الجمهورية الجمهورية الجزائرية الديموقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة العربي التبسي ـ تبسة ـ

معهد الآداب واللغات

قسم الأدب العربي

مستويات التشكيل الإبداعي في شعر مسلم بن الوليد

مذكرة مقدمة لنيل دكتوراه العلوم في الأدب العربي القديم

إعداد الطالبة :

شلغوم نعيمة

إشراف الدكتور:

عمرو عيلان

لجنة المناقشة:

الرقم	اسم و لقب الاستاذ	الرتبة العلمية	اسم المؤسسة الجامعية	الصفة
01	رشيد رايس	أستاذ	جامعة العربي التبسي ـ تبسة	رئيسا
02	عمرو عيلان	أستاذ	جامعة عباس لغرور. خنشلة	مشرفا و مقررا
03	عبد الرحمن تيبرماسين	أستاذ	جامعة محمد خيضر ـ بسكرة	ممتحنا
04	عمر زرفاوي	أستاذ	جامعة العربي التبسي ـ تبسة	ممتحنا
05	يوسف الأطرش	أستاذ	جامعة عباس لغرور. خنشلة	ممتحنا
06	منصور بوناب عبد الحق	أستاذ محاضر أ	جامعة 20أوت 1955 ـ سكيكدة	ممتحنا

السنة الجامعية : 2015 - 2016

﴿ ... رَبِّ ٱشۡرَحۡ لِي صَدۡرِي ٢٥ وَيَسِّرۡ لِيٓ أَمۡرِي ٢٦
وَٱحۡلُلۡ عُقۡدَةٗ مِّن لِّسَانِي ٢٧ يَفۡقَهُواْ قَوۡلِي ٢٨ ﴾

طه: ٢٥ - ٢٨

شكر وعرفان

الحمد لله سبحانه وتعالى الذي وفقني إلى إنجاز هذا العمل سائلة إياه التوفيق والسداد والثبات ...

أتقدم بوافر الشكر وجزيل الامتنان وعظيم العرفان إلى الأستاذ الدكتور – عمرو عيلان–

الذي كان خير عون لي على توجيهاته الدقيقة وتوصياته السديدة ولفتاته الطيبة الرشيدة....

كما أتقدم بالشكر الخالص إلى كل أساتذة وإداريي كلية الآداب والعلوم الإنسانية بجامعة العربي التبسي – تبسة–

وشكري وعظيم امتناني إلى كل من قدم نصحا أو بذل جهدا، أو أمضى وقتا على طريق إنجاز هذه الرسالة

مقدمة

تربع الشعر على اهتمامات الإنسان العربي منذ العصر الجاهلي وهذا ما جعل المدونة الشعرية العربية تتسم بالتعددية في المفاهيم المتعلقة بالشعر. وقد حيرت عملية الإبداع الشعري الأدباء والشعراء والمهتمين بالحركة الشعرية وشغلتهم.

فبالإضافة إلى الأسئلة المتعلقة بكنه العملية الإبداعية نفسها وما صاحبها من تطورات فكرية شمل الاهتمام أيضا عملية التشكيل الشعري وكيفياته ومستوياته. وهي تساؤلات مشروعة تصب مجملها في سبل التعليل لشاعرية النص، وسببية التفوق النوعي لهذا الأداء الجمالي الذي يتميز به الخطاب الشعري. ولعل في قراءة النص الشعري ما يؤتي بعض هذه التساؤلات حقها، كونه يمثل تقديما مناسبا له من خلال التطلع إلى معرفته وتملي إبداعيته من خلال استشفاف مختلف جوانب وأبعاد التشكيل فيه.

إن البحث في مستويات التشكيل الإبداعي لنص شعري ما هو عملية دقيقة إلى حد بعيد تهدف إلى تملي قسمات هذا المؤلف اللغوي المتشابك المتداخل في خصوصيته وتأمل لبنات إبداعه المكونة لجماليته أملا في الإمساك بإشعاعاته المضيئة المتفرقة. وتنطلق هذه العملية من قاعدة التحليل الموضوعي الذي يهدم ليقوم في التركيب بإعادة التكوين. وعلى هذه الجدلية من التحليل والتركيب تأتي دراسة النص الشعري عملية إخراج ديناميكية يظهر فيها ائتلاف هذا الخطاب المشتت في إطار موحد تجد فيها عناصره المتعددة معناها في ارتباطها بغيرها من العناصر ضمن هذه الوحدة الكلية.

بناء على ذلك فقد كان الهدف من تخصيص هذا البحث لدراسة مستويات التشكيل الإبداعي في شعر مسلم بن الوليد هو:

1. استقصاء كوامن العملية الإبداعية القائمة في تفاصيل النص وعناصره الفنية المنطلقة من بذرة الإبداع والمنتهية بجني ثمرة الإنتاج المتمثلة في القصيدة.

2. وبما أن اللغة هي أساس الخلق الإبداعي في الشعر، فإن هدف البحث هو الكشف على نظام عناصر التعبير الشعري وانتظامها في لغة خاصة وما يتبع هذه اللغة من مؤثرات ترتبط بالتجربة الشعرية لمبدعها.

3. استقراء بروزات النص الدالة والكشف عن وظيفة اللغة في خلق الإبداع من خلال الانحراف عن المعيارية بما يجعل لغة النص الشعري تختلف عن غيرها من التعابير.

4. رصد المؤشرات الإبداعية الدالة في ديوان مسلم بن الوليد من خلال دراسة المستويات التشكيلية التي يمكن أن يؤول النص إليها وهي المستوى الإيقاعي والمستوى الدلالي والمستوى التركيبي.

5. الكشف عن حضور الشاعر من خلال رؤيته الفنية لانتظام المستويات السابقة وتتبع بعض الانحرافات والإنزياحات التي قد تعتريها مما يشي بوجود ممارسة جمالية منبثقة من رؤية الشاعر ومعارفه الخلفية لعالمه وتقييمه له بما يمتلكه من طاقات متجددة، إضافة على أنه يعين على الكشف عن رؤى المبدع وأفكاره وبعض خبايا نفسه عن طريق استقراء ما وراء الألفاظ، معانيها وطريقة تركيبها وكذا ما تحتويه من قيم بلاغية وجمالية. وهذا ما ينعكس على سمات النص لديه الأمر الذي يعيد في كثير من الأحيان . على الكشف عن الفرق بين متكلف الشعر ومطبوعه.

وتحيل الرؤية السابقة إلى القول بأن النص الشعري هو المثابة التي ستكون على أساسها الدراسة لا بمحاولة تفسيره وتأويله بل بقراءته قراءة جمالية إختراقية مسؤولة وموضوعية تتجاوز الشكل إلى العمق حينها يتماهى الإبداع بالتذوق ويلتقي القارئ والشاعر، وهذا ما حاولت الدراسة المضي نحوه.

إن وراء كل بحث أكاديمي إشكاليات تنضوي ضمنها مجموعة من الأسئلة ـ يقوم هذا الأخير بتقصي دقائقها ـ ولذلك فمرحلة الاختيار في البحث العلمي هي أصعب المراحل التي واجهتني، غير أن اختياري لم يكن في بادئ الأمر من قبيل الصدفة، بل كان وفقا لتفكير

مسبق أدركت من خلاله أهمية هذا الموضوع، وقد كان لي الشرف أن أكون من بين طلبة مدرسة الدكتوراه في تخصص النقد القديم وهذا ما جعل المسؤولية تتضاعف حينها كان لزاما التأني أكثر في اختيار الموضوع وانتقاء المدونة التي ستقوم عليها الدراسة.

وقع الاختيار على موضوع مستويات التشكيل الإبداعي في شعر مسلم بن الوليد بناء على عدة أسباب:

1. الرغبة في المساهمة في خدمة هذا التراث الشعري القديم اقتناعا مني بأن الباحثين في ميدان النقد الأدبي، يتحملون مسؤولية المحافظة على التراث الأدبي الذي وصل إلينا وإخراجه للنور من خلال إطّلاع الأجيال على كنوز هذا الأدب القديم حماية له من الضياع والاندثار.

2. الرغبة في تقليص الهوة بين النص الشعري القديم وقارئه الجديد من خلال قراءة النص وفق مقاربة منهجية حديثة تعين على تقريب الرؤى بغرض الكشف عن السمات الجمالية في النص وكذا جانبه الإبداعي عن طريق الولوج إلى مضمونه.

3. إعجابي الشديد بشعر مسلم بن الوليد، واقتناعي بأنه جدير بالدراسة، مما دفعني إلى اختياره ميدانا للدراسة، لما للشاعر من مكانة بارزة بحكم ما يتسم به شعره من سمات فنية رائعة، فهو شاعر مفلق استطاع أن يصنع لنفسه مذهبا إبداعيا يميزه عن غيره لأنه انغرس في أرضية التراث فعبر بلغته وانغمس في أرضية الواقع بمفرداته فأنتج لنا إبداعا شعريا متميزا.

4. قلّة البحوث التي تناولت بالدراسة موضوع مستويات التشكيل الإبداعي في الشعر عامة وفي شعر مسلم بن الوليد خاصة.

وقد تمخضت هذه الأسباب عن إشكالية عامة هي: ما هي مستويات التشكيل الإبداعي في شعر مسلم بن الوليد؟ وقوام هذه الإشكالية مجموعة من التساؤلات الجزئية منها: من أين يطل جمال التشكيل الإبداعي في شعره؟ ما هي السمات الغالبة على اختيارات الشاعر

الإيقاعية والدلالية والتركيبية؟ هل هناك انزياحات في إيقاع شعره ودلالة ألفاظه ونظام تراكيبه؟ وهل هذه الإنزياحات من قبيل خرق نظام القواعد الأساسية للغة، أم أنها ضرورة استوجبتها اللغة الشعرية؟

للإجابة على هذه التساؤلات قمت بتحديد خطة تتوافق ومتطلبات الدراسة اعتمدت فيها على مقدمة، مدخل، ثلاث فصول وخاتمة وقد كان تقسيمها كما يأتي:

المدخل: تناولت فيه قراء اصطلاحية لمفهومي التشكيل والإبداع بعيدا عن الإغراق في الجانب التاريخي والاستطرادات الفلسفية التي قد تحيد بالبحث عن الهدف الأساسي من تناولها. ومن ثم عمدت إلى استنباط العلاقة بين التشكيل الإبداعي كمصطلح مزدوج بالمقاربة الأسلوبية مما سهل في المضي نحو تحديد مستويات التشكيل الإبداعي وفق هذه المقاربة.

أما الجزء الثاني من المدخل فقد كان يهدف إلى إلقاء نظرة على حياة مسلم بن الوليد وشعره مع إيراد شذرات من شواهد تعنى بالتدليل على مختلف الأغراض والموضوعات الشعرية التي خاض فيها القول.

وفي الفصل الأول من البحث والموسوم: المستوى التركيبي في شعر مسلم بن الوليد بدراسة جانبين: أولهما دراسة تركيب الجمل من الجانب النحوي وما لحق بعضها من انزياحات، بالإضافة إلى دراسة مختلف الأساليب الإنشائية ودلالاتها في الديوان، أما الجزء الثاني منه فقد اختص بدراسة الصورة الفنية كونها جانبا من جوانب التركيب في النص الشعري. وتم التركيز فيها على تناول الصور الجزئية المتجسدة في الصور الحسية والبلاغية والذهنية ومن ثم تناول الصورة الفنية المركبة بكل تمظهراتها.

أما الفصل الثاني والموسوم: المستوى الإيقاعي في شعر مسلم بن الوليد، فقدكات الهدف من خلاله هو محاولة الولوج إلى أهم عناصر الإيقاع من منظور تكاملي شامل يأبى أي تقسيم خارجي وداخلي لأن الإيقاع في القصيدة شبكة متكاملة ووظيفية يضطلع كل منها بالنهوض بالإيقاع وهي الوزن من منظور تقليدي بعناصره كالبحر والقافية والروي، ونظام

المقاطع الصوتية الذي انتخبت فيه قصيدة كاملة تم تحليلها وفق رؤية صوتية محدثة، بالإضافة إلى مختلف التوازنات الصوتية كالتكرار والبديع بمختلف صوره والتوازي والتنغيم وغيرها...

وقد اختص الفصل الثالث المستوى الدلالي في شعر مسلم بن الوليد، فكان يعنى بتتبع مختلف حقول الدلالة في ديوانه ارتكازا على المنهج الإحصائي الذي تبينا من خلاله تواتر 15 حقلا دلاليا متنوعا، حيث كشف التحليل على أكثر من مجال ثقافي بل واجتماعي وذاتي.

أما الخاتمة، فقد جمعت فيها النتائج المتوصل إليها من خلال البحث.

وقد سارت هذه الدراسة بالاستعانة بأكثر من منهج واحد، لخوض مغامرة البحث، فكان الاعتماد المنهج الوصفي التحليلي الذي ينطلق من الملاحظة فالوصف، ثم التحليل بغرض الوصول إلى استخلاص النتائج التي تمثل عملية معاكسة لعملية التحليل من خلال تجميع النتائج الجزئية وتركيبها للوصول إلى نتائج عامة. كما عمدت بين الفينة والأخرى إلى تطعيمه بالمنهج الإحصائي الذي يساعد في الوصول إلى نتائج دقيقة وموضوعية.

تجدر الإشارة إلى أن الدراسة قد تمت وفق مقاربة أسلوبية تتوافق ومقتضيات المنهج الوصفي التحليلي، إذ أنها ترمي إلى دراسة الأعمال الأدبية تحليل الظواهر اللغوية والأدبية والكشف عن قيمتها الجمالية منطلقا من تحليل الظواهر البلاغية والأدبية وملاحظة التجاوزات النصية فيها ومن ثم تسجيلها بهدف الوقوف على مدى شيوع الظاهرة الأسلوبية أو ندرتها مستعينة في بعض الأحيان على المنهج الإحصائي تحريا للدقة واستجابة لمقتضيات البحث العلمي الذي يقتضي الدقة والحياد والموضوعية الشيء الذي يعين في الأخير على تحديد السمات والخصائص التي يتسم بها أسلوب المبدع في مختلف مستوياته انطلاقا من تجميع السمات الجزئية الناتجة عن التحليل السابق.

أما الصعوبات التي صادفت البحث وحاولت تذليلها، فهي قلة المراجع التي تتناول هذا الخيط الرفيع الرابط بين كل من التشكيل والإبداع، بالإضافة إلى ندرة الدراسات الحديثة التي تناولت شعر مسلم بن الوليد من الجوانب الصوتية والدلالية والتركيبية.

ولكن الأمر لم يمنعني من المضي نحو العودة المستمرة إلى أمهات الكتب والمصادر التي سبقتني في إضاءة جوانب الموضوع، معتمدة أساسا على ديوان مسلم بن الوليد المحقق، بالإضافة إلى كتابي"مسلم بن الوليد. حياته وشعره"دراسة الرباعي صريع الغواني حياته وشعره الذي خاض في تفاصيل حياة الشاعر وظروف عصره، وشرح أشعاره وربطها بالجانبين التاريخي والاجتماعي، وكتاب"الصورة الفنية في شعر مسلم بن الوليد"لعبد الله التطاوي الذي تناول فيه موضوع الصورة الفنية عند الشاعر. كما استعنت بعديد المراجع والدراسات النظرية والتطبيقية الأخرى والتي ضمنتها ثنايا البحث وأشرت إليها في هوامشه أملا في استثمار ما أفضت إليه من نتائج بإمكانها خدمة موضوع بحثي الذي آمل أن يكون إضافة لهذه السلاسل البحثية المتراصة خدمة للإبداع الأدبي والنقدي.

ولا يسعني في الأخير سوى أن أتقدم بالشكر لكل من ساهم من قريب أو بعيد في المساعدة على توفير الظروف الحسنة، والملائمة لانجاز هذا البحث، وإتمامه في آجاله المحددة له قانونا، فأتوجه بالشكر إلى قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة العربي التبسي . تبسة أساتذة وهيآت إدارية، على كل ما لقيت منهم من ترحيب ورعاية مسؤولة لمسار هذا البحث عبر سنواته الأربع.

كما أقدم شكري الخاص إلى أستاذي الفاضل ودليلي في هذه المرحلة العلمية الشاقة: الأستاذ الدكتور: عمرو عيلان، الذي كانت رعايته لي خلال هذا البحث قيمة أساسها التوجيهات العلمية والمنهجية السديدة التي ظل يحرص على تزويدي بها بين الفترة والأخرى. فلا أجد ما أرد به جميله سوى الوقوف أمامه معترفا بفضله على وعلى بحثي هذا، فقد شملتني رعايته السامية ابتداء من مرحلة البحث في الماجستير وصول إلى مرحلة الدكتوراه التي سعدت فيها بإشرافه على انجاز هذا البحث. له ولكل من علمني حرفا أقول شكرا. والحمد لله من قبل ومن بعد.

مدخل

أولا ـ في مفهوم التشكيل الإبداعي:

إن الكتابة الإبداعية مجال رحب ومادة خام يسن من خلالها للمبدع التوسل بكل ما في اللغة من إمكانات معجمية ونحوية وصوتية وتصويرية، واستثمارها على نحو خاص ومقصود بغرض تشكيل نصه وإخراجه في صورة جميلة متميزة، وهي بذلك معطيات جمالية تسهم في تعميق الوظائف المتعددة للغة فتتعداها من حيث هي وظيفة للاتصال إلى كونها أداة مهمة من أدوات إبراز جماليات اللغة في مواجهة المتلقي وتفتح أمامه سبل قراءة هذا النص الإبداعي، وتذوق هذه اللغة.

تشكل الكتابة الإبداعية ـ إذن ـ أعلى مستوى من مستويات الكتابة، وهو النوع الذي" يهتم بالتعبير عن الأفكار والمعاني وصوغها في قوالب وتراكيب ترتبط فيما بينها بروابط وأدوات لغوية محكمة التنسيق"[1]، تخضع لعملية بناء منظمة ومترابطة تركيبيا ودلاليا.

وإذا كان هذا البحث يعنى بدراسة مستويات التشكيل الإبداعي في شعر **مسلم بن الوليد**، فإنه يجدر في البداية الانتباه إلى تميز"النص الشعري"عن غيره من النصوص بمكوناته الداخلية التي تعطيه سماته الجمالية، والتي تشكل حاملا لوظيفته"[2]، إذ أنه لا مناص عند تحليل النصوص الأدبية من معرفة خصائص الجنس الأدبي الذي تنتمي إليه ومن ثم انتقاء المنهج الذي سيتم تبنيه للولوج إلى النص المراد دراسته.

إن اللغة"وسيلة الأدب وأداته، ولذلك"اهتم دارسوا الآداب بأصول الصناعة اللفظية مما يدخل في التركيب اللغوي وبناء الكلمة والجملة والجرس والإيقاع والتعبير والمجاز"[3]، وكل ما يتعلق بإشكاليات مثل: كيف تولد قصيدة؟ وكيف تتجمع وتتوحد عناصرها في شكل فني له تأثير عاطفي جمالي في الوقت نفسه؟

---

[1] . أحمد الزمر، فن الكتابة وبناء النص، مجلة دراسات يمنية، العدد 80، 2006 م، ص 254.

[2] . المرجع نفسه، ص260.

[3] . يوسف حسن نوفل، أصوات النص الشعري، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، مصر، ط 1، 1995م، ص02.

فالقصيدة الشعرية حصيلة أو نتاج لعملية" مركبة من عدد المهارات الأدائية والعقلية العليا"[1]، التي تستند إلى شبكة عناصر ومكونات وأدوات تتآزر فيما بينها بروابط لغوية بغرض إقامة بناء جمالي، يحمل رؤية جمالية معينة، ويمثل (التشكيل) الوجه الاصطلاحي المعبر عن كل ذلك فهو عملية إبداعية متكاملة كما أنه خامة لمفهومي التشكيل والإبداع فما مفهوم هذين المصطلحين وما العلاقة بينهما.

1. التشكيـل:

إذا عدنا للجذر اللغوي للفظ التشكيل سنجد أنه لغة مأخوذ من"شَكَلَ الشكلُ: المثل، تقول: هذا على شكل هذا أي مثاله، أي أشبه، وتشكل الشيء: تصوره، وشكله: صوره"[2]، والملاحظ أن معنى الفعل (شكل) يتصل بالجانب التصوري والتمثيلي[3]، وقد أسهم المستوى الاصطلاحي ـ بعد ذلك ـ في استكمال صيرورة الفعل بهذا المعنى، والارتفاع به نحو بلوغ حدّه التصويري والتعبيري الأقصى.

وللشكل والتشكيل، في الفن وجه آخر لارتباطه ـ عادة ـ بفن إنساني هام هو فن الرسم حتى كاد يصبح مرادفا له، ولكنه سرعان ما انتقل ليصبح أحد أهم المصطلحات في فن الشعر لما بينهما من تشابه، فلا أحد يستطيع أن ينكر أو ينفي ما للوحة التشكيلية أو القصيدة الشعرية من ترابط نسيجي بينهما وأيضا ما لهما من وظائف حسية ووجدانية، كما أن لهما قدرة كبيرة على إنتاج وخلق شبكة متجانسة ومترابطة من الصور التعبيرية الراقية. "وليس من اختلاف بينهما إلا في مادة الصناعة، ولكنهما متفقان في صورتها

[1] . أحمد الزمر، فن الكتابة وبناء النص، مرجع سابق، ص 254.

[2] . ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط 3، 1993م، مج 11، مادة (شكل)، ص 357.

[3] . محمد صابر عبيد، التشكيل السردي (المصطلح والإجراء)، دار نينوى، دمشق، ط1، 2011 م، ص 14.

وأفعالها وأغراضها"[1]. إنهما لغتان مختلفتا القواعد والأدوات لكنهما يشتركان في كيفية التعبير.

إن فن الشعر وثيق الصلة بفن الرسم، وقد انتبه **عبد القاهر الجرجاني** إلى العلاقة بينهما محدداً موضع كل منهما، إذ يرى أن بين صناعتي الشعر والتزويق مناسبة، فهما مختلفان في مادة الصناعة ومتفقان في صورتهما فـ "سبيل هذه المعاني سبيل الأصباغ التي تعمل منها الصور والنقوش، فكما أنك قد ترى الرجل تهدى في الأصباغ التي تعمل منها الصور، والنقش في ثوبه، الذي نسج على ضرب من التخير والتدبر في أنفس الأصباغ وفي مواقعها ومقاديرها وكيفية مزجه لها وترتيبه إياها، إلى ما لم يتعهد إليه صاحبه فجاء نقشه من أجل ذلك أعجب، وصورته أغرب، كذلك الشاعر في توخيه معاني النحو ووجوهه التي علمت أنها محصول النظم"[2]، ويردف"واعلم أن من الكلام ما أنت ترى المزية في نظمه والحسن، كالأجزاء من الصبغ تتلاحق وينضم بعضها إلى بعض حتى تكثر فيه العين"[3]. فالنظم ليس مجموعة من الألفاظ التي تمتاز بالصحة والفصاحة فقط، بل هي مجموعة من العلاقات النحوية التي يصوغها الكاتب أو الشاعر، كما هي الحال فيما يقوم به الفنان التشكيلي باختيار الألوان ومقاديرها وكيفية مزجها بعضها ببعض ليبدع لوحته الفنية.

فالتشكيل ـ إذن ـ منبثق من التصوير ويمكن لذلك أن يصدق على الفنون الأخرى، ومنها الشعر الذي يعد"أقرب إلى التصوير من غيره فتشكيل اللوحة وارد يأتي على النفس فتتحرك به اليد كم يرد وارد القصيدة على الشاعر، فتتحرك به الكلمات، فهو وإن خضع للأغراض النفعية إلا أن مقدار العمد في تكويناته وتشكيلاته اللغوية والتصويرية والإيقاعية سيخضع

---

[1] . إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب (نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن هجري)، دار الشروق، عمان، الأردن، ط 4، 2006م، ص 207.

[2] . عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: محمد التنجي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 2005م، ص 74.

[3] . المرجع نفسه، ص 74.

لمقدرة الشاعر الفردية الخاصة"[1]. وعليه فالتصوير والشعر لغتان تختلفان في القواعد لكنهما تتفقان في الطريقة التي تتم بها عملية التقديم.

إن المتمعن في النقد العربي القديم سيدرك وجود مصطلحات كثيرة تحوم في فلك مصطلح التشكيل، وقد وردت في الكتب النقدية بصياغات مختلفة نأخذ منها على سبيل المثال: النسج، التصوير، السبك، النظم، الصياغة، النحت، النقش، الصناعة، الصنعة... الخ، وكلها توحي بوجود مبدأ مشترك بينها جميعا هو الاستعانة في"إظهار الجميل بوسائط مادية"[2]. وهذه العمليات هي التي تتحكم في"الهيئــة التــي يتخذها العمل الفني ولا فرق في ذلك بين البناء أو التمثال أو الصورة أو القصيدة أو المعزوفة"[3] سوى في المادة الخام المعتمدة والمادة الأولية.

إذا أردنا التعرف على مصطلح (التشكيل) بمعناه البنائي والتنظيمي في الشعر سنجد أنه "عمل منظم يستدعي من الشاعر عبقرية هندسية وتخطيطا مدروسا وقدرته على خلق أدوات للفكر تزيد رهافة ونفاذا من يوم لآخر، فالشاعر يتحرك في نظام من العلاقات والعلامات والتحولات"[4]، تمكن من التحكم في عناصر اللغة بمفرداتها وتراكيبها وعناصرها الصوتية، حتى"لا يكون تجميعها مجرد سجل اعتباطي لها إذ لا بد أن تنتظم أحجار بناء العمل الفني في نمط تجتمع فيه العناصر اللغوية والحسية وتتخذ ترتيبا شكليا لها"[5]، مما يسهم في تبليغ الغرض من القصيدة وفق رؤية الشاعر فتكون بذلك بناء متكامل الأجزاء صارم التنظيم.

---

[1] . وجدان المقداد، الشعر العباسي والفن التشكيلي، سلسلة دراسات أدبية (4)، الهيئة السورية العامة للكتاب،2011 م، ص20 .

[2] . أمين الخولي، فن القول، دار الكتب المصرية، القاهرة، د ط، 1996م، ص 88 .

[3] . هربرت ريد، تعريف الفن، تر: مصطفى الأرناؤوطي وإبراهيم إمام، سلسة الفنون التشكيلية، دار هلا للنشر، الشارقة، ط1، 2003 م، ص 10.

[4] . منقور عبد الجليل، المقاربة السيميائية للنص الأدبي (أدوات ونماذج)، ضمن كتاب السيمياء والنص الأدبي، منشورات جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2000 م، ص64.

[5] . وجدان المقداد، الشعر العباسي والفن التشكيلي، مرجع سابق، ص 16.

فالواضح من ذلك أن التشكيل هو نتاج تداخل ضروري للحرفية أو الصنعة المتعلقة بالمهارة والخبرة والتجربة الشعرية، وكل ما هو متاح لخدمة العملية الإبداعية، بالإضافة إلى الرؤيا الفنية التي تختص بالسمو بالعمل الأدبي إلى مصاف الأعمال الفنية الجميلة. وبما أن النظر إلى الجمال يكون من خلال واقعه الظاهر عبر العناصر المتظافرة لصنعه، فإن تأمل عملية التشكيل في القصيدة هي النافذة التي يطل من خلالها هذا الجمال،"وما اللغة إلا الظاهرة الشكلية الوحيدة التي تتيح لنا أن نتعرف على الأدب الذي لا يتحقق إلا بها وفيها"[1]، بوصفها مادته الأولية ووسيلته لتحقيق غايته التواصلية.

يكتسي (التشكيل) في القصيدة طابعا مرنا وحركيا، فهو لا يستقر في منطقة معينة ومحددة من النص، وفي ذلك يؤكد حازم القرطاجني من خلال مفهومه للشعر تبدي التشكيل في كل زاوية من زوايا النص لفظية كانت أو معنوية، بل إنه يتجاوز بحركيته إلى المتلقي الذي يخلق فيه ردة فعل تشي بعمق التشكيل وقوته، فيقول: " الشعر كلام موزون مقفى، من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكره إليها ما قصد تكريهه، لتحمل بذلك على طلبه أو الهروب منه بما يتضمن من حسن تخييـل لـــه، ومحاكــاة مستقلــة بنفسها أو متصورة بحسن تأليف الكلام، أو قوة صدقه أو قوة شهرته أو بمجموع ذلك"[2]. وهذا ما يثبت أن تظافر كل هذه العناصر هو الذي يبرز جمالية الإبداع التي **لا** تتحقق إلا من خلال التأثير في المتلقي.

إن العمل الأدبي وفق هذه النظرة يقتضي عملا واعيا ومدروسا يمر بعدة مراحل يحددها **صابر عبيد** في التجريب والتشكل والتشكيل[3]:

---

[1]. ريمون طحان، الألسنية العربية، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط 2، 1981م، ج 2، ص116.

[2]. حازم أبو الحسن القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت ط3، 1986 م، ص 71.

[3]. محمد صابر عبيد، التشكيل السردي، مرجع سابق، ص 11.

أ. مرحلة التجريب: هي نشاط إبداعي مسبق يكتسي صبغة تخطيطية تتقصى حضور الظواهر المتجددة وتتجاوز الأشكال المألوفة،" فلو اقتصرت كتاباتنا على الأمور المفهومة فقط ما توسع حقل المعرفة"[1]. وتحتاج هذه العملية إلى "فهم دقيق وعزيمة قوية وإيمان بجدوى الممارسة حتى يتمكن المجرب من استغلال مساحة التجريب، وحقل التجربة وآليات التجريب للوصول إلى نتائج ظـاهرة وواضحة وعلمية"[2]، فهي بذلك مرحلة مهمة بالنظر إلى قدرتها على استثمار الرؤى المختلفة، وفي هذا ما يؤذن بعملية تشكيل إبداعي ذو شكل متميز ولغة فارقة.

ب . مرحلة التشكل: وهي مرحلة بناء وتأسيس، إذ"يتم من خلالها المرور من صورة أو من شكل لآخر"[3]، ويمثل صابر عبيد لهذه المرحلة "(بالخارطة الصماء) في علم الخرائط...التي تعبر عن الهيكل العام (المعماري)، وهو يقدم الشكل الأول للمادة (الجغرافية) التي تشتغل عليها الخارطة، فهي مادة مشكلة تضم الحدود والقياسات والهيئات والمجسمات والظواهر لكنها تفتقد إلى التحديد الدقيق للمدن والجبال والسهول والأنهار والبحار والمحيطات وغيرها... إنها الشكل العام والتام للصورة الجغرافية"[4]. وتتمثل هذه المرحلة في الأدب فيما يعمد إليه المبدع من تحديد للإطار العام لتجربته الإبداعية حينها تبدأ التقاسيم العامة للعمل الأدبي في التبدي والانبجاس.

ج . مرحلة التشكيل: هي مرحة الاكتمال والنضج وفيها "تأخذ الأسماء مسمياتها والأشياء تعريفاتها وحدودها ومعانيها، والطبقات هوياتها، والحروف نقاطها والخطوط معالمها"[5]. وفي هذه المرحلة يصبح الرابط الصوري في المجال النصّي آلية عمل نسيجي يحيط بالمكونات

---

[1] . جاكوب كورك، اللغة في الأدب (الحداثة والتجريب)، تر: ليون يوسف وعزيز إيمانويل، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، د ط، 1989م، ص11.

[2] . محمد صابر عبيد، التشكيل الصنعة والرؤيا، دار نينوى، دمشق، ط1، 2011 م،ص 11.

[3] . محمد صابر عبيد، التشكيل السردي، مرجع سابق، ص 15.

[4] . المرجع نفسه، ص 12.

[5] . محمد صابر عبيد، التشكيل الصنعة والرؤيا، مرجع سابق، ص 12.

ويداخل بين فعالياتها وأنشطتها وحراكها التكويني، ولا يتوقف عمله عند حدود تأليف (الصورة) بوصفها أحد أبرز عناصر التشكيل الشعري في القصيدة، بل يطال في السياق ذاته والمهمة ذاتها كلّ العناصر المكوّنة الأخرى، وينفتح عليها ويجمعها ويتضافر معها في كيان نسيجي متجانس وقوي وبالغ التماسك.

تجدر الإشارة . في هذا المقام إلى أن عملية التشكيل"لا تقف عند الانتقاء الإيديولوجي والتقييم والإدراك العقلي، فهي تتضمن الحدس والخيال والانفعال والدوافع اللاشعورية، فكل كيان الكاتب ينهمك في عملية الخلق، وخيال الفنان هو القوة الخلاقة التي ترتب المواد الأولية، وتشكلها في كل موحد، ويعطيها الشكل الذي ينظم تيار الانطباعات المتباينة. ولا يؤكد الأديب الفعال رؤيته بالفكر وحده بل بكل حواسه، فالتأكيد الانفعالي للذات الإنسانية له دور كبير في التمثل الجمالي للعالم"[1]. لأن التفكير المبدع نتاج للادراك الانفعالي للواقع وفقا لمعايير الجمال.

إن الممارسة المتكررة لعملية التشكيل بمراحلها المختلفة تجعل التشكيل لدى الفنان" نوعا من الغريزة الفنية مثله مثل المقدرة على الوزن وتكوين الصور، إن المقدرة على التشكيل مع المقدرة على الموسيقى هما بداية طريق الشاعر وجواز مروره إلى عالم الفن العظيم، ولكن الكمال الشكلي للقصيدة لا يتم بإحكام بنائها فحسب بل لا بد من التوازن بين عناصره المختلفة من صور وتقرير وموسيقى وهذا التوازن موهبة تستطيع القصيدة الجيدة أن تحققها بأسلوبها الخاص فلكل قصيدة توازنها الذي لا يتكرر"[2]، والذي يجعلها وحدة ترابطية وانسيابية متلاحمة الأجزاء.

---

[1] . إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، صفاقص، الجمهورية التونسية، ط1، 1986 م، ص189.

[2]. عبد العزيز المقالح، الشعر بين الرؤيا والتشكيل، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، ط2، 1985م، ص 36.

نصل في الأخير إلى أن التشكيل هو عملية متشعبة يصعب الإلمام بها اصطلاحا، ولكن يمكن استشفاف عناصره وتمثلها كبنية انطلاقا من"ملاحظة اللغة الفنية المستخدمة في النص والحركة التي تتحكم في هذه اللغة فتفضي بها نحو غايتها، ثم على نظام العلاقة الحميمة التي تربط هذه الشبكة من المظاهر الخارجية والداخلية معا للنص، ثم على الرؤية الفنية التي يطرحها هذا النص الشعري، ينضاف إلى كل ذلك حيز النص الشعري وما ينبغي أن يجوسه من زمان متحكم في سطح النص وعمقه، ثم علاقة ذلك الحيز المتجسد بهذا الزمن المتسلط"[1]، فهذه العناصر الفنية ذات الطبيعة الشكلية هي التي عماد بناء القصيدة شكلا ومضمونا .

وانطلاقا من ذلك يمكن القول أن القصيدة الشعرية يحكمها تشكيلان: " داخلي يتمثل بالعناصر التصويرية والآليات التي يتبعها الشاعر في رسم فكرته بالكلمات، وخارجي يتمثل بالوزن والقافية والشكل الإيقاعي الذي تتخذه القصيدة لتترجم انفعالات الشاعر، وتؤثر في المتلقي، ولا بد أن يتكاملا لبناء قصيدة ذات قيمة فنية ومعنوية"[2]،تساهم في خلق المتعة الفنية والشاعرية الأدبية.

2 . الإبداع:

تكاد المعاجم اللغوية تجمع أن لجذر الفعل (أبدع) دلالة واحدة هي الإبداع والخلق على غير مثال سابق دون احتذاء أو اقتداء، وهو في لسان العرب بداية الشيء وجدته إذ يقول ابن منظور: "بدع الشيء يبدعه بدعا وابتدعه: أنشأه وبدأه... والبديع والبدع الشيء الذي يكون أولا"[3]، وفي (معجم مقاييس اللغة)، يقول ابن فارس: "بدع: الباء والدال والعين أصلان:

---

[1] . عبد الملك مرتاض، بنية الخطاب الشعري (دراسة تشريحية لقصيدة " أشجان يمانية ")، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1986 م، ص04.

[2] . وجدان المقداد، الشعر العباسي والفن التشكيلي، مرجع سابق، ص18،19.

[3] . ابن منظور، لسان العرب، مرجع سابق، ج 8، مادة (ب د ع)، ص 6.

أحدهما ابتداء الشيء وصنعه لا عن مثال، والآخر الانقطاع والكلال"[1]، وفي ذلك دلالة لصنع الشيء على غير نموذج أو مثال. والبديع من أسماء الله تعالى لإبداع الأشياء وإحداثه إياها، وهو البديع الأول قبل كل شيء حيث جاء في قوله تعالى" بديع السماوات والأرض وإذا قضى أمرا فإنه يقول له كن فيكون"[2]، وفي قوله: "وما كنت بدعا من الرسل"[3]. فالإبداع إذن فيه أولية وسبق وتفرد في الإنشاء والصنع.

أما في جانب الاصطلاح يحتوي مصطلح (إبداع) على أنواع وتفرعات عديدة، تضم مفاهيم كثيرة، فقد لوحظ أنه على الرغم من كثرة استخدامه وتداوله في العديد من الدراسات والبحوث، فإنه لا يوجد تعريف موحد يعترف به جميع المتخصصين في الميدان، ذلك لأنه عالم قائم بذاته بنماذجه الفريدة وعطائه اللامحدود، ولكن . بوجه عام . تمثلت تعريفات الإبداع في أربعة أنواع تدور حول: العملية الإبداعية، الإنتاج الإبداعي، سمات المبدعين، الإمكانية الإبداعية كما تظهر من خلال الأداء على مقاييس القدرات الإبداعية وهذا ما يثبت أنه عملية الإبداع قابلة للفهم على الرغم من عدم وجود تعريف محدد لها.

وقد ساهم علم النفس بحكم ارتباطه بدراسة نفس الإنسان ودواخله ـ بشكل مميزـ في تفسير المحاولات التي فسرت عملية الإبداع الفني ودوافعه مما ساهم في نشوء ما يسمى علم النفس الأدبي"وهو علم يبحث في دراسة عقل الإنسان من حيث كونه معبرا عن أفكاره بأساليب لغوية راقية"[4]، فالقراءة النفسية للنص الأدبي ترمي إلى تحليل وسبر وتقصي مكنوناته النفسية من اللحظة الأولى لميلاده .

---

[1] . ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، تح: محمد عبد السلام هارون، دار الفكر، بيروت، دط، 1979 م، ج 1، مادة (ب دع)، ص209 .

[2] . سورة البقرة، الآية 117.

[3] . سورة الأحقاف، الآية 09.

[4] . عبد القادر حامد، دراسات في علم النفس الأدبي، المطبعة النموذجية، القاهرة، ط1، 1949م، ص 18.

انطلقت هذه المحاولة في البداية بتفسير الأدب على أنه حصيلة قوى خارقة يتحكم بها (اللاوعي) أو (اللاشعور)"وربطوا هذه العملية بالأحلام والرغبات المكبوتة والذكريات الماضية التي استقرت في اللاوعي دون أن يستطيع العقل المفكر الوصول إليها ويستطيع الفن أن يمسك به"[1]، وتبدو هذه الفكرة . في جوهرها . قريبة من فكرة الإلهام التي سيطرت على عقول المفكرين القدماء ممن ربطوا تفسيرهم عملية الإبداع الفني بالوحي والإلهام، فلم تكن الموهبة الشعرية عندهم قدرة إنسانية بل هي خارجة عن نطاق العقل البشري فلا يدركها إلى من كانت صلته وثيقة بالآلهة التي تبث الشعر على ألسنة الشعراء .

أخذت في التلاشي شيئا فشيئا، فقد تغيرت نظرة النقد الحديث وفقا للاتجاه أو المدرسة التي تتبنى هذه النظرة"فمنهم من يرى أن الإلهام إثارة مباغتة، أو شيء كالوحي يفقد النفس سيطرتها، ومنهم من يراها بزوغا فجائيا للعقل الباطن يكون التداعي الكامن الذي ينطلق منه الفنان، ومنهم من يعتبره قوة تطلق عناصر الانفعال استجابة لحاجات المجتمع"[2]. غير أن هذه النظرة القاصرة لم تحل دون السعي لفهم كنه هذه العملية على صعوبتها، فقد حاز ذلك اهتمام المفكرين والنقاد على مر العصور، وقد اتخذت نظرتهم إليه ثلاث مناحي:

فمنهم من يعرفه على أساس أنه عملية موسعة ومستحدثة"يشمل فيها مفهوم الإبداع" حقولا أدبية وفنية وفلسفية وعلمية متعددة ومتباعدة، ليس الإبداع الأدبي إلا جزءا منها. ويعني الإبداع بصفة عامة كل رؤية جديدة للعالم والمجتمع والإنسان انطلاقا من أنماط للتحليل والتفكير والتعبير"[3]. إن الإبداع، وإن كان يتحقق أحيانا بعد تراكمات كمية، فإنه في الأساس يهتم بما هو كيفي، ويتفاعل مع ما هو جوهري، ليحدث نقلة كبرى في التصور والتصوير

[1] . المرجع نفسه، ص 19.

[2] . زكي أحمد كمال، دراسات في النقد الأدبي، دار الأندلس، بيروت، ط2، 1980م، ص122.

[3] . أحمد اليابوري، الإبداع الأدبي، مجلة الكاتب العربي، العدد 11، 1985 م، ص53.

على حد سواء "[1]، وبالتالي فهو يمثل وفق هذه النظرة مغامرة جمالية قادرة على تقديم رؤية مستحدثة للعالم بكل مكوناته .

ومن النقاد من ينظرون إلى الإبداع بوصفه عملية إنتاجية، فالإبداع الأصيل . مهما تنوعت أشكاله . عملية إنتاجية بحتة، وتعرفه صفاء الأعسر بقولها: هو" العملية الخاصة بتوليد منتج فريد وجديد بإحداث تحول من منتج قائم، هذا المنتج يجب أن يكون فريدا بالنسبة للمبدع، كما يجب أن يحقق محك القيمة والفائدة والهدف الذي وضعه المبدع "[2]. وهو بذلك يمثل القدرة على تكوين أو تركيب تنظيمات جديدة تتسم بالتفرد والجدة وتحقيق المنفعة أو القيمة التي وضع لها وإلا أصبح جهدا لا فائدة منه.

كما أن منهم من تناول مفهوم الإبداع بناء على سمات الشخص المبدع: ويشير **جيلفورد** أن الإبداع"بمعناه الضيق، يشير إلى القدرات التي تكون مميزة للأشخاص المبدعين .إن القدرات الإبداعية تحدد ما إذا كان الفرد يملك القدرة على إظهار السلوك الإبداعي إلى درجة ملحوظة، ويتوقف إظهار الفرد المالك للقدرات الإبداعية على نتائج إبداعه، أو عدم إظهار مثل هذه النتائج بالفعل على صفاته الإثارية والطبعية، إن مشكلة عالم النفس هي الشخصية الإبداعية"[3].فمنبع الإبداع الفني . إذن . هو شخصية الفنان ككل وكوحدة دينامية متفاعلة مع بيئة ذات أبعاد اجتماعية وتاريخية.

إن شخصية الفنان ذات الخلفية النفسية والاجتماعية والتاريخية هي التي ينبع عنها الإبداع الفني، فهذه الشخصية تحوي"عقلا يكتسب إطاره الفني من حيث المضمون من الخارج، ونفسا تنفعل وتتوتر بأحداث وأقوال ووقائع خارجية، وحواسا تساعد عقل الفنان على اكتساب مضمون إطاره من جهة وعلى تنفيذ إبداعاته في حدود إطاره المكتسب من جهة

---

[1] . المرجع نفسه، ص 53.

[2] . صفاء الأعسر، الإبداع في حل المشكلات، دار قباء، القاهرة، ط1، 2000 م، ص 14.

[3]. فاخر عقل، الإبداع وتربيته، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1979م، ص 20.

أخرى"[1].وهي بذلك قائمة أساسا على توفر إمكانيات داخلية ومعطيات خارجية مقترنة"بالسياق النفسي الفطري والاجتماعي والحضاري والثقافي للإنسان المبدع، وللإبداع آفاقه الفسيحة وهي آفاق تستمد مقوماتها من حقيقة آفاق المبدع الفكرية والعقلية والنفسية "[2]، وبناء على ذلك كـان من الواجـب ـ عند تفسير عملية الإبداع ـ "عدم فصل الـذات عن الموضـوع، أو إبعاد الداخل عن الخارج أو بتر الشخصية عن المجتمع أو فصل المجتمع عن الذات المبدعة "[3]، لأن العملية الابداعية كل متكامل ناتج عن تظافر هذه العناصر.

وكما أن العناصر السابقة الذكر هي التي تشكل وحدة شخصية المبدع فإن للعمل الإبداعي أيضا ركائز وأركان تشكل فيها"العاطفة أحد أهم عناصر الإبداع الأدبي، يليها الخيال والمعنى والأسلـوب، فهي ملكات الإنسانية التي من شأنها وضع خارطة تسهل الإفادة من عناصر كالموهبة والمهارة والثقافة والخبرة من أجل المضي في تحقيق الهدف من عملية الإبداع بمختلف تمظهراتها.

إنها ـ إلى جانب ذلك ـ مزايا لا تتوفر في غير المبدع لأنه فنان يشعر بما لا يشعر به غيره، و" يخلق عالما مغايرا للواقع المرئي في تشكيل فني منبعه موهبة فطرية خلاقة، معززة بامتلاك ناصية اللغة والوعي بأسرارها وإمكاناتها غير المحدودة وتطويعها في ضرب من النسج والتصوير المؤطر بخيال يتيح لنا التميز بين رسام للشعر وآخر ناظم له" [4]، فالمبدع هو محور الإبداع وأساس وجوده لتفرده واستقلاليته وميله الدائم نحو خلق الجميل غير المألوف .

---

[1]. على عبد المعطي محمد وراوية عبد المنعم عباس، الحس الجمالي وتاريخ التذوق الفني عبر العصور، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، ط1، 2005م، ص 379.

[2]. عبد العلي الجسماني، سيكولوجية الابداع في الحياة، الدار العربية للعلوم، ط 1، 1995م، ص 22.

[3]. على عبد المعطي محمد وراوية عبد المنعم عباس، الحس الجمالي، مرجع سابق، ص378 .

[4]. أحمد إسماعيل النعيمي، مقالات في الشعر والنقد والدراسات المعاصرة، دار دجلة، عمان، ط1، 2012 م، ص19.

يقودنا الأمر بعد هذه التعاريف النظرية . على تنوعها إلى التساؤل عن علة الإبداع الفنـي ويتعلق الأمر هنا بدافعية كبيرة يشكلها التوتر الخلاق الذي يشعل شرارة الضغط النفسي، وحاصل ذلك أن "الفنان يعاني انفعالا وتوترا إزاء أحداث أو وقائع أو ظواهر اجتماعية أو سياسية أو اقتصادية أو مشاهد جمالية أو أعمال فنية وكتابات وأقوال تدور حول تلك الأحداث أو الوقائع أو الظواهر أو المشاهد أو الأعمال، تثير نفسه ووجدانه تكون هي السبب أو العلة في دفعه إلى الإبداع الفني وفقا لإطاره الذي اكتسب مضمونه من قبل"[1]، والإبداع وفق هذه النظرة أشبه ما يكون بومضة نفسية تشع في لحظة انفعالية صادقة يتبناها ذهن المبدع المتقد، فيستثمرها في انتاج عمله الإبداعي .

من الثابت أن الشعر ليس انفعالا أو توترا خارجيا ولا إراديا فقط، بل لابد فيه من قوة واعية تسيطر على هذا الانفعال، فذهنية المبدع التي تمتلكها قوى معقولة لا نستطيع إحالتها إلى القوى الخفية المتحفزة على الإبداع وهذا ما تؤكده الدراسات النفسية الحديثة إذ تركز على أهمية العقل والشعور والإرادة... وإذا كان الأمر كذلك فإن عملية الإبداع الشعري مزيج من التلقائية والإرادية أو من اللاوعي والوعي لأن البرزخ بين بذرة الإبداع وثمرة الإنتاج فيه ما لا يوصف من المعاناة والجهد لا ينتهي إلا بانتهاء حالة التوتر، فتأتي بعد ذلك مرحلة إنتاج النص في شكله الفني الجميل.

إنه من العسير تقديم تفسير واضح لآلية الإبداع في الشعر حتى" أن الشاعر نفسه يقف أحيانا عاجزا عن تقديم "خريطة" معاناته بوضوح حين يطلب منه ذلك"[2]، ولكن يمكن تفسيره من الناحية السيكولوجية بأنه"احتدام عواطف لدى المبدع تتأجج في داخله، تبلغ حد الإلهام

[1]. على عبد المعطي محمد، راوية عبد المنعم عباس، الحس الجمالي، مرجع سابق، ص380، 381.

[2] عبد الله العشي، أسئلة الشعرية (بحث في آلية الإبداع الشعري)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009 م، ص21.

فتصل عنده إلى قمتها، فتشرق الفكرة فجأة على ذهن المبدع"[1]، وعندئذ يتحقق ميلاد العمل الإبداعي الشعري.

بناء على ما سبق يمكن القول أن العملية الإبداعية عبارة عن مراحل متباينة، وتمر هذه العملية بمراحل أربع هي:

أ. مرحلة التهيؤ والإعداد: وهي مرحلة بزوغ الفكرة التي تمنح المبدع الدفعة الأولى نحو تشكيل إبداعه، فهي بمثابة التأمل المطول والمدقق والملح الذي يتيح للفنان اكتشاف الإمكانات الكامنة فيما يحيط به من عناصر برؤية اختراقية تتخطى حدود الرؤية الاعتيادية، فالحواس تختزن خبرات أوسع بكثير مما نستخدمه في حياتنا اليومية ويظل الباقي بمثابة رصيد كامن يفصح عن نفسه في لحظات التجلي الإبداعي .

ب . مرحلة الاختمار (الاحتضان): وفيها يتم التركيز على الفكرة، أو المشكلة بحيث تصبح واضحة في ذهن المبتكر، وهي مرحلة ترتيب الأفكار وتنظيمها، فالفنان يعاني قبل الوصول إلى لحظات الإلهام، من مجهود متواصل ومنظم يبذله في اكتساب موضوع إطاره، وربما بدأ هذا المجهود في حياته الأولى ... إنه يشاهد ويلاحظ بتوجيه خاص ويدرس ويقرأ ويطلع، ويسمع ويرى ويتذوق بأبعاد مختلفة لا يفطن إليها الرجل العادي، وهو كثيرا ما يتمرن فيكتب ويمزق أو يرسم ويطمس ما رسمه... أو يقيم شكلا ويهدمه أو لحنا ويلغيه وهكذا مرة تلو الأخرى يتضح إطار معين لديه.

ج. مرحلة الإلهـام: هي مرحلة يتوصل فيها المبدع إلى الشيء الجديد الذي يرضيه ويشعره بالاطمئنان لكن بعد تهيئة الفكرة واختمارها و" قد تخرج له نتيجة تفكيره الطويل عدة إلهامات يختار من بينها إلهاما يرتاح إليه، ويعجب به، وقد يخرج له إلهاما واحدا يراه موفقا، ومعبرا عما يطلبه ويتمناه، وهذه الإلهامات كلها تكون بمثابة أفكار جديدة تقدم حلا لمشكلة، أو رأيا في مسالة تتناول تعبيرا لظاهرة أو تجسيدا لفكرة، أو تشكيلا لخطوة أو لحنا لمعنى

[1] . عبد العلي الجسماني، سيكولوجية الإبداع في الحياة، مرجع سابق، ص 34.

أو صورة لمستقبل وهكذا"[1]. وهذا ما يثبت أهمية وجود الإلهام لدى الشاعر فقد" أدرك النقاد العرب حقيقة ما يمتاز به الأديب من إلهام يتجلى فيما يبدع من أدب، وفيما يوحى إليه من قول كما وصلوا إلى أن الإلهام أساس لابد أن يوجد لدى الأديب أولا "[2]، وبالتالي فهو أحد عوامل فهم العملية الإبداعية نظرا لطبيعته الإعدادية والتحضيرية المفضية إلى عملية التحقيق.

د. مرحلة التحقيق: هي مرحلة يعمل المبدع فيها على تهذيب إبداعه حيث يجري بعض التنقيحات والتعديلات لتصل في النهاية إلى عمل متكامل ولهذا يكون الإلهام مرحلة من مراحل الإبداع وليس هو العملية الإبداعية كلها. الشاعر يتوقف طويلا عند الألفاظ ينتقيها ويتأملها ثم يعيد تشكيلها وقد يغير من أبعاد صياغتها فنيا، ليخلق لنفسه نمطا جديدا يحقق رغبته ورغبة جمهوره في المتعة الفنية المتوقعة من إبداعه وهي المرحلة الأخيرة من مراحل تطوير الإبداع، وفيها يتعين على الفرد المبدع أن يختبر الفكرة المبدعة، ويعيد النظر فيها، ويعرض جميع أفكاره للتقويم، وهي مرحلة التجريب للفكرة الجديدة المبدعة.

إن المراحل السابقة الذكر تحيلنا إلى القول بأن كتابة القصيدة تكشف عن مقدار التأزم الذي يحياه الشاعر وهو يصارع من أجل إثبات ذاتيته وإنجازها "و يبدو أن سبب هذا الأرق ألهم بإثبات تفوق وعيه شعريا على غيره من الشعراء. إنه يريد أن يؤسس وجوده الشعري في تشكيل فريد. وهكذا يبدأ بتكوين العلاقات فيتوجه بوعيه إلى السماء ليجعل منها مسرحا لوجوده الأرضي ـ في ـ العالم "[3] الشيء الذييعينه على التخلص من السياق العادي للتفكير، واتباع نمط جديد من التفكير وفق عملية ذهنية واعية قوامها مجموعة من البنى الفنية

---

[1]. على عبد المعطي محمد، راوية عبد المنعم عباس، الحس الجمالي، مرجع سابق، ص 385، 386.

[2]. طه مصطفى أبو كريشة: أصول النقد الأدبي، مطبعة لونجمان، القاهرة، ط1، 1996 م، ص 146.

[3]. هلال جهاد، جماليات الشعر العربي (دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي)، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2007 م، ص 207، 208.

واللغوية، التي تسهم في توليد النصوص الإبداعية المختزنة بخلاصة التجربة الإبداعية لمبدعها، ويصبح هذا النتاج اللغوي والمعنوي من ملاكه الفكري الخاص.

3 . التشكيل الإبداعي والدراسة الأسلوبية:

يمثل التشكيل الإبداعي مصطلحا مركبا من التشكيل والإبداع ولعل ما تم تقديمه من تعريفات تتعلق بكلا المصطلحين تشير إلى أنهما وجهان لعملة واحدة يتضمن أحدهما الآخر، كما أن في اجتماعهما قدرة على إنتاج أو خلق الظاهرة الجمالية، فالجمال هو "وجود قصدي تشكيلي ذو مضمون معرفي يتأسس على الإبداع والنظام والتقويم".[1] كما أن التشكيل الإبداعي . البعيد عن المحاكاة . "يرتب عناصر العمل على نحو من شأنه إبراز قيمتها الحسية والتعبيرية وزيادتها فالتنظيم الشكلي له في ذاته قيمة جمالية كاملة"[2]. فالتشكيل الإبداعي غائي، وغايته تأسيس المعنى، فإنه "هو الذي يحدث هذا التحول، فيتحول العالم إلى نظام للمعنى، وعلى سلسلة من الظواهر الجمالية"[3] المحكومة برؤية تمتاز بالعم والشمول والقدرة على استنباط المعنى من ظواهر لا تتضمنه في ذاتها إلا عندما يحددها الوعي الشعري.

تتيح لنا دراسة مستويات التشكيل الإبداعي أن نستخلص عناصره ونحاول تقدير أهميتها، وفضلا ـ عن ذلك ـ فمن الممكن أن تؤدي دراستنا إلى زيادة استمتاعنا بالفن، فما إن نعي العناصر المكونة للعمل وعلاقتها المتبادلة، حتى نصبح أكثر حساسية لكل ما هو متضمن بوفرة في العمل الأمر الذي يزيد درجة الإحساس بالمتعة الجمالية.

إن الإحاطة بمستويات التشكيل الإبداعي في القصيدة تكون من خلال تأمل" الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمه الشاعر في سياق بياني خالص، ليعبر به عن

---

[1]. المرجع السابق، ص 13.

[2] . جيروم ستولنيتز، النقد الفني (دراسة جمالية وفلسفية)، تر: فؤاد زكرياء، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط 1، 2007 م، ص350.

[3]. هلال جهاد، جماليات الشعر العربي، مرجع سابق، ص 13.

جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة، مستخدما طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة والتراكيب والإيقاع والمجاز والترادف والتضاد وغيرها من وسائل التعبير الفني"[1]، وعليه فإن التشكيل قادر على التجلي كل زوايا النص الإبداعي، وفي طريقة نسج الألفاظ ونظمها وما ينتج عن ذلك من تراكيب وإيقاع، ولذلك" تنطلق الدراسات النقدية الحديثة من الاعتقاد بأن النص الشعري نسيج لغوي في المقام الأول"[2]. وانطلاقا من هذا الفهم يمكن مباشرة عملية قراءة القصيدة، وفحص الجوانب الأساسية في البنية الشعرية الكامنة فيها .

تقتضي دراسة مستويات التشكيل الإبداعي ـ إذن ـ امتلاك وسيلة منهجية تعين على ذلك، وتعد الأسلوبية أحد المناهج التي تسعى إلى اكتناه الظاهرة اللغوية والأدبية فهي مدخل لغوي لفهم النص"[3]، "حيث أنها تستند إلى مبادئ النظرية الألسنية في إضاءة النّص وفحص مستوياته المتعددة بغية ملاحظة واستنباط"الطوابع الأسلوبية التي تميز هذا الخطاب أو ذاك من الخطابات المتماثلة أو المغايرة والتي تخصه بملمح متميز يحقق له أدبيته وينحو به منحى شعرياً"[4]. وهذه العملية تتجاوز الاقتصار على اعتبار اللغة مجرد أداة تواصيلة وإبلاغية ؛ إلى كونها كيانا مفعما بالكثافة الشعورية التي تعكس شخصية المبدع وتضمن في الوقت ذاته عملية التأثير على المتلقي .

وقبل أن نعرض لمفهوم الأسلوبية يجب علينا أن نعرف ما الأسلوب؟ فبالعودة إلى التعريف الأصلي لكلمة أسلوب نجدها"طريقة تعني التعبير عن الفكر بواسطة اللغة "[5]، وهو أيضا"يكمن في الاختيار الواعي لأدوات التعبير "[6]، كما أنه"وجه للملفوظ ينتج عن اختيار

---

[1] ـ عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، مكتبة الشباب، القاهرة، ط1، 1986م، ص 42.

[2] ـ لغة الخطاب الشعري عند حميل بثينة، دراسة أسلوبية بنائية، فاضل أحمد القعود، دار غيداء، عمان، ط1، 2012 م، ص 13.

[3] ـ يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة، الأردن، ط2، 2010 م، ص40.

[4]. حسين بوحسون، الأسلوبية والنص الأدبي، مجلة الموقف الأدبي، دمشق، العدد 378، 2002 م، ص 42.

[5]. بيير جيرو، الأسلوبية، تح: منذر عياشي، منشورات مركز الإنماء القومي، بيروت، ط 1، 1985 م، ص10 .

[6]. المرجع نفسه، ص11.

أدوات التعبير، وتحدده طبيعة المتكلم أو الكاتب، ومقاصده"[1]، فالتعبير عن الفكر بطريقة انتقائية للأدوات اللغوية المتاحة قادر إذن على الكشف عن" نمط التفكير عند صاحبه، وتتطابق في هذا المنظور ماهية الأسلوب مع نوعية الرسالة اللسانية المبلغة مادة وشكلا"[2]، أي أنه قادر على أداء الوظيفة المعنوية والشكلية التي المحددة من طرف المبدع.

وانطلاقا من هذه التعريفات يمكن الاهتداء إلى مهمة الأسلوبية كمنهج لدراسة الأسلوب، ويرى شارل بالي أن الأسلوبية تهتم: " برصد الطاقات التعبيرية الكامنة في اللغة لا في الفرد"[3]، وهو بذلك الذي يركز على المضمون الوجداني للخطاب الشعري، بعيدا عن إقحام شخصية المبدع والظروف المحيطة به من أجل التعرف على نوعية الرسالة التي يريد تبليغها، فالأسلوب في نظره قادر على أن يشي بكل ذلك.

غير بعيد عن هذا المعنى يذهب ليورسبتزر إلى أن دور الأسلوبية هو"تحديد الطوابع الأسلوبية التي يتسم بها العمل الأدبي، وقد تعكس شخصية صاحبه" [4]، متفقا مع"بوفون" الذي يعتبر أن: "الأسلوب هو الرجل "[5]، والمدخل الوحيد لعملية التحديد التي يتحدث عنها سبيتزر تتم عبر غرز مشرط البحث في أسلوب المبدع معزولا عن أي تفسير نسقي خارجي كونه غير قاصر على التنبيه إلى "جمالية اللغة في النص الأدبي ومكوناتها وخصائصها في مستوياتها المختلفة، وذلك بغرض إبراز الكيفية التي استطاعت بها هذه اللغة أو الأسلوب

---

[1]. المرجع السابق، ص139 .

[2]. عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، الدار العربية للكتاب، تونس، ط3، 1982م، ص62.

[3]. إبراهيم عبد الله أحمد الجواد، الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث دار المكتبة الوطنية، عمان، الأردن، ط1، 1997م، ص 25،26 .

[4]. نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب (دراسة في النقد العربي الحديث وتحليل الخطاب السردي)، دار هومة، الجزائر، د ت، 1986 م، ج 1، ص 13.

[5]. جون كوهين، النظرية الشعرية (بناء لغة الشعر العليا)، تر: أحمد درويش، دار غريب، القاهرة، 2000 م، ص 36.

تحديداً، من أداء وظائفها الجمالية والتأثيرية"[1]، بوصفها نظاما يتشكل من مجموعة من الوحدات التي تربطها علاقات تحقق للخطاب انسجامه الشكلي والمعنوي .

انطلاقا من المقولات السابقة يتبيّن أن البحث الأسلوبي يختص بدراسة النّص ومكوِّناته الداخلية ولا يتجاوزه إلى ما هو خارجي من العوامل المؤثرة، غير أنه لا يقتصر على ملاحظة العلاقات القائمة بين الرموز اللسانية فحسب، بل يتجاوز ذلك إلى محاولة إدراك العلاقة القائمة بين التفكير والتعبير.

ويرى "بيار جيرو" في تعريفه للأسلوبية أنها دراسة للمتغيرات اللّسانية إزاء المعيار القاعدي ...، والقواعد في هذا المنظور هي مجموعة القوانين؛ أي مجموعة الالتزامات التي يفرضها النظام والمعيار على مستعمل اللّغة، والأسلوبية تحدد نوعية الحريات في داخل هذا النظام "[2]، فدور المحلل الأسلوبـي هو"تأشير البنى الأسلوبية واللسانية التي تخلق توترا أو بروزا في النص، وتمارس ضغطا على القارئ وتأثيرا فيه" [3]. إن الأسلوبية وفق هذه النظرة تهتم بسبيل استغلال المبدع لمجال الحرية المتاح في الظاهرة اللغوية وتسعى إلى دراسة اختياراته أثناء أدائه لوظيفته الشعرية دون اختراق أنظمتها وقواعدها.

تتحدد الأسلوبية ـ في ضوء المقولات السابقة ـ بوصفها علماً يتناول الظاهرة الأدبية بالبحث في مكوناتها اللغوية وخصائصها النوعية وفي شروطها التي تمكنها من إنجاز وظيفتها المزدوجة، إبلاغاً وتأثيراً، ولا ريب فهي" علم التعبير، وهي نقد للأساليب الفردية"[4] في آن معا وهي تقوم على فعاليتين إجرائيتين هما: الاختيار والانزياح.

---

[1] . نور الدين السد –الأسلوبية وتحليل الخطاب (دراسة في النقد العربي الحديث وتحليل الخطاب السردي)، مرجع سابق، ص 88.

[2] . بيير جيرو، الأسلوبية، مرجع سابق، ص 13.

[3] . بشرى موسى صالح، المنهج الأسلوبي في النقد العربي الحديث، مجلة علامات، جدة، مج 10، العدد 40، 2001 م، ص 288.

[4] . بيير جيرو، الأسلوبية، مرجع سابق، ص 9.

إذا كانت قيمة الشعر تكمن بوصفه فنا أدبيا في استخدام اللغة على نحو خاص يكسبها قيما وسمات فنية، فلابد من الإلحاح على الفاعليتين السابقتين لمعرفة سبيل الشاعر في ذلك،"فالاختيار يخضع لمتغيرات ما هوية، تبعا لتطور النقد من التشبع بالدال النفسي في بدايات البحث الأسلوبي إلى التشبع بالدلالة البنائية القائمة على إسقاط مبدأ التماثل من محور الاختيار على محور التوزيع....أما الفعالية الثانية فهي الانزياح وهو انحراف عن معيار هو قانون اللغة الاعتيادية"[1]، والابتعاد عن مطابقة الكلام للواقع باستخدام عبارات متعددة ومختلفة عن المألوف.

إن ملاحظة عملية الاختيار في الإبداع سواء أكان الاختيار طبعيا أو شعوريا يجعل الرؤية النقدية للنص الشعري معقدة تعقيد عملية الإبداع، التي تشترك فيها عوامل عديدة فطرية ومكتسبة، وهو ما أوضحه الدكتور صلاح فضل، فإذا كان التمييز بين هذين اللونين من الاختيار صالحا نظريا، فغالبا ما يصعب تطبيقه من الوجهة العملية، وهناك بلا شك حالات تتوفر فيها لدينا قرائن كافية للتدليل على الاختيار قد تم بشكل واع مقصود، إلا أنه بالرغم من ذلك نظل في معظم الحالات بعيدين عن معرفة ما إذا كان الاختيار قد تم بوعي أو بطريقة لا شعورية مما يضعنا في موقف القصور في التحليل، إلا أنه من ناحية أخرى لا ينبغي المبالغة في تقدير ذلك إذ أن القيمة الفنية للإبداع في الأسلوب لا تتوقف على مدى إدراك المؤلف الواعي لطبيعة ما ينجزه من جماليات"[2]. بل بسبل إيجاد خيارات واسعة تمكنه من الاستغلال الجيد لما تختزن به ذاكرته من مفردات اللغة.

أما الانزياح فيتخذ عدة صور وأنماط في النصوص الأدبية، وهذا ما ينعكس على الدراسة التي تتبناه، "فهي تتنوع كذلك ما دام جوهر عملية تطبيق مفهوم الانزياح إنما هو إجراء

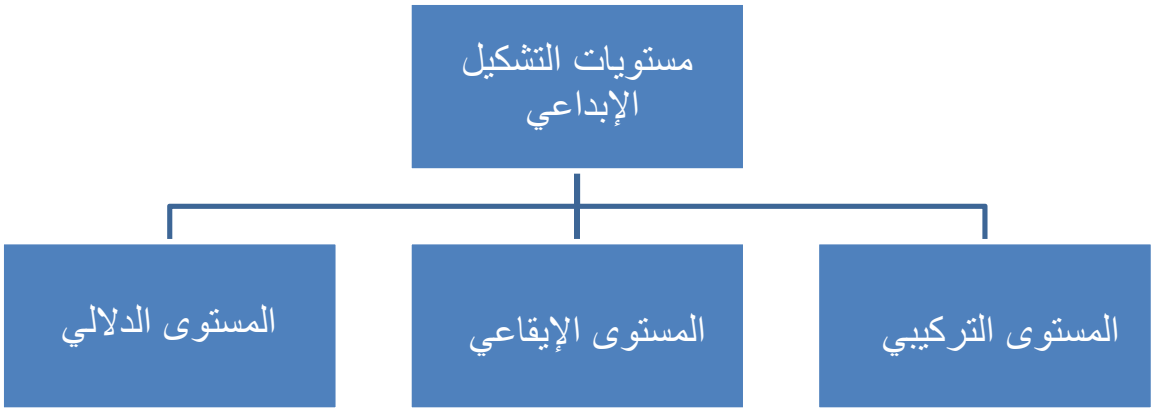
[1] . بشرى موسى صالح، مرجع سابق، ص 296.

[2] . صلاح فضل، علم الأسلوب (مبادئه وإجراءاته)، دار الشروق، القاهرة، ط 2، 1985 م، ص 93.

ومقارنة، فالتطبيق تطبيق مقارن يضع النص الأدبي لا كشيء في ذاته، وإنما كشيء مرتبط بطريقة معينة، بآخر حاضر في الذهن سواء أكان هذا الآخر.

إن عناصر الصياغة الشعرية"المواد الصوتية والمعجم والتركيب بنوعيه النحوي والبلاغي، فإذا ما أنجز كلام توافرت فيه قيل أنه شعر" [1]، ولذلك المقاربة الأسلوبية للنصوص الشعرية على ثلاثة مستويات مختلفة ولكنها"لا تكون على ما هي عليه ولا تكون لها قيمتها إلا نتيجة لعلاقتها المتبادلة"[2]، فالعمل الفني شديد التعقيد فإن شئنا أن نتحدث عنه على أي نحو، فلا بد لنا من أن"نحلل تعقده إلى أجزائه المكونة له وليس في استطاعتنا إن نتحدث إلا عن شيء واحد في المرة الواحدة، فالتحليل إذا محتوم وإلا كان علينا أن نظل خرسا إزاء العمل"[3].

وعليه يمكن تقسيم مستويات التشكيل الإبداعي إلى:



[1]. محمد مفتاح، في سيمياء الشعر القديم، دراسة نظرية وتطبيقية، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1989 م، ص52 .

[2] . جيروم ستولنيتز، النقد الفني، مرجع سابق، ص 320.

[3] . المرجع نفسه، ص 320.

1 . المستوى التركيبي: ترى الأسلوبية في دراسة التركيب وسيلة ضرورية لبحث الخصائص المميزة لمؤلف معين، بل تعدّه أحد مستويات التحليل اللغوي للنص الأدبي، فالنص"لا يتشكل من النظام اللغوي فقط بل يتشكل أيضا من الاستعمال الفعلي لهذا النظام"[1]،لأن انتظام وحدات الجملة وتجانسها يجعلها تشكل نسقاخاصا قادرا على تبليغ المعاني الكليى للفكرة المراد التعبير عنها .

ويعد النحو. في تصور قدامى النقاد والبلاغيين العرب . شرطا مهما ليكون الكلام أدبيا" فإذا تم اختيار الكلمة مفردة والمكان الذي يناسبها مع أخواتها كان الكلام نصا أدبيا"[2]. فلا بد إذن من"تعانق النحو مع النص الأدبي والانطلاق من النحو في تفسير النص الشعري، إذ أن النص لا يمكن أن يتنصص إلا بفتل جديلة من البنية النحوية والمفردات وهذه الجديلة هي التي تخلق سياقا لغويا خاصا بالنص نفسه، وعند محاولة فهم النص وتحليله من فهم بنائه النحوي على مستوى الجملة أولا ثم على مستوى النص كله ثانيا"[3]. فدراسة المستوى التركيبي في النص الشعري تنطلق ـ إذن ـ من ملاحظة وتأمل انتظام عناصر الجملة الواحدة الشيء الذي يفضي إلى فهم أعم للاختيارات النحوية للشاعر على مستوى النص بأكمله .

إن دراسة المستوى التركيبي في النص الإبداعي تؤكد بما لا يدع مجالا للشك بأن لا يقوم فقط على وجود لبنات لفظية (مادة الإبداع في الشعر)، ولكن من الضروري أن تكتسي هذه اللبنات . في مجموعها . شكلا دلاليا وتعبيريا معينا، فهو أن المادة والشكل، والتعبير متساوية في الأهمية"[4]، ويعضد بعضهما الآخر، إذ أنه من العسير فهم أحدهما منفردا إلا في داخل الكيان الكلي للعمل الفني.

---

[1] . إبراهيم صدقة، النص الأدبي في التراث النقدي والبلاغي، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2011 م، ص 344.

[2] . المرجع السابق، ص 345.

[3] . محمد حماسة عبد اللطيف، اللغة وبناء الشعر، مكتبة الزهراء، القاهرة، ط1، 1992م، ص 71.

[4] . جيروم ستولنيتز، النقد الفني، مرجع سابق، ص 391.

2. المستوى الإيقاعي: يرتكز التحليل الأسلوبي في مستواه الإيقاعي على الألفاظ كمادة صوتية"تكمن فيها الطاقة التعبيرية ذات البعدين الفكري والعاطفي، فهي"تتوافق مع الإيحاءات العاطفية المنبعثة من مكامنها لتطفو على سطح الكلمة لتتناسق مع المادة اللغوية في التركيب اللغوي فإن فاعلية الكشف الأسلوبي للتعبير القار تزداد لتشمل دائرة أوسع تضم التنظيم بالإضافة إلى الوصف"[1]. فالدلالة الإيقاعية هي التي تستنبط من الأصوات التي تألفت منها الكلمة، وتختلف دلالة هذه الكلمات بحسب طبيعة هذه الأصوات، كما أن إيقاع هذه الأصوات"مقوم أساسي للجمال الشعري يمنحه قدرته على التأثير والفاعلية وينطوي على قيمة فنية وتعبيرية خاصة"[2]، فالإيقاع ذو أثر اتصالي يقوم على الفاعلية بين الشاعر والمتلقي، بإمكانها أن تؤثر في هذا الأخير فتنقل إليها الدلالات العميقة الحسية والمعنوية للإيقاع .

3 . المستوى الدلالي: تكشف دراسة المستوى الدلالي في العمل الشعري عن لغة المؤلف وأسلوبه،"ذلك أن النص يتحرك ضمن دلالاته ولا شيء يقوى على ضبط هذه الدلالات وتحديد رسمها وبنائها قدر ما يقوى عليه الأسلوب، ومن هنا نرى قيمة علم الدلالة بالنسبة للتحليل الأسلوبي، حيث لا غنى للمحلل عنه، وإنما اقتضاء هذا الأمر إنما يعني في أحد وجوهه ضرورة هذين العلمين أو اشتراكهما معا للامساك بالمتغيرات الدلالية التي ينطوي عليها الحدث الأسلوبي"[3]. فالأسلوبية تدرس الكلمة بوجهيها الدال والمدلول، كما أنعلم الدلالة يرمي إلى دراسة الاستعمالين الحقيقي والمجازي للألفاظ، والعلاقات التي تربط هذه الألفاظ فيما بينها داخل النص الأدبي .

إن الكلمات ـ ضمن النص الشعري ـ تكتسب مدلولاتها الخاصة والمميزة عبر السياق، فهي بالرغم من إحالتها إلى مدلول معين، قد تبرز في بعض الانزياحات محملة بمدلولات

---

[1] . يوسف أبو العدوس، الأسلوبية، مرجع سابق، ص 101،100.

[2]. هلال جهاد، جماليات لشعر العربي، مرجع سابق، ص 73.

[3] . نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ،مرجع سابق، ص 48.

أخرى. ولعل دراسة المستوى الدلالي للمعجم الشعري للشاعر لا تتأتى إلا بدراسة هذه الحقول الدلالية بمنهجية إحصائية تضطلع بدور فعال في إظهار الترددات التي تشكل محاور معجمية، أو حقول دلالية، فالطريقة الإحصائية"تضع يدنا على بعض الترددات التي هي ذات مغزى، فلا أحد ينكر دورها في رصد المحاور التي يدور عليها الديوان أو القصيدة، ولا أحد يجادل في أن تلك الترددات تضمن انسجام النص مع نفسه ومع النصوص الأخرى التي ينتمي إلى جنسها"[1].

ومن المهم في ختام هذا المبحث الإشارة إلى أن اختيار للمنهج الأسلوبي هو كونه وسيلة نستطيع الولوج بها إلى عمق النص الشعري لمسلم بن الوليد بما يحمله هذا المنهج من إمكانيات نقدية تحليلية ووصفية عميقة نستطيع من خلالها رصد جماليات النص معتمدين لغة الشاعر وأدواته الفنية وسيلة للتحليل النقدي.

ثانيا ـ مسلم بن الوليد (حياته وشعره):

إن ما سيتم إيراده من معلومات حول حياة الشاعر مسلم بن الوليد هو فقط بعض الشذرات المتناثرة هنا وهناك بين صفحات ما وقع بين يدي من مصادر أدبية مختلفة لعل أهم ما لوحظ فيها أنها لا تقدم ترجمة كاملة مفصلة لحياة شاعرنا، ولكنها تورد بعض ما وصل عنه من أخبار منقولة على ألسنة بعض الرواة، وعليه فإن محاولة جمع كل هذه المعلومات بغرض وضع ما يشبه سيرة ذاتية مقتضبة لحياة مسلم بن الوليد ستكون ـ لا محالة ـ ضربا من التجميع الواعي والحذر في آن خاصة إذا سلمنا في البداية بأن ليس ضروريا أن تتطابق كل المعلومات الموجودة فيما هو بين أيدينا من مصادر، فقد نسير في بداية البحث مطمئنين إلى تطابق بعض المعلومات، ولكننا قد نصل إلى مفترق الطرق لنجد أنفسنا، وأمامنا

[1] . غراهم هوف، الأسلوب والأسلوبية، تر: كاظم سعيد الدين، سلسلة مفاهيم أدبية، دار آفاق عربية، بغداد،ع 1، 1985م، ص57.

المعلومة ونقيضها، ولن نجد بدا حينها من العودة إلى أشهرها وأكثرها ثقة وتلك سبيلنا فيما يلى:

1 . حياته:

أ . نسبه: هو **مسلم بن الوليد الأنصاري** ـ على أكثر الروايات ـ" أبوه **الوليد** مولى الأنصار، ثم مولى **أبي أمامة أسعد بن زرارة الخزرجى** "[1]، ومن المرجح أن والده فارسي الأصل، أما أمه فقد كانت"مولاة **آل رزين جد دعبل الخزاعي**"[2] .

ب . لقبه: اتفقت المصادر على أن **مسلم بن الوليد** كان يلقب بصريع الغواني، ويذكر **ابن المعتز** أن سبب هذه التسمية هو أن "**مسلم بن الوليد** كان مدح **الرشيد** باللامية السائرة، فلما دخل عليه وأنشده، وبلغ قوله:

هل العيش إلا أن أروح مع الصبا وأغدو صريع الراح والأعين النجل

فقال له: أنت **صريع الغواني**، فسمي بذلك حتى صار لا يعرف إلا به"[3]، ونظرا لشدة إعجاب الرشيد بشعره، فقد قيل أنه"كتب شعره بماء الذهب" [4]، وأول القصيدة:

أديرا الكأس لا تشربا قبلي ولا تطلبا من عند قاتلي ذحلي

وتجدر الإشارة إلى أن مسلم بن الوليد لم يكن أول من لقب **بصريع الغواني**، فقد سبقه إليه "**القطامي (عمير بن شييم التغلبي)**، وفي ذلك يقول **البغدادي** (ت 463هـ): أول من سمي **صريع الغواني، القطامي** لقوله:

---

[1] . ذيل الديوان، شرح ديوان صريع الغواني، مسلم بن الوليد الأنصاري، تح: سامي الدهان، دار المعارف، مصر، ط3، 1970م، ص 364 .

[2] . عبد القادر الرباعي، صريع الغواني (حياته وشعره)، عالم الكتب الحديث . جدارا للكتاب العالمي، الأردن، ط 1، 2006 م، ص 49 .

[3] . ابن المعتز، طبقات الشعراء، تح: عبد الستار أحمد فراج، سلسلة ذخائر العرب، دار المعارف، مصر، ط 3، دت، ص 235.

[4] . المرجع نفسه، ص235.

صريع غوان راقهن ورقنه لدن شب حتى شاب سود الدوائب

أي صرعه حب الشواب الجميلات، حتى لا حراك به من اثر هذا الحب" [1].

وقد كان **مسلم بن الوليد** ـ أيام شبابه ـ معجبا بهذا اللقب فخورا به، لأنه كان يعبر عن روح اللهو والمجون التي كان يحملها، " فقد سئل لم تدعى **صريع الغواني** فأجاب مفتخرا: [2]

إن ورد الخــدود والأعيــن النجــ ـل وما في الثغور من أقحوان

واسوداد الصدغين في واضح الخـ ـد وما في الصدور من رمان

تركتنــي لدى الغوانـــي صريـــعا فلهذا أدعى صريـع الغــواني

وعلى الرغم من تفاخر **مسلم** بهذا اللقب في بداية أمره إلا أن بعض الشعراء ممن كانت بينهم وبينه عداوة . قد جعلوا هذا اللقب مطية لاستهجانه ومن ذلك قول **ابن أبي كريمة** لبعضهم، وهو يهجو **صريع الغواني مسلم بن الوليد:** [3]

فما ريح السذاب أشد بغضا إلى الحيات منك إلى الغواني

ويروى عن **العباس بن الأحنف** أنه"كان مع إخوان له على شراب، فذكروا **مسلم بن الوليد،** فقال بعضهم: **صريع الغواني،** فقال **العباس:** ذاك ينبغي أن يسمى صريع الغيلان لا **صريع الغواني**"[4]. وبلغ ذلك مسلما فهجاه.

غير أن إعجاب مسلم بلقب **صريع الغواني** لم يلازمه مدى حياته، فالواضح أنه أخذ يتبرم من هذا اللقب ويستنكره في أيام توبته، فيذكر صاحب الأغاني أنه . أي مسلم . كان يكره لقب **صريع الغواني** قال: " قال **الحسين بن دعبل** قال: قال **أبي لمسلم** ما معنى ذلك: " لا تدع بي الشوق لأني غير معمود"، قال لا تدعني **صريع الغواني** فلست كذلك، وكان يلقب هذا

---

[1] . سامي مكي العاني، معجم ألقاب الشعراء، مكتبة الفلاح، دبي، ط 1، 1982م، ص131.

[2] . الثعالبي، لطائف المعارف، منشورات مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، ط1، 1960م، ص 23.

[3] . الجاحظ، الحيوان، تح: عبد السلام محمد هارون، مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، ط3، 1965م، ج 3، ص459.

[4] . الأغاني، ملحق الديوان، ص 380.

اللقب وكان كارها له" [1]. وأيا كان من الأمر فقد أصبح لقب **صريع الغواني** لصيقا **بمسلم بن الوليد** حتى تفرد به دون غيره .

ج . مولده ونشأته: ولد **مسلم بن الوليد** في"الكوفة في سنة سكتت عن تحديدها كتب السير التي ترجمت له، وقد حاول بعض المحدثين تحديد تلك السنة "[2] ويفترض محقق الديوان أنه قد ولد سنة 140 هـ" [3]، من أب كان قد ورث حرفة الحياكة عن جده فاتخذها وسيلة للعيش، وقد" تأثر **الوليد الأنصاري** بما كان لعصره في الكوفة، فاشترك في النظرة إلى هذه الثقافة المنتشرة، وأرسل أولاده إلى المساجد في الكوفة يستمعون إلى ما كان يدور فيها من جدل حول الفقه والدين، وما كان يثور حول أعمدتها من شعر تفوح منها رائحة الهوى الفينة بعد الفينة "[4]، فتعلق قلب **مسلم** بشعر القدماء الفحول، وتاقت نفسه إلى قول الشعر وانسجم ذلك مع استعداداته الفطرية، الشيء الذي نماه **مسلم** بكثرة الدربة ومحاولة التهذيب والإجادة والاحتكاك بشعراء عصره من أمثال **بشار** وغيره، وكذا الاطلاع على الثقافات الأخرى إذ يذكر بنفسه أن له بيتا أخذ معناه من التوراة يقول: [5]

دلت علي عيبها الدنيا وصدقها ما استرجع الدهر مما كان أعطاني

إن اجتماع كل هذه الأسباب ساهمت في الارتفاع بذوق **مسلم** وعلو شأنه وتفوقه بشعره على كثير من أبناء عصره.

وقد كان الجو الذي حاول **الوليد** أن يمنحه لأبنائه سببا فيم عرف عن **مسلم**، فقد"ترعرع الشاب في وقار وهدوء، فعرف بالأناة والصبر والخجل والبعد عن المجتمعات، فيما قالوا،

---

[1] . المرجع السابق، ص 374.

[2] . عبد القادر الرباعي،صريع الغواني، مرجع سابق، ص 50.

[3] . الديوان، ص14.

[4] . الديوان، ص 11.

[5] . الأغاني، ملحق الديوان، ص 273.

حتى لقد انزوى على الماجنين، فلم ينقل إلينا في كتب النوادر شيء من القصص في خلاعته ومجونه في طفولته"[1].

والمتصفح لكتب التراجم سيجد أنه كان **للوليد الأنصاري** ابنان أحدهما **مسلم** والآخر **سليمان**[2]، وتختلف المصادر المتاحة بين أيدينا حول حقيقة صلة القرابة بين **سليمان** و**مسلم** فمنها ما يذهب إلى أنه أخوه، ومنها ما يذهب إلى أنه ابنه ومن أصحاب هذا الرأي الأخير **ياقوت الحموي**(ت 623هـ)، الذي يقول بأن **سليمان**"هو **ابن مسلم بن الوليد** المعروف **بصريع الغواني**، الشاعر المعروف، وكان كأبيه شاعرا مجيدا"[3]. وقد خالفه **الجاحظ (ت 255هـ)** في ذلك، إذ يرى أن **سليمانا** هو أخو **مسلم** وليس ابنه، فيذكر أنه كان **لمسلم** أخ واحد وهو **سليمان الأعمى**[4]، وسار معه في ذلك صاحب الأغاني، و**ابن عبد ربه**، وغيرهم كثيرون . وهو القول الأرجح . يقول ابن عبد ربه (ت 328هـ): " **سليمان الأعمى**، هو أخو **صريع الغواني**، وهو القائل في **سليمان بن علي**: [5]

يا سوءة يكبر الشيطان إن ذكـــــرت منـها العجـائب جـــاءت من سليمـانا

لا تعجبـن بخيـر زل عـن يـــــــده فالكوكب النحس يسقي الأرض أحيانا

ورغم اختلاف الرأيين السابقين في طبيعة الصلة بين مسلم وسليمان فهما يتفقان على أن سليمان الأعمى كان من مستجيبي وملازمي **بشار الأعمى**، وأنه كان يختلف إليه وهو غلام

---

[1] . الديوان، ص 14.

[2] . الديوان، ص 12.

[3] . ياقوت الحموي، معجم الأدباء، سلسلة الموسوعات العربية، مطبوعات دار المأمون، مصر، الطبعة الأخيرة، د ت، ج 11، ص 255.

[4] . ينظر الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 7، 1998 م، ج3، ص 202.

[5] . ابن عبد ربه، العقد الفريد، تح: أحمد أمين وإبراهيم الأبياري، لجنة التأليف والترجمة والنشر، مصر، 1940م،ج 1، ص 327.

فقبل عنه ذلك الدين، وكان متهما به "[1]. وقد يكون مرد هذا هو رغبة **سليمان** الشاعر الفتي في اقتفاء أثر **بشار بن برد** الشاعر ذو الصيت الذائع الذي لم يمنعه العمى من قول الشعر."ولا نرتاب في أن **مسلما** كان يختلف مع أخيه **سليمان** إلى **بشار** وأن ذلك أتاح له أن يحمل عليه شعره، ولكنه لم يحمل عليه زندقته كما فعل أخوه، إذ لم يعرف عنه شيء من الزندقة "[2].

سرعان ما تخلى **سليمان** عن كل ذلك"ونزل إلى بغداد واستقر فيها ثم لحق به أخوه بعدما اشتهر أمره وطار ذكره، وراح يطمح إلى أن يكون في حاضرة الملك وعاصمة الخلافة، لعله يتصل بالأمراء والوزراء ومن إليهم، فيقول فيهم وينال من عطاياهم"[3].

هكذا غادر **مسلم بن الوليد** حياة الهدوء والبساطة في الكوفة لينتقل إلى العاصمة بغداد، حيث جميع مغريات الحياة المتحضرة، وحيث توجد الأيادي السخية الحفية من القادة والأمراء والوزراء الذين يوفون الكيل لمادحيهم، وهنا أيضا تنفتح أمام مسلم أبواب جديدة للهو والمجون، "فكان كغيره من هؤلاء الشباب يلهو ويلهو حتى يفتقر، فيجري وراء قيثارة الشعر يغني بها ليرتزق من جديد ويعود من جديد إلى عبثه"[4].

لم يكن **مسلم كأبي نواس** في عربدته ومجونه وزندقته، ولا مثل أخيه **سليمان** الذي أخذ عنه كل ذلك، فعلى الرغم من اتصاله بهما، وحضور مجالسهما، إلا أنه ظل ."حتى في الأوقات التي وصل فيها اللهو مداه عنده . يذكر حلمه حينا، وخوفه من الله حينا آخر، ثم إنه على الرغم من تصريحه دائما في تلك الأوقات بأن غايته في الحياة التصابي والشرب وعشرة النساء، ظل عفيفا لا يتعدى المعقول إلى غير المعقول"[5].

---

[1] ينظر: الحيوان، ج 4، ص195، مرجع سابق، ومعجم الأدباء، مرجع سابق، ج 11، ص 255.

[2] شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي، العصر العباسي الأول، دار المعارف، القاهرة، ط 16، د ت، ص252 .

[3] . الديوان ص 15.

[4]. الديوان، ص 16.

[5]. عبد القادر الرباعي، صريع الغواني، مرجع سابق، ص229.

وكان **مسلم** كلما كسب مالا يقوم بجمع أصحابه في بيته، ليغتنموا من صنوف الأكل والشرب، فإذا انقضى ماله عاد للتكسب مرة،"واختياره بيته للهوه وطربه يدل على أنه كان فيه شيء من التوقر، وهو على كل حال لم يهبط إلى عبث **أبي نواس والحسين بن الضحاك** الخليع وأضرابهما، فقد كان يعرف لنفسه قدرها من الكرامة، وكان يحتفظ بغير قليل من الوقار. وكان فيه فضل من حياء. ولعل ذلك ما صرفه أول الأمر على الخلفاء، فكان يمدح من دونهم ولا يطمع في مدحهم"[1].

كان **مسلم بن الوليد** وأخوه **سليمان** في بغداد مداحين **ليزيد بن مزيد** و**محمد بن منصور بن زياد** كاتب البرامكة، ثم **الفضل بن سهل** الذي قلد **مسلماً** المظالم بجرجان،" ثم توفي **سليمان** عام 179 هـ"[2]، وواصل بعده **مسلم** السبيل نفسها .

بعدها"ظل **مسلم** في بغداد مدة قصرت فيها همته عن لقاء **الرشيد**، ويقال إن **منصور بن يزيد الحميري** خال **الرشيد** هو الذي أوصلـه إليه، وتلتقي أخبار لقائـه له بمدائحه **ليزيــد بن مزيد**، وقضائه على ثورة **الوليد بن طريف**[3] عام 179 للهجرة"[4].

لم يكن **يزيد بن مزيد** على علم بما كان يمدحه به مسلم، إلى أن نبهه الخليفة **الرشيد** إلى ذلك، قال **يزيد بن مزيد:** " أرسل إلي **الرشيد** يوماً في وقت لا يرسل فيه إلى مثلي فأتيته لابساً سلاحي، مستعداً لأمر إن أراده، فلما رآني ضحك إلي ثم قال: يا يزيد خبرني من الذي يقول فيك:

تـراه في الأمن في درع مضاعفة لا يأمن الدهر أن يدعى على عجل

صافي العيان طموح العين همـته فــك العنـاة وأسر الفـاتك الخـطل

---

[1]. شوقي ضيف، الفن ومذاهبه، مرجع سابق، ص 180.

[2]. شوقي ضيف، العصر العباسي الأول، مرجع سابق، ص 255

[3] . مات الوليد مقتولا قتله ابن عمه يزيد بن مزيد الشيباني وسبب قتله إياه أن الوليد بن طريف كان قدخرج على الرشيد، فدعا الرشيد يزيد بن مزيد إلى قتله ففعل .

[4] . شوقي ضيف، العصر العباسي الأول، مرجع سابق، ص255

لله من هـاشم في أرضـــه جـــبل وأنـت وابنـك ركنـــا ذلـك الجـــبل

فقلت: لا أعرفه يا أمير المؤمنين. قال: سوءة لك من سيد قوم يمدح بمثل هذا الشعر ولا تعرف قائله، وقد بلغ أمير المؤمنين فرواه ووصل قائله، وهو **مسلم بن الوليد**، فانصرفت ودعوت به ووصلته ووليته"[1].

بلغ **الرشيد** أن **يزيد بن مزيد** كان ممن كان لا يكذب شعراءه فيما يمدحونه"فأمر بإحضار يزيد في الحالة التي يصادف عليها، فأحضروه وعليه ثياب خلوته ملونة ممصرة، فلما نظر إليه **الرشيد** في تلك الحالة قال: أكذبت شاعرك يا **يزيد**، قال: فيم يا أمير المؤمنين؟ قال: في قوله: تراه في الأمن (البيت)، فقال يزيد: لا والله يا أمير المؤمنين ما أكذبته، وأن الدرع على ما فارقتني وكشف ثيابه، وإذا عليه درع مظاهرة، فأمر **الرشيد** بحمل خمسين ألف دينار **ليزيد**، وخمسة آلاف دينار **لمسلم**"[2].

وكان مما يروى عن **يزيد** أنه كان يغسل عنه الطيب لئلا يكذب قول **مسلم بن الوليد** فيه، فقد "ركب يزيد يوماً إلى **الرشيد** فتغلف بغالية، ثم لم يلبث أن عاد فدعا بطست فغسل الغالية، وقال: كرهت أن أكذب قول **مسلم بن الوليد**"[3]:

لا يعبق الطيب خديـه ومفرقه ولا يمسح عينيـه من الحـكل

ولم ينقطع **مسلم** عن مدح **يزيد بن مزيد** حتى بعد موته فقد رثاه بعد وفاته في برذعة فقال: [4]

قبـر ببـرذعة استـسر ضريحـــــه خطراً تقـاصر دونه الأخطار

أبقـــى الزمـــان على ربيـعة بعـده حزناً كعـمر الدهر ليس يعـار

[1] الأغاني، ملحق الديوان، ص 367.

[2] . ذيل الديوان، 439 .

[3] . الأغاني، ملحق الديوان، ص371.

[4] . المرجع نفسه، ص372 .

سلكت بك العرب السبيل إلى العلى حتى إذا بلغوا المدى بك حاروا

حاول **مسلم** ـ بعدها ـ أن يصل **محمد بن يزيد**، ويمدحه كما مدح أباه، غير أن **محمدا** لم يكرمه كما فعل أبوه، فهجره **مسلم**، ولما افتقده كتب إليه يسأله سبب نأيه وانقطاعه عنه، فكتب إليه **مسلم:** [1]

لبست عـزاء عن لقاء محمد وأعرضت عنه منصفاً وودودا

وقلت لنفس قادها الشوق نحوه فعـوضها حب اللقـاء صدودا

هبيه امرأً قد كان أصفاك وده فمــات وإلا فاحسبيــه يزيدا

لعمري لقد ولى فلـم الق بعده وفاء لذي عهــد يعد حميدا

وإذا كان **يزيد** قد نال من مدح **مسلم** ووفائه ما ناله، فقد كان **للحكم بن قنبر** نصيب مغاير من هجائه، وكان سبب ذلك أن **الطرماح بن حكيم** كان هجا **بني تميم** بقصيدته التي يقول فيها[2]:

لا عز نصر امرئ أضحى له فرس على تميـم يريد النصر من أحد

إذا دعا بشعـار الأزد نفـــــرهم كما ينفــر صوت الليث بالنقـد

لوحـان ورد تميـــــم ثم قيل لهم: حوض الرسول عليه الأزد لم ترد

أو أنزل الله وحيـــاً أن يعذبــها إن لم تعد لقتـــال الأزد، لـم تعد

فرد **الفرزدق** وبعده **ابن قنبر** نصرة لقبيلة **تميم**، ونيلا من عرض الأنصار الأزديين، ولم يطق **مسلم** ذلك، فقال: " [3]

قـل لمـن تـاه إذ بنـا عـز جهـلاً ليــس بالتيــه يفخـر الأحـرار

---

[1] . الأغاني، ملحق الديوان، ص 381.

[2] . المرجع نفسه، ص385.

[3] . المرجع نفسه، ص387.

فتناهـــوا وأقصـروا فلقد جا رت عن القصد فيكم الأنصار

أيكم حـاط ذا جــوار بعــز قبــل أن تحتويـــه منا الدار

أو رجا أن يفوت قوماً بوتر لـم تـــزل تمتطيــهم الأوتار

لم يكن ذاك فيـكم فـــدعوا الفخر بما لا يسوغ فيه افتخار

و نـزاراً ففــاخروا تفضلوهم ودعوا من له عبيـــداً نزار

فبـنا عز منكم الــذل والد هر عليــكم بريـــبة كـــرار

فتح **مسلم** ـ بهذا ـ على نفسه نار هجاء عنيفة من **ابن قنبر**، "الذي غلبه مدة وأخرسه، ثم أثاب مسلم بعد أن انخزل وأفحم، فهتك **ابن قنبر** حتى كف عن مناقضته، فكان يهرب منه إذا لقيه **مسلم** قبض عليه وهاجاه، وأنشده ما قاله فيه، فتمسك عن إجابته، ثم جاءه **ابن قنبر** إلى منزله واعتذر إليه مما سلف وتحمل عليه بأبيه وسأله الإمساك فوعده بذلك "[1].

كان **دعبل الخزاعي** ـ الشاعر المعروف ـ أحد الذين كان بينهم وبين مسلم بن الوليد علاقة وطيدة، وعلى يده تتلمذ **دعبل** في الشعر، ومن بحره نهل. وقد نقل عن **دعبل**"أنه كان لا يزال يقول الشعر فيعرضه على مسلم، فيقول له: إياك أن يكون أول ما يظهر لك ساقطا، فتعرف به، ثم لو قلت كل شيء جيداً كان الأول أشهر عنك، وكنت أبداً لا تزال تعير به، حتى قلت: أين الشباب وأية سلكا... فلما سمع هذه قال لي: أظهر الآن شعرك كيف شئت"[2]. ولكن هذه الصداقة لم تعمر طويلا فقد"تهاجرا بعد ذلك، فما التقيا حتى ماتا"[3].

