التَّشكِيلُ الشِّعرِيُّ في بائِيَّةِ مالِكِ بنِ الرَّيبِ بينَ الصَّنعَةِ والرُّؤيا

د. علاء عبد العزيز عوده(*)

أوّلاً المقدّمة:

يرتبط نظمُ البائيّة بحكاية مالك بن الرَّيبِ مع الذّئبِ الضّاري، إذ جعل منها مُفْتَتَحًا للفخر بشجاعته. ومنه ما أورده صاحب الأغاني: «قالوا: وبينَما مالكُ بنُ الرّيبِ ليلةً نائمٌ في بعض مفَازاتِهِ إذْ بيّته ذئبٌ، فزَجَرَهُ، فلم يزدَجِرْ، فأعادَ فلم يبرَح، فوثَبَ إليه بالسّيفِ، فضربَهُ فقتَلَه»(١)، فشرع يخاطبُه على سبيل الهُزء به، داعيًا إيّاه إلى النّدمِ لمواجهة ذاك الشّاعر المُعْلَمِ ذي القوّة والشّجاعة في المعامع، وما هي إلّا رسالة مضمّنة إلى الخصوم.

ويُبرز السّياق الثّقافيّ والتّخييليّ لبائيّة مالك أنّها مختلفةٌ عمّا سبقها وما

(*) عضو الهيئة التّدريسية في جامعة حماة، سورية، كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، قسم اللّغة العربيّة.

ورد إلى مجلة المجمع بتاريخ ١٥/ ١/ ٢٠٢٥م.

(١) الخبر بلفظه في: الأصفهانيّ، الأغاني، ٢٢/ ٢٠٧. ولعلّ صاحب الأغاني تفرّد بالخبر، فلم أعثر عليه في مصدر آخر.

اقتُضِبت تفاصيلُ المصادر والمراجع في الحاشية درءًا للتّكرار، وستذكرُ كاملةً في فِهرسَيِ المصادر والمراجع.

أتى بعدها من قصائدَ حاورت الذّئب في العصر الأمويّ، إذ إنّها محاورةٌ: «تسبق حوارَ الفرزدق(ت١١٠هـ) ذئبَه[٢]..، وأمّا الفرزدقُ فقد صاحَبَ الذّئبَ، ووادَدَه، وطاعَمَه، وصولًا إلى الفخر بالكَرَمِ أمام المحبوبة نوّار، ويختلف المقام عند مالكٍ، فهو أشدُّ حماسةً، ومبنيٌّ على القتال ومُضَارسة الوحوش والحروب، وعلى ذلك فإنّ بناء التّشكيل الحواريّ يختلفُ باختلاف الغرض»[٣]. وتختلف حواريّةُ مالك عن محاورة الكميت بن زيد الأسديّ (ت١٢٦هـ) ذئبَه الهرِمَ الضّرير الجائع[٤]، إذ أطعمه وسقاه، وعطف عليه، وهو ما كان في معرض الفخر بالجُود والشّمائل السَّنيّة، وليس في مقام مقارعة الوحوش، ممّا لم يمثّل معادلًا موضوعيًّا للذّات وتجاربها.

والجدير بالملاحظة أنّ مالكًا سلكَ مسلكَ الصّنعة في بائيّته، وهي خِلافُ المطبوع الّذي يخرج عفوَ الخاطرِ، فصيحًا، جليَّ المعنى، متقَنَ البنيةِ، ومُحكمَ عُقَدِ القوافي، بلا جُهد أو كُلفة[٥]. ولعلّ الشّاعر أراد التّأثير، وتحريك الانفعال

---

(٢) مطلعها: [من الطّويل]

«وَأَطلَسَ عَسّالٍ وَما كانَ صاحِبًا دَعَوتُ بِناري مَوهِنًا فَأَتانِي»

ديوان الفرزدق: ص٦٢٨-٦٢٩.

(٣) عوده، علاء عبد العزيز، التجديد الفني في نماذج من شعر الأخطل ومالك بن الرّيب، مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية، (عدد: ٥٧)، ص٥٠-٥١.

(٤) يقول الكميت: [من الطّويل]

«لقِيْنَا بِها ثِلْبًا ضَريرًا كأَنَّهُ إلى كُلِّ مَنْ لاقَى مِنَ النَاسِ مُذْنِبُ

فَنُشْنا لَهُ مِن ذي المَزاوِدِ حِصَّةً وللزَّادِ أسآرٌ تُلَقَّى وتُوهَبُ»

ديوان الكميت بن زيد الأسدي: ص٢٧-٢٨. ثِلبًا: هرِمًا. نُشْنا: اقتطعنا له من الزّادَ. أسآرٌ: بقايا، مفردها: سُؤر.

(٥) الصّنْعة: تزيين الشّعر وزخرفته، للتّعويض عن عدم الإتيان بالفصيح، وغرضُه التّعميةُ عن =

ما استطاع، ممّا يراه الأنسب للتّعبير عن الرّؤيا الشّعريّة، تلك التي تمثّل النّسق الأبرز في الصّراع، وتعبّر عن الفِكْر الخاصّ، والتّجربة الفرديّة.

وترتبط الرّؤيا بالمعادل الموضوعيّ الذي تبرز دلالتُه عن طريقِ مجموعةٍ منَ الأحداثِ والمواقفِ المبنيّة على مُلاءمةِ العناصرِ الخارجيّةِ للانفعالاتِ الدّاخليّةِ والانطباعاتِ المُتَخيَّلَةِ؛ لتخرجَ في صورةٍ حِسّيّةٍ منطقيّة[٦]. وعن طريق هذا المعادل تختفي الذّاتُ خلفَ ستارٍ يوحي به الشّاعر لأمر مُحددٍ يتعلّق بجانب من شخصيّته، فقد تختفي الذّاتُ وراء قناع موضوعي أو معادِل شعريّ، كالنّاقة، والجواد، والمطر، والمرأة[٧]. وللتثبّت من كون الشّيء المصوّر معادلًا موضوعيًّا لذات الشّاعر، أو لشخصيّة فردية أو جمعيّة، سيحمل غالبًا في طيّاته شيئًا من الذّاتِ الإنسانيّة العاقلة، وجانبًا إنسانيًّا وفكريًّا محددًا.

وعليه يمثّلُ الذّئبُ في البائيّة معادلًا فنّيًّا لخصوم مالك، يرتبط بالأحداث والصّور والمواقف الانفعاليّة، ويعبّر عن مغامراته البطوليّة، ويحمّله في السّياق الإشاريّ رسالة إعلامية محدّدة، ولا أدلّ على ذلك من قول نوري حمّودي القيسي: «أمّا مالكٌ فقد كانت صورتُه للذّئبِ جديدةً،

= ضعفٍ، والصّنعةُ عند ابن رشيق القيروانيّ هي الإكثار في الشّعر بلا قَصْدٍ من البديع وصُنُوفِهِ، ومن ثَمَّ بَذْلُ الجُهدِ في تنقيحِهِ وتجويدِهِ لئلّا يتعرّضَ للنّقدِ. ينظر: القيروانيّ، الحسن بن رشيق، العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده، ١/ ١٢٩-١٣٠، والجاحظ، البيان والتّبيين، ١/ ١٣٨، والعسكريّ، أبو هلال، كتاب الصّناعتين الكتابة والشّعر، ص١٧١، وضيف، شوقي، الفنّ ومذاهبه في الشّعر العربيّ، ص١٩ وما بعدها.

(٦) ينظر: الخطيب، حسام، أبحاث نقديّة مقارنة، ص١١٦-١١٧، ١٣٢، ١٣٦.

(٧) ينظر: رومية، وهب، شعرنا القديم والنقد الجديد، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، (عدد: ٢٠٧)، ص١٨١.

ومقابَلَتُهُ لهُ مُغايرةً للصُّور التي عوّدنا عليها القُدامى، والنّتيجةُ التي ختمَ بها حكايتَه مخالفةٌ للنّهايات التي انتهت إليها قصصُ الشّعراءِ الذين سبقوه ...، إنّ الصّورةَ التي يقتلُ فيها الذّئبَ جديدةٌ بالنّسبةِ للشّعراء»[٨].

ومن هنا يُرى أنّه كانَ يمكنُ أن يُبدعَ في هذا المجال لو أتيحَ له شيءٌ من الاستقرار؛ فهو يقصُّ الحدَثَ، ويستمرُّ فيه بناءً على التّحفيز الفكريّ والعاطفيّ والتّشويق.

ثانيًا - مشكلةُ البحثِ:

تتمثّلُ إشكاليّةُ البحث في نُدرةِ الدّراساتِ الأدبيّةِ الّتي تناولت بائيّةَ مالكِ بنِ الرَّيبِ، وما كان قريبًا منها ركّز على اليائيّة لا البائيّة[٩]. وعليه تُبرزُ

(٨) ديوان مالك بن الريب حياته وشعره، ص٦٦. [ورد في النصّ «عوّدنا عليها»، والصحيح: عوّدنا إياها. المجلّة].

(٩) من تلك الدّراسات (بحسب تاريخ النّشر):

- السبيل، عبد العزيز، (١٩٩٨م)، ثنائيَّة النص - قراءة في رثائيَّة مالك بن الريب، مجلة عالم الفكر، (عدد:١)، ص٦٣-٨٤.
- يحيى، محمَّد، (٢٠٠٨م)، سمات الأسلوب في مرثية مالك بن الريب، مخطوطة ماجستير، جامعة بسكرة، الجزائر.
- السراقبي، وليد، (٢٠١٢م)، رثاء النفس بين مالك بن الريب وعبد المعين الملّوحي، دراسة أسلوبيَّة تناصيَّة، مجلة التّراث العربي، مج: ٣١، (عدد:١٢٧)، ص١٣-١٠٩.
- مواسة، خديجة، (٢٠١٢م)، سيميائيَّة الموت في رثاء النفس: مالك بن الريب نموذجًا، رسالة ماجستير، جامعة أم البواقي، الجزائر.
- القرني، عقيلة محمد، (سبتمبر ٢٠٢٠م)، تجربة الموت والغربة في يائيَّة مالك بن الريب - دراسة في أدوات التشكيل الفني، المجلة العربية للعلوم ونشر الأبحاث، مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية، مجلد: ٤، (عدد: ٩)، ص٤٨-٧٢.
- نصور، أزدشير هيثم، (شتاء-ربيع ٢٠٢٤م)، نسقيّة الرّثاء في يائيّة مالك بن الرَّيب، مجلة التراث العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (عدد: ١٧٢-١٧٣)، ص١٢١.

