الرؤية والبناء: قراءة في لامية مسلم بن الوليد

منذر ذيب كفافي

قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، جامعة الملك سعود
الرياض، المملكة العربية السعودية

الملخص

درس البحث لامية مسلم بن الوليد المدحية التي تتصف بتعدد موضوعاتها وصورها وأساليبها البنائية والتركيبية، في محاولة جادة للكشف عن الصلة التي تربط هذه المكونات التي تتألف منها القصيدة.

معرجًا –البحث– في الوقت ذاته على الكيفية التي لجأ إليها الشاعر من أجل إيضاح رؤيته فيها، والأسلوب الذي اتبعه في بنائها من أجل إيصال هذه الرؤية (الفكرة) إلى المتلقي، وذلك لأن الأسلوب له دوره في الكشف عن رؤية الشاعر وأفكاره وصوره.

الكلمات المفتاحية: الشعر العربي، قصائد المدح.

المقدمة

قبل أن ندلف إلى تحليل هذه القصيدة يمكن أن نقف قليلاً عند تحديد جوها وتحديد هوية المخاطب فيها، حيث إن معرفة هذه الأمور تعد معينًا مهمًّا على فهم القصيدة وتحليلها، ومعرفة المستوى الدلالي الخاص بها.

فقد نظم مسلم بن الوليد قصيدته اللامية المشهورة ذات الأبيات التسعة والسبعين في مدح القائد المسلم يزيد بن مزيد الشيباني، وفيها يتحدث عن انتصاراته وحروبه مع الأعداء، وقد نال الشاعر عليها مائة ألف درهم، إذ أعطاه يزيد خمسين ألفًا مختارًا، ثم أعطاه خمسين ألفًا أخرى بأمر الرشيد[1].

وتجدر الإشارة إلى أن قائل هذه القصيدة كان فيما زعموا أول من قال الشعر المعروف بالبديع، وهو أول من عقد المعاني اللطيفة واستخرجها[2].

ويرى الباحث أن الإشارة إلى مثل هذه المعلومات هنا ضرورة لا بد منها، وذلكم أن هذا المذهب الذي ارتضاه لنفسه يتمثل تمثلاً واضحًا في القصيدة، ويعترف الباحث بأن هذا الأمر قد لفت نظره إليها، مع العلم بأنه ليس القصد في هذا التحليل لهذه القصيدة بأن نأتي على جميع الصيغ البديعية التي استخدمها الشاعر فيها، فإن ذلك من الصعوبة بمكان نظرًا لطول القصيدة، وكثرة مثل هذه المحسنات فيها، وحتى لا نكرر الحديث عن جوانب معينة غير مرة، وإنما القصد أن نأتي على جزء كبير منها.

والحقيقة أن القراءة المتأملة تكشف كثيرًا من قضايا هذه القصيدة، والحق أن مسلمًا كان بارعًا من حيث الغاية التي دفعته إلى نظمها أولاً، ومن حيث الوسائل والتقنيات التي وظفها لتحقيق هذه الغاية.

والقصيدة على الرغم من عدد أبياتها الكثير نسبيًّا فإنها تشكل بناءً محكمًا متكاملاً متماسكًا، حيث يشعر المتلقي أن الشاعر حقق على المستوى الشعري الدلالي والمستوى النفسي ما كان يسعى إليه.

ويمكن أن نتناول القصيدة من خلال شريحتين هما:

الشريحة الأولى: مقدمة في الشكوى (الأبيات 1 – 14).

الشريحة الثانية: مدح القائد يزيد بن مزيد (الأبيات 15 – 79).

حيث تبدأ بالحديث عن التحوّل من الزمن الماضي وهو زمن الشباب والقوة، وتنتهي بالزمن الحاضر، وأرى من المناسب أن أثبت الأبيات هنا[3]:

1- أجْررتُ حبلَ خليعٍ في الصِّبا غزلِ
وشمَّرتْ همَمُ العُذّال في العَذلِ

(1) انظر مناسبة القصيدة بشيء من التفصيل عند: ابن الوليد، ديوان مسلم بن الوليد.

(2) ابن المعتز، طبقات الشعراء، ص 523، وابن قتيبة، الشعر والشعراء، ص 283.

(3) ابن الوليد، ديوان مسلم بن الوليد، ص ص 1–4. أجررت: مهلتُ، والطموح: المرتفعة، ومختبلاً: مخبولاً، وعاصي العزاء: تصبّر، ولم تخل: لم تظهر بي، وسكرة الغزل: الصبا، وجرم الحوادث: ذنبها، وبيضة الحجل: يريد جارية مثل بيضة النعام في لونها، وراقدة: غافلة

2- هاجَ البكاء على العيْن الطموح هَوىً
مُفـرَّقٌ بيـن تـوْديع ومُحـتملِ
3- كيفَ السُّلـوُّ لقلـبٍ راح مُخْتبـلاً
يهْذى بصاحـبِ قلـبٍ غـيرِ مُختبـلِ
4- عـاصي العـزاءَ غَـداة البَيْن مُنهمـلٌ
مـن الدُّمـوع جَـرى في إثْـرِ مُنْهمـلِ
5- لـولا مُـداراةُ دمْعِ العـيْن لانكشفت
منّـي سرائـرُ لم تظهـرْ ولم تُخَـلِ
6- أمـا كـفى البيْـن أنْ أُرْمـى بأسهُمه
حتـى رمـاني بلحْـظِ الأعْيَن النُّجُلِ
7- ممَّا جَنى لي وإنْ كانت مُنىً صدَقت
صَبابـةً خُـلَسُ التَّسليـمِ بالمُقـلِ
8- ماذا عـلى الـدَّهر لـوْ لانتْ عَريكتهُ
وَرد في الـرَّأس مِنّـي سكْرة الغَـزلِ
9- جُرْم الحوادثِ عِندي أنّها اخْتلَسَتْ
مـنّي بـناتِ غـذاءِ الكـرْمِ والكلَـلِ
10- ورُبَّ يـومٍ مـن اللّـذاتِ مُحْتضرٍ
قصَّرْتـهُ بلقـاءِ الـراحِ والخُلَـلِ
11- وليْلـةٍ خُلِـسَتْ للعيْـن مِن سِنة
هَتكْتُ فيها الصِّبا عنْ بيْضةِ الحَجلِ
12- قدْ كانَ دهْري وما بي اليومَ مِن كِبَرٍ
شُرْبَ المُدام وعـزْفَ القيْنَة العُطُـلِ
13- إذا شكَـوتُ إليْهـا الحُبّ خفَّرهَا
شكْوايَ فاحْمرَّ خـدَّاها مـن الخَـجَلِ
14- كمْ قدْ قطعْـتُ وعيْـنُ الدَّهر راقدة
أيّامَـهُ بالصِّـبا في اللّهْـو والجَـذَلِ

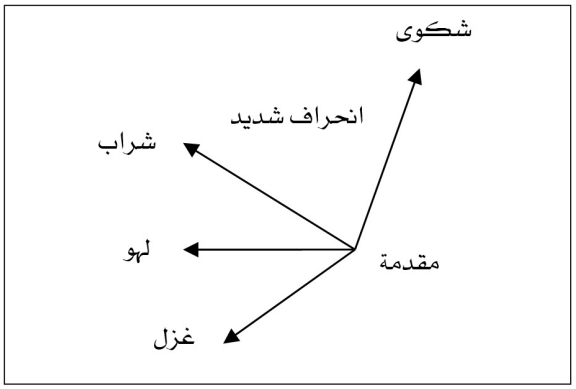
فالزمـن المـاضي يتجـلى في قولـه في البيـت الأول: (أجـررت حبـل خليـع في الصبـا غـزل)، كنايـة عـن تماديـه في اللهـو والغـزل، وتنتهـي في الزمـن الحـاضر في قولـه في البيـت الثـاني عـشر (ومـا بي اليـوم مـن كـبر)، وذلـك أن الشـاعر في بدايـة حياتـه أنِسَ بزمـن واسـتمتع بـه، لذلـك وصـف بأنـه صريـع الغـواني، وقـد عـبر عـن مسـلكه فيـه بأبيـات الخمـر والغـزل، ثـم لمـا تقـدم بـه العمـر أخـذ يتأسـى عـلى ماضيـه، ويشـكو الدهـر الـذي قسـا عليـه وحرمـه اللـذات.

فهـو هنـا اسـتطاع أن يجعـل هـذه القصيـدة قسـمة بـين الأنـا والآخـر، فهـو في المقدمـة تحـدث عـن ذاتـه وأصالتهـا، وذلـك عندمـا تحـدث عـن الخمـر والغـزل واللهـو، وإن كان الغـرض مـن القصيـدة مـدح قائـد مسـلم، فقـد أفسـح الشـاعر المجـال لنفسـه بالظهـور حتـى في أشـد المواقـف غيريـة (المديـح)، فاسـتطاع بذلـك المزاوجـة بـين المـوروث والمسـتحدث[1].

وتُظهـر الأبيـات السـابقة تناقضًـا بـين صورتـين: الصـورة الأولى حيـث يـردُّ تخليـه عـن الخمـر والغـزل إلى توبـة صادقـة وليـس إلى الكـبر والدهـر، ثـم نـراه يعـود في صـورة أخـرى لينسـب تخليـه عـن ذلـك إلى الدهـر.

فيبـدو الشـاعر متحيرًا في تحديـد السـبب في تخليـه عـن لهـوه وغزلـه وشرابـه، هـل كان التوبـة أم الدهـر؟ ولا شـك أنـه لا يجهـل الحقيقـة، ولكـن سـبب هـذه الحـيرة هـو أملـه في أن تعـود تلـك الأيـام بـما فيهـا مـن الـراح، والندمـاء، وشرب المـدام، وعـزف القينـة العطـل، وبنـات غـذاء الكـرم والكلـل، وسـكرة الغـزل.

وقـد يظـن الـدارس أن الشـاعر قـد وقـع في تناقـض في البيتـين الرابـع والخامـس، فهـو يتحـدث بدايـة عـن حزنـه لفـراق الأحبـة، وأنـه قـد سـال دمعـه لذلـك، وفي البيـت الـذي يليـه يشـير إلى عكـس ذلـك، والحقيقـة أنـه لا تناقـض في ذلـك، فهـو قـد بـكا في خلائـه، وأمسـك عنـد مشـاهدة الرقبـاء وهـم أوليـاء الأحبـة، ولعـل اسـتخدامه حـرف العـين أربـع مـرات في البيـت الرابـع وهـو حـرف (صـوت) مجهـور حلقـي شـديد دلالـة عـلى شـدة حزنـه عـلى فـراق الأحبـة، فتوافـق اسـتخدامه لهـذا الصـوت مـع موقفـه النفسـي الشـديد. ويمكـن أن نحـدد العلاقـة بـين مقدمـة القصيـدة وذات الشـاعر وأصالتهـا وفقًـا للشـكل رقـم (1).

