جامعة المنصورة

كلية الآداب

التماسك النصي ووحدة البناء في معلقة لبـيد بن ربيعة العامري

دكتور

أشرف محمود نجا

أستاذ الأدب والنقد العربي المساعد

كلية التربية - جامعة عين شمس

مجلة كلية الآداب - جامعة المنصورة

العدد الخمسون - يناير ٢٠١٢

النَّماسْكُ النَّصِّيُّ وَوَحْدَةُ الْبِنَاءِ فِي مُعَلِّقَةِ لَيْبِدِ بْنِ رَبِيعَةَ الْعَامِرِيِّ

د. أشرف محمود نجا

أولاً - التعريف بالموضوع ودواعي دراسته :

يرتبط مفهوم التماسك النصي في مجال الدرس اللساني الحديث ارتباطاً وثيقاً بمصطلحي السَّبْك (Cohesion) والْحَبْك (Coherence) ^(*) اللذين يشكّلان معيارين أساسيين من معايير النصية السبعة التي اشترط روبرت ألان دي بوجراند (R.A.De Beaugande) ضرورة توافرها في نسيج النص (Text) ^(١) حتى تتحقق له كينونته وتكتمل نصيته Textuality؛ ويصير وحدة متكاملة أو بناءً شاملاً ينهض على الالتئام والترابط الدلالي بين أجزائه أو وحداته التعبيرية المتجاورة التي تتكون من مجموعة من التتابعات أو المتتاليات (Sequence) الجُمْلِيَّة "وتصبح المتتالية متماسكة دلاليًا عندما تقبل كلُّ جملة فيها التفسير والتأويل في خطٍّ داخلي، يعتبر امتدادًا بالنسبة لتفسير غيرها من العبارات الماثلة في المتتالية أو من الجُمْل المحددة المتضمنة فيها؛ ومن هنا فإنَّ مفهوم النصّ

(*) ورد مصطلحا السبك والحبك بعدة ترجمات مختلفة عند اللسانيين العرب المحدثين حتى أفضى هذا إلى الاضطراب والتداخل في حديهما؛ حيث تُرجم المصطلح الأول (Cohesion) بالسبك والاتساق والتضام، والتناسق، والربط اللفظي والترابط الرصفي، كما تُرجم المصطلح الثاني (Coherence) بالحبك، والانسجام، والالتحام، والتقارن، والترابط المفهومي، والتماسك المعنوي، والربط الدلالي، وقد أثر الباحث هنا ترجمة د.سعد مصلوح (السبك) و(الحبك)؛ لكونهما مصطلحين متداولين في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، وإن كانا قد اكتسبا في ظلِّ الدرس اللساني الحديث مفهوماً جديداً محدداً.

تتحدد خصائصه بفكرة التفسير النسبي؛ أي تفسير بعض أجزائه بالنسبة إلى مجموعها المنتظم كلياً^(٢).

ولا شك في أنّ النصّ يتحكم في إنتاجه عدّة عمليات لغوية ونفسية واجتماعية ومعرفية، حتى تتشكّل من أجزائه وحدة منسجمة مؤسّسة على تضافر قواعد تركيبية ودلالية وتداولية، يؤدّي الفصل بينها أو الاكتفاء ببعضها إلى خلل في التفسير والتأويل^(٣).

ولعلّ اختيار معلقة لبّيد بن ربيعة العامريّ (ت ٤١هـ / ٦٦١م)^(٤) شريحة للبحث التطبيقي في ضوء كاشف جديد يستند إلى طروحات علم النصّ Text Linguistics وإجراءاته التطبيقية، ووفق منهج علمي محدّد ينهض على الوصف والتحليل والتفسير متخذاً من النص وحدة لغوية كبرى لم يكن من باب المصادفة أو اللهث وراء اقتناص النموذج، وإنما هي قراءة تعتمد إلى استجلاء عناصر التماسك النصي ومدى علاقته بوحدّة البناء الفني في نصّ شعري قديم، قد وُصف في مطلع القرن العشرين مع غيره من النصوص الشعرية القديمة بالنتكك وعدم التئام الأجزاء، والافتقاد إلى الرابط النفسي والشعوري الذي يجعل من أجزاء القصيدة كلاً متميزاً مترابطاً ومتناسقاً؛ لكلّ جزء وظيفته فيها، ويؤدي بعضها إلى بعض عن طريق التسلسل في التفكير والمشاعر.^(٥) وكان الدكتور طه حسين قد دافع عن وحدّة القصيدة العربية القديمة ضدّ مَنْ أسماهم بخصوم الشعر القديم مؤكداً أنّ الشعر القديم قد استوفى حظّه من الوحدّة المعنوية، وأنّ قصائده جاءت ملتئمة الأجزاء قد نُسقت أحسن تنسيق وأجمله، وذكر بعض الأسباب التي دعّت هؤلاء النقاد إلى إنكار هذه الوحدة في الشعر القديم، واستشهد بنماذج من معلقة لبّيد للتدليل على استقامة بنائها والتئام أجزائها^(٦)؛ ومن هنا تأتي أهمية هذا البحث في محاولة تفتيت هذا النصّ، وتحليل وحداته اللغوية تحليلاً تركيبياً

لاستجلاء وسائل الربط اللفظية التي تربط بين أجزائه ربطاً سطحياً، والكشف عن طبيعة البنية الدلالية الكلية الكامنة فيه، والبنية العليا التي تمثل نمط شكله، واستكناه دوريهما في إمكانية تحقيق التماسك النصي على المستوى العميق للنص بأكمله، ومدى صلتيهما بترتيب وحداته، وتسلسل أحداثه وأفكاره وتنامي مشاعره؛ بحيث يمكن أن ينتج عن ذلك كله في النهاية أثر واحد، أو عاطفة واحدة يثيرها موضوع النص في نفس متلقيه؛ مما يمنح النص هويةً مستقلة بوصفه بنية جمالية مكثفة بذاتها ذات وجود حيٍّ متنامٍ، وحدثاً كلامياً يتمُّ التواصل من خلاله بين أفراد الجماعة اللغوية .

وتجدر الإشارة بدءاً إلى أنَّ معياري السَّبْك والحَبْك يتصل كلاهما اتصالاً وثيقاً بالنصّ في ذاته Text-Centered؛ حيث يختصّ الأول منهما بالوسائل الملفوظة التي تحقق خاصية الاستمرارية Continuity في ظاهر النصّ أو سطحه Surface Text من خلال أدوات الربط النحوي التي تربط وحداته اللغوية بعضها ببعض، في حين يختصّ الثاني بالعلاقات الملحوظة التي ترصد الاستمرارية الدلالية المتحققة في عالم النصّ أو في بنيته العميقة من خلال منظومة المفاهيم Concepts السائدة في فضائه، والعلاقات Relations المنطقية المنظّمة لحركتها، وتمثّل بينها حلقات اتصال سواء أكانت روابط واضحة في ظاهر النصّ، أم علاقات مفهومية تحتية ضمنية يخلعها المتلقي على النصّ عن طريق الاستنباط؛ مما يجعل للنص مغزىً، وهنا يصبح موضوعاً لاختلاف التأويل^(٧).

ولا شكّ في أن كلا المعيارين (السَّبْك والحَبْك) يمثلان معاً عَصَب التماسك في النصّ وأساس التلاحم بين أجزائه المشكّلة له، كما يشترك فيهما نحو الجملة ونحو النص^(٨)، بحيث يتسع نطاق الوصف إلى ما وراء الجملة لينظر إلى النصّ

كلية؛ ومن ثمّ؛ يستحيل وصف الجملة أداة لوصف النصّ؛ فالنصّ نظام فعال System Actual، أما الجُمْل فهي عناصر من نظام افتراضي Virtual System، والنظامان كلاهما متداخلان^(٩). وسنحاول تباعاً استكناه عناصر التماسك الدلالي في معلقة لبّيد بن ربيعة، ومقاربتها مقاربة نصية من خلال تطبيق إجراءات معياري السبك والحبك، ورصد تجلياتهما الظاهرة والعميقة في النصّ - موضوع الدراسة - مع الإلمام بغيرهما من مبادئ النصية الخمسة عندما تقتضي الضرورة .

أولاً - التماسك النصي في ضوء معيار السبك (الربط اللفظي) :

وتجدر الإشارة بدءاً إلى أن عدد أبيات معلقة لبّيد بن ربيعة يبلغ ثمانية وثمانين بيتاً، وقد نُظمت على البحر الكامل وبرّوي الميم، وأغلب الظنّ أنّ الشاعر قد نظمها استجابةً لدافع نفسي داخلي وليس بناءً على حافز خارجي.

وإذا حاولنا استجلاء ظواهر التماسك النصي في هذا النصّ الشعري، فإنّ أول ما يستوقف الباحث البنية السطحية للنصّ التي يمكن استشراف عناصر تماسكها من خلال معيار السبك (الربط اللفظي)، الذي يُعدّ أحد معايير كينونة النصّ والحفاظ على استقراره من خلال استمرارية وقائعه، واتصال بعضها ببعض اعتماداً على الأنماط التنظيمية (المباني النحوية) المفروضة على ظاهره^(١٠)؛ مما يجعل الكلام في النصّ مفيداً مستقراً وثابتاً، واضح العلاقات الجمالية بين عناصره التركيبية الجزئية والكلية، غير مُلبسٍ في أداء مقصوده، أو مشتّتٍ في دلالاته^(١١).

فالسبك (الربط اللفظي) يحيل إذن على مجموعة العلاقات أو الوسائل اللغوية الشكلية التي تصل بين العناصر أو الأجزاء المكوّنة لسطح النصّ منذ

بدايته إلى نهايته، وتتنظم الملفوظات الماثلة في فضاءه وفق القواعد النحوية الضابطة لحركة سيره وإنتاجه فيؤدي السابق منها إلى اللاحق؛ بحيث يتحقق لها الترابط الرصفي Sequential Connectivity^(١٢)، ولا تشكّل هذه الوقائع أو الأحداث اللغوية نصًا إلا إذا تحقق لها من وسائل السبك ما يسبغ على النص مسحة الاستمرارية والاحتفاظ بكيونته؛ ويمكن أن يجمع هذه الوسائل مصطلح الاعتماد النحوي Grammatical Dependency الذي يشمل أنواعًا من الاعتمادات تتحقق في شبكة هرمية ومتداخلة (على مستوى الجملة، وفيما بين الجمل، وفي الفقرة أو المقطوعة، ثم في النص بأكمله)^(١٣)؛ فالنص - كما يبدو - ينشأ في البداية من علاقة أولى تمثّل منطلقًا لعلاقات عدّة أخرى تتوالد وتتناسل في صيرورة متوالية^(١٤).

ويقترح الدرس النصي مصطلح البنية (Structure) وحدةً للتحليل النصي لكونها تُسعف في التخلص من الارتباط بالوحدات الجزئية على مستوى الكلمة والجملة أو الجملتين على أقصى تقدير، ولأنّ مفهومها ذو طابع تجريدي يتسم بالعلمية والمرونة والقابلية الشديدة للالتقاط على عدّة مستويات تتدرج من الأبنية الصغرى Micro-Strcture التي تتكون من تتابعات الجمل حتى تصل إلى النص الكلي بوصفه بنية؛ مما يجعل موضوع المعرفة العلمية للأدب متسقًا مع سائر العلوم الإنسانية^(١٥).

ومن وجهة نظر النصيين؛ فإن ثمة عددًا من الوسائل اللغوية التي تعتمدها النصوص من أجل تحقيق تماسك جملها وتحصيل سبكها النصي؛ وهي الإحالة، والحذف، والاستبدال، والوصل (الربط بالأدوات)، والسبك المعجمي^(١٦).

ومن خلال استقراء البنية النصية للمعلقة يمكن للباحث أن يميّز بشكل أكثر تبسيطاً وتحديداً بين نمطين من الوسائل اللغوية يتحقق من خلال عناصرها السبك النصي في معلقة ليبيد؛ أولها : السبك النحوي Grammatical Cohesion : ويشمل ثلاثة عناصر: هي الإحالة، والحذف، والربط بالأدوات (الوصل). وثانيها : السبك المعجمي Lexical Cohesion : ويشمل عنصرين هما التكرار بنوعيه المعجمي والصوتي، والتضام أو المصاحبة اللغوية .

وتتفاوت عناصر السبك النحوي والمعجمي والصوتي من حيث ورودها عبر المدى النصي للمعلقة الذي تنظمه مجموعة من القضايا المتتابعة الجزئية والكلية مكونة وحدة دلالية على مستوى أكثر عمومية يمكن أن يطلق عليها البنية الكبرى Macro-Structure للنص الكلي .

تقسيم القصيدة

وتبعًا لاستشراف الوحدات المفصلية الدلالية المكوّنة لنص المعلقة يمكن افتراض تقسيمها إلى ثلاث بنيات دلالية كبرى تجيء في مستوى أدنى من بنيتها الكبرى الكلية؛ وتشتمل كلّ منها على عدد من البنيات أكثر تخصيصًا وتحديدًا، وتتنظمها مجموعةٌ متتاليات جملية تحقق فيما بينها شروط الربط والترابط الدلاليين "وبوجه عام توجد مستويات ممكنة مختلفة للبنية الكبرى في النص؛ بحيث يمكن أن يقدّم كلّ مستوى «أعلى» (أعم) من القضايا في مقابل مستوى أدنى بنيةً كبرى".^(١٧) ولعلّ النظر إلى النص على النحو المبسط في إطار التراتب البنيوي السالف الذكر يمكن أن يساعد على تفكيكه وتشرّيح بنائه السطحي بصورة علمية منضبطة يتيسّر من خلالها وصف الروابط الماثلة في بنيته الكبرى الشاملة، والكشف عن خواصها النوعية؛ ففي البناء السطحي تنعكس دائمًا أجزاء من معنى النص ووظائفه، وليس كل المعلومات الدلالية التي يحويها النص^(١٨).

١ - البنية الدلالية الكبرى الأولى :

وتتنظم البنية الدلالية الكبرى الأولى سلسلة من التتابعات الجملية التي تحوي مجموعة من القضايا، تربط بينها المحيلات النصية والعلاقات بين الوقائع حتى لتبدو شديدة التماسك الدلالي في مستواها الجزئي؛ وتمثّلها الأبيات

الآتية (٢١-١) من نص المعلقة :

- ١- عَقَتِ الدِّيارُ مَحَلَّها فَمَقامُها بِمَنى تَأَبَّدَ غَوْلُها فَرِجامُها
- ٢- فَمَدافِعُ الرِّيانِ عُرِّي رَسْمُها خَلَقا كما صَمِنَ الوُحَيِّ سِلامُها
- ٣- دِمَنٌ تَجَرَّمْ بَعْدَ عَهْدِ أنيسِها حَجَجَ خَلَوْنَ حَلالِها وَحَرامُها
- ٤- رَزَقَتْ مَرابِيعَ النُّجومِ وَصابِها وَذُقُّ الرِّوايدِ جَوْدُها وَرِهامُها
- ٥- مِنْ كَلِّ ساريةٍ وَغادٍ مُدَجِّنٍ وَعَشِيَّةٍ مُتْجاوِبٍ إِرْزامُها

- ٦- فعلا فروع الأيهقان وأطفلت
٧- والعين ساكنة على أطلانها
٨- وجلا السيول عن الطلول كأنها
٩- أو رجع واشمة أسف نؤورها
١٠- فوقفت أسألها وكيف سألنا
١١- عريت وكان بها الجميع فأبكروا
١٢- شافتك ظعن الحي حين تحملوا
١٣- من كل محفوف يظل عصية
١٤- رجلا كأن نجاج توضح فوقها
١٥- خفرت وزايلها السراب كأنها
١٦- بل ما تذكر من نوار وقد نأت
١٧- مريّة حلت بغير وجاورت
١٨- بمشارق الجبلين أو بمحجر
١٩- فضوائق إن أيمنت فمظنة
٢٠- فاقطع لبانة من تعرض وصله
٢١- واخب المجامل بالجزيل وصرمه
- ٦- بالجهتين طبأوها ونعأمها
٧- عودا تأجل بالفضاء بهامها
٨- زبر نحد متونها أقلامها
٩- كفا تعرض فوقهن وشامها
١٠- صمًا خوالد ما يبين كلامها
١١- منها وغودر نؤها وثمأمها
١٢- فتكنسوا قطنًا نصر خيامها
١٣- روج عليه كلة وقرامها
١٤- وطباء وجرة عطفًا آرامها
١٥- أجزاع بيثة أثلها ورضامها
١٦- وتقطعت أسبابها ورمأمها
١٧- أهل الحجاز فأين منك مرأمها
١٨- فتصمنتها فردة فرخأمها
١٩- منها وحاف القهر أو طلخأمها
٢٠- ولشر واصل خلة صرامها
٢١- باقي إذا ضلعت وزاع قوامها^(*)

١ - الإحالة :

وتعد الإحالة Reference من أهم وسائل الربط النحوي شيوعاً في معلقة
لبيد بن ربيعة، وعلى الرغم من أنها لا تخضع لأية قيود نحوية، فهي تعد أحد
عناصر السبك النحوي، والترابط اللفظي بين أجزاء الكلام، وهي علاقة دلالية

(*) اعتمدنا رواية الديوان بتحقيق إحسان عباس.

تخضع لقيد دلالي يتمثل في وجوب تطابق الخصائص الدلالية بين العنصر المحيل والعنصر المحال عليه ^(١٩)؛ وتنتج هذه الألفاظ المحيلة معناها عن طريق قصد المتكلم ^(٢٠)؛ ولذلك فهي شيء يحيل عليه شخص ما - أي المتكلم أو صانع النص - باستعماله تعبيراً معيَّناً، وليست شيئاً يقوم به تعبيراً ^(٢١)، مع عدم إغفال دور اللفظ الحامل للإحالة في الوقت نفسه؛ وهي تربط أجزاء النص بعضها ببعض وتخلق علاقات معنوية بين أقسامه عن طريقين؛ أحدهما مباشر من خلال القصد الدلالي إلى ما يشير به اللفظ المحيل مباشرة إلى اللفظ المحال عليه دون تأويل، والثاني يتأتى من خلال التأويل في حالة عدم وجود اللفظ المحال عليه مباشرة داخل النص ^(٢٢)؛ وهي تنقسم بدورها إلى نوعين رئيسيين : الأول الإحالة النصية Textual التي تحيل داخل النص أو اللغة، وتتفرع إلى إحالة قبلية (إلى سابق) Anaphora، وإحالة بعدية (إلى لاحق) Cataphora، والنوع الثاني الإحالة المقامية Situational التي تحيل خارج النص أو اللغة، وهذا النوع من الإحالة لا يسهم في سبك النص مباشرة، وإنما يسهم في خلقه من جهة أنها تربط اللغة بسياق المقام ^(٢٣)؛ وهي تتنوع هنا بين الإحالة بالضمير، والإحالة بالإشارة.

ويأتي الضمير في مقدمة البنى الإحالية النصية الموظفة في معلقة لبيد؛ إذ ساد جُلّ التتابعات الجمالية في النص؛ بحيث لم يخلُ بيت من مضمرة، كما تنوع بين الإحالة المباشرة والإحالة غير المباشرة التي تحتاج إلى تأويل، وإن كانت الأولى هي الأكثر دوراً وبروراً في النص تبعاً للقراءة الكمية، وقد بلغ عدد مرات حضور الإحالة الضميرية النصية ستين ومائتي مرة تقريباً على مستوى النص كله، يمثل ضمير الغياب منها تسع عشرة ومائتي إحالة، برز دورها الفاعل بشكل لافت في سبك النص بتحقيق الترابط الدلالي بين وحداته من خلال الإحالة

ذات المدى القريب تارة، والإحالة ذات المدى البعيد تارة أخرى؛ فقد عدَّ هارفج الإضمار من أهم الروابط النحوية التركيبية التي تؤدي إلى تناسق النصوص، بل عدَّها الوسيلة الحاسمة في بناء النص؛ ولذلك عرّف النص بأنه "وحدات لغوية متتابعة مبنية بسلاسل إضمار متصلة." (٢٤)

ومنذ بدء الخطاب على امتداد البنية الدلالية الكبرى الأولى من نص المعلقة يلفت المتلقي توظيف الإحالة ذات المدى القريب التي لا يتعدى فيها المدى الإحالي الفاصل بين الأداة الإحالية ومرجعها حدود الجملة الواحدة (٢٥)؛ حيث اتحدت ضمائر الغياب البارزة متتابعة في قول الشاعر (محلها - فمقامها - غولها - فرجامها) في الإحالة مباشرة على عنصر متقدم لا يحتاج إلى تأويل؛ وهو (الديار)؛ مما جعل متتاليات الكلام داخل هذه الجملة المركبة تبدو شديدة السبك محكمة النسيج اللغوي نظراً لوحدة مرجعية الضمير؛ الأمر الذي حدا الدكتور طه حسين إلى القول: "وأنت تستطيع أن تقرأ هذا القسم من أقسام القصيدة، فسترى أنك لا تستطيع أن تقدم فيه ولا أن تؤخر، وإنما أنت مضطر إلى أن تدعه كما وضعه صاحبه." (٢٦)

وتتدفق الإحالات الضميرية القبلية ذات المدى القريب تباعاً على امتداد المشهد الطللي، وتتآزر على استنابات جزئياته في ترابط واتساق شديدين إلى أن تصل إلى البيت الثامن فنجد الشاعر يكثر ضمائر الغياب التي تمتد على مستوى التشكيل المكاني حتى البيت الحادي عشر كما في قوله على التوالي (كأنها - متونها - أسألها - كلامها - عريث (هي) - بها - منها - نؤيها - ثمامها) متدرجاً بها من الإحالة ذات المدى القريب إلى الإحالة ذات المدى البعيد التي تظهر في فضاء النص على نحو متباعد بين الأداة الإحالية ومرجعها (٢٧)؛ لتربط بين التتابعات الجمالية من خلال الإحالة المباشرة على عنصر إشاري واحد؛ هو

(الطلول) كاشفًا بذلك عن أهمية المكان - وسلطانه على وجدان الإنسان العربي ومدى عناية الشاعر بوصفه ورغبته في ذكر تفاصيل تبدّله بعد رحيل أهله عنه - بوصفه أحد العناصر الفاعلة في فضاء النص الشعري القديم وإنتاج معناه؛ وبذلك يكون المشهد الطللي قد استمرت وقائعه واستقرت على مدار الأحد عشر بيتًا الأولى من المعلقة.

وفي مقابل الضمائر النصية المبنوثة في بنية النص على امتداد الشحنة العاطفية الأولى في هذا القسم من المعلقة نجد ثمة أربع إحالات ضميرية مقامية تسهم في بناء النص ، وهي تتجلى منذ البيت العاشر على التوالي؛ كما في قوله: وقفْتُ - أسألها (أنا) - سؤالنا - شاقَّتْكَ (أنتُ)، وتدُل جميعها على ذات واحدة حاضرة في مقام التخاطب؛ وهي ذات الشاعر نفسه؛ حيث ابتدأها بضمائر المتكلمين (تاء الفاعل - ضمير المتكلم المستتر (أنا) - نا الفاعلين) حتى وصل إلى البيت الثاني عشر (شاقَّتْكَ طَعْنُ الحَي... إلخ)، وهنا ينتقل الشاعر بالخطاب فجأة من ضمير المتكلم إلى ضمير المخاطب المستتر (أنت) من خلال بنية الالتفات لجذب انتباه المتلقي إلى مشهد وصفي جديد تمتد وقائعه حتى البيت التاسع عشر؛ وهو مشهد الطعنان أو مشهد النساء الراحلات مع القبيلة حين تحمّلها واندفاعها في رحلة المسير؛ فيأتي هذا المشهد الجديد في انسيابية مكملًا للمشهد الطللي السابق وامتدادًا له دون أن يكون ثمة انقطاع مفاجئ أو طفر معنوي يُخلّ بترابط بنية النص؛ حيث إن النظر في المستوى العميق لبنية الالتفات من خلال سياق المقام قد أوجد نوعًا من التوافق والانسجام والوحدة بين طرفي الالتفات على الرغم من المخالفة التي تبدو في بنيته السطحية في الإحالات الضميرية بين الملتفت عنه والملتفت إليه (٢٨).

ثم يعود الخطاب مرة أخرى أدراجه ليستكمل رصد حركة الركب متوسلاً بالإحالة النصية القبلية المعتمدة على ضمائر الغياب التي تحيل على (الظعن)

مباشرة؛ نحو قوله : خيامها- فوقها- حُفزت(هي)- زليلها- كأنها ، متممًا بذلك مشهد الظعائن وقد خالطها السراب حتى تلاشت عن البصر مختلطةً بأجزاء الوادى .

ووسط أجواء المشهد الطللي وتتبع حركة الظعائن في الصحراء نرى الشاعر يضرب صفحًا عن كل ذلك، غير مبطلٍ له لينتقل في البيت السادس عشر إلى الحديث عن صاحبه التي رحلت مع الركب مؤثرة النأي والهجران الدائم والانتقال من مكان إلى آخر منصرفةً عن إجابته ووصله؛ حيث يصل المدّ العاطفي هنا إلى أعلى مستوياته نظرًا لإحساسه بتوتر العلاقة بينه وبين المحبوبة، ولا يجد الشاعر بدءًا من التصريح باسم صاحبه (نوار) بعد أن أخفى ذكرها عن المتلقي على مدار خمسة عشر بيتًا محققًا بذلك نوعًا من التشويق.

وقد تعددت في هذا المشهد الإحالات الضميرية المقامية التي تحيل على ذات خارجة عن اللغة عبر بنية حوارية بسيطة نحو قوله : بل ما تذكرُ(أنت) - أين منك (كاف الخطاب)- فاقطع (أنت)، وعلى الرغم من غياب هذه الذات نصيًا، فإنها حاضرة على مستوى المقام التخاطبي - كما أشرنا سلفًا- مما يؤكد فعاليتها في إنتاج دلالة النص وربط أجزائه ربطًا مقاميًا يسهم في بناء أحداثه؛ إذ يستهل الشاعر المشهد - كما نلاحظ - مجردًا من نفسه ذاتًا يحادثها ومحيلًا بضمير الخطاب مباشرة عليها دون تأويل حتى لتلتحم هذه الموجة العاطفية من النص بسابقتها من خلال اتحاد الإحالات الضميرية المقامية في الإشارة إلى عنصر خارجي واحد؛ هو الذات الشاعرة عبر سلسلة من ضمائر المتكلم والمخاطب المتتابعة على النحو الآتي : وقفْتُ (تاء المتكلم)- أسأَلُها (أنا)- سؤالنا (نا الفاعلين) - تذكرُ(أنت) - منك (كاف الخطاب)- فاقطع (أنت)؛ مما يدل على حضور هذه الذات مبكرًا في المقام التخاطبي على مستوى النص ككلية .

وفي مقابل البنية الإحالية المقامية هنا تظهر في الأبيات الخمسة (١٦-٢١) كثافة الإحالات الضميرية النصية المؤسّسة على ضمير الغياب، وهي تتدرج من الإحالة ذات المدى القريب إلى الإحالة ذات المدى البعيد؛ فتحيل مباشرة على عنصر إشاري واحد متقدّم صريح لايحتاج إلى تأويل؛ وهي (نوار) مما يجعل بنية النص في هذه المتتالية شديدة التماسك على المستوى المعنوي على نحو ما نجد في قوله : وقد نأت (هي) - أسبابها (ها الغائبة) - رمامها (ها الغائبة) - حَلَّتْ (هي) - جاورتْ (هي) - مرامها (ها الغائبة) - (أيمنتْ) (هي) - وصله (ها الغائب). مع الالتفات إلى أن ضمير الغائب المذكر في قول الشاعر (وصله) يجوز فيه أن يحيل على عنصر إشاري داخلي مؤنث استنادًا إلى سياق النص، وتمشيًا مع عادة الشاعر العربي في مخاطبة المحبوبة بصيغة المذكر، كما يجوز فيه أن يحيل على عنصر خارجي يمكن تأويله بالمحبيب مطلقًا إذا أريد للمعنى إطلاقه وعمومه.

٢ - الربط بالأدوات (الوصل) :

اكتنزت البنية النصية للمعلقة بعديد العلاقات والروابط النحوية التي تجعل نسيجها اللغوي شديد التماسك والتعالق؛ وتتسم علاقة الربط بالأدوات (الوصل) Conjunction عن علاقات الربط الأخرى بأنها ليست إحالية⁽²⁹⁾؛ بمعنى أنه لا ينطوي على إشارة موجهة إلى متقدّم أو لاحق،⁽³⁰⁾ كما هو شأن الإحالة والحذف مثلاً، وهو يشير إلى إمكان اجتماع العناصر والصور وتعلّق بعضها ببعض في عالم النص⁽³¹⁾.

وقد أسهم الربط بأدوات العطف Junction بشكل واضح في تحقيق التماسك عبّر المدى النصي للمعلقة؛ حيث نهضت كلّ أداة فيها بمهمة دلالية

تضيف إلى الناتج الدلالي على مستوى العمق نوعاً من المعنى الذي يرتبط بالمواضعة⁽³²⁾؛ مثل حروف (الواو-الفاء - أو - بَلْ) التي ربطت بين العناصر السابقة واللاحقة في الكلام؛ بل ربما تضمّن الربط بين المعطوفات علاقة منطقية أو معنًى منطقياً Logical Meaning ؛ وقد عدّ هاليداي و رقية حسن هذه العلاقة المنطقية وظيفة من وظائف اللغة ومكوّناً من مكونات النصية؛ وهي ليست علاقات المنطق الصوري، وإنما هي العلاقات المنطقية التي أنشئت في اللغات الطبيعية ويُعبّر عنها في النحو بوصفها أشكالاً من الربط أو الإرداف Parataxis والتفريع أو الإتياع بالأداة Hypotaxis⁽³³⁾، بل إنّ علاقات المنطق الصوري هي التي أخذت منها في النهاية .

وقد بلغت نسبة حضور (الواو والفاء) في هذه البنية النصية من المعلقة ستاً وثلاثين مرة، أمّا (أو) فقد ذُكرت ثلاث مرات، كما ذُكرت (بَلْ) مرة واحدة. ونهضت هذه الحروف جميعاً بدور الربط بين وحدات النص ربطاً اسمياً وجملياً وفق العلاقة الدلالية التي جسدها الأداة في سياقها على مستويات عديدة؛ وذلك على النحو الآتي :

أ- فعلى مستوى الربط الاسمي؛ فقد أفاد الربط بحرف العطف (الواو) مطلق الجمع Conjunction أو معنى الاشتراك Co-ordination بين المعطوف والمعطوف عليه؛ بحيث ربط صورتين أو أكثر من صور المعلومات بالجمع بينهما حال كونهما متحدتين من حيث البيئة أو متشابهتين⁽³⁴⁾؛ مثل قوله :
ظباؤها ونعامها/ نؤيها وثمامها / أسبابها ورمامها .

وفي مواضع أخرى برز الرابط العطفى (الفاء) أيضاً، بيد أنه أفاد مطلق الجمع بين المعطوفين مع الترتيب المعنوي؛ مثل قوله : مَحَلُّهَا فَمَقَامُهَا/ غَوْلُهَا فِرْجَانُهَا / فَتَضَمَّنَتْهَا فَرْدَةٌ فَرُخَامُهَا.

كما برز حرف العطف (أو) أكثر من مرة بدلالات مختلفة ليربط ربطاً اسمياً بين الكلمات؛ على النحو الآتي:

- فتارة يفيد مطلق الجمع كالواو ⁽³⁵⁾؛ نحو قوله : بمشارقِ الجبلين أو بمُحَجَّر .

- وتارة ثانية يفيد الإباحة في التشبيه ⁽³⁶⁾ بين المعطوف والمعطوف عليه مجبداً في سياقه حالة البديل alternative status ⁽³⁷⁾؛ نحو قوله: وجلا السيول عن الطلول كأنها زير....أو رَجْعُ واشمة...؛ إذ إن معنى الإباحة هنا لا يمنع الجمع بين المعطوفات، في حين أن التخيير يمنع ذلك ⁽³⁸⁾؛ فكأنه أراد تشبيه الأطلال بعد دروسها وتجديد السيول لها بإجلاء التراب عنها - تارة - بالكتابة المطموسة التي جددت الأقلام سطورها القديمة الممحوة؛ مما ينم على أن ليبيداً كان من مثقفي عصره وعالمًا بالقراءة والكتابة - وتارة أخرى - شبَّهها بآثار الوشم المطموس التي جددت الواشمة خطوطه.

- وتارة ثالثة ينطوي الربط العطفى بالأداة (أو) على معنى الشك ⁽³⁹⁾ بين المعطوفين مثل قوله : فُصُونُكُ إن أَيْمَنْتُ فمُظَنَّةٌ مِنْهَا وَحَافُ الْقَهْرِ أَوْ طِلْخَامُهَا؛ حيث يعكس هذا التركيب حيرة الشاعر في تبين الموضع الذي ستحلُّ به صاحبتة يقيناً حتى لَيْشَكَّ في كونها تحلّ بالموضع المعروف بوَحَافِ الْقَهْرِ أَوْ طِلْخَامٍ مِنْ صُورَاتِكُ .

كما اتكأ الربط الاسمي في بنية النص على حرف (الواو) الذي يربط بين بنيات الكلام من جهة كونه بمعنى (أو) في الإباحة ⁽⁴⁰⁾؛ مثل قوله: شاقَّتْكَ ظَعْنُ

الحي حين تحملوا.... زجلاً كأنّ نَعَاجٍ تُوضَح فوقها وظباء وجرة عَطَفًا أَرَامَهَا؛ فقد أراد تشبيه النساء فوق الهودج في كحل أعينهن وحسنهن - وهن ينظرن نظرة الوداع - بنعاج تُوضَح ، أو بظباء وجرة المُتَحَنِّنَات على فطائمه وأولاده.