احتل **مسلم** بشعره مكانة سامية في مجتمعه بعد أن أغدق في مدح الخلفاء والقواد وكتاب الدواوين ورجال الدولة، فأغرقه هؤلاء بعطاياهم الجزيلة، الشيء الذي مكنه من أن يحي حياة رغيدة، ومما زاد سعادته أن"كانت له زوجة من أهله، كانت تكفيه أمره وتسره فيما تليه له

[1] . الأغاني، ملحق الديوان، ص 383

[2] . المرجع نفسه، ص 377.

[3] . المرجع نفسه، ص 377.

منه، وقد "رزق ابنة وولدين هما **مخلد وخارجة** "[1]، ولكن زوجته سبقته إلى دار البقاء، فجزع عليها جزعاً شديداً، وتنسك مدة طويلة، وعزم على ملازمة ذلك، فأقسم عليه بعض إخوانه ذات يوم أن يزوره ففعل، فأكلوا وقدموا الشراب، فامتنع منه **مسلم** وأباه، وأنشأ يقول[2]:

بكـاء وكأس، كـيف يتفقـــــان؟ سبيلاهما في القلب مختلفـان

دعــاني وإفـراط البكـــاء فإننـي أرى اليوم فيه غير ما تريــان

غدت والثــرى أولى بـها من وليها إلـى منزل نـاء لعـــــينك دان

فلا حزن حتى تذرف العين ماءها وتعتـرف الأحشــاء للخفقــان

وكيف يدفـع اليأس للوجد بعدها وسهماهما في القلب يعتلجـان!

كل هذا قوى لدى **مسلم** جانب الزهد والتنسك والانصراف إلى الحياة الأخرى معتبرا بما جرى عليه من أخذ الناس بالموت "[3]، وقد حدثت جماعة من أهل جرجان أن: " راوية **مسلم** جاء إليه بعد أن تاب ليعرض عليه شعره، فتغافله **مسلم**، ثم أخذ منه الدفتر الذي في يده، فقذف به في البحر، فلهذا قل شعره، فليس في أيدي الناس منه إلا ما كان بالعراق، وما كان في أيدي الممدوحين من مدائحه"[4]، وقد لبث **مسلم** في جرجان، ويروى أنه لما احتضر نظر إلى نخلة لم يكن بجرجان مثلها، فقال "[5]:

ألا يا نخلة بالسفـ ح من أكناف جرجان

ألا إنـــي وإيـــاك بجـرجان غريـــبان

---

[1] . شوقي ضيف، العصر العباسي الأول، مرجع سابق، ص 260

[2] . الأغاني، ملحق الديوان، ص 383.

[3] . عبد القادر الرباعي، صريع الغواني، حياته وشعره، مرجع سابق، ص 230

[4] . الأغاني، ملحق الديوان، ص 374.

[5] . ذيل الديوان، ص 449.

ثم مات عند آخرهما رحمه الله تعالى سنة (208 هجري) [1]عن عمر يقارب السبعين عاما.

دـ صفاته وأخلاقه:

ورد في بداية هذا المبحث أن **الوليد الأنصاري** حاول أن يرتفع بولديه أخلاقا وثقافة، وأن يجعلهما ينهلان من الخضم الثقافي الزاخر المتوفر آنذاك، وقد ظهرت ثمار هذه التربية واضحة في بداية الأمر . فيما عرف عن **مسلم** في طفولته من أخلاق هدوء، ولكن الأمر أخذ يتغير شيئا فشيئا فقد كان يأخذ من منابع علمه الدواء والداء معا، صحيح أنه كان يأخذ من **بشار**، ويحاول أن يقتدي بأخيه **سليمان**، وأن يحتك **بأبي نواس** وغيره من الشعراء ويستفيد منهم ولكنه لم يكن في منأى عن تذوق معنى اللهو والطرب والمجون والإغراق فيهما، غير أنه كان يعود إلى رشده بين الفينة والأخرى فيتحسر ويندم على ما اقترف بيديه، ولكن موجة رفقاء السوء ممن كانوا يحيطون به سرعان ما يعيدون الزج به في مستنقع الرذيلة مرة أخرى. وهكذا بقي يتراوح بين مد المجون وجزر الندم إلى أيامه الأخيرة كل هذه العوامل،"التي كان منها السلبي ومنها الإيجابي، ومنها الخير ومنها الشرير، تصارعت في نفسه فجعلته قلقا مضطربا لا يستقر لأفكاره ولشعوره قرار"[2]، ولكنه في نهاية الأمر بقي يراوح منطقة وسطى انتهت به إلى إعلان أوبته وهجر معصيته وكان من صفاته الشخصية عموما أنه:

د1. كان وسطيا لم يغل في مجونه كما لم يغل في توبته: فقد عرف عنــته أنه علـى الرغم من ميله إلى اللهو والمجون وحبه لهما، إلا أنه كـان في أيامه الأخيـــرة معتدلا في

[1] . ياقوت الحموي(أبو عبد الله شهاب الدين ياقوت بن عبد الله الرومي)، معجم البلدان، دار صادر، بيروت، دط،1955م، ج 2، ص 120.

[2] . عبد القادر الرباعي، صريع الغواني حياته وشعره، مرجع سابق، ص 95.

توبته وتنسكه يحترم سنه، ويرفض العودة إلى ما كان يفعله في شبابه، وكان يستغرب فعل ذلك من **أبي نواس، يقول** [1]

سلاه لم استبقى وصال الكواعب وقد دب ريع الشيب بين الدوائب

وقصة مغافلته لراويته ورمي كتابه في الماء هي دليل عزمه على عدم العودة إلى ما يذكره بأيامه الخوالي، ولعل ذلك هو نتيجة منطقية لمن فارق أعزاءه، فقد توفي عنه ممدوحه وصديقة يزيد بن مزيد وخلف لفقده حزنا شديدا في قلبه وتلته زوجته التي كانت بهجة حياته، وزاده مقتل الفضل حزنا على حزن ليجد نفسه وحيدا غريبا بجرجان الشيء الذي حفزه على التدبر والتوبة والعودة إلى الله ندما على إسرافه في حق نفسه.

د.2. كان متواضعا يعرف قيمة نفسه، خجولا يعرف قيمة غيره: فقد اجتمع مع **أبي نواس** فتناشدا شعرهما ثم سئل **أبو نواس:** " كيف رأيت **مسلما؟** فقال: هو أشعر الناس بعدي. وسئل **مسلم:** وكيف رأيت أبا نواس؟ فقال: هو أشعر الناس وأنا بعده"[2]، فهو يعلم ويقدر قيمة شعر **أبي نواس** في عصره إذ كان الكثيرون من العارفين بالشعر آنذاك يفضلون **أبا نواس** عليه، ولعله هو الآخر آمن بذلك.

ويذكر أيضا أنه دخل على **الرشيد** وكان يبدو رزينا هادئا متزنا،"ولم يكن في عداد من اضطراب حياء وله فهم وتجربة وتمييز ومعرفة، فأمهل حتى تراجع ثم أذن له في الجلوس والانبساط واستدعى منه أن يزيد في الآنسة فانبرى ينشد فجعل **الرشيد** يتطاول لها ويستحسن ما حكاه"[3]، وكان ذلك منه صفة من الصفات المحمودة التي تقضي باحترام من هو أعلى من مرتبة.

---

[1] . الديوان، ص 281.

[2] . الأغاني، ملحق الديوان، ص 378.

[3] . ملحق الديوان، ص 429.

د.3. كان ذا روح مرحة يحب ممازحة أصدقائه: وله مع **دعبل** في ذلك قصة طريفة، فقد التقى دعبل ذات يوم بجارية رائعة الجمال فائقة الكمال، وكان ذلك أيام إملاقه فلم يجد سبيلا سوى أن يصطحبها إلى منزل **مسلم بن الوليد** أملا في أن يجدا لديه متكأ، فلم يكن لدى **مسلم** حينها سوى منديل طلب إلى **دعبل** أن يبيعه ويحضر بثمنه طعاما وشرابا، ففعل وعاد وإذا بهما أي **مسلم** والجارية يتساقطان حديثا كأنه قطع الروض الممطور، فطلبا إليه أن يذهب ويأتيهما بطيب وريحان ففعل أيضا، وعند عودته لم يجد لهما ولما أحضره أثرا، ومكث طويلا يبحث سبب اختفائهما فإذا بهما قد نزلا سردابا له فأكلا وشربا وتنعما ولم يجيبا له نداء، وبات المسكين ليلته متحسرا حتى أصبح، ولما خرج **مسلم** أخذ يؤنبه **دعبل** فقال له: يا صفيق الوجه، منزلي ومنديلي وطعامي وشرابي، فما شأنك في الوسط؟ فقال **دعبل**: حق القيادة والفضول والله لا غير! فولى وجهه إليها، وقال: بحياتي إلا أعطيته حق قيادته وفضوله. فقالت الجارية: أما حق قيادته فعرك أذنه، وأما حق فضوله فصفع قفاه. فاستقبله **مسلم** فعرك أذنه وصفعه فقال: ما هذا؟ فقال: جرى الحكم عليك بما جرى لك من العذل والاستحقاق"[1].

ومما يذكر من طرائف مزحه أيضا أن: " **محمد ابن أبي أمية لقي مسلم بن الوليد** وهو يمشي وطويلته مع بعض رواته، فسلم عليه ثم قال له: قد حضرني شيء، فقال هاته، قال على أنه مزاح ولا تغضب. قال هاته ولو كان شتما، فأنشدته:

من رأى فيما خلا رجلا تيهه أربى على جدته

يتمشـــــى راجلا وله شــاكري في قلنسيته

[1] . ابن عبد ربه، العقد الفريد، مرجع سابق، ج 1، ص 127.

فسكت عنه مسلم ولم يجبه، وضحك **ابن أبي أمية** وافترقا. قال وكان **لمحمد برذون** يركبه فنفق. فلقيه **مسلم** وهو راجل، فقال: ما فعل برذونك؟ قال نفق قال فنجازيك إذا على ما استلفتناه ثم أنشده[1]:

قل لابن مي لا تكن جازعا فلن يرجع البـرذون بالليت

طـــــامن أحشـاءك فقدانـه وكنـت فيه عالـي الصـوت

و كنت لا تبرك عن ظـهره ولـو مـن الحـش إلى البيت

ما مــات من سقم ولكنـه مات من الشوق إلى المـوت

إن طلب الرجل، ورد **مسلم:** " هاته ولو شتما"توحي بأن **مسلما** قد عرف بميله إلى المزح، ولعل رده عليه في موقف آخر يثبت أن **مسلما** يتمتع بروح مرحة ويملك خاطرا واسعا.

د4 . كان سريع البديهة: وقد كانت بديهته سبب منجاته من القتل، ومن ذلك ما يرويه **ابن عبد ربه** [2]، فقد رمي عند **هارون الرشيد** بالتشيع وكان **الرشيد** يقتل أولاد **فاطمة** وشيعتهم، فلما قبض عليه ومعه **أنس بن أبي شيخ**، دخلا عليه، نظر إلى **مسلم**، وقد تغير لونه، فرق له وقال: إيه يا **مسلم**، أنت القائل:

أنـس الهوى ببني علي فـي الحشا وأراه يطمـح عن بنـــي العباس

قال: بل أنا الذي أقول يا أمير المؤمنين:

أنس الهوى ببني العمومة في الحشا مستوحشـــاً من ســائر الإيناس

وإذا تكـاملت الفضـــــائل كنتم أولـــى بذلك يـــا بني العباس

[1] . الأغاني، ملحق الديوان، ص 378.

[2] . ابن عبد ربه، العقد الفريد، مرجع سابق ج 2، ص 180، 181،182.

فعجب **هارون** من سرعة بديهته، وقال له بعض جلسائه: استبقه يا أمير المؤمنين، فإنه من أشعر الناس، وامتحنه فسترى منه عجباً؛ فقال له: قل شيئاً في **أنس**؛ فقال: يا أمير المؤمنين، أفرخ روعي، أفرخ الله روعك يوم الحاجة إلى ذلك، فإني لم أدخل على خليفة قط، ثم أنشأ يقول:

تلمظ السيف من شوق إلى أنس فالموت يلحظ والأقدار تنتظر

فليس يبلـــــغ منـه مـا يـؤملـه حتـى يـؤامــر فيه رأيك القدر

أمضـى من المـوت عند قـدرته وليس للموت عفو حين يقتدر

قال: فأجلسه **هارون** وراء ظهره، لئلا يرى ما هم به، حتى إذا فرغ من قتل **أنس**، قال له: أنشدني أشعر شعر لك، فكلما فرغ من قصيدة، قال له: التي تقول فيها الوحل، فإني رويتها وأنا صغير، فأنشده شعره الذي أوله:

أديرا علي الراح لا تشربا قبلي ولا تطلبا من عند قاتلتي ذحلي

حتى انتهى إلى قوله:

إذا ما علت منا ذؤابة شارب تمشت به مشي المقيد في الوحل

فضحك **هارون** وقال: ويحك يا مسلم! أما رضيت أن قيدته، حتى جعلته يمشي في الوحل ثم أمر له بجائزة وخلى سبيله.

د5 ـ كان كريما مسرفا في كرمه: فقد كان **مسلم** يكتسب الأموال الكثيرة من ممدوحيه، غير أنه سرعان ما كان يبدد أمواله في الأكل والشرب واللهو مع أصدقائه، ولا يظهر في الناس إلا وقد انتهى ماله ليعود لاستجداء ممدوحيه مرة أخرى، ويروى أنه"اكتسب في زمن الفضل ألف ألف درهم، فلما حصل المال عنده لزم منزله، وكان كريما سمحا، فأتلف جميع ما اكتسبه، ثم صار إلى الفضل بن سهل بعد ذلك مستجديا، فقال له ألم أغنك، فقال ما غناي في ألف ألف وألف ألف وألف ألف ولا هي قدرك ولا قدري، فقال له **الفضل** إن بيوت

المال لا تقوم على هذا الفعل، ثم قلد الضياع بأصبهان، وضم إليه رجلا يأخذ مرافق العمل ويطلق له منها شيئا يحتاج إليه بقدر نفقته، ويبتاع له بالباقي ضياعا فاكتسب منها أيضا ألف ألف ابتيع له بها ضياع، فلما قتل الفضل بن سهل لزم منزله ولم يمدح أحدا حتى مات"[1].

يقال أيضا أنه كان"يتساجل في الإنفاق هو و**العباس بن الأحنف** و**أبي نواس** الذي كان محظوظا لا يدري ما وصل إليه لكنه كان هو الآخر متلافا "[2]. ولعل ذلك كله يثبت أن **مسلما** لم يكن بخيلا كما ورد في كتاب الأغاني الذي روي فيه عن دعبل أنه قال: " كان **مسلم بن الوليد** من أبخل الناس، فرأيته يوماً وقد استقبل الرضا عن غلام له بعد موجدة، فقال له: قد رضيت عنك وأمرت لك بدرهم" [3].

فإما أن ما روي عن **دعبل** حدث فعلا وكان أيام حاجة **مسلم** وإملاقه، وإما أن **دعبلا** قد روى هذا الخبر أيام خصومته له للنيل منه، رغم أن قصة لجوئه والجارية التي التقى بها في طريقه إلى بيت **مسلم** كانت ثقة من في كرمه الذي أثبته مسلم حينها بأن أعطاه منديله الذي لم يكن يملك سواه حينها لبيعه.

د6. كان صعب الخصام شديد الهجاء: إذ لم تشفع لديه علاقة الصداقة والقرابة التي كانت بينه وبين دعبل الخزاعي بعد أن بلغه أن **دعبلا** قد ذكره عند الفضل بسوء، وقد ولي **مسلم** جهة في بعض بلاد خراسان أو فارس ثم إن **دعبلا** ظفر بالجهة التي تولاها مسلم وهي **جرجان** من ناحية خراسان ولاه إياها **الفضل بن سهل**، فقصده دعبل لما يعلمه من الصحبة

[1] . العباسي، معاهد التنصيص على شواهد التلخيص، المطبعة البهية مصر، ط1، 1316 هـ، ج 2، ص 11 .

[2] . ابن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده، تح: محي الدين عبد الحميد، مطبعة الجيل، سوريا، ط5، 1981م، ج2، ص 150.

[3] . الأغاني، ملحق الديوان، ص 374.

التي بينهما، فلم يلتفت **مسلم** إليه، ففارقه وعمل[1]، وتذكرنا سابقا أن بعض المصادر تذكر أنهما تخاصما ولم يلتقيا بعد ذلك أبدا حتى ماتا.

أما قصته مع **يزيد بن مزيد**، فهي الأكثر غرابة، فقد أغدق عليه يزيد بالمال والعطايا وجعله ينعم برغد العيش بعد أن كان يعاني فقر الحال، وكفاه وأهله شر الحاجة، وهو الذي أمر برهن ضيعة من ضياعه أيام ضيقه ليكرمه جزاء أبيات قالها في مدحه [2]، ولكنه انقلب عليه بعد أن أغضبه، فبادر إلى هجائه، فقال[3]:

أيزيد يا مغرور ألأم من مشـــى ترجو الفلاح وأنت نطفة مزيد

إن كنت تنكر منطقي فاصرخ به يوم العروبة عند باب المسجد

في من يزيد فإن أصبت بمزيـــد فلسا فهاك على مخاطرة يدي

يقول **مسلم**: "أفضت بي الأمور بعد ذلك إلى أن أغضبني، فهجوته، فشكاني إلى **الرشيد**، فدعاني وقال: أتبيعني عرض **يزيد**؟ فقلت: نعم، يا أمير المؤمنين، فقال لي: بكم؟ فقلت: برغيف، فغضب حتى خفته على نفسي. وقال: قد كنت أرى أن أشتريه منك بمال جسيم، ولست أفعل ولا كرامة، فقد علمت إحسانه إليك، وأنا نفي من أبي، فو الله ثم والله لئن علمت أنك هجوته لأنزعن لسانك من فكيك. فأمسكت عنه بعد ذلك، وما ذكرته بخير ولا بشر"[4]. ولكن هذا كله لم يمنع من أن **مسلما** قد تألم كثيرا بعد موت يزيد وهو القائل[5]:

أحقـا أنــه أودى يزيـــــــد تبيـن أيــها الناعي المشـيد

تأمل من نعيت وكيف فاهت بـه شفتـاك كان بها الصعيد

---

[1] . ينظر، ابن خلكان، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، تح: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، دط، دت . ج2، ص 268.

[2] . ينظر: الأغاني، ملحق الديوان، ص 368.

[3] . الأغاني، ملحق الديوان، ص379.

[4] . الأغاني، ملحق الديوان، ص 370.

[5] . الديوان، ص 147.

كانت هذه بعض الصفات التي اتسمت بها شخصية **مسلم** والتي حاولنا أن نستقيها مما روى عنه من مصادر، وليس الغرض من إيراد هذه الصفات ـ بأي حال من الأحوال ـ رغبة في محاكمة **مسلم** أخلاقيا، ولكنها على العموم محاولة لأخذ صورة عامة عن شخصيته التي لا تشكل في النهاية صورة متطرفة متفردة، لأنها تعكس حال الكثيرين من أبناء مجتمعه، في عصر كان من الصعب فيه التمسك على ما كان يلقن ويدرس من مبادئ وأخلاق إسلامية تم اجتياحها بخضم هائل من صنوف اللهو والشراب والمجون التي وفدت مع الثقافات التي احتك بها بنو العباس حينها، فكان مسلم كغيره ممن يغطسون حينا ليقتطعوا لأنفسهم نصيبا من كل هذا، ويستفيقون حينا مستذكرين مبادئهم الإسلامية، كيف لا وقد كان خلفاء المسلمين أنفسهم يحاولون أن يستأثروا لأنفسهم بكل ذلك، وكانوا يجالسون الشعراء للشرب واللهو ويزيدون في عطاياهم ... إنها إذن روح العصر تنفث روحها في أبنائها فيكونون مرآة لها، وسنحاول في ما يلي إلقاء نظرة على البيئة التي كان **مسلم بن الوليد** يعيش فيها علنا نقترب من شخصيته أكثر.

2 . شـــعـره:

لمسلم بن الوليد ديوان واحد تتوفر منه"نسخة خطية يتيمة محفوظة في خزانة ليدن من أعمال هولندا، بشرح العالم المغربي . **أبي عباس الطبيخي** "[1]. وقد تم طبع الديوان عدة مرات كانت آخرها في مصر عام1958 م، بتحقيق الدكتور **سامي الدهان**، وهي النسخة المتوفرة بين أيدينا حاليا. وقد أكد الدكتور **سامي الدهان** على أن ما قام بنقله من النسخة الأصلية،"لا يمثل شعر **مسلم بن الوليد** كله"[2]، فقد لا حظ أن المخطوطة الأصلية التي اطلع عليها"قد أصابتها رطوبة وأرضة أكلت سطورا في منتصف الصفحات ثقبتها وذهبت بكلمات كثيرة وسقطت منها أوراق ظهر محل سقوطها في بعض الأماكن وخفي موضعه في أماكن أخرى"[3]. ومما يؤكد ذلك النقص ورود قصائد ومقطوعات، وأبيات للشاعر مذكورة في كتب

[1] . عبد القادر الرباعي، مسلم بن الوليد حياته وشعره، مرجع سابق، ص 247 .

[2] . سامي الدهان، مقدمة الديوان، ص62 وما بعدها .

[3] المصدر نفسه، ص 63.

معروفة وموثوقة كالشعر والشعراء والأغاني والأمالي ...إلخ غير موجودة في نسخة الديوان ولكن المحقق ضمنها ذيل الديوان. وإذا أضفنا إلى هذا النقص ما ورد عن قصة مغافلة مسلم لراويته ـ أيام تنسكه ـ ورميه دفتر شعره في الماء لألفينا لألفينا ما يدل على أن ما بين أيدينا في ديوان **مسلم بن الوليد** لا يمثل شعره كاملا.

مهما يكن من الأمر فإن ما وصلنا من شعر **لمسلم بن الوليد** أو ما وردنا عنه من أخبار نقلتها لنا كثير من المصادر الأدبية القديمة [1]، تؤكد لنا مكانة الشاعر وتأثيره في الساحة الشعرية خاصة في الفترة التي تلته مما استدعى اهتمام النقاد به، فترددت عباراتهم مشيدة بشعره:

يذكر **الحصري** (ت 453هـ)، بأن **مسلم بن الوليد** هو" أول من لطف البديع، وكسا المعاني حلل اللفظ الرفيع، وعليه يعول **الطائي** وعلى **أبي نواس**"[2].

يقول **ابن قتيبة** (ت 276هـ): " وهو أول من ألطف المعاني، ورقق في القول، وعليه يعول **الطائي** في ذلك وعلى **أبي نواس**"[3] .

يروي **الأصفهاني** (ت 356هـ) عن **أبي العباس محمد بن يزيد** أن **مسلما** كان: " شاعراً حسن النمط، جيد القول في الشراب، وكثير من الرواة يقرنه **بأبي نواس** في هذا المعنى. وهو أول من عقد هذه المعاني الظريفة واستخرجها[4].

---

[1]. أورد سامي الدهان مجمل الكتب القديمة التي تناولت بالحديث حياة أو شعر مسلم بن الوليد في ملحق الديوان، وقد فصل الدكتور الرباعي في عدد الكتب التي تناولته ابتداء من الفرن الثالث وانتهاء بالقرن الثاني عشر، وبلغ عددها حوالي 45 كتابا .

[2] . الحصري، زهر الآداب وثمر الألباب، تح: زكي مبارك ومحي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط1، دت، ص ج 4، ص 1064.

[3] . ابن قتيبة الدينوري، الشعر والشعراء، تح: أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، دط، دت، ص 832.

[4] . الأغاني، ملحق الديوان، ص 365.

يذكر **ابن المعتز** (ت 296 هـ) أن: " كان **مسلم بن الوليد صريع الغواني** مداحاً محسناً مجيداً مفلقاً، وهو أول من وسع البديع، لأن **بشار بن برد** أول من جاء به. ثم جاء **مسلم** فحشا به شعره، ثم جاء أبو تمام فأفرط فيه وتجاوز المقدار"[1].

يقول **ابن شرف** (ت 460هـ): "أما **صريع الغواني**، فكلامه مرصع ونظامه مصنع، وغزله مستعذب مستقرب، وجملة شعره صحيحة الأصول، قليلة الفضول"[2].

تجمع كل الآراء السابقة على القيمة الجيدة لشعر **مسلم بن الوليد** بما له من خصائص لعل أهمها كلامه المرصع وألفاظه التي ترفل في حلل البديع، إضافة إلى تفوقه الملحوظ في غرضي المدح والشعر الخمري. ولعل ما يمكن أن نتنبه إليه أيضا هو أن اسم **مسلم بن الوليد** ربط في كل المقولات السابقة مع اسمين مهمين هما **أبو نواس** و**أبو تمام**.

ففي ما يتعلق بالأول فيذهب ابن رشيق أنه ـ أي **مسلم بن الوليد** ـ هو أحد المصنفين ضمن طبقة **أبي نواس** ومعهم **العباس بن الأحنف**، و**الفضل الرقاشي**، و**إبان اللاحقي**، و**أبو الشيص**، و**الحسين بن الضحاك الخليع**، و**دعبل**[3]. وهذا الأمر يؤكد تفوق أبي نواس على كل من في طبقته، وعلى الرغم من كون"**مسلم بن الوليد** نظيرا **لأبي نواس**، وفوقه عند قوم من أهل زمانه في أشياء، إلا أن **أبا نواس** قهره بالبديهة والارتجال، مع تقبض كان في مسلم وإظهار توفر وتصنع، وكان صاحب روية وفكرة لا يبتده ولا يرتجل".[4]

حكى **الصاحب بن عباد** في صدر رسالة صنعها على أبي الطيب، قال: "حدثني **محمد بن يوسف الحمادي** قال: حضرت بمجلس **عبيد الله بن عبد الله بن طاهر**، وقد حضره **البحتري**، فقال يا **أبا عبادة، أمسلم** أشعر أم **أبو نواس؟** بل **أبو نواس** لأنه يتصرف في كل

[1] . ابن المعتز، طبقات الشعراء، طبقات الشعراء، مرجع سابق، ص 235.

[2] . ابن شرف القيرواني، رسالة الانتقاد، دار الكتب العلمية، بيروت ط1، 1926م، ص43.

[3] . ابن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده، مرجع سابق، ص101.

[4] المرجع نفسه، ص 191.

طريق، ويبرع في كل مذهب: إن شاء جد، وإن شاء هزل. و**مسلم** يلزم طريقا واحدا لا يتعداه، ويتحقق بمذهب لا يتخطاه"[1].

ورغم إقرار **مسلم بن الوليد** نفسه بأن **أبا نواس** أشعر منه، إلا أنه يمكننا القول بأن تصنيف **مسلم بن الوليد** ضمن طبقة **أبي نواس** تصريح واضح بأصالة شعره وقيمته، ويبقى لكل منهما مكانته الخاصة التي يتبوأها ولكل منهما خصائص تصبغ شعره وتصنع جانب تفرده.

أما علاقة **مسلم بن الوليد** و**أبي تمام**، فهي علاقة سابق بلاحق، فقد كان **أبو تمام** معجبا متأثرا بشعر **مسلم بن الوليد** يحفظ شعره وشعر **أبي نواس** فقد نقل صاحب الأغاني أن: " أبا تمام حلف ألا يصلي حتى يحفظ شعر **مسلم** و**أبي نواس**، فمكث شهرين كذلك حتى حفظ شعرهما. قال: ودخلت عليه فرأيت شعرهما بين يديه، فقلت له: ما هذا؟ فقال: اللات والعزى وأنا أعبدهما من دون الله"[2].

تنبه **أبو تمام** إلى السبيل التي سلكها **مسلم بن الوليد** واهتمامه بالجانب اللفظي أو جانب الصنعة، وإعلائه من شان البديع، " فقصدها، وأكثر في شعره منها "[3]، ولعل المبالغة في ذلك كانت سببا في فتح بعض الانتقادات عليهما، ومن ذلك ما يذهب إليه صاحب كتاب الموازنة بين الطائيين يقول: " ولأن أبا تمام شديد التكلف، صاحب صنعةٍ، ومستكره الألفاظ والمعاني، وشعره لا يشبه أشعار الأوائل، ولا على طريقتهم؛ لما فيه من الاستعارات البعيدة، والمعاني المولدة، فهو بأن يكون في حيز مسلم بن الوليد ومن حذا حذوه أحق وأشبه، وعلى أنى لا أجد من أقرنه به لأنه ينحط عن درجة "مسلم"لسلامة شعر"مسلم"وحسن سبكه وصحة

---

[1] . المرجع السابق، ج 2، ص 104.

[2] . الصولي، أخبار أبي تمام، تح: محمد خليل عساكر ومحمد عبده عزام ونظير الإسلام الهندي، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط3، 1980م، ص 173.

[3] . الآمدي، الموازنة بين الطائين، تح: السيد أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، ط4، د ت، ص 14.

معانيه، ويرتفع عن سائر من ذهب هذا المذهب، وسلك هذا الأسلوب، لكثرة محاسنه وبدائعه واختراعاته "[1].

وإذا كان الكثير من النقاد يعدون أن **مسلم بن الوليد** هو أول من أسس مدرسة البديع وأعلى من شأنه، فإن الآمدي لم يدخر جهدا في اتهام مسلم بأنه"أول من أفسد الشعر، ثم اتبعه أبو تمام "[2]، وعلة ذلك . في نظره هو الإسراف والمغالاة، ومحاولة تضمين كل بيت من أبياته الشعرية لغرض من أغراض البديع حتى أخذ يؤثر على غنى معانيه.

سعى **مسلم** للعناية بالصنعة الشعرية والاجتهاد وإعمال الفكر فيها بغرض الإجادة، إلى أن سمي "زهير المولدين "[3]، إلا أنه لم يهمل معاني أسلافه فقد برزت هذه المعاني"جلية في كثير من الصور التي رسمها، فبدت ناضجة من خلال تعمق الحس التراثي، ولم يمثل تعاوره كمحدث . للمعاني والصور قبله عائقا من الناحية الفنية، بل حفظ الكثير منها واحتذاه في شعره تصويرا ومعنى، ولم يعدم في الوقت نفسه ابتكار صور كثيرة ولد فيها توليدات متميزة تشهد بمهارته وفطنته، وترفع من شأنه بين أقرانه من محدثي عصره"[4]. وبهذا كان شعر **مسلم بن الوليد** مزيجا بين القديم والجديد، بين الأصالة وروح العصر التي فرضت نفسها كمحفز أسهم في حدوث التجربة الشعرية .

وحديثنا عن التجربة الشعرية **لمسلم بن الوليد** يوقفنا عند فلسفة الإبداع الشعري عنده، فقد سعى بالإضافة إلى حسه التراثي الواضح، إلى التركيز على مقومات العمل الفني أو الصنعة الفنية في عصر كان أغلب نقاده يعدون الشعر كغيره من الصناعات التي تستلزم المهارة والإتقان ومحاولة الاهتمام بالشكل الخارجي ليخرج النتاج الأخير في أحسن صورة وأبهى حلة. والتزام هذا المذهب ينم عن وعي نقدي واضح بدى من خلال أعمال الشاعر.

---

[1] . المرجع السابق، ص 5.

[2] . المرجع نفسه، ص 17.

[3] . ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر، مرجع سابق، ص131.

[4] . عبد الله التطاوي، النظرية والتجربة عند أعلام العصر العباسي، دار غريب، القاهرة، 1999م، ص 59.

إن نزوح **مسلم بن الوليد** إلى الاهتمام بالجانب الإبداعي في شعره ينم عن رغبة واضحة في التعامل مع اللغة معاملة خاصة، وربما يعد ذلك محاولة منه الحذو حذو المحدثين من الشعراء الذين سعوا إلى التجديد في المعاني والدلالات بما يتلاءم وروح العصر، والاهتمام بالنهوض باللفظ وأساليب صياغته، ولهذا عده **ابن المعتز** تلميذا **لبشار بن برد**[1]. وإذا كان **بشار** قد حاول التجديد بمعناه الواسع وسعى للقول في ضروب مختلفة ظهرت إجادته فيها معنويا وخفي تصنعه في الجانب اللفظي، فإن **مسلم بن الوليد** اتخذ لنفسه منهجا خاصا لا يحيد عنه هو منهج الصنعة اللفظية مما جعل البعض ينظرون إليه على أنه يفسد الشعر لأن كل خروج عن طريق القدماء . في نظرهم هو من قبيل إفساد الشعر .

إن محاولة **مسلم** للتفنن في شعره لا تظهر فقط في الجانب اللفظي ولكننا نلاحظ أيضا أنـه حاول التنويع في الأغراض فنجد أنه قال في كل الأغراض الشعرية تقريبا وسنقوم في ما يلي بذكر هذه الأغراض بشيء من الإيجاز لأنه سيجري الحديث فيها بالتفصيل في فصل المستوى الدلالي:

إن أول الأغراض التي خاض فيها **مسلم بن الوليد** غرض المدح، فقد كان من أشهر شعراء العصر العباسي"الذين نزلوا المدن وتحضروا وأكثرهم من الموالي غير العرب، وقد أقام معظمهم في بغداد تحت ظل الخلفاء أو وزرائهم باعتبار أغراضهم أو غرض من ينتمون إليه، أو يعيشون في ظله"[2].

امتهن **مسلم بن الوليد** الشعر فكان مصدر رزق له إذ أنه بادر. حاله حال كثير من شعراء عصره . إلى الاقتراب من أكابر رجال الدولة لمدحهم ونيل العطايا والهبات منهم ومن

[1] . ينظر: ابن المعتز، طبقات الشعراء، مرجع سابق، ص 135.

[2] . جرجي زيدان، تاريخ آداب اللغة العربية، مراجعة وتعليق: شوقي ضيف، دار الهلال، مصر، دط، دت، ج 2، ص54.

هؤلاء الخليفة **الرشيد** وابنه الأمين، و**يزيد بن مزيد**، و**الفضل بن سهل**، وبعض كتاب البرامكة وغيرهم، فقال في **الفضل بن سهل:** [1]

لو نطق الناس أو أنبوا بعلمــهم ونبهت عن معالي دهرك الكتب

لم يـبلغوا منك أدنى ما تمت به إذا تفـاخرت الأملاك وانتسبوا

وقيل أنه نال عن كل بيت من هذه القصيدة ألف درهم. وعلى مثل هذا النسق مدح **مسلم بن الوليد**، ولم يكن أمام ممدوحيه سوى بذل العطاء له نظير مدحه .

في هذه الظروف المترفة كان **مسلم** واقعا تحت وطأة مغريات عصره فولج حياة لاهية فمال إلى المجون والشرب وانعكس ذلك في شعره الخمري الذي يقول في بعضه واصف الخمرة [2]:

خليتها وسط الحجال ولم تكن إلا الكروم لها هناك حجـــالا

وخزنتها في دنهـا وكســـوتـه من خيش مصر والعباء جلالا

ظهر افتتانه بالمرأة وبجمالها فتغزل بها، وعبر عن مكنونات نفسه تجاهها فقال يصف تباريح الهوى وصد حبيبته عنه [3]:

أحب التي صدت وقـــالت لتربها دعيه الثريا منه أقرب من وصلي

أماتت وأحيت مهجتي فهي عنـدها معلقـــة بين المواعيـد والمطل

وما نلت منـــها نائلا غير أننـــي بشجو المحبين الالى سلفوا قبلي

بلى ربمـــا وكـلت عينـــي بنظرة إليها تزيد القلب خبلا على خبل

الملاحظ أن مسلم بن الوليد كان في شعره الخمري أو الغزلي"يضرب في مثل هذه الأغراض على وتر حساس ينعكس عليه وجدانه، وتتجلى من خلاله مشاعره"[4].

---

[1] . الديوان، ص 304.

[2] . الديوان، ص 203.

[3] . الديوان، ص 34.

[4] ـ عبد الله التطاوي، النظرية والتجربة عند أعلام العصر العباسي، مرجع سابق، ص 59.

ومن الأغراض التي خاضها **مسلم بن الوليد** أيضا غرض الرثاء، إذ رثى زوجته، ورثى أيضا القائد **يزيد بن مزيد**، و**الفضل بن سهل**. وكان في رثائه لهؤلاء تعبيرا عن افتقاده لما كان لهم تأثير على حياته، وكان فقدانه لهم قاصمة ظهره التي قلبت كيانه وغيرت أحواله ومضت به إلى طريق التنسك بدل طريق اللهو والمجون التي كان يسلكها، فقال متفاجئا لموت **يزيد بن مزيد**: [1]

أحقـاً أنـه أودى يـــــــزيـد تبين أيهـا النـاعـي المشيد!
أتدري من نعيت وكيف دارت به شفتـاك دار بـها الصعيد
أحـامي المجد والإسلام أودى فما للأرض ويحك لا تميد!
تأمل هل ترى الإسلام مالت دعائمه وهل شـاب الوليـد
فإن يهـلك يزيـــــد فكل حي فريس للمنيـة أو طــريــد

وقال يرثي رجلا آخر: [2]

أرادوا ليخفوا قبره عن عدوه فطيب تراب القبر دل على القبر

كما يكشف الشاعر عن صورة هجاء مفترس ينال من عرض من يهجوه، فكان ألد أعدائه في هذا المجال الشاعر ابن قنبر الذي قال يهاجيه حين استفزه الآخر بهجاء الأنصار: [3]

أيها الفاخرون بالعز والعز لقـــوم سواهم والفخـــــــار
أخبرونا من الأعز آلمنــ صور حتى اعتلى أم الأنصار
فلنا العـــز قبل عز قريش وقريـــش تل الدهــور تجار

[1] . الأغاني، ملحق الديوان، ص 379.
[2] ـ ذيل الديوان، ص 320.
[3] ـ ذيل الديوان، ص316.

هجا **مسلم بن الوليد سعيد بن سلم، ويزيد بن مزيد، وخزيمة بن خازم**، رغم أنه كان يصلهم فيما مضى فقال: [1]

ديونك لا يقضى الزمان غريمها وبخلك بخل الباهلي سعيد
سعيد بن سلم أبخل الناس كلهم وما قومه من بخله ببعيد
يزيد له فضـــــل ولكن مزيداً تدارك فيـــنا بخله بيزيد
خزيـــــمة لا عيب له غير أنه لمطبخه قفل وباب حديد

وكان **للعباس بن الأحنف**، و**دعبل الخزاعي** أيضا نصيبهما من هذا الشعر المقذع فقال في **دعبل**[2]:

أما الهجاء فدق عرضك دونه والمدح كما علمت فيك جليل
فاذهب فأنت طليق عرضك إنه عرض عززت به وأنت ذليل

وله في الوصف والفخر والشكوى والحكمة والعتاب والاعتذار أبيات كثيرة سيجري التفصيل فيها باستفاضة في فصل المستوى الدلالي والوقوف على الحقل الدلالي لكل غرض، غير أن الشاهد في هذا المقام هو إثبات تعدد الأغراض في شعر **مسلم بن الوليد** الشيء الذي يثبت رحابة قاموسه واقتداره على الخوض في كثير من فنون القول.

في نهاية هذا المبحث يمكن القول أن **مسلم بن الوليد** هو شاعر متميز من شعراء العصر العباسي. وقد مر خلال مختلف مراحل حياته بعدة محطات ساهمت في بلورة خصائص شخصيته وطبعتها بطابع متميز فبين حياته بالكوفة ثم انتقاله إلى بغداد تتغير الظروف وتتفتح أبواب الحياة فاسحة له المجال لينتقي منها ما يشاء فكان له ذلك، فهو ككثير من أبناء عصره متأثر بما حدث فيه من تغيرات على كل الأصعدة، كل هذه العوامل ساهمت في صقل موهبته وتغيير مسارات شخصيته فصنعت منه شاعرا مقتدرا صاحب وعي إبداعي ملفت، وجعلت من شعره موضوعا جديرا بالدراسة والبحث.

[1] . الديوان، ص 271.
[2] . ذيل الديوان، ص 334 .

الفصل الأول

المستوى التركيبي في شعر مسلم بن الوليد:

1. الانزياح التركيبي وتحولات الرتبة.

2. الصورة الفنية .

تتميز اللغة الأدبية عن اللغة العادية بأبعادها الجمالية الماثلة في بنائها وتراكيبها، وتمثل البنى التركيبية عاملا مهما في تشكيل أي نص إبداعي، لأن النص"عملية إنتاجية مركبة داخل اللغة"[1]، ويعد التركيب النحوي المتمثل في الجملة، البنية اللغوية التي تحمل الدلالات العديدة والعلامات التعبيرية الناشئة عن التفاعل اللغوي الذي يتجاوز اللفظ المفرد ليتناول علاقات الترابط التي تحكم أطراف النسيج اللغوي داخل النص الأدبي وتجعله لحمة واحدة.

فاللفظة المفردة ليس لها قيمة من حيث هي مفردة، فهي لا تختص بشيء من الدلالة إلا إذا دخلت في إطار التركيب، ولذلك يقول عبد القاهر الجرجاني: " اعلم أن الواحد من الاسم والفعل والحرف يسمى كلمة، فإذا ائتلف منها اثنان، فأفاد نحو خرج زيد سمي كلاما وسمي جملة"[2].

وقد احتلت الجملة حيزا هاما في الدرس اللغوي عند القدامى، إذ اهتم بها اللغويون العرب وأولوها عناية فائقة ضمن مدوناتهم الفكرية، إذ تداخل في البداية مفهوم الجملة مع مفهوم الكلام، وقد انفصلا على يد **هشام الدين الأنصاري**[3]،"فالبحث في خصائص التراكيب وأسرارها وجد أولا عند النحاة"[4].

إن المتتبع لتعاريف الجملة . على كثرتها . سيقف حتما على تباين واضح تبعا لزاوية النظر إليها، فمنها ما ركز على منطلق لغوي شكلي بحت ومنها ما انطلق من زاوية دلالية صرف، ومنها ما جمع بين الدلالة والشكل، غير أن مجملها يشترك في اعتبار الجملة كل "تركيب يتألف من ثلاثة عناصر أساسية: المسند، المسند إليه والإسناد، وقد تضاف إليها

---

[1]. أحمد عفيفي، نحو النص (اتجاه جديد في الدرس النحوي)، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، د ط، 2001 م، ص 29.

[2]. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: محمود أحمد شاكر، مكتبة الخانجي، مصر، دط، 1984 م، ص

[3]. ابن هشام، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تح: محي الدين عبد الحميد، مكتبة صبح، دط، دت، ج2، ص 374.

[4]. عبد المنعم خفاجي ومحمد السعدي فرهود وعبد العزيز شرف، الأسلوبية والبيان العربي، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 1992م، ص 69.

عناصر أخرى حين لا تكتفي العملية الإسنادية بذاتها"[1]، فالجملة إذن هي كل تركيب أو عملية إسنادية.

تجدر الإشارة إلى وجوب التفريق بين النص العادي والنص الأدبي،"لأن النص عامة إن كان نسجا، فإن النص الأدبي، نسج من درجة ثانية لا تختلف فيه قواعد الربط، ولكنه يتميز عن سائر النصوص بطرق توظيف هذه القواعد ومثيلاتها"[2]. وهنا يتمظهر نسقان من الجملة:

1. جملة نظام: وهو" شكل الجملة المجرد الذي يولد جميع الجمل الممكنة والمقبولة في نحو لغة ما"[3].

2. جملة نصية: وهي جملة تتميز بالتواصل مع جمل أخرى، حيث يحتويها نص ما، أو "هي المنجزة فعلا في مقام، ولها مدلولها داخل السياق نتيجة ملابسات لا يمكن حصرها، يترتب على هذه الملابسات الفهم والإفهام، وهذا النوع من الجمل لا يفهم إلا بإدماجه في نظام الجمل، فيعطي دلالاته من خلال الإتساق والانسجام"[4].

إن هذا التقسيم لا ينفي وجود"تداخل كبير بين نحو الجملة ونحو النصوص، ولعل مفهوم النحو يتسع لذينك الفرعين وهو أمر ممكن تسمح به مرونة العلامة اللغوية، ومرونة العلم الذي يصفها"[5]. إذ تعتمد الجملة في بنيتها التركيبية على أنظمة محددة في تركيب مفرداتها وإسناد عناصرها، ويؤدي النحو دورا فاعلا في تحديد تلك القوانين التي تحكم النظام التركيبي للجملة. فالربط بين عناصرها هو الذي يكون في النهاية التركيب الدلالي للقطعة الأدبية،

---

[1]. ريمون طحان، الألسنية العربية، دار الكتب اللبنانية، بيروت، ط2، 1981م، ص 32 .

[2]. الأزهر الزناد، نسيج النص (بحث فيما يكون به الملفوظ نصا)، المركز الثقافي العربي بيروت والدار البيضاء، ط1، 1993م، ص 7.

[3]. المرجع نفسه، ص 14 .

[4]. أحمد عفيفي، نحو النص، اتجاه جديد في الدرس النحوي، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ط 1،2001 م، ص 19 .

[55]. الأزهر الزناد، مرجع سابق، ص 21 .

فينتج من ذلك وجوه تركيب الكلام حيث لا فصل بين الألفاظ ومعانيها، ولا بين الصورة ومحتواها، ولا بين الشكل والمضمون في النص الأدبي. وفي ذلك يقول **ابن طباطبا:** "وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه"[1].

وقد أولى **عبد القاهر الجرجاني** عناية خاصة بهذا المستوى التركيبي من خلال نظرية النظم غير أنه تنبغي الإشارة إلى أن"النظم الذي كتب عنه عبد القاهر في دلائل الإعجاز إنما نبت أولا في بيئة النحاة وكان له من بحثهم نصيب غير قليل"[2]، وتتلخص نظرته في اشتراك الألفاظ في تشكيل وإنتاج العقد الدلالي، يقول: " واعلم أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الموضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نهجت فلا تزيغ عنها، وتحفظ الرسوم التي رسمت لك فلا تخل بشيء منها"[3].

فالنظم. وفق هذه النظرة"طريقة تأليف الألفاظ للتعبير بها عن المعاني قصد الإيضاح والتأثير"[4]، ومن هنا يتضح أن فهم الجرجاني للبنية التركيبية لا يقف عند حدود اللفظة منفردة إلا بمقدار دورها في تكوين النظم الذي يتجلى في هذه البنية ذلك أن لا قيمة للفظة في ذاتها وإنما من خلال التركيب الذي ينتظمها، وبهذا فالبنية التركيبية المتجلية للصياغة الأدبية هي مناط الشعرية "[5]. وبذلك يصبح الجمال الفني قائماً على معايير الانسجام والتلاحم الدقيق في المعنى والتركيب والتناسب بينهما، مع مراعاة الحالة النفسية.

---

[1]. ابن طباطبا، عيار الشعر، تح: عبد العزيز ناصر المانع، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2005 م، ص 21.

[2]. عبد المنعم خفاجي ومحمد السعدي فرهود وعبد العزيز شرف، الأسلوبية والبيان العربي،مرجع سابق، ص68.

[3]. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الاعجاز، مرجع سابق، ص 64.

[4]. أحمد الشايب، الأسلوب،، النهضة المصرية، مصر، ط6، 1966م، ص 45.

[5]. فاضل أحمد القعود، لغة الخطاب الشعري عند حميل بثينة (دراسة أسلوبية بنائية)، دار غيداء، عمان، ط1، 2012م، ص128.

لقد صار من الثابت أن"المقام الذي يتصل بالعلاقة التجاورية بين الكلمات يشكل أساس الدلالة، في حين غيابه يفضي مباشرة إلى تناثر المفردات وعدم خضوعها لعلاقة ما، لأنها لم ترتبط بمقياس أوعلاقة تجاورية تربط بين عناصرها "[1]، فاللغة"عبارة عن مجموعة من العلاقات الحية المتنامية، وليست مجرد رصف للألفاظ بلا تعلق فيما بينها، وان هذه العلاقات تبرز عن طريق الصنعة التي يستعان عليها بالفكرة والروية والذوق" [2]، لتنقلها "من دائرة العفوية إلى مرحلة الوعي الإبداعي"[3]، وذلك مما "لا يمكن أن ينحصر في الأبنية الإفرادية بل لابد من تجاوزه إلى الدائرة التركيبية"[4]، أي تجاوز (القدرة اللغوية) إلى (الطاقة الإبداعية)[5].

إن العلاقات بين مفردات التركيب النحوي ليست علاقة عفوية بل هي نتيجة خضوع اللغة لنظام خاص يتحقق من خلال رصد حجم الجملة طولا وقصرا وترتيب أجزائها، أو تقديم بعضها على بعض كما يتحقق من خلال ذكر بعض عناصرها أو إغفالها ومن خلال رصد الأدوات المساعدة التي يستعين بها المبدع كأدوات العطف والجر وأدوات الشرط والاستثناء والنفي والاستفهام ذلك أن حجم الجملة وترتيبها.

فكل تركيب أسلوبي يتضمن أبعادا دلالية تخصه، و" إن أي تغيير في بنية التركيب بتقديم أو تأخير في بعض وحداته اللغوية يكون بهدف يتقصده المنشئ عن وعي وإدراك، ولا يمكن

---

[1]. لغة الخطاب الشعري عند حميل بثينة، دراسة أسلوبية بنائية، فاضل أحمد القعود، دار غيداء، عمان، ط1، 2012، ص 128.

[2]أحمد علي دهمان، الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني(منهجاً وتطبيقاً)، وزارة الثقافة، دمشق، د ط، 2000م، ص 89.

[3]. محمد عبد المطلب، البلاغة العربية (قراءة أخرى)، مكتبة لبنان ناشرون ووالشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، مصر، د ط، 1994 م، ص 98.

[4]. المرجع نفسه، ص 96.

[5]. المرجع نفسه، ص 98 .

أن تظهر خاصية أسلوبية دون قصد""[1]، فمهما كان التغيير طفيفا في التركيب فإنه يأتي استجابة لخيارات المبدع .

وتعتمد الأسلوبية في دراستها للتركيب على الجانب النحوي الذي يصف القواعد التي بها يتم تأليف الجمل من الوحدات الدالة في لا تختص بدراسة المركب من الكلام فقط بل تتناول جميع مظاهر الكلام من مفردات وتراكيب وكل"أسلوبية رهينة القواعد النحوية الخاصة باللغة المقصودة" [2] من حيث أن النحو بمعناه التركيبي يمثل مركز التقاء الدراسات الأسلوبية إذ تأتي الأسلوبية من وراء النحو لتتحرك بحرية، لأن"النحو يحدد لنا أساليب تكوين الجمل ومواضع الكلمات ووظائفها من حيث قدرتها على ضبط قوانين الكلام"[3]. فدراسة التراكيب إذن تستند إلى البحث عن القيم التعبيرية أو السمات الأسلوبية لأن التركيب النحوي متى افتقد سمته الأسلوبية افتقد قيمته وضاعت هياكله اللغوية .

والمفردة خارج التركيب النحوي لا تشكل قيمة معنوية على أصل الوضع، لذلك نجد التراكيب النحوية بوضعيها الأصلي والمجازي تخضع لقوانين النحو، إذ لا يمكن أن يمتاز التركيب بالإبداع من دون أن يخضع لقواعد اللغة المعيارية وثوابتها لان تغيير مواقع الكلمات بطريق عشوائية لا تخدم المعنى، إنما تفسد التركيب ولا يستطيع المتلقي أن يفهمه إلا بعد أن يعيد تركيب كلماته ويربط كل دال بمدلوله، لذا يجب التمييز بين الاختيار الذي يخدم النص ويستدل عليه من خلال أغراض المتكلم، والاختيار الذي يخرج عن معيارية التركيب النحوي فلا يكاد يعرف له معنى.

بيد أن ثمة فكرة لا بد من الإشارة إليها ترتبط (بالمقام)، وهي"فكرة (الحال) التي تتضايف مع (المقام)، فإذا كانت الثانية تتصل بالبعد المكاني للكلام الذي يتحرك أفقيا، ورأسيا، كما

---

[1]. نوالدين السد، الاسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة، الجزائر، 1986م، ج 1، ص 172 .

[2]. عبد السلام المسدي، الاسلوب والاسلوبية، ط3، الدر العربية للكتاب، تونس، 1982، ص 56.

[3]. محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ط 1، مكتبة لبنان ناشرون، 1994، ص195 .

يراوح موضوعيا، فضلا على أنه . في أحايين . قد يغيب من الصياغة نهائيا ولكل ذلك دلالاته . فإن الأولى . فكرة الحال تتصل بالبعد الزماني"[1].

وبما أن المستوى التركيبي هو دراسة العلاقات الداخلية بين الوحدات اللغوية كان لزاما دراسة أبرز المنبهات الأسلوبية التركيبية التي شكلت ملمحا خاصا وعليه سنقوم برصد الملامح الأسلوبية الماثلة في التركيب الشعري لديوان مسلم بن الوليد بوصفه ينطلق من اختيار اللفظ وتوزيعه لتتشكل الدلالة من خلال الانتقال باللغة من المواضعة إلى الأدبية، وستتم الدراسة عبر محورين متلازمين الأول ثابت ويتمثل في علم النحو والثاني متغير ويمثل علم المعاني ولذا ارتأينا تقسيم هذا الفصل إلى مبحثين:

أولا: الانزياح التركيبي وتحولات الرتبة: يحدث هذا الانحراف نتيجة علل بيانية يتطلبها تأليف الكلام للحصول على قواعد دلالية غير متاحة بدونه ويتمظهر ذلك في:

1 . التعابير وتركيب الجملة:

أ. التقديم والتأخير: تخضع الجملة العربية لترتيب محدد، ينظم أجزائها، لكنها بالمقابل ليست ملزمة بحتمية هذا الترتيب إذ يصوغ للمبدع انتهاك ترتيبه من خلال العدول عنها. ويعد التقديم والتأخير من أهم الظواهر الأسلوبية على مستوى التركيب، فهو بتعلق بمسألة الرتبة، و"هو تغير في النظام التركيبي للجملة يترتب عليه بالضرورة تغير الدلالة وانتقالها من مستوى إلى مستوى آخر"[2]. إنه بذلك خروج مقصود من اللغة النفعية إلى اللغة الإبداعية الشيء الذي يكسبها "فعالية تكسر سكونية البناء النحوي، في نسقه المتسم بجهات ثباته ورتابة نظامه"[3] إلى نظام ترتيبي جديد ومقصود يسهم في إضفاء عمق وتأثير دلاليين .

[1]. لغة الخطاب الشعري عند حميل بثينة، دراسة أسلوبية بنائية، مرجع سابق، ص 129 .

[2]. محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، مرجع سابق، ص 331 .

[3]. رجاء عيد، البحث الأسلوبي، معاصرة وتراث، مطبعة الأطلس، القاهرة، مصر، دط، 1993م، ص 229.

فالتقديم والتأخير. بهذا الفهم . يمثلان عاملا مهما في تكثيف اللغة الشعرية وإغناء التحولات الإسنادية التركيبية في النص الشعري مما يجعله أكثر حيوية، ولعل أهم وظيفة من وظائف هذا الانزياح التركيبي هي "المفاجأة"[1] التي تتولد نتيجة استعمال اللغة استعمالا غير مألوف يعكس جمالية فنية توازي إيحائية اللغة ويبعث في نفس القارئ الحرص على مداومة النظر في التركيب بغية الوصول إلى الدلالة الكامنة وراء هذا الانزياح اللغوي .

وقد أسهب **الجرجاني** في بيان دلالات التقديم والتأخير ولطائف ذلك إذ يقول أنه: " باب كثير الفوائد،جم المحاسن، واسع التصرف، بعيد الغاية، لا يزال يفتر لك عن بديعة، ويفضي بك إلى لطيفة، ولا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب لأن راقك. ولطف عندك أن قدم فيه شيء، وحول اللفظ عن مكان إلى مكان "[2]. فرغم أنه للتقديم والتأخير دوافع وأهدافا يرمي إليها المبدع، فإن استعمالهما غير المدروس قد يؤدي إلى الإغراق في التكلف المؤدي إلى الغموض والثقل .

من خلال رصد ظاهرة التقديم والتأخير في شعر **مسلم بن الوليد** يلحظ أن الشاعر قد استعان بتقنية التقديم والتأخير في غير موضع من ديوانه، تتمدد تدريجيا في تجاوز البنية التركيبية (النحوية) باستخدامات مغاير للمألوف شكلت صدمة للمتلقي ولدت عنده دهشة واضحة لمعرفة ما هي الدلالات الكامنة وراء هذا التجاوز ومن العسير تتبع الظاهرة تفصيليا في الإطار التركيبي لدى الشاعر لذلك فسوف نتناول بعض النماذج التي تكون إضاءة لتحققها في بقية إنتاجه.

أ.1. تقديم الجار والمجرور: اهتم **مسلم بن الوليد** بأشباه الجمل في بث الحركة داخل النص معتمدا في ذلك على سهولة تركيب الجار والمجرور وسهولة حركته داخل الجملة

[1]. عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، مرجع سابق، ص 85.

[2]. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، مرجع سابق، ص 106.

ويأخذ الجار والمجرور مواقع علائقية وإعرابية متعددة، تمكن الشاعر من خلال الانزياح بوظائفها إلى تحريك الحزم الدلالية لها لتحقيق شعرية نصوصه، ومن شواهد ذلك:

أ. **1.1. تقديم الجار والمجرور على الفعل والفاعل:** ومن شواهده قول **مسلم بن الوليد:**[1]

إلى الإمام تهادانا بأرحلنا خلق من الريح في أشباه ظلمان

تقدم الجار والمجرور (إلى الإمام) على الفعل (تهادانا) والفاعل (خلق)، وهذا ما يكشف بأن موضع اهتمام الشاعر هو ما يحيل إليه شبه الجملة (إلى الإمام)، وهو تلك الرحلة التي تقوده إلى بالاتجاه إلى **هارون الرشيد.**

وفي موضع مشابه يقول: [2]

إليك أمين الله ثارت بنا القطا بنات الفلاة في كل ميث مسرد

يرجأ الشاعر الحديث عن الفعل والفاعل إلى ما بعد شبه الجملة (إليك أمين الله) مما يوحي بأنه لم يكن معنيا بهما قدر عنايته بالتحديد المكاني لتوجه رحلته وهو بيت الخليفة "**الأمين بن هارون الرشيد**". وقد تزيد دلالة تقديم شبه الجملة إذا اقترنت بالظرف كقوله: [3]

و في كل يوم خشية من صدودها أبيت على ذنب وأغدو على عذر.

فقد تقدم شبه الجملة (في كل) والظرف (يوم) على الفعل والفاعل في الجملة (أبيت) مما يفيد التحديد الزماني بدلالته المستمرة والمتكررة، فالشاعر يبيت على ذنب ترميه به محبوبته ليصحو على آخر فالأول ذنب لم يرتكبه، والآخر ذنب ارتكبه بعدم الاعتذار منها، وهكذا يدخل الشاعر في سلسلة غير منقطعة من الصدود والهجر غير المنتهيين.

[1]. الديوان، ص 126.

[2]. الديوان، ص 73.

[3]. الديوان، ص 105.

أ.**2.1. تقديم الجار والمجرور والمضاف اليه على المفعول به:** من أمثلة ذلك يقول: [1]

تحملت هجر الشادن المتدلل وعاصيت في حب الغرابة عذلي

عمد الشاعر إلى الفصل بين الفعل (عاصيت) وبين مفعوله (عذلي) بواسطة الجار والمجرور والمضاف اليه (في حب الغرابة)، وهذا الترتيب المخالف مفيد في تحديد دلالة التخصيص والتميز التي يرمي إليها الشاعر من خلال وقوفه المستميت في وجه من يعذلونه في تحمل هجر ودلال محبوبته غير مبال بما يقال عنه.

ويقول أيضا: [2]

سقتني بعينيها الهوى وسقيتها فدب دبيب الراح في كل مفصل

ينتصف كل من الجار والمجرور والمضاف في شبه الجملة (بعينيها) بين الفعل وفاعله في الجملة (سقتني)، وبين المفعول به (الهوى)، وهذا ما يجعلها مركز الثقل الدلالي للبيت فعينا المحبوبة تقومان بدور المثير الذي تتلوه سلسلة من ردود الأفعال التي قوامها التأثر والتأثير: أولها سقيا الشاعر لمحبوبته خمرا على إثر سقياها له الهوى ومن ثم يأتي تأثير الخمر على كليهما ليدب دبيبها في جسديهما.

ومن شواهده أيضا، قول الشاعر: [3]

أروى بجدواه ظمأ السائلين كما أروى نجيع دم رمحا وصمصاما

تعترض شبه الجملة ومضافها (بجدواه) بين الفعل (أروى) ومفعوله (ظمأ)، ولعل غرضه توضيح الفعل، وتقويته وتسديده، عن طريق إثباته وتخصيصه لصاحبه في معرض المدح، فكانت دلالة الجملة الاعتراضية معينة على تأدية هذا الغرض ونسبة خصلة الجود إلى صاحبه.

---

[1]. الديوان، ص 141.

[2]. الديوان، ص 142.

[3]. الديوان، ص 65.

أ.3.1. تقديم الجار والمجرور على الفاعل: يباح للشاعر في بعض الأحيان الإتيان على مكانة الفاعل في الجملة الفعلية بإزاحته منها ليأخذ مكانها الجار والمجرور، كقول مسلم بن الوليد: [1]

وكأنما ذرفت عليك بجوده ديم ترنم تحتها شؤبوب

غير الشاعر مجرى النمط التركيبي للجملة بتقديم الجار والمجرور (عليك) وكذا (بجوده) على الفاعل (ديم) بعضها ببعض اتصالا تتحقق به مطالب التظام النحوي ولكن ذلك لم يحل دون تأدية المعنى المراد بل أنه زاد دلالة الفعل (ذرف) تأكيدا وتوضيحا وإفصاحا بتخصيصه بالتعليق والإضافة بشبه الجملة التي ربطت الألفاظ (ذرف . ديم . شوبوب)الواقعة جميعا في الحقل الدلالي للمطر والحاملة لمعنى الإسبال والاختزان والهطول ومنح الحياة بجود الممدوح الذي يعطي ويجزل العطاء كالسحابة المليئة بالمطر حين تذرف خيراتها على غيرها.

أ.4.1. تقديم الجار والمجرور على الخبر: من شواهد ذلك قوله: [2]

الناس في سلم وأنت تكرما للمعتفين تحارب الأهوالا

أجرى الشاعر تغييرا في ترتيب عناصر الجملة الاسمية بحيث آثر تقديم الجار والمجرور (للمعتفين) على الجملة الخبرية (تحارب الأهوالا)، بحيث يفضي ذلك إلى دلالات عديدة ومنها التأكيد والتخصيص والإثبات، ففي حين ينعم الناس بالسلم كان الممدوح يخوض أهوال الحروب في سبيل المحتاجين والمظلومين وهذا ما جعله يخص اللفظ الدال عليها بالتقديم لأهميته.

[1]. الديوان، ص 119 .

[2]الديوان، ص 206.

أ.2 . تقديم الظرف: ومن صوره:

أ.1.2. تقديم الظرف والمضاف إليه على الفاعل:

لتحقيق أغراض بلاغية، وشد ذهن المتلقي إلى أن اهتمام الشاعر منصب على العنصر الذي أثار تقديمه عن غيره،"فلا شك إذا في أن التقديم والتأخير دورا جوهريا في تحقيق بلاغة الجملة لما يضفيه على الأسلوب من إعادة بناء الكلام طبقا لما يحتاجه المقام "[1]، ويتعلق الأمر بالفائدة الفنية التي يرمي إليها الشاعر.

أ.2.2. تقديم الظرف والمضاف إليه على المفعول به: من شواهده قول **مسلم بن الوليد**[2]:

غافصته[3] يوم عبر النهر مهلته وكان محتجزا في الحرب بالمهل

حاول الشاعر الانفلات من قيود النظام التراتبي للجملة، عن طريق تقديم الظرف والمضاف إليه على المفعول به للاستفادة من دلالة المكان في عملية المباغتة التي يوحي بها لفظ (عافصته)، التي أمكنت الممدوح من روح عدوه.

أ.3.2. تقديم الظرف والجملة الفعلية في الجملة المنسوخة: ومن ذلك قول الشاعر: [4]

عشية آواها الحجاب كأنها خذول من الغزلان خالية عطل

في هذا الشاهد آثر الشاعر تقديم الظرف (عشية) والجملة الفعلية (آواها الحجاب) في الجملة المنسوخة بحيث تتسم هذه الجملة بنوع من المرونة في عملية التحريك الوظائفي لعناصرها مما يضفي عليها دلالة العناية والاهتمام الذي يكشف بأن تحرك الدلالة وانتقالها يتم تبعا لتحريك الرتب والوظائف النحوية لتحقيق الشعرية داخل البيت بوصفه ذا لغة تعبيرية خاصة.

---

[1]. مختار عطية، التقديم والتأخير ومباحث التراكيب بين البلاغة والأسلوبية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، دت، ص24.

[2]. الديوان، ص 17.

[3]. غافصته، مغافصة وغفاصا: فاجأه على غرة منه .

[4]. الديوان، ص 91.

أ.3. تقديم المفعول به: استثمر الشاعر ما أبيح له من حرية التحرك ضمن التركيب اللغوي في سبيل تحقيق التأثير المتوخاة من شعره، وكان منها تقديم المفعول به ولعل شعور المتلقي بوجود هذا النوع من التنبيه هو" العنصر الذي يفتح أبواب النص للقارئ، لكي يفك أسراره ويكشف عن رؤيته للعالم وللأشياء، فالمنبهات كفيلة بإيقاظ وعي المتلقي واستنفاره لدرجة يضحي فيها هذا المتلقي واقعا تحت سلطة التأثير الناتج عن المنبهات التي تولدها الظاهرة اللغوية، التي تتحول إلى شحن المتلقي شحنا عاطفيا"[1]. ومن صوره:

أ.1.3. تقديم المفعول به على الفاعل: كقوله: [2]

جلب السهاد لمقلتي بعد الكرى ونفى السرور مقال واش كاذب

في البيت شاهدان على صور تقدم المفعول به على الفاعل، في الشطر الأول تقدم المفعولان (السهاد) و(السرور) على الفاعل (مقال) لغاية توخاها الشاعر هي التخصيص، كما أن تأخير الفاعل قد يكون من قبيل الإرجاء من قبل الباث بهدف تشويق المتلقي لمعرفة من سبب السهاد ونفى السرور عن قلب الشاعر.

أ.2.3. تقديم المفعول به والمضاف والجار والمجرور على الفاعل: ومن ذلك قول **مسلم بن الوليد:** [3]

كأنك بي قد أظهرت مضمرَ الحشا لك الكأس حتى أطلعتك على سري

قدم الشاعر المفعول به (مضمر)، والمضاف (الحشا)، والجار والمجرور (لك) على الفاعل (الكأس)، غير أن هذا التقديم جاء على نية التأخير، لتشويق المتلقي إلى الكلام المتأخر المتمثل في الفاعل وتبيان عظيم أثره على المفعول به، فكانت بذلك عملية التقديم والتأخير ذات مفعول دلالي مزدوج.

---

[1] . موسى ربابعة، جماليات الأسلوب والتلقي، دار جرير، عمان، ط1، 2008 م، ص179

[2]. الديوان، 184.

[3]. الديوان، ص 103

أ.3.3. تقديم المفعول به والمضاف على الفاعل: من أمثلة ذلك قول الشاعر **مسلم بن الوليد:**[1]

فتى تهين رقاب المال راحته إذا أتاها مريد المال يبغيها

تقدم المفعول به (رقاب) والمضاف اليه (المال) على الفاعل راحته لدلالة بلاغية تستدعيها غاية الكلام، وهي ربط الفعل (تهين) وتخصيصه بالمفعول به ومضافه (رقاب المال) لنفي الاعتقاد بارتباط الفعل (تهين) بغير ذلك إذا أخر إلى ما بعد ذلك.

من أمثلة ذلك قول مسلم بن الوليد: [2]

إذا شاء قادته إلى حمد ماجد عزائم لم تزجر بطائر أخيل[3]

عمد الشاعر إلى تأخير الفاعل (عزائم)، فالممدوح يمضي إلى المحامد، تقوده ها إليها عزائم لا تخيب وقد يكون تأخير الفاعل لغرض موسيقي كما أنه لا يمنع من إرادة المقتضى المعنوي وهو التخصيص.

و في مثال آخر يقول: [4]

هو البحر يغشى سرة الأرض سيبه وتدرك أطراف البلاد سواحله

أرجأ الشاعر الفاعل (سيب) إلى بعد ذكر الفعل (يغشى) والمفعول به ومضافه (سرة الأرض) لتقوية دلالة كرم الممدوح وغزارة سيبه، حيث لجأ إلى ما يكون معقد الفائدة وأساس الاهتمام، إضافة إلى الغرض الموسيقي المتمثل في إنهاء عجز البيت وصدره بالحرف ذاته وهو الهاء والأمر ذاته في تأخير الفاعل (سواحل) عن الفعل تدرك.

---

[1]. الديوان، ص 217.

[2]. الديوان، ص 27.

[3]. أخيل: أخيل طائر يستعمل في النحس.

[4]الديوان، ص 146.

أ4. تقديم الفاعل على الفعل: من أمثلة تقديم الفاعل على الفعل في شعر مسلم بن الوليد قوله:[1]

كأنها وصبيب الماء يطلب حلمها در تحدر من سلك على ذهب

تم تقديم الفاعل (صبيب) على الفعل (يطلب) والأصل في ترتيبها (يطلب صبيب الماء حلمها)، غير أن الشاعر قام بتقديم الفاعل ليشير إلى أهمية العملية التي كانت تتم وهي مزج الماء بالخمر للتخفيف من حدتها وإطالة مدة استمتاع شاربيها بها، وهو رغم ذلك لا يمحي صفاتها بل يبقيها كالسلك الذهبي المنحدر.

أ5. تقديم النعت على المنعوت: كقول الشاعر: [2]

قد كنت بالبصرة المغبوط ساكنها إن التقى والصبا فيها لمصطحب

آثر الشاعر تقديم النعت (المغبوط) عن المنعوت (ساكنها)، ولعل فهم آلية هذا الانحراف الرتبي تعين المتلقي على الانتباه إلى المكمن البلاغي وراء لفظ (المغبوط) التي تحمل طاقة دلالية تشير إلى ما ينعم به ساكنوا البصرة من خيرات تجعل غير ساكنيها يغبطونهم إياها.

أ.6. التقديم في التركيب الشرطي: وهذا ما يعني انزياح الشاعر بالجملة الشرطية عن ترتيبها المعروف، إذ من الممكن للشاعر" التصرف بالألفاظ أنى شاء وكيف شاء داخل إطار الجملة، بحيث يستطيع بواسطة هذه الألفاظ إحداث أثر بين في قيمة الجملة الدلالية والتعبيرية مع الحفاظ على وظيفتها النحوية من خلال ما يسمى بتقنية التقديم والتأخير[3]، ومن صوره:

---

[1] الديوان، ص 209.

[2] الديوان، ص 225.

[3]. فاضل أحمد القعود، لغة الخطاب الشعري عند حميل بثينة، مرجع سابق، ص 132.

أ.1.6. تقديم الاسم على الفعل: كقول مسلم بن الوليد: [1]

بتنا هجودا وبات الليل حارسنا حتى إذا الفلق استعلى له ناما

نلحظ هنا تقديم الفاعل (الفلق) على الفعل (استعلى)، لغايتين قصدهما الشاعر، أما الأولى فهي العناية والاهتمام بالاسم (الفلق)، وأما الثانية فإثارة ذهن المتلقي ولفت انتباه فضلا عن تشويقه، وهكذا تبدو عناصر البنية الداخلية للجملة الشرطية مرنة وتحتوي على إمكانيات انزياحية متعددة موجودة فيها بالقوة، تتيح الفرصة للمرسل بنقلها إلى حيز الموجود بالفعل من خلال اختياره للتركيب الذي يريده توافقاً مع ما يود التعبير عنه، وتوافقاً مع أسلوبه الخاص.

أ.2.6. تقديم جواب الشرط على أداة الشرط وفعله: يتمتع التركيب الشرطي بطاقات جمالية متعددة، تسمح بتلوين النص بقوة جمالية خاصة إضافة إلى المرونة التي يتيحها للمرسل بتعددية آسرة، ومن شواهد ذلك قول مسلم بن الوليد: [2]

خير البرية آباء إذا ذكروا وأكرم الناس أخوالا وأعماما.

يلاحظ في البيت الأول أن الشاعر اختار تقديم جواب الشرط (خير البرية آباء)على أداة الشرط (إذا) وفعل الشرط (ذكروا)، وهو اختيار يخضع بالدرجة الأولى لذوق المتكلِّم الَّذي يرى في تعجيل ورود جواب الشرط على فعله ضرورة ملحة.

ومن شواهد ذلك أيضا قوله: [3]

يكون مقيل الركب فوق رحالها إذا منعت لمس الحصى كل صيخد

في هذا البيت عمد إلى تقديم جواب الشرط (يكون مقيل الركب فوق رحالها) على جملة فعل الشرط (منعت لمس الحصى كل صيخد)، وقد يكون مرد ذلك رغبة الشاعر في تقييد

---

[1]. الديوان، ص 61.

[2]. الديوان، ص 64.

[3]. الديوان، ص 74 .

المطلق من خلال حصره في معنى الشرط، فيكاد يكتسب الأهمية ذاتها التي سيكتسبها الجواب.

أ.3.6. تقديم الخبر في الجملة المنسوخة: ومن أمثلة ذلك يقول: [1]

ولو أن في كبد السماء فضيلة لسما لها "زيد" الجواد فنالا

آثر الشاعر تقديم شبه الجملة (خبر أن) ممثلة في: (في كبد السماء) على اسمها (فضيلة) لتحقيق دلالة يمليها السياق مفادها تحري الممدوح الدائم والحثيث لإتيان الفضائل مهما علا شأنها وصعب منالها.

ب . الاعتراض:

الاعتراض مشتق من مادة (عرض)، ويستشهد ابن منظور في شرحه بالحديث الشريف "لا جلب ولا جنب ولا اعتراض" ويشرحه بقوله: "أن يعترض رجل في السباق فيدخل مع الخيل، ومنه حديث سراقة أنه عرض لرسول الله ولأبي بكر الفرس، أي اعترض به الطريق يمنعهما المسير"[2]. وقد عرفه **أبو هلال العسكري** بأنه: "اعتراض كلام في كلام لم يتم، ثم يرجع إليه فيتمه"[3]. وقال ابن فارس "إن من سنن العرب أن يعترض بين الكلام وتمامه، كلام لا يكون إلا مفيدا"[4]، أما **الزركشي** فيعرفه بقوله: "هو أن يؤتى في أثناء كلام أو كلامين متصلين معنى، بشيء يتم الغرض الأصلي بدونه، ولا يفوت بفواته، فيكون فاصلا بين الكلام والكلامين، لنكتة، وقيل: هو إرادة وصف شيئين: الأول منهما قصدا والثاني بطريق الانجرار، وله تعلق بالأول بضرب من التأكيد. وعند النحاة: جملة صغرى تتخلل جملة كبرى على جهة التأكيد"[5].

---

[1]. الديوان، ص 205.

[2]. ابن منظور، لسان العرب، مرجع سابق، ج 10، مادة عرض، ص 165 وما بعدها .

[3]. أبو هلال العسكري، الصناعتين (الكتابة والشعر)، تح: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، د ط، دت، ص441.

[4]. ابن فارس،الصاحبي في فقه اللغة، تح: عمر فاروق الطباع، مكتبة المعارف، بيروت، ط1، 1414 هـ، ص 245.

[5]. الزركشي، البرهان في علوم القرآن، تح: محمد أبو الفضل ابراهيم، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط2، 1391 هـ، ج 3، ص 56.

استنادا إلى الآراء السابقة يمكن القول أن الاعتراض إذن كلام يقع بين متلازمين لفائدة واضحة يتوخاها المتكلم ويظهر تأثيره على النظام التراتبي للجملة، لأن "نظام الدفقات الشعورية الذي يحكم العملية الإبداعية لا يعترف بمثل هذا التركيب اللغوي، فجاء الانزياح التركيبي معبرا وخادما للمعنى"[1].

ولعل القراءة المتأنية لديوان مسلم بن الوليد سيلفي حضور مثل هذه التقنية في عدة مواضع منها:

ب1. الاعتراض بين عناصر الجملة الفعلية: وقد ورد في ديوان مسلم بن الوليد في صور مختلفة منها:

ب1.1. الاعتراض بين الفعل والفاعل: ومن ذلك اعتراض الجار والمجرور بين المسند والمسند إليه كما في قوله: [2]

دارت علينا الكأس من كف طفلة مبتلة حوراء كالرشا الطفل

حيث اعترض الجار والمجرور (علينا) بين الفعل (دارت) والفاعل (الكأس) ليخصص نفسه وندماءه بالاستمتاع بالكأس التي تقدمها هذه الساقية الجميلة.

والتأكيد. ومثاله أيضا قوله: [3]

وطئت بك القصرات فهي ذليلة همم مددن إليك طرف الأقود

[1]. عماد الضمور، ظاهرة الرثاء في القصيدة الأردنية، رسالة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة اليرموك، إربد، الأردن، 2007 م، ص 86.

[2]. الديوان، ص 40.

[3]. الديوان، ص 234 .

اعترضت شبه الجملة (بك) بين الفعل (وطئت) وبين الفاعل (القصرات)، وغرضه التخصيص والتقرير. كما قد يأتي الاعتراض بين الفعل ونائب الفاعل بالجار والمجرور، كقول مسلم بن الوليد: [1]

أقسمت ما ذب عن جدواك طالبها ولا دفعت اعتزام الجد بالهزل

اعترض الجار والمجرور والمضاف إليه (عن جدواك)، بين الفعل المبني للمجهول (ذب) ونائب الفاعل (سائلها) ليفيد من خلالها التخصيص والتأكيد فبلوغ عطف الممدوح وكرمه وعطاياه . المقصودة بالتخصيص هنا. أمر حتمي لأن سائليه يبلغون مطالبهم ولا يرجعون من بين يديه خائبين.

كما قد يأتي الاعتراض بين الفعل والفاعل بنائب المفعول المطلق كما في قول مسلم بن الوليد: [2]

تضاحكه طورا وتبكيه تارة خدلجة هيفاء ذات شوى عبل

حيث اعترض نائبا المفعول المطلق (طورا) و(تارة) بين الفعلين (تضاحكه) و(تبكيه) وبين فاعلهما (خدلجة)، ليدل من خلال ذلك على التحديد الزمني الذي يحمل معنى التقلب والتغير المصاحب للفعلين المتضادين (تضاحكه) و(تبكيه)، ويجعل الشاعر يتلظى نار هذه المحبوبة التي جعلت قلبه معلقا بين الفرح والحزن.

ب. 2.1. الاعتراض بين الفعل والمفعول به: ومن أمثلته قول مسلم بن الوليد: [3]

أخو العزم لا يبني على الهون بيته عروف السرى في كل بيداء مجهل

[1]. الديوان، ص 23.

[2]الديوان، ص 40.

[3]. الديوان، ص 27 .

اعترضا. هنا. الجار والمجرور (على الهون) بين الفعل (يبني) والمفعول به (بيته) وغرضه تكثيف الإيحاء، لما يشكله من مركز دلالي ينفي على الممدوح الاتصاف بهذه الصفة، فهو لا يبني عزه ومجده على الخضوع والهوان لغيره.

ومن أمثلته أيضا قوله: [1]

بلغنا "بسهل" ثروة ووسيلة إلى وفر مال واسع وتفضل

وقع الاعتراض. هنا. بين الفعل والفاعل (بلغنا) والمفعولين (ثروة) و(وسيلة)، بالجار والمجرور(بسهل) وغرضه تخصيص الممدوح بسبب بلوغ المادحين سبل المال والخير.

ب. 3.1. الاعتراض بين جملتين فعليتين بالدعاء: [2]

ناديته ارجع لا عدمتك فاسقنا وارفق بكأسك لا تكن معجالا

جاء الاعتراض هنا بين الجملتين الفعليتين المستئنفتين بالجملة الدعائية (لا عدمتك) لبيان ما أحسه الشاعر على إثر عجلة الساقي فهو يطلب له الحياة لأن دوام وجوده يعني دوام سقيا الشاعر.

ب. 4.1ـ الاعتراض بين جملتين فعليتين بالشرط: كما في قول مسلم بن الوليد يقول: [3]

فتى كرم يعطي وإن قل ماله ولا يتقي طلابه بالتعلل

تعترض الجملة الشرطية (وإن قل ماله) بين الفعل (يعطي) والجملة الفعلية المنفية (لا يتقي طلابه بالتعلل) وغرضه هنا التعليق، فالممدوح دائم الكرم والعطاء حتى وإن لم يكن في ماله ما يفي ذلك ولا يجعله مطية للتعلل اتقاء لطالبيه.

---

[1]. الديوان، ص 28.

[2]. الديوان، ص 204.

[3]. الديوان، ص 29 .

ب.5.1. الاعتراض بين جملتين فعليتين بالظرف والمضاف إليه: ومن شواهده قول الشاعر: [1]

أثبت سوق بني الاسلام فاطأدت "يوم الخليج" وقد قامت على زلل

اعترض الظرف والمضاف إليه (يوم الخليج) بين الجملتين الفعليتين (أثبت سوق بني الإسلام فاطأدت) و(قد قامت على زلل) وغرض هذا الاعتراض التحديد الزماني لحادثة انتصار الممدوح على أعداء الإسلام.

ب.2. الاعتراض بين عناصر الجملة الإسمية: ومن صوره:

ب1.2. الاعتراض بالجار والمجرور: من أدلته قول مسلم بن الوليد: [2]

قلوب الندامى في يديها رهينة يصيدونها قهرا وتقتلهم سكرا

اعترضت شبه الجملة (في يديها) بن المسند (قلوب الندامى) والخبر (رهينة)، لبيان أثر الخمرة على الندامى، فقلوبهم مرهونة بين يديها، يشربونها قاهرين لها ولكنها تقتلهم بمكرها أي تسكرهم وتذهب عقولهم بلطف دون أن تؤذيهم.

ب.2.2. الاعتراض بالدعاء: كقول مسلم بن الوليد: [3]

والدار تملكني ويحي وساكنها فلي مليكان رب الدار والدار

اعترضت الجملة الدعائية (ويحي) بين الخبر والمبتدأ الثاني المؤخر للدلالة على جسامة الضرر النفسي الذي لحق بالشاعر على إثر وقوفه على أطلال دار محبوبته.

---

[1]. الديوان، ص 17.

[2]. الديوان، ص 49.

[3]. الديوان، ص 276.

ب.3ـ الاعتراض بين عناصر الجملة المنسوخة: ومن صوره:

ب.1.3. الاعتراض بن اسم إن وخبرها بالظرف والجملة الفعلية: يقول: [1]

إن الحوادث لما رمن هضبته أزمعن عن جار "شيبان" بمنتقل

اعترضت الجملة (لما رمن هضبته) بين اسم إن (الحوادث) وخبرها (أزمعن عن جار شيبان بمنتقل) لبيان البعد الزماني فجميع من استأجروا بالممدوح ذهبت عنهم الحوادث والملمات بمجرد لجوئهم إليه.

ومثاله أيضا قوله: [2]

كأن حباب الماء حين يجشها لآلئ عقد في دماليج أو حجل

حيث اعترض الظرف والجملة الفعلية (حين يجشها) بين اسم الناسخ ومضافه (حباب الماء). وبين خبرها (لآلئ عقد في دماليج أو حجل).

وفي شاهد آخر يقول: [3]

كأنها بعدما قام الصبـــــاح بها وسنى تمشت بها أعطاف نشوان

يظهر الاعتراض بين عناصر الجملة المنسوخة بالظرف والجملة الفعلية (بعدما قام الصباح بها) للدلالة على التحديد الزمني، فهذه الجارية قد غادرت مكان التقائها بالشاعر صبحا، ولأن الصبح مرحلة برزخية بين الليل والنهار فقد كانت حال الجارية كذاك فهي قد فارقت ما كانت تعاقره من لذات لكنها لم تزل تحت أثرها ناعسة ومنتشية.

---

[1]. الديوان، ص 15.

[2]. الديوان، ص 39.

[3]. الديوان، ص 124.

ب 2.3. اعتراض القسم بين اسم إن وخبرها: ومثاله قول الشاعر: [1]

وهات اسقني من طرفها خمر طرفها فإني امرؤ آليت لا أشرب الخمرا

اعترضت جملة القسم آليت أي أقسمت بين اسم إن (امرؤ) وخبرها (لا أشرب الخمرا) للدلالة على إقلاع الشاعر النهائي عن شرب الخمر وتأكيد هذا المعنى وتقويته، وانصرافه إلى عيني حبيبته ففيهما ما يفوق الخمر إسكارا.

ب 3.3. الاعتراض بين اسم كاد وخبرها: كقول مسلم بن الوليد: [2]

لقد كدت من حب خمر "البليـــ ـخ أن أجعل الشام أهلا ودارا

ورد الاعتراض . في هذا الشاهد . بين اسم كاد وخبرها فقد اعترضت شبه الجملة المكونة من الجار والمجرور والمضاف اليهما (من حب خمر البليخ) بين اسم فعل المقاربة (كاد) وخبرها (أن أجعل الشام أهلا ودارا)، وغرضه تقرير الكلام وتحقيقه الأمر الذي تعززه أداة التحقيق (قد).

ومن أمثلته أيضا قوله: [3]

فلما استمرت من دجا الليل دولة وكاد عمود الصبح بالصبح ينجلي

ورد الاعتراض في هذا البيت بين اسم كاد (عمود الصبح) وخبرها (ينجلي)و غرضه التأكيد عن طريق تكرار لفظ (الصبح).

ب .4. الاعتراض في التركيب الشرطي: إن الاعتراض يعني دخول جملة أو أداة بين عناصر التركيب الشرطي فتغدو أطول من السابق، فمن المتعارف عليه أن ترتيب عناصر الجملة الشرطية يكون كالتالي: أداة الشرط – جملة الشرط – جملة جواب الشرط، غير أن

[1]. الديوان، ص 46.

[2]. الديوان، ص 190.

[3]الديوان، ص 144.

الشاعر يعمد إلى خلخلة هذا النظام التراتبي وإحداث نوع من التوتر فيتوزع التوتر آنئذٍ على العنصر الجديد الممثل في الجملة الاعتراضية أيضاً فيغدو جزءاً من البناء الهندسي للجملة على هذا النحو: جواب الشرط الجملة الاعتراضية . الأداة . جملة الشرط، ومن صور ذلك:

ب 1.4. الاعتراض بالجار والمجرور: كقول مسلم بن الوليد: [1]

إذا هن غامسن الدجى بغنيمة قسمن السرى في كل سهل وأجلد

اعترض الجار والمجرور (بغنيمة)، بين جملة الشرط (إذا هن غامسن الدجى بغنيمة) وبين جملة جواب الشرط (قسمن السرى في كل سهل وأجلد) وغرض هذا الاعتراض الاستغراق في وصف الخيل التي تداخل الدجى وهي تحمل الغنائم فكانت في مسيرها تمشي مرة في السهل من الأرض ومرة في وعرها.

ب 2.4. الاعتراض بين عناصر الجملة الشرطية بالدعاء: يقول: [2]

لو شئت لا شئت راجعت الصبى ومشت في العيون وفاتتني بمجلود

إن الاعتراض بين جملة الشرط (لو شئت) وجملة الجواب راجعت الصبى) في التركيب الشرطي بالجملة الدعائية (لا شئت) بهدف التعجيل في عدم قبول أمنيته من الله تعالى وهي أن لا يعود إلى أيام الصبى وحبه للنساء وتعلقهن به.

ب 5. الاعتراض بين القول ومقول القول: ومن صوره:

ب 1.5. الاعتراض بالجملة الحالية: ومثاله جملة (والصبح عندي غير مغتبط) التي اعترضت بين القول ومقولة القول في البيت: [3]

قد قلت والصبح عندي غير مغتبط ما كـان أطيب هذا الليـل لو داما

[1] . الديوان، ص 78.

[2] . الديوان، ص 152.

[3]. الديوان، ص 62.

يلاحظ ـ في صدر البيت ـ اعتراض الجملة الحالية (والصبح عندي غير مغتبط) بين القول (قلت) وبين مقوله (ما كان أطيب هذا الليل لو داما) للدلالة على رغبة الشاعر في إظهار الحالة التي كان عليها على إثر زوال طيف خيال محبوبته الذي زاره ليلا وغادره عند الصباح، فقد كان صباحا غير مغتبط عنده أي غير محبوب لزوال الخيال عنه وإتيان اليقظة فيه.

ب.2.5. الاعتراض بالظرف والجملة الفعلية: ومثاله أيضا قول مسلم بن الوليد: [1]

وقلت حين أدار الكأس لي قمر: الآن حين تعاطى القوس باريها

يا أملح الناس كفا حين يمزجها وحين يأخذها صرفا ويعطيها

فقد اعترض الظرف والجملة الفعلية (حين أدار الكأس لي قمر) بين القول ومقوله وغرضه التحديد الزماني لهذه اللحظة المستحسنة عند الشاعر وهي حين تقع الكأس في يد ساقية كالقمر تليق بالكأس وتليق هي بها.

ب.3.5. الاعتراض بشبه الجملة: مثل قوله: [2]

وقد قالت لبيض آنســـــات يصدن قلوب شبان وشيب:

أنا الشمس المضيئة حين تبدو ولكن لست أعرف بالمغيب

إن الملاحظ في كل هذه الأمثلة أن الجملة الاعتراضية قد طبعت جملة القول ومقوله بطابع حركي جميل أدى إلى إطالتها ليوحي بنفس طويل يسعى إلى مد التوتر إلى أكبر قدر ممكن من المفردات التي تسهم في تعزيز وعضد ما سيأتي به مقول القول.

[1]. الديوان، ص 216.

[2]. الديوان، ص 191.

ب.6 . الاعتراض بين صاحب الحال والحال: ومن شواهده: يقول: [1]

ومجهل كاطراد السيف محتجز عن الأدلاء مسجور الصياخيد

تمشي الرياح به حسرى مولهة حيرى تلوذ بأكناف الجلاميـد

ورد الاعتراض في البيت الثاني بين صاحب الحال (الرياح) والحال (حسرى مولهة حيرى)، حيث فصل الشاعر بينهما بالجار والمجرور (به)، وهو يحمل دلالة التحديد المكاني فهذا المجهل الذي يصفه الشاعرخاو مقفر، حتى الرياح تمشي به كالة حزينة لا تجد فيه ما تلوذ به سوى الحجارة الصماء.

تلك إذن أهم صور الاعتراض وأبرز تمظهراته في شعر مسلم بن الوليد، وقد دلت على حاجة الشاعر إلى بيان أو تقرير بعض المعاني وإخراج بعض الطاقات الجمالية الكامنة التي لا تستطيع الجملة النحوية العادية الإفصاح عنها.

ج . الحذف: الأصل في النظام اللغوي أن تذكر الألفاظ بيد أن اللغة وفق سياقاتها اللغوية وأنظمتها البلاغية تلجأ أحيانا إلى نوع من الاختصار والايجاز عن طريق الحذف الذي يعد عرضا يصيب الكلام، وهو ظاهرة لغوية تدرس ما أصله أن يذكر ولم يذكر، وقد تفطن عبد القاهر الجرجاني إلى مزاياه ونبه إلى أسراره فقال في ذلك: " هو باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ،عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنك ترى فيه ترك الذكر أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة أزيد الإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بيانا إذا لم تبن"[2]. ويعرفه ابن جني بقوله: "أسلوب رفيع يقع في كلام الفصحاء الذين يتكلمون بلا كلام وقد حذفت العرب الجملة والمفرد والحركة وليس شيء من ذلك إلا عن دليل عليه، وإلا كان فيه ضرب من تكليف علم الغيب في معرفته"[3].

---

[1]. الديوان، ص 154

[2]. دلائل الإعجاز، مرجع سابق، ص 112.

[3]. ابن جني، الخصائص، تح: محمد عي النجار، دار الكتب المصرية، القاهرة، ط2، 1955م، ج2، ص 360.

ويستمد الحذف أهميته من حيث أنه"لا يورد المنتظر من الألفاظ، ومن ثم يفجر في ذهن المتلقي شحنة فكرية توقظ ذهنه، وتجعله يتخيل ما هو مقصود... وعملية التخيل هذه- التي يقوم بها المتلقي- تؤدي إلى حدوث تفاعل من نوع ما بين المرسل والمتلقي قائم على الإرسال الناقص من قبل المرسل،وتكملة هذا النقص من جانب المتلقي"[1]، وهو استنادا إلى ذلك خروج عن النمط الشائع في التعبير أو هو خرق للسنن اللغوية ومن هنا كانت قيمته وتأثيره النفسيان.

إن البعد النفسي للحذف يكمن في"التوسع في الدلالة الإيحائية ويتمثل في فتح باب التخيل والاحتمال على مصراعيه أمام المتلقي ليفيد منه بحسب خبرته، ويتخيل من الصور والمعاني ما بحسب ما يمكن أن يوحي به النص وينسجم معه فيتسع في تصور الدلالة الإيحائية اتساعا لا يمكن للشاعر أو الكاتب أن يحدثه في نفس المتلقي لو لم يعمد إلى هذا الأسلوب من الكلام"[2]. فعملية الحذف التي كان هدفها الإيجاز والاختصار في البدء أدت إلى خلق نوع من المجاز الذي يسبب اتساعا في المعنى بعد تغيير موضع الكلمة ضمن سياق مختلف عن الذي وضعت لأجله.

تأسيسا على ما سبق يمكن القول أن الكلام يأتي على نوعين كلام لا حذف فيه ومعناه تام، وكلام فيه حذف تدل عليه أمور عدة وقرائن لا يمكن تجاهلها ومع ذلك فهو تام المعنى، وفي كلتا الحالتين هناك دلالات لما يذكر ودلالات لما يحذف ويأتي الحذف في ديوان مسلم بن الوليد على صور عديدة منها:

[1] . فتح الله أحمد سليمان،الأسلوبية، ص137.

[2]. محمد عبد الحميد ناجي،، الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1984م، ص 192.

ج.1. حذف الأساسيات(الأصول):

ج.1.1. حذف المسند إليه في الجملة الاسمية: ومن ذلك حذفه في صدر البيت كقول الشاعر: [1]

منع العيون فما تكاد تبيـــــنه من وجهه الإجلال والتوقير

حمل الصنائع عن قبائل "يعرب" ملك أصـــــابعها إليه تشير

وقد حذف الشاعر المسند إليه"ملك" من بداية البيت وذلك في مقام الاستئناف والوصف، وقد كانت قرينة حذفه، إعادة ذكره في بدية عجز البيت الثاني له تفاديا لتكراره ورغبة في خلق من التشويق في انتظار كشف المتحدث عنه عن طريق إيراد صفاته وترك شخصه إلى أخر البيت.

ومثاله أيضا قوله: [2]

موحد الرأي تنشق الظنون له عن كل ملتبس منها ومعقود

فلفظ"موحد"خبر لمبتدأ محذوف تقديره "هو"أو "رجل "، وقد حذف"إيهاما لصونه على اللسان تعظيما له"[3]، أي صيانة المحذوف عن الذكر تشريفا له بالإضافة إلى علم السامع به نتيجة توالي الأبيات التي تصف الممدوح.

ج.1.2. الحذف في الجملة الفعلية:

ج.1.2.1. حذف المسند والمسند إليه والاكتفاء بالمفعول المطلق: ومن ذلك قول مسلم بن الوليد: [4]

وقد كانت تجيب إذا كتبنا فيا سقيا ورعيا للمجيب

---

[1]. الديوان، ص 222.

[2]. الديوان، ص 158.

[3]. مصطفى عبد السلام أبو شادي، الحذف البلاغي في القرآن الكريم، مكتبة القرآن، القاهرة، ط1992،1م، ص 17 .

[4]. الديوان، ص191.

فلفظا (سقيا) و(رعيا) هما مفعولان مطلقان لفعلين محذوفين هما (سقى) و(رعى)، وتقديره سقى الله الحبيب سقيا، ورعى الله الحبيب رعيا وذلك اقتضاءا لطبيعة الحوار في المشافهة، وتكثيفا للدلالة في لفظ المفعول المطلق.

وقوله: [1]

ويح المحبين كيف أرحمهم لقد شقوا في طلابهم وعنوا

أورد الشاعر المفعول المطلق (ويح) وهي كلمة رحمة وتوبيخ رقيق قصد بها الشاعر الدعاء بالرحمة للمحبين المبتلين. ويظهر جليا أن المفعول المطلق يضطلع بدور تأكيد المعنى واختصار الألفاظ بالإضافة إلى خاصية المبالغة التي تجعله نقطة ارتكاز دلالية للبيت برمته.

ج. 2.1. 2. حذف المسند: ومن شواهده قول مسلم بن الوليد: [2]

وا بأبي من يقول لي: بأبي ومن فؤادي لديه مرتهن

حذف الشاعر المسند أو الفعل الذي يتعلق به الجار والمجرور (بأبي)، وتقديره (أفدي بأبي من يقول لي: بأبي) يقول نفسي فداء لمن يقول نفسي فداؤك وفؤادي عنده رهن.

ج. 3.2.1. حذف المسند إليه: ومن أمثلته قول **مسلم بن الوليد:** [3]

والله أطفأ نار الحرب إذ سعرت بموقدها في الغرب "داوود"

في هذا المثال حذف الفاعل للفعل المبني للمجهول (سعرت)، وتقديره: (والله أطفأ نار الحرب في الشرق بداوود)، فعند بناء الفعل للمجهول يُحذف الفاعل، وقد يحذف الفاعل ويُبنى الفعل للمجهول حين يَخشى المُتكلِّم أن يناله أذى من الفاعل خاصة وأنه جاء مقترنا

[1]. الديوان، ص 173 .

[2]. الديوان، ص 175 .

[3]. الديوان، ص 157.

بألفاظ مثل (نار، الحرب، سعرت موقدها)، فقد أرجأ الشاعر ذكرالمسند إليه (داوود) لخلق نوع من الإبهام الذي تمحي آثاره في نهاية البيت.

