



## المقدمة:

الحمد لله وحده، والصلاة والسلام على من لا نبي بعده، سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم، أما بعد:

فإن دراسة شعر الشعراء المغمورين يسهم في إحياء التراث العربي، ويثري المكتبة العربية، ويساعد الدارسين في التعرف على ما قد نسي من تراث أدبي. ثم أنه إذا كانت التقاليد الفنية لبناء القصيدة العربية القديمة - حسب نوري حمود القيسي - قد اكتسبت شكلها المتكامل في المراحل التي مر بها بناء للقصيدة من حيث الصور البلاغية، والقوالب التشبيهية، واختيار العناصر المؤثرة فيها، والعوامل الواضحة في هذا التأثير، وما يرافق هذا التفاعل؛ فإن الشاعر ربيع الوالبي قد كان شاعرًا من شعراء هذه الحلقة الفنية التي بقيت تأثيراتها تبرز في نماذج شعراء كثر، ولكنها لم تكتسب الطابع الذي اتضحت معالمه عند كثير منهم في المراحل المتقدمة؛ لأسباب اقتضتها طبيعة البناء الفني، وذوق العصر، والتغير الواضح في التركيب الاجتماعي والنفسي والاجتماعي (القيسي، 1985: 146-147). ونظرا لذلك جاءت أهمية هذه الورقة، ومشكلتها البحثية التي تكمن في إهمال النقاد والدارسين لشعر الشعراء المقلين المغمورين؛ والذي يُعدُّ الشاعر الأموي ربيع الوالبي الأسدي واحدًا منهم، وعدم النظر إلى ما في شعرهم من جماليات فنية، وسمات أسلوبية ترتقي بشعرهم إلى مصاف الشعراء المجيدين. ولذلك وقع اختياري لقصيدة (أجدك شاقنك الخُمُول البواكر) للشاعر العربي القديم، المغمور ربيع الوالبي الأسدي؛ لتكون موضوعًا للدراسة الأسلوبية.

تهدف هذه الورقة البحثية إلى التعريف بالشاعر -المقل المغمور- ربيع الوالبي، ودراسة إحدى قصائده (أجدك شاقنك الخُمُول البواكر) دراسة أسلوبية، وبيان ما تتضمنه بنية القصيدة، وألفاظها وتراكيبها من خصائص أسلوبية: (صوتية، ولغوية، ودلالية وتصويرية)، وما ترمي إليه من معانٍ وإيحاءات. إضافة إلى بيان العلاقة بين مفردات القصيدة وأصواتها ودلالاتها؛ وذلك من خلال الوقوف على المستوى الصوتي، والمستوى التركيبي، والمستوى التصويري، وهي المباحث الثلاثة التي سببني عليها هيكل الدراسة، ومنتها. ومن خلال تحقيق تلك الأهداف فإن هذه الورقة البحثية ستجيب عن التساؤلات الآتية: من هو الشاعر ربيع الوالبي؟ ما القيم الموضوعية والفنية التي تتضمنها القصيدة؟ ما الخصائص الأسلوبية التي تنماز بها بنية القصيدة؟

أما منهج الذي اتبع في دراسة القصيدة؛ فهو المنهج الأسلوبية؛ والإحصائي، مع الاستعانة بالمنهج الوصفي التحليلي؛ في تحليل بعض الظواهر الأسلوبية، والكشف عن جمالياتها الفنية والدلالية. وقد اقتضت طبيعة موضوع الورقة البحثية أن تكون في مقدمة، ثم تمهيد مُخصَّص لذكر النص الشعري (القصيدة)، والتعريف بالشاعر المقل المغمور ربيع الوالبي، ثم جاءت الثلاثة المباحث التي تعني بدراسة المستوى الصوتي، والمستوى التركيبي، والمستوى التصويري في القصيدة. وفي الأخير كانت الخاتمة التي أبرزت أهم ما توصل إليه الباحث من نتائج، ثم اتبع ذلك بقائمة للمصادر والمراجع التي استُفيد منها في كتابة هذه الورقة البحثية.

وعن الدراسات السابقة - حسب علم الباحث - فإنه لم يعثر على دراسة نقدية تناولت القصيدة موضوع هذا البحث بالدراسة والتحليل. غير أن هناك بعض الدراسات التي تناولت الشاعر وبعض شعره، وهي: دراسة الباحثين: Selman MOLLAYAHYA & Salih EL-OSMAN2 الموسومة بـ (القيم الجمالية للتقديم والتأخير في قصائد ربيع الوالبي)، وهي بحث منشور في مجلة:

وتقع في تسع ورقات، من ص 1016 إلى ص 1025. ودراسة ممدوح الحربي، الموسومة ب: (ما بين الشعرية وهوية النص في شعر ربيع الوالي الأسدي)، وهي بحث منشور في مجلة: حولية كلية اللغة العربية بجرجا، جامعة الأزهر كلية اللغة العربية بجرجا، المجلد 27، العدد 1، يونيو 2023م، وتقع في خمسين ورقة، من ص 834 إلى ص 884. ودراسة حاتم الضامن، في كتابه الموسوم ب (عشرة شعراء مقلون)، وقد ضمنه شعر الشاعر ربيع الوالي، من ص 151-141.

وفي الأول والأخير أسأل الله تعالى أن تشكل هذه الورقة البحثية إضافة نوعية إلى المكتبة النقدية العربية. وأن يُنتفع بها. إنه سبحانه وتعالى القادر على كل شيء، وعليه التوكل، ومنه التوفيق.

### التمهيد: نص القصيدة، والتعريف بقائلها ربيع الوالي

أولاً: نص القصيدة (ابن المبارك، 1999م: 740، 741. والقيسي، 1985: 160، 157، والضامن، 1990: 150):

أَجِدَّكَ شَاقَتَكَ الْخُمُولُ الْبَوَاكِرُ؟	نَعَمْ. ثُمَّ لَمْ يَعْدِرَكَ بِالْبَيْنِ عَاذِرُ؟
بَلَى! إِنَّ نَفْسِي لَمْ تَلْمِنِي وَلَمْ أَبِثْ	عَلَى غَدْرَةٍ وَالْخَائِنُ الْعَهْدِ غَاذِرُ
وَلَمْ أَدْرِ مَا الْمَكْرُ الَّذِي أَرْمَعُوا بِنَا	فَأَحْدَرَهُ حَتَّى أَمَرَ الْمِرَائِرُ
وَحَتَّى رَأَيْتُ الْأَلَّ يُزْهِي حُمُوهُمْ	كَمَا إِسْتَنَّ مِنْ فَوْقِ الْفُرَاتِ الْقِرَائِرُ
فَسَبَّحْتُ، وَاسْتَرْجَعْتُ، وَالْبَيْنُ رَوْعَةٌ	لِمَنْ لَمْ يَكُنْ تَرَعَى عَلَيْهِ الْمَقَادِرُ
وَأَنْسَيْتُ فِي الْأَعْدَاءِ حَوْلِي شَمَاتَةً	بِهَا نَظَرْتُ نُحْوِي الْعُيُونَ النَّوَاطِرُ
وَقَالَ الْخَلِيَّونَ: اِنْتَظِرْ أَنْ يَصُورَهُمُ	إِلَيْكَ إِذَا مَا الصَّيْفُ صَارَ الْمَصَائِرُ
فَقُلْتُ لِأَصْحَابِي: اِرْحَلُوا، إِنَّمَا الْمِنَى	لِحَاقٍ بِهِمْ إِنْ بَلَّغْتُنَا الْأَبَاعِرُ
تُؤَدِّعُ وَدَاعَ الْبَيْنِ أَوْ تَرْجِعُ هَوَى	جَدِيداً عَلَى عِصْيَانِ مَنْ لَا يُؤَامِرُ
فَمَا أَلْحَقْتُنَا الْعَيْسُ حَتَّى تَفَاضَلَتْ	وَحَتَّى عَلَا طَيِّئُ الْبُرَيْنِ الْمَكَاوِرُ
وَحَتَّى اعْتَمَمَ الْبِرْسَ مِنْ خَلْجِهَا الْبُرَى	يَكُونُ لِشَامِيهِ الَّذِي لَا يُطَايِرُ
إِذَا مَا تَعَتَّى رَاكِبٌ أَجْمَرَتْ بِهِ	جُمَاهِرَةٌ خَطَاةٌ أَوْ جُمَاهِرُ
تَسُوفُ لِطَرْفِ الْعَيْنِ أَمَّاً وَرَقَبَةً	شَدِيدَ حَزِيمِ الزُّورِ بِالسَّيْرِ مَاهِرُ
مُجِدُّ كَقَدْحِ الْقَرْصِ بِالْكَفِّ صَكَّةٌ	عَلَى عَادَةٍ مِنْهُ خَلِيْعٌ مُقَامِرُ
بِحَيْثُ التَّقَّتْ أَحْلَاسُهُ مِنْ دُفُوفِهِ	مَوَارِدُ مِنْ أَنْسَاعِهِ وَمَصَادِرُ
إِذَا شَكَّ لِحَيِّهِ لُغَامٌ أَرَاةٌ	سَدِيسٌ وَنَابٌ كَالشَّعْبِ عِيرَةٌ فَاطِرُ

