التماسك النصي في لامية العجم للطغرائي

عبدالمقصود محمد محمد الخولي

الملخص

حققت لامية العجم شهرة واسعة ضمنت لها الخلود في التراث الشعري العربي، وفي أذهان العرب المهتمين بالشعر العربي الفصيح وتاريخه، وقد جعلها تداولها محط أنظار الباحثين والدارسين في المراحل الزمنية المختلفة، فصدرت عشرات الدراسات التي تناولتها شرحًا وتحليلاً، غير أن هذا لا يمنع استمرار تقديم الدراسات اللائقة بمكانتها الأدبية؛ فجاءت هذه الدراسة مساهمة للاطلاع على مظاهر التماسك النصي في القصيدة من خلال معياري السبك والحبك، والوقوف على أبرز السمات اللغوية والدلالية التي ضمنت للقصيدة الخلود.

تمت دراسة صور التماسك في مبحثين اثنين، أولهما السبك، بشقيه: النحوي وما يتضمنه من (وصل وفصل وإحالات وحذف) والمعجمي، وما يتضمنه من (تكرار وتضام)، وثانيهما الحبك، وما تضمنه من (ربط الدلالات المعجمية، والعلاقات الضمنية في النص)، وفي كلا المبحثين اتجهت الدراسة إلى إبراز أثرها في التماسك النصي، وربط أجزاء النص بعضها مع البعض.

ومن أظهر نتائج الدراسة: دوران حروف الربط في جميع أنحاء النص الشعري بشكل متفاوت، فجاءت "الواو" الأكثر ورودًا، مقابل حرف "أو" الذي ورد مرتين فقط، بينما لم ترد الحروف "أم" و"بل" و"لكن" أبدًا، وظهر أن حرف الوصل (الواو) عطف الأبيات بعضها مع بعض، وعطف الأشطار أيضًا، وعطف الجمل، وعطف الثنائيات اللغوية، الأسماء والأفعال، وهو ما حقق تماسكًا وترابطًا بين أجزاء النص على مستوى الكلمة والتركيب والبنية الكبرى.

وكان للفصل والحذف دور مهم في التماسك حيث أفادا الإيجاز، وغزارة المعاني في ذهن الشاعر في الفصل بالجملة الاعتراضية، وكذلك الأمر في الإحالة بنوعيها النصية والمقامية، ودورها المهم في ربط أطراف الجمل وأجزائها، وبرز التكرار ظاهرة جلية في معظم مواطن النص، مما بث روح الحركة فيه، وجعله نصًّا حيًّا من بدايته إلى نهايته.

Textual Cohesion in “Lameyat Al ‘Ajam” by Al Taghrani

Abd Al Maqsoud Mohamed Mohamed Al Khouly

Abstract

Lamyat of the Foreigners achieved wide fame ensured her immortality in the Arab poetic heritage in the minds of Arabs interested in eloquent Arabic poetry and history, It has made it traded focus of attention of researchers and scholars in different time stages, Then exported dozens of studies that dealt with an explanation and analysis, However, this does not prevent the continued provision of decent literary studies of its status, the contribution of this study came to see the manifestation of cohesion in the text of the poem through a standard foundries and knitting, And stand on the most prominent linguistic and semantic features that ensure the immortality for the poem .

Photos cohesion has been studied in two two sections, the first foundries two parts: grammar and the promise of (arrived and separated referrals and delete) and lexical and the promise of (repeat and cuddle). Secondly, knitting and of its (lexical semantic linking, implicit relationships in the text), In both directions researchers study to highlight the impact on cohesion text and link text parts with each other.

It showed the results of the study: Rotation letters connectivity in all parts of the poetic text differently, It came "waw" most roses, compared to characters "or" who received only twice, while the letters "Mother," "but did not respond." "But," never. It appeared that focal character (Waw) sympathy verses with each other, and the kindness of Alohtar too, and the kindness of the camel, and the kindness of linguistic diodes, nouns and verbs. Which achieved a cohesive and coherent between the parts of the text at the level of the floor and installation and major infrastructure.

The separators for deletion important role in the cohesion which benefited brevity, and the abundance of meanings in the mind of the poet in the classroom wholesale interceptors, as well as the command in the referral, both text and Almqamah, and its important role in linking the parties sentences and their parts, and emerged repeating a prominent feature in most citizen text, which spread the spirit of the movement in it, and make it a living text from beginning to end.

مقدمة

يتجه التماسك إلى الدلالة على الصلابة والمتانة، وترابط الأجزاء بعضها مع بعض، وهو في اللغة مقابل للتفكك، وهو بهذا يعني الترابط والشدة، وقد ورد في اللسان: "المَسِيك من الأساقي التي تحبس الماء فلا يَنْضَحُ وأرض مَسِيكة لا تُنَشِّفُ الماءَ لصلابتها وأرض مَساك أيضًا"[1].

والتماسك النصي مصطلح موازٍ علم نحو النص، وهي نظرية لغوية تعنى بالكشف عن الخصائص النصية والوقوف على مدى اطرادها، أو تشكيلها ظاهرة في النص. ونحو النص منهج دراسي ينتمي إلى شعبة الدراسات اللسانية، يعنى بدراسة المفردات والتراكيب في النص من خلال ارتباطها نحويًّا وصرفيًّا، وهو بهذا غير بعيد عن منهج النحو الذي "يفصح عن خبايا المباني اللغوية، وطريقة ارتباطها بالمعاني والدلالات العقلية والنفسية، وبهذا فإن مهمة النحو أن يجلي عبقرية النظام اللغوي في النص، وقدرته على التعبير الدقيق من خلال وسائل التماسك النصي لفظًا ومعنى، تلك الوسائل التي تساعد النص على تلاحم أجزائه وترابطها؛ ليعطي معناه الحقيقي للمتلقي كما أراده المبدع أو المتكلم؛ لأن المعنى- كما يقول هاليدي ورقيّة حسين- يعطي للنص شخصيته، والنص يعطي للغة شخصيتها"[2].

ونظرًا للمكانة العالية التي حظيت بها لامية العجم في ديوان الشعر العربي فقد وقع الاختيار عليها لما تميزت به من اتساق مفرداتها وتراكيبها وانسجام موضوعاتها ومعانيها، وهذا ما تحاول الدراسة إلقاء الضوء عليه من خلال تتبع مواضع السبك والحبك التي تشكل ظاهرة في القصيدة، واكتشاف عقد الربط الرئيسة ومراكزها التي جعلت نصها متماسكًا لتحظى بهذا الخلود الذي هو عليه حتى اليوم.

أهمية البحث

تأتي أهمية البحث من جانبين اثنين؛ الأول مكانة اللامية في التراث العربي، وحضورها في كثير من كتب الأدب والمختارات، وصداها المتردد مع كل الأجيال، والثاني طبيعة الدراسة التحليلية بحسب أبرز المعايير النصية التي تحاول التعرف على أوجه التماسك النصي في القصيدة، وهو اتجاه لساني حديث- قياسًا إلى زمن القصيدة- في الدراسات اللغوية.

منهجية البحث

اعتماد المنهج الوصفي التحليلي في ضوء المقاربة اللسانية النصية القائم على دراسة التماسك النصي من خلال معياري (السبك، الحبك)، وهو منهج يراعي خصوصية النص، وينطلق من كون النص بنية لغوية كبرى، يمكن تقسيمها إلى بنيات لغوية أصغر يكشف الباحث من خلالها عن علاقات النص وخصوصيته

وتميزه.

حدود البحث

1- **زمانيًّا:** في زمن القصيدة، أي في النصف الثاني من القرن الخامس، وبداية القرن السادس الهجري.

2- **مكانيًّا:** البادية العربية بعامة، والأحداث التي بدأت من مدينة بغداد (الزوراء) بخاصة.

3- **موضوعيًّا:** لامية العجم للشاعر الطغرائي، الواقعة في تسعة وخمسين بيتًا من بحر البسيط، وقد تم اعتماد النسخة المحققة من الدكتور علي جواد الطاهر بطبعتها الأولى المنشورة عام 1967.

الدراسات السابقة

1 - أحمد عبدالهادي محمد، **لامية العجم وشروحها: دراسة نحوية دلالية**، رسالة ماجستير من قسم النحو والصرف والعروض، كلية دار العلوم، جامعة القاهرة، 2006.

2 -رحيم عبد علي فرحان، "لامية الطغرائي دراسة أسلوبية"، **مجلة القادسية للعلوم الإنسانية**، المجلد 12، العدد 3، 2009م، ص 43–56.

3 -عبدالحفيظ مصطفى عبدالهادي، "التفاعل النصي في شعر الطغرائي"، **مجلة كلية الآداب بجامعة حلوان**، العدد 27، 2010، ص 133– 210.

4 -عبدالرحمن أبو سلامة، **التناص في شعر الطغرائي**، دار زهدي للنشر، الأردن، 2015.

5 -عدي حسين علي، **شعر الطغرائي دراسة لغوية**، ماجستير في اللغة العربية وآدابها، الجامعة المستنصرية– كلية التربية، 2008.

6 -ميثاق حسوني سلطان، "دراسة صوتية ودلالية في شعر الطغرائي"، **مجلة الآداب**، العراق، العدد 101، ص 324–347.

تعريف بالشاعر الطغرائي[3] وقصيدته اللامية

هو السيد فخر الكُتَّاب أبو إسماعيل الحسين بن علي بن محمد بن عبد الصمد، الملقب بمؤيد الدين الأصبهاني المنشئ، المعروف بالطغرائي، والليثي، ولد في أصفهان لأسرة عربية الأصل، ويتصل نسبه بالعالم اللغوي أبي الأسود الدؤلي.

وكان الطغرائي غزير الفضل لطيف الطبع، فاق أهل عصره بصنعة النظم والنثر، والطغرائي: بضم الطاء المهملة وسكون الغين المعجمة وفتح الراء وبعدها ألف، هذه النسبة إلى من يكتب الطغرى، وهي الطرة التي تكتب في أعلى الكتب فوق البسملة بالقلم الغليظ، ومضمونها نعوت الملك الذي صدر الكتاب عنه، وهي لفظة أعجمية.

وكان ينعت بالأستاذ، وكان وزير السلطان مسعود بن محمد السلجوقي بالموصل، ولما جرى المصاف بينه وبين أخيه السلطان محمود بالقرب من همذان، وكانت النصرة لمحمود، فأول من أخذ الأستاذ أبو إسماعيل وزير مسعود، فأخبر به وزير محمود، وهو الكمال نظام الدين أو طالب علي بن أحمد بن حرب السميرمي.

والطغرائي له ديوان شعر جيد، ومن محاسن شعره قصيدته المعروفة بلامية العجم، وقد نظمها ببغداد سنة خمس وخمسمائة من الهجرة النبوية، يصف حاله ويشكو زمانه.

****

مدخل الدراسة

يتجه التماسك إلى الدلالة على الصلابة والمتانة وترابط الأجزاء، وهو في اللغة مقابل للتفكك، وهو بهذا يعني الترابط والشدة، وقد ورد في اللسان: "المَسِيك من الأساقي التي تحبس الماء فلا يَنْضَحُ، وأرض مَسِيكة لا تُنَشِّفُ الماءَ لصلابتها، وأرض مَساك أيضًا"[4].

أما مفهوم التماسك النصي فهو: " وجود علاقة بين أجزاء النص، أو جمل النص، أو فقراته، لفظية أو معنوية، وكلاهما يؤدي دورًا تفسيريًّا؛ لأن هذه العلاقة مفيدة في تفسير النص، فالتماسك النصي هو علاقة معنوية بين عنصر في النص، وعنصر آخر يكون ضروريًّا لتفسير النص الذي يحمل مجموعة من الحقائق المتوالية"[5]، ويستطيع الباحث إدراك التماسك في النص عبر خاصيتين؛ الأولى السبك؛ وهي ذات طبيعة سطحية شكلية، والثانية الحبك؛ وهي ذات طبيعة دلالية، وهاتان الخاصيتان تتضافران معًا لتحقيق جزء كبير من التماسك.

تجدر الإشارة إلى أن مصطلح السبك هو من ترجمات المصطلح الإنجليزي (Cohesion)، أما مصطلح الحبك فهو من ترجمات المصطلح الإنجليزي (Coherence)، كما يشمل هذان المصطلحان تعريبًا بألفاظ مختلفة عن السبك والحبك، وهي على النحو الآتي:

- (Cohesion): السبك، الاتساق؛ وكلاهما يفيدان دراسة النص في المستوى الشكلي.
- (Coherence): الحبك، الانسجام؛ وكلاهما يفيدان دراسة النص في المستوى الدلالي.

وبغية تحديد مصطلحات البحث، فإننا نقف باختصار على تعريف كل من السبك والاتساق، ثم الحبك والانسجام، فالسبك هو تعلق كلمات البيت بعضها ببعض من أوله إلى آخره، بينما وصفهما ابن طباطبا بما نصه: "فواجب على صانع الشعر أن يصنعه صنعة متقنة، لطيفة مقبولة، مستحسنة، مجتلبة لمحبة السامع له، والناظر بعقله إليه...؛ فيحسنه جسمًا، ويحققه روحًا، أي يتقنه لفظًا، ويبدعه معنًى"[6]، وبهذا فإن السبك هو العناية بظاهر النص وتماسك مفرداته وتراكيبه، والحبك هو العناية بمضمونه وانسجام معانيه ودلالاته.

والاتساق هو: "مجموعة البنى الدلالية والتركيبية التي تربط الجمل على نحو مباشر بعضها مع البعض دون الرجوع إلى المستوى الأعلى للتحليل، أي مستوى البنية الكبرى"[7]. وحدد محمد خطابي الاتساق بأنه: "ذلك التماسك الشديد بين الأجزاء المشكلة للنص، ويهتم فيه بالوسائل اللغوية الشكلية التي تصل بين العناصر المكونة لجزء من خطاب، أو خطاب برمته"[8]، وهو بذلك يتوافق مع

تعريف (روبرت دي بوجراند)[9] للمصطلح نفسه.

أما الحبك فهو: "يختص برصد الترابط والاستمرارية في عالم النص، وهو يتطلب من الإجراءات ما تنشط به عناصر المعرفة لإيجاد الترابط المفهومي واسترجاعه، أو بعبار ة أوضح إنه يعنى بالطرق التي تكون بها مكونات العالم النصي– المفاهيم والعلاقات– مترابطة ومبنية بعضها على بعض"[10].

والانسجام كما حدده (فان ديك) بما نصه: "هو خاصية دلالية للخطاب تقوم على تأويل كل جملة الواحدة بعد الأخرى"[11]، وقوله مشيرًا إلى أهمية الانسجام: "إن النص لكي يشكل وحدة لا بد أن يكون منسجمًا"[12]. فهو يرى أن التماسك يتجسد في خاصية الانسجام التي تولد النظرة الكلية للنص دون الفصل بين أجزائه، مما يجعله يظهر كنسيج واحد وبنية كلية.

حيث إن كلًّا من (السبك، والاتساق) متفقا الدلالة والتعريف، وإن (الحبك، والانسجام) متفقا الدلالة والتعريف أيضًا، فإن الدراسة ستتجه نحو اعتماد (السبك) في الدراسة الشكلية، و(الحبك) في الدراسة الدلالية، وهي على النحو الآتي:

1 -السبك النحوي؛ ويتضمن: الوصل (الإضافي، الاستدراكي، السببي)، والفصل، والإحالة (النصية: قبلية وبعدية، المقامية)، والتعريف، والحذف.

2 -السبك المعجمي؛ ويتضمن: الاستبدال، والتكرار (تكرار الوحدة المعجمية، التقارب التركيبي، التقارب الدلالي)، والتضام (تضام التقابل، تضام الحقل الدلالي).

أما في مبحث الحبك فمن خلال ما يأتي:

1 -حبكة النص بحسب نظرية (دي بوجراند، ديسلر) من خلال العلاقات الضمنية في النص، التي تتضمن الآتي: (علاقة التتابع الزمني، العلاقة الثنائية المقارنة، علاقة الإجمال والتفصيل، علاقة الشرط والجواب، علاقة السؤال والجواب).

2 -حبكة النص بحسب نظرية (فان ديك) وتقسيمها بحسب القواعد الكبرى التي حددها، (البنية العليا، البنية الكبرى، البنية الصغرى).

أولاً: السبك

لغة: "سَبَكَ الذهبَ والفضة ونحوه من الذائب يسبُكهُ ويسبِكُه سَبْكاً وسَبَّكه ذَوَبه وأفرغه في قالبٍ."[13] واصطلاحًا فالسبك في علم اللغة الحديث يعنى به الربط اللفظي[14]، فالنص عبارة عن وحدة تترابط أجزاؤها عن طريق أدوات ربط صريحة، فالسبك إذن يتعلق بالبنية الشكلية، أو السطحية للنص، ويتم السبك عن طريق أدوات تعمل على تتابع الكلمات تتابعًا صحيحًا من الوجهة النحوية والمعجمية.

ويشير السبك إلى العلامات اللغوية والأدوات التي جعلت من النص قالبًا

ثابتًا متلاحم الأجزاء؛ حيث ترتبط مفرداته وتراكيبه وأبياته بعضها مع البعض لتحقيق التماسك، وقد أشار الجاحظ إلى السبك بقوله: "متلاحم الأجزاء، سهل المخارج، فتعلم بذلك أنه قد أفرغ إفراغًا، وسبك سبكًا واحدًا"[15]. والسبك بحسب دراسته شقان: (السبك النحوي، والسبك المعجمي) [16] وسنتناولهما فيما يأتي:

أ - **النحوي**: وبه يتحقق جزء كبير من التماسك في سطح النص، بالوسائل اللغوية التي تربط أجزاء عناصره، وهذا ما دعا بعض الباحثين إلى أن يقصر علم النحو على دراسة الوسائل اللغوية المتحققة نصيًّا والعلاقات بينهما[17]. ويتضمن:

1 - **الإحالة**

وهي في اللغة: "المحال من الكلام: ما عدل به عن وجهه، وحوّله: جعله محالاً، وأحال: أتى بمحال، ورجل محوال: كثير محال الكلام... ويقال: أحلتُ الكلام أحيله إحالة، إذا أفسدته. وروى ابن شميل عن الخليل بن أحمد أنه قال: المحال: الكلام لغير شيء... والحوال: كل شيء حال بين اثنين... حال الرجل يحول: تحوّل من موضع إلى موضع"[18]. واصطلاحًا: "وجود عناصر لغوية لا تكتفي بذاتها من حيث التأويل، وإنما تحيل إلى عنصر آخر، لذا تسمى عناصر محيلة مثل الضمائر وأسماء الإشارة والأسماء الموصولة... إلخ"[19].

