

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي  
جامعة حسيبة بن بوعلي الشلف  
كلية الآداب والفنون  
قسم اللغة العربية



أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه

الشعبة: دراسات لغوية

التخصص: لسانيات عربية

العنوان

مظاهر الاتساق والانسجام في رثائيات المتنبي (ت: 354هـ)

من إعداد الطالب:

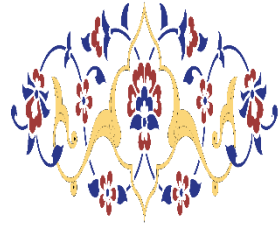
عبد السلام بقاق

الصفة	الجامعة	الرتبة	اسم ولقب الأستاذ
رئيسا	جامعة حسيبة بن بوعلي - الشلف	أستاذ التعليم العالي	محمد بلعباسي
مشرفا ومقررا	جامعة حسيبة بن بوعلي - الشلف	أستاذ التعليم العالي	طاظة بن قرماز
مشرفا مساعدا	جامعة حسيبة بن بوعلي - الشلف	أستاذ التعليم العالي	هارون مجيد
عضوا مناقشا	جامعة حسيبة بن بوعلي - الشلف	أستاذ التعليم العالي	صفية بن زينة
عضوا مناقشا	جامعة حسيبة بن بوعلي - الشلف	أستاذ محاضر - أ-	معمر عفاص
عضوا مناقشا	جامعة الجيلالي بونعامة خميس مليانة	أستاذ محاضر - أ-	محمد مكاكي
عضوا مناقشا	جامعة عبد الرحمن ميرة - بجاية	أستاذ محاضر - أ-	يوسف رحيم

السنة الجامعية:

1445هـ - 1446هـ / 2023م - 2024م

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ



# إهداء

إلى روح والدي

إلى والدي العزيز

إلى زوجتي

إلى إخوتي وأخواتي

إلى كل مُدبٍّ ومعلمٍ تَدَكُّ في عقلي بصمة وفي قلبي طمسة

إلى أصدقائي وزملائي

عبد السلام

مقدمة

## مقدمة:

الحمد لله ربّ العالمين، والصلاة والسلام على النبي المصطفى الأمين، وعلى آله وصحبه أجمعين، ومن اقتفى أثره إلى يوم الدين، وبعد:

برز علم جديد في سبعينيات القرن العشرين (ق 20) يسمى: "لسانيات النص"، وهو علم يعنى بدراسة النصّ من جميع جوانبه، ويسعى إلى تحديد البنية الكبرى للنص والعلاقات التي تربط بين عناصره اللغوية، متجاوزاً حدود الجملة المفردة، التي كانت تعدّ أكبر وحدة لسانية قابلة للتحليل والوصف اللساني على جميع المستويات - الصوتي، الصرفي، التركيبي-، لكنها لم تكن شاملة لجميع مسائل التحليل اللساني وغير مستوعبة لكل جوانبه، لأنها كانت لا تعنى إلا بالعناصر اللسانية داخل الجملة فهي نسق مغلق، يبحث في البنية اللغوية دون غيرها، كما أنّها تهمل كل ما سوى ذلك مما يتعلق بالعناصر غير اللغوية كالسياق.

لذلك ظهرت لسانيات النص لتزأب الصدع وتسدّ النقص وتصلح الخلل المنهجي الذي اعتري النظريات التي سبقتها، فتجاوزت الجزء إلى الكلّ، فانتقلت من الجملة إلى النصّ باعتباره متتالية من الجمل، فهي تدرس الطريقة التي انتظمت أجزاء النصّ بها وتماسكت، لأنها فرع من فروع اللسانيات لها عناية خاصة بدراسة ووصف النصّ على أساس أنه أكبر وحدة لسانية، وذلك بتحليل جوانب متعدّدة أهمها الاتساق وأدواته والانسجام وآلياته، ولا تكفي لسانيات النصّ عند هذه العناصر اللغوية فقط بل تتعدى ذلك إلى المتلقي والمرسل والظروف المحيطة بإنتاج هذا النصّ. فهو علم يبحث عن خصائص النصوص وسماتها وأنواعها وصور الاتساق والانسجام داخلها.

ومن هنا جاءت فكرة البحث في موضوع "مظاهر الاتساق والانسجام في رثائيات المتنبي".

وذلك باختيار مدونة أحد فحول شعراء العصر العباسي (أبي الطيب المتنبي (ت 354هـ)) للدراسة والتحليل، فالشاعر أحد فحول شعراء العصر العباسي، حيث وقع اختيارنا على رثائياته - التي بلغ عددها أحد عشر رثائية- مجالاً للتطبيق..

من الأسباب الذاتية الداعية إلى اختيار الموضوع: شغفي بشعر المتنبي ولغته، حيث مثل أيقونة زمانه بين مجايله من شعراء العصر العباسي بحكمته وفطنته البلاغية وتبعيداته المجازية الغربية في كثير من الأحيان، والتي جعلت البلاغيين من أمثال عبد القاهر الجرجاني يتعجبون من طريقته المائزة في تركيبه للغة الشعر.

أما الأسباب الموضوعية فتعلقت بارتباطه بعلم لسانيات النصّ الحديث الذي يدرس الظاهرة الأدبية دراسة علمية، ولا يقف عند حدود الجملة فقط، بل يدرس الجزئيات ويبحث عن العلاقات وأدوات الربط بينها للوصول إلى المعاني والعلاقات الدلالية، والدلالات الكلية للنص الأدبي.

كما أن مدونة الدراسة تتعلق بشعر شاعر عربي له مكانة عالية في المحافل الشعرية، وقدم راسخة في مذاهب الشعر العربي ومظانه في القرن الرابع الهجري، حيث إنّ نصوصه الشعريّة اتسمت ببنية لغوية خاصّة في التأليف وأسلوب شعري متفرد، وقد طبقت آليات هذا العلم الجديد على نصّ تراثي فخم، وهو ما ميز هذه الدراسة التي سعت إلى البحث في شعر أبي الطيب المتنبي الذي يجوي قصائد فصيحة عالية البيان تنمّ عن ملكة لغوية جعلت شعره أرضية خصبة للبحث عن مظاهر الاتساق والانسجام في رثائياته، وهو ما سعت إليه هذه الدراسة.

ومن الدراسات السابقة التي صادفتني -حسب اطلاعي- تقرب في عناصر من موضوع دراستها أو تشترك معها في بعض الملامح خاصة الجانب النظري:

➤ أدوات الاتساق وآليات الانسجام في قصيدة الهمزية النبوية لأحمد شوقي، رسالة ماجستير بجامعة الحاج لخضر - باتنة، الجزائر، من إعداد الطالب "سوداني عبد الحق، إشراف الأستاذ الدكتور: فرحات عياش، 2008 - 2009م.

➤ آليات الاتساق والانسجام في الحديث القدسي - دراسة أسلوبية، أطروحة دكتوراه، جامعة الإخوة منتوري، قسنطينة - الجزائر، إعداد الباحث: كريم خلدون، إشراف الأستاذة الدكتورة: يمينة بن مالك، 2014 - 2015م.

- الاتساق والانسجام في قصيدة "مديح الظل العالي" لمحمود درويش - مقارنة لسانية نصية، مذكرة ماجستير، المركز الجامعي العقيد أكلي محند أولحاج - البويرة - الجزائر، إعداد الطالبة: غنية لوصيف، إشراف الدكتور: كمال بوعلي، 2008 - 2009م.
- قصيدة الرثاء عند المتنبي - الرؤية والأداة - مذكرة ماجستير، جامعة أم القرى - المملكة العربية السعودية، إعداد الطالبة: سند علي صلاح الجهني، إشراف الأستاذ الدكتور: محمود توفيق محمد سعد، 1429هـ - 1430هـ.

لكنها دراسات لم تتناول رثائيات المتنبي بالدراسة النصية، والبحث عن أدوات الاتساق وآليات الانسجام، فما كان منها له علاقة بالدراسات النصية كانت مدونته مختلفة عن هذه المدونة، ومن تناول الرثاء عند المتنبي كانت دراسته دراسة فنية لا تبحث في وسائل الاتساق وآليات الانسجام، وهذا ما يميز هذه الدراسة.

تسعى هذه الدراسة إلى الكشف عن آليات الاتساق وأدوات الانسجام في رثائيات المتنبي، وتناولت بالدراسة والتحليل معيارين مهمين من معايير النصية التي حددها روبرت دي بوجراندي Robert-Alain de Beaugrande (ت: 1946 - 2008) في كتاب: Text, Discourse and Process: Toward a Multidisciplinary Science of Texts (النص والخطاب والإجراء) وهما: معيار الاتساق ومعيار الانسجام، اللذان من خلالهما يستطيع التوصل إلى مدى تماسك النصوص المدروسة وترابطها، ومن هنا برزت الإشكالية الرئيسة التي يحاول هذا البحث الإجابة عنها:

ماهي مظاهر الاتساق والانسجام في رثائيات المتنبي؟ وكيف تجلى هاذان المعياران الفنيان في رثائيات المتنبي ببعديهما الجمالين؟ وكيف أسهما في تحقيق تماسك رثائيات المتنبي النصية؟ وما مدى حضورهما في بناء رثائيات المتنبي وتحقيق تماسكها النصي؟

وقد تفرعت عن هذه الإشكالية الرئيسة عدة إشكالات فرعية:

- ما مفهوم الاتساق والانسجام؟

- وما هي الأدوات والآليات التي يتحقق بها كلٌّ من الاتساق والانسجام؟
  - ما هي أدوات الاتساق الصوتي والنحوي والمعجمي التي ساهمت في تحقيق التماسك النصي لراثيات المتنبي؟
  - ما هي آليات الانسجام التي استخدمها المتنبي في رثائياته؟
  - هل أدى استخدام المتنبي لأدوات الاتساق وآليات الانسجام إلى تحقيق التماسك والترابط النصي؟
- أما أهداف الدراسة فتتمثل في:

- الكشف عن مظاهر الاتساق والانسجام في النص الشعري. أي الكشف عن آليات الاتساق وأدوات الانسجام في رثائيات أبي الطيب المتنبي.
  - إبراز جمالية لغة شعر المتنبي.
- ولأجل الوصول إلى الأهداف المرجوة من الدراسة والإجابة عن الإشكالات المطروحة فقد هيكلت البحث في شكل مقدمة ومدخل وثلاثة فصول وخاتمة، فالمدخل جاء توطئة للبحث **مظاهر الاتساق والانسجام في رثائيات المتنبي**، حيث تناولت فيه تعريف الرثاء لغة واصطلاحاً، ثم تتبع مراحل تطور الرثاء عبر العصور، ثم إبراز أنواع الرثاء، ثم التطرق إلى دراسة الرثاء عند المتنبي.

يليه الفصل الأول الموسوم بـ: **الاتساق والانسجام المفاهيم والآليات والأدوات**، وهو فصل نظريّ، وفيه تمّ تحديد المصطلحات وضبط تعريف كلٍّ من الاتساق والانسجام، ثم تحديد آليات الاتساق وأدوات الانسجام.

أما الفصل الثاني الذي عنونته بـ: **مظاهر الاتساق في رثائيات المتنبي**، وهو فصل إجرائي تطبيقي، وفيه تناولت آليات الاتساق التي وظّفها المتنبي في رثائياته، تطرقت فيه إلى الاتساق الصوتي في رثائيات المتنبي وهي الوزن والقافية، ثم آليات الاتساق النحويّ وهي الإحالة، والحذف والاستبدال، ثم آليات الاتساق المعجمي وهي التكرار والتّضام ، ثم تعرضت في الفصل الثالث

الذي جاء موسوما بـ: **مظاهر الانسجام في رثائيات المتنبي**، إلى دراسة العلاقات الدلالية بين الوحدات النصية كعلاقة الإجمال والتفصيل، وعلاقة السؤال بالجواب، وعلاقة السؤال والجواب، وغيرها من العلاقات، ثم تناولت السياق ثم مبدأ التشابه في الرثائيات، ثم موضوع الخطاب، ثم التغيريـض.

ثم ختمت البحث بخاتمة تضمنت أهم النتائج التي توصل إليها البحث.

أما المنهج الذي اعتمده في هذه الدراسة فهو المنهج الوصفي المتبوع بإجراء إحصائي تحليلي وفق مقارنة لسانية نصية، معتمدا على آلية التتبع والاستقراء والإحصاء والتصنيف، والتحليل، حيث تمّ إحصاء وتتبع بعض مظاهر الاتساق والانسجام في رثائيات المتنبي، ثم تحليلها للكشف عن الأدوات التي تحقق بها الاتساق والآليات التي انسجمت بها رثائيات المتنبي.

وقد واجهت البحث صعوبات عديدة منها:

- صعوبة لغة المتنبي الشعرية، وكثرة الغريب فيها، ما ألجأني في كل مرة الرجوع إلى شروح الديوان، وكتب متون اللغة (المعاجم) للحصول على المعنى المراد.
  - كثرة التعقيد وصعوبة التأويل في اللغة الشعرية.
  - كثرة المصادر والمراجع في ميدان الدراسات النصية خاصة في الجانب النظري، وقتلتها في الجانب التطبيقي، وهو ما شكل عائقا أمام البحث في طريقة معالجة المادة العلمية وترتيبها، خاصة مع ضيق الوقت.
  - تعدد مصطلحات ومفاهيم هذا العلم (لسانيات النص)، وكذا المباحث الإجرائية فيه، كل هذا يربك الباحث ويحدث عنده فوضى واختلالات منهجية، وهذا ما شكل صعوبة في التعامل مع النص الشعري عند التحليل.
- وقد اعتمدت على مجموعة من المصادر والمراجع، تنوعت بين القديم والحديث وذلك لطبيعة البحث، أذكر منها:

المتنبي أبو الطيب أحمد بن الحسين، ديوان المتنبي بزياداته، حققه وضبطه وصنع مقدمته الفريدة: شهاب الدين أبو عمرو، أبو ظبي - الإمارات العربية المتحدة، إصدارات دار الكتاب الوطنية، 1433هـ - 2012م.

محمد خطابي، لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان، ط1، 1991م.

صبحي إبراهيم الفقي، علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق - دراسة تطبيقية على السور المكية، دار قباء، القاهرة - مصر، ط 1، 1413هـ - 2000م.

### شروح ديوان أبي الطيب المتنبي:

مثل شرح ابن الأفليلي أبو القاسم إبراهيم بن محمد بن زكريا الزهري الأندلسي، شرح شعر المتنبي، دراسة وتحقيق: مصطفى عليان، مؤسسة الرسالة، بيروت لبنان، ط 1، 1418هـ - 1998م.

أتوجه بالشكر الجزيل لأستاذتي المشرفة أ.د/ طاطة بن قرماز على جهودها المبذولة في سبيل إنجاز هذا البحث، فهي صاحبة فضل وأيادٍ بيضاء عليّ، فقد كانت نعم الموجهة والمرشدة، وخير المريبة، تعلمت منها الصبر والحلم، ولا أنسى أستاذي الوقور الأستاذ الدكتور العربي عميش - مشرفي الأول- الذي كان لي عوناً وسنداً، فقد عمّني بفضله وأحاطني بسابغ إحسانه فأسأل الله العلي العظيم أن يجزيهما خير الجزاء، ويلبسهما ثوب الصحة والعافية ويمدّ في عمريهما، ويقيهما ذخرا لكلّ طالب علم ومعرفة، كما أشكر كثيرا السادة أعضاء لجنة المناقشة على ما سيبدلونه من نصائح وتوجيهات علمية ومنهجية .

مدخل: البراءة ماهيته أنواعه تطوره

## أولاً: مفهوم الرثاء:

## 1- الرثاء لغة

الرثاء: مصدر للفعل رثي، وجاء في لسان العرب لابن منظور: "رثا: الرثو: الرثيعة من اللبن؛ ... وَقَالَ ابْنُ سَيِّدِهِ: وَجَعُ الْمَفَاصِلِ وَالْيَدَيْنِ وَالرِّجْلَيْنِ، وَقِيلَ: وَجَعٌ وَظَّلَاغٌ فِي الْقَوَائِمِ، وَقِيلَ: هُوَ كُلُّ مَا مَنَعَكَ مِنَ الْأَنْبُعَاتِ مِنْ وَجَعٍ أَوْ كِبَرٍ ... وَرَثَتِ الْمَرْأَةُ بَعْلَهَا تَرْثِيهِ وَتَرْثُوهُ رِثَاءً ... وَرَثَى فُلَانٌ فُلَانًا يَرْثِيهِ رِثَاءً وَمَرْثِيَةً إِذَا بَكَاهُ بَعْدَ مَوْتِهِ. قَالَ: فَإِنْ مَدَحَهُ بَعْدَ مَوْتِهِ قِيلَ رَثَاهُ يُرَثِيهِ تَرْثِيَةً. وَرَثَيْتِ الْمَيِّتَ رِثَاءً وَرِثَاءً وَمَرْثَاءً وَمَرْثِيَةً وَرَثَيْتُهُ: مَدَحْتُهُ بَعْدَ الْمَوْتِ وَبَكَيْتُهُ. وَرَثَوْتُ الْمَيِّتَ أَيْضاً إِذَا بَكَيْتَهُ وَعَدَدْتِ مَحَاسِنَهُ، وَكَذَلِكَ إِذَا نَظَّمْتَ فِيهِ شِعْرًا. وَرَثَتِ الْمَرْأَةُ بَعْلَهَا تَرْثِيهِ وَرِثِيَّتُهُ تَرْثَاهُ رِثَاءً فِيهِمَا؛ ... وَامْرَأَةٌ رِثَاءٌ وَرِثَاءِيَّةٌ: كَثِيرَةُ الرِّثَاءِ لِبَعْلِهَا أَوْ لِعَيْزِهِ مِمَّنْ يُكْرَمُ عِنْدَهَا تَنْوُحُ نِيَاحَةً"<sup>(1)</sup>.

والملاحظ في التعريف اللغوي لكلمة الرثاء عند ابن منظور يجدها ترتبط بالوجع والألم والضعف والحزن، فالشخص الذي يتألم ويتوجع بمرارة الفقد عن الموت سيتأثر حتما وسيضعف من ذلك القهر والإحساس المؤلم بخسارة من يحب، ورغم استعمال العرب لكلمة رثا في مواطن مختلفة مثل: الحليب والمفاصل ... لكنها كل تصب في معنى واحد هو اختلاط المشاعر وازدحامها داخل قلب الإنسان وضعفه بسبب الفقد.

أما في معجم مقاييس اللغة لابن فارس فنجد أن الجذر اللغوي [ر ث ي]: "رَثَى (رَثَى) الرِّثَاءُ وَالرِّثَاءُ وَالْحَرْفُ الْمُعْتَلُّ أَصِيلٌ عَلَى رِقَّةٍ وَإِشْقَاقٍ. يُقَالُ رَثَيْتُ لِفُلَانٍ: رَقَقْتُهُ. وَمِنْ الْبَابِ قَوْهُمْ رَثَى الْمَيِّتَ بِشِعْرِ"<sup>(2)</sup>.

فالمتأمل في تعريف ابن فارس يجده هو الآخر يرتبط بجانب الشعور وما يختلج الإنسان من ضعف ولين اتجاه شخص معين فُقِد.

(1) ابن منظور الإفريقي محمد بن مكرم أبو الفضل، لسان العرب، دار صادر، بيروت - لبنان، ط 3، 1414هـ - 1994م، [ر ث ي]، 308/14 - 309.

(2) أحمد بن فارس بن زكرياء القزويني الرازي، أبو الحسين (ت 395هـ)، معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، بيروت - لبنان، ط 1، 1399هـ - 1979م، [ر ث ي]، 488/2.

## 2- الرثاء اصطلاحاً:

يعد الرثاء من الأغراض الشعرية القديمة التي تتناول مدح الميت من خلال تعداد خصاله ومآثره كالكرم والحلم والتسامح والشجاعة والتفجع على فقدانه.

وقد عرفه ابن رشيق في العمدة بأنه: مدح مرتبط بالميت يقول: "وليس بين الرثاء والمدح فرق، إلا أنه يخلط بالرثاء شيء يدل على أن المقصود به ميت مثل "كان" أو "عدمنا به كئيت وكئيت وما يشاكل هذا، ليُعلم أنه ميت ... وسبيل الرثاء أن يكون ظاهر التفجع بين الحسرة مخلوطاً بالتلهف والأسف والاستعظام إن كان الميت ملكاً أو رئيساً كبيراً"<sup>(1)</sup>.

ويتفق قدامه بن جعفر في كتابه نقد الشعر مع ابن رشيق في مفهوم الرثاء يقول "ليس بين المرثية والمدحة فصل إلا أن يذكر في اللفظ ما يدل على أنه لهالك، مثل: كان، وتولى، وقضى نحبه وما أشبه ذلك، وهذا ليس يزيد في المعنى ولا ينقص منه، لأن تأبين الميت إنما هو بمثل ما كان يمدح في حياته ... فلا يقال كان جواداً ولكن يقال ذهب الجواد"<sup>(2)</sup>.

ولابد لغرض الرثاء أن يحمل عاطفة جياشة حتى ولو كان هذا الرثاء تكسبياً، لأن المقام جلل يقول حازم القرطاجني في كتابه نهج البلغاء: "وأما الرثاء فيجب أن يكون شاجي الأقاويل، مبكي المعاني مثيراً للتباريح، وأن يكون بألفاظ مألوفة سهلة في وزن متناسب ملذوذ، وأن يستفتح فيه بدلالة على المقصد ولا يصدر بنسيب لأنه مناقض لغرض الرثاء"<sup>(3)</sup>.

والرثاء من الأغراض التي نجدتها منذ العصر الجاهلي لتوفر المناخ المناسب لقرضه، لأن البيئة العربية الجاهلية بيئة متلاحمة اجتماعياً وأسرانياً، فمن الطبيعي أن تجود قرائح شعرائهم برثاء موتاهم رثاء حزن حقيقي وليس تكسبياً.

(1) ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تح: توفيق النيفر وآخرين وزارة الثقافة والمحافظة على التراث، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون البيت الحكمة، قرطاج، ط1، 2009م، 757/2.

(2) قدامة بن جعفر أبو الفرج، نقد الشعر، تحقيق وتعليق: محمد عبد المنعم خفاجة، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، د.ط، د.ت، ص 118.

(3) حازم القرطاجني أبو الحسن، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت - لبنان، ط 3، 1986م، ص 351.

### 3- الغرض من فن الرثاء:

جاء غرض الرثاء لأغراض مختلفة لعل أبرزها:

- 1- تمجيد وتخليد صفة المرثي، وهو واجب وحق على الحي اتجاه الميت الذي ما عاد في دار الحياة، حتى يتحدث عن أفعاله فعلا أو قولاً.
- 2- زرع الأخلاق الحميدة في نفوس أفراد المجتمع بتعداد خصال المرثي كالشجاعة والكرم والتسامح والمروءة و... فلا يبقى للميت بعد وفاته إلا السيرة الطيبة والسمعة الجيدة والذكر الحسن، وهو ما كانت تنشده العرب لأنه ميراث أزلي.
- 3- الاتعاض بالموت الحقيقية الكونية التي لا مناص منها، فرثاء الميت يزرع في نفوس الناس فكرة الزوال والذهاب إلى اللاعودة في الحياة الدنيا، فيسارعوا إلى تصحيح الأخطاء، والإحسان إلى الناس والعودة إلى الله.
- 4- الوفاء والإخلاص للمرثي خاصة إن كان من المقربين، وهو إعلان صريح باستمرار ذكراه حتى بعد فنائه، وهي صفة مستحبة، ومن فضائل الكرام، كذلك نجد في الرثاء غير التكريسي صدق العاطفة وقوة المعاني.
- 5- التكسب والحصول على المراتب، فهناك بعض الشعراء الذين رثوا أمهات وزوجات وأبناء وإخوة الملوك والحكام أمثال: أبي الطيب المتنبي وابن زيدون.

### 4- مستويات فن الرثاء:

يعتمد فن الرثاء عادة على البكاء على الميت باستعمال الألفاظ القوية التي تعبر عن عمق الفجاعة، وأحيانا ترفقه بأصوات وعويل ولطم خاصة عند الرثاء، وهي طقوس نجدها عادة عند النساء في الموروثات الشعبية، لكن المتمعن في هذا الفن يجده يتوزع على محاور مختلفة تتقاطع جميعها في نقطة الحزن والفجاعة. ومن هذه المستويات:

أ- **الندب:** وهو النواح والبكاء على الميت بالعبارات المحزنة التي تقسم القلب القاسي وتذيب العين الجافة وفي هذا المقام نجد العويل والولولة بصورة مبالغ فيها<sup>(1)</sup>، ويكثر هذا النمط عند النساء غالباً وهي طقوس موجودة منذ العصر الجاهلي<sup>(2)</sup>، أين كانت النسوة تجتمع للصرخ والعويل على الميت من خلال ذكر خصاله الحميدة إما بأشعار أو عبارات نثرية، وقد وجدت بعض النسوة مصدر رزق في هذه المراسيم أين تقوم بنعي الميت<sup>(3)</sup> بطرق احترافية تجعل العيون القاسية تذرف دموعاً مثل الشلال، بمقابل مادي لذلك انعزل هذا النمط عن فن الرثاء، وأصبح يمتنه أناس فخرج من صناعة الشعر إلى صناعة الندب، أمثال:

الغريض الأموي الذي عرف بتفوقه في النواح والندب على الموتى مستعينا بآلات موسيقية مثل الدُفّ وغيره.

والندب والنواح سلوك ظهر في الماضي واستمر إلى يومنا هذا حتى أصبح من الطقوس الرئيسة في المآتم، ويكون من طرف الميت إذا شعر بقرب أجله، أو الحي في حالة وقوعه في خطر كقول سَعِيَّة بن العريض<sup>(4)</sup>:

بل لَيْتَ شِعْرِي حِينَ أَنْدَبُ هَالِكاً	ماذا تُرَيِّئِنِي بِهِ أَنْوَاجِي
.....	.....
لا تَبْعَدَنَّ فَكُلُّ حَيٍّ هَالِكٌ	لا بُدَّ مِنْ تَلْفٍ فَابْنِ بِفَلاحِ
إِنَّ إِمْرَأَةً أَمِنَ الحُودِثَ جَاهِلاً	وَرَجَا الحُلُودَ كَضَارِبٍ بِقِداحِ

ويكون الندب ل:

- (1) شوقي ضيف، فنون الأدب العرب الفن الغنائي الرثاء، دار المعارف، مصر، ط 4، 1987م، ص 12.
- (2) ينظر لزيادة التوسع: لويس شيخو اليسوعي، رياض الأدب في مرآتي شواعر العرب، المطبعة الكاثوليكية للآباء اليسوعيين، بيروت، د.ط، 1897م.
- (3) تعرف في الجزائر وبعض بلدان المغرب العربي ب(المَجَادَات) وفي المشرق ب(النادبون).
- (4) ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، قرأه وشرحه: أبو فهر محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة - المملكة العربية السعودية، د.ط، د.ت، 285/1 - 287.

1- الأهل والأقارب: ولعلها أشد وقعا في نفس السامع، لأن العاطفة قوية وصادقة، فالمفقود قريب إلى قلب النادب، وقد عرفته كل البشرية عبر العصور، وتعد الخنساء من أشهر النماذج لذلك.

2- الرسول الكريم ﷺ وآل بيته: من مفجعات الزمن كونيا فجيعة موت الرسول الكريم ﷺ، موت غير منتظر للصحابة والناس لشدة تعلقهم بخير البشرية، الأمر الذي جعل الكثيرين يرفضون تصديقه، ولم يستفق المسلمون حينها من شدة الفجيعة إلا بكلمات أبي بكر الصديق التي كانت كالمرهم وكالبلسم لهم قائلًا: "أَمَّا بَعْدُ فَمَنْ كَانَ مِنْكُمْ يَعْبُدُ مُحَمَّدًا ﷺ فَإِنَّ مُحَمَّدًا ﷺ قَدْ مَاتَ، وَمَنْ كَانَ يَعْبُدُ اللَّهَ فَإِنَّ اللَّهَ حَيٌّ لَا يَمُوتُ"<sup>(1)</sup>، فخرج الصحابة يشيعون الرسول محمدا ﷺ، إلى مثواه بقلوب واجفة وعيون باكية ويقال أن ابنته فاطمة كانت تندبه قائلة<sup>(2)</sup>:

اغبر آفاق السماء، وكورت	شمس النهار، وأظلم العصران
فالأرض من بعد النبي كئيبة	أسفا عليه كثيرة الرجفان
فليكنه شرق البلاد وغربها	وليبكنه مضر وكل يمان
وليبكنه الطور المعظم جوّه	والبيت ذو الأستار والأركان
يا خاتم الرسل المبارك ضوؤه	صلّى عليك منزل الفرقان

وأمثلة نذب الرسول ﷺ كثيرة لا يمكن حصرها الآن.