وَحَبَّ حَبِيبٍ قَدْ دَعَانِي لَهُ الْهُوَى  
عَشِيَّةً سَلَّمْنَا عَلَيْهَا فَسَلَّمْتُ  
فَقُلْتُ لَهَا عَنْ غَيْرِ سُخْطٍ وَلَا رِضَى:  
فَقَالَتْ: تَعَلَّمْ أَهْلُنَا لَيْسَ فِيهِمْ  
فَكُنْ مِنْهُمْ، إِنْ كُنْتَ تَرْجُو هَوَادَةً  
وَكَيْفَ وَلَا أَنْسَاكَ عَنْ طَوْلِ هَجْرَةٍ؟  
طَوَالَ اللَّيَالِي مَا تَعَنَّتِ حَمَامَةٌ  
تُنِّي جَنَاحِيهَا إِذَا آدَ غُصْنُهَا  
يُجَاوِئُهَا فِي الْأَيْكِ مِنْ بَطْنِ بَيْشَةَ  
صَوَادِحُ مِثْلُ الشَّرْبِ يُيْدِي زَيْنُهَا  
كَأَنَّ الَّذِي يَنْعَى لَهَا الْمَيْتَ مَلْعَبٌ  
وَرَاغِلَةٌ قَدْ أَعَمَلَتْهَا تَمَاضِرُ  
فَمَاذَا تَرَى أَمْ أَيَّ شَيْءٍ تُحَاذِرُ  
أَغْيِرِي أَمْ إِيَّايَ غَيْثُكَ مَاطِرُ  
بِكُلِّ الَّذِي تَلْقَى مِنَ الْوَجْدِ عَاذِرُ  
عَلَى حَذَرٍ مَا دَامَ لِلزَّيْتِ عَاصِرُ  
فَأَسْأَلُو إِلَّا رَيْثَ مَا أَنَا ذَاكِرُ  
يَمِيحُ بِهَا غُصْنٌ وَبِالرَّيْحِ نَاضِرُ  
حَذَارًا وَهَوَلًا أَنْ تَنْزِلَ الْأَطَافِرُ  
عَلَى هَدْبِ الْأَفْنَانِ وَرُقْ نَظَائِرُ  
مِنَ الشُّوقِ مَا كَانَتْ تُسِيرُ السَّرَائِرُ  
لَأَصْبَهَ بِذِي نُجْحَى إِلَيْهِ الدَّسَاكِرُ

تضمنت القصيدة مجموعة من الموضوعات والأغراض الشعرية، فقد بدأت الاستهلال بالمقدمة الطللية، والعتاب، والحديث عن الشوق والاشتياق من خلال رؤيته لرحيل الطعائن، ثم الشكوى مما حلَّ به عند رحيل معشوقته: (فسبحت واسترجعت والبين روعة...)، ولكنها في عمومها قصيدة نسيب، بثَّ فيها الشاعر رقيع الوالبي أشواقه تجاه محبوبته تماضِر.

### ثانياً: التعريف بالشاعر رقيع الوالبي

رقيع الوالبي، اختلف في اسمه، واسم أبيه، وفي ذلك يقول الأمدى في كتابه (المؤتلف والمختلف): "رقيع بالقاف بن أقرم الأسدي كذا وجدت في غير موضع، وهو في كتاب بني أسد رقيع بالفاء الوالبي، واسمه عمار بن عبيد بن حبيب أخو بني أسامة بن والبة بن الحارث بن ثعلبة بن دودان بن أسد. شاعر إسلامي في أول أيام معاوية، وهو القائل في قصيدة (الأمدي، 1991: 156، 157):

فَقَدْ أُعْطِيتَ فَوْقَ الْعَوَانِي مَحَبَّةً  
إِذَا هِيَ هَبَّتْ زَادَتْ الْأَرْضُ بِمَجَّةً  
وإن صعبت كانت شفاءً لذي الهوى  
أَدَلُّ دَلِيلُ الْحُبِّ وَهَنَا فَرَارَنَا  
جَنُوبٌ كَمَا حَيَّرَ الرِّيَّاحُ جَنُوبَهَا  
وَبِالسَّعْدِ وَالْبَشْرِىَ يَكُونُ هَبُوبَهَا  
يَمَانِيَةً يَسْتَنْشُرُ الْمَيْتَ طَيْبَهَا  
وَأَحْجَ بِنَفْسٍ أَنْ يُلِمَّ حَبِيبُهَا"

ويقول ابن ماكولا (1961: 146): "أما رقيع بالقاف، فهو رقيع الوالبي، شاعر إسلامي في زمن معاوية، قال ابن حبيب: هو عمار بن عبيد، وقال الأمدى: هو رقيع ابن أقرم الأسدي- كذا وجدته في غير موضع، وهو في كتاب بني أسد: رقيع الوالبي، واسمه عمار بن عبيد بن حبيب أخو بني أسامة بن والبة بن الحارث بن ثعلبة بن دودان بن أسد، شاعر إسلامي. وقال الزبير: رقيع الأسدي؛ ولم ينسبه، وذكر له شعرا". وقيل: هو رقيع أو رقيع بن أذيل (الضامن، 1990: 150).

ونجد في كتاب البديع لأسامة بن منقذ (1987: 408، 409) أنه يشير إلى أن للشاعر أخاً اسمه صيفي، وابن أخ اسمه معبد، وتلك الإشارة في قوله: "وقال رقيع بن عبيد بن صيفي الأسدي، ويرثي أخاه صيفياً وابن أخيه معبداً:

لحى الله دهرًا شره دون خيره      وجداً بصيفي نأى بعد معبد  
بقية خلاني أتى الدهر دوتهم      فما جزعي أم كيف عنهم تجلدي  
فلو أهما إحدى يدي زرتها      ولكن يدي بانتي على إثرها يدي  
كأني وصيفياً أبا الصديق لم نفل      لموقد نارٍ آخر الليل أوقد  
فلستُ ببالٍ بعده إثر هالكٍ      قدي الآن من وجدي على هالكٍ قديد.

والشاعر رقيع الوالي أحد الشعراء المغمورين، إذ إنه عند استقراء ما وصل إلينا من أخبار عن الشاعر رقيع الوالي، وشعره فإننا لم نجد من فصل في حياته، فقد سكتت المصادر والمراجع عن ذلك، وعن ذكر تاريخ ميلاده، وسنة وفاته، واكتفت بالإشارة إلى أنه عاش في زمن خلافة معاوية بن أبي سفيان، والتي كانت ما بين سنة (41-61هـ)، من تلك المصادر والمراجع ما تقدم ذكرها، إضافة إلى ما جاء في تاريخ التراث العربي لفؤاد سركين، (1991: 115، 116)؛ إذ يقول: "رقيع الوالي: هو رقيع، أو: ربيع، واسمه عمار بن عبيد بن حبيب، كان من بني أسامة بن نمير بن والبة (أسد)، كان مشهوراً في بواكير عهد معاوية (٤١هـ/٦١١م - ٦٠هـ/٦٨٠م)، ويبدو أنه كان يعيش في مضارب قبيلته... كانت له أشعار في (كتاب بني أسد)، وهو أحد مصادر الأملدي، وصلت إلينا له أربع قصائد (١٢٣) بيتاً في (منتهى الطلب)، المجلد الخامس، مخطوط بيل، ص ٩٩ - ١٠٣ أ، وقد تكون مأخوذة أيضاً من (ديوان بني أسد)... وكان ابن أخيه مسلم بن معبد الوالي، وقيل ابن عمه، يسافر من أجل التجارة في الشام، وأحس ببحود من أبناء قبيلته، فنظم يشكو ذلك مع وصف طويل للإبل في أربعين بيتاً...". ويذكر ابن دريد (1991: 375) بأن "الرقيعي: ماءٌ منسوب إلى رجل من بني تميم، اسمه رقيع. قال الراجز: (يا بن رقيع هل لها من مغبق)". والوالي نسبة إلى والبة بن الحارث بن ثعلبة بن دودان بن أسد بن خزيمه بن مدركة، منهم جماعة نزلوا الكوفة (البغدادي، 1997: 313/2).

