما مع الالتئام والاجتماع،[2]" ويبدو أن مثل هذه الرؤية القاصرة فـــي التعامل مع النص الشعري، جعلت الكثير من النقاد يعيبون هذه الظاهرة و ينظرون إلى البيت بوصفه مقياسا لحسن الأداء بصورة من الاستقلالية في تعاطيه مع المعنـــى إلـــى جانب استقلاله في تفعيلاته وموسيقاه، وبذلك ظلوا ينشدون المتعة الفنية في كـــل بيـــت على حدة حتى أصبح من السهل اليسير نقل البيت من موضعه حيث وضعه الشاعر إلى

---

(١)انظر. المزرباني، الموشح، ص٥٤.

(٢) ابن أبي الأصبع: تحرير التحبير، ص ٤٢٥.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

موضع آخر، من غير أن تحس شيئاً من الاضطراب في تتابع الأبيات، أو من غير أن تحس أنك أفسدت على الشاعر نظمه وتأليفه أو أفسدت معانيه وصوره[1].

وممن عابوا هذه الظاهرة وكانت لهم مآخذ عليها ابن سلام الجمحي (ت٢٣١ هـ)، فقد امتدح البيت المستغني بنفسه وسماه البيت المقلّد ،وانطلاقا من ذلك عقد موازنة بين الشعراء وراح يختار من أبياتهم ما يحقق هذه الرؤية،[2] ويذهب آخرون إلى أن التركيز على وحدة البيت- وهو أصغر وحدات العمل الشعري - انبثق من فكرة المثل السائر ،انطلاقا من صفة الإيجاز التي يسهل معها حفظ البيت من الشعر واستحضاره في أحوال ومواقف مماثلة، فثعلب (ت ٢٩١ هـ) يعد هذا النوع من الأشعار قريباً من البلاغة ومحموداً عند أهل الرواية وشبيه بالأمثال السائرة[3] و تعصبه لهذا النوع من الشعر هو ما حدا ببسام قطوس إلى القول أن" النقاد- ومنهم ثعلب- كانوا يحسبون لهذا النوع من الأبيات قيمة جمالية تطلب لذاتها، فقد جاءت معظم استشهادات ثعلب بأبيات مفردة سائرة على الألسن،"[4] كما أن مثل هذا الميل إلى وحدة البيت كان إحدى المرتكزات المهمة التي اعتمدها النقاد الانطباعيون في مفاضلتهم بين الشعراء، مما دفع بدوي طبانة إلى القول،:" وكان هذا هو السر في وصفهم فلاناً من الشعراء بأنه أشعر الشعراء ببيته كذا وأن أغزل بيت قول فلان وامدح بيت و أهجى بيت..."[5] ولم يقف ثعلب عندهذاالحد في تفضيله لوحدةالبيت،فقد ذهب إلى أبعد من ذلك حين فضّل أن

---

(١) انظر طبانة، بدوي: التيارات المعاصرة في النقد الأدبي، مكتبة الانجلو المصرية، ط٢، القاهرة. ١٩٧٠م، ص ٤٢٤.

(٢) انظر الجمحي، محمد بن سلام: طبقات فحول الشعراء، قرأه وشرحه محمد محمود شاكر، ج١، مطبعة المدني، القاهرة ١٩٥٢م، ص ٣٦٠ -٣٦١ .

(٣)أنظر. ثعلب، ابو العباس احمد بن يحيى: قواعد الشعر، تحقيق رمضان عبد التواب، دار المعرفة، القاهرة ١٩٦٦م، ص٧١-٧٢.

(٤)قطوس، بسام: وحدة القصيدة في النقد العربي الحديث، دراسة في تطور المفهوم واتجاهات النقاد المعاصرين، مؤسسة حمادة للخدمات، ط١، اربد - الأردن، ١٩٩٩م، ص ١٣٤.

(٥) طبانه: التيارات المعاصرة في النقد الأدبي، ص ٤٢٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يتم المعنى في صدر البيت دون عجزه فيما أسماه البيت الأغر، يقول:" والأبيات الغـــر وأحدها أغر، وهو ما نجم من صدر البيت بتمام معناه دون عجزه وكان لو طُرحَ أخـوه لأغنى أوله بوضوح دلالته،"[1] و يؤكد أبو بكر الصولي (ت٣٣٥ هـــ) هـذا العيـب صراحة بقوله: والمضمن عيب شديد في الشعر وخير الشعر ما قـام بنفسـه، وخـير الأبيات عندهم ما كفى بعضه دون بعض،"[2] أما قدامة بن جعفر (ت ٣٢٧ هـ) فقد عدَّ هذا العيب من عيوب ائتلاف المعنى والوزن معا وسماه "المبتور" ،حيث عرفه بقولـه: "هو أن يطول المعنى عن أن يحتمل العروض تمامه في بيت واحد فيقطعه بالقافية ويتمه في البيت الثاني،"[3] و يكشف هذا التعريف عن المفهوم الاصطلاحي للتضميـن الـذي يصبح بمقتضاه البيت الشعري اعتمادا على وقفته العروضية عـاجزا عـن اسـتيعاب المعنى ،فيضطر الشاعر إلى تجاوز البيت لإيفاء الدلالة وتحقيق المعنى، ويسوق قدامـة للتمثيل على ذلك قول عروة بن الورد:

فَلَوْ كَاليومِ كَانَ عَلـيَّ أمَـــــــــرِي وَمَـنْ لَـكَ بِـالتدبرِ فـي الأمـــــــورِ
إذاً لَمَلَكْـتُ عِصْمَـةَ أمِّ وهـــــــــبٍ عَلى ما كـــانَ مِـنْ حَسَـكِ الصُـــدورِ

فالبيت الأول ليس قائما بنفسه في المعنى فأتى البيت الثـاني ليتممـه،[4] ومـن العيابين لهذه الظاهرة أبو هلال العسكري (ت ٣٩٥ هـ) الذي عرف التضمين بقولـه: أن يكون الفصل الأول مفتقرا إلى الفصل الثاني والبيت الأول محتاجاً إلى البيت الأخير كقول الشاعر:

---

(١) ثعلب: قواعد الشعر، ص ٧٦.

(٢) المرزباني: الموشح، ص ٣٠١.

(٣) أبو الفرج، قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلميـة، بـيروت- لبنان د. ت، ص ٢٠٩.

(٤) انظر. قدامه: نقد الشعر: ص٢٠٩.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

كـأنَّ القَلـبَ لَيْلَـة قيـلَ يُغـدى بَلْيلـى العَامِريّـة أو يُـراحُ
قَطَاة غَرَّهـا شَـرَكٌ فباتـتْ تجاذِبُـهُ وقَـدْ عَلِـقَ الجنـاحُ

يعلق الناقد على البيتين قائلا: فلم يتم المعنى في البيت الأول حتى أتمه في البيت الثاني وهو قبيح،[1] فالناقد يصدر حكما وصفيا صريحا بالتعييب من غير تعليل مقنـع، ومدار هذا الحكم تعكسه رؤية عامة مفادها الخلخلة الناتجة عن فقـدان التـوازي بيـن الوقفتين العروضية والدلالية، رغم أن هذه الظاهرة قد تكشف عن إحساس عميق يمنـح رؤية الشاعر أفقاً واسعا في التعاطي مع الموقف الانفعالي ،وبالتالي تجعل مـن عملـه الأدبي اكثر تماسكاً وانسجاماً وتأثيراً، وهذا ما حدا بالشاعر إلى إثارة مواقف تتفـاعل فيها جوانب التشكيل الإبداعي على المستوى النحوي والبلاغي لإثارة نوع من التوحـد بين البيتين عبر أداة الربط كأنَّ.

و يذهب ابن رشيق القيرواني (ت ٤٦٣ هـ) إلى أن التضمين عيب من عيوب القافية ،غير أنه يكشف عن مستويات لهذا العيب ويجعله منوطاً بمقـدار بُعْـد اللفظـة المتعلقة بالبيت التالي، يقول:" كلما كانت اللفظة المتعلقة بالبيت الثاني بعيدة من القافيـة كان أسهل عيبا" ،ويسوق للتعبير عن تباين هذه العيوب أمثلة من الشعر للنابغة و زهـير وابن هرمة ،ويرى أن أكثرها عيبا يتمثل في قول النابغة الذبياني:

وَهُـمْ وَرَدوا الجِفـار علـى تميـمٍ وَ هُـمْ اصحـابُ يـومَ عُكـاظَ انـي
شَـهدتُ لـهم مواطـن صالحـاتٍ وثقـتُ لَـهُم بحسـنِ الظَّـنِ مِنْـي[2]

---

(١)انظر. العسكري: كتاب الصناعتين، ص ٤٧.

(٢) انظر. ابن رشيق: العمدة، ص ١٢٣.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

بيد أن ما يذهب إليه ابن رشيق في البيتين السابقين لا يروق لموسى ربابعة الذي يرى في الضمير (أني) علامة متميزة من التوظيف الأدائي يفعلها الجانب السياقي للنص مرجعيته البيتين، حيث تدخل ذات الشاعر في إطار شريحة الفخر بالقبيلة شعوراً بالذات الفاعلة على هذا المستوى،[1] أما أدنى درجات العيب لهذه الظاهرة عند الناقد فهي مقبولة عنده بشرط الإجادة، يقول:" وربما حالة بين بيتي التضمين أبيات كثيرة بقدر ما يتسع الكلام وينبسط الشاعر في المعاني ولا يضره ذلك إذا أجاد،"[2] غير انه لا يستحسن أو يجيز هذه الظاهرة إلا في مواضع محدودة وإنْ كان يفضل البيت المستقل القائم بذاته ،يؤكد ذلك قوله:" ومن الناس من يستحسن الشعر مبنياً بعضه على بعض وأنا استحسن أن يكون كل بيت قائما بنفسه لا يحتاج إلى ما قبله ولا إلى ما بعده، وما سوى ذلك فهو تقصير إلا في مواضع معروفة مثل الحكايات"[3]

و يذهب ابن سنان الخفاجي (ت ٤٦٦هـ) مذهب ابن رشيق في إدراجه التضمين في باب عيوب القافية، والتضمين عنده:" ألاّ تستقل الكلمة التي هي القافية بالمعنى حتى تكون موصولة بما في أول البيت الثاني،"[4] ويمثل على ذلك ببيتي النابغة سالفي الذكر ذلك أن العيب في هذين البيتين من وجهة نظر الكثير من النقاد بيّن وظاهر لشدة تعلق قافية البيت الأول بالبيت الثاني، وكان ابن سنان قد ادرج عيبا آخر من عيوب القافية يجري التضمين مجراه، غير انه ارتأى معالجته بشكل مستقل فيما أسماه المجاز، وقد أكد يوسف بكار انفراد الناقد بذكره[5] والمجاز كما عرفه الناقد: "أن يتم

---

(1) انظر. ربابعة: قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، ص ٧٦-٧٧.

(2) ابن رشيق: العمدة، ص ١٢٣.

(3) المصدر نفسه: ص ١٨١.

(4) الخفاجي، عبد الله بن محمد بن سعيد بن سنان: سر الفصاحة، دار الكتب العلمية، ط١، بيروت- لبنان ١٩٨٢م، ص ١٨٧.

(5) انظر. بكار، يوسف: بناء القصيدة في النقد العربي القديم، دار الأندلس، ط٢، بيروت- لبنان ١٩٨٢م، ص ١٨٩.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

البيت ولا تتم الكلمة التي منها القافية حتى يكون تمامها في البيت الثاني،" من مثل أبيات يذكر ابن سنان أن أبا العلاء كتبها إليه، اذكر منها قوله:

شَبيه بابنِ يَعقوبَ ولكنْ لَمْ يَكُنْ يو
سُفَ يَشربُ الخمَرَ ولا يَزْني ولا يو
سعُ الأمواه بالقهوَ ةِ مزجاً لم يكنْ دو
نَ في صبحٍ وامساءِ وَهَذا مفكرٌ يو
شكُ .... (١)

فالعيب في هذه الأبيات بين وظاهر ،وهذا ما دعا يوسف بكار إلى القول: "الحقيقة أن ابن سنان محق في عدّ هذا اللون عيباً ذلك أن مظاهر العبث و التلاعب بادية ظاهرة"(٢).

مما سبق، نستيقن أن الغالبية العظمى من النقاد القدماء نظروا إلى ظاهرة التضمين العروضي على أنها عيب، يجدر بالشاعر الابتعاد عنه، وقد رسخت لديهم هذه النظرة من إيمان مطلق بوحدة البيت واستقلاله حفاظا على نسق التناسب الذي بنيت عليه القصيدة العربية القديمة ،وتجذيرا للإسهامات النقدية التي تأصلت مفاهيمها الأولى مع بدايات النقد الانطباعي، غير أن مثل هذه النظرة على كثرتها وشيوعها لا تعد من المقاييس الثابتة التي لا يمكن الخروج عليها، فقد عكس بعض النقاد والعروضيين رؤية مغايرة، كشفت عن ضرورة التلاحم والتماسك والانسجام بين وحدات العمل الأدبي، وكانت آرائهم النقدية توحي بقبول هذه الظاهرة ،بل ذهب بعضهم إلى استحسانها

---

(١) الخفاجي: سر الفصاحة، ص ١٨٦

(٢) انظر. بكار، يوسف: بناء القصيدة في النقد العربي القديم، ص١٨٩.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

تصريحا لا تلميحا ،ومن هؤلاء الأخفـــــــــش (ت ٢١٥ هـــ)، [١] أما ابن قتيـــبة (ت ٢٧٦ هـــ) فقد ضمن كتابه الشعر والشعراء حوارين يؤكدان اهتمام نقـــاد العـــرب بتتابع الأبيات ولزوم ترابطها في النص الشعري، فالحوار الأول، جرى علـــى لســـان شاعرين يؤكد أحدهما أنه الأشعر لأنه يقول البيت وأخاه ،بينما يقول الثاني البيت وابـــن عمه، فأفضلية الشعر كما تبدو من هذا الحوار تخضع لفكرة التلازم بين الأبيـــات ،ولا أقدر من التضمين على تفعيل مثل هذا التلازم والارتباط، و أدراك هذه الحقيقة دفع ابـن قتيبة إلى القول: "تتبين التكلف في الشعر أيضا بأن ترى البيت فيه مقرونا بغير جـــاره"، ويؤكد الحوار الثاني هذه النظرة عندما يطمئن عبدالله بن سالم رؤبة بقوله: مُتْ يا أبـــا الجحاف إذا شئت! فيرد عليه رؤبة قائلاً: وكيف ذلك؟ فيعلمه أنه سمع ابنه ينشد شـــعراً أعجب به، غير أن رؤية يبدي موقفاً من هذا الشعر عندما يقول:" ولكن ليـــس لشـــعره قران"[٢] وهذه العبارة هي بيت القصيد، فقد اخذ رؤبة على ابنه افتقار شعره إلى الترابط والتماسك وهذا يدل على تنبه النقاد إلى ضرورة الترابط بين أبيات الشعر في القصيـــدة، ذلك أن علامة جودة الشعر من منظورهم "أن تتابع أبياته وأن يكون كـــل بيـــت شـــديد الارتباط بما قبله وبما بعده كأنه أخوه"[٣] ،و هذا ما تستدعيه ظاهرة التضمين وما تؤكده نتاجاتها، بل يبدو أن تجاوز مثل هذه الظاهرة أو ما يجري مجراها أضحى علامة مـــن علامات التكلف التي لا يراعي معها تساوق الأبيات وارتباطها ببعض، وهذا ما يلمـــح إليه ابن طباطبا (ت ٣٢٢هـــ) في كتابه "عيار الشعر" عندما يتحدث عن بناء القصيـــدة، فهو يفترض من مؤلف الشعر أن ينسق بين أبيات قصيدته بأبيات تكون نظاما لها وسلكا جامعا لما تشتت منها ،فيكون بذلك كناظم الجوهر الذي يؤلف بين النفيـــس منـــها، ولا

---

(١) انظر. الأخفش، أبو الحسن سعيد بن مسعدة: كتاب القوافي، تحقيق عزة حسن، مطبعـــة وزارة الثقافـــة، دمشق ١٩٧٠م، ص ٦٥.

(٢) انظر. ابن قتيبة، عبدالله بن مسلم: الشعر والشعراء، دار الثقافة، بيروت– لبنان د. ت، ج١، ص ٣٤.

(٣) طبانة: التيارات المعاصرة في النقد الأدبي، ص ٤٢٦.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يشينها بأن يفاوت بين جواهرها في نظمها وتنسيقه،"[1] ويضيف في موقع آخر مؤكداً حرصه على تماسك أبيات القصيدة وحسن تناسقها، قائلاً:" وينبغي للشاعر أن يتأمل تأليف شعره وتنسيق أبياته ويقف على حسن تجاورها أو قبحه فيلائم بينها لتنتظم له معانيها ويتصل كلامه فيها،"[2] وما يجعله يبدو لنا اكثر حرصا على وحدة القصيدة وتنامي التداخل والتشابك بين أبياتها قوله:" و أحسن الشعر ما ينتظم فيه القول انتظاما يتسق به أوله مع آخره على ما ينسقه قائلة، فإن قدم بيت على بيت دخله الخلل، فإن الشعر إذا أسس تأسيس فصول الرسائل القائمة بأنفسها وكلمات الحكمة المستقلة بذاتها والأمثال السائرة الموسومة باختصارها لم يحسن نظمه، بل يجب أن تكون القصيدة كلها كلمة واحدة في اشتباه أولها بآخرها نسجا وحسنا،"[3] فالناقد وان لم يصرح باستحسانه أو قبوله للتضمين إلا انه يكشف جوهر المفهوم ويؤكد دلالته، وانطلاقا من ذلك نراه يخالف ما ذهب إليه ثعلب عندما استحسن من أبيات الشعر ما كان شبيها بالأمثال السائرة، فابن طباطبا ينظر إلى الشعر المؤسس تأسيس فصول الرسائل القائمة بذاتها أو الحكمة المستقلة بنفسها أو الأمثال السائرة الموسومة باختصارها نظرة سلبية ،ذلك أن مثل هذه المقاييس تقود الشاعر إلى نظم غير مستحسن.

ويأتي عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١ هـ) ليؤكد بصورة ملموسة وواضحة وقوفه إلى جانب من يستحسنون هذه الظاهرة التي تؤدي دوراً مباشراً وأساسياً في خلق نمط من التعاضد والتعاقد والانسجام في بنية النص، وصولا إلى ما نسميه بالوحدة العضوية، مما دفع يوسف بكار إلى القول:" وكان من الممكن جداً أن تبرز عنده فكرة الوحدة كأحسن ما تكون في النقد القديم"[4] وتشكل نظرية النظم منطلقا لصدور مثل هذه

---

(١) انظر. ابن طباطبا، الحسن محمد بن احمد: عيار الشعر، تحقيق عبد العزيز المانع، مطبعة المدني، القاهرة ١٩٩٠م، ص٨.

(٢) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص ٢٠٩.

(٣) المصدر نفسه: ص ٢١٣.

(٤) بكار: بناء القصيدة في النقد العربي القديم، ص ٣٠٠.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الأحكام ،حيث يكشف من خلالها الجرجاني- عن وعي واضح-لرؤيته لجمالية التوحد في العمل الأدبي ،وإن اقتصر في نظرته على التلاحم القائم على مستوى الجملة مع غيرها او البيت مع مجاوره، فمنذ الولوج إلى مقدمة كتابه (الشعر والشعراء) يكشف الناقد عن مفهومه للنظم الذي يتأتى من تعليق الكلم بعضها ببعض،[1] غير أن ما يمكن الوقوف عنده بوصفه تعبيرا ممثلا للظاهرة موضوع الفصل قوله:" وأعلم أن مما هو أصل في أن يدق النظر ويغمض المسلك في توخي المعاني التي عرفت ،أن تتحد أجزاء الكلام ويدخل بعضها في بعض ويشتد ارتباط ثان منها بأول .... وليس لما شأنه أن يجيء على هذا الوصف حد يحصره وقانون يحيط به، فإنه يجئ على وجوه شتى وأنحاء مختلفة" ،ويمثل الناقد على وجه من هذه الوجوه التي أشار إليها بقول كثير عزة:

وَ إِني وَ تِهيامي بعزَّةَ بَعدَما تَخليْتُ مما بَيْنَنا وتَخَلَّتِ
لكالمرتجِي ظِلَ الغَمامةِ كُلَّما تَبَوأَ مِنْها للمَقِيلِ اضْمَحَلَّتِ[2]

فالجرجاني وان لم يكشف بشكل صريح عن الظاهرة اصطلاحا إلا أنه مثلها معنى خير تمثيل، ووثقها استشهادا خير توثيق ولا أدل على عباراته و أمثلته من استحسان بيَّن لهذه الظاهرة وقوفاً عند حديثه عن اتحاد أجزاء الكلام وارتباطها أولا بثانٍ، وانتقالاً إلى استشهاده بهذين البيتين اللذين يفصحان عن التضمين العروضي روحاً ونصاً، غير أن اكثر النقاد وضوحاً في استحسانه للتضمين بدون منازع هو ابن الأثير (ت ٦٣٧ هـ) الذي ربما يكون- على حد تعبير يوسف بكار- قد تنبه إلى ما ذهب إليه الجرجاني من استحسان لهذه الظاهرة بوصفها وسيلة من وسائل الربط في البيت

---

(١) الجرجاني: دلائل الإعجاز، المقدمة (المدخل في دلائل الإعجاز) ص١.
(٢) انظر، المصدر نفسه: ص ٧٣-٧٤.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

و البيتين ونوعا من أنواع الصلة والترابط في الكلام،[1]حيث كشف ابن الأثير عن هـذا فيما أسماه تضمين الإسناد،وحدده بأنه ذلك الذي:" يقع في بيتين من الشعرأوفصلين مـن الكلام المنثور على أن يكون الأول منهما مسندا إلى الثاني فلا يقوم الأول بنفسـه و لا يتم معناه إلا بالثاني"[2] ،وهذا التضمين وإن كان معيباً عند كثير من النقـاد إلا أن ابـن الأثير يخالفهم في ذلك،فهو لا يجد فرقا بين تعلق الفقرتين في الكلام المنثـور وتعلـق البيتين من الشعر في الكلام المنظوم، يقول مؤكداً ذلـك فـي حديثـه عـن تضميـن الإسناد:"وهذا هو المعدود من عيوب الشعر وهو عندي غيرمعيب، لأنه إنْ كان سـبب عيبه أن يعلق البيت الأول على الثاني فليس ذلك بسبب يوجب عيبا، إذ لا فـرق بيـن البيتين من الشعر في تعلق أحدهما بالآخر و بين الفقرتين من الكلام المنثور في تغلـق إحداهما بالأخرى، لأن الشعر هو كل لفظ موزون مقفـى دلَّ علـى معنـى ،والكـلام المسجوع هو كل لفظ مقفى دلّ على معنى، فالفرق بينهما يقع في الوزن لا غـير،[3]" و يؤكد ابن الأثير وجهة نظرة مسترفداً بأيٍ من القرآن الكريم وشواهد من الشعر القديـم، فمن الفقر التي يرتبط بعضها ببعض ولا تفهم كل واحدة منهن إلا بالتي تليها قوله تعالى في سورة الصافات:" فأقبل بعضهم على بعض يتساءلون، قال قائل منهم إني كان لـي قرين ،يقول أءنك لمن المصدقين،أءذا متنا وكنا ترابا وعظاما أءنا لمدينـون"[4]،فتمثـل الظاهرة في هذه الآيات الكريمة من وجهة نظر الناقد يوازي تمثّلها في أبيات الشـعر، ولو كان ذلك عيباً لما وردت في كتاب الله عز وجل أما ورودها في الشعر فيمثل عليـه بقول امرئ القيس:

---

(١) انظر. بكار: بناء القصيدة في النقد العربي القديم، ص ٣٠٢.

(٢) ابن الأثير: المثل السائر، ج١، ص٢٠١.

(٣) المصدر نفسه، ص٢٠١.

(٤)سورة الصافات:الآيات٥٠ــ٥٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فَقُلْتُ لَهُ لمَّا تمطّى بصُلْبِهِ و أرْدَفَ أعجازاً وَنَاءَ بِكَلْكَلِ

ألاّ أيُّها الليلُ الطويلُ ألا انجلي بِصُبْحٍ وما الإصباح منكَ بأمْثَلِ

فالبيت الأول لم يقم بنفسه ولا يتم معناه إلا بالبيت الثاني[1] .

ومما هو جدير بالذكر في سياق الحديث عن هذه الظاهرة الإشارة إلى ظاهرة أخرى أطلق عليها النقاد والبلاغيون اسم (التفريع)، و لقد صنفها ابن أبي الإصبع المصري (ت٦٥٤ هـ) إلى صنفين يتعالق أحدهما والتضمين العروضي في جانب من جوانبه فيما اسماه بعض المتأخرين (بالنفي والجحود) ،حيث يُصدّر الشاعر كلامه باسم منفي بـ" ما" ،ثم يصف الاسم المنفي بمعظم أوصافه اللائقة به إما في الحسن أو القبح، ثم يجعله أصلا يفرع منه معنى في جملة من جار ومجرور، ويمثل الناقد على ذلك بقول الأعشى:

ما رَوْضَةٌ مِنْ رياضِ الحُزْنِ مُعْشِبَةٌ غَنّاءَ جَادَ عليها مُسْبِلٌ هَطِلّ

يُضاحِكُ الشمسَ مِنْها كَوكبٌ شرقٌ مُؤزّر بعميمِ النَّبْتِ مُكتَهِلُ

يَوماً بأطيبَ مِنْها طيب رائحةٍ ولا بِأحْسَنِ مِنْها إذْ دنا الأصلُ[2]

فقد منحت ظاهرة التفريع في هذه الأبيات الشاعر مستوى من التشكيل الأسلوبي القادر على تفعيل الصورة ،وإخراجها وفق نمط يسوده التلاحم والتوحد والانسجام تحقيقاً للرؤية الإبداعية ،في إطار تشكيل لغوي بدأ باسم منفي (ما روضة) وامتد المعنى إلى أن تم في البيت الثالث بالإخبار عن هذا الاسم عبر صورة الجار والمجرور (بأطيب)، وبالتالي اشتركت ثلاثة الأبيات في تمام المعنى.

---

(١) انظر ابن الأثير: المثل السائر، ج١، ص ٢٠١-٢٠٢

(٢) انظر. ابن أبي الإصبع: تحرير التحبير، ص٣٧٢-٣٧٣.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

في ضوء ما سبق، يمكن القول أن ظاهرة التضمين العروضي حظيت باهتمام بالغ في النقد العربي القديم، ورغم ما ذهب إليه معظم النقاد من تعييب لهذه الظاهرة، إلا أن استخدام الشعراء لها بقصد أو بغير قصد يكشف عن جوانب دلالية رمزية ،تجعل من الظاهرة محط اهتمام الدارسين، وبالتالي تبرز أهمية التضمين كظاهرة أسلوبية تمنح الشاعر بعدا من الأبعاد الفنية القادرة على بلورة رؤيته الإبداعية، فهل ساهمت هذه الظاهرة الأسلوبية في تحقيق رؤية مسلم؟ هذا ما سيحاول الباحث الوقوف عليه في هذا الفصل.

ظاهرة التضمين العروضي في شعر مسلم بن الوليد:

إن من يقرأ ديوان مسلم بن الوليد ويقف ملياً عند أبياته الشعرية، يشعر انه يمتلك من ناصية اللغة ما يجعله قادرا على تجاوز كل ما من شأنه أن يوقعه في دائرة العيب التي اقرّها النقد القديم، وأخص بالذكر التضمين العروضي الذي يميل معظم النقاد إلى تعييبه، لا سيما إذا تعلق هذا العيب بالقافية ،حيث يذكر عبد القادر الرباعي أن مسلماً:"حافظ على سلامة قافيته فجنّبها العيوب التي كانوا يعدونها من قبيح الضرورات في الشعر ،فلسنا نجد عنده الإقواء والإكفاء والتضمين"[1] ،أما التضمين الذي تتعالق معه الأبيات من الشعر لتمام المعنى واكتماله فلا تجده يطرد في شعر مسلم بشكل واسع ويعزو أحمد الكراعين ذلك إلى الالتزام" بطريقة القدماء في نظمهم ومعانيهم ،وهو كذلك يلتزم مثلهم وحدة البيت في غالب الأحيان"[2] ،غير أن هذا الالتزام الذي يتحدث عنه الكراعين لا يعدو ميلا نسبيا، لا يكشف بالضرورة عن حتمية إيمان مسلم بضرورة الابتعاد عن التضمين بوصفه عيبا يشين العمل الأدبي انطلاقا من إيمان القدماء بوحدة

([1]) الرباعي: مسلم بن الوليد، ص٢٩٢

([2]) الكراعين: اللغة في شعر مسلم بن الوليد، ص ٢٦٦ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

البيت، ذلك أن الشاعر وانْ لم يستخدم التضمين بشكل متزايد، إلاّ انه لم يهمل هذه الظاهرة إلى حد يمكن معه الأخذ بمثل هذا الاعتقاد، وما يمكن تناوله من أمثلة في سياق التطبيق يكشف عن استحسان الشاعر لتوظيف هذه الظاهرة أحياناً ،فمسلم في تشكيله الفني ينطلق من رؤية خاصة لا تخضع لمعطيات المواقف النقدية بالضرورة، يؤكد ذلك ما يذهب إليه عبد القادر الرباعي من أنّ مسلما سلك مذهب البديع وتحمل وزر ما ذهب إليه بعض النقاد من انه افسد الشعر بالتصنيع،[1] فإكثار الشاعر من مظاهر البديع رغم الانتقادات الحادة ،تكشف عن منظور خاص يخضع لرؤية إبداعية ذاتية تمثل خرقاً لمواقف نقدية مألوفة وشائعة، وما التضمين في شعره إلا صور من صورة هذا الخرق المعبر عن خصوصية التعامل مع المواقف الإبداعية، وبالتالي يمكن القول إن اعتماده التضمين العروضي في مواقف بعينها وتجاوزه في مواقف أخرى يستوي فيها وجوده وعدمه، يجسد فكرتين يتبناهما الشاعر:تثبت أولاهما قدرته على التعاطي مع مواقف إبداعية انطلاقاً من دائرة القوانين الصارمة التي نادى بها قدماء النقاد مع الحفاظ على مستوى عال من التواصل والانسجام بين الأبيات ،وتكشف ثانيتهما عن موقف الشاعر من هذه الظاهرة التي تنال استحسانه عندما تصبح معها لغة التشكيل الفني اكثر قدرة على تمثيل الفكرة المتدفقة من ذات الشاعر، انعكاسا لسلوكيات تؤججها مظاهر التفاعل بين الشعور ومؤثرات الموقف، ومن هنا فإن التضمين العروضي عند مسلم يشكل ظاهرة لافتة للنظر مع قلة شيوعها واطرادها، ذلك أنّ الشاعر يوظفها وفق سياق لغوي خاص، يحقق للفكرة نضجها وللرؤية اكتمالها.