القراءةُ المتأنّيةُ ما تضمُّه البائيّةُ مِنْ تشكيلاتٍ تعبيريّة وتصويريّة مقصودةٍ، تتعدّدُ سياقاتُها، وتتفرّعُ بها الدّلالاتُ الظّاهرةُ والإشاريّةُ، وتترابطُ بها المتوازياتُ التّركيبيّةُ، وتزدوجُ معها البُنى الإيقاعيّةُ، تلك الّتي خرجتْ في معظمِها مَخرجَ التّأثير والإقناع.

ثالثًا – منهجُ البحث:

يعتني البحث بتحليلِ بائيّة مالكِ بن الرَّيبِ تحليلًا نقديًّا، مع الإفادة من بعض إجراءات البنيويّة التّكوينيّة، وذلك بدراسةِ العلاقات النّاظمة لبنية القصيدة ضمن سياقها التّاريخيّ والاجتماعيّ والثّقافيّ، والحُكْمِ على تشكيلاتِها اللّغويّةِ المتعدّدة، وما فيها مِنْ جماليّات الخطابِ ومقاصده المتنوّعة.

رابعًا – مالك بن الرّيب حياتُهُ ورؤاهُ الفكريّة:

هو مالكُ بنُ الرَّيْبِ بنِ حَوْطِ بنِ قُرطٍ المازنيّ التّميميّ، ينتسب إلى بني مازنٍ من قبيلة تميمَ. ولا يُعلَم تاريخُ ميلادِ مالكٍ، غيرَ أنّه لمّا تُوفِّيَ كان مُتزوجًا وله أولاد، وكان والداه على قيد الحياة، وكانت له أختانِ. واستنادًا إلى ذلك يمكن تقدير سِنِّه عند موته بما يقارب الأربعين عامًا. وإذا كانت وفاتُه – على ما يُجمِعُ عليه القدماءُ والمحدَثون – سنة ٥٨هـ في مرو، فيكون مولده نحو سنة ١٨هـ تقريبًا، (أي: في زمن خلافة عمر بن الخطّاب ﷺ). وأمّا موطنُه ففي بادية بني تميمَ بالبصرة.

شاعرٌ مُدرجٌ في جُملةِ الفُتّاك، اشتُهر في أوائل العصر الأموي، ورُويتْ عنه أخبارٌ في أنّه قطعَ الطَّريق مُدّةً، وكان فقيرًا مُعدَمًا، ويُكثِرُ منَ الشّكوى من عَسْفِ عمّالِ بني أُميّةَ على الصّدقات، فكانوا لا يردّونَ على فقراء قومِهِ

المستحقّينَ ما يجمعون من أغنيائهم، وَعَدَّ ظلمَهم سببَ فقرِه هو وغيره من فقراء المسلمين؛ ولذا خرج هو ورفقَةٌ مثلُه يقطعون الطّريقَ على النّاسِ وينهبونَهم شرقيَّ المدينة المنوّرة من أرض نجد وفي القصيم، وكان صديقًا حميمًا لشِظاظٍ الضَّبِّيّ الذي قيل عنه في المثل: «ألصُّ من شِظَاظ»(١٠)، وفي روايةٍ أخرى: «أسْرَقُ من شِظَاظ»(١١).

ويُذكرُ أنَّ مالكًا كان من أجمل النّاسِ وجهًا، وأفصحِهم لسانًا، وكان يتطلَّع إلي المعالي، وهذا ما أعجبَ منهُ والي خراسانَ سعيدَ بنَ عثمانَ بنِ عَفّانَ (ت نحو ٦٢هـ)، الذي رآه بالبادية في طريقه بين المدينة والبصرة، وهو ذاهبٌ إلى خراسانَ، فأنبهَهُ سعيدٌ على ما يُقال عنه من قطع الطرّيق، واستصلَحَه، وصحبَه إلى خراسانَ، فشهد فتح سمرقندَ، ومرض في مروَ من بلاد فارس، فتنسّكَ آخرَ عمره، ومات فيها(١٢).

خامسًا - نصُّ البائيّة:

يقولُ مالكُ بنُ الرَّيب(١٣): [من الطّويل]

أَذِئْبَ الغَضَا قَدْ صِرْتَ لِلنَّاسِ ضحْكَةً تُغَادِي بِهَا الرُّكْبَانُ شَرْقًا إِلى غَرْبِ(١٤)

فَأَنْتَ وَإِنْ كُنْتَ الجَرِيءَ جَنَانُهُ مُنِيْتَ بِضِرْغَامٍ مِنَ الأُسُدِ الغُلْبِ(١٥)

(١٠) النيسابوري، أحمد بن محمد الميداني، مجمع الأمثال، ٢/ ٢٥٧، رقم المثل: ٣٧٤٥.

(١١) المصدر نفسه: ١/ ٣٤٧، رقم المثل: ١٨٦٧.

(١٢) ينظر ترجمته وأخباره في: الأصفهانيّ، الأغاني. ٢٢/ ٢٠٧ وما بعدها، والمَرْزُبانيّ، محمّد بن عمران، معجم الشّعراء، ٣١٣-٣١٤، والبغداديّ، عبد القادر بن عمر، خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، ٢/ ٢١٠.

(١٣) ديوان مالك بن الريب حياته وشعره، ص٧١-٧٢.

(١٤) الغَضَا: «من نَباتِ الرّمل، له هَدَبٌ كهَدَبِ الأَرْطَى، واحِدتُه غَضاةٌ»، اللّسان، (غضو).

(١٥) «الجَنَانُ: رُوعُ القلب»، اللّسان، (جنن).

بِمَـــنْ لا يَنَـــامُ اللَّيْـــلَ إِلّا وَسَـــيْفُهُ ... رَهِيْنَةُ أَقْوَامٍ سِـرَاعٍ إِلـى الشَّـغْبِ[١٦]
أَلَـمْ تَرَنِـي يَـا ذِئْـبُ إِذْ جِئْـتَ طَارِقًـا ... تُخَـاتِلُنِي أَنّـي امْـرُؤٌ وافِـرُ اللُّـبِّ
زَجَرْتُـــكَ مَـــرَّاتٍ فَلَمَّـــا غَلَبْتَنِـــي ... ولَـــمْ تَنْزَجِـــرْ نَهْنَهْـــتُ غَرْبَـــكَ
فَصِـرْتَ لَقًـى لمَّـا عَـلَاكَ ابْـنُ حُـرَّةٍ ... بِأَبْيَضَ قَطَّاعٍ يُنَجِّي مِـنَ الكَـرْبِ[١٨]
أَلا رُبَّ يَومٍ رِيْـبَ لَـو كُنْـتَ شَـاهِدًا ... لَهَالَكَ ذِكْرِي عِنْـدَ مَعْمَعَـةِ الحَـرْبِ
وَلَسْـــتَ تَـــرَى إِلّا كَمِيًّـــا مُجَـــدَّلًا ... يَـدَاهُ جَمِيْعًـا تَثْبُتَـانِ مِـنَ التُّـرْبِ[١٩]
وآخَـرَ يَهْـوِي طَـائِرَ القَلْـبِ هَارِبًـا ... وكُنْتُ امْرَأً في الهَيْجِ مُجتَمِعَ القَلْبِ
أَصُوْلُ بِذِي الـزِّرَّيْنِ أَمْشِـي عِرَضْـنَةً ... إِلَـــى المَـــوْتِ والأَقْـــرَانُ كَالإِبِـــلِ
أَرَى المَوْتَ لَا أَنْحَـاشُ عَنْـهُ تَكَرُّمًـا ... ولو شِئْتُ لَم أَرْكَبْ عَلى المَرْكَبِ الصَّعْبِ
ولَكِـنْ أَبَـتْ نَفْسِـي وكَانَـتْ أَبِيَّـةً ... تَقَاعَسُ أَو يَنْصَاعُ قَـوْمٌ مِـنَ الرُّعْـبِ

سادسًا – المُناقشةُ والتّحليلُ:

لا يقف مالكُ بـنُ الرّيـب عنـد حـدّ اسـتعمال الألفـاظ ذات الـدّلالات الثّابتة، بل يبنيها داخل المنظومـة الشّـعريّة ضـمن تراكيـبَ مقتضـبةٍ متناسـقةٍ تحمل الرّمز، والبوح، والإيحـاء، والإشـارة البعيـدة، وهـو يتلاعـب بأنسـاق الخطاب وما فيهـا مـن تشـكيلات الأداء اللّغـويّ؛ ليعبّـر عـن ذاتـه وتجربتـه الفرديّة والانفعاليّة. ويمكنُ دراسةُ جماليّـات تشـكيلات الخطـاب الشّـعريّ في بائيّة هذا الشّاعر بحسَبِ تمثُّلها كما يأتي:

(١٦) الشَّغْب: «تَهْيِيجُ الشَّرِّ»، اللّسان، (شغب).
(١٧) الغَرْب: «الغارِبانِ: مُقَدَّمُ الظَّهْر ومُؤَخَّرُه»، اللّسان، (غرب).
(١٨) «اللَّقى: الشّيءُ المُلْقى لهَوانه»، اللّسان، (لقي). والأبيض: السّيف.
(١٩) «التُّرْبُ والتُّرابُ والتَّرْباءُ كلّه واحد»، اللّسان، (ترب).
(٢٠) «زِرُّ السّيف: حَدُّه»، اللّسان، (زرر). العِرَضْنَة: القوّة والنّشاط.

١ - التّشكيلُ الدلاليُّ:

ينتمي النّصّ إلى العصر الأمويّ، عصر العصبيّة والتّناحر، وكثرة الأحزاب السّياسيّة والعقدية، ويرفع مالك بن الرّيب فيه صوت حماسته، وفروسيته، ومُضَارسته الحروب والوحوش، ويرسم صورة فردية ناصعة لنفسه، تجمع شمائله التي يراها رَبَت في البطولة على غيره من الأقران، من مثل مصاحبته السّيف القطّاع، وملازمته الفيافي المهلكة، واستئصاله شأفة من ظلمه من البشر، انطلاقًا من إيمانه بأن المرء يجب أن يعيش في هذه الحياة كريمًا، وأن يكون همُّه فيها بلوغَ المعالي، وأن يتمتّع بين أنداده بالشّجاعة والقوّة والإباء، وأن يكون مكتفيًا اكتفاءً ماديًّا، وأن يحصل على حقوقه الاجتماعيّة والماليّة كاملةً، فإن لم يتوفّر له ذلك لسبب ما ذهب إلى تطبيق العدالة بسيفه.