### المبحث الأول: المستوى الصوتي

يمثل المستوى الصوتي أصغر مستويات التحليل الأسلوبي، وأول أجزاء البناء داخل النص الأدبي فهو "يهتم بالمادة الصوتية التي تحتزن في داخلها الطاقات التعبيرية، والفكرية والعاطفية لدى الشاعر" (مصطفى، 2012: 681)، إذ لا يمكن في الدراسة الأسلوبية لأي نص شعري أن نتجاهل ما للمستوى الصوتي من تأثير إبداعي على إيقاعات ومعاني النص الأدبي. ولذا تتشكل البنية الصوتية في قصيدة رقيع الوالي الأسدي: (أجدك شاقنتك الخمول البواكير) من مجموعة أصوات ذات إيقاعات صوتية، وأنغام موسيقية داخلية وخارجية، وهي مظاهر أسلوبية تسهم في تناغم الإيقاع وتناسقه، واستجلاء مظاهر جماله ودلالة كل مظهر من هذه المظاهر الصوتية والإيقاعية، كالوزن والقافية والتكرار الصوتي، والنبر والتنغيم، والترديد، والتصريع، وجمال التقسيم، وغير ذلك، إلى جانب الوزن والقافية، ولذا "فإن البنية الصوتية الإيقاعية هي أول المظاهر المادية المحسوسة للنسيج الشعري الصوتي، وتعالقاته الدلالية، إذ لا يخلو أي نص أدبي من إيقاع صوتي، يرتبط في ذهن المتلقي بدلالات معينة من ناحية، ويؤثر فيه تأثيراً عميقاً من ناحية أخرى" (عبدالله، 2022: 111)؛ وذلك لما للصوت اللغوي في

السياق الشعري أو في البنية الشعرية من مزايا وصفات عديدة، كالشدّة والرخاوة، والهمس والجهر، والتفخيم والترقيق، والإطالة والقصر، تكسبه قيمة شعرية وجمالية خاصة، تبعث في النفس الطمأنينة والأريحية (عبدالله، 2022: 111).

وإنّ اختيار الشعراء للبنى اللغوية بتشكلاتها الصوتية تساعد المتلقي في الكشف عن مشاعر الذات المبدعة وحالتها النفسية، مثل: الفرح والحزن، الخوف والاضطراب، الحنين والشوق وغير ذلك. والقصيدة عامة ليست مجرد قوالب إيقاعية خالية من الجمال والدلالة، وإنما على الشاعر أن يبني قصيدته وفق إيقاع يزيد من جمال النسيج الشعري ويضفي عليه دلالة وإيحاء؛ لأن الإيقاع يعد أقوى عناصر الجمال في القصيدة الشعرية.

سنقف بداية عند التكرار الصوتي في قصيدة ربيع الوالبي الأسدي: (أجدك شاقنك الخمول البواكر)؛ لكونه يعد ظاهرة أسلوبية في بنية النص الشعري، صوتياً ودلاليًا، ولما للتكرار من دور كبير في إبراز جمالية النص اللغوية؛ إذ إنّ تلك "الهيئات التركيبية المتكررة تكتسب خصائصها من موقعها ومن غيرها عن التشكيلات الفنية التي تؤلف أنساق النص، ولكن هذه الأنساق المتكررة تخضع في توزعها على ساحة النص لقوانين داخلية" (راجح، 2012: 226). وقد برز بوضوح في تكرار القافية وحرف الروي في القصيدة، إضافة إلى تكرار المفردة والعبارة، مما أعطى وقعًا خاصًا للقصيدة، يقرع الأسماع، ويلفت الأذهان إلى تلك الجمالية النغمية، والإيقاعية في الجرس والتنغيم، ولذا يمكن أن نصنف الأصوات الواردة في القصيدة إلى أصوات مهموسة، وأصوات مجهورة.

1- الأصوات المهموسة: وهي التي يجري مع نطقها النفس؛ وتتمثل في: (الهمزة - ت - ث - ح - خ - س - ش - ص - ط - ف - ق - ك - هـ) (ابن جني، 1993: 60/1). وقد كان تكرارها في القصيدة على النحو الذي يبينه الجدول الآتي:

النسبة	التكرار	الصوت
27.7%	107	الهمزة
14.7%	57	ت
1.8%	7	ث
8%	31	ح
1.5%	6	خ
6.2%	24	س
3.4%	13	ش
3.6%	14	ص
2.6%	10	ط
7.2%	28	ف
5.2%	20	ق
7.5%	29	ك
10.6%	41	هـ
100%	386	المجموع

نلاحظ من خلال الجدول بروز نسبة تكرار الصوت (الهمزة - أ و ئ ء) في المرتبة الأولى، من بين بقية الأصوات المهموسة، فقد تكررت مائة وسبع مرات، ونسبة (27.7%)، من المجموع الكلي للأصوات المهموسة البالغ عددها ثلاثمائة

وسنة وثمانون صوتاً. وبرز في المرتبة الثانية نسبة تكرار الصوت (ت)، فقد تكرر سبعة وخمسين مرة، بنسبة (14.7%)، والتاء هو صوت أسناني لثوي، شديد انفجاري، مهموس، يدل على هيجان النفس بين حالة السكون والحركة، إذ يكثُر تواجدها داخل القصيدة في الأفعال الماضية: (شاقَتَكَ- رأيتُ- فسَبَّحْتُ وأسَرَجَعْتُ- إسْتَنُّ- أنَسْتُ- نَظَرْتُ- فُكِّلْتُ- بَلَّغْنَا- تُودِّعُ- ألْحَقْنَا- تَفاضَلتُ- إعتَمَمَن- تَعَيَّ- التَّقَت- اعْمَلْتَهَا- فَسَلَّمَت- ترى- فقَالت- كُنْتُ- تَعَتَّت- أجمرت- لم تَلْمني- ولم أبت- كانت... ) كدليل على الحركية وعودة الذات الشاعرة أو استرجاعها لأحداث حصلت معها في الماضي. أما صوت الهاء فقد كان الصوت التالي تكراره بعد صوت التاء، فجاء في المرتبة الثالثة، إذ تكرر إحدى وأربعين مرة، بنسبة (10.6%)، والهاء صوت مهموس هادئ يعبر عن أريحية النفس، وسكونها، ورغبتها في الانعزال عما قد يعكّر صفوها. وكان ورود هذه الأصوات المهموسة أكثر من الأصوات الأخرى؛ دليل على حالة من الاضطراب الشعوري لدى الشاعر تبحث عن مجرى تنساب عبره لتعيش الراحة والهدوء والطمأنينة.

**2- الأصوات المجهورة:** يعرف ابن جني الصوت المجهور بأنه "حرف أُشْبِع الاعتماد في موضعه، ومُنِع النفس أن يجري معه حتى ينقضي الاعتماد ويجري الصوت... " (ابن جني، 1993: 60/1)، إذ الجهر هو انحباس للنفس أثناء النطق بالحرف لقوة الاعتماد على المخرج، وتمثل أصواته في: (ب- ج- د- ذ- ر- ز- ض- ظ- ع- غ- ل- م- ن- و- ي). وقد كان تكرارها في القصيدة على النحو الذي يبينه الجدول الآتي:

النسبة	التكرار	الصوت
16.4%	139	الألف
4.8%	41	ب
1.8%	15	ج
4.1%	35	د
2.1%	18	ذ
9.2%	78	ر: حرف الروي
0.9%	8	ز
0.6%	5	ض
0.6%	5	ظ
4.8%	40	ع
1.3%	11	غ
14.9%	126	ل
9.3%	79	م
12.8%	108 = 33 + 75	ن + التنوين
6.6%	56	و
9.8%	83	ي
100%	847	المجموع

نلاحظ من خلال الجدول بروز نسبة تكرار الصوت (الألف) في المرتبة الأولى، من بين بقية الأصوات المجهورة، فقد تكررت مائة وتسع وثلاثين مرة، وبنسبة (16.4%)، من المجموع الكلي للأصوات المجهورة البالغ عددها ثمانئة وسبعة



وأربعون صوتاً، والألف حرف لين، أو مدٍّ، وفيه تنفيس لما يكتننه صدر الشاعر من أحاسيس ومشاعر، إذ يريد الشاعر أن يفصح للمتلقي عن تلك الأحاسيس؛ من خلال ما فيه من إطالة في الصوت أو النفس، وجهر لما تريد أن يفصح عنه.

وبروز في المرتبة الثانية نسبة تكرار الصوت (ل)، فقد تكرر مئة وست وعشرين مرة، بنسبة (14.9%)، واللام هو صوت لثوي جانبي، مجهور، منفتح، متردد بين الشدة والرخاوة (أنيس، د.ت: 22، 23). وجاء صوت (ن) و(التنوين) في المرتبة الثالثة فقد تكرر مئة وثمان مرات، بنسبة (12.8%).

