Journal of Humanities and Social Sciences
Volume (4), Issue (9) : 30 Sep 2020
P: 48 - 72
ISSN: 2522-3380
مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية
المجلد (4)، العدد (9) : 30 سبتمبر 2020 م
ص: 48 - 72

The Experience of Death and Expatriation in Yayiyt Malik Bin Al- Rib – Study in the tools of art composition –

Aqaila Mohammed Al- Qarni
College of Arts and Humanities || Taibah University || KSA

Abstract: Yayiyt Ibn al- Rib represents a unique artistic experience in Arabic poetry; It is customary for the poet to lament someone else who loves and chooses it, Either he laments himself at death, and in the hour of embarrassment and difficulty, it is a departure from the norm, and a pattern contrary to the way of poets and their methods in this art!.

The poet was able to express, with the skill of a capable maker, obsessions himself and the severity of his pain, and the intensity of his nostalgia, through the artistic composition, and the poetic colors he adopted at the level of language, Imagination and rhythm. This study, through its three axes, seeks to reveal its dimensions, and the impact of all this on the success of the experiment, and its impact on the hearts of its recipients. It is based on the technical curriculum .Among the most important results that were achieved: the disclosure of the impact of the experience that the poet experienced a painful reality, on his artistic experience in its various formations and manifestations.

Keywords: A Poetic Experience- Malik Bin Al- Rib- Self- Pity- Nostalgia – Expatriation.

تجربة الموت والغربة في يائيَّة مالك بن الريب – دراسة في أدوات التشكيل الفنّي –

عقيلة محمَّد القرني
كلّيَّة الآداب والعلوم الإنسانيَّة || جامعة طيبة || المملكة العربية السعوديَّة

الملخّص: تمثّل يائيَّة ابن الريب تجربة فنّية فريدة في الشعر العربي؛ بل إذا قلنا: إنّها تجربة من الطراز الأوّل في رثاء النفس، الذي قلّ من الشعراء من حاكاه في تجربته الشعريَّة لم نبعد!!؛ ذلك أنَّ المعهود في الرثاء، أن يرثي الشاعر سواه ممَّن يُحبُّ ويصطفي؛ فأمَّا أن يرثي نفسه عند الموت، وفي ساعةِ الحرج والعُسرة، فهو إنزياحٌ عن المألوف، ونمطٌ مُخالفٌ لطريقة الشعراء ومآخذهم في هذا الفنّ!.

لقد استطاع الشاعر أن يعبّر فيها –بحنكة صانعٍ مقتدر- عن خلجات نفسه، وأليم وجعه، وشدَّة حنينه، من خلال التشكيل الفنّي، والألوان الشعريَّة، التي انتهجها على مستوى اللغة والتصوير والإيقاع. وهو ما تسعى هذه الدراسة عبر محاورها الثلاثة في الكشف عنه والإبانة عن أبعاده، وأثر ذلك كلّه في نجاح التجربة، والتأثير بها في نفوس متلقّيها؛ معتمدة في ذلك على المنهج الفني. وكان من أهم النتائج التي تحققت: الكشف عن أثر التجربة التي عاشها الشاعر واقعا مؤلما، على تجربته الفنية في تشكيلاتها وتجلّياتها المختلفة.

الكلمات المفتاحيَّة: تجربة شعريَّة- مالك بن الريب- رثاء الذات- الحنين- الغربة.

مقدّمة:

تعدُّ تجربة مالك بن الريب في هذا اللون من الشعر –شعر الحنين والغربة، والذي وافق أحوالًا حرجة من حياة الشاعر- مثالًا حيًّا للعمل الفنّي والتجربة الشعريَّة والإنسانيَّة الصادقة؛ فكان بها –لا بسواها- من الشعراء الذين عُرِفوا بواحدة؛ ذاك لأنّها تجمعُ إلى غربة الذات بكاء النفس وإكبار رزيّتها حين وافتها منيّتها في ديارٍ غير ديارها،

وعلى أرضٍ ليس منها؛ فليس من نزاع في أنَّ أكثر ألوان الرثاء أثرًا في النفس، هو بكاء المرء نفسه، واستبطانه ذاته؛ فليس أصدق في حياة الإنسان من تلك اللحظات التي يشرف فيها على الهلاك، ويفجأهُ فيها الموت؛ حيث "يطفو المخزون العاطفي على صفحة النفس؛ ليرتسم نقشًا بارزًا، لا كذب فيه ولا رياء" (موسى، 2011: الفقرة 2)، ولا مراوغة فيه ولا خفاء؛ ممَّا هو متداولٌ في حياة أكثر الناس؛ ولذا، نجدها- على المستوى الفنّي العامّ- قد خلت من المقدّمة الطلليَّة، وحادت عن النظام التقليدي للقصيدة العربيَّة. كما خلت من التعسّف التصويري، والتصنّع البديعي. أضف إلى ذلك أنَّ هذه القصيدة تُدرج ضمن مظلَّة شعر الفتوح، الذي جدَّ في الحياة الإسلاميَّة، في القرن الأوَّل الهجري، فليس من شيءٍ يخامر الشاعر المجاهد - في أحواله تلك- سوى أنْ يُخرج ما بنفسه عفوًا، دون تقيّدٍ بنهجٍ في فنّ القول أو تقليد؛ إلَّا ما يفرضه عليه طبيعة الموقف النفسي، والحالة الشعوريَّة التي تخالجه (القاضي، 2005: 239). ومثل هذا قمين بأن يبعث المتلقي على الإعجاب بفنّه، ومشاركته في عاطفته، أو في نوعٍ من الانفعال الذي يحسّ وخزهُ ودبيبه، وهو أهمّ ما يُراد من العمل الأدبي تحقيقه. وعند ذا، يغدو الصدق الفنّي في نقل التجربة هو محورها، وسرّ خلودها. ومن هنا، نسجت التجربة قيمتها الفنّيّة؛ وهو ما تسعى هذه الدراسة إلى رصد تجلّياته، والكشف عن أبعاده، عبر محاورها الثلاثة ومحكَّاتها الرئيسة؛ على مستوى التشكيل اللغوي والتصويري والإيقاعي.

مشكلة البحث:

نتجت مشكلة البحث عن سؤالٍ أثاره النصّ، فحواه: ما هي التشكيلات الفنيَّة التي سلكها الشاعر في رثائيَّته على مستوى اللغة والتصوير والإيقاع، ما جعلها- على ما حيك حولها من دراسات، وما دار حولها من أبحاث- تكتسبُ جدةً وطرافةً في كلّ قراءة؛ في الحين الذي لا نعدم في تراثنا العربي الأصيل، مراثٍ أُخر رثى فيها أصحابها أنفسهم؛ بيد أنّها –في ظنّي، وما بلغ علمي- لم تلقَ من الشيوع والسيرورة والخلود، ما نالته مرثيَّة مالك بن الريب، من شغفِ القرّاء، وعناية الباحثين؟!.

أهداف البحث:

الوقوف على التشكيلات الفنّيَّة والروافد المتنوّعة، التي انتحاها الشاعر في تجربته على مستوى اللغة والتصوير والإيقاع، وطرائق توظيفها، وبيان مدى إسهامها في نجاح التجربة الشعريَّة وإثرائها.

أهميَّة البحث:

تتبدّى أهميَّة البحث في استجلاء أبعاد تجربة الموت والغربة في نفس الشاعر، وانعكاسها على فنّه وصنعته، والتشكيلات الفنّية التي انتهجها لإثراء تجربته، والتعبير عمَّا يجيش في نفسه من مشاعر متضاربة مؤلمة.

2- الدراسات السابقة:

هناك الكثير من الدراسات التي عالجت يائيَّة مالك بن الريب. ولا ريب، فهي –كما مضى بنا القول- من جياد القصائد وحسانها، التي لا تفتر تكشف للباحث فيها عن لطيفةٍ، ومعانٍ خفيَّةٍ جليلة. هذا، وقد تناولها كلّ باحث من زاوية بعينها، أو انطلاقا من منهجٍ محدّد؛ ومنها:

1. ثنائيَّة النص: قراءة في رثائيَّة مالك بن الريب (1998م) عبد العزيز السبيل، مجلة عالم الفكر، ع1، 63- 84.
2. سيميائيَّة الموت في رثاء النفس: مالك بن الريب نموذجا (2012م) خديجة مواسة، مخطوطة ماجستير، جامعة أم البواقي، الجزائر.

3. سمات الأسلوب في مرثيَّة مالك بن الريب (2008م) محمَّد يحيى، مخطوطة ماجستير، جامعة بسكرة، الجزائر.
4. رثاء النفس بين مالك بن الريب وعبد المعين ملّوحي: دراسة أسلوبيَّة تناصيَّة (2012م) وليد السراقبي، مجلة التراث العربي، مج 31، ع127، 109- 134.
5. يائيَّة مالك بن الريب بين هشاشة الحياة وفاجعة الموت، لإبراهيم موسى، منشور متاح على موقع أحمد عناقوة.

فأمَّا الدراسة الأولى، فانطلقت في درسها لمرثيَّة مالك بن الريب –كما يعرب عن ذلك عنوانها- من خلال قراءة الثنائيَّات التي يزخر بها النصّ؛ متوسّلًا باللغة في الكشف عنها. بينما عرّجت الثانية، على درس مرثيَّة مالك بن الريب من ناحية سيميائيَّة؛ كما يفصح عن ذلك مسمَّاها. وأدارت الثالثة رحاها على البنى الأسلوبيَّة: النحويَّة والصرفيَّة والصوتيَّة والبلاغيَّة في تجلّياتها المتنوّعة.

في حين تناول السراقبي في دراسته –بحكم المنحى الذي حدّده الباحث- أبرز ما حفل به نصّ ابن الريب من أسلوبيَّات؛ كالتضاد، والتشخيص، والثنائيَّات، في إطار عقد القران بين مرثيَّته ومرثيَّة عبد المعين ملّوحي. وركّزت الدراسة الأخيرة على درس البنيَّة الدلاليَّة للنصّ؛ انطلاقًا من شرائح النصّ الرئيسة، وكذلك قامت على درس البنى اللغويَّة في إشاراتٍ عابرة لأبرز تجلّياتها وتشكيلاتها الفنيَّة.

وتأتي هذه الدراسة لتضيء زوايا من القيم الجماليَّة والفنّيَّة جديدة، يملؤها النصّ، ويجود بها الفكر، قمينة بالدرسِ والتقصّي. وتلك هي ميزة العمل الفنّي الخالد، الذي يظلّ منهلاً ثرًّا، وبابًا مُشرعًا لكلّ واردٍ؛ دون أن يخلقه نهل الشاربين، أو يذهب بجدّته كثرة الواردين.

منهج البحث:

وقد اعتمدت هذه الدراسة في طرحها على المنهج الفنّي؛ انطلاقًا من الزاوية التي يطمحُ البحث إلى درسها ومعالجتها.

مباحث الدراسة:

- المقدّمة
- توطئة
- مباحث الدراسة: تشكّلت الدراسة من ثلاثة محاور رئيسة؛ هي جداول لعنوانها الفرعي:
  1. التشكيل اللغوي.
  2. التشكيل التصويري.
  3. التشكيل الإيقاعي.
- الخاتمة
- ثبت المصادر والمراجع

توطئة: ابن الريب: حياته وارتسامها على شعره:

ليس يخفى أنَّ الشعر وليد بيئته، وصدىً لخلائق صاحبه وشمائله. ولقد كان للخلال التي تخلّق بها مالك، وارتضاها لنفسه- في حياتِه- دينًا ونهجًا؛ صدًى واسع المدى في شعره، وأثر صدقٍ في تجربتهِ الشعريَّة.

وتجمع المصادر القديمة التي ترجمت له (ابن قتيبة، 1997: 227- 228؛ الأصفهاني، 2002: 22/ 201-212)، أنَّه كان ظريفًا أديبًا، ذا لسنٍ وبيان، وحُسنٍ وجمال. كما كان –فيما تروي عنه كتب الأخبار- جوادًا، صاحب حربٍ لا يكلف بغيرها، ومقداما لا يهاب الموت. وكان صلبًا قوي البأسِ شديدًا؛ فهو فاتكٌ مشهور، ولصٌّ امتهن الحرفة وحذقها، وعرف سبلها ومسالكها، وخبر طرائقها المؤدّية إليها؛ فكان يقطع الطريق مع شرذمة من صحبه، فيستاق أموال الناس بغيًا وعدوًا؛ دون وازعٍ ينهاه من دينٍ أو خلق، أو يحدّه عمَّا سمحت به نفسه، وطالته يده؛ حتّى ذُكر أنَّه سُجنَ بمكّة في سرقةٍ كانت عليه!. وقد ألِفَ مثل هذه الطريق، وأنسَ بروح التمرّد والشذوذ؛ حتّى باتت قيادته عسرة شاقَّة!. ويشفُّ لنا شعر مالك عن تلك النفس القويَّة، المعتدّة بذاتها؛ وربَّما ليس أدلّ على عزَّة تلك النفس وأنفتها من قولِه يوم نزل الموت بساحته (الديوان، 1996: 88):

خُـذَاني فجُـرّاني بِبُـرديْ إليكما فقد كُنْتُ قبل اليـوم صَعبًا قِيـاديا

ومع حياة التشرّد والصعلكة التي كان مالك يمارسها، ومغامراته التي تُشكّل الوجه العامّ من حياته إلّا أنَّه كان رقيقًا سرعان ما يحنّ إلى أهله وذويه إذا فارقهم، أو حالت بعد الديار دون لقائهم، "وكادت تصبح هذه الروابط المتينة التي تشدّه إلى كلّ فردٍ ممّن يعول بارزة المعالم، بيّنة الخطوط والسمات في شعرِه؛ فقد تجلّت في أكثر من صورة، وارتسمت في أكثر من موقف" (مقدمة الديوان: 59). فلم يكن عجبًا –إذًا- أن يرتسم ذياك الحنين الجارف في يائيَّته، التي نحنُ بصدد دراستها، والتي تراءى له فيها الموت وهو بأرض غُربةٍ وقفرة.

وفي ديوان مالك ما يُفيد أنَّه عاش تحوّلًا كبيرًا، ومنعطفًا- في حياتِه- خطيرًا ، عمَّا كان ألفَه ومارسه في صباهُ وعنفوان شبابه؛ فحاد عن سبيل الفتك والنهب، والسلب والتشرّد، إلى طريق الهدى والفتح والجهاد في سبيل الله؛ وذلك بعد صحبته لسعيد بن عثمان بن عفَّان –رضيَ الله عنهما- وخروجه معه غازيًا إلى خُراسان؛ حتَّى وافته منيَّته هناك؛ كما نصَّت على ذلك المصادر (الأصفهاني، 2002: 201/22). وجلّى عن ذلك في مرثيَّته؛ حيث قال (الديوان: 88):

ألمْ ترني بِعتُ الضـلالةَ بالهــدى وأصبحتُ في جيشِ ابن عفَّانَ غازيَا

ومن المحقّق أنَّ طبيعة البيئة في خراسان، قد فرضت على مالك أجواء مغايرة عمَّا ألفه واعتادت عليه نفسه ببادية بني تميم بالبصرة؛ فمع جمال الطبيعة الخلّابة، والبيئة الجديدة المتحضّرة، وما تحفلُ به من خيراتٍ جياد، وما تجود به من أمطار؛ إلّا أنّه أحسّ أنّه ليس منها، وغريب عنها، وأنّه مشحونٌ بفيض حنينٍ جارف، نحو وطنه ومراتع صباه، فعبّر عن هذه النزعة في شعره خير تعبير، وأخرجها حرَّة طليقة من كلّ إسار وقيد، لا تبغي سوى الإفصاح عن نفسها في صدقٍ وحرارةٍ وإخلاص.