والمتمعن في شعر مسلم بن الوليد، يجد أن معظم سياقات التشكيل المجسدة للظاهرة تأتي في إطار نموذجين، يمثل أحدهما –وهو الأكثر شيوعا– السياق اللغوي المتعلق "بواو ربّ"، أما الآخر فيأتي في سياق أسلوب الشرط، على أنّ هناك شذرات

---

(١)الرباعي:مسلم بن الوليد،٢٢١.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

من الأمثلة تأتي في سياقات: النداء وجملة القول والقسم وبعض التراكيب النحوية الأخرى المتعلقة بتمام الجملة وفق تركيبها الإسنادي.

التضمين المتعالق (المركب) :

إن اللافت للنظر في كثير من الأحيان، استثمار مسلم لهذه الظاهرة في القصيدة الواحدة غير مرة ،سواء كان ذلك متفرقا أم متتاليا ، وهو ما يؤكد بوضوح مـا تمت الإشارة إليه من أن مسلما يستحسن هذه الظاهرة أحياناً خلافا لما ذهب إليه الكراعين من التزامه بوحدة البيت، ومن مظاهر التضمين المتتابع في شعره، قوله في مقطوعة الغزل من قصيدة له في مدح هارون الرشيد:

وَسِرْبٍ من الأشجانِ يُطوي لـهُ الحشـى علـى شَـرَقٍ مَـنْ يلقَـهُ يتبلَّـدِ
بَعَثْـنَ إلـى خُلاّنِـهنَّ تحيَّـةً بألْحَـاظِ أبْصَـارٍ شـواهِدَ جُحَّـدَ
فلَمّا أشَرأ بَّـتْ صَبْـوَةٌ وَمَشَـى الـهَوَى بِـهنَّ وخيفـت بِوَحْـةُ المُتَجَلَّـدِ
صَفَحْـنَ قِيامـاً فَاسْـتَقَلّتْ نُحورُهـا بمنقـدَّةٍ عَنْـها الجَلابيـبُ نُـسهَّدِ[1]

تكشف هذه الأبيات عن تعالق قوي فيما بينها انطلاقا مـن فاعليـة التضميـن بوصفه ظاهرة أسلوبية تمنح الشاعر القدرة على استقصاء المعاني التفصيلية ،في إطار بناء مقطعي متماسك يتجاوز مسافة البيت الواحد إلى مجموعة الأبيات ،في خرق واضح لوحدة البيت على المستوى الدلالي، والشاعر في هذه المقطوعة الغزلية يكشـف عـن انفعالات وجدانية لا يتسع البيت الشعري لاحتضانها، فالبيت وإن اكتمـل وزنـا بقـي عاجزاً عن استيعاب دلالات المعنى التي امتدت إلى غيره من الأبيات، وفـق تركيـب لغوي افتتح بموجبه الشاعر المقطوعة بواورب "وسرب" ،ثم اكتمل التركيب في البيـت

([1]) ديوان مسلم: ص ٧١-٧٢

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الثاني "بعثن"، وما أن يعجز التركيب عن استيعاب انفعالات الموقف، حتى يلجأ الشاعر إلى تركيب لغوي آخر يتعالق مع الأول لتحقيق الدلالة وايفاء المعنى، يفتتح من خلاله الشاعر البيت الثالث بجملة الشرط التي تمتد إلى البيت الرابع حيث يتصدره جوابها "صفحن"، في علاقات من التوحد والاندماج ينتج عنها في نهاية التشكيل صورة متكاملة تكشف عن نوع من أنواع المعاناة التي عاشها مسلم تحت تأثير انفعالته العشقية، حيث التركيب الدلالي الناتج عن التعالق المادي المكثف على مستوى اللغة وفق التضمين العروضي، يؤكد بعداً معنوياً يعيشه الشاعر في إطار تجربته الانفعالية، ويعكس حساً إنسانياً يشعر به مسلم تجاه الجنس الآخر.

ولا يقف التضمين في هذه القصيدة عند هذا الحد، فالمكان عند مسلم وفق وصفه الاستقصائي يتعدى حدود البيت الواحد ،وبالتالي يلجأ الشاعر في تشكيله للصحراء لهذه الفاعلية الأسلوبية حتى يحقق للبنية المكانية اكتمالها، يقول واصفاً الصحراء ومعبراً عن معاناة الرحلة وصولاً إلى الممدوح:

وقاطِعةٍ رِجْلَ السَّبيلِ مخوفَةً كأنّ على أرْجائِها حَدَّ مبرَدِ
عَزُوفٌ بأنْفاسِ الرِّياحِ أبيّةٍ عَلى الرَّكبِ تَستَعْصي عَلَى كُلِّ جَلْعَدِ
يُقصِّرُ قابَ العَيْنِ في فَلَواتِها نَواشِزُ صَفوانٍ عَلَيْهَا وجَلْمَدِ
مُؤَزَّرَةٍ بالآلِ فيها كَأنّهَا رِجَالٌ قُعودٌ في مَلاءٍ مُعضَدِّ
إذا الحركاتُ هِجْنَهَا وقَفَ الصَّدى علَى نَبَزاتٍ مِنْ أهازيجَ هُدْهُدِ
تناولتُ أقْصَاهَا إلَيْكَ وَدونَهُ مَقَصٌّ لأعْناقِ النجَّاءِ العَمَرَّدِ
بوَجْناءَ حَرْفٍ يَسْتَجِدُّ مِرَاحَها مِراحُ السُّرى وَالكَوكَبِ المُتَوقِّدِ[1]

([1]) ديوان مسلم: ص٧٤-٧٦.

المعضدّ: الذي في طرفه تطريز. النجاء: السرعة. العمرّد: السير الشديد.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يساعد التضمين العروضي وفق هذا النمط التركيبي الممتد على خلق نوع من التجانس والتلاحم بين الأبيات، إذ يجعل من الأبيات كلاً متلاحماً، حيث يفتتح الشاعر الأبيات بواورب " وقاطعةٍ" ،ثم يستقصي جوانب التشكيل المكاني إلى أن يأتي البيت السادس الذي يكتمل معه التركيب الذي تقوم عليه الظاهرة" تناولتُ أقصاها"، ثم يجعل الشاعر الفعل المتمم للتركيب متعلقاً بالجار والمجرور في البيت السابع "بوجناء" في تشكيل إبداعي تتعالق معه الأبيات، ويحدث التركيب على هذا المستوى نوعاً من الخلخلة حين يعمل على نقل الوحدة اللغوية إلى مستوى أعلى حيث يترك ما يشبه الفجوة في المعنى ،ومن ثم تسعى الوحدة اللغوية الجديدة بعد تمامها إلى إعادة الاستقرار غير أن ذلك لا يتم إلا بعد سلسلة من الهزات والزلازل[1]، التي تمتد بامتداد التركيب القائم على انتهاكٍ وحدة البيت، وبالتالي لا يستقيم المعنى للمتلقي إلا بتتبع الأبيات مجتمعه، ذلك أن تمام المعنى لا يتأتى إلا باكتمال التركيب ،ولا يتحصل ذلك للقارئ إلا بقراءة المقطوعة، وبفضل هذا الأسلوب تمكن الشاعر من استثمار الفجوة بين عنصري التركيب لنقل تصوره الذهني للصحراء بما تحمله من خوف ورهبة، مما استدعى القارئ للوقوف على جزيئات التشكيل المكاني وصولاً إلى التوازن الذي يحدثه المعنى عند تمامه، والظاهرة وفق هذه التعالقات تجعل من الأبيات الشعرية نسيجاً متكاملاً قادراً على رفد البناء العام للنص الشعري بشكل من أشكال التلاحم والاندماج.

وقد يمتد نفس الشاعر في تشكيله للمكان إلى حد يغلق معه التركيب الذي يخدم فاعلية التضمين من غير أن يستوفي المبدع تفاصيل الصورة، فيعمد إلى تكرار نموذج تركيبي مماثل يستوفي من خلاله أبعاد التشكيل المكاني، يقول مسلم:

([1]) عياد: اللغة والإبداع، ص١٢٦.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

ومَجـهَلٍ كـاطّرادِ السّـيفِ مُحْتَجـزٍ عَـنِ الأدلاّءِ مَسْـجورِ الصّيـاخيدِ
تَمْشـي الريّـاحُ بِـهِ حَسْـرى مُولّهـةً حَـيْرى تَلُـوذُ بأكنـافِ الجَلاميـدِ
مُوَقّـفِ المَتْـنِ لا تَمْضـي السّـبيلَ بـهِ إلا التَخَلّـلَ رَيْثَـاً بَعْـدَ تجْـهيد
قَرَيْتُـهُ الوَخْـدَ مِـنْ خَطّـارَةٍ سُـرُحٍ تَفـرْى الفـلاةَ بإرقـالٍ وتَوْخيـدِ
إليـكَ بـادَرْتُ إسْـفارَ الصبّـاحِ بِـها مِنْ جِنْـحِ ليـلٍ رَحيـبِ البـاعِ ممـدودِ
وبَلْـدَةٍ ذاتِ غَـوْلٍ لا سَـبيلَ بِـهَا إلاّ الظّنُّـونُ وإلاّ مَسْـرَحُ السَّـيدِ
كَـأنّ أعْلامَـها والآلُ يَرْكبُـها بُسُدْنٌ تَوافـى بِـها نَـذْرٌ إلـى عيـدِ
كلّفـت أهوالَـها عَيْنـاً مؤرّقَـةً إليـك لـولاكَ لـم تُكْحَـلْ بتسـهيدِ[1]

ينطلق الشاعر في تشكيله لصورة الصحراء في هذه الأبيات من مفصلين، يبـدأ كل منهما بواو رب ، يتمثل الأول في قوله:" ومجهل... قريتـه" والثـاني فـي قولـه" وبلدة... كلفّت أهوالها" ،ويكشف كلا المفصلين عن قدرة الشاعر على استثمار فاعليـة التضمين للكشف عن صورة الصحراء انطلاقاً من رؤية خاصة ،تخدم الشـاعر علـى مستويين: يتعلق الأول بالبناء الفني للنص ،ويكشف الثاني عن مستوى التـأثير الـذي يمكن أن يحدثه التشكيل انطلاقاً من هذه الفاعلية الأسلوبية، فقد استطاع الشـاعر عـن طريق التتابع والتسلسل أن يتقدم إلى الإمام خطوة خطوة ليصل بنا إلى إحـداث الأثـر المرجو[2]، حيث يفترض إن يكون الأثر الانفعالي المتولد عن التشكيل الفني قادراً علـى نقل صورة الحدث، وحمل القارئ على تصور ردود فعل الممدوح تجاه الشاعر ،الـذي

(1) ديوان مسلم: ص١٥٤-١٥٦.

(٢) عبد المطلب، مصطفى محمد: اتجاهات النقد خلال القرنين السادس والسابع الهجريين، دار الأندلس، ط١، بيروت ١٩٨٤م، ص١٦٥.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أقحم نفسه رحلة تحمل من الرهبة والمشقة والتحدي ما يحرك في ممدوحه ردود فعل إيجابية تكون بمستوى هذه المعاناة ،وتحقق للشاعر طموحه وأهدافه.

ومن التضمين المتعالق قوله في مدح يَزْيد بن مسلم:

سَلِ الحَرْبَ عنْ زَيْدٍ إذا هِيَ أُوقِدَتْ وَدَبّ لَها شِرْبٌ مِن المَوْتِ مُفْعَمُ
وصَافَحَ حَدَّ البِيضِ بَيْضُ كُماتِها وَكانَ عناءَ الخَيْلِ فيها التحَمْحُمُ
وَذُمَّ كَمِيٌّ واستُفِزَّ مُبارِزٌ وأُرْهِبَ مَرْهوبٌ وَخَاطَرَ مُقْدِمُ
يُخبِّرُكَ عَنْ زَيْدٍ بِحُسْنِ بَلائِهِ ظُبَاتُ سُيوفٍ والوَشِيجُ المُقَوَّمُ
وقَافِيَةٍ أحييتُ في أخَوَاتِها وَفيها نُجومَ اللّيلِ وَالنّاسُ نُوَّمُ
بَعثْتُ لَها قَلْباً ذَكيّاً وَفِطْنَةً وقَوْلَ لسانٍ صادقٍ ليسَ يُفْحَمُ
فَلَمّا أتتني مُسْتَقِيماً قَرِيضُها مُثَقَّفَةُ البُنْيَانِ والأسُّ مُحْكَمُ
حَبَوْتُ بِهَا "زَيْداً" فَزَيَّنْتُ ذِكْرَهُ كَمَا زَيَّنَ السِّلْكَ الجُمَانُ المُنَظَّمُ[1]

يعمد الشاعر في هذه الأبيات إلى استخدام مكثف للتضمين بتكراره للظاهرة ثلاث مرات متوالية، حيث يتخذ من التضمين العروضي في الأبيات الأربعة الأولى أسلوباً للكشف عن فروسية الممدوح وشجاعته، فما أن يشخص من الحرب إنساناً يخضعه للتساؤل عن قوة الممدوح في البيت الأول ،حتى يبدأ بالحديث عن تفاصيل هذه الحرب بما تحمله من الرهبة والقسوة، فيجعل من أدواتها وإفرازاتها عناصر مساندة للكشف عن فتكها وعنفوانها، وبعد أن يصل من خلال الأبيات الثلاثة الأولى إلى رسم تشكيلي مرعب لصورة الحرب، يضمن البيت الرابع إخباراً عن التساؤل المطروح حين يجعل من الرماح والسيوف أشخاصاً ويمنحها قدرة الإجابة عن التساؤل بإخبارها عن حسن بلاء الممدوح ، وهكذا يخلق الشاعر من خلال التضمين " نوعاً من التوافق النفسي

([1]) ديوان مسلم: ص١٨٢.

زيد:هو زيد بن مسلم الحنفي. الوشيج:اشتباك القرابة ، والمقصود:شجر الرماح.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

بينه وبين العالم الخارجي"[1] ،ويصبح السياق على المستوى الدلالي أكثر قدرة على إفراغ الشعور، كما تصبح الأبيات على هذا المستوى من التشكيل بدءاً بالتساؤل وانتهاءً بالإخبار عنه لحمةً واحدة وكلاً لا يقبل التجزئة.

ويبدو التضمين المتعالق في الأبيات التي تليها عندما يجعل الشاعر من شعره وسيلة من وسائل التواصل مع الممدوح، حيث يصدّر البيت الخامس بواو ربّ بقوله "وقافية" ثم يبدأ باستقصاء مراحل المعاناة التي مرّ بها في صناعته لها وما صحب ذلك من جهد وسهر وتفكير للوصول إلى أدق العبارات وأفضلها، وقبل تمام التركيب تأتي جملة الشرط في البيت السابع لتكشف عن تعالق مزدوج، يبدو الأول على الصعيد الداخلي للتركيب حين تمتد جملة الشرط من البيت السابع إلى البيت الثامن، أما التعالق الآخر فيظهر على مستوى الشاهدين، ذلك أن التركيب الأول لم يكتمل إلا بمجيء جملة الشرط التي كشفت عن مرحلة استقامة الشعر للشاعر في صدر تركيبها "فلما أتتني مستقيماً قريضها" ،ثم جاء جوابها ليكون متمماً للتركيبين، ليستقيم الربط على هذا النحو:

التركيب الأول "جملة واو رب"= وقافية.. + حبوت بها زيداً.

التركيب الثاني "جملة الشرط"= فلما أتتني.. + حبوت بها زيداً.

ومثل هذا التداخل على مستوى التركيبين يولد بعداً متنامياً للتعالقات الدلالية بين الأبيات، التي تصبح وفق هذه الصورة بناء متلاحماً، لا يمكن لأي بيت فيه إلا أن يكون لبنة من لبنات هذه البناء، وعند هذا المستوى من التضمين لا يمكن للمتلقي قراءة الأبيات الشعرية دون مراعاة اكتمال الدلالة الجزئية أو الكلية حتى ولو خرق قوانين

([1]) إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص ١٢٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الوقفة العروضية عند نهاية البيت[1] ،ومن الأمثلة التي تتجلى فيها فاعليـــة التضميـن العروضي قول مسلم في اللهو ووصف الخمر:

وَرُبَّ لَـــــــــذَّةٍ لـــــــــي يَتْبَعُـــــــــها القيـــــــــادُ
أحْيَيْتُـــــــها وإلفـــــــي النّـــــــدِ ـــعِيـــــــمُ والسُّـــــــهادُ
وقَـــــــــهْوَةٍ شـــــــــمولٍ مَنْشَـــــــــؤُها السَّـــــــــوادُ
كَـــــــانَتْ بِعَـــــــهْدِ نـــــــوحٍ أوْ عَصَرَتْـــــــها عـــــــادُ
سَـــــــبَأتُها وَحَوْلـــــــي خَضـــــــارِمٌ أنْجـــــــادُ[2]

ورد في هذه الأبيات شاهدان من شواهد التضمين وفق نمط تركيبي هو الأكـــثر شيوعاً في شعر مسلم بن الوليد، حيث تمثّل الأول في "وربّ... أحييتها" والثـــاني فـــي "وقهوة... سبأتها" ،وبهذا التعالق بين الأبيات يعمل التضمين على رفد المقطوعة بقـــدر كبير من التماسك والانسجام، فما أن يمهد الشاعر في البيتين الأوليين بحديث مقتضـــب عن المتعة واللذة وما يرافقهما من استعذاب يألف معه الشاعر السهاد،حتى ينتقل مباشرة بذات الأسلوب للحديث عن خمرة معتقة يمثل احتساؤها ســبياً فـــي عـــرف الشـــاعر، واعتماده "لواو رب" في التعامل مع بداية كل مفصل من مفصلي هذه المقطوعة الشعرية يوحي بأنّ ثمّة كلاماً ناقصاً يود الشاعر إضافته، وهذا البتر في المعنى يكشـــف عـــن حاجة ملّحة لدى المتلقي لتجاوز الوقفة العروضية، لأن ما يعتمل في نفســـه بالدرجـــة الأولى هو البحث عن تمام الجملة التي يصبح معها المعنى متكاملاً، فيقوده ذلك إلـــى

---

(١) ربابعة: قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي،ص٩٠.

(٢) ديوان مسلم: ص٢٤١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

التعامل مع المفاصل وفق دلالات المعاني، على اعتبار أن البيت الثاني منها شديد الارتباط بالبيت الأول ولا يتم المعنى في البيت الأول إلا بنظرة شاملة للبيتين.

وقد يمتد هذا التعالق إلى أكثر من بيتين كما في المفصل الثاني من المقطوعة، وما يلفت النظر في هذه الأبيات أن التركيب الممثل للظاهرة يكشف في خاتمته عن كثافة لغوية تتكامل معها عناصر الجملة "أحييتها، سبأتها" وتبرز فيها ذات الشاعر كقوة ممتدة بامتداد هذه الظاهرة.

ومن المظاهر التي تتلاحم فيها الأبيات من الشعر ويصبح فيها كل بيت على درجة عالية من التعالق مع سابقه أو لاحقه في سياق يصعب معه النظر إلى البيتين بصورة مستقلة ،قول الشاعر متحسراً على أيام مضت وتركته يصارع الأحزان ويعيش أجواء المعاناة مستذكراً زمن الوصل والتواصل:

أغْرَى بِهِ الشَّوقُ لَيْلَ السّاهِرِ الرَّمِدِ ونظْرةٌ وكَلَتْ عَيْنَيهِ بالسُّهُدِ
أمُنقَضٍ عَنْهُ حُزْنٌ مَا يُفارِقُهُ أقَامَ بَيْنَ الحَشَى بالسُّقمْ والكَمِدِ
أمْ لَيْسَ ناسِي أيامٍ لَهُ سَلَفَتْ جرَتْ عَلَيْهِ بِلَذَّاتٍ فَلَمْ تَعُدِ
أحْيَا البُكَا ليلَةً حتَّى إذا تلِفَتْ نَفسُ الدُّجَى واستَنَارَ الصُّبْحُ كالوَقَدِ
غادَى الشَّمُولَ فَعاطَتْهُ سَمَادِرُها طَيْفاً بِهِ ألَفَتْ روُحاً إلى جَسَدِ[1]

يبدو أن القلق النفسي الذي تكشف عنه هذه الأبيات يدفع مسلماً إلى تخطي حدود البيت الذي تشكل القافية ضابطاً إيقاعياً له، ذلك أن شدة اضطراب العاطفة وتموجها يجعلها لا تستقر في سطر واحد، بل تبقى منها بقية يفيضُ مداها عن البيت أو الشطر

(1) ديوان مسلم: ص٨٠-٨١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وتنتقل منه موجة إلى ما يليها[1] ،ليترك الشاعر بالتالي لانفعالاته حرية الحركة وفق نمط لغوي يرتكز على بنية استفهامية تمتد من البيت الثاني إلى البيت الثالث عبر نسق العطف الذي يكشف عن ازدواجية هذا التساؤل، ثم تمتد المعاناة إلى البيت الرابع عبر مسافة زمنية تتولد فيها أكثر مظاهر الحزن دلالة ووضوحاً، مما يدفع الشاعر إلى البحث عن وسيلة للهروب من هذه المعاناة ،فيشكلها عبر سياق الشرط الذي يفعل مظهراً آخر من مظاهر التضمين، حيث تشكل الأداة مع فعلها "إذا تلفت" مستوى آخر من الزمن يمثل الحد الفاصل للهروب من هذه المعاناة، ويأتي جواب الشرط ليكشف عن وسيلة الشاعر لتجاوز هذه المعاناة والإفلات منها، فتبدو الأبيات وفق تراكيبها اللغوية ومعانيها الدلالية كلاً لا يتجزأ ،في خرق واضح لقاعدة نقدية ترتكز في مضمونها على وحدة البيت واستقلاله.

ومن تجليات مسلم في استخدامه لهذه الظاهرة الأسلوبية والاعتماد عليها كمحور رئيس في بنية التشكيل العام للنص، قوله في الغزل:

وأحْوَرَ وَسْنانَ ذي غُنَّةٍ كأنَّ بِوجنتيهِ الجُلَّنَارا
كَساني مِنْ الحُبِّ ثَوْبَ الجَوَى فَصارَ الشِّعارُ وصَارَ الدِّثَارا
أَلَمْ تَرَ أني بأرْضِ الشَّامِ أطَعْتُ الهَوى وشَرِبْتُ العُقَارا
شَرِبْتُ وَنادَمني شادِنٌ صَغيرٌ وإنّي أُحِبُّ الصِّغَارا
وَصِرْفٍ رُصَافِيَّةٍ قَهْوَةٍ تُميتُ الهُمومَ وَتُبدِي السِّرارا
كُمَيْتٍ رَحيقٍ إذا صُفِّقَتْ أطارَتْ عَلى حافَيْتِها الشِّرارا
لَقَدْ كِدْتُ مِنْ حُبِّ خَمْرِ البَليـ ـخِ أنْ أجْعَلَ الشَّامَ أهلاً ودارا
فَمَا زِلْتُ أسقِيهِ حتّى إذا ثَنى طَرْفَهُ نَشْوَةً وَاسْتدارا

([1]) انظر. النويهي، محمد: قضية الشعر الجديد، مكتبة الخانجي، دار الفكر، ط٢، القاهرة ١٩٧١م، ص٢٨٤-٢٨٥.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

نـــــــهضْتُ إليـــــــهِ فقبّلتُـــــــهُ وَعانَقْتُـــــــهُ وحلَلْـــــــتُ الإزارا[1]

يبدو أن الحسّ الانفعالي المسيطر على الشاعر في هذه الأبيات دفعه لتبني تراكيب لغوية تحمل من القدرات التعبيرية ما يمكنه من تجسيد تجربتـــه الشـــعورية ذلـك أن "التعبيرات كانت في الأصل وليدة الانفعال، ثم تبنتّها الإرادة ونظمت سيرها"[2]،وهـــذه الأبيات من قصيدة لا تزيد أبياتها عن سبعة عشر بيتاً، يطّـرد فيـها التضميـن علـى مستويات مختلفة من الأداء، يمثّل المستوى الأول التركيب السياقي الخاص بـــواو ربّ "وأحور... كساني" ،حيث يكشف الشاعر من خلال البيت الأول عن أوصـــاف جماليـة لمعشوقته في تعالق واضح مع البيت الثاني ،الذي يكشف عن منتجات وجدانية يعيشـــها الشاعر حين يرتبط بفتاة تحمل مثل هذه المواصفات، وازدواجية التعالق بين البيتين على المستوى التركيبي والدلالي ،ما هي إلا انعكاس لتجربة الشاعر الانفعالية التـــي تمثـل تعالقاً معنوياً على المستوى الإنساني بين الشاعر وهذه الفتاة.

---

(1) ديوان مسلم: ص١٨٩-١٩٠ .

(2) احمد، محمد خلف الله: من الوجهة النفسية لدراسة الأدب ونقده،معهد البحوث والدراسات العربيـــة، ط٢، ١٩٧٠م، ص٩٩.

الوسنان: الذي تراه كأنّ بعينيه نعاساً.

الجلنّار: نوار الرمان.

الشعار: الثوب الذي يلي البدن، "والدثار" :ما فوقه.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

ويوظف الشاعر التضمين العروضي في البيتين التاليين اعتماداً على تكرار كلمة "شربت" التي تكشف عن تعالق آخر بين الأبيات يستثمره الشاعر للتعبير عن بعد من أبعاده الوجدانية.

ويظهر مستوى آخر من التعالق في الأبيات في البيتين الأخيرين عبر أسلوب الشرط، الذي يكشف وفق مسافته التركيبية الموزعة على البيتين عن قصة تواصل مادية مع المعشوقة ،يمهد لها الشاعر في البيت الأول باحتساء محبوبته للخمرة وصولاً إلى نشوة الاستسلام، ومن ثم يكشف البيت التالي المصدر بجواب الشرط "نهضت..." عن سهولة التواصل المادي اعتماداً على هذه النشوة، وهكذا يصبح التضمين العروضي وسيلة الشاعر المثلى لاحتواء مشاعره المتدفقة، ولغة الشعر الأكثر قدرة على التعاطي مع المواقف الانفعالية.

ومن تجليات مسلم الشعرية في استخدامه لظاهرة التضمين قوله في مدح محمد بن منصور:

ولَسَرُبَّ مُشْتَمِلٍ علَى دكانِهِ راضٍ بِفَضْلِ الزَّادِ مِنْ مُتَزَوِّدِ
وَسِنٍ إذا غَدَتِ الوُفُودُ كأنَّمَا كَلاَّ الكَواكِبَ ليلَةً لَمْ يَرقُدُ
مُتَعذِّرِ الهِمّات مُنْقَطِعِ الغِنى إلاّ مقَارِعَةَ الزَّمانِ الأنكَدِ
يُضْحي إذا سَنَحتْ لَهُ إحدْى المُنَى قَنِعاً بِخطرَتِها وإنْ لَمْ يُوردِ
لَمّا رأى الآمالَ نَحْوكَ شُرَّعاً يَصدُرْنَ عَنْكَ بِمِثْلِ عَوْدِ المُبْتَدَي
شَرَعَتْ لَهُ نَفسٌ فَطالع همّةً رَجَعَتْهُ مَضْمونَاً ثَناءَ الوُفَّدِ[1]

([1]) ديوان مسلم: ص٢٣٤.
الأنكد: الشؤم العسر،ومؤنثها نكداء.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يوظف الشاعر التضمين المتعالق في هذه الأبيات اعتماداً على نمطين من التراكيب اللغوية، يؤكدان أهمية التضمين العروضي بوصفه مظهراً أسلوبياً يمنح الشاعر مزيداً من المرونة لتشكيل سياق لغوي قادر على نقل التصورات الذهنية من مستوى التفكير المجرد إلى تشكيل صوري قابل للقياس، يستطيع معه الشاعر أن يرقى بعطاء الممدوح إلى مستوى التمثل الذهني لهذا العطاء، وذلك حين يجعل من صدر التركيب الأول مفتتحاً لأبياته بقوله: "ولرب مشتمل" في تعبير إبداعي يرسم من خلاله شخصية متخيلة، تحمل من المظاهر الوصفية ما يؤهلها لتبني خلق الكرم ،غير أن ذلك لا يحدث لعدم توفر الدوافع القادرة على تحريك الذات الممثلة لهذه الشخصية ،ومن ثم يأتي جواب التركيب ليكشف عن قابلية هذه الذات للتفاعل مع الكرم انطلاقاً من مؤثر لا يكمن في الكرم ذاته ،بل يحركه فيه الممدوح وفق النتاجات المترتبة على أسلوبه في التعامل مع من ينشدون العطاء، وهكذا يجعل الشاعر من الممدوح مجسلاً للكرم ،إذْ يصبح فعله مؤثراً لا شعوريا ينعكس على الشخصية المتخيلة ،التي تخرج نتيجة ذلك من صورة الجمود في تعاملها مع الكرم إلى وضع مغاير يصبح معه الكرم لصيقاً بها، يتأتى مثل هذا التشكيل الإبداعي لمسلم ،عندما يجعل من التركيب الثاني في البيت الخامس "لما رأى..." متمماً للتركيب الأول في تعالق دلالي بين الأبيات ،ومن ثمّ يأتي البيت السادس متمماً لجملة الشرط على المستويين التركيبي والدلالي، وهكذا يتنامى التعالق بين أبيات المقطوعة إلى حد لا يمكن معه النظر إلى بيت من أبياتها بصورة مستقلة، فرغم التشكيل العروضي المستقل لكل منها إلا أنها تتعاضد جميعها للكشف عن جمالية التصوير وتمام المعنى.