وإذا ما توقفنا عند مجموع أصوات القصيدة كاملةً المهموسة منها والمجهورة فالجدول الآتي يبين لنا ذلك، ونسبة الأصوات المهموسة والمجهورة على مستوى إجمالي الأصوات كاملة، كما في الجدول الآتي:

النسبة	التكرار	الصوت
31.3%	386	الأصوات المهموسة
68.7%	847	الأصوات المجهورة
100%	1233 صوتاً	المجموع

من هذا الجدول يتبين للباحث أن الشاعر قد أكثر من استخدامه الأصوات المجهورة، حيث احتلت في البنية اللغوية مساحة الثلثين، إذ تكررت بمجموع (847) مرة، وبنسبة (68.7%)، من إجمالي مجموع أصوات القصيدة كاملة البالغ تكرارها (1233) صوتاً. في حين جاء مجموع تكرار الأصوات المهموسة (386) مرة، وبنسبة (31.3%)، وهذا يدل على أحاسيس الشاعر وعواطفه، ورغبته في الكشف عن حالتها النفسية للمتلقي، ولهذا استخدم الأصوات المجهورة ذات الترددات الصوتية العالية. وعلى كل فقد أدت كلٌّ منها دوراً وظيفياً إيقاعياً، ودلائلياً في البنية الصوتية للقصيدة الشعرية. وقد اثبتت الدراسات الصوتية الحديثة أن الكثرة الغالبة من الأصوات اللغوية في كل الكلام مجهورة، ومن الطبيعي أن تكون كذلك، وإلا فقدت اللغة عنصرها الموسيقي، ورنينها الخاص، الذي يميز به الكلام من الصمت، والجهر من الهمس والإسرار (أنيس، د.ت: 22، 23).

وإذا ما توقفنا عن صوت (ر)، وهو حرف الروي للقصيدة، فقد تكرر في القصيدة عامة ثمانية وسبعين مرة، وبنسبة (9.2%)، أما تكراره رويّاً في نهاية أبيات القصيدة فقد تكرر تسعة وعشرين مرة، والراء صوت صامت مجهور لثوي مكرّر (كريدية، 2008: 140)، وتسمى الراء صوتاً تكرارياً؛ لأنّ طرف اللسان يضرب أصول الأسنان العليا أو اللثة ضربات متكررة عند نطقها (داود، 2010: 43/2). وهو في القصيدة يتضمن دلالات متضادة؛ مما يعطيها حسّاً مرتفعاً بالمشاعر المتأججة، إذ يدل على القوة أحياناً، كما في ألفاظ القافية التي جاءت في القصيدة: (ماهر - فاطر - ماطر - المرائر - الأباغر - عاصر - الدساكر...)، وعلى الضعف أحياناً أخرى، كالألفاظ: (غادر - تماضر - مقامر - الأظافر...)، ويمكن أن يكون فيما بينهما أيضاً، كلفظ القافية (يحاذر - عاذر - ناضر...).

وعليه يتضح للباحث أن تكرار هذه الأصوات المهموسة والمجهورة قد أعطت للقصيدة قوة جرس، وجمال إيقاع، وحسن نغم. وأن استخدام الشاعر للأصوات اللغوية عامة أسهمت في الخاصية الشعرية والأسلوبية للقصيدة، فأعطتها ملامح صوتية أكسبتها قوة نغم، وجمال إيقاع.

وقد كرر الشاعر بعض الألفاظ ذاتها في القصيدة التي جاءت على البحر الطويل، ومن تلك الألفاظ: (عاذر - حتى - من - سلمنا - سلمت - فقلت - فقالت...) حيث تكررت (حتى) خمس مرات، إذ يقول:



وَمَ أَدْرِ مَا الْمَكْرُ الَّذِي أَرْمَعُوا بِنَا      فَأَحْذَرُهُ حَتَّى أَمْرَ الْمِرَائِرِ  
وَحَتَّى رَأَيْتُ الْأَلَّ يُزْهِي حُمُوهُمْ      كَمَا إِسْتَنَّ مِنْ فَوْقِ الْفُورَاتِ الْقَرَارِ  
فَمَا أَحَقَّتْنَا الْعَيْسُ حَتَّى تَفَاضَلَتْ      وَحَتَّى عَلَا طَيِّئِ الْبُرَيْنِ الْمَكَوِرِ  
وَحَتَّى إِعْتَمَمَ الْبِرْسَ مِنْ خَلْجِهَا الْبُرَى      يَكُونُ لِشَامِيهِ الَّذِي لَا يُطَايِرُ

فقد جاء التكرار للفظ (حتى) في الأبيات أعلاه؛ ليعبر من خلاله عن شمولية المأساة التي حلت به، وأثرت في نفسيته نتيجة رحيل من يحبهم عنه، وعن المكان الذي يحتويهم معا. وإضافة إلى ذلك فقد أعطى النص وقعاً ونغماً موسيقياً خاصاً، وإيقاعاً خاصاً، تطرب له النفس، وليتناسب والحالة الشعورية لدى الشاعر رقيق الوالبي، وانفعالاته المختلفة، وليصبغ القصيدة بتلك الانفعالات والأحاسيس. وهذا التكرار للكلمة (حتى) في القصيدة "يمثل ظاهرة حديثة تسهم في تحقيق فاعلية الخطاب الشعري، وإذا كان لأي كلمة في النص وظيفتها ودلالاتها، فإن الكلمات المكررة، هي الأكثر حظاً في ذلك، وهي التي تجذب الانتباه أكثر. ومن فوائد التكرار التأكيد، والتقرير، والتعظيم، والتحويل" (المطيري، 2022: 510).

ومن الإيقاع الصوتي، ما لحظناه من جمالية إيقاعية متمثلة في التجنيس بين لفظي القافية في البيتين الأوليين، إذ يقول:

أَجِدُّكَ شَاقَّتَكَ الْحُمُؤُلُ الْبَوَاكِرُ؟      نَعَمْ ثُمَّ لَمْ يَعْدِرِكَ بِالْبَيْنِ عَاذِرُ  
بَلَى! إِنَّ نَفْسِي لَمْ تَلْمَنِي وَلَمْ أَبِثْ      عَلَى عَادِرَةٍ وَالْحَائِنُ الْعَهْدِ عَاذِرُ

نلاحظ الجناس الناقص بين لفظي (عاذر - عاذر)، بل وبين لفظي (بعذرک وعاذر) و لفظي (عذرة وغادر). وهذا الجناس قد أعطى موسيقى خاصة، وزاد من إيقاعية النص الشعري.

يتبين للباحث مما تقدم إن التنوع في التكرار الصوتي والإيقاعي للحرف أو الصوت، واللفظ يعطي للقصيدة شعرية إيقاعية خاصة، من خلال ما فيها من تكرارات صوتية تهمس، وتجهر في التعبير عن الآهات والأحزان التي تختلج في قلب الشاعر ونفسها.

## المبحث الثاني: المستوى التركيبي

وهو المستوى الذي يتم فيه الاهتمام بتركيب الوحدات اللغوية في إطار تحكمه قواعد نحوية مضبوطة يستدعيها صاحب النص بحسب ما يبتغيه مجال تعبيره؛ فيتم فيه تحديد "أي الأنواع من التراكيب هي التي تغلب على النص، فهل يغلب عليه

التركيب الفعلي أو الاسمي أو تغلب عليه الجمل الطويلة أو المعقدة أو القصيرة أو المزوجة" (بشير، 2009: 5)، فيكون دور المحلل الأسلوبي هو تصنيف تلك التراكيب، وتحليل مدلولاتها، وتحديد مواضع التقديم والتأخير وأسبابها مع إبراز تأثير ذلك على الانسجام الداخلي للنص، ومدى تحكّم صاحب النص في لغته الشعرية تركيباً وإبداعاً. وستتناول أبرز القضايا الأسلوبية في تركيب بنية النص الشعري (قصيدة رقيع الوالبي)، وهي قضية الانزياح في التركيب، أو العدول عن التراكيب اللغوية والنحوية المتعارف عليها، إذ زواهر أسلوبية عدة في أي نص شعري عامة، وقصيدة رقيع الوالبي التي بين أيدينا خاصة، والتي من أبرزها: التقديم والتأخير، والحذف، وقضايا أسلوبية أخرى خاصة بالأساليب الانشائية التي تخرج عن معنى مقتضى الظاهر إلى معان مجازية أخرى، كأسلوب الاستفهام، والنداء، والتعجب، والأمر... الخ.