ب- أما الربط الجملي القائم على الجملة الفعلية؛ فقد تحقق في بنية النص من خلال التوسل بالواو العاطفة التي تعطف جملة على جملة وتصل بينهما لسبب ما؛ فتضيف بذلك حدثاً جديداً إلى سائر الأحداث يسهم في بناء النص؛ بحيث إنها "لا تجيء حتى يكون المعنى في الجملة لَفَقًا (موائماً) لمعنى في الأخرى ومُضاماً له." ⁽⁴¹⁾ ومن أمثلة ذلك قوله : رُزِقَت مَرَابِيعَ النجوم، وصَابَهَا وَدُقُّ الرِوَاعِد / مَرِيَّةٌ حَلَّتْ بِقَيْدٍ، وجاورَتْ أَهْلَ الْحِجَازِ / فاقطع لبانة... واخْبُ المِجَامِلُ / إذا ضلعت، وزاغ قوامها.

ويطلق دي بوجراند ودريسler على هذا النوع من الوصل الذي يتحقق من خلال استخدام أدوات العطف السابقة؛ مثل (الواو، أو، الفاء) الربط الإضافي Conjunction is an additive relation؛ لأنه يربط بين أشياء صحيحة موجودة في عالم النص، ولها نفس الحالة أو المركز ⁽⁴²⁾.

وقد يتحقق الربط الجملي من خلال التوسل بحرف الإضراب (بل)، وهو قريب من وصل النقيض أو الربط الاستدراكي Contrajunction الذي يحصل من خلال الجمع بين صورتين أو أكثر من صور المعلومات تجمعهما علاقة ما قد تكون غير متوقعة، أو أنّ تَعْلُقَ كُلٍِّ مِنْهَا بِالْأُخْرَى غير واضح ⁽⁴³⁾؛ ومن الممكن أن يمثله قول الشاعر: بَلْ مَا تَذَكَّرَ مِنْ نَوَارٍ وَقَدْ نَأَتْ...وتَقَطَّعَتْ أَسْبَابُهَا وَرِمَامُهَا؛ حيث إنّ الإضراب هنا ليس معناه التعارض Antagonisticall وإبطال كلامه السابق وإكذابه، وإنما يفيد الانتقال من غرض إلى غرض آخر ⁽⁴⁴⁾ لعلاقة جمعت

بينهما؛ قد تكون غير متوقّعة أو غير واضحة، على الرغم من أن كلاّ منهما يبدو صادقاً بالنسبة لعالم النص؛ فقد أضرب عن وصف الديار ومشهد الطعائن حتى أتمّها، وجعل يخوض في كلام آخر دون إبطال لما سبق؛ فذكر صاحبتة نوار وهجرها الدائم وتقطّع أسباب وصلها.

ويتحقق الربط الجملي داخل النص أيضاً عن طريق الربط التبعية Subordination الذي تتحقق حالته باعتماد عنصر على وجود عنصر آخر (45) links things when the status of one depends on that of the other؛ ويمثله في هذه التتابع النصية الفاء العاطفة التي ربطت بين الجمل ربطاً مؤسساً على علاقة السببية Conjunctio Causal؛ مثل قوله : رزقت مرائب النجوم....من كل سارية وغاد مدجن...فَعَلَا فروغُ الأيْهُقَانِ.../مُرِيَّةٌ حَلَّتْ بِقَيْدٍ وجاورتُ....فَأَيْنَ منك مَرَامِها.../فَاقْطَعْ لُبَانَةً مَنْ تُعَرِّضُ...؛ حيث يغلب مجيء الفاء سببية حالة عطفها جملة (46)؛ كما هي الحال هنا.

ويمثل الربط التبعية علاقة الشرط أو الربط الشرطي Condition من خلال التوصل باسم الشرط (إذا)، وقد أطلق دي بوجراند على هذا النوع من الربط الوصل التقريعي Subordination الذي يشير إلى "أن العلاقة بين صورتين من صور المعلومات هي علاقة التدرج؛ أي أن تَحَقَّقَ إحداها يتوقف على حدوث الأخرى". (47) وهو ربط ينطوي على علاقة منطقية بين جزأي الجملة الرئيسيين، ومن أمثلة ذلك قوله : واخْبُ المِجَامِلَ بِالْجَزِيلِ وَصَرْمُهُ بَاقٍ إِذَا ضَلَعْتُ وَزَاغَ قِوَامُهَا؛ حيث ربطت (إذا) الظرفية- الدالة على المستقبل والمضمّنة معنى الشرط والمختصة بالدخول على الجملة الفعلية - بين جملي الشرط والجواب المقدّر حتى صارتا كأنهما جملة واحدة؛ إذ نلاحظ أن فعل جملة الشرط (ضلعت) - أي انحرفت - يحيل المضمّر فيه على غير مذكور تفسّره كلمة (خلة) في البيت

السابق عليه، أمّا الجواب فتُفسّره جملة الحال التي تقدّمت على جملة الشرط؛ وهو قوله : (وَصَرْمُهُ بَاقٍ) وتقدير الكلام: صرّمه باقٍ إذا ضلعت خلته صرّمه باقٍ؛ بمعنى إذا انحرفت مودة صديقك المجامل ومالت عما ينبغي لها فاجعل صرّمه باقياً؛ أي فاستنبّه ، ولا تعجل بالقطيعة دونه.

ج- كما يحدث الربط الاسمي والجملي داخل النص؛ إمّا من خلال الفاء التي تقيّد الجمع بين المعطوفات مع الترتيب الذكري الذي يعطف مفصلاً على مجمل⁽⁴⁸⁾؛ مثل قوله : عفت الديار.....فمدافع الريان....؛ حيث إنّ (مدافع) معطوفة على (غولها) وتُفصل المجمل قبلها، وإمّا من خلال واو الحال التي تربط جملة الحال بصاحبها؛ نحو قوله : عَرِيَتْ وكان بها الجميع/ بل ما تذكّر من نوارٍ وقد نأث/ واحبّ المجامل بالجزيل وصرّمه باقٍ، وإمّا من خلال الفاء الرابطة جملة الجواب الاسمية⁽⁴⁹⁾ بجملة الشرط؛ نحو فقوله : إن أيمنت فمظنةٌ منها وحافٌ القهر....

ومن عناصر الربط الأخرى التي لا تتكئ على الروابط الشكلية، وتسهم في إحداث تماسك النص على المستوى السطحي العلاقات التي تنشأ بين هيئاته التركيبية نتيجة الارتباط الدلالي أو التعالق النحوي القائم في فضاءه بين بيتين أو أكثر، متجاوزاً من خلال هذا الرابط المدى الدلالي الضيق والمستوى التركيبي القريب إلى الإحاطة بدلالة الفقرة أو النص في صفته الكلية؛ بوصف التماسك خاصية دلالية للخطاب تعتمد على فهم كلّ جملة مكونة للنص في علاقتها بما يفهم من الجمل الأخرى⁽⁵⁰⁾، وقد عدّ عبد القاهر الجرجاني تعليق الكلام بعضه ببعض أساس النظم بحيث يصبح كتلة واحدة يتحقق بينها كمال الاتصال والانسجام؛ فقال: "معلومٌ أنّ ليس النظم سوى تعليق الكلام بعضها ببعض، وجعل

بعضها بسبب من بعض.⁽⁵¹⁾ ومن أمثلة ذلك في هذه البنية النصية من المعلقة، قوله:

-وصَابَهَا وَدَقُّ الرَوَاعِدِ جَوْدُهَا وَرِهَامُهَا.... من كلِّ سارية؛ حيث وصل الفعل (صَابَهَا) بالجارِّ والمجرور (من كلِّ سارية) رابطاً بهذا التعالق ربطاً دلاليًا بين البيتين على نحو شديد الإحكام والتماسك في بنية الخطاب.

-فَتَكُنَّسُوا قُطُنًا.. من كلِّ مَحْفُوفٍ؛ فقد وصل الشاعر بين البيتين وصلاً دلاليًا متوسطاً بالمركَّب الوصفي المؤسَّس على الجارِّ والمجرور اللذين يفيدان في وصف المنعوت النكرة (قُطُنًا) فائدة تامة .

-شَاقَتْكَ ظُغْنُ الْحَيِّ حِينَ تَحْمَلُوا....رُجُلًا...؛ فجعل (تَحْمَلُوا) موصولة بقوله (رُجُلًا)؛ بنصبها على الحال من ضمير واو الجماعة العائد على ظُغْنُ الْحَيِّ؛ رابطاً بذلك ربطاً دلاليًا بين بنى الخطاب على مدار ثلاثة أبيات متتابعة ليتحقق بينها كمال الاتصال والتلاحم بين الجمل .

-مُرِيَّةٌ حَلَّتْ بِقَيْدٍ.... بمشارقِ الجبلين...؛ إذ وصل الجار والمجرور في قوله (بمشارق) بحلول مضمَر يعود على (نوار) في قوله (حَلَّتْ) بما يحقق كمال العلاقة الدلالية بين جمل البيتين.

وقد أدى هذا التعالق النحوي بين البنى النصية في الأبيات إلى إحكام نسيجها اللغوي وتمازج بنياتها وترابطها دلاليًا؛ متجاوزة بذلك النطاق الدلالي الجزئي المحدود في الجملة أو في البيت، إلى مدى دلالي فسيح يشمل عدة جمل أو مجموعة أبيات؛ ومن ثم لم يعد البيت الشعري في علم النص هو الوحدة المكتفية بذاتها نحويًا والمنغلقة على نفسها دلاليًا؛ كما هي الحال في النظرة الجزئية القديمة في البلاغة العربية، والتي على هديها عدَّ أبو هلال العسكري البيتين التاليين من الشعر القبيح :

كَأَنَّ الْقَلْبَ لَيْلَةَ قِيلَ يُغْدَى بليلي العامرية أو يُرَاخُ

قطاة غرّها شرك فباتت تجاذبهُ وقد علقَ الجَنَاحُ

فقد ذكر أبو هلال أنّ الشاعر لجأ في هذين البيتين إلى التضمين؛ وهو في مصطلحهم أن يكون الفصل الأول مفتقراً إلى الفصل الثاني، والبيت الأول محتاجاً إلى الأخير، ثم علقَ العسكري على البيتين بقوله: "فلم يتمّ المعنى في البيت الأول حتى أتمّه في البيت الثاني، وهو قبيح."⁽⁵²⁾

وقد علقَ د. صلاح فضل على ذلك فقال: "ومن الواضح أن الصورة الشائقة في هذه الأبيات الغزلية العذبة لم تشفع للشاعر عند البلاغي المعياري الصارم الذي يرى في البيت وحدة نحوية لا ينبغي أن تظلّ مفتوحة بأي شكل على البيت المجاور لها. على أن العسكري لم يكن شاذاً في هذا الموقف، بل هو يعبر - ربما بشكل فجّ مباشر - عن هذا النزوع الجزئي اللفظي للبلاغة العربية المتجذر في التربة الثقافية والجمالية القديمة؛ حيث كان يعتبر البيت الشعري هو الوحدة الأساسية المكتملة، والقافية بابها الموصد، على أن تتساوى الأبيات في نهاية المطاف، لكن لكل بين كينونته وأسراره، وهو سيظل بذاته، وقابلٌ فحسب لحسن الجوار مع غيره، لكنه لا يكاد يُكوّن معه أسرة متمازجة."⁽⁵³⁾

ومن الجلي أن المعالجة النصية تكتسب طبيعة كلية شاملة تتجاوز فيها الرؤية الجزئية المبتسرة التي لا تنطلق من منظور شامل رحب .

٣ - الحذف :

ومن عناصر السبك النحوي التي تجلت في نصّ المعلقة، واندمجت في نسيجه الشعري، وأسهمت في تماسك أجزائه الحذف Ellipsis؛ وقد عدّه دي

بوجراند ودريسler علاقة قبلية⁽⁵⁴⁾، وهو ينتج في كثير من أنواعه عن رغبة المتكلم في الاختصار والإيجاز الذي يكسب العبارة قوة، وينأى بها عن الضعف وثقل الاستطالة وترهلها⁽⁵⁵⁾.

وتتعدد عناصر الحذف في العربية بين حذف الجملة، والمفرد، والحرف والحركة⁽⁵⁶⁾؛ وليس شيء من ذلك إلا بناء على دليل من لفظه أو من سياقه⁽⁵⁷⁾ حتى يسهل إدراكه، ولا تصير معرفته - على حد وصف ابن جنّي - ضرباً من تكليف علم الغيب⁽⁵⁸⁾.

وللحذف فوائد وأسباب كثيرة ذكرها علماء البلاغة والبيان⁽⁵⁹⁾؛ أمّا النحويون فقد نظروا إليه في ضوء ما تقتضيه صناعة النحو من ذكر مسند دون مسند إليه أو العكس مما يستوجب تقدير محذوف تتم به فائدة الجملة دون تطّّل منهم على صناعة علماء البيان⁽⁶⁰⁾، وقد أضاف اللغويون المحدثون إلي فوائده فائدة أساسية وهي تحقيق التماسك النصي، ولاشكّ في أنّ إدراك المتلقي لمواقع الحذف في النص واستكمال بهملء فجواته وفراغاته من خلال القرائن اللفظية أوالمقامية على نحو يصير فيه العنصر المحذوف كالمفوّظ به، من شأنه أن يسهم في ربط أجزاء النص واستمراره دلاليًا، وينأى به عن الانقطاع والخلل والإلغاز.

وبحسب هاليداي ورقية حسن فإنّ للحذف أنواعًا ثلاثة؛ هي : الحذف الاسمي، والحذف الفعلي، والحذف الجملي⁽⁶¹⁾. ومما يمثل الحذف الاسمي Nominal Ellipsis في القسم الأول من المعلقة قوله: مُرِّيَّةٌ حَلَّتْ بِقَيْدٍ....؛ حيث حذف الاسم، وجاء الخبر (مُرِّيَّةٌ) دون مبتدأ على مستوى السطح الصياغي؛ وإن كان لصدارته البيت دلالة معنوية رفيعة تساوق مكانة قبيلة بني مُرّة بن عوف ابن سعد بن ذبيان التي تُنسب إليها نوار وصدارتها بين القبائل؛ فالارتداد في بنية العمق أوماً إلى ضرورة ارتداد هذا البيت إلى سابقه حتى تنتج الدلالة، وقد

وقع الحذف الاسمي في المبتدأ اعتماداً على الخبر المذكور؛ والتقدير (هي مرية) لوجود قرينة حالية دلت عليه هنا؛ لأن المبتدأ المحذوف معلوم للمخاطب من خلال سياق الحال Context of Situation في البيت السابق عليه، ودلت عليه قرينة لفظية سابقة في بنية النص؛ وهي قوله (نوار)؛ ومن ثم فلا يحتاج إلى ذكر، كما أنّ حذفه غير مُلبس، وإن كان لا يصحّ الكلام إلا بتقديره لمخالفته الأصل أو البنية المثالية، كما يكتسب الكلام به إيجازاً وتكثيفاً وتماسكاً؛ لكون المحذوف يعامل دلاليًا معاملة المذكور⁽⁶²⁾.

ومن أمثلة الحذف الجملي Clausal Ellipsis في هذه البنية النصية قوله : واحبُّ المُجاملَ بالجزيل وصَرمه باقٍ إذا ضلعت؛ حيث إن السطح الصياغي ينبئ عن حذف جملة جواب الشرط نظرًا لتقدمها على جملة الشرط في البيت، وينبني هذا على أن الأصل المثالي في الترتيب الصياغي أن تقع جملة الجواب بعد جملة الشرط، كما أن أدوات الشرط لا تعمل فيما قبلها؛ ولذلك لا يصح عدُّ هذه الجملة قبلها جوابًا للشرط؛ ومن ثم وجب تقدير الكلام في ضوء ما اكتنفه من جواب على النحو الآتي: واحبُّ المجامل بالجزيل وصَرمه باقٍ إذا ضلعت خلته صَرمه باقٍ.

وهكذا نجد أنّ بنية السطح كانت مؤشر إنتاج الجواب في بنية العمق⁽⁶³⁾، بيد أنّ حضور الجواب في الخطاب على النحو المقدّر ولو تصوّرًا يُعدُّ إسقاطًا للأدبية بالوقوع في هوة الصياغة العبثية⁽⁶⁴⁾، ومن ثمّ؛ فإنّ حذفه هنا أتمّ بيانًا وأفصح من ذكره⁽⁶⁵⁾؛ ومن جانب آخر فإن حذف الجواب قد أتاح لجملة الجواب أن تؤدي مهمة مزدوجة في إنتاج الدلالة؛ كأن تقوم بدور جملة الحال، ثم تقوم بدور جملة الجواب الغائب، وفي كلّ الأحوال فإنّ للحذف أثرًا فاعلاً في استمرارية النص وتماسكه على المستوى الدلالي.

ولم تقتصر مظاهر السبك النصي في معلقة ليبد على وسائل الربط النحوي فحسب، بل تضمنت النصية وسائل الربط والسبك المعجمي Lexical Cohesion الذي يتحقق من خلال عنصرين هما: التكرار Reiteration بنوعيه المعجمي والصوتي، والتضام أو المصاحبة المعجمية Collocation⁽⁶⁶⁾.

٤ - التكرار المعنوي والصوتي :

ويتحقق التكرار على مستويات مختلفة من خلال إعادة دالّ معجمي بعينه، أو مرادف له أو شبه مرادف أو كلمة شاملة أو كلمة عامة⁽⁶⁷⁾، ومن صور الربط التكراري التي تجلت في هذه البنية النصية من المعلقة ما يلي :

أ - التكرار المحض أو الكلي :

وينهض التكرار المحض أو الكلي Repetition the same word على تكرار الدالّ المعجمي بلفظه، وقد اقتضت صيغة حضوره في هذا القسم على بنية ضمير (ها) الغياب الذي انتظم بنية المعلقة بأكملها، على نحو متصل يشدُّ بعضه بعضاً، وازدوج دوره الفاعل من خلال وظيفته الإحالية سواء على مستوى السبك النحوي أو على مستوى السبك المعجمي في تحقيق استمرارية النص ودعم ترابطه الدلالي؛ ولذا توصف هذه الوسيلة "بالإحالة التكرارية".⁽⁶⁸⁾

وينقسم التكرار بدوره إلى نوعين : أحدهما التكرار مع وحدة المرجع؛ ويمثل حضوره النسبة الأكثر بروزاً في النص، ويتجلى من خلال تكرار الضمير المتصل الذي تتحد محتوياته المفهومية⁽⁶⁹⁾ في الإشارة إلى مسمى واحد مقصود.

والنوع الثاني : التكرار مع اختلاف المرجع، ويتبدى حضوره النصي عن طريق تكرار الضمير مع اختلاف الإشارة إلى مرجعه.

ومن أمثلة النوع الأول من التكرار؛ قوله :

عَفَتِ الدِّيارُ مَحَلُّها فَمَقامُها بِمَنى تَأَبَّدَ غَوْلُها فَرِجامُها

فقد ذُكر الضمير المتصل (ها الغيبة) بلفظه أربع مرات؛ بحيث اتحدت دلالة الضمائر الأربعة في الإحالة على مسمى واحد مقصود؛ هو (الديار).

ومن أمثلة النوع الثاني من التكرار؛ قوله :

دِمْنٌ تَجَرَّمَ بعد عَهْدٍ أَنيسِها حَجَجَ خَلَوْنَ حَالِها وحرَامِها

إذ ذُكر ضمير (ها الغيبة) بلفظه ثلاث مرات؛ فأحال في الأولى على (دمن) ثم أحال في الثانية والثالثة على (حجج)؛ وهو مسمى يختلف في دلالاته عن دلالة مرجع الضمير في الإحالة الأولى محققةً من خلال التكرار استمرارًا وربطًا دلاليًا جزئيًا بين مصراعي البيت.

ب - التكرار الجزئي :

ويتأسس التكرار الجزئي Partial Rrpetition على توظيف المكونات الأساسية للكلمة (الجذر) مع نقلها إلى فئة كلمات أخرى⁽⁷⁰⁾؛ مثل قوله :

- أو رَجُعٌ وإشمةٌ أُسِفَ نَوورها كِفَفًا تعرَّضَ فوقهنَّ وشامُها.

- فوقفتُ أسألها وكيف سؤلنا....

- فاقطعُ لبانة مَنْ تعرَّضَ وِصلُهُ ولشُرُّ واصل....

فقد كرَّر الشاعر المكونات الأساسية للكلمة (الجذر) في الأمثلة الثلاثة مع الانتقال من صيغة صرفية إلى صيغة أخرى تجنبًا للرتابة التي قد يؤدي إليها مجرد تكرار الصيغة نفسها مما يمكن أن يدخل في إطار الجناس الناقص. ويبدو أنَّ هذا النوع من التكرار القائم على التغيير في فئات الكلمة وأشكالها يمنح منتج

النص القدرة على خلق صور لغوية جديدة، كما يتيح لأحد العنصرين المكررين تيسير فهم الآخر⁽⁷¹⁾.

ومن ناحية أخرى فإنّ التكرار يُعدُّ عماد الجرس وأساسه⁽⁷²⁾؛ ومن ثمّ فإنّ له وظيفة صوتية إيقاعية ذات تأثير فعّال - بجانب وظيفته الدلالية - تُحقّق الربط الصوتي في المعلقة تارة من خلال وحدة الوزن في الانسجام والتوافق الصوتي بين التفعيلات المكرورة، وتارة أخرى من خلال تكرار ألفاظ أو أصوات بعينها في حشو الأبيات مضافةً إلى ما يتكرر من أصوات القافية الأساسية على مسافات زمنية متساوية أو متقابلة؛ مما يشارك في إنتاج نوع من الإيقاع Rhythm ينبثق منذ لحظة ميلاد القصيدة ممتزجًا بسائر مكوناتها؛ فيعبر عن "وحدة في المعنى" كما يُعدُّ مكونًا مهمًّا من مكوناتها النصية⁽⁷³⁾؛ فيسهم في استجماع أجزائها وتعالق صياغتها وتوحيدها في بنية كلية دالّة؛ ومن ثم يصبح الإيقاع خاصية جوهرية في الشعر تنبع من طبيعة التجربة الشعرية ذاتها، وليس شيئًا مفروضًا عليه من الخارج⁽⁷⁴⁾، كما يصير الإيقاع بهذا المعنى العميق ليس مجرد الوزن الخليلي، بل يتحول إلى لغة ثانية يفهمها قبل الأذن والحواسّ الوعويّ الحاضر والغائب⁽⁷⁵⁾؛ ولعلّ من أبرز عناصر الربط الصوتي التي تنهض على أساس التكرار، وتسهم في تماسك هذه المتواليات النصية - بصفة خاصة - وبنية المعلقة بشكل عام ما يلي :

١ - تكرار الصوائت والصوامت في فضاء النص :

حيث يتكرّر بشكل ملحوظ حضور صوت المدّ واللين (الألف) على مساحات متقاربة منتشرة في بنية المعلقة؛ وهو من الصوائت الطويلة Long Vowels ، أو كما يطلق عليها في العربية (أصوات المدّ واللين)⁽⁷⁶⁾ التي تتسع

مخارجها لمرور الهواء، كما تمتاز أصواتها بأنها أكثر وضوحاً في أثرها السمعي من الأصوات الصامتة Consonants بسبب استغراق النطق بها زمناً أطول⁽⁷⁷⁾؛ فالطول أو الزمن Length يمثل عنصراً مهماً في تمييزها⁽⁷⁸⁾؛ إذ عند النطق بها ينطلق الهواء حرّاً طليقاً مارّاً في الحلق والفم؛ بحيث لا تعترض مروره الحوائل والموانع⁽⁷⁹⁾، وهي صفة تجمع بين الصوائت الطويلة والصوائت القصيرة Short Vowels التي تسمّى في العربية بالحركات (أي الفتحة والضمة والكسرة). وقد آلت القراءة الكمية للمعلقة إلى ملاحظة الانتشار الكمي لحركتي (الفتحة والضمة) على امتداد بنيتها النصية وبخاصة في آخر عجز الأبيات؛ مما يؤازر (ألف اللين) في تعزيز الإيقاع، وإحكام الجرس المحقق لوحدة النص وتماسكه. ويؤكد د. عبد الله الطيب أن أحسن مجرى للضمة في القوافي الموصولة بـ(ها) التأنيث حين تجيء ألف الإطلاق نفاذاً للضمير "ها" المسبوق برويٍّ مضموم⁽⁸⁰⁾؛ كما هي الحال هنا في هذه الميمية المضمومة.

وصوت (ألف المدّ واللين) هو أوسع الصوائت وألينها مخرجاً⁽⁸¹⁾، وينشأ في الأصل عن إشباع أو إطالة حركة الفتحة القصيرة التي تتميز بوضوح سمعي يفوق صوتي (الواو والياء)؛ لأن الحركات المتسعة أوضح من الحركات الضيقة؛ فالفتحة أوضح من الضمة والكسرة⁽⁸²⁾، وقد ذكر ابن جني أن الحركات هي أبعاض لحروف المدّ واللين؛ فالفتحة بعض الألف؛ والكسرة بعض الياء، والضمة بعض الواو؛ ولذا كان النحاة الأوائل يُسمون الفتحة الألف الصغيرة، والكسرة الياء الصغيرة، والضمة الواو الصغيرة⁽⁸³⁾. ويبدو أن الفروق المميّزة بين حركتي (الضمة والكسرة) القصيرتين وحرفي المد واللين (الواو والياء) فروق كمية وكيفية في آن، في حين أنّ الكمّ هو المميّز الأساسي بين حركة الفتحة القصيرة وألف المد واللين⁽⁸⁴⁾.

وقد شاركت بنية القافية المطلقة بهوامشها الصوتية - المؤسسة على روي الميم المسبوق بألف الرُف، والموصول بالهاء المتحركة وألف الخُروج- في تكثيف الجرس الصوتي الذي ينطلق في فخامة وقوة، وينتظم أوصال النصّ ويللم أجزاءه، ويشدُّ بعضها إلى بعض ممتزجاً بمحتواه الدلالي بفعل التداعي حتى صار مظهرًا من مظاهر الترابط والتماسك في بنة النص؛ " فالقافية تمثل قمة الارتفاع الصوتي في البيت الشعري، وبهذا هي لا تمثل خاتمة البيت كما يبدو ذلك في الظاهر، وإنما تمثل همزة الوصل بين البيتين. "(85)

وهذه القافية التي يُسبق رويُّها بحرف مدّ كالألف مثلاً - مُراعَى في كل الأبيات - تُعدُّ أعلى مراتب الكمال الموسيقي بين سائر القوافي؛ لأن حرف المدّ يتطلب النطق به زمنًا يعادل حرفًا من حروف الهجاء مشكلاً بحركة قصيرة، إن لم تزد ألف المدّ في زمنها (86).

وبوسع القارئ أن يلحظ كذلك تكرار صوت (الهاء) على امتداد بنية المعلقة وانتشاره بكثافة في ثناياها، على نحو يمكن أن يتحول معه إلى أداة سيكولوجية (87) يُستشرف من خلالها الدلالات والإيحاءات التي يضمورها النص؛ ولا سيما عند احتشاده في نهاية كل مصراع مقترنًا بألف المد واللين، وبخاصة في القسمين الأول والثاني من المعلقة .

والهاء حرف هَشّ لَيّن، لم يكن في الحروف أهشّ منه لأنه نَفَسٌ (88)، وهو في العادة صوت صامت مهموس حنجري احتكاكي (89)، عند النطق به يتخذ اللسان الوضع نفسه الذي يتخذه عند نطق أحد الصوائت (90)؛ حيث يندفع الهواء في مجرى تيار النفس مارًا خلال الانفراج الواسع الناجم عن تباعد الوترين الصوتيين بالحنجرة محدثًا صوتًا احتكاكيًا لا يتذبذب معه الوتران الصوتيان (91)؛ فهو صوت النفس الخالص الذي يصدر من الفم دون إعاقة لمجرى الهواء بتضييق

أو إغلاق⁽⁹²⁾؛ ولذلك تُعدُّ الهاء صوتًا سهل النطق تغلب عليه طبيعة الأصوات الانفعالية⁽⁹³⁾ التي تعكس تموجات النفس الباطنة ومشاعرها الداخلية بشكل تلقائي؛ فيخرج الصوت عبر النفس يسيرًا ممدودًا من الرئتين دون أن يشترك اللسان في نطقه بصفته ناطقًا متحركًا؛ ولهذا يوصف بأنه صوت غير لساني⁽⁹⁴⁾.

وحين تنتاب الهاءات على مدار أبيات المعلقة بذبذباتها الصوتية الموصولة فتبدو كأنها شحنات انفعالية زائدة تفيض حماسة وقوة ممزوجة بزفريات مكدود مصدر يركد انفعاله تارة ويهدأ أخرى، ويغلب أن يكون هذا الصوت انعكاسًا لثنائية الصراع بين دوافع الحياة والموت - التي تكتنه وحدة القصيدة منذ بدايتها وتتغلغل في ثناياها - دوافع الموت التي يُحسُّها الشاعر في تبدُّل الأشياء وزوالها من حوله كأنها تجبِّد ما ينتظره من موت محتوم، ودوافع الحياة التي تشدُّه إلى التعلُّق بها متناسيًا الهموم التي أَلَمَّت به؛ فيرحل على ناقته أو يفخر بشجاعته أو بقبيلته؛ كأنما يحاول بكل قوة أن يتخلص من دوافع الفناء عائداً إلى الحياة ودوافعها⁽⁹⁵⁾.

ولم يقتصر الانتشار التكراري للأصوات في هذه البنية النصية من المعلقة على الصائت الطويل (الألف) و(ها) التأنيث فحسب، بل وجدنا إلحاح الشاعر على توظيف بعض الأصوات الصامتة المجهورة وتكرارها بشكل متفاوت على مدار هذه البنية النصية؛ مثل أصوات (اللام والميم والنون) التي تُسمى بأشباه أصوات اللين لكونها تُعدُّ أكثر الأصوات الصامتة وضوحًا في السمع وأقربها إلى طبيعة أصوات اللين⁽⁹⁶⁾؛ مما يثري النغم أو الجرس الصوتي الذي يكتنه وحدة النص ويحقق التماسك بين أجزائه؛ ومما يمثل هذه الظاهرة قول الشاعر:

مِنْ كُلِّ سَارِيَةٍ وَغَادٍ مُدْجِنٍ وَعَشِيَةٍ مُتْجَاوِبٍ إِرْزَامُهَا

فقد كُرِّر صوت الألف اللينة خمس مرات مدعومًا بتكرار كلٍّ من صوت النون ست مرات وتكرار صوت الميم أربع مرات. و(النون والميم) كلاهما صوتان

أنفيان مجهوران يُعدّان من أطول الأصوات الصامتة ⁽⁹⁷⁾ وأوضحها في السمع؛ مما يحقق وحدة الجرس .

وشبيهه بالمثل السابق قوله :

وجلا السُّيولُ عن الطلولِ كأنَّها زُبُرٌ تُجِدُّ مُتَوَّهاً أَقْلَامُها

حيث كرر الشاعر صوت الألف اللينة في البيت خمس مرات مدعوماً بتكرار صوت اللام الصامتة خمس مرات؛ وهو صوت مجهور يلي صوتي (الميم والنون) في سعة طوله بالنسبة للأصوات الصامتة ⁽⁹⁸⁾، كما يشبه ألف اللين في صفة الوضوح الصوتي .

٢ - تكرار أصوات القافية الداخلية :

وتنهض هذه الظاهرة على التزام الشاعر - في بيت أو عدد محدود من أبيات القصيدة - قافية داخلية عَرَضِيَّة أو غير لازمة بين آخر جزء في صدر البيت وآخر جزء في عجزه من خلال إيجاد نوع من الاتفاق التام أو غير التام بينه وبين القافية الأساسية التي بنيت عليها القصيدة ⁽⁹⁹⁾ محدثاً بهذا التكرار الصوتي جرساً أو إيقاعاً يتراكب مع إيقاع القافية الأساسية؛ فيصل بين مصراعي كل بيت من ناحية، كما يصل بين الأبيات بعضها ببعض على نحو يحقق الوحدة والتماسك على امتداد بنيتها النصية من ناحية أخرى؛ ومما يمثل ذلك قوله :

عَفَتِ الدِّيَارُ مَحَلُّها فَمَقَامُها بِمَنْى تَأَبَّدَ غَوْلُها فَرَجَامُها
فَمَدْفَعُ الرِّيَّانِ غُرِّي رِسْمُها خَلَقَا كَمَا ضَمِنَ الْوَحْيُ سِلَامُها
دِمْنٌ تَجَرَّمْ بَعْدَ عَهْدِ أَنْيسِها حَجَّجَ خَلَوْنَ حَلَالُها وَحَرَامُها
رُزِقَتْ مَرَابِيعَ النُّجُومِ وَصَابِها وَدُقُّ الرُّوَاعِدِ جَوْدُها وَرِهَامُها

وهذه الأبيات لا يؤسّس فيها الشاعر للقوافي الداخلية العرضية بين كل مصراعين على المستوى الأفقي فحسب، بل يؤسّس فيها للقوافي الداخلية على المستوى الرأسي في نهاية المصراع الأول من الأبيات، كما نجده - من ناحية أخرى - يصنع قوافي داخلية تتكرر في حشو الأبيات وبخاصة في الكلمتين الأخيرتين، وتنهض على تناغم الصيغ وانسجام مقاطعها من الناحية الصرفية؛ مثل قوله : محلّها فمقامها - غولها فرجامها - حلالها وحرامها - جودها ورهامها.. إلخ؛ وهو لم يدفعه إلى ذلك إلا أنه يريد أن يرتفع بالصوت في مقطعين متقاربين فيخرجه إخراجاً منظماً مقطّعاً تقطيعاً صوتياً دقيقاً⁽¹⁰⁰⁾؛ مما يحقق الاستمرار والتماسك في بنية النص .