وقد يعمد الشاعر إلى التضمين في بيتين من الشعر من خلال تشكيل لغوي يبني اعتماداً على تركيبين متداخلين زيادة في اللحمة والتماسك، كقوله في خطابه لمحبوبته:

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويوظف الشاعر التضمين العروضي في البيتين التاليين اعتماداً على تكرار كلمة "شربت" التي تكشف عن تعالق آخر بين الأبيات يستثمره الشاعر للتعبير عن بعد من أبعاده الوجدانية.

ويظهر مستوى آخر من التعالق في الأبيات في البيتين الأخيرين عبر أسلوب الشرط، الذي يكشف وفق مسافته التركيبية الموزعة على البيتين عن قصة تواصل مادية مع المعشوقة ،يمهد لها الشاعر في البيت الأول باحتساء محبوبته للخمرة وصولاً إلى نشوة الاستسلام، ومن ثم يكشف البيت التالي المصدر بجواب الشرط "نهضت..." عن سهولة التواصل المادي اعتماداً على هذه النشوة، وهكذا يصبح التضمين العروضي وسيلة الشاعر المثلى لاحتواء مشاعره المتدفقة، ولغة الشعر الأكثر قدرة على التعاطي مع المواقف الانفعالية.

ومن تجليات مسلم الشعرية في استخدامه لظاهرة التضمين قوله في مدح محمد بن منصور:

ولَرُبَّ مُشْتَمِلٍ عَلى دكانِهِ راضٍ بِفَضْلِ الزَّادِ مِنْ مُتَزَوِّدِ
وَسِنٍ إذا غَدَتِ الوُفودُ كأنَّما كَلأُ الكَواكِبَ ليلُهُ لَمْ يَرقُدُ
مُتَعَذِّرِ السِّهمّات مُنْقَطِعِ الغِنى إلاّ مقارِعَةَ الزَّمانِ الأنكدِ
يُضْحي إذا سَنَحتْ لهُ إحْدى المُنَى قَنِعاً بِخطرَتِها وإنْ لَمْ يُوردِ
لَمّا رأى الآمالَ نَحْوكَ شُرَّعاً يَصدُرْنَ عَنْكَ بِمِثْلِ عَوْدِ المُبْتَدي
شَرَعَتْ لَهُ نَفسٌ فَطالعِ همّةً رَجَعَتْهُ مَضْمونَاً ثَناءَ الوُفَّدِ[1]

(1) ديوان مسلم: ص٢٣٤.
الأنكد: الشؤم العسر،ومؤنثها نكداء.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يوظف الشاعر التضمين المتعالق في هذه الأبيات اعتماداً على نمطين من التراكيب اللغوية، يؤكدان أهمية التضمين العروضي بوصفه مظهراً أسلوبياً يمنح الشاعر مزيداً من المرونة لتشكيل سياق لغوي قادر على نقل التصورات الذهنية من مستوى التفكير المجرد إلى تشكيل صوري قابل للقياس، يستطيع معه الشاعر أن يرقى بعطاء الممدوح إلى مستوى التمثل الذهني لهذا العطاء، وذلك حين يجعل من صدر التركيب الأول مفتتحاً لأبياته بقوله: "ولرب مشتمل" في تعبير إبداعي يرسم من خلاله شخصية متخيلة، تحمل من المظاهر الوصفية ما يؤهلها لتبني خلق الكرم ،غير أن ذلك لا يحدث لعدم توفر الدوافع القادرة على تحريك الذات الممثلة لهذه الشخصية ،ومن ثم يأتي جواب التركيب ليكشف عن قابلية هذه الذات للتفاعل مع الكرم انطلاقاً من مؤثر لا يكمن في الكرم ذاته ،بل يحركه فيه الممدوح وفق النتاجات المترتبة على أسلوبه في التعامل مع من ينشدون العطاء، وهكذا يجعل الشاعر من الممدوح مجملاً للكرم ،إذْ يصبح فعله مؤثراً لا شعوريا ينعكس على الشخصية المتخيلة ،التي تخرج نتيجة ذلك من صورة الجمود في تعاملها مع الكرم إلى وضع مغاير يصبح معه الكرم لصيقاً بها، يتأتى مثل هذا التشكيل الإبداعي لمسلم ،عندما يجعل من التركيب الثاني في البيت الخامس "لما رأى..." متمماً للتركيب الأول في تعالق دلالي بين الأبيات ،ومن ثمّ يأتي البيت السادس متمماً لجملة الشرط على المستويين التركيبي والدلالي، وهكذا يتنامى التعالق بين أبيات المقطوعة إلى حد لا يمكن معه النظر إلى بيت من أبياتها بصورة مستقلة، فرغم التشكيل العروضي المستقل لكل منها إلا أنها تتعاضد جميعها للكشف عن جمالية التصوير وتمام المعنى.

وقد يعمد الشاعر إلى التضمين في بيتين من الشعر من خلال تشكيل لغوي يبني اعتماداً على تركيبين متداخلين زيادة في اللحمة والتماسك، كقوله في خطابه لمحبوبته:

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فَأقسِمُ لَوْلا حاجِزُ الوُدِّ بَيْنَنَا وكانَ مَعَ العُتبى المَوَدَّةُ والوَصْلُ
وَأنمُلَةٌ قَدّمْتَها لَكِ لا يَدٌ لَساءَكِ مِنِّي ما سُرِرْتُ بِهِ قَبْلُ[1]

يفعّل التضمين في هذين البيتين انطلاقاً من تشكيل لغوي ركيزته تركيبان هما: القسم والشرط، حيث بدأ الشاعر البيت الأول بقوله: "فأقسم لولا حاجز الود بيننا" ،ثم ترك المعنى يمتد إلى البيت الثاني حيث أورد جواب القسم بقوله: "لساءك مني ما سررت به قبل" فقد جعل الشاعر القسم وفق هذا التشكيل يتداخل مع أسلوب الشرط حين وظف أداة الشرط لولا كاختيار مناسب لتحقيق التمازج بين التركيبين، وبالتالي امتنع تنفيذ القسم الذي أطلقه الشاعر وفق هذا التمازج والمتضمن التهديد بالإساءة لوجود حواجز امتنع معها التنفيذ، قوامها المودة والتواصل.

وقد يحمل التضمين العروضي عند مسلم أبعاداً نفسية يكشف من خلالها عن تجربة ذاتية تحمل طابعاً سردياً أو قصصياً، وهو الأسلوب الذي يتكئ على ظاهرة التضمين التي تظهر الأبيات بصورة متلاحمة[2] يقول في حديثه عن إحدى مغامراته:

وَمَمكَورَةٍ رودِ الشَّبابِ كَأَنَّها قَضيبٌ عَلى دِعْصٍ مِنَ الرَّمْلِ أهيلِ
خَلَوتُ بِهَا واللّيلُ يَقضانُ قائِمٌ عَلى قَدمٍ كَالرَّاهِبِ المُتَبَتِّلِ
فلمَّا استَمَرّتْ مِنْ دَجَا اللّيلِ دَوْلَةٌ وَكادَ عمُودُ الصُّبحِ بالصُّبْحِ يَنْجَلي
تَراءَى الهَوى بالشَّوقِ فَاستَحْدَثَ البُكا وقَالَ للذَّاتِ اللِّقاءِ: تَرحَّلي[3]

(1) ديوان مسلم: ص٩٣-٩٤.
(2) انظر.موسى: قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي،ص٩٢-٩٣.
(3) ديوان مسلم:ص ١٤٣-١٤٤.
ممكورة: ضامرة البطن.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

يرتكز التعالق في هذه الأبيات على ظاهرة التضمين التي يفعلها الشاعر انطلاقاً من تركيبين لغويين، يظهر الأول باعتماد المقطع في افتتاحيته على واو رب "وممكورة" ليتحدث الشاعر فيما بعد عن مواصفات حسية تتمثل في شخصية المرأة المعشوقة، ثم يخبر وفق امتداد فاعلية التضمين في البيت الثاني عن خلوه بها في زمن يمتد الليل بطوله عبر عملية من التفاعل بين الشاعر والليل، تمتلك فيه النشوة القدرة على امتصاص الزمن، ثم يتجدد التعالق عبر مظهر آخر من مظاهر التضمين عند تواصل عملية السرد في إطار نمط من التداخل والتلاحم بين الأبيات ،حيث يظهر الجزء الأول من جملة الشرط في البيت الثالث ويتم من خلاله الإعلان عن انقلاب زمني تكتمل معطياته في البيت التالي مع اكتمال جملة الشرط ،ليكشف من خلاله الشاعر عن لحظة وداع محزنة يتولد فيها الشوق من جديد.

إن البناء السردي في مثل هذه الأبيات ،يستدعي من الشاعر هدم وحدة البيت وتجاوز الوقفة العروضية لإيجاد قدر من الانسجام بين العواطف المنداحة وأسلوب التعبير إذْ أن موقع التضمين يحسن إذا كان الشعر قصصياً يؤخذ بعضه برقاب بعض[1].

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

(١) المجذوب، عبد الله الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، مطبعة البابي الحلبي، القاهرة ١٩٥٥م،ج١، ص٣٨.

التضمين المفرد:

إن ما تمّ تناوله من النماذج الشعرية يكشف عن استثمار مسلم لهذه الظاهرة الأسلوبية في إطار نمط من التراكيب المتتابعة التي تتعالق فيما بينها في كثير من الأحيان، غير أن أكثر نماذج التضمين العروضي في ديوان الشاعر يقتصر على شاهد قد لا تجد غيره في القصيدة، وأكثر التراكيب تفعيلاً للظاهرة على هذا المستوى هو التركيب القائم على جملة واوربّ بالدرجة الأولى وجملة الشرط بالدرجة الثانية، وبما أن الشواهد السابقة بنيت في مجملها على هذين التركيبين ،سيحاول الباحث الوقوف على القليل من الشواهد التي تمثل الظاهرة اعتماداً عليهما تفادياً للتكرار والإطالة، فمن الشواهد التي تمثلها جملة واوربّ في هذا المجال قول مسلم في مدح يزيد بن مزيد الشيباني:

وما رقين غُزاةٍ مِنْ بُيوتِهُم لا يَكْلُون ولا يُؤتَوْن مِنْ نَكَلِ
خَلّفْتَ أجْسادَهُمْ والطَّيرْ عاكِفَةٌ فيها واقفلْتَهم هاماً مَعَ القَفَلِ[1]

يستثمر التضمين في هذين البيتين لإظهار قوة خارقةٍ للممدوح يعجز عن مجاراتها الآخرون، حيث يكشف التضمين في البيت الأول عن صورة فريده للقوة التي يمتع بها الخارجون عن الطاعة انطلاقاً من تركيب لغوي خاص، لم تكتمل بنيته التي يترتب عليها تمام المعنى واكتماله إلا في البيت الثاني، وذلك حين يرسم الشاعر قوة أسطورية لممدوحه يعجز عن مجاراتها مثل هؤلاء بكل ما يمتلكون من مظاهر القوة والتفرد، وهكذا يمنح التضمين الشاعر القدرة على الموازنة بين قوتين متعاظمتين وصولاً لتشكيل

(1) ديوان مسلم: ص٢١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

إبداعي، يصبح معه المتلقي قادراً على تصور مدى القوة التي يتمتع بها الممدوح ليفعل بالخارجيين ما فعل.

وقد تكشف الرحلة عند مسلم عن حسٍ حضاري يوائم واقع الحياة والتطور في عصره غير أن الشاعر في تشكيلها يعمد إلى الأسلوب ذاته الذي يتبعه في الكشف عن معاناة الرحلة التي يسلكها لقطع الصحراء، ذلك أن الهدف الذي يسعى لتحقيقه يتوقف على مدى تحمله لمشاق الرحلة بما تحمل من الرهبة والفزع، ويعدّ التضمين في مثل هذه الأحوال من أكثر الأساليب قدرة على استقطاب تفاصيل هذه الرحلة، يقول مسلم:

وملتَطِمُ الأمْواجِ يَرمي عُبابُهُ بجرْجرةِ الآذيِّ لِلعبْرِ فالعِبْرِ
مُطعمَةٍ حيتانُهُ مَا يُغبُّها مَآكِلُ زادٍ مِنْ غريقٍ ومِنْ كَسْرِ
إذا اعتَنقَت فيهِ الجنُوبُ تكَفَّأتْ جَواريهِ أوْ قامَتْ معَ الرّيحِ لا تجري
كأنَّ مَدَبَّ المَوْجِ في جنباتِها مَدَبُّ الصبَّا بَيْنَ الوِعاثِ مِنْ العُفْرِ
كشفْتُ أهاويلَ الدُّجَى عَنْ مَهولِهِ بِجاريةٍ محمولةٍ حَامِلٍ بكْرِ[1]

تبدو جملة واو ربّ في هذا السياق أسلوبا فاعلاً للتعبير عن مظاهر الرهبة التي واجهها الشاعر في رحلته إلى الممدوح، فقد بدأ الشاعر المقطوعة بقوله: "وملتطم الأمواج" ،ثم جعل من الأبيات التالية وعاءً يفرغ فيه صعوبات الرحلة والمغامرة، حيث البحر بأمواجه المتلاطمة وحيتانه التي تلتهم من يغرق من بني البشر بفعل تحطم السفن التي لا تقوى على الثبات والمواجهة ،في بحر يحمل من الفزع والهول والشدة ما يجعل الإنسان شديد الارتياب عند ارتياده للبحر خوفاً من موت محقق، ويأتي البيت الأخير الذي يكتمل باكتماله المعنى والتركيب ليعلن من خلاله الشاعر عن تحديه لمثل هذه

(1) ديوان مسلم: ص١٠٥-١٠٧.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الصعوبات والمهالك طمعاً في الوصول إلى الممدوح ونيل عطائه، وخمسة الأبيات انطلاقاً من فاعلية التضمين تحمل فكرة متكاملة يصعب تجزئتها، فرغم استقلال كلٍّ منها عروضياً إلا أن القارئ لا يحسن الوقوف على المعنى متكاملاً إلا بتتبع الأبيات مجتمعة.

أما ما يتعلق بتوظيف الظاهرة اعتماداً على أسلوب الشرط ،فإن العديد من الشواهد في ديوان الشاعر تكشف عن استثماره لها انطلاقاً من هذا التركيب، أذكر منها إضافة إلى ما تم إيراده مسبقاً قوله في قصيدة له في مدح يزيد بن مزيد الشيباني:

والمَارِقَ "ابنَ طريفٍ" قَدْ دَلَفْتَ لَهُ بِعَسكَرٍ لِلمَنايا مُسْبِلٍ هَطِلِ
لمّا رآكَ مُجِدّاً في منيَّتِهِ وأنَّ دَفْعَكَ لا يُسطَاعُ بالحِيلِ
شامَ النِّزَالَ فأبرَقْتَ اللِّقَاءَ لَهُ مُقدِّمَ الخَطوِ فيها غَيْرَ مُتَّكِلِ[1]

وظّف الشاعر التضمين في هذه الأبيات لتصوير بطولة من بطولات ممدوحه ارتكز في بنائها على جملة الشرط، حيث صدّرَ البيت الثاني مخاطباً الممدوح بقوله "لما رآك" ومن ثمّ وضع العدو "ابن طريف" ضمن دائرة الموت المحقق التي يصعب معها الإفلات منه، وجاء جواب الشرط في البيت الثالث ليؤكد ضيق هذه الدائرة عندما أشار الشاعر إلى معاينة العدو لنزال الممدوح بقوله "شام النزال" ،حيث تكشف هذه العبارة عن تردد العدو وخشيته من منازلة الممدوح لتأكدّه من الخسارة المحققة، غير أن مقتضيات الموقف تلزمه هذا الاتجاه مع إيمانه بحقيقة مفادها أنه يفر من الموت إلى الموت، ومثل هذا التشكيل الجمالي الذي يعمق الرؤية في إحداث الدلالات المقصودة لا يمكن أن يستقيم للشاعر بغير فاعلية التضمين، التي تمنحه عبر امتدادها قدرةً متنامية

(1) ديوان مسلم: ص١٨-١٩.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

تعمل بدورها على استقطاب مختلف عناصر التشكيل الفني التي تمنح التصوير بعداً جمالياً وتحقق للنص تلاحمه وتماسكه.

ويستخدم مسلم التضمين استخداماً موفقاً عندما يعلن من خلاله عن بلوغ الرحلة غايتها، يقول:

فَاستَودَعَتْهُ بُطونَ البيدِ همتُهُ وَأودَعَتْهُ السُّرى في الوَعثِ والجَدَدِ
حتَّى إذا قَبَضَ الادْلاجُ بَسْطَتَها وَوُقِّفَتْ مِنْ مُنَى السَّاري عَلى أمَدِ
تَمَخَّضَتْ عَنْهُ تِمّاً بَعْدَ مَحملِهِ شَهْرَيْنِ بيداءُ لَمْ تُضرَبْ وَلَمْ تَلِدِ[1]

بدت جملة الشرط في هذه الأبيات أكثر التراكيب قدرةً على تمثيل رؤية الشاعر حين أسعفته في وضع نهاية لرحلته باتجاه الممدوح وفق أسلوب جمالي متميز، فقد استأنف الشاعر في البيت الثاني الحديث عن رحلته باستقدامه لأداة الشرط وفعلها ،ومن ثَمَّ امتد بجملة الشرط إلى البيت التالي ليعلن من خلال جواب الشرط وصول الرحلة غايتها، وباتباعه هذا الأسلوب استطاع أن يعوض البتر الذي نتج عن الوقفة العروضية عندما جعل المعنى الدلالي أساساً يرتكز عليه المتلقي في تعامله مع الأبيات ،حيث حفّزه التضمين على تجاوز الوقفة العروضية سعياً لإشباع نهمه بالوصول إلى تمام المعنى واكتماله.

ويعتمد مسلم أحياناً في تشكيله للظاهرة على جملة القول التي تضفي على الأبيات الشعرية جواً من التلاحم، ويمتد معها المعنى بامتداد نفس للشاعر حتى يصبح من اليسير عليه ترجمة أحاسيسه من لغة المشاعر الذائبة في النفس إلى لغة التشكيل الفني

(1) ديوان مسلم: ص٨٤.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

القادرة علىَ التواصل مع الغير، ومن نماذجه الشعرية التي تمثل الظاهرة اعتماداً على هذا التركيب قوله متعففاً:

أقـــولُ لِمَـــأفُونِ البَديهـــةِ طـــائرٍ مـع الحِـرْصِ لَـمْ يغْنَـمْ ولَـمْ يَتَمـوّلِ
سَـلِ النّـاسَ إنّـي سـائلُ اللهِ وحَـــدَهُ وصائنُ عِرضِي عَنْ فُلانٍ وعَـــنْ فُـلِ[1]

يفتتح الشاعر البيتين بقوله "أقول" ثم ينهي البيـــت الأول دون أن يصـــرّح بمـا صدر عنه من قول، مما يجعل المتلقي في حالة من الترقب لمسافة زمنية تتجاوز البيت الأول إلى البيت الثاني ،الذي يكشف من خلاله الشاعر عن مضمون هذا القول ،حيـــث يؤكد بموجبه تعففه عن الابتذال وصونه لعرضه بسؤاله الله وحده دون الناس.

وقد يوظف التركيب ذاته للكشف عن معاناة الشاعر أثر صدّ المحبوبة له بسبب انعدام الثقة، يقول مسلم:

قيـــلَ لَـــها إنّـــهُ أخُـــو كَلَـــفٍ بِحُبِّكُـــمْ هـــائِمٌ ومُفْتَتِـــنُ
فَـــأعْرَضَتْ للصُّـــدودِ قَائِلَـــةً: يَقـولُ مـــا شـــاءَ شـــاعِرٌ لَسِـــنُ
مَـــا كَـــانَ فـي مـــا مَضَـى بِمُؤتَمَـــنٍ عَلـــى هَوانـــا فَكَيْـــفَ يُؤتمَـــنُ[2]

تكشف الأبيات عن معاناة مزدوجة يعيشها الشاعر، تتولد الأولى عن رغبة مفعمة بالتواصل يبلورها هيام الشاعر وافتتانه بمحبوبته فيما يمكن تسميته بمظـــاهر المعانـــاة اللاواعية، أما المعاناة الأخرى فيولدها صدّ المحبوبة للشاعر، وفي هذا الإطـــار تمثـــل جملة القول أسلوباً يخدم المعشوقة في تسويقها لموقفها، فالشاعر وإن تمكن من إقنـــاع الآخرين بمشاعره تجاه محبوبته بما يمتلك من سحر القول فإنـــه عجـــز عـــن إقنـــاع

(1) ديوان مسلم: ص٢٦.
(2) المصدر نفسه: ص١٧٤-١٧٥.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

محبوبته بمثل هذه المشاعر، التي اتخذت بدورها من تجربة الماضي دلالة لدعم موقفها ودافعا للتعامل معه بمثل هذا الصّد ثانية، وامتداد المعنى عبر فاعلية التضمين اعتماداً على جملة القول يغذي المسافة الزمنية لانعدام الثقة التي تضرب بجذورها الماضي.

وقد يتولد الصدود والجفاء عند مسلم أحياناً عن شعور ذاتي قوامه الحب، وذلك حين يفقد عزيزاً عليه فتسيطر عليه مظاهر الحزن وتدفعه إلى الوحدة والانطواء، وبالتالي يجافي من يحب ويبتعد عنه، من مثل هذه الأبيات التي كتبها لمحمد بن يزيد بعد وفاة والده، يقول فيها:

لَبِسْتُ عَزاءً عَنْ لقاءِ "محمدٍ" وأعْرضتُ عَنْهُ منصفاً وودودا
وقلتُ لنفسٍ قادها الشوقُ نَحْوَهُ فَعَوّضَها حبُّ اللقاءِ صُدودا
هَبيهِ امرأً قد كانَ أصفاكِ وُدّه فَماتَ وإلاّ فاحسبيه "يزيدا"
لَعَمْري لَقَدْ ولّى فَلَمْ ألقَ بَعدَهُ وفاءً لذي عَهدٍ يُعَدُّ حميدا[1]

يبدو أن شعور الحزن الذي سيطر على مسلم بعد فقدان يزيد دفعه للتقوقع والانطواء، إلى حد أعرض معه الشاعر عن لقاء محمد بن يزيد رغم شوقه الشديد إليه، وفي مثل هذه المواقف تمتد المشاعر وتتفاعل، ذلك أن الشعور العاطفي يمتد حين يفقد الشاعر من يحب،[2] ومن ثمّ يلجأ الشاعر إلى التضمين بوصفه الأسلوب الأمثل لاحتواء هذه المشاعر المتدفقة، حيث يجرد من نفسه شخصاً يعوضه الشوق وحب اللقاء عن جفاء فرضه الشاعر على نفسه تحت تأثير الصدمة، ومن هنا يمتد خطاب الشاعر لنفسه من البيت الثاني إلى البيت الثالث عبر جملة القول، ليكشف وفق هذا الامتداد عن مظاهر حزن مكثفة خلفتها مؤثرات الموقف ،ورسمها الشاعر بريشة شفافة تجسّدُ تجربته وتعكس عواطفه الصادقة تجاه يزيد وابنه محمد.

(١) ذيل ديوان مسلم: ص٣١٠.
(٢) إسماعيل: الشعر العربي المعاصر،ص٣٣٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ومما يمثل هذه الظاهرة اعتماداً على جملة القول، ما يجري من حوار بين الشاعر وصحبه أثناء سفرهم، يقول مسلم:

يَقُولُ صَحْبي وقَدْ جدّوا على عجلٍ والخيلُ تستنُّ في الركبانِ في اللجمِ
أمطلعُ الشمسِ تَبْغي أنْ تَؤومَ بِنَا فقلتُ: كلا ولكن مطلع الكرمِ[1]

تمتد جملة القول هنا من البيت الأول إلى البيت الثاني، حيث يبدأ الشاعر البيتين بقوله "يقول صحبي" ،ثم يغفل ما صدر عنهم ريثما يوضح الهيئة العامة لواقع الحركة والاستعداد الذي رافق جملة القول، ومن ثمّ يجعل من البيت الثاني وسيلة لإفراغ ما صدر عن صحبه من قول في تشكيل فني يرتكز على جملة القول بوصفها أسلوباً فاعلاً يحقق للمعنى اكتماله ويمنح البيتين مزيداً من اللحمة، في تجاوز واضح لاستقلالية البيت على المستوى الدلالي.

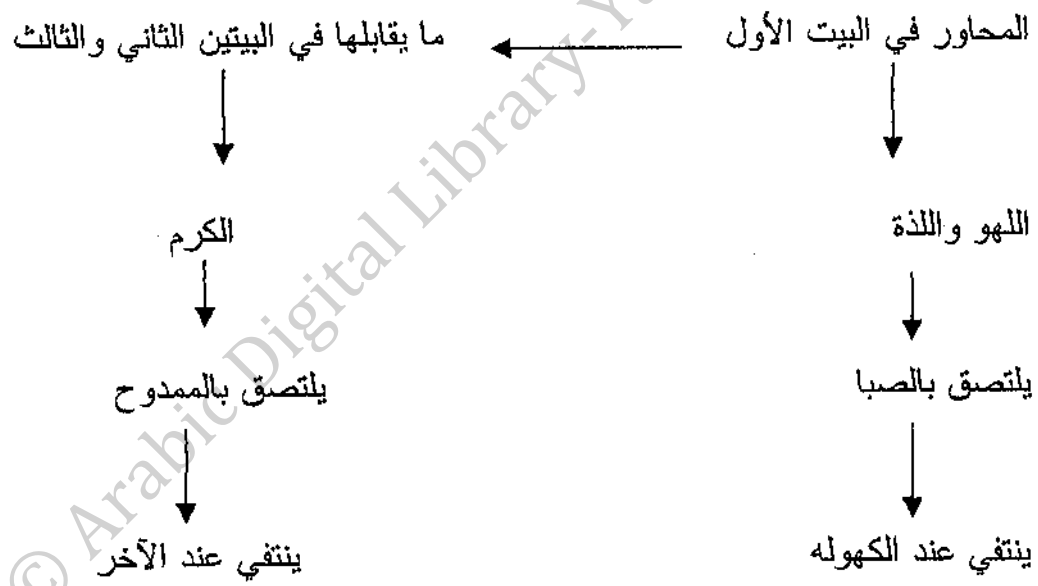
وقد يجد مسلم في استخدامه للتضمين من خلال النداء نمطاً تعبيرياً قادراً على خلق نسق من التشكيل الأدائي المتجانس ،وذلك عندما يجعل من التضمين وفق هذا الأسلوب مفتتحاً لشريحة المديح ،حيث يسهل معه الانتقال من شريحة إلى أخرى دون الشعور بتوتر سياقي أو اضطراب دلالي يفكك بناء النص، يقول مادحاً يعقوب بن سعدان وموظفاً هذا الأسلوب الإنشائي في بداية المقطوعة:

خُذْ مِنْ شَبابِكَ للصِّبَا أيامَهُ هَلْ تستطيعُ اللَّهوَ حينَ تَشيبُ!
يا أيُّها الرجلُ المُتَمِّرُ مَا لَه وَهْوَ المسلَّبُ عِرْضُه المسْلوبُ
خلِّ المكارِمَ قَدْ كفَاكَ مراسها "سَعْدانُها" وَسليلُهُ "يَعْقُوبُ"[2]

(١)ذيل ديوان مسلم:ص٣٤٠.
(٢) ديوان مسلم: ص١١٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يتخذ الشاعر من الفكرة العامة في بداية الأبيات مدخلاً لتشكيل رؤيته الخاصة حين يضمّن البيت الأول حديثاً عاماً مفاده أن اللهو محكوم بزمن الصبّا بوصفه فترة حياتية يكون فيها الإنسان أكثر ميولاً للتواصل مع اللذة، وهذه المفارقة بين فترتين من حياة الإنسان يستثمرها الشاعر للكشف عن مفارقة أخرى في البيتين التاليين حين ينقلها من مستوى الذات عبر هذا المد الزمني إلى مستوى الممدوح والآخر عبر الزمن الحاضر، ثم ينقل موضوعها من اللهو واللذة إلى طبائع النفس، فتراه يلصق بممدوحه الكرم ويطلب إلى الآخر أن يبتعد عنه ويتركه للممدوح ليكشف عن أهليته لذلك في الوقت الذي تنتفي فيه مثل هذه الأهلية عن الآخر، والأبيات وفق هذه المفارقة تتوالف على النحو التالي:



ومن هنا جاء التضمين في البيتين الثاني والثالث ليكشف عن المفارقة بين الممدوح والآخر في إطار لحمة دلالية تؤكد انسجام المقطوعة وتعمق تواصل الدلالة بين أبياتها، حيث بدأ الشاعر البيت بقوله: "يا أيها الرجل..." ،ثم أقفل البيت دون تحديد الغرض من النداء إلى أن جاء البيت الثالث الذي اتضحت معه مقاصد النداء وأصبحت الدلالة وفق هذا التركيب مبنية على البيتين معاً، وبالتالي لا يمكن النظر إلى المعنى

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الذي يكشف عنه التضمين العروضي وفق هذه الآلية من البناء إلا بقراءة البيتين معا ،مع أنّ البنية الإيقاعية لكل منهما جاءت بشكل مستقل.

