Vol. 16, No. 2, Nov , 2021 ISSN: 2090-5890 & 2735-3222

آليَّات التَّماسُك النَّصِّي في قصيدة بشَّار «حَيِّيَا صَاحِبَيَّ أَمَّ الْعَلاءِ»

د. عصام عيد أبو غربيَّة
أستاذ مساعد بكلية دار العلوم جامعة القاهرة

ملخَّص الْبَحْث

عالج هذا البحث آليَّات تماسُك النَّصِّ الشِّعْريّ ، وانسجام أجزائه ، وترابط عناصره من خلال إحدى القصائد للشاعر العباسيّ بشَّار بن بُرْد.

وقد تناول الباحث - مستعملا المنهج الوصفيّ - أثر الإحالة (المرجعيَّة) في تماسُك قصيدة بشَّار ، وأظهر كذلك دور الاستبدال ، وأدوات الرَّبْط ، والحذف ، والتَّكرار - في التَّماسك النَّصِّيّ للقصيدة محلّ الدراسة .

تناول الباحث – أيضا - وسائل الرَّبْط الدَّلاليّ للوحدات النَّصِّيَّة من خلال الحديث عن العلاقات الدلاليَّة ؛ كعلاقة التَّضادّ ، وعلاقة الإجمال والتَّفصيل ، وعلاقة السَّببيَّة ، وغيرها ، كما عالج موضوع النَّصّ والبنْية الكلِّيَّة الكُبْرى . وختم الباحث بحثه بخاتمة وضع فيها أهمّ النَّتائج التي توصّل إلَيْها ؛ ومنها: نجاح الشاعر بشَّار بن برد في توظيف الأساليب المختلفة في القصيدة وبخاصة الأسلوب الإنشائي في صيغ الأمر والنهي والنِّداء ، وتعويله على التكرار ؛ بغية التأثير في المتلقي . ومن النتائج كذلك تأكيد أنَّ القصيدة الهمزيّة لبشَّار بناء مُتَرابط متماسك غير مفكَّك.

الكلمات المفتاحية: *بشار بن برد- التماسك النصيّ- الربط الدلاليّ- أدوات الربط- الحذف – التكرار.*

Abstract

This study dealt with the mechanisms of cohesion of the poetic text, the harmony of its parts, and the coherence of its elements through one of the poems of the Abbasid poet Bashar bin Burd.

The researcher, using the descriptive approach, dealt with the effect of referral on the coherence of Bashar's poem, and also showed the role of substitution, the particle, deletion, and repetition - in the textual coherence of the poem under study.

The researcher also dealt with the means of semantic linking of text units by talking about semantic relations; Such as the relationship of contradiction, the relationship of generality and detail, the relationship of causation, and others, as he treated the subject of the text and the grand overall structure. The researcher concluded his study with a conclusion in which he put the most important results that he reached; Including: the success of the poet Bashar bin Burd in employing different methods in the poem, especially the construction method in the forms of command, prohibition and appeal, and his dependence on repetition; In order to influence the recipient. One of the results is also to confirm that the Hamzah poem by Bashar is a coherent, coherent, non-disjointed structure.

Keywords: Bashar bin Burd – textual coherence – semantic linkage – the particle – deletion – repetition.

المُقدِّمة

ظلت الجملة المفردة ردحا من الزمان هي الأساس والمنطلق في البحث والدرس لدى النحاة إلى أن ظهرت دعوات في الدراسات اللغوية الحديثة تنادي بتخطي حدود الجملة الواحدة إلى دائرة أوسع هي دائرة النص بعلاقاته المتشابكة، ومن دون إغفال لدور الجملة التركيبية ؛ حيث تعد نواة النص الذي يتكوّن من مجموعة من الجمل .

وهذه الدراسة محاولة للانتقال بالبحث في النحو العربي من إطار ضيِّق هو إطار الجملة إلى إطار أرحب وأوسع هو إطار النَّصّ ؛ حيث ظلَّ النحو حبيسًا داخل أسوار الجملة لدى جُلِّ الدراسات اللغوية الحديثة. ومن ثمّ اتَّجه الباحث إلى محيط أرحب في دراسة العمل الأدبي ألا وهو «فضاء النَّصّ» متجاوزًا حدود البنية اللُّغويَّة الصُّغْرى «الجملة» إلى البنية اللغويَّة الكُبْرى «النَّصّ» بوصفه كُلاً واحدًا مترابطًا أو بوصفه نصًّا واحدًا متماسكًا .

يتناول البحث آليات التماسك النَّصِّي في إحدى القصائد الكاملة لإمام الشعراء المولدين الشاعر أبي معاذ بشَّار بن بُرْد العَقيلي ، وليس من خلال مجموعة من الشواهد المجْتزأة من شعره ؛ محاولا دراسة الوسائل المعينة على تحقيق التماسك في شعر هذا الشاعر.

ثمة أسباب داعية لاختيار شعر بشار دون غيره ؛ أبرزها:

(١) خصوصية تجربة بشَّار الشِّعْرِيَّة وتميُّزها : وقد تجلت تلك الخصوصيَّة في أمور ؛ أهمُّها ما يأتي :

(١) الفترة التي عاش فيها الشَّاعر ما بَيْنَ سنة ٩٦هـ وسنة ١٦٨هـ[١] . وهي فترة مليئة بالأحداث والوقائع التَّاريخيَّة والثقافيَّة والسياسيَّة والاجتماعيَّة والعقائديَّة ؛ حيث عاصر دَوْلتين : إحداهما: قديمة : تحافظ على تراث العرب الأقدمين (الدولة الأمويَّة) ، والأخرى: جديدة : تنفتح على غيرها (الدولة العباسيَّة). ومن ثَمَّ نهج بشَّار في القصيدة منهج القدماء مع عصرية في الألفاظ والتراكيب ؛ ليتحقَّق لإبداعه الذُّيوع والانتشار لكلتا الذائقتين : القديمة والجديدة .

(٢) نشأة الشاعر الفصيحة التي جعلته متمكِّنًا في اللغة مالكًا لزمامها ؛ حيث نشأ في بني عقيل إحدى فروع قبيلة (قَيْس) . وهي من القبائل التي حدَّدها النحاة لأخذ اللغة عنها ؛ فرضع اللغة العربية الصحيحة[٢] . وقد افتخر بشَّار بتلك الفصاحة التي أخذها من نشأته في البادية [٣] . كما أنَّ قصَّته مع سيبويه معروفة ومبثوثة في الكتب[٤] ؛ حيث لم يستشهد في البداية بشعره[٥] ، وربما كان ذلك مَدْعَاةً إلى أن يتوقاه سيبويه ويستشهد بأحد أبياته الشعريَّة ؛ تحاشيًا لسلاطة لسانه[٦].

ويضاف لتلك الفصاحة سعة الثقافة والمعرفة ؛ حيث كان فارسيا من ناحية أبيه ورُوميّا من ناحية أُمِّه[٧].

(٣) عاهة العمى التي ولد بها بشار التي كانت سببًا في ذكاء قلبه ؛ فاستطاع أن يصور ويصف ما لا يقدر عليه الأصحاء المبصرون [٨].

---

(١) ينظر : بشار بن برد : حياته وشعره ، د. هاشم مناع ، دار الفكر العربي ، بيرت ، ط١ ، سنة ١٩٩٤م ، ص ٧ فما بعدها .

(٢) ينظر : الاقتراح في علم أصول النحو لجلال الدين السيوطي ، قرأه وعلَّق عليه : د. محمود سليمان ياقوت ، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ، د.ط ، سنة ١٤٢٦هـ=٢٠٠٦م ، ص ١٠١ .

(٣) كتاب الأغاني لأبي الفرج علي بن الحسين الأصفهاني (ت ٩٧٦ م) ، تحقيق : إحسان عباس وآخرين ن دار صادر ، بيروت ، ط٣ ، سنة ١٤٢٩هـ=٢٠٠٨م ، ١٠٣/٣ .

(٤) الأغاني ١٤٦/٣ .

(٥) ينظر : ديوان بشَّار بن برد ، شرح : محمد الطاهر ابن عاشور ، راجعه : محمد شوقي أمين ، مطبعة لجنة التأليف والنشر ، القاهرة ، د.ط ، سنة ١٣٨٦هـ=١٩٦٦م ، ٤٧/٤، ٤٨ .

(٦) ينظر : الأغاني ١٤٦/٣ . والكلام مثار نقاش ؛ إذ إنّ سيبويه أجل من أن يخون العلم ؛ فيستشهد بشعر بشار ؛ اتقاء لسبه وشره .

(٧) ينظر : بشار بن برد ، د. هاشم مناع ، ص ٨ .

(٨) ثمة مشاهير أصيبوا بالعمى ؛ ومنهم : عليّ بن جبلة المعروف بالعَكوَّك ، وابن سِيدة ، وأبو العلاء المعرِّيّ ، وطه حُسَيْن ،

وإذا كان بشّار قد ابْتُلِي بالعمى ؛ فإنَّ توقُّد ذكائه وعِظم إمكاناته جعلاه يتحدَّى هذه العاهة ويتجاوزها إلى أن امتلك ناصية الشِّعْر منذ كان صغيرًا ، وتمثَّل أسرار اللغة ، وعلم طاقاتها التعبيريَّة وقواعدها وقوانينها ، واستطاع أن يفوق أقرانه ومعاصريه.

(٤) مكانة بشار العالية في خريطة الشعر العربيّ لدى النقاد واللغويِّين ؛ حيث قال عنه الأصمعيّ : «إنّ بشّارا خاتمة الشُّعراء ، والله لولا أنَّ أيَّامه تأخرت لفضَّلته على كثير منهم»[1] . ووصفه ابن قُتَيْبة بأنه : «أحد المطبوعين الذين كانوا لا يتكلَّفون الشِّعر ولا يتعبون فيه . وهو من أشعر المحدثين . وحضر عند عقبة بن سلم ، وعُقْبة بن رؤبة بن العجَّاج ينشده رجزًا يمتدحه فيه ؛ فاستحسن بشّار الأرجوزة ؛ فقال عُقْبة بن رؤبة : هذا طِرازٌ لا تُحْسنه أنت يا أبا مُعَاذ ؛ فقال بشّار : أَلِمِثْلِي يُقَالُ هذا ؟! أنا والله أرجزُ منك ومن أبيك ومِنْ جدِّك»[2] .

وإضافة لتجربة بشّار الشعريَّة المتميِّزة ؛ فإنَّ الرَّغْبة في تطبيق الدراسة النَّصيَّة على نصّ شعريّ قديم ؛ إضافة إلى قلَّة الدِّراسات التحليليَّة التطبيقيَّة التي تدرس النُّصوص الشِّعريَّة دراسة نصيَّة باحثة عن التماس أدوات تماسكها وترابطها وحاجتنا إليها مع الاستفادة من معطيات علم «اللغة النصي» مما يُشكِّل دافعًا لدراسة هذا الموضوع .

لقد انتهج بشّار في النَّصّ المختار منهج القدماء ؛ فلم يُخصّص القصيدة لغرض واحد ، بل تعدَّدت أغراضها ؛ ففيها غزل ، ورحلة ، وراحلة ، ومديح . فهل يُوجد ترابط بين أغراض هذه القصيدة كلها بحيث تشكل نسيجًا واحدًا متماسكًا يُؤدِّي إلى وحدة عُضْويَّة مترابطة ؟!

إنَّ المَحَكَّ الرَّئيس لِصِدْق أيِّ نظريَّة هو «التَّطبيق» . وإذا كان مجال التطبيق نصًّا شعريًّا كان ذلك أدلّ على صدقها ؛ إذ ليس التعامل مع النَّصّ الشِّعْريّ أمرًا سهلاً في مُنَّة أيِّ أحَد .

تكمن مشكلة البحث في الإجابة عن سؤالين : الأول : هل نجح نَصّ بشّار بن بُرد في تحقيق التَّماسك بين أجزائه ؟ والثاني : ما دَوْر وسائل الترابط الشكلي في ظاهر النَّصّ وكذلك الترابط المعنوي في باطنه في تحقيق تماسك لقصيدة واتِّساقها ؟! .

وإذا كان فهم القصيدة الشعريَّة وتفسيرها وإضاءتها والكشْف عن أسْرارها اللُّغويَّة ومعرفة طريقة تركيبها ؛ وإبراز دور الوسائل اللغويَّة في تماسك جزئياتها واتِّساق عناصرها - هدفًا ينبغي السعي إليه؛ فإنني أهدف – هنا - إبراز إلى أي مدى تماسكت وحدات النَّصّ الشِّعريّ في قصيدة «حيِّيا صاحبيَّ أُمَّ العلاء» لبشّار بن بُرد؟ ، وتَبْيين انسجام أجزائه ؛ من خلال التركيز على نوعي التماسك الرئيسيْن ، ومن ثَمَّ قُسِّم هذا البحث إلى مبحثين : الأول : عنوانه : التماسك النَّصِّيّ النَّحويّ (الاتساق) : وفيه بيان دور كلّ من الإحالة والاستبدال وأدوات الربط والتكرار والحذف في تماسك القصيدة موضوع الدراسة . والآخر : عنوانه : التماسك النَّصِّيّ الدَّلاليّ (الانسجام) : الذي يقوم على الربط الدلالي الباطن للوحدات النَّصيَّة من خلال بيان بعض من العلاقات الدلالية التي توجد في القصيدة وتؤثر في معانيها وأفكارها ؛ لتصير نصًّا واحدًا منسجمًا يتجاوز الأبنية السطحية الشكلية ؛ كعلاقة التضاد ، وعلاقة الإجْمال والتفصيل ، وعلاقة السَّببيَّة ، وغيرها .كما أن

وسواهم . ولم تؤثّر تلك العاهة على نجابتهم بل تَغلَّبُوا عليها ، واستحقوا أن يكتب عن بعضهم كتب . ينظر : الخيال والتصوير في شعر المكفوفين من الجاهلية إلى نهاية العصر العباسي ، د. محمد بن أحمد الدوغان ،العبيكان ، الأحساء ، ط١ ، سنة ١٤٢٤ه=٢٠٠٣م . وينظر : وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان ،لأبي العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن أبي بكر بن خلّكان (٦٨١ه) ، حققه : د. إحسان عباس ، دار صادر ، بيروت ، د.ط ، ١٣٩٨ ه= ١٩٧٨م ، ٢٧٢/١ . وينظر : الأغاني ٩٨/٣ .

(١) الأغاني ، ١٠٤/٣ .

(٢) الشعر والشعراء ، دار إحياء العلوم ، لبنان ، ط٢ ، سنة ١٩٨٦م ، ص ٥٦٣ .

هنا حديثا عن موضوع القصيدة والبنية الكلية الكبرى ، ومناقشة ما رُوِّج له من أنَّ القصيدة العربيَّة القديمة متعدِّدة الأغراض مفكَّكة مضطربة مشتَّتة لا يُوجد رابط بين أغراضها . ويستكمل النَّصّ الشعريّ ترابطه واتِّساقه بهذين الجناحين (الشكلي والدِّلالي) اللذين يتضافران معًا لتحقيق نصيّة النَّصّ .

وقد اقتضت طبيعة الدِّراسة استعمال المنهج الوصفي التحليلي بحيث توصف التراكيب اللغوية الواردة في قصيدة بشار ، والمتضمنة لأي نوع من أنواع التماسك النصي ، ويحدّد نوع التماسك في البيت الشعري ، والكيفية التي ربط بها النص مع الوضع في الاعتبار قرائن السياق المقالية والمقامية ، وكذلك الضوابط التي وضعها النحاة للكيفية التي تترابط بها الجمل داخل النص ، والإفادة من آراء العلماء في تماسك النص .

يُحلِّل الباحث البناء اللغوي لنص بشار موضوع الدراسة ؛ للكشف عن بنياته اللغوية الصغرى وكيفية ترابطها فيما بينها لتحقيق البنية الكبرى (التماسك والترابط للنص كله)؛ بالإفادة مما يتيحه علم اللغة النصي من أدوات تساعد على الوصف والتحليل والخروج بنتائج محددة من دون تعسّف في تطبيق النظريات الحديثة على نصّ من أدبنا القديم ؛ فنحمِّله ما لا يحتمل ، ومن دون الإغراق في الإحصاءات الجوفاء التي لا تُضيف إلى النَّصّ الأدبيّ كثيرًا ، في محاولة لتوظيف قراءتنا في فهم لغة نصّ شعريّ لبشار بن بُرد بوصفه نصًّا تحكمه آليات وعلاقات شكليَّة ودلاليَّة تُحكِم بناءه وتُساعد على ترابط أجزائه وتماسك عناصره وتلاحم وحداته ، وتُصيِّر هذه العلاقات النَّصّ كُلاً واحدًا متماسكًا .

والأمل معقود لتحقيق الهدف المرجوّ من هذا البحث. فإن أصبت؛ فبتوفيق من الله ، وإن تكن الأخرى ؛ فلا يكلف الله نفسا إلا وسعها. والخير أردت. وما توفيقي إلا بالله. والحمد لله بَدْءًا ومُخْتَتَمًا.

التَّماسك في نَصّ بَشَّار(*)

وضع العلماء سبعة معايير لا بُدَّ من توافرها لدراسة أيّ نصٍّ ، أو للحكم على أيِّ كلام : هل يَصْلح أن يكون نصًّا أو لا ؟! . وهذه المعايير – كما ذكرها دي بوجراند في كتابه «النَّصّ والخطاب والإجراء» - [1] هي :

السَّبْك : **(Cohesion)**[2] ،

والحبك: **(Coherence)**[3] ،

والقصْديَّة: **(Intentionality)**،

والمقبوليَّة : **(Acceptability)**،

والإعلاميَّة : **(Informativity)**[4]،

والموقفيَّة : **(Situationality)**[5]،

والتَّنَاصّ : **(Intertexuality)** .

هذه المعايير أهم ما يُميِّز النص اللانصِّي . من هذه المعايير السَّبعة ما يتعلَّق بالنَّصّ نفسه ، وهما

(*) القصيدة موجودة في الجزء الأول من ديوان بشَّار من ص ٣٢ : ص ٣٨ . يُنظر : ديوان بَشَّار بن بُرْد ، جمع وتحقيق وشرح : محمد الطاهر ابن عاشور ، صدر من وزارة الثقافة بمناسبة الجزائر عاصمة الثقافة العربية ، د.ط ، سنة ٢٠٠٧م . و القصيدة متوسطة الطول ، وقد جرت على عُرف رتيب بين سواها من القصائد منذ العصر الجاهلي من خلال مجموعة من المحطات ؛ حيث يستهل الشاعر القصيدة بالنسيب والحنين إلى أطلال الحبيبة النائية ثم يتحول إلى وصف سيره في المفاوز والقِفَار يُعدِّد فيه أسماء الأماكن التي اجْتَازها ، ثم يصف راحلته ، وقد يشبهها ببعض الحيوانات مستطردًا في ذلك أحيانا، ثم يتجه في آخر القصيدة صَوْبَ الغرض الحقيقي الذي قصد إليه . ينظر : تاريخ الأدب العربي ، كارل بروكلمان ، نقله إلى العربية : د. عبد الحليم النجَّار و د. رمضان عبدالتواب ، دار المعارف ، مصر ، ط٥ ، سنة ١٩٧٧م ، ٥٩/١-٦٠ .

(١) ينظر : النص والخطاب والإجراء ، تأليف روبرت دي بوجراند، ترجمة : د. تمام حسان ، عالم الكتب ، القاهرة ، ط١ ، سنة ١٤١٨ه= ١٩٩٨م ، ص ١٠٣ : ١٠٥

(٢) ينظر : لسانيات النص : مدخل إلى انسجام النص ، محمد خطابي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، د. ط ، سنة ١٩٩١ م ، ص ٥ .

(٣) ينظر : النص والخطاب والاتصال ، د. محمد العبد ، الأكاديمية الحديثة ، القاهرة ، ط١ ، سنة ٢٠١٤م ، ص ٨٨ .

(٤) ينظر : مدخل إلى علم لغة النص ، تأليف : روبرت دي بوجراند ولفغانغ دريسلر، ترجمة : إلهام غزالة وعلي خليل حمد ، مطبعة دار الكاتب ، نابلس ، ط١ ، سنة ١٤١٤ه=١٩٩٢م ، ١٢ . وينظر : علم لغة النص : المفاهيم والاتجاهات ن د. سعيد حسن بحيري ، مكتبة لبنان ناشرون ، بيروت ، ط١ ، سنة ١٩٩٧م ، ١٤٦.

(٥) ينظر : علم لغة النص ، د. سعيد بحيري ص ١٤٦ .

معيارا : السَّبك والحبك ، ومنها ما يتعلَّق بطرفي الرسالة (المرسل والمستقبل) ، وهما معيارا : القَصْديّة و المقبُولية ، ومنها ما يتعلَّق بالسِّياق الماديِّ والثقافيّ المحيط بالنَّصِّ ، وهي معايير : الإعلام ، والموقف ، والتَّناصّ[1] .

وليس شَرْطًا أن تتحقَّق هذه المعايير السَّبْعة في كُلِّ نصٍّ ؛ إذ قد تتحقَّق نصيَّة النَّصِّ ببَعْضها . وأهم تلك المعايير :التماسك (الاتساق والانسجام) ، والقصديَّة ، والموقفيَّة[2] .

وسوف يتمُّ التركيز في هذا البحث على ما يتَّصل بالنَّصِّ في ذاته ، وهما معيارا : السَّبك (الاتِّساق) ، والحُبْك (الانسجام) ؛ لأنَّهما أهم معايير النَّصيَّة .وسوف يتم تناول ذلك على مستويي التماسك الآتيين :

١ – التماسك الشكلي في القصيدة (الاتساق) .

٢ – التماسك المعنوي في القصيدة (الانسجام) .

وهاك البيان :

الفصل الأول : التَّماسُك الشَّكلي في قصيدة بشَّار (الاتِّساق)(*)

ثَمَّة علاقات نحويَّة ومعجمية تُحقِّق للنَّصِّ موضوع الدراسة الترابط النصي على مستوى البنية السطحية(**) (مستوى ظاهر النص) ؛ حيث تترابط الجمل في النص فيما بينها أو تترابط أجزاء مختلفة في الجملة الواحدة ؛ فيؤدِّي السَّابق منها إلى اللاَّحق ، وتُسْهم بدَوْر بارزٍ في تماسك النَّصّ وترابط لُحْمته وأجزائه . ومنها ١- العطف . ٢- المرجعية بأنواعها القَبْليَّة والبَعْدِيَّة .٣- الاستبدال . ٤- الحذف . ٥- التكرار . ٦- أدوات معجمية[3] . وسوف يتم تناول أبرز هذه الوسائل التي وردت في قصيدة بشار على النحو الآتي :

المبحث الأول : الإحالة Reference

الإحالة أداة من أهم أدوات التماسك النَّصِّي المتداولة . وتتحقَّق باستعمال الألفاظ المفتقرة إلى غيرها ؛ كالضمائر ، وأسماء الإشارة ، والأسماء الموصولة. وقد تبلور تعريفها حديثا ؛ حيث عرَّفها «جون لاينز» بأنَّها : «العلاقة القائمة بين الأسماء والمُسمَّيات»[4] . فالإحالة في هذا المفهوم التقليديّ علاقة بين الأسماء من جهة وما تَدُلُّ عليه من جهة أخرى ؛ لكن نجد «جون لاينز» يُصرِّح مؤخرًا بدور المتكلم ؛ فالإحالة هي ما يحيل عليه المرسل (متكلمًا كان أو كاتبًا) عندما يستعمل تعبيرًا ما ، وليست ما يقوم به هذا التعبير[5] . وهي تنقسم إلى قسمين: نصيَّة ومقاميَّة . **فالإحالة النَّصيَّة :** وتُسمَّى الإحالة الداخليَّة (Endophora) : وهي إحالة عنصر لغويّ على عنصر آخر داخل النَّصّ . ولها قسمان : إحالة إلى سابق : أو إحالة قبليَّة (Anaphora) : وتكون من خلال ارتباط العنصر المحيل بشيءٍ سابق ذكره . وإحالة إلى لاحق : أو إحالة

---

(١) ينظر : نحو أجروميَّة للنَّصِّ الشعريّ : دراسة في قصيدة جاهليَّة ، مجلة فصول ، المجلد العاشر ، العددان الأول والثاني ، يوليو سنة ١٩٩١م ، ص ١٥٤ . ويُنْظر : نحو النَّصّ ذي الجملة الواحدة : دراسة تطبيقيَّة في مجتمع الأمثال للميداني ، د. محمود قدوم ، مركز الملك عبد الله بن عبد العزيز الدَّوليّ لخدمة اللُّغة العربيَّة ، الرياض ، ط١ ، سنة ١٤٣٦هـ= ٢٠١٥م ، ص ٨٤ .

(٢) ينظر : علم لغة النصّ ، د. سعيد بحيري ، ص ١٤٦ . وينظر : نحو النص ، د. محمود قدوم ، ص ٨٤ .

(*) طبيعة الاتساق شكلية ، وطبيعة الانسجام دلالية ، وهما معًا يتضافران من أجل تحقيق التماسك الكلّيّ للنَّصّ . ينظر : بنية النَّصّ في سورة الكهف : مقاربة نصية للاتساق والسياق ، لشعيب محمودي ، ماجستير ، جامعة منتوري ، قسنطينة ، سنة ٢٠٠٩ / ٢٠١٠ م ، ص ١٣٤-١٣٥ .

(**) تؤسّس مظاهر الاتساق لما يُسمَّى بـ«التماسك النَّصِّي على مستوى النظام أو النَّسق» ، وتؤسّس «مظاهر الانسجام لما يعرف بـ(التماسك النَّصّي) على مستوى السياق ... وهي إحالة دلالية عميقة تُشكّل ما يُعرف بـ(البنية العميقة) للنَّص» . ينظر : بنية النص في سورة الكهف ، ص ١٣٤-١٣٥ .

(٣) ينظر : لسانيات النص ، محمد خطابي ، ص ١٦ : ٢٤. وينظر : علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق : دراسة تطبيقية على السور المكية ، صبحي إبراهيم الفقي ، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ، ط١ ، سنة ١٤٣١ه=سنة ٢٠٠٠م ، ج١ ، هامش ٢ ، ص ١١٨ .

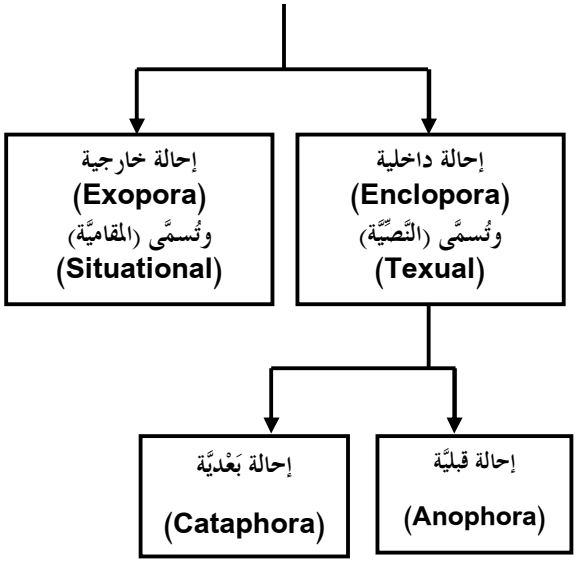
(٤) تحليل الخطاب ، ج. ب. براون ، و. ج. يول ، ترجمة : د. محمد لطفي الزليطني ، ود. منير التريكي ، النشر العلمي والمطابع ، جامعة الملك سعود ، الرياض ، د.ط ، سنة ١٤١٨هـ=١٩٩٧م ، ص ٣٦ .

(٥) ينظر : لسانيات النَّصّ ، محمد خطابي ، ص ١٧ ، و: تحليل الخطاب ، لبراون ويول ، ص ٣٦ ، و : بنية النَّصّ في سورة الكهف ، ص ٤٠ .

بَعْديَّة (Cataphora) : وتكون من خلال ارتباط العنصر المحيل بشيء يُذكر بعده لاحقا. **وأما الإحالة المقاميَّة :** وتُسمَّى الإحالة الخارجية (Exophora) أو الإحالة إلى غير مذكور –كما ترجمها الأستاذ الدكتور تمَّام حسَّان في كتاب «بيوجراند» «النص والخطاب والإجراء» - (Exophoric Reference)[1] - ؛ فيمكن معرفتها من خارج النص من خلال السياق والمواقف المحيطة به.

كما تنقسم الإحالة من جهة المسافة إلى : إحالة ذات مدى قريب : وتكون على مستوى الجملة الواحد . وإحالة ذات مدى بعيد : وتكون بين جمل النص متجاوزة حدود الجملة . ويؤدِّي النوعان إلى تماسك أجزاء النَّصّ وتحقيق ترابطه .

والشكل الآتي يُوضِّح الإحالة بقسميها :



ولبيان أثر الإحالة في التماسك النَّصِّي بين أجزاء قصيدة بشار سوف تُقَسَّم إلى ثلاث فقرات رئيسة ، مع إظهار دورها في تحقيق التماسك والترابط فيها:

الأولى :المقدِّمة الغزليَّة ، وتكون في الأبيات من (١) إلى (٢٢) .

والثانية : وصف الرحلة والناقة والصحراء ، وتكون في الأبيات من (٢٣) إلى (٢٧) .

والثالثة : مدح عُقبة بن سَلْم ، وذلك في الأبيات من (٢٨) إلى (٥٤) .

أولا : الإحالة بالضمائر : الضمائر من المبهمات التي تفتقر إلى غيرها في رفع إبهامها ، ولها دور في ربط أجزاء الكلام بعضه ببعض ، وتآخذ عناصره. وتتحقق الإحالة بالضمائر من خلال : المطابقة في اللفظ ، والمطابقة في القصد[2] . وقد توزّعت الضمائر في القصيدة كلها في ثلاثة الأقسام ، وأحالت إلى عناصر مختلفة. وبالرغم من اختلاف إحالات الضمائر ؛ فإنها جميعا تتساند وتتآزر من أجل إبراز الغرض الرئيس الذي أنشئت القصيدة من أجله ، وهو مدح عقبة. وذلك على النحو الآتي:

القسم الأوَّل : يبدأ هذا القسم بخطاب الصَّاحِبَيْن بهذه الأصوات (الصّحبة) الدالة على المكث والإقامة ؛ حيث يطلب منهما بشار أنْ يُحيِّيا هذه المرأة (أم العلاء) ؛ هكذا بهذا اللفظ الذي فيه تيمّن ؛ حيث يؤمّل أن يظفر بشيء يريده يبلغ به العلاء . وقد يكون (أم العلاء) هذا اسمًا للمحبوبة ، وقد يكون كُنْية لها من باب التَّكْريم ، وربما كان اسمًا متخيَّلاً ؛ فليس للمرأة - اسمًا أو كنية على الحقيقة - وجود حقيقيّ .

وهذا التركيب (حيِّيا صاحبيَّ) أحد القوالب اللفظيَّة التي جرت على ألسنة الشُّعراء من لَدُن امرئ القيس ومَنْ بعده حتى شاعرنا بشَّار ، وهو استعمال موفَّق مناسبٌ لما جاء في القصيدة شكلاً ومضمونًا .

وربَّما كان هذا المطلع أدلَّ من سواه وأنسب لمضمون القصيدة من مطالع أخرى جيدة لبشَّار كان بإمكانه أن يستعملها مثل قوله في مطلع قصيدة أخرى[3] :

(١) يُنظر : النص والخطاب والإجراء ، روبرت دي بوجراند ، ترجمة : د. تمام حسان ، ص ٣٣٢ . وينظر :نسيج النّصّ بحث في ما يكون به الملفوظ نصًّا ، الأزهر الزناد ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط١ ، سنة ١٩٩٣م ، ص ١١٨ و ١١١٩ .

(٢) يُنظر : مقالات في اللغة والأدب ، د. تمام حسان ، عالم الكتب ، القاهرة ، ط١ ، سنة ١٤٢٧ه= ٢٠٠٦م ، ١٩٦/١.

(٣) ديوان بشَّار ، شرحه : محمد الطاهر ابن عاشور ، وراجع مخطوطته : محمد شوقي أمين ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ، د.ط ، سنة ١٣٥٧ه= ١٩٥٧م ، ٣/ ٢٠٣ .

بَكِّـــرَا صَـــاحِبَيَّ قَبْـــلَ الْهَجِيـــر ... إنَّ ذَاكَ النَّجَـــاح فِـــي التَّبْكِيـــر

جاء الصاحبان المذكوران مضافين إلى ياء المتكلّم ؛ للدلالة على القرب من الشاعر ؛ فهما صاحبا الشاعر ، ينسبان إليه . ومن ثم لا يقتصر طلب الشَّاعر منهما على أنْ يُحيِّيا المحبوبة (أمّ العلاء) ، بل يتعدَّى ذلك إلى تحذيرهما من أثر طرف عينها الحوراء الجميلة . وفي هذا الطَّلب الثَّاني تحذير مشوبٌ بالإغراء ، وإن شئت فقُل : إغراء مشوب بالحذر ؛ فالنفس مولعَةٌ بحُبِّ المحذَّر منه ؛ إذ كُلُّ ممنوع مَرْغوب ، وكلُّ بعيدٍ مطلوب .

١٠- وَأعِينَـــا اِمْـــرَأً جَفَـــا وُدَّهُ الحَـــيُّ ... وَأَمْـــسَى مِـــنَ الهَـــوَى فـــي عَنَـــاءِ

إذ يَطْلُب منهما الشاعر العون والمساعدة ؛ لما تَعَرَّضَ له من جفاء وما أمسى فيه مِنْ عَنَاء . وهذا كله يدعم الترابط النصي في القصيدة.

وجاءت كذلك الإحالة بضمير المخاطب في البيت الحادي عشر في قول بشَّار داعمة للترابط النصي:

١١- اعْرِضَـــا حَـــاجَتِي عَلَيْهَـــا وَقُـــولاَ ... أَنَـــسِيتِ الـــسِّرَّارَ تَحْـــتَ الـــرِّدَاءِ

حَيْثُ يَطْلُب وَسَاطة الصاحبين بعرض حاجته على محبوبته وتذكيرها بما كان منه ومنها . وهذا يُعضِّد دور ضمير الخطاب في تماسك أجزاء النَّصّ .

كما جَاءت مخاطبة الصاحبين بالتثنية في سياق النهي – أيضًا - «لا تَلُومَا» الذي يقتضي فِعْل ضده ؛ حيث يقول بشَّار :

٩- لا تَلُومَـــا فَإِنَّهَـــا مِـــن نِـــسَاءٍ ... مُـــشْرِفَاتٍ يَطْـــرِفْنَ طَـــرْفَ الظِّبَـــاءِ

وربَّما كانت كثرة طلبه من صاحبيه مدعاةً للَّوْم ، ومن ثم بادر بالكفِّ عن هذه الفكرة «لا تَلُومَا» ؛ لما تأصَّلَ لَدَيْهِ من يَقِينٍ ثابت أنَّ صاحبته فيها من المزايا ما يُؤهِّلها للإكثار من الطلبات ؛ فهي كريمة من نساءٍ ذوات شرف عال ومكانة رفيعة .

لقد عضَّد وظيفة الضَّمائر في تحقيق التَّماسك النَّصِّي في أجزاء القصيدة ، وعدم استقلال الأبيات عن بعض – أسلوبُ النِّداء المحذوف الأداة في مفتتح القصيدة «صَاحِبِيَّ» وما في المادَّة المعجميَّة لاسم الفاعل «الصُّحْبَة» من دلالة على الحميمية والملازمة ؛ حيث يجد الشاعر متنفَّسًا يُعبِّر له عن مشاعره المرهفة وعواطفه الجياشة تجاه من يُحِبّ ؛ كما أنَّ فيه إدْماجًا للوجدان الفرديّ بالوجدان الجماعيّ ؛ ليكسب تعاطف أكبر عدد من المؤيِّدين .