وإذا ما توقفنا عند الظاهرة الأسلوبية: التقديم والتأخير، فإنه يمثل انزياحاً أو خرقاً عن النمط المألوف لتركيب الجملة، وقد شكل منبهاً أسلوبياً استند إليه الشاعر رقيع الوالبي ليمارس سلطته على القارئ، ويجذب انتباهه بصورة لا يمكن تحقيقها دون التغيير في تركيب الجملة في النص الشعري (المطيري، 2022: 517). لذا نجد الشاعر قد أجاد توظيفه في بنية النص الشعري؛ وقد جاء بارزاً من أول وهلة في مطلع القصيدة؛ وذلك لأغراض دلالية وفنية وجمالية عديدة. إذ يقول:

أَجِدُّكَ شَاقَّتَكَ الْخُمُولُ الْبَوَاكِرُ؟      نَعَمْ.      ثُمَّ لَمْ يَعْدِرْكَ بِالْبَيْنِ عَاذِرُ؟

تبرز الظاهرة الأسلوبية في التركيب الشعري للبيت من خلال تقديم المفعول به (الكاف) على الفاعل (الخُمُولُ) الموصوف بلفظ (البواكير)، وأيضاً تأخر فاعل الفعل (يعذرُك) على المفعول به المتقدم (الكاف)، مع تقديم الجار والمجرور (بالبين) على الفاعل، والفصل بينه وبين الفعل والمفعول به (يعذرُك)؛ وهذا التقديم والتأخير وهذا الفصل كان لا بد منهما؛ وذلك لبيان أهمية المتقدم محبوبته تماضر، ومكانتها في نفس الشاعر؛ والتي أثارت فيه الشوق والحنين؛ وأيضاً ليصل الشاعر إلى مراده؛ لكون الشاعر يريد أن يكسب البيت ترتيباً مع حسن تنسيق وسلاسة للكلمات؛ ليؤدي المعنى الذي يريد الوصول إليه دون أن يخل بتركيب الكلمات وبلاغته المعنى، مع سبك في غاية الجمال، وهذا كله أكسب الكلام رونقاً وقيمة جمالية في الأداء والمعنى؛ إضافة إلى ما استدعته القافية من تأخير للفاعل (عاذر).

وفي البيت نفسه (مطلع القصيدة) تبرز الظاهرة الأسلوبية المتمثلة في الأسلوب الإنشائي الطلبي (أسلوب الاستفهام)، إذ يسائل نفسه قائلاً: مالك أحقاً هيجت شوقك الطعائن التي خرجت من الحي مبكرة؟ لا عجب! فلن يلومك على البعد أحد، ولن يعذرُك عاذر. وقد استخدم الأداة الاستفهامية (الهزمة) ظاهرة في الشطر الأول، ومحذوفة في الشطر الثاني، وهو في تساؤله هذا لا يريد جواباً، إنما يتعجب من نفسه التي اشتاقت للأحبة برؤية الطعائن ورحيلها عن المكان المحبب في نفسه. ويجدر بنا هنا أن نشير إلى أن أسلوب الاستفهام قد أدى دوراً وظيفياً بارزاً في بنية اللغة، حيث جاء في أكثر خمسة تراكيب لغوية، مستخدماً الشاعر في بنيتها الأدوات الاستفهامية: (الهزمة، وكيف، وماذا)، وقد خرج عن معناه الأصلي إلى معان بلاغية أفادت التقرير والنفي والتعجب، وذلك في قوله: (أَجِدُّكَ شَاقَّتَكَ الْخُمُولُ الْبَوَاكِرُ؟ نعم. - لَمْ يَعْدِرْكَ بِالْبَيْنِ عَاذِرُ؟ بلى - فَمَاذَا تَرَى أَمْ أَيْ شَيْءٍ تُحَاذِرُ؟ - أَعْيِرِي أَمْ إِيَّايَ غَيْثُكَ مَاطِرُ؟ وَكَيْفَ وَلَا أُنْسَاكَ عَن طَوْلِ هِجْرَةٍ؟).

ومن مواضع الانزياح في التركيب النحوي تقديم الجار والمجرور والظرف على الفاعل، في قول الشاعر رقيع الوالبي:

وَحَتَّى رَأَيْتُ الْآلَ يُزْهِي حُمُولَهُمْ      كَمَا اسْتَرَّتْ مِنْ فَوْقِ الْفُرَاتِ الْقَرَارُ

فقد تأخر الفاعل (الْقَرَأْتُ) عن الفعل، وتقدم عليه الجار والمجرور والظرف (من فَوْقِ الْفُرَاتِ)، ففصل بين الفاعل والفعل، وذلك للعناية والاهتمام، وهذا التقديم والفصل أعطى للبيت الشعري جمالية فنية وصوتية معا، لأن الشاعر أولا مهتم بالحديث عن المكان، والحدث الذي حصل فيه، إضافة إلى ما أداه هذا الفصل من وظيفة إيقاعية، استدعته القافية، فكان لازما أن يتأخر الفاعل لأجلها. فجاءت صياغة البنية اللغوية للبيت الشعري متناسقة الكلمات متماسكة موصلة لما أرداه الشاعر إلى أذهان السامعين؛ وهو بهذا قد أعطى النص تناغماً، وأوصل الفكرة التي أرادها بأبهي صورة (Selman, وSalih, 2023: 1023).

ونحو ذلك يتأخر الفاعل أيضا لمقتضى صوتي، استدعته القافية، إضافة إلى العناية والاهتمام بالمتقدم، وهو المفعول به، ومن أمثلة ذلك قوله:

وَحُبُّ حَبِيبٍ قَدْ دَعَانِي لَهُ الْهَوَى      وَرَاحِلَةٌ قَدْ أَعْمَلَتْهَا تَمَاضِرُ

ففي الشطر الأول يتأخر الفاعل (الهوى) عن الفعل والمفعول به (دعاني)؛ وذلك للاهتمام والعناية بالذات التي لازمها الشوق والاشياق. وفي الشطر الثاني آخر الفاعل (تماضر)، على الفعل والمفعول به (أعمَلَتْهَا)، وهذا التأخير استدعته القافية، وفرضته على الشاعر؛ إضافة إلى ما فيه من دلالة إيجابية؛ من بثه لأشواق قلبه، وحببه القديم مع محاولته تصوير المشهد واللقاء؛ لإثارة الذهن، وتشويق السامع إلى من يحب، كما فيه إجادة تركيب بما يخدم المعنى المراد من النص، وكذلك يبقى النص في تناسقه المطلوب. إذ إن معنى البيت هو " لقد دعاني للشوق حب قديم، قد بثته لمعشوقتي، كما دعاني للشوق أيضاً تلك الناقاة التي حركتها محبوبتي تماضر" (Selman, وSalih, 2023: 1023).

ويبرز أسلوب الحذف، متعالقا مع أسلوب النفي في الشطر الثاني من مطلع القصيدة، إذ يقول الشاعر معاتباً نفسه:

أَجِدُّكَ شَاقَتَكَ الْهُمُؤُلَ الْبَوَاكِرُ؟      نَعَمْ. ثُمَّ لَمْ يَعْدِرْكَ بِالْبَيْنِ عَازِرُ؟  
بَلَى! إِنَّ نَفْسِي لَمْ تَلْمَنِي، وَلَمْ أَبِثْ      عَلَى غَدْرَةٍ وَالْخَائِنِ الْعَهْدِ غَادِرُ

يجيب الشاعر على سؤال تقريره حذف الأداة الاستفهامية، قبل أداة النفي (لم)؛ النافية لفعل العذر (يعذر)، فيجيب في البيت الثاني بصيغة الجواب (بلى)، مؤكداً بأن نفسه لم تلمه، وأنه لم يُبِثْ على غَدْرَةٍ، لكن من خان العهد بينهما غادر. وهو بذلك التوضيح المنفي بأداة النفي (لم) التي تكررت ثلاث مرات؛ يلتمس من خلالها العذر لنفسه تجاه السؤال الموجه له؛ فهو يرى أنه لم يخن العهد، وأنه دوماً كان يطمئن لمعشوقته، ولم يفكر بأنها ستفارقه، وسيأتي يوماً يعاني الشوق والاشتياق لها، فهو في الأساس لم يكن يدري ما الذي حصل بينهما من مكر، إذ يقول: (وَمَ أَدْرِ مَا الْمَكْرُ الَّذِي أَرْمَعُوا بِنَا...؟)؛ ولو كان يعلم ذلك لتهتأ له، ولعد العدة حذراً منه، إذ يقول: (فَأَحْذَرُهُ حَتَّى أَمَرَ الْمَرَاثِرُ). وقد جاء أسلوب النفي في أكثر من موضع، حيث تكرر خمس مرات، مستخدماً الأداة (لم)، وذلك لنفي الأفعال الآتية: (لَمْ يَعْدِرْكَ - لَمْ تَلْمَنِي - وَلَمْ أَبِثْ - وَلَمْ أَدْرِ مَا الْمَكْرُ - لَمْ يَكُنْ تَرَعَى عَلَيْهِ الْمَقَادِرُ)، وأداة النفي (لا) العاملة وغير العاملة، تكررت في الأفعال الآتية: (مَنْ لَا يُؤَامِرُ - الَّذِي لَا يُطَايِرُ - وَلَا أَنْسَاكَ عَنْ طَوْلِ هِجْرَةٍ)، مع ما وجدناه من نفي الشاعر عن نفسه الذكري (ما أنا ذَاكِرُ)، وينفي عن نفسه أيضاً السخط وعدم الرضا تجاه محبوبته تماضر، في قوله:

فَقُلْتُ لَهَا عَنْ غَيْرِ سُخْطٍ وَلَا رِضَى:      أَغَيْرِي أَمْ إِيَّايَ غَيِّثُكَ مَا طِرُّ؟

وكل هذه التراكيب الدالة على نفي الفعل تجاه الشاعر نفسه، وتجاه محبوبته، قد افصحت عن المشاعر والأحاسيس التي تضطرم في حشايا قلبه، نتيجة رحيل معشوقته بسرعة، من دون أن يجد وقتاً يسألها عن سبب الرحيل.