وزادت نزعة الحنين في نفس مالك حدَّة؛ لمَّا تراءى له الموت في ديار الغربة، وهو في طريق عودته من خراسان؛ فحوت قصيدته الأخيرة أبياتًا تنزفُ حرقةً ودما. لقد رسم مالك من خلال هذه القصيدة، الحقيقة التي يحسُّ بها المرء، وهو مشرفٌ على خطّ النهاية. وهي حقيقة –في الغالب- يشوبها الخوف والقلق، ويتنازعها التمزّق والألم، ويتراءى من بين زواياها اليأس الذي لا نجاة منه. فجاءت صورها غاية في الجمال، ونموذجًا في التألّق والإبداع؛ لأنَّ موضوعها الشاعر نفسه، وهو يواجه مصيره المحتوم (مقدّمة الديوان: 64)؛ فلا غرابة إذا وجدناها تفيض بالعاطفة الصادقة، وتنبعث من ينوعها قويَّةً معبِّرة؛ مجسّدة آمال صاحبها في الحياة، مصوّرة نهايته التي أيقنَ أنّه ملاقيها.

وربّما كانت يائيَّته هذه هي آخر ما قاله من شعر. وكانت موضع خلاف- عند الرواة- في مناسبتها، ووقت إبداعها، وعدد أبياتها ؛ فكانت عرضة لتّزيّد والنحل؛ فقد رُوي عن أبي عبيدة قوله: "الذي قاله مالك بن الريب ثلاثة عشر بيتًا، والباقي منحول، ولّده الناس عليه!" (الأصفهاني، 2002: 211/22).

ويبدو أن خلطًا وقع بينها وبين قصائد شعراء آخرين؛ نحو قصيدة عبد يغوث الحارثي، وأفنون التغلبي، وجعفر بن علبة الحارثي؛ لتشابه هذه القصائد في الوزن والقافية والغرض، وتضارعها في طرفٍ من المعاني والأخيلة والصور. ومثل هذا ربّما أوحى لمن ارتابَ في عدّة أبياتها؛ معتقدين أنَّ نحلًا داخلها، ولبسًا سرى في حمياها!. ومن هنا، نجدُ تباينًا شديدًا بين المصادر في عدد أبياتها التي تروى (الأخفش، 1984: ص ص 620- 629؛ القرشي: 1981: ص ص 607- 615؛ القالي، 1976: ص ص 15- 154؛ الديوان، 1996: ص ص 88- 96). "وإذا نحن أخذنا برواية أبي عبيدة، تكون قد ارتفعت قيمة قصيدة مالك؛ لأنَّ القصيدة التي بلغت سبعة وستين بيتًا- في بعض الروايات- تصبح من عمل الأجيال الفاتحة، وملحمة من ملاحمها، ودليلًا أدبيًّا ونفسيًّا لا على إنسانٍ واحد ...؛ بل على أُمَّةٍ بأكملِها!" (الخش، 1994: ص ص 337- 338).

أدوات التشكيل الفنّي:

1. التشكيل اللغوي:

لئن كان الشعر فنًّا؛ فهو من أعقد الفنون على الإطلاق؛ من حيث طرائق التشكيل وتنوّع ماهية كلّ منها؛ فكلّ الفنون الأخرى تعتمد تشكيل مادّة معيّنة في وسطٍ معلومٍ محدّد؛ فالرسم تشكيلٌ لمساحات لونيَّة في مكانٍ مؤطّر. والنحت تشكيل الكتلة في الفراغ، والإيقاع تشكيل الدرجات الصوتيَّة في الزمان. أمَّا الشعر فيستعصي أن نصف له مادّة بعينها، يتّكِئ عليها كسواه من الفنون؛ وهنا منشأ الصعوبة وكينونتها؟! (الشعراوي، 2009). إنَّ الشعر –قبل كلّ شيء- بنية لغويّة ذو آليَّة متميّزة الدلالة؛ فهو اللغة في وظيفتها الجماليَّة الخلّاقة؛ ويرضخ لشرائط التشكيل التي تفرضها قواعد الأداء اللغوي. واللغة ذاتها – كما هو مسلّمٌ به- تنطوي على جوانبٍ شتّى، كلّ جانبٍ منها يصلح لأن يكون عنصرًا تشكيليًّا قائمًا بذاته؛ ففيها الصوت، وفيها الكلمة، وفيها الدلالة، وفيها الإيقاع بنوعيه الداخلي والخارجي المتضمّن للوزن والقافية.

ومن هنا، كان أبرز مقوّمات الشاعريَّة؛ بل وأولاها بالفضلِ والمزيَّة، أن يمتلك صاحبها حسًّا –باللغةِ- مرهفًا في أبعادها وتجلّياتها المختلفة؛ ليتمكّن من تشكيل المرسلة تشكيلاً فنّيًّا، فيرتسم عليها معالم الصنعة، تاركة آثارًا بعيدة الغور في نفسِ متلقيها.

وليس بشرطٍ على الناقد أن يلزم نفسه بتحليل كلّ عناصر التشكيل اللغوي للعمل الأدبي المراد دراسته؛ بل ينطلقُ ممّا يتراءى له أنَّها العناصر الأكثر تأثيرًا وارتسامًا على صفحة النصّ، وتعبيرًا عن أبعاده الجماليَّة والدلاليَّة؛ وهنا يتجلَّى دور الأسلوب؛ باعتباره "قوَّة ضاغطة تتسلّط على حساسيَّة القارئ؛ وذلك بإبراز بعض عناصر سلسلة الكلام، وحمل القارئ على الانتباه إليها؛ بحيث إذا غفل عنها شوَّه النصّ، وإذا حلَّلها وجد لها دلالات تمييزيَّة خاصَّة" (المسدي، د.ت، 83).

ومن البديهي، أن يرتبط اختيار الشاعر للعناصر اللغويّة المشكّلة لقصيدته بطبيعة تجربته الفنّيَّة والنفسيَّة. وهو في اختياره هذا لا ينطق عن الهوى؛ وإنّما يمتاح من قاموسه اللغوي ما يحلّق به في سماء الفنّ، ويجسّد له –في الآن نفسه- تجربته الشعريَّة بكلّ شحناتها العاطفيَّة، وتوجّهاتها الفكريَّة، مصطبغةً بأحاسيسهِ ومشاعرِه.

ومعلومٌ أنَّ الشاعر لا يقف بالكلمة عند معطياتها المعجميَّة ودلالاتها الحرفيَّة، كما لا يرمي إلى حشد وابلٍ من الكلمات في نسقٍ لمجرد اللهو والعبث؛ بل يتفاعل مع هذه اللغة بكيفيَّةٍ خاصّة، تجعله يخرقُ النسق، وينحرفُ عن المألوف، ويتعالى على المعيار؛ فإذا بمفرداتها تتحوّل على لسانِه إلى أدواتٍ مطواعة، وعلاماتٍ جديدة، ورموزٍ دالة، تتشكّل وفقًا لهوى الذات الشاعرة، وآفاق رؤيتها.

ومن هنا، كانت الألفاظ المشكّلة داخل السياق الشعري، من أقوى العوامل التي تتوقّف عليها جماليَّة النصّ الأدبي وفنيَّاته، وكانت الدّقّة في تخيّرها وانتقائها، ووضعها في مكانها اللائق بها، وإنزالها مواطنها التي لا يسدّ عنها غيرها فيها، محكًّا رئيسًا للتشكيل الفنّي الرائق.

لقد كانت تجربة الشاعر بكلّ مفارقاتها المؤلمة مصدر لغته الخالدة. وهي لغة تنزع –في كثيرٍ من الأحيان- منزعًا انفعاليًّا مُشبَّعًا بالوجدانيَّة والغنائيَّة؛ فنراه- في إطار اللغة- يتوسّل بألفاظٍ دالّةٍ مُوحية، ذات قدرةٍ فائقة على الإفصاح عن تجربته ومعاناته النفسيَّة؛ التي التحم فيها الموت بشبح الفراقِ والغربة.

ومن الأمور المسلّم بها، أنَّ تلمّس **المعجم الشعري** للتجربة، يسهمُ –بشكلٍ جليّ- في كشف عوالمها الخفيَّة، كما يُسعفُ في تلمّس فضاءات رؤيتها؛ ذلك أنَّ اللغة مقرّ كينونة الأشياء. والدراسة الإحصائيَّة –كما يرى نقّاد العصر الحديث: "تضع أيدينا على بعض التردّدات ذات المغزى، التي تُسهِمُ في رصد المحاور التي يدور عليها الخطاب" (مفتاح، 1986: 60).

والمتأمّل في **المعجم اللغوي** لخطاب مالك الأخير، يجده يتّكئُ على حقلين دلاليّين مركزيّين؛ أحدهما يستقي وجوده وكينونته الدلاليَّة من حاضر الشاعر المأساوي، الذي وجد نفسه فيه مكبَّلًا بقيود الضعف والهزيمة، أمام هيمنة الموت وقوَّته الساحقة؛ فإذا هو يرشحُ بألفاظ الأسى والحزن، وينضح بعبارات الحسرة والألم، والتمزّق والقلق، وضياع الذات وانكسارها؛ نحو قوله (الديوان: 90):

وَدرُّ الهَوَى من حَيْثُ يدعو صِحَابَتي وَدَرُّ لَجاجـــاتي ودَرُّ انتِهائيا

وقوله (الديوان: 93):

غَدَاةَ غَدٍ يا لَهْفَ نَفْسي على غدٍ إذا أدْلجـوا عني وأصبحتُ ثاويا

كما نجد مفردات الموت والبكاء ومشتقّاتهما الدالّة عليهما- في هذا الحقل- تغزو معجمه الشعري بقوَّة، باسطة جناحيها في فضاء النصّ، تاركةً آثارًا بليغة المدى في نفس مُتلقيها. ولا غرو؛ فهي تحكي واقعًا مريرًا يتجرَّعه صاحبه ولا يكاد يسيغه، وهو يعالج لحظات حياته الأخيرة في غير دياره؛ نحو قوله: انتهائيا، حمَّ قضائيا، منيَّتي، دنا الموت، استل روحي، الأكفان، مضجعي، فنائيا، تقطّع أوصالي، تبلى عظاميا، وباكيا، ...، ومعجمه الشعري في هذا القسيم يُسفرُ عن نفسِه، ويُبينُ عن كثافةٍ تعبيريَّةٍ يُسمَع لها صدًى ورجع أنينٍ في نفس سامعها؛ وذاك نحو قوله (الديوان: 91- 92):

فيا صاحبَي رحلي دنا المَوْتُ، فَانزلا بِرابِيَـــةٍ إنّي مُقِيـمٌ لَيـاليا
وَقُوما إذا ما استُلّ روحي فهيّئا ليَ القبـرَ والأكفـانَ ثُمَّ ابكيا ليا
وخُطَّا بأطْـرَافِ الأسِنّـةِ مضجعي ورُدَّا على عَيْنَيَّ فضـلَ ردائـيا

وعلى هذا النحو يمضي معجمه الشعري في قسيمه الأوّل، مضرَّجًا بآهات الحسرة، ورثاء الذات، مصوّرًا حالته الحرجة، ومعاناته الشديدة، ونفسه الضيّقة، التي باتت تتنفّس الموت في غير ديارها، وتتجرّع غصصه الموجعة الكريهة، فتعزف على قيثارته أنغام الأنين، وأنَّات الفراق!.

في حين يرتسم في فضاء النصّ حقل دلالي ثانٍ، يُحيل إلى الذات الحالمة الآملة بعودة الماضي السعيد الفتيّ، والذكريات الحُلوة العبقة، التي تجمعه بأنفاس الأحبَّة ونسائم الوطن الحبيب. ومن مفردات هذا الحقل، الذي يدلّ على تشبّث الشاعر بماضيه الآفل، وحنينه الجارف إلى إلفِه وديار قومه: أبيتن، الغضا، مزار، الهوى، صحبتي، ابنتي، نسوة، سهيل، بئر السمينة، المازنيات، الرمل، عيون المؤنسات، أمي، وخالتي، بني مالك والريب، الرحا، الخزامى، العيس، النواجيا، ...؛ كما في قوله (الديوان: 94):

فيا ليْتَ شعـري هل تغيَّـرَتِ الرَّحـا رحا المثل أو أمست بفَلـج كِما هيا
إذا الحـيُّ حلّوها جميعًا وأَنْزَلـوا بها بَقـرًا حُـمَّ العيـونِ سواجِـيا
رعيـن وَقَـدْ كـاد الظّلامُ يَجُنّـها يَسُفْنَ الخُـزامي مـرَّة والأقاحـيا

ومن خلال هذين الحقلين تتبدّى لنا الثنائيَّة الكبرى التي قامت عليها بنية القصيدة؛ إنها ثنائيَّة الموت والغربة. وهذه الثنائيَّة لا تُسيطر على جوّ القصيدة فحسب؛ بل إنَّها الباعث الأوّل لإنشاء القصيدة.

وكان طبيعيًّا أن تجترّ هذه الثنائيَّة معها ثنائيَّة أخرى؛ متولّدة عنها، وقائمة عليها، وهي ثنائيَّة الإحساس؛ فالشاعر يتجاذبه إحساسان؛ أحدهما نفسي: ينطلق من خطابه شجر "الغضا" حيث ديار قومه؛ والثاني حسيّ: ينطلق من حيث يكون مقيمًا جسمه في خراسان. وهذه الثنائيَّة تسيطر على لغة النصّ، ولا تكادُ تنفكّ عنه (السبيل، 1998: 72). ونجد بوادر هذا الإحساس الذي يتجاذبه قطبان: عاطفي وحقيقي في سلسلة الأبيات الأوَل من قصيدتِه (الديوان: 88- 89):

ألاَ لَيـتَ شِعـرِي هَـل أبيتَـنّ ليلةً بجَنبِ الغَضَا أُزجي القِلاص النّواجِيا
فَلَيتَ الغَضَا لم يقطَعِ الركـبُ عَرْضَهُ وليتَ الغَضَا مَاشَى الركابَ لَياليا
لقد كان في أهل الغضا- لو دنا الغضا- مـزارٌ ولكـنّ الغضـا ليْسَ دانيـا
أَلمْ تَـرَني بِعـتُ الضَّلالةَ بالهُدى وَأَصْبَحْتُ في جيشِ ابنِ عفّان غازيا
وأصبحتُ في أرض الأعـادي بعدمـا أُراني في أرض الأعـاديّ قاصيا

ومن جانبٍ آخر، نجد أنَّ لغة النصّ تزخرُ بالوجود الأنثوي؛ ضمن إطار ثنائيَّة الجنس، التي تهيمن على القصيدة، وهو وجود يستمدّ كينونته من عالم الحنين إلى أرض "الغضا"؛ وهذا الوجود الأنثوي يلفّ القصيدة ويسيطر على لغتها، ولا يزال يتصاعد ويستشري في جسد النصّ حتّى يبلغ منتهاه، فيبوح به دون مواربة (السبيل، 1998: 78)؛ بل ويجعله قفلًا لقصيدتِه وخاتمةً له. (الديوان: 96):

وبالرَّملِ منَّا نِسْـوَةٌ لو شَهِدنَني بَكَيْنَ وَفَـدَّيْنَ الطّبيـبَ المُداويا
وما كانَ عَهْدُ الرّمْلِ عندي وأهلِه ذميمًـا ولا دّعْـتُ بالرمـلِ قَاليا
فمِنْهُنّ أُمّـي وابْنتـاي وخالـتي وباكِيَـةٌ أُخـرى تَهِيـجُ البَواكِـيا

وربّما كان أوَّل ما يستقطبُ انتباهنا في هذه المقطوعة، بنيتها اللغويّة التي قامت عليها، من الالتفات إلى الأنثى تصريحًا، والدوران حولها، وجعلها أسًّا يحنُّ إليه، ويبوح إليه ببثّه وأحزانه. ولا عجب؛ فإنشاء القصيدة ما كان إلّا لأجل البوح والإفصاح عمَّا يعصفُ بالذات الشاعرة من مشاعر الحزن والأسى؛ لا بسبب المنيَّة التي لاح فوق رأسِهِ نذيرها؛ بل لبعده عن أرضه، وما تحتضنه من أهلٍ وديارٍ وأحبَّة. فالشاعر لم يبكِ نفسه لأجل دنو أجله؛ بل يبكيها لأجل الموت في ديار الغربة والوحشة؛ ولذا فإنَّ أمنيته قرب حلول الأجل، ودنو الأمد، لم تتجاوز قضاء ليلة في ديارِه وبين أهلِه!.

