السبك والحبك في معلقة امرئ القيس

(دراسة نصية)

د/أحمد محمد الشوادفي

الملخص

يُعدُّ الشعر الجاهلي نموذجًا فريدًا في تراثنا الأدبي؛ يعطي جديدًا مع كل دراسة، ويستجيب للنظريات الحديثة؛ كما استجاب للنظريات القديمة، وامرؤ القيس أمير شعراء الجاهلية؛ وأول الطبقة الأولى في طبقات الشعراء الفحول؛ المقدَّم على أصحاب المعلقات.

وتمثل معلقة امرئ القيس صرحًا بازخًا في بناء الشعر الجاهلي؛ أودع فيها خصائص الشعر الجاهلي، وأسسه الفنية؛ وابتكر صورًا شعرية، تلقفها الشعراء الذين أتوا بعده، ومن هنا تناولت المعلقة أقلام متعددة بالنقد والتحليل.

وتناولت هذه الدراسة المعلقة من خلال النقد اللساني، مفيدة من منجز نحو النص، أو علم اللغة النصي؛ ولقد قمت بدراسة معيارين من معايير النصية السبعة التي نص عليها روبرت دي بوجراند؛ وتلك المعايير؛ هي: القصد، والقبول، والمقامية، والإعلامية، والتناص، والسبك، والحبك.

فكان معيارا السبك والحبك؛ مناط البحث؛ حيث إن معيار السبك الذي يُطلق عليه الترابط الرصفي؛ يعمل في ظاهر النص؛ ويحقق الترابط على مستوى السطح، وأثره في التكوين الشعري والدلالة.

ومن أهم الوسائل التي حققت لنص المعلقة سبكه؛ التكرار بأنواعه: التكرار المحض، والتكرار الجزئي، والتكرار بالمرادف، وشبه التكرار، والموازاة، وبجانب التكرار تحقق للنص سبكه أيضًا عن طريق التضام، والتعريف والتنكير، والحذف، والإحالة، والربط.

بينما المعيار الثاني الحبك؛ يعمل في عالم النص؛ حيث يتحقق التماسك النصي عن طريق الروابط الدلالية؛ فكانت من أهم الروابط الدلالية في المعلقة: التطهير، والإشباع، ومشكلة الموت، والأنا الشاعرة.

ومن خلال تطبيق هذين المعيارين؛ اتضح أن الشاعر قدم نصًّا مترابطًا مسبوكًا، ومحبوكًا؛ ومتماسكًا على مستوى بنية السطح، وبنية العمق.

Abstract

Pre- Islamic Poetry is a unique example in our literary heritage, revealing new with any study and responding to the modern theories likewise the old ones. Imru' al-Qais is considered as the prince of poets during that era as well as one of the pioneer poets in hanging poems "Al Mu'allaqat".

Imru' al-Qais' Hanging Poem is regarded as an outstanding construction in Pre- Islamic Poetry in which he placed the characteristics and the technical foundations of Pre- Islamic Poetry. As well, he invented new poetic images. This hanging poem was handled through criticism and analysis.

This study deals with Imru' al-Qais' Hanging Poem through the linguistic criticism method by choosing two of the seven textual standards that were mentioned by Robert De Beaugrande as: intentionality, acceptance, intertextuality, informativity, consistency, cohesion and coherence.

So, this study deals with cohesion and coherence standards. The cohesion criterion is called "collocation" or "the syntax consistency" which achieves its role through dealing with the external text and its effect on the semantical and poetic construction. The cohesion in this poem is achieved through "Reiteration": full and partial reiteration, synonym reiteration and Parallelism. As well, cohesion can be achieved through convergence, ellipsis, substitution and junction.

While the second criterion "coherence" is shown in the textual consistency through the semantical conjunctions such as: Catalysis, Catharsis, death issue and egoism.

Through applying these standards, it was clear that the poet has represented a coherent and consistent text at the external and the internal depth levels of construction.

المقدمة

وصل الشعر الجاهلي إلينا ناضجًا، مكتمل الأركان، ومن ثم يمثل الأساس الذي قام عليه أركان شعرنا العربي، وتحتل المعلقات مكانة سامقة في صرح الشعر الجاهلي، فتبدو فيها معالم هذا الشعر، وأصوله، وسماته الفنية.

ومعلقة امرئ القيس في مقدمة المعلقات جميعًا؛ فيها تتضح خصائص الشعر الجاهلي، وأسسه الفنية والتعبيرية، وفيها كثير من الصور الفنية المبتكرة؛ التي تلقفها الشعراء من بعده.

وامرؤ القيس أمير شعراء الجاهلية؛ ولهذا سلكه ابن سلام الجمحي في الطبقة الأولى في كتابه طبقات فحول الشعراء.

والنص الأدبي مادته اللغة، واللغة لحمته وسداه، ومن هنا يجب أن ينطلق الناقد في تحليل النص الأدبي من اللغة أولًا؛ فالدرس التراثي؛ أفاد من كل علوم اللغة في دراسة النص الأدبي؛ فقد " تضافر ما هو نحوي وصرفي ومعجمي ونقدي وبلاغي في منظومة واحدة؛ متساندة على معالم النص الأدبي" ([1])

ولم تستمر هذه العلاقة بكثير من القوة والمتانة التي تمتعت بها قرونًا عديدة في تراث العرب الأدبي والنقدي، بل أتى زمن وهنت العلاقة بين المنظور اللساني أو اللغوي، وبين المنجز الأدبي؛ مما كان له تأثير سلبي؛ لحق نقد النص الأدبي.

وهذه الأثار السلبية؛ دفعت بعض اللسانين والنقاد المعاصرين؛ إلى محاولة إعادة العلاقة بين ما هو نقدي، وبين ما هو لساني؛ فاتخذوا المنهج اللساني مفتاحًا لنقد النص.

ومن أهم هذه المناهج اللسانية؛ نحو النص، أو علم اللغة النصي، وقد تعدت مهمة هذا العلم نحو الجملة، ونحو ما فوق الجملة، وأصبح هذا العلم ينظر إلى النص بشكل عام، وما يحقق وحدته الكلية؛ فيبحث عن الخيوط التي تحقق ترابط النص وتماسكه، وتجعله نسيجًا محكم البناء.

[1] – سعد مصلوح، في النقد اللساني، ط١، عالم الكتب، القاهرة، ٢٠٠٤، ص ٢٢٨.

ومن ثم يكون النص حدثًا تواصليًّا عند روبرت دي بوجراند، ويلزم لكونه نصًّا أن تتوافر له سبعة معايير، هي:

(القصد – القبول – المقامية – الإعلام – التناص – السبك – الحبك[٢]).

وقد اهتمت البلاغة القديمة، والنقد الأدبي بهذه المعايير، فعناصر السبك عناصر نحوية ومعجمية، والحبك يتحقق عن طريق الروابط الدلالية، وهذا وثيق الصلة بقضية اللفظ والمعنى في المنتج البلاغي والنقدي.

والموقفية مرتبطة بفكرة المقام، وهناك إشارات في النقد القديم إلى منشئ الخطاب والمخاطَب، وهذا يرتبط بمعياريْ المقصدية والمقبولية، ويشير معيار الإعلامية إلى ما يجده المتلقي من جدة، وعدم توقع، وترتبط فكرة لكل مقام مقال بهذا المعيار، ويرتبط التناص بمصطلحيْ التضمين والاقتباس[٣].

ومن هنا يكون نحو النص، أو علم اللغة النصي؛ امتدادًا وتطويرًا لقضايا البلاغة القديمة، التي تُعد " السابقة التاريخية لعلم النص؛ إذا نحن أخذنا في الاعتبار توجهها العام؛ المتمثل في وصف النصوص، وتحديد وظائفها، وكذا التوجه إلى المستمع والقارئ؛ لتؤثر فيه، وتلك العلاقات ذات خصوصية في البحث اللغوي النصي؛ فعملية الاتصال؛ تجمع العلاقة بين أطراف الاتصال الأساسية (نص – منتج – متلقٍ)، وكيفيات التفاعل بينها"[٤].

لكنَّ هناك فرقًا بين البلاغيين والنقاد القدماء، وبين اللسانيين المحدثين؛ فقد اعتمدت البلاغة القديمة على نحو الجملة، والاهتمام بالشاهد والمثال.

بينما انفتحت اللسانيات الحديثة على آفاق غير محدودة، وتجاوزت نحو الجملة إلى نحو النص[٥].

---

[٢] – يراجع، روبرت دي بوجراند، النص والخطاب والإجراء، ترجمة: تمام حسان، عالم الكتب، القاهرة، ١٩٩٣، ص ١٠٢، وما بعدها.

[٣] – يراجع: أشرف عبد البديع، الدرس النحوي النصي في كتب إعجاز القرآن، مكتبة الآداب، القاهرة، ٢٠٠٨، ص ٧٩.

[٤] – صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٢، ص ٢٥٢.

[٥] – يراجع: سعد مصلوح، العربية من نحو الجملة إلى نحو النص، الكتاب التذكاري لقسم اللغة العربية، جامعة الكويت، عبد السلام هارون معلمًا ومؤلفًا ومحققًا، ١٩٩٠، ص ٤٠٩.

ولأهمية المعلقة، وأهمية هذا المنهج؛ تم اختيار معياريْ السبك والحبك موضوعًا للبحث؛ فالتماسك النصي؛ مرتبط معيارين رئيسين؛ المعيار الأول يُطلق عليه السبك، والمعيار الثاني يطلق عليه الحبك([٦]).

والسبك أقرب إلى ظاهر النص؛ ويرتبط بالنحو، والحبك أقرب إلى الروابط التضمينية، وهو شديد الارتباط بالدلالة([٧]).

ومعيارا التماسك من المعايير التي تحقق للنص نصيته، والنص " يجدر أن يكون متماسكًا على المستوى النحوي، ومترابطًا على المستوى الدلالي، وإلا انتفت عنه نصيته"([٨]).

ومهما يكن من أمر؛ فإن وسائل الحبك روابط دلالية؛ بينما وسائل السبك روابط نحوية؛

ويمكن تناول هذين المعيارين على النحو الآتي:

أولاً: السبك

مصطلح السبك؛ يُطلق عليه الترابط الرصفي، ومصطلح السبك ورد عند علمائنا القدماء؛ يقول الجاحظ " وأجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء؛ سهل المخارج؛ فتعلم بذلك أنه قد أُفرغ إفراغًا واحدًا، وسُبِك سبكًا واحدًا؛ فهو يجري على اللسان كما يجري الدهان"([٩]).

ويذكر عبد القاهر مصطلح السبك في أثناء حديثه عن ترابط الجمل؛ حيث يقول: " إنك ترى الجملة؛ إذا هي دخلت ترتبط بما قبلها، وتأتلف معه، وتتحد به؛ حتى كأن الكلامين قد أُفرغ إفراغًا واحدًا؛ وكأن أحدهما قد سُبك في الآخر"([١٠]).

---

[٦] – يراجع: سعد مصلوح، نحو أجرومية للنص الشعري، دراسة في قصيدة جاهلية، مجلة فصول ، مج١٠، ع١، القاهرة، ١٩٩١م، ص ١٥٤.

[٧] – أحمد عفيفي، نحو النص اتجاه جديد في الدرس النحوي، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ٢٠٠١م، ص ١٠٣.

[٨] – عمر أبو خرمة، نحو النص نقد النظرية وبناء أخرى، عالم الكتب، الأردن، ٢٠٠٤، ص ٧٦.

[٩] – أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبين، تحقيق: عبد السلام هارون، ط٧، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٩٨، ١/ ٩٦.

[١٠] – عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق: محمود محمد شاكر، ط٣، مكتبة الخانجي، ١٩٩٢، ص ٣١٦.

وورد مصطلح السبك عند ابن الأثير([١١])، وشيوع مصطلح السبك عند القدماء، لا يعنى أنه تجاوز نحو الجملة إلى نحو النص، وإن كانت نظرة عبد القاهر للفصل والوصل نظرة شمولية([١٢])؛ فلا يعني هذا التطابق مع مصطلح السبك، والتوافق مع مفهوم علماء النص المحدثين لهذا المصطلح.

فالسبك عند المحدثين يختص بالاستمرارية التي تتحقق في ظاهر النص surface text ، " ونعني بظاهر النص الأحداث اللغوية التي ننطق بها في تعاقبها الزمني، والتي نخطها أو نراها بما هي كم متصل على صفحة الورق، وهذه الأحداث أو المكونات ينتظم بعضها مع بعض تبعًا للمباني النحوية، ولكنها لا تشكل نصًّا إلا إذا تحقق لها من وسائل السبك ما يجعل النص محتفظًا بكينونته واستمراريته، ويجمع هذه الوسائل مصطلح عام هو الاعتماد النحوي"([١٣]).

وتتمثل وسائل السبك في : التكرار، والتضام، والتعريف والتنكير، والإحالة، والاستبدال، والحذف، وأدوات الربط([١٤]).

١ – التكرار:

التكرار من البنى التعبيرية التي تتولد منها مجموعة من القيم الأسلوبية المختلفة، وارتبط التكرار بالتوكيد والإفهام في البلاغة العربية، والنقد الأدبي " ومن مذاهبهم التكرار والإفهام؛ كما أن من مذاهبهم الاختصار، وإرادة التخفيف والإيجاز"([١٥]).

ويرتبط التكرار في النظريات الحديثة بالحدة؛ فتكرار عنصر يضمن تضاعف الحدة، والعنصر المكرر أقوى من العنصر المفرد([١٦]).

---

[١١] – يراجع: ضياء الدين بن الأثير المثل السائر، تحقيق: أحمد الحوفي، بدوي طبانة ، دار نهضة مصر، القاهرة، د.ت، ١/ ١٦٤.

[١٢] – يراجع: عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص ٢٢٢.

[١٣] – سعد مصلوح، سعد مصلوح، نحو أجرومية للنص الشعري، ص ١٥٤.

[١٤] – يراجع: أحمد عفيفي، نحو النص اتجاه جديد في الدرس النحوي، ص ١٠٥.

[١٥] – عبد الله بن مسلم بن قتيبة، تأويل مشكل القرآن، تحقيق: السيد أحمد صقر، ط٣، دار التراث، القاهرة، ١٩٧٣، ص ٢٤.