ويستخدم الشاعر ربيع الوالبي أسلوب الحصر والقصر، ليؤاسي من خلاله نفسه الحزينة، الممتلئة حباً وشوقاً؛ وردا على من عاتبه من أصحابه الذين لا همّ لهم، ولا لهم عشق مثله، الذين قالوا له: انتظر حتى الصيف إلى أن يرجعوا إلى حبيهم، ومضاربهم، فردّ عليهم بأن مناه اللحاق بهم إن بلغته الجمال، إذ يقول:

وَقَالَ الْحَلِيّوْنَ: اِنْتَظِرْ أَنْ يَصُوْرَهُمْ      إِلَيْكَ إِذَا مَا الصَّيْفُ صَارَ الْمَصَائِرِ  
فَقُلْتُ لِأَصْحَابِي: اِرْحَلُوا، إِنَّمَا الْمُنَى      لِحَاقٍ بِهِمْ إِنْ بَلَّغْتَنَا الْأَبَاعِرِ

لقد استخدم الشاعر ربيع الوالبي أسلوب الحصر والقصر (إنما المنى لحاق بهم إن بلغتنا الأباعر)، بعد توجيهه لأصحابه بالرحيل، من خلال صيغة الأمر (ارحلوا)؛ في إشارة منه إلى أن مناه اللحاق بهم، إن بلغته الجمال، فلا صبر لديه على البقاء وحيدا. ولهذا فقد حصر اللحاق به وقصرها على نفسه، من دون أن يهتم بأحد من الراحلين غير معشوقته تماضر فقط.

وفي البيتين أعلاه برز أسلوب الحوار متعلقا مع أسلوب الأمر، حيث استخدم الشاعر الصيغ الأمرية (انتظر - ارحلوا)، وذلك في سياق الحوار بين الشاعر وأصحابه. وبرز أيضا في سياق حوار مع محبوبته (معشوقته) تماضر، وذلك في قوله:

فَقُلْتُ لَهَا عَنْ غَيْرِ سُخْطٍ وَلَا رِضَى:      أَعْيِرِي أَمْ إِيَّايْ غَيِّثُكَ مَا طِرُّ؟  
فَقَالَتْ: تَعَلَّمْ، أَهْلُنَا لَيْسَ فِيهِمْ      بِكُلِّ الَّذِي تَلْقَى مِنَ الْوَجْدِ عَاذِرُ  
فَكُنْ مِنْهُمْ إِنْ كُنْتَ تَرْجُو هَوَادَةً      عَلَى حَذَرٍ مَا دَامَ لِلزَّيْتِ عَاصِرُ

شكل الحوار في هذه الأبيات مع أسلوب الأمر البنية اللغوية والشعرية، وقد جاء هذا الحوار بين الشاعر ومعشوقته حاداً، بدلالة استخدام أسلوب الاستفهام الذي يوحي إلى التهكم والسخرية، إلى جانب التقرير وطلب التوضيح، وبدلالة أيضا أفعال الأمر (تعلّم - فكن)، اللذين جاءا على لسان المحبوبة، للدلالة على نفي العذر عن أهلها في الأول لمن قد يقع في حبها، وللدلالة على تهديد المحبوبة في الثاني للشاعر من قومها، وتحذيره منهم، بدلالة (كن منهم على حذر ما دام للزيت عاصر)؛ وكأنها بهذا التحذير تريد أن تخفف من ثورة الغضب الذي انتابت الشاعر تجاه أهلها؛ لكونهم في نظره هم سبب ذلك.

يتبين للباحث مما تقدم أن الشاعر قد استخدم تراكيب لغوية وأسلوبية في بنية أبيات القصيدة الشعرية بأسلوب لغوي لا تكلف فيه أو تعنت، أو غموض، انزاحت عن التركيب اللغوي المتعارف عليه، كالتقديم والتأخير، والحذف، والفصل، والحصر والقصر.. وقد تعددت تلك التراكيب والأساليب اللغوية والإنشائية الطلبية كالاستفهام، والأمر، والنفي... وفقا لما تتطلبه السياق الشعري في القصيدة، فعكست للمتلقى الحالة الشعورية التي انتابت الشاعر ربيع الوالبي نتيجة رحيل معشوقته، وشوقه إليها. ثم إن تلك التراكيب الأسلوبية قد جاءت في صور متعددة، وأوحت إلى المتلقي التمكّن اللغوي لدى الشاعر في صياغة بنية نصه الشعري، وقدرته الإبداعية في التلاعب بتركيبه اللغوي دون تكلف أو تعقيد.

### المبحث الثالث: المستوى التصويري

وهو المستوى الذي يدرس فيه "المخلل الأسلوبى استخدام المنشئ للألفاظ، وما فيها من خواص تؤثر في الأسلوب" (بشير، 2009: 6)، مع دراسة الانزياحات الدلالية، والصور الفنية والجمالية، وتأثيرات ذلك على معاني النص الأدبي.

ومما لا شك فيه أنه لا تخلو أبيات قصيدة التي بين يدي البحث للشاعر رقيع الوالي من صور بيانية؛ تسهم في إيضاح رؤية الشاعر، ومقصده من النص الشعري؛ وبيان رسالته إلى المتلقي؛ لأن الصورة الفنية هي جزء من تشكيل معمارية البنية الشعرية ومعناها، وجزء من التعبير عن الدلالات والإيحاءات المتعددة التي تتضمنها القصيدة. فقد برزت الصورة البيانية التشبيهية، والصورة الكنائية معاً، لتشكّلان البنية التصويرية في النص الشعري؛ وذلك في قول الشاعر رقيع الوالي:

وَحَتَّى رَأَيْتُ الْآلَ يُزْهِى حُمُولَهُمْ      كَمَا إِسْتَنَّ مِنْ فَوْقِ الْفُرَاتِ الْفِرَاقِرُ  
فَسَبَّحْتُ وَاسْتَرْجَعْتُ وَالْبَيْنُ رَوْعَةٌ      لِمَنْ لَمْ يَكُنْ تَرعى عَلَيْهِ الْمِقَادِرُ

شبه رحيل قوم محبوبته سريعاً وحمولتهم التي يحركها السراب (الآل) لخفتها وكأنها بوزن العصفور بالسفينة الطويلة (الفرار) التي تمخر عباب الفرات لسرعتها. إذ "تأخذ من الرحلة منهجاً للتعبير عن أغراضه، ووجد في الصورة المتحركة وسيلة شافية لما أخذ نفسه به من توجهات، وأصبحت الإبل، وما يضافى عليها من تشبيهات هي التي تساعد على إكمال الصورة الجمالية بعد أن أجهد نفسه في تلوين أشكالها، وأعداد أوصافها، وإظهار براعتها، فهي ناقة قوية ضخمة سريعة، تواصل السفر، سريعة اللحاق بالرحل، إذا علت السهب من الأرض كأنها ساجحة... (القيسي، 1985: 147).

ثم تبرز الصورة الكنائية في البيت عامة أيضاً، والذي هو كناية عن الابتعاد والفرار بسرعة، وكأن الشاعر يقول أسرع كني الحلق بهم، لكني لم أجد إلا السراب يحرك حمولهم، - كناية عن ابتعادهم - فقد رحلوا سراعاً كأنهم سفن تمخر عباب الفرات. فسبحت ربي، واسترجعته لما راعني من أمر فراقهم.