يستهلُّ الشّاعرُ بوصف هزيمة الذّئب النكراء، وتَحَوّله إلى عبرة تتناقلها الأصقاع، ثمّ يصوّر غلَبَتَه التي بزّت جرأةَ الذِّئبِ وشجاعتَه، إنّها يقظة تحمل في الظّاهر حذرًا من غدر وحوش الغضا، بيد أنّها في حقيقتها مبنيّة على الحذر من وحوش البشر المشاغبين المتربّصين به، على أنّ الشّاعر غير آبه بمكر الماكرين؛ لامتلاكه قوّة الجَنان والبُنيان، وصاحبًا من السّيواف البواتر الحاسمة، يُذيق بحدَّيْه من تعرّض لسُبُله مرارةَ مقتلة ساحقة، وهنا يندّمُ الذِّئبَ على تهوره في المواجهة، وما جرّت عليه من سوء العاقبة، وسرعان ما يرفع مالكٌ صوت دعوته إلى الخصوم؛ ليعتبروا بوبيل القتل الثّقيل، أو الفرار المخزي. ويفخر في المَختِم بإبائه ونشاطه في المعامع، ويعتزّ بسلوكه سُبُلَ المواجهة المستديمة إلى أن يحقّق مآربه، ويقمع مناوئيه، أو يكبتَهم، فينكصوا على أعقابهم القَهقَرى.

ارتبط التّشكيل الدّلاليّ للأبيات بأنساق من الثّنائيّات الضّدّيّة[٢١] المتقابلة التي أوحت باشتداد الصّراع، فتمثّلت الثّنائيّة الأولى في المقابلة بين هزيمة الذّئب النّكراء وانتصار مالك المؤزّر عليه. ومدلولات هذه الثّنائيّة ليست المقدَّمة في بؤرة النّصّ؛ لكنّها ترتبط بثنائيّة أخرى ترادفها، وهي المقابلة بين ذلّة الذّئب ووضاعته وعزّة الشّاعر وشرفِه. وهو ما يُفضي إلى مفاد الثّنائيّة الأبرز، تلك التي تمثّل الرّسالة الإعلاميّة للبائيّة؛ بناءً على تأكيد ضعف الخصوم والأقران، وما يقابله من صلادة الشّاعر وشدّة بأسه.

وعليه بُني التّشكيلُ الدّلاليّ على مشهدين متصارعين مبنيّين على التّخييل والمبالغة، وكانت فيهما ذاتُ الشّاعر هي الأقوى والأقدر على المبادرة، وامتلاك زِمام الغَلَبَة.

وبذلك يفضي النّصّ إلى رسالة لا تتّضح مُضمراتُها إلّا بتتبّع العلاقة بين الشّاعر (منتج النّص)، والعمل الأدبيّ (الإنتاج)، والمتلقّي (المرسل إليه)[٢٢]؛ إذ الإضمار والتّلميح أبلغُ من التّصريح، وأجلى للفِكْر والحِسِّ والانفعال.

وتكتنفُ التّشكيلَ الدّلاليَّ الرّؤيةُ الشِّعريّةُ وما ترتبط به من مضمرات الرّؤيا، ونعني بالرّؤية المعنى الظّاهرَ الذي يقدّمه النّسق اللّفظيّ وحده[٢٣]،

---

(٢١) الثّنائيّاتُ الضّدّيّةُ: صراعُ الأضداد الّذي به تتّضح المعاني، و«الثّنائيّ منَ الأشياءِ: ما كان ذا شقّينِ، والثّنائيّةُ: هي القولُ بزوجيّة المبادئ المُفسّرةِ للكون، كثنائيّةِ الأضداد وتعاقبِها، أو ثنائيّةِ الواحد والمادّة »، صليبا، جميل، المعجم الفلسفيّ، ١/ ٣٧٩.

(٢٢) ينظر: سليكي، خالد، التّراث والخطاب، مجلّة جذور، (مج:٤، ج:٨)، ص٤٢٤.

(٢٣) أطلق عبد القاهر الجرجانيّ (ت٤٧١هـ) مصطلح (المعنى) على ما يقدّمه اللّفظ وحده من دلالات ظاهرة فحسب، وهو ما يقابل الحديث عن "المعنى الظّاهريّ". ينظر: الجرجانيّ، عبد القاهر، دلائل الإعجاز، ص٢٠٣-٢٠٤؛ وعبّاس، إحسان، فنّ الشّعر، ص٢٣٨.

ومفادُه هنا الفخر بالبطولة، في حين تقوم الرّؤيا على ما يقدّمه (معنى المعنى) من إشارات مضمرة[٢٤] تتعلّق بافتراضات الماضي والحاضر، انطلاقًا من تهديد الشّاعر كلّ من رام مواجهته مستقبلًا، وتبصرةً له بالموت المحقّق، فضلًا عن تأكيد استعادة الحقوق المستلبة، وإرغام أنوف الخُصماء.

٢-التّشكيل البنائيّ (الاحتذاء والتجاوز)[٢٥]:

مثّلَ حديثُ الطَّلل مظهرًا فنّيًّا موروثًا من العصر الجاهليّ؛ ومعادلًا موضوعيًّا للانفعال نتيجة الصّراعات المستمرّة، إذ يُلمَحُ في الوقفة الطّلليّة تكثيفٌ دلاليٌّ لحقيقة الصّراع المعتمل داخل الشّاعر بين ثنائيّة الزّوال والبقاء[٢٦]، فكما أنّ الدّيار تنمحي معالمُها بالرّياح المُسِفّة، فكذلك الحبُّ والاستقرارُ تعصف بهما رياحُ الحروب، إذ يقف الشّاعرُ العربيُّ عادةً باكيًا ومستبكيًا، ومستجديًا، جامعًا الألم والأمل أمام القلق الوجوديّ، والذّات، والمصير، والحياة[٢٧].

وتبرز المفارقة البنائيّة هنا في أنّ مالكًا استهلّ بما يخالف أفقَ التّوقّع

(٢٤) يقول الجرجانيّ: «تَعنِي بالمعنى المفهومَ من ظاهرِ اللّفظِ والّذي تصِلُ إليه بغيرِ واسِطَةٍ، وبمعنى المعنى أنْ تعقِلَ منَ اللّفظِ معنًى ثمّ يُفْضي بكَ ذلكَ المعنى إلى معنًى آخر». دلائل الإعجاز، ص٢٠٣-٢٠٤.

(٢٥) الاحتذاء: النّسج على بناء الشّعر الجاهليّ؛ والمحافظة على مقدّمته العامّة من المَطلع الطّلليّ، ورسومه التّصويريّة، والرّحلة ومختلف موضوعاتها، وتعدّد الأغراض الشّعريّة، وصولًا إلى حسن التّخلّص إلى الغرض الرّئيس. وأمّا التّجاوز: فهو الخروج على بعض معالم البناء الفنّي للشّعر الجاهليّ، وعدم التّقيّد بقيوده الفنّيّة تقيّدًا شاملًا، بل التّجديد في بناء الشّعر وفق ما يتطلّبه الواقع والفكر الجديد. ينظر: روميّة، وهب، بنية القصيدة العربيّة حتى نهاية العصر الأمويّ: قصيدة المدح نموذجًا، ص٣٢٥-٣٢٧، ٣٤٨-٣٤٩.

(٢٦) ينظر: ناصف، مصطفى، قراءة ثانية لشعرنا القديم، ص٥٩-٦٠.

(٢٧) ينظر: دهمان، أحمد، النّقدُ العربيُّ القديمُ قضايا نظريّةٌ ودراساتٌ تطبيقيّة، ص١٧٩-١٨٨.

عند السّامع، إذ إنّه لم يقف على الأطلال، وبنى هيكل قصيدته على مقطعين مترابطين: مقطع وصف صُرعة الذّئب، ومقطع وصف ثباته في المعارك ، وقد تجاوز فيهما المطلع التّقليديّ إلى وصف مقتلة الذّئب عوضًا عن وصف أطلال الأحبّة؛ وأفرغ مُفتَتَح القصيدة من المعهود في الوصف، وممّا اشتمل عليه من ذكر خراب الدّيار، ولوعات الأشواق، وتباريح الفراق، وما ضمّته الأنحاء من نُؤْيٍ وأوتادٍ، ورياح مُعفّية، وآرام، وأقامه على الفخر بصُرعة الوحش الضّاري. وتبرز المفارقة كذلك في أنّه بدأ بذكر التشفّي بدل المحبة، وعوضَ أن يستدرّ لوعات الاستعطاف لوصال جديد، استدرّ مشاعر البهجة بقهر الوحوش ومن شاكلهم من عتاة الإنس، وبَدَلَ أن يلوك مرارة البعاد، ترنّم بحَسِّ الأعداء مرارة الفَرَق والفِراق، وهو المقصود لنقل صورة النّصّ الكلّيّة، المشتملة على الفخر بالفروسية الفردية.

ويبرز التّجديدُ في بناء المطلع بمحاورة الذّئب كما لو أنه عاقل يعي ويدرك: (**أَلَمْ تَرَنِي يَا ذِئْبُ، تُخَاتِلُنِي، زَجَرْتُكَ مَرَّاتٍ، لَو كُنْتَ شَاهِدًا، لَهَالَكَ ذِكْرِي**)، بيد أنّه كالبشر في تهوّرهم بعيدًا عن التفكُّر في عواقب المواجهات غير المتكافئة: (**قد صرتَ للنّاسِ ضِحكةً، فَصِرْتَ لَقًى**). وتحوّلَ الذِّئبُ في هذا المطلع إلى معادلٍ موضوعيٍّ لأعداء مالك المُنكَّلِ بهم (**وَلَسْتَ تَرَى إِلّا كَمِيًّا مُجَدَّلًا**)، وقد حمل في الدّلالة حثًّا لكلّ من رامَ مواجهةَ الشّاعر على التّنديم والحسرة. ولعلّه سارع إلى الابتداء بإعلان هزيمة الذّئب (الخصوم) لجعلها رسالةً إعلاميّة في التّحذير والتّهديد والوعيد، على أنّ النّتيجة محسومة لصالح هذا الفاتك مُسبقًا: (**أَو يَنصَاعُ قَوْمٌ مِنَ الرُّعْبِ**). ومن هنا ليس هناك وقتٌ أمام هذا الشّاعر الطّريد الشّريد للرِّقّة والحُبّ، ولا مكانَ

للضّعف وذَرْفِ العَبَرات على أطلال دارسة لا تهمُّه، بل هو مقام سرعة الفتك والاجتزار، والقِصَاص والاعتبار.

وهذا النّوعُ من التّرابط الدّاخليّ يحقّق في بناء الشّعر رؤيةً عقليّةً تسعى إلى الإقناع، وتُمثّلُ فكرَ الشّاعر الخاصَّ، وتدلُّ على أنّ الشّعر الأمويّ لم يكن في عمومه مَحْضَ تكرار للشّعر الجاهليّ(٢٨)، بل حملتْ أنساقه بذورَ تطوّرٍ فكريٍّ جديد عرَفَه العصرُ الأمويّ، يجمع العاطفةَ والعقل.