وممَّا يستوقف المتلقي عند قراءة هذا النصّ- وما لا يمكن إغفاله في هذا السياق- الاستعمال اللغوي المكثّف لكلمة "الغضا"، التي بدت بؤرة محوريَّة ووحدة بنائيَّة، يتّكئ عليها النصّ، متّخذًا منها الشاعر بابًا يلجُ من خلاله عالمه الذي يحنُّ ويتشوّق إليه؛ وهو يُدرك- سلفًا وبصريح العبارة- استحالة وصوله إلى أرض الغضا: "ولكنَّ الغضا ليس دانيا"؛ ولذا يستفتح قصيدته بالتمنّي " ألَا ليتَ شعري"؛ مختزلًا بها كل آلامه، وملخّصًا بها آهاته، وما يتغشَّاه من حرقة الوجد ولوعات الحنين؛ في محاولةٍ يائسة للتنفيس عمَّا يراودُه من وساوس الوحدةِ، وهواجس الوحشةِ في ديارِ الغربة.

ولو أحصينا مجمل ورود كلمة "الغضا" في الأبيات الثلاثة الأوَل، لوجدنا أنَّ الشاعر كرّرها ست مرّات؛ بواقع مرَّة في البيت الأوّل، ومرّتين في الثاني، في حين أخذت مدًّا أوسع، فردَّدها ثلاث مرَّات في الثالث، دون أن يكون الفاصل بين الواحدة والأخرى سوى بضع كلمات!. إنَّ ذلك المدّ الدرامي التصاعدي لكلمة "الغضا"، ليعطي مؤشِّرًا قويًّا على تجذّر الآصرة التي تربط الشاعر بـ"الغضا"، كما يدلُّ على الصراع المتوقّد، واللهيب المشتعل في غياهب الذات الشاعرة؛ فالمعروف عن شجر "الغضا" بديمومة خضرته؛ ولعلّ اسمه يُوحي بديمة غضارته؛ فكأنَّ الشاعر يؤكّد باختيار هذا النوع من الشجر، على غضاضة حسّه وتجربته؛ فمع رحيله عن ذلك المكان، إلّا أنَّ أرجه لازال يلازمه، وذكراه ظلَّ يساوره، ويستولي على مجامع عقله ومكامن شعوره. والمعروف عنه أيضًا أنَّ جمره يتّسمُ بالحرارة الشديدة، ويظلّ متوقّدًا لمدىً طويل (ابن منظور: 60/11).

وعلى هذا، فإنَّ دوران الشاعر حول مفردة "الغضا"، واختيارها بنية دلاليَّة دون سواها، يعني أنّها تختزلُ في أحشائِها الكثير من المعاني، دون أن ينوب عنها غيرها!؛ "فحياة الشاعر تقوم أساسًا على الغضا؛ ذلك أنَّه متّصلٌ بكافّة جوانب حياته؛ فالغضا رمزٌ للمكان الذي يعيشُ فيه الشاعر. والغضا هو الشجر الذي تعتمدُ عليه قلاصه في حياتها. والغضا هو الفئ الذي يستظلُّ به من حرّ الهجير. والغضا هو الوقود الذي يعتمدُ عليه في إنضاج غذائه. والغضا هو النار التي يتحلّق حولها، ويتسامر مع من يحبّ. والغضا مكان الشوق الذي يقطنه الأحبَّة" (السبيل، 1998: 67- 68).

فـ"الغضا" –كما يلوّح لنا- مصدر حياةٍ للشاعر وكينونة، ومحطّ إشعاع بالحركة والوجود من حوله؛ فليس من عجب، أنْ يتّخذه متّكأ عاطفيًّا، يفيء إلى ظلالِه، ويتنسّم عبقه وشذى ريحانه، ويستمدّ منه راحته النفسيَّة، بعد أن شطّت به الرحال، وحال دون لقائه بمن يحبُّ بعد الديار.

لقد رحل الشاعر بقلبه ومخيّلته إلى أرض "الغضا"، فارتاد كلّ بقعةٍ كان يجول بالأمس في أرجائِها؛ وهي عامرةٌ بالأحبَّة والأهل والخلّان؛ فرحل إلى أطراف السمينة، إلى أهل أوَد، إلى بئر الشبيك، إلى بطن فلج وعنيزة وبولان، إلى الرمل الذي ختم بذكره مسرد حياته وشريط ذكرياته الحُلوة العبقة.

وحين اختنقت أنفاسه، وأيقن أنَّه الفراق، وعصفت بنفسه رياح اليأس، واستبدَّت بها بادرات القنوط، نراه يتلمّسُ الخيط الذي يصلُه بأهله في الأفق، فيصوّب طرفه نحو السماء؛ حيث نجم "سهيل"؛ ليخفِّف من وحشته، وشدَّة ما يجدُه ويكابدُه، فيسقط على نفسه شيئًا من الدعةِ والسكون؛ فيتّخذ منه- هو الآخر، كما اتّخذ من "الغضا" قبلًا- سندًا عاطفيًّا، وملاذًا نفسيًّا يركنُ إليه؛ ليلتقي فيه بأهله وديارِه سماويًّا، بعد أن حالت الأسباب دون الالتقاء بهم حسًّا وحقيقة على أرض الواقع؛ وفي ذا يقول مالك (الديوان: 91):

وَلَمَّـا تَرَاءَتْ عِنْـدَ مَـرْوٍ مَنيّتي وَخَلَّ بِهَا جِسْمي وَحَـانَتْ وَفَاتِيا
أَقـولُ لأصْحَـابي ارْفعوني فإنَّني يَقـرُّ بِعَيْني أنْ سهَيـلٌ بَـدَا لِيا

والمفارقة التي نذكرها هنا، أنَّ نجم "سهيل" –كما ذكر صاحب اللسان- "نجم يماني، يُرى بأرض الحجاز وفي جميع أرض العرب، ولا يُرى بأرض خُراسان" (ابن منظور، د.ت: 289/7). ومثل هذا –فيما يبدو من خلال التشكيل اللغوي للمرسلة- لم يكن يجهله الشاعر؛ ولأجل ذا قال لأصحابه: "ارفعوني"؛ لعلّي أراهُ، وأتحسّس رؤيته- حيث لا يُرى بناحية خراسان- فتسكنُ نفسي، ويعود لها بعض نبضها، ولو كان لوقت من الزمانِ يسير!.

ومثل هذا الارتماء في أحضان الطبيعة، والتشبّث فيها بكلّ ما يذكّرُ بالحبيبِ ويشوق –ولو كان في أجواء السماء- نجد له نظائر وأشباهًا في شرعةِ الشعراء القدامى، ولاسيّما عند العاشقين منهم. يقول جميل بثينة (الديوان:92):

أُقلّبُ طرفي في السماءِ لعلَّه يوافقُ طرفي طرفكم حين ينظرُ!

كما أنَّ اختيار اللفظة والارتكاز عليها، يتزامن مع دلالات المفردة اللغويَّة، ويعطيها بعدًا آخر يتساوق مع تجربة الشاعر النفسيَّة، من تعلّقه بالحياة في مراتع الموت وديار الوحشة؛ ذلك أنَّ "سهيلًا" بطلوعه ينضج الثمر، وتنتج الأبل (ابن منظور، د.ت، 289/7)؛ فهو بذا يشكّل موسمًا إخصابيًّا، يطفح بالحياة، ويفيضُ بالمنى والآمال.

ولئن كانت تلك الأماكن التي حنَّ إليها الشاعر، مصدر حياة وصيِّب رحمة لنفسه، فإنَّ فضاء خراسان –بكلّ أمكنته- قد شكَّل للشاعر معول جدبٍ وقحطٍ وإقفار؛ ولذا رأيناه يرمز إليه بألفاظٍ مُوحلة مُوحية.

لقد أجاد الشاعر اختيار معجمه اللغوي، وأحسن توظيفه واستثماره؛ بما يتساوق مع تجربته الشعريَّة، فجاءت كاشفة عن خبايا النفس، لاقطة لما تجنّه الجوانح، متناغمة –إلى أمدٍ بعيد- مع إيقاع الموت وغربة الذات؛ فأدَّت وظيفتها في "حياكة نسيج لغوي توالدي واستدعائي، يشكّل فيه المكان بؤرة لشبكة من الألفاظ والجمل المتعالقة، والناتجة عن طبيعة التلاقح الجمالي المتخلّق من بواعث التداعي الفنّي للمخيَّلة الشعريَّة" (مواسة، 2012: 252).

وتمتاز البنى اللغوية في النصّ بالتجرّد من المراوغة، والبعد عن التكلّف البديعي –على ما أمضينا القول- وخروجها عن مدلولاتها الأصليَّة التي وضعت لها في أصل اللغة، إلى فضاءاتٍ إيحائيَّة محمَّلة بعمق الرؤية الشعريَّة، والتأمل النفسي القائم على استبطان الذات (موسى، 2011: فقرة 17). وقد تجلّت هذه الدلالات في توظيف الشاعر أساليب فنّية متنوّعة؛ ربّما كان من أظهرها دلالة على نفسها:

توظيف الشاعر للأساليب الإنشائيَّة، والتي بدت بشكلٍ لافتٍ وملامح تعبيريّة بارزة؛ ولاسيّما في طالع القصيدة وأبياتها الأُوَل؛ ممَّا أعان على فكّ شفرة النصّ، وإدراك دلالاته المستترة وراء الكلمات والتراكيب والصور. ومن هذه الزاوية، كانت عناية النقاد القدامى بمطالع القصائد ومفتتحاتها. وهي عناية تعدل اهتمام النقاد في العصر الحديث بعناوين القصائد، إنْ لم تفضلها؛ ذاك لأنَّ مطلع القصيدة وعنوانها، كلّ منهما يشكل دلالة مختزلة مكثّفة، ورسالة مُشفّرة، تُعلن عن مقصد صاحبها، وتُعين على الكشف عن فلسفة الشاعر في حياته، وسبر التجربة في تجلّياتها المختلفة، وفكّ مُتشابكات النصّ ومغالقه، ومن ثمَّ الإبحار في أعماقه؛ لاستخراج ما يختزنه في أحشائه من خفيَّات الدلالة ولطائف المعاني.

"لقد وظّف الشاعر أساليب الاستفهام والنداء والتمنّي وغيرها؛ لإنشاء علاقات تشابه وتضادّ في الوقت نفسه على المستويين الزماني والمكاني" (موسى، 2011، الفقرة 17)؛ فالشاعر جسده في بلاد خراسان، وروحه وهواه حيث مرابع أهله وديار قومه، وبين هذا وذاك نفسٌ تتمزّق، وقلبٌ تكويه المواجع، وتصهرُه الهموم والأحزان.

إنَّ الاستفهام والتمنّي في مطلع القصيدة ليشيران إلى إدراك الشاعر لمصيره المحتوم، الذي لا يملك معه إلّا أن يجترّ مأساته الأليمة في صورة أمنيات؛ علّها تشعره ببعض الدفء، وتطرد عنه رهبة الموت، في خضم الصراع الخانق الذي يعصف بنفسه؛ ممَّا يثيرُ في المتلقي حركة باطنية مماثلة، تدفع به للتعاطف مع الذات الشاعرة في مواجعها وآلامها .

وممَّا يزيد من فداحة الخطب الذي نزل بالشاعر، أنّه أخرج الاستفهام عن إطاره الوظيفي المباشر، الدالّ على طلب الإفهام والعلم بشيءٍ يجهلُه المخاطب، إلى إطارٍ إيحائي مترامي الرؤى والأبعاد، يجسّد من خلاله معرفته المسبقة بعقم الإجابة واستحالة تحقّقها على المستوى الواقعي، ليظلّ محصورًا في زاوية التقرير أو التمنّي، مطعّمًا بآهات الحسرة والانكسار واليأس المستبدّ المطبق؛ ثمَّ يأتي أسلوب التمنّي، بأداته الصريحة "ليتَ"؛ ليؤكّد بحضورها الكثيف والمتكرّر في سياق النصّ؛ ولاسيَّما في أوَّله، سكون التوقّع واستحالة التحقّق (موسى، 2011: الفقرة 17)، فتتقطّع مع ذلك نياط القلوب!.

ونرى الشاعر لعلمه باستحالة تحقّق أمنياته على صعيد الواقع المؤلم، يتشبّث بأهداب حاضره المشرق على أرض خراسان، في ومضةٍ سريعةٍ خاطفة؛ ليشعر نفسه ببعض الوداعة والأمان؛ فيلجأ –ثانية- إلى توظيف أسلوب الاستفهام في غير معناه الحقيقي؛ ليقرّر- أمام نفسِه ومن سَمِع- أنَّ خروجه إلى تلك الديار ما كان لهوًا، كما أنَّ موته فيها ماكان عبثًا؛ وإنّما كان لأداء رسالة الدعوة إلى الله والجهاد في سبيله. (الديوان: 88):

أَلمْ تَـرَني بِعتُ الضَّلالةَ بالهُـدى وَأَصْبَحْتُ في جيشِ ابنِ عفّان غازيا
وأصبحتُ في أرض الأعــادي بعدما أُراني في أرض الأعـاديّ قاصـيا

سوى أنّها ومضة سرعان مازالت وزال بريقها؛ ليلتفت بعدها إلى صوت الماضي وهوى الأحبَّة. (الديوان: 89):

دَعـاني الهَـوى من أهل أوَد وصُحبتي بِـذِي الطَّبَسَيْن فالتفـتُّ وَرَائِـيا
أَجَبْتُ الهَوَى لَمَّا دَعَاني بِزَفْــرَةٍ تَقَنّعْـتُ مِنْـهَا أن أُلامَ ردائـيا

وإذا كان الشاعر قد وظّف الأساليب الإنشائيَّة من استفهامٍ وتمنٍّ في مطلع قصيدته، في مشهد الحنين والحلم بعودة الماضي الفتيّ، فإنَّنا نرى موجتها قد تصاعدت وتواترت في مشهد الموت، وما يستوجبه من مراسم وتشييع؛ حيث وظّف جمل الأمر والنهي أكثر من خمس عشرة مرَّة، وعدل بهما عن معناهما الحقيقي؛ من طلب الفعل أو الكفّ عنه على سبيل الاستعلاء، إلى معانٍ إيحائيَّة محمَّلة بعبق التلطّف والالتماس والمدارة. وكان لزامًا على الشاعر أن يأتي بهما على خلاف ما يقتضيه الظاهر، وقد أنشبت المنيّة في جسده أنيابها؛ فتركته ضعيفًا هازلًا، لا يملك من شأن نفسه عدلًا ولا صرفا!؛ وفي ذا يقول (الديوان: 91- 92):

أقـولُ لأصْحابي ارْفعـوني فإنَّني يَقَرُّ بِعَيْني أنْ سهَيــلٌ بَـدَا لِيا
ويا صاحبَي رحلي دنا المَوْتُ فَانزلا بِرابِيَــةٍ إنّـي مُقِيــمٌ لَيـاليا
أَقيما عليّ اليَـوْمَ أو بَعْضَ ليلةٍ ولا تُعْجِــلاني قد تبيّـنَ ما بِيا
وَقُوما إذا ما استُلّ روحـي فهيّئا لِيَ السـدرَ والأكفانَ ثُمّ ابكيا ليا
وخُطّا بأطْـرَافِ الأسِنَّةِ مضجعي ورُدّا على عَيْنَيَّ فضـلَ ردائـيا
ولا تحســداني بارِكَ اللَّهُ فيكما من الأرْضِ ذَاتِ العَـرضِ أن توسِـعا ليا
خُـذَاني فجُرّاني بِبُرديْ إليكـما فقد كُنْتُ قبل اليـوم صَعـبًا قِيـاديا