وانظر إلى فاعلية التضمين على هذا المستوى من التركيب في بيتين غزليين يقول فيهما:

يا عنقَ الإبريقِ منْ فضةٍ ويا قوامَ الغُصُنِ الرطبِ
هَبْكَ تجاسرتَ وأقصيتني تقدر أنْ تخرج من قَلْبي[1]

يعد النداء في هذين البيتين نمطاً أسلوبياً فاعلاً للكشف عن انفعالات وجدانية تبرز مواقف غير متوازنة بين الشاعر ومعشوقته، فالشاعر يكشف عن عواطف جياشة تجاه محبوبته على صعيدين: يبدو الأول على الصعيد المادي حين يكشف عن جمالها الأخاذ وفق صورة مرئية تضاهي فيها المحبوبة عنق إبريق الفضة أو الغصن الرطب ،أما الثاني فيكشف من خلاله عن انعدام التوازن حين يفترض من المحبوبة محاولة قطع الوصل في جرأة غير منتظرة، لا يعدم معها الشاعر القدرة على إفشال المحاولة حين يرقى بالاتصال والتواصل معها إلى مستوى روحي، إذ بمثله لا تستطيع المحبوبة الدخول إلى قلب الشاعر وانتزاع حبها من قلبه، ومثل هذا التشكيل الإبداعي يتأتى للشاعر باعتماد أسلوب النداء الذي تصدّر البيت الأول "يا عنق.." ،ولم يتم الكشف عن غرض هذا النداء إلا في البيت الثاني "هبك.." ،حيث يسير التركيب وفق هذا المد اللغوي بموازاة الشعور الوجداني الذي يكشف عن التواصل بين المحبين.

وقد يظهر التضمين العروضي عند مسلم أحياناً في إطار تركيب نحوي يجري فيه الفصل بين عناصر الجملة وفق تركيبها الإسنادي، ومثل هذا الفصل يحمل دلالتين: تبدو

(1) ذيل ديوان مسلم: ص٣٠٦.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الأولى على المستوى النفسي حين تتعدى العاطفة المنداحة حدود الضابط الإيقاعي للبيت الشعري ،بينما تظهر الثانية على المستوى البنائي حين يظل كل بيت من الشعر محتاجاً إلى الآخر، مما يعني تداخل الأبيات ضمن وحدة معنى لا يجوز خلخلتها. (١)

ومن شواهد التضمين في هذا المجال قول مسلم في الخمر:

فَلَمْ يَزَلْ يسقينا وَعَيْشُنَا رَغيدُ
مُدامَةً لَها في خُدودِنا تورِيدُ
كأنَّ شارِبيها في سُوقِهِمْ قُيودُ
حَتّى انثَنَتْ عُيونٌ واحمَرَّتْ الخُدودُ(٢)

هذه الأبيات امتداد لشريحة الخمر في قصيدة غزلية ،ظهر فيها الكثير من الانفعالات الوجدانية التي تعكس الحس الداخلي الذي يعيشه مسلم أثر انقطاع التواصل مع المحبوبة على المستوى المادي، غير أن الارتباط الروحي عند المحب بلغ حداً من التنامي دفع بالشاعر للبحث عن عالم آخر يجد فيه طموحه ويعيد إليه توازنه، وينقله من عالمه المعاش بما يحمل من المعاناة إلى عالم الخمرة المتخيل الذي يحقق له المتعة والتواصل، ومن هنا امتدت الانفعالات النفسية مجاوزة حدود الضابط الإيقاعي، حيث بدأ الشاعر البيت الأول بالحديث عن شرب الخمرة المستمر، ثم جعل من التركيب النحوي "يسقينا" وسيلة مساندة لاستمرار الشرب حين امتد به إلى البيت الثاني حيث المفعول الثاني "مدامة" ،فكان البيت الأول تمهيداً للحديث عن لذة الشرب ،وجاء البيتان الثاني والثالث ليكشفا عن منتجات استمرار شرب الخمرة ،إلى أن وجد الشاعر في البيت الرابع عبر امتداد فاعلية التضمين غايته، حيث يمكن للمتلقي عند هذا الحد أن

(١) انظر. ربابعة: قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، ص٨٦.
(٢) ديوان مسلم: ص١٩٨ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يتبين مدى إقبال الشاعر وأصحابه على الخمرة، وهكذا بدت الأبيات على المستوى البنائي متشابكة ومتداخلة ضمن وحدة بنائية يصعب خلخلتها.

ومن شواهد التضمين التي اعتمد فيها الشاعر على الفصل بين عناصر الجملة قوله في المديح:

وأبوكَ "يَوْمَ القَيْرَوانِ" وقَدْ جَرَتْ مُهَجُ المُلوكِ على سيوفِ الجُحَّدِ
سَدَّ الثُّغورَ بها وقَدْ فَغَرتْ لَهُ بالمَوْتِ بَيْنَ مُبيِّضٍ ومُسَوَّدِ[1]

فقد أورد الشاعر في صدر البيت الأول الممدوح كموضوع للحديث ،ثمّ أخبر عنه في البيت الثاني بعد أن أوجد الأرضية الخصبة للسمو به إلى أعلى درجات البطولة، وبالتالي فصل بين المسند إليه "أبوك" و المسند "سد الثغور" ،محدثاً بمثل هذا الفصل تناقضاً بين الوقفتين العروضية والدلالية، فالبيتان وإن استقل كل منهما وزناً ارتبطا معاً على المستوى الدلالي، ومثل هذا الارتباط يحدث عند الملتقى نوعاً من الاضطراب والخلخلة عند الوقوف على البيت الشعري، مما يدفعه إلى تجاوز ما تعود عليه من استقلالية البيت والتزام الوقفة العروضية بحثاً عن التوازن الذي يحدثه المعنى عند تمامه، وعندها تصبح مواصلة قراءة البيتين معاً ضرورة ملحة لتفادي الخلل والاضطراب.

ولاحظ دور الظاهرة في التشكيل الفني حين يُسْأل الشاعر عن سبب تسميته "بصريح الغواني" ،فيجيب قائلاً:

إن وردَ الخُدودِ والحدق النُجْـ ـل وما في الثُغور مِنْ أقحوانِ
واعوجاج الأصداعِ في ظاهرِ الخـ ـدِّ وما في الصُدورِ مِنْ رمّانِ

(1) ديوان مسلم: ص ٢٣٦.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

تَركَتْنـــي بيـــــنَ الغوانـــــي صريعـــــاً فَلِـهذا أُدعـــى "صريـــــعَ الغوانـــــي"[1]

جعل الشاعر من ورد الخدود مفتتحاً لأبياته في حديثه عن مفاتن المرأة بقوله: "إن ورد الخدود"، ثم استرسل في حديثه عن هذه المفاتن في البيت الثاني إلى أن جاء البيت الثالث الذي تمّ معه التركيب بقوله: "تركتني" ،وبه استوفى الشاعر الإجابة عن التساؤل، حيث عملت فاعلية التضمين اعتماد على الفصل بين اسم إن وخبرها على خلق نسيج شعري متماسك امتد إلى الأبيات ثلاثتها.

واعتماداً على ما سبق، تتكشف لدى الباحث رؤية لا يعتريها الشك حول جمالية التضمين وأهميته بوصفه أسلوباً فاعلاً يغطي مداه الثالوث الأدبي إن صحّ التعبير، فهو بالدرجة الأولى يكشف عن الانفعالات الوجدانية التي يعيشها المبدع في ضوء تجربته الشعرية، أما على المستوى النصّي فإنه يعمل على رفده بنائياً ،حيث يبرز نوعاً من التلاحم والتماسك بين الأبيات، وفيما يتعلق بتأثيره على المتلقي فإن ما يتركه في ذهنه من خلخلة على المستوى الدلالي ،يحدث لديه هزة وتشويشاً يعملان على كسر توقعاته، مما يدفعه إلى تجاوز الوقفة العروضية بحثاً عن تمام المعنى الذي يحقق له التوازن.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

(1) ذيل ديوان مسلم: ص ٣٤٢-٣٤٣.

الفصل الرابع

الحوار

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يميل كثير من الباحثين في حديثهم عن الحوار إلى تناوله والبحث في حيثياته بوصفه ظاهرة أسلوبية لصيقة بالفنون النثرية كالقصة والرواية والمسرحية، فيعده بعضهم ركنا أساسياً من أركان أسلوب القصة وذا شأن كبير من حيث العمل الفني فيها[١]، ويرد في المعجم الوسيط بأنه "حديث يجري بين شخصين أو أكثر في العمل القصصي أو بين ممثلين أو أكثر على المسرح"[٢]، وانطلاقا من ذلك يسهب النقاد المعاصرون في حديثهم عن وظائف هذه الظاهرة و أهميتها، فهي كما يرون تعمل على تطوير الأحداث وتصوير الشخصيات و الكشف عما تنطوي عليه من عواطف وقيم ومعتقدات و طرائق تفكير، كما تسهم في نقل الواقع المعيشي لهذه الشخصيات، وتعريف المتلقي بالإعتبارات والقيم والعادات والنظم المجتمعية التي يتحرك الأفراد في إطارها[٣]، على أن الحوار في نقله للفكرة في إطار هذه الوظائف المتعددة، يحدث نوعا من التكامل الوظيفي؛ أو قل يحمل وظيفة متعددة الأبعاد، فقد يرسل الكاتب عبارة من عباراته على لسان شخص ما "فإذا هذه العبارة محملة بمختلف هذه المهام، ففيها اخبار بحادثة وفيها تكوين للشخصية وفيها خلق للجو وفيها تلوين لروح مظلم أو مفرح، مثلها في ذلك مثل العبارة الموسيقية التي تنطلق محملّة بالنغم الذي يروي ويلوّن ويكوّن. ويثير كل هذا في لحظة، وكشأن البيت في القصيدة الشعرية ينطلق حاملا إلى النفس عذوبة ووزنا وفكرا ومعنى وصوراً كل هذا في آن ..."[٤] وضمن هذه الرؤية يكون الحوار محمّلا بموجات متتابعة من الحركات والانفعالات النفسية[٥] ، وأسلوبا حيويا في التعامل مع المواقف الإبداعية ، ويصبح

---

(١) انظر. مريدن، عزيزة: القصة والرواية، دار الفكر، دمشق ١٩٨٠م، ص٥٣.

(٢) المعجم الوسيط: مجمع اللغة العربية، جمهورية مصر العربية، مطابع دار المعارف، ١٩٨٠، ص ٢٠٥.

(٣) انظر. مقلد، طه عبد الفتاح: الحوار في القصة والمسرحية والإذاعة والتلفزيون، مكتبة الشباب، مصر ١٩٧٥، ص١٣-١٤.

(٤)مريدن: القصة والرواية، ص ٥٤-٥٥.

(٥) انظر. هلال، محمد غنيمي: النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ص ٦١٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

من اليسير على المبدع- اعتماداً عليه- أن ينقل الفكرة المتمثلة في ذهنه إلى المتلقي وفق رؤية عميقة قادرة على التفاعل مع الحدث، ذلك أن الحوار مفعم بعناصر التأثير والإيحاء[1].

إن التعامل مع الحوار على أنه وثيق الصلة بالفنون النثرية لا يعني بحال من الأحوال خلو الشعر من مظاهر هذا الأسلوب، فالشعر العربي القديم على وجه الخصوص كان زاخراً بالأسلوب القصصي، والظهور المكثف للقصة في الشعر الجاهلي هو ما دفع "ريناتة يعقوبي" إلى اعتماد هذا الأسلوب كمحور من ثلاثة محاور قامت عليها القصيدة الجاهلية، فتجد القصة في النسيب وتجدها في وصف الحيوانات التي تشبَّه بها الناقة أو وصف الفرس أو وصف مشهد الصيد الذي يتضمن المفاخرة[2]، غير أن ميل الشعراء للأسلوب القصصي وما يرافقه من حوار في كثير من الأحيان لم يلفت انتباه القدماء من النقاد، فقد "أقصي من دائرة الاهتمام لأنه لا يستجيب لمواصفات النموذج الذي أفرزه أو اقتضاه عصر التدوين"[3]، ومن ثمَّ ظل الحوار خارج دائرة اهتمامهم وبقي مغيباً عن الساحة.

إنّ المتتبع للشعر العربي القديم يستطيع وضع يده على الكثير من النماذج الشعرية التي تبدو فيها ظاهرة القصة بينة واضحة "فقد عرف الشعر الجاهلي القص على يدي امرئ القيس في نطاق الغزل، وعلى يدي الشعراء الآخرين الذين حكوا لنا مثلاً ما كان من خلاف القبائل وحروبها وأحلافها"[4].

وعليه يمكن القول إن الاتجاه القصصي قديم قدم الشعر الجاهلي، ويعد امرؤ القيس بحق صاحب البذور الأولى في هذا الإتجاه وخاصة ما يتعلق منه بالغزل، كيوم من أيامه في (دار جلجل) أو ما حدثنا به يوم (عقر للعذارى مطيته) أو حين يكشف عن مغامرة من

---

(١)انظر. زكريا، عبد المرضي: الحوار ورسم الشخصية في القصص القرآني، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة ١٩٩٧م، ص ٣٢.

(٢)انظر. ربابعة، موسى: الاستشراق الألماني المعاصر والشعر الجاهلي، مؤسسة حمادة، ط١، اربد- الاردن، ١٩٩٩، ص ١١٣-١١٤.

(٣) ابن رمضان، فرج: محاولة في تحديد وضع القصص في الأدب العربي القديم، حوليات الجامعة التونسية، ع٣٢، تونس ١٩٩١، ص ٢٥٠.

(٤) فيصل، شكري: تطور الغزل بين الجاهلية والاسلام، دار العلم للملايين، ط٤، بيروت، ص ٥٦٩.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

مغامراته عندما يدخل (خدر عنيزة) أو ما يفيض في حديثه عن ليلة من لياليه[1]، غير أن ما يمكن استحضاره في هذا المقام بوصفه نموذجا سار على نهجه مسلم بن الوليد هو الشاعر الأموي عمر بن أبي ربيعه الذي يعده عبد الفتاح نافع " أول من اختص بفن الحوار الشعري وأول من جعله من مقومات شعره ومن ركائز فنه الأساسية"[2]، ويذهب عبد القادر الرباعي هذا المذهب حيث يذكر أن صريع الغواني نحا نحو عمر في هذا المجال[3] ويتحدث الرباعي عن مجال التوافق النفسي بين الشاعرين في إطار تناوله لنهجهما المشترك في الاتجاه القصصي في مجال الغزل، فقد حاول كلاهما أن يجعل من نفسه مرغوباً تتسابق إليه الفتيات لينلن الحظوة واللذة ومرد ذلك عند الشاعرين تعويض عن نقص في حياتهما، فعمر يعوض ما فاته من مجد الحكم وسلطان السياسة، ومسلم يعوض ما فاته من حلاوة النجاح في الحب الذي اخفق فيه[4]، ومثل هذا التوافق بين الشاعرين دفع الكراعين إلى القول إن مسلم بن الوليد استخدم "الحوار في شعره– وقد سبقه إلى ذلك عمر بن أبي ربيعة خاصة في هذا الموضوع– وهو إدارة حوار بينه وبين الجواري اللاتي يعبث بهن أو بين الجواري مع بعضهن"[5] ومع إيمان الرباعي بما ذهب إليه الكراعين إلا أنه وقف مطولا عند الشاعرين مشيراً إلى بعض الفروق بينهما في هذا الاتجاه، فقصص مسلم كما يرى "بسيط لا يحمل من تعقيدات الحوادث وتطورها ولا من المفاجآت والمباغتات ما يحمله قصص عمر، ولكنه لا يخلو من بعض الحوار البسيط الذي يكون بين مسلم وصاحبته أو بينها وبين لداتها كما فعل عمر تماماً"[6] ولكن هل استطاع مسلم بمثل هذه المنهجية ان يكشف عن حسه الإبداعي؟ وهل استطاع ان يجعل من الحوار مظهراً أسلوبياً فاعلا للكشف عن رؤيته؟ ليثبت اعتمادا على هذه المنهجية سوية الفاعلية لأسلوب الحوار في العمل الشعري كما هو في النثر.

---

(١) انظر. فيصل: تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام، ص٣٧٦-٣٧٧.

(٢) نافع، عبد الفتاح: الحوار في غزل عمر بن أبي ربيعة، جامعة اليرموك، اربد ١٩٨٤، ص٥.

(٣) انظر. الرباعي: مسلم بن الوليد، ص ١٥٦.

(٤) انظر. المرجع نفسه: ص ١٥٤.

(٥) الكراعين: اللغة في شعر مسلم، ص ٢٦٥.

(٦) الرباعي: مسلم بن الوليد، ص ١٥٧.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

للإجابة عن التساؤلات المطروحة وللوقوف على مدى فاعلية الحوار في التشكيل الشعري عند مسلم بن الوليد. سيحاول الباحث الولوج إلى المنحى التطبيقي، وتتبع مظاهر الحوار في ديوان الشاعر، وسيكون منطلق الباحث في دراسته للظاهرة واختيار النماذج الممثلة لها، الإضاءة المنهجية التي تقول، إن البناء الحواري "يقتضي تعدد الشخوص من ناحية وتعدد المواقف من ناحية أخرى"[1] وتجدر الإشارة في هذا المقام إلى أن معظم النماذج الشعرية التي استحوذ عليها الحوار في ديوان مسلم جاءت في إطار شعره الغزلي.

ومن نماذج مسلم الشعرية التي أقامها على الحوار في هذا المجال ما جاء على لسان معشوقته وأترابها، ويلفت الإنتباه في هذا الباب قصيدة غزلية يعد الحوار فيها المحور الرئيس في البناء الفني والدلالي، فإذا ما استثنينا الأبيات الستة الأولى التي اتخذت شكل المراسلة، وجدنا فضاء النص يقوم إجمالا على الحوار حيث يفتتح الشاعر القصيدة بقوله:

كِتابُ فتىً اخي كَلَفٍ طَروبِ ... إلى خَوْدٍ مُنَعَّمَةٍ لَعُوبِ
صَبَوْتُ اليكِ مِنْ حُزنٍ وشَوْقٍ ... وقد يَصْبُو المحبُّ إلى الحبيبِ
وَقَد كانت تُجيبُ إذا كَتَبْنا ... فيا سُقياً وَرَعْياً للمُجيبِ
تَخُطُّ كتابها بِقَضيبِ رَنْدٍ ... وَمِسكٍ كالمِداد على القضيبِ
كتابٌ فيه كَم والى وما إنْ ... أُقَضّي من رسائِلِها عَجيبي
نُعميّةِ على ذي الجهل عَمْداً ... ولا يَخفى على الفَطِنِ اللَّبيبِ[2]

بداية لا بد من الإشارة إلى أن مسلما باعتماده لأسلوب المراسلة في إثارته لانفعالاته الوجدانية كان متأثراً بعمر بن أبي ربيعة كما تأثر به في حواره، مما دفع عبد القادر الرباعي إلى القول:" وهناك ظاهرة أخرى اهتم بها كل من عمر و مسلم في شعريهما وهي المراسلة"[3]

---

(١) عبد المطلب، محمد: قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، ص ٢٢١.

(٢) ديوان مسلم: ص ١٩١.

(٣) الرباعي: مسلم بن الوليد، ص ١٦٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وليس ذلك ببعيدٍ فقد كان عمر أول من اتخذ أسلوب المراسلة بينه وبين صواحبه[1] على أن مسلما باتباعه لهذا الأسلوب في مطلع قصيدته، اختار نمطا استهلاليا قادرا على التواصل مع الحوار حيث مكنّه هذا الأسلوب من الولوج إلى البيئة الحوارية بكل سهولة وانسياب، فبعد أن أفصح الشاعر عن مظاهر التوتر الناتجة عن القطيعة في البيتين الأولين انطلاقاً من تجربة الحاضر، عاد بالذاكرة إلى الماضي بقوله:" وقد كانت تجيب..." فكشف بذلك عن المفارقة بين زمنين، الحاضر بما يحمله من الحزن والألم في إطار العلاقة غير المتوازنة، ونشوة الماضي في إطار من الشعور المتبادل بين الشاعر ومحبوبته، ووفق مفارقات الزمن لم يعد هذا الشعور بالتواصل إلا ذكرى حالمة تؤجج مشاعر مسلم وتزيدها فيضاً من المرارة، وبالتالي جاء الحوار ليكشف عن انفعالات متنامية يعيشها الشاعر في إطار علاقة غير متوازنة مع محبوبته ذلك أن الحوار من أكثر الأساليب إثارة للإنفعالات الإنسانية[2].

ويبدو أن شعور فتاة مسلم بالكبرياء والعظمة في إطار تملكها للجمال المطلق كما تدعي، كان عنواناً لفقدان التواصل، ومن هنا بدأ الشاعر الحوار على لسانها بالقول:

وَقَدْ قالتْ لبيضٍ آنساتٍ يَصدُنَ قُلوبَ شُبانٍ وشيبِ:
أنا الشمسُ المضيئةُ حينَ تَبدو ولَكنَ لَستُ أُعْرَفُ بالمغيبِ
بَراني اللهُ ربّي إذ بَراني مُبَرَّأةً سَلِمْتُ مِنَ العيوبِ
فَلو كلّمتُ إنساناً مريضاً لَما احتاجَ المريضُ إلى الطبيبِ
وخَلْقي مِسْكةٌ عُجِبت ببان فَلَستُ أُريد طيباً غَيْرَ طيبي
وأعقِدُ مِئزَري عَقْداً ضَعيفاً على دِعْصٍ رُكام مِنْ كَثيبِ
وَجلدِيَ لو يَدِبُّ عليه ذَرٌّ لأدْمَى الذَّرُّ جِلْدي بالدَّبيبِ
وَريقي ماءُ غادية بشهدٍ فَما أشْهى مِنَ الشَّهدِ المشُوبِ[3]

---

(١) انظر. ضيف، شوقي: العصر الإسلامي، دار المعارف بمصر، ط ٦، القاهرة ١٩٧٦، ص ٣٥٣.
(٢) زكريا: الحوار ورسم الشخصية ...، ص٢٤٤.
(٣) ديوان مسلم : ص ١٩١-١٩٢ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

تذكرنا هذه الأبيات بمقطوعة غزلية لعمر بن أبي ربيعة حين تناول موقفاً مماثلاً لحوار جرى بين فتاته وأقرانها يقول فيه:

لَيتَ هِنْداً أنجَزَ تْنا ما تَعِدْ ... وشَفَتْ أنْفُسَنا مِمَّا تَجِدْ

واسْتَبَدَّتْ مَرَّةً واحِدةً ... إنَّما العاجِزُ مَنْ لا يَسْتَبِدْ

زَعَمُوها سَألتْ جاراتِها ... وَتَعَرَّتْ ذاتَ يَومٍ تَبْتَرِدْ

أكما يَنْعَتُني تُبصرنَني ... عُمْرَكُنَّ اللهَ أمْ لا يَقتَصِدْ

فَتَضاحَكْنَ وَقَدْ قُلْنَ لَها ... حَسَنٌ في كلِّ عَيْنٍ مِن تَوَدْ[1]

فعمر في هذه الأبيات جعل فتاته تشعر بقيمة كل ما يصدر عنه تجاهها، ومن هنا نراها تستعرض أمام صويحباتها مزهوةً بإطراء صاحبها وساعية لتأكيد هذا الإطراء منهن..

أما فتاة مسلم فإن ما يتملكها من الغرور شعوراً بجمالها الفتّان، يأبى عليها إلا أن تفوق الشمس جمالاً، فهي وإن كانت تماثلها ساطعة فإنها تتحرج من أن تجعل جمالها مماثلاً لها وقت غروبها ذلك أنها تريد لجمالها الثبات، وغياب الشمس يغدو عيباً بحق هذه الصورة الجمالية التي ترتئيها لنفسها، فقد بلغت من الكمال حداً اصبح بموجبه كلامها شفاء للمريض، وجسدها يتميز في بنيته عن أجساد البشر بما يبثه من رائحة زكية تغنيها عن الطيب، ونعومة جلدها لا تماثله نعومة حتى إن مشي الذرّ عليه يغدو دبيباً، كما أن مذاق ريقها أشهى من العسل،وهي وفق هذا الجمال الإعجازي إن صح التعبير، تشعر بنوع من التعالي حتى على من تحب، ومن هنا جاءت دلالات الحوار على لسان صويحباتها لتكشف عن بتر في علاقة التواصل بين الشاعر ومحبوبته، فبعد سماعهنّ لما جاء على لسان معشوقة الشاعر، يؤكدن صدق حديثها غير أنهن يطلبن إليها أن تتواصل معه، يقول مسلم:

---

(١) ديوان عمر بن أبي ربيعة: شرحه وقدم له علي مهنا، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان ١٩٨٦م، ص١٠١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فَقُلْنَ لَهَا: صَدَقْتِ فَهَل عَطَفْتُم عَلَى رَجُلٍ يَهِيمُ بِكُمُ كَئِيبِ
غَرِيبٍ قَدْ أَتَاكِ فَأَطْلِقِيهِ فَإِنَّ الأَجْرَ يُطْلَبُ فِي الغَرِيبِ[1]

من خلال هذين البيتين يكشف الشاعر عن خلل في علاقته مع محبوبته، قوامه ما تبديه من صد وجحود، في الوقت الذي يبدي فيه مزيداً من التلهف على التواصل معها، في ظل تعبيره عن مشاعر عميقة تصل إلى حد الهيام.

لقد استطاع مسلم وفق هذا التجانس على المستوى البنائي أن يعمق رؤيته وأن يكشف عن لحمة قوية في بناء النص، فقد جعل من أسلوب المراسلة تمهيداً لبنية النص وفق ما يحمله من حوار مبطن يجسد انفعالات الشاعر، ومن ثم استطاع ان ينتقل من مادة اللغة المكتوبة في طور المراسلة في إطار سرية العلاقة إلى اللغة المنطوقة في إطار الحوار المكشوف، حيث لم تعد العلاقة تحمل هذه السرية حين أضحى الجفاء دخيلاً عليها، وبالتالي كان الحوار وسيلة للكشف عن علاقة غير متوازنة بين الشاعر ومحبوبته، التي عللت جفائها بالقول:

فقالتْ: قَدْ بَدَتْ مِنْهُ هَنَاتٌ وَقَدْ تَبْدو الهَنَاتُ مِنَ المُرِيبِ
وَصلْنَاهُ فَكَلَّمَنَا "بِسِحْرٍ" كَذَلِكَ كُلُّ مَلاّقٍ خَلُوبِ[2]

إن تدفق مشاعر مسلم التي كشف عنها وفق العديد من المعطيات بدءاً بمطلع القصيدة حين اعترف لصاحب الفطنة اللبيب بالقدرة على تلمسها، ومروراً بكشف هذا الواقع في إطار حوار المحبوبة مع صويحباتها، ثم انتهاء بإطرائه المباشر وكشفه عن هذه المشاعر، سلبه القدرة على التعامل مع محبوبته بالمثل بل أجبره على التماس العذر لها باعتمادها المجافاة والصد، يقول مسلم:

---

(١) ديوان مسلم: ص١٩٢.

(٢) المصدر نفسه: ص١٩٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ومَـــا ظَلَمَـــــتْ ولَكنّـــــا ظَلَمنـــــا فَقَـــدْ تُبْنَـــا إليـــها مِـــنْ قَريـــــبِ
فُتِنّـــا للشَّـــــقاءِ بِحُـــــبِّ"سِـــــحْرٍ" كَمَـــا فُتِـــنَ النَّصـــارى بـــــالصليبِ
غَفَـــرْتُ ذُنوبَـــها وَصَفَحْـــتُ عَنْـــها فَلَـــم تَصفَـــحْ ولَـــمْ تَغْفِـــر ذُنوبـــي
ولَـــوْ أنَّ الجَنُـــوبَ تُجيـــبُ عَنّـــي لأهْدَيـــتُ السَّـــلامَ مَـــعَ الجَنُـــوبِ[1]

تعمل هذه الأبيات على إثراء بنية النص، حين يعمد الشاعر إلى قطع البنية الحواريـــة لتسجيل موقف شعوري تبدو فيه حرارة العاطفة على اشـــدها وذلـــك حيـــن يؤكـــد موقفيـــن متضادين: موقف الشاعر القلق المتوهج حباً والمستعطف المتذلل ثم موقـــف محبوبتـــه غـــير المبالية باسترحامه وعواطفه المتنامية تجاهها، ويلحظ القارئ الوجود المكثف للذات في هـــذه الأبيات، إذْ لم يعد البحث عن سبب لعذاب الشاعر هو المهم، بل لقد غدت رغبة الشاعر فـــي التعبير عن ذاته وما تمتاز به من قيم عاطفية أورثته الحزن والأسمى هاجسه الأكبر، حتى أنـــه لم يعد يغفر ذنوب محبوبته فحسب بل أصبح ينقل هذه الذنوب من ذات المحبوبة إلـــى ذاتـــه حين اعترف بظلمه لنفسه، ولاحظ الإحساس المرهف حين يتناص الشاعر مع قولـــه تعـــالى ﴿وما ظلمناهم ولكن كانوا أنفسهم يظلمون﴾[2] وكأني بالشاعر يحاول تأكيد ما ذهبت إليه فتاتـــه حين برأت نفسها من كل عيب، مما جعله يضع نفسه موضع الاتهام تبريراً لمـــا حـــدث مـــن قطيعة.