لم يكن خطاب الصَّاحِبَيْن المثنّى هو الوحيد في هذا القسم ، بل جاء معه خطاب المفرد ؛ فقد خاطب الشَّاعر حبيبته طالبًا منها أنْ تَرْأف بحاله ، وتحنو عليه ، إذْ أضناه الهوى ، وعذَّبه طول الجفاء والصَّدّ ، وأسقمه قول الحُسَّاد ، وشفه كلام الأعداء . يقول مستعملاً صيغة الخطاب الإفراديّ :

١٤- فَـــاتَّقِي اللهَ فَـــي فَتًـــى شَـــفَّهُ الحُـــبُّ وَقَـــوْلُ العِـــدى وَطُـــولُ الجَفَـــاءِ

نجح بشّار في البيت السابق في توظيف التَّوْصية بالتَّقْوى المأمور بها في كثيرٍ من آيات القرآن الكريم ؛ مثل قوله – تعالى - : ﴿وَلَقَدْ وَصَّيْنَا ٱلَّذِينَ أُوتُواْ ٱلْكِتَٰبَ مِن قَبْلِكُمْ وَإِيَّاكُمْ أَنِ ٱتَّقُواْ ٱللَّهَ﴾ (١)

في هذا السِّياق الغَزَليّ ؛ حيث يخاطب محبوبته آمرًا إيَّاها بتقوى الله ؛ وذلك لما وجده من كثرة صدِّها وطول جفائها ، وما ترتَّب على ذلك من القيل والقال ؛ حيث أكثر الأعداء الكلام في أمره . ثم يُعاود الخطاب قائلاً :

١٦- فَـــاذْكُرِي وَأيَـــهُ عَلَيْـــكِ وَجُـــودِي حَـــسْبُكِ الـــوَأيُ قَادِحًـــا فِـــي الـــسَخَاءِ

ومن ثَمَّ يُخَاطبها الشَّاعر طالبًا منها أن تُوفِّي بما وعدت به :

١٧- قَـــدْ يُـــسِيءُ الفَتَـــى وَلاَ يُخْلِـــفُ الوَعْـــ ـــدَ فَـــأَوْفِي مَـــا قُلْـــتِ بالرَّوْحَـــاءِ

وقد يُجَرِّد الشَّاعر من نفسه إنْسانًا يُخاطبه ويناجيه ؛ فيقول :

١٨- إنَّ وَعْـــدَ الكَـــرِيمِ دَيْـــنٌ عَلَيْـــهِ فَـــاقْضِ وَاظْفَـــرْ بِـــهِ عَلَـــى الغُرَمَـــاءِ

وتتكرَّر ضمائر الخطاب لـ(سُلَيْمى) ؛ حيث تَطْلُب منها محبوبة الشاعر أن تقوم وتروح إلى الشاعر فتبلغه – بعد أن تسلم عليه - بانقطاع العلاقة بينهما بعد أن تُسلِّم عليه :

٢٠- يَـــا سُـــلَيْمَى قُـــومِي فَرُوحِـــي إِلَيْـــهِ أَنْـــتِ سُرْسُـــورَتِي مِـــنَ الخُلَطَـــاءِ

٢١- بَلِّغِيـــهِ الـــسَّلاَمَ مِنِّـــي وَقُـــولِي كُـــلُّ شَـــيْءٍ مَـــصِيرُهُ لِفَنَـــاءِ

ولعلَّ في تكرار الحروف الصفيريَّة (السِّين) و(الصَّاد) في كلمات البَيْتَيْن : (سُلَيْمى) ، و(سُرْسُورَتِي) ، و(السَّلام) ، و(مصيره) ما يدعم تماسك أجزاء النَّصِّ وترابط عناصره .

والملحوظ على استعمال ضمائر الخطاب : تنوُّعها بَيْنَ : (الياء) ، و(الكاف) ، و(التَّاء) : «إذَا رَأَيْتُكَ في النَّوْمِ خَيَالاً أَصَبْتَ عَيْنِي بدَاء» «شَوْقًا إلى قُرْبِك» ، «أَنَسِيتِ السِّرَارَ ...» ، «أَبْكِي عَلَيْكَ ...» ، «حَسْبُكَ الْوَأيَ قَادِحًا فِي السَّخَاء» .

وكما جاءت الضمائر متَّصلة ، كما في الأمثلة السَّابقة ؛ جاءت كذلك منفصلة في مثل : «أَنْتِ سُرْسُورَتِي مِنَ الْخُلَطَاء» ، «أَنْتِ بَاعَدْتِهِ فَأَمْسَى مِنَ الشَّوْق صَرِيعًا» .

وبالرَّغم من هيمنة ضمائر الخطاب في هذا القسم ، فإنَّها لم تكن الوحيدة ، بل جاء معها ضمائر التَّكَلُّم وضمائر الغيبة . وقد مَثَّل المتكلِّم في الفِقْرة الأولى أطرافًا متعدِّدين . وتارة ما يأتي دالاً على واحد ؛ منتهيًا بياء المتكلِّم . وتارة ما يأتي دالاً على أكثر من متكلِّم واحد منتهيًا بـ(نا) . وهاك إضاءة على أبرز الأطراف التي أحالت إليها ضمائر التكلم في قصيدة بشار :

(١) سورة النساء ، الآية ١٣١ .

وكما جاءت الضمائر متَّصلة ، كما في الأمثلة السَّابقة ؛ جاءت كذلك منفصلة في مثل : «أنْتِ سُرْسُورَتِي مِنَ الْخُلَطَاءِ» ، «أنْتِ بَاعَدْتِهِ فَأَمْسَى مِنَ الشَّوْقِ صَرِيعًا» .

وبالرَّغم من هيمنة ضمائر الخطاب في هذا القسم ، فإنَّها لم تكن الوحيدة ، بل جاء معها ضمائر التَّكلُّم وضمائر الغيبة . وقد مَثَّل المتكلِّم في الفِقْرة الأولى أطرافًا متعدِّدين . وتارة ما يأتي دالاً على واحد ؛ منتهيًا بياء المتكلِّم . وتارة ما يأتي دالاً على أكثر من متكلِّم واحد منتهيًا بـ(نا) . وهاك إضاءة على أبرز الأطراف التي أحالت إليها ضمائر التكلم في قصيدة بشار :

(١) الشَّاعر : وقد أُحِيل إليه في كثير من المواضع تارة بصيغة المفرد ، وأخرى بصيغة الجمع .

ومثال ما جاءت الإحالة إليه بصيغة المفرد قوله في مفتتح القصيدة «حيِّيا صاحبِيَّ» ؛ حيث أُضِيف اسم الفاعل المُثَنَّى «صَاحِبَيَّ» إلى ياء المتكلِّم العائدة إليه.

وقد تردَّدت ياء المتكلم هذه التي تُحيل إلى الشاعر في جُلِّ الأبيات . ومنها :

٤- **أسْقَمَتْ لَيْلَةَ الثُّلاَثَاءِ قَلْبِي ... وَتَصَدَّتْ فِي السَّبْتِ لِي لِشَقَائِي**

ومثل :

٦- **يَوْمَ قَالَتْ إِذَا رَأَيْتُكَ فِي النَّ ... مِ خَيَالاً أَصَبْتَ عَيْنِي بِدَاءِ**

ومثل :

٥- **وَغَدَاةَ الخَمِيسِ قَدْ مَوَّتَتْنِي ... ثُمَّ رَاحَتْ فِي الحُلَّةِ الخَضْرَاءِ**

ومثل :

٧- **وَاِسْتَخَفَّ الفُؤَادُ شَوْقًا إِلَى قُرْ ... بِكَ حَتَّى كَأَنَّنِي فِي الهَوَاءِ**

ومثل :

٨- **ثُمَّ صَدَّت لِقَوْلِ حَمَّاءَ فِينَا ... يَا لِقَوْمِي دَمِي عَلَى حَمَّاءِ!**

ومثل :

١١- **اعْرِضَا حَاجَتِي عَلَيْهَا وَقُولاَ ... أَنَسِيتِ السِّرَّارَ تَحْتَ الرِّدَاءِ**

ومثل :

١٢- **وَمَقَامِي بَيْنَ المُصَلَّى إِلَى المِنْـ ... ـبَرِ أَبْكِي عَلَيْكِ جَهْدَ البُكَاءِ**

ومثال ما جاءت الإحالة إلى الشاعر في القصيدة بصيغة الجمع قول بشار:

٣- **رُبَّ مُمْسًى مِنهَا إِلَيْنَا عَلَى رَغْـ ... ـمِ إِزَاءٍ، لا طَابَ عَيْشُ إِزَاءِ!**

وقوله :

٨- **ثُمَّ صَدَّت لِقَوْلِ حَمَّاءَ فِينَا ... يَا لِقَوْمِي دَمِي عَلَى حَمَّاءِ!**

وهذه الإحالات تمنح أبيات القصيدة تماسكا ؛ حيث تترابط الأبيات السابقة بالأبيات اللاحقة من خلال مرجعية الضمائر وإحالتها إلى الشاعر.

١٩- فاسْتَهَلَّتْ بعَبْرَةٍ ثُمَّ قالَتْ كَانَ مَا بَيْنَنَا كَظِلِّ السَّرَاءِ

وقد يشترك هذا الضمير «نا» مع غير الشاعر ؛ ليحيل إلى الشاعر وإلى المحبوبة ؛ كما هو الحال حين وصفت المحبوبة ما كان بينها وبين الشاعر :

فالمحال إليه متعدد في هذا البيت. ومن ثم يتضافر هذا الضمير مع غيره من الضمائر في تحقيق التماسك والترابط.

(٢) المحبوبة : وقد جاء ضميرها بصيغة المفرد (ياء) المتكلم في مثل قول الشَّاعر :

٢٠- يَا سُلَيْمَى قُومِي فَرُوحِي إِلَيْهِ أَنْتِ سُرْسُورَتِي مِنَ الخُلَطَاءِ

وقوله :

٢١- بَلِّغِيهِ السَّلاَمَ مِنِّي وَقُولي كُلُّ شَيْءٍ مَصِيرُهُ لِفَنَاءِ

كما جاء ليشمل كُلاً من الشاعر والمحبوبة – كما سبقت الإشارة إلى ذلك آنفًا - .

ولم تكن ضمائر الغَيْبة خَافِية في القصيدة ، بل كانت حاضرة بكثرة فيها، وتعدَّدتْ إحَالاتها بين إحالة إلى المحبوبة أو إحدى صفاتها أومتعلقاتها أو إحالة إلى الشَّاعر أو إحدى صفاته أو متعلّقاته . وهاك البيانَ :

أ – الإحالة بالْغَيْبة إلى المحبوبة أو إحدى متعلّقاتها :

وقد جاءت ضمائرها بارزة أو مستترة ؛ ومنها : «عَيْنُها .. إنَّ في عَيْنِها» . « رُبَّ مُمْسى مِنها إلَيْنَا ...» . «وَتَصَدَّت في السَّبْتِ لي ...» . «وَغَداةَ الخَميس قَدْ مَوَّتَتْنِي ...» . «ثُمَّ رَاحَتْ ...» . «يَوْمَ قَالَتْ ...» . «ثُمَّ صَدَّت لِقَوْل حَمَّاءَ ...» . «فَإِنَّها مِن نِسَاءٍ .... يَطْرِفْنَ ...» . «فَاسْتَهَلَّتْ بِعَبْرَةٍ ثُمَّ قَالَتْ ...» . فقد أحالت هذه الضمائر كلها إلى المحبوبة ، وأسهمت بشكل بارز في تحقيق تماسك الأبيات وترابطها.

ب – الإحالة بالْغَيْبة إلى الشَّاعر أو أحَد مُتَعَلّقاته :

وقد جاءت الضمائر المحيلة إليه بارزة ومستترة : مرفوعة ومنصوبة ومجرورة ؛ وذلك في قوله : «وَأعِينا اِمْرَأ جَفَا وُدَّهُ الحَيُّ ...» . فهاء الغائب تحيل قبليا إلى (اِمْرئ) المراد بها الشاعر ، وهاء الغائب أحالت قبليا إلى (فتى) في قوله : «في فَتًى شَقَّهُ الحُبُّ ...» . والشيء ذاته في الضمير البارز "باعَدْتِهِ" و" كَأَنَّهُ" ، والضمير المستتر في "فَأمْسَى" في قوله : «أنْتِ باعَدْتِهِ فَأمْسَى مِنَ الشَّوْق صَريعًا كَأَنَّهُ في الفَضَاءِ» . والشي ذاته في الضمير البارز في :«فَاِذْكُري وَأيَهُ عَلَيْكِ وَجُودِي ...» . والضمير المستتر في : «قَدْ يُسِيءُ الفَتَى وَلاَ يُخْلِفُ الوَعْدَ ...» . والضمير البارز هاء الغائب في : «إنَّ وَعْدَ الكَرِيمِ دَيْنٌ عَلَيْهِ فَاقْضِ وَاظْفَر بِهِ ...» ، وفي «... فَرُوحِي إلَيْهِ ...» ، و «بَلِّغِيهِ السَّلاَمَ ...» .

وهذه الضمائر – وإن كانت غائبة - ؛ فإنها أحالت إلى الشاعر غير الغائب في تلك العلاقة – في الحقيقة –؛ فهو شخص رئيس فيها ، وقد حلَّ ضميره محله.

وفي القسم الثاني – كذلك – تنوعت حركة الضَّمائر ، وتوزعت على الأبيات كلها . وكانت على النحو الآتي :

أحال الشاعر إلى مخاطب غير معلوم - ، وربَّما يُخاطب نَفْسه على سبيل التَّجْريد - ، وذلك حيث يقول مثلاً :

٢٣ـ وَفَـــلاَةٍ زَوْرَاءَ تَلْقَـــى بِهَـــا العِيـــ ـــنَ رِفَاضًـــا يَمْـــشِينَ مَـــشْيَ النِّـــسَاءِ

فكل ضمير لا بد له من مرجع يرجع إليه ، وضمير الخطاب في (تَلْقَى) لا يعود على مذكور في البيت ، ولكن قد يفهم من السياق أنه قد يكون شَخْصا غير مُعيّن ؛ يراد به كل أحد وَأيّ أحدٍ ، وقد يُريد الشَّاعر بهذا القول نَفْسَهُ .

ثم يأتي ضمير المتكلم العائد على الشاعر (قد تَجَشَّمتها) بهذه الصيغة ؛ للدَّلالة على تصوير ما لاقاه من تَعَبٍ وصِعَاب ومَشَاقّ .

وتجيء الضمائر التي تُحيل إلى الصَّحراء (الفلاة) المذكورة في بداية المقطع «وَفَلاةٍ زَوْرَاء» ؛ لتأخذ صورة الغائب «تلقى بها» «قد تَجَشَّمتها ...» ، أو تُحيل إلى الناقة الـ«سَبُوح» الـ«مَرُوح» . وتأتي بضمير الغائب المستتر «تغلو» «أنْ تَزُورَ ...» بإشارة قبليَّة ، أو الغائب البارز المتَّصل «هَمُّهَا» «فَتُرْوَى من بحره ...» بإحالة قبليَّة . وقد ساعد ضمير الغائب في «هَمُّها» على ربط هذا المقطع بالمقطع الذي بعده ؛ مما يؤكد أن القصيدة – وإن تنوعت أغراضها في الظاهر – في موضوع واحد ، وهذا يدلل على ترابطها النَّصِّي . وربَّما عاد ضمير المخاطب في هذا القسم على الناقة «هَمُّها أنْ تَزُورَ» ؛ أي أن تزور الناقة ؛ حيث يعود الضمير على الناقة السَّبُوح المروح المذكورة في البيت السابق .

وثمة ضمائر أُحِيل إليها في هذا القسم تتعلَّق بما في الصَّحَراء ؛ كالعِين التي أُحِيل إليها بالضَّمير في قوله :

٢٣ـ وَفَـــلاَةٍ زَوْرَاءَ تَلْقَـــى بِهَـــا العِيـــ ـــنَ رِفَاضًـــا يَمْـــشِينَ مَـــشْيَ النِّـــسَاءِ

ولاشَكَّ أنَّ حَرَكة الضمائر في البيت تدعم التماسك النَّصِّي في القصيدة ، وتجعل من أجزاء البيت وعناصره كُلاً متَلاحمًا .

وفي القسم الثَّالث ذكر بشار اسم الممدوح صراحةً من أوَّل بَيْت :

٢٨ـ هَمُّهـــا أنْ تَـــزُورَ عُقْبَـــةَ فـــي المُلْـــ ـــكِ فَتَـــروى مِـــن بَحـــرِهِ بـــدِلاَءِ

كما ذكره في الختام :

٥٤ـ فَعَلَـــى عُقْبَـــةَ الـــسَّلاَمُ مُقِيمًـــا وَإِذَا سَـــارَ تَحْـــتَ ظِـــلِّ اللِّـــوَاءِ

؛ تأكيدًا لحضور الممدح «عقبة» بَدْءًا ومُخْتَتَمًا .

وقد جاءت الضمائر في هذا القسم المحيلة على هذا الممدوح مُوَزَّعة بين ضمائر الغَيْبَة في مِثْل :

٢٨ـ هَمُّهـــا أنْ تَـــزُورَ عُقْبَـــةَ فـــي المُلْـــ ـــكِ فَتَـــروى مِـــن بَحـــرِهِ بـــدِلاَءِ

ومثل :

٢٩ـ مـــالِكِيٌّ تَنْـــشَقُّ عَـــنْ وَجْهِـــهِ الحَـــرْ بُ كَمَـــا انْـــشَقَّتِ الـــدُّجى عَـــنْ ضِـــياءِ

ومثل :

٣٥ـ لَـــيْسَ يُعْطِيـــكَ لِلرَّجَـــاءِ وَلاَ الخَـــوْ فِ وَلَكِـــنْ يَلَـــذُّ طَعْـــمَ العَطَـــاءِ

ومثل :

٣٧- لا يَهَـــابُ الـــوَغَى وَلاَ يَعْبُـــدُ الْمَـــا ... لَ وَلَكِـــــنْ يُهِينُـــــهُ لِلثَّنَـــــاءِ

ومثل :

٣٨- أرْيَحِـــيٌّ لَـــهُ يَـــدٌ تُمْطِـــرُ النَّيْـــ ... ـــلَ وَأُخْـــرَى سُـــمٌّ عَلَـــى الأعْـــدَاءِ

والإحالة إلى الممدوح عقبة كثيرة في هذا القسم : «وخَلاَّ» ، و«فَقَالَ غَيْرَ نَجَاءٍ» ، و«أَبَرَّ عَلَى الْبُخْلِ» ، و«يَشْتَرِي الْحَمْدَ ... وَيَرَى الذَّمَّ» ، و«مَلِكٌ يَقْرَعُ ... وَيَسْقِي ...» ، و«كَمْ لَهُ مِنْ يَدٍ» ، و«وَإِذَا سَارَ» . وكثرة الإحالة إلى الممدوح "عقبة" مما يدعم الترابط النصي في القصيدة.

ومثال ضمير المخاطب العائد على الممدوح (عُقْبَة بن سَلْم) قول بشار :

٤٥- فَجَـــزَى اللهُ عَـــنْ أَخِيـــكَ ابْـــنَ سِـــلْمٍ ... حِـــينَ قَـــلَّ الْمَعْـــرُوفُ خَيْـــرَ الْجَـــزَاءِ

ومثاله مع ضمير المتكلم في مثل قوله :

٤٣- إنْ يَكُـــنْ مِنْـــصَفٌ أَصَـــبْتُ فِعْـــدِي ... عَاجِـــلٌ مِثْلُـــهُ مِـــنَ الوُصَـــفَاءِ

وكانت الأوَّليَّة لضمائر الغَيْبة ؛ فليس هناك نسبة بين ضمائر الغائب التي تعودُ إلى الممدوح (عُقْبَة بن سَلْم) ، وضمائر الخطاب والتكلُّم له .

وبشكلٍ عام ؛ فإنَّ هيمنة ضمير الغائب الراجعة إلى الممدوح عُقْبة يرجِّح الوظيفة الإقناعية للغة ، أما ضمائر التكلُّم ؛ فهي مُؤَشِّر على الوظيفة الانفعالية للُّغة وذلك موجود في الإحالة إلى الشَّاعر . وكأنَّ النَّصّ يتمحور حول الذات المبدعة ومكوناتها وما يتعلَّق بها .

ولذلك نجد الشاعر يستخدم ضمير المتكلم المفرد (ياءً أو تاءً) أو الجمع (نا) في الإحالة إلى ذاته في مثل قوله : «كَسَانِي خَزًّا وَأَخْدَمَنِي الحُورَ وَخَلاَّ بُنَيَّتِي» ، و«وَحَبَانِي بِهِ ...» ، و«وَرُحْتُ ... أَشْكُو» ، و«صَنَعَتْنِي يَدَاهُ حَتَّى كَأَنِّي» ، و«لاَ أُبَالِي ... وَلاَ تَجْرِي دُمُوعِي ...» ، و«مِنْ يَدٍ عَلَيْنَا وَفِينَا ...» .

ومن خلال الإحالة بالضَّمائر في القصيدة يتبيَّن لنا ما يأتي :

(١) تنوَّعت الضمائر التي أحِيل إليها في ثلاثة المقاطع الرَّئيسة في القصيدة بين ضمائر التكلُّم والخطاب والغَيْبة :

ولم يكن ضمير المتكلِّم واحدًا فيها ، بل كان متنوِّعًا ؛ حيث أُحِيل إلى (الشَّاعر) في ثمانٍ وثلاثين مرَّةً ، وأحيل إلى الحبيبة (أمّ العلاء) في ثلاث مرَّات ، وإلى (نساء) – هذه اللفظة العامَّة التي يَدْخُل فيها ضمْنًا المحبوبة (أم العلاء) – مرَّة واحدة .

وأيضًا ؛ فإنَّ المخاطب لم يكن واحدًا في القصيدة ؛ بل كان دائرًا بين مخاطبة المحبوبة والشاعر وسواهما . وقد أُحِيل إلى (الشاعر) بضمير الخطاب في ثلاث مرات ، وإلى (المحبوبة) (أمّ العَلاء) في اثنَتَي عَشْرة مرَّة ، وإلى (الصَّاحِبَيْن) في سِتِّ مَرَّات ، وإلى (الواعد) في مرَّتين ، وإلى (أيُّها السَّائِلِي) مرَّة واحدة . كما كان المخاطب مجهولاً غير معلوم في خمس مرَّات .

وكانت الإحالة إلى ضمير الغائب – كذلك – متعدِّدة ؛ حيث أُحِيل إلى الممدوح (عُقْبَة بن سَلْم) في أربع وعشرين (٢٤) مرَّة ، وإلى (أمّ العلاء) في ثلاث عشرة مرَّة ، وإلى (الشاعر) في سبع مرَّات ، وإلى (الخادم الأغرّ) و (الفلاة) ثلاث مرات لكلّ ، وإلى (الخادم من الوصفاء) و (يَدَاه) و (المال) في مرَّتين لكل، وإلى الناقة (سَبُوح) أربع مرَّات ، وإلى كُلٍّ من : (الفتى) ، و(الوَعْد) ، و(كلّ شيء) ، و(تلك الخلال) ، و(يد) ، و(مُنْصِف) ، و(الكريم) ، و(الآل) ، و(العين) – مرَّة واحدة .

وقد أسهمت الإحالة في تكوين شبكة من العلاقات الدلالية تجعل من النص نسيجا واحدا متشابكا لا ينفصل أوله من آخره.

(٢) تنوَّع مجيء ضمير المتكلّم في القصيدة بين الإفراد والجمع ؛ فتارة يجيء مفردًا ؛ مثل : (قَلْبي – لِي – لِشَقَائِي – رَأَيْتُكَ – لِقَوْمِي – دَمِي ...إلخ) ، وتارة يجيءُ جَمْعًا ؛ مثل : (إِلَيْنَا – فِينَا - ...) . فلم يأت معبِّرًا عن صوتٍ واحد ، بل جاء ممثِّلاً لصوت الشَّاعر في (٣٨) ثمان وثلاثين مرَّة ، ولصوت الحبيبة في ثلاث مرات ، وإذا ما أضفنا إليها أن المحبوبة جزء من النساء في (ونساء) المحال إليهن بضمير المتكلم مرة واحدة ؛ يصير الإحالة إلى المحبوبة أربع مرَّات . وهذا يدلُّ على طُغيان الجانب الذاتي الفردي في النَّصّ – وبخاصة في القسم الأول - ؛ إذ يصف الشاعر عواطفه وأحاسيسه تجاه حبيبته ، وفي القسم الأخير ؛ حيث يصف بشار مشاعره تجاه ممدوحه . وفي قليل من المرَّات يأتي الضمير جمعًا (نا) ؛ للدلالة على القوة والاتحاد أو المصير المشترك بين الشَّاعر ومن يُحِبّ أو يمدح .

(٣) في بعض الإحالات إلى (الشَّاعر) كانت الإحالة بضمير الغيبة ، وفيها تجسيد الاعتزاز ، والافتخار ، والتمجيد بالذات .

(٤) تَنوُّع الإحالات إلى الضَّمائر وتحرُّكها داخل النَّصّ الشعري حقَّق التماسك النَّصِّي والترابط اللفظي والمعنويّ بين أجزاء النَّصّ ، وكان له أثره في الاختصار والاقتصاد ؛ إضافة إلى التَّنْويع في أساليب الكلام وأشكاله بما يذهب السآمة والملل .

جدول رقم (١) : إحالات الضمائر

(٤٢) المتكلم		الشاعر (٣٨)	أم العلاء (٣)	نساء (١)					
(٣٤) المخاطب	المخاطب مجهول (٥)	صاحبي (٦)	الشاعر (٣)	أم العلاء (١٢)	الواعد (٢)	سليمى (٥)	أيها السائلي (١)			
(٦٩) الغائب	كل شيء (١)	أم العلاء (١٣)	الشاعر (٧)	الفتى (١)	الوعد (١)	الكريم (١)	فلاه (٣)	العين (١)	سبوح (الناقة) (٤)	الآل (١)
	عقبة (٢٤)	تلك الحلال (١)	المال (٢)	يد (١)	الخادم الأغر (٣)	منصف (١)	خادم من الوصفاء	يداه (٢)		

ثانيا : الإحالة باسم الإشارة : من الإحالات في الأبيات : الإحالة باسم الإشارة الذي يؤدّي ما يؤدّيه الضمير من تماسك نصّي ؛ حيث يفتقر اسم الإشارة إلى مشار إليه يرفع عنه الإبهام. وقد وردت الإحالة باسم الإشارة الدَّالّ على البُعْد (تِلْكَ) في قصيدة بشار في البيت الحادي والثلاثين في إشارة إلى كلام سابق (إحالة داخلية قبليَّة) في قوله :

٣٠- أيُّهَـــا الـــسَّائِلِي عَـــن الحَـــزْمِ وَالنَّجْـــ ـــــدَةِ وَالبَـــأسِ وَالنَّـــدَى وَالوَفَـــاءِ

٣١- إنَّ تِلْـــكَ الخِـــلالَ عِنْـــدَ ابْـــن سَـــلْمٍ وَمَزِيـــدًا مِـــنْ مِثْلِهَـــا فِـــي الغُنَـــاءِ

فـإنَّ الإبْهـام الموجـود فـي اسـم الإشـارة «تِلْـكَ» يُوضِّحُه ما قَبْلَه من حَدِيث عن تلك الصِّفات المحمودة التي تَحَلَّى بهَا المَمْدُوح ، وهي : الحَزْم والبَأس والنَّدَى والوَفَاء . وقد ساعد ذلك على تلاحُم البَيْتَيْن وتَمَاسكهما ؛ فبدلاً من تكرار تلك الخِصَال المذكورة في البيت السابق أُشِير إليها بـ«تلك» ؛ ليتحقَّق بذلك التماسك بين الجُمل في النَّصّ ، والترابط بين أبياته .

فالمشار إليه ← الحزم والبأس والندى والوفاء .

والمشار له بالمشار إليه ← الممدوح عُقْبة .

والمشير ← الشاعر بشَّار .

والمشار به ← لفظ الإشارة (تلك) .

وعمل الإشارة ← تأكيد تلك الصِّفات لدى الممدوح .

ومرجعيَّة اسم الإشارة ← داخليّة سابقة. وقد ربط السابق باللاحق ، وأسهم في تماسك أبيات القصيدة وترابطها.

المبحث الثاني : التكْرار[1] (Recurrence)

التَّكرار ظاهرة إيقاعيَّة جمالية تترك آثارها على المتلقِّي ، وعمادها ترديد أصوات ، أو كلمات ، أو جمل ، أو عبارات ، أو فقرات – أكثر من مرَّة داخل نصٍّ ما . وقد سمَّاه الدكتور تمَّام حسَّان في ترجمته لكتاب «النص والخطاب والإجراء» «إعادة اللفظ»[2] ، وسمَّاه محمد خطَّابي «الاتِّساق المُعْجميّ»[3] ، فهو لديه شكل من أشكال السبك المعجميّ ، وهو أحد وسائل سبك النَّصّ وتماسكه التي عُنِي بها علماء النَّصّ ؛ حيث تُعْطي ظاهر النَّصّ استمراريَّة في المعنى واطِّرادًا بربط وحداته الكبرى بوحداته الصُّغرى ؛ حيث يواصل المرسل حديثه عن الشَّيء نفسه[4] ؛ إضافة إلى تيسير الفهم والإفهام ، وتأكيد الدَّلالة وإيضاحها .

ويكون التكرار عند عُلماء النَّصّ بإعادة العنصر المعجميّ بلفظه ، أو بمرادِفِهِ ، أو بشبه مُرادِفِهِ ، أو بزنته ، أو ببعض منه ، أو بالاسم العامّ له[5] .

ولن نأخذ الدلالة المعجمية فنجعلها أساسا لدراسة التكرار بوصفه وسيلة من وسائل التماسك النَّصِّي في القصيدة المختارة ، بل إننا سنركز على عملية التشابه اللفظي الشكلي في النواحي الصوتية أو الصرفية أو التركيبية بغض النظر عن التشابه أو الاختلاف في المعنى أو المفهوم ؛ إذ إن التشابه المعنوي أدخل في عملية الاستبدال ؛ فالترادف اللفظي استبدال وليس تكرارًا .

والتكرار ينقسم إلى قسمين رئيسين: **(١) تكرار كلي :** وهو التكرار الذي يكون التشابه فيه تامًّا . **(٢) تكرار جزئي :** وهو التكرار الذي يكون التشابه فيه ناقصًا .

---

(١) فِعْل التَّكْرَار من (الكرّ) ؛ بمعنى : الرُّجوع وإعادة الشَّيء مرَّة بعد مرَّة ، والعطف ، والبعث. ينظر : العين ، للخليل بن أحمد الفراهيدي (ك. ر. ر) . و: الصِّحاح ، للجوهريّ (ك. ر. ر) . و: لسان العرب ، لابن منظور (ك. ر. ر) .

(٢) النص والخطاب والإجراء ، تأليف : روبرت دي بوجراند ، ترجمة : د. تمام حسان ، ص ٣٠٣ .

(٣) لسانيات النَّصّ مدخل إلى الانسجام في الخطاب ، محمد خطَّابي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط١ ، سنة ١٩٩١م ، ص ٢٤ .

(٤) الإحالة وأثرها في تماسُك النَّصّ في القصص القُرْآنيّ ، د. أنس محمود فجَّال ، نادي الأحساء الأدبيّ ، ط١ ، سنة ١٤٣٤هـ = ٢٠١٣م ، ص ٦٠٥ .

(٥) ينظر : لسانيات النَّصّ لمحمد خطَّابي ، ص ٢٤-٢٥ . و: النَّصّ والخطاب والإجراء ، روبرت دي بوجراند ، ترجمة : د. تمام حسَّان ، ص ٣٠٣-٣٠٥ .

وتتحقق عملية التماسك والربط في النص باستعمال التكرار اعتمادًا على مبدأ رئيس يتيح جمع «المتماثلات» ، ويأتي في علاقة داخلية نصية دائمًا من اللاحق إلى السابق ؛ سواء أكانت بعيدة المدى أم كانت قريبة المدى .

وبالنظر إلى القصيدة ؛ فإننا نلمح سيطرة التكرار على أجزاء النَّصّ وعناصره بحيث يُسهم بشكل بارز مع غيره من العلاقات النصية في تحقيق اتساق النص وتماسك عناصره وتلاحم أجزائه والربط بين أبياته . وقد أخذ هذا النمط من تكرار الوحدة اللغوية صورًا ؛ أبرزها :

(١) التكرار الكُلّي (Full Recurrence)

وقد أخذ هذا النَّوْع في القصيدة صُورًا ؛ أبرزها :

أولاً : تكرار الأصوات (التكرار الصَّوْتيّ):

ثَمَّة صوت بارز في قافية قصيدة بشار المطلقة الموصولة بياء المردوفة بالألف (ـاءي) . وهذا الصوت يتكون من مدّين طويلين يتكرَّران من بداية القصيدة إلى نهايتها ؛ هما : ألف الرِّدف ، وياء الإطلاق أو الوصل ، وبينهما صامت هو الهمزة . وتكرار هذين المدين يتناسب مع غرض القصيدة الرئيس وهو المدح الذي يتطلب مدّ الصَّوْت بذكر صفات الممدوح .

ولو أخذنا ثلاثة الأبيات الأولى مثالا على أثر تكرار المدود الطويلة في التَّماسك بين عناصر النصّ الشّعريّ ، وهي :

١- **حَيِّيـــا صـــاحِبَيَّ أمَّ العَـــلاءِ وَاحْـــذَرا طَـــرْفَ عَيْنِهـــا الحَـــوْراءِ**

٢- **إنَّ فـــي عَيْنِهـــا دَواءً وَداءً لِمُلِـــمٍّ وَالـــدَّاءُ قَبْـــلَ الـــدَّواءِ**

٣- **رُبَّ مُمْـسى مِنهـا إلَيْنـا عَلَـى رَغْـ ـمِ إزَاءٍ، لا طَـابَ عَـيْشُ إزَاءِ!**

فإننا نجد تكرار الألف المديَّة قد جاء ١٦ مرة موزَّعة على كلمات الأبيات ، وذلك في «حيِّيا» ، «صاحبيّ» ، «العلاء» ، «واحذرا» ، «الحوراء» ، «دواء» ، «وداء» ، «والداء» ، «الدواء» ، «منها» ، «إلينا» ، «على» ، «إزاء» ، «لا» ، «طاب» ، «إزاء» . وقد أعطى هذا التكرار كلمات النَّصّ وضوحًا وترنما وتطريبا، كما أعطى تراكيبه تماسكًا وترابطًا .

وإذا أضفنا إلى ذلك التَّقفية في البيت الأول بين «أم العلاء» و«الحوراء» ، إضافة إلى ترداد حرف الهمزة الحلقي من بداية القصيدة إلى نهايتها وما فيها من شدة خَلْقَ وقوعها بين صامتين طويلين نوعًا من التنغيم الداخلي المتكرِّر ، وساعد على التحام النَّصّ واتِّساقه .

وقد وظَّف الشاعر الهمزة المكسورة المسبوقة بالألف التي قبلها في إعطاء تنهيدات تتلاءم مع طبيعة غرضي (الغزل) و(المدح) . وهي تعبِّر عن عُمق أحاسيس الشاعر تجاه من يُحب ومن يمدح . وهذا أدلّ على مقصود الشاعر ومراده .