وبديهي أن تسيطر الأنـا –كما يتجلّى لنا من المقطع السابق- على لغة القصيدة، وأنْ تجيء كثيفة في شعر الحنين والغربة، ولاسيَّما إذا التحم ذلك الشعر برثاء الذات ونعي مصيرها؟!؛ حيث تكون الذات الشاعرة هي محور الحديث، وهي مركز الحدث؛ فمنه تتحرّك، وإليه تؤول؛ فيعلو صوتها متجهًا صوب المتلقي؛ لتنقل له بُعد الملتقى، وفداحة المصاب، وعظم الرزيَّة في ديارِ الغربة. وإذا جئنا إلى الذات الشاعرة، وجدناها دومًا تجنحُ إلى الماضي –كما أشرنا- فتستمدّ منه قُوْتها وقُوَّتها، بعد أن تردَّت قواها الجسديَّة، وارتدّت واهنةً ضعيفة. وإنْ شئت فاسمعْ إلى هذه الأبيات، التي يُسمع لها صليل في نفس قارئها؛ وهو يعدّد مناقبه في قومه، ومحامده في بني جنسه، ويعتدّ فيها بماضيه الآفـل المجيـد. (الديوان: 92- 939):

وقد كنتُ عطَّافًا إذا الخيـلُ أدْبَرَتْ سَـريعًا إلى الهَيْجا إلى مَن دعانِيا
وقد كُنْتُ محمودًا لدى الـزّاد والقِرَى وعنْ شَتْمي ابن العَمِّ وَالجارِ وانِيا
وَقد كُنْتُ صَبّارًا على القِرْن في الوَغى ثَقِيلًا على الأعـداء عَضْبًا لسانيا
وَطَوْرًا تراني في ظـلالٍ وَمجمعٍ وَطَـوْرًا تَراني والعِتَـاقُ ركابيا
وطورًا تراني في رحًـا مستديـرةٍ تُخرّقُ أطـرافُ الرمـاحِ ثيـابيا

لقد اتّخذ الشاعر من الماضي والحاضر مطيّتين؛ لإبراز الصراع الذي يمور بداخله، والذي هزّ نفسه وزلزلها زلزالًا شديدًا؛ وهنا تؤدّي اللغة دورًا فاعلًا في الكشف عن التجربة، وحركة الذات الشاعرة، وهي تتنفّس الموت في غير ديارها؛ وذلك من خلال توظيف الأفعال في أزمنتها الثلاثة وأبنيتها المختلفة، والتي كشفت في دقّةٍ متناهية عن نفسيَّة الشاعر، وصوّرت لنا –في الآن نفسه- المفارقة الزمنيَّة في حاضره الممضّ المؤلم، الذي أمسى فيه غريبًا بعيد الدار ثاوٍ بقفرةٍ، وماضيه الحافل باللّذاتِ، وعبق الذكرياتِ، وروائح الأهلِ والأحبَّة. أمَّا الأمر، فقد اعتمده لمخاطبة صَحْبِه، وعند قيامهم بمراسم دفنه وتشييعه، وما يتبعه من أمورٍ لازمةٍ لا محيد عنها.

إنَّ هذه الأزمنة التي لوّنها الشاعر برؤيته، وصاغها لنا بريشة رسّامٍ حذق الصنعة ولاكها، لتحمل في تضاعيفها رحيلاً وعودة، وحياةً وموتًا، وحضورًا وغيابًا، وخيبة وأملًا، وضعفًا وقوّة (مواسة، 2012: 232)؛ وهي في ذلك كلّه تصوّر لنا الحركة النفسيَّة لصاحبها وتجربته المتأرجح بين مدٍّ وجزر، في يومٍ عصيبٍ كريه.

بيدَ أنَّ هذه الحركة التي بثّها الشاعر في جسد النصّ عبر سلسلةٍ متلاحمة من الأفعال، يقصر باعها بأزمنتها الثلاثة مجتمعة عن نسبة الأسماء في هذه القصيدة. ويرجعُ ذلك –قطعًا- إلى حالة السكون والاستقرار التي ألقت بظلالها على نفس الشاعر، فلم تعد تراوده الظنون في نزول الموت بساحته، ولا في الانتقال من خلال قنطرته إلى حياة المصير السرمديّ الأبدي. ويلوحُ لنا باعتبار مطالع وحدات القصيدة غلبة الأفعال على الأسماء؛ في حين يغدو الاعتبار نقيض ذلك إذا نظرنا إلى خواتيمها؛ حيث تنتهي معظمها بأسماء؛ وهذا يعني أنَّ النصّ من أوّله إلى آخره يجسّد موجة من الصراع تنغمسُ فيه الذات الشاعرة؛ إنَّه صراعٌ بين السكون والحركة، والفناء والبقاء، واليأس والأمل؛ لينتهي الصراع بأسماء تشهدُ على انتصار الموت على تلك العوالم الزائلة (مواسة، 2012: 231- 236). ونستطيع تلمّس ذلك في آخر بيتين ختم بهما مالك نغمه الحزين. (الديوان: 96):

وما كانَ عَهْدُ الرّمْل عنـدي وأهلِه ذميمًـا ولا دّعْـتُ بالرمـلِ قَـاليا

فمِنْهُنّ أُمّـي وابْنتـاي وخالـتي وباكِيَـةٌ أُخـرى تَهِيـجُ البَواكِـيا

وبذلك كلّه، يتبدّى لنا أنَّ لغة النصّ قد سُبكت سبكًا رصينًا، ووظّفت توظيفًا من نوعٍ خاص، ما أسهم –إلى حدٍّ كبير- في إنتاج دلالاتٍ عميقة، كان لها دورها في فكّ شفرة النصّ، وسبر التجربة الشعريَّة، في تداعياتها المتشابكة، وأبعادها البنائيَّة المتناقضة.

التشكيل التصويري:

الصورة في الشعر مرآة عاكسة لما يمور في نفس صاحبها من أحاسيس ومشاعر، ووعاء يحتويها ويشفّ عمَّا فيها. وهي المحكّ الذي تتبدّى فيه الشاعريَّة في أسمى تجلّياتها ومظاهرها؛ ودونها ليس ثمَّة شعر ولا شاعر!!؛ ولذا قد رأينا النقّاد قدامى منهم ومعاصرين من جعلها للشعر حدًّا؛ على تفاوتٍ في الرؤى والمفاهيم (الجاحظ، 1969: 132/3؛ بركة، 1993: 80).

وهي –في حقيقتها- تعبيرٌ صادق عن "حالةٍ نفسيّة معيّنة يعانيها الشاعر إزاء موقفٍ ما من مواقفه مع الحياة" (العشماوي، 1979: 108)؛ حيث ينتزعُ معطياتها من عالم الحسّ، ثمَّ يعيد- في مخيّلته- تشكيلها وإخراجها بما يتواءم مع واقعه النفسي، ويجسّد تجربته الشعوريَّة والفنّيّة معًا.

ويبدو أنّي في حاجة إلى القول: بأنَّ مفهوم الصورة الشعريَّة اتّسع لدى النقاد في العصر الحديث، ليشمل العمل الأدبي برمَّته، دون أن يقف عند حدّ الصورة البلاغية –التي حدّها بها أكثر القدامى- إلّا بكونها عنصرًا أساسًا تُشكّل باجتماعها وتآلفها صورة كلّيَّة، فتعبّر بمجموعها عن نفسيَّة الشاعر وتجربته الشعوريَّة.

وعلى ذا، فالشاعـر يملك من روافـد التصويـر الفنّي ما يمكّنه من إثراء تجربته وتشكيلها؛ ومن تلك الروافد: الصورة الحقيقيَّة التي لا عُلقة للمجاز فيها؛ بل قد تكون أبلغ تعبيرًا، وأكثر تأثيرًا منه؛ حيث يخيّل لنا فيها نفس صاحبها، وما يمور بداخله من عواطف كثيرة متضاربة.

وكما توسّع النقّاد المعاصرون في مفهوم الصورة لتشمل الصورة الحقيقيَّة، نجدهم يلحّون على ربط الصورة بالخيط العاطفي، الذي يهيمن على العمل الفنّي كلّه؛ ويعني هذا: أنَّ التجربة الشعريَّة التي يقع الشاعر تحت سلطتها، ليست إلّا صورة كبيرة تتفرّع عنها صور جزئيَّة. ولن يتأتّى لهذه الصور الجزئيَّة: البلاغيَّة منها والحقيقيَّة، أن تؤدّي الدور المناط بها، إلّا إذا تآزرت جميعها في نقل التجربة نقلًا يشفُّ عن نفسيَّة قائلها؛ ومن هنا، لزم أن يسريَ فيها جميعًا إحساسًا واحدًا (العشماوي، 1979: 108).

ويلزم من ذلك، أنَّ فهم التجربة الشعريَّة، وإدراك مراميها وقيمتها الفنّيّة، لا يمكن للدارس أو الناقد تحصيله، إلّا بعد دراسة صور القصيدة مجتمعة، وتتبّع العلاقات الحيَّة الناشئة بين أجزائها؛ وذاك لأنَّ في الصور الشعريَّة بكلّ أشكالها المجازيَّة، وبمعناها الجزئي والكلي، يكمن روح الشعر، وفيها تستقرّ رؤية الشاعر للموقف الذي يصوّرُه.

وإذا حاولنا تلمّس قيمة الصورة الشعريَّة في تجربة ابن الريب، وجدناها تنبثق عن أحقّ بواعث قول الشعر؛ عن الاشتياق والحنين؛ إلى المكان الذي رمز له بـ"الغضا"، والزمان الآفل الذي قضاه بين أهله ومحبّيه. إنها صورة ناطقة بشاعريَّة صاحبها، وبراعة تصويره، وقوَّة خياله، وتزيد من قيمتها تحريكها للأحاسيس والمشاعر، وتشبّعها بوهج الوجدانيَّة.

ولكي نتبيّن جماليَّة الصورة وتجلّياتها في تجربة الشاعر، سنعمد إلى درس أنماطها التشكيليَّة على المستويين الجزئي والكلّي، وتبيان أثرها في إثراء التجربة وتجسيدها بكلّ صورها وأبعادها.

أوّلًا: الصور الجزئيَّة:

أ- الصورة البلاغيَّة: وتقوم بشكلٍ عامّ "بإعادة تشكيل العلاقات بين الأشياء، أو الخروج بها إلى عناصر جديدة، فيها قدرٌ من الوهم القائم من جانب المبدع من ناحية، ثمَّ من جانب المتلقي حال استقباله العمل في شكله الجديد، ومدى استيعابه له، وانفعاله به، وتجاوبه معه من ناحيةٍ أخرى" (التطاوي، 2002: 6). وتتمثّل في الأنماط البيانيَّة والبديعيَّة القديمة؛ من تشبيهٍ، واستعارةٍ، وكنايةٍ، وبديع.

وأوَّل نمطٍ تصويري بلاغي يلوّح لنا في خطاب مالك الشعري، هو الكناية، وليس ذلك فحسب؛ بل إنَّها لتتصدّر الصور البلاغيَّة الأخرى دورانًا وتوظيفًا، وكثرةً واستعمالًا، فتبدو مترامية الأطراف، بعيدة الغور، ضاربة بجذورها في جسد النصّ وكيانه. وليس من ريب فهي "من غرائب الشعر وملحه، وبلاغة عجيبة، تدلّ على بعد المرمى وفرط المقدرة، وليس يأتي بها إلّا الشاعر المبرّز، والحاذق الماهر. وهي في كلّ نوعٍ من الكلام لمحة دالّة واختصار وتلويح يُعرف مجملًا، ومعناه بعيد من ظاهر لفظه" (ابن رشيق، 1981، 302/1)؛ فتبرز معها الفكرة في وشي جديد، ومظهرٍ أخّاذ، يزيد المعنى قوّةً واستحكامًا، وتأثيرًا وفاعلية؛ إذ تحمل في تضاعيفها "إثبات الصفة بإثبات دليلها، وإيجابها بما هو شاهد في وجودها...؛ وإذا فعلوا ذلك، بدت هناك محاسن تملأ الطرف، ودقائق تعجز الوصف، ورأيت هناك شعرًا شاعرًا، وسحرًا ساحرًا، وبلاغة لا يكمل لها إلّا الشاعر المفلق، والخطيب المِصْقَع" (الجرجاني، 2004: 306).

وتأسيسًا على الثنائيّة الكبرى التي ينطلق منها الخطاب الشعري، نجد أنَّ الكنايات التي تتعلّق بالموت والحنين إلى الوطن، قد حظيت بنصيب الأسد، من مجموع الكنايات الواردة في النصّ، كما أنَّها فاقت نظائرها من الصور البلاغيَّة الأخرى، فأسهمت- بشكلٍ كبير- في تشكيل الصورة الكلّية للمرثيَّة، وتجسيد تجربة الشاعر ورؤيته

الشعريَّة، التي تنزف أسىً وحُرقة؛ فلفظة "الغضا" التي كرّرها الشاعر –عن قصدٍ ونيَّة- ست مرّات متواترة، وفي مساحةٍ من القولِ قصيرة –على ما مضى بنا القول- ما هي إلّا صورة كنائية رامزة لوطنه ومن هو حالٌّ فيه، وما يجيش بنفسه- نحو دياره- من هوىً مستفيضٍ ؛ فليس شيء يسليه عنه أو ينسيه ذكره. وهي كناية تتجاوب معها النفوس، وتتحرّك على إثرها الأحاسيس، وتذوب عند سماعها القلوب؛ تأثّرًا بما يعصف بقلب صاحبها، من مواجع الوجدِ ولوعة الاشتياق والحنين.

وإذا كان الشاعر قد عمد لأقرب شيءٍ إلى نفسه فكنّى عنه، فإنّه بذلك الانعطاف ليؤكّد لنا –في ألمٍ ممضّ- عمق حبّه لأرضه بكلّ ما تحمله عليها من أحبَّةٍ وشجرٍ، وحيوانٍ ومدر؛ ولذا نراه –في مشهدٍ كنائي آخر، وفي سلسلةٍ من رجعات الحنين متكرَّرة- يعبّر عنه في صورة رامزة بـ"الرمل"؛ وذاك حين يقول (الديوان: 96):

وبالرَّملِ منَّا نِسْـوَةٌ لو شَهِدنَني بَكَيْنَ وَفَـدَّيْنَ الطّبيـبَ المُداويا

وما كانَ عَهْد الرّمْـل عندي وأهله ذميمًـا ولا دّعْـتُ بالرمـلِ قَاليا

ولعلّ أوّل ملمحٍ يسترعي الأسماع، وتأخذه الأبصار في البيت، تصدّره بكلمة "الرمل"؛ التي مثّلت مركز إشعاعٍ للشاعر في موقف الانكسار والخيبة، فخصّها بالاهتمامِ والتقدمة، فما ولِيها من مشهدٍ ليس له أن يتكرّر في سواها؛ ففيه النسوة اللاتي لو رأينه في تلك اللحظات الحرجة، لرثين لحاله، وفدّينه "الطبيب المداويا". ولقد صرَّح في البيت الذي يليه بحقيقة أولئك النسوة، فقال (الديوان: 96):

فمِنْهُنّ أُمّـي وابْنتـاي وخالـتي وباكِيَـةٌ أُخـرى تَهِيـجُ البَواكِـيا

كما يتراءى لنا من ضواحي التراكيب، تجذّر الآصرة التي تربطه بـ"الرمل" ومن فيه، وهي عين تلك الصلة التي باح بها- من قبل- عند حديثه عن "الغضا" ومن هو قاطنٌ فيه؛ ففي الأنسقة التعبيريَّة الثلاثة، التي أدار عليها صورة الرمز "الرمل"، نجد أنّه لجأ فيها إلى الانزياح عن النمط الطبيعي للتركيب، كما لجأ فيها إلى الإضافة إلى ضمائر المتكلم، التي سبقت أو تلت كلمة "الرمل"؛ ففي الجملة الأولى قال: "بالرمل منَّا نسوة"، مضافة إلى نا الفاعلين؛ مقدِّمًا شبه الجملة "بالرمل"، وشبه الجملة الثانية "منَّا" على ما حقّه التقديم. وفي الثانية فصل بين المعطوف والمعطوف عليه بـ"عندي": "وما كان عهد الرملِ عندي وأهله"، مع إضافتها إلى ياء المتكلّم. وفي الثالثة نراه يقول: "ولا ودّعتُ بالرملِ قاليا" بالإضافة إلى تاء الرفع، مقدّمًا لشبه الجملة: "بالرمل" على "قاليا". وهو بذلك ليؤكّد لنا- وبغير سبيل- العلقة الشديدة التي تشدّه إلى الرملِ وأهله، والهوى المتربّع في سويداء قلبِه لمن هو حلّالٌ في تلك البقاع!.