وقد تحول المسلمون في الحياة إلى حب آل البيت تيمنا بهم وتألّموا لفقدانهم أيضا، فنظموا نديبات مختلفة في موت أفراد آل البيت خاصة الحسن والحسين والسيدة زينب وسكينة.

(1) البخاري أبو عبد الله محمد بن إسماعيل، الجامع الصحيح، عناية: محمد زهير الناصر، دار طوق النجاة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت - لبنان، ط 1، 1422هـ، كتاب الجنائز، باب الدخول على الميت بعد الموت إذا أدرج في كفته [1242]، 72/2.

(2) أبو إسحاق إبراهيم بن علي الحصري القيرواني، زهر الآداب وثمر الألباب، قدم له وضبطه وشرحه ووضع فهرسه: صلاح الدين الهواري، المكتبة العصرية، صيدا - بيروت، ط 1، 1421هـ - 2001م، 60/1.

3- نذب الدول والبلدان: تعد سقوط وصعود الأمم والدول والحضارات سنة كونية سليمة منذ القديم، كما أن تعلق الإنسان بدولته وبتاريخها فطرة سليمة لا بد أن لا تنتكس لدى الأفراد، والعرب من أكثر الشعوب تعلقاً بدولهم وأوطانهم لذلك يسجل لنا التاريخ بكاء شعراء بني أمية على سقوط دولتهم سنة 132هـ ويُعد أبو العباس الأعمى المكي من أبرز الشعراء الذين ندبوا دولتهم<sup>(1)</sup>.

لَيْتَ شِعْرِي أَفَاحَ رَائِحَةَ الْمِسِّ      كِ وَمَا إِنْ إِخَالَ بِالْحَيْفِ أَنْسِي  
يَوْمَ غَابَتْ بَنُو أُمَيَّةَ عَنِّي      وَالْبَهَائِلُ مِنْ بَنِي عَبْدِ شَمْسِ

وقد بكى الفرس والعباسيون والأندلسيون دولهم وأوطانهم وبلدانهم، ولعل شعراء دولة ملوك الطوائف كانوا أشدهم في ندب بلدانهم، وقد رثوا دولة بني الألفس في بطليوس ودولة بني عباد في إشبيلية من خلال أشعار ابن عبدون وابن اللبانة الذي يقول<sup>(2)</sup>:

تَبْكِي السَّمَاءُ بِدَمْعٍ رَائِحِ غَادِي      عَلَى الْبَهَائِلِ مِنْ أَنْبَاءِ عَبَادِ  
عَلَى الْجِبَالِ الَّتِي هُدَّتْ قَوَاعِدُهَا      وَكَانَتْ الْأَرْضُ مِنْهُمْ دَاتِ أَوْتَادِ  
.....  
وَيَا مُؤَمَّلَ وَاذِيهِمْ لَيْسَ كُنُهُ      حَفَّ الْقَطِينُ وَجَفَّ الزَّرْعُ بِالْوَادِي  
إِنْ يُخْلَعُوا فَبُنُو الْعَبَّاسِ قَدْ خُلِعُوا      وَقَدْ حَلَّتْ قَبْلَ حِمِّصِ أَرْضِ بَعْدَادِ  
حَانَ الْوَدَاعِ فَضَجَّتْ كُلُّ صَارِحَةٍ      وَصَارِخٍ مِنْ مُقَدَّاةٍ وَمِنْ فَادِي  
.....  
سَارَتْ سَفَائِنُهُمْ وَالنَّوْحُ يَتْبَعُهَا      كَأَنَّهَا إِبِلٌ يَخْدُو بِهَا الْحَادِي

(1) أبو الفرج الأصفهاني علي بن الحسين، كتاب الأغاني، تح: إحسان عباس وآخرين، دار صادر، بيروت - لبنان، ط 3، 1429هـ - 2008م، 205/16.

(2) ابن اللبانة أبو بكر محمد بن عيسى الداني، ديوان ابن اللبانة الداني، جمع وتحقيق: محمد مجيد السعيد، دار الراجية للنشر والتوزيع، عمان - الأردن، ط 2، 1429هـ - 2008م، ص 56.

كما رثى المصريون والشاميون والقيروانيون والعراقيون والعرب جميعا بلدانهم بسبب الحروب الصليبية أو الاستعمار الحديث أو القضية الفلسطينية.

**ب- التأين:** ارتبط أولاً بذكر محاسن وخصال الإنسان سواء كان حياً أم ميتاً، ثم اقتصر على الشخص المتوفى واستحضر ذلك اليوم العجيب في تلقيهم الخبر مع ذكر خصال ومناقب الميت، وقد بالغ العرب في العصر الجاهلي بإحياء ذكرى وفاة الميت، لعدم نسيانه مع مرور الوقت ولحفاظهم على العلاقات - خاصة الأسرية- لوفائهم الشديد لها، ويكون التأين عادة بغرض التمجيد والحب وحفظ الود والعهد والاحترام، أو تكسبياً من طرف بعض الشعراء للخلفاء والملوك و...، وسنذكر بعض الأمثلة:

1- تأين أصحاب المعالي في الأدب العلم والدين والحكمة و...: يميل البشر غالباً إلى إعطاء مكانة للعلماء والأدباء والمعلمين والمثقفين ورجال لإصلاح وكل أصحاب المعالي في المعارف المختلفة لأن العلماء ورثه لأنبياء فلا يستوي الذين يعلمون والذين لا يعلمون لذلك نجد الكثير من الشعراء عبر جميع العصور يقومون بتأين هذه الطبقة لارتباطهم بهم -عادة- أو الرد الجميل لها لأنها كانت سبباً في منح البشرية العلم والرقي والأدب وتحويلهم من الشقاء والبؤس إلى الراحة والسعادة ومن هؤلاء شعراء نختار الشاعر السوري نسيب عريضة الذي كتب تأيينية في وفاة كرم البستاني وهي من بدائع شعر نسيب عريضة وسنختار تأيينية حافظ إبراهيم للشيخ محمد عبده في ذكرى وفاته، يقول<sup>(1)</sup>:

يَوْمَ كَفَّنَاهُ فِي آمَانِنَا	وَدَكَّرْنَا عِنْدَهُ قَوْلَ حَبِيبِ
عَرَفُوا مَنْ غَيَّبُوهُ وَكَذَا	تُعَرَّفُ الْأَقْمَارُ مِنْ بَعْدِ الْمَغِيبِ
وَفُجِعْنَا بِإِمَامٍ مُصْلِحِ	عَامِرِ الْقَلْبِ وَأَوَابِ مُنِيبِ
كَمْ لَهُ مِنْ بَاقِيَاتٍ فِي الْمُهْدَى	وَالنَّدَى بَيْنَ شُرُوقِ وَعُجُوبِ

(1) حافظ إبراهيم، ديوان حافظ إبراهيم، ضبطه وصححه وشرحه ورتبه: أحمد الأمين وآخرون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة - مصر، د.ط، 2008م، ص 519.

يَدُلُّ المَعْرُوفَ فِي السِّرِّ كَمَا      يَرُقُّبُ العَاشِقُ إِغْفَاءَ الرَقِيبِ  
يُحْسِنُ الظَّنَّ بِهِ أَعْدَاؤُهُ      حِينَ لَا يَحْسُنُ ظَنُّ بِقَرِيبِ

وكذلك تأيينية شرف الدين الحصني في محمد بن مالك صاحب الألفية في النحو والتصريف

يقول(1):

يَا شَتَاتِ الأَمَمَاءِ وَالْأَفْعَالِ      بَعْدَ مَوْتِ ابْنِ مَالِكِ المَفْضَالِ  
والمُخْرَافِ المُخْرُوفِ مِنْ بَعْدِ ضَبْطِ      مِنْهُ فِي الإِنْفِصَالِ وَالاتِّصَالِ  
مَصْدَرًا كَمَا كَانَ لِلْعُلُومِ بِإِذْنِ      اللهُ مِنْ غَيْرِ شُبُهَةٍ وَمَحَالِ  
.....

رَفَعُوهُ فِي نَعَشِهِ فَانْتَصَبْنَا      نَصَبَ تَمْيِيزِ كَيْفَ سِيرِ الجِبَالِ  
.....

يَا لِسَانَ الأَعْرَابِ يَا جَامِعِ الإِعْ      رَابِ يَا مَفْهَمًا لِكُلِّ مَقَالِ  
يَا فَرِيدَ الرِّمَانِ فِي النِّتْظَمِ وَالثِّ      رِ وَفِي نَقْلِ مَسْنَدَاتِ العَوَالِ  
كَمْ عُلُومٌ بَنَتْهَا فِي أَنَاسِ      عَلَّمُوا مَا ثَنَيْتَ عِنْدَ الرِّزَالِ

## 2- تأييد الخلفاء والملوك والرؤساء: وعادة ما تكون هذه التأيينية تكسبية، وأمثلة

هذا النوع كثيرة عبر التاريخ، نختار منها تأيينية أحمد شوقي للأميرة فاطمة إسماعيل المتوفاة سنة

1920م، يقول(2):

مراقـد السـلالة الطـيـة      بيـة المطهـره  
مـا أنزلـوا إلى الثـرى      بالأمرـس إلا نـيره  
.....

يا بنـت إسماعـيل في الـ      ميـت لحيـي تبصـره  
.....

(1) الصفدي صلاح الدين خليل بن أيبك بن عبد الله، الوافي بالوفيات، تح: أحمد الأرنؤوط وتركي مصطفى، دار إحياء التراث، بيروت - لبنان، ط 1، 1420هـ - 2000م، 3/ 288 - 289.

(2) أحمد شوقي، الشوقيات الأعمال الشعرية الكاملة الجزء الثالث في المراثي، دار العودة، بيروت - لبنان، د.ط، 1988م، 88/2 - 90.

(فاطم) من يولد بمُتْ .....  
 المهـد جسر المقـبره .....  
 .....  
 أيـن أبـوك؟ مألـه .....  
 وجاهـه والمقـدره .....

### 3- تأبين الأشراف والأجواد والأسیاد: لم يترك شعراؤنا شريفا على مرّ العصور أن

يقفوا بقبره وينشروا مدامعهم عليه<sup>(1)</sup>، ويختلف نموذج الشريف من عصر الى آخر ففي الجاهلية كان الشريف يتحلى بالشجاعة والجود والسيادة، وثم ارتبط المفهوم بالنسب خاصة ما تعلق بنسل رسول الله ﷺ، بعدها ارتبط بالألقاب خاصة في الدول الأوروبية وفي بعض البلدان العربية، وهكذا مع بقية العصور والأزمنة، وسنختار تأبينية الخنساء لأخيها صخر سيد قومها، كمثال لأن صفحات الشعراء متخمة بتأبين الشرفاء والأسیاد. تقول فيه<sup>(2)</sup>:

يا عَينِ مالِكِ لا تَبْكِينَ تَسْكَابا .....  
 إذ رابَ دَهْرٌ وَكَانَ الدَّهْرُ رِيَّابا .....  
 هُوَ الفَتَى الكَامِلُ الحَامِي حَقِيقَتُهُ .....  
 مَأوى الضَّرِيكِ إذا ما جاء مُتَّابا .....  
 يَهْدِي الرِّعِيلَ إذا ضاقَ السَّبِيلُ بِهِم .....  
 المَجْدُ حُلَّتْهُ وَالجُودُ عَلَّتْهُ .....  
 حَطَّابُ مَحْفَلَةٍ فَراجُ مَظْلَمَةٍ .....  
 حَمَّالُ الوَيْةِ قَطَّاعُ أودِيَةٍ .....  
 سُمُّ العُدَاةِ وَفَكَّاكُ العُنَاةِ إذا .....  
 لاقى الوَعْيَ لَمْ يَكُنْ لِلْمَوْتِ هَيَّابا

### ج- العزاء: وهو مرتبة فوق مرتبة التأبين، حيث إنه تعبير الإنسان عن تعاطفه مع

صاحب الفجیعة بغرض التصبر الاحتساب، فيذكره بمصير الأحياء وبيعث في قلبه السكينة الرضى بالقضاء حتى يخفف عليه ألم الفقد، ويهون عليه مصيبته.

(1) شوقي ضيف، فنون الأدب العرب الفن الغنائي الرثاء، ص 62.

(2) إبراهيم عوضين، ديوان الخنساء دراسة وتحقيق، مطبعة السعادة، القاهرة - مصر، ط 1، 1405هـ - 1985م، ص

والعرب منذ الجاهلية كانوا يقيمون سرادق العزاء بطقوس مختلفة، لكن الإسلام استطاع أن يجعل لهذا التجمع الحزين ضوابط، وذلك من أجل الحد من أمور قد تخرج الإنسان من الملة أو قد تزيد من وجع أفراد الميت، والشعر العربي زاخر بهذا المستوى في فن الرثاء، نختار شعر الخنساء في أخيها صخر، والتي وجدت في كثرة الباكين حولها تعزية لفقدانه تقول<sup>(1)</sup>:

فَلَوْلَا كَثْرَةُ الْبَاكِينَ حَوْلِي      عَلَى إِخْوَانِهِمْ لَقَتَلْتُ نَفْسِي

وَمَا يَبْكِينَ مِثْلَ أَخِي وَلَكِنْ      أَسَلِّي النَّفْسَ عَنْهُ بِالتَّأْسِي

ونختار أيضا مرثية المتنبي في أبي الهيجاء ابن سيف الدولة يقول<sup>(2)</sup>:

عَزَاءُكَ سَيْفَ الدَّوْلَةِ الْمُقْتَدَى بِهِ      فَإِنَّكَ نَصْلٌ وَالشَّدَائِدُ لِلنَّصْلِ

مُقِيمٌ مِّنَ الْهَيْجَاءِ فِي كُلِّ مَنْزِلٍ      كَأَنَّكَ مِنْ كُلِّ الصَّوَارِمِ فِي أَهْلِ

وَلَمْ أَرْ أَعْصَى مِنْكَ لِلْحُزْنِ عَابِرَةً      وَأَثَبْتَ عَقْلًا وَالْقُلُوبُ بِبِلَا عَقْلِ

**د- اللطميات:** وهي جزء من العزاء يقوم بها الشيعة لإحياء ذكرى وفاة الحسين بن

علي عليه السلام - تقام بطقوس معينة تقوم على النواح والبكاء وذكر خصال الإمام والحرقة على وفاته بطريقة بشعة، ومن أمثلة اللطميات لطمية: يا حيدر بباب الدار.

## 5- أشكال الرثاء:

يعد الرثاء من أقدم الأغراض الشعرية في الشعر العربي حيث إن بعض النقاد اعتبر أول

قصيدة نظمت في الشعر العربي كانت في غرض الرثاء، الذي جاء في ثلاثة أقسام هي:

1- **الرثاء الصادق:** هو رثاء غير تكسبي، صادر من قلب مولوع ومفجوع من الرائي

اتجاه أحد الأشخاص القريبين جدا إلى قلبه، فعاطفته صادقة، ومعانيه نافذة إلى قلب الملتقي،

كقصائد الخنساء في أخيها صخر، وحسان بن ثابت رضي الله عنه في الرسول الكريم صلى الله عليه وسلم.

(1) إبراهيم عوضين، ديوان الخنساء دراسة وتحقيق، ص 252 - 253.

(2) المتنبي أبو الطيب أحمد بن الحسين، ديوان المتنبي بزياداته، حققه وضبطه وصنع مقدمته الفريدة: شهاب الدين أبو عمرو،

أبو ظبي - الإمارات العربية المتحدة، إصدارات دار الكتاب الوطنية، 1433هـ - 2012م، ص 285.

2- **الرتاء الفلسفي:** وهو الذي تسيطر عليه النزعة الفلسفية التأملية في حقيقة الموت ومصير الإنسان بعد ذلك، وعادة ما ينظم في الأقارب والعلماء ورجال الدين، ويعد أحمد شوقي وحافظ إبراهيم أبو العتاهية من أبرز من تناول هذا اللون.

3- **الرتاء التقليدي:** وهو نوع يهتم برثاء الملوك والوجهاء والخلفاء و...، وهو نوع تقليدي عادة ما تكون عاطفته غير صادقة وفاترة لأنه تكسبي، أو وليد موقف مجاملة، ومن أمثلة ذلك مرثي ابن زيدون، وبعض مرثي المتنبي.

## 6- **دواعي الرثاء:**

يعد الرثاء من الأغراض الشعرية التي يتداخل فيها الخارجي مع الداخلي أي لواعج النفس وما يحيط بها من محيط اجتماعي، فالإنسان الذي يفقد شخصا عزيزا يتألم لذلك الفقد، ومن ثمَّ يشارك الآخرين هذا الألم من خلال رثائه، وانطلاقا من هذه الجزئية يمكن تقسيم دوافع الرثاء إلى ثلاثة:

### 1- **دوافع ذاتية:**

ذلك لأنه تجربة شخصية قاسية ترفض البقاء في مكان من النفس فتجد الراثي يذكر صفات الميت خاصة القريب بكل تفاصيلها لأنه هو الذي يعرفها، لذلك تكون العاطفة صادقة فالحدث هو الملمهم وقد تكون الدوافع الذاتية لأغراض أخرى مثل المصالح والمنفعة فالراثي يرثي الفقيد أو أي من آخر بسبب خوفه من زوال بعض الامتيازات بموت الشخص وهنا تصبح هذه الدوافع الذاتية ذات أبعاد أخرى.

### 2- **دوافع اجتماعية:**

لأن الرثاء يعبر عن تلاحم المجتمع وذلك بذكر مناقب الميت والوفاء له حتى بعد الوفاة واستمرار الوفاء للميت يطمئن الأحياء على درجة التلاحم والتعلق بينهم.

## 3- دوافع نفعية:

قد يكون الرثاء بدافع نفعي، أي تحقيق مصلحه ومنفعة للراثة أي مكاسب مادية مثلا أو اجتماعية أو حتى تقلد مناصب.

## 7- أنواع الرثاء:

للرثاء أنواع متعددة حسب المرثي ومكانته لدي الراثة منها:

## 7-1- رثاء العاقل:

7-1-1- رثاء الأقارب: وهو رثاء الأهل، مثل: رثاء الأبناء أو الزوجة أو الأم أو الأب أو ما يحيط الأسرة من أقارب، وقد حفل تراثنا الشعري بقصائد متعددة في رثاء الأبناء كقصيدة طواه الدردي لابن الرومي، يقول<sup>(1)</sup>:

فجودا فقد أودى نظيركُما عندي	بكاؤكُما يشفي وإن كان لا يُجدي
فيا عِزَّةَ المهدي ويا حسرة المهدي	بني الذي أهدته كفاي للثري
من القوم حبات القلوب على عمد	ألا قاتل الله المنايا ورميها
فله كيف اختار واسطة العقد	توحي جمام الموت أو سطر صبيتي
وأنست من أفعاله آية الرشد	على حين ثمت الخير من لمحاته
بعيدا على قُرب قريبا على بُعد	طواه الردي عني فأضحى مزاره

والشعراء الذين رثوا أولادهم كثر غير ابن الرومي، ونأخذ على سبيل المثال رثاء أبي ذؤيب الهذلي الجاهلي لأبنائه الخمسة الذين هلكوا في عام واحد بسبب مرض الطاعون، وبعضهم قال بسبب لبن مسموم، وهي من أشهر المراثي وأجودها، وقد قال فيها خلف الأحمر: "بنو هذيل من

(1) ابن الرومي أبو الحسن علي بن العباس بن جريح، ديوان ابن الرومي، تح: حسين نصار، مطبعة دار الكتب والوثائق القومية بالقاهرة، القاهرة - مصر، ط 03، 1424هـ - 2003م، 624/2 - 625.

أشهر قبائل العرب، أشعرهم أبو ذؤيب، وأمير شعره وثمره كلامه قصيدته التي أولها أمن المنون<sup>(1)</sup>، يقول<sup>(2)</sup>:

أَمِنَ الْمُنُونِ وَرِيهَهَا تَتَوَجَّعُ      وَالْدَهْرُ لَيْسَ بِمُعْتَبٍ مِنْ يَجْرَعُ  
قَالَتْ أُمَيْمَةٌ مَا لِحِسْمِكَ شَاحِبًا      مُنْذُ ابْتَدَلْتَ وَمِثْلُ مَا لِكَ يَنْفَعُ  
أَمْ مَا لِحَيْبِكَ لَا يُلَائِمُ مَضْجَعًا      إِلَّا أَقْضَى عَلَيْكَ ذَاكَ الْمَضْجَعُ  
فَأَجَبْتُهَا أَنْ مَا لِحِسْمِي أَتَّهُ      أَوْدَى بَنِيَّ مِنْ السِّبْلَادِ فَوَدَّعُوا  
أَوْدَى بَنِيَّ وَأَعْقَبُونِي غُصَّةً      بَعْدَ الرُّقَادِ وَعَـبْرَةً لَا تُقْلِعُ  
.....  
وَلَقَدْ أَرَى أَنَّ الْبُكَاءَ سَفَاهَةٌ      وَلَسَوْفَ يُولَعُ بِالْبُكَاءِ مَنْ يَفْجَعُ

ورثاء الأقارب كما سبق ذكره لا يقتصر على الأبناء بل يتعداه إلى الآباء والزوجات وغيرهم، ومن أمثلة رثاء الزوجة قصيدة جرير - لو لا الحياء - في زوجته - خالدة - وهي قصيدة مليئة بالحب وبلوعة الفراق، ووجع الحزن وذكر خصال هذه المرأة يقول<sup>(3)</sup>:

لَوْ لَا الْحِيَاءَ لَعَادَنِي إِسْتِعْبَارُ      وَلَئِزْتُ فَـبِرِّكَ وَالْحَيْبُ يُزَارُ  
وَلَقَدْ نَظَرْتُ وَمَا تَمْتُّعُ نَظْرَةَ      فِي اللَّحْدِ حَيْثُ تَمَكَّنَ الْمُحْفَارُ  
فَجَزَاكَ رَبُّكَ فِي عَشِيرِكَ نَظْرَةَ      وَسَقَى صَدَاكَ مُجْلَجِلٌ مِدْرَارُ  
وَهَلَّتْ قَلْبِي إِذْ عَلَتْنِي كَـبْرَةٌ      وَذُووُ التَّمَائِمِ مِنْ بَنِيكَ صِغَارُ  
.....  
نِعَمَ الْقَرِينُ وَكُنْتَ عَلِقَ مَضِيئَةً      وَارَى بِنَعْفِ بُلَيَّةِ الْأَحْجَارِ  
.....  
كَانَتْ مُكْرَمَةَ الْعَشِيرِ وَلَمْ يَكُنْ      يُخْشَى عَوَائِلَ أُمَّ حَزْرَةَ جَارِ  
وَلَقَدْ أَرَاكَ كُـسَيْتِ أَجْمَلِ مَنْظَرٍ      وَمَعَ الْجَمَالِ سَكِينَةٌ وَوَقَارُ  
وَالرَّيْحُ طَيِّبَةٌ إِذَا إِسْتَقْبَلَتْهَا      وَالْعَرَضُ لَا دَنْسٌ وَلَا خَوَارُ

(1) عبد الملك بن محمد الثعالبي، خاص الخاص، شرحه وعلق عليه: مأمون بن محي الدين الجنان، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، ط 1، 1414 هـ - 1994 م، ص 151.

(2) أبو ذؤيب الهذلي، ديوان أبي ذؤيب الهذلي، تح: أحمد خليل الشال، مركز الدراسات والبحوث الإسلامية، بور سعيد - مصر، ط 1، 1435 هـ - 2014 م، ص 47 وما بعدها.

(3) جرير بن عطية التميمي أبو حزرة، ديوان جرير بشرح محمد بن حبيب، تح: نعمان محمد أمين طه، دار المعارف، القاهرة - مصر، ط 03، د.ت، 862/2 وما بعدها.

وَإِذَا سَرَيْتُ رَأَيْتُ نَارَكَ نَوَّرَتْ وَجْهًا أَغْرَرَ يَزِينُهُ الْإِسْفَارُ  
أما من أمثلة رثاء الأم، فسنختار قصيدة محمود سامي البارودي التي يرثي فيها أمه التي أتاه  
نعيمها وهو في الحرب، يقول<sup>(1)</sup>:

هَوَى كَانِ لِي أَنْ أَلْبَسَ الْمَجْدَ مُعَلِّمًا .....  
لَعَمْرِي لَقَدْ عَالَ الرَّدَى مَنْ أُحِبُّهُ .....  
وَأَيُّ حَيَاةٍ بَعْدَ أُمَّ فَقَدْتُهَا .....  
تَوَلَّتْ فَوَلَّى الصَّبْرُ عَنِّي وَعَادَنِي .....  
وَلَمْ يَبْقَ إِلَّا ذِكْرَةٌ تَبَعْتُ الْأَسَى .....  
وَكَأَنْتَ لِعَيْنِي قُرَّةٌ وَلِمُهْجَتِي .....  
فَلَمَّا مَلَكَتُ السَّبْقَ عَفْتُ التَّقْدُمًا .....  
وَكَانَ بِوُدِّي أَنْ أَمُوتَ وَيَسْلَمًا .....  
كَمَا يَفْقِدُ الْمَرْءُ الزُّلَالَ عَلَى الظَّمَا .....  
عَرَامٌ عَلَيْهَا شَفَّ جِسْمِي وَأَسَقَمًا .....  
وَطَيْفٌ يُؤَافِنِي إِذَا الطَّرْفُ هَوَمًا .....  
سُرُورًا فَحَابَ الطَّرْفُ وَالْقَلْبُ مِنْهُمَا .....

ومن أمثلة رثاء الأب نختار رثاء سيدتنا عائشة رضي الله عنها لأبيها أبي بكر الصديق رضي الله عنه، تقول<sup>(2)</sup>:

إِنَّ مَاءَ الْجُفُونِ يَنْزُحُهُ الْهَمُّ .....  
لَيْسَ يَأْسُو جَوَى الْمَرَازِيِّ مَاءً .....  
مُ وَتَبَقِيَ الْهُمُومُ وَالْأَحْزَانُ .....  
سَفَحَتْهُ الشُّؤُونُ وَالْأَجْفَانُ .....

### 7-1-2- رثاء الأبعد:

وفيه يرثي الشاعر الأشخاص الذين لا تربطهم به علاقة صلة أو قرابة، إنما هي علاقة  
إنسانية كالمعارف والأصدقاء ومن أمثلة ذلك مرثية أمية بن أبي الصلت في قتلى بدر من المشركين،  
وفيهما رثى الرجال الذين شاركوا في غزوة بدر وكان مصيرهم الموت يقول<sup>(3)</sup>:

أَلَا بَكَيْتِ عَلَيَّ الْكِرَامَ .....  
كَبُّكَ الْحَمَامَ عَلَيَّ فَرَوَ .....  
مَ بَنِي الْكِرَامِ أُولِي الْمَمَادِخِ .....  
عِ الْأَيْلِكَ فِي الْعُضُنِ الْجَوَانِحِ .....

(1) محمود سامي البارودي، ديوان البارودي، حققه وضبطه وشرحه: علي الجارم ومحمد شفيق معروف، دار العودة، بيروت - لبنان، د.ط، 1998م، ص 555 وما بعدها.

(2) أبو الفضل أحمد بن أبي طاهر طيفور، كتاب بلاغات النساء، صححه وشرحه: أحمد الألفي، مطبعة مدرسة والده عباس الأول، القاهرة - مصر، د.ط، 1326هـ - 1908م، ص 07.

(3) أمية بن أبي الصلت، ديوان أمية بن أبي الصلت، جمعه وحققه وشرحه: سميع جميل الجبيلي، دار صادر، بيروت - لبنان، ط 1، 1998م، ص 31 وما بعدها.

.....  
 قَلِّ مِنْ مَرَازِبَةٍ جَحَاجِحِ  
 حَنَّانٍ مِنْ طَرْفِ الْأَوَاشِحِ  
 لَيْلٍ مَعَاوِيرٍ وَخَاوِخِ  
 وَلَقَدْ أَبَانَ لِكُلِّ لَامِخِ  
 كَفَّةً فَهِيَ مُوحِشَةٌ الْأَبَاطِحِ

.....  
 مَاذَا بِيَدِرٍ فَالْعَقْنُ  
 فمَدافعِ الْبَرْقِزِينَ فَالْ  
 شُمَّطُ وَشُشْبَانُ بَهَا  
 أَلَا تَرَوْنَ كَمَا أَرَى  
 أَنْ قَدْ تَعَيَّرَ بَطْنُ مَكْ

### 7-1-3- رثاء النفس:

ونعني به نعي الشاعر نفسه إلى الأهل والأصدقاء بحلول أجله، ودنو ساعة رحيله، لإثارة  
 لواعج الأسي واستدرار الدموع عليه، من خلال رسم صورة حياته التي انتهت إلى اليأس من  
 الدنيا.