ومن مزايا الإحالة قدرتها على صنع جسور كبرى للتواصل بين أجزاء النص، والربط بينها ربطًا يجعل البنية التركيبية متسقة مسبوكة، وهذا ما يؤكد أهمية الإحالة في الربط النصي[20]، فضلاً عن دورها في الإيجاز وتلافي تكرار بعض المفردات أو الجمل أو التراكيب، والاكتفاء بإشارة تحيل إليها، ومن هنا فإن الإحالة تقسم إلى قسمين (الإحالة النصية، والإحالة المقامية).

- **الإحالة النصية:** وتتم بوساطة الضمائر وأسماء الإشارة، والاسم الموصول، وهذه الإحالة تتفرع إلى:

– **الإحالة القبليَّة:**

وفيها يشير العنصر المحيل إلى عنصر آخر متقدم عليه، وهي الأكثر شيوعًا، ومن أنواعها في القصيدة:

***إحالة قبلية بالضمير المنفصل:** وقد وردت هذه الإحالة ثلاث مرات في النص، فجاء حضورها القليل إزاء الإحالة بالضمير المتصل، ظاهرة نصية أفادت التماسك النصي بجنوح بنية النص إلى الاتصال أكثر منها إلى الانفصال، كما أنها حملت وظيفة إحالية متينة في أماكن ورودها، وهي على النحو الآتي:

إنَّ العُلا حَدَّثتْنِي وَهْيَ صَادِقَةٌ فِيْمَا تُحدِّثُ أنَّ العِزَّ في النَّقلِ

أحال الضمير المنفصل الدال على الغائب (هي) إلى (العلا) المفصولة عنها بالفعل (حدثتني)، وهي إحالة قريبة أفادت التأكيد، والاستدراك الإيجابي في

حصر التأويل في رأيه إزاء صدق العلا، ففصل بهذا الاستدراك بين فعل القول ونصه بالجملة الاعتراضية، غير أنه ربط هذه الجملة الاعتراضية بضمير أحال إلى السياق السابق الملاصق لها، مما جعل التركيب متماسكًا وكأنه بنية واحدة تخلو من الاعتراض.

فَقُلْتُ: أدعُوكَ للجُلَّى لِتَنْصُرَنِي وَأَنْتَ تَخْذُلُنِي في الحَادِثِ الجَلَلِ

أحال الضمير المنفصل الدال على المخاطب (أنت) إلى (ذي شطاط) في بيت سابق له، وتندرج هذه الإحالة ضمن الالتفات من الغائب إلى المخاطب، والشاعر بهذه الإحالة البعيدة نسبيًّا نقل المتلقي من ومضة الاستذكار إلى مشهد الحضور، وقد أدى الضمير (أنت) ربطًا بين زمني الماضي والحاضر على المستويين السطحي والعميق في بنية الموضوع الثانوي في عرض النص.

فِيْمَ اقتِحَامُكَ لُجَّ البَحْرِ تَرْكَبُهُ وَأَنْتَ تَكْفِيْكَ مِنْهُ مَصَّةُ الوَشَلِ

أحال الضمير المنفصل الدال على المخاطب (أنت) إلى مخاطب غير محدد الهوية في البيت السابق له (يا واردًا سؤر عيشٍ)، فالإحالة الحاصلة بالضمير المنفصل أفادت إحالة نصية قبلية بالربط بين التراكيب في العرض الحواري ذي المتكلم الواحد، وإحالة مقامية إلى المخاطب بالنداء القريب خارج النص.

***إحالة قبلية بالضمير المتصل:** وتعد أكثر حضورًا من الإحالة بالضمير المنفصل؛ حيث إن الضمائر المتصلة ألصق بالكلام، وأوجز في التركيب وأسرع في التعبير، ولا تصل هذه الإحالة لأن تكون ظاهرة مستقلة بنفسها، بيد أن حضورها هو عنصر الربط الأساسي في بنية القصيدة، فوجب الوقوف على بعض مواضعها، ومن أمثلتها:

فِيْمَ الإِقَامَةُ بالزَّوْرَاءِ لا سَكَنِي بها ولا نَاقتي فِيها ولا جَمَلِي؟

أحال الضمير المتصل في (بها) إلى مدينة الزوراء في الشطر الأول، وقد حققت هذه الإحالة ربطًا بين الشطرين، فضلاً عن التماسك الناشئ من عدم تكرار الزوراء والاكتفاء بالضمير الدال عليها، وتكثر هذه الإحالة في جميع أبيات القصيدة وأشطارها، فاقتصرنا على التمثيل لها بمثال واحد.

بيد أن ظاهرة إحالية قبلية تستحق الوقوف عليها في النص؛ حيث وظَّفها الشاعر باستعمال بالضمير المتصل لربط مقاطع شعرية كاملة، كما في قوله:

قَدْ زَادَ طِيْبُ أَحَادِيثِ الكِرَامِ بِها مَا بالكَرَائِمِ مِنْ جُبْنٍ وَمِنْ بَخَلِ
تَبِيْتُ نَارُ الهَوَى مِنْهُنَّ في كَبِدِ حَرَّى وَنَارُ القِرَى مِنْهُمْ عَلَى القُلَلِ
يَقْتُلْنَ أَنْضَاءَ حُبٍّ لا حِرَاكَ بِهِمْ وَيَنْحَرُونَ كِرَامَ الخَيْلِ وَالإِبِلِ
يُشْقَى لَدِيْغُ العَوَالي في بيُوتِهِمُ بِنَهلةٍ مِنْ غَدِيرِ الخَمْرِ وَالعَسَلِ

فهو يتحدث في البيت الأول عن (الكرام، الكرائم) ثم يحيل في البيت الثاني بالضمير في (منهنَّ) إلى الكرائم، ويحيل إلى الكرام بالضمير في (منهم)،

ويتابع في البيت الذي يليه فيحيل بالضمير (النون) في (يقتلن) إلى الكرائم، ويحيل بواو الجماعة في (وينحرون) إلى الكرام، ثم يحيل في البيت الذي يليه بالهاء مع ميم الجمع في (بيوتهم) إلى الكرام على صيغة التذكير، ويرجح أن تكون الإحالة إلى كليهما (الكرام، الكرائم)؛ حيث إن البيوت تتضمنهما معًا.

وتعد هذه الإحالة قبلية بعيدة المسافة بين المحال والمحال إليه؛ حيث إن المحال إليهما وردا في البيت الأول، ثم جاءت الإحالات إليهما في الأبيات الأربعة اللاحقة، وهنا تجدر الإشارة إلى "ضرورة ألا نترك مسافة كبيرة بين اللفظ المحيل والمحال إليه في الإحالتين القبلية والبعدية؛ إذ يمكن أن يسبب ذلك إرهاقًا للمتلقي بدلاً من سهولة الربط والاتساق"[21]، كما أنه "من الصعب أن نحافظ على الترابط بين عناصر إما متباعدة وإما غير مؤكدة الهوية بسبب بدائل الهويات المرشحة لها"[22].

بيد أننا لا نذهب مع هذا الرأي، حيث إن الإحالات في الأبيات اللاحقة حققت الإيجاز تلافيًا لتكرار في غير مكانه؛ إذ اكتفى الضمير بالدلالة على المعنى الذي يفيده السياق دون الحاجة إلى تكرار الوحدة المعجمية نفسها، فكانت الإحالة– ببعدها عن المحال إليه– محققة التماسك وربط الأبيات الشعرية ربطًا ناشئًا من حاجة المتلقي للعودة إلى البيت الذي يتضمن المحال إليه، مما حقق ترابطًا بين كل مفردة حملت ضمير الإحالة القبلية إلى هذا المحال إليه، مع المحال إليه نفسه.

وربما أن رأي من رأى الإحالة البعيدة تسبب خللاً في التماسك النصي هو تخوفهم من أن يؤدي بُعد المسافة إلى غموضها إن وجد في السياق أكثر من محال إليه محتمل مما يزيد الأمر صعوبة، لهذا كان قرب المسافة عاملاً إيجابيًّا في الإحالة؛ حيث تمتنع الإحالات المشتركة فيسهل التحديد الدلالي، بيد أن الأبيات السابقة كانت واضحة الإحالة لا لبس فيها.

***الإحالة باسم الإشارة:** يغلب على اسم الإشارة أن يحمل إحالة بعدية في الكلام، والموضع الوحيد الذي ورد فيه اسم الإشارة أفاد الإحالة القبلية في دلالة السياق، والإحالة البعدية في اللفظ، فجاء في موضع لا يمكن معه استعمال الضمير بقسميه، وذلك في قوله:

تَقَدَّمَتْنِي أُنَاسٌ كَانَ شَوطُهُمُ وَرَاءَ خَطْوِيَ إِذْ أَمْشِي عَلَى مَهَلِ
هَذَا جَزَاءُ امْرِئٍ أَقْرَانُهُ دَرَجُوا مِنْ قَبْلِهِ فَتَمَنَّى فُسْحَةَ الأَجَلِ

وفق الشاعر في استعمال اسم الإشارة في هذا الموضع؛ حيث جعل الإحالة عامة مطلقة غير مقيدة في مستوى اللغة، حين أحال به إلى سياق البيت السابق له، فلم تتعلق إحالته بلفظ محدد، بل بالحاصل من تفوق أقرانه عليه على الرغم من كونه كان متقدمًا عليهم فيما مضى، ثم إن اسم الإشارة حمل إحالة بعدية تشير إلى الجزاء الذي كان نتيجة حتمية لما آلت إليه حاله.

-الإحالة البعدية

وفيها يشير العنصر المحيل إلى عنصر آخر يلحقه، وتؤدي هذه الإحالات إلى ضمان وحدة النص في ضوء ترابط جمله[23]، وهذا النوع من الإحالة يحتاج إلى ذهن يقظٍ في أثناء الاستقراء لتحديد الإحالات والبحث عن متعلقات الضمير، ومن أمثلة الإحالة البعدية بالضمير قول الشاعر:

حُلْوُ الفُكَاهَةِ مُرُّ الجدِّ قدْ مُزِجَتْ بشِدَّةِ البَأسِ مِنْهُ رقَّةُ الغزَلِ

الإحالة بعدية في الضمير المتصل (تاء التأنيث الساكنة) في (مزجتْ) مرتبطة بالشطر الثاني (رقةُ الغزل)، وقد فصل بين المحال والمحال إليه بأشباه الجمل، وهو أسلوب بلاغي في التقديم والتأخير والفصل، استعمله الشاعر ليخرج بالتركيب عن الترتيب اللغوي المعتاد، وليضفي عليه صبغة الجملة الشعرية.

إنِّي أُرِيْدُ طُرُوقَ الحيِّ مِنْ إضَمٍ وَقدْ حَمَاهُ رُمَاةٌ مِنْ بَنِي ثُعَلِ

الإحالة بعدية في ضمير النصب المتصل (الهاء) في قوله (حماهُ) إلى الفاعل (رماةٌ) المفصول عن فعله بالمفعول به في الضمير المتصل، وتفيد الإحالة في ربط السابق باللاحق الذي لم يذكر بعد، وتضمن إشارات إليه تؤديها الروابط التي تعطي الذهن منشطًا لإدراك المحال إليه اللاحق.

وتتردد هذه الإحالة في النص بشكل مطرد في أكثر من موضع، فأفادت التماسك النصي بين السابق واللاحق لها، فضلاً عن استشراف المعنى اللاحق لها، وإيقاظ ذهن المتلقي للقادم من الأحداث، واكتفينا بهذين المثالين لإثبات حضورها في النص ودورها في التماسك النصي، وليس على سبيل الإحصاء؛ حيث إنها لا تشكل ظاهرة نصية تستدعي الوقوف عندها بتفصيل.

- **الإحالة المقامية**

وهي الإحالة إلى السياق الخارجي[24]، ويعرفها كل من "روبول وجاك موشلر" بقولهما: "هي فعل لُغوي يستعمل فيه المتكلم تعبيرًا محيلاً قصد الإشارة إلى شيء ما في العالم"[25]، فهي إحالة خارجية، وفيها يحيل عنصر في النص إلى شيء خارج النص، وإن كان حق هذا النوع من الإحالة إدراجها ضمن دراسة نسيج النص الداخلي وانسجامه وتحديد مراكز حبكته، بيد أن علاقتها بالضمائر الطافية على سطح النص تسمح لنا بإدراجها ضمن دراسة سبك النص، وتبيين مواضع اتساق أجزائه، فالإحالة المقامية "تساهم في خلق النص لكونها تربط اللغة بسياق المقام"[26]، وهنا سنقف على نماذج مختصرة من هذه الإحالة، ومن أبرز الأمثلة قول الشاعر في مطلع قصيدته:

أصالةُ الرأي صَانتني عَنِ الخَطَلِ وحِلْيَةُ الفَضْلِ زَانَتْني لدَى العَطَلِ

مَجْدي أخِيْرًا وَمَجْدِي أوَّلاً شَرَعٌ والشَّمسُ رَأدَ الضُّحى كالشَّمسِ في الطَّفَلِ

فالإحالة المقامية متضمنة في الضمير المتصل الدال على المتكلم، ويعد منشئ النص مقامًا خارج النص في حال وردت الإشارة إليه في مطلع النص، بينما يصبح جزءًا من النص في القصيدة لاحقًا، فيكون بذلك محصورًا في الإحالة القبلية في معظم مواضعه. ومن أمثلة ذلك:

طَالَ اغْتِرَابِي حَتَّى حَنَّ رَاحِلَتِي وَرَحْلُها وَقَرَى العَسَّالَةَ الذُّبُلِ

أحال الشاعر بالضمير المتصل (الياء) في قوله (اغترابي) إلى نفسه التي أشار إليها في البيت الأول، فتكون الإحالة نصية لتعلقها بموجود حاضر في النص من قبل. ولعل الإحالات المقامية في النص ارتبطت بالمرة الأولى التي يشار بها إلى الأحداث التي طرأت على النص، ثم أصبحت جزءًا من بنيته الموضوعية والكلية فيما بعد.

2 -**الوصل:** وهو "تحديد الطريقة التي يترابط بها اللاحق مع السابق بشكل منظم"[27]، ويعد من الوسائل الرئيسة التي تساهم في الاتساق النصي؛ حيث يتم الوصل بأداوت تظهر في سطح النص فتربط بين الجمل وتبرز أنواع العلاقات الدلالية بينها، ويمكن تتبع أشكال الوصل في القصيدة فيما يأتي:

- **الوصل الإضافي:** وظيفته الحفاظ على اتساق أجزاء النص الشعري ومعانيه، ويمكن أن نقول: إن جزءًا من مهمته هو سد الثغرات في أجزاء النص، وبناء الجسور اللفظية على سطح النص للربط بين المعاني والمضامين، ويتم هذا الوصل من خلال أدوات الربط، لكن بعض علماء اللغة الغربيين مثل براون ويول، يرون أن "الربط بالأدوات لا يكفي للتماسك النصي، وأن البحث عن العلاقات الضمنية ينبغي أن يكون هو الأصل"[28]، بيد أن هذا الرأي فيه نظر، للدور المهم الذي تؤديه الروابط في فهم النص وتأويله، ودورها في ربط أجزاء النص، ولولا هذه الأدوات لجاء النص متفككًا في بنيته النصية الكبرى، وهو ما سيؤدي إلى تفكك البنية الضمنية يقينًا، بل إن هذه الروابط تجعل من النص منطقيًّا في لغته المسبوكة واتساق مفرداته وتراكيبه.

وذهب هاليدي ورقية حسن إلى أن أدوات الربط هي الأساس في التماسك النصي، في قولهما: "تظهر الروابط عن طريق الأدوات بين الجمل أكثر وضوحًا؛ لأنها المصدر الوحيد لخاصية النص"[29] مما جعل مفهوم كلامهما أن الربط بالأدوات أكثر أهمية من الربط المعنوي مع أنهما اعترفا بأن التي تملك قوة الربط في الواقع هي العلاقة المعنوية الضمنية، وذلك قبل أن تكون الأداة النحوية هي الرابط[30].

وبناء على رأيهما، في أهمية الروابط وإمكانية استخراج بعض صفات المعنى الغامضة من خلالها، وعلى رأي براون ويول في عدم إغفال دور السياق والجملة في المعنى والتأويل، فإننا سنحاول أن نحدد بعض مظاهر تأثير الروابط على المعنى، ودورها في تماسك السياق.

-الربط بحرف العطف (الواو)

مهمتها الحفاظ على الترتيب المنطقي للسياق، وهي أكثر أدوات الربط شيوعًا في النص وتأثيرًا في سبكه، والربط بها أوجد اتساقا نصيًّا في مستوى البنيتين الكبرى والصغرى في القصيدة، فأما في مستوى البنية الكبرى، فكان بالربط بها بين الأبيات الشعرية، كما في قوله:

لا أكرهُ الطعنة النجلاء قد شفِعت ... برشقةٍ من نبال الأعين النُّجلِ
ولا أهاب الصفاح البيض تُسعدني ... باللمح من خلل الأستار والكللِ
ولا أخل بغزلان أغازلها ... ولو دهتني أسود الغيل بالغيلِ

حقق الربط بها تماسكًا على مستوى البنية العمودية في النص الشعري، واستعمله الشاعر لربط الأبيات ذات المعنى الممتد على مساحة تتعدى بنية البيت الواحد، فأكسب الربط النص تماسكًا واتساقا متسلسلاً، ومنه أيضًا الربط بين الأشطار، مثل قوله:

أصالة الرأي صانتني عن الخطل ... وحلية الفضل زانتني لدى العطل
فلا صديق إليه مشتكى حزني ... ولا أنيس إليه منتهى جذلي
طردت سرح الكرى عن ورد مقلته ... والليل أغرى سوام النوم بالمقل
فهل تعين على غي هممت به ... والغي يزجر أحيانًا عن الفشل

ويكثر هذا النمط من الربط في القصيدة إذ ورد (16) مرة، والتماسك الذي يؤديه قائم على وحدة بنية البيت الشعري، فضلاً عن اتصال علاقة الشطر الثاني بالشطر الأول في السياق والدلالة.