وما لا ينبغي أن نغفله ههنا- وفي مساق الحديث عن جماليَّة الكناية في خطاب مالك الشعري- أنَّ صورة "الغضا" قد تصدّرت وتسلسلت في الأبيات الأوَل من خطابه؛ بينما استحوذت صورة "الرمل" على الأبيات الأخيرة منه. وليس ذلك من قبيل المصادفة، ولا هو –أيضًا- من قبيل الضرورة والاضطرار؛ لكنه نفَس شاعر مقتدر، وريشة رسَّامٍ حذق الجمال وسامه؛ يعرف كيف يتخيّر تشكيلاته اللغويَّة، وكيف ينتقي صوره الأخّاذة؛ لتتراقص أنغامها مع المغزى الذي قامت عليه القصيدة؛ فصورة "الغضا" في أوّل القصيدة، بأبعادها الدلاليَّة المترامية –والتي سبق الحديث عنها- قد شكّلت للشاعر ملجأ روحيًّا وسندًا عاطفيًّا يزخرُ بالحركة والحياة، ويطفحُ بالمنى والآمال، وتحكي –في الآن نفسه- الواقع المتأزّم الذي يطحن النفس برحى الغربة، ويسحق النفس بفقدان الحياة!؛ أمَّا صورة "الرمل"، فقد جسّدت- بما تحمله من دلالاتٍ لغويَّة، وبما يشيعُ في جنباتها من تداعيات الموت والعودة إلى التراب- خطّ النهاية، الذي يتراءى من بين زواياه اليأس الممضّ، والمصير الذي أيقن أنَّه مُلاقيه.

وهناك من الباحثين من يرى بأنَّ "الغضا" التي تردّد ذكرها في الأبيات، وبنى عليها الشاعر جملة من استعاراته، ما هي إلّا رمز للأنثى. وهو تأويلٌ يتيحه السياق، ويطرحه فضاء النصّ؛ ففي البيت الأوّل، ذكر الليلة والمبيت والجنب، دون أن يكون هناك إشارة صريحة بأنَّ الشوق والحنين كان إليها. ثمَّ استعاض عن ذكر "الغضا"

بمدلولاتٍ متّفقة معها في الجنس، بدأت تتكشّف في تضاعيف النصّ، وكلما أوغلنا في قراءة القصيدة؛ منها: الظباء، والنسوة، والبواكي، والمؤنسات، ... إلخ؛ "وحين أوشكت شفرة الاتصال أن تتوقّف لدى الشاعر، لم يكن هناك بدّ من البوح بأنَّ الأنثى هي المرأة تحديدًا؛ ولذا سيطر وجودها على نهاية القصيدة بمدلولاتها المختلفة" (السبيل، 1988، 81-82).

وإذا أمعنّا النظر –مرَّة أخرى- في الكنايات التي اشتمل عليها الخطاب الشعري، لوجدنا أنَّ الكنايات عن الموت ومتعلّقاته فاقت- في عددها وكثرتها- الكنايات عن الوطن والحنين إليه؛ وهو أمرٌ ليس بغريب ولا مُستبعد؛ فرثاء النفس –والذي تتشكّل منه أكبر شرائح النصّ الموضوعيَّة- يعد مركز الإشعاع الدلالي، والبؤرة المحوريَّة، التي يقوم عليها النصّ في إنتاج دلالاته الكلّيَّة. ومن الكنايات التي تتجسّد فيها دلالات الهلاك وعاصفات الردى، قوله (الديوان: 91):

ولَكِنْ بِأَكناف السُّمَيْنَة نِسْوَةٌ عَزيزٌ عَلَيْهِنّ العشيَّة ما بيا

وقوله (الديوان: 93):

ولا تَنْسَيا عَهْدي خَليليّ إنّني تقطَّع أوصالي وَتَبْلى عِظامِيَا
يقولون: لا تَبعُدْ وهُم يدفِنونني وأيْنَ مَكانُ البُعْدِ إلَّا مَكانِيا؟!

فالكنايات في الأبيات السابقة: "عزيز عليهنَّ العشيَّة ما بيا"، "تقطّع أوصالي وتُبلى عظاميا"، "وأين مكان البعد إلَّا مكانيا"، عبَّرت- في مجموعها- عن مراسم المشهد الجنائزي، الذي ارتسم بقوّةٍ على صفحة النصّ؛ فتكون الكناية –على ذا- قد أسهمت في الكشف عن خلجات نفس الشاعر، وما يمور فيها من أحاسيس الإشفاق والحزن الشديد على مآلِه، وما هو صائرٌ إليه.

كما أثرَت الاستعارة تجربة الشاعر الفنّيَّة، وأنعشتها بمددٍ جمالي، وتشكيلٍ فنّي، جعلتها خالدة تنضح بالجديد في كلّ قراءةٍ لها!. ولا ريب، فهي المظهر الذي تنمحي فيه المعالم والحدود، وتتلاشى فيه الحواجز بين الأشياء والجسور؛ ليصبح الوجود كلّه كتلة حيَّة نابضة، تصطبغ بعاطفة الشاعر، وتتلوّن بنفسيَّته ومشاعره الوجدانيَّة. وهذا هو مبدأ التشخيص في الفنّ؛ منح الوجود القدرة على الحركة والشعور؛ فيغدو بذلك جزءًا من كيان الشاعر ونفحة من خياله، فيتحوّل من صورةٍ هامدة لا حراك فيها ولا حياة، إلى صورةٍ نابضة بالحسّ والحركةِ والحياة.

ومن هنا، كان للصور الاستعاريَّة قيمتها وحيويّتها في الكلام؛ فهي –بذلك المفهوم الذي يُحيل الأشياء عن طبائعها- تُضفي على الأسلوب جمالًا وافتنانًا، وتُكسب المعنى قوّةً وجلاءً، وتُبرز الفكرة في لوحةٍ قد تناهاها الحُسن، وتحلّق بالسامع في سماوات الخيال البارع الخلّاق؛ فتريه "الجماد حيًّا ناطقًا، والأعجم فصيحًا، والمعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقل، كأنَّها قد جُسِّمت حتّى رأتها العيون!" (الجرجاني، 1991: 43).

ونجد مالكًا في خطابه الشعري قد أحسن استثمار الاستعارة وتوظيفها، فأوفى على الغاية وأجاد، واستطاع أن يجعلها وسيطًا لنقل تجربته، ورجعًا أمينًا لمكنوناته الشعوريَّة والنفسيَّة، وتبدو طلائعها من الوحدة الأولى في خطابِه، وفي سلسلةٍ من الصورِ بديعة. (الديوان: 88):

ألاَ لَيتَ شِعرِي هَل أبيتَنَّ ليلةً بجَنبِ الغَضَا أُزجي القِلاص النّواجِيا
فَلَيتَ الغَضَا لم يقطَعِ الركبُ عَرْضَهُ وليتَ الغَضَا مَاشَى الركابَ لَيالِيا
لقد كان في أهل الغضا- لو دنا الغضا- مـزارٌ ولكنَّ الغضـا لَيْسَ دانيـا

والشاعر –كما نرى- لم يلجأ إلى تكرار الكلمة فحسب؛ بل ألبسها حلّة التشخيص، فبعث فيها الحركة، وأجرى فيها نسغ الحياة؛ فإذا "الغضا" يستحيلُ إلى صورة إنسانٍ يحادثه، ويُفضي إليه بشجنه وأمنياته، وما تجنّ جوانحه؛ ما جعله يتمنَّى قربه ودنوّه والمبيت بجانبه، ولو أنّه ظلّ ملازمًا له في رحلته فلم يفارقه!.

ولا شكَّ أنَّ تواتر الاستعارات على ذاك النمط، واتّخاذ "الغضا" مدارًا لها، يكشف عن أبعاد الأزمّة النفسيَّة العصيبة، التي يمرّ بها الشاعر ويعالج ويلاتها، والتي فُرضت عليه قسرًا؛ حيث الموت في مكانٍ بعيد، لا أهل فيه ولا ولد!.

وتتصاعد تلك الأزمّة النفسيَّة لدى الشاعر، وتبلغ حدّتها في البيت السادس؛ معبِّرًا عن ذلك في صورةٍ استعاريَّة مزدوجة، يتراءى له فيها الهوى إنسانًا يخاطبه ويناديه؛ فلا يجد ما يجيبه به إلّا زفرة أطلقها من أعماق نفسه الممزَّقة المغلوبة على أمرها. (الديوان: 88):

أَجَبْتُ الهَوَى لَمَّا دَعَاني بِزَفْرَةٍ تَقَنّعْتُ مِنْهَا أن أُلامَ ردائـــيا

وتكمن حيويَّة هذه الاستعارة في أنَّها "تعمل خاصّةً على المحور الاستبدالي، وهي تأتي غريبة عن المنظومة الدلاليَّة للجملة" (بركة، 1993: 80)؛ فنحن نتوقّع كلمات يجيب بها الشاعر الهوى، بعدما التفتَ إليه؛ فإذا هو يُجيبه بزفرةٍ تصعَّد من أعماقه؛ مخالفًا بذلك مسار التوقّع!. وكلمة "زفرة" هي التي منحت الاستعارة ذلك الثراء؛ فدورها لا يقف عند وصف الواقع المشاهد؛ وإنَّما يتخطّى ذلك إلى وصف أعماق الذات الشاعرة، وما يهجس فيها من حنينٍ مبرّح للأحبَّة والوطن.

هنا، لم يبقَ أمام الشاعر، وقد وقف الموت شاخصًا في وجهه، إلَّا أن يستبطن ذاته، ويفجّر مخزونه العاطفي في رثاء نفسه مخترقًا الماضي والحاضر باتجاه المستقبل، معبِّرًا عن ذلك في صورةٍ استعاريَّة أخرى نابضة، جعل فيها من يبكيه بعد مماته –وقد شطّت به الرحال عن أهلِه وخلّانِه- السيف والرمح والخيل، التي طالما لازمته في الفلوات والبراري. (الديوان: 91):

تَذَكّرْتُ من يَبْكي عليّ فلمْ أَجِـدْ سِوَى السَيْفِ والرّمحِ الرُّدَينِيّ باكـيا
وَأَشْقَـرَ خِنْذِيـذٍ يَجُـرّ عِنَـانَهُ إلى الماء لم يتْرُكْ لَهُ الدهْـرُ ساقيا

ولفظة "باكيا" هي التي جعلت الاستعارة نابضة حيَّة ؛ حيث تتجاوز الصورة أُطر التعبير عن الغربة والشعور بالوحشة، إلى الكشف عن الصلة الحميمة، التي تربط الشاعر بالسيف والرمح؛ فقد كانا له نعم المساند والرفيق، ونعم المؤازر والصديق؛ عندما كان قاطعًا للطريق؛ وعندما كان غازيًا في سبيل الله (يحيى، 2008: 143)؛ فكانا ملازمين له في كلّ أطواره؛ ممَّا جعلهما ينتحبان لفقد صاحبهما عند رحيلِه ويوم وداعِه!.

واللافت الذي نسجّله هنا، أنَّ الشاعر قد اتّكأ على الاستعارة المكنيَّة، فجاءت مهيمنة على مجموع الصور الاستعاريَّة؛ وذلك لأنَّ الاستعارة المكنية تتميّز "بدرجة أوغل في العمق؛ مرجعه إلى خفاء المستعار وحلول بعض ملائماته؛ ممَّا يفرض على المتقبّل تخطّي مرحلة إضافيَّة في العمليَّة الذهنيَّة، التي يكشف إثرها حقيقة الصورة" (الطرابلسي، 1981: 166).

وإذا تركنا الاستعارة إلى المجاز العقلي، لوجدنا أنَّ الشاعر وظّفه غير مرّة في مرثيّته، وكشف- مع مجموع الصور البلاغية في النصّ- عن الصراع النفسي للذات الشاعرة؛ وذلك في نحو قوله (الديوان: 88):

لَعَمْرِي لئن غالتْ خُراسان هامَتي لقد كُنْتُ عن بابَيْ خراســان نائيا

فنسب فعل اغتيال هامته إلى خراسان؛ من باب نسبة الفعل إلى غير فاعله الحقيقي. وربّما كان من العجيب، ألَّا يذكر الشاعر سبب موته في مرثيّته؛ ممَّا فتح باب التأويل لدى الكثير ممَّن رووا قصيدته (مقدّمة الديوان: 62- 63).

والبيت يكشف لنا –من خلال ذلك المنحى التصويري المبني على المجاز- الاضطراب النفسي الذي يعانيه الشاعر، وما يتنازعه من مشاعر أليمة مُوجعة؛ ما جعله ينسب هلاكه إلى خراسان، التي تمثّل له منفى الجسد في ديار الغربة.

وفي صورة مجازيَّة مماثلة، نجده ينسب الفعل إلى الدهر؛ ليكسب الصورة دلالة إيحائيَّة خاصَّة في السياق الذي وردت فيه؛ وذاك حين يقول (الديوان: 91):

وَأَشْقَـرَ خِنْذِيـذٍ يَجُـرّ عِنَـانَهُ إلى المـاء لم يتْرُكْ لَهُ الدهْـرُ ساقيا

وهي وإن كانت من الصور المألوفة في كلام العرب، إلّا أنَّ مجيئها بعد صورة الفرس الذي مات صاحبه، فأخذ يجرّ عنانه وحيدًا إلى الماء، في صورةٍ مأساويَّة حزينة، يمنحها شحنة عاطفيَّة قويَّة ومؤثِّرة، تجعل القارئ، يتعاطف معها، فيعتب على الدهر الذي لم يرحم ذلك الفرس المسكين (يحيى، 2008: 156)؛ حين فجعه في صاحبِه ورفيق زمانِه!.

وهنا يمكن القول: بأنَّ الصور البلاغيَّة بمختلف مظاهرها؛ من استعارةٍ وكنايةٍ ومجاز، وظّفت توظيفًا فنيًّا، وأسهمت في التعبير عن تجربة الشاعر، ورؤيته الشعريَّة، وفي نقل ذلك الصخب الذي يعتلج داخله، واللهب المشتعل بين جوانحِه.

الصورة الحقيقيَّة:

وإذا كانت الصورة أهمّ عناصر الجمال في الشعر، فإنَّه يمكن الوصول إلى الصورة عن طريقٍ آخر سوى المجاز؛ فالأثر الجمالي قد يوجد في نظمٍ مجردٍ من الخيال!، وفي صورٍ تعتمدُ الحقائق؟!؛ بل ربَّما كانت أكثر جمالًا، وأبعد أثرًا وتأثيرًا منه!.

ومن شواهد الصور الحقيقيَّة في خطاب مالك، والتي يبرزُ فيها التفاعل في السياق بين الصورتين البلاغيَّة والحقيقيَّة، قوله (الديوان: 88):

دَعـاني الهَـوى من أهل أوَد وصُحبتي بِـذِي الطَّبَسَيْن فالتفـتُّ وَرَائِـيا

لقد جاءت هذه الصورة الحقيقيَّة "فالتفتُّ ورائيَا" ردّة فعل على صورةٍ بلاغيَّة سابقة في البيت؛ وهي: "دعاني الهوى"، وقد جسّدت لنا حركة الشاعر، وهو يلتفت بسرعة لداعي الهوى، الذي يمثّل- هو الآخر- حركة داخليَّة تمور بها النفس، وتسمع حسيسها، فتنقاد لها دون وعيٍ أو إرادة.