[١٦] – يراجع: محمد الهادي الطرابلسي النص الأدبي وقضياه عند ميشال ريفتار من خلال كتاب "صناعة النص" وجون كوهن من خلال كتابه "الكلام السامي" : مجلة فصول ، مج٥ ، ع١ ، ١٩٨٤م ، ص ١٢٨.

وتكرار لفظة، أو جملة يوحي بسيطرة العنصر المكرر على وجدان الشاعر وفكره ([١٧])، ولم تتوقف مهمة التكرار عند هذا الحد في الإسهام في جماليات النص، بل يضاف إلى وظائفه المتعددة الإسهام في سبك النص؛ فهو شكل من أشكال التماسك التي تتطلب إعادة عنصر معجمي، أو مرادف له، أو شبه مرادف"([١٨]).

ومن ثم؛ فإن التكرار؛ يهدف إلى تدعيم التماسك النصي؛ عن طريق إعادة عنصر معجمي؛ إعادة كلية، أو جزئية؛ بغية تحقيق الترابط بين عناصر النص المتباعدة ([١٩]).

وتتنوع أشكال التكرار في معلقة امرئ القيس، ونقف على صوره المتعددة في النص الشعري؛ لنتبين أثره في تماسك النص على النحو الآتي:

أ-التكرار المحض/ الكلي:

يتردد التكرار المحض، أو الكلي في المعلقة على المستوى الأفقي، وعلى المستوى الرأسي؛ ويتردد أيضًا على المستويين الأفقي والرأسي في آنٍ واحد.

ومن أمثلة النوع الأول، قوله:

إِذَا مَا بَكَى مِنْ خَلْفِهَا انْحَرَفَتْ لَهُ بِشَقٍّ وشِقٌّ عِنْدَنَا لَمْ يُحَـــــــوَّلِ

وإِنْ كُنْتِ قَدْ سَاءَتْكِ مِنِّي خَلِيقَةٌ فَسُلِّي ثِيَابِي مِنْ ثِيَابِكِ تَنْسُـــــلِ

وَبَاتَ عَلَيْهِ سَرْجُهُ ولِجَامُـــــــهُ وَبَاتَ بِعَيْنِي قَائِماً غَيْرَ مُرْسَـــــلِ([٢٠])

فالتكرار في البيت الأول لمفردة (شق)، ولكن إن كان التكرار لفظة واحدة؛ فإنه ينبه إلى المغايرة، فالشق الأول شق اللذة والمتعة والشبق، بينما الشق الثاني شق العطف والحدب على الرضيع، فالمرأة موزعة بين حالتين متناقضتين على المستوي النفسي؛ فتولى التكرار حالة من الربط بين الشقين والتخفيف من حالة التشظي على المستوى اللفظي.

---

[١٧] – يراجع: علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ط٣، مكتبة النصر، القاهرة، ١٩٩٣، ص ٦٥.

[١٨]– أحمد عفيفي، نحو النص اتجاه جديد في الدرس النحوي، ص ١٠٦.

[١٩] – يراجع: صبحي إبراهيم الفقي، علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، ط١، دار قباء، القاهرة، ٢٠٠٠، ١/ ٢٢.

[٢٠] – امرؤ القيس، ديوانه، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، ط٥، دار المعارف، القاهرة، د.ت، ص ١٢، ١٣، ٢١.

وتكرار الثياب في البيت الثاني؛ يُعد عنصر تجميع على مستوى البيت الشعري؛ فإن كان القرب المكاني يشير إلى تماسك التعبير؛ فإنه أيضا يعبر عن تماهي العاشق في المعشوق.

ويتولى التكرار المهمة نفسها في البيت الثالث؛ حيث يقوم بدوره في تماسك البيت، وتماهي الذات الشاعرة مع فرسه؛ مصدر قوته، ورفيقه في الحل والترحال في تلك البيئة القاسية التي فرضها الواقع الجاهلي عليه.

والتكرار على المستوى الرأسي؛ نجده في قول امرئ القيس:

وأَلْقَى بِصَحْرَاءِ الغَبِيْطِ بَعَاعَــهُ نُزُوْلَ اليَمَانِي ذِي العِيَابِ المُحَمَّلِ

كَأَنَّ سِبَاعًا فِيْهِ غَرْقَى غُدَيَّــةً بِأَرْجَائِهِ القُصْوَى أَنَابِيْشُ عُنْصُلِ

عَلَى قَطَنٍ بِالشَّيْم أَيْمَنُ صَوْبِهِ وَأَيْسَرُهُ عَلَى السِّتَارِ فَيَــــذْبُلِ

وَأَلْقَى بِبُسْيَانٍ مَعَ اللَّيْلِ بَرْكَهُ فَأَنْزَلَ مِنْهُ الْعُصْمِ مِنْ كُلِّ مِنْزِلِ (٢١)

إن تكرار (ألقى) على المستوى الرأسي أسهم في ترابط مجموعة من الأبيات، حيث إن (ألقى) وردت في منتصف مقطع السيل؛ بينما (ألقى) الثانية وردت في نهاية المقطع، ونهاية القصيدة، وطرفا التكرار مرتبطان بالسيل، ومن هنا لم يعد التكرار يسهم في تماسك الأبيات التي ورد فيها فحسب، بل يمتد ليشمل المقطع بأسره، ويصبح الفعل الماضي بدلالته على تأكيد حدوث الزمن؛ يدل دلالة واضحة على هزيمة الكون – بما فيه الإنسان– أمام السيل، ويضعف تحت وطأة سطوته.

ويتجلَّى التكرار على المستوي الرأسي أيضًا في مقطع وصف امرؤ القيس الليل؛ يقول:

ولَيْلٍ كَمَوْجِ البَحْرِ أَرْخَى سُدُوْلَهُ عَلَيَّ بِأَنْوَاعِ الهُمُوْمِ لِيَبْتَــــلِي

فَقُلْتُ لَهُ لَمَّا تَمَطَّى بِصلبهِ وأَرْدَفَ أَعْجَازاً وَنَاءَ بِكَلْــــكَلِ

ألاَ أَيُّهَا اللَّيْلُ الطَّوِيْلُ ألاَ انْجلِي بِصُبْحٍ وَمَا الإصْبَاحُ منِكَ بِأَمْثَلِ

فَيَا لَكَ مَنْ لَيْلٍ كَأَنَّ نُجُومَــــهُ بِكُلِّ مُغَارِ الْفَتْلِ شُدَّتْ بِيَــــذْبُلِ

كَأَنَّ الثُّرَيَّا عُلِّقَتْ فِي مَصَامِهَا بِأَمْرَاسِ كَتَّانٍ إِلَى صُمِّ جَنْــــدَلِ (٢٢)

---

٢١ – الديوان، ص ٢٥، ٢٦.

يمثل الليل وسيلة ضغط على الشاعر؛ كما يُعد مصدر أرق له؛ فقد قُتل أبوه الملك، فليل الحزن ليلٌ طويل، والزمن متغير؛ فقد كان الزمن في مقطع اللهو، والمغامرات النسائية مصدر سعادة للشاعر، أو على الأقل هروب من الواقع، بينما الزمن يجثم على صدر الشاعر؛ ومن هنا تحوَّل الليل جَمَلًا يجثم بصدره على الأرض عبر بنية التشبيه؛ فيكون المشبه به معادلًا موضوعيًّا للزمن الجاثم على صدر الشاعر؛ ولذا كرر الشاعر الليل، وألح على تكرار تلك المفردة التي تؤلمه وتؤرقه؛ لكن الليل الذي يتعجل الشاعر ذهابه؛ ليس بأفضل من زمن آخر يمثل وسيلة ثانية من وسائل الضغط؛ هذا الزمن هو الصبح الذي يصدمه بقتلة أبيه؛ فهو مطالب بثأر ولده من قبيلة بأسرها.

إن كان الزمن أدى وظيفة فنية في ترابط المقطع، وتماسك أبياته في ظاهر النص؛ إلا أنه عامل من عوامل التشظي، والتمزق النفسي الذي يعاني منه الشاعر في عالم النص؛ فذات الشاعر لم تعد ذاتًا واحدة، بل تحولت إلى عدة ذوات.

والتكرار على المستوى الأفقي والمستوى الرأسي؛ تكثر نماذجه؛ نذكر منها:

ألاَ رُبَّ يَوْمٍ لَكَ مِنْهُنَّ صَالِـــحٍ وَلاَ سِيَّمَا يَوْمٍ بِدَارَةِ جُلْجُـــــــلِ

ويَوْمَ عَقَرْتُ لِلْعَذَارَي مَطِيَّتَـــي فَيَا عَجَباً مِنْ كُوْرِهَا المُتَحَمَّـــلِ

يَظَلَّ العَذَارَى يَرْتَمِيْنَ بِلَحْمِـــهَا وشَحْمٍ كَهُدَّابِ الدِّمَقْسِ المُفَتَّـــلِ

ويَوْمَ دَخَلْتُ الخِدْرَ خِدْرَ عُنَيـْزَةٍ فَقَالَتْ لَكَ الوَيْلاَتُ إنَّكَ مُرْجِـــلِ

تَقُولُ وقَدْ مَالَ الغَبِيْطُ بِنَا مَعـــاً عَقَرْتَ بَعِيْرِي يَا امْرأَ القَيْسِ فَـانْزِلِ

فَقُلْتُ لَهَا سِيْرِي وأَرْخِي زِمَامَـهُ ولاَ تُبْعِدِيْنِي مِنْ جَنَاكِ المُـــعَلَّلِ

فَمِثْلِكِ حُبْلَى قَدْ طَرَقْتُ ومُرْضِعًا فَأَلْهَيْتُهَا عَنْ ذِي تَمَائِمَ مُغْـــيَلِ

إِذَا مَا بَكَى مِنْ خَلْفِهَا انْحَرَفَتْ لَهُ بِشَقٍّ شِقٌّ عِنْدَنَا لَمْ يُحَـــــوَّلِ

ويَوْماً عَلَى ظَهْرِ الكَثِيْبِ تَعَذَّرَتْ عَلَيَّ وَآلَتْ حَلْفَةً لم تَحَـــلَّلِ (٢٣)

---

٢٢ – السابق، ص ١٨، ١٩.

٢٣ – الديوان، ص ١٠، ١١، ١٢.

قصة يوم (دارة جلجل) قصة مشهورة؛ مفادها أن امرأ القيس اختبأ في غيابة من الأرض حتى خلعت النساء ثيابهن؛ ليغتسلن في الغدير؛ فأتاهنَّ وهنَّ غوافل؛ فجمع ثيابهنَّ، وأقسم عليهنَّ؛ لا تأخذ واحدة منهنَّ ثوبها حتى تخرج متجردة؛ لو بقيت إلى الليل؛ فأبينَّ حتى ارتفع النهار؛ فخشينَ أن يقصرنَ دون المنزل؛ ففعلنَّ وخرجت كل واحدة، وأخذت ثوبها، وبقيت عنيزة تناشده الله أن يضع لها ثوبها؛ فأبى إلا أن تخرج عريانة، وأقبلن النسوة عليه؛ فقلن له: غدنا فقد حبستنا وجوعتنا؛ فقال: إن نحرت لكن ناقتي؛ تأكلن منها؟ فقلن: نعم؛ ففعل ذلك، وعندما ارتحلوا؛ تقاسم النسوة متاعه، وبقيت عنيزة لا تحمل شيئًا؛ فقال لها امرؤ القيس: ليس لك بدٌّ إلا أن تحمليني معك؛ فحملته على بعيرها؛ فكان يميل إليها ويدخل رأسه في خدرها ويقبلها؛ فإذا مال هودجها؛ تقول: يا امرأ القيس قد عقرت بعيري([٢٤]).

تكرر دال (يوم) خمس مرات، تكرر في البيت الأول على المستوي الأفقي، وتكرر في باقي الأبيات على المستوى الرأسي، إن يوم (دارة جلجل)؛ يمثل الحدث الرئيس في القصة، ومن ثم نرى الشاعر شديد الإلحاح على تكرار هذه المفردة؛ فالزمن واحد في القصة، بينما الحدث متغير، فاليوم الأول مرتبط بحدث (دارة جلجل) الذي ترتبت عليه كل الأحداث؛ ففي اليوم ذاته عقر للنساء بعيره، وفي اليوم ذاته أردفته " عنيزة" على بعيرها؛ وأخذ يقبلها، وبعد خمسة أبيات يعود إلى (يوم) مرة أخرى يذكر مغامرته النسائية، وأن الحبلى والمرضع اللتين يقل اشتهاؤهما الرجال؛ رغبن فيه فكيف تستعصين يا عنيزة عليَّ؟ وكل اللقاءات والمغامرات؛ مرتبطة بيوم، وإن يُذكر في بنية السطح؛ فيُفهم ضمنًا في بنية العمق.

وعلى أية حال؛ فإن التكرار المحض، أدى دورًا مهمًّا في ربط مجموعة من الأبيات على المستويين الأفقي والرأسي؛ تلك الأبيات تُعد مقطعًا شعريًّا، حيث إن المعلقة تتكون من مقاطع كل مقطع؛ يشكل لوحة فنية، أو صورة كلية مترابطة، ومحكمة البناء؛ كما مثَّل التكرار عنصر الزمن في القصة، وارتبط بالمكان، وأسهم في نسج الأحداث، ومن هنا أسهم التكرار المحض في تماسك الأبيات، وتماسك الأحداث الجزئية في القصة، وشدها نحو الحدث الرئيس.

ب-التكرار الجزئي:

وهو تكرار عنصر سبق استخدامه، ولكن في فئات وأشكال مختلفة، وإن كان التكرار المحض – كما رأينا- يعمل في ظاهر النص وعالمه؛ أي يكون وسيلة للسبك والحبك في آن واحد؛ فإن

[٢٤] – يراجع: أبو بكر محمد بن القاسم الأنباري، شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، ط٤، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٠، ص ١٤، ١٥.

التكرار الجزئي؛ يفعل فعله في ظاهر النص أصالة، وفي عالمه بالتبعية([٢٥]).