ج.3.1. حذف المسند والمسند إليه في التراكيب الجاهزة: وهي عبارة عن تراكيب لغوية جاهزة وعرفية: كقول **مسلم بن الوليد:** [1]

أهلا بوافدة للشيب واحدة وإن تراءت بشخص غير مودود

فلفظ (أهلا) هو مفعول به في جملة حذف طرفاها وتقديرها (حللت أهلا)، وفيه من الاختصار والإيجاز ما يراعي أسلوب العرب في الحوار عند التحية، ويبدو أن لا فضل يذكر لمثل هذا النوع من الحذف.

وفي مثال آخر يقول: [2]

ملامك عني إني لم أعنف ملامة تراءت بنصح من ضميرك فاقصدي

فلفظ (ملامك)، هو مفعول به في جملة حذف منها المسند والمسند، وتقديره (أمسك ملامك عني) كما أن غاية الشاعر من هذا الحذف بتعيين المحذوف؛ فيَتَعَمَّد الحذف حتى لا ينصرف ذهن المستمع له، لأن ذكره لا يؤثر في الكلام أو الحكم.

ج4.1. حذف المسند في الجملة المنسوخة: ومن ذلك قوله: [3]

فتى لا ترى كفاه للمال راحة إذا لم يكن في كل يوم يقسم

فقد حذف اسم فعل الأمر الناقص (يكن) وأبقى على خبره (يقسم) للعلم بالاسم المحذوف وورود في موضع سابق، بالإضافة إلى الدلالة على الإطلاق في ذكر كم ما كان يقسم من مال، وليترك للمتلقي الخيار في تقدير ما يشاء.

---

[1]. الديوان، ص 153.

[2]. الديوان، ص 70.

[3]. الديوان، ص 180.

ومن أمثلته أيضا: [1]

بعثت لها قلبا ذكيا وفطنة وقول لسان صادق ليس يفحم

حذف الشاعر اسم (ليس) وأبقى على خبرها (يفحم)، لثبوت ذكره في موضع سابق (قول لسان صادق) إيجازا واختصارا، إضافة إلى شد انتباه المتلقي إلى قرينة هذا الحذف، واستفزازه ودفعه إلى البحث والتفكير في حالة الحذف .

ج2. حذف المكملات: ويتمظهر ذلك في صور عديدة منها:

ج1.2. حذف المفعول به: ومن أمثلته قول الشاعر[2]:

جرى فأدرك لم يعنف بمهلته واستودع البهر أنفاس المجاويد

حذف الشاعر مفعول الفعل المتعدي (أدرك)"لتتوفر العناية على إثبات الفعل للفاعل وتخلص له "[3]، وإفادة الإطلاق والتعميم واثبات عدم تخصص الفعل بمفعول دون آخر إذ لم يرد ما أدرك الممدوح من محامد بل تركه مبهما قابلا للتصور عدة مفاعيل ليكون شاملا .

وفي مثال آخر يقول: [4]

مصيبة نزلت كأنها قذفت لا وقد فعلت في القلب بالنار

حذف الشاعر المفعول به الخاص بالفعل المتعدي (قذف)، وفي ذلك إيحاء يجعل الحذف أقوى من الذكر، ففيه أيضا يترك الشاعر لخيال المتلقي فرصة لتصور ما يمكن أن يتحمل التعبير الذي يقع في حقل الدالة للعبارات (مصيبة نزلت) و(لا وقد فعلت في القلب بالنار).

وفي آخر يقول: [5]

خذاها فأما أنت فاشرب وهاتها لأسقيها هذا معتقة بكرا

---

[1]. الديوان، ص 182.

[2]. الديوان، 159.

[3]. مصطفى عبد السلام أبو شادي، الحذف البلاغي في القرآن الكريم، مرجع سابق، ص 20.

[4]. الديوان، ص 228.

[5]. الديوان، ص 46

يقول الشاعر لصاحبيه خذاها يعني الخمر، فأما أنت يخاطب أحدهما (فاشرب وهاتها لأسقيها هذا)، فجاء بضمير الخمر ولم يتقدم لها ذكر، غير أن ما يضمن للمتلقي معرفة المحذوف هو ألفاظ مثل (اشرب)،(أسقيها) ...الخ.

ج2.2. حذف المنعوت وإقامة النعت محله: ومن ذلك قول الشاعر: [1]

تهوي بأشعث أعطاه المنى أمل وعقدة من رجاء ضامن العقد

فقد حذف الشاعر المنعوت في صدر البيت، وتقديره (تهوي برجل أشعث)، وغرضه إثارة ذهن المتلقي لهذا الحذف لأن السامع لا يظفر بمعرفة المحذوف إلا بعد تطلع ولهفة يفك خيوطها ما سيليها من أبيات تعكس حال الشاعر.

من ذلك أيضا قوله: [2]

يا أيها المعمود قد شفك الصدود

فأنت مستهام خـــالفك السهود

تبيت ساهـرا قد ودعك الهجود

فجميع هذه النعوت تتعلق بمنعوت واحد هو الشاعر وتقديره (يا أيها الرجل المعمود..إلخ). وكأن أبرز صفات الشاعر أصبحت تتعلق بهذه النعوت الظاهرة التي أراد أن يسلط عليها الضوء ليستعطف المتلقي إلى حالته ولأن المنعوت معلوم للمستمع، ولن ينصرف الذهن إلى غيره.

ج3.2. حذف المضاف وإقامة المضاف إليه مقامه: كقول الشاعر: [3]

مغرى بنجح "نعم" وليس يكيده عن ترك "لا" الميسور والمعسور

---

[1]. الديوان، ص 83.

[2]. الديوان، ص 194.

[3]. الديوان، ص 222.

في هذا البيت حذف الشاعر المضاف إليه وأقيم المضاف إليه مقامه وهو (نعم)، وتقديره (مغرى بنجح قول نعم)، والظاهر أن الغاية من الحذف هي الاهتمام بالمضاف إليه دون المضاف، فالممدوح دائم الإجابة لطالبيه لا يتبرم عن الإحسان إليهم وهو ما تعكسه أداة الرد (نعم)، والشيئ ذاته مع الشطر الثاني للبيت، فقد حذف الشاعر المضاف (قول) وترك المضاف إليه (لا) تأكيدا على الإرادة الدائمة والخالصة للممدوح في إتيان الفضائل بعيد عن أي تأثير آخر مهما كان نوعه.

ج3 . حذف الحروف: ومن صوره:

ج1.3. حذف أداة التعجب "ما ": ومن ذلك قول الشاعر: [1]

ما أحسن الموت عند فرقتهم وأقبح العيش بعدما ضعنوا

حذف الشاعر حرف التعجب (ما) في عجز البيت وتقديره (ما أقبح العيش بعدما ضعنوا)، وقد يكون ذلك رغبة من المتكلم في الاختصار والإيجاز الذي يهدف إلى التخفيف من كثرة الاستعمال ولعلم المتلقي بمعنى ما يرمي إليه المتكلم.

ج2.3. حذف أداة النداء: كما في قوله: [2]

" أبا حسن"أصبحت ما لي وسيلة إليك ولا حبل سوى الود مبرم

في هذا الشاهد حذفت أداة النداء من صدر البيت وتقديره (يا "أبا حسن"أصبحت مالي وسيلة إليك)، وغايته تصوير مدى التقارب الروحي بين الشاعر بين المنادى وهو الممدوح، وعليه لم يجد داع لأداة النداء.

[1]. الديوان، ص 172.

[2]. الديوان، ص 182 .

ج4.3. حذف رب وواوها: ومثاله قول الشاعر: [1]

ومانحة شرابه الملك قهوة مجوسية الأنساب مسلمة البعل

غيب الشاعر في هذا المثال رب وواوها، وتقديره (ورب مانحة شرابه الملك قهوة) وهذا غرض لباب الإغراء وإبراز المسند إليه المجرور (مانحة) عناية واهتماما لأنه يمثل بؤرة دلالية تحمل معنى التكثير والاستمرار، لأن أفضال الخمر على شاربيها كثيرة تصل حد منحهم الإحساس بأنهم ملوك على الأرض.

ج5.3. حذف حرف الجر: كقول **مسلم بن الوليد:** [2]

كتمت تباريح الصبابة عاذلي فلم يدر ما بي فاسترحت من العذل

وتقدير الجملة: (كتمت تباريح الصبابة عن عاذلي)، حيث حذف حرف الجر تخفيفا ومراعاة للوزن غير أن ذلك لا يمنع أيضا من إرادة دلالة التحقير وعدم الاهتمام بالعاذل عن طريق بتر أو حذف أي علاقة به.

من هنا نخلص إلى أن الحذف في ديوان مسلم بن الوليد ليس غاية جمالية مفتعلة لذاتها ولكنه استجابة لأغراض وغايات دلالية يقتضيها الكلام كما أنه يسهم في إشراك المتلقي في العملية الإبداعية من خلال تحفيزه على إعمال فكره وخياله رغبة في الكشف على الذال المحذوف، وهذا ما يسهم في تعميق فاعلية الأداء الشعري في الأبيات التي تحمله.

2. بناء الجملة الطلبية: الجمل الإنشائية هي إحدى خصائص المستوى التركيبي في شعر مسلم بن الوليد، وهي في مجملها أساليب تثبت حيوية اللغة، وقد أشار بعض الدارسين إلى أن الإنشاء يرتكز على مكونات من أهمها: [3]

---

[1]. الديوان، ص35.

[2]. الديوان، ص 35 .

[3]. محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، كلية الآداب والعلوم الانسانية، تونس، مج 20، 1981م، ص 349.

***العامل الصوتي:** فطبيعة النغمة الصوتية للإنشاء الطلبي تجعل الكلام منفتحا، ولا تنخفض هذه النغمة لأن الكلام فيها في حاجة إلى جواب أو استجابة أو تعليق.

* **العامل النحوي أو الصرفي:** ترتكز التراكيب الإنشائية على أدوات وصيغ خاصة، كأداة الاستفهام وصيغة الأمر، وتساهم هذه العناصر إلى حد كبير في تحديد مدلولات تراكيبها.

* **العامل البلاغي:** تترجم هذه التراكيب عن الانطباعات العاطفية المتميزة، فهي تعكس أزمة الشعور وحيرة العقل، أكثر من حقيقة العلم وصدق الرأي.

أ. جملة الاستفهام:

الاستفهام نمط تركيبي من الأساليب الإنشائية الطلبية، وقد عرفه ابن منظور بأنه: " الفهم معرفتك الشيء بالقلب، وفهمت الشيء: عقلته وعرفته، وفهمت فلانا وأفهمته وتفهم الكلام، فهمه شيئا بعد شيء، واستفهمه: سأله أن يفهمه، وقد استفهمني الشيئ، فأفهمته وفهمته تفهيما"[1]، ويعرفه ابن قتيبة "استفهمته: سألته الإفهام"[2]، أما اصطلاحا، فقد عرفه الشريف الجرجاني بأنه "استعلام ما في ضمير المخاطب، وقيل هو طلب حصول صورة الشيء في الذهن"[3]، وعليه فالمراد به طلب فهم ما هو خارج الذهن، أما محمد عبد السلام هارون فيرى أن الاستفهام هو: " طلب الفهم، أي طلب العلم بشيء لم يكن معلوما، بواسطة أداة من أدواته، وهي: الهمزة، وهل ومن، وما، ومتى، وأين، وإيان، وأنى، وكيف، وكم وأي"[4]. فالاستفهام من أبرز أدوات التخاطب التي تستلزم أدوات تدل عليه، وقد قسم البلاغيون والنحاة هذه الأدوات وفق ما يستفهم عنه إلى ثلاثة أقسام: [5]

---

[1]. ابن منظور، لسان العرب، مرجع سابق، ج11، مادة فهم، ص .

[2]. ابن قتيبة الكوفي الدينوري، أدب الكاتب، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، مصر، ط4، 1963 م، ص360.

[3]. علي بن محمد الشريف الجرجاني، التعريفات، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد، د ط، 1986م، ص 309.

[4]. عبد السلام محمد هارون، الأساليب الإنشائية في النحو العربي، مكتبة الخانجي، مصر، ط2، 1979م، ص 18.

[5]. السكاكي أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر، مفتاح العلوم، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر، ط1، 1973م، ص 148،149 .

أ1. ما يطلب به حصول (التصديق)، تارة و(التصور) تارة أخرى: وهو (الهمزة) التي تنفرد الهمزة بأنها ترد لطلب التصور أي"طلب تعيين المفرد، إذا كان المستفهم عالما بالنسبة التي تضمنها الكلام بيد أنه متردد بين شيئين، فيطلب تعيين أحدهما، ولا يلي الهمزة في تلك الحالة إلا المفرد المسئول عنه. ويغلب أن يكون لهذا المستفهم معادل يذكر بعد أم"[1]، وجواب الاستفهام في هذه الحالة يكون بالتعيين. وتكون الهمزة أيضا لطلب التصديق أي"لطلب تعيين النسبة وذلك إذا كان المستفهم السائل مترددا في ثبوت النسبة أو نفيها، وتليها جملة فعلية في الغالب ولا يأتي بمعادل بعدها لما يترتب عن ذلك من التناقض ومن الالتباس بالهمزة التي يطلب بها التصور، وجواب الاستفهام في هذه الحالة بنعم إن أريد الإثبات، وبلا إن أريد النفي وهذا في الاستفهام المثبت، أما المنفي فيجاب فيه ببلى إن أريد الإثبات وبنعم إن أريد النفي ويرادف نعم في جميع ما ذكر: أجل وجير، وأي قبل القسم وأي قبل القسم"[2].

ومن شواهد ورود الهمزة لطلب التصديق قول مسلم بن الوليد في رثائه ليزيد بن مزيد الشيباني: [3]

أحـق أنـــــه أودى يزيـــــد تأمل أيها الناعي المشيد

تأمل من نعيت وكيف فاهت به شفتاك كان بها الصعيد

أحامي المجد والإسلام أودى فما للأرض ويحك لا تميد

تتوالى الجمل الاستفهامية في هذه الأبيات المتتابعة، طلبا تصديق ما حل بممدوحه، ويعد الاستفهام . هنا . آلية يترجم بها الشاعر حيرته وعظيم مصابه، الشيء الذي يعززه بأسئلة تكرس هذا الموقف من خلال معنى الاستنكار أو النفي رغبة في إضفاء بعض الحركة الدرامية في تعبيره عن عالمه الوجداني المضطرب.

---

[1]. عبد السلام محمد هارون، الأساليب الإنشائية في النحو العربي، مرجع سابق، ص 19.

[2]. عبد السلام محمد هارون، الأساليب الإنشائية في النحو العربي، مرجع سابق، ص 19.

[3]. الديوان، ص 147.

ومن ذلك أيضا قوله من القصيدة نفسها: [1]

أمـا هدت لمصرعه نزار بلى وتقوض النجد المشيد

و وقوله: [2]

ألم تعجب له أن المنايا فتكن به وهن له جنود

إن حيرة الشاعر التي استبدت به على إثر فاجعة فقدان ممدوحه قد أدخلته في سلسلة من الأسئلة المتتالية التي ضاعفت طاقة النص الإيحائية وأشارت إلى مركزه المتمثل في عدم تصديق الشاعر لما حدث في سياق عاطفي ملؤه الحيرة والتحسر الذي عززه استهلاله بالهمزة التي يطلب الشاعر بها حصول التصديق لفرط وقع الصدمة.

وفي سياق آخر يقول الشاعر: [3]

أيصبر عاشق هجر الحبيبا أجن فؤاده شوقـا عجيـبا

يستهل الشاعر بيته مستفهما بالهمزة التي يليها الفعل المضارع"يصبر"، وكأنه يضع مخاطبه في خضم تجربته ويسائله عن موقفه حين يهجره الحبيب ويكتم في صدره أشواقه وعذاباته، أيصبر أم لا وهذا صميم الإجابة عند الاستفهام للتصديق. ومن شواهد الاستفهام بالهمزة للتصور قول مسلم بن الوليد: [4]

أ أعلن ما بي أم أسر فأكتم وكيف في وجهي من الحب معلم

يستشير الشاعر مخاطبه للترجيح بين أمرين أحدهما إعلان حبه والآخر كتمه، واستعمل لذلك الهمزة للإفصاح عن مضمون استفهامه وتلى ذلك بإيراد المعادل الذي ذكر بعد أم لإتمام دور الهمزة كأداة لطلب تعيين أحدهما دون الأخر على النحو التالي:

الهمزة + جملة فعلية + أم + معادل للجملة الفعلية

---

[1]. الديوان، ص 148

[2]الديوان، ص148.

[3]. الديوان، ص 274.

[4]. الديوان، ص 177 .

ومن أمثلة ذلك قوله: [1]

أطال عمري أم مد في أجلي أم ليس لي في الظاعنين لي شجن

فالملاحظ هنا أن الشاعر اعتمد التركيب نفسه في نبرة حزينة يائسة غرضها التحسر، فهو يتساءل أأطال الله عمره أو مد في أجله عندما لم يمت حين فقد أحبابه ورحلوا عنه، أم ليس له فيمن رحلوا حبيب يحزن عليه، ومن ذلك أيضا قوله: [2]

ما للغواني لا يدين فؤادي أيرين حتفي أم يرين بعادي

ومن الاستفهام الاستنكاري قوله: [3]

أأظلم قلبي ليس قلبي بظالم ولكن من أهوى يجور ويظلم

وقوله: [4]

أأعلن ما في قلبي أم أسر فأكتم وكيف وفي وجهي من الحب معلم

إن كل الشواهد السابقة تشير إلى أن اعتماد الهمزة لا يمثل منطلقا للإجابة بل هي تركيز يكسر الرتابة والملل ويخرج عن السمات التقريرية بإشراك الآخر في الخطاب.

أ2 . ما يطلب به حصول (التصديق) فقط: وهو (هل)، "ويكون الجواب معها مماثلا للجواب مع الهمزة التي للتصديق، ولا يأتي بعدها بمعادل، فإن جاء بعدها ما صورته أنه معادل قدرت "أم" منقطعة بمعنى بل"[5]. وقد تعددت أغراض الاستفهام بـ (هل) في شعر مسلم بن الوليد، ومن أدلتها قوله: [6]

تأمل هل ترى الإسلام مالت دعائمه وهل شاب الوليد

---

[1]. الديوان، ص 172.

[2]. الديوان، ص 296.

[3]. الديوان، ص 178.

[4]الديوان، ص177.

[5]. عبد السلام محمد هارون، الأساليب الإنشائية في النحو العربي، مرجع سابق، ص 20.

[6]. الديوان، ص 147.

حيث دخلت (هل) على المركب الفعلي المضارع الدال على الاستقبال "ترى"، وفي الشطر الثاني على المركب الفعلي الماضي "شاب" وبهذا تتعاضد البنى الاستفهامية التي تستند إلى الأداة "هل "منزاحة عما وضعت له أصلا بحيث تتميز بقدرتها على إثارة انفعال الذات المتلقية ودفعها إلى التجاوب مع هذه التجربة الشعرية والتي تتجسد في الفراغ الذي قد يحدثه غياب الممدوح.

وقوله: [1]

أدهرا تولى هل نعيمـــك مقبل وهل راجع من عيشنا ما نؤمل

أدهرا تولى هل لنا منك عودة لعلـك يـعدي آخر منـــــك أول

وقوله أيضا: [2]

وهل شيمت سيوف بني "نزار" وهل وضعت علة الخيل اللبود

وهل تسقي البلاد عشار مزن بدرتـــهـا وهل يخضر عـــود

دخلت "هل"في كلا البيتين على الجملة الفعلية، وقد انحرف فيهما مدلول الاستفهام في كلا المركبين إلى مدلول النفي .

كما قد يخرج الاستفهام بـ "هل" للدلالة على اللوم، كقوله: [3]

هلا بكيت ظعائنا وحمولا ترك الفؤاد فراقهم مخبولا

استهل الشاعر بيته بكلمة (هلا) المركبة من اسم الاستفهام (هل) وأداة النفي (لا)، وقد جاءتا مقترنتين بالفعل الماضي (عجلت) للدلالة على اللوم على لترك الفعل، فالشاعر يلوم قلبه وربما فتركت قلبه منفطرا مخبولا.

---

[1]. الديوان، ص 255 .

[2]. الديوان، ص 148 .

[3] . الديوان، ص 53.

وغير بعيد عن هذا المعنى قوله يقول: [1]

حلت حباك صبابة مكتومـــــة نطقت بـــها من مقلتيك غروب

هلا عجلت على الدموع بعزمة بل لم يكن لك في العزاء نصيب

يحمل الاستفهام في البيت الثانية شحنة من اللوم الذي يلقي به الشاعر على نفسه كي يقلع عن بكاء من يحب، ويلقي في نفسه عزاء وعزيمة على الاصطبار على مصابه .

أ3 . ما يطلب به حصول (التصور) فقط: وهي بقية أدوات الاستفهام (الأسماء)، وهي"كنايات يستفهم بها عن المفرد اسما كان أو جملة"[2]، "فمنها ما يطلب به تعيين العاقل وهو"من"، وما يطلب به حقيقة الإسم أو شرح لشيء، وهو: "ما"، وما يطلب به تعيين الزمن ماضيا أو غيره، وهو "متى"، أو تعيين الزمن المستقبل، وهو"إيان"، وما يطلب به تعيين المكان، وهو"أين"، وما يسأل به عن الحال، وهو"كيف"، وما يسأل به عن العدد وهو "كم "، وما يستعمل تارة بمعنى "كيف"وتارة بمعنى"من أين"، وهو"أنى" وما يسأل به عما يميز أحد المتشاركين في أمر يعمهما وهو أي" [3] .

ولعل تتبع ورود هذه الأسماء في ديوان مسلم بن الوليد تكشف عن استعمال متواضع لهذه الأسماء، ففي حين نلحظ استعماله لبعضها نجد أن بعضها الآخر غير وارد تماما مثل"أنى"و" أين"و"متى "، ومن شواهد ذلك قول مسلم بن الوليد: [4]

فمن على صبوتي يساعدني إذا جفاني الحبيب والسكن

---

[1]. الديوان، ص 113.

[2]. ينظر: هادي نهر التراكيب اللغوية في العربية (دراسة وصفية تطبيقية)، مطبعة الإرشاد، بغداد، د ط، 1987 م، ص 19.

[3]. عبد السلام محمد هارون، الأساليب الإنشائية في النحو العربي، مرجع سابق، ص 20.

[4]. الديوان، ص 173.

وقوله: [1]

فمن يدعو الإمام لكل خطب ينوب وكل معضلة تؤود

فأداة الاستفهام (من) يستفهم بها عادة للسؤال عن العاقل، ولكنه في كلا البيتين يحمل نغمة يائسة غرضها الاستبعاد، إذ أنه تصور مستقبلي افتراضي لا يرتجي الشاعر إجابة من خلاله، بقدر ما يعكس استحالة معرفة المسؤول عنه لأنه يؤمن باستحالة وجود من يستطيع إعانته على صبوته وعذابه حين يهجره من يحب وتركه إلى مكان آخر، كما يعتقد أنه لن يخلف أحد ممدوحه في الوقوف في وجه الخطوب والشدائد.

ومن شواهد خروج الاستفهام بـ (من) إلى أغراض ودلالات أخرى قول الشاعر: [2]

فمن لامني في اللهو أو لام في الندى أبا حسن "زيد "فهو ألوم

استخدم الشاعر في هذا البيت أداة الاستفهام (من) وخرج بها عن غرض الاستفهام إلى التقرير بأن أي لائم له في اللهو، أو لائم لمدوحه في كرمه فلومه مردود عليه.

وهناك أمثلة أخرى لاستعانة الشاعر بأداة الاستفهام (ما) التي قد ترد مفردة أو ترد مقترنة مع اسم الإشارة"ذا "، ومن أمثلة ذلك قوله: [3]

ما لذة الدنيا إذا ما لم تكن فيها فتى كأس صريع حبائب

وقوله: [4]

ماذا تراءى له نأي الخليط به غداة يحمد لما أو يذم قد

[1]. الديوان، ص 148.

[2]الديوان، ص 180.

[3]. الديوان، ص 39.

[4]الديوان، ص 82.

ويتساءل الشاعر عن مكان تولي السفن التي كانت تقل أهل محبوبته، فيقول: [1]

يا ليت ماء الفرات يخبرنا أين تولت بأهلها السفن

أما أداة الاستفهام (كم) التي تستعمل للسؤال عن العدد، فقد انزاح بها الشاعر عن معناها للدلالة على التقرير كقوله: [2]

كم وكم مغفرة نظرت بعيني لا يعيقـــــك حين لا إيثار

وقوله: [3]

كم من أب لك ماجد من "حمير" جزل النوال عطاؤه مشكور

وقد يجعل الشاعر استفهامه حوارا يحمل نغمة الفخر ولكنه يفضي به في الأخير إلى التحسر كقوله: [4]

سائل جديد الهوى كم كنت أخلقه إذ للصبى مهجة تمشي بجثماني

ويخرج الاستفهام بالأداة (كيف في المثال التالي للدلالة على التعجب إذ يقول: [5]

ما كان في ما مضى بمؤتمن على هوانا فكيف اليوم يؤتمن

فمحبوبة الشاعر تتهمه بأنه لم يكن مؤتمنا فيما مضى على هواهما، وتتعجب عن إمكانية أن يتغير فتثق فيه مرة أخرى.

مثاله أيضا قوله: [6]

ويح المحبين كيف أرحمهم لقد شقوا في طلابهم وعنوا

---

[1]. الديوان، 172.

[2]. الديوان، ص 275.

[3]. الديوان، ص 223.

[4]. الديوان، ص 122.

[5]. الديوان، ص 175.

[6]. الديوان، ص 173.

وقد يتجاوز الشاعر استعمال الأداة الواحدة في البيت الواحد إلى الاستعانة بأداتين كقوله:[1]

حملت منك ما لا تحمله الأوطـاد

مم وفيـــم قتلـي أما لكـــم معاد

إن الأداتين المتتاليتين في هذا البيت تنطويان على معنى التوبيخ إذ يعمد الشاعر إلى تأنيب من يحب معترفا بثقل ما حمله من أعباء جراء حبه له.

واستنادا إلى كل الأمثلة السابقة يمكن الانتهاء إلى القول بأن الاستفهام يقع على صورته الحقيقية، إذا كانت غاية صاحبه معرفة ما يجهله، كما يمكن أن يقع على غير هذه الصورة، ليدل على معان أخرى تعكس تنوع المواقف المختلفة في الخطاب، ويوفر مساحات تعبيرية تستوعب دلالات متعددة، مما يظهر أن التعبير بالاستفهام عن المعاني البلاغية التي يخرج إليها أبلغ منها بالإخبار المباشر.

ب . جملة النداء: النداء، لغة: الصوت، وقد ناداه، ونادى به، وناداه مناداة، ونداء)، أي: صاح به "[2]، " وهو اصطلاحا"تنبيه المدعو ليقبل عليك"[3]، أو هو"طلب الاقبال بيا أو أحد أخواتها"[4]. والمراد بالإقبال ما يشبه الإقبال الحقيقي أو المجازي والمقصود به الإجابة، وهو عند بعض المحدثين "طلب المتكلم إقبال المخاطب عليه بحرف من حروف النداء يحل الفعل المضارع (أنادي) المنقول من الخبر إلى الإنشاء محله"[5].

---

[1]. الديوان، ص 240.

[2]. لسان العرب، ابن منظور، مرجع سابق، ج 14، مادة (ندى)، ص 226.

[3]. البغدادي، الأصول في النحو، تح: عبد الحسين الفتلي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط3، 1996م، ج1، ص 329.

[4]. الخضري، حاشية الخضري على شرح ابن عقيل على الفية ابن مالك، شرحها وعلق عليها تركي فرحان المصطفى، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية بيروت، ط1، ج2، ص 166 .

[5]. أمين بكري شيخ، البلاغة العربية في ثوبها الجديد، دار العلم للملايين، بيروت، ط6، 1999م، ص 106.

تجدر الإشارة إلى أن النداء . على كثرته . غير مقصود بالذات، بل هو"تنبيه المخاطب ليصغي إلى ما يجيء بعده من الكلام المندى له، فأنت تلجأ إلى النداء، لتنبيه المخاطب إلى وعطفه عليك، حتى تختصه من بين الناس بأمرك، أو نهيك، أو استفهامك أو خبرك"[1].

يمتاز كل أسلوب عن غيره من الأساليب بأدوات خاصة، "والحروف التي ينبه بها المدعو خمسة يا وأيا وو هيا وأي والهمزة"[2]. وبتأمل أساليب النداء في ديوان مسلم بن الوليد نجد أنها وردت على عدة أنماط تختلف وفق أدوات النداء المستعملة فيها، كما أنها تخرج إلى عدة أغراض وهي على هذا النحو:

ب1 . النداء بـ (يا): ومن أمثلته قول مسلم بن الوليد: [3]

نفسي فداؤك يا "داوود"إذ علقت أيدي الردى بنواصر الضمر الرود

أدخل الشاعر أداة النداء (يا) ـ التي تستعمل للنداء القريب والبعيد ـ لمناداة اسم معين ومعروف (داوود)، والغرض من ذلك التحبب والاستعطاف فالشاعر يفدي ممدوحه بنفسه، لأن آلاءه عليه كثيرة.

كما استعان الشاعر بأداة النداء (يا) لغرض التأسف على حاله جراء ما ألحقه به هجر محبوبته وذلك في قوله: [4]

يا أيها المعمود قد شفك الصدود

فأنت مستهام خالـــفك السهود

تبيت ساهرا قد ودعك الهجود

---

[1]. قيس اسماعيل الأوسي، أساليب الطلب عند النحويين والبلاغيين جامعة بغداد، بيت الحكمة للنشر والترجمة والتوزيع، د ط، دت، ص 218.

[2]. ابن جني، أبو الفتح عثمان، اللمع في اللغة العربية، تح: فائز فارس، دار الأمل للنشر والتوزيع، الأردن،د ط،1990م، ص 107 .

[3]. الديوان،ص 161.

[4]. الديوان، ص 194.

وفي موضع آخر استهل الشاعر بيته بأداة النداء (لغرض) التحسر على إثر فاجعته بموت أحد أصدقائه إذ يقول: [1]

يا حسرتا يا أخي من ذا أؤمله للدهر بعدك في عسري وإيساري

ومن أغراضه أيضا التعظيم والتبجيل كقوله: [2]

يا رب مكرمة أصبحت واحدها أعيت صناديد راموها فلم تنل

والتمني وطلب الشيء المستبعد الوقوع، معززا ذلك بفعل التمني (ليت)، كقوله: [3]

يا ليت ماء الفرات يخبرنا أين تولت بأهلها الضعن

ومن أغراض النداء الدعاء كقوله: [4]

فقد كانت تجيب إذا كتبنا فيا سقيا وعيا للمجيب

أ.**2 . النداء بالهمزة:** وتستخدم الهمزة لنداء القريب كقول مسلم بن الوليد: [5]

أجارتنا ما في فراقك راحة ولكن مضى قول فأنت به بسل

فهو يخاطب امرأة كان قد تزوجها وطلقها بأن فراقه لها ليس فيه راحة ولكن جرى القول بطلاقها وليس فيه من رجعة وغرضه العطف عليها وجبر خاطرها.

أ.**3.** تستخدم الأداة (أيا) لنداء البعيد وإنزاله منزله القريب كقول الشاعر يشكو ويستغرب عدم موته على إثر ارتحال الضعائن التي كانت تحمل محبوبته، وفيه يقول: [6]

أيا سرور وأنت يا حزن لم لم أمت حين صارت الضعن

---

[1]. الديوان، ص 229.

[2]. اليدوان، ص 22.

[3]. الديوان، ص 172 .

[4]. الديوان، ص 191.

[5]. الديوان، ص 89 .

[6]. الديوان، ص172 .

ج . جملة الأمر: الأمر من أساليب الإنشاء الطلبي، وهو في اللغة"الإلزام والإيجاب، وهو نقيض النهي"[1]، وهو عند البلاغيين"طلب الفعل على وجه الاستعلاء والإلزام"[2]، وتبرز جملة الأمر كظاهرة أسلوبية في ديوان مسلم بحيث جاءت على عدة صيغ انزاحت بعضها عن الغرض الأصلي للأمر، ويمكن التمثيل لها كالتالي:

ج 1. صيغة فعل الأمر: وتأتي على صيغة"افعل ": ومن شواهدها قول مسلم بن الوليد: [3]

فافخر فمالك في شيبان من مثل كذاك ما لبني شيبان من مثل

غرض هذه الصيغة الفخر والاعتزاز فالشاعر يرى أن من حق الممدوح التفاخر فليس له من شبيه في قومه، كما أن قبيلته ما لها مثال في الشرف.

وفي موضع آخر يقول: [4]

اسلم يزيد فما في الدين من أود إذا سلمت وما في الملك من خلل

جاءت جملة الأمر (اسم يزيد) على مذهب الدعاء للممدوح بالعيش السالم لأن دعائم الدين قائمة لا أود فيه لأنه يضطلع بحمايته.

وفي غرض التحسر يقول: [5]

سل عيش دهر قد مضت أيامه هل يستطيع إلى الرجوع سبيلا

فالشاعر يطلب من نفسه ومن مخاطبه أن يتساءل هل لما مضى من أيام الدهر عودة، وهو . في طلبه هذا . يائس مبتئس ليقينه التام أن السائل سيعود خائبا لاستحالة عودة عجلة الزمن إلى الوراء مرة أخرى.

---

[1]. ابن منظور، لسان العرب، مرجع سابق، ج 1، مادة أمر، ص 149.

[2]. أحمد مطلوب، أساليب بلاغية (الفصاحة، البلاغة، المعاني) وكالة المطبوعات، الكويت، ط1، 1980م، ص 111 .

[3]. الديوان، ص 12.

[4] . الديوان، ص 16 .

[5]. الديوان، ص55 .

ج 2. صيغة لام الأمر المتصلة بالفعل المضارع: ومن أمثلة ذلك قول مسلم بن الوليد يرثي يزيد بن مزيد الشيباني: [1]

لتبكك قبـة الإسلام لمــا وهت أطنابها ووهى العمود

ويبكك شاعر لم يبق دهر له نشبا وقد كسد القصيد

تتمظهر صيغة الأمر في هذا البيت من خلال التركيب المكون من لام الأمر المتصلة بالفعل المضارع (لتبكك)، والتي تضمن معنى الحث على طلب حدوث الفعل، فاللام هنا تقلب الفعل المضارع إلى معنى الطلب كفعل الأمر، ولكن الشاعر يتوسع بدلالة هذا الفعل إلى إرادة غرض الرثاء فهو يناشد قبة الإسلام . التي أقام المرثي دعائمها . البكاء عليه لأن في غيابه انهيارا لها، كما يكرر ذات الصيغة في البيت الثاني وبذات الفعل ليطلب إلى نفسه وإلى غيره من الشعراء أن يبكوا من كان موضع مدحهم وشعرهم، وكان إلى ذلك مصدر ثروتهم بما كان يغدق عليهم من عطايا نظير مدحهم له.

ج 3. صيغة اسم فعل الأمر: ومن أمثلة هذه الأسماء ما ورد في قول مسلم بن الوليد: [2]

فمهلا أما لي مذهب عنك واسع موطـأة في كل وجه له السبل

يستهل الشاعر بيته باسم فعل الأمر (مهلا)، بمعنى تمهل أو تريث، وفي هذا البيت يخرج الأمر عن غرضه الحقيقي ليحمل معنى الالتماس فالشاعر يطلب إلى ممدوحه الرفق في ما بينهما من أمر المباعدة والانفصال مذكرا إياه بأن أمامه عدة مذاهب أخرى قد يقصدها إذا اضطره إلى ذلك عندما يستمر في هجره.

ويقول: [3]

حذار من أسد ضرغامة بطل لا يولغ السيف إلا مهجة البطل

---

[1]. الديوان، ص 148.

[2]. الديوان، ص 94.

[3]. الديوان، ص 06.

ف "حذار" اسم فعل أمر بمعنى احذر، فممدوح الشاعر رجل كالأسد في النجدة، فلا يلعق السيف ويخضبه سوى بطل ذو همة مثله، وغرض الأمر في هذا الشاهد هو النصح لكل من يقف في وجه الممدوح بالتعرض إليه، ولذلك فهو يحذر الآخرين من بطشه وقوته.

د. النهي: النهي لغة "خلاف الأمر، نهاه، ينهاه، نهيا فانتهى، وتناهى: كف، وفلان نهي فلان أي ينهاه"[1]، أما النهي عند البلاغيين فهو"عبارة عن قول ينبئ عن المنع من الفعل على جهة الاستعلاء"[2] وبالتالي فهو طلب الكف على الفعل، ورغم قلة الشواهد في هذا الغرض نورد بعضها كقول الشاعر: [3]

لا تدع بي الشوق إني غير معمود نهى النهى عن هوى الهيف الرعاديد

استهل الشاعر هذا البيت بأداة النهي (لا) التي جاءت مقترنة بالفعل المضارع المجزوم (تدع)، وهذا التركيب يتضمن طلب الشاعر من مخاطبه الانتهاء عن الظن بأن به شوقا إلى أحد، لأن قلبه انتهى عن حب الجميلات المكتملات الخلقة .

يقول: [4]

خليلي لست أرى الحب عارا فلا تعذلاني خلعت العذارا

يستهل الشاعر بيته بتقديم حجة أمره لخليله بالانتهاء عن عذله لأنه لا يرى أن في الحب أي عارا ولذلك فقد خلع عذاره وتخلص من كل ما من شأنه أن يكدر عليه صفو حبه من عذل ولوم.

---

[1]. ابن منظور، لسان العرب، مرجع سابق، ج 14، مادة (نهى)، ص 374.

[2]. يحي بن حمزة بن علي بن ابراهيم العلوي، كتاب الطراز المتضمن أسرار البلاغة وحقائق الإعجاز، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، 1982م، ج 3، ص 284.

[3]. الديوان:، ص 151.

[4]. الديوان، ص 189 .

ومن شواهد النهي أيضا قوله: [1]

لا تكذبن فإن الحلم معدنه وراثة في بني شيبان لم تزل

يظهر أسلوب النهي في هذا البيت في نهي الشاعر لمخاطبه عن تصديق من ينكر أن الحلم لا يكون إلا في بني شيبان، وبالإضافة على إرادة المعنى الحقيقي للنهي المؤكد لارتباطه بنون التوكيد الثقيلة المقترنة بالفعل (لا تكذبن) فإن هذا في هذا الشاهد يفضي في النهاية إلى غرض آخر هوالمدح الذي أحاط به الشاعر ممدوحه ثم انتقل به إلى مدح قومه أيضا.

وفي موضع آخر يقول: [2]

أديرا علي الراح لا تشربا قبلي ولا تطلبا من عند قاتلي ذحلي

في هذا التركيب يجمع الشاعر بين صيغتي الأمر والنهي المتناقضتين فهو يطلب من نديميه أن يديرا عليه الخمر وينهاهما في الآن نفسه عن الشرب قبله وأن لا يطلبا دمه عند الخمر التي تقتله سكرا.

هـ . القسم: القسم من الأساليب الإنشائية غير الطلبية التي تأتي بغرض التوكيد، والقسم في الاصطلاح: "ربط النفس بالامتناع عن شيء، أو الإقدام، بمعنى معظم عند الحالف حقيقة أو اعتقادا"[3] عليه ويتكون القسم عند النحاة من: أداة القسم، والمقسم به، والمقسم عليه، وهو ما يسمى جواب القسم، و" أدوات القسم فهي"الحروف كالباء، والواو، التاء، اللام،

[1]. الديوان، ص 15.

[2]. الديوان، ص 33 .

[3]. سمية محمد عناية حاج نايف، صيغة نفي القسم في القرآن الكريم، أطروحة لنيل درجة الدكتوراه في الفلسفة العربية، جامعة بغداد، 2004 م، ص 18 .

الميم المكسورة"[1]، والقسم ضربان"قسم السؤال ويسمى قسم الطلب أيضا، وهو ما كان جوابه متضمنا طلبا من أمر أو نهي أو استفهام ... وقسم الإخبار وهو ما قصد به تأكيد جوابه"[2].

ولعل نظرة فاحصة لديوان مسلم بن الوليد تؤكد غياب الضرب الأول في حين توجد شواهد عديدة على الضرب الثاني، فقد مر الشاعر بمواقف عديدة اضطر فيها إلى التدليل على صدقه، فاتخذ في ذلك القسم بصوره المتعددة، منها ما جاء فيه بلفظ القسم نفسه كقوله في إحدى القصائد: [3]

فاقسم لولا حاجز الود بيننا وكان مع العتبى المودة والوصل

وأنملـــة قدمتـها لك لا يد لساءك مني ما سررت به قبل

فهو يقسم لأحد أصدقائه معاتبا إياه بأن ما يحول دون الإساءة إليه بعد إحسان هو ما كان بينهما من صداقة وود.

وقوله أيضا [4]:

حلفت لقد أعطيتني غير سائل وأعذرت في المعروف غير مبخل

في هذا البيت يستعين بالفعل (حلفت) ، ليقسم لمخاطبه الذي أعطاه عند اليسر قبل أن يسأله، بأنه إذا عسر به الأمر، فإنه سيعذره في ذلك، ولن يبخل عليه لأنه يعلم أنه غير غني.

ومنها ما استعان فيها بأدوات القسم مثل التاء المقترنة بلفظ الجلالة في قوله: [5]

تالله ما جهل السرور ولا الكرى أن الفراق من اللقاء أديـلا

---

[1]. عبد السلام هارون، الأساليب الإنشائية، مرجع سابق، ص 162.

[2]. عبد السلام هارون الأساليب الانشائية، مرجع سابق، ص 165،166.

[3]. الديوان، ص 93.

[4]. الديوان، ص 32.

[5]. الديوان، ص 54 .

يقسم الشاعر باسم الجلالة دون ذكر أي فعل قسم أن السرور والسهاد قد نفرا عنه لعلمهما بأنه سيفارق من يحب بعد اجتماعه إليه، ولو كانا يجهلان ذلك لما زالا عنه.

وقد يقترن القسم بالباء كقول مسلم بن الوليد: [1]

بالله أحلف ما أتلفت من نشب وعادة الجود في أبياتي الشرد

يستعين الشاعر في جملة القسم لهذا البيت بالباء التي جاءت مقترنة بلفظ الجلالة، ومن خلال هذا التركيب يقسم الشاعر بأن ماله لم يضع ولم يتلف لأن رزقه كان يأتيه بالرزق من قول الشعر ومدح الناس الذين كفوه بجودهم من ذلك.

كما قد تكون أداة القسم هي اللام المقترنة باسم (عمر) كما هي عادة العرب: [2]

لعمري لقد أعطيت للجود أهبة ثراء وهل يجري إذا ما اضمر البغل.

في هذا التركيب يبرز أسلوب القسم يقسم الشاعر بأن ممدوحه أمكن الجود من ماله، فالمال هو أداة الجود، وهذا ما لا يستطيعه غيره من البخلاء واستدل على ذلك بمثال فالخيل تجري إذا ما أضمرت أي تمت تربيتها للجري، أما البغل فلن يفعل حتى وإن تم إضماره، والأمر سيان في الجود والبخل فهما صفتان أصيلتان لا تخفيان مهما حاول صاحبهما ذلك.

ومن خلال ما تقدم في مبحث التعابير وتركيب الجملة يمكن القول أن الشاعر حاول أن ينهل مما تزخر به اللغة من إمكانيات مألوفة وغير مألوفة مما مكنه من الخروج في أحيان كثيرة عن النسق العادي للغة عن طريق التصرف في هياكلها، دلالاتها وأشكال تراكيبها وأغراضها المتواضعة والمعيارية إلى تعابير أكثر غنى ورحابة.

ثانيا. الصورة الفنية:

شغلت دراسة (الصورة) بوصفها مصطلحا نقديا أدبيا . حيزاً واسعاً ومهماً من اهتمامات النقد العربي على مر العصور. ورغم أن مصطلح (الصورة الفنية). بهذه الصيغة لم يكن

[1]. الديوان، ص 83.

[2]. الديوان، ص 95 .

موجودا في التراث النقدي والبلاغي، فهو إن من المصطلحات التي صيغت"تحت وطأة التأثر بمصطلحات النقد الغربي، والاجتهاد في ترجمتها"[1] إلا أن تسمياته قد اختلفت لدى النقاد والبلاغيين العرب القدامى باختلاف مواقفهم منه، ونظرتهم إلى طبيعته وأهميته ويحيل هذا المصطلح إلى أساليب مختلفة عرفتها نصوص الأدب ووصفها البلاغيون منذ القديم، مثل (التشبيهات) و(المجازات) و(الاستعارات) و(الكنايات) وما صاحب ذلك من إشكاليات وقضايا نظرية حول اللفظ والمعنى[2] ومقاييس الإبداع والقيمة الجمالية والوظيفة الأدبية.

يكاد أغلب الباحثين والنقاد يجمعون على أن **الجاحظ** (ت 255) هو أول من أثار قضية التصوير، وبعثها كنظرية نقدية وظاهرة أدبية، وقضى فيها بما يراه لائقا بالأدب والشعر وما عده مناطا للحسن والجودة، يقول: "المعاني مطروحة في الطريق يعرفها الأعجمي والعربي والبدوي والقروي والمدني، وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخير اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحة الطبع، وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير"[3].

ورغم أن كلام الجاحظ يتميز بالعمومية إلا أنه يولي أهمية بالغة للصورة لأن المعاني في نظره ممتدة واسعة مبسوطة يسهل إدراكها للناس على اختلاف فئاتهم وأجناسهم، وبالتالي فهي ليست مجالا للتنافس ببين الشعراء عكس الألفاظ التي تتميز بالانحصار والمحدودية، ولذلك فإن المهم هو: " الشكل الذي تتخذه هاته المعاني بعد النسج أو التصوير الذي يمثل تجسيد تلك المعاني عن طريق الألفاظ، على أن تخضع هذه الألفاظ لوزن معين وأن يتم

---

[1]. جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي،ط 3، 1992م،ص 7.

[2] . قضية اللفظ والمعنى: من قضايا النقد الأدبي التي لقيت عناية واهتماما من النقاد قديما وحديثا على اعتبار أنها من عناصر العمل الأدبي ومن الخصائص التي يعتد بها عند تقديره أو الحكم عليه، ينظر ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ص 72، ابن طباطبا، عيار الشعرص 43،44.

[3] . الجاحظ، الحيوان، مرجع سابق، ج3، ص132 .

تخيرها بحيث تستوفي المعنى الذي يريده الشاعر"[1]. " وبالتالي تصبح الصورة طريقا مقصودة في صياغة العبارة وتحقيق تأليفها"لتحقيق الغاية الكبرى وهي البيان"[2].

بالإضافة إلى ذلك فإن حديث **الجاحظ** يؤكد أهمية التصوير وأثره في إغناء وإثارة فكر المتلقي واستمالته عن طريق"تقديم المعنى بطريقة حسية، أي أن التصوير يترادف مع ما نسميه الآن بالتجسيم"[3]. وعلى الرغم من تباين مدلولات مصطلح التصوير في كتب الجاحظ إلا أنه"يطرح لأول مرة في النقد العربي فكرة الجانب الحسي للشعر وقدرته على إثارة صور بصرية في ذهن المتلقي"[4].

وينظر **القاضي الجرجاني** إلى الصورة نظرة متقدمة"فيربطها بروابط شعورية تصلها بالنفس وتمزجها بالقلب" قائلا: " وإنما الكلام أصوات محلها من الأسماع محل النواظر من الأبصار، وأنت قد ترى الصورة تستكمل شرائط الحسن، وتستوفي أوصاف الكمال، وتذهب في الأنفس كل مذهب، وتقف من التمام بكل طريق، ثم تجد أخرى دونها في انتظام المحاسن، والتئام الخلقة، وتناصف الأجزاء، وتقابل الأقسام، وهي أحظى بالحلاوة، وأدنى إلى القبول وأعلق بالنفس، وأسرع ممازجة للقلب، ثم لا تعلم . وإن قايست واعتبرت، ونظرت وفكرت . لهذه المزية سببا ولما خصت به مقتضيا"[5].

إن للصورة . حسب هذا القول . قدرة خاصة تتمثل في خلق ذلك التأثير النفسي وربط تلك الوشائج الشعورية بين المتلقي والعمل الأدبي، وهذا ما سنجد تحليله بصورة أكثر تقدما عند **عبد القاهر الجرجاني** الذي نظر إلى الصورة نظرة متكاملة اعتبر فيها أن اللفظ والمعنى

---

[1] . زكية خليفة مسعود، الصورة الفنية في شعر ابن المعتز، منشورات جامعة قار يونس، بنغازي، ط1، 1999م، ص 16، (بتصرف).

[2]. حافظ الرقيق، شعر التجديد في القرن الثاني هجري (بشار، أبو نواس، أبو العتاهية)، دار صامد، تونس، ط 1، 2003 م، ص 17 .

[3]. جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، مرجع سابق، ص282 . 283 .

[4]. المرجع نفسه، ص 257.

[5]. القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، المكتبة العصرية، بيروت، د ط، د ت، ص 412.

عنصران مكملان لبعضهما فيقول في ذلك: " واعلم أن قولنا الصورة إنما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا، فلما رأينا البينونة بين آحاد الأجناس تكون من جهة الصورة، فكان بين إنسان من إنسان وفرس من فرس، بخصوصية تكون في صورة هذا لا تكون في صورة ذاك، وكذا كان الأمر في المصنوعات، فبين خاتم من خاتم سوار من سوار بذلك، ثم وجدنا بين المعنى في أحد البيتين وبينه في الآخر بينونة في عقولنا وفرقا، عبرنا عن ذلك الفرق وتلك البينونة بأن قلنا: للمعنى في هذا صورة غير صورته في ذلك: وليست العبارة عن ذلك بالصورة شيئا نحن ابتدأناه فينكره منكر، بل هو مستعمل مشهور في كلام العلماء فيكفيك قول الجاحظ"إنما الشعر صناعة وضرب من التصوير"[1].

إن المعانى هي المادة الخام ولا مجال هنا للسؤال عن نوعها أو طبيعتها، ولكن ما يجب التركيز عليه هو جودة صورتها، وطريقة عرضها، فهذا هو الشيء الذي يسمح للعقل بترجيح معنى دون آخر.

كما يرى الجرجاني أن: " للتمثيل مدى لا يجارى إليه، وباعا لا يطاول فيه، وكفى دليلا على تصرفه فيه باليد الصناع، وإيفائه على غايات الإبتداع، إنه يريك العدم وجودا والوجود عدما، والميت حيا والحي ميتا "[2]. ولكن من أين تستقي الصورة كل هذه القوة التي تقلب طبيعة الأشياء؟ إن الأمر يتعلق برافد مهم من روافد الصورة ألا وهو الخيال الذي متى حضر حضرت الصورة معه، فالخيال"هو الأداة اللازمة لإثارة العاطفة وإشعالها"[3].

وإذا عدنا إلى النقاد المحدثين لوجدنا أنهم قد تعمقوا في دراساتهم للصورة ووظيفتها وكذا قيمتها في النصوص الأدبية، وو أولوا هذا المصطلح أهمية بالغة، وأعطوه أبعادا كثيرة متأثرين في ذلك بمقولات النقاد القدامى خاصة فيما يتعلق بكون الصورة كيانا ذا طابع حسي. ولكن هذا الأمر لم يحل دون تأثر النقاد المحدثين العرب بمقولات الغربيين، ومختلف

---

[1]. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الاعجاز، مرجع سابق، ص381.

[2]. عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، مرجع سابق، ص 109، (بتصرف).

[3]. محمد عبد المنعم خفاجي، النقد العربي الحديث ومذاهبه، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة، د ط، دت، ص44 .

مذاهبهم خاصة المذهب الرومانسي، فمصطلح الصورة ذاته مصطلح حديث من ابتداع الشعراء الرومانسيين[1].

فهذا **مصطفى ناصف** المتأثر بالمناهج الغربية يذهب إلى أن الصورة هي: "منهج فوق المنطق لبيان حقائق الأشياء"[2]، ولذا فهي لا تمثل في جوهرها سوى ذلك الإدراك الأسطوري الذي تنعقد فيه العلاقة بين الإنسان والطبيعة. كما يرى أنها تستعمل عادة "للدلالة على ما له صلة بالتعبير الحسي، وتطلق أحيانا مرادفة للاستعمال الاستعاري للكلمات "[3]، وهي بالتالي تكون في صورتين إحداهما حسية مباشـــرة أما الأخــرى فلها علاقة أكثر بما هو مجازي أو عقلي.

أما **إحسان عباس** فلا يحصرها في الاستعارة فقط ولكنه يراها تمثل"جميع الأشكال المجازية"[4] الشيء الذي يوسع الإطار العام للصورة، ويخرجها من تلك العلاقات المنطقية العقلانية، إلى عوالم مختلفة من الإدراكات الحسية والذهنية واللاشعورية، ولكن وجهة نظره فيما يتعلق بالأشكال المجازية قد لا تصدق على النقد الحديث اليوم إذ لم تعد الصورة المجازية البلاغية هي وحدها المقصودة بهذا المصطلح بل "قد تخلو الصورة. بالمعنى الحديث من المجاز أصلا فتكون عبارات حقيقية الاستعمال، ومع ذلك فهي تشكل صورة دالة على خيال خصب"[5].

ويؤكد **جابر عصفور** أن الصورة تقوم على أساس حسي مكين، لأن "مدركات الحس هي المادة الخام التي يبني بها الشاعر تجاربه، وكل أثر رائع من آثار الفن. فيما يقال. ليست إلا تعبيرا بلغة حسية عن معنى رفيع، ولكن هذه الحسية لا تعني الانحسار في إطار حاسة

---

[1] . الأخضر عيكوس، مفهوم الصورة الشعرية حديثا، مجلة آداب، جامعة قسنطينة،، العدد 03، 1996 م، ص148. (بتصرف).

[2] . مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، ط2، 1981 م، ص08 .

[3] . المرجع نفسه، ص 3 .

[4] . المرجع نفسه، ص200.

[5]. علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني هجري، دار الأندلس، ط1، 1981م، ص25 .

بعينها ولا تعني محاكاة الإحساسات بشكل عام، فهذا يجعل الصورة الفنية طرازا رديئا من طرز المحاكاة"[1]، فهي إذن ليست نسخة طبق الواقع أونقلا آليا له، وإنما مستوى آخر يعمل على إعادة بناء الواقع نفسه عن طريق خلق علاقات جديدة ومبتكرة بين عناصره بواسطة آليات اللغة المتنوعة،"فالحس وسيلة إدراك الصورة، حتى لو كانت عناصرها ذهنية، يتخيلها الفكر على هيئة ما، فتشكل على صورة معينة في ذهن المتلقي، ويتوسل إلى إدراكها بحاسة من الحواس"[2].

ويعود **عبد القادر الرباعي** هو الآخر إلى التراث البلاغي الوارد في ما يتعلق بموضوع الصورة لينتهي إلى القول بأنه على الرغم من أن النقاد القدامى قد ضمنوا أعمالهم إشارات بسيطة عن الصورة إلا أنها . أي الصورة ."لم تنفصل عندهم عن معنى الشكل الأدبي العام (فورم)، كما أنهم ظلوا محافظين على ارتباطها الوثيق بالصنعة الشكلية ذات الصلة الوثيقة بالعقل والمنطق والحقيقة أو الواقع"[3].

كما أنه يعيب على الدراسات البلاغية القديمة انعتاقها في بوتقة الدراسات الجزئية للوسائل الفنية والأشكال البلاغية للصورة كالتشبيه والاستعارة والكناية والإشارة. فهذه الدراسات جاءت "على أساس جزئي لا يتعدى الجملة إلى البيت والبيت إلى القصيدة، كما أنه لم يقم صلات تلاحمية بين هذه الأشكال الأمر الذي يوحي أنها مفصولة عن بعضها بعضا، وأن لكل واحدة منها ذاتيته المستقلة التي لا تربطه بالآخر"[4].

على الرغم من ذلك فإن مصطلح "صورة"لا يلغي الأشكال السابقة الذكر، وإنما "يعطيها فهما أعمق من الفهم الذي اقترنت به سابقا. وهو إذ يدمج مفهومها جميعا في مفهومه، يمنحها في الوقت نفسه، حرية الحركة الذاتية المستقلة داخله. فهي ذات عمل كلي تتحد فيها

---

[1] . جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، مرجع سابق، ص 340 .

[2] . علي ابراهيم أبو زيد، الصورة الفنية في شعر دعبل بن علي الخزاعي، دار المعارف، ط2، 1983م، ص244.

[3]. عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، ط1، 1999م، ص17.

[4]. المرجع السابق، ص 17.

مع أخواتها في إطار المصطلح الموحد "صورة"، لكنها مع ذلك تظل مستقلة ببنائها وطبيعتها وقدرتها الذاتية على التأثير في جسم ذلك العمل الفني كي تساهم أخيرا في نوع الجمال الذي تنشره"[1].

فالصورة من هذا المنظور تضطلع بوظيفة أشمل من تلك التي كان ينظر بها إليها في النقد البلاغي القديم كونها تمنح كل عنصر من عناصرها المتحدة فيما بينها. بعدا متميزا يحظى من خلاله بالقدرة على إحداث تأثيره الجمالي الخاص في العمل الأدبي.

ويعرف **عبد الإله الصائغ** الصورة الفنية على أنها: " نسخة جمالية فنية تستحضر الهيئة الحسية أو الذهنية للأجسام أو المعاني بصياغة جديدة تنهض لها قدرة الشاعر ومقدار تجربته وفق تعادلية بين طرفين هما: المجاز والواقع دون أن يستبد طرف بآخر"[2]. وللصورة حسب هذا التعريف نمطان أحدهما حسي حقيقي أما الآخر فهو نمط ذهني بلاغي وينبع هذان النمطان من مصدرين هامين يتحدد الأول بوجدان الشاعر في حين يرتكز الثاني على ما هو مكتسب خلال تجاربه المختلفة.

كما يذهب **عبد القادر القط** إلى أن الصورة في الشعر: " هي الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة مستخدما طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد والمقابلة والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفني"[3]. وهو بذلك لا يحصرها في كل ما له صلة بالتعبير الحسي، كما أنه لا يجعلها مرادفة للاستعمال الاستعاري، ولا يشترط مجازية الكلمة لتشكيلها، بل يعتبر أن الألفاظ والعبارات التي يتم فيها استثمار طاقات وإمكانيات اللغة هي صميم الصورة.

---

[1]. المرجع السابق، ص 17.

[2]. عبد الإله الصائغ، الخطاب الإبداعي الجاهلي والصورة الفنية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1997م، ص 99.

[3]. عبد القادر القط، الإتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت، ط2، 1981م، ص391.

انطلاقا من كل هذه التعريفات يمكن الانتهاء إلى القول بأن الصورة هي الأداة التي يستعين بها الشاعر للتعبير عما يدور في واقعه الخارجي وما يختلج في خلده من مشاعر وعواطف من أجل نقلها للآخرين بغية التأثير فيهم متوسلا في ذلك بألفاظ وعبارات حقيقية أو مجازية.

خلاصة القول هنا أن النقد الحديث قد تمكن من النهوض بمصطلح الصورة ليجعله قادرا على تناول النص الأدبي من جميع زواياه) النص، المبدع، المتلقي (الشيء الذي فتح المجال واسعا أمام الدراسات النظرية والتطبيقية في هذا المجال، ولئن كان للنقد العربي الحديث هذه المزية انطلاقا من استفادته من المذاهب الغربية إلا أنه لا يمكن إنكار أن الصورة الفنية جزء لا يتجزأ من حضارة الأمة العربية منذ القرن الرابع هجري .

ولدراسة الصورة في شعر مسلم بن الوليد سيتم تقسيمهاإلى نمطين هما الصورة الجزئية والصورة المحورية، لأن الصورة "تبدأ بالتركيب الصوري المفرد، بكل ما في هذا التركيب من ألفاظ وبما يتعلق بألفاظه من ألفاظ أخرى ربما لا تشكل وحدها وضعا صوريا، ثم ينتهي بالقصيدة بكل ما فيها من صور داخلية تتحرك وتحرك غيرها من تراكيب، وعلى هذا لا تنفصل الصورة التي تكونها أشياء الألفاظ المادية المثارة بالذهن عن نغمة هذه الألفاظ السارية في نظام النسق الصوري لها"[1] وفي ما يلي تفصيل ذلك:

1. الصورة الجزئية: وتسمى أيضا الصورة المفردة وهي أصغر وحدة تعبيرية تمثل جزءا تصويريا له دلالته النفسية، وتتآلف هذه الوحدات لتشكل الصورة المركبة التي تعكس النظرة الشمولية للشاعر، لذا"يمكننا أن نتصور اللغة كلها، وفي جميع أحوالها التعبيرية نقلا للمشاهد مادية كانت أو معنوية، حاضرة أمام العين تتملاها، أو غائبة عن البر، تتولاها البصيرة،

[1]. عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري، (دراسة في النظرية والتطبيق)، دار جرير، عمان، الأردن، ط1، 2009 م، ص 10.

تتولاها البصيرة بالتدبر والإنشاء"[1]. ولهذا لا بد أن يكون البحث فيها من خلال اعتماد تصنيفات عامة تضعها في أنماط مختلفة بحيث يجري النظر إلى كل نمط من زاوية خاصة، وذلك لأن ارتباطات الصورة الفنية كثيرة ومتنوعة وهي:

أ. الصور الحسية: تعد الحواس هي المنفذ الذي تمر منه الصور إلى الذهن الذي يقوم بدوره بإعادة إخراجها بعد أن يعطيها الصبغة الفنية الخاصة، وهو ما يذهب إليه **حازم القرطاجني** بقوله: " إن المعاني هي الصور الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان، فكل شيء له وجود خارج الذهن فإنه إذا أدرك حصلت له صورة في الذهن تطابق لما أدرك منه، فإذا عبر عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة عن الإدراك أقام اللفظ المعبر به هيئة تلك الصورة الذهنية في أفهام السامعين وأذهانهم "[2].

يمنح هذا النمط عددا لا نهائيا من الصور التي تتفرع حسب نوعية الحاسة المتحكمة فيها إلى عدة فروع. لذا فإن عملية التصوير . في هذه الحالة . لا يجب أن تقتصر على الإمكانيات اللغوية فقط، "فالكفاءة المعجمية يجب أن توازيها بالضرورة كفاءة فيزيولوجية "[3] تساهم في النقل الواضح والدقيق لما هو محيط أو متفاعل مع الحواس.

إن سلامة الحواس . إذن . أمر ضروري في عملية التصوير الفني فما مدى اعتماد **مسلم بن الوليد** على العامل الحسي لإنتاج هذا النمط من الصور؟

أ.1. الصور البصرية: هي الصور التي يكون مصدرها تلك المشاهدات التي تتم عن طريق العين، حيث يسهم ذلك في تخزين آلاف الصور في الذاكرة على اعتبار أن هناك الكثير من الأشياء التي تميز بالعين دون الحواس الأخرى كالألوان والأشكال والأحجام...

---

[1]. حبيب مونسي، شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، د ت، ص 04.

[2]. منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، تح: محمد الحبيب بن الخوجة دار الغرب الإسلامي، بيروت، د ط، 1981م، ص 18، 19 .

[3]. محسن السقا، دراسات في المقامة والأقصوصة، مكتبة قرطاج للنشر، تونس، ط 1، 2008 م، ص20 .

ويتمثل دور الشاعر في هذه العملية هو إبراز "صورة وصفية (فوتوغرافية) مرسومة بالكلمات مركزا على الأبعاد الهندسية والخصائص اللونية للاحياء والأشياء"[1].

ويختزن الديوان . موضوع البحث . بعدد هائل من الصور البصرية، فقد حاول مسلم بن الوليد أن يصف معظم ما وقع عليه بصره، ويعود تركيزه على النقل البصري للأحداث والوصف الحسي للشخصيات والأشياء إلى التأثير النفسي الذي يحدثه هذا النوع من التصوير،" فالتمثيل بالمشاهدة يزيد أنسا"[2] ويفسرعبد القاهر الجرجاني ذلك بقوله: " وذلك الذي تفعل المشاهدة من التحريك للنفس.و الذي يجب بها من تمكن المعنى في القلب، وإذا كانت مستفادة من العيان ومتصرف حيث تتصرف العينان"[3].

ومن شواهد ذلك قول مسلم بن الوليد في وصف الخمرة: [4]

حمراء إن برزت صفراء إن مزجت كأن فيها شرار النار تلتهب

في هذا المثال يبرز اللون الأحمر . عند مسلم . مشبعا بالطاقة الإيحائية التي بثها في البيت، لأنه لون يرمز للقوة والصمود، فقد كانت الخمرة قادرة على عكس لونها على يد الساقي فأصبحت هي الأخرى كالنار الملتهبة، وهذا ما أكده الشاعر في موضع أخر،إذ يقول: [5]

محمـــرة كـــــف ساقيها بحمرتهـــا كأنمـا هو بالفرصـاد مختـضب

ومن الصور اللونية أيضا قول الشاعر: [6]

أغر أبيض يغشى البيض أبيض لا يرضى لمولاه يوم الروع بالفشل

---

[1]. كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، دار العلم للملايين، بيروت، ط3، 1984م، ص 20 .

[2]. عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، مرجع سابق، ص 103.

[3]. المرجع نفسه، ص 103 .

[4]. الديوان، ص 227.

[5]. الديوان، ص 227.

[6]. الديوان، ص 8.

يبرز اهتمام الشاعر باللون الأبيض من خلال عملية التكرار ذي الأبعاد الدلالة المتنوعة إذ لا يحمل لفظ (أبيض) معنى واحد، فالأول فهو وصف للممدوح الذي يشتهر بالمجد والشرف فهو خال من العيوب، والثاني يقصد البيض التي على رؤوس الفرسان والثالث يقصد به السيف الذي

ومن نماذج الصورة البصرية في شعر مسلم بن الوليد تبدو الصورة الحركية كقوله في وصف السفينة: [1]

أطلت بمجذافين يعتورانهـــــا وقومـــها كبح اللجـــام من الدبـر

فحامت قليلا ثم ولت كأنهـــــا عقاب تدلـــت من هواء على وكر

مطعمة حيتانه ما يغبـــــــها مآكـــل زاد من غريــق ومن كسر

إذا اعتنقت فيها الجنـوب تكفأت جواريه أو قامت مع الريح لا تجري

كأن مدب الموج في جنبـاتهـــا مدب الصبا بين الوعاث من العفر

تبرز هذه الصورة حين يعمد الشاعر إلى مزج مجموعة من أفعال البصر كالفعل (أطلت) مع مجموعة من الأفعال الحركية مثل (حامت، قومها، تدلت، تجري ....) مما يخلق صورة بصرية مت تمنح الأبيات انطباعا على الحيوية والحركة .

وفي هذه الصورة التالية يجمع الشاعر كلا من الصورة اللونية والحركية في قوله: [2]

وبـوارق الأغمـاد تبدو تـارة حمرة وتخفـى تـارة في الأرؤس

ففي خضم المعركة الطاحنة يلتقط لنا الشاعر صورة مميزة لمنظر السيوف بين المقاتلين الذين إذا السيوف رفعوا بها أيديهم بدت حمرا من الدماء، وإذا هبطوا بها للضرب تغيب في الرؤوس.

---

[1]. الديوان، ص 106، 107.

[2]. الديوان، ص 135.

وقد تتداخل الصورة البصرية الحركية واللونية مع المجاز العقلي كقوله: [1]

كأن حباب الماء حين يجشها لآلئ عقد في دماليج أو حجل

فقد شبه الشاعر صورة امتزاج الماء والخمرة بتلألؤ حبات العقد اللامعة في معصم أو رجل عند حركته.

إن الشواهد السابقة تؤكد أن حاسة البصر قادرة على مد **مسلم بن الوليد** بصور كثيرة قد تكون نقلا لما هو جار في الواقع، كما أنه قد يستغلها أيضا في استثمار ما في ذهنه من دلالات بصرية مختلفة ليسقطها على صوره حين يرى حاجة لذلك كما مر بنا في العبارة السابقة.

أ2. الصور الشمية: أفاد الشاعر من معطيات الصورة الشمية، فراح يبثها في عدة مواضع من قصائده، ومن ذلك احتفاؤه بالخمر التي راح يصور رائحتها في صوره الشمية ويضفي عليها أطيب الروائح ويربطها برياحين متنوعة كالقرنفل والعنبر والعبير والمسك وغيرها لاستثارة القارئ، ومن ذلك قوله: [2]

كأنما ضمنت مسكا يفوح به أو عنبر الهند أو طيبا من السخب

هنا أيضا عمد الشاعر إلى دمج إمكانات الصورة الشمسية بالمجاز العقلي مما منح صورة مزدوجة حسي ذهني في الوقت نفسه، فرائحة الخمر الملفتة توحي وكأنها مزجت بطيب رائحة العنبر أو السخب.

ولجلسات الخمر والمجون واللهو هالة من الروائح العطرة التي تعلو بهم إلى عالم مثالي ضمن عنبرا وقرنفلا كما في قوله: [3]

بوأتهم غرفا جعلت ترابها مدر العبير وعنبرا قسطالا

---

[1]. الديوان، ص 39.

[2]. الديوان، ص 210.

[3]. الديوان، ص 202.

وقوله: [1]

فلا رب حرب للمدامة أثرتها وقصطلها[2] جاديـــــها والقرنفل

علينا رياحين الحياة وفوقـنا سحائب بالعيش المقارف تهطل

أ3. الصور الذوقيـة: ارتبطت أغلب الصور الذوقية في شعر مسلم بن الوليد بذكر الخمرة وشربها، وما تتميز به في مذاقها كقول مسلم بن الوليد: [3]

خذاها فأما أنت فاشرب وهاتها لأسقيـها هذا معتقة بكـرا

وقوله أيضا: [4]

لا تسقني المـاء القــراح وهاتهــا عذراء صافيـة الأديم شمـــولا

وقوله: [5]

لا شيء أفضل منها حين نشربها صرفا ونبدأ بعد الشرب بالنخب

يبدو الشاعر من خلال الأبيات السابقة متلذذا بطعم الخمرة أو مكنيا على لذتها بعدة أسماء منها (معتقة بكرا، عذراء صافية الأديم شمولا، صرفا)، ويقر بأن لا شيء أفضل منها حين شربها، لا بل أنه يرفض أن يسقى الماء القراح العذب الزلال ويطلب من ساقيه أن يسقيه الخمرة دون غيرها.

ويقول على لسان جارية تصف عذوبة ريقها التي تضاهي حلاوة الشهد إذ يقول: [6]

وريقـي مـاء غاديـة بشهـــد فما أشهـى من الشـهد المشـوب

---

[1]. الديوان، ص 255.

[2]. القصطل: غبار الحرب.

[3]. الديوان، ص 46.

[4]الديوان، ص 56.

[5]. الديوان، ص 210.

[6]. الديوان، ص 192.

أ4. الصور اللمسية: تبرز الصورة اللمسية في ديوان مسلم بن الوليد في عدة أشكال فمنها ما يرتكز على ذكر مثيرات حاسة اللمس ومنها (الحرارة)، كقوله يصف لهيب الحرارة في الصحراء حين لا يسع الركب سوى المقيل على ظهور النوق اتقاء الحر فيقول: [1]

يكون مقيل الركب فوق رحالها إذا منعت لمس الحصى كل صيخد

ومن ذلك أيضا وصفه للخمرة إذ يقول: [2]

معتقة لا تشتكي وطء عاصر حرورية في جوفها دمها يغلي

منها ما يأتي في معرض وصف الخمرة فقد انتقل الشاعر من الصورة اللونية شديدة الإحمرار لتعميق المعنى عن طريق إثارة حاسة اللمس في عبارة (حرورية في جوفها دمها يغلي)، وكأن شدة الاحمرار توحي بشدة الغليان.

و كذاك تصبح حاسة اللمس سببا في الانتقال إلى الصورة اللونية كقول الشاعر يقول: [3]

إذا مسها الساقي أعارت بنانه جلابيب كالجادي من لونها صفرا

لأن الساقي إذا أخذ بيده كأس الخمر أعارت بنانه جلابيب أي ثيابا كالجادي صفر اللون ويقصد بذلك إشعاع لون الخمرة حتى أنه ليخيل للرائي أنها صفراء كلون الزعفران.

وقد وردت الصورة اللمسية أيضا في معرض شعر الغزل على هيئة الملامسة الجسدية بين الشاعر ومحبوبته، ومن ذلك ما يصفه في قوله: [4]

وإن شئت أن ألتذ نازلت جيدها فعانقت دون الجيد نظم القرنفل

---

[1]. الديوان، ص 74.

[2]. الديوان، ص 37 .

[3]. الديوان، ص 49.

[4]. الديوان، ص 77.

وفي صورة مناقضة لهذه الصورة يتراجع الشاعر على مثل الفعل فيقول: [1]

نهاني عن حبهـــا أن أســـوءها بلـــــمس فلم أفتك ولم أتبتل

أخذت لطرف العين منها نصيبه وأخليت من كفي مكان المخلخل

يقر الشاعر أنه أخذ لم يأخذ بمذهب أهل التبتل في الانقطاع إلى الشيء، فلم يبادر إلى الإساءة إلى محبوبته بلمسها بل اكتفى بتمرير عينه في محاسنها، وكأنه زهد إراديا وقرر تعطيل مزايا الصورة اللمسية واستبدالها بحاسة النظر استجابة لمقتضيات حبه.

أ5. الصور السمعية: تمنح حاسة السمع إمكانية عالية للتواصل بين الإنسان ومحيطه، وقد أفاد من الطاقة التعبيرية التي تنمحها هذه الحاسة ومن ذلك قوله: [2]

وأسعدها المزمار يشدو كأنه حكى نائحات بتن يبكين على ثكل

كما وظف الصور السمعية بغرض الغزل إذ يقول: [3]

فبت أسر البدر طورا حديثها وطورا أناجي البدر أحسبها البدرا

يشركنا الشاعر في هذه اللحظة الخاصة بينه وبين حبيبته، ولكننا لا نكاد نسمع منهما حديثا لأن الصوت كان خفيا وكأننا هنا أم صورة من صور المناجاة، لأن المناجاة ترتبط بحديث الروح للروح، وهذا ما يعبر عن معان نفسية أحس بها الشاعر وكان لها في الآن ذاته لها وقعها المميز في نفس قارئها.

وبقدر ما لحاسة السمع من طاقات فإن الشاعر قد يعمد إلى تعطيلها حين يتعلق الأمر بالعواذل واللائمين الذين آثر أن لا ينصاع لأقوالهم مهما كثرت وأصرت، وفي ذلك يقول: [4]

أمكنت عاذلتي في الخمر من أذن صماء يعي صداها من ينـاديها

---

[1]. الديوان، ص 146.

[2]. الديوان، ص 41.

[3]. الديوان، ص 45

[4]. الديوان، ص 216.

ختاما يمكن القول أن الصور الحسية في ديوان مسلم بن الوليد حاضرة بكل أنواعها، إذ لا تكاد تخلو قصيدة من قصائده من ذكر مشهد حسي يتجسد بإحدى الحواس، غير أن الملاحظ هو غلبة الصور البصرية، وهذا يعد أمرا طبيعيا فالبصر هو أكثر الحواس التقاطا للصور على أن الصور الشمية والذوقية قد نالت هي الأخرى حظا وافرا في عملية التصوير خاصة في القصائد الخمرية تليها الصور اللمسية وتأتي الصور السمعية في الأخير، ولكن جميع هذه الصور تعكس في مجملها في إبراز بعض السمات النفسية للشاعر خاصة ما يتعلق بحبه وولعه الشديد بالخمرة، أو بعض السمات الموضوعية التي تتعلق بأغراض كالوصف والغزل.

ب . الصور البلاغية: عمد الشاعر. في تشكيله للصورة. إلى اختيار ألوان من التشبيهات، وأنماط من الاستعارات، ونماذج من الكنايات، لأن الصورة"بكونها أنواعا بلاغية هي بمثابة انتقال في الدلالة أو تجاوز فيها"[1]، كما أن اعتماد الشاعر لهذه الأنواع البلاغية تحيل أيضا إلى " كيفية تطويع الشاعر لقدراته الإبداعية على التشكيل الجمالي لها "[2]، كما تعين على تلمس مدى رعاية خيال الشاعر لتكوينها .

وقد عالج البلاغيون المتأخرون من أتباع السكاكي التشبيه والاستعارة، والكناية والمجاز في قسم واحد هو "علم البيان "الذي يشمل الحديث عن الصورة البلاغية بكل أنماطها، وما يحوط به من خيال الشاعر وحسه من رعاية قاصدين بذلك أن كل هذه الأنواع البلاغية للصورة "إنما هي طرائق خاصة في التعبير تكسب المعاني فضل إيضاح أو بيان"[3]، وفيما يلي تفصيل هذه الأنواع:

---

[1]. جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، مرجع سابق، ص 10.

[2]. عبد الله التطاوي، الصورة الفنية في شعر مسلم بن الوليد، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، ط 1، 1997م، ج1، ص 18.

[3]. جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، مرجع سابق، ص 333.

ب 1. التشبيــه ودوره في تشكيل الصورة:

يعد التشبيه أحد الأدوات الفنية المخصصة للتصوير والتي" يدخل فيها الخيال بصورة أساسية معجونا بالوجدان والثقافة والدربة والمهارة"[1]. ويعرفه ابن رشيق بأنه"صفة الشيء بما قاربه أو شاكله من جهة واحدة أو جهات كثيرة، لا من جميع جهاته لأنه لو ناسبه مناسبة كلية لكان إياه "[2]، فالتشبيه بهذا المعنى علاقة تقوم بين شيئين لاشتراكهما في صفة أو أكثر.

وقد تحدث البلاغيون القدامى عن أغراض التشبيه، وبينوا أن الغرض منه هو إظهار صفة المشبه عن طريق مقابلتها بصفة مماثلة هي صفة المشبه به، غير أنها أعظم منها وذلك توضيحا وإبرازا لها. و"سواء أكانت المشابهة بين الطرفين تقوم على أساس من الحس، أو أساس من العقل فإن العلاقة التي تربط بينهما هي علاقة مقارنة أساسا. وليست علاقة اتحاد أو تفاعل"[3].

ويذهب الجرجاني أيضا إلى أنه: " مما يزداد به التشبيه دقة وسحرا أن يجيء في الهيئات التي تقع عليها الحركات. والهيئة المقصودة في التشبيه على وجهين أحدهما أن تقترن بغيرها من الأوصاف كالشكل واللون ونحوهما. والثاني أن تجرد هيئة الحركة التي يراد غيرها"[4]. ومن هنا يمكن تقسيم التشبيه من حيث العلاقة التي تربط بين طرفيه إلى:

ب 1.1. تشبيهات حسية: والمراد بالحسي هو" ما يدرك هو أو مادته بإحدى الحواس الخمس الظاهرة، ومعنى هذا أنهما قد يكونان من المبصرات، أو المسموعات، أو في المذوقات، أو المشمومات أو الملموسات"[5].

---

[1] . منير سلطان، الصورة الفنية في شعر المتنبي، (التشبيه)، منشأة المعارف، الاسكندرية، ط 1، 2002 م. ص149.

[2] . ابن رشيق، العمدة.مرجع سابق، ج1 . ص256

[3] . جابر عصفور، الصورةالفنية في التراث النقدي والبلاغي، مرجع سابق، ص 188.

[4] . الجرجاني، أسرار البلاغة، مرجع سابق، ص145.

[5] . عبد العزيز عتيق، علم البيان، دار النهضة العربية، بيروت، د ط، 1985م . ص 22.

ب .2.1.1 . تشبيهات حسية تقع في الأشكال: وهي التشبيهات التي يكون فيها التقارب بين الشيئين من ناحية الشكل فقط: ومثال ذلك قول مسلم بن الوليد"[1]:

كأنه قضيب في غرسه يميد

عقد مسلم بن الوليد في هذا البيت علاقة مشابهة حسية بين صورة المرأة وصورة القضيب الغض المياس وقد استعان في ذلك بأداة التشبيه (كأن) بدور الرابط بين كل من المشبه والمشبه به.

ب 3.1.1. تشبيهات حسية تقع في الألوان: وفي هذا النوع من التشبيهات يكون التقارب بين الشيئين من ناحية اللون. ومن ذلك قول الشاعر يشبه امتزاج الخمرة الحمراء بالماء باللهب الأحمر المشتعل في مقبس: [2]

وكأنها والماء يطلب حلمها لهب تلاطمه الصبا في مقبس

ب 4.1.1. تشبيهات حسية تقع في الحركات: وهي التي يكون فيها التقارب بين الشيئين من ناحية الحركة، ومثال هذا النوع من التشبيهات قوله يشبه سلاسة سير رجل بناقته ليلا بانسياب الراكب على رأس ثعبان: [3]

ينساب في الليل لا يرعى لهاجسه كأنه راكب في رأس ثعبان

ب5.1.1. تشبيهات حسية تقع في الأصوات: وهي: " ما يدرك بالسمع من الأصوات الضعيفة والقوية والتي بين بين، كتشبيه صوت المرأة الجميل بصوت البلبل وصوت

[1] . الديوان، ص 195

[2]. الديوان، ص 132

[3]. الديوان، ص 126 .

الغاضب الهائج بنباح الكلاب"[1]. كقول مسلم بن الوليد يشبه صوت المزمار العذب الحاني بصوت النائحات اللائي يبكين من ثكلهن: [2]

وأسعدها المزمار يشدو كأنه نائحات بتن يبكين على ثكل

ب .6.1.1. تشبيهات حسية الروائح والطعوم: وهي التي يدرك فيها التشابه بين الأشياء اعتمادا على حاستي الشم والذوق، كقول مسلم بن الوليد يشبه ريق من يتغزل بها بالمسك في طيب ريحها وبالسكر في الحلاوة: [3]

كأن فيه مسكا خالطه قنديد

ب2.1. تشبيهات معنوية: هي الصور التي يقوم التقارب بينها وفقا لتشابه يعقده الشاعر بين أشياء غير مدركة بالحواس. ويتم ذلك اعتمادا على عملية التخيل" فالتخيل قدرة ذهنية، إذا عملت في رعاية عقل مفرط الذكاء دائم الوعي والجهد، انتهى صاحبها إلى ما لم ينته إليه سواه فيتوصل إلى إدراك العلاقة بين العناصر، ويكشف عن الاتفاق الكامن بين الأشياء، ومن ثم تتوافق الأنواع المختلفة، وتتآلف الأجناس البعيدة "[4] يقول: [5]

يبر بالجود يحميه ويكلؤه كأنه والد يحـــنو على ولد

يشبه الشاعر حرص ممدوحه على الحفاظ على خصلتي الجود والكرم فيه بالوالد الذي يحنو على ولده ويعطف عليه وكذاك يفعل الأول فهو يسعى إلى أن يحمي جوده من أن يمضيه بالبخل .

---

[1] . عبد العزيز عتيق، علم البيان . مرجع سابق . ص22

[2]. الديوان، ص 41.

[3] . الديوان، ص 195.

[4] . الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي . مرجع سابق .ص204

[5]. الديوان، ص 86.

ب 3.1ـ تشبيهات تجمع بين الحسية والمعنوية: وذلك بأن يكون أحد الأطراف معنويا والآخر حسيا... ولعل هذا مما يعكس براعة الشاعر في وقدرته على إيقاع الائتلاف بين الأشياء المختلفة، ولكي" يصل الشاعر إلى تحقيق هذا الإيقاع فلا بد أن يكون حاذقا، دقيق الفكر لطيف النظر، لأن إيقاع الائتلاف بين المختلفات في الأجناس، إنما يقوم على مشابهة لها أصل في العقل بيد أنها خفية لا يستطيع أن يصل إليها إلا الخاصة "[1].، ومن شواهده قول مسلم بن الوليد يصف أثر الخمر على شاربيها: [2]

إذا علت منا ذؤابة شارب تمشت به مشي المقيد في الوحل

وقوله: [3]

كـــــــأن شاربيـهـــا في سوقهم أقياد

عمد **مسلم بن الوليد** إلى إزالة الفواصل الفارقة بين المشبه والمشبه به وهذا دليل على قوة العلاقة بينهما والواقع أن مسلماً يحرص في تشبيهاته على تناسب مكونات التشبيه، بفطنة وحسن تقدير فالقيود التي تكبل سوق الشاربين تمثل حالة الخضوع والاستسلام التي تحل بهم بعد معاقرة الخمرة والاستسلام وهو يمثل مرحلة السكر المبتغاة من قبلهم.

ب 2ـ الاستعارة ودورها في تشكيل الصورة: تعد الاستعارة هي وجه من الأوجه البلاغية المكونة للصورة الفنية، وقد تشابهت تعريفاتها عند البلاغيين في القرنين الرابع والخامس هجري، ومن هؤلاء **الآمدي** و**قدامة بن جعفر** و**ابن طباطبا** و**العسكري** وغيرهم. يقول **الآمدي:** " وإنما تستعار اللفظة لغير ما هي له إذا احتملت معنى يصلح لذلك الشيء الذي

[1] . الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي . مرجع سابق . ص 203

[2]. الديوان، ص 42.

[3]. الديوان، ص 242.

استعيرت له، ويليق به[1]. فالعلاقة بين المستعار والمستعار له يجب أن تكون علاقة مناسبة وملاءمة حتى يمكن التعرف على الطرف الأول للاستعارة من خلال طرفها الثاني.

ويعرف **عبد القاهر الجرجاني** الاستعارة بقوله: "الاستعارة أن تريد تشبيه الشيء بالشيء، فتدع أن تفصح بالتشبيه وتظهره وتجيء إلى اسم المشبه به فتعيره المشبه وتجريه عليه"[2]... إنها بذلك تحتاج إلى إعمال التفكير من أجل الكشف الدائم عن علاقات جديدة بين الأشياء.

ويرى **جابر عصفور** أنها: "علاقة لغوية تقوم على المقارنة، شأنها في ذلك شأن التشبيه لكنها تتميز عنه بأنها تعتمد على الاستبدال أو الانتقال بين الدلالات الثابتة للكلمات المختلفة "[3]. ويتم هذا الاستبدال عن طريق الانتقال من المعنى الحرفي إلى المعنى المجازي، ولكن يشترط في هذا الانتقال أن يكون مقصودا محددا بأغراض كما أنه (الانتقال): " لا يصح ولا يتم إلا إذا قام على علاقة عقلية تربط بين الأطراف وتيسر عملية الانتقال من ظاهر الاستعارة إلى حقيقتها وأصلها "[4] الشيء الذي يضمن استعارة لائقة وقريبة من الحقيقة بعيدا عن اللامنطقي.

ويرى **علي ابراهيم أبو زيد** أن الاستعارة تفوق التشبيه من حيث القيمة الفنية "وذلك لما يتحقق في الاستعارة من تفاعل وتداخل في الدلالة على نحو لا يحدث بنفس الثراء في التشبيه، ولما يظهر من قدرة الاستعارة على إدخال عدد كبير من العناصر المتنوعة داخل نسيج التجربة الشعرية"[5].

---

[1]. الآمدي . الموازنة بين الطائيين، مرجع سابق، ص380

[2]. عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، مرجع سابق، ص 53 .

[3]. جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، مرجع سابق، ص 220 .

[4] . المرجع نفسه، ص 223.

[5] . علي ابراهيم أبوزيد، الصورة الفنية في شعر دعبل الخزاعي، دار المعارف، مصر، ط 2، 1983م، ص292.

إن قيمة الاستعارة إذن هي إضفاء عمق ونضج فنيين على الصورة نتيجة الجمع بين الواقع والخيال، الشيء الذي يخلق عالما جديدا بعيدا عن حدود الزمان والمكان، وهذا أمر لا يتأتى إلا لمن وهب هذه الملكة ..."فأجمل شيء أن تكون سيد الاستعارات"كما قال **أرسطو**. وقد تنوعت الصور الاستعارية في ديوان مسلم بن الوليد وبالإمكان تقسيمها إلى أربعة أقسام مختلفة:

ب .1.2. الاستعارة المثلية: وهي الاستعارة التي تقوم على أساس حلول حسي مكان آخر، وفي ذلك يقول: [1]

والمارق بن طريف قد دلفت له بعسكر للمنايا مسبل هطل

في هذا البيت يستعير الشاعر لفظي (مسبل، هطل) وهما صفتان حسيتان متعلقتان بالمطر لإيقاع التشبيه بينه وبين الصورة الحسية للجيش الجرار الذي كان الممدوح يقوده لهزيمة ابن طريف، فآثر الشاعر أن يحذف الموصوف في الشطر الثاني من استعارته ويبقي على متعلقاته.

ب 2.2. الاستعارة التجسيدية: وهي التي يتم فيها تقديم المعنوي في جسد مادي حسي، وبعبارة أخرى فالتجسيد هو "هو إضفاء الأوصاف والخواص الإنسانية على الأشياء أو المفاهيم التجريدية"[2]. ومن أمثلة ذلك قول مسلم بن الوليد: [3]

ترى الجود يجري في صحيفة وجهه وأن كان في جدب من الأرض ممحل.

ب 3.2. الاستعارة التشخيصية: وهي الاستعارة التي: " ترتفع فيها الأشياء إلى مرتبة الإنسان مستعيرة صفاته ومشاعره"[1]، وتتجلى وظيفة التشخيص في أنه"يجعل من الكائن

---

[1]. الديوان، ص 18.

[2]. يوسف حسين بكار، قضايا في النقد والشعر، دار الأندلس، بيروت، ط1، 1984م، ص35 .

[3]. الديوان، ص 32.

الجامد الموات المجرد أو المثالي كائنا ماديا يحس "[2]، ومن أمثلة ذلك قول مسلم بن الوليد:[3]

بعثت لها خطابها فأتوا بها وسقت لها عنهم إلى ربها المهرا

في هذا الشاهد يشبه الشاعر الخمرة بالعروس التي أرسل من يطلبها للزواج وقد حذف العروس وترك ما يدل عليها من متعلقات هي (خطابها، ربها، المهرا)، فالشاعر يرى أن طلبه للخمر يشبه طلبه للمرأة فلهما طريق واحد وطقوس واحدة هي الخطبة ودفع المهر إلى صاحبها.

ب4.2. الاستعارة التجريدية: وهي التي يتم فيها إضفاء صفة معنوية على شيء محسوس كقول مسلم بن الوليد: [4]

تصد بنفس المرء عما يغـــــمه وتنطق بالمعروف ألسنة البخل

وفي هذا البيت يضفي الشاعر صفة معنوية (البخل) على شيء محسوس هو (الألسن) ولعل معنى التجريد في هذا الشاهد يرتكز في أن الخمر لا تنطق البخلاء بالكلام وإنما تنطقهم بالمبادرة إلى بذل عطائهم في سبيل طلبها مهما طلبت من ثمن لأنها هي الأخرى ستعطيهم دون بخل.

ب .5.2. الاستعارة الرمزية: " تمثل موضوع صوري فردي لنمط من السلوك الإنساني، أو تكثيف عناصر انفعالية عميقة أو ارتباطات وجدانية معقدة في موضوع قادر على حملها ومعبر عنها بطريقة الإيحاء التي تبعد عن ذكر أي من تلك العناصر أو الارتباطات "[5].

---

[1]. عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، مرجع سابق، ص 210.

[2]. أحمد الودرني، قضية اللفظ والمعنى ونظرية الشعر عند العرب، دار الغرب الإسلامي، بيروت، د ط، 2004 م، مج 2، ص 854 .

[3]. الديوان، ص48.

[4]. الديوان، ص 32.

[5] . عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، مرجع سابق، ص 214.

ولعل تأمل قصائد ديوان مسلم بن الوليد يقودنا إلى القول بأن هذا النوع من الاستعارة نادر جدا، ومثاله قول مسلم بن الوليد: [1]

تجري الرياح به حسرى مولهة حتى تلوذ بأطراف الجلاميد

استعار الشاعر للرياح صورة المرأة الحسرى المولهة، ليرسم بوساطة أسلوب الاستعارة صورة الصحراء الموحية بالغربة فصحراء العرب في معظمها لا بشر.. ولا شجر.. ولا ماء.. مَوَاتٌ وجلاميد.. فراغ موحش على مد النظر.. وسراب قد يلوح..، وكان وضوح الصورة الصادر عن تناسب أركان جملة الاستعارة كان باعثاً على الإعجاب مما يوحي بقدرة عناصر الاستعارة المختارة على حمل ذلك الكل المتراكم من عناصر السلوك الإنساني.

في ختام هذا المبحث يمكن القول أن الاستعارة في شعر مسلم بن الوليد قد لعبت دورا هاما كونها فتحت باب الخيال، فتحول عن طريقها المجرد الخفي إلى محسوس ظاهر للعين وغدت الجمادات كائنا ذات روح وإحساس، وقد مكنت كل هذه العمليات من تحقيق الصورة.

ب3ـ الكنايـة ودورها في تشكيل الصورة: تعد الكناية أحد العناصر التي ألح **مسلم بن الوليد على** اعتمادها عند تشكيل الصور في شعره ومرد ذلك هو عزوفه عن التصريح أحيانا لما في ذلك من فضل في تحسين المعنى وزيادة في جماله.

ويعرفها **عبد القاهر الجرجاني** بقوله: " والمراد بالكناية هاهنا أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء الى معنى هو تاليه وردفه في الوجود فيومئ به إليه ويجعله دليلا عليه "[2].

فالكناية إذن تشير إلى المعنى دون أن تفصح عنه، مخفية إياه في ثوب المعنى الظاهر، وقد يعد ذلك إيحاء بالمعنى الحقيقي أكثر من التعبير المباشر. على أنه لا يجب الاستسلام لسلطة اللفظ في فهم الكناية بل أنه من الواجب التمهل في فهمها والاستعانة بالعقل، وفي

[1]. الديوان، ص 154.

[2]. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الاعجاز، مرجع سابق، ص52.

ذلك، **يقول عبد القاهر الجرجاني:** " وإذا نظرت إليها وجدت حقيقتها ومحصول أمرها أنها إثبات لمعنى أنت تعرف ذلك المعنى من طريق المعقول دون طريق اللفظ"[1]. وتنقسم الكناية باعتبار المكني عنه إلى ثلاثة أقسام: كناية عن الصفة وعن الموصوف وكناية النسبة، وكان لهذه الأنواع الثلاثة نصيب في ديوان مسلم بن الوليد:

ب 1.3. الكناية عن الصفة: وهي الكناية التي يراد بها إثبات صفات معينة على المكني عليه، كقول مسلم بن الوليد: [2]

إن الرفاق أتتك تلتمس الغنى والبحر لو يجد السبيل أتاكا

تظهر الكناية في هذا الشاهد في عبارة (والبحر لو يجد السبيل أتاكا)، وفيها كناية على شدة كرم الممدوح فالبحر على كثرة مائه يتمنى لو قصد الممدوح ليأخذ منه لأنه أكثر منه ندى وعطاء.

ومن كناياته النمطية قوله أيضا: [3]

وساقية كالريم هيفاء طفلة بعيدة مهوى القرط مفعمة الحجل

والكناية في هذا الشاهد تتموضع في عبارة (بعيدة مهوى القرط) وهي عبارة نمطية تقليديه عهدت العرب أن تكني بها المرأة الطويلة العنق.

ب .2.3 . الكناية على الموصوف: وهي الكناية التي" يطلب بها نفس الموصوف والشرط هنا أن تكون الكناية مختصة بالمكني عنه لا تتعداه، وذلك ليحصل الانتقال منها إليه "[4]، من أمثلته قول الشاعر يصف مشهدا حربيا: [5]

---

[1]. المرجع السابق، ص 330، 331 .

[2]. الديوان، ص 98.

[3]. الديوان، ص 42.

[4] . عبد العزيز عتيق، علم البيان، مرجع سابق، ص 215.

[5]. الديوان، ص 78.

تحيوا بأطراف القنا وتعانقوا معانقة البغضاء غير التودد

تكمن الكناية في هذا الشاهد في الأفعال (تحيوا، تعانقوا معانقة) وجميعها كنايات على شدة الاقتراب والالتحام بين المحاربين، فقد كان تسليمهم وعناقهم لبعضهم بعضا بالتطاعن بأطراف الرماح وإنما يعتنق بعضهم صاحبه ليقتله.

ب .3.3. الكناية عن النسبة: ويراد بها إثبات أمر لأمر أو نفيه عنه، أو بعبارة أخرى يطلب بها تخصيص الصفة بالموصوف"[1]. فكناية النسبة تتمثل في"العدول عن نسبة الصفة إلى الموصوف مباشرة ونسبتها إلى ما له اتصال به وأظهر علامة لهذه الكناية أن يصرح فيها بالصفة."[2] ومن ذلك قوله: [3]

تظلم المال والأعداء من يده لازال للمال والأعداء ظلاما

والظلم في هذا البيت كناية مزدوجة طرفها الأول (تظلم المال) وهو كناية عن الكرم وطرفها الثاني (تظلم الأعداء) وهي كناية على بطش الممدوح بأعدائه وقد عمد الشاعر إلى تأكيد هذه الكناية بصيغة المبالغة (ظلاما) التي يعززها الفعل المضارع (لازال)الدال على ملازمة هذه الكناية للممدوح وتزيد إثباتها عليه.

إن الملاحظ في مجموع الكنايات التي مرت بنا تقود إلى القول أن الكناية من بين العناصر البارزة التي ساهمت في تشكيل الصورة الفنية في شعر مسلم بن الوليد، إلى درجة تستطيع فيها الاستقلال بنفسها في نسج صور خاصة فالمبالغة التي تخلقها الكناية هي التي أضفت عليها حسنا وبهاء، وهي التي جعلت المتلقي يتأثر بها قبل وصول المعنى إلى عقله.

---

[1]. عبد العزيز عتيق، علم البيان، مرجع سابق، ص214.

[2] . المرجع نفســه، ص 218.

[3] . الديوان، ص64.

من خلال الصور البلاغية السابقة يمكن التأكيد على دورها البارز في عملية التصوير الفني لدى الشاعر بحيث كشفت دراستها على نسيج متشابك من العلاقات المتنوعة التي أقامها الشاعر بين الأشياء خدمة لعملية التشكيل الإبداعي لشعره.