ج - تكرار شبه الترادف :

ويتأسّس تكرار شبه الترادف Near-Synonymy على تكرار المدلول دون الدال؛ أي التشابه أو التقارب الدلالي الواضح - وليس التطابق - بين كلمة أو أكثر؛ سواء فيما تشير إليه الكلمة في الخارج أو في الدلالات التي تتضمنها وتوحي بها، أو فيما أطلق عليه زجوستا Zgustu درجة التطابق بينهما⁽¹⁰¹⁾ Range of application ولم تخلُ هذه البنية النصية للمعلقة من توظيف المنشئ لتقنية تكرار شبه الترادف؛ ومثاله قوله :

- دمن نَجْرَم بعد عهد أنيسها جَجْج / خَلَوْنَ حَلَالُهَا وَحَرَامُهَا؛ حيث عبر في التركيب الأول (تَجْرَم جَجْج) عن انقطاع السنين ومضيّها، كما عبّر في التركيب الثاني (خلون حلالها وحرامها) باللفظ المفسّر عن المعنى نفسه من جهة أن (حلالها) يعني شهور الحَلّ الثمانية المعروفة في السنة، و(حرامها) هي الشهور الحُرْم الأربعة ؛ أولها رجب، ثم ذو القعدة، ثم ذو الحجة، ثم

آخرها المحرّم فكأنه أراد انقطاع السنين ومضيها أيضًا لكون السنة تتكون من الشهور الحَلّ والشهور الحرم؛ ولعلّ الشاعر أراد بهذا التكرار المعنوي الكشف عن حالة البلى والخراب التي آلت إليها الديار بعد ارتحال أهلها عنها ومدى انعكاس فعل الزمن الجارف على المكان والذوات والأشياء وتبديد ملامح حيويتها إلى غير عودة، وقد أطلق دي بوجراند ودريسلر على هذا النوع من التكرار إعادة الصياغة؛ حيث يتكرر المحتوى مع تغيير في التعبير⁽¹⁰²⁾.

د - الكلمة الشاملة (superordinate) :

والكلمة الشاملة تعني أن إحدى الكلمات تشير إلى فئة من الكلمات، والكلمة الأخرى تشير إلى عنصر في هذه الفئة⁽¹⁰³⁾؛ ويمكن أن يندرج هذا النمط التكراري تحت ما يسمى في الحقل المعجمي Lexical Field بعلاقة الاشتمال أو التضمّن hyponymy⁽¹⁰⁴⁾ التي تربط بين وحدات معجمية خاصة وأخرى عامة؛ بحيث يُتضمّن الخاص في العام ويصبح نوعًا له؛ ومثاله في هذه البنية النصية قوله :

رُزِقَتْ مرابيعَ النجوم وصابها وَدُقَّ الرواعدِ جَوْدُها ورِهامُها

فمن الواضح أنّ كلمة (وَدُقَّ) كلمة شاملة؛ بمعنى أنها تشير إلى فئة معينة من الكلمات تتسم بالشمول؛ وتعني هنا (كَلَّ المطر الداني من الأرض شديده وَلِيْنَه) ، ثم ألحق بها كلمتي (الجَوْدُ)؛ ومعناها (المطر الشديد الكثير)، و(الرهام)؛ وتعني (المطرة اللينة)؛ وهما كلمتان مشمولتان أو متضمّنتان لكون كلّ منهما أكثر تخصيصًا وتحديدًا من الكلمة الشاملة التي يمكن بدورها أن تشملهما وتتضمنهما منفردين؛ فالجَوْدُ مطرٌ، والرهام مطرٌ أيضًا، وليس كلّ المطر جَوْدًا أو رهامًا؛ فالاشتمال يختلف عن الترادف من حيث إنه تَضَمُّنٌ من طرف واحد⁽¹⁰⁵⁾.

ولا شك في أنّ تكرار الدوال أو مدلولاتها محتفظة بذات المعنى أو شبهه وتوالي أبنيتها في فضاء النص ليس عملاً عبثياً يفتقد إلى الدلالة الفنية، بل هو جدٌ ملتحمٌ ببنية النص دلاليًا وفنيًا، وذو أثر مباشر في تماسك أجزائه وتطور أحداثه.

٥ - التضام :

أما التضام - أو المصاحبة المعجمية - فهو أيضًا يُعدُّ من وسائل السبك المعجمي، ويُعنى به توارد زوج - أو أزواج - من الكلمات بالفعل أو بالقوة نظرًا لارتباطها بحكم هذه العلاقة أو تلك.⁽¹⁰⁶⁾ وينهض على أساس العلاقات الدلالية التي تربط بين الوحدات المعجمية المستقلة، وهو يتماس مع نظرية المجال الدلالي Semantic Field أو الحقل المعجمي Lexical Field التي تنظم الكلمات وتصنفها في مجالات أو حقول دلالية تجمع بينها،⁽¹⁰⁷⁾ تبعًا للعلاقات الدلالية التي تربط كل مجموعة متضامة منها. وتتنوع هذه العلاقات التي تحكم كل مجموعة من الكلمات بين علاقة التلازم الذكري، وعلاقة الجزء بالكل، وعلاقة التعارض أو التضاد⁽¹⁰⁸⁾. وتتصل هذه الظاهرة الدلالية بما يُعرف في البلاغة الجديدة باسم (الحقل الصياغي) وفي البلاغة القديمة تعرف باسم (الوادي الواحد)؛ حيث يعتمد هذا الشكل على الجمع بين المتناسب⁽¹⁰⁹⁾، مع الالتفات إلى أنّ هذه العلاقة في البلاغة القديمة لا تتجاوز حدود الجملة أو البيت الذي يجمع بين المتناسبين أو المتلازمين، أمّا في علم النص فإنها يجب أن تتحرك على مستوى النص بأكمله.

ومن أبرز أشكال التضام التي تجلّت في هذه البنية النصية للمعلقة التضام المؤسّس على التلازم الذكري أو التلازم اللغوي الذي ينتظم أزواجًا من الكلمات المنبثة في بنية النص يمكن أن تحكمها علاقة الائتلاف والتناسب الدلالي بين المتلازمات؛ ومن أمثلتها قوله :

- عفت الديار - تأبَّد غولها - عري رسمها - خلَّقاً - دمن - ظباؤها - نعامها - العين - أطلائها - بهامها - الطلول - عريت - غودر - ظعن الحي - تحمّلوا؛ حيث أسهم التضام هنا في بناء النص الشعري والربط بين تتابعاته الجمالية التي تدفقت في فضائه لتوسع رقعة أحداثه، وتستتبت في حسرة معالم الوحشة والقفور والخراب التي حلت بالديار منذ تحمّل أهلها في الماضي ورحيلهم عنها حتى تأبَّدت فسكنها حيوان البر النافر من الإنس - بمختلف أنواعه - وتناسل فيها .

- مرابيع النجوم - ودق الرواعد - جودها - رهامها - مُدجن - سارية - غاد - عشية(*)؛ فقد انبثت في نسيج النص على مدار بيتين هذه المجموعة من المتلازمات اللغوية التي تنتمي إلى حقل دلالي واحد ينهض على التلازم الذكري؛ ولعلّ تواليها في بنية النص على هذا النحو الكثيف لذو أثر فاعل في تطور الأحداث؛ إذ تُحيلها إلى مشهد إيجابي مغاير لحالة القفر والعدم والزوال التي رسمها سلفاً للديار؛ فقد صابها المطر وأنبث فيها فروع الأيقهان حتى اخضرت أرضها وازهرت، وصارت محلاً للإقامة والحياة النابضة، ولكن ليس للإنس، وإنما للظباء والنعام.

على أنه يجب الالتفات إلى أنّ إحالة مثل هذه الأزواج من الكلمات إلى علاقة واضحة تحكمها ليس دائماً أمراً يسيراً أو ممكناً؛ بمعنى أنه ليس ثمة مقياس آلي صارم يجعلنا نجزم بنسبة هذه الكلمة إلى هذه المجموعة أو تلك، وإنما يعوّل

(*) فكلمة (مرابيع) تعني الأمطار التي تجيء في أول الربيع، و(الودق) يراد به المطر كله شديده وهين، و(الرواعد) هي السحائب ذوات الرواعد الممطرة، و(الجود) هو المطر الغزير الشديد، و(الرهام) المطر الضعيف الصغير القطر، و(مدجن) يقصد بها السحابة ذات الغيم المتكاثف؛ أما (سارية وغاد وعشية) فتعني السحاب الممطر الذي يأتي ليلاً أو بالغداة أو بالعشية.

القارئ على حدسه اللغوي ومعرفته بمعاني الكلمات ، وغير ذلك حتى يستطيع أن يحكم بأن هذه الكلمة أكثر ارتباطاً بهذه المجموعة من الكلمات من ارتباطها بمجموعة أخرى⁽¹¹⁰⁾.

وثمة شكل آخر من أشكال التضام التي تحقق الربط المعجمي وقد انبثت نماذجه في بنية المعلقة؛ وهو التضام المؤسس على علاقة التقابل أو التضاد؛ مثل قوله: محلها فمقامها/ حلالها وحرامها/ جودها ورهامها/ أسبابها ورمامها/ من كل سارية وغادٍ مُدجن/ واصلِ خُلّة صرّامها؛ حيث يوظف الشاعر تلك الثنائيات الضدية التي يستدعي بعضها بعضاً لكون التضاد أحد قوانين التداخي⁽¹¹¹⁾، محققاً من خلال الجمع بين هذه السلاسل اللغوية على مدى البنية النصية للمعلقة لوناً من الامتداد الدلالي الذي تنمو خلاله النصية ويتحقق لها الاستمرار والتماسك.

كما أنّ ثمة ثنائيات لفظية غير ضدية انبثت في بنية النص جمعت بينها علاقة الاشتمال المشترك Co-hyponyms، وأسهمت إلى جوار الثنائيات الضدية في الربط المعجمي والدلالي بين بنيات النص؛ مثل قوله : غولها فرجامها/ طبأؤها ونعامها/ كَلّة وقرامها؛ حيث إن كل كلمتين مما سبق يجمعهما لفظ شامل؛ فالغول والرجام جبلان معروفان، يشملهما لفظ (جبل)، والطباء والنعام نوعان من حيوان البرّ مما لا يستأنس، يجمعهما لفظ (الوحش)، والكَلّة والقرام لفظان يدل أولهما على السِّنر الرقيق، ويشير الآخر إلى السِّنر الصفيق المسترسل، وتجمعهما معاً كلمة (السِّنر)⁽¹¹²⁾.

٢ - البنية الدلالية الكبرى الثانية :

ثم نصل إلى البنية النصية الثانية من المعلقة (٢٢-٥٣)؛ حيث ينتقل الشاعر إلى وصف ناقته انتقالاً سلسلاً يسيراً في رفق وتدرج شديدين دون انقطاع

مباغت أو طفر معنوي حتى يلتقى بذلك نسيج البنية الدلالية الكبرى الأولى بالبنية الدلالية الكبرى الثانية التقاءً نفسيًا ودلاليًا محكمًا دون أدنى خلل في النظم أو اختلاف في الجوّ النفسي؛ وفيها يقول :

- ٢٢- بطليح أسفارٍ تَرَكْنَ بقيةً منها فأَحْنَقَ صُلْبُهَا وَسَنَامُهَا
٢٣- وإذا تَعَالَى لَحْمُهَا وَتَحَسَّرَتْ وَتَقَطَّعَتْ بَعْدَ الْكَلَالِ خِدَامُهَا
٢٤- فَلَهَا هَبَابٌ فِي الرِّمَامِ كَأَنَّهَا صَهْبَاءٌ خَفَّ مَعَ الْجَنُوبِ جَهَامُهَا
٢٥- أَوْ مُلْمَعٌ وَسَقَتْ لِأَحْقَبَ لَاحَهُ طَرْدُ الْفُحُولِ وَضَرْبُهَا وَكِدَامُهَا
٢٦- يَغْلُو بِهَا حُدْبُ الْإِكَامِ مُسَحَّجٌ قَدْ رَابَهُ عَصِيَانُهَا وَوِحَامُهَا
٢٧- بِأَحْزَةِ التَّلْبُوتِ يَرَبُّ فَوْقَهَا قَفَرُ الْمَرَاقِبِ خَوْفَهَا آرَامُهَا
٢٨- حَتَّى إِذَا سَلَخَا جُمَادَى سَنَةً جَزْءًا فَطَالَ صِيَامُهُ وَصِيَامُهَا
٢٩- رَجَعَا بِأَمْرِهِمَا إِلَى ذِي مِرَّةٍ حَصِيدٍ ، وَنُجْحُ صَرِيمَةٍ إِبْرَامُهَا
٣٠- وَرَمَى دَوَابِرَهَا السَّفَا وَتَهَيَّجَتْ رِيحُ الْمَصَافِرِ سَوْمُهَا وَسِهَامُهَا
٣١- فَتَنَازَعَا سَبِطًا يَطِيرُ ظِلَالُهُ كُدُخَانٍ مُشْعَلَةٍ يُشَبُّ ضِرَامُهَا
٣٢- مَشْمُولَةٍ غُلِثَتْ بِنَابِتٍ عَرْفَجٍ كُدُخَانٍ نَارٍ سَاطِعٍ أَسْنَامُهَا
٣٣- فَمَضَى وَقَدَّمَهَا وَكَانَتْ عَادَةً مِنْهُ إِذَا هِيَ عَرَدَتْ إِقْدَامُهَا
٣٤- فَتَوَسَّطَا غُرْضَ السَّرِيِّ وَصَدَّعَا مَسْجُورَةً مُتَجَاوِزًا قُلَامُهَا
٣٥- مَحْفُوفَةً وَسَطَ الْيَرَاعِ يُظِلُّهَا مِنْهُ مُصَرَّعٌ غَابَةِ وَقِيَامُهَا
٣٦- أَفْتَلَكِ أَمْ وَحْشِيَّةٌ مَسْبُوعَةٌ خَذَلَتْ وَهَادِيَّةُ الصَّوَارِ قَوَامُهَا

- ٣٧- خنساء ضيّعت الفريز فلم يرم
عُرض الشقائق طَوْفُها وبُعَامُها
- ٣٨- لِمُعَقِّرٍ قَهْدٍ تَنَازَعَ شِلْوُهُ
غُبْسٌ كَوَاسِبٌ لَا يُمَنُّ طَعَامُها
- ٣٩- صَادَقْنَ مِنْهَا غِرَّةً فَأَصَبْنَهَا
إِنَّ الْمَنَايَا لَا تَطْيِشُ سِهَامُها
- ٤٠- بَاتَتْ وَأَسْبَلَ وَاكْفَ مِنْ دِيمةٍ
يُرْوِي الْخُمَائِلَ دَائِمًا تَسْجَامُها
- ٤١- يَغْلُو طَرِيقَةً مَتْنَهَا مُتَوَاتِرٌ
فِي لَيْلَةٍ كَفَرَ النُّجُومَ غَمَامُها
- ٤٢- تَجْتَافُ أَضْلًا قَالِصًا مُتَنَبِّدًا
بِعُجُوبٍ أَنْقَاءٍ يَمِيلُ هُيَامُها
- ٤٣- وَتُضْيِئُ فِي وَجْهِ الظَّلَامِ مُنِيرَةً
كَجُمَانَةِ الْبَحْرِ سُلَّ نِظَامُها
- ٤٤- حَتَّى إِذَا انْحَسَرَ الظَّلَامُ وَأَسْفَرَتْ
بَكَرَتْ تَزَلُّ عَنْ الثَّرَى أَزْلَامُها
- ٤٥- عَلِهَتْ تَرَدُّدٌ فِي نِهَاءٍ صَعَائِدٍ
سَبْعًا تَوَامًا كَامِلًا أَيَّامُها
- ٤٦- حَتَّى إِذَا يَنْسَتُ وَأُسْحَقَ خَالِقٌ
لَمْ يُبْلِهِ إِرْضَاعُها وَفِطَامُها
- ٤٧- وَتَوَجَّسَتْ رِزَّ الْأُنَيْسِ فَرَاعُها
عَنْ ظَهْرِ غَيْبٍ، وَالْأُنَيْسُ سَقَامُها
- ٤٨- فَعَدَّتْ كَلَا الْفَرْجَيْنِ تَحْسَبُ أَنَّه
مَوْلَى الْمَخَافَةِ خَلْفُها وَأَمَامُها
- ٤٩- حَتَّى إِذَا يَنْسُ الرُّمَاءُ وَأَرْسَلُوا
غُضْفًا دَوَاجِنَ قَافِلًا أَعْصَامُها
- ٥٠- فَلَحِقْنَ وَاعْتَكُرَتْ لَهَا مَدْرِيَّةٌ
كَالسْمَهْرِيَّةِ حَدُّها وَتَمَامُها
- ٥١- لِنُدُودِهِنَّ وَأَيَقَنْتُ إِنْ لَمْ تَدُدْ
أَنْ قَدْ أَحَمَّ مَعَ الْخُتُوفِ حِمَامُها
- ٥٢- فَتَقَصَّدَتْ مِنْهَا كَسَابٍ فَضْرَجَتْ
بَدَمٍ وَغَوْدِرَ فِي الْمَكْرِ سَخَامُها

١ - الإحالة :

وتتناول هذه الأبيات وصف الناقة على مدار ثلاثين بيتاً من المعلقة عبر لوحة كلية ممتدة تمثل البنية الدلالية الكبرى الثانية، وهي بدورها تنتظمها ثلاث بني صغرى أكثر تحديداً وتخصيصاً تستنبت مفردات كل منها صورة واضحة المعالم للناقة، وقد أحسن الشاعر الخلوص إلى هذا القسم من المعلقة ممهداً له بقوله: فاقطع لبانة.. واحبب المجامل...، محيلاً الضمير المخاطب (أنت) على ذاته الحاضرة في المقام التخاطبي ليربط أوصال الخطاب السابق باللاحق صارفاً نفسه عن هواها وحبها النائي، ومؤثراً القطيعة والنسيان بكثرة السفر والترحال بطليح أسفار تركن بقيّة منها...؛ أي على ظهر ناقة كالة مغيية اعتادت الأسفار النائية والانسياب في الفيافي الواسعة حتى صارت نضو هزيلة خفيفة اللحم ناتئة العظام. وهنا تبدأ الإحالات الضميرية النصية تتتابع في الخطاب متأزرة على الإشارة إلى عنصر سابق صريح؛ هو قوله (طليح أسفار) على امتداد التشكيل المكاني للبنية الدلالية الصغرى الأولى (٢٢ - ٢٤) في القسم الثاني من المعلقة؛ كقوله: منها - صلبها - سنامها - تحسرت (هي) - لحمها - خدامها - لها - كأنها؛ مجسداً من خلال هذه الإحالات المتتالية المشهد الأول الذي يتضمن صورة الناقة التي أرهقها المسير وأضناها الترحال حتى ضمير منها الظهر والسنام، كما تقطعت منها السيور، وهي إلى ذلك تبدو إذا جدت نشيطة سريعة قوية يأخذها مَرَحٌ شديد حال اقتيادها في الزمام مثل سحابة حمراء خفيفة تدفعها رياح الجنوب؛ وقد صارت أسرع مرّاً بعد سقوط مائها.

ثم تجيء البنية الدلالية الصغرى الثانية (٢٥ - ٣٥) في هذا القسم من المعلقة؛ وتحتوي المشهد الثاني الذي يجسد الصورة الثانية للناقة؛ إذ يشبهها بصورة (الملمع)؛ أي الأتان التي حملت من (أحقب)؛ أي (فحل) أضمره ضرب الفحول وطردّها وعضّها لشدة غيرته على الأتان حتى انقضّ عليها يسوقها سوقاً عنيفاً.

وفي هذا المشهد تتابعت الإحالات الضميرية النصية في الأبيات متوسلةً بالضمائر البارزة المتصلة والمنفصلة وكذا الضمائر المستترة لتربط بين جمل النص ومتتاليته، ومتدرجةً في الإحالة المباشرة ذات المدى القريب والإحالة ذات المدى البعيد لتحيل على اثنين من أكثر العناصر الإشارية بروزاً في إنتاج الدلالة؛ وهما (الأتان والفحل)؛ فتارةً يحيل الضمير على الأتان منفردة؛ كقوله : وَسَقَتْ (هي) - ضريبها - كِدَامَهَا - عَصِيَانَهَا - وَحَامَهَا - صِيَامَهَا - قَدَّمَهَا (ها الغائبة) - هي - عَزَدَتْ (هي) - إِقْدَامَهَا، وتارةً أخرى يحيل الضمير على الفحل منفرداً؛ مثل قوله : لَاحَهُ - يعلو (هو) - رَابَهُ - يربأ (هو) - صِيَامَهُ - مضى (هو) - قَدَّمَهَا (هو) - منه، وتارةً ثالثةً يحيل الضمير على الأتان والفحل معاً؛ كقوله: سلخا - رجعا - أمرهما - دوابرها - تنازعا - توسّطا - صدّعا.

ثم تساق البنية الدلالية الصغرى الثالثة (٣٦-٥٢) متضمنة المشهد الثالث الذي يجسد الصورة الثالثة للناقاة؛ حيث يشبهها بالبقرة المسبوعة التي أكل السبُع ولذها، وقد برزت في هذا المشهد الإحالات الضميرية التي أخذت تتتابع عبر البنية النصية للأبيات لتحيل مباشرةً على البقرة الوحشية بوصفها البطل الرئيس في هذه الحكاية حتى بلغ عدد الضمائر المحيلة عليها وحدها على مدار سبعة عشر بيتاً واحداً وثلاثين ضميراً غائباً شارك في ربط أجزاء النص وتتابعاته الجمالية على نحو شديد التماسك الدلالي؛ مثلما يظهر في قوله: خذلت (هي) - قوامها - ضيعت (هي) - طَوْفَهَا - بُغَامَهَا - منها - أصبنا (ها الغائبة) - باتت (هي) - متنها - تجتاف (هي) - تضيء (هي) - أسفرت (هي) - بكرت (هي) - أزلماها - علته (هي) - تَرَدَّدَ (هي) - يُسْت (هي) - إرضاعها - فطامها - تسمعت (هي) - راعها - سقامها - غدت (هي) - تحسب (هي) - اعتكرت (هي) - لها - تذودهنّ (هي) - أيقنت (هي) - لم تذد (هي) - حمامها - تقصّدت (هي) .

وقد ظهرت في هذه الصورة عناصر أخرى بجانب البقرة الوحشية أسهمت في بناء الشكل السردي القائم على الصراع في القصيدة بين غريزتي الحياة والموت؛ مثل : الفريز (ولد البقرة)، والغُبس الكواسب (الذئب التي تكسب ما تأكل)، والغُصف (الكلاب المسترخية الأذان)، واستأثر العنصر الأخير بخمس إحالات ضميرية امتد تشكيلها المكاني على مدى أربعة أبيات في تتابع وترابط دلالي محكم على النحو الآتي : أعصامها - لِحِقْنَ - تذودُهِنَّ (ها الغائبة) - منها - سُخامها لتتمّ حلقة من حلقات الصراع الذي نهض عليه الترابط الدلالي في هذا النص .

ومن أنماط الإحالة التي تجلّت أيضًا في المشهد الثالث في القسم الثاني من المعلقة الإحالة الإشارية Demonstrative Refernce التي تستخدم اسم الإشارة استخدامًا مكثفًا من خلال الإشارة به إلى عدد من الأحداث السابقة له عبر عدد من العناصر التي تتكون منها الجملة رغبةً في الاختصار أو تجنبًا للتكرار؛ بمعنى أنها تربط جزءًا لاحقًا من النص بآخر سابق عليه؛ ومن ثم أسهمت في سبك هذه البنية النصية؛ ولذلك أطلق عليها كلُّ دي بوجراند ودريسلر "الإحالة الموسعة" لإمكانية الإحالة من خلالها إلى جملة بأكملها أو متتالية من الجمل⁽¹¹³⁾ تشترك معها في الدلالة وتقوم مقامها؛ ومما يُمثّل ذلك قوله : فَتلك أُمٌ وحشيةٌ...؛ حيث إن (تلك) تتكون من (تي الإشارية + لام البعد + كاف الخطاب التي تلحق باسم الإشارة لتحديد جنس المشار إليه وعدده)، وقد أحالت على محتوى دلالي موسّع امتد تشكيله المكاني في بنية النصّ ليشمل عشرة أبيات، تجسّدت على مدارها صورة الأتان التي أُستنبِئت ملامحها عَبْرَ عدد من الأحداث، وهي هنا أشبه بالشكل البديل الذي ينشئ الرابطة بين الجمل⁽¹¹⁴⁾؛ مما يزيد أواصر الربط

والتماسك الدلالي بين الصور الثلاث على مدى البنية النصية الثانية من المعلقة على نحو يوطد دعائم النصية في النص موضوع الدراسة .

٢ - الربط بالأدوات (الوصل):

وقد أسهم الوصل بحروف العطف في بنية المعلقة إسهامًا واضحًا في ربط بنيات الكلام الصغرى وأجزائها بعضها ببعض حتى لقد بلغ عدد مرات تكرارها أربعًا وأربعين مرة؛ استأثر كلٌّ من حرفي (الفاء والواو) بثلاثة وأربعين منها، في حين ذكر كلٌّ من (أو) و (أم) مرة واحدة، وتنوعت دلالة العطف بهذه الحروف لتحقيق الربط الاسمي والجملي على مدار البنية النصية للمعلقة على مستويات متعددة، وذلك على النحو الآتي:

١- تَحَقَّقَ الربط الاسمي وفق علاقة الربط الإضافي من خلال الواو العاطفة التي عطفت الاسم على مُصاحبه وجمعت بينهما جمعًا مطلقًا؛ مثل قوله : مُصرِّع غابِةٍ وقيامها أو جمعت بين المعطوف والمعطوف عليه جمعًا دالًّا على الترتيب المعنوي⁽¹¹⁵⁾؛ نحو قوله : ضَلَبَهَا وَسَنَامَهَا / طَرَدَ الْوَحُوشَ وَضَرَبَهَا وَكِدَامَهَا/ عَصِيَانَهَا وَوِحَامَهَا/ صِيَامَهُ وَصِيَامَهَا/ سَوَمَهَا وَسَهَامَهَا/ طَوَفَهَا وَبُغَامَهَا/ إِرْضَاعَهَا وَفِطَامَهَا/ خَلَفَهَا وَأَمَامَهَا/ حَذُّهَا وَتَمَامَهَا.

كما تحقق الربط الاسمي أيضًا في بنية النص من خلال حرف العطف (أو) مثل قوله : كَأَنَّهَا صِهْبَاءٌ...أَوْ مَلْمَعٌ؛ حيث وصلت (أو) بين صورة السحابة وصورة الأتان في يُسر وتلطّف من خلال ربطها بين المعطوفين (ملمع) و(صهباء) ربطًا عطفياً مؤسّساً على الإباحة في التشبيه بين المعطوف والمعطوف عليه؛ فكأن الشاعر أراد أن يشبه الناقة بالسحابة الحمراء أوبالأتان الوحشية؛ مع

إمكانية الجمع بين التشبيهين في اللوحة؛ لأن العطف هنا ليس مؤسساً على التخيير.

وكذا تحقق الربط الاسمي وفق علاقة الربط الإضافي من خلال التوسل بـ(أم) العاطفة التي تقدمت عليها همزة التسوية؛ نحو قوله : أفلتك أم وحشية مسبوقة...؛ وقد قامت بدور الربط بين المعطوف عليه (تلك) التي تحيل الإشارية فيها على (صورة الأتان بكل دقائقها المستتبنة في اللوحة) وبين المعطوف عليه (وحشية) التي تنصرف إلى (صورة البقرة الوحشية بكل تفاصيلها اللاحقة). وتوصف(أم) في هذا السياق بأنها متصلة لكون ما قبلها وما بعدها لا يستغنى بأحدهما عن الآخر، فضلاً عن كونها لا تستلزم جواباً؛ لأنّ المعنى معها ليس مسوّقاً على الاستفهام، وإنما الكلام للإخبار قابل للتصديق والتكذيب⁽¹¹⁶⁾.

٢- أما الربط الجملي القائم على الجملة الفعلية فقد تحقق معظمه وفق علاقة الربط التبعية من خلال التوسل بالفاء العاطفة التي ربطت بين الجمل ربطاً مؤسساً على علاقة السببية؛ مثل قوله : بطليح أسفار... فأحنق صلبها وسنامها/ حتى إذا سلخا جمادى... فطال صيامه وصيامها/ تهيجت ريح المصايف... فتنازعا سبباً يطير ظلاله.../ صادفن منها غرّة فأصبنها/ توجّست رزّ الأنيس فزاعها.. فغدت.../ أرسلوا غُضفاً... فلحّسن../ أيقنت إن لم تند... فتقصدت.

ومن أشكال الربط التبعية كذلك الربط المؤسس على بنية الشرط؛ وقد تجلّى بوضوح في هذه البنية النصية خلال الأمثلة الآتية :

- وإذا تَعَالَى لحمها.... فلها هباب؛ حيث ربط اسم الشرط ربطاً دلاليّاً محكماً بين جملتين متعاقبتين امتد تشكيلهما المكاني على مدار بيتين.

- فمضى، وقدمها، وكانت عادةً منه إذا هي عرّدت إقدامها؛ حيث إن جواب الشرط تفسره الجملة المذكورة قبله المكوّنة من الفعل الناقص ومعموليه على تقدير: إذا هي عرّدت - أي عدلت عن الطريق - كانت عادة تقدمتها.

- إن لم تَدُدْ أن قد أجمَ حِمَامُها؛ فجواب الشرط يقوم مقامه الجملة بعده.

واستعان الشاعر في بناء بعض الأبنية الشرطية بالشرط الداخل عليه حتى الابتدائية ⁽¹¹⁷⁾؛ مثل قوله: حتى إذا سلخا جمادى...رجعا بأمرهما/ حتى إذا انحسر الظلام وأسفرت بكرت.../ حتى إذا ينس الرماة وأرسلوا غُضفاً دواجن...؛ إذ إن الواو في المثال الأخير مقحمة؛ أي زائدة - بحسب رأي أبي بكر ابن الأنباري - وجملة (أرسلوا) تقع جواباً للشرط ⁽¹¹⁸⁾.

كما تحقق الربط الجملي في هذه البنية النصية من خلال الواو العاطفة التي ربطت بين جملتين أو أكثر ربطاً دلاليّاً ينطوي على ترتيب معنوي بين المعطوفات مثل قوله: تَغَ إلى لحمها وتحسرت وتقطعت/ مضى وقدمها / رمى دوابرها السفا وتهيجت ريح المصايف / توسّطاً غرض السريّ وصدّعا مسجورة / ضُرِجت بدمٍ وغودِرَ في المكرّ سُخامها/ انحسر الظلام وأسفرت/ باتت وأسبلَ واكفّ من ديمة/ لَحِقْنَ واعتكرت / تذودهن وأيقنت.

وربما يتكئ الربط الجملي في بنية النصّ هنا على واو الحال؛ نحو قوله: حَذَلْتُ وهادية الصّوار قِوامها، أو واو الوقت القريبة من واو الحال ⁽¹¹⁹⁾؛ مثل قوله: رجعا بأمرهما... ورمى دوابرها السفا ⁽¹²⁰⁾.

ولا تخلو بنية النص في القسم الثاني للمعلقة من الوصل المؤسّس على الارتباط الدلالي أو التعالق النحوي الذي ينشأ بين البنى النصية التي يتسع مدى الربط فيها بين الجمل على نحو يتجاوز البيت بالنظر في مستوى السطح،

غير أنها على مستوى العمق تؤثر في الناتج الدلالي للصياغة؛ ومن أمثل ذلك قوله :

- فاقطعْ لبانةً مَنْ... بطلّيح أسفارٍ..؛ فقد وصل جملة (فاقطعْ) بالجار والمجرور ليربط بين أوصال الخطاب وهيئاته التركيبية على مدى ثلاثة أبيات، ويمشج في انسيابية بين بنيات النص في القسمين الأول والثاني مشجاً يؤلف بينهما ويجعلهما كلاً واحداً شديد التماسك الدلالي.

- فتنازعا سبطاً يطيرُ ظلاله كدُخانٍ مُشعَلَةٍ...مَشْمُولَةٍ غُلثَتْ....

- فتوسّطاً عُرِضَ السَّرِيّ وَصَدَّعَا مسجورةً...محفوظةً....

إذ وصل بين المتتاليات النصية في كل بيتين - مما سبق - وصلاً دلالياً تكاملياً مؤسساً على علاقة التوصيف التي ربطت بين كلّ اسمين سيق ثانيهما نعتاً للأول؛ ففي المثال الأول جعل الشاعر يصف الحمار الوحشي وأتانه، وهما يجدان في السير، وقد تنازعا غباراً طويلاً يلقي ظلاله على الأرض حتى بدت هذه الظلال تشبه ناراً موقدة مشمولة؛ أي أصابتها ريح الشمال التي بدت كأنها تنفخها فتزيدها اشتعالاً وتوهجاً، وفي المثال الثاني ظل الشاعر يصف الحمار الوحشي وأتانه، وهما يتوسطان جانب النهر الصغير، ويشقان عيناً مملوءة ماءً محفوظة بضروب النبات والقصب النابت عليها.