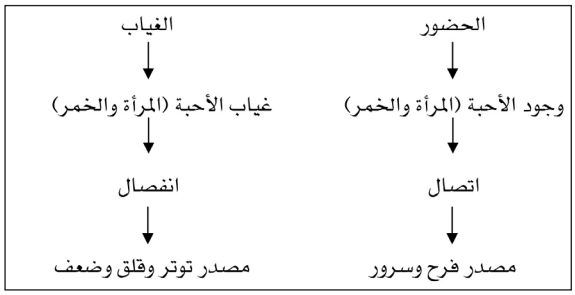


شكل (1): العلاقة بين مقدمة القصيدة وذات الشاعر وأصالتها

(1) التطاوي، النظرية والتجربة عند أعلام الشعر العباسي، ص 64 وما بعدها.

ويلحظ أن الشاعر في هذه المقدمة قد أكثر من استخدام الصور الفنية، فالدهر تلين عريكته (البيت 8)، والحوادث التي تختلس (البيت 9)، ولقاء الراح والخلل (البيت 10)، وعين الدهر راقدة (البيت 14)، وكلها صور مستمدة من البيئة البدوية التي كان الشاعر يحيا فيها، وهذا كله يظهر قدرة الصورة الشعرية على إدخال عدد كبير من العناصر المتنوعة داخل نسيج التجربة الشعرية[1]؛ فمثل هذه الصور وغيرها يدل على أثر الزمان في نفس الشاعر وأثره في ابتعاده عن الأشياء التي يحبها (المرأة والخمر).

فهو هنا يتحرك ضمن أفق متنام متوتر، فلم يجد منجاة من ذلك إلا أن يوازن بين زمنه الضعيف المحزن، وبين استعادته للزمن الماضي الذي يمثل شبابه وفرحه، وبإمكاننا بلورة هذه العلاقة في الشكل رقم (2).



شكل (2): الموازنة بين زمن الحضور والغياب

وقد تجلت هذه الشكوى من الدهر في هذه المقدمة من خلال استخدامه لأسلوب الاستفهام كما في قوله: كيف السلو؟ (البيت 3)، وقوله: أما كفى البين؟ (البيت السادس)، وقوله: ماذا على الدهر؟ (البيت 8)، والاستفهام هنا مجازي لا يطلب جوابًا، وهو يعبر عن الإحساس بالفقدان، لأنه سؤال يطلب به حصول التصور مجازًا لما لم يعد له تصور معلوم، لذلك فهو يطرح مثل هذه الاستفهامات في مقدمة القصيدة لتوحي بالحيرة والتردد اللذين هو عليهما، وهو لا يدري ماذا يفعل إزاء هذا القلب المدمر؟ فكانت هذه الاستفهامات أشبه بالنفثات التي استطاعت أن تبين للمتلقي مدى الحزن الذي يخيم على كل شيء في نفس الشاعر.

ولعل الشاعر هنا أحس بالزمن والدهر وقدرته على إنهاء الوجود الإنساني، لأنه ذو قوة فاعلة تستطيع إنهاء رحلة الحياة[2].

وقد استخدم الشاعر في مطلع القصيدة أسلوب التصريع[3]، ويحقق استخدامه هنا في المطلع تناسقًا في البنية الشعرية فيجعل ألفاظ القصيدة أشد تماسكًا، ويساهم في موسيقى البيت مما يحسن موقعه في السماع.

وقد ورد عند النقاد القدماء أن الشاعر الجيد يلجأ إلى التصريع خدمة لبنية الشعر القائمة على التسجيع والتقفية[4]، والشاعر هنا صرع بين كلمتي (غزل والعذل)، فيشير بداية إلى الغزل ودوره في حياته والتعبير عن ذاته، وبعد ذلك يشير إلى أثر اللوم والعذل في نفسه نتيجة لهذا الغزل واللهو، فربط بين الفكرتين من خلال هذا الأسلوب وهو التصريع.

ومن الظواهر الأسلوبية التي استخدمها الشاعر في هذه المقدمة -وتتكرر في معظم أبيات القصيدة- ظاهرة التجنيس، وهو تكرار على المستوى الصوتي والدلالي؛ حيث يعاد اللفظ مرة ثانية مع فارق في الدلالة، وقد احتل الجناس مكانة عظيمة في شعره كما في قوله في المقدمة: العذال والعذل (البيت 1)، وقوله: مختبلاً وغير مختبل (البيت 3)، وقوله: منهمل ومنهمل (البيت 4)، وقوله: أرمي ورماني (البيت 6)، وقوله: شكوت، وشكواي (البيت 13).

ويمكن القول: إن القرابة الصوتية بين الأصوات التي تشكل لفظي الجناس تساهم إلى حدٍ كبير في إثراء الصلة الدلالية للفظي الجناس، وتقلص مساحة الاختلاف بين الحرفين المختلفين في لفظي الجناس[5].

وقد يعمد الشاعر إلى ظاهرة الترداد الصوتي لبعض الحروف، وللصوت أهمية بالغة في دراسة

(1) رتشاردز، مبادئ النقد الأدبي، ص 130، وانظر حول دور الصورة الشعرية في بناء النص عند: القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 89. والعسكري، كتاب الصناعتين، ص 295، والجنابي، في الرؤية الشعرية المعاصرة، ص ص 119-120.

(2) انظر: كارس، الموت والوجود، ص 217، والعماري، المنية والأمنية، ص 12.

(3) راجع حول مفهوم التصريع: ابن أبي الإصبع، تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر 2/ 305.

(4) ابن جعفر، نقد الشعر، ص 90.

(5) انظر حول تعريف الجناس ودوره في النص: القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، ص 274، وعبد المطلب، التكرار النمطي في قصيدة المديح عند حافظ، ص 480.

النص الشعري إذ إن: (كل عمل أدبي فني هو -قبل أي شيء- سلسلة من الأصوات ينبعث عنها المعنى)[1]، فهذا التشكيل الصوتي له أثره في رسم الصورة الشعرية وإبرازها وخلق عوامل التأثير لها[2]، ومن ذلك مثلا تكراره لحرف العين في البيت الرابع -وقد مرّ الحديث عن ذلك مسبقًا- وكذلك تكراره لحرف اللام في البيت الأول خمس مرات دلالة منه على حزنه الشديد، لأن هذا الحرف (الصوت) يساعده على ذلك؛ لأنه يتوافق مع الإطالة في تصوير ألمه، فمثل هذا التوازن الصوتي في الحروف داخل البيت الشعري الواحد يهدف إلى تكثيف البنية الحركية للتعبير الشعري[3].

ولا بد من وقفة عند مقدمة هذه القصيدة، فعلى الرغم من أن الشاعر في فترة زمنية مبتعدة قليلاً عن العصر الجاهلي، غير أنه قد التزم قليلاً بالأصول الفنية لبناء القصيدة، حيث إنه بدأ بالشكوى، ثم انتقل إلى الخمر، متخذًا منها وسيلة إلى الانتقال للممدوح.

ومن العدل هنا أن نقول: إننا نلحظ خيوطًا جديدة في صورة هذه المقدمة عنده، وقد تجلى ذلك حين بدأ هذه القصيدة بالشكوى بعيدًا عن الطلل أو ما شابهه، لذلك يقول طه حسين: (إن من أصولنا التقليدية في الأدب العربي عمود الشعر، هذا الذي لم يستطع القدماء تحديده، ولكنهم حرصوا عليه أشد الحرص، وهذا الذي لم يستطع أحد من شعرائنا أن ينحرف عنه في حقيقة الأمر، مهما يقل في مسلم ودعبل وأبي تمام والمتنبي وأمثالهم قد هموا أن يجددوا، وقد جددوا بالفعل في كثير من الأشياء، ولكنهم احتفظوا دائما بفصاحة الكلمة وجزالتها، وبرونق الأسلوب ورصانته)[4].

وبعد هذه المقدمة الحزينة نوعًا ما، يدخل الشاعر في موضوعه الرئيس فيأتي بالشريحة الثانية التي تدور حول مدح يزيد بن مزيد إذ خلع عليه من الصفات المثالية من الشجاعة والقوة والكرم والجود، وهي صفات يتداخل بعضها مع بعض.

(1) ويليلك، نظرية الأدب، ص 165.

(2) السيد، التعبير البياني رؤية بلاغية نقدية، ص ص 169-170.

(3) العبد، إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، ص 69. وانظر ما كتب حول هذه الفكرة عند: ابن جني، سر صناعة الإعراب 1/ 60.

(4) حسين، حديث الأربعاء، ص ص 14-15، 312-338، وانظر حول هذه الفكرة: عطوان، مقدمة القصيدة في العصر العباسي الأول، ص ص 312-338.

ويمكن لغايات الدراسة أن نقسمها إلى قسمين: الأول يتحدث بصفة أساسية عن شجاعته وبطولته، والقسم الآخر خصص للحديث عن رفعة شأنه ومكانته، مع العلم أن التداخل بين القسمين لا يخفى على أحد.