ومن الصور التي تآزرت فيها الصورة البلاغيَّة مع الحقيقيَّة، قوله (الديوان: 91):

وَأَشْقَـرَ خِنْذِيـذٍ يَجُـرّ عِنَـانَهُ إلى المـاء لم يتْرُكْ لَهُ الدهْـرُ ساقيا

وهي من الصور المؤثّرة على مستوى القصيدة كلّها، وتصوّر لنا –في صورةٍ مأساويَّة- حركة الفرس الذي هلك صاحبه، فأخذ يجرُّ عنانه إلى الماء متثاقلًا، لا يجد من ينزع عنه لجامه! ((يحيى، 2008: 160).

ويبلغ الأسى مداه، والألم غايته؛ حين يلتمسُ من صاحبيه جرّه بثوبه –في صورة حقيقيَّة معبّرة- بعد أن كان- قبل ذلك اليوم- شديد الشكيمة صعب القياد؛ واضعًا بذلك الفرق بين ماضيه الحافل بالقوَّة والعزَّة والبطش، وبين حاضره الضعيف الذليل المستكين، الذي أنشبت فيه المنيّة أنيابها، فأردته صريعًا لا حول له. (الديوان: 92):

خُـذَاني فجُرّاني بِبُرديْ إليكـما فقد كُنْتُ قبل اليـوم صَعبًا قِيادِيا

ومنها قوله (الديوان: 93):

غَدَاةَ غَدٍ يا لَهْفَ نَفْسي على غدٍ إذا أَدْلجُوا عـنِّي وأصبحتُ ثاويا

وهي صورةٌ حقيقية تحمل في تضاعيفها معاني الحسرة والخوف من المستقبل المجهول، وتجعل سامعها يتخيّل تلك الحال التي عليها صاحبها، وقد سار رفاقه تحت جُنح الظلام، وخلّفوه وحيدًا غريب الدارِ ثاوٍ بقفرةٍ.

ولا نغلو إذا قلنا: إنَّ الصور الحقيقيَّة كانت أعمق أثرًا، وأبعد تأثيرًا في تلوين الصورة الفنيَّة، واصطباغها بصبغة الحزن –كما رأينا- من الصور البلاغيَّة في جملتها.

الصورة الكلّيَّة:

الصورة الكلّيَّة في الشعر،- كما ألمحنا- تتشكّل من مجموع الصور الجزئيَّة البلاغيَّة منها والحقيقيَّة؛ فهي صورةٌ كبيرة ذات أجزاء. وقد يسم القارئ مرثيَّة مالك بأنَّها مفكّكة الأوصال، لا تلاحم بين بنياتها، ولا اتصال بين أبياتها. وهنا قمين بنا أن نؤكّد بأنَّ القصيدة تقوم في بنيتها على الوحدة النفسيَّة، أو الخيط العاطفي الذي يهيمنُ على النصّ من أوّله إلى آخره. وسبق أن ذكرنا، أنَّ مرثيَّة مالك تشكّل لوحة فنّيَّة متكاملة، وتقوم على ثنائيَّة محوريَّة؛ وهي ثنائيَّة الموت والغربة. ولقد تضافرت وتواشجت جملة من العناصر، أسهمت مجتمعة في تكوين الصورة الكلّيَّة، ورسم جماليتها. وتمثّلت في:

- الإيقاع بنوعيه الخارجي المتمثّل في الوزن والقافية، والداخلي المتمثّل في التكرار الصوتي والدلالي. وممَّا لا نزاع فيه أنَّ الإيقاع والكلمة المعبّرة تشكّلان عناصر جوهريَّة في الصورة الشعريَّة. وسيأتي بيان ذلك عند الحديث عن التشكيل الإيقاعي في القصيدة.
- الألفاظ الموحية المستعملة في حياكة النسيج اللغوي للتجربة الشعريَّة، والتي أسهمت بشكلٍ كبير في الإيحاء بالجوّ المسيطر على القصيدة، ورسم صورتها المأساويَّة المكبَّلة بقيود الضعف والانهزاميَّة، وآهات الألم والحسرة.
- الصور الجزئيَّة، أو المحاور الرئيسة: ويمكن تقسيمها إلى ثلاثة مشاهد أساسيَّة: مشهد الماضي الزاهر. ومشهد الحاضر الحزين. ومشهد المستقبل الجنائزي منه والمجهول. ثمَّ تتآلف مجموعة من الشرائح؛ لتشكّل مشهدًا، ثمَّ تتآلف المشاهد فتشكّل الصورة الكلّيَّة في القصيدة.
- العاطفة: ومنها تكوّنت كلّ مشاهد الصورة الكلّيَّة في القصيدة، وصبغتها بصبغة الحزن (يحيى، 2008: 169).

وإذا عدنا إلى المشاهد الثلاثة التي كوّنت الصورة الكلّيَّة في هذه المرثية: مشهد الماضي الفتي، ومشهد الحاضر الحزين، مشهد المستقبل الجنائزي منه والمجهول، تبيّن لنا أنَّها نشأت عن عاطفة الحزن والألم الممضّ، فارتسمت بصماتها العميقة على كلّ صور القصيدة؛ مستثمرة في ذلك اللغة بكلّ إمكاناتها وأنظمتها اللغويَّة والدلاليَّة والصوتيَّة والإيقاعيَّة؛ في تلاحمٍ وترابطٍ وثيق.

ويحسن بنا أن نقف عند بعض صور القصيدة؛ لنتبيّن تعالقها وتماسكها الفنّي، وانبثاقها عن عاطفةٍ نفسيَّةٍ وشعوريَّة واحدة، تسيطر على القصيدة كلّها.

وإذا توقّفنا عند صورة الوطن الذي مثّله بـ"الغضا"؛ وهي صورة تمنّاها الشاعر، وأوغل في تمنّيها!. وصورة رفع أصحابه له؛ ليرى "سُهيلًا" الذي يطلع في أرض قومه. وهما صورتان تترجمان –بأكثر من أيّ تعبير آخر- عن عاطفة الشوق الجارف، والحنين إلى الأهل والوطن. وصورة الرمح والسيف الباكيين، تعكس الإحساس بالوحدة والوحشة، ما يجعل الحزن مُضاعفًا، والفجيعة مرّتين. كما أنَّ الصور التي جسّدت مشهد الدفن ومراسمه: من حفر القبر، وتهيئة الأكفان، والجرّ بالثوب، وتعطيل القلوص، والنساء الباكيات، وسوى ذلك، تعكس شعورًا يخنق الأنفاس، وتجري له شؤون العين لفارسٍ كان صعب القياد، وهو يرى نفسه عاجزًا عن الحراك؛ يُحفر قبره، وتهيَّأ أكفانه أمام عينيه!!؛ ما جعله يحتمي بصورة الماضي المشرق، في هروبٍ زاد الصورة مرارةً وعلقما؛ ليعود مرَّةً أخرى إلى صورة واقعه المأساوي، ويعرضها في تسلسلٍ سريع؛ أشبه ما يكون بشريطٍ تتابعت حلقاته، وفي ذلك التجاوز أبلغ تعبيرٍ عن الشعور بالفزع والهلع والخوف من المجهول، الذي لا علم له بتفاصيلهِ ووقائعِه (يحيى، 2008: 184).

فصور القصيدة –كما يتراءى لنا- تتلاحم فيما بينها، ويأخذ بعضها بأعناق بعض؛ لتصلَ بنا إلى مغزى القصيدة ولبابها؛ وهو الكشف عن مأساة الشاعر، وشدّة فجيعته، وهو يتنفّس الموت في غير ديارِ أهلِه.

التشكيل الإيقاعي:

وإذا كان العمل الشعري يرتكز على الجانب التشكيلي للقصيدة- في أبعاده الجماليَّة المختلفة- فإنَّ أوَّل ما يرتكز عليه هذا الجانب، هو عنصر الإيقاع؛ وبخاصَّة الوزن؛ فهو الروح التي تكهرب العمل الأدبي، وتصيّره شعرًا؛ فيثري صوره الفنّيَّة، ويضفي على معانيه ظُلَلًا وأضواء مُوحية، نرى فيها حركة النفس الشاعرة، في هيجانها وسكونها، وفي تأمّلها واستغراقها، وفي تموّجاتها المضطّربة، وما يعتريها من حالاتٍ متناقضة متصارعة؛ وفقًا لما يختلج فيها من مشاعر وانفعالات.

والعلاقة بين المشاعر والأحاسيس التي تصبغ النصّ الشعري بصبغة الصدق الفنّي، وبين إيقاعه علاقة عضويَّة متنامية، تجعل من النصّ صورة فنّيَّة متماسكة. فالشاعر البارع هو من يستثمر الدفقات الإيقاعيَّة لتتناسق وتتموسق –في الوقت ذاته- مع طبيعة تجربته الشعريَّة فرحًا وحزنًا؛ وبذلك يحقّق تلاحمًا بين إيقاع الذات الشاعرة وإيقاع اللغة في أبعادها الصوتيّة والدلاليَّة والإيحائيَّة.

وقد وفّق الشاعر –إلى أمدٍ بعيد- في اختياراته الإيقاعيَّة على المستويين الداخلي والخارجي، واستطاع تطويعهما مع تجربته الشعريَّة التي يعانيها ويكابد أهوالها؛ فكانت رجعًا أمينًا لما يعتملُ في نفسه من صراعٍ نفسي عصيب؛ حيث الموت في أرضٍ ليست بأرضِه، وبين أناسٍ ليسوا بأهلِه!.

والمرثيَّة التي بين أيدينا تنتمي في بنائها الإيقاعي إلى بحر الطويل؛ أقدم وأشهر البحور على الإطلاق. وهو البحر الأوَّل في طوله؛ "فليس من بحرٍ يبلغ عدد حروفه، التي تبلغ ثمانية وأربعين حرفًا!" (منّاع، 1995: 59)؛ ناهيك عن كثرة المدود في تفاعيله؛ ما يعني قدرة هذا البحر على استيعاب السرد الحكائي والقصصي بشكلٍ عامّ. فليس من عجبٍ إذًا في أن يختاره الشاعر إيقاعًا لقصيدته من بين سائر البحور العروضيَّة المتاحة، ونغمًا يعزفُ على أوتاره أنَّات الشجن؛ ليفرّغ فيه أقصى ما يمكن من شحناته العاطفيَّة، وآهاته الانفعاليَّة، وهو يُعالج الموت غريبًا بأرضٍ قفرة.

ومن اللافت على مستوى التشكيل الإيقاعيَّ، وفي إطار الوزن العروضي الذي آثر الشاعر الضرب عليه، خلو هذه المرثيَّة من (التصريع)، الذي اعتادت الشعراء استعماله في مُفتتحات قصائدها؛ ويمكن أن نفسِّر ذلك بأنَّه انزياحٌ في سياق النصّ الشعري، خالف به الشاعر المعهود من سنن العرب، وراوغ فيه المألوف من طرائقها في فنّ القريض؛ وكأنَّ الشاعر يومئ بذلك إلى أنَّ هذه القصيدة تباين سواها في نهجها وطريقتها، كما باينت سواها في موضوعها؛ حين جعل الذات هي محور بكائِها ورحى نحيبِها!.

وفي ملمحٍ آخر، وفي مسار التوزيع العروضي في مرثيَّة ابن الريب، نجد سيطرة زحاف القبض على العروض والضرب (مواسة، 2012: 272)؛ ممَّا يشي بالجوّ المسيطر على القصيدة، والتي تدور مضامينها حول النزع وقبض الروح، وانعكاس ذلك على الذات الشاعرة، وهي تعبّر عن مشاعرها، وقد ارتادها القبض وداخلها الحرج والضيق.

ومن جهةٍ ثانية، كان لإيقاع القافية أثر بيّن في إنتاج دلالات النصّ الباطنيَّة، والكشف عن الجوّ النفسي العامّ الذي يسود القصيدة؛ فلقد شكَّلت القافية- في هذه المرثيَّة- دفقًا عاطفيًا وانفجارًا داخليًّا لمكنونات النفس، وما يمور بداخلها من تصوّراتٍ ثنائيَّة، قد تصلُ إلى حدّ التناقض في أعماق الذات الشاعرة!.

وبرجع البصر، نجدُ أنَّ التشكيل الإيقاعي لقافية القصيدة، بُنيَ على هندسةٍ صوتيَّةٍ مُحكمة ومُعبّرة في آنٍ واحد، ركن فيها صاحبها إلى مخزونٍ لغويٍ ضخم، جعله يمتاح منه ما يتماوج مع حالته النفسيَّة والشعوريَّة. إنَّ إحساس الشاعر بدنو الأجل وبعد الملتقى، وما خلّفه ذلك في نفسه من حُرقةٍ ومرارة؛ جعله يعتمد الياء الممدودة الموصولة بالألف المطلقة رويًّا لنغمه الحزين؛ وكلًّا منهما- على المستوى الصوتي- يتّسم بالوضوح السمعي، ويمنح النفس فرصة إخراج زفرات الكآبة والألم بشكلٍ أقوى مع قراءة كلّ بيتٍ من أبيات القصيدة!. فكأنَّ الشاعر يبغي بهما كسر الحيّز المكاني الضيّق "خراسان"؛ حيث ينازع سكرات الموت، ويرغب في الانفتاح على العالم الخارجي، وإسماع

صوته لأهله في "الغضا" البعيد. ولعلّ حرف الوصل "الألف" أيضًا- بعلوّه وتساميه- ينسجم مع رغبة الشاعر في أن يقف منتصبًا على قدميه، عائدًا إلى وطنه؛ ليموت على تربهِ في وداعةٍ وسكينةٍ وسلام (موسى، 2011: الفقرة 22).

كما أسهم حرف التأسيس "الألف" مع روي القافية "الياء"، في منح الصوت الإنساني العنان، وإطلاق آهاته للمدى البعيد. في الآن الذي كان لحركة التوجيه "الكسرة"، أثر في تغيير درجة حدّة الصوت؛ المنطلق من ألفين متناظرتين، فيحدث بذلك الكسر الانخفاض في الصوت بعد الارتفاع، والارتفاع بعد الانخفاض؛ ما شكّل تناوبًا إيقاعيًّا، أسهم في تأكيد شدَّة الفاجعة، التي يعيشها ابن الريب واقعًا نفسيًّا وفنّيًّا (السراقبي، 2012: 127)؛ وبذلك تستطيع القافية أن تكون دليلًا للمتلقي على كشف الدلالات المستترة في تضاعيف النصّ الشعري، وأن تكون علامة استكناه أعماق الذات الشاعرة؛ وهو ما يخرجها من كونها مجرّد صوت إيقاعي –كما يعتقد كثير من النقّاد وسواهم- إلى كونها وسيلة مهمّة في إنتاج الدلالة.

وإذا كان الوزن العروضي والقافية بحروفها وحركاتها تشكّل مركز البؤر المحوريَّة للإيقاع الشعري؛ بحيث يترقّب السامع تفاعيل محدَّدة معلومة، ونهايات رتيبة على مستوى القصيدة بأسرها، فإنَّ هناك إيقاعًا من نوعٍ آخر، يثري إيقاعيَّة النصّ ويكثّفها؛ ممَّا يوقظ مدارك الحسّ في المتلقي، ويشدّ سمعه، ويُلهب شعوره وأخيلته؛ ذاك هو الإيقاع الخفيّ؛ الذي نُحسُّه ونتذوّقه دون أن نراه!. ويكمن هذا الإيقاع في تناغم وتشاكل عناصر شتّى، يعدّ التكرار فيها أهمّ الظواهر الصوتيَّة التي مارست دورًا رئيسًا في لفت الانتباه لحركيَّة النصّ، كما شكّلت أبرز سمّة تجلّت فيها تشكلات الإيقاع الداخلي. وما من غرابةٍ في ذلك؛ فالتكرار أساس بنية الإيقاع؛ وهي (استراتيجيَّة) تجعل النصّ أكثر حيويَّة وإنعاشًا، وأكثر قوَّة وإثارة للوجدان؛ متى ما لامسته يدٌ شاعرة؛ تُحسنُ رصفه وهندسته؛ بحيث يسلّط أضواءه على مكنونات النفس، وما يخامرها من مشاعر وانفعالات.