ولعلنا ندرك أنّ العلاقة الدلالية القائمة هنا بين النعت والمنعوت في كل بيتين مما سبق تظل متصلة على نحو يمنح النص الامتداد والاستمرار الدلالي الذي يحقق له التماسك والترابط الجزئي؛ فالنعت يجري على المنعوت لأنهما كالاسم الواحد ⁽¹²¹⁾؛ وهو "التابع الذي يُكْمَل متبوعه بدلالته على معنًى فيه أو فيما يتعلق به." ⁽¹²²⁾

- أفتلك أم وحشية مسبوعة...خنساء...فَلَمْ يَرَمْ طَوْفَهَا وَبُغَامُهَا.. لِمُعَفَّرٍ..؛ حيث اتسع الربط الدلالي في هذه المتتالية ليشمل ثلاثة أبيات على مدار بنية النص متوسلاً بدءاً بعلاقة التوصيف الرابطة بين دالّ الموصوف (وحشية) ودالّ الصفة (خنساء)، ثم واصلاً جملة (فلم يرم) بالجار والمجرور في قوله (لِمُعَفَّرٍ) ليزيد قوة الربطية والتعلقية بين بنيات الخطاب.
- فلحِقْنَ واعتكرث لها مَدْرِيَّةٌ...لِتَذُوْدَهُنَّ...؛ إذ وصل الفعل اعتكرث باللام الداخلة على الفعل في البيت التالي له ليتحقق لبنية النص على مدار البيتين كمال الاتصال والتلاحم الدلالي.

٣ - الحذف :

كما شَفَّت بنية النص عن تقاطر بعض نماذج الحذف المؤسس على إسقاط أحد عناصر الخطاب جنوحاً إلى الاختصار والإيجاز بحضور القرائن اللفظية أوالمقامية الدالة عليه؛ مثل قوله :

- فلها هِبَابٌ...كأنها صهباءُ راح مع الجنوب جَهَامُها؛ فالمنعم النظر في العلاقة الدلالية التي تنتظم الصياغة الشعرية على المستوى العميق يلحظ أنها تستدعي موصوفاً مقدّراً، يستحضره المتلقي للمشاركة في إنتاج المعنى المروم؛ فيصير تقدير المحذوف : كأنها سحابة صهباء؛ فقد استغنى المتكلم بدلالة الصفة عن الموصوف اختصاراً وإيجازاً؛ لأنّ السحابة إذا اصهابت وقلّ ماؤها خَفَّت حتى صارت أسرع مرّاً تسوقها أدنى ريح فتغشى الأرض من جرّاء شدة البرد والقرس ألوانٌ شتى تختلط فيها الصفرة بالحمرة بالبياض؛ حيث يقال لليوم الشديد البرد أصهب لما يعلو الأرض في أثناء ذلك من ألوان⁽¹²³⁾.

- فتوسّطاً عُرضَ السَّريِّ وصدَّعاً مسجورةً مُتَجَاوِزاً قُلَامُهَا؛ حيث أشارت البنية العميقة للسطح الصياغي إلى حذف الموصوف (عيناً) من بنية البيت اختصاراً وإيجازاً؛ اعتماداً على ما دلّت عليه الصفة (مسجورة) من غرض المتكلم لخلق الترابط النصي بين بنيات الكلام.
- أفُتلك أم وحشية... إلخ؛ حيث إن بنية السطح تحوي هنا عنصراً واحداً يصعب أن يُكوّن بمفرده جملة ذات فائدة، وعلى الرغم من ذلك فإنّ الدلالة الناتجة تزيد على عناصر اللفظ المذكورة، إذ إن البنية العميقة تشير إلى حذف عنصر أو أكثر من بنية السطح التي جرى الاستدلال عليها بمعرفة غرض المتكلم على خلفية السياق المقامي؛ وبذلك يكون تقدير المحذوف : أفُتلك - الأتان - تُشبهُ ناقتي.
- باتت وأسبل واكفّ من ديمة... إلخ؛ فالسياق في البيت يستدعي حضور المتلقي لإكمال عناصر الصياغة وتحصيل الناتج الدلالي؛ ذلك أن خبر الفعل الناقص (باتت) قد حُذف لإدراك المتلقي له من خلال قرينة السياق المقامي، وتقدير الكلام: باتت - البقرة - بهذه الحال بعد فقدها ولدها تمطرها الديمة. فالحذف على النحو السالف إذن "يدخل البنية دائرة الكثافة، بحيث لا يخترقها المتلقي إلا بعد معاناة، فيكون اكتساب المعنى شبيهاً باكتساب التصوّر، فيزداد الكلام حُسناً، وتزداد النفس لذة." (124)
- حتى إذا يئست وأسحق حالق... لم يُئله إرضاعها، وفطامها؛ حيث إن الشاعر توسّل في تشكيل هذه البنية الشرطية بـ(حتى) الابتدائية الداخلة على إذا الشرطية وجملة الشرط، وقد بدت بنية الأساس في هذا التركيب تتطلب على المستوى السطحي ذكر جملة الجزء التي غابت، بيد أن السطح الصياغي قد أسهم في استحضار الجواب على مستوى العمق للعلم به، والمعنى حتى إذا يئست تركت العلفَ وضمّرت؛ فالبقرة قد انقطع أملها في العثور على ولدها

المفقود حتى امتنعت عن العلف وضمريت فاستحال صُرْعُها المَلآن لبناً يبساً
بالياء، ثم جعل الشاعر يحترز لكيلا يتوهم المتلقي خطأ أن يكون يُبس
ضرعها وانقطاع لبنها كان لكثرة إرضاعها ولدها وفطامها إياه، وإنما كان
لفقدتها ولدها.

- فلحقن.... إلخ؛ فقد حذف المفعول الذي يطلبه الفعل المتعدي (لحق)؛ جنوحاً
إلى الاختصار والإيجاز، مستغنياً عن ذكره بدلالة الحال عليه أو ما سبق
من الكلام أو ما تقتضيه قوانين التركيب التي وضعها النحاة، ووصفها كلٌّ
من دي بوجراند ودريسler بالأعراف التركيبية⁽¹²⁵⁾، وتقدير المحذوف
(لحقن- أي الكلاب- البقرة). وقد يبدو ظاهرياً أن الكلام في الجملة ربما لا
يحتمل تقدير محذوف اقتصاراً على معنى الفعل دون ذكر متعلقاته من حيث
كون المحذوف فضلة وليس عمدة، غير أن تقدير المحذوف في التراكيب
ذات الفائدة التي لا تُذكر عناصرها الأصلية أمرٌ ضروري لأنه يقوم بدور
مهم في اتساق النص⁽¹²⁶⁾، مع الالتفات إلى أن تقدير المحذوف يُدرك من
غرض المتكلم، وليس من ذات التركيب اللغوي⁽¹²⁷⁾.

وقد ذكر عبد القاهر الجرجاني أن أغراض المتكلمين تختلف في ذكر
الأفعال المتعدية؛ فإما أنهم يذكرونها ومرادهم الاختصار على إثبات المعاني التي
اشتقت منها للفاعلين من غير تعرض لذكر المفعولين؛ ومن ثم فإن الفعل لا يُعدى
لأن التعدية تنقض الغرض وتغيّر المعنى، وفي هذه الحالة يستوي الفعل المتعدي
بغير المتعدي، ولا يجوز أن يُقدّر له مفعول لا لفظاً ولا تقديرًا. وإما أن يكون للفعل
مفعول مقصودٌ قَصْدُهُ، معلومٌ أنه ليس للفعل المذكور سواء، إلا أنه اطّرح وحذف
من اللفظ لدلالة قرينة عليه⁽¹²⁸⁾؛ كما هي الحال في قول الشاعر (فلحقن... إلخ)؛
حيث إنه لم يذكر مفعول الفعل بغرض أن تتوفّر العناية على إثبات معنى الفعل
للفاعل نفسه وتخلّص له وتنصرف بجملتها إليه⁽¹²⁹⁾؛ إلحاحاً على تجسيد فكرة

المواجهة وحتمية الصراع في النص التي لن تحصل إلا بإدراك الكلاب البقرة؛ فالرماة لمّا يؤسوا أن تبلغ سهامهم هذه البقرة فقد أرسلوا خلفها كلاباً مسترخية الأذان معتادة للصيد، استطاعت اللحاق بالبقرة حتى حدث بينهما المواجهة والصراع .

٤ - التكرار المعنوي والصوتي :

ومن وسائل السبك المعجمي التي تجلّت في البنية الدلالية الكبرى الثانية من نص المعلقة التكرار اللفظي المحض أو الكلي الذي يتأسس على إعادة لفظ الاسم الظاهر؛ وقد بدا في مثل قوله :

- حتى إذا سلخا جمادى... فطال صيامه وصيامها.
- فتتازعا سبطاً يطير ظلاله كدُخانٍ مُشعلَةٍ.. غُلِثَتْ بنابتٍ عَزَجٍ كدُخانٍ نارٍ...
- وتضيء في وجه الظلام منيرة... حتى إذا حسر الظلام...
- وتسمعت ررَّ الأنيس... والأنيس سقامها.

حيث إنّ هذه الدوالّ التي تكررت في عباراتها محتفظة بذات الدالّ والمدلول معاً لتسهم مع غيرها من العناصر في الربط الدلالي بين متتاليات النص الجمالية وفي استمرار معناها، كما تشير في بعض السياقات إلى "إصرار المتكلم على موقف له من اللّثبات ما للعبارات ذاتها؛ ولهذا لا يقوم مبرر لإمكان المعارضة." (130)

وكذلك يتجلّى التكرار اللفظي المحض في النص من خلال تكرار لفظ ضمير (ها) الغياب الذي ألحق بالاسم أو الفعل أو الحرف، واتحدت محتوياته المفهومية في الإحالة على مسمّى بعينه، وقد ازدوج دوره على مستوى السبك النحوي والمعجمي لإيجاد الترابط الدلالي بين أجزاء النص والتلاحم بين عناصره

البنائية، وهو ينقسم بدوره إلى قسمين : أولهما التكرار مع وحدة المرجع - ويمثل الظاهرة الأكثر شيوعاً في بنية النص - وثانيهما التكرار مع اختلاف المرجع؛ و قليل حضوره في سطح النص قياساً إلى النوع الأول؛ ومما يمثل النوع الأول قوله :

بَطْلِيحِ أَسْفَارٍ تَرَكْنَ بَقِيَّةً مَ مِنْهَا فَأَخْنَقَ صُلْبُهَا وَسَنَاْمُهَا
وَإِذَا تَغَالَى لَحْمًا وَتَحَسَّرَتْ وَتَقَطَّعَتْ بَعْدَ الْكَلَالِ خِدَامُهَا

حيث اتحدت الضمائر الأربعة في الإشارة إلى مسمًى واحد مقصود؛ هو (طليح أسفار)؛ أي الناقاة، محققاً من خلال بنية التكرار ربطاً دلاليًا يشمل بنية البيتين.

ومن أمثلة النوع الثاني من التكرار؛ قوله :

فَلَهَا هَبَابٌ فِي الزِّمَامِ كَأَنَّهَا صَهْبَاءُ خَفَّ مَعَ الْجَنُوبِ جَهَامُهَا

فقد ذُكر ضمير (ها) الغياب بلفظه ثلاث مرات في بنية البيت، ودلالته في الأولى والثانية واحدة تعود على (طليح أسفار)؛ ويقصد ناقته، أما في الثالثة فقد اختلف المرجع وأحال الضمير على (صهباء)؛ وتعني السحابة التي خَفَّتْ وَسُرِعَ مَرُّهَا؛ حيث تعدد مرجع الضمير مع تكراره في المرة الثالثة؛ ومع ذلك فقد صنع ربطاً دلاليًا في بنية البيت يثير انتباه المتلقي⁽¹³¹⁾.

أما التكرار اللفظي الجزئي المؤسس على تكرار جذر الكلمة مع اختلاف المباني الصرفية Morphemes فقد ظهر في مثل قوله :

- فَمَضَى وَقَدَّمَهَا وَكَانَتْ عَادَةً مِنْهُ إِذَا هِيَ عَرَّدَتْ إِقْدَامَهَا.

- لَتَذُودَهُنَّ وَأَيَّقَنْتُ إِنْ لَمْ تَذُدْ أَنْ قَدْ أَحَمَّ مَعَ الْحَتُوفِ حِمَامَهَا.

- بَاتَتْ وَأَسْبَلْ وَاكْفَ مِنْ دِيمَةٍ يُزَوِّي الْخَمَائِلَ دَائِمًا تَسْجَامُهَا.

ولا شك في أن هذه العناصر التكرارية السابقة تنطوي على ملاءمات صوتية يمكن أن تمارس فاعليتها في إطار التجنيس، وتسهم بجانب العناصر التكرارية الأخرى في تشكيل موسيقى النص وإنتاج دلالاته الكلية؛ حيث إن للمكرورات مجتمعة - على اختلاف أنواعها كمًّا وكيفًا وتنوع مستويات توزيعها في بنية القصيدة سواء أكانت في حشو البيت أم في قوافيه العرضية أو الأساسية - دورًا رئيسًا في خلق ضرب من النغم والإيقاع الثَّر الذي يتغلغل في بنية النص الشعري، ويمارس فاعليته في إحداث السبك الصوتي بالربط بين أجزائه وتحقيق استمراره واستقرار معناه .

ومن صور التكرار التي أنتجت عددًا من القوافي الداخلية ذات التأثير الصوتي في هذه المتوالية النصية؛ قوله :

بَاحْزَةَ الثَّلْبُوتِ يَرْبَأُ فَوْقَهَا قَفَرَ الْمَرَاقِبِ خَوْفَهَا أَرَامُهَا

وأيضًا قوله :

مَحْفُوفَةً وَسَطَ الْيَرَاعِ يُظِلُّهَا مِنْهُ مُصَرَّعٌ غَابَةً وَقِيَامُهَا

ولا يعدم المدقق في بنية النص هنا الوقوع على بعض البنَى التركيبية المؤسَّسة على التكرار المعنوي أو شبه الترادف الذي يتكرر فيه المدلول دون الدالّ ومع ذلك فإنه يحقق استمرارًا دلاليًا وتماسكًا جزئيًا في بنية النص؛ ومن أمثلته :

- تَرَكْنَ بَقِيَّةً مِنْهَا.. فَأَحْنَقَ صُلْبُهَا.

- تُضِيءُ فِي وَجْهِ الظَّلَامِ.. مِنْيرَة.

- كُدُخَانِ مُشْعَلَةٍ يُشَبُّ ضِرَامُهَا - كُدُخَانِ نَارٍ سَاطِعٍ أَسْنَامُهَا.

ويلقى د. عبد الله الطيب على المثال الأخير بأن لبيدًا " أعاد قوله «كدخان نار ساطع أسنامها» ليس لتأكيد المعنى كما يتبادر إلى الذهن، وإنما لتأكيد نغمة الشطر السابق في قوله «كدخان مشعلة»؛ وكأنه أعجبه ذلك الشطر فأراد أن يتلذذ بإعادته، وإن كان ذلك بلفظٍ مخالف شيئًا. " (132)

٥ - التضام :

وكذلك تتجلى عبر بنية النص هنا بعض التشكيلات الدلالية للمصاحبة المعجمية أو التضام المؤسس على علاقة التلازم الذكري أو ما يسمى بالمجال الدلالي Semantic Field الذي تقترن فيه المتلازمات اللغوية باعتبار التناسب الدلالي بينها؛ مثل قوله : صهباء - الجنوب - جهامها - أسبل - وإكيف - ديمة - يُروى - الخمائل - تسجامها - تهيجت - ريح المصايف - سؤمها / سبطاً - يطير - ظلاله - دخان - مُشعلة - يُشَبّ - ضرامها - نار / اليراع - غابة؛ فيساق وحدة المجال الدلالي الذي يدور الشاعر في فلكه تعالق صياغي يحيل البنية اللغوية إلى كتلة دلالية متلاحمة الأجزاء .

وشبيه به التضام المؤسس على علاقة التضاد؛ الذي انتشرت بناء اللفظية عبر فضاء النص في عديد المواضع؛ مثل قوله : عصيانها - وحامها / مُصرّع غابة - وقيامها / الظلام - منيرة / الظلام - أسفرت / إرضاعها - فطامها / خلفها - أمامها / تذودهن - لم تُدْ / تقصّدت - غودر؛ وقد صنعت هذه الأبنية اللفظية رغم تنافرها السطحي ربطاً دلاليًا على مستوى بنية العمق داخل هذه المتوالية النصية. ولا شك في أن هذه البنى التركيبية المؤسسة على علاقات التكرار أو التضام بصورها المتنوعة حين تنتشر في فضاء النص مع غيرها من وسائل الربط

الأخرى، وينتظم بعضها بجوار بعض تبعاً للمباني النحوية؛ فإنها تمنح النص امتداداً دلاليًا والتحاماً بين أجزائه الداخلية يربط بين العناصر المكوّنة لسطحه المقامي.

٣ - البنية الدلالية الكبرى الثالثة :

- وتستمر وقائع النص الشعري حتى تطالعنا البنية الدلالية الكبرى الثالثة (٥٣- ٨٨) من المعلقة عبر التوسل بالإشارة في لطف وطواعية؛ فتنغام وتتسق مع دلالات البنيتين الكبيرتين الأولى والثانية؛ يقول لبيد بن ربيعة :
- ٥٣- فبتلك إذ رقص اللوامع بالضحي واجتأب أريّة السراب إكامها
٥٤- أقضي اللبانة لا أفرط ريبة أو أن تلوم بحاجة لؤامها
٥٥- أو لم تكن تدري نوار بأني وصال عقد حبال جدامها
٥٦- تراك أمكنة إذا لم أرضها أو يعتلق بعض النفوس حمامها
٥٧- بل أنت لا تدري كم من ليلة طلق لذيذ لهوها وندامها
٥٨- قد بت سامرها وغاية (*) تاجر وافيت ؛ إذ رفعت وعز مدامها
٥٩- أغلي السباء بكل أذن عاتق أو جونة قدحت وفص ختامها
٦٠- وصبوح صافية وجذب كرينة بموتر تأتأله إبهامها
٦١- بادر حاجتها الدجاج بشخرة لأعل منها حين هب نيامها

(*) نصبت (غاية) بـ(وافيت) تبعاً لرواية النص.

- ٦٢- وَغَدَاةَ رِيحٍ قَدْ وَرَعْتُ وَقَرَّةٍ
إِذْ أَصْبَحْتُ بِيَدِ الشَّمَالِ زِمَامُهَا
- ٦٣- وَلَقَدْ حَمَيْتُ الْحَيَّ تَحْمِلُ شِكَّتِي
فُرْطُ ، وَشَاحِي إِذْ غَدَوْتُ لَجَامُهَا
- ٦٤- فَعَلَوْتُ مَرْتَقِبًا عَلَى ذِي هَبْوَةٍ
حَرَجٍ إِلَى أَعْلَامِهِنَّ قَتَامُهَا
- ٦٥- حَتَّى إِذَا أَلَقْتُ يَدًا فِي كَافِرٍ
وَأَجَنَّ عَوْرَاتِ الثُّغُورِ ظَلَامُهَا
- ٦٦- أَسْهَلْتُ وَانْتَصَبْتُ كَجَذَعٍ مُنِيفَةٍ
جَرْدَاءٍ يَخْصُرُ دُونَهَا جِرَامُهَا
- ٦٧- رَفَعْتُهَا طَرَدَ النَّعَامِ وَشَلَّه
حَتَّى إِذَا سَخِنَتْ وَخَفَّ عِظَامُهَا
- ٦٨- قَلَعْتُ رِحَالُهَا وَأَسْبَلَ نَحْرَهَا
وَابْتَلَّ مِنْ زَبَدِ الْحَمِيمِ حِرَامُهَا
- ٦٩- تَرَقَّى وَتَطَعُنُ فِي الْعِنَانِ وَتَنْتَحِي
وَرَدَ الْحَمَامَةِ إِذْ أَجَدَّ حَمَامُهَا
- ٧٠- وَكَثِيرَةٍ غُرَبَاؤُهَا مَجْهُولَةٍ
تُرْجَى نَوَافِلُهَا وَيُخْشَى دَامُهَا
- ٧١- غُلِبْتُ تَشَذَّرُ بِالذُّخُولِ كَأَنَّهَا
جِنُّ الْبَدِيِّ رَوَاسِيًا أَقْدَامُهَا
- ٧٢- أَنْكَرْتُ بَاطِلَهَا وَبَوَّتُ بِحَقِّهَا
عِنْدِي، وَلَمْ يَفْخَرْ عَلَيَّ كِرَامُهَا
- ٧٣- وَجَزُورٍ أَيْسَارٍ دَعَوْتُ لِحَنْقِهَا
بِمَعَالِقِي، مُتَشَابِهٍ أَجْسَامُهَا
- ٧٤- أَدْعُو بِهِنَّ لِعَاقِرٍ أَوْ مُطْفِلٍ
بُذِلْتُ ، لِحَبِيرَانِ الْجَمِيعِ لِحَامُهَا
- ٧٥- فَالضَّيْفُ وَالْجَارُ الْغَرِيبُ، كَأَنَّمَا
هَبَطَا تَبَالَةً مُخْصِبًا أَهْضَامُهَا
- ٧٦- تَأْوِي إِلَى الْأَطْنَابِ كُلِّ رَذِيَّةٍ
مِثْلُ الْبَلِيَّةِ قَالِصٍ أَهْدَامُهَا
- ٧٧- وَيُكَلِّلُونَ إِذَا الرِّيحُ تَتَاوَحَّتْ
خُلُجًا، ثُمَّدُ ، شَوَارِعًا أَيْتَامُهَا
- ٧٨- إِنَّا إِذَا التَقَّتِ الْمَجَامِعُ لَمْ يَزَلْ
مَنَّا لِرَازٍ عَظِيمَةٍ جَشَامُهَا

- ٧٩- وَمُقَسِّمٌ يُعْطِي الْعَشِيرَةَ حَقَّهَا وَمُعْذِمِرٌ لِحَقَوِقِهَا هَضَامُهَا
 ٨٠- فَضْلاً وَذُو كَرَمٍ يُعِينُ عَلَى النَّدَى سَمَحٌ، كَسُوبٌ رَغَائِبِ غَنَامُهَا
 ٨١- مِنْ مَعْشَرٍ سَنَنْتَ لَهُمْ آبَاؤُهُمْ وَلِكُلِّ قَوْمٍ سُنَّةٌ وَإِمَامُهَا
 ٨٢- لَا يَطْبَعُونَ وَلَا يَبُورُ فَعَالُهُمْ إِذَا لَا يَمِيلُ مَعَ الْهَوَى أَخْلَامُهَا
 ٨٣- فَافْتَنَعَ بِمَا قَسَمَ الْمَلِكُ فَإِنَّمَا قَسَمَ الْخَلَائِقَ بَيْنَنَا عَلَامُهَا
 ٨٤- وَإِذَا الْأَمَانَةُ قُسِمَتْ فِي مَعْشَرٍ أَوْفَى بِأَوْفَرِ حَظِّنَا قَسَامُهَا
 ٨٥- فَبَنَى لَنَا بَيْتًا رَفِيعًا سَمَكُهُ فَسَمَا إِلَيْهِ كَهْلُهَا وَغُلَامُهَا
 ٨٦- وَهُمْ السَّعَادَةُ إِذَا الْعَشِيرَةُ أُفْظِعَتْ وَهُمْ فَوَارِسُهَا وَهُمْ حُكَّامُهَا
 ٨٧- وَهُمْ رَبِيعٌ لِلْمَجَاوِرِ فِيهِمْ وَالْمُرْمَلَاتِ إِذَا تَطَاوَلَ عَامُهَا
 ٨٨- وَهُمْ الْعَشِيرَةُ أَنْ يُبْطِئَ حَاسِدٌ أَوْ أَنْ يَمِيلَ مَعَ الْعَدُوِّ لِنَامُهَا

ويستطيع المتأمل في جديلة النص الشعري هنا النقاط محورين لافتين يمكن أن يمثل كلٌّ منهما بنية دلالية صغرى مستقلة أو مشهدًا يرتبط بحيز نصي معيّن، تدور أحداثه حول موضوع واحد على الرغم من تعدّد هذه الأحداث وكثرتها؛ حيث تتوالى أحداث كل مشهد ويكمل بعضها بعضًا داخل السياق المقامي لتكوّن وقائع البنىتين الصغريين معًا البنية الدلالية الكبرى الثالثة للمعلقة:

١ - البنية الدلالية الصغرى الأولى : (٥٣ - ٧٧)

وتركز وقائع هذه البنية النصية على إظهار إصرار الشاعر على صرم علاقته بصاحبه نوار تسلية وتعزياً بعد اشتداد توتر العلاقة بينهما واستشعاره دوماً مرارة الانكسار في تجربة الحب؛ فيصف لهوه وقصفه ولذته تعالياً وكبرياءً وتمرداً كما يفخر بمآتيه من قيم السيادة والشرف والمروءة والفروسية والجرأة وقوة اللسان وبلاغة المنطق وشدة حبه لقومه وإيثارهم بالجد والكرم؛ لكون ذلك كله يحقق له لوناً من ألوان التوازن النفسي الذي يعوّض ما لديه من إحساس بالنقص، ويضمن استمراره بنجاح في الحياة وتمرده على دواعي الموت والهلاك .

٢ - البنية الدلالية الصغرى الثانية : (٧٨ - ٨٨)

وتمثل وقائع هذه البنية استبداد الأزمة النفسية بالشاعر وبلوغها حد الانفجار حتى جعل الاعتزاز الذاتي يتنامى لديه إلى اعتزازه بقومه وافتخاره بمآثرهم في وقتي السلم والحرب تعالياً وتمرداً لاستعادة الثقة بالذات والحياة.

١ - الإحالة :

وتأتي الإحالة الإشارية ذات المدى البعيد في طليعة أدوات السبك النحوي التي يتوسل بها لبيد في البنية الكبرى الثالثة من نص المعلقة للفت الانتباه منذ البداية إلى تواصل أحداث الخطاب واستمرارها؛ حيث استهل هذه البنية الصغرى الثالثة واصلًا بين نسيجها اللغوي ونسيج البنية الصغرى الثانية واصلًا دلاليًا في انتقال هادئ وتخلّص لطيف من خلال مركّب الجار والمجرور (فبتلك) الذي يتقدم على الفعل (أقضي) ويتعلق به تعلقًا معنويًا؛ كما تحيل الإشارة فيه إحالة قبلية على (الناقة)؛ فيشترك معها دلاليًا ويقوم مقامها إيجازًا واقتصادًا في الكلام؛ مما يجعل التفاعل الدلالي بين حاشيتي الكلام في كلتا البنيتين ممتدًا ومستمرًا على نحو متعالق ومتماسك الأجزاء؛ ويكون المعنى على هذا: فبتلك الناقة أنطلق

لقضاء وطري وطلب بغيتي وسط حرّ الهواجر لوصل منْ أوْد مواصلته وتَرْك منْ أريد مصارمته؛ في إشارة إلى انعقاد عزمه وإصراره على صرم علاقته بصاحبته نوار.

ومن الواضح أن خاصية التماسك في نصّ ما لا تتحقق - فحسب - على مستوى علاقاته الداخلية عن طريق الإحالة والوصل والحذف والسبك المعجمي وغيرها، بل إن السياق كذلك يسهم إسهامًا كبيرًا في تحديد النص وتماسكه بوصفه حدثًا تواصليًا، وبحسب براون وبول فإن من أهم الخصائص التي تشكّل سياق الخطاب المتكلم والمخاطب والرسالة والزمان والمكان ونوع الرسالة؛ إذ كلما توافرت معلومات لدى المتلقي عن هذه المكونات السياقية أفادت في فهم الرسالة وتأويلها بحيث تكون ذات معنى؛ إذ ثمة حدود معينة مثل الآن، أنا، أنت، هذا.... إلخ تتطلب معلومات سياقية أثناء التأويل؛⁽¹³³⁾ ولعلّ هذا بدوره يسهم مع غيره من العلاقات التماسكية الدلالية والشكلية في ترابط النص واستمرار معناه.

ومن الملحوظ هنا بحسب النص والسياق أنّ المتكلم حاضر في المقام التخاطبي، ومشارك في إنتاج الأحداث؛ وقد جرت الإحالة الضميرية عليه مقامياً في البيتين العاشر والثاني عشر من خلال ضميري المتكلم (أنا) و(نا الفاعلين) في قوله : أسألها- سؤالنا، وأيضاً من خلال ضمير (كاف الخطاب) عند تحوّل الضمير عبر آلية الالتفات من المتكلم إلى المخاطب؛ كما في قوله : شاقنك. ثم سرعان ما اختفت الإحالة المقامية إلى المتكلم على امتداد البيتين الكبيرين الأولى والثانية، ثم عادت إلى الظهور بشكل لافت على امتداد البنية الكبرى الثالثة من نص المعلقة؛ وبخاصة في هذه المتوالية النصية التي تضمّ المحورين الأول والثاني؛ فقد جعلت الإحالات الضميرية - البالغة ثلاثة وعشرين ضميراً - تتوالى في سطحها اللغوي لتحيل على الذات المتكلمة التي حضرت بكثافة هنا لتعبر عن

نفسها بقوة في نبرة جهيرة مباشرة؛ متوسلةً بأحاديث اللهو والكرم والسيادة والفروسية والقوة المؤسسة على تضخيم إنجازات الذات الشاعرة من هذه المآتي والمآثر كي تتعالى على الواقع وتسمو عليه وتتجاوز محنتها في الحب، حتى ليستحيل حديثها إذ ذاك نوعاً من استعادة العافية واسترداد الفحولة والإحياء بالامتلاء والاكتفاء حفاظاً على كبرياء الذات؛ كما في قوله : أقضي (أنا) - لا أفرط (أنا) - بأنني (ياء المتكلم) - لم أرضها (أنا) - بتُّ (تاء الفاعل) - وافيئْتُ (تاء الفاعل) - (أنا) - بادرْتُ (تاء الفاعل) - لأُعلِّ (أنا) - وزعتُ (تاء الفاعل) - حميئْتُ (تاء الفاعل) - شِكتي (ياء المتكلم) - وشاحي (ياء المتكلم) - غدوتُ (تاء الفاعل) - علوتُ (تاء الفاعل) - أسهلتُ (تاء الفاعل) - رفعتُها (تاء الفاعل) - أنكرتُ (تاء الفاعل) - بؤتُ (تاء الفاعل) - عندي (ياء المتكلم) - عليَّ (ياء المتكلم) - دعوتُ (تاء الفاعل) - أدعو (أنا) .

وتؤدي هذه الضمائر دوراً فاعلاً في سبك النص من خلال الربط بين هذه التتابعات الجمالية على المدى النصي لبنيتها الدلالية التي امتدت لتبلغ واحداً وعشرين بيتاً؛ مما يزيد الخطاب تماسكاً عن طريق وحدة المتكلم الذي أسندت إليه هذه الضمائر؛ بوصفه البطل أو الشخصية المحورية المنتجة لأحداث النص ووقائعه في هذا الجزء من المعلقة.

ونظراً لسلطان الحِسِّ القبلي أو العشائري على النفس العربية وامتزاجه باللاشعور الجمعي أو الموروث الوجداني المشترك؛ فقد بدا كيان المتكلم في هذه المتوالية النصية أكثر امتلاءً بروح الجماعة ومثلها العليا، إذ سرعان ما نما الضمير في بنية النص وتنامى الاعتزاز الذاتي وامتشجت الأنا الفردية للشاعر بأنا الجماعة، وتماهياً معاً في ذات جماعية تجاوزت حدود الفردية وتدرجت في دلالتها لتشمل أهل بيت الشاعر وجماعته الصغيرة، ثم رهطه وقومه، وصولاً إلى

عشيرته التي ينتمي إليها، واستمرت متوجهة في نبرة حادة حتى نهاية الخطاب بوصفها لوناً من ألوان التمرد والكبرياء والتعالي.

وقد توسّل الشاعر بالإحالات الضميرية النصية والمقامية في الإحالة على هذه الذات الجماعية على مدار بنية نصية امتدت دلاليًا لنحو اثني عشر بيتًا، أسند خلالها الكلام إلى ضمائر جمع الغائبين والمتكلمين مع وحدة المرجع أو المشار إليه في كل إحالة؛ مما حقق قدرًا ملحوظًا من الترابط النصي والدلالي بين تتابعاتها الجمالية وتشكيلاتها اللغوية المبتوثة في فضاء النص؛ مثل قوله : يكللون - لا يطبعون (واو الجماعة) / إنا - منّا - بيننا - حظّنا - لنا (نا الفاعلين) / لهم - أبأؤهم - فعّالهم - هُم السّعاة - هُم ربيع - فيهم - هُم العشيرة (ضمير جمع الغائبين) / أحلامها - كهلمها - غلامها - فوارسها - حكامها - لئامها (ضمير المفرد الغائب).

وفي المقابل فإنّ ثمة إحالة ضميرية مقامية - في قوله : فاقنع بما قسم المليك فإنما قَسَم الخلائق بيننا علامّها - تحيل على ذات خارجية يفترض حضورها في المقام التخاطبي استنادًا إلى معرفة القارئ بسياق النص واجتهاده في الكشف عن حمولاته، وتفسير محاولة الشاعر في الانحراف بالخطاب إلى صيغة حوارية بسيطة بغرض استثمار طاقتها في كسر رتابة السرد ولفت الانتباه؛ وعلى ذلك فإنّ الضمير المستتر (أنت) قد يكون موجّهًا لخصمه أو عدوّه الذي يناظره ويفاخره، معتدًا بمآثر عشيرته ومحاولاً إعلاء مكانتها بمبررات معقولة لترجيح كفتها على غيرها من العشائر الأخرى، كما يفترض أن يكون الشاعر في هذا المقام قد جرّد من نفسه ذاتًا يحدّثها في التفاتة تشكيلية ذكية كي يثبت لنفسه امتلاكه وقومه كل مقومات الحياة والسيادة الاجتماعية؛ فيتدارك بذلك نفسه ويللم

ذاته، كما يستعيد ثقته بالحياة ويتشبث بالبقاء فيها ليتسامى على ما بداخله من هواجس الإخفاق في الحب ودوافع الموت والفناء .