فيقول واصفًا شجاعته وبطولته وكرمه[5]:

15- وطَيِّبِ الفَرْعِ أصْفاني مَودَّتَهُ
كافأتُهُ بَمَديحٍ فيه مُنْتَخلِ

16- وبَلْدةٍ لِمطايا الرَّكْب مُنْضيةٍ
أنضيْتُها بوَجيفِ الأيْنُق الذُّلَلِ

17- فيمَ المُقامُ وهذا النَّجمُ مُعْترضًا
دَنا النَّجاءُ وحانَ السَّيْرُ فارْتحلِ

18- يا مائلَ الرأسِ إنَّ اللّيْث مفترِسٌ
ميلَ الجَماجِم والأعْناقِ فاعْتدلِ

19 - حَذارِ من أسَدٍ ضِرْغامةٍ بَطلٍ
لا يُولِغُ السَّيْف إلّا مُهْجة البَطلِ

20- لوْلا (يزيدُ) لأضْحى المُلك مُطّرحاً
أو مَائلَ السَّمْكِ أو مُسْترْخِيَ الطّولِ

21- سَلَّ الخليفةُ سيْفًا مِن (بَني مطرٍ)
أقامَ قائمهُ مَن كانَ ذا ميلِ

22- كمْ صائِلٍ في ذرا تمْهيدِ مملكةٍ
لولا (يزيدُ) بني شيْبان لمْ يَصُلِ

23- نابُ الإمامِ الذّي يفْترُّ عنهُ إذا
ما افْترَّتِ الحرْبُ عن أنْيابها العُصُلِ

24- مَن كانَ يخْتِلُ قِرْنًا عند موْقفِه
فإنَّ قِرن (يَزيدٍ) غيْرُ مُخْتَتَلِ

25- سَدّ الثّغور (يزيدٌ) بعْدما انفرَجَتْ
بقائِمِ السّيْف لا بالخَتْلِ والحِيَلِ

26- كمْ قدْ أذاقَ حِمامَ المَوْت مِنْ بَطلٍ
حامي الحقيقة لا يُؤْتى مِن الوَهَلِ

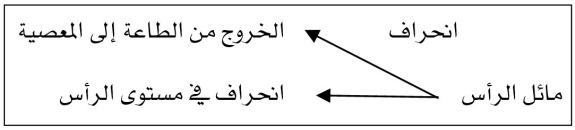
27- أغَرُّ أبْيضُ يُغْشَى البَيْض أبْيض لاَ
يرْضى لِمِوْلاه يومَ الرَّوْع بالفشَلِ

(5) ابن الوليد، ديوان مسلم بن الوليد، ص ص 5-14. الذلل: الضامرات، وأنضيتها: قطعتها، والنجاء: السير السريع، ويا مائل الرأس: الخارج عن الطاعة، ومطرحا: مخذولا، ويفتر عنه: يبديه لعدوه، والعصل: الذي اعوجت، والختلة: الخديعة، وأبيض: نقي من العيوب، ويفتر: يبتسم، وفي يوم ذي رهج: يوم فيه غبار في الحرب، وغير مختتل: غير مستغفل، والحجرة: دويرة تكون وراء البيت، والكوم: العظام، وتتحدى الناس: تقصدهم، وصافي العيان: حديد البصر، وانتفى سيفه: سلكه.

28- يَغْشى الوَغى وشِهابُ الموْت في يدِه
يَرْمِي الفوارسَ والأبْطال بالشُّعَلِ
29- يَفترُّ عند افْترار الحرْب مُبتسِماً
إذا تَغيَّر وجْهُ الفارس البَطَلِ
30- مُوفٍ على مُهجٍ في يوم ذي رَهجٍ
كأنَّهُ أجلٌ يسْعى إلى أملِ
31- يَنالُ بالرِّفْق ما يعْيَا الرِّجالُ به
كالموْت مُستعجلاً يأتي على مَهَلِ
32- لا يُلقِحُ الحرْب إلا ريْثَ يَنْتجُها
من هالكٍ وأسيرٍ غيرِ مُحْتَفَلِ
33- إنْ شيمَ بارِقَه حالتْ خلائقُه
بيْن العطيَّة والإمْساك والعِلَلِ
34- يغشِي المنايا المنايا ثم يَفرُجها
عَن النُّفوسِ مُطلاتٍ على الهَبَلِ
35- لا يرْحلُ الناسُ إلا نحْو حُجْرتِهِ
كالبَيْت يُضْحِي إليْه مُلتقَى السُّبلِ
36- يقري المنيَّة أرواح الكُماةِ كمَا
يَقري الضُّيوف شُحوم الكُوم والبُزُلِ
37- يَكْسو السُّيوفَ دماءَ النَّاكثين به
ويجْعلُ الهامَ تيجان القنَا الذُّبُلِ
38- يغْدو فتَغدُو المنايا في أسنَّتِه
شوارعًا تَتحدَّى الناسَ بالأجَلِ
39- إذا طغتْ فِئةٌ عن غِبِّ طاعَتها
عبَّا لها الموْت بيْن البيضِ والأسَلِ
40- قد عوَّد الطيْرَ عاداتٍ وثِقنَ بها
فهُنَّ يَتبعْنَهُ في كلِّ مرْتحلِ
41- تراهُ في الأمْن في درْعٍ مُضاعفة
لا يأمنُ الدَّهرَ أنْ يُدعىً على عَجَلِ
42- صَافي العِيان طموحُ العيْن هِمَّتهُ
فَكُّ العناةِ وأسْرُ الفاتكِ الخَطِلِ
43- لا يَعْبق الطيبُ خدَّيْه ومَفْرقهُ
ولا يُمسِّحُ عيْنَيه من الكحُلِ
44- إذا انتضى سيْفهُ كانَت مَسالِكَهُ
مَسالِكَ الموْت في الأبْدان والقُلَلِ
45- وإنْ خَلتْ بَحديثِ النَّفسِ فِكرَتهُ
حيى الرجاءُ ومات الخوْفُ مِن وجَلِ
46- كالليْثِ إنْ هِجْته فالمَوْت راحتُهُ
لا يسْتريحُ إلى الأيامِ والدُّوَلِ

فالشاعر هنا جعل هذا المديح خاصًّا بالممدوح، وهو سيف يجعل الآخرين يستقيمون على الطاعة، وقد أضفى عليه صورة ملحمية حيث جعل الملك دونه مخذولاً، وهي صورة استعارية تكشف عن دور القواد الأبطال في تثبيت قواعد الدولة الإسلامية، فيجعله سيفًا في يد الخليفة يسله على الأعداء، ويصفه أنه سيف قاطع على الخارجين عن طاعة السلطان، مصورًا بذلك شدته في مقاتلة الأعداء منزلاً بهم الهزيمة، مشيرًا في الوقت ذاته إلى كرمه وعطائه.

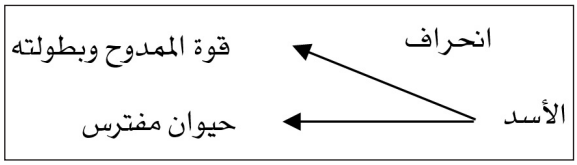
فالناظر إلى البيت (18) يجده يستخدم كلمة الليث على سبيل الاستعارة التصريحية، ووصفه بأنه مفترس ترشيح لهذه الاستعارة، وتعدي اسم الفاعل إلى ميل الجماجم والأعناق يقوي هذا الترشيح، ويتراكب مع النداء الذي قبله، وفعل الأمر الذي بعده الخاص بالاعتدال، ونراه في هذا البيت يطابق بين (مائل، واعتدل) ويرادف بين (مائل وميل)، فكان الانحراف في هذا البيت وفقًا للشكل رقم (3).



الشكل رقم (3): الانحراف في هذا البيت (18)

ثم إنه يستخدم في نهاية البيتين (17 + 18) فعلي أمر هما (فارتحل، وفاعتدل) وهو طلب الفعل على وجه الاستعلاء والإلزام، فهو حين استخدم هذين الفعلين أراد أن يبين قوة يزيد في مواجهة الأعداء، فلا سبيل أمامهم إلا الارتحال أو الطاعة والاعتدال.

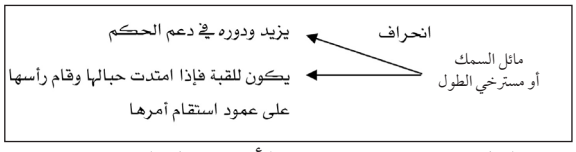
وعندما وصفه في البيت (19) بكلمتي (ضرغامة وأسد)، وحيث إن كلمة ضرغامة جاءت بعد أسد، وبذلك أفادت المعنى وضوحًا ودلالة، دل ذلك على أن كلمة ضرغامة ليست مرادفة لكلمة أسد، وإنما تفوقها في الدلالة، فكان انحراف المفردة هنا يتبلور وفقًا للشكل رقم (4).



الشكل رقم (4): انحراف المفردة في البيت (19)

وقد استخدم الشاعر أسلوب التكرار التقطيعي في البيت (20) في قوله: (أو مائل السمك أو مسترخي الطول) وهذا يبرز حركة الشعور النفسي بصورة أكثر وضوحًا، فهو لا يعتمد على الضجة الرئيسة التي يحدثها التكرار اللفظي، فهو نتاج واعٍ إلى حد كبير للتكرار اللفظي[1]، وهو ما أسموه بالترصيع[2].

فنلحظ هنا تعادلاً تركيبيًّا بنائيًّا من خلال البنية التركيبية النحوية، حيث إن العبارتين لهما التركيب نفسه، كما لهما الوظيفة النحوية نفسها، وكلها وضعها الشاعر لتأكيد المعنى والإلحاح، وهو دور يزيد في دعم الحكم وتثبيته، فكان انحراف الأسلوب هنا متجليًا وفق الشكل رقم (5)[3].



الشكل رقم (5): انحراف الأسلوب في البيت (20)

ويظهر أن الشاعر قد كرر اسم يزيد ثلاث مرات في الأبيات (20، 22، 24) والتكرار يزيد الاسم المكرر تمييزًا عن غيره، فالتكرار في حقيقته إلحاح على جهة مهمة في العبارة يعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها[4].

ويرى آخرون أن التكرار له وظيفة مهمة في الربط بين أجزاء القصيدة، وكأنه يعمل على توحيد أجزائها وتلاحمها، وبذلك يجعل القصيدة كلاً واحدًا[5].

فهو عندما كرر الاسم (يزيد) كان ينشد من ذلك تنوعًا في الدلالة وتعددًا في المواقف، كما هي الحال في تنوع المواقف التي ذكرها ليزيد، فالقدماء كانوا يكررون اسمًا معينًا على سبيل التشويق والاستعذاب إن كان في مقام النسيب، وإما للتنويه بصاحبه والإشادة به وبذكره إن كان في المقام مدحًا[6]، ومثل هذا التكرار دلّ على حضور الممدوح ذهنيًّا وواقعيًّا.

ويظهر بعد ذلك في البيت (24) بمظهر قادر على قتل المثيل له في البطولة (القرن)، وليس مجرد قتل أي رجل، فالممدوح قادر على قتل القرن ومهاجمته دون خديعة أو استراق، وهذه تدل على أن المعركة قد بلغت أوجها وشدتها ويكون الفرسان في هذا الوقت قد أصابهم التعب.

وهو عندما أراد هنا تأكيد خبر شجاعة يزيد احتاج إلى مؤكد، فأكد الخبر بـ (إنّ) في قوله: (فإنّ قرن يزيد) وهي من مؤكدات الحكم في الضربين الطلبي والإنكاري من أضرب الخبر[7]، ثم جاء بعدها بسبب ليتم به الإقناع وهو أن يزيد ليس من السهل أن يستغفل في قوله: (غير مختتل).

ولعل تكراره كلمة القرن مرتين موزعة على الشطرين دلالة على قوة الممدوح، وكذلك تكراره للجناس (يختتل، وغير مختتل) دلالة على عدم رهبة الممدوح في المعركة.