ويتحقق التماسك بشكل أوضح من خلال تتبع مواضع الربط في البنية الصغرى، ضمن الجملة الواحدة؛ حيث ورد الربط بأداة (الواو) في عدة صيغ:

الوصل الإضافي بحرف العطف الواو	وظيفته في السبك
"مجدي أخيرًا ومجدي أولاً"، "ولاناقتي فيها ولا جملي"، "غير هيَّابٍ ولا وكل".	ربطت الجمل الاسمية بالاسمية
"يعكس آمالي ويقنعني"، "نام عنهم أو تنبه لي"، "فحاذر الناس واصحبهم"، "فظن شكرًا وكن منها"، "غاض الوفاء وفاض الغدر"، "لا يخشى عليه ولا يحتاج فيه".	ربطت الجمل الفعلية بالفعلية
"تنام عيني وعين النجم ساهرة"، "تستحيل وصبغ الليل".	ربطت الجملة الفعلية بالجملة الاسمية.
"الحلي والحلل"، "الغنج والكحل"، "الخيل والإبل"، "الخمر والعسل"، "الأستار	ربطت بين الثنائيات اللغوية

والكلل"، "الأوغاد والسفل"، "القول والعمل"، "الأنصار والخول".	المتنوعة، سواء المنسجمة دلاليًّا أو غير المنسجمة.

جاءت الدلالة الأصلية للواو في الجانب اللغوي، والحفاظ على النص من التبعثر، بينما كانت الدلالة الضمنية تشير إلى عناية الشاعر بالروابط في سطح النص، وهو ما يتحقق بالاستقرار، وعدم تأثير الحالة النفسية على الصفاء الذهني لمنتج النص.

- **الربط بحرف العطف (أو)** التي تستعمل للدلالة على أحد الشيئين، أو أحد الأشياء[31]، فقد وردت في موضعين في النص، على النحو الآتي:

الوصل الإضافي بحرف العطف (أو)	**وظيفته في السبك**
"نفقًا في الأرض أو سلمًا في الجو"	الدلالة على التخيير
"نام عنهم أو تنبه لي"	بمعنى (الواو) ظاهرًا، والتفصيل ترجيحًا

تضمنت القصيدة صورًا متنوعة من العطف بـ (الواو) للربط بين بعض الأبيات والأشطار، ثم الجمل على نوعيها، وبين المفردات؛ ولأن الواو أصل حروف العطف؛ لأنها أكثرها استعمالاً، وتفيد الإشراك من غير ترتيب، وتدل على مطلق الجمع[32]، فلم تكن مبالغة الشاعر في استعمالها على حساب تهميش حرف العطف (أو) مضرة بالنص، بل إن الشاعر عقد الصلة الوشيجة بين المفردات بأداة الربط الواو، مستخدمًا إياها بطريقة مكثفة غير غريبة ولا شاذة، بل منطقية متناغمة مع السياق شأنها شأن حلقات السلسلة الواحدة التي تأخذ برقاب بعضها البعض.

- **الربط بحروف المعاني:** أكسب حضورها النص تماسكًا وترابطًا في المستويين النصي والدلالي، وتجدر الإشارة إلى أن الحروف، كما الألفاظ تمتلك هويّة دلالية تجسّد أحاسيس وأفكارًا وسلوكيات مسبقة لذاكرتها قبل توظيفها في النص.

قال الزجاجي: "وأما حد حروف المعاني، وهو الذي يلتمسه النحويون فهو أن يقال: الحرف ما دل على معنى في غيره، نحو من وإلى وثم وما أشبه ذلك، وشرحه أن من تدخل على الكلام للتبعيض، فهي تدل على تبعيض غيرها، لا على تبعيضها نفسها، وكذلك إذا كانت لابتداء الغاية كانت غاية غيرها، وكذلك سائر وجوهها... وكذلك سائر حروف المعاني"[33].

أما أشمل تعريف يجمع بين معاني الحرف الاصطلاحية ما ذكره الشريف

الجرجاني في قوله: "ما دل على معنى في غيره، والحرف الأصلي ما ثبت في تصاريف الكلمة لفظًا وتقديرًا، والحرف الزائد ما سقط في بعض تصاريف الكلمة، وحرف الجر ما وضع لإفضاء الفعل، أو معناه إلى ما يليه[34].

ومن أبرز حروف المعاني التي شكل حضورها ظاهرة مؤثرة في تماسك بنية النص فهي حروف الجر، ووظيفتها الأساسية قائمة للربط بين تراكيب النص ومفرداته، فهي بمنزلة جسور بنيوية تفيد سرعة الانتقال واختصار الوصف، فلا غرابة أن تستوقفنا غزارتها في النص؛ إذ جاءت متصلة بالاسم، وبالضمير، وهذا منطقي؛ حيث يندر العثور على نصٍّ خالٍ من حروف الجر.

ولأن لكل حرف دلالته الأصلية الخاصة به، ودلالاته الثانوية التي يتعدى بها الفعل ليخرج عن معناه الأصلي إلى معنى آخر أفاده السياق، فقد أجاد الشاعر في استعمال كل حرف مع دلالته، على النحو الآتي:

حرف الجر	موضع حرف الجر	وظيفته في السبك والدلالة
(إلى)	"تهدينا إلى الحلل"، وفي قوله: "قلا صديقَ إليه مشتكى حَزَني"، "ولا أنيسَ إليه مُنتهى جذلي"، وفي قوله: "فإن جنحتَ إليه فاتخذ نفقًا".	انتهاء الغاية
(إلى)	"ولا يحتاج فيه إلى الأنصار".	توكيد الاكتفاء دون ما يلحق بها، وتأخذ هنا معنى اللام.
(من)	"وضجَّ من لغبٍ"، "وَالرَّكْبُ مِيْلَ عَلَى الأكْوَارِ مِنْ طَرَبٍ"، "وَآخَرُ مِنْ خَمْرِ الكَرَى ثَمِلِ".	التعليل
(من)	"من الغنيمة"، "من إضم"، "من بني"، "من الأسل"، "من غدير"، "من نبال".	بيان الجنس
(عن)	"صانتني عن الخطل".	بمعنى حرف الجر (من)
(عن)	"ناء عن الأهل"، "الشمس عن زحل".	المجاوزة
(عن)	"ما يغني عن الحيل"، "عنّي"، "عنهم".	البدلية

(في)	"في الطَّفل"	دلالة على الوقت
(في)	"في كبد، في عللي، في عذلي".	الدلالة الرمزية
(في)	"في بيوتهم"، "في الأرض"، "في الدنيا"، "في الجو".	الدلالة المكانية
(على)	"على الأكوار": أي فوق الأكوار، والأكوار جمع كور وهي الرحل بأدواته.	دلالة مادية تفيد معنى الاستعلاء الحسي.
(على)	"ونار القرى منهم على القلل"، والمعروف أن نار القرى تكون تحت القلل لا فوقها، بيد أن الشاعر استعمل الحرف هنا بهذه الدلالة إشارة إلى مقصوده بنار القرى، وليس القرى لذاتها، بل النار التي توقد على أعلى قمة في المنطقة كي يستهدي الأضياف بها إلى مكان القِرى، فجعلها الشاعر أعلى من القلل في اللفظ والمعنى، ليكون القصد أوضح في السياق للمتلقي.	دلالة معكوسة في السياق.
(على)	"ودع غمار العلا للمقدمين على ركوبها"	على سبيل الاستعلاء المجازي، فجاءت معنوية لا حسية
(على)	"أريد بسطة كف أستعين بها على قضاء حقوق".	التعليل
(على)	"على عجلٍ"، "على مهل".	الظرفية
(الكاف)	"والشمس رأد الضحى كالشمس في الطفل".	المساواة
(الكاف)	"كالسيف عري متناه عن الخلل"، وفي قوله: "وذي شطاط كصدر الرمح".	بمعنى مثل أو يشبه

(الباء)	"بالزوراء"، "بالمقل"، "مزجت بشدة".	الإلصاق المجازي
(الباء)	"أستعين بها"، "بمثله"، "به"، "بالبيض"، "بنا"، "بالجزم"، "بها"، "بنهلة"، "برشقة".	الاستعانة
(الباء)	"بالبلل"، "بخفض"، "بالجدل"، "بالحظ"، "بالآمال"، "بالجهال"، "بانحطاط".	التعليل

نلاحظ أن العلاقة بين الأداة والسياق علاقة تفاعلية، فالأولى تحدد المعنى الدقيق للسياق، بينما يحدث الأخير تغييرًا في الوظيفة الدلالية للأداة، "إذ كل عدول من تعبير إلى تعبير لابد أن يصحبه عدول من معنًى إلى معنًى، فالأوجه التعبيرية المتعددة إنما هي صور لأوجه معنوية متعددة"[35].

- **الوصل الاستدراكي:** ما ضم صورتين من صور المعلومات بينهما علاقة تعارض، ويمكن استعمال الأدوات: "لكن، بل، مع ذلك، أدوات الاستثناء" بيد أننا لا نجد من أدوات الاستدراك في النص سوى أداة الاستثناء (إلا) التي وردت في موضع واحد، في قوله:

وَعَادَةُ النَّصْلِ أنْ يَزْهَى بِجَوهَرِهِ وَلَيْسَ يَعْمَلُ إلا في يَدَيْ بَطَلِ

حيث يستدرك الشاعر النفيَ عن بطلان عمل النصل باقتران عمله بيدي البطل، وفي هذا الاستثناء كناية رمزية إلى أن السيف الجيد لا يكون قاطعًا في يد كل من يمسكه، بل إنه مقترن بمدى شجاعة ومهارة الفارس الذي يحمله.

إن قلة حضور أدوات الاستدراك في النص إشارة إلى وضوح الأفكار في ذهن الشاعر، وترتيبها البسيط والسهل البعيد عن التعقيد والتأويلات الطويلة.

- **الوصل السببي:** وبه تتسق العناصر اللاحقة بالسابقة لها من خلال تسبيبها وتوضيح نتائجها، وتعبر عنه (الفاء، كي، إذ)، ومن أمثلتها في النص قول الشاعر:

تَقدَّمَتْني أُنَاسٌ كَانَ شَوطُهُمُ وَرَاءَ خَطْوِيَ إذْ أمْشِي عَلَى مَهَلِ

حيث استعمل الشاعر حرف الوصل (إذ) للتعليل والتفسير، وتسبيبًا للنتيجة التي قدمها في بداية البيت الشعري، وهو بهذا ربط الشطر الثاني بالأول من خلال تعلق الفكرة ببعضها البعض بين الشطرين.

إن التنوع في استعمال حروف الجر يدلَّ على التنوع في الأفكار وغزارتها في ذهن الشاعر، وحاجته إلى إدراج هذه الأفكار في القصيدة تطلب منه الغزارة في الاتكاء على الروابط للحفاظ على اتساق النص، ولأن هذه الحروف تسمى روابط، فإنها فضلاً عن وظيفتها في سبك النص في نيته السطحية، فقد ربطت المعاني في المستوى العميق.

ومن أبرز ظواهر الربط في النص، أن استعمال أسماء الاستفهام كان محصورًا في السلبية دون الإيجابية، كما أن مواضع وردها جاء في سياق الاستفهام الاستنكاري، وذلك في قوله:

"فهل تعين؟ وهل يطابق؟ فهل سمعت؟ فيم الإقامة؟ فيم اقتحامك؟ فكيف أرضى؟"

كما أن حضور (ما التعجبية) ورد مرة واحدة في النص، في قوله: "ما أضيق"، جاء سلبيًّا، وإن تجاهل استعمال أسلوب التعجب يدل على أن محاور القضية التي يتناولها الشاعر واضحة في ذهنه، ولا تستأهل التعجب في غير ما هو متعجب منه.

يتضح لنا من دراسة أدوات الربط والوصل وحضورها في السبك النحوي ومدى تأثيرها في تحقيق التماسك النصي ما يأتي:

- استعمال بعض أدوات الربط بغزارة مقابل تهميش بعضها الآخر، ومثال ذلك استعماله أدوات العطف -خصوصًا الواو- وأدوات الجر، مقابل استعمال يسير لأدوات الاستفهام والتعجب والإشارة، ولا يمكن اعتبار كثرتها ظاهرة؛ لأن استعمالها شائع في كل نص أدبي.
- أدت أدوات الربط دورًا مهمًّا في تماسك النص في بنيتيه الصغرى والكبرى في المستوى السطحي، كما أنها حققت الانسجام في المستوى العميق، وظهر ذلك جليًّا من خلال حروف الجر ودلالاتها.
- جعلت الأدوات النص الشعري منطقيًّا، وحقق الوصل بها سبكًا نحويًّا متينًا.

3 -الفصل

وهو "لا يعني انقطاع العلاقة الدلالية بين الجملتين كما يوهم المصطلح، لكن يعني أن مستوى العمق يفصل بين الجملتين بوضع عنصر طارئ تتطلبه إحدى الجملتين"[36] فهو يعني الوصل والالتحام بين الجملتين دون استعمال حروف العطف.

والفصل بوظيفته التي تحقق التماسك النصي يعني الاستغناء عن أدوات الربط بين المفردات، أو بين الجمل، استغناءً يفيد التلاصق وشدة القرب بين المتجاورين من دون أداة ربط، مما يزيد القرب بين المفردات داخل التراكيب، ويجعلها أكثر تماسكًا. ومن أمثلة ذلك في النص:

قَدْ زَادَ طِيْبُ أَحَادِيثِ الكِرَامِ بِها مَا بِالكَرَائِمِ مِنْ جُبْنٍ وَمِنْ بَخَلِ

وقع الفصل بحذف أداة الربط المفترضة بين الشطر الثاني والشطر الأول، وكان المقدر لها قبل الاستغناء عنها أن تكون "وما بالكرائم" لربط الشطرين بأداة الربط الشائعة (الواو)، بيد أن التوافق الموضوعي بين دلالة الكرام في الشطر الأول، ودلالة الكرائم في الشطر الثاني، والتصاقهما في واقع الحال في المحيط

الخارجي للنص، واتفاق الإيجابية في الصفات المشتركة بينهما في سياق الفخر والمدح، جعل الربط المعنوي بينهما بدون أداة ربط أمتن في التركيب، وأبلغ في التوصيف، وفي قوله أيضًا:

حُلْوُ الْفُكَاهَةِ مُرُّ الجدِّ قدْ مُزِجَتْ بِشِدَّةِ البَأسِ مِنْهُ رقَّةُ الغَزَلِ

حيث ربط بين التركيبين الاسميين "حلو الفكاهة"، "مر الجد" بحذف أداة الربط المقدرة قبل الاستغناء عنها (الواو)، والتي غيرت بحذفها البنية النحوية دون التأثير على سبك التركيب ككل، ولأن التركيبين مقترنان بالموصوف نفسه، فقد كان الاستغناء عن الأداة أبلغ في الوصف، وأمتن في البنية.

ونلاحظ نوعًا آخر من الفصل على مستوى التركيب في مواضع كثيرة من القصيدة، وهو الفصل بالجملة الاعتراضية بين المسند والمسند إليه، مما أدى إلى كثافة المعنى، وتلافي التسلسل اللغوي في سطح القصيدة، ومن أبرز أمثلة هذا النوع من الفصل:

إنَّ العُلا حَدَّثَتْنِي- وَهْيَ صَادِقَةٌ فِيْمَا تُحدِّثُ- أنَّ العِزَّ في النَّقَلِ

حيث فصل الشاعر بين فعل القول "حدثتني" ونص القول "أن العز في النقل" بالجملة الاعتراضية التوكيدية "وهي صادقة فيما تحدث"، وإن التماسك الحاصل في هذا الاعتراض جاء من قدرة الشاعر على سبك مفرداته ببراعة في قالب البيت الشعري حاشدًا أكبر عدد ممكن من المعاني في أقصر تركيب مستطاع في نطاق الوزن الشعري المتاح.

4 - **التعريف:** يعدُّ التعريف بالألف واللام من أدوات السبك في الخطاب، ولهما دور يشبه ربط الإحالة بالضمير[37]، فيتحقق بها حسن النظم وبلاغة القول، إضافة إلى دور التعريف في دلالة التعميم والتخصيص، وما لهذا التحديد الدلالي من أثر في سبك النص واتساقه، ومن أمثلتها قول الشاعر:

أعَلِّلُ النَّفْسَ بالآمَالِ أرْقُبُهَا مَا أضْيَقَ العَيْشَ لولا فُسْحَةُ الأمَلِ

إن تعريف (النفس) بالألف واللام أفاد تخصيص النفس بالشاعر دون غيره، كما أن تعريفه (الآمال) بالألف واللام أفاد التعميم في طبيعة الآمال.

كما أن استعمال (أل التعريف) يفيد التقرير والتوكيد في بعض المواضع، ومن ذلك قوله:

لا أكْرُهُ الطَّعْنَةَ النَّجْلاءِ قدْ شَفِعَتْ بِرَشْقَةٍ مِنْ نِبَالِ الأعْيُنِ النُّجُلِ

إن تعريف الشاعر لكل من (الطعنة، النجلاء، الأعين، النجل) يأتي في سياق حسن النظم أولاً، وتقرير الأفضلية وتوكيدها، ولهذا الاستعمال دور مهم لاتساق الجملة في مستوى الشطر الشعري.