ويُلاحظُ القارئُ في البناء الخارجيّ قلّة عدد أبيات القصيدة، إذ لم تتجاوز اثني عشرَ بيتًا، لكنّها تعكسُ انفعالاتٍ موقفيّةً حِيْنِيّةً؛ وأسهمَ قِصَرُ القصيدة في المُحافظةِ على الانفعالِ قويًّا ضمنَ وتيرةٍ واحدةٍ، وهو ما تفتقرُ إلى تحقيقه المُطوّلاتُ. وفي مثل هذا يقول يوسُف حُسين بكّار: «العلاقةُ بينَ طُولِ القصيدةِ وانفعالِ الشّاعرِ في حالِ النَّظْمِ منْ أهمِّ العلاقاتِ في هذا الموضوعِ، فكما أنّ طُولَ القصيدةِ يُؤثّرُ في جودتِها، فيما لاحظَ القدماءُ والمُحدَثونَ، ويؤثّرُ في موسيقاها، فيما لاحظَ إلْيوت، فإنّه يؤثّرُ في الانفعالِ أيضًا؛ إذْ إنَّ إمكانَ استمرارِه قويًّا على درجةٍ واحدةٍ منْ أوّلِ القصيدةِ إلى آخرِها ضئيلٌ، إلّا في القليلِ النّادرِ الّذي لا يُقاسُ عليه»(٢٩). فقِصَرُ قصائد الصّراعات يرتبطُ غالبًا بالانفعالِ، وهو أدلُّ على الحماسةِ.

٣-التّشكيلُ اللُّغويُّ:

لا تقتصر صنعةُ الشِّعر على الألفاظ، بل هي تشكيل جماليٌّ مُتعدِّد المكوّنات والدّلالات، إنّها مجموعُ علاقاتٍ لغويّةٍ وعاطفيّة متداخلة

(٢٨) ينظر: ضيف، شوقي، التّطوّر والتّجديد في الشّعر الأمويّ، ص٧٤.

(٢٩) بكار، يوسف حسين، بناء القصيدة في النّقد العربيّ القديم في ضوء النّقد الحديث، ص٢٧٠.

ومنتظمة ضمن أنساق خطابيّة، تحمل أثر الفِكر والعاطفة والبيئة.

ووسائل الأداء التّعبيريّ كثيرةٌ متعدّدةٌ، منها: الأصوات، والألفاظ، والتّراكيب، والأساليب النّحويّة، والاشتقاقيّة، والإيقاعيّة، والأوزان..، وكلٌّ جانبٍ منها جدير بأن يكون بحثًا وافيًا مستقلًّا. وعليه يتّجه البحثُ إلى دراسة ما يَبرزُ لدى الشّاعر من معالم صنعته الشّعريّة، ممّا يوضّحُ خصيصةً فنّيّةً، ورؤًى محدّدة، تتفاعل مجتمعةً لتحقّق التّأثير.

غلبت الجزالة[٣٠] على ألفاظ القصيدة، ومنها: (**بِضِرْغَامٍ، تنزَجِرْ، بِالضَّرْبِ، قَطَّاعٍ، مَعْمعَةِ، الزِّرَّيْنِ، عِرَضْنَةً، الأَقْرَانُ، الجُرْبِ، أَنْحَاشُ، تَقَاعَسُ، يَنْصَاعُ..**)؛ وربما تعود هذه الجزالةُ إلى مجالدة مالكٍ الشَّظَفَ والخشونةَ في البوادي المُقفرةِ، وإلى مُعاشرتِه ظُبا السُّيوفِ بعيدًا عن الحواضر ورونق الهدوءِ، فكانت الألفاظُ بدويّةً صعبةً، تعكسُ واقعَ الحال. وأتت جزالةُ الألفاظِ من غلبةِ الحروف المجهورة عليها: (ر، ز، ض، ط، ع، ق، م، ن)[٣١]، ممّا أعلى نبرة الخطابِ البُطوليّ، ولاسيّما أنّه مبنيٌّ على الوصف الحِسّيّ، وهو ما عكس تعلّقًا ضمنيًّا بالموروث اللّفظيّ للقصيدةِ الجاهليّة، التي يعلو فيها صوتُ الفرد (الصعلوك) على صوت الجماعة، مما ناسب رسالةَ الوعيد التي أراد لها أن تكون قوية الجرس والتّأثير.

---

(٣٠) يفرّق ابن الأثير (ت٦٣٧هـ) بين اللّفظ الجزْل واللّفظ الرّقيق، يقول: «فالجزْلُ منَ الألفاظِ يُستعملُ في وصفِ مواقفِ الحروبِ، وفي قَوَارِعِ التّهديدِ والتّخويفِ، وأشباهِ ذلكَ، أعني بالجَزْلِ أنْ يكونَ متينًا على عذوبتِهِ في الفمِ، ولَذَاذتِهِ في السّمْعِ، ولستُ أعني بالرّقيقِ أنْ يكونَ ركيكًا سَفْسَفًا، وإنّما هو اللّطيفُ، الرّقيقُ الحاشيةِ، النّاعمُ الملمس»، ابن الأثير، ضياء الدّين الموصلّيّ، المثَل السّائر في أدب الكاتب والشّاعر، ١/ ١٦٨-١٦٩.

(٣١) ينظر: أنيس، إبراهيم، الأصوات اللّغويّة، ص٢٢ وما بعدها.

وتُلاحظُ وفرة الأفعال الماضية والمضارعة معًا، فأكثَرَ من الأفعال الماضية في وصف مشهد قتل الذئب: (**صِرْتَ، مُنِيْتَ، جِئْتَ، زَجَرْتُكَ، نَهْنَهْتُ، فَصرْتَ، لَهَالَكَ**)، الّتي تدلّ على حدث أُنجِزَ وتمَّ[٣٢]، ممّا يؤكّد تحقُّق الانتصار على الذّئب، ورسوخ غلبة الشّاعر ماضيًا، واستمرارها حاضرًا، ولا يأتي ذكرُ المنهزمين إلا من باب الاستعبار، وتأكيدًا لانتهاء حقبتهم، وأُفُول ريحهم.

وأتت الأفعالُ المضارعةُ في مشهد وصف بطولات الشاعر: (**ترى، تَثْبُتَانِ، يَهْوِي، أَصُولُ، أَمْشِي، أَرَى، لَا أَنْحَاشُ، تَقَاعَسُ، يَنْصَاعُ**)، لتدلّ على استمراره في مواجهة أعدائه، والتّجدّد في التّصدي لهم والفتك بجنودهم.

ونوّع الشّاعر بين الخبر والإنشاء، مع غلبة الأسلوب الخبري على النصّ: (**قدْ صِرْتَ لِلنَّاسِ ضِحْكَةً ، مُنِيْتَ بِضِرْغَامٍ مِنَ الأُسُدِ الغُلْبِ، أَصُوْلُ بِذِي الزِّرَّيْنِ أَمْشِي عِرَضْنَةً،..**)؛ لأن الشّاعر يصف ويخبر، ويريد إحاطة السّامع بمشهد قوّته، وتقديم الأدلّة المباشرة التي تستدعي الإقرار بقوّته الفرديّة، بيد أنّ الشّاعر سعى إلى قلبِ الوهمِ حقيقةً بربط الخبر بأسلوبَيِ النّداء: (**أَذِئْبَ الغَضَا، يَا ذِئْبُ**)، والاستفهام الإنكاريّ: (**أَلَمْ تَرَنِي؟**). وهذا النّسق المتداخلُ يمكن تسميته: (التّحوّل البنائيّ)، وعمادُه الانتقالُ السّريع من أسلوب إلى آخر، أي: من الإنشائيّة إلى الخبريّة[٣٣]، ليثير الإنشاءُ الطّلبيُّ

(٣٢) ينظر: السّامرّائيّ، إبراهيم، الفعل زمانُه وأبنيتُه، ص٢٤-٢٥-٢٦.

(٣٣) يُقصدُ بالتّحوّلِ البنائِيِّ الانطلاقُ بالتّراكيب أو الإيقاع من بنى تقريريّة أو ثابتة على طريقة واحدة، إلى بنى صغرى جديدة في طريقتها، متلاحمة فيما بينها، لتحقيق أكبر قدر من الإيحاء على المستوى الدّلاليّ، ومن الشّعريّة على مستوى النّصّ. ينظر: الطّرابلسيّ، محمّد الهادي، خصائص الأسلوب في الشّوقيّات، ص١١.

الحماسةَ، ويبالغَ في إعلاء صوت الشّاعر المنتصر.

ويبدو أنّ مالكًا حمّل معجمَه اللّغويّ نوازع (**الأنا**) الدّاخليّة، التّي مثّلت تشكيلًا لفظيًّا مهيمنًا ومتداخلًا في الالتفاتِ[٣٤]، إنّه التفاتٌ من ضمائر المتكلِّم (العائدة إلى الشّاعر): (**تَرَنِي، تُخَاتِلُنِي، أَنّي، زَجَرْتُكَ، نَهْنَهْتُ، ذِكْرِي، وكُنْتُ امْرَأً، أَصُوْلُ، أَمْشِي، أَرَى المَوْتَ، لَا أَنْحَاشُ، ولو شِئْتُ لَم أَرْكَبْ، أَبَتْ نَفْسِي**) إلى ضمائر المخاطب (العائدة إلى الذّئب): (**صِرْتَ، فأَنْتَ، كُنْتَ، مُنِيْتَ، جِئْتَ، غَربَكَ، فَصِرتَ، عَلاكَ، كُنتَ شَاهِدًا، لَهالَكَ، ولستَ ترى، وكُنْتُ امْرَأً**). والغرض من الالتفات كما يرى ابنُ الأثير: «ليسَ الانتقالَ فيه من صيغةٍ إلى صيغةٍ طلبًا للتّوسُّعِ في أساليبِ الكلامِ فقط، بلْ لأمرٍ وراءَ ذلكَ، وإنّما يُقصَدُ إليهِ تعظيمًا لحالِ مَنْ أَجْرَى عليه الفعلَ المُستقبَلَ، وتفخيمًا لأمرِه، وبالضّدِّ من ذلك فيمنْ أَجْرَى عليهِ فِعلَ الأمر»[٣٥]. وعليه أربى الشّاعرُ صوتَه، معليًا الضّميرَ (أنا)، إذ يجد في نفسه المخلّص لها أمام منظومة اجتماعيّة يراها مجحفة.