وعلى امتداد البنية النصية التي ازدوج فيها الضمير بين أنا الفرد وأنا الجماعة على مدار القسم الثالث من المعلقة تتكشف بعض الإحالات الضميرية التي تربط بين الوحدات النصية الصغيرة المتتابعة في فضاء النص على مدار بيتين أو أكثر؛ ونذكر منها هذه الأمثلة :

- أو لم تكن تدري نوارُ بأنني... تَرَكَ أمكنة... بل أنتِ لا تدريين؛ وتقوم هذه البنية اللغوية بدور مزدوج في تماسك النص؛ إذ استهلها الشاعر بذكر المحال عليه حبيبته (نوار) عارضاً عليها حبه مرة أخرى؛ بدعوته إلى استشراف بواطن شخصيته ومعرفة أخلاقه التي طُبِعَ عليها؛ فهو أبي الطبع عزيز النفس، يصل مَنْ يصله ويقابل جميله بأحسن منه، كما يقطع مَنْ يقطعه ويَجْفوه حتى لو كان أحبَّ الناس إلى قلبه، ثم يعود ويُضرب عن الإخبار إلى المخاطبة من خلال بنية الالتفات، ويحيل عليها بضمير الخطاب (أنتِ)، ثم ضمير ياء المخاطبة في (لا تدريين)؛ فتكتسب بذلك هذه المتوالية النصية القصيرة الممتدة على مدار ثلاثة أبيات استمراراً دلاليًا توثقت خلاله الأواصر بين وحداتها اللغوية المتتابعة. ومن جانب آخر فإنَّ استدعاء المُحال عليه مرة ثانية إلى بنية النص في هذا الموضع بعد ذكره في البيت السادس عشر في القسم الأول (بل ما تذكُرُ من نوارٍ وقد نأت... من شأنه أن ينشّط ذاكرة المتلقي ويدعوها لربط السابق باللاحق لتطابق الخصائص الدلالية بينهما؛ فيتصل - بناءً على ذلك - الخطابُ في نص المعلقة عبر بُنيّتها الأولى والثالثة وتصير الأخيرة امتداداً دلاليًا لها؛ مما ينمّ على استمرار النص واستقرار معناه.

- ...كم من ليلةٍ طلق لذيذٍ لهوها وندامُها، قد بثَّ سامرها...؛ فقد أحال الشاعر بضمير الغياب ثلاث مرات على عنصر إشاري متقدم هو (ليلة) محققاً من خلال وحدة المرجع التواصل الدلالي للبنية السردية المقتضبة على مدار البيتين .

- أغلي السِّباء بكل أدكن عاتق... وصبوح صافيةٍ وجذبٍ كريئةٍ بموتّرٍ... باكرث حاجتها الدَّجاج بسحرة لأغلٍ منها...؛ حيث ينطلق الشاعر في هذه الأبيات مخبراً عن لهوه وجوده وبذله نفيس المال لشراء الخمر الغالية مستمتعاً باصطباحتها رفقة ندمائه على أنغام جارية عوادة تهزّه بألحانها وأغانيتها، لكنه لا يلبث أن يحيل على السِّباء (الخمر) بضمير الغياب كما في قوله (حاجتها...منها) لتظل خيوط السرد موصولة عبر هذه المتتالية الجمالية فيتحقق التماسك الدلالي على مدى الأبيات الثلاثة.

- ولقد حميثُ الحيِّ تحملُ شِكتي فُرطُ، وشاحي إذ غدوت لجامها، فعلوث مرتقباً...، حتى إذا ألقث...، أسهلث وانتصبث (هي) كجذع منيفة... رفعتُها.. حتى إذا سَخِنْتُ (هي) وخفَّ عظامُها، قلقتُ رجالُها وأسبل نحرُها وابتل.. حزامها، ترقى (هي) وتطعن (هي).. وتنتحي (هي).. إذ أجدَّ حَمَامها. وتُشكّل هذه المتوالية النصية بنية لغوية صغيرة ذات مساق سردي جليّ تمتد لسبعة أبيات ؛ يرسم خلالها الشاعر في كثافة وحيوية مشهد فرسه السريعة العدو التي يركبها شاكياً سلاحه متوشحاً بلجامها ليحمي قبيلته عامراً من الأعداء ويدفع عنها البلاء وقت وقوع الغارات، مشبهاً فرسه في شدة عدوها وسرعته تارة بالنعام، وتارة أخرى بالحمام. وقد ابتدأ اللوحة بالإشارة إلى فرسه بالصفة (فُرطُ)؛ وتعني هنا الفرس المتقدمة، ثم أحال عليها تباعاً

بأثني عشر ضميراً غائباً اجتمعت كلها على وحدة المرجع؛ مما جعل بنيتها النصية شديدة التماسك الدلالي.

- وكثيرة غرباؤها مجهولة... غُلِبَ تشَدَّرُ بالذحول كأنها جُنُ البديّ رواسياً أقدامها أنكرتُ باطلها... ولم يفخر عليّ كرامها؛ فالشاعر يومئ إلى إحدى مقاماته أو مناظرته مع الربيع بن زياد العبسيّ في مجلس النعمان بن المنذر⁽¹³⁴⁾؛ مفتخراً بقيامه بين يديه بليغاً مفوهاً مفحماً للخصوم، كما يصف ألوان الناس من وفود الغرباء الذين ينزعون إليّ مجلسه من كل حذب وصوب راجين عطاياه بأنهم رجالٌ غُلِبَ؛ أي غلاظ الأعناق، ثم جعل يحيل إحالة مباشرة لا تحتاج إلى تأويل على الصفة (غُلِبَ) متوسلاً بضمير الغياب المفرد، ومحققاً من خلال هذه التتابعات الضميرية الأربعة بنية سردية مقتضبة تتسم بقدر واضح من التماسك الدلالي الممزوج بروعة الصورة وتفاصيل التجربة الواقعية المعاشة.

- وجزورٍ أيسارٍ دعوتُ لحتقها بمغالق متشابهٍ أعلامها، أدعو بهن لعاقِرٍ أو مُطْفِلٍ...؛ فقد تماسكت بنية البيتين تماسكاً دلاليّاً من خلال الإحالة القبلية المباشرة على (المغالق) بضمير الغياب المفرد (ها)، ثم ضمير الجمع (هُنَّ)؛ والمغالق هي القداح أو سهام الميسر التي يفتخر الشاعر بأنه يقدر بها بين إبله ليعلم أيُّها ينحر من أجل بذل لحمها للجيران والضيوف؛ فكأن الذي دفعه إلى الميسر إذن إنما هو رغبته الشديدة في إفاضة الخير على بني قومه، وإطعام ضيوفه وجيرانه وبخاصة في وقت البرد القارس؛ فالشاعر هنا يفخر بضرب من ضروب السيادة والكرم .

٢ - الربط بالأدوات (الوصل) :

ومن معالم السبك النحوي التي برزت بكثافة في البنية الدلالية الصغرى الثالثة في هذا القسم من المعلقة - ويأتي في المرتبة الثانية بعد الإحالة الضميرية - الوصل بحروف العطف مثل (الواو) التي بلغ عدد مرات حضورها على مدار القسم الثالث تسعًا وثلاثين مرة، يليها (أو) التي تكررت ست مرات، ثم (الفاء) خمس مرات، أما (بل) فقد ذكرت مرة واحدة.

وقد أسهمت هذه الحروف في تحقيق الربط الاسمي والجملي في بنية النص هنا، وتهيئة مساقات كثيفة غير مصنعة للسرد عن طريق حرف الواو خاصة، وتخليق الكائن الشعري بإحكام شديد على النحو الآتي:

١- فعلى مستوى الربط الاسمي فقد برز دور الواو العاطفة في الربط النصي بين المعطوف والمعطوف عليه ربطاً ينهض على مطلق الجمع المقترن بترتيبٍ معنوي وفق آلية الوصل الإضافي؛ مثل قوله : لهؤها وندامها / صبح صافية وجذب كرينة/ غداة ريح... وقرة/ الضيف والجار/ سنة وإمامها/ كهلها وغلأمها .

وتارة أخرى ينهض الربط بالواو العاطفة على مطلق الجمع بين المعطوفات دون قيد الترتيب؛ نحو قوله : لم يزل منا لزاز عزيمة.. ومقسّم يعطي العشيرة حقها ومُغذمرٌ لحقوقها..، وذو كرم يعين على الندى (*)..؛ حيث أسهم الوصل العطف في إحكام عرى النص واستمراره الدلالي عن طريق عطف كلٍّ من (مُقسّم ومُغذمر وذو كرم) على (لزاز عزيمة) على مدار ثلاثة أبيات متتالية .

(*) لزاز عزيمة : اللزاز الذي يلزم الشيء، والمعنى أنهم ينهضون بعظام الأمور، والمُغذمر: هو الذي لا يُعصى ولا يُردّ قوله.

وأيضًا يتحقق الربط الاسمي في بنية النص من خلال حرف العطف (أو)؛ نحو قوله : أغلي السباء بكل أدكن عاتقٍ أو جَوْنَةٍ / أدعو بهن لعاقِرٍ أو مُطْفِلٍ، فقد أفادت (أو) في المثالين الجمع المطلق بين المعطوفين كالواو تمامًا⁽¹³⁵⁾؛ إذ وصلت في المثال الأول بين الأدكن العاتق (وهو الرِّق العتيق المطليّ بالقار، ولم يفتح من قبل) وبين الجونة (وهي الخابية السوداء المطلية بالقار التي غرفت منها الخمر)، ولعلّ الوصل بينهما يقصد إلى التمدح بشرائه الخمر الغالية على تنوع مظاهر غلائها لكونها تُعدُّ في الجاهلية من خصال الكرام الأشراف، ولا يعرض عنها إلا البخيل اللئيم. كما وصل في المثال الثاني بين الناقة العاقِر والناقة ذات الولد، وجمع بينهما للمفاخرة بكرمه وبذله اللحم الطيب لجيرانه وضيوفه من مختلف أنواع الإبل عاقِرًا أو مطفلاً؛ فالناقة العاقِر أسمن، والمطفل أغلى⁽¹³⁶⁾.

٢- أما الربط الجملي فقد تعددت آلياته وأدواته؛ فقد يتأسس على حروف العطف؛ فينهض تارة على الواو العاطفة التي تجمع في الأصل بين جملتين، وتُشرك بينهما؛ فيتحقق من خلالها معنى معقولٍ يقع ذلك الجمع والإشراك فيه⁽¹³⁷⁾؛ ومن أمثلته في هذه البنية النصية قوله :... رَقَصَ اللوامع بالضحي واجتأب أردية السراب إكامها/... رُفِعَتْ وعزَّ مُدامها / قد بُتَّ سامرها وغاية تاجرٍ وافيئ/... قُدِحَتْ وفُضَّ ختامها/... أَلْقَتْ يدًا في كافرٍ وأجنَّ عورات الثغور ظلامها / رَفَعْتُها طَرَدَ النعام وشلَّه/... تُرْجَى نوافلها ويُخشى ذامها/ أنكرتُ باطلها وبؤتُ بحقها عندي ولم يفخر عليّ كرامها/ لا يطبعون ولايبور فعالهم / وهُمُ السُّعاة.. وهُمُ فوارسها وهُمُ حُكَّامها وهُمُ ربيعٌ للمجاور... وهُمُ العشيرة...، فإن لم يكن العطف بين الجملتين اقتضته مناسبة تصل بينهما بسبب، وتستدعي تعلُّق إحداها بالأخرى؛ مما

يستوجب اتصال الحديث بينهما لَعُدَّ ذلك عيبًا وكان مما يدعو للضحك
(138).

فإذا كان المُخْبِر عنه في الجملتين واحدًا ازداد معنى الجمع في (الواو) قوةً ووضوحًا⁽¹³⁹⁾؛ مثل قوله : ترقى وتطعنُ..وتنتحي؛ مجسدًا بهذا الربط الدلالي بين الأفعال الثلاثة صورة فرسه السريعة التي تشبه في سرعة عَدْوِها القطة حين تسرع إثر سائر القَطَا إلى شرب الماء بعد كلال وتعب .

وتارة ثانية ينهض الربط الجملي على (أو) العاطفة التي تفيد معنى الجمع المطلق كالواو⁽¹⁴⁰⁾؛ مثل قوله: أقضي اللبانة لا أفرط ريبهً أو أن تلومَ⁽¹⁴¹⁾ بحاجة لَوَامِها؛ حيث إن الوصل بين الجملتين يبرز مدى حرص الشاعر على الاستغراق في قضاء لُباناته متوسلاً بناقته ما استطاع إلى ذلك سبيلًا؛ لئلا ينتابه الشكّ ؛ فيلوم نفسه أو يلومه لائمه على التقصير في ذلك .

ومثل ذلك قوله : تَرَكَ أَمَكْنَة إذا لم أَرْضَها أو يعتلقُ بعضَ النفوس حمائمها إذ إنَّ الفعل (يعتلق) مجزوم بعطفه على الفعل السابق (أرضها)⁽¹⁴²⁾؛ محققًا بهذا الوصلِ الربطَ بين الجملتين ليبين أنه اعتاد هجر الأماكن التي يجد فيها ما يشين من جفوة أو إساءة ولم تحل أسباب الموت بينه وبين براحها ومفارقتها .

ومثله أيضًا قوله : وهُمُ العشيرةُ أن يُبْطِي حاسدٌ أو أن يميلَ مع العدوِّ لئامُها

فقد حدث الربط الجملي من خلال الوصل بـ(أو) العاطفة في سياق مدح العشيرة بالتعاقد والتوافق حتى لا يستطيع الحُساد أن يبطئوا القبيلة بعضَها عن نصر بعضٍ كما لا يقدر لئامها وأخساؤها على أن يميلوا مع أعدائهم، ويظاهروهم على الأقرباء .

وتارة ثالثة يتوسل الربط الجملي بحرف الإضراب (بل)؛ ليس على جهة الإبطال لما قبله، وإنما بهدف الانتقال من صيغة الإخبار بضمير المتكلم إلى تجسيد حالة من الحضور الشهودي المائل في توسله بضمير المخاطب من خلال بنية حوارية مقتضبة تساعد على تعددية بناء الخطاب واكتناز تقنيات تشكيله؛ مثل قوله: بَلْ أَنْتِ لَا تَدْرِينَ كَمْ مِنْ لَيْلَةٍ... طَلَقَ لَذِيذَ لَهْوِهَا وَنَدَامُهَا.

وتارة رابعة ينهض الربط الجملي على الفاء العاطفة التي أفادت الترتيب من غير تراخ؛ نحو قوله: وَلَقَدْ حَمِيتُ الْحَيَّ تَحْمَلُ... فَعَلَوْتُ مَرْتَقَبًا عَلَى ذِي هَبْوَةٍ... فقد ربطت الفاء بين الجملتين ربطاً دلاليًا أوحى في سياقه بإقدام الشاعر مسرعًا وقت نزول الغارات من أجل حراسة أصحابه وحماية الحي؛ فوق صهوة فرسه التي وضع لجامها على عاتقه ليكون في متناوله إذا دعا الداعي، معتليًا جبلاً أغبر قريباً من مواضع تركز الأعداء، متخذاً منه مَرَباً ليرقب راياتهم وسيرهم.

أو قد تتطوي الفاء على علاقة سببية التي تربط بين الجمل؛ نحو قوله: مِنْ مَعْشَرٍ سَنَتْ لَهُمْ آبَاؤُهُمْ... لَا يَطْبَعُونَ وَلَا يَبُورُ فَعَالَهُمْ..؛ فَاقْنَعْ بِمَا قَسَمَ الْمَلِكُ؛ فَإِنَّمَا قَسَمَ الْخَلَائِقُ بَيْنَنَا عَلَامُهَا؛ حيث ربطت الفاء في موضعها ربطاً دلاليًا ينطوي على علاقة منطقية بين الجمل؛ فما دام الله الذي قَسَمَ المعاش والخلائق قد وهب قوم الشاعر أسباب التفوق ومقومات السيادة الاجتماعية على سائر القبائل من نشدان المعالي، وطهارة العرض، وشرف الفعال، ورجاحة العقل؛ فتكون القناعة إذن بتدبير الخالق والرضا بقسمته مُعَقَّبًا على ذلك ومسبباً عنه.

ومنها أيضًا قوله: وَإِذَا الْأَمَانَةُ قُسِمَتْ فِي مَعْشَرٍ أَوْفَى بِأَوْفَرِ حِظِّنَا قَسَامُهَا؛ فَبِنِي لَنَا بَيْتًا رَفِيعًا سَمَكُهُ فِسَمًا إِلَيْهِ كَهْلُهَا وَغَلَامُهَا؛ إذ ربطت الفاء في موضعها أيضًا بين جملة جواب الشرط (أَوْفَى) وجملي (بَنَى) و(سَمَا) ربطاً دلاليًا يقوم على علاقة سببية؛ فلأن قبيلته حظيت بالقسم الأوفر من نِعَم الخالق؛ فقد وهبوا بيتًا

رفيعاً أُسس بنيانه على الشرف والمجد؛ مما جعل كهول القبيلة وشبانها يتسابقون في السموّ إلي مقامه.

وقد يتأسس الربط الجملي على علاقة الشرط وفق آلية الوصل التبعية أو التفريعي بحسب دي بوجراند؛ مثل قول الشاعر:

- إنّا إذا التقتِ المجامع لم يزل منا...

- وإذا الأمانة قُسمتْ في معشر أوفى بأوفر...

- حتى إذا أُلقيت يدًا في كافرٍ وأجنّ عوراتِ الثغورِ ظلامُها أسهلّت وانتصبت...؛ حيث ربط الطرف (إذا) - المتضمن معنى الشرط- بين البنى النصية لجمليتي الشرط والجزاء ربطاً دلاليًا شديد الإحكام كما هي الحال في المثالين الأول والثاني، أما في المثال الثالث فقد ربط اسم الشرط أجزاء البنية النصية لجمليتي الشرط والجزاء ومعطوفيهما معًا على مدار بيتين متتاليين ربطاً دلاليًا وفنيًا؛ حيث عُطف على جملة جواب الشرط بجملة (وانتصبت)؛ فأوحى العطف (بالواو) هنا بأن المعطوف لا يكون حتى يكون المعطوف عليه ⁽¹⁴³⁾؛ وكأن الشاعر أراد أن يستثير الانتباه بعقد لون من المفارقة الفنية بين وضعين متناقضين - ظاهريًا - أحدهما (صورته حين نزل من مرقبه على مكان يشبه السهل بعد غروب الشمس) والثاني (صورة فرسه النشطة حال نزولها من فوق الجبل تحمله وهي ترفع عنقها كجذع النخلة الطويل).

- وشبيهه بالسابق قوله : حتى إذا سَخِنَتْ وخَفَّ عظامُها قَلَقَتْ رِحالُها وأَسْبَلَ نَحْرُها وابتَلَّ من زبد الحميم حِزامُها؛ حيث ارتبطت أجزاء جمليتي الشرط والجزاء بمعطوفيهما على مدار خمسة أفعال متتالية انبثت في فضاء النص على مدى بيتين؛ مما هيا لتواصل الكلام واستقراره، كما أوحى العطف

(بالواو) بين فعل الجزاء (قلقت) ومعطوفيه (أسبل) و(ابتلّ) بشدة الاقتران والامتشاج بين كلّ من المعطوف والمعطوف عليه.

وقد يتوسل الشاعر (واو ربّ) الجارة في الربط بين الفقرات النصية وبخاصة عند الانتقال من موضوع إلى موضوع جديد في الغالب؛ وبحسبنا أن ننظر في هذه المتوالية النصية لنجد الشاعر قد كررها أربع مرات لتيسير التخلّص والربط بين جزئيات المشهد العام؛ مثل قوله : (وصبوح صافية..- وغداة ريح - وكثيرة غرباؤها - وجزور أيسار..) .

٣ - الحذف :

ويسهم الحذف أيضًا - بوصفه إحدى وسائل الربط النحوي - في تحقيق مبدأ النصية في القسم الثالث من المعلقة، وتتيح هذه الآلية للمتلقي أن يشارك في إنتاج دلالة النص استنادًا إلى الدليل الذي يهديه إلى موقع المحذوف وتقديره؛ مما يؤدي إلى تعالق بنيات النص بإكمال فراغاته الفضائية. ومن مواضع الحذف التي تجلت في هذا النص ما يأتي :

- أقضي اللبانة لا أفرط ريبةً أو أن تلوم..؛ حيث إن المستوى الصياغي السطحي بدا هنا ناقصًا؛ فأتاح للمستوى العميق فرصة النهوض بالمشاركة في إتمام النقص وإنتاج الدلالة مشيرًا إلى المحذوف؛ إذ إنّ الشاعر أراد: لأنّ لا أفرط؛ على حذف (أن)، والاكتفاء بـ(لا) منها؛ استنادًا إلى اشتمال السياق على قرينة لفظية لاحقة تدل على العنصر المحذوف؛ وهي قوله (أن تلوم)؛ ومن ثم رفع المستقبل (أفرط) بفقد الناصب⁽¹⁴⁴⁾؛ حيث أسهم إدراك موطن الحذف - وتقديره في الجملة - في استمرار معنى النص واستقراره .

- وغداة ريحٍ قد وزعتُ وقرّة... فقد حذف حرف الجرّ (ربّ) وبقي عمله قياسًا بعد الواو دليلًا على المحذوف الذي يطرد حذفه بكثرة في الشعر⁽¹⁴⁵⁾؛ حيث حملت (ربّ) في هذا البيت على معنى (كم) في الكثرة؛ وعلى هذا يصير

تقدير الكلام : كم من يومٍ هبَّت ريحُه الباردة كَفَفْتُ عادية برَّده بإطعام
الفقراء . وشبيه بذلك قوله (وجزور أيسار ..) .

- حتَّى إذا أَلَقْتُ يَدًا في كافرٍ^(*)...حيث جاء الفعل (أَلَقَى) دون فاعل في البنية
السطحية للكلام؛ ومن ثم شاركت البنية العميقة في إنتاج الدلالة التي تحقق
تماسك النص مشيرة إلى الفاعل المحذوف لقيام الدليل عليه؛ فقد جعل
للشمس يدًا ولم يذكرها إيجازًا واختصارًا.

- وكثيرةٌ غُرَبَاؤُهَا، مجهولة...فقد أقام الصفة مقام الموصوف فافتقدت بنية
السطح بذلك إلى الموصوف الغائب الذي ينعته قوله (وكثيرة)؛ وهو دالٌّ
فاعل في تحديد المعنى واستمرار النص مما أتاح لبنية العمق المشاركة في
إنتاج الدلالة بتعدد احتمالات التقدير؛ إلا أن التقدير الملائم لاتصال المعنى
واستمراره أن يقدَّر المحذوف بـ(ومُقَامَةٍ أو وَقْبَةٍ أو وِدَارٍ كثيرةٍ غُرَبَاؤُهَا...؛
لكون الشاعر يفتخر بقيامه في أحد مجالس الملوك التي يكثر فيها وفود
الغزباء الذين لا يعرف بعضهم بعضًا، وهم ينزعون إلى هذه الدار الملكية
من كل ناحية طلبًا للعطايا والهبات ، ولعله يشير هنا إلى قيامه مناظرًا
أحد خصومه بين يدي النعمان بن المنذر ملك العرب، وهو الربيع بن زياد
العبيسي وانتصاره عليه.

- غُلْبٌ تَشَدُّرُ بالذُحُولِ كَأَنَّهَا جُنُّ البَدِيِّ... فقد بدا السطح الصياغي ناقصًا؛ إذ
لا يمكن الاعتماد على عنصر الخبر (غُلْبٌ) بمفرده في الجملة نظرًا لاستئناف
الكلام؛ فلا بد من تقدير إسناده إلى عنصر آخر بالنظر إلى البنية العميقة
للكلام التي بدورها شاركت في إنتاج المحذوف لوجود قرينة الحال الدالة

(*) الكافر: الليل لأنه يستر الأشياء بظلمته، وأَلَقْتُ يدًا في كافرٍ؛ أي بدأت الشمس في المغيب.

عليه؛ حيث إن قوله (غُلِبَ) خبر لمبتدأ محذوف تقديره (هؤلاء غُلِبَ)؛ أي أن هؤلاء الرجال الذين يفدون على هذه المقامة أو القُبّة المنزولة فحول غلاظ الأعناق يُشبهون خلقة الأسود ويبدون كالجَنّ ثباتًا في الخصام والجدال؛ وبذلك يسهم تقدير المحذوف في استمرار معنى النص وتتابعه الدلالي .

- من معشرٍ سنّت لهم آبائهم... حيث إن الشاعر حذف المبتدأ من السطح الصياغي إيجازًا واختصارًا حتى لا تستطيل الجملة نظرًا لسبق ذكره في السياق اللفظي ودلالته عليه؛ وبذلك يصبح تقدير الكلام (هُم من معشر..)؛ أي أن كلّ هؤلاء الذين عدّتهم (لزارُ عزيمة، جشامُها، مُقسِمٌ، مُغذِمٌ، وذو كرم) هُم من معشر ورثوا أفعالهم عن آبائهم؛ ومن ثَمَّ نجد أن تقدير المحذوف أدى إلى اتصال الكلام واستقرار المعنى داخل النص دون انقطاع أو إخلال بالفهم .

- فَبَنَى لنا بيتًا رفيعًا سَمَكُهُ... فبنية السطح تفتقد إلى تعيين الفاعل وتحديده؛ الأمر الذي يتيح المجال لتعدد احتمالات التقدير، بيد أن استكناه بنية العمق واقتران القرينة اللفظية بالقرينة الحالية يشير إلى أن العنصر المحذوف هو (فعل البناء) ⁽¹⁴⁶⁾ ، وليس (الله) أو (الإمام) ⁽¹⁴⁷⁾؛ وعلى ذلك يصير تقدير الكلام : فبنى لنا هذا الفعل بيتًا رفيعًا سَمَكُهُ؛ فقصد المتكلم الإعلام بفعل البناء، وأهمل ذكر الفاعل لكونه معلومًا من إجمالي سياق الكلام في الأبيات؛ ومن ثم تظهر فعالية القارئ أو المتلقي في إكمال فراغات النص بإدراك مواطن الحذف استنادًا إلى الدليل اللفظي أو السياقي بحيث لا يقف عند حدود الجملة أو التركيب، بل يتجاوز ذلك إلى دلالة الفقرة أو

المتوالية النصية أو النص بأكمله للإسهام في خلق ترابطه الدلالي واستمرار معناه.

٤ - التكرار المعنوي والصوتي :

ولم تقتصر عناصر التماسك النصي في هذه البنية النصية من المعلقة على وسائل السبك النحوي التي وفرت لها خاصية التتابع والترابط الدلالي فحسب، بل تضافرت وسائل الربط المعجمي التي انصهرت في بنيتها اللغوية، لتسهم في إنتاج أحداث النص وخلق نصيته.

ومن هذه الروابط الدلالية التي سادت فضاء هذه المتوالية النصية التكرار اللفظي المحض أو الكلي الذي اتكأ فيه الشاعر على إعادة لفظ الضمير مع وحدة المرجع؛ مستثمرًا طاقته الإحالية في تحقيق الترابط النصي على المستويين النحوي والمعجمي من خلال انتظامه في مجموعة من الجمل المتتابعة تسهم في إيجاد وحدة نصية شديدة التماسك والتعلق؛ ومما يمثل ذلك قوله :

وَإِذَا الْأَمَانَةُ قُسِمَتْ فِي مَعْشَرٍ	فَسَمَا إِلَيْهِ كَهْلُهَا وَغُلَامُهَا
وَهُمُ السَّعَاءُ إِذَا الْعَشِيرَةُ أُفْطِئَتْ	وَهُمُ فَوَارِسُهَا وَهُمْ حُكَّامُهَا
وَهُمُ رَبِيعٌ لِلْمَجَاوِرِ فِيهِمْ	وَالْمُرْمِلَاتِ إِذَا تَطَاوَلَ عَامُهَا
وَهُمُ الْعَشِيرَةُ أَنْ يُبْطِئَ حَاسِدٌ	أَوْ أَنْ يَمِيلَ مَعَ الْعَدُوِّ لِنَائِمُهَا

فقد ذكر الشاعر ضمير الغياب (هُم) مسبقًا بالواو خمس مرات على مدى هذه المتوالية النصية، وفي كل مرة تحيل الإشارة على مرجع أو مسمى واحد سابق مقصود؛ هو (شيوخ القبيلة وشبانها)؛ مما حقق ترابطًا دلاليًا في الأبيات يشد من أواصر النصية ويوطد دعائمها في بنية الخطاب .

وربما يتوسل الشاعر في بنية التكرار المحض بإعادة لفظ الفعل؛ نحو قوله :

فأَفْنَعُ بما قَسَمَ المَلِيكُ فَإِنَّمَا قَسَمَ الخَلِائِقُ بَيْنَنَا عَلَامُهَا

حيث أعاد الشاعر لفظ الفعل (قَسَمَ) الذي حقق استمرارًا معنويًا على مدار البيت؛ محيلًا به في المرة الأولى على (المليك)، في حين أحال به في المرة الثانية على (علامها)، وعلى الرغم من شبه الترادف الذي يعتري بنية المشار إليه في الإحالتين، فإن بنية التكرار هنا مؤسسة على اختلاف المرجع وليس على وحدته.

وقد يتوسل الشاعر ببنية التكرار الكلي المؤسس على إعادة لفظ الضمير مع اختلاف المرجع؛ مثل قوله :

غُلِبْتُ تَشْدُرُ بالدُّخُولِ كَأَنَّهَا جِئْتُ البَدِيِّ رَوَاسِيًا أَقْدَامُهَا

فالشاعر ذكر ضمير (ها) التانيث مرتين؛ فأحال في الأولى على (غُلِبْتُ)؛ وهم الرجال الغلاظ الأعناق الذين يرتادون الدار أو القبة الملكية المنزولة، ثم أحال في الثانية على مسمى مختلف؛ وهم (جِئْتُ البدي) مشبهاً بهم هؤلاء الرجال في شدة الثبات على الخصومة والجدال، ومحققًا من خلال بنية التكرار امتدادًا دلاليًا يمشج بين شطري البيت.

كما ظهرت في هذه المتواليات النصية بعض نماذج التكرار الجزئي المؤسسة في الأصل على إعادة مكونات الجذر الصرفي الأساسية مع تغيير شكل أو فئة الوحدة المعجمية المتكررة؛ ومن أمثلته قوله :

- أو أن تلوم بحاجة لوامها.

- لو لم تكن تدري نوار.. بل أنت لا تدريين.

- من معشر سنّت لهم آباؤهم ولكل قوم سنّة وإمامها.

- وإذا الأمانة قُسمت في معشر أوفى بأوفر حظنا قسّامها.

ولم ينحصر دور بنية التكرار الكلي أو الجزئي داخل الأبيات في الربط الدلالي فحسب، بل يتسع تأثيرها حين تمتزج بغيرها من العناصر التكرارية الماثلة في بنية النص مثل مكرورات أصوات المدّ واللّين وبعض الصوامت، وأصوات القافية الأساسية لكي تمارس فاعليتها في إحداث السبك الصوتي بإنتاج ضرب من الإيقاع ينتظم الأبيات ويؤلف بينها، حتى ليصير ركيزة من ركائز تماسكها والتحامها؛ ومن أمثلتها قوله :

تَرْقَى وَتَطْعُنُ فِي الْعِنَانِ وَتَنْتَحِي وَرَدَ الْحَمَامَةِ إِذْ أَجَدَّ حَمَامُهَا

إذ تبرز بنية التكرار الجزئي بين كلمتي (الحَمَامَة) و(حَمَامُهَا)، وتترابط نغماتها - في إطار النصية - مع نغمات القافية وصوت المدّ واللّين (الألف) الذي يتكرر خمس مرات على امتداد بنية البيت الشعري، تؤازره في ذلك حركة قصيرة للفتح على الهمزة والجيم والدال في كلمة (أَجَدَّ)؛ فتزداد بذلك نغمات البيت ليونةً واتساعاً، كما يصير أكثر اكتنازاً بالإيقاع من خلال ترديد عدد من صوامته؛ مثل صوت التاء الذي يتكرر أربع مرات على نحو متقارب؛ فتتلاقى بذلك نغمات المكرورات محدثةً جرساً أو إيقاعاً يتخلل الأبيات ويوحّد بين بنياتها النصية.

ويلقانا في هذه المتوالية النصية أيضاً نمط تكراري آخر؛ وهو تكرار شبه الترادف الذي يسهم في ربط بنيات النص بعضها ببعض؛ مثل قول الشاعر :

- وَجَزُورٍ أَيْسَارٍ دَعَوْتُ لِحَقِّهَا.... / أدعو بهن لعاقِرٍ أو مُطْفَلٍ بذلت.. فقد نهضت

العلاقة بين البيتين على التقارب الدلالي نظراً لتكرار المدلول دون الدال؛ مما يجعل بنية البيتين شديدة التعالق والتماسك؛ فالشاعر يفتخر بدعوة ندمائِه إلى

نحر جزور تصلح للنقامر عليها بالقдах، ثم يعود في البيت الثاني ليعيد صياغة المعنى مع شيء من التغيير؛ فيدعو بالقдах لنحر ناقة عاقر سمينة أو ناقة مُطفل نفيسة من أجل بذل لحومها .