كما أن للتعريف والتنكير دورا مهما في نظم الكلام والربط بين عناصره وأجزائه، إضافة إلى أهميته في حسن النظم وجودة سبك ألفاظه، وهو ما أشار إليه

أبو هلال العسكري بما نصه: "إن من الألفاظ ما إذا وقع نكرة قبحَ موضعه، وحسنَ إذا وقع معرفة"[38]. ومن أمثلة هذا الاستعمال في النص قول الشاعر:

فَإنْ جَنَحْتَ إلَيْهِ فاتَّخِذْ نَفَقًا في الأرْضِ أو سُلَّمًا في الجَوِّ فاعْتَزِلِ

إن تنكير الشاعر كل من (نفقًا، سلمًا) أفاد التعميم دون التخصيص بنفق أو سلمٍ محدد بعينه، بينما لو عرَّفها بـــ (أل التعريف) (النفق، السلم) لأفادتا التخصيص. ويعد هذا الاستعمال مما يحسن في النظم، والاستغناء عما يقبح فيه، ويشير إلى تمكن الشاعر من لغة نصه، واتساق مفردات النص الشعري مع المعنى والدلالة.

5 -**الحذف:** وسيلة من وسائل السبك، وتوظف داخل النص، وفي أغلب الأمثلة التي يقع فيها الحذف، ويرتبط المحذوف عادة بعلاقة قبلية مع العناصر اللغوية التي تسبقه[39]، وعُدَّ الحذف من المسائل النحوية المهمة التي عالجتها البحوث والدراسات بوصفه انحرافًا عن المستوى التعبيري الاعتيادي.

وقد اعتنى القدماء بأهمية الحذف واعتبروه من الشجاعة في العربية؛ إذ عقد له ابن جني باباً سمّاه "بابٌ في شجاعة العربيّة" قائلاً في مستهلّ حديثه: "اعلم أنّ معظم ذلك إنّما هو الحذف، والزيادة، والتقديم، والتأخير، والحمل على المعنى، والتحريف"[40]. ويستمد الحذف أهميته من حيث إنه لا يورد المتوقع من الألفاظ، ومن ثم يفجر في ذهن المتلقي شحنة توقظ ذهنه، وتجعله يفكر فيما هو مقصود[41]، ويلحظ الباحثون أن أهمية دور الحذف تعظم وتكبر بما توفره من ترابط بين الجمل ضمن الخطاب أو النص[42].

ودور الحذف في التماسك النصي متأتٍ من جانبين، الأول نصي يتعلق بالإحالة التي تشير إلى المحذوف من خلال السياق المكتفي بألفاظه لإيصال المعنى، والثاني أن إعمال الفكر في تقدير المحذوف وبيان مرجعيته يؤدي إلى التماسك النصي، وهو ما استطاع الشاعر تحقيقه ببراعة، وقد ورد الحذف في اللامية في عدة صيغ، وهي على النحو الآتي:

-حذف الفعل

حيث إن قسمًا كبيرًا من البلاغة يتحقق بالإيجاز دون الإطناب، ولما كان الحذف من أظهر الأساليب وأكثرها إعمالاً لتحقيق بلاغة الإيجاز، فإن الإيجاز مشروط بألا يسبب الحذف قطعًا في معنى الكلام وخللاً في التركيب، أما إن استطاع السياق أن ينهض بالمعنى دون المحذوف، إذما تضمن السياق – السابق أو اللاحق للمحذوف– دلالة تشير إليه، فإن حذفه يربط آخر الجملة بأولها؛ حيث يذهب بالمتلقي إلى إعمال ذهنه بحثًا عن المتعلق بالمحذوف، وسنقف على بعض أمثلة حذف الفعل، ودورها في تحقيق الترابط النصي في مستوى الجملة.

حدد ابن جني جوازات حذف الفعل في ضربين: "أحدهما أن تحذفه

والفاعل فيه، فإذا وقع ذلك فهو حذف جملة، وذلك نحو: زيدًا ضربته، فلما أضمرت "ضربت" فسرته بقولك: ضربته... والآخر أن تحذف الفعل وحده، وذلك بأن يكون الفاعل مفصولاً عنه مرفوعًا به، وذلك نحو قولك: أزيد قام؟"[43]. ومن أمثلة حذف الفعل:

يَقْتُلْنَ أنْضَاءَ حُبٍّ لا حِرَاكَ بِهِمْ وَيَنْحَرُونَ كِرَامَ الخَيْلِ وَالإبِلِ

والتقدير: (وينحرون كرام الخيل وينحرون كرام الإبل) حقق حذف الفعل (ينحرون) تماسكًا نصيًّا في مستوى الشطر الشعري، فلما تضمن السياق السابق ما يفيد المعنى لم يعد من البلاغة أن يكرر الشاعر اللفظ نفسه مرتين، لاتحاد الدلالة وجلاء المعنى. وفي قوله أيضًا:

فَإنْ جَنَحْتَ إلَيْهِ فاتَّخِذْ نَفَقًا في الأرْضِ أو سُلَّمًا في الجَوِّ فاعْتَزِلِ

والتقدير حاصل في: (أو فاتخذ سلمًا في الجو)، فلما كان السياق يدل على المعنى اللاحق له، أمكن الاستغناء عن ذكر بعض أجزاء الجملة تحقيقًا للإيجاز والبلاغة، وحرصًا على حسن النظم وجودة سبكه. وفي قوله أيضًا:

لَعَلَّهُ إنْ بَدَا فَضْلِي وَنَقْصُهُمُ لِعَيْنِهِ نَامَ عَنْهُمْ أو تَنَبَّهَ لِي

والتقدير: (وبدا نقصهمُ)؛ حيث حذف الشاعر الفعل (بدا) للتصريح به في الجملة نفسها، وإعادة ذكره لا تفيد المعنى ولا تحقق البلاغة، فاكتفى الشاعر بالمذكور لدلالته على المحذوف، تحقيقًا للإيجاز وجودة السبك.

-حذف توابع الجملة

استعمله الشاعر في مواضع كثيرة في قصيدته بغرض الإيجاز لدلالة السياق على المعنى المقصود، وقدرة الكلام المصرح به على إدراك المعنى مع تقدير المحذوف منه، ومن أمثلة ذلك في القصيدة:

فِيمَ الإقَامَةُ بالزَّوْرَاءِ لا سَكَنِي بِها ولا نَاقَتِي فِيها ولا جَمَلِي؟

والتقدير: "ولا جملي فيها". فلما كان السابق دالاً على اللاحق دون لبس أو غموض، جاء الحذف أولى من التصريح في هذا المقام، وهو استعمال بليغ في مكانه.

استعمل الشاعر أسلوب الحذف في ما أشرنا إليه ببراعة وبلاغة حين أبقى في أثر المحذوف ما يشير إليه ويدل عليه، فجاء الحذف إيجازًا واختصارًا دون الإخلال بالتركيب أو المعنى، وهذا يشير إلى تماسك النص الشعري وترابطه، إضافة إلى ما للحذف من دور في تسريع حركة الأحداث في النص.

ب **-السبك المعجمي**: هو المظهر الثاني من مظاهر السبك، ويتصل هذا النوع من السبك بالاتساق الذي تؤديه العلامات اللغوية المنسجمة معجميًّا في سطح النص، فبعد أن درسنا السبك النحوي في القصيدة، ووقفنا على أمثلة تؤكد

تماسك النص واتساقه، فإننا نقف على أهم السمات اللغوية ذات الاستعمال المعجمي والدلالة الخاصة التي تحملها، وهي على النحو الآتي:

1 -التكرار

اعتنى علماء النص بمصطلح التكرار عناية فائقة لكونه مظهرًا من أبرز مظاهر التماسك المعجمي الذي يؤدي إلى سبك النص واتساق ألفاظه وانسجام معانيه، ولعل الدراسات المتعددة حوله أثمرت تنوعًا في اصطلاحه من حيث توسيع المصطلح وتفريعه، وبالقراءة الدقيقة لهذه التعريفات يمكن أن نخرج منها بالتعريف الآتي: "إن التكرار النصي هو إعادة العنصر المعجمي بلفظه، أو بشبه لفظه أو بمرادفه، أو بزنته أو بمدلوله أو ببعض منه، أو بالاسم العام له، مما يؤدي إلى تماسك النص وسبكه"[44].

وللتكرار في بنيته الكبرى قسمان؛ تكرار المشاكلة وتكرار المناسبة، وكلاهما يساهمان في الدلالة، وفي التماسك النصي، فالتكرار "إضافة إلى كونه يؤدي وظائف دلالية معينة، فإنّه يؤدي كذلك إلى تحقيق التّماسك النصّي، وذلك عن طريق امتداد عنصر ما من بداية النص حتى آخره"[45].

وعلى اعتبار التكرار من الروابط الأساسية التي تستخدم لفهم النص الأدبي، فالتكرار هنا له دور رئيس في فهم النص؛ إذ لا يقوم فقط على مجرد تكرار المفردة في السياق، وإنما فيما تتركه هذه المفردة من أثر ودلالة على السياق، وما تضيف إليه من دلالات جديدة غير دلالته الأصلية، وما تتيح له من قدرة على فتح الأبواب لتأويل النص بحسب غزارة التكرار، أو اضمحلاله، وسبب هذا أو تلك بالعودة إلى معنى النص وحقيقة نفسية الشاعر أو الأديب في أثناء نظمه لمادته. فالتكرار إحدى الظواهر الجمالية في النص الشعري، فالشاعر عندما يكرر يعكس أهمية اللفظ والمعنى[46].

ويحقق التكرار التماسك النصي من خلال عدة روابط تكرارية، مثل تكرار الوحدة المعجمية، والتقارب التركيبي، والتقارب الدلالي كما في الترادف.

- **تكرار الوحدة المعجمية:** ويقصد به التكرار التام المحض أي تكرار الكلمة في النص، أكثر من مرة، وبلا تغيير. ويقدم التكرار التام شكلاً من أشكال الربط داخل القصيدة من خـــلال تكرار الكلمات المفاتيح، أي الكلمات الأساسية التي تعبر عن بيئة الشاعر، وغرض الشاعر وأبرز محاور قصيدته، ويسهم هذا التكرار في ربط عناصر النص على المستوين الظاهر والضمني؛ حيث ينشط الشاعر ذهن المتلقي بإعادة تكرار العناصر الرئيسة في بداية النص ووسطه ونهايته، وهو ما يحقق التماسك النصي بين أطراف النص. ومن أبرز أمثلة هذا النوع من التكرار في النص:

– **تكرار مفردة الشمس:** في قوله:

1 -مَجْدي أخِيْرًا وَمَجْدِي أوَّلاً شَرَعٌ .. **والشَّمسُ** رَأدَ الضُّحى **كالشَّمس** في الطَّفَلِ
2 -لو أنَّ في شَرَفِ المأوَى بُلُوغَ مُنىً.. لمْ تَبْرَحِ **الشَّمْسُ** يَومًا دَارَةَ الحَمَلِ
3 -وَإنْ عَلانِي مِنْ دُونِي فَلا عَجَبٌ .. لي أُسْوَةٌ بانحطاطِ **الشَّمْس** عَنْ زُحَلِ

– **تكرار مفردة الآمال:** في قوله:

1 -والدَّهْرُ يَعْكِسُ **آمَالي** وَيُقْنِعُنِي .. مِنَ الغَنِيْمَةِ بَعْدَ الكَدِّ بالقَفَلِ
2 -أعَلِّلُ النَّفْسَ **بالآمَالِ** أرْقُبُهَا .. مَا أضْيَقَ العَيْشَ لولا فُسْحَةُ **الأمَلِ**

-**تكرار مفردة الحب:** في قوله:

1 -**فالحُبُّ** حَيْثُ العِدَا وَالأُسْدُ رَابِضَةٌ .. حَوْلَ الكِنَاسِ لها غَابٌ مِنَ الأسَلِ
2 -يَقْتُلْنَ أنْضَاءَ **حُبٍّ** لا حِرَاكَ بِهِمْ .. وَيَنْحَرُونَ كِرَامَ الخَيْلِ وَالإبِلِ
3 -**حُبُّ** السَّلامَةِ يَثْنِي هَمَّ صَاحِبِهِ .. عَنِ المعَالي وَيُغْرِي المرْءَ بِالكَسَلِ

-**تكرار مفردة الليل:** في قوله:

1 -طَرَدْتُ سَرْحَ الكَرَى عَنْ وَرْدِ مُقْلَتِهِ .. **وَالليلُ** أغْرَى سَوَامَ النَّومِ بالمُقَلِ
2 -تَنَامُ عَنِّي وَعَيْنُ النَّجْمِ سَاهِرَةٌ .. وَتَسْتَحِيْلُ وَصُبْغُ **الليل** لم يحُلِ
3 -فَسِرْ بِنَا في ذِمَامِ **الليل** مُعْتَسِفًا .. فَنَقْحَةُ الطِّيْبِ تَهدِينا إلى الحُلَلِ

إن تكرار الوحدة المعجمية التي تشكل ظاهرة في النص نحصرها في ما جاء منها فوق ثلاث مرات، وفي مقدمتها مفردة (الشمس)، حيث إن الشاعر اتكأ عليها في نصه اتكاءً واضحًا، لما للشمس من مكانة وفضل على الأرض، إضافة إلى حضورها الإيجابي في معظم أوقاتها، ولما أن شبه الشاعر مصيره بمصير الشمس، فإنه يظهر اعتزازه بنفسه، وبها أيضًا.

ثم إن الشاعر أتى على ذكر (الآمال) ثلاث مرات، ولعل هذا التكرار يشير إلى تمسك الشاعر بالأمل والحلم بمستقبل يشبه ماضيه القديم، ولا يشبه حاضره المؤلم، أما الحب فإن تكرارها من الشاعر يشير إلى العواطف الإيجابية في نفسه، ثم يأتي الليل الذي يتضمن الستر والسواد في دلالته، بيد أن دلالته في المواضع التي ورد فيها لم تكن سلبية، بقدر ما اتجهت نحو الإيجابية، ومن خلال تكرار الوحدات المعجمية التي أتينا على ذكرها نجدها جميعًا في حقل الإيجابية، وهو ما يعطي النص – من هذه الزاوية– سمة الإيجابية.

- **التقارب التركيبي:** أو التقارب الجراماتيكي: "وهو عبارة عن تكرار لنظم الجمل بكيفية واحدة أي تكرار للطريقة التي تبني بها الجملة، وشبه الجملة مع اختلاف الوحدات المعجمية التي تتألف منها الجمل، وإذا حاولنا الربط بين مفهوم التكرار الجراماتيكي ومفهوم التوازي فإن تكرار نظم الجملة يعد نوعاً من التوازي في هذا المستوى"[47].

واعتمد الطغرائي التوازن أساسًا في تركيب بنية قصيدته، فزاد في جماليته، فكأنه يولد الجملة من سابقتها، وكأنه يسكب التراكيب في قالب واحد، فتميز النص بالتوازن من مقدمته إلى خاتمته، سواء أكان هذا التوازن بين المفردات، أم بين الجمل، أم بين الأبيات، حتى أننا نجد تطابقًا وتشابهًا تامًّا بين بنية بعض التراكيب والجمل، ومن ذلك قوله:

أصالةُ الرأي صَانتني عَنِ الخَطَلِ وحِلْيَةُ الفَضْلِ زَانَتْني لدَى العَطَلِ

جاء تركيب الشطر الثاني موازيًا لتركيب الشطر الأول. ومن هذا التكرار قوله أيضًا:

فَلا صَدِيقَ إليهِ مُشْتَكَى حَزَنِي وَلا أنِيْسَ إليهِ مُنتَهَى جَذَلي

أما تكرار تركيب النفي فقد ورد في ثلاثة مواضع في قوله:

فيْمَ الإقَامَةُ بالزَّوراءِ لا سَكَنِي بها، ولا نَاقتي فِيها، ولا جَمَلِي؟

وتميزت باختلاف تابعها:

1 -لا سكني: بها.

2 -لا ناقتي: فيها.

3 -لا جملي: محذوف تقديره فيها.

ومن تكرار تركيب النفي أيضًا قوله:

1 -لا أكْرهُ الطَّعْنَةَ النَّجْلاءِ قَدْ شَفِعَتْ

2 -وَلا أهَابُ الصِّفَاحَ البِيْضَ تُسْعِدُنِي

3 -وَلا أخَلُّ بغزْلانٍ أُغَازِلُهَا

وتأتي وظيفة هذا التكرار التركيبي لأسلوب النفي دلالة لتأكيده في ذهن الشاعر.

- **التقارب الدلالي:** ومن أبرز الأمثلة:

1 -**بين الأسماء:** (صديق، أنيس) ، (الأنصار، الخول)، (هياب، وكل)، (الجلى، الحادث الجلل)، (الحلي، الحلل)، (الغنج، الكحل)، (من جبن، من بخل)، (ناقتي، جملي، الإبل)، (الأوغاد، السفل).

2 -**الترادف بين الأفعال:** (صانتني، زانتني)، (يقتلن، ينحرون)، (لا أكره، أحب)، (دع، اقتنع)، (أعلل، أرقبها).

3 -**الترادف بين الجمل:** (غير محتال، ولا ضجر)، (غاض الوفاء، فاض الغدر)، (لا يخشى عليه، لا يحتاج فيه)، (البقاء، غير منتقل)، (يا خبيرًا على الأسرار، اصمت ففي الصمت منجاة)، (فسحة الأمل، فسحة الأجل).

يعد التقارب الدلالي مظهرًا لتأكيد وثبات حقيقة السمة المراد تأكيدها باستدعاء مرادفاتها، حتى وإن أعاب بعض النقاد على الشاعر الإتيان بالمرادفات

في قافية البيت، وعدوه يضعف المعنى الشعري، إلا أن حضورها في اللامية في بعض الأماكن (الأنصار والخول، الحلي والحلل) دلالة تأكيد في الأولى على الفقد والوحدة، وتعزيز سمة الجمال وإبراز عنصر الغزل في الثانية، ومن أبرز أمثلة التقارب الدلالي في النص:

أصالةُ الرأي صانتني عَنِ الخَطَلِ وحِلْيَةُ الفَضْلِ زانَتْني لَدَى العَطَلِ

التقارب الدلالي حاصل بين (صانتني، زانتني) و(الخطل، العطل).