ج . الصور الذهنية: مر بنا في المبحث السابق أن الصور الحسية تستند إلى مصدر أساسي هو الحواس، هذه التي تملك فاعلية خاصة على المستوى النفسي، أما في هذا المبحث فسيتم إلقاء الضوء على نمط آخر هو الصور الذهنية.

والصور الذهنية تتبع . كما هو معلوم . من مصدر هام هو الخيال الذي لا يرمي فقط إلى مجرد التأثير النفسي، ولكن هدفه هو التأثير المعنوي من خلال الارتكاز على الجانب الدلالي، وفي ذلك يقول **جابر عصفور** معرفا الخيال: " يشير استخدامنا اللغوي المعاصر لكلمة الخيال إلى القدرة على تكوين صورة ذهنية لأشياء غابت عن متناول الحس. ولا تنحصر فاعلية هذه القدرة في مجرد الاستعادة الآلية لمدركات حسية ترتبط بزمان أومكان بعينه. بل تمتد فاعليتها إلى ما هو أبعد وأرحب من ذلك، فتعيد تشكيل المدركات، وتبني منها عالما متميزا في جدته وتركيبه، وتجمع بين الأشياء المتنافرة والعناصر المتباعدة في علاقات فريدة تذيب التنافر والتباعد وتخلق الإنسجام والوحدة "[1].

غير أنه لا يمكن التسليم بصفة قاطعة بأن التصوير العقلي أو الذهني قد يتم في منأى عن الجانب الحسي، لأن الصورة تظل . كما يرى **كمال أبو ديب** ." عملا ذهنيا يركز على الخصائص الفيزيائية للأشياء بالدرجة الأولى"[2]. والحقيقة"لا شيء في العقل لم يدخل بادئ الأمر من سبيل الحواس بوجه ما، وليست حالاتنا الروحية في متناول التفكير، بمعزل عن

[1]. جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، مرجع سابق، ص 13 .

[2]. كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، مرجع سابق، ص62 .

ذاك الحسي الآسر لذلك نعبر عن المجرد في حدود المجسم ونصور غير المألوف بواسطة المألوف، ونعبد غير الحسي بحدود حسية "[1].

كمحصلة لهذا الموضوع يؤكد **حازم القرطاجني** أن: " المعاني الذهنية هي صور حاصلة في الأذهان لما هو موجود في الأعيان"[2]. فالعقل . إذن . لا يمكن أن يستغني عن الذخيرة الحسية أثناء عملية التصوير الذهني، الذي يمثل"بناء محكما، خفيا لا يدرك إلا بإعمال الفكر والنظر"[3]. ويقودنا تتبع الصور الذهنية في ديوان مسلم بن الوليد إلى ثلاثة أنماط هي:

ج1. الصور النموذجية:

وهي التي يطلق عليها **عبد القاهر الجرجاني** تسمية المعاني العقلية الصحيحة "ومجراها في الشعر والكتابة، والبيان والخطابة، مجرى الأدلة التي تستنبطها العقلاء، والفوائد التي تثيرها الحكماء، ولذلك تجد الأكثر من هذا الجنس منتزعا من أحاديث **النبي ص**، وكلام الصحابة رضي الله عنهم ومنقولا من آثار السلف الذين شأنهم الصدق، وقصدهم الحق، أو ترى له أصلا في الأمثال القديمة والحكم المأثورة عن القدماء"[4] .

أما **عبد القادر الرباعي** فيرى أنها تلك الصور التي"تتخطى حدود الحواس وتصل إلى أعماق النفس والعقل حيث يحتفظ اللاوعي الجمعي هناك بنماذج انحدرت إليه من موروثات دينية وقومية. لقد أثرت هذه النماذج بقوة في أعماق الشعب وأصبحت خالدة في الطبقات العليا من عقولهم تتخذ لنفسها طبيعة شفافة. وهي تقفز إلى خيالاتهم بانفعال رفيع لدى أول منبه"[5]، كما أنه يقسمها إلى صور نموذجية كبرى وصور نموذجية صغرى وتختلف

---

[1]. مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، مرجع سابق، ص 129.

[2]. حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مرجع سابق، ص 17

[3] . ينظر، حسين خمري، فضاء المتخيل (مقاربات في الرواية)، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط1، 2002م، ص44.

[4] . عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، مرجع سابق، ص 204، بتصرف .

[5] . عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعرأبي تمام، مرجع سابق، ص192 .

المصادر التي يتم منها اقتباس هذه الصور وهذا ما يسمح بعملية تلاقح النصوص مما يؤدي إلى تجميل النص المقتبس إليه، وإخراجه من الرتابة .

وقد وظف **مسلم بن الوليد** في شعره نصوصا ذات مشارب متعددة مما سمح أيضا بتعدد الصور النموذجية فيها على هذا النحو.

ج1.1. الصور النموذجية الكبرى: وهي الصور المقتبسة من الموروث الديني كالقرآن الكريم والسنة النبوية، فالموروث الديني مصدر من المصادر التي عكف عليها الشعراء العرب، لما تتسم به من دلالات ايجابية وقدرات تعبيرية متجددة يجري بعثها وإعادة توظيفها.

إن هذا الموروث هو"أعظم مصدر للصور النفسية وهو يخفي وراءه دائما قوة عزيزة مهيبة ترتفع فوق كل القوى البشرية وهي قوة الله جلت قدرته "[1]، فمن القرآن الكريم يستقي مسلم بن الوليد بعض الصور والألفاظ منها ألفاظ تتعلق بمظاهر العبادة مثل: (الظهر، العصر)، كقوله: [2]

أخص الندامى عندها وأحبهم إليها الذي لا يعرف الظهر والعصرا

وقد استعمالها الشاعر وفق مقتضيات ما يريد الإدلاء به، في سياق مناقض للقيمة الدينية لهذه الألفاظ، فأقرب نديم للخمر هو الذي لا يصلي لاشتغاله بها.

ومنها ألفاظ وصور تتعلق بوصف الجنة حيث انتقى بعض المفردات القرآنية التي ارتبطت بالجنة ونعيمها ليعبر من خلالها على ذلك العيش الرغيد الذي يحياه شاربو الخمر لأنه عرف حق الخمرة وأداها فاستحق ذلك الجزاء كقوله: [3]

ومهذبيـــــن أكـــارم لا كـــــارم أدبـاء حازوا نجدة وكمـــالا

ثاروا إلى صفق الشمول فأشـــعلوا نـــار كؤوســـــــها إشعالا

---

[1]. المرجع نفســه، ص 192 .

[2]. الديوان، ص 48.

[3]. الديوان، ص203،202.

بوأتهم غرفـــا جعلت ترابـــــها مدر العبير وعنبرا قسـطالا

وخلوا بأنواع النعيـــم ولـــــذة دامت وعيش ما يريـد زوالا

في مجلس بين الكـــروم مظـــلل جعلت له أغصـانهن ظلالا

ولديهم حور القيـــان كأنـــها غـزلان وحش يرتعين رمالا

قد حاز كل فتى لديه غـــــادة رود الشباب خريدة معطالا

ممكورة،عجزاء مضمرة الحشـــى قد حملت من ردفها أثقالا

كالشمس تبصر وجهه في وجهها تمشي فتسحب خلفها أذيالا

للقصف متكئين حول نمـــارق يسقـون بالراح الرحيق زلالا

فإذا نظرت رأيت قوما ســـادة ونجـابة ومهابة وجمـــالا

وظف مسلم في هذه الأبيات عددا من المفردات التي ارتبطت بنعيم الجنة من مثل: (العنبر، النعيم، ظلالا، متكئين، نمارق، زلالا) وقد وردت هذه الألفاظ في بعض الآيات التي تتعلق بجزاء الأبرار، ومن ذلك قوله تعالى: [1]" وجوه يومئذ ناعمة لسعيها راضية في جنة عالية لا تسمع فيها لاغية فيها سرر مرفوعة وأكواب موضوعة ونمارق مصفوفة وزرابي مبثوثة"، وقوله: [2] "إن الأبرار لفي نعيم على الأرائك ينظرون تعرف في وجوههم نظرة النعيم"وقوله أيضا: [3] "كذلك وزوجناهم بحور عين"وقوله أيضا: [4] "متكئين فيها على الأرائك لا يرون فيها شمسا ولا زمهريرا، ودانية عليهم قطافها وذللت قطوفها تذليلا، ويطاف عليهم بآنية من فضة وأكواب كانت قواريرا، قوارير من فضة قدروهها تقديرا".

[1]. سورة الغاشية، من الآية 8 إلى الآية 16.

[2]. سورة المطففين، الآيات، 22،23،24.

[3]. سورة الدخان، الآية 51.

[4]. سورة الإنسان، الآية 13.

أقام الشاعر علاقة متينة بين نصين متداخلين هما النص القرآني والنص الشعري، لحظة حصول الانزياح النصي مما أضاف إلى قصيدته إيحاءات جديدة شكلت بنية كلية تنتمي إلى النص القرآني ليخلق فضاء خاصا لم يضمنه أفكاره ومعانيه فقط، وإنما ضمنه معاني من القرآن الكريم فاللفظة القرآنية قادرة على استدعاء هذه الصور الذهنية فأمكنه أن يمزج في شعره بين الديني والدنيوي دون أن ينفي أحدهما الآخر، فقد استدعى مشهد نعيم الجنة واتبعه بحال المقيمين في هذا النعيم ونيلهم الخلود الذي يتمناه فشبه مجلسه وندماءه بهذا المشهد الذي تمنى له الدوام، وبين طيات هذا التمني نلمس إيمانا داخليا من الشاعر بأن ما هم فيه هو خلود ارضي مرتبط بلحظة آنية متحققة بشرب الخمر، إذ أنه سرعان ما يستفيق فيعود إلى عالمه الأول.

ومن الصور النموذجية الكبرى أيضا توظيف شخصيات دينية، كقوله: [1]

بان السفاه عنهم فرأيهم سديد

يسقون صفو راح لذيذها موجود

كانت بعهد نوح وهم لها جنود

حتى إذا أبيدوا أورثها ثمود

وتضم هذه الأبيات شخصيات دينية ورد ذكرها في القرآن الكريم وضرب بها المثل في طول التعمير على الأرض عدة هي (نوح وثمود)، وقد ربط الشاعر من خلالها البعد الزماني لهذه الشخصيات وعمر خمرته فطول المدة يزيدها جودة وحلاوة ونقاء .

من خلال الصور السابقة يمكن الانتهاء إلى القول بأن هذه النوع من الصور النموذجية مستقاة من الثقافة الإسلامية **لمسلم بن الوليد**، هذه الثقافة ذات الأثر العميق في وجدان كل المسلمين، ولذلك فهي ترتبط بأرقى العواطف وأكثرها شفافية على الإطلاق. فهو يلغي

[1]. الديوان، ص 197.

الحدود بين نصه والنصوص الأخرى محورا إياه تحويرا يتناغم فيه النص مع المعنى المرجعي ليخلق توسعا دلاليا ....فكل حضور ذهني لدلالة ما أثناء القراءة حيث يمنح القارئ وقفة تأملية بين دلالتين مختلفتين تتحدان في نص واحد جديد مثير لدلالات أخرى جديدة تحمل أكثر من بصمة وأكثر من بعد.

ج 2.1 . الصور النموذجية الصغرى: وهي الصور المستمدة من"حوادث التاريخ وأخبار الأدباء والظرفاء التي دخلت . لشهرتها . مجال البطولة "[1]، فهذا النوع إذا هو استدعاء لصـوت الماضي وهذا الصوت يمثل لحظة مشرقة من الماضي تقابل حاضرا يحياه الشاعر فيعمد إلى الجمع بينهما في صورة جديدة ومبتكرة .

وقد اهتم مسلم بنسب خمرته إلى بعض الشخصيات التاريخية، كقوله: [2]

فقام يسعى إلى دن فسللـــــها حمراء بكرا لها عشرا من الحقب
محجوبة من عيون الناس ليس لها في غيـر بني ساسان من نسب
كأنها وصبيب الماء يقرعـــها در تحـدر من سلك على ذهب
لم يغذها بمصيف القيظ بائعــها ولا غذاها بحر الشمس واللهب
كانت ذخيرة دهقان يظن بـــها مكسوبة من حلال غير مكتسب

ذكر الشاعر في خضم وصفه للخمرة كلا من (بني ساسان ودهقان)، وإذا أردنا فهم سر الجمع بين (بني ساسان) وهم من الفرس، و(دهقان) الذي هو كبير العجم سلفي أن الشاعر ما فعل ذلك إلا ليمنح شرفا أكبر لخمرته، ومثال ذلك أيضا نسبه للخمرة إلى المجوس واليهود أما المسلمون فهم بعول لها وأرباب حيث يقول: [3]

ومانحة شرابها الملك قهــوة مجوسية الأنساب مسلمة البعل

[1] . عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، مرجع سابق، ص 194.
[2]. الديوان، ص 209.
[3]. الديوان، ص 35.

ويقول: [1]

وقهوة من بنـات الكرم صـافية صـهبا يهودية أربـــابها العرب

تنمي إلى الشمس في إغنائها ولها من الرضاعة في حر الهجير أب

الملاحظ أن مسلما قد عمد في الشاهد السابق إلى تقديم المجوس واليهود على المسلمين للتأكيد على طول قدم الخمرة خاصة وأنهم عرفوا الخمرة قبل العرب.

بالإضافة إلى ما سبق كان مسلم بن الوليد متأثرا بالنصوص القديمة، ولذلك تقصد إلى توظيفها في مواطن كثيرة في ديوانه، ومن ذلك العدد الكبير من الأبيات الشعرية التي وردت في ديوانه مستلهمة لفظا أومعنى من كثير من الشعراء، ومن أمثلة ذلك تصويره لأثر الخمر في نفوس شاربيها منذ الجاهلية وحتى جيله ومن أمثلة ذلك إلى قوله: [2]

أماتت نفوسا من حياة قريبـــة وفاتت فلم تطلب بتبل ولا ذحل

وقوله: [3]

إلى أن دعى للسكر داع فموتوا وكان مدير الكأس أكثرهم سكرا

وفيها تقارب كبير مع قول حسان بن ثابت: [4]

تمشـــى بيـن قتلـــى قد أصيبـت نفوسهم ولم ترهق دماء

ومن شواهد استلهام الشاعر من شعر حسان بن ثابت تقارب معنييهما في وصف من يشربون الخمرة ويبلغون بها حد الانتشاء بالملوك مقول مسلم بن الوليد[5]:

ومانحة شرابها الملك قهوة مجوسية الأنساب مسلمة البعل

---

[1]. الديوان، ص 227.

[2]. الديوان، ص 38 .

[3]. الديوان، ص 51.

[4]. حسان بن ثابت، ديوانه، تح: وليد عرفات، دار صادر، بيروت، دط، 1974م، ص 72 .

[5]. الديوان، ص 35.

وقول حسان بن ثابت: [1]

نشربها فتتركنا ملوكا وأسدا ما ينهنهنا اللقاء

وتظهر أيضا عند الأخطل في قوله: [2]

إذا ما نديمي علني ثم علنــي ثلاث زجاجات لهن هدير

خرجت أجر الذيل تيها كأنني عليك أمير المؤمنين أمير

غير بعيد من هذه المعاني يعمد الشاعر إلى تشبيه مشية شارب الخمر بالمقيد وبالسائر في الوحل، فيقول: [3]

إذا ما علت منا ذؤابة شارب تمشت به مشي المقيد في الوحل

ففي هذا استلهام لقول الكميت الاسدي: [4]

وإذا أردن زيادة فكأنما ينقلن أرجلهن من أوحال

وفي فلسفة غريبة يقتصر الشاعر فكرة الحياة في ثلاثة أقطاب هي الانقياد إلى أهواء الشباب وشرب الراح وحب النساء، إذ يقول: [5]

هل العيش إلا أن أروح مع الصبا وأغدو صريع الراح والأعين النجل

وقوله أيضا: [6]

وما العيش إلا أن أبيت موسدا صريع مدام كف أحور أكحل

---

[1]. حسان بن ثابت، ديوانه، مرجع سابق ص 17.

[2]. غياث بن الغوث الأخطل، ديوان الأخطل، شرحه عبد الرحمن المصطادي، دار المعرفة، بيروت، ط2، بيروت،2005م، ص 103.

[3]. الديوان، ص 42.

[4]. الكميت بن زيد الأسدي، ديوانه، تح: محمد نبيل الطريفي، دار صادر، بيروت، ط1، 2000 م، ص 53.

[5]. الديوان، ص 43.

[6]. الديوان، ص 143.

فهو في ذلك لا يبتعد كثيرا عن قول طرفة بن العبد المولع هو الآخر بالأشياء ذاتها: [1]

ولولا ثلاث هن من عيشة الفتى وجدك لم أحفل متى قام عودي

فمنهن سبقى العـــاذلات بشربة كميـــت متى تعل بالماء تزبد

من خلال الأمثلة السابقة يمكننا القول بأن الشاعر يمتلك مخزونا دينيا وتاريخيا وأدبيا، انعكس شكلا ومضمونا في شعره، فكان بذلك ثمرة من ثمرات الثقافة الواعية الواسعة التي تمنح للمتوسل بها نصوصا ابداعية جديدة ذات فاعلية تواصلية مزدوجة تسهم في إثراء تجربة الشاعر ورؤيته الوجدانية.

ج2. الصور التجريدية: هي الصور التي تكون عادة على ارتباط بالمعاني الذهنية التي تطغى عليها الصبغة الفلسفية وهذا ما يمكن تلمسه في ديوان مسلم بن الوليد من خلال بعض قصائد الرثاء والشيب وفيها يكشف الشاعر عن خلاصة تجربته مع الزمن على إثر فجيعته فيمن يحب أو في فجيعته في نفسه حين تنقلب حاله من الشباب إلى المشيب كقوله:[2]

شكى الزمان به أمضى قـــدرا إن الزمان لمحمود على الأبـد

لن يبطء الأمر ما أملت أوبتـه وإن أعانك فيه رفق متئـــــد

والدهر آخذ ما أعطى مكدر ما أصفى ومفسد ما أهوى له بيــد

فلا يغرنك من دهر عطيتـــه فليس يترك ما أعطى على أحد

في هذه الأبيات يوضح الشاعر حقيقة فهمه لفلسفة الزمان الذي أيقن أنه سيأخذ من الإنسان كل ما ظن أنه امتلكه إلى الأبد، وهو لا محالة فاعل ولا سبيل إلى اعتراض

[1]. طرفة بن العبد، ديوان طرفة بن العبد، تح: مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتـب العلمية، بيروت، ط 3، 2002 م، ص25.

[2]. الديوان، 197.

نواميسه، ولعل الشعور بقوة الزمن تقود الإنسان أحيانا إلى الدخول في أسئلة متوالية تومئ بيأس ملحوظ كقول مسلم: [1]

أدهرا تولى هل نعيمك مقبـل وهل راجع من عيشنا ما نؤمل

أدهرا تولى هل لنا منك عودة لعلـك يعـدي آخـر منك أول

هنا يستفيق الشاعر ليعزي نفسه بأنه ليس بعد شيب الشعر سوى النهاية المحتومة، إذ يقول:[2]

عاود عزاءك لا يعنف بك الذكر ماذا الذي بعد شيب الرأس تنتظر

ولا سبيل في هذه الحال سوى الرضى بما كتب للإنسان، وفيه يقول الشاعر: [3]

فأعـط الـرضـــى من خبرتـــه وقف بالرضى عنه إذا لم يكن بد

ولئن اتسمت الأبيات السابقة بطابع حزين يقف الشاعر أمامه مكتوف اليدين إلا أنه يفتح كوة جديدة للأمل وهي ضرورة مضي الإنسان قدما نحو تحقيق غاياته الكبرى وأن لا يفلت في طلبه ذلك حبل القناعة التي يستنجد بها وقت الشدائد، وفي ذلك يقول: [4]

لا تقنعن ومطلب لك واســـع فإذا تضايقت المطـالب فاقنع

وإذا حرصت فألق ستر قناعة من دون حرصك لا تلج فتطبع

إن تأمل الأبيات السابقة تكشف على شخصية جديدة لمسلم بن الوليد يظهر فيها أكثر اتزانا ورجاحة من خلال خوضه هذه التجربة الفلسفية التي تبرز رؤاه وتجاربه فيما يتعلق بمفاهيم مجردة كبرى كفكرة الزمان وفكرة الحياة والموت وما يلحق بهما من متعلقات .

---

[1] الديوان، ص 255.

[2]. الديوان، ص 253.

[3]. الديوان، ص 292.

[4]. الديوان، ص 293.

ج3. الصور اللفظية: وهي الصور التي"لا تملك لو . نظر إليها معزولة عن سياقها . أية قيمة تعبيرية وإنما تعتمد على تلاعب لفظي قصد به التلمح والغرابة "[1] .و من شواهدها قول الشاعر: [2]

وإن يكن شبها حربا وقد خمدت فنائيا حيث لا هيد ولا هيد

تبرز الصورة اللفظية في عبارة (لا هيد ولا هيد)، ورغم أن الشاعر قد حاول أن يدخلها إلى نسق المعنى العام للبيت، فبعد أن تخمد نار الحرب التي شبها هذا المحارب فإنه يبعد إلى حيث لا يرى عمرانا فلا يسمع فيه هيدا ولا هيدا وهما كلمتان تزجر بهما الإبل غير أن لا معنى معجميا لهما إذا نظر إليهما منفصلتين عن سياق البيت.

ومن ذلك أيضا قوله: [3]

سل النـاس إني سائل الله وحده وصائن عرضي عن فلان وعن فل

فلفظ (فل) قد يفهم كاستجابة لمقتضيات الإيقاع في البيت وقرينته في ذلك اللفظ الذي يسبقه وهو (فلان) ولكن وجوده خارج البيت لا يكاد يعطي معنى واضحا مفهوما عنه.

وقوله أيضا يقول: [4]

قد قمت منها على حد يلائمها فها كذا فأدرها بيننا إيها

إن لفظ (إيها) الوارد في الشطر الثاني من البيت لا يمنح معنى دلاليا واضحا، ولكن الشاعر استطاع أن يمنحه حياة داخل البيت من خلال إلحاح الشاعر على الساقي ليدير على مجلسهم الخمرة .

---

[1]. عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، مرجع سابق، ص 198.

[2]. الديوان، ص 167.

[3]. الديوان، ص 26.

[4]. الديوان، ص 217.

إن جميع الصور السابقة الذكر هي صور فاقدة للحياة، فهي لا تملك . رغم صياغتها السليمة . أي فائدة تذكر إذا فصلت عن سياق المعنى العام للأبيات التي وردت فيها. والملاحظ أن هذا النوع من الصور نادر جدا إذا استثنينا هذه الأمثلة الثلاثة المقدمة هنا وهذا أمر إيجابي يقي مسلم بن الوليد من الوقوع في شرك الزيادات اللفظية الجوفاء.

لقد لوحظ في المبحث الأول وفي ختام هذا المبحث يمكن الانتهاء إلى القول بأن الصورة الفنية جاءت على نمطين أولهما النمط الحسي وثانيهما النمط الذهني من هذا الفصل أن **مسلم بن الوليد** قد اعتمد في نقل صوره على ما تلتقطه حواسه وخاصة ما تعلق منها بالنقل البصري الذي يأتي في مقدمة الصور الحسية المهيمنة. أما في ما يخص الصور الذهنية فقد كانت النموذجية منها . بفرعيها . معتمدة بكثرة إذا ما قورنت بالصور التجريدية، فكانت الصور النموذجية الكبرى صادرة عن نفسية مسلمة تأثر صاحبها بما يثري دينه من سور قرآنية وأحاديث، أما الصور الصغرى فهي تنم عن ذاكرة قوية، وإطلاع واسع على التراث الأدبي والإنساني الرحب... إن كل ما سبق يقودنا إلى القول بأن **مسلم** أديب واقعي كان معظم همه أن ينقل واقعه ويصور تناقضه وتناقض أهله ولم يكن بأي حال يسعى إلى التحليق في عالم المجردات في ظل واقع تختلط فيه المفاهيم بسبب الصراعات الاجتماعية المحمومة، وعليه فقد توسل بكل ما يدعمه في النقل المباشر بعيدا عن الالتفاتات الفلسفية المستعصية على الأفهام.

2 . الصورة الكلية: تظهر الصورة الكلية من خلال تسميتها بمثابة اللوحة التي تقوم فيها الصور الجزئية بدور الألوان والخطوط في الرسم، وفي ذلك يقول وهي لا تمثل حسب رأي **عبد القادر الرباعي** "التركيب المفرد الذي يمثله تشبيه أو كناية أو استعارة فقط، ولكنها تعني أيضا ذلك البناء الواسع الذي تتحرك فيه مجموعة من الصور المفردة بعلاقاتها المتعددة التي

تصيره متشابك العلاقات والأجزاء بخيوط دقيقة مضمومة إلى بعضها إلى بعض في شكل اصطلحنا عليه تسمية القصيدة"[1].

فالصورة الكلية في الشعر تتشكل إذن . من مجموع الصور الجزئية، وهي نمط من الصور الفنية لا يتكامل بشكله النهائي إلا من خلال شرائح صورية متنوعة ومتعاقبة، تسهم في بناء صرح الصور النهائية على نحو محوري مركب، أي أن الشريحة الصورية اللاحقة تبنى على أساس سابقتها، وتتداخل معها من خلال عنصر مشترك هو معامل الطبيعة الذي يشكل خيطا سريا يربط أجزاء الصورة وبشكل محورها الأساس"[2]، وهذا ما يسهل على المتلقي استيعابها مجتمعة "إن إدراك الشيء مجملا أسهل من إدراكه مفصلا "[3] .

ومما يساعد على تكوين الصورة الكلية وحدة الموضوع أو الوحدة العضوية"الصورة الفنية المنسجمة هي إعادة خلق العلاقات بين مفاصل الأشياء وتشكيلها من جديد لتعبر عن دقائق موقف الشاعر فتتعانق الصور فيما بينها عضويا مما يستحيل فصل بيت من مكانه في القصيدة لأنها كل لا يتجزأ"[4]. وتتفرع الصور الكلية في ديوان مسلم بن الوليد إلى عدة أشكال تفصيلها كالتالي:

أ . **حشد الصور**: يتم هذا الصورة عن طريق توالي التشبيهات المتآلفة لتعطي صورة واضحة المعالم لما قصده الشاعر ويتحقق التلاحم بين أجزائها عن طريق التأليف بينها، فنمو التشبيهات معا هو نمو نفسي وعضوي ولا يفهم كل جزء منفردا أبدا لان ذلك تضييع للمدلول. ومن أمثلة ذلك عند مسلم بن الوليد قوله في وصف الخمرة: [5]

---

[1]. عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري، مرجع سابق، ص 9، 10.

[2]. محمد صابر عبيد، المغامرة الجمالية للنص الشعري، عالم الكتب الحديث، الأردن، جدارا للكتاب العالمي، عمان الاردن، ط1، 2008 م، ص 35 .

[3]. السكاكي، مفتاح العلوم، مرجع سابق، ص 149.

[4]عبد اللطيف عيسى، الصورة الفنية في شعر ابن زيدون، دار غيداء للنشر، عمان، الأردن، ط1، 2011 م، ص 176.

[5] . الديوان، ص 68.

وشادن قال: هاك الكأس قلت لـــه هاك اسقني من نتاج الماء والعنب

فقـام يسعى إلى دن فسللـــــــها حمراء بكرا لها عشرا من الحـــقب

محجوبة من عيون الناس ليس لها في غيـر بني ساسان من نســـب

كأنها وصبيب المـاء يقرعـــــها در تحدر من سلك على ذهـــب

لم يغذها بمصيف القيظ بائعـــها ولا غذاها بحـر الشمس واللهـــب

كانت ذخيرة دهقان يظن بـــــها مكسوبة من حلال غير مكتـسب

يدعى أباها فيغذاها ويـا عجـــبا من ابنـة صيـروها غذيـــــة لأب

كأنـما ضمنت مسكا يفـوح بـــه أو عنبر الهند أو طيبا من السخـب

يكاد أن تتلاشـــى كلما مـزجـت في الكأس لولا بقايا الماء والحبب

يقدم لنا مسلم بن الوليد صورة فنية متكاملة صور فيها الخمرة اعتمادا على مجموعة من الصور المفردة أو الجزئية التي استعان فيها في بعض الصور الحسية التي حاول أن يبرز فيها صفات الخمرة وصورتها اللونية ورائحتها الزكية من ثم خرج بها إلى دائرة معنوية أرحب عمد فيها إلى تهذيب هذه الصور الحسية عن طريق الصور البلاغية المتنوعة التي أوردها الشاعر على سبيل الاستطراد التصويري وهذا ما منح صورته الكلية، وهذا ما حقق له متعة نفسية وساهم في نقلها إلى المتلقي معززة بعمق دلالي مؤثر.

ويقول في وصف امرأة أحبها [1]:

قد أقصدت فؤادي خمصـانة خريـــد

بهنـانة لعـــــوب غرثى الوشاح رود

هجرانها قريـــب ووصلـها بعيـــــد

[1]. الديوان، ص 193،194.

كلامها خلـــوب إلى الصبا يقــود

و طرفها مريض ولحظها صيـــود

وهـو لنفســـــه إذ يظلــم مستفيد

وسنى ولا كوسنى تميت من تريـــد

كالبدر بعد عشر قـــارنه السعــود

و ثغرها شتيــت وريـــــقها بـرود

كأن فيـه مســكا خــالطــه قنــديد

و قدها ممشـوق منعـــم مقـــدود

و كشحها لطيف مهفهف خضيـــد

كأنه قضـــــيب في غرســه يمــيد

كأنه كثيـــــب لبــده الجليـــد

يظهر الشاعر في هذه الأبيات كرسام ماهر قدم لنا صورة رائعة الجمال لامرأة أحبها، فحاول إظهارها لنا في هذه الصورة الكلية كامرأة تتوفر فيها كل صفات الأنوثة خاصة وأن الشاعر قد تفنن في وإبراز كل مواطن جمالها: قدها، كلامها، عيناها، ريقها، قدها.... وربما تعمق الشاعر في تدقيق هذه الصفات والدخول إلى حشد فرعي آخر للصور كإلحاحه على وصف ريقها (برود، كأن فيه مسك) ووصف قدها (لطيف، مهفهف خضيد، كأنه قضيب، كأنه كثيب)، وفي هذه الأمثلة تبرز الصور التشبيهية المتكررة التي ساهمت في تعشيق الصورة الطبيعية للمرأة ببريق فني أخاذ زاد من وضوح الصورة وتأثيرها .

في بيت آخر يصف الشاعر ممدوحه بقوله: [1]

ومحمد بن منصـو ر الفتى الجـواد

مـا بعـده جـــواد لجـــوده يرتـاد

جزل الندى تـداوى بحلمـه الأحـقـاد

كالبدر ليس يغتـا ل طـوله النجـاد

أحيـا فعـــال قوم كانوا هم فبـادوا

إذا شكـاه مـــال له بـه يـجـــاد

أثنت على يديه الـ قـواطع الحـداد

دفاع معضـــلات لحملهـا معتاد

يقدم الشاعر في هذه الصورة الكلية سلسلة طويلة من الصور الجزئية التي تتسم بالطابع الحركي السريع فتحتشد جميعها في سبيل رسم صورة واضحة عن ممدوحه الذي استأثر بصفات عديدة (الكرم، والشجاعة والشرف والنجدة...)، حاول الشاعر أن يقدمها لمتلقيه لتعريفه بممدوحه والتدليل على أقيته واستحقاقه لما قيل فيه من مدح .و هي في عمومها صور نمطية درج عليها الشعراء الأقدمون غير أن مسلما استطاع أن يستودعها أدوات متعددة من التصوير كالتشبيه والاستعارة والكناية.

ب. الصورة المشهد: تبرز هذه الصورة من خلال تكوين معالم متكاملة لمشهد معين لا يقتصر فقط على ما تلتقطه حاسة النظر،" فالمشهد وجود عيني، كما أن المشهد وجود متخيل"[2]، فاللغة في مجملها. كما يمكن تصورها . في أحوالها التعبيرية"هي نقل لمشاهد مادية

[1]. الديوان، ص 242.

[2]. حبيب مونسي، شعرية المشهد في الابداع الأدبي، مرجع سابق، ص05.

كانت أو معنوية حاضرة أمام العين تتملاها أو غائبة عن البصر تتولاها البصيرة بالتدبر والإنشاء"[1].

ومن المشاهد التي وقف عندها مسلم بن الوليد مشهد وقوفه على أطلال حبيبته الراحلة في لحظة خاطفة إذ يقول: [2]

هاجت وساوسه برومـــــة دور دثر عفون كأنـهن سطـــــــور

أهدى لها القفار حتى أوحشــت من بعد أنس زائر وغيـــــــور

جرت الرياح بها وغير رسمــها هزم الكلا داني الربـــاب مطير

أبكى نعم أبكاه ربع باللـــوى تسقي عليه مع العجـــاج المور

خلت الديار وكان يعهد أهــلها وأجد بالأحباب عنـــها مسيــر

تا الله ما إن كاد يقتلني الهـوى لولا رســوم بالعقيـــــق ودور

و لقد تكون بها أوانس كالدمى بيض الترائب ناعـــمات حـــور

إذ بالحوادث طرفة عن أهلــها وإذا أهلـــــها متآلفون حضـــور

حتى تشتت بالجميع وخانهـم دهر بخـــــلان الصفاء عثـــور

سقيا لأيام الهوى إذ عيشـــنا غض وإذ غـــــصن الشباب نضير

رفع الشاعر إلينا في هذا المشهد صورة من دفقه الحياتي المحدد زمنيا ومكانيا بلحظة وقوفه على أطلال محبوبته الظاعنة، وفيها يستحضر ملامح الديار الخالية الموحشة ويقف على هذه الرسوم التي لم يبق بها أي أنيس. وبعد المعاينة الحسية للمعالم والطلول التي تتجاوز صبغتها الحسية إلى حمل لدلالات نفسية عميقة فالمكان في الشعر العربي

[1]. المرجع السابق، ص 03 .

[2] . الديوان، ص 220، 221.

القديم"يمثل مخزونا نفسياً يثير إشكالات فلسفية تتجاوز الرؤية السطحية التي تقصر الدلالة الشعرية على المعنى الضيق"[1] وقد أبرز الشاعر ما فعلته قوى الطبيعة بالمكان الذي فقد معالمه.

وأمام هذه الصور الإيحائية المقلقة الموحشة انتقل الشاعر لرسم شتى صور الوجود الإنساني الغائب ابتداء بالحبيبة وانتهاء بربعها، وهذا الفراغ الرهيب هو الذي قاد الشاعر إلى تذكر صور الألفة إلى صور الألفة والحنين التي كان يعج بها المكان، الشيء الذي يزيد من تعميق جراحه ولكنه في الأخير يتجاوز هذه الأحاسيس المعقدة التي ملؤها الشعور بالمرارة والموت وقوة الدهر إلى الإيمان بأن كل ذلك هو وجه مشترك للمصير الإنساني بوجه عام، وهذا ما قاده في الأخير إلى طلب السقيا لأيام الهوى في إيذان منه إلى الانطلاق إلى واقع جديد.

وفي موضع آخر ينقل لنا الشاعر مشهدا من نهر الفرات، فيقول: [2]

وملتطم الأمواج يرمي عبابه بجرجرة الآذي للعبر فالعبر

مطعمة حيتانه ما يغبها مآكل زاد من غريق ومن كسر

إذا اعتنقت فيه الجنوب تكفأت جواريه أو قامت مع الريح لا تجري

كأن مدب الموج في جنباتها مدب الصبا بين الوعاث من العفر

كشفت أهاويل الدجى عن مهوله بجارية محمولة حامل بكر

لطمت بخديها الحباب فأصبحت موقفة الدايات مرتومة النحر

إذا أقبلت راعت بقنة راهب وإن أدبرت راقت بقادمتي نسر

تجافى بها النوتي حتى كأنما يسير من الإشفاق في جبل وعر

---

[1]. عبد العزيز بومسهولي، الشعر الوجود والزمان، أفريقيا الشرق، المغرب، د ط، 2002م، ص 27.

[2]. الديوان، ص 105، 106،107.

ينقل الشاعر إلينا مشهدا نابضا بالحياة تتآزر فيه عدة صور فرعية فهو يصف نهر الفرات وحيتانه وأمواجه الهائجة والرياح التي كانت تهب عليه ودويها وعبثها بالسفينة. ومن الواضح أن الشاعر في تصويره المشهدي هذا قد عمد إلى الاستعانة بمعجمه البدوي الذي تمليه عليه بيئته الصحراوية، فقد شبه تلاطم أموج النهر بكثبان الرمل التي عبثت بها الريح، كما شبه السفينة التي على ظهره بالجارية المحمولة الحامل لأنها محمولة على البحر وحاملة للناس الذين هم على ظهرها. وشبه السفينة بدورها بالثور الوحشي المقبل الذي يفزع ناظره، أما إدبارها بمقذافيها فيذكر الشاعر بصورة جناحي النسر الطائر.

وفي جميع هذه الصور البلاغية نجد أن الشاعر لم يوردها لغرض التوشية والتحلية للمعنى وإنما يلاحظ أنها"في المشهد عماد التكوين فلا ينظر للتشبيه على أنه نقل للمماثلة وحسب وإنما ينظر إليه على أنه نقل للحاسة المتلقية من مجال إلى مجال آخر لخلق ضرب من التراكب بين المعاني"[1].

ج . الصورة القصصية: لا يختص السرد أو القصة على الفن النثري فقط، وإنما يتعداه إلى الشعر القادر على احتواء مشاهد سردية لها شخصياتها ومكانها وزمانها وأحداثها وما يزيدها ألقا ورودها في إطار إيقاعي مقفى، وهذا ما يفرض على أي تحليل قصيدة شعرية بوصفها قصة تروى، أن يتم الرجوع من خلالها إلى منطق عام يحكم القصة وعناصرها من ناحية السرد والعرض مما يعين على كشف المثير الكامن وراءها. ومن شواهد القص في شعر مسلم بن الوليد وهو يصف ما مر به أثناء التقائه بمجموعة من الجواري، إذ يقول: [2]

ومخـدرات ناعمـات خـــــــرد مثل الدمى حور العيـــون كواعب

متنكرات زرننـــي من بعد مـــــا هدت العيون ونـــــام كـل مراقب

لقبنني أسماء منها سيـــــــدي، وأخي، وسالب من أحب وسالبي

[1]. حبيب مونسي، شعرية المشهد في الإبداع الأدبي،مرجع سابق، ص 10

[2]. الديوان، ص 188،187،186.

وسفرن عن غرر الوجوه كأنـــــها بالليل مصبـــاح ببيـــــعة راهـب

حور أوانس يقتنـــصن بأســـــهم من طرفهن إذا نظـــــرن صوائب

زرع الـشباب لهن رمان الصـــبا في أنحـــر قد زينـــــت بترائب

أبدين لي ما بين طرف ســـــاحر ودلال مغنـوج وشكـــل خالب

فقطفت رمان الصـــدور للـــــذة ولمســـت أردافـــا كفعل اللاعب

وتزعـفرت شفتي للثم ترائـــــــب عبقـــــت بها ريح العبير الغالب

مازلت أنصفهن مني في الهـوى حتـى أخذن فمـــــا تركن أطايبي

أحييت ليلتهـن بي وبمجلســـــي في قصف قينات وعزف ضوارب

حتى إذا ودعننـــي أهدين لـــــي تسليـــمـــــهن بأعين وحواجب

كم منقب لي في الحسان مشـهر ومنـــــاقب محمـــودة ومناقب

ما لذة الدنيـا اذا ما لـم تكـــــن فيها فتـــى كأس صريـع حبائب

فإذا عدنا إلى الأبيات السابقة نجد أنها تتوافر على جميع عناصر القصة:

الموضوع: ليلة ماجنة بين الشاعر والجواري.

الشخصيات: الشاعر، الجواري.

الزمان: ليلا.

المكان: بيت الشاعر.

الأحداث: تبدأ أحداث هذه القصة بعد زيارة الجواري لبيت الشاعر وهذا ما يجسده الفعل (زرنني)، ثم تتنامى وتتطورالأحداث عن طريق الأفعال الدالة على الحركة ممثلة في (لقبنني، سفرن، يقتنصن، نظرن، أبدين، قطفت، لمست، تزعفرت، عبقت، أنصفهن، أخذن، أحيين) وأما نهاية القصة فتظهر في الفعل (ودعنني، أهدين) ثم يختتم الشاعر قصته بحديث

عام عن مغامراته مع الحسان ويعتبر أن لذة الحياة مختصرة في أن يكون فتى كأس صريع حبائب.

ويمكن القول هنا أن القصيدة تقوم على بناء قصصي محكم بأه الشاعر بالحديث عن الحواري اللائي زرنه في منزله معددا صفاتهن ثم بدأ يعمل على تطوير الموقف ليصل القص ذروته من خلال إيراد الأفعال التي كانت تقوم بها الشخصيات ليصل في الأخير إلى النقطة التي تودع فيها الجواري الشاعر.

ولم يستغن الشاعر على تضمين أبياته صورا بلاغية يتحد فيها المادي الحسي بالمعنوي ليشكلا حقيقة التصوير الفني الذي يتسع لأكثر من نوع واحد من الصور التي تضطلع كل منها بدورها داخل القصيدة.

د . الصورة الدرامية: تقترب الدراما في كثير من تعاريفها بالقص غير أن ما تنفرد به هو أنها"تفيد معنى الفعل أو الصراع أو الفعل الذي لا يخلو من عنف"[1]، ففيها تأخذ الأحداث شكلا متسلسلا ومترابطا، ولذلك فإن"كل عمل شعري ذو طبيعة درامية إنما هو بناء على مستويين: مستوى الفن ومستوى الحياة ذاتها، فنحن لا نستبصر في القصيدة ذات الطابع الدرامي بمقدرة الشاعر على بناء عمله الشعري بناء فنيا فحسب بل نعاين كذلك . وهي القيمة الموضوعية لعمله مدى قدرته على المشاركة في بناء الحياة وتشكيلها"[2].

وعليه فإن الصورة الدرامية ليست ثابتة أو مجردة ولذا يجب أن يلتقي فيها الفعل مع الصراع كقول مسلم بن الوليد: [3]

ســـاورته فامتـد ثـم تقطـــــــعت أنفـاسه في صبحه المتنفــس

---

[1]. لؤلؤة عبد الواحد، درامية الشعر، مجلة أقلام، وزارة الشؤون الثقافية، بغداد، العدد 04، 1990م، ص 29.

[2]. ينظر: ستيفن سبندر، الشاعر والحياة، ترجمة: محمد مصطفى بدوي، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، ط 1، 1969 م، ص 161.

[3]. الديوان، ص 136،135،134،.

والعيس عاطفة الرؤوس حتى كأنـما يختلن سر محدث في الأحلـس

يخرجن من لـتيل كأن نجـــــــومه أسيافنا يوم العجـــاج الأغبس

ثم تخلت بالحـتـوف رماحنـــــــــا والخـيل في ليل مسدى ملبس

و بوارق الأغمـــــــاد تبدو تـــارة حمرا وتخفي تارة في الأرؤس

حرب يكون وقودها أبنـــــــــاؤها لقحت على عــقر ولما تنـفس

من هارب ركب النجـاء ومقعـــص جثمت منيتـه على المتنـــــفس

غصبته أطـراف الأسنة نفـــــسه فثوى فريــسة ولغ أو نـهـــــس

إن كنت نــازلة اليفـاع فجنبـــــي دار الرباب وخزرجي أو أوسي

وتجنبي الخفـراء إن سيـــوفـــهم حدث وإن قنـاتهم لم تضرس

يصور لنا الشاعر مشهدا دراميا بامتياز أبطاله أعداء جمعت بينهم ساحة الحرب ورغم أن الشاعر كان حاضرا في بداية الأبيات إلا أننا نلفيه فيما بعد يكتفي بدور المشاهد الذي نقل إلينا صورة بصرية لما كان يجري أمام ناضريه من صور الخيل والرماح السيوف التي كانت تظهر تارة وتختفي طورا في لإشارة إلى ذلك الصراع المرير بين المحاربين، ومما زاد من تأثيرها ما كان يلجأ إليه من صور ذهنية لعب الخيال فيها دورا مهما، ومنها الاستعارة في قول الشاعر"وقودها أبناؤها"وهي استعارة مزدوجة شبه فيها الشاعر الحرب بالنار وربطها بصورة أخرى هي المرأة الحامل. في الصورة الأولى جعل وقود الحرب محاربيها وفي الثانية شبهها بالمرأة التي حملت بعد يأس ولكنها رغم ذلك لم تلد لأن من ولدتهم قد علقوا في بطنها.

ينتقل الشاعر. بعد ذلك . ليصف مصير بعض من كانوا يخوضون غمار هذه الحرب الضروس فيبرز أن منهم من فر بناقته مخافة الحتف ومنهم من باغتته المنية فأزهقت روحه بين أطراف الأسنة فثوى وبقي فريسة للحيوانات الضارية وهذا ما قاده في الأخير إلى

مخاطبة مجازية لسحابة عابرة يطلب منها السقيا لقومه ويحذرها من بلوغ أعدائه وفي ذلك معنى عميق يبرز مخاوف الشاعرمن الحرب وأهاويلها وأسلحتها، وهذا ما يمنح صورته الدرامية بعداها الإنساني من خلال مقت العداءات والحروب التي لا يجنى منها سوى الموت والدمار.

في ختام لهذا الفصل يمكن الانتهاء إلى القول بأن النص الشعري **لمسلم بن الوليد** يتسم ببناء لغوي محكم يبرز من خلال الملاحظات التالية:

1. تشكل الانزياحات التركيبية كالتقديم والتأخير والاعتراض والحذف طاقة أسلوبية متفجرة تقف وراء الكثير من عبقريته وأسلوبه إذ تكشف عن انحرافات تركيبية وتحولات رتبية تقوم على التحول عن أصل بناء الكلام من خلال الانزياح منتقلة إلى استعمالات جديدة من شانها تحقيق الغايات التي يتوخاها الشاعر وقد أثرت هذه الانزياحات أثرت ايجابيا في إيصال القارئ إلى مرحلة المتعة لا يسما عند فهم آلية هذه الانحرافات وفائدتها في إثراء النص والمكامن الفنية.

2. تعددت الأساليب الانشائية في شعر مسلم بن الوليد الذي وظفها لأغراضها الحيقية تارة وأخرجها عنها في أحيان عديدة موسعا دائرتها إلى أغراض أخرى أكثر تنوعا وتشعبا ودلالة.

3. تمكن الشاعر من أن يكون واسطة بين العالم الخارجي والعالم اللفظي والعالم الفني وهذا ما تمت ملاحظته في دراسة الصور الحسية والذهنية في شعره، والتي أمكن فيها أن ينقل الشاعر واقعه الخارجي والذهني إلى عالم فني راق.

4. ففي ديوان مسلم بن الوليد نعثر على كثير من الصور الفنية التي يمكن رؤيتها من نفس المنطلق الذي رآها منه الأقدمون وهي تلك المجموعة التي يجنح فيها إلى إبراز التفاصيل والجزئيات كما أنها تجاوزت صبغتها التزيينية . في بعض المواضع . فكانت عناصر أصيلة لها دورها الفاعل في بناء الأبيات .

5 . من خلال الصور الكلية في القصيد نتلمس أنها على رغم وحدة الإطار العام للقصائد إلا أن الصور تتمتع بحرية واضحة تمكنها من تأثيث ذلك الإطار تأثيثا يمنحها تنوعا وغنى ولكنها في النهاية تشترك جميعه ال لترسم الصور الكبرى التي تنسجم والإطار العام للقصيدة.

الفصل الثاني

المستوى الإيقاعي في شعر مسلم بن الوليد

إن الظواهر التي تعتري الفعل الشعري تتضافر وتتآزر في تخريج البناء الهندسي، والهيكل التنغيمي الخاص به، مما يكسب الشعر درجة عالية من الكثافة اللغوية المتأتية من الاستعانة بالعلاقات التركيبية التي توفرها اللغة لعباراتها والتي يتم من خلالها استيعاب التجربة الشعرية بين ثناياه في ثوب دلالي ثري محمول على إيقاع مؤثر لا يضطلع برفع درجة الموسيقى المؤثرة انفعاليا فقط، ولكنه يعمل أيضا على الصعيد الدلالي الذي يبث بدوره إيحاءاته الإيقاعية في النص الشعري.

بنية القصيدة تتحقق ـ إذن ـ في منظومة متآلفة بين المعنى والإيقاع الذي يعد ركيزة هامة من الوحدة العامة للغة. وهو"خاصية جوهرية في الشعر وليس مفروضا عليه من الخارج وهذه الخاصية ناتجة في الحقيقة عن طبيعة التجربة الشعرية ذاتها"[1]، وما يرام من خلالها من معان يكون"الإيقاع صدى صوتيا لها فتتماهى كل هذه العناصر ليغدو الإيقاع هو المعنى"[2].

انطلاقا من ذلك فإن عملية انتقاء الألفاظ الدالة المعبرة عن الحالة النفسية للشاعر، تشهد عملية انتقاء متزامنة للأصوات التي تمثل الوحدة الأساسية للتشكيل الشعري كونها هي الأخرى قادرة على القيام بتصوير الانفعالات الإنسانية بصورة إيحائية، فتتدفق جميع هذه المكونات لتبعث الحياة في جسد العمل الشعري .

إن هذا السعي الحثيث والجهود المقصودة في عملية التشكيل بمختلف تمظهراته تشهد نوعا من التأثير الآلي على مجريات العمل الفني بالنسبة للمبدع، ويكون ذلك على مستوى الإيقاع الذي يمثل "الجانب الأكثر تفلتا من وعي الذات المنشئة، وليس ذلك لشيء إلا لكونه

[1]. سيد البحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة، دط، 1993م، ص109 .

[2]. محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 2001 م، ص 174.

في طبيعته متصلا بتحسس اللسان للمستتبعات التركيبية، فتحصل مجاذبات الحروف بشكل إتباعي تواردي محمول على تأجج فورة الأحاسيس والمشاعر "[1].

تمتد هيمنة الإيقاع الموسيقي إلينا كمتلقين لتثير فينا انتباها عجيبا"وذلك لما فيه من توقع لمقاطع خاصة تنسجم مع ما نسمع من مقاطع لتتكون منها جميعا تلك السلسلة المتصلة الحلقات التي لا تنبو إحدى حلقاتها عن مقاييس الأخرى، والتي تنتهي بعدد معين من المقاطع بأصوات عينها تسمى بالقافية"[2].

إن هذا التحسس المرهف الذي يثقفه السمع يضيق من مفهوم الإيقاع إلى مفهوم آخر متضمن فيه هو الوزن الذي يمثل الجزء السطحي من الإيقاع، والذي يحتكم في عمله إلى قوانين علم العروض، بينما الإيقاع كمصطلح أرحب فهو يستمد طاقته من آليات اللغة وطاقاتها الثرية التي تمنحها لمفرداتها شكلا ومضمونا.

ويكشف "التقاطع الحاصل بين الأوزان والإيقاع من جهة وضرورة التزام الوزن من جهة أخرى عن العلاقة الجدلية الحاصلة في القصيدة، وهذه العلاقة تظهر جماليات الإيقاع من جهة وضرورة التزام الوزن من جهة أخرى"[3]، مما يضمن تكاملا وانسجاما يجعل القصيدة كلا متكاملا يسري فيها الإيقاع على نحو جمالي متناسق.

ولئن كان موضوع هذا الفصل هو دراسة الإيقاع في شعر مسلم بن الوليد فإن ذلك لا يعني الاقتصار على ملاحظة جانب الإيقاع الخارجي منه لأن"الشعر ليس مجرد زخرف خارجي يعتمد على الوزن والقافية وكسر قوانين اللغة النثرية ولكنه نوع متكامل من القول

---

[1]. العربي عميش، خصائص الإيقاع الشعري (بحث في الكشف عن آليات تركيب لغة الشعر)، دار الأديب، وهران، الجزائر، دط، 2005 م، ص 135 .

[2]. نبيل راغب، موسوعة الإبداع الأدبي، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط1، 1996م، ص 69.

[3]. علاء حسين عليوي البدراني، فاعلية الإيقاع في التصوير الشعري، رسالة الدكتوراه، إشراف منذر محمد جاسم، 2012م، الجامعة العراقية ص 60.

يختلف نوعيا عن النثر، ويحتوي في داخله على سلم من العناصر والقيم والقوانين التي تنتظم لحمته وسداه"[1]. إن مفهوم الإيقاع وفق هذه النظرة . يتسع ليشمل"مظاهر عديدة من تركيب النسج اللغوي للشعر مع مراعاة عنصر أساسي، هو أن الأثر المشترك لجميع هذه العناصر هو الذي يخلق الإيقاع"[2]. ويرتكز الإيقاع في شعر مسلم بن الوليد على عناصر عديدة هي:

أولا . الوزن:

يعد الوزن ركنا أساسيا من أركان الخطاب الشعري، وطالما اعتبره العلماء قديما أساس التفريق بين النثر والشعر، وقد عرفه قدامة بن جعفر الشعر بأنه: " قول موزون مقفى يدل على معنى"[3]، وهو يمثل في نظر ابن رشيق"أعظم أركان حد الشعر وأولاها به خصوصية"[4]. وتقوم البنية الإيقاعية للبناء الشعري على الوزن بوصفه مرتكزا إيقاعيا يستمد فاعليته من الأصوات التي"تجري من السمع مجرى الألوان من البصر"[5]، وبالتالي فهو جزء لا ينفصل البتة عن بقية المستويات الدلالية والنحوية في القصيدة، وهو"ليس أمرا مفروضا عليها أو مجرد قالب تصب فيه التجربة "[6]. وبالتالي فهو مرتبط بالمبدأ العام لعملية الكتابة الشعرية نفسها." وقد جعل التناغم الخارجي متمثلا في صورتي الوزن والقافية لما أدركه النقد من خصوصية الوزن الشعري، وتوقيع القافية مع اتحادهما لإخراج تلك النغمة الشعرية الفاعلة في متلقي النص والمحققة لصورة الجمال تكاملا مع أجزاء النص الأخرى"[7]، فهما يشتركان

---

[1] . صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، مصر، ط1، 1998 م، ص 49.

[2]. المرجع نفسه، ص 50 .

[3]. قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، دط، د ت، ص 34 .

[4]. ابن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده، مرجع سابق، ص 218.

[5]. ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1982 م، ص 64 .

[6]. ينظر جابر عصفور، مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، دار التنوير، بيروت، لبنان ط 3،1983م، ص 49.

[7]. رانية محمد شريف صالح العرضاوي، مكونات الإبداع في الشعر العربي القديم، ابن طباطبا نموذجا، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط 1، 2011 م، ص 351.

اشتراكاً فاعلاً في التشكيل الدلالي للقصيدة نفسها. ويتجسد هذان العنصران في البحور العروضية المكونة من مجموع التفعيلات، الممتدة من مطلع البيت الشعري إلى آخره، والمختوم بالقافية وحرف الروي الذي يعد آخر ما يقف عليه المتلفظ للبيت الشعري وتهدأ لديه وتيرة الإيقاع.

إن دور الوزن . في القصيدة . هو تنظيم حركة تفعيلات البحر الواحد في القصيدة الواحدة بطريقة مقننة، ورغم أنه يشكل"نظاما معقدا محكوما بضوابط ونظم، فإنه يحمل في ترددات كما من إذكاء عوامل النمو، وهذه تمنح النص اللغوي الشعري قيمة جمالية، أما القافية فهي التي تسمو بالإيقاع وتأخذ بأواصر الوحدات اللغوية صوب التكثيف والبعد عن التلقائية وتعتني بالوزن"[1]. واستنادا إلى هذه الأدوار المتداخلة للوزن والقصيدة يمكن القول أن الوزن في القصيدة العمودية لا يولد دفعة واحدة"بل يتكون على شكل موجات تبدأ وتصل قمتها ثم تهدأ كل موجة تتكامل قبل أن تبدأ أخرى، حتى يتم الشطر الأول، وبتمامه يتكون لدى المتلقي ما يمكن أن يسمى الصورة الموجية للكتلة الوزنية، ثم يأتي الشطر الثاني ... وهكذا يرتاح المتلقي لكون الشطرين متحدي الإيقاع، ويشكلان بيتا شعريا واحدا له الطبيعة الإيقاعية"[2].

ولدراسة كل هذه التنوعات والوقوف على طبيعة الأوزان الشعرية في ديوان مسلم بن الوليد واستخلاص النتائج الكاشفة عن خصائص استعمال البحور في شعر الشاعر سنعتمد اعتمادا كليا على موسيقى الخليل الصوتية كونها تحمل في داخلها سر القوة والتمكن في عمل هذا العالم الاستنباطي لأوزان الشعر العربي، وبناء العروض على أساس التفاعيل يمثل مقياسا دقيقا وأمينا للشعر العربي، حيث أن البيت الشعري يقوم على عدد محدد منها تكرر

---

[1]. عبد القادر عبد الجليل، هندسة المقاطع الصوتية (موسيقى الشعر العربي)، دار الصفاء، عمان، ط1، 2010 م، ص29 .

[2]. كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي . نحو بديل جذري لعروض الخليل، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط 2، 1981م، ص 254.

في كل بيت من أبيات القصيدة وبنسب ثابتة، وتتباين من حيث النوع والعدد في النسق الإيقاعي الواحد"[1].

1. البحور الشعرية: ويمكن في البداية تتبع الوتيرة الإستعمالية للبحور الشعرية من خلال إحصاء شامل لكل الإيقاعات الوزنية المستعملة على أوزان القصائد من خلال تقديم الجدول الإحصائي التالي:

الرقم	البحر	عدد القصائد	النسبة
01	الطويل	24	32
02	البسيط	19	25.33
03	الكامل	14	18.67
04	الوافر	4	05.33
05	المنسرح	4	05.33
6	السريع	3	04
07	المتقارب	2	2.67
08	الخفيف	2	2.67
09	مجزوء الرجز	2	2.67
10	الرمل	1	01.33
المجموع	10	75	100

بملاحظة معطيات الجدول الإحصائي السابق نستطيع أن نتبين منذ الوهلة الأولى أن الشاعر قد نظم قصائده مستعينا فقط بعشرة أبحر من بحور الخليل الستة عشر، وهي مرتبة حسب نسبة الورود كما يلي: الطويل، البسيط، الكامل، الوافر، المنسرح، السريع، المتقارب، الخفيف، الرمل. والملاحظ أن البحور الثلاثة الأولى قد استأثرت بنسبة عالية في التشكيل الوزني تقدر في مجموعها ب: 76 بالمائة أي بمعدل سبعة وخمسين قصيدة من أصل

[1] . عبد القادر عبد الجليل، هندسة المقاطع الصوتية، مرجع سابق، ص 17،18.

خمسة وسبعين. توزع الباقي منها بمعدل أربع قصائد لكل من الوافر والمنسرح وثلاث قصائد في بحر السريع، أما بحر المتقارب والسريع ومجزوء الرجز فكان عدد القصائد المنظومة عليها هو قصيدتان لكل بحر، واحتل بحر الرمل المرتبة الأخيرة إذ كتب على وزنه قصيدة واحدة فقط، إذ أنه"يمثل في الذائقة الشعرية قديمها وحديثها مرتبة خلفية قياسا على تشكلات أخرى"[1].

و بعد هذه النظرة السريعة لتواتر البحور الشعرية في ديوان مسلم بن الوليد يجدر بنا التوقف عند أهم خصائص هذه البحورلملاحظة أبرز الظواهر الأسلوبية في التشكيل الوزني لديه اعتمادا على ما تقدم من إحصاء لهذه الأوزان ونسبة حضورها في الديوان بالإضافة إلى تصنيفها حسب نمطها الكمي البسيط أو المركب على أن يتم التنبه إلى طبيعة الأغراض والموضوعات الشعرية المهيمنة على كل بحر منها:

أ. الأنماط البسيطة: وهي تلك التي تتشكل وحدتها الإيقاعية من تفعيلة واحدة، وتسمى أيضا البحور الصافية وقد استخدم مسلم بن الوليد منها: 04 بحور هي: الكامل، المتقارب، الرمل، مجزوء الرجز.

أ1. الكامل: وهو"من الإيقاعات التي يرد فيها الكلام جزلا حسن الاطراد"[2] ويهيمن بحر الكامل التام على التشكيل الإيقاعي الصافي بوحدته: متفاعلن (///0//0) التي تكرر ستة مرات في البيت الواحد، وقد استخدم مسلم بن الوليد هذا البحر بتنويعاته العروضية التقليدية، وتميز استخدامه في أغلب القصائد بخلخلة البنية الإيقاعية من خلال تقنية الزحاف، والزحاف هو"التغيير في الأجزاء الثمانية من البيت إذا كان في الصدر أو الابتداء أو في الحشو"[3]، مما يسهم في القضاء على التكرار الرتيب للتفعيلة . ومن ذلك قول مسلم بن الوليد: [4]

---

[1]. خميس الورتلاني، الإيقاع في الشعر العربي الحديث (خليل حاوي نموذجا)، دار الحوار، اللاذقية، ط1، 2005م، ص 235.

[2]. محمود عسران، البنية الإيقاعية في شعر شوقي، مكتبة بستان المعرفة، القاهرة، ط1، 2006 م، ص 60.

[3]. الشريف الجرجاني، معجم التعريفات، تح: محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة، مصر، دط، دت، ص 98.

[4] . الديوان، ص 131.

ولرب صاحب لذة نادمته في روضة أنف كريم المعطس

فعند تقطيع هذا البيت يتبين لنا أن الشاعر استعمل زحاف الإضمار من خلال تسكين الثاني المتحرك في التفعيلة الأصلية ثلاث مرات في البيت نفسه، وذلك على الوجه التالي:

ولربب صاحب لذتن نادمتهو في روضتن أنفن كريم المعطسي

0//0/0/0//0///0//0/0/ 0//0/0/0//0///0//0///

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

ومثاله أيضا قوله: [1]

لا تقنعن ومطلب لك واسع فإذا تضايقت لمطالب فاقنع

وتقطيعه:

لا تقتعن ومطلبن لك واسعن فإذا تضايقت لمطالب فقنعي

0//0///0//0///0//0/// 0//0/// 0//0///0//0/0/

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

أما من حيث الأغراض فقد جاءت القصائد المنظومة على بحر الكامل موزعة على النحو التالي:

الغرض	العدد	النسبة
المدح	07	50
الغزل والمجون	03	21.42
العتاب والفخر	01	07.14
الرثاء	01	07.14
اللغز	01	07.14
الشكوى والحكم	01	07.14
المجموع	14	100

[1]. الديوان، ص 293.

إن الملاحظ هنا هو سيطرة غرض المدح على بقية الأغراض الشعرية ولعل ذلك يعود إلى ما يمتاز به هذا البحر من إيقاع يجعله يتناسب والموضوعات الجادة التي تحتاج إلى نفس طويل كالمدح الذي يعنى فيه الشاعر بإطراء ممدوحه والثناء عليه بأعظم الصفات وأرقاها ومن ثم فهو قادر على استيعاب التجربة الشعرية للشاعر ومنحه مستوعبا إيقاعيا ملائما لذلك، ولكن هذا لم ينف إمكانية اعتماد هذا البحر في بقية الأغراض الأخرى كالغزل والفخر والرثاء ولكن بنسب أقل... إلخ

أ2- المتقارب: ينتمي المتقارب أيضا إلى بحور الشعر المفردة أو الصافية، ويقوم على تكرار التفعيلة: فعولن ثمانية مرات في البيت الواحد، وقد استعمل الشاعر بحر المتقارب مرتين تاما كقوله: [1]

خليلي لست أرى الحب عارا فلا تعذلاني خلعت العذارا

وتقطيعه:

خليليي لست أر لحبب عارا فلا تخذلاني خلعت لعذارا

0/0//0/0//0/0//0/0// 0/0//0/0///0//0/0//

فعولن فعول فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن

وهو متقارب صحيح العروض والضرب"المتقارب الصحيح هو ما كانت عروضه صحيحة (وقد تكون مقبوضة أو محذوفة)، وضربه كذلك"[2]. وقد دخل زحاف القبض وهو"حذف الخامس الساكن"[3]على إحدى تفعيلاته في الشطر الأول من البيت والغرض من ذلك هو إحداث هزة على تراتبية تفعيلات البحر وما ذلك في الحقيقة سوى هزات تنتاب شعورية تنتاب

[1]. الديوان ص 189 .

[2]. الديوان، ص 189.

[3]. محمود فاخوري، موسيقا الشعر العربي، منشورات جامعة حلب، د ط، 1996م، ص 100.

نفس الشاعر لتطفو على سطح قصيدته على شكل زحافات متنوعة تزيد من جمال القصيدة. ومن ذلك أيضا قول الشاعر: [1]

وأحببت من حبها الباخلي ن حتى ومقت "ابن سلم سعيدا "

و تقطيعه:

وأحببت من حببها لباخلي حتتى ومقت بن سلمن سعيدا

0/0//0/0//0/0//0/0// 0/0//0/0//0/0///0//

فعول فعولن فعولن فعولن فعولن فعول فعولن فعولن

الملاحظ أن انتظام هذه التفعيلات الثمانية بهذه التكرارية قد" اكسب الوزن رنة موسيقية، وتناغما دافئا يتميز بالحركة والخفة والتطريب"[2]، ولهذا فقد خصص الشاعر القصيدتين الوحيدتين الواردتين في هذا البحر لغرضي الغزل والهجاء بنسبتين متساويتين على الوجه التالي:

الغرض	العدد	النسبة
الغزل والمجون	01	50
الهجاء	01	50
المجموع	02	100

أ3 . الرمل: "أجزاؤه فاعلاتن ست مرات في كل شطر ثلاث، ويأتي تاما ومجزوءا"[3]، فبالإضافة إلى استعمال هذا البحر بتفعيلاته الصحيحة عمد مسلم بن الوليد في بغض

[1]. الديوان، ص 270.

[2]. عبد القادر عبد الجليل، هندسة المقاطع الصوتية، مرجع سابق، ص 324.

[3]. حسني عبد الجليل يوسف، موسيقى الشعر العربي (دراسة فنية وعروضية)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د ط، 1989 م، ج1، ص 70 .

الأحيان إلى إدخال زحاف الخبن عليها ومن خلال حذف الساكن الثاني من السبب في التفعيلة كقوله: [1]

كم رأينا من أناس هلكوا فبكى أحبابهم ثم بكوا

وتقطيعه:

كم رأينا من أناسن هلكوا فبكى أحبابهم ثمم بكوا

0///0/0//0/0/0/// 0///0/0//0/0/0//0/

فاعلاتن فاعلاتن فعلن فعلاتن فاعلاتن فعلن

يشار هنا إلى أن مسلم بن الوليد لم يكن يميل كثيرا إلى استعمال هذا البحر خاصة إذا علمنا بأنه" يمثل في الذائقة الشعرية قديمها وحديثها مرتبة خلفية قياسا على تشكلات أخرى"[2]. وقد جاءت القصيدة الوحيدة المنظومة على هذا البحر لغرض الشكوى والحكم والتخفيف على نفسه كونه يتميز" بانسيابية متناغمة "[3] مستغلا إمكاناته التعبيرية في التعبير عن نفس تتقطع حزنا ولكنها تعزي نفسها بنفسها متعظة بكل ما يواجهها من حقائق.

الغرض	العدد	النسبة
الشكوى والحكم	01	100
المجموع	01	100

د. مجزوء الرجز: يتكون البيت الشعري في بحر الرجز من تكرار ستة تفعيلات حيث"له عروض واحدة صحيحة، وزنها مستفعلن، ولها ضرب واحد صحيح مثل وزنها مستفعلن"[4]، والمجزوء ما نقص عن التام بتفعيلة منه، لكن يجوز الاعتماد جزء فقط منها فيسمى البحر عندها مجزوء الرجز كما في قول مسلم بن الوليد: [5]

---

[1]. الديوان، ص 130 .

[2]. خميس الورتلاني، الإيقاع في الشعر العربي الحديث، مرجع سابق، ص 235.

[3]. عبد القادر عبد الجليل، هندسة المقاطع الصوتية، مرجع سابق،ص 239 .

[4]. . محمود فاخوري، موسيقا الشعر العربي، مرجع سابق، ص 53 .

[5]. الديوان، ص 198.

في مجلس نضير يزيـــــــنه الشهود

غطـــارف كـرام بيض الوجوه صيد

وتقطيعهما كالتالي:

في مجلسن نضيرن يزيـــــــنه ششهودو

0/0//0//0// /0/0//0//0/

مستفعلن متفعل متفعلن متفعل

غطـــارفـن كرامن بيض لوجوه صيدن

0/0//0//0/0/ 0/0//0//0//

متفعـلن متفـعل مستفعلن متفعل

ورغم الخصائص التي يتميز بها بحر الرجز من حيث سهولة النظم عليه وكونه"مركب الشعراء المطواع"[1]، مما يمنح الشاعر حرية الحركة فيه،"فإن شاء أسرع القياد الصوتي، وإلا أبطأ تبعا للحالة التي يجري وراء تموينها "[2] إلا أن مسلم بن الوليد قد اقتصر في استعماله على قصيدتين توزعتا بين غرضي المدح والغزل:

الغرض	العدد	النسبة
المدح	01	50
الغزل والمجون	01	50
المجموع	02	100

ب . الأنماط المركبة: ويقصد بها ما استعمله الشاعر من أوزان مركبة يتولد إيقاعها من تكرار تفعيلتين مختلفتين أو من تكرار تفعيلة واحدة تتكرر مع أخرى مختلفة وان يفصل

[1]. عبد القادر عبد الجليل، هندسة المقاطع الصوتية، مرجع سابق، ص 228.

[2]. المرجع نفسه، ص228.

بينهما بفاصل وبمعاينة شعره يتبين أنه قد استخدم سبعة بحور مركبة سنحاول فيما يلي هي على التوالي:

ب 1 . الطويل: ويتكون هذا البحر من تكرار التفعيلتين فعولن مفاعيلن ومن ذلك قول مسلم بن الوليد: [1]

لعل وجوه الليل تثني صدوره فيخرج من حد السهاد بنا الأصل

وتقطيعه:

لعلل وجوه لليل تثني صدورهو فيخرج من حدد سسهاد بنلأصلو

0//0//0/0//0/0/0///0// 0/0/0///0//0/0/0///0//

فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن فعول مفاعيلن فعول مفاعيلن

وهو من الطويل الصحيح الذي دخل عليه زحاف القبض "حذف الخامس الساكن في كل من: "فعولن"و" مفاعيلن"فتصير الأولى"فعول" وتصير الثانية "مفاعلن "[2]. ولا شك في أن أجزاء التفعيلة المقبوضة تسهم في امتصاص الامتدادات الإيقاعية التي تتواجد في نهاية الشطور الشعرية لتمنح الشطر الثاني حرية البدء بتفعيلة جديدة تتجه به نحو السرعة لتغيير نمطية الإيقاع بحيث يصبح هذا النظام أكثر وضوحا.

إن إيثار الشاعر لبحر الطويل يعود إلى قدرة هذا البحر على استيعاب أفق دلالية متعددة تمتلك القدرة على تغطية موضوعات الفخر والحماسة والهجاء وضروب المناظرة التي تمتحن القدرة على الانسيابية، وحشد الصور الشعرية مما يتناسب وجلال المواقف "[3]. إضافة إلى ذلك فإن الشاعر يستطيع من خلال هذا الوزن أن"يبحر بيسر مع فنون البلاغة المتنوعة،

---

[1]. الديوان، ص 260.

[2]. محمود فاخوري، موسيقا الشعر العربي، مرجع سابق، ص21.

[3]. عبد القادر عبد الجليل، هندسة المقاطع الصوتية، مرجع سابق، ص131،130.

كالاستعارة والتشبيه والكناية والمجاز وغيرها"[1]. وقد توزعت الأغراض الشعرية للقصائد في هذا البحر كما يلي:

الغرض	عدد القصائد	النسبة
المدح	10	41.66
الخمر والغزل	**7**	29.16
العتاب والفخر	05	20.83
الهجاء	01	04.16
العتاب والشكوى	01	04.16
المجموع	24	100

يعكس الجدول السابق هيمنة غرض المدح والخمر والغزل والعتاب والفخر على الأغراض الأخرى، ومرد ذلك هو أن هذه الأغراض تتطلب مساحة إيقاعية واسعة وبحورا ذات تفعيلات أكثر طولا وتنوعا الشيء الذي يفسح المجال أمام الشاعر للتعبير عن أحاسيسه ومشاعره بكل حرية دون اللجوء إلى بحور تقيده وتحد من حالته الشعورية، وعليه فبحر الطويل يساعد في ممارسة عملية الخلق الشعري عبر ثمان وأربعين صوتا تزيد من عدد الدوال الشيء الذي يمنح كثافة المدلولات.

ب2 . البسيط: ويتشكل من تكرار تداولي للتفعيلتين مستفعلن (/0//0/0) فاعلن (/0//0)، وقد استعمل منه مسلم بن الوليد البسيط المخبون، وهو خبن لازم يجري مجرى العلة، وهو ما كانت عروضه مخبونة (فعلن)، وضربه مخبونا"[2](فعلن)، كقوله يمدح بني شيبان[3]:

---

[1]. المرجع السابق، ص 131 .

[2]. ينظر: محمود فاخوري، موسيقا الشعر العربي، مرجع سابق، ص 62.

[3]. الديوان، ص 15.

سلوا السيوف فأغشوا من يحاربهم خبطا بها غير ما نكل ولا وكل

وتقطيعه:

سلل سسيوف فأغشوا من يحاربهم خبطن بها غير ما نكل ولا وكلي

0///0//0/0/0//0/0//0/0/ 0///0//0/0/0///0//0/0/

مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

ومن البسيط المقطوع . وهو ما كانت عروضه مخبونة (فعلن) بكسر العين وضربه مقطوعا (فعلن) بسكون العين والقطع علة [1] . قول مسلم بن الوليد يمدح يزيد بن مزيد:

أكرم به وبآباء له سلفوا أبقوا من المجد أياما وأياما

وتقطيعه:

أكرم به وبآبائن له سلفوا أبقوا من لمجد أييامن وأييياما

0/0/0//0/0/0//0/0//0/0/ 0///0//0/0/0///0//0/0/

مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

بالإضافة إلى هذا التنويع في إيقاع من خلال الزحافات فقد تنوعت الأغراض الشعرية التي طرقت من خلاله وهي على النحو التالي:

الغرض	العدد	النسبة
المدح	09	47.36
الغزل والمجون	06	31.57
العتاب والفخر	01	05.26
الرثاء	01	05.26

[1]. ينظر، محمود فاخوري، موسيقا الشعر العربي، مرجع سابق، ص62 .

الهجاء	01	05.26
الشكوى والحكم	01	05.26
المجموع	19	100

تستمر سيطرة غرض المدح على أغلب بحور الشعر المتوزعة عبر ديوان مسلم بن الوليد ليستأثر بنصف عدد القصائد المنظومة في بحر البسيط الذي يتميز"برقته في النسج الإيقاعي، وانبساط أساريره في ثمانية وأربعين صوتا تنغيميا "[1]، له دور مهم في نقل انفعالات الشاعر وموسيقاه ومؤديا دوره في محاولة المزاوجة بين الشكل والمضمون لتوصيل الرسالة الشعرية بشكل جذاب إلى المتلقي حيث استطاع أن يوصل معانيه ومشاعره وأحاسيسه في سياق لفظي تنتظم فيه الحركات والسكنات عبر التفعيلات الطويلة.

ب3. الوافر: وأجزاؤه مفاعلتن مفاعلتن فعولن في كل شطر ومن ذلك قول مسلم بن الوليد:[2]

وخلقي مسكة عجنت ببان فلست أريد طيبا غير طيبي

وتقطيعه:

وخلقي مسكتن عجنت بباني فلست أريد طيبن غير طيبي

0/0//0/0/0//0///0// 0/0//0///0//0/0/0//

مفاعلتن مفاعلتن فعولن مفاعلتن مفاعلتن فعولن

[1]. عبد القادر عبد الجليل، هندسة المقاطع الصوتية، مرجع سابق، ص163

[2] . الديوان، ص193.

وهو من الوافر التام غير أنه أدخل عليه زحاف العصب"وهو إسكان الخامس اللام في"مفاعلتن "، فتصير"مفاعلتن"[1]، وقد توزعت الأغراض الشعرية في هذا البحر إلى:

الغرض	العدد	النسبة
المدح	01	25
الغزل والمجون	02	50
الرثاء	01	25
المجموع	04	100

استعان مسلم بن الوليد ببحر الوافر وهو من"ألين البحور وزنا، وأكثرها مرونة، يشتد إذا شددته ويرق أذا رققته وهو في كلا الحالين يشيع فيه نغم جميل، وموسيقى عذبة تنساب في أطواء أجزائه"[2] وقد طرق من خلال هذا البحر عدة أغراض استأثر الغزل والمجون بنصف العدد الإجمالي للقصائد المنظومة على هذا البحر ورغم أن الوافر من"أكثر البحور استعمالا"[3] مما يدل على مرونة هذا البحر وطواعيته لكثير من المعاني والأغراض إلا أن مسلم بن الوليد لم يكتب على نسقه سوى أربعة قصائد.

ب 4. المنسرح: وقد سمي بذلك"لانسراحه وسهولته أي سهولة جريانه على اللسان وهو من الأبحر السباعية الممتزجة"[4]، وأجزاؤه مستفعلن مفعولات مستفعلن في كل شطر ومنه قول مسلم بن الوليد: [5]

يا نظرة نلتها على حذر أولها كان آخر النظر

---

[1]. ينظر: محمود فاخوري، موسيقا الشعر العربي، مرجع سابق، ص 31 .

[2]. المرجع نفسه، ص 33.

[3]. المرجع نفسه، ص 33 .

[4]. المرجع نفسه، ص 56.

[5]. الديوان، ص 291 .

و تقطيعه:

يا نظرتن نلتها على حذرن	أوولها كان آخر ننظري
0///0//0//0/0//0/0/	0///0//0//0/0///0/
مستفعلن فاعلات مفتعلن	مفتعلن فاعلات مفتعلن

وقد دخل على تفعيلاته زحافا الطي(حذف الرابع الساكن) والخبن(حذف الثاني الساكن) في الحشو والضرب والعروض **و**من مميزات بحر المنسرح أنه"ينحو بوحداته التركيبية صوب ناحية النثر أكثر مما يفترض أن يكون مع الشعر"[1] و"ربما كان هذا سبب انصراف الشعراء عن ركوب متنه"[2]، ورغم عدم طرق مسلم بن الوليد لهذا البحر بنسبة كبيرة إلا أنه استعان به في كل من غرضي الغزل والمجون والهجاء تتوزع الأغراض الشعرية للقصائد المنظومة على بحر المنسرح على غرضين هما:

الغرض	العدد	النسبة
الغزل والمجون	03	75
الهجاء	01	25
المجموع	04	100

ب 5 . السريع: سمي بذلك"لسرعة النطق به ففي كل ثلاثة أجزاء منه سبعة أسباب، ومن المعلوم أن الأسباب أسرع من الأوتاد في النطق"[3]، كما"يطلق عليه الرجز السريع ولعل ذلك آت من هذا التدافع الحركي بين مقاطعه المتوسطة مولدا إيقاعا صاعدا مستمرا ينتهي في

[1]. عبد القادر عبد الجليل، هندسة المقاطع الصوتية، مرجع سابق، ص 255 .

[2]. محمود فاخوري، موسيقا الشعر العربي، مرجع سابق، ص 59 .

[3]. المرجع السابق، ص 78 .

بيئة المقطع القصير في آخر كل شطر "[1] وتفعيلاته هي: مستفعلن مستفعلن فاعلن في كل شطر ومن ذلك قول مسلم بن الوليد: [2]:

وغادة كالبدر ممكورة أصابني من حبها مس

وتقطيعه:

وغادتن كالبحر ممكورتن أصابني من حببها مسسو

0//0/0//0/0/0//0// 0/0/0//0/0/0//0//

متفعلن مستفعلن فاعلن متفعلن مستفعلن فعلن

هذا الشاهد من بحر السريع التام الذي تكون عروضه صحيحة (فاعلن)، وضربه مقطوعة (فعلن) بسكون العين، والقطع حذف ساكن الوتد وإسكان ما قبله فتصير التفعيلة (فاعل)، وتنقل إلى(فعلن) المساوية لها، وقد دخل على بعض التفعيلات في حشو البيت زحاف الخبن وهو حذف الثاني الساكن (مستفعلن) تحولت إلى (متفعلن).

وكانت الأغراض الشعرية موزعة بالتساوي بين المدح والهجاء والشكوى والحكم وفق هذا الجدول:

الغرض	العدد	النسبة
المدح	01	33.33
الهجاء	01	33.33
الشكوى والحكم	01	33.33
المجموع	03	100

[1]. عبد القادر عبد الجليل، هندسة المقاطع الصوتية، مرجع سابق، ص 267.

[2]. الديوان، ص 279 .

ب 6. الخفيف: وهو من الأبحر"السباعية الممتزجة وسمي خفيفا لخفته على اللسان، وهو يستعمل تاما ومجزوءا "[1]، كقول مسلم بن الوليد: [2]

ولعمري لئن طلبت لشكري ثمنا إنني إذن لضنين

وتقطيعه:

ولعمري لئن طلبت لشكري ثمنن إنني لشكري إذن لظنينو

0/0///0//0//0/0/// 0/0///0//0//0/0///

فعلاتن مفاعلن فعلاتن فعلاتن مفاعلن فعلاتن

وقد طرأ عليها زحاف الخبن من خلال حذف ثواني الأسباب في بعض التفعيلات وهو خفيف صحيح، وقد خصص **مسلم بن الوليد** القصيدتين الواردتين في هذا البحر لغرض المدح بصفة كلية:

الغرض	العدد	النسبة
المدح	02	100
المجموع	02	100

من خلال عملية التحليل السابقة يمكن الانتهاء إلى حوصلة نجمل فيها خصائص البحور المستعملة في ديوان مسلم بن الوليد:

1. لكل شاعر معالم وزنية وبحور شعرية يحاول المفاضلة بينها ليبث فيها تجربته الشعرية وقد لاحظنا أن **مسلم بن الوليد** قد آثر النظم على البحور الطويلة كالطويل والبسيط والكامل شأنه شأن كثير من الشعراء القدامى نظرا لما تمنحه هذه الأوزان للعمل الشعري من قوة ورصانة تساعد على طرق المواضيع الراقية التي كان ينشدها كالمدح والغزل والفخر. نخلص

[1]. المرجع نفسه، ص43.

[2]. الديوان، ص 22 .

من كل هذا إلى أن الشاعر نجح في استعمال البحور الشعرية السابقة الذكر بتشكيلاتها الإيقاعية على المستوى العمودي، والتعبيري ليعبر عن تموجات الإيقاع المصاحبة لتموجات الموقف أو المشهد الشعري.

2. رغم اهتمامه بالبحور الطويلة إلا أن **مسلم بن الوليد** لم يغبط بعض البحور القصيرة الأخرى حقها، فقد توزعت بعض قصائده على بحور كالوافر، المنسرح، السريع، المتقارب، الخفيف، مجزوء الرجز والرمل ولكن بنسب أقل من البحور الأولى .

3. آثر شاعرنا البحور المركبة من تفعيلتين على البحور البسيطة فقد كان نصيب الأولى منها 60 ٪ من مجموع البحور المستعملة وكان للنمط الثاني نسبة 40 ٪، ولعل هذا يعكس ميل الشاعر إلى التنويع في التفعيلات والخروج من وحدة التفعيلة .

4. عمد **مسلم بن الوليد** أحيانا إلى تسريع حركية الإيقاع من خلال الزحافات كالطي، القبض، الخبن والعصب التي تعد مغامرة موسيقية وتغييرا غير ملزم بالنسبة للشاعر، لا يجب أن يمس كل القصيدة وإنما قد يقتصر على بيت أو مجموعة أبيات وعلى على الشاعر الحاذق تحري زمن ومكان اعتمادها لأنها سلاح ذو حدين فقليلها جميل وكثيرها مربك لنظام القصيدة وتفعيلاتها.

5. لم يحصر غرضا شعريا ببحر معين، فقد توزعت الأغراض المختلفة على مجموع البحور الشعرية المعتمدة، ودليل ذلك أن غرض المدح قد تم طرقه على مستوى سبعة أبحر ومثله الخمر والغزل فعلى الرغم من هيمنة بحر الطويل والبسيط على هذه الأغراض إلا أن هذا لم ينف إمكانية طرقها في بحور أخرى وهذا ما يؤكد بما لا يدع مجالا للشك بأن" كل تجربة شعرية تفرض وزنها الخاص كما تفرض كيفية خاصة في تشكيل الإيقاع "[1]، إذ ليست المزية في القول الشعر يأن يستحوذ الشاعر على جميع البحور الشعرية طويلها وكاملها، بسيطها ووافرها فيأتي عليها بحرا بحرا وكأنها أثواب يلبسها قصائده، أو أن يعد ذلك من

[1]. جابر عصفور، مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، مكتبة الأسرة، مصر، ط1، 2005م، ص 49.

البراعة الفنية والقدرة على تطويع العروض لخدمة إنتاجه الشعري ... ليست المزية في ذلك إنما لكل تجربة شعرية متطلباتها، وهي وحدها تستدعي الأصوات والتراكيب والخيالات والأوزان فالتجربة الشعرية كفيلة باختيار شريكها الوزني والذي ترى فيه الفحولة والقدرة على إبراز مكامنها.

2. القـــــافية: لا شك في أن القافية هي تاج الإيقاع وهي أيضا"شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يسمى شعرا حتى يكون له وزن وقافية"[1]و قد تعددت الآراء بكثرة حول تعريف القافية تعددت الآراء في تحديد موقع القافية فقد قال الخليل: القافية من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبل مع الحرف الذي قبله "[2]، أما **الأخفش** فيراها آخر كلمة من البيت في حين يجعل الفراء من حرف الروي قافية "[3]، غير أن مذهب الخليل في تحديد القافية هو الغالب عند الدارسين ويؤيد ذلك قول ابن جني "والذي يثبت عندي صحة هذه الأقوال هو قول الخليل"[4]، فالقافية"آخر ساكنين في البيت وما بينهما والمتحرك قبل أولهما"[5].

يرى **إبراهيم أنيس** أن القافية: " ليست إلا عدة أصوات تتكرر في أواخر الأسطر والأبيات من القصيدة وتكرارها هذا يكون جزءا هاما من الموسيقى الشعرية فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة وبعد عدد معين من المقاطع ذات نظام خاص يسمى الوزن "[6].

---

[1]. ابن رشيق، العمدة، مرجع سابق، ص 243.

[2]. المرجع نفسه، ص 151.

[3]. المرجع نفسه، ص 152، 153.

[4]. ابن منظور، لسان العرب، مرجع سابق، ج 12، ص 167.

[5]. مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت .، ط2، 1984م، ص 282.

[6]. إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مرجع سابق، ص 242.

إن القافية بذلك هي مركز ثقل وتوازن في بنية البيت الشعري الواحد وبالتالي مجموع القصيدة، قال بعض العرب لبنيه"أطلبوا الرماح فإنها قرون الخيل وأجيدوا القوافي، فإنها حوافر الشعر أي عليها يقع جرياه واطرداه وهي مواقفه وهي إن صحت استقامت جريته وحسنت مواقفه ونهايته"[1]، ومادامت القافية مقطعا موسيقيا وتتويجا لنظام صوتي "[2]، فإن الشعراء يحرصون جهدهم، في تخريج هذه الثمرة الموسيقية على أكمل وجه، لأن الموسيقى قادرة على بث الحياة في الكلمات وذلك بفضل ما يبث فيها من شحنات موسيقية.

للقافية وظيفتان تؤديهما في بنية القصيدة:

ـ الأولى: " تؤديها داخل المقطوعة الواحدة، إذ تتتابع التكرارات النمطية في القافية لتؤدي وظيفة إيقاعية خاصة بالمقطوعة نفسها، فتؤدي إلى التناغم الموسيقي "[3] لأن نسيجها الصوتي يشكل شبكة علاقات صوتية توفر تموجات نغمية متميزة، إذ أنها"في المقام الأول خاصية إنشادية . موسيقية فمن شروطها،ألا توضع لذاتها، وإنما يجب أن تكون جزءا عضويا في سياق البيت تتفق مع وزنه ومغناه، وهي إذن زيادة وليست ملء فراغ... أي أنها"مقاطع صوتية إيقاعية وليست مجرد مجموعة من الحروف والحركات"[4].

ـ الثانية: تكون للربط بين مقطوعتها، ومقطوعة سابقة أو لاحقة[5]، مما يوحي للمتلقي بوجود لحمة تربط بين أبيات القصيدة فيدفعه ذلك إلى توقع الأصوات عينها في نهاية كل بيت من أبياتها فتتراءى له معالم الإيقاع فيها الشيء الذي يجعلها أكثر إيحاء بالدلالات التي حملت عليها ألفاظها التي تعبر عن المعاني التي يتطلبها موضوع القصيدة.

---

[1]. حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط3، 1986م، ص 271.

[2]. جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ترجمة مبارك حنون ومحمد الولي ومحمد أوراغ، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996 م، ص 206.

[3]. يوسف أبو العدوس، الأسلوبية، مرجع سابق، ص260

[4] .أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط 2، 1989م، ص 13.

[5]. يوسف أبو العدوس، الأسلوبية، مرجع سابق، ص260 .

انطلاقا من الميزات السابقة الذكر يمكن دراسة التشكيل الإيقاعي للقافية من جانبين أنماط القافية وحروفها.

أ. أنماط القافية: حيث ستتم دراستها من خلال خاصيتي الإطلاق والتقييد عن طريق وضع جدول إحصائي لكلا النمطين غير أنه يجب في البداية التطرق إلى تعريف القافية المطلقة والمقيدة:

أ1. القافية المطلقة: وهي" **ما تحرك رويها**"[1]، **أي** ما كانت متحركة الروي، أي بعد رويها وصل بإشباع ضما أو فتحا أو كسرا.

أ2. القافية المقيدة: وهي"ما كان رويها ساكنا"[2].

وتأسيسا على ما سبق يمكن تقديم هذا الجدول الإحصائي الذي يمثل نسبة تواتر هاذين النمطين في ديوان مسلم بن الوليد:

نوع القافية	عدد مرات تواترها	النسبة إلى عدد النصوص	عدد الأبيات	النسبة إلى عدد الأبيات
مطلقة	74	٪99.42	1648	٪99.64
مقيدة	01	٪0.58	06	٪0.36

يمكن أن نلاحظ بجلاء الهيمنة الكلية والواضحة لنمط القافية المطلقة فمن أصل خمس وسبعين قصيدة هناك فقط قصيدة واحدة مقيدة. أما نسبة 99.64 ٪ من المجموع الكلي للأبيات فقد كانت قوافيها مطلقة ولعل هذا يشير إلى ميل الانطلاق لدى الشاعر، ورغبته في إطالة ومد زمن النطق بحرف القافية الأخير، وهذا المد يطيل من زمن القراءة أو الإنشاد،

[1] . أبو يعقوب السكاكي، مفتاح العلوم، تح: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، دت، ص 103.
[2] . المرجع نفسه، ص 103.

ويزيد في درجة التلذذ بالمؤهلات الصوتية في ذاك الحرف، والتي تزداد ظهورا وفق السياق اللساني الوارد فيه، وكذا طبيعة الأصوات المجاورة له. أما القافية المقيدة التي تختتم بحرف روي ساكن فمن الناحية التنغيمية والإيقاعية لا تسمح بإظهار الحرف بارزا جليا وبالتالي فهي تكبح حركة الحرف، وتثبط إمكاناته كما أنها تخلق حركة عجلة أثناء عمليتي القراءة أو الإنشاد سرعان تبعث رغبة بالتوقف عن فعل ذلك وهذا ما يؤكده كون القصيدة الوحيدة التي وردت قافيتها في هذا النمط تحتوي فقط على ستة أبيات لا غير. وتجدر الإشارة هنا إلى أن مثل هذه الميزة قد غلبت على الشعر الجاهلي أيضا، إذ بلغت نسبة استخدام القافية المطلقة "90 ٪ من الشعر العربي"[1]، وهذا ما يعني أن القافية المقيدة لم تحظ سوى بـ 10 ٪ فقط منه.

ب . الخصائص الصوتية لحروف القافية:

استنادا إلى كون القافية ركنا قارا في القصيدة العمودية، يتمظهر عند نهاية كل بيت في القصيدة بصور تختلف من قصيدة إلى أخرى، إلا أن ذلك مشروط بالتزام الصورة نفسها من بداية القصيدة إلى نهايتها وعدم الإخلال بهذا النظام، وهناك اتفاق على أن القافية تقوم في مجملها على تكرار مجموعة من الحروف ومما سبق فان ما ينبغي إن يوجد من حروف القافية هو الروي وما بقي قد يوجد وقد لا يوجد وفقا لنمط القافية نفسها فإن كانت مقيدة لم تكن هناك حاجة لوجود الحروف الأخرى وإن كانت مطلقة تراوح بعضها بين الحضور أو الغياب وتفصيل ذلك فيما يلي:

ب1. الروي: هو "أهم حروف القافية، ولا بد من وجوده في القافية ولذلك لا يسمح بتغييره بأي حال من الأحوال، ولهذا فقد كان لا بد أن يكون حرفا لا يقبل التغيير أي لا بد أن يكون صحيحا غير معتل وأن يكون أصيلا في الكلمة حتى لا يحذف ومن هنا يعتبروا حروف المد والهاء حروف روي إلا في حالات محددة، والروي إما أن يكون مقيدا (أي ساكنا)، أو مطلقا

[1]. إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مرجع سابق، ص 255 .

(أي متحركا). [1] . وهذا يتحكم في اعتماد نمط القافية إضافة إلى ذلك فحرف الروي هو سند تنسب إليه الأبيات فيقال قصيدة لامية وأخرى بائية ... الخ .

نشير هنا إلى أن حرف الروي قد حظي بعناية كبيرة في شعر مسلم بن الوليد، وقد أسفر الإحصاء العددي لتواتر الحروف المعتمدة رويا في ديوانه على الجدول التالي:

القافية (حرف الروي)	خصائصه الصوتية	عدد القصائد والمقطوعات	النسبة المؤية	عدد أبياتها	النسبة
اللام	مجهور	16	٪21.33	493	٪29.95
الدال	مجهور	15	٪20	456	٪27.70
الراء	مجهور	15	٪20	212	٪12.90
الباء	مجهور	10	٪13.33	182	٪11.05
الميم	مجهور	04	٪05.33	104	٪6.31
النون	مجهور	04	٪05.33	82	٪04.99
السين	مهموس	02	٪02.70	43	٪02.61
العين	مجهور	02	٪02.70	10	٪0.60
الكاف	مهموس	02	٪02.67	08	٪0.50
الياء	مجهور	01	٪01.33	07	٪0.42
الهاء	مهموس	01	٪01.33	40	٪02.43
التاء	مهموس	01	٪01.33	04	٪0.241
الضاد	مجهور	01	٪01.33	03	٪0.18
القاف	مجهور	01	٪01.33	02	٪0.12
المجموع	15	75	٪100	1646	٪100

[1]. سيد البحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي، مرجع سابق، ص 86.

تسفر القراءة المتأنية لهذا الجدول الإحصائي الخاص بتعداد ونسب تواتر حروف الروي في ديوان مسلم بن الوليد على عدة ملاحظات:

1. توزعت حروف الهجاء بين الحضور الكثيف، والحضور الأقل كثافة في حين نلحظ غيابا نهائيا لبعضها الآخر، فمن أصل ثمان وعشرين حرفا انتقى مسلم بن الوليد النصف تماما فكان عدد الحروف المستخدمة هو أربعة عشر حرفا، فإذا كان الرسام يختار أفضل الألوان التي تناسب موضوع لوحته فللشاعر أيضا حرية في ما ينتخب من حروف تناسب قصيدته وقوة آدائه،"فالصوت مادة خام يمكن تطويعها لأغراض متنوعة حسبما تأتي به قريحة الشاعر وموهبته "[1].

2. تمثل الحروف: اللام، الدال، الراء، الباء النسبة الأكبر في عدد مرات الاستعمال مع ملاحظة سيادة واضحة لحرف الميم الذي قاربت نسبته 30 ٪ يليه حرفا الراء والدال بنفس عدد القصائد لكن عدد الأبيات المستندة إلى حرف الدال أكثر فكانت نسبتها إلى العدد الكلي للأبيات هي: 27.70 ٪، في حين كانت النسبة لحرف الراء هي 12.90 ٪ والتي تقارب حرف الباء، ثم يأتي حرفا الميم والنون بتعداد أربعة قصائد منسوبة لكل حرف ورغم هذا العدد المتوسط إلا أن تعداد الأبيات كان معتبرا إذا ما قورنت بسابقاتها من الحروف، وتكاد تنطبق هذه الملاحظات على ما قدمه الدكتور أنيس إبراهيم حول تصنيفه للحروف الأبجدية الأكثر شيوعا في أشعار الشعراء وتلك هي: الراء، اللام، الميم، النون، الباء، الدال [2].

3. هناك حروف أقل حضورا في ديوان مسلم بن الوليد هي: السين والعين، الكاف والياء، الهاء والتاء الضاد والقاف إذ تراوح استعمالها بين القصيدة والقصيدتين بعدد متواضع من

1. محمد صالح الضالع، الأسلوبية الصوتية، دار غريب، القاهرة، ط1، 2002 م.، ص 30.

2. ينظر، إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مرجع سابق، ص 246

الأبيات قد يصل إلى البيتين اللذين لا يمثلان في الحقيقة سوى نتفة، وجميع هذه الحروف مصنفة حسب الدكتور إبراهيم أنيس ضمن الحروف متوسطة أقليلة الشيوع [1] .

4. استغنى **مسلم بن الوليد** عن اعتماد بعض حروف الهجاء وهي"حروف نادرة في مجيئها رويا، كالذال، الثاء، الغين، الخاء، الشين، الصاد، الزاي، الظاء، الواو، الهمزة "[2] وغيرها.

