جامعة الأزهر
كلية اللغة العربية بإيتاي البارود
المجلة العلمية

التَّماسك النَّصي في شعر المتنبي

قصيدة "بغَيْركَ راعِيًا عَبثَ الذِّئَابُ" نموذجًا

إعداد

د/ محمد هاشم عبد السلام محمد

أستاذ الأدب العربي المساعد

كلية دار العلوم - جامعة الفيوم

(العدد السادس والثلاثون)

(الإصدار الثاني .. مايو)

(١٤٤٤هـ - ٢٠٢٣م)

علمية - محكمة - ربع سنوية

الترقيم الدولي: ISSN 2535-177X

التَّماسك النَّصي في شعر المتنبي قصيدة "بِغَيْرِكَ راعِيًا عَبِثَ الذِّئَابُ" نموذجًا

محمد هاشم عبد السلام محمد

قسم الدراسات الأدبية، كلية دار العلوم، جامعة الفيوم، جمهورية مصر العربية.

البريد الإلكتروني: mha03@fayoum.edu.eg

الملخص:

شُغل هذا البحث بدراسة التماسك النصي في قصيدة المتنبي "بِغَيْرِكَ رَاعِيًا عَبِثَ الذِّئَابُ" في مدح سيف الدولة الحمداني؛ وذلك لاكتنازها بعدد من وسائل الربط، التي أسهمت في إحكام النسج بين أجزائها ومتتالياتها، كما كان لها دور في إنتاج دلالتها وشعريتها، وتسلسل أحداثها تسلسلًا منطقيًّا، ولمَّا كان أصحاب علم اللغة النصي قد درجوا حديثًا على تصنيف التماسك النصي إلى نوعين؛ الأول: الاتساق أو التماسك الخطي، والثاني: الانسجام أو التماسك الدلالي، فقد نهج هذا البحث في هذه المقاربة نهجهم، واعتمد تقسيمهم هذا؛ ومن ثَمَّ تناول الإحالة والاستبدال والحذف والوصل والتكرار ضمن النوع الأول من التماسك، كما تناول التغريض وموضوع الخطاب ضمن النوع الثاني منه، وقد أُستهلت هذه الدراسة التطبيقية بتوطئة موجزة، وقفت على بعض آراء النقاد القدامى والمحدثين في وحدة القصيدة ومفهومها لديهم، كما تطرقت إلى علة إيثار مصطلح التماسك هنا على غيره من المصطلحات المناظرة له في الساحة النقدية، وعلى جهة الخصوص، فقد شجع على دراسة هذا الموضوع أن النقاد القدامى – برغم ما أثاروه حول شعر المتنبي من خصومة واسعة – لم يتناولوا بشكل صريح وحدة القصيدة لديه، واكتفوا – بما لا يحقق هذه الغاية – بالحديث عن المطالع والتخلص والخاتمة في شعره، وبرغم اهتمام الدراسات الحديثة بهذا الأمر، فإنها لم تدرس التماسك في القصيدة موضوع البحث، وإنما ذهب بعض المعاصرين من نقادنا إلى أن المتنبي لم تتضح في نفسه فكرة التجربة الشعرية.

الكلمات المفتاحية: المتنبي، التماسك النصي، الاتساق، الانسجام، بغيرك راعيًا.

Textual coherence in Al-Mutanabbi's poetry, the poem "Without you a shepherd, the wolves run wild" as an example

Mohamed Hashem Abdel Salam Mohamed
Department of Literary Studies, Faculty of Dar Al Uloom, Fayoum University, Egypt.
Email: mha03@fayoum.edu.eg

Abstract:
This research was occupied with the study of textual coherence in Al-Mutanabbi's poem "Without you a shepherd, the wolves have wandered" in praise of Saif al-Dawla al-Hamdani; This is due to its compactness with a number of means of linking, which contributed to the tightening of the weaving between its parts and sequences, as it had a role in producing its significance and poetics, and the sequence of its events in a logical sequence. The first: consistency or linear coherence, and the second: consistency or semantic coherence. Then, it dealt with referral, substitution, deletion, linking, and repetition within the first type of cohesion, as well as dealing with incitement and the subject of the discourse within the second type of it. The term coherence here is different from other terms corresponding to it in the critical arena, and in particular, it encouraged the study of this subject that the old critics - despite the wide antagonism they raised about Al-Mutanabbi's poetry - did not explicitly deal with the unity of his poem, and contented themselves with what does not achieve This goal - by talking about readings, disposal, and conclusion in his poetry, and despite the interest of recent studies in this matter, they did not study the coherence in the poem in question, but rather some of our contemporary critics went to the fact that Al-Mutanabbi did not clear in himself the idea of poetic experience.

Keywords: Al-Mutanabbi, Textual Coherence, Consistency, Harmony, Without You As A Shepherd.

توطئة

استفرغت دراسة النص الأدبي جهود كثير من الدارسين والعلماء، وشُغلوا في القديم والحديث بسبر أغواره وفك شفراته؛ ففيما يتعلق بطابعه الكلي وترابط أجزائه أُثر عن بعض نقادنا العرب القدامى حديث عن ضرورة التئام هذه الأجزاء والتحامها، وعن استواء نظم الكلام في القصيدة، وحسن تجاور الأبيات فيها، وأن يكون الخروج خلالها من معنى إلى آخر خروجًا لطيفًا(١)، كما ندب بعضهم إلى أن يكون الكلام من النمط العالي، الذي تتحد أجزاؤه حتى يوضع وضعًا واحدًا، ويشتد ارتباط ثانٍ منه بأول، ويُردّ تال منه إلى سابق، وهذا بخلاف الكلام الذي يكون سبيل واضعه في ضم بعضه إلى بعض سبيل من عمد إلى لآلٍ فخرطها في سلك لا يبغي أكثر من أن يمنعها من التفرق، وكمن نَضَدَ أشياء بعضها على بعض، لا يريد في نضده ذلك أن تجيء له منه هيئة أو صورة(٢)، ولم يعزب كذلك عن أحد هؤلاء النقاد التطرق إلى الوحدة في قصيدة كاملة، وذلك في إطار أربعة قوانين: الأول: في استجادة مواد الفصول وانتقاء جوهرها، والثاني: في ترتيب الفصول والموالاة بين بعضها وبعض، والثالث: في ترتيب ما يقع في الفصول، والرابع: في ما يجب أن يقدّم في الفصول وما يجب أن يؤخر فيها وتختتم به(٣).

(١) ينظر: ابن طباطبا: عيار الشعر، تحقيق: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ٢٠٠٥م، ص١٢٩، ١٣١.

(٢) ينظر: عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تحقيق: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٣، ١٩٩٢م، ص٩٣، ٩٥، ٩٦.

(٣) ينظر: حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، ص٢٨٨.

وهذه الآراء وما شاكلها في نقدنا القديم تدلنا على أن أصحابها قد وقفوا عند حد تصور الوحدة في القصيدة على أنها مجرد إجادة الوصل بين أجزائها ليس غير[١]؛ وربما كان عذرهم في هذا أنهم كانوا محكومين بظروف عصرهم وبفهمهم بعض القضايا النقدية – مثل قضية اللفظ والمعنى – على نحو خاص، كما أنهم كانوا مقيدين بنموذج القصيدة العربية الذي وضعه لها شعراء العصر الجاهلي، حيث نجد القصيدة متحفًا لموضوعات مختلفة[٢].

أما في العصر الحديث، فقد أينع حديث النقاد عن الوحدة العضوية في القصيدة وعن دورها في جعلها تترابط ترابطًا حيويًّا متناميًا، وبرغم هذا، فقد اختلف هؤلاء النقاد فيما بينهم في مفهوم هذه الوحدة ومسمياتها وطبيعتها؛ فالعقاد – الذي كان مطلعًا على آداب الغرب – يطلق عليها الوحدة المعنوية، وينسب إليها الفضل في تصيير القصيدة "عملًا فنيًّا تامًا يكمل فيها تصوير خاطر أو خواطر متجانسة كما يكمل التمثال بأعضائه والصورة بأجزائها ... فالقصيدة الشعرية كالجسم الحي يقوم كل قسم منها مقام جهاز من أجهزته، ولا يغني عنه غيره في موضعه"[٣]، أما الدكتور غنيمي هلال، فيقصد بالوحدة العضوية وحدة الموضوع، ووحدة المشاعر التي يثيرها الموضوع[٤]، بينما يرى الدكتور شوقي ضيف أنْ ليست الوحدة العضوية "أنْ تتوالى أبيات في موضوع بعينه، ولكنها

(١) ينظر: يوسف حسين بكار: بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، دار الأندلس، بيروت، ط٢، ١٩٨٣م، ص٣١٦.

(٢) ينظر: شوقي ضيف: في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، ط٩، ١٩٦٢م، ص١٥٤.

(٣) عباس محمود العقاد وإبراهيم عبد القادر المازني: الديوان في الأدب والنقد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٠م، ص١٨٥، ١٨٦.

(٤) ينظر: محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٩٧م، ص٣٧٣.

أبعد من ذلك عمقًا، إذ لابد أن تصوِّر الأبيات في قصيدتها حدثًا وجدانيًّا تامًّا تتدرج فيه، بل قد تتخلق تخليقًا ناميًا على نحو ما يتخلق الجنين تخلقًا كاملًا"(١)، ويعرف الدكتور النويهي الوحدة العضوية باسم الوحدة الفنية، ويتفق مع الدكتور شوقي ضيف في كون هذه الوحدة ليست هي وحدة الموضوع، وإنما هي وحدة شعورية، تشف عن تجربة ذاتية نفسية، تصهر في بوتقتها موضوعات القصيدة – وإن تعددت – وتُوجِد بينها انسجامًا في العاطفة المسيطرة، وفي الاتجاه المركزي نحو حقائق الكون وتجارب الحياة(٢).

ولعل هذا الاختلاف في مفهوم الوحدة العضوية هو ما جعل لبعض الدارسين مندوحة في أنْ يؤثر مصطلح التماسك النصي على غيره من المصطلحات المرادفة أو المناظرة له، هذا إلى جانب ما ينماز به من اعتماده على إجراءات وآليات محددة، لا يصعب تطبيقها، فضلًا عن قدرته على استيعاب السياقات الفاعلة في نصية الخطاب، إذ يعرف بأنه: "العلاقات أو الأدوات الشكلية والدلالية التي تسهم في الربط بين عناصر النص الداخلية، وبين النص والبيئة المحيطة من ناحية أخرى"(٣).

ولقد حظي موضوع تماسك النص باهتمام علمائنا المعاصرين، لا سيما أصحاب علم اللغة النصي، الذين تخطوا في مقاربتهم النصوص نطاق الجملة المفردة؛ لأنها "في النص ذات دلالة جزئية، ولا يمكن أن تتقرر بالتحديد الدلالة الحقيقية لكل جملة داخل ما يسمى بكلية النص **Textganze** إلا بمراعاة

(١) شوقي ضيف: في النقد الأدبي، ص١٦٠.

(٢) ينظر: محمد النويهي: الشعر الجاهلي: منهج في دراسته وتقويمه، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، ٢/ ٤٣٥: ٤٣٦

(٣) صبحي إبراهيم الفقي: علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، دراسة تطبيقية على السور المكية، دار قباء، القاهرة، ط١، ٢٠٠٠م، ص٩٦.

الدلالات السابقة واللاحقة في ذلك التسلسل/ التتابع الجملي؛ إذ ينظر إلى النص مهما صغر حجمه على أنه وحدة كلية مترابطة الأجزاء، فالاعتداد هنا ليس بالامتداد الطولي للنص، بل بالأبنية الكبرى المتلاحمة داخليًا التي يقدمها النص"[(١)]، وعلى هذا "فإن مفهوم النص تتحدد خصائصه بفكرة التفسير النسبي، أي تفسير بعض أجزائه بالنسبة إلى مجموعها المنتظم كليًا"[(٢)].

إن هذا التماسك أو التلاحم الذي يشد وثاق النص ويحقق نصيته على هذا النحو ذو طبيعة خطية وأخرى دلالية؛ ذلك أن العمليات الإدراكية المصاحبة لهذا النص والعلاقات اللازمة لأجزائه: "قد تتجلى في شكل روابط لغوية واضحة في ظاهر النص، كما تكون أحيانًا علاقات ضمنية يضفيها المتلقي على النص، ويستطيع بها أن يوجد للنص مغزى بطريق الاستنباط، وهنا يكون النص موضوعًا لاختلاف التأويل"[(٣)].

وتبعًا لهذا ذاع بين الدارسين مصطلحان أو معياران[(٤)]، يُقاس من خلالهما مدى تماسك النص، وتآزر متتالياته، وتحقق نصيته "بما هو حدث تواصلي

(١) سعيد حسن بحيري: علم لغة النص المفاهيم والاتجاهات، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان، القاهرة، ط١، ١٩٩٧م، ص١٣٩.

(٢) صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد أغسطس ١٩٩٢م، ص٢٣٦.

(٣) سعد عبد العزيز مصلوح: في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية آفاق جديدة، مجلس النشر العلمي، الكويت، ٢٠٠٣م، ص٢٢٨.

(٤) جدير بالذكر أن اللسانيين وضعوا معايير مختلفة لتحقيق النصية، ومن هؤلاء روبرت دي بوجراند الذي اختزل هذه المعايير في سبعة؛ هي (السبك، والالتحام، والقصد، والقبول، ورعاية الموقف، والتناص، والإعلامية). ولا ريب في أن الأول والثاني منهما هما المتعلقان بتماسك النص تعلقًا مباشرًا. ينظر: النص والخطاب والإجراء، ترجمة: تمام حسان، عالم الكتب، القاهرة، ط١، ١٩٩٨م، ص١٠٣: ١٠٥.

مركب، ذو بنية مكتفية بنفسها، قادرة على الإفصاح والتأثير والفعل"[١]؛ أما الأول منهما، فهو الاتساق/ السبك **cohesion** وهو مختص "بالوسائل التي تتحق بها خاصية الاستمرارية في ظاهر النص **Surfacetext**"[٢] أو في بنيته السطحية، وأما الثاني، فهو الانسجام/ الحبك **Coherence** ، وهو "أعم من الاتساق، كما أنه يغدو أعمق منه بحيث يتطلب بناء الانسجام من المتلقي صرف الاهتمام جهة العلاقات الخفية التي تنظم النص وتولده، بمعنى تجاوز رصد المتحقق فعلًا (أو غير المتحقق) أي الاتساق إلى الكامن (الانسجام)"[٣].

ويروم هذا البحث دراسة التماسك النصي في بائية المتنبي "**بِغَيْرِكَ رَاعِيًا عَبِثَ الذِّئَابُ**" في مدح سيف الدولة[٤] من خلال تطبيق إجراءات معياري الاتساق والانسجام، وقد عزز من هذه الرغبة أسباب ثلاثة؛ أولها: أن النقاد القدامى –

(١) سعد عبد العزيز مصلوح: في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية آفاق جديدة، ص٢٢٣.

(٢) السابق، ص٢٢٧. لا يختلف هذا كثيرًا عما ذكره بوجراند من أن "السبك وهو يترتب على إجراءات تبدو بها العناصر السطحية surface على صورة وقائع يؤدي السابق منها إلى اللاحق بحيث يتحقق لها الترابط الرصفي" النص والخطاب والإجراء، ص١٠٣.

(٣) محمد خطابي: لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩١م، ص٥، ٦.