وبشكل عام ؛ فإنَّ هناك حضورًا قويًّا وطاغيًا للمدود (الصوامت الطويلة) في القصيدة ؛ إذ تشع جوًّا من الوضوح السمعي في مثل قول بشار : (يا لقومي) بهذا الأسلوب الدالّ على الاستغاثة ، والذي يستلزم الحثّ والتحريض على هذه المرأة الواشية السَّيِّئة . وكأنَّ بشّارا لا يستطيع بمفرده الفكاك من هذه الشِّدَّة التي أوصلته إليها أو التخلُّص منها أو التغلُّب عليها ؛ فيطلب المساعدة والإعانة من قومه جميعًا ؛ دفعًا لما وقع فيه من مشقَّة ومكروه .

وكما كان لتكرار الصوائت أثره كان لتكرار الصوامت – كذلك -أثر في سبك النص وترابطه من خلال الالتزام المطرد ، وبخاصة في كلمات القافية. خذ مثالاً على ذلك تكرار صوت الهمزة في البيت الثاني أربع مرات في كلمات (دواء) ، و(داء) ، و(والداء) ، و(الدواء) بما يتوافق ويتجاوب

مـع تكرارهـا فـي رويّ القـصيدة كلّهـا ؛ إضـافة إلـى ارتباطها بالحالـة النفسية لـدى الـشاعر التـي تتغيَّا كـسب قلب من قيلت فيه وإثارة شفقته عليه ، ومن ثمَّ فإنَّ صوت الهمزة وما فيها من تحقيق يساعد على ذلك ؛ إضـافة إلـى مـا فـي التكـرار مـن قيمـة جماليـة مـستمدة مـن الـسجع أو التجنيس .

ثانيًا : تكرار الكلمة :

وهذا النَّوع كثير الـورود فـي القـصيدة ؛ إذ ورد في الأقسام الثلاثة للكلمة : الاسم ، والفِعْل ، والحرف .

فمن نماذج تكرار الحرف :

- تكرار أداة النفي في أكثر من موضع في القصيدة ، وبأكثر من أداة. ومن ذلك تكرار "لا" النافية في قول بشَّار :

٣٧- **لا يَهَـــابُ الـــوَغَى وَلاَ يَعْبُـــدُ الْمَـــا ... لَ وَلَكِـــــنْ يُهِينُـــــهُ لِلتَّنَـــــاءِ**

حيـث يرغـب الـشَّاعر فـي تأكيـد أبْـرز صِـفَتَيْن لممدوحـه (عُقْبـة) بكُـلِّ سـبيل . هاتـان الـصفتان همـا صِفَتا : الـشجاعة فـي الحـرب (لا يهـابُ الـوغَى) ، والكـرم الحقيقـيّ لا المزيَّف الناشـئ عن خَـوْفٍ أو رَجَـاء (ولا يَعْبُد المـال) . وقد أسـهم التكـرار – إضـافة إلـى دلالـة التوكيـد - فـي سـبك جمل النَّصّ وتماسك عناصره.

والأمر ذاته يتكرَّر في مواطن أخرى في النص ؛ مثل قول الشاعر :

٤٧- **لاَ أُبَـــالِي صَـــفْحَ اللَّئِـــيمِ وَلاَ تَجْـــ ... ـري دُمُـــوعِي عَلَـــى الخَـــوُّونِ الـــصَّفَاءِ**

ممـا يُعـزِّز مـن الاتِّساق والتماسـك بـين أجـزاء النَّصّ . وغير خفيّ مـا فـي تكرار «لا» النافيَـة من معنـى الرَّفْض والترك.

وكما تكرَّرت «لا» النافيـة ؛ تكرَّرت أدوات نفي أخرى ؛ مثل : «ما» النافيـة فـي قولـه : «**مَـا التَّجَنِّـي مِنْ شِيمَةِ الحُلَمَاءِ**» في البيت رقم (١٣) ، وقولـه : «**وَتَعَزَّى قَلْبِي وَمَا مِنْ عَزَاءِ**» في البيت رقم (٢٢) .

- ومـن تكـرار الأدوات : تكـرار «مـا» الموصـولة فـي قولـه : «**كَـانَ مَـا بَيْنَنَـا كَظِلِّ السَّرَاءِ**» فـي البيـت رقـم (١٩) ، وقوله : «**فَأَوْفِي مَا قُلْتِ بِالرَّوْحَاءِ**» في البيت رقم (١٧) .

- وتكـرار «ما» المصدريَّة في قولـه : «**كَمَا انْشَقَّتِ الثُّجى عَنْ ضِيَاءِ**» في البيت رقم (٢٩) ، وقوله : «**فَقَضَى اللهُ أَنْ يَمُوتَ كَمَا مَاتَ بَنُونَا ....**» في البيت رقم (٤١) . وتكرار المصدر المؤول يسهم في ترابط جمل النص وتماسك عناصره.

- وتكـرار «فـي» الجـارَّة فـي قولـه : «**وَخَـلاَ بُنَيَّتِـي فِـي الحُلاَءِ**» في البيت رقم (٣٩) ، وقوله : «**إِنَّ فِي عَيْنِهَا دَوَاءً**» في البيت رقم (٢) ، وغيرها .

- وتكرار «حتى» في قولـه : «**حَتَّى كَأَنَّنِي فِي الهَوَاءِ**» فـي البيـت رقـم (٧) ، وقولـه : «**صَـنَعَتْنِي يَـدَاهُ حَتَّـى كَأَنِّي ...**» في البيت رقم (٤٦) .

ومن تكرار الفعل جاء التكرار الجُزْئي – الذي سيأي تفصيل الحديث عنه بعد قليل - في مثل قوله :

٤٢- **رَاحَ فِـــي نَعْـــشِهِ وَرُحْـــتُ إِلَـــى «عُقْـــ ... ـــبَةَ» أَشْـــكُو، فَقَـــالَ خَيْـــرَ نِجَـــاءِ**

ومـــادَّة الْفِعْلَـــيْن واحـــدة هـــي «الـــرَّواح» [«ر.و.ح»] ، لكـن إسـنادها فـي المـرة الأولـى كـان للغائـب ، وفـي المـرة الثانيـة كـان للمـتكلم . وكـان هـذا التكرار مناسبا لغرض القصيدة الرئيس وهو المدح .

وكما كان التكرار وسيلة من وسائل التوكيد ؛ فإنه أسهم فـي تحقيـق الاتـصال فـي الكـلام ممـا عـزز تماسـكه وتآزره.

وقوله:

٢٩ـ مـــالِكِيٌّ تَنْـــشَقُ عَـــنْ وَجْهِـــهِ الحَـــرْ ... بُ كَمَـــا انْـــشَقَّتِ الـــدُّجى عَـــنْ ضِـــياءِ

فالجذر اللغوي للفِعْلَيْن واحد وهي «الانشقاق» [«ش.ق.ق»] ، بيد أنَّها كانت في المرة الأولى فعلاً مضارعًا ، وفي المرة الثانية كانت فِعْلاً ماضيًا .

وقد أكَّد هذا التَّكرار الوظيفة التأكيديَّة لِلُغة النَّصّ ؛ إضافة إلى تحقيق التَّرابط بين أجزائه وعناصره .

وأمَّا **تكرار الاسم** ؛ فقد ورد كثيرًا في القصيدة ؛ مما أسْهم في اتِّساقها وتماسكها . ومن ذلك قول بشَّار :

٣ـ رُبَّ مُمْـــسٍ مِنهـــا إلَيْنـــا عَلَـــى رَغْـــ ... ـــمِ إزَاءٍ، لا طَـــابَ عَـــيْشُ إزَاءِ!

حيث تكرَّر الاسم (إزَاء) ؛ احتياطا للمعنى النصّيّ ؛ وكان بإمكان بشار اختيار الضَّمير بديلاً عنه . وَالأمْر ذاته موجود مع «حَمَّاء» التي تكررت في قوله :

٨ـ ثُـــمَّ صَـــدَّت لِقَـــوْلِ حَمَّـــاءَ فينـــا ... يَـــا لِقَـــوْمِي دَمِـــي عَلَـــى حَمَّـــاءِ!

فبدلاً من أن يقول : «دَمِي عليها» اعتمادًا على سبق ذكرها ؛ إذ به يُكرِّر «حَمَّاء» بلفظها ومعناها ؛ لما في تكرار حروفها من إشاعة جوّ من الفَظاعة والسَّواد . وفي هذا حثٌّ أكثر على استدعاء قومه جميعًا والاستغاثة بهم ؛ ليُنْجِدوه من هذه المرأة التي أفسدت أمره.

ولكنه لن يؤدِّيه تكرار الاسم من دلالة نفسيَّة وإيقاعيَّة معًا .

إنَّ ثَمَّـة أسماء كثيرة وردت مكرَّرة في القصيدة ، وأسهم تكرارها على تحقيق الترابط بين أبياتها . ومن أمثلة هذه الأسماء : تكرار كلمة «فضاء» في قوله :

٢٤ـ مِـــنْ بِـــلادِ الخَـــافِقِي تَغْـــوَّلُ بالرَّكْـــ ... ـــبِ فَـــضَاءً مَوْصُـــولَةً بِفَـــضَاءِ

وفي التكرار إبراز للسعة والامتداد ، وكأنَّ تلك البلاد مهلكة لا محالة ؛ يضلّ فيها السَّاري ، ولا يُكتب له النجاح على أيَّة حال .

وتكرار كلمة «الدماء» في قوله :

٥٠ـ مَلِـــكٌ يَفْـــرَعُ المَنَـــابِرَ بالفَـــضْـ ... ـــلِ وَيَـــسْقِي الـــدِّمَاءَ يَـــوْمَ الـــدِّمَاءِ

وتكرار لفظ الجلالة «الله» في قوله في البيت رقم (٤١) «**فقضَى اللهُ ...**» ، وفي البيت رقم (٤٥) في قوله : «**فجَزَى اللهُ ...**» ، وفيها إضافة إلى تكرار لفظ الجلالة تكرار تركيبيّ ؛ فكلٌّ من التركيبَيْن مكوَّن من : الفاء والفعل الماضي المعتل الآخر بالألف ولفظ الجلالة «الله» . ولعلَّك تلحظ أن التكرار من حيث المسافة لم يأت على مسافة واحدة ، بل تفاوت ؛ فتارة يأتي قريبًا في بيت واحد ، وتارة يأتي بعيدًا ؛ كما هو الحال في هذا المثال الأخير ، وكما في تكرار كلمة «اللواء» في البيتين الأخيرين في القصيدة : الأولى في صدارة البيت الأول ، والثانية في تتمة البيت الثاني . وقد دعم ذلك تماسُك القصيدة واتِّساقها ، وربط لُحْمة النَّصّ ، وأحْكم ترابطه .

ولعلَّ ما يدعم وحدة موضوع القصيدة ، ويتعلَّق بتكرار الأسماء فيها : تكرار اسم الممدوح «عُقْبة» بلفظه أو بصفته (اسم والده «ابن سَلْم») في أكثر من بيت ؛ وإلى ما في التكرار من إعجاب بشخص الممدوح وتلذُّذ بذكر اسمه وتأكيد لحضوره ؛ فإنه أسهم في تحقيق الترابط والاتِّساق والتلاحم العضوي لتلك القصيدة التي

يرغب بشار وممدوحه في أن يُنْشِدها الناس مردِّدين اسم الممدوح كل وقت تغنى فيه ، ومن ثَمَّ يحفظونه ويذيعونه .

لقد وظَّف بشَّار تكرار اسم ممدوحه «عقبة» من أجل تشكيل صورة كاملة له ؛ إضافة إلى تحقيق قدر من التطريب لدى المتلقِّي .

وثَمَّة نوع من التَّكرار الكُلِّي سبقت الإشارة إليه حين الحديث عن «الإحالة» ، ويتمثَّل في تكرار الضَّمائر البارزة المنفصلة التي تقوم مقام الأسماء الظاهرة ؛كتكرار الضمير «أنْتِ» في البيتين رقم (١٥) ورقم (٢٠) : حين قال «أنْتِ بَاعَدْتِهِ» ، وقال : «أنْتِ سُرْسُورَتِي» .

ثالثًا : تكرار الصِّيغة :

كرَّر الشاعر في القصيدة بعضًا من الصِّيغ الصَّرفيَّة المُتشابهة . وقد أسهم ذلك التكرار في ربط أجزاء النَّصّ وتماسُك عناصره . ومن ذلك : تكرار صيغة فعل الأمر ، وقد أخذ ذلك نمطين رئيسين:

الأوَّل : فعل الأمر المسند إلى ألف التثنية : (حَيِّيا – احْذَرا – أعِينا – اعْرِضَا) . يقول في مفتتح القصيدة :

١- **حَيِّيا صَاحِبَيَّ أمَّ العَلاءِ وَاحْذَرا طَرْفَ عَيْنِهَا الحَوْرَاءِ**

وصيغة الأمر تقتضي أنْ يقع بعدها ما يحثُّ عليها . ولذلك جاء بعد الحثُّ على التحيَّة والحذر من طرف عينها الحوراء – جملة اسميَّة مؤكّدة بـ(إنَّ) في صدارتها ، وبالتقديم والتأخير «إنَّ في عينها دواء» . وتقديم الدواء مُغْرٍ ، وفيه ترغيب بعد تحذير .

ولاشكَّ أن تكرار الصِّيغة في أكثر من جملة ولو اختلفت المادَّة المعجميَّة مما يُقوِّي لُحْمَة الأبيات في القصيدة ويُضاعِف من تماسكها . فإذا ما أُضِيف إلى ذلك وجود أسلوب الأمر على صورة المثنَّى كان ذلك تأكيدًا للاتِّساق ؛ فتحية الاثنين ، وتحذيرهما ، وإعانتهما ، وعرضهما - أقوى وأبلغ من فعل الواحد .

والثاني : فِعْل الأمر المسند إلى ياء المخاطبة (عُودِي – اتَّقِي – فأوفِي – فاذكري – جُودي – قومي – روحي – بَلِّغيه) ، وذلك في الأبيات أرقام (١٤ ، ١٦ ، ١٧ ، ٢٠ ، ٢١) . وسواء أكان الخطاب فيها إلى المحبوبة في قوله : «**فَاتَّقِي اللهَ فِي فُتًى** ...» ، وقوله : «**فَاذْكُرِي وَأيَهُ عَلَيْكِ وَجُودِي**» ، وقوله : «**فَأوْفِي مَا قُلْتِ بالرَّوْحَاءِ**» ، أم كان الخطاب من المحبوبة في مثل قولها : «**يَا سُلَيْمَى قُومِي فَرُوحِي إلَيْهِ** ...» ، وقولها «**بَلِّغِيهِ السَّلامَ مِنِّي وَقُولِي** ...» ؟ ؛ فإن تكرّره على هذا النحو أدَّى إلى تماسُك أبيات القصيدة .

وثَمَّة صيغة أمريَّة ثالثة هي صيغة الأمر التي يُخاطب بها غير معلوم ، وذلك في مثل قول بشار :

١٨- **إنَّ وَعْدَ الكَرِيمِ دَيْنٌ عَلَيْهِ فَاقْضِ وَاطْفَرْ بِهِ عَلَى الغُرَمَاءِ**

رابعًا : تكرار التَّرْكِيب (التكرار التَّرْكِيبيّ):

وفيه يُكرَّر مُنْشئ النَّصّ أنْماطًا مختلفة من الجُمل المتشابهة وزنا وتركيبا في جُمْلتين أو أكثر في النَّصّ. ومن أمثلة تكرار التركيب في القصيدة :

٤٩- **يَشْتَرِي الحَمْدَ بالثَّنَا وَيَرَى الذَّ مَّ فُظِيعًا كَالحَيَّةِ الرَّقْشَاءِ**

- تكرار الفِعْل المضارع المبدوء بالياء وفاعله ضميرٌ مستترٌ جوازًا ومفعوله اسمٌ ظاهر مذكور بعدِه . وقد ورد هذا النمط في جملة أبيات ؛ منها قول بشَّار :

٥٠- مَلِـــكٌ يَقْـــرَعُ المَنَـــابِرَ بالفَـــضْـ ـــل وَيَـــسْقِي الـــدِّمَاءَ يَـــوْمَ الـــدِّمَاءِ

٥٢- أسَـــدٌ يَقْـــضُمُ الرِّجَـــالَ وَإنْ شِـئْـ ـــتَ فَغْيَـــثٌ أجَـــشُّ ثَـــرُّ الـــسَّمَاءِ

٥٣- قَـــائِمٌ بـــاللَّوَاءِ يَـــدْفَعُ بـــالمَوْ تِ رِجَـــالاً عَـــنْ حُرْمَـــةِ الخُلَفَـــاءِ

لقد جاءت جُمل الأبيات هنا متوازية توازيًا تركيبيًّا ، وأخذت شكل الجملة الفعلية المضارعيَّة لتؤكّد ديمومة اتّصاف ممدوحه بتلك الأحداث (يَشْتري الحَمْدَ بالثَّنَاء) (يَرَى الذَّمَّ فَظِيعًا) (يَفْرَعُ المَنَابرَ)، (يَقْضمُ الرِّجَال) ، (يَدْفَعُ بِالمَوتِ رِجَالاً) . وفي هذا تأكيد لاستمرار اتصاف الممدوح بتلك الصفات الجميلة التي أبرزها صفتا: «الشجاعة» ، و«الكرم» ، وتقرير لها في النفوس ، وهذا يدعم ترابط النص وتماسكه ؛ إضافة إلى تحقُّق الوظيفة الإيقاعيَّة المتمثّلة في الانسجام الموسيقيّ من خلال هذا التَّوازي التَّركيبي .

ومثل النَّمط السابق: تكرار التركيب الفِعْلِيّ المكوَّن من أداة نفي (لا) والفعْل المضارع المبدوء بالياء وفاعله ضمير مستتر جوازًا والفِعْل المضارع المبدوء بالياء وفاعله ضمير مستتر جوازًا ومفعوله اسم ظاهر مُعَرَّف بـ(أل) . وقد ورد ذلك في قول بشار :

٣٧- لا يَهَـــابُ الـــوَغَى وَلاَ يَعْبُـــدُ المَـــا لَ وَلَكِـــــنْ يُهيئُـــــهُ لِلِّقَـــــاءِ

وتكرار هذا النمط حقّق التماسك النَّصِّيَّ بين الجُملتين . وإضافة إلى ذلك ؛ فإن استعمال الفعل المضارع (يَهَاب – يَعْبُد – يُهيئُه ...) يَدُلُّ على تكرار وُقُوع الحَدث وتَجدُّده ودوامه . وهذا يُحقّق هدف الشَّاعر من إنشاء القصيدة ، وهو طلب النَّوال من الممدوح . ومن ثَمَّ ؛ فإنَّ دلالة الديمومة والاستمرارية والتجدُّد في الأفعال تَشِي بديمومة صفات الممدوح الكريمة واستمراريتها.

ومن التَّكرار التَّركيبي: تكرار التركيب الفعليّ المكوَّن من فعل مضارع مبدوء بالياء ، وفاعل اسم ظاهر مُعرَّف بـ(أل) . وقد جاء ذلك في قول بشار :

٣٤- يَـــسْقُطُ الطَّيْـــرُ حَيْـــثُ يَنْتَثِـــرُ الحَـــبُّ وَتُغْـــشَى مَنَـــازِلُ الكُرَمَـــاءِ

والجملتان المتوازيتان تُحقّقان سَبْكًا نَصِّيًّا يدعم تلاحم النَّصّ وترابطه . وتكرار صيغة الفعل المضارع (يَسْقُط – ينتثرُ – تُغْشَى) يُؤكّد تَجدُّد الأحداث واستمرارها . وبشكل عام ؛ فقد حقّق التوازي التركيبيّ وظائف تأكيديَّة وإيقاعيَّة وتواصليَّة ودلاليَّة .

ومن أنماط الجمل المتوازية في القصيدة : تكرار المركَّب الاسميّ المكوَّن من : خبر لمبتدأ محذوف موصوف بجملة فعلية مضارعيَّة . ومن ذلك قول بشَّار :

٥٠- مَلِـــكٌ يَقْـــرَعُ المَنَـــابِرَ بالفَـــضْـ ـــل وَيَـــسْقِي الـــدِّمَاءَ يَـــوْمَ الـــدِّمَاءِ

٥٢- أسَـــدٌ يَقْـــضُمُ الرِّجَـــالَ وَإنْ شِـئْـ ـــتَ فَغْيَـــثٌ أجَـــشُّ ثَـــرُّ الـــسَّمَاءِ

٥٣- قَـــائِمٌ بـــاللَّوَاءِ يَـــدْفَعُ بـــالمَوْ تِ رِجَـــالاً عَـــنْ حُرْمَـــةِ الخُلَفَـــاءِ

لقد أخذت الجمل المتوازية في الأبيات شكلاً نحويًّا يتكوَّن من خبر نكرة محذوف مبتدؤه (وهو الممدوح عُقْبة) ، وقد وُصِف هذا الخبر بجملة فعليَّة مُضارِعيَّة فِعْلُها مبدوء بالياء وفاعله ضمير مستتر جوازًا يعود على الممدوح عُقْبة الذي أُنْشئت القصيدة من أجله ومفعوله اسم ظاهر (جمع تكسير) . وتكرار هذا النمط من التركيب يُعْطِي ما لا سبيل إلى إعطائه بسواه من التركيب ؛ ففيه أنَّ صفات المدح من شجاعة وكرم صفات ثابتة في الممدوح أصيلة فيه ، وهذا مستفادٌ من الأسماء (ملك – أسدٌ – قائم) ، ثم هي من زاوية ثانية يتجدَّد نفعها ويستمر . وهذا مستفاد من دلالة الأفعال المضارعية (يَفْرَعُ المنابرَ – يَقْضَمُ الرِّجَالَ – يَدْفَعُ ... رجَالاً) .

ومن أنماط التَّكرار التَّرْكيبي : تكرار الجملة الفعلية الماضية المكوَّنَة من الفِعْل الماضي الذي اتَّصل به ياء المتكلِّم الواقعة مفعولاً به . وقد ورد ذلك في قول بشَّار :

٣٩- قَدْ كَسَانِي خَزًّا وَأَخْدَمَنِي الحُو رَ وَخَلاَّ بُنَيَّتِي فِي الحُلاَءِ

٤٠- وَحَبَانِي بِهِ أَغَرَّ طويلَ البَا عِ صَلْتَ الخَدَّيْنِ غَضَّ الفَتَاءِ

وقد أسهم هذا النمط في تحقيق تلاحم النص والربط بين عناصره .

وهناك نوع من التراكيب التي تكرَّرت في القصيدة وساعدت على تماسك النص ، وترابط لُحْمته[1] ، وهو: التركيب النعتيّ في مثل قوله :

١- حَيِّيَا صَاحِبَيَّ أُمَّ العَلاَءِ وَاحْذَرا طَرْفَ عَيْنِهَا الحَوْرَاءِ

ففي قوله (عينها الحوراء) موصوف هو (العين) و(الحوراء) صفة لها . ذلك أن من العيون عيونًا حوراء وعيونًا غير حوراء ، وإذا صحَّ أن هذه العين تمرض وتشفى ، فينبغي أن يكون فيها من الصِّفات ما يؤهِّلها لذلك ، وهذا ظاهر في النعت (الحوراء) ، فهي سِرّ الإعجاب المشوب بالتحذير أو التحذير المغري بالإعجاب.

ومثله «الحُلَّة الخَضْراء» في قوله :

٥- وَعَدَاةَ الخَمِيس قَدْ مَوَّتَتْنِي ثُمَّ رَاحَتْ فِي الحُلَّةِ الخَضْرَاءِ

و«نِسَاء مشرفاتٍ» في قوله :

٩- لا تَلُومَا فَإِنَّهَا مِن نِسَاءٍ مُشْرِفَاتٍ يَطْرِفْنَ طَرْفَ الظِّبَاءِ

ومن الأبيات التي ظهر فيها المركَّب النعتي الأبيات أرقام (٢٣) (٢٤) (٢٥) (٤٨) (٤٩) (٥١) (٥٢) .

(1) وتكرار هذا النوع في النص - وإن ورد في الأساس في سياق جملة واحدة - يدعم ما أشير إليه من تماسك نصي.

ومن التراكيب النحويَّة التي تكرَّرت كثيرًا جدًّا في القصيدة : «التركيب الإضافي» . وقد أتى هذا في كُلِّ أبياتها باستثناء الأبيات أرقام (١٥ ، ١٧ ، ٢٥ ، ٣٧ ، ٣٨ ، ٤٨ ، ٤٩ ، ٥١) ؛ أي ثمانية أبيات . وهي نسبة لا تُقارن إذا قيست بالأبيات التي وُجِدَ فيها هذا التركيب (٤٦) بيتًا ؛ حيث جاءت في قوله : «أُمَّ الْعَلاءِ» ، «طَرْفَ عَيْنِها» ، «عَيْنِها» ، «قَبْلَ الدَّوَاءِ» ، «رغْم إزَاءِ» ، «عَيْشُ إزَاءِ» ، «لَيْلَة الثُّلاثَاءِ» ، «قَلْبِي» ، «لِشَقَائِي» ، «غَدَاةَ الْخَمِيسِ» ، «عَيْنِي» ، «قُرْبِكَ» ، «لِقَوْلِ حَمَّاءِ» ، «يَا لَقَوْمِي دَمِي» ، «طَرْفَ الظِّبَاءِ» ، «وَدَّهُ» ، «حَاجَتِي» ، «تَحْتَ الرِّدَاءِ» ، «ومُقَامِي» ، «بَيْنَ الْمُصَلَّى» ، «جَهْدَ الْبُكَاءِ» ، «ومَقَالِ الْفَتَاةِ» ، «شِيمَةَ الْحُلَمَاءِ» ، «وقَولِ الْعِدَا وَطُولِ الْجَفَاءِ» ، «وَأَيَهُ» ، «وَعْدَ الْكَرِيمِ» ، «كَظِلِّ السَّرَاءِ» ، «سُرْسُورَتِي» ، «كُلُّ شَيْءٍ» ، «مَصِيرُهُ» ، «قَلْبِي» ، «مَشْيَ النِّسَاءِ» ، «بِلادِ الْخَافِي» ، «رَيْعَانِه» ، «ارْتِكَاضِ النَّهَاءِ» ، «بِسَبُوحِ الْيَدَيْنِ عَامِلَةِ الرِّجْلِ» ، «بَحْرِهِ» ، «وَجْهِه» ، «السَّائِلِي» ، «ابن سَلْمٍ» ، «مِثْلِها» ، «كَخَرَاجِ السَّمَاءِ» ، «سَيْبُ يَدَيْهِ» ، «نَازِحِ الدَّارِ» ، «كَابْنِ سَلْمٍ» ، «عُقْبَةِ الْخَيْرِ مُطْعِمِ الْفُقَرَاءِ» ، «مَنَازِلُ الْكُرَمَاءِ» ، «طَعْمَ الْعَطَاءِ» ، «لَدَّةُ الْجَوَادِ ابْنِ سَلْمٍ» ، «بُنَيَّتِي» ، «طَوِيلِ الْبَاعِ صَلْتَ الْخَدَّيْنِ غَضِّ الْفَنَاءِ» ، «بَنُونَا وَسَالِفُ الآبَاءِ» ، «نَعْشِهِ» ، «مِثْلُهُ» ، «كَجَرْوِ اللَّيْثِ» ، «أَخِيكَ ابْنِ سَلْمٍ» ، «خَيْرَ الْجَزَاءِ» ، «يَدَاهُ» ، «ذُو ثَرَاءٍ» ، «سِرِّ أَهْلِ الثَّرَاءِ» ، «صَفْحَ اللَّئِيمِ» ، «دُمُوعِي» ، «يَوْمَ الدِّمَاءِ» ، «ثَرَّ السَّمَاءِ» ، «حُرْمَةِ الْخُلَفَاءِ» ، «ظِلِّ اللِّوَاءِ» . وقد أسهم تكرار التركيب الإضافي في تماسك أبيات القصيدة وتلاحم عناصرها ؛ حيث يشد مفردات النص بعضه إلى بعض.

لقد نجح بشار بن برد في استغلال ما تعطيه اللغة من إمكانات غير محدودة ، واستثمرها في هذا النص ؛ ليحقّق هدفه المبتغى وهو «التكسُّب من وراء الممدوح» . وقد أسهم ذلك في تقوية لُحْمة القصيدة .

إنَّ الإبداع النحويّ كما يذكر الدكتور محمد حماسة[١] : «يربط بين النَّظام الثَّابت والأداء المتغيِّر . والقصيدة بهذا تُعَدُّ تَجَلِّيًا مُتَغَيِّرًا لهذه البنية الثَّابتة . وحركة الشِّعر تَفَاعُلٌ خَلاَّق وإبداعٌ مستمرٌّ فوق سطح هذه البنية . والتَّعامل مع المتجدِّد لابدَّ أن يبدأ من الثَّابت الذي يُعَدُّ «معيارًا» ، وعندما تتوافق حركة القصيدة مع هذا المعيار تحتاج إلى تَفْسير ؛ لأنَّها في هذه الحالة تختار طرقًا خاصَّة بها ، ووجوهًا معينة قد تكرِّرها أو تقابل بينها ؛ وعندما تخالف هذا المعيار ، وتخرج عن مألوف استعماله يكون هذا أيضًا في حاجة إلى تفسير مرتبط بالسِّياق» .

(٢) التَّكْرار الْجُزئيّ (Partial Recurrence)

ويُقْصد به – كما أشار الدكتور سعد مصلوح - : «تكرار عُنْصُر سبق استخدامه ، ولكن في أشكال وفئات مختلفة»[٢] ؛ حيث يحصل من خلال الاستخدامات المتنوِّعة لِلجِذْر اللُّغَويّ ؛ وقد عدَّت سَانْدرا ستوتسكي (Sandra Stotsky) الاشتقاقات إحْدَى طرائق تحقيق التماسك النَّصِّيّ[٣] .

---

(١) الإبداع الموازي : التحليل النَّصِّي للشِّعر ، د. محمد حماسة عبد اللطيف ، دار غريب ، القاهرة ، ط١ ، سنة ٢٠٠١م ، ص ١١ .

(٢) في البلاغة العربية والأسلوبيَّات اللِّسانيَّة : آفاق جديدة ، د. سعد عبد العزيز مصلوح ، مجلس النشر العلمي ، جامعة الكويت ، الكويت ، ط١ ، ٢٠٠٣م ، ص ٢٤٣.

(٣) Sandra Statsky: Types of lexical cohesion in expository writing: implication for developing the vocabulary of academic discourse. College Composition and Communication, Vol. 34, No. 4, Dec. 1983, pp. 430-447. (pp.433–434). Published By: National Council of Teachers of English. والبحث موجود على الرابط : https://www.jstor.org/stable/357899 . وينظر: الإحالة وأثرها في تماسُك النصّ في القصص القرآني ، د. أنس فحَّال ، ص ٦٠٧ .

وإنَّ نظـرة إلـى قـصيدة بـشَّار تكـشف وجـود هذا النـوع مـن التكـرار ؛ حيـث يـرد فيهـا ألفـاظ تـشترك فـي جـذرها الـصَّرْفي . وقـد سـبقت الإشـارة إلـى ذلـك – آنفًا - .

ومنه : «تَعَزَّى» ، و«عَزَاء» في قوله :

٢٢- فَتَـــسَلَّيْتُ بالمَعَـــازفِ عَنْهـــا وَتَعَـــزَّى قلْبـــي وَمَـــا مِـــنْ عَـــزَاءِ

وكذلك «تَغْلُو» ، و«غُلواء» في قوله :

٢٧- بـــسَبُوح اليَـــدَيْنِ عَامِلَـــةِ الرِّجْـــ ـــل مَـــرُوح تَغْلُـــو مِـــنَ الغُلْـــوَاءِ

وكذلك «صَدَّت» ، و«تَصَدَّتْ» في قَوْلِهِ :

٤- أسْـــقمَتْ ليْلَـــةَ الثُّلاثَـــاءِ قلْبـــي وَتَـــصَدَّت فـــي الـــسَّبْتِ لـــي لِـــشَقائِي

... ...

٨- ثُـــمَّ صَـــدَّت لِقَـــوْلِ حَمَّـــاءَ فينـــا يَـــا لِقَـــوْمِي دَمِـــي عَلَـــى حَمَّـــاءِ!

ولعلَّ في تكرار مَادَّة القَول (ق. و. ل) ، وما تَصَرَّف مِنْهَا مَا يَدْعَمُ الترابط النَّصّي في القصيدة ، وتآخذ أجزائها. وقد ورد ذلك في قول بَشَّار :

٦- يَـــوْمَ قالَـــتْ إذَا رَأيْتُـــكَ فـــي النَّـــوْ مِ خَيـــالاً أصَـــبْتَ عَيْنِـــي بـــدَاءِ

... ...

٨- ثُـــمَّ صَـــدَّت لِقَـــوْلِ حَمَّـــاءَ فينـــا يَـــا لِقَـــوْمِي دَمِـــي عَلَـــى حَمَّـــاءِ!

... ...

١١- اعْرضـــا حَـــاجَتِي عَلَيْهـــا وَقَـــولاَ أنَـــسِيتِ الـــسَّرَّارَ تَحْـــتَ الـــرِّدَاءِ

... ...

١٣- وَمَقَـــالَ الفتـــاةِ: عُـــودِي بحِلْـــمٍ مَـــا التَّجَنِّـــي مِـــنْ شِـــيمَةِ الحُلَمَـــاءِ

١٤- فَـــاتَّقِي اللهَ فـــي فتًـــى شَـــفَّهُ الحُـــبُّ وَقَـــوْلُ العِـــدى وَطُـــولُ الجَفَـــاءِ

... ...

١٧- قَـــدْ يُـــسِيءُ الفتَـــى وَلاَ يُخْلِـــفُ الوَعْـــ ـــدَ فَـــأوْفِي مَـــا قُلْـــتِ بالرَّوْحَـــاءِ

... ...

١٩- فَلَسْـــتَهَلَّتْ بعَبْـــرَةٍ ثُـــمَّ قالَـــتْ كَـــانَ مَـــا بَيْنَنَـــا كَظِـــلِّ الـــسَّرَاءِ

... ...

٢١- بَلِّغِيـــهِ الـــسَّلاَمَ مِنِّـــي وَقُـــولِي كُـــلُّ شَـــيْءٍ مَـــصِيرُهُ لِفَنَـــاءِ

... ...

٤٢ـ رَاحَ فِـي نَعْـشِهِ وَرُحْـتُ إلـى «عُقْـ ـبَةَ» أشْـكُو، فقَـالَ غَيْـرَ نِجَـاءِ

لقد تكررت مادَّة (ق. و. ل) في الأبيات ؛ فجاءت على صورة الماضي (قَالتْ – قُلتِ – قَالتْ – قَالَ) ، وجاءت على صورة الأمر المسند إلى ألف التثنية (قُولاَ) ، أو الأمْر المسند إلى ياء المخاطبة (قُولِي) . وجاءت على صورة المصدر الصريح (لِقَوْل – وقَوْلُ) ، أو المصدر الميميّ (وَمَقَال ...) .