وتظهر عناية الشّاعر **بأساليب الشّرط**، بناء على بيان الجزاء والنتيجة، وتأكيدًا للتّلازم بين فعل الشّرط وجوابه؛ على أنّ الأوّل سبب لحصول الثّاني، وصورتُه أنّه يُنصفُ الذّئبَ، ويعترف بجرأته في فعل الشّرط الجازم: "**وإِنْ كُنْتَ الجَرِيءَ جَنَانُهُ**"، لكنّه يقلّل من أثرها في النّتيجة: "**مُنِيْتَ بِضِرْغَامٍ**

(٣٤) أسلوب الالتفات: «هو الانتقالُ من صيغةٍ إلى صيغةٍ، كالانتقالِ من خطابِ حاضرٍ إلى غائبٍ، أو منْ خطابِ غائبٍ إلى حاضرٍ»، ابن الأثير، المثَل السّائر في أدب الكاتب والشّاعر، ٢/ ٤.

(٣٥) ابن الأثير، المثَل السّائر في أدب الكاتب والشّاعر، ٢/ ١٣.

من الأسد الغُلْبِ"؛ لكون الشّاعر أسدًا، على أنّه قابل القوّة بما هو أكبر منها.

ويتابع الشّاعر في أسلوب المُنصِفات[٣٦]، مبرزًا عن طريق الشّرط غير الجازم ما وقع بينه وبين الوحش من سجال وطِعان: «**فلمّا غلبتني نَهْنَهْتُ غَرْبَكَ بِالضَّرْبِ**»، إعلامًا منه بأنّ الأيّام دُولٌ، وأنّه لا يُعتدُّ بوثبة، بل العبرة بالخواتيم، وهو ما أفادته أداة الشّرط (لمّا)، الدّالّة على الحِين الماضي، أي: ما بدَر من الذّئب لن يتكرّر، لأنّ مالكًا أذاقه طعم الحتْف. وإن كانت هذه التّشكيلات الشّرطيّة تحمل إنصافًا للذّئب، فلا يُقصدُ بها مديحُ الأعداء، وإنّما هي وصفٌ لقوّة الشّاعر نفسِه، إذ إنّه لا يفخر بمبارزة الضّعفاء، ولاسيّما أولئك الذين ظنّوا مواجهة الشاعر سهلة، فاتّصفوا بالضّعف والجهل معًا، على أنّ ميدان الشّاعر حومة الأبطال دون سواها.

ثمّ يُضمّنُ أسلوبَ الشّرط بـ (لو): «أَلا رُبَّ يَومٍ رِيْبَ **لَو كنْتَ شَاهِدًا لَهَالَكَ ذِكْرِي**» دلالاتٍ مُفتَرَضَةً، فيعقد الشّرطَ في الفعل (**لَو كنْتَ شَاهِدًا**) والجوابِ (**لَهَالَكَ ذِكْرِي**) على السّببيّة والمُسَبَّبيَّة[٣٧]، بتضمينِ امتناعِ حضور الذّئب لأنّه غدا أثرًا، وهنا مبلغ التّنديم والتّحسير له ولأمثاله على ما كان من رعونة المواجهة. وفي هذه الشّرطيّة فخر الشّاعر بامتلاكه القدرةَ على إرداء الخصوم صرعى، أو إلجائهم على الفِرار، وهو ما يرتبط بشرطيّة لاحقة: «**وَلو شِئْتُ لَم أَرْكَبْ عَلى المَرْكَبِ الصَّعْبِ**» مفادُها أنّ الشّاعر يبتدر

(٣٦) المُنصِفات: «المُنْصِفَةُ: مقطوعةٌ، أو قصيدةٌ من الشّعرِ، يقولُها الفارسُ مُصوِّرًا خصمَه أو خصومَ قومِه، ومُحاولًا إنصافَهم بإعطائِنا صورةً حقيقيّةً لشجاعتِهم ونُبْلِهم». عبد الرّحمن، عفيف، الشّعر وأيّام العرب في العصر الجاهليّ، ص٣٠٢.

(٣٧) ينظر معاني حرف الشّرط غير الجازم (لو) في: ابن هشام، جمال الدين الأنصاري، مغنى اللّبيب عن كتب الأعاريب، ١/ ٢٨٤.

المواجهات رغبةً، ممّا لا يدع مجالًا للشّكّ في شجاعته الفذّة ومغامراته الفريدة، تلك التي يقابل فيها فردٌ شريدٌ الفرسانَ زُرافاتٍ ووُحدانًا.

٤ -التّشكيل التّصويريّ:

التّصوير منْ مُكَوِّناتِ بناءِ الشِّعرِ، يرتبطُ بسائر تشكيلاته الفنّيّة(٣٨)، ويربط التّصويرُ الحِسَّ بالانفعال، والمحسوسَ بالمعقول، وينقل التّجربةَ، وكلّما حرّكَ الشّاعرُ بصرَ المتلقّي بالتّخييل(٣٩) والمحاكاةِ أثار فكْرَه لاستجلاء المشاهد الموصوفة.

وتأتي فاعليّة التّصوير في بائيّة مالك من وسائل فنّيّة مختلفة، تتضافر فيما بينها لإنتاج طاقات إيحائيّة مؤثّرة، منها ما تقدّمه أنساق الصّورة البيانيّة، ومنه ما يبرز عن طريق الصّور الإيحائيّة، ومنه ما يوحي به الخيال الحسّيّ المقصود، لإعلاء الصّياغة الشّعريّة، والإقناع.

١ -الصُّور البيانيَّة:

لا يُقصد بالصّورة هنا الاقتصارُ على بيان نوعها، وأطرافها (أركانها)، ومصدرها، بل يُضافُ إلى ذلك دراسةُ موقعها في التّشكيل الشّعريّ، وعلاقتها بأنساق الخطاب الظّاهرة والمضمَرة، فضلًا عن بيان وظيفتها وتأثيرها(٤٠).

وبالنّظر المتأمّل يجد القارئ التشبيهَ البليغَ في مشمول قوله: (**صرتَ**

(٣٨) يُنظَر: وادي، طه، جماليّات القصيدة العربيّة المعاصِرة، ص٢٥.

(٣٩) يرى عبد القاهر الجرجانيّ أنّ التّخييلَ مخادعةٌ، وإثباتُ ما ليس واقعًا. ينظر: الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، ص٢٣٩.

(٤٠) ينظر تعدّد وظائف الصّورة في: الصّورة الفنّيّة في التّراث النّقديّ والبلاغيّ عند العرب، ص٣٢٣.

ضحكةً). وهنا إيحاء بقوّة الشاعر وبحماسته الّتي يُهَابُ منها، إذ إنّ حذف أداة التّشبيه يجعل المشبَّه (**الذّئب**) عيْنَ المشبَّه به (**ضحكة**)، فإذا الذئبُ المخيف يغدو باعثًا على الضّحك، وهو ما يدفع بتشكيلات الصّورة الجديدة النّابعة من رؤية الشّاعر الخاصّة إلى تحقيق الإقناع والتّصديق قَدْرَ المُستطاع[٤١]، وبذلك يجعل مالك طرفي التّشبيه محسوسًا واحدًا في خيال السّامع، ولكلّ منهما الأثرُ نفسُه، وإن كانت الدّلالة الظّاهرة هي الاعتبار بقتل الذئب، غيرَ أنّه يقصد في المضمر تأكيد وحشية خصومه وسالبي حقوقه الاجتماعية، ومن ثَمَّ تأكيد بطشه بهم، واستحقاقهم أشد ألوان التّنكيل بما استأهلوه من صفات قميئة، وعليه يبني التّشبيهَ بالإيحاء على المبالغة، تهديدًا لكلّ ظالمٍ بأنّه سيغدو أضحوكة كما الذّئبُ النّافق.

واستعمل الشّاعر الاستعارة التّصريحية في قوله: (**مُنِيْتَ بِضِرْغَامٍ من الأسد الغلب**)، وهي صورة تقليدية جاهلية، مبنيّة على وظيفة المحاكاة، إذ تُعمِل الذّهنَ بمحاكاة جبروت الضّرغام الهَصُور. وهنا استدعاء حسّيّ تحاكي فيه صفاتُ المشبّه المحذوف (مالك) صفاتِ المشبه به (الأسد). ولعلّ حذف المشبه أوحى بأنّه عينُ المشبه به في بيان رسوخ الثّبات والشّجاعة، فإذا الشّاعر والأسدُ كلاهما واحدٌ، وعليه تغدو قوّةُ الذئب ومن شاكَهَهُ محقّرةً أمام قوة الشّاعر الأسَد.

وأتى بالتشبيه المجمل: (**والأَقْرَانُ كَالإِبِلِ الجُرْبِ**)، وهي كذلك صورة

(٤١) وهو ما يطابق قول ابن طباطبا (ت٣٢٢هـ) في أمثال هذه التّشبيهات: «فما كانَ منَ التّشبيهِ صادقًا قُلْتَ في وصفِه: كأنّه، أو قلْتَ: كَكَذَا، وما قاربَ الصّدقَ قُلْتَ فيه: تراهُ أو تخالُهُ أو يكَاد»، عيار الشّعر، ص٢٧.

تقليديّة جاهليّة، مبنيّة على التّقبيح، إذ إنّها تقوّي شعور الاحتقار بضعف جند الأمويين. وهنا يُبنى التّصويرُ على إخراج **ما لا يعرف بالبديهة (جرب الأقران) إلى ما يعرفُ بها**[٤٢] (جرب الإبل)، والجامع بين الأمرين معنويّ؛ وهو خسران الأنداد والتّنكيل بهم ووضاعتهم، وبهذا يكتمل المشهد التّصويريّ في الذّهن بأبعاده التّخييليّة والحسّيّة، بناءً على أنّ أجواء المعركة حالكة شديدة، يبرز فيها مالك فارسًا مُعْلَمًا منتصرًا.

٢-الصُّورُ الإيحائيَّة:

تفضُل الصّورُ الإيحائيّةُ الصّورَ الوصفيّة المباشرة؛ لأنّ الإيحاء أقدر على نقل الدّلالة والتّجربة. يقول أحمد دهمان: «فالوصفُ المباشر يُضعفُ الدّلالةَ، وهو دونَ الصّورِ الإيحائيّةِ الّتي تتراءى لنا خلفَ الحالةِ النّفسيّةِ للشّاعرِ، وضمنَ التّجربةِ الشّعريّةِ نفسِها»[٤٣]. فما يُدرَك في التّصوير لمحًا أبلغ ممّا يقدّمه التّصريح، وأبعد لذهن السّامع عن التّقريريّة المباشرة والملل.