(٤) وردت هذه القصيدة في عدد من المصادر، أهمها: ابن جني: الفَسْر، تحقيق: رضا رجب، دار الينابيع، دمشق، ط١، ٢٠٠٤م، ١/ ٢٦٣: ٢٩١، والأفليلي: شرح شعر المتنبي، تحقيق: مصطفى عليان، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط١، ١٩٩٢م، ٢، ٢٣٠: ٢٤٣، وأبو العلاء المعري: شرح ديوان أبي الطيب المتنبي "معجز أحمد"، تحقيق ودراسة: عبد المجيد دياب، دار المعارف، القاهرة، ط٢، ١٩٩٢م، ٣/ ٤٠٥: ٤١٨، والعكبري: ديوان أبي الطيب المتنبي المسمّى بالتبيان في شرح الديوان، تحقيق: مصطفى السقا وآخرين، دار المعرفة، بيروت، ١/ ٧٥: ٨٥.

برغم ما أثاروه حول شعر أبي الطيب من نقاش نقدي واسع، وصل إلى حد الخصومة – لم يتناولوا بشكل صريح وحدة القصيدة لديه[١]، واكتفوا – بما لا يحقق هذه الغاية – بالحديث عن المطالع والتخلص والخاتمة في شعره، وغاية ما خلص إليه أحدهم في هذا أن المتنبي قد أربى "على كل شاعر في جودة فصول هذا الباب الثلاثة، إلا أنه ربما عقَّد أوائل الأشعار ثقة بنفسه وإغرابًا على الناس"[٢]، دون أن يمتد ذلك إلى دراسة قصيدة كاملة من قصائده، وثانيها: رَوْز صحة ما ذهب إليه بعض علمائنا المعاصرين من أن المتنبي لم تتضح في نفسه فكرة التجربة الشعرية؛ فقد شُغف بنظرات عميقة في النفس والحياة، ولكنه ركَّزها في حكمه المأثورة، ولم يعطها فسحة من الإطناب والبسط، تتحول فيها إلى تجارب شعرية تامة بانفعالاتها، وما تصور من دخائل وجدانه تصويرًا واسعًا، وأنه عمد إلى ضرب من التركيز والتجريد لمعانيه حال بينه وبين صنع التجربة الشعرية الحقة[٣]، وثالثها: أن القصيدة محل الدراسة برغم اكتنازها بكثير من أدوات التماسك المانعة لها من الاهتراء والتفكك، لم تنل – في حدود ما اطلعت عليه – حظها من عناية الدارسين، وهو ما حاولتُ هنا تداركه والاضطلاع به من خلال دراسة عناصر الإحالة والاستبدال والحذف والوصل والتكرار، بوصفها أهم وسائل الاتساق النحوي والمعجمي في هذه القصيدة، وكذلك دراسة التغريض وموضوع الخطاب، كونهما أهم آليات الانسجام فيها.

(١) محمد عبد الرحمن شعيب: المتنبي بين ناقديه (في القديم والحديث)، دار المعارف بمصر، ١٩٦٤م، ص١٥٢.

(٢) ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الطلائع، القاهرة، ط١، ٢٠٠٦م، ١٩٨/١.

(٣) شوقي ضيف: في النقد الأدبي، ص١٥٦.

نص القصيدة

بِغَيْـرِكَ راعِيًـا عَبِـثَ الـذِّئَابُ ... وغَيْـرَكَ صَـارِمًا ثَلَـمَ الضِّـرَابُ

وتَمْلِـكُ أَنْفُـسَ الثَّقَلَـينِ طُـرًّا ... فكَيْـفَ تَحُـوْزُ أَنْفُسَـها كِـلابُ

ومـا تَرَكـوْكَ مَعْصِـيَةً ولكِـنْ ... يُعَـافُ الـوِرْدُ والمَـوتُ الشَّـرابُ

طَلَبْـتَهُمْ عَلـى الأَمْـواهِ حَتَّـى ... تَخَـوَّفَ أَنْ تُفَتِّشَـهُ السَّـحابُ

فَبِـتَّ لَيالِيًـا لا نَـوْمَ فيهـا ... تَخُـبُّ بِـكَ المُسَـوَّمَةُ العِـرَابُ

يَهُـزُّ الجَـيْشُ حَوْلَـكَ جَانِبَيـهِ ... كَمـا نَفَضَـتْ جَنَاحَيهـا العُقَـابُ

وتَسْـأَلُ عَـنهُمُ الفَلَـواتِ حَتَّـى ... أَجابَـكَ بَعْضُـها وهُـمُ الجَـوابُ

فَقَاتَـلَ عَـن حَـرِيمِهِمُ وفَـرُّوا ... نَـدَى كَفَّيْـكَ والنَّسَـبُ القُـرَابُ

وحِفْظُـكَ فـيهمُ سَـلَفي مَعَـدٍّ ... وأَنَّهُـمُ العَشَـائِرُ والصِّـحَابُ

تُكَفْكِـفُ عَـنهُمُ صُـمَّ العَـوَالِي ... وقَـدْ شَـرِقَتْ بِظُعْـنِهِمُ الشِّـعَابُ

وأُسْـقِطَتِ الأَجِنَّـةُ فـي الوَلَايَـا ... وَأُجْهِضَـتِ الحَوائِـلُ والسِّـقَابُ

وعَمْـرٌو فـي مَيَـامِنِهِمْ عُمُـورٌ ... وكَعْـبٌ فـي مَيَاسِـرِهِمْ كِعَـابُ

وقَـدْ خَـذَلَتْ أَبـو بَكْـرٍ بَنِيهـا ... وخَاذَلَهـا قُـرَيظٌ والضِّـبَابُ

إذا مـا سِـرْتَ فـي آثـارِ قَـوْمٍ ... تَخَاذَلَـتِ الجَمَـاجِمُ والرِّقَـابُ

فعُـدْنَ كَمـا أُخِـذْنَ مُكَرَّمـاتٍ ... عَلَـيهِنَّ القَلائِـدُ والمَـلَابُ

يُثْنِنَـكَ بالَّـذِي أَوْلَيْـتَ شُـكْرًا ... وأَيْـنَ مِـنَ الَّـذي تُـوْلِي الثَّـوَابُ

ولـيسَ مَصِـيرُهُنَّ إِلَيـكَ شَـيئًا ... ولا فـي صَـونِهِنَّ لَـدَيكَ عَـابُ

ولا فـي فَقْـدِهِنَّ بَنِـي كِـلَابٍ ... إِذَا أَبْصَـرنَ غُرَّتَـكَ اغْتِـرَابُ

وكَيـفَ يَـتِمُّ بَأْسُـكَ فـي أُنَـاسٍ ... تُصـيبُهُمُ فَيُؤلِمُـكَ المُصَـابُ

تَرَفَّـقْ أَيُّهـا المَـوْلى علَـيهِمْ ... فَـإِنَّ الرِّفْـقَ بِالجَـانِي عِتَـابُ

وإِنَّهُـمُ عَبيْـدُكَ حَيـثُ كـانوا ... إِذا تَـدْعُو لِحَادِثَـةٍ أَجَـابُوا

وعَـيْنُ المُخْطِئِـينَ هُـمُ ولَيسُـوا ... بِـأَوَّلِ مَعْشَـرٍ خَطِئُـوا فَتَـابُوا

وأَنْـتَ حَيَـاتُهُمْ غَضِـبَتْ عَلَـيهِمْ ... وهَجْـرُ حَيـاتِهِمْ لَهُـمُ عِقَـابُ

وما جَهِلَتْ أَيادِيَكَ البَوادِي ... ولَكِنْ رُبَّما خَفِيَ الصَّوابُ

وكَمْ ذَنْبٍ مُوَلِّدُهُ دَلَالٌ ... وكَمْ بُعْدٍ مُوَلِّدُهُ اقْتِرَابُ

وجُرْمٍ جَرَّهُ سُفَهاءُ قَوْمٍ ... وحَلَّ بِغَيْرِ جَارِمِهِ العَذَابُ

فإِنْ هَابُوا بِجُرمِهِمُ عَلِيًّا ... فَقَدْ يَرْجُو عَلِيًّا مَنْ يَهَابُ

وإِنْ يَكُ سَيْفَ دَوْلَةِ غَيْرِ قَيْسٍ ... فَمِنهُ جُلُودُ قَيسٍ وَالثِّيَابُ

وتَحْتَ رَبَابِهِ نَبَتُوا وأَثُّوا ... وفِي أَيَّامِهِ كَثُرُوا وطَابُوا

وتَحْتَ لِوائِهِ ضَرَبُوا الأَعَادِي ... وذَلَّ لَهُمْ مِنَ العَرَبِ الصِّعَابُ

ولَوْ غَيْرُ الأَمِيْرِ غَزَا كِلابًا ... ثَنَاهُ عَن شُموسِهِمُ ضَبَابُ

ولَاقَى دُوْنَ ثَايِهِمُ طِعَانًا ... يُلاقِي عِنْدَهُ الذِّئْبَ الغُرَابُ

وخَيْلاً تَغْتَدِي رِيْحَ المَوامِي ... ويَكْفِيها مِنَ المَاءِ السَّرابُ

ولَكِنْ رَبُّهُمْ أَسْرَى إِلَيهِمْ ... فما نَفَعَ الوُقوفُ ولا الذَّهابُ

ولا لَيْلٌ أَجَنَّ ولا نَهَارٌ ... ولا خَيْلٌ حَمَلْنَ ولا رِكَابُ

رَمَيْتَهُمُ بِبَحرٍ مِن حَدِيْدٍ ... لَهُ فِي البَرِّ خَلْفَهُمُ عُبَابُ

فَمَسَّاهُمْ وَبُسطُهُمُ حَرِيْرٌ ... وصَبَّحَهُمْ وبُسْطُهُمُ تُرَابُ

ومَنْ فِي كَفِّهِ مِنهُمْ قَنَاةٌ ... كَمَنْ فِي كَفِّهِ مِنهُمْ خِضَابُ

بَنُو قَتْلَى أَبِيْكَ بِأَرْضِ نَجْدٍ ... ومَنْ أَبْقَى وأَبْقَتْهُ الحِرَابُ

عَفَا عَنهُمْ وَأَعتَقَهُم صِغَارًا ... وفِي أَعْنَاقِ أَكْثَرِهِمْ سِخَابُ

وَكُلُّكُمُ أَتَى مَأْتَى أَبِيهِ ... فَكُلٌّ فِعَالِ كُلِّكُمُ عُجَابُ

كَذَا فَلْيَسرِ مَنْ طَلَبَ الأَعَادِي ... ومِثْلَ سُرَاكَ فَلْيَكُنِ الطِّلَابُ

أولًا: الإحالة Reference:

تعد الإحالة من أكثر أدوات الاتساق شيوعًا وفاعلية في الربط بين أجزاء الخطاب الواحد، وهذا ما عُني روبرت دي بوجراند بإبرازه، حين عرَّفها بأنها "العلاقة بين العبارات والأشياء والأحداث والمواقف في العالم الذي يُدل عليه بالعبارات ذات الطابع البدائلي في نص ما، إذ تشير إلى شيء ينتمي إلى نفس عالم النص أمكن أن يقال عن هذه العبارات إنها ذات إحالة مشتركة"(١)، والإحالة وإن كانت "لا تخضع لقيود نحوية، إلا أنها تخضع لقيد دلالي وهو وجوب تطابق الخصائص الدلالية بين العنصر المحيل والعنصر المحال إليه"(٢).

هذا وقد درج العلماء على تقسيم الإحالة إلى نوعين:

الأول: إحالة داخل النص أو داخل اللغة **Endophora** وهي إحالة نصية تنقسم بدورها هي الأخرى إلى قسمين:

١- إحالة على السابق أو الإحالة بالعودة **Anaphora**، وهي أكثر أنواع الإحالة دورانًا في الكلام.

٢- إحالة على اللاحق **Cataphora** وهي تعود على عنصر إشاري مذكور بعدها في النص ولاحق عليها.

الثاني: إحالة على ما هو خارج اللغة **Exophora** وهي إحالة عنصر لغوي إحالي على عنصر إشاري غير لغوي موجود في المقام الخارجي؛ كأن يحيل ضمير المتكلم المفرد على ذات صاحبه المتكلم، حيث يرتبط عنصر لغوي إحالي بعنصر إشاري غير لغوي هو ذات المتكلم(٣)، ومن أهم وسائل الإحالة؛ الإحالة بالضمير، وبأسماء الإشارة، وبالأسماء الموصولة.

---

(١) روبرت دي بوجراند: النص والخطاب والإجراء، ترجمة: تمام حسان، ص٣٢٠.

(٢) محمد خطابي: لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، ص١٧.

(٣) ينظر: الأزهر الزناد: نسيج النص، بحث في ما يكون به الملفوظ نصا، المركز الثقافي =

(أ) الإحالة بالضمير:

كان للإحالة الضميرية حضور لافت في بائية المتنبي في مدح سيف الدولة؛ إذ إن هذه القصيدة التي بلغ عدد أبياتها اثنين وأربعين بيتًا قد تكرر فيها استعمال الضمائر مائة وأربعًا وعشرين (١٢٤) مرة، وزِّعت على اثنين وعشرين عنصرًا أو محالًا إليه على النحو الآتي:

=

العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٣م، ص١١٨، ١١٩.

م	صاحب الإحالة	ضمير الغائب	ضمير المخاطب	مجموع الإحالات
١	سيف الدولة	٥	٣٣	٣٨
٢	بنو كلاب	٥٠	ـ	٥٠
٣	حريم بني كلاب	٨	ـ	٨
٤	الخيل	٣	ـ	٣
٥	مَنْ	٣	ـ	٣
٦	غير الأمير	٣	ـ	٣
٧	قبيلة "أبو بكر"	٢	ـ	٢
٨	الجُرم	٢	ـ	٢
٩	أبو سيف الدولة	٢	ـ	٢
١٠	ذَنْب	١	ـ	١
١١	بُعْد	١	ـ	١
١٢	السحاب	١	ـ	١
١٣	الفلوات	١	ـ	١
١٤	الليالي	١	ـ	١
١٥	الغازي	١	ـ	١
١٦	الليل	١	ـ	١
١٧	مَنْ يهاب	١	ـ	١
١٨	العُقَاب	١	ـ	١
١٩	الجيش	١	ـ	١
٢٠	أناس	١	ـ	١
٢١	البحر	١	ـ	١
٢٢	الطِّعَان	١	ـ	١

يتسنى من خلال هذا الجدول تسجيل بعض الملاحظات:

الأولى: أن سيف الدولة وخصومه هما الطرفان أو العنصران الأساسيان اللذان كانت لهما غلبة الحضور في قصيدة المتنبي، واستمرت الإحالة إليهما – من خلال الضمائر – سارية في جسد النص كله، وكان تنوع هذه الضمائر بين المتصل والمنفصل، وكذا ارتباطها بالأسماء والحروف والأفعال – لا سيما أفعال الحركة – مما أفاد منه المتنبي في إثبات كثير من صفات الجلال لممدوحه، وفي المقابل تجريد خصومه من عديد المناقب والخلال الحسنة، كما استثمره في البناء الدرامي لنصه، وتجسيد الصراع بين هذين الطرفين، وكيف شالت في هذا الصراع كفة الخصوم، ورجحت كفة صاحبه، ولا ريب في أن مصاحبة الضمائر لهذين الطرفين الذين كانا فاعلين في هذا الصراع، بداية من الاستعداد له، وما جرى خلاله من أحداث، وما أفضى إليه في نهاية المطاف، كل هذا قد ساعد على افتكاك نص المتنبي من الانتحاء نحو الغنائية، كما أسهم إسهامًا واضحًا في الربط بين أجزاء هذا النص وإحكام نسجه وبنائه.

الثانيــة: أنه بخلاف سيف الدولة وخصومه ثمَّة عناصر أخرى تمت الإحالة إليها في القصيدة، لكنها جاءت في نسبتها أقل بكثير من نسبة الإحالة إليهما؛ لأن هذه العناصر تعد عناصر ثانوية في حضورها، وإنما استدعاها أو تطلبها الحديث عن العنصرين المشار إليهما.