ومعلومٌ أنَّ الشاعر لا يُسلّط الضوء على لفظةٍ أو عبارة بعينها، إلّا وهي ذات خطرٍ ودلالةٍ من نفسه، يبغي بها أن يلامس المتلقي من خلالها نقاطا حسَّاسة، ومكامن شعور طافحة في تجربته الشعريَّة؛ فهو بذا يعدُّ جزءًا من الهندسة العاطفيَّة والفكريَّة للعبارة، تكتسب معه الألفاظ فضاءات إيحائيَّة رحبة؛ ما يعني أنَّ الشاعر لا يجنحُ إلى التكرار لحاجةٍ فنّيَّة فحسب؛ بل يروم باستعماله –وهو الأهمّ- ولوج عوالم نفسيَّة فسيحة، تتّسع للرؤى التي تنوء الذات الشاعرة بحملها، وترغبُ في البوح بها، والتنفيس عن مكبوتاتها. ومن جهةٍ أخرى، يجعل –بصنيعه هذا- المتلقي في قلب الخطاب الشعريّ دون أن ينصرف عنه، من خلال قوَّة الشدّ العاطفي والوجداني، التي تحدثها تقنية التكرار في ذهن السامع ومتلقي ذلك الشعر.

هذا، ولقد تعدّدت أنماط التكرار في قصيدة ابن الريب. ولا غرو؛ فقد اتّخذ منه مُطيَّة للتنفيس عن مكبوتاته، ومجالًا رحبًا لإطلاق آهاته وزفراته؛ فأنت واجدٌ في خطابه- دون تفتيشٍ أو كثير عناء- تكرارا على مستوى العبارة، وعلى مستوى اللفظة، وعلى مستوى الصوت، وأنواعا أخر سيرد ذكرها في سياقها.

فعلى مستوى العبارات، نجد أنَّ الشاعر عمد إلى تكرار جملٍ بعينها، وهي سمة تطالعنا في أوَّل القصيدة وما وليها من أبيات إلى آخر بيتٍ قاله فيها!؛ حيث كرّر تركيب التمنّي متبوعًا بـ"الغضا" في الأبيات الثلاثة الأوَل –على ما مضى بنا القول- وهو تكرار مشبوب بوهج التحسّر ولوعة الحنين؛ ممَّا يعمّق فداحة المصاب، وعظم الرزيَّة التي حلّت به، ما جعله يتمنَّى- لو طاوعه الزمان- عود زهرة أيَّامٍ له في "الغضا"، مع من كان يقرّ بقربهِ ووصالِه.

كما لجأ إلى تكرار لازمة "ألَا ليت شعري هل"، التي افتتح بها طالع قصيدته (الديوان: 88):

ألاَ لَيـتَ شِعـرِي هَـل أبيتَـنّ ليلةً بجَنبِ الغَضَا أُزجي القِلاص النّواجِيا

سوى مرَّة في تضاعيف النصّ؛ في نحو قوله (الديوان: 94):

فيا ليْتَ شعـري هل تغيّرَتِ الرحى رحى الحْربِ أو أضْحت بفَلجٍ كما هيا؟

وقوله (الديوان:94):

ويا لَيْتَ شعري هل بَكَتْ أُمُّ مالكٍ كما كُنْتُ لَوْ عَالَوا نَعِيَّكِ باكيا؟

والذي يلمح في سياق اللازمة، أنَّه عمد إلى المزاوجة في سياق التركيب بين أسلوبين؛ هما: أسلوب التمنّي، والتثنية بأسلوب الاستفهام، الذي لا يُراد به معناه الحقيقي المتلبّس بدلالة السؤال؛ وإنَّما أراد به تأكيد تمنّيه، وحدوث خلاف يقينه النفسي في استحالة ما تمنَّى؛ ما يدلُّ على الحيرة التي تملّكته، والاضطراب النفسي الذي يمور بنفسه، ممَّا أودى به إلى أن يتشبّث بأهداب الوهم وحبال الأماني.

ومثل هذا التكرار الترنّمي نجدُ له نظائر وأشباهًا على امتداد النصّ؛ ممَّا يكرّس شدّة الخطب، وقسوة الزمن الذي يطحن القلب برحى الغربة. نحو قوله (مستحضرًا ماضيه المشرق في ديار قومه، وفي عنفوان قوّته وشبابه، وقد أخذ في تكرار فعل الكينونة مسبوقًا بقد لإفادة معنى التحقيق). (الديوان: 92):

وقد كنتُ عطَّافًا إذا الخيلُ أدْبَرَتْ سَريعًا إلى الهَيْجا إلى مَن دعانِيا
وقد كُنْتُ محمودًا لدى الزّاد والقِرَى وعنْ شَتْمي ابن العَمِّ وَالجارِ وانِيا
وَقد كُنْتُ صَبّارًا على القِرْن في الوَغى ثَقِيلًا على الأعـداء عَضْبًا لسانيا

وفي السياق نفسه، نجده يعمد إلى تكرار ظرف الزمان "طورًا"، عقب هذه الأبيات مباشرة، وقد أخذ في تعداد مناقبِه في بني قومه ومحامدِه، بصيغة التنكير ثلاث مرات في بيتٍ وبعض بيت، متبوعًا بالفعل المضارع "تراني"- ويريد به ماضيه الآفل الجميل- لينبئ بذلك أنَّ مثل أحواله التي يحكيها كانت ملازمة له طيلة عهده ومقامه في ديار قومه، فليست طارئة عليه، ولا هي بالطارفة. (الديوان: 92):

وَطَوْرًا تراني في ظـلالٍ وَمجمـعٍ وَطَـوْرًا تَـراني والعِتَـاقُ ركابيا
وطورًا تراني في رحًـى مستديـرةٍ تُخرّقُ أطـرافُ الرمـاحِ ثيـابيا

وبشكلٍ لافت نجده يكرّر بنية التعجب: "لله درّي" سبع مرات في خمسة أبياتٍ متواترة ومترابطة بحروف العطف دون أن يحجر بينها بفاصل؛ حتّى إنّنا لنراه في البيت الأخير- ضمن القسيم الذي اكتنف هذا الأسلوب- قد كرّره ثلاثًا؛ ممَّا يقذف في روع المتلقي ومن سَمِع ارتفاع موج الحسرات وتيار الأسى، الذي أخذ بمجامع قلبه، وعصف بنفسه، على غير الطريقة المعتادة. (الديوان: 88):

فللّه درّي يَـوْمَ أَتْـرُكُ طائـعًا بَنيَّ بأَعْلـى الرَّقمَتَيْـنِ ومالـيا
ودَرُّ الظّبـاءِ السّانِحـاتِ عَشِيّـةً يُخَبّـرْنَ أنّي هـالِكٌ مِن وَرَائِيا
وَدَرُّ كَبيـرَيَّ اللّـذين كِـلاهُمَا عَليّ شَفيـقٌ ناصِحٌ لو نَهانِيا
ودرُّ الرجـال الشـاهـدين تفتُّكي بأمـري ألّا يَقْصُروا من وثاقـيا!
وَدرُّ الهَوَى من حَيْثُ يدعو صِحَابَتي وَدَرُّ لَجاجـاتي ودَرُّ انتِهـائيا

وعلى مستوى الألفاظ، نجد أنَّ مالكًا عمد إلى تكرار ألفاظٍ إمَّا بعينها، وإمَّا مشتقَّة، وإمَّا مترادفة دلاليًّا. والأمثلة على ذلك من الكثرة التي تجعلنا نكتفي بالقليل للتدليل عليه فحسب.

ومن الأمثلة على تكرار ألفاظٍ بأعيانها؛ تكراره كلمة "الغضا" التي تُشكّل –كما أسلفنا- الكلمة المفتاحية والبؤرة الأساسيَّة لعالم النص، والتي يتجسّد من خلالها العلاقة الحميمة بين الشاعر و"الغضا". وكنَّا قد ذكرنا، أنَّ أوَّل ما يستوقف قارئ النصّ تصاعد المدّ الدرامي لمفردة "الغضا" من بيتٍ إلى ما يليه؛ حتى تبلغ أقصى مدّها في البيت الثالث؛ حيث كرّرها ثلاثا. (الديوان: 88):

لقد كان في أهل الغضا- لو دنا الغضا- مـزارٌ ولكـنّ الغضـا ليْسَ دانيـا

وهو تكرار له دلالته العميقة؛ حيث يتجسّد من خلاله عمق الآصرة التي تربطه بالغضا، وحنينه الجارف لساكنيه؛ كما يشفّ عن الصراع المتّقد في أعماقه؛ نتيجة تفكّك علاقته بالمكان الجديد، وما أودعه في نفسه من هواجس الغربة النفسيَّة والمكانيَّة؛ فتكرارها –على ذا- يعدّ مطلبًا تعويضيًّا، يحاول به الوقوف على قدميه منتصبا، وإعادة توازنه الذي اختلّ (موسى، 2011: فقرة 20)؛ ولذا نراه يكرّر –في آخر قصيدته- كلمة "الرمل" منبت "الغضا"، ثلاث مرّات، في بيتين متتاليين؛ ليلتقي بذلك مفتتح القصيدة مع آخرها على كلمةٍ سواء؛ تحقيقًا للرؤية التي انطلق منها الشاعر، وعبَّر عنها؛ من أنَّ "الغضا" وساكنيه ريحانة الأنفِ والعينِ والحشا، دون أن يكون لهما معادل يقوم مقامهما أو يُغني عنهما!. (الديوان: 96):

وما كانَ عَهْدُ الرّمْل عندي وأهلِه ذميمًا ولا دّعْتُ بالرملِ قَاليا

فمِنْهُنّ أُمّي وابْنتاي وخالتي وباكِيَةٌ أُخرى تَهيجُ البَواكِيا

وفي مقابل تكراره "للغضا" و"الرمل" أرض الشوق والهوى، نجده يكرّر "خراسان"- أرض المنفى والعدا، وفخاخ الشوك التي علق بها شراكه، فأردته مقصوص الجناح، فعزَّ خلاصه منها والمهربُ!- ثلاث مرّات في بيتٍ وشطر بيت؛ وذاك في قوله (الديوان: 89):

لعمري لئن غالت خراسان هامتي لقد كنتُ عن بابي خرسان نائيا

فإن أنجُ من بابي خرسان لا أعُدْ إليها وإن مَنَّيْتمُوني الأمانيا

ولو أرجعنا البصر في البيت الثاني في قسيمه الثاني، لوجدنا أنَّه قد اشتمل على نوعٍ آخر من التكرار الإيقاعي- وهو من الكثرة اللافتة في النصّ، بحيث لا تكاد تخطئه العين- ويتجلّى في تغيير بنية الكلمة، دون المساس بجذرها الأصلي، الذي اشتقت منه؛ وهو ما يطلق عليه بـ(الجناس الاشتقاقي)؛ ويمثّله قوله: "منَّيْتمُوني الأمانيا"؛ فكلّ من اللفظتين اشتقت من جذر واحد (منَّى)، فالجناس هنا قد حقّق وحدة إيقاعيَّة وترجيعًا نغميًّا؛ لتشابه الحروف بين اللفظتين، فكان سبيلًا لردّ العجز على الصدر؛ فضلًا عن أنَّه منح المعنى عمقًا دلاليًّا مشرَّبًا بمعاني الحسرة والندامة والتفريط على ما كان منه؛ حين أغرته الأماني، تاركًا أرضه طائعًا، لينتحي بدلاً عنها بلد المنفى وأرض العدا!.

ومن الأمثلة على تقنية الجناس الاشتقاقي في مواطن متفرّقة من قصيدته. (الديوان: 88- 96):

لقد كان في أهل الغضا- لو دنا الغضا- مزارٌ ولكنّ الغضا ليْسَ دانيا

تَذَكّرْتُ من يَبْكي عليّ فلمْ أَجِدْ سِوَى السَيْفِ والرّمحِ الرُّدَينيّ باكيا

يقولون: لا تَبعُدْ وهُم يدفِنونني وأيْنَ مَكانُ البُعْد إلاّ مَكانيا؟!

غَدَاةَ غَدٍ يا لَهْفَ نَفْسي على غدٍ إذا أَدْلجوا عنّي وخُلّفتُ ثاويا

ويا لَيْتَ شعري هل يَكَتْ أُمُّ مالكٍ كما كُنْتُ لَوْ عَالَوا نَعِيَّكِ باكيا؟

فمِنْهُنّ أُمّي وابْنتاي وخالتي وباكيَةٌ أُخرى تَهيجُ البَواكيا

فالتكرار الإيقاعي الذي تناتج عن جناس الاشتقاق وردّ الأعجاز على الصدور- في الأبيات السابقة- أكسب الدلالة عمقًا وقوّة، والألفاظ جزالة وحبكة، وسكب في الآذان نغمًا آسرًا، سرى إلى القلوب فأبكاها، وصنع فيها ما يصنعه الغيث، إذا واقع أرضًا كريمة!. ولعلّ اللافت فيها كثرة استعماله لمفردة "البكاء" ومشتقّاتها، بل وجعلها للبيت الشعري- في غير موضع- قافية. ولا غرو؛ فالموقف موقف موتٍ وغربة، وبكاء مصيرٍ إنساني لقي حتفه في غير أرضه، فطالت حسرته، وارتفع نشيجه!.

وهناك نوع- من التكرار- آخر، سلكه الشاعر في خطابه، سوى التكرار الصوتي المتولّد من تكرار الألفاظ واشتقاقاتها، وهو ما يُعرف بالتكرار الدلالي الناتج عن ترادف الألفاظ وتقارب معانيها في الدلالة؛ ومن شواهد ذلك (الديوان: 91):

ولمَّا تراءت عند مرو منيَّتي وخلَّ بها جسمي وحانت وفاتيا

وقوله (الديوان: 93):

ولا تنسيا عهدي خليليّ بعدما تقطّع أوصالي وتبلى عظاميا

وقوله (الديوان: 96):

وبالرملِ منّي نسوة لو شهدنني بكينْ وفدَّين الطبيب المداويا

فالأبيات –كما نرى- قد تضمّنت ألفاظًا تقاربت معانيها في الدلالة؛ فكلمة "منيّتي" ترادف دلاليًّا معنى "وفاتيا". وينسحب مثل هذا الترادف المعنوي على: "تقطّع أوصالي" "وتبلى عظاميا"، وأيضًا على "الطبيب" و"المداويا".

والتكرار بصيغة الأمر والنهي، اللذين يحملان معاني الالتماس والاستعطاف في خطاب مالك، من الكثرة التي تشدّ الانتباه وتستوقف النفس؛ ولاسيَّما في مشهد مراسم الدفن. ولا عجب؛ فالشاعر بات مهزولًا ضعيفًا، ففترت قواه، وكلّ بدنه، وتقطّع قلبه أسًى وحرقة، فكان لزامًا عليه –وتلك هي الحال التي آل إليها، بعد أن كان صعب القياد أبيًّا- أن يستعطف صاحبيه، ويلتمس منهما الطلب بتلطّفٍ وحسن مدارة. (الديوان: 91- 92):

أقولُ لأصْحابي ارْفعوني فإنَّني يَقَرُّ بِعَيْني أنْ سهَيلٌ بَدَا لِيا

ويا صاحبَي رحلي دنا المَوْتُ فَانزلا بِرابِيَةٍ إنّي مُقِيمٌ لَيالِيا

أَقيما عليّ اليَوْمَ أو بَعْضَ ليلةٍ ولا تُعْجِلاني قد تبيّنَ ما بِيا

وَقُوما إذا ما استُلّ روحي فهيّئا ليَ السدرَ والأكفانَ ثُمّ ابكيا ليا

وخُطّا بأطْرَافِ الأسِنَّةِ مضجعي ورُدّا على عَيْنَيَّ فضلَ ردائيا

والحقّ أنَّ البنية الإيقاعيَّة داخل الخطاب الشعري، أخذت أبعادًا مختلفة، ومناحٍ من النغمِ شتّى، تعاضدت وتضافرت في تشكيلها ووسمها بالإيقاعيَّة، لا تقف عند أُطر ما ذكرنا؛ وهنا يغدو دور الشاعر في خلق الإيقاع الداخلي، هو دور الصائغ الخبير بمادّة صياغته، البصير بسرائر صنعته، ومنابع سحرها وجمالها، فيغوص في أعماق لغته، ويبحر في أغوارها؛ ليستخرج الدرّ الكامن في أحشائها، ويستنطق أسرار النغم القابع في كلمِها وأصواتها.