ويبدو التكرار الجزئي واضحًا في اختلاف الصيغة الصرفية؛ فنرى الشاعر يراوح بين صيغة المفرد، وبين صيغة الجمع في قوله:

فَفَاضَتْ دُمُوْعُ العَيْنِ مِنِّي صَبَابَةً عَلَى النَّحْرِ حَتَّى بَلَّ دَمْعِي مِحْمَلِي ([٢٦])

بدأ الشاعر البيت بإسناد الفيضان إلى المسند إليه الجمع (دموع)، الدال على الكثرة، وغزارة الدموع، فجاء الفاعل الجمع بينه وبين الفعل (فاضت) تناسب، بينما جاء المفرد (دمع) مناسبًا للفعل (بلَّ)؛ فالدموع عندما تصل حمالة السيف؛ المعلقة في عنق الشاعر؛ تتحول من الفيضان إلى قطرات، والتكرار الجزئي شدَّ شطريْ البيت برباط وثيق، فأدى وظيفة فنية في تماسك البيت.

ويراوح الشاعر في مشهد الفرس بين صيغتي (الماضي – المضارع)، وبين صيغتيْ (الماضي – صيغة المبالغة)؛ يقول:

كَمَيْتٍ يَزِلُّ اللَّبْدُ عَنْ حَالِ مَتْنِهِ كَمَا زَلَّتِ الصَّفْوَاءُ بِالمُـتَنَزَّلِ

عَلَى الذَّبْلِ جَيَّاشٍ كأنَّ اهْتِزَامَـهُ إِذَا جَاشَ فِيْهِ حَمْيُهُ غَلْيُ مِرْجَلِ ([٢٧])

طرفا التكرار في البيت الأول (يزلُّ – زلَّ)، في الشطر الأول يزل اللبد؛ يشير إلى انملاس متن الفرس، ومتانة ظهره؛ فكان التعبير بالفعل المضارع بدلالته على التجدد والاستمرار له أهميته في السياق، بينما (زلَّ) المطر عن الصخرة الملساء؛ أمر ثابت؛ فجاء الماضي بدلالته على الثبوت مناسبًا للسياق، بينما صفة الفرس ليست ثابتة؛ فتختلف من فرس إلى آخر، والتكرار الجزئي ربط طرفي التشبيه التمثيلي في البيت.

والتكرار الجزئي في البيت الثاني؛ مزواجة بين صيغة المبالغة، وصيغة الماضي (جيَّاش – جَاشَ)، والماضي توكيد لصيغة المبالغة، والتكرار تعبير عن نشاط الفرس، ومن هنا تتساوق دلالة الماضي مع دلالة صيغة المبالغة في إثبات النشاط للفرس، والتكرار رباط وثيق لأجزاء البيت.

---

[٢٥] – يراجع: سعد مصلوح، نحو أجرومية للنص الشعري، ص ١٥٨.

[٢٦] – امرؤ القيس، ديوانه، ص ٩.

[٢٧] – السابق، ص ٢٠.

ويمتد التكرار على المستوى الرأسي؛ فيشمل مساحة واسعة في الفضاء الشعري، من خلال التناوب بين صيغتي الماضي والمضارع (قال – يقول)؛ وطرفا التكرار؛ يشيران إلى تقنية الحوار التي تجمع بين طرفين فنرى الفعل المضارع في مشهد الطلل (يَقُوْلُوْنَ لاَ تَهْلِكْ)؛ وإن كان الحوار يُفهم ضمنًّا؛ فإننا نلمح الحوار صريحًا في لوحة المغامرات النسائية من خلال أسلوب التكرار على المستوي الرأسي؛ (فَقَالَتْ لَكَ الوَيْلاَتُ – تَقُولُ وقَدْ مَالَ الغَبِيْطُ –فَقُلْتُ لَهَا سِيْرِي)، ويحاور الليل في لوحة وصف الليل (فَقُلْتُ لَهُ لَمَّا تَمَطَّى بِصلبهِ)، ومن هنا يكون التكرار الجزئي عنصرًا أقرب إلى التجميع من الانتشار.

ج–تكرار الترادف:

الترادف من الظواهر التعبيرية التي تتردد في اللغة العربية، وتعني هذه الظاهرة " الألفاظ المفردة الدالة على شيء واحد باعتبار واحد"([٢٨])

يظهر الترادف على المستوى الرأسي في بعض المواضع؛ نختار مثالين من جملة الأمثلة؛ لتتضح من خلالهما الفكرة؛ حيث يقول امرؤ القيس:

وإنَّ شِفائِي عَبْرَةٌ إنْ سَفَحْتـــــهَا فَهَلْ عِنْدَ رَسْمٍ دَارِسٍ مِنْ مُعَـــــوَّلِ
كَدِينكَ مِنْ أُمِّ الحُوَيْرِثِ قَبْلـــــهَا وَجَارَتِهَا أُمِّ الرَّبَابِ بِمَأْسَـــــــــــلِ
فَفَاضَتْ دُمُوْعُ العَيْنِ مِنِّي صَبَابَةً عَلَى النَّحْرِ حَتَّى بَلَّ دَمْعِي مِحْمَلِي ([٢٩])

يتجلى تكرار الترادف في البيتين الأول والثالث (عبرة – دموع – دمع)، وهذا التكرار له تأثير في ظاهر النص، ويسهم في تماسك الأبيات، ولم يقف تأثير تكرار الترادف عند ظاهر النص، بل يمتد إلى عالمه؛ فينبه على الدلالة، ويؤكدها؛ فالشاعر في البيت الأول يعاني من حالة مرضية؛ سببها العشق، فوصف الدواء في العبرة، وصدَّر البيت بالحرف (إن)، بدلالته على الشك، فقد تستعصي العبرة عليه؛ لكن الشفاء أتي في البيت الثالث عن طريق المرادف؛ حيث فاضت الدموع/ الشفاء.

أما المثال الثاني؛ ففي قول الشاعر:

لَهُ أَيْطَلا ظَبْيٍ وَسَاقَا نَعَامَـــــةٍ وإِرْخَاءُ سَرْحَانٍ وَتَقْرِيْبُ تَتْفُـــــلِ

---

[٢٨] – جلال الدين السيوطي، المزهر في علوم اللغة، تحقيق، البجاوي، وأبو الفضل، وجاد المولي، دار الكتب العربية، القاهرة، ١٩٨٥، ١/ ٤٠٢.

[٢٩] – امرؤ القيس، ديوانه، ص ٩.

كَأَنَّ عَلَى الْكِتْفَيْنِ مِنْهُ إِذَا انْتَحَى مَدَاكَ عَرُوسٍ أَوْ صَرَايَةَ حَنْظَلِ

.....

فَأَلْحَقَنَا بِالهَادِيَاتِ ودُوْنَـــــــهُ جَوَاحِرُهَا فِي صَرَّةٍ لَمْ تُزَيَّـــــلِ

فَعَادَى عِدَاءً بَيْنَ ثَوْرٍ ونَعْـجَةٍ دِرَاكاً وَلَمْ يُنْضَحْ بِمَاءٍ فَيُغْسَـــلِ (٣٠)

يصف المقطع الشعري حركة الفرس ونشاطه، ومن ثم وردت ألفاظ مترادفة دالة على حركة الفرس في البيتين الأول والثاني (إرخاء – انتحى)، وبعد ثلاثة أبيات يعود الشاعر، ويذكر لفظين دالين على الحركة (فألحقنا – فعادي).

وهذه الألفاظ فعلت فعلها في ظاهر النص، وأدت وظيفتها الفنية في ترابط الأبيات، وأدت وظيفتها أيضًا في توكيد الدلالة؛ الذي يتم من خلال " إبراز المضمون الانفعالي للكلمة الأولى، وإعلائه بذكر مرادفها الذي يشترك معها في المضمون العام"(٣١).

التكرار بالترادف يعمل في ظاهر النص عن طريق تجميع المترادفات؛ يتبعه ترابط دلالي في عالم النص عن طريق تأكيد الدلالة.

د–شبه التكرار

يفتقد شبه التكرار إلى التكرار المحض " ويتحقق شبه التكرار غالبًا على مستوى التشكيل الصوتي، وهو أقرب إلى ما سماه الإمام السكاكي الجناس المحرف بأنواعه: الناقص والمزيل، ثم المضارع واللاحق، وتجنيس القلب وغير ذلك"(٣٢).

وهذا النوع نجد له أمثلة قليلة جدًّا في المعلقة؛ تتمثل في الجناس الناقص في حشو البيت، وفي قافيته؛ في الحشو مثل قوله:

مِكَرٍّ مِفَرٍّ مُقْبِلٍ مُدْبِرٍ مَعــــاً كَجُلْمُوْدِ صَخْرٍ حَطَّهُ السَّيْلُ مِنْ عَلِ (٣٣)

جانس الشاعر بين (مِكَرّ –مِفَرٍّ)، والجناس هنا يربط على مستوى الشكل بين صفتين من صفات الفرس على المستوى الأفقي، ونري الجناس يسهم في عملية التماسك النصي على المستوي الرأسي في منطقة القافية؛ مثل (المفصّل – المتفضِّل) – (معجَّل – مرجَّل)، والتكرار

٣٠ – السابق، ص ٢١، ٢٢.

٣١ – محمد العبد، إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي مدخل لغوي أسلوبي، ط١، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٨، ص ٦٧.

٣٢ – سعد مصلوح، سعد مصلوح، نحو أجرومية للنص الشعري، ص ١٥٨.

٣٣ – امرؤ القيس، ديوانه، ص ٢١.

الصوتي في القافية عامل من عوامل التماسك والترابط، ويزيد الجناس في القافية ترابط الأبيات وتماسكها.

هـ-الموازاة:

التوازي نوع من أنواع التكرار؛ ينصرف إلى تكرار المباني ([٣٤])، ويُطلق على هذا النوع التكرار الجرماتيكي؛ الذي يعتمد على تكرار المباني، أو تكرار لنظم الجمل بكيفية واحدة؛ مع اختلاف الوحدات المعجمية التي تتألف منها الجمل([٣٥]).

هذا النوع من التكرار يؤدي دوره على المستويين الأفقي والرأسي، ويمكن اختيار بعض النماذج؛ حتى لا يضيق بنا المجال، ونرى التوازي على المستوى الأفقي في مطلع المعلقة:

قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكْرَى حَبِيبٍ ومَنْزِلِ بِسِقْطِ اللِّوَى بَيْنَ الدَّخُولِ فَحَوْمَـــلِ ([٣٦])

يُحدث الشاعر موازاة بين (حَبِيبٍ ومَنْزِلِ -الدَّخُولِ فَحَوْمَلِ)، التوازي له أثره في تماسك شطري البيت، كما أنه يوفر للمطلع أكبر طاقة موسيقية عن طريق التصريع، والتماثل المكاني؛ حيث إن المتوازيات مثلا (فعولن مفاعلن) في صدر البيت وعجزه.

ونماذج الموازاة على المستوى الأفقي متعددة في المعلقة، ونذكر شاهدًا للتوازي على المستوي الرأسي في مشهد وصف الفرس، يقول الشاعر:

وَبَاتَ عَلَيْهِ سَرْجُهُ ولِجَامُـــــهُ وَبَاتَ بِعَيْنِي قَائِماً غَيْرَ مُرْسَـــلِ

فَعَنَّ لَنَا سِرْبٌ كَأَنَّ نِعَاجَـــــهُ عَذَارَى دَوَارٍ فِي مُلاءٍ مُذَيَّـــلِ

فَأَدْبَرْنَ كَالجِزْعِ المُفَصَّلِ بَيْنَـــهُ بِجِيْدٍ مُعَمٍّ فِي العَشِيْرَةِ مُخْـــوَلِ

فَأَلْحَقَنَا بِالهَادِيَاتِ ودُوْنَـــــهُ جَوَاحِرُهَا فِي صَرَّةٍ لَمْ تُزَيَّـــلِ([٣٧]).

---

[٣٤] – يراجع: سعد مصلوح، سعد مصلوح، نحو أجرومية للنص الشعري، ص ١٥٩.

[٣٥] – يراجع، محمود فهمي حجازي، علم اللغة بين التراث والمناهج الحديثة، دار غريب، القاهرة، ١٩٩٥، ص ٢٦٠.

[٣٦] – امرؤ القيس، ديوانه، ص ٨.

[٣٧]– السابق، ص ٢٢.

وازن الشاعر في البيت الثاني على المستوى الأفقي بين (عَنَّ –كَأَنّ)، أما على المستوى الرأسي؛ فنلمح الموازاة على المستوى الرأسي في البيتين الأول والثاني بين (لِجَامُهُ– نعاجه)، والتماسك بين البيتين يحدث عن طريق التوازي، والجناس الناقص بين المتوازيين.

والتوازي في بداية البيتين الثالث والرابع بين (فَأَدْبَرْنَ– فَأَلْحَقَنَا)؛ إن هذا التكرار على المستوى الرأسي؛ يمثل عنصر تجميع لمساحة واسعة في الفضاء الشعري، على عكس التوازي على المستوى الأفقي الذي يُحدث التماسك على مستوى البيت.

ثانيًا: التضام:

التضام عنصر من عناصر السبك المعجمي، ويُعرف بأنه " توارد زوج من الكلمات بالفعل، أو بالقوة؛ نظرًا لارتباطهما بحكم هذه العلاقة أو تلك"([٣٨]). ويشمل التضام: التضاد، والتنافر، وعلاقة الجزء بالكل ([٣٩]).

١ –التضاد

يُعد التضاد من " الأمور الفطرية التي لا تحتاج إلى مجهود شاق؛ إذ الضد أقرب حضورًا بالبال؛ إذا ذكر ضده([٤٠]).

ويربط التضاد بين المفردات عن طريق الجامع العكسي، ومن أمثلة ذلك في المعلقة قوله:

فَتُوْضِحَ فَالمِقْراةِ لَمْ يَعْفُ رَسْمُها لِمَا نَسَجَتْهَا مِنْ جَنُوبٍ وشَمْأَلِ

تَصُدُّ وتُبْدِي عَنْ أسِيْلٍ وَتَتَّقِي بنَاظِرَةٍ مِنْ وَحْشِ وَجْرَةَ مُطْفِلِ

ألاَ أَيُّهَا اللَّيْلُ الطَّوِيْلُ ألاَ انْجلِي بِصُبْحٍ وَمَا الإصْبَاحُ منكَ بِأَمْثَلِ

مِكَرٍّ مِفَرٍّ مُقْبِلٍ مُدْبِرٍ مَعاً كَجُلْمُوْدِ صَخْرٍ حَطَّهُ السَّيْلُ مِنْ عَلِ ([٤١])

---

[٣٨] – محمد خطابي، لسانيات النص " مدخل إلى انسجام الخطاب"، ط١، المركز الثقافي، بيروت – الدار البيضاء، ١٩٩١، ص ٢٥.