الثالثة: كانت الغلبة للإحالة بضمير الغائب؛ إذ تكرر في بائية المتنبي إحدى وتسعين (٩١) مرة، بينما أُستخدم ضمير المخاطب ثلاثًا وثلاثين (٣٣) مرة فقط، ولعل السبب في هذا هو ارتباط هذه القصيدة بحدث تاريخي، سجله الشاعر، وأعاد حكيه بعد الفراغ منه بطريق السرد اللاحق.

الرابعة: يعد سيف الدولة الشخص/ العنصر الوحيد الذي تمت الإحالة إليه بضمير المخاطب في القصيدة، وتكمن علة هذا الأمر في أن المتنبي قد دبجها بين يديه، ومن هذه العلل أيضًا أن إحاطة هذا الممدوح وتمكنه من خصومه في

هذه المعركة قد استدعت أن يخاطبه المتنبي في قصيدته هذه، وأن يستميحه عذرًا في أن يصفح عن عناة هؤلاء الخصوم وأسراهم، كما كان من مقتضيات ظهور هذا الضمير كذلك أن أبا الطيب قد عُرف بتفخيمه لذاته وإبراز صوته(١) حتى إنه ليخاطب الممدوح من الملوك بمثل مخاطبة المحبوب والصديق، في مذهب له خاص، حكى عنه الثعالبي قائلًا: "وهو مذهب له، تفرد به، واستكثر من سلوكه، اقتدارًا منه، وتبحرًا في الألفاظ والمعاني، ورفعًا لنفسه عن درجة الشعراء، وتدريجًا لها إلى مماثلة الملوك"(٢).

هذا عن توزيع الضمائر في قصيدة المتنبي على العناصر المحال إليها، أما عن نوع الإحالة الضميرية فيها، فقد جاءت على هذا النحو:

الإحالة الداخلية (النصية)		الإحالة الخارجية (المقامية)
القبلية	البعدية	
٩٧	٣	٢٤

(١) يقول عباس محمود العقاد عن شخصية المتنبي وتجلياتها في شعره: "لو شئنا لقلنا إن شعر المتنبي كله مشغول بالتعبير عن شعوره بالعظمة ذلك الشعور الذي استحوذ على مجامع قلبه. فكل قصائده تفخيم لشعائر المجد وفخر بالهمة التي تدفعه إلى تسنمه والمقام الذي كان يحل نفسه فيه. فأما فخره فظاهر فيه هذا النزوع وأما مدحه فما هو إلا فخر بكاف الخطاب؛ لأنه كان يثني على ممدوحه بما يريده لنفسه ويحسه من صفاته، وربما نفس على الأمراء مدحه الخالص فيشركهم فيه، ويعطي نفسه قسطا منه لا يقل عن قسط ممدوحه، وأما هجاؤه فهو فخر مقلوب إذ كان يهجو أعداءه بضد ما كان يفخر به أو يمدح به أولياءه، فيصح أن يقال إن شعر المتنبي كله من باب واحد هو باب الفخر، اللهم إلا أن يكون غزلا أو وصفا" مطالعات في الكتب والحياة، دار المعارف، القاهرة، ط٤، ١٩٨٧م، ص١٣٢.

(٢) الثعالبي: يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، تحقيق: مفيد محمد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٨٣م، ١/ ٢٣٧.

يكشف هذا الإحصاء أن نسبة الإحالة الضميرية الداخلية تفوق بكثير نسبة الإحالة الخارجية؛ وبهذا تزيد حظوظ النص في التماسك؛ إذ سترتد أغلب الإحالات الضميرية فيه على شيء مذكور، يسهل الرجوع إليه، كما يتبين أن الإحالة البعدية قليلة جدًّا؛ لأن الشائع هو الإحالة إلى شيء سبق ذكره، لكن في بعض الأحيان لجأ المتنبي إلى الإحالة البعدية، ربما لضرورة القافية وللمحافظة على الوزن العروضي للبيت، على نحو قوله في البيت الرابع عن سعي سيف الدولة في طلب الأعداء:

طَلَبــتَهُم علــى الأَمــواهِ حتــى تَخَــوَّفَ أَنْ تُفَتِّشَــهُ السَّــحابُ

فالضمير في الفعل (تفتش) يعود على متأخر بعده هو (السحاب)، وبهذا التقديم والتأخير حافظ الشاعر على انتظام حرف الروي في القصيدة، وتوقى الكسر العروضي لبحر الوافر الذي نظمها عليه.

أما الإحالة الضميرية الخارجية في بائية المتنبي، فقد كان التعويل عليها أقل بكثير من الإحالة الضميرية الداخلية؛ فهذه الإحالة الخارجية قصرها هذا الشاعر على سيف الدولة دون غيره؛ إذ ظل يحيل إليه بالضمير ولم يصرح بذكره إلا في البيت العشرين، عندما ناداه ملقبًّا إياه بالمولى قائلًا:

تَرَفَّــقْ أَيُّهــا المَــوْلى علــيهِم فــإِنَّ الرِّفْــقَ بالجَــانِي عِتَــابُ

ولعل ما سوغ للمتنبي تسويف ذكر لقب سيف الدولة على هذا النحو هو قربه من هذا الأمير، وربما لأن سرد الأحداث قبل هذا البيت لم يكن يتطلب ذكره صراحة، لكن آضت الحاجة إلى هذا ماسة لمّا شرع هذا الشاعر يستعطفه ويتشفع لديه للصفح عن بني كلاب.

(ب)الإحالة بالأسماء الموصولة:

تنماز الأسماء الموصولة بأن لها قدرة الربط والإحالة البعدية؛ إذ لا تتم إلا بما توصل به من الجمل، وبالرغم من هذا فإنها لم يكن لها حضور كبير في

قصيدة المتنبي؛ إذ لم يستعمل منها في قصيدته سوى اسمين، هما (مَنْ، والذي) أما الأول، فقد استخدمه (٥) خمس مرات في الأبيات: (٢٧، ٣٨، ٣٩، ٤٢)، وأما الثاني، فقد ذكره مرتين في البيت السادس عشر.

ومن المواضع التي استخدم فيها الاسم الموصول (مَنْ) قوله في البيت الثامن والثلاثين:

ومَــنْ فــي كَفِّــهِ مِــنهُم قَنــاةٌ كمَــنْ فــي كَفِّــهِ مِــنهُم خِضــابُ

جعل المتنبي هذا البيت الذي يتحدث فيه عن هلع خصوم سيف الدولة منه، جعله مكتنزًا بالأدوات التي حققت له تماسكًا في نفسه وأيضًا تماهيًا وصلة وطيدة بما قبله؛ فقد أحال بالضمير المتصل (هم) في كلمة (منهم) إلى هؤلاء الأعداء المذكورين في البيت الحادي والثلاثين، أي قبل هذا البيت بسبعة أبيات، وهي بهذا تعد إحالة ذات مدى بعيد إلى حد ما، ثم كرر الاسم الموصول (مَنْ) في صدر شطري البيت مع الكلمات الثلاث (في كفه منهم) لتتأكد الصلة والتماسك في الشطرين، ثم ازدادت هذه الصلة وهذا التماسك بتعويل الشاعر على المقارنة التي تمت من خلال تشبيهه الرجال من خصوم ممدوحه بنسائهم لتساويهم معهن في الضعف والخوف من بطشه وفتكه؛ وهو ما يفهم من إبطاله عمل القناة في أيدي هؤلاء الرجال حتى صارت هي وخضاب النساء سواء؛ وبهذا حصل التماسك في كل شطر من شطري هذا البيت على حده، ثم تعضدت الصلة أيضًا بين شطريه معًا.

أما البيت السادس عشر، فقد تحدث فيه المتنبي عن إحسان ممدوحه لحريم بني كلاب قائلًا:

يُثِبنَــكَ بِالَّــذِي أَوْلَيــتَ شُــكْرًا وأَيْــنَ مِــنَ الَّــذِي تُــوْلِي الثَّــوابُ

وقد شهد هذا البيت أيضًا كثافة حضورية ملحوظة لأدوات الربط؛ إذ أتى الشاعر في شطره الأول باسم الموصول (الذي)، ثم أعاد ذكره في شطره الثاني،

ثم عمد إلى تقوية الصلة والتكامل بين هذين الشطرين باستعماله العطف بالواو في بداية الثاني منهما، كما استخدم لتحقيق الغاية نفسها التكرار الجزئي مرتين؛ الأولى: بين الكلمتين (يثبنك والثواب)، والثانية: بين الفعلين (أوليت وتولي).

(جـ) الإحالة بأسماء الإشارة:

بالرغم من تعدد أسماء الإشارة، فإن المتنبي لم يستعمل منها في قصيدته البائية سوى اسم واحد، هو الاسم (ذا)، وقد أتى به مرة واحدة في البيت الأخير منها في قوله:

كَـذَا فليَسْـرِ مَـنْ طَلَـبَ الأَعـادي ومِثْـــلَ سُـــراكَ فَلـــيَكُنِ الطِّـــلابُ

وبالنظر إلى ما قاله القاضي الجرجاني من أن أبا الطيب "أكثر الشعراء استعمالا لـ(ذا) التي هي للإشارة، وهي ضعيفة في صنعة الشعر، دالة على التكلف، وربما وافقت موضعًا يليق بها، فاكتسبت قبولًا[(١)]" بالنظر إلى هذا الذي ذكره – وبعيدًا عن مناقشته في الحكم بالكثرة للشاعر والضعف للأداة – سنجد أن استخدام اسم الإشارة (ذا) في هذا البيت يعد من هذا الاستثناء أو القليل الذي وافقت فيه هذه الأداة موضعًا يليق بها، وتكتسب قبولًا؛ إذ إن إيداعها على هذا النحو في البيت الأخير من القصيدة كان بمثابة الإعلان عن انتهاء القصة والفراغ من الحكي، كما أن هذا البيت كان بمثابة الإحالة واسعة المدى على ما ذكره فيها من تقاصيل وأخبار عديدة، وكأنه بهذا يرد آخر الكلام على أوله؛ فتلافى بهذا العيبَ الذي ذكره ابن رشيق من أن "من العرب مَنْ يختم القصيدة

(١) علي بن عبد العزيز الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلي محمد البجاوي، مطبعة عيسى البابى الحلبي وشركاه، مصر، ١٩٦٦م، ص٩٥.

فيقطعها والنفس بها متعلقة، وفيها راغبة مشتهية، ويبقى الكلام مبتورًا كأنه لم يتعمد جعله خاتمة"(١).

وتكمن أيضًا جودة هذا الختام أو الانتهاء في أن المتنبي، وإن كان قد جعله قفلًا لقصيدته وأحكم به نهاية قصتها، فإنه قد فتح به آفاقًا قرائية جديدة، وأفاد منه في تعميق البعد التداولي لنصه؛ إذ ندب فيه إلى متابعة سيف الدولة والاقتداء به والاستلهام من تجربته المثالية في غزو الأعداء وطلبهم، وهو ما لا يتأتى إلا بمعاودة قراءة هذا النص والاطلاع على جميع التفاصيل الواردة فيه.

ثانيًا: الاستبدال Substitution

الاستبدال هو "إحلال تعبير لغوي محل تعبير لغوي آخر معين، ويسمى التعبير الأول من التعبيرين، المنقول، المستبدل منه **Substituendum** والآخر الذي حل محله المستبدل منه **Substituens**"(٢)، وهو ما يعني أنه أحد الوسائل الناجعة في تماسك النص؛ ذلك أن تناسل الوحدات اللغوية المستبدلة على مدى قريب أو بعيد في الخطاب يفضي إلى ربط ما تأخر منها بما تقدم، ومن ثَمَّ إعادة الجمع بينها، وتحقيق استمرارية الاتصال بين مكونات الخطاب المنضوي عليها، وهنا تجدر الإشارة إلى أمرين؛ الأول: أن شرط الاستبدال "أن يتم استبدال وحدة لغوية بشكل آخر يشترك معها في الدلالة، حيث ينبغي أن يدل كلا الشكلين اللغويين على الشيء غير اللغوي في نفسه"(٣)، الثاني: أن الاستبدال "يستخلص

(١) ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، ١٩٩/١.

(٢) زيستسلاف واورزيناك: مدخل إلى علم النص، مشكلات بناء النص، ترجمه وعلق عليه: سعيد حسن بحيري، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ٢٠٠٣م، ص٦١.

(٣) أحمد عفيفي: نحو النص اتجاه جديد في الدرس النحوي، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ط١، ٢٠٠١م، ص١٢٤.

من كونه عملية داخل النص أنه نصي، على أن معظم حالات الاستبدال النصي قبلية، أي علاقة بين عنصر متأخر وبين عنصر متقدم، وبناء عليه يعد الاستبدال مصدرًا أساسيًّا من مصادر اتساق النصوص"(١).

ومَنْ يمعن النظر في بائية المتنبي يجد للاستبدال حظًّا وحضورًا لا تخطئه العين؛ وقد برزت فيها هذه التيمة من خلال عناصر بعينها؛ أهمها الممدوح وخصومه بني كلاب، ومستبدَلات أخرى تعد ثانوية مقارنة بهذين العنصرين؛ أما الاستبدال على مستوى الممدوح، فقد لوحظ أن المتنبي قد كرر اسمه (٥) خمس مرات؛ مرة واحدة باسم العلم، وأربع بألقاب مختلفة، وذلك في الأبيات الخمسة الآتية من القصيدة:

٢٠- تَرَفَّقْ أَيُّها المَولى عَلَيهِمْ فَإِنَّ الرِّفْقَ بِالجَانِي عِتَابُ

٢٧- فَإِنْ هَابوا بِجُرمِهِمُ عَلِيًّا فقَدْ يَرْجُو عَلِيًّا مَنْ يَهَابُ

٢٨- وإِنْ يَكُ سَيْفَ دَوْلَةِ غَيْرِ قَيْسٍ فَمِنْهُ جُلُوْدُ قَيْسٍ والثِّيَابُ

٣١- ولَو غَيْرُ الأَمِيْرِ غَزَا كِلابًا ثَنَاهُ عَنْ شُموسِهِمُ ضَبَابُ

٣٤- ولَكِنْ رَبُّهُمْ أَسْرَى إِلَيهِم فَما نَفَعَ الوُقُوْفُ ولا الذَّهابُ

لا ريب في أن هذا الاستبدال لاسم العلم (سيف الدولة) لم يأتِ من شاعر في حجم المتنبي ضربة لازب، أو لمجرد التنويع؛ لأنه فيما يبدو كان يشاكل أو يلائم بين الاسم أو اللقب الذي يطلقه على هذا الممدوح وبين ما يُرجَى منه فعله أو قام به بالفعل؛ فحين يطلب منه في البيت الأول من هذه الأبيات أن يرفق ببني كلاب يناديه بـ(المولى) الذي معناه المالك السيد، في إشارة منه إلى أن بذل العفو من قبل هذا المولى ليس عن ضعف أو اضطرار، وإنما عن مقدرة ورجاحة عقل وحسن سياسة ودراية بمآلات الأمور، وفي الموضع الثاني صرّح باسمه (علي) للدلالة على معرفة جميع الناس له، ثم إنه كرر هذا الاسم في

(١) محمد خطابي: لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، ص١٩.