ولعل لجوء الشاعر إلى الجناس هنا لسببين: الأول أن النظر السريع في هذه الصور سيجعل المرء يقول إن الشاعر يتغنى ببطولة الممدوح حسب، والسبب الآخر أن هذا التغني كان يخفي وراءه ما هو أبعد من ذلك إنه الكسب، ومن هنا جاءت صورة القصيدة وألفاظها وأساليبها متجهة إلى يزيد الممدوح.

لذلك قيل إنّ: (فهم وظيفة اللفظ في العمل الأدبي فهما كاملاً كفيل بأن يربط بين دلالته المعنوية والتصويرية والإيقاعية، وبين الجو الشعوري المراد تصويره)[8].

والممدوح بالإضافة إلى كل الصفات المذكورة هو قائد سد الثغور، وأذاق الأبطال حمام الموت، ولعل وصفه إياه في البيت (27) بأنه أغر أي مشهور في المجد، وأنه أبيض أي نقي من العيوب، وأنه يغشى البيض أي الخوذات التي على رؤوس الفرسان، بأبيض أي بالسيف، دلالة أكيدة على تلاعبه بالألفاظ، وأن هذا التلاعب كان في مكانه، لأنه وضح المعنى الذي قصد إليه الشاعر دون جناية على المعنى بشكل عام.

(1) البطل، الصورة في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري، ص 124.
(2) عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص 821.
(3) معظم أبيات القصيدة تسير وفقًا لهذا الانحراف الأسلوبي في المفردات ولا نرى ضرورة لتكرارها لاحقا.
(4) الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 627.
(5) راجع الفكرة عند: محجوب، التكرار في الشعر، ص 299.
(6) انظر حول فكرة تكرار اسم الشخص الممدوح عند: القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده 2/ 93، وابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ص 147، والسيد، أسلوب التكرار بين تنظير البلاغيين وإبداع الشعراء، ص 9.
(7) انظر حول هذه الفكرة عند: الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 323. وطبانة، معجم البلاغة العربية، مادة «إنّ».
(8) قطب، النقد الأدبي أصوله ومناهجه، ص 74.

فجانس بين أبيض وبيض وأبيض، ولكل منها دورها في أداء المعنى، فجاءت الألفاظ المتجانسة هنا لتثري النص بمعان متعددة يتعزز بها ويقوى، ولا سيّما أن لكل واحدة منها دلالة مختلفة، ولا سيّما مع تناسب حرف الضاد فيها مع الفعل (يرضى)، غير أن المرء يشعر بثقل في نطق حرف الضاد وخاصة عند تكراره أربع مرات في بيت شعري واحد، ومع ذلك فهي (تشكل في ائتلافها وتنافرها نظم الألفاظ وقيمتها الحسية)[1].

ومن دلائل شجاعته وفروسيته (أي الممدوح) أنه يغشى الوغى وشهاب الموت في يده يرمي بها الفرسان، إضافة إلى ذلك فإن الابتسامة لا تفارق وجهه حتى عند الحرب، فابتسامته دلالة على ثقته بنفسه عند الحرب، ويظهر الجناس في قوله (يفتر، وافتراره) في البيت (29)، إذ يبدو الممدوح مبتسمًا، ثم يجعل هذا الجناس في وعاء المطابقة بين ابتسام الممدوح وتكشير الفارس البطل، فالمطابقة هنا قائمة على طرفي الصورة لإيضاح الفكرة التي يريدها الشاعر[2].

ويظهر جليًّا من القصيدة أن الباعث الأول لنظمها يصدر عن عاطفة إعجاب الشاعر بممدوحه، لذلك أسرف في خلع صيغ المدح عليه، مستخدمًا أسلوبه الجزل الفخم الذي أشربت فيه أبنية الشعر القديم، مضيفًا إليها روح العصر، عبر خيال إبداعي يعمد إلى الغلو في الصورة، وهذا ما يتجلى في البيت (30) فقد جعل لكل نصف من البيت قافيتين مغايرتين لقافية النصف الآخر، مما أكسب البيت موسيقى جميلة.

فهو يمزج بين الصورة السمعية والصورة البصرية، فيجعل ممدوحه يخوض المعركة فيوفي على المهج بالقتل في يوم ذي رهج مليء بالغبار، وكأنه يعمل بذلك عمل الأجل حين يقضي على الأمل، فإلى جانب الصورة البصرية بهذا الشكل تأتي الكلمات متناغمة في صورة الجناس (مهج، ورهج) و(أمل، وأجل)، وهنا يتعانق التشبيه التمثيلي مع الاستعارة لخلق صورة فيها من الجدة الشيء الكثير.

(1) هلال، جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، ص 170.
(2) انظر حول الطباق ومفهومه ودوره: النويري، نهاية الأدب في فنون الأدب 7/ 98-99، والخطابي، لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، ص 132.

ولعل استخدامه أسلوب التقسيم في هذا البيت[3] له وظيفة بنائية، إلى جانب ما يحققه من إيقاع داخلي، حيث يحقق نوعًا من التوازن، وقد تجلى هذا الأسلوب وفقًا للمنظومة المذكورة في الشكل رقم (6).

موف على مهج	في يوم ذي رهج
كأنه أجل	يسعى إلى أمل

الشكل رقم (6): منظومة أسلوب التقسيم في البيت (30)

وتتجسد في البيت (31) حتمية الفعل (ينال) وقوته من خلال التشبيه التمثيلي؛ حيث شبه القائد في وصوله إلى أهدافه بالموت الذي يأتي متمهلاً في عجلته وسرعته، ويمكن ملاحظة الحال المعترضة -مستعجلاً- في قوله: (كالموت مستعجلاً يأتي على مهل)، حيث وقفت بين صاحب الحال، وجملة الحال الثانية -يأتي على مهل- ويرى ابن هشام أن الجملة المعترضة تفيد الكلام تقوية وتسديدًا[4]، في حين يرى ابن معصوم أن الاعتراض يزيد المعنى مبالغة[5]، وهذه براعة فنية من الشاعر.

ويمكن ملاحظة دور الطباق في قوله: (مستعجلاً، وعلى مهل) في تكوين الصورة، فهو يجري تداخلاً بين الطباق والاستعارة؛ سعيًا منه إلى تجاوز الإدراك الحسي المألوف إلى آفاق التفكير الذهني الذي خلفته جدلية الطباق في الشطر الثاني، فالموت أو عزم الممدوح سريع لا يمكن لأحد أن يهرب منه، وهو في الوقت ذاته متمهل يقتل من يصيبه، وربما قبل أن يصل إليه، وهذا التعارض يخلق توترًا في القصيدة وهو ما يحقق الفاعلية فيها.

ويصور الشاعر قوة الممدوح بعد ذلك مستخدمًا الاستعارة المكنية فهو يلقح الحرب وينتجها، فالناقة تنتج صغارها، والحرب تنتج القتلى والأسرى (البيت 32)، وهي استعارة تتصل بالعصر الجاهلي.

ثم يستخدم الكناية في البيت (33) فيصور ممدوحه بالسحاب الذي يشمه الناس كناية عن طلب العطاء، ثم يعمد إلى صورة مجازية في البيت

(3) ابن حجة، خزانة الأدب وغاية الأرب 2/ 270.
(4) ابن هشام، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، ص 506.
(5) ابن معصوم، أنوار الربيع في أنواع البديع 3/ 52-54.

(34) فيها شيء من المبالغة والتجاوز حيث جعله صانع الحياة والموت.

وكان لزامًا على الشاعر -بعد أن وصف الممدوح بهذه الصفات كلها- أن يصفه بصفة تجمع هذه الصفات كلها، فوصفه بصفة ملازمة للشجاعة والبطولة وهي الكرم (البيت 35)، فهو يلائم بين القديم والجديد؛ حيث ينتقل إلى خياله صورة من قلب شبه الجزيرة العربية، إذ يجعل ممدوحه في هذا الموقف شبيها بالبيت؛ حيث تلتقي الطرق كلها، فهو هنا يكون صورة للممدوح مكونة من طرفين متوازيين: أولهما تجسد صفة الشجاعة، والأخرى تجسد صفة الكرم[1].

ولعل التركيب في قوله (لا يرحل.. إلا..) جاء لتأكيد التلازم بين القوة والكرم والممدوح، إضافة إلى أنه يوشك أن يحصر حركة الناس لطلب العطاء في الممدوح.

ويجمع الشاعر في البيت (36) صورتين وطرفين لا يتحقق لهما التوازن النفسي، وإنما يتحقق له من خلالها مبتغاه من التصوير، فتناقض الطرفين يأتي من عدم انسجام هذه الكلمات في البيت، ففي طرفها الأول نجد المنية والأرواح والكماة مع الفعل (يقري) بمعنى يكرم، وفي الطرف الثاني نجد الفعل نفسه مع الكلمات (الضيوف) و(شحوم) و(الكوم) و(البزل)؛ حيث يجعل الممدوح يقري المنية أرواح أعدائه، كما يقري أضيافه لحوم الإبل.

فهو هنا لم يقف بشعره عند مجموعة من الصور والألفاظ والعبارات، بل عبر عن عواطفه بوصفه شاعرًا مطلق السراح، وساعده خياله المبدع في تركيبها، والأدب إذا خلا من الخيال: (ضاقت دائرته، وكان أقرب إلى العواطف الفردية الجزئية، وأصبحت خيوطه بعيدة عن نسيج الحياة الاجتماعية)[2].

والدرس النقدي يحاول دراسة التطور الدلالي للفظة من خلال الألفاظ التي يتكرر استخدامها عند الشاعر، مما يبرز تطورًا دلاليًّا سياقيًّا لهذه اللفظة، فهناك دلالات خاصة تكتسبها اللفظة في السياقات المتنوعة التي يضعها الشاعر فيها.

ثم يصف الممدوح في الأبيات (37 + 38 + 39) بأنه يكسو السيوف دماء الناكثين للعهد، ويجعل رؤوسهم في أسنة الرماح كالتيجان، كناية عن كثرة القتلى من الأعداء، ويستخدم في تشكيل هذه المقولة صورة استعارية فهو يعبّئ الموت لهؤلاء الخارجين بين السيوف والرماح.

فهو من خلال هذه التشبيهات والاستعارات والكنايات التي استخدمها في هذه الأبيات وغيرها تتحول الكلمات عنده إلى ما يسمى باللعب اللغوي، فالخطاب الأدبي قبل كل شيء لعب بالكلمات[3].

ويمكن القول: إن البديع في مثل هذه الأبيات لا يخرج عن إطار المعاني لمجرد ارتباطه بالزخرفة والتنميق، فهو يستخدم كلمات شديدة الإيقاع (السيوف، والقنا، والمنايا، وعبّا، والموت) تركيزًا منه على مشهد القتال، مما يكشف قدرته على تصويره وتصوّره، وهذا المشهد شديد الارتباط بالممدوح.