ويأتي الحوار في نهاية القصيدة ليؤكد موقف الشاعر تجاه محبوبته، فهو لا يرى بديـــلاً لفكرة التواصل معها، ولذا نراه يرفض كل نصيحة تخالف هذا الاتجاه، مؤكداً بذلك المفارقـــة بين موقفين: الموقف المنطقي في التعامل مع الحدث من منظور عقلي، والموقف العاطفي فـــي التعامل مع ذات الحدث من منظور عاطفي، حيث لا يمكن أن يلتقي الموقفان في هذا المجـــال بل هما إلى الإفتراق يسيران، يقول مسلم:

---

(١) ديوان مسلم: ص١٩٢-١٩٣.

(٢) سورة النحل: آية ١١٨.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وقَائِلَةٍ: أَفِقْ مِنْ حُبِّ "سحرٍ فَقُلْتُ لَهَا: جَهِلْتِ فَلَمْ تُصِيبِي
أَمَرْتَ بِهَجرِها سَفَهاً فَتُوبِي إِلَى الرَّحمنِ ممّا قُلْتِ تُوبِي
ألا يَا لَيْتَنِي قَاضٍ مُطَاعٌ فَأَقضي لِلمُحِبِّ علَى الحَبِيبِ[1]

وبهذا الحوار ينهي الشاعر القصيدة مؤكداً مشاعره وأحاسيسه تجاه محبوبته، فرغم أنها تقف منه على نقيض بشأن علاقة التواصل بينهما فإن ارتباطه بها يشتد إلى حد لا يقبل معه نصيحة او إرشاداً يحمله على سلوها أو الابتعاد عنها، فهو بهذا الشأن لا يقبل المهادنة، لذا نراه ينعت من يطلب إليه بتر هذه العلاقة بالكفر أو ارتكاب الخطيئة ويطلب إليه التحلل من الذنب أو الخطيئة بالتوبة إلى الله ليغفر له.

يبدو أن الحس الوجداني الذي سيطر على مسلم في هذه الأبيات دفعه لاعتماد لغة الحوار بما تحمل من رقة وسلاسة حيث أجراها على لسان المتحاورين ببساطة وعفوية تدل على مقدرة الشاعر في الكشف عما يعتمل في نفوس العشاق من خواطر، فجاء أسلوبه سهلاً بسيطاً مترابطاً" وهذا هو المعيار الحق الذي يميز الفنان العظيم القادر على تطوير اللغة واستخدامها لتصبح علامات لمواقف شعورية"[2].

وتتكرر صورة القطيعة بين الشاعر ومحبوبته (سحر)، وتبدو مظاهر التوتر الناتجة عنها هذه المرة قادرة على تغييب إحساس مسلم بالحياة، حيث يفتتح الشاعر الأبيات بنداء مكثف، يكرّس الواقع المأزوم الذي يدفعه إلى طلب الموت، يقول:

أَيَا سُرورٌ وأَنتَ يَا حَزَنُ لِمْ لَمْ أَمُتْ حينَ صَارتِ الظُّعُنُ[3]

([1])ديوان مسلم: ص١٩٣.
([2])نافع: الحوار في غزل عمر بن أبي ربيعة، ص٣٤.
([3])ديوان مسلم: ص١٧٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فالبيت يكشف عن مرحلة اللاوعي في العقل الباطن، حين يكون تفكيره مضطرباً ومتناقضاً، فتدوي صرخة النداء إيذاناً بفقدان الشعور حين يتساوى معها السرور والحزن (أيا سرور، يا حزن) فالشاعر يستنهض الضدين عبر فاعلية التشخيص في إشارة واضحة لإدراكه المغيب عن واقع الحياة القائمة على التناقض، وما أن تمتد مسافة التوتر، حتى يستوعب الشاعر الصدمة ويصبح إدراكه لواقع المعاناة القائمة في ذاته المحطمة حاضراً فيوجه النداء هذه المرة إلى ماء الفرات متمنياً ومعبراً عن بعد ما يتمناه، يقول:

يَا لَيْتَ مَاءَ الفُرَاتِ يُخْبِرُنَا: أَيْنَ تَوَلَّتْ بِأَهْلِهَا السُّفُنُ؟[1]

وهكذا يظهر التشكيل الفني موازياً للحس الشعوري الذي ينبض به وجدان مسلم، ويأتي الحوار ليكشف عن فيض من هذه العواطف حين يسهم في تجلية الفعل التخييلي عند الشاعر، ويفصح عن انفعالات نفسه، ذلك أن "الحوار عامل مساعد لتصوير الحركة النفسية للشخصية وانعكاس لما يدور بداخلها"[2] يقول الشاعر:

قِيلَ لَهَا إِنَّهُ أَخُو كَلَفٍ بِحُبِّكُمْ هَائِمٌ وَمُفْتَتِنُ
فَأَعرَضَتْ لِلصُّدودِ قَائِلَةً: يَقُولُ مَا شَاءَ شَاعِرٌ لَسِنُ
مَا كَانَ فيمَا مَضَى بِمُؤْتَمَنٍ عَلَى هَوَانَا فَكَيْفَ يُؤتَمَنُ!
أَوْطَنَ يَا "سِحرُ" حُبُّكُمْ كَبِدي فَلَيسَ لِلحُبِّ غَيرَهَا وَطَنُ[3]

فرغم تغييب الشاعر لنفسه على البنية الحوارية في هذه الأبيات فإنه استطاع أن يقنع المتلقي بما يعتمل في نفسه من مشاعر، فعبر عن ذلك حين أوكل للآخرين نقل واقع المعاناة التي يشعر بها تجاه محبوبته، ذلك أن الحوارية تحقق نوعاً من الثنائية في الخطاب إذ أنها كمل

([1])ديوان مسلم: ص١٧٢.

([2])مصطفى، مصطفى عبد الشافي: عناصر البناء الفني في قصص محمود البدوي، مجلة القصة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع ٩٧، اغسطس- سبتمبر، ١٩٩٩م، ص

([3])ديوان مسلم: ص١٧٤-١٧٥.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

تحمل في لغة الشخوص مباشرة تحمل لغة المبدع بطريقة غير مباشرة[1]. فالشاعر في هذه الأبيات يكشف عن مظاهر المعاناة حين يجعل الآخرين قادرين على تلمسها وفق بنية حوارية يوكل فيها نقل عواطفه تجاه محبوبته إلى مجهولين بقوله: (قيل لها...) مؤكداً بذلك تأثيره على مشاعر الآخرين وعواطفهم، وذلك حين يدفعهم إحساسهم بشدة معاناته للتوسط في علاقة مأزومة وغير متوازنة، يكون فيها الشاعر مستعطفاً وتبدو فيها محبوبته (سحر) غير آبهة بهذا الاستعطاف، ويبدو ان تنكرها للشاعر متجذر في نفسها، فهي لم تأمنه على حبها فيما مضى فكيف تأمنه عليه حاضراً، ومثل هذا الحرمان المزمن هو ما دفع مسلماً للبحث عن معادل مادي تعويضاً عما فاته من حلاوة النجاح في الحب الذي أخفق فيه[2] غير أن مسلماً كما يبدو بقي قاصراً عن إيجاد البديل وتعويض النفس، ذلك أن حب(سحر) استوطن كبده وتركه يعاني مرارة القطيعة والصدود، والحوار وفق هذه المعاناة المستمرة من اكثر الأساليب قدرة على تصوير مأساة الشاعر، ذلك أنه الوسيلة الجمالية الوحيدة الناجعة لإبراز عواطفه المضطربة والمتناقضة بينه وبين محبوبته[3] ومن هنا جاء الحوار في نهاية القصيدة ليؤكد هذه العواطف، فالشاعر وإن تمكن من إيجاد الأرضية الخصبة للكشف عن مشاعره في الحوار السابق عاد ليؤكد من خلال الحوار في نهاية القصيدة البعد الروحي لهذه العلاقة، انظر إليه حيث يقول:

وقَائِلٍ لَستَ بِالمُحِبِّ ولَو كُنتَ مُحِبّاً هَزَلْتِ مُذْ زَمَنُ
فَقُلتُ: روحي مُكاتِمٌ جَسَدي حُبيّ والحُبُّ فيهِ مُختَزَنُ[4]

جاء الحوار في هذه الأبيات ليكشف عن صوت مغاير للائم أو الصوت الآخر، فإذا كان هدفه في الحوار السابق تسويق مشاعر الشاعر لدى محبوبته، فإنه جاء هنا ليشكك بهذه المشاعر عندما نفى عن الشاعر مصداقية الحب اعتماداً على صورة الجسد، وكأنه بذلك يؤكد

---

(١)انظر. عبد المطلب: قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، ص٢٢١.

(٢)انظر. الرباعي: مسلم بن الوليد، ص١٥٤.

(٣)القاضي، النعمان: أبو فراس الحمداني، الموقف والتشكيل الجمالي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة ١٩٨٢م، ص٤١٩.

(٤)ديوان مسلم: ص١٧٦.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فكرة بحث الشاعر عن اللذة بوصفها بديلاً لعلاقة غير متوازنة، فالشاعر وإن عمق فكرة التواصل بينه وبين محبوبته عبر الارتقاء بعلاقته معها إلى مستوى روحي حين غيب الجسد عن دائرة التأثير بمنتجات الحب في إطار علاقة يسودها التكتم، إلا أنه كشف بشكل غير مباشر عن نوعين من العلاقات التي تعتمل في نفسه: علاقات مادية أصبحت في حكم الماضي، وعلاقة روحية يسعى لتحقيقها مع محبوبته (سحر)، وهذا ما يؤكده في ختام قصيدته بقوله:

لا عَيبَ إنْ كُنْتُ ماجِناً غزلاً فَقَبلي الأوَّلونَ ما مَجَنوا[1]

وقد يظهر اللائم أحياناً صورة مناقضة لسلوكه مع الشاعر، فإن كان قد اتهمه بفقدانه لمشاعر الحب بسبب عدم انعكاس مشاعره عن جسده في الأبيات السابقة فإنه يطلب إليه في أبيات أخرى أن يخفي المظاهر الدالة على هذا الحب، والحوار في هذا المجال يعمق خيال الشاعر ويمنحه القدرة على نسج شبكة من التفاعلات الإنسانية للكشف عن مشاعره وأحاسيسه، يقول مسلم:

يَقولونَ لي: أخْفِ الهَوى لا تَبُحْ بِهِ وكَيفَ وطَرْفي بالهوَى يتكَلَّمُ

....

....

شَكَوْتُ إليها حُبَّها فتَبسمتْ ولَم أرَ شَمساً قبلَها تَتَبَسَّمُ

فقُلتُ لَهَا: جُودي فأبْدَتْ تَجهُماً لِتَقتُلَني يا حُسْنَها إذْ تَجَهَّم

وَما أنَا في وَصلي لَها بِمُفرِّطٍ ولكنَّني أخشَى الوُشاةَ فأصرِمُ[2]

فالشاعر وظف اللائم وفق أسلوب الحوار ليكشف عن مشاعره الجياشة وليؤكد حقيقة ماثله في ذهنه، مفادها أن الإفصاح عن الحب لا يكون مقصوداً أو إرادياً إنما هو الفيض

([1])ديوان مسلم : ص١٧٦.

([2])المصدر نفسه : ص١٧٨.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الشعوري المتمرد على إرادة الإنسان، ومن هنا جاء استعطاف الشاعر محبوبته، علـــه يلقـــى منها ما يخفف حرارة العشق الملتهبة في ذاته، فكانت الابتسامة مظهراً حالماً لوصل معنـــوي ما لبث أن تلاشى حال حدوث التجهم، ورغم ما تحمله كلمة(التجهم) من دلالات سلبية تصـــل إلى حد القتل إلا أنها تعمق إحساس المتلقي بمشاعر مسلم تجاه محبوبته عندما تعكس ما فـــي نفسه من قرب روحي يترجمه عبر لغة التشكيل الفني إلى جمال مادي (يا حسنها إذ تجهم...)، والشاعر وفق هذه الرؤية يعبر عن فكرة التيه التي تملأ صدور النسوة، وظـــاهرة الاعـــتزاز والغرور بهذه الفتنة الطاغية التي أودعها الله فيهن، فوظفنّها للتلذذ بتعذيب الجنس الآخـــر[1]، ومثل هذا الغرور والتلذذ بتعذيب الرجل يكشف عنه هذا الحوار البسيط بين محبوبة الشـــاعر وأترابها، يقول مسلم:

أُحِـبُّ التـــي صَـــدَّتْ وَقـــالتْ لِتربِـــها: دَعيهِ: الثُّرَيا مِنـــه أَقْـــرَبُ مِـــن وَصْلـــي![2]

فالحوار هنا وإن جاء هامشياً ومختصراً إلا أنـــه يجســـد نفســـية المـــرأة ومزاجـــها وأهواءها، وما يداعب خيالها من أفكار وأوهام[3].

لكن مسلم وأن كشف عن حاضر مأساوي لم ير فيه من (سحر) إلا الخذلان والقطعيـــة بقي يراوده أمل مكذوب بلقاء حالم، فكان الحضر في الذاكرة وسيلة لاستقطاب ذلـــك الأمـــل، لنراه عبر إحدى قصائده الغزلية يستذكر ليلة من ماضية الحافل بالذكريات، متمنياً تكرارهـــا أو زوالها من الذاكرة، يقول:

يَـــا ليلـــةً نِلـــتُ فيـــها اللَّـــهوَ وَالوَطـــــرَا كُـــرّي عَلَينـــــا وإلاّ فـــاطْردي الذِّكَـــرا
لَمَّـــا التَقَينـــــا افتَرَعْنـــــا فـــي تعاتُبنـــــا مِـــن الحَديـــثِ وَمِـــــنْ لِذَاتِـــــهِ العُـــذرَا

([1])نافع: الحوار في غزل عمر بن أبي ربيعه، ص١٨.

([2])ديوان مسلم: ص٣٤.

(٣)انظر.ضيف، شوقي: التطور والتجديد في الشعر الأموي، دار المعارف، ط٦، القاهرة ١٩٧٧م، ص٢٣٦.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

إذا اسْـــتَتَرنا بســـترِ اللَّيـــل بادَرَنـــا كَيْمـا يَرانـا عمـودُ الصُّبـح فَـانْفَجرا[1]

فالأبيات تكشف عن مفارقة بين واقع الأنا في الحاضر وبين ماضيها، إذ تفقـد هـذه الذات العاشقة حس الامتلاك فتهرب إلى الماضي محاولة التعويض، وما أن يعيـش الشـاعر ذكراه الحالمة حتى يبدأ بسرد وقائع ما حدث حيث يجعل من العتاب محوراً لسـرد تفـاصيل قصته، ذلك أن العتاب يؤكد إحساسه بظلم الحاضر، والهروب إلى الماضي لا يعني بحالٍ مـن الأحوال هدماً كلياً لهذا الحاضر بقدر ما يكشف عن صراع ذهني بين الخيال المتأمل والواقـع المرير، ومن هنا جاء الحوار محملاً بصدى الحاضر المؤلم حين جلس الشاعر على كرسـي الإعتراف ليعلن تحت وطأة العذاب والحرمان عن جريمة لم يرتكبها عله بالإقرار بها يصـل إلى الغفران، يقول:

قَـالَتْ: أأقـرَرتَ بـالإجرامِ قُلـتُ: نَعَـم لوْ كَـانَ جُرمـي علـى الإقـرارِ مُغتَفَـرا
سـأدَّعِي ذَنْـبَ غَـيْري كـيْ يُصدِقَنِّـي مَـنْ لا أُ رَجِّـي لَدَيـهِ العَفْـوَ إنْ قَـدِرا
قَـد أوْلَعَتْـهُ بطـولِ الـهَجرِ غِرَّتُـهُ لَوْ كان يُعلَـمُ طـولَ الـهَجرِ مـا هَجَـرا[2]

بل نراه في هذه الأبيات يحمّل نفسه ذنباً لم يرتكبه إن كان يجد فيه وسـيلة لتسـويق مشاعره إلى محبوبته التي يعترف سلفاً أن لا جدوى معها وذلك بقوله: (من لا أرجـي لديـه العفو إن قدرا)، أضف إلى ذلك ما يكشف عنه البيت الثالث على المسـتوى اللفظـي بتكـرار كلمة(الهجر) والمستوى الدلالي المؤكد لشعور القطيعة المتنامي، كل هذه تصـب فـي بوتقـة الحاضر الذي يعجز الشاعر عن الانفلات منه، مما ينمي حس الازدواج المتناقض في ذهنه.

إن في خلق هذا الجو الحواري من قبل الشاعر دليلاً بيناً على مسعى الشاعر الحـالم في إعادة صدى الماضي واستحضار طيوفه بصورة درامية "فإذا كانت الدراما تعني الصـراع فإنها في الوقت نفسه تعني الحركة، الحركة من موقف إلى موقف مقابل، من عاطفة أو شـعور

---

(١)ديوان مسلم: ص٢١٣.

(٢)المصدر نفسه : ص٢١٣.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

إلى عاطفة أو شعور مقابلين، من فكرة إلى وجه آخر للفكرة[1]، ومن هنا يأتي صوت المحبوبة ليحافظ على نوع من التوازن لمثل هذه الحركات الشعورية، فيكون الضحك مقدمة للإقرار بغفران لذنب لم يرتكب، يقول مسلم:

فَاستَضْحَكتْ، ثُمّ قَالَت: لا تَكنْ نَزِقاً ... واكتُمْ حَدِيثَكَ لا تُعلِمْ بِهِ بَشَرا
فَقَدْ غَفَرتُ لَكَ الذَّنبَ الَّذي زَعَمُوا ... لا بَارَكَ اللهُ فيمَنْ بَعدَ ذا غَدرا
وقَصَّرَ اللَّيلُ عَنْ حاجاتِ أنفُسِنا ... كَذاكَ لَيلُ التَلاقي رُبَّما قَصُرا
قَامَتْ تمَشَّى الهُوَينا نَحْوَ قُبَّتِها ... وَقُمتُ أمشِي خَفِيَّ الشَّخصِ مُستَتِرا
لمّا بَدا القمرُ استَحْيَت فقُلتُ لَها: ... بَعضَ الحيَاءِ فإنَّ الحُبَّ قَدْ ظَهرا[2]

يجسد الحوار في هذه الأبيات قصة حالمة من الماضي، يلتقي فيها مسلم محبوبته، ويرى في اللقاء صدى يداعب شعوره المتعطش للتواصل معها، وفي برهة، تتكشف صورة الحلم الزائف فيخرج عن تكتمه الذي أبداه في مطلع قصيدته عندما جعل من الليل ستراً لإخفاء اللقاء حين داعبته الذكرى بلذة حالمة، ليؤكد لاحقاً فيضاً من المشاعر هي بمنزلة العلامة التي تفصح عن حقيقة المعاناة، يقول مسلم:

قالوا: اشْتَهرت فَقُلتُ: الحبُّ صاحِبُهُ ... مَن لا يَزالُ بِهِ في النَّاس مُشتَهَرا[3]

فالشهرة في الحب هي نتيجة حتمية للقطعية التي يعيشها الشاعر، وما أكثر الشعراء الذين ارتبطت أسماؤهم بمحبوباتهم حين أصبحت معاناتهم قدراً لا يرد، فتملكهم الجنون وهاموا على وجوههم فاشتهروا بالحب واشتهر الحب بهم، وهكذا أصبح الأمل سرابا وصحا مسلم من غفلة الذاكرة هارباً إلى عالم الخمرة، ليزيل همه، وليختتم بهذا العالم قصيدته حيث يقول:

---

(1)إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص٢٧٩.
(2)ديوان مسلم: ص٢١٤.
(3)المصدر نفسه : ص٢١٤.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

وَكَـــأسِ راحٍ يُميـــتُ الـــهمَّ شـــارِبُها باكرْتُـــها وَرداءُ الليـــلِ قَـــدْ حســـرا
صَبَّ المِـــزاجُ عَليـــها الحَلْـــى فـاضطرَبَتْ كَـــأنَّ فـــي حافتَيـــها الـــدُرَّ والشَّـــذرا[1]

ولا يفتأ مسلم يبحث عن اتصال روحي يلتقي فيه محبوبته الأثيريـــة ليكسـر طـــوق المعاناة الذي لف روحه المعذبة، ولكن أنى له أن يحقق مراده حين يكون الصد هـــو الحـــاجز المنيع في وجه هذا التواصل، وعندها لا ينفع قرب أو بعد المسافات، وهذه الحقيقة الماثلة فـــي ذهن مسلم هي التي دفعته لافتتاح إحدى قصائده الغزلية بالقول:

أمَّـــا النَّحيـــبُ فَـــإنِّي سَـــوْفَ أنتحـــبُ عَلـــى الأحبَّـــةِ أنْ شـــطوا وإنْ قَرُبـــوا[2]

فالبيت يكشف عن إحساس عميق بالهزيمة، ومن هنا يأتي تكرار كلمة (النحيب) فـــي صدر البيت ليؤكد الشعور الدامي في قلب الشاعر، ذلك الشعور الذي تتساوى معه المتناقضات حين تفقد دورها في التأثير على التواصل بين المحبين، وعندها تصبح المسافة هامشـــية فـــي التأثير على إحساس الشاعر وعلاقته بمحبوبته.

إن إدراك مسلم لهذا الواقع المؤلم دفعه لرفع راية الاستسلام حين كشف عن المفارقـــة بين مستويين من العلاقة: المستوى القائم على فكرة التواصل بين روحيـــن طـــاهرين تكـــون العلاقة في إطارهما خارجة عن إرادة البشر وهي العلاقة التي طالما سعى الشاعر لتحقيقـــها، والمستوى المادي الذي وجد فيه مسلم في مرحلة ما تعويضاً عن فشله على المستوى الروحي، انظر إليه حيث يقول:

يَـــا ســـاكِنَ "الكَوفـــةِ" اللاّهـــي بِلذّتـــهِ ما مالَ بي عَـــنْ حَبيـــبٍ غَـــيرِكَ الطَّـــربُ
قَـــد كُنـــتُ بِـــالبَصرةِ المَغبـــوطِ ســـاكِنُها إنَّ التُّقـــى وَالصِّبـــا فيـــها لمُصطحِـــبُ
إنـــيّ نَظَـــرتُ إلـــى الحُـــورِ الحِســـانِ بِـــها وإنّمـــا هَمُّـــهنَّ اللَّـــهوُ واللَّعـــبُ

---

(١)ديوان مسلم : ص٢١٥.
(٢)المصدر نفسه: ص٢٢٥.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

إنّ"العتيـكَ" لحـيٌّ مـا مَـرَرتُ بِـه إلاّ رَجعـتُ وَروحـي فيـهِ مُسـتَلَبُ[1]

تعمق هذه الأبيات فكرة الهزيمة التي مني بها مسلم على المستوى الروحـي، ويـأتي النداء ليعمق الإحساس بهذه الهزيمة، وعندها يفقد الشاعر إحساسه بالقدرة على التعويض، بلنـا نراه يفقد الإحساس بقيمة الجمال الأنثوي عندما تكون العلاقة مبنية على الأهـداف الماديـة، وذلك حين يقول "وإنما همّهن اللهو واللعب" وبمثل هذه المشاعر يتكثف وجود الذات المعانيـة في البيت الرابع، ليعلن مسلم عن روحه المسلوبة عند مروره بمكان محبوبته.

وفي لحظة من الشعور الطاغي على وجدان الشاعر، ينسج خيال مسـلم قصـة علـه يحافظ معها على ما تبقى من وجوده الحالم حين يلتقي محبوبته، فتبث فيه نشوة الأمـل مـن خلال ابتسامة ساخرة أو نظرة عابرة، أو سؤال عقيم تبدو الإجابة عنه ماثلة عبر كل حركـة شعورية ينبض بها قلب مسلم، والحوار في مثل هذه المواقف من أكثر الأساليب قـدرة علـى مداعبة وجدان الشاعر حين يحلق بخياله لتوليد قصة انتظرها بفارغ الصبر وأحدثها حين لـم تحدث، يقول مسلم:

مَـا مَـرَّ بـي رَجَـبٌ إلاّ نَعمَـتُ بِـه يَـا حَبـذَا رَجَـبٌ لَـو دَامَ لـيَ رَجَـبُ
لَمّـا ظَـهرْتُ لَـها "بـالمِربَدِ" احْتَجبَـتْ مِنّـي وَمَـا كَـادَ نُـورُ الشَمسِ يَحْتَجِـبُ
فَبادَرتْـها بِوحْـي القَـولِ خَادِمُـها فَاسـتَضْحَكتْ ثُـمَّ قَـالتْ: أمْـرُ ذا عجَـبُ
قَـالتْ: أنيلـي فتـىً يَـهواكِ مُـذْ زَمَـنٌ قَـد مَسَّـهُ فـي هَـواكِ الضُـرُّ والتَّعِـبُ
قـالَتْ: نَعَـمْ أنْـتَ تَـهوانا فَقُلـتُ لَـهَا: أيْ والوصـالِ الـذّي أرْجـو وأطلُـبُ[2]

([1])ديوان مسلم : ص٢٢٥-٢٢٦.

([2])المصدر نفسه : ص٢٢٦.

المربد: من أجل شوارع البصرة، وسوق من أسواقها.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

تلحظ في هذه الأبيات عناصر القصة بكل أبعادها إذ تبدو الحكاية بالرغم من بساطتها متضمنة لكل هذه العناصر، فالزمان (رجب) بدا أكثر قرباً من نفس الشاعر من أي زمن آخر بتكراره تارة، وباستخدام الشاعر لأسلوب المدح تارة أخرى، والمكان هو "المربد" والشخوص هم المحبون والآخر ، أما الأحداث فإنها تتشابك وتتفاعل لتغذي حلم الشاعر بالأمل المنشود، فرغم أن الزمن الماضي يسيطر عليها إلا أنها تجسد فكرة الخيال الحالم في ذهنه.

وهذه القصة قد تكون حقيقية وقد لا تكون وهي على الأغلب من نسج خيال الشاعر وتعبر لا شعورياً عن حلمه بمثل هذه الزيارات، فالأثر الأدبي قد يجسد حلم الأديب لا واقع حياته أو قد يكون صورة من الحياة التي يريد الشاعر أن يهرب إليها أو يحياها[1].

وما يلفت الانتباه في هذه الأبيات هذا الحس العذري الذي أودعه مسلم أبياته غير مرة، ومما يشير إلى ذلك قوله:" ما مال بي عن حبيب غيرك الطرب" مؤكداً بذلك منهج العذريين حين يكتفون بمحبوبة واحدة لا يستطيعون سلوها أو التمتع بالنظر إلى غيرها، ومسلم يسلك مثل هذا المسلك حين تراه يعبّر عنه بالقول:

لا هَنَّأَ الله عَينِي مِنْكِ نَظْرَتَها إليكِ أنْ كانَ لِي في غَيرِكُمْ أرَبُ[2]

فحاجة الشاعر كما يكشف عنها هذا البيت هي حاجة الروح إلى الروح، ومحبوبته فقط هي القادرة على تلبيتها، إنها العلاقة التي يرتفع بها الشاعر عن كل ما يشوبها أو يشكك فيها، يقول مسلم:

ثُمَّ افْتَرَقْنَا ولَمْ نَأثَم ونَحنُ كَذا نَهوى التَّلاقي وَمَا مِنْ شَانِنا الرِّيبُ[3]

([1])انظر. ديتشش، ديفد: مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ترجمة محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت ١٩٦٧م، ص٥٠٢.

([2])ديوان مسلم: ص٢٢٦.

([3])المصدر نفسه: ص٢٢٧.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وهكذا يجسدّ الشاعر حلمه بالعلاقة الحميمة المأمولة عبر مختلف جزيئات التشـــكيل، فقد حشد من طاقات اللغة المتفاعلة ما مكنّه من تحقيق هذه الرؤية ذلك أن: "اللغة تنطوي على إيحاءات متعددة: أدبية أو رمزية أو وجدانية، لا نستطيع أن نتجاهلها وان التراكيب أو السـياق هو الذي يعطي للظاهرة المستخدمة غنى ومادة جديدة وأن نشاطه اللغوي أو تفاعل كلماته هـو الذي يخلق المعنى ويبرز قسماته"[1] ولقد حشد مسلم من عناصر اللغة المتفاعلـة مـا داعـب النفس الإنسانية فجمع بين سحر الأداء وجاذبية النفس حين قدم حواراً واضحاً سهلاً بث فيـه كل ما يحببه إلى القلب ويقربه من الروح[2].