فَلا صَديقَ إليهِ مُشْتَكَى حَزَني وَلا أَنِيْسَ إليهِ مُنْتَهَى جَذَلي

التقارب الدلالي حاصل بين (فلا صديق، ولا أنيس)

وَضَجَّ مِنْ لَغَبٍ نَضْوَى وَعَجَّ لما تَلْقى ركَابي، وَلَجَّ الرَّكْبُ في عَذَلي

التقارب الدلالي حاصل بين (وضجَّ، وعجَّ، ولجَّ)

فَالحُبُّ حَيْثُ العِدَا وَالأُسْدُ رَابِضَةٌ حَوْلَ الكِنَاسِ لها غَابٌ مِنَ الأَسَلِ

وَلا أَحُلُّ بِغَزْلانٍ أُغَازِلُهَا وَلَو دَهَتْنِي أُسُودُ الغِيْلِ بالغِيَلِ

التقارب الدلالي حاصل بين (العدا، الأسد، أسود) و(الكناس، غاب من الأسل، الغيل).

2 - **التضام:** وهو لغة: "مصدر من الفعل الثلاثي (ضمم)، ومن معانيه الاشتمال والاجتماع، وقد أرجع ابن فارس اجتماع (الضاد) و(الميم) إلى أصل واحد يدلّ على الملاءة بين الشيئين"[48]. واصطلاحًا: هو الطرق الممكنة في رصف جملة ما، فتختلف طريقة منها عن الأخرى، تقديمًا وتأخيرًا، وفصلاً ووصلاً وهلم جرا، وقد أطلق عليه اصطلاح (التوارد)، فقال: "يكمن أن نطلق على هذا النوع من التضام اصطلاح التوارد"[49]، بيد أنّ هذا الوجه بهذا المعنى أقرب إلى اهتمام دراسة الأساليب التركيبية البلاغية الجمالية منه إلى دراسة العلاقات النحوية والقرائن اللفظية، أما الوجه الآخر فإنّ المقصود بهذا التضام أن يستلزم أحد العنصرين التحليليين النحويين عنصرًا نحويًّا آخر، فيسمى التضام في هذه الحالة "التلازم"، أو يتنافى معه فيسمى "التنافي"، أو هو تطلّب إحدى الكلمتين للأخرى في الاستعمال على صورة تجعل إحداهما تستدعي الأخرى.

ويعد التضام وسيلة مهمة من وسائل السبك المعجمي، وقد استعمل الشاعر التضام بنوعيه في قصيدته، (تضام التقابل، وتضام الحقل الدلالي)، وسنعرض كلا منهما فيما يلي:

- **تضام التقابل:** ويضم أزواج الألفاظ المتصاحبة دومًا، والتي يستدعي ذكر أحدها استحضار الآخر، وهو: "استعمال وحدتين معجميتين منفصلتين، استعمالهما عادَة مرتبطتين الواحدة بالأخرى"[50]. ومن أمثلته في النص:

1 -مَجْدي **أَخِيْرًا** وَمَجْدِي **أَوَّلاً**

2 -والشَّمسُ رَأدَ **الضُّحى** كالشَّمس في **الطَّفْلِ**

3 -أُرِيْدُ **بَسْطَةَ كَفٍّ** أَسْتَعِيْنُ بها

حيث إن ورود هذا التركيب متضامًا مع بعضه يفيد الانفراج في الحال المادية، بينما استعمالهما كل مفردة لوحدها لا يعطي الدلالة نفسها.

4 -تَبِيْتُ **نَارُ الهَوَى** مِنْهُنَّ في كَبِدٍ .. حَرَّى **وَنَارُ القِرَى** مِنْهُمْ عَلَى القُلَلِ

فالشاعر استعمل مفردة (النار) مع لفظين يتضامنين معها، ولا يفيدان المعنى إلا بهذا التضام؛

حيث إن النار إذا تضامت مع الهوى تحمل دلالة الأشواق الجياشة والمشتعلة في الصدر وكأنها نار، بينما إن جاءت مع القرى تحمل دلالة الكرم.

وقد يأتي تضام التقابل بين مفردات بعيدة عن بعضها في السياق، بيد أن ورودها يفيد الدلالة ويؤكدها، كما في قوله:

فَلا صَدِيقَ إليهِ مُشْتَكَى حَزَنِي وَلا أَنِيْسَ إليهِ مُنْتَهَى جَذَلِي

فإن استحضار الصديق يوحي باللفظ المقابل له والملازم له في الدلالة (العدو)، وقد أتى الشاعر بهذا اللفظ في بيت لاحق في النص فقال:

أَعْدَى عَدُوِّكَ أَدْنَى مَنْ وَثِقْتَ بِهِ فَحَاذِرِ النَّاسَ واصْحَبْهُمْ عَلَى دَخَلِ

- **تضام الحقل الدلالي**

يقوم بدور أساسي في بناء معاني القصيدة فيساهم في وحدة النص، كما من شأنه أن يبرز المخزون اللغوي للشاعر من خلال تضام الكلمات المرتبطة بموضوع معين، والتي ترتبط في ذات الوقت بالمخزون اللغوي لدى المتلقي ما يضمن للنص وحدته وتماسكه، وتكثر أمثلة هذا التضام في النص، ويساهم في التماسك النصي مساهمة أكبر من تلك التي يقوم بها تضام التقابل؛ حيث إن تضام الحقل الدلالي يحقق السبك المعجمي والحفاظ على إعادة تدوير الأفكار الرئيسة التي يود الشاعر عرضها وتأكيد حضورها. ومن أبرز أمثلة هذا التضام:

-تضام مفردات الحقل الحيواني:

الأليفة: (ناقتي، جملي، الإبل، الأينق الذلل، الخيل، الغزلان).

المفترسة: (الأسد، أسود الغيل).

استعارات صفات الحيوانات: (حن راحلتي، لديغُ العوالي، نحور البيد، ورادًا سُؤر عيش، ترعى مع الهمل).

-تضام مفردات حقل جغرافيا الموجودات:

الأرضيات: (الأرض).

السماويات: (الجو، والشمس، كالشمس، تبرح الشمس، بانحطاط الشمس، ذمام الليل، والليل، وصبغ الليل، دارة الحمل، عن زحل).

نجد استعماله لمفردات معجم الموجودات السماوية أغزر وأكثر من استعماله لمفردات معجم الطبيعة الجغرافية الأرضية، فورد اسم الشمس صريحًا أربع مرات في القصيدة، كما ورد اسم الليل صريحًا ثلاث مرات، وجاء اسم الكوكب زحل مرة واحدة، وحديثه عن الأبراج السماوية مرة واحدة.

-تضام مفردات المعجم المائي:

الصريحة: (لجَّ البحر، مياه).

المكنى بها: (بِنَهلةٍ من غدير الخمر والعسل، سقيت نصالها بمياه الغنج والكحل، غاض الوفاءُ وفاض الغدر، يا وراداً سُؤر عيش كلُّه كدرٌ، بالبلل).

من خلال التقسيم الذي اتبعناه لمفردات المعجم المائي نلاحظ اعتماد الشاعر على توابع المادة أكثر من اعتماده على أصلها، أي الماء ذاته، فاقتصر ذكره الصريح للماء في مكانين فقط، الأول في قوله: (لج البحر) بدلالته الحقيقية كبحر، والثاني في قوله: (بمياه الغنج)، لكنه في استعمالها هنا لجأ إلى المفردة الأصلية (مياه) وأبدل دلالتها من خلال السياق الغزلي المستعار الذي وضعها فيه.

- **تضام مفردات المعجم المكاني:** ونستطيع تصنيف الأمكنة لاستخراج السمة البارزة كما يأتي:

العلوية: في الجو، دارة الحمل، انحطاط الشمس، عن زحل.

الأرضية: ناء عن الأهل، من إضم، بالزوراء، الحي، الحلل، الكناس، غاب من الأسل، على القلل، الغيل، نفقًا في الأرض.

البحرية: لج البحر.

الرمزية: دولة الأوغاد والسفل، تقدمتني أناس، وراء خطوي.

من خلال ما عرضناه في باب السبك بشقيه؛ النحوي والمعجمي، وجدنا تمكن الشاعر من توظيف عناصر الوصل والفصل والإحالة، والتي ساهمت في ربط أجزاء القصيدة على مستوى سطح النص، فضلاً عن توظيفه التكرار والتضام والحذف، والتي تعد من أظهر السمات التي تؤكد وحدة النص وحسن سبكه وتماسك أجزائه، كما لاحظنا اتجاه النص نحو السرعة والحركة لا الثبات والاستقرار، وهي دلالة مستشفة من المواضع التي رصدنا فيها أحرف الربط الدالة على السرعة كالفاء، والربط بين الأفعال أكثر من الربط بين الأسماء مما يوحي بغزارة الحركة، والحذف الذي أفاد الاختصار والإيجاز أيضًا، وفيما يأتي سنتناول دراسة التماسك النصي من خلال المعيار الثاني من معايير علم النص، وهو الحبك.

ثانيًا: الحبك

الحبك في المعاجم يعني الإحكام والإتقان، وتجويد الصنعة، يقول ابن منظور: "الحبك: الشد، واحتبك بإزاره، احتبك به، وشده إلى يديه... وروي عن ابن عباس في قوله تعالى: (والسماء ذات الحبك)[51]، الخلق الحسن... والمحبوك:

ما أجيد عمله، والمحبوك: المحكم الخلق، من حبكت الثوب إذا أحكمت نسجه... وحبك الثوب يحِبكه ويحبكه حبكًا: أجاد نسجه وحسن أثر الصنعة فيه"[52].

اصطلاحًا: "يختص برصد الترابط والاستمرارية في عالم النص، وهو يتطلب من الإجراءات ما تنشط به عناصر المعرفة لإيجاد الترابط المفهومي واسترجاعه، أو بعبار ة أوضح إنه يعنى بالطرق التي تكون بها مكونات العالم النصي- المفاهيم والعلاقات- مترابطة ومبنية بعضها على بعض"[53]، ويمكن تعريف المفهو م أيضًا بأنه "محتوى معرفي يمكن استرجاعه، أو استثارته بقدر ما، من الوحدة والاتساق في الذهن. أما العلاقات فهي الروابط القائمة بين المفاهيم ، التي تتجلى معا في عالم النص"[54].

وإذا كان الحبك في اللغة يعني الشِّدَّة والإحكام والإتقان، فإن هذا المعنى قريب من معناه في علم اللغة الحديث؛ حيث هو "البنية التحتية لأدوات الربط الظاهرة"[55]؛ فهو إذن يتعلق بالعلاقات الدلالية، أو العلاقات غير المنظورة، فيكون في مقابلة مع السبك الذي يتعلق بالدلالات المنظورة أو الشكلية.

ويقوم هذا المعيار عند "روبرت دي بوجراند" على الترابط الفكري، أو المفهومي الذي تحققه البنية العميقة للخطاب، ضمن عدة عناصر وعلاقات تعمل على تنظيم الأحداث والوقائع داخل بنية الخطاب، وإشارة إلى نظرية دي بوجراند المستندة إلى العلاقات داخل بنية النص، يحدد سعد مصلوح الحبك بأنه: "مختص بالاستمرارية المتحققة في عالم النص، ونعني بها الاستمرارية الدلالية التي تتجلى في منظومة من المفاهيم والعلاقات الرابطة بين هذه المفاهيم"[56]، وعليه فإن الحبك يختص برصد الترابط والاستمرارية في عالم النص، وهو يتطلب من الإجراءات ما تنشط به عناصر المعرفة لإيجاد الترابط المفهومي واسترجاعه.

الحبك بحسب نظرية دي بوجراند وديسلر:

يوضح "دي بوجراند" و"ديسلر" الحبك من خلال عرضهما لأنماط العلاقات في النص الأدبي، ومن هنا فإننا نقف بداية على العلاقات الضمنية المشيرة إلى حبكة النص وانسجامه، من خلال ما يأتي:

-علاقة التتابع الزمني

ويعد الترتيب الزمني من أهم عناصر البناء الموضوعي في النص، إضافة إلى أنه يعطي النص منطقية في الطرح وواقعية في السرد، ولذا تعد هذه العلاقة من العلاقات الأساسية في بناء النص الشعري، وإن تناولنا لعلاقة التتابع الزمني فلأن حضورها يشكل ظاهرة في النص، لارتباطه بدوران أسلوب الخطاب القائم على الضمائر في النص، المتكلم والمخاطب والغائب، وبها يتم التحديد الدقيق للزمن التتابعي في النص الشعري.

ونلاحظ بقراءة القصيدة بالعين المتابعة لحركة الضمائر فيها، صلادة قالب

المعنى، واتصال مواضيعه من البيت الأول إلى البيت الآخير دون انقطاع واضح، وهو الدور الذي أفادته الضمائر، وما حملته من إحالات قبلية وبعدية، حتى أنه يشق على القارئ تقسيم القصيدة إلى مقاطع دلالية استنادًا إلى المعنى وحده، لاعتماد الشاعر على الالتفات الخطابي بشكل عشوائي في صلب القصيدة، بيد أن هذا الالتفات أوحى بإمكانية تحديد مقاطع القصيدة بناءً على أسلوب الخطاب على الرغم من عشوائيته واضطرابه، فمن خلال تتبع أسلوب الخطاب في النص نجد أن توزيعه جاء على الشكل الآتي:

المقطع الأول: خطاب المتكلم: بدءًا من البيت الأول وصولاً إلى البيت العاشر (وذي شطاط)، الخطاب الوحيد فيها هو خطاب المتكلم، حيث اقتصر الشاعر في هذا المقطع المكون من تسعة أبيات على وصف حالته النفسية والواقعية التي يعيشها في غربتيه: الحقيقية المكانية، والرمزية الداخلية الذاتية، حالمًا في الخروج من واقعه إلى واقع أفضل، باحثًا عن أي جسر نفسي يعبر بواسطته إلى الضفة الأخرى المفترض فيها استقراره.

المقطع الثاني: تنوع الخطاب بين المتكلم والمخاطب والغائب: بدءًا من البيت العاشر يجد الشاعر ضالته في الجسر المنشود عند صديقه المفترض، فينتقل من صيغة الخطاب بضمير المتكلم الذي يعني به نفسه، إلى المخاطب، بإجراء حوار مع الصديق المفترض الغائب الذي من شأنه أن يُعقد العزم عليه في حل المعضلات التي ألمت بالشاعر، لكنه لا يستمر في أسلوب الخطاب هذا إلا في أول أربعة أبيات من المقطع الثاني (من البيت العاشر إلى البيت الثالث عشر)، فينتقل من خطاب الغائب إلى خطاب الحاضر المتمثل أمامه أي المخاطب، ثم يعود خطفًا إلى خطاب المتكلم الذي بدأ فيه قصيدته؛ إذ فرض الحوار الشعري عليه هذا النمط من الانتقال، وكان ذلك في البيتين الخامس عشر والسابع عشر، ثم يعود أخرى إلى المخاطب المباشر في البيت التاسع عشر، ويرجع إلى الغائب في البيت العشرين، ثم إلى المتكلم في البيت السابع والعشرين إلى البيت الثلاثين، ثم يعود إلى المخاطب في البيت الحادي والثلاثين، ويستمر إلى البيت الرابع والثلاثين.

ونلاحظ غزارة التنقل بين الضمائر في هذا المقطع الذي استمر في أربعة وعشرين بيتًا، وبعد هذا التخبط بين المتلكم والمخاطب والغائب يعود الشاعر إلى الاستقرار مجددًا.

المقطع الثالث: ضمير المتلكم: في اثني عشر بيتًا من البيت الرابع والثلاثين وصولاً إلى البيت الخامس والأربعين.

المقطع الرابع: ضمير المخاطب: يلتفت الشاعر من ضمير المتكلم إلى المخاطب في البيت الواحد والأربعين، ويستمر على الأسلوب الأخير إلى نهاية القصيدة عند البيت التاسع والخمسين.

ونلاحظ غزارة التنقل بين الضمائر في القصيدة كاملة من بدايتها إلى نهايتها، إلا أن هذا التنقل كان منظمًا حينًا، مرصوفًا بشكل فني حكائي باعتماد الشاعر على أسلوب خطابي واحد في بداية القصيدة ثم في نهايتها، وكان عشوائيًّا حينًا آخر، وخصوصًا في المقطع الثاني من القصيدة.

وهذا يسمى "أسلوب الالتفات"، ومن تعريفاته ما ذكره السيوطي بأنه: "نقل الكلام من أسلوب إلى آخر، أعني من المتكلم أو الخطاب أو الغيبة إلى آخر منها بعد التعبير بالأول، وهذا هو المشهور"[57]، فالصورة التي عرضناها (تحوّل الضمير) هي أحد صور هذا الأسلوب، ولا يمكن اعتبارها من عيوب الشعر أو النصوص الأدبية، فالالتفات ورد كثيرًا في القرآن الكريم. بل إن هذا الأسلوب من أساليب العرب المعروفة في حديثهم وبلاغتهم منذ مرحلة ما قبل الإسلام.

وعن الفائدة التي يحققها أسلوب الالتفات فقد اتفق أغلب علماء البلاغة أن فائدة الالتفات محصورة في دفعه السآمة والملل اللذين يأتي بهما استمرار الخطاب على وتيرة واحدة وأسلوب ثابت؛ لأن الكلام المتوالي على ضمير واحد لا يستساغ، وهو الأمر الذي يساهم في تحقيق التماسك النصي بين المقاطع الموضوعية في القصيدة، ويربط بين اللاحق والسابق والمستقبل والحاضر والماضي من خلال هذه الأدوات.

وقال الزمخشري في تعليقه على أبيات ثلاثة لامرئ القيس التفت فيها الشاعر ثلاث مرات: "وذلك على عادة افتنان العرب في كلامهم وتصرّفهم فيه؛ ولأنّ الكلام إذا نُقل من أسلوب إلى أسلوب كان ذلك أحسن تطرية لنشاط السامع، وإيقاظًا للإصغاء إليه، من إجرائه على أسلوب واحد، وقد تختصّ مواقعه بفوائد"[58].