شطري البيت؛ ليؤشر إلى أن رجاء هذا الممدوح والأمل في عفوه يكافئ الهيبة منه، فلكلٍّ موضع ومقتضى يحسن استعماله والركون إليه، أما البيت الثالث في هذا السياق فقد لقبه بلقب (سيف الدولة) الذي أُشتهر به؛ إذ ذكره في مقام الحديث عن بسط النفوذ وإحكام السيطرة – وإن كانت بشكل من أشكال الإنعام والعطاء – على قيس وغيرها مما يدينون له بالولاء، وفي البيت الرابع قرن بين لقب (الأمير) وغزو كلاب؛ لأن الأمير هو الملك نافذ الأمر، بيّن الإمارة، وفي البيت الأخير أطلق عليه لقب (رب) مضافًا إلى الضمير (هم) العائد على خصومه بني كلاب، وإذا كان الرب هو مالك الشيء المتصرف فيه، فقد أكدت هذه الإضافة سيطرته التامة على هؤلاء الخصوم وسهولة النيل منهم، حتى وإن طلبهم في حندس الليل ووقت الظلمة.

أما الاستبدال الخاص ببني كلاب خصوم سيف الدولة، فقد ورد ثلاث عشرة مرة في اثني عشر بيتًا من القصيدة، وهي الأبيات الآتية:

٢- وتَمْلِكُ أَنْفُسَ الثَّقَلَينِ طُرًّا ... فكَيفَ تَحُوزُ أَنْفُسَها كِلابُ

٩- وحِفْظُكَ فيهمُ سَلَفي مَعَدٍّ ... وأَنَّهُمُ العَشائِرُ والصِّحابُ

١٤- إذا ما سِرْتَ في آثارِ قَومٍ ... تَخاذَلَتِ الجَماجِمُ وَالرِّقابُ

١٨- ولا في فَقْدِهِنَّ بَني كِلابٍ ... إذا أَبْصَرنَ غُرَّتَكَ اغْتِرَابُ

١٩- وكَيفَ يَتِمُّ بَأسُكَ في أُناسٍ ... تُصيبُهُمُ فَيُؤلِمُكَ المُصابُ

٢٠- تَرَفَّقْ أَيُّها المَوْلى علَيهِمْ ... فَإِنَّ الرِّفْقَ بِالجَاني عِتَابُ

٢١- وإِنَّهُمُ عَبيْدُكَ حَيثُ كانوا ... إذا تَدعو لِحادِثَةٍ أَجابوا

٢٢- وعَينُ المُخطِئينَ هُمُ ولَيسوا ... بِأَوَّلِ مَعْشَرٍ خَطِئُوا فَتابُوا

٢٤- وما جَهِلَتْ أَيادِيَكَ البَوادِي ... ولَكِن رُبَّما خَفِيَ الصَّوابُ

٢٦- وجُرْمٍ جَرَّهُ سُفَهاءُ قَوْمٍ ... وحَلَّ بِغَيرِ جارِمِهِ العَذَابُ

٣١- ولَو غَيْرُ الأَمِيْرِ غَزَا كِلابًا ... ثَنَاهُ عَنْ شُموسِهِمُ ضَبَابُ

٤٢- كَذا فَلْيَسْرِ مَنْ طَلَبَ الأَعَادِي ... ومِثْلَ سُراكَ فَلْيَكُنِ الطِّلابُ

يبدو للوهلة الأولى أن الاستبدال في الأبيات السابقة – برغم وحدة العنصر فيه – قد تضادت بعض مفرداته في دلالاتها ولم تتشابه؛ إذ في مواضع منها يَسِمُ المتنبي خصوم سيف الدولة بالعشائر والصحاب والعبيد، وفي مواضع أخرى يصفهم بالمخطئين، وينظمهم في صنف الجناة وسفهاء القوم والأعادي؛ ومرد هذا إلى أن سياق الكلام في النص قد تطلب تذكير هذا الأمير بحال المهادنة والعلاقات السلمية التي كان يصتنعها مع خصومه في بعض الأحيان، وفي هذا ما يؤكد ما قيل من أن "العلاقة الاستبدالية لا تقوم على التطابق وإنما على التقابل والاختلاف الذي ينتج عنه الاستبعاد دون أن يلغي ذلك وظيفة الاتساق"(١).

ومما عضد من قيمة الربط الاستبدالي في المواضع السابقة أن المتنبي كان بارعًا في اجتباء المفردات أو الأوصاف التي أطلقها على عنصر الاستبدال (بني كلاب)؛ إذ برغم التشابه بين بعضها في الظاهر، فإنه عند إمعان النظر نكتشف أن كل واحد منها مختلف عن صاحبه بما يناسب سياق الكلام وحاجة المعنى؛ وآية ذلك أن هذا الشاعر حينما تطرق في حديثه إلى ما لا يحتمل المخاتلة وإلى ما يخلص من ورائه إلى إثبات القوة لممدوحه، سماهم أو نسبهم صراحة إلى ما عُرفوا به (كلاب أو بني كلاب)، كما في الأبيات (٢، ١٨، ٣١)، وعندما رغب في أن يستدر عطف سيف الدولة على خصومه وأن يصغر من شأنهم لم يعرّفهم بالعلمية أو بأسمائهم الحقيقية، بل وصفهم بالعبيد المنسوبين إليه، كما في البيت (٢١)، وبالمخطئين كما في البيت (٢٢)، وعندما تعلق الأمر بعجز هؤلاء الخصوم عن إدراك الصواب أطلق عليهم (البوادي) كما في البيت (٢٤)، وفي حال اتصل الأمر بفعل سيف الدوله وسلوكه معهم، فإن المتنبي

(١) محمد خطابي: لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، ص٢١.

لا يخصهم بالذكر، وإنما يدخلهم في زمرة قوم أو أناس، يذكرهم على العموم؛ ليدل على أن لدى ممدوحه ما يخوله الإحسان والإساءة – إذا لزم الأمر – إلى كثيرين، ليس بنو كلاب إلا بعضًا منهم، وذلك كما في البيتين (١٤، ١٩).

وبهذا يتضح أن الاستبدال في قصيدة المتنبي من خلال العنصرين: سيف الدولة وخصومة قد أسهم إسهامًا واضحًا في تماسك نسيجها اللغوي، لا سيما مع قوة حضورهما فيها، وتجدد صفاتهما، وتنامي الصراع بينهما وامتلائه بالحركة وتعاقب الأزمنة، والإفادة منه بشكل واضح في بيان البون الشاسع بين هذين العنصرين؛ إذ الأول منهما (سيف الدولة) محمود محبوب؛ لما يتمتع به من القوة والحلم ورقابة الإلّ والذمة، والآخر (الخصوم) مذموم مخذول؛ لعدم فطنته ونَكْثه العهد وإخلاله بالوعد مع الأول.

ثالثًا: الحذف Ellipsis

يشترك الحذف[(١)] مع الاستبدال في أن كليهما يجنِّب تكرار الكلام، ويجنح للاقتصاد فيه، كما أنهما يضطلعان بالربط النصي الداخلي بوساطة المرجعية القبلية التي تتم بين العناصر المحذوفة أو المستبدَلة، ولكن مع مراعاة التباين بينهما في أن "علاقة الاستبدال تترك أثرًا، وأثرها هو وجود أحد عناصر الاستبدال، بينما علاقة الحذف لا تخلف أثرًا، ولهذا فإن المستبدَل يبقى مؤشرًا يسترشد به القارئ للبحث عن العنصر المفترض، مما يمكنه من ملء الفراغ الذي يخلفه الاستبدال، بينما الأمر على خلاف هذا في الحذف، إذ لا يحل محل

(١) تطرق بعض علمائنا القدامى إلى ظاهرة الحذف؛ مثل ابن جني الذي ذكره في باب شجاعة العربية، وجعله مما تتماز به – على اختلاف أنواعه – إلى جانب ظواهر أخرى؛ مثل التقديم والتأخير والحمل على المعنى والتحريف. ينظر: الخصائص، تحقيق: محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، القاهرة، ٢/٣٦٠م.

المحذوف أي شيء، ومن ثم نجد في الجملة الثانية فراغًا بنيويًّا يهتدي القارئ إلى ملئه اعتمادًا على ما ورد في الجملة الأولى أو النص السابق"[١].

وقد اتخذ المتنبي في بائيته من الحذف – على تعدد أشكاله – سبيلًا للإيجاز في الكلام وحسن الربط بين أجزائه على المستوى السطحي بشكل خاص؛ فمن ذلك حذف فاعل الفعل (تملك) وتقديره (أنت) في قوله:

وتَمْلِكُ أَنْفُسَ الثَّقَلَينِ طُرًّا فكَيفَ تَحُوزُ أَنْفُسَها كِلابُ

ومثله حذف فاعل الفعل (تسأل) وتقديره أيضًا (أنت) في قوله:

وتَسْأَلُ عَنهُمُ الفَلَواتِ حَتَّى أَجابَكَ بَعْضُها وهُمُ الجَوابُ

وعلى غرارهما جاء حذف فاعل الفعل (تكفكف) وتقديره كذلك (أنت) في قوله:

تُكَفكِفُ عَنهُمُ صُمَّ العَوالي وقَدْ شَرِقَتْ بِظُعْنِهِمُ الشِّعابُ

وهذا النوع من الحذف قد تكرر أيضًا مع الفعلين المضارعين (يتم، وتصيب) في البيت التاسع عشر:

وكيفَ يَتِمُّ بَأسُكَ في أُناسٍ تُصِيبُهُمُ فَيُؤْلِمُكَ المُصَابُ

ومع الفعل المضارع (تدعو) في البيت الحادي والعشرين:

وإِنَّهُمُ عَبيْدُكَ حَيثُ كانوا إِذا تَدْعو لِحَادِثَةٍ أَجَابُوا

وعلى الرغم من أن هذا الحذف يراعي من بعض الوجوه قواعد اللغة وضوابطها المعيارية، فإن تكراره على هذا النحو مع الأفعال المضارعة الدالة على التجدد واستمرارية القدرة على الفعل وعلى التأثير في الآخرين وعلى أداء المهام الجسام وإنجازها على الوجه الأمثل، مع إسنادها جميعها لفاعل واحد، هو سيف الدولة، فإن في هذا دليلًا قاطعًا على تفرد هذا الشخص وامتلاكه جماع

(١) محمد خطابي: لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، ص٢١.

الخصال الحسنة، وأن حذف اسمه أو غيابه في هذه المواضع ما زاده إلا معرفة وحضورًا وعلمًا به.

ومع الأفعال الماضية المسندة أيضًا لسيف الدولة تم حذف فاعلها المقدر بـ(هو)، كما في الفعل (أسرى) في قول المتنبي في البيت الرابع والثلاثين:

ولَكِنْ رَبُّهُمْ أَسْرَى إِلَيهِمْ فما نَفَعَ الوُقوْفُ ولا الذَّهابُ

والفعلين (مسَّى، وصبَّح) في قوله في البيت السابع والثلاثين:

فَمَسَّاهُمْ وبُسْطُهُمُ حَرِيْرٌ وصَبَّحَهُمْ وبُسْطُهُمُ تُرابُ

ينبئ السياق الذي أُسندت فيه هذه الأفعال (أسرى، ومسَّى، وصبَّح) إلى سيف الدولة بأن هذا الفاعل لم يعد قادرًا على أعدائه فحسب، بل على تخطي عقبة الزمن وحركته كذلك؛ إذ إنه عندما اختار السير في الليل لطلب خصومه والنيل منهم تم له ذلك في هذا الوقت، وتحول النهار من وقت للمعاش واستئناف الحركة والصراع إلى وقت للراحة ولجني ثمار السعي والفعل الذي أنجزه هذا الرجل في الظلام.

هذا وقد حذف المتنبي فاعل أفعال أخرى لا تتعلق بسيف الدولة، وإنما بأشخاص آخرين، مثل الفعل (غزا) الذي حذف فاعله، وتقديره (هو) العائد على شخص لم يحدده، وإنما أشار إليه بلفظ العموم (غير) في قوله:

ولَو غَيْرُ الأَمِيرِ غَزَا كِلابًا ثَنَاهُ عَن شُموسِهِمُ ضَبابُ

ولأن المتنبي يريد بطريق غير مباشر إثبات قوة ممدوحه، فإنه لم يكتفِ بما ذكره من معوقات تعرض – باستثناء ممدوحه – لهذا الذي قرر غزو بني كلاب، لأنه تغيا هذا، فقد استطرد بعد هذا البيت في ذكر مزيد من هذه المعوقات، ووصل الكلام ببعضه، وهو ما خوَّل له حذف الفاعل نفسه، كما في الفعل الماضي (لاقى) في البيت الذي أعقب البيت السابق، وفيه يقول:

ولَاقَى دُوْنَ ثَايِهِمُ طِعَانًا يُلاقِي عِنْدَهُ الذِّئْبَ الغُرَابُ

حذف المتنبي كذلك فاعل الأفعال الماضية (أبقى، عفا، أعتق) في البيتين التاسع والثلاثين والأربعين، وتقدير الفاعل فيها كلها الضمير (هو) العائد على أبي الهيجاء والد سيف الدولة، الذي لم يفوّت هذا الشاعر فرصة الزج به واستدعاء شيء من سيرته ونهجه في التعامل مع أسلاف خصوم ولده الحاليين؛ وذلك لتأثيل صفات المجد والمحامد التي ورثها ممدوحه عن أبيه، وليأفكه كذلك عن التفكير في إهلاكهم، وهذان البيتان هما قول المتنبي:

بَنُو قَتْلَى أَبِيْكَ بِأَرْضِ نَجْدٍ ومَنْ أَبْقَى وأَبْقَتْهُ الحِرَابُ
عَفَا عَنْهُمْ وأَعْتَقَهُمْ صِغارًا وفي أَعْنَاقِ أَكْثَرِهِمْ سِخَابُ

جدير بالذكر أن المتنبي قام في بداية البيتين السابقين بحذف المبتدأ أيضًا، إذ تقدير الكلام (هم بنو قتلى أبيك)، كما يلاحظ كذلك أن هذا الشاعر في قصيدته لم يكتفِ بحذف الفاعل والمبتدأ، والاستعاضة عنهما ببعض الضمائر المستترة، وإنما حذف كلمات أخرى مثل كلمتي: (ربَّ، أو كم) قبل كلمة (جرم) في قوله:

وجُرْمٍ جَرَّهُ سُفَهاءُ قَوْمٍ وحَلَّ بِغَيْرِ جَارِمِهِ العَذَابُ

وإذا كانت الأمثلة السابقة هي جميعها من الحذف الاسمي، فإن ثَمَّة في قصيدة المتنبي شواهد لأنواع أخرى من الحذف تمثلت في حذف بعض الأفعال وبعض الجمل وبعض الأدوات؛ فمن الحذف الفعلي قول أبي الطيب في البيت الرابع عشر مخاطبًا سيف الدولة:

إذا ما سِرْتَ في آثَارِ قَوْمٍ تَخاذَلَتِ الجَمَاجِمُ والرِّقَابُ

حيث حُذف الفعل (تخاذل) في الشطر الثاني، لأن تقدير الكلام: (تخاذلت الجماجم وتخاذلت الرقاب) وكأن حذف هذا الفعل يناسب ما رامه المتنبي من تقليص المدة الفاصلة بين استجابة الجماجم واستجابة الرقاب، فليس ثَمَّة فاصل زمني بين استجابتيهما؛ إذ كان تأخرهما عن جسد صاحبهما في وقت واحد، وفي

هذا دليل على شدة خوف الخصوم من ممدوحه ونجاحه – حال مطاردته لهم – في الظفر بهم.