ومن الصور البيانية الاستعارية ما جاء في قوله:

وَحُبِّي حَبِيبٌ قَدْ دَعَانِي لَهُ الْهُوَى      وَرَاحِلَةٌ قَدْ أَعْمَلَتْهَا تَمَاضِيرُ

في هذا البيت تبرز الصورة الاستعارية المكنية في لفظ (دعاني له الهوى)؛ إذ شبه الشاعر الهوى بإنسان، حذف الإنسان وأبقى شيء من لوازمه، وهو الدعاء. والشاعر بهذه الصورة يريد أن يشير إلى حبه لمعشوقته تماضراً، وشوقه إليها، والذي لا يمكن أن ينساه، أو يفارق ذكره.

وتأتي الصورة البيانية الاستعارية أيضاً في قوله:

طَوَالَ اللَّيَالِي مَا تَعَنَّتْ حَمَامَةٌ      بَمِيحِهَا غُصْنٌ وَبِالرَّيحِ نَاضِرُ  
تُنْتَبِي جَنَاحِيهَا إِذَا آدَ غُصْنُهَا      حَذَاراً وَهَوَلاً أَنْ تَنْزِلَ الْأَطَافِرُ

تبرز الاستعارة المكنية في تشبيه الشاعر رقيع الوالي صوت الحمامة بإنسان يغني، فحذف الإنسان وأبقى شيء من لوازمه وهو الغناء؛ وذلك بجامع الصوت الحسن، والجميل، فقد يريد الشاعر من ذلك أن يلهم نفسه بهذا الصوت الحسن،

لعله يخفف من حدة شوقه لمحبوبته، وينسيه بعضاً من الشوق والاشتياق لها. ثم تتعالق الصورة الاستعارية السابقة مع صورة أخرى تضمنها التركيب اللغوي الآتي: (يمح بها غصن...)، حيث شبه الغصن بإنسان يتبختر في مشيته حسناً، وجمالاً، وقد جاءت هذه الصورة المتضمنة دلالة نوع من المشي الحسن، في تبختر حسن جميل، تحبه النفس؛ وذلك لتعاضد دلاليها مع سابقتها، ومع التي جاءت بعدها (الريح ناضر)؛ و(آد غصنها)؛ ولهذا فتلك الصور المجتمعة بدلالاتها المحببة، قد وظفها الشاعر ليعكس الإيجابية الجميلة والمحببة في حياته، وحياته معشوقته.

وتأتي الصورة البيانية التشبيهية في قوله:

صَوَادِحُ مِثْلُ الشَّرْبِ يُبْدِي رَيْنُهَا      مَنِ الشُّوقِ مَا كَانَتْ تُسِيرُ السَّرَائِرُ  
كَأَنَّ الَّذِي يَنْعَى لَهَا المِيتَ مَلْعَبٌ      لِأَصْبَهَذَا نُجَى إِلَيْهِ الدَّسَاكِرُ

اعتمد الشاعر في هذين البيتين على أداتي التشبيه (مثل - كأن) في بنية صورته التشبيهية، حيث شبه الصوادح بالشرب يدي رينها من الشوق. وشبه الناعي بملعب لأصبهذه نُجَى إِلَيْهِ الدَّسَاكِرُ.

يتبين للباحث مما تقدم أن الشاعر رقيع الوالبي قد استطاع أن يخلق صوراً فنية؛ للتعبير عن مشاعره وإحساسه تجاه معشوقته التي فارقت، فأفصح بتلك الصور البيانية عن حالته الشعورية والنفسية. وإضافة إلى ذلك، فقد أدت تلك الصور الفنية دوراً بنويًا ودلاليًا وصوتيًا في أبيات القصيدة، وعكست مقدرة الشاعر في توظيف عناصر البيئة والطبيعة من حوله؛ لخلق صوراً فنية تفصح عن الذي يريد إيصاله إلى المتلقي.

### الخاتمة:

في ختام هذه الورقة البحثية توصل الباحث إلى مجموعة من النتائج أهمها:

- إن الشاعر رقيع الوالبي أحد الشعراء الأمويين المغمورين، إذ إنه عند استقراء ما وصل إلينا من أخبار عنه، وشعره؛ فإننا لم نجد من فصل في حياته، فقد سكت المصادر والمراجع عن ذلك، وعن ذكر تاريخ ميلاده، وسنة وفاته، واكتفت بالإشارة إلى أنه عاش في زمن خلافة معاوية بن أبي سفيان.

- غلبة الأصوات المجهورة في القصيدة على الأصوات المهموسة، حيث احتلت في تشكيل البنية اللغوية للقصيدة مساحة الثلثين.

- إن استخدام الشاعر للأصوات اللغوية عامة أسهمت في الخاصية الشعرية والأسلوبية للقصيدة، فأعطتها ملامح صوتية أكسبتها جمالية نغمية ونبرية خاصة.

- إن تكرار الأصوات المهموسة والمجهورة قد أعطت للقصيدة قوة جرس، وجمال إيقاع، وحسن نغم.

- إن التنوع في التكرار الصوتي والإيقاعي للحرف أو الصوت، واللفظ قد أعطى للقصيدة شعرية إيقاعية خاصة، من خلال ما فيها من تكرارات صوتية تمس، وتجر في التعبير عن الآهات والأحزان التي تختلج في قلب الشاعر ونفسها.

- إن الشاعر رقيع الوالبي الأسدي قد استخدم تراكيب لغوية وأسلوبية في بنية أبيات القصيدة الشعرية بأسلوب لغوي لا تكلف فيه أو تعنت، أو غموض، انزاحت عن التركيب اللغوي المتعارف عليه، كالتقديم والتأخير، والحذف، والفصل، والحصر والقصر..
- إن التراكيب والأساليب اللغوية والإنشائية الطلبية كالاستفهام، والأمر، والنفي... قد تعددت في القصيدة وفقا لما تطلبه سياقها الشعري، فعمكست للمتلقى الحالة الشعورية التي انتابت الشاعر رقيع الوالبي؛ نتيجة رحيل معشوقته، وشوقه إليها.
- إن تلك التراكيب الأسلوبية التي شكلت البنية الشعرية في القصيدة قد أوحى إلى المتلقي التمكّن اللغوي لدى الشاعر في صياغة بنية نصه الشعري، وقدرته الإبداعية في التلاعب بتركيبه اللغوي دون تكلف أو تعقيد.
- إن الشاعر رقيع الوالبي قد استطاع أن يخلق صوراً فنية؛ للتعبير عن مشاعره وإحساسه تجاه معشوقته التي فارقت، فأفصح بتلك الصور البيانية عن حالته الشعورية والنفسية.
- إن الصور الفنية قد دوراً بنويًا ودلاليًا وصوتيًا في أبيات القصيدة، وعمكست مقدرة الشاعر رقيع الوالبي في توظيف عناصر البيئة والطبيعة من حوله؛ لخلق صوراً فنية تفصح عن الذي يريد إيصاله إلى المتلقي.

## المصادر والمراجع

- ابن المبارك، محمد بن ميمون البغدادي. (1999). منتهى الطلب من أشعار العرب. بيروت: دار صادر.
- ابن جني؛ أبو الفتح عثمان. (1993). سر صناعة الإعراب. ط2. تح: حسن هندراوي، سوريا: دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع.
- ابن دريد، أبو بكر محمد بن الحسن الأزدي. (1991). الاشتقاق، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون. ط1. بيروت، لبنان: دار الجيل.
- ابن ماكولا، أبو نصر، علي بن هبة الله. (1961). الإكمال في رفع الأرتياب عن المؤلف والمختلف في الأسماء والكنى والأنساب، اعتنى بتصحيحه والتعليق عليه: عبد الرحمن بن يحيى المعلمي اليماني. ط1. الهند: طبع دائرة المعارف العثمانية.
- ابن منقذ، أبو المظفر مؤيد الدولة مجد الدين أسامة بن مرشد بن علي بن مقلد بن نصر الكناني الكلبي الشيزري. (1987). لباب الآداب، تحقيق: أحمد محمد شاكر. ط2. القاهرة: مكتبة السنة.
- الأمدي، أبو القاسم الحسن بن بشر. (1991). المؤلف والمختلف في أسماء الشعراء وكناهم وألقابهم وأنسابهم وبعض شعرهم، تحقيق: الدكتور ف. كرنكو. ط1. بيروت: دار الجيل.
- أنيس؛ إبراهيم. (د.ت). الأصوات اللغوية. القاهرة: مكتبة نهضة مصر.



بشير، تاويريت. (2009). مستويات التحليل الأسلوبي للنص الشعري، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، ع5، جون.

البغدادي، عبد القادر بن عمر. (1997). خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب. تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون. ط4. القاهرة: مكتبة الخانجي.