إنَّ ثمَّة نوعًا بارزًا من أنواع التَّكرار في القصيدة ، وهو ما يمكن أن يَدْخُل تَحْتَ مُسَمَّى «تكرار الاشْتقاق» ، وبخاصة هذا النَّوْع الذي يأتي فيه المصدرُ تالِيًا للفِعْل . ومنه قول بشار :

٩ـ لا تَلُومـا فإنَّهـا مِـن نِسَاءٍ مُشْرِفاتٍ يَطْرِفْنَ طَرْفَ الظِّبَاءِ

وقوله :

١٢ـ وَمَقَامِي بَيْنَ المُصَلّى إلى المِنْـ ـبَرِ أبْكِي عَلَيْكِ جَهْدَ البُكَاءِ

وقوله :

٢٣ـ وَفَلاَةٍ زَوْرَاءَ تَلْقَى بِهَا العِيـ ـنَ رِفَاضًا يَمْشِينَ مَشْيَ النِّسَاءِ

وقوله :

٢٦ـ حِينَ قَالَ اليَعْفُورُ وَارْتَكَضَ الآ لُ برَيْعَانِهِ ارتِكَاضَ النِّهَاءِ

وقوله :

٤٥ـ فَجَزَى اللهُ عَنْ أخِيكَ ابْنَ سِلْمٍ حِينَ قَلَّ المَعْرُوفُ خَيْرَ الجَزَاءِ

وقوله :

٣٥ـ لَيْسَ يُعْطِيكَ لِلرَّجَاءِ وَلاَ الخَوْ فِ وَلَكِنْ يَلُدُّ طَعْمَ العَطَاءِ

٣٦ـ إنَّمَا لُدَّهُ الجَوَادِ ابْنِ سَلْمٍ فِي عَطَاءٍ وَمَرْكَبٍ لِلِقَاءِ

وبشكل عام ؛ فإن القارئ لقصيدة بشار هذه يلمح وجود كلمات كثيرة جاءت مكرَّرة فيها ؛ وكانت في إحداهما : نكرة ، وفي الأخرى معرفة ، مثل «فتى» و«الفتى» في البيتين الرابع عشر والسابع عشر . ومثل : («داء» ، و«دواء» ، و«الدَّاء» ، و«الدَّواء») في البيت الثاني . ومثل : («نِسَاء» ، و«النِّسَاء») في البَيْتَيْن التاسع والثالث والعشرين . ومثل : («نداء» ، و«النِّداء») في البيت الخامس والعشرين . ومثل : («رجال» ، و«الرِّجَال») في البيتين الثاني والخمسين والثَّالث والخمسين.

وربما جاءت الكلمة المكرَّرة مرَّة معرَّفة بالإضافة ، والأخرى معرَّفة بـ(أل) ؛ مثل : («وَأيه» ، و«الوَأي») في البيت السَّادس عشر .

ورُبَّما جاءت الكلمة مفردة مرَّة ومجموعة مرَّة أخرى ؛ مثل : («يد» ، و«أيَادٍ») في البيت الحادي والخَمْسين . ومثل : («بَيْضَاء» ، و«بيض») في البيتين : الثامن والأربعين والحادي والخمسين . ومثل : («كَريم» ، و«كُرَمَاء») في البَيْتَيْن : الثامن عشر والرَّابع والثَّلاثين .

وربَّما جيء بالمصدر مرَّة وبجمع الذَّات مرَّة أخرى ؛ مثل : «حِلْم» ، و«حُلَمَاء» في قول بشَّار :

١٣ـ وَمَقَـــالَ الفتَـــاةِ: عُـــودِي بِحِلْـــمٍ مَـــا التَّجَنِّـــي مِـــنْ شِـــيمَةِ الحُلَمَـــاءِ

ومثل هذه التكرار يعطي وظيفة شكلية تزينية ؛ إضافة إلى تحقيقه الوظيفة الإقناعية بالفكرة ؛ كما كان عاملاً مساعدًا على ترابط أجزاء النَّصّ ، وتماسك عناصره.

وربَّما جاء التكرار في سياق المتضادات ؛ كما في «داء» ، و«دواء» ، و«الدَّاء» ، و«الدَّواء» . يقول بشَّار :

٢ـ إنَّ فـــي عَينِهـــا دَواءً وَدَاءً لِمُلِـــمٍّ وَالـــدَّاءُ قَبْـــلَ الـــدَّواءِ[1]

وقد أسْهَم التَّكرار في تقوية المفارقة وتأكيد مقصد الشَّاعر في مدح حُسْن عَيْن حبيبته ؛ فلهذه العين أثرٌ في الشِّفاء كما أنَّ لها أثرًا في المرض ؛ كما أسهم في ربط جملتي البيت ببعضهما ؛ فجاء الشَّطران متماسكين متَّحدين مترابطين شكلاً ومضمونًا .

وأخيرًا ؛ فإنَّ نظرة إلى هذين البَيْتَيْن لتُبَيِّن إلى مدًى كان التَّكرار عاملاً من عوامل تماسُك أبيات القصيدة ، وإحكام ترابطها :

٣٥ـ لَـــيْسَ يُعْطِيـــكَ لِلرَّجَـــاءِ وَلاَ الخَـــوْ فِ وَلَكِـــنْ يَلَـــذُّ طَعْـــمَ العَطَـــاءِ

٣٦ـ إنَّمَـــا لَـــذَّةُ الجَـــوَادِ ابْـــنِ سَـــلْمٍ فِـــي عَطَـــاءٍ وَمَرْكَـــبٍ لِلِقَـــاءِ

فالبَيْتان ينضحان بالتَّكرار بشكلٍ مُحْكم أخَّاذ على مستويي الشكل والمضمون ؛ فهناك تكرار للأصوات التي أبرزها صوت اللام ؛ حيث تكرَّر في إحدى عشرة كلمة ، هي : (لَيْسَ – لِلرَّجاء – لا – الخَوف – لكنْ – يَلَذُّ – العَطاء – لَذَّة – الجواد – سَلْمٍ – لِلِّقاء) ، وهناك تكرار للاسم (عطاء) تارة منكَّرًا وتارة مُعرَّفًا ، وهناك تكرار اشتقاقيّ (يَلَذُّ – لَذَّة) ، و(يُعْطِيك – العَطاء – عَطاء) . وهناك تكرار التجانس بين (طَعْم) و(عَطاء) مثلاً ، وكلُّ ذلك أسهم في تحقيق تماسُك أجزاء القصيدة وترابطها .

(١) الظاهرة تتكرَّر في مواضع أخرى من ديوان بشار ؛ كما في مطلع قصيدته التي يتحدَّث فيها عن ريق من يُحِبّ ، وهي (سُعَدَى) ، وأن فيه شفاءً لدائه . يقول بشار في ديوانه ١٣٨/١ :

المبحث الثالث : الاسْتِبْدال (Substitution)

الاسْتبدال وسيلة من وسائل التَّماسك النَّصِّي التي تَحْدُث على المستوى الشَّكليّ ، وهو مثل الإحالة في كونه تعويضًا لعنصر لُغَويّ في النَّصِّ بعنصر لغويّ آخر ، ومِنْ ثَمَّ كثيرًا ما يلتبس بها . بيد أنه يختلف عنها في كونه يتحقَّق في المستوى النَّحوي / المعجميّ من خلال إعادة المعنى . ومرجعيّته في معظمها – تكون داخليَّة قبليَّة (Anaphora) ؛ حيث تَتِمُّ داخل النَّصِّ[1] .

إنَّ العلاقة بين عُنصريّ الاسْتبدال (: المستَبْدَل والمُسْتَبْدَل منه) تُعْطِي الاستمراريَّة والامتداد ، وتُحقِّق التَّماسك الشَّكْليّ في النَّصّ المعيَّن بين الكلمات والجمل[2] . ويتحقَّق الاستبدال من خلال ثلاثة أنواع[3] :

(١) الاستبدال الاسميّ (Nominal Substitution) : ويتمُّ من خلال استعمال عناصر لغويَّة اسميَّة ؛ مثل : آخَر ، وآخَرون ، ونَفْس .

(٢) الاستبدال الفِعْليّ (Verbal Substitution) : ويتمُّ من خلال اسْتعمال عناصر لغويَّة فعليَّة ؛ مثل (يفعل) في نحو قولنا : هل يفوزُ الفريقُ المنافس في المباراة ؟ - لا أحسبه يَفْعلُ (أي : يفوز) .

(٣) الاستبدال القَوْلِيّ (Clausal Substitution) : ويتمُّ من خلال استعمال ألفاظ ؛ مثل : «ذلك» ، و«نعم» ، و«لا» . وذلك نحو قولنا : هل نجحتَ في الحصول على ما تريدُ ؟ - لا . (أي : لا ، لم أنجح في الحصول على ما أريدُ) . وأظهر هذه الأنواع الثَّلاثة في الدَّلالة على تماسك النَّصّ وترابطه هو النَّوْع الثَّالث والاستبدال القوليّ .

وإذا طبقنا ذلك على القصيدة ؛ فإننا نلحظ استغناء الشَّاعر بشَّار بن برد عن اسم الممدوح (عُقْبة) باسم أبيه (ابن سَلْم) في بعض المواضع ؛ ليدلّل على فكرته في الممدوح وأن كرمه ينبع من كونه من أصلٍ طيِّب ومَنْبت كريم .

ومن أمثلة الاستبدال الواردة في القصيدة قول بشَّار :

١٠- وَأعِينـــا إمْـــرَأً جَفَـــا وُدَّهُ الحَـــيُّ وَامْـــسَى مِـــنَ الهَـــوَى فـــي عَنَـــاءِ

فبدلاً من أنْ يَسْتعمل الشَّاعر الضَّمير العائد عليه بأن يقول : (وَأعِينَانِي) ؛ إذ به يستعمل الاسم الظاهر . يقول : (وَأعِينا امْرَأ) ، هكـــذا بهذه الصِّيغة التي تدلُّ على الشُّمول والعُموم ؛ لِيُثِير في صاحِبَيْه وفي غيرهما الشَّفقة تجاهه ؛ فطلبُه العون كان بوصفه (امْرَأ) يَسْتَحِقُّ النُّصرة والإعانة .

وفي البيت نفسه اسْتبدال اسميّ آخر ؛ حيث استبدل كلمة (الهوى) بكلمة (الشَّوق) المذكورة في البيت السابع قبله :

٧- وَاِســـتَخَفَّ الفُـــؤَادُ شَـــوْقًا إلـــى قُـــرْ بـــكَ حَتَّـــى كَـــأَنَّني فـــي الهَـــوَاءِ

(١) لسانيَّات النَّصّ لمحمد خَطَّابي ، ص ١٩.
(٢) لسانيات النَّصّ لمحمد خَطَّابي ، ص ٢٠ و ص ٢١.
(٣) لسانيات النَّصّ لمحمد خَطَّابي ، ص ٢٠ ، و : الإحالة ، لمحمود فجال ، ص ١٢٢ فما بعدها .

فـ(الشوق) : نزاع النَّفس إلى الشيء وحركة الهوى . تقول : «قد شاقني حبُّها : هاجَني»[1] . وأما الهوى ؛ فهو أنْسَب – هنا - ؛ لما يعنيه من دلالة على «العشق ، يكون في مداخل الخير والشَّرِّ ... وهوى النفس : إرادتها . والجمع : الأهواء ... قال اللغويون : الهوى : محبَّة الإنسان الشيء وغلبته على قلبه . قال الله تعالى : ﴿وَنَهَى ٱلنَّفۡسَ عَنِ ٱلۡهَوَىٰ﴾[2] ؛ معناه : نهاها عن شهواتها وما تدعو إليه من معاصي الله تعالى»[3] .

ومن الاستبدال الاسميّ الذي ورد في القصيدة قول بشَّار :

١٤- فَـاتَّقِي اللهَ فِـي فتًـى شَـفَّهُ الحُـبُّ وَقَـوْلُ العِـدى وَطُـولُ الجَفَـاءِ

فكلمة (الجفاء) أنسب من كلمة (الصَّدّ) المذكورة في البيت رقم (١٤) .في قوله[4]:

٨- ثُـمَّ صَـدَّت لِقَـوْلِ حَمَّـاءَ فينـا يَـا لِقَـوْمِي دَمِـي عَلَـى حَمَّـاءِ!

؛ لما في (الجفاء) من دلالة على النُّبوّ ؛ يقال : «جَفَوْتُ الرَّجُـلَ أجْفُـوهُ ؛ وهـو ظـاهر الجِفْـوة ؛ أي : الجفاء»[5]. وهو «نقيض الصِّلة»[6] . أمَّا الصَّدّ ؛ فيعني «الإعراضُ والصَّدود»[7] ؛ فقد توجد الصِّلة ولكن يوجد إعراض وصُدُود .

ومن الاستبدال الاسميّ قول بشَّار :

١٥- أنْـتِ باعَدْتِـهِ فأمْـسَى مِـنَ الـشَّوْ ق صَـرِيعًا كَأنَّـهُ فـي الفَـضَاءِ

حيث استبدل (صريعًا) بـ(ميِّتًا) المذكورة مادتها بالصِّيغة الفعلية الدالة على التكثير والمبالغة في البيت رقم (٥) في قوله :

٥- وَغَـداةَ الخَمِـيس قَـدْ مَـوَّتَتْنِي ثُـمَّ رَاحَـتْ فِـي الحُلَّـةِ الخَـضْرَاءِ

ولا شكَّ أنَّ (صريعًا) في البيت أنسب في المعنى ؛ للمباعدة المذكورة في صدارة البيت (أنت باعدتِهِ ...) ؛ فـ(الصَّرْع) يعني : السقوط والطَّرح بالأرض ، «من ذلك : صرعت الرجل صرعًا ، وصارعتُه مصارَعة ، ورجل صريع ، والصَّريع من الأغْصان : ما تَهَدَّل وسقط إلى الأرض ، والجمْع : صُرُع ...»[8] .

ومنه قول بشَّار :

٢٩- مَـالِكِيٌّ تَنْـشَقُّ عَـنْ وَجْهِـهِ الحَـرْ بُ كَمَـا انْـشَقَّتِ الـدُّجى عَـنْ ضِـيَاءِ

---

(1) القاموس المحيط (شوق) ، واللسان (شوق) .
(2) سورة النازعات ، الآية ٤٠ .
(3) اللسان (هوى) .
(4) وإن كان (جفا) ذُكِر سابقًا – أيضًا – في البيت العاشر.
(5) مقاييس اللغة (جفو) .
(6) القاموس المحيط (جفا) .
(7) لسان العرب (صدد) .
(8) مقاييس اللغة (صرع) .

حيث استبدل بكلمة «اللَّيْل» الواردة مفردة مؤنَّثة في البيت رقم (٤) «ليْلة» - مثلاً كلمة «الدُّجى» - هنا – التي تعني «الظُّلمة»[١] ؛ لما في «الدُّجى» من دلالة ليست في «الليل» ؛ إذ «الدُّجى : سواد الليل مع غَيْم ، وأن لا ترى نَجْمًا ولا قَمَرًا . وقيل : هو إذا ألْبَسَ كلَّ شيء وليس هو من الظَّلمة . وقالوا : ليلة دُجًى وليالٍ

دُجًى : لا يُجْمع ؛ لأنه مصدر وُصِف به ...»[٢] . وقد عزَّز التَّماسك النَّصِّي وجود المقابلة بين الدُّجى وما يدلُّ عليه من شرٍّ تامّ وسواد وظلام وغَبَش ، والضِّياء وما يدلُّ عليه من إشراق وبَهَاء ولمعان ونور ؛ كحالة الليل والنَّهار والسَّواد والبياض ...إلخ .

ومنه قول بشَّار :

٣٧- لا يَهَابُ الْوَغَى وَلاَ يَعْبُدُ الْمَا ... لَ وَلَكِنْ يُهِينُهُ لِلثَّنَاءِ

فبالرَّغم من أن (الحرب) مذكورة في البيت رقم (٢٩) في قوله :

٢٩- مَالِكِيٌّ تَشْقَقُ عَنْ وَجْهِهِ الْحَرْ ... بُ كَمَا انْشَقَّتِ الدُّجى عَنْ ضِيَاءِ

فإنَّ (الْوَغَى) أنسب في المعنى ؛ لما ذُكر قبلها من نَفْي الْهَيْبة (لا يَهَابُ) . ولعلَّ صَوْت الحرب هو أكثر ما يُهاب فيها. فـ(الْوَغَى) تعني : «الصَّوْت» و«الْجَلَبة» في الحرب[٣] . يقول ابن منظور :

«الوَغَى : الصَّوْت . وقيل الوغى : الأصوات في الحرب مثل الوعي ، ثُمَّ كثر ذلك حتى سمَّوا الحرب وَغًى . و(الوغى) : غمغمةُ الأبطال في حَوْمة الحرب . و(الوغى) : الحرب نفسها»[٤] .

ومن الاستبدال الاسميّ الظاهر في النَّصِّ قول بشَّار :

٣٨- أَرْيَحِيٌّ لَهُ يَدٌ تُمْطِرُ النَّيْ ... لَ وَأُخْرَى سُمٌّ عَلَى الأَعْدَاءِ

أي : «له يدٌ تُمْطِر ... ويَدٌ سمٌّ ..» . وقد جاءت «أُخْرَى» في موضع «يد» . وكان لذلك أثرٌ فِي سَبْك النَّصّ واتِّساقه ؛ حيث ربطت الشَّطْرين الأوَّل والثاني ببعضهما ؛ فلا نستطيع فهم دلالة «أُخْرى» وتفسيرها دون الرُّجوع إلى الجُمْلة السَّابقة ؛ بالإضافة إلى دلالتها على الاختصار والاقتصاد ؛ فبدلاً من «يد أُخْرَى» بذكر الموصوف ، قال الشَّاعر : «وَأُخْرَى ...» .

والعلاقة بين الكلمتين قائمة على التكامل في الصِّفات وبخاصة الصِّفتان الرئيستان : المدح «يَدٌ تُمْطِرُ ...» ، والشَّجاعة «وَأُخْرى سَمٌّ على الأعداء» . وقد ساعدت المغايرة والتَّنوُّع في «أُخْرَى» على تحقيق تماسك القصيدة وترابطها .

ومن الاستبدال قول بشَّار :

١٧- قَدْ يُسِيءُ الْفَتَى وَلاَ يُخْلِفُ الوَعْـ ... ـدَ فَأَوْفِي مَا قُلْتِ بالرَّوْحَاءِ

---

(١) الصِّحاح (دجا) .
(٢) اللِّسان (دجا) .
(٣) القاموس المحيط (وغى) ، والصِّحاح (وغى) . وينظر : أساس البلاغة لأبي القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد الزمخشري (ت ٥٣٨ه)، تحقيق : محمد باسل عيون السود ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط١ ، سنة ١٤١٩ه = ١٩٩٨م ، ص ٨٣٠.
(٤) اللِّسان (وغى) .

و(الفتى) لفظٌ عام ، ومن ثمَّ فهي أنسب ؛ لدلالتها على الشباب والفُتُوَّة ، وهما مظنة الإساءة المذكورة في صدارة البيت (قد يُسيء) . ومن ثم لم يجعل فاعل الإساءة علما محددا ، بل جعله بهذا اللفظ الذي يشير إلى دلالات الشباب والعُبوديَّة والفُتُوَّة الوكَرَم[1] .

ومنه قول بشَّار :

٣٢- كَخَرَاجِ السَّمَاءِ سَيْبُ يَدَيْهِ ... لِقَرِيبٍ وَنَازِحِ الدَّارِ نَاءِ

٣٣- حَرَّمَ اللهُ أنْ تَرَى كَابْنِ سَلْمٍ ... عُقْبَةِ الخَيْرِ مُطْعِمُ الفُقَرَاءِ

٣٤- يَسْقُطُ الطَّيْرُ حَيْثُ يَنْتَثِرُ الحَبُّ ... وَتُغْشَى مَنَازِلُ الكُرَمَاءِ

واختيار المنزل «مَنَازل الكُرَمَاء» وليس «دُور الكُرَمَاء» ؛ لما فيه من دلالة على الخصوصيَّة عن «الدَّار» ؛ إذ (المنزل) : «اسمٌ» لما يشتمل على بيوت وصحن مسقف ومطبخ يَسْكُنه الرَّجُل بعياله . و(الدَّار) : اسمٌ لما يشتمل على بُيُوت ومنازل وصحن غير مسقَّف»[2] . ترتبط المنازل بوجود كرماء في المكان ؛ فكل مكان يحلون فيه – مسافرين كانوا أو مقيمين _ ؛ فهو منزل يغشاه الطالبون والسائلون.

وإضافة إلى إسهام هذه الوسيلة الاستبداليَّة القائمة في الأساس على الترادف في تخليص النَّصّ من الرَّتابة والملل ؛ فقد دعمت التلاحم والتماسك بين أبيات القصيدة.

وأمَّا الاستبدال الفِعْليّ ؛ فلم يَستعمل الشَّاعر في القصيدة الصِّيغة العامَّة للاستبدال الفِعْلِيّ (فعل) وما تَصَرَّف منها . بَيْدَ أنَّنا قد نَتَلَمَّس شَيْئًا من الاستدلال الفِعْلِيّ ؛ كما في قوله :

٤٢- رَاحَ فِي نَعْشِهِ وَرُحْتُ إلى «عُقْـ ... ـبَةَ» أَشْكُو، فَقَالَ غَيْرَ نِجَاءِ

إنَّ المتوقَّع أن يكون الفِعْلُ هو «أطْلُب» أو «أسْأل» لتكون «وَرُحْتُ إلى عُقْبَة أطْلُب» أو «أسْأَلُ» . لكن جاء الفِعْل على غَيْر ما يتوقَّعه المستقبل «أشْكُو» . وهذا يُعْلِي جانب الإعلاميَّة في النَّصِّ . ومن ثَمَّ بادَرَ الممدوح الموجَّهة إليه الشكوى ليقول الكلام المذكور في البيت التَّالي :

٤٣- إنْ يَكُنْ مِنْ صَفٍّ أصَبْتُ فَعِنْدِي ... عَاجِلٌ مِثْلُهُ مِنَ الوُصَفَاءِ

وفي هذا دعم لتلاحم أبيات النَّصِّ وتماسكها .

ومن الاستبدال الفِعْلي قول بشَّار :

لَيْسَ يُعْطِيكَ لِلثَّنَاءِ وَلاَ الْخَوْفِ ... ولكِنْ يُهِيئُهُ لِلثَّنَاءِ

---

(1) ينظر : اللسان (فتا) .

(2) موسوعة كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم ، محمد علي التهانوي ، تقديم وإشراف : د. رفيق العجم ، تحقيق : د. علي دحروج ، مكتبة لبنان ناشرون ، بيروت ، ط١ ، سنة ١٩٩٦م ، ١٦٥٥/٢ .

حيث استبدل (يُهيئُهُ) بـ(يُعْطِيه) ؛ لما في ذلك من دلالة على أنَّ إخراج المال من عقبة ليس بأمر عسير عليه ؛ بل هو سَهْل يَسير . وذلك يتناسب مع ما يريد بشار أن يخلعه على ممدوحه من معانٍ كريمة بما يقوي

ومما يمكن تلمُّسه من الاستبدال الْفِعْليّ في القصيدة قول بشَّار :

٢٢- فَتَسَلَّيْتُ بالمَعَازفِ عَنْهَا وَتَعَزَّى قلْبي وَمَا مِنْ عَزَاءِ

فالقيمة الدلاليَّة لاسْتِبْدال (تَعَزَّى) بـ(تَسلَّى) أنَّ (التَّعَزِّي) يدلّ على التَّصَبُّر والتأسِّي والتقوِّي والاشْتداد . ومن ثمَّ فهو أنسب – هنا – من سواها ؛ كـ(«تَسلَّى» مثلاً السَّابقة عليها في صدارة البيت) . وقد ساعد ذلك على إبقاء ذِهْن المتلقِّي فَطِنًا ؛ إضافة إلى دوره في تحقيق التَّرابُط الشَّكْلي في النَّصِّ عن طريق علاقة اللاحق (تعزَّى) بالسَّابق (تَسلَّيْتُ) في صدارة البَيْت .

وكما وردت مجموعة من الثنائيات اللَّفْظِيَّة القائمة على التَّضادّ في القصيدة ؛ كـ : (البُخْل والكريم) ، و(الحمد والذَّمّ) ، و(مقيمًا وإذا سار) ، و(لا يخلف وفَأوْفِي) ، و(قريب وناءٍ) ، و(دواء وداء) ، و (الدواء والدَّاء) – وردت كذلك مجموعة من الثنائيات اللَّفْظِيَّة القائمة على التَّرادُف أو شبهه ؛ كـ : (الحبُّ والشوق) ، و(يُسقط وتُغْشى) ،و(بيضاء وحمَّاء) ، و(صدَّت والجفاء) .

ولعلَّ الاسْتبدال بمادة القول من أظهر ما يُدَلِّلُ على ترابط القصيدة ؛ إذ يجعل القصيدة أشبه بالحكاية.

وقد جاء الاسْتبدال القوليّ كثيرًا في الأبيات ؛ وبخاصة في القسم الغَزَليّ الذي هو أشبه بقصة حواريَّة لها شخصيَّات : الشَّاعِر ، والمحبوبة (أم العلاء) ، و(سليمى) ، والصاحبان . ومن ذلك قول قوله :

٦- يَوْمَ قَالَتْ: إذَا رَأَيْتُكَ فِي النَّوْ مِ خَيَالاً أَصَبْتَ عَيْنِي بِدَاءِ

٧- وَاسْتَخَفَّ الفُؤَادُ شَوْقًا إلى قُرْ بِكَ حَتَّى كَأَنَّني فِي الهَوَاءِ

فـ(إذا رأيتُك في النوم ...) هي مقول القول . وقد ترابطت أجزاء النَّصِّ وتماسكت من خلال هذه الوسيلة الحواريَّة في البيْتَيْن .

ومنه قَوْلُ بشَّار :

١١- اعْرِضَا حَاجَتِي عَلَيْهَا وَقُولاَ أَنَسِيتِ السِّرَّارَ تَحْتَ الرِّدَاءِ

فـ(أنسيت السرار ...) هي ما سوف يَقُوم الصاحبان بقوله .

١٣- وَمَقَالَ الفَتَاةِ: عُودِي بِحِلْمٍ مَا التَّجَنِّي مِنْ شِيمَةِ الحُلَمَاءِ

فـ(عودي بحلم ...) مرتبطة بـ(مقال الفَتَاة) في صدارة البَيْت .

١٩- فَاسْتَهَلَّتْ بِعَبْرَةٍ ثُمَّ قَالَتْ كَانَ مَا بَيْنَنَا كَظِلِّ السَّرَاءِ

فـ(كان ما بيننا كظلِّ السراء ...) مرتبطة بـ(قالت) .

٢١- بَلِّغِيـــهِ الـــسَّلاَمَ مِنِّـــي وَقُـــولِي ... كُـــلُّ شَـــيْءٍ مَـــصِيرُهُ لِفَنَـــاءِ

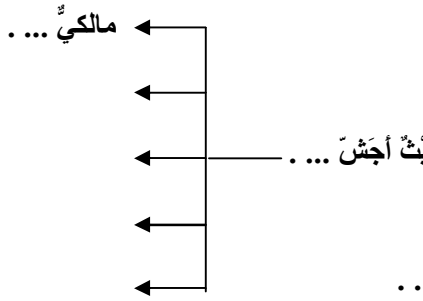
فـ(كُلّ شيء مصيرُهُ لِفَنَاء) مرتبطة بـ(قولي) .

وجاء في قسم المدح الاستبدال القوليّ حين أظهر الشَّاعر إزالة الممدوح عُقْبَة شكايته جَهْرًا لا سِرًّا ، قائلاً : (إنْ يَكُنْ ...) بما يُسهم في تماسك النَّصِّ وترابطه ، وذلك في قول بشَّار :

٤٢- رَاحَ فِـــي نَعْـــشِهِ وَرُحْـــتُ إلـــى «عُقْـــ ... ـــبَةَ» أَشْـــكُو، فَقَـــالَ غَيْـــرَ نِجَـــاءِ

٤٣- إِنْ يَكُـــنْ مِنْـــصَفٌ أَصَـــبْتُ فَعِنْـــدِي ... عَاجِـــلٌ مِثْلُـــهُ مِـــنَ الوُصَـــفَاءِ

ونودُّ أن نؤكّد في هذا السِّياق أنَّ الألفاظ التي حَصَل فيها استبدال عن طريق الصُّورة من تشبيه واسْتعارة وغيرهما – وبخاصة في قسم المدح -كثيرة ؛ مثل الإخْبار عن الممدوح (عقبة) :



وقد حقّقت هذه الأخبار كُلُّها سَبْك النَّصِّ وترابطه ؛ حيث إنَّ مجيئها على هذا النَّحْو يَشِي بتعدُّد صفات الممدوح (عُقْبة) ؛ حتى إنَّ الشَّاعر ليُشَقّق الصِّفات الَّتي يتحلَّى بها على أكثر من وَجْه .

يمكن القول – هنا - بأن بشَّارا حرص على انتقاء ألفاظه بعناية ؛ حين تَغَزَّل ، وحين وَصَف ، وحين مَدَح ؛ فالألفاظ « ظواهر المعاني تَحْسُن بحُسْنها ، وتَقْبُح بِقُبْحِها»[١] .

يقول القلقشندي : «اعلم أن المعاني من الألفاظ بمنزلة الأبدان من الثِّياب ، والألفاظ تابعة ، والمعاني متبوعة . وطلب تَحْسِين الألفاظ إنما هو لتحسين المعاني ، بل المعاني أرواح الألفاظ وغايتها التي لأجلها وُضِعَتْ ، وعليها بُنِيَتْ»[٢] .

المبحث الرابع : الْحَذْف (Ellipsis)

أدرك النُّحاة والبلاغيُّون والمفسِّرون أهميَّة الحذف في فهم الكلام ، وبيَّنوا دور القرائن في إباحة الحذف إذا دلَّ دليل على العُنصر المحذوف وأومأ إليه لقرينة لغويَّة أو مقاميَّة[٣] .

وقد أكَّد علماء اللغة المعاصرون ذلك ، واشترطوا أن لا يؤثِّر الحذف على المعنى ؛ فتختلّ عملية الفهم والإفهام والاتصال والتواصل[٤] .كما أظهروا دوره في تحقيق تماسُك النَّصِّ وترابط أجزائه ، ووضَّحوا أنه لا يختلف عن الاستبدال سوى أن الحذف هو استبدال بالصِّفر (Substitution by Zero)[٥] ؛ حيث يترك الاسْتِبْدال أثرًا في النَّصِّ يتمثَّل في وجود أحد عناصر الاسْتِبْدال ، بخلاف الحذف الذي لا يترك أثرًا في النَّصّ .

---

(١) صبح الأعشى في صناعة الإنشا ، لأبي العباس أحمد القلقشندي ، دار الكتب الخديوية ، المكتبة الأميرية بالقاهرة، د. ط ، سنة ١٣٣١ه = ١٩١٣م ، ٢٠١/٢

(٢) صبح الأعشى ، ١٨٣/٢.

(٣) ينظر : كتاب سيبويه لأبي بشر عمرو بن عثمان بن قنبر (ت ١٨٠ه) ، تحقيق وشرح : عبدالسلام محمد هارون ، مكتبة الخانجي بالقاهرة ، ط٣ ، سنة ١٤٠٨ه = ١٩٨٨م ، ٢٥٣/١فما بعدها.

(٤) ينظر : نحو النَّصِّ ذي الجملة الواحدة : دراسة تطبيقية في مجمع الأمثال للميداني ، د. محمود قدوم ، مركز الملك عبد الله بن عبد العزيز الدوليّ لخدمة اللغة العربية ، ط١ ، ١٤٣٦هـ = ٢٠١٥م ، ص ٩٧ .

(٥) ينظر : لسانيات النص القرآني : دراسة تطبيقية في الترابط النصي ، د. عبدالله خضر حمد ، دار القلم ، بيروت ، د.ط ، د.ت ، ص ١٤١.

ويقوم المتلقّي في عملية الحذف بدور رئيس من حيث ملْء الفراغات التي يتركها الكلام المحذوف في النَّصِّ واختيار المعنى الملائم ، ومن ثَمَّ يُقدِّر المحذوف ويكتشف النَّواقص ويُكملها سواء تلك التي بين الكلمات أو الجمل . ومن ثم تتعدَّد التَّقْديرات والاحتمالات في ملء فراغات النَّصّ بناء على المعطيات السَّابقة واللاحقة[1] .

وفي نصٍّ بشّار نَمَطان من الحذف : أحدهما : محدود ؛ حيث ينحصر مداه الدَّلاليّ وارتباطه المعجميّ داخل حدود الجملة الواحدة . ودوره في تماسُك النَّصِّ واتّساقه ليس كبيرًا . والآخر غير محدود ؛ حيث يتجاوز مداه الدَّلاليّ ويَتَعَدَّى ارتباطه المعجميّ حدود الجملة الواحدة . وهذا النَّوْع من الحذف هو الذي يُسْهم في تحقيق التَّلاحُم بين أجزاء النَّصّ والتَّرابط بين عناصره .

وفي كلا النَّوْعين السَّابقين (الحذف الْجُمْليّ «داخل الجملة الواحدة» ، والحذف النَّصِّيّ «الذي يتعدَّى حدود الجملة إلى كامل النَّصّ» يبرز دور المتلقِّي الذي يقوم بمجموعة من العلميات الذهنية العقليَّة مفيدًا من ثقافته وتنوُّعها ، وقراءاته وتعدُّدها ، ومعارفه وتمكُّنها ؛ إضافة إلى قدراته اللغويَّة والتأمُّليَّة – في فهم المعنى المراد ، واستيعاب النَّصِّ استيعابًا كاملاً ، وتشرُّبه على أكمل وجه ؛ لتجلية العنصر المحذوف ، وإبراز الأثر الذي يتركه في النَّصِّ .

وإذا نظرنا إلى قصيدة بشَّار التي معنا ؛ فسوف نجد الحذف قد جاء على مُسْتَوَيَيْن : جُمْليّ ونَصِّيّ . وإذا كان الحذف النَّصِّيّ الذي يتجاوز حدود الجملة الواحدة إلى جُمْلتين أو أكثر في النَّصِّ هو الأساس في هذه الدراسة ؛ فإنَّ ذكر صُور الحذف وأشكاله الواردة في القصيدة يُسْهم في إضاءة دوره ؛ حيث تكتمل الرُّؤية وتتضح ؛ فَسَبْك الجملة الواحدة مؤثِّر من جانب ما في سَبْك جُمل القصيدة واتّساقها وتماسُكها .

ومن أمثلة حذف بعض حروف الكلمة : حذف همزة المدّ بين قوله : «بالثَّنَا» في قوله في البيت رقم (٤٩) :

٤٩- يَشْتَري الحَمْدَ بِالثَّنَا وَيَرَى الـ ... ـمَ فُظِيعًا كَالحَيَّةِ الرَّقْشَاءِ

فإضافة إلى الوظيفة الإيقاعيَّة لقصر الممدود (بالثناء) – هنا – والمتمثِّلة في إقامة نغمة بحر الخفيف ، ثَمَّة ما يمكن اسْتشفافه من دلالة على اتّساق لُحْمة النَّصّ من خلال إسقاط هذه الهمزة المكسورة (بالثَّنا) ؛ حيث يَشِي تَقْليل بنيتها الصَّرْفيَّة بعدم سعي الممدوح إلى اكتساب ثناء زائف أوْ شِراء حَمْد غير مُسْتَحَقّ . ومن ثَمَّ ؛ فإنَّه لا يحرصُ على مثل هذا الثناء ، ولا يُريد إطالة أمده الظاهري الزَّائف ، ويُعَضِّد هذا المعنى ما جاء به من تحقيق للهمزة في الكلمة نفسها في بيت سابق ؛ حيث يقول :

٣٧- لا يَهَابُ الوَغَى وَلاَ يَعْبُدُ المَا ... لَ وَلَكِنْ يُهِينُهُ لِلثَّنَاءِ

(1) ينظر : نظام الارتباط والرَّبْط في تركيب الجملة العربية ، د. مصطفى حميدة ، مكتبة لبنان ناشرون ، ط١ ، سنة ١٩٩٧م ، ص ١٩-٢١. وينظر :المرايا المحدَّبة من البنيويَّة إلى التَّفكيك (٢٣٢) ، د.عبد العزيز حمودة ، عالم المعرفة ، الكويت ، أبريل سنة ١٩٩٨م ، ص ٣٢٢ فما بعدها .