ومن أجمل القصائد الرثائية للنفس يائية مالك بن الربيع قبل وفاته، حيث وصف فيها خوفه  
 الشديد من اقتراب أجله، وحالة الاغتراب الشديد الذي يلف نفسه، يقول<sup>(1)</sup>:

.....  
 يَجْنِبُ الْعِضَا أَرْجِي الْقَلَاصَ النَّوَاجِيَا  
 وَلَيْتَ الْعِضَا مَاشَى الرِّكَابَ لِيَالِيَا  
 .....  
 يُسَوُّونَ لِحَدِي حَيْثُ حُمَّ قَضَائِيَا  
 وَخَلَّ بِهَا جِسْمِي وَحَانَتْ وَفَاتِيَا  
 يَقْرُرُ بَعَيْنِي أَنْ سُهَيْلٌ بَدَا لِيَا  
 بِرَائِيَةِ إِيَّيْ مُقْسِمٍ لِيَالِيَا  
 وَلَا تُعْجَلَانِي قَدْ تَبَيَّنَ شَانِيَا  
 لِي السِّدْرَ وَالْأَكْفَانَ عِنْدَ فَنَائِيَا  
 وَرُذًا عَلَى عَيْنِي فَضَلَّ رَدَائِيَا

.....  
 أَلَا لَيْتَ شِعْرِي هَلْ أَيْتَنَ لَيْلَةً  
 فَلَيْتَ الْعِضَا لَمْ يَقْطَعْ الرِّكَابَ عَرْضَهُ  
 .....  
 صَرِيْعٌ عَلَى أَيْدِي الرِّجَالِ بِقَفْرَةٍ  
 وَلَمَّا تَرَاءَتْ عِنْدَ مَرَوِ مَنِيَّتِي  
 أَقُولُ لِأَصْحَابِي اِرْفَعُونِي فَإِنَّهُ  
 فَيَا صَاحِبِي رَحْلِي دَنَا الْمَوْتُ فَإِنْزِلَا  
 أَقِيمَا عَلَيَّ الْيَوْمَ أَوْ بَعْضَ لَيْلَةٍ  
 وَقَوْمَا إِذَا مَا اسْتُلِّ رُوحِي فَهَيِّبَا  
 وَخُطَّ بِأَطْرَافِ الْأَسِنَّةِ مَضْجَعِي

(1) مالك ابن الربيع، ديوان مالك بن الربيع حياته وشعره، تحقيق: نوري حمودي القيسي، مجلة معهد المخطوطات العربية،  
 مصر، مج 15، ج 1، 01 نوفمبر 1969م، ص 88 - 96.

وَلَا تُحْسَدَانِي بَارَكَ اللَّهُ فِيكُمْ مِّنَ الْأَرْضِ ذَاتِ الْعَرَضِ أَنْ تَوْسِعَا لِيَا  
 وأمثلة رثاء النفس كثيرة في الشعر العربي إما بسبب مرض الشاعر الذي يلزمه الفراش مثل  
 ابن شهيد الذي أصيب بالفالج، وقد ضمن مرثية النفيسة معاني الخوف والألم وعدم القدرة على  
 الحركة، وكذلك الفخر والاعتداد بالنفس، كما نجد أبا إسحاق الإلبيري وأبا عامر بن سوار  
 الشنتريني الذي "قدم لونا جديدا من رثاء النفس يقوم على نفي الحاجة إلى نعي النفس أو الجسد،  
 ويخلو من مقومات المرثاة العربية، فلا نجد دوالا للحزن أو الحسرة، ولا نعثر على مشاهد تقابلية  
 للماضي والحاضر، ولهذا يفتقد هذا اللون من الرثاء للمشاركة الوجدانية، فالملتقي لا يجد به حزنا  
 أو فجيعة إنما يأسره إمعان فكر عميق"<sup>(1)</sup>.

## 7-2- رثاء غير العاقل:

7-2-1- رثاء الحيوان: لطالما كانت هناك علاقة وطيدة بين الإنسان والحيوانات  
 عامة، وبين الشعراء تحديدا والحيوانات بصورة خاصة، علاقة جعلت بعضهم يستأنس بهذا الحيوان  
 وأنزله منزلة القريب الذي يستأنس به، مثل الشاعر الشنفرى بالذئب، وكذلك ارتباط الحطيئة  
 وعنترة وامرئ القيس بفرسهم، وقد تطورت هذه العلاقة إلى أن وصلت إلى رثاء الحيوان خاصة في  
 العصر العباسي، وهو عصر الحضارة الجديدة التي قدمت حياة عقلية وثقافية اجتماعية جديدة،  
 وأصبح التعلق بالحيوان يفوق حتى العصر الجاهلي فقدموا كل الحب والاهتمام لهذه المخلوقات  
 الضعيفة حتى تملكهم الخوف من فقدانهم يوما، حتى إن بعضهم أقام سرادق عزاء لاستقبال  
 للتعازي لقطتهم أو كلبهم أو أي حيوان آخر، ومن أمثلة رثاء الحيوان مرثية أبو نواس في كلبه الذي  
 لدغته أفعى فمات، وهو من كان يسعى عليه لكسب القوت والاستغناء عن وسائل الصيد:

يَا بُؤْسَ كُلِّي سَيِّدِ الْكِلَابِ      قَدْ كَانَ أَعْنَانِي عَنِ الْعُقَابِ  
 وَكَانَ قَدْ أَجْزَى عَنِ الْقَصَّابِ      وَعَنْ شِرَاءِ الْجَلْبِ الْجَلَّابِ

(1) فدوى عبد الرحيم قاسم، الرثاء في الأندلس عصر ملوك الطوائف، رسالة ماجستير، كلية الدراسات العليا، قسم اللغة  
 العربية، جامعة النجاح الوطنية - فلسطين، إشراف: وائل أبو صالح، 1423هـ - 26 أيار 2002م، ص 109.

يا عَيْنُ جودي لي على حَلابٍ      مَن لِلظِّبَاءِ العُفْرِ وَالذِّئَابِ<sup>(1)</sup>  
**3-7- رثاء الأماكن:**

**7-3-1- رثاء البساتين:** للبساتين مكانة عظيمة في نفوس الناس، كيف لا وهي من ضمنت الخضرة والمياه والهواء العليل والأشجار الباسقة والفواكه والورود و...، إنها مكان جميل يهتم به أصحابه ويحبونه ويتألمون لذبوله أو جفافه أو إتلافه، وهو ما جعل الشاعر محمد بن يسير الرياشي يرثي بستانه الذي عبثت فيه شاة أحد جيرانه، فأنشده قصيدة عدّد فيها جمال هذا المكان، والدّمّار الذي حل به متمنيا أن يقع عذاب الدنيا على تلك الشاة يقول<sup>(2)</sup>:

لِي بُسْتَانٌ أَنِيقٌ زَاهِرٌ	ناضِرُ الخُضْرَةِ رَبَّانٌ تَرِفُ
راسِحُ الأعْرَاقِ رَبَّانُ النَّوْرِ	عَدِيقٌ تُرْتِثُهُ لَيْسَتِ بِجَفِ
.....	.....
إكْفِهِ شاةً مَنِيحٍ وَحَدَّهَا	يَوْمَ لَا يُصْبِحُ فِي الْبَيْتِ عَلَفُ
.....	.....

**7-3-2- رثاء المدن:** رثاء المدن كثير في الشعر العربي لارتباط الشعراء بأوطانهم ماضيا وحاضرا، وعيشهم كل مآسيه وأفراحه، ومن أمثلة رثاء المدن نختار قصيدة ابن الرومي في رثاء مدينة البصرة بعد أن وقعت تحت غارة شديدة يقول<sup>(3)</sup>:

ذَاذَ عَنْ مُقْلَتِي لذيذَ المنامِ	شُغِلْهَا عَنْهُ بِالدموعِ السَّجَامِ
أَيُّ نَوْمٍ مِنْ بَعْدِ مَا حَلَّ بِالْبَصْرِ	رَّةٌ مِنْ تَلَكُمُ الهَنَاتِ العِظَامِ
.....	.....
لَهْفَ نَفْسِي عَلَيْكَ أَيُّتُّهَا البَصْرُ	رَّةٌ لَهْفًا كَمَثَلِ لَفْحِ الضِّبْرَامِ
.....	.....

(1) أبو نواس الحسن بن هانئ، ديوان أبي نواس الحسن بن هانئ، حققه وضبطه وشرحه: أحمد عبد المجيد الغزالي، مطبعة مصر، القاهرة - مصر، د.ط، 1953، ص 634.

(2) أبو الفرج الأصفهاني علي بن الحسين، كتاب الأغاني، 15/14 وما بعدها.

(3) ابن الرومي أبو الحسن علي بن العباس بن جريح، ديوان ابن الرومي، 2377/6 وما بعدها.

كم أبٍ قد رأى عزيزَ بنينه  
 كم مُفدّئٍ في أهله أسلموه  
 كم رضيعٍ هناك قد فطموه  
 كم فتاةٍ بخاتمِ الله بكرٍ  
 كم فتاةٍ مصونة قد سبّوها  
 وهو يُعلَى بصارمِ صمصام  
 حين لم يحميه هنالك حامي  
 بشبا السيف قبل حينِ الفطام  
 فضحوها جهراً بغير اكتتام  
 بارزاً وجهها بغير لثام

7-3-3- رثاء الأماكن:

المكان فضاء جامد وفارغ دلاليا رغم معماريته، لكنه حركي وحيوي وممتلئ بالمارة والذكريات والأحداث، إنه الحيز الذي ضم تجارة أو عمالة أو لقاء أو خصومة أو تعارفاً أو تسامحاً أو أي سلوك بشري ملاً هذا القطعة من الأرض، وهو مبهج في حالة الامتلاء، ومحزن في حالة الخواء، والشاعر العربي قديماً وحديثاً أدرك أهمية المكان في حياة الإنسان عامة وحياة المحب أو المتألم أو المهتمش أو المحبوس أو... خاصة، وأي مكان مليء بالأحداث يشكل علامة فارقة في حياة الفرد، تجعل وجدانه يتوق إليه، وإذا عاده ووقف فيه تراجعت كل الذكريات والمشاعر في قلبه مهما كان نوعها، ومن أمثلة ذلك الشاعر امرؤ القيس الذي وقف على ديار ابنة عمه فاطمة وعلى حزن على خلو المكان من الأحبة فأنشد معلقته التي رثى فيها ذلك المكان الذي سكنته محبوبته قائلاً<sup>(1)</sup>:

قَفَا نَبَكِ مِنْ ذِكْرِي حَيِّبٍ وَمَنْزِلِ  
 فَتَوَضَّحَ فَاَلْمِقْرَةَ لَمْ يَعْفُ رَسْمُهَا  
 تَرَى بَعَرَ الْأَزَامِ فِي عَرَصَاتِهَا  
 كَأَنِّي عَدَاةَ الْبَيْنِ يَوْمَ تَحَمَّلُوا  
 وَقُوفاً بِهَا صَحْبِي عَلَّيْ مَطِيئَهُمْ  
 بِسَقَطِ اللَّوَى بَيْنَ الدَّخُولِ فَحَوَمَلِ  
 لِمَا نَسَجَتْهَا مِنْ جُنُوبٍ وَسَمَائِلِ  
 وَفَيْعَانِهَا كَأَنَّه حَبُّ فُلُفُلِ  
 لَدَى سَمَرَاتِ الْحَيِّ نَاقِفٌ حَنْظَلِ  
 يَقُولُونَ لَا تَهْلِكُ أَسَى وَتَحْمَلِ

(1) امرؤ القيس بن حجر، الديوان، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة - مصر، ط 4، 1984م، ص 8

فالمطلعُ الطَّلِيُّ رغم إنشاده على ذكرى المحبوبة إلا أنه يحمل رثاء واضحا للمكان الذي حوَّاهما، والذي خرجت منه مع راحلتها، إنه مكان موحش ولافظ ومقفر ومهجور اليوم، لكنه بالأمس كان مأهولا ومؤنسا بها وبأهلها، والأرض خصبة وغنية.

ورثاء الأماكن والأحياء وغيرها شائع في الشعر العربي القديم، ففي معلقه طرفة بن العبد نجد رثاء لمكان محبوبته خولة الذي لم يبق منه سوى الأثر، يقول<sup>(1)</sup>:

حَوْلَةَ أَطْلَالٍ بِرُقَّةٍ تَهَمِّدِ      تَلُوْحُ كِبَاقِي الْوَشْمِ فِي ظَاهِرِ الْيَدِ  
وُقُوفاً بِهَا صَحْبِي عَلَيَّ مَطِيئُهُمْ      يَقُولُونَ لَا تَهْلِكْ أَسَىٌّ وَتَجَلَّدِ  
والبكاء على المنازل والديار والأماكن أنس للشاعر كقيس بن الملوِّح، والبحترى وأبو فراس،  
والشريف الرضي والأخطل وغيرهم.

## 8- فن الرثاء في الحضارات القديمة:

الإنسان بفطرته واحد مهما تعاقبت عليه العصور والحضارات، يبقى بالخصائص النفسية والانفعالية نفسها جيلا بعد جيل، فالحزن الذي شعر به الرجل الأول لفقدان الأبناء أو الآباء أو أي أمر له مكانة كبيرة ومعزة قوية في قلبه هو الحزن نفسه الذي يشعر به آخر رجل في الكون، لأنها طبعة البشر الأسوياء مهما اختلفت الحضارات والأعراف والديانات، لذلك نجد أن فن الرثاء من الفنون الشعرية التي نجدها في الحضارات القديمة أمثال: الحضارة الفرعونية والسومرية والبابلية والفينيقية والإغريقية والرومانية وحضارات بلاد الشرق والإسلام وغيرهم، ففي الحضارة الفرعونية نجد اهتماما مبالغا فيه بالموتى، لإيمانهم العميق بالحياة الأبدية الخالدة في عالم الميتافيزيقا عن طريق تقنية التحنيط، وقد كانوا ييكون هذا الميت بطريقة محزنة من خلال تعداد صفاته ومناقبه، وفي الوقت نفسه يغبطونه لأنه في مكان أبدي جميل، خاصة الملوك باعتبارهم آلهة وأنصاف آلهة، وامتدت هذه العادة إلى يومنا هذا في أرياف مصر والكثير من الدول العربية والإفريقية تحت مسمى العداة والندابة وهي مهمة من نصيب النساء لا الرجال نراها لاحقا.

(1) علي الجندي، الشاعر الجاهلي الشاب طرفة بن العبد تحقيق ودراسة لشعره وشخصيته، دار الفكر العربي، د.ط، د.ت، ص 30.

وتعد الحضارة السومرية من الحضارات الإنسانية التي أعطت أهمية لفن الرثاء بسبب الترابط والنسيج الاجتماعي القوي لأفراد هذا المجتمع، فضلاً عن الكوارث التي ألمت بهذه البيئة كالكوارث البيئية والانهيئات السياسية، الأمر الذي يحفز قريحة الشعراء لنظم مرثيات طويلة تعبر عن حزن الناس، وتذكرهم بالمآسي والكوارث التي مروا بها<sup>(1)</sup>، وكذلك بسبب اعتماد تلك المرثيات على جزء من الجانب الديني لديهم، وهي طقوس قديمة نجدها حتى في الكتابة المسمارية من خلال النقوش بطريقة غير صريحة، وقد استمرت طقوس الرثاء إلى يومنا هذا في المجتمع العراقي من خلال اللطميات.

ولأن فن الرثاء ذائع الصيت في الحضارة السومرية فقد شمل عدة مجالات.

#### أ- مرثيات المدن:

ومن أشهرها مرثية مدينة نفر وتتألف من اثني عشر (12) مقطعاً شعرياً، تسرد دمار المدينة، وكذلك مرثية أورو، وتُعد هذه الأخيرة من أجمل المرثيات، لما فيها من فضاءات حزن رسمت باحترافية، ومشاهد ألم ونواح ووجع فاقت الطبيعي.

#### ب- مرثيات الآلهة والمعابد:

مثل رثاء الآلهة ديموزي أو تموز، وهي مرثية حزن جماعي، حيث تحول موته إلى مواكب عزاء وقراءة المناجاة، وحزن جماعي بين الناس في فصل الصيف، حيث دونت هذه المرثية في النصوص المسمارية، وقد جاء في ملحمة جلجامش أن عشتار كتب عليها البكاء على زوجها تموز كل عام وهو ما ذكرته الحضارة البابلية بصورة أوسع امتدت إلى الناس، ومن أمثلة هذه المناجات ما جاء على لسان إنانا:

" راح قلبي إلى السهل نائحاً نائحاً

إني أنا سيدة معبد أي - أنا (Enna) التي تحطم بلاد الأعداء،

(1) ينظر: حكمت بشير الأسود، أدب الرثاء في بلاد الرافدين، دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق - سوريا، ط1، 2008م، ص 01.

إني أنا ننسونا (Ninsuna) أم السيد العظيم،

راح قلبي إلى السهل نائحا نائحا

راح إلى مكان الفتى،

راح إلى مكان دموزي،

.....

تبكي أنا على زوجها بمرارة

على زوجها الذي أسر، على ابنها الذي قتل"<sup>(1)</sup>.

ولا تختلف الحضارة البابلية عن السومرية في فن الرثاء، إذ نجد ملحمة جلجامش مليئة بهذا الفن، حيث يرثى جلجامش صاحبة انكيكو الشجاع، وقد كانت تلك المراثي تنشد في تشييد المعابد أو إعادة بناء آخر قديم.

### ج- المراثي الشعائرية:

والتي ترتبط بطقوس معينة مثل لطميات عاشوراء اليوم، وهي مراثٍ امتدت إلى زمن بعيد.

ولم تختلف الحضارة البابلية عن السومرية حيث تناولت مراثٍ متعددة تشبه السومرية مثل: مرثية بالاك الموجهة لعشتار في بابل، وفيه وصف لدمار المعبد.

وتترجم ملحمة هومروس الإغريقية مشاعر البطل أخيل اتجاه صديقه بتروكلوس، حيث بكاه حتى تحول العالم إلى مكان مظلم، وجلس يندب موته واضعا التربة فوق رأسه كطقوس للحزن حينها، وهو يصرخ بصوت عالٍ وصل إلى عنان السماء واخترق الأرض والبحار إلى أن وصل إلى أمه تيتيس التي تألمت كثيرا وأطلقت هي الأخرى صرخات جعلت حوريات البحر ينشدن وراءها أناشيد الحزن، وتصور الملحمة مشهد الحزن بطريقة درامية صعبة تجمع بين الحزن وحرقة الفراق والانتقام، وتعد مسرحية الطرواديات ليورويديس من المسرحيات التي ضمت رثاء المدن والأوطان فهيكابي زوجة برياموس ملك طروادة في أحد المشاهد تصرخ متألمة:

(1) فاضل عبد الواحد علي، عشتار ومأساة تموز، دار الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق - سورية، ط1، 1999م، ص 126 - 127.

"يا وطني، يا بلدي التعس. أبكي عليك الآن وأنا أرحل عنك.

فها أنت ترى نجاتيك الفاجعة.

فعليك وبيتي أبكي، حيث وضعت أولادي، يا أبنائي محرومة من وطنها أمكم، ها هي الآن تترككم، آه، أي حداد وأي بلاء! وفي بيوتنا أية أنهار من دموع تنهال ولا تنضب.

الموتى وحدهم هم الذين ينسون أحزانهم، ولا يذرفون الدموع أبدا"<sup>(1)</sup>.

أما الحضارة الرومانية فقد اعتمدت على فن الرثاء مثل الحضارات الأخرى، مع المبالغة في وصف تلك المشاهد، وأهم ما نسجله في هذه الحضارة هو انتشار رثاء السيد المسيح عيسى عليه السلام الذي امتد إلى غاية العصور الوسطى.

## 9- فن الرثاء عند الغرب:

يعد الرثاء من أهم الموضوعات في الأدب الغربي في الماضي خاصة في فرنسا وإنجلترا وإيطاليا، خاصة مع مرحلة الكلاسيكية والرومانسية في فرنسا، بل وحتى العصر الحديث مع المدارس الحديثة التي ظهرت، وفن الرثاء قديم في فرنسا، وتعود جذوره إلى العصور الوسطى لأنها العصور التي ارتبطت بالدين المسيحي الذي يقوم على فكرة حرق وصلب المسيح، وبعدها تحول هذا الفن في القرن السابع عشر الميلادي إلى البكاء على فقدان الأحباب والخوف من الموت بسبب الأوضاع الاجتماعية واللاإنسانية التي كان يعيشها الشعب الفرنسي حينها، فكثر الأوبئة والأمراض وأصبحت تحصد أرواح الكثير، وهو ما سبب الألم في نفوس الشعراء الذين فقدوا ذويهم مستعملين أقوى الكلمات وأعمق المعاني، وكل ما يخدم تعابيرهم الحزينة، ويظهر عاطفتهم، ولأنه غرض يرتبط بالعلاقات الإنسانية فقد اعتمده الفرنسيون في مسرحياتهم ورواياتهم فيما بعد، كما وسعوا دائرة مراثيهم من رثاء الأقارب والوطن إلى رثاء الحب والدين والطبيعة والحرية والفن والحيوان والشخصيات الشجاعة والوطنية والتاريخية والمجتمع وقيمه، وقد تطور فن الرثاء في الأدب الفرنسي

(1) يوربيديس، الطرواديات، ترجمة: إسماعيل البنهاوي، وزارة الإعلام، الكويت، 1983، ص 37.

واختلفت صوره من عصر إلى آخر، ومن تيار أدبي إلى آخر، فالكلاسيكية الفرنسية لم تهمل جانب الشكل في مراثيها مركزة على خصال المرثي الحميدة، والرومانسية الفرنسية أسهبت وبالغت في النواح والبكاء على الميت، أما رثاء العصر الحديث في فرنسا فقد اعتمد على إظهار العاطفة الجياشة والقوية للميت، وبعبارات بسيطة وسهلة تترجم فكرة مواجهة الموت بشجاعة فردية، وتقبل وجودها كحتمية في الحياة، ولعل ما يلفت الانتباه في الرثاء الفرنسي هو الرثاء الاجتماعي، حيث جاء نتيجة تصدع ذلك المجتمع بسبب الإقطاع والطبقية الأمر الذي خلق فجوات في معاني المنظومة الاجتماعية.

ومن الأدباء الفرنسيين الذين كتبوا في فن الرثاء في فرنسا شارل بودلير وهنري شبتير وجاك بريفير وبول فاليري.

كما يعد الأدب الإيطالي من أبرز الآداب الغربية التي اهتمت بفن الرثاء منذ العصور الوسطى إلى غاية العصر الحديث، ومن أبرز الشعراء الإيطاليين في هذا الغرض جوتو سيرفانس والياساندرو مانزوني وجوزيبي أنتونوبالدي، ويعد دانتي أبرز شاعر إيطالي نظم قصائد الرثاء.

أما الأدب الإنجليزي فإنه لا يخلو من المراثي كذلك، وقد عرفه منذ العصور الوسطى مع جون ملتون في الفردوس المفقود، وشكسبير مثل: مسرحية هاملت وغيرها، وتعد رابعة توماس غراي الرثاء المكتوب في ساحة الكنيسة الريفية من أبرز المراثي الإنجليزية.

ولأن الحياة في روسيا مليئة بالأحداث المحزنة جراء الحروب، فقد انعكس ذلك على الأدب الروسي الذي سجل مراثي خالدة منذ العهد القيصري، ويعد بوتشكين من أبرز الشعراء الروس الذين كتبوا في فن الرثاء، وكذلك أنطونيو تشيخوف، وتعد رابعة الألم أحد أبرز ما كتب في هذا الفن في روسيا، الذي برز أكثر لدى شعراء الاتجاه الرومانسي.

وأمثلة الرثاء نفسها في الآداب الغربية لأن التجربة الإنسانية واحدة والظروف التي مرت بها البلدان الأوروبية سياسيا واقتصاديا واحدة أيضا.

## 10- فن الرثاء عند العرب:

## أ- الرثاء في العصر الجاهلي:

ارتبط الرجل الجاهلي بالقبيلة والأسرة ارتباطا وثيقا وأصبح الخارج عن روابطهما مذنبا لا يستحق الانتماء إليهما، وهو ما عزز فكرة التمسك بالآخر بكل درجات العلاقات الإنسانية والوفاء له حتى بعد الموت، قضية طبيعية في حياة الرجل الجاهلي الذي أحب وبعث كل من يتعامل معه بصدق، وتألم كثيرا لفقده سنوات عدة، فأنشده أشعارا رثائية خالدة في المفقود ما زالت حية إلى يومنا هذا وبدرجة الإحساس نفسها.

ومن أمثلة الرثاء في العصر الجاهلي قصيدة أوس بن حجر في رثاء صديقه فضالة بن كلدة يقول(1):

أَيُّهَا النَّفْسُ أَجْلِي جَزَعَا	إِنَّ الَّذِي تَحَذَرِينَ قَدْ وَقَعَا
إِنَّ الَّذِي جَمَعَ السَّمَاحَةَ وَالـ	نَجْدَةَ وَالْحَزْمَ وَالْفُؤَى جُمِعَا
الْأَلْمَعِيَّ الَّذِي يَظُنُّ لَكَ الظُّ	نَّ كَأَنَّ قَدْ رَأَى وَقَدْ سَمِعَا
وَالْمُخْلِيفَ الْمُتْلِفَ الْمُرَّرَّ أَمْ	يُمْتَعُ بِضَعْفٍ وَلَمْ يُمْتِ طَبَعَا

## ب- خصائص فن الرثاء في العصر الجاهلي:

- 1- تداخل الأغراض الشعرية مثل الفخر، والحماسة في غرض الرثاء خاصة عند ذكر مناقب المتوفى في الحرب مثل الشجاعة والقوة و...
- 2- اعتماد الألفاظ الواضحة والصور البسيطة والمعاني الشفافة لأن المقام هو مقام حزن وليس مقام استعراض للقوة اللغوية والبلاغية.
- 3- ابتداء القصيدة بموضوع الرثاء مباشرة دون المقدمة الغزلية الطللية، لأن المصاب جليل، والموت وقعه صعب على النفس.

(1) أوس بن حجر، ديوان أوس بن حجر، تحقيق وشرح: محمد يوسف نجم، دار صادر بيروت، د.ط، 1400هـ - 1980م، ص 53.

## ج- أنواع الرثاء في العصر الجاهلي:

- 1- رثاء الأقراب.
- 2- رثاء القبيلة.
- 3- رثاء الأبعاد.
- 4- رثاء الأصدقاء.
- 5- رثاء الأماكن.

## ت- الرثاء في العصر الإسلامي:

اختلف فن الرثاء في العصر الإسلامي عن الجاهلي، لتغيُّر عقلية الرجل العربي بظهور الإسلام، الذي أعطى مفاهيم جديدة للموت والخلود والحياة، وتعد حادثة موت الرسول ﷺ وطريقة حزن الصحابة عليه مثالا حيا لاختلاف التعامل مع حدث الموت عما كان عليه، وأمثلة الرثاء كثيرة في العصر الإسلامي، لكننا سنختار مراثي الرسول ﷺ والشهداء رَضِيَ اللَّهُ عَنْهُمْ الذين شاركوا في المعارك وفي الفتوحات الإسلامية<sup>(1)</sup>، وقد عبر الكثير من الشعراء عن اشتياقهم لهؤلاء الأبطال، وكان حسان بن ثابت رضي الله عنه ممن رثى سيد الشهداء حمزة بن عبد المطلب رضي الله عنه الذي تشرف بوسام الشهادة في غزوة أحد يقول<sup>(2)</sup>:

دَعَّ عَنْكَ دَارًا قَدْ عَفَا رَسْمُهَا	وَأَبْكَ عَلَى حَمْرَةَ ذِي النَّائِلِ
.....	.....
التَّارِكِ الْقِرْنَ لَدَى قِرْنِهِ	يَعْتُرُّ فِي ذِي الْخُرْصِ الْبَايِلِ
وَاللَّابِيسِ الْخَيْلِ إِذَا أَحْجَمَتْ	كَالْيَيْثِ فِي غَابَاتِهِ الْبَاسِلِ

(1) ينظر: شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي في العصر الإسلامي، دار المعارف، القاهرة - مصر، ط7، 2004م، ص 62.