والمعاناة عند مسلم قبل أن تكون معاناة هجر وقطيعة، هي معاناة إنسان عاشق، أحـب فأخلص في حبه قبل أن يقيّم شعور محبوبته، فالأرواح جنود مجندة، وروح مسلم سكنها هـذا الحب، حب النظرة الأولى، يقول مسلم:

عَرفْـتُ بـها الأشـجانَ وهـي خليـةً مـن الحـبِّ لا وَصـلٌ لَديْـها ولا هَجْـرُ
أرَاهـا فَـأطوي للنصيـحِ عـداوةً وأحمَدُ عقبـى مـا جَنَـى النظـر الشـزرُ
شَـكوْتُ فَقـالوا: ضِقْـتَ ذرعـاً بحبِّـها متى تملـكُ الشَـكوى إذا غلـب الصَّـبرُ[3]

فالحوار في هذه الأبيات يكشف عن ألم المعاناة التي نشأت بنشوء هذا الحب في قلـب مسلم، الذي اكتفى منه بداية بنظرة جعلته يعادي من يقدم له نصيحة، ومن هنا أبـرز البيـت الثالث على لسان اللائمين أثر هذه النظرة على قلب الشاعر حين ربط بين الشـكوى وفقـدان الصبر، فإذا كان هذا هو حال مسلم قبل أن يخبر الصد والقطيعة، فكيف يمكن أن يكون حالـه بعدها!

والحوار هنا وان كان موجزاً فإن قيمته الفنية ليست في طوله أو قصره وإنما تكمـن في قدرته على التغلغل في أعماق النفس البشرية ومعرفة نوازعها وميولها وتفكيرها[4].

---

(1)نافع: الحوار في غزل عمر، ص٢٦.
(٢)سلوم: نظرية اللغة والجمال، ص٩.
(٣)ذيل ديوان مسلم: ص٣١٤-٣١٥.
(٤)انظر. نافع: الحوار في غزل عمر، ص٢٥.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وقد يرد الحوار عند مسلم أحياناً- وهو من القليل النادر- في غير الغزل فيكشف عن تعاطفه مع الآخرين وحبه لهم، انظر إليه حيث يقول:

قَالوا: "أبو الفضلِ" مَحمومٌ فقلتُ لهم: نَفسي الفداءُ لَهُ من كُلِّ محذورِ
يَا ليتَ عِلَّتَهُ بِي غَيرَ أنَّ لَهُ أجرَ العليلِ وأني غيرُ مَأجورِ[1]

فالشاعر يكشف عن عواطفه تجاه أبى الفضل وفق أسلوب جمالي، يرتكز فيه على الحوار، فما أن يتناهى إلى سمعه ما حصل لأبي الفضل حتى يبادر بالتعبير عن عواطفه الحزينة نتيجة ما ألم بالرجل، وهل هناك اكثر من أن يتمنى الإنسان العلة لنفسه دون اجرها فداء للآخرين؟!

وقد يجد الشاعر في الحوار أسلوباً ينمي من خلاله فكرة التواصل مع الممدوح بطريقة تشعرك بجمال التعبير، وذلك حين تكون إجابته عن سؤال مطروح على غير ما هو متوقع، يقول:

يَقولُ صَحبْي وقَدْ جَدوا علَى عَجلٍ والخيلُ تستنُ بالركبانِ في اللُجُم
أمطلعَ الشَمسِ تبغي أنْ تؤمَ بِنَا فَقلتُ: كلا، ولكن مطلعُ الكرمِ[2]

فالحوار في الأبيات يبنى على التساؤل الذي يوجهه أصحاب الشاعر إليه حين تدفعهم جاهزيتهم وتعجلهم للاستفسار عن موعد الرحيل، فتحمل إجابة مسلم من الطرافة ما يزيد المعنى جمالاً على جمال، حيث يكشف من خلالها عن هدف الرحلة بقوله:"كلاّ ولكن مطلع الكرم" فقد حققت الإيجاب بالنفي ذلك أن الوقوف على كلاّ يبين عن رفض محتمل لموعد الرحيل أو السفر، فيأتي الجواب ليداعب إحساس المتلقي وفكره معاً،" فالحوار يهيئ المتلقي ليصبح قادراً على التفكير والنقد والتحليل والإبداع"[3].

---

(١)ذيل ديوان مسلم: ص٣٢٣.

(٢)المصدر نفسه: ص٣٤٠.

(٣)زكريا: الحوار ورسم الشخصية ...، ص٤٠.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

واعتماداً على ما سبق يمكن القول أن الحوار من المثيرات الأسلوبية القادرة على منح النص شعريته، إذ أنه يخدم الشاعر على مستويين: المستوى البنائي، حيث يمتد الحوار بالشاعر إلى غير بيت محدثاً نوعاً من التلاحم والتماسك على هذا المستوى، وهو على صعيد آخر يمنح الشاعر فرصة مواتية لاستنزاف ما في جعبته من طاقات اللغة القادرة على استيعاب المعاني والانفعالات.

والحوار في شعر مسلم بن الوليد من المظاهر الأسلوبية القادرة على تفعيل رؤية الشاعر خاصة في مجال الغزل، فلقد استطاع مسلم اعتماداً عليه أن يجسد انفعالاته الوجدانية في إطار تشكيل فني تجلت فيه مظاهر الإبداع، فجاء حواره على درجة عالية من الفنية حين أجراه على ألسنة المتحاورين بكل بساطة وسلاسة، كاشفاً بذلك عما يعتمل في نفوس العشاق من خواطر وأفكار.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الفصل الخامس

التضاد

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

التضـــاد:

يعدّ التضاد من الظواهر الأسلوبية المهمة التي تناولتها الدراسات النقدية الحديثة، وقـــد بلغت العناية به حداً أصبح بموجبه في عرف بعض النقاد يمثل محوراً أساسياً في التعامل مـــع النص، ووسيلة حيوية للكشف عن رؤية المبدع وجمالية التشكيل.

ويلتقي التضاد وفق مفهومه الحديث مع المصطلح البلاغي القديم(الطباق أو التطابق أو المطابقة أو التكافؤ أو المقاسمة)[1] فهذه المسميات عند القدماء تصب في ذات المعنى.

والطباق لغة: المساواة والموافقة، فقد جاء في اللسان: طبق كل شـــيء مـــا ســـاواه، وتطابق الشيئان: تساويا، والمطابقة: الموافقة، والتطابق: الاتفاق وطبق السحاب الجوّ: غشّـــاه، والتطبيق في الصلاة: جعل اليدين بين الفخذين في الركوع، وطابق بين الشيئين، إذا جعلـــهما على حذو واحد[2]،و أطبقت الرحى، إذا وضعت الطبق الأعلى على الأسفل، وطـــابق الفـــرس والبعير: وضع رجله في موضع يده[3].

إن ما يكشف عنه المعنى اللغوي وفق هذا المنظور لا يلتقي ونظرة البلاغيين للمفـــهوم اصطلاحاً، بل يقف منه على نقيض، ذلك أن المطابقة أو الطباق في اصطلاح رجال البديـــع: هي الجمع بين الضدين في الكلام أو بيت الشعر، كالجمع بين اسمين متضادين (النهار، الليـــل) أو فعلين متضادين (يعز، يذل) أو حرفين متضادين(لها، عليها) [4]، وإنمـــا جـــاءت تســـميته مطابق لمساواة أحد القسمين صاحب وإن اختلفا أو تضادا في المعنى، والطبق للشيء إنما قيـــل له طبق لمساواته إياه في المقدار إذا جُعِلَ عليه أو غُطّيَ به وإن اختلف الجنسان) [5].

---

(1) انظر. مطلوب، أحمد: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، مكتبـــة لبنـــان ناشـــرون، ط٢، بـــيروت ١٩٩٦م، ص٣٦٧.

(2) انظر. ابن منظور: لسان العرب، مادة طبق.

(3) انظر. الزمخشري: أساس البلاغة، دار الفكر، ١٩٧٩م، مادة طبق.

(4) انظر. عتيق، عبد العزيز: علم البديع، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت ١٩٨٥م، ص٧٧.

(5) انظر. الآمدي، الحسن بن بشر بن يحيى: الموازنة، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، مكتبة العلمية، بيروت ١٩٤٤م، ص٢٥٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

إن المتتبع لمفهوم الطباق عند البلاغيين يجد اتفاقاً فيما بينهم في الوقوف عليه ،وإن تباين المسمى، فقدامه بن جعفر(ت ٣٢٧هـ) وإن سماه التكافؤ إلا أنه عرفه بقوله:" أن يصف الشاعر شيئاً أو يذمه ويتكلم فيه، فيأتي بمعنيين متكافئين، والتكافؤ هنا يكون من جهة المصادرة أو السلب والإيجاب أو غيرها من أقسام التقابل، ويمثل على ذلك بقول العبسي:

حُلْوُ الشمائلِ وهو مرٌّ باسلٌ يحمي الذّمار صبيحةَ الأرهانِ

فالناقد يعدّ قول الشاعر: (مر حلو) تكافؤاً[١].

أما المطابقة عنده فتحمل دلالة مخالفة إذ هي ما يشترك في لفظة واحدة بعينها، كقول زياد الأعجم:

وأقطَعُ الهَوْجَل مستأنِساً بهوجلٍ عيرانةً عنتريسْ

فالمطابقة هنا تكمن في لفظة الهوجل التي حملت معنيين مختلفين، حيث عنى بها في صدر البيت الأرض، أما في عجزه فجاءت بمعنى الناقة[٢]، وما ذهب إليه الناقد هنا هو:" المعنى الملقب عند أصحاب الرأي بالتجنيس، وحاصله يرجع إلى اللفظ المشترك، واللفظ المشترك هو الدال على أشياء كثيرة، وليس يدل على معنى واحد يعمّها"[٣].

إن القلة القليلة من البلاغيين الذين ذهبوا إلى أن المطابقة تقوم على الاشتراك بين المعنيين في اللفظ الواحد- ومنهم قدامه بن جعفر-، لم يلق رأيهم رواجاً أو استحساناً، فرغم النقائهم فيما ذهبوا إليه مع المعنى اللغوي للمصطلح، إلا أن صاحب كتاب المنزع البديع يذكر أن المعنى الاصطلاحي عند الجمهور، وحذاق علم البيان ومنتحلي صنعة البلاغة- ومنهم

---

(١) ابن جعفر، قدامه: نقد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، د. ت، ص١٤٧-١٤٨.

(٢) انظر. المصدر نفسه: ص١٦٢.

(٣) السلجماسي: المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، ص٣٧١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الخليل بن أحمد والأصمعي ومن متأخريهم عبد الله بن المعتز-، يقوم على المنافرة والمخالفة لا على المشاكلة والموافقة والملائمة كما يظن هؤلاء[1] ،وقد ذهب الأخفش هذا المذهب فيما روي عن أبي الفرج علي بن الحسين الأصفهاني، " قال: قلت لأبي الحسن علي بن سليمان الأخفش: أجد قوماً يخالفون في الطباق، فطائفة تزعم- وهي الأكثر- أنه ذكر الشيء ومقابلة وطائفة تخالف في ذلك وتقول: هو اشتراك المعنيين في لفظ واحد، فقال: من هو الذي يقول هذا؟، فقلت: قدامه، فقال: هذا يا بني هو التجنيس، ومن زعم أنه طباق فقد ادعى خلافاً على الخليل والأصمعي"[2].

إنّ ما ذهب إليه الأخفش في هذه الرواية من تحديد لمفهوم الطباق على انّه ذكر للشيء ومقابله مخالفاً بذلك قدامه بن جعفر، راج عند كثير من البلاغيين والنقاد، فكان جلهم يذهب هذا المذهب، وهذا ما يؤكده أبو هلال العسكري (ت٣٩٥هـ) بقوله: " قد أجمع الناس أن المطابقة في الكلام هو الجمع بين الشيء وضده في جزء من أجزاء الرسالة أو الخطبة أو البيت من بيوت القصيدة، مثل الجمع بين البياض والسواد... والليل والنهار... والحر والبرد..."[3] ،وها هو ابن رشيق (ت ٤٦٣هـ)يؤكد إجماع الناس علىانّ المطابقة هي الجمع بين الضدين، حيث يقول:" إنّ المطابقة عند جميع الناس، جمعك بين الضدين في الكلام أو بيت الشعر إلا قدامة ومن اتبعه، فإنهم يجعلون اجتماع المعنيين في لفظة واحدة مكررة طباقاً... وسمى قدامه هذا النوع الذي هو المطابقة عندنا التكافؤ، وليس بطباق عنده إلا ما قدمت ذكره، ولم يسمّ التكافؤ أحد غيره وغير النحاس من جميع من علمته"[4]، ويرى الجرجاني الرأي ذاته ويسميه التطبيق[5]، ونحا هذا النحو أيضاً كثير من البلاغيين والنقاد،

---

(1) انظر. السلجماسي: المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، ص٣٧٠-٣٧١.

(2) الخفاجي: سر الفصاحة، ص١٩٩-٢٠٠.

(3) العسكري: الصناعتين، ص٣٣٩.

(4) ابن رشيق: العمدة، ص٢٤٤.

(5) انظر. الجرجاني: أسرار البلاغة، ص٢٠.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وأسموه الطباق أو المطابقة[1]، أما ابن الأثير (ت٦٣٧هـ) فقد أدرجه تحت باب التناسب بين المعاني، وسماه المقابلة، فقال:" والأليق من حيث المعنى أن يسمى هذا النوع المقابلة، لأنه لا يخلو الحال فيه من وجهين: إما أن يقابل الشيء بضده أو يقابل بما ليس بضده"[2].

مما تقدم، يمكن القول إن جمهور البلاغيين تنبهوا إلى وجود ظاهرة مهمة في الشعر العربي القديم، ورغم إغفالهم للمنحى التطبيقي المتعلق بها، وتباينهم في مسماها، إلا أنهم استطاعوا أن يضعوها في إطارها المحدد، حتى اصبح من اليسير عل المتلقي تتبعها ودراستها وفق هذا الإطار.

والباحث اعتماداً عليه، سيحاول تلمس جوانب هذه الظاهرة في ديوان مسلم بن الوليد في محاولة متواضعة للكشف عن مكامن الجمال التي أثارها الشاعر وفق هذا الأسلوب.

التضاد وظواهره الأسلوبية في شعر مسلم بن الوليد:

يعد التضاد أو الطباق- كما سماه القدماء- مكوناً أساسياً من مكونات علم البديع، ذلك العلم الذي اتخذ منه مسلم مذهباً شعرياً، وأولاه من العناية والاهتمام ما جعله يكتمل في جودته وإتقانه[3]" وجاء الشعراء من بعده، فتبعوه وساروا على نهجه فكان رائدهم في هذه الصناعة الشعرية، حتى قال فيه ابن قتيبة" هو أول من ألطف في المعاني ورقق في القول وعليه يعول الطائي في ذلك"[4].

---

(1) انظر على سبيل المثال لا الحصر. الآمدي: الموازنة، ص٢٥٤ .والخفاجي: سر الفصاحة، ص٢٠٠. والخطيب القزويني، جلال الدين: الإيضاح في علوم البلاغة، دار الكتب العلمية، ط١، بيروت ١٩٨٥م، ص٣٤٨. والحلبي: حسن التوسل، ص١٩٩.

(2) ابن الأثير: المثل السائر، ج٣، ص١٤٤.

(3) انظر. الرباعي: مسلم بن الوليد، ص٢٢١-٢٢٣.

(4) ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ج٢، ص٧١٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ومسلم في صناعته الشعرية المنمقة بألوان البديع الزاهية،" لا يرتجل ولا يقول الشعر عفواً، فالشعر عنده صناعة مجهده، لا بد فيها من التريث والتمهل، ولا بد فيها من الصقل والتجويد[1]" ،فكان بذلك زهير المولدين وكان يبطئ في صنعته ويجيدها"[2].

والطباق- بوصفه لوناً من ألوان البديع- من أكثر المظاهر الأسلوبية رواجاً في شعر مسلم، فقد تزيد منه غاية التزيد وأولاه عناية خاصة لفتت انتباه الدارسين والنقاد، فقال الكراعين في ذلك،" لاحظت أن أكثر ما اعتنى به مسلم من هذه المحسنات الطباق ،وقد حشد له كل إمكانياته الممكنة بحيث إن من يقرأ الديوان لأول مرة يخرج بحصيلة وافرة من هذا الضرب البديعي"[3]" ولعل فهم الشاعر لطبيعة النفس البشرية هو ما دفعه لتبني هذا الضرب، ذلك أن الطباق من الأمور التي يميل إليها الطبع، إذ أن الضد يكون أقرب ما يخطر بالبال عند ذكر ضده، كما أنّ استخدام الطباق في سياق العبارة الشعرية يسهم في إبراز المعنى وتأكيده في النفس، فالأشياء كما يرى الجرجاني تزداد بياناً بأضدادها[4].

إن ما يزخر به ديوان مسلم من نماذج شعرية لهذا اللون من البديع، دفع الباحث للوقوف على بعض هذه النماذج في محاولة لإبراز جمالية التشكيل الفني عند الشاعر اعتماداً على هذا الأسلوب، ويجتهد الباحث في هذا المجال للكشف عن الظاهرة ودراستها انطلاقاً من المستويات التالية:

أولاً: التضاد على المستوى المكاني والزماني:

ثانياً: التضاد على المستوى الشعوري.

ثالثاً: التضاد على المستوى الإنساني.

---

(1) ضيف: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ص١٨٣.

(2) انظر. ابن رشيق: العمدة، ص٩٧.

(٣) الكراعين: اللغة في شعر مسلم، ص٢٠٠.

(4) انظر. الجرجاني: أسرار البلاغة، ص٢٩.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

التضاد على المستوى المكاني والزماني:

تظهر بينة التضاد عند مسلم على المستوى المكاني في إطار استدعائه للمقدمة الطللية، تلك المقدمة التي تعرضت للنقد والهجوم في العصر العباسي[1]. ومن هنا فإن بنية التضاد وفق هذا الاتجاه لا تظهر إلاّ في النزر اليسير من قصائده ،وتكشف فاعلية التضاد على هذا المستوى عن توترات الشاعر وانفعالاته، ذلك أن المكان عند الشاعر في مثل هذه المقدمات يرتبط بحالته النفسية، ويكون للزمن دوره في إظهار المفارقة بين مكانين، إذ تصبح نظرة الشاعر للمكان قائمة في اتجاهين، يرتبط أحدهما بالماضي ويمثل النظرة الإيجابية للمكان، بينما يكشف الآخر عن نتاج سلبي لواقع الحياة التي يعيشها الشاعر، يقول مسلم:

آثارُ أطلالٍ بِرومةَ درّس هِجنَ الصبابةَ واستثرنَ معرّسي
أوحتْ إلى درَرِ الدُموعِ فأسْبَلَتْ واستفهمتها غيرَ أنْ لمْ تنبسِ
زُجِّ الهوى أو دغْ دموعكَ تبكهِ واجنحْ إلى خططِ المتالفِ واحبسِ
وكلَ الزمانُ إلى البلَى أطلالَها فخلتْ معالمها كأنْ لم تؤنسِ[2]

تبدو ثنائية التضاد على هذا المستوى في إطار التحول الذي يعتري المكان، فالحاضر يكشف عن هدم مكاني حين يثير الطلل صورة مغايره للمكان في ذهن الشاعر، فالربع الذي كان عامراً تحول إلى أرض خراب، ووقوف الشاعر على هذه المفارقة، جعله يعيش هذه المرحلة من التناقض وجدانياً، وحينها تساقطت الدموع لتوحي بمنطوق استفهامي، يوجه إلى ارض موات بخصوص ماضٍ لم يعد قائماً إلا في ذهن الشاعر، ليصبح التضاد وفق هذا

---

(1) الجعافرة، ماجد: التناص بين القديم والجديد دراسة في النظرية والتطبيق، مجلة المبرز، ع١٢، الجزائر ١٩٩٨م، ص٤٦.

(2) ديوان مسلم: ص١٣٠-١٣١.

رومة: مكان في المدينة المنورة نزل بها المشركون عام الخندق.

معرّسي: التعريس: النزول ليلاً للراحة.

المتآلف: المهالك.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

الأسلوب (استفهمتها، لم تنبس) ،مفعلاً لمظهر الدموع بوصفها إحدى الشواهد على التهدم المكاني من خلال ثنائية الكلام واللاكلام.

وهكذا تصبح سلسلة التحولات التي تصيب المكان في إطار فاعلية الزمن مؤثرة في ذات الشاعر، التي يحدث فيها نوع من الانشطار عند معايشة هذه التناقضات.

وتتكرر بنية التضاد في تناول الشاعر لذات المكان وفق التشكيل نفسه، حيث يكشف عن صورتين متناقضتين للمكان (رومة) ،صورة المكان في الذاكرة وصورته في اللحظة الآنية المعاشة، يقول مسلم:

هاجتْ وساوسهُ "بُرومةَ" دورُ دثُرٌ عَفَونَ كأنّهنّ سطورُ
أهْدى لَها الإقفارَ حَتّى أوحَشَتْ مِنْ بَعدِ أُنْسٍ زائرٌ وغيورُ
جَرتِ الرّياح بها وغَيّرَ رَسْمَها هزمُ الكُلا دانيِ الرّبابِ مطيرُ
أبكي نعَمْ أبكاهُ ريْعٌ باللّوى تَسْفي علَيهِ مَعَ العَجاجِ المورُ
خَلَتِ الدّيارُ وكانَ يُعْهَدُ أهْلُها وأجَدّ بالأحبابِ عَنْها مسيرُ[1]

تلح على الشاعر في هذه الأبيات ذكريات الماضي في إطار تجربة انفعالية يصبح معها الشعور بالمتناقضات مجسداً في صورة المكان (رومة)، حيث تظهر في الأبيات مجموعة من الثنائيات الضدية التي تعكس إحساس الشاعر بضعف المواجهة أمام سطوة الزمن، ليبدو التقابل وفق دائرتين من التناقض على هذا النحو:

الماضي (دائرة الحياة)

الأنس
كان يعهد أهلها

الحاضر (دائرة الموت والخراب)

أوحشت
خلت الديار
دثر، عفون، الإقفار

([1]) ديوان مسلم: ص٢٢٠.
المور: الغبار أو التراب الذي تثيره الرياح.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

ومما يعمق فكرة التهدم المكاني، ذلك التحوّل الذي يأتي عن طريق المطر والريـــاح، فإن كانت مثل هذه العوامل تحمل في العرف الإنساني دلالة إيجابية، فإنها أضحت تشكل مـــن منظور الشاعر جانباً مناقضاً لذلك من خلال تأثيرها على المكان، حين عملت علـــى تغيـــير رسمه وطمس معالمه.

وتظهر فاعلية التضاد على المستوى الزمني حين يكشف الشاعر عن المفارقـــة بيـــن مرحلتين من مراحل حياته، يقول:

قـــد أطلّعـــتَ علـــى سِـــرّي وإعْلانـــي فاذْهَب لِشَـــأنِكَ لَيْـــسَ الجَـــهلُ مِـــنْ شـــأني
إنَّ التـــي كُنـــتُ أنْحـــو قَصْـــدَ شِـــرّتِها أعْطَتْ رِضَـــى وأطـــاعَتْ بَعـــدَ عِصْيَـــانِ
حَسْـــبي بمـــا أدّتِ الأيـــامُ تجربـــةً سَـــعى علَـــيّ بِكأسَـــيها الجديـــدانِ
دلّـــت علـــى عَيْبِـــها الدُنيـــا وصَدّقَـــها ما اســـتَرجعَ الدَّهـــرُ مِمـــا كـــانَ أعطَـــاني
إمّـــا تَرَيْنـــي أُزجّـــي العيـــسَ منتظِـــراً وَعْدَ المنـــى أرْتَعـــي فـــي غَـــيْرِ أوْطَـــاني
فَقَـــد أروحُ نديـــم الدَّهـــرِ يَمـــزُجُ لـــي كَـــأسَ الـــهَوى ويُحَيِّنـــي بِرَيْحـــانِ
سَـــائِل جديـــدَ الـــسهَوى هَـــلْ كُنـــتُ أخلِقُـــهُ إذْ للصِّبـــى مُهجـــةٌ تمشـــي بجثمـــاني![1]

تكشف الأبيات عن مرحلتين من حياة الشاعر: مرحلة الصبا وما يرافقها مـــن اللـــهو والمجون انجراراً وراء النفس المتلهفة على اللذة، ومرحلة الشيخوخة وما يرافقها من الاتـــزان والبعد عن مثل هذه المظاهر، فإن كانت الأولى تشي بالجهل واللاوعي ويكون السر لازماً من لوازمها، فإن الثانية تمثل مرحلة التعقل والاتزان حيث لا ضرورة للسر فيها، فليس هناك مـــا يريب ليخفيه الشاعر أو يكشفه المتربصون به، وعندها لا بد من اختفاء نوازع النفس وميولـــها نحو الانحراف، لتنتقل وفق هذه الصورة من طور التمرد والعصيـــان إلـــى طـــور الطاعـــة والانصياع، وبالتالي تصبح قناعة الشاعر بما نال من الدنيا كافية لإرضاء طموحـــه ونـــوازع

([1]) ديوان مسلم: ص١٢١-١٢٢.
كأسيها: المقصود بهما الخير والشر.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

نفسه، ومن هنا تأتي فاعلية التضاد في البيت الثالث لتكشف عن عمق تجربة الشـــاعر بـــهذا الخصوص ،حيث يكون فيها الليل والنهار وعاءً زمنياً لمفارقات الخير والشر التـــي عاشـــها " سعى عليه بكأسيها الجديدان".

ومما يعمق تجربة الشاعر على هذا الصعيد، هي الحقيقة التي أصبحت ماثلة في ذهنـه من خلال هذه التجربة، ومفادها أن الدنيا تفتقر إلى الديمومة في تعاطيها مع طموح الإنســـان، حيث يكشف التضاد في البيت الرابع عن رؤية الشاعر بهذا الخصوص" استرجع الدهر ممـــا كان أعطاني"، فالمظاهر الإيجابية التي عاشها الشاعر في فترة شبابه، ما لبثـــت أن تلاشـــت حيث تقدمت به السن، وما يعمق هذه الرؤية الوجودية عند الشاعر ما يكشف عنه في البيتيـــن الخامس والسادس حين يؤكد للمرأة مفارقات الحياة على مستويين من الزمن، فإن كان الدهـــر قد أظهر له نوع من الودّ في مرحلة الشباب فإن العداوة أصبحت مآل هذه العلاقة في حـــاضر الشاعر، وبالتالي بدت المفارقة وفق مرحلتين في حياة الشاعر كثوب جديد أخلقه الدهر.

وهكذا جعل الشاعر من بنية التضاد القائمة على المفارقة بين مرحلتين مـــن مراحـــل حياته محوراً لهذا التشكيل الفني، وتم تغذية هذه المفارقة عبر مجموعة من الثنائيات الضديـــة، فكان التقابل على النحو التالي:

الماضي(مرحلة الصبا)		الحاضر (مرحلة الشيخوخة)
سر وعلن	←	ينتفي التناقض
النفس تعصي	←	النفس تطيع
عاش التجربة	حصيلة التجربة ←	استثمرها
كأسيها (الخير، الشر)		
زمنها (الجديدان)		
الدهر يعطي	←	الدهر يسترجع ما أعطى
الثوب جديد	←	الثوب يبلى

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

إن رؤية الشاعر في حديثة عن مفارقات الدهر تتجسد في غير موقف، انظر إليه كيف يعبر عن هذه المفارقة تعبيراً مباشراً، بقوله:

والدّهـرُ آخِـذٌ مـا أعْطَـى مُكدِّرمـا أصفَـى ومُفسِـدُ مَـا أهـوى لَـهُ بِيَـدِ
فَـلا يَغُرَّنْـكَ مِـنْ دَهْـرٍ عَطِيَّتُـهُ فَلَيْـسَ يَـتْرُكُ مـا أعْطَـى علـى أحَـدِ[1]

فتجربة الشاعر مع الزمن كما تبدو في هذين البيتين تكشف عن حياة يسودها التناقض ولا يستقر فيها الإنسان على حال، وفاعلية التضاد على هذا المستوى هي الأكثر قدرة على تجسيد رؤية الشاعر الوجودية، ومن هنا يظهر في البيتين حشد من الثنائيات الضدية المعبرة عن فكرة التصالح مع الدهر تارة والعدامه تارة أخرى، لتبدو علاقة الإنسان مع الزمن في نهاية المطاف قائمة في اتجاهين متناقضين على هذا النحو:

اتجاه سلبي للزمن		اتجاه إيجابي للزمن
آخذ	ما	أعطى
مكدِّر	ما	أصفى
مفسِّد	ما	أهوى

والنتيجة عدم الغرور بعطية الدهر لأن مصيرها إلى الزوال.

ولاحظ المفارقة في تعبير الشاعر عن الاتجاهين حين جعل الفعل الماضي المسند إلى الدهر يقوم بالوظيفة الإيجابية، بينما أكد مظهر السلب الذي يقوم به الدهر تجاه الإنسان من خلال استخدامه لصيغة اسم الفاعل، ليؤكد بذلك فاعلية الدهر وضعف الإنسان أمام سطوته وجبروته.