ومن حذف الأدوات : حذف أداة النِّداء «يا» في مُفْتتح القصيدة «حَيِّيا صَاحِبَيَّ» ، والتقدير : «حيِّيا يا صاحيّ» ؛ حيث حُذِفت أداة النِّداء «يا» دلالة على قُرب المنادى ، وابتعادًا عمَّا يُسبِّبه الذِّكْرُ مِنْ ثِقَلٍ ، والأمر ذاته تكرَّر في قوله في البيت الثلاثين : « أيُّها السَّائلي ...» والتَّقْدير «يا أيُّها السَّائلي ...» . وقد جاء الحذف مُتَوافقًا مع طبيعة الشِّعر التي تَقْتضي الإيجاز والتَّأويل ، ولا تَقُوم على المباشرة والوضوح .

ومن حذف الأدوات في القصيدة : حذف حرف الجرّ ، ومنه حرف الجرّ «عن» في قوله في البيت الثلاثين :

٣٠- أيُّهَا السَّائِلِي عَنِ الحَزْمِ وَالنَّجْـ ـدَةِ وَالبَأْسِ وَالنَّدَى وَالوَفَاءِ

وتقدير الكلام : «عن الحزم» ، و«عن النَّجْدةِ» ، و«عن البَأس» ، و«عَن النَّدى» ، و«عَن الوفاء» . والدَّليلُ على الحذف – هنا – دليلٌ مقاليٌّ ضِمْن سياق النَّصّ ، وليس دليلاً مقاميًّا خارجه . وقد اكتفى الشَّاعِر بأداة العطف الرَّابطة «الواو» عن تكرار حرف الجرّ «عَنْ» ؛ لأنَّ عَمَلَ الجارّ سار بالتَّبَعِيَّة إلى تلك الأسماء المعطوفة المترابطة ترابطًا نَصيًّا بالواو . وقد ساعد الحذف على تحقيق الانسجام الإيقاعي لنغمة بحر الخفيف ؛ فضلاً عن إزاحة الرَّتابة والملل في النَّصِّ ، وكذا تَقْوية التَّرابط بين هذه الأسماء المجرورة بعضها بعضًا . والأمر نفسه نجده مع حرف الجرّ «في» ؛ في قوله :

٣٦- إنَّمَا لَدَّةُ الجَوَادِ ابْنِ سَلْمٍ فِي عَطَاءٍ وَمَرْكَبٍ لِلِقَاءِ

فقد حذف حرف الجرّ في قوله : «في عطاء ومركب» ، والتَّقْدير : «في عطاء وفي مَرْكَبٍ» . وقد دلَّ على المحذوف «في» دليل مقاليّ سابق ؛ فمرجعيَّة المحذوف داخليَّة سابقة ، والحذف شدَّ الكلمتَيْن بعضهما ببعض .

ومن حذف أداة التوكيد «إنَّ» جاء قول بشار :

٣١- إنَّ تِلْكَ الخِلاَلَ عِنْدَ ابْنِ سَلْمٍ وَمَزِيدًا مِنْ مِثْلِهَا فِي الغَنَاءِ

والتقديرُ : «إنَّ تلك الخلال ... وإنَّ مزيدًا مِثْلها ...» . وقد دلَّ على المحذوف «إنَّ» : «إنَّ» قَبْلها في صدارة البيت ؛ فمرجعيَّة المحذوف داخليَّة سابقة . وقد أسْهم الحذف في ربط الكلام بعضه ببعض .

وقد تنوَّع حذف الكلمات في النَّصّ ، وكانَ لِذلك أثرٌ في تحقيق تلاحمه . ومن ذلك : حذف المفعول به ؛ ومنه قول بشار :

٥٢- أسَدٌ يَقْضُمُ الرِّجَالَ وَإنْ شِئْـ ـتَ فَغْيْثٌ أجَشُّ ثَرُّ السَّمَاءِ

فقد حذف مفعول فعل المشيئة المتعدِّي[1] في قوله : «وإن شِئت» ؛ حيث يتبادر إلى ذهن المتلقِّي أن يقول : «وإن شئت ماذا؟ : «إن شئت القول» ، أو «إنْ شئت الغُموض ؛ لكن هذا الغموض سرعان ما يزول وينقشع رويدا رويدا بعد قراءة السِّياق . وقد أسهم حَذْف مفعول فعل المشيئة المسبوق بـ(إنْ) الشرطيَّة - والذي يدلُّ

(1) حذف مفعول فعل المشيئة كثيرٌ في النُّصوص الفصيحة ؛ لتحقيق البيان والإيضاح بعد الغموض والإبهام ؛ مثل قوله – تعالى - : ﴿وَلَوْ شَآءَ ٱللَّهُ لَجَمَعَهُمْ عَلَى ٱلْهُدَىٰ﴾ [الأنعام : ٣٥] ، وقوله – تعالى - : ﴿وَلَوْ شَآءَ رَبُّكَ مَا فَعَلُوهُ﴾ [الأنعام : ١١٢] ، وقوله – تعالى - : ﴿وَلَوْ شَآءَ ٱللَّهُ مَا ٱقْتَتَلُوا۟﴾ [البقرة : ٢٥٣] ، وقوله – تعالى - : ﴿وَلَوْ شِئْنَا لَءَاتَيْنَا كُلَّ نَفْسٍ هُدَىٰهَا﴾ [السجدة : ١٣] .

الوصْـف» ، أو «إنْ شـئت الحقيقـة»» . فـالمفعول بـه محذوف ، ونشعر مع حذفه للوهلة الأولى بشيء مـــن جوابهـا «فغيـثٌ أجـشّ» علـى المحـذوف – فـي تحقيـق التَّلاحم والتَّماسك في القصيدة .

ومن حذف المفعول به كذلك قوله :

٩- **لا تَلُومـــا فإنَّهـــا مِـــن نِـــسَاءٍ مُـــشْرفاتٍ يَطْـــرفْنَ طَـــرْفَ الظِّبَـــاءِ**

والأصْل أنْ يقول : «لا تَلُومَانِي» . لكنَّ الشَّاعر حذف المفعول به في هذا البيت ، لأنَّه يريد التركيز على الفعل الذي يترتَّب على موقف المحبوبة والشَّاعر ، كما تُصوِّره الأبيات السَّابقة واللاحقة . وفيه تضمين خفيّ لمدح هذه الفتاة يتناسب مع ما جاء بعده من مدح لجماعتها «فإنها مِنْ نساء مشرفات ...» . ومن ثمَّ ؛ فإنه لا يقبل فيها اللَّوْم والعِتاب ؛ فجاء الكلام عاما ، مع أن المقصود معلوم ، وكأنَّ الشَّاعر لا يُريد أن يتحدَّث عن ذاته ويُخْبر عن نفسه ، بل يريد أن يؤكِّد عدم اللَّوم . إنَّه يريد تركيز المعنى على الحَدث (نَفْي اللَّوْم) . وقد ساعد الحذف على تحقيق التماسك النصي ؛ حيث قام المحذوف المفهوم من سياق الكلام السابق واللاحق بدور الرابط بين هذا البيت وما قبله وما بعده من أبيات .

ومن حذف المفعول الثَّاني قول بشار :

٣٥- **لَـــيْسَ يُعْطِيـــكَ لِلرَّجَـــاءِ وَلاَ الخَـــوْ فِ وَلَكِـــنْ يَلَـــذُّ طَعْـــمَ العَطَـــاءِ**

فالفِعْل «أعْطى» من الأفْعَال التي تتعدَّى إلى نَصْب مَفْعولين . وقد حُذِف منه في البيت المفعول الثاني ؛ «... يُعطِيك ماذا ؟!» ؛ حتى تذهب النَّفْس في هذا الإعْطاء كُلَّ مَذْهب ؛ فبغضِّ النَّظر عمَّا سيعطيه الممدوح عُقْبة ، فإنَّ التَّركيز مُنصَبٌّ على الفِعْل أو الحَدَث ذاته وهو «الإعْطاء» .

ليس المُعْطَى – سواء أكان مالاً أو خادمًا أو كساءً أو طعامًا ، وسواء أكان قليلاً أو كثيرًا – هو المَعْنِيّ الأول ؟، بل إنَّ ذكره قد يشغلنا عن حدث الإعطاء ، ومن ثَمَّ ينبغي عدم تركيز المتلقِّي على شيء آخر سوى الحدث «الإعطاء» . وبهذا الحذف ترابطت لُحْمة الأبيات التي تُظْهر ما تَحَلَّى به عُقْبة من عطاء وَكَرم وسماحة .

ومن حذف الكلمات : حذف الفاعل ، وقد جاء في قول بشار :

٣٤- **يَـــسْقُطُ الطَّيْـــرُ حَيْـــثُ يَنْتَثِـــرُ الحَـــبُّ وَتُغْـــشَى مَنَـــازِلُ الكُرَمَـــاءِ**

ففـي قولـه : «وتُغْـشَى مَنَـازِلُ الكُرَمَـاءِ» حَذْفٌ للفاعل ؛ حيث بُنِي الفِعْل للمجهول وأقِيم المفعول بـه مقـام الفاعـل بعـد حذفـه . وهـذا يتناسـب مـع المعنى ؛ فالشَّاعر ليس مَعْنِيًّا بمَنْ يَغْشى منازل الكرماء ؛ بقدر ما هو معنيٌّ بتصوير حالة الكرم النادرة لهذا الممدوح «عُقْبة» من خلال هذه الصورة البديعية .

وقد أسهم الحذف في التَّماسك النَّصِّيّ بين هذا البيت وما قبله من أبيات . وفي استعمال «تغشى» فيه دلالة على التغطية ، وكأنَّ الشَّاعر يريد أن يؤكِّد أنَّ كَرَمَ الممدوح كرمٌ عامٌّ يَعُمّ الجميع من إنْسٍ وطَيْر وحيوان ، وليس كرمًا قاصرًا على فردٍ مُعَيَّن أو على مجموعة أفراد ، أو على فئة بعينها ؛ فالعبرة ليست بمَنْ يَغْشَى ؛ أي بفاعل الغشيان . وإنما العِبرة في الفعل نفسه

(الغشيان) . ولو ذُكر الفاعل لأخذ حيِّزًا من انشغال الناس به عن الفِعْل نفسه ؛ فبغضِّ النظر عن الفاعل فَرْدًا كان أو جماعة ؛ فإنَّه الغرض يتعلق بالفعل نفسه وليس بالفاعل[1] .

ومن حذف الكلمات جاء حذف المبتدأ في الأبيات أرقام (٢٩ ، ٣٨ ، ٥٠ ، ٥٢ ، ٥٣) . فالمبتدأ المحذوف في هذه الأبيات هو الممدوح «عُقْبة» الذي أقيمت القصيدة من أجله . وقد اكتفى الشَّاعر بصفاته والإخبار عنه . وفي حذف الذَّات «عُقْبة» تقوية لجعله بُؤْرة الاهتمام وبُؤْرة الحدث تلك التي يتفرَّعُ منها مجموعةٌ من المعاني والصُّور ؛ **فالممدوح** يخبر عنه بأنه : مالكيٌّ تَنْشقُّ عن وَجْهِهِ الْحَرْبُ ... أُرَيْحِيٌّ لَهُ يَدٌ تُمْطِرُ النَّيْلَ وَأُخْرَى سُمٌّ عَلَى الأَعْدَاءِ . مَلِكٌ يَقْرَعُ المَنَابِرَ ... أَسَدٌ يَقْضِمُ الرِّجَالَ ... غَيْثٌ أَجَشُّ ثَرٌّ السَّمَاءِ . قَائِمٌ بِاللِّوَاءِ يَدْفَعُ بِالمَوْتِ رِجَالاً ... وفي تنكير تلك الأخْبار السَّابقة : «مَالِكِيّ ، أُرَيْحِيّ ، مَلِكٌ ، أَسَدٌ» تركٌ للنفس أنْ تَذْهب كُلَّ مَذْهَبٍ .

والحذف – هنا – يَجْعل المتلقّي يتوقَّف قليلاً من أجل معرفة عمَّن يتحدَّث الشَّاعر ؟ فعندما يقولُ «مالكيٌّ» ، «أريحيٌّ» ، «مَلِكٌ» ، «أَسَدٌ» ، «غَيْثٌ» ، «قَائِمٌ» ؛ فإنَّه قد يَظُنُّ أنَّه يُخْبرُ عن شَخْصٍ آخر غير «عُقْبة» لكن بعد قليل من الأناة وإعمال الذِّهن – مع وجود القرائن المُعِينة – يكتشف أنَّ ممدوح الشاعر هو المعنيّ ، وأنَّ ما ذكره من صفات كريمة ليسَت عن عُقْبَة بأمْرٍ بعيد . وهذا طبيعي ؛ إذ يكثر حذف المبتدأ في سياق المدح أو الذمّ أو القطع . وفي هذا يقول الجرجاني : «يَبْدَأون بذكر الرَّجل ، ويُقَدِّمون بعض أمره ، ثم يدعون الكلام الأوَّل ، ويستأنفون كلامًا آخر . وإذا فعلوا ذلك ، أتوا في أكثر الأمر بخَبَرٍ من غير مبتدأ ... قولهم بعد أن يذكروا الرجل : «فتى من صفته كذا» و«أغرُّ من صفته كيت وكيت»»[2] .

إنَّ حذف المبتدأ فيما سبق لم يكن في جملة واحدة ، أو في بيتٍ واحد ليس منفك العلاقة بما بعده وبما قبله ، بل إنه جاء في جملة أبيات متصلة تمدح عُقْبة فتُعْلِي من شأنه وتُعَظِّم من أمره ؛ فهو كريمٌ كسحابة كثيرة الماء ، وهو شجاع كأسد يقضم الرجال ويلتهمهم ويحطِّمهم . وقد أسهم الحذف في إعطاء قوَّة لبنية النَّصِّ ، واتِّساع لدلالته ؛ كما ساعد على خلق التَّماسك الشكلي والمعنويّ بين أجزاء القصيدة بما يمنحه المتلقّي من تواصل مع النَّصّ ؛ لإكمال ناقصه ، وقراءة المُخَبَّأ والمُضْمر ، وملء فَجَواته ، ومعرفة مواطن الحذف فيه . وقد عده ابن رشيق من أنواع البلاغة ؛ «لأنَّ نَفْس السامع تَتَّسع في الظنِّ والحساب . وكلّ معلوم ؛ فهو هيِّن لكونه مَحْصورًا»[3] .

---

(١) والأمر نفسه موجود في قوله :

(٢) ينظر : كتاب دلائل الإعجاز ، للإمام أبي بكر عبدالقاهر بن عبدالرحمن بن محمد الجرجاني ، ت (٤٧٤ه) ، قرأه وعلق عليه : أبوفهر محمود محمد شاكر ، مكتبة الخانجي ، مطبعة المدني ، القاهرة ، د.ط ، د.ت ، ص ١٤٧-١٤٩ .
وينظر: لغة القرآن الكريم في سورة النور : دراسة في التركيب النحويّ ، د. صبري إبراهيم السيد ، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ، د.ط ، سنة ١٤١٤هـ = ١٩٩٤م ، ص ٣٦ .

(٣) العمدة في صناعة الشعر ونقده ، لأبي علي الحسن بن رشيق القيرواني (ت٤٦٣ ه)، تحقيق : النبوي عبدالواحد شعلان ، دار الجيل ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ،ط ١ ، سنة ١٤٢٠ ه = سنة ٢٠٠٠ م ، ٤٠٢/١ .

ومن حذف الكلمات جاء حذف الفعل في قول بشَّار:

٤١- فقضَى اللهُ أنْ يَمُوتَ كَمَا مَا تَ بَنُونَا وَسَالِفُ الآبَاءِ

والتَّقْدير : «كما ماتَ بَنُونا وكَمَا مَاتَ سَالِفُ الآبَاءِ» . ولاشكَّ أنَّ الكلام الموجز أقوى وأدلّ على المراد من الكلام المُستَفِيض ، وهو يُحْدث تَجَاوبًا بين المُتَكلّم والسَّامع ؛ إضافة إلى قد يسببه ذكر المحذوف من اتّهام للمُتَلقّي بالجهل وعدم الدراية ، وهو ما يبعد عن مراد الشَّاعر .

ومن الحذف الذي ساعد على التَّماسك والتَّلاحم في القصيدة : حذف شبه الجُملة والتي يقترن بها ضمير يعود على سابق ، ويُفْهم المضمون من السِّياق . ومن ذلك قول بشَّار :

١٦- فَاذْكُرِي وَأَيَهُ عَلَيْكِ وَجُودِي حَسْبُكِ الوَأْيُ قَادِحًا فِي السَخَاءِ

والتَّقْدير : «وَجُودِي عليه» . وقد اشتمل هذا الحذف على حرف الجرِّ «على» الذي يَدُلُّ عليه سبق ذكره ، والضَّمير العائد على مذكور سابق . ويقوم هذا الضَّمير بالرَّبْط بين المحذوف والمذكور السَّابق ؛ فالمرجعيَّة داخليَّة سابقة . وقد ساعد الحذف على تحقيق التَّماسك الشَّكلي والدَّلاليّ بين أجزاء النَّصِّ .

وهذا الأمر يتكرَّر في أكثر من موضع في القصيدة . خذ مثلاً قوله :

١٧- قَدْ يُسِيءُ الفَتَى وَلاَ يُخْلِفُ الوَعْـ ـدَ فَأَوْفِي مَا قُلْتِ بالرَّوْحَاءِ

أي : «قَدْ يُسِيءُ الْفَتَى إلى غَيْرِه» . ومثله قوله :

٢٢- فَتَسَلَّيْتُ بالمَعَازِفِ عَنْهَا وَتَعَزَّى قَلْبِي وَمَا مِنْ عَزَاءِ

أي : «وتَعَزَّى قَلْبي عَنْهَا» ؛ بحذف الجار والمجرور " عنها " . وقوله :

٤٢- رَاحَ فِي نَعْشِهِ وَرُحْتُ إلى «عُقْـ ـبَةَ» أَشْكُو، فَقَالَ غَيْرَ نِجَاءِ

أي : «أَشْكُو إليه» . وكأنَّ الممدوح عُقْبة الملاذ والغاية التي يلجأ إليها الشَّاعر حين تضيق به السُّبُل وتُوصَدُ أمامَهُ الأبواب ؛ فالعلاقة واضحة بين جمل البيت ؛ إذ الشَّكوى إلى الممدوح مترتِّبة على الذهاب إليه (ورُحْتُ إلى عُقْبة ...) . وفي هذا دلالة على التَّماسك بين أجزاء النَّصِّ .

وقد تُحْذف الجملة أوْ شَطْر مِنْها ؛ ومن ذلك قول بشَّار :

٢- إنَّ فِي عَيْنِهَا دَوَاءً وَدَاءً لِمُلِمٍّ وَالدَّاءُ قَبْلَ الدَّوَاءِ

والتَّقْدير : « إنَّ في عَيْنِها دَواءً ، وَإنَّ في عَيْنِها دَاءً» ؛ حيث حذف «إنَّ» وخبرها المقدَّم شبه الجملة «فِي عَيْنِها» ؛ لوجود قرينة تدلُّ على المحذوف . وقد أعطى الحذف المتلقِّي (المستمع أو القارئ) فرصة للمشاركة في إنتاج المعنى والدِّلالة : إذ النَّصّ له دلالاتٌ غير ثابتة ، ولكلِّ متلقٍّ الحق في أن يختار معنى دون سواه ؛ إضافة إلى أن الحذف قد أسهم في تحقيق التَّماسك بين كلمات النَّصّ .

ومن حذف الجملة جَاءَ حذف جملة جواب الشَّرْط في قول بشَّار :

٥٤ـ فَعَلَى عُقْبَةِ السَّلاَمُ مُقِيمًا وَإِذَا سَارَ تَحْتَ ظِلِّ اللِّوَاءِ

حيث حُذِفَ جواب الشَّرْط في الشَّطْر الثَّاني . وقد دلَّ عليه دليل مقاليّ سابق من جِنْس المذكور في الشَّطْر الأول وهو «فَعَلَى عُقْبَة السَّلامُ» ؛ فتقدير الكلام : «وإذا سَارَ تَحْتَ ظِلِّ اللِّوَاءِ ؛ فعليه (فعلى عُقْبَة) السَّلامُ» .

وإلى جانب الوظيفة البلاغيَّة والنَّحْوية للحذف هناك الوظيفة الاتِّساقيَّة ؛ حيث أسْهَم المحذوف في الرَّبط بين جملة الشَّرْط وجوابه المحذوف في الشطر الثاني من جهة ، والجُمْلة الاسميَّة في صَدَارة البيت مِنْ جهة ثانية . ولا يمكن إغفال دَوْر السِّياق في استنباط العنصر المحذوف وهو جملة جواب الشَّرْط «فَعَلَيْهِ السَّلامُ» .

لقد قام الحذف بدور مهم في تحقيق تماسك النص وتآخذ عناصره، وكان للمتلقي دور فعَّال في فهم المحذوف وتقديره ، بما يدلل على العلاقة التفاعليَّة بين المتلقي والنص.

المبحث الخامس : أدَوَات الرَّبْط

ثمَّة أدوات متعددة تربط مكوِّنات التراكيب اللغويَّة في النص . ويؤدِّي تنوُّعها إلى تنوُّع المعاني والدَّلالات داخله. بعضها يحدث داخل عناصر الجملة الواحدة ، وبعضها يتمّ بين جُمْلتين أو أكثر في النَّصِّ . وهذا الأخير هو الأقدر على تحقيق التماسُك النَّصِّي بين أجزاء النَّصّ الشِّعْريّ .

لا يكاد يخلو نصٌّ من نصوص اللغة من أدوات الرَّبط : أسماء كانت أم حروفا. بعض من هذه الأدوات يمثِّل حضورًا قويًّا ، وبعضٌ منها يُمثِّل حُضُورًا باهتًا أو ضعيفًا في النَّصِّ المعيَّن . وقد تناثرت دراستها في الأبواب النحوية المختلفة ؛ فتجد لدى النحويين مزيد رعاية وعناية بأدوات العطف ، وأدوات الشَّرط ، وأدوات النَّفْي ، وأدوات الاستفهام ، وأدوات الجواب ، وأدوات الاستثناء والحصْر ، وأدوات القَسم ، وأدوات النَّفْي ، وأدوات نَصْب الفِعْل المضارع ، وحروف الجرّ ، وغيرها[1] :

وفي القصيدة التي معنا تتَتَابع جُملها . وتحتاج مع هذا التَّتَابع إلى رابطٍ يُحْكِمُ تماسكها ، سواء أكان ذلك على مستوى كلمات الجُمْلة الواحدة ، أم كان ذلك على مستوى جملتين أو أكثر ، أم كان ذلك على مستوى النَّصّ كُلِّه ؟ ، ليأتي وكأنَّه جُمْلة واحدة طويلة. هذا الرَّابط هو «اصْطناع علاقة نحويَّة سياقيَّة بين معنيين باستعمال واسطة تتمثَّل في أداة رابطة تدلُّ على تلك العلاقة ، أو ضمير بارز عائد»[2] ؛ حيث يرتبط السَّابق باللاَّحق على مستوى كلمات النَّصّ وجُمْله وموضوعاته بشكلٍ منتظم يُحقِّق التَّلاحم ويؤدي إلى التَّماسك .

وسوف نُبيِّن – هنا – أمثلة لبعض الأدوات التي وردت في القصيدة وساعدت على رَبْط أجزائها ،

---

(١) وقد أبرز اللُّغويّ «دي بوجراند» الضوء على أربع من صور النَّصِّ ؛ هي :

١ –**مُطْلق الْجَمْع (Conjunction) :** ويربط بين صورتَيْن أو أكثر يوجد بينهما اتِّحاد أو تشابه ؛ مثل : واو العطف ، و«أيْضًا» ، وعلاوةً على ذلك ...إلخ .

٢ - **التَّخيير (Disjunction) :** ويربط بين صورتَيْن أو أكثر تكون محتوياتهما متماثلة وصادقة ، غير أنَّ الاختيار لابُدَّ أن يقع على محتوى واحد ؛ مثل : «أو» ، و«أمَّا» .

٣ - **الاسْتِدْراك (Contra junction) :** ويربط – على سبيل السَّلب – بين صورتَيْن من صُور المعلومات يوجد بينهما علاقة تعارض ؛ مثل : «لكنّ» ومع ذلك ، وعلى الرَّغم من ... .

٤ - **التبعية أو التفريع (Subordination) :** ويربط بين صُورتَيْن من صور المعلومات بينهما علاقة التَّدَرُّج ؛ أي أنَّ تَحقُّق إحدى الصورتين يتوقَّف على حدود الأُخْرى ؛ مثل : لأنَّ ، ومن ثَمَّ ، وبناءً على كذا ، ونظرًا لكذا ، وإذن ... إلخ .ينظر : النص والخطاب والإجراء ، ص ٣٤٦ فما بعدها. وينظر: الإحالة وأثرها في تماسُك النَّصّ في القصص القُرْآنيّ ، د. أنس محمود فجَّال ، ص ١٤٧. و: الترابط النَّصّي في الخطاب السياسيّ : دراسة في المعاهدات النبوية ، سالم بن محمد المنظري ، بيت الغشام للنشر والترجمة ، مسقط ، ط١ ، سنة ٢٠١٥م ، ص ٩٦-٩٧ .

(٢) نظام الارتباط والرَّبط في تراكيب الجملة العربية ، ص ٢٠٣ .

وتماسك عناصرها ؛ كحروف العطف ، وحروف الشَّرْط ، وحروف الجرّ أو الإضافة ، والرَّبْط بـ(ألْ) . وهاك تفصيل ذلك :

(١) الرَّبْط بأدوات العَطْف

يعدُّ العطف من أبرز الطرائق اللغويَّة المسهمة في ترابط عناصر النص ، وتآخذ مكوناته عن طريق تماسك طرفي التركيب العطفي من معطوف ومعطوف عليه بواسطة إحدى أدوات العطف ، وهذا يسهم في تماسك النص كله. وقد ربط العلماء القُدامى موضوع العطف بمسألة «الفَصْل والوَصْل»[١] ؛ حيث يُوصَل الكلام بعضه ببعض من خلال استعمال أداة من أدوات العطف[٢].

وبَيَّن علماء اللّسانيَّات أنَّ العلاقة التي تُوجَد بين المتعاطفَيْن تأخذ واحدًا من أربعة أشْكال ؛ هي[٣] :

١ - **الوصْل الإضَافيّ :** ويتمُّ من خلال استعمال مثل : «الواو» ، و«أوْ» ، و«بالإضافة إلى ذلك» ، و«كذلك» ... إلخ .

٢ - **الوصْل العكْسيّ (الذي يراد به عَكْس ما هُوَ مُتَوقَّع) :** ويتمّ من خلال استعمال أدوات ، مثل : «لكن» ، وغيرها مما يُؤدِّي معناها ؛ مثل : «إلاَّ أنَّ» ، و«بَيْدَ أنَّ» ، و«مع ذلك» ، و«على الرَّغم من..» ، ... .

٣ - **الوَصْل السَّببيّ :** الذي يمكننا من إدراك العلاقات المنطقيَّة بين جُمْلتين أو أكثر ؛ كالسَّببيَّة والشَّرْطيَّة : ويتمُّ من خلال استعمال أدوات مثل : «لأنَّ» ، و«إذا» ، و«إنْ» ، وسواها من التَّعابير الشَّائعة ؛ مثل : «هكذا» ، و«بناء على ذلك» ، و«نتيجة لذلك» ...

٤ - **الوَصْل الزَّمنيّ :** للدَّلالة على التتابع الزَّمنيّ بين جُمْلتين : ويتمُّ من خلال استعمال أدوات مثل : «الفاء» ، و«ثمَّ» ، و«بعد ذلك» ...

وإن نظرة إلى قصيدة بشار تبين عدم افتتاح القصيدة بـ«واو» العطف -مثلاً ، أو بسواها من أدوات الربط - . وهذا مناسبٌ ؛ لكونها في البداية .

وتُعَدُّ الواو العاطفة أكثر أدوات العطف وُرودًا في القصيدة ؛ حيث زادت مرَّات وُرودها فيها عن الأربعين مَرَّة . وبالتَّحديد اثنَتَان وأربعون مرَّة (٤٢) ما بَيْنَ عَطْفٍ لكلمات ، أوْ لجُمْلتين ، أو لجمل النَّصّ . وقد أسْهَمَ وجودها في تحقيق تلاحُم أجزاء النَّصّ ، وتآلف أبياته بعضها ببعض على نَحْوٍ مُحْكم متماسك .

وَهَاك أمثلة لحرُوف العطف الواردة في القصيدة والتي أسهمت في تحقيق التَّلاحم بين أجزائها والتَّماسك بين عناصرها :

---

(١) ينظر : كتاب دلائل الإعجاز ، للجرجاني ، ص ٢٢٢ فما بعدها.

(٢) تحدَّث علماء البلاغة عن أمور ثلاثة في هذا السِّياق ؛ هي: ١ - **كمال الاتِّصال :** حيث لا يجوز العطف ؛ إذ لا يمكن عطف الشَّيْء على نَفْسه . ٢ - **كمال الانقطاع :** حيث لا يجوز العطف فيه كذلك ؛ لعدم وجود علاقة تُبيح الرَّبْط . ٣ - **التَّوسُّط بينهما :** وهو ما يجوز فيه العطف ؛ لوجود علاقة ؛ كالتَّضاد مثلاً . ينظر : الإيضاح في علوم البلاغة : المعاني والبيان والبديع ، للخطيب القزويني (ت ٧٣٩ ه) ، وضع حواشيه : إبراهيم شمس الدين ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط١ ، سنة ١٤٢٤ ه = ٢٠٠٣م ، ص ١٢٠ فما بعدها.

(٣) ينظر : لسانيَّات النَّصِّ ، لمحمد خطَّابيّ ، ص ٢٣-٢٤. و: تحليل الخطاب ، لبراون ويول ، ص ٢٢٩ .

«حرف الواو» : وقد ورد هذا الحرف في جُلِّ أبيات القصيدة . خُذْ مثلاً بيت الاستفتاح :

١ـ **حَيِّيَـــــا صَـــــاحِبَيَّ أمَّ العَـــــلاءِ وَاحْـــذرا طَـــرْفَ عَيْنِهَـــا الحَـــوْراءِ**

فقد ربطت الواو العاطفة بين شَطْرَي البَيْت ؛ فجاءت في صَدْر الشَّطْر الثَّاني رابطة بين الأسلوبين الإنشائيَّيْن الأمْريَّيْن المُتَّحدين في دلالة التَّثنية (حَيِّيا ... واحْذرا) ، تعزيزًا لتماسُك النَّصّ واتِّساق بنيته .

وهذا يعني أنَّنا أمام نَصّ متماسك منذ البداية ؛ حيث يطلب الشاعر من صاحبيه تحية حبيبته ؛ لكنها تحيةٌ مشفوعةٌ بتحذير على هيئة إغراء ، أو إغراء على هيئة تحذير ؛ حيث حور عينها يُغْري من يراه ؛ لكنه لا يَسْلم من عاقبته .

إنَّ الشاعر يُتْبعُ الأمر بأمرٍ ثانٍ معطوف بالواو (حيِّيا – واحْذرا) ، بما يعطي امتدادا وإطالة للجملة الإنشائية الرئيسة " حييا ..... " . وفي ذلك تقوية للُحْمة القصيدة وتأكيد لتماسكها .

والأمر نفسه نجده يتكرَّر في مواطن كثيرة من القصيدة ؛ منها قول بشَّار :

٤ـ **أسْـــقمَتْ ليْلَـــةَ الثُّلاثَـــاءِ قلْبـــي وَتَـــصَدَّت فـــي الـــسَّبْتِ لـــي لِـــشَقَائِي**

حيث ربطت الواو في صدارة الشَّطْر الثَّاني بين الجُمْلتين الفعليتين المصدَّرتَيْن بالفعل الماضي («أسْقمتْ» ... و«تَصَدَّتْ» ...) ؛ مِمَّا أكْسَبَ النَّصّ تَرابطًا وتلاحُمًا واتِّساقًا . وقد عزَّز هذا التماسك : التَّتابع الزَّمنيّ المستمدّ من الكلمات الدَّالَّة على الزَّمن (ليلة الثلاثاء) في صدر البيت ، و(السَّبت) في عَجُزه .

وقوله :

٢١ـ **بَلِّغِيـــهِ الـــسَّلاَمَ مِنِّـــي وَقُـــولي كُـــلُّ شَـــيْءٍ مَـــصِيرُهُ لِفَنَـــاءِ**

فقد ربطت (الواو) العاطفة بين الجملتَيْن الأمريَّتين ، وساعدت على تماسك النَّصّ وتلاحم بنْيته .

لقد أرادت المحبوبة أن تُعَزِّي الشَّاعر بطريقة مُهَذَّبة . ومن ثَمَّ طلبتْ مِنْ حَبيبتها الخاصة (سُلَيْمى) أن تُبلِّغه سلامها ، وأن تقول له هذا القَوْل الأشْبَه بالحكمة : «كُلُّ شَيْءٍ مَصِيرُهُ لِفَنَاءِ» ؛ تَيْئِيسًا له مِنْ وصالها ووِدادِها ، وقطعًا لأيّ عُلْقة بينهما .

والأمر ذاته يتكرَّر في جُلِّ أبيات القصيدة ؛ حيث تربط الواو بَيْن جُمَل النَّصّ وتُحَقِّق الاتِّساق المطلوب فيه . خُذْ مثلاً قول بشَّار :

٣٤ـ **يَـــسْقُطُ الطَّيْـــرُ حَيْـــثُ يَنْتَثِـــرُ الحَـــبُّ وَتُغْـــشَى مَنَـــازِلُ الكُرَمَـــاءِ**

فالواو رَبَطت بَيْنَ جُزْأي البيت رَبْطًا مُحْكَمًا ؛ إضافة إلى وظيفتها في الاختزال والاقتصاد في التَّعبير عن الفكرة نفسها ، فضلاً عن تكثيف المعنى والدَّلالة بهذا التَّمْثيل البديع المناسب لوصف الممدوح والملائم لما سبقه وما لحقه من أبيات تُدِلُّ على منتهى جُودِه وكرمه .

وخُذ هذا التَّتابع في الواوات في هذين البَيْتَين ؛ لتجدَ أثرها ظاهرًا في تحقيق اتِّساق النَّصّ وترابط لُحْمته :

٣٩ـ **قـــدْ كَـــسَانِي خَـــزًّا وَأَخْـــدَمَنِي الحُـــو رَ وَخَـــلاَ بُيَّتِـــي فـــي الحُـــلاَءِ**

٤٠ـ **وَحَبَـــانِي بـــهِ أغَـــرَّ طويـــلَ البَـــا عِ صَـــلْتَ الخَـــدَّيْنِ غَـــضَّ الفَتَـــاءِ**

فالممدوح (عُقْبة) قد كَسَا الشَّاعر الخَزَّ ، وأخْدَمَهُ الجميلات ، وَصَيَّر ابْنَته تَرْفُل في النَّعيم ، كما أنَّه وَهَبهُ خادما متميِّزَ الصِّفات . وهو بهذه الصِّفات المتعاطفة «قد كَسَانِي خَزًّا» ، و«وأخدمني ...» ، و«وَحَلاَ بُنَيَّتِي ...» ، و«وَحَبَانِي» يستحق أن يذاع وسط الناس بأن الرَّجل المعطاء هو «عُقْبة بن سَلْم» .