٥ - التضام :

كما تشفُ بنية المعلقة عن توسل المنشئ في هذه البنية النصية ببعض نماذج المصاحبة المعجمية أو التضام المؤسس على التلازم الذكري الذي تقتزن فيه المتلازمات اللغوية باعتبار وحدة مجالها الدلالي؛ ومن أمثلتها :

- قوله : (لذيذ- لهوها- ندامها- سامرها - مدامها- السّباء - أدكن عاتق- جونة قدحت- صبوح صافية - الكرينة - موثّر - أعلّ)؛ فالشاعر يتوسّل بعدد من المتلازمات اللغوية التي تنتشر في بنية النص على مدى خمسة أبيات، وتدور جميعها في مجال دلالي واحد يتصل بوصف أحد مجالس الخمر التي يفخر الشاعر بحضورها - وهو يكرم أضيافه خمرًا وغناءً - مما حافظ على تحرك الصياغة إلى الأمام واستمرار معنى النص على نحوٍ متدفق، كما خلع على هذه المتوالية النصية طابع الوحدة والتماسك الدلالي.

- وقوله : (حميتُ - الحيّ - شِكتي - فُرط - علوثُ - مرتقبًا - ذي هبوة - الأعلام- القَتام- الثغور - أسهلثُ - انتصبثُ)؛ حيث انتظمت على مدى أربعة أبيات مجموعة من المفردات موصولة الدلالة بحكم تلازمها الذكري لكونها تدور جميعها في فلك فخر الشاعر بفروسيته وشجاعته وتأهبه للنزال وقت وقوع الغارات وتصديه للدفاع عن قبيلته ضد أعدائها؛ مما دعا إلى تلاحم الصياغة اللغوية وتعالق بنياتها النصية.

- وقوله: (جزور - عاقر - مطفل - بذلت - الجيران - لحامها - الضيف - الجار - مخصباً أهضامها - تأوي إلى الأطناب - قالص أهدامها - يكللون - الرياح تناوحت - أيتامها)؛ فالشاعر يفخر بكرمه على مدار بنية نصية تمتد خمسة أبيات يتوسل خلالها بمجموعة من الدوال التي تربطها علاقة التلازم الذكري؛ فهو يقامر بالقдах على عاقر أو مطفل لبذل لحمها لجميع جيرانه؛ بحيث يجد الضيوف أو الجيران أو الأرامل واليتامى في بيته من القرى ما يوجد في الأماكن المخصبة، فيقدم لهم اللحم الوفير المنضد في جفان عظام واسعة سعة الخلجان لتعينهم على برد الشتاء وتحمل ضنك العيش.

وهكذا يمكن للباحث أن يلحظ من خلال تطبيق معيار السبك وإجراء وسائله على معلقة لبيد عبر بناها الدلالية الكبرى الثلاث، اكتنازها بعديد الروابط النحوية والمعجمية والصوتية التي تحقق خاصية التتابع والترابط الرصفي أو اللفظي بين عناصرها السطحية أو وحداتها اللغوية بناءً على قواعد تنظيمية محددة مما يجعل بنيتها النصية محتفظة بكيونيتها واستمراريتها؛ فالسمة النصية العامة تحدد مثالية التعبير - بحسب إيزنبرج Isenberg - بأنها "تعاقب أفقي متناسق لوحدات لغوية مترابطة تقوم على أسس محددة من حيث التسلسل".⁽¹⁴⁸⁾ مع ضرورة الإشارة إلى أن فاعلية هذه الوحدات اللغوية ووظيفتها داخل بنى النص الثلاث أمر مرهون بموقع كل منها على سطح النص ودورها في متتالياته، ولا شك في أن اتساقها في منظومة عريضة تشمل رقعة النص وما يتعالق معه هو الذي يحدد كفاءتها وقيمتها التعبيرية والجمالية.⁽¹⁴⁹⁾ والخطاب الأدبي لا يتجلى إبداعه في الوحدات الصغرى، وإنما في الأبنية الكلية النصية⁽¹⁵⁰⁾.

ويؤكد ذلك أن الترابط الذي يحدث بين وحدات النص من خلال توظيف الروابط السطحية الملفوظة ليس كافياً ولا ضرورياً لتحقيق تماسك النص دلاليًا أو

عضوياً؛ لأن علاقات التماسك المختلفة بين صور المعلومات غالباً ما تكون مفهومية تحتية Underlying تُستنتج بواسطة معرفة العالم دون التصريح بوسيلة الربط؛ بل إن أية علاقة تماسك صريحة تنشأ تعدُّ نتيجة لهذه العلاقة المفهومية التحتية. والصياغة المفضلة - في رأي دي بوجراند - تصطنع الروابط الصريحة إذا دعت الحاجة للدلالة على العلاقات المتنوعة أو غير المتوقعة التي يصعب استخلاصها واستنتاجها⁽¹⁵¹⁾؛ ولعلّ ذلك يلج بنا إلى الحديث عن المعيار الثاني - من معايير النصية - الذي يعنى بالعلاقات المفهومية التحتية؛ وهو الحَبْك أو التماسك المعنوي⁽¹⁵²⁾.

ثالثاً - التماسك النصي في ضوء معيار الحَبْك :

ويجيء الحَبْك أو التماسك المعنوي Coherence معياراً تالياً من أجل تحقيق التماسك النصي على المستوى العام للخطاب متجاوزاً بذلك التماسك المحلي أو السطحي للنص؛. ويتطلب الحَبْك من الإجراءات ما تُشَطُّ به عناصر المعرفة حتى يتسنى استشراف الترابط المفهومي Conceptual Connectivity الذي يمكن إيجاده في عالم النص أو استرجاعه⁽¹⁵³⁾، وما يتصل بذلك من استمرارية المعنى المقالي الذي يفيد النص في إطار المعرفة التي تستثيرها تعبيراته⁽¹⁵⁴⁾؛ هذه الاستمرارية الدلالية تُتخذ أساساً لمفهوم الحَبْك بما تتطوي عليه تشكيلة المفاهيم والعلاقات الرابطة بينها؛ فالنص الذي لا يُكتشف معناه يعود سببه إلى وجود خلل بين تشكيلة المفاهيم والعلاقات التي يعبر عنها، وبين المعرفة القبلية للعالم في أذهان مستقبلتي هذا النص وتوقعاتهم وخبراتهم بشأن تنظيم الحوادث والمواقف؛ ولذلك فإنّ المعانى المقالية لتعبيرات ظاهر النص لا يُقتصر عليها؛ لأنها لا تمثل الصورة الكاملة في عالم النص⁽¹⁵⁵⁾.

ويمكن للباحث استجلاء خصائص التماسك النصي في معلقة لبيد من خلال معيار الحبك، عبّر مستويين تجمع بينهما وشائج النصية لأنهما يتأسسان على النص بوصفه كلاً منسجماً وإن كانا يتباينان من حيث المفهوم؛ وهما :

١- مستوى البنية الدلالية الكبرى للنص الكلي.

٢- مستوى البنية العليا للنص الكلي.

أولاً - الحبك على مستوى البنية الدلالية الكبرى للنص الكلي :

إذا كان السبك يتصل باللفظ وبتفكيك النص وتشريحه باستكناه وسائل الربط التركيبية الماثلة في نسيجه اللغوي، واستجلاء العلاقات النحوية والمعجمية بين وحداته اللغوية بما لا يتجاوز الجملة أو الجملتين في غالب الأحوال، فإن الحبك يعنى بإعادة إنتاج معنى النص، وكشف رؤاه بالربط بين جميع عناصر تشكيله وفهم قاعدته الدلالية، وتحديد عناصرها الكلية وتبعية بعضها لبعض بما يشكّل منه وحدة دلالية كبرى شاملة؛ وبصفة عامة فهم مجموع معاني الرموز اللغوية المتضمنة في النص واستشراف علاقاتها بالواقع؛ ولذلك فقد ذهب كلٌّ من هاليداي ورقية حسن إلى أنّ "أفضل ما ينظر إلى النص على أنه وحدة دلالية : وحدة ليست في الشكل ، بل في المعنى." (156)

وفي هذا الإطار تنطلق تصورات النصيين من فرضية أن النصوص لها الخواصّ نفسها التي للجمال المفردة، وأنّ لكلتا الوحدتين بناءً داخلياً وعناصر تنهض عليها، ولكل منها علاقة بالآخر، غير أن تجاوز حدود الجملة (العبارة) يُعدّ أمراً أساسياً لإدراك النصية؛ فالنص المثالي - من وجه نظريّ زنجبرج - يمكن تحديده بأنه مُركّب بسيط من جمل أو وحدات لغوية متعاقبة أفقياً تربطها علاقات تسلسل

وتتأسق محددة؛ ولذلك توصف النصوص بأنها كليات تَحَوَّل العبارات لأنها تمثل وحدات وراء حدود العبارة ⁽¹⁵⁷⁾.

ويُطلق مصطلح البنية الكبرى على الوحدات البنيوية الشاملة للنص، في مقابل مصطلح البنية الصغرى الذي يطلق على متتاليات الجمل والأجزاء التي تتوافر فيها شروط الترابط Connection وتقوم بتكوين نصوص تتسم بالتماسك الجزئي ⁽¹⁵⁸⁾. وتوصف البنية الكبرى بأنها بنية ذات صبغة دلالية وتتسم بدرجة قصوى من الحبك، وتُعدُّ تمثيلاً تجريدياً للدلالة الشاملة للنص ⁽¹⁵⁹⁾؛ بحيث "تُصوِّر الترابط الكلي ومعنى النص الذي يستقر على مستوى أعلى من مستوى القضايا الفردية." ⁽¹⁶⁰⁾ ولا يمكن استيعابها من خلال المعجم اللغوي لسطح النص أو من خلال خصائص عرفية، وإنما من خلال عمليات إدراكية تستشرف دلالات النص وإيحاءاته المضمرة اتكاءً على الفهم والتأويل من جانب المتلقي لأوجه الربط والترابط الدلالي بين أبنيته الكبرى بمختلف درجات تشكُّلها، وكذلك بين قضاياها المنتظمة في جسده اللغوي بمستوياتها المتدرجة، حتى يمكن في النهاية استنباط موضوع النص أو تيمته الكلية؛ بحيث يكون موضوع نص ما بدقة هو نفسه ما أُطلق عليه البنية الكبرى أو جزء منها ⁽¹⁶¹⁾.

وقد حدد فان دايك أربع قواعد كبرى يمكن من خلالها الولوج إلى محور النص أو بنيته الكبرى الكامنة فيه؛ وهي : الحذف، والاختيار، والتعميم، والإدماج أو التركيب؛ شريطة أن تقي هذه القواعد عند إجرائها على سلاسل القضايا بمبدأ الاستلزام (التضمين الدلالي)؛ كأن تكون كل بنية كبرى متضمنة دلاليًا في جملتها داخل سلسلة القضايا التي تُطبَّق عليها القاعدة؛ فالبنية الكبرى تتبع من ناحية المضمون البنية الصغرى أو أحد الأبنية الكبرى الأخرى، وأن تقي كل بنية كبرى بقيود الربط والتماسك لسلاسل القضايا، فتُحذف كل معلومة عرضية تُعدُّ ثانوية

بالنسبة للمعنى أو لتفسير المستوى الأعلى أو الأعم لكونها بدهية يمكن إدراكها من خلال المعرفة العامة أو العرفية، وبعكس ذلك يمكن الإبقاء على كل معلومة مؤسّسة للمعنى وذات أهمية دلالية بالنص كله وداخله في إطار بنيته الكلية، ويُردف بحذف أية معلومات أساسية لتُصوّر ما تُكوّن عبر مجموعة قضايا يربطها رابط مع إحلال قضية جديدة محل المحذوف من خلال التجريد أو التعميم، وفي المقابل يمكن إدماج مجموعة قضايا بينها ربط لزومي في بناء قضوي جديد بلا حذف أو اختيار باستخدام معلومات ليست مذكورة، ولكنها مستنبطة بصورة عقلية من أجل بناء تصورات أعمّ أو قضايا كبرى.⁽¹⁶²⁾ وكأنّ فان دايك يفترض أن المتكلم عند إنتاج النص ينطلق من فكرة رئيسة، ثم تتراكم المعاني الجزئية حولها على مراحل⁽¹⁶³⁾.

ومن ثم تبدو أهمية الموقف الاتصالي ودور المتلقي في القراءة والتأويل وإجراء القواعد الدلالية على النص، وملء فجواته وإعادة بناء معناه طبقاً للغرض الذي أنشئ من أجله وتفعيله دلاليًا Actualization Processes وفق المعايير المنبثقة من أفق توقعاته الثقافية والفنية والأخلاقية لحظة استقباله العمل الأدبي⁽¹⁶⁴⁾.

ولعلّ ذلك نفسه ما أكدّه الناقد الألماني فولف جانج إيزر (W.G.Iser) حينما ذهب إلى أنّ جوهر العمل الأدبي ومعناه لا ينتميان إلى النص، بل إلى تفاعل الوحدات البنائية النصية مع تصور القارئ أو المتلقي⁽¹⁶⁵⁾؛ فعلاقة التأثير جدّ متبادلة بين النص والقارئ؛ فمن ناحية، نجد أن فاعلية النص تتولد من ذاتيته النصية وطبيعته غير المتناهية في الإنتاج والحركة، ومن ناحية أخرى، فإنّ القارئ أو المتلقي هو الذي يصمم الحبكة من خلال اتصال المعلومات بعضها ببعض في مسار نصي توليدي تتعالق أجزاؤه وتتلاحم في وحدة دلالية متماسكة

عن طريق التحول من السكون والثبات على مستوى الكلمة والحالة المفردة إلى الحركة والدينامية على مستوى البنى الكلية الشاملة والربط بين التصورات والمعارف؛ وإن دلّ ذلك على شيء؛ فإنما يدل على أن فعل الإبداع في القراءة النصية يتجاوز المكتوب أو المصرح به إجمالاً في نسيج النص مؤثراً دوماً الانتقال من مستوى دلالي إلى آخر بهدف استكناه المضمرة والمسكوت عنه على نحو مبدع خلاق.

وفي هذا الإطار يذكر دي بوجراند أن وسائل الحبكة تشتمل على العناصر المنطقية؛ كالسببية والعموم والخصوص، ومعلومات عن تنظيم الأحداث والأعمال والموضوعات والمواقف، والسعي إلى التماسك فيما يتصل بالتجربة الإنسانية، كما يذكر أن الحبكة يتدعم بتفاعل المعلومات التي يعرضها النص مع المعرفة السابقة بالعالم⁽¹⁶⁶⁾. ولا شك في أن هذه كلها وسائل تدعو إلى توليد الدلالة وتفعيلها في إطار النصية.

وإذا حاولنا إعادة إنتاج الخطاب وتفعيل دلالاته في إطار النصية وفق القواعد الكبرى مثل التعميم والتجريد وإلغاء بعض التفاصيل غير المهمة الواردة في النص، وتحديد المعلومات الأكثر محورية في مضمونه، واستكناه العلاقات الدلالية التي تربط بين تتابعاته الجمالية وأبنيته الكبرى لإعادة السطح إلى المحتوى وإعادة المحتوى إلى الخطة التي يفترض أن منتج النص قد وضعها لهذا المحتوى لوجدنا أنّ علاقة التضاد -Contraste- التي تتبع بنيتها من التباين بين عنصرين من جنس واحد⁽¹⁶⁷⁾ - تعدّ من أبرز العلاقات الدلالية التي أسهمت في حبكة أجزاء معلقة ليبد، وإنتاج بنيتها الكبرى التي ترتبط بموضوعها الرئيس بوصفها العلاقة الدلالية الأكثر هيمنة في فضاء النص الشعري وتجمع بين ظواهره الضدية التي تبدو ظاهرياً كأنها شتات غير متصلة، في حين أن الحالات المتضادة

كالإحساسات والإدراكات إذا تتالت أو اجتمعت في نفس المدرك كان الشعور بها أتمّ وأوضح؛ من جهة أنّ بعضها يوضح بعضًا ويميّزه، كما أن بعضها يستدعي بعضًا لكون التضاد يُعدُّ أحد قوانين التداعي؛ حيث تجتمع حالتان نفسيّتان أو أكثر في النفس؛ فإذا ظهرت إحداها جذبت إليها الأخرى⁽¹⁶⁸⁾.

وقد انتظمت بنية التضاد أقسام المعلقة وأجزائها بمختلف مستوياتها المتدرجة على تفاوت فيما بينها في البروز والخفاء، بحيث بلغت الثنائيات الضدية ذروة وجودها في البنى التي تصور حركة في سياق الزمن لأشكال من الحياة تصارع من أجل البقاء في مواجهة الموت على نحو تبدو فيه الضدية من خصائص الموقف الوجودي؛ كما هي الحال في مشهد الأطلال، ومشهد حمار الوحش وأنثاء ومشهد البقرة الوحشية وولدها، في حين أن هذه الثنائيات الضدية تقلّ نسبة حضورها العددي في المستوى السطحي للبنى التي تتسم بالتناغم والانسجام بين الحياة ودوافعها؛ مثل مشهد رحلة نوار مع قبيلتها، ومشهد توالد الحيوانات في الأطلال وعيشها الآمن الهادئ مع أولادها، كما تكاد تختفي هذه الثنائيات في مشهد توحّد الهوية بين الشاعر والقبيلة، ولا تظهر إلا عند الإشارة إلى الخصائص ذات الطبيعة الضدية لقائد القبيلة بوصفه قوة من قوى الحفاظ على حياتها واستمرار بقائها في مواجهة الفناء والموت⁽¹⁶⁹⁾.

ومن الملحوظ أن بنية التضاد انبثقت بداءً من الثنائيات الضدية اللفظية المشبعة بالتوتر والتناقض والاحتدام، والتي تحمل رصيدًا شعوريًا خاصًا في نفس الشاعر سواء أكانت بنية ضدية بسيطة أم مركبة؛ ومن نماذج المزدوجات المتضادة المنبثقة في تضاعيف البنية اللغوية في معلقة ليبيد، وقد أسهمت في بناء وحدتها الكلية الشاملة؛ قوله :

- محلها فمقامها (١) (*) - حلالها وحرامها (٣) - جودها ورهامها (٤) - من كل سارية وغادٍ مدجن (٥) - كَلَّةٌ وقرامها (١٣) - أسبابها ورمامها (١٦) - فاقطع... من تَعَرَّضَ وَضَلُّهُ.. واصل خلة صرَّامها (٢٠) - عصيانها ووحامها (٢٦) - نُجِحَ صريمة إبرامها (٢٩) -..وقدَّمها... عرَّثَ (٣٣) مصرع غابة وقيامها (٣٥) - وتضيء في وجه الظلام (٤٣) - إذا حَسَرَ الظلامُ وأسفرت (٤٤) - خلفها وأمامها (٤٨) - لتذودهن... إن لم تَدُذْ (٥١) - وصال.. جذَّامها (٥٥) - أسهلت وانتصبت (٦٦) - تُرجى نوافلها ويُخشى ذامها (٧٠) - أنكرت باطلها وبؤت بحقها (٧٢) - لعاقراً ومطفل (٧٤) - يعطى...حقها ومغذمر لحقوقها (٧٩) - كهلها وغلَامها (٨٥).

وعلى المستوى العميق فإن هذه الثنائية الضدية جعلت تتطور وتنمو على المدى النصي للمعلقة من بنية سطحية لفظية بسيطة تقوم على مجرد الجمع بين ضدين - كما في الطباق - أو مركبة تحوي أكثر من ضدين - كما في المقابلة - لتتشكّل عبر (ديالكتيك) أو تفاعل جدلي بين الذات والعالم الخارجي ينهض على إبراز التناقض بين حالين متباينين متواكبين ينموان معاً في زمن واحد؛ بحيث ينبع كل منهما من الآخر ويصب فيه؛ هذا الصراع أو التناقض الملحوظ يمتد ليشمل بنية القصيدة بأكملها؛ فيربط بين قضاياها الداخلية وبنياتها الدلالية الكبرى التي تتكون بدورها من أبنية نصية أكثر تحديداً وتخصيصاً، وتُحقق كلُّ بنية منها شروط التماسك لمجموعات الأقوال التي تحتويها (170)؛ بحيث تنهض القصيدة برمتها على المفارقة أو البناء الدرامي الذي يصور الصراع بين الأحوال المتناقضة في الحياة؛ السلبية والإيجابية أو البناء والهدامة، مع تجلية معنى كل منهما في صورة تامة واضحة المعالم.

(*) يشير القوس إلى رقم البيت في المعلقة .

وهذه المفارقة تنطوي على رؤيا حدسية يتواشج في دلالتها الوجودية العميقة الاحتفاء بالحياة ملتحمًا مع إحساس مأسوي بحتمية موت الطبيعة والحياة نفسها⁽¹⁷¹⁾ على نحو يجسد الصراع بين غريزتي الحياة والموت لكونهما في الأصل غريزتين أساسيتين كامنتين في أعماق النفس البشرية تتنازعان المرء حتى تبدو حياته نهبًا للشدّ والجذب والقلق المقيم، كما تصدر عن تفاعلها في حال اثتلافهما وتعارضهما جميع ظواهر الحياة المختلفة⁽¹⁷²⁾؛ بمعنى أنه ينطوي تحتها كل ما يصدر عن الإنسان من سلوك، وقد يؤدي التناقض أو التعارض بين هاتين الغريزتين إلى التفريق والتحطيم والهدم والموت بغرض الإدماج والاثتلاف والبناء والحياة؛ "فعملية الأكل عبارة عن تحطيم للطعام لغرض إدماجه في الجسم، والعملية الجنسية عبارة عن فعل عدواني الغرض منه الوصول إلى أوثق أنواع الاتحاد."⁽¹⁷³⁾

ويمكن للمتلقي من خلال الاستعانة بعناصر القراءة التي يمتلكها أن يستشرف هذا الصراع والتناقض بين أطرافه السالبة والموجبة يتشكل وينمو عبر المدى النصي في المعلقة خالقًا معنى القصيدة على خلفية المعرفة بالسياق الخارجي للخطاب أو الوسط الذي يقع فيه الكلام أو ما أُطلق عليه سياق الحال⁽¹⁷⁴⁾ Context of Situation الذي يُلمُّ بقرائن الحال المصاحبة لمنتج القصيدة اجتماعيًا وثقافيًا ونفسيًا وذهنيًا، بحيث تنبثق بنية النص الكبرى في النهاية بوصفها نتيجة، من تصوّر كلي يسري على الأبنية المختلفة التي تجيء في مستوى أدنى من البنية الكبرى الشاملة الكامنة في النص لتتبلور في موضوع (تقلّب المرء بين ثنائيات الحياة ومتناقضاتها واحتدام الصراع بين التشبث بها والإحساس بحتمية زوالها، وانتظام الثنائيتين معًا جنبًا إلى جنب في رحلة الحياة).

ولا تؤدي هذه البنية الكلية إلى تماسك النص تماسكاً كلياً فحسب، بل تؤدي كذلك إلى التماسك الجزئي المحلي في المستوى الكامن تحت متتالياته الجمالية⁽¹⁷⁵⁾.

وكما ذكرنا سلفاً؛ فإن القصيدة تتوزعها ثلاث بنى كبرى تأتي في مستوى أقل من بنيتها الكبرى الكلية، وتحتوي هذه البنى الكبرى بنى أكثر تحديداً وتخصيصاً، تنتظم كل بنية منها مجموعة من التتابعات الجمالية التي تقي بقيود الربط والترابط الداليين، وتتكون كل بنية بدورها من مشهد أو عدة مشاهد، والمشهد Episode (الحدث + الإطار) يتكون من حدث أو مجموعة أحداث، تحوي عدداً من القضايا المتتابعة التي تدور جميعها حول موضوع واحد، ويقع كل حدث منها في موقف محدد، وفي مكان بعينه، وفي زمان بعينه، وتحت ظروف بعينها ويمكن أن يطلق على مجموع أحوالها معاً مصطلح الإطار Rahmen⁽¹⁷⁶⁾.

ويلحظ القارئ انبثاق المشهد الأول (١-١١) في القصيدة منذ بداية المطلع الطللي الذي يُسمّى فيه الشاعر موضع منازل صاحبتة، جرياً على السنن الجاهلي، وهو مشهد ذو طبيعة ضدية؛ حيث يتجلى فيه للوهلة الأولى الصراع بين حب الحياة والإحساس بحتمية فنائها عبر ثنائيتين متناقضتين تنتظمان الأبيات الأحد عشر الأولى، وتحيلانها إلى وحدة مترابطة الأجزاء يفضي بعضها إلى بعض؛ تبرز من خلال إحداها فكرة الفناء أو الزوال الماثلة في الرسوم، وما ارتسم على وجه الديار من علامات التحول والخراب والعفاء حتى صارت آثارها تُشبه آثار الكتابة المنقوشة فوق الحجر من جراء انعكاس فعل الزمن واختلافه على الذوات والأشياء.

كما برزت من خلال ثانيتهما - في المقابل - صورة الحياة الجديدة الزاهية التي بدت عليها الدار بعد رحيل قاطنيها وتحولها بفعل قوة الطبيعة في السحب

والأمطار والسيول والأرض الندية التي اخضرت بالعشب وأخصبت بالأيقهان الأخضر أو الجريز البري إلى مسكن دافئ آمن للوحوش والظباء والنعام تطمئن إليه؛ فتتوالد وتتكاثر وتضع فيه صغارها حتى يتحوّل كل شيء إلى نقيضه بفعل حركة الزمن وتتأبّع سنينه وفصوله وشهوره، ليؤكد صمودها أمام ظواهر الفناء؛ وكأن كل شيء يحمل عنصراً إيجابياً وآخر سلبياً في آن؛ وبذلك تقف الحركة والخصوبة والنماء جميعها متزامنة جنباً إلى جنب مع سكون العدم ووحشته وخوائه⁽¹⁷⁷⁾؛ على نحو يستجلي مبدأ التوازن الذي يكمن في جوهر الوجود، ويتماهى مع سنة الكون، ويجسّد بشكل جلي الصراع بين غريزتي الحياة والموت؛ فيخرج الحي من الميت والوجود من العدم، ويُعاد إنتاج الحياة، وتُجدّد دورتها في إطار حركة الزمن وتعاقبه. وهكذا فإن المعاني تترايط وتتداعى، ويأخذ بعضها برقاب بعض، ويذكّر أمرٌ منها بأمر أخرى⁽¹⁷⁸⁾.

ولاتكاد هذه الصورة الإيجابية الزاهية للحياة الجديدة تستنبت ملامحها في المشهد الأول حتى ينتقل الشاعر انتقالاً طبيعياً إلى المشهد الثاني (١٢-21) الذي يتممه ويرتبط به ارتباطاً وثيقاً؛ مُجسّداً من خلاله لحظة الرحيل والوداع التي انتابته فيها مشاعر متناقضة متصارعة تجمع بين الإيجاب والسلب؛ فهو تارة يستبد به الحنين ويمضي في وصف حركة القافلة عبر الصحراء وهي تُقلّ الطعائن؛ وصاحبته بينهن تُطلّ عليه من ثنايا الستر الذي يُظلل الهودج؛ فيتابعها في شوق وحسرة حتى يزايل القافلة السراب عند منعطف وادي بيشة؛ وهو يقف حزيناً مشدوهاً يستشعر الأمل يتلاشى بين يديه، والحياة تنسرب أمام ناظريه. وتارة أخرى في ذات اللحظة يعقب هذا الإحساس السلبي المدمر الذي يفيض بالأسى والضياح إحساس آخر، إيجابي مناقض له، ينجم عنه، وتتبع منه

الحياة، ويقاوم الإحساس بالهزيمة لدى الشاعر، ويمنحه دفعة للعيش والصمود في الحياة؛ وذلك عندما ينتبه من سكرة هذا الحب ليحرّض نفسه أو يلومها على التعلق بذكرى امرأة أصرت على الفراق وأمعنت في الهجران مؤثرة الرحيل حتى تقطعت بينهما أواصر الحب والوداد (بل ما تذكّر من نوار...).

ولم تدم لحظة الوعي والإرادة والتمرد التي تمنح الشاعر القوة والاستمرار في الحياة؛ لأنه سرعان ما يُشغل بصاحبته ويتتبع انتقالها بين أنحاء الجزيرة، وكانت قد نزلت مكاناً قصياً، فجعل يستشرف منازل حلولها أو مرورها، ويُعيدّها ويحدّد مواضعها سواء أكانت سهلاً أم جبلاً؛ فيذكر (فيد - الجبلين - المحجر - فرزة - رُحام - ضوايق - وحاف القهر - طُخام)؛ وكأنه يستمتع بذكر هذه الأماكن، ويأنس بتسميتها ويُعلّل بها فؤاده؛ إبقاءً على الحب وتشبّثاً بذكرى الماضي تارة ثالثة.

ثم هاهو الشاعر تارة رابعة، يعود أكثر صبراً وأمضى عزماً، مصمماً على قطع علاقته بصاحبته ومبادلتها هجراً بهجر، وارتحالاً بارتحال، ومؤثراً للنأي عن كلّ ما يضرّم في قلبه ذكرى هذا الحب؛ متلهياً عنها بالسفر والترحال والانشغال بطموحاته وتحقيق ذاته؛ متعالياً على الإحساس بالهزيمة وبواعت الانكسار النفسي بهدف مجابهة الواقع والانتصار عليه، واستئناف رحلة الحياة والتشبّث بالبقاء فيها (واحِبُ المجامل بالجزيل وصرمه باق...).

وهكذا فإن المشهد في إجماله يجلو تنازع المشاعر وتضاربها في نفس الشاعر مجسداً الضدية المتوترة أو الصراع الذي ينتظم القصيدة ويوجّد بين بناها ومشاهدها جميعاً. ولم يكن هذا التناقض أمراً يثير الغرابة؛ فقد برهن علم النفس الحديث على أن العاطفة الواحدة ذات وجهين يصرّع أحدهما مع الآخر؛ حيث تستطيع النفس الإنسانية أن تحتض العاطفة ونقيضتها إزاء شخص واحد وفي آن

واحد، ويغلب أن تكون إحدى العاطفتين شعورية والأخرى لاشعورية لا يفتن إليها المرء. كما لا يقتصر الصراع والتناقض على مجال العواطف فحسب، بل يتجاوزه إلى ميول المرء ورغباته وأحواله النفسية الدائمة والمؤقتة، وقد أطلق فرويد على هذه الظاهرة النفسية مصطلح التناقض الوجداني Ambivalence⁽¹⁷⁹⁾.

ويطالعنا المشهد الثالث (٢٢-٢٤) في تدرج ويُسر ليلتحم بسابقه ويتّم معناه؛ فيصف الشاعر انطلاقه في السفر ضاربًا في الأرض بعزيمة فتية لا تني، فوق ناقته الضامرة التي أعيتها الأسفار المضنية؛ مشبّهًا لها بسحابة حمراء سقط مأوها حتى صارت أكثر خفةً، تدفعها الريح مسرعة. ولعل في هذا التشبيه ما يجلو الفاعلية النفسية للصورة؛ فهي لم تتشكل وفق قانون تداعي المعاني تشكُّلاً عقلياً بارداً يعتمد على الذاكرة فحسب، وإنما امتزجت بذات الشاعر وحالته العاطفية؛ بحيث اختيرت السحابة الخفيفة السريعة مشبّهًا به- بشكل غير واعٍ- تعبيراً عن تعالي الذات الشاعرة على الهزيمة وتساميها سموً السحاب وبسوقه، مؤكّداً انطلاقها في طريق الحياة ومواجهة تحدياتها والتغلب على كل دواعي الهلاك والفناء في ثقة وعزّة.

ثم يجيء المشهد الرابع (٢٥-٣٥) متصلاً بسابقه اتصالاً وثيقاً مجسداً حلقة أخرى من حلقات الصراع بين الأحياء في عالم الحيوان متوترةً بتناقض محتدم بين الحياة والطبيعة؛ فيشبه ناقته بأتان وحشية نشيطة حملت من فحل غيور عليها، وسرعان ما نشأت بين الذكر والأنثى علاقة حية، ولكن سبيلهما في رحلة الحياة لم تكن وادعةً آمنةً؛ شأنهما في ذلك شأن البشر؛ إذ تهدّد الشك والخطر والخوف رحلتهم في الحياة؛ ما بين مطاردة الحمر الوحشية، وتمنّع الأنثى وعصيانها الذكر فيما بين مرحلة الوحمل والحمل، وخطر الصيادين المستترين بأعلام الطريق، ومقاساة الظمأ بسبب جفاف الماء في شهور الشتاء والاكتفاء بالرطب عنه، فإذا ما

حلّ الصيف وألحت الحاجة إلى ورود الماء، دفعتهما إرادة الحياة إلى السعي ومغادرة الجبل الذي كانا يأويان إليه اتقاءً للأخطار؛ بهدف البحث عن الماء للارتواء منه؛ فجعلنا يعدوان عدوًا شديدًا حتى وردا عين ماء خُفَّت بضروب النبات والقصب الكثيف وسط فضاء مترامٍ غير مأمون. وهنا تتجلى الرغبة والإرادة في تحدي الطبيعة وعوامل الهلاك والفناء؛ فتنبعث الحياة من أتون الموت، كما ينبع الماء والخصب والأمان في سياق الجذب والجفاف والخطر؛ وقد لقي كلاهما ما لقي من التعب والعنت، وتحديًا الصعاب والعقبات، وبذلا كثيرًا من الجهد والطاقة من أجل النجاة من الموت، وتحقيق رغبتيهما في حب الحياة وبقاء النوع.