وصورة الكرم -كما سبق- لا تبتعد عن صورة الشجاعة، وقد صور الشاعر هذه الخصيصة في البيت (40) من خلال صحبة الطير، إذ تتبعه في رحلاته، وصورة الطير وهي تتبع الجيش وتأكل من لحوم القتلى تتردد في الشعر العربي، وأول من ذكرها الأفوه الأودي إذ يقول[4]:

وترى الطيرُ على آثارنا رأي عينٍ ثقة أن سَتمار

فهو يعمد إلى توليف صورة جديدة من رحم صورة قديمة، فيستغل الطير عنصرًا من عناصر التصوير[5]، وتبدو الصورة على الرغم من قدمها غير متنافرة الألفاظ، ولعل في مثل هذه الصورة المتنوعة في شكلها وإطارها العام ومضامينها الحضارية القديمة ما يوضح مرونة مسلم في تنقله بين صور التراث وصور العصر، علاوة على ما اتجه إليه من بديع حاول به زخرفة الصورة وتزيينها.

ويظهر ذلك الاهتمام بالزخرفة اللفظية من خلال تكراره نون النسوة ثلاث مرات في قوله: (وثقن، وهنّ، ويتبعنه) فكأن هذه الثقة تدفع

(1) وقد أطلق بعض الدارسين على هذا الأسلوب اسم المماثلة، راجع ذلك عند: مفتاح، المفاهيم معالم، ص 6 وما بعدها.

(2) حسن، الأصول الفنية للأدب، ص 132. وانظر ما كتب حول ذلك عند: منذور، التعبير الشعري بين السوقية والرمزية.

(3) مفتاح، تحليل الخطاب الشعري استرتيجية التناص، ص ص 12-40.

(4) الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، ص 661. تمار: تحصل على طعام.

(5) انظر ما كتب حول صورة الطير عند: التطاوي، الصورة الفنية في شعر مسلم بن الوليد، ص 179.

الطير إلى تتبع الممدوح حيث سار، دلالة على شدته وقوته وحاجة الآخرين إليه، وهذه الشدة في الممدوح تتناسب مع الشدة في نطق نون النسوة، وإضافة إلى ذلك تكرار حرف العين ثلاث مرات في قوله (عوّد، وعادات، ويتبعنه)، فقد كانت اللغة هنا متوازية إذ أسند الفعل (عوّد) إلى الممدوح، واشتق منه (العادات) التي عُرف بها، ثم أسند الفعل إلى الطير (يتبعنه)، وكل ذلك ليؤكد الشاعر الفكرة العامة في الأبيات وهي قوة الممدوح.

فالشاعر استطاع أن يحشد في العبارة كل ما يتسع لها جلدها من معان، ثم يخلع عليها بعد ذلك من الحلى اللفظية بقدر ما تتسع ثروته اللغوية، وما تسعفه به ملكته الشعرية[1].

ويبدو أن الاستعداد والحذر واليقظة والحيطة، وحدة البصر، وفك الأسرى، والخشونة وعدم الخلود للراحة عكس الكثيرين من أبناء الطبقة الفنية، وقضاء حوائج الناس، هي من خصائص هذا القائد العسكري المسلم، وقد عبر عن ذلك كله مستخدمًا أسلوب الكناية في الأبيات (41 + 42 + 43 + 44 + 45)، مع تضمينه هذه الأبيات مجموعة من المحسنات البديعية التي جاءت في مكانها كما في قوله: (يأمن، ولا يأمن)، وقوله: (فك القناة، وأسر الفاتك)، مستخدمًا أسلوبي الطباق والمقابلة، إضافة عما بين (فك، والفاتك) من جناس صوتي متقارب[2].

وكل هذا يتناسب مع قوة هذا الممدوح، وقد جاء هذا كله في مكانه دون استكراه، وفي هذا يقول الجاحظ: «إذا كان الشعر مستكرهًا، وكانت ألفاظ البيت لا يقع بعضها مماثلاً لبعض كان بينها من التنافر ما بين أبناء العلات، وإذا كانت الكلمة ليس موقعها إلى جانب أختها موافقًا كان على اللسان عند إنشاء ذلك الشعر مؤونة، وأجود الشعر ما رأيته متلائم الأجزاء، سهل المخارج، فتعلم بذلك أن قد أفرغ إفراغًا واحدًا، وسبك سبكًا واحدًا»[3].

وإذا كانت القصيدة في مجملها تحكي تقابل الأنا والآخر (أنا الممدوح، والأعداء) فتتفوق الأولى محرزة النصر على الثانية، فإن القسم الآخر من الشريحة الثانية جاء ليبين صورة الممدوح في إطار أوسع، ليتحدث عن إنجازاته وصنائعه الحربية من انتصارات وحروب تدل على رفعة شأنه بين الناس، فيقول واصفًا ذلك[4]:

47- إنْ الحوادِثَ لمَّا رمْنَ هضْبَتهُ
أزْمَعْن عن جارِ (شيْبان) بمُنْتقلِ

48- فالدَّهرُ يغْبطُ أولاه أواخرَه
إذ لمْ يكنْ كانَ في أعْصارهِ الأوَلِ

49- إذا ((الشَّريكيُّ)) لمْ يفْخرْ على أحَد
تكلمَ الفَخْرُ عنْه غَيْرَ مُنْتَحلِ

50- لا تُكذبنَّ فإنَّ الحلمَ مَعدنُه
وراثةٌ في (بَني شيْبان) لمْ تَزَلِ

51- سَلّوا السُّيوفَ فأغْشَوْا مَن يُحاربُهم
خَبْطًا بها غيْرَ ما نُكلٍ ولا وُكُلِ

52- ((الزَّائديُّون)) قوْمٌ في رمَاحِهم
خوْفُ المُخيفِ وأمْنُ الخائفِ الوَجِلِ

53- كبيرُهمْ لا تقُومُ الرَّاسياتُ له
حلمًا؛ وطفلُهُمُ في هدْي مُكتهلِ

54- اسْلم ((يزيدُ)) فما في الدِّين مِن أوَد
إذا سَلِمْتَ وما في المُلْكِ مِن خَلَلِ

55- أثْبتَّ سُوقَ بني الإسلام فاطَّأدتْ
((يوْم الخَليج)) وقد قامتْ على زَلَلِ

56- لوْلا دِفاعُك بأس الرُّوم إذ بَكَرَتْ
عَن عترة الدِّين لمْ تأمَنْ مِن الشكلِ

57- (ويُوسُف البَرْم) قَدْ صبَّحتَ عسْكرهُ
بعسْكرٍ يَلفظُ الأقدارَ ذي زَجَلِ

58- غَافصْتهُ يومَ عبْرِ النَّهرِ مُهْلتهُ
وكانَ مُحْتجزًا في الحرْب بالمُهَلِ

59- والمَارقَ ((ابنَ طريفٍ)) قدْ دَلفتَ له
بعسْكرٍ للمَنَايا مسْبلٍ هطلِ

60- لمَّا رآكَ مجدًّا في منيَّته
وأنَّ دفْعَكَ لا يسْطَاعُ بالحيلِ

(1) الكفراوي، الشعر العربي بين القديم والجديد، ص 157.

(2) انظر أمثلة أخرى من قصائد أخرى حول استخدام مسلم بن الوليد للغة عند: الكراعين، اللغة في شعر مسلم بن الوليد الأنصاري دراسة لغوية، ص 225 وما بعدها.

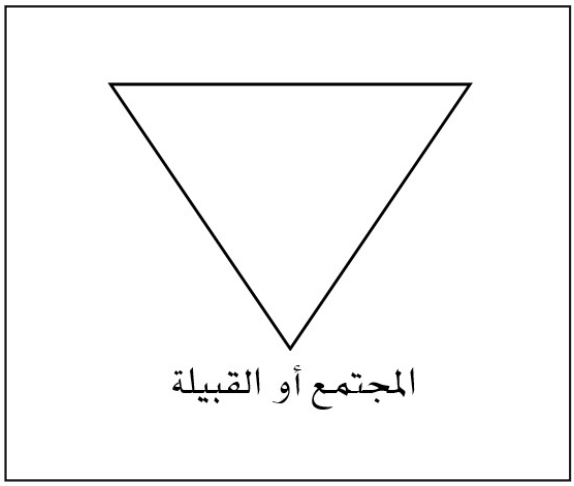
(3) الجاحظ، البيان والتبيين 1/ 66-67.

(4) ابن الوليد، ديوان مسلم بن الوليد، ص ص 15-23، هضبته: صخرته، وغير منتحل: الكذب، ووكل: الذي يكل الأمر إلى غيره، وخلل: فساد، واطأدت: ثبتت، والثكل: الفقدان، ويوسف البرم: الخارجي، وذي وجل: له أصوات، وشام النزال: عاينه، والناضل: المصيب، والرّس: المعدن، وبالنفل: الغنائم، ومشهد: محضر، والخبل: الجن، وراموها: عالجوها، وأعيت: أعجزت