[٣٩] – يراجع: أحمد عفيفي، نحو النص اتجاه جديد في الدرس النحوي، ص ١١٣.

[٤٠] – أحمد إبراهيم موسى، الصبغ البديعي في اللغة العربية، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٩، ص ١٠٣.

[٤١] – امرؤ القيس، ديوانه، ٨، ١٦، ١٨، ١٩.

هذه الأبيات من مقاطع متفرقة في المعلقة، يؤدى التقابل دوره الفني في ربط أجزاء البيت على المستوى الأفقي، ولم يتوقف الربط على ظاهر النص، بل يمتد إلى البنية العميقة في عالم النص؛ فيصبح الترابط معجميًّا ومعنويًّا في آن واحد.

فنرى طرفيْ التضاد في البيت الأول (جَنُوبٍ –شَمْأَلِ)، وإن كان الترابط ظهر في بنية السطح عن طريق التجميع العكسي؛ فإن التقابل في ظاهر النص؛ يتحول إلى انسجام في عالم النص؛ فريح الجنوب والشمال؛ فعلا فعلهما في الطلل.

والتضاد في البيت الثاني (تَصُدُّ –تُبْدِي –وَتَتَّقِي)؛ يكشف عن إعراض المرأة وإقبالها، فتعرض عن الشاعر بجسدها؛ لكنها تظهر له خدًّا أسيلًا؛ ثم تستقبله بعين مثل عين ظباء وجرة، والتضاد ربط جمل البيت، لكنه كشف عن حالة نفسية من حالات المرأة؛ فمع إعراضها عن الشاعر؛ لم تستطع إخفاء جمالها.

التقابل بين (اللَّيْل – صُبْحٍ) في البيت الثالث؛ ترابط لفظي؛ وترابط زمني، والترابط عن طريق الجامع العكسي في بنية السطح؛ يقابله تشظٍ، وتمزق نفسي في بنية العمق، وفقًا للحالة النفسية التي يعانيها الشاعر؛ فلا الصبح بأفضل من الليل.

وتتسع مساحة التضاد في البيت الأخير؛ ليتجاوز المفردة إلى المفردتين، ويتحول الطباق إلى مقابلة (مِكَرٍّ مِفَرٍّ –مُقْبِلٍ مُدْبِرٍ)، والتقابل في الظاهر؛ يقابله انسجام وتوافق في الباطن؛ فالتقابل حوَّل الفرس في قوته ونشاطه إلى فرس أسطوري، يقبل ويدبر ويكر ويفر في لمح البصر؛ تولَّى الدال(معًا) المصاحب للتضاد مهمة الجمع بين المتناقضات.

٢–التنافر

يرتبط التنافر – مثل التضاد–بالنفي (خروف–فرس)، ويرتبط أيضًا بفكرة الرتبة (ملازم–رائد)، ويرتبط كذلك بالزمن (شهور – فصول–أعوام) ... إلخ([٤٢]).

ومن أمثلة التنافر عن طريق النفي قوله:

تَرَى بَعَرَ الأَرْآمِ فِي عَرَصَاتِهَا وَقِيْعَانِهَا كَأَنَّهُ حَبُّ فُلْفُلِ

فَعَادَى عِدَاءً بَيْنَ ثَوْرٍ ونَعْجَةٍ دِرَاكاً وَلَمْ يُنْضَحْ بِمَاءٍ فَيُغْسَلِ ([٤٣])

[٤٢] – يراجع: أحمد مختار عمر، علم الدلالة، ط٥، عالم الكتب، القاهرة، ١٩٨٨، ص ١٠٥.

التنافر في البيت الأول بين (عَرَصَاتِهَا–قِيْعَانِهَا)؛ فطرفا التنافر لا يعتمدان على التضاد الحاد، لكن الجامع بينهما عكسي؛ فالعرصات: ساحات البيت، والقيعان مجتمع الماء، ومن هنا جمع التنافر بين العرصات داخل الطلل، وبين القيعان خارج الطلل؛ فتصبح بعر الظباء تعم الطلل، وما حوله، وهذا تعميق لدلالة الخواء، وخلو المكان من الأهل والأحبة.

وطرفا التنافر في البيت الثاني (ثَوْرٍ –نَعْـــجَةٍ)، فهو عنصر تجميع وتماسك، ويشير إلى قوة الفرس ونشاطه؛ فيدرك الثور والنعجة في سرعة، دون جهد، أو عناء، فلا عرقَ، ولا كلال.

والتنافر المرتبط بفكرة الرتبة في مقل قوله :

فَمِثْلِكِ حُبْلَى قَدْ طَرَقْتُ ومُرْضِعًا فَأَلْهَيْتُهَا عَنْ ذِي تَمَائِمَ مُغْـــــيَلِ

فَأَدْبَرْنَ كَالجِزْعِ المُفَصَّلِ بَيْنَـــهُ بِجِيْدٍ مُعَمٍّ فِي العَشِيْرَةِ مُخْـــــــوَلِ (٤٤)

حيث جمع التنافر في البيت الأول بين (حُبْلَى–مُرْضِع)؛ فالحبلى تختلف عن المرضع في ظاهر النص؛ وإن كان التنافر بين المختلفين في الظاهر؛ فإن المستوى الدلالي يجعلهما في حال تماه؛ حيث يجمع بينهما تعلقهما بالشاعر– وهما أقل اشتهاء للرجال– ليثبت الشاعر لنفسه الرجولة والفحولة، وجمع كذلك بين (مُعَمٍّ – مُخْوَلِ)؛ عن طريق تنافر الرتبة، فالعم يختلف عن الخال من الناحية اللفظية، بينما من الناحية الدلالية؛ فقد شبه الشاعر سرب البقر الوحشي بالعقد في عنق صبي كريم الأعمام والأخوال، فالتنافر اللفظي في ظاهر اللفظ؛ توافق دلالي في عالم النص.

ويتجلى التنافر الزمني في قوله:

تُضِيءُ الظَّلامَ بِالعِشَاءِ كَأَنَّـــــهَا مَنَارَةُ مُمْسَى رَاهِبٍ مُتَبَـــــــــتِّلِ

وتُضْحِي فَتِيْتُ المِسْكِ فَوْقَ فِرَاشِهَا نَئُوْمُ الضَّحَى لَمْ تَنْتَطِقْ عَنْ تَفَضُّلِ(٤٥)

التنافر الزمني في هذين البيتين تمتد مساحة التماسك من خلاله؛ ليربط بيتين؛ حيث تم التماسك على المستوى الرأسي؛ فنرى طرف التنافر الأول؛ يرد في البيت الأول (الظَّلام/ العِشَاء)، وورد الطرف الثاني في البيت الثاني (تُضْحِي/ الضَّحَى)؛ تم التماسك النصي عن

---

٤٣ – امرؤ القيس، ديوانه، ص ٩، ٢٢.

٤٤ – السابق، ص ١٢، ٢٢.

٤٥ – نفسه، ص ١٧.

طريق الجمع بين المتنافرين، بينما بنية العمق تعبر عن إشراق وجه المرأة وجمالها في البيت الأول، وتشير الدلالة في البيت الثاني إلى رفاهية هذه المرأة؛ فهي مخدومة، ولا تقوم على خدمة نفسها؛ فلا تنافر في بنية العمق.

٣-علاقة الجزء بالكل

هي علاقة تلازم بين الشيء وجزئه؛ مثل علاقة اليد بالجسم، وعلاقة العجلة بالسيارة ([٤٦]).

والأمثلة في هذا الصدد كثيرة؛ فمن نماذجه في المعلقة:

فَفَاضَتْ دُمُوْعُ العَيْنِ مِنِّي صَبَابَةً عَلَى النَّحْرِ حَتَّى بَلَّ دَمْعِي مِحْمَلِي

يَظَلَّ العَذَارَى يَرْتَمِيْنَ بِلَحْمِهَا وشَحْمٍ كَهُدَّابِ الدِّمَقْسِ المُفَتَّلِ

فَجِئْتُ وَقَدْ نَضَّتْ لِنَوْمٍ ثِيَابَهَا لَدَى السِّتْرِ إلاَّ لِبْسَةَ المُتَفَضِّلِ

مُهَفْهَفَةٌ بَيْضَاءُ غَيْرُ مُفَاضَةٍ تَرَائِبُهَا مَصْقُولَةٌ كَالسَّجَنْجَلِ

تَصُدُّ وتُبْدِي عَنْ أَسِيْلٍ وَتَتَّقِي بِنَاظِرَةٍ مِنْ وَحْشِ وَجْرَةَ مُطْفِلِ

وجِيْدٍ كَجِيْدِ الرِّئْمِ لَيْسَ بِفَاحِشٍ إِذَا هِيَ نَصَّتْهُ وَلاَ بِمُعَطَّلِ([٤٧])

ونتبين علاقة الجزء بالكل على النحو الآتي:

جسد الشاعر: العين – النحر.

الناقة : اللحم– الشحم.

المرأة: ثياب– لبسة المتفضل.

المرأة: ترائب.

المرأة: خد أسيل– ناظرة.

المرأة : جيد.

[٤٦] – يراجع: أحمد مختار عمر، علم الدلالة، ص ١٠١.

[٤٧] – امرؤ القيس، ديوانه،

الرئم: جيد.

من الملاحظ أن العلاقات في هذه النماذج تقوم على علاقة الجسد بأحد أجزائه، والعلاقة قائمة على التلازم، والتماسك الشديد، ومن هنا نشأ التماسك النصي في ظاهر النص؛ فالعلاقة قائمة بين جسد الشاعر؛ وبين عينه ونحره، وهناك مجموعة من العلاقات بين المرأة، وبين (الثياب – لبسة– ترائب– خد– ناظرة– جيد)؛ وتلازمية العلاقة بين الناقة، وبين لحمها وشحمة، وعلاقة الرئم بجيده، وتلازمية العلاقة بين الجزء والكل؛ نتجت عن طريق التضام؛ الذي أسهم إسهامًا فعالًا في تماسك النص على المستويين اللفظي والدلالي.

٣- التعريف والتنكير

التعريف والتنكير وسيلتان تعملان في ظاهر النص أصالة، وتعملان في عالمه بالتبعية؛ فيمكن " شرح التعريف بأنه العناصر الداخلة في عالم النص؛ إذ تكون وظيفة كل منها لا تحتمل الجدل في سياق الموقف، ومعنى أن تحدد الوضع باسم علم مثلًا، أو بصفة هي معرفة؛ أنك تقول للسامع أو القارئ: إن المحتوى المفهومي المضبوط؛ ينبغي أن يكون سهل الاستحضار على أساس المساحات المعلومية المنشطة بالفعل.

أما عناصر النكرات؛ فتتطلب من ناحية ثانية تنشيطًا لمساحات معلومية أخرى؛ إن علامات التنكير؛ إنما هي تعليمات لتنشيط مساحات جديدة بدلًا من استعمال ما سبق تنشيطه"([٤٨]).

ومن هنا؛ تكون أداة التعريف تشير إلى ما يسمى بالمعلومات السابقة؛ بينما تؤدي أداة التنكير وظيفة الإشارة إلى معلومات لاحقة؛ أي وحدات لغوية لم يوضحها المتكلم بعد([٤٩]).

ونختار مثالًا واحد لكلا النوعين؛ فمثال التعريف مطلع المعلقة:

قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكْرَى حَبِيبٍ ومَنْزِلِ بِسِقْطِ اللِّوَى بَيْنَ الدَّخُولِ فَحَوْمَـــلِ

فَتُوْضِحَ فَالمِقْرَاةِ لَمْ يَعْفُ رَسْمُها لِمَا نَسَجَتْهَا مِنْ جَنُوبٍ وشَمْـــأَلِ

تَرَى بَعَرَ الأَرْآمِ فِي عَرَصَاتِـهَا وَقِيْعَانِهَا كَأَنَّهُ حَبُّ فُلْفُـــــــــلِ([٥٠])

[٤٨] – روبرت دي بوجراند، النص والخطاب والإجراء، ص ٣١٠.

[٤٩] يراجع: فولفجانج هاينه مان، ديتر فيهفجر، مدخل إلى علم لغة النص، ترجمة: سعيد بحيرى، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ٢٠٠٤، ص ٢٤. ويراجع: روبرت دي بو جراند: النص والخطاب والإجراء ، ٣٠٧.

[٥٠] – امرؤ القيس، ديوانه، ص ٨.

نلحظ أن هناك علاقة وثيقة بين مركز الضبط (حبيب ومنزل)، وبين المعرف بـ (ال) في هذه الأبيات (اللوي – المقراة – الأرآم)، وهذه العلاقة تُحدث تماسكًا على مستوي السطح؛ بينما التعريف ينشط مساحة من المعلومات بين التعريف، وبين منزل الحبيبة، وكذلك التعريف؛ ينشط مساحة معلوماتية سابقة عليه؛ وتلك المساحة ممكن تمتد إلى السياق الخارجي؛ مثل رحيل المحبوبة عن الديار التي تحولت إلى أطلال بالية؛ يبكيها الشاعر، ويحن إلى ذكريات ماضية، وتتوق نفسه إلى عودة الحبيبة الراحلة.

والدور نفسه في سبك النص؛ يمتد إلى التنكير، ونماذجه في المعلقة كثيرة جدًّا، ونكتفي بمثال واحد حتى لا يضيق بنا المجال:

وَأَضْحَى يَسُحُّ المَاءَ عَنْ كُلِّ فِيْقَةٍ يَكُبُّ عَلَى الأَذْقَانِ دَوْحَ الكَنَهْبَلِ

وتَيْمَاءَ لَمْ يَتْرُكْ بِهَا جِذْعَ نَخْلَـــةٍ وَلاَ أُطُمـاً إِلاَّ مَشِيْداً بِجِنْـدَلِ

كَأَنَّ طَمِيَّةَ المُجَيْمِرِ غُـــــدْوَةً مِنَ السَّيْلِ وَالْغُثَاءِ فَلْكَةُ مِغْزَلِ

كَأَنَّ أَبَانًا فِي أَفَانِيْنِ وَدْقِـــــهِ كَبِيْرُ أُنَاسٍ فِي بِجَادٍ مُزَمَّـــلِ([٥١])

تتجلى ألفاظ التنكير في (فِيْقَةٍ – نَخْلَـــةٍ– أُطُمـاً – مَشِيْداً–غُـــــدْوَةً– فَلْكَةُ– مِغْزَلِ– كَبِيْـرُ–أُنَـاسٍ– بِجَـادٍ– مُزَمَّـــلِ)، وهذه الألفاظ ترتبط بمركز الضبط الفاعل/ السيل في الفعل(يَسُحُّ)، والترابط بين هذه الألفاظ مع كثرتها، أدت دورًا مهمًّا في تماسك النص، والنكرات نشطت مساحات معلوماتية سوف تأتي؛ بدأت من مركز الضبط / السيل، وتأثيره على الكون والأشياء من بداية المقطع حتى نهاية القصيدة.