كذلك استخدم أبو الطيب الحذف الفعلي في قوله:

ولَاقَـــى دُوْنَ ثَـــايِهِمُ طِعَانًـــا يُلاقِـــي عِنْـــدَهُ الـــذِّئْبَ الغُـــرَابُ

وخَـــيْلاً تَغْتَـــدِي رِيْـــحَ المَـــوامِي ويَكْفِيهـــا مِـــنَ المَـــاءِ السَّـــرابُ

فقد حذف الفعل (لاقى) قبل كلمة (خيل) في صدر البيت الثاني من البيتين السابقين، والكلام معطوف من خلال (الواو) على ما ورد في البيت الأول منهما؛ إذ كان الشاعر فيهما يعدد تلك العقبات التي يلقاها مَنْ يغزو بني كلاب؛ فمن رام استباحتهم أعياه أمرهم، ولاقى من قِبَلهم بأسًا مفزعًا، وألفى كذلك عندهم "خيلًا عرابًا مضمرة، قد تعودت قطع المفاوز على غير علف وماء، حتى كأن غذاءها الريح وماءها السراب"(١).

وعلى حين تأبَّت بنو كلاب على كثيرين، فإنها قد خارت قواها، ولم تصمد في وجه سيف الدولة، وهذا ما أسرع المتنبي إلى ذكره في البيت الذي أردف به البيتين السابقين قائلًا:

ولَكِـــنْ رَبُّهُـــم أَسْـــرَى إِلَـــيهِمْ فمـــا نَفَـــعَ الوُقـــوْفُ ولا الـــذَّهابُ

وقع حذف الفعل (نفع) في الشطر الثاني من هذا البيت؛ لأن تقدير الكلام: (فما نفع الوقوف ولا نفع الذهاب)، وكأن التخفف من ذكر مادة (نفع) – حتى وإن كانت مسبوقة بالنفي – يناسب حال الإحباط التي انتابت خصوم سيف الدولة، بعد أن أسقط في أيديهم، وعلموا علم اليقين أنهم لا محالة مدركون من قِبَله، سواء أبقوا في ديارهم وقرروا المواجهة، أم هربوا ولاذوا بالفرار.

(١) العكبري: ديوان أبي الطيب المتنبي المسمى بالتبيان في شرح الديوان، تحقيق: مصطفى السقا وآخرين، ٨٤/١.

لجأ المتنبي أيضًا إلى حذف بعض الأفعال في البيت الخامس والثلاثين الذي أعقب البيت السابق مباشرة، وفيه يستطرد في بيان الحال السيئة التي آض عليها بنو كلاب بعد أن أسرى إليهم سيف الدولة وقرر غزوهم، وفي هذا يقول:

ولا لَيْـــلٌ أَجَـــنَّ ولا نَهَـــارٌ ولا خَيْـــلٌ حَمَلْـــنَ ولا رِكَـــابُ

فثَمَّة حذف فعلي مقدر في البيت السابق بعد الكلمتين (نهار، وركاب) قد نقدره بالأفعال (حمى أو نجَّى أو ستر) أو ما في معناها، ويمكن تقديره بالفعلين (حمل أو أقلَّ) وما شاكههما دلاليًّا، وإلى جانب دور هذا الحذف في ربط أجزاء هذا البيت وفي المحافظة على حسن التقسيم فيه، إلى جانب هذين فإنه كان مطلبًا بلاغيًّا؛ لأن القارئ النموذجي يفهم أن المتنبي ما دام قد ذكر أن خصوم سيف الدولة قد فشلوا في اللواذ بغيره والنجاة منه في الليل الذي هو مظنة الستر والخفاء، فمن باب أولى أن يزيد هذا الفشل والإخفاق في النهار، كذلك يستوعب هذا القارئ أن المتنبي مادام قد أخبر أن الخيل على ما فيها من قوة واعتياد على السير في الأرض الوعرة لم تسعف الأعداء للهرب، فمن الطبيعي ألا تضطلع غيرها من الدواب بهذا الأمر.

لم يقتصر المتنبي في قصيدته على حذف بعض الأسماء والأفعال، وإنما لجأ في أحيان قليلة إلى حذف بعض الجمل، على نحو قوله لسيف الدولة:

بَنُـــو قَتْلَـــى أَبِيـــكَ بِـــأَرْضِ نَجْـــدٍ ومَـــنْ أَبْقَـــى وأَبْقَتْـــهُ الحِـــرَابُ

حُذفت في صدر الشطر الثاني من هذا البيت الجملة الاسمية (هم بنو)؛ لأن تقدير الكلام: (هم بنو مَنْ أبقى...) عطفًا على الجملة الاسمية الواقعة في في صدر البيت، والتي حذف منها – كما سبقت الإشارة – المبتدأ (هم).

هذا وقد يشمل الحذف جزءًا من جملة، كما في قول المتنبي مخبرًا عن سلوك سيف الدولة مع حريم خصومه بني كلاب بعد أن صرن في قبضته:

فَقاتَـــلَ عَـــن حَـــرِيمِهِمُ وفَـــرُّوا نَـــدَى كَفَّيـــكَ والنَّسَـــبُ القُـــرابُ

وحِفْظُــكَ فــيهمُ سَــلَفي مَعَــدٍّ وأَنَّهُــمُ العَشــائِرُ والصِّــحابُ

فقد حذف الشاعر عبارة: (فقاتل عن حريمهم) مرتين؛ الأولى في الشطر الثاني؛ لأن تقدير الكلام (وقاتل عن حريمهم النسب القراب) عطفًا على الجملة الفعلية السابقة، والثانية: في بداية البيت الثاني؛ إذ تقدير الكلام: (وقاتل عن حريمهم حفظك فيهم سلفي معد) عطفًا على الجملة نفسها المشار إليها في البيت السابق.

تعددت على هذا النحو مظاهر الحذف في بائية المتنبي، وقد استثمره هذا الشاعر في الربط بين مكوناتها، خاصة مع وجود بعض أدوات التماسك الأخرى التى عززت دور هذا الحذف، وأتاحت فرصة تكرره وتتابعه، وربما هداية القارئ إلى مظانه.

رابعًا: الوصل Conjunction

تكمن أهمية الوصل في الربط بين أجزاء النص، وجعله يُدْرَك كوحدة متماسكة، تتعاقب فيها الجمل والمتتاليات تعاقبًا خطيًّا[١]؛ وذلك بإشارته "إلى العلاقات التي بين المساحات أو بين الأشياء التي في هذه المساحات"[٢]، وهو بهذا يختلف عن أدوات الاتساق الأخرى كونه "لا يتضمن إشارة موجهة نحو البحث عن المفترض فيما تقدم أو ما سيلحق، كما هو شأن الإحالة والاستبدال والحذف"[٣].

ويقسم بعض الدارسين الوصل إلى أربعة أنواع؛ هي: الوصل الإضافي، والوصل العكسي، والوصل السببي، والوصل الزمني؛ أما الوصل الإضافي، فيتم الربط فيه بوساطة الأداتين (الواو، أو)، وتندرج تحته أيضًا علاقات أخرى مثل:

(١) محمد خطابي: لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، ص٢٣.

(٢) روبرت دي بوجراند: النص والخطاب والإجراء، ص٣٤٦.

(٣) محمد خطابي: لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، ص٢٢.

التماثل الدلالي المتحقق في الربط بين الجمل بوساطة تعبير من نوع: بالمثل.... وعلاقة الشرح، وتتم بتعابير مثل: أعني، بتعبير آخر... وعلاقة التمثيل، المتجسدة في تعابير مثل: مثلًا، نحو. أما الوصل العكسي، ففيه يحصل الربط بين صورتين من صور المعلومات على جهة التخالف والتعارض، وتستعمل معه الأدوات (لكن، بل، مع ذلك)، وأما الوصل السببي، فيأتي من إدراك العلاقة المنطقية بين جملتين أو أكثر، وتندرج تحته علاقات خاصة؛ مثل النتيجة والسبب والشرط، ويعبر عنه بعناصر مثل (إذًا، لذلك، هكذا). أما الوصل الزمني، فتتابع خلاله جملتان تتابعًا زمنيًّا عن طريق بعض الأدوات؛ مثل (الفاء، ثم، بعد ذلك)[١].

وفيما يتعلق بالوصل الإضافي في قصيدة المتنبي التي ندرسها، فقد أكثر فيها من استعمال أداة العطف (الواو)؛ إذ ذُكرت بها أربعًا وخمسين (٥٤) مرة؛ كانت لها الصدارة في ست وعشرين (٢٦) منها، وتغلغلت داخل أبياتها ثماني وعشرين (٢٨) مرة أخرى، وهذا الحضور اللافت للواو العاطفة، مع تغاير مواقعها وتوزعها بين بداية الأبيات وفي أثنائها أسهم في جمعها في نسق واحد وعقد الصلات بينها، كما كان من ثمار هذا التعاطف أنْ تتابع الحكي في القصيدة، وقلت به الوقفات السردية، وكأن أبا الطيب كان يصبو إلى أن يلاحق ويستوعب بتوالي حكيه نشاطَ ممدوحه وخفة حركته ودأبه وقلة ركونه إلى السكون والدعة في حروبه.

والمتنبي حين يستعمل الواو العاطفة في قصيدته لا يقصرها على عطف المفردات والإشراك بينها، بل يعطف بها أيضًا الجمل الاسمية والفعلية بعضها على بعض، وذلك على النحو الآتي:

(١) ينظر: محمد خطابي: لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، ص٢٣، ٢٤.

م	نوع العطف الداخلي	عدد المرات
١	عطف مفردتين	٧
٢	عطف جملتين فعليتين	١٣
٣	عطف جملتين اسميتين	٥
٤	عطف جملة فعلية على اسمية أو العكس	٣

فمن شواهد العطف بالواو قول أبي الطيب في قصيدته:

فَعُـدْنَ كَمـا أُخِـذْنَ مُكَرَّمـاتٍ عَلَـيهِنَّ القَلائِـدُ والمَـلابُ

أخبر الشاعر في هذا البيت أن سيف الدولة برغم ظهوره على بني كلاب، فإنه قد أحسن إلى حريمهم، ثم لما أراد أن يبين أن هذا الممدوح قد أوفى على الغاية في إحسانه هذا عطف في نهاية البيت لفظة (الملاب) على لفظة (القلائد)؛ فدل هذا الإشراك بينهما على تمام صيانة هؤلاء النساء، وأنهن لم يتعرضن لأي صنف من صنوف الامتهان؛ إذ لم ينزع عنهن حليهن، كما لم يشعرن بخوف أو ضرر يُذهب عنهن طيبهن ويغير رائحتهن.

يندرج أيضًا تحت العطف بالواو قول المتنبي عن علاقة سيف الدولة ببني كلاب:

وتَحـتَ رَبابِـهِ نَبَتُـوا وأَثَّـوا وفـي أَيَّامِـهِ كَثُـروا وطَـابوا

حيث عطف في نهاية الشطر الأول الجملة الفعلية (أَثَّوا) على الجملة الفعلية (نبتوا)، ثم جاء بنظير هذا في نهاية البيت؛ عندما عطف الجملة الفعلية (طابوا) على الجملة الفعلية (كثروا)، ولأن مقصد الشاعر هو إحكام الربط وتوسيع رقعة التوازي والتكافؤ الشكلي في هذا البيت، فقد جعل للواو العاطفة صدارة شطريه؛ وبهذا تكررت هذه (الواو) أربع مرات في هذا الموضع وحده، وتعزيزًا لهذه القصدية أعقب الواوين المتصدرتين بشبهي الجملة (تحت ربابه) و(في أيامه).

ولعل إحكام نسج هذا البيت وتكرار العطف فيه يتواشج مع ما تغياه المتنبي من الإخبار فيه عن كثرة ما لممدوحه من أيادٍ بيضاء على بني كلاب؛ إذ شملهم برعايته، فلم ينشأوا فقط في كنف نعمته، وإنما تربوا فيها، وغمرهم بإحسانه بعد أن كبروا واشتد عودهم، إلى جانب أنهم – كما ذكر أبو العلاء – قد كثروا بدولة أيامه وطالوا(١)، ومن جملة هذا الفضل ما ذكره المتنبي في البيت الذي عطفه بالواو أيضًا على هذا البيت من أن بني كلاب بفضل سيف الدولة قد نهزوا إلى أعدائهم وهزموهم وأذلوهم، أو كما قال هو:

وتَحْتَ لِوائِهِ ضَرَبوا الأَعَادِي وذَلَّ لَهُمْ مِنَ العَرَبِ الصِّعابُ

شهدت مواطن أخرى من قصيدة المتنبي كثافة حضورية للواو العاطفة، على نحو قوله في أربعة أبيات متوالية:

تُكَفْكِفُ عَنهُمُ صُمَّ العَوَالِي وقَدْ شَرِقَتْ بِظُعْنِهِمُ الشِّعَابُ
وأُسْقِطَتِ الأَجِنَّةُ في الوَلَايا وأُجْهِضَتِ الحَوائِلُ والسِّقَابُ
وعَمْرٌ في مَيامِنِهِمْ عُمُورٌ وكَعْبٌ في مَياسِرِهِمْ كِعَابُ
وقَدْ خَذَلَتْ أَبو بَكْرٍ بَنِيها وخَاذَلَها قُرَيْظٌ والضِّبَابُ

أُستعملت الواو العاطفة في بداية هذه الأبيات – ما عدا الأول منها – وكذا انتظمت في بداية الشطر الثاني منها جميعًا(٢)، هذا إلى جانب الإتيان بها في نهاية البيتين الثاني والرابع منها، وبهذا تكررت هذه الواو في هذا الموضع تسع مرات؛ وهو ما استثمره الشاعر في الموالاة بين بعض المشاهد والصور التي

(١) أبو العلاء المعري: شرح ديوان أبي الطيب المتنبي "معجز أحمد"، تحقيق ودراسة: عبد المجيد دياب، ٣/٤١٥.

(٢) هذا الانتظام في ذكر (الواو) العاطفة في بداية أشطر أبيات متواليه استعمله المتنبي في أربعة أبيات أخرى من قصيدته، وهي الأبيات من الثالث والعشرين حتى السادس والعشرين، وكذلك في البيتين التاسع والعشرين والثلاثين.

جسدت حال الهلع التي انتابت بني كلاب لما طلبهم سيف الدولة؛ من مثل تشخيص طرق الجبل باستعارته لها صفة الإنسان الذي يشرق، ليس بالماء، وإنما بظعائن هؤلاء القوم ونسائهم؛ كناية عن كثرتهم وتشرذمهم عند فرارهم، ومن مثل إخباره – من باب المبالغة – عن استواء نساء بني كلاب ونوقها في طرح أجنتها وإسقاطها، فيما يذكر بهول يوم القيامة الذي تضع فيه كل ذات حمل حملها، ومن مثل دلالته على تفرق شمل المتيامنين من بني كلاب (بني عمرو) والمتياسرين منهم (بني كعب) بالجمعين (عمور، وكعاب).

جدير بالذكر أن المتنبي لم يستعمل في ربطه الإضافي في بائيته سوى أداة العطف (الواو)، أما الأداة (أو) فلم يستخدمها في أي موضع منها؛ ولعل السبب في هذا أن هذه الأخيرة تفيد الشك وترك الحرية للمخاطب لاختيار أحد المتعاطفين، وهذا المعنيان اللذان تفيدانهما (أو) ربما لا يتفقان وما تغياه هذا الشاعر من حشد الصفات وتقريرها، والموالاة في ذكر تفاصيل الأحداث والإيهام بواقعيتها، تلك الغاية التي يتسنى للواو العاطفة تحقيقها؛ إذ إنها كما قال عنها عبد القاهر الجرجاني: "لا تجيء حتى يكون المعنى في هذه الجملة لَفْقًا لمعنى في الأخرى ومضامًّا له"(١).