وتظهر ثنائية الزمن عند مسلم في قصائد المديح حين يعمد الشاعر إلى رسم صورة

([1]) ديوان مسلم: ص٢٩٧.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

متفردة لممدوحه، فينفذ من خلال التضاد ومن خلاله معانيه القديمة والحديثة إلى عرض جديد رائع، مازجاً بذلك زاده الأصيل بقوالبه البديعية الرائعة التي تبدو كسياج محكم يلف به الشاعر صورة ومعانيه، ومن مظاهر هذا التشكيل الفني المتميز عند الشاعر قوله في لاميته المشهورة في مدح يزيد بن مزيد الشيباني:

لـــوْلا "يَزيـــدُ" لأضْحـــى المُلْـــكُ مُطَّرحـــــاً أوْ مَـــائِلَ السَّـــمْكِ أو مُسْـــتَرْخِي الطِّـــــولِ
كَـــمْ صـــائِلٍ فـــي ذَار تمْـــــهيدِ مَملَكَـــةٍ لَـــولا "يَزيـــدُ" بنَـــي شـــيبَان لَـــمْ يصُـــــلِ
مَـــن كـــانَ يَخْتِـــلُ قِرنـــاً عنـــدَ مَوْقِفِـــهِ فَـــإنَّ قِـــرْنَ "يزيـــدٍ" غَـــيْرُ مُخْتَتَـــلِ[1]
فَـــــالدّهرُ يَغْبِـــــطُ أُولاهُ أواخِـــــرَهُ إذْ لَـــمْ يَكُـــنْ كـــانَ فـــي إعْصـــارِهِ الأوَلِ[2]

تظهر في الأبيات شبكة من العلاقات القائمة على التضاد الذي يكتسب شعريته بـدوره من خلال طبيعته البنيوية لا من خلال كلمة وكلمة أو جملة وجملة ،فهو كامن فـي مسـتوى التعبير أو في بنية النص[3].

وللوصول إلى بناء سياقي متكامل، يجهد الشاعر نفسه لإحداث نوع من المفارقة بيـن زمنين: زمن وجود الممدوح وزمن غيابه، والمتلقي وفق هذا الأسلوب يكون أقدر على تلمس جوانب الصورة في حدود رؤية الشاعر، ومن هنا يأتي البيت الأول ليؤكد هذه الرؤيـة حيـن يقرن الشاعر وجود الملك وثباته بوجود الممدوح، ولاحظ فاعلية أسلوب الشرط فـي إحداث الدلالة حين يكون الخبر المعبر عن وجود الممدوح مغيباً عن بنية التركيب اللغوي في البيـت، فالشاعر وإن صرّح باسم الممدوح ليؤكد فاعليته في الوجود على المستوى المادي ،فضـل أن يكون الخبر مغيباً عن التركيب لاثبات النقيض، وهكذا جعل الشاعر من البيت محوراً تمتد منه المفارقة لعقد المقارنة بين الحضور والغياب، حيث جاء البيت الثاني ليكشـف وفـق طبـاق

([1]) ديوان مسلم: ص٧-٨.

([2]) المصدر نفسه: ص١٥.

([3]) قطوس: استراتيجيات القراءة، ص١٤٩.

الختلة: الاسترلق و الخديعة.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

السلب(صائل، لم يصل) عن حالين متناقضين لشخوص مفترضين، فكانوا بعد أن لم يكونوا، وكأنّ الشاعر يريد إثبات الوجود لكل من بعاصر ممدوحه في إطار مواز للتغيير الزمني المتعلق بوجوده وغيابه، ومن هنا جاء أسلوب الشرط انعكاساً لهذه المفارقة حين أظهر الشاعر من خلاله اسم الممدوح (يزيد) باللفظ المباشر، وغيب وجوده (وجوب حذف الخبر) عن السياق اللغوي كبنية قادرة على تفعيل صورة المفارقة بين البعدين.

إن المفارقة القائمة على الزمن عند مسلم في إثبات صورة متميزة للممدوح بدت أسلوبا قادراً على إظهار التباين بين عهدين، وعهد الممدوح وفق هذه البنية حمل من المواقف الإيجابية ما كان مناقضاً تماماً للعهد الآخر، وفق شمولية تجاوزت البعد الإنساني والمادي حتى أصبح الزمن ذاته أحد مكوناتها.

التضاد على المستوى الشعوري:

تتجلى فاعلية التضاد على هذا المستوى عند مسلم في إطار قصائده الغزلية، حيث الطباق في هذا المجال أكثر أنواع البديع شيوعاً[1]، ذلك أن الشاعر عاش صراع العاشق في ظل علاقة تفتقر إلى التوازن، ففي الوقت الذي بدت فيه عواطفه المنداحة تجاه محبوبته تشكل هاجساً اقض مضجعة وتركه يعاني مرارة القطيعة، أظهرت محبوبته مزيداً من التمنع والجحود، فكان التناقض على المستوى الشعوري بين الشاعر ومحبوبته واضحاً كل الوضوح في ثنايا شعره الغزلي، وجاءت لغة التشكيل انعكاساً لصورة هذا التناقض أو انعكاساً للتباين القائم بين الشعور واللاشعور في ظل هذه العلاقة غير المتكافئة.

تظهر بنية التضاد عند مسلم بشكل مكثف على هذا المستوى في قصيدة غزلية، يفتتحها الشاعر بقوله:

أيا سُرورُ وأنتَ يا حَزَنُ لِمْ لَمْ أمُتْ حِينَ صارتِ الظعنُ[2].

([1])انظر. بكار: اتجاهات الغزل، ص٣٧٤.

([2]) ديوان مسلم : ص ١٧٢ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ثم يضيف قائلا :

مَا أَحْسنَ الموتَ عِندَ فُرقَتِهمْ وأقبحَ العَيشَ بَعدَ ما ظَعنوا

هذي الحمامات إنْ بكَتْ وَدَعتْ أَسْعَدَها في بُكائِها الفَنَنُ

فَمَنْ علَى صَبْوتي يُساعِدني إذا جفاني الحبيبُ والسَّكنُ

صَبَرْتُ للحبِّ إذْ بُلِيتُ بِه ومَاتَ مِنّي السّرارُ والعَلَنُ

....

جَهلتَ وَصلي فلستَ تَعْرِفُه وأنتَ بالهَجرِ عالِمٌ فَطِنُ

حَاربَني بَعدك السُّرورُ كما صَالَحني عندَ فَقدكَ الحَزَنُ[1]

يفتتح الشاعر الأبيات بنتاج شعوري مكثف، بدت معه القطيعة التي ولدها الرحيل على مستوى عال من التأثير، حين التحمت زفرات النفس المتوجهة بأنات اللغة، التي شكل فيها التضاد امتداداً شعورياً حين عمل على نقل وجدانيات مسلم من لغة العواطف والمشاعر إلى لغة التشكيل الفني، فكان التضاد وفق فاعلية النداء (أيا سرور، يا حزن) كاشفاً عن ذوبان إحساس الشاعر بالوجود في مرحلة حرجة، كانت فيها صرخة الاستغاثة وفق هذه الصورة انعكاساً لشعور ممزق بدى فيه الموت أفضل الحلول.

أما في البيت الثاني فقد ظهر الشاعر أكثر توازناً، حيث كشف عن حضور لإحساسه المغيب باعتماده صيغة التعجب. (ما أحسن الموت) (ما أقبح العيش)، فالصورة التي بناها الشاعر على التضاد المكثف بين (الحسن والقبح) من جهة (والموت والعيش) من جهة أخرى، تؤكد الشعور الفيضي الناتج عن القطيعة، والبيتان معاً يؤكدان التفجر الوجداني الصادق الذي دفع الشاعر لتمني الموت، غير أن البيت الأول جسد صدق الشاعر في تمنيه للموت في مرحلة "اللاوعي" أما البيت الثاني فقد جسد هذه الأمنية في مرحلة الوعي، ومثل هذه التكرار في التعبير عن مستوى الألم الذي يدفع الشاعر لتمني الموت في مرحلتي "الوعي واللاوعي" يعمق إحساس المتلقي بصدق مشاعر الشاعر، ذلك أن التعبير عن مفاجئة الصدمة يحمل من

([1]) ديوان مسلم: ص ١٧٢-١٧٣.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المبالغة أحيانا ما يدفع المتلقي للتريث بشأن الحكم على مصداقية التعبير، ومن ثمَّ فإن تكرار الأمنية في مرحلة واعية ينبئ عن صدق عواطف الشاعر ويؤكد مرارة الألم والحزن في ذاته المحطمة.

وضمن هذه الرؤية القاتمة للحياة يأتي البيت الثالث ليكشف عن مفارقة بين ما يحمله الشاعر من الألم والحزن وبين ما تمثله أسطورة الحزن التي رافقت الحمام، فيرجح الشاعر سوداوية الحزن في ذاته حين يجعل من التضاد (بكت، أسعدها) منطلقاً للتعبير عن شيء من الأمل يمثل فيه الغصن خرقاً لدائرة الحزن القائم في هذه الأسطورة، في وقت لا يجد فيه الشاعر متنفساً لمثل هذه الخرق، لتبدو صورة التشاؤم في ذهن مسلم وفق هذه الصورة أكثر قتامة من واقع الحزن الذي يعيشه الحمام في هذا الإطار.

وتكشف فاعلية التضاد في الأبيات التالية عن أبعاد التناقض القائمة في العلاقة بين الشاعر ومحبوبته، حيث يظهر الشاعر في البيت الخامس أقصى درجات الفيض الشعوري حين يعلن عبر ثنائية السر والعلن عن عزيمة متآكلة لم يعد فيها الصبر مجدياً، أما في البيت السادس فإن فاعلية التضاد تسعف مسلماً في رسم صورة الإصرار التي تلازم المحبوبة في تمنعها وهجرها، حيث يشكل التضاد وفق صورته المركبة (جهلت وصلي) (بالهجر عالم) غاية ما يسعى إليه الشاعر من إبراز لصورة القطعية، فالشاعر اعتماداً على هذه الثنائيات مكّن المتلقي من الوقوف على الجفاء المتأصل في نفس محبوبته، في الوقت الذي أبدى فيها كما يتضح من البيت التالي موقفاً مناقضاً تماماً، وذلك عبر أسلوب المقابلة بقوله:" حاربني بعدك السرور" كما صالحني عن فقدك الحزن".

ومن النماذج الشعرية المعبرة عن فاعلية التضاد على هذا المستوى قول الشاعر في القصيدة ذاتها:

كحلاءُ لمْ تكتحلْ بكاحلةٍ وسنانةُ الطَّرْف مَا بِها وسَنُ
قيل لها إنّه أخُو كلفٍ بِحبِّكُمْ هائِمٌ ومفتتنُ
فَأعرَضتْ للصدودِ قَائلةً: يَقولُ مَا شَاءَ شَاعِرٌ لسنُ

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

مَـا كَـانَ فـي مَـا مَضـى بِمُؤتمـنٍ علـى هَوانـا فكيـفَ يُؤتمـنُ!
حُبـانِ غضـانِ فـي الفـؤادِ لَـها فَمِنُـهما ظـاهِرٌ وَمندَفِـنُ
إنْ كـانَ هجرانكُـم يطيـبُ لَكُـم فَلَيـسَ للوَصـلِ عِنْدنـا ثَمَـنُ[1]

يلجأ الشاعر إلى استخدام الطباق في هذه الأبيات، بوصفه مكوناً أسلوبياً يستطيع من خلاله تشكيل بنية لغوية قادرة على التفاعل مع تجربته الشعورية، حيث تبدو الأبيات وفق هذه التجربة معبرة عن موقفين متباينين: موقف الشاعر الذي يبدي مزيداً من التعلق بمحبوبته عبر رؤيتين هما:

- الرؤية الجمالية التي يرسمها لمحبوبته عبر طباق السلب(كحلاء، لم تكتحل).
- الرؤية العاطفية التي شكلها عبر التضاد المفعل لصورة الحب في نفسه (ظاهر، مندفن).

أما الموقف الآخر فيجسده الصدود والاعراض المتجذر في نفس محبوبته، لتبدو العلاقة بينهما وفق البيت الأخير قائمة في اتجاهين متناقضين:

- الاتجاه الأول (العاشق): البحث عن وصل لا يقدر بثمن.
- الاتجاه الثاني(المعشوقة): هجران ترضاه النفس ويطيب لها.

ومن مظاهر التضاد في شعره أيضا قوله في إحدى قصائده الغزلية :

أأعلِـنُ مـا بـي أمْ أسـرُّ فـأكتمُ وكيـفَ وفـي وجْـهي مـنَ الحُـبِّ مَعْلَـمُ
أثيبـوا بُـودٌّ أو أثيبـوا بِـهَجرةٍ ولا تقتلونـي إنّ قتلـي محـرمُ[2]

وقولـه فـي القصيـدة ذاتـها:

أأظلـم قلبـي ليـس قلبـي بظـالمٍ ولكـنَّ مـن أهـوى يجـورُ ويظلـمُ

([1]) ديوان مسلم: ص١٧٤-١٧٥.
(٢) المصدر نفسه : ص ١٧٧ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ألا عظَّمتْ ما باحَ منّي من الهوى وما في ضمير القلب أدهى وأعظمُ[1]

وقوله :

وكُنْتُ زَماناً أجْحَدُ النَّاسَ ذِكْرَها فَكَذّبني دَمْعٌ مِنَ الوَجْدِ يَسْجُمُ

فأصْبَحْتُ كَذّاباً لِكتماني الهوى وَصارَ إلى الإعْلانِ ما كُنْتُ أكْتُمُ

توَسَّطْتُ بَحْرَ الحبِّ حينَ ركبْتُهُ فَغرّقَني آذيُّهُ المتلطِّمُ

فوَ اللهِ ما أدْري وإني لهائِمٌ أأرجِعُ خَلْفي فيهِ أمْ أتقدَّمُ[2]

تعد ثنائية (البوح والكتمان) في هذه الأبيات البعد الرئيسي لمجموعة من التفاعلات الضدية المشكلة في إطار الكشف عن الفيض الشعوري المتدفق من ذات الشاعر، ويمكن الوقوف على هذا البعد في الأبيات ذوات الأرقام (١، ٤، ٥، ٦)، حيث يظهر التقابل فيها على النحو التالي:

البـــــوح	الكتمـــــان
أعلن، في وجهي من الحب معلم	أسر فأكتم
ما باح مني من الهوى	وما في ضمير القلب أدهى وأعظم.
كذّبني دمع	أجحد الناس ذكرها
وصار إلى الإعلان	ما كنت أكتم

يعمق التضاد وفق هذا التكرار المحوري إدراك المتلقي للوقوف على الصراع النفسي الذي يعيشه الشاعر، ذلك أن " التنوع الناتج عن الطباق، يحرك الشعور ويوقظ العقل ويثير العاطفة، فتتصدى له كل منافذ الحس والإدراك لتقصي مواطن الإثارة"[3]وهكذا يوقظ النسيج الشعري وفق هذه العلائقية إحساس المتلقي،الذي يتفاعل مع الحدث وينسجم معه غايةالانسجام.

---

(1) ديوان مسلم: ص ١٧٨ .

(٢) المصدر نفسه : ص ١٧٩.

(٣) صبح:البناء الفني للصورة الأدبية،ص٢٦٣.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وتظهر الثنائيات الضدية على مستويات أخرى في الأبيات مؤكدة هذا الشعور المتدفق من ذات الشاعر، حيث تكشف ثنائية (الود والهجر) في البيت الثاني عن إحساس مفعم بالمرارة، تبدو معه المعاناة أقرب ما تكون من مراسم الاحتضار، وحينها تكون النفس اكثر تشبثاً بالحياة، ومن ثمَّ يصبح الهجر بديلاً مقبولاً لمودة يصعب الحصول عليها.

وفي البيت الثالث يبحث الشاعر عن سبب للظلم الذي يواجه، فيبدو التساؤل في إطار بنية التضاد (ليس قلبي بظالم) (ولكن من أهوى يجور ويظلم)، معبراً عن صورة القهر والمعاناة التي تدفعه لمثل هذا التساؤل.

وتكشف الصورة وفق بنية التضاد في البيتين السابع والثامن عشر عن معاناة العشق المتجذرة في ذات الشاعر، وذلك حين تكون صورة الحب كبحر متلاطم وصل الشاعر منتصفه، فكان التقدم أو التراجع فيه ضرب من المستحيل، ليكون الثبات بالتالي مصيراً محتوماً في إشارة واضحة لإحساس الشاعر القسري بهذه المعاناة.

وقد يصل مسلم أحيانا مرحلة الإشباع في محاولته اليائسة لاستمالة قلب محبوبته، وذلك عندما يشعر أنه كشف لها عن كل ما يعانيه دون جدوى،انظر إليه حيث يقول:

عِندي وعِنْدكِ عِلْمُ ما عِنْدي مِنْ ضُرٍّ ما أُخفي وما أُبدي
لا أشْتكي ما بي إليكِ ولَو نطقَتْ بهِ العبراتُ في خَدي
وجدي عليك أراهُ يُقْنعني مِنْ وصفِ ما ألقى مِنَ الوَجْدِ
فإذا اصطَبرتُ على السكوتِ فَلَمْ أنطِقْ فممّا بي مِنَ الوَجْدِ[1]

يؤكد الشاعر في افتتاحيته لهذه المقطوعة وفق فاعلية التضاد (عندي، عندك) (أخفي، أُبدي) التنافر على المستوى الشعوري بينه وبين محبوبته ،وذلك عندما يترجم مستوى الشعور في ذاته إلى رسالة معرفية تستقبلها المحبوبة دون أن تحمل من التأثير عليها ما يحرك

([1]) ذيل ديوان مسلم: ص٣١١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

مشاعرها أو أحاسيسها تجاه الشاعر، ومن ثمَّ تصبح فاعلية الشكوى في هذا المجال مستنزفة حيث لا يعود لها ما يبررها، غير أن الشاعر في الأبيات التالية، يستثمر هذا البعد في إطار ثنائي ليجسد شعوره المتفجر، فيثبت الضد بضده حين يجعل من انعدام الشكوى أكثر بلاغة في التعبير عن انفعالاته الوجدانية من الشكوى ذاتها، لتغدو بنية الأبيات وفق هذه الثنائية قائمة على النحو التالي:

الشكوى	انعدام الشكوى
التعبير الحسي: العبرات الناطقة.	التعبير اللغوي: لا أشتكي ما بي إليك.
وجدي عليك	انعدام الوصف.
مما بي من الوجد	اصطبرت، السكوت، لم انطق

وهكذا تبدو التحولات في التعبير عن الفيض الشعوري المتدفق قائمة على استدعاء النقيض.

ومع أن الصورة القائمة مثلث البعد الطاغي في التعبير عن معاناة الشاعر في معظم تشكيلاته الفنية في هذا المجال، إلا أنك تجد مسلماً يتمسك بأمل مكذوب يمتد به إلى الأبد، علّه يمنّي النفس ولو بمثل هذا الأمل، يقول:

يا أعْدَلَ النَّاسِ في حكومتِها ... جُرتِ عَلَينا في الحُبِّ فأقتصدي
أسْخنت عَيْني إنْ كانَ هَجرُكِ لا ... ينفكُّ في القُربِ مِنكِ والبُعدِ
إني على هَجْرِكُمْ لَمُنتظِرٌ ... رَجَائيَ الوَصلَ آخِرَ الأبَدِ[1]

يظهر الشاعر في البيت الأول وفق بنية التضاد (أعدل، جرت) نوعاً من الاستجداء في محاولة لاستمالة عطف محبوبته، حيث تفعل صيغة اسم التفضيل المصحوبة بالنداء دعوة الشاعر لاستثارة عواطفها، فتبدو دعوته لها كاستغاثة مظلوم ينشد العدالة التي استثنته أو

([1]) ديوان مسلم: ص٢٨٧.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

التخفيف من وطأتها (فاقتصدي)، ومن ثم تنفلت في البيت الثاني مشاعر الألم لتكشف عن وزر معاناته الدائمة في إطار ثنائية (القرب والبعد)، وفي البيت الثالث يختتم الشاعر المقطع عبر ثنائية (الوصل والهجر) ليكشف عن شدة حاجته إلى التواصل، ومن هنا يأتي الانتظار الممتد عبر الزمن، لعل رجائه الحالم باللقاء يتحقق.

التضاد على المستوى الإنساني:

تتضح معالم التضاد على المستوى الإنساني في شعر مسلم عبر ثنائية الصراع بين الشاعر العاشق والوشاة، ففي الوقت الذي يحاول فيه الشاعر التواصل مع محبوبته في ظل علاقة يسودها الود والصفاء، يسعى الوشاة لإفساد هذه العلاقة وتعكير صفوها بشتى الوسائل، ولا شك أن مثل هذا الصراع تحدده آفاق التجربة العاطفية وما يحيط بها من ملابسات، ومن النماذج الشعرية المجسدة لفكرة الصراع في هذا المجال قول الشاعر:

وساحِرةِ العَينَينِ مَا تحسنُ السّحرا تُواصِلُنِي سِرّاً وتقطعني جَهراً
أبَتْ حَدقُ الواشينَ أنْ يَصفوَ الهَوى لَنَا فتعاطَيْنَا التعزّيَ والصَّبْرا
وكُنّا أليفَي لَذّةٍ شِمْلَ صَفوةٍ حَليفَيْ صَفَاءٍ مَا نَخافُ لَهُ غَدرا
فَعُدنَا كَغُصنَيْ أيكةٍ كُلّمَا جَرَتْ لَها الريحُ ألقَتْ مِنهُما الوَرقَ الخُضَرا[1]

يبرز الشاعر في البيت الأول مجموعة من الثنائيات، يلحظ معها المتلقي انتقال الضدية من مستوى التجربة الشعورية إلى مستوى التشكيل اللغوي، حيث يجعل الشاعر من بنية إيهام التضاد في صدر البيت (ساحرة العينين، ما لحسن السّحرا) إحدى هذه الثنائيات، فالشاعر يثبت السحر لمحبوبته ثم يعاود نفيه في تعبير إبداعي يجسد من خلاله فكرتين: تؤكد الأولى بعداً جمالياً يزيد من دافعية الشاعر للتواصل مع محبوبته، وتبدو الثانية انعكاساً للصراع القائم على المستوى الإنساني، فالتواصل الذي يسعى الشاعر لتحقيقه وفق هذه الدافعية يصطدم بحواجز

([1])ديوان مسلم : ص٤٤-٤٥.
الأيك: الشجر الكثيف الملتف والواحدة أيكة.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الوشاة، وعندها يصبح السّحر وسيلة الشاعر المثلى للخلاص من الحواجز أو التبعيّات السلبية التي يثيرها الصراع، وتعمق المقابلة في عجز البيت وفق ثنائية (الوصل والقطيعة) ثم (السر والجهر) أبعاد هذا الصراع، فإن كان التواصل وعدم تعمد السرية هما الأصل الذي يجب أن تبنى عليه العلاقة التي لا يعكر صفوها مثل هؤلاء الوشاة، فإن القطيعة والسر تبدوان من المخلفات السلبية المترتبة على وجودهم، وهكذا يصبح سلوك المحبوبة في إطار المقابلة المجسدة للصراع مشوب بالخوف والحذر، وما انتفاء السحر إلا صورة من صور الضعف الذي تمتد آفاقه إلى البيت الثاني، حيث يعبر عنه الشاعر بقوله:" فتعاطينا التعزي والصبّرا) إقراراً منه بانتصار الوشاة وقدرتهم على إفساد هذه العلاقة، لتبدو نتيجة المواجهة ماثلة في الصورة التي يكشف عنها البيتين الثالث والرابع، حيث الصورة جزء حيوي في عملية الخلق الفني، وينبغي أن تحلل في إطاره"[1] لتبدو فاعلية الصراع بمقتضى الصورة في البيتين، قائمة على النحو التالي:

البيت الثالث		البيت الرابع
كانت العلاقة قوية ومتماسكة	وشاة ←	تبدلت صورتها
↓		
سادها الصفاء	وشاة ←	تعكر صفوها
↓		↓
العلاقة كغصنين أوراقهما خضراء	الريح ←	العلاقة كغصنين تساقطت أوراقهما.

ولاحظ التضاد الماثل في سياق الحكاية عندما يعبر الشاعر من خلالها عن أبعاد هذا الصراع، يقول:

وَزائرةٍ رُعتُ الكرى بلقائها ... وعَاديتُ فيها كَوكَبَ الصُّبحِ والفَجرا
أتَتْني على خَوفِ العُيونِ كأنَّها ... خَذولٌ تُراعي النبتَ مُشعَرّةٌ ذُعْرا
إذا ما مَشَتْ خَافتْ تميمةَ حَليها ... تُداري على المشيِ الخَلاخيلَ والعطرا

([1]) انظر. أبو ديب، كمال: جدلية الخفاء والتجلي دراسة بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين، ط١، بيروت ١٩٧٩م، ص٢٩.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فَبِتُّ أُسِرُّ البَدرَ طَوْراً حَدِيثَها وَطَوْراً أُناجي البَدْرَ أَحْسَبُها البَدْرا[1]

تَمْثُل التقابلات الضدية في هذه الحكاية في إطار ثنائية الصراع بين الشاعر والوشاة، فإن بدا التغلب على النعاس (رعت الكرى) بعداً من أبعاد التعبير عن التواصل والاغتباط بالسهر مع المحبوبة، فإن كوكب الصبح والفجر يضحيان نقيضاً لمثل هذا التواصل، لتصبح علاقة الشاعر بهما من هذا المنظور قائمة على العداوة، أما صورة الصراع في البيت الثاني فيفعلها الشاعر عبر تشكيل جمالي يؤكد من خلاله ما يسيطر على محبوبته من القلق والتوجس والترقب خوفاً من الوشاة، حيث تبدو كظبية ترعى النبت مذعورةً، فهي والحالة هذه أكثر ما تكون حذراً وترقباً، ويؤكد البيت الثالث هذه الصورة من الخوف عبر مستويين: مستوى ملدي يحدثه صوت الخلخال ،وأخر معنوي تكشف عنه خشيتها من أن تنم عنها رائحة عطرها، والشاعر انطلاقاً من ذلك يكشف عن رؤيتين متناقضتين: تخدم أولاهما الشاعر في رسم صورة جمالية لمحبوبته، أما ثانيتهما فبدت عاملاً مساعداً لتمكين الوشاة من فضح التواصل والكشف عن اللقاء، وينهي الشاعر المقطوعة في الإطار الدلالي لهذا الصراع، عندما يجعل من البدر في صدر البيت طرفاً موالياً للوشاة وذلك حين يستر عنه حديثه مع محبوبته، أما في عجزه فيأسره جمال محبوبته وعندها تشكل مناجاة البدر كشفاً عن هذا الجمال ،ليبدو التناقض قائماً في اتجاهين: اتجاه الخوف والحذر الذي يدفعه للتكتم فيسر حديثه عن البدر، واتجاه آخر يعبر من خلاله عن إحساسه بجمال محبوبته، وعندها يلتبس عليه الأمر فيخاطب البدر مخاطبة العاشق لمعشوقته، وهكذا يعمق الشاعر فاعلية التصوير على المستوى النفسي حين يجعل الصورة الشعرية عبر فاعلية التضاد قادرة على خلق نمط من التفاعلات بين الاستجابات السلبية والاستجابات الإيجابية على حد سواء[2] .

([1]) ديوان مسلم: ص٤٥.

([2]) أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي، ص٤٩.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وقد يبحث الشاعر أحياناً عن تعويض لما مني به من هزيمة أمام الوشاة، فنراه يجد في عالم الأحلام فرصة لمثل هذا التعويض، ذلك أنّ هذا العالم يمثل بعداً أسطورياً حالماً لرغبات النفس العاشقة، ومعه تنتفي عبثية الوشاة بعواطف العاشقين، يقول مسلم:

طَيْفَ الخَيالِ حَمِدْنا مِنْكَ إلمَاما دَاويْتَ سُقْماً وقَدْ هيجْتَ أَسْقاما
للهِ واشٍ رعى زَوْراً ألَمَّ بِنا لَوْ كَانَ يَمنعُنَا في النَّومِ أحْلاما
بتنا هُجوداً وباتَ اللَّيلُ حارِسَنا حتّى إذا الفَلَقُ استَعلَى لَهُ نامَا
قَد قلتُ والصُّبحُ عِنْدي غَيْر مُعْتبطٍ: مَا كَانَ أطيَب هذا اللَّيْل لَوْ داما[1]

يبدو الصراع في هذه الأبيات ماثلاً عبر ثنائية (الليل والنهار) التي تسيطر على المقطوعة، ليصبح الصراع مقولباً في إطار زمني، يمكن من خلاله الحديث عن محورين تحددهما رؤية الشاعر:

المحور الأول : (واقعي ليلي) (الزمن لا متناهي) يجسد مطاردة الوشاة المستمرة للشاعر، ويتضح عبر ثنائية (الليل، الفلق) البيت الثالث.

:(واقعي نهاري) (الزمن لا متناهي) يرفضه الشاعر لأنه يجسد هزيمته أمام الوشاة (والصبح عندي غير مغتبط) البيت الرابع.

المحور الثاني: (الزمن مغلق) يجسده الشاعر عبر ثنائية (داويت سقماً، هيجت إسقاماً) البيت الأول، ثم قول الشاعر (ما كان أطيب هذا الليل لو داما) البيت الرابع.

والنتيجة قصور الطيف (عالم الأحلام) عن تلبية طموح الشاعر وأحلامه.

وقد تتشكل ملامح التضاد عند مسلم على هذا المستوى أحيانا حين يظهر العاذل بمظهر الإنسان الناصح الذي يحرص على مصلحة الشاعر، يقول مسلم:

([1]) ديوان مسلم: ص٦١-٦٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وقائلـةٍ أفـــقْ مِـــن حِـــبِّ "سِـــحْرٍ" فقلـتُ لَـــها جَـــهلتِ فَلَـــمْ تُصيبـــي
أمَـــرتِ بِـــهَجرِها سَـــفَهاً فتوبـــــي إلـى الرحمـــنِ مِمّـــا قُلـــتِ توبـــي [1]

يتمحور التضاد في هذين البيتين عبر اتجاهين متناقضين، هما:

- اتجاه عاطفي يتبناه الشاعر ويسعى من خلاله للتواصل مع محبوبته.
- اتجاه عقلي تتبناه اللائمة وتحاول من خلاله ثني الشاعر عن الانجرار وراء عواطفه.