ولم يَقْتصر الرَّبط على حرف العطف «الواو» فقط ، بل **جاء أيْضًا مع «ثُمَّ»** في مثل قَوْل بشَّار :

٥ـ وَغَـــداةَ الخَمـــيس قـــدْ مَـــوَّتَتْنِي ثُـــمَّ رَاحَـــتْ فـــي الحُلَّـــةِ الخَـــضْرَاءِ

فإضافة إلى إفادة (ثُمَّ) للتَّتابع الزَّمني (التَّرْتيب مع التَّراخي) ، فإنَّها أسهمت في تحقيق التَّماسك بين الشَّطْرين بوصفهما جُزْءًا من وحدة كُبْرى هي وحدة النَّصِّ الشِّعْريّ . وقد عزَّز ذلك التماسك دلالة التَّضعيف في الشطر الأوَّل للفعل : «مَوَّتَتْنِي» ، هكذا ؛ بهذه الصيغة المولَّدة التي تُعبِّر عن قوَّة الحدث وشِدَّته ؛ إضافة إلى تكرار حدوث فِعْل «الإماتة» مرة بعد مرَّة بقصد المبالغة والكثرة . وأيضًا ؛ فإنَّ التَّركيب الوصفيّ «الحُلَّةِ الخضراء» بهذه الصِّفة «الخضراء» التي تَدُلُّ على الحيويَّة والنَّماء في عَجُز البيت – يتناسب مع تكرار الإماتة منها للشاعر ؛ فبعد أن فعلت معه ما فعلت راحت في أبهى حُلَّة ، وكأنَّ شيئًا لم يكُنْ . ويُصدِّق ذلك ويؤكِّده – كذلك – قول بشَّار :

١٩ـ فاسْـــتَهَلَّتْ بعَبْـــرَةٍ ثُـــمَّ قالَـــتْ كَـــانَ مَـــا بَيْنَنَـــا كَظِـــلِّ الـــسَّرَاءِ

فالاستهلال كان بالدُّموع ، والعاقبة كانت الفراق والقطيعة . واختيار (ثُمَّ) ربط بين الجملتين الفعليَّيْن الماضويَّيْن [(اسْتَهَلَّتْ بعَبْرَةٍ) و(ثُمَّ قَالَتْ..)] بما يُوحي بطُول المُدَّة نَوْعًا ما ؛ إلى أن تجفَّ دُمُوع المحبوبة ، وتَسْتجمع قُدْرتها على القَوْل (ثُمَّ قَالتْ : كانَ ما بَيْنَنَا كَظِلِّ السراء) . ومن ثم تأتي الجمل متلاحمة ومُتماسكة .

وجاءت **الْفاء العاطفة** – كذلك – رابطة بين جُمل النَّصّ ، مع دلالتها الزَّمنيَّة على الترتيب مع السُّرعة في مثل قول بشَّار :

٢٠ـ يَـــا سُـــلَيْمَى قُـــومِي فَرُوحِـــي إلَيْـــهِ أنْـــتِ سُرْسُـــورَتِي مِـــنَ الخُلَطـــاءِ

فالفاء جسَّدت العلاقة بين طلبها القيام (قومي) وطلبها الرَّواح (روحي إليه) . وأن القيام سيكون سابقًا على الرَّواح السَّريع إليه . وقد ساعد هذا التَّتابع الزَّمنيّ على التَّماسك النَّصِّي بين عناصر البيت ، وكانت الفاء العاطفة هي السبيل لذلك .

ومن ذلك – أيضًا – قول بشَّار :

٢٨ـ هَمُّهـــا أنْ تَـــزُورَ عُقْبَـــةَ فـــي المُلْـــ ـــكِ فَتَـــروى مِـــن بَحـــرِهِ بـــدِلاءِ

حيث أحْسَن الشَّاعر الانتقال والتخلُّص بهذا البيت ؛ فالارْتواء من بحر الكريم يأتي تابعًا لزيارته ، ومن ثَمَّ ساعدت أداة الرَّبط «الفاء» على تحقيق التَّماسك النَّصِّي بين أجزاء النَّصّ ، لتجعل من النص كلا واحدا متماسكا. فكما أنَّ الشَّاعر حريص على عطايا عقبة غير المحدودة ، ومنحه غير المتناهية ؛ فكذا النَّاقة التي لا هَمَّ لها إلا زيارته ؛ طمعًا في جُودِهِ والارتواء من بحره . وكأن كرم هذا الممدوح كرمٌ شامل يعمّ الإنسان والحيوان جميعًا .

(٢) الرَّبْط بأدوات الشَّرْط

الشَّرْط من الأساليب الشَّائعة في نصوص اللغة العربيَّة : القرآن الكريم ، والحديث النَّبويّ الشَّريف ، وكلام العرب : شعرًا ونثرًا . وقد أفاض العلماء القُدامى في الحديث عنه ؛ فبيَّنوا أنه «تَعْليق شيء بشيء ؛ بحيث إذا وُجِد الأوَّل وُجِد الثَّانِي»[١] . أو هو «وُقُوع الشَّيْء لوقوع غَيْره»[٢] . كما بيَّنوا ما يتعلَّق بأسلوب الشرط من أداة رابطة : عاملة ؛ مثل : «إنْ» ، و«مَنْ» ، و«مَا» ، و«مَهْمَا» ، و«مَتَى» ، و«أيَّان» ، و«أنَّى» ، و«كُلَّما» ، و«حَيْثُما» ، و«كَيْفَما» ، وغير عاملة ؛ مثل : «إذا» ، و«لَوْ» ، و«لَوْلا» ، و«لَوْمَا» . وجُملة الشَّرْط ، وجُمْلة الجواب أو الجزاء المُترتِّبة على فِعْل الشَّرْط . ومهمة الأداة تعليق إحدى جُمْلتين الشرط بالأُخرى .

ومن أدوات الشرط البارزة في القصيدة التي ربطت بين جُمل النَّصّ : «إذا» : وقد جاءت في نحو قول بشَّار :

٦ـ يَـــوْمَ قالَـــتْ إذا رَأيْتُـــكَ فـــي النَـــوْ مِ خَيـــالاً أصَـــبْتَ عَيْنِـــي بـــدَاءِ

حيث أسهمت أداة الشرط (إذا) الدَّالة على التَّحْقيق في تحقيق سبك النَّصّ من خلال العلاقة المنطقيَّة بين الشَّرط «رأيت في النوم خيالاً» والجواب «أصبت عيني بداء» . وهذا الجواب يتَّسق مع البَيْتَيْن : الأوَّل والثَّاني من القصيدة في قوله «واحذرا طرف عينها» و«إنَّ في عَيْنها دَوَاءً وَدَاءً» ؛ فكما أنَّ النَّظر إلى جمال عين المحبوبة هو مصدرُ الشِّفاء للشَّاعر ؛ فإنها – كذلك في الأساس - هي أصْل الدَّاءِ وأسّه . وكأنَّ الشَّاعر في هذا البيت وما بعده يريد أنْ يَجْعلنا نتخيَّل أنَّ هناك علاقة حُبّ حقيقية ، وأنَّ المحبوبة تَهيم عِشْقًا في حبيبها ؛ ذلك الذي إذا تحقَّقت رُؤيته في النَّوم ، فإنه يُمرض العين ويُصيبها .

وقد جاء الشَّرْط مع «إنْ» الشَّرْطيَّة في نحو قول بشَّار :

٤٣ـ إنْ يَكُـــنْ مِنْـــصَفٌ أصَـــبْتُ فُعِنْـــدِي عَاجِـــلٌ مِثْلُـــهُ مِـــنَ الوُصَـــفَاءِ

فقد اقتضى الشَّرْط «إنْ يَكُنْ مِنْصَفٌ أصَبْتُ» جَوابًا هو : «فَعِنْدِي عَاجِلٌ مِثْلُهُ مِنَ الوُصَفَاء» . وإذا كان الارتباط بين الجُمْلتين طبيعيًّا كما تمليه القواعد النحوية التي تقتضي أن يكون لـ(إنْ) الشرطيَّة شَرْطًا وجوابًا ؛ فإن المعنى والدَّلالة يُعزِّزَان اتِّساق النَّصّ وتماسكه ؛ فالكلام على لسان الممدوح (عُقْبة) ذلك الذي بلغ في الجود المدى ؛ فيُمجرَّد إصابة خادم الشَّاعر إذْ به يُعجِّل في إحضار سِواه من الوُصَفاء إليه .

(٣) الرَّبْط بحروف الجرّ

تُسمَّى حروف الجرّ «حروف الإضَافة» ؛ حيث تُضيف الأفْعال إلى الأسماء وتَصلُها بها - ؛ كما ذكر ابن جنِّي - : «فَلَمَّا قَصُرَتْ هذه الأفْعال عن الوصول إلى الأسْماء رُفِدتْ بحروف الإضافة ، فجُعِلتْ موصلة لها إليها ؛ فقالوا : «عَجِبْتُ من زيدٍ» ، و«ونَظَرْتُ إلى عَمْرو»»[٣] .

---

(١) ينظر : معجم التَّعريفات ، للعلامة علي بن محمد السيد الشريف الجرجاني (ت ٨١٦ ه) ، تحقيق ودراسة : محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة ، القاهرة ، د.ط ، د. ت ، ص ١٠٨ .

(٢) المقتضب لأبي العباس محمد بن يزيد المبرد (ت ٢٨٥ ه) ، تحقيق : محمد عبدالخالق عضيمة ، لجنة إحياء التراث بالمجلس الأعلى للشئون الإسلامية ، القاهرة ط١ ، سنة ١٤١٥ ه = سنة ١٩٩٤م ، ٤٥/٢ .

(٣) سر صناعة الإعراب ، تأليف : إمام العربية أبي الفتح عثمان بن جني (ت ٣٩٢ ه) ، دراسة وتحقيق : حسن هنداوي ، دون بيانات أخرى ، ١٢٤/١ .

ومن حروف الجرّ البارزة في النَّصِّ التي أسهمت في ترابط لُحمته وتماسُك عناصره «الكاف» التَّشْبيهيَّة . وقد جاء ذلك في قول بشَّار :

٣١- إنَّ تِلْـــكَ الخِـــلاَلَ عِنْـــدَ ابْـــن سَـــلْمٍ وَمَزِيـــدًا مِـــنْ مِثْلِهَـــا فـــي الغُنَـــاءِ

٣٢- كَخَـــرَاجِ الـــسَّمَاءِ ســـيْبُ يَدَيْـــهِ لِقَرِيـــبٍ وَنَـــازِحِ الـــدَّار نَـــاءِ

وقد ساعدت الكاف وما بعدها في تحقيق التماسُك النَّصِّي والتَّرابُط الشَّكْلي والمعنويّ في النَّصّ ؛ فالبيتان مُتَعَالِقَان ؛ إذ إن قولـه : (كخـراج) فـي البيـت الثـاني والثلاثين في محلِّ رفع خبر «إنَّ» المذكورة في صَدْر البيت قبله رقم (٣١). صحيح أنَّ هذه ظاهرة موجودة في شعرنا العربيّ قديمًا وحديثًا ، ولم يكنْ بشَّار وحده في استعمالها ، بل استعملها سواه ممَّن عاصروه أو سبقوه أو لحقوه . بَيْدَ أنَّ استعمالها في القصيدة قد أضْفى عليها تماسكًا ، وعلى أبياتها اتِّساقًا وَتَرابُطًا .

والأمر نفسه مع الحروف التي تدلّ على الغاية ؛ مثل (حتى) في قول بشَّار في القصيدة :

٧- وَاِســـتَخَفَّ الفُـــؤَادُ شَـــوْقًا إلـــى قَـــرْ بِـــكَ حَتَّـــى كَـــأَنَّني فـــي الهَـــوَاءِ

وهذا ربط بديع ، وَرُبما تكُون أُمنية دَارتْ بخَلَد بشَّار ذلك الذي امتلأ جسمه وترهَّل ، وثقل وزنـه . إنها أُمنية مكرَّرة يُلِحّ عليها بشار في القصيدة – وفي سواها من شعره -[1] ؛ فإلى جانب هذا التَّعْبير (حتى كأنَّني في الهواء) ثَمَّة تعبيرٌ آخر جاء بعد هذا البيت بثمانية أبيات في قوله : (أنت باعدته فأمسى من الشَّوْق صريعًا كأنـه فـي الفَضَاءِ) ، بمـا يؤكِّـد تماسُـك الـنَّصّ شـكلاً ومضمونًا ؛ لفظًا ومعنى .

والحقُّ أنَّ القصيدة بها كثرة كاثرة من حروف الجرِّ التـي أسـهمت فـي تماسكه وترابطـه ، وأكثـر هذه الحـروف اسـتعمالاً: «فـي» ، و«عَلَـى» ، و«مـن» ، و«إلـى» ، و«الباء» ، وأقَلّ منها استعمالاً : «اللاَّم» ، و«عَنْ» . لكن بشكلٍ عام :لا يكاد يخلو بَيْتٌ من أبيات القصيدة من حرف أو أكثر من حروف الجرِّ ، ولربَّما تكرَّر ورودها في البيت الواحد . خذ مثالاً للتَّدليل على ذلك قول بشَّار :

٤٧- لاَ أَبَـــالِي صَـــفْحَ اللَّئِـــيمِ وَلاَ تَجْـــ ري دُمُـــوعِي عَلَـــى الخَـــوُّونِ الـــصَّفَاءِ

٤٨- وَكَفَـــانِي أَمْـــرًا أَبَـــرَّ عَلَـــى البُخْـــ ـــــلِ بِكَـــفٍّ مَحْمُـــودَةٍ بَيْـــضَاءِ

٤٩- يَـــشْتَرِي الحَمْـــدَ بِالثَّنَـــا وَيَـــرَى الـــ ـــمَّ فُظِيعًـــا كَالحَيَّـــةِ الرَّقْـــشَاءِ

٥٠- مَلِـــكٌ يَقْـــرَعُ المَنَـــابِرَ بِالفَـــضْـ ـــلِ وَيَـــسْقِي الـــدِّمَاءَ يَـــوْمَ الـــدِّمَاءِ

٥١- كَـــمْ لَـــهُ مِـــنْ يَـــدٍ عَلَيْنَـــا وَفِينَـــا وَأَيَـــادٍ بِـــيضٍ عَلَـــى الأَكْفَـــاءِ

---

(١) ديوان بشار ١٦٦/٤. ولا عجب ؛ فقد كرَّر بشار المعنى في قصائد أخرى ؛ لعلَّ أشهرها حين قال:

إنَّ فِـــي بُـــرْدَيَّ جِـــسْمًا نَـــاحِلاً لَـــوْ تَوَكَّـــأْتُ عَلَيْـــهِ لاَنْهَـــدَمْ

حيث يُصوِّر الشاعر في هذه الأبيات بعضًا مما تحلَّى به هذا الممدوح (عقبة) من كرم وشجاعة . وبهاتين الصفتين البارزتين جاءت حروف الجرّ موضِّحة لهما ومبينة ، وبعضها مكرَّر ؛ فـ(عَلَى) الجارة قد تكرَّرت في أكثر من موضع (عَلَى الخَوُنِ) ، و(علينا) ، وكذلك (الباء) في مثل : (بكفٍّ) ، و(بالفضْلِ) ، وغيرها . وأسهم تكرارها في دعم تماسك القصيدة وترابطها.

(٤) الرَّبْط بأداة التعرف (أل)

عُنِي النحاة بالحديث عن التعريف والتنكير أيَّما عناية ، وعقدوا لذلك فُصولاً خاصة ، وأولوا أنواع (أل) مزيدًا من الاهتمام والرعاية ؛ فأظهروا ما إذا كانت زائدة أو تعريفية (للعهد أو للجنس) . وهذه القضايا مبثوثة باستفاضة في كتب النحو[١] .

وفي الدِّراسات الحديثة عُدَّت (أل) التعريفيَّة من أدوات التماسُك النَّصِّي والتَّرابط الشكليّ ؛ حيث تُعَدُّ مظهرًا من مظاهر اتِّساق النَّصّ وتماسكه .

وقد جاء الربط بأداة التعريف (ألْ) في قصيدة بشار في مواضع ؛ منها على سبيل المثال استعمال (دواء) نكرة ومعرفة ، واستعمال (داء) نكرة ومعرفة في البيت الثاني ؛ حيث يقول :

٢- **إنَّ فـــي عَينِهـــا دَواءً وَداءً ... لِمُلِـــمٍّ وَالـــدَّاءُ قَبْـــلَ الـــدَّواءِ**

فكل من (دواء) و(داء) نكرتان مبهمتان لم يُخصّصا بعد في سياق جملة تامة المعنى مكتملة الدلالة. وقد لحقتهما (أل) العهدية ؛ فصارتا (الداء) و(الدواء) في جملة أخرى تالية ؛ لتترابط الجملتان شكلا ومضمونا ، وبما يسهم في تحقيق تماسُك أجزاء النَّصّ وترابطه جمله.

والأمر نفسه يتكرَّر في مثل (فتى) و(الفتى) ؛ فبينما ينكر بشار لفظ (فتى) في قوله :

١٤- **فـــاتَّقِي اللهَ فـــي فَتًـــى شَـــفَّهُ الحُـــبُّ ... وَقَـــوْلُ العِـــدى وَطُـــولُ الجَفَـــاءِ**

هكذا بصيغة التنكير التي تدلُّ على الشمول والعموم - ؛ وإن كان سياق الحال يشير إلى أن المقصود بها هو الشاعر ؛ إذ به يقول بعده بثلاثة أبيات في البيت رقم (١٧) :

١٧- **قَـــدْ يُـــسِيءُ الفَتَـــى وَلاَ يُخْلِـــفُ الوَعْـــ ... ـــدَ فَـــأَوْفِي مَـــا قُلْـــتِ بِالرَّوْحَـــاءِ[٣]**

---

(١) ينظر مثلا : النحو الوافي مع ربطه بالأساليب الرفيعة والحياة اللغوية المتجددة، لعباس حسن ، دار المعارف ، القاهرة ، ط ٥ ، د.ت ،٤٢١/١ فما بعدها.

(٢) ينظر مثلا : النحو الوافي مع ربطه بالأساليب الرفيعة والحياة اللغوية المتجددة، لعباس حسن ، دار المعارف ، القاهرة ، ط ٥ ، د.ت ،٤٢١/١ فما بعدها.

(٣) وإن كانت (الفتى) تنطبق على كل فتى وأي فتى .

والإتيان باسم نكرة وبعده اسم معرفة أمر متكرر في القصيدة . وقد أسهم في تحقيق التماسك النَّصِّي في أكثر من موضع ؛ مثل (نداء – النداء) ، (ثراء – الثراء) .

الْفَصْل الثاني: التَّماسُك النَّصِّي الدَّلالِيّ في قصيدة بَشَّار

يتجاوز البحث النَّصِّي العلاقات السَّطحيَّة الشَّكْليَّة في النَّصّ إلى العلاقات الدَّلاليَّة العميقة التي تُسْهم في تحقيق الرَّبط الدَّلاليّ الباطن ؛ حيث تترابط أجزاء النَّصِّ وعناصره في كُلٍّ واحد مُتَلاحم محبوك ومُنْسجم ، بما يَضْمن للنَّصِّ الاسْتمراريَّة ، ويحقق له الترابط . ولهذا النَّوع مَظاهر نقف أمام اثنين منها ؛ هما :

١ – العلاقات الدَّلاليَّة (Semantic Relation) .

٢ – موضوع النَّصّ والبنْية الكُلِّيَّة الكُبْرى . وهاك البيان :

المبحث الأوَّل : العلاقات الدَّلاليَّة في قصيدة بَشَّار

تُسْهمُ العَلاقات الدَّلاليَّة في النَّصِّ من تضاد ، وسببيَّة ، وإجْمال وتَفْصيل ، وسواها في ربط قضايا النَّصّ بعضها ببعض وتحقيق التَّماسك المعنوي فيه؛ إذ تُولِّد تلك العلاقات مجموعة من الدلالات المتنوعة التي تَرْبط أطراف النَّصّ في جديلة واحدة . هذه العلاقات – كما ذكرها الدكتور سعد مصلوح - : هي «حلقات الاتِّصال بين المفاهيم ، وَتَحْمل كلُّ حلقة اتِّصالٍ نَوْعًا من التَّعْيين للمفهوم الذي ترتبط به بأن تحمل عليه وَصْفًا أو حُكْمًا ، أو تُحَدِّد له هيئة أو شَكْلاً . وقد تتجلَّى في شكل روابط لغويَّة واضحة في ظاهر النَّصّ ، كما تكون أحيانًا علاقات ضِمنيَّة يُضْفيها المتلقِّي على النَّصِّ ، ويستطيع بها أن يوجد للنَّصِّ مغزى بطريق الاستنباط»[١] .

ولهذه العلاقات الدَّلاليَّة صور وأشكال تُسْهم في تحقيق تماسك النص وترابطه ؛ كالعلاقات الإضافيَّة المتكافئة التي تربط بين مَفْهومين لهما دلالة واحدة مع أنَّ لهما أشكالاً سطحيَّة مختلفة ، والعلاقات الإضافيَّة المختلفة التي تربط بين قضيَّتين متماثلتين في المضمون مع وجود إضافة دلاليَّة في القضيَّة الثانية مختلفة عن القضيَّة الأولى ، والعلاقة التَّقابليَّة ، والإبداليَّة ، والمنطقيَّة ، وعلاقة الكَيْفِيَّة ، والإجمال والتفصيل ، والعامَ والخاصّ ، وبناء اللاحق على السَّابق ...إلخ[٢] .

ومن تِلْك العَلاقات الدَّلاليَّة النَّصيَّة البارزة في قصيدة بشَّار ما يأتي :

(١) علاقة الإجْمال والتَّفْصيل :

وهي إحدى العلاقات الدَّلاليَّة التي تُسهم في تحقيق انسجام النَّصّ وحبكه وترابطه ؛ حيث يُجْمَلُ ذِكْرُ الشَّيْء ثُمَّ يُفصَّل الحديث عنه لاحقًا ، أو يُفَصّل الحديث عن الشيء ثم يأتي الإجْمال بعده ؛ ليأتي الإجمال أو التَّفْصيل متقدِّمًا أو متأخِّرًا أحدهما عن الآخر .

وقد قامت هذه العلاقة بدور مهم في انسجام أبيات القصيدة وتماسكها . ومن الأبيات الدَّالة على علاقة الإجمال والتَّفْصيل الواردة في قصيدة بشَّار والتي تُعْطِي النَّصَّ تماسُكًا وانسجامًا وترابطًا : الأبيات من التَّاسع والعشرين حتى الثَّامن والثَّلاثين ، وَيَتَخلَّلها الأبيات من الثَّاني والثَّلاثين حتى الثَّامن والثَّلاثين تلك الأبيات التي أُعْجِبَ بها أبو الفرج الأصبهانيّ قائلا عنها بِأَنَّها: « من مختار صَنْعَته وَصُدورها ، وممَّا تَشَبَّه فيه بالْقُدَمَاءِ وَمَذَاهِبِهم»[٣] .

فعلاقة الإجمال والتفصيل في هذه الأبيات أسهمت في تحقيق الربط بين أجزائها . وبالنظر فيها

---

(١) نحو أجروميَّة للنَّصِّ الشِّعْريّ : قراءة في قصيدة جاهلية ، سعد مصلوح ، مجلة فصول ، مصر ، مج ١٠ ، عدد ٢ ، يوليو ١٩٩١م ، ص ١٥٤ .

(٢) يُنْظر : البديع بين البلاغة العربية واللِّسانيَّات النَّصيَّة ، د. جميل عبد المجيد ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، د. ط ، سنة ١٩٩٨م ، ص ١٤٢ فما بعدها .

(٣) الأغاني ، لأبي فرج الأصبهاني ، ١٣١/٣.

نجدها تُلِحُّ على صِفَتَيْن رَئيستَيْن تَتَخَلَّلهما صفات أُخْرَى . فممدوح الشَّاعر «عُقْبة» يُشبه في كَرَمِه وسخائه وَجُوده «خَرَاج السَّماء» ، وهو غَيْثها . وفي هذا دلالة على أن خيره يَعُمُّ كل أحدٍ : قاصيا كان أو دَانيا ، وقريبا كان أو بعيدا ، وعدوّا كان أوحبيبا ؛ فخيره خيرٌ شاملٌ يَسَعُ الجميع ؛ لأنه غيث يُرتَقب بحبٍّ وشوق . ولذلك ؛ فالممدوح شخصٌ فريد نادرُ المثال ؛ إذ بلغ الغاية في الجود ؛ أو كما قال بشار :

٣٣- حَـــرَّمَ اللهُ أنْ تَـــرَى كَـــابْنِ سَـــلْمٍ عُقْبَـــةِ الخَيْـــرِ مُطْعِـــمُ الفُقَـــراءِ

ومن ثَمَّ يَغْشَى الفُقَراء مَنْزِلَ هذا الممدوح (عُقْبة) ؛ كالطُّيُور التي تَسْقُط على الأماكن التي ينتثر فيها الحبّ ؛ فتملأ حَوْصَلتها ما وسَعها ذلك . إنَّه لا يرغب من وراء جوده وسخائه في شَيْء ، وأيضًا ؛ فإنه لا يخاف من شيء ، بل إنَّه يَلَذُّ طعم العطاء ؛ لما جُبل عليه من طَبْع كريمٍ وسجيَّة مِعْطَاءة .

ثمَّ إنه يتميز بصفة أخرى هي الشجاعة ؛ فهو شُجاع جريء يتقدَّم الصُّفُوف الأولى في المعركة ؛ فيخرج منها مظفَّرًا منتصرًا . إنَّه لا يهاب الحرب ؛ لِجُرْأتِهِ وشجاعته وإقدامه :

٢٩- مـــالِكِيٌّ تَنْـــشَقُّ عَـــنْ وَجْهِـــهِ الحَـــرْ بُ كَمَـــا انْـــشَقَّتِ الـــدُّجى عَـــنْ ضِـــياءِ

ولعل رغبة بشار في تأكيد هاتين الصِّفتين في ممدوحه جعلته يكررهما مرَّة أخرى في البيت الثامن والثلاثين بألفاظ مختلفة ؛ فيقول :

٣٨- أرْيَحِـــيٌّ لَـــهُ يَـــدٌ تُمْطِـــرُ النَّيْـــ ـــلَ وَأُخْـــرَى سُـــمٌّ عَلَـــى الأعْـــدَاءِ

وقد أسهمت المفارقة بين اليدين المذكورتين في البيت في دعم التَّناغم النَّصِّيِّ في القصيدة ؛ فاليد الأولى : يَدٌ حانيةٌ كريمة تُعْطي الأصْدقاء وتمنح الفقراء المحتاجين ، واليد الأخْرَى : يَدٌ قويّة شديد تكون وبالا على الأعداء ، وتسقي الأعداء سُمًّا قاتلاً .

وهكذا يذكر بشَّار في هذه القصيدة الصِّفة بأكثر من لفظ ؛ إنه يذكرها في البداية مجْمَلَة ، ثُمَّ يُفَصِّل ما يتعلَّق بها في أبيات تالية . إنه يُشقّق صِفَتَي (الشَّجَاعة) و(الكَرَم) تَشْقِيقًا مُعْجِبًا لا يُشْعِر المُتَلَقِّي بالملل والسآمة، بل يَدعوه للإعجاب بجودة السَّبْك والحبك مَعًا .

فصفة **الكرم :وردت** مجملة في البيت الثامن والعشرين في قوله :

٢٨- هَمُّهـــا أنْ تَـــزُورَ عُقْبَـــةَ فـــي المُلْـــ ـــكِ فَتَـــروى مِـــن بَحـــرِهِ بـــدِلاءِ

وقد ورد تفصيلها في الأبيات : (٢٨ ، ٣٠-٥٤) .

وصفة **الشَّجاعة** وردت مجملة ة في البيت التاسع والعشرين في قوله :

٢٩- مـــالِكِيٌّ تَنْـــشَقُّ عَـــنْ وَجْهِـــهِ الحَـــرْ بُ كَمَـــا انْـــشَقَّتِ الـــدُّجى عَـــنْ ضِـــياءِ

وقد ورد تفصيلها في الأبيات : (٢٩ ، ٣٠-٣١ ، ٣٦-٣٨ ، ٥٠-٥٤) .

وهكذا تظهر علاقة الإجْمال والتَّفصيل بين البيت ومجموعة الأبيات المتجاورة ، أو غير المتجاورة ؛ لتُعطي اتِّصالاً وتماسكا لأبيات القصيدة ؛ بحيث يشدّ البيت أخاه إليه ، ويرتبط لاحقه بسابقه . فقول بشَّار :

٣٣- حَـــرَّمَ اللهُ أنْ تَـــرَى كَـــابْنِ سَـــلْمٍ عُقْبَـــةِ الخَيْـــرِ مُطْعِـــمُ الفُقَـــراءِ

فيه إجمالٌ يُفصِّلُه ما بعده . وكأنَّ لِسان حال المتلقِّي يقول : هذه دعوى تحتاج إلى دليل ؛ فما الدَّليل على ما تَذْكر أيُّها الشاعر ؟! وما البُرهان؟! فيُبادر بشَّار من فوره ذاكرًا الدَّليل والبُرهان إذ يقول :

٣٤- يَسْقُطُ الطَّيْرُ حَيْثُ يَنْتَثِرُ الحَبُّ وَتُغْشَى مَنَازِلُ الكُرَمَاءِ

ومن علاقة الإجْمال والتَّفْصيل في القصيدة قول بشَّار :

٣٠- أيُّهَا السَّائِلِي عَنِ الحَزْمِ وَالنَّجْـ ـدَةِ وَالبَأْسِ وَالنَّدَى وَالوَفَاءِ

٣١- إنَّ تِلْكَ الخِلاَلَ عِنْدَ ابْنِ سَلْمٍ وَمَزِيدًا مِنْ مِثْلِهَا فِي الغُنَاءِ

٣٢- كَخَرَاجِ السَّمَاءِ سَيْبُ يَدَيْهِ لِقَرِيبٍ وَنَازِحِ الدَّارِ نَاءِ

حيث يَذْكُر بشَّار الصِّفات التي تحلَّى بها الممدوح (عُقْبة بن سَلْم) في البيت الأوَّل ، ثم يُفَصِّل عناصرها في الأبيات التَّالية بشكل مُفَصَّل .

والأمر ذاته نجده في علاقة مَطْلع القصيدة بما بعده ، حيث يُشقِّق بشَّار من الشَّطْر الثَّاني في قوله :

١- حَيِّيَا صَاحِبَيَّ أمَّ العَلاَءِ وَاحْذَرَا طَرْفَ عَيْنِهَا الحَوْرَاءِ

بيتًا ظهيرًا لهذا البيت يُحكِم به تماسُك النَّصّ وترابطه منذ اللحظة الأولى :

٢- إنَّ فِي عَيْنِهَا دَوَاءً وَدَاءً لِمُلِمٍّ وَالدَّاءُ قَبْلَ الدَّوَاءِ

وهكذا تستدعي الكلمة أُخْتها ، والجملة جارتها ؛ فالحذر من طرف عينها يَسْتَدْعِي ذِكْر ما لهذه العين من قُدْرةٍ على الإمراض والشِّفَاء ، وحتَّى لا يُتوهَّم ما قد يكون للعطف من دلالة على التَّرتيب ختم البَيْت الثَّاني بترتيب محكم يشبه الحكمة «والدَّاء قَبْلَ الدَّواء» .

كما تظهر علاقة الإجمال والتَّفصيل في علاقة الكلمة بالكلمة المجاورة لها ؛ لا لغرض إقامة الوزن أو القافية فحسب ، بل إبرازًا لتلاحم الكلمات واتِّصالها كما هو الحال في التركيب الإضافيّ في مثل قوله : «طَرْفَ عَيْنِها» ، «عَيْشُ إزَاء» ، «لَيْلَة الثُّلاثَاء» ، «غَدَاة الخَمِيس» ، «قَوْلِ حَمَّاءَ» ، «طَرْفَ الظِّبَاء» ، «مَقَال الفَتَاة» ، «شِيمَة الحُلَمَاء» ، «قَوْلِ العِدَا»، «طُول الجَفَاء» ، «وَعْدَ الكَرِيم» ، «ظِلِّ السَّرَاء» ، «كُلَّ شَيْءٍ» ، «مَشْيِ النِّسَاء» ؛ «ارتِكَاضَ النَّهَاء» ، «سَبُوح اليدين» ، «عَامِلَةِ الرِّجْل» ، «خَرَاج السَّمَاء» ، «نَازِح الدَّار» ، «عُقْبَة الخَيْر» ، «مُطْعِم الفُقَرَاء» ، «مَنَازِل الكُرَمَاء» ...إلخ . وفي التركيب الوصفيّ في مثل قوله : «عَيْنِهَا الحَوْرَاء» ، «الحُلَّةِ الخَضْرَاء» ، «نِسَاءٍ مشْرفاتٍ» ، «فَلاَةٍ زَوْرَاء» ، «كَفٍّ مَحْمُودَةٍ بَيْضَاء» ، «الحيَّة الرَّقْشاء» ، «أيَادٍ بيضٍ» ...إلخ . وسوى ذلك من التَّراكيب ؛ كالتَّركيب العَطْفِيّ ، وغيره مما يُسْهم في تحقيق اتساق النَّصّ وترابط لُحْمته .

ومن تلك العلاقات الدَّلاليَّة في قصيدة بشار: انتظام ترتيب جُمَل النَّصّ حسب ترتيب الأحداث بحيث تَأتِي هذه الأحْداث مترابطة ومُتتابعة تتابعًا منطقيًّا ، ومتسلسلة تَسَلْسُلاً فِكْريًّا ؛ تُسْلِم الفِكرة إلى الفكرة التي بعدها في ترتيب منتظم .

ومثال على ذلك مُقدِّمة القصيدة الواقعة في اثنين وعشرين بَيْتًا ؛ فقد بناها بشَّار حول غرض رئيس هو «الغَزل» . هذه هي الفكرة الرئيسة . أمَّا جُزْئيات هذه الفكرة ؛ فجاءت مترابطة على النحو الآتي : ١ - تحية المحبوبة وبيان أثر عينها(١-٢) . ٢ - تذكُّر أيَّام الوصل (٣-٧) . ٣ - الصدّ والجفاء (٨) . ٤ - الرَّسُول والوساطة (٩-١٨) . ٥ - عدم الاقتناع بالوصال وانفكاك

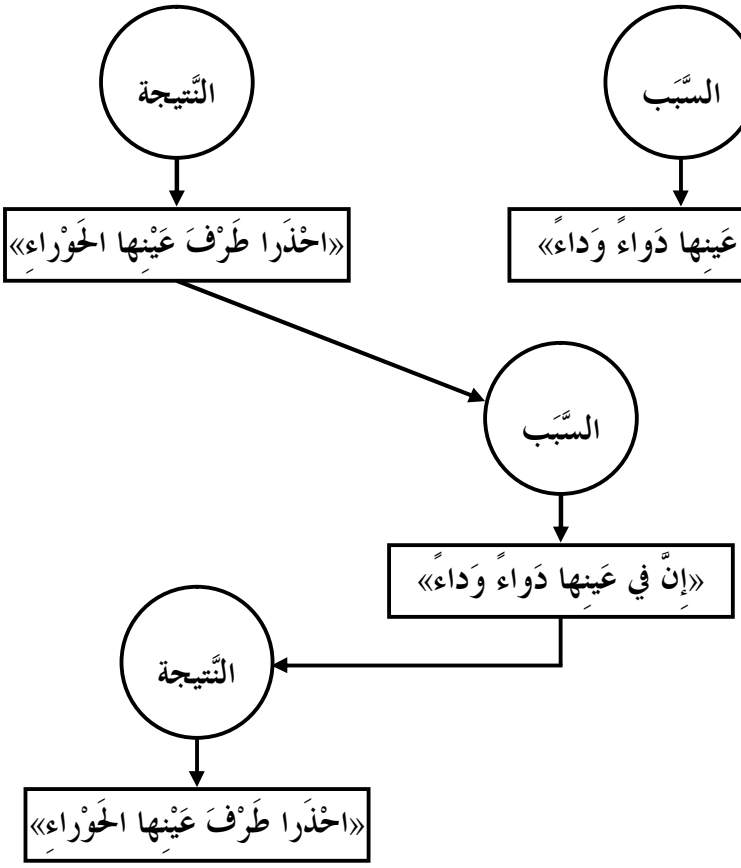
العلاقة (١٩-٢١) . ٦ - التَّسلّي عن الحبيبة (٢٢) . وهكذا في تَراتبيَّة في المعاني تُؤدِّي إلى تماسُك القصيدة وتلاحُمها . والأمر نفسه موجود في قسم الوصف ؛ حيث جاءت – على قِصَرها – مُرتَّبة ومتماسكة . وكذلك في قسم المدح ؛ حيث يذكر بشار الصِّفات التي تحلى بها ممدوحه ، ثم يُدَلِّل عليها ويذكر براهين وشواهد لها في ترتيب مُحْكم رصين .