هذا عن الوصل الإضافي في قصيدة المتنبي، أما الوصل العكسي أو الاستدراكي، فلم يرد فيها من أدواته سوى (لكن)، التي تكررت ثلاث مرات مسبوقة بالواو؛ الأولى في البيت الثالث في قوله:

وما تَرَكُوْكَ مَعْصِيَةً ولكِنْ يُعَافُ الوِرْدُ والمَوْتُ الشَّرَابُ

والثانية في البيت الرابع والعشرين في قوله:

وما جَهِلَتْ أَيادِيَكَ البَوادِي ولكِنْ رُبَّما خَفِيَ الصَّوابُ

(١) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تحقيق: محمود محمد شاكر، ص٢٢٥.

والثالثة في البيت الرابع والثلاثين في قوله:

ولكِـــنْ رَبُّهُـــمْ أَسْـــرَى إِلَـــيهِمْ فمـــا نَفَـــعَ الوُقُـــوْفُ ولا الـــذَّهابُ

إذا كانت "أعلى رتب البلاغة أن يحتج للمذموم حتى يخرجه في معرض المحمود، وللمحمود حتى يصيّره في صورة المذموم"(١)، فإن المتنبي في البيتين الأولين من الأبيات السابقة قد سعى بضرب من الاحتيال ونوع من العلل والمعاذير لتصحيح موقف بني كلاب وتأويل ما بدر عنهم من تصرفات مذمومة في حق سيف الدولة، وهو في سبيل إدراك هذه الغاية استعمل – من بين ما استعمل من آليات – الأداة (لكن)؛ وقد خولت له الاستدراك في البيت الأول هنا على مفارقة بني كلاب ممدوحَه، محتجًّا بأن هذه المفارقة أو الترك لم يكن بقصد العصيان، وإنما كان من فرط خوفهم من الورود عليه، أما في البيت الثاني منهما، فقد نفى عنهم نكرانهم جميل هذا الأمير بإقدامهم على قتاله، مستدركًا على هذا الفعل ومبررًا له بأن رَدَّه إلى خفاء الصواب عليهم وسهوهم من غير نية مبيتة، وإذا ما كان أبو الطيب قد أشاد بما لبني كلاب من حصون وعتاد ومقدرة على دفع كل صائل وغازٍ، فإنه في البيت الثالث هنا قد استدرك على هذا الذي ذكره في ثلاثة أبيات قبله، استثنى فيها ممدوحه من هذا الكل، وجعله الوحيد الذي عجزت هذه القبيلة عن حربه، أو حتى الهرب من بين يديه.

ثالث أنواع الوصل المشار إليها هو الوصل السببي، وقد توفرت له في قصيدة المتنبي بعض الأدوات التي حققت الربط التلازمي بين شقي الجملة، وأهم هذه الأدوات: أدوات الشرط، وقد استعمل منها (إذا) ثلاث مرات، و(إن) مرتين، و(لو) مرة واحدة، على نحو قوله:

(١) أبو هلال العسكري: الصناعتين: الكتابة والشعر، تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، ط٢، ص٥٩.

إِذا مــا سِــرْتَ فــي آثَــارِ قَــوْمٍ تَخاذَلَــتِ الجَمَــاجِمُ والرِّقــابُ

إن استعمال الشرط الدال على المستقبل في هذا البيت يؤكد ثقة المتنبي التامة في سيف الدولة، حتى إنه ليضمن له النصر على الأعداء فيما لم يقع من الأحداث، استنادًا إلى ماض له معلوم وواقع مشهود حكى عنه في قصيدته.

وفي المرتين التي وظف فيها المتنبي (إن) الشرطية جعل لها الصدارة في بيتين متواليين، ربط بينهما بالواو العاطفة في قوله:

فــإِنْ هَــابُوا بِجُــرْمِهِمُ عَلِيًّــا فقَــدْ يَرْجُــو عَلِيًّــا مَــنْ يَهَــابُ

وإِنْ يَـكُ سَـيْفَ دَوْلَـةِ غَيْـرِ قَـيْسٍ فَمِنــهُ جُلُــوْدُ قَــيْسٍ والثِّيــابُ

حقق الشرط في هذين البيتين فائدة الربط بما يخدم المعنى المقصود؛ ففي البيت الأول منهما دلَّ على منتهى التكامل والاتزان في شخصية ممدوحه؛ إذ يملك من الهيبة ما يمنع من الجرأة عليه، وما لا يقطع – في الوقت نفسه – رجاء المذنبين فيه، كما أسهم الربط الشرطي في البيت الثاني في ربط قبيلة قيس بسيف الدولة، لا من جهة النسب الخالص، وإنما بما أودعه فيهم من صنائع معروفه ونعمه التي نبتت منها جلودهم واكتست من خلعه وهباته.

أما (لو) فقد أتى بها في قوله من هذه القصيدة:

ولَــو غَيْــرُ الأَميْــرِ غَــزَا كِلابًــا ثَنَــاهُ عَــنْ شُموسِــهِمُ ضَــبَابُ

تمخض هذا الأسلوب الشرطي عن ثلاثة أطراف، هي (غير الأمير، والأمير نفسه، وبنو كلاب) وقد تحددت العلاقة بينها وفق ثنائية الحضور والغياب؛ إذ إن حضور الطرف الثاني (الأمير سيف الدولة) في هذه العلاقة يعني منع الطرف الأول (غير الأمير) من الوصول إلى الطرف الثالث (بني كلاب)، أما غيابه، فيعني قدرة هذا الطرف الأول على الوصول لهذا الطرف الثالث، من غير أن يقدر على تغييبه مقارنة بصاحب الطرف الثاني عند حضوره.

النوع الرابع من أنواع الوصل هو الوصل الزمني، وتعد (الفاء) العاطفة أهم أدواته الممثلة في قصيدة المتنبي؛ حيث استخدمها فيها إحدى عشرة (١١) مرة؛ خمس مرات (٥) في صدارة الأبيات، وست (٦) في الربط بين بعض الجمل والمفردات داخل البيت الواحد، وتوظيف (الفاء) على هذا النحو ساعد – خاصة مع دلالتها على السرعة – على أن تتلاحق الأحداث في القصيدة، وتتكامل فيما بينها، ويزداد نسج أبياتها تلاحمًا واتساقًا، وكان مما زاد من نجاعة هذه (الفاء) في أداء هذه الأدوار أنها قد شاركت (الواو العاطفة) الحضور في هذين الموضعين؛ فكان مجموع ظهورهما في بداية الأبيات واحدًا وثلاثين (٣١) مرة، أما تشاركهما في الربط الداخلي – سواء اجتمعا أو تفرقا – فقد كان أربعًا وثلاثين (٣٤) مرة.

وأكثر ما اختصت به (الفاء العاطفة) في أثناء الأبيات هو العطف بين الجمل الواقعة – غالبًا – في نهاية البيت، على نحو قوله في البيت التاسع عشر مخاطبًا سيف الدولة:

وكَيْفَ يَتِمُّ بَأْسُكَ في أُنَاسٍ تُصِيْبُهُمُ فَيُؤْلِمُكَ المُصَابُ

وقوله أيضًا في البيت الثاني والعشرين عن بني كلاب:

وعَيْنُ المُخْطِئِيْنَ هُمُ ولَيْسُوا بِأَوَّلِ مَعْشَرٍ خَطِئُوا فَتَابُوا

استفرغ المتنبي جهده في إثناء سيف الدولة عن البطش ببني كلاب ومحاولة إقناعه ببذل العفو لهم؛ ولهذا تشفع له في البيت الأول هنا بما في قلبه من الرحمة، خاصة مع مَنْ تجمعه به أواصر نسب أو مودة، وقد استدل له على ذلك بسرعة تألمه وحزنه بعيد إصابته مِنْ هذا الصنف من الناس، كما احتج لهذا الأمر بأن أخبر في البيت الثاني – من خلال عطفه بالفاء الجملة الفعلية (تابوا) على الجملة الفعلية (خطئوا) – عن سرعة إنابة بني كلاب وبوئهم بذنبهم وخطئهم الذي اقترفوه في حق هذا الأمير.

خامسًا: التكرار Recurrence

عني النقاد القدامى بالتكرار، وأماطوا اللثام في حديثهم عنه عن معناه وبعض أشكاله ووظائفه؛ فهذا ابن أبي الإصبع يذكر أن التكرار: "هو أن يكرر المتكلم اللفظة الواحدة لتأكيد الوصف أو المدح أو الذم أو التهويل أو الوعيد"(١)، كذلك قسَّمه ابن الأثير قسمين: أحدهما يوجد في اللفظ والمعنى، والآخر يوجد في المعنى دون اللفظ(٢)، كما أدرك بعض هؤلاء النقاد أن من التكرار ما لا يتوقف المعنى عليه، ويتم بدونه، وفي هذه الحال بإمكاننا أن نحكم بقبحه، ونقضي عليه بالاطراح، وننسبه إلى سوء الصناعة(٣).

ولأن القدماء قد نظروا إلى التكرار من زوايا عدة، فإنه لم يُحصر عندهم في هذا النمط من التكرار الخالص، وإنما أخذ عندهم عدة أنماط، لكل نمط اسمه الخاص به، تبعًا لصورته الشكلية التي جاء عليها، وتبعًا للناتج الدلالي الذي يفرزه؛ ومن هذه الأنماط: المجاورة، والترديد، وتشابه الأطراف، ورد الأعجاز على الصدور(٤)، وعندما تناول العلماء المحدثون التكرار فتقوا منه أنواعًا أخرى غير التي ذكرها القدماء، كما لفتوا الأنظار إلى قيمته في الربط بين أجزاء الكلام؛ ولهذا عرَّفه بعضهم بأنه: "شكل من أشكال الاتساق المعجمي، يتطلب إعادة

(١) ابن أبي الإصبع: تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تحقيق: حفني محمد شرف، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، القاهرة، ٢٠١٤م، ٢/ ٣٧٥.

(٢) ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر، القاهرة ، ٣/ ٣.

(٣) ابن سنان الخفاجي: سر الفصاحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٨٢م، ص١٠٧.

(٤) ينظر: محمد عبد المطلب: بناء الأسلوب في شعر الحداثة التكوين البديعي، دار المعارف، القاهرة، ط٢، ١٩٩٥م، ص٣٨١.

عنصر معجمي، أو ورود مرادف له أو شبه مرادف أو عنصرًا مطلقًا أو اسمًا عامًا"[١]؛ وعلى هذا فقد صار لدينا ما يُعرف بالتكرار المحض أو التام، وهو الذي يتكرر فيه اللفظ دون تغيير، والتكرار الجزئي، ويقصد به تكرار عنصر سبق استخدامه، ولكن في أشكال وفئات مختلفة، ومن أضرب التكرار أيضًا التكرار بالترادف، وبشبه الترادف، وهو يقوم في جوهره على التوهم؛ إذ تفتقد العناصر فيه علاقة التكرار المحض، وهو أقرب شيء إلى الجناس المحرف بأنواعه المختلفة[٢].

وإن مَنْ يمعن النظر في بائية المتنبي يجد أن جلَّ أنواع التكرار قد مُثلت فيها، وعول عليها هذا الشاعر في الربط بين أجزائها؛ من ذلك التكرار المحض/ التام الذي توزع فيها على النحو الآتي:

م	اللفظ المكرر	الأبيات موضع التكرار	مرات التكرار
١	غير	١، ٣١	٣
٢	أنفس	٢	٢
٣	كلاب	٢، ١٨، ٣١	٣
٤	ولا في	١٧، ١٨	٢
٥	حياتهم	٢٣	٢
٦	وكم ... مولده	٢٥	٢
٧	جرم	٢٦، ٢٧	٢
٨	عليًّا	٢٧	٢

(١) محمد خطابي: لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، ص٢٤.

(٢) ينظر: سعد عبد العزيز مصلوح: في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية آفاق جديدة، ٢٣٧: ٢٤٣.

٩	قيس	٢٨	٢
١٠	وتحت	٢٩، ٣٠	٢
١١	لا	٣٤، ٣٥	٥
١٢	وبسطهم	٣٧	٢
١٣	من في كفه منهم	٣٨	٢
١٤	أبقى	٣٩	٢
١٥	كلكم	٤١	٢

يدلنا الإحصاء السابق على أن التكرار المحض قد جاء على مسافات متقاربة؛ إذ لم يتجاوز نطاق البيت إلا في مرات محدودة، وخلالها كان يتعاقب في بيتين متواليين، وفي مرتين فقط تباعدت المسافة بين الألفاظ المكررة، كما هو الحال مع كلمتي (غير، وكلاب)، وسواء تقاربت المسافة أو تباعدت، فإن أهم ما يميز هذا التكرار أن المتنبي قد مكَّن له في موضعه من الخطاب، وأفاد منه في عملية السبك، وكذا التأكيد على دلالات بعينها لا تجعل هذا التكرار عقيمًا؛ فعندما يكرر – على سبيل المثال – كلمة (كلاب) فإنه يأتي بها في سياقات مختلفة، ولكن الغرض واحد هو إثبات قوة ممدوحه سيف الدولة ومنعته؛ إذ تكررت هذه الكلمة ثلاث مرات في الأبيات: الثاني والثامن عشر والحادي والثلاثين على هذا النحو:

٢- وتَمْلِكُ أَنْفُسَ الثَّقَلَينِ طُرًّا فكَيْفَ تَحُوزُ أَنفُسَها كِلابُ

١٨- ولا في فَقْدِهِنَّ بَنِي كِلابٍ إذا أَبْصَرنَ غُرَّتَكَ اغْتِرابُ

٣١- ولَو غَيْرُ الأَميْرِ غَزَا كِلابًا ثَنَاهُ عَنْ شُموسِهِمُ ضَبَابُ

يشيد أبو الطيب في البيت الأول من هذه الأبيات ببأس سيف الدولة، ويبالغ في وصف قوته إلى حد أنه يهيمن على أنفس الإنس والجن، ومن ثم لا تستعصي عليه أنفس بني كلاب؛ لأنها بعض من هذا الكل، وفي البيت الثاني

منها يتحدث عن حريم بني كلاب، وأنهن بعد أن تولى عنهن الرجال، وفقدن الذائدين، وأصبحن في قبضة سيف الدولة، لم يشعرن بطعم الغربة وألم الفراق، أما في البيت الأخير منها، فقد دلَّ الشاعر على قوة ممدوحه بطريق غير مباشر، عندما أثبت لبني كلاب قوة ومنعة؛ إذ لم يقدر عليهم سيف الدولة، ولم يصل إلى حريمهم لضعفهم وتشرذمهم، ولكن لفرط بأسه هو ولقوة جيشه الذي يهز حوله جانبيه كما ذُكر في هذا الخطاب.

والمتنبي في الحالات التي يتكرر فيها اللفظ تكرارًا محضًا على مستوى البيت الواحد لا يعجزه أن يفيد منه في شد وثاق هذا البيت وتوليد دلالات جديدة تعزز موقعه ودوره في السياق الكلي للخطاب، كما هو الحال في تكراره – على سبيل المثال – كلمة (بسطهم) مرتين في قوله في البيت السابع والثلاثين:

فمَسَّـــاهُم وبُســـطُهُمُ حَريـــرٌ وصَـــبَّحَهُم وَبُســـطُهُمُ تُـــرابُ

فقد كان من نواتج هذا التكرار التأسيس لمعنى المفارقة والتناقض والتحول في حال خصوم سيف الدولة؛ إذ كانوا يرفلون في النعيم، وكان الحرير بسطهم، ثم لما طلبهم وأسرى إليهم؛ نال منهم واستبدلوا بالحرير التراب، لأنه تركهم مجندلين على الأرض، أو نهب ما لديهم فلم يُبْق لهم شيئًا ذا قيمة.