(2) حسان بن ثابت الأنصاري، ديوان حسان بن ثابت، حققه وعلق عليه: وليد عرفات، دار صادر، بيروت - لبنان، د.ط، 2006م، 321/1 - 322.

.....  
 وَأَسْوَدَ نَوْرَ الْقَمَرِ النَّاصِلِ .....  
 عَلِيَّةٍ مُكْرَمَةِ السَّادِخِلِ .....  
 مِنْ كُلِّ أَمْرٍ نَابَتَا نَازِلِ .....  
 لَمْ يَكُ بِالرَّوَانِي وَلَا الْخَاذِلِ .....  
 أَظْلَمَتِ الْأَرْضُ لِفِقْدَانِهِ .....  
 صَلَّى عَلَيْكَ اللَّهُ فِي جَنَّةٍ .....  
 كُنَّا نَرَى حَمَزَةَ حِرْزًا لَنَا .....  
 وَكَانَ فِي الْإِسْلَامِ ذَا تَدْرِءٍ .....

ومن أمثلة رثاء الشهداء نونية كثير بن العُرَيْزَةَ التميمي النهشلي في الشهداء الذين قضاوا بسبب الغزوة التي غزاها الأقرع بن حابس وأخوه بالطالقان وجوزجان بأمر من عمر بن الخطاب رضي الله عنه، وقد مات هناك العديد من أصحاب كثير بن العُرَيْزَةَ فرثاهم قائلًا<sup>(1)</sup>:

سقى مزن السحاب إذا استهلته  
 إلى القصرين من رستاق خوطٍ  
 وما بي أن أكون جزعت إلا  
 ومحبور برؤيتنا يرجي ال  
 ورب أخ أصاب الموت قبلي  
 مصارع فتية بالجوزجان  
 أبادهم هناك الأقرعان  
 حنين القلب للبرق اليماني  
 لقاء ولن أراه ولم يراني  
 بكيته ولو نعت له بكاني  
 أما مرثي الرسول صلى الله عليه وسلم فهي من أجمل ما قيل في فن الرثاء، ذلك أن المرثي أوتي جوامع الحكمة واللين والعدل والشجاعة والتقوى وحسن الأخلاق وكل ما يجعل المرء محل قبول ومحبة فارطة لدى الناس، وقد نظم العديد من الشعراء - كما ذكرت - قصائد عدة في الحزن والبكاء على فقدان خير البرية، كعبد الله بن رواحة رضي الله عنه وكعب بن مالك رضي الله عنه فضلًا عن صحابته الأخيار رضي الله عنهم مثل: عمر بن الخطاب رضي الله عنه وتُعد مرثي حسان من أشهرها، كقصيدته "وما فقد الماضون مثل محمد" <sup>(2)</sup>:

.....  
 بِطَيِّبَةِ رَسْمٍ لِلرَّسُولِ وَمَعَهُدُ .....  
 وَلَا تَنَمَّحِي الْآيَاتُ مِنْ دَارِ حُرْمَةٍ .....  
 مُنِيرٌ وَقَدْ تَعْفُو الرُّسُومُ وَهَمَّادُ .....  
 بِهَا مِنْبَرُ الْهَادِي الَّذِي كَانَ يَصْعَدُ .....  
 .....

(1) ينظر: الصفدي صلاح الدين خليل بن أبيك بن عبد الله، الوافي بالوفيات، 245/24.

(2) حسان بن ثابت الأنصاري، ديوان حسان بن ثابت، 455/1 وما بعدها.

ظَلَلْتُ بِهَا أَبْكَي الرَّسُولِ فَأَسْعَدَتْ      عِيُونَ وَمِثْلَاهَا مِنَ الْجِفْرِ تَسْعُدُ  
تَذَكَّرُ آيَةَ الرَّسُولِ وَمَا أَرَى      لَهَا مُحْصِيًا نَفْسِي فَنَفْسِي تَبْلَدُ  
.....  
فَبُورِكَتْ يَا قَبْرَ الرَّسُولِ وَبُورِكَتْ      بِإِلَادُ تَنُوي فِيهَا الرَّشِيدُ الْمُسَدَّدُ  
وَبُورِكَتْ لِحْدُ مِنْكَ ضُمْنٌ طَيِّبًا      عَلَيْهِ بِنَاءٌ مِنْ صَافِيحٍ مُنْضَّدُ  
تَهِيلُ عَلَيْهِ التُّرْبَ أَيْدٍ وَأَعْيُنُ      عَلَيْهِ وَقَدْ غَارَتْ بِذَلِكَ أَسْعُدُ  
لَقَدْ غَيَّبُوا جِلْمًا وَعِلْمًا وَرَحْمَةً      عَشِيَّةً عَلَّوهُ الثَّرَى لَا يُوسَّدُ  
.....  
وَهَلْ عَادَتْ يَوْمًا زَرِيَّةُ هَالِكِ      زَرِيَّةَ يَوْمٍ مَاتَ فِيهِ مُحَمَّدُ  
.....  
فَبَنِّگِي رَسُولَ اللَّهِ يَا عَيْنُ عَابِرَةً      وَلَا أَعْرِفَنَّكَ الدَّهْرُ دَمْعَكَ يَجْمَدُ  
وَمَا لَكَ لَا تَبْكِينَ ذَا النِّعْمَةِ الَّتِي      عَلَى النَّاسِ مِنْهَا سَابِعٌ يَتَعَمَّدُ  
فَجُودِي عَلَيْهِ بِالدُّمُوعِ وَأَعْيُوبِي      لِقَفْدِ الَّذِي لَا مِثْلَهُ الدَّهْرُ يُوْجَدُ  
وَمَا فَقَدَ الْمَاضُونَ مِثْلَ مُحَمَّدٍ      وَلَا مِثْلَهُ حَتَّى الْقِيَامَةِ يُفْقَدُ

ومن وجوه الرثاء في العصر الإسلامي نجد رثاء الخلفاء الراشدين وهي من المرثي التي وجدت لها مكانة حينها، ومن أمثله ذلك رثاء حسان بن ثابت رضي الله عنه للخليفة أبي بكر الصديق رضي الله عنه (1).

إِذَا تَذَكَّرْتَ شَجْوًا مِنْ أَخِي ثِقَّةً      فَادْكُرْ أَخَاكَ أَبَا بَكْرٍ بِمَا فَعَلَا  
خَيْرِ الْبَرِيَّةِ أَتْقَاهَا وَأَعَدَّهَا      إِلَّا النَّبِيَّ وَأَوْفَاهَا بِمَا حَمَلَا  
وَالثَّانِي الصَّادِقَ الْمُحَمَّدَ مَشْهُدُهُ      وَأَوَّلَ النَّاسِ مِنْهُمْ صَدَقَ الرُّسُلَا  
وَتَائِي اثْنَيْنِ فِي الْغَارِ الْمُنِيفِ وَقَدْ      طَافَ الْعَدُوُّ بِهِ إِذْ صَعَدَ الْجَبَلَا  
عَاشَ حَمِيدًا لِأَمْرِ اللَّهِ مُتَّبِعًا      يَهْدِي صَاحِبِهِ الْمَاضِي وَمَا انْتَقَلَا

كما نجد رثاء قتلى حروب الردة، ومن أمثله ذلك رثاء متمم بن نويرة لأخيه مالك بن

نويرة (2):

(1) حسان بن ثابت، الديوان، 125/1.

(2) ابتسام مرهون الصفار، مالك ومتمم ابن النويرة اليربوعي، مطبعة الإرشاد، بغداد، د.ط، 1968م، ص 82.

لعمري وما دَهْرِي بتأبين هالك  
لئن مالِكُ خلّى عليّ مكانهُ  
ولا جَزِعاً والدهرُ يَعَثُرُ بالفتي  
لفي أسوةٍ إن كان ينفعني الأسي  
وقال أيضا في أخيه مالك<sup>(1)</sup>:

أقولُ لها لما نحتني عن البكا  
فإن كان إخواني أصيبوا وأخطأت  
أفي مالِكٍ تلحيني أم خالدٍ  
بني أمك أسباب الحتوفِ الرّواصدِ  
.....

ذريني فالأبا بك لم أنس ذكره  
ذريني فكم من صالحٍ قد رزيتُهُ  
وإن أمرتني بالعزاء عوائي  
أخ لي كصدر الهندواني ماجدٍ  
بمالي من مالٍ طريفٍ وتالدٍ  
بودي لو أي قد تمليت عمره

ومن مواضع الرثاء التي نجدتها في العصر الإسلامي نجد رثاء الخمر كراثية أبو محجن الثقفي فيها بعد أن أمر الخليفة عمر بن الخطاب حرق الحانات في الشام وذلك حين بلغه معاقرة بعض الجنود لها.

### خصائص الرثاء في العصر الإسلامي:

- 1- اعتماد المعاني الإسلامية في الحياة كتقبل فكرة الموت والإيمان بالقضاء والقدر.
- 2- استعمال ألفاظ القرآن الكريم وأسلوب الحديث النبوي الشريف.
- 3- الاعتماد على الوحدة العضوية للقعيدة لأن التجربة الإنسانية متصلة شعوريا.
- 4- الابتعاد عن المقدمات التقليدية كالمقدمات الغزلية والطللية في بعض المراثي.
- 5- التنوع في الصور الشعرية لخروج خيال الشعراء من البيئة العربية إلى عوالم أخرى بسبب تأثرهم بالقرآن الكريم كوصف الجنة والنار ونقاء النفوس وسوادها...
- 6- الابتعاد عن الألفاظ المعقدة والصعبة وقليلة الاستعمال، لتأثر الشعراء بوضوح الألفاظ والمعاني في القرآن.
- 7- المساواة في الرثاء بين الناس فلا فرق بين عربي وأعجمي وأسود وأبيض إلا بالتقوى، فصالح المرء ودينه الحقيقي هو مقياس الأفضلية.

(1) المصدر نفسه، ص 88 وما بعدها.

- 8- ربط الأعمال الصالحة والأخلاق الحميدة في الرثاء بالجزاء في الدار الآخرة لتهوين المصاب على أهل الفقيد، وتخفيف الناس على نيل الشهادة في سبيل الله، أو الاستقامة والابتعاد عن الشرك والفجور.
- 9- الابتعاد عن التكلف والصنعة.
- 10- تسليط الضوء على مناقب الميت التي يقرها الإسلام ويدعو إليها.
- ث- الرثاء في العصر الأموي:

من العصر التي كثر فيها الرثاء العصر الأموي، وذلك لكثرة الموت بسبب الأحداث السياسية التي كانت وقتها، فضلا عن الفتن والثورات والفرق الدينية.

وقد استمر فن الرثاء بأنواعه كما كان سابقا، فنجد رثاء النفس كرتاء مالك بن الربيع، ورثاء الخلفاء كمرثية جرير التي قالها في وفاة الخليفة الأموي عمر بن عبد العزيز رحمه الله، لكن الجديد في مرثي هذا العصر هو إدراج تهنئة الخليفة الجديد بعد نعي الأول، كما جاء في قصيدة عبد الله بن همام السلولي في رثاء معاوية عند ابنه يزيد الذي تولى الخلافة بعده، يقول<sup>(1)</sup>:

اصيرُ يزيدُ فقدَ فارقتَ ذا ثقةٍ	واشكرُ جِباءَ الذي بالملك حاباكا
لا رُزءُ أصبح في الأقوام قد علموا	كما رزئتَ ولا عُقبِي كعُقباكَا
أصبحت راعي أهل الدين كلهم	فأنت ترعاهم والله يرعاكَا
وفي معاوية الباقي لنا خلف	إذا نُعيَتَ ولا نَسَمَعُ بمنعَاكَا

### ج- الرثاء في العصر العباسي:

أهم ما يميز هذا العصر هو اختلاط الأجناس داخل الدولة العباسية، وهو ما أدى إلى اختلاف الثقافات والبيئات، وعليه تنوع الفنون الأدبية والأغراض الشعرية، ولعل أهم ما ميّز الرثاء في هذا العصر هو رثاء الدول ورثاء المدن، بل وحتى رثاء الحيوان، ومن هذه المدن مدينة البصرة كما ذكرنا سابقا.

(1) أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق وشرح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة - مصر، ط 07، 1418هـ - 1998م، 132/2.

## د- الرثاء في العصر الأندلسي:

ولعل أشهر أشكال الرثاء في العصر الأندلسي رثاء المدن مثل نونية أبي البقاء الرندي<sup>(1)</sup>:

لِكُلِّ شَيْءٍ إِذَا مَا تَمَّ نَقْضَانُ      فَلَا يُعَرَّرُ بِطَيْبِ الْعَيْشِ إِنْسَانُ  
هِيَ الْأُمُورُ كَمَا شَاهَدْتُهَا دَوْلُ      مَن سَرَّهُ زَمَنُ سَاءَتْهُ أَرْزَمَانُ  
وَهَذِهِ الدَّارُ لَا تُبْقِي عَلَى أَحَدٍ      وَلَا يَدُومُ عَلَى حَالٍ لَهَا شَانُ

فَإِسْأَلْ بِلَنْسِيَّةٍ مَا شَأْنُ مَرْسِيَّةٍ      وَأَيِّنَ شَاطِئَةَ أَمِ أَيِّنَ جِيَّانُ  
وَأَيِّنَ فُرْطُبَةَ دَارِ الْعُلُومِ فَكِّم      مَن عَالِمٌ قَدْ سَمَّا فِيهَا لَهُ شَانُ  
وَأَيِّنَ حَمَصَ وَمَا تَحْوِيهِ مِنْ نُزْرِهِ      وَهَزْرَهَا الْعَذْبُ فَيَّاضٌ وَمَلَانُ

كما أن الأندلسيين عرفوا أنواع الرثاء الأخرى مثل باقي الشعوب، كرثاء النفس والأقارب والحكام والخلفاء والدول وأمهات الملوك وأقاربهم وغيرهم.

## ه- الرثاء في العصر المملوكي:

لم يختلف شعراء هذا العصر عن غيرهم من شعراء العصور الأخرى، فقد نظموا في الرثاء، حيث إننا نجد صفي الدين الحلبي قد خصص له الباب الخامس من ديوانه حيث أسماه ب: (في مراثي الأعيان وتعازي الإخوان)، ومن أمثلة ذلك قوله في رثاء السلطان الملك المنصور<sup>(2)</sup>:

يَا بُدُورًا تَغِيْبُ تَحْتَ الثَّرَابِ      وَجِبَالًا تَمْتُدُّ مَرَّ السَّحَابِ  
إِنَّ فِي ذَلِكَ إِعْتِبَارًا وَذِكْرِي      يَتَوَعَّى بِهَا دُؤُو الْأَلْبَابِ  
قُلْ لِصَادِي الْأَمْوَالِ لَا تَرِدِ الْعَيْنُ      شَاشَ فَإِنَّ الْحَيَاةَ لَمُعُ سَرَابِ

وكذلك رثاء الوزراء والأمراء والقادة والقضاة والفقهاء والعلماء والأدباء وقد اهتموا بالأديان والعلماء لكثرة المؤلفات والموسوعات الثقافية حينها<sup>(3)</sup>.

(1) محمد رضوان الداية، أبو البقاء الرندي شاعر رثاء الأندلس، مكتبة سعد الدين، بيروت - لبنان، ط 02، 1406هـ - 1986م، ص 143 وما بعدها.

(2) صفي الدين الحلبي، ديوان صفي الدين الحلبي، دار صادر، بيروت - لبنان، د.ط، د.ت، ص 339 وما بعدها.

(3) ينظر: خالد نبيل أبو علي، فن الرثاء في العصر المملوكي الثاني (الدولة البرجية 784هـ - 923هـ) دراسة تحليلية، رسالة ماجستير، الجامعة الإسلامية - غزة، كلية الآداب، قسم اللغة العربية، إشراف: كمال أحمد غنيم، 2012، ص 40 وما بعدها.

## غرض الرثاء لدى المتنبي:

يتوزع الرثاء على محورين هما:

### 1- محور العاطفة:

وفيه يبث الشاعر كل ما في فؤاده من حزن وأسباب الحسرة على شمائل المرثي وفضائله بعيدا عن التكلف والصحة والعقل.

### 2- محور العقل:

وفيه يمتزج الرثاء بالتعزية والحزن بالسُلوان فيرتفع الشاعر عن ذكر مصيبتته إلى الأفكار العامة كزوال الأحباب وزوال الدنيا وسطوة الموت وغيرها<sup>(1)</sup>.

ولأن الشاعر المتنبي ذو عقل وحكمة فقد كان رثاؤه يميل إلى المحور الثاني لأنه شاعر فكر وحكمه في أصله ففي رثاء جدته -مثلا- لم يبد مشاعر القهر والتفجع رغم مكانتها في قلبه فهو معزى حكيم وليس راثي عاطفي، يقول في رثاء جدته<sup>(2)</sup>:

أَلَا لَا أَرَى الْأَحْدَاثَ حَمْدًا وَلَا دَمًّا	فَمَا بَطَشُهَا جَهْلًا وَلَا كَفُّهَا جِلْمًا
إِلَى مِثْلِ مَا كَانَ الْفَتَى مَرَجِعُ الْفَتَى	يَعُودُ كَمَا أَبْدَى وَيُكْرِي كَمَا أَرَمَى
لَكَ اللَّهُ مِنْ مَفْجُوعَةٍ بِحَبِيبِهَا	قَتِيلَةٍ شَوْقٍ غَيْرِ مُلْحِقِهَا وَصَمًا
أَحْنُ إِلَى الْكَأْسِ الَّتِي شَرِبْتَ بِهَا	وَأَهْوَى لِمَثْوَاهَا التُّرَابَ وَمَا ضَمًّا
بَكَيْتُ عَلَيْهَا خَيْفَةً فِي حَيَاتِهَا	وَذَاقَ كِلَانَا تُكَلِّ صَاحِبِهِ قَدَمَا
وَلَوْ قَتَلَ الْهَجْرُ الْمُحِبِّينَ كُلَّهُمْ	مَضَى بَلَدٌ بَاقٍ أَجَدَّتْ لَهُ صَرْمًا
عَرَفْتُ اللَّيَالِي قَبْلَ مَا صَنَعْتَ بِنَا	فَلَمَّا دَهْتَنِي لَمْ تَزِدْنِي بِهَا عِلْمًا
مَنَافِعُهَا مَا ضَرَّ فِي نَفْعِ غَيْرِهَا	تَعَدَّى وَتَرَوَى أَنْ تَجُوعَ وَأَنْ تَظْمًا

(1) فؤاد افرام البستاني، أبو الطيب المتنبي، المرثي والمفاخر والحكم، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، ط 2، 1937م، ص 68 - 69.

(2) أبو الطيب المتنبي، الديوان، ص 382 - 383.

أَتَاهَا كِتَابِي بَعْدَ يَأْسٍ وَتَرْحَةٍ      فَمَاتَتْ سُرُورًا بِي فَمُتُّ بِهَا غَمًّا  
حَرَامٌ عَلَى قَلْبِي السُّرُورُ فَإِنِّي      أَعُدُّ الَّذِي مَاتَتْ بِهِ بَعْدَهَا سُمًّا

إن المتنبي ورغم خرفه على جدته التي لم يفلح في الوصول إليها رغم كمية الحب والشوق اللذان يمكن قلبيهما إلا أنه ما زال محافظا على اتزانه ويستهل مرتبته ويرجع نواب الدهر إلى الله وَجَدَّ ولا نملك مدحا ولأن ما فيها ويستحضر فكرة الزوال والفناء بحس الحكمة، لكن الملفت في هذه المرثية هو تعالي المتنبي حتى في التعبير عن المشاعر الصادقة - فليس هناك أصدق من مشاعر الموت - فيذكر شوق جدته له ولكنه شوق لا ينقص منها لأنه لحفيدها، فأين النقصان والعيب في بث مشاعر الشوق من جدة لحفيدها، والقارئ للقصيدة يجد أنا رهيبا للشاعر حتى في حضرة الموت، حيث يستعين بالصبر كقرين له وليس للخضوع والمسكنة.

بعدها ينتقل من رثاء جدته إلى الفخر بنفسه، ونظن أن المقام لا يليق خاصة وأن المرثية من أقرابه، ولعل أخطر بيت في هذه القصيدة هو ذكره للشاميتين في وفاة جدته، صحيح أن الشاعر له خصومات وحساد، لكن لا أظنها تصل إلى حد الشماتة في الموت ومن امرأة عجوز.

واعتماد المتنبي على العاطفة المقيدة سمه في مراثيه، ففي رثاء أم سيف الدولة يقدم أولا حكما في الحياة ترتبط بمسألة الفناء وتكالب الناس على الدنيا، لكنها تصب في أنه العالي، وهو أنه لا يكثر بنواب الدهر وحوادثه لأنه أصبح أكبر من سطوته، وبعد عدة أبيات يرثي أم سيف الدولة برثاء باهت يمتزج فيه الوعظ أكثر من التفجع، وقد يكون سبب ذلك طبيعة العلاقة بين المتنبي والمرثية التي هي في الأخير امرأة لا يعرفها ولا يعرف طباعها، ولأنه لم يتعامل معها بشكل واضح فلا يعرف خصالها ولا طبعتها حتى يرثيها، كما أن الموقف حساس نوعا ما لأنها امرأة فلا يبالغ في ذلك.

والملاحظ رغم عقلانية المتنبي في مراثيه إلا أننا نجد عاطفة قوية ورسم عميقا للمعاني للصور الشعرية في رثائه عبد الله بن سيف الدولة يقول<sup>(1)</sup>:

بِنَا مِنْكَ فَوْقَ الرَّمْلِ مَا بَكَ فِي الرَّمْلِ      وَهَذَا الَّذِي يُضْنِي كَذَا الَّذِي يُبْلِي

(1) أبو الطيب المتنبي، الديوان، ص 284 - 285.

كَأَنَّكَ أَبْصَرْتَ الَّذِي بِي وَخَفْتَهُ .....  
إِذَا عِشْتَ فَاخْتَرْتَ الْحِمَامَ عَلَى الثُّكُلِ .....

فَإِنْ تَلُّ فِي قَبْرِ فَإِنَّكَ فِي الْحَشَى .....  
وَأَنْ تَلُّ طِفْلاً فَأَلْأَسَى لَيْسَ بِالطِّفْلِ .....  
وللمنتبي رثاء لأخت سيف الدولة وقد ركز في هذه المرتبة على المكانة المرموقة والنسب  
الجليل لهذه المرأة يقول (1):

يَا أُخْتَ خَيْرِ أَخٍ يَا بِنْتَ خَيْرِ أَبِي .....  
كِنَايَةً بِهَمَا عَن أَشْرَفِ النَّسَبِ .....  
أَجَلُّ قَدْرِكَ أَنْ تُسَمِّيَ مُؤَبَّنَةً .....  
وَمَنْ يَصِفُكَ فَقَدْ سَمَّاكَ لِلْعَرَبِ .....  
لَا يَمْلِكُ الطَّرِبُ الْمَحْزُونُ مَنْطِقَهُ .....  
وَدَمَعُهُ وَهَمَا فِي قَبْضَةِ الطَّرِبِ .....  
غَدَرْتَ يَا مَوْتُ كَمْ أَفْنَيْتَ مِنْ عَدَدِ .....  
بِمَنْ أَصَبْتَ وَكَمْ أَسَكَّتَ مِنْ لَجَبِ .....  
ورغم أن القصيدة مليئة بالرثاء العقلي إلا أننا نجد شيئاً من عاطفة المنتبي في أحد الأبيات،  
لكنها عاطفة متزنة ومراقبة من الشاعر حرصاً منه على عدم الوقوع في الخطأ لأن المرثية امرأة  
وأخت سيف الدولة لذلك ركز على أخلاقها التي لا يوجد مثلها وعلى طلبها المجد وهكذا  
يقول (2):

بلى وحرمه من كانت مراعية .....  
لحرمة المجد والقصاد والأدب .....  
ومن مضت غير موروث خلائقها .....  
وإن مضت يدها موروثه النسب .....  
وهما في العلى والمجد ناشئة .....  
وهم أترابها في اللهو واللعب .....  
وللمنتبي مرثية أخرى كرتاء أبي شجاع وعمة عضد الدولة وكلها مرثية تنأى عن المراثي  
التقليدية.

### قيم الرثاء عند المنتبي:

للرثاء قيم اجتماعية وفنية و...، وتميزه عن باقي الأغراض الشعرية، وتختلف من شاعر إلى  
آخر، كما دواعي وأغراض الرثاء تتعدد من شاعر إلى آخر ومن فقيد إلى آخر فالمتوفى القريب ليس  
كالبعيد وذو المكانة ليس كالبسيط اجتماعياً.

(1) أبو الطيب المنتبي، الديوان، ص 118.

(2) أبو الطيب المنتبي، الديوان، ص 119.

ولأن المتنبي شاعر العرب فهو يدرك تماما قيم الرثاء وهو يمتلك رؤية ينكشف في أفقها ما كان يرجوه من منعاني الرثاء فهو وإن كان الكسب من بعض أغراض الرثاء في شعره إلى أن الكسب لا يظهر منفصلا عن القيم الفنية والإنسانية في علاقته بالمرثي<sup>(1)</sup>.

ومن قيم التي اعتمدها مراثيه هي كالتالي:

### 1- قيم إنسانية وأخلاقية:

وهذا باختياره الأشخاص الذين تتوفر فيهم جملة من القيم الأخلاقية والإنسانية التي يؤمن بها المتنبي كمرثيه في أهل سيف الدولة خاصة أخته التي كانت مثال للأخلاق وأكثر طلب للمجد.

### 2- قيم فلسفية:

فالمتنبي لا ينظر إلى الموت بنظرة سطحية أو حالة في المجتمع لا بد من حضورها يوما إنما كان ينظر إليه نظرة فلسفية كالوثوق وثقة العاجز أمام سطوته ومعادلة الزوال والفناء في الحياة.

### 3- قيم فنية:

فمرثي المتنبي مليئة وغنية بالصور المتعددة منها الحسية ومنها السمعية والبصرية والخيالية<sup>(2)</sup>.

### 4- قيم اجتماعية:

وذلك في رثاء أقاربه مثل جدته بما يتناسب مع أوصافها وفي علاقته بأبناء عمه حتى أنهم طلبوا منه أن يستزيد في صفات المرثي كالكرم والشجاعة وغيرهما، استجاب فضلا عن وفائه لصديقه ورثاءه بأجمل الأبيات في الرثاء.

### 5- قيمة عقلية:

حيث أن رثاء المتنبي نابع من عقل وموزون وهو يرثى لفقيد بصفات يتلاءم معه أي على ما كان عليه فيصف أم سيف الدولة بالعفة لأنها كذلك ولأنها مرتبطة بالنساء أكثر من الرجال

(1) سند علي صلاح الهني، قصيدة الرثاء عند المتنبي، رسالة ماجستير، جامعة أم القرى، المملكة السعودية، 1430هـ، ص 14.

(2) المرجع السابق، ص 15.

ويصف أخته بالشرف لسبب نفسه وينعت ابن سيف الدولة بالطفولة والبراءة وعدم معرفته بمموم الحياة وغيرها من الحالات.

## 6- قيمة نفسية:

وتتمثل في ذكر ألمه النفسي وصبره على طريقته واستعادة ذكريات المتوفى خاصة القريب منه كرتائه لمحمد بن إسحاق التنوخي.

## أشكال المراثي عند المتنبي:

### 1- قريب:

بحيث نجد هذا الرثاء قبل اتصاله سيف الدولة إذ رثى جدته بقصيدة جعل فيها سبب فراقه عنها بنوع من الأسف والحسرة هو طلب المعالي والرزق وكذلك مراثيه في محمد بن إسحاق التنوخي، وقد كانت قصيدة صادقة المشاعر لمكانته في قلبه.

### 2- الحكام والقادة:

وهذا بعد اتصاله بسيف الدولة فقدم العزاء والرثاء له في أمه وابنه وأخته وفيه اعتمد المتنبي على الرثاء العقلي كما سبق وأن ذكرنا وكذلك إدخال المدح لسيف الدولة في المراثي، لكن الملفت للانتباه في مراثيه للقادة وأحكام وذويه ظهر وعاطفة المتنبي في رثاء خولة أخت سيف الدولة عاطفة حاول أن يخفيها لكن إحساسه فضحته فبكاه بعين المحب خفية وبعين شاعر القصر علنا لذلك نجد أن هذه القصيدة قد جاءت خالصة في الرثاء لا يوجد بها مدح أو فخر لأي فرد آخر غير خولة، ولم يكن رثاء المتنبي لسيف الدولة وذويه بل تعداه إلى عضد الدولة الذي رثى عمته بقصيدة جمعت بين الحكمة وفلسفة الموت والفناء والحياة.