(٢) علاقة السَّبَبيَّة :

وهذه العلاقة وسيلة من وسائل تلاحم النَّصّ ، وانسجام أجزائه ، وترابط عناصره ؛ حيث تظهر فيه قضيَّتان: إحداهما سببٌ في الأخرى ، أو الثانية نتيجة لها .

وقد تجلَّت هذه العلاقة الدَّلاليَّة منذ اللحظة الأولى في القصيدة ؛ حيث يأمر الشَّاعر صاحبَيْه في سياق أسلوب إنشائيّ ليس المقصود منه الإخبار عن مطابقته للواقع القائم ؛ فينطبق عليه الوصف بالصِّدق والكذب ، بل المقصود منه الإنشاء - ؛ يلتمس منهما تحيَّة محبوبته (أُمّ العَلاء) ، ويطلب منهما بالحذر من طرف عَيْنها الحوراء . وهذه نتيجة يأتي بشَّار بسببها في البيت التَّالي مباشرة في سياق جملة اسميَّة مؤكَّدة بـ(إنَّ) في صدارتها : «إنَّ في عينها دواءً وداء» . وفي التَّأكيد حثٌّ على امتثال الأمرين جميعًا : (التَّحية) و(الحذر) . فالحذر من طرف عينها نتيجة من نتائج كون في عين أمّ العلاء دواء وداء . هذا من زاوية . ومن زاوية ثانية ، قد يكون الحذر من طَرْف عينها سببًا من أسباب كون عينها دواء . ومن ثَمَّ وجبت النَّصيحة من خلال هذا الأسلوب الإنشائي الأمريّ المشحون بالتَّدُّله والوجْد والوله من قبل الشاعر . وقد أسهمت تلك العلاقة الدلالية في تلاحم أجزاء النَّصِّ وترابطها.

وهكذا تتجاوز علاقة السَّببيَّة الرَّبْط بين جُمْلتين في بَيْت واحد إلى الرَّبط الذي يتجاوز حدود البيت ويتخطَّاه إلى ما بعده من أبيات .



وعلاقة السَّبَبيَّة متناثرة في مواضع شتَّى في القصيدة ؛ خذ مثلاً ارتباط «سقوط الطَّيْر» بعلَّته «انتثار الحبّ» في قول بشَّار :

٣٤ـ يَسْقُطُ الطَّيْرُ حَيْثُ يَنْتَثِرُ الحَبُّ وَتُغْشَى مَنَازِلُ الكُرَمَاءِ

وخذ مثلاً ما تركته عاهته وقُبْحه وأنه ضَخْمٌ سمين سمنًا مفرطًا يتمنَّى الرَّشافة ويبتغي النُّحُول ، وكيف ترك ذلك أثره في تَخيُّله مرَّتين : إحداهما : حين قال : «كأَنَّني فِي الْهَوَاء» ، والأخرى : حين قال : «كأَنَّهُ فِي الْفَضَاء» . ومن ثَمَّ كانت العلَّة لذلك قوله :

٧ـ وَاسْتَخَفَّ الفُؤَادُ شَوْقًا إلى قُرْ بكَ حَتَّى كَأَنَّني فِي الهَوَاءِ

١٥ـ أنْتِ باعَدْتِهِ فأمْسَى مِنَ الشَّوْ ق صَرِيعًا كَأَنَّهُ فِي الفَضَاءِ

(٣) علاقة التَّضَادّ أو التقابل:

من أبرز العلاقات التي تُحقِّق التَّماسك الشَّكلي والدلاليِّ في النَّصِّ العلاقة بين الأمور المتضادَّة أو المتقابلة أو المتخالفة . وقد بيَّن الزركشيّ دور علاقة التضاد في الربط بين الكلام ؛ حيث ذكر بأنها : " دعامة تؤذن باتصال الكلام ، وهي قرائن معنويَّة مؤذنة بالربط"[1] . وقد وردت هذه العلاقة في هذه القصيدة في عدد من الأبيات؛ مما يؤدّي إلى تماسكها نصّيًا وارتباط أولها بآخرها ؛ كما هو الحال بين «الداء» و«الدواء» اللتين تكرَّرتا معرَّفة ومُنكَّرة في البيت الثاني من القصيدة في قول بشَّار :

٢ـ إنَّ فِي عَينِها دَواءً وَداءً لِمُلِمٍّ وَالدَّاءُ قَبْلَ الدَّوَاءِ

حيث يرى الشاعر في حبيبته الدواء والداء مَعًا ؛ فهو لا يراها مرضًا محضًا ولا شفاءً خالصًا ، بل يراها مثلما رآها قيس بن الملوح قبله[2] :

تَدَاوَيْتُ مِنْ لَيْلَى بِلَيْلَى عَنْ الْهَوَى كَمَا يَتَدَاوَى شَارِبُ الْخَمْرِ بِالْخَمْرِ

وَهذا المعنى متكرِّر في شعر بشَّار نفسه ؛ حيث نراه في قوله في قصيدة أخرى[3] :

مَرِيضَةَ مَا بَيْنَ الْجَوَانِحِ بالصِّبَا وَفِيهَا دَوَاءٌ لِلْقُلُوبِ وَدَاءُ

وقوله[4] :

رِيقُ سُعْدَى يَابْنَ الدجِيل الشِّفَاءُ فاسْقِنِيهِ ، لِكُلِّ دَاءٍ دَوَاءُ

(١) البرهان في علوم القرآن ، بدر الدين محمد بن عبدالله الزركشي ، تحقيق : محمد أبوالفضل إبراهيم ، دار التراث ، القاهرة ، د.ط ، د.ت ، ٤٦/١ .

(٢) ديوان قيس بن الملوح (مجنون ليلى) ، رواية أبي بكر الوالبي ، دراسة وتعليق : يسري عبدالغني ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط١ ، سنة ١٤٢٠ ه = ١٩٩٩م، ص ٧٠.

(٣) ديوان بشَّار ٢٣/١ .

(٤) ديوان بشَّار ٣٣/١ .

وفي التَّقابل اللَّفْظِيّ إثارة للذِّهن من خلال إدراك معاني هذه الثُّنائيَّات المُتقابلة للألفاظ ، وفيه دلالة على أنَّ عاطفة الشَّاعر تجاه من يحبّ لم تكن مستقرة وهادئة . وإضافة إلى ذلك ؛ فقد أسهمت في تحقيق التماسُك النَّصِّي بين مفردات القصيدة من جانب ، وجُملها من جانب آخر ؛ حيث سبك الشاعر المتناقضات في جديلة واحدة . فثُنَائيَّة المتضادّين (الدَّاء) و(الدَّواء) أساسُها التَّنافُر أو التَّضاد ؛ فالعَيْن دَاءٌ ، والعين دَوَاء ؛ فيها الدَّاء ، ومنها الدَّواء . تنظر إليها للمرة الأولى ؛ فتصيبك سهامُها في مَقتل ، وحين تُعاود النَّظر إليها ثانية تَبْرَأ على الفَوْر مِنْ مَرَضِك إثر تلك الإصابة . هكذا (عيْنُها) . لها سِحْرٌ يؤثِّر في قُلوب المحبِّين . فبمجرَّد قول بشَّار : **إنَّ في عينها ...-** يَشْرَئِبُّ المتلقِّي إلى معرفة : ما الَّذي في تلك العَيْن ؟ فإذا ما قال : (دَوَاء) استَدْعاه ذلك إلى التَّفكير : إذا كانت عين المحبوبة (دَوَاء) ؛ فلماذا ذلك ؟ فإذا ما أرْدَفَ بشَّار كلامه ووصله بقوله : (وَدَاءً) ، فسُرْعان ما يستوعب المستقبل الصُّورة لتأثير تلك العَيْن . وهكذا في تباين وتنافر يعْكس نفسيَّة الشَّاعر .

لقد نجح بشَّار في توظيف علاقة التَّضاد في مواطن شتى من القصيدة لتكون أداةً فاعلة تُسْهم في تحقيق ترابط النَّصّ وتماسُكه وانسجامه . خذ مثلاً علاقة التَّضاد بين (الإخلاف) و(الوفاء) في قوله :

١٧- **قَدْ يُسِيءُ الفَتَى وَلاَ يُخْلِفُ الوَعْـ ـدَ فَأَوْفِي مَا قُلْتِ بالرَّوْحَاءِ**

وعلاقة التَّضاد بين (الثَّناء) و(الذَّمّ) في قوله :

٤٩- **يَشْتَرِي الحَمْدَ بالثَّنَا وَيَرَى الذَّ مَّ فَظِيعًا كَالحَيَّةِ الرَّقْشَاءِ**

وعلاقة التَّضاد بين (الرَّجاء) و(الخوف) في قوله :

٣٥- **لَيْسَ يُعْطِيكَ لِلرَّجَاءِ وَلاَ الخَوْ فِ وَلَكِنْ يَلُذُّ طَعْمَ العَطَاءِ**

وعلاقة التَّضاد بين (الدُّجَى) و(الضِّياء) في قوله :

٢٩- **مَالِكِيٌّ تَنْشَقُّ عَنْ وَجْهِهِ الحَرْ بُ كَمَا انْشَقَّتِ الدُّجى عَنْ ضِيَاءِ**

وأضف إلى ذلك الثنائيَّات المبنيَّة على المقابلة ؛ كالتَّقابل بين صيغة الغائب وصيغة المتكلم في الفعل ؛ كما هو الحال في (راح) و(رُحْتَ) في قول بشَّار :

٤٢- **رَاحَ فِي نَعْشِهِ وَرُحْتُ إلى «عُقْـ ـبَةَ» أَشْكُو، فَقَالَ غَيْرَ نِجَاءِ**

وكالتَّقابل بين صيغ الأمر (حيِّيا – احذرا ...) وصيغ النهي (لا تلوما ...) في الجزء الوجداني في القصيدة تلك التي تسهم في رسم حالة نفسية مضطربة من قبل الشاعر تجاه من يُحِبّ . وكالتقابل بين اللغة العليا التي تُمثلها المفردات الدينية : (فاتقي الله ...) (المنبر) (المُصلَّى) ، واللغة المبتذلة التي تسمعها في حكي سواد النَّاس ؛ كـ(ليلة الثلاثاء – السبت – الخميس – موَّتتني) ...إلخ .

وهكذا تتجلَّى الثُّنائيَّات القائمة على التَّضاد ؛ ليتَّضح المعنى أكثر . وذلك - من دون شكٍّ – يُسْهم في انسجام النَّصِّ وتماسكه . وفي هذه العلاقة الثُّنائيَّة من خلال المقابلة أو التَّضادّ يَمْنحُ الشَّاعر المتلقِّي فُرْصَة عظيمة من التَّأمُّل والتَّمَعُّن في النَّصِّ الَّذي يَقْرؤُه . يقول أحد النُّقاد : «فإذا أرَدْت أنْ تُقارن بين المعاني وتجعل بعضها بإزاء بَعْضٍ ، وتناظر بينها ؛ فانْظُر مأخَذًا يُمكنك معه أن تكوّن المعنى الواحد ، وتوقعه في حيِّزَيْن ؛

فيكون له في كليهما فائدة ؛ فتناظر بين موقع المعنى في هذا الحيِّز وموقعه في الحيِّز الآخر ؛ فيكون من اقتران التماثل . أو مأخذا يصلح فيه اقتران المعنى بما يناسبه ؛ فيكون هذا من اقتران المناسبة ، أو مأخذا يصلح فيه اقتران المعنى بمضادّه ؛ فيكون هذا مطابقة أو مقابلة ، أو مأخذا يصلح فيه اقتران الشيء بما يناسب مضادّه ؛ فيكون هذا مخالفة ، أو مأخذا يصلح فيه اقتران الشيء بما يشبهه ويستعار اسم أحدهما للآخر ؛ فيكون هذا من تشافع الحقيقة والمجاز »[1] .

(٤) علاقة الشَّرْطيَّة :

وهذه العلاقة ترتبط بسبب من علاقة السببيَّة ؛ فالشرطية – كما ذكر الجرجاني - هي : «ما تتركب من قضيتين»[2] .وقد سَبَقَ تجلية أمرها فيما قبل . خُذْ مثالاً عليها قول بشَّار :

٤٣- إنْ يَكُنْ مِنْصَفٌ أصَبْتُ فعِنْدِي عَاجِلٌ مِثْلُهُ مِنَ الوُصَفَاءِ

٤٤- فتَنَجَّزْتُهُ أشَمَّ كَجَرْوِ ال لَيْثِ عَادَاكَ خَارِجًا مِنْ ضَرَاءِ

لترى أنّ (إنْ) الشَّرْطيَّة بقد قامت بالرَّبط الشَّكْليّ والدلاليّ بين جُمْلتين : الأولى : مقدِّمة تتمثَّل في هلاك الخادم «إنْ يَكُنْ مِنْصَفٌ أصَبْتُ» ، والثانية : نتيجة تتمثَّل في خادم بَدِيلٍ بشكْلٍ عاجلٍ وسريع «فَعِنْدِي عَاجِلٌ مِثْلُهُ مِنَ الوُصَفَاءِ» .

وهكذا تتعلَّق مُقدِّمة القضيَّة المتمثِّلة في إصابة خادم بشَّار وعدم صلاحيته للخدمة بالنَّتيجة المتمثِّلة في إظهار كَرْم الممدوح الفَوْريّ ، بما يؤكِّد الصِّفَة الكُبرى التي يَوَدّ الشَّاعر أنْ يُدلِّل على صِدْقها وانطباقها على الممدوح (عُقْبة بن سَلْم) وهي صفة «الكرَم» ؛ حيث أتى بهذا المثال الواقعيّ الذي حدث له شَخْصيًّا ، وهو الكفيف الذي يحتاج للمعونة والخدمة ، ومن ثَمَّ جاء ردّ عُقْبة سريعًا ؛ فبمجرَّد العلم بالقضية حصلت التَّلبية والإجابة العاجلة التي أكَّدها (الفاء) التي تدلُّ على التعقيب والسُّرعة ، وكذلك الجذر اللُّغوي لقوله : (عاجلٌ) (ع.ج.ل) في نتيجة القضيَّة .

ومن العلاقة الشَّرْطيَّة الواردة في القصيدة : الشَّرْط الذي أداته «إذا» في مثل قول بشَّار :

٦- يَوْمَ قالَتْ إذا رَأيْتُكَ في النَّوْ مِ خَيالاً أصَبْتَ عَيْنِي بِدَاءِ

فدلالة الحدث في جُمْلَتَي الشَّرْط : (رَأيْتُك) و(أصَبْتَ) دلالة مفتوحة ، وإن كانت صيغة الفِعْلَيْن ماضيتين ، بيد أنَّ إتيان أداة الشرط (إذا) يُحَوِّلانهما إلى الزَّمَن المُسْتَقْبل ؛ إضافة إلى وظيفتها في ربط الشَّرْط وَوَصْله بالجواب .

إنَّ هناك علاقات دلاليَّة أُخْرى وردت في قصيدة بشَّار ، وقد أسهم وُجُودها في تناغُم النص وتماسكه ؛ ومن ذلك : علاقة التَّرادف أو التقارب أو التَّماثل . وما أكثر المترادفات في القصيدة والتي دعمت ترابط عناصرها وتلاحُم أبياتها . ومثال على ذلك : التَّرادف بين (شَوْقًا) و(وُدّه) في قول بشَّار في البَيْتَيْن السَّابع والعاشر :

---

(1) منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، لأبي الحسن حازم القرطاجني ، تقديم وتحقيق : محمد الحبيب ابن الخوجة ، الدار العربية للكتاب ، تونس ، ط٣ ، ٢٠٠٨م ، ص ١٤ . وينظر : البديع بين البلاغة العربية واللّسانيات النَّصيِّة ، جميل عبد المجيد ، ص ١٥١ .

(2) التعريفات ، ص ١٠٨ .

٧- وَاسْتَخَفَّ الفُؤَادُ شَوْقًا إلى قُرْ بكَ حَتَّى كَأَنَّني فِي الهَوَاءِ

... ...

١٠- وَأَعِينَا اِمْرَأً جَفَا وُدَّهُ الحَيُّ وَأَمْسَى مِنَ الهَوَى فِي عَنَاءِ

وَمِنْ العَلاقات الدَّلاليَّة الواردة في القصيدة كذلك : علاقة الإفراد والجمع بين كَلِمتين ؛ فتُذْكَر إحداهما مُفْرَدة والأُخْرَى جَمعًا . وممَّا ورد من ذلك في قصيدة بشار: (بَيْضَاء) و(بيضْ) ، و(يد) و(أَيَادٍ) ، و(حَوْرَاء) و(حُور) ، وهكذا .

المبحث الثاني : موضوع النّصّ والبنية الكُلّيّة الكُبْرى[١]

تَرْتبط أجزاء النَّصِّ بمجموعة من العلاقات النَّحويَّة على المستوى الأفقي ، ومجموعة من العلاقات الدلاليَّة على المستوى الرأسي . ويُسْهم وجود هذين النَّوْعين من العلاقات في تماسُك النَّصّ وترابط عناصره . والشِّعْر العربيّ بوصفه نصًّا متماسكًا – وإن تعدَّدت موضوعاته – تحكمه مجموعة من الأدوات والوسائل التي تُساعد على انسجامه وتماسكه .

لقد اتُّهم الشِّعْر العربيّ بأنَّه مُفَكَّك مشعّث غير متلاحم ولا متآلف ؛ حيث تتعدَّد موضوعات القصائد فيه ، وفي هذا دليل – في رأي هؤلاء[٢] – على عدم التَّرابط . وتلك دعوى تحتاج إلى مزيد تجلية وإيضاح من خلال تحليل هذه القصيدة – متعددة الأغراض في الظاهر - لبشَّار بن بُرْد الذي يُمثِّل شِعْرُهُ تَيَّارين مُتَضَادَّيْن : تيار المحافظة على نمط القصيدة المتوارثة قديمًا ، وتيار التَّجديد والثَّوْرة على النِّظام الموروث . وهاك البيان :

(ب) صيغة الفعل أمْريَّة ، تفيد الالتماس ؛ حيث يلتمس الشَّاعر التَّحِيَّة ويطلبها من صاحبَيْه . وقد تكررت شحنة الصِّيغة الأمرية وتنوعت مادتها اللغوية في القصيدة (حيِّيا – احْذرا – اعْرِضَا – قُولاَ ...) .

(جـ) المادة اللغوية لـ (حيِّيا) مُشْتَقَّةٌ من (التَّحِيَّة) على وزن (التَّفْعلة) . وأصل مادَّتها (ح.ي.ي) التي فيها معنى السَّلام ، والبقاء ، والحياة[٣] . وهي صيغة تختزن بين جزئيَّات حروفها مشاعر متدفّقة وعواطف متوهِّجة ؛ سواء للمتغزّل فيها أو للممدوح . وإذا كان الأمر كذلك ؛ فإن ذلك مدعاة للتساؤل : هل هذان الشخصان يستحقَّان تلك المشاعر حقًّا ؟! وهل المقصود بهما هذين الطرفين معًا أم أنَّ الأمر من بدايته إلى نهايته يتَّجه فحسب إلى الممدوح (عقبة) لا إلى المحبوبة ؟!

(د) (حيِّيا صاحبتي) وردت على هيئة التثنية لا الإفراد (حيِّ) أو الجمع (حَيُّوا) . وكأنَّ الشاعر كان حريصًا على معنى الازدواجية وَعَدَم الانفراد . فهما شخصان رفيقان صاحبان لا صاحب واحد قد يتنكَّر لصاحبه ، وربما تغيَّر منه ، وربما خانه وغدر به . وجليّ أنّ خطاب الاثنين[٤] أبلغ من خطاب الواحد ،

---

(١) للنَّصّ بنية عُليا تُمثِّل الهيكل الذي بُنِي عليه ، ومجموعة من الأبنية الكبرى تمثِّل عناصره العامَّة وقضاياه الكبرى ، ومجموعة من الأبنية الصغرى تُمثِّل أجزاء هذه العناصر العامَّة داخل إحدى البنيات الكبرى .

(٢) ينظر : الأصول الفنية للشعر الجاهلي ، د. سعد إسماعيل شلبي ، دار غريب ، القاهر ، ط٢ ، سنة ١٩٨٢م ، ص ١٥٠ : ١٥٣ .

(٣) ينظر : اللّسان (ح. ي. ي) .

(٤) ربما يكون المراد تكرير اللفظ فـ(خليليّ) تعني : خليلي خليلي ، و(قِفَا) : تعني : قِفْ قِفْ ؛ فهي مثل التوكيد . وربما يَكون الخطاب بهذه الصيغة من كثرة اعتيادهم خطاب الرجل صاحبَيْه بالتثنية سرت إليهم تلك العادة حتى خاطبوا بها الأفراد .

استهلَّ الشَّاعر قصيدته بهذا الاستهلال الموفَّق ؛ حيث جاءت أوَّل جُمْلة فيها (حَيِّيَا) بهذه الصورة . ويلاحظ عليها جملة أمور :

(أ) صيغة التَّركيب إنشائيَّة . وصيغة الإنشاء تَتَّصف بعدم قابليَّتها فكرة الصِّدق والكذب ؛ إضافة إلى أنَّ فيها مشاركة للآخر ، وليست كالأسلوب الخبريّ الذي يتقوقع على ذاته . وكأنَّ غرض بشَّار منذ اللحظة الأولى إشْراك المتلقِّي والتَّواصل معه ، ومن ثمَّ كرَّر صيغ الأمر والنهي والنداء في ثنايا القصيدة .

وهو نمطٌ ذائع في الشِّعر العربي ، وقد تردَّد في أقوال الشُّعراء القدامى مخاطبة الخليليْن أو الصاحبَيْن أثناء المخاطبة والحديث من لدن امرئ القيس فمن بعده ، واستمرَّت هذه العادة لدى بعض الشُّعراء المُحْدَثين ؛ كالجواهريّ مثلا .

وإذا كان خطاب التثنية[1] بشكلٍ عام عادة من عادات القول عند العرب ؛ فإن الافتتاح بالتَّحيَّة كذلك عادة من عادات القول لديهم ؛ وممن استعملها : النَّابغة الجعديّ في قوله يهجو ليلى الأخيلية[2]:

ألا حَيِّيَا لَيْلَى وَقُولاَ لَهَا هَلاَ ... فقَدْ رَكِبَتْ أَمْرًا أَغَرَّ مُحَجَّلا

وربَّما تكون «حيِّيا ...» من باب استخدام القوالب اللفظيَّة التي جَرَتْ ألْسِنَة الشُّعراء من لَدُنْ امرئ القَيْس ومَنْ بعده من شُعَراء الجاهليَّة حتى عصر بشَّار .

(هـ) الألف المطلقة في (حيِّيا) تُعبِّر عن حالة من الشَّجن والوَلَه يعيشها الشَّاعر ، وفيها حثٌّ على هذا الطَّلب من باب المؤازرة والنَّجْدة والمعاونة ؛ حتَّى يحصل على مُبْتَغاه ويحقِّق مُراده ومطلبه .

(و) اختيار هذه الصِّيغة في مقدَّمة القصيدة لم يأت اعتباطيًّا ، ومن ثمَّ اختار الشَّاعر (حيِّيا) دون سواها من معانٍ مُشابهة : (أكْرِمَا) – (أحْسِنَا) – (سَلِّمَا) – (قَدِّرا) ، وكان بإمكان الشَّاعر استعمال تلك الخيارات من دون أن يتأثَّر وزن بحر الخفيف أو المعنى الرئيس ؛ مثل :

«ادْعُوا» ، «اشْكُرَا» . بيد أنه آثر صيغة التحية ؛ لسهولة هذه الكلمة نُطْقًا وفِعْلاً ؛ فطلب الإنسان الشكر من غيره قد لا تقبله النفس بسهولة ، ولكنَّ طلبه التحيَّة سهل .

والتَّحيَّة تَقْتضي (مُحَيِّيًا) هو (الصاحبان) ؛ حيث يَطْلُب منهما الشَّاعر ذلك ، و(مُحَيًّا) هو (أمّ العَلاَء) (- بشكل ظاهر - ، أو (أمَّ العلاء) وعُقْبة مَعَها بشكل ضِمْنِيّ) . وقد تَمَّ الرَّبْط بين موضوعَي القصيدة اللذين استوعبا جُلّ القصيدة من خلال هذه المادة اللغويَّة (حيِّيا) ؛ فجاءت صيغة التَّحيَّة مناسبة لموضوع القصيدة الأساسيّ وهو (مدح عقبة ابن سَلْم) ذلك الممدوح الذي تستحقّ صفاته المذكورة التَّحيَّة والإشادة والثَّناء والشكر ، والذي سيطر على الشاعر ؛ حيث كان يعطي بشَّارًا فيسخو في العطاء .

---

(1) قد يكون المراد بالصاحبَيْن : الشاعر وشخصًا آخر ، وقد يكونا شخصين آخرين ، لكن على أية حالة ؛ فإنَّ الشاعر يطلب هذا الطلب الذي كان شائعًا ذائعًا في القصيدة .

(2) ديوان النابغة الجعدي ، جمعه وحققه وشرحه : د. واضح الصمد ، دار صادر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٨م، ص ١٣٣ .

(ز) التَّنَاسب بين مطلع القصيدة (حيِّيا) ووسطها (سلِّمي) وختامها (فعلى عقبة السلام) ؛ أي أنَّ بشَّارًا بدأ القصيدة بطلب تحيَّة ، وَوَسَّطها بطلب السَّلام ، وختمها بالسَّلام . وهذا ما يُعزز التَّآلف والتَّماسك فيها.

ومعنى هذا أنَّ الشَّاعر وَاعٍ مُنْذُ البداية بما يقول ، ولمن يوجِّه كلامه : (حيِّيا) في البداية ← (فعلى عُقْبَة السَّلامُ) في النهاية .

وفي الافتتاح بالتَّحيَّة كَسْبٌ لِوُدِّ المُتَلَقِّي ، وفي تَنْويعها بمادة السلام بين الفعلية والاسمية وَسَطًا وختامًا ، دفعٌ للسَّآمة والملل ، وتوحيدٌ للشُّعور الجميل في القصيدة شعور «التَّحيَّة والسَّلام» .

(ح) جاءت صيغة التَّثنية في (حيِّيا) (صاحبيّ) مناسبة لغرضي القصيدة البارزَين : (الغَزَل) في مُفْتتح القصيدة ، و(المَدْح) في ختامها ؛ للدلالة على أنَّ الشَّاعر يعيش بين عالمين مَحْبُوبين : المحبوب الأوَّل : هو المرأة (أم العلاء) رمْز الحبّ والعِشْق والهَوى واللَّوْعة والهُيام . والمحبوب الثاني : هو الممدوح (عُقْبة بن سَلْم) الذي يهواه ؛ لأنه الذي يدرّ عليه المال ، ويمنحه الهَدَايا ، وَيَجُود عليه بالأَعْطِيات . وإذا كان المحبوب الأوَّل قد هجر العَلاقة وقطعها ؛ فإن المحبوب الثَّاني - بعطائه وسخائه - قد وصل ما انقطع ، وجبر ما انكسر ، وَجَادَ حين بَخِل غَيْرُهُ .

(ط) لم يبدأ النَّصَّ بأداة ربط . وهذا طبيعيّ . لكنَّه عطف شَطْرَي البيت الأول في جُمْلتين متَّصلتين ؛ تأكيدًا لتَرابُط لحمة النص منذ البداية .

إنَّ هذه القصيدة - وإن تعدَّدت موضوعاتها في البنية السطحية في الظاهر – فإنَّه يَجْمعها في عقل الشَّاعر – أو ما يُسمَّى بـ«البنية العميقة» - رابطٌ واحد ؛ لتبدو متماسكة تركيبًا ودلالة ؛ لفظًا ومعنى ، وذلك يصُبُّ في خدمة الموضوع الذي أُنشئت القصيدة من أجْله . وكأنَّ الشَّاعر قد خَطَّط – نفسيًّا – منذ البداية لهذه القصيدة المكونة من (٥٤) بيتا ؛ ليأتي موضوعها الرَّئيس في المدح. والممدوح هو : «عُقْبة بن سَلْم» هذا الوالي الذي لم يقتصر مدحه على بشَّار ، بل مَدَحه سواه من الشُّعَراء ؛ رغبة في النَّوال ، وطمعًا في العطاء ؛ فَمَدَحَهُ مَرْوان بن أبي حَفْصَة ومدحه أبو الشَّمَقْمق ؛ فقد روي أنَّ أبا الشَّمَقْمق جاء «بشَّار يشكو إليه الضِّيقة ، ويحلف له أنَّه ما عِنْده شيء ؛ فقال له بشَّار : والله ما عِنْدِي شيء يُغْنيك ولكن قُمْ مَعِي إلى عُقْبَة بن سَلْم ؛ فقام معه ؛ فذكر له أبا الشَّمَقْمق وقال : هو شاعر ، وله شكر وثناء ؛ فأمر له بخمسمائة دِرْهم ؛ فقال بشَّار :

يـــا واحِـــدَ العـــربِ الَّـــذي أمـــسى ولَـــيسَ لَـــهُ نَظيـــر

لَـــوْ كَـــانَ مِثْلِـــك آخَـــر مَـــا كَـــانَ فِـــي الـــدُّنْيَا فَقِيـــرُ

فأمر لبشَّار بألْفَيْ دِرْهم . فقال له أبو الشَّمَقْمق : نَفَعْتَنَا ونَفَعْنَاك يا أبا مُعَاذ . فَجَعَل بشَّار يَضْحك»[1] .

(1) ينظر : الأغاني ، لأبي فرج الأصبهاني ، ١/ ١٢٣.

ويُلحظ أنه لم يتم التَّركيز في المدح في هذه القصيدة – بشكلٍ رئيس _ على مدح النَّسب أو الأصل أو القبيلة بل كان مُنْصَبًّا في جُلِّه على صفات شخصيَّة بارزة في الممدوح ؛ وأبرَزُها صِفَتا : (الكرم) ، و(الشَّجاعة) . وحولَهما دَنْدن الشاعر .

إنَّ قراءة أوَّلية للنَّصّ تهدينا إلى أن بشَّارًا بَنَى قصيدته موضوع الدِّراسة على وحدتين رئيسَتَيْن يتخللهما وحدة ثالثة تُشكِّل البنية الكُبْرى للنَّصِّ الشِّعْريّ ؛ وهاك تفصيلها :

الأولى : المقدِّمة الغزليَّة[1] **:** وتقع من البيت الأول حتى البيت الثاني والعشرين . وهي مقدمة ذاتيَّة وجدانية ، شأن بشَّار في ذلك شأن من سبقوه من الشُّعراء التَّقْليديين ؛ ككعب بن زُهير (الذي مدح رسول الله ﷺ) ؛ حيث كان بشَّار وفيًّا بدرجة كبيرة لتقاليد القصيدة العربيَّة القديمة . فبالرَّغْم من أنَّه من أوَّل الشُّعراء المُحْدثين الدَّاعين إلى تجديد القصيدة والخروج عليها ؛ فإنَّه نَهَجَ نَهْج القُدماء بادئًا بمقدِّمة طويلة منتقيًا أعذب الألفاظ وأحلاها وأرشقها في إظهار تباريح شوقه ولواعج عشقه ،حتى وإنْ لم تَحْكِ تجربة حقيقيَّة ؛ لكنها بمقياس الصِّدْق الفنِّي جيِّدة ؛ ففيها حديث عن المحبوبة وصفاتها الحسيَّة والمعنويَّة ، وأيام الوصل وقسوة الهجر وآلام الفراق ، مع توظيف الكلمات السهلة القريبة ؛ كـ(ليلة الثلاثاء – السبت – الخميس ...) وسواها من الكلام الدوَّار المحكي الذي اعتاد الناس استعماله .

إنَّ الكلام عن الغزل مُحَبَّب للقَلْب ؛ لما يتركه من تأثير في النفس والعقل معًا ، وإن الكلام عن المرأة والميل إليها شيء فطريّ معجب للإنسان ؛ فإذا جُمع في علاقة غزلية بين محبوبين الهجر مع الوصل ، و البُعْد مع القرب - كان ذلك دليلاً على لواعج النَّفْس ، وَهَوَى القلب ، وجوى الفؤاد . ولاشَكَّ أنَّ في هذا الاختيار – الغزل وليس الطَّلل – في مُفْتتح القصيدة إعلاء للجوانب الإنسانيَّة الحيَّة على الجوانب الماديَّة الميتة الجامدة ؛ فإذا أضيف إلى ذلك أن ألفاظ الغزل في النص سهلة تجذب المتلقي وتستحوذ على انتباهه ، فلا يكون النَّسيب جيدًا – كما قال الرَّافعيّ – إلا إذا «كَثُرَتْ فيه الأدلة على التَّهالُك في الصّبابة ، وتظاهرت فيه الشَّواهد على إفراط الوجْد واللَّوْعة ، وما كان فيه من التَّصابي ، والرِّقَّة أكثر مما يكون من الخشن والجلادة ، ومن الخشوع والذِّلة أكثر ممَّا يكون فيه من الإباء والعِزّ»[2] . وفي هذا السياق نشير إلى أن هناك داعيَيْن رئيسَيْن لاتِّكاء بشَّار في هذه القصيدة – ومِثْله في ذلك مثل سواه من الشُّعراء القدامى – على مدح المرأة والتَّغزُّل فيها : أوَّلهما : إمالة القلوب إلى الإصغاء إلى هذا الكلام واستدعاء القَبُول له ؛ رغبةً من بشَّار أن يذيع لهذا الذي يُعْطِي فيُجزل العَطاء ؛ كما عبَّر هو عن ذلك عندما قيل له : «إنَّ مَدائحَك عُقْبة بن سلم فوق مَدائحَك كلّ أحد» ؛ فيردُّ قائلاً : «إنَّ عطاياه إيَّاي كانت فوق كُلِّ أحدٍ»[3] . من ثم يفتح قناة التَّواصل المؤثرة تلك مع أكبر عدد من المتلقِّين ؛ ليميلهم إلى مدحه ، فيتناشدونه وَيَرْوونه ، ومن ثَمَّ يُكتب له الذُّيوع والانتشار .