ومما يميز التكرار المحض في قصيدة المتنبي أيضًا أنه قد يفيد منه – إلى جانب وظيفة الربط بين الأبيات – في تفعيل النسق الموسيقي للأبيات، كما في قوله في البيت الخامس والعشرين:

وكَـــمْ ذَنْـــبٍ مُوَلِّـــدُهُ دَلالٌ وكَـــمْ بُعْـــدٍ مُوَلِّـــدُهُ اقْتِـــرابُ

أسهم التكرار في المحافظة على حسن التقسيم الذي وزعه الشاعر بالتكافؤ على قسيمي هذا البيت؛ إذ كرر (كم) الخبرية وكان لها الصدارة في هذين القسيمين، ثم أتى بعدها بكلمتي (ذنب، وبعد) اللتين اختلفت دلالتهما مع اتفاقهما في الوزن الصرفي والعروضي، ثم كرر بعد ذلك كلمة (مولد) مسندة للضمير؛ إذ

وقعت في موقع المبتدأ الذي جاء خبره كلمة (دلال) في الشطر الأول، وكلمة (اقتراب) في الشطر الثاني، وكلتاهما مكررتان على سبيل الترادف، وهذا التناسق الشكلي الذي أثله التكرار لم يكن على حساب المعنى والمقام التداولي؛ لأن الكلام فيه قد جرى مجرى الحكمة التي تخاطب العقل، وتؤيدها شواهد الواقع التي تعزب إلا عن ذوي الفطنة والخبرة في الحياة، كذلك فإن إتيان الشاعر بالألفاظ (ذنب، ودلال، وبعد، واقتراب) في صيغة التنكير لم يجعل الكلام مقصورًا على بني كلاب، وهو ما ساعد على الانعتاق من قبضة اللحظة الراهنة، وإبقاء النص صالحًا للاستهلاك القرائي المستقبلي.

أما التكرار الجزئي، فقد توزع في قصيدة المتنبي على هذا النحو:

م	اللفظ المكرر	الأبيات موضع التكرار	صيغ التكرار
١	أجاب + الجواب	٧	فعل ماض + مصدر
٢	يثبن + الثواب	١٦	فعل مضارع + مصدر
٣	أوليت + تولي	١٦	فعل ماض + فعل مضارع
٤	تصيب + المصاب	١٩	فعل مضارع + اسم مفعول
٥	ترفق + الرفق	٢٠	فعل أمر + مصدر
٦	المخطئين + خطئوا	٢٢	اسم فاعل + فعل ماض
٧	جرم + جارم	٢٦	مصدر + اسم فاعل
٨	هابوا + يهاب	٢٧	فعل ماض + فعل مضارع
٩	لاقى + يلاقي	٣٢	فعل ماض + فعل مضارع
١٠	أتى + مأتى	٤١	فعل ماض + اسم مرة
١١	فليسر + سرى	٤٢	فعل ماض + مصدر
١٢	طلب + الطلاب	٤٢	فعل ماض + مصدر

يستخلص من هذا الإحصاء أن التكرار الجزئي في هذه القصيدة قد جاء على مستوى البيت الواحد، وإن كان قد توزع اللفظان المكرران على مسافات مختلفة منه؛ فقد يقع أحدهما في بداية الشطر الثاني والآخر في نهاية هذا الشطر، كما في البيتين (٧، ١٩)، وقد يجيء أحدهما في بداية الشطر الأول والآخر في نهاية الشطر الثاني، كما في البيت (١٦)، وقد يأتي أحدهما في بداية الشطر الأول والآخر في طيات الشطر الثاني، كما في البيتين (٢٠، ٢٦)، وقد يحل أحدهما في ثنايا الكلام في الشطر الأول وكذا الآخر في الشطر الثاني، كما في الأبيات (١٦، ٢٢، ٤٢)، وقد يحتل أحدهما صدارة الشطر الأول والآخر صدارة الشطر الثاني، كما في البيت (٣٢)، وقد يظهر أحدهما في ثنايا الكلام في الشطر الأول والآخر في نهاية الشطر الثاني، كما في البيت (٤٢)، وأخيرًا قد يتجاور اللفظان المكرران في طيات الكلام في الشطر الأول، كما في البيت (٤١).

وإن عدم حرص المتنبي على الثبات الموقعي أو المكاني للفظين المكررين تكرارًا جزئيًّا يدل على أنه لم يكن يراعي الجانب الشكلي في المقام الأول، وإنما يأتي به أيضًا لحاجة المعنى، كما أنه في هذا التكرار كان يراوح بين المصادر والأفعال والمشتقات، وإن كانت الغلبة للأفعال، خاصة الفعل الماضي الذي يناسب طريقة السرد اللاحق في القصيدة.

وفيما يخص تكرار الترادف وشبهه، فقد كان حضورهما في القصيدة على النحو الآتي:

م	اللفظ المكرر	الأبيات موضع التكرار	نوع التكرار
١	تملك+ تحوز	٢	ترادف
٢	ترك + يعاف	٣	ترادف
٣	يهز + نفضت	٦	شبه ترادف
٤	العشائر + الصحاب	٩	شبه ترادف
٥	أسقطت + أجهضت	١١	ترادف
٦	الأجنة + الحوائل	١١	شبه ترادف
٧	فَقْد + اغتراب	١٨	شبه ترادف
٨	غضبت + هجر	٢٣	شبه ترادف
٩	أيادي + الصواب	٢٤	شبه ترادف
١٠	دلال + اقتراب	٢٥	شبه ترادف
١١	جلود + ثياب	٢٨	شبه ترادف
١٢	نبتوا+ أثوا	٢٩	شبه ترادف
١٣	كثروا + طابوا	٢٩	شبه ترادف
١٤	تحت + دون	٢٩، ٣٠، ٣٢	ترادف
١٦	الماء + السراب	٣٣	شبه ترادف
١٧	خيل + ركاب	٣٥	شبه ترادف
١٨	عفا + أعتق	٤٠	ترادف

وبإمعان النظر في هذا الجدول يتبين أن التكرار بالترادف وشبهه قد تم في حدود البيت الواحد، إلا في موضع واحد، وهو الخاص بكلمتي (تحت، دون)، كذلك تباينت المسافة بين اللفظين المكررين، ولم تثبت على نمط أو نسق واحد داخل البيت، وأهم ما يُلاحظ في هذا التكرار هو غلبة التكرار بشبه الترادف على

التكرار بالترادف، مما يعني أن المتنبي لم يركن إلى ما تمنحه اللغة من مترادفات جاهزة معروفة، وإنما مكنته ثقافته وملكته الفنية من التقريب والمؤاخاة دلاليًّا بين بعض الألفاظ التي ليست مترادفة معجميًّا، والتي حصل بتكرارها نوع من الربط بين عبارات الخطاب، وكذا نوع من التمكين لمعان معينة، أو بالأحرى لمفارقات بعينها، أكدت البون الشاسع بين سيف الدولة وخصومه على المستويين الحربي والأخلاقي.

يدخل أيضًا في إطار التكرار الذي يحفظ للنص تماسكه وترابطه في هذه القصيدة تكرار المتنبي للاسم العام أو الشامل، كما في تكراره الأفعال الدالة على الحركة، وهو ما يمكن الاستدلال عليه من خلال الجدول الآتي:

م	الفعل	نوعه	البيت
١	عبث	ماض	١
٢	طلب	ماض	٤
٣	تفتش	مضارع	٤
٤	تخب	مضارع	٥
٥	يهز	مضارع	٦
٦	نفض	ماض	٦
٧	تسأل	مضارع	٧
٨	قاتل	ماض	٨
٩	فرَّ	ماض	٨
١٠	تكفكف	مضارع	١٠
١١	أُسقط	ماض	١١
١٢	أُجهض	ماض	١١
١٣	سرى	ماض	١٤

١٤	عُدْن	ماض	١٥
١٥	ضرب	ماض	٣٠
١٦	غزا	ماض	٣١
١٧	ثنى	ماض	٣١
١٨	لاقى	ماض	٣٢
١٩	تغتدي	مضارع	٣٣
٢٠	أسرى	ماض	٣٤
٢١	حَمَلْن	ماض	٣٥
٢٢	رمى	ماض	٣٦
٢٣	مَسَّى	ماض	٣٧
٢٤	صبَّح	ماض	٣٧
٢٥	يسري	مضارع	٤٢
٢٦	طلب	ماض	٤٢

تعلقت جلّ أفعال الحركة الواردة في الجدول السابق بشخص سيف الدولة، مما جعل القارئ متابعًا لتصرفاته وحركاته وردود فعله وما يحوز من إمكانات، أهلته لإنجاز مهمته في وقت يسير، وذلك بوصفًا بطلًا وفاعلًا رئيسًا في الحدث المحكي، وبالرغم من أن المتنبي يعد راويًا مشاركًا في الحكي، فإنه قد اختار له – كما سبق القول – صيغة الماضي؛ ومن ثَمَّ كانت الغلبة فيه لأفعال الحركة الماضية، ويلاحظ كذلك أن هذه الأفعال قد غمرت القصيدة كلها، ولكن حدث لها انقطاع أو توقف في الأبيات من السادس عشر حتى التاسع والعشرين، وتوقف الحركة أو نشاط سيف الدولة – كما تفيد هذه الأبيات – لم يكن لنصب أو وصب أصابه، وإنما لحرصه على صيانة حريم خصومه بعد أن ظفر بهن، وللاستماع كذلك لصوت مادحه الداعي والراجي له – بكل ما أوتي من حجج

الإقناع – بأن يصفح عن خصومه ويبذل لهم العفو، وألا يستأصل شأفتهم، بعد أن أُسقط في أيديهم وقدر عليهم.

سادسًا: التغريض The Matisation

لا يعتمد التماسك النصي – فقط – على الأدوات التي تربط بين وحداته ربطًا صريحًا ظاهرًا على سطح النص، ولكنه يولي أيضًا رعاية خاصة لآليات التماسك الدلالي/ المعنوي التي يتسنى للمتلقي النموذجي الإمساك بتلابيبها وإدراك قيمتها في إخصاب النص، لا سيما التي تستغرقه منها أو تغطي مساحة كبيرة منه؛ ومن ذلك التغريض، الذي يقصد به عنوان الخطاب أو مفتتحه الذي هو مركز جذب، وحوله تحوم بقية أجزائه(١)، وقد تنبه بعض نقادنا القدامى لمثل هذه الأهمية ولهذا الربط بين ما يستهل به الشاعر نصه وما يتبعه بعد ذلك من الجمل والمحمولات، على نحو ما ذكره ابن رشيق من أن: "الشعر قُفْل أوله مفتاحه، وينبغي للشاعر أن يجود ابتداء شعره، فإنه أول ما يقرع السمع، وبه يُستدل على ما عنده من أول وهلة"(٢)، والمتنبي ممن عرفوا بجودة الابتداء، حتى عُدَّ من أجَلِّ محاسنه، وأشرف مآثر شعره، إذا ذكر الشعر(٣)، ويتجلى هذا في بائيته موطن الدراسة، والتي قالها سنة ٣٤٣هـ بمناسبة انتصار سيف الدولة على خصومة بني كلاب، عندما شقوا عصا الطاعة عليه، وقد استهلها بقوله:

بِغَيْرِكَ راعِيًا عَبِثَ الذِّئَابُ وغَيْرَكَ صَارِمًا ثَلَمَ الضِّرَابُ

يلاحظ – أولًا – أن المتنبي لم يعمد في هذا المطلع، ولا فيما تبعه من أبيات إلى الوقوف على الأطلال وذكر الآثار والدمن ومخاطبة الربع الدارس

(١) محمد خطابي: لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، ص٥٩.

(٢) ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، ١٨١/١.

(٣) السابق، ١٨٥/١.

ووصف المحبوبة، ثم التخلص بعد ذلك إلى المدح بالحديث عما قطعه من المفاوز وما أنضى من الركائب، لقد تخلى عن هذا كله ودخل إلى المدح مباشرة، وقد أشار طه حسين إلى العلة في صنيع المتنبي هذا قائلًا: "وقد أعرض المتنبي في هذه القصيدة عن الغزل والغناء؛ لأن نشاط الحرب في هذه الموقعة البدوية الخالصة كان قد ملأ قلبه من جهة، ولأن هذه القصيدة الحماسية غناء كلها من جهة أخرى"(١)، وهو في هذا قد وافق عمود الشعر والرأي القائل بأنه: "إذا كان القصيد في حادثة كفتح معقل أو هزيمة جيش أو غير ذلك، فإنه لا ينبغي أن يبدأ فيها بغزل"(٢)؛ لأن "الغزل رقة محضة، والألفاظ التي تنظم في الحوادث المشار إليها من فحل الكلام ومتين القول، وهي ضد الغزل، وأيضًا فإن الأسماع تكون متطلعة إلى ما يقال في تلك الحوادث والابتداء بالخوض في ذكرها لا الابتداء بالغزل، إذ المهم واجب التقديم"(٣)، لا سيما وأن أبا الطيب كان قد صحب سيف الدولة في هذه الوقعة، وحري به أن يبادر إلى تمجيد صاحبه وإذاعة خبر النصر.

وبالنظر – ثانيًا – إلى هذا المطلع في سياقيه الواقعي والنصي نجد الشاعر قد ضمَّنه ذكر الطرفين الفاعلين فيهما؛ أما الطرف الأول، فهو ممدوحه سيف الدولة، الذي أثبت له المنعة والغلبة المجسدتين هنا بخوف الذئاب – رغم ضراوتها – منه وبكونه الصارم الذي لا يثلمه الضراب، وأما الطرف الثاني، فهم أعداء سيف الدولة وغيرهم ممن عرَّض بهم المتنبي ونسب إليهم الضعف والاستلاب، حين يقارنون بهذا الأمير، وهذا البون الشاسع في القوة بين الطرفين

(١) طه حسين: مع المتنبي، دار المعارف، القاهرة، ط١٣، ص٢٢٠.

(٢) ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، ٩٧/٣.

(٣) السابق، ٩٧/٣.

المذكورين في هذا البيت هو ما راح الشاعر بدايةً من البيت الثاني وحتى نهاية القصيدة يعرض له ويجلِّيه ويؤثل له بحجج عقلية وقرائن واقعية وتاريخية وثقافية مختلفة، وبهذا تأكدت صلة مطلع قصيدة المتنبي بمتنها، وصار بمثابة العنوان العام الذي أُميط عنه اللثام، وفُكت شفرته، وخُصصت عموميته فيما تلاه من أبياتها.

سابعًا: موضوع الخطاب Topic Of Discourse

يطلق موضوع الخطاب على الفكرة العامة أو الأساسية فيه، وتكون بمثابة البؤرة التي توحده(١)، ومن مشكاتها تنبثق أفكار جزئية أو مقاطع مختلفة، تتعاضد وتتكامل فيما بينها لتحقيق نصية هذا الخطاب ومقاصده التداولية، وفي بائية المتنبي يمثل (مدح سيف الدولة الحمداني) موضوع الخطاب فيها، وقد تضمنت عددًا من الموضوعات الفرعية ذات الصلة بالمدح(٢)، لا سيما وأن تدبيجها ارتبط بحدث انتصار هذا الممدوح على بني كلاب عندما أحدثوا حدثًا بنواحي بالس، فسار خلفهم، فأدركهم بعد ليالٍ بين ماءين يعرفان بالغبَّارات والخرَّارات من جبل

(١) ينظر: عزة شبل محمد: علم لغة النص النظرية والتطبيق، مكتبة الآداب، القاهرة، ط٢، ٢٠٠٩م، ص١٩١.