61- شـامَ النِّـزال فأبْرَقـتَ اللقـاءَ لـه
مُقـدِّم الخَطْـو فيهـا غَيْـرَ مُتَّـكِلِ
62- مَـاتوا وأنْـتَ غَـليلٌ في صـدورِهِم
وكـان سيْفـك يُسْتَشْـفى مِـنَ الغُلَـلِ
63- لـوْ أنَّ غيْـر شريكـيٍّ أطـافَ بـه
فـازَ ((الوليـدُ)) بقـدْحِ النَّاضـل الخَصَـلِ
64- وقمْـت باللِّيـن يـوم ((الـرَّسِّ)) فاعْتَدَلـتْ
منـه قوائـمُ قـد أوْفـتْ علـى مَيَـلِ
65- مَـا كـان جَمعُهـم لمَّـا لقيتَهُـمُ
إلا كمِثـل نعـام ريـع مُنْجفـلِ
66- تـابُوا ولـوْ لـمْ يتوبـوا مِـنْ ذنوبِهِـمُ
لآبَ جيْشـكَ بالأسْـرَى وبالنَّفَـلِ
67- كـمْ آمِـنٍ لـكَ نائـي الـدَّار مُمْتَنـعٍ
أخْرَجْتـهُ مِـنْ حُصـونِ المُلْـك والخَـوَلِ
68- يأبَـى لـكَ الـذَّمُّ في يوْمَـيْك إنْ ذُكـرا
عَـضْبٌ حسـامٌ وعِـرْضٌ غـيْرُ مُبْتَـذلِ
69- ومَارقيـن غُـزاةٍ مـن بيوتهـم
لا يَنْكلـوَنَ ولا يُؤتـونَ مـن نكـلِ
70- خلّـفْتَ أجْسادَهُـم والطّـيْر عَـاكِفةٌ
فيهـا وأقْفَلتَهـمْ هامًـا مـعَ القَفَـلِ
71- فافْخـرْ فـمَا لـكَ في شـيْبَان مـن مَثَـلٍ
كـذاك مـا لبَنـَي شيْبَـان مـن مثـلِ
72- كـمْ مشْـهدٍ لـكَ لا تُحْـصَى مآثـرُه
قسَمـتَ فيـه كـرزْق الإنْـسِ والخَبـلِ
73- لله مِـن ((هاشـم)) في أرْضِـه جَبـلٌ
وأنـتَ وابنـكَ رُكْنَـا ذلـك الجَبَـلِ
74- قـدْ أعْظمُـوكَ فمَـا تُـدعى لهيِّنَـةٍ
إلا لمُعْضِلـةٍ تُستَـنُّ بالعَضَـلِ
75- يـا رُب مَكْـرُمةٍ أصْبَحـتَ واحـدها
أعيَـتْ صناديـدَ رامُـوها فلَـمْ تُنَـلِ
76- تشاغَـلَ الـناسُ بالدُّنـيا وزُخْـرفها
وأنْـتَ مِـنْ بذلـك المَعـروف في شُغُـلِ
77- أقسمتُ مـا ذُبَّ عـن جَدْواك طالبُهـا
ولا دفعْـتَ اعتـزام الجـدِّ بالهَـزَلِ
78- يـأبَى لِسانُـك مَنْـعَ الجـودِ سائلـهُ
فمـا يُلجْـلِجُ بـيْن الجـود والبُخـلِ
79- صَدَّقـتَ ظنِّـي وصدَّقـتَ الظنـون بـه
وحـطّ جـودك عقْـد الرَّحْـل عـنْ جَمَـلي

فمثـل هـذه الأبيـات تـدل عـلى رفعـة شـأنه وعلـو مكانتـه مـع مـا فيهـا مـن إشـارة إلى شـجاعته، فالحـوادث يبعـدن عمـن استجار بـه، والدهـر يهنـئ أولـه آخـره لوجـود يزيـد فيـه، والفخـر يتكلـم متحدثًـا عنه، وعـن مآثره، والحلـم لا يكـون إلا فيـه، ثـم يمـضي في تصويـره ويصـور في كل جزئيـة اسـمًا مـن الأسـماء لـه دلالتـه أيضًـا عـلى سياسـة العـصر، وظروفـه الحربيـة، والدليـل عـلى ذلـك إصراره عـلى تصويـر يزيـد والزائديـن، ويـوم الخليـج، ويوسـف البـرم، وابـن طريـف.

وهـذه الأبيـات تشـكيل مركـزي يجمـع بـين الخارجـين عـن الطاعـة والسـلطان والمجتمـع، وبـين الملتـزم، وهمـا يلتقيـان عنـد القبيلـة أو المجتمـع، ويمكـن بيـان ذلـك بالشـكل رقـم (7).



الشكل رقم (7): التشكيل المركزي في الأبيات

منتهيًـا إلى أن هـذه الصفـات التـي وصـف بهـا الشـاعر هـي وراثـة عـن بنـي شـيبان (قـوم الشـاعر) كنايـة في أصالتهـا، وبنـو شـيبان لهـم دور في الحـرب بـين العـرب والفـرس، خاصـة في موقعـة ذي قـار، لذلـك فإنـه يعتمـد عـلى عنـصر الحركـة والانتقـالات المفاجئـة بـين الصـور نظـرًا لكثـرة مـا في جعبتـه مـن وقائـع يسـجلها شريـط القصيـدة كلهـا، ولا سـيما الجـزء الأخـير منهـا ولعـل: (هـذا الحشـد مـن الصـور الجزئيـة، بـما تتضمن مـن وصف، وتشـبيه، واسـتعارة، وكنايـة، تترابـط في إطـار البنـاء الشـعري لنمـوذج الفـارس، أو القائـد العـربي المسـلم، والخارجـين عليـه، والمخالفـين عصـا الطاعـة عـن الخليفـة)[1].

(1) عبد الجليل، في النص العباسي والأندلسي دراسة وتحليل، ص 43.

وقد استطاع الشاعر أن يصور كل ذلك مستخدمًا أسلوب البديع الذي أكثر منه في القصيدة، ولكن يبقى محمودًا له أنه استطاع أن يحقق من ورائه قيمة فنية جمالية أفاد بها الصورة وأثراها، ويمكن أن نأخذ أمثلة على ذلك على سبيل المثال لا الحصر، فهو يعمد إلى التلاعب الشكلي بمشتقات الفعل (خاف) في البيت (52) فيجانس بين (خوف، والمخيف، والخائف)، ويرادف بين (الخائف، والوجل)، ويعمد إلى الطباق بين (الخوف، والأمن)، وكلها مظاهر تدل على شدة خوف الأعداء من يزيد، بل إنها جاءت لتنفي صفة الضعف عند الممدوح، فكان هذا التكرار البديعي على هذا النحو ذا فعالية مؤثرة في الأداء الشعري على المستوى البصري والدلالي تكثيفًا وتعميقًا.

ومن الأمثلة على ذلك أيضا أنه يأتي بصورة زخرفية البيت (78) يرى فيها لسان الممدوح لا يمنع الجود سائله، ونراه يجانس في الجود، ويطابق بينه وبين البخل، وهي ألفاظ لا يمكن الاستغناء عنها، وقد جاء بها لا للترصيع البديعي حسب، بل ليعطي الصورة جانبًا فنيًّا من الخيال، ولتصويره حالة في النفس.

ولعل استخدامه أسلوب التضمين[1] في البيتين (60 + 61) يدل على هذه البراعة اللفظية، لما فيه من ائتلاف بين المعنى والوزن -وإن عده بعض النقاد عيبًا[2]- غير أنه يدل على قدرة الشاعر في تصوير الممدوح وقوته مع الآخرين وانتصاره عليهم وإلحاق الهزيمة بهم، وذلك في بيتين متتاليين مترابطين من حيث المعنى.

وإذا كان التضمين -حسب رأي بعض النقاد- عيبًا من عيوب القافية، فإن التمكين من محاسنها وهو: (أن يمهد الناثر لسجعه فقرة، أو الناظم لقافية بيته تمهيدا تأتي به القافية ممكّنة في مكانها، مستقرة في قرارها غير نافرة وغير قلقة)[3].

ومنه -أي التمكين- أن تأتي القافية متمكنة بجناس القلب كما في قوله في البيت (72): (الإنس والخبل)، فكلمة الخبل جاءت متمكنة في مكانها للتمهيد إليها بكلمة الإنس. وكذلك قوله في البيت (78): (الجود والبخل)، وذلك يدل على عدم اضطراب الممدوح في فعل الكرم والجود والعطاء؛ حيث إنه أعطى من العطايا ما كان يقوت الثقلين الإنس والجنّ.

ويعمد الشاعر إلى أسلوب تكرار الصورة والفكرة غير مرة في هذه الأبيات الأخيرة، ومن ذلك أنه يصور الممدوح بالسهم في صدور الأعداء (البيت 62) وإذا هو يعود مرة أخرى إلى تصوير الأعداء في قوّتهم قبل هزيمتهم (البيت 65)، ثم يعاود الكرة ويصورهم بعد هزيمتهم (البيت 66)، ومرة أخرى يصور جثث القتلى التي تأكلها الطير (البيت 70)؛ حيث تستمد هذه الأبيات من قيمتها التأثيرية من انتقال الشاعر من التجديد في حديثه عن الموت الذي يحدثه يزيد في مقاتليه، إلى صورة حسية، وهي تتجسد عيانًا في أكل الطير للحوم القتلى من الأعداء.

ومثل هذه الصورة المكررة تشير إلى الحيرة الفنية المسيطرة على الشاعر، فهو يستطرد بين مشهدين دون فاصل منطقي، وهذا يدل في الوقت ذاته على قدرته الفنية؛ إذ تتداخل أمامه المناظر، وتظهر متداخلة في شعره عندما يصورها ويصوغها.

وهذا التكرار في الصورة لا يضر الشعر (فمن الممكن دائمًا استكشاف عناصر شخصية في كل صورة شعرية إلى جانب العناصر النمطية)[4].

ويعد ضروريًّا هنا بعد دراسة المحسنات البديعية أن نطرح مجموعة من التساؤلات: ما أهمية هذه المحسنات البديعية للشاعر؟ وما صلتها برغباته الداخلية؟ وبعلاقته بمعاصريه وبطبقته وبمجتمعه الذي يعيش فيه؟ ليتبين للدارس أن البديع بأشكاله المختلفة قد حقق لمسلم جانبًا من استجابته لحياة عصره، وكان رد فعل طبيعيًّا لها، وهي الحياة المادية المترفة التي تعتمد على الزخرف والزينة[5].

وبعد دراسة هذه الصورة الخاصة بيزيد في القصيدة يمكن تجسيد هذا التماثل بين الممدوح وصوره بمخطط الشكل رقم (8).

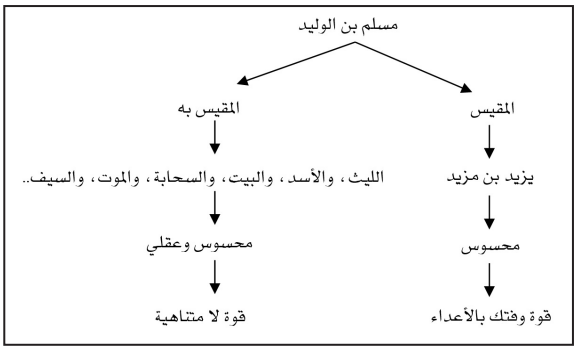
(1) انظر حول مفهوم التضمين عند: المرزباني، الموشح، ص 23. وابن المعتز، البديع، ص 64. والحاتمي، حلية المحاضرة في صناعة الشعر 2/ 28، ومطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها 1/ 330.

(2) ابن جعفر، نقد الشعر، ص 209.

(3) راجع حول ذلك: ابن حجة، خزانة الأدب وغاية الأرب 2/ 446.