راجح، سامية. (2012). نظرية التحليل الأسلوبي للنص الشعري – مفاتيح ومدخل أساسية"، مجلة الأثر، ع13، مارس. سركين، فؤاد. (1991). تاريخ التراث العربي. نقله إلى العربية: د محمود فهمي حجازي، راجعه: عرفة مصطفى، وسعيد عبد الرحيم، أعاد صنع الفهارس: عبد الفتاح محمد الحلو. ط1. الرياض: جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية.

الضامن، حاتم. (1990). عشرة شعراء مقلون. العراق: وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة بغداد.

عبدالله؛ عبدالفتاح إسماعيل. (2022). دراسة أسلوبية في قصيدة "أضاعوني" للشاعر عز الدين المناصرة. مجلة تهامة، نيابة الدراسات العليا والبحث العلمي، جامعة الحديدة، ع105، يناير- يونيو.

عبد، داود. (2010). دراسات في علم أصوات العربية، دار جرير للنشر والتوزيع.

القيسي، نوري حمودي. (1985). ربيع الوالبي، حياته وما تبقى من شعره. مجلة المجمع العلمي العراقي. العراق، المجلد 36، العدد 3، سبتمبر. <https://archive.alsharekh.org/Articles/65/12518/245671>

كريدية، هيام. (2008). الألسنية الفروع والمبادئ والمصطلحات. ط2. بيروت: لبنان.

مصطفى، ياسر عكاشة حامد. (2012). مستويات التشكيل الأسلوبي في ديوان شموخ في زمن الانكسار للشاعر عبد الرحمن صالح العشماوي – المستوى الصوتي أمودجا. حولية كلية الدراسات الإسلامية والعربية، ع6.

المطيري؛ عمر بن نوح بن تامر. (2022). شعر محمد محمود الزبيري: دراسة أسلوبية قصيدة رثاء شعب نمودجا. مجلة أبحاث كلية التربية، جامعة الحديدة، م(9)، ع(2).

Selman MOLLAYAHYA & Salih EL-OSMAN. (2023). القيم الجمالية للتقديم والتأخير في قصائد ربيع الوالبي، مجلة: *RumeliDE Journal of Language and Literature Studies*. العدد 37، ديسمبر.

### Romanization of references:

Ibn al-Mubārak, Muḥammad ibn Maymūn al-Baghdādī. (1999). Muntahá al-ṭalab min ash‘ār al-‘Arab. Bayrūt : Dār Ṣādir.

- Ibn jnny ; Abū al-Fatḥ ‘Uthmān. (1993). *Sirr ṣinā‘at al-i-rāb*. ṭ2. th : Ḥasan Hindāwī, Sūriyā : Dār al-Qalam lil-Ṭibā‘ah wa-al-Nashr wa-al-Tawzī‘.
- Ibn Durayd, Abū Bakr Muḥammad ibn al-Ḥasan al-Azdī. (1991). *al-ishtiqāq, taḥqīq wa-sharḥ* : ‘Abd al-Salām Muḥammad Hārūn. Ṭ1. Bayrūt, Lubnān : Dār al-Jīl.
- Ibn Mākūlā, Abū Naṣr, ‘Alī ibn Hibat Allāh. (1961). *al-Ikmāl fī Raf‘ al-irtiyāb ‘an al-Mu’talif wālmkhtlf fī al-asmā’ wa-al-kunā wa-al-ansāb, i‘tanā bi-taḥḥīhi wa-al-ta’līq ‘alayhi* : ‘Abd al-Raḥmān ibn Yaḥyá al-Mu‘allimī al-Yamānī. Ṭ1. al-Hind : Ṭubī‘a Dā’irat al-Ma‘ārif al-‘Uthmānīyah.
- Ibn Munqidh, Abū al-Muzaḥḥar Mu’ayyad al-dawlah Majd al-Dīn Usāmah ibn Murshid ibn ‘Alī ibn Muqallid ibn Naṣr al-Kinānī al-Kalbī Shayzarī. (1987). *Lubāb al-Ādāb, taḥqīq* : Aḥmad Muḥammad Shākīr. ṭ2. al-Qāhirah : Maktabat al-Sunnah.
- al-Āmidī, Abū al-Qāsim al-Ḥasan ibn Bishr. (1991). *al-Mu’talif wālmkhtlf fī Asmā’ al-shu‘arā’ wa-kunāhum w’lqābhm wa-ansābuhum wa-ba‘ḍ shi‘ruhum, taḥqīq* : al-Duktūr F. Karankaw. Ṭ1. Bayrūt : Dār al-Jīl.
- Anīs ; Ibrāhīm. (D. t). *al-aṣwāt al-lughawīyah*. al-Qāhirah : Maktabat Nahḍat Miṣr.
- Bashīr, tāwryryt. (2009). *mustawayāt al-Taḥlīl al-uslūbī llnnṣ al-shi‘rī*, Majallat Kullīyat al-Ādāb wa-al-‘Ulūm al-Insānīyah wa-al-Ijtimā’īyah, ‘5, Jūn.
- al-Baghdādī, ‘Abd al-Qādir ibn ‘Umar. (1997). *Khizānat al-adab wa-lubb Lubāb Lisān al-‘Arab. taḥqīq wa-sharḥ* : ‘Abd al-Salām Muḥammad Hārūn. ṭ4. al-Qāhirah : Maktabat al-Khānjī.
- Rājīh, Sāmiyah. (2012). *Naẓarīyat al-Taḥlīl al-uslūbī llnnṣ al-shi‘rī – Mafātīḥ wa-madākhl asāsīyah* ", Majallat al-athar, ‘13, Mārs.
- Sizkīn, Fu’ād. (1991). *Tārīkh al-Turāth al-‘Arabī. naqalahu ilá al-‘Arabīyah* : D Maḥmūd Fahmī Ḥijāzī, rāja‘ahu : ‘Arafāh Muṣṭafá, wa-Sa‘īd ‘Abd al-Raḥīm, a‘āda Ṣun‘ al-Fahāris : ‘Abd al-Fattāḥ Muḥammad al-Ḥulw. Ṭ1. al-Riyāḍ : Jāmi‘at al-Imām Muḥammad ibn Sa‘ūd al-Islāmīyah.
- al-Dāmin, Ḥātim. (1990). *‘ashrah shu‘arā’ mqlwn*. al-‘Irāq : Wizārat al-Ta’līm al-‘Ālī wa-al-Baḥth al-‘Ilmī, Jāmi‘at Baghdād.
- Allāh ; ‘bdālfāḥ Ismā‘īl. (2022). *dirāsah uslūbīyah fī qaṣīdat "aḍā‘wny" lil-shā‘ir ‘‘z al-Dīn al-Manāṣīrah*. Majallat Tihāmah, Niyābat al-Dirāsāt al-‘Ulyā wa-al-Baḥth al-‘Ilmī, Jāmi‘at al-Ḥudaydah, ‘15, ynāyr-Yūniyū.
- ‘Abduh, Dāwūd. (2010). *Dirāsāt fī ‘ilm Aṣwāt al-‘Arabīyah*, Dār Jarīr lil-Nashr wa-al-Tawzī‘.
- al-Qaysī, Nūrī Ḥammūdī. (1985). *rqy‘ al-Wālibī, ḥayātuhu wa-mā tabaqqá min shi‘rih*. Majallat al-Majma‘ al-‘Ilmī al-‘Irāqī. al-‘Irāq, al-mujallad 36, al-‘adad 3, Sibtabir. <https://archive.alsharekh.org/Articles/65/12518/245671>
- Kuraydīyah, Hiyām. (2008). *al-alsunīyah al-furū‘ wa-al-mabādi’ wa-al-muṣṭalahāt*. ṭ2. Bayrūt : Lubnān.
- Muṣṭafá, Yāsir ‘Ukāshah Ḥāmid. (2012). *mustawayāt al-tashkīl al-uslūbī fī Dīwān shumūkh fī zaman al-inkisār lil-shā‘ir ‘Abd al-Raḥmān Ṣāliḥ al-‘Ashmāwī – al-mustawá al-ṣawṭī anmūdhajan*. Ḥawfīyat Kullīyat al-Dirāsāt al-Islāmīyah wa-al-‘Arabīyah, ‘6.

---

al-Muṭayrī ; ‘Umar ibn Nūḥ ibn Tāmir. (2022). shi‘r Muḥammad Maḥmūd al-Zubayrī : dirāsah uslubīyah qaṣīdat rithā’ sha‘b namūdhajan. Majallat Abḥāth Kullīyat al-Tarbiyah, Jāmi‘at al-Ḥudaydah, M (9), ‘A (2).

Selman MOLLAYAHYA & Salih EL-OSMAN. (2023). al-Qayyim al-Jamālīyah lltqdyim wa-al-ta’khīr fī qaṣā’id rḡy‘ al-Wālibī, Majallat : RumeliDE Journal of Language and Literature Studies al-‘adad 37, Dīsimbir.