## المعجم الشعري في مراثي المتنبي:

اختار المتنبي في معجمه الشعري ألفاظ الفقد مثل الموت والمتون والفقد مع جملة من الاشتقاقات للألفاظ كالميت وأموات ومنايا، ومنون ومفقود وغيرها بالإضافة إلى المعاني المستقاة من هذه الألفاظ أو التي تدخل خيرها مثل الفراق، القتال، الحزن، الردى.

كما استعان بأدوات الموت مثل القبر، والنعش والتحنيط، واللحد والكافور وبعض أسماء الفاعل لتشبه الموت كالقاتل والسارق فضلا عن صيغ المبالغة واسم المفعول وهي مفردات ترتبط بالبنية أكثر من المعنى.

هكذا هي مراثي المتنبي تجربة فريدة تعكس شخصيته ومكانته الشعرية ومعتقداته ونظراته في الحياة.

الفصل الأول: الاتساق والانسجام

المفاهيم والآليات والأدوات

يعد عنصرا الاتساق والانسجام من أهم العناصر المسهمة في تحقيق التماسك النصي، وذلك بكونهما معياران من معايير النصية السبعة التي حددها دي بوجراند، فهما يشغلان حيزا مهما في تحليل النصوص والخطابات، التي هي حسب: "حدث تواصلية، يلزم لكونه نصا أن تتوفر له سبعة معايير للنصية مجتمعة، ويزول عنه هذا الوصف إذا تخلف عنه واحد من هذه المعايير"<sup>(1)</sup>. والتي قال عنها: "وأنا أقترح المعايير التالية لجعل النصية Textuality أساسا مشروعا لإيجاد النصوص واستعمالها"<sup>(2)</sup>، هي كالاتي<sup>(3)</sup>:

- 1- الاتساق cohesion
- 2- الانسجام coherence
- 3- القصد intentionality
- 4- القبول acceptability
- 5- رعاية الموقف situationality
- 6- التناص intertextuality
- 7- الإعلامية informativity

فالتعريف الذي حد به دي بوجراند النص تعريف جامع يعنى بتحليل جميع عناصر الحدث الاتصالي (الكلام)، ولا يهمل أيها منها.

ومن خلال هذه العناصر يتحقق التماسك النصي الذي هو: "تعلق وحدات النص بعضها ببعض، بواسطة علاقات أو أدوات شكلية ودلالية تسهم في الربط بين عناصر النص الداخلية،

Robert De Beaugrande, Wolfgang U. Dressler Introduction to Text (1) .Linguistics, Longman; London; 1981; c1981, p 08

(2) روبرت دي بوجراند، النص والخطاب والإجراء، تر: تمام حسان، عالم الكتب، القاهرة - مصر، ط 2، 2007م، ص 103.

(3) ينظر: المرجع نفسه، ص 103 - 105.

وبين النص والبيئة المحيطة من ناحية أخرى، لتكون في النهاية رسالة يتلقاها متلقٍ يفهمها ويتفاعل معها سلبيًا أو إيجابيًا<sup>(1)</sup>.

فالمحلل للنص يعتمد إلى رصد ظاهري الاتساق والانسجام داخله، لكونهما يعينان بالنص نفسه، فيكشف عن الطريقة التي تتسق بها العناصر اللغوية للنص، وعن العلاقات الدلالية القائمة داخله.

---

(1) عيسى بن السيد جواد الوادعي، التماسك النصي في نهج البلاغة، المركز العلمي للرسائل والأطاريح، ط 1، 1436هـ - 2015م، ص 38.

## المبحث الأول: مفهوم الاتساق والانسجام لغة واصطلاحاً:

## أ- مفهوم الاتساق لغة:

يدل الجذر اللغوي [و س ق] على الجمع والانتظام والامتلاء والاكتمال، يقول ابن فارس: " (وَسَقَ) الْوَأُو وَالسَّيْنُ وَالْقَافُ: كَلِمَةٌ تَدُلُّ عَلَى حَمْلِ الشَّيْءِ. وَوَسَقَتِ الْعَيْنُ الْمَاءَ: حَمَلَتْهُ. قَالَ اللَّهُ سُبْحَانَهُ: ﴿وَاللَّيْلِ وَمَا وَسَقَ﴾ [سورة الانشقاق: 17]، أَي جَمَعَ وَحَمَلَ"<sup>(1)</sup>، وفي لسان العرب: " والوُسُوقُ: مَا دَخَلَ فِيهِ اللَّيْلُ وَمَا ضَمَّ. وَقَدْ وَسَقَ اللَّيْلُ وَاتَّسَقَ؛ وَكُلُّ مَا انْضَمَّ، فَقَدْ اتَّسَقَ. وَالطَّرِيقُ يَأْتَسِقُ؛ وَيَتَسَقُ أَي يَنْضَمُّ؛ حَكَاهُ الْكِسَائِيُّ. وَاتَّسَقَ الْقَمَرُ: اسْتَوَى. وَفِي التَّنْزِيلِ: ﴿فَلَا أُقْسِمُ بِالشَّفَقِ﴾ وَاللَّيْلِ وَمَا وَسَقَ ﴿وَالْقَمَرِ إِذَا اتَّسَقَ﴾ [سورة الانشقاق: 16-18]، قَالَ الْفَرَّاءُ: وَمَا وَسَقَ أَي وَمَا جَمَعَ وَضَمَّ. وَاتَّسَقَ الْقَمَرُ: امْتِثَالُهُ وَاجْتِمَاعُهُ وَاسْتِوَاؤُهُ لَيْلَةً ثَلَاثَ عَشْرَةَ وَأَرْبَعَ عَشْرَةَ، وَقَالَ الْفَرَّاءُ: إِلَى سِتِّ عَشْرَةَ فِيهِنَّ امْتِثَالُهُ وَاتِّسَاقُهُ، وَقَالَ أَبُو عُبَيْدَةَ: وَمَا وَسَقَ أَي وَمَا جُمِعَ مِنَ الْجِبَالِ وَالْبَحَارِ وَالْأَشْجَارِ كَأَنَّهُ جَمَعَهَا بَأَن طَلَعَ عَلَيْهَا كُلِّهَا، فَإِذَا جَلَلَ اللَّيْلُ الْجِبَالَ وَالْأَشْجَارَ وَالْبَحَارَ وَالْأَرْضَ فَاجْتَمَعَتْ لَهُ فَقَدْ وَسَقَهَا. ... وَوَسَقَتِ الشَّيْءَ: جَمَعْتُهُ وَحَمَلْتُهُ. وَالْوَسَقُ: ضَمُّ الشَّيْءِ إِلَى الشَّيْءِ. وَفَوَّوَسَقَتِ الشَّيْءَ: جَمَعْتُهُ وَحَمَلْتُهُ. وَالْوَسَقُ: ضَمُّ الشَّيْءِ إِلَى الشَّيْءِ... وَأَوْسَقْتُ الْبَعِيرَ: حَمَلْتُهُ حَمْلَهُ وَوَسَقَ الْإِبِلَ: طَرَدَهَا وَجَمَعَهَا؛ وَاتَّسَقَتِ الْإِبِلُ وَاسْتَوْسَقَتِ: اجْتَمَعَتْ. وَيُقَالُ: وَاسَقْتُ فُلَانًا مُوَاسِقَةً إِذَا عَارَضْتَهُ فَكُنْتَ مِثْلَهُ وَلَمْ تَكُنْ دُونَهُ..."<sup>(2)</sup>.

وجاء في المعجم الوسيط: "اتسق الشيء: اجتمع وانضم وانتظم، والقمر استوى وامتلاء"<sup>(3)</sup>.

ومنه فالجذر [و س ق] يستعمل للدلالة على معنى الضم والاجتماع والامتلاء والاتساق

والانتظام.

(1) أحمد بن فارس بن زكرياء القزويني الرازي، أبو الحسين، معجم مقاييس اللغة، [و س ق]، 109/6.

(2) ابن منظور الإفريقي، لسان العرب، [و س ق]، 10 / 379 - 380.

(3) إبراهيم أنيس وزملاؤه، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط 4، 1425 هـ - 2004 م، [و س ق]، ص

أما في المعاجم الغربية فإن الاتساق (Cohesion) كما في معجم (Oxford) هو: "إلصاق شيء بشيء آخر بالشكل الذي يشكّلان وحدة، مثل اتساق العائلة الموحدة، وتثبيت الذرات بعضها ببعض لتعطي كلا واحدا"<sup>(1)</sup>.

ومنه نجد أن الاستخدام اللغويان (العربي والغربي) يتقاربان في المعنى اللغوي والدلالة على معنى الانضمام والاجتماع والانتظام.

### ب- مفهوم الاتساق اصطلاحاً:

تعددت التعاريف الاصطلاحية المحددة لمفهوم الاتساق، ومرجع ذلك كله إلى كونه اتجاهها حديثاً، لذلك كانت هناك فوضى مصطلحية ناتجة عن أثر الترجمة، ولكن عند الإمعان في هذه التعاريف نجد أنها لا تبعد المفهوم الاصطلاحى لمصطلح الاتساق (Cohesion) عن الاستعمال اللغوي، الذي سبق وأن رأينا أنه يستعمل للدلالة على الاجتماع والانضمام والانتظام، حيث يعرفه كل من هاليداي ورقية حسن بأنه: "ما يتوقف تفسير عنصر في الخطاب على تفسير عنصر آخر حيث يفترض الأول سلفاً لتفسير الثاني، بمعنى أنه لا يمكن فك شفرته بشكل فعال إلا بالرجوع للثاني، عندها يتم الدمج بين العنصرين"<sup>(2)</sup>. أما كارتير فيقول: "يبدو لنا الاتساق ناتجاً عن العلاقات الموجودة بين الأشكال النصية، أما المعطيات غير اللسانية (مقامية تداولية) فلا تدخل إطلافاً في تحديده"<sup>(3)</sup>. فهو يرى أن الاتساق يتمثل في العلاقات الموجودة بين العناصر اللغوية التي يحتويها النص في بنيته السطحية، فتلك العناصر اللغوية المتتابعة ذات الطبيعة الأفقية الشكلية للنص تتربط عن طريق علاقات موجودة بينها.

(1) Oxford Advanced Learner's Encyclopedia; oxford university press; New York; Oxford; 1989; p173.

(2) لمياء شنتوف، الاتساق والانسجام في رواية سمرقند لأمين معلوف بترجمتها إلى العربية - دراسة تحليلية ونقدية-، مذكرة ماجستير، جامعة الإخوة منتوري، كلية الآداب واللغات، قسم الترجمة، إشراف: سعيدة كحيل، 2008م - 2009م، ص 26. نقلاً عن: Halliday and Hasan, Cohesion in english, page 04

(3) Carter-Thomas Shirley; La Cohérence Textuelle: Pour une nouvelle pédagogie de l'écrit; Editions L'Harmattan, 2000. P 37.

أما محمد الشاوش فيرى بأنه: "مجموعة الإمكانيات المتاحة في اللغة لجعل أجزاء النص متماسكة ببعضها البعض"<sup>(1)</sup>. أي أنه يتمثل من خلال العناصر اللغوية الجزئية (النحوية والدلالية) في البنية السطحية للنص التي يرتبط بعضها ببعض.

ويعرفه محمد خطابي بأنه: "ذلك التماسك الشديد بين الأجزاء المشكلة لنص / خطاب ما، ويهتم فيه بالوسائل اللغوية (الشكلية) التي تصل بين العناصر المكونة لجزء من خطاب أو خطاب برمته"<sup>(2)</sup>. فمحمد خطابي يرى أن الاتساق هو التماسك الوثيق بين العناصر اللغوية التي يتشكل منها النص من خلال مجموعة من العلاقات التي يجب أن تتوفر حتى يتحقق ذلك التماسك.

وهناك من يرى بأنه: "مفهوم واسع أصبح يشير إلى جميع الوسائل والعلاقات التي من شأن كل وسيلة أو علاقة منها أن تسهم بقسط من إحداث التماسك والترابط بين العناصر المكونة للنص، بحيث تتضافر جميعا في إظهار النص وحدة دلالية يمكن أن تستقل بذاتها في إعطاء مفاهيم مترابطة، أو تعبر عن قضايا متناسقة"<sup>(3)</sup>.

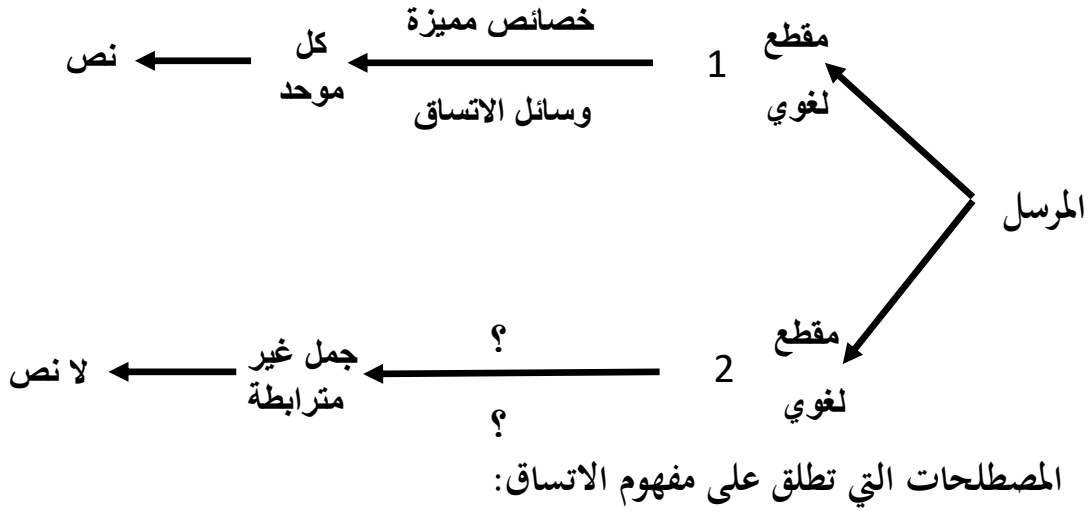
فالملاحظ من خلال التعاريف السابقة لمصطلح الاتساق أنها كلها تعنى بالوسائل التي تسهم في ربط العناصر اللغوية المشكلة للنص، وتحقيق التماسك بينها من بداية النص إلى نهايته دون أن يكون فصل بين أدوات الاتساق المستخدمة.

(1) محمد الشاوش، أصول تحليل الخطاب في النظرية النحوية العربية "تأسيس نحو النص"، المؤسسة العربية للتوزيع، تونس، ط1، 1421هـ - 2001م، 124/1.

(2) محمد خطابي، لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، بيروت - لبنان، ط1، 1991م، ص 5.

(3) فريد عوض حيدر، اتساق النص في سورة الكهف، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة - مصر، ط1، 1425هـ - 2004م، ص 13.

ومن خلال ما سبق ذكره نستنتج بأن للاتساق دورا مركزيا في التحليل النصي، فبواسطته يمكننا التمييز والتفريق بين النص واللائص، وإلى هذا ذهب الباحثان هاليداي ورقية حسن، لذلك نجدهما بينا ذلك في الشكل الآتي<sup>(1)</sup>:



ويواجه الباحث صعوبة كثرة المصطلحات (الاتساق، السبك، التضام، الترابط النحوي، التناسق)

والجدول الآتي يوضح المصطلحات المستعملة من طرف اللسانيين العرب لمفهوم المصطلح الغربي (Cohesion):

المصطلح العربي	الباحث	عنوان الكتاب
الاتساق	محمد خطابي محمد الشاوش	محمد خطابي، لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب أصول تحليل الخطاب
التماسك	الأزهر الزناد صبحي إبراهيم الفاقي	نسيج النص بحث في ما يكون به الملفوظ نصا علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق - دراسة تطبيقية على السور المكية

(1) صبحي إبراهيم الفاقي، علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق - دراسة تطبيقية على السور المكية، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة - مصر، ط1، 1431هـ - 2000م، 99/1، وينظر: محمد خطابي، لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، ص 12.

في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية آفاق جديدة النص والخطاب والإجراء حبك النص	سعد مصلوح تمام حسان محمد العبد	السبك
بلاغة الخطاب وعلم النص مبادئ في اللسانيات	صلاح فضل خولة طالب الإبراهيمي	التربط
نحو الجملة ونحو النص مدخل إلى علم اللغة النصي	تمام حسان إلهام أبو غزالة	التضام
علم لغة النص المفاهيم والاتجاهات	سعيد بحيري	الربط النحوي
النص والخطاب والإجراء	تمام حسان	الالتحام

فالملاحظ من خلال الجدول السابق هو تعدد المصطلحات التي أطلقها الباحثون العرب على المصطلح الغربي (Cohesion)، ومنشأ هذا الاختلاف راجع إلى الخلفية التي انطلق منها كل باحث، فمثلاً سعد مصلوح وتمام حسان انطلقا من خلفية تراثية، أما سعيد حسن بحيري فقد انطلق من خلفية نحوية.

### ج- مفهوم الانسجام لغة:

يستخدم الجذر اللغوي [س ج م] في كلام العرب للدلالة على معنى السيلان، والانسجام مصدر للفعل المزيد انسجم، قال ابن فارس: "سَجَمَ (سَجَمَ) السَّيْنُ وَالْجَيْمُ وَالْمِيمُ أَصْلٌ وَاحِدٌ، وَهُوَ صَبُّ الشَّيْءِ مِنَ الْمَاءِ وَالذَّمْعِ. يُقَالُ سَجَمَتِ الْعَيْنُ دَمْعَهَا. وَعَيْنٌ سَجُومٌ، وَدَمْعٌ مَسْجُومٌ. وَيُقَالُ أَرْضٌ مَسْجُومَةٌ: مَمْطُورَةٌ"<sup>(1)</sup>. ويورد ابن منظور معنى مادة [س ج م] بقوله: "سجم: سَجَمَتِ الْعَيْنُ الذَّمْعَ وَالسَّحَابَةُ الْمَاءَ تَسْجِمُهُ وَتَسْجُمُهُ سَجْمًا وَسُجُومًا وَسَجْمَانًا: وَهُوَ قَطْرَانِ الذَّمْعِ وَسَيْلَانَهُ، قَلِيلًا كَانَ أَوْ كَثِيرًا، ...، وَأَنْسَجَمَ الْمَاءُ وَالذَّمْعُ، فَهُوَ مُنْسَجِمٌ إِذَا أَنْسَجَمَ أَيَّ أَنْصَبَ. وَسَجَمَتِ

(1) ابن فارس أحمد بن زكرياء القزويني الرازي أبو الحسين، معجم مقاييس اللغة، [س ج م]، 3/ 36 - 37.

السَّحَابَةُ مَطْرَهَا تَسْجِيماً وَتَسْجَاماً إِذَا صَبَّتْهُ، ... " (1)، وعليه فإن مادة [س ج م]، في الاستعمال اللغوي مرتبطة بمعنى السيالان بانتظام، والانصباب، التقطير.

### د- الانسجام اصطلاحاً:

وهو المعيار الثاني من معايير النصية التي حددها دي بوجراند، وقد تعددت التعاريف الاصطلاحية لمفهوم الانسجام، ومرجع هذا التعدد راجع كذلك إلى مشكل الترجمة والنقل من المصطلح والمفهوم الغربي له، وقد حده دي بوجراند بقوله: "هو الالتحام ويتطلب من الإجراءات ما تنشط به عناصر المعرفة لإيجاد الترابط المفهومي واسترجاعه وتشتمل وسائل الالتحام على:

عناصر المنطقية كالسببية والعموم والخصوص، ومعلومات عن تنظيم الأحداث والأعمال والموضوعات والمواقف، والسعي إلى التماسك فيما يتصل بالتجربة الإنسانية، ويدعم الالتحام بتفاعل المعلومات التي يعرضها النص مع المعرفة السابقة بالعالم" (2)، فدي بوجراند يرى أن الانسجام يتحقق بواسطة العلاقات المنطقية القائمة في النصوص والخطابات، فتلك العلاقات الدلالية الموجودة في النص هي التي تخلق انسجامه وتماسكه وترتبط بين أجزائه، إضافة إلى معلومات عن تنظيم الأحداث والأعمال والموضوعات والمواقف، والسعي إلى التماسك فيما يتصل بالتجربة الإنسانية.

أما محمد العبد فإننا نجده ينقل عدة تعاريف للانسجام من ذلك تعريف سوفنسكي الذي يقول: "يقضي للجمل والمنطوقات بأنها محبوكة، إذا اتصلت بعض المعلومات فيها ببعض. في إطار نصي أو موقف اتصالي، اتصالاً لا يشعر معه المستمعون أو القراء بثغرات أو انقطاعات في المعلومات" (3).

(1) ابن منظور، لسان العرب، [س ج م]، 12 / 280 - 281.

(2) روبرت دي بوجراند، النص والخطاب والإجراء، ص 103.

(3) محمد العبد، النص والخطاب والاتصال، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، القاهرة - مصر، د.ط، 2014م، ص

يعتمد الانسجام على علاقات دلالية تربط بين الأجزاء المكونة للنص وعناصر مقامية محيطية بظروف إنتاج النص تتعالق فيما بينها لتتم عملية تأويل وفهم النص.

فالانسجام يكون نتيجة للعمليات الذهنية التي تفسر النص، فهو متعلق بالجانب الدلالي له من خلال الأحكام التي يطلقها المتلقي على النص، لذلك نجد علماء النص يركزون على العمليات الذهنية من خلال العلاقات المنطقية التأويلات الذهنية فهي "التي تجعل النص مترابطاً، لأنه يعتمد على علاقات داخلية وعناصر مقامية يتم بواسطتها فهم النص"<sup>(1)</sup>.

### المصطلحات التي تطلق على مفهوم الانسجام:

ويواجه الباحث صعوبة كثرة المصطلحات (الانسجام، الحبك، اتساق، التلاحم، التناسق، التماسك المعنوي، التقارن، التماسك الدلالي، الترابط النصي، ...)

والجدول الآتي يوضح المصطلحات المستعملة من طرف اللسانيين العرب لمفهوم المصطلح الغربي (Coherence):

عنوان الكتاب	الباحث	المصطلح العربي
محمد خطابي، لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب أصول تحليل الخطاب نسيج النص بحث في ما يكون به الملفوظ نصاً	محمد خطابي محمد الشاوش الأزهر الزناد	الانسجام
بلاغة الخطاب وعلم النص علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق - دراسة تطبيقية على السور المكية	صلاح فضل صبحي إبراهيم الفاقي	التماسك
في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية آفاق جديدة	سعد مصلوح	الحبك

(1) روبرت دي بوجراند، النص والخطاب والإجراء، ص 103.

حبك النص منظورات من التراث العربي	محمد العبد	
علم لغة النص المفاهيم والاتجاهات وغيرها من كتبه المؤلفة في هذا الميدان	سعيد بجيري	التماسك الدلالي
علم لغة النص - النظرية والتطبيق	عزة شبل	التماسك المعنوي
النص والخطاب والإجراء	تمام حسان	الالتحام

فالملاحظ من خلال الجدول السابق هو تعدد المصطلحات التي أطلقها الباحثون العرب على المصطلح الغربي (Coherence)، ومنشأ هذا الاختلاف راجع إلى الخلفية التي انطلق منها كل باحث أيضا.

## المبحث الثاني: أدوات الاتساق:

يعتمد الاتساق على أدوات متعددة تسهم في تحقيقه، ومن دون هذه الأدوات لا يمكن أن يتحقق، ومن أهم الأدوات التي يتحقق بها ما يأتي: الاتساق الصوتي وسيكتفي البحث بدراسة وسيلتين من وسائله فقط وهما: (الوزن العروضي والقافية) وذلك لأن الوسائل الأخرى تدخل ضمن الأدوات الأخرى مثل التكرار فيدخل تحته الجناس والسجع، والاتساق النحوي ويشمل: (الإحالة، الحذف، الاستبدال، الربط)، الاتساق المعجمي ويضم: (التكرار والتضام)

## الاتساق الصوتي:

يعد الاتساق الصوتي أداة من أدوات الاتساق النصي، لأنه: "يتعلق بالأشكال اللغوية النصية الملفوظة في مستواها الوصفي المباشر، وهو مبدأ توزيعي يتحقق في النص الشعري برعاية من المؤلف سعياً منه إلى إضفاء التناسق والتعادل والتوافق والسبك ليحكم على نصه بالنصية ومن ثم الانسجام"<sup>(1)</sup>، وهذا الاتساق منبعه هو انتظام العناصر اللغوية في شكل أصوات مكونة علاقات بينها، غير أن علماء النص لم يعنوا به وكل إشارة إلى مجموعة الوسائل الشكلية التي تؤدي إلى ترابط النص مثل الوزن والقافية والتنغيم<sup>(2)</sup> كانت ضئيلة، بل كان اهتمامهم منصبا على الاتساق النحوي والمعجمي.

## أدوات الاتساق الصوتي:

اعتمدنا في تمثيل أدوات الاتساق الصوتي داخل هذا البحث على عنصرين مهمين هما: الوزن العروضي والقافية، لأنهما "شيئان لازمان في تعريف الشعر العربي، لأنهما تمام الموسيقى التي هي أهم عناصر الإيحاء والإلهام في الشعر العربي على الخصوص"<sup>(3)</sup>، حيث يسهمان في تحقيق

(1) ريجان إسماعيل المساعيد، فاعلية الاتساق الصوتي في انسجام النص الشعري - خيرية أبي نواس النونية أمودجا، مجلة دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، الجامعة الأردنية، مج 44، ع 03، 2017م، ص 78.

(2) ينظر: عزة شبل محمد، علم لغة النص النظرية والتطبيق، مكتبة الآداب، القاهرة - مصر، ط 2، 1430 هـ - 2009م، ص 125.

(3) بشير خلدون، الحركة النقدية على أيام ابن رشيق المسيلي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ط 1، 1981م، ص 134.

الاتساق الصوتي من خلال الجرس الموسيقي الذي تحدثه، وأما العناصر الأخرى كالسجع والجناس والمقابلة والطباق سيتم دراستها في أدوات الاتساق المعجمي مثل: التكرار، والتضاد، والتوازي.

### الوزن العروضي

يعد الوزن العروضي أحد أهم الأركان التي يقوم عليها الشعر، فهو العلامة التي تميز الشعر عن غيره، لذا نجد ابن رشيق قد جعله "أعظم أركان حدّ الشعر وأولاها به خصوصية"<sup>(1)</sup>، وذلك أن الوزن يتحقق من خلال "الانسجام الموسيقي في توالي مقاطع الكلام وخصوصاً إلى ترتيب خاص فضلاً عن تردد القوافي وتكرارها"<sup>(2)</sup>،

فالوزن هو: "تقطيع موسيقي جذاب يجعله الشاعر أداة سحرية يلاعب مشاعر ذوي الحس، فالبيت الشعري - كما هو معلوم - يتكون من عدة وحدات نغمية تتكرر فيه كما يتكرر الإيقاع في الجملة الموسيقية، والوحدة النغمية هي توالي الأحرف المتحركة والساكنة على نحو منتظم دقيق وتسمى التفعيلة، فإذا بلغت التفعيلات حداً معيناً نشأ ما يسمى بالوزن، أو البحر، والتي تعتمد على المسموع لا المكتوب"<sup>(3)</sup>.

فالوزن يؤثر على اللفظ وعلى المعنى من خلال العلاقة بينه وبينهما، فيجب "أن يأتلف اللفظ مع الوزن، فإن لم يأتلف اضطربت الموسيقى الداخلية فلم يرض الأذن، ولن تقبل عليه النفس، وهذا ما أطلقوا عليه (التفصيل) وهو ألا ينتظم للشاعر نسق الكلام على ما ينبغي لمكان العروض فيقدم ويؤخر... كما ينبغي أن يأتلف المعنى والوزن، ويدل هذا على حس مرهف ووعي صادق، وأن العربي عندما لم يرتض لفنه الشعري هذا المستوى كان مقدرًا لنفسه وفكره وفنه في آن واحد"<sup>(4)</sup>.

(1) ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، 237/1.

(2) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، ط 2، 1952م، ص 16.

(3) عبادة إبراهيم أحمد سعيد، القيم الموسيقية في الشعر العربي، مجلة كلية اللغة العربية بمرج، جامعة الأزهر، ع 01، مج 02، ديسمبر 1998م، ص 219.