---

(1) ينقسم غزل بشَّار إلى قسمين : عفيف شريف ، وفاحش مفضوح . وقد اعتمد على حواسّ الشَّمّ واللمس والسمع ؛ إضافة إلى إعماله الخيال في وصف النساء ؛ معتمدًا على سمعه من غيره .
ينظر : مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الأول ، د. حسين عطوان ، دار المعارف بمصر ، القاهرة ، د.ط ، د.ت ، رقم الإيداع بدار الكتب ١٩٧٤/١٥١٤ ، ص ٢٨-٢٩ . وقد فرَّق ص ٧٠ فما بعدها بين غزل بشَّار ومقدماته الغزليَّة .

(2) ينظر : تاريخ آداب العرب ، مصطفى صادق الرَّافِعيّ ، راجعه وضبطه عبد الله المنشاوي ومهدي البحقيريّ ، مكتبة الإيمان المنصورة ، د.ط ، ١٠١/٢ .

(3) الأغاني ، للأصفهاني ، ١٣٥/٣.

وقد أشار ابن قتيبة إلى أنَّ الشَّاعر يسلك هذا المسلك في الاهتمام بالمرأة والتَّشبيب بها ؛ «ليُميل نحوه القلوب ، ويصرف إليه الوجوه ، وليستدعي به إصغاء الأسماع إليه ؛ لأنَّ التشبيب قريب من النفوس ، لائط بالقلوب ، لِمَا قد جعل الله في تركيب العِباد من محبَّة الغزل ، وإلْف النِّساء ؛ فليس يكاد أحد يخلو من أن يكون متعلّقًا منه بسبب ، وضاربًا فيه بسهم حلال أو حرام»[1] .

وثانيهما : لإثبات فُحُولته وَرُجُولته ؛ وخاصَّة مع ما كان فيه من قُبح وَدَمامة ؛ ليحصل له قدر من المُتعة الزَّائفة التي أساسها التَّخَيُّل لا الحقيقة ؛ لأنَّه عاجز عن الفِعْل ، أو لأنَّ إمكاناته لا تؤهِّله لأن يكون محط إعجاب النساء .

فإذا كان المبصرون يرون محبوباتهم ، ويستطيعون وصفهم بأعينهم؛ فإنَّ لدى بشَّار مخيِّلة تتحلَّى بقدرٍ عالٍ من الدّقة يجعلها تُدرك أن تصف – مستعينة ببقية حواسه : السَّمْع واللَّمْس والشَّمّ والتَّذوق – وصفًا جَذَّابًا معجبا رائقًا .

وَلَيْلٍ كَمَوْجِ الْبَحْرِ أرْخَى سُدُولَه ... عَلَيَّ بِأنْوَاعِ الْهُمُومِ لِيَبْتَلِي

والثَّالثة في المدح : من البيت الثَّامن والعشرين إلى البيت الرَّابع والخَمْسين ؛ وقد وصف الشَّاعر ممدوحه بصفات خُلُقيَّة جميلة ؛ للفت الأنظار إليه، مع مَزْجها بالحكمة السَّيَّارة والقول المؤثِّر المعجب.

وربما يبالغ بشَّار في المدح ؛ لأنَّ الغرض لديه لم تكن المقدمة الغزلية في هذه القصيدة داخلة في إطار ما اشْتُهر به بشَّار من شعر إباحيّ شهوانيّ ؛ بل جاءت لتخدم موضوع القصيدة الرَّئيس وهو «المدح» ؛ حيث كانت بمثابة التمهيد والتَّهيئة والإعْداد الجيِّد له ؛ لكي يتلقَّى الجمهور مدح الممدوح بقبول حسن ، وينصتوا إليه بشتى جوارحهم.

والثَّانية في الوصف : وذلك من البيت الثالث والعشرين إلى البيت السابع والعشرين ؛ حيث يصف الرِّحْلة والرَّاحلة على عادة مَنْ سَبقُوه . وَإذَا كان هذا الوصف أساسيًّا لدى القُدماء ؛ حيث كان من مقتضيات حياة البادية ؛ فإنَّ بشارًا كان مُحافظًا على هذا المنهج ؛ بالرَّغم من أنَّه لم تَعُدْ له بحياة البادية صلة ؛ حيث يعيش في البصرة بيئة الحضر . ومن ثَمَّ أكثر من الغزل وقلَّل من الوصف . حتى عندما أراد أن ينتقل من الغزل إلى الصَّحراء كان هذا الانْتقال من خلال استعمال (واو رُبَّ) مُعْلنًا بذلك نبأ انتقاله من موضوع الغزل إلى موضوع الرِّحْلة والرَّاحلة ؛ كما كانت عادة سواه من الشُّعراء – كامرئ القيس - ؛ حيث قال في مُعلقته[2] :

عَلَيَّ بِأنْوَاعِ الْهُمُومِ لِيَبْتَلِي ... وَلَيْلٍ كَمَوْجِ الْبَحْرِ أرْخَى سُدُولَه

تجارة أو صناعة أو زراعة يَقْتات منها . ومن ثَمَّ طرق أبواب الولاة والسَّاسة والكُبراء ، ومنهم عقبة بن سَلْم ؛ رَغْبَةً في العطاء ، وأملاً في النَّوَال .

وربما يكون غرض بشَّار هو تعظيم الممدوح «عُقْبة» ؛ لما وَجَد فيه من صفات ؛ أبرزها : الشَّجاعة والكرم ؛ فعطاؤه مجرَّد عن الخوف من الهجاء أو الطَّمع في الرَّجاء أوالإطراء أو التَّباهي والتفاخر . إنَّ

(1) الشعر والشعراء ، ابن قتيبة ، ٧٦/١ .

(2) ينظر : ديوان امرئ القيس ، ضبطه وصحَّحه الأستاذ مصطفى عبد الشافي ، منشورات محمد علي بيضون ، دار الكتب العلميَّة ، بيروت ، ط٥ ، سنة ١٤٢٥هـ = ٢٠٠٤م ، ص ١١٧.

هـو التكـسُّب والنَّـوال وتـأمين لُقمـة العَـيْش الكريمـة ، وَتلبية ما يتمنَّى ، وبخاصة أنه فاقد لحبيبَتَيْه ، وليس له لذة ممدوحه الحقيقية وسعادته الكُبْرى حين يعطي ؛ لأنَّه يلذّ طعْم العطاء . يقول بشَّار :

٣٦- إنَّمَـــا لَـــذَّةُ الجَـــوَادِ ابْـــنِ سَـــلْمٍ فِـــي عَطَـــاءٍ وَمَرْكَـــبٍ لِلِقَـــاءِ

٣٥- لَـــيْسَ يُعْطِيـــكَ لِلرَّجَـــاءِ وَلاَ الخَـــوْ فِ وَلَكِـــنْ يَلَـــذُّ طعْـــمَ العَطَـــاءِ

٣٨- أَرْيَحِـــيٌّ لَـــهُ يَـــدٌ تُمْطِـــرُ النَّيْـــ ـــلَ وَأُخْـــرَى سُـــمٌّ عَلَـــى الأَعْـــدَاءِ

وألفاظـه فـي المـدح فـصيحة قويَّـة بعيـدة عـن التَّعقيـد اللَّفظـي والمعنـويّ ؛ ليـدعم انتـشار القـصيدة ، ويؤكد ذيوعها في العامَّة والخاصَّة[١] .

إنَّ مـا يجمـع هـذه الموضـوعات الثَّلاثـة : الغزل ، والوصف ، والمدح ، هو تأكيد بشَّار الالتزام بتقاليد القصيدة التي خلَّفها القدماء السابقون – بالرَّغم مـن الثـورة علـيهم - . وهـذا لا يُلغـي تفـرُّده ؛ حيـث اسـتطاع أن يُعبِّـر عـن تجربتـه الذاتيَّـة بمـا يـدلُّ علـى خصوصيته وتميُّزه برَصانة ورونق وصفاء ونصاعة .

وبالرغم من تعدد موضوعات القصيدة ؛ فإن القـضية فيهـا واحـدة فـي إحكـامٍ جيِّـد بـين المقدِّمـة ومضمون القصيدة الرَّئيس في (المدح) ؛ فإذا مـا كـان الموضـوعان الأوَّل والثَّـاني مـن عـادات القـول عنـد العَـرب التـي دَرَجَ عليهـا الـشُّعراء ؛ حيـث تحتـوي مقـدِّمات قـصائدهم علـى الغـزل ووصـف الرِّحلـة والراحلة ؛ فهذا لا ينفي أن تكون القصيدة في غرض واحد هو هنا «المدح» ، بحيث تصير القصيدة متماسكة غير مفكَّكة بل متلاحمة تلاحم الكُلِّ الواحد .

إنَّ مقدِّمـة القصيدة – بـالرَّغم من طولها الَّذي مُتَّصلاً بـه غير منفصل منـه ؛ فإنَّ القصيدة مثلُها مِثْل خَلْق الإنسان في اتِّصال بعض أعضائه ببعض ؛ فمتى انفصل واحدٌ عن الآخر وبايَنَهُ في صحة التَّرْكيب غادر بالجسم عاهة تتخون محاسنه ، وتعفِّي معالم جماله ، ووجدت حُذَّاق الشِّعر وأرباب الصِّنَاعة من المحدثين يَحْتَرسون في مثل هذه الحال احتراسًا يحميهم شوائب النُّقْصان ، ويقف بهم على محجَّة الإحْسان»[٣] .

والأمر ذاته نجده عن أبي عثمان الجاحظ الذي وَضَّح أنَّ : «أجود الشِّعْر ما رأيته مُتلاحم الأجزاء ، سهل المخارج ؛ فتعلم بذلك أنه قد أُفرغ إفراغًا واحدًا ، وسبك سبكًا واحدًا»[٤] .

لقد أحكم بشَّار البناء الفنِّي لقصيدته على نمط القصيدة العربيَّة ؛ فـ(المطلع)[٥]هو مقدمة غزليَّة مُعْجِبة وَمُدْهِشة ، ومفتتحها مناسب للمقام ولموضوع القصيدة الأساسيّ – كما سبق البيان آنفًا – ؛ بدأ بلفظ التحيَّة ، وهو لفظٌ عام يشمل أنواعًا كثيرة ؛ إذ يدلُّ على السلام باليد أو بالإشارة بالكلام أو بالفعل ...إلخ.

وقد تكرَّر في هذه المقدِّمة التَّحيَّة بصيغة أُخْرَى أخصّ منها على لسان الحبيبة «سَلْمِي» ، وهي من نفس

(١) وقد حضر الشَّاعر حضورًا طاغيًا في القسمين الأوَّل والثالث وحضورًا باهتًا في القسم الثاني .
(٢) العمدة لابن رشيق ، ٣٥٠/١.
(٣) العمدة ، لابن رشيق ٧٧٥/٢ و ٧٧٦ .
(٤) البيان والتبيين ، لأبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ ، تحقيق وشرح : عبدالسلام هارون ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط٧ ، سنة ١٤١٨ه = سنة ١٩٩٨م ، ٦٧/١.
(٥) ينظر عناية الشعراء بمطالع القصائد في : الأدب العربي وتاريخه في العصرين الأموي والعباسي ، د. محمد عبد المنعم خفاجي ، دار الجيل ، بيروت ، د.ط ، سنة ١٤١٠ ه = ١٩٩٠م ، ص ١١٠ .

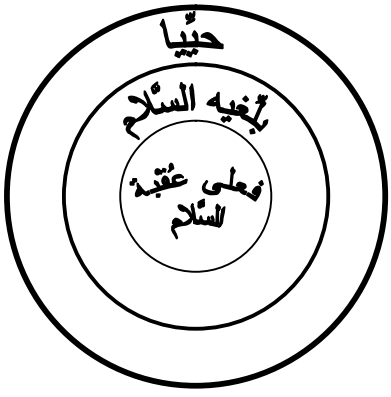
يُضاهي موضوعها الرَّئيس - ، هي تقليدٌ التزم به الشَّاعر . وله أسبابه الاجتماعيَّة ، والنَّفسيَّة ، والفنِّيَّة . وقد عني بها النقَّاد ؛ فَذكروا «أنَّ للشَّاعر أنْ يُجَوِّد ابتداء شعره ؛ فإنه أوَّل ما يقرع السَّمْع ، وبه يستدلّ على ما عنده من أوَّل وهلة ، وليتجنب (ألا) ، و(خليلي) ، و(قد) ؛ فلا يستكثر منها في ابتدائه ؛ فإنها من علامات الضعف والتُّكلان ، إلاَّ للقدماء الذين جَرَوا على عِرق ، وعملوا على شاكله ، وليجعله حلوًا سهلاً ، وفَخْمًا جزلاً»[٢]. ونقل ابن رشيق عن الحاتمي ضرورة إحكام العلاقة بين مقدمات القصائد ومضمونها ؛ فالقصيدة مثلها مثل خلق الإنسان ؛ ومن ثمَّ يجب اتصال أجزائها وترابط أقسامها دون تنافر ؛ كما يترابط الجسم الإنسانيّ في بنيان واحد : «وقال الحاتمي : من حُكْم النسيب الذي يفتتح به الشَّاعر كلامه : أن يكون ممزوجًا بما بعده من مدح أو ذمٍّ ، الحقل الدلاليّ للتحيَّة – وإنْ كانت أخصّ - .

والموضوع الثاني يرتبط بسبيل بالموضوع الأوَّل ؛ والتَّرابط المعنويّ بينهما واضح ؛ إذ إنَّ التَّلهيِّي عن هجر الحبيب يكون بالناقة .

وحسن التخلُّص – هنا – من النسيب إلى الوصف ثم إلى المدح موجود ؛ إذ إنَّ النَّاقة هي سبيل الوصول إلى الممدوح وأخذ عطاياه .

ومن ثمّ لم يشعر المتلقّي بالانتقال المفاجئ بين موضوعي الغزل والوصف ؛ كما لم يشعر بالتَّنافر وعدم الاتصال بين المقدِّمة الغزليَّة الوصفيَّة وموضوع القصيدة الرَّئيس (المدح) ، بل جاءت أجزاء القصيدة مُتَرابطة يأخذ بعضها بحُجُز بعض. فالخاتمة (حسن المقطع) مناسبَة لمقدِّمة القصيدة ووسطها ؛ فكما بدأ بشار قصيدته بالتحيَّة (حيِّيا) ووسَّطها بالسلام (سلِّمي) ؛ ختمها – أيضًا – بالسلام (فعلى عقبة السلام) .

صدر النَّصّ وفاتحته	منتصف النَّصِّ ووسطه	عجز النَّصِّ وخاتمته
↓	↓	↓
حيِّيا صاحبيَّ أم العلاء	بلِّغيه السَّلام مِنِّي ...	فعَلَى عُقْبَة السَّلامُ ...
↓	↓	↓
والبارز فيه هو المحبوبة (أمّ العلاء) التي ذكرها بهذه الكنية ، ووصفها بحلاوة العين ، وأنها من نشاء ذوات شرف.	في نهاية قصة الغزل ، والتي تُعَدُّ تمهيدًا للرِّحلة ...	وهذا هو موضوع القصيدة الرئيس ، والممدوح هو (عُقْبة) ، وهو بارز باسمه ورسمه .



وبهذا الشَّكل قصيدة بشار كأنها دائرة تبدأ من مطلع القصيدة ثم تعود إلى نقطة البداية من جديد ، وهكذا في عمليَّة دائريَّة تُدلّل على أنَّ القصيدة ليست مبعثرة ولا مُفكّكة ولا مشعّثة، بل هي مرتَّبة ومنسَّقة ومتلاحمة ومتماسكة. ولمَّا كان موضوع القصيدة واحدًا – بالرَّغم من تعدُّد موضوعاتها في الظاهر – ؛ فقد أحسن الشاعر الوصل والتخلص والختام بشكلٍ محكم بارع جميل ، لا يشعر المتلقّي بقلق أو خلل بينها .

لقد أحْسَن بشار الرصف وسبك الكلام والقران بين اللفظ والمعنى ، حيث تم الجمع والاتّصال الوثيق بين هذه الموضوعات على تعدُّدها لِتُسْبَك في نَسَقٍ واحدٍ . يقول الجاحظ . «لا يكون الكلام يستحق اسم البلاغة ، حتى يُسابق معناه لفظه ولفظه معناه ؛ فلا يكون لفظه إلى سَمْعك أسبق من معناه إلى قلبك»[1] .

وفي النهاية ؛ لعلَّ جامعًا معنويًّا يمكن أن يجمع هذه الأغراض الثَّلاثة في نسقٍ واحد متماسك يُشكّل صورة متكاملة متماسكة . هذا الجامع الدلالي هو «الجَمال» ؛ ففي القسم الأول بدا الجمال في المرأة وبخاصة في عينها ، وفي القسم الثَّاني بدا الجمال في «النَّاقة» هذه السَّبُوح المروح ، وفي القسم الثالث بدا الجمال في الممدوح (عُقْبَة) ، وما تحلَّى به من صفات كريمة ؛ أبرزها صفتا : الكرم والشجاعة . وفي ذلك دليل على أن بشَّارًا كان واعيًا بمقصده بداية ووسطًا وخِتَامًا.

خاتمة

أهم نتائج الدِّراسة

اختير نصّ شعريّ كامل لبشَّار بن بُرْد ، دون الاجتزاء ببعض شواهده . وقد أظهرت الدِّراسة تماسُك القصيدة ووحدتها وترابطها وانسجامها . فبالرَّغم من تعدُّد الأغراض فيها؛ فإنَّ ذلك لا ينفي أن تكون في موضوع واحد هو «المدح» وقد أخذ ذلك صُوَرًا ؛ هي :

أ – تماسُك الكلمة وجارتها في الجُمْلة الواحدة في القصيدة . وقد بدا ذلك في التركيب الإضافيّ ، والتَّرْكيب الوصفيّ (النَّعْتِيّ) ، والتَّرْكيب العَطْفِيّ ...إلخ .

ب – تماسُك جُمْلتين أو أكثر في البيت الواحد بفعْل أدوات الرَّبْط ، والحذْف ، والإحالة ، والاسْتبدال ، والتّكرار ، وغيرها من وسائل التماسُك وأدواته .

جـ- تماسُك البيت بما قبله وما بعده من خلال التعالُق الشَّكْليّ والمعنويّ . وذلك أدخل فيما سُمِّي قديمًا بـ«التَّضْمين» .

د – تماسُك الأبينة الصُّغْرَى في القصيدة على مستوى الموضوع الواحد .

هـ- تماسُك أبيات القصيدة وَمَوْضوعاتها كُلّها ، لتكوِّن نصًّا واحدًا متماسكًا ومترابطًا بعضه ببعض .

- برزت في قصيدة بشَّار بعض البنَى الصَّرْفيَّة الَّتي عَزَّزت مراد الشاعر الرئيس وهو المدح ؛ مثل : الأفعال المضارعة الدَّالة على التجدُّد والحدوث سواء المثبتة في مثل « يَشْتَرِي الحَمْدَ بالثَّنَا ... يَرَى الدَّمَّ فَظِيعًا ... يَفْرَعُ المَنَابِرَ ... يَسْقِي الدِّمَاءَ ... يَقْضُمُ الرِّجَالَ ... يَدْفَعُ بِالمَوْتِ رِجَالاً ...» ، أو الأفعال المضارعة المنفية في مثل : « لا يَهَابُ الوَغَى وَلاَ يَعْبُدُ المَالَ» ، و« لَيْسَ يُعْطِيكَ لِلرَّجَاءِ وَلاَ الخَوْفِ» ، و« لا أُبَالِي صَفْحَ اللَّئِيمِ وَلاَ تَجْرِي دُمُوعِي» .

كما برزت بعض التَّراكيب النَّحْويَّة ؛ مثل : التَّرْكيب الإضافيّ في مثل قوله : «عُقْبة الخير» ، «مطعم الفُقَرَاء» ، والتَّرْكيب النَّعْتيّ في مثل قوله : «الحُلَّة الخَضْراء» ...إلخ . وترابط هذه

(1) البيان والتبيين ، للجاحظ ١١٥/١.

التَّراكيب في نسيج القصيدة يُدلّل على التماسُك النَّصِّي بِبُعْدَيْه : الشَّكْلِيّ والدَّلاليّ .

- وظَّف بشَّار الأساليب المختلفة وبخاصة الأسلوب الإنشائي في صيغ الأمر والنهي والنِّداء في القصيدة . وقد ارتبطت الجملة الفعلية في بداية القصيدة بالأسلوب الإنشائي الطلبي بصيغة الأمر (حيِّيا ... واذكر ...) ، وقد تكرَّرت هذه الصِّيغة بصور شتَّى في القصيدة .
- تَمَيَّزت مفردات القصيدة بالسهولة والوضوح والبُعد عن الألفاظ الحوشية النافرة غير المأنوسة ، وتجنُّب الألفاظ الصَّعبة الغريبة .
- لدى بشَّار مزاوجات بين ثنائيات لفظيَّة قائمة على مفارقات أو قائمة على مترادفات . وقد مكَّنت تلك المزاوجات المفردات من الإيحاء بمعانٍ إضافية مركَّبة .
- عوَّل بشَّار في هذه القصيدة على التكرار ، بغية التأثير في المتلقي ، وقد تفاعل التَّكرار وسواه من وسائل السَّبْك مع عناصر القصيدة وأجزائها في تشكيل دلالة النَّصّ وترابط لُحمته .
- الإحالة والتكرار هما أكثر وسائل التماسُك النَّصِّي دورانًا في نصّ بشار ؛ إضافة إلى : أدوات الرَّبط . وقد جاء عقبها وسائل أخرى ؛ كالاستبدال ، والحذف .
- برزت الإحالة بقوة في قصيدة بشَّار ، فالشاعر مثلاً يحضر بنفسه ، أو يحضر عبر أشياء (أو أشخاص) تخصُّه ، مثل : خادمه ، ووصيفه ، ورسول محبوبته ...إلخ . وقد تعدَّدت عناصر الإحالة في النَّصِّ بين ضمائر وإشارة . وكانت الضمائر أبرز ما في النَّصِّ .
- الروابط كثيرة في قصيدة بشار، وأبرزها أدوات العطف ، وأقلُّها الروابط الاسْتِدراكيَّة . وهذا يتناسب مع الموضوع الرَّئيس للقصيدة وهو «المَدْح» . وتنوع أدوات الربط في هذه القصيدة الشِّعرية دلالة على تماسكها واتِّساقها وكونها كتلة واحدة .
- كان للتكرار الصوتيّ أثر في تماسُك النَّصّ ، وقد عوَّل الشاعر في القصيدة ، على المفردات المنتهية بالواو أو بالياء أو بالألف – بما في ذلك القافية . ولم تأت تلك المدود اعتباطًا ؛ بل جاءت محروصًا عليها ؛ حيث تُعبِّر عن أحاسيس الشاعر وانفعالاته .
- ضمنت العلاقات الدَّلاليَّة لقصيدة بشَّار دورًا بارزًا في تماسُك النَّصّ وانسجامه وترابطه ، وبخاصة في علاقات : الإجمال والتفصيل ، والتَّضاد ، والسَّببيَّة ، والشَّرطية . وكان للمتلقِّي دورا رئيسا في استخراج دلالاتها ومعانيها.

المصادر والمراجع

- الإبداع الموازي : التحليل النَّصِّي للشِّعر ، د. محمد حماسة عبد اللطيف ، دار غريب ، القاهرة ، ط١ ، سنة ٢٠٠١م .
- الإحالة وأثرها في تماسُك النَّصّ في القصص القُرْآنيّ ، د. أنس محمود فجَّال ، نادي الأحساء الأدبيّ ، ط١ ، سنة ١٤٣٤هـ = ٢٠١٣م.
- الأدب العربي وتاريخه في العصرين الأموي والعباسي ، د. محمد عبد المنعم خفاجي ، دار الجيل ، بيروت ، د.ط ، سنة ١٤١٠ ه = ١٩٩٠م.
- أساس البلاغة لأبي القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد الزمخشري (ت ٥٣٨ه)، تحقيق : محمد باسل عيون السود ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط١ ، سنة ١٤١٩ه = ١٩٩٨م.
- الأصول الفنية للشعر الجاهلي ، د. سعد إسماعيل شلبي ، دار غريب ، القاهر ، ط٢ ، سنة ١٩٨٢م.

- كتاب الأغاني لأبي الفرج علي بن الحسين الأصفهاني (ت ٩٧٦ ه) ، تحقيق : إحسان عباس وآخرين ن دار صادر ، بيروت ، ط٣ ، سنة ١٤٢٩هـ=٢٠٠٨م .
- الاقتراح في علم أصول النحو لجلال الدين السيوطي ، قرأه وعلّق عليه : د. محمود سليمان ياقوت ، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ، د.ط ، سنة ١٤٢٦هـ=٢٠٠٦م .
- الإيضاح في علوم البلاغة : المعاني والبيان والبديع ، للخطيب القزويني (ت ٧٣٩ ه) ، وضع حواشيه : إبراهيم شمس الدين ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط١ ، سنة ١٤٢٤ ه = ٢٠٠٣م.
- البديع بين البلاغة العربية واللّسانيَّات النَّصيَّة ، د. جميل عبد المجيد ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، د. ط ، سنة ١٩٩٨م .
- البرهان في علوم القرآن ، بدر الدين محمد بن عبدالله الزركشي ، تحقيق : محمد أبوالفضل إبراهيم ، دار التراث ، القاهرة ، د.ط ، د.ت
- بشار بن برد : حياته وشعره ، د. هاشم مناع ، دار الفكر العربي ، بيرت ، ط١ ، سنة ١٩٩٤م .
- بنية النَّصّ في سورة الكهف : مقاربة نصية للاتساق والسياق ، لشعيب محمودي ، ماجستير ، جامعة منتوري ، قسنطينة ، سنة ٢٠٠٩ / ٢٠١٠ م .
- البيان والتبيين ، لأبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ ، تحقيق وشرح : عبدالسلام هارون ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط٧ ، سنة ١٤١٨ه = سنة ١٩٩٨م .
- تاريخ آداب العرب ، مصطفى صادق الرَّافِعيّ ، راجعه وضبطه : عبد الله المنشاوي ومهدي البحقيريّ ، مكتبة الإيمان المنصورة ، د.ط ، د. ت.
- تاريخ الأدب العربي ، كارل بروكلمان ، نقله إلى العربية : د. عبد الحليم النجَّار و د. رمضان عبدالتواب ، دار المعارف ، مصر ، ط٥ ، سنة ١٩٧٧م .
- تحليل الخطاب ، ج. ب. براون ، و. ج. يول ، ترجمة : د. محمد لطفي الزليطني ، ود. منير التريكي ، النشر العلمي والمطابع ، جامعة الملك سعود ، الرياض ، د.ط ، سنة ١٤١٨هـ=١٩٩٧م .
- الترابط النَّصّي في الخطاب السياسيّ : دراسة في المعاهدات النبوية ، سالم بن محمد المنظري ، بيت الغشام للنشر والترجمة ، مسقط ، ط١ ، سنة ٢٠١٥م.
- الخيال والتصوير في شعر المكفوفين من الجاهلية إلى نهاية العصر العباسي ، د. محمد بن أحمد الدوغان ،العبيكان ، الأحساء ، ط١ ، سنة ١٤٢٤ه=٢٠٠٣م .
- كتاب دلائل الإعجاز ، للإمام أبي بكر عبدالقاهر بن عبدالرحمن بن محمد الجرجاني ، ت (٤٧٤ه) ، قرأه وعلق عليه : أبوفهر محمود محمد شاكر ، مكتبة الخانجي ، مطبعة المدني ، القاهرة ، د.ط ، د.ت.
- ديوان امرئ القيس ، ضبطه وصحَّحه الأستاذ مصطفى عبد الشافي ، منشورات محمد علي بيضون ، دار الكتب العلميَّة ، بيروت ، ط٥ ، سنة ١٤٢٥هـ = ٢٠٠٤م .
- ديوان بشَّار بن برد ، شرح : محمد الطاهر ابن عاشور ، راجعه : محمد شوقي أمين ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ، د.ط ، سنة ١٣٨٦هـ=١٩٦٦م .
- ديوان بشَّار ، شرحه : محمد الطاهر ابن عاشور ، وراجع مخطوطته : محمد شوقي أمين ، ، القاهرة ، د.ط ، سنة ١٣٥٧ه= ١٩٥٧م .

- ديوان بَشَّار بن بُرْد ، جمع وتحقيق وشرح : محمد الطاهر ابن عاشور ، صدر من وزارة الثقافة بمناسبة الجزائر عاصمة الثقافة العربية ، د.ط ، سنة ٢٠٠٧م .
- ديوان قيس بن الملوح (مجنون ليلى) ، رواية أبي بكر الوالبي ، دراسة وتعليق : يسري عبدالغني ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط١ ، سنة ١٤٢٠ ه = ١٩٩٩م.
- ديوان النابغة الجعدي ، جمعه وحققه وشرحه : د. واضح الصمد ، دار صادر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٨م.
- سر صناعة الإعراب ، تأليف : إمام العربية أبي الفتح عثمان بن جني (ت ٣٩٢ ه) ، دراسة وتحقيق : حسن هنداوي ، دون بيانات أخرى .
- الشعر والشعراء ، لابن قتيبة ، تحقيق وشرح : أحمد محمد شاكر، دار الحديث ، القاهرة ، د . ط ، سنة ١٤٢٣ه = ٢٠٠٣م .
- صبح الأعشى في صناعة الإنشا ، لأبي العباس أحمد القلقشندي ، دار الكتب الخديوية ، المكتبة الأميرية بالقاهرة، د. ط ، سنة ١٣٣١ه = ١٩١٣م .
- علم لغة النص : المفاهيم والاتجاهات ن د. سعيد حسن بحيري ، مكتبة لبنان ناشرون ، بيروت ، ط١ ، سنة ١٩٩٧م.
- علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق : دراسة تطبيقية على السور المكية ، صبحي إبراهيم الفقي ، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ، ط١ ، سنة ١٤٣١ه=سنة ٢٠٠٠م .
- العمدة في صناعة الشعر ونقده ، لأبي علي الحسن بن رشيق القيرواني (ت٤٦٣ ه)، تحقيق : النبوي عبدالواحد شعلان ، دار الجيل ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ،ط ١ ، سنة ١٤٢٠ ه = سنة ٢٠٠٠ م .
- في البلاغة العربية والأسلوبيَّات اللّسانيَّة : آفاق جديدة ، د. سعد عبد العزيز مصلوح ، مجلس النشر العلمي ، جامعة الكويت ، الكويت ، ط١ ، ٢٠٠٣م .
- كتاب سيبويه لأبي بشر عمرو بن عثمان بن قنبر (ت ١٨٠ه) ، تحقيق وشرح : عبدالسلام محمد هارون ، مكتبة الخانجي بالقاهرة ، ط٣ ، سنة ١٤٠٨ه = ١٩٨٨م.
- لسانيات النص القرآني : دراسة تطبيقية في الترابط النصي ، د. عبدالله خضر حمد ، دار القلم ، بيروت ، د.ط ، د.ت.
- لسانيات النص : مدخل إلى انسجام الخطاب ، محمد خطابي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط١ ، سنة ١٩٩١ م.
- لغة القرآن الكريم في سورة النور : دراسة في التركيب النحويّ ، د. صبري إبراهيم السيد ، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ، د.ط ، سنة ١٤١٤هـ = ١٩٩٤م.
- مدخل إلى علم لغة النص ، تأليف : روبرت دي بوجراند ولفغانغ دريسلر، ترجمة : إلهام غزالة وعلي خليل حمد ، مطبعة دار الكاتب ، نابلس ، ط١ ، سنة ١٤١٤ه=١٩٩٢م .
- المرايا المحدَّبة من البنيويَّة إلى التَّفكيك (٢٣٢) ، د.عبد العزيز حمودة ، عالم المعرفة ، الكويت ، أبريل سنة ١٩٩٨م .
- معجم التَّعريفات ، للعلامة علي بن محمد السيد الشريف الجرجاني (ت ٨١٦ ه) ، تحقيق ودراسة : محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة ، القاهرة ، د.ط ، د. ت.

- مقالات في اللغة والأدب ، د. تمام حسان ، عالم الكتب ، القاهرة ، ط١ ، سنة ١٤٢٧ه= ٢٠٠٦م.
- المقتضب لأبي العباس محمد بن يزيد المبرد (ت ٢٨٥ ه) ، تحقيق : محمد عبدالخالق عضيمة ، لجنة إحياء التراث بالمجلس الأعلى للشئون الإسلامية ، القاهرة ط١ ، سنة ١٤١٥ ه = سنة ١٩٩٤م .
- مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الأول ، د. حسين عطوان ، دار المعارف بمصر ، القاهرة ، د.ط ، د.ت ، رقم الإيداع بدار الكتب ١٩٧٤/١٥١٤ .
- منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، لأبي الحسن حازم القرطاجني ، تقديم وتحقيق : محمد الحبيب ابن الخوجة ، الدار العربية للكتاب ، تونس ، ط٣ ، ٢٠٠٨م.
- موسوعة كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم ، محمد علي التهانوي ، تقديم وإشراف : د. رفيق العجم ، تحقيق : د. علي دحروج ، مكتبة لبنان ناشرون ، بيروت ، ط١ ، سنة ١٩٩٦م.
- نحو أجروميَّة للنَّصِّ الشِّعْريّ : دراسة في قصيدة جاهليَّة ، مجلة فصول ، مصر ، المجلد العاشر ، العددان الأول والثاني ، يوليو سنة ١٩٩١م.
- نحو النَّصّ ذي الجملة الواحدة : دراسة تطبيقيَّة في مجتمع الأمثال للميداني ، د. محمود قدوم ، مركز الملك عبد الله بن عبد العزيز الدَّوْليّ لخدمة اللُّغة العربيَّة ، الرياض ، ط١ ، سنة ١٤٣٦هـ = ٢٠١٥م .
- النحو الوافي مع ربطه بالأساليب الرفيعة والحياة اللغوية المتجددة، لعباس حسن ، دار المعارف ، القاهرة ، ط ٥ ، د. ت .
- نسيج النّصّ بحث في ما يكون به الملفوظ نصًّا ، الأزهر الزناد ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط١ ، سنة ١٩٩٣م .
- النص والخطاب والاتصال ، د. محمد العبد ، الأكاديمية الحديثة ، القاهرة ، ط١ ، سنة ٢٠١٤م .
- النَّصّ والخطاب والإجراء ، تأليف : روبرت دي بوجراند ، ترجمة : د. تمام حسَّان ، عالم الكتب ، القاهرة ، ط١ ، سنة ١٤١٨ه= ١٩٩٨م
- نظام الارتباط والرَّبْط في تركيب الجملة العربية ، د. مصطفى حميدة ، مكتبة لبنان ناشرون ، ط١ ، سنة ١٩٩٧م.
- وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان ،لأبي العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن أبي بكر بن خلّكان (٦٨١ه) ، حققه : د. إحسان عباس ، دار صادر ، بيروت ، د.ط ، ١٣٩٨ ه= ١٩٧٨م .

المواقع الإلكترونية:

- المعاجم اللغوية الموجودة في موقع الباحث العربيّ على الرابط: http://baheth.info/
- بحث لسَانْدرا ستوتسكي باللغة الإنجليزية عن أنواع التماسك المعجمي في الكتابة التفسيرية ، وعنوانه" Types of lexical cohesion in expository writing: implication for developing the vocabulary of academic discourse على الرابط:

https://www.jstor.org/stable/357899

- بحث للدكتور أحمد مختار البزرة عن " همزية بشار بن برد" على الرابط:

http://en.calameo.com/read/0043572887b3f1e7fe1aa