وهذا صحيح، فإن الالتفات لا يعني أنه محصور في الجرس اللفظي الخارجي الذي من شأنه التأثير على السامع، ودفع الملل والسآمة عنه فحسب، بل إن لحضوره في النص تأثيرًا في المعنى، سواء أكثر أم اعتدل أم نقص أم انعدم، بل إن مجرد التنويع مدعاة إلى حضور الذهن، وإعمال الفكر في المعنى المراد.

فبداية منذ افتتاح الشاعر قصيدته بخطاب المتكلم، والتي تشير إليها الياء المنسوبة إليه في قوله: "صانتني، زانتني"، فإن الدلالة الحقيقية المتفق عليها أن الشاعر يستعمل ضمير المتكلم للدلالة على الموصوف، الأمر الذي يدل على طغيان الجانب الذاتي على النص؛ إذ يصف الشاعر أحاسيسه، وأنه بذلك يعبر عن حالته النفسية التي عاشها، بيد أن الدلالة المستترة وراء استعماله هو أن استعمال الشاعر لضمير المتكلم لا يدل بالضرورة على حالته النفسية- حتى وإن كانت في الحقيقة مزدرية- بل إنه يستمد موضوعاته ومفرداته من حقائق حياته، ومن تجاربه ومشاعره، أو مما يعرفه من تجارب غيره، فالشاعر الطغرائي يتكلم عن العرب عمومًا، وينسب لنفسه الضمير على أنه واحد من المعنيين بهذه القضية،

وليس على أنه صاحب النص ومنشئه.

إن نأي الشاعر عن استعمال ضمير المتلكم "أنا" أعطى نصه خلودًا يصلح لكل زمان، فلا يموت بموت صاحبه، علمًا بأن حضور "أنا" من شأنه أن يحوّل المخاطب "أنت" إلى الهشاشة والضعف، وفي حذفه تقدير لذات المخاطب وإعلاء من شأنه، ومن المعروف أن ضمير المتكلم المنفصل "أنا" يعد أعلى الضمائر شأنًا على أساس التفاضل بين الأنا والآخر الذي يبقى أقلّ شأنًا؛ لأنّ المرجعية الفكرية للفرد وللجماعة هي التي تحفر في تكويننا على أن يبقى هذا الضمير مستقلًّا ومتميّزًا.

ومع فراغه من المقدمة والتفاته إلى الغائب في قوله: "وذي شطاط... بمثله"، "حلو الفكاهة"، ثم إلى المتلكم "فقلتُ"، ثم إلى المخاطب "أدعوكَ"، ثم المتلكم "هممتُ به"، ثم المخاطب "فهل تعينُ"، ثم المتكلم "إني أريدُ"، ثم الغائب "يحمون بالبيض"، ثم المخاطب "فسر بنا"، ثم الغائب "تبيت نار الهوى منهنَّ"، ثم المتكلم "لا أكرهُ، ولا أهابُ"، ثم الغائب "يثني همَّ صاحبه"... وهكذا وصولاً إلى البيت الثامن والثلاثين "لعله إن بدا فضلي ونقصهم// لعينه نام عنهم أو تنبه لي".

ويتأرجح الشاعر في الأبيات (10–38) بين الضمائر الثلاثة فلا يستقر على ضمير بعينه، ولا أسلوب خطاب محدد، ولعلنا إذا ما نظرنا إلى المعنى العام لهذه الأبيات لوجدنا الشاعر يقيمها حوارية بينه وبين الجسر المفترض الذي سيوصله إلى بر الأمان، معرجًا على قضايا عدة بين الحب والحقد، والإقدام والخوف، والصحو والثمل، والنشاط والكسل، والكرم والبخل، والشجاعة والجبن، والموت والحياة، عاقدًا المقارنات التفاضلية بين النقائض للبرهنة على صحة ما يرمي إليه، وإقامة البينة والحجة وسيلة للإقناع، وكأن القضية التي يتناولها تستوجب منه تناولها بأسلوب المناظرة والتحاجج.

وإن كان دور الضمائر الثلاثة في بناء النص دور اتساق وانسجام للبنية اللغوية والضمنية للنص، وكونها من أدوات تماسك النص وانسجامه؛ حيث تربط بين جمله ومقاطعه، وتشكل بنية لغوية ومعنوية منسجمة، فإن تعددها في المقطع المتناول يدل على عظم القضية، وتشعب أطرافها في ذهن الشاعر؛ إذ يحاول أن يأتي في كل دفقةِ أبياتٍ شعرية بطرفٍ من هذه الأطراف، عله يحيط بالمعضلات ويقف على حلولها جميعًا.

أما في المقطع الثالث الذي يبدأ من البيت التاسع والثلاثين "أعلل النفس" وينتهي عند البيت السادس والأربعين "وإن علاني"، فنلاحظ أن الشاعر اعتنى في الأبيات الثمانية بضمير المتكلم على حساب الإقلال من استعمال الضميرين الآخرين (المخاطب والغائب)؛ حيث يصف الشاعر حاله إزاء أقرانه، والدولة التي يقيم فيها، فيعيش على أمل الانفراج إلى الأفضل، ونلاحظ أن الشاعر تخلص من

التشتت الذي لازمه في المقطع الذي سبقه، فالتزم بوحدة الضمير في صياغة بنية نصه.

ثم إنه يلتزم بوحدة الضمير في سياق النص في المقطع الذي يليه، لكن بالتفات إلى ضمير المخاطب بدلاً من المتكلم، بدءًا من البيت السابع والأربعين وصولاً إلى البيت التاسع والخمسين، وأجد الشاعر موفقًا في هذا الالتفات الأخير؛ إذ إنه ضمنه النصيحة والإرشاد، ولا يكون هذا إلا للمخاطب أكثر من المتكلم والغائب.

ولعلنا نجد مخرجًا لهذا التعدد في استعمال الضمائر في المقطع الثاني، من خلال رأي بعض النقاد الذين نقدوا المقطع الغزلي الممتد من البيت العاشر "وذي شطاط" إلى البيت التاسع والعشرين "حب السلامة"؛ حيث يرون أنه دخيل على النص، وأنه زيد عليه من الطغرائي نفسه لاحقًا في زمن غير زمن القصيدة، كرأي علي جواد الطاهر في تعليقه على مقطع الغزل:

"إن أمر الغزل غريب في بابه، ونشاز في مكانه، ولو جاء في مطلع القصيدة لقلنا إنه ضرب من التقليد، فقد درج شعراء العربية على افتتاح قصائدهم بالغزل، وكل ما يمكن أن يقال في هذه الحالة أن الشاعر خضع للتقليد أكثر مما يجب... بقي أمامنا مجال آخر، أن يكون هذا المقطع الغزلي دخيلاً على القصيدة، وقد دسه الشاعر متأخرًا عن الظرف الذي نظمها فيه، في إحدى قراءاته ومراجعاته. إننا اليوم نفضل أن تكون اللامية مجردة من مقطعها الغزلي، ولم يكن تفضيلنا هذا قائمًا على الاقتراح وعلى الدراسة الداخلية فقط، فلقد رويت مرة كما نريد، رواها ثقة هو أبو الفتح عبدالرحمن ابن أحمد بن الأخوة عن الشاعر نفسه، وقبل أن يكون للشاعر ديوان"[59].

ولعل هذا الأمر منطقيّ إلى حد ما، وبخاصة أن سياق الضمائر في المقاطع (الأول والثالث والرابع) جاءت ذات سبك بنيوي متين، وموزعة على أفكار النص بعناية، فلو أننا أردنا أن نتجاوز عن مقطع الغزل لكان ترتيب المقاطع مختلفًا قليلاً بيد أنه مقارب لما ذهبنا إليه؛ إذ كانت ستتوزع على الشكل الآتي: ضمير المتكلم في المقطع الأول، ثم يتابع ضمير المتكلم في المقطع الذي يليه، ثم ينتهي إلى ضمير المخاطب في المقطع الأخير. وفي كلتا الحالين فإن قفل القصيدة بضمير المخاطب يعطي النص حقيقة ماهيته الدالة على النصح والإرشاد إزاء المتلقي، الأمر الذي يجعله نصًّا يتخطى حدود وقيود زمنه، ويصلح لكل زمان.

إن الالتفات الغزير، والتنقل بين الضمائر في عموم النص ما هو إلا صراع بين الحاضر والماضي الغائب، بين الإيجابية والسلبية، والخير والشر في دلالات متفرقة لكليهما، وتجدر الإشارة إلى أن حضور الضمائر المتصلة بغزارة في معظم أشطار القصيدة، جاء على حساب تهميش الضمائر المنفصلة التي لم ترد

إلا في ثلاثة مواضع: اثنان للمخاطب (وأنت تخذلني، وأنت تكفيكَ)، وواحد للغائب (وهي صادقة).

ففي استعماله الأول للمخاطب المباشر كان السياق سلبيًّا، وفي السياق الثاني تأنيبًا، مما يجعله أيضًا استعمالاً سلبيًّا، وإن حصر الشاعر تصريحه بالضمير (أنت) سلبيًّا فذلك دلالة على مجهولية قدرة المخاطب على تنفيذ رغبات المتكلم، أو المحتاج للمساعدة، بل فقدان الأمل في تلبية هذا المخاطب لنداءات المتكلم المتكررة، أما عن استعمال الشاعر للضمير الصريح للغائب (هي) فقد ورد مرة واحدة في النص وبشكل إيجابي، وذلك لاقترانه بـــ (العلا) الصادقة حتمًا في رأي الشاعر، ولإزاحة أي تأويل سلبي يحتمل لو أنه اقتصر على الضمير المستتر فيها، بل جاء تأكيدًا على إيجابية (العلا) التي هي الهدف الأسمى من وراء النص، والتي يمكن أن نطلق عليها بكل ثقة مفتاح النص الأدبي وغايته.

-العلاقة الثنائية المقارنة

وهي المقارنة بين طرفين أو حدثين، أو موقفين[60]، وتتجلى في فن "التفريق"؛ لأنه يقوم على إبراز أوجه المقارنة بين أمرين. ومن أبرز الأمثلة على هذه العلاقة قوله:

فَإنْ جَنَحْتَ إليْهِ فاتَّخذْ نَفَقًا في الأرْضِ أو سُلَّمًا في الجَوِّ فاعْتَزِلِ

إن المفارقة الحاصلة واقعة بين (النفق، السلَّم)، وبين (الأرض، الجو)، وبين (جنحتَ، فاعتزل)، فالبيت الشعري قائم على العلاقة الثنائية المقارنة، فحققت وظيفتها الانسجام بين أجزاء البيت الشعري، وربط ضربه (فاعتزل) بمطلعه (فإن جنحت). وفي قوله أيضًا في التركيز على العلاقة المقارنة:

لَعَلَّهُ إنْ بَدَا فَضْلِي وَنَقْصُهُمُ لِعَيْنِهِ نَامَ عَنْهُمْ أو تَنَبَّهَ لِي

والمفارقة واقعة بين (فضلي، نقصهم)، وبين (نام، تنبه)، وبين (عنهم، لي)، وهي كما الصورة السابقة لها أفادت انسجام أجزاء البيت الشعري، فضلاً عن وظيفتها في المحاججة وإثبات الواقعة. وفي قوله أيضًا:

فُقْلْتُ: أدعُوكَ للجُلَّى لِتَنْصُرَني وَأنْتَ تَخْذُلُني في الحَادِثِ الجَلَلِ

والمفارقة واقعة بين (لتنصرني، تخذلني)، وقد ربطت هذه المفارقة الشطر الثاني بالشطر الأول موضوعيًّا، فحقق جواب السؤال على لسان السائل إفادة هذا السبك بين الشطرين.

-علاقة الإجمال- التفصيل

تعني إيراد معنى على سبيل الإجمال، ثم تفصيله أو تفسيره، أو تخصيصه[61]، وهذه العلاقة، تتجلى في فن "التفسير"؛ لأنه يفصّل ما ابتدأ به مجملاً. ومنه قوله:

فِيْمَ الإقامَةُ بالزَّوراءِ لا سَكَني ... بها ولا نَاقتي فِيها ولا جَمَلي؟
نَاءٍ عَنِ الأهْلِ صِفْرُ الكفِّ مُنفرِدٌ ... كالسَّيفِ عُرِّيَ مَتْنَاهُ عَنِ الخَلَلِ
فَلا صَدِيقَ إليهِ مُشْتكَى حَزَني ... وَلا أنِيْسَ إليهِ مُنتَهَى جَذَلي

فالشاعر بدأ بسؤال استنكاري منه عن أسباب رغبته في الرحيل عن بغداد، ثم إنه يشرح هذه الأسباب في الأبيات التي شكلت مطلع القصيدة ومفتاح معانيها، فأوضح أنها لم تكن موطنه الأصلي، وأنه وحيد فيها بعيدًا عن أهله، وأن الفقر أصابه فيها، وألا أصدقاء له فيها أيضًا، وجعلها أسبابًا كافية تدعو لعدم إقامته فيها.

وأبرز مواضع الإجمال والتفصيل جاءت في قوله:

فَهَلْ تُعِيْنُ عَلَى غَيٍّ هَمَمْتُ بِهِ ... وَالغَيُّ يَزْجُرُ أحْيَانًا عَنِ الفَشَلِ
يَحْمُونَ بالبِيْضِ والسُّمْرِ اللِّدَانِ بِهِ ... سُودَ الغَدَائِرِ حُمْرَ الحلْيِ والحُلَلِ
يَحْمُونَ بالبِيْضِ والسُّمْرِ اللِّدَانِ بِهِ ... سُودَ الغَدَائِرِ حُمْرَ الحلْيِ والحُلَلِ

فالشاعر يلتمس من المخاطب المفترض أن يعينه على الغي، أي أن يوافقه على فكرة إقدامه على ارتكاب هذا الغي، ثم إنه فصل في هذا الغي وأوضحه بأنه التهور في ذهابه إلى منازل محددة في جبل إضم، محمية بأمهر الفرسان في استعمال النبال للدفاع عن هذه المنازل، وهي مخاطرة حقيقية ولهذا أدرجها ضمن الغي.

ولا يقف الشاعر عند هذا الحد، بل إنه يتابع في توصيف الرحلة التي ينوي المغامرة بها، فيقول للمخاطب نفسه الذي أشار عليه بمساندته في اتخاذ قرار الإقدام على الغي:

فَسِرْ بِنَا في ذِمَامِ الليلِ مُعْتَسِفًا ... فَنَقْحَةُ الطِّيْبِ تَهدِينا إلى الحُلَلِ
فَالحُبُّ حَيْثُ العِدَا وَالأسْدُ رَابِضَةٌ ... حَوْلَ الكِنَاسِ لها غَابٌ مِنَ الأسَلِ
تَؤُمُّ نَاشِئَةً بالجِزْعِ قَدْ سُقِيَتْ ... نِصَالُهَا بِمِيَاهِ الغُنْجِ وَالكَحَلِ
قَدْ زَادَ طِيْبُ أحَادِيثِ الكِرَامِ بِها ... مَا بالكَرَائِمِ مِنْ جُبْنٍ وَمِنْ بَخَلِ
تَبِيْتُ نَارُ الهَوَى مِنْهُنَّ في كَبِدٍ ... حَرَّى وَنَارُ القِرَى مِنْهُمْ عَلَى القُلَلِ
يَقْتُلْنَ أنْضَاءَ حُبٍّ لا حِرَاكَ بِهِمْ ... وَيَحْرُونَ كِرَامَ الخَيْلِ وَالإبِلِ
يُشْقَى لَدِيْغُ العَوَالي في بيُوتِهِمُ ... بنَهلةٍ مِنْ غَدِيرِ الخَمْرِ وَالعَسَلِ
لَعَلَّ إلمامَةً بالجِزْعِ ثَانِيَةً ... يَدِبُّ مِنْهَا نَسِيْمُ البُرْءِ في عِلَلِي
لا أكْرَهُ الطَّعْنَةَ النَّجْلاءِ قَدْ شَفِعَتْ ... برَشْقَةٍ مِنْ نِبَالِ الأعْيُنِ النُّجُلِ
وَلا أهَابُ الصِّفَاحَ البِيْضَ تُسْعِدُنِي ... باللمْحِ مِنْ خِلَلِ الأسْتَارِ وَالكُلَلِ
وَلا أخَلُّ بِغزْلانٍ أغَازِلُهَا ... وَلَو دَهَتْنِي أسُودُ الغِيْلِ بالغِيَلِ
حُبُّ السَّلامَةِ يَثْنِي هَمَّ صَاحِبِهِ ... عَنِ المعَالي وَيُغْرِي المرْءَ بالكَسَلِ
فَإنْ جَنَحْتَ إلَيْهِ فاتَّخِذْ نَفَقًا ... في الأرْضِ أو سُلَّمًا في الجَوِّ فاعْتَزِلِ

كل الأبيات السابقة تندرج ضمن الغي الذي أشار الشاعر إليه في الإجمال الأول؛ حيث إنه قرر الإقدام على ارتكاب هذا الغي بالمغامرة والذهاب إلى المنازل في جبل إضم، ثم يبرر هذا التهور بأن لذة الحب تكمن في تجاوز المصاعب والأخطار، ويصف منازل القوم بأنها الشجر الكثيف الملتف، وحماتها بأنهم الأسود الرابضة حوله، ثم يأتي على وصف أهل هذه المنازل، رجالاً كرماء، ونساءً كرائم، ولا يمانع الشاعر أن يتلقى طعنات من نبال أعين الحسناوات في هذه المنازل، وأنه لا يضع حسابًا لأولئك الفرسان الذين يحمون المنازل، وكله في سبيل أن يحظى بنظرة خاطفة إلى الجميلات المحتميات بهم، وأنه لم يقدم على هذا الأمر إلا طمعًا في المعالي، وحذرًا من الكسل، والمعالي تتطلب هذا النوع من المغامرة.