ولم يكتفِ ليبد بما صوّر به ناقته في المشهد السابق؛ إذ لا يزال مصدورًا يريد التنفيس عن مشاعر مكبوتة؛ ومن ثم يسوق المشهد الخامس (٣٦ - ٥٢) الذي يخلع فيه علي الناقة نفسها وصفًا آخر ذا طبيعة ضدية أيضًا؛ ويجسد مشهدًا متحركًا جديدًا من مشاهد الصراع الدامي المشحون بالتوتر والخوف من أجل البقاء في الحياة؛ فيشبه ناقته ببقرة افترس السبع ولدها الغرير وتنازعت شلوه الذئاب جراء تغافلها عنه وإسراعها للرعي مع سائر القطيع، حتى جعلت تبحث عنه في لهفة بين الرمال مدة سبع ليالٍ بأيامها؛ من شهور الصيف والحرّ؛ طائفةً تارة، وصائحةً نادية عبر الأمداء تارة أخرى، حتى أعيّاها البحث والسعي، وقد لقيت في سبيل ذلك من متاعب الطريق، وقسوة الطبيعة، وتربُّص الرماة بها وإطلاق السهام وراءها، ومطاردة كلاب الصيد إياها. غير أن حبّ الحياة دفعها دفعًا إلى تحدي الطبيعة وأسباب الفناء، فجذّت في العدو والركض، وخاضت معركة ضارية مع الكلاب التي دهمتها، استطاعت خلالها أن تتأصل من أجل العيش وتذود عن نفسها وتتنصر على أعدائها، وتتجو من الهلاك والموت المحقق، بعد عراك عنيف ومواجهة دموية صرعت خلالها الكلاب المطاردة، حتى لقيت حتفها مضرجة

بدمائها. وهنا تولد الحياة مرة أخرى من رحم الموت، ويتوأكب زمن اليأس والأمل كما تزامننا من قبل في أثناء التجربة الطللية؛ "وما موقف البقرة المسبوعة التي انتصرت في آخر الأمر على كل المعوقات إلا صورة أخرى من موقف الشاعر تجاه الحياة." (180)

وإذا كانت صورة الأتان الوحشية التي رسمها الشاعر لناقته في المشهد الرابع تصور غريزة حب الحياة، كما أن صورة البقرة المسبوعة في المشهد الخامس تصوّر غريزة الخوف من الموت؛ فإن الصراع النفسي بين غريزتي حب الحياة والخوف من الموت وتفاعلهما في نفس الذات الشاعرة هنا ينطوي وراء كل صور القصيدة، كما ينطوي أيضاً وراء كل نواحي النشاط التي يمارسها العربي البدوي وسط عالمه المحفوف بالمخاطر من كل جانب⁽¹⁸¹⁾؛ مما ينمُّ على أنّ الصور التي وُظفت في مشاهد المعلقة لم تستقل بنفسها، ولم تنفصل عن الوظيفة التي تنهض بها سائر العناصر الأخرى، بل تخضع جميعاً للغاية الرئيسة التي يقصد إليها الخطاب؛ ومن ثم فإن ثمة علاقة تقوم على التوفيق بين الموضوع واللغة المجازية (182) في هذا النص، وهي تمتشج بعناصر التماسك الأخرى محققة شكلاً من أشكال الوحدة الفنية في هذه المعلقة.

وبعد هذا الاستطراد في وصف الناقاة الذي أكد من خلاله الشاعر موقفه من الحياة ونظرته للوجود في لحظة معينة من الزمن، ينتقل إلى المشهد السادس (٥٣ - ٧٧) واصلاً بين حديثه السابق واللاحق وصلاً يمشج بين المشاهد ويصهر بين تتابعاتها الجمالية؛ من خلال الإشارة بالضمير (تلك) إلى ناقته المذكورة سلفاً؛ ليفجر الدلالات المرتبطة بسياق ورودها الأول؛ حين اتخذ منها وسيلة للهجر والنأي والتعزي؛ إلا أنه - على ما يبدو - لم يكن ليقوى على التسلي عن نوار، والتحرر من سلطان حبها على قلبه؛ إذ لا تزال ثمة ثنائية ضدية تتحرك على

صعيد التناقض تكتنه تجربته العاطفية، يجلوها توجُّه الشاعر إلى صاحبه مرة أخرى، واللهج باسمها صراحة، ودعوتها إلى استبطان شخصيته ومعرفة مواهبه التي تجهلها أو تتجاهلها؛ متخذاً من ذلك سبيلاً إلى الافتخار بذاته والاعتزاز بمآتيه من عناصر القوة في السلم والحرب كالكرم والفصاحة والسيادة والشجاعة والفروسية والبطولة بوصف ذلك كله لوئاً من التعويض Compensation عن إخفاقه في تجربة الحب والشعور بالخوف من الفشل فيؤدي إلى إنماء ما لديه من استعدادات إيجابية واستعادة ثقته بنفسه واستشعار قوته، وصموده في رحلة الحياة، ويعدّ ذلك إحدى الحيل الاستبدالية⁽¹⁸³⁾ التي يلجأ إليها المرء للتغلب على ما يواجهه من نقص محاولاً أن يثبت لنفسه وللآخر أنّ لديه من مقومات القوة والاكتناز ما يمنحه القدرة والاستطاعة على إثبات الذات وتحديّ عوائق الكون .

ولم يكن الصراع الموصول في الحياة النفسية للشاعر على النحو الذي يجسده النص هنا أمراً مغايراً لطبيعة الأشياء؛ بل هو يمثل حالة خاصة من قانون عام تعكسه الطبيعة في كل جانب من جوانبها؛ لأن الإنسان في صراع مع الكون المادي، وفي صراع مع المجتمع، والجديد في صراع مع القديم، والرجل في صراع مع المرأة، والقوي في صراع مع الضعيف، بل إن التاريخ الإنساني كله في حلقاته المتتابعة ليس إلا مظهرًا من مظاهر الصراع الموصول لكونه أمراً ملازمًا للتطور والنمو كما يعد من مقتضيات الحياة النفسية⁽¹⁸⁴⁾.

ثم يأتي المشهد السابع والأخير (٧٨ - ٨٨) ليلتحم بالمشهد السابق وينصهر معها في سياق الصراع مع الآخر (المرأة)، والصراع مع الطبيعة من أجل إثبات الذات واستعادة الثقة بالنفس؛ حيث يؤلف ليبد بين نفسه وقومه تأليفاً تتوحد خلاله هويته بهوية قبيلته، ويتنامى الاعتزاز بالذات الفردية إلى الاعتزاز بالذات الجماعية؛ فيفخر بقومه وخلالهم الرفيعة كالهمة والأمانة والكرم السماحة والوحدة

وغيرها من عناصر القوة والسيادة التي يُعتدُّ بها في البيئة العربية بوصفها نتيجة حتمية للخصائص المناخية والإقليمية التي سادت بيئتهم الطبيعية⁽¹⁸⁵⁾؛ مما يجعلهم قادرين على الصمود والاستمرار أمام تحديات الطبيعة ويطيل بقاءهم في معترك الوجود.

وتكتنف هذه المشاهد السبعة أنواع من العلاقات الدلالية تقوم بالربط بين الجمل أو العبارات داخل كل متتالية نصية؛ سواء أكانت علاقات صريحة تنهض على وسائل الربط اللفظية الظاهرة في سطح النص، أم علاقات دلالية مفهومية تحتية يمكن إدراكها على المستوى الداخلي من خلال ملاحظة التعالق والترابط المنطقي بين المشاهد والأبنية الكبرى والبنية الكلية التي تمثل جوهر النص.

وعلى الجانب الآخر؛ فإن القارئ يستطيع أن يتتبع الخيط النفسي والشعوري الذي ينتظم مشاهد القصيدة كلها وأبنيتها الصغرى والكبرى، ويتحكم في جميع عناصرها ويوجّه ألفاظها وصورها وتراكيبها نحو غاية معينة تبرز عاطفة الصراع المشبوبة من أجل البقاء واستنفاد كل طاقة من أجل الحفاظ على الحياة، ويبدو "أن غريزة التغلب على الحياة ومقاومة قسوتها كانت المحرك الأساسي لذهن العربي وتصرفاته وسلوكه، والدافع الأصيل الذي ينطوي أو يختفي وراء كل مظهر من مظاهر نشاطه المختلفة."⁽¹⁸⁶⁾

وهكذا؛ فإن معلقة لبّيد، على الرغم من أن الغنائية هي السمة الأصلية في تجربتها الشعرية، فإنها تنطوي أيضًا على عناصر الدراما والتصادم بين الذات والواقع؛ حيث تدور القصيدة في سياق مجموعة من الثنائيات المزدوجة؛ فتبدو كل فكرة فيها تناقض فكرة أخرى نقيضة، كما يتوالد حدث إيجابي من باطن حدث آخر سلبي؛ حتى تنصهر جميع الأفكار والصور والأحداث التي ظاهرها التناقض

محقةً بينها درجة عالية من الائتلاف والانسجام والوحدة على مستوى بنية القصيدة برمتها؛ فقد ذكر أفلاطون في محاورته "الندوة" Symposium أن الوَحْدَة هي التوفيق بين الأضداد⁽¹⁸⁷⁾. وقد برزت خلال هذه التناقضات صيرورة الحركة المتبادلة بين أطراف هذه الثنائيات؛ وهي تخلق التوازن وتعيد إنتاج حياة الكون واستمرار الوجود؛ شأن القصيدة في ذلك شأن العالم يتكون من عناصر متعارضة ومن التعارض يولد التناغم، والشعر الحقيقي - في رأي الشاعر التشيكي كارل سابينا - يعيد صياغة العالم بطريقة يتم فيها ميلاد الأسرار من خلال النقاء المتناقضات⁽¹⁸⁸⁾.

٢ - الحبك على مستوى البنية العليا للنص الكلي :

إذا كانت البنية الكبرى الكلية للنص تمثل مضمونه أو موضوعه الرئيس، - كما تبين - فإنَّ بنيته العليا Superstructures تختلف عن مضمونه وتوجد مستقلة عنه؛ إذ تمثل نمط شكل النص Text Form أو مخطط إنتاج النص أو الشكل الذي تنتظم فيه أجزاؤه بوصفه كلاً، أو بالنسبة لقطع محددة منه؛ مثل بنية الحكى أو السرد التي تمثل البنية العليا الأكثر حضوراً وبروراً في نص المعلقة، وهي بنية ذات خاصية عرفية؛ أي معروفة يعرفها أغلب المتكلمين في جماعة لغوية ما⁽¹⁸⁹⁾، ولا يمكن أن تتحدد في نص ما بالنظر إلى الجملة الأولى أو إلى عدة جملٍ مستقلة فيه؛ لكونها مقولة تسري على كامل النص أو على أجزاء محددة منه⁽¹⁹⁰⁾.

وتوصف البنية العليا للنص بأنها أحد الروابط النصية على المستوى الأعلى لكونها تحدد النظام الكلي لأجزاء النص⁽¹⁹¹⁾، وقد شكَّلت بنية الحكى أو السرد بهيئتها المترابطة التعقيد الهيكل العام الأكثر تجلياً في النص الكلي

للمعلقة بوصفها بنية عليا تتنوع فيها الأنماط السردية وتتداخل مع الزمن ومع مكونات الخطاب السردية بصفة عامة إلى درجة يصعب الفصل بينها إلا على سبيل التكلف؛ حيث اصطنع الشاعر/ السارد في أحد أنماطها ضمير الغياب الذي أجراه في بنية المعلقة حتى فرض حضوره بكثافة في متنها الحكائي وبخاصة في قسميها الأول والثاني، فزوّج من خلاله بين السرد والوصف من جانب، ومن جانب آخر فصّل زمن الحكاية عن زمن السرد لارتباطه بالفعل (كان)؛ مما جعل اتجاه الحكيم يسير نحو الأمام انطلاقاً من الماضي. وقد يشير هذا إلى "أن الشاعر في لحظة الخلق والتكوين الشعري ليس واقفاً في الحقيقة على الأطلال، بل إنه على مسافة زمنية ما منها، وقد تمثل هذه المسافة فترة زمنية قصيرة، أو مرحلة زمنية طويلة تقاس بالسنين، ويوحى وجود هذه المسافة بأن تجربة الأطلال لم تكن واقعية يكون فيها الشاعر واقفاً فعلاً على الأطلال، بل تجربة تخيلية (خيالية) إبداعية قد تكون إعادة خلق واستحضاراً لتجربة ماضية شخصية، لكنها قد تكون أيضاً فعل خلق تخيلياً صرفاً." (192)

وأيضاً فقد منح اصطناع ضمير الغياب في مجرى السرد الشاعر/ السارد حرية التدخل والتخيل في تصوير الوقائع والأحداث واستنباتها في جسد النص بشكل غير مباشر على أنها حقيقة وواقع دون إلصاق فعلها بالذات الشاعرة .

كما توسّل الشاعر/ السارد في مجرى السرد بضمير المخاطب خمس مرات على مدار المتن الحكائي محققاً من خلال توظيفه إمكانية وصف الوعي بالحدث حال كينونته. وقد هيأ اصطناع الشاعر هذا الضمير لولوجه داخل النص وبروزه بشكل مباشر - على الرغم من وجوده في النص منذ البدء لكونه سارداً أو ذاتاً محورية أو بوصفه عين الكاميرا التي يرى العالم من خلال بؤرتها (بل ما تذكر - فاقطع لبانة - واخْبُ المجامل - فاقنع بما). وكذلك هيأ الشاعر بهذا الضمير

لولوج صاحبه إلى النص والالتفات إليها صراحة لكونها الشخصية المحورية الأخرى المروي عنها (بل أنت لا تدريين).

وقد استثمر السارد هذه التقنية بين الحين والآخر من أجل كسر رتابة طغيان صيغة سردية واحدة على النص، وبهدف إخصاب بنية الحكي بتداخل الضمائر واصطناع بنى حوارية مقتضبة تمنح النص حركة وحياة كائنيتين .

وفي المقابل، فقد توسّل منتج النص بتقنية ضمير المتكلم ملتحمًا ببنيات ضميرية أخرى، فأنّج على مدار البنية النصية الممتدة عبر القسم الثالث للمعلقة عدة تتابعات جمالية متوالية كثيفة تمتشج معظم تجلياتها الواردة ببنية السرد؛ مثل قوله (قد بثّ - وافيّ - أغلي - باكرث - شكّتي - وشاحي... إلخ)، كما يتخلل بعض تجلياتها الأخرى اصطناع بنية الخبر؛ نحو قوله (إنّا إذا التقت المجامع لم يزل منّا - بيننا - حظنا) قاصدًا فيها الخطاب إلى التركيز على إبراز النتيجة والواقعة وتسجيل الأشياء والسعي إلى الموضوعية.⁽¹⁹³⁾

ومن الملحوظ أنّ اصطناع ضمير المتكلم في بنية السرد في هذا القسم من المعلقة قد أتاح للشاعر/ السارد فرصة إبراز الذات وتجسيد الأنا بشكل أكثر جلاءً، والبوح بأمور ترتبط بخصوصيات حياته الشخصية أو تتعلق بسيرته الذاتية (أقضي اللبانة (أنا) - بأنني وصّال عقد حبائل - ولقد حميتُ الحي - وجزور أيسار دعوتُ... إلخ) أو تبرز فرادة فكر الذات المتكلمة ووعيها بحقائق الأمور، وفهمها للحياة والواقع الاجتماعي بوصفها الشخصية المحورية الفاعلة في النص (فإنما قسم الخلائق بيننا علامها - أوفى بأعظم حظنا قسامها).

ومن ناحية أخرى فإن اصطناع ضمير المتكلم في بنية النص السردى هنا يوحي بوقوع الحدث بالفعل نظرًا لانطلاق زمن الحكى من الحاضر إلى الماضي خلافًا لتقنية السرد بضمير الغياب .

وفي كل الأحوال ؛ فقد هيمنت البنية السردية على الفضاء النصي للمعلقة مندمجة بغيرها من الروابط النحوية والمعجمية والدلالية ؛ مما أسهم في إكساب النص الشعري تماسكه وترابطه الدلالي ووحدته القصصية؛ حيث تتراءى في النص السردى شروط النصية منذ اللحظة التي يلتقط فيها القارئ خيوط السرد دون اقتطاع أو توقف⁽¹⁹⁴⁾.

ولعل أبرز ما يميز بنية الحكى أنها تتعلق بأحداث⁽¹⁹⁵⁾، وقد نهض الشاعر في المعلقة بدور السارد أو الراوى؛ فجعل يسرد الأحداث، ويروي وقائعها، ويتتبع حركة الأشخاص والأحياء في الفضاء الكونى الذى يمثل زاوية الرؤية فى النص على طريقة هي أقرب إلى (التداعى) من حيث إطلاق العنان لأفكاره واسترساله فى استجلاء المشهد راصدًا جزئياته منذ البداية حتى النهاية على نسق واحد من خلال بؤرة عينيه .

كما أن الراوى أو السارد وإن كان قد توسل بضمير الغياب الذى سيطر على بنية السرد فى معظم أنحاء القصيدة للإيهام بموضوعية ما يصفه وحقيقته أحداثًا وأشخاصًا وأحياءً، فإنه أيضًا كسر حدة الزمن السردى الذى طغى عليه ضمير الغياب بتوظيفه لتقنية التذكر (الارتداد للماضى)، أو الحوار لوضع المشهد فى إطار موضوعي حركي ملموس؛ ذى طابع درامى شديد الاحتدام والتوتر والقلق يركض عبره الانفعال ويثور، كما تنمو خلاله الأحداث وتخصب؛ فسردت القصيدة أحداثًا (عفت- تأبد- عري - تجرم - خلون- رزقت - صابها - علا- أطفلت... إلخ)، وحددت حيزًا مكانيًا (الديار- منى - غولها فرجامها - مدافع

الريان - فيد - الحجاز - مشارق الجبلين - محجر - فردة - رخامها - صوائق - وحاف القهر.. إلخ)، وحيزًا زمنيًا (حجج خلون حلالها وحرامها)، وعيّنت أشخاصًا ونماذج من الأحياء مثل : الشاعر - نوار - العشيرة - الناقة - الأتان - الفحل - البقرة الوحشية - الفريز (ولد البقرة) - الغُبس (الذئب) - الغُصف (الكلاب) - الفُـرُط (الفرس) ، كما عكست مواقف إنسانية ذات صلة بالنفس البشرية تتصارع فيها طورًا وتتحاب طورًا آخر، وجسّدت شيئًا مما يحدث في العالم على نحو من الدقة شديد؛ وهو (الإنسان وصراع التناقضات في الحياة)؛ مما ينم على "أن العمل الشعري ذا الطابع الدرامي إنما هو بناء على مستويين؛ مستوى الفن، ومستوى الحياة ذاتها؛ فنحن لا نستبصر في القصيدة ذات الطابع الدرامي مقدرة الشاعر على بناء عمله الفني بناءً فنيًا فحسب، بل نعاين كذلك - وهذه هي القيمة الموضوعية لعمله - مدى قدرته على المشاركة في بناء الحياة وتشكيلها، وهو عمل يُنظر إليه في مجمله، كما يُنظر إلى البناء الذي يقوم بعضه على بعض، وترتبط أجزاؤه في إحكام ودقة." (196)

وقد يبدو للنظرة العجلى الجزئية أن الشاعر يخرج في هذه القصيدة من موضوع إلى آخر، أو يستجمع أشياء متباينة ومبعثرة في فضاء الصحراء الواسعة الذي يترامى أمام عينيه تبعًا لقانون تداعي المعاني وحده (197)، إلا أن جميع مشاهدتها تتحد في التعبير عن الصراع بين غريزتي الحياة والموت، كما تمثل أجزاؤها وحدة مكتملة مترابطة منطقيًا وقصصيًا وجماليًا (198)؛ ومن ثم فإنّ وحدة بنائها الفني تستوجب إدراك مشاهدتها إدراكًا كليًا مباشرًا ، وليس إدراكًا جزئيًا أو انفراديًا "فلا تتبع أحاسيسنا نحو المرأة مثلاً من أنفها ثم من عينيها ثم من لون شعرها على انفراد، وإنما من كل هذه العناصر مجتمعة ومكونة كلاً لا يمكن تحليله إلى عناصره إلا على وجه التقريب وعن طريق الفكر الخالص." (199)

وفي ضوء هذا كله؛ فإن معلقة لبّيد تمثل بناءً شديد التماسك النصي والفني ويُعدّ ذلك أثرًا مباشرًا ونتيجة حتمية لوحدها النفسية والشعورية؛ إذ تتضافر وسائل

الربط الملفوظة في بنيتها السطحية ممتزجةً بالعلاقات الدلالية الملحوظة في بنيتها العميقة وموضوعها الرئيس وبنية النص العليا وعاطفة الشاعر، وتتلاحم جميع هذه العناصر تلاحماً وثيقاً يؤدي إلى وحدة النص وتماسكه تماسكاً دلالياً وفنياً؛ فتبدو المعلقة ملتئمة الأجزاء لا تناقض بينها، يشد بعضها بعضاً وينجذب إليه انجذاباً طبيعياً، ويرتبط كل بيت بما قبله، ويخضع لما بعده، كما تدور أبياتها في فلك موضوع واحد يرتبط بالذات الشاعرة وتجاربها المحسوسة المباشرة، يرفده إحساس واحد يسري في أنحاء النص كله، ويصهر وحداته وأجزاءه وألفاظه وتراكيبه وصوره ويمشج بينها، وينساب في أطرافها كما تنساب العصارة الخضراء التي تغذي الشجرة جذراً وساقاً أغصاناً وأوراقاً⁽²⁰⁰⁾ محققاً الترابط والوحدة بينها، ومعبراً في النهاية عن رؤية كلية تتبثق من وجدان الشاعر وتُصوّر عالمه النفسي والذهني في لحظة من الزمن. وقد ذكر أرسطو قديماً أنَّ الوحدة في المسرحية إنما تنشأ من جعل مدار الفعل فيها يدور حول شيء واحد، وأن تؤلف الأجزاء كلاً له بداية ووسط ونهاية؛ بحيث إذا نقل أو بتر جزء انفرط عقد الكل وتزعزع⁽²⁰¹⁾.

خاتمة البحث :

وبعد؛ فقد حاول هذا البحث استجلاء ظواهر التماسك النصي في معلقة لبيد بن ربيعة العامري واستكناه علاقته بوحدة البناء الفني في المعلقة ؛ فدرس وسائل السبك أو الربط اللفظي التي تنتظم بنية النص السطحية وتربط بين وحداته اللغوية بما لا يتجاوز الجملة أو الجملتين في غالب الأحوال ، وتُحقق له الكينونة والاستقرار ؛ سواء أكانت وسائل السبك النحوي كالإحالة ، والحذف ، والربط بالأدوات (الوصل) ، أم وسائل السبك المعجمي كالتضام (المصاحبة اللغوية) ، والتكرار بنوعيه المعجمي والصوتي . كما درس البحث وسائل الحبك أو التماسك المعنوي في نص المعلقة ؛ سواء أكانت على مستوى بنية النص الكبرى الكلية التي تمثل مضمونه وموضوعه الرئيس ، وتعني بتحقيق التماسك والترابط الدلالي للنص في مستواه العميق بما يشكّل منه وحدة دلالية كبرى شاملة ، أم على مستوى بنية النص العليا التي تمثل نمط شكله وتحدّد النظام الكلي لأجزائه . وقد توصّل البحث إلى عدد من النتائج ؛ لعل من أهمها :

- أن الإحالة الضميرية تُعدّ من أوفر وسائل الربط النحوي التي اكتنزت بها البنية النصية للمعلقة على المستوى الكمي، وقد أسهمت بشكل لافت في بناء النص وسبكه بتحقيق الترابط الدلالي بين وحداته اللغوية عبر المدى النصي القريب والبعيد .

- حوت بنية المعلقة عدداً من الإحالات الإشارية التي أسهمت في سبك النص بالربط بين مشاهدته وبنياته الصغرى والكبرى على المدى النصي الفسيح .

- أن البنية النصية للمعلقة تكتنز بأدوات الربط العطفية التي تربط بين وحدات النص ربطاً اسمياً وجملياً وفق العلاقة الدلالية التي تجسدها كل أداة في

سياقها مضيئة إلى الناتج الدلالي على مستوى بنية النص العميقة نوعاً من المعنى يرتبط بالمواضعة .

- أن الارتباط الدلالي أو التعالق النحوي الذي يكتنف بعض تراكيب البنية النصية للمعلقة أسهم في تحقيق تماسكها النصي على المدى الدلالي الفسيح من خلال العلاقات الناشئة بين الهيئات التركيبية المختلفة ؛ بحيث لم يعد البيت الشعري في بعض مواضع المعلقة وحدة منغلقة على نفسها دلاليًا بل أدى التعالق النحوي إلى تمازج البنيات وترابطها على نحو يبلغ البيتين والثلاثة .

- أن البنية التركيبية للمعلقة حوت كثيرًا من عناصر الحذف الاسمي والجملي التي ساعدت في تحقيق تماسكها النصي من خلال إدراك مواضع الحذف واستكمال النص بملء فجواته بالقرائن اللفظية أو المقامية التي ربطت بين أجزائه ، وجعلته موصولاً مستمراً ، ونأت به عن الانقطاع والخلل .

- أن البنية النصية للمعلقة اكتنزت بوسائل الربط الصوتي المختلفة التي تنهض على أساس الانتشار التكراري للصوت واللفظ والتركيب والتفعيل ؛ مما أنتج نوعاً من الإيقاع الممزوج بسائر مكونات القصيدة ، وأسهم في استجماع أجزائها وأحكم الجرس المحقق لوحدها واستمرارها .

- أن بنية المعلقة اشتملت على نماذج من التكرار المعنوي التي توالى أبنيتها في فضاء النص محتفظةً بذات المعنى أو شبهه ؛ مما أسهم في تماسك أجزائها وتطور أحداثها .

- أن بنية المعلقة النصية تكتنز بعديد الكلمات التي تحكم كل فئة منها إحدى علاقات التضام كالتلازم اللغوي أو التضاد؛ مما منح النص امتداداً دلاليًا وربطاً بين تتابعاته الجمالية .

- تُعدُّ بنية التضاد من أكثر العلاقات الدلالية انتشاراً في بنية المعلقة ، تلك البنية التي تشكّلت عبر تفاعل جدلي بين الذات والواقع تشكُّلاً ينهض على المفارقة والصراع الذي جعل ينتظم مشاهد القصيدة السبعة وأبنيتها الصغرى والكبرى محققاً الانسجام والائتلاف والوحدة فيما بينها ، ومنتجاً بنية النص الكبرى الكلية الشاملة التي تنبثق من تصور كلي يسري على أبنيتها الصغرى التي تقي جُمْلها بقيود الربط والترابط الدلاليين ؛ مما يؤدي إلى تماسك النص تماسكاً جزئياً وكلياً .

- أنَّ اصطناع الحكى أو السرد بنيةً عليا تنتظم أجزاء المعلقة وتتنوع فيها الأنماط السردية وتتداخل مع الزمن أسهم مع الثنائيات الضدية في خلع الطابع الدرامي على القصيدة وجعلها كالبناء الموحد الذي يقوم بعضه على بعض وترتبط أجزاؤه في دقة وإحكام .

- أن التماسك النصي الذي اكتنز نص المعلقة بوسائله الظاهرة والضمنية يكتسب طبيعة كلية شاملة تتجاوز الصيغة الجزئية المبتسرة ، وهو يُعدُّ نتيجة حتمية وأثرًا من آثار الوَحْدَة النفسية والشعورية التي انتظمت أجزاء المعلقة ، وصهرت بين أفكارها وأحداثها ومشاعرها وألفاظها وتراكيبها وصورها ، وجعلت منها بناءً فنياً موحدًا مترابط الأجزاء ، ملتحم السدى ، متناسقاً على المستوى المنطقي والقصصي والدلالي والجمالي ؛ مُشعاً بعاطفة الصراع المشبوبة من أجل البقاء والحفاظ على الحياة .

حواشي البحث :

(١) يتجاذب تحديد مصطلح (نص) في مجال اللسانيات عدّة تعريفات تتباين تبعاً لتباين المدارس اللسانية الحديثة في منطلقاتها الفلسفية وخلفيتها المعرفية حتى تصل إلى درجة التناقض والإبهام أحياناً، وإن كان دي بوجراند قد أسهم في وضع إطار نظري لتحديد مفهوم النص فاقترح مبادئ سبعة أساسية أوجب اجتماعها في الحدث التواصلية communicative occurrence لإيجاد النصية وهي : السبك، والالتحام (الحبك)، والقصد، والقبول، ورعاية الموقف (المقامية)، والتناسخ، والإعلامية، وتزول النصية إذا تخلّف واحد من هذه المعايير. ولا يعني هذا في الوقت نفسه أنّ هذه المعايير توجد في كل النصوص. ينظر في ذلك- النص والخطاب والإجراء روبرت ألان دي بوجراند، ص ١٠٣- ١٠٥، ترجم د. تمام حسان ط ١، عالم الكتب، القاهرة، سنة ١٩٩٨م. ويُذكر أن الباحثين درجوا على نسبة هذه المبادئ السبعة إلى دي بوجراند ودريسلر معاً نقلاً عن كتابهما : Introduction linguistics to text الذي صدر عن مؤسسة لونغمان، سنة ١٩٨١م، على الرغم من أن كتاب دي بوجراند - المذكور سلفاً- الذي عرض فيه هذه المعايير بالتفصيل طُبِع سنة ١٩٨٠م، وهو سابق لكتابه مع دريسلر، ينظر- نحو النص، اتجاه جديد في الدرس النحوي، د. أحمد عفيفي، ص ٧٥، ط ١، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، سنة ٢٠٠١م.

(٢) بلاغة الخطاب وعلم النص، د. صلاح فضل، ص ٢٣٦، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، العدد (١٦٤) سلسلة عالم المعرفة، الكويت، سنة ١٩٩٢م.

(٣) علم لغة النص، المفاهيم والاتجاهات، د. سعيد حسن بحيري، ص ١٠٥، ١٠٦، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونغمان، ط ١، القاهرة، سنة ١٩٩٧م.

(٤) هو لبيد بن ربيعة بن مالك بن كلاب بن عامر بن قيس...، وينتهي نسبه إلى مضر بن نزار ابن معدّ بن عدنان، وكنيته أبو عقيل، كان من شعراء الجاهلية المجيدين وفرسانها المعمرين، أدرك الإسلام، وقدم على الرسول صلى الله عليه وسلم في وفد بني كلاب، وقد نشأ فارساً شجاعاً كريماً حتى آلى على نفسه أن لا تهبّ الصّبا إلا نحر وأطعم الناس حتى تسكن، وقيل : إنه ترك الشعر، ولم يقل في الإسلام إلا بيتاً واحداً، أما وفاته، فقيل : إنه مات في أول خلافة معاوية، أو في آخرها، أو في آخر عهد عثمان بن عفان، وهو ابن مائة وسبع وخمسين سنة أو مائة وخمس وأربعين سنة أو مائة وأربعين سنة على خلاف بين الرواة في تحديد سنة ميلاده ووفاته، وله ديوان شعر برواية أبي عمرو الشيباني والأصمعي والطوسي وابن السكيت والسكري، ونشر شعره للمرة الأولى يوسف ضياء == == الدين الخالدي سنة ١٨٨٠م، وترجمه إلى الألمانية مع سيرة حياته المستشرق الألماني Huber، سنة ١٨٩١م، كما اهتم بشرح ديوانه ونشره غير واحد من المعاصرين؛ لعل آخرهم الدكتور إحسان عباس في طبعة بعنوان (شرح ديوان لبيد بن ربيعة العامري) صدرت بتحقيقه عن وزارة الإعلام الكويتية، الكويت، سنة ١٩٦٢م، وينظر ترجمته وأخباره في- كتاب المعمرين من العرب، أبو حاتم سهل بن محمد السجستاني، ص ٦٠- ٦٣، تصحيح وتعليق محمد أمين الخانجي الكتبي، ط ١، مطبعة السعادة، مصر، سنة ١٩٠٥م، وجمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، أبو زيد محمد بن الخطاب القرشي، ص ٨٢- ٨٦، تحقيق علي محمد البجاوي، نهضة مصر

للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، سنة ١٩٨١م، والشعر والشعراء ج ١، ص ٢٧٤-٢٨٥، ابن قتيبة الدينوري، تحقيق أحمد محمد شاكر، ط ١، دار الحديث، القاهرة، سنة ١٩٩٦م، والأغاني، أبو الفرج الأصبهاني، ج ١٤، ص ٩٠-٩٨، تصحيح أحمد الشنقيطي، مطبعة التقدم، القاهرة، (د.ت)، وخزانة الأدب ولبّ لباب لسان العرب، عبد القادر البغدادي، ج ٢، ص ٢٤٦-٢٥٩، تحقيق عبد السلام هارون، ط ٤، مكتبة الخانجي، القاهرة، سنة ١٩٩٧م، وتاريخ آداب اللغة العربية، ج ١، ص ١٠٧-١٠٩، جورج زيدان، دار مكتبة الحياة، بيروت، (د.ت)، والأعلام، خير الدين الزركلي، ج ٥، ص ٢٤٠، ط ١٥، دار العلم للملايين، بيروت، سنة ٢٠٠٢م.

(٥) النقد الأدبي الحديث، د. محمد الغنيمي هلال، ص ٣٧٣، نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، سنة ٢٠٠١م.

(٦) حديث الأربعاء، د. طه حسين، ج ١، ص ٢٨ وما بعدها، ط ١١، دار المعارف، مصر، سنة ١٩٧٥م.

(٧) نحو أجرومية للنص الشعري، دراسة في قصيدة جاهلية، د. سعد مصلوح، ص ١٥٤، ١٦١، مجلة فصول، المجلد العاشر، العددان الأول والثاني، يوليو وأغسطس، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، سنة ١٩٩١م.

(٨) نحو النص، اتجاه جديد في الدرس النحوي، ص ٩٠.

(٩) النص والخطاب والإجراء، ص ٨٩، ١٠٢.

(١٠) مدخل إلى علم لغة النص، د. إلهام أبو غزالة، على خليل أحمد، ص ٧١، ط ٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ١٩٩٩م.