5. أن الملاحظات السابقة واستئناسا إلى ما جاء في تصنيف **إبراهيم أنيس** تؤكد أن مسلم بن الوليد لم يشذ عن غيره من الشعراء في سعيه إلى انتقاء أحلى حروف الروي لقوافي قصائده مما جرت عليه ألسن غيره، وحاول أن يتجنب ما كانت تستثقله الأسماع ويندر في شعر غيره.

6. إن ملاحظة خصائص الحروف الموظفة لرويا في ديوان **مسلم بن الوليد** ـ والمبينة في الجدول السابق ـ تجعلنا نستخلص ميله إلى الحروف المجهورة، والصوت المجهور هو الذي يهتز معه الوتران الصوتيان"[3]، فيضيف حركة جديدة إلى جهاز النطق، مما يزيد كمية الأمواج الصوتية، مما يزيد في قوة وظهورا في النطق وبالتالي وضوحا أكثر في السمع، على عكس الصوت المهموس[4]"الذي لا تتذبذب الأوتار الصوتية حال النطق به"[5]، مما يجعل استقباله أقل وضوحا في السمع. ومعنى هذا كله أن"المنطوق لا يكتمل معناه ولا يتم تحديده وتوضيحه إلا إذا جاء مكسوا بكسائه المعين من الظواهر الصوتية الأدائية التي تناسب بناءه

---

[1]. المرجع السابق، ص 246 .

[2]. المرجع نفسه، ص 246 .

[3]. إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، القاهرة، مكتبة الأنجلو مصرية، ط2، 1952م، ص 22 .

[4]. الصوت المهموس إذن هو الصوت الذي لا تتذبذب الأوتار الصوتية حال النطق به، والأصوات المهموسة في اللغة العربية كما ينطقها مجيدو القراءة اليوم أو كما ينطقها المختصون في اللغة العربية اليوم هي: ت، ث، ح، خ، س، ش، ص، ط، ف، ق، ك، ه .

[5]. كمال بشر، علم الأصوات، دار غريب، القاهرة، د ط، 2000م، ص 174.

ومقامه"[1]، وانطلاقا من هذا الاعتبار حاول الشاعر تكييف حروف الروي في قوافيه حسب طبيعتها وإمكانياتها التي تمكنه من تحقيق أغراضه الإيقاعية والمعنوية والنفسية المنشودة .

ب.2. الوصل: " هو حرف لين ناشئ من إشباع حركة الروي أو الهاء التي تلي هذا الروي أي إما أن يكون حرف مد أو لين أو هاء سواء كانت الهاء ساكنة أو متحركة"[2]، ويكون الوصل في القافية بأربعة أحرف: " الألف والواو والياء والهاء سواكن يتبعن ما قبلهن، يعني حرف الروي، فإذا كان مضموما كان ما بعدها الواو، وإذا كان مفتوحا كان ما بعدها الألف، وإذا كان مكسورا كان ما بعدها الياء والحرف الرابع الهاء ساكنة ومتحركة" [3].ويبين الجدول الإحصائي التالي حروف الوصل التابعة لروي القصائد في **ديوان مسلم بن الوليد:**

حرف الوصل	عدد القصائد	النسبة	عدد الأبيات	النسبة
الألف الناتجة عن إشباع حركة الفتحة	18	٪24	320	٪19.44
الواو الناتجة عن إشباع حركة الضمة	23	٪30.67	585	٪35.45
الياء الناتجة عن إشباع حركة الكسرة	33	٪44	735	٪44.65
الهاء	01	٪01.33	06	٪0.36
المجموع	75	٪100	1646	٪100

[1]. المرجع السابق، ص 623.

[2]. سيد البحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي، مرجع سابق، ص 86.

[3]. حسني عبد الجليل يوسف، موسيقى الشعر العربي، مرجع سابق، ص 144.

يمكن الانتهاء من خلال الجدول إلى ملاحظات منها:

1. طبيعة نمط القوافي في شعر **مسلم بن الوليد** وهي في أغلبها قواف مطلقة قد فرضت نوعا من إجبارية الإطالة في الحروف وهذا ما تم تكريسه فعلا من خلال اعتماد إشباع الحركات الثلاث بما يناسبها من حروف المد وهي الألف والواو والياء بالإضافة إلى حرف الهاء وإن كانت نسبة وروده قليلة جدا مقارنة بحروف المد.

2. شكلت المدود المنبعثة من أعقاب الحركات عناصر موسيقية وإيقاعية قادرة على احتواء الدفقات الشعورية للشاعر انطلاقا من التوازن الذي تخلقه هذه الأحرف بعد التقائها بحروف الروي التي تتبع عنها مشبعة بحركة الفتح أو الضم أو الكسر في معادلة كيميائية رائعة، فتحمل المدود في كل مرة تأثيرات كل هذه الخصائص، وتزيد من ظهورها مما يخدم مباني ومعاني القصائد.

ب.3. الردف: هو"حرف مد قبل الروي فإذا كان ألفا التزم الألف وإن كان واوا، أو ياء جاز التبادل بينهما"[1]، وللردف أهمية كبرى في إبراز صوت القافية وإكسابها إيقاعا واضحا خاصة أنه صوت ثابت من أول القصيدة إلى آخرها وللشاعر حرية في اعتماده من عدمه.

والجدول التالي يبين حروف الردف المتوزعة عبر قوافي قصائد ديوان **مسلم بن الوليد:**

حرف الردف	عدد الأبيات	النسبة
الألف	291	٪17.67
الواو	192	٪11.66
الياء	237	٪14.39
المجموع	720	٪43.47

[1]. سيد البحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي، مرجع سابق، ص 86.

1. مثلت نسبة الأبيات التي سبق رويها حرف ردف نسبة 43.47 ٪، وهي تعادل نصف مجموع الأبيات الكلي تقريبا.

2. يمثل الردف عنصرا موسيقيا آخر يعضد ويمهد لحرف الروي قبل النطق به خاصة وأن نهاية حرف الروي مختومة هي الأخرى بحروف الوصل .

ب4. ألف التأسيس: " هو ألف بينها وبين الروي حرف يسمى الدخيل وهو متحرك وهو الف لازمة في قوافي الأبيات جميعها"[1]، ويقدر عدد الأبيات التي وردت فيها ألف التأسيس ب 71 بيتا أي بنسبة تقدر بـ: 04.31 ٪، ولعل تبرير ذلك يعود إلى نسبة الردف العالية في أبيات قصائد الديوان الشيء الذي لا يتناسب معه إضافة عنصر صوتي آخر قد لا يتلاءم معه ولكن ذلك لا ينفي أن القيمة الصوتية لألف التأسيس.

مجمل القول أن شعر مسلم بن الوليد في أغلبه ذو قافية مطلقة مدعمة بأحرف واضحة في السمع، تبعث في الأبيات إحساسا بأنها تنبع من أعماق الشاعر، فيأخذ الصوت بذلك أبعادا دلالية وجمالية تؤثر في نفس المتلقي، كما أن الأبيات المردفة الموصولة ليست عنصرا موسيقيا فقط بل هي نفثات من روح الشاعر ومن هنا يمكن القول أن الشاعر سعى إلى خلق هذا التوافق العميق بين قيم الكلام الصوتية ومضامينه الانفعالية والعاطفية.

ثانيا . نظام المقاطع الصوتية: للمقاطع الصوتية . كغيرها من العناصر الصوتية في الكلام أثرها البين في موسيقى النص الشعري بصفتها الهيكل التنظيمي الذي تأتلف فيه الأصوات اللغوية، فإذا كانت"الأصوات... هي العناصر البسيطة التي تتكون منها الكلمة العربية، فإن بين الصوت المفرد والكلمة المركبة من عدة أصوات، مرحلة وسطية، هي مرحلة المقطع"[2].

---

[1]. حسني عبد الجليل يوسف، موسيقى الشعر العربي، مرجع سابق، ص 144

[2] . عبد الصبور شاهين، المنهج الصوتي للبنية العربية (رؤية جديدة في الصرف العربي)، مؤسسة الرسالة، بيروت، دط، 1980 م، ص 38.

وقد اختلف العلماء في تعريف المقطع نظرا لاختلاف اتجاهاتهم اللغوية، فعلماء اللغة المحدثون يعرفونه من الناحية الوظيفية بأنه"صوت لين يصاحبه صوت أو صوتان ساكنان بحيث يكون مظهرا لهما"[1]. ويرى **محمد مفتاح** أن المقاطع هي"مجموعة من الأصوات المفردة تتألف من صوت طليق واحد معه صوت حبيس أو أكثر "[2]، وغير بعيد من هذا التعريف يرى **محمود عسران** أن"المقطع الصوتي عبارة عن حركة قصيرة أو طويلة، مكتنفة بصوت أو أكثر من الأصوات الساكنة "[3]. في حين يذهب **مبارك حنون** إلى أن المقطع"ليس تجميعا فحسب بين صامت وصوت وإنما هو وحدة لسانية أكبر من الصوت اللغوي"[4].

يظهر جليا من خلال هذه التعريفات أن هناك تحولا واضحا إلى دراسة المقاطع الإيقاعية في القصيدة وفق نظام المقاطع الصوتية لا على أساس التفعيلة القائمة على المتحرك والساكن، لأن ذلك الساكن قد يكون حرفا صامتا، وقد يكون حرف مد أو لين، وقد يكون ناتجا عن إشباع حركة الروي المتحرك، وبين تلك الحالات فروق عديدة في الإيقاع .

يقسم علماء اللغة علماء اللغة الأصوات إلى قسمين المصوتات والصوائت: " فأما المصوتات فهي الحركات وحروف المد واللين، والمصوتات هيآت وأشكال مختلفة تعرض للصوت أو هي أصوات ناتجة عن القرع الحادث عن قرب اللسان من الشفتين أو الأسنان أو أجزاء الحلق، إنها هيآت أو أشكال قابلة للتمديد أي أن انجازها لا يتطلب أي حبس للصوت أو الهواء. وتتميز بأن لها صوتا مسموعا في حالة انفكاكها عن الصوامت، أما

[1] . مجي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مرجع سابق، ص 280.

[2]. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3،1992م، ص 45،46 .

[3] . محمو د عسران، البنية الإيقاعية في شعر شوقي، مرجع سابق، ص49.

[4]. مبارك حنون، في التنظيم الإيقاعي للغة العربية (نموذج الوقف)، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر ودار الأمان، الرباط، ط1، 2010 م، ص63 .

الصوامت فهي أصوات تتميز بكونها لا تتوفر على صوت مسموع في حالة انفرادها أي أنها لا تصوت بنفسها وإنما تصوت مع المصوت الذي يعقبها فهي إذن صامتة أو ساكنة"[1].

ولعله من الضروري التفريق بين الصامت بهذا المفهوم عن معنى مصطلح (ساكن) عند القدماء،"فهم يطلقون وصف (الساكن)على ما ليس بمتحرك، أي ما لم تعقبه حركة، فقد راعوا إطلاق الوصف على الصوت لا باعتبار ذاته بل بحسب ما بعده. أما بحثنا فيستعمل وصف (الصوامت) لنوع الأصوات التي كانت تسمى قديما الحروف .فالصوت من هذا النوع: صامت في ذاته، وهو متحرك إذا وليته حركة من ضم أو فتح أو كسر وهو غير متحرك إذا وليه أو بعبارة أخرى إذا لم تعقبه حركة"[2].

استنادا إلى تصنيف الأصوات إلى مصوتات وصوائت قسم العلماء المقاطع الصوتية إلى عدة أنواع هي:

1. المقطع القصير: يتألف من صامت متلو بحركة قصيرة (ص+ ح)[3]، مثل المقاطع الثلاثة المتوالية في الفعل الماضي: كتب ka+ ta+ba

2. المقطع المتوسط المفتوح: يتألف من صامت متلو بحركة طويلة (ص +ح ح) ومن أمثلته المقطع الأول من كلمة كاتب kaa+tib.

3. المقطع المتوسط المغلق: يتألف من صامتين يحصران بينهما حركة قصيرة (ص+ح +ح) ومن أمثلته أداة الاستفهام (من) التي تنطق (man).

4 **. المقطع الطويل المغلق:** يتألف من صامتين يحصران بينهما حركة طويلة (ص+ح ح +ص) مثاله هذا المقطع الذي تتكون منه كلمة (مال) في حالة النطق بها ساكنة (maal).

---

[1]. المرجع السابق، ص60 .

[2] . عبد الصبور شاهين، المنهج الصوتي للبنية العربية، مرجع سابق، ص 26، 27 .

[3] . نقصد بالرمز (ص) اختصار كلمة صامت، للدلالة عليها، بينما الرمز (ح) إلى كلمة حركة .

المقطع الطويل المزدوج الإغلاق يتألف من صامت متلو بحركة قصيرة، متلوة بدورها بصامتين (ص +ح+ص+ص)، ومن أمثلته هذا المقطع الذي تتكون منه الكلمة (بنت) حال النطق بها ساكنة (bint).

5. المقطع الطويل البالغ الطول المزدوج الإغلاق: يتألف من صامت متلو بحركة طويلة متلوة بدورها بصامتين (ص +ح ح +ص+ص)، ومن أمثلته هذا المقطع الذي تتكون منه كلمة (ضال) في حالة النطق بها ساكنة(daal).

إن هذه الأنواع المذكورة هي"الأشكال المقطعية الثلاثة التي تتكون منها كلمات اللغة العربية في حال الوصل والوقف بحيث لا يمكن، أن يطرأ من الضرورة ما يخل ببناء واحد منها"[1]، ولا ريب فاللغة العربية أسهل نطقا وأكثر موسيقية،"فليس بغريب أن يحدثنا مؤرخو الأدب عن الكلام العربي فيصفون بأنه شعري الموسيقى"[2] .

بناء على ما سبق يمكن التأكيد على ضرورة دراسة المقاطع الصوتية للوقوف على بعض جماليات النص الشعري، فقد تبين أن المقاطع الصوتية تؤثر في جودة النص الصوتية إيجابا وسلبا من خلال طبيعتها من ناحية ومن ناحية أخرى هيئة ترتيبها، فتختلف هذه المقاطع في جهدها النطق ووضوحها السمعي وطبيعتها الموسيقية والإيحائية فمنها ما هو شديد الوضوح في الإذن شديد الثقل على اللسان كالمقطع الطويل المغلق (ص +ح ح + ص)، ومنها ما هو قليل الوضوح سهل النطق كالقصير (ص+ ح)، ومنها ما هو موسيقي بطبيعته كالمقطع المتوسط المغلق (ص +ح +ص)، والمقطع المتوسط المفتوح (ص +ح +ح) ومنها ما يناسب لونا من التعبير أكثر من غيره. واستنادا إلى ذلك كان لزاما على الشاعر الذي يتوخى جودة صوتية لنصه أن يختار من الألفاظ ما يظم مقاطع سهلة في النطق، وينظم ألفاظه تنظيما يسمح بتآلف مقاطعها بالشكل الذي تنبعث منه موسيقى هذا التآلف خدمة

[1] . عبد الصبور شاهين، المنهج الصوتي للبنية العربية، مرجع سابق، ص 39.

[2] . إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مرجع سابق، ص 154.

للون التعبيري المبتغى، ولهذا يؤكد كثير من العلماءعلى أهمية المقطع ودوره الخطير الفاعل في بناء العمل الشعري والإفصاح عن كنوزه الدلالية العميقة .

بات من الضروري بعد هذا المهاد النظري محاولة دراسة السمات الغالبة في المقاطع الصوتية معتمدين منذ البداية أن الأساس الذي سيقوم عيه هذا التقطيع هو كتابة الحروف مثلما تنطق وليس مثلما تكتب، وقمت أيضا بوضع جدول أحصيت فيه عدد المقاطع في كل بيت ومجموع كل مقطع على حدة، ونظرا لصعوبة القيام بعملية إحصاء شاملة لجميع مقاطع قصائد الديوان فقد آثرت انتقاء نموذج منها، وهي القصيدة الثالثة والعشرون لاعتدال طولها وتنوع معانيها، وهذا نص القصيدة التي يقول فيها مسلم بن الوليد: [1]

عجبا لطيف خيالك المتجـــــــانب ولقلبك المستعتـــب المتغاضب

مالي بهجرك والبـــــــــلاد بعيدة أصبحت قد ضاقت علي مذاهبي

أبكي وقد ذهـــــــب الفؤاد وإنمـــا أبكي لفقـــدك لا لفقد الذاهـب

جلب السهـــــــاد لمقلتي بعد الكرى ونفى السرور مقال واش كـاذب

أقصيـــــــتني من بعد ما جرعتـــني كأســـا لحبك ما تسوغ لشـارب

لو كـــان ما بي مثل مـا بك لم أبت ندمـــان أحزان صديـــق كواكب

شاب الهوى في القلب واحتنك الجوى أسفا وما شمـــل المشيب ذوائبي

ثـــــوبي علـي لكي أنفـــس كربة فإذا بدا لك في الذنـــوب فعاتبي

مـــــالي رأيت خيـــال طيفك معرضا قد زارني متغاضـــــبا في جانب

والله لولا أن قلبـــك عـــــــــاتب ما كان طيفك في المنام بعاتب

إن كان ذنبي أن حبك شـــاغلـــي عمن ســـواك فلست عنه بتائب

[1] الديوان، ص 184إلى 188.

لو رام قلبي عن هــواك تصبـــــرا ما كان لي طول الحياة بصاحب

سلب الهــوى عقلـــي وقلبي عنــوة لم يبق مني غير جسم شـــاحب

إني لأستر عبـــــرتي بأنامـــــلي جهدي لتـخفى والبكـاء مغالبي

الحـــب ســم طعمـــه متـــــلون بفنـــونه أفنى دواء طبـــائـب

يا "سحر"قد جرعتني غصص الهوى كدرت بالهجران صفو مشـــاربـي

أشعبت قلبـــــي بالهوى وصدعته بالهجر منك فماله من شـــاعب

صبرا عليك فما أرى لي حيـــــلة إلا التمسك بالرجـــاء الخـــائب

سأموت من كمد وتبقى حاجتـــي فيما إليك وما لها من طـــــالب

ها قد هلكـت ومت من ألم الهــوى قوموا فعزوا معشري وأقاربـــي

طيف يعـــــاتبني وقلب مغضـب نفسي مغاضبـي ومعاتبـــــــي

سأجيـــب داعي الحب منقـادا له إن كان من أحببت غير مجـاوب

إن المحـــب لنـــاعم من حبـــه ومرزأ فيه عظيـــــم مصـائب

لا تســـألن عن الهوى إلا امـرءا خبرا بطعمـــته طويـل تجـارب

ومخدرات ناعمـــات خـــــرد مـثـل الدمى حور العيون كواعـب

متنكـــرات زرننـــي من بعد ما هدت العيـــــون ونام كل مراقب

لقبنني أسماء منها: سيـــــدي، وأخي وسالب من أحب وسالبي

وسفرن عن غرر الوجوه كأنـــها بالليـل مصبـــــاح ببيعة راهب

حـــور أوانس يقتنصن بأسـهم من طرفهن إذا نظـــرن صوائب

زرع الشباب لهن رمـان الصبـــا في أنحـــر قد زينـــت بتـــرائب

أبدين لي ما بين طرف ســـاحر ودلال مغنـــــوج وشكل خـالب

وحديث سحــار الحديـــث كأنه در تحـــدر من نظـــام الثاقب

فقطفت رمـــان الصـــدور للذة ولمســـــت أردافا كفعل اللاعب

و تزعفرت شفتي للثـــم تـــرائب عبقت بهـــــا ريح العبير الغالب

ما زلت أنفهن مني فـي الهــوى حتى أخذن فمـــــا تركن أطايبي

أحييت ليلتهـن بي وبمجلســـــي في قصف قينات وعزف ضوارب

حتى إذا ودعنني أهدين لـــــي تسليمهن بأعيـــــن وحواجب

كم منقب لي في الحسان مشـهر ومنـــــاقب محمـــودة ومناقب

ما لذة الدنيـــــــــا إذا لم تكـن فيـــــها فتى كأس صريع حبائب

وفي ما يلي جدول بعدد المقاطع الصوتية في القصيدة وأنواعها:

	نوع المقـــطع					
رقم البيت	ص ح	ص ح ص	ص ح ح	ص ح ح ص	ص ح ص ص	المجموع
.1	16	8	5	0	0	29
.2	12	8	7	0	0	27
.3	12	8	7	0	0	28
.4	14	6	8	0	0	28
.5	10	9	7	0	0	26
.6	10	7	9	0	0	26
.7	14	7	7	0	0	28
.8	16	6	7	0	0	29
.9	12	6	9	0	0	27
.10	12	7	8	0	0	27
.11	12	8	7	0	0	27

.12	10	6	10	0	0	26
.13	8	11	6	0	0	25
.14	12	6	9	0	0	27
.15	14	8	5	0	0	27
.16	10	10	6	0	0	26
.17	12	9	5	0	0	26
.18	10	9	7	0	0	26
.19	12	5	10	0	0	27
.20	12	7	8	0	0	27
.21	12	7	8	0	0	27
.22	11	9	6	0	0	26
.23	14	8	5	0	0	27
.24	16	8	4	0	0	28
.25	10	8	8	0	0	26
.26	14	7	7	0	0	28
.27	12	7	8	0	0	27
.28	14	9	5	0	0	28
.29	14	9	5	0	0	28
.30	12	9	6	0	0	27
.31	8	10	7	0	0	25
.32	13	8	6	0	0	27
.33	12	10	5	0	0	27
.34	14	7	7	0	0	28
.35	12	8	7	0	0	27
.36	12	9	6	0	0	27
.37	10	9	7	0	0	26
.38	12	9	6	0	0	27
.39	8	7	10	0	0	25

أ. التحليل الصوتي العام للقصيدة: لقد أسفرت الكتابة المقطعية للقصيدة السابقة على تحديد أنواع المقاطع التي تتألف منها القصيدة مما يبين لنا مقدار شيوع كل مقطع منها في بنية القصيدة على هذا الشكل:

الرقم	وصف المقطع	نوعه	عدد المقاطع	النسبة المئوية
01	ص ح	مقطع قصير	470	٪ 44.80
02	ص ح ص	مقطع متوسط مغلق	309	٪ 29.46
03	ص ح ح	مقطع متوسط مفتوح	270	٪ 25.74
04	ص ح ح ص	مقطع طويل مغلق	0	٪ 00
05	ص ح ص ص	مقطع طويل مزدوج الإغلاق	0	٪ 00
المجموع			**1049**	**٪ 100**

إن استقراء نتائج الجدولين السابقين تقودنا إلى مجموعة من الملاحظات التي تتعلق بالنسيجين المقطعي الأفقي والعمودي لأبيات القصيدة العينة يظهر أن:

1. جميع المقاطع الاستهلالية في القصيدة تبدأ بصامت يليه صائت، ولم يجتمع صوتان صامتان قط في بداية المقطع، كما لم يستهل أي مقطع بصائت، وهذا ما ينم عن حسن اختيار الشاعر للأصوات من أجل خلق هذا الجمال الصوتي والنظام التوقيعي.

2. غلب على اختيار الشاعر ثلاثة أنواع من المقاطع هي المقطع القصير (ص ح)، المقطع المتوسط المغلق (ص ح ص) والمقطع المتوسط المفتوح (ص ح ح)، وهي ذاتها المقاطع الصوتية التي تتألف منها اللغة العربية كما سبق وأن أشرنا.

3 . لم يرد ضمن التحليل المقطعي لأبيات القصيدة ما يدل على وجود النوعين المتبقيين من المقطع الطويل المغلق(ص ح ح ص) والمقطع الطويل المزدوج الإغلاق(ص ح ص ص).

4 . إذا عدنا إلى نسب تواتر المقاطع الثلاثة الأكثر شيوعا في القصيدة نجد أنها موزعة على هذا النحو:

1. المقطع القصير: (ص ح): يعد هذا المقطع الأكثر شيوعا، وقد ورد في القصيد (470) مرة، أي ما يمثل نسبة (44.80٪) من مجمل البناء المقطعي، أي ما يقارب نصف المجموع الكلي للمقاطع، وتكرار هذا المقطع يتوافق مع فطرة اللسان العربي، فالشاعر الذي"يتوخى جودة نصه، ينتقي من الألفاظ ما تكون مقاطعها سهلة في النطق مراعيا بذلك فطرة اللسان الذي يتحرك أولا، إلى الجزء الذي حركته إليه أسهل[1].

بالإضافة إلى ذلك فهذا المقطع يتميز بخفة جعلته يكون المحرك الأساس لضبط الإيقاع الصوتي في القصيدة نظرا لحرية حركته، مما ساهم في كثرة تردده فيها.

إذا عدنا إلى المواضع التي شكل فيها حضور المقطع القصير سمة بارزة، ومن بينها البيت الأول ـ على سبيل المثال ـ لوجدنا أن تقسيمه المقطعي يكون كالتالي:

ع / ج / بن / ل / طي / ف / خ / يا / ل / كل / م / ت / جا / ن / بي

صح/صح/صحص/صح/صحص/صح/صح/صحح/صح/صحص/صح/صح/صحح/صح/ صح ح

و/ ل / قل / ب / كل / مس / تع / ت / بل / م / ت / غا / ض / بي

صح/صح/صحص/صح/صحص/صحص/صحص/صحص/صح/صحص/صح/صح/صحح/صح/صحح

افتتح الشاعر تركيبي صدر بيته وعجزه بمقطعين قصيرين (ص ح). ولعل العودة إلى اللفظ الأول من البيت، وهو (عجبا) الذي يحمل في تركيبه ككلمة مستقلة مقطعين قصيرين يمثلان في الآن ذاته بداية تركيب البيت، يحيلنا إلى رغبة الشاعر في لفت انتباه المتلقي إلى ما سيأتي من كلام وتشويقه إليه بغية إدخاله في جو القصيدة، وسرعان ما نجد بعض معالم هذا سبب هذا التعجب تتضح مع نهاية البيت، فدهشة الشاعر نابعة من طيف خيال المحبوبة الذي فاجأه بزيارته حاملا في ملامحه غضب المحبوبة وعتبها عليه، بالإضافة إلى

[1] الفرابي، كتاب الحروف، تح: محمد حسن مهدي، دار المشرق، بيروت، ط2، 1990 م، ص 136.

ذلك فقد جعل الشاعر المقطع ما قبل الأخير في نهاية صدر البيت وعجزه مقطعا قصيرا متلوا بمقطع متوسط يمهدان معا ويسهلان على المتلقي الانتقال بسلاسة إلى ما يلي من خطاب.

يقودنا هذا الفهم إلى القول بأن في تنظيم الأصوات والمقاطع الواضحة في النص مواضع أولى بها أن تكون واضحة أكثر من غيرها كبداية التركيب وسواء كان هذا التركيب جملة أو كلمة، فالبدايات أول ما يقابل المتلقي، والنهايات آخر ما يستقر في ذهنه مما يضمن وصول النص إلى المتلقي على أحسن صوره.

2 . المقطع المتوسط المغلق (ص ح ص): وقد ورد في القصيد (309) مرة، أي ما يمثل نسبة (29.46٪) من مجمل البناء المقطعي، وهو يأتي بذلك في المرتبة الثانية، والحقيقة أن هذا المقطع بخصائصه وسماته الصوتية قد عمل على تحقيق نوع من التلوين الصوتي والتآلف الموسيقي الذي تخلقه الطبيعة المتناوبة لهذا المقطع الناتج عن غلق صامتين لحركة صائت .

لعل العودة إلى الأبيات التي برز فيها هذا النوع من المقاطع نجد أنه يتموضع بتواترأكثر مقارنة ببقية الأبيات، يقد بـ (11) مرة في البيت (13) الذي تتوزع فيه المقاطع الصوتية على هذا الشكل:

س / ل / بل / هـ / وى / عق / لي / و/ قل / بي / عن / و/ تن

صح/صح/صحص/صح/صحح/صحص/صحح/صح/صحص/صحح/صحص/صح/صحص

لم / يب / ق / من / ني / غي / ر / جس / من / شا / ح / بي

صحص/صحص/صح/صحص/صحح/صحص/صح/صحص/صحص/صحح/صح/صحح

إن التأمل الجيد لتوالي المقاطع في هذا البيت تؤكد ارتباط ورود المقطع المتوسط المغلق بمواضع السكون في البيت، ولعل في انتشاره عبر البيت ما يشير إلى نوع من قلة الحركة التي تؤكدها قلة المقاطع القصيرة التي يبلغ عددها في هذا البيت (08) مقاطع.

تمتد الطبيعة الإيقاعية الداخلية والمتناوبة للمقطع المتوسط المغلق إلى خلق تأثير داخل البيت بكامله ولعل لها دورا في إضفاء إيقاع موسيقي يلاحظ أنه وزع بطريقة متناوبة بارعة بدأت وتيرتها تقل شيئا فشيئا إلى أن سيطرت كليا مع تتالي مقطعين متوسطين مغلقين في عجز البيت ساهما في بلوغ التوتر وانعدام الحركة أوجه. ولعل العودة إلى مضمون البيت سيشي بما يفسر مثل هذا الإيقاع المغلق فالشاعر يظهر في هذا البيت خائر القوى بعد أن سلبه حبه لمحبوبته عقله ثم مضى بعده إلى قلبه، ففرض سيطرته على كيانه تدريجيا، إنه عاجز عن الحركة ولا ريب أن يكون ذلك حال من لم يبق منه سوى جسد شاحب معنى .

يمكننا بهذا أن نتلمس علاقة الجذب والتأثير المتبادلة بين إيقاع مقاطع البيت التي ليلاحظ أنها تضفي نوعا من الواقعية على مضمون القصيدة فتحيلنا ببراعة على دلالتها النفسية بالنسبة للشاعر الشيء الذي يجعل المتلقي يقف أمامهما متأملا لبديع التشكيل الإيقاعي والدلالي في البيت.

3 . المقطع المتوسط المفتوح (ص ح ح): وقد ورد في القصيد (270) مرة أي ما يمثل نسبة (25.74 ٪) من مجمل البناء المقطعي، ويلاحظ ارتباط هذا النوع من المقاطع بالمواضع التي ترد فيها المدود بكل أنواعها (سواء كانت بالألف أو الواو أو الياء)، ومن الشواهد التي ظهر فيها حضور هذا المقطع بجلاء في الأبيات (12،19، 39)، وسنأخذ على سبيل المثال البيت (19) الذي يسفر تنظيمه المقطعي على وجود (10) مقطع متوسطة مفتوحة على هذا النحو:

س / أ / مو / ت / من / ك / م / دن / و/ تب / قى / حا / ج / تي

صح/صح/صحح/صح/صحص /صح/صح/صحص/صح/صحص/صحح/صحح/صح/صحح

في / ما / إ / لي / ك / و/ ما / ل/ ها / من / طا / ل / بي

صحح/صحح/صح/صحص/صح/صح/صحح/صح /صحح/صحص/صحح/صح/صحح

فرغم كون القصيدة مبنية على غلبة المقطع القصير، إلا أن المقطع المتوسط المفتوح كان بمثابة المتنفس للقصيدة حيث ساهم في إخراج المتلقي من حالة الملل والسأم التي فرضها تكرار النوعين الآخرين وهذا ما يمكن تلمس آثاره في نهاية القصيدة حيث يصل توازن المقاطع إلى حالة تتقارب فيها المقاطع القصيرة مع المقاطع المتوسطة المفتوحة إذ بلغ ترديد الأولى (8) مرات، وبلغ ترديد الثانية (07) مرات، على هذا النحو:

ما / لذ / ذ / تد / دن / يا / إ / ذا / ما/ لم / ت / كن

صحح/صحص/صح/صحص/صحص/صحح/صح/صحح/صحح/صحص/صح/صحص

في / ها / ف / تى / كأ / سن / ص / ري / ع / ح /با/ ئ / بي

صحح/صحح/صح/صحح/صحص/صحص/صح/صحح/صح/صحح/صح/صحح

بالإضافة إلى التوازن الموسيقي الناجم عن هذا التساوي المقطعي، هناك ما يشير إلى بلوغ الشاعر مرحلة التوازن النفسي الذي يمنحنا من خلاله ثمرة فلسفته في الحياة وهي أن لا لذة ترجى من الدنيا إذا لم يكن فيها الفتى صريعا للخمر والغواني.

و استناد إلى التحليل السابق للمقاطع الصوتية وتواترها في القصيدة السابقة يمكن نلخص إلى الجدول التالي، والذي يبين التجمعات المقطعية في القصيدة:

الأبيات	عددها	عدد المقاطع في كل بيت
13،31،39	3	25
37 ،5،6،12،16،17،18،22،25	9	26
2،3،9،10،11،14،15،19،20،21 ،23،27،30،32،33،35،36،38	18	27
4،7،24،26،28،29،34	7	28
1،8	2	29
المجموع	39	

من خلال تأمل جدول التجمعات المقطعية في القصيدة يتبين أن:

1. عدد المقاطع يتراوح بين 25 و29 مقطعا في كل بيت.

2. عدد الأبيات التي يبلغ عددها (27) مقطعا هي الأكثر شيوعا، تليها الأبيات ذات (26) مقطعا، ثم الأبيات ذات (28) مقطعا، فالأبيات ذات (25) مقطعا، ثم الأبيات ذات (29) مقطعا، وهي التي لم يتجاوز عددها البيتين .

3. إن توزيع هذه التجمعات المقطعية وإيثار الشاعر للمتوسطة منها يؤكد أن الشاعر يرمي إلى وقاية أبياته من الإيجاز المخل الكابح للتعبير ويهدف أيضا إلى تفادي الطول الباعث على السأم والملل .

استنادا إلى ما سبق يمكن أن نخلص إلى القول:

1. أن القصيدة سارت على وتيرة صوتية متناغمة في تنظيم مقاطعها، وأن نظامها الصوتي تشكل من بنائها على المقطع القصير الشائع في الاستعمال العربي، بحيث لم يخل بيت من استعمال هذا المقطع.

3. إن نزوح الشاعر إلى استعمال المقاطع الصوتية القصيرة يتوافق وموضوعها العام ومواضيعها الفرعية، إنها قصيرة قصر لحظة زيارة الطيف الخاطفة، قصر لحظات صفو حبيبته التي لا ينتهي عتابها، لحظات متعته مع الجواري اللائي زرنه وقضى الزمن بأن يغادرن مخدعه إعلانا عن عودته إلى حياته المملة المعهودة... هي إذن فلسفة عامة يختتمها الشاعر باستعماله أسلوب القصر في جملته الأخيرة التي ركز فيها رحابة العيش واتساعه في شرب الخمر ومعاقرة النساء، وفي كل ذلك دلالة واضحة على عدم استقرار الحالة النفسية للشاعر وسرعة انقلابها وهذا ما انعكس على المقاطع الصوتية لأبياته التي تنزح نحو القصر في حين تتخللها بين الفينة والأخرى مقاطع معتدلة الطول.

4. إن التنوعات الصوتية الناتجة عن جراء التبادل المقطعي للمقاطع الشائعة الثلاثة الأولى (القصير والمتوسط المغلق والمتوسط المفتوح)، قد أدت إلى إحداث تنويعات نغمية وموسيقية أكسبت القصيدة إيقاعية متنوعة اتقاء للرتابة والملل.

5. سلك الشاعر منهجا وسطا في اختيار المدى المقطعي للأبيات فكان متوسطها (27 مقطعا) في البيت.

6. إن التلوين الصوتي في المقاطع الصوتية إضافة إلى التوازن المقطعي قد أحدثا انسجاما في الإيقاع الذي ينظم الموسيقى الداخلية للقصيدة.

7. إن اجتماع هذه الميزات من النصوص ما من شأنه الاستيلاء على حواس المتلقي بروعة إيقاعها وجمالية لغتها .

ثالثا. التوازنات الصوتية: تتمثل التوازنات الصوتية في"كل ما له علاقة بمستوى البديع ويعمل على توازن الأصوات اللغوية في الجملة النحوية أو في البيت الشعري"[1] ويحقق جمالها الإيقاعي.

ويتحقق الجمال الإيقاعي في أثناء الخطاب الشعري عبر شبكة من التداخلات والتلاعبات المقصودة وغير المقصودة في تحريك اللغة الشعرية وفقا لمتطلبات الشعرية والشاعرية التي يرمي الشاعر إلى تحقيقها في خطابه وينضوي تحت هذه الشبكة كل من الوزن الذي تحكمه قواعد العروض، إضافة إلى التوازنات الصوتية المتحررة من كل قاعدة خارجية، وهي في مجملها نابعة من التجربة الشعرية التي تحكمها الموهبة والقدرة الفنية على استثمار القيم الإيقاعية والدلالية التي تنطوي عليها اللغة، مما يسهم في إنتاج إيقاع نصي مصدره تناسب الحروف والأصوات، وانسجام العبارات وسلاستها وتوافق الدلالات الصوتية وانفعالاتها الشعورية التي تتراسل معها، فهناك ارتباط وثيق في الذهن بين جرس الكلمة ومعناها، الشيء الذي يعين على في سبر عوالم الشاعر وأغواره النفسية .

تأخذ الألفاظ في هذا المجال بعدها الموسيقي من السياق الذي ترد فيه، وتشكل لبنة ارتباط حميم بين المتلقي والعمل الشعري الذي هو القصيدة ذاتها فليست الموسيقى الخارجية

[1] . عبد الرحمن تيبرماسين، التوازنات الصوتية (التوازي، البديع، التكرار)، مجلة الخبر، جامعة بسكرة، العدد01، 2004م، ص 109 .

وحدها التي تجعل الرباط قائما بين القصيدة والمتلقي، فعناصر الإيقاع الداخلي قادرة على مد الجسور بين المتلقي والعمل الإبداعي الشعري.

لعل أهم مدخل إلى دراسة التوازنات الصوتية هو الصوت بما له من أهمية خاصة في الشعر العربي، فعليه يقوم الإيقاع في تشكيل البنية الصوتية للنص الشعري بتآزر الإيقاعات، والكلمات وفق نسب جمالية عن طريق انتظام تكرار المقاطع الصوتية، إذ يشكل التلاؤم الصوتي . من تآلف الحروف وتركيب الألفاظ ضروبا من التناغم والتوازي مما يولد شبكة من العلاقات اللفظية التي تتولد عليها مقاطع نغمية متناسقة. وقد اهتم مسلم بن الوليد بتشكيل الإيقاع الداخلي لشعره فبرز في عدة ظواهر إيقاعية سنحاول الوقوف هنا على نماذج شعرية من ديوانه لرصد تأثير بعض هذه الظواهر على المسار الإيقاعي له.

1. التوازي:

التوازي أحد مكونات التركيب الصوتي التي تدل على الانتظام الداخلي الواضح عبر شبكة الخطاب الشعري ويعرفه سامي الجبوري بأنه"حصيلة الاندماج والتفاعل بين ثلاثة بنى رئيسية هي (صرف . نحو . عروض) عندها تكتمل صورة التوازي لتشكل صورة موسيقية في حدود البيت أو القصيـتتد"[1]، وقد عرفه رومان ياكبسون بأنه"أخذ سلسلتين متواليتين أو أكثر للنظام الصرفي أو النحوي نفسه، المصاحبة بتكرارات أو باختلافات إيقاعية وصوتية ومعجمية ودلالية"[2].

إنه إذن إيقاع خاص نلحظ فيه هي تحقق التماثل الشكلي النحوي الذي له أثر جد مهم في ضبط الإيقاع العروضي، وتسمى الجمل الناتجة حينئذ بالجمل المتوازية، وهي"الجمل التي يقوم الأديب بتقطيعها تقطيعا متساويا بحيث تتفق في البناء النحوي اتفاقا تاما، وسواء اتفقت

[1]. سامي شهاب الجبوري، شعر ابن الجوزي دراسة أسلوبية، دار غيداء للكتاب، الأردن، ط 1، 2011 م، ص 151.

[2]. رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي، ومبارك حنون، دار توبقال، المغرب، ط1، 1988 م . ص 108.

هذه الجمل في الدلالة أو لم تتفق فالمهم هو اتفاقها في الجانب النحوي"[1]. يمكن أن يتحقق التوازي في النثر خاصة ما يعرف بالنثر المقفى الذي يظهر مثلا في الخطب الدينية والسياسية إلا أنه"في الشعر ذو وقع أسمى منه في النثر"[2].

برز التوازي في شعر مسلم بن الوليد ـ في مواضع كثيرة ـ انتظمت فيها البنى النحوية والصرفية والدلالية انتظاما متساوي الأجزاء بحيث تفاعلت الوظيفة النحوية في هذه السياقات محدثة إيقاعا داخليا يقع"ضمن نطاق البيت والبيتين لتحقيق أغراض صوتية ترفع موسيقى القصيدة نحو آفاق الفنية من جهة وأغراض دلالية من جهة أخرى"[3] ومن ذلك التوازي الذي يقع في ألفاظ البيت الواحد كقول **مسلم بن الوليد:** [4]

فإذا/ زجرت/ القلب /زاد/ وجيبه واذا /حبست /الدمع/ فاض /همولا

الملاحظ أن هنالك تماثلا نحويا واضحا فأداة الشرط في صدر البيت تقابلها أداة شرط في عجزه والشيء ذاته بالنسبة لباقي أجزاء البيت كالفعل والفاعل والمفعول به... وقد أحدث هذا التماثل الفظي إيقاعا جميلا تساوى فيه الزمن القرائي لهذين الشطرين، مما أخفى أي وجود للتنافر، رغم أن كلمتي (وجيبه وهمولا) ليستا متوازيتين نطقا وإيقاعا إلا أنهما لم تؤثرا في الإيقاع العام بعد اندماجهما في بنية البيت.

ومثال ذلك أيضا قوله: [5]

إذا/ أقبلت / راعت / بقنة / قرهب وإن / أدبرت/ راقت /بقادمتي/ نسر

[1] رجب عبد الجواد إبراهيم، موسيقى اللغة، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، مصر، ط 1، 2003م، ص67.

[2]. سامي الجبوري، شعر ابن الجوزي دراسة أسلوبية، مرجع سابق، ص150، 151 .

[3]. المرجع نفسه، ص 152.

[4]. الديوان، ص 54.

[5]. الديوان، ص 107.

فالتوازي هنا يظهر على مستوى الإيقاع البصري المجرد كما يظهر على مستوى التركيب النحوي أضفى على البيت نغمة خاصة مكنت من التمويه على الاختلاف الواضح في الإيقاع بين كلمتي (بقنة وقادمتي) بحيث لم يخلق هذا الاختلاف في النسق الإيقاعي العام للبيت والملاحظ أيضا هو أن ما عمق التوازي في شطري هذا البيت هو تقنية الطباق بين لفظي (أقبلت وأدبرت) فبالإضافة إلى دوره في تأكيد المعنى عن طريق الإتيان بالشيء وضده، فهو يسهم في زيادة فاعلية التوازي، الذي استطاع أن يستوعب في هذا البيت محسنا بديعيا آخر هو الجناس في لفظي (راعت، راقت)، وهو جناس ناقص يدعم البنية الصوتية لعناصر التوازي ليزداد عمقا وتأثيرا.

قد يقع التوازي أيضا على مستوى بيتين فيحدث أيضا توازيا صوتيا مقرونا بتواز نحوي فيزداد الإيقاع **كقول مسلم بن الوليد:** [1]

و/ قدها/ممشوق منعم/ مقدود

و /كشحها/ لطيف مهفهف/ خضيد

وقد يطول مدى التوازي فيتجاوز البيتين مما يزيد طول ومدى إيقاعه ليزداد القارئ تلذذه بقراءة هذه الأبيات خاصة وأن هذا الطول مبرر فالشاعر بصدد تعداد الصفات الجميلة المتناسقة لمعشوقته، ولا مانع أن تكون الأبيات متناسقة هي الأخرى متناسبة ودالة بإيقاعها

وتركيبها على كل ذلك في قوله [2]:

هجرانها قريب ووصلها بعيد

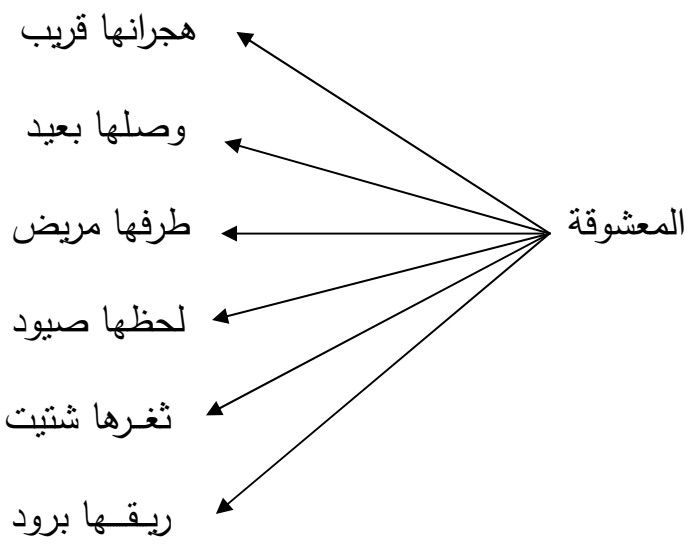
[1]. الديوان، ص 195 .

[2]. الديوان، ص 194،195.

طرفها مريض لحظها صيود

وثغرها شتيت وريقها برود

ينطلق التوازي في مقدمة هذه الأبيات من خلال المقابلة التي تعد محسنا بديعيا مفعلا للإيقاع الصوتي والمعنوي على حد سواء، كما أنه أي التوازي . يختزن بسلسلة من المتواليات التي تجتمع فيها الصفة والموصوف يربط بين جميعها ضمير (الهاء)، الذي يعود في الأخير على المعشوقة، وقد تم رصفها إلى بعضها على نحو إيقاعي جميل تشكل فيه المعشوقة بؤرة دلالية مركزية على هذا النحو:

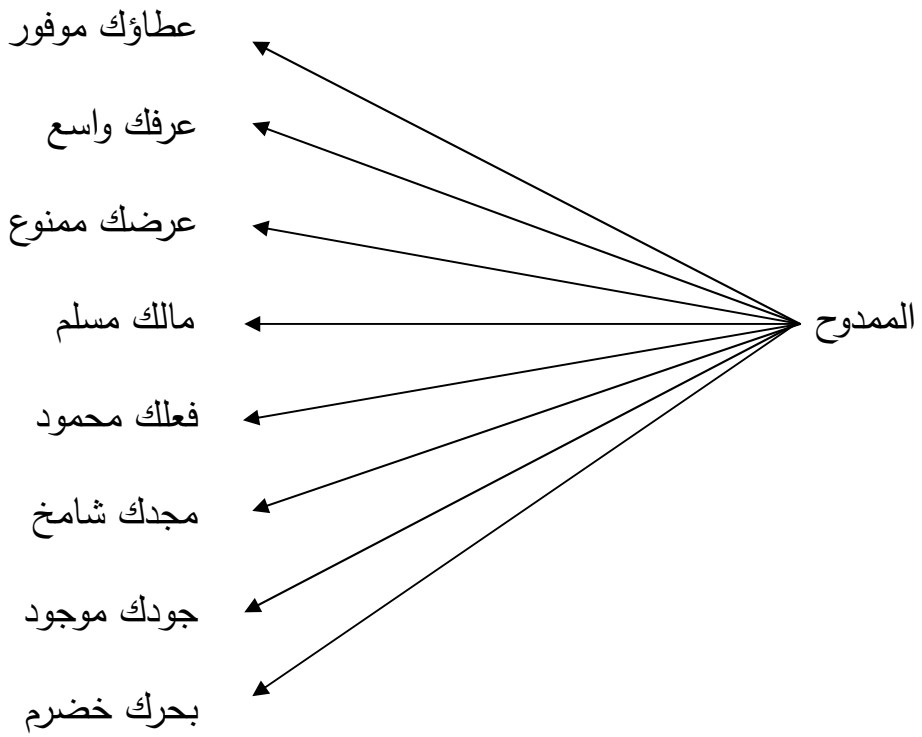


وفي تعداد صفات الممدوح يتخذ السبيل نفسه ولكن بشيء من الاتساع في مدى الجمل كقول مسلم بن الوليد: [1]

عطاؤك /موفور/ و/عرفك/ واسع و/عرضك /ممنوع/ و/ مالك /مسلم

[1]. الديوان، ص 183.

وفعلك/ محمود/ و/ مجدك/ شامخ و/جودك /موجود /و/ بحرك /خضرم



يحمل هذان البيتان بين طياتهما ثلاث إشارات تمثل ثلاث مستويات (صوتي تركيبي دلالي) تجعل الصورة الفنية في البيت مكتملة كاشفة عن صدق التجربة الشعرية أفرغها الشاعر في قوالب تعكس من الوهلة الأولى هندسة إيقاعية مميزة.

نخلص في الأخير إلى القول بأن التوازي مظهر إيقاعي داخلي يكسب الأبيات المترابطة بواسطته انسجاما واضحا وتنظيما كبيرا متفردة في جانبيها الأفقي والعمودي من خلال الألفاظ والأفكار المتقابلة، فتظهر من خلالها فاعليته لأن معنى الأفكار المتقابلة يدرك بسهولة لا سيما إذا وضعت بعضها إلى جوار بعض.ينضاف إلى ذلك اتساعه وقدرته معنى عام انه يشمل الوزن والسجع والقافية والمقابلة وغيرها من المحسنات البديعية التي تعمل على مستويي المعنى والإيقاع، وهذه قمة الصناعة الشعرية، فالقالب العام للتوازي"يكشف بوضوح تنوعات الأشكال والدلالات الصوتية والنحوية والمعجمية"[1].

[1]. رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، مرجع سابق، ص 601 .

2. البديع: هو فرع من علوم البلاغة يختص بتحسين أوجه الكلام اللفظية والمعنوية. يعرفه الخطيب القزويني بأنه: "علم يعرف به وجوه تحسين الكلام بعد رعاية تطبيقه على مقتضى الحال ووضوح الدلالة"[1].

حظيت دراسة فن البديع باهتمام البلاغيين حتى أن"علماءه الذين تصدوا لتقنينه ابتداء من ابن المعتز وقدامة وأبي هلال ومن تلاهم قد استبانوا منه ما ينيف عن المائة نوع استظهروها من كلام العرب منظومه ومنثوره، قديمه وحديثه الذي عاصروه وعالجوه "[2]، ثم تتابعت التأليفات في هذا العلم وأصبح الأدباء يتنافسون في اختراع المحسنات البديعية، وزيادة أقسامها، ونظمها في قصائدهم.

وقد أشار الجاحظ في كتابه (البيان والتبيين) إلى أن"البديع مشهور في العرب، ومن أجله فاقت لغتهم كل لغة وأربت على كل لسان "[3]، غير أنه من المعروف أن"ابن المعتز(ت 296) هو أول واضع لعلم البديع وأسبق من ألف فيه وأول من أعطى مؤلفه اسم (البديع) وحدد معالمه بوضوح وجلاء وعبد نهجه فيه للسالكين من بعده. ..غير أن هناك إشارات سبقت ابن المعتز وإن كانت غير محدودة المعالم اختلطت فيها بعض ألوان البديع ببعض أنواع غيره من البيان فقد وضع مسلم بن الوليد مصطلحات لبعض المحسنات البيانية كالجناس والطباق "[4]. كما يعرف ابن المعتز البديع بقوله: "...اسم موضوع لفنون من الشعر يذكرها الشعراء ونقاد المتأدبين، فأما العلماء باللغة والشعر القديم فلا يعرفون هذا الاسم ولا يدرون ما هو"[5].

---

[1]. الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، تصحيح ومراجعة الشيخ بهيج غزاوي، دار إحياء العلوم، بيروت، ط1، 1988 م، ص 477.

[2]. محمود حسن أحمد المراغي، في البلاغة العربية (علم البديع)، دار العلوم العربية، بيروت، لبنان، د ط، 1991م، ص 5.

[3]. الجاحظ، البيان والتبيين، مرجع سابق، ج 3، ص 620 .

[4]. محمود حسن أحمد المراغي، في البلاغة العربية .، مرجع سابق، ص 12

[5]. ابن المعتز، البديع، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الجيل بيروت، ط1، 1999، ص 01.

إن البديع في جوهره محاولة للتمايز عن اللغة الشعرية القديمة، و" تعبير عن جوهر التحول الثقافي الذي شهده الموروث العربي من الموروث الجاهلي الفطري إلى مفردات الحضارة الإسلامية، في كنف تقاليد الحضارة الساسانية الجديدة"[1]. فالميل إلى الدقة والتأنق والزخرف هو"أهم ما طبعت به الفرس الحياة العربية في القرنين الثاني والثالث الهجريين"[2].

كما تفطن أبو السكاكي إلى تقسيم المحسنات البديعية إلى قسمين: "قسم يرجع إلى اللفظ، وقسم يرجع إلى المعنى"[3]. وهي عنده تتوزع كما يلي: [4]

أ. المحسنات المعنوية: وهي المطابقة والمشاكلة، ومراعاة النظير، والمزاوجة، واللف، والنشر، والتفريق، والتقسيم، والجمع مع التفريق، والجمع مع التفريق والتقسيم، والإيهام، وتأكيد المدح بما يشبه الذم، والتوجيه، وسوق المعلوم مقام غيره، والاعتراض والاستتباع والالتفات، وتقليل اللفظ ولا تقليله.

ب . المحسنات اللفظية: وهي التجنيس والاشتقاق ورد العجز على الصدر، والقلب والسجع والترصيع.

وبما أن أنواع البديع وأقسامه كثيرة ومتنوعة ولا يسع المقام لإيراد شواهد عنها كلها سيتم تناول بعض المحسنات المعنوية وهي المطابقة والمقابلة، وبعض المحسنات اللفظية كالجناس والسجع وفيما يلي تفصيل ذلك:

أ. المطابقة: وهو أحد المحسنات البديعية المعنوية، يعرفه **ابن رشيق القيرواني** بقوله: "هو جمعك بين الضدين في الكلام أو بيت شعر"[5]. ولا يقتصر دور الطباق على البعد

---

[1]. محمد مصطفى أبو شوارب، شعرية التفاوت (مدخل لقراءة الشعر العباسي)، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2007م، ص 92.

[2]. المرجع نفسه، ص 48

[3] . أبو يعقوب السكاكي، مفتاح العلوم، مرجع سابق، ص 179.

[4] . المرجع نفسه، ص 179 وما بعدها .

[5] . ابن رشيق القيرواني، العمدة، مرجع سابق، ج2، ص12.

الزخرفي"بل يتجاوز ذلك على التأثير في صياغة المعنى، ويعد كذلك مظهرا أصيلا للتعبير عن البنية الدلالية للقصيدة التي تعبر بدورها عن عالم مركب متداخل تصطرع مفرداته المتعارضة بحيث يتحول الطباق إلى حال كلية تترجم موقفا نفسيا خاصا مدركا للتعارض "[1].

وينقسم الطباق إلى نوعين هما:

أ.**1. طباق الإيجاب:** وهو الطباق الذي يقوم على اللفظ وضده في المعنى، وشواهده كثيرة في ديوان **مسلم بن الوليد** منها قوله: [2]

وصلت في الله أرحـــام القريـــب كما قطعت في الله أرحاما وأرحاما

يتضمن هذا الشاهد طباقا بين قول الشاعر"وصلت في الله"و" قطعت في الله"فبالإضافة إلى هذا التنويع اللفظي الناجم عن الجمع بين الفعل وضده يلاحظ أن الشاعر وازن بين أفعال الممدوح الذي يجتمع عنده الرحمة والمحبة في الله مع البطش والقطع في الله أيضا وهذا ما يجعل المتلقي مجبرا على فهم نوعية هذا التناقض الذي يفضي به في الأخير إلى استيعاب غرض المدح في البيت.

وتتنامى مثل هذه الصفات لدى ممدوح الشاعر كما في قوله: [3]

والله أطفأ نار الحرب إذ سعرت بموقدها في الغرب داوود

يورد الشاعر الطباق بين الفعلين "أطفأ"و" أوقد "، مما يحيل بالمتلقي إلى التريث في فهم هذه التقنية اللفظية التي تطفو إلى سطح الخطاب فتجبره على إعمال فكره لفهم ما أريد من البيت، فقد كان الممدوح قد أشعل نار الحرب في الغرب فعلم أعداؤه في غير ذلك المكان ببطشه وقوته فأحجموا عن حربه بفضل الله، فكان ذلك وقاية من نار حرب أخرى.

وفي معنى مماثل يقول: [4]

---

[1]. محمد مصطفى أبو شوارب، شعرية التفاوت مرجع سابق، ص 121، 122.

[2] . الديوان، ص 67.

[3]. الديوان، ص 157 .

[4]. الديوان، ص 161.

لما نزلت على أدنى بلادهم ألقى إليك الأقاصي بالمقاليد

يجد الشاعر في مدح الزائديين فسحة للتفنن في توشية أبياته لفظيا ومعنويا، يقول: [1]

الزائديون قوم في رمـــاحـــهم خوف المخيف وأمن الخائف الوجل

كبيـــرهم لا تقوم الراسيـات له حلما وطفلـهـم في هدي مكتـهـل

تمتد تقنية الطباق في هذه الأبيات أفقيا عبر إيراد الأمر وضده بين"الألفاظ:

خوف ≠ أمـن

المخيف ≠ الخائف

و الألفاظ:

كبيرهم ≠ طفلـهم

كما تمتد عموديا من خلال تفجير هذه الثنائيات الطباقية المؤسسة بما يحقق انبثاقها في الصور التي ترسخ خصال الزائديين فهم أهل قوة ترهب كل مخيف جبار، وهم أهل أمن ونجدة لكل من ضعفت همته فخاف الحرب وبطشها، إنهم أيضا أهل حلم يتعاطاه كبيرهم وصغيرهم، الأمر الذي يحقق امتدادها فكريا وأسلوبيا في العمق حتى تطفو على البنية السطحية هذه الثنائيات النوعية في بناء عنقودي على طرف الصورة. وقد استطاع الشاعر . بتوظيفه للطباق . أن يلون ألفاظه ويزين معناه، إضافة إلى ما يوحي به للمتلقي بوجود حركة إيقاعية معنوية داخلية متنامية تخلقها عملية الجمع بين المتضادات مما جعل كلامه يكتسي جمالًا ويزيد رونقا وبهاء.

ومن شواهد الطباق في شعر مسلم بن الوليد قوله: [2]

يأبى لسانك منع الجود سائله فما يلجلج بين الجود والبخل

[1]. الديوان، ص 16.

[2] .الديوان، ص 11.

يجمع الشاعر بين لفظي"الجود"و" البخل"في حالة جمالية ينفي فيها عن ممدوحه أن يقف مترددا بين برزخ الجود والكرم فهو يسارع إلى رفض ذلك بلسانه الذي لا يمنع طالبيه بالتعلل.

وفي غرض الاعتذار يقول: [1]

بنا لا بك الأمر الذي تكرهينه أتى الحلم بالعتبى وقد سبق الجهل

يخاطب الشاعر امرأة كان قد فارقها معتذرا إليها عن ذلك بنبل عززه بإيراد الطباق بين "الحلم" و"الجهل "، فقد أحس بأن ما كان من أمر الفراق قد آلمه أكثر منها فهو الذي سبق جهله حلمه حين بادر إلى تركها، ولكن حلمه هو الذي جعله يستدرك ذلك بالاعتذار إليها.

أ.2. طباق السلب: وهو الجمع بين شيئين من نفس المصدر أحدهما مثبت والآخر منفي، كقول الشاعر: [2]

سلوت وإن قال العواذل لا يسلو وأقسمت لا يرقى الى سمعي العذل

ورد الطباق في هذا الشاهد بين الفعل ومنفيه أي بين الفل (سلوت) والفعل المنفي (لا يسلو) وغرضه تأكيد المعنى عن طريق الإتيان بالشيء وضده فالشاعر قد عزم على الصبر على مصابه إثر هجران من يحب له وقررعدم الانصياع لما يقول عاذلوه الذين يرمونه بالضعف وقلة الصبر.

وفي شاهد آخر يقول: [3]

كحلاء لم تكتحل بكاحلة وسنانة الطرف ما بها وسن

ورد الطباق في الشاهد السابق بين الألفاظ:

كحلاء ≠ لم تكتحل .

---

[1] . الديوان، ص 90.

[2] .الديوان، ص91.

[3] .الديوان، ص 8.

وسنانة ≠ ما بها وسن

وجد الشاعر فيها هذه الثنائيات الضدية ما يمكنه من وصف الجمال الحسي لعيني لمحبوبته فهي تبدو مكتحلة وإن لم تفعل وهي وسنانة ناعسة الطرف ليس بها من النعاس شيء، فالاكتحال والوسن صفتان أصيلتان فيها وليستا من باب التجمل والتزين المفتعل.

وفي موضع آخر يقول: [1]

لو شئت لا شئت راجعت الصبا ومشت في العيون وفاتتني بمجلود

يورد الشاعر في هذا الشاهد الطباق بين صيغتي الفعل "شئت"المؤكدة في صيغة التمني والمنفية في صيغة الدعاء الذي يمثل الغرض من إيراد هذا الطباق فالشاعر يحن لأيام صباه ولكنه لا يتمنى العودة إليها لما فيها من مجون، وفي ذلك كلام موجز حمل في طياته معنى غزيرا ساقه عن طريق استخدام طباق السلب بالفعل ومنفيه.

في الأخير يمكن القول أن الطباق قد ورد في ديوان **مسلم بن الوليد** على صورتيه الإيجابية والسلبية غير أن حضور الأول كان أكثر وأكثف. وقد تمت ملاحظة تجاوز الطباق لوظيفته الزخرفية وزينته الشكلية، إلى غايات أسمى جعلت وراء جمع الضدين معان أكثر لطفا وعمق وتأثيرا في المتلقي.

ب. المقابلة: المطابقة من المحسنات المعنوية يعرفها **الخطيب القزويني** بقوله"أن يؤتى بمعنيين متوافقين، أو معاني متوافقة، ثم بما يقابلهما أو يقابلها على الترتيب "[2]، **وأما ابن الناظم** فيرى أن **المقابلة هي أن**"تأتي في الكلام بجزأين فصاعدا ثم تعطف عليه متضمن أضدادها أو شبه أضدادها على الترتيب، فإن اختلت كانت مقابلة فاسدة، وأقلها مقابلة اثنين

[1] الديوان، ص 158.

[2] . الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، مرجع سابق، ص 322.

باثنين "[1]. فالمقابلة وفق هذا الفهم عملية هندسية مزدوجة تتجاوز المعنى إلى خلق نوع من الكثافة البنية الحركية والإيقاعية في التعبير الشعري، فأحيانا تكون المقابلة بين كلمتين في نهاية البيت فتحدثان نوعا من التزاحم، وقد تكون هذه الثنائيات متوزعة بين نهاية شطري البيت الواحد وقد تمتد المقابلة ليكون بين الشطرين كلهما فنجد كل كلمة في الأول تقابلها واحدة من الثاني.

تكمن قيمة المقابلة اللفظية . أيضا . على المستوى الدلالي في"عملية استحضار المسمى ومقابله، التي تعتبر من أهم وسائل اللغة في نقل الإحساس بالمعنى والفكرة والموقف نقلا صادقا عن طريق هذه الثنائيات المتقابلة التي تلعب دورا أساسيا في تفريغ انفعالات الشاعر وأحاسيسه نحو موضوعه الشعري"[2]. فلا ريب أن مناط التعبير التقابلي يتمحور حول"تعميق الدلالة الشعرية، ببيان وجه الصلة الخفية بين المتضادين من حيث الحركة التي تظهر في الصراع الدائب بين سعي المتقابلين على الالتقاء على الرغم من افتراقهما الظاهري، ومن حيث التوتر الذي يظهر ممتزجا بالحركة في المفاجئة وربما المفارقة الناجمة عن تصوير حركة معينة في الانتقال من نقطة إلى أخرى تضادهما"[3]. ويمكننا أن نلمح شواهد عن المقابلة في تراكيب كثيرة منها قول مسلم بن الوليد: [4]

إذا شئت غاداني صبوح من الهوى وإن شئت ماساني غبوق من الخمر

تتجلى المقابلة بشكل واضح في قوله فهنا ثنائية تقابلية تضادية(غاداني ـ ماساني)، و(صبوح وهو شرب الغدو ـ غبوق وهو شرب العشي)، فالشاعر في هذا البيت يترامي بين تخوم لذات الهوى وشرب الخمر . صبحة ومساء ينتقي لنفسه ما شاء منها في حركة اختيارية أفقية مرنة وسلسة، وقد كان للمقابلة دورها الواضح في إبراز هذه الحركية المزدوجة بين

---

[1] . ابن الناظم، المصباح في المعاني والبيان والبديع، تح: حسني عبد الجليل يوسف، مكتبة الآداب، مصر، دط، دت، ص 193.

[2]. محمد مصطفى أبو شوارب، جماليات النص الشعري، مرجع سابق، ص88 .

[3]. المرجع السابق، ص90.

[4] . الديوان، ص 104.

مشهدين ومعنيين قد يبدوان في البداية متناقضين إذا ما تم التركيز على دلالة الألفاظ معزولة، ولكن هذا التضاد اللفظي لم يخلق تضادا معنويا في جسد البيت يفرض على الشاعر الميل إلى أحد الطرفين دون غيره ولكنه أبان عن ليونة تسمح بالاختيار بين أمرين أحدهما أمتع من الآخر وقد زاده ألقا ما تضمنته جملتا الشرط في صدر البيت وعجزه (إذا شئت) و(إن شئت)، فهما يعمقان دلالة الاختيار والانتقال الحر بين أطراف المقابلة.

ويقول في موضع آخر: [1]

فأعرف منها الوصل في لين طرفها واعرف منها الهجر بالنظر الشزر

وفي كل يوم خشية من صدودها أبيت على ذنب وأغدو على عذر

ترادفت الطباقات في هاذين البيتين مما خلق نوعا من المقابلة التي تجمع بين حالتين متضادتي التركيب. إن المفردات الطباقية التي توزعت بين طرفي البيت الأول: (الوصل– الهجر)، (لين طرفها – النظر الشزر)، والألفاظ (أبيت – أغدو) و(ذنب – عذر) التي استأثرت بعجز البيت قد ساهمت في إكمال الصورة البيانية المراد التعبير عنها فالشاعر يتلظى نار الهوى من محبوبته التي أصبح يعرف ما تشي به عيونها التي تلقي إليه طرف الوصل والمودة حينا، وترميه بأمارات الهجر حينا آخر حتى اختلط عليه الأمر فيمسي مذنبا ويصبح معتذرا وهكذا يلج الشاعر حلقة مفرغة تتلاطمه فيها نيران الهجر والوصل الذي ينشأ عن الذنب والوصل الذي يخلقه الاعتذار وهذا ما عززه أسلوب المقابلة الذي يقوم على مبدأ التضاد بين المعاني والألفاظ مما يخلق حركة لولبية تبدأ من النقطة النقطة الأولى ثم إلى الثانية ثم تعيد الحركة نفسها لتعود إلى النقطة الأولى فالثانية وهكذا دواليك، وعليه فإن هذه المقابلة لم ترد عفو الخاطر ولكنها استدعاء سلس عفوي لوظيفة بنائية خادمة للمعنى .

وفي شاهد آخر، يقول: [2]

[1] . الديوان، ص 105 .

[2] . الديوان، ص 107.

إذا اقبلت راعت بقنة قرهب وإن أدبرت راقت بقادمتي نسر

يظم هذا البيت مقابلة ثنائية بين الألفاظ (أقبلت – أدبرت)، (راعت – راقت)، وقد وردت هذه المقابلة ضمن جمل قصيرة ومتوازنة في تمثيل رمزي للسفينة التي تتلاعب بها أمواج البحر يمنة ويسرة تقديما وتأخيرا تشبه في إقبالها رأس الثور الوحشي المرعب، كما أن في منظر إدبارها ما يذكر الشاعر بقادمتي النسر وهذا النص يدل على مقدرة فنية عالية منحت قوله قوة وجمالا باستخدام هذه الصيغ الطباقية المتقابلة التي كشف عنها البيت وحاول الشاعر الاستعانة بها في محاولته لمحاكاة حركة الأمواج التي تروح بين مد وجزر أو بين إقبال وإدبار معززا إياها بما يزخر به قاموسه البدوي من ألفاظ تتوافق مع الموقف المراد التعبير عنه.

استنادا لما سبق يمكن القول أن ورود بنية المقابلة في السياقات اللغوية التركيبية يشكل ظاهرة أسلوبية تبرز في موقعها من الجملة بجانبيها السطحي المتمثل في الألفاظ وجانبها العميق ممثلة في المعاني مما يجعلها تشكل بؤرة انفجار سياقية تحمل علاقات توتر نصية نتيجة ما تضمنته من علاقات تضاد أو تخالف ذاتي بعد حركي يستشعر المتلقي وجوده في كيان البيت.

جـ. السجع: هو لون من ألوان التعبير الجميل، وأصل السجع . كما يرى ابن الأثير. هو"الاعتدال في مقاطع الكلام مما تميل إليه النفس ويستسيغه السمع، وليس الوقوف في السجع عند الاعتدال فقط ولا عند توافق الفواصل على حرف واحد"[1]. وهو عند ابن الناظم"أن يكون مقاطع شطر الأجزاء على سجع موافق للروي ومقاطع شطرها الآخر متداخلة للموافقة

[1]. ضياء الدين بن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، علق عليه: بدوي طبانة وأحمد الحوفي، دار نهضة مصر، القاهرة، د ط، 1934 م، ج1، ص 210.

مسجوعة وغير مسجوعة"[1]. وبالعودة لديوان **مسلم بن الوليد** وتقصي مواضع السجع فيه يمكن ملاحظة انتشار هذا المحسن البديعي بكثرة ومن أمثلة ذلك يقول: [2]

فالملك ممتنع والشر متزع والخير متسع والأمر معتدل

لعل خير ما يلفت الانتباه في هذا الشاهد هو تقنية السجع الأفقي التي جاءت في سياق التوازي بين الألفاظ (ممتنع. منتزع. متسع) الشيء الذي يزيد سر الجمال الفني بما له من جرس موسيقي مؤثر. كما أنّه يزيد من قوّة أداء الفكرة ما دام مرتبطاً بها، ففي ظل قيادة الممدوح كان الملك محميا ممتنعا من أي اعتداء فصفد الشر واعتدل الأمر واتسع الخير، وهي دعائم لا بد من مراعاتها لضمان العيش الرغيد والعادل للجميع وبهذه الصياغة المتميزة عبر تقنية السجع التي لم يكن وجودها مجرد اجتلاب آلي للكلمات بل كانت تمثل توازنا لفظيا عبر التوزع المتساوي للألفاظ التي تحمل نفس الكروموزوم السجعي، وكانت أيضا توازنا معنويا متوزعا بطريقة مدروسة يزيد تأكيدها لفظ (معتدل) الذي يمثل بؤرة دلالية تصب فيها دلالات الألفاظ المسجوعة السابقة .

ويقول: [3]

دفاع معضلة حمال مثقلة دراك وتر ودفـاع لأوتـار

الجود شيمته كالبـدر سنته يكاد يهتدي في نوره السـاري

يمتد السجع بحركتين: أفقية شملت صدري البيتين في الألفاظ (معضلة . مثقلة) في البيت الأول و(شيمته . سنته) في البيت الثاني، كما يمتد عموديا ضمن قافيتي البيتين في الألفاظ (أوتار. الساري) وهذا ما يحقق نغما موسيقيا يخلق انسجاما في الإطارين البيت والقصيدة بالإضافة إلى سهولة ترديد واستذكار نغمه وألفاظه .

ويقول أيضا: [1]

---

[1]. ابن الناظم، المصباح في المعاني والبيان والبديع، مرجع سابق، ص 168، 169.

[2]. الديوان، ص 252.

[3] . الديوان، ص 228 .

طرق الخيال فهاج لي بلبالا أهدى إلي صبابة وخبالا

ويقول: [2]

جلبت دموعي عبرة من زفرة شجت الفؤاد فأسبلت إسبالا

تمكن الشاعر من بث النغم الموسيقي الخادم للمعنى عبر جسد خطابه الشعري وفي هاذين الشاهدين من القصيدة نفسها)، ورد سجع بين الألفاظ (بلبالا . خبالا) و(عبرة . زفرة)، (خبالا . إسبالا)، وفيها يكتسي زينة جمالية تحلي الكلام وتجعله عالقا بالأذهان في سلاسة ويسر، وتكسبه إيقاعا مناسبا للانفعال الوجداني للشاعر الذي زاره طيف الخيال فهاج صبابته وزاد عذاباته، وهذا ما نلمس آياته عبر البيتين.

و يقول: [3]

يا حسرتا يا أخي من ذا أؤمله للدهر بعدك في عسري وإيساري

ويقول: [4]

فجـأتني بفراق لا لقاء له وكنت أبكيك في نأيي وأسفاري

إن الملاحظ في البيتين السابقين هو اتفاق اللفظتين الأخيرتين من عجزي البيتين في الحرف ذاته (عسري – إيساري) و(نأيي – أسفاري)، وهذا ما أدى إلى وجود سجع بين نهايتي البيتين في الألفاظ (إيساري – أسفاري)، الشيء الذي أكسب الأسلوب جرساً موسيقيّاً يؤثر في النفس، ويزيد من قوّة أداء الفكرة لأنّه يرتبط بها ويلائمها. ووجه الجمال في هذا السجع يرجع إلى تساوي فِقره، وبعده عن التكلف، وخلوه من التكرار في غير فائدة. إلى جانب قوة الأسلوب، وسلاسة التعبير، وروعة المعاني وسموّها.

---

[1] . الديوان، ص 200 .

[2] .الديوان، ص 201.

[3] . الديوان، ص 229 .

[4] . الديوان، ص 229 .

يمكن التأكيد أن مسلم بن الوليد قد أبان عن حس إيقاعي متميز من خلال توظيفه للسجع بوصفه محسنا لفظيا لم يعمد فيه إلى التكلف الذي يخلقه توالي كثرة الفقرات على نغمة واحدة وهذا ما قد يبعث على الملل ولكنه عمد إلى التقصير في الفقرات التي يرد فيها السجع وأضفى عليها صبغة تنظيمية أسهمت في منح أبياته طابعا بنيويا واضحا ومنتظما يفرض نفسه على الذاكرة.

د. الجناس: هو محسن بديعي لفظي تتقارب فيه الكلمات في الأصوات والحروف، وعرفه **ابن المعتز** بقوله: " وهو أن تجيء الكلمة تجانس أخرى... ومجانستها لها أن تشبهها في تأليف حروفها "[1]، وقال ابن الأثير في ذلك"وإنما سمي هذا النوع من الكلام مجانسا لأن حروف ألفاظه يكون تركيبها من جنس واحد. وحقيقته أن يكون اللفظ واحدا والمعنى مختلفا، فالجناس الحقيقي هو اللفظ المشترك وما عداه فليس من التجنيس الحقيقي في شيء "[2]، ويسميه قدامة بن جعفر"طباقا، وهو أن تأتي في غير رد العجز على الصدر بلفظتين بينهما تماثل في الحروف وتغاير في المعنى"[3]، وقد اعتمد **مسلم بن الوليد** هذا النوع من البديع في ممارسة منه "اللعب بالمعاني عن طريق محسنات لفظية قائمة على التشاكل الصوتي والاختلاف الدلالي"[4]، غير أن هذه الممارسة مشروطة في نظر **عبد القاهر الجرجاني** الذي يرى بأنه: " لا يستحسن تجانس اللفظتين إلا إذا كان موقع معنييهما في النفس موقعا حميدا. ولم يكن مرمى الجامع بينهما مرمى بعيدا "[5]، ويردف: " فقد تبين لك أن ما يعطي التجنيس من الفضيلة أمر لا يتم إلا بنصرة المعنى، إذ لو كان باللفظ وحده لما كان فيه مستحسن ولما وجد فيه إلا معيب مستهجن ولذلك ذم الاستكثار منه والولوع به"[6]. وقد أحصى ابن

---

[1]. ابن المعتز، البديع، مرجع سابق، ص 25.

[2] . ضياء الدين بن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، مرجع سابق، ص 338.

[3] . ابن الناظم، المصباح في المعاني والبيان والبديع، ص 183 .

[4] . يوسف إسماعيل، مقاربة في التحولات والتبني والتجاوز، مرجع سابق، ص184.

[5]. عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تح: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، بيروت، ط 1، 1991 م، ص 07 .

[6]. المرجع نفسه، ص05 .

الناظم ثمانية أصناف من الجناس [1] حضر بعضها وغاب بعضها في ديوان مسلم بن الوليد ومنها:

د1. **الجناس التام:** وهو ما اتفق فيه اللفظان في نوع الحروف، وعددها، وهيئتها، وحركاتها وترتيبها، وفي ذلك يقول **عبد القاهر الجرجاني:** " ورأيت الآخر قد أعاد عليك اللفظة، كأنه يخدعك عن الفائدة، وقد أعطاها، ويوهمك كأن لم يزدك، وقد أحسن الزيادة ووفاها، فبهذه السريرة صار التجنيس وخصوصا المستوفي منه المتفق في الصورة من حلى الشعر"[2].

ومن أمثلته قول مسلم بن الوليد: [3]

أغر أبيض يغش البيض أبيض لا يرضى لمولاه يوم الروع بالفشل

في هذا التركيب الشعري (أغر أبيض يغشى البيض أبيض)، يحتوى على جناس له قيمته الدلالية، فالكلمة (أبيض)الأولى ترتبط بالصفاء والنقاء والخلو من العيوب والأحقاد، بينما تأتى كلمة (البيض) لتدل على الفرسان أو ما يضعه فرسان الأعداء فوق رؤوسهم، وتأتى كلمة (أبيض) الأخيرة لتدل على السيف. وهذه الألفاظ التي تحمل الصبغة الشكلية ذاتها غير أنها تختلف في دلالاتها تلمح إلى اهتمام مسلم بن الوليد بالبنية الصوتية، والتشكيل الصوتي داخل البيت الشعري، وهذا التشابه الصوتي والاختلاف في المعنى في ذات الوقت يؤدى إلى إنتاج الدلالة بصورة غير عادية.

ومثال ذلك أيضا قول الشاعر في موضع آخر: [4]

صمصامة ذكر يعدو به ذكر في كفه ذكر يفري به الهاما

---

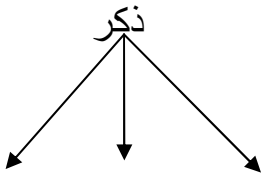
[1] . ابن الناظم، المصباح في المعاني والبيان والبديع، مرجع سابق، ص 183 .

[2]. عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، مرجع سابق، ص 14.

[3] . الديوان، ص 8.

[4] .الديوان، ص 65.

ورد التجنيس في هذا الشاهد بين ثلاثة ألفاظ مشتركة اشتراكا تاما في عدد الحروف وشكلها وصيغته (ذكر)، وهو لفظ فجره الشاعر دلاليا فمنحها ثلاثة دلالات مختلفة على هذا النحو:

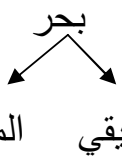


فاللفظ الأول يدل على الفارس أما الثاني فيدل على الحصان الذكر الذي يركبه والثالث هو السف الذي يمضي به الفارس قيقطع به هامات أعدائه.

وفي موضع آخر: [1]

ركبنا إليه البحر في مؤخراته فأوفت بنا من بعد بحر إلى بحر

يبرز الجناس في هذا البيت بين الألفاظ (بحر . بحر) الواردتين في عجز البيت على هذا النحو:



وهو ما خلق مظهرا من مظاهر الموسيقى الناجمة عن تجانس اللفظتين وانسجامهما معا، وهو بالإضافة إلى ذلك يؤدي دلالة تعبيرية تسهم في تقرير المعنى في ذهن المتلقي وتجعله مقبولاً لديه، وهذه أمورٌ لها وزنها في الإثارة والتأثير، فاللفظ الأول دلالة على البحر الحقيقي

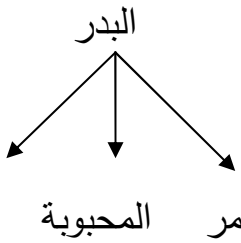
[1]. الديوان، ص 111.

أما الثاني فهو يمثل الممدوح بما يحمله من صفات تشبه البحر خاصة جوده وكرمه الذي لا ينتهي.

ومن شواهد ذلك أيضا قوله"[1]

فبت أسر البدر طورا حديثها وطورا أناجي البدر أحسبها البدرا

والملاحظ . هنا . هو تكرار لفظ (البدر) بنفس الصيغة ثلاث مرات تدل الأولى والأخيرة منها على القمر في حين تدل الثانية على المحبوبة التي تشبه القمر:



إذا كان هذا الجناس من جهة الإيقاع يمنح هذه الألفاظ قيمة صوتية من حيث تكرارها، فإن له قيمة دلالية تتمثل في الفرق بين اللفظتين من حيث المعنى، ومثل هذا التجانس يحمل ما لا يخفى على أهل الذوق السليم من دلالة معبرة تبعث على التأمل والتفكر في المعنى الذي يرمي إليه الشاعر وهو إيقاع التشابه بين جمال القمر وجمال محبوبته. وهكذا أمكن للشاعر بالإضافة إلى الصبغة الموسيقية التي وشى بها بيته أن يعمد إلى استعمال اللفظة الواحدة في إطاريها الحقيقي والمجازي وهذا ما مر بنا . أيضا في الأبيات السابقة.

د.2. تجنيس التصريف: وهو أن تتفق الكلمتان في بعض الحروف وذوات بعضها مع اتحاد الكتابة، وهو نوع كثرت شواهده في الديوان، ومنها قول **مسلم بن الوليد** يقول: [2]

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

وقوله: [1]

[1]. الديوان، ص 45.

[2]. الديوان، ص 09.

يصيب منك مع الآمال صاحبها حلما وعلما ومعروفا وإسلاما

في هذا البيت جناس بين الألفاظ (مهج – رهج)، (أجل – أمل)، (حلما – علما)، ولا يخفى على المتأمِّل لهذا الجناس أنْ يتحسس لذّته وتأثيره؛ لأن التجانس بين هذه الألفاظ واشتراكها في عدة حروف يعمل على إثراء النص بالموسيقى من حيث توافق نغمه، وانسجام جرسِهِ، فيمتزج بالنفس نغمه وصداه.

ويقول في موضع آخر: [2]

سلوا السيوف فاغشوا من يحاربهم خبطا به غير ما نكل ولا وكل

ويقول أيضا: [3]

مغرى بنجح" نعم"وليس يكيده عن ترك"لا"الميسور والمعسور

ويقول: [4]

فلم ترى إلا عبرة بعد زفرة مودعة أو نظرة بتأمل

إن الجناس الذي أحدثه جمع مسلم بن الوليد في الأبيات السابقة بين الألفاظ (نكل– وكل) و(الميسور – المعسور)، (عبرة – زفرة – نظرة) يشمل صورة من صور الإيقاع المتناغم الذي يكسُو النص الذي يردُ فيه جمالاً، ويزيدُهُ قوّةً في الرنين؛ بسبب تعاقب المقاطع على نحوٍ منتظم فيشتدُّ وقعها، ويتلاحق تأثيرها، ولا تعرف قيمته إلا إذا جاء منقاداً للمعنى، وفي ذلك يكون الجناس قد بلغ غايته في التأثير والإثارة.

---

[1]. الديوان، ص 67.

[2]. الديوان، ص15.

[3]. الديوان، ص 222

[4]. الديوان، ص 145.

د3. تجنيس العكس: ويسمى المخالف وهو أن تشتمل إحدى الكلمتين على حروف الأخرى دون ترتيبها ولا يخفى على من يمعن النظر في هذه النصوص التي برز فيها الجناس المقلوب واضحاً أن الشاعر قد استعان بهذا النوع ؛ لإيصال المعنى إلى ذهن المتلقي بسهولة ويسر، وقد ظهرت من خلال دلالات هذا التقليب، وعبر هذا النغم الإيقاعي الموحي المنتظم الذي يتولّد من توالي الألفاظ المتجانسة فيما بينها كقول الشاعر: [1]

وفعلك محمود ومجدك شامخ وجودك موجود وبحرك خضرم

وقوله: [2]

وإني لاستحيي السؤال ومذهبي عريض وآبى الشح إلا على عرضي

وقع الجناس في هذا البيت بين لفظي (وجودك . موجود) ولفظي (عريض . عرضي)، والملاحظ أنهما يشتركان في أكبر عدد من الحروف وهي: الواو المكرر والجيم والدال، في البيت الأول، والعين والراء والضاد والياء في البيت الثاني ولكن الشاعر عمد إليها فغير مواضعها مما أنتج لفظا جديدا له دلالته المستقلة التي لم ترد اعتباطا ولكنها تصب ضمن المعنى العام للبيت ناهيك عن أهميتها في إثارة الانفعال، وشحذ الذهن على إدراك المعنى لأن مناسبة الألفاظ تحدث ميلاً وإصغاء إليها.

ويقول: [3]

قوم هم موت إذا ما حاربوا قوما وإما سالموا فبحور

ويقول أيضا: [4]

وريقي ماء غادية بشهد فما أشهى من الشهد المشوب

---

[1]. الديوان، ص 183.

[2]. الديوان، ص 286

[3]. الديوان، ص 223.

[4]. الديوان، ص 192.

يقول: [1]

وصرف رصافية قهوة تميت الهموم وتبدي السرارا

تظهر فعالية الجناس في البيتين السابقين في الألفاظ (حاربوا – بحور) و(أشهى – شهد) و(صرف – رصافية)، فهذه الثنائيات تشترك هي الأخرى في الحروف نفسها وتختلف في مواضع هذه الحروف، فبالإضافة إلى النغم الموسيقي المكرر المنجر عن ذلك هناك عملية تدفق دلالي ناتجة عن استثمار ما تمنحه اللغة من إمكانيات للتلاعب بألفاظها في سبيل خلق دلالات تعبيرية، تسهم في تقرير المعنى في ذهن المتلقي وتجعله مقبولاً لديه، كما يشهد لصاحبه بتمكنه من اللغة، والبصر بدقائق أسرارها، وقدرته على التصرّف في معطياتها.

د4. التجنيس الناقص: وهو أن تكون إحدى الكلمتين مشتملة على لفظ الآخر وزيادة مصدرة أو مؤخرة، ومن أمثلته قول مسلم بن الوليد: [2]

يا قصر "جعفر" مال عنك إقصار لي فيك إلف وأشجان وأوطار

فقد جانس مسلم بن الوليد بين بين لفظ (قصر) وما لحقه من زيادة تصديرية (إقصار)، الشيء الذي خلق نوعا من الانسجام والتجانس بين الألفاظ، وحملها بتنغيم جميل يظهر وقعه اللطيف، وتلاحق تأثيره في النفس والمعنى.

ومن ذلك أيضا قول الشاعر: [3]

فقل لـ "رضى" قد رضينا بكم وإن كنت لست أريد الخيارا

فهناك زيادة مؤخرة في اللفظ الأول (رضى) الدال على اسم المرأة التي يتغزل بها الشاعر إلى لفظ (رضينا) الناتج عن زيادة متعلقات الفعل إلى الاسم الأول ومن ثم إسناده إلى الشاعر في انتقال معنوي سلس أعان الشاعر على البوح لمحبوبته بصدق رضاه بحبها.

---

[1]. الديوان، ص 189.

[2]. الديوان، ص 276.

[3]. الديوان، ص 190.

د.5. التجنيس المحرف: في هذا النوع تتفق الكلمتان فيما سوى الشكل أو التضعيف أو الزيادة أو زيادة المد وتشابه اللفظين المتجانسين في رسم الحروف واختلافهما في تشكيلها، ومن ذلك قول الشاعر يمدح مَسلمَة: [1]

"أَمَسلَمَ"قد أحسنت ما شئت مسلما بدأت بمعروف وقدمت أنعما

يشترك اللفظان (مسلم – مسلما) في عدد الحروف ويختلفان في شكليهما ودلالتيهما فالأول يعني الممدوح أما الثاني فهو صفة له وهي الإسلام.

ومن شواهد ذلك أيضا: [2]

قوم إذا حَمَى الهجير من الوغى جعلوا الجماجم للسيوف مقيلا

إذ لا حمَـــى إلا الرماح وبينها خيـــل يطـــأن بقـاتل مقتـــولا

يلاحظ في البيتين السابقين ورود جناس التصحيف بين (حمى، حمى)، فرغم تشابه الصيغة الشكلية فإن تغيير حركات الحروف أدى إلى تغيير دلالي لحق اللفظين، والفرق يكمن في أن (حمى) الأولى فعل، في حين أن الثانية هي اسم، الشيء الذي أدى إلى دعم المستوى الإيقاعي وتقويته وحسن وقعه في الأبيات .

بناء على ما تقدم يظهر الجناس في ديوان مسلم بن الوليد كمظهر من مظاهر الزخرفة اللفظية، بالإضافة إلى وسيلة من وسائل التواصل المتميزة بقوة التأثير مما أضفى على المواضع التي وردت فيها رونقا وحسنا ووشاها بتجانسٍ موسيقي دقيق، بوصفه ضربا من ضروب التكرار المؤكد للنّغم من خلال التشابه الكلي، أو الجزئي في تركيب الألفاظ .

3. التكرار:

[1]. الديوان، ص 269.

[2] .الديوان، ص 60.

التكرار ظاهرة لغوية وسمة أسلوبية تمثل خطا أساسيا في الشعر القديم والحديث على حد سواء، عرفه ابن الأثير بأنه"دلالة اللفظ على المعنى مرددا، كقولك لمن تستدعيه: (أسرع، أسرع)، فإن المعنى مردد واللفظ واحد"[1]، تؤكد نازك الملائكة بأن "التكرار في حقيقته إلحاح على جهة هامة في العبارة يعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها، وهذا هو القانون الأول البسيط الذي ألمسه كامنا في كل تكرار يخطر على البال، فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة، ويكشف عن اهتمام المتكلم بها، وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية قيمة تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر ويحلل نفسية كاتبه "[2].

إن التكرار في أثناء الخطاب الشعري عملية مقصودة لها مبعث نفسي داخلي يترك بصمته الواضحة في معمار النص، فالشاعر يركز عنايته على المكرر، ويميزه عن غيره رغبة في الكشف عن القوة الخفية للمفردة، وقدرتها اللفظية في التعبير عن معناها، وكأن إيراد اللفظة بمفردها يحتاج إلى نوع من الإشباع مما يفرض على الشاعر إيرادها مرة ثانية، وربما ثالثة إلى حين حدوث الاكتفاء الإبداعي في تبليغ المعاني المرادة، "فهو من ناحية يؤدي وظيفة التشوق والاستغراب والتقرير والوعيد والتهديد إذا كان في الغزل والنسيب، ووظيفة التوجع إذا كان رثاء أو تأبينا "[3].

إن ينبغي مراعاته أيضا هو النظر إلى التكرار من الزاوية الموسيقية حيث يضطلع بإضفاء أثر موسيقي على الكلمات أو الأبيات، ولا ريب فهو" أساس الإيقاع بجميع صوره، فنجده في الموسيقى بطبيعة الحال كما نجده أساسا لنظرية القافية في الشعر وسر نجاح الكثير من المحسنات البديعية... وبذلك فإن وجوده على الصعيد الشعري ضروري وعضوي

[1]. ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، مرجع سابق، ج 2، ص 345.

[2]. نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط 8، 1989 م، ص276.

[3]. بدوي أحمد أحمد، أسس النقد الأدبي، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، دط، 1964 م، ص 466.

له أهميته الكبرى في عملية الإيقاع حتى ولو في أبسط مستوياته"[1]. ولكل هذه الميزات قدرتها الأكيدة في التأثير على المتلقي إذ ترى أماني سليمان داوود أنه: " يضفي ضربات إيقاعية مميزة لا تحس بها الأذن فقط، بل ينفعل معها الوجدان كله، مما ينفي أن يكون هذا التكرار ضعفا في طبع الشاعر، أو نقصا في أدواته الفنية فهو نمط أسلوبي له ما يسنده في إطار الدلالة "[2]. وعليه إلى ذلك فالتكرار في الخطاب العادي أو الخطاب الأدبي ليس غرضا في حد ذاته، وإنما له دوافع خاصة، فإما أن يعود على الإيقاع بحيث يمنح النص نوعا من الموسيقى العذبة المنسجمة مع انفعالات الشاعر والتي تملك القدرة على التأثير في نفس المتلقي وتمتين قنوات التواصل بينه وبين النص، وإما أن يعود على المعنى ويؤكده، ولا يتصور أحدهما دون الاقتران بصاحبه، وعليه فقد ميز البلاغيون بين نوعين من التكرار" تكرار حسن لا يتحقق إلا على يدي من عرف بفصاحته ودقته في التعبير، وتكرار قبيح يسهل الانزلاق فيه، ويحط من قيمة السياق الذي يحتويه"[3].

وبغية تلمس خصائص التكرار باستقصاء مواطنه في قصائد ديوان مسلم بن الوليد سنحاول تمييز أشكال هذا التكرار، والبحث في الخصائص الصوتية المتكررة، وفهم دلالاته، مما يعين على تحديد سلوكيات النص الفنية وإدراك ما يحفل به من أفكار ودلالات انطلاقا من التركيز على إلحاح الشاعر على صورة أو موقف أو حركة أو غيرها وتكرارها في غير موقع واحد.

1. تكرار الحرف: تكرار الحرف هو ظاهرة صوتية يمكن استثمارها في القصيدة الشعرية فهي"من الوسائل التي تغني الإيقاع الداخلي بواسطة ترديد حرف بعينه في الشطر أو السطر

---

[1]. محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية (حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى، جيل الرواد والستينات)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، ط 1، 2001 م، ص 190.

[2]. أماني سليمان داوود، الأسلوبية والصوفية دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط2، 2002م، ص67.

[3]. فهد ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، ط4، 2004 م، ص24 .

أو مزاوجة حرفين أو أكثر في مقطع شعري يعكس الحالة الشعورية للمبدع وقدرته على تطويع الحرف ليؤدي وظيفة التنغيم إضافة إلى المعنى "[1]. وعليه يمكن ملاحظة الدور الهام للحرف، فهو"عادة ما يكون مدخلا لما بعده، أو منبها للقارئ كي يلتفت إلى المعنى المكرر أو الصورة المرتبطة باللفظ المكرر، وغالبا ما يشير التكرار إلى سيطرة شعور توحي به العبارة"[2].

ولتكرار الحرف حضور واضح في ديوان مسلم بن الوليد لعل أبرز مظاهره هو اشتراك القصيدة الواحدة في حروف الروي في القافية التي تمثل نظاما بنائيا في الشعر، من خلال توالي الأبيات مع قوافيها"فقوافي الأبيات التي تتكرر كل هذا يمثل شيئا مشتركا ونغمات تستجيب لها الحواس من جرس الكلمة، وهذه القوافي وإن كانت تتكرر إلا أنها تخرج عن موضوع التكرار إلى عنصر هام جدا من مفردات العمل الفني وهو الطلاقة في اللسان عند الإنسان وحسن البيان خاصة الشاعر العربي"[3]، وقد جرى الحديث عن حروف الروي في القافية في الجزء الأول من هذا الفصل.

إذا انتقلنا إلى صورة أخرى من صور تكرار الحرف في ديوان مسلم بن الوليد يظهر حضور هذا النوع بصفة ملحوظة ومن ذلك قول مسلم بن الوليد: [4]

وساحرة العينين ما تحسن السحرا تواصلني سرا وتقطعني جهرا

يتوزع حرف السين على امتداد البيت و" السين صوت رخو مهموس"[5]، وهو من ألطف الأصوات المهموسة رقة وهمسا وربما أكثرها تعبيرا على مواطن الرقة، مما يمنح موسيقى

---

[1]. عبد الخالق محمد العف، تشكيل البنية الإيقاعية في الشعر الفلسطيني المقاوم، مجلة الجامعة الإسلامية، غزة، ع 2، 2001 م، ص5.

[2]. أبو شريفة عبد القادر، مدخل إلى تحليل النص الأدبي، دار الفكر، ط 1، 1990 م، ص 50 .

[3]. س موريه، الشعر العربي الحديث (1800. 1870/ تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب العربي)، تر: شفيع السيد وسعد مصلوح، دار غريب، القاهرة د ط، 2003 م، ص 329.

[4]. الديوان، ص 44 .

[5]. الطيب دبة، مبادئ اللسانيات البنيوية، مرجع سابق، ص 169 .

هادئة تطغى على هذا البيت، خاصة أنه يرد هنا في معرض الغزل فحبيبة الشاعر لا تحسن عمل السحر، ولكنها تسحر بملاحتها، وبذلك يجري هذا التوافق بين الجانب الصوتي والدلالي وكأن الألفاظ صيغت على قدر المعاني.

ويقول **مسلم بن الوليد** أيضا: [1]

سلت فسلت ثم سل سليـــلها فأتى سلسل سليـــلها مسلولا

بعثت الى سر الضمير فجاءها سلسا على هذر اللسان مقول

ورد حرف السين في هاذين البيتين في شكل حزم صوتية مكثفة 12مرة تتحرك جميعها حول صفة الهمس التي تنتج عن حرف السين، وهذه الحزم الصوتية المهموسة تتجمع لتأكيد ملاءمته لمواطن الرقة والعذوبة . كما قلنا سابقا . إلا أنه على عكس تعبيره الوجداني المجرد في المثال السابق، فهو يصف بدقة الجانب الحسي الملموس للخمر، فقد رققت بطول القدم ثم رق رقيقها فأتى رقيق رقيقها مرققا ثم يعود لاستثمارها في معرض حديثه عن مفعول الخمر في البيت الثاني إذ يقول بعثت هذا الخمر إلى سر ضميري فكانت قادرة على إفشائه نظرا لما يبديه السكران من كثرة الكلام.

إن ما يمكن ملاحظته من خلال هاذين البيتين هو تداخل الوحدات الإيقاعية رأسيا وأفقيا مما وفر للأبيات المتتابعة شبكة من العلاقات الإيقاعية والدلالية فالألفاظ المكررة تشكل رابطا إيقاعيا داخليا. ومن صور تكرار الحرف أيضا قول مسلم بن الوليد: [2]

كأنها وصبيب الماء يقرعـــها در تحدر من سلـك على ذهب

لم يغذها بمصيف القيظ بائعها ولا غذاها بحر الشمس واللـــهب

كانت ذخيرة دهقان يظن بـها مكسوبة من حلال غير مكتسب

[1]. الديوان، ص 57 .