-**علاقة الشرط والجواب:** وهي من العلاقات التبعية المنطقية، وتربط هذه العلاقة بين القضايا في القصيدة بواسطة أدوات الربط النحوية، وتتجلى في "المذهب الكلامي؛ إذ يورد المتكلم حجة لما يدعيه، على طريق أهل الكلام"[62]. ومن أمثلتها في القصيدة قوله مفصلاً في جواب الشرط، ومتبعًا إياه بمحاججة قائمة على القياس:

لو أنَّ في شَرَفِ المأوَى بُلُوغ مُنىً ... لمْ تَبْرَح الشَّمْسُ يَومًا دَارَةَ الحَمَلِ

وفي قوله أيضًا:

أهَبْتُ بالحَظِّ لَو نَادَيْتُ مُسْتَمِعًا ... وَالحظُّ عَنِّيَ بالجُهَّالِ في شُغُلِ
لَعَلَّهُ إنْ بَدَا فَضْلِي وَنَقْصُهُمُ ... لِعَيْنِهِ نَامَ عَنْهُمْ أو تَنَبَّهَ لِي
أعَلِّلُ النَّفْسَ بالآمَالِ أرْقُبُهَا ... مَا أضْيَقَ العَيْشَ لَولا فُسْحَةُ الأمَلِ

وتعد علاقة الشرط والجواب من أوجه فن التعليل في تضمنها معنى التفسير في السياق الذي ترد فيها، فيندرج ضمن فن "حُسن التعليل" الذي آثر بعض الباحثين تسميته- إذا ورد في الشعر- بعلاقة "التعليل الشعري"، وعلل سبب إطلاقه هذه التسمية، بأنه إذا جاءت هذه العلاقة في الشعر، فإنها لا تقدم علة حقيقية، وإنما تقدم علة تخيلية[63].

- **علاقة السؤال والجواب:** تقوم هذه العلاقة بوظيفة أساسية داخل القصيدة تتمثل في بناء التفاعل بين النص ومنتجه ومتلقيه، ويعبر عنها من خلال أدوات الاستفهام في السياق. ومن صور هذه العلاقة في النص، قوله متسائلاً باستنكار العارف:

فِيمَ الإقَامَةُ بالزَّورَاءِ لا سَكَنِي ... بها ولا نَاقَتي فِيها ولا جَمَلِي؟
لم أرْتَضِ العَيْشَ وَالأيَّامُ مُقْبِلَةٌ ... فَكَيْفَ أرْضَى وَقَدْ وَلَّتْ عَلَى عَجَلِ؟

نلاحظ أن استعمال الشاعر للاستفهام قرين الحجاج والقياس، وغايته إثبات الحجة ومصداقية ما يطرحه من آراء- حتى وإن كانت شخصية- لإقفال بعض أوجه التأويل في النص، وإضعاف علاقة التأرجح بين الصدق والكذب بإثبات الدليل على أحدهما دون غيره.

وقد اتكأ الشاعر على الأسئلة الاستنكارية في أكثر من موضع في القصيدة، وهو استنكار أفاد اليقين بذهن كل من السائل والمسؤول، كما في قوله:

وَشَانَ صِدْقَكَ عندَ النَّاسِ كِذْبُهُمُ وَهَلْ يُطابَقُ مِعْوَجٌّ بمُعْتَدِلِ؟

وفي قوله أيضًا معتمدًا على الإقناع في أسئلته:

تَرْجُو البَقاءَ بدَارٍ لا ثبَاتَ بهَا فَهَلْ سَمِعْتَ بِظِلٍّ غَيْرِ مُنْتَقِلِ؟

فالمسؤول مهما يكن فإنه لن يجيب إلا بالنفي؛ حيث إن انتقال الظل من المسلمات في الطبيعة، وفي قوله أيضًا:

فِيْمَ اقْتِحَامُكَ لُجَّ البَحْرِ تَرْكَبُهُ وَأَنْتَ تَكْفِيْكَ مِنْهُ مَصَّةُ الوَشَلِ؟

وهذا السؤال من باب النصيحة والإرشاد، ويحث على القناعة وإعمال العقل والتأني قبل السعي والتنفيذ، مع أننا وجدنا الشاعر لم يعمل بهذا التأني في المقطع الغزلي الذي بدأه بالسؤال: "فهل تساعد على غيٍّ هممتُ به". وقد أوضحنا أن الغي المقصود هو تهوره في مغامرة غزلية ذات طريق خطرة.

منذ مطلع القصيدة اعتمد الشاعر على المنطقية والوضوح في عرض أفكاره وتسبيبها، في تفسيره طلبه من قومه تجهيز أنفسهم للرحيل عنه؛ حيث إنه يميل إلى قوم سواهم، بل إنه يسبغ في التفسير كي لا يدع حجة عليه، فيوضح بأنه قد اتخذ قرارًا بالرحيل لا رجعة فيه، فأعد عدته وشد مطاياه.

وتعد علاقة الطلب والجواب، من أوجه فن التعليل في تضمنها معنى التفسير في السياق الذي ترد فيها، فيندرج ضمن فن "حُسن التعليل" الذي آثر بعض الباحثين تسميته– إذا ورد في الشعر– بعلاقة "التعليل الشعري"، وعلل سبب إطلاقه هذه التسمية، بأنه إذا جاءت هذه العلاقة في الشعر، فإنها لا تقدم علة حقيقية، وإنما تقدم علة تخيلية[64].

ومثل هذه العلاقات وغيرها مما يحبك المفاهيم، قد تجسدها أداة من أدوات الربط تظهر بوضوح على سطح النص، وأشار (دي بوجراند) " إلى أن العلاقات المذكورة آنفًا "يمكن في الغالب أن تقع دون التصريح بوسيلة الربط، ذلك بأن للناس طرقًا تنبئيَّة لتنظيم المعلومات"[65].

حبكة النص بحسب نظرية فان ديك:

أما "فان ديك" فكان له آلية آخرى في تحديد الحبك في النص؛ إذ حاول في كتابه "النص والسياق" سنة 1977م، أن يقدم آلية علمية إجرائية، الغاية منها الكشف عن الأبعاد الدلالية التي تتضمنها النصوص وتتأطر بمفاهيم ومصطلحات، فقسمها إلى: "البنية العليا، والبنية الكبرى، والبنية الصغرى"[66].

وإذا ما انتهجنا نظرية "فان ديك" في تحديد حبكة النص وانسجامه، فإن بناء النص في اللامية يكون على النحو الآتي:

-**البنية العليا:** "ويطلق هذا المصطلح على الأبنية الكلية التي تحدد خواص نمط معين من النصوص"[67]، وتجدر الإشارة هنا إلى أن "البنية العليا إحدى الروابط النصية على المستوى الأعلى؛ لأنها أداة تنظيمية تحدد النظام الكلي لأجزاء النص، ومع أن هناك أشكالاً مختلفة للبنى العليا، إلا أنها تساعد القرَّاء على توقع المعلومات النصية المرجوة بما يخلق قراءة نصية منظمة ومتماسكة"[68].

وبنية النص العليا أنه نص شعري (قصيدة) للشاعر الطغرائي، الذي شغل منصب وزير السلطان مسعود بن محمد السلجوقي بالموصل في النصف الأول من القرن السادس الهجري.

-**البنية الكبرى:** فهي موضوع الخطاب وهدفه، وتتصل بمضمون النص، وقد حدد "فان ديك" مجموعة من القواعد للوصول إلى هذه البنية، أطلق عليها اسم "القواعد الكبرى" يلجأ الباحث إليها لاستخلاص البنية الكبرى، وهي: الحذف والاختيار والتعميم والتركيب والبناء[69].

أما الحذف فقد تناولناه بالتفصيل في مبحث السبك، وحددنا أوجه التماسك النصي في أضرب استعماله، وأما التعميم المقصود فهو حذف بيانات متعددة والتعويض عنها بواحد فحسب، كما في قول الشاعر:

تَقدَّمَتْني أُنَاسٌ كَانَ شَوطُهُمُ وَرَاءَ خَطْوِيَ إذْ أَمْشِي عَلَى مَهَلِ
هَذَا جَزَاءُ امْرِئٍ أقرَانُهُ دَرَجُوا مِنْ قَبْلِهِ فَتَمَنَّى فُسْحَةَ الأَجَلِ

استعمل الشاعر اسم الإشارة (هذا) تعويضًا عن سبب حزنه في البيت السابق له.

أما التركيب والبناء فهي طريقة تعتمد على دمج تفصيلات متعددة في بنية واحدة[70]، كما في قوله الشاعر:

غَاضَ الوفَاءُ وَفَاضَ الغَدْرُ وانفَرَجَتْ مَسَافَةُ الخُلْفِ بَينَ القَوْلِ والعَمَلِ

حيث دمج الشاعر تفصيلات كثيرة في بيت شعري واحد، معتمدًا على الاختصار والإيجاز في التراكيب والبنية.

وبناء على هذا فإن التوصل إلى المعنى الشامل للنص- أي بنيته الكبرى- يعتمد على مبدأ اختصار العبارات المكررة، ويتضح أن "فان ديك" يستنبط البنية الكبرى للنص من قضايا سطح النص حين يطبق سلسلة القواعد التي أسماها "القواعد الكبرى".

-**البنية الصغرى:** إن اصطلاح "الأبنية الصغرى" يطلق على أبنية المتتاليات والأجزاء الجملية التي يتكون منها النص[71]، وتقوم بين هذه المتتاليات علاقات لفظية أو دلالية، والذي يفيدنا في دراسة الحبك فهي العلاقات الدلالية التي تقوم بين المتتاليات الجملية المؤلفة للنص، ومن خلالها تتحدد البنية الصغرى في النص، وهنا نلاحظ أن تحديد "فان ديك" لدراسة الحبك في مستوى البنية

الصغرى يتطابق مع رؤية "دي بوجراند" في الدراسة نفسها، بيد أن الأخير جعل من البنية الصغرى أساس الدراسة، وليس جزءًا منها فقط.

وكنا قد أشرنا إلى هذه العلاقات التي تحدد البنية في تحليلنا السابق وفق رؤية "دي بوجراند". ويمكن القول إن البنية العليا تتصل بشكل النص، بينما تتصل البنية الكبرى بموضوع النص وهدفه، وتتصل البنية الصغرى بالعلاقات الدلالية في النص، وجميع هذه البنى تتجه نحو تيسير عملية التلقي وإيضاحها، وتبيين حبكة النص وانسجامه.

ومن خلال الدراسة النصية لقصيدة لامية العجم، بالاعتماد على معياري السبك والحبك، فإننا نوجز أبرز النتائج التي توصلنا إليها فيما يأتي:

1 - من أبرز مظاهر الربط في البنية الكلية للنص استعمال حرف (الواو) للربط بين الأبيات الشعرية، مما أكسب النص تناسقًا في شكله العام، وجعل الانتقال بين البيت الشعري إلى الذي يليه يسيرًا، وقد دل هذا الربط على سرعة الأحداث، فتعلقت الأبيات ببعضها كسلسلة يأخذ بعضها برقاب بعض.

2 - ورد بحذف أداة الربط حينًا، وبالجملة الاعتراضية حينًا آخر، وأفاد التماسك النصي في الاستغناء عن أداة الربط حين أفاد الإيجاز وتقريب أجزاء النص من بعضها، كما أشار إلى ازدحام الأفكار في ذهن الشاعر الذي ألم بأطراف المعنى في أقل عدد ممكن من الكلمات.

3 - جاءت مواضع الفصل في القصيدة معللة ومسببة، وهي تشير إلى مقدرة الشاعر على توظيفه في المواضع التركيبية التي اصطلح على استعمال الوصل فيها.

4 - جودة السبك وحسن التماسك النصي تشير إلى امتلاك الشاعر أدوات البلاغة والإبداع، وهو ما يرجح أن تكون القصيدة من نظمه لا من نظم غيره في العصور اللاحقة؛ حيث تضمن من بلاغة العرب أمتنها وأقواها وأجزلها وأكثرها سبكًا واتساقًا.

5 - جاءت الإحالة بالضمير المتصل أكثر حضورًا من الإحالة بالضمير المنفصل، وميزة الضمير المتصل أنه ألصق بالكلمة، وأقرب عناصر الربط في التماسك النصي.

6 - ساهمت الإحالة البعدية في النص في فتق ذهن المتلقي لاستشراف الأحداث اللاحقة على مستوى التركيب القريب، فضلاً عن إسباغها عنصر التشويق على الأحداث المنقطعة تركيبيًّا عن السابق لها، كما أن هذا لم يحجب وحدة دلالة البنية الكبرى بين الإحالات على اختلافها وانقطاعها أو اتصالها، فهي في نهاية المطاف تتسق بعضها مع بعض في خدمة الغرض الرئيس للقصيدة.

7 - استعمل الشاعر أسلوب الحذف في مواضع متنوعة في قصيدته، رغبة منه في الإيجاز وتحقيق البلاغة من دون الإخلال بالتركيب أو المعنى.

8 - شكل التكرار ظاهرة في نص القصيدة؛ حيث ورد التكرار الرباعي للوحدة المعجمية نفسها في: الشمس، والتكرار الثلاثي في كل من: الليل والآمال والحب، والتكرار الثنائي في أكثر من مفردة، ومنها: الدهر، الدنيا. استطاع الشاعر بهذا الأسلوب ربط مختلف عناصر النص ببعضها على مستوى الشكل والمضمون، مما حقق استمرارية المعنى بانتظام العناصر المعجمية واتجاهها نحو بناء الفكرة الأساسية للنص.

التوصيات

1 - إفراد دراسة لغوية ودلالية لمعياري القصدية والتقبلية في لامية العجم.

2 - إفراد دراسة لغوية ودلالية لمعياري المقامية والإعلامية في لامية العجم.

ملحق

بحر البسيط[72]

1 أصالةُ الرأيِ صانتني عَنِ الخَطَلِ وحِلْيَةُ الفَضْلِ زانَتْني لدَى العَطَلِ
2 مَجْدي أخيرًا ومَجْدِي أوَّلاً شَرَعٌ والشَّمسُ رَأدَ الضُّحى كالشَّمسِ في الطَّفَلِ
3 فِيمَ الإقامَةُ بالزَّوراءِ لا سكَني بها ولا ناقتي فِيها ولا جَمَلي؟
4 نَاءٍ عَنِ الأهْلِ صِفْرُ الكفِّ مُنفرِدٌ كالسَّيفِ عُرِّيَ مَتْنَاهُ عَنِ الخَلَلِ
5 فَلا صَديقَ إليهِ مُشْتَكَى حَزَني وَلا أنِيْسَ إليهِ مُنتَهَى جَذَلي
6 طَالَ اغْتِرَابي حَتَّى حَنَّ رَاحِلَتي ورَحْلُها وَقرَى العَسَّالَةَ الذُّبُلِ
7 وَضَجَّ مِنْ لَغَبٍ نَضْوَى وَعَجَّ لما تَلْقَى ركَابي، ولَجَّ الرَّكْبُ في عَذَلي
8 أريْدُ بَسْطَةَ كَفٍّ أسْتَعِيْنُ بها عَلَى قَضَاءِ حُقُوقٍ للعُلا قِبَلِي
9 والدَّهْرُ يَعْكِسُ آمَالي ويُقْنِعُني مِنَ الغَنِيْمَةِ بَعْدَ الكَدِّ بالقُفَلِ
10 وَذِي شِطَاطٍ كَصَدْرِ الرُّمْحِ مُعْتَقِلٍ بِمِثْلِهِ غَيْرُ هَيَّابٍ وَلا وَكِلِ
11 حُلْوُ الفُكَاهَةِ مُرُّ الجدِّ قدْ مُزِجَتْ بِشِدَّةِ البَأسِ مِنْهُ رِقَّةُ الغَزَلِ
12 طَرَدْتُ سَرْحَ الكَرَى عَنْ وَرْدِ مُقْلَتِهِ وَاللَّيلُ أغْرَى سَوَامَ النَّومِ بالمُقَلِ
13 وَالرَّكْبُ مِيلَ عَلَى الأكْوَارِ مِنْ طَرَبٍ صَاحٍ، وَآخَرُ مِنْ خَمْرِ الكَرَى ثَمِلِ
14 فَقُلْتُ: أدعُوكَ للجُلَّى لِتَنْصُرَني وَأنْتَ تَخْذُلُني في الحَادِثِ الجَلَلِ
15 تَنَامُ عَنِّي وَعَيْنُ النَّجْمِ سَاهِرَةٌ وَتَسْتَحِيلُ وَصُبْغُ الليلِ لم يحُلِ
16 فَهَلْ تُعِيْنُ عَلَى غَيٍّ هَمَمْتُ بِهِ وَالغَيُّ يَزْجُرُ أحْيَانًا عَنِ الفَشَلِ
17 إنِّي أُرِيْدُ طُرُوقَ الحيِّ مِنْ إضَمٍ وَقَدْ حَمَاهُ رُمَاةٌ مِنْ بَنِي ثُعَلِ
18 يَحْمُونَ بالبِيْضِ والسَّمْرِ اللِّدَانِ بِهِ سُودَ الغَدَائِرِ حُمْرَ الحلْيِ والحُلَلِ
19 فَسِرْ بِنَا في ذِمَامِ الليلِ مُعْتَسِفًا فَنَقْحَةُ الطِّيْبِ تَهدِينا إلى الحُلَلِ
20 فالحُبُّ حَيْثُ العِدَا وَالأسْدُ رَابِضَةٌ حَوْلَ الكِنَاسِ لها غَابٌ مِنَ الأسَلِ
21 تَؤُمُّ نَاشِئَةٌ بالجزْعِ قدْ سُقِيَتْ نِصَالُهَا بِمِيَاهِ الغُنْجِ وَالكَحَلِ
22 قَدْ زَادَ طِيْبُ أحَادِيثِ الكِرَامِ بِها مَا بالكَرَائِمِ مِنْ جُبْنٍ وَمِنْ بَخَلِ
23 تَبِيْتُ نَارُ الهَوَى مِنْهُنَّ في كَبِدٍ حَرَّى وَنَارُ القِرَى مِنْهُمْ عَلَى القُلَلِ
24 يَقْتُلْنَ أنْضَاءَ حُبٍّ لا حِرَاكَ بِهِمْ وَيَنْحَرُونَ كِرَامَ الخَيْلِ وَالإبِلِ
25 يُشْفَى لَدِيْغُ العَوَالي في بيُوتِهِمُ بِنَهلَةٍ مِنْ عَدِيرِ الخَمْرِ وَالعَسَلِ
26 لَعَلَّ إلمامَةً بالجزْعِ ثَانِيَةً يَدِبُّ مِنْهَا نَسِيْمُ البُرْءِ في عِلَلِي
27 لا أكْرَهُ الطَّعْنَةَ النَّجْلاءِ قَدْ شَفِعَتْ بِرَشْقَةٍ مِنْ نِبَالِ الأعْيُنِ النُّجُلِ
28 وَلا أهَابُ الصِّفَاحَ البِيْضَ تُسْعِدُنِي بِاللَّمْحِ مِنْ خِلَلِ الأسْتَارِ وَالكُلَلِ
29 وَلا أحَلُّ بِغِزْلانٍ أغَازِلُهَا وَلَو دَهَتْنِي أسُودُ الغِيْلِ بالغِيَلِ
30 حُبُّ السَّلامَةِ يَثْنِي هَمَّ صَاحِبِهِ عَنِ المعَالي وَيُغْرِي المرْءَ بِالكَسَلِ
31 فَإنْ جَنَحْتَ إلَيْهِ فاتَّخِذْ نَفَقًا في الأرْضِ أو سُلَّمًا في الجَوِّ فَاعْتَزِلِ
32 وَدَعْ غِمَارَ العُلا للمُقْدِمِيْنَ عَلَى رُكُوبِهَا وَاقْتَنِعْ مِنْهُنَّ بالبَلَلِ
33 رِضَا الذَّلِيلِ بِخَفْضِ العَيْشِ مَسْكَنَةٌ وَالعِزُّ عِنْدَ رَسِيْمِ الأيْنُقِ الذُّلُلِ
34 فَادْرَأ بها في نُحُورِ البِيْدِ جَافِلَةً مُعَارِضَاتٍ مَثَانِي اللُّجْمِ بالجَدَلِ