- (١١) علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، د. صبحي إبراهيم الفقي، ج ١، ص ٧٤، ط ١، دار قباء، القاهرة، سنة ٢٠٠٠ م.
- (١٢) النص والخطاب والإجراء، ص ١٠٣.
- (١٣) نحو أجرومية للنص الشعري، دراسة في قصيدة جاهلية، ص ١٥٤.
- (١٤) النص من القراءة إلى التتظير، د. محمد مفتاح، ص ٩، ط ١، شركة النشر والتوزيع، المدارس، الدار البيضاء، سنة ٢٠٠٠ م.
- (١٥) بلاغة الخطاب وعلم النص، ص ١٢٢.
- (١٦) ينظر - لسانيات النص (مدخل إلى انسجام الخطاب)، د. محمد خطابي، ص ١٦ - ٢٥، ط ١، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، سنة ١٩٩١ م.
- (١٧) علم النص، مدخل متداخل الاختصاصات، تون أ. فان دايك، ص ٧٦، ترجمة د. سعيد بحيري، ط ٢، دار القاهرة، مصر، سنة ٢٠٠٥ م.
- (١٨) مدخل إلى علم اللغة النصي، فولفجانج هاينه من، ديتر فيهفجر، ص ٣٧، ترجمة د. فالح بن شيب العجمي، سلسلة اللغويات الجرمانية، العدد رقم (١١٥)، جامعة الملك سعود، الرياض، سنة ١٩٩٦.
- (١٩) مدخل إلى علم اللغة النصي، ص ١٧.
- (٢٠) يرجع إلى بحث بعنوان "الإحالة في علم النص" د. أحمد عفيفي، ج ٢، ص ٥٢٧، كتاب المؤتمر الثالث للعربية والدراسات النحوية، كلية دار العلوم، القاهرة، سنة ٢٠٠٥ م.
- (٢١) السابق .

- (٢٣) لسانيات النص (مدخل إلى انسجام الخطاب)، ص 17.
- (٢٤) مدخل إلى علم اللغة النصي، ص ٢٧.
- (٢٥) بحث "الإحالة في علم النص"، ص ٥٥
- (٢٦) حديث الأربعاء، ج ١، ص ٣٢.
- (٢٧) بحث "الإحالة في علم النص"، ص ٥٥.
- (٢٨) البلاغة العربية قراءة أخرى، د. محمد عبد المطلب، ص ٣٩٢، ط ٢، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونغمان، القاهرة، سنة ٢٠٠٧ م.
- (٢٩) Cohesion in English ,Halliday & Ruqaiya Hasan (٢٩)
P.22,Longman,London 1976.
- (٣٠) لسانيات النص - مدخل إلى انسجام الخطاب، ص ٢٢.
- (٣١) النص والخطاب والإجراء، ص ٣٤٦.
- (٣٢) البلاغة العربية قراءة أخرى، ص ٣٠٨، London,1976.
- (٣٣) Language,Context ,and text :aspects of language in social
Semiotic- Perspective , Halliday& Ruqaiya Hasan ,Oxford
University,1989 .
- والنص المستشهد به مأخوذ من الكتاب المذكور، ترجمة د.محمود أحمد نحلة،
انظر ذلك في كتابه "آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر"، ص ٢٧٧،
دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، سنة ٢٠٠٢ م.
- (٣٤) النص والخطاب والإجراء، ص ٣٤٦.

(٣٥) مغنى اللبيب بحاشية الشيخ محمد الأمير، ابن هشام، ج ١، ص ٦٠، دار إحياء الكتب العربية عيسى البابي الحلبي، القاهرة (د.ت).

(٣٦) السابق .

(٣٧) - Robert - Alain de - Introduction to text linguistics, Dressler, P.73, Longman Beaugrande & Wolfgang, London, 1981.

(٣٨) شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، ج ٣، ص ٢٣٢، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، ط ١٥، دار الاتحاد العربي للطباعة، القاهرة، سنة ١٩٧٨ م.

(٣٩) مغنى اللبيب بحاشية الشيخ محمد الأمير، ج ١، ص ٥٩.

(٤٠) السابق، ج ٢، ص ٣٣.

(٤١) دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، ص ٢٢٥، تحقيق محمود محمد شاكر، ط ٥، مكتبة الخانجي، القاهرة، سنة ٢٠٠٤ م.

(٤٢) Introduction to text linguistics , P.71

(٤٣) النص والإجراء والخطاب، ص ٣٤٧.

(٤٤) مغنى اللبيب بحاشية الشيخ محمد الأمير، ج ١، ص ١٠٣.

(٤٥) Introduction to text linguistics, P. 73

(٤٦) مغنى اللبيب بحاشية الشيخ محمد الأمير، ج ١، ص ١٤٠.

(٤٧) النص والخطاب والإجراء، ص ٣٤٧.

(٤٨) مغنى اللبيب بحاشية الشيخ محمد الأمير، ج ١، ص ١٣٩.

- (٤٩) السابق، ج ١، ص ١٤٠.
- (٥٠) بلاغة الخطاب وعلم النص، ص ٢٤٤، ٢٤٥.
- (٥١) دلائل الإعجاز، ص ٤.
- (٥٢) كتاب الصناعتين، أبو هلال العسكري، ص ٣٦، تحقيق على محمد البجاوي، محمد أبو الفضل، دار إحياء الكتب العربية عيسى البابي الحلبي، ط ١، القاهرة، سنة ١٩٥٢م.
- (٥٣) بلاغة الخطاب وعلم النص، ص ٢٤٥.
- (٥٤) Introduction to text Linguistics , P.144
- (٥٥) ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي، د. طاهر سليمان حمودة، ص ١٠٠، الدار الجامعية للطباعة والنشر والتوزيع، الإسكندرية، سنة ١٩٩٨م.
- (٥٦) الخصائص، ابن جني، ج ٢، ص ٣٦٠، تحقيق د. محمد علي النجار، ط ٢، القاهرة، (د.ت).
- (٥٧) البرهان في علوم القرآن، بدر الدين محمد بن عبد الله الزركشي، ج ٣، ص ١١١، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، ط ٣، مكتبة التراث، القاهرة، سنة ١٩٨٤م.
- (٥٨) الخصائص، ج ٢، ص ٣٦٠.
- (٥٩) يرجع إلى ما أحصاه الزركشي من فوائد وأسباب للحذف - البرهان في علوم القرآن، ج ٣، ص ١٤٠ - ١٠٨.
- (٦٠) ينظر - مغني اللبيب، ج ٢، ص ١٧٦.
- (٦١) Cohesion in English, pp.142-167.

- (٦٢) علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، ج ٢، ص ٢٤٦.
- (٦٣) البلاغة العربية، قراءة أخرى، ص ٣٣١.
- (٦٤) السابق، ص ٢١٧.
- (٦٥) ينظر دلائل الإعجاز، ص ١٤٦.
- (٦٦) لسانيات النص (مدخل إلى انسجام الخطاب)، ص ٢٤.
- (٦٧) Cohesion in English, pp. 274-290.
- (٦٨) نحو النص، اتجاه جديد في الدرس النحوي، ص ٢١٤.
- (٦٩) ينظر - النص والخطاب والإجراء، ص ٣٠٣.
- (٧٠) مدخل إلى علم لغة النص، ص ٨٥.
- (٧١) النص والخطاب والإجراء، ص ٣٠٦.
- (٧٢) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، عبد الطيب، ج ٢، ص ٨٢، ط ٣، الكويت، سنة ١٩٨٩م.
- (٧٣) Language, Context, and text :aspects of language in social Semiotic- Perspective
- ينظر - النص المترجم في كتاب "آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر"، ص ٢٧٩.
- (٧٤) العروض وإيقاع الشعر العربي، د.سيد البجراوي، ص ١٠٩، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، سنة ١٩٩٣م.

- (٧٥) حركية الإبداع، د. خالدة سعيد، ص ١١١، دار العودة، بيروت، سنة ١٩٧٩م.
- (٧٦) ينظر - علم الأصوات، د.كمال بشر، ص ٤٤٠، دار غريب، القاهرة، سنة ٢٠٠٠م.
- (٧٧) موسيقى الشعر، د.إبراهيم أنيس، ص ٢٦٤، ٢٦٧، ط ٢، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، سنة ١٩٥٢م.
- (٧٨) دراسة السمع والكلام، د.سعد مصلوح، ص ٢٤٣، عالم الكتب، القاهرة، سنة ١٩٨٠م.
- (٧٩) الأصوات اللغوية، د.إبراهيم أنيس، ص ٢٧، مكتبة نهضة مصر، القاهرة (د.ت).
- (٨٠) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج ١، ص ٨٧.
- (٨١) سر صناعة الإعراب، ابن جني، تحقيق د.حسن هندراوي، ج ١، ص ٨، ط ٢، دار القلم، دمشق، سنة ١٩٩٣م.
- (٨٢) الأصوات اللغوية، ص ٢٨.
- (٨٣) سر صناعة الإعراب، ج ١، ص ١٧.
- (٨٤) ينظر في ذلك - دراسة السمع والكلام، ص ٢٤٤.
- (٨٥) خصائص الأسلوب في الشوقيات، د.محمد الهادي الطرابلسي، ص ٤٦، منشورات الجامعة التونسية، تونس، سنة ١٩٨١م.
- (٨٦) موسيقى الشعر، ص ٢٦٧.

(٨٧) أصوات اللغة، د. عبد الرحمن أيوب، ص ٩٥، مطبعة الكيلاني، القاهرة، سنة ١٩٦٨ م.

(٨٨) كتاب العين مرتباً على حروف المعجم، الخليل بن أحمد، ج ٤، ص ٢٨٣، ٣٢٨، تحقيق د. عبد الحميد هنداي، ط ١، دار الكتب العلمية، بيروت، سنة ٢٠٠٣ م.

(٨٩) علم اللغة مقدمة للقارئ العربي، د. محمود السعران، ص ١٧٩، دار النهضة العربية، بيروت، (د.ت).

(٩٠) السابق، ص ١٧٨.

(٩١) السابق، ص ١٧٩.

(٩٢) الأصوات اللغوية، د. إبراهيم أنيس، ص ٧٦.

(٩٣) ينظر في ذلك - دلالة الألفاظ، د. إبراهيم أنيس، ص ٢٣، ٢٤، ط ٥، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، سنة ١٩٨٤ م.

(٩٤) الأصوات اللغوية، د. محمد علي الخولي، ص ٤٤، ط ١، مكتبة الخريجين، الرياض، سنة ١٩٨٧ م.

(٩٥) ينظر - البحث الأدبي، ص ١٠٩.

(٩٦) الأصوات اللغوية، د. إبراهيم أنيس، ص ٢٨.

(٩٧) السابق، ص ٨١.

(٩٨) ينظر - السابق .

(٩٩) موسيقى الشعر العربي، د. حسني عبد الجليل يوسف، ص ١٥٨، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، سنة ١٩٨٩ م.

(١٠٠) الفن ومذاهبه في الشعر العربي، د. شوقي ضيف، ص ٥٠، ط ١٠، دار المعارف، مصر، سنة ١٩٧٨ م.

(١٠١) الكلمة، ص ١٧٧

(١٠٢) ينظر مدخل إلى علم لغة النص، ص ٨٨

(١٠٣) Discourse analysis, Barbara Johnstone, P.102, Black well, oxford, 2001.

(١٠٤) علم الدلالة، د. أحمد مختار عمر، ص ٩٨، ط ٥، عالم الكتب، القاهرة، سنة ١٩٩٨ م

(١٠٥) السابق، ص ٩٩

(١٠٦) لسانيات النص (مدخل إلى انسجام الخطاب)، ص ٢٥

(١٠٧) الكلمة (دراسة لغوية معجمية)، ص ١٩١.

(١٠٨) (لسانيات النص) مدخل إلى انسجام الخطاب، ص ٢٥، و ينظر كتاب علم الدلالة، ص ٩٨ وما بعدها؛ حيث ذكر د. أحمد مختار عمر أنواعاً أخرى من العلاقات التي تحكم التضام وفصل فيها القول تفصيلاً.

(١٠٩) البلاغة العربية قراءة أخرى، ص ٣٨٣.

(١١٠) لسانيات النص (مدخل إلى انسجام الخطاب)، ص ٢٥

(١١١) المعجم الفلسفي، جميل صليبا، ج ١، ص ٢٨٥، دار الكتاب اللبناني، بيروت، سنة ١٩٨٢ م.

(١١٢) ينظر Cohesion in English, p.285

(١١٣) لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، ص ١٩

(١١٤) ينظر في ذلك - مدخل إلى علم لغة النص، ص ٩٧، و" نحو النص، اتجاه جديد في الدرس النحوي"، ص ١٢٤.

(١١٥) مغني اللبيب، ج ٢، ص ٣١.

(١١٦) السابق، ج ١، ص ٣٩، ٤٠.

(١١٧) ذهب بعض النحاة إلى أنّ الشرط الداخل عليه (حتى) في مثل قوله تعالى: "حتى إذا فشلتم وتنازعتم.... الآية" يُخرج (إذا) عن الشرطية، وأنّ (حتى) جازة، و(إذا) في موضع جرّ بـ(حتى) غير أنّ الجمهور على خلاف ذلك؛ وأنّ (حتى) ابتدائية، و(إذا) في موضع نصب على الظرفية بشرطها أو جوابها. ينظر - مغني اللبيب، ج ١، ص ١١٥.

(١١٨) شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، ص ٥٦٨، تحقيق عبد السلام هارون، ط ٤، دار المعارف، مصر، سنة ١٩٨٠م. في حين ذهب الخطيب التبريزي إلى أنّ (الواو) هنا عاطفة وليست زائدة، وجواب الشرط محذوف لعلم السامع به؛ وتقدير الكلام حتى إذا يؤس الرماة تركوا رمي الناقة، ينظر - شرح القصائد العشر، ص ٢٣٥، تحقيق فخر الدين قباوة، ط ٤، دار الآفاق الجديدة، بيروت، سنة ١٩٨٠م. وقد أخذ بقول أبي بكر بن الأنباري؛ لأنّ الحذف - كما قال الزركشي - على خلاف الأصل، وإذا دار الأمر بين الحذف وعدمه كان الحمل على عدمه أَوْلَى؛ إذ الأصل عدم التغيير، ينظر - البرهان في علوم القرآن، ج ٣، ص ١٠٤.

(١١٩) لسان العرب، ابن منظور، باب (الواو) م ٦، ص ٤٩٤٣، ط دار المعارف، القاهرة، سنة ١٩٧٩م.

- (١٢٠) ذكر أبو بكر بن الأنباري أن الواو المذكورة هنا هي واو الوقت؛ بإضمام (قد) مع (رمى) وتقديره : وقد رمى دوابرها؛ أي رجعا بأمرهما وقت رمي دوابرها السفا، ينظر - شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، ص ٥٤٨.
- (١٢١) كتاب سيبويه، ج ١، ص ٢٠٩-٢١٠، ط ١، المطبعة الأميرية الكبرى ببولاق، مصر، سنة ١٣١٦هـ.
- (١٢٢) أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، ج ٣، ص ٣٠٠، ابن هشام، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت، سنة ١٩٧٩م.
- (١٢٣) ينظر - معجم مقاييس اللغة، أبو الحسين أحمد بن فارس، مادة (صهب) ج ٣ / ص ٣١٦، تحقيق عبد السلام هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، سنة ١٩٧٩م.
- (١٢٤) البلاغة العربية، قراءة أخرى، ص ٢٢١، ٢٢٢.
- (١٢٥) Introduction to text linguistics, p.67
- (١٢٦) لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، ص ٢٢.
- (١٢٧) ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي، ص ٩٧.
- (١٢٨) دلائل الإعجاز، ص ١٥٤، ١٥٥.
- (١٢٩) السابق، ص ١٥٦.
- (١٣٠) النص والخطاب والإجراء، ص ٣٠٥.
- (١٣١) نحو النص، اتجاه جديد في الدرس النحوي، ص ١٠٩.
- (١٣٢) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج ٢، ص ٦٩.
- (١٣٣) لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، ص ٢٩٧.

(١٣٤) للمزيد عن ملايسات هذه المناظرة ينظر - شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، ص ٥٠٥ وما بعدها.

(١٣٥) مغني اللبيب، ج ١، ص ٦٠.

(١٣٦) شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، ص ٥٨٩.

(١٣٧) دلائل الإعجاز، ص ٢٢٤.

(١٣٨) السابق، ص ٢٢٥.

(١٣٩) السابق، ص ٢٢٦.

(١٤٠) ينظر - مغني اللبيب، ج ١، ص ٦٠.

(١٤١) أشار الزوزني إلى أن (أو) في البيت بمعنى (إلا) في الاستثناء، ينظر - شرح المعلقات السبع ص ١٥٦، ط ٢، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، سنة ٢٠٠٤م، إلا أن وجود (أن) في البيت بعدها يدفع زعمه، على حدّ قول الخطيب التبريزي، ينظر في ذلك - شرح القصائد العشر، هامش ص ٣٢٩.

(١٤٢) ذكر محقق الديوان د. إحسان عباس أن جزم الفعل (يعتلق) قد أتعب النحويين في التخريج، ينظر - شرح ديوان لبيد بن ربيعة العامري، ص ٣١٣، كما ذكر الخطيب التبريزي أن (أو) في البيت يصلح تخريجها على معنى (إلا أن) الذي ينتصب الفعل بعدها بـ (أن)، وجعل يُعلل لجزم الفعل بعدها ببعض الآراء التي بسطها النحاة، لكنه عاد ليؤكد إمكانية جزم الفعل (يعتلق) على المجاورة بعطفه على الفعل قبله، وعدّ هذا الرأي من أجود الآراء، ينظر - شرح القصائد العشر، ص ٢٤١.

(١٤٣) دلائل الإعجاز، ص ٢٣٤.

- (١٤٤) شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، ص ٥٧٣.
- (١٤٥) ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي، ص ١٤٦.
- (١٤٦) شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات : ص ٥٩٤.
- (١٤٧) ينظر - شرح القصائد العشر، ص ٢٥٨، وشرح المعلقات السبع، ص ٥٩٤.
- (١٤٨) مدخل إلى علم اللغة النصي، ص ٢٥.
- (١٤٩) بلاغة الخطاب وعلم النص، ص ١٢٢.
- (١٥٠) السابق، ص ٧.
- (١٥١) النص والخطاب والإجراء، ص ٣٤٧، ٣٥٢.
- (١٥٢) ذكرت هذه الترجمة في كتاب - تحليل الخطاب، ج.ب. براون، ج. بول، ص ترجمة محمد لطفي الزليطي، ومنير التريكي، جامعة الملك سعود، ط ١، الرياض ، سنة ١٩٩٧م.
- (١٥٣) النص والخطاب والإجراء، ص ١٠٣.
- (١٥٤) مدخل إلى علم لغة النص، ص ١٢٠.
- (١٥٥) السابق، ص ١٢٠، ١٢١.
- (١٥٦) مدخل إلى علم اللغة النصي، ص ٣٨.
- (١٥٧) السابق، ص ٢٣، ٢٥.
- (١٥٨) بلاغة الخطاب وعلم النص، ص ٢٣٥، ٢٣٦.
- (١٥٩) السابق، ص ٢٣٦، ٢٣٧.

- (١٦٠) السابق، ص ٢٣٧.
- (١٦١) علم النص، مدخل متداخل الاختصاصات، ص ٧٥.
- (١٦٢) السابق، ص ٧٩، ٨٠.
- (١٦٣) ينظر - السابق، ص ٨١ - ٨٦.
- (١٦٤) مدخل إلى علم اللغة النصي، ص ٤٤.
- (١٦٥) ينظر بحث : القارئ في النص، نظرية التأثير والاتصال، د.نبيلة إبراهيم، ص ١٠٢ مجلة فصول، المجلد (٥)، العدد (١)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، سنة ١٩٨٤م.
- (١٦٦) النص والخطاب والإجراء، ص ١٠٣.
- (١٦٧) المعجم الفلسفي، ج١، ص ٢٨٥.
- (١٦٨) السابق، ج ١، ص ٢٨٥، ٢٦٣.
- (١٦٩) الرؤى المقنعة، نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي، د. كمال أبو ديب، ص ٧١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، سنة ١٩٨٦م
- (١٧٠) بلاغة الخطاب وعلم النص، ص ٢٣٨.
- (١٧١) الرؤى المقنعة، نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي، ص ٤٨، ٤٩
- (١٧٢) معالم التحليل النفسي، سيجموند فرويد، ص ٥٠، ترجمة د.محمد عثمان نجاتي، ط ٧، دار الشروق، القاهرة، سنة ١٩٨٨م.
- (١٧٣) السابق.
- (١٧٤) ينظر - علم اللغة، مقدمة للقارئ العربي، ص ٣١٠، ٣١١.

- (١٧٥) علم لغة النص، ص ٢٤٧.
- (١٧٦) علم النص، مدخل متداخل الاختصاصات، ص ٢٢٩.
- (١٧٧) قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، د. محمد زكي العشماوي، ص ١٤٦، الهيئة المصرية العامة للكتاب بالإسكندرية، ط ٣، سنة ١٩٧٨ م.
- (١٧٨) لبید بن ربیعۃ العامری، د. یحیی الجبوری، ص ٣٦٥، ط ٣، دار القلم، الكويت، سنة ١٩٨٣ م.
- (١٧٩) أصول علم النفس، د. أحمد عزت راجح، ص ١٣٨، ط ٢، دار الطالب لنشر ثقافة الجامعات بالإسكندرية، سنة ١٩٥٥ م.
- (١٨٠) قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، ص ١٧٨.
- (١٨١) السابق، ص ١٧٧.
- (١٨٢) ينظر - معجم مصطلحات الأدب، ص ٥٨٥.
- (١٨٣) ينظر - أصول علم النفس، ص ١٩٠.
- (١٨٤) السابق، ص ١٧٥.
- (١٨٥) قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، ص ١٢٩،
- (١٨٦) السابق.
- (١٨٧) معجم مصطلحات الأدب، د. مجدي وهبة، ص ٥٨٥، مكتبة لبنان، بيروت، سنة ١٩٧٤ م.
- (١٨٨) ينظر - ثمانی قصائد شعرية، رومان یاکبسون، نقلاً عن بحث بعنوان: الصراع المحكم في مرثية لاعب سيرك لأحمد عبد المعطي حجازي، د. أحمد درويش، ص ٢٦١، مجلة فصول، المجلد السابع، العدد ان (٢٠١)

أكتوبر، مارس ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، سنة ١٩٨٦ ،
١٩٨٧ م .

(١٨٩) علم النص، مدخل متداخل الاختصاصات، ص ٢١٠ ، ٢١١ .

(١٩٠) السابق، ص ٢١٠ ، ٢١١ .

(١٩١) علم النص، مدخل متداخل الاختصاصات، ص ٢١٠ .

(١٩٢) الرؤى المقنعة، ص ٦٣ ، ٦٤ .

(١٩٣) ينظر - مدخل إلى علم اللغة النصي، ص ٢٤٩ ، ٢٥٠ .

(١٩٤) بلاغة الخطاب وعلم النص، ص ٢٥٣ .

(١٩٥) علم النص، مدخل متداخل الاختصاصات، ص ٢٢٧ .

(١٩٦) الشعر العربي المعاصر، قضايا وظواهره الفنية والمعنوية، د. عز الدين

إسماعيل، ص ٢٨٥ ، ط ٣ ، دار الفكر العربي، القاهرة، سنة ١٩٦٦ م .

(١٩٧) دراسات في الشعر والمسرح، د. مصطفى بدوي، ص ٥ ، ط ٢ ، الهيئة

المصرية العامة للكتاب، فرع الإسكندرية، سنة ١٩٧٩ م .

(١٩٨) معجم مصطلحات الأدب، ص ٥٨٥ .

(١٩٩) دراسات في الشعر والمسرح، ص ٧ .

(٢٠٠) السابق .

(٢٠١) فن الشعر، أرسطو طاليس، ص ٢٦ ، ترجمة وشرح، د. عبد الرحمن بدوي،

دار الثقافة، بيروت، لبنان، (د.ت).

مصادر البحث ومراجعته :

أولاً - المصادر :

- أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، ج ٣، ابن هشام، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت، سنة .
- البرهان في علوم القرآن، بدر الدين محمد بن عبد الله الزركشي، ج ٣، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، ط ٣، مكتبة التراث، القاهرة، سنة ١٩٨٤ م.
- الخصائص، ابن جني، تحقيق د. محمد علي النجار، ط ٢، القاهرة، (د.ت) .
- دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق محمود محمد شاكر، ط ٥، مكتبة الخانجي القاهرة، سنة ٢٠٠٤ م.
- سر صناعة الإعراب، ابن جني، تحقيق د. حسن هنداي، ط ٢، دار القلم، دمشق، سنة ١٩٩٣ م.
- شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، ط ١٥، دار الاتحاد العربي للطباعة، القاهرة، سنة ١٩٧٨ م.
- شرح ديوان لبيد بن ربيعة العامري، تحقيق د. إحسان عباس، وزارة الإعلام الكويتية، الكويت، سنة ١٩٦٢ م.
- شرح القصائد العشر، ص ٢٣٥، تحقيق فخر الدين قباوة، ط ٤، دار الآفاق الجديدة، بيروت سنة ١٩٨٠ م.
- شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، تحقيق عبد السلام هارون، ط ٤، دار المعارف، مصر، سنة ١٩٨٠ م.
- كتاب سيبويه، ج ١، ط ١، المطبعة الأميرية الكبرى ببولاق، مصر، سنة ١٣١٦ هـ.

- كتاب الصناعتين، أبو هلال العسكري، تحقيق على محمد البجاوي، محمد أبو الفضل، دار إحياء الكتب العربية عيسى البابي الحلبي، ط ١، القاهرة، سنة ١٩٥٢م.

- كتاب العين مرتباً على حروف المعجم، الخليل بن أحمد، تحقيق د. عبد الحميد هندأوي، ط ١، دار الكتب العلمية، بيروت، سنة ٢٠٠٣م.

- لسان العرب، ابن منظور، ط دار المعارف، القاهرة، سنة ١٩٧٩م.

- معجم مقاييس اللغة، أبو الحسين أحمد بن فارس، ج ٣، تحقيق عبد السلام هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، سنة ١٩٧٩م.

- مغنى اللبيب بحاشية الشيخ محمد الأمير، ابن هشام، دار إحياء الكتب العربية عيسى البابي الحلبي، القاهرة (د.ت).

ثانياً - المراجع العربية والمترجمة :

- آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، د. محمود نحلة، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، سنة ٢٠٠٢م.

- أصوات اللغة، د. عبد الرحمن أيوب، مطبعة الكيلاني، القاهرة، سنة ١٩٦٨م.

- الأصوات اللغوية، د. إبراهيم أنيس، مكتبة نهضة مصر، القاهرة (د.ت).

- الأصوات اللغوية، د. محمد علي الخولي، ط ١، مكتبة الخريجين، الرياض، سنة ١٩٨٧م.

- أصول علم النفس، د. أحمد عزت راجح، ط ٢، دار الطالب لنشر ثقافة الجامعات بالإسكندرية، سنة ١٩٥٥م.

- بلاغة الخطاب وعلم النص، د. صلاح فضل، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، العدد (١٦٤) سلسلة عالم المعرفة، الكويت، سنة ١٩٩٢م.
- البلاغة العربية قراءة أخرى، د. محمد عبد المطلب، ط ٢، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونغمان، القاهرة، سنة ٢٠٠٧م.
- تحليل الخطاب، ج.ب. براون، ج. بول، ترجمة محمد لطفي الزليطي، ومنير التريكي، جامعة الملك سعود، ط ١، الرباط، سنة ١٩٩٧م.
- حديث الأربعاء، د. طه حسين، ط ١١، دار المعارف، مصر، سنة ١٩٧٥م.
- حركية الإبداع، د. خالدة سعيد، دار العودة، بيروت، سنة ١٩٧٩م.
- خصائص الأسلوب في الشوقيات، د. محمد الهادي الطرابلسي، منشورات الجامعة التونسية، تونس، سنة ١٩٨١م.
- دراسات في الشعر والمسرح، د. مصطفى بدوي، ط ٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، فرع الإسكندرية، سنة ١٩٧٩م.
- دراسة السمع والكلام، د. سعد مصلوح، عالم الكتب، القاهرة، سنة ١٩٨٠م.
- دلالة الألفاظ، د. إبراهيم أنيس، ط ٥، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، سنة ١٩٨٤م.
- الرؤى المقنعة، نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي، د. كمال أبو ديب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، سنة ١٩٨٦م.
- الشعر العربي المعاصر، قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، د. عز الدين إسماعيل، ط ٣، دار الفكر العربي، القاهرة، سنة ١٩٦٦م.

- ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي، د. طاهر سليمان حمودة، الدار الجامعية للطباعة والنشر والتوزيع، الإسكندرية، سنة ١٩٩٨ م.
- العروض وإيقاع الشعر العربي، د. سيد البحراوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، سنة ١٩٩٣ م.
- علم الأصوات، د. كمال بشر، دار غريب، القاهرة، سنة ٢٠٠٠ م.
- علم الدلالة، د. أحمد مختار عمر، ط ٥، عالم الكتب، القاهرة، سنة ١٩٩٨ م.
- علم اللغة، مقدمة للقارئ العربي، د. محمود السعران، دار النهضة العربية، بيروت، (د.ت.).
- علم لغة النص، المفاهيم والاتجاهات، د. سعيد حسن بحيري، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط ١، القاهرة، سنة ١٩٩٧ م.
- علم لغة النص، النظرية والتطبيق، د. عزة شبل محمد، ط ٢، مكتبة الآداب، القاهرة، سنة ٢٠٠٩ م.
- علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، د. صبحي إبراهيم الفقي، ط ١، دار قباء، القاهرة، سنة ٢٠٠٠ م.
- علم النص، مدخل متداخل الاختصاصات، تون أ. فان دايك، ترجمة د. سعيد بحيري، ط ٢، دار القاهرة، مصر، سنة ٢٠٠٥ م.
- فن الشعر، أرسطوطاليس، ترجمة وشرح، د. عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، (د.ت.).
- الفن ومذاهبه في الشعر العربي، د. شوقي ضيف، ط ١٠، دار المعارف، مصر، سنة ١٩٧٨ م.

- قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، د. محمد زكي العشماوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب بالإسكندرية، ط ٣، سنة ١٩٧٨ م.
- لبيد بن ربيعة العامري، د. يحيى الجبوري، ط ٣، دار القلم، الكويت، سنة ١٩٨٣ م.
- لسانيات النص (مدخل إلى انسجام الخطاب)، د. محمد خطابي، ط ١، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، سنة ١٩٩١ م.
- مدخل إلى علم لغة النص، د. إلهام أبو غزالة، على خليل أحمد، ط ٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، سنة ١٩٩٩ م.
- مدخل إلى علم اللغة النصي، فولفجانج هاينه من، ديتر فيهفيجر، ترجمة د. فالح بن شيب العجمي، سلسلة اللغويات الجرمانية، العدد رقم (١١٥)، جامعة الملك سعود، الرياض، سنة ١٩٩٦ م.
- المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعاتها، عبد الطيب، ط ٣، الكويت، سنة ١٩٨٩ م.
- معالم التحليل النفسي، سيجمند فرويد، ترجمة د. محمد عثمان نجاتي، ط ٧، دار الشروق، القاهرة، سنة ١٩٨٨ م.
- المعجم الفلسفي، جميل صليبا، ج ١، دار الكتاب اللبناني، بيروت، سنة ١٩٨٢ م.
- معجم مصطلحات الأدب، د. مجدي وهبة، مكتبة لبنان، بيروت، سنة ١٩٧٤ م.
- موسيقى الشعر العربي، د. حسني عبد الجليل يوسف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، سنة ١٩٨٩ م.
- النص من القراءة إلى التنظير، د. محمد مفتاح، ط ١، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، سنة ٢٠٠٠ م.

- النص والخطاب والإجراء روبرت ألان دي بوجراند، ترجمة د. تمام حسان، ط ١، عالم الكتب، القاهرة، سنة ١٩٩٨ م.
- نظرية علم النص، رؤية منهجية في بناء النص النثري، د. حسام أحمد فرج، ط ٢، مكتبة الآداب، القاهرة، سنة ٢٠٠٩ م.
- النقد الأدبي الحديث، د. محمد الغنيمي هلال، نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، سنة ٢٠٠١ م.
- موسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس، ط ٢، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، سنة ١٩٥٢ م.

ثالثاً - الأبحاث المنشورة في المؤتمرات والدوريات :

- الإحالة في علم النص، د. أحمد عفيفي، ج ٢، كتاب المؤتمر الثالث للعربية والدراسات النحوية، كلية دار العلوم، القاهرة، سنة ٢٠٠٥ م.
- الصراع المحكم في مراثية لاعب سيرك لأحمد عبد المعطي حجازي ، د. أحمد درويش ، مجلة فصول ، المجلد السابع ، العددان (٢،١) ، أكتوبر ومارس ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة سنة ١٩٨٦ ، ١٩٨٧ م .
- القارئ في النص، نظرية التأثير والاتصال، د. نبيلة إبراهيم، مجلة فصول، المجلد (٥)، العدد (١)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، سنة ١٩٨٤ م.
- نحو أجرومية للنص الشعري، دراسة في قصيدة جاهلية، د. سعد مصلوح، مجلة فصول، المجلد العاشر، العددان (٢،١)، يوليو، أغسطس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، سنة ١٩٩١ م.

رابعاً - المراجع الأجنبية :

- Cohesion in English , Halliday & Ruqaia Hasan , Longman,London ,1976 .
- Discourse analysis, Barbara Johnstone, Black well,oxford,2001 .
- Introduction to text linguistics , Robert – Alain de Beaugrande & Wolfgang Dressler, Longman ,London,1981 .