وتبرز الصّور الإيحائيّة عادةً ضمن كلمات ذات طاقات إيحائيّة عالية؛ كالرّمز، والتّشخيص، والأسطورة، واللّفظة الجديدة في سياقها، بيد أنّ أبرزها في بائيّة مالك الرّمزُ والتّشخيص.

أمّا الرّمز فيبنى على الاقتضاب اللّفظيّ واتّساع المحمول الدّلاليّ، ومن

---

(٤٢) هذا وجه من وجوه التّشبيه تحدّث عنه أبو هلال العسكريّ، ومفادُ أمثاله: «إخراجُ ما لا يُعرف بالبديهة إلى ما يُعرَفُ بها، فمن هذا قوله عزّ وجل: ﴿وَجَنَّةٍ عَرْضُهَا السَّمَوَاتُ وَالْأَرْضُ﴾ [آل عمران: ١٣٣]؛ قد أخرج ما لا يعلم بالبديهة إلى ما يعلم بها، والجامع بين الأمرين العظم، والفائدة فيه التشويق إلى الجنة بحسن الصّفة»، العسكريّ، أبو هلال، كتاب الصّناعتين الكتابة والشّعر، ص٢٤١.

(٤٣) دهمان، الصّورة البلاغيّة عند عبد القاهر الجرجانيّ، ص١٤١.

صورته أنْ أتى **(الذّئب)** رمزًا للقوة التي بدّدها سيفُ الشّاعر، ومثّلَ إيحاءً بالمكر والمخاتلة التي يتعامل به الأمويّون مع هذا الفاتك وأمثاله، وبذا أشرَكَ مالكٌ السّامعَ في تجربته الانفعاليّة. ومن هنا كان وضوح دلالات الرّمز مرتبطًا على نَحو مباشر بوضوح معاني المواجهة المستمرّة، ومتّصلًا بما يُسمّى ثنائيّةَ (الشّعور والسّلوك)(٤٤)، تلك الّتي تَبرزُ في أنساق الصّراع بناءً على **الانفعالِ وردِّ الفِعلِ**، إذ إنّ الشّاعرَ منهمكٌ بالإخبارِ عن واقعه المرير بين أطباق المنايا بعيدًا عن الاستقرار، وما يقتنصُه من لحظاتِ صَفْوٍ خاطفةٍ فإنّه يقاسي فيها آلامَ الغُربةِ ولوعاتِ فراقِ الأهل، لكنّه يردُّ على مرارة الواقع بتأكيد فروسيّته المُرتبطةِ بالإيمان بذاته وبسيفه، ممّا يمثّلُ سعيًا إلى قهر الغُربة، وإرغام كلٍّ من دفع إليها؛ بالصّبر والفروسيّة معًا.

ويتحوّل **(الغضا)** في البائيّة إلى رمز مكانيّ يرتبط بالزّمانِ والحدَثِ، فالزّمانُ والمكانُ متلازمانِ. واكتفى الشاعر بذكر **(الغضا)** الذي مثل رمزًا للوحشة والبعد عن كلّ أنيس على الرّغم ممّا فيه من شجر وهَدَب، وتحوّل إلى مكان عامر بالوحوش عوضَ الأصحاب والرُّفقاء، فلوّن المكانَ بعاطفته، واستلب منهُ رمزيّة الحياة والماء والنّماء وسطَ الرّمال المُقفرة، ولعلّه المقصود لبيان خراب العلاقات بين الوالي ومن يسترعيه، وتأكيدًا لانحلال عروة الثّقة بين البشر، فلا يثقُ الشّاعرُ بأحد، وهو المُتحسِّب لكل صوت عليه، ولكلِّ هَيعةٍ وصَولة.

ومن أنساق الصّور الإيحائيّة التّشخيصُ، ويقوم على «نسبةِ صفاتِ

(٤٤) ينظر: دهمان، النّقدُ العربيُّ القديمُ: قضايا نظريّةٌ ودراساتٌ تطبيقيّة، ص٢٠٧.

البَشَرِ إلى أفكارٍ مُجرَّدةٍ، أو إلى أشياءَ لا تتّصفُ بالحياة»[٤٥]، كما في مخاطبة الشّاعر الذّئب وتهويله من عِظَم مشهد المقارعة: **(لَهَالَكَ ذِكْرِي)**، فملّكه مشاعرَ البَشَرِ، سعيًا إلى تحريكِ الحواسِّ والفِكْرِ معًا، فقد كانت هزيمةً كبيرةً لحقتِ الوحوش العاقلةَ وغيرَ العاقلة.

وساق مالكٌ التّخييل في تشكيل استعارة تشخيصية بقوله: **(بِأَبْيَضَ قَطَّاعٍ يُنَجِّي)**، فمنح السّيفَ صفاتِ شخوصٍ؛ كما لو أنّه عاقل يأتمر بأمر صاحبه، وينفعل بانفعالاته، وهو يشاركه الأهوال بكلّ جُرأة، وهدفه حمايتُه من المعاطب، وكأنّ صداقة إنسانيّةً تجمعهما.

٣-الخيال الحِسّيّ:

يؤكّد النّقدُ الأدبيُّ الحديثُ أهمّيّةَ ربطِ الصّورة بالخيال[٤٦]، فالجمع بينَ الحِسّيّ الواقعيّ والخياليّ في الذّهن يُفضي إلى التّأثير والإقناع، وإلى القدرة على جمع المتفرّقات ومقاربة المتباعدات.

ويبرز التّقديم الحسّيّ للمعنى بإثارة الشّاعر صورًا بصريّةً في ذهنِ المتلقّي؛ تستجلي أبعاد المشهد المأزوم، وهو ما كان بالانتقال من المعنوي إلى الحسي، ليلوّن المشهد بانفعالاته الذّاتيّة، فخصومه في الحسّ يتجرّعون طعم الموت: **(ولَسْتَ تَرَى إِلّا كَمِيًّا مُجَدَّلًا)**، ويلوكون مرارة التمرغ بالتراب: **(يَدَاهُ جَمِيْعًا تَنْبُتَانِ مِنَ التُّرْبِ)**، وتراهم في مجلى البصر يلوذون بالفرار: **(وآخَرَ يَهْوِي طَائِرَ القَلْبِ هَارِبًا)**، أما هو فمستمرّ في المشهد

(٤٥) وهبه، مجدي، والمهندس، كامل، معجم المصطلحات العربية في اللّغة والأدب، ص١٠٢. وينظر: أبو العدوس، يوسف، الاستعارة في النّقد الأدبيّ الحديث: الأبعاد المعرفيّة والجماليّة، ص٢٣٦.

(٤٦) ينظر: عصفور، جابر، الصّورة الفنّيّة في التّراث النّقديّ والبلاغيّ عند العرب، ص١٤.

البصري في إشهار المرهف ومشية المطيطاء: (**أَصُوْلُ بِذِي الزِّرَّيْنِ أَمْشِي عِرَضْنَةً**). وهنا يحمّل خطابه رسالةً إعلامية بما يدل على امتداد سطوته الحاضرة بلا انقطاع، ويعكس صوت الفخر بالقوة الأبقى والأمضى التي يتمتع بها دون سواه.

ويعرض مالكٌ صورة بصريّة للثّبات أمام قبح الموت وبراثنه: (**أَرَى المَوْت**)، بناءً على الإيحائيّة الّتي تركت للمستمع تجاوزَ الألفاظ بمعانيها المعجميّة إلى المعاني الإشاريّة، فجسّد الموتَ المُجرّدَ في مظهر مرئيّ مُخيف، تفرّ منه قلوبُ الرّجال، غيرَ أنّ الفاتك لا يحيدُ عنه: (**لا أنحاشُ عنهُ تكرُّمًا**)، بل يُقدم عليه بلا تردّد. وهنا مثّل التّصويرُ البصريُّ الوسيلةَ الأولى للتّأثيرِ والتّأثُّر؛ والتّعبيرِ عن المشهد الحَركيّ، وصولًا إلى نقل التّجربة بناءً على التّخييل والمحاكاة، لاستجلاء مشاهد المعركة بتفصيلاتها، إذ:«البصرُ أدقُّ الحواسّ حساسيّةً وتأثُّرًا بالواقعِ المُحيطِ، فعن طريقِ العينِ يكونُ الاحتكاكُ مباشرًا بموضوعِ التّجربةِ، بل إنَّ هذه أسبقُ الحواسِّ إلى إدراكِ هذا الواقع»(٤٧).

وعليه تتناغم عناصر صور الشاعر مع المعنى ومع نفسيَّته، وتصوّر موقفه من أطراف الصراع تصويرًا انفعاليًّا وجدانيًّا، بحيث يشارك المتلقّي الشّاعرَ مشاركةً حيَّةً في استشعار المعاني، وكأنها مرسومةٌ أمامه، ولاسيما أنها جاءت مطابقةً لمقتضى الحال.

٥-التّشكيل الإيقاعي:

يحرّك الإيقاعُ السّمعَ، ويشدُّ الانتباهَ، ويحرّك العاطفة والحِسّ، والإيقاع

(٤٧) كبّابه، وحيد صبحي، الصّورة الفنّيّة في شعرِ الطّائيّينِ بينَ الانفعالِ والحِسِّ، ص٩١.

الموسيقيّ المؤثّرُ ينتج من حسن اختيار أوزان الشّعر وقوافيه وأصواته وإيقاعاته، فالموسيقا «إذا كانت تُحيلُ اللّفظَ نغمًا يغذّي الحِسَّ والرُّوحَ، فالشّعرُ خفقةٌ مطربةٌ تعتمدُ الصّوتَ واللّحنَ في تغذيةِ المشاعرِ والنّفْس»(٤٨).

ويقترن الإيقاع بموضوع النّصّ، ويعبّرُ عن خَلَجات النّفس، وبمقدار مراعاة هذه الجوانب يُكتبُ للعمل الفنّيّ النّجاحُ والتّميّز.