٤– الحذف

الحذف نوع من الإيجاز؛ حيث قسم البلاغيون الإيجاز إلى إيجاز القصر وإيجاز الحذف([٥٢]).

ويُعرَّف الحذف بأنه " هو حذف ما يكون بحذف كلمة، أو جملة، أو أكثر مع قرينة تُعيِّن المحذوف، وهو حذف جزء الجملة غير المفيدة"([٥٣]).

---

[٥١] – السابق، ص ٢٤.

[٥٢] – يراجع: الخطيب القزويني، التلخيص في علوم البلاغة، ضبط وشرح: عبد الرحمن البرقوقي، ط٣، المكتبة التجارية، القاهرة، ١٩٣٢، ص ٢١٤– ٢١٦.

والحذف الذي تردَّد في المعلقة؛ حذف الكلمة، وحذف الكلمة عند البلاغيين؛ هو حذف المضاف وحذف الصفة، وحذف الموصوف، وحذف فعل الشرط، وحذف جواب الشرط([٥٤]).

ويُحذف الفعل، ويحذف الفاعل والمفعول؛ لضرورة فنية، وقد نبَّه النصيون على أهمية الحذف في سبك النص؛ لأن " البنيات السطحية في النصوص غير مكتملة – غالبًا – بعكس ما قد يبدو في تقدير الناظر، وفي النظريات اللغوية التي تصنع حدودًا واضحة للصواب النحوي أو المنطقي؛ يتكاثر نظرها إلى العبارات بوصفها مشتملة على حذف بحسب ما يقتضي مبدأ السبك"([٥٥]).

والحذف مثال آخر للتناوب بين الإيجاز وسرعة الإتاحة، ويتطلب الحذف جهدًا أكبر لربط نموذج العالم التقديري للنص بعضه ببعض في الوقت الذي يقتطع من البنية السطحية بشدة، ووجود الحذف بدرجات مختلفة يتلاءم كل منها مع النص والموقف ([٥٦]).

ويمكن اختيار نموذج واحد فقط لكل نوع من أنواع الحذف الذي ورد في المعلقة:

- حذف المضاف والموصوف

تَصُدُّ وتُبْدِي عَنْ أَسِيْلٍ وَتَتَّقِي بنَاظِرَةٍ مِنْ وَحْشِ وَجْرَةَ مُطْفِـــلِ([٥٧])

حذف الموصوف في الشطر الأول في (أسيل) أي " من خد أسيل؛ فحذف الموصوف لدلالة الصفة عليه"([٥٨]).

أما حذف المضاف في الشطر الثاني؛ ففي (مطفل)، والتقدير " بناظرة من وحش وجرة ناظرة مطفل، ثم يحذف ناظرة، ويقيم مطفلًا مقامه"([٥٩]).

---

[٥٣] – أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية، المجمع العلمي العراقي، بغداد، ١٩٨٣، ١/ ٣٤٩.

[٥٤] – يراجع: الخطيب القزويني، التلخيص في علوم البلاغة، ٢١٦، ٢١٧.

[٥٥] – روبرت دي بوجراند، النص والخطاب والإجراء، ص ٣٤٠.

[٥٦] – يراجع: أحمد عفيفي، نحو النص اتجاه جديد في الدرس النحوي، ص ١٢٧.

[٥٧] – امرؤ القيس، ديوانه، ص ١٦.

[٥٨] – الحسين بن أحمد بن الحسين الزوزني، شرح المعلقات السبع، تحقيق: محمد عبد القادر أحمد، ط١، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٨٧، ص ١٣٣.

[٥٩] – إسماعيل بن يونس النحاس، شرح القصائد التسع المشهورات، تحقيق: أحمد خطاب، دار الحرية للطباعة، مطبعة الحكومة، بغداد، ١٩٧٣، ١/ ١٤٣.

- حذف الفاعل

فَتُوْضِحَ فَالمِقْراةِ لَمْ يَعْفُ رَسْمُـها لِمَا نَسَجَتْهَا مِنْ جَنُوبٍ وشَمْـــــأَلِ([٦٠])

حُذف الفاعل في (نسجتها)؛ حيث إن " في نسجت ذكر الريح؛ لأنها لما ذكرت المواضع والنسج والرسم دلت الريح؛ فكنَّى عنها لدلالة المعنى عليها"([٦١]).

- حذف الفعل

وُقُوْفاً بِهَا صَحْبِي عَلَّي مَطِيَّهـُمُ يَقُوْلُوْنَ لاَ تَهْلِكْ أَسَىً وَتَجَمَّـــــــلِ([٦٢])

يكمن الحذف في المصدر وقوفًا، أو المفعول المطلق، فقد حذف الشاعر فعل الأمر(قف)، ودل المفعول المطلق على الفعل المحذوف.

- حذف رُبَّ

تكثر نماذجه بصورة لافتة في المعلقة؛ يقول الشاعر:

وبَيْضَةِ خِدْرٍ لاَ يُرَامُ خِبَـــاؤُهَا تَمَتَّعْتُ مِنْ لَهْوٍ بِهَا غَيْرَ مُعْجَــلِ([٦٣])

الحذف في بداية البيت في (وبيضة)؛ حيث حذف الشاعر حرف الجر (رب)، ودلت واو رب على المحذوف، وتكثر النماذج في المعلقة (وجيدٍ- وفرعٍ- وكشحٍ- وليلٍ- مكرٍّ).

الإيجاز الكامن في الحذف، يُعد عنصرًا مهمًّا في سبك النص؛ فالحذف لا يطرد عنصرًا بأكمله؛ بل هو اقتصاد في ذكر الملفوظ بكل عناصره([٦٤]).

والحذف مرتبط عادة بالنص لا الجملة، وفي الغالب يكون واقعًا بين جملتين؛ حيث نجد في الجملة الثانية فراغًا بنيويًّا، يبحث المخاطَب عنه معتمدًا على ما ورد في الجملة الأولى، أو

---

[٦٠]- امرؤ القيس، ديوانه، ص ١٦.

[٦١] - أبو بكر محمد بن القاسم الأنباري، شرح القصائد السبع الطوال، تحقيق: عبد السلام هارون، ط٤، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٠، ص٢٢.

[٦٢] - امرؤ القيس، ديوانه، ص ٩.

[٦٣] - السابق، ١٣.

[٦٤] - يراجع: عمر أبو خرمة، نحو النص نقد النظرية وبناء أخرى، ص ١٦٧، ١٦٨.

النص السابق، ومن هنا تصنع المحذوفات تماسكًا بين أجزاء النص؛ حيث يُعد الحذف علاقة قبلية([٦٥]).

إن الاقتصاد في المحذوفات؛ يصنع تماسكًا في ظاهر النص، بينما تردد ذهن المتلقي بين المحذوف والقرينة الدالة عليه؛ يحدث لديه شيئًا من اللذة، وهذا ينسحب نحو الدلالة، ويمنح النص تماسكًا دلاليًّا؛ بجانب التماسك الرصفي في ظاهر النص.

٤- الإحالة:

تعمل الإحالة على تماسك النص؛ حيث تربط أجزاء النص المتقاربة والمتباعدة؛ فتقوم " شبكة من العلاقات الإحالية بين العناصر المتباعدة في فضاء النص؛ فتجتمع في كلٍّ واحدٍ عناصرُهُ متناغمة، وهذا مدخل الاقتصاد في نظام المعوضات في اللغة؛ إذ تختصر هذه الوحدات الإحالية العناصر الإشارية، وتَجنِّب مستعملها إعادتها وتكرارها"([٦٦]).

وتؤدي الإحالة دورًا مهمًّا في تكوين النص، والنصية، وسبك النص، وحبكه([٦٧])، ومن هنا تكون الإحالة " وسيلة اتساق قوية؛ لأنها تصنع ربطًا معنويًّا، وتماسكًا دلاليًّا ملحوظًا، وتساعد على تحفز المتلقي، وانتباهه للعلامة المعنوية، وإعمال ذهنه بين السابق واللاحق"([٦٨]).

وتنقسم الإحالة إلى: إحالة مقامية، وإحالة نصية، والمقامية تحيل إلى خارج النص، والنصية تحيل إلى داخل النص، والإحالة النصية، تنقسم إلى: إحالة على السابق، وتُسمى قبلية، وإحالة على اللاحق، وتُسمى بعدية.

وتتفرع وسائل الإحالة إلى: أسماء الإشارة والموصولة، والضمائر، وأدوات المقارنة مثل: التشبيه، وكلمات المقارنة؛ مثل: أكثر – أقل... وغير ذلك ([٦٩]).

---

[٦٥] – يراجع: أحمد عفيفي، نحو النص اتجاه جديد في الدرس النحوي، ص ١٢٦.

[٦٦] – الأزهر الزناد، نسيج النص بحث فيما يكون به الملفوظ نصًّا، ط١، المركز الثقافي، ١٩٩٣، ص١٢١.

[٦٧] – يراجع: كلماير، أساسيات علم لغة النص، ترجمة: سعيد بحيري، ط١، مكتبة زهراء الشرق، ٢٠٠٩، ص ٢٥٩.

[٦٨] – أحمد عفيفي، الإحالة في نحو النص دراسة في الدلالة والوظيفة، ضمن كتاب مؤتمر كلية دار العلوم " العربية بين نحو الجملة ونحو النص ٢٠٠٥، ٢/ ٥٢٥.

[٦٩] – يراجع: أحمد عفيفي، نحو النص اتجاه جديد في الدرس النحوي، ص ١١٧، ١١٨.

اختفت من المعلقة أسماء الإشارة، والأسماء الموصولة، وكثرت الإحالة بالضمائر، والمقارنة، وتمثل الإحالة الضميرية نسبة تردد عالية، بل تمتد لتشمل النص بأسره؛ فلا يكاد يخلو بيت من ضمير، أو أكثر.

وهذا النوع من الإحالة ذات المدى البعيد؛ فالشاعر هو الشخصية الرئيسية في المعلقة، ويتناوب الآخر عليه في كل مقطع؛ سواء كان هذا الآخر الطلل، أم الصاحب، أم المرأة، أم الليل، أم الفرس، أم السيل، ويبقى الشاعر مركز الضبط، أو المحال عليه.

ونقف على نموذج واحد فقط، وما ينطبق عليه ينطبق على كل مقاطع المعلقة، يقول الشاعر:

قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكْرَى حَبِيبٍ ومَنْزِلِ بِسِقْطِ اللِّوَى بَيْنَ الدَّخُولِ فَحَوْمَـــلِ

فَتُوْضِحَ فَالمِقْراةِ لَمْ يَعْفُ رَسْمُـها لِمَا نَسَجَتْهَا مِنْ جَنُوبٍ وشَـمْـــأَلِ

تَرَى بَعَرَ الأَرْآمِ فِي عَرَصَاتِـهَا وَقِيْعَانِهَا كَأَنَّهُ حَبُّ فُلْفُـــــــــلِ

كَأَنِّي غَدَاةَ البَيْنِ يَوْمَ تَحَمَّـــلُوا لَدَى سَمُرَاتِ الحَيِّ نَاقِفُ حَنْظَـــلِ

وُقُوْفاً بِهَا صَحْبِي عَلَّي مَطِيَّهـُمُ يَقُوْلُوْنَ لاَ تَهْلِكْ أَسَىً وَتَجَمَّـــــلِ

وإِنَّ شِفَائِي عَبْرَةٌ إِنْ سَفَحْتُـــهَا فَهَلْ عِنْدَ رَسْمٍ دَارِسٍ مِنْ مُعَـــوَّلِ(٧٠)

إن الضمائر التي تحيل على الشاعر في المعلقة بأسرها؛ تكفي لتماسك النص سبكًا وحبكًا، بينما هناك إحالات أخرى تعضد من ترابط النص، وتماسكه، وفي هذا المثال نرى الضمائر؛ تحيل على الشاعر، والصحب، والحبيبة، والمنزل، ويمكن تبينها على النحو الآتي:

الشاعر_____ نبك- كأني- صحبي – لا تهلك- تجمل- شفائي- سفحتها.

الصحب_____ قفا- ترى- وقوفًا.

الحبيب_____ تحملوا – مطيهم.

المنزل_____ رسمها- عرصاتها- قيعانها.

---

٧٠ – امرؤ القيس، ديوانه، ص ١٨، ١٩.

الإحالة هنا مداها بعيد؛ فوصلت الجمل المتباعدة على مستوى الفقرة، وعند البحث عن العلاقة بين الضمائر والشاعر؛ نجد أن الإحالة ربطت الجمل المتباعدة على مستوى النص بأسره.

وهذه الفقرة تسير في شكل تسلسل ضميري؛ يحافظ على اتساق النص، فالنص " تتابع لوحدات لغوية؛ يشكلها تسلسل ضميري"([٧١]).

والإحالة تسهم في سبك النص، وتمتد إلى منطقة الدلالة بالرجوع إلى المعنى في النص، والضمائر في المقطع السابق مرتبطة بالفعل، والاسم، وتتنوع بين ضمير التكلم، وبين ضمير الغياب، وهذا التنوع في بنية السطح؛ يتبعه تنوع دلالي في البنية العميقة.

وتكثر الإحالة عن طريق المقارنة في المعلقة، ولم ترد كلمات المقارنة إلا مرة واحدة (وَمَا الإِصْبَاحُ منِكَ بِأَمْثَلِ)؛ أما أدوات المقارنة المتمثلة في التشبيه؛ فهي كثيرة؛ تمثل ظاهرة تعبيرية وأسلوبية في النص.