[2]. الديوان، ص 207 .

يسيطر حضور حرف الباء في هذه الأبيات سيطرة واضحة وهو" صوت شديد مجهور"[1]، حرص الشاعر على عدم تغييبه لصفاته الصوتية الخاصة ليتمكن من أداء الوظيفة الإبلاغية التي تميز الأصوات الانفجارية فاختار ألفاظا موحية مثل: صبيب، ذهب، لهب، مكتسب ... وجميعا تعمل على مستويين إيقاعي. بتمركزها في نهاية البيت مؤدية دور الروي أو في وسط الأبيات مسهمة في الإيقاع الداخلي. ودلالي كونها جميعا تقع في الحقل الدلالي للفظة الخمر وتعد جميعها صفات لها.

نذكر هنا أيضا. صوتا آخر يعمل بالتوازي مع حرف الباء وهو حرف الكاف، بحيث توزع الصوتان توزيعا هندسيا محكما، وهو"صوت شديد مهموس"[2] يضفي على النصوص الشعرية شيئا من وضوح المعنى، فزيادة على أنه صامت فهو يؤدي عدة وظائف كالوظيفة المعجمية لما يكون أصلا في الكلمة مثل: (سلك، كانت، مكسوبة، مكتسب)، والوظيفة النحوية عندما يكون أداة تشبيه مثل (كأنها) الواردة في بداية هذه الأبيات.

هنا بجانب قيمته الصوتية الإيقاعية له قيمة في إظهار مشاعر الإعجاب بشخصية الممدوح، كما أضفى توازيا إيقاعيا من خلال الموازنة الصوتية، وقد جاء تكرار الأصوات في مجموعات توحي بالدلالة من خلال السياق.

يقول: [3]

كليـــني إلى هم كفى العـــذل أهـــله قرينة عزم بالهمـــــــوم مـوكل

يصيب أخو العجز الغنى وهـــو وادع ويخطئ جهد القلـب المتحيـــل

دعيني أقف عزمي مع العدم قـــانعا ووجهي جديد الصون لم يتبدل

يكرره الشاعر لتعميق المعنى في ذهن القارئ ويمثل ايضا بنية إيقاعية تطرب لها الأذن

[1]. إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مرجع سابق، ص 45

[2]. المرجع نفسه، ص 83 .

[3]. الديوان، ص 25 .

صوت العين وهو صوت مجهور، و"الصوت المجهور هو الذي يهتز معه الوتران الصوتيان"[1]. إنها صيغة ذات جرس موسيقي واحد وبنية تركيبية واحدة مما أدى إلى التلاحم بين المستويات اللغوية.

2. التكرار اللفظي:

يعد تكرار الكلمة من أيسر أنواع التكرار خاصة إذا تم توظيفه في موضعه"وإلا فليس أيسر من أن يتحل هذا التكرار نفسه بالشعر إلى اللفظية المبتذلة التي يمكن أن يقع فيها أولئك الشعراء الذين ينقصهم الحس اللغوي والموهبة والأصالة"[2] وعليه فالكلمة المكررة يجب أن لا تكون لملء الفراغ في الوزن وإنما لغاية دلالية يسهم الإيقاع في إنتاجها، فالتكرار هو الذي يجمع"بين لفظين أو أكثر يوجد اشتراك لفظي بينهم سواء في كل الأصوات المكونة لألفاظها، أو في بعضها من خلال المساحة الموسيقية المكونة للبيت الشعري، هذا التشابه الصوتي سواء الكلي أو الجزئي يحدث تنغيما داخل البيت الشعري مولدا إيقاعا داخليا ذا قيم دلالية، وقد رصدنا تكرار الكلمة في ديوان مسلم بن الوليد على النحو التالي:

1. التكرار الاستهلالي: وفيه "يكرر الشاعر كلمة واحدة في بداية كل بيت من أبيات متتالية من قصيدة "[3] ويستهدف هذا التكرار الإلحاح على حالة لغوية واحدة، وتوكيدها عدة مرات مما يخلق نوعين من التأثير، إيقاعي ودلالي كما يشكل توافقا وانسجاما بين الإيقاع الصوتي المتولد عن تكرار الأصوات في الكلمة المكررة، وبين توزيع ذلك على الأبيات الشعرية، مما يكسيها نوعا من التناسق الناتج على هذا النمط من التكرار الذي قد يكون في النهاية "مصدر ثورة ما، أو محاولة تخلص لا شعورية عما يجول في خاطر الشاعر وكيانه من مشاعر وأحاسيس تبرز بهذه الطريقة "[4].

---

[1]. إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مرجع سابق، ص 20.

[2]. نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، مرجع سابق، ص 264.

[3]. المرجع السابق، ص 264.

[4]. سامي شهاب الجبوري، شعر ابن الجوزي دراسة أسلوبية، ص 172.

وقد ورد التكرار الاستهلالي في ديوان مسلم ثمانية مرات بتواتر مختلف في عدد الأبيات ومن ذلك قول **مسلم بن الوليد:** [1]

أدهرا تولي هل نعيمـك مقبل وهل راجع من عيشنا ما نؤمل

أدهرا تولى هل لنا منك عودة لعلـك يعدي آخـر منـك أول

يحتل التكرار هنا جزءا مهما من صدر البيت من خلال ترديد صيغة الاستفهام: (أدهرا تولى هل...؟) وهي على ما يبدو أسئلة لا يرجى لها جواب، وفي هذا الشأن يرى **وهب رومية** بأن"التكرار عبر ظاهرة الأسئلة المتلاحقة التي لا تنتظر جوابا تعبر عن كثافة عاطفية يرزح الشاعر تحت وطئتها "[2] فالشاعر يناجي الدهر للحد من إحساسه بمضي سنين عمره وانقلاب حاله عله يعطف على حاله، أو يكشف له حجاب الأمل في أن يحي من جديد نعيم أيامه، وبالإضافة إلى الدور الدلالي المتمثل في التحسر الذي اضطلعت به هذه الألفاظ المكررة، فإنها شكلت بناء متماسكا يعكس ترابط الأبيات بصورة واضحة، فهذه التساؤلات ما هي في الحقيقة إلا انعكاس لما يدور في نفس الشاعر هو تعبير عن مدى حيرة الشاعر وقلقه وإحساسه بالألم والتحسر في نفثات تبث شوقا ولهفا على أمور فقدت، وذكريات طويت، وماض لفته ضوضاء الحاضر.

و من صور التكرار الاستهلالي أيضا قول صريع الغواني: [3]

ويحي أنا الطريد ويحي أنا الشريد

ويحي أنا المعنى ويحي أنا الفريد

ويحي أنا الممنى ويحي أنا الوحيد

ويحي أنا المبلي ويحي أنا الفقيد

---

[1]. الديوان، ص 255 .

[2]. وهب رومية، الشعر والناقد، عالم المعرفة، الكويت، عدد 331، 2006م، ص 44.

[3]. الديوان، ص196.

إن قراءة متأنية لهذه الأبيات تعكس بجلاء تشبع الشاعر بحالة شعورية مهيمنة على إنتاجه الشعري فتظهر ملامحها في استحضاره للفعل (ويحي) عدة مرات بشكل تتابعي ثمانية مرات هو تكرار متماثل حدث فيه تطابق بين الدال والمدول للكلمات المكررة، وتكرار هذا الفعل للوهلة الأولى يبدو مملا لا يضيف أي جديد لكن إمعان النظر فيه يجعلنا ندرك دوره في تأكيد الألم الذي بلغ ذروته فهة يشكل بؤرة مركزية تنطلق منه كل المعاني الفرعية (الطريد، الشريد، المعنى، الفريد، الممنى، الوحيد، المبلى) لتنتهي في الأخير بلفظ (الفقيد)، وكأن ما حل به من مصيبة الحب شارفت به حد الفقد أو الموت الذي يمثل نقطة النهاية .

إن هذه الهندسة المتميزة للمفردات وإيقاعها ينضاف إليه الجناس اللفظي بين الألفاظ الفرعية السابقة (طريد، شريد، وحيد، فقيد) و(معنى، ممنى، مبلى) يسهم إلى حد بعيد في تجانس النص، كما يعكس وعيا كبيرا من الشاعر"حيث أن الفقرات الإيقاعية المتناسقة تشيع في القصيدة لمسات عاطفية وجدانية عاطفية يفرغها إيقاع المفردات المكررة"[1].

ونجد هذا النوع من التكرار قول مسلم بن الوليد وهو يناجي حبيبته: [2]

والحب يا منـــاي أهونه شـــديـــد

والحب لي نديـــم والحب لـــي قعيد

والحب لي طريف والحب لـــي تليد

أول ما يشد انتباهنا في هذه الأبيات هو امتداد الألفاظ المتتابعة (والحب يا ...) عبر مساحة النص، مما يرسي أهمية الفكرة التي يرمي إليها الشاعر، وقد شكلت كلمة الحب موقعا رئيسيا في رؤوس هذه الأسطر الشعرية لتمنحها تناغما موسيقيا يتلاءم ودلالة الجمل، وتعيد أطرافه إلى بؤرة واحدة بغرض إكمال البناء الفني والنفسي للأبيات، فالتلذذ بالمكرر. إضافة إلى دوره الدلالي . يحقق أيضا نغما موسيقيا داخليا له قدرة على صيانة النص من

[1]. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر (ظواهره وقضاياه الفنية)، دار الفكر العربي، دط، 1978م، ص 166.
[2]. الديوان، ص196، 197 .

التشتت، ويمكن تلمس ذلك في هذا الفضاء البصري والسمعي من خلال عرض ميزات وأوصاف عديدة لموصوف واحد.

2. التكرار الاشتقاقي: في هذا النوع من التكرار"تتجذر مجموعة من الصيغ تحمل ملامح الملفوظ الأصلي نفسها نتيجة انبثاقها من جذر المفردة نفسه، وإن سمتها الدلالية لا تتغير تبعا للتجانس الصوتي بين المكررات "[1]، وهذا اللون قادر على لفت انتباه المتلقي إلى ذلك، ويعتبر الاشتقاق"من الآليات التوازنية التي حضت باهتمام كبير في الشعر العربي القديم "[2]، فهي تنبع من صميم تجربة الشاعر كم أنها تعكس قدرته على استثمار خزانه اللغوي"عن طريق وضع ألفاظه في صياغة فنية تخدم الصورة في بنائها العام"[3] بجانبيها الدلالي، الصوتي فبانصهارهما في" بوتقة التكرار الاشتقاقي قد جعلا بؤرة الصوت بشقيها تعزز ملامح الإبداع والتميز الفني الجمالي"[4]. ويمكن رصد هذا النوع في مثل قول **مسلم بن الوليد:** [5]

ما زلت أبكي إلى سكان داركم حتى بكى لي جن فيه عمار

والدار تملكني ويحي وساكنـها فلي مليكان رب الدار والدار

نلحظ هنا موضعين للتكرار أحدهما يتمثل في الإلحاح على لفظة (داركم، رب الدر، الدار) بالإضافة إلى تكرار (تملكني، مليكان) وترتبط الألفاظ في كل مجموعة برابط اشتقاقي مع مثيلاتها، مما يشد الانتباه إلى أهمية هذا الإلحاح في نفس الشاعر، وكأننا به يعود إلى صنيع أجداده في بكائهم أطلال ودمن أحبائهم، وإذا كانت الأطلال لا تعيد جوابا ولا ترأف لحال المحب، فإن الفرق هنا هو أن في دار الحبيبة الهاجرة خلفت له جنا يواسيه ويبكي معه

---

[1]. سامي شهاب الجبوري، شعر ابن الجوزي دراسة أسلوبية، مرجع سابق، ص 174.

[2]. محمد العمري، الموازنات الصوتية، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001م، ص205.

[3]. سامي شهاب الجبوري، شعر ابن الجوزي دراسة أسلوبية، مرجع سابق، ص 175 .

[4]. سامي الجبوري، ص 177 .

[5]. الديوان، ص 276 .

حاله، وهذا ما يعمق تعلقه بها أكثر فأكثر.. فتملكه الدار بذلك كما امتلكته صاحبتها من قبل وهذا ما يزيد المعاناة والألم.

و في موضع آخر يقول **مسلم بن الوليد**[1]:

أديـــري علي الكأس ســـــاقية الخمر ولا تسأليني واسألي الكأس عن أمري

وهو تكرار أفقي للفعل (سأل) بصيغتيه المضارع المنفي(لا تسأليني)، والأمر (اسألي)، وكأننا به قد فقد زمام أمره مع بداية شربه الخمر بحيث لا يستطيع الرد على سؤال ساقيته، وأوكل ذلك لما سوف تفعله به كأس الخمر التي تستطيع الكشف عن مكنونات قلبه.

ويقول أيضا قوله: [2]

فأقسمت لا أجزيك بالسوء مثله كفى بالذي جازيتني لك جازيا

وهو تكرار أفقي يشغل حيزا واسعا من البيت الشعري، فتواتر الأفعال المشتقة من الفعل (جازى) من خلال الفعل المضارع المنفي (لا أجزيك)، والفعل الماضي (جازيتني)، وصيغة الفاعل (جازيا)، توحي بأهمية هذه الألفاظ ولعل الغرض من تواترها، هو تأكيده وبيان قيمتها ضمن نطاق السياق الذي ورد ت فيه وهو أفضل جزاء لنكران الجميل هو عدم مجازاته بالسوء، وبالإضافة إلى هذا البعد الدلالي يحقق هذا النوع بعدا إيقاعيا من خلال تناسب المفردات المكررة بصيغ مختلفة تكسر رتابة التكرار العادي وتبعث الحيوية الدلالية والإيقاعية على حد سواء.

إن صيغ التكرار الاشتقاقي في الأمثلة التي جرى عرضها تشكل إضاءة للنص، وهو الملمح التعبيري البارز الذين يعين على الكشف عن الملامح الرئيسية للتجربة الشعورية

[1]. الديوان، ص 103

[2]. الديوان ص 284 .

ومحاولة فك رموزها. وهذا الظهور للمفردات المكررة الجذر يعمق تلك المفردات في سياقه، ما يسهم في إثارة المتلقي ودعوته لإطالة النظر وبناء النص على هذا المنحى التكراري .

3. التكرار التصديري (رد العجز على الصدر): ولهذا النوع من التكرار ثلاثة أشكال:

أ . في بداية البيت ونهايته: ويتمثل التصدير هنا في"ورود لفظة في استهلال البيت هي نفسها تعاد في القافية مع تغير يكون من نوع الاشتقاق "[1]. كقول **مسلم بن الوليد:** [2]

تشاغل الناس بالدنيا وزخرفـــها وأنت من ذلك المعروف في شغل

وقوله أيضا: [3]

ولائم في هوى"أروى"وصلت له حبل الخليع بحبل الهوى إذا لاما

وقوله: [4]

تظلم المال والأعـــــداء من يـده لا زال للمـــال والأعداء ظلاما

وقوله: [5]

تجود بالنفس إذ أنت الظنين بها والجود بالنفس أقصى غاية الجود

وقوله: [6]

أوطن يا"سحر"حبكم كبدي فليس للحب غيرها وطن

تشكل الألفاظ المكررة في الأبيات السابقة ثنائيات تناسبية (تشاغل، شغل)، (تظلم، ظلاما)، (تجود، الجود)، (أوطن، وطن) توضح نزعة الشاعر الواضحة لخلق هذا النوع من

---

[1]. سامي شهاب الجبوري، شعر ابن الجوزي دراسة أسلوبية، مرجع سابق، ص180 .

[2]. الديوان، ص 22 .

[3]. الديوان، ص 62 .

[4]. الديوان، ص 64 .

[5]. الديوان، ص 164 .

[6]. الديوان، ص 175 .

التوازن بين بدايات الأبيات ونهاياتها من خلال الجمع بين التكرار الاشتقاقي والتصديري في آن واحد تأكيدا للمعنى المراد التعبير عنه، وخدمة للجانب الشكلي التناسبي، فهذا"التناسب الحاصل بين اللفظتين الوارد تواترها في الاستهلال والقافية، لم يأت لخدمة المؤشر الدلالي، وإنما لتحقيق الدلالة الصوتية كذلك"[1].

ب . في نهاية الصدر والعجز: يتموضع هذا النوع من التكرار في نهاية الصدر والعجز من البيت الواحد فيتماثل"في هذا الشكل صوتان يحكمان إيقاع البيت ويقويانه، بسبب قرب المسافة بينهما نسبيا وتحتشد فيه المعاني المكتنزة لدى الشاعر بالدلالة الصوتية، ويخرج عندها البيت حاملا السمة الفنية التي تميزه عن غيره من الأبيات"[2]. ومثاله قول **مسلم بن الوليد:** [3]

ففي فؤادي لحبها غصن في كل حين يورق الغصن

يكرر الشاعر هنا لفظ (غصن، الغصن) مستغلا إيحاء هذا اللفظ دلالته على ديمومة النمو والاستمرار، تأكيدا على وفائه الدائم لحبه، وهو أيضا تكرار أفقي يربط أواصر البيت صوريا وإيقاعيا.

ومثاله ذلك أيضا: [4]

كتمت تباريح الصبابة عاذلي فلم يدر ما بي فاسترحت من العذل

وقوله أيضا: [5]

خلعت في الحب ماجنا رسني كذاك في الحب يخلع الرسن

---

[1]. سامي الجبوري، شعر ابن الجوزي دراسة أسلوبية، مرجع سابق، ص 181.

[2]. المرجع السابق، ص 182 .

[3]. الديوان، ص 174 .

[4]. الديوان، ص35 .

[5]. الديوان ص 175 .

وقوله: [1]

أأظلم قلبي ليس قلبي بظالم ولكن من أهوى يجور ويظلم

إن انتقاء الألفاظ الموضحة في الأبيات، وتخصيصها بالتكرار دون غيرها يؤكد أهميتها في السياق فمن آثار التكرار "أنه يزيد الشيء المكرر تميزا عن غيره "[2] .

جـ . في الحشو والنهاية: يبرز هذا النوع من خلال تكرار اللفظ وصيغته الاشتقاقية في حشو الصدر ونهاية العجز و" يقترن هذا الشكل بوجود تماثل صوتي محدد واكتماله بالقافية، وهو كسابقيه يلجأ إليه الشاعر لغرض التكثيف الصوتي خدمة للإيقاع والتعميق الدلالي"[3].

كقول مسلم: [4]

ماتوا وأنت غليل في صدورهم وكان سيفك يستشفى من الغلل

وقوله أيضا: [5]

فبت أسر البدر طورا حديثها وطورا أناجي البدر أحسبها البدرا

وقوله أيضا: [6]

إلى أن دعى للسكر داع فموتوا وكان مدير الكأس أحسنهم سكرا

تبرز الصيغ السابقة للتكرار في صور متقاربة المعاني توضح إحداها الأخرى، وتعضدها معنويا وإيقاعيا فعبارة (أحسنهم سكرا) في نهاية البيت الأخير مثلا تبين أن للشاعر رؤيته الخاصة التي تجعله يعي أن مدير الكأس أفضل حالا من غيره في مجلس السكر كونه أكثر

---

[1]. الديوان ص 178 .

[2]. يوسف مراد، مبادئ علم النفس العام، دار المعارف، مصر، ط 9، 1969م، ص 250.

[3]. سامي الجبوري، شعر ابن الجوزي دراسة أسلوبية، مرجع سابق، ص 184.

[4]. الديوان: ص 19 .

[5]. الديوان ص 45 .

[6]. الديوان، ص51 .

من يغتنم من لذات هذا الشراب، وبذلك خصصه وبين هيئته عن طريق تجاوز حدود اللغة التي تمنحه القدرة على التعبير عما يريد بالطريقة التي يريد .

في ختام الحديث عن فاعلية التكرار في شعر مسلم بن الوليد يمكن القول أن ما يطالعنا هو حضوره اللافت للانتباه على امتداد جسد الخطاب، بحيث يغطي في القصائد فضاء واسعا متناميا قد يكون أفقيا أو عموديا، كما أنه لم يقتصر على الجانب الإيقاعي الصرف . الذي استطاع به الشاعر أن يضفي على إيقاعه جوا موسيقيا يلفت انتباه السامع ويشده للقراءة، بل تعداه إلى الجانب الدلالي بكل ما توحي به الأبيات لذلك تنوعت أنماطه بما يناسب تجربة الشاعر. بالإضافة إلى ذلك فقد أدى دلالات معنوية تستند إلى مجموعة إسقاطات ذهنية ونفسية واجتماعية، فكان له أغراض متعددة مثل التوكيد والتحسر والغزل والتوضيح وغيرها من الأغراض التي ترتبط بالمعاني الخاصة للأبيات التي قد يقع في التكرار، والتي تخرج فيها الأبيات مشحونة بالمعنى الذي يجول في نفس الشاعر بحيث تتجلى المعاني لمتلقيها بقدر درجة الصدق التي صنعته، فالتكرار يحمل في طياته دلالات نفسية وانفعالية مختلفة يفرضها سياق النص وهو أداة تساعد الشاعر على تشكيل موقفه وتصويره.

4. التنغيم: يعد التنغيم من الظواهر الصوتية، وهو وسيلة من وسائل تحقيق فاعلية الإيقاع في النص الشعري، حيث يرى ابن سينا أن التنغيم تقنية خارج لفظية، غير أنها تحقق الإفهام وإيقاع التصديق بشكل شفهي نتيجة ارتباطها بالانفعالات، إذ يقول في النغم المؤثرة"فإن النغم مناسبة مع الانفعالات والأخلاق، فإن فالغضب تنبعث منه نغمة بحال، والخوف تنبعث منه نغمة بحال أخرى، وانفعال ثالث تنبعث منه نغمة بحال ثالثة، فيشبه أن يكون الثقل والجهر يتبع الفخامة والحاد المخافت منه تتبع ضعف النفس وجميع هذا يستعمل

عند المخاطب"[1]. وقد تنبه **الجاحظ** قديما إلى هذه الظاهرة فحدثنا بدقة علمية عن الصوت"والصوت آلة اللفظ، والجوهر الذي يقوم به التقطيع، وبه يوجد التأليف، ولن تكون حركات اللسان لفظا إلا بالتقطيع والتأليف، وحسن الإشارة باليد والرأس من تمام حسن البيان باللسان"[2].

استنادا إلى كل ذلك فإن التنغيم يستمد فاعليته من التغيرات الانفعالية التي تنتاب المتكلم فتحدث تغييرا في درجة نغمة الصوت في الكلام"الإنسان حين ينطق بلغته لا يتبع درجة صوتية واحدة في النطق بجميع الأصوات"[3]، مما يجعل كلامه دالا وموحيا بنوع الانفعال الذي سببه، ولذلك يعرفه **حسام بهنساوي** بأنه"رفع الصوت وخفضه في الكلام للدلالة على المعاني المختلفة للجملة الواحدة "[4]، ويعرفه عبد الحميد السيد بأنه"ظاهرة صوتية نطقية، فيها فيها العلو والهبوط، وتختلف نسبة ذيوعها من لغة إلى أخرى، فهي ظاهرة تشد الانتباه في اللغة الصينية واليابانية"[5].

التنغيم وثيق الصلة باللغة فهو العنصرَ البارز الذي يجلّي النص ويوضحه وقد"ذهب **كارتشيفسكي** (1931) إلى أن التنغيم هو الذي يتحكم في التركيب لا العكس، وأن بناء الجملة بناء إيقاعي في أصله(نفسي . فيزيولوجي)[6]، يرتبط بالمبدع، تبعا للهدف أو الغاية التي يوظف من أجلها التنغيم في كلامه السياق مما يخدم غرضه، الشيء الذي يعمل بالتوازي مع تركيب الكلام هذا ما يحدث في التنغيم، فهو حَكَم في دلالات التراكيب والجمل،

---

[1]. ابن سينا، الخطابة من كتاب الشفاء، تح: محمد سايم سالم، وزارة المعارف العمومية، القاهرة، دط، 1954م، ص 197،198.

[2]. الجاحظ، البيان والتبيين، مرجع سابق، ج 1، ص 79.

[3]. إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مرجع سابق، ص 124 .

[4]. ينظر حسام البهنساوي، الدراسات الصوتية عند العلماء العربي الدرس الصوتي الحديث، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ط1، 2005م، ص،232، 233. .

[5]. عبد الحميد السيد، دراسات في اللسانيات العربية(بنية الجملة العربية التراكيب النحوية والتداولية . علن النحو وعلم المعاني)، دار ومكتبة الحامد، عمان، ط1، 2004 م، ص55.

[6]. مبارك حنون، في التنظيم الإيقاعي للغة العربية، مرجع سابق، ص 24.

إذْ يغيّر الجملة من تركيب إلى آخر،"فيحدد الجملة إن كانت نداء أو تعجبا أو استفهاما، وهو يترجم حال المتكلم من غضب ودهشة أو رغبة، وهو المنحنى اللحني للجملة التي تقاس بتغير ارتفاع الصوت أو انخفاضه"[1].

في هذا المعنى يرى عبد القادر عبد الجليل أن التنغيم يلعب"دورا فاعلا في التقرير والتوكيد والتعجب، والاستفهام والنفي والإنكار والتهكم والزجر والموافقة، والرفض والغضب واليأس والأمل، والفرح والحزن والشك واليقين والإثبات واللامبالاة والإقناع عن طريق التنغيم في الدرجات التنغيمية الثلاثة: النغمة العالية والنغمة المتوسطة والنغمة الهابطة"[2].

إن العودة إلى تتبع أسس ظاهرة التنغيم في اللغة العربية، تؤكد عدم وجود مؤشر لوجودها، إذ يشير محمد الأنطاكي إلى أن"قواعد التنغيم في العربية مجهولة تماما لأن النحاة لم يشيروا إلى شيء من ذلك في مؤلفاتهم"[3]، فهي ترتكز في النهاية على المشافهة، بالإضافة إلى مؤشرات نصية تحدد نهاية إيقاع الجملة متمثلة في علامات الترقيم كعلامة الاستفهام والتعجب، كما يؤكد محمد مفتاح بقوله""ولم يترك العرب القدامى دراسات مباشرة متعلقة بهذا الجانب لأنهم درسوا اللغة المكتوبة ولم يدرسوا اللغة الشفوية، ومن ثم لم يصفوا التنغيم في اللغة وفي الشعر"[4].

وعليه فقد ارتأينا في دراسة التنغيم في شعر مسلم بن الوليد التركيز على ظاهرة الأساليب الإنشائية من أمر ونهي واستفهام وتعجب ونداء ودور ذلك كله في تغير الدلالات والمعاني المرجوة من العملية التواصلية بتغير درجة الجهر بالأصوات وفق تلوينات صوتية ؛ فنغمة الاستفهام تختلف عن نغمة الإخبار، ونغمة النفي تختلف عن نغمة الإثبات، وعليه يمكن

---

[1]. أحمد زرقة، أصول اللغة العربية، أسرار الحروف، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، ط 1، 1993 م، ص 17،18.

[2]. عبد القادر عبد الجليل، المعجم الوظيفي لمقاييس الأدوات النحوي والصرفية، دار صفاء للنشر والتوزيع عمان، ط1، 2006 م، ص204، 205.

[3]. محمد الأنطاكي، الوجيز في فقه اللغة، منشورات دار الشرق، بيروت، لبنان، ط2، 1969 م، ص 33.

[4]. محمد مفتاح، في سيمياء الشعر القديم (دراسة نظرية وتطبيقية)، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1989م، ص 36

اعتبار التنغيم فيصلا في الحكم بين كون الجملة تقريرية أو استفهامية أو تعجبية ... الخ ولذلك ينبغي أن" يفرق التنغيم بين معنى جملة إذا نطقت بتنغيم هابط، فإنها تدل على التقرير في حين إذا ما نطقت بتنغيم صاعد فإنها تدل على الاستفهام مثلا[1].

أ. التنغيم الصاعد: يحدث تنغيما ايجابيا صاعدا إذا تمت قراءة الجملة بنوع من الإجهاد لأعضاء التصويت، مما يسمح بإظهار الإمكانات الصوتية للحروف وبالتالي تحقيق الغاية من الاستفهام نفسه، ويمكن التمثيل للتنغيم الصاعد في ديوان مسلم بن الوليد بقوله: [2]

تأمل هل تـــــرى الإســلام مالت دعائمه وهل شاب الوليد

وهل شيمت سيوف بني نزار وهل وضعت على الخيل اللبـود

وهل تسقي البلاد عشار مزن بـدرتها وهل يخضـــر عــود

أما هدت لمصـــــرعه نزار بلى وتقــوض المجــد المشيـد

أبعد يزيـــد تختزن البــواكي دمــوعا أم تصـــاف لها خــدود

يطغى على الهيكل التنغيمي لهذه الأبيات نوع من نزعة الألم التي ولدتها هذه السلسلة من الجمل الاستفهامية النائحة المتبرمة من الإيمان بوفاة يزيد بن مزيد هذا الرجل الذي طالما كان موضع مدح مسلم بن الوليد وكان صاحب نعمته فكأن فقده لا يشكل فاجعة لمسلم وحده، بل إنه يعده خطبا جللا حل بالإسلام والمسلمين حتى أنه ذهب في أسئلته أبعد من ذلك، فجملتا (هل تسقي البلاد عشار مزن بدرتها؟ هل يخضر عود؟) لا توحي بأن الغرض منها استفهامي بحت، بل أنها تومئ إلى استفهام استنكاري يفترض أن لا يحدث هذا بعد وفاة الممدوح، ويستمر الشاعر في طرح الأسئلة بقوله: (أما هدت لمصرعه نزار؟)، ولكنه لا يبحث لسؤاله عن إجابة، فالجواب لديه يقول: (بلى وتقوض المجد المشيد)، وفي استفهامه

[1]. حسام البهنساوي، الدراسات الصوتية عند علماء العرب والدرس الصوتي الحديث، مرجع سابق، ص 234.

[2]. الديوان، ص147، 148 .

الإستنكاري الذي يليه يبدو لنا الشاعر في ذروة الألم وهو يعلن أن موت يزيد مؤذنا باستمرار الحزن والبكاء على فقده.

إن المتأمل لهذه الأبيات سيلمس بوضوح دور الاستفهام في إثراء المضمون عن طريق هذه النغمة الصاعدة التي ساهمت أيضا في زيادة الوضوح السمعي والتلوين الإيقاعي اللافت الذي أخرج الاستفهام عن غرضه الأساسي خدمة لسياق النص الشعري. ومن أمثلة التنغيم الصاعد في شعر مسلم بن الوليد قوله في المدح: [1]

إن الرفاق أتتك تلتمس الغنـى والبحر لو يجد السبيل أتاك

وقوله: [2]

وإن امرءا نالته منـــك قرابــة لمستوجب حمدي ولو كان ألوما

قوله: [3]

لو لم تجبك جنود الشام طائعة أضرمت فيها شهاب الموت إضراما

وقوله [4]:

يا أيها الملك الذي أضحى لــه غرر المدائح في البــلاد تسير

وقوله: [5]

يا مثبت الملك إذا زالت دعائمه وثار بالفتنة العمياء بـاغيه

تشترك الأبيات السالفة الذكر في هذه النزعة المتعالية الصاعدة التي مردها الرغبة في إعلاء شأن الممدوح ولعل ما زاد هذه النغمة صعودا هو سيطرة المدود على معظم ألفاظها

---

[1]. الديوان، ص 98.

[2]. الديوان، ص 269.

[3]. الديوان، ص68.

[4]. الديوان، ص 223.

[5]. الديوان، ص 218.

مثل (امرءا، نالته، كان، ألوما، الشام، طائعة، شهاب، إضراما...) الشئ الذي يعمق ظاهرة الجهر بالأصوات ويجعلها مفتوحة على مزيد من الإيضاح، والذي، ويوسع الدلالات ويشاركها في هذا الدور المنوط بها الإشارات والملامح وقسمات الوجه كما ذكرنا سابقا.

ب. التنغيم الهابط: أما في النغمة الهابطة فيتحول الاستفهام مثلا من تفجير لسؤال أو تعبير عن استغراب إلى مجرد تقرير لخبر حتى وإن بقي النسق يدل على رفض واقع معين53"ينشد الاستفهام بأداء بطيء دون استعمال حركات أو إشارات لأنه"يشترك في بيان المراد بالتنغيم حركات وإشارات وانفعالات تبدو في تصرفات المتكلم وعلى قسمات وجهه" [1]، ومن أمثلة التنغيم الهابط بالاستفهام كقول مسلم بن الوليد: [2]

أيا سرور وأنت يا حـــــزن لم لم أمت حين صارت الضعـن

وقوله أيضا: [3]

فمن على صبوتي يساعدني إذا جفانـــي الحبيب والسكـــن

وقوله: [4]

يا ليت ماء الفـرات يخبرنـــا أين تولت بأهلها السفـن

إن جميع هذه الصيغ الاستفهامية لا تستدعي إجابات عليها، فهي لا تعدو أن تكون مجرد تقرير، أو فكرة من الأفكار التي يجري تقديمها تعبيرا عن حالة اليأس التي يعيشها الشاعر على إثر فراق محبوبته، ولذلك اصطبغت الأبيات بهذه الصبغة اليائسة، مما يضع المتلقي في جوها، ويجعله يعيش جانبا من جوانب الحالة الشعورية للشاعر.

والحال نفسها في قوله: [1]

---

[1]. عبد الغفار حامد هلال، أصوات اللغة العربية،، مكتبة وهبة، القاهرة، ط3، 1996 م، ص 230.

[2]. الديوان، ص 172 .

[3]. الديوان، ص 173 .

[4]. الديوان، ص 172 .

فـإذا زجـــرت القـــلب زاد وجيـبه وإذا حبـــست الدمع فاض هموﻻ

وإذا كتمت هوى الأسى بعث الهوى نفسا يكـــون على الضمير دليلا

وقوله: [2]

إني لأستر عبرتي بأناملي جهدي لتخفى والبكاء مغالبي

وقوله: [3]

إني رماني الدهر منه بنكبة حتى حملت من الديون ثقالا

وقوله متذكرا: [4]

وإني لأخلو مذ فقدتك دائبا فأنقش تمثالا لوجهك في الترب

وقوله: [5]

يا "سحر" قد جرعتني غصص الهوى كـــدرت بالهـجران صـــفو مشاربي

وقوله أيضا: [6]

يا رب خدن قد قرعت جبينه بالطاس والإبريق حتى مالا

وقوله في الفقد: [7]

ما أحسن الموت عند فرقتهم وأقبح العيش بعد ما ضعنوا

---

[1]. الديوان، ص 54 .

[2]. الديوان، ص 185.

[3]. الديوان ص 208.

[4]. الديوان، ص288 .

[5]. الديوان، ص 185 .

[6]. الديوان، ص 201 .

[7]. الديوان، ص 172 .

يؤدي التنغيم في الأبيات السالفة الذكر دورا مهما في تعزيز الأغراض الأساسية للأبيات، إذ تخيم على بعضها غمامة الأسى لما يعانيه الشاعر من تباريح الحب في نغمة هادئة تستغني خلالها جمل الشرط عن دورها الأساسي كما في المثال الأول، وقد كان للتنغيم في إبراز خصائص بعض الأساليب والتراكيب في حين تندمج أداة الشرط في المثال الأخير مع غرض الاستهزاء فتزيد من نغمته مما يزيد في وقعها على المهجو أو المستهزإ به.

عقب تحليلنا لهذه الشواهد الشعرية يمكن القول أنه بوسع التنغيم أن يكسو الأبيات الشعرية بألوان موسيقية متنوعة كما أنه يساهم في تعميق المعنى، فالنغمات الحادة والمرتفعة قد ارتبطت بمواقف الانفعال الشديد كالغضب والحنق والألم، أما النغمات المنخفضة الهابطة فقد ارتبطت بمواقف الفقد والذكرى والحنين وارتبطت في مواضع أخرى بالسخرية والاستهزاء.

وفي نهاية هذا الفصل نخلص إلى أن مسلم بن الوليد قد استثمر في الخصائص الموسيقية للغة العربية بسعيه الواضح إلى رفد شعره بعناصر إيقاعية تنضاف إلى الوزن والقافية، كالتكرار والتوازي والتنغيم والبديع، مما أسهم في إبراز جانب إيقاعي داخلي أغنى موسيقى النص وأنتج علاقات رحمية بين الألفاظ من الناحية الصوتية، وهذا النوع من الموسيقى اللغوية لا يمكن فصله عن ألوان الموسيقى الأخرى للعمل الشعري في اكتمال الإيقاع الذي يسيطر على الشاعر قبل تشكيل العمل الشعري مما يعين الشاعر بدوره على امتلاك ناصية الكلمات ليشكل بها هذا العمل الشعري.

الفصل الثالث

المستوى الدلالي في شعر مسلم بن الوليد

اللغة وسيلة اتصال وتفاهم بين الأفراد والجماعات، وهي ملك مشاع بينهم يستعينون بها لأداء الغرض الذي وجدت لأجله، و" الظاهرة الشعرية لغوية في جوهرها لا سبيل إلى التأتي إليها من جهة اللغة التي تتمثل فيها عبقرية الإنسان"[1]، والتي تمثل أيضا نظاما محكما تتآزر فيه جملة من الأنظمة الفرعية المحكمة بدورها كالإيقاع والتركيب والدلالة. وعليه فإن دراسة المستوى الدلالي لنص ما في لغة، تقتضي في البداية وعيا علميا بأن النظام اللغوي نظام متجدد فهي معرضة ـ تبعا للأزمان والمراحل ـ للتغير فهي تتسع أو تضيق أو تندثر، نهائيا، وفقا لحاجة الناس إليها، والنظام اللغوي ـ على هذا الأساس ـ نظام متجدد ما دامت الكلمات لا تخضع لحالة ثابتة.

يعد علم الدلالة (sémantique . sémantics) (المدخل النظري المعين على كل ذلك، فهو فرع مركزي من فروع علم اللغة، ومستوى من مستويات التحليل اللساني شأنه في ذلك شأن الصرف والأصوات والتراكيب، وهو يختص بدراسة المعاني اللغوية للكلمات،"ولم يصبح للجانب الدلالى كيان مستقل إلا بعد أن نشر اللغوي الفرنسي ميشال بريل (Michel Breal) مقالته فى عام 1897م، وهذه المقالة تحمل عنوان "مقالة فى علم الدلالة"[2]. وقد كشفت مقالة بريل للغويين المحدثين عن ميلاد علم جديد يعرف باسم "علم الدلالة"، ومن هنا ظهر الاهتمام بتحديد مفهوم هذا العلم، لأن هذا التحديد يعد المدخل الأساسى لمعرفة أبعاد علم الدلالة، ومدى علاقته بالعلوم الأخرى.

إن الظهور المتأخر لعلم الدلالة لا يعني أن المفكرين لم يهتموا بدراسة معاني الكلمات، بل انه اهتمام قديم، فالدرس الدلالي قديم قدم التفكير الإنساني فقد نوقش بإسهاب من قبل الفلاسفة واللغويين والبلاغيين والأصوليين من الهنود واليونان واللاتينيين الشيء الذي مهد لعلماء العصر الحديث والمعاصر استثمار نتائجه وبالتالي استئثار الدلالة بعلم خاص بها.

---

[1]. لطفي عبد البديع، التركيب اللغوي للأدب (بحث في فلسفة اللغة والاستيطيقا)، دار المريخ للنشر، الرياض، د ط، 1989 م، ص 7، 8.

[2] . عبد الكريم مجاهد، الدلالة اللغوية عند العرب، دار الضياء، الأردن، د ط، 1985 م، ص 12.

وأدى ما سبق إلى إبراز منهج يمتلك الأدوات الإجرائية لتحديد الدلالة في المستوى اللغوي الواحد. وقد تباينت تعاريف هذا االمصطلح عند الدارسين المحدثين، إذ يرى بالمر مثلا بأن علم الدلالة هو: " اللفظة التقنية المستعملة للإشارة إلى دراسة المعنى، وبما أن المعنى جزء من علم اللغة، فإن الدلالة جزء من علم اللسانيات"[1]، كما يرى **جون لاينز** على غرار كثير من الدلاليين أن علم الدلالة هو"علم دراسة المعنى"[2].

إن المجال الذي يندرج في اطاره البحث الدلالي يمكن حصره في دراسة طرفي الفعل الدلالي الدال والمدلول وما يتفرع عن ذلك من أبحاث تخص الدال من جهة والمدلول من جهة أخرى والعلاقة بينهما"[3] وبالإضافة إلى هذا البعد المعرفي، فإن لدراسة الدلالة أبعادا وجدانية في فهم رؤية المبدع التي تعبر عنها اللغة وتحليل التراكيب، فالكلمات" معاقل الفكر"[4]، وهنا يرى **شارل بالي** بأن: " النظام اللغوي لا يقوم على خدمة الأغراض المنطقية وحدها، بل غايته التعبير عن الوجدان والإرادة، مما له تعلق بذات القائل، وفعله اللغوي الذي يترك أثره في السامع"[5] لأن اللغة ترتبط ارتباطا وثيقا بالتفكير الإنساني. ولأجل تحقيق كل هذه الأغراض برزت مقاربات كثيرة في اللسانيات تهدف إلى البحث في الدلالة ومن هذه المباحث نظرية الحقول الدلالية.

تعد نظرية الحقول الدلالية من النظريات التي أقرها علم الدلالة الحديث،"وكانت الدراسات اللغوية الغربية السباقة في تناول هذا المصطلح إلا أن الدراسات العربية قد تناولت حقول الدلالة إجراء وتطبيقا في مصادر كثيرة عبر قرون متعاقبة.

---

[1] . ف . بالمر، علم الدلالة، تر: مجيد عبد الحليم الماشطة،، الجامعة المستنصرية، د ط،، 1985م، ص 03.

[2] . جون لاينز، علم الدلالة، تر: مجيد عبد الحليم الماشطة، حليم حسين فالح، كاظم حسين باتر، كلية الآداب جامعة البصرة، د ط، 1980 م، ص 09.

[3]. منقور عبد الجليل، علم الدلالة (أصوله ومباحثه في التراث العربي)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2001 م، ص 51 .

[4]. لطفي عبد البديع، التركيب اللغوي للأدب، مرجع سابق، ص 65 .

[5]. المرجع نفسه، ص 74 .

وقد تطورت نظرية الحقول الدلالية على يد علمائها ونمت بعد جهودهم المتواصلة فكانت معروفة المعالم واضحة ومعرفة الحدود ولم تعد نظرية فحسب بل أصبحت منهجا له تطبيقاته في مجالات كثيرة ويعدّ **ترايز** (TRIER) أوّل من ترك بصماته في دراسة الحقول الدلالية، ويعود إليه الفضل في تجميع الأفكار الخاصة بالحقول الدلالية بحيث عمل على مقارنة "حقل الجانب الفكري للغة الألمانية حوالي عام 1200 بالألمانية في حوالي 1300"[1]، إذ لا يقرأ مرجع أجنبي أو عربي اهتمّ بالدلالة والمعجمية إلاَّ ويشير إليه، ويذكر مفاهيمه وتطبيقاته، وتأثيره في الباحثين الذين تناولوا بعده هذا المجال.

وبالعودة إلى تعريفات العلماء لهذا المصطلح نلفي أنها كانت تصب في المعنى نفسه، فقد عرف ستيفن أولمان الحقل الدلالي بأنه"قطاع متكامل من المادة اللغوية يعبر عن مجال معين من الخبرة"[2]، أما فندريس فيعرفها بقوله: " إن الذهن يميل دائما إلى جمع الكلمات وإلى اكتشاف عرى جديدة تجمع بينها، فالكلمات تتثبت دائما بعائلة لغوية"[3]، في حين يعرفه **ليونز** قائلا: " إن الحقل الدلالي هو مجموعة جزئية لمفردات اللغة"[4] ويرى **عمر مختار** أنها "مجموعة من الكلمات ترتبط دلالاتها وتوضع تحت لفظ عام يجمعها "[5]. فالحقل الدلالي إذن إذن يعد بصورة أو بأخرى حصيلة عملية الانتقاء التي يقوم بها الأديب شاعرا أو ناثرا من ذلك الرصيد اللفظي الذي تختزن به حافظة الأديب وذاكرته ليشكل به عمله الإبداعي.

الملاحظ أن مجمل هذه التعاريف تجمع على أن نظرية الحقول الدلالية تتأسس على جمع الكلمات أو المعاني المتقاربة ذات الملامح الدلالية المتشابهة، ومن ثم تصنف المدلولات إلى قوائم تشكل كل قائمة حقلا دلاليا وهي لا تهدف إلى تحديد البنية الداخلية لمدلول الكلمات

---

[1]. بالمر، علم الدلالة، مرجع سابق، ص 78 .

[2]. عمر مختار، علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، ط 5، 1998 م، ص 79.

[3]. ج فندريس، اللغة، تر: عبد الحميد الدواخلي ومحمد القصاص، مكتبة الانجلو مصرية، مصر، د ط، د ت، ص 333.

[4]. عمر مختار، علم الدلالة، مرجع سابق، ص 79 .

[5]. المرجع نفسه، ص 79 .

فحسب، وإنما إلى الكشف عن بنية أخرى تسمح بالتأكيد إلى أن "هناك قرابة دلالية بين مدلولات عدد معين من الكلمات"[1]. مما يتيح استعمالا أمثلا لمفردات اللغة.

من أهم المبادئ التي تقوم عليها نظرية الحقول الدلالية أنه: [2]

1ـ لا بد أن تنتمي كل وحدة معجمية (كلمة) إلى حقل دلالي.

2ـ لا يصح انتماء وحدة معجمية واحدة إلى أكثر من حقل دلالي واحد.

3ـ لا يمكن إغفال السياق الذي ترد فيه الكلمة.

4ـ لا يمكن دراسة الكلمات مستقلة عن تركيبها النحوي.

ولأجل ذلك اتخذت معايير معينة منه استنباط العلاقات الأساسية يتم بموجبها تعيين قيمة الأدلة اللغوية داخل الحقل المعجمي الواحد وقد تكون هذه العلاقات كالتالي: [3]

1. علاقة الترادف: وهي تعني أن الكلمتين أو أكثر تتضمن نفس المكونات ولديها عناصر تصورية متماثلة، ويكون الترادف إذا كان هناك تضمن من جانبين ف (أ) و(ب) مترادفان إذا كان (أ) يتضمن (ب) و(ب) يتضمن (أ) مثل (أب) و(والد). وعليه تصنف الوحدات المعجمية ضمن حقول بمعيار الترادف .

2. علاقة الاشتمال: هي تشبه علاقة الترادف إلا أنها تضمن من جانب واحد يكون (أ) مشتملا على (ب) حين يكون (ب) في أعلى التقسيم أو التفريع مثل: (الانسان) و(خالد) .

3. علاقة الجزء بالكل: مثل علاقة اليد بالجسم والعجلة بالسيارة والفرق بين هذه العلاقة وعلاقة الاشتمال أو التضمن واضح، فاليد ليست نوعا من الجسم ولكنها جزء منه.

---

[1]. موريس ناصر، مدخل إلى علم الدلالة الألسني، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد 19/18، 1982 م، ص 35 .

[2] . محمد سعد محمد، في علم الدلالة، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، د ط، 2002 م، ص47.

[3]. منقور عبد الجليل، علم الدلالة، مرجع سابق، ص92، 93، 94.

4. التضاد: وهو أنواع: التضاد الحاد ويسمى التضاد غير المتدرج مثل (حي . ميت)، والتضاد المتدرج ويصفه المناطقة بأن الحدين قد لا يستنفدان كل علم المقال، تضاد التضايف ويسميه المناطقة الإضافة وهي نسبة بين معنيين كل منهما مرتبط بالآخر كإدراك الأبوة والبنوة وعلاقة التنافر، أو ما يطلق عليه في علم المنطق بعلاقة التخالف وهي النسبة بين معنى ومعنى آخر من جهة إمكان اجتماعهما وإمكان ارتفاعهما مع اتحاد الزمان والمكان أي يمكن اجتماعهما معا في شيء واحد في زمان واحد ويمكن ارتفاعهما معا عن شيء واحد في زمان واحد مثل (أكل، باع)، و(الطول، البياض).

إذا كانت اللغة نظاما من العلامات تحكمها أنساق معينة فإن ما يسهل محاولة فهم الكلمات هو الكشف على أبعاد دلالتها في إطار التركيب أو النسق الذي ترد فيه فيه كونه يسهم في إبراز معناها وجعلها متباينة عن تلك التي تقاربها في المعنى،" فمعنى الكلمة يتحدد من خلال علاقتها بالكلمات الأخر التي تربطها بها علاقات بنائية شكلية "[1].

وانطلاقا من ضرورة مراعاة الآليات السالفة الذكر فقد انصبت دراستنا للمستوى الدلالي وتحديد الموضوعات الرئيسية التي يتضمنها شعر مسلم بن الوليد في شعر مسلم بن الوليد على إحصاء ثم حصر المفردات المعجمية التي توزعت على سطح هذا الخطاب أولا ثم تقسيمها وتصنيفها في حقول دلالية ثانيا، بحيث يشتمل كل حقل على المفردات التي تنضوي تحت إطار دلالي واحد، تتوزعها بصرف النظر عن كونها ذات دور رئيس فيه، أم أنها ترتبط به ارتباطا ثانويا، ومن ثم عمدت إلى تتبع مفردات كل محور وتحليلها من خلال سياقاتها النصية. على أني قد حاولت أثناء عمليات البحث والتدقيق والتحليل رصد العلاقات المتشابكة بين الحقول الدلالية المتعددة في الخطاب الشعري للشاعر غير أنه ينبغي الاشارة في البداية إلى أن مجمل هذه الحقول حتى وإن بدت في البداية منفصلة متباعدة إلا أنها في الأخير لا تعدو أن تكون لبنات أساسية لكل متكامل هو الخطاب الشعري بكل تنوعاته.

[1] . أحمد عزوز، نظرية الحقول الدلالية، دراسة في التأسيس والتطبيق، أطروحة دكتوراه دولة، جامعة وهران، السانية، معهد اللغة العربية وآدابها، 1999م، 2000 م، ص 120.

يكشف رصد عدد الحقول الدلالية في شعر مسلم بن الوليد عن وجود (15) حقلا دلاليا تمثل ـ بوجه عام ـ أهم الحقول الدلالية فيه، وإن كان هذا لا ينفي ـ بطبيعة الحال ـ وجود حقول أخرى في هذا الخطاب لم نتوقف عندها، لأنها تأتي بصورة أقل، كما أن بعضها لا يحتل نفس الأهمية التي تحتلها الحقول المرصودة، من حيث إنتاج الدلالة وإبداعها، وتتجلى الحقول الدلالية الخمسة عشر مرتبة كما يلي: (حقل الحب، حقل الإنسان، حقل الحرب، حقل المجون واللهو، حقل المكان، حقل الكرم، حقل الزمان، حقل المظاهر الحضارية، حقل المظاهر الكونية حقل الرموز الدينية، حقل الموت، حقل الشيب، حقل الألوان، حقل الحيوان، حقل النبات) وتفصيلها في مايلي:

1. حقل الحب: يقع حقل الحب في المرتبة الأولى ضمن إجمالي الحقول الدلالية في شعر مسلم بن الوليد، إذ تحوز مفرداته التي ترددت 832 مرة على نسبة 10.60 ٪. وينضوي تحت هذا الحقل عدة مجموعات أو حقول دلالية فرعية هي:

أ. أسماؤه ودرجاته: الحب كما جاء في اللسان هو: " نقيض البغض. والحب الوداد، والمحبة، وكذلك الحب بالكسر... وأحبه فهو محب ومحبوب"[1]، وانطلاقا من هذه الدلالة المركزية، يلحظ المتأمل لألفاظ الحب عند مسلم بن الوليد تقاربا كبيرا يجمع بينها في توظيف تلك الكلمات المتشابهة دلاليا لتشابه حالتها النفسية، وقد بلغ عدد مفردات هذا الحقل 209 مفردة توزعت عبر الدوال التالية: (الحب، الهوى، الشوق، الصبابة، الود، الوصل، الافتتان، العشق، الهيام، الجوى، العميد، الخليل، الصبابة، الوجد، الوله، الولع، الكلف، التعلق، التيه، الألفة، الشغف). وبنظرة فاحصة للمفردات السابقة، يمكن ملاحظة شيوع مدلولات الحب في شعر **مسلم بن الوليد**، الذي عمد إلى التنويع في ألفاظ الحب ودواله بما في ذلك الدالة على أطواره ودرجاته المتفاوتة، فالحب هو "غليان القلب وثوراته عند الاهتياج إلى لقاء

[1] . ابن منظور، لسان العرب، مرجع سابق، ج 1، مادة حبب، ص 544.

المحبوب"[1]، وهو ما يسميه **زكي مبارك** "عذر أرباب الدموع، وهو مايعتذر به الباكون عن بكائهم، وما يحتجون به لدى عذالهم"[2]، أما الهوى فهو: " هو ميل النفس الى الشيء، وفعله هوى يهوي هوى"[3] أما الشوق فهو: "سفر القلب الى المحبوب"[4].

إن الانتقاء الواعي لدوال ومسميات الحب . السابقة الذكر . مع إدراك الفروقات الحاصلة بينها جميعا، ومن ثم إيثار كثرة تكرار بعضها دون الآخر يومئ بتوخي مسلم بن الوليد لأقصى درجات الدلالة عن هذا الشعور المتخفي وراء تلك الدوال، كما أنه قد يشي أيضا بمروره بجميع مراحل الحب.

وتجدر الاشارة أن دال الحب وحده قد انفرد بنسبة تردد عالية بلغت حوالي75 مفردة اي نسبة من مجموع مفردات الحقل، وهو ما يعكس القيمة الدلالية لهذه المفردة التي دفعت الشاعر لأن يؤثرها في الاستخدام أكثر من غيرها.

هذا وقد تلى دال الحب دال آخر هو الهوى الذي تردد 68 مرة من مجموع مفردات الحقل، ويأتي دال الشوق في المرتبة الثالثة استنادا إلى عدد مرات الورود إذ ترددهذا الدال 13عشر مرة بنسبة من مفردات هذا الحقل، تليه الدوال الاخرى بترددات أدنى.

وعليه يمكن القول أن دالي الحب والهوى يمثلان القطبين الرئيسيين لهذا الحقل وذلك لكثرة دورانهما على لسان الشاعر، إضافة إلى ارتباطهما في عدة مواضع، ومن ذلك قول مسلم بن الوليد: [5]

---

[1] . سيد صديق عبد الفتاح، العشق والحب في الدين واللغة، دار أمين، القاهرة، ط1، 1996 م، ص 28 .

[2] . زكي مبارك، مدامع العشاق، دار الجيل، بيروت، ط1، 1993 م، ص 20

[3] . سيد صديق عبد الفتاح، العشق والحب في الدين واللغة، مرجع سابق، ص 31 .

[4] . المرجع نفسه، ص 37.

[5] . الديوان، ص 196.

أبـــادني هـواكم والحب لا يبيد

والحب يا منـــاي أهونـه شديـــــد

والحب لي نديـــم والحب لي قعيد

والحب لي طريف والحب لي تليـد

والحب لي إذا ما أخلقتـــــه جديد

أشـهد أن قلـــبي على الهوى جليد

يحمـــل كل هذا وحمله كـــؤود [1]

بمتابعة الصياغة اللغوية لهذه المنظومة من الأبيات سنلحظ للوهلة الأولى تكرار دال الحب 7 مرات في خمسة أبيات متتالية في حين يلف دال الهوى جنبي هذه الأبيات أي في الشطر الأول من البيت الأول والشطر الثاني من البيت السادس وهذا يقودنا الى عدة ملاحظات:

1. أن الحب حالة دائمة ملازمة للشاعر لا يستطيع التخلص منها، وتدلنا على ذلك الألفاظ (لا يبيد، تليد، جديد)، ولهذا فقد أصبح معتادا عليه رغم تباريحه وآلامه الشديدة، فصار لأجل ذلك نديمه وقعيده كما تشير إليه هذه الأبيات التي شحن صياغتها بمد انفعالي وحركة دلالية متوترة تماثل التوتر الذي يكتنف الذات الشاعرة .

2. يفتتح الشاعر أبياته بلفظ الهوى ويختتمها به من خلال العبارتين: (أبادني هواكم)، و(على الهوى جليد)، فهو يشهد بأن ما لحق به من شدة الحب والهوى اللذان يبيدان ولا يبيدان لم يستطيعا أن يثنياه عن صبره وجلده، فقلبه قادر على تحمل كل ذلك.

[1] . كؤود: الصعب الشاق .

ولم يبال الشاعر بالموت صبابة، لأن ذلك لا يحزنه، ولكن حزنه على من لا يحل له قتله ويقصد بذلك الجارية التي كان يكلف بها والتي هجرته وجعلت قرب الثريا أقرب إليه من وصلها، يقول: [1]

فما حزني أني أموت صبابة ولكن على من لا يحل له قتلي

أحب التي صدت وقالت لتربها دعيه، الثريا أقرب اليه من وصلي

بمعاينة صيغة هذه الأبيات نجد أن الشاعر يعمد مجددا إلى الجمع بين مختلف دوال الحب التي تتوزع عبر هاذين البيتين في ألفاظ هي (صبابة، أحب، وصلي)، ورغم هذه السلسلة المتنوعة من الإحالات المتتالية الخالقة لسياقاتها، فإن ذلك لا ينفي وجود نوع من الانسجام الدلالي الذي يغلب على هذه المفردات التي تتفاوت في درجة الدلالة لا في نوعها، بيد أن هذا التنويع يعكس، من ناحية أخرى مدى الثراء اللغوي الذي يتمتع به الشاعر.

وللشاعر ميثاقه الخاص والدائم، ولغته المتميزة في الحب، وشيفرات خفية يفهمها هو وحبيبته فقط في قوله [2]:

جعلنا علامـــــات المودة بيننـــا مصايد لحظ هن أخفى من السحر

فأعرف منها الوصل في لين طرفها وأعرف منها الهجر بالنظر الشزر

ولعل ما يضمن للشاعر أن تفوق لغته خفاء السحر هو أنها تتميز إلى جانب ذلك بالسرعة التي يعبر عنها بعبارة"مصايد لحظ "، فالتقاط شيفرات الحب لا يكاد يكون مرئيا أو مفهوما من الغير بسبب سرعته وخفائه وبالإضافة إلى أن هاذين البيتين يجمعان بين دالي"المودة"و" الوصل"المتقاربين دلاليا واللذين يومئان بحالة من السلم العاطفي، فإن البيت

[1] . الديوان، ص 34.

[2] . الديوان، ص 105.

الثاني يضمن . وبشكل تقابلي . نقل الشيء وضده، فلين الطرف يومئ بالوصل أما النظر الشزر فهة أمارة من أمارات الهجر:

لين الطرف ←——— الوصل

النظر الشزر ←——— الهجر

إن ما يمكن ملاحظته من خلال هذا البيت وما سبقه من أبيات أخرى أن الحب حالة ملازمة للشاعر لا تكاد تبارحه رغم تبعاتها المؤلمة، ولذلك فهو يلح مجددا على التنويع والجمع بين دوال الحب في أبيات متقاربة توحي بأنه يوطن نفسه على الصمود في وجهها جميعا مهما تعاظم تأثيرها، فتغدو بالنسبة إليه سواء.

ب . الألفاظ الدالة على آثار الحب وتباريحه: يبلغ مجموع المفردات الدالة على تباريح الحب وآلامه 278 مفردة تشكل في مجملها نسبة من مجموع مفردات هذا الحقل، ولا غرابة في ذلك فهي . في واقع الأمر. نتيجة من نتائج الحب الذي يرتبط . في كثير من الأحيان . بدوال ذات مدلولات سلبية إلى جانب إلى جانب بعض المفردات الأخرى التي وردت في حقول أخرى كالهلاك والموت.

ومن مفردات هذا الحقل: (الندم، الخبل، التجني، الظلم، الجور، الشكوى، الأذى، الذل،الويل، الويح، العذاب، الشقاء، العناء، الشرود، التباريح، الشرود، الاضطراب، الاقتياد، الوبال، الفقد، النكبة، الحرقة، الوحشة، الحزن، الشجو، العبوس، التجهم، الاكتئاب، الهم، الأسى، الوحدة، الحسرة، الكمد، المصيبة، الأسف، الحيرة، القلق، الضيق، السلو، التعزي، اليأس، البكاء، الدمع، الإسبال، العبرة، الرمد، الندب، العويل، النحيب، الانسكاب، السهر، الكرى، النوم، السهد، الأرق، الاصطبار،الصبر، الجلد، العزيمة، التجلد، الانتظار،العزاء، التعزي، الكرب، المرض، توهي القوى، وتفتر الأوصالا، السقم، الهيجان، كبد حرى، الضر، التعب، يبيد، العلة، الابتلاء، العجز البلى، الزفرة، مخضود أي واهن الوهن، شفني أي

أمرضني، الهذيان، احتراق الحشا، الفناء، المبلى، الوجيب وهو شدة خفقان القلب، الشحوب الطبيب، الجهد، التلف، الظمأ، لم يقم به السمن).

إن مما هو لافت للنظر أن خطاب الشاعر يغص تقريبا بكل المفردات الدالة على الدموع وتساقطها حيث بلغت الدوال الخاصة بذلك (21) دالا ترددت حوالي (77) مرة. وقد تجلت هذه الدوال في (البكاء، الدمع، الإسبال، العبرة، الرمد، الندب، العويل، النحيب، الانسكاب، الانهمار، الغروب وهي الدموع، ذرف الدموع، انهمار الدمع...)، مما يوحي بأن غاية الشاعر من هذا التكثيف القائم على التنويع هو تحري أقصى درجات الدلالة للتعبير على شدة انهمار الدموع الذي يعبر عن عظم مأساته وحزنه بسبب حبه الدامي وتجربته الأليمة.

فالشاعر دائم الشكوى كثير البكاء والتألم من كل ما يفعله به حب جامح برح به، وملك عليه حياته فلم يعرف للخلاص منه مسلكا، ومن الأبيات التي توضح ذلك قول مسلم بن الوليد: [1]

فجأتني بفـــراق لا لقـــاء له وكنت أبكيك في نأيي وأسفاري

فالآن أبكي بكاء لا انقطاع له بدمع عين غزير السيــب مدرار

إن بكاء الشاعر ليس حالة مستحدثة، فهو قديم العهد به إذ كان نأيه وسفره وابتعاده المؤقت عن محبوبته بأمل اللقاء مجددا يستدعي دموعه، ولكن الحال منذ فراق حبيبته المفاجئ يجعل الشاعر غارقا في سيل عرم من البكاء لأن هذا الفراق نهائي ومحتوم ولا أمل للقاء بعده ومتى انتفى اللقاء فذلك انتفاء لانقطاع الدمع.

وقوله أيضا: [2]

فإذا زجرت القلب زاد وجيبه وإذا حبست الدمع فاض همولا

[1] . الديوان، ص 229.

[2] الديوان، ص 54.

وبمتابعة صياغة هذا البيت بجملتيه الشرطيتين:

إذا زجرت القلب ← زاد وجيبه

إذا حبست الدمع ← فاض هموﻻ

استهل الشاعر بيتيه بأداة الشرط "إذا"التي تومئ بالمحاولات المتكررة للشاعر لزجر قلبه عن الخفقان وحبس دموعه المنهملة من خلال فعلي (زجرت وحبست) اللذين يوحيان بالحزم والجدية في وضع حد لحالة الألم التي يعانيها، ولكن ـ للأسف ـ جملة جواب الشرط لم تضع حدا لمعاناته، بل زادت تأزمه، بازدياد خفقان قلبه، وتزايد انسكاب دموعه، وبهذا يضحي الشاعر غير مالك لزمام أمره راضخا للحالة التي جناها عليه حبه.

تأتي في المرتبة الثانية ألفاظ تدل على حاله الإنهاك والسقم الجسدي الذي حل بالشاعر وبلغ عددها 42 دالا منها: (الكرب، أمرضها، توهي القوى، وتفتر الأوصالا، سقما، هيجت، كبد حرى، قلب مقتل، الضر، التعب، السقم، أبادني، يبيد، العلل، ابتلى، عجز، هجن، يبلى، زفرة، شجت الفؤاد، مريضا، مخضود أي واهن، بليت به، أوهنني، شفني أي أمرضني، الوهن، مختبلا، يهذي، غير مختبل، احتراق الحشا، أفنى، وجيبه أي خفقانه، المبلى، شاحب، وهنا، مجهود أي متعب، تلفت، ضمآن، لم يقم به السمن ...)

ولم يكن للشاعر أن يتعرض لكل هذا العذاب والألم لو لم تستدرجه المحبوبة بشراك لحظها، ومن ثنايا هذه الصياغة تتجلى تقنية تعبيرية متميزة لدى الشاعر تتميز بطاقتها الإيحائية بانتقاء الأفعال: (مازال، يدعوني، ينصب)، التي تشير إلى أن هناك نية مبيتة، وعملا مدبرا ومتواصلا للإيقاع بالشاعر الذي استسلم وخضع أملا منه أنه سيلفي ما يسره

ويسعده، ولكن لم يجن من كل ذلك سوى الذل والدموع والحزن مما جعله في النهاية يسبح بحمد خالق الهوى، يقول الشاعر: [1]

ما زال يدعـــوني بمقلة ساحر منـه وينصـــــب للفؤاد حبـــالا

حتى خضعت لحبه فاقتـــادني وأذلـنـــي بصـــــدوده إذلالا

جلبت دمـــوعي عبرة من زفرة شجـــت الفــؤاد فأسبلت إسبالا

كسبـــت لقلبي نظـرة لتســـره عينـي فكـــانت شقـــوة ووبالا

ما مر بي شيء أشد من الهوى سبحان من خلق الهوى وتعالى

ولم يكن مصدر الشاعر يقتصر على ما تلحقه به شدة الحب فقط بل كان يتحمل هجر الحبيبة ودلالها، وكأنها في طول هجرها غزال صغير يصعب الإمساك به. ويزداد إلى ذلك لوم عذاله فانتهى به الأمر إلى سابقه والنتيجة سقم، مرض، كبد حرى وقلب مقتل فأنى له من خلاص، يقول: [2]

تحملـــت هجر الشـــادن المتدلل وعاصيت في حب الغرابة عذلي

وما أبقت الأيام مني ولا الصبـــا سوى كبد حرى وقلـــب مقتـــل

يبقى لنا نشير إلى أن الشاعر لم يحفل بموضوع الفرح والضحك . بحكم أنهما من عناصر هذا الحقل لتضادهما مع دال الحزن . وليس أدل على ذلك من قلة دواله وضآلة ترددها اذ لم تتردد سوى (08) مرات، على أن ما ورد من دوال الفرح قد جاءت في سياقات لا ترتبط بذات الشاعر بقدر ما ترتبط بالآخر، وهذا ما يبينه قول مسلم بن الوليد: [3]

لا يضحك الدهر إلا حين تسأله وليس لا يعبس إلا حين لا يسل

[1] . الديوان، ص201.

[2] . الديوان، ص 141.

[3] . الديوان، ص 250.

وقوله: [1]

تبسمن فاستضحكن طامسة الدجا عن الصبح والظلماء أوجهه طحل [2]

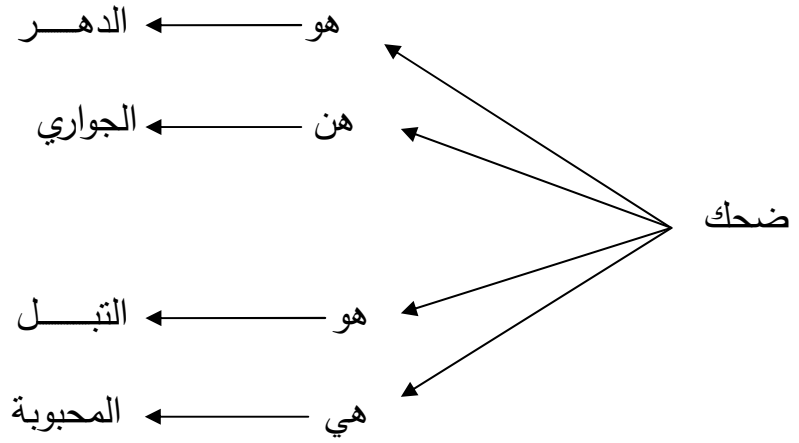
وقوله: [3]

نضى سيفه فيهم بحقن دمائهم وسفك دماء عندها ضحك التبل [4]

وقوله أيضا: [5]

فبادرتها بوحي القول خادمها فاستضحكت وقالت: أمر ذا عجب

ففعل الضحك مرتبط في جميع هذه الأبيات بضمائر غير مرتبطة بذات الشاعر، وهذا مايزيدنا إحساسا بحزن الشاعر ومفارقته لكل ما قد يهون عليه تباريح وآلام حبه حزن الشاعر .



بناء على هذا يمكن القول أن جو الألم والحزن والشكوى قد غطى على خطاب الشاعر الذي يظهر في أبياته مغلوبا على مشيئته في الهوى، فهو يشكو دائما من ألم بالغ من فراق المحبوبة وهجرها، وصدها وعدم صدقها في حبها، ويتراءى ألم الشاعر وعذابه أيضا في

[1] . الديوان، ص 261.

[2] . الأطحل: ما لونه الطحلة وهو لون بين الغبرة والبياض بسواد قليل كلون الرماد .

[3] . الديوان، ص 266.

[4] . التبل: طلب الثأر .

[5] . الديوان، ص 226 .

البلى الذي اصاب جسده، كما يشكو من الأسقام والأدواء التي فتكت به، والبلى الذي اصاب جسده، ويشكو من الأرق الذي لازم عينه والهموم والأحزان التي سكنت قلبه من الوشاة واللائمين والعذال وفوق هذا وذاك فهو دائم الحسرة على حبه المفقود دائما والذي لم يكتب له التحقق على أرض الواقع ولم يستطع مع ذلك أن يتخلص منه، فكان حليفه وأنيسه وعزاؤه البكاء والدموع التي أصبحت ثيمة من ثيمات تباريح حبه المؤلم .

ج . الألفاظ الدالة على الهجر: تعددت الألفاظ الدالة على الهجر في شعر **مسلم بن الوليد،** فبلغ عددها 135 دالا، استأثر فيها دال الهجر بالتردد (22) مرة يليه دال الفراق بـ (14) دالا، وتوالت بعدها دوال أخرى وبصيغ مختلفة هي: (عاصى، قلى، متغاضب، كره، عفن[1]، ريع[2]، المطل، النظر الشزر[3]، دع، رجع، القرب، ظعنوا، السلو، التولي، القطيعة، الامتناع، لم تعد، النسيان، المتجانب، شطوا، الإقصاء، النزوح، الغريب، النفور، الذهاب، القطع، الفقد، التلاقي، الترك، الجفاء، الصدود، الإعراض، النأي، الصرم، الرحيل، البعاد، الغدر، المطل، البين، الوداع، أبى، الخيانة، الاجتناب، احتملوا، رحلوا)، ومن شواهد ذلك قول **مسلم بن الوليد:** [4]

يا "سحر" قد جرعتني غصص الهوى كدرت بالهجران صفو مشاربي

أشعبت قلبـي بالهوى وصـــــــدعته بالهجر منك فما له من شاعب

يبدأ الشاعر أبياته بأداة النداء "يا"أملا في أن يصل نداؤه إلى محبوبته "سحر" التي هجرته وصدت عنه، بعد أن جرعته غصص الهوى وآلامه المبرحة، فكدرت صفو حياته بعد أن كانت سببا في إدخال السكينة على قلبه وهذا ما يشير إليه فعل"أشعب" الذي يعني **الجمع**

[1] . عفن: كرهن .

[2] . ريع: أي نفر.

[3] .النظر الشزر: وهو النظر من جانب للدلالة على الهجر.

[4] . الديوان، ص 185.

والضم، فبعد أن فاءت عليه بوصلها وحبها آبت في النهاية بهجرها الذي شتت بينها وبين من يحبها وأدمى قلب هذا الأخير ومزقه فماله بعدها من مؤلف.

ولئن كانت هذه هي الحال، فلا أكثر من أن يعود الشاعر إلى سابق عهده بالدموع والبكاء المر لتخفيف ألم رحيل من يحب وحرقة عشقه، رغم علمه بأن سبك الدموع متنفس لحرقة الجوى، وتخفيف البلوى، فهي غير قادرة على إعادة من رحلوا عنه، وفي ذلك أيضا يقول: [1]

استمطر العين أن أحبابه احتملوا لو كان رد البكا الحي إذ رحلوا

وفي موضع آخر يقول: [2]

أجارتنا ما في فراقـــك راحة ولكن ما مضى قول فأنت به بسل

فبيني فقد فارقت غير ذميـمة قضـــاء دعانا للقطيــعة لا الختل

يظهر الشاعر في هذه الأبيات مؤمنا بقضاء الله وقدره وهو يخاطب امرأة كان قد طلقها بأن فراقه لها ليس فيه راحة لنفسه ولكن جرى القول بطلاقها، فهي عليه الآن حرام وهذا ما يبرزه لفظ "بسل"الذي يمثل لفظا ذا حدين فهو يستعمل بمعنى الحلال ويعبر به أيضا للدلالة على الحرام، فهو يعتبر بأن فراقها قدر من الله عز وجل دعاهما للافتراق وليس للختل والغدر والخيانة.

د . الألفاظ الدالة على كتمان الحب: بلغت دوال هذا الحقل111 دالا قوامها ألفاظ مرتبة وفق عدد مرات وروده كالتالي: (الإسرار، الإعلان، الكتمان، التستر، الحياء، الخلسة، الخفية، الحجب، الجحود المداراة، الحذر، الختل، الغيب، التأمل، مندفن، لم يدر ما بي، الاختزان، عدم البوح، الكذب، التعمية، التضمين، الاختلاس، التخوف، الكمد لم تنبس، لم

[1] . الديوان، ص 249.

[2] . الديوان، ص 89.

يدر ما بي، يكمد، خيفت بوحة، ما درى، نعميه، الادعاء، لا تعلم به، لم نأمن، لأستحييك بالغيب، مطوي الضمير، لم ينطق، التكذيب،اختلاس اللحظ، التخوف، الحذر، البوح، الكلام، الإبداء، الظهور، الاطلاع، الاشتهار، الحياء، الخفر، الحيا، الاستحياء، الخجل، الحسر أي الظهور)، وجميعها دوال تقع في معنى الكتمان وهو"نقيض الإعلان، كتم الشيء يكتمه كتما وكتمانا واكتمه وكتمه "[1].

ومن ذلك قول مسلم بن الوليد: [2]

لولا مداراة دمع العين لانكشفت مني سرائر لم تظهر ولم تخل

يتبين من خلال هذا البيت أن الشاعر يجهد نفسه في سبيل مداراة حبه فهو في صراع خفي مع دموع التي لولا كتمانه لما يعانيه من وجد وحب لظهرت للعيان، فكانت علامة من علامات الضعف وفقدان السيطرة على النفس وهذا ما يحدث لها في غالب الأحيان لأنه يقول: [3]

وكنت زمانا أجحد الناس ذكرها فكذبني دمع من الوجد يســـــجم

فأصبحت كذابا لكتمـاني الهوى وصار إلى الإعلان ما كنت أكتم

تنتشر مدلولات الكتمان عبر البنية الصياغية لهذين البيتين من خلال الألفاظ: (أجحد، كذبني، كذابا، أكتم) إنها محاولات حثيثة لمدراة الهوى وإخفائه خشية الظهور، ولكننا توصلنا في مجموعة الألفاظ الدالة على ألم الحب وتباريحه إلى أن الدمع أصبح متلازمة من متلازمات الحب، ولن للأسف مداراة الحب لا تعني بالضرورة مداراة الدمع، فهو أقوى من أن يسيطر عليه، كما أنه داع من دواعي إعلان الحب والكشف عن حجبه.

[1] . ابن منظور، اسان العرب، مادة (كتم)، ج 13، ص 23.

[2] . الديوان، ص2

[3] . الديوان، ص 179.

الحـــب ←——— الدمـع

مداراة الحب ←—/— مداراة الدمع

وإذا كانت هذه هي حال الشاعر فإن محبوبته أفضل حالا منه فلها قدرة عجيبة لكتمان حبها، وفي ذلك يقول: [1]

وساحرة العينين ما تحسن السحرا تواصلني سرا وتقطعني جهرا

وفي سبيل تعزيز هذا التصور عمد الشاعر إلى:

1. تكرار لفظي (ساحرة، السحرا)، التي توحي بوجود قوة خفية خارقة تتمتع بها المحبوبة مما يعينها على التحكم في إظهار حبها أو إخفائه .

2. تأكيد المعنى، وتعميق الدلالة عن طريق المطابقة بين لفظ (ساحرة) وعبارة (ما تحسن السحرا)، فالشاعر يثبت صفة السحر على محبوبته إلى درجة سماها بها . وهي في الحقيقة كذلك لأن الجارية التي كان واقعا في حبها تدعى" سحر "، فلعله استمد هذه الصفة من اسمها، ثم يزعزع في أذهاننا الدلالة إلى النفي بأنها لا تحسن السحر، ولكن ليس أمامنا هنا إلا التسليم بوجود هذه القدرة عند المحبوبة .

3. خلق نوع من المقابلة لتفسير أفاعيل "سحر" به، فهي لا تستقر في حبها على حال واحدة بل تتأرجح بين الهجر جهرا والوصل سرا:

تواصلني ≠ تقطعني

ســـرا ≠ جـــهرا

[1] . الديوان، ص 44 .

4. إضفاء نوع من الهمس على الجو الصوتي العام للبيت وهذا ما تبرره غلبة صوتي "السين"و" الصاد" اللذين يحملان صفة الهمس في الألفاظ (ساحرة، تحسن، السحرا، تواصلني، سرا).

ولعل ما تفعله هذه الجارية هو من اختصاص أنثوي خالص فلمثيلاتها تحيات سرية يرسلنها إلى خلانهن بأبصار شواهد جحد في الإبان ذاته، فالتسليم بالمقل، واستراق الألحاظ هو تفاد ومخافة لأعين الرقباء والواشين يقول: [1]

بعثن إلى خلانهن تحية بألحاظ أبصار شواهد جحد

وبعد فإن كتمان الحب كما يتضح بذلك ملفوظ أبيات مسلم بن الوليد هو حالة دائمة مستمرة تتأرجح بين الإسرار والإعلان، والكتم والإظهار القسري، غير أن ما تمت ملاحظته هو أن دوال هذا الحقل ملفوفة الأخرى بطابع حزين يعكس فرط ما ألم بالشاعر جراء حبه .

هـ . الألفاظ الدالة على الوشاة والعذال: تشكل الألفاظ الدالة على الوشاة والعذال جزءا مهما راوح عدد دواله (78) دالا ألقى من خلالها على من يعذله أقذع الأسماء ومنها (العاذل التي ترددت بمختلف صياغاتها (20) مرة، اللائم التي ترددت هي الأخرى ما يقارب (14) مرة، وتوالت باقي الدوال بترددات متفاوتة منها الواشي، الوغل أي الدنيء، الكاذب، ذو الجهل، المستعتب، الشانئ، المغضب، الرقيب، الحسود، الجاحد، العاتب، المفند، المختلس، الراصد ...الخ) .

ولمسلم بن الوليد ما يبرر نبذه للوشاة والعاذلين، فهم يسعون جاهدين لتكدير صفو حبه، فلم يمكنه ومحبوبته سوى التعزي والصبر: [2]

أبت حدق الواشين أن يصفو الهوى لنا فتعاطينا التعزي والصبرا

[1] . الديوان، ص 71.

[2] . الديوان، ص 44.

و يقول: [1]

ملامك إني لم أعنف ملامـــــة تراءت بنصح من ضميرك فاقصدي

يستهل الشاعر مسلكه التعبيري بزجر لائمته بقوله"ملامك "، أي يأمرها بالتوقف عن ملامه وفهم قصده من هذا، فهو يعلم أن لائمته ناصحة مشفقة عليه، ويعي أنها بلغته ما عليها من النصيحـــة، ولكنه لا يملك رد نفسه عن هوى من يحب.

وإن كانت للشاعر القوة على الرد في أحيان على من يعذله، فهو في أحيان أخرى يرضخ مستسلما للومهم يقول: [2]

سالمت عذالي فآبوا بالرضى مني وكنت أحارب العذال

ولقد علمت أنه ما من فتـى إلا سيبـدل بعد حال حالا

وهو القائل قبل ذلك يقول: [3]

أجررت حبل خليع في الصبا غزل وشمرت همم العذال في العذل

لقد انقلبت حال الشاعر بعد تركه للهو الصبا، فبعد أن كان لهوه وطيشه في شبابه مثيرا قويا لاستنطاق ألسنة عاذليه ضده، كانت مفارقته ومجانبته للصبا ميثاق سلم بينه وبين عذاله الذين أرضاهم وقد كان بالأمس يعصيهم ويحاربهم.

و. الألفاظ الدالة على طيف المحبوبة: بلغ عدد الألفاظ الدالة على الطيف في شعر مسلم بن الوليد 21 لفظا ترددت بمجموعة من الدوال هي (الطيف، الخيال، الزائر، ناجى، متنكرا).

فالطيف لغة هو"طيف: طيف الخيال: مجيئه في النوم... وطاف الخيال يطيف طيفا ومطافا: ألم في النوم... والطيف والطيف: الخيال نفسه"[4]. ويذهب **يوسف اليوسف** إلى

---

[1] . الديوان، ص 70.

[2] . الديوان، ص 205 .

[3] . الديوان، ص 1.

[4] . ابن منظور، لسان العرب، مرجع سابق، ج 9، ص 174،175.

أن"زيارة الطيف واحدة من أبرز ظواهر الشعر العربي التراثي كله"[1]، ويردف"فالطيف محاولة لاسترداد الفردوس المفقود، وبالتالي فهو شكل خفي من أشكال مقاومة الانصياع، أو لنقل هو مظهر لا شعوري من مظاهر إدانة الزمن المسروق. إنه احتجاج مقنع ضد البرهة المفرغة، ومحاولة تعويضية لخلق برهة الفرح المنهوبـة. ولذا فهو النتاج الضروري لنظام الرقابة"[2].

انطلاقا من هذا التعريف يمكن القول أن زيارة الطيف أو الخيال الذي يجيء في النوم هي محاولة لا شعورية لتحرير الإرادة وجسرا يصل العاشق بالمعشوق رغم بعده فترتسم في ذهن المحب صورة لقائه بمحبوبته ولو لم يكن لهذه الحقيقة وجود في الخارج.

مع تدقيق النظر في أشعار مسلم بن الوليد حول طيف الخيال، سنلفي بأنه اعتبره أداة فنية جذابة وظاهرة ابداعية بارزة فجسدها في شعره في عدة مواضع منها قوله [3]:

طيف الخيال حمدنا منك إلماما داويت سقما وقد هيجت أسقاما

حقيقة أن الشاعر قد ابتهج بزيارة طيف محبوبته فقد أشفى شوقه للقائها، ولكنه مع ذلك يلهب في نفسه وجسده أسقاما وأوجاعا أخرى، وكأننا به يعيش مرحلة برزخية بين اليقظة والنوم... طيف محبوبة أمامه يدفعه لاشعور جامح، وحقيقة ماثلة في شعور محترق مكتو بآلام الحب، حالتان متناقضتان تتضاربان في ذهن الشاعر، فيصبح بذلك طيف الخيال حلقة جديدة من حلقات معاناة الشاعر بدل أن يكون حالة عارضة يسترد فيها زمام أمره في أن تتيسر أمامه كل الحوائل التي تقف في وجه لقائه بمن يحب، فيتحقق ذلك في عالم الاحلام الذي يمنحه الوصال واللذة والسعادة .

[1] . يوسف اليوسف، الغزل العذري (دراسة في الحب المقموع)، نشر دار الحقائق، الجزائر، ط2، 1982 م، ص39.

[2] المرجع نفسه، ص39.

[3] . الديوان، ص 61.

ومن سوء حظ الشاعر أن تكون الكوة الوحيدة التي قد تجعله يبصر للسعادة المؤقتة نورا هي نفسها التي يلج منها طيف الحبيبة معرضا متغاضبا كأكثر عاداته، يقول: [1]

مالي رأيت خيال طيفك معرضا إذ زارني متغـاضبا في جانب

والله لولا أن قلبك عـــــاتب ما كان طيفك في المنام بعاتب

يتساءل الشاعر مخاطبا محبوبته عن زيارة طيفها المتغاضب في نومه، ثم يقسم بأن ذلك يوحي له بأن محبوبته أيضا غاضبة عاتبة.

و في موضع آخر يقول الشاعر: [2]

طرق الخيال فهاج لي بلبالا[3] أهدى إلي صبابة وخبالا

أنى اهتدى حتى أتاني زائرا متنكرا يتعسف الأهــوالا

بأبي وأمي من طلبت نواله إذ زارني فأبى علــي دلالا

لقد كان الشاعر قبل زيارة الطيف واقعا تحت لظى آلام الحب والهجر وتسلط العذال، فبدل أن يهديه النعيم والمنفعة زاده شقاء ومضرة، مما زاد حاله سوء إلى سوء، وهو مع ذلك يفتديه بأبيه وأمه لأنه ذكره بدلال محبوبته وغنجها.

يمكن القول بأن ذلك اللقاء غير المرتقب والذي يتمّ على أجنحة الأحلام تعبيراً عن جوى الشاعر وحرمانه ممثلا في طيف الخيال لم يغير في حقيقة أمر الشاعر شيئا.

وعلى أية حال فإن متابعة حقل الحب في شعر مسلم بن الوليد تقودنا إلى جملة ملاحظات أهمها:

1. للحب ومختلف دواله حضور كثيف ومتنوع في شعر مسلم بن الوليد .

---

[1] . الديوان، ص 81.

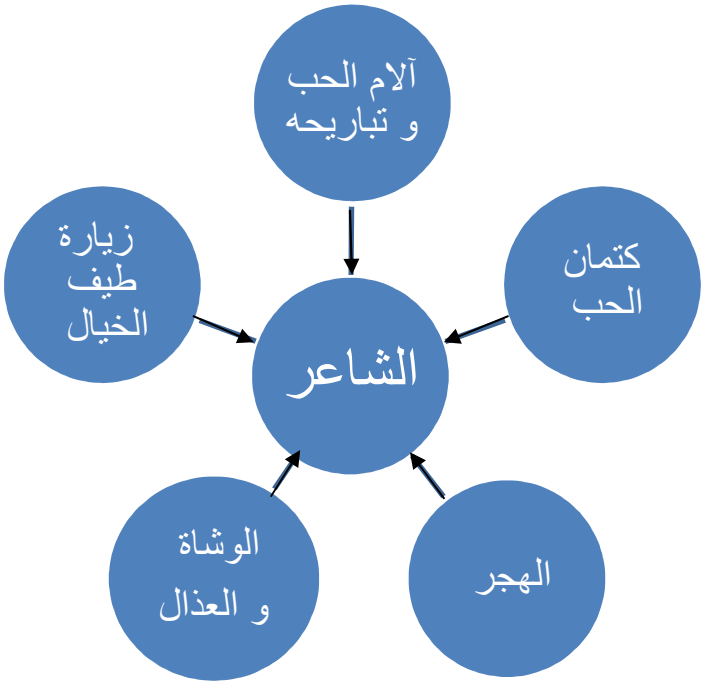
[2] . الديوان، ص 200

[3] . البلبال حرارة في الجوف .

2. يظهر الشاعر من خلال مجموعة الألفاظ الدالة على ألم الحب وتباريحه وألفاظ كتمان الحب والهجر فاقدا للسيطرة على نفسه وهو ما يفسر خطابه الموجوع الباكي في كل مرة، وهذا ما يكشف بصورة جلية عن طبيعة الذات الشاعرة في عدة سياقات سياقات مرتبطة بمشاعر الألم والأنين الذي يولد في النفس تناقضا خصبا يزيد من عمق توتره وحدته الشيء الذي يسهم إلى حد بعيد في اظهار الدلالات التي تدخل في إطار الخريطة النفسية للذات الشاعرة وتمنحها مساحة أوسع للتعبير عن دواخلها بحرية تامة.

3. لم يؤد طيف الخيال دوره في سد النقص الذي يعانيه الشاعر في عالمه الواقعي الذي يغص ألما ولوعة وفراقا، بل زاد وضع الشاعر تأزما أكثر من ذي قبل.

4. تتحالف جميع العناصر السابقة ضد كيان الشاعر وحبه، ولكنه دائم الإقرار بأنه قادر . رغم الألم . على تحمل كل شيء في سبيل حبه على هذا النحو:



2. حقل الإنسان: يضم هذا الحقل عدة مجموعات دلالية يبلغ تعدادها مجتمعة (371) دالا، مثلت نسبة (10.60٪) من إجمالي الحقول الدلالية في شعر **مسلم بن الوليد** وهو يحتل بذلك الرتبة الثانية من حيث الهيمنة على هذه الحقول. ويضم هذا الحقل عدة مجموعات دلالية تصب في مجملها حول الألفاظ الدالة على الإنسان رجلا كان أو امرأة، فردا كان أو مجموعة وفي مايلي تفصيل ذلك:

أ. الألفاظ الدالة على مجموعة من الناس: بلغ عدد دوال هذا الحقل (16) دالا ترددت(134) مرة مرة توزعت عبر المجموعتين التاليتين:

أ1. ألفاظ دالة على مجموعة الناس على العموم: وقد بلغ عددها (73) دالا هي: (الناس، القوم، البرية، البشر، الجمهور، الرجال، الإنس، الحي، المعشر، الخليط، الرهط، الشهود، القبائل، الخلق، الأنام، العرب أ العجم، الربع، الجميع). وقد تردد دال (الناس) لوحده (20) مرة تلتها باقي الدوال بترددات أقل. ومن أمثلة ذلك قول مسلم بن الوليد: [1]

وما الناس إلا اثنان فيه فراغب إليه ومجهــود الصنيعة مرغم

و قوله: [2]

ومـــا مر يوم قط إلا جرت به على الناس من كفيه بؤسى وأنعم

و قوله: [3]

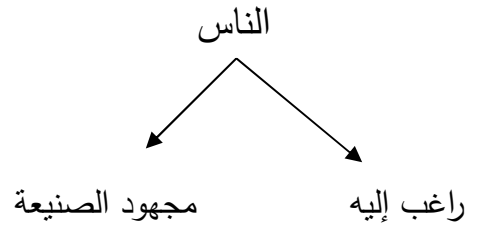
إذا اختلفت أهواء قوم جمعتهم على العفو أو حد الحسام المهند

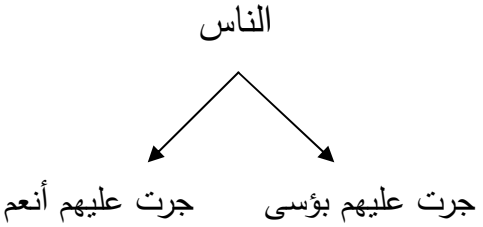
[1] . الديوان، ص 180.

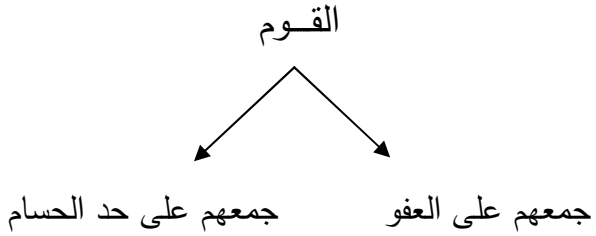
[2] . الديوان، ص 180.

[3] . الديوان، ص 77.

إن تأمل جميع الأبيات السابقة تحيلنا إلى أن الألفاظ المنتقاة من الشاعر للدلالة على جماعة الناس، تشترك جميعها في خاصية التعميم التي تسهم في توضيح ما تلاها من تخصيصات يعززها أسلوب القصر في البيتين الأولين وأسلوب الشرط في البيت الأخير على هذا النحو:







أ2ـ ألفاظ تدل على أقوام بعينهم: جرى ترديد هم 61 مرة عبر الدوال التالية: (بنو شيبان، الزائديون، آل يزيد، آل سعدان، بكر ووائل [1]، آل المهلب، بنو نزار، الأوس، الخزرج، ربيعة، الصيد [2]، الأزارق [3]، بنو حاتم، أرقم [4]، عبيد [5]، الزياديون، بنو ساسان، آل قصي، عرب، بنو العباس، الرباب [6]، الخفراء [7]، بنو النجار، قريش، حمير، قبائل يعرب، الأعاجم، العتيك [8]، بني مطر، خول[9]). ومن شواهد ذلك قول مسلم بن الوليد: [10]

لو لم تكونوا"بني شيبان"من بشر كنتم رواسي أطوادا وأعلاما

ورد ذكر بني شيبان على إثر مدح الشاعر لـ "يزيد بن مزيد"الذي ينتمي إلى"بني شيبان "، وهي من بين أشرف القبائل التي يرى الشاعر بأنهم لو لم يكونوا من بشر لكانوا جبالا، لأن الجبال عالية مشرفة، و" بنو شيبان أشبه بها لأنهم في علوهم على الناس كالجبال على ما سواها.

ومن الأقوام التي ذكرها مسم بن الوليد"آل يزيد"وهم قوم الممدوح أيضا فقربه من الممدوح شرف وحضوة لشرفهم وهو غنى لأن في مدحه فيهم ما من شأنه أن يبعد عنه الفقر والفاقة، وذلك في قوله: [11]

يا"زيد ""آل يزيد"ذكرك سؤدد باق باق وقربك يطرد الأمحالا

---

[1] . بكر ووائل: قبيلتان.

[2] .الصيد: هم الأشراف.

[3] . الأزارق: من الخوارج .

[4] . أرقم: الأراقم قوم من ربيعة سموا بذلك لان عيونهم تشبه عيون ذكر الحية .

[5] . عبيد: حي من آل زيد ينتسبون إليهم .

[6] . الرباب: قبائل تجمعت .

[7] . الخفراء: قوم بأعيانهم .

[8] . العتيك: اسم قبيلة .

[9] . خول: مماليك .

[10] . الديوان، ص 68.

[11] . الديوان، ص206.

ب . الألفاظ الدالة على الرجل: ترددت مفردات هذا الحقل (108) مرة، ويدور هذا الحقل حول مجموعة من الدوال التي تنقسم إلى مجموعتين:

ب1. ألفاظ تدل على رجال بعينهم: بلغ عددها (73) لفظا هي: (يزيد بن مزيد [1]، جعفر[2]، جعفر[2]، الفضل[3]، هارون، الأمين، المأمون، الفضل، سهل بن هارون، الوليد بن طريف [4]، يوسف يوسف البرم، حماد بن سيار[5]، الضحاك [6]، الحصين [7]، هاشم، قيصر، سابور [8]، زيد، شيبان، الشريكي [9]، هاشم، داوود[10]، سعدان، يعقوب[11]، محمد، المهلب [12]،حنيفة، يحي، أبا يحي، أبا الفضل، نزار، فهر[13]، همام [14]، مهران[15]، جراشة، ابن عمران[16]، أبو العباس للوليد، مسلم[17]، سلم بن سعيد [18]، مزيد، خزيمة، موسى، محمد بن منصور، زياد، منصور، دهقان، ابن سفيان، أبي الزبير، أبو نفر[19]، عثمان، المغربي، مطرف، ابن مي[20]).

---

[1] . يزيد بن مزيد: أحد الأبطال والأجواد، ولي اليمن ثم ولي أذربيجان وأرمينية للرشيد وقتل رأس الخوارج الوليد بن طريف وكان يزيد مع فرط شجاعته وكرمه من دهاة العرب وتمت له حروب مع الوليد.

[2] جعفر: من وزراء هارون الرشيد .

[3] . الفضل: وهو الفضل بن روح بن حاتم استعمله الرشيد على افريقية وقد ثار عليهم الجند فقاتلهم ولكنه انهزم وعاد إلى القيروان فحاصروه وقتل

[4] . ابن طريف: وهو رجل خارجي أضر بهارون الرشيد فأرسل إليه يزيد بن مزيد الشيباني فقتله.

[5] . حماد بن سيار: وهو رجل رثاه مسلم

[6] . الضحاك: هورجل خارجي يقوم مقام الوليد بن طريف في الشر.

[7] . الحصين: هو أحد الرجال الذين برزوا الى يزيد بن مزيد فقتله.

[8] . سابور: وهو أحد الملوك

[9] .الشريكي: وهو من أجداد بني شيبان.

[10] . داوود: هو أحد ممدوحي مسلم .

[11] يعقوب: هو يعقوب بن سعدان وهو أحد ممدوحي مسلم.

[12] . المهلب: وهو المهلب بن بن ابي صفرة جد الممدوح.

[13] . فهر: هو جد قريش.

[14] . همام: وهو همام بن بكر بن وائل.

[15] . مهران: وهو أحد القتلى في الحرب.

[16] .ابن عمران: هو الحسن بن عمران بن عمر الطائي .

[17] . مسلم: وهو اسم رجل وهو مسلمة.

[18] . ابن سلم سعيد: هو سعيد بن سلم رجل يهجوه مسلم الباهلي.

[19] . أبو نفر: هو الطرماح بن حكيم الشاعر المعروف.

[20] . ابن مي: وهو رجل هجاه مسلم.

وقد حاول الشاعر من خلال إيراده لكل هؤلاء تصوير خصائصهم وبعض سلوكاتهم، وقد انقسم . أغلبهم . وفق نموذجين إنسانيين:

الأول نموذج إيجابي: مثله ممدوحو مسلم بن الوليد، ومن هؤلاء يزيد بن مزيد وجعفر وزير هارون الرشيد وهارون الرشيد والأمين والمأمون، سهل بن هارون، حماد بن سيار، منصور بن يزيد وغيرهم ممن اشتركوا في صفات عديدة عهد العرب على الاعتداد بها هي الكرم والشجاعة والنجدة.

وقد تردد اسم القائد **يزيد بن مزيد الشيباني . في الديوان . ما يقارب (20)** مرة، يليه الوزير جعفر ثم الفضل ثم يعقوب بن سعدان وغيرهم ممن حضوا بمدح مسلم في مواضع عديدة.