(4) سعد إسماعيل شلبي، الأصول الفنية للشعر الجاهلي، مكتبة غريب، مصر، ط 02، د.ت، ص 122.

## القافية:

تعد القافية أحد أهم الركائز التي يقوم عليها النظام الإيقاعي للشعر العربي، فهي تشترك مع الوزن العروض في اختصاصها بالشعر وتمييزه عن غيره، لذا نجد أنها "قد لازمت الشعر العربي منذ نشأته، بل إن العرب عرفوا القافية قبل أن ينظموا الشعر الكمي الذي وصل إلينا، عرفوها في الأرجاز وفي سجع الكهان وفي الشعر النبوي القديم الذي يصل إلينا عن طريق النقوش"<sup>(1)</sup>، لذا كانت السمة "الثانية التي تفرق الشعر العربي عن النثر فهي القافية التي لا تتغير في القصيدة كلها (قافية واحدة)، وأهم عنصر غير متغير في القافية هو صامت القافية (الرّوي)، وتسمى القصائد باسمه، فيطلق مثلاً على قصيدة منتهية باللام لامية..."<sup>(2)</sup>، وقد حدد العروضيون القافية بأنها آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله مع الحرف الذي قبله<sup>(3)</sup>، وهو مذهب الخليل حيث رأى بأنها ليست "حرف الروي، ولا الكلمة الأخيرة من البيت نفسه، بل القافية هي الجزء الأخير من البيت، محصورة بين آخر ساكنين ومتحرك قبلهما"<sup>(4)</sup>.

أما في الاصطلاح فهي: "عدة أصوات تتكرر في أواخر الأَشْطَر أو الأبيات من القصيدة، وتكرارها هذا يكون جزءاً هاماً من الموسيقى الشعرية فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع تردها"<sup>(5)</sup>. لذا وجب أن تكون القافية مستحسنة مستملحة في أذن المتلقي، ولتكون كذلك فقد وضع علماء العروض شروطاً حتى تكون القافية مستحسنة مستملحة هي: "أن تكون عذبة الحروف سلسلة المخرج"<sup>(6)</sup>.

(1) محمد عوني عبد الرؤوف، القافية والأصوات اللغوية، مكتبة الخانجي، مصر، ص 79.

(2) إيفالد فاجنر، أسس الشعر العربي الكلاسيكي، ترجمة وتعليق: سعيد حسن بحيري، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة - مصر، ط 1، 1428هـ - 2008م، ص 101.

(3) ينظر: القيرواني ابن رشيقي، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، 259/1.

(4) عبد الرحمن آلوجي، الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد، دمشق - سوريا، ط 01، 1989م، ص 70.

(5) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 101.

(6) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 86.

ولأن القافية تسهم في ضبط الإيقاع الشعري للقصيدة حيث إنها نشأت "وارتبطت بالغناء، والتزمت في آخر الأبيات تمشياً مع الغناء لأنها قوية الشبه بوقفات المغنين، ونهايات العازفين وسكنات الناقرين على الدف والمصفقين بالأكف والموقعين بأرجلهم في الرقص في نهاية النفس في البيت، واستراحة من البيت إلى البيت، ولأنها مضافة إلى الوزن تكسب الشعر ريناً وتزيده موسيقياً"<sup>(1)</sup>. فالقافية لها وظيفة اتساقية حيث تسهم في "الربط بين أجزاء القصيدة وجعلها كياناً مؤسساً على تلاحم الوحدات المكونة، فإنها "تستلزم بالضرورة علاقة دلالية بين الوحدات التي ترتبط بها، تنسجم وتتداخل مع العلاقة الإيقاعية المنجزة، وبذلك تحقق وظيفة ذات مستويين، المستوى الأول- الإيقاعي- وهو مستوى "خارجي"، والمستوى الثاني-الدلالي- وهو مستوى "داخلي"، وبالتحام هذين المستويين في مهمة مشتركة يتعزز دور القافية في بناء القصيدة"<sup>(2)</sup>.

فالقافية تؤدي وظيفة اتساقية تسهم في تماسك النص من خلال الأثر الموسيقي الذي تحدثه عن طريق تكرار حرف الروي في كل بيت من أبيات القصيدة.

(1) سعد إسماعيل شلبي، الأصول الفنية للشعر الجاهلي، ص 114.

(2) محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية - حساسية الانبثاق الشعري الأولى جيل الرواد والستينات، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق - سوريا، 2001م، ص 91.

## الاتساق النحوي:

يعد الاتساق النحوي من أهم الأدوات التي يقوم عليها الاتساق النصي، ويتحقق هذا الاتساق بواسطة أدوات أهمها: الإحالة، الاستبدال، الحذف، الربط.

## أ- الإحالة:

## أ-1- الإحالة لغة:

مصدر من الفعل الثلاثي المزيد بحرف [أحال]، وهو مصدر يدل على التحول والتغير، والتنقل، جاء في تاج العروس: "أَحَالَ عَلَيْهِ بِالسَّوْطِ يَضْرِبُهُ: أَي أَقْبَلَ ... أَحَالَ اللَّيْلُ: انْصَبَّ عَلَى الْأَرْضِ وَأَقْبَلَ، ... أَحَالَتِ الدَّارُ: تَغَيَّرَتْ، ... " (1).

وأما ابن فارس فيقول: "(حَوَلَ) الحَاءُ وَالْوَاوُ وَاللَّامُ أَصْلٌ وَاحِدٌ، وَهُوَ تَحْرُكٌ فِي دَوْرٍ. فَالْحَوَلُ الْعَامُّ، وَذَلِكَ أَنَّهُ يَحْوُلُ، أَي يَدْوُرُ ... يُقَالُ حَالَ الرَّجُلُ فِي مَتْنٍ فَرَسِهِ يَحْوُلُ حَوْلًا وَحُوُولًا، إِذَا وَثَبَ عَلَيْهِ، وَأَحَالَ أَيضًا. وَحَالَ الشَّخْصُ يَحْوُلُ، إِذَا تَحَرَّكَ" (2).

فالإحالة في الاستعمال اللغوي ترجع إلى معنى التحرك في دور.

## أ-2- الإحالة اصطلاحاً:

تعد الإحالة (Reference) من أهم وسائل الاتساق، إلا أننا نجد أن علماء لسانيات النص لم يتفقوا على وضع تعريف محدد لها، فكل واحد ينظر إليه من جهة تغاير وجهة الآخر، وهذا الاختلاف مرجعه إلى حداثة هذا العلم، إضافة إلى الاضطراب في الترجمة والاقتباس من المفهوم الغربي للمصطلح.

فقد عرفها دي بوجراند بأنها: "العلاقة بين العبارات والأشياء والأحداث والمواقف في العالم الذي يدل عليه بالعبارات ذات الطابع الاختياري في نص ما، إذ تشير إلى شيء ينتمي إلى نفس

(1) الزبيدي، تاج العروس، [ح و ل]، .

(2) ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، [ح و ل]، 121/2.

عالم النص أمكن أن يقال عن هذه العبارات أنها ذات إحالة مشتركة<sup>(1)</sup>. فهو يرى أن العناصر اللغوية داخل النصوص ترتبط مع بعضها أو مع الموجودات الخارجية عن طريق علاقات دلالية، فهي تعمل على جعل النص مترابط متسقاً.

أما الأزهر الزناد فإننا نجده تناولها بالدراسة دون أن يضع لها حداً، حيث وضع في كتابه نسيج النص عنواناً بـ: "في مفهوم الإحالة"، لكنه لم يدرج أي تعريف، بل اكتفى بتحديد عناصرها فقط دون المفهوم وذلك بقوله: "تجعل من النص كلا واحداً، كما أنها لا تكتفي بذاتها كيفما كان نوعها من حيث التأويل، إذ لا بد من العودة إلى ما تشير إليه من أجل تأويلها، ولا تخضع الإحالة للقيود النحوية حتى تؤسس علاقات دلالية بين العنصر المحيل والعنصر المحال إليه، وتطلق تسمية العناصر الإحالية على قسم من الألفاظ لا تملك دلالة بل تعود على عناصر أخرى مذكورة في أجزاء الخطاب، فشرط وجودها هو النص"<sup>(2)</sup>.

كما عرفها أحمد عفيفي بأنها: "علاقة معنوية بين ألفاظ معينة، وما تشير إليه من أشياء أو معان أو مواقف تدل عليها عبارات أخرى في السياق، أو يدل عليها المقام، وتلك الألفاظ المحيلة تعطي معناها عن طريق قصد المتكلم مثل: الضمير، واسم الإشارة، واسم الموصول... إلخ، حيث تشير هذه الألفاظ إلى أشياء سابقة أو لاحقة، قصدت عن طريق ألفاظ أخرى أو عبارات أو مواقف لغوية أو غير لغوية"<sup>(3)</sup>.

فالإحالة هي العلاقات التي تربط العناصر اللغوية داخل النص بعضها ببعض، أو العلاقات التي تربط العناصر اللغوية الموجودة داخل النص بسياقاتها المقامية، أي ما تحيل إليه خارج النص.

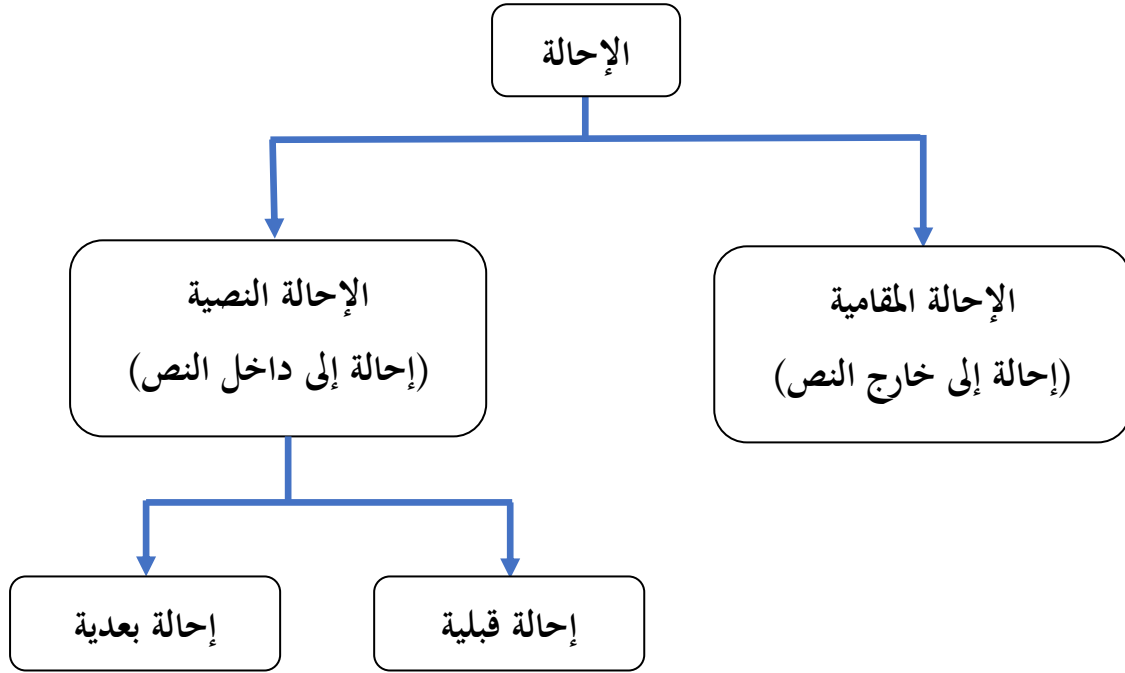
(1) روبرت دي بوجراند، النص والخطاب والإجراء، ص 32.

(2) ينظر: الأزهر الزناد، نسيج النص بحث في ما يكون به الملفوظ نصاً، المركز الثقافي العربي، بيروت - لبنان، ط 1، 1993م، ص 117.

(3) أحمد عفيفي، الإحالة في نحو النص، كتب عربية، د.ط، د.ت، ص 12 - 13.

## أ-3- أنواع الإحالة:

قسم الباحثان هاليداي ورقية حسن الإحالة إلى قسمين هما: إحالة خارجية (مقامية)، وإحالة داخلية (نصية)، فالإحالة الخارجية هي أن يرتبط العنصر اللغوي بما هو غير لغوي، أي: أن يكون غير مذكور في النص، أما الإحالة الداخلية فهي ارتباط العنصر اللغوي بما هو لغوي، وقد وضع مخططا يوضح أنواع الإحالة وهو كالآتي<sup>(1)</sup>:



## إحالة خارجية (مقامية) (Exophora):

وهي الإحالة التي تشير إلى أن العنصر المحال إليه خارج النص اللغوي، أي أن السياق المقامي هو الذي يسهم في تفسيرها وتأويلها، يقول الأزهر الزناد: "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. ويمكن أن يشير عنصر لغوي إلى المقام ذاته، في تفاصيله أو مجملا إذ يمثل كائنا أو مرجعا موجودا مستقلا بنفسه، فهو يمكن أن يحيل عليه المتكلم"<sup>(2)</sup>. فالإحالة الخارجية هي عبارة عن علاقات

(1) ينظر: محمد خطايي، لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، ص 17.

(2) الأزهر الزناد، نسيج النص بحث في ما يكون به الملفوظ نصا، ص 119.

موجودة بين العناصر اللغوية الموجودة في النص وبين عناصر غير لغوية يقال عنها بأنها سياقية أو مقامية، فتفسر هذه العناصر غير اللغوية العناصر المذكورة في النص من خلال الإحالة إليها، لذلك يكون السياق المقامي عنصراً مهماً في فهم العناصر اللغوية المذكورة ضمن النص المتعلقة بهذا السياق، فإن لم يعرف هذا السياق كان التأويل لتلك العناصر تأويلاً ناقصاً أو قد يكون تأويلاً مبهماً وغامضاً، وهي إحالة لا بد للمتلقي من أن يجتهد ويعمل فكره للوصول إلى العنصر المحال إليه، فهي إحالة "يحتاج إلى جهد للكشف عنها وإيضاح كیفيتها وتأويل العنصر غير اللغوي الذي يحكمها الموجود خارج النص، ويُستعان في تفسيره بالسياق أو المقام الخارجي والإشارات الدالة عليه"<sup>(1)</sup>.

وبناء على ما سبق إirاده فالإحالة الخارجية تربط العناصر اللغوية المذكورة في النص بما هو خارج اللغة (عنصر غير لغوي موجود في الخارج)، فهي تساعد المتلقي على تفسير تلك الإحالات الخارجية من خلال ربطها بظروف الإنتاج، فالمتكلم أو منشئ الخطاب يأتي بضمائر تحيل إلى عناصر لم يتم ذكرها في الخطاب، مثل: ضمائر المتكلم فهي عناصر لغوية تدل على ذات المتكلم، حيث يرتبط هذا العنصر اللغوي بعنصر غير لغوي وهو ذات المتكلم، ومنه فإن هذا العنصر يدرك ويتم التعرف عليه من خلال السياق المقامي الذي ورد فيه.

**إحالة داخلية (نصية) (Endophora):** وهي الإحالة التي تكون على العناصر اللغوية المذكورة في النص، فهي عبارة عن العلاقات الإحالية التي تتم بين العناصر اللغوية المذكورة في النص، وتنقسم إلى قسمين هما:

أ- **إحالة قبلية Anaphora:** وهي "استعمال كلمة أو عبارة تشير إلى كلمة أخرى أو عبارة سابقة في النص أو المحادثة، وفيها يجري تعويض لفظ المفسّر الذي

(1) سعيد حسن بحيري، دراسات لغوية تطبيقية في العلاقة بين البنية والدلالة، مكتبة الآداب، القاهرة - مصر، ط 01، 1426هـ - 2005م، ص 145.

كان من المفروض أن يظهر حيث يرد المضمّر "(1)", فتكون الإحالة إلى العناصر اللغوية السابقة التي تم ذكرها داخل النص.

**ب- إحالة بعدية Cataphora:** وهي الإحالة إلى العناصر اللغوية التي سيأتي ذكرها داخل النص، فهي استعمال عنصر لغوي يشير إلى آخر سوف يستخدم لاحقاً في الحدث التواصلية.

فالإحالة النصية بنوعيتها تعني بالعلاقات الموجودة بين العناصر اللغوية المكونة للنص، ولا تعني بالعلاقات الموجودة بين العناصر اللغوية الموجودة في النص وما هو خارج النص.

#### أ-4- أهمية الإحالة:

تعد الإحالة وسيلة مهمة من وسائل الاتساق النحوي، ولها فاعلية في تحقيق التماسك النصي، حيث تسهم في الربط بين العناصر المشكّلة للحدث التواصلية من أوله إلى منتهاه.

كما تسهم في خلق استمرارية في الحدث التواصلية

#### أ-5- عناصر الإحالة:

تتحقق الإحالة إذا تضافرت العناصر الآتية<sup>(2)</sup>:

1- المتكلم أو الكاتب: يقصد به منتج النص الذي تتم الإحالة عن طريق قصده المعنوي إلى ما أراده، وذلك لكون الإحالة عمل إنساني.

2- اللفظ المحيل: وهو العنصر الإحالي الذي يتجسد داخل الحدث التواصلية، ويكون محتاجاً في تفسيره وتأويله إلى عنصر آخر، ويكون إما ظاهراً أو مقدراً كالضمائر، وأسماء الإشارة والأسماء الموصولة ...

3- العنصر المحال إليه: وهو العنصر الذي تتعلق به العناصر اللغوية المحيلة، فهو "ذوات أو مفاهيم جرى التعبير عنها في شكل أسماء مفردة أو مركبات اسمية تذكر باسمها

(1) حازم رشك حسوني، الاتساق في العربية، ص 35.

(2) ينظر: أحمد عفيفي، الإحالة في نحو النص، ص 16.

الصريح عند ورودها أول مرة في النص ونطلق عليها اسم العناصر الإشارية، ثم يحال على كل واحد منها عن طريق المضمرة....<sup>(1)</sup>.

#### 4- العلاقة بين العنصر المحيل والمحال إليه: وهي علاقة دلالية، وينبغي أن تتسم

بالانسجام والتوافق، فهي علاقة تقتضي:

- "وجوب تطابق الخصائص الدلالية بين العنصر المحيل والعنصر المحال

إليه"<sup>(2)</sup>.

#### أ-6- وسائل الإحالة:

تتحقق الإحالة بواسطة وسائل وأدوات يعتمد عليها لتحديد العنصر المحال إليه، وموقعه في الحدث التواصلية (هل هو داخل النص أو خارجه)، وذكر محمد خطابي أن أدوات الإحالة هي عناصر تملك خاصية الإحالة، هي: (الضمائر، أسماء الإشارة، الأسماء الموصولة، المقارنة)

#### أ-6-1- الإحالة الضميرية:

تميل اللغات الطبيعية إلى الخفة والاقتصاد في الجهد اللغوي، حيث يسعى المتكلم إلى إيجاد بدائل تسهم في تحقيق هذا الاختصار وتغني عن تكرار العناصر المذكورة أو إعادة ذكرها لذلك "يستخدم الضمائر عوضاً عن الأسماء والصفات التي لا لزوم لتكرارها، فالربط بالضمير بديل لإعادة الذكر في الاستعمال وأدعى إلى الخفة والاختصار"<sup>(3)</sup>، إذن فالضمائر هي عناصر لغوية لا بد لها من مرجع يفسرها، ويزيل الإبهام عنها، وتنقسم الضمائر التي تتحقق بها الإحالة الضميرية إلى قسمين هما:

ضمائر وجودية، مثل: أنا، أنت، نحن، هو، هم، هن، ... إلخ.

ضمائر ملكية: مثل: كتابي، كتابك، كتابهم، كتابنا، ... إلخ<sup>(4)</sup>.

(1) الأهر الزناد، نسيج النص بحث في ما يكون به المفوظ نصاً، ص 126.

(2) محمد خطابي، لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، ص 17.

(3) تمام حسان، البيان في روائع القرآن، عالم الكتب، القاهرة - مصر، ط 02، 2000م، 358/1.

(4) ينظر: محمد خطابي، لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، ص 17 - 18.

وكل قسم منهما - ضمائر وجودية وضمائر ملكية - ينقسم إلى ضمائر للمتكلم، وضمائر للمخاطب، وضمائر للغائب.

**أهمية الإحالة الضميرية:** تتمثل أهمية الإحالة الضميرية في أنها تربط بين العناصر المكونة للنصوص والخطابات، فالضمائر "تكتسب أهميتها بصفقتها نائبة عن السماء والأفعال والعبارات والجمل المتتالية، فقد يحل الضمير محل كلمة أو عبارة أو جملة أو عدة جمل، ولا تقف أهميتها عند هذا الحد، بل تتعداه إلى كونها تربط بين أجزاء النص المختلفة شكلا ودلالة، داخليا وخارجيا وسابقة ولاحقة"<sup>(1)</sup>، فمن دونها يكون الكلام مفككا متنافرا غير مترابط.

كما أن الإحالة الضميرية تحقق الاختصار، وذلك من خلال عدم إعادة ذكر العنصر اللغوي المذكور وتكراره مرة أخرى فيختصر حجم النص المنتج من خلال اختصار مكونات التركيب الجملي للنص.

تحقق الإحالة الضميرية مبدأ الاقتصاد اللغوي من خلال الاختصار وعدم إعادة اللفظ المذكور مرة أخرى، فتقتصد في الجهد المبذول من طرف منتج النص حتى يوصل الفكرة إلى مستقبل النص.

#### أ-6-2- الإحالة بأسماء الإشارة:

تعد الإحالة بأسماء الإشارة من الأدوات التي يتحقق بها الاتساق النحوي، فهي تقوم بوظيفة الربط القبلي والبعدي، فاسم "الإشارة هو ما وضع ليدل على مسمى مشار إليه بعيد أو قريب، وفي الإشارة إلى المشار إليه إحالة عليه إحالة مباشرة، ويرتبط النص بالخارج ارتباطا مباشرا عندما تستعمل الإشارة للإحالة إلى المشار إليه والتنبيه عليه، فوظيفتها الإحالة والتنبيه"<sup>(2)</sup>، ويمكن تعريف الإحالة الإشارية على أنها "مفهوم لساني يجمع العناصر اللغوية التي تحيل مباشرة على المقام من حيث وجود الذات المتكلمة أو الزمن أو المكان، حيث ينجز الملفوظ الذي يرتبط به معناه، من

(1) صبحي إبراهيم الفقي، علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق - دراسة تطبيقية على السور المكية، 1/ 137.

(2) لمياء شنتوف، الاتساق والانسجام في رواية سمرقند لأمين معلوف بترجمتها إلى العربية - دراسة تحليلية ونقدية، ص 25.

ذلك: (الآن، هنا، هنالك، هذا، هذه)، ... وتلتقي هذه العناصر في مفهوم التعيين أو توجيه الانتباه إلى موضوعاتها بالإشارة إليه<sup>(1)</sup>، ويرى الباحثان هاليداي ورقية حسن أنه يمكن تصنيفها إلى عدة أصناف:

- الظرفية: أ- الظرفية الزمانية، مثل: الآن، غدا، ....
  - ب- الظرفية المكانية، مثل: هنا، هناك، ....
  - الانتفاء: مثل: هذا، هؤلاء، ...
  - البعد والقرب: مثل: ذاك، تلك، هذا، هذه، ...
- والجدول الآتي يوضح تصنيفات الإحالة الإشارية<sup>(2)</sup>:

العنصر الإحالي		الاعتبارات
الآن، غداً، أمس ....		الظرفية الزمنية
هنا، هناك، أمام، خلف ....		الظرفية المكانية
اولئك	البعد	المسافة
هؤلاء	القرب	
هذا - هذه	مفرد	العدد
هذان - هاتان	مثنى	
هؤلاء - أولئك	جمع	
ذا	مذكر	النوع
ذه	مؤنث	

وتعمل الإحالة باسم الإشارة على تحقيق تماسك النص وترابطه "وذلك لكونه يحدد دور المشاركين في الزمان والمكان داخل المقام الإشاري"<sup>(3)</sup>، فوظيفتها هي الربط بين العناصر اللغوية من خلال استحضار العنصر المحال إليه، فهي تربط عنصراً سابقاً بآخر لاحق.

(1) الأزهر الزناد، نسيج النص بحث في ما يكون به الملفوظ نصاً، ص 116.

(2) سعد سرحت، لسانيات النص مداخل نظرية مع دراسة إجرائية في كتاب طوق الحمامة لابن حزم الأندلسي، سلسلة منشورات نون، بغداد - العراق، ط 01، 2016م، ص 114.

(3) نادية رمضان النجار، علم لغة النص والأسلوب بين النظرية والتطبيق، مؤسسة حورس الدولية، الإسكندرية - مصر، د.ط، 2016م، ص 37.

كما تسهم أيضا في تحقيق الترابط بين الجمل والمقاطع المشكلة للحدث التواصلية، وهو ما يحقق التماسك النصي فاسم الإشارة "يُستعمل استعمال الروابط، فينقل معنى ما يسبقه إلى معنى ما يلحقه، ويكون بديلا عن مفرد أو جملة أو عن نص"<sup>(1)</sup>. فالإحالة باسم الإشارة تسهم في تحقيق الاتساق النحوي للنصوص والخطابات من خلال الربط بين العناصر اللغوية المشكلة لها.

أ-6-3- الإحالة بالأسماء الموصولة: تعد الإحالة بالأسماء الموصولة أداة من الأدوات التي تتحقق بها الإحالة، فهي أحد الألفاظ الإحالية التي تقوم على سبك النص مع وسائل الإحالة الأخرى<sup>(2)</sup>، فهي تعمل على ترابط النص وتماسكه من خلال تحديدها لدور المشاركين في الزمان والمكان داخل المقام الإشاري، والاسم الموصول من العناصر المُبهِمَة التي تحتاج إلى ما يفسرها متقدما كان أو متأخرا<sup>(3)</sup>، وقد قسم علماء اللغة الأسماء الموصولة إلى قسمين هما:

أسماء موصولة مختصة: وهي السماء الموصولة التي تكون مفردة ومثناة وجمعا، ومذكرا ومؤنثا، حسب ما يقتضيه سياق الكلام، مثل: الذي، التي، اللذان اللتان، الذين، اللواتي، ...

أسماء موصولة مشتركة (عامية): وهي التي تكون يعبر بها بلفظ واحد عن الجميع، فيدخل فيها الأفراد والتثنية والجمع، والتذكير والتأنيث، مثل: من، ما، أي، ...

والأسماء الموصولة لها دور وفاعلية في تحقيق التماسك والترابط النصي من خلال عملية التعويض، فهي "تشارك بقية أدوات الاتساق الإحالية في عملية التعويض، فهي ألفاظ كنائية لا تحمل دلالة خاصة، كأنها جاءت تعويضا عما تحيل إليه، وهي أيضا تقوم بالربط الاتساق من خلال ذاتها، ومرتبطة بما يأتي بعدها من صلة الموصول التي تصبح رابطا مفهوما بين مات قبل (الذي) وبعده"<sup>(4)</sup>، ومنه فلما كانت السماء الموصولة مبهمة تحتاج إلى مفسر يزيل عنها الإبهام

(1) سعيد حسن بحيري، دراسات لغوية تطبيقية في العلاقة بين البنية والدلالة، ص 105.

(2) روبرت دي بوجراند، النص والخطاب والإجراء، ص 32.

(3) ينظر: نادية رمضان النجار، علم لغة النص والأسلوب بين النظرية والتطبيق، ص 39.

(4) ينظر: أحمد عفيفي، الإحالة في نحو النص، ص 27 - 28.

ويرفع عنها اللبس، من خلال إحالتها إلى عنصر يرجع عليه، فهو يرتبط بعنصر مذكور في النص سواء أكان هذا العنصر مذكور قبله أم بعده فيربط مرجعه بجملة الصلة.