تكررت (كأن) ١٣مرة، وتكرر حرف التشبيه (الكاف) ١٤ مرة، ووردت (مثل) مرة واحدة، وورد التشبيه عن طريق المفعول المطلق مرتين واحدة، وورد التشبيه الضمني مرة واحدة.

ونختار مثالًا واحدًا، نرى فيه توالى التشبيهات، والمراوحة بين حرف التشبيه (كأن- الكاف)؛ حيث يقول الشاعر:

مُهَفْهَفَةٌ بَيْضَاءُ غَيْرُ مُفَاضَـةٍ تَرَائِبُهَا مَصْقُولَةٌ كَالسَّجَنْـــــجَلِ

كَبِكْرِ المُقَانَاةِ البَيَاضِ بِصُـفْرَةٍ غَذَاهَا نَمِيْرُ المَاءِ غَيْرُ المُــحَلَّلِ

تَصُدُّ وتُبْدِي عَنْ أَسِيْلٍ وَتَتَّقِي بنَاظِرَةٍ مِنْ وَحْشِ وَجْرَةَ مُطْفِـــلِ

وجِيْدٍ كَجِيْدِ الرِّئْمِ لَيْسَ بِفَاحِشٍ إِذَا هِيَ نَصَّتْهُ وَلاَ بِمُعَطَّـــــلِ

وفَرْعٍ يُغَشِّي المَتْنَ أَسْوَدَ فَاحِمٍ أَثِيْثٍ كَقِنْوِ النَّخْلَةِ المُتَعَثْكِـــــلِ

غَدَائِرُهُ مُسْتَشْزِرَاتٌ إِلَى العُلاَ تَضِلُّ الْمَدَارَى فِي مُتَنَّى وَمُرْسَلِ

وكَشْحٍ لَطِيفٍ كَالجَدِيْلِ مُخَصّرٍ وسَاقٍ كَأُنْبُوبِ السَّقِيِّ المُـــذَلَّلِ

[٧١] – فولفجانج هاينه مان، ديتر فيهفجر، مدخل إلى علم لغة النص، ص ٢٣.

وتَعْطُو بِرَخْصٍ غَيْرَ شَثْنٍ كَأَنَّـهُ أَسَارِيْعُ ظَبْيٍ أَوْ مَسَاوِيْكُ إِسْـحِلِ

تُضِـيءُ الظَّلامَ بِالعِشَاءِ كَأَنَّـهَا مَنَارَةُ مُمْسَى رَاهِبٍ مُتَبَـــــــتِّلِ([٧٢])

ترددت (الكاف) في الأبيات ثماني مرات؛ بينما ترددت (كأن) مرتين، ويمكن النظر إلى التشبيه وقدرته على الجمع بيت طرفي التشبيه في هذا المقطع، والقصيدة بأسرها، ولا يُنظر إليه على مستوى البيت المفرد، ولا ننزعه من نصه، بل ننظر إليه على حسب سياقه، ولم تتوقف وظيفة التشبيه في هذا المقطع على المستوى الأفقي، بل تمتد وظيفته في تماسك النص على المستويين الأفقي والرأسي، فالمشبه المرأة وأعضائها، ويتغير المشبه به مع كل عضو الذي يمثل علاقة الجزء بالكل.

ومهما يكن من شأن؛ فإن التشبيه؛ أسهم في سبك النص عن طريق أداة التشبيه لإقامة تشابك بين ما قبلها وما بعدها؛ لكن القدرة الحقيقية للصورة التشبيهية؛ هي تطعيم الصورة؛ بما يجاوز مجرد التناظر، أو التقابل، بل تتحول الصورة إلى معانقة نفسية؛ تفجر مشاعر تعتمل في نفس الأديب([٧٣]).

إذًا تغلُّغل التشبيه في المعلقة بهذه الصورة اللافتة للنظر؛ يجعل له القدرة على تماسك النص في ظاهره وعالمه، ويتآزر تردد التشبيه في المعلقة؛ مع التسلسل الضميري، ليمنح المعلقة تماسك البناء على المستوى اللفظي، والترابط الداخلي على المستوى المعنوي.

٥-الربط:

إن وسائل الربط تكفل للنص سلامة الاتصال بين أجزائه، وأمن اللبس في فهم المقصود من هذه الأجزاء، وعدم الخلط بينها([٧٤]).

وقد اتضح مما سبق أن التكرار، والإحالة، والحذف؛ يحافظ على بقاء مساحات المعلومات؛ بينما يشير الربط إلى العلاقات بين المساحات، أو بين الأشياء التي في هذه المساحات ([٧٥]).

---

[٧٢] – امرؤ القيس، ديوانه، ١٦، ١٧.

[٧٣] – يراجع: رجاء عيد، في البلاغة العربية، مؤسسة كليوباترا، القاهرة، د. ت، ص ١٥٢ .

[٧٤] – يراجع: محمد حماسة عبد اللطيف، بناء الجملة العربية، دار غريب، القاهرة، ٢٠٠٣، ص ٨٧.

[٧٥] – يراجع: روبرت دي بوجراند، النص والخطاب والإجراء، ص ٣٤٦.

وتتجَّلى أشكال الربط في مطلق الجمع، والتخيير، والاستدراك، والتفريع([٧٦])، واختفى الاستدراك، وقلت نماذج التخيير، ويتم مطلق الجمع عن طريق الواو، ويرتبط التفريع في كثير من الأحيان بالفاء.

والربط بالواو، والفاء تكثر نماذجه بصورة لافتة، فقد تكررت الواو ٥٠ مرة؛ بينما ترددت الفاء ٢٢مرة، وترددت أو الدالة على التخيير ٤ مرات، ومن ثم يكون تردد أدوات الربط ٧٦مرة في المعلقة، وهي نسبة مرتفعة؛ تتساند مع ما سبق من وسائل السبك في تماسك النص.

ونختار مثالًا واحدًا يجمع بين الربط بالواو والفاء، وأو؛ يقول الشاعر:

لَهُ أَيْطَلا ظَبْيٍ وَسَاقَا نَعَامَـــةٍ وَإِرْخَاءُ سَرْحَانٍ وَتَقْرِيْبُ تَتْفُـــلِ

كَأَنَّ عَلَى الْكِتْفَيْنِ مِنْهُ إِذَا انْتَحَى مَدَاكَ عَرُوسٍ أَوْ صَرَايَةَ حَنْظَلِ

وَبَاتَ عَلَيْهِ سَرْجُهُ وَلِجَامُـــــهُ وَبَاتَ بِعَيْنِي قَائِماً غَيْرَ مُرْسَـــلِ

فَعَنَّ لَنَا سِرْبٌ كَأَنَّ نِعَاجَـــــهُ عَذَارَى دَوَارٍ فِي مُلاءٍ مُذَيَّـــلِ

فَأَدْبَرْنَ كَالجِزْعِ المُفَصَّلِ بَيْنَـــهُ بِجِيْدٍ مُعَمٍّ فِي العَشِيْرَةِ مُخْـــوَلِ

فَأَلْحَقَنَا بِالهَادِيَاتِ وِدُوْنَـــــــهُ جَوَاحِرُهَا فِي صَرَّةٍ لَمْ تُزَيَّـــــلِ

فَعَادَى عِدَاءً بَيْنَ ثَوْرٍ وَنَعْـــجَةٍ دِرَاكاً وَلَمْ يُنْضَحْ بِمَاءٍ فَيُغْسَـــلِ

وَظَلَّ طُهَاةُ اللَّحْمِ مِن بَيْنِ مُنْضِجٍ صَفِيفَ شِوَاءٍ أَوْ قَدِيْرٍ مُعَجَّلِ([٧٧])

تكررت (الواو) ٩ مرات في هذا المقطع، وتكررت (الفاء) ٥ مرات، وترددت (أو) مرتين، وهذا يدل دلالة واحدة على ارتفاع نسبة وسائل الربط في المعلقة، ونجحت الواو عن طريق مطلق الجمع في البيت الأول، ومن الجمع بين عدة صفات للفرس؛ لتثبت قوته، وعراقته، وكرم أصله، وجاء المشبه به في البيت الثاني مترددًا بين مداك العروس، وصراية الحنظل عن طريق حرف التخيير (أو)؛ ليثبت للفرس اكتناز متنه، وملاسة ظهره، وجاءت الواو في صدر شطريْ البيت الثالث؛ سابقة الفعل المضارع (بات)؛ لتوحد بين الفرس والشاعر، وتتولى الفاء مهمة التفريع والتتابع في مشهد الصيد، وبقر الوحش التي أصابها الفرس، وأضحت فريسة من فرائسه

[٧٦] – يراجع: السابق، ٢٤٦، ٣٤٧.

[٧٧] – امرؤ القيس، ديوانه، ص ١٢، ٢٢.

(فَعَنَّ – فَأَدْبَرْنَ – فَأَلْحَقَنَا– فَعَادَى– فَيُغْسَـــلِ)، والفاء ربطت بين مشهد ظهور البقر وإدبارها في حركة من التتابع والسرعة؛ لتشير إلى ذعر البقر من الفرس، وتتولى (الفاء)، مهمة ربط مشهد الصيد، وجاءت (الفاء) مناسبة من الناحية الدلالية، وتعبيرها عن السرعة والتتابع؛ وتتساوق مع قوة الفرس، ونشاطه، ومهارته؛ فلا يترك فرصة لهروب البقر.

وتساوقت الواو مع الفاء في مهمة تماسك النص على مستوى الظاهر، والباطن؛ فجمعت (الواو) بين (الهَادِيَاتِ –الجَوَاحِرُ) في البيت السادس؛ أي أوائل السرب، وأواخره، ودلالة الإحاطة والشمول عن طريق مطلق الجمع؛ عمَّقها الشاعر في البيت التالي في الجمع بين(ثَوْرٍ – نَعْـجَةٍ).

وينهي الشاعر المقطع؛ بالنتيجة والهدف من الصيد في البيت الأخير؛ فيتحول الصيد إلى الطهاة، وتتنوع عملية الطهي عن طريق (أو)؛ التي تجمع بين الشاوي، وبين الطابخ (صَفِيفَ شِوَاءٍ أَوْ قَدِيْرٍ مُعَجَّلِ).

ومهما يكن من شن؛ فإن كانت المحتويات صادقة في مطلق الجمع؛ فإن عنصر الصدق، لا يشمل إلا محتوًى واحدًا في التخيير([٧٨]).

والربط عن طريق الواو، والوفاء؛ لا يوقف عند بنية السطح؛ بل يربط مساحات واسعة من المعلومات؛ تنبه عليها الدلالة لمجموع العبارات داخل المقاطع، والنص بأسره.

ثانيًا: الحبك:

يُطلق على الحبك الترابط المفهومي؛ فهو مختلف عن السبك، أو الترابط الرصفي؛ فمعيار السبك يختص بالاستمرارية المتحققة في ظاهر النص؛ بينما يختص الحبك بالاستمرارية الدلالية ([٧٩]).

ومن هنا يكون الحبك اتساق دلالي، و" البحث عن الانسجام النصي؛ يحيلنا إلى رصد مجموعة من العلاقات الدلالية؛ التي تسعى إلى جمع الأجزاء المتباعدة للنص، دون الاعتماد على أدوات وسائل شكلية"([٨٠]).

---

[٧٨] – يراجع: روبرت دي بوجراند، النص والخطاب والإجراء، ص ٣٤٧.

[٧٩] – يراجع: سعد مصلوح، نحو أجرومية للنص الشعري، ص ١٥٤.

[٨٠] – ليندة قياس، لسانيات النص النظرية والتطبيق مقامات الهمذاني نموذجًا، ط١، مكتبة الآداب، القاهرة، ٢٠٠٩، ص ١٣٩.

وقد يبدو النص في حالة من التفكك في بنية السطح؛ لكن من خلال القراءة الواعية؛ نتبين أن وراء النص بينية عميقة محكمة البناء؛ متماسكة الأجزاء؛ تضمن اتساق هذه الأجزاء مع تشتتها الخارجي([٨١]).

وربما تُقدم الوحدة الدلالية على وحدة الشكل؛ فيُنظر إلى النص على " أنه وحدة دلالية، وليس وحدة الشكل، بل وحدة المعنى"([٨٢]).

والحبك جزء أساس في عملية فهم النص، وبما أن النص شركة بين المبدع والمتلقي؛ فكلاهما يؤدي دورًا في حبك النص؛ فالمبدع يسعي إلى تقديم نص محبوك؛ والقاري يسعى إلى دمج القضايا المفردة في كل أكبر؛ فيكون الحبك شيئًا يقيمه القارئ من خلال قراءة خطاب مترابط معتمدًا على قاعدة الاستنتاج.

وينطلق المبدع عند تشكيل نصه من توسعته بطرق مختلفة؛ اعتمادًا على المقصد والحالة، وتساعده في ذلك إجراءات التعبير في ثقافته([٨٣]).

ومن ثم نبحث عن روابط دلالية في معلقة امرئ؛ وهناك مجموعة من النقاد بحثوا عن روابط دلالية تربط أجزاء المعلقة؛ فهناك من يري أن الوثاق الوجداني الذي يلف أبيات القصيدة؛ هو التطهير؛ رغم اختلاف صور التعبير، وتناقضها بين الجسدي والروحي([٨٤]).

ومنهم من رأى أن فكرة الإشباع هي الرباط الدلالي في القصيدة؛ فالقصيدة جمعت لحظات شتى من حياة نفس نزاعة دائمًا نحو السعادة والإشباع([٨٥]).

أما الرباط الذي يربط القصيدة؛ فهو الموت عند مصطفى ناصف؛ فالطلل يرمز لمشكلة الموت، والشاعر بعد بكاء الأطلال؛ يخرج إلى الرحلة في الصحراء؛ أي يقلب المشكلة على

---

[٨١] – يراجع: سعيد بحيري، علم لغة النص المفاهيم والاتجاهات، ط١، مؤسسة المختار، القاهرة، ٢٠٠٢، ص ١١١.

[٨٢] – فولفجانج هاينه مان، ديتر فيهفجر، مدخل إلى علم لغة النص، ص ٣٣.

[٨٣] – حسام أحمد فرج، نظرية علم النص رؤية منهجية في بناء النص النثري، ط٢، مكتبة القاهرة، ٢٠٠٩، ص ١٢٧، ١٢٨.