ويشكل القائد"يزيد بن مزيد"بالنسبة للشاعر، نموذجا للقوة والبطش بأعدائه في سبيل إقامة دائم الدولة التي كان الرشيد يقوم عليها، وفيه يقول مسلم: [1]

من كان يختل قرنا عنـد موقفه فإن قرن"يزيـــد"غير مختتل

سد الثغور"يزيد"بعدما انفرجـت بقائم السيف لا بالختل والحيل

بالإضافة إلى قوته فإنه كان مشهودا له بالكرم ففي يديه لمن يرجوه عطايا جوده وفيهما أيضا مكر وبطش بأعدائه، ولم يكن ذلك ليخفى وهو من أجهز على"الوليد بن طريف "عدو الرشيد، الذي لم يلق له ندا سوى "يزيد"، وفي ذلك يقول الشاعر: [2]

"أيزيد"كم لك من يد وصنيعة عمت فقام بشكرها الثقلان

لولا بـرازك "للوليـــد"وخيلـه عمر البلاد خليفتان اثنان

[1] الديوان، ص8.

[2] . الديوان، ص 168.

و قد كانت هذه الخصال والميزات سببا في فاجعة مسلم بن الوليد عند وفاته، ولذا رثاه . بقلب متألم . في مواضع عدة من ديوانه، منها قوله: [1]

أبعد"يزيد"تختزن البواكـــــي دموعا أو تصـان لها خدود

لتبكك قبـــــة الإسلام لــما وهت أطنابها ووهى العمود

و يبكك شاعر لم يبـق دهر له نشبا وقد كسد القصيـد

فموت الممدوح يشكل خسارة للإسلام والمسلمين وهو خسارة عظمى للشاعر وهو الذي كان يغدق عليه بأنعمه جزاء مدحه له.

<u>الثاني: نموذج سلبي:</u> جسده العديد ممن هجاهم **مسلم بن الوليد،** أو ذكرهم في سياق حديثه عن ممدوحيه، ومن هؤلاء الوليد بن طريف، الضحاك، الحصين، يوسف البرم، سعيد بن سلم وغيرهم .

وقد تردد ذكر"الوليد بن طريف"ما يقارب (6) مرات، منها قول الشاعر: [2]

لولا سيوف "أبي الزبير" وخيله نشر"الوليد"بسيفه"الضحـــاكا "

لقد كان في سيوف"ابن الزبير"ـ وهي كنية للقائد"يزيد بن مزيد"ـ ما يضع نهاية لبطش "الوليد بن طريف"الذي أحيا فعال "الضحاك الخارجي" الذي يماثله في الشر والفساد .

ويبدو أن اسم"الوليد بن طريف"قد اقترن لدى الشاعر بـ: " يزيد بن مزيد "، ففي قتله عظيم الفخر للممدوح، وهو الذي خلص الناس من شروره حين لم يجد له ندا يقضي عليه سوى هذا القائد، وفي ذلك يقول الشاعر: [3]

لولا "يزيد"وأيـام له سلفت عاش"الوليد"مع الغاوين أعواما

---

[1] . الديوان، ص 148.

[2] . الديوان، ص

[3] . الديوان، ص 62 .

و من النماذج الإنسانية السلبية"سعيد بن سلم "، الذي كان يضرب به المثل في اللؤم والبخل وفيه يقول مسلم بن الوليد: [1]

ديونك لا يقضي الزمان غريمها وبخلك بخل الباهلي"سعيد "

"سعيـــد بن سلم"ألأم الناس كلهم وما قومه من لـــؤمه ببعيد

و قوله: [2]

أحببـت مـن حبهـــا الباخلـــيـ ـن حتى ومقت "ابن سلم سعيدا"

إذا سيل عرفا كسا وجهه ثيابا من اللؤم حمرا وسودا

تظهر الأمثلة السابقة أن النموذج الإيجابي تفوق على النموذج السلبي حيث ارتبط النموذج الأول . كما أسلفنا بالجود والشجاعة ومكارم الأخلاق في حين اتسم النموذج الثاني بالبطش والبخل واللؤم .

ب 2. الألفاظ الدالة على الرجل عمـــوما: هي في مجملها ألفاظ عامة بلغ عددها (35) لفظا هي: (الفتى، الخليفة، الملك، الحاكم، المرء، الذكر).

وقد تصدرها ذكر اللفظ (الملك)، الذي تردد ما يقارب (19) مرة يليه لفظ (الخليفة) المذكور (07) مرات، تليه بقية الألفاظ المذكورة سابق في تواتر أقل، ومن شواهد ذلك، قول **مـسلم بن الوليد:** [3]

ملك إذا استعصمت منه بحبله خضعت لديك حوادث ودهور

ملك يجل"نعم"إذا ما قـالـــها حتـــى يجود وما لها تغييـر

منع العيون فما تكـــاد تبينه من وجهه الإجلال والتوقيـــر

[1] . الديوان، ص 271.

[2] . الديوان، ص 270.

[3] . الديوان، ص221، 222 .

حمل الصنائع عن قبائل يعرب ملك أصـابعها إليـــــه تشيـر

مستكـــسب للحمد يوم كنــوزه مستجهل في الحرب وهو وقور

استطرد الشاعر في وصف"هارون الرشيد"دون أن يذكر اسمه توقيرا له وهو الذي يغضي حياء من وقاره وإجلاله، وهذا ما يؤكده البيت الثالث. ويصور الشاعر الممدوح في هذه الأبيات مثالا للنجدة والكرم اللذين لا يرد طالبهما بالرفض أو التجهم أو التولي عنه، فهو حليم متئد مستكسب للحمد في مواضعه، ولكنه بالمقابل جاهل شديد القوة في وجه من يريد به الضرر.

و في مواضع أخرى يصف الشاعر"الرشيد"بالخليفة في معرض مدحه للقائد"يزيد بن مزيد"، فالخليفة هو الذي أشار إلى القائد"يزيد" بالإجهاز على"الوليد بن طريف"،فلم يتوان عن ذلك فكان أهلا لهذه المهمة وسيفا للخليفة اخترق به صدور أعدائه، وفي ذلك قول الشاعر: [1]

سل الخليفة سيفا من "بنــي مطر" يمضي فيخترق الأجساد والهاما

ويقول أيضا: [2]

أقسمت ما نمت عن قهر الملوك ولا كان الخليفة عن نعماك لواما

ج . الألفاظ الدالة على المرأة: تطالعنا الألفاظ الدالة على المرأة بصيغ متعددة بلغ عددها(101) لفظا منها (07) وردت بأسماء لثلاثة نساء بعينها هي"سحر"هذه الجارية التي أحبها مسلم حبا شديدا فتكرر ذكرها(06) مرات، و"أخت هارون الرشيد"التي كرر الشاعر ذكرها مرتين، والجارية "أروى"، التي ذكرها الشاعر مرة واحدة فقط كما وردت دوال عامة أخرى هي: (الخواضب، مكتحلة، العذارى، الكواعب، رود الشباب، حور، الحور الحسان، حور القيان، حور العيون، خريد، فتاة، ممكورة، وسنى، وسنانة الطرف، الغيد، نواعم نجل،

[1] . الديوان، ص 65.

[2] . الديوان، ص 66.

الخذال، منعمة، الكلل [1]أي الجواري، جارية، بنات الخلل[2]، بيضة الحجل، طيب الفرع، طفلة يقصد ساقية الخمر، نائحات، ساقية، ساحرة العينين، زائرة، أجارتنا، العروس، قتول الدل أي فاتنة الجمال، مفتان، عيطل، الرعاديد[3]، مخدرات، متنكرت، أوانس، طرف ساحر، دلال مغنوج، شكل خالب، الحسان، ذي غنة، خود، لعوب، آنسات، مبرأة، سلمت من العيوب، الخلوب[4]، بهنانة، لعوب، غرثى الوشاح، مبتل، غرير[5]، خدن، غادة، معطال[6]، بكرا، مخطف الخصر، أوانس، كالدمى، بيض الترائب، خادمها، النهد[7]، بديعة رأس، نساؤها، قتول[8]، شادن طفل، فعمة[9]، آنسة، الغواني، الداعيات، المبرقات[10]، الخوالب، مصونات). نستشف من هذا السيل الجارف من الأسماء والأوصاف التي زين بها الشاعر صورة المرأة أنها كانت تمثل قطبا مهما في حياته، ولأجل ذلك أمعن في تصويرها تصويرا حسيا غير ماجن ولا فاضح ومن ذلك قوله يصف جارية: [11] وممكورة رود الشباب كأنها قضيب على دعص من الرمل أميل، فهذه الجارية ممكورة أي ظامرة البطن، وهي "رود الشباب"أي ناعمة الخلق صغيرة السن كأنها في تثنيها وعظم كفلها"قضيب على دعص من الرمل أهيل"بحيث شبه الشاعر أعلاها بقضيب في الانثناء، وشبه أسفلها بكثيب في الليانة والكبر، و"الأهيل": الذي تتناثر جوانبه أي تتساقط فيميل وينهدم .

---

[1] . الكلل: الجواري .

[2] . بنات الخلل: الخليلات .

[3] . الرعاديد: النساء المرتجات الأكفال.

[4] . الخلوب: الخدوع .

[5] غرير: جميل الخلق.

[6] . معطال: خالية من الحلي .

[7] . النهد: ذوات النهود .

[8] . قتول: كثيرة القتل.

[9] . فعمة: المرأة التي استوى خلقها

[10] . المبرقات: المتزينات .

[11] . الديوان، ص 143

وفي موضع آخر يحيل جمال المرأة الشاعر إلى تشبيهها بالغزال لاشتراكهما في صفات عديدة، يقول: [1]

وساقية كالريم هيفاء طفلــة بعيدة مهوى القرط مفعمة الحجل

وفي وصف عيني جارية، يقول: [2]

كحلاء لم تكتحل بكاحلـــة وسنانـــة الطـــرف ما بها وسن

إن عيناها مكتحلتان دون أن تضع لهما كحلا، ولعل ما يزيد جمالهما هو الوسن الذي يخيم على عينيها الناعستين دون أن تكون كذلك.

و لم يكن الشاعر ليغفل عن الجمال الروحي للمرأة، ومن ذلك لفظ "الخرد"في البيت التالي والذي يعني النساء الحييات، يقول: [3]

إن الصبا وعرت عليك سبيله فتنكبت بك عن وصال الخرد

و من الصفات الروحية الجميلة قول الشاعر: [4]

بهنانة لعــوب غرثى الوشاح رود

هجرانها قريب ووصلهـــــا بعيد

فلفظ" بهنانة"يعني المرأة الطيبة النفس والريح اللينة في عملها ومنطقها والضاحكة خفيفة الروح، أما لفظا "غرثى الوشاح"فيدلان على دقة خصر هذه الجارية .

[1] . الديوان، ص 42

[2] . الديوان، ص 174

[3] . الديوان، ص 230.

[4] . الديوان، ص 194.

يبقى أن نشير في هذا المجال أن الشاعر لم يعمد إلى إبراز هذه الصفات الحسية على محبوبته"سحر"وإنما ارتبط ذكره لها في أغلب الأحيان بما تلحقه إياه من ألم وعذاب كقوله يعاتبها: [1]

يا سحر قد جرعتني غصص الهوى كدرت بالهجران صفو مشاربي

أما ذكره لـ"أخت هارون "، فكان مشوبا بنوع من التحفظ بالإقتصار على وصفها بالشمس في قوله: [2]

"هارون"بدر لبني "هاشم" وأخت"هارون"لهم شمس

وهكذا يمكن القول:

1. للمرأة حضور مكثف في ديوان شاعرنا إذ لا يكاد يكاد يخلو شعر للغزل أو الخمر في ديوانه إلا كانت المرأة طرفا أساسيا فيه.

2. التفت الشاعر إلى صفات المرأة الحسية ولكنه لم يهمل جمالها الروحي.

3. التزم مسلم بن الوليد بحدود مقتضيات الحال في وصفه للمرأة، فكان وصفه عاما ولم يتقصد الإمعان في الوصف الجسدي لأمرأة بعينها، خاصة إذا تعلق الأمر بالجارية التي أحبها، وبأخت هارون الرشيد الذي كان ولي نعمته .

د. الألفاظ الدالة على العلاقات الإجتماعية والأسرية: بلغ عددها(87) لفظا، ترددت بعدة دوال هي: (ابن، نجل، سليل، أب، أخت، أهل أقارب، أرباب، أخ، جد، حلائل، أم، أخوال،

[1] . الديوان، ص 185.

[2] . الديوان، ص 279.

أعمام، خؤولة، نسب، آل، الجار، ذي القربى، بنت، بني، ابن عم، رفاق، صاحب، ولد، ضني[1]).

توحي الألفاظ السابقة باستيعاب الشاعر لجميع هذه العلاقات الإجتماعية والأسرية ولهذا عمد إلى التمثيل لها ومنحها الدلالة الحقيقية لها كما في قوله مادحا: [2]

خير البرية آباء إن ذكروا وأكرم الناس أخوالا وأعمام

و قوله: [3]

"هارون"بدر لبني "هاشم" وأخت"هارون"لهم شمس

أما في قوله يرثي **حماد بن سيار**: [4]

يا حسرتا يا أخي من ذا أؤمله للدهر بعدك في عسري وإيساري

فهو يوسع دلالة لفظ"أخي"إلى حدود التعبير عن الصداقة التي كانت تجمعه بالمرثي "حماد بن يسار"لما تمثله علاقة الأخوة من إخلاص ووفاء في حالتي العسر والإيسار .

وينزاح الشاعر في مواضع كثيرة مستعملا ألفاظ القرابة لعل أكثرها على الإطلاق ما يستعمله للدلالة على التفنن في مزج الخمر من هذه الشواهد قوله: [5]

و بنت مجوسي أبوها حليلها أذا نسبت لم تكن نسبتها"النهرا"

ففي هذه العلاقات المتشابكة المحرمة إنسانيا، لا يجد الشاعر حرجا في قولبتها وتطبيقها على الخمر، فقد رمز الشاعر للخمر بأنها: "بنت المجوسي"كناية على أنها وفدت عن طريق المجوس لا عن طريق المسلمين ثم أردف أن خمارها اشتراها في وقت عصرها، ثم رباها

---

[1] . ضني: أي أصل واحد من آدم وحواء.

[2] . الديوان، 64.

[3] . الديوان، 279.

[4] . الديوان، ص 229.

[5] . الديوان، ص49

فصار بعلها من طريق الشراء وأبا لها من طريق تربيتها، فإذا نسبت لم تكن نسبتها"النهرا" وهو موضع.

غير بعيد من هذا المعنى يقول: [1]

أختان واحدة هي ابنة أختها كلتاهما تدع الصحيح عليلا

يستعير الشاعر مجددا هذه العلاقات المتشابكة تحت شعار أن لا محرم داخل المحرم للتعبير عن سلافتي خمر كان قد احتساهما فهو يعتبر بأن الأولى منهما بنت الثانية وهما اختان لأنهما من عنب واحد وحب واحد كلتاهما اندفعتا تدع الصحيح عليلا أي سكرانا لا يطيق المشي .

وكخلاصة حقل الإنسان في شعر مسلم بن الوليد يمكن القول أن الشاعر كثف الشاعر من حضور الألفاظ الدالة على الإنسان، مما يدل على أنه يحيا في منظومة بشرية لها نماذجها المتنوعة التي ركز الشاعر فيها على إيراد عدد هائل من الأشخاص، أو من خلال الروابط الأسرية أو الجمعية التي تحكم هذا النسيج البشري الذي يحي الشاعر ضمنه.

3 . حقل الحرب: تعد القوة من العوامل الرئيسة في قيام المجتمعات وبسط النفوذ والسيطرة على الآخرين، ولا شك أن من أهم أسباب القوة امتلاك أدوات الحرب وآلات القتال (السلاح)، ومن خلال معاينة الألفاظ الدالة على الحرب وأدواتها وآثارها نجد أنه تبلغ في مجموعها (364) دالا تمثل نسبة (10.40٪) من إجمالي الحقول العام وتنقسم هي الأخرى إلى عدة مجموعات:

أ. الألفاظ الدالة على الحرب وشدتها ومكرها: بلغ عددها 364 لفظا (الحرب، الهياج، يوم الروع، سالب، راهب، أهوال، عبابيد أي متفرقون، شتى، تفرق، البأس، الفرار، الكرار، أدبرت،أقبلت، فداء، كيد، الدماء، أستغزر أي شرب القوم دم بعضهم بعضا، الروع، الخداع،

[1] . الديوان، ص56

نيرانها، شرار النار، أخمدت، تلتهب، مؤججة، مخبيها، أوقدوا، أطفأتها، تسعرت، تشبها، أشعلوا، تضرم، الشرارا، شبها أي اوقد نار الحرب، الأزل وهو الشدة، ملقحة أي شعواء، شعواء أي شديدة، اشتدت، تضايقت، تظلم، الغصب، المصائب، الخطوب، نكبات، ملمات، الحوادث، اللوازب وهي الشدائد، الكلب وهي الشدائد، صروف، الأهوال، تنوبني، الكريهات، الريب، العدى، الجدوبا، الوغى، غير مختتل، بارقه، الناكثين، طغت، الأمن، سفك، الفاتك، نكل أي المقهقر، وكل، يوم الخليج وهو يوم التقاء المسلمين بالروم عند الخليج، دفاعك، النزال، يوم الرس، لقيتهم، مارقين، ينكلون، صناديد، ألم، أحيت، غدرا، يصيدونها، مكرا، الغزاة، يعدو، نجيع دم، اقحاما، المتجلد، العنيف، تصوبت، الدحو وهو الدفع، البغضاء، الوعيد، يحميه، النهب، الغل، ريبة، لقيتهم، يستفزني، كسر، واجهت، تذاد، هدت، تقوض، معضلة، طريد، فتكن، عزى، يقذف، يفوز، موجفة، ينجون، زاحفته، جرعت، يفدي، الصريخ، المراصيد، السلم، حذر، مثمود وهو الذي لم يبق من اجله الاقليل، الشحناء، العقاب، هيجت، ملحمة، اقذف، نصر، تأييد، بطشت، صالحني، أحن أي ظغينة، تستنقذوني، تغيثوا، نجاة، بؤسى، عناء، استفز، مقدم، بلائه، عنوة، تزيد، قمع، الدحض، الزلل، مأزق، الطغيان، داؤه، ناضلت، سلمت، استأسد، ذائدها، مهج، تنتضل اي ترتمي، داوى، أدوائها، ترامى، شوكتها، استذأبت، جهلوا، ممتنع، الشر، منتزع، يعنف، حبست، المرر، مطي، أثرتها، هاج، منعتك، انتهى، النطباء، الويل، المحل، سفك، التبل وهو طلب الثأر، بعابسة، رجمها، اضطرب، خطر، حرون اي عنيد، عاقني، هيجتك، النحس، يقلع، يكيده، صرف، يجير، يقضي، يقرعن، تطرد، تفرق، الامان، المريب، المفسد، صلاح، مكيدة، زحفت، متحير، الغرات، عجلت، مقارعة، النجاة، جهاد، أنداد، بلاءك، موقدها، تنجو، أصلحهم، هصر اي شرس، تهتك، مستحصد، الرغب، كبوا، أضل، النكث). ومن أمثلة ذلك قوله[1]:

كم طعنة لك في الأعداء مهلكة نجلاء تعجلهم عن نفث راقيـــــها

[1] . الديوان، ص 219.

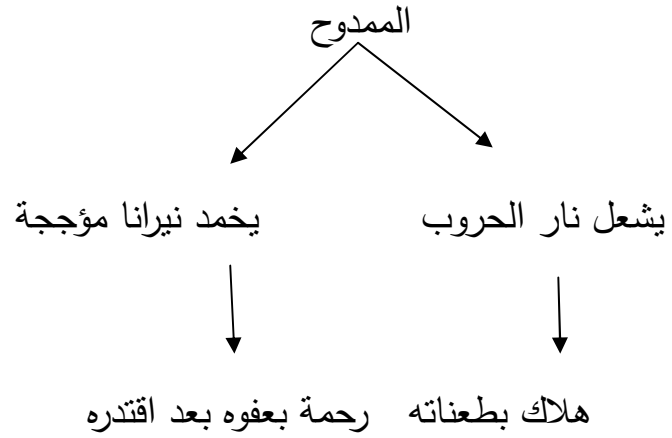
لما ظهرت إلى الأعداء مطـلعا غير الجبان عليها لا تبالـــيــها

قسمت فيها منايا غير مبقيـــــة وقمت عند نفوس الحق تحييـــها

أخمدت في الشرق نيرانا مؤججة قد كان عز على الإسلام مخبيها

حتى بعثت عليها رحمة فخبـت نيرانها بك فانفـــــتت أفـاعيها

تعج هذه الأبيات التي قيلت في غرض المدح . بدوال الحرب التي تتأرجح بين التأكيد على قوة وشجاعة الممدوح وقدرته على الفتك بأعدائه بطعنات وصفها الشاعر بأنها مهلكة، نجلاء أي واسعة ومعجلة حتى أنهم يموتون قبل ان يدركهم راق يرقيهم، كما أن للممدوح فلسفته الخاصة في الحرب، لأن قبضتة تفرق الموت بين أعدائه، فهو يد سلام لإحقاق الحق وإخماد نيران الحروب والعفو بعد الاقتدار:



ب . الألفاظ الدالة على أدوات الحرب: نجد أن الشاعر قد اهتم بذكرها اهتماما كبيرا تجلت آثاره في شعره فجاءت في معظم الأحيان مرتبطة بغرضي الفخر والمدح، وقد بلغ عددها (128) دالا تكررت عبرها مختلف الصياغات بهذا الترتيب: (القنى[1]، أعجاز القنا، السهام، القوس، نبالا، مقتنصا، الوشيج [2]، اللواء [3]، أسهم، الرمح، أطراف الأسنة، القداح،

[1] . القنا: الرماح.

[2] . الوشيج: عود القناة.

[3] . اللواء: العقدة التي في القناة.

سيف، النصل، صوارم الحتف، الصوارم، السلاح، حسام، المشرفي [1]، أغماد، القضب [2]، البيض، يفري [3]، الحد، المهند، سلت، بأسيافنا، قطعت، مقدود [4]، بارزته، رمتهم، لوائه، مضروب، طعن، صاد، أصاب، شهباوين [5]، نضى)، ومن ذلك قوله: [6]

أبوك استرد الشام اذ نفرت بـه ملـــقـحة شعواء لـــيس لها بـعـل

بجيش كأن الليل بعض حديده تهادى الردى فيه الفوارس والرجـــل

ولما تناءت بالقرابات مـــنهم حوادث تمريـــها الوقـــــائع والأزل

و مالت قناة الدين فيهم وثقفت قناة الردى واستعذب المهج القـــتل

نضى سيفه فيهم بحقن دمائهم وسفك دماء عندها ضحك التبـــــل[7]

يستدل الشاعر على قوة الممدوح بقوة أبيه وكأن هذه الصفة كروموزوم ورثه عنه، فأبو الممدوح قد خاض حروبا أكد الشاعر على قوتها هي الأخرى بألفاظ مثل: (ملقحة شعواء، تهادى الردى، حوادث، وقائع، الردى، القتل)، ولا يسع للفوز في الحرب سوى امتلاك أسباب القوة فيها وعددها الشاعر بألفاظ هي (جيش، كأن الليل بعض حديد كناية على قوة تسلحه، الفوارس، سيفه، قناة)، وهنا يعود الشاعر للإصرار على أن أب الممدوح لا يخوض حربا إلا لإحقاق الحق لأن من كان يحاربهم (قد مالت قناة الدين فيهم)، أي أنهم خرجوا عن جادة الدين، وهذا ما يبرر قتالهم وقتلهم، ثم يستدعي الشاعر صورة كنائية جميلة للممدوح تؤكد على حكمته وعفوه عند المقدرة يقول: " نضى سيفه فيهم بحقن دمائهم "، ولكن الحكمة أيضا

---

[1] المشرفي: السيف .

[2] . القضب: السيوف.

[3] . يفري: يقطع.

[4] مقدود: أي مقطوع بالسيف.

[5] شهباوين: الكتيبة عظيمة السلاح .

[6] . الديوان، ص 266.

[7] . التبل هو الثأر

تستدعي سفك دماء من يعاندون ويصرون على الاستمرار في الحرب بالثأر لمن فقدوا من قتلاهم، وليس للممدوح دون قتلهم بد.

ج . الألفاظ الدالة على الذل والاستسلام: بلغ عدد دواله (39) لفظا هي: (الهوان، أخيبا، مستسلم، خذل، منقاد، مسلوب، مرهوب، مصفد، المشرد، ذل، مستلب، مكبل، الأسر، المحايبد[1]، مطرود، الجبان، الحيد وهم المنهزمون في الحرب، الأسرى، الهرب، أطعت، أطاعك، الفشل، فريس، فريسة)، ومن شواهد ذلك قول الشاعر: [2]

حتى افترعت بها السهام ودونها طعن بأعجـــاز القنا المتقصد

وتنافستك رجالها ونســـــاؤها من بين مسلـــوب وبين مصفد

وأشم بطريق[3] كأن صليـــفه [4] عقدت مفاصـــــله ولم تعقد

مستسلم للمـــــــوت يعلم أنه إن لم يذقه اليـــوم غير مخلد

عجلت يداك له بضـربة خلسة سبقت بحد السيف حد المجسد

بالإضافة إلى غرض المدح تنبري الأبيات السابقة ضمن دائرة الحرب النفسية بصورة واضحة عادة ما يتم استخدامها لتدمير معنويات الأعداء، فكما أن الإعتداد بالشجاعة وامتلاك عوامل القوة البشرية والمادية مما هو مذكور في هذه الأبيات ك: (السهام وأعجاز القنى) وإثبات ذلك على الواقع، فإن ما ينال من همم الأعداء أيضا، هو نفي الشجاعة عنهم واسناد صفات الجبن والذل والهوان إليهم بألفاظ استغرق الشاعر في وصفها هي: (مسلوب، مصفد، مستسلم)، وتمتد سخرية الشاعر إلى قائد جيش العدو الذي لم ينج رغم علامات القوة عليه من الاستسلام ومن ثم الوقوع صريعا على يد الممدوح.

---

[1] . المحايبد: الجبناء .

[2] . الديوان، ص 235.

[3] . البطريق القائد من قواد الروم تحت لوائه عشرة آلاف رجل

[4] . الصليف هو عرض العنق وهما صليفان من الجانبين أو هما رأس الفقرة التي تلي الرأس من شقيها .

إن تأمل الأمثلة السابقة الذكر تحيلنا إلى مجموعة من الملاحظات لعل أهمها:

1. غزارة الفيض الدلالي لألفاظ هذا الحقل مما يجعلنا نقف ذاهلين لهذا المعجم الشعري الغني الذي يغترف منه الشاعر دون نضوب.

2. تصطبغ الألفاظ الواقعة في حقل الحرب بصبغة حماسية تمجد القوة والبطولة والشجاعة والصبر في المعارك وتهزأ بالضعاف والجبناء.

3. تنزاح مدلولات الحرب وأدواتها أحيانا من الدلالة على القتل وسفك الدماء للسير في نسق مضاد للحرب، وهذا ما أبرزته الأمثلة الدالة على كونها في بعض الأحيان وسيلة من وسائل السلم إخماد نيران الحروب وحقن الدماء .

4 . حقل المجون واللهو: لطالما كانت المرأة عنوان اللذة، ومصدر إلهام كثير من الشعراء توحي فإن الخمرة توحي أيضا، فكلاهما مبعث للنشوة والإثارة ولعلهما أول سبيل للهو والمجون إذا أعلن أحدهم خروجه عن ظوابط الدين، ولذلك ارتأينا أن نجمع في هذا الحقل بين الألفاظ الدالة على لقاء الشاعر بالخمرة ولقائه بالمرأة تمردا على كل القيم، وذلك في إطار حقل واحد هو حقل المجون واللهو .

ويضم هذا الحقل عددا من الدوال بلغت في مجملها (293) دالا بنسبة بلغت (08.63٪) جعلته يكون الحقل الرابع من حقول الدلالة في شعر مسلم بن الوليد، غير أنها توزعت هي الأخرى ضمن مجموعات فرعية هي:

أ. أسماء الخمرة وصفاتها: شكلت الخمر بوصفها إحدى ثيمات اللهو والمجون في شعر مسلم بن الوليد الذي اجتهد في وصفها . كغيره من شعراء عصره . ممن كانوا يرون أن الخمرة هي عنوان للحياة المتحضرة، رغم أنها كانت رأس المحرمات التي اعتز الاسلام بالقضاء عليها بعد الجاهلية، ولكنها عادت في هذا العصر لتطفو إلى سطح الحياة الاجتماعية بوصفها احد أهم وجوه الحضارة العباسية.

وقد "احتلت الخمرة نصيبا وافرا من اهتمام شعراء الرؤية العبثية وعملوا على إبرازها بالصورة المثالية التي ترغب أصحاب الأهواء بها،فجميع الصور التي قدمت بها الخمرة جاءت لتحسن من صورتها القبيحة وتقدمها للمجتمع بشكل آخر يتنافى مع الصورة التي قدمها الإسلام فجعلها أم الخبائث،لذا كانت مهمة هؤلاء الشعراء أن يحسنوا تقديم بضاعتهم كي يروجوها بأبهى صورة ممكنة"[1].

وبما أن الدين الإسلامي حرمها، وقرر حدودا صارمة على شاربها ومن يتعاطاها على أي وجه من الوجوه كان لا بد من تزيين المنكر في أعين الناس وتقديمه بأجمل حلة، ولذلك كثرت أسماؤها وأوصافها.

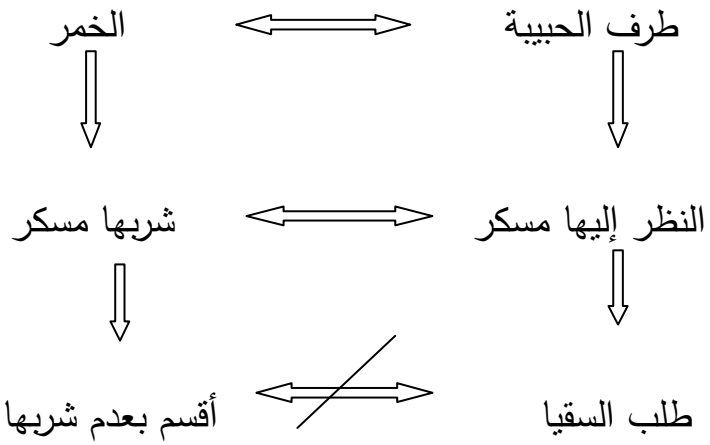
وتحيلنا معاينة شعر مسلم بن الوليد إلى ترديد 115 دالا تعبر كلها على أسماء وصفات للخمر هي (الكأس، الخمر، المدام، الراح، القهوة، نتاج الماء والعنب، بنات الكرم، حلب الكرم، بنات غذاء الكرم، ماء العناقيد، الطاس، بنت مجوسي، السلافة، الصهباء، الزقية، المعتقة، الحرورية، الصرف، الشمول، الرصافية، الإبريق، الغبوق، الصبوح)، ومن أمثلة ذلك قول مسلم بن الوليد: [2]

وهات اسقني من طرفها خمر طرفها فإني امرؤ آليت لا أشرب الخمرا

عمد الشاعر في هذا البيت إلى تكرار دال الخمر مرتين، كما ردد الدالين المترادفين (اسقني، أشرب) مرتين، غير أن تأمل الضياغة ينتهي بنا إلى أن مدلول اللخمر والسقيا في البيت الأول يختلف عن مدلولهما في البيت الثاني فكلاهما مسكر ولكن للشاعر رغبة في الأول وامتناعا عن شرب الثاني، ولهذا فهو يطلب النظر الى عيني محبوبته لأن النظر إلى عينيها يقوم مقام الشراب لأنه حلف أن لا يتعاطاه.

[1] صلاح الدين أحمد دراوشة، الرؤى والأدوات عند شعراء القرن الثاني هجري، مرجع سابق، ص498.

[2] . الديوان، ص 46 .



ومع اختلال المعادلة الأخيرة وعدم تكافؤ موقف الشاعر من كلا طرفيها، لا يلبث أن يتراجع عن قراره، فالمرأة والراح من متلازمات الصبا والعيش الرغيد وعروسا اللهو والمجون اللتان لا يستغني أحدهما عن الآخر، ولذلك فهو لا يمانع من معاقرتهما إلى حد الثمالة والصرع حتى لقب لهذا"صريع الغواني"، يقول: [1]

هل العيش إلا أن أروح مع الصبا وأغدو صريع الراح والأعين النجل

وهنا تكتمل معادلة السكر ليغدو مفعول الراح وصنيع الأعين النجل متكافئا في الذهاب بعقل الشاعر:

الراح ⟺ الأعين النجل

ويقول أيضا معددا أوصاف الخمرة: [2]

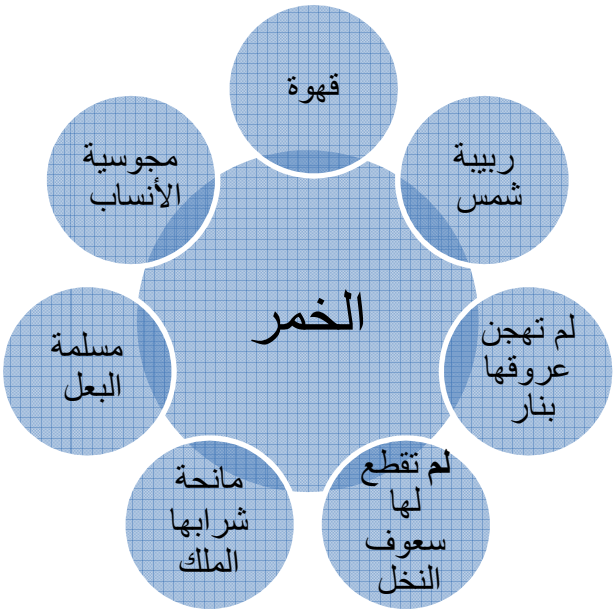
ومانحة شرابها الملك قهوة مجوسية الأنساب مسلمة البعل

ربيبة شمس لم تهجن عروقها بنار ولم يقطع لها سعف النخل

[1] . الديوان، ص 43.

[2] . الديوان، ص 35.

يحيط الشاعر الخمرة بهالة من الأسماء تكاد تمنحها صفة القدسية، فهي تمنح شرابها السرور والكبر كأكثر ما قد يكون في نفوس الملوك، وهي قهوة جعلها من بنات المجوس وجعلهم أصهارا له وكان هو بعلها إذ طلبها،لأنها ربيبة شمس غذتها في كرمها حتى استحكم طيبها ولم تعرض لنار وليست تمرية فلا يقطع لها سعف النخل.



ب . الألفاظ المرغبة بالخمر والدالة على أثرها: عدد ألفاظها 153 لفظا وتحوم جميعها في فلك الترغيب إلى الخمر وتبيان آثارها، ولا شك أن للممنوع جاذبيته الخاصة التي قد تلعب دورها في جذب ضعاف النفوس إليه جرت على لسان الشاعر بعدة ألفاظ وصياغات: (اللذات، اللهو، السقي، الشرب بالنخب، المدير، السكر، الشرب، الصحو، يعطي، تعاطيه، صرعى، هتك الصبا، صريع مدام، نديم، مالت، أنازعها، اغتزلت، يمزجها، ترامى، شجحتها، دب دبيبها، اللعب، القصف وهو رج الأوتار والعزف، تبدي السرارا، تميت الهموم، تغير على كف المدير، العزف، المجون، اللعب، الإنشاد، الطرب، منغمسا، خلعت رسني، خليع عذار، نعصي، نزقا، سفها،خلوا بأنواع النعيم، ضوارب، غزلا، أقررت بالإجرام، انتشوا، دفاف، عود، زامر، طاب، الوطرا، مسرور، جذلان، أنهضته، نوم...)، ومن أمثلته قول مسلم بن الوليد: [1]

[1] . الديوان، ص 51، 52

إلى أن دعا للسكر داع فموتـــوا وكان مدير الكأس أحسنهم ســـكرا

أدار على الراح البيات فصيـرت وسادا منه التـــــــــرائب والنحرا

ظللنا نشوف الجلد بالجلد لا نرى له ولها في طيب مجلســـنا قدرا

سلكنا سبيلا للصبا أجنبيـــــــة ضمنا لها أن نعصي اللوم والزجرا

بركب خفاف من زجـــاج كأنها ثدي عذارى لم تخف من يد كسرا

علينا من التوقير والحلم عـارض إذا نحن شئنا أمطر العزف والزمرا

و من أمثلة ذلك أيضا قوله مبررا غزله ومجنه: [1]

لا عيب إن كنت ماجنا غزلا فقبلـــي الأولون ما مجنوا

إن أول الملاحظات التي يمكن نستشفها من هذه الأبيات هي:

1. سيطرة نزعة اللهو والمجون والمجاهرة بالمعاصي وانتهاك المحرمات من خلال ألفاظ مثل: الترائب، النحر، نعصي اللوم والزجر، ثديي عذارى ....

2. تحمل الأبيات بين ثناياها شذرات فكرية توحي بنوع من الثورة والتمرد على قيم المجتمع الإسلامي وتبني قيم خارجة عنه وهذا ماتوحي به عبارة"سلكنا سبيلا للصبا أجنبية "، مما يحيلنا إلى رغبة الشاعر في التحرر من أي قيد يحول بينه وبين لذاته ومجونه .

3. يتمسرح الخمر من خلال هذه الروح القصصية في سرد حكاية حاله مع الخمرة والخمارين وآثار الخمرة عليهم، وكأن للخمرة عالمها وديكورها، ومستلزماتها الخاصة لا يجيد وصفها على هذه الشاكلة الدقيقة سوى من عايشها من أمثال مسلم بن الوليد وغيره، ممن آمنوا بعقيدة الخمر لأنها تجعلهم يصحون على عالم متحلل يريدونه، ويغفون على عالم يرفضوه وهو عالم اللوم والزجر والتحريم .

[1] . الديوان، ص 176.

4. يبرر الشاعر مشروعية جميع أفعاله ويقرر بأن لا جرم فيها طالما هو يسلك طريقا سلكها كثير ممن سبقوه، وهذا نوع من التظليل المتمثل في إكساء الباطل حلة الحق بغية ترغيب الناس فيه.

د . ألفاظ تدل على ممارسة المجون مع النساء ممارسة المجون مع النساء: بلغ الألفاظ الدالة على معاشرة الشاعر للنساء (25) لفظا، منها (عانقت، قبلته، عذب المقبل، مضاجعة، قطفت رمان الصدور، محتضن، خلوت بها، نازلت جيدها، لثم ترائب، فضضت، الضجيع، حللت الإزار)، تقع كلها ضمن معجم اللهو والمجون، ومنها قوله: [1]

فقطفت رمان الصدور لـــلـــذة ولمست أردافــا كفعل اللاعب

و تزعفرت شفتي للثم ترائـــب عبقت بها ريح العبير الغالب

مازلت أنصفهن مني في الهوى حتى أخذن فما تركن أطايبي

و قوله: [2]

فما زلت أسقيه حتى إذا ثنى طرفه نشــوة واستدارا

نهضت إليه فقـــبلته وعـانقته وحلـــلت الإزارا

و قد زادني طربا نحوه مضاجعة الياسمين البهارا

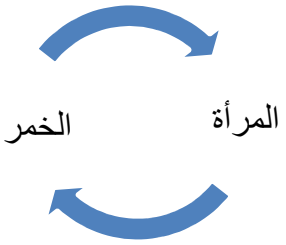
1. تعج الأبيات السابقة بألفاظ عديدة توحي بانغماس الشاعر في إتيان المحرمات مع النساء في ألفاظ مثل: قطفت، تزعفرت، لثم، نهضت، قبلت، عانقت، حللت، مضاجعة.

2. لجوء الشاعر لألفاظ من الطبيعة جعلت أبياته تعبق بريح طيبة طيبة ريح من يعاشرهن مثل: عبقت عبير، ريح، ياسمين، بهارا.

[1] . الديوان، ص 187.

[2] . الديوان، ص 190

3. تلخص الأبيات الثلاثة الأخيرة فلسفة اللهو والمجون في شعر مسلم بن الوليد، ومحدودية نظرته فقد قصر العيش كله على أن يكون صريع الراح والأعين النجل معتقدا بأن ذلك سيدوم طويلا، وإذا كان قد حقق رغبته في الوقوع صريعا بين سكري الخمر والمرأة، فإن مدة القيام بذلك لا تعدو أن تتحقق في جلسة من جلسات اللهو التي سرعان ما تمحي آثارها، وتزول بزوال السكر، وعندها تتراءى للشاعر آلامه وأحزانه التي سببتها محبوبته في الواقع، فيعود لسابق عهده، عندها تكون الأولى سببا في الثانية والثانية سببا في الأولى إيذانا بدخوله في حلقة مفرغة يفضي أحد طرفيها إلى الآخر.



5. حقل المكان: حفل المتن الشعري لديوان مسلم بن الوليد بتوظيف متعدد ومتنوع للمكان، حيث بلغ مجمل دوال هذا الحقل مجتمعة (286) دالا مثلت (08.17٪) من إجمالي الحقول، برز من خلالها البعد المكاني جليا في شعره، غير أنه تجدر الإشارة إلى أن الهدف من إحصاء هذه الأمكنة ليس الاعتداد بكثرتها ومدى هندستها، وإنما التركيز على طريقة توظيف الشاعر للمكان في النص الشعري بوعي فني متميز يعيد صياغتها وترتيبها ترتيبا محكما وفق قيمتها الفنية والنفسية .

ويمكننا تقسيم دوال هذا الحقل وفق المجموعات الترتيبية التالية:

أ. الألفاظ الدالة على المبيت والمنزل: تعد هذه المجموعة من الألفاظ الأكثر ترددا في حقل المكان حيث بلغ عددها 47 دالا ترددت عبر الألفاظ: (الدار، البيت، الحجرة، الخدر،

الغرفة، المنزل، الكنف[1]، المغدى، مأوى، الرواق[2]، حمى، مقام، حجرة، خدر، غرف، مربع، قصر، منجع، حصن .... الخ).

و من أمثلة ذلك قول **مسلم بن الوليد:** [3]

حلوا برابية العلا وتفرعوا من"هاشم"فرعا أشـــم موطد

بيتا تطنب بالنجوم بناؤه في ناطح سقف السماء مشيد

وقوله: [4]

شيدت بيتك في علياء مكرمة إلا وكفك دون الخلق تحويها

وقوله: [5]

لا يرحل الناس إلا نحو حجرته كالبيت يضحي إليه ملتقى السبل

ويقول: [6]

هناك أنك مغدى كل ملتمس جودا وأنك مأوى كل مطرود

إن تأمل الأمثلة السابقة يحيلنا إلى أن مدلول لفظ"بيت"وما يتعلق به يخرج بهذا اللفظ من مدلوله المادي المتعارف عليه إلى دلالة معنوية أكثر اتساعا، فورود هذا اللفظ في غرض المدح، ونسب عملية التشييد المعنوية إلى الممدوح، وجعلها تتم في علياء مكرمة بلبنات خاصة هي نجوم السماء تصب جميعا في فكرة واحدة هي رفعة وقداسة هذا البيت التي استمدها من رفعة أخلاق الممدوح الذي جعل بيته ملتقى سبل لقاصديه فأطعمهم من

---

[1] . الكنف هو المكان الذي يكتنف الإنسان .

[2] . الرواق هو بيت كالفسطاط وقيل سقف في مقدم البيت

[3] . الديوان، ص 232.

[4] . الديوان، ص 218.

[5] . الديوان، ص 10.

[6] . الديوان، ص171.

جوع وآمنهم من خوف، في إحالة من الشاعر إلى تشبيه بيت الممدوح بمكة المكرمة التي تلتقي عندها الطرق كلها.

وإذا كان لفظا "بيت"و" دار"مترادفين من حيث معنييهما الماديين، نجد أن للشاعر رؤية أخرى لهذه العلاقة، فإذا كان الأول يبعث في الشاعرسكينة نفسية يخلقها وجود وجود الممدوح فيه مما أكثر زائريه وعامريه، فإن للثاني تأثيرا من نوع آخر وهذا ما نلمسه في قوله:[1]

دار الغوانـــــــي بدلت آياتها حور المها وشوادن الغزلان

وقوله: [2]

شغلي عن الدار أبكيها وأرثيها إذا خلت من حبيب لي مغانيها

يحيد دال "الدار"عن مدلوله المادي المحسوس ليبعث في الشاعر شعورا عميقا بالحزن خلفته وقفته المتأملة على أطلال دار المحبوبة الضاعنة، فسكنها غير أهلها من أحياء الصحراء، مما ذكر الشاعر بأيامه الخوالي التي قضاها مع محبوبته في رحاب هذا المكان، وهذا ما يؤكد على"أن دور المكان يبقى قائما وفاعلا في إثارة العصف الذهني للشاعر، إذ يمثل صحيفة تسجيل الأحداث التي وقعت في أزمان ماضية فتثير الشجون وتتحرك العواطف "[3].

لقد كانت دار الحبيبة سببا في إثارة اشجان الشاعر وإيقاد الذكرى في قلبه وعقله مما أنشأ علاقة نفسية مؤقتة وسريعة بين الشاعر وبين الطلل كونه معادلا معنويا له ألبسه حالته النفسية، فحال الشاعر كحال الدار الموحشة الخاوية، إلا أن الشاعر سرعان ما يعود إلى رشده معرضا في الأخير عن الوقوف مطولا لبكاء هذه الأطلال، وهذا ما يؤكده لفظ"شغلي"،

[1] . الديوان، ص 268.

[2] . الديوان، ص 216.

[3] . أحمد عبد الرحمن الذئيبات، المكان في الرؤية الفنية لعنترة العبسي، مرجع سابق . ص221.

ولهذا الانشغال ما يبرره في بيئة عباسية تطغى عليه جميع الملهيات التي من شأنها أن تسرع في إعادة الشاعر من دوامة الذكريات الحزينة التي هيجتها الديار عنوة إلى واقع مغاير تماما .

ب . الألفاظ الدالة على الأرض: بلغ عدد ألفاظ هذه المجموعة(45) دالا، وهي في مجملها متصلة بالأرض ومتعلقاتها مثل: الأرض، اليفاع[1]، الوعور، السهل، أجلد[2]، الأخدود،الميث [3]، المكان،الثرى، التراب، الرمل، الكثيب، أهيل[4]، الدعص[5]، الركام، المور[6]، الوعث [7]، العفر[8]، السرادق[9]، العجاج[10]. ومن شواهد ذلك قوله: [11]

إذا حل أرضا حلها البأس والندى فأيسر ذو عسر وعز مهضم

وقوله: [12]

إذا تجافت بي الهمات عن بلد نازحت أرضا ولم أحفل بتمهيد

ومن الحق أن طبيعة النسج الصياغي لهاذين المثالين، واختيار المفردات قد أفرزت الدلالة المقصودة في كليهما من خلال استعمال لفظ الأرض بمعناه المألوف والعام، يعززه استخدام الشاعر لأسلوب الشرط الذي جعل الأرض عنصرا حياديا مطواعا قابلا للتغيير سلبا

[1] . اليفاع: هو المرتفع من الأرض .
[2] . الأجلد: هو المكان الوعر للسير .
[3] . الميث هو المكان اللين من الأرض .
[4] . الأهيل هو الرمل الذي تساقطت جوانبه من اللين.
[5] . الدعص: هو كثيب من الرمل المتراكم .
[6] . المور: هو الغبار .
[7] . الوعث هو الرمل .
[8] . العفر هو التراب .
[9] . السرادق هو الغبار الذي تحدثه آثار الخيل .
[10] العجاج: هو الغبار المرتفع .
[11] . الديوان، ص 180.
[12] . الديوان، ص 154.

وإيجابا لما يتماشى وأهداف الممدوح النبيلة في سعيه نحو إكرام المهضمين مسلوبي الحقوق، ودحض الظالمين .أما في البيت الثاني فكان لأسلوب الشرط الذي كانت جملته متوائمة مع الزخم النفسي المتعاظم في نفس الذات الشاعرة نتيجة استحالة عيشه في مكان ما، ليكون جواب الشرط نقطة انفراج يوحي بها لفظ "الأرض"الذي ظل محافظا على مدلوله العام من الاتساع والرحابة الباعثة للأمل في وضع أفضل .

ج . الألفاظ الدالة على الاتجاهات: بلغ عددها 40 دالا هي: فوق، أعلى، أدنى، تحت، وسط، يمينا، الشرق، تحت، بين، فوق، خلف، الغرب، جانب، حافة، أدنى، الجنوب، الشمال. ومن شواهد ذلك قول مسلم بن الوليد: [1]

ولو أن الجنوب تجيب عني لأهديت السلام مع الجنوب

تشف صيغة هذا البيت عن حالة من الشوق المتعاظم التي يعانيها الشاعر لبعده عن محبوبته الساكنة في الشمال، ونظرا لاستحالة اللقاء أخذ الشاعر يمني نفسه بإبلاغ سلامه مع ريح الجنوب، غير أنه يعلم سلفا أنه لو كانت هذه الريح تعقل لأبلغها سلامه لكنها لا تعقل. وهنا تتراءى لنا قيمة المكان عندما يمثل مصدر سعادة اذا ما احتضنه ومحبوبته ويكون مصدر شقاء وحزن عند بعده عنها، وليس أمامه حينها سوى التعزي ببعض الأمنيات المستحيلة التحقيق.

وإذا لم يكن الشاعر في حاجة للمقابلة بين لفظي"الجنوب"و"الشمال"في البيت السابق لاستلزام ذكر أحدهما للآخر، فإن الدقة في البيت التالي تستدعي الالحاح على التفصيل، إذ يقول: [2]

والله أطفأ نار الحرب إذ سعرت شرقا بموقدها في الغرب "داوود"

[1] . الديوان، ص 193.

[2] . الديوان، ص 157.

يستمر الشاعر في إجلاء دلالته المرادة وتكثيفها حيث يعمد الى استخدام الفعل"أطفأ"الذي يعد مرحلة تالية للفعل "سعرت "، معززين بنوع من التفصيل الجغرافي والمكاني بذكر لفظي"شرقا" و" الغرب" اللذين يشكلان مرتكزا يمكن من خلاله الانفتاح على المعنى العام للبيت وتفكيك شفراته المتداخلة. والله أطفا نار الحرب في الشرق بداوود الذي أيقضها في الغرب على أهل العصيان يريد لما رأى أهل الشرق ما فعله داوود بأهل الغرب من النكاية استقاموا على الطاعة.

وإذا كان المكان في المثالين السابقين يستمد سماته المتضادة المختلفة من اختلاف اتجاهاته فقد يكون المكان الواحد باعثا على هذا التضاد كما في قول الشاعر: [1]

توسطت بحر الحب حين ركبته فغرقنـــــي آذيـــــه المتلـــطم

فو الله مـــا أدري وإني لهـــائم أأرجـــع خلفـــــي أم أتقـــــدم

يقيم الشاعر صياغته لهذا البيت على الأسلوب الخبري من خلال عبارة"توسطت بحر الحب"التي توحي بأن هذا الفعل مقصود وإرادي واقع تحت سيطرة الشاعر، ولكن سرعان ما يفقد هذا الأخير زمام أمره، بعد أن أتاه بحر الهوى منبين يديه ومن خلفه، مما قلب حاله بحيث ختم بيته بأسلوب استفهامي يشي بحالة الحيرة التي يعانيها نتيجة تعطل بوصلة إدراك الاتجاهات في ذهنه فلم يعد يدري هل يتقدم أم يتأخر وبالتالي سيظل مراوحا مكانه وما مصيره حينها سوى الغرق التام والكلي.

د. الألفاظ الدالة على البحر: تواتر ذكر البحر ومنابع الماء في ديوان مسلم بن الوليد (29) مرة عبر الدوال التالية: (البحر، الساحل، الموج، الملتطم، الغريق، الفرضة وهي محط السفن، مستغرق،المد،الفرات، العبر[2]). ومن أمثلة ذلك قوله: [3]

[1] . الديوان، ص 179.

[2] . العبر: هو حافة النهر .

[3] . الديوان، ص 111.

ركبنا إليه البحر في مؤخراته فأوفت بنا من بعد بحر إلى بحر

تكرر لفظ"البحر"ثلاث مرات في هذا البيت غير أن اللافت هو ارتباطه بمدلولين مختلفين: أولهما هو البحر بمعناه العادي أما الثاني فهو متعلق بشخص الممدوح والمراد: بلغنا من بعد قطعنا البحر الى رجل كالبحر في جوده وسخائه عندها يشكل ركوب البحر نوعا من الانتقال الإيجابي والآمن .

وفي ذات المعنى يقول الشاعر في مدح جعفر بن يحي بن برمك: [1]

هو البحر يغشى سرة الأرض سيبه وتدرك أطراف البلاد سواحله

يكشف البنيان الصياغي لهذا البيت عن تشبيه مؤكد يساوي فيه الشاعر بين الممدوح والبحر، فالبحر يغشى الأرض بسيبه الذي يبلغ أطراف البلاد، ومثله الممدوح الذي يغدق على الناس بغزارة سيبه وعطائه فيبلغ عرفه وصدى سيطه كل البلاد .

ويعمد الشاعر أحيانا إلى إسناد أو إضافة لفظ البحر إلى كلمات ذات دلالات بعيدة عنه، لكن التناسق في السياق يعطيها صفة الانسجام والتوافق. ومن أمثلة ذلك حديثه المتكرر عن بحر الهوى، كقوله: [2]

طفوت على بحر الهوى فدعوتكم دعاء غريــق ما له متعــوم

لتستنقذوني أو تعيـــدوا برحمة فلم تستجيـــبوا ولم تترحموا

ركبت على اسم الله بحر هواكم فيا رب سلم أنت أنت المسلم

و قوله: [3]

توسطت بحر الحب حين ركبته فغرقني آذيـــــــه المتلطم

[1] . الديوان، ص 146.

[2] . الديوان، ص 177.

[3] . الديوان، ص 180.

إن الانسجام الناتج في هذه التركيبة اللغوية بين لفظي "بحر" و"الهوى"هو حاصل خلفية لغوية أخرى حرص الشاعر على تعميق المعنى بها من خلال الاستعانة ببعض الألفاظ التي تقع ضمن الحقل الدلالي للبحر ولكن ذلك لم يمنع من إرادة المعنى الأصلي الذي يتوخاه الشاعر، ومن هذه الألفاظ: (طفوت، بحر، غريق، متعوم، تستنقذوني، ركبت، غرقني، آذيه، المتلطم ...).

واستنادا للمثالين السابقين نستشف أن ركوب بحر الهوى ـ بالنسبة إلى الشاعر ـ ليس مأمون الأخطار دائما بل إن نهايته الغرق في أغلب الأحيان.

وعليه يمكن أن نخلص إلى أنّ الشاعر قد رسم صورة متميزة للبحر، لارتباطه بعناصر متنوعة، ودلالات متعددة خرجت في أحايين كثيرة عن دلالته المباشرة إلى دلالات أكثر رحابة، كما أنه يمثل بالنسبة للشاعر نقطة تحول لكن الأكيد أن التحول إنما يخضع لعملية الإبداع وعلاقته بالتجربة الشعرية له.

هـ . الألفاظ الدالة على الصحراء: ذكرها الشاعر (28) مرة وبصيغ مختلفة منها: الفلاة، الفلا، بيداء، مهمه، الخلا، بطون البيد، الجدد أي الموضع المتجرد من النبات، المجهل وهو المكان القفر الذي لا يهتدى اليه، الفدفد وهو المكان الواسع، السباسب وهي المفازة البعيدة، الدمن، الأطلال. ولعل مرد إدراجنا للألفاظ الدالة على"الأطلال"في هذه المجموعة هو كونها أحد مكوناته،"فالصحـــــراء ومتعلقاتها تشكل الأمكنة وأشياءها وما الطلل إلا جزء من تلك الصحراء التي لم تتوقف عن انتاج الأطلال بعد رحلات الأقوام ونجعاتهم في ذلك العصر"[1].

ومن أمثلة كل ذلك يقول: [2]

ترمي المهامه والقطيع بطرفها شزرا كأن بعينها تحويلا

[1] . أحمد عبد الرحمن الذئيبات، المكان في الرؤية الفنية لعنترة العبسي، مرجع سابق، . ص219.

[2] . الديوان، ص 59 .

يجوب الشاعر الصحراء ـ هذا الفضاء الواسع الذي لا يواريه شيء ـ ويمعن التأكيد على هذا الاتساع بوصفه هذه الناقة التي أعيت قلبا لمقلتها في تلك المهامه فصارت كأنها حولاء لفرط فعلها ذلك .

ورغم حرها وقرها وعناء قطعها، فهي للشاعر بارقة الأمل في حياة أفضل، ولذلك عاملها بما ينسجم مع طبيعة حياته وطريقته في الإقامة والترحال، والبحث عن ما يقيم أوده ويكفيه رزقه، فيتحول صراعه لقطعها رمزا لرؤيته في الحياة بأسرها بما تستلزمه من كد وبذل بغرض بلوغ الأهداف المتوخاة ولذلك يقول: [1]

تهوي بأشعث أعطاه المنى أمل وعقدة من رجاء ضامن العقد

و الصحراء عند الشاعر سبيل عبور الآملين . وهو واحد منهم . ومضيهم إلى كرم الممدوح وجوده هروبا من قفر الصحراء وفقرها يقول: [2]

أناخت بك الأسفار والبيد أينقا رمتك بها آمال عافين وفد

و من خلال هذه الأمثلة نمكن أن نخلص إلى أن:

1. الصحراء تمثل جزءا لا يتجزأ من حياة الشاعر، ولا ريب فهو ابن الصحراء تقلب في رحمها، فاكسبته قسوتها قوة، وبعثت فيه عزما لا يلين لتغيير واقعه.

2. ارتبطت دلالة الصحراء في شعر مسلم بن الوليد ببعديها المباشر كونها واقعا معاشا وغير المباشر، بما يبعثه إحساسه بها لارتباطها برؤيته وحالته الداخلية.

[1] . الديوان، ص 83.

[2] . الديوان، ص 73.

و. الألفاظ الدالة على أسماء البلدان: بلغ عددها(27) لفظا هي: (الشام، مصر، الكوفة، اللوى، البصرة، المربد، زاذان، كرمان، القيروان، العراق، السند، المهرية، رومة، الخريبة، سجستان، كابل، طيء). ومن شواهد ذلك قوله في مدح جعفر: [1]

داوى"فلسطين"من أدوائها بطل في صورة الموت إلا أنه رجل

وقوله أيضا: [2]

أمنـت "بالشام" أرواحا وأفئـدة قد حل مستوطنا أوطانها الوجل

وقوله أيضا: [3]

يقضي على مهج النفوس وإن نـأت بصريمة [4]من عزم رأي محصد

جنب الجيـــــاد من العراق شوازبا [5] يقطعن هامات الصفا[6] بالجلمد[7]

لعل ما تشترك فيه جميع هذه الشواهد هو كونها تمثل ومضة تأريخية ارتبطت بالانتصارات التي حققها ممدوحو الشاعر في مواطن ومواضع بعينها، فصل الشاعر من خلالها أفاعيلهم بأعدائهم وإحلالهم الأمن في كل موضع يطؤنه .

ويستمر احتفاء الشاعر بالمكان من خلال عدة مجموعات دلالية أخرى أقل تواترا هي:

هـ . الألفاظ الدالة على البلاد والوطن: بلغ عددها (20) دالا وهي: (البلاد، الثغور، الوطن، مملكة، دول، مشربي، مربعي).

---

[1] . الديوان، ص 250.

[2] . الديوان، ص 250.

[3] .الديوان، ص 237.

[4] . صريمة: عزيمة .

[5] . شوازبا: الضامر اليابس .

[6] . الصفا: هي الحجر الصلد الضخم .

[7] . الجلمد: هو الصخرة الصلبة .

و . الألفاظ الدالة على الاتساع والضيق: بلغ عددها (18) دالا ترددت عبر الألفاظ التالية: (الطول، الفضاء [1]، واسع، التبعيد، التقريب، القود[2]، تضايقت، رحيب، الأقاصي، المدى، الابعد، فسحة، أرجاء) .

ز . الألفاظ الدالة على الجبال والأماكن المرتفعة من الأرض: بلغ عددها 11 دالا ترددت في ألفاظ هي: الجبل، رضوى[3] وهو جبل بالمدينة، الأعلام، معاقل[4]، الخيف [5]، رواسي، اليفاع[6]، نواشز صفوان[7]، هضبة، رابية .

ح . الألفاظ الدالة على الطريق: بلغ عددها (11) ترددت عبر الدوال: (الطريق، السبيل، المنهج).

ط . الألفاظ الدالة على المجلس: بلغ عددها (05)ألفاظ ترددت عبر الدالين: (مجلس، نادي).

ي . الالفاظ الدالة على القبر: عددها (05) ترددت عبر الدوال: قبر، ضريح، أرمس وهي القبور.

وفي ختام متابعة حقل المكان في ديوان مسلم بن الوليد يمكن الانتهاء إلى جملة ملاحظات أهمها:

1ـ أن الشاعر كان شموليا في نظرته إلى المكان فلم يهمل في المجمل أي مكان مهما كان سواء كان قريبا أو بعيدا، بدءا من البيت السكني إلى البحر انتهاء الى الصحراء المقفرة البعيدة، وهذا ما أكسب استعماله لدوال المكان نوعا من الكثافة والتنوع مما يشي باتساع عالم الشاعر وكثرة ترحاله وحضور المكان الكبير في وعيه ووجدانه.

---

[1] . الفضاء أي الواسعة .

[2] . القود هي الطوال من الأرض .

[3] . رضوى: اسم جبل بالمدينة .

[4] . معاقل: هي الجبال .

[5] . الخيف: هو أسفل الجبل .

[6] . اليفاع هو المرتفع من الارض .

[7] . نواشز صفوان: هي كدى مرتفعة .

2ـ وقد كان المكان علامة مميزة في شعر مسلم، كان له دوره في التشكيل الابداعي لنصوصه، لأن له شعرية قبلية أصيلة في المكان في حد ذاته، وشعرية فنية لاحقة ساهم الشاعر في خلقها وترسيخها تجاوزت في أحيان كثيرة قيمته الطوبوغرافية إلى ربطه بدلالات نفسية ترتبط بالذات الشاعرة مما أسهم في تحويل المكان من حيزه المادي إلى آفاقه الروحية.

3ـ يعكس تنوع المكان في شعر **مسلم بن الوليد** رغبة ملحة منه في في تأريخ وتشخيص الأحداث التي مر بها ومنحها بعدا مكانيا وروحيا يمكن من تحقيق التأثير المرغوب فيه.

4. إن علاقة مسلم بالمكان ليست علاقة وصف أو اتباع أو تقليد سائد بقدر ما كانت علاقة مشاركة وارتباط وتفاعل مع هذه الأمكنة . بكل تنوعاتها . لما لها من اتصال وثيق بصميم تجربته الشخصية والشعرية بما يتلاءم مع كل منها، بحيث يرتبط تنوع المكان بطبيعة التجربة الشعرية عند الشاعر .

6. حقل الكرم والجود: يقع هذا الحقل في المرتبة الخامسة من حقول الدلالة في الديوان بنسبة (06.94 ٪)، حيث بلغ عدد ألفاظ الحقل 243 لفظا دالا على الكرم والجود بحيث ارتبطت جميعها بغرض المدح الذي شغل قسما كبيرا من ديوان مسلم بن الوليد، ولا عجب"فصريع الغواني من الشعراء الذين اتخذوا من المدح مصدر رزق ومعاش"[1]، شأنه شأن كثير من شعراء عصره، فكان "ينتظر تلك الساعة التي يهدي فيها أمير المؤمنين غيضا من شعره ليعود من عنده وهو يحمل فيضا من نعمه"[2]. وقد توزعت الألفاظ في هذا الحقل عبر المجموعات الفرعية التالية:

[1] . عبد القادر الرباعي، صريع الغواني(مسلم بن الوليد)، حياته وشعره، مرجع سابق، ص255.

[2] . المرجع نفسه، ص256.

أ. الألفاظ الدالة على الكرم والجود: بلغ عددها(125) لفظا ترددت عبر الدوال التالية: الكرم، العطاء، السخاء، السيب، العطاء، العرف [1]، البذل، العطية، الفضل، المعروف، النعمة، الإحسان" وجميعها صفات تشترك في شرفها ولا تكاد تخرج في معناها اللغوي عن مدلول الكرم، فالكريم: " من صفات الله وأسمائه، وهو الكثير الخير الجواد المعطي الذي لا ينفد عطاؤه، وهو الكريم المطلق. والكريم: الجامع لأنواع الخير والشرف والفضائل[2]. ومن أمثلة ذلك قول مسلم بن الوليد: [3]

ترى الجود يجري في صفيحة وجهه وإن كان في جدب من الأرض ممحل

فالجود والسخاء صفتان أصيلتان في الممدوح لا تقترنان بحال اليسر فقط ولكنهما تظهران على محياه ولو كان في أعسر الأحوال .

وفي صورة رائعة يمدح الشاعر سعي الممدوح الحثيث في سبيل ارساء هذه الفعال الحسنة والقيم النبيلة، يقول: [4]

و لو أن في كبد السماء فضيلة لسمـــا لها "زيد" الجـــواد فنالا

ويعتد الشاعر ببلوغ ممدوحه أقصى غايات الجود، وهي الجود بالنفس في الحروب، يقول: [5]

تجود بالنفس اذ أنت الضنين بها والجود بالنفس اقصي غاية الجود

وهذا ما يتوج الممدوح على عرش الكرم والجود، منكرا على غيره أن بلوغ هذه المرتبة، فيقول: [6]

---

[1] العرف: العطاء .

[2] . لسان العرب، مادة كرم، ج 13، ص 55.

[3] . الديوان، ص 30.

[4] . الديوان، ص 205.

[5] . الديوان، ص 164.

[6] . الديوان، ص 210.

لا تُكذبن فلا جود ولا كرم إلا بكفيك يا ريحانة العرب

ب . الألفاظ الدالة على الشكر: الشكر في اللغة **من** شكر": عرفان الإحسان ونشره [1]، أما الحمد فهو: " نقيض الذم ؛ ويقال: حمدته على فعله ومنه المحمدة خلاف المذمة "[2]، وبلغ عدد الدوال التي تحمل معنى عدد 27 دالا: هي"الشكر، الحمد، الثناء، جزل النوال، المكافئة، الجزاء، ومن شواهد ذلك قوله: [3]

كم من أب لك ماجد من "حمير" جزل النوال عطاؤه مشكور

و قوله: [4]

سبقت بمعروف وصل ثنائيـــا فلما تمادى جرينا صرت تاليا

فأقسمت لا أجزيك بالسوء مثله كفى بالذي جازيتني لك جازيا

أبا حسن قد كنت قدمت نعمة وألحقت شكرا ثم أمسكت عانيا

فلا ضير لم تلحقك مني ملامة أسأت بنا عودا وأحسست باديا

ج . الألفاظ الدالة السؤال والسائلين: والسؤال في اللغ الطلب، و" سألته الشيء بمعنى استعطيته إياه" [5]. وقد تمثلت الدوال التي تدور حولها هذه المجموعة في (27) لفظا هي: (مستجدين، الرجاء، الأمحالا[6]، المعتفين [7]، السائلين، ترتجيك ظنونها، أعدموا، مهضم، راغب أليه، رجوه، راجيك، الفوت، معدما، الطلب، بالعدم، المجتدي، السؤال، رجاؤه). ومن أمثلته قول مسلم بن الوليد: [8]

يا زيد آل يزيد ذكرك سؤدد باق وقربك يطرد الأمحالا

---

[1] لسان العرب، ج 8، مادة شكر، ص 116.

[2] . لسان العرب، ج 4، مادة حمد، ص 217.

[3] . الديوان، ص 223.

[4] . الديوان، ص 284.

[5] . لسان العرب، ج7، مادة سأل، ص 98.

[6] . الأمحال: أي الفقر والحاجة

[7] . المعتفين: هم الذين يطلبون الفضل والرزق.

[8] الديوان، ص206.

يقول: [1]

فمن يردك لحرب يجتن عطبـــا ومن أتاك لبذل العرف لم يخب

مستذعنين ومستجدين يجمعهـم رجًا إليك دعـــاهم غير منشعب

بعثت جودا وفضلا فيهم فمضى لم يتركا كربـــة تبقى لذي كرب

يقول: [2]

أروى بجدواه ضمأ السائلين كما أروى نجيع دم رمحا وصمصاما

د. الألفاظ الدالة على البخل: البخل في اللغة"ضد الكرم"[3]، وقد بلغ عدد الألفاظ الواقعة في هذه المجموعة (24) لفظا، ترددت عبر الدوال التالية: ا(لبخل، الظن، الشح، الاقتار، الاحجام، الإمساك، الإحجام، أكدى)، ومن شواهده قول الشاعر: [4]

كفى البخلاء السائلين بجوده وقصر عنه الجائدون فأحجموا

فالممدوح كفى البخلاء والجاحدين سؤال المحتاجين بكرمه وجوده.

و قد كان البخل سببا في أن يسلق الشاعر ذوي نعمته بألسنة حداد، ومن ذلك قوله: [5]

وأخ شمته العطاء فأكدى وهو ملآن من يسار بطين

و ربما يعود الشاعر إلى كبح لجام لسانه رغم بخل غيره تجاهه، فيقول: [6]

وقفت لساني عنك والقول مفصـح وما بالقوافي لو أهملت مهل

عليك سلام لم أقل فـــــيك ريبة ولكن ثناء كان أفسده البخل

---

[1] . الديوان، ص 210، 211.

[2] . الديوان، ص 65.

[3] . الديوان، ص 31 .

[4] . الديوان، ص 181.

[5] . الديوان، ص 277.

[6] . الديوان، ص 96.

لقد وقف لسانه وكففه عن سب من بخله، لم يكن ليمنعه مانع، فالقول لديه مفصح منبسط وإذ لم يمسه بريبة، ولم يشتم له عرضا ولا أبا ولم يكن ذنبه سوى الإغداق بمدحه له إغداقا قوبل بالبخل والجحود.

هـ . الألفاظ الدالة على الغنى: جاء في لسان العرب: " الغنى، مقصور، ضد الفقر"[1]، وبمتابعة دوال الغنى في شعر مسلم بن الوليد نجد أن عددها بلغ (20) دالا هي: (الغنى، الإيسار، الثراء، الثروة، الرغد، الذخيرة، وفر مال، نيل واسع، رحب الباع، منقطع الغنى، موفور) .

و من شواهد ذلك قوله: [2]

فتى لا ترى كفاه للمال حرمة إذا لم يكن في كل يوم يقسم

يتوق الشاعر إلى بلوغ أقصى درجات الدلالة على الكرم الذي مبعثه الغنى وكثرة المال، فيرسم لممدوحه صورة من يسارع الى هتك حرمة المال بتقسيمه كناية على شدة السخاء والكرم، وهذا ما يجعل طالبه أنعمه وقاصدي معروفه كثيرين، يقول: [3]

ترى العفاة عكوفا حول حجرته يرجون أروع رحب الباع بساما

وإن كانت الحال هذه فللرائحين إليه والغادين من عنده ما يكفيهم حاجتهم من غنى وحظ موفور، وفي ذلك يقول: [4]

كم رائحين إليك آبوا بالغنى وغدوا عليك وحظهم موفور

[1] . لسان العرب، ج 11، مادة غنى، ص 94.
[2] . الديوان، ص 180
[3] . الديوان، ص 64.
[4] .الديوان، ص 223.

و. الألفاظ الدالة على اللؤم: اقتصرت الألفاظ الدالة على اللؤم في ديوان مسلم بن الوليد على اثنين فقط هي "اللؤم، لؤمه، ألأم ". واللؤم في اللغة"ضد العتق والكرم، واللئيم: الدنيئ الأصل، الشحيح النفس [1].

وانطلاقا من هذا المعنى يتبدى اللؤم ككلمة مستكرهة تجمع البخل مع الخبث والدناءة والغدر، وقد كانت إحدى الصفات التي تستدعي الهجاء في نظر مسلم بن الوليد، يقول: [2]

وأحببت من حبها الباخلي ن حتى ومقت "ابن سلم سعيدا "

إذا سيل عرفا كسا وجهه ثيـــابا من اللؤم حمـــرا وسودا

يصرح الشاعر في مستهل بيتيه بأن حبه لمحبوبته جعله يحب الباخلين، ولكن هذا البخل الذي أحبه لا يقصد به البخل المادي، ولكنه بخل في المشاعر، وبالمقابل يطلعنا الشاعر على نوع متقدم من البخل هو"اللؤم"الذي يتصف به"سعيد بن سلم"،فحين يسأل عرفا تكسو صحيفة وجهه ثياب حمر وسود كناية على شحه وعدم رغبته في بذل المعروف .

وبالإضافة إلى نعت سلم بن سعيد بصفة اللؤم، فإن الشاعر يجعلها خصلة متوارثة منتشرة بين بني قومه، يقول: [3]

" سعيد بن سلم"ألأم الناس كلهم وما قومه من لؤمه ببعيد

في ختام دراسة هذا الحقل يمكن القول:

1. استمد الشاعر معانيه من بيئته الصحراوية التي طالما تسابق فيها العرب على الكرم بوصفه أفضل الخصال وأحبها اليهم.

[1] . الديوان، ص 154.

[2] . الديوان، ص 270.

[3] . الديوان، ص 271.

2. تصطبغ الأبيات الدالة على الكرم في ديوان مسلم بطابع تكسبي ، فمدحوا وأشادوا من اتصف بها وتحلى.

3 . توخى الشاعر في اثباته لصفة الكرم على الممدوح أو نفيها على غيره نوعا من التطرف والمبالغة وهذا ما أوحت به عبارات مثل"أقصى غاية الجود"و" ألأم الناس كلهم".

7. حقل الزمان: إن قراءة متأنية لديوان مسلم بن الوليد تكشف عن حضور مكثف وعميق للزمن بحيث بلغت مفردات هذا الحقل 207 مفردة تمثل نسبة (05.91٪)، وهذا ما يعكس وثاقة الصلة بين الأدب بصفة عامة والشعر بصورة خاصة بالزمان، " فالمكونات الزمنية ثابت من ثوابت النص الشعري باعتباره حدثا"[1]، وهو قبل هذا وذاك ظاهرة ترتبط بالحياة الإنسانية ارتباطًا وثيقًا، تمنح كل مخلوق إحساسًا فطريًّا بالزمن، مرتبطًا بما يدركه من حركة في الكون من حوله، وأنه لا يملك تغيير هذه الحركة، أو التحكُّم فيها، وإنما يملك التعبير عنها.

وبما أن الزمان في اللغة هو"اسم لقليل الوقت وكثيره "[2] فقد توزع الألفاظ الدالة على الزمن في شعر مسلم بن الوليد عبر ثلاث مجموعات فرعية هي:

أ. الألفاظ الدالة على الزمن المطلق: وهي الدوال: (الدهر، الزمان، الأبد، الأجل، الدوام، العهد، الدنيا، الخلود، الدول، الحقبة، الأين، الهدأة، الموعد ...الخ).

ومثال ذلك قول مسلم بن الوليد: [3]

أدهرا تولى هل نعيمك مقـبل وهل راجع من عيشنا مانؤمل

أدهرا تولى هل لنا منك عودة لعلك يـــــعدي آخرا منك أول

[1] . إسماعيل شكري، في معرفة الخطاب الشعري (دلالة الزمان وبلاغة الجهة، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 2009م، ص 18.

[2] . لسان العرب ج 2، مادة زمن، ص 48.

[3] . الديوان، ص 255.

يسائل الشاعر الدهر ويناجيه من خلال سلسلة متتالية من الأسئلة التي تشي بين ثناياها بنبرة يائسة فالشاعر يعي . جيدا . أن الدهر تولى إلى غير رجعة وهذا ما يدل عليه تكرار بدايتي البيتين "أدهرا تولى "، ولكنه مع ذلك يمني نفسه بعودة ما مضى من أيامه . يريد بذلك أيام الصبا . من خلال ترديد الألفاظ: " مقبل، راجع، عودة، يعدي"، ولأجل ذلك يزداد توسله للدهر بقوله: [1]

ماذا على الدهر لو لانت عريكته ورد في الرأس مني سكرة الغزل

ولم يكن للشاعر أن يتسول عودة أيام صباه . بهذه النبرة الحزينة . لو لم يكن السبب في كل ذلك، فقد جذب له دال الدهر والزمن تعذيبا وايلاما شديدين لا يسعه الإفلات منهما، يقول: [2]

إني رماني الدهر منه بنكبة حتى حملت من الديون ثقالا

وأرى الحوادث ما تزال تنوبني عرضا وتقصد في الفؤاد نبالا

إن حوادث الزمن تتقصد الشاعر بنكوبها إلى أن أصبح مقصدها وغرضها، من هنا ندرك أن كراهة الشاعر للزمان تنم عن الم دفين سببه ماآلت إليه حاله بعد استئناسه للزمن الذي سرعان ما انقلب يجرع الشاعر صنوف النكبات والآلام، يقول: [3]

أغضى الزمان له على عين الرضى وعليه منه حارس ورقيــب

حتى إذا اتسقـــت لـه أوطـــاره طفقت تطوقها إليه نكوب

واستنادا إلى هذا يمكن القول أن ربط دالي "الدهر و"الزمن"ببقية المكونات اللغوية السلبية الدالة على انقلاب الحال يسهم إلى حد كبير في الكشف عن الفاعلية التدميرية للزمن، وهذا ما تم اثباته أيضا في حقل الشيب.

---

[1] . الديوان، ص 4 .

[2] . الديوان، ص 208.

[3] . الديوان، ص 114

ب . الألفاظ المرتبطة بظواهر الطبيعة: نحو: (الليل، الدجى، الإدلاج، الديجور، الظلماء حيث ترددت هذان الدوال بمفردهما73مرة يليها دال، ثم تتوالى دول وبتكرارات أقل هي: الصبح، الصباح، المصيف، العشية،، الفجر، الضحى، يبيت، الساعة، الإمساء، بعد، النهار، مرارا، الربيع، حين، ماض، الغروب، الجديدان وهما الليل والنهار، الهجيرة، حينا، الظهر، أعقب، حان، العصر، مغرب، سلف، طال، قصر...)، ومن شواهد ذلك قوله: [1]

قضت على الليل بالإدلاج همتـه فقده بسؤور الليل مذعـــــان

تلوم الصبـــح فيه ثم قوضـــــه وارتد وجه النهار الفاقع القاني

ينساب في الليل لا يرعى لهاجسه كأنه راكـــــب في رأس ثعبان

عمد الشاعر في هذه الأبيات إلى تكثيف دلالي ملحوظ تجلى في تكرار مختلف دوال الزمن المرتبطة بظواهر الطبيعة، (الليل، الإدلاج، الليل، الصبح، النهار، الليل)، بحيث يشكل الليل محور الدلالة فيها جميعا، وإذا كان الليل في العادة هو رمز للسكون والهدوء والخمول، فإنه لا يمثل للشاعر ذلك، لأنه عنوان الانطلاق وشحذ الهمة ومواصلة السير عبر فلوات الصحراء، وهذا ما تؤشر إليه عملية الانتقاء المدروسة للفظ "سؤورالليل "، التي توحي بامتلاك هذه الناقة القدرة على الإستمرار في السير ليلا ولتعميق الدلالة إختار الشاعر لفظ "إدلاج" ذي المعنيين المتطرفين فهو يعن السيرأول الليل كما يعني أيضا السير آخره عبر حركة انسيابة لا يخالطها أي هاجس من أي عائق وهذا ما يعززه الفعل"انساب"وهي حركة أفعوانية آمنة.

سؤور الليل = المستمرة في السير ليلا

الإدلاج ⟵ الإدلاج

= حركة انسيابية =

السير أول الليل السير آخر الليل

[1] . الديوان، ص 126

وكما تردد الصبح في الطلوع من فرط انسيابية وهمة الراكب والمركوب في ليل الصحراء المظلمة الطويل، لم يكد النجم يقوى على مرافقة طول مدة السمر بين الشاعر ومحبوبته، فغذا الليل بذلك رمزا للنشاط واليقظة وأصبح طلوع النهار مجالا للنعاس الذي يوحي به لفظ"وسنى" وصعوبة الحركة التي تشير إليها عبارتا"تمشت بأعطاف نشوان" و" نهضت وقيذة أرداف وأركان"،فالمحبوبة لا تقوى على الحركة لهاذين العائقين ولذلك شبهها الشاعر بحركة الثعبان، أسفله ثقيل وأعلاه خفيف وفي ذلك يقول: [1]

و ليلة ما يكاد النجم يسهـــــــرها سامرتها بقتـــــــول الدن مفـتان

إذا أطاعت عصاها ثقل رادفـــــها كالدعص[2] يفرعه غصن من البان

كأنها بعد ما قام الصبـــــــاح بها وسنى[3] تمشت بأعطاف نشـــوان

ولت كما انساب ثعبان وقد نهضت إلا وقـــيذة[4] أرداف وأركـــــــان

وإذا كان الليل عند البعض رمزا من رموز الحزن وارتجاع الهموم، فهو عند الشاعر فرصة مواتية للهو والسرور، يقول: [5]

كم ليلة بت مسرورا ومغتبطا جذلان منغمسا في اللهو الطرب

ج . الألفاظ الدالة على الزمن المقيد: وقد استعمل الشاعر منها دوالا عديدة هي: (اليوم، الشهر، السنة العام، رجب، الحجة، اللحظة، قبل، بعد، ...الخ)، ومن ذلك قوله: [6]

ورب يوم بيوم اللهو معتجـر خلعت فيه إلـــى لذاته العذرا

---

[1] . الديوان، ص 123،124.

[2] . الدعص: كدية من الرمل .

[3] . وسنى: ناعسة .

[4] . الوقيذة: المثقلة من داء يصيبها .

[5] .الديوان، ص 209 .

[6] .الديوان، ص 215.

وكأس راح يميت الهم شاربها باكرتها ورداء الليل قد حسرا

يقول: [1]

ألا رب يوم صادق العيش نلته بها ونداماـــاي العفافة والبذل

عشية آواها الحجاب كأنـــها خذول من الغزلان خالية عطل

والواضح أن مدلول لفظ"يوم"المتكرر في جميع هذه الأبيات لا يغدو أن يكون تقنية من تقنيات السرد والتصوير الواقعي لمجموعة من الأحداث التي يمر بها الشاعر وهذا ما يبرر استطراده في وصف ما تخللها من صور.

في ضوء ما مضى نستطيع الانتهاء الى أن تتبع مدلولات الزمن في شعر **مسلم بن الوليد** تقودنا إلى جملة من الملاحظات هي:

1. تجلي الزمن بوصفه أحد العناصر المهمة في بنية التجربةالإبداعية عند مسلم بن الوليد بوصفه مظهرًا شعريًّا ملحًّا في النتاج الشعري، ولهذا تعددت دواله وتفرعت مدلولاته.

2. ارتباط الدهر بمفهومه المطلق بدوال ذات صفات سلبية تومئ بنوع من العداء بينها وبين الذات الشاعرة، وهو عداء لا يستطيع الشاعر للوقوف في وجهه سبيلا .

3 . استطاع الشاعر أن يخرج ببعض دوال الزمن المرتبطة بالظواهر الطبيعية عن مدلولاتها الخاصة إلى مدلولات جديدة تشي بنوع من التمرد على بعض المفاهيم المتعارف عليها، وهو ما تؤكده ضمنيا نزعة المجون واللهو التي يعتنقها الشاعر وقوفا في وجه قيود الدين والمجتمع.

4. عدم خروج الألفاظ الدالة على الزمن المقيد إلى مدلولات أخرى بل اكتفت بالتعبير عن الأحداث المرتبطة بها واقعيا .

[1] . الديوان، ص 91.

8. حقل المظاهر الحضارية: يضم هذا الحقل مجموعة الألفاظ ذات العلاقة بالبيئة أو المظاهر الحضارية في شعر مسلم بن الوليد ويتعلق الأمر بصنوف الألبسة والأثواب والحلي والآنية والبيوت وبعض متعلقاتها، وجملة من بعض الوسائل والأدوات المستعملة في النقل والاتصال، والعزف .. الخ.

انطلاقا من تتبع المفردات الدالة على هذا الحقل ألفينا تنوعا كبيرا ترددت من خلاله الألفاظ الدالة على المظاهر الحضرية (190) مرة، أي بنسبة (05.42٪)، وذلك عبر عدة دوال هي: (العود، المزمار، الجليد، السفن، الجارية، المجذافين، السدل [1]، الزجاجة، الدن، السجل[2]، حوض، الطاسة، الإبريق، إكليلا، القفل، الباب، السجف [3]، النمارق [4]، الذخيرة، كنز، عطية، نشب، مال، الوساد، ريشا، رحالها، مبرد، الوقد [5]، العصا، الخدر، النعال، البنيان، الأس، السلك، سم، دواء، الدمى، مصباح، رسائل، كتاب، قنديد [6]، خيش، سطور، الكلا [7]، بيضات الحجل، لبن، خلخال، حلي، القلب[8]، البرة [9]، الحجل، سوار، قلادة، دماليج، دماليج، مقاليد، القضبان، المسك، معطار، عنبر الهند، ريحان، رائحتان، طيبا، الطيب، السخب، العطرا، العنبر، الحبل، العقال، العقل [10]،،

[1] . السدل: الستار.

[2] . السجل: الدلو العظيم.

[3] . السجف: الباب الذي ستر بسترين.

[4] .النمارق: الوسائد الصغيرة.

[5] . الوقد: النار في السراج.

[6] . القنديد: السكر .

[7] . الكلأ: هي رقع المزادة التي عند اصول عراها

[8] . القلب: سوار من فضة .

[9] . البرة: سوار أو قرط أو خلخال.

[10] . العقل: الحبل الذي يربط به الجمل.

المحصد [1]، اللجام، الجرير [2]، شهد، الأزر، لبسها، العباء، الثوب، هذاب [3]، خامة [4]، [4]، الوشاح، القباطي [5]، رداء، خمار، الأحلس [6]، مئزري، اللبود [7]، الجلابيب، ياقوتة، العقيق، الشذر [8]، الدر، لآلئ عقد، الجمان، الحديد، الحجر، الغنائم، النفل وهو الغنائم، الجلمود، الصفا [9]، الحصى، تمثالا، قرمد، القيد، الأغلال، الرسن، أطواد، أعلام، أطناب، دعائم، العمود) .

إن تأمل الدوال السابقة الذكر تقودنا إلى تأكيد اهتمام الشاعر إلى الاهتمام بنقل مجمل مظاهر الترف التي عرفها العصر العباسي، وهذا ما يبرر سيطرة الألفاظ الدالة على الحلي والجواهر (26) مرة، تليها الألفاظ الدالة على المال بـ (24) مرة، ثم الأثواب بـ (20) مرة، ثم تليها باقي الدوال الأخرى بنسب متفاوتة .

و من أمثلة ذلك قول مسلم بن الوليد: [10]

صب المزاج عليها الحلي فاضطربت كأن في حافتيها الدر [11] والشذرا [12]

لقد فتن الشاعر بالخمرة أيما فتنة، فأحسن غزلها، وعدد أفاعيلها به . أثناء وبعد شربها . في مواضع عدة، وانتبه في هذا البيت إلى سحرها وجمال بريقها أثناء مزجها وهي تبعث

---

[1] . المحصد: الحبل المتين .

[2] . الجرير: الحبل.

[3] . هذاب: الرداء.

[4] . الخامة: رقيق.

[5] القباطي: ثياب تنسج بمصر.

[6] . الأحلس: رداء يوضع على ظهر الابل

[7] . اللبود: الغطاء الذي يوضع على ظهر الخيل.

[8] . الشذر: جمان يصنع من الذهب.

[9] . الصفا: وهو الجلمود الصلب.

[10] . الديوان، ص 215.

[11] . الدر: اللؤلؤ .

[12] . الشذر: جمان تصنع من الذهب.

بحليها في بصره وذهنه عبر صورة لامعة شبه فيها بريق الخمرة أثناء مزجها بالماء ببريق الدر والشذر الذين طالما كانا مصدر إغراء لامتلاكهما، وما الخمرة ببعيدة عن ذلك، فالتغزل بها رغبة ملحة في شربها.

وغير بعيد عن هذا المعنى، يقول: [1]

كأن حباب الماء حين يجشها لآلئ عقد في دماليج أو حجل

وفي موضع آخر، يصف الشاعر حبيبته المتزينة بصنوف الحلي بقوله: [2]

هذا الخيال فكيف لي بمنعم رود الشباب تخاله تمثالا

صمت خلاخله وغص سواره واضطرب الوشاح وجالا

في هذا البيت يمتزج جمال الأنثى بجمال الحلي فيطغى الأول على الثاني، فتكتمل الصوة حين تصمت الخلاخل عن الرنين إيذانا بمرور المحبوبة وإيقاضا لشهوة النظر إليها، وحين تختنق الأساور من غلظ ساقيها ولكن سر القد الممشوق يشي به الوشاح المظطرب على حزامها.

ومن ذلك أيضا قوله: [3]

خفين على غيب الظنون وغصت الـ برين[4] فلم ينطق بأسرارها حجل

وفي صورة أخرى يشبه الشاعر الليل المظلم بـ "الرداء"، يقول: [5]

كم قد تخمطت القلوص بي الدجا ورداؤها وردائـــــي الديجور

---

[1] . الديوان، ص 39

[2] . الديوان، ص 201.

[3] . الديوان، ص 261.

[4]. البرة: كل خلقة من سوار أو قرط او خلخال .

[5] . الديوان، ص 221

يحيلنا الشاعر إلى صورته وهو يقطع الفلاة الظلمة براحلته وكأن الليل الذي يلفه ويلفها من كل جانب رداء أسود.

وعليه يمكن القول أن الشاعر قد انبهر بكل ما تعج به بيئته من مظاهر الحضارة التي تطورت ميادينها فاتسعت آفاق الحياة فيها، مما أمد الشاعر بقدرة أكبر على التخييل والتشكيل والميل إلى الوصف والتصوير.

9. حقل العناصر والظواهر الكونية: استعمل مسلم بن الوليد (149) كلمة دالة على العناصر والظواهر الكونية بنسبة تقدر بـ (04.25٪) من مجمل حقول الدلالة في الديوان. وينضوي تحت هذا الحقل عدة مجموعات دلالية هي:

أ. الألفاظ الدالة على العناصر السماوية: وهي الألفاظ الدالة على تلك المُدركات الطبيعية بإحدى حواس الانسان من ظواهر وعناصر سماوية تكون مقابلة للعناصر الأرضية: كالسماء، والنجوم، والكواكب، والشمس، والقمر، والسحاب، والرعد، والبرق وما شابهها، فقد" لفتت السماء نظر الانسان من كل جانب، بعظمتها وجلالها، شمسها وكواكبها، وكل ما فيها من مظاهر الطبيعة"[1].ولم يكن مسلم بن الوليد . كشاعر . ليحيد عن هذا التوجه الإنساني في الإعجاب بهذه العناصر، ولهذا استلهم منها ما ضمنه بعض أبيات شعره في(71) موضعا تنوعت دوالها على النحو الآتي: (النجم، الشهاب، الثريا، البدر، القمر، السماء، كبد السماء، عارض[2]، الغيوم، نازلة[3]، الرباب [4]، الصراد[5]، الغمامة، الكوكب، الشمس، الهلال، الأفق، العقيقة [6]، البرق، النور، الرعد).

---

[1] . طه الهاشمي، تاريخ الأديان وفلسفتها، دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، ط 1، 1963 م، ص 73.

[2] . عارض: سحاب .

[3] . نازلة: سحابة ممطرة .

[4] . الرباب، هو سحاب صغير .

[5] . الصراد: الغيم الرقيق الذي لا ماء فيه .

[6] . عقيقة: برق لامع

وتجب الإشارة إلى أن أكثر هذه الدوال تكررا هي دالا"النجم"و" القمر". بمختلف مسمياتهما . بحيث تكرركل منهما (30) مرة. ومن شواهد ذلك قول الشاعر: [1]

فيم المقام وهذا النجم معترضا داء النجاء وحان السير فارتحل .

يستهل الشاعر هذا البيت باستفهام يستنكر فيه إطالة مكوثه في الحضر رغم ظهور النجم، ويقصد بذلك الثريا وهي النجوم السبعة المرئية التي تأخذ شكل عنقود العنب وكان يستدل بها في السفر. والتي يمثل ظهورها لا محالة إيذانا بالرحيل ولهذا يختم الشاعر بيته بزجرة قوية لنفسه بفعل الأمر "ارتحل"مذكرا إياها بضرورة السفر، وبهذا تصبح دلالة النجم مواضعة بين الرحل في ارتباطها بموعد السفر والانتقال من مكان لآخر تسهيلا لمعرفة الوجهة المراد الانتقال اليها.

وفي موضع آخر يعمد الشاعر إلى توسيع دلالة "النجم"مبتعدا عن دلالته الحقيقية المنبعثة منه بدال مرادف له وهو"الشهاب "، إذ يقول: [2]

لو لم تجبك جنود الشـــــام طائعة أضرمت فيها شهاب الموت إضراما

تعرف الموسوعة الكونية الكبرى الشهب بأنها"أجرام كونية مثل النيازك، تدور حول الشمس ويمكننا مشاهدتها وهي تنزلق من مكانها بسهم سريع ومضيء تلمع في الفضاء لبضعة ثوان ثم تختفي وفي حال اقتربت من جاذبية الأرض تحتك بالغلاف الجوي فتحترق وتتساقط عبارا بكميات كبيرة في أغلب الأحيان"[3].

لعله من حقنا التوقف للتساؤل عن سبب زج الشاعر لدال"الشهاب"في هذه الصورة الشعرية، وبتأمل البيت السابق سنصل . رغم اختلاف المدلولين المباشر وغير المباشر للدال

[1] الديوان، ص 06.

[2] . الديوان، ص 68.

[3] . ماهر أحمد الصوفي، الموسوعة الكونية الكبرى، آيات العلوم الكونية وفق أحدث الدراسات الفلكية والنظرية العلمية، المكتبة العصرية، صيدا بيروت، ط1، 2007 م، ص 308.

السابق . إلى بعض مواضع التشابه وهي الإضاءة وسرعة الإحتراق وهذا ما تؤكده قرينة الفعل: اضرم الذي عمد الشاعر إلى تكراره مرة أخرى مؤكدا على قدرة الممدوح على إشعال نار الحرب وايقادها في أي لحظة شاء، ومما تجدر الإشارة إليه إلى أن عمل دال "الشهاب "هنا معطل فهو مرتبط بالأداة "لو" الشرطية الامتناعية المرهونة هي الأخرى بأدة النفي"لم"،مشكلتين بذلك مركز ثقل البيت فكأن بين تحقق فعلي الإضرام وعدمه لحظة خاطفة .

وكما استعان الشاعر بدال"الشهاب"للدلالة على الإضاءة وسرعة الإشتعال، فهو يستعير من النجوم مدلولات أخرى أكثر جمالا، يقول [1]:

خرجن خروج الأنجم الزهر والتقت عليهن منهن الملاحة والشكل

أعجب الشاعر بمنظر العذارى حين خروجهن من خدورهن فاستدعى ذلك في ذهنه صورة رأى أنها تماثلها وهي خروج الأنجم المضيئة ليلا وقد زانها التقاء ضيائها وجميل شكلها .

وإذا كان شاعر القدرة على التمييز بين صوره العذارى وصورة النجوم المضيئة فإن الأمر لم يعد كذلك حين تتماهى صورة الحبيبة بصورة البدر، إذ يقول: [2]

فبت أسر البدر طورا حديثها وطورا أناجي البدر أحسبها البدرا

جلس الشاعر مع محبوبته ليلا عند القمر، وقد كانت حسن وجهها كالقمر، فمرة كان يحدثها ويطوي الحديث عن القمر كأنه يستحي منه ويظن عليه بسره ومرة أخريخطئ ويخاطب القمر يحسبه وجهها. وهنا نجد أن الشاعر يلجأ إلى نوع من القفز على المظاهر الفيزيائية إلى نوع من الاستبطان االذي يمنح المتلقي مستوى أدنى من الإدراك لتجليات

[1] الديوان، ص 261.

[2] . الديوان، ص 45.

الموقف، الذي يعسر عليه فك شفرته أو التطابق معه أو احتوائه. وللشاعر مع الشمس قصة مشابهة يقول: [1]

شكوت إليها حبها فتبسمت ولم ار شمسا قبلها تتبسم

شكى الشاعر ولعه وحبه لمن يحب فتبسمت حينها زالت أستار زالت الحجب على نفسه، فلم يعد يبصر أمامه سوى شمس تتبسم وهو الذي لم تكتحل عيناه بمثل هذا الصورة ذي قبل ولكن جمال محبوبته هو من أعاد خلق هذه الصورة لشبهها المتناهي بالشمس.

ب . الألفاظ الدالة على الماء: بلغ عدد دوال هذه المجموعة (49) دالا كان أكثرها ترددا على الإطلاق هو دال (الندى) بـ (25) مرة تليه الدوال: (الماء، القراح [2]،الضحل[3]، الزلال، المطر، الديم، الشؤبوب[4]، العشار، المزن، الودق، الغيث، المزنة، الحيا، الغزير، الري،السيب[5]).

ومن شواهد ذلك قول مسلم بن الوليد: [6]

أثار حروب المال بالبذل والندى فنيرانها في كل يوم تضرم

يتبنى الشاعر. بذكائه المتقد. في هذا البيت تقنية دلالية تقوم على لغة خاصة تعمل على خلق نوع من التوازن بين الأضداد تحيلنا على مستويين من القراءة أولهما المستوى السطحي الذي جمع فيه الشاعر بين دالي"الندى ". بطبيعته المائية . و"النار"وجعل أولهما سببا في إيقاد الثاني، وهذا ما يحدث نوعا من الإحساس بالتناقض الذي يباغت القارئ ويثير انتباهه. فيدفعه الى التأمل مما يعين على اكتشاف علاقات قوية في البيت من خلال المستوى الثاني

[1] . الديوان ص 178

[2] القراح هو الماء العذب .

[3] الضحل هو الماء القليل

[4] شؤبوب: هو المطر الغليظ

[5] السيب: هو الماء الغزير

[6] . الديوان، ص181.