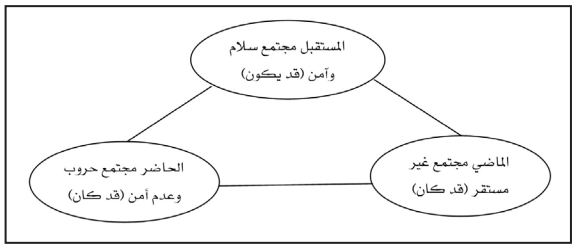
(4) إسماعيل، تشكيل الصورة الشعرية، ص 88، وانظر حول ذلك أيضاً عند: الدليمي، الصورة في التشكيل الشعري، ص ص 65-66.

(5) التطاوي، الصورة الفنية في شعر مسلم بن الوليد، ص 280.



الشكل رقم (8): التماثل بين الممدوح وصوره

ويتضح بعد ذلك أن المحصلة التي يريدها يزيد بن مزيد من محاولاته وحروبه هي انبثاق حياة آمنة وفقًا للشكل رقم (9).



الشكل رقم (9): المحصلة التي يريدها يزيد من محاولاته وحروبه

ولعل سائلاً يتساءل هنا: ما موقف الممدوح من هذا الشعر الخاص بمدحه، ولا سيما إن كان فيه مبالغة، فهل كان يقبله أو يرفضه؟ والواقع أنه كان يقبله، أو على الأقل لم ينكره، والملاحظ أن الشاعر في مديحه هذا كان يجري على عادة الشعراء السابقين له، ولعل الدارس يلاحظ أن معظم الصور المدحية كانت مطلقة بعيدة عن الواقع نوعًا ما.

وفضلاً عن وقفاتنا الكثيرة في ثنايا البحث عن الجوانب الأسلوبية البديعة، فإننا نقف وقفة تتناول عددًا من هذه الظواهر العامة البارزة في القصيدة، ويمكن الإشارة هنا إلى استخدام الشاعر ظاهرة النسق في القصيدة، وهذا التكرار النسقي يعد سمة من سمات الشعر الجيد، والشعر العربي القديم مليء بهذا الشكل من النسق الناتج عن تكرار الألفاظ[1].

ومن أشكاله عند الشاعر في هذه القصيدة أن يكرر الشاعر لفظين معرفين بـ «ال» ويربط بينهما بواو العطف، ويتم تكرارها في الأبيات كما في قوله: الكرم والكلل (ب9)، والراح والخل (ب10)، واللهو والجذل (ب14)، وبالختل والحيل (ب25)، والإمساك والعلل (ب33)، والكوم والبزل (ب36)، والبيض والأسل (ب3)، والأبدان والقلل (ب44)، والأيام والدول (ب46)، والملك والخول (ب67)، والإنس والخبل (ب72)، والجد والهزل (ب77)، والجود والبخل (ب78).

وأحيانًا يكرر نسقًا مفاده تكرار لفظين مكونين من مضاف ومضاف إليه في نهاية الأبيات، وهو يجري على النسق الآتي: سكرة الغزل (ب8)، وبيضة الخجل (ب11)، ومهجة البطل (ب19)، ومسترخي الطول (ب20)، وملتقى السبل (ب35)، وهدي مكتهل (ب53)، وذي زجل (57)، وريع منجفل (65).

وقد يكون التكرار النسقي من خلال تكرار المضاف مخصوصًا بكلمة «غير» تضاف إلى ألفاظ متنوعة ومنه قوله: غير مختتل (ب24)، وغير مختتل (ب32)، وغير متكل (ب61)، وغير مبتذل (ب68).

والنسق الأخير الذي نشير إليه هنا أن يهتم الشاعر بتقنية أسلوبية تقوم على استخدام النفي كما في قوله: لم تُخل (ب5)، لم يصل (ب22)، لم تزل (ب50)، ولا وُكل (ب51)، فلم تُنل (ب75).

وينبغي الإشارة هنا إلى أن مثل هذا التكرار لهذه الأنساق لم يؤثر في جمالية الأبيات التي وردت فيها، ولعل السبب في ذلك أن هذه الأنساق لم تأت متكررة متتالية متتابعة، بل إنها جاءت متفرقة في مواقع مختلفة من القصيدة وفقًا لما يقتضيه الموقف البنائي للقصيدة، لذلك لم تكن ثقيلة على الأسماع.

ومن الظواهر الأسلوبية العامة البارزة في القصيدة استخدام الشاعر أسلوب الشرط، فقد استخدم عددًا من هذه الأدوات من أهمها (إذا، ولولا، وإنْ، ومنْ)، ولعل هذا التعدد ينبئ بثراء الدلالات التي تتضمنها هذه الحروف أو الأدوات[2].

ومن أكثر الأدوات التي استخدمها الشاعر في هذه القصيدة (إذا) وهي تدل على جزم المتكلم

(1) راجع حول ما كتبه القدماء عن النسق والصنعة اللفظية وحسن الترتيب عند: الجرجاني، أسرار البلاغة 2/ 128. وابن سنان، سر الفصاحة، ص 275. وانظر حول مفهوم النسق وأشكاله عند المحدثين: السعدي، المدخل اللغوي في نقد الشعر قراءة بنيوية، وفدا، نسق الكلام في شعر زهير.

(2) انظر حول أسلوب الشرط وأهميته عند: طحان، فنون التعقيد وعلوم الألسنية.

بوقوع الشرط، أو على ترجيحه لوقوعه، ومن أجل ذلك استخدمت في الحكم الكثير الوقوع[1]؛ ومن ذلك قوله:-

إذا انتضى سيفَه كانت مسالِكه
مسالك الموت في الأبدانِ والقللِ

فجاءت جملة الشرط جملة ماضية (انتضى)، وذلك لمجيء لفظ الماضي معها لكونه أدل على تحقيق الوقوع (والمراد شجاعة يزيد)، أما جوابه فجاء مكونًا من جملتين مؤتلفتين، ومن هنا يكون نظام الجملة على النحو الآتي[2]:

ج ش = أداة الشرط + الشرط + الجواب
ج ش = إذا + انتضى + كانت مسالكه

وأحيانًا قد يأتي جواب الشرط مقترنًا برابط كما في قوله:

منْ كان يختلُ قرنًا عند موقفه
فإن قرنَ يزيد غيرُ مختتلِ

فجاءت الجملة الشرطية مرتبة وفقًا للنظام الآتي:-

ج ش = أداة الشرط + الشرط + الرابط + الجواب
ج ش = منْ + كان يختل + الفاء + إن قرن يزيد

فالعلاقة هنا بين فعل الشرط وجوابه علاقة تضاد دلالي، تؤدي إلى نتيجة دلالية وهي شجاعة يزيد وقوته على عكس الآخر.

وآخر هذه الظواهر الأسلوبية العامة التي نشير إليها هنا هي اعتماد الشاعر على الجملة الفعلية أكثر من اعتماده على الجملة الاسمية، وإن كانت هذه الأخيرة ترد في مواضعها عند الحاجة.

ومعرفة زمن الفعل يعد عنصرًا رئيسًا في أي قصيدة أو نص أدبي، لأن هذه الأفعال لم يضعها الشاعر بصورة عشوائية، وإنما تعمد وضعها، حتى يكسب قصيدته جمالاً نستشعره من خلال الأفعال، ولذلك يمكن القول: إن إيقاع هذه القصيدة ظل متصلاً بالجدلية الزمنية[3] في الأفعال المستخدمة.

ففي الشريحة الأولى التي تتحدث عن ماضي الشاعر ولهوه وصباه يلاحظ أنه قد استخدم الفعل الماضي كقوله: أجررت (ب1)، وشمّرت (ب1)، وهاج البكاء (ب2)، وعاصي العزاء (ب4)، وأرمي ورماني (ب6)، وجنى وصدقت (ب7)، وشكوت (ب13).

فالشاعر يتحدث عن أشياء محببة له (المرأة والخمر)، وهذه الأشياء أصبحت ذكريات لا سبيل إلى رجوعها، فكان الفعل الماضي أكثر دلالة على ذلك.

أما في الشريحة الثانية من القصيدة وهي التي تتحدث عن الممدوح وصفاته من شجاعة وكرم، فإن الشاعر استخدم الفعل المضارع بكثرة للدلالة على استمرارية هاتين الصفتين في الممدوح، وعدم انتهائهما وانقطاعهما فيقول: ينال بالرفق (ب31)، يفتر (ب21)، ويقري المنية (ب36)، ويغشى الوغى (ب28)، ويكسو السيوف (ب37)، ويغدو فتغدو (ب38)، ويتبعنه (ب 40)[4].

وهكذا تتحول القصيدة عند مسلم إلى بناء شامخ يلتقي فيه جمال الصياغة بوضوح المعنى، وتتسق من خلاله نفسية الشاعر مع ظروف بيئته ومنهج عصره، ويتفاعل فيها القديم مع الجديد، ليؤكد من ذلك كله أن الشعر صياغة شاقة يعتمد فيها المبدع على كل ما لديه من طاقات خيالية وذهنية[5].

المراجع

ابن أبي الإصبع، زكي الدين بن محمد. تحقيق: شرف، حفني محمد. 1962م. تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر. بدون رقم الطبعة، لجنة التراث الإسلامي، بدون بلد النشر.

ابن الأثير، ضياء الدين. تحقيق: عبد الحميد، محمد محيي الدين. 1990م. المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر. بدون رقم الطبعة، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان.

ابن المعتز، عبد الله. تحقيق: فراج، عبد الستار أحمد. د.ت. طبقات الشعراء. بدون رقم الطبعة، دار المعارف، القاهرة، مصر.

(1) انظر ما كتب حول أداة الشرط «إذا» عند: الرماني، معاني الحروف، ص 1145. وأسبر، الشامل في علوم اللغة العربية ومصطلحاتها، ص 76.

(2) وانظر أمثلة أخرى على استخدام أداة الشرط «إذا» في الأبيات: 13، 39، 49.

(3) انظر حول دلالات الأفعال عند: ابن هشام، أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك 4/ 148. وباشلر، جدلية الزمن، ص 575.

(4) هناك أساليب كثيرة استخدمها الشاعر في القصيدة منها: استخدام (قد) في الأبيات: 40، 55، 57، 59، 47، وكذلك استخدام كم الخبرية وربّ في الأبيات: 10، 11، 14، 15، 16، 26، 67، 72.

(5) التطاوي، القصيدة العباسية قضايا واتجاهات، ص 109.

ابن المعتز، عبد الله. شرح: طيوس، أغنا. 1982م. البديع. الطبعة الثالثة، دار المسيرة، بيروت، لبنان.

ابن الوليد، مسلم. تحقيق: الدهان، سامي. 1969م. ديوان مسلم بن الوليد. بدون رقم الطبعة، بدون بيانات الناشر، القاهرة، مصر.

ابن جعفر، قدامة. تحقيق: خفاجي، محمد عبد المنعم. د.ت. نقد الشعر. بدون رقم الطبعة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.