[٨٤] – يراجع: عفت الشرقاوي، دروس ونصوص في قضايا الأدب الجاهلي، دار النهضة، بيروت، ١٩٧٩، ص ٢٣٢– ٢٤٢.

[٨٥] – يراجع: عبد الرشيد الصادق، غربة الملك الضِّلِّيل، مجلة فصول، المجلد ٤، العدد٢، القاهرة، ١٩٨٤، ١١٣.

وجهها: المضي، أو الرحلة، أو الموت؛ فلا ينفصل الشعور بالموت عن وصف الناقة؛ فالفرس الشباب الذي يتهاوى([٨٦]).

و"الوجود كالليل، وهذا الفرس هو الإنسان يسير مع الليل. حقًّا إن امرأ القيس حكى مغامراته مع النساء في معلقته ولكنها مغامرات حزينة، مهما يكن ظاهرها ليست إلا ضربًا من الهرب كهرب الفرس إن علينا أن نربط بين الفرس والليل، وهذه المغامرات إذ ذاك يتضح لنا أن امرأ القيس يعيد قصة الفرس في أكثر من مكان، امرؤ القيس يسعى مع امرأة إلى أخرى؛ فيخيل إلينا أنه سعيد في قرارة نفسه، ولكن هذا غير صحيح؛ لقد كشف امرؤ القيس حين ألمَّ بالليل والفرس بواعث هذه الغزوات النسائية، وإنه هو الآخر خائف من الموت، وليس بين المقبل على الحياة والخائف من الليل والموت فروق كبيرة "([٨٧]).

وربط مصطفي ناصف المقطع الأخير(وصف المطر) بالموت؛ حيث أنه يؤدي دورًا مزدوجًا في الشعر الجاهلي؛ فاقترن بالحياة، وكان مرادفًا لهزيمة الموت، وربط المطر بتوالي الليل والنهار، وهذا التوالي الذي أشاب الصغير، وأفنى الكبير([٨٨]).

وهذه الروابط الدلالية مقبولة؛ حيث إن النص الأدبي يقبل تعدد القراءات؛ ويمكن البحث عن روابط دلالية أخرى؛ فالأنا رباط وثيق في المعلقة؛ فأنا الشاعر حاضرة في وصف الطلل؛ لكنها الأنا المهزومة أمام سطوة الرحيل، ومن هنا عبَّر البكاء عن ذلك؛ فالبكاء شفاء من الألم.

وانتقل الشاعر بعد ذلك إلى مغامراته النسائية، وتبدو الأنا الشاعرة؛ في حالة من النشوة والسعادة؛ لكن الأمر غير ذلك؛ فلا تختلف الذات في هذا المقطع عن المقطع السابق؛ فالمغامرات؛ ماهي إلا تعويض عن الخيبة والهزيمة في عالم المرأة؛ فقد كان الشاعر مكروهًا من النساء، ومن هنا ذكر تعلُّق الحبلى والمرضع به، وهما أقل اشتهاءً للرجال.

وكان الشاعر يعاني من مشكلة؛ أدت إلى نفور النساء منه، ولعل رواية إحدى زوجاته، تؤكد وجهة نظري " وقال لامرأة تزوجها: ما يكره النساء مني، فقالت يكرهن فيك أنك ثقيل الصدر، وخفيف العجز، سريع الإراقة، بطيء الإفاقة، وسأل أخرى عن مثل ذلك فقالت: يكرهن منك أنك

---

[٨٦] – يراجع: مصطفى ناصف، دارسة الأدب العربي، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، د.ت، ص ٣٢٣–٢٥٢.

[٨٧] – السابق، ص ٢٥٢

[٨٨] – يراجع: نفسه، ص ٢٦٤، ٢٩٨.

إذا عرقت فحت بريح كلب؛ فقال أنتِ صدقتني إن أهلي أرضعوني لبن كلب، ولم تصبر عليه إلا امرأته من كندة، وكان أكثر ولده منها" ([٨٩])

الرواية الثانية غير منطقية؛ فلبن الحيوان؛ لا يغير من عرق الإنسان، وتلك الراوية أعجبت الشاعر؛ لأن الرواية الأولى تطعن في رجولته، وهي الأقرب إلى نفور زوجاته منه.

وتبدو الذات منسحقة في عالم الواقع، أو الحياة الاجتماعية؛ فيأتي مقطع وصف الليل؛ معبرًا عن حالة من القلق والحيرة؛ فالشاعر مطالب بالثأر لأبيه من قبيلة بأسرها؛ فالصبح ليس؛ بأفضل من الليل؛ فالصباح مواجهة المصير.

ومن ثم أتبع وصف الليل بوصف الفرس؛ الذي تحول إلى فرس أسطوري؛ والفرس معادل موضوعي للشاعر؛ ومن ثم كان بمثابة التعويض لتلك الذات المهزومة في عالم المرأة، والواقع الاجتماعي.

ولم تلبث هذه الأنا إلا أن تعود إلى خيبتها وانكسارها في المقطع الأخير (وصف المطر)؛ فتتوارى الذات تمامًا؛ وتظهر هزيمة الكون والأشياء؛ أمام عنفوان السيل؛ واختفاء الذات في هذا المقطع؛ ما هو إلا هزيمة الشاعر؛ فقد خرج إلى القبائل يطلب منهم المعونة على بني أسد؛ يثأر لأبيه؛ فلم يجد معينًا؛ فذهب إلى قيصر؛ يطلب منه المعونة، وكانت هذه السفرة سببًا في هلاكه.

ومهما يكن من أمر؛ فإن التطهير، أو الإشباع، أو مشكلة الموت، أو الأنا كلها روابط معنوية؛ ربطت أجزاء المعلقة بعضها ببعض، وأسهمت في حبك النص؛ من خلال حركة جدلية مستمرة بين النص الكلي، وأجزائه التي قد تبدو مفككة في بنية السطح، بينما تولت بنية العمق في صنع جسور بين الجزء والكل؛ ليتساند الحبك؛ مع السبك؛ ليتحول النص إلى كلٍ مترابطٍ متماسكٍ لفظًا ومعنىً؛ شكلًا ومضمونًا.

[٨٩] – الوزير أبو بكر عاصم بن أيوب البطليوسي، شرح ديوان امرئ القيس، دار الكتب السلطانية، القاهرة، د.ت. ص ٣٦.

نتائج البحث

١- أهمية المنظور اللغوي في نقد النص.

٢- تحققت معظم وسائل السبك في المعلقة.

٣- حقق التكرار والتضام والحذف السبكَ على مستوى البيت، والمقطع، بينما حقق التعريف والتنكير، والإحالة والربط السبكَ على مستوى النص.

٤- تساوقت بنية السطح مع بنية العمق في تحقيق تماسك النص وترابطه.

٥- أسهمت الروابط الدلالية في حبك النص، وكانت أهم هذه الروابط: التطهير، والإشباع، ومشكلة الموت، والأنا الشاعرة.

النص

قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكْرَى حَبِيبٍ ومَنْزِلِ بِسِقْطِ اللِّوَى بَيْنَ الدَّخُولِ فَحَوْمَـــلِ
فَتُوْضِحَ فَالمِقْراةِ لَمْ يَعْفُ رَسْمُـها لِمَا نَسَجَتْهَا مِنْ جَنُوبٍ وشَـمْـــأَلِ
تَرَى بَعَرَ الأَرْآمِ فِي عَرَصَاتِـــهَا وَقِيْعَانِهَا كَأَنَّهُ حَبُّ فُلْفُـــــــــلِ
كَأَنِّي غَدَاةَ البَيْنِ يَوْمَ تَحَمَّـــلُوا لَدَى سَمُرَاتِ الحَيِّ نَاقِفُ حَنْظَـــلِ
وُقُوْفاً بِهَا صَحْبِي عَلَّي مَطِيَّهـُمُ يَقُوْلُوْنَ لاَ تَهْلِكْ أَسَىً وَتَجَمَّـــــلِ
وإِنَّ شِفَائِي عَبْرَةٌ إِنْ سَفَحْتُـــهَا فَهَلْ عِنْدَ رَسْمٍ دَارِسٍ مِنْ مُعَـــوَّلِ
كَدِينكَ مِنْ أُمِّ الحُوَيْرِثِ قَبْلَـــهَا وَجَارَتِهَا أُمِّ الرَّبَابِ بِمَأْسَـــــلِ
فَفَاضَتْ دُمُوْعُ العَيْنِ مِنِّي صَبَابَةً عَلَى النَّحْرِ حَتَّى بَلَّ دَمْعِي مِحْمَلِي
ألاَ رُبَّ يَوْمٍ لَكَ مِنْهُنَّ صَالِـــحٍ وَلاَ سِيَّمَا يَوْمٍ بِدَارَةِ جُلْجُـــــلِ
ويَوْمَ عَقَرْتُ لِلْعَذَارَي مَطِيَّتِـــي فَيَا عَجَباً مِنْ كُوْرِهَا المُتَحَمَّـــلِ
يَظَلَّ العَذَارَى يَرْتَمِيْنَ بِلَحْمِـــهَا وشَحْمٍ كَهُدَّابِ الدِّمَقْسِ المُفَتَّـــلِ
ويَوْمَ دَخَلْتُ الخِدْرَ خِدْرَ عُنَيـْزَةٍ فَقَالَتْ لَكَ الوَيْلاَتُ إِنَّكَ مُرْجِـــلِ
تَقُولُ وقَدْ مَالَ الغَبِيْطُ بِنَا مَعـــاً عَقَرْتَ بَعِيْرِي يَا امْرأَ القَيْسِ فَـانْزِلِ
فَقُلْتُ لَهَا سِيْرِي وأَرْخِي زِمَامَـــهُ ولاَ تُبْعِدِيْنِي مِنْ جَنَاكِ المُـــعَلَّلِ
فَمِثْلِكِ حُبْلَى قَدْ طَرَقْتُ ومُرْضِعًا فَأَلْهَيْتُهَا عَنْ ذِي تَمَائِمَ مُغْـــيَلِ
إِذَا مَا بَكَى مِنْ خَلْفِهَا انْحَرَفَتْ لَهُ بِشَقٍّ شِقٌّ عِنْدَنَا لَمْ يُحَـــــوَّلِ
ويَوْماً عَلَى ظَهْرِ الكَثِيْبِ تَعَذَّرَتْ عَلَيَّ وَآلَتْ حَلْفَةً لم تَحَـــــلَّلِ
أفاطِمَ مَهْلاً بَعْضَ هَذَا التَّدَلُّـــلِ وإِنْ كُنْتِ قَدْ أَزْمَعْتِ صَرْمِي فَأَجْمِلِي
أَغَرَّكِ مِنِّي أَنَّ حُبَّكِ قَاتـــلِي وأَنَّكِ مَهْمَا تَأْمُرِي القَلْبَ يَفْعَـــلِ

وإِنْ كُنْتِ قَدْ سَاءَتْكِ مِنِّي خَلِيقَةٌ فَسُلِّي ثِيَابِي مِنْ ثِيَابِكِ تَنْسُـــلِ
وَمَا ذَرَفَتْ عَيْنَاكِ إلاَّ لِتَقْدَحِـــي بِسَهْمَيْكِ فِي أَعْشَارِ قَلْبٍ مُقَتَّـــلِ
وبَيْضَةِ خِدْرٍ لاَ يُرَامُ خِبَـــاؤُهَا تَمَتَّعْتُ مِنْ لَهْوٍ بِهَا غَيْرَ مُعْجَـــلِ
تَجَاوَزْتُ أَحْرَاساً وَأَهْوَالِ مَعْشَـــرٍ عَلَّيَ حِرَاصٍ لَوْ يُشِرُّوْنَ مَقْتَـــلِي
إِذَا مَا الثُّرَيَّا فِي السَّمَاءِ تَعَرَّضَتْ تَعَرُّضَ أَثْنَاءَ الوِشَاحِ المُفَصَّـــلِ
فَجِئْتُ وَقَدْ نَضَّتْ لِنَوْمٍ ثِيَابَهَـــا لَدَى السِّتْرِ إلاَّ لِبْسَةَ المُتَفَضِّـــلِ
فَقَالَتْ : يَمِيْنَ اللهِ مَا لَكَ حِيلَـةٌ وَمَا إِنْ أَرَى عَنْكَ العمَايَةَ تَنْجَـلِي
خَرَجْتُ بِهَا أَمْشِي تَجُـرُّ وَرَاءَنَا عَلَى أَثَرَيْنا ذَيْلَ مِرْطٍ مُرَحَّـــلِ
فَلَمَّا أَجَزْنَا سَاحَةَ الحَيِّ وانْتَحَى بِنَا بَطْنُ حِقْفٍ ذِي رُكَامٍ عَقَنْـقَلِ
إِذَا قُلْتُ هَاتِي نَوِّلِينِي تَمَايَلَـتْ عَلَيَّ هَضِيْمَ الكَشْحِ رَيَّا المُخَلْخَلِ
مُهَفْهَفَةٌ بَيْضَاءُ غَيْرُ مُفَاضَـةٍ تَرَائِبُهَا مَصْقُولَةٌ كَالسَّجَنْـــجَلِ
كَبِكْرِ المُقَانَاةِ البَيَاضِ بِصُـفْرَةٍ غَذَاهَا نَمِيْرُ المَاءِ غَيْرُ المُـحَلَّلِ
تَصُدُّ وتُبْدِي عَنْ أَسِيْلٍ وَتَتَّقِي بِنَاظِرَةٍ مِنْ وَحْشِ وَجْرَةَ مُطْفِـــلِ
وجِيْدٍ كَجِيْدِ الرِّئْمِ لَيْسَ بِفَاحِشٍ إِذَا هِيَ نَصَّتْهُ وَلاَ بِمُعَطَّـــــلِ
وفَرْعٍ يُغَشِّي المَتْنَ أَسْوَدَ فَاحِمٍ أَثِيْثٍ كَقِنْوِ النَّخْلَةِ المُتَعَثْكِـــلِ
غَدَائِرُهُ مُسْتَشْزِرَاتٌ إِلَى العُلاَ تَضِلُّ الْمَدَارَى فِي مُثَنًّى وَمُرْسَلِ
وكَشْحٍ لَطِيفٍ كَالجَدِيْلِ مُخَصَّرٍ وسَاقٍ كَأُنْبُوبِ السَّقِيِّ المُـذَلَّلِ
وتَعْطُو بِرَخْصٍ غَيْرَ شَثْنٍ كَأَنَّـهُ أَسَارِيْعُ ظَبْيٍ أَوْ مَسَاوِيْكُ إِسْـحِلِ
تُضِيءُ الظَّلاَمَ بِالعِشَاءِ كَأَنَّـهَا مَنَارَةُ مُمْسَى رَاهِبٍ مُتَبَـــــتِّلِ
وتُضْحِي فَتِيْتُ المِسْكِ فَوْقَ فِرَاشِهَا نَئُوْمُ الضَّحَى لَمْ تَنْتَطِقْ عَنْ تَفَضُّلِ
إِلَى مِثْلِهَا يَرْنُو الحَلِيْمُ صَبَابَةً إِذَا مَا اسْبَكَرَّتْ بَيْنَ دِرْعٍ ومِجْـوَلِ
تَسَلَّتْ عَمَايَاتُ الرِّجَالِ عَنْ الصِّبَا وَلَيْسَ صِبَايَ عَنْ هَوَاكِ بِمُنْسَـلِ
ألاَ رُبَّ خَصْمٍ فِيْكِ أَلْوَى رَدَدْتُـهُ نَصِيْحٍ عَلَى تَعْذَالِهِ غَيْرِ مُـؤْتَلِ
ولَيْلٍ كَمَوْجِ البَحْرِ أَرْخَى سُدُوْلَهُ عَلَيَّ بِأَنْوَاعِ الهُمُوْمِ لِيَبْتَـــلِي
فَقُلْتُ لَهُ لَمَّا تَمَطَّى بِجَـــوْزِهِ وأَرْدَفَ أَعْجَازاً وَنَاءَ بِكَلْـــكَلِ
ألاَ أَيُّهَا اللَّيْلُ الطَّوِيْلُ ألاَ انْجلِي بِصُبْحٍ وَمَا الإِصْبَاحُ منكَ بِأَمْثَلِ
فَيَا لَكَ مَنْ لَيْلٍ كَأَنَّ نُجُومَـــهُ بِكُلِّ مُغَارِ الْفَتْلِ شُدَّتْ بِيَـــذْبُلِ
كَأَنَّ الثُّرَيَّا عُلِّقَتْ فِي مَصَامِهَا بِأَمْرَاسِ كَتَّانٍ إِلَى صُمِّ جَنْـــدَلِ
وَقَدْ أَغْتَدِي والطَّيْرُ فِي وُكُنَاتِهَا بِمُنْجَرِدٍ قَيْدِ الأَوَابِدِ هَيْـــكَلِ