من القراءة حين يتم استيعاب لفظ "الندى" كمرادف للكرم والسخاء، هذا ما يحيلنا إليه لفظ"البذل"ومن ثم يفهم بأن الممدوح أثار حروبا من نوع جديد هي حروب المال والمنافسة بين أقرانه في الكرم والسخاء، فنيران هذه الحروب مشتعلة لا تخبو، وهذا ما يؤكده الفعل"تضرَم مضعفة دلالة على استمرارية هذه العطايا.

و في هذا المعنى يقول أيضا: [1]

تساقط يمناه ندى وشماله ردى وعيون القول منطقه الفضل

و يقول: [2]

و كأنما ذرفت عليك بجوده ديم[3] ترنم تحتها شؤبوب[4]

إن تأمل صياغة البيتين السابقين تحيلنا إلى نوع من التركيب المعنوي الذي قوامه الفهم التالي:

تساقط ← ندى

ذرفت ← ديم، شؤبوب

غير أن هذه العناصر لا تعدو أن تكون . هي الأخرى . لبنات مجندة لخمة المعنى العام للبيت وهي الإشارة إلى كرم وجود الممدوح الذي يشبهه الشاعر بالماء والمطر، فكلاهما يمنح الحياة ويعين على استمراها.

[1] . الديوان، ص 263.

[2] . الديوان، ص 119.

[3] . الديم جمع ديمة وهي مطر يدوم 5أيام .

[4] . الشؤبوب: المطر غليظ القطر .

ج . الألفاظ الدالة على الريح: يقع ضمن هذه المجموعة 21 دالا هي: الريح، الصبا[1]، وهي الريح الشرقية، العجاج، الرياح، الروامس[2]، النسيم، الهواء. ومن أمثلة ذلك قول **مسلم بن الوليد:** [3]

وكنا أليفي لذة شمل صـــفوة حليفي صفاء ما نخـــاف له غدرا

فعدنا كغصني أيكة كلما جرت لها الريح ألقت منها الورق الخضرا

يمثل الشاعر لحاله ومحبوبته اللذين كانا ينعمان بلذة الحياة وغضارتها ثم عادا كغصنين كانا في أيكة ناعمين، فهبت لها ريح أسقطت ورقها فعادا الى أسوء حال .

بملاحظة البيتين السابقين يظهر أن"الريح"هي مرادف جيد للغدر وقلب الحال . في نظر الشاعر . فقد غيرت حال غصني الأيكة الناعمين ونزعت عنهما كل أسباب الاخضرار والحسن، فكأن ما ألم بالشاعر هو نتيجة حتمية لنوع من الغدر الذي لم يكن يضعه بالحسبان، وهذا ما يزيد معاناته وكدر حياته وحياة من يحب بعد صفائها.

وغير بعيد من هذا يقول الشاعر في موضع آخر: [4]

جرت الرياح بها وغير رسمها هزم الكلا[5] داني الرباب[6] مطير

أبكى نعم أبكاه ربع باللـــوى تسقى عليه مع العجاج المور

يستمر الشاعر في تأكيد القوة التغييرية السلبية للرياح عبر الفعلين"جرت"و"غير "، فكما أنها طمست رسم دار الحبيبة مدعومة بعوامل أخرى فإنها غيرت حال الشاعر مغرقة إياه في موجة من الدموع أكدها بعبارة (أبكى نعم أبكاه).

---

[1] . الصبا: الريح الشرقية .

[2] .الروامس هي الرياح الدوافن للآثار .

[3] . الديوان، ص 45.

[4] . الديوان، ص 220.

[5] .الكلا: جمع كلية وهي رقع المزادة عند أصول عراها .

[6] . الرباب: السحاب الصغير .

وإذا كان دال"الريح". منفردا . مشوب بهذه القوة التدميرية، فإن لريح"الصبا "[1] في ذهن الشاعر صورة مرهفة، إذ يقول في وصف سفينة: [2]

كأن الصبا تحكي بها حين واجهت نسيم الصبا مشي العروس الى الخدر

فريح الصبا تعين السفينة على السير باتئاد ورفق كأنها عروس تمشي إلى خدرها .

وفي موضع آخر يقول: [3]

وكأنها والماء يطلب حلمها لهب تلاطمه الصبا في مقبس [4]

يشبه الشاعر في هذا البيت ملاطفة الماء للخمر كي تحلم وابدائها لونا عند المزج، بلهيب النار الذي هبت عليه ريح الصبا فأضفت عليه حمرة ولمعانا .

د. الألفاظ الدالة على الجو: عددها(07) ألفاظ ترددت عبر الدوال التالية: (حر الهجير، الصيخد، هجيرة، برد، الجو)، وجميعها مستلهمة من بيئة الشاعر الصحراوية المحرقة بحرها وفي ذلك يقول: [5]

يكون مقيل الركب فوق رحالها إذا منعت لمس الحصى كل صيخد [6]

يضعنا الشاعر أمام هذه اللوحة البصرية الشفافة التي تكشف بجلاء قساوة البيئة الصحراوية على الإنسان حين يغدو ظهر النوق أكثر احتواء له من حصى الأرض الذي ألهبته الحرارة فحالت دون القدرة على لمسه .

---

[1] الصبا: ريح الشرق .

[2] . الديوان، ص 110.

[3] . الديوان، ص 132.

[4] . مقبس: موقد .

[5] . الديوان، ص 74

[6] الصيخد: شدة الحر

ولتعميق الدلالة يعمد الشاعر إلى إضفاء بعض العناصر غير الطبيعية، كما في قوله: [1]

و هجيرة أدرجت موقدها وبطونها وظهورها تغلي

إن لفظي: " موقدها "،"تغلي"يقدمان بعدا دلاليا أكثر تأثيرا وايحاءا بشدة الحر.

انطلاقا من تأمل جميع شواهد الحقل السابق يمكن أن نخلص في الأخير إلى القول:

1. تفاعل مسلم بن الوليد مع العناصر والمظاهر الكونية عبر المشاهدة العينية لما تزخر به بيئته مما ولد فيه نوعا من الإحساس بالجمال والحياة تارة، وبالقوة والقسوة تارة أخرى.

2. إن هذا التفاعل الحاصل بين الشاعر وبين المشهد الطبيعي يزيد من حيوية الفن وقدرته على التأثير؛ لأنه يكون أكثر صدقاً في الإثارة وفي البناء والصياغة أثناء التجربة الشعرية بما يتواءم مع عالمه الداخلي سلبا وإيجابا .

3. عمل الشاعر على خلق نوع من الانحرافات الأسلوبية التي تقوم على خلخلة العلاقات بين الدال والمدلول مؤسسا لعلاقات جديدة تتجاوز الفهم السطحي مع الحفاظ على الإيحائية وإيراد القرائن الدالة على عدم إرادة المعنى السطحي مما منح شعره بعدا دلاليا وايحاءا عميق عن التجربة الشعرية .

10 . حقل الرموز الدينية: بلغت مفردات هذا الحقل (135)مفردة، ممثلة نسبة (03.85٪) من إجمالي نسبة حقول الدلالة في شعر **مسلم بن الوليد**، وتتمظهر فيه مجموعة واسعة من الألفاظ ذات المدلولات الدينية والروحية المرتبطة بثقافة الشاعر ذات المشارب المتنوعة. ويشمل هذا الحقل مجموعة من الدوال التي يمكن تقسيمها بدورها إلى مجموعات أو حقول فرعية، وهي:

أ. ألفاظ تدل على الذات الإلهية: وقد بلغ عددها 28 لفظا، نحو: (الله، الرحمن، الإله، ربي، الخالق، الباري، تعالى، معبود).

[1] . الديوان، ص 248

ومن ذلك قول مسلم: [1]

فالآن أبكي بكاء لا انقطاع له بدمع عين غزير السيب مدرار

أتى بتبل المنايـا يـا أخـي قـدر صلى عليك الاله الخالق الباري

يلف الحزن الشاعر وهو يرثي "حماد بن يسار "، إذ يشكل لفظ"الآن"إعلانا عن بداية الغرق في سيل من الدموع التي لا تنقطع في خطاب يفيض بعواطف جياشة تنبعث من وجدان يحترق ألما، وهو مع ذلك مؤمن بأن هذا من قبيل قضاء الله وقدره، ولا سبيل إلى ذلك سوى الدعاء بالرضى الذي يوحي به لفظ "صلى" الذي يدق بحمولات دلالية يزيد عمقها إقترانها بثلاثة ألفاظ تدل على الذات الإلهية وهي (الإله، الخالق، الباري)، فالتماس رضى الله عز وجل ومغفرته هو العزاء الوحيد للشاعر الذي يقف أمام الخطب الذي ألم به باكيا حزينا، ولكن روحه المؤمنة لم تقنط من رحمة الله.

وفي موضع آخر يرى الشاعر أن من قضاء الله وقدره أن ينعم الله على الإنسان بأن يهديه إلى سبل الخير، يقول: [2]

أجرى الله لك أيام الحياة على فعل حميد وجد غير منكود

فعبارة"أجرى الله لك أيام الحياة"تعني أن الله هدى الممدوح ويسر له السعي الجاد في فعل الخير، فالله عز وجل يقول: "قال يا قوم أرأيتم إن كنت على بينة من ربي ورزقني منه رزقا حسنا، وما أريد أن أخالفكم إلى ما أنهاكم عنه، إن أريد إلا الإصلاح ما استطعت، وما توفيقي إلا بالله عليه توكلت وإليه أنيب"[3].

ولم يتوان الشاعر عن استخدام ألفاظ دالة على الذات الإلهية حتى في الغزل، يقول: [4]

[1] . الديوان، ص 229.

[2] . الديوان، ص 170.

[3] سورة هود، الآية 88.

[4] . الديوان، ص 288.

فو الله ما أدري بما أنا مذنب إليك سوى الافراط في شدة الحب

فإن كان ذا ذنبي الذي تدعينه فلا فرج الرحمـــن ذلك من ذنبي

يستهل الشاعر مخاطبته لمحبوبته بالقسم بالله بأن لا ذنب له سوى إفراطه في حبها ولا يمانع إن كان ذا ذنبه في أن يدعو الله . في مفارقة عجيبة . بأن لايفرج عنه هذا الذنب، ولعل التكرار الواضح لألفاظ (مذنب، ذنبي، ذنبي) التي تأتي بعد القسم تشير إلى أن الشاعر لا يعد ما تعتبره محبوبته ذنبا كذلك، ولم يمانع في تسمية الإفراط في شدة الحب ذنبا وعليه دعى الله الرحمن أن يديم عليه هذه النعمة.

ب . ألفاظ تدل على الدين الاسلامي: تردد ذكرها 15 مرة بلفظي (الدين، الإسلام)، ومن ذلك قول **مسلم بن الوليد:** [1]

لا يعدمنك حمى الإسلام من ملك أقمت قلته[2] من بعد تأويد

وقوله: [3]

أثبتت للدين أركانا وأعمدة قد كان خيف عليها الدحض والزلل

فالشاعر دائم الحيرة على دينه الإسلامي الذي كان عرضة للزلق والزلل من مختلف ما كان يحيط به من تجاذبات وتأثيرات أحدثتها الأديان الجديدة الوافدة على المجتمع العباسي آنذاك،" ومن المسلم به أن ثمة أديانا أخرى غير ديانة الإسلام كانت منتشرة في أرض الاسلام في العصر العباسي وقبلها، ولعل من أهمها ديانة اليهود والنصارى، فقد خالطهم المسلمون، بل من المسلمين من اتخذ منهم أصدقاء وندماء"[4].

[1] . الديوان ص 170

[2] . القلة بالضم أعلى الرأس والسنام والجبل .

[3] . الديوان، ص 251.

[4] . محمود سليم محمد هياجنة، الخطاب الديني في الشعر العباسي إلى نهاية القرن الرابع هجري، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2009 م، ص 28.

ولذلك فقد كان من موجبات الإطراء لممدوحي **مسلم بن الوليد** أن يذكر ما قدموا للدين الإسلامي في سبيل إعلاء رايته وحمايته من ما يهدد أركانه .

ج . ألفاظ تدل على أركان الاسلام: بلغ عددها (11) لفظا، وهي: (صلى، صام، أشهد، ركوع، سجود، حججت، حجة، المتبتل، دعاء، أتبتل، تضرعا)، ومن ذلك قوله: [1]

أذكرت سيف رسول الله سنته وبأس أول من صلى ومن صاما

مثل قوله: [2]

حججت مع العشاق حجة الهوى وإني لفي أثواب حبك محرم

و بمعاينة البيتين السابقين سنلفي . لا محالة . أن الشاعر متشبع بثقافة إسلامية من خلال استدعاء الألفاظ (سنته، صلى، صاما، حججت، حجة، محرم)، ورغم اختلاف مواضع وأغراض الاستشهاد بها، إلا أنها تمنح شعره هذه الصبغة الموحية باعتزازه بإسلامه.

د. ألفاظ تدل على الذنوب: بلغ عددها 19مفردة هي: الذنب التي تكررت بمختلف صياغاتها 15 مرة مثل ذنبي، ذنوبي، ذنبي، مذنب ذنوبها ... الخ، نأثم، الريب، المعصية)، كقوله: [3]

أحببت من حبها من كان يشبهها حتى لقد صرت أهوى الشمس والقمرا

أنا المقــر بذنب لست صاحبــه إن كـــان ذنب على الإقرار مغتـفرا

و قوله: [4]

سائل جديد الهوى هل كنت أخلقه إذ للصبـى مهجـة تمشي بجثماني

---

[1] . الديوان، ص66

[2] . الديوان، ص 178.

[3] . الديوان، ص 290.

[4] . الديوان، ص 122، 123.

أيـام للعذل إكثـــار ومعصيـــــة والراح تســـرع في عقلي وأحزاني

لعل ما يسترعي الاهتمام في جميع هذه الأبيات هو تأثر المعجم الشعري للشاعر بألفاظ ذات مرجعية إسلامية مثل (ذنب ومعصية) وهما لفظان مترادفان كلاهما يقع في خانة المحرم والمحظور الذي يستوجب إما المغفرة في حال التوبة وإما العقاب في حالة الاستمرار، ويبدو أن الشاعر على وعي بذلك فهو يجمع في الأبيات الأولى فالضمير (أنا) في البيت الثاني هو بداية الاعتراف بالذنب . حتى وإن كان هذا الذنب خارجا عن إرادته فليس له من أمر الحب شيء. لذلك فهو يقر بأن الاعتراف بالذنب فضيلة تستحق المغفرة وهذا ما توضحه الألفاظ (المقر، ذنب، إقرار، مغتفرا).

ويعترف الشاعر في الأبيات التي تليها بأن ما اقترفه من (إكثار ومعصية) هو من زلات الصبى التي يرفع الله بسببها الزلات ويغفرها لمن رفع عليهم القلم .

هـ . ألفاظ تدل على المغفرة والتوبة: بلغ عدد ألفاظها (12) لفظا منها: (مغفور، مغتفر، غفرت، تغفر، توبي، تبنا، غفرت، تائب، فرج)، ومن ذلك قوله: [1]

غفرت ذنوبها وصفحت عنهـا فلم تصفح ولم تغـفر ذنوبـــي

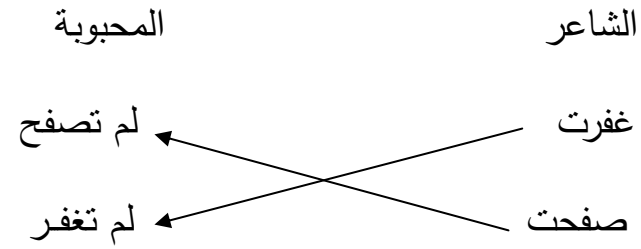
و لو أن الجنوب تجيب عنـــي لأهديت الســـلام مع الجنـوب

و قائلة: أفق من حب "ســحر" فقلت لها: جهلت ولم تصيبي

أمرت بهجـرها سفها فتـــــوبي إلى الرحـــمن مما قلت توبي

[1] . الديوان، ص 193.

بمتابعة الصياغة الأفقية للبيت الأول نلفي الشاعر وقد اغترف مرة أخرى من معين معجمه الإسلامي ليوظفها في غرض الغزل، فالشاعر يشكو هذه العلاقة غير المتبادلة بينه وبين حبيبته فبينما يقابلها بالعفو والصفح تجازيه هي بالضد:



ومما يعمق ألم الشاعر ويزيد من معاناته أن ينضاف إلى تعنت الحبيبة وهجرها ما يعانيه من لوم العاذلين ويبرز ذلك من خلال انتقال الشاعر من أسلوبه الخبري في البيتين الأولين إلى الأسلوب الإنشائي الممسرح والذي يرد فيه على لائمته في حب الجارية"سحر "، محاولا أن يعيدها إلى جادة الصواب، ولذلك كرر لفظ (توبي) مرتين، ولكنه استعمل هذا اللفظ في معناه الحقيقي فالتوبة تكون من العبد إلى الله والمغفرة من آلاء الله على العبد غير أن الشاعر خرج من هذاالمعنى في أبياته الأولى فجعل المغفرة مرادفة للصفح وحاول أن يجعلهما من صفات الإنسان.

وألفاظ من القرآن الكريم: ترددت هذه الألفاظ (25) مرة، وهي (جالوت، نوح، عاد، سبأتها، ثمود، الثقلان، شيطانها، مريد،، بني جبريلا، رسول الله، رحمة، نوح، سبحان، خلق، بوأتهم، قضاء، تستجيبوا، تترحموا، حلالا، التقى، آيات، استعصموا، شانئك) .

قوله: [1]

ملك اذا استعصمت منه بحبله خضعت لديك حوادث ودهور

[1] . الديوان، ص 221.

استعان الشاعر في هذا البيت بتقنية التناص مع قوله تتعالى في القرآن الكريم"واعتصموا بحبل الله جميعا ولا تفرقوا"[1] .

و في تناص آخر، يقول: [2]

أيزيد كم لك من يد وصنيعة عمت فقام بشكرها الثقلان

وفي هذا البيت تناص آخر مع قوله تعالى: "سنفرغ لكما أيها الثقلان"[3] وهما الجن والإنس، وكأننا بالشاعر يريد أن يبلغ بممدوحه فيتجاوز حدود حمد صنائع ممدوحه من الإنس إلى الجن، وهذا ما يعكس مجددا إعجاب الشاعر بأسلوب القرآن الكريم الذي تمنحه بعض آياته أقاصي الدلالة المبتغاة.

ز. ألفاظ تدل على الخلافة والإمامة: بلغ عددها 11 لفظا هي: (الإمام، إمام الهدى، الخلافة، خليفة الله، أمير المؤمنين)، ومن ذلك قول مسلم بن الوليد[4]:

حمى الخلافة والإسلام فامتنعا كالليث يحمي مع الاشبال آجاما

و قوله: [5]

يا أخت"هارون" أبوك الـذي يقصر القـــول عنه والحدس

طاب لك العيش على يومه هـذا الذي يحـــسده أمـــس

قد فصد العرق إمام الهدى في سـاعة جانبها النحـــس

من خلال الأبيات السابقة يمكن القول أن ثقافة الشاعر الإسلامية تتبدى بجلاء بين ثنايا أبياته فالألفاظ (الخلافة، إمام الهدى) تشير إلى متعلقات جانب من الجوانب الدينية

[1] . سورة آل عمران، الآية 103.

[2] . الديوان، ص 268.

[3] . سورة الرحمن، الآية 31.

[4] . الديوان، ص 63.

[5] . الديوان، ص 280.

والسياسية للدولة الإسلامية، ولن يكون من الغريب أن يعبر عنها الشاعر فهو جزر من هذا الكل.

ح . وقد بلغ عددها 14 لفظا هي: (بيعة، النصارى، الصليب، صنم، ديره، مجوسية، انتكاث، الملحد، الراهب، اليهود)، ومنه قول **مسلم بن الوليد:** [1]

فتنا للشقاء بحب "سحر" كما فتن النصارى بالصليب

وينصرف الأمر أيضا إلى قول مسلم بن الوليد: [2]

يسقون صـفو راح لذيـذها موجـود

كانت بعـهد نـــوح وهم لها جنـود

حتى إذا أبيـــــدوا أورثـها ثمـــود

شمسية شمـــــول شيطانها مريـد

من عمل النصارى لم تغذها اليهود

وقوله أيضا: [3]

وقهوة من بنات الكرم صافية صهبا يهودية أربابها عرب

إن الألفاظ التي تعج بها الأبيات السابقة الذكر توضح بجلاء أنه بالإضافة إلى كون الثقافة العربية الإسلامية رافدا مهما من روافد اللغة عند مسلم بن الوليد، إلا أنه "ينضاف الى ذلك روافد أخرى شكلت حضورا فعليا على صعيد الثقافة المركزية أو المكون الثقافي من

[1] . الديوان، ص 192.

[2] . الديوان، ص 197

[3] . الديوان، ص 227.

جهة وعلى صعيد الثقافة المضادة من جهة أخرى، تلك الروافد هي روافد روحية تتمثل بثقافة الأديان المختلفة وأهمها النصرانية واليهودية"[1].

وفي ضوء ما سبق يمكن القول أن من مميزات حقل الرموز الدينية في شعر مسلم بن الوليد:

1. أن الألفاظ الإسلامية بصفة عامة، والقرآنية منها على وجه خاص . قد شكلت رافدا لغويا مهما استقى منه الشاعر مفرداته، فجرى ذلك على لسانه أثناء عملية الإبداع الشعري .

2. كان حظ الألفاظ القرآنية من شعر مسلم بن الوليد كبيرا، وقد أضفى عليها الشاعر روحا جديدة مستعملا إياها في مواضيع وأغراض شتى تتجاوز أحيانا حدود الاستعمال الديني لها.

3. إن أهم ما ينطوي عليه مرجع الخطاب الديني في شعر مسلم بن الوليد هو قوام عقيدة التوحيد التي تجلت في كثرة إيراد ألفاظ تعبر على الذات الإلهية .

4. اخترقت بعض الألفاظ ذات المرجعيات الدينية الخارجية سطح الخطاب في شعر **مسلم بن الوليد** فساهمت في إثرائه وتنويعه .

11. حقل الموت: يعدالموت الحقل العاشر من حقول الدلالة في ديوان مسلم بن الوليد إذ بلغ عدد دواله (125) دالا، تمثل نسبة (03.60٪) من إجمالي الحقول الدلالية في الديوان، وقد توزعت عبر الدوال التالية: (الموت، الحمام، الوفاة، المنون، المنايا، الفقد، الردى، القتل، صريع، أودى، تلفظ المهجات، تفنى، تعجلهم، عقوتهم [2]، أضجعته، مفؤود[3]، غمرة الموت، الحتف، مصرعه، يجتن عطبا [4]، الثكل، هالك، الهبل[5]، تحييها، غير مبقية، أجل، فاظ[6]).

---

[1] . محمود سليم محمد هياجنة، الخطاب الديني في الشعر العباسي الى نهاية القرن الرابع هجري، مرجع سابق، ص 28.

[2] . عقوتهم: موتهم .

[3] . مفؤود: هو الذي أصيب فؤاده في الحرب .

[4] . يجتن عطبا: يصيب هلاكا يلقاه منك.

[5] . الهبل: الفقدان.

[6] . فاظ: فاظ الرجل إذا مات .

والموت في اللغة هو "خلق من خلق الله تعالى. غيره الموت والموتان ضد الحياة، والموات بالضم: الموت. مات يموت موتا، ويمات... مات الرجل وهمد وهوم إذا نام، والميتة ما لم تدرك تذكيته. والموت السكون. وكل ما سكن فقد مات"[1]، وبهذا يحمل معنى الموت انتهاء عهد الانسان بالحياة وركونه إلى السكون الجسدي الذي يقتلع الإنسان من الحياة ويعيده إلى التراب، ولأجل ذلك فهو في قلق دائم ومستمر منه.

وكما نلحظ التنوع الظاهري لدوال الموت في شعر مسلم بن الوليد، فهناك تنوع دلالي يحمل إحالات مختلفة ومتمايزة، تصل أحيانا إلى حد مخالفة التوجه الإنساني في الخوف من الموت ومن شواهد ذلك قول الشاعر: [2]

أيا سرور وأنت يا حزن لم لم أمت حين صارت الضعن

وموقف الشاعر غريب في التساؤل عن عدم مفارقته للحياة على إثر فراق الظعن التي كانت تضم أحبته، وكأن الموت بالنسبة إليه نتيجة حتمية للفراق:

الفراق ⟸ الموت

والواضح أن الموت المعبر عنه في هذا الموضع، هو موت معنوي، لأن الشاعراستهل بيته بأداة النداء(يا)، ومناداها السرور في أول الأمر، وأردف بعده بنداءأكثر إلحاحا وبذات الأداة (يا) مضافا إليها الضمير أنت وهو خطاب مباشر للحزن. ثم إن إيراد الضدين (سرور، حزن) في مستهل البيت واستدعاؤهما يوحي بأن احتدام الصراع بينهما في ذهن الشاعر بعد فرقة أحبته هو ما سيود في النهاية به إلى الموت المعنوي.

وفي موضع آخر يؤكد الشاعر فكرة الموت المعنوي يقول: [3]

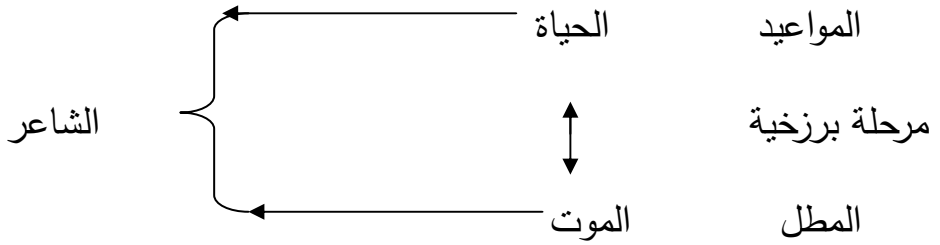
أماتت وأحيت مهجتي فهي عندها معلقة بين المواعيد والمطل

[1] . ابن منظور، لسان العرب، مرجع سابق، ج10، مادة موت، ص 90،92 .

[2] . الديوان، ص 172.

[3] . الديوان، ص 34 .

وفي مفارقة عجيبة يحدثنا الشاعر بأنه يعيش حياة برزخية بين الحياة والموت، وهذا ما يعززه لفظ (معلقة) الذي يعني الوقوع بين الحالتين في الإبان نفسه، فمن خلال تأمل الطباق في لفظي (أماتت، أحيت)، وفي لفظي (المواعيد، المطل)، سندرك لا محالة بأن هذا التناقض في موقف المحبوبة هو ما أدى بالشاعر إلى الحالة التي هو عليها، فقد أماتت نفسه بالمطل وأحيتها بالمواعيد فهي عندها معلقة بين هاتين الحالتين:



وتتعدد أشكال الموت المعنوي في قوله أيضا [1]:

قتلت وعاجلها المدير فلم تفظ فإذا به قد صيرته قتيلا

تتردد دوال الموت في (قتلت، تفظ، قتيلا) التي توحي جميعها بفكرة الموت، والمعنى الظاهري هنا يوحي بصراع بين طرفين حاول أحدهما الإجهاز على صاحبه ولم يقدر ففعل الآخر، وانتهى الأمر بفكرة الموت الاعتيادية، ولكن تأمل الصياغة ووضعها في سياقها توحي بتنوع مدلولات مجازية للموت، فقتل الخمر بيد ساقيها على عجل يعني مزجها والإسراع في شربها، وقتل المديرعلى يد الخمر يعني إسكارها إياه.

وفي موضع آخر لا يخرج الموت عن معناه الطبيعي كونه قضاء وقدرا كما في رثاء مسلم لـ "**حماد بن سيار** "بقوله: [2]

جاء القضاء بمقدار الحمام له فحل قعر ضريح بين أحجار

[1] . الديوان، ص 57.

[2] . الديوان، ص 228.

يخيم على البيت جو من الحزن الذي يتأتى من خلال لفظ (الحمام) الذي يوحي بإنتهاء حياة المرثي وحلوله بمكانه الأخير وهو القبر ... إنها مفارقة نهائية لاأمل للعودة بعدها إلى الدنيا، وهذا ما يجعل دلالته مختلفة عن الدلالات السابقة، فالموت في البيت الأول مقرون بمنى عودة الأحبة الضاعنين، وفي البيت الثاني نلفي الشاعر رائحا غاديا بين الحياة والموت يحذوه أمل في لقاء محبوبته فكيف للمقتول سكرا أن يحيا من جديد بعد إفاقته من سكره، ولكن هيهات أن يعود من وري الثرى، وهذا ما يستدعي الحزن الحقيقي .

وكما أن الموت قد يكون نتيجة حتمية لقضائه تعالى، فقد يكون سلبية من سلبيات الصراع الإنساني، ولكن الشاعر يتطرف به إلى الإعتداد به كإيجابية من إيجابيات المدح كما في قوله يمدح يزيد بن مزيد الشيباني"بقوله: [1]

أقدمت والمهجات تلفظ والردى متحير بعد الأسنة مهتد

ومن خلال تأمل جميع دوال حقل الموت السابقة الذكر يمكن الإنتهاء إلى القول:

1. يحضر دال الموت في شعرمسلم بن الوليد حضورا إنسانيا واسعا، شديد الإمتداد والتعقيد والتناقض، بدا من خلاله حدثا إشتباكيّا، عميقا، يستدعي كثيرا من التأويل.

2. تعدد مستويات الموت في شعر مسلم بن الوليد من حيث كونه موتا معنويا أو موتا فعليا ففي حين يمكن تلمس الأول في بعض قصائد الغزل والخمر، يمكن ملاحظة الثاني في كثير من قصائد الرثاء والمدح، وهو بذلك يؤدي دلالته العادية كما ينزاح في بعض الأحيان لأداء دلالات أخرى غير التي وضعت له في المعجم .

12. حقل الشيب: بلغ عدد ألفاظ هذا الحقل(82) دالا ويأتي في المرتبة الحادية عشر بنسبة (02.34٪)، وقد عمد الشاعر من خلالها إلى التعبير عن ظاهرة إنسانية لا مفر منها، إذ"يمثل ظهور الشيب إيذانا بمرحلة جديدة في حياة الإنسان، ينتقل فيها من طور

[1] . الديوان، ص 235.

القدرة على تحقيق إرادته على طور الضعف والعجز، مما يشعره باقترابه من النهاية التي كان غافلا عنها، وربما تظهر بواكيره في مرحلة مبكرة الأمر الذي يدفعه إلى مقاومته متسلحا برداء الشباب الذي لا يزال يمده ببعض القوة والعنفوان"[1].

ومن هذه الدوال (الشيب، الشباب، المشيب، طلائع الشيب، الصبا، الكبر، الكهل، الوليد، العيش، الحياة، الغضارة، الطفل، الفتى، الحدث، الأغيد)، وقد تكرر دال الشيب 17 مرة في مواضع منها قول الشاعر:[2]

طلائع شيب أسرعها رســـــل يردن شبابي أن يقال له كهل

نجوم هي الليل الذي زال تحتها تفـــارط شتى ثم يجمعها أفل

فان تبقني الأيام تجنبني العصا وإن تفنني فكل حـي لها أكل

استهل الشاعر أبياته بحركة بطيئة لطلائع الشيب، يعبر عنها لفظ"رسل"أي السير الرفيق المتئد نحو مرحلة الكهولة. ثم أنه يشبه هذه الطلائع بالنجوم في بياضها وهي تلف ظلمة الليل بنورها، فهي في البداية تتقدم وتتابع متفرقة شيئا فشيئا إلى حين غياب لون السواد وأفوله بعد اجتماعها، وهذا ما يؤذن بمرحلة جديدة في حياة الإنسان هي مرحلة الكبر التي يصير فيها إلى الهرم والتوكؤ على العصا إن قدرله مزيد من العمر، وإن كان غير ذلك فالنهاية الحتمية هي الموت الذي يكون مصير جميع الأحياء.

وفي البيت التالي يصف الشاعر ماآلت إليه حاله في كبره، ومدى عمق معاناته النفسية، فبعد أن كان منساقاً وراء قيم الشباب ونزواته انتهت به الأيام إلى حال مختلفة تماما تجعله يشعر بانتهاء دوره في الحياة وتنذره بقرب مصيره، يقول: [3]

[1] – صلاح الدين أحمد دراوشة، الرؤى والأدوات عند شعراء القرن الثاني هجري، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط 1، 2010 م، ص539.

[2] . الديوان، ص 88.

[3] . الديوان، ص 141.

وما أبقت الأيام مني ولا الصبا سوى كبد حرى وقلب مقتل

و لهذا فهو ينكر على غيره الإبقاء على أيام اللهو ومعاشرة النساء، وقد ألم الشيب برأسه يقول: [1]

سلاه لم استبقـــى وصال الكواعب وقد دب ريع الشباب بين الذوائـب

بدت شيبـة في رأســـه فكأنـــمـا بدت لحلول الشيب إحدى المصائب

وما ريع حتى لاح للشيب عارض عليه وشـــــامته أكف الخواضب

و ما عدم السلوان حتى تعرضت لعينيه إحدى المبـــرقات الخوالب

ولعل أبرز ما يمكن ملاحظته على أمثال هؤلاء هو"حدة الصراع بين رغباتهم في متع الحياة ونعيمها، وقدراتهم الخائرة التي لا تأهلهم للقيام بالدور الذي كانوا عليهم في شبابهم ومن ثم فإن إحساسهم بوطأة الزمن في ظل عصر مليء بالمتع الحسية "[2]، ولذلك يقول مسلم بن الوليد: [3]

إن الصبا وعــرت عليك سبيـله فتنكبت بك عن وصال الخرد

قعد النهى[4] بك عن تقاذف صبوة خطرت بريعان الشباب الأغيد[5]

وفي هذه الأبيات يعلن الشاعر استسلامه للدهر، وابتعاده عن ملذات الشباب، وخضوعه لما يمليه العقل المكتمل الذي يتوخى فيمن شاب رأسه الورع والوقار وعدم التصابي.

[1] . الديوان، ص 281.

[2] صلاح الدين أحمد دراوشة، الرؤى والأدوات عند شعراء القرن الثاني هجري، مرجع سابق، ص288.

[3] . الديوان، ص 230.

[4] . النهي يعني العقل .

[5] . الأغيد يعني الناعم .

تكشف الأمثلة السابقة بأن الشاعر عمد إلى التعبير عن تجربة الشيب عن طريق:

1. انتقاء الألفاظ الدالة والمعبرة عن هذه المرحلة.

2. تعداد بعض مغامراته في الصبا ثم الاستسلام للأمر الواقع والقبول به وهذا ما يكشف حدة معاناة الشاعر ويشي بأنه حاول أن يقتنص من جميع أيام صباه لذاته، وهذا ما جعله يألم أيام إيلام لفقده القدرة على فعل ذلك مجددا.

13. حقل الألوان: يشكل اللون بنية لغوية مهمة في النص الشعري عند مسلم بن الوليد، ومرد ذلك"أن دوال اللون . غالبا تؤثر تأثيرا بالغا في خلق فضاء شعري يوازي النص القائم بالفعل، اذ هي تحيل بالضرورة على مدلولات غائبة عن النص، وهذه الاحالة تقضي التحرك في الفضاء النصي للبحث عنها واستدعائها الى مجال التلقي ليكتمل النص وجوده بالفعل وبالقوة على صعيد واحد"[1]

وقد تردد ذكره 77 مرة وهذا ما جعله يحتل المرتبة الثانية عشر ضمن حقول الدلالة في الديوان بنسبة (02.10٪)، وهذه الدوال هي: (الأبيض الذي كان اللون الأكثر ترددا بصيغ أبيض، فنيق، صهباء، ثم يليه الأسود بصيغ الكحل، الإثمد، فاحم، سواد ثم الأحمر بصيغ: الأحمر، المتورد، القاني ثم الأصفر بصيغ هي متورس، أصفر، شمسية، ويتوالى ذكر ألوان أخرى هي: الأخضر، صافي، أغبر اللون، رصافية، نورا، إظلاما، اللون، الفاقع، الأعيس[2]، متلون، كدرت، صفو، غرر، كميت[3]، نضير، الصفاء،، متوقد، متوقد، أربد[4]، اغبرت، طحل[5]، الزهر، شهل، اللعس[6]، الصفا، لون، الشهولة) .

---

[1] . محمد عبد المطلب، قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1995م، ص 124

[2] . الأعيس: لون بين البياض والحمرة.

[3] . كميت: حمراء في سواد.

[4] . أربد: أربد وجهه وجهه أي أصبح في لون الغبار أو الرماد.

[5] . طحل: هو لون بين الغبرة والبياض .

[6] . اللعس: هو احمرار الشفاه مع اسودادها.

من خلال الدوال السابقة التي تظهر اهتمام مسلم باللون الأبيض أكثر من غيره اذ غطت دلالته مساحة واسعة من هذا الحقل ب 14 دالا، فاللون الأبيض بالنسبة للشاعر هو لون الصفاء والطهارة، يقول: [1]

في مجلس نضير يزينه الشهـــــود

غطـــــارف كرام بيض الوجوه صيد

كما يدل على السيوف يقول[2]:

وقوا حرم الأعراض بالبيض والندى فأموالهم نهب وأعراضهم بسل

أما دلالة اللون الأسود، فتخرج هي الأخرى أحيانا عن دلالتها البصرية، للدلالة على اللؤم والنفور كما في قوله: [3]

إذا سيل عرفا كسا وجهه ثيابا من اللؤم حمرا وسودا

أما في قوله: [4]

إذا أمكن السلوان حبة قلبه ثنى شوقه سهمان ريشا بإثمد

فإن عيني المحبوبة الجميلتين المكتحلتين واللتين شبههما الشاعر بالسهام، أعادت إثارة نار الشوق في قلبه بعدما كان سلى.

من هنا استطاع الشاعرأن يتطرف دلاليا في اعتماده للون الأسود الذي جعله دالا على النفور كما جعله عامل جذب واستقطاب وتهييج للشوق، وهذا ما يؤكد بأن"وضع كل دال

[1] . الديوان، ص 198.

[2] . الديوان، 161.

[3] . الديوان، ص 270.

[4] . الديوان، ص 70.

لوني في إطار دلالي محدد لا يتجاوزه يحجر على قيمته الشعرية، ويحد من تفاعلاته وطاقاته الإيجابية التي تسهم في إنتاج الدلالة"[1].

وقد عمد الشاعر إلى التلاعب بالألوان لإبراز تأرجح لون الخمرة بين الاحمرار حينا وبين الصفرة أحيانا، وهي صورة تستدعي الدقة وحسن التتبع وحسن التعليل، يقول: [2]

حمراء إن برزت صفراء إن مزجت كأن فيها شرار النار تلتهب

محمرة كف ساقيها بحمـــــرتها كأنما هو بالفرصاد مختضب

و في موضع آخرتصاحب دلالة اللون دلالة أخرى نفسية توحي بالحياء والخجل، يقول: [3]

إذا شكوت إليها الحب خفرها شكواي فاحمر خداها من الخجل

فشكوى الشاعر حبه لتلك الجارية ولد فيها الخفر أي شدة الحياء الذي طفا على ملامح وجهها بحمرة دالة عليه ولا عجب في ذلك"فللألوان قيم شعرية تتجاوز حدود اللون ذاته أو الإحالة عليه إلى مستويات عاطفية وإيحائية"[4].

من هنا يمكن الإنتهاء إلى القول بأن:

1. استعمال الشاعر للألوان تتباين بين الدلالة البصرية المرتبطة بالعين وبين الدلالة النفسية التي تتسرب إلى الشعور بإيحاءات داخل النفس مما ولد فيها جمالا تلقائيا تدركه الحواس كما يدركها الذوق .

---

[1]. محمد صلاح زكي أبو حميدة، الخطاب الشعري عند محمود درويش، دراسة أسلوبية، مطبعة المقداد، غزة، ط1، 2000 م، ص 133.

[2] . الديوان، ص 227.

[3] . الديوان، ص 5.

[4]. يوسف موسى رزقة، مقاربة أسلوبية لشعر عز الدين المناصرة، مجلة الجامعة الإسلامية، المجلد العاشر، العدد الثاني، 2002 م، ص 367.

2. أزاح الشاعر بالألوان إلى دلالات قيمية أخرى تبعا لسياق الموضوع أو لحالتة النفسية والعاطفية.

3. تباينت أحاسيس الشاعر بالألوان فأكسبها في بعض الأحيان دلالات متناقضة تزيد القيمة الشعرية للون.

14. حقل الحيوان: انضوى تحت هذا الحقل الدلالي (76) كلمة دالة على مختلف الحيوانات التي وظفها الشاعر في ديوانه بمعنييهما الحقيقي والمجازي بنسبة تقدر بـ (02.17٪)، ويعد عالم الحيوان هو مصدرا من المصادر التي استقى منها الشاعر أبنيته اللفظية وتضم: الحيوانات المتوحشة، الطيور، الحيوانات الأليفة، الزواحف، الحشرات، المائيات وسنحاول عند إيراد أمثلتنا التحليلية التركيز على ألفاظ الحيوانات الأكثر تواترا في كل مجموعة كمايلي:

أ. **الألفاظ الدالة على الحيوانات المتوحشة:** استخدم الشاعر.... لفظا دالا على الحيوانات المتوحشة وهي تحتل المرتبة الأولى مقارنة مع باقي الحيوانات، وتحدد معالم هذه الحيوانات بهذا الترتيب: الغزال، الأسد، السملع (الذئب)، الضبع، القرهب (البقر الوحشي)، الضواري بصفة عامة، وذكرها أيضا بدال: (النهس)، وهي اكلات اللحم بافواهها) .

وقد أخذت الكلمات الدالة على الغزال القسط الأوفر من العدد الإجمالي الذي ذكرناه آنفا فتكررت (17 مرة) بصيغ مختلفة مثل: غزال، غزالة، غزلان، ظبي، ظباء، الوعل، الشادن، الكنيس [1]، الريم، المها، صادرة [2]الظبية العائدة من شرب الماء)، وقد استعملت جميعها في معان مجازية جعل معظمها مرجعا لوصف المحبوبة حسيا ومعنويا يقول: [3]

وعندنا فتاة تزهى بها الأعواد

وعندنا غزال بطرفه يصطـاد

[1] .الكنيس: ولد الغزالة .

[2] . صادرة: هي الغزالة العائدة من الشرب .

[3] . الديوان، ص 245،246.

يصرح الشاعر بأن محبوبته تسحر بلحظها وتستولي على لب من يراها لأن لها عيونا جميلة كعيون الغزال، حتى أننا لا نلفي في البيت ما يدل على المحبوبة بل نجده يعبر عنها بلفظ الغزال، وكأننا به يستنزف من الغزال كل صفاته الجميلة، ليحدث ما يشبه ظاهرة الحلول فإذا رأينا الغزالة رأينا المحبوبة والعكس صحيح .

وفي دلال المحبوبة وغنجها ما يذكر الشاعر بالشادن يقول: [1]

تحملت هجر الشادن المتدلل وعاصيت في حب الغرابة عذلي

لقد تحمل هجر جارية هي في ملاحتها كالشادن وهو ولد الظبية الصغيرة الذي قوى على المشي، إنها لعوب تظهرهجرانها بدلال فتوقد نار الحب في محبوبها، فيعصي لأجلها كل من عذله في حبها. ولم تخف صورة الغزال الجميلة عن عين الشاعر يقول: [2]

إبريقنا سلب الغزالة جيدها وحكى المدير بمقلتيه غزالا

ففي عز جلسة الشراب يشبه الشاعر طول وانسياب عنق إبريق الخمر بجيد الغزالة، ويستدير ليرى أن الساقي كان بدوره يحاكي جمال عيني الغزال فصورة الغزال تجعل الجمال يحيط به من كل جانب وكأن لفظ الغزل أصبح معادلا موضوعيا للجمال.

وقد جاءت الكلمات الدالة على الأسد في المرتبة الثانية من حيث عدد مرات الورود إذ تكرر (12) مرة، وبأسماء مختلفة نذكر منها: الليث، الشبل، النهد، الضيغم، المرصد، السبع، جاءت جميعها ذات دلالة مجازية كقول مسلم بن الوليد: [3]

كالليث بل مثله الليث الهصور إذا غنــى الحديد غنــاء غير تغريد

فالممدوح كالليث في النجدة ويستدرك الشاعر بأن الليث هو من يشبهه في القوة وشدة البطش إذا اشتدت الحرب وتعالى طنين الحرب وطننت السيوف للمحاربة.

---

[1] . الديوان، ص 141.

[2] . الديوان، ص 204.

[3] . الديوان، ص 159.

وممدوح شاعرنا رمز للحماية كالليث يقول: [1]

حمى الخلافة والإسلام فامتنعا كالليث يحمي مع الأشبال آجاما

أكرم بـه وبآبـــاء لـه سلفـوا أبقــوا من المـــجد أياما وأيـاما

يضعنا الشاعر أمام صورتين متماثلتين ترمزان للحماية تنبعان من وجه الشبه القائم بين الممدوح والأسد، فقد حمى الأول الخلافة والإسلام من كل من أرادهما بسوء من أهل الزيغ كما يحمي الليث أجمة فيها له أشبال.

ب . الألفاظ الدالة على الحيوانات الأليفة: ورد ذكر الحيوانات الأليفة (26) مرة، وقد احتلت بذلك الرتبة الثانية في ديوان مسلم بن الوليد مقارنة مع باقي الحيوانات غير أنها لم تتنوع كثيرا، وهي وفق ترتيب مرات ورودها: (الخيل، الناقة، البقر، البرذون، الشاة).

وجاء الشاعر على ذكر الخيل (11) مرة أغلبها كانت بلفظ الخيل، ووردت ثلاث مرات بصيغة (جياد، مشرد، سبوح، الضمر القود)، وقد أظهر **مسلم بن الوليد** للخيل حبا وإعجابا شديدين، فارتبط ذكره لها بأيام الحروب نظرا لقوتها، فالفارس القوي لا بد له من حصان قوي يعضده وفي هذا يقول: [2]

أردى الوليد همام من (بين مطر) يزيده الروع يوم الــروع إقداما

صمصامة ذكر يعـدو به ذكـــر في كفه ذكــر يفري به الهاما

تمضي المنايا كما تمضي أسنته كأن في سرجه بدرا وضرغاما

يبدو (همام بني مطر) في هذه الأبيات فارسا مقداما شديد القتال لا يهاب الحروب، خاصة وأنه يمتطي حصانا (ذكرا) قويا مثله ويحمل سيفا بتارا يقضي به على أعدائه وهو

[1] . الديوان ص 63.

[2] . الديوان، ص 65.

مع ذلك كأنه بدر في فخامة الحسن والمنظر وكأنه ليث هصور في الشجاعة، فالخيل رفيقة الحروب وعنصر مهم فيها ويقول أيضا [1]:

أتيتهم من وراء الأمن مطلعا بالخيل تردى بأبطال مناجيد

أي دخلت عليهم في بلد آمن لم يظنوا أن يدخله احد من المسلمين لقتالهم ظاهرا والخيل تجري بأبطال مناجيد أي أعزاء.

وقد كان للناقة حضورها المتميز ضمن هذا الحقل إذ تردد ذكرها في مواضع متعددة وبأسماء مختلفة هي (العتاق، خلق من الريح، وجناء، العيس، بدن، روحة، الظعن، الضعائن، القلوص، الذلل، البزل، جملي، السرى، المقاحيد [2]، الكوم [3])، وكان في تصوير الشاعر لها بصورة أشبه ما تكون عند القدماء ممن وصفوا الناقة، وفي ذلك يقول: [4]

هلا بكيت ظعائنا وحمولا ترك الفؤاد فراقهم مخبولا

أما الخليط فزائلون لفرقة فمتى تراهم راجعين قفولا

و مقابل هذه الصورة التقليدية المعهودة البطيئة يقول أيضا: [5]

كم قد تخمطت القلوص بي الدجا ورداؤها ورداؤها ورداؤها الديجور

ألح الشاعر على صفة السرعة عند الناقة وغلبها على كل الصفات لأن في هذه السرعة نشاطا وحيوية وحركة وكل هذه المعاني يتطلبها العصر فالتخمط هو القطع بقوة .

[1] . الديوان، ص 162.

[2] . المقاحيد: وهي النوق الغلاظ الأسنمة.

[3] . الكوم: الناقة الغليظة السنام.

[4] . الديوان، ص 35 .

[5] .الديوان ص، 221.

و يقول أيضا [1]:

بوجنـــــاء حرف يستجد مراحـــها مراح السرى والكوكب المتوقد

إذا قدحت إحــدى الحصا قذفــت فتقذف في أخرى وإن لم تعمد

أي أنهم استعانوا في قطعهم للفلاة بناقة وجناء أي قوية تطرب وتنشط لسير الليل لعادتها لذلك.

ج . الألفاظ الدالة على الطيور: ذكر الشاعر الطيور عدة مرات وهي (النعام، الطائر، القطا، الهدهد، الطير، البلابل، العقاب، النسر، الطير، الحمامات، الظلمان، الخفيدد[2]، السمام، الهقل[3]). ومن شواهد ذلك قول الشاعر: يقول: [4]

وقمت بالدين يوم (الرس) فاعتدلت منـه قوائم قد أفت على ميل

ما كان جمعهم يوم لقيتهـــــم إلا كمثل نعام ريع منجفل

يعظم الشاعر في ممدوحه أن نصر الدين وكاد أهله يغلبون ما كان جمع الأعداء لما لقيهم إلا كمثل النعام وليس شيء أنفر من النعام.

د. الألفاظ الدالة على الزواحف: ورد ذكر الزواحف في ديوان مسلم بن الوليد (05) مرات بصيغ (أفاعيها، الخريد، حية، ثعبان)، وقد جاءت جميعها بمعان مجازية تدل جميعها على الإنسيابية وسهولة الحركة، كقوله: [5]

كأنها بعدما قام الصباح بهـــــا وسنى تمشت بها أعطاف نشوان

ولت كما انساب ثعبان وقد نهضت إلا وقيـــــذة أرداف وأركـــان

---

[1] . الديوان، ص 76.

[2] . الخفيفد: وهو ذكر النعام .

[3] .الهقل: هو فتي النعام .

[4] . الديوان، ص 20.

[5] . الديوان، ص 124.

ولت هذه الجارية وهي تتراخى وتتمايل من اللين كما يتمايل السكران، ولت كما نهض الثعبان أعلاه خفيف وأسفله ثقيل أي كفلها ذقيل وكأن بها مرضا.

هـ . الألفاظ الدالة على المائيات: ذكرت الحيوانات المائية مرة واحدة في الديوان بصيغة واحدة هي الحيتان وذلك في معرض وصف الشاعر لنهر الفرات، يقول: [1]

وملتطم الأمواج يرمي عبابه بجرجـــرة الآذي للعبر فالعبر

مطعمة حيتانه ما يغبـــــها مآكل زاد من غريق ومن كسر

فحيتان نهر الفرات المتلاطم الأمواج شبعى من أجساد الغارقين والمراكب المكسورة أي يرمي كثرة مائه بجرجرة الأذى أي أمواجه يصف الفرات والعبر حافة النهر.

وما يمكن استخلاصه من خلال دلالات ألفاظ هذا الحقل هو أن أغلبها جاءت بصيغة مجازية تتوافق والمواقف التي اختيرت لاستعمالها فيها.

15 . حقل النبات: تنوع الحقل الدلالي للنبات تنوع البيئة العباسية، حيث بلغ عدد مفرداته(71) مفردة بنسبة (02.02٪) من مجموع ألفاظ حقول الدلالة في الديوان، وتتمثل معطيات هذا الحقل في الأشجار والثمار والرياحين والنباتات الصغيرة، وهي: (الكروم، النبات، المنبت، الربل [2]، الغاب، العود، القضيب، البان، الورق، الغرس، الغصن، الفنّ، الفرع، الكلأ، سعف النخل، الآجام، القشر، الطحلب، اللحا، الجنان، القسطل، الزعفران، الرمان، القرنفل، الياسمين، النرجس، الأقحوان، الجادي أي الزعفران الجلنار وهو ورد الرمان، العبير، الرياحين، الآس، الفرصاد[3]، أثمار، الروض، العشب)، ومن أمثلة ذلك قول مسلم بن الوليد: [4]

---

[1] . الديوان، ص 105،106 .

[2] الربل: اسم نبات .

[3] الفرصاد: التوت .

[4] . الديوان، ص 148 .

وهل تسقي البلاد عشار مزن بدرتها وهل يخضر عـود

وقوله: [1]

حمى الخلافة والاسلام فامتنعا كالليث يحمي مع الأشبال آجاما

وقوله في في وصف السفينة: [2]

وحتى علاها الموج في جنباتها بأردية من نسج طحلبه خضر

وقوله أيضا: [3]

ربيبة شمس لم تهجن عروقها بنار ولم يقطع لها سعف من النخل

وقد حرص الشاعر في الأبيات السابقة الذكر على الاستعانة بما تزخربه الطبيعة العباسية من نباتات متنوعة تنوع مناخها ومناطقها، لتوظيفها في أغراض عديدة منها الرثاء في البيت الأول توظيف عبارة"هل يخضر عود"توحي بأن هلاك الممدوح سيجر الحزن، ويوقف حياة كل كائن حي حتى النباتات التي ستنقطع مزن السماء عن سقياها حزنا على الممدوح، ومن ثم الانتقال إلى غرض المدح . في البيت الثاني . عن طريق إقامة علاقة تشبيهية بين شجاعة الممدوح، وحمايته للخلافة والاسلام وبين شجاعة الليث في حمايته لأشباله وما يحيط بهم من شجر الغاب الكثيف المتماسك تماسك الخلافة والدين الاسلامي. أما في البيت الثالث فينتقل الشاعر من الغابة إلى البحر ليصف بدقة آثار موج البحر على جنبات السفينة التي كسيت بأردية خضراء من الطحلب، أما في المثال الرابع فلا يجد الشاعر حين وصفه للخمرة حرجا في أن يغوص بنا إلى أعماق الصحراء ليستعين بلفظ"سعف النخيل"للدلالة على أن هذه الخمر لم تكتسب قوامها ولونها من مهاجنتها للنار التي يستعمل سعف النخل في إشعالها.

[1] . الديوان، ص63.

[2] . الديوان، ص 111.

[3] . الديوان، ص 35 .

إن الأمثلة السابقة الذكر تؤكد على أن ذكر مختلف النباتات في ديوان مسلم، لم يقتصر على غرض الوصف فقط . صنيع شعراء الطبيعة . الذين يكتفون بالوصف العيني لما هو ماثل أمامهم، ولكنه تجاوز هذا الاستعمال إلى أغراض شتى كالمدح والرثاء والوصف غير أن هذا الأخير لم يكن منصبا على النباتات في حد ذاتها، ولكنه مرتبط بموصوفات أخرى كالسفينة والخمر التي جرى التمثيل لها في الأبيات السابقة .

وإذا كان الشاعر قد عمد إلى الاستعمال الحقيقي لألفاظ بعض النباتات فإنه بادر في إحايين كثيرة إلى الاستعانة بها مجازيا في صور بيانية متفاوتة العمق، كالتشبيه في قوله يصف المرأة الفرعاء المتمايلة الممشوقة القوام بالقضيب الأخضرالمتمايل في أصول غرسه:[1]

كأنه قضيب في غرسه مياد

وقوله في مدح أخت هارون الرشيد: [2]

حللت في الذروة من"هاشم" طاب لها المنبت والغرس

فعبارة (طاب لها المنبت والغرس) هي كناية على طيب أصل ونسب أخت هارون الرشيد، كيف لا وهي التي تنحدر من هاشم التي طيب انتماء الرسول صلى الله عليه وسلم إليها كل فروعها.

وغير بعيد من هذا المعنى يقول: [3]

وان امرءا نال العلا ثم أصبحت صنائعه تفتر عني وعن مثلي

لغيرك غير أن منبت عـــــوده وعودك فرعا نبعة طيب الأصل

[1] . الديوان، ص 242 .

[2] الديوان، ص 280.

[3] . الديوان، ص 146.

إن هذه الكنايات التي تربط طيب أصل الممدوح بطيب أصل العود ليحيلنا إلى قوله تعالى: "والبلد الطيب يخرج ثمره طيبا بإذن ربه والذي خبث لا يخرج إلا نكدا كذلك نصرف الآيات لقوم يشكرون" [1].

وتتفرع استعمالات الشاعر للنبات بين الحقيقة والمجاز كما في قوله: [2]

عند"الخريبة"[3] غيد قد صبون بنا مثل المها في رياض حولها العشب

كثبان رمل إذا ارتجت أسافلها مالت بأثمارها من فوقها القضب

فالبيت الأول يضم تشبيها مركبا بين صورتين أولاهما هي صورة الغيد عند "الخريبة"أما الصورة الثانية فهي صورة المها في رياض محاطة بالعشب فكان كل طرف من التشبيه متعلقا بمثيله في الثاني فقد شبه الشاعر جمال الغيد بجمال المها، أما الطرف الثاني وهو"الخريبة"هذا الموضع الذي يمكن أن نستشف مدى اخضراره وجماله من خلال ربط الشاعر إياه بالرياض المحاطة بالعشب. ومن ثم تتحد الصورتان لتشكلان لوحة متكاملة، زاد من جمالها انتقاء الخلفية الطبيعية النباتية الخضراء وهذا ما يدل على رهافة الحس الفني لدى الشاعر ودقته في رسم صوره .

ولأجل المضي في تعميق الصورة السابقة عمد الشاعر إلى استهلال بيته الثاني بكناية دقيقة لعل غرضها هو الإلحاح على إبراز ملامح الغيد والتفنن في إعطائها صورة غير نمطية، فعبارة"كثبان رمل إذا ارتجت أسافلها"توحي بأن للغيد حركة انسيابية رشيقة سلسة رغم الامتلاء يصاحبها قد أنثوي أفرع ممشوق يزيد جماله نحور أنثوية سرعان ما بادر الشاعر إلى تشبيهها بصورة القضب أو الأشجار المنحنية المتمايلة من حجم ثمارها.

وفي موضع آخر يستدعي الشاعر مثل هذه الصورة في قوله: [1]

---

[1] . سورة الأعراف، الآية 58.

[2] . الديوان، ص 226.

[3] . الخريبة: موضع بالبصرة .

فغطت بأيديها ثمار نحورها كأيدي الأسارى أثقلتها الجوامع

وانطلاقا من الملاحظات السابقة يمكن القول أن لمسلم بن الوليد رؤيته الخاصة في استعمال الحقل الدلالي للنبات من خلال الميزات التالية:

1. لم يسلك مسلم بن الوليد في تقديم النباتات مسلكا شعراء الطبيعة الذين يهتمون بالوصف الحسي لها ويقدمون المشهد دون أن يكون هناك مغزى يتجاوز مجرد الاستمتاع والدهشة غالبا مغزى آخر.

2 . جاء تقديم النبات متناثرا عبر قصائد مسلم بن الوليد المختلفة لخدمة السياق الخاص للأبيات.

3 . خرجت ألفاظه عن سياقاتها اللغوية المألوفة إلى سياقات شعرية موحية من خلال تضمينها ضمن صور بيانية وفنية متفاوتة العمق والدلالة .

في ختام هذا الفصل يمكن بيان ترتيب وعدد مفردات ونسبتها المؤية من خلال الجدول التالي:

الترتيب	الحقل	عدد الألفاظ الدالة	النسبة المؤية
01	الحب	832	23.76
02	الإنسان	371	10.60
03	الحرب	364	10.40
04	اللهو والمجون	293	8.36
05	المكان	286	08.17
06	الكرم	243	06.94
07	الزمان	207	05.91
08	المظاهر الكونية	190	05.42
09	المظاهر الحضارية	149	04.25
10	الرمزو الدينية	135	03.85

[1] . الديوان، ص 273.

11	الموت	125	03.60
12	الشيب	82	02.34
13	الألوان	77	02.10
14	الحيوان	76	02.17
15	النبات	71	02.02
المجموع	15	3501	٪100

وخلاصة القول أن عملية التشكيل الإبداعي للمستوى الدلالي في الديوان تنم عن معجم يتميز بالثراء والتنوع بلغ مجموع مفرداته (3501) مفردة، وهذا ما كرسته الحقول الدلالية الكبرى فيه، وقد استغل هذا المعجم استغلالا جيدا تجلى في قدرته على تفجير الطاقات التعبيرية للمفردة مما يسكسبها دلالات جديدة تعكس عالم الشاعر وتجسد تجربته الشعرية وبذلك تتحول المفردات إلى أهم الخصائص الدالة على الشاعر والمبنية على سر التشكيل عنده"فما المفردات إلا الخلايا الحية التي يتحكم المنشىء في تخليقها وتنشيط تفاعلاتها على نحو يتحقق للنص كينونته المتميزة في سياق النصوص".

خاتمة

إذا كانت الخاتمة انبجاسا لنتائج الدراسة والبحث، فمن العسير تلخيص نتائج هذه الدراسة التي غلب عليها الجانب التطبيقي ذلك أن نتائج الدراسة التطبيقية واسعة وممتدة وتشمل جميع التحليلات التي جرى العمل عليها، فكثير منها منبث في أثناء الدراسة، غير أن النتائج العامة لموضوع"مستويات التشكيل الإبداعي في شعر مسلم بن الوليد "، تخلص إلى تثبيت النقاط التالية:

01 ــ تمثل عمليتا التشكيل والإبداع وجهين لعملة واحدة توحي بتماهي الذات الشاعرة المبدعة ـ التي تمارس الخلق والتشكيل من جانب المبدع .، بالعمل الإبداعي الذي تتضامن جميع عناصره لإقامة تشكيل جمالي يحمل رؤية جمالية معينة، بحيث تقوم في مجملها على الاستغلال الواعي للإمكانيات الهائلة للغة، وبدخول هذه الأدوات في نسيج الكلام تتحول من مجرد إمكانيات لغوية إلى وسائل أسلوبية لها أثرها الواضح في العملية الإبداعية .

02 ــ عني مسلم بن الوليد بشعره أيما عناية مركزا على مستويات أسلوبه الشعري المختلفة، فحرص على صياغتها أسلوبا ولفظا تحقيقا للوظيفة الجمالية والفنية لأدبه، الشيء الذي يمكن من الاستحواذ على المتلقي وممارسة فعل التأثير فيه.

03 ــ كشف تحليل المستوى الإيقاعي على أسلوب مميز على نحو لافت، إذ لم اعتمد في توليد مكونات البنية الإيقاعية في شعره على أساس الوزن فقط، ولكنه عمد إلى تنظيم المقاطع الصوتية بكيفية متوازنة مبنية على أساس اختيار المقاطع ذات الحضور الكثير في اللغة العربية، كما كان للتكرار والتوازي دور واضح في الكشف على عديد التوازنات اللفظية والتركيبية، بالإضافة إلى اعتماده على محسنات بديعية ذات طبيعة إيقاعية، شكلت سمة أسلوبية بارزة في لغته كالطباق والجناس والمقابلة والسجع وغيرها ... بما تحمله من سمات إيقاعية.

رابعا ـ لم تكن التوازنات الصوتية، وفنون البديع ـ في الديوان ـ حللا إيقاعية ووسائل للتزيين الصوتي فقط بل كانت لها دلالات تعبيرية من شأنها تقرير المعنى في ذهن المتلقي وإثارة انفعاله، وشحذ ذهنه بغرض إدراك المعنى.

05 ــ نهج البديع عند مسلم خصوصية أسلوبية كونه يكشف عن تعامله الخاص باللغة ومعها، على صعيد اللفظ والتركيب وما يترتب على سياقهما من آثار إيقاعية أو دلالية فكان هذا منبهاً أسلوبياً باعثاً على شد انتباه القارئ أو المتلقي، وإثارة خياله، وفي هذا كان الكلام يعبر عن المعنى والأسلوب في سياق النص الشعري يبرز فرادة التعبير الشعرية.

06ــ كشفت دراسة المستوى الدلالي للديوان على ثراء معجمي ملحوظ لدى الشاعر، وبما أن الألفاظ هي أساس تكوين الخطاب الشعري فقد استغلالها استغلالا واعيا ومدروسا فيما يتوافق ورؤاه الفكرية وحاجاته النفسية عبر مختلف حقول الدلالة الخمسة عشر.

07 ـ ارتبطت مفردات كل حقل بتجارب ذاتية للشاعر أو بتجارب إنسانية أو بمظاهر بيئة الشاعر الطبيعية والكونية والحضارية وما تشمله من تفريعات، فقد افتتن بها، واستلهم منها، وشكلت بالنسبة إليه منبعا فنيا ظهر جليا في شعره مما يشهد بتأثير البيئة على الشاعر ومدى وعيه وتجاربه في تمثلها والإحساس بها في صياغات مختلفة محملة بالدلالة والإيحاءات الثرة الجديدة التي كان لها دور فاعل في تكوين البنية الدلالية العامة لقصائده.

08 ـ أدرك الشاعر أنه من الضروري احترام النسق العام للجملة ولكنه أفاد من هامش الحرية الممنوح له في هذا الإطار، إذ ظهرت على سطح شعره انزياحات بارزة تتجلى إحداث أثر بين في قيمة الجملة الدلالية والتعبيرية ويساعد على إبراز المعنى العميق الذي ينطوي عليه مدلول الجملة.

09 ــ ساهمت الأساليب الإنشائية التي استخدمها الشاعر كالاستفهام، والأمر، والنداء والاعتراض في انتاج الدلالة المقصودة لها كما خرجت في أحايين كثيرة إلى دلالات فرعية تتوافق وأغراض الشاعر النفسية والفنية في إيرادها.

10 ـ كشف استعمال الشاعر للصورة الفنية على قدرته إن استدعاء أي أداة من أدوات التعبير البليغ (التشبيه، الاستعارة، الكناية ....)، الأمر الذي يشي بفهمه لدورها الوظيفي، كما سعى إلى تمثيل الأشياء الحسيةـ المرتدة إلى الحواس ـ والمفهومات المجردة أيما تمثيل، وعبر على ذلك بوسائله اللغوية والفنية التي تكشف عن تداخل وتآلف وتكامل بين هذه العناصر الشيء الذي منحه القدرة على التصوير الفني ورسم لوحات نصية مشهدية، وقصصية .... متنوعة ومثيرة تشبه إلى حد بعيد أدوات وآليات الفنون التشكيلية.

11ـ استطاع مسلم بن الوليد أن يتمثل الموروث الديني والأدبي، فكان مصدر مهما استلهم منه صورا كثيرة سواء على مستوى الرؤية والدلالة،أو على مستوى الشكل والصياغة، ولكنه لم يذره في إطار تقليدي جامد، بل عمد إلى تغيير بعض وظائفه ودلالاته لتأمين حالة التوازن النفسي لديه بالاحتكام إلى ما تمليه عليه قريحته.

هذا ما أبانت عليه الدراسة، فأرجو أن أكون قد وفقت في قصدي . والحمد لله من قبل ومن بعد.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية ورش.

أولا- المصادر:

1. شرح ديوان صريع الغواني، مسلم بن الوليد الأنصاري، تح: سامي الدهان، دار المعارف، مصر، ط3، 1970م .

ثانيا- المراجع:

1. إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو مصرية، مصر، ط 2، 1952م.

2. إبراهيم صدقة، النص الأدبي في التراث النقدي والبلاغي، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط 1، 2011 م.

3. إبراهيم عبد الله أحمد الجواد (الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث)، **دار** المكتبة الوطنية، عمان، الأردن، ط1، 1997 م.

4. إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، صفاقص، تونس، ط1، 1986م.

5. ابن المعتز (أبو العباس عبد الله بن محمد المعتز بالله)، طبقات الشعراء، تح: عبد الستار أحمد فراج، سلسلة ذخائر العرب، دار المعارف، مصر، ط 3، دت.

6. ابن المعتز، البديع، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الجيل بيروت، ط1، 1999م.

7. ابن الناظم (بدر الدين بن مالك)، المصباح في المعاني والبيان والبديع، تحقيق: حسني عبد الجليل يوسف، مكتبة الآداب، مصر، د ط، د ت.

8. ابن جني (أبو الفتح عثمان)، الخصائص، تحقيق: محمد عي النجار، دار الكتب المصرية، القاهرة، ط2، 1955م.

9. ابن جني (أبو الفتح عثمان)، اللمع في اللغة العربية، تحقيق: فائز فارس، دار الأمل، الأردن، د ط، 1990م .

10. ابن خلكان (أبو العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن أبي بكر)، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، تحقيق: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، د ط، دت.

11. ابن رشيق القيرواني(أبو علي الحسن)، العمدة في صناعة الشعر ونقده، تحقيق: محي الدين عبد الحميد، مطبعة الجيل، سوريا، ط5، 1981م.

12. ابن سنان الخفاجي (أبو محمد عبد الله بن محمد)، سر الفصاحة، بيروت، دار الكتب العلمية، ط1، 1982 م.

13. ابن شرف القيرواني (أبو عبيد الله محمد بن أبي سعيد بن شرف الجذامي)، رسالة الانتقاد، دار الكتب العلمية، بيروت ط1، 1926 م.

14. ابن طباطبا (أبو الحسن محمد بن أحمد بن محمد الهاشمي القرشي)، عيار الشعر، تحقيق: عبد العزيز ناصر المانع، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2005 م.

15. ابن عبد ربه (أبو عمر أحمد بن محمّد)، العقد الفريد، تح: أحمد أمين وإبراهيم الأبياري، لجنة التأليف والترجمة والنشر، مصر، 1940م.

16. ابن فارس (أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكرياء القزويني الرازي)، معجم مقاييس اللغة، تحقيق: محمد عبد السلام هارون، دار الفكر، بيروت، دط، 1979م.

17. ابن فارس، الصاحبي في فقه اللغة، تح: عمر فاروق الطباع، مكتبة المعارف، بيروت، ط1، 1414 هـ.

18. ابن قتيبة الدينوري (أبو محمد عبد الله بن عبد المجيد بن مسلم)، الشعر والشعراء، تحقيق: أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، دط، دت.

19. ابن قتيبة الدينوري، أدب الكاتب، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، مصر، ط4، 1963 م .

20. ابن منظور (جمال الدين محمد بن مكرم)، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط 3، 1993م.

21. ابن هشام (أبو محمد عبد الله جمال الدين بن يوسف)، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تح: محي الدين عبد الحميد، مكتبة صبح، دط، دت، ج2.

22. أبو شريفة عبد القادر، مدخل إلى تحليل النص الأدبي، دار الفكر، ط 1، 1990م.

23. أبو هلال العسكري، الصناعتين (الكتابة والشعر)، تحقيق: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، د ط، دت.

24. أبو يعقوب السكاكي (يوسف بن أبي بكر بن محمد بن علي)، مفتاح العلوم، تحقيق: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، دت. تراجع الرسالة ص 283

25. إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب (نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن هجري)، دار الشروق، عمان، الأردن، ط 4، 2006م .

26. أحمد إسماعيل النعيمي، مقالات في الشعر والنقد والدراسات المعاصرة، دار دجلة، عمان، ط1، 2012م.

27. أحمد الشايب، الأسلوب، النهضة المصرية، مصر، ط6، 1966م.

28. أحمد الودرني، قضية اللفظ والمعنى ونظرية الشعر عند العرب، دار الغرب الإسلامي، بيروت، د ط، 2004 م.

29. أحمد زرقة، أصول اللغة العربية، أسرار الحروف، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، ط 1، 1993 م.

30. أحمد عفيفي، نحو النص، اتجاه جديد في الدرس النحوي، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ط 1،2001 م.

31. أحمد مطلوب، أساليب بلاغية (الفصاحة، البلاغة، المعاني) وكالة المطبوعات، الكويت، ط1، 1980م.

32. الأخطل (غياث بن الغوث)، ديوانه، شرحه عبد الرحمن المصطادي، دار المعرفة، بيروت، ط2، 2005م .

33. أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط 2، 1989م.

34. الأزهر الزناد، نسيج النص (بحث فيما يكون به الملفوظ نصا)، المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء، ط1، 1993م.

35. أماني سليمان داوود، الأسلوبية والصوفية دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط2، 2002م .

36. الآمدي (أبو القاسم الحسن بن بشر)، الموازنة بين الطائين، تح: السيد أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، ط4، د ت.

37. أمين الخولي، فن القول، دار الكتب المصرية، القاهرة، د ط، 1996 م .

38. أمين بكري شيخ، البلاغة العربية في ثوبها الجديد، دار العلم للملايين، بيروت، ط6، 1999م.

39. بدوي احمد أحمد، أسس النقد الأدبي، مكتبة نهضة مصر، دط، القاهرة، 1964م.

40. البغدادي (أبو بكر محمد بن سهل بن سراج النحوي)، الأصول في النحو، تح: عبد الحسين الفتلي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط3، 1996م.

41. الثعالبي (أبو منصور عبد الملك بن محمد)، لطائف المعارف، منشورات مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، ط1، 1960م.

42. جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي،ط 3، 1992م.

43. جابر عصفور، مفهوم الشعر،(دراسة في التراث النقدي)، مكتبة الأسرة، مصر، ط1، 2005 م.

44. الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر محبوب الكناني الليثي البصري)، الحيوان، تح: عبد السلام محمد هارون، مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، ط3، 1965م.

45. الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق: محمد عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 7، 1998 م.

46. جرجي زيدان، تاريخ آداب اللغة العربية، مراجعة وتعليق: شوقي ضيف، دار الهلال، مصر، دط، دت.

47. جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ترجمة مبارك حنون ومحمد الولي ومحمد أوراغ، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996 م.

48. حازم القرطاجني(أبو الحسن حازم بن محمد بن *حازم*)، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط3، 1986م.

49. حافظ الرقيق، شعر التجديد في القرن الثاني هجري (بشار، أبو نواس، أبو العتاهية)، دار صامد، بيروت، ط 1، 2003 م.

50. حبيب مونسي، شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، د ت.

51. حسام البهنساوي، الدراسات الصوتية عند العلماء العربي الدرس الصوتي الحديث، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ط1، 2005م .

52. حسان بن ثابت، ديوانه، تح: وليد عرفات، دار صادر،، بيروت، دط، 1974م.

53. حسني عبد الجليل يوسف، موسيقى الشعر العربي (دراسة فنية وعروضية)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د ط، 1989 م.

54. حسين خمري، فضاء المتخيل (مقاربات في الرواية)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002 م.

55. الحصري (إبراهيم بن علي القيرواني)، زهر الآداب وثمر الألباب، تح: زكي مبارك ومحي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط1، دت.

56. الخضري (محمد بن مصطفى)، حاشية الخضري على شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، شرحها وعلق عليها: تركي فرحان المصطفى، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1998.

57. الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، تصحيح ومراجعة الشيخ بهيج غزاوي، دار إحياء العلوم، بيروت، ط1، 1988 م.

58. خميس الورتلاني، الإيقاع في الشعر العربي الحديث (خليل حاوي نموذجا)، دار الحوار، اللاذقية، ط1، 2005 م.

59. رانية محمد شريف صالح العرضاوي، مكونات الإبداع في الشعر العربي القديم (ابن طباطبا نموذجا)، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط 1، 2011 م.

60. رجاء عيد، البحث الأسلوبي، معاصرة وتراث، مطبعة الأطلس، القاهرة، مصر، دط، 1993م.

61. رجب عبد الجواد إبراهيم، موسيقى اللغة، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، مصر، ط 1، 2003م.

62. ريمون طحان، الألسنية العربية، دار الكتب اللبنانية، بيروت، ط2، 1981م.

63. الزركشي(أبو عبد الله، بدر الدين، محمد بن بن بهادر بن عبد الله)، البرهان في علوم القرآن، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط2، 1391هـ

64. زكي أحمد كمال، دراسات في النقد الأدبي، دار الأندلس، بيروت، ط2، 1980 م.

65. زكي مبارك، مدامع العشاق، دار الجيل، بيروت، ط1، 1993 م .

66. زكية خليفة مسعود، الصورة الفنية في شعر ابن المعتز، منشورات جامعة قار يونس، بنغازي، ط1، 1999م.

67. سامي شهاب الجبوري، شعر ابن الجوزي دراسة أسلوبية، دار غيداء، الأردن، ط1،2011 م.

68. سامي مكي العاني، معجم ألقاب الشعراء، مكتبة الفلاح، دبي، ط 1، 1982م.

69. سيد البحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي(محاولة لانتاج معرفة علمية)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1993 م .

70. سيد صديق عبد الفتاح، العشق والحب في الدين واللغة، دار أمين، القاهرة، ط1، 1996م.

71. الشريف الجرجاني(علي بن محمد السيد)، معجم التعريفات، تحقيق: محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة، مصر، دط، دت.

72. شوقي ضيف، الفن ومذاهبه،، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط11، د ت .

73. شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي، العصر العباسي الأول، دار المعارف، القاهرة، ط 16، د ت.

74. صفاء الأعسر، الإبداع في حل المشكلات، دار قباء، القاهرة، ط1، 2000م.

75. صلاح فضل، علم الأسلوب (مبادئه وإجراءاته)، دار الشروق، القاهرة، ط2، 1985م.

76. صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، مصر، ط1، 1998 م.

77. الصولي (أبو بكر محمد بن يحي)، أخبار أبي تمام، تح: محمد خليل عساكر ومحمد عبده عزام ونظير الإسلام الهندي، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط3، 1980م.

78. ضياء الدين بن الأثير،المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر،علق عليه: بدوي طبانة وأحمد الحوفي، دار نهضة مصر، القاهرة، د ط، 1934 م.

79. طه الهاشمي، تاريخ الأديان وفلسفتها، دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، ط1، 1963م .

80. طه مصطفى أبو كريشة: أصول النقد الأدبي، مطبعة لونجمان، القاهرة، ط1، 1996م .

81. الطيب دبة، مبادئ اللسانيات البنيوية (دراسة تحليلية ابستيمولوجية)، دار القصبة للنشر، الجزائر، ط1، 2001 م .

82. العباسي، (عبد الرحيم بن عبد الرحمن بن أحمد علي بن ظافر الأزدي) معاهد التنصيص على شواهد التلخيص، المطبعة البهية، مصر، ط1، 1316 هـ.

83. عبد الإله الصائغ، الخطاب الإبداعي الجاهلي والصورة الفنية، المركز الثقافي العربي، ط1، 1997م.

84. عبد الحميد السيد، دراسات في اللسانيات العربية(بنية الجملة العربية ـ التراكيب النحوية والتداولية ـ عن النحو وعلم المعاني)، دار ومكتبة الحامد، عمان، ط1، 2004 م.

85. عبد الحميد ناجي، الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1984م.

86. عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، الدار العربية للكتاب، تونس، ط3، 1982م.

87. عبد السلام محمد هارون، الأساليب الإنشائية في النحو العربي، مكتبة الخانجي، مصر، ط2، 1979م.

88. عبد الصبور شاهين، المنهج الصوتي للبنية العربية (رؤية جديدة في الصرف العربي)، مؤسسة الرسالة، بيروت، د ط، 1980 م.

89. عبد العزيز المقالح: الشعر بين الرؤيا والتشكيل، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، ط2، 1985م .

90. عبد العزيز بومسهولي، الشعر الوجود والزمان، أفريقيا الشرق،المغرب، دط، 2002م.

91. عبد العزيز عتيق، علم البيان، دار النهضة العربية، بيروت، د ط، 1985م.

92. عبد العلي الجسماني، سيكولوجية الإبداع في الحياة، الدار العربية للعلوم، بيروت، ط1، 1995م .

93. عبد الغفار حامد هلال، أصوات اللغة العربية، مكتبة وهبة، القاهرة، ط3، 1996 م.

94. عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري (دراسة في النظرية والتطبيق)، دار جرير، الأردن، ط1، 2009م.

95. عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، ط1، 1999م.

96. عبد القادر الرباعي، صريع الغواني (حياته وشعره)، عالم الكتب الحديث . جدارا للكتاب العالمي، الأردن، ط 1، 2006 م.

97. عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، مكتبة الشباب، القاهرة، ط 1، 1986م.

98. عبد القادر حامد، دراسات في علم النفس الأدبي، المطبعة النموذجية، القاهرة، ط1، 1949م.

99. عبد القادر عبد الجليل، المعجم الوظيفي لمقاييس الأدوات النحوي والصرفية، دار صفاء، عمان، ط1، 2006 م.

100. عبد القادر عبد الجليل، هندسة المقاطع الصوتية (موسيقى الشعر العربي)، دار الصفاء، عمان، ط1، 2010 م .

101. عبد القاهر الجرجاني (أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد)، أسرار البلاغة، تح: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، بيروت، ط 1، 1991 م.

102. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح محمد التنجي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 2005 م.

103. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: محمود أحمد شاكر، مكتبة الخانجي، مصر، د ط، 1984 م.

104. عبد الكريم مجاهد، الدلالة اللغوية عند العرب، دار الضياء، الأردن، د ط، 1985م.

105. عبد اللطيف عيسى، الصورة الفنية في شعر ابن زيدون،، دار غيداء للنشر، عمان، الأردن، ط1، 2011 م.

106. عبد الله التطاوي، الصورة الفنية في شعر مسلم بن الوليد، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، ط 1، 1997م.

107. عبد الله التطاوي، القصيدة العباسية قضايا واتجاهات، دار غريب، القاهرة، ط2، 2001 م.

108.عبد الله التطاوي، النظرية والتجربة عند أعلام العصر العباسي، دار غريب، القاهرة، دط، 1999م.

109.عبد الله العشي، أسئلة الشعرية (بحث في آلية الإبداع الشعري)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009 م.

110.عبد الملك مرتاض، بنية الخطاب الشعري (دراسة تشريحية لقصيدة "أشجان يمانية")، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1986م.

111.عبد المنعم خفاجي ومحمد السعدي فرهود وعبد العزيز شرف، الأسلوبية والبيان العربي، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 1992م.

112.العربي عميش، خصائص الإيقاع الشعري (بحث في الكشف عن آليات تركيب لغة الشعر)، دار الأديب، وهران، الجزائر، دط، 2005 م.

113.عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر (ظواهره وقضاياه الفنية)، دار الفكر العربي، دط، 1978م .

114.على عبد المعطي محمد وراوية عبد المنعم عباس، الحس الجمالي (و تاريخ التذوق الفني عبر العصور)، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ط 1، 2005 م.

115.علي إبراهيم أبو زيد، الصورة الفنية في شعر دعبل بن علي الخزاعي، دار المعارف، ط2، 1983م .

116.علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني هجري، دار الأندلس، ط1، 1981م.

117.عمر مختار، علم الدلالة، علم الكتب، القاهرة، ط 5، 1998 م.

118.فاخر عقل، الإبداع وتربيته، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1979م.

119.فاضل أحمد القعود، لغة الخطاب الشعري عند حميل بثينة (دراسة أسلوبية بنائية)، دار غيداء، عمان، ط1، 2012 م.

120.الفرابي (أبو نصر محمد بن محمد)، كتاب الحروف، تح: محمد حسن مهدي، دار المشرق، بيروت، ط2، 1990 م .

121.فهد ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، ط4، 2004 م.

122.القاضي الجرجاني(علي بن عبد العزيز)، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، المكتبة العصرية، بيروت، د ط، د ت.

123.قدامة بن جعفر(بن قدامة بن زياد البغدادي أبو الفرج)، نقد الشعر، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، دط، دت .

124. قيس إسماعيل الأوسي، أساليب الطلب عند النحويين والبلاغيين جامعة بغداد، بيت الحكمة للنشر والترجمة والتوزيع، د ط، دت .

125.كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، دار العلم للملايين، بيروت، ط3، 1984م.

126.كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، نحو بديل جذري لعروض الخليل، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط 2، 1981م.

127.كمال بشر، علم الأصوات، دار غريب، القاهرة، د ط، 2000م.

128.الكميت بن زيد الأسدي، ديوانه، تح: محمد نبيل الطريفي، دار صادر، بيروت، ط1، 2000م.

129.لطفي عبد البديع، التركيب اللغوي للأدب (بحث في فلسفة اللغة والإستيطيقا)، دار المريخ، الرياض، د ط، 1989 م.

130.ماهر أحمد الصوفي، الموسوعة الكونية الكبرى، آيات العلوم الكونية وفق أحدث الدراسات الفلكية والنظرية العلمية، المكتبة العصرية، صيدا بيروت، ط1، 2007 م .

131.مبارك حنون، في التنظيم الإيقاعي للغة العربية، نموذج الوقف، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، دار الأمان، الرباط، ط1، 2010 م .

132.مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984م.

133.محسن السقا، دراسات في المقامة والأقصوصة، مكتبة قرطاج، تونس، ط1، 2008م.

134.محمد الأنطاكي، الوجيز في فقه اللغة، منشورات دار الشرق، بيروت، لبنان، ط 2، 1969 م.

135.محمد العمري، الموازنات الصوتية، إفريقيا الشرق، الدارالبيضاء، المغرب، ط1، 2001 م.

136.محمد العياشي كنوني، شعرية القصيدة العربية المعاصرة، دراسة أسلوبية، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط 1، 2010م .

137.محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، كلية الآداب والعلوم الانسانية، تونس، مج 20، 1981م.

138.محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته، دار تويقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 2001 م.

139.محمد حماسة عبد اللطيف، اللغة وبناء الشعر، مكتبة الزهراء، القاهرة، ط 1، 1992م.

140.محمد سعد محمد، في علم الدلالة، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، د ط، 2002 م.

141.محمد صابر عبيد، التشكيل . الصنعة والرؤيا، دار نينوى، دمشق، ط1، 2011 م.

142.محمد صابر عبيد، التشكيل السردي (المصطلح والإجراء)، دار نينوى، دمشق، ط1،2011 م.

143.محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية (حساسية الإنبثاقة الشعرية الأولى، جيل الرواد والستينات)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، ط 1، 2001 م.

144.محمد صابر عبيد، المغامرة الجمالية للنص الشعري، عالم الكتب الحديث، الأردن، جدارا للكتاب العالمي، عمان، الأردن، ط1، 2008 م.

145.محمد صالح الضالع، الأسلوبية الصوتية، دار غريب، القاهرة، ط1، 2002 م.

146.محمد صلاح زكي أبو حميدة، الخطاب الشعري عند محمود درويش (دراسة أسلوبية)، مطبعة المقداد، غزة، ط1، 2000 م.

147. محمد عبد المطلب، البلاغة العربية (قراءة أخرى)، مكتبة لبنان ناشرون ووالشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، مصر، د ط، 1994 م.

148.محمد عبد المطلب، قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1995م.

149.محمد عبد المنعم خفاجي، النقد العربي الحديث ومذاهبه، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة، د ط، دت.

150.محمد مصطفى أبو شوارب، جماليات النص الشعري (قراءة في أمالي القالي)، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط 1، 2005م.

151.محمد مصطفى أبو شوارب، شعرية التفاوت (مدخل لقراءة الشعر العباسي)، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2007م .

152.محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 1992م .

153.محمد مفتاح، في سيمياء الشعر القديم (دراسة نظرية وتطبيقية)، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1989م.

154.محمود حسن أحمد المراغي، في البلاغة العربية (علم البديع)، دار العلوم العربية، بيروت، لبنان د ط، 1991 م.

155.محمود سليم محمد هياجنة، الخطاب الديني في الشعر العباسي إلى نهاية القرن الرابع هجري، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2009 م .

156.محمود عسران، البنية الإيقاعية في شعر شوقي، مكتبة بستان المعرفة، القاهرة، ط1، 2006 م.

157.محمود فاخوري، موسيقا الشعر العربي، منشورات جامعة حلب، د ط، 1996م،

158.مختار عطية، التقديم والتأخير ومباحث التراكيب بين البلاغة والأسلوبية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، دت.

159.مصطفى عبد السلام أبو شادي، الحذف البلاغي في القرآن الكريم، مكتبة القرآن، القاهرة، ط1، 1992م.

160.مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، ط2، 1981 م .

161.منقور عبد الجليل، المقاربة السيميائية للنص الأدبي (أدوات ونماذج) ضمن كتب السيمياء والنص الأدبي، منشورات جامعة محمد خيضر بسكرة، 2000م، ص 64.

162. منقور عبد الجليل، علم الدلالة (أصوله ومباحثه في التراث العربي)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2001 م.

163.منير سلطان، الصورة الفنية في شعر المتنبي (التشبيه)، منشأة المعارف الإسكندرية، ط 1، 2002 م.

164.نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط 8، 1989م.

165.نبيل راغب، موسوعة الإبداع الأدبي، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط1، 1996م.

166.نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة، الجزائر، د ط، 1986م.

167.هادي نهر التراكيب اللغوية في العربية (دراسة وصفية تطبيقية)، مطبعة الإرشاد، بغداد، د ط، 1987 م.

168.هلال جهاد، جماليات الشعر العربي (دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي)، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2007م.

169.وجدان المقداد، الشعر العباسي والفن التشكيلي، سلسلة دراسات أدبية، الهيئة السورية العامة للكتاب، رقم 4، 2011م .

170.ياقوت الحموي (شهاب الدين أبو عبد الله ياقوت بن عبد الله الرومي)، معجم الأدباء، سلسلة الموسوعات العربية، مطبوعات دار المأمون، مصر، دط، د ت.

171.ياقوت الحموي، معجم البلدان، دار صادر، بيروت، دط، 1955م.

172.يحي بن حمزة بن علي بن ابراهيم العلوي، كتاب الطراز المتضمن أسرار البلاغة وحقائق الإعجاز، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، 1982م.

173.يوسف أبو العدوس، الأسلوبية، الرؤية والتطبيق، دار المسيرة، الأردن، ط2، 2010م.

174.يوسف إسماعيل، مقاربة في التحولات والتبني والتجاوز، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط 1، 2007م.

175.يوسف اليوسف،الغزل العذري(دراسة في الحب المقموع)، نشر دار الحقائق، الجزائر، ط2، 1982 م.

176.يوسف حسن نوفل، أصوات النص الشعري، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، مصر، ط1، 1995 م.

177.يوسف حسين بكار، قضايا في النقد والشعر، دار الأندلس، بيروت، ط1، 1984م.

178.يوسف مراد، مبادئ علم النفس العام، دار المعارف، مصر، ط 9، 1969م.

ثالثا ـ المراجع المترجمة:

1. بيير جيرو، الأسلوبية، ترجمة: منذر عياشي، منشورات مركز الإنماء القومي، بيروت، ط 1، 1985م.

2. ج فندريس، اللغة، ترجمة: عبد الحميد الدواخلي ومحمد القصاص، مكتبة الأنجلو مصرية، مصر، د ط، دت .

3. جاكوب كورك، اللغة في الأدب، الحداثة والتجريب، ترجمة: ليون يوسف وعزيز إيمانويل، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، د ط، 1989م.

4. جون كوهين، النظرية الشعرية (بناء لغة الشعر العليا)، ترجمة: أحمد درويش، دار غريب، القاهرة، 2000 م.

5. جيروم ستولنيتز، النقد الفني (دراسة جمالية وفلسفية)، ترجمة: فؤاد زكرياء، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، ط1، 2007 م.

6. رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي، ومبارك حنون، دار توبقال، المغرب، ط1، 1988 م.

7. س موريه، الشعر العربي الحديث (1800. 1870)(تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب العربي)، ترجمة: شفيع السيد وسعد مصلوح، دار غريب، القاهرة د ط، 2003 م.

8. ستيفن سبندر، الشاعر والحياة، ترجمة: محمد مصطفى بدوي، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، ط 1، 1969 م.

9. غراهم هوف، الأسلوب والأسلوبية، ترجمة: كاظم سعيد الدين، سلسلة مفاهيم أدبية، دار آفاق عربية، بغداد،ع 1، 1985م.

10. ف . بالمر، علم الدلالة، ترجمة: مجيد عبد الحليم الماشطة، الجامعة المستنصرية، د ط، 1985م.

11. هربرت ريد، تعريف الفن، ترجمة: مصطفى الأرناؤوطي وإبراهيم إمام، سلسة الفنون التشكيلية، دار هلا للنشر، الشارقة، ط1، 2003م .

رابعا . المجـلات:

1. مجلة آداب، جامعة قسنطينة، العدد 03، 1996 م .
2. مجلة أقلام، وزارة الشؤون الثقافية، بغداد، العدد 04، 1990م .
3. مجلة الجامعة الإسلامية م9، ع 2، غزة، 2001م.
4. مجلة الجامعة الإسلامية، المجلد 10، العدد الثاني، 2002م .
5. مجلة الخبر، جامعة بسكرة، العدد01، 2004 م .
6. مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد 19/18، لسنة 1982 م.
7. مجلة الكاتب العربي، ع 11، 1985 م.
8. مجلة الموقف الأدبي، دمشق، العدد 378، 2002 م.
9. مجلة جامعة أم القرى لعلوم اللغات وآدابها، العدد 03، جانفي، 2010 م .
10. مجلة دراسات يمنية، العدد 80، 2006 م.

11. مجلة علامات، جدة، مج 10،العدد 40، 2001م.

12. مجلةعالم المعرفة، الكويت، عدد 331، 2006م.

خامسا . المخطوطات:

1. أحمد عزوز، نظرية الحقول الدلالية، دراسة في التأسيس والتطبيق، أطروحة دكتوراه دولة، جامعة وهران، السانية، معهد اللغة العربية وآدابها، 1999م، 2000 م .

2. سمية محمد عناية حاج نايف، صيغة نفي القسم في القرآن الكريم، أطروحة لنيل درجة الدكتوراه في الفلسفة العربية، جامعة بغداد، 2004 م.

3. علاء حسين عليوي البدراني، فاعلية الإيقاع في التصوير الشعري، رسالة الدكتوراه، الجامعة العراقية، 2012 م.

4. عماد الضمور، ظاهرة الرثاء في القصيدة الأردنية، رسالة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة اليرموك، إربد، الأردن، 2007 م .

الفهرس

مقدمة	أ
مدخل	
أولا . في مفهوم التشكيل الإبداعي	9
1. التشكيل	10
2 . الإبداع	16
3 . التشكيل الإبداعي والدراسة الأسلوبية	24
ثانيا . مسلم بن الوليد (حياته وشعره)	32
1 . حياته	33
2 . شــعره	50
الفصل الأول **المستوى التركيبي في شعر مسلم بن الوليد**	
أولا. الانزياح التركيبي وتحولات الرتبة	65
1 . التعابير وتركيب الجملة	65
أ. التقديم والتأخير	65
ب . الاعتراض	75
ج . الحذف	84
2. بناء الجملة الطلبية	92
أ. جملة الاستفهام	93
ب . جملة النداء	101
ج . جملة الأمر	104
د. النهي	106
هـ . القسم	107
ثانيا. الصورة الفنية	109
1. الصورة الجزئية	116
أ. الصور الحسية	117
ب . الصور البلاغية	124

ج . الصور الذهنية	135
2 . الصورة الكلية	146
أ . حشد الصور	147
ب. الصورة المشهد	150
ج . الصورة القصصية	153
د . الصورة الدرامية	155
الفصل الثاني **المستوى الإيقاعي في شعر مسلم بن الوليد**	
أولا . الوزن	162
1. البحور الشعرية	164
أ. الأنماط البسيطة	165
ب . الأنماط المركبة	170
2. القـــافية	180
أ. أنماط القافية	182
ب . الخصائص الصوتية لحروف القافية	183
ثانيا: نظام المقاطع الصوتية	189
1. المقطع القصير	191
2 . المقطع المتوسط المفتوح (ص+ ح ح)	191
3 . المقطع المتوسط المغلق (ص+ ح ص)	191
4 . المقطع الطويل المغلق (ص+ ح ح + ص)	191
5 . المقطع الطويل البالغ الطول المزدوج الإغلاق	192
ثالثا. التوازنات الصوتية	203
1. التوازي	204
2. البديع	209
3. التكرار	228
4. التنغيم	242

الفصل الثالث

المستوى الدلالي في شعر مسلم بن الوليد

1. حقل الحب	256
2. حقل الإنسان	274
3 . حقل الحرب	286
4 . حقل المجون واللهو	291
5. حقل المكان	297
6. حقل الكرم والجود	308
7. حقل الزمان	314
8. حقل المظاهر الحضارية	319
9. حقل العناصر والظواهر الكونية	322
10 . حقل الرموز الدينية	329
11. حقل الموت	337
12. حقل الشيب	340
13. حقل الألوان	343
14. حقل الحيوان	346
15. حقل النبات	351
خاتمة	358
قائمة المصادر والمراجع	362

الملخص :

يهدف هذا البحث الموسوم : " مستويات التشكيل الإبداعي في شعر مسلم بن الوليد " إلى ملاحظة السمات الأسلوبية لهذا المؤَلَف المتشابك و تأمل لبنات إبداعه المكونة لجماليته من خلال دراسة المستويات التي يقوم عليها وفق مقاربة أسلوبية ترتكز على دراسة المستوى التركيبي بالتركيز على الجانب النحوي و و الصورة الفنية بمختلف تمظهراتها ، و المستوى الإيقاعي الذي يتشكل من عدة عناصر كالوزن والقافية و التوازنات الصوتية ...إلخ ، بالإضافة إلى المستوى الدلالي الذي يعنى بدراسة الحقول الدلالية في شعر مسلم بن الوليد

إن هذه العملية من شأنها أن تعين على الكشف على حضور الشاعر من خلال رؤيته الفنية لانتظام المستويات السابقة و تتبع الاختيارات و الانحرافات الأسلوبية التي تشي بوجود ممارسة جمالية منبثقة من رؤية الشاعر ممثلة في عملية التشكيل الإبداعي ذاتها .

résumé

Cette recherche intitulée: "niveaux de configuration (constitution) créative dans la poésie de Muslim Ibn Al-Walid ," vise à observer les caractéristiques stylistiques de cet œuvre entrelacé et les constituants de sa créativité qui forme son esthétique à travers l'étude des niveaux qui le composent selon une approche stylistique basée sur l'étude du niveau structurel en mettant l'accent sur le côté de la grammaire et de l'image artistique dans ses différents aspects , et le niveau rythmique, qui se compose de plusieurs éléments ainsi que le rythme et la rhyme et assonances vocales ... etc., en plus du niveau sémantique , qui étude les champs sémantiques dans la poésie de Musulman Ibn Al-Walid .

Ce processus permettrait de détecter la présence du poète à travers sa vision artistique de la régularité des niveaux précédents et de tracer les choix et les déviations stylistiques qui indiquent l'existence d’une pratique résultante d’une vision esthétique du poète représenté dans le processus de la configuration(constitution) créative elle-même.