أ-6-4- الإحالة بالمقارنة: تعد الإحالة بالمقارنة أحد الأدوات التي يتحقق بها الاتساق والتماسك النصي، فهي "نوع من الإحالة يتم باستعمال عناصر عامة مثل التطابق، والتشابه والاختلاف، أو عناصر خاصة مثل: الكمية والکیفیه، فهي من منظور الاتساق لا تختلف عن الضمائر وأسماء الإشارة في كونها نصية"<sup>(1)</sup>، ذلك أن المقارنة تتم بين شيئين اثنين يكون أحدهما قابلاً للزيادة والتفاضل، وتكون وظيفة هذه الإحالة هو الربط وتحقيق الاتساق والتماسك النصي، وقد علماء لسانيات النص الإحالة بالمقارنة إلى قسمين هما:

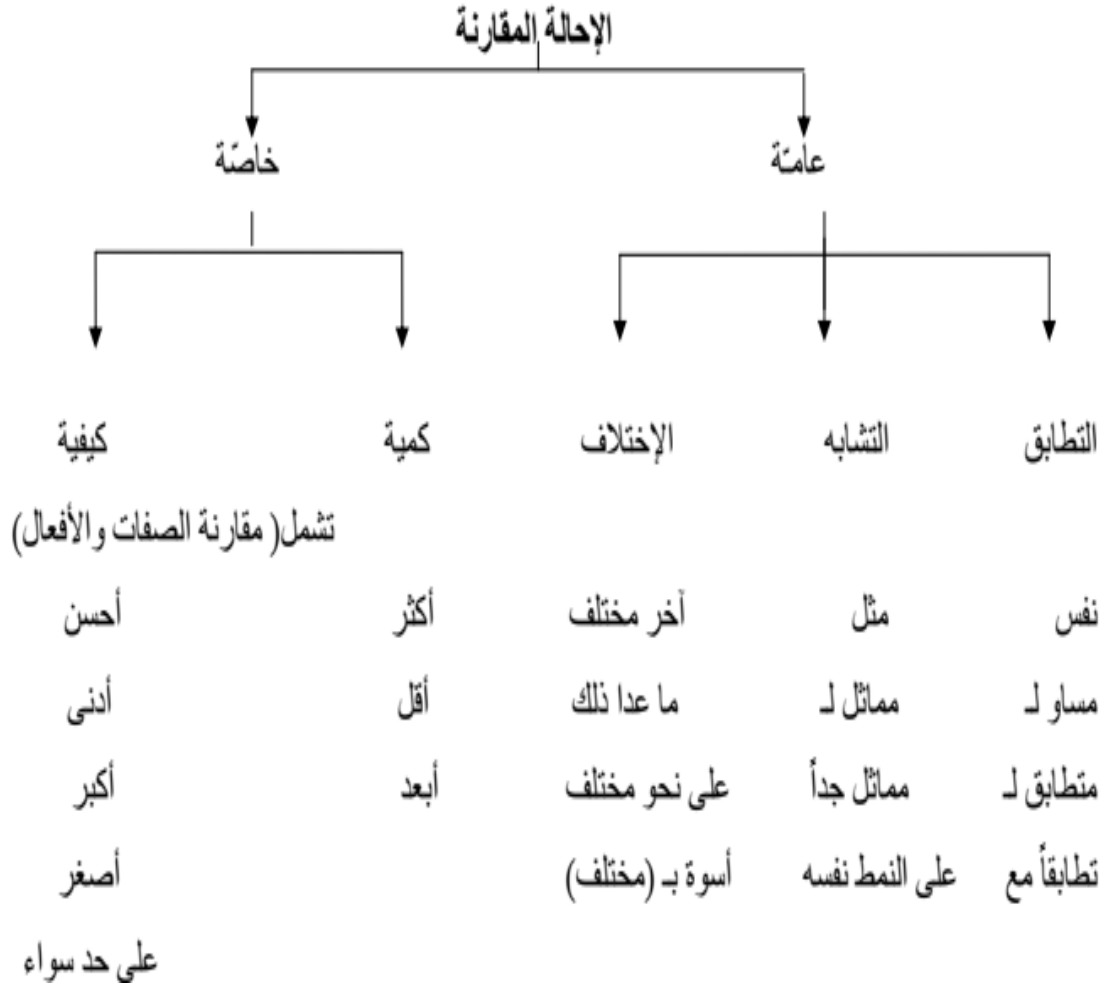
المقارنة العامة: وهي التي تقع بين محوري التشابه والاختلاف، والتطابق.

المقارنة الخاصة: وهي المقارنة التي تكون بين شيئين، وتكون هذه المقارنة إما في: الكم (أكبر، أكثر، أقل، ...)، وإما في الكيف: (أحسن، أجمل، أفضل، ...)

ويمكن إيضاح أقسامها عن طريق الخطاطة الآتية<sup>(2)</sup>:

(1) خليل بن ياسر البطاشي، الترابط النصي في ضوء التحليل اللساني للخطاب، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان - الأردن، ط 01، 1430هـ - 2009م، ص 179.

(2) شهلة عبد الرزاق نادر، التماسك النصي في المثل القرآني، رسالة ماجستير، كلية اللغات، جامعة صلاح الدين، أربيل - العراق، 2006م، ص 42.



تقوم الإحالة بالمقارنة بوظيفتها الاتساقية من خلال الربط بين أجزاء النص من خلال عقد مقارنة بين شيئين متفاوتين يكون أحدهما قابلاً للزيادة على الآخر.

### ب- الحذف Ellipses:

يعد الحذف أداة من أدوات الاتساق، له دور في اتساق النص وتماسك عناصره اللغوية، وهو "ظاهرة لغوية تشترك فيها جميع اللغات الإنسانية، يميل الناطقون إلى حذف بعض العناصر المكررة في الكلام أو إلى حذف ما قد يمكن للسامع فهمه اعتماداً على القرائن المصاحبة الحالية كانت أو عقلية أو لفظية"<sup>(1)</sup>، لأجل ذلك حظيت هذه الظاهرة اللغوية باهتمام الدارسين وعنوا به عناية فائقة، لأنه كما يقول عنه الجرجاني: "باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر،

(1) طاهر سليمان حمودة، ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي، الدار الجامعية للطباعة والنشر، الإسكندرية - مصر، د.ط، 1998م، ص 04.

شبيه بالسحر، فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بيانا إذا لم تبين"<sup>(1)</sup>.

### ب-1- الحذف لغة:

يقول ابن منظور: "حذف: حَذَفَ الشَّيْءَ يَحْذِفُهُ حَذْفًا: قَطَعَهُ مِنْ طَرَفِهِ، وَالْحَجَّامُ يَحْذِفُ الشَّعْرَ، مِنْ ذَلِكَ. وَالْحَذْفَةُ: مَا حُذِفَ مِنْ شَيْءٍ فَطُرِحَ، ... حَذَفُ الشَّيْءِ إِسْقَاطُهُ، وَمِنْهُ حَذَفْتُ مِنْ شَعْرِي وَمِنْ دَنْبِ الدَّابَّةِ أَي أَخَذْتُ"<sup>(2)</sup>، فهذه المادة المعجمية [ح ذ ف] تدور في الدلالة حول معنى تدور حول الإسقاط والقطع من الجانب والطرح.

### ب-2- الحذف اصطلاحاً:

يعرف الحذف اصطلاحاً بأنه: "علاقة من علاقات الاتساق المعجمية النحوية تتم داخل النص، وتكون بافتراض عنصر غير ظاهر في النص يهتدي المتلقي إلى تقديره اعتماداً على نص سابق مرتبط به، وهذا يعني أن الحذف عادة علاقة قبلية، لأنه في معظم الأمثلة يوجد العنصر المحذوف المفترض في النص السابق أو الجملة السابقة"<sup>(3)</sup>، ولهذا نجد الباحثان هاليداي ورقية حسن يحددانه بأنه: "علاقة داخل النص، وفي معظم الأمثلة يوجد العنصر المفترض في النص السابق، وهذا يعني أن الحذف عادة علاقة قبلية"<sup>(4)</sup>، وهو كعلاقة اتساق لا يختلف عن الاستبدال إلا بكون الأول استبدال بالصفير substitution

(1) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، شركة القدس للنشر والتوزيع، القاهرة - مصر، ط 1، 1444هـ - 2022م، ص 146.

(2) ابن منظور، لسان العرب، [ح ذ ف]، 39/9 - 40.

(3) زاهر مرهون الداودي، الترابط النصي بين الشعر والنثر نصوص الشيخ عبد الله بن علي الخليلي أنموذجاً دراسة تحليلية مقارنة، أطروحة دكتوراه، كلية الدراسات العليا الجامعة الأردنية، إشراف: نهاد ياسين الموسى، كانون الأول 2007م، ص 51.

(4) محمد خطابي، لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، ص 21.

"اعتداد بالمبنى العدمي أو ما يسمونه Zero Morpheme، فالبنيات السطحية في النصوص غير مكتملة غالبا بعكس ما قد يبدو لمستعمل اللغة العادي"<sup>(1)</sup>

ويشترط لوقوع الحذف في اللغة أن: "لا يتم إلا إذا كان الباقي في بناء الجملة بعد الحذف مغنيا في الدلالة، كافيا في أداء المعنى، وقد يحذف أحد العناصر لأن هناك قرائن معنوية أو مقالية تومئ إليه وتدل عليه، ويكون في حذفه معنى لا يوجد في ذكره"<sup>(2)</sup>.

كما أن الحذف يكثر دورانه في النصوص دون الجمل المفردة، "والذي يساعد على ذلك هو أن النص بناء يقوم على التماسك والاتساق، وهذان العاملان يساعدان منسئ النص على الاختصار، وعدم الإطالة بذكر معلومات فائضة، لذا يشترط في الحذف أن يبدأ النص بجملة تامة تراعي القواعد النحوية، أما في الجمل التالية فإن علماء النص يعتمدون على ما يسمى بالتبعية النحوية، أي تبعية الجملة التالية للجملة السابقة، أو على ما يسميه اللغويون العرب بالجمل المستأنفة، ويكثر الحذف في الجمل المستأنفة حتى يفيد الاختصار"<sup>(3)</sup>.

### أقسام الحذف:

قسم علماء النص الحذف إلى ثلاثة أقسام:

1- الحذف الاسمي: وهو أن يكون المحذوف من التركيب الجملي اسما، مثل قول المتنبي<sup>(4)</sup>:

أَقْلُ بِلَاءٍ بِالرِّزَايَا مِنَ الْقَنَا وَأَقْدَمُ بَيْنَ الْجَحْفَلَيْنِ مِنَ النَّبْلِ  
فالمحذوف هنا اسم تقديره: (هم). أي: هم أقل بلاء.

(1) روبرت دي بوجراند، النص والخطاب والإجراء مقدمة تمام حسان، ص 34.

(2) محمد حماسة عبد اللطيف، بناء الجملة العربية، دار الشروق، القاهرة - مصر، ط1، 1996م، ص 208.

(3) صلاح الدين صالح حسنين، الدلالة والنحو، توزيع مكتبة الآداب، القاهرة - مصر، ط 1، 2005م، ص 253.

(4) أبو الطيب المتنبي، الديوان، ص 285.

2- الحذف الفعلي: وهو أن يكون العنصر المحذوف من التركيب عنصراً فعلياً، مثل: من جاء؟، الجواب: زيد، فالتقدير هو: جاء زيد، وتم حذف الفعل (جاء) لدلالة القرينة اللفظية السابقة عليه.

3- الحذف الجملي: ويطلق عليه كذلك الحذف القوي، وفيه يتم حذف جملة مشكلة من مسند ومسند إليه، ويمكن أن يحذف معهما كذلك عناصر لغوية أخرى مكملة لهما، مثل: هل تزورني غدا؟ الجواب: ربما. فالجملة المحذوفة يمكن أن تكون: أزورك غدا.

### ج- الاستبدال (Substitution):

يعد الاستبدال من أهم الأدوات التي يتحقق بها الاتساق النحوي، فهو يشكل علاقة تربط بين العنصر المستبدل بالعنصر المستبدل به، وهذا ما يخلق اتساقاً وتماسكاً نصياً، وذلك لأنه "صورة من صور التماسك النصي التي تتم في المستوى النحوي المعجمي بين كلمات أو عبارات، وهو عملية تتم داخل النص، إنه تعويض عنصر بعنصر في النص بعنصر آخر، وصورته المشهورة إبدال لفظة بكلمات مثل: ذلك وأخرى وأفعال"<sup>(1)</sup>، فهو عملية تتم داخل الحدث التواصلية، وفيه يتم تعويض عنصر لغوي من عناصر النص بعنصر آخر.

أهمية الاستبدال: تتمثل أهمية الاستبدال في أي تربط بين العناصر المكونة للنصوص والخطابات، فهو يعمل على توسيع السيطرة الدلالية لجملة ما فيما يخص الجملة اللاحقة، فضلاً عن أنه وسيلة من الوسائل التي يستعملها الكاتب لتجنب تكرار التعبير نفسه. عدا أن الاستبدال يشكل وسيلة من الاقتصاد في الاستعمال اللغوي، إذ يسمح لمستعملي اللغة بحفظ المعنى مستمراً في الذاكرة النشطة دون الحاجة إلى التصريح به مرة أخرى<sup>(2)</sup>.

(1) نعمان بوقرة، المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب - دراسة معجمية، عالم الكتب الحديث، عمان - الأردن، ط 01، 1429هـ - 2009م، ص 83.

(2) عزة شبل محمد، علم لغة النص - النظرية والتطبيق، مكتبة الآداب، القاهرة - مصر، ط 02، 1430هـ - 2009م، ص 114.

كما أن الاستبدال يحقق الاختصار، وذلك من خلال عدم إعادة ذكر العنصر اللغوي المذكور وتكرار مرة أخرى.

يحقق الاستبدال مبدأ الاقتصاد اللغوي من خلال الاختصار وعدم إعادة العناصر اللغوية نفسها مرة أخرى.

### أقسام الاستبدال:

قسم النصيون الاستبدال إلى ثلاثة أقسام هي:

**الاستبدال الاسمي (Nominal Substitution):** ويكون هذا النوع باستبدال عنصر لغوي اسمي بآخر ورد في النص في موضع سابق، ويتم باستخدام عناصر لغوية مثل: (آخر، نفس، آخرون).

ويمكن التمثيل لذلك بالمثل الآتي: "(فأسي جد مثلومة، يجب أن أقتني [فأسا] أخرى حادة)، فالعنصر البديل (أخرى) حل محل (فأس) المستبدل منه في الجملة السابقة لها"<sup>(1)</sup>.

**الاستبدال الفعلي (Verbal Substitution):** ويتحقق هذا القسم من خلال ارتباط فعل بفعل، مثل:

- هل تظن أن المنافس يكون نزيها في المسابقة؟
- أظنه يفعل.

فالفعل (يفعل) استخدم بديلا عن: يكون نزيها في المسابقة، التي كان من المفروض أن تكون بديلا عنه وتحل محله.

**استبدال العبارة (Clausal Substitution):** ويطلق عليه أيضا الاستبدال الجملي أو الاستبدال القولي، ويكون باستخدام بعض أسماء الإشارة مثل (ذلك، كذا، ...)، مثل: قوله تعالى: ﴿قَالَ ذَلِكَ مَا كُنَّا نَبْغُ فَارْتَدًّا عَلَيَّ ءَابَائِهِمَا قَصَصًا﴾ [سورة الكهف: 63]، فكلمة

(1) محمد خطابي، لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، ص 19 - 20.

(ذلك) جاءت بدلا من الآية السابقة عليها مباشرة قوله تعالى: ﴿قَالَ أَرَأَيْتَ إِذْ أَوَيْنَا إِلَى الصَّخْرَةِ فَإِنِّي نَسِيتُ الْخُوتَ وَمَا أَنسَيْنِيهِ إِلَّا الشَّيْطَانُ أَنْ أَذْكُرَهُ وَاتَّخَذَ سَبِيلَهُ فِي الْبَحْرِ عَجَبًا﴾ [سورة الكهف: 62]، فكان هذا الاستبدال عاملا للتماسك النصي بين الآيات الكريمة<sup>(1)</sup>.

### د- الوصل (Conjunction):

وهو أن يربط بين أجزاء النص وعناصره السابقة بأجزائه اللاحقة بواسطة عناصر الربط، وهو عند دي بوجراند "يتضمن وسائل متعددة لربط المتواليات السطحية بعضها ببعض بطريقة تسمح بالإشارة إلى العلاقات بين مجموعات من معرفة العالم المفهومي للنص، كالجمع بينها واستبدال البعض بالبعض والتقابل والسببية"<sup>(2)</sup>.

تقوم هذه الوسيلة الاتساقية النحوية بتحقيق التماسك النصي من خلال الربط بين الجمل بواسطة حروف العطف.

### أقسام الوصل:

**الوصل الإضافي:** ويتم بواسطة الأدوات: (الواو) و(أو)، وتندرج ضمن المقولة العامة للوصل الإضافي علاقات أخرى مثل: التماثل الدلالي المتحقق في الربط بين الجمل بواسطة تعبير من نوع: بالمثل، ...، وعلاقة الشرح تتم بتعابير مثل: أعني، بتعبير آخر، وعلاقة التمثيل المتجسدة في تعابير مثل: مثلا، نحو، ...

**الوصل العكسي:** يعني على عكس ما هو متوقع، وأنه يتم بواسطة الأداة، مثل: (حتى) في العربية.

**الوصل السببي:** يمكننا من إدراك العلاقة المنطقية بين جملتين أو أكثر، ... مثل: (هكذا).

(1) أحمد عفيفي، نحو النص - اتجاه جديد في الدرس النحوي، ص 124.

(2) دي بوجراند، النص والخطاب والإجراء، ص 301 - 302.

الوصل الزمني: وهو علاقة بين جملتين متتابعتين زمنياً، ... مثل: (ثم) (1).  
فالوصل يسهم في الربط بين عناصر النص وهو ما يحقق الاتساق النحوي له.

---

(1) محمد خطابي، لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، ص 23 - 24، بتصرف.

## الاتساق المعجمي:

يعد الاتساق المعجمي أداة من الأدوات التي يتحقق بها اتساق النصوص وتماسكها، فهو يشكل مظهرًا من مظاهر اتساق النص الذي يعتمد في تحقيقه على العلاقات المعجمية الدلالية الموجودة في عناصر النص "إلا أنه مختلف عنها جميعًا، إذ لا يمكن الحديث في هذا المظهر عن العنصر المفترض والعنصر المفترض كما هو الأمر سابقًا، ولا بد من وسيلة شكلية (نحوية) للربط بين عناصر النص"<sup>(1)</sup>، فهو "العلاقة الجامعة بين كلمتين أو أكثر داخل المتتابعات النصية، وهي علاقة معجمية خالصة لا تفتقر إلى عنصر نحوي يظهرها"<sup>(2)</sup>، فهو يعنى بمعاني العناصر اللغوية المستخدمة داخل النصوص وعلاقتها بغيرها من العناصر اللغوية الأخرى داخل السياق المقالي الذي تكون فيه.

وقد حدد هاليداي ورقية حسن قاعدتين تحددان الاتساق المعجمي وتحكمانه:

"القاعدة الأولى: كلما ازدادت الوحدتان المعجميتان قربًا في النص ازداد الاتساق الذي تحققه قوة ومتانة.

القاعدة الثانية: كلما ارتفع تواتر الوحدتين المعجميتين في الاستعمال عامة لا في النص المعنى بالأمر قل الاتساق الذي تحققه قوة ومتانة"<sup>(3)</sup>.

يتحقق الاتساق المعجمي من خلال أداتين مهمتين هما: التكرار والتضام.

## أ- التكرار:

يسهم التكرار في تحقيق اتساق النصوص وتماسكها، وهو ظاهرة لغوية تتسم بها اللغات الإنسانية، فهو "عملية تتم عن طريق إعادة عنصر معجمي أو مرادف أو شبه الترادف، أو اسم

(1) محمد خطابي، لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، ص 24.

(2) حسام أحمد فرج، نظرية علم النص، - رؤية منهجية في بناء النص النثري، مكتبة الآداب، القاهرة - مصر، ط 2، 1430هـ - 2009م، ص 106.

(3) محمد الشاوش، أصول تحليل الخطاب في النظرية النحوية العربية "تأسيس نحو النص"، 143/1.

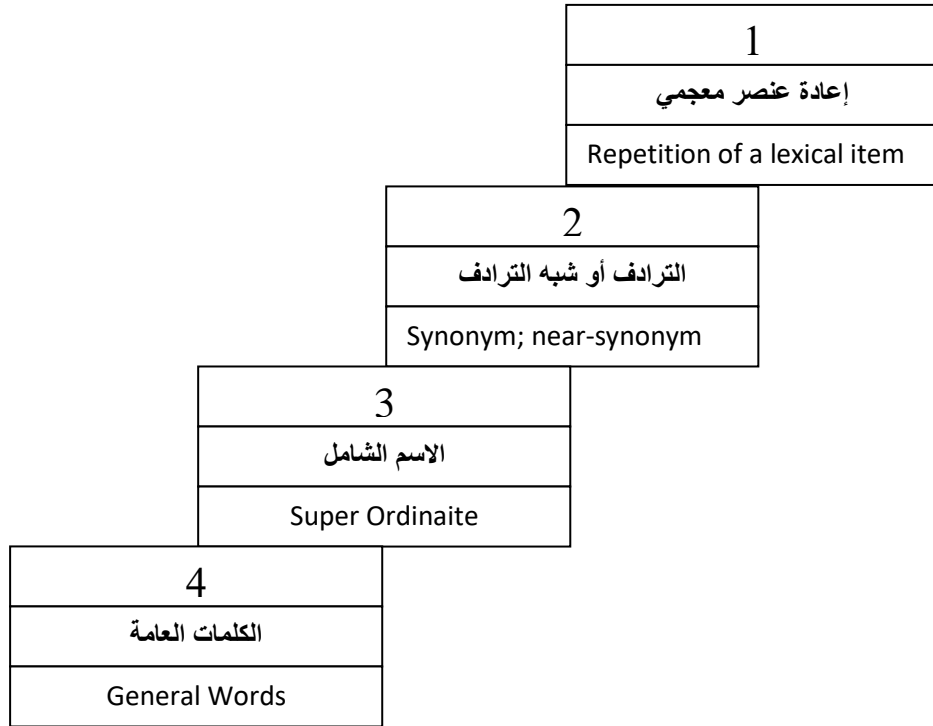
شامل، أو عنصر مطلق، أو اسم عام، أي اعتماده على ما يوفره معجم اللغة من إمكانات لتربط الوحدات المعجمية فيما بينها كالترادف والاحتواء والعموم<sup>(1)</sup>، أي أن التكرار يكون عن طريق إعادة العنصر المعجمي نفسه في الحدث الكلامي، أو إعادة مرادفه، أي أن منشئ النص يأتي بلفظ "ثم يعيده بعينه سواء أكان اللفظ متفق المعنى أو مختلفاً، أو يأتي بمعنى ثم يعيده، وهذا من شرط اتفاق المعنى الأول والثاني، فإن كان متحد الألفاظ والمعاني فالفائدة في إثباته تأكيد ذلك الأمر وتقريره في النفس، وكذلك إذا كان المعنى متحداً وإن كان اللفظان متفقين والمعنى مختلفاً فالفائدة بالإتيان به للدلالة على المعنيين المختلفين"<sup>(2)</sup>، فهو إعادة وحدة معجمية في النص سواء أكانت هذه الإعادة بتكرار الوحدة المعجمية نفسها أو بذكر مرادفها، أو بذكر وحدة معجمية عامة تندرج فيها الوحدة المعجمية المذكورة.

تتعدد أشكال التكرار عند هاليداي ورقية حسن، حيث نجد أنهما قد جعلاه سلماً مكوناً من أربع درجات، أعلاه إعادة العنصر المعجمي نفسه، ثم يليه الترادف أو شبهه، ثم الاسم الشامل، وأدناه الكلمات العامة، والخطاظة الآتية توضح هذا السلم<sup>(3)</sup>:

(1) فاتح بوزري، الاتساق النصي مفهومه وآلياته، مجلة الممارسات اللغوية، جامعة مولود معمري - تيزي وزو - الجزائر، ع 10، 2012م، ص 53.

(2) محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية - حساسية الانبثاق الشعرية الأولى جيل الرواد والسنتين، ص 15.

(3) جميل عبد المجيد، البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة - مصر، د.ط، 1998م، ص 80.



وينقسم التكرار إلى عدة أنماط هي:

**التكرار التام (المحض):** وهو إعادة العنصر المعجمي ذاته كما هو دون أن يطرأ عليه تغيير، وذلك إشعار من منتج النص أنه ما يزال يواصل كلامه عن الشيء نفسه، وهو ما يؤدي إلى استمرارية النص، فهو إذاً "تطابق الإحالة (تساوي الإشارة) لتعبيرات لغوية معينة في الجمل المتعاقبة لنص ما، إذ يُكرَّرُ تعبير معين (كلمة أو ضميمة مثلاً) من خلال تعبير أو عدة تعبيرات في الجمل المتتابعة للنص في صورة مطابقة إحالية. ويعني مفهوم "المطابقة الإحالية (والتحاول Koreferenz) أشخاصاً وأشياء وأحوالاً ووقائع وأفعالاً وتصورات ... إلخ"<sup>(1)</sup>، ويسهم هذا النوع من التكرار في تحقيق الاتساق النحوي إذ يعد هو الأصل في عملية الربط لأنه يتم عادة "بإعادة اللفظ، لأنه أدهى للتذكير وأقوى ضماناً للوصول إليه ... بإعادة المرجع بلفظه رابط أقوى من إعادة ضميره عليه، لأن لفظه أقوى من الكناية عليه"<sup>(2)</sup>، حيث إن هذه الإعادة تؤدي إلى

(1) محمد خطابي، لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، ص 24.

(2) تمام حسان، البيان في روائع القرآن - دراسة لغوية وأسلوبية للنص القرآني، عالم الكتب، القاهرة - مصر، ط 01، 1413هـ - 1993م، ص 109 - 117.

استمرارية النص من خلال تكرار العنصر اللغوي ذاته في الخطاب، وهذا ما يحقق التماسك النصي.

وينقسم هذا النوع من التكرار إلى نوعين هما:

- أ- التكرار مع اتحاد المرجع: أي أن العنصر اللغوي المكرر يرجع إلى مسمى واحد.
- ب- التكرار مع اختلاف المرجع: أي أن العنصر اللغوي المكرر يرجع إلى عدة مسميات.
- التكرار الجزئي:** وهو أن يتكرر العنصر اللغوي داخل الحدث الكلامي مع "تكرار الكلمة مع شيء من التغيير في الصيغة، أي تكرار الجذر اللغوي في عدد من الصيغ داخل النص الواحد"<sup>(1)</sup>، أي إنه استخدام عنصر لغوي سبق ذكره في الحدث التواصلية لكن في أشكال مختلفة، مثل: كتاب، كتابة، كاتب، مكتوب، ...، فالجذر اللغوي للعنصر المكرر واحد لكن استخدامه تم بصيغ وهيئات مختلفة، ويسهم أيضا في تحقيق الاتساق والتماسك النصي، من خلال الربط بين العناصر المعجمية المشكلة للنص، لأن تكرار جذر لغوي لأي عنصر معجمي في النص يسهم في ربط تلك العناصر بموضوع الخطاب.

**التكرار بالترادف أو شبه الترادف:** وهو أحد أنواع التكرار ويكون بتكرار الألفاظ المتحدة المعنى التي تدل على شيء واحد، وقد أطلق عليه دي بوجراند ودريسلر مصطلح (إعادة الصياغة) وهو يعني "تكرار المحتوى، ولكن بنقله بواسطة تعبيرات مختلفة) مثل: (يكشف - يخترع)، وهنا ندخل في منطقة الترادف، وإعادة الصياغة قد يؤدي إلى الترادف، ولكن العكس ليس صحيحا"<sup>(2)</sup>. فالتكرار بالترادف هو تكرار معنى واحد دون اللفظ، فتكرار الألفاظ المتحدة في المعنى دون إعادة العنصر المعجمي نفسه هو صورة من صور التكرار التي يتحقق بها الاتساق المعجمي.

(1) كلاوس برينكر، التحليل اللغوي للنص -مدخل إلى المفاهيم الأساسية والمناهج، ترجمه ومهد له وعلق عليه: سعيد حسن بحيري، مؤسسة المختار، القاهرة - مصر، ط 01، 1425هـ - 2005م، ص 38.

(2) عزة شبل محمد، علم لغة النص النظرية والتطبيق، ص 107.

أما شبه التكرار فهو تكرار للمعنى مع وجود فروق بين المعنيين في دلالة العنصر المعجمي السياقية، وذلك "في حالة التشابه الدلالي الواضح بين كلمتين أو أكثر، حيث تستعمل الكلمة في سياق معين ولا تصلح الأخرى في السياق نفسه وكلاهما بمعنى واحد"<sup>(1)</sup>. وعليه فالترادف وشبه الترادف وسيلتان من الوسائل التي يتحقق من خلالها الاتساق المعجمي، فهما يسهمان في تحقيق استمرارية المعنى داخل النص، وهو ما يؤدي إلى الربط والتماسك النصي.