مِكَرٍّ مِفَرٍّ مُقْبِلٍ مُدْبِرٍ مَعـــاً كَجُلْمُوْدِ صَخْرٍ حَطَّهُ السَّيْلُ مِنْ عَلِ
كَمَيْتٍ يَزِلُّ اللَّبْدُ عَنْ حَالِ مَتْنِهِ كَمَا زَلَّتِ الصَّفْوَاءُ بِالمُـــــتَنَزَّلِ
عَلَى الذَّبْلِ جَيَّاشٍ كأَنَّ اهْتِزَامَهُ إِذَا جَاشَ فِيْهِ حَمْيُهُ غَلْيُ مِرْجَـــلِ
مَسْحٍ إِذَا مَا السَّابِحَاتُ عَلَى الوَنَى أَثَرْنَ الغُبَارَ بِالكَدِيْدِ المُـــرَكَّلِ
يَطِيرُ الغُلاَمُ الخِفُّ عَنْ صَهَوَاتِه وَيُلْوِي بِأَثْوَابِ العَنِيْفِ المُـــثَقَّلِ
دَرِيْرٍ كَخُذْرُوفِ الوَلِيْدِ أَمَـــرَّهُ تَقَلَّبُ كَفَّيْهِ بِخَيْطٍ مُوَصَّـــــلِ
لَهُ أَيْطَلا ظَبْيٍ وَسَاقَا نَعَامَـــةٍ وإِرْخَاءُ سَرْحَانٍ وَتَقْرِيْبُ تَتْفُـــلِ
كَأَنَّ عَلَى الْكِتْفَيْنِ مِنْهُ إِذَا انْتَحَى مَدَاكَ عَرُوسٍ أَوْ صَرَايَةَ حَنْظَلِ
وَبَاتَ عَلَيْهِ سَرْجُهُ ولِجَامُـــــهُ وَبَاتَ بِعَيْنِي قَائِماً غَيْرَ مُرْسَـــلِ
فَعَنَّ لَنَا سِرْبٌ كَأَنَّ نِعَاجَـــــهُ عَذَارَى دَوَارٍ فِي مُلاءٍ مُذَيَّـــلِ
فَأَدْبَرْنَ كَالجِزْعِ المُفَصَّلِ بَيْنَـــهُ بِجِيْدٍ مُعَمٍّ فِي العَشِيْرَةِ مُخْـــوَلِ
فَأَلْحَقَنَا بِالهَادِيَاتِ ودُوْنَـــــــهُ جَوَاحِرُهَا فِي صَرَّةٍ لَمْ تُزَيَّـــــلِ
فَعَادَى عِدَاءً بَيْنَ ثَوْرٍ ونَعْـــجَةٍ دِرَاكاً وَلَمْ يُنْضَحْ بِمَاءٍ فَيُغْسَـــلِ
وَظَلَّ طُهَاةُ اللَّحْمِ مِن بَيْنِ مُنْضِجٍ صَفِيفَ شِوَاءٍ أَوْ قَدِيْرٍ مُعَجَّلِ
ورُحْنَا يَكَادُ الطَّرْفُ يَقْصُرُ دُوْنَهُ مَتَى مَا تَرَقَّ العَيْنُ فِيْهِ تَسَهَّلِ
كَأَنَّ دِمَاءَ الهَادِيَاتِ بِنَحْـــرِهِ عُصَارَةُ حِنَّاءٍ بِشَيْبٍ مُرَجَّـــلِ
أَحَارِ تَرَى بَرْقاً كَأَنَّ وَمِيْضَـــهُ كَلَمْعِ اليَدَيْنِ فِي حَبِيٍّ مُكَلَّـلِ
يُضِيءُ سَنَاهُ أَوْ مَصَابِيْحُ رَاهِبٍ أَمَالَ السَّلِيْطَ بِالذُّبَالِ المُفَتَّـلِ
قَعَدْتُ لَهُ وصُحْبَتِي بَيْنَ حَامِـرٍ وبَيْنَ إِكَامٍ بُعْدَمَا مُتَأَمَّـــلِ
وَأَضْحَى يَسُحُّ المَاءَ عَنْ كُلِّ فِيْقَةٍ يَكُبُّ عَلَى الأَذْقَانِ دَوْحَ الكَنَهْبَلِ
وتَيْمَاءَ لَمْ يَتْرُكْ بِهَا جِذْعَ نَخْلَـــةٍ وَلاَ أُطُمـاً إِلاَّ مَشِيْداً بِجِنْـدَلِ
كَأَنَّ طَمِيَّةَ المُجَيْمِرِ غُـــــدْوَةً مِنَ السَّيْلِ وَالْغُثَاءِ فَلْكَةُ مِغْزَلِ
كَأَنَّ أَبَانًا فِي أَفَانِيْنِ وَدْقِـــــهِ كَبِيْرُ أُنَاسٍ فِي بِجَادٍ مُزَمَّـــلِ
وأَلْقَى بِصَحْرَاءِ الغَبِيْطِ بَعَاعَـهُ نُزُوْلَ اليَمَانِي ذِي العِيَابِ المُحَمَّلِ
كَأَنَّ سِبَاعًا فِيْهِ غَرْقَى غُدَيَّـــةً بِأَرْجَائِهِ القُصْوَى أَنَابِيْشُ عُنْصُلِ
عَلَى قَطَنٍ بِالشَّيْم أَيْمَنُ صَوْبِهِ وَأَيْسَرُهُ عَلَى السِّتَارِ فَيَـــــذْبُلِ
وَأَلْقَى بِبُسْيَانٍ مَعَ اللَّيْلِ بَرْكَهُ فَأَنْزَلَ مِنْهُ الْعُصْمِ مِنْ كُلِّ مِنْزِلِ

المراجع

١- أحمد إبراهيم موسى، الصبغ البديعي في اللغة العربية، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٩.

٢- أحمد عفيفي، الإحالة في نحو النص دراسة في الدلالة والوظيفة، ضمن كتاب مؤتمر كلية دار العلوم " العربية بين نحو الجملة ونحو النص"، ٢٠٠٥.

٣- أحمد عفيفي، نحو النص اتجاه جديد في الدرس النحوي، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ٢٠٠١.

٤- أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية، المجمع العلمي العراقي، بغداد، ١٩٨٣.

٥- الأزهر الزناد، نسيج النص بحث فيما يكون به الملفوظ نصًّا، ط١، المركز الثقافي، ١٩٩٣.

٦- إسماعيل بن يونس النحاس، شرح القصائد التسع المشهورات، تحقيق: أحمد خطاب، دار الحرية للطباعة، مطبعة الحكومة، بغداد، ١٩٧٣.

٧- أشرف عبد البديع، الدرس النحوي النصي في كتب إعجاز القرآن، مكتبة الآداب، القاهرة، ٢٠٠٨.

٨- امرؤ القيس، ديوانه، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، ط٥، دار المعارف، القاهرة، د.ت.

٩- الوزير أبو بكر عاصم بن أيوب البطليوسي، شرح ديوان امرئ القيس، دار الكتب السلطانية، القاهرة، د.ت.

١٠- أبو بكر محمد بن القاسم الأنباري، شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، ط٤، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٠.

١١- جلال الدين السيوطي، المزهر في علوم اللغة، تحقيق، البجاوي، وأبو الفضل، وجاد المولي، دار الكتب العربية، القاهرة، ١٩٨٥.

١٢- حسام أحمد فرج، نظرية علم النص رؤية منهجية في بناء النص النثري، ط٢، مكتبة القاهرة، ٢٠٠٩.

١٣- الحسين بن أحمد بن الحسين الزوزني، شرح المعلقات السبع، تحقيق: محمد عبد القادر أحمد، ط١، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٨٧.

١٤- الخطيب القزويني، التلخيص في علوم البلاغة، ضبط وشرح: عبد الرحمن البرقوقي، ط٣، المكتبة التجارية، القاهرة، ١٩٣٢.

١٥- رجاء عيد، في البلاغة العربية، مؤسسة كليوباترا، القاهرة، د. ت .
١٦- روبرت دي بوجراند، النص والخطاب والإجراء، ترجمة: تمام حسان، عالم الكتب، القاهرة، ١٩٩٣.
١٧- سعد مصلوح، العربية من نحو الجملة إلى نحو النص، الكتاب التذكاري لقسم اللغة العربية، جامعة الكويت، عبد السلام هارون معلمًا ومؤلفًا ومحققًا، ١٩٩٠.
١٨- سعد مصلوح، في النقد اللساني، ط١، عالم الكتب، القاهرة، ٢٠٠٤.
١٩- سعد مصلوح، نحو أجرومية للنص الشعري، دراسة في قصيدة جاهلية، مجلة فصول ، مج١٠، ع١، القاهرة، ١٩٩١.
٢٠- سعيد بحيري، علم لغة النص المفاهيم والاتجاهات، ط١، مؤسسة المختار، القاهرة، ٢٠٠٢.
٢١- صبحي إبراهيم الفقي، علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، ط١، دار قباء، القاهرة، ٢٠٠٠.
٢٢- صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٢.
٢٣- ضياء الدين بن الأثير المثل السائر، تحقيق: أحمد الحوفي، بدوي طبانة ، دار نهضة مصر، القاهرة.
٢٤- عبد الرشيد الصادق، غربة الملك الضليل، مجلة فصول، المجلد ٤، العدد٢، القاهرة، ١٩٨٤.
٢٥- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق: محمود محمد شاكر، ط٣، مكتبة الخانجي، ١٩٩٢.
٢٦- عبد الله بن مسلم بن قتيبة، تأويل مشكل القرآن، تحقيق: السيد أحمد صقر، ط٣، دار التراث، القاهرة، ١٩٧٣.
٢٧- أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبين، تحقيق: عبد السلام هارون، ط٧، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٩٨.
٢٨- عفت الشرقاوي، دروس ونصوص في قضايا الأدب الجاهلي، دار النهضة، بيروت، ١٩٧٩.
٢٩- علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ط٣، مكتبة النصر، القاهرة، ١٩٩٣.
٣٠- عمر أبو خرمة، نحو النص نقد النظرية وبناء أخرى، عالم الكتب، الأردن، ٢٠٠٤.

٣١- فولفجانج هاينه مان، ديتر فيهفجر، مدخل إلى علم لغة النص، ترجمة: سعيد بحيرى، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ٢٠٠٤.
٣٢- كلماير، أساسيات علم لغة النص، ترجمة: سعيد بحيري، ط١، مكتبة زهراء الشرق، ٢٠٠٩.
٣٣- ليندة قياس، لسانيات النص النظرية والتطبيق مقامات الهمذاني نموذجًا، ط١، مكتبة الآداب، القاهرة، ٢٠٠٩.
٣٤- ليندة قياس، لسانيات النص النظرية والتطبيق مقامات الهمذاني نموذجًا، ط١، مكتبة الآداب، القاهرة، ٢٠٠٩.
٣٥- محمد خطابي، لسانيات النص " مدخل إلى انسجام الخطاب"، ط١، المركز الثقافي، بيروت – الدار البيضاء، ١٩٩١.
٣٦- محمد العبد، إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي مدخل لغوي أسلوبي، ط١، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٨.
٣٧- محمد الهادي الطرابلسي النص الأدبي وقضياه عند ميشال ريفتار من خلال كتاب "صناعة النص" وجون كوهن من خلال كتابه "الكلام السامي" : مجلة فصول ، مج٥ ، ع١ ، ١٩٨٤.
٣٨- محمود فهمي حجازي، علم اللغة بين التراث والمناهج الحديثة، دار غريب، القاهرة، ١٩٩٥.
٣٩- مصطفى ناصف، دارسة الأدب العربي، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، د.ت.