ويلاحظ المتأمّل أنّ مالكًا استطاع أن يطوّع التّشكيل الإيقاعيّ على المستويين الخارجيّ والدّاخليّ للتّعبير عن تجربته وانفعاله، فكانت صادرةً عن رجْع صوته البطوليّ، وعن معاناته الدّاخليّة التي حاول إخفاءها، وإبراز الصّورة المعاكسة لها. ويمكن التّمثيل لتشكيلات الإيقاع في البائيّة كما يأتي:

١ - تشكيلات الإيقاع الخارجيّ:

هناك علاقةٌ وشيجةٌ بينَ الأوزان الشّعريّة وعاطفة الشّاعر، إذ يتخيّر الشّاعرُ من البحور ما وافقَ حالتَه الشّعوريّة، الأمرُ الّذي ما يزالُ موضعَ خلاف بين القدماء(٤٩) والمُحدثينَ في معرفة تبعيّة كلّ منهما للآخر: تبعيّة الحالة الشعورية للوزن، أو تبعيّة الوزن العروضيّ للعاطفة. وهنا: «نستطيعُ ونحنُ مطمئنّونَ أنْ نقرّر أنَّ الشّاعرَ في حالة اليأس والجزع يتخيّرُ عادةً وزنًا طويلًا كثيرَ المقاطع، يصبُّ فيهِ من أشجانه ما ينفّسُ عن حزنه وجزعه، فإذا قيلَ الشّعرُ وقتَ المصيبة والهلعِ تأثّرَ بالانفعالِ النّفسيّ، وتطلَّبَ بحرًا

(٤٨) نافع، عبد الفتّاح صالح، عضويّة الموسيقا في النّصّ الشّعريّ، ص٥.

(٤٩) يغلّب كلٌّ من ابن طباطبا والعسكريّ وجوبَ ربط القافية بموضوع القصيدة، والإعداد المسبق لبناء الشّعر على القافية المحدّدة، ينظر: ابن طباطبا، عيار الشّعر، ص١٣٣، والعسكري، كتاب الصّناعتين الكتابة والشّعر، ص١٣٨-١٣٩.

قصيرًا، يتلاءمُ وسرعةَ التّنفّسِ وازدياد النّبضات القلبيّة»[٥٠].

والقصيدة هنا من البحر الطويل، وهو المرتبط بالنَّفَس الحماسيّ، والمقصود للتّعبير عن القوّةِ المصحوبةِ بالتّمرُّدِ على الزّمانِ والواقع، فضلًا عن أنّ النّظام الإيقاعيَّ الخارجيَّ للبيت المبنيِّ على تفعيلات هذا البحر يتناسب والجمعَ بين بهاءِ المعنى وقوّةِ التّأليف ورصانتِه، وهو ما يعبّر عنه حازمٌ القرطاجنّيُّ(ت٦٨٤هـ) بقوله: «فالعروضُ الطّويلُ تجدُ فيه أبدًا بهاءً وقُوّة»[٥١]، وعلى هذا يرتبط الإيقاع بمراد الشّاعر في أن يظهر بمظهر القويّ المتماسك.

ويختمُ الشّاعرُ قافيةَ القصيدة برويّ الباء المكسورة، وهي حرف شفوي يناسب مقام وصف الوقائع والإخبار عنها، ويناسب مزاوجة القوافي بالتّنغيم ذي الجَرْس القوي، غير أنّ الصّوتَ المُوزَّعَ على التّراكيب ينخفض عند الرَّوي المكسور، ولعلّه ينقل جانبًا من مكنونات رهبته الخفيّة من مواجهة من يراهم وحوشًا. وعليه يكون لاختيارِ القافية أثرٌ مهمٌّ في بناء الشّعر، ويتبع الاختيارُ في كثير من الأحايينِ تقلُّباتِ العاطفة، حين تطرق أصواتُ حروفها، ولا سيّما الرّويُّ، السّمعَ بنقراتٍ مُنتظمةٍ تَعكس نغماتُها عاطفةَ الشّاعرِ، وتُحفّزُ المتلقّي[٥٢].

ولعلّ للإطلاق أثرًا في إبراز قوة الشاعر الضّاربة التي لا يحجبها قيد، فالصوت يمثِّل الإحساسَ، ويجعل السّامع يتمثّل المعنى على نحو مباشر.

٢- تشكيلات الإيقاع الدّاخليّ:

(٥٠) أنيس، إبراهيم، موسيقا الشّعر العربيّ، ص١٧٧.

(٥١) القرطاجنّيّ، حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء: ص٢٤١.

(٥٢) ينظر: أنيس، إبراهيم، موسيقا الشّعر العربيّ، ٢٤٦.

تتنوّع مصادر الإيقاع الداخلي (الموسيقا الدّاخليّة) في القصيدة بتنوّع الأساليب اللّغويّة، وهو ما يرتبط باختيار الألفاظ والتّراكيب والمعاني، والأساليب التّعبيريّة الموحية، لأنّ هناك: «علاقةً كبرى بينَ عمليّةِ الاختيارِ والموسيقا، حيثُ الوقوعُ على الألفاظِ الدّالّةِ الموحيةِ المناسبةِ ذاتِ الوقْعِ الصّوتيّ المُنبِّهِ هو هبةٌ لا يُوهبُها إلّا من يتمتّعُ بحساسيةٍ مُرهفةٍ في الاختيار»(٥٣).

وعليه تحقّق التّنغيم بتكرار أساليب النّداء: (**أذئب الغضا، يا ذئب**)؛ تأكيدًا لثنائيّة الهزيمة والانتصار. ومن مصادر التّنغيم الدّاخليّ إيقاع تكرار أسلوب الشّرط غير الجازم: (**لو كنتَ شَاهِدًا لهالك ذكري**)، (**وَلو شِئْتُ لَم أَرْكَبْ عَلى المَرْكَبِ الصَّعْبِ**)، إثباتًا لامتلاكِ القدرةِ على خوض الحروب وامتلاك زمام المبادرة فيها.

وكان لتكرار الصّيغ الاشتقاقيّة: (**زجرتك، تنزجر**)، (**أركب، المَركب**)، (**أَبَتْ، أَبِيَّةً**) أثرٌ في بناء التّنغيم على وحدات إيقاعيّة متماثلة، لها ترجيعات صوتيّة قويّة الجَرْس، تشدّ الانتباه لترسيخ حضور الأعزّ المنتصر (مالك)، وهيمنته على الأذلّ المهزوم (جند بني أمية وأمثالهم).

ويبدو أنّ الشّاعر لم يفتتح بالتّصريع الذي كثيرًا ما يفتتح به الشّعراء الأقدمون. ولعلّ الأمر راجع إلى انزياح داخليّ مُضمَر، يرتبط بثورة مالك على الأعراف المعهودة، والنُّظُم الاجتماعيّة والسّياسيّة السّائدة زمنئذٍ، كما لو أنّه أعلنها ثورةً عامّةً، ثورةً في الفِكر، وبناء الشِّعر، والانفعال، والرّؤيا.

ولو نظرنا إلى تنويع الحروف، لرأينا الشّاعر يثقل القصيدة بحرف (الرّاء)، إذ لم يخلُ منه بيت، ومجموع تكراره ضمن اثني عشر بيتًا ثمانٍ وثلاثون مرّةً، وعادةً ما يرتبط حرف الرّاء بتفخيم المواقف البطوليّة

(٥٣) أنيس، إبراهيم، موسيقا الشّعر العربيّ، ص٧.

والحماسيّة، ويكثرُ في وصف المعارك ومعامعها[٥٤]، وهو المقصودُ هنا لإعلاء نبرة الخطابِ الشّعريّ وتفخيمه، حتّى يَبْرُزَ الشّاعرُ في مظهرِ القويّ أمامَ مُناوئيه، إذ جعلَ الصّوتَ المُوزَّعَ على التّراكيب يرتفعُ صعودًا، وهو المُسخَّرُ لقمع ألسنة الخصوم وأسنّتهم.

سابعًا - الخاتمةُ وأبرزُ النّتائج:

سعى هذا البحثُ الموسومُ بعنوانِ: (**التَّشكِيلُ الشِّعرِيُّ في بائيّةِ مالكِ بنِ الرَّيبِ بينَ الصّنعةِ والرُّؤيا**) إلى دراسةِ التّشكيلِ اللّغويِّ في القصيدةِ، وما فيه من تأثُّرٍ بتشعُّبِ الاتّجاهاتِ السّياسيّةِ والعَقَديّةِ والعقليّةِ في العصر الأمويِّ، فضلًا عن بيانِ ما ضمّه من دَفَقاتِ العاطفةِ والحماسةِ. وقد خَلَصَ البحثُ إلى مجموعةٍ منَ النّتائج، ومنها ما يأتي:

١- حملت الحِواريّةُ في بائيّةِ مالكِ بنِ الرَّيبِ ملامحَ عصرٍ جديدٍ، تنوّعت فيه الرّؤى السّياسيّةُ والفِكريّةُ، فقد جمعت تشكيلاتُها اللّغويّةُ تَعالُقاتٍ لفظيّةً ودلاليَّةً وتصويريّةً وإيقاعيّةً، نقلتِ الدُّفقةَ العاطفيّةَ، والرّؤيا الإشاريّةَ، وحقّقتِ الإقناعَ والتّأثير.

٢- جاءتِ الصّورةُ التي يقتلُ فيها مالكٌ الذّئبَ جديدةً، بعد أن بناها على الأنساقِ الإيحائيّةِ للمعادلِ الموضوعيِّ، وما ارتبط به التّشكيلُ الشّعريُّ من القَصَصِ الملحميِّ المبنيِّ على التّحفيزِ الفكريِّ، والعاطفيِّ، والتّشويقِ الذي حقّقَ الاتّساقَ النَّصِّيَّ، وعبّرَ عن صورةِ النّصِّ الكلّيّة.

٣- برزَ التّجديدُ الفنّيُّ في البائيّةِ بالتّمرّدِ الضِّمنيِّ على الوَقفةِ الطّلليّةِ

(٥٤) ينظر: المحاسني، زكي، شعر الحرب في أدب العرب في العصرين الأمويّ والعبّاسيّ إلى عهد سيف الدّولة، ص٩٩.

ورسومها التّصويريّةِ؛ بعد تجاوزِ المطلع التّقليديِّ إلى مخاطبةِ الذّئبِ، ممّا يُمثّلُ معادلًا موضوعيًّا للانفعال، وللصّراع المستمرّ بين ثنائيّةِ البقاءِ والزّوال.

٤- نحا الشّاعرُ نَحو الصّنعةِ لا الطّبعِ في إيجازٍ وإنجازٍ؛ بناءً على الإكثارِ من الألفاظِ الجاهليّةِ البدويّةِ، وتغليبِ الجزالةِ على السّهولةِ، والحروفِ المجهورةِ على المهموسةِ، فضلًا عن التّحوّلاتِ البنائيّةِ التّي مثّلت تشكيلاتٍ لفظيّةً بارزةً ومتداخلةً في الالتفاتِ، وكذلك العنايةُ بأساليبِ الشّرطِ المُفضيةِ إلى بيان الجزاءِ والنّتيجة.

٥- جاءتِ الصّورُ البيانيّةُ والإيحائيّةُ وما فيها من رموزٍ تقليديّةً جاهليّةً في مبناها، لكنّها كانت في معناها مرتبطةً بعصرِها الجديدِ، ومبنيّةً في المحمولِ الدّلاليِّ على الإيحاءِ، ونقلِ التّجربةِ بالتّلميحِ لا التّصريح.