(٢) جدير بالذكر أن هذه البائية وثلاث مثلها في مدح سيف الدولة بمناسبة انتصاره على الثائرين عليه من أهل البادية قد اشتركت في محاور أساسية، أشار إليها الدكتور طه حسين في قوله: "ومن هذا كله نفهم المذهب الفني الذي قصد إليه المتنبي في هذه القصائد الأربع، فهو من جهة يعيب الثائرين على الأمير، ويظهر ألمه لتمردهم عليه، ومحاولتهم بهذا التمرد أن يصرفوه عن جهاد الروم، وهو من جهة أخرى يمدح الأمير بالبأس والحزم اللذين يصطنعهما في تأديب هؤلاء الثائرين وردهم إلى الطاعة وتوقير السلطان والنظام، ثم يمدحه بالحلم والعفو اللذين يصطنعهما لتأليف القلوب والاحتفاظ بهؤلاء العرب الذين هم قوته على عدوه المنافسين له من المسلمين ومادته في حرب عدوه المخاصمين له من الروم" مع المتنبي، ص٢١٦، ٢١٧.

النسر، فأوقع بهم ليلًا فقتل منهم وملك الحريم، فأبقى وأحسن إلى الحرم[1]، وقد جسد أبو الطيب هذا الحدث التاريخي في قصيدته، وبالغ في إطراء ممدوحه فيها، وذلك من خلال أحد عشر مقطعًا، جاءت على النحو الآتي:

المقطع الأول: الإشادة بقوة سيف الدولة (١- ٢)

المقطع الثاني: تبرير موقف بني كلاب (٣)

المقطع الثالث: الدأب في طلب بني كلاب والظفر بهم (٤- ٧)

المقطع الرابع: عفو سيف الدولة عن حريم بني كلاب (٨- ١٠)

المقطع الخامس: هلع الأعداء من سيف الدولة (١١- ١٤)

المقطع السادس: إحسان سيف الدولة إلى حريم بني كلاب وبذل الأمان لهن (١٥- ١٨)

المقطع السابع: طلب الصفح عن بني كلاب والاعتذار عن فعلهم (١٩- ٢٧)

المقطع الثامن: فضل سيف الدولة على بني كلاب وغيرهم (٢٨- ٣٠)

المقطع التاسع: استعصاء بني كلاب على طالبيهم إلا على سيف الدولة (٣١- ٣٨)

المقطع العاشر: اقتداء سيف الدولة بأبيه في معاملة بني كلاب (٣٩-٤١)

المقطع الحادي عشر: سيف الدولة مثال يحتذى به في طلب الأعداء (٤٢)

وقد انمازت هذه المقاطع التي تضمنتها بائية المتنبي بأنْ قويت بينها الوشائج الدلالية، وتسلسلت خلالها الأحداث، وأخذ بعضها برقاب بعض؛ ففي المقطع الأول منها لم يدلف مباشرة إلى الحديث عن تفاصيل ما جرى بين سيف الدولة وبني كلاب سنة ٣٤٣هـ، ولكنه وقف هذا المقطع على التأكيد على قوة

(١) أبو العلاء المعري: شرح ديوان أبي الطيب المتنبي (معجز أحمد)، تحقيق: عبد المجيد دياب، ٣/ ٤٠٥.

هذا الأمير التي لا نظير لها، والتي بسببها أُلقيتْ مهابته في قلوب خصومه جميعًا، ثم إنه لما ذكر في البيت الثاني منه تَمَلُّكه أنفس الثقلين طرًّا، تخلص – على جهة التخصيص – في الشطر الثاني منه إلى ذكر بني كلاب، كونهم – وهم من جنس هذين الثقلين – لا يقدرون على حيازة أنفسهم منه.

وبداية من المقطع الثاني/ البيت الثالث يهيئ المتلقي نفسه لمعرفة خبر بني كلاب مع سيف الدولة، ولأن الأديب – بخلاف المؤرخ – لا يصدر عن الواقع صدور الضوء عن الشمس، فقد وجدنا المتنبي لا يتوقف مليًّا عند بداية الحدث المتمثلة في عزم بني كلاب على مجابهة سيف الدولة، وكيف تمالئوا عليه، وأعدوا العدة لذلك، بل على العكس من هذا اكتفى في هذا المقطع بالإلماح إلى هذا الأمر في سياق تبرير فعلهم وجعله من باب السهو، ولعله صنع هذا تجنبًا لإيغار صدر ممدوحه، وربما عرفانًا لهم بالجميل(١).

جاء المقطع الثالث بعد هذا ليصور في تسلسل منطقي للأحداث كيف نفر سيف الدولة وجدَّ في طلب خصومه بعدما علم بثورتهم عليه، وهو ما اعتمد المتنبي في تجسيده على عناصر الطبيعة الثابتة والمتحركة؛ مثل السحاب، والخيل العراب المطهمة، والعقاب الجارحة، والفلوات الشاسعة، وقد ختم الشاعر هذا المقطع بقوله عن هذه الفلوات (أجابك بعضها وهم الجواب) فدل ذلك على ظفر سيف الدولة ببني كلاب ووصوله إلى غايته، ولعلم أبي الطيب أن المتلقي يتلهف إلى معرفة ما صنع هذا الأمير بهؤلاء الخصوم بعد هذا الظفر والعناء في طلبهم، لعلمه بهذا، فقد بادر في المقطع الرابع إلى الإخبار عن هذا؛ إذ ذكر فيه

(١) ذكر الدكتور طه حسين أنه : "كان للمتنبي عهد بالكلابيين في صباه؛ فقد نزل بهم ومدح سيدًا من ساداتهم بمنبج حين أقبل من العراق، وشهد مجالس لهوهم أيضًا، فلست أستبعد أن يكون المتنبي قد وفى لهؤلاء الناس، وعرف إحسانهم إليه وبرهم به، فجزى خيرًا بخير، وإحسانًا بإحسان" مع المتنبي، ص٢٢١.

– ربما على غير ما كان يتوقعه البعض – أن ممدوحه ملك فأسجح، وقدر فعفا عن الحريم؛ لكرمه ولرعايته حق نسبهم وقربهم منه، ولعل من أهم الأسباب التي حضته على هذا العفو والمسامحة ما أبان عنه المتنبي في المقطع الخامس من هلع أصاب بني كلاب، ولم تسلم منه دوابهم.

ويلاحظ أن المتنبي سرعان ما شفع مشهد الهلع والخوف الذي جسده في المقطع الخامس بمشهد مباين له في المقطع السادس؛ إذ صور فيه عودة حريم بني كلاب إلى ديارها آمنات مطمئنات، لم يلحقهن امتهان السبي ولا شيء من الأذى والذل، وهذه المفارقة بين المشهدين المرئيين دلت على مدى ما يتمتع به سيف الدولة من سواء في الشخصية ونفاذ وبصيرة في تدبير الأمور.

لقد أطلق سيف الدولة صراح حريم بني كلاب، ولم يبقَ – على ما يبدو – إلا رجالهم، ولعل المتنبي قد أحس تردد هذا الأمير في العفو عنهم، أو رغبته في تأجيل هذا القرار، فبادر في المقطع السابع إلى رجائه بأن يمنّ بالصفح عنهم، معتذرًا عنهم، وملتمسًا لهم المعاذير، وحتى يصل أبو الطيب إلى هذه الغاية أخذ يفتل في الذروة والغارب بتنويعه في الأساليب التي اتخذها لإقناع ممدوحه؛ فمرة يذكِّره بما كان من فضله عليهم وقربهم منه وطاعتهم له ومحاربتهم الأعداء في معيته وتحت لوائه، كما في المقطع الثامن، ومرة أخرى يعيد على أسماعه أنهم قد أخذوا حظهم من العقاب، حين أحاط بهم، ونال منهم، وسلب نعمتهم، وضعفوا عن مصاولته، كما في المقطع التاسع، ومرة ثالثة يستعمل حجة السلطة، المتمثلة في شخصية والده الذي مرَّ بالتجربة نفسها مع آباء بني كلاب فعفا عنهم، ولم يعمل فيهم السيف، وفي ختام هذا المقطع ما يفيد بأن سيف الدولة صنع صنيع والده في العفو عن أبناء هؤلاء القوم، وبعد هذا نصل إلى المقطع الأخير/ البيت الأخير، وفيه يزكي المتنبي فعل هذا الأمير ببني كلاب وطلبه إياهم، ويتخذه فعلًا نموذجيًّا يُحْتذَى به لنجاعته وإيتائه عوائد إيجابية.

هذا وقد توصل البحث في ختام هذه الدراسة إلى عدد من النتائج، أهمها:

١- اكتنزت بائية المتنبي "**بِغَيرِكَ راعِيًا عَبِثَ الذِّئابُ**" في مدح سيف الدولة بعدد من وسائل التماسك النصي، وقد جاءت على ضربين؛ الأول: وسائل الاتساق، ويمثلها في القصيدة: الإحالة والاستبدال والحذف والوصل والتكرار، والثاني: وسائل الانسجام، وقد برز منها في القصيدة آليتان هما التغريض وموضوع الخطاب.

٢- تعد الإحالة من أهم وسائل الربط التي تغلغلت في البنية السطحية لبائية المتنبي، وقد تجلت فيها من أنواعها: الإحالة الضميرية، والإحالة بالأسماء الموصولة، والإحالة بأسماء الإشارة، أما الإحالة الأولى، فقد أُستعملت في هذه القصيدة (١٢٤) مرة، وزِعتْ على (٢٢) عنصرًا أو محالًا إليه، وأما الإحالة الثانية، فقد استخدم الشاعر من أدواتها الاسمين (مَنْ والذي) بمجموع (٧) مرات، وأما الإحالة الثالثة، فلم يجتبِ من عناصرها سوى الاسم (ذا) مرة واحدة في البيت الأخير منها.

٣- فرضت طبيعة الموضوع في البائية أن يكون العنصران: سيف الدولة وخصومه هما عنصري الاستبدال الأساسيين فيها، وقد أفضى تكرارهما – بطرائق مختلفة – إلى شد وثاقها والربط بين أجزائها.

٤- كان الحذف من وسائل الاتساق التي عول عليها المتنبي في تلاحم متتاليات بائيته، لا سيما مع تنوع مظاهره ما بين الحذف الفعلي والحذف الاسمي وحذف بعض أجزاء الجمل.

٥- سجل الوصل بأنواعه وأدواته المختلفة حضورًا لافتًا في بائية المتنبي؛ فقد كان منه الوصل الإضافي، الذي أُستعملت من أدواته (الواو) العاطفة (٥٤) مرة، ومنه الوصل العكسي أو الاستدراكي، وقد أُستخدمت من أدواته الأداة (لكن) مسبوقة بالواو (٣) مرات، ومنه الوصل السببي، وأهم أدواته التي أُستعملت (إذا وإنْ ولو) من أدوات الشرط، الأولى (٣) مرات، والثانية مرتين،

والثالثة مرة واحدة، ومنه الوصل الزمني، وقد مثلته أداة العطف (الفاء) والتي حضرت (١١) إحدى عشرة مرة.

٦- مثَّل التكرار تيمة من تيمات الربط الأساسية في بائية المتنبي، وقد تعددت أشكاله، وكان أهمها: التكرار المحض أو التام والتكرار الجزئي والتكرار بالترادف وشبه الترادف وتكرار الاسم العام.

٧- فتح البيت الأول من البائية أفق التوقع القرائي على موضوعها، وكان في ارتباطه بهذا الموضوع وبمقاطعها بمثابة العنوان للمتن والرأس من الجسد.

٨- تكونت بائية المتنبي من أحد عشر مقطعًا أو فكرة جزئية، لا يشعر القارئ بنتوء أو فجوة عند الانتقال بينها؛ وذلك لشدة الممازجة والالتئام الدلالي الجامع لها.

المصادر والمراجع

١. **ابن الأثير**: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر، القاهرة.

٢. **أحمد عفيفي**: نحو النص اتجاه جديد في الدرس النحوي، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ط١، ٢٠٠١م.

٣. **الأزهر الزناد**: نسيج النص، بحث في ما يكون به الملفوظ نصا، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٣م.

٤. **ابن أبي الإصبع**: تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تحقيق: حفني محمد شرف، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، القاهرة، ٢٠١٤م.

٥. **الأفليلي**: شرح شعر المتنبي، تحقيق: مصطفى عليان، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط١، ١٩٩٢م.

٦. **الثعالبي**: يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، تحقيق: مفيد محمد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٨٣م.

ابن جني:

٧. الخصائص، تحقيق: محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، القاهرة.

٨. الفَسْر، تحقيق: رضا رجب، دار الينابيع، دمشق، ط١، ٢٠٠٤م.

٩. **حازم القرطاجني**: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي.

١٠. **ابن رشيق**: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الطلائع، القاهرة، ط١، ٢٠٠٦م.

١١. **روبرت دي بوجراند**: النص والخطاب والإجراء، ترجمة: تمام حسان، عالم الكتب، القاهرة، ط١، ١٩٩٨م.

١٢. **زيستسلاف واورزيناك:** مدخل إلى علم النص، مشكلات بناء النص، ترجمه وعلق عليه: سعيد حسن بحيري، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ٢٠٠٣م.
١٣. **سعد عبد العزيز مصلوح:** في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية آفاق جديدة، مجلس النشر العلمي، الكويت، ٢٠٠٣م.
١٤. **سعيد حسن بحيري:** علم لغة النص المفاهيم والاتجاهات، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان، القاهرة، ط١، ١٩٩٧م.
١٥. **ابن سنان الخفاجي:** سر الفصاحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٨٢م.
١٦. **شوقي ضيف:** في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، ط٩، ١٩٦٢م.
١٧. **صبحي إبراهيم الفقي:** علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، دراسة تطبيقية على السور المكية، دار قباء، القاهرة، ط١، ٢٠٠٠م.
١٨. **صلاح فضل:** بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد أغسطس ١٩٩٢م.
١٩. **ابن طباطبا:** عيار الشعر، تحقيق: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ٢٠٠٥م.
٢٠. **طه حسين:** مع المتنبي، دار المعارف، القاهرة، ط١٣.
٢١. **عباس محمود العقاد:** مطالعات في الكتب والحياة، دار المعارف، القاهرة، ط٤، ١٩٨٧م.
٢٢. **عباس محمود العقاد وإبراهيم عبد القادر المازني:** الديوان في الأدب والنقد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٠م.
٢٣. **عبد القاهر الجرجاني:** دلائل الإعجاز، تحقيق: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٣، ١٩٩٢م.

٢٤. **عزة شبل محمد:** علم لغة النص النظرية والتطبيق، مكتبة الآداب، القاهرة، ط٢، ٢٠٠٩م.

٢٥. **العكبري:** ديوان أبي الطيب المتنبي المسمى بالتبيان في شرح الديوان، تحقيق: مصطفى السقا وآخرين، دار المعرفة، بيروت.

٢٦. **أبو العلاء المعري:** شرح ديوان أبي الطيب المتنبي "معجز أحمد"، تحقيق ودراسة: عبد المجيد دياب، دار المعارف، القاهرة، ط٢، ١٩٩٢م.

٢٧. **علي بن عبد العزيز الجرجاني:** الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلي محمد البجاوي، مطبعة عيسى البابى الحلبي وشركاه، مصر، ١٩٦٦م.

٢٨. **محمد خطابي:** لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩١م.

٢٩. **محمد عبد الرحمن شعيب:** المتنبي بين ناقديه (في القديم والحديث)، دار المعارف بمصر، ١٩٦٤م.

٣٠. **محمد عبد المطلب:** بناء الأسلوب في شعر الحداثة التكوين البديعي، دار المعارف، القاهرة، ط٢، ١٩٩٥م.

٣١. **محمد غنيمي هلال:** النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٩٧م.

٣٢. **محمد النويهي:** الشعر الجاهلي: منهج في دراسته وتقويمه، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة.

٣٣. **أبو هلال العسكري:** الصناعتين: الكتابة والشعر، تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، ط٢.

٣٤. **يوسف حسين بكار:** بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، دار الأندلس، بيروت، ط٢، ١٩٨٣م.