35 إنَّ العُلا حَدَّثَتْنِي وَهْيَ صَادِقَةٌ فِيْمَا تُحدِّثُ أنَّ العِزَّ فِي النَّقَلِ
36 لَو أنَّ فِي شَرَفِ المأوَى بُلُوغَ مُنَى لمْ تَبْرَحِ الشَّمْسُ يَومًا دَارَةَ الحَمَلِ
37 أهَبْتُ بالحَظِّ لَو نَادَيْتُ مُستَمِعًا وَالحظُّ عَنِّيَ بالجُهَّالِ فِي شُغُلِ
38 لعَلَّهُ إنْ بَدَا فَضْلِي وَنَقْصُهُمُ لِعَيْنِهِ نَامَ عَنْهُمْ أو تَنَبَّهَ لِي
39 أعَلِّلُ النَّفْسَ بالآمَالِ أرْقُبُهَا مَا أضْيَقَ العَيْشَ لَولا فُسْحَةُ الأمَلِ
40 لم أرْتَضِ العَيْشَ وَالأيَّامُ مُقْبِلَةٌ فَكَيْفَ أرْضَى وَقَدْ وَلَّتْ عَلَى عَجَلِ؟
41 غَالَى بِنَفْسِيَ عِرْفَانِي بِقِيْمَتِهَا فَصُنْتُهَا عَنْ رَخِيْصِ القَدْرِ مُبْتَذَلِ
42 وَعَادَةُ النَّصْلِ أنْ يَزْهَى بجَوهَرِهِ وَلَيْسَ يَعْمَلُ إلا فِي يَدَيْ بَطَلِ
43 مَا كُنْتُ أوْثِرُ أنْ يَمْتَدَّ بِي زَمَنِي حَتَّى أرَى دَولَةَ الأوغَادِ وَالسَّفَلِ
44 تَقَدَّمَتْنِي أنَاسٌ كَانَ شَوطُهُمُ وَرَاءَ خَطْوِيَ إذْ أمْشِي عَلَى مَهَلِ
45 هَذَا جَزَاءُ امْرِئٍ أقْرَانُهُ دَرَجُوا مِنْ قَبْلِهِ فَتَمَنَّى فُسْحَةَ الأجَلِ
46 وَإنْ عَلانِي مِنْ دُونِي فَلا عَجَبٌ لِي أسْوَةٌ بانحطاطِ الشَّمْسِ عَنْ زُحَلِ
47 فاصْبِرْ لَهَا غَيْرَ مُحتَالٍ وَلا ضَجِرٍ فِي حَادِثِ الدَّهرِ مَا يُغنِي عَنِ الحِيَلِ
48 أعْدَى عَدُوِّكَ أدْنَى مَنْ وَثِقْتَ بِهِ فَحَاذِرِ النَّاسَ واصْحَبْهُمْ عَلَى دَخَلِ
49 فإنَّما رَجُلُ الدُّنْيَا وَوَاحِدُهَا مَنْ لايُعَوِّلُ فِي الدُّنيا عَلَى رَجُلِ
50 وَحُسْنُ ظَنِّكَ بالأيَّامِ مُعْجِزَةٌ فَظُنَّ شَرًّا وَكُنْ مِنْهَا عَلَى وَجَلِ
51 غَاضَ الوفَاءُ وَفَاضَ الغَدْرُ وانفَرَجَتْ مَسَافَةُ الخُلْفِ بَينَ القَولِ والعَمَلِ
52 وَشَانَ صِدْقَكَ عندَ النَّاسِ كِذْبُهُمُ وَهَلْ يُطَابَقُ مِعْوَجٌّ بِمُعْتَدِلِ؟
53 إنْ كانَ ينجَعُ شَيءٌ فِي ثَبَاتِهِمُ عَلى العُهُودِ فَسَبْقُ السَّيفِ لِلعَذَلِ
54 يَا وَارِدًا سُؤْرَ عَيْشٍ كُلُّهُ كَدَرٌ أنْفَقْتَ صَفْوَكَ فِي أيَّامِكَ الأوَلِ
55 فِيْمَ اقْتِحَامُكَ لُجَّ البَحْرِ تَرْكَبُهُ وَأنْتَ تَكْفِيْكَ مِنْهُ مَصَّةُ الوَشَلِ
56 مُلْكُ القَنَاعَةِ لا يُخشَى عَلَيه ولا يُحتَاجُ فيهِ إلى الأنْصَارِ وَالخَوَلِ
57 تَرْجُو البَقَاءَ بِدَارٍ لا ثَبَاتَ بِهَا فَهَلْ سَمِعْتَ بِظِلٍّ غَيْرِ مُنْتَقِلِ
58 وَيَا خَبِيْرًا عَلَى الأسْرَارِ مُطَّلِعًا اصْمُتْ فَفِي الصَّمْتِ مَنْجَاةٌ مِنَ الزَّلَلِ
59 قَدْ رَشَّحُوكَ لِأمْرٍ إنْ فَطِنْتَ لَهُ فَارْبَأ بِنَفْسِكَ أنْ تَرْعَى مَعَ الهَمَلِ

الهوامش

1- ابن منظور، **لسان العرب**، لا ط، بيروت: دار صادر، 2003، مادة (مسك).

2 - أحمد عفيفي، **نحو النص اتجاه جديد في الدرس النحوي**، ط1، القاهرة: مكتبة زهراء الشرق، 2001، ص 9.

3 - انظر ترجمته في كل من: السمعاني، **الأنساب**، تقديم: عبد بن عمر البارودي، ط1، (بيروت: 1988)، دار الجنان، 393/5، ياقوت الحموي، **معجم الأدباء أو إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب**، حققه وضبط نصوصه وأعد حواشيه وقدم له: عمر فاروق الطباع، ط1، (بيروت: 1999)، مؤسسة المعارف، مج 30/4-31؛ ابن كثير، **البداية والنهاية**، وثقه: علي محمد معوض وعادل وأحمد عبد الموجود، وضع حواشيه: أحمد أبو ملحم وآخرون، ط2، (بيروت:2005)، دار الكتب العلمية، 207/12؛ عمر رضا كحالة، **معجم المؤلفين تراجم مصنفي الكتب العربية**، (بيروت:1957)، دار إحياء التراث العربي، 36/4؛ ابن خلكان، **وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان**، تحقيق: إحسان عباس، دار صادر – بيروت، 1990، م2، ص 185-188.

4- ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (مسك).

5- أحمد عفيفي، **نحو النص: اتجاه جديد في الدرس النحوي**، ص 90.

6- محمد بن أحمد بن طباطبا، **عيار الشعر**، تحقيق: عبد العزيز المانع، د. ط، مكتبة الخانجي، القاهرة، د. ت، ص 203.

7- عزة شبل محمد، **علم لغة النص النظرية والتطبيق**، تقديم: سليمان العطار، ط1، القاهرة، مكتبة الآداب، 2007م، ص 99.

8- محمد خطابي، **لسانيات النص: مدخل إلى انسجام الخطاب**، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1991م، ص5.

9- انظر آراء دي بوجراند في: روبرت دي بو جراند، **النص والخطاب والإجراء**، ترجمة: تمام حسان، ط1، عالم الكتب، القاهرة، 1998م، ص 103.

10 _ جميل عبد المجيد، "علم النص أسسه المعرفية وتجلياته النقدية"، بحث منشور في **مجلة عالم الفكر**، المجلس الوطني للفنون والآداب، الكويت، 2003م، مجلد 23، عدد 2، ص 148.

11- أنور المرتجى، **سيميائية النص الأدبي**، د.ط، أفريقيا الوسطى، 1987م، ص 87.

12- عبدالقادر بوزيدة، "النص بناؤه ووظائفه (نظرية الأدب)"، **مجلة اللغة والأدب**، العدد11، جامعة الجزائر، 1997م، ص 11.

13 - ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (سبك).

14 - حسام أحمد فرج، **نظرية علم النص**، ط1، مكتبة الآداب بمصر، 2007م، ص، 78.

15- عمر بن بحر الجاحظ، **البيان والتبيين**، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، ط2، مكتبة الخانجي بمصر ومكتبة المثنى ببغداد، 1960م، 67/1.

16 - جميل عبدالمجيد، **البديع بين البلاغة العربية واللسانيات**، دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د. ت، ص 77.

[17]– زتسيسلاف واورزنياك، **مدخل إلى علم مشكلات بناء النص**، ط2، ترجمه وعلق عليه: سعيد حسن بحيري، مؤسسة المختار، القاهرة، 2010م، ص 69.
[18]– ابن منظور، **لسان العرب**، (مادة حول).
[19]– محمد خطابي، **لسانيات النص**، ص 16–19.
[20]– أحمد عفيفي، **الإحالة في نحو النص**، لا ط، كلية دار العلوم جامعة القاهرة، لا تا، ص 7.
[21]– **المرجع نفسه**، ص 43.
[22]– روبرت دي بوجراند، **النص والخطاب والإجراء**، ص 327.
23– للاستزادة انظر: نعمان بوقرة، **المصطلحات الأساسية في لسانيات النص**، ط1، عالم الكتب الحديث، إربد، المملكة الأردنية، 2009م، ص 81، 82.
[24]– إبراهيم خليل، **في نظرية الأدب وعلم النص**، ط1، الجزائر: منشورات الاختلاف، بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون، 2010م، ص 300.
[25]– شريفة بلحوت، **الإحالة دراسة نظرية مع ترجمة الفصلين الأول والثاني من كتاب الاتساق في الانجليزية**، مذكرة لنيل درجة ماجستير في اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية وآدابها، 2006م، ص 18.
[26]– محمد خطابي، **لسانيات النص**، ص 17.
[27]– **المرجع نفسه**، ص 23.
[28] – براون ج. و ب. يول ج.، **تحليل الخطاب**، ترجمة وتعليق: محمد لطفي الزليطي، ومنير التريكي، الرياض: جامعة الملك سعود، 1997م، ص 229.
[29] – أحمد عفيفي، **نحو النص اتجاه جديد في الدرس النحوي**، ص 99.
[30] – **المرجع نفسه**، الصفحة نفسها.
[31] – انظر: بدر الدين المرادي، **الجنى الداني في حروف المعاني**، تحقيق: فخر الدين قبارة ومحمد نديم فاضل، ط1، المكتبة العربية، حلب، 1973م، ص 228.
[32] – انظر: سيبويه، **الكتاب**، تحقيق عبدالسلام محمد هارون، ط3، دار الكتب العلمية، بيروت، ومكتبة الخانجي، القاهرة، 1988، 1/290–291.
[33] – الزجاجي، **الإيضاح في علل النحو**، تحقيق: مازن المبارك، ط1، بيروت: دار النفائس، 1986/1406، ص 54..
[34] – أبو البقاء الكفوي، **الكليات**، تحقيق: عدنان درويش ومحمد المصري، ط2، بيروت: مؤسسة الرسالة، 1993، ص 393، 394.
[35] – فاضل السامرائي، **معاني النحو**، دار الحكمة للطباعة، الموصل، العراق، 1991م، ج1، ص9.
[36]– منير سلطان، **بلاغة الكلمة والجملة والجمل**، ط3، مطبعة المعارف، مصر، 1991م، ص181.
[37]– إبراهيم خليل، **في نظرية الأدب وعلم النص**، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، 2010م، ص 236.

[38]– أبو هلال العسكري، **كتاب الصناعتين: الكتابة والشعر**، تحقيق: علي محمد البجاوي؛ محمد أبو الفضل إبراهيم، ط1، دار إحياء الكتب العربي، عيسى البابي الحلبي وشركاه، 1952م، ص 149.

[39]– محمد خطابي، **لسانيات النص**، ص 21.

[40] – ابن جني، **الخصائص**، تحقيق: محمد علي النجار، ط2، المكتبة العلمية، د. تا، ج2، ص 360.

[41]– نعمان بوقرة، **المصطلحات الأساسية في لسانيات النص**، ص 106.

[42]– محمد خطابي، **لسانيات النص**، ص 22.

[43]– ابن جني، **الخصائص**، ج2، ص 379.

[44]– انظر: روبرت دي بوجراند، **النص والخطاب والإجراء**، ص 303– 305. محمد خطابي، **لسانيات الخطاب**، ص 24. عزة الشبل، **علم لغة النص**، ص 141.

[45]– صبحي إبراهيم الفقي، **علم اللغة النصّي بين النظرية والتطبيق**، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، 2000م، ج2، ص 22.

[46] – نجم الدين أحمد بن إسماعيل بن الأثير الحلبي، **جوهر الكـــنـــــز**، الإسكندرية: منشأة المعارف، ص 257.

[47]– مصطفى قطب، **دراسة لغوية لصور التماسك النصّي في لغتي الجاحظ والزيّات**، أطروحة دكتوراه، دار العلوم، القاهرة، 1996م، ص 186.

[48]– ابن فارس، **معجم مقاييس اللغة**، تحقيق وضبط: عبد السلام هارون، بيروت، دار الجيل، 1999م، مج 3، ص 357.

[49]– تمام حسان، **اللغة العربية معناها ومبناها**، ط4، القاهرة، عالم الكتب، 2004م، ص 216.

[50]– أحمد مختار عمر، **علم الدلالة**، ط6، القاهرة، عالم الكتب، 2006م، ص 7.

[51]– **الذاريات**: 7.

[52]– ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (حبك).

[53] _ جميل عبد المجيد، «علم النص أسسه المعرفية وتجلياته النقدية»، ص 148.

[54] – وولفجالج دريسلر، **مدخل إلى علم لغة النص تطبيقات لنظرية روبرت دي بوجدراند**، ترجمة: إلهام أبو غزالة، علي خليل حمد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1999م، ص 27.

[55]– حسام أحمد فرج، **نظرية علم النص**، ص، 127.

[56]– سعد مصلوح، "نحو أجرومية للنص الشعري"، بحث منشور في **مجلة فصول**، المجلد العاشر، العددان الأول والثاني، يوليو 1991م، ص 154.

[57] – جلال الدين السيوطي، **الإتقان في علوم القرآن**، طبعة مصر، 1862، ج2، ص 95.

[58] – محمود بن عمر الزمخشري، **تفسير الكشّاف**، تحقيق وتعليق ودراسة: عادل أحمد عبدالموجود، علي محمد معوض، ط1، الرياض: مكتبة العبيكان، 1998، ج1، ص 120.

[59] – علي جواد الطاهر، **الطغرائي: حياته، شعره، لاميته، (بحث وتحقيق وتحليل)**، ط1، بغداد: منشورات مكتبة النهضة، 1963، ص 97–98.

[60]– جميل عبد المجيد، **البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998م، ص 145.
[61]– **المصدر نفسه**، ص 146.
[62]– الخطيب القزويني، **الإيضاح في علوم البلاغة**، ط1، وضع حواشيه: إبراهيم شمس الدين، بيروت: دار الكتب العلمية، 2003م، ص 27.
63– عبدالخالق شاهين، **أصول المعايير النقدية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب**، رسالة ماجستير، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الكوفة، 2012م، ص 69.
[64]– **المرجع نفسه**، الصفحة نفسها.
65– روبرت دي بوجراند، **النص والخطاب والإجراء**، ص 347.
[66]– انظر: **أصول المعايير النصية بين التراث النقدي والبلاغي عند العرب**، ص 70.
[67]– صلاح فضل، **بلاغة الخطاب وعلم النص**، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، أغسطس 1992م، ص 221.
[68]– حسام أحمد فرج، **نظرية علم النص**، ص 157.
[69]– صلاح فضل، **بلاغة الخطاب وعلم النص**، ص 256– 257.
[70]– **المرجع نفسه**، ص 257.
[71]– **المرجع نفسه**، ص 255.
[72] – **ديوان الطغرائي**، ط1، مطبعة الجوائب، قسطنطينية، 1300 هـ، ص 54–56.