٦- استطاعَ الشّاعرُ أنْ يُطوّعَ التّشكيلَ الإيقاعيَّ على المستويينِ الخارجيِّ والدّاخليِّ للتّعبير عن تجربتِهِ ضمنَ انفعالاتٍ موقفيّةٍ حِيْنيّةٍ، فكانت صادرةً عن رجْعِ صوتِهِ البطوليِّ، وعن معاناتِهِ الدّاخليّةِ الّتي حاولَ إخفاءَها، وإبرازَ الصّورةِ المقابلةِ لها.

* * *

المصادر والمراجع

- **القرآن الكريم.**
- ابن الأثير، ضياء الدّين نصر الله بن محمّد بن محمّد بن عبد الكريم الموصلّيّ (ت٦٣٧هـ)، (د.ت)، المثَل السّائر في أدب الكاتب والشّاعر، تح:

محمّد محيي الدّين عبد الحميد، مطبعة مصطفى البابيّ الحلبيّ، مصر.
- ابن الريب، مالك، (د.ت)، ديوان مالك بن الريب حياته وشعره، تح: نوري حمودي القيسي، مستل من مجلة معهد المخطوطات العربية، مج:١٥.
- ابن طَبَاطبَا، محمّد بن أحمد العلويّ (ت٣٢٢هـ)، (٢٠٠٥م)، عيار الشّعر، تح: عبّاس عبد السّتّار، مراجعة: نعيم زرزور، (ط٢)، دار الكتب العلميّة، بيروت.
- ابن منظور، محمّد بن مكرم بن عليّ الأنصاريّ(ت٧١١هـ)، (١٤١٤هـ)، لسان العرب، (ط٣)، دار صادر، بيروت.
- ابن هشام، جمال الدين أبو محمد عبد الله بن يوسف الأنصاري، (١٩٨٥م)، مغني اللّبيب عن كتب الأعاريب، تح: مازن المبارك ومحمد علي حمد الله، (ط٦)، دار الفكر، بيروت.
- الأسدي، الكميت، (٢٠٠٠م)، ديوان الكميت بن زيد الأسدي: تح: محمّد نبيل طريفيّ، دار صادر، بيروت.
- الأصفهانيّ، أبو الفرج عليّ بنُ الحسين (ت٣٥٦هـ)، (٢٠٠٨م)، الأغاني، تح: إحسان عبّاس وإبراهيم السّعّافين وبكر عبّاس، (ط٣)، دار صادر، بيروت.
- البغداديّ، عبد القادر بن عمر (ت١٠٩٣هـ)، (١٩٩٧م)، خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، تح: عبد السّلام هارون، (ط٤)، مكتبة الخانجي، القاهرة.
- الجاحظ، عمرو بن بحر (ت٢٥٥هـ)، (١٩٦٩م)، البيان والتّبيين، تح: عبد السّلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة.
- الجرجانيّ، عبد القاهر بن عبد الرّحمن بن محمّد (ت٤٧١هـ):

أ- (١٩٨٨م)، أسرار البلاغة في علم البيان، علَّقَ حواشيَه: محمّد رشيد رضا، دار الكتب العلميّة، بيروت.

ب- (١٩٩٥م)، دلائل الإعجاز، تح: محمّد ألتونجيّ ، دار الكتاب العربيّ، بيروت.

- العسكريّ، أبو هلال الحسن بن عبد الله (ت بعد٣٩٥هـ)، (١٩٥٢م)، كتاب الصّناعتين الكتابة والشّعر، تح: عليّ محمّد البجاويّ ومحمّد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربيّة، مصر.
- الفرزدق، (١٩٨٧م)، ديوان الفرزدق، شرحه وضبطه وقدّم له: علي فاعور، دار الكتب العلميّة، بيروت.
- القرطاجنّيّ، أبو الحسن حازم (ت٦٨٤هـ)، (٢٠٠٨م)، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمّد الحبيب ابن الخوجة، الدّار العربيّة للكتاب، تونس.
- القيروانيّ، الحسن بن رشيق الأزديّ (ت٤٥٦هـ)، (١٩٨١م)، العمدة في محاسن الشّعر وآدابِه ونقده، تح: محمّد محيي الدّين عبد الحميد، (ط٥)، دار الجليل، بيروت.
- المَرْزُبانيّ، أبو عبيد الله محمّد بن عمران بن موسى (ت٣٨٤هـ)، (٢٠٠٥م)، معجم الشّعراء، تح: فاروق اسْليم، دار صادر، بيروت.
- النيسابوري، أحمد بن محمد الميداني، (د.ت)، مجمع الأمثال، تح: محمد محيى الدين عبد الحميد، دار المعرفة، بيروت.

- فِهرِسُ المراجع

- أبو العدوس، يوسف، (١٩٩٧م)، الاستعارة في النّقد الأدبيّ الحديث الأبعاد المعرفيّة والجماليّة، الأهليّة للنّشر والتّوزيع، عمان.

- أنيس، إبراهيم، (د.ت)، الأصوات اللّغويّة، مكتبة نهضة مصر ومطبعتها، مصر.
- بكار، يوسف حسين، (١٩٨٢م)، بناء القصيدة في النّقد العربيّ القديم في ضوء النّقد الحديث، (ط٢)، دار الأندلس، بيروت.
- الخطيب، حسام، (١٩٧٣م)، أبحاث نقديّة مقارنة، دار الفكر، بيروت.
- دهمان، أحمد علي،
  أ- (٢٠٠٠م)، الصّورة البلاغيّة عند عبد القاهر الجرجانيّ منهجًا وتطبيقًا، (ط٢)، منشورات وزارة الثّقافة، دمشق.
  ب- (٢٠٠٢-٢٠٠٣م)، النّقدُ العربيُّ القديمُ - قضايا نظريّةٌ ودراساتٌ تطبيقيّة، جامعة البعث، كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، مديريّة الكتب والمطبوعات.
- روميّة، وهب، (١٩٩٧م)، بنية القصيدة العربيّة حتى نهاية العصر الأمويّ قصيدة المدح نموذجًا، دار سعد الدّين، دمشق.
- السّامرّائيّ، إبراهيم، (١٩٨٣م)، الفعل زمانُه وأبنيتُه، (ط٣)، مؤسّسة الرّسالة، بيروت.
- صليبا، جميل، (د.ت)، المعجم الفلسفيّ، دار الكتاب اللّبنانيّ، بيروت.
- ضيف، شوقي:
  أ- (١٩٨٨-١٩٨٩م)، التّطوّر والتّجديد في الشّعر الأمويّ، مديريّة الكتب والمطبوعات، حمص.
  ب- (د.ت)، الفنّ ومذاهبه في الشّعر العربيّ، (ط١١)، دار المعارف، القاهرة.
- الطّرابلسيّ، محمّد الهادي، (١٩٨١م)، خصائص الأسلوب في

الشّوقيّات، منشورات الجامعة التّونسيّة، تونس.
- عبّاس، إحسان، (د.ت)، فنّ الشّعر، (ط٣)، دار الثّقافة، بيروت.
- عبد الرّحمن، عفيف، (١٩٨٤م)، الشّعر وأيّام العرب في العصر الجاهليّ، دار الأندلس، بيروت.
- عُصفور، جابر أحمد، (١٩٩٢م)، الصّورة الفنّيّة في التّراث النّقديّ والبلاغيّ عند العرب، (ط٣)، المركز الثّقافيّ العربيّ، المغرب.
- كبّابه، وحيد صبحي، (١٩٩٩م)، الصّورة الفنّيّة في شعرِ الطّائيّينِ بينَ الانفعالِ والحِسِّ، اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق.
- المحاسني، زكي، (١٩٦١م)، شعر الحرب في أدب العرب في العصرين الأمويّ والعبّاسيّ إلى عهد سيف الدّولة، دار المعارف، مصر.
- مواسة، خديجة، (٢٠١٢م)، سيميائيَّة الموت في رثاء النفس: مالك بن الريب نموذجًا، رسالة ماجستير، جامعة أم البواقي، الجزائر.
- ناصف، مصطفى، (١٩٨٧م)، قراءة ثانية لشعرنا القديم، (ط٢)، دار الأندلس.
- نافع، عبد الفتّاح صالح، (١٩٨٥م)، عضويّة الموسيقا في النّصّ الشّعريّ، مكتبة المنار، الأردن، الزّرقاء.
- وادي، طه، (١٩٨٩م)، جماليّات القصيدة العربيّة المعاصِرة، (ط٢)، مطبعة دار المعارف، مصر، القاهرة.
- وهبه، مجدي، والمهندس، كامل، (١٩٨٤م)، معجم المصطلحات العربية في اللّغة والأدب، (ط٢)، مكتبة لبنان، بيروت.
- يحيى، محمَّد، (٢٠٠٨م)، سمات الأسلوب في مرثية مالك بن الريب، ماجستير، جامعة بسكرة، الجزائر.

- **الدّوريّات**

- رومية، وهب، (آذار-مارس ١٩٩٦م)، شعرنا القديم والنقد الجديد، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، (عدد: ٢٠٧).
- السبيل، عبد العزيز، (١٩٩٨م)، ثنائيَّة النص - قراءة في رثائيَّة مالك بن الريب، مجلة عالم الفكر، (عدد:١).
- السراقبي، وليد، (٢٠١٢م)، رثاء النفس بين مالك بن الريب وعبد المعين الملّوحي، دراسة أسلوبيَّة تناصيَّة، مجلة التّراث العربي، مج: ٣١، (عدد: ١٢٧).
- سليكي، خالد، (محرّم١٤٢٣هـ، مارس٢٠٠٢م)، التّراث والخطاب، مجلّة جذور، النّادي الأدبيّ والثّقافيّ، جدّة، (مج:٤، ج:٨).
- عوده، علاء عبد العزيز، (٢٠١٩م)، ديسمبر، التجديد الفني في نماذج من شعر الأخطل ومالك بن الرّيب، مجلة جيل البحث العلمي، مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية، (عدد: ٥٧).
- القرني، عقيلة محمد، (سبتمبر ٢٠٢٠م)، تجربة الموت والغربة في يائيَّة مالك بن الريب - دراسة في أدوات التشكيل الفني، المجلة العربية للعلوم ونشر الأبحاث، مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية، مجلد: ٤، (عدد: ٩).
- نصور، أزدشير هيثم، (شتاء-ربيع ٢٠٢٤م)، نسقيّة الرّثاء في يائيّة مالك بن الرَّيب، مجلة التراث العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (عدد: ١٧٢-١٧٣).

* * *