والتضاد على هذا المستوى يبرز الحس الوجداني عند مسلم ويؤكـــد البعـــد الطـــاغي لمشاعره المتدفقة.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

([1]) ديوان مسلم: ص١٩٣.

الخاتمـــة:

تبين للباحث من خلال هذه الدراسة، أنّ القرن الثاني الهجري شـــهد تداخـلاً ثقافيـاً وفكرياً وحضارياً انعكس على مظاهر الحياة المختلفة في العصر العباسي الأول، وقـد نـالت الحركة الأدبية بشكل عام والشعر منها بشكل خاص حظاً وافراً من هـذا الانعكـاس ،تمثـل بظهور زخرف لغوي عرف فيما بعد باسم البديع، ذلك الفن الذي اتخذ منه الشـعراء وعلـى رأسهم مسلم بن الوليد وسيلة لتجديد المعاني وابتكارها، حيث امتزجت لغتهم الشعرية بألوانـه المختلفة، حتى غدا هذا المذهب عند مسلم على وجه الخصوص منهجية أسلوبية تميز بها عـن غيره من الشعراء، فبدت شعرية النص عنده في كثير من الأحيان قائمة على البديع.

إنّ ما أشار إليه بعض النقاد من أن ظاهرة البديع تعد أول ضربـة قاصمـة لعمـود الشعر، لم يكن كما يظن الباحث مطلباً سعى إليه مسلم أو سلك السبيل إليه ليعلن تمرده علـى التقاليد الموروثة، بل لقد وجد فيه الشاعر وسيلة لتحقيق رؤية وجودية خاصة، امتزجت معـها تجربته الشعرية بملامح عصره، ومن هنا حاول الشاعر في تشكيله لمنتجه الشعري أن يوفّـق بين متطلبات عصره وتقاليد الماضي، فزاوج بينهما حين استلهم من المـاضي حشـوداً مـن الصور والمعاني، ثم جعل من البديع الذي أفرزه واقعه الحضاري وسيلة لتلوين هذه الصـور، محققاً بذلك نوعاً من الانسجام بين تقاليد الماضي ومتطلبات الحاضر.

لقد حاولت هذه الدراسة استكناه بعض جوانب البنية اللغوية في شعر مسلم بن الوليـد من خلال قراءة بعض الظواهر الأسلوبية التي كشف الباحث عن وجود واضح لها في ديـوان الشاعر، ومن ثمّ انصب التمهيد على تحديد مفهومي اللغة والبناء ودورهما في الكشـف عـن جمالية النص، ومن ثم جاءت الظواهر الأسلوبية موضوع البحث لتؤكد فاعلية اللغة في هـذا المجال.

فقد تبين للباحث في الفصل الأول فاعلية التكرار على اختلاف مستوياته فـي إبـراز شعرية النص، فإضافة إلى إسهامه في معمارية النص وتماسكه وتلاحمه كما يتضح من نموذج

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

تكرار البداية، فإنه يكشف عن بواطن الذات الشاعرة كما تشي مظاهر التكرار على مستويات أخرى، كتكرار الكلمة أو التكرار البديعي أو تكرار بعض الأساليب اللغوية.

أما فصل التشخيص فقد تكشف للباحث من خلاله قدرة مسلم على استجلاب لغة خاصة اعتمد فيها على المجازات والاستعارات، ليخلق جواً من المشاركة بينه وبين موجودات الطبيعة المتحركة والثابتة، مؤكداً بذلك حسه الانفعالي وتجربته الشعورية.

أما التضمين فكان وجوده واضحاً في شعر مسلم خلافاً لما ادعى البعض من أنّ الشاعر التزم وحدة البيت تماشياً مع التقاليد النقدية، وقد حمل هذا الملمح الأسلوبي وفق كسره لقدسية البيت انفعالات الشاعر الممتدة، وبالتالي دفع القارئ إلى تجاوز الوقفة العروضية وصولاً إلى البنية الدلالية التي امتدت بامتداد نفس الشاعر في تعبيره عن عواطفه وانفعالاته.

أما أسلوب الحوار الذي تضمنه الفصل الرابع ،فإنّ الشاعر بدا فيه متأثراً بعمر بن أبي ربيعه، وكان أكثر ورود الحوارية في شعره متمثلاً في الغزل، حيث شكل الشاعر حواريته عبر لغة سهلة رقيقة ،امتازت بقدرتها على استثمار حوار الشخصيات لخدمة تجربته الشعورية.

وكان التضاد في الفصل الأخير أو كما يسميه القدماء الطباق ماثلاً في شعره مسلم وخاصة في الغزل ،حيث بدا اكثر ألوان البديع شيوعاً في هذا المجال، ولعلّ مرد ذلك كما يرى الباحث يعود إلى التوتر الانفعالي الناتج عن تجربة الشاعر مع محبوبته، فكان التضاد على المستوى الشعوري بينهما مجسداً في سياق اللغة الشعرية.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المصادر والمراجع

المصـــادر:

القرآن الكريم:

١. الآمدي، الحسن بن بشر بن يحيى:الموازنة، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، مكتبـــة العلمية، بيروت ١٩٤٤م.

٢. ابن الأثير، ضياء الدين: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيـــق أحمـــد الحوفـــي وبدوي طبانه، دار نهضة مصر، القاهرة، د. ت.

٣. الأخفش، أبو الحسن سعيد بن مسعدة: كتاب القوافي، تحقيق عزة حســـن، مطبعـــة وزارة الثقافة، دمشق ١٩٧٠م.

٤. الأصفهاني، أبو الفرج: كتاب الأغاني، تحقيق عبد الستار أحمد فراج، دار الثقافـــــة، ط٣، بيروت ١٩٧٥م.

٥. امرؤ القيس: شرح ديوان امرئ القيس، حسن السندوبي، المكتبة الثقافية، بيروت ١٩٨٢م.

٦. البغدادي، أحمد بن علي الخطيب: تاريخ بغداد، دار الكتاب العربي، بيروت- لبنان، د.ت.

٧. ثعلب، أبو العباس أحمد بن يحيى: قواعد الشعر، تحقيق رمضان عبد التواب، دار المعرفة القاهرة، ١٩٦٦م

٨. الجاحظ، عمرو بن بحر: الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، مطبعة مصطفـــى الحلبـــي، ط٢، مصر ١٩٦٦م.

٩. الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز في علم المعاني، تحقيق محمد رشـــيد رضـــا، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت ١٩٧٨م.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

١٠. الجرجاني، عبد القاهر: أسرار البلاغة، تحقيق محمد الفاضلي، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، ط٢، بيروت ١٩٩٩م.

١١. ابن جعفر،قدامه: نقد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ت.

١٢. الجمحي، محمد بن سلام: طبقات فحول الشعراء، قرأه وشرحه محمد محمود شاكر، مطبعة المدني، القاهرة ١٩٥٢م.

١٣. ابن جني، أبو الفتح عثمان: الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، دار الشؤون الثقافية العامة، ط٤، بغداد ١٩٩٠م.

١٤. الحلبي، شهاب الدين: حسن التوسل إلى صناعة الترسل، تحقيق اكرم عثمان يوسف، دار الرشيد للنشر، بغداد ١٩٨٠م.

١٥. الحموي، ابن حجة: خزانة الأدب وغاية الأرب، دارالقاموس الحديث، بيروت، د. ت.

١٦. الخفاجي، عبد الله بن محمد بن سعيد بن سنان: سر الفصاحة، دار الكتب العلمية، ط١، بيروت- لبنان ١٩٨٢م.

١٧. ابن رشد: تلخيص كتاب الشعر لأرسطو، تحقيق تشارلس بترورث وأحمد عبد المجيد هريدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦م.

١٨. الزمخشري، جاد الله أبو القاسم: أساس البلاغة، دار الفكر، ١٩٧٩م.

١٩. السلجماسي، أبو محمد القاسم الانصاري: المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تحقيق علال الغازي، مكتبة المعارف، ط١، الرباط ١٩٨٠م.

٢٠. سيبويه، عمرو بن عثمان بن قنبر: كتاب سيبويه، تحقيق عبد السلام هارون، دار القلم، القاهرة ١٩٦٦م.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

٢١. طاليس، ارسطو: في الشعر، تحقيق ودراسة شكري عياد، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٦٧م.

٢٢. طاليس، أر سطو: الخطابة، الترجمة العربية القديمة، تحقيق عبد الرحمن بدوي، وكالة المطبوعات في الكويت ودار القلم في بيروت، ١٩٧٩م.

٢٣. ابن طباطبا، الحسن محمد بن احمد: عيار الشعر، تحقيق عبد العزيز ناصر المانع، مطبعة المدني، القاهرة، ١٩٩٠م.

٢٤. العسكري، الحسن بن عبد الله بن سهل: الصناعتين، تحقيق مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، ط٢، بيروت ١٩٨٤م.

٢٥. عمر بن أبي ربيعه: ديوان عمر، شرحه وقدم له علي مهنا، دار الكتب العلمية، بيروت ١٩٨٦م.

٢٦. عنترة: ديوان عنترة، تحقيق محمد سعيد مولوي، المكتب الاسلامي، ط٢، بيروت ١٩٨٣م.

٢٧. الغلاييني، مصطفى: جامع الدروس العربية، موسوعة في ثلاثة أجزاء، راجعه عبد المنعم خفاجه، المكتبة العصرية، ط١٨، بيروت ١٩٨٦م.

٢٨. الفراهيدي، الخليل بن أحمد: كتاب العين، تحقيق مهدي المخزوني وابراهيم السامرائي، دار مكتبة الهلال، مصر، د. ت.

٢٩. أبو الفرج، قدامه بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم الخفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ت.

٣٠. الفيرزو أبادي، مجد الدين محمد بن يعقوب: القاموس المحيط، دار العلم للملايين، مصر، د. ت.

٣١. ابن قتيبه، عبد الله بن مسلم: الشعر والشعراء، دار الثقافة، بيروت، د. ت.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

٣٢. القزويني، الخطيب: الإيضاح في علوم البلاغة، دار الكتب العلمية، ط١، بيروت ١٩٨٥م.

٣٣. القيرواني، الحسن بن رشيق: العمدة في صناعة الشعر ونقده، تحقيق مفيد محمد قميحة، دار الكتب العلمية، ط١، بيروت ١٩٨٣م.

٣٤. الكرماني، محمود بن حمزة بن نصر: أسرار التكرار في القران، دراسة وتحقيق عبد القادر أحمد عطا، دار الاعتصام، ط٢، ١٩٧٦م.

٣٥. المرزباني، أبو عبد الله محمد بن عمران: الموشح، تحقيق محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية، ط١، بيروت ١٩٩٥م.

٣٦. مسلم بن الوليد: ديوان مسلم بن الوليد، تحقيق سامي الدهان، دار المعارف، ط٣، القاهرة ١٩٨٥م.

٣٧. المصري، ابن أبي الإصبع: تحرير التحبير، لجنة إحياء التراث الإسلامي، القاهرة ١٩٨٣م.

٣٨. ابن معصوم، علي صدر الدين محمد: أنوار الربيع في أنواع البديع، تحقيق شاكر هادي شاكر ومطيع النعمان، ط١، النجف الأشرف ١٩٦٩م.

٣٩. ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم: لسان العرب، دار صادر، بيروت، د. ت.

٤٠. الهذليين: ديوان الهذليين، الدار القومية للطباعة والنشر، طبعة دار الكتب المصرية، القاهرة ١٩٦٥م.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المراجع العربية والمترجمة:

١. أحمد، محمد خلف الله: من الوجهة النفسية لدراسة الأدب ونقده، معهد البحوث والدراسات العربية، ط٢، ١٩٧٠م.

٢. أحمد، محمد فتوح: الشعر الأموي، دار المعارف، ط١، القاهرة ١٩٩١م.

٣. إسماعيل، عز الدين: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، ط٣، بيروت ١٩٨١م.

٤. بكار، يوسف: اتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت، د. ت.

٥. بكار، يوسف: بناء القصيدة في النقد العربي القديم، دار الأندلس، ط٢، بيروت- لبنان ١٩٨٣م.

٦. بكار، يوسف: قضايا في النقد والشعر، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع،ط١، بيروت ١٩٨٤م.

٧. البهبيتي، نجيب محمد: تاريخ الشعر العربي حتى القرن الثالث الهجري، مؤسسة الخانجي، القاهرة ١٩٦١م.

٨. تشيترين، أ.ق: الأفكار والأسلوب دراسة في الفن الروائي ولغته، ترجمة حياة شرارة، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد ١٩٦٤م.

٩. الجواد، إبراهيم عبد الله احمد: الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث، وزارة الثقافة، عمان ١٩٩٦م.

١٠. الجواري، احمد عبد الستار: الشعر في بغداد، دار الكشاف، بيروت ١٩٥٦م.

١١. الحر، عبد المجيد: مسلم بن الوليد صريع الغواني، دار الكتب العلمية، ط١، بيروت ١٩٩٢م.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

١٢. درو، اليزابيث: الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ترجمة محمد إبراهيم الشوش، مكتبة منيمنة، بيروت ١٩٦١م.

١٣. أبو ديب، كمال: جدلية الخفاء والتجلي، دراسة بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين، ط١، بيروت ١٩٧٩م.

١٤. ديتشش، ديفد: مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ترجمة محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت ١٩٦٧م.

١٥. ربابعه، موسى: الاستشراق الألماني المعاصر والشعر الجاهلي، مؤسسة حماده، ط١، اربد ١٩٩٩م.

١٦. ربابعه، موسى: قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، دار الكندي للنشر والتوزيع، اربد ٢٠٠١.

١٧. ربابعه، موسى: قراءة النص الشعري الجاهلي، مؤسسة حماده ودار الكندي، اربد ١٩٩٨م.

١٨. الرباعي، عبد القادر: جماليات المعنى الشعري التشكيل والتأويل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، بيروت ١٩٩٩م.

١٩. الرباعي، عبد القادر: مسلم بن الوليد حياته وشعره، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض ١٩٨٣م.

٢٠. ريتشاردز،ايفور آرمسترونغ:مبادئ النقد الأدبي،ترجمة وتقديم مصطفى بدوي،مراجعة لويس عوض،مطبعة مصر،القاهرة١٩٦١م.

٢١. الزركلي،خيرالدين:الأعلام قاموس تراجم لأشهر الرجال والنساء من العرب والمستعربين والمستشرقين،دار العلم للملايين،ط٥،بيروت١٩٨٠م.

٢٢. زكريا، عبد المرضي: الحوار ورسم الشخصية في القصص القرآني، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة ١٩٩٧م.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

٢٣. الزمر، احمد قاسم: ظواهر أسلوبية في الشعر الحديث في اليمن، مركز عبادي للدراسات والنشر، ط١، صنعاء ١٩٩٦م.

٢٤. السعدني، مصطفى: البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، الإسكندرية ١٩٨٧م.

٢٥. سلدن، رامان: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة سعيد الغانمي، دار الفارس للنشر والتوزيع، ط١، عمان ١٩٩٦م.

٢٦. سلطان، جميل: مسلم بن الوليد صريع الغواني، دار الأنوار، بيروت ١٩٦٧م.

٢٧. سلوم، تامر: نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط١، سورية ١٩٨٣م.

٢٨. السيد، عزالدين علي: التكرير بين المثير والتأثير، عالم الكتب، ط٢، ١٩٨٦م.

٢٩. صادق، رمضان: شعر عمر بن الفارض دراسة أسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م.

٣٠. صبح، علي صبح: البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر، المكتبة الأزهرية للتراث، ١٩٩٦م.

٣١. ضيف، شوقي: العصر الإسلامي، دار المعارف بمصر، ط٦، القاهرة ١٩٧٦م.

٣٢. ضيف، شوقي: التطور والتجديد في العصر الأموي، دار المعارف، ط٦، القاهرة ١٩٧٧م.

٣٣. ضيف، شوقي: الفن مذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، ط١٠، القاهرة ١٩٧٨م.

٣٤. ضيف، شوقي: العصر العباسي الأول، دار المعارف بمصر، ط٢، القاهرة ١٩٧٢م.

٣٥. طبانة، بدوي: التيارات المعاصرة في النقد الأدبي، مكتبة الأنجلو المصرية، ط٢، القاهرة ١٩٧٠م.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

٣٦. طودوروف، تزفيطان: الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجا بنّ سلامة، سلسلة المعرفة الأدبية، ط٢، ١٩٩٠م.

٣٧. عاصي، ميشال- بديع، أميل: المعجم المفصل في اللغة والأدب، دار العلم للملايين، ط١، بيروت ١٩٨٧م.

٣٨. عبد العزيز، ألفت محمد كمال: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤م.

٣٩. عبد المطلب، محمد: اتجاهات النقد خلال القرنين السادس والسابع الهجريين، دار الأندلس، ط١، بيروت ١٩٨٤م.

٤٠. عبد المطلب، محمد: البلاغة والأسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤م.

٤١. عبد المطلب، محمد: قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامةللكتاب،١٩٩٥م.

٤٢. عتيق، عبد العزيز: علم البديع، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت ١٩٨٥م.

٤٣. عصفور، جابر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، ط٣، بيروت ١٩٩٢م.

٤٤. عطوان، حسين: مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي، دار المعارف بمصر، ١٩٧٤م.

٤٥. عوض، ريتا: بنية القصيدة الجاهلية، الصورة الشعرية لدى امرئ القيس، دار الآداب، ط١، بيروت ١٩٩٢م.

٤٦. عياد، شكري: اللغة والإبداع مبادئ علم الأسلوب، انترناشونال، ط١، ١٩٨٨م.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

٤٧. فخر الدين، جودت: شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن الهجري، منشورات دار الآداب، ط١، بيروت ١٩٨٤م.

٤٨. فضل، صلاح: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، منشورات دار الآفاق الجديدة، ط١، بيروت ١٩٨٥م.

٤٩. فضل، صلاح: نظرية البنائية في النقد الأدبي، منشورات دار الآفاق الجديدة، ط٣، بيروت ١٩٨٥م.

٥٠. فيصل، شكري: تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام، دار العلم للملايين، ط٤، بيروت، د.ت.

٥١. القاضي، النعمان: أبو فراس الحمداني الموقف والتشكيل الجمالي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة ١٩٨٢م.

٥٢. قطوس، بسام: استراتيجيات القراءة التأصيل والتأويل، دار الكندي للنشر والتوزيع، اربد ١٩٩٨م.

٥٣. قطوس، بسام: وحدة القصيدة في النقد العربي الحديث، دراسة في تطور المفهوم واتجاهات النقاد المعاصرين، مؤسسة حماده للخدمات، ط١، اربد ١٩٩٩م.

٥٤. الكراعين، احمد نعيم: اللغة في شعر مسلم بن الوليد الأنصاري دراسة لغوية، ط١، الأردن ٢٠٠م.

٥٥. كوهن، جان: بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، ط١، الدار البيضاء ١٩٨٦م.

٥٦. المجذوب، عبد الله الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، مطبعة البابي الحلبي، القاهرة ١٩٥٥م.

٥٧. مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، جمهورية مصر العربية، مطابع دار المعارف، ١٩٨٠م.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

٥٨. محمد، إبراهيم عبد الرحمن: الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، ط٢، بيروت ١٩٨٠م.

٥٩. مريدن، عزيزة: القصة والرواية، دار الفكر، دمشق ١٩٨٠م.

٦٠. المسدي، عبد السلام: الأسلوب والأسلوبية، دار سعاد الصباح، ط٤، الكويت ١٩٩٣م.

٦١. مصلوح، سعد: الأسلوب دراسة لغوية احصائية، دار البحوث العلمية، القاهرة ١٩٨٠م.

٦٢. مطلوب، احمد: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، مكتبة لبنان ناشرون، ط٢، بيروت ١٩٩٦م.

٦٣. مقلد، طه عبد الفتاح: الحوار في القصة والمسرحية والإذاعة والتلفزيون، مكتبة الشباب، مصر ١٩٧٥م.

٦٤. الملائكة،نازك: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، ط١٠، بيروت ١٩٧٧م.

٦٥. أبو موسى، محمد: التصوير البياني دراسة تحليلية لمسائل البيان، دار التضامن للطباعة، ط٢، القاهرة ١٩٨٠م.

٦٦. ناصف، مصطفى: نظرية المعنى في النقد العربي، دار الأندلس للطباعة والنشر، ط٢، ١٩٨١م.

٦٧. نافع، عبد الفتاح: الحوار في غزل عمر بن أبي ربيعه، جامعة اليرموك، اربد ١٩٨٤م.

٦٨. نافع، عبد الفتاح: لغة الحب في شعر المتنبي، دار الفكر للنشر والتوزيع، ط١، عمان ١٩٨٣م.

٦٩. النويهي، محمد: قضية الشعر الجديد، مكتبة الخانجي، دار الفكر، ط٢، القاهرة ١٩٧١م.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

٧٠. هلال، محمد غنيمي: النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د. ت.

٧١. وهبه، مجدي- المهندس، كامل: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، ط٢، بيروت ١٩٨٤م.

٧٢. ويليك، رينيه- وارين اوستن: نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، مراجعة حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط٣، بيروت ١٩٨٧م.

٧٣. ياكبسون، رومان: قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، ط١، الدار البيضاء، ١٩٨٨م.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الرسائل الجامعية:

١. اسعد، خوله محمود رفيفان: التشكيل التكراري في السور المدنية ظاهرة أسلوبية، رسالة ماجستير غير منشورة، اربد- جامعة اليرموك ١٩٩٩م.

٢. عليمات، يوسف: بنية اللغة الشعرية عند العذريين، رسالة ماجستير غير منشورة، اربد- جامعة اليرموك ١٩٩٩م.

المقالات والبحوث:

١. جعافره، ماجد: التناص بين القديم والجديد دراسة في النظرية والتطبيق، مجلة المبرز، ع١٢، الجزائر ١٩٩٨م.

٢. جعافره، ماجد: ظاهرة التكرار في شعر مسلم بن الوليد، مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية، مج ١٢، ع١، اللاذقية- سوريا ١٩٩٠م.

٣. الحسين، احمد جاسم: خصوصية اللغة الشعرية قراءة في تجربة ابن المعتز العباسي، جذور، النادي الأدبي الثقافي بجده، ع٢، ١٩٩٩م.

٤. درابسه، محمود: الشعرية عند السلجماسي في كتابه" المنزع البديع" نحو تأصيل للشعرية العربية، أبحاث اليرموك، مج ١٧، ع ٢، اربد- جامعة اليرموك ١٩٩٩م.

٥. درابسه، محمود: ظواهر أسلوبية في كتاب جوهر الكنز لابن الأثير الحلبي، أبحاث اليرموك، مج ١٧، ع١، اربد- جامعة. اليرموك ١٩٩٩م.

٦. ربابعه، موسى: الانحراف مصطلحاً نقدياً، مؤتة للبحوث والدراسات، مج ١٠، ع٤، ١٩٩٥م.

٧. ربابعه، موسى: المتوقع واللامتوقع دراسة في جمالية التلقي، أبحاث اليرموك، مج ١٥، ع٢، اربد- جامعة اليرموك ١٩٩٧م.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

٨. الرباعي، عبد القادر: بناء اللغة في شعر عرار، أبحاث اليرموك، مـج ١٩، ع١، اربـد- جامعة اليرموك ٢٠٠١م.

٩. ابن رمضان، فرج: محاولة في تحديد وضع القصص في الأدب العربي القديم، حوليـات الجامعة التونسية، ع٣٢، تونس ١٩٩١م.

١٠. ساسي، عمار: تلقي اللغوي للنص الأدبي، بحث مقدم إلى مؤتمر النقد الأدبي السـابع، جامعة اليرموك ١٩٩٨م.

١١. سلوم، تامر: مشكلة المعنى في النقد الأدبي، مجلة علامات في النقد والأدب، مـج ٧، ع٢٦، ١٩٩٧م.

١٢. السيد، شفيع: أسلوب التكرار بين تنظير البلاغيين وإبداع الشعراء، مجلة إبـداع، ع٦، ١٩٨٤م.

١٣. فضل، صلاح: ظواهر أسلوبية في شعر شوقي، فصول، مج ١، ع٤، الهيئة المصريـة العامة للكتاب ١٩٨١م.

١٤. محجوب، فاطمة: التكرار في الشعر ، مجلة شعر، ع٨، مصر- القاهرة ١٩٧٧م.

١٥. مصطفى، مصطفى عبد الشافي: عناصر البناء الفني في قصص محمود البدوي، مجلة القصة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع ٩٧، ١٩٩٩م.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الملخـــص

بنية اللغة الشعرية عند مسلم بن الوليد

إعداد

محمود عبيدات

إشراف الأستاذ الدكتور

محمود درابسه

سعت هذه الدراسة إلى تلمس بعض جوانب الإبداع في منتح مسلم الشـــعري، إذ قـام الباحث خلالها برصد بعض الظواهر الأسلوبية في ديوان الشاعر في محاولة لاكتناه أثر اللغـة في الكشف عن شعرية النص.

وجاءت الدراسة في خمسة فصول مسبوقة بمهاد نظري، تناول فيه البـــاحث مفـــهوم اللغة وأثرها في بناء النص، ثم أوجز شيئاً عن عصر الشاعر وحياته.

وتناول الباحث في الفصل الأول التكرار، حيث أشار إلى أهميته وتداولـــه فـــي النقـد القديم، ثم أبرز فاعليته في التشكيل الفني على المستويات التالية:

تكرار الأصوات، تكرار الكلمات، تكرار البداية، تكـــرار البديعـــي، تكـــرار بعـض الأساليب اللغوية، تكرار الضمائر.

أما الفصل الثاني فكان بعنوان التشخيص، حيث ناقش الباحث فـــي مقدمـــة الفصـــل الظاهرة في النقد العربي القديم وما يعادلها في الدراسات النقدية الحديثة، ثم تنـــاول الظـــاهرة وتجلياتها في شعر مسلم ضمن الأطر التالية: المعنويات، دلالات الزمان والمكـــان، الكائنـــات الحية، الأرضي المحسوس، الجمادات، السماوي المرئي.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

وفي الفصل الثالث كان التضمين العروضي ظاهرة البحث، فبعد أن مهد الباحث بالحديث عن أهمية التضمين العروضي ثم حدد مفهومه عند القدماء، حاول الكشف عن فاعلية الظاهرة في بناء النص الشعري عن مسلم في ظل التقسيمات التالية: جملة واو ربّ، أسلوب الشرط، ثم جملة النداء والقول والقسم وبعض النماذج النحوية وفق تركيبها الاسنادي.

وكان مجال البحث في الفصل الرابع الحوار، حيث كشف الباحث من خلاله عن أهمية الظاهرة في إحداث بنية نصية متماسكة تسودها اللحمة والانسجام، كما أظهر البعد الدلالي لهذه البنية في إطار سياقها النصي.

أما فصل التضاد فجاء محملاً بنتاج إبداعي تميز فيه مسلم عن غيره من الشعراء، حيث أبرز الباحث بنية التضاد التي وظّفها الشاعر في إطار تشكيل فني عكس منهجيته القائمة على البديع، وعمد الباحث في تناوله للظاهرة إلى المحاور التالية: المكاني والزماني، الشعوري، الإنساني.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

Abstract

The structure of poetic language for Muslim Bin Al-Waleed.

By Mahmoud Obeidat

Supervised by:

Professor Dr. Mahmoud Darabesah

This study attempted to explore some aspects of creativity in the Muslim's poetic works; that's the researcher investigated some stylistie phenomena in the poet's divan to determine the effect of language on exploring the poetics of teat.

The study included five chapters preceded by an introduction in which the researcher dealt with the concept of language , and its effect on the text structure , then he introduced the poets and his life , chapter one dealt with tautology; that's it refered to its importance and use in the old criticism , then it manifested its efficacy in the artful shaping on the following levels : voice tautology , word tauteology , prologue tautology , prosodical tautology , linguistic styles tautology , and pronouns tautology . chapter two was entitled by personification , that's the researcher discussed the phenomenon of the old Arabic criticism and what is opposite to it in the the mordern critical studies , then he dealt with the phenomenon and its relevations in muslim's poetry within the following frames:- morale , place and time significance's , organisms , tangible ground , inanimate bodies , and visible celestial .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

In chapter three , enjambment was the phenomenon of research . After the researcher introduced this chapter with the importance of enjambment and defined its concept among the ancients , he attempted to explore the efficacy of phenomenon in constructing the poetry text for muslim in the context of the following enuremations (partitions) : clause of "and" , "perhaps" , conditional clause, Vocative clause, Saying clause , oath clause, and the syntactical (grammatical) models according to their predicative structures .

The subject of chapter four was dialogue ; that's the resarcher explored the importance of phenomenon in stimulating a cohesive textual structure . The significant dimension of this structure was evident in its textual context. The conclusion included creative product (outcome) by which Muslim distinguished from the other poets ; that's , the researcher showed the intensity of antithesis which the poet- Muslim- employed in the context of artful construction reflecting the poet's stylistics based on Badi, and the researcher intended to deal with the phenomenon based on the following cores ; place and time , consciousness, and human.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University