وكنّا قبلًا قد أشرنا إلى أنَّ الشاعر اعتمد حروف المدّ في القافية نغمًا مكثَّفًا ومطردًا على مستوى النصّ بأسره؛ ممَّا يعني أنَّه كان واعيًا بقيمها الإيقاعيَّة، وما لها من تأثيرٍ بالغٍ في نقل التجربة وحكايتها بكلّ ملابساتها وتداعياتها. ولم يكتفِ بذلك بل منحها مدًى أوسع حين جعلها خاتمة لصدور ما يقارب النصف من وحدات قصيدته؛ كما نرى بيّنات ذلك في قوله (الديوان: 94):

فيا ليْتَ شعري هل تغيّرَتِ الرَّحى رحى المثل أو أمست بفَلجٍ كماهيا

إذا الحيُّ حلّوها جميعًا وأَنْزَلوا بها بَقرًا حُمَّ العيونِ سواجيا

رعين وَقَدْ كاد الظّلامُ يَجُنّها يَسُفْنَ الخُزامي مرَّة والأقاحيا

وَهَلْ أترك العيسَ العوالي بالضُّحى بركبانها تَعلو المتانَ الفيَافِيَا

إنَّ ذلك الإيقاع الطويل الممدود –في نهاية صدر كلّ بيت- يمنح وظيفة دلاليَّة خالصة؛ وهي حرص الذات الشاعرة على إسماع الصوت، والجهر بمصابها، والرغبة في إيصال صوتها- على بعد الشقَّة والمنتأى- إلى الغضا وساكنيه!. هذا ولقد كان لصوت الياء ظهور بارز على مستوى النصّ بأسره؛ ولا ريب؛ فهو ينقل تجربة ذاتيَّة من نوعٍ خاصّ، ويحكي منعطفا شائكًا وخطيرًا، بل وأخيرًا من منعطفات حياته.

ووليه كثافة ودورانا صوت الألف، الذي أدّى دورًا كبيرًا في إسعافه بتفريغ آهاته وزفراته. ولو أنَّ الشاعر عبَّر عن ذلك بأصواتٍ قصيرة، لما تسنّى له إخراج ذلك الزخم الهائل من الزفرات، التي نحسُّها في كلّ بيتٍ من أبيات القصيدة!.

كما أنَّ قوّة الإسماع في حشو القصيدة، لم تعتمد الجهر والهمس أساسًا؛ وإنَّما أوكلت المهمَّة إلى إيقاع حروف المدّ واللين (يحيى، 2008: 105)، والذي تناتج من كثرة شيوع المشتقّات في النصّ؛ كاسم الفاعل، وصيغ المبالغة والصفات المشبّهة؛ ومن الاستعمال المفرط للجموع بأنواعها؛ وهي كثيرة كثرة لافتة نحو: عطّافًا/ صبَّارًا/ سريعًا/ طريف/ تاركي غريب/ بعيد/ ذميمًا/ صريع/ مقيم/ طالبًا/ طائعًا/ السانحات/ هالك/ ناصح/ شفيق/ الشاهدين/ الوالون/ القلاص/ الركاب/ الأعادي/ العتاق/ العوالي/ صحابتي ... ناهيك عن استعمال أمثال هذه الصيغ قافية للقصيدة –وقد سبق الحديث عنها- لاشتمالها على أحرف المدّ المنسجمة مع إيقاع البحر من جهة، وتموّجات النفس الشاعرة من جهةٍ أخرى.

إنَّ رغبة الشاعر في إسماع صوته، وإثراء تجربته الشعريَّة، حدا به لأن يستثمر اللغة بكلّ معطياتها، وتوظيفها بأبعد ما تجودُ به أنهارها الرقراقة الجارية؛ ولذا نراه –وفي منحًى إيقاعي آخر- يعمد إلى تكرار أصواتٍ بأعيانها؛ لتنساق مع رؤيته الشعريَّة في أبعادها المتوهّجة المتناقضة.

ومن الأصوات التي فرضت نفسها قسرًا على صفحة النصّ، وتلفت بتكرارها إلى إيقاعيَّتها، صوت الراء؛ فقد كان له حضور ملموس طافح في كثيرٍ من أبيات القصيدة. وهو كما تؤكّد نتائج الدراسات الحديثة، من أكثر الأصوات الساكنة وضوحًا في السمع، وأقربها إلى أصوات اللين. والسمة التي تميّز هذا الصوت عن غيره، "هي تكرّر طرق اللسان للحنك عند النطق به" (أنيس، 1992: 66).

ولقد كان لصوت الراء، وكثرة دورانه في القصيدة، أثر لا يُنكر في تشكيل الإيقاع الداخلي. ونجده في أكثر المواضع التي ورد فيها جاء انطباعًا لسمة التكراريَّة، وما يرمي إلى ترسيخ صورته عبر مشهدٍ حيّ تلقطه الذاكرة دون أن تنساه؛ وربّما كان من أبرز تلك المواضع، قوله (الديوان: 92):

وَطَوْراً تراني في ظـلالٍ وَمجمعٍ وَطَـوْراً تَراني والعِتَـاقُ ركابيا
وطورًا تراني في رحًـى مستديـرةٍ تُخرّقُ أطـرافُ الرمـاحِ ثيـابيا

لقد تكرّر صوت "الراء" ثلاث عشرة مرّة في هذين البيتين، وأراد الشاعر من خلال تكراره- مع ما يدلّ عليه من ترجيعٍ وترديد- حكاية تعدّد الأحوال التي كان يشهدها؛ فمرَّة تراه في ظلالٍ ونعمة؛ وأخرى تجده في جهدٍ ومشقّة، وثالثة تراه في معمعة الحرب؛ مع تكرّر هذا الصوت في البيت الثاني ثماني مرَّات؛ ما يدلّ على كثرة خوضه للحروب، وكثرة ما أصابه من طعنات الرماح. وعلى هذا النحو نجد الشاعر قد وظّف صوت "الراء" في المواضع التي تدلّ على تكرّر أفعالٍ كانت ملازمة له في زمنه الغضّ الآفل.

ومن الأصوات التي كثر دورانها في القصيدة، وتكرّرت بكثرة تُلفتُ النظر إليها: اللام والميم والنون؛ وهي – أيضًا- كما أكَّدت نتائج الدراسات الصوتيَّة الحديثة من "أكثر الأصوات الساكنة وضوحًا، وأقربها إلى طبيعة الأصوات اللينة؛ ولذا يميل بعضهم إلى تسميتها أشباه أصوات اللين" (أنيس، 1992: 27)؛ وهي بهذا تلتقي معها في قوَّة الإسماع؛ وخير ما يجسّد ذلك ورودها مجتمعة في آخر قصيدته:

أُقَلِّبُ طَرْفي فَوْقَ رَحْلي فلا أرَى بِهِ من عُيُونِ المُؤْنِساتِ مراعِيا
وبالرَّملِ منَّا نِسْوَةٌ لو شَهِدنَني بَكَيْنَ وَفَدّيْنَ الطّبيـبَ المُداويا
وما كانَ عَهْدُ الرّمْل عندي وأهله ذميمًا ولا ودّعْتُ بالرمـلِ قَاليا

وممَّا لا شكّ فيه، أنّ هذا التكرار قد أسهم بكلّ أشكاله وأنماطه في تحقيق التفاعل بين الصوت والدلالة، كما أسهم بشكلٍ وافر في تشكيل وتصوير وإخراج تجربة الشاعر وموقفه النفسي، فضلًا عن أنَّه منح النصّ طاقة إبداعيَّة كبيرة، تولّد منها المعنى قويًّا متماسكًا، أفضى إلى تماسكٍ نصّيٍّ فريد، بفضل ذاك التكرار، الذي تفنّن الشاعر في تشكيلهِ وهندسةِ إخراجه.

وبهذا وما سبق، ندركُ التوافق الكبير، الذي أحدثه الشاعر بين تجربته التي عاشها بكلّ مفارقاتها الموجعة، وبين أدواته الفنّيَّة على اختلاف تشكلاتها، والتي أفصحت في صدقٍ وإخلاصٍ عن هذه التجربة، وما صاحبها من توتّراتٍ نفسيَّةٍ ودفقاتٍ شعوريَّة؛ حيث تضافرت دلالاتها اللغويَّة والتصويريَّة والإيقاعيَّة في بناء صرح النصّ الدرامي، الذي ينزفُ دمًا وعلقما.

الخاتمة:

خلصت الدراسة إلى جملة من النتائج، يمكن إجمالها في الآتي:

- التجربة الشعريَّة للشاعر كانت رجعًا أمينًا لتجربة حياتيَّة واقعيَّة، تزامنت فيها ثنائيَّة الموت والغربة، فتشكَّلت من خلالها تجربته الفنّيَّة بألوانها النفسيَّة والشعوريَّة، وفي أبعادها وتجلّياتها المختلفة.
- شكَّلت ثنائيّة الماضي والحاضر محورًا أساسًا من محاور الثنائيّات، التي انتحى طريقها النصّ في التعبير عن التجربة الشعريَّة ورسم أبعادها؛ فلا يفتأ الشاعر المقابلة بين ماضيه الفتي الزاهر، وحاضره المؤلم الآفل، وفي سلسلة صورٍ مأساويَّة حزينة.
- كان لمفردة "الغضا" حضور لافت على كافة التشكّلات الفنّيّة للخطاب الشعري؛ حيث بدت وحدة بنائيَّة اتكأ عليها النصّ وانطلق منها.
- ارتبط الخطاب الشعري في تجربة مالك ارتباطًا وثيقًا بالمكان، جسّد من خلاله حقيقة المأساة التي عاشها، وعظم المصاب الذي نزل به؛ حيث الموت في ديار الغربة.
- على المستوى الفنّي، نجح الشاعر في التعبير عن تجربته الشعريَّة، والتأثير بها على المتلقي، معتمدًا في ذلك على تقنيات التشكيل الفنّي: اللغة والصورة والإيقاع. وقد جاءت كلّها مشرّبة بتجربة الشاعر وؤريته الشعريَّة.
- تميّزت البنية اللغويَّة في النصّ بالعفويَّة والتجرّد من المراوغة، وعمق الرؤية الشعريَّة، واستثمار كافّة الطاقات التعبيريَّة في نظام اللغة وتوظيفها في إثراء تجربته، ومدّها بروافد لا تنضب من الشعريَّة.
- الصور الفنّيَّة المشكّلة في النصّ الشعري- بكلّ أشكالها وأنماطها- جاءت مواكبة للموقف النفسي، ومعبَّرة في الآن نفسه عن رؤية الشاعر.
- أسهم الإيقاع- على المستويين الخارجي والداخلي- في إبراز تجربة الشاعر النفسيَّة، وتجسيدها بكل تداعياتها؛ حيث استطاع الشاعر تطويعه وتكييفه لإحداث الأثر البعيد المدى في المتلقي.
- كان للتكرار بكل أشكاله- على مستوى الصوت واللفظة والعبارة- حضور فاعل وملموس، في إثراء التدفقات الإيقاعيَّة، التي مازجت أنفاس الشاعر، ودفقاته الشعوريَّة المحمّلة بآهات الحزن والأسى والحسرة.

ثبت المصادر والمراجع

- (2004) دلائل الإعجاز، تحقيق: محمود شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط5.
- ابن رشيق (2001) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: د. محمَّد محي الدين، دار الجيل، بيروت، ط1.
- ابن قتيبة (1997) الشعر والشعراء، دار إحياء العلوم، بيروت، ط6.
- ابن منظور (د.ت) لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط1.
- الأخفش الأصغر، عليّ بن سليمان (1984) كتاب الاختيارين، تحقيق: فخر الدين قباوة، مؤسّسة الرسالة، بيروت، ط2.

- الأصفهاني، أبو الفرج (2002) كتاب الأغاني، تحقيق: إحسان عبّاس وآخرين، دار صادر، بيروت، ط1.
- أنيس، إبراهيم (1992) الأصوات اللغويَّة، مكتبة الأنجلو المصريَّة، القاهرة، ط3.
- بركة، فاطمة (1993) النظريَّة الألسنيَّة عند رومان جاكوبسون، المؤسّسة الجامعيَّة للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1.
- التطاوي، عبد الله (2002) الصورة الفنّية في شعر مسلم بن الوليد، دار غريب، القاهرة، د.ط.
- الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر (1969) كتاب الحيوان، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الكتاب العربي، بيروت، ط3.
- الجرجاني، عبد القاهر (1991) أسرار البلاغة، تحقيق: محمود شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1.
- جميل بثينة (د.ت) ديوانه، تحقيق: حسين نصّار، مكتبة مصر، القاهرة، د.ط
- الخش، سليمان (1994) الفتح العربي في سيرة مالك بن الريب، رياض الريس، بيروت، ط1.
- السبيل، عبد العزيز (1998) ثنائيَّة النص: قراءة في رثائيَّة مالك بن الريب، مجلة عالم الفكر، ع1، 63- 84.
- السراقبي، وليد (2012) رثاء النفس بين مالك بن الريب وعبد المعين ملّوحي: دراسة أسلوبيَّة تناصيَّة، مجلة التراث العربي، مج 31، ع127، 109- 134.
- الشعراوي، ناهد (2009) الاغتراب والحنين في شعر مالك بن الريب: دراسة نصيَّة، مجلة الدراسات الشرقيَّة، ع42.
- الطرابلسي، عبد الهادي (1981) خصائص الأسلوب في الشوقيَّات، منشورات الجامعة التونسيَّة، تونس، د.ط.
- العشماوي، محمّد (1979) قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، دار النهضة العربية، بيروت، د.ط.
- القاضي، النعمان (2005) شعر الفتوح في صدر الإسلام، مكتبة الثقافة الدينيَّة، القاهرة، ط1.
- القالي، أبو عليّ (1976) ذيل الأمالي والنوادر، الهيئة العامّة للكتاب، القاهرة، د.ط.
- القرشي، أبو زيد (1981) جمهرة أشعار العرب، تحقيق: علي البجاوي، نهضة مصر، القاهرة، د.ط.
- مالك بن الريب (1996) ديوانه، تحقيق: نوري القيسي، مجلّة معهد الخطوط العربية، مج 15، ع1، 53- 144.
- المسدّي، عبد السلام (د.ت) الأسلوبيَّة والأسلوب، الدار العربية للكتاب، بيروت، ط3.
- مفتاح، محمّد (1986) تحليل النصّ الشعري، الدار البيضاء، البيضاء، د.ط.
- منّاع، هاشم (1995) الشافي في العروض والقوافي، دار الفكر، بيروت، ط3.
- مواسة، خديجة (2012) سيميائيَّة الموت في رثاء النفس، مخطوطة ماجستير، جامعة أم البواقي، الجزائر.
- موسى، إبراهيم (2011) يائيَّة مالك بين هشاشة الحياة وفاجعة الموت، تمّ الاسترجاع من موقع أحمد عناقوة: https://3nakwa.yoo7.com/t54- topic
- يحيى، محمد (2008) سمات الأسلوب في مرثية مالك بن الريب، مخطوطة ماجستير، جامعة بسكرة، الجزائر.