ابن جني، أبو الفتح عثمان. تحقيق: هنداوي، حسن. 1985م. سر صناعة الإعراب. الطبعة الأولى، دار القلم، دمشق، سوريا.

ابن حجة، أبو بكر تقي الدين الحموي. تحقيق: شعيتو، عصام. د.ت. خزانة الأدب وغاية الأرب. الطبعة الثانية، دار الهلال، بيروت، لبنان.

ابن سنان، عبد الله بن محمد الخفاجي. شرح: الصعيدي، عبد المتعال. 1969م. سر الفصاحة. بدون رقم الطبعة، مكتبة محمد علي صبيح وأولاده، القاهرة، مصر.

ابن قتيبة، عبد الله بن مسلم. تحقيق: شاكر، أحمد محمد. 1967م. الشعر والشعراء. بدون رقم الطبعة، دار المعارف، القاهرة، مصر.

ابن معصوم، علي بن أحمد. تحقيق: هادي، شاكر. 1986م. أنوار الربيع في أنواع البديع. بدون رقم الطبعة، مطبعة النعمان، النجف الأشرف، العراق.

ابن هشام، أبو محمد جمال الدين عبد الله بن يوسف الأنصاري. 1966م. أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك. بدون رقم الطبعة، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان.

ابن هشام، أبو محمد جمال الدين عبد الله بن يوسف الأنصاري. تحقيق: المبارك، مازن، وحمد الله، محمد علي. مراجعة: الأفغاني، سعيد. 1979م. مغني اللبيب عن كتب الأعاريب. الطبعة الخامسة، دار الفكر، بيروت، لبنان.

أسبر، محمد سعيد، والجندي، بلال. 1981م. الشامل معجم في علوم اللغة العربية ومصطلحاتها. الطبعة الأولى، دار العودة، بدون بلد النشر.

إسماعيل، عز الدين. 1959م. تشكيل الصورة الشعرية. مجلة المجلة المصرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، وزارة الثقافة المصرية، القاهرة، مصر، العدد (34)، أكتوبر، ص ص 81–89.

الآمدي، أبو القاسم الحسن بن بشر. تحقيق: صقر، أحمد. 1976م. الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري. بدون رقم الطبعة، دار المعارف، القاهرة، مصر.

باشلر، غاستون. ترجمة: خليل، خليل أحمد. 1982م. جدلية الزمن. بدون رقم الطبعة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.

البطل، علي. 1980م. الصورة في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري. بدون رقم الطبعة، دار الأندلس، بدون بلد النشر.

التطاوي، عبد الله. د.ت. القصيدة العباسية قضايا واتجاهات. بدون رقم الطبعة، دار غريب، القاهرة، مصر.

التطاوي، عبد الله. 1997م. الصورة الفنية في شعر مسلم بن الوليد. بدون رقم الطبعة، دار الثقافة، القاهرة، مصر.

التطاوي، عبد الله. 1999م. النظرية والتجربة عند أعلام الشعر العباسي. بدون رقم الطبعة، دار غريب، القاهرة، مصر.

الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر. تحقيق: هارون، عبد السلام. د.ت. البيان والتبيين. الطبعة الرابعة، دار الفكر، بدون بلد النشر.

الجرجاني، عبد القاهر. تعليق: خفاجي، محمد عبد المنعم. 1976م. أسرار البلاغة. الطبعة الثانية، مكتبة القاهرة، بدون بلد النشر.

الجرجاني، عبد القاهر. تصحيح: عبده، محمد، والشنقيطي، محمود. تعليق: رضا، محمد رشيد. 1988م. دلائل الإعجاز في علم المعاني. الطبعة الأولى، دار المعرفة، بيروت، لبنان.

الجنابي، أحمد. 1972م. في الرؤية الشعرية المعاصرة. بدون رقم الطبعة، مطبعة الجمهورية، بغداد، العراق.

الحاتمي، أبو علي محمد بن الحسن. تحقيق: الكتاني، جعفر. 1979م. حلية المحاضرة في صناعة الشعر. بدون رقم الطبعة، دار الرشيد للنشر، العراق.

حسن، عبد الحميد. 1949م. الأصول الفنية للأدب. بدون رقم الطبعة، الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر.

حسين، طه. 1970م. حديث الأربعاء. بدون رقم الطبعة، دار المعارف، القاهرة، مصر.

الخطابي، محمد. 1991م. لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب. بدون رقم الطبعة، المركز الثقافي العربي، بدون بلد النشر.

الدليمي، سمير. 1990م. الصورة في التشكيل الشعري. بدون رقم الطبعة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق.

رتشاردز. ترجمة: بدوي، مصطفى. 1963م. مبادئ النقد الأدبي. بدون رقم الطبعة، المؤسسة المصرية العامة للطباعة والنشر، القاهرة، مصر.

الرماني، أبو الحسن علي بن عيسى. تحقيق: الدمشقي، عرفان. 2007م. معاني الحروف. الطبعة الأولى، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان.

السعدي، مصطفى. د.ت. المدخل اللغوي في نقد الشعر قراءة بنيوية. بدون رقم الطبعة، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر.

السيد، شفيع. 1982م. التعبير البياني رؤية بلاغية نقدية. الطبعة الثانية، دار الفكر العربي، بدون بلد النشر.

السيد، شفيع. 1984م. أسلوب التكرار بين تنظير البلاغيين وإبداع الشعراء. مجلة إبداع الثقافية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، وزارة الثقافة المصرية، القاهرة، مصر، العدد (6)، السنة (2)، ص ص 7-25.

طبانة، بدوي. 1988م. معجم البلاغة العربية. الطبعة الأولى، دار المنارة، جدة، المملكة العربية السعودية.

طحان، ريمون ودينز. د.ت. فنون التعقيد وعلوم الألسنية. الطبعة الأولى، منشورات دار الكتاب اللبناني ومكتبة المدرسة، بيروت، لبنان.

عبد الجليل، حسني. 2001م. في النص العباسي والأندلسي دراسة وتحليل. الطبعة الأولى، مؤسسة المختار، القاهرة، مصر، دار المعالم، الأحساء، المملكة العربية السعودية.

عبد المطلب، محمد. 1983م. التكرار النمطي في قصيدة المديح عند حافظ دراسة أسلوبية. مجلة النقد الأدبي «فصول»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، وزارة الثقافة المصرية، القاهرة، مصر، مجلد (3)، العدد (2)، الجزء (2)، ص ص 47-60.

عبد المطلب، محمد. 1984م. البلاغة والأسلوبية. بدون رقم الطبعة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، وزارة الثقافة المصرية، القاهرة، مصر.

العبد، محمد. 1988م. إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي. الطبعة الأولى، دار المعارف، القاهرة، مصر.

العسكري، أبو هلال الحسن بن عبد الله. تحقيق: قميحة، مفيد. 1981م. كتاب الصناعتين. الطبعة الأولى، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.

عطوان، حسين. 1974م. مقدمة القصيدة في العصر العباسي الأول. بدون رقم الطبعة، دار المعارف، القاهرة، مصر.

العماري، فضل بن عمار. 1414هـ/ 1994م. المنية والأمنية فكرة الموت في الشعر الجاهلي. مجلة جامعة الملك سعود، الآداب، المملكة العربية السعودية، المجلد (6)، العدد (1)، ص ص 3-40.

فدا، هيفاء عثمان. 2004م. نسق الكلام في شعر زهير. الطبعة الأولى، دار القاهرة، القاهرة، مصر.

القرطاجني، حازم. تحقيق: بن خوجة، محمد الحبيب. 1966م. منهاج البلغاء وسراج الأدباء. بدون رقم الطبعة، دار الكتب الشرقية، تونس.

القزويني، الخطيب جلال الدين محمد بن عبد الرحمن. تحقيق: خفاجي، محمد عبد المنعم. 1975م. الإيضاح في علوم البلاغة. الطبعة الرابعة، بدون بيانات الناشر، بيروت، لبنان.

قطب، سيد. 1954م. النقد الأدبي أصوله واتجاهاته. الطبعة الثانية، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر.

القيرواني، ابن رشيق. 2001م. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده. الطبعة الأولى، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، لبنان.

كارس، جيمس. ترجمة: الديب، بدر. 1998م. الموت والوجود. بدون رقم الطبعة، المشروع القومي للترجمة، بدون بلد النشر.

الكراعين، أحمد. 2000م. اللغة في شعر مسلم بن الوليد الأنصاري دراسة لغوية. الطبعة الأولى، دار البركة، عمّان، الأردن.

الكفراوي، عبد العزيز. 1958م. الشعر العربي بين القديم والجديد. بدون رقم الطبعة، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، مصر.

محجوب، فاطمة. 1977م. التكرار في الشعر. مجلة الشعر، القاهرة، مصر، العدد(8)، ص ص 28-40.

المرزباني، أبو عبد الله محمد بن عمران. تحقيق: البجاوي، على محمد. 1956م. الموشح. بدون رقم الطبعة، دار نهضة مصر، القاهرة، مصر.

مفتاح، محمد. 1985م. تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص. بدون رقم الطبعة، دار التنوير، بيروت، لبنان.

مفتاح، محمد. 1999م. المفاهيم معالم. الطبعة الأولى، المركز الثقافي العربي، بدون بلد النشر.

الملائكة، نازك. 1983م. قضايا الشعر المعاصر. الطبعة السابعة، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان.

النويري، شهاب الدين أحمد بن عبد الوهاب. 1955م. نهاية الأرب في فنون الأدب. بدون رقم الطبعة، نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، القاهرة، مصر.

هلال، ماهر. 1980م. جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب. بدون رقم الطبعة، دار الرشيد، بغداد، العراق.

ويليلك، رينيه. ترجمة: صبحي، محيي الدين. مراجعة: الخطيب، حسام. 1987م. نظرية الأدب. بدون رقم الطبعة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان.

The Vision and Construction: A critical reading of Muslim «Ibn Al-Walid's L Letter Poetry "Lamiyyah

Monther Theeb Kafafi

Arabic Department, Collage of Arts, King Sa'ud University
Riyadh, Saudi Arabia

ABSTRACT

This work studied Muslim Ibn Al-Walid's laudatory L letter "Lamiyyah" which is characterized by a multiplicity of themes, forms, structural methods, and synthetic, in a serious attempt to uncover the link between the components that make up the poem.

The work also examined the tactic used by the poet to clarify his vision, and the method he adopted to deliver this vision (idea) to the recipient as such method has its role in presenting the poet's ideas and rhetoric.

Key Words: Arabic poetry, Praising poetry.