**الكلمات العامة:** وهي كلمات تقترب من الاسم الشامل إلى حد ما، إلا أن الكلمة العامة تكون أوسع وأعم منه، ويكون من خلال ذكر عنصر معجمي في الحدث التواصلية يكون أوسع وأشمل من الاسم الشامل، مثل:

"رأى هنري أن يستثمر أمواله في مزرعة ألبان، أنا لا أدري ما الذي أوحى إليه بالفكرة.

فكلمة (الفكرة) كلمة عامة، وقد أحالتنا هنا إلى ما رآه في الجملة الأولى"<sup>(2)</sup>.

**الاسم الشامل:** وهو عبارة عن اسم يحمل أساساً مشتركاً بين عدة أسماء، ومن ثم يكون شاملاً لها، وذلك مثل الأسماء: الناس، الشخص، الرجل، المرأة، الولد، الطفل، البنت، فهي أسماء يشملها جميعاً الاسم (الإنسان)<sup>(3)</sup>. فهي كلمات فيها معنى الشمول حيث يندرج تحتها عدة مسميات.

(1) راضي محمد حسين سليم، السبك المعجمي في الجزء الحادي والعشرين من القرآن الكريم دراسة تطبيقية، مجلة كلية الآداب، جامعة بور سعيد، مصر، ع 17، يناير 2021م، ص 146.

(2) جميل عبد المجيد، البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية، ص 83.

(3) المرجع نفسه، ص 83.

## ب- التضام:

وهو أحد الأدوات التي يتحقق به الاتساق المعجمي، ويعرفه محمد خطابي بأنه: "توارد زوج من الكلمات بالفعل أو بالقوة نظرا إلى ارتباطهما بحكم هذه العلاقة أو تلك"<sup>(1)</sup>، ويرى هاليداي ورقية حسن أن العلاقة النسقية المتحكمة في هذه الثنائيات الزوجية في أي خطاب هي إما علاقة التعارض مثل: ولد ≠ بنت، جلس ≠ وقف، أحب ≠ كره، الجنوب ≠ الشمال، ... إلخ، وإما علاقة الجزء - الكل، الجزء - الجزء، عناصر من نفس القسم العام: كرسي - طاولة، (الاسم العام هو التجهيز)، فالعلاقة التي يتم الربط فيها بين هذه الثنائيات والأزواج هي إما أن تكون علاقة تعارض وتضاد، أو علاقة تقابل، أو علاقة الكل بالجزء أو العكس.

وقد عني العلماء بهذا العنصر الاتساق لكونه يسهم في خلق التماسك والترابط النصي، وتحقيق الاتساق داخل الحدث التواصلي.

مر معنا أن هناك عدة علاقات تحكم التضام، وهي كالاتي:

## التضاد:

التضاد هو أداة من الأدوات التي يتحقق بها الاتساق المعجمي، وهو: "الجمع بين الشيء وضده في جزء من أجزاء الرسالة أو الخطبة أو البيت من القصيدة، مثل الجمع بين البياض والسواد والليل والنهار"<sup>(2)</sup>. فمن خلال هذا التعارض تتربط العناصر المعجمية مع بعضها

**علاقة التنافر:** ويتمثل في كونه "مرتبط بفكرة النفي مثل التضاد، مثل كلمات: خروف / فرس / قط / كلب، بالنسبة لكلمة حيوان.

وأیضا مرتبط بالرتبة مثل: رائد / مقدم / عقيد / عميد / لواء، ويمكن أن يكون كذلك مرتبطا بالألوان مثل: أحمر / أخضر / أصفر... إلخ.

(1) محمد خطابي، لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، ص 25.

(2) حسام أحمد فرج، نظرية علم النص - رؤية منهجية في بناء النص النثري، ص 111.

وكذلك بالزمن مثل: فصول / شهور / أعوام ... إلخ<sup>(1)</sup>.

### علاقة الجزء من الكل:

مثل علاقة الرأس بالجسم، والعجلة بالسيارة.

علاقة الجزء بالجزء: ويكون بين لفظين كل منهما جزء من كل، مثل: إصبع - كف،

فالإصبع متصل بالكف، فكل منهما جزء من اليد.

---

(1) أحمد عفيفي، نحو النص - اتجاه جديد في الدرس النحوي، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة - مصر، ط 01، 2001م، ص 113.

## المبحث الثالث: آليات الانسجام:

## 1- العلاقات الدلالية:

يؤدي البحث في معيار الانسجام إلى رصد العلاقات الدلالية التي تتشكل منها النصوص، وتسعى هذه العلاقات إلى جمع أجزاء النص المتباعدة دون الخوض في البحث عن الأدوات أو الوسائل النحوية والمعجمية المشككة له، إذن فالعلاقات الدلالية الموجودة في النص هي التي تجمع بين أطرافه وأجزائه دون أن الاعتماد على الوسائل الشكلية، فهي علاقات توجد في ثنايا النصوص تحقق تماسكا دلاليا بين بنياته وعناصره، وتمنحه صفة الترابط لأنها من خلال تفاعلها مع بعضها داخل النصوص تؤدي الغرض الدلالي الذي أراد منتج النص الوصول إليه، فهي تخلق استمرارية دلالية وتبرز هذه الاستمرارية وتتجلى في "منظومة المفاهيم والعلاقات الرابطة بين هذه المفاهيم"<sup>(1)</sup>، لأن هذه العلاقات الدلالية تربط بين المتتاليات الجمالية للنص وتجمع بين أطرافه، فهي قد تظهر وتتجلى في شكل روابط لغوية واضحة وظاهرة في النص، كما قد تكون علاقات ضمنية يضيفها المتلقي على النص، ويستطيع من خلالها أن يوجد للنص مغزى بطريق الاستنباط، وهنا يكون النص موضوعا لاختلاف التأويل<sup>(2)</sup>، فالحدث الكلامي الذي ينتجه المرسل يخضع لترتيب وتنظيم يحقق انسجامه وذلك من علاقات يحتوي عليها تتجاوز الترابط الشكلي للأجزاء المشككة للنص، ولا يشترط في النص أن يحتوي على كل العلاقات الدلالية، بل قد يكتفي المنتج للنص ببعضها.

## 1-1- علاقة الإجمال والتفصيل:

تعد هذه العلاقة من العلاقات الدلالية التي تسهم في خلق انسجام دلالي، وهي من أبرز العلاقات الدلالية التي تسهم في ترابط النص وتماسكه واستمراريته على المستوى الدلالي، حيث إنها "إحدى العلاقات الدلالية التي يشغلها النص لضمان اتصال المقاطع ببعضها عن طريق استمرار

(1) سعد مصلوح، نحو أجرومية للنص الشعري - دراسة في قصيدة جاهلية، مجلة فصول، مج 10، ع 1 - 2، 1991م، ص 154.

(2) ينظر: المرجع السابق، ص 154.

دلالة معينة في المقاطع اللاحقة"<sup>(1)</sup>، حيث إن هذه العلاقة الدلالية تعني إيراد منتج الحدث الكلامي لمعنى بشكل مجمل ثم يورد تفصيله وتفسيره بعد ذلك، أو العكس من ذلك، فهي تضمن اتصال المقاطع النصية ببعضها البعض بسبب ما تمنحه هذه العلاقة من استمرارية دلالية بين مقاطع النص، وهذه العلاقة تسلك دوماً في فضاء النص نفس الاتجاه فهي تسير وفق اتجاهين"<sup>(2)</sup>.

### 2-1- علاقة العموم والخصوص:

وهي من أهم العلاقات الدلالية التي لها إسهام كبير في تحقيق الانسجام النصي، والتماسك الدلالي للنص، وذلك من خلال الاستمرارية التي تحققها هذه العلاقة الدلالية في النص، وتكون هذه العلاقة عن طريق ذكر شيء عام ثم يتم بعد ذلك تخصيصه، وقد رأى محمد خطابي<sup>(3)</sup> أنها تتجسد من خلال العنوان حيث يكون عاملاً ثم يتم تخصيصه بالنص، إذ يمكن اعتبار عنوان النص ورد بصيغة العموم بينما النص يجمله، ومقاطعته هو تخصيص له، ذلك لأن العنوان يحمل في دلالاته عناصر مركزية تكون بمثابة نواة تنمو وتتناسل عبر النص حتى يكتمل بناؤه.

### 3-1- علاقة السببية:

وهي العلاقة التي "تربط بين مفهومين أو حدثين أحدهما ناتج عن الآخر"<sup>(4)</sup>، أن يكون المسبب مرتبطاً بالمسبب، فعلاقة السببية هي "إحدى علاقات الارتباط المنطقي بين المعاني"<sup>(5)</sup>، وتظهر هذه العلاقة في الربط المنطقي بين الأسباب والمسببات، فهي "إحدى علاقات الربط المنطقي بين المعاني، ويقتضي سياق الجملة من المتكلم أحياناً أن يلجأ إلى هذه العلاقة لتكون معناها على بيان سبب وقوع الحدث"<sup>(6)</sup>.

(1) محمد خطابي، لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، ص 25.

(2) المرجع نفسه، ص 272.

(3) ينظر: محمد خطابي، لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، ص 272 - 273.

(4) جميل عبد المجيد، البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية، ص 142.

(5) أبو يعرب المرزوقي، مفهوم السببية عند الغزالي، دار أبو سلامة للطباعة، تونس، ط 02، ص 37.

(6) مصطفى حميدة، نظام الارتباط والربط في تركيب الجملة العربية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت - لبنان، ط 01،

1997م، ص 176 - 177.

## 2- مبدأ السياق (context):

يعد السياق من أهم العناصر التي تكون منها الحدث التواصلية، فمن خلاله تتحدد علاقة النص المنتج بالمتلقي، ويمكنه من تحديد ظروف الإنتاج، وذلك قصد حصر التأويلات الممكنة للنص، فالسياق "إطار عامّ تنتظم فيه عناصر النصّ ووحداته اللغوية، ومقياس تتصلّ بوساطته الجمل فيما بينها وتترابط، وبيئة لغوية وتداولية ترعى مجموع العناصر المعرفية التي يقدمها النصّ للقارئ، ولا يمكن الوقوف على الوظائف النصية دون معاينة السياق، ومن أهم وظائف محلل النص الوقوف على أوجه الربط بين النص والسياق حتى يتمكن من تأويل وفهم العلاقات الكامنة في النص، ويضبط السياق حركات الإحالة بين عناصر النصّ، فلا يفهم معنى كلمة أو جملة إلا بوصفها بالتي قبلها أو بالتي بعدها داخل إطار السياق"<sup>(1)</sup>، كما أننا نجد أولمان يحدّد السياق بأنه "النظم اللفظي للكلمة وموقعها من ذلك النظم، بأوسع معاني هذه العبارة، إن السياق على هذا التفسير ينبغي أن يشمل -لا على الكلمات والجمل الحقيقية السابقة واللاحقة فحسب-، بل القطعة كلها والكتاب كله، كما ينبغي أن يشمل فحسب -بوجه من الوجوه- كل ما يتصل بالكلمة من ظروف وملابسات، والعناصر غير اللغوية المتعلقة بالمقام الذي تُنطق فيه الكلمة لها هي الأخرى أهميتها البالغة في هذا الشأن"<sup>(2)</sup>.

حيث إن كل حدث كلامي لا بد له من موقف يتصل به ويتفاعل معه حتى تتحدد دلالاته، لأن السياق هو الذي يحدد الدلالات المعنوية التي تحملها الوحدات المعجمية، فالتكلم حينما يقوم بعملية إنتاج الحدث الكلامي لا بد أن يكون النص المنتج قد أنتج في ظروف معينة وسياقات خاصة يخضع لها، وعليه فلا يمكن أن يكون الفهم والتأويل الصحيح للحدث الكلامي المنتج إلا من خلال العودة إلى السياق الذي ورد فيه، فالحدث الكلامي لا ينشأ من العدم أو يكون

(1) عبد الرحمن بودرع، أثر السياق في فهم النص القرآني، مجلة الإحياء، العدد 25، جمادى الثانية 1428هـ - يوليو 2007م، ص 73.

(2) ستيفن أولمان، دور الكلمة في اللغة، ترجمه وقدم له وعلق عليه: كمال محمد بشر، مكتبة الشباب، مصر، د.ط، 1975م، ص 57.

اعتباطيا، إنما يكون ضمن الأطر والظروف المحيطة به، كما أن محاولة تأويله تأويلا صحيحا وفهمه على الوجه الصحيح والأنسب من طرف المتلقي لا بد له من معرفة كل الظروف المحيطة بإنتاجه حتى لا يقع في التأويل المتعسف والخطأ.

### خصائص السياق:

حدد الباحثان براون ويول عناصر السياق، والمقومات التي يقوم عليها، وقد نقلنا تصنيفين لخصائص السياق، أحدهما عن (هايمس) والآخر عن (ليفيس)، فأما تصنيف (هايمس) فهو يتمثل في<sup>(1)</sup>:

- 1- المرسل: وهو منشئ القول متكلما أو كاتباً.
- 2- المتلقي: وهو المستمع أو القارئ الذي يتلقى القول.
- 3- الحضور: وهم مستمعون آخرون حاضرون عند نشأة القول، يساهم حضورهم في تخصيص الحدث الكلامي.
- 4- الموضوع: وهو مدار الحدث الكلامي.
- 5- المقام: وهو زمان حدث التواصل ومكانه، وكذلك العلاقات الفيزيائية بين المتفاعلين بالنظر إلى الإشارات والإيماءات وتعبيرات الوجه ...
- 6- القناة: وهي كيفية وقوع التواصل بين المشاركين في الحدث الكلامي مشافهة أو كتابة أو إشارة ...
- 7- النظام: وهو اللغة أو اللهجة أو الأسلوب اللغوي المستعمل.
- 8- شكل الرسالة: أي المقصود منها كأن يكون محادثة أو جدالاً أو موعظة، أو خرافة، أو رسالة غرامية ...
- 9- المفتاح: ويتضمن التقويم أي هل كانت الرسالة جيدة حسنة أو مثيرة للعواطف.

(1) ينظر: ج.ب. براون وج. يول، تحليل الخطاب، ترجمة وتعليق: محمد لطفي الزليطني ومنير التريكي، جامعة الملك سعود، الرياض - المملكة العربية السعودية، د.ط، 1997م، ص 47 - 48.

10- الغرض: أي القصد من حدث التخاطب الذي ينقلب نتيجة للحدث التواصلي<sup>(1)</sup>.

فالسباق عندهما هو "مجموع العوامل غير اللغوية التي تتحدد بمقتضاها رسالة ملفوظ في لحظة معطاة في زمان ومكان ما، وهذه العوامل تتصل بالمخاطب وظروف الخطاب المختلفة"<sup>(2)</sup>، أي أنه العالم الخارج عن اللغة الذي له صلة وثيقة بالحدث التواصلي، ويتمثل في الظروف المحيطة بعملية إنتاج الحدث الكلامي.

إلا أنه ليس من الضروري أن يتم الاحتفاظ بجميع العناصر السياقية كلها في تحليل أي نص أو حدث تواصلي بل يمكننا الاحتفاظ ببعض العناصر فقط (المتكلم - المخاطب - الرسالة - الزمان - المكان - نوع الرسالة)، وهي العناصر التي يمكنها أن تساعد المتلقي في عملية فهم الخطاب وتفتح له باب التأويل الصحيح للحدث التواصلي، لأننا "إذا أردنا أن نفهم مدلول هذه الوحدات اللغوية إذا ما وردت في مقطع خطابي استوجب منا -على الأقل- معرفة هوية المتكلم والمتلقي، والإطار الزمني والمكاني لحدث اللغوي"<sup>(3)</sup>، وهو ما يمكّن المتلقي من الفهم والتأويل الصحيح للحدث التواصلي كما أراده منتجه، دون أن يكون هناك تعسف في التأويل أو خطأ في الفهم لأن المتلقي قد أحاط نفسه بالظروف المحيطة بعملية إنتاج الحدث التواصلي.

### 3- مبدأ التأويل المحلي:

يعتمد التأويل المحلي للنصوص على خصائص السياق حيث إن "تجربة الإنسان مع أحداث سابقة مشابهة ستزوده بتوقعات وافتراضات عن خصائص السياق التي يحتمل أن تكون مناسبة... إن معايشتنا لمواقف تواصلية معينة تعلمنا ماذا يمكن أن نتوقع من ذلك الموقف سواء كان ذلك بمعنى التنبؤ العام (كنوعية المواقف المحتملة التعبير عنها ونوعية المواضيع المحتملة إثارها على سبيل المثال) وهو ما يولد لدينا مفاهيم "التناسب" أو كان ذلك بمعنى التنبؤ المحدود وهو الذي يمكننا من

(1) محمد الشاوش، أصول تحليل الخطاب في النظرية النحوية العربية "تأسيس نحو النص"، 161/1.

(2) أحمد نعيم الكراعين، علم الدلالة بين النظرية والتطبيق، المؤسسات الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت - لبنان، ط 01، 1993م، ص 162.

(3) ج.ب. براون وج. يول، تحليل الخطاب، ص 35.

فهم علامات لغوية مثل الأدوات الإشارية هنا والآن وبنفس الطريقة التي فهمناها في سياقات مماثلة<sup>(1)</sup>، فهو المبدأ الذي يتم من خلاله تقييد الطاقة التأويلية عند المتلقي للخطاب خلال توظيفه لخصائص السياق وتقييدها، بحيث يسمح له بالتأويل الصحيح والمناسب والذي يجعله أكثر انسجامية، فهو "يقيد تبعاً لذلك الطاقة التأويلية للقارئ، ولأنه أيضاً يقيد تأويلنا ويجعلنا نستبعد التأويل غير المنسجم مع المعلومات الواردة في الخطاب"<sup>(2)</sup>، أي أنه يجعل متلقي الحدث التواصلية مقيداً بما بني عليه النص من مفاهيم، ومقيداً بخصائص السياق التي ورد فيها الحدث التواصلية فهو ما يعده عن التأويلات المتعسفة للخطاب ويقربه من القراءات والتأويلات الممكنة للنص.

فمبدأ التأويل المحلي يعتمد على ما يملكه المتلقي من تجارب سابقة حتى يستطيع مواجهة النصوص حيث يتم استبعاد التأويلات المتعسفة والمتكلفة التي لا تنسجم ولا تتلاءم مع العناصر التأويلية والمعلومات الواردة في الحدث التواصلية، كما أنه متعلق بإعادة الصياغة عند المتلقي باستخدام الموضوع الذي ورد فيه الموقف المشابه.

#### 4- مبدأ التشابه:

ويراد به أن يقوم المتلقي بعمل مقارنة بين الخطاب الذي يواجهه وبين خطابات أخرى سبق له أن واجهها، فهو يكون في "كل خطاب يكون في علاقة تماثل وتطابق مع خطاب آخر محتملاً. والمحمّل إذن الجمع بين خطابين مختلفين ينعكس أحدهما على الآخر الذي يكون بمثابة المرآة، ويتطابق معه خارج كل اختلاف"<sup>(3)</sup>، فهو مبدأ قائم على دراسة التشابه بين الخطابات، ولا يتحقق هذا المبدأ إلا إذا كان المتلقي يحوز على رصيد من التجارب والمعارف السابقة واطلاع على نصوص سابقة أنتجت في أزمنة سابقة للنص الحاضر الذي يواجهه، فهو مبدأ يقوم على أن

(1) ج.ب. براون وج. يول، تحليل الخطاب، ص 73 - 76.

(2) محمد خطابي، لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، ص 57.

(3) جوليا كريستيفا، علم النص، تر: فريد الزاهي، مرا: عبد الجليل ناظم، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط 02، 1997م، ص 74.

المتلقي يتعامل مع النص المواجه باعتباره نصا يشترك مع غيره من النصوص الأخرى التي تعد تجارب سابقة مخزنة في ذاكرته، وهذا التخزين ليس قائما على تخزين كل المعلومات الواردة في النصوص السابقة، بل يخص البنى الكبرى لها فقط، وهو ما يتم استثماره في عملية تأويل النص المائل أمام المتلقي، حيث إن تشابه النصوص في المحاور الرئيسة لها يجعل المتلقي قادرا على إدراك وجه الشبه بينها، وهو ما يجعله "قادرا على التنبؤ بما يحتمل أن يحدث، وما هي الخصائص السياقية التي يحتمل أن تكون مناسبة في دائرة نمط معين من الأحداث التواصلية، ويترتب على هذا أن السامع في مقام كلامي معين ليس في وضع يتيح له الاهتمام بكل خصائص السياق، بل إنه سيركز اهتمامه فقط على تلك الخصائص التي كانت في وقت مضى ضرورية ومهمة في مقامات مشاهة"<sup>(1)</sup>.

(1) ج.ب. براون وج. يول، تحليل الخطاب، ص 75.

## 5- التغيريض (The Matisation):

التغيريض له ارتباط وثيق بموضوع الخطاب، حيث إنه نقطة الانطلاق لأي حدث كلامي، فهو "إجراء خطابي يَطوّر وينمّي به عنصر معين في الخطاب، وقد يكون هذا العنصر اسم شخص أو قضية ما أو حادثة... " (1)، فالتغيريض آلية انسجامية يمكن للمتلقى من خلالها معرفة ما يدور في خطاب المرسل، فهو "المحتوى المضمّن في بداية الخطاب، ويكون عنوان النص أو الجملة الأولى فيه، وهو يبحث في العلاقة بين ما يدور في الخطاب وأجزائه، وبين عنوانه، أو نقطة بدايته" (2)، فالتغيريض آلية من الآليات التي تحقيق خاصية الانسجام في الحدث التواصلية، التي يتم من خلالها استغلال أول نقطة في الحدث التواصلية وما وقع في صدارته، وهو ما يؤكده يول وبراون فإن "الشيء الذي يستهل به المتكلم أو الكاتب حديثه يؤثر حتما في فهم كل ما يأتي لاحقا، هكذا يؤثر العنوان في فهم النص الذي يتبعه، كذلك تحد الجملة الأولى في الفقرة الأولى ليس فقط من معنى الفقرة ولكن من معنى بقية النص" (3)، فآلية التغيريض تعين المتلقي على الربط بين ما يدور في الخطاب وبؤرته وبين أجزائه (العنوان، ونقطة بداية الحدث التواصلية)، ومن خلالها يستطيع أيضا فهم الخطاب وتأويله، ومن ثم تحقيق الانسجام الدلالي له.

ونقطة البداية في الخطاب لها القدرة على التأثير فيما يأتي بعدها من عناصر، حيث إن الخطاب له بؤرة مركزية يقوم عليه وتدور حولها جميع الجزاء والعناصر المشكلة له، فتكون هي المنطلق والمبدأ، ثم تتوسع تركيبيا ودلاليا ناسجة شبكة من العلاقات الدلالية حتى تتشكل البنية الكلية للخطاب.

(1) محمد خطابي، لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، ص 59.

(2) خليل بن ياسر البطاشي، الترابط النصي في ضوء التحليل اللساني للخطاب، ص 162.

(3) ج.ب. براون وج. يول، تحليل الخطاب، ص 155.

**5-1-1- وسائل التغيريض:****5-1-1- العنوان:**

يعد العنوان من أهم العناصر المسهمة في التغيريض: فهو "يقدم لنا معرفة كبرى لضبط انسجام النص وفهم ما غمض منه، إذ هو المحور الذي يتوالد ويتنامى ويعيد إنتاج نفسه، وهو الذي يحدد هوية القصيدة"<sup>(1)</sup>، وقد حده كرايمس بقوله: "كل قول، كل جملة، كل فقرة، كل حلقة، وكل خطاب منظم حول عنصر خاص يتخذ كنقطة بداية"<sup>(2)</sup>، وبذلك تكون آلية التغيريض قد قامت بالبحث عن العلاقة التي تربط موضوع الخطاب بعنوانه، حيث إن العنوان هو "الذي يتيح أولاً الولوج في عالم النص والتموقع في ردهاته ودهاليزه لاستكناه أسرار العملية الإبداعية وألغازها"<sup>(3)</sup>، فالعنوان هو المقدمة السابقة على غيره من عناصر النص المتضمنة لمحتوى الخطاب حيث يفتح أمام المتلقي المجال لاستقبال الحدث التواصلي ويهيئه لذلك فهو "وسيلة قوية للتغيريض، لأننا نجد اسم شخص ما مغرضاً في عنوان النص نتوقع أن يكون ذلك الشخص هو الموضوع، فالعنوان يقدم وظيفة إدراكية هامة تهيئ المتلقي لبناء تفسير للنص أو ما يخبر به النص، ومن هذا المنطلق يمكن أن يعد العنوان جزءاً من البنية الكبرى ... فهو يساعد على تنشيط الذاكرة وتحفيزها ويمنح القارئ فرصة تذكر مضمون النص واستحضار المعارف المتصلة به"<sup>(4)</sup>.

**5-1-2- الفاتحة النصية:**

وتطلق على الجملة الابتدائية التي تكون في مطلع النص وبدايته، حيث إنها تؤدي دوراً مهماً في عملية التغيريض، وذلك لأن "فاتحة النص تحتل أهمية خاصة، فموقعها في النص يجعل منها

(1) محمد مفتاح، دينامية النص (تنظير وإنجاز)، المركز الثقافي العربي، بيروت - لبنان، ط 02، 1990م، ص 72.

(2) محمد خطابي، لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، ص 59.

(3) خالد حسين حسين، من العنوان إلى النص (قراءة في قصيدة يطير الحمام)، مجلة نقد، ع 03، دار النهضة العربية، بيروت - لبنان، يوليو 2007م، ص 26.

(4) ج.ب. براون وج. يول، تحليل الخطاب، ص 161.

مفتاح التعالقات التركيبية والدلالية فيه، كما أنها الموضوع الذي يحمل نواة الغرض الذي تتعالق عبر شبكته مكونات النص كلها"<sup>(1)</sup>

### 5-1-3- تكرار اسم الشخص أو تكرار جزء من الاسم:

وهو أن يرد اسم في النص ثم يكون له حضور بشكل قوي في النص، سواء أكان هذا الحضور بتكرار نفس الاسم أم كان بحضوره بصيغ مختلفة، أم حضور صفة من صفاته، وهذا الحضور هو الذي يمكن أن يحدد المقصد من النص والغاية من إنتاجه، وما هو الهدف منه.

### 5-1-4- استخدام الضمائر المحيلة إليه:

وهو ما يطلق عليه مصطلح الإحالة المشتركة أو التحاول، وقد رأى فان دايك أن ارتباط القضايا فيما بينها يمكن أن يتم عن طريق التطابق بين الشخص الذي تحيل إليه عدة جمل متتابعة<sup>(2)</sup>، حيث إن اتحاد أغلب الضمائر في إحالتها إلى مرجع واحد من شأنه أن يوحد البنية الدلالية للنص، ومن ثم يتم تحديد الغاية التي يريد الوصول إليها.

### 6- موضوع الخطاب / البنية الكلية:

يعد البحث في موضوع الخطاب / البنية الكلية من أهم الأدوات الرئيسة التي يتحقق بها الانسجام، ذلك أن لكل خطاب بنية كلية ترتبط بها مجموعة من الأبنية الجزئية المشكّلة للخطاب، فالبنية الكلية للخطاب هي: "عبارة عن تصورات دلالية يتجمع تحتها كم غير محدد من الأبنية الصغرى، ويناط إلى المفسر تحديدها، وتحديد أشكال التماسك الكلي، لأن ذلك ينتمي إلى مجال الفهم والتفسير الذي ينشده القارئ"<sup>(3)</sup>، وعليه يمكننا القول إن موضوع الخطاب هو "نواة مضمون النص حيث يسمى مسار الأفكار القائم على موضوع أو عدة موضوعات في نص ما، ويتحقق

(1) خلود إبراهيم العموش، فاتحة سورة الإنسان ودورها في التشكيل النصي، المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، الأردن، ع 1، مج 09، 2013م، ص 180.

(2) ينظر: تون أ. فان دايك، علم النص مدخل متداخل الاختصاصات، تر: سعيد حسن بحيري، دار القاهرة للكتاب، القاهرة - مصر، ط 01، 2001م، ص 62.

(3) ينظر: خليل بن ياسر البطاشي، الترابط النصي في ضوء التحليل اللساني للخطاب، ص 123.

موضوع النص إما في جزء معين من النص أو نجرده من مضمون النص وذلك بطريقة العبارة المفسرة الموجزة المختصرة<sup>(1)</sup>. وهو ما يوجب على المتلقي تفكيك النص إلى أبنية صغرى حتى يتمكن من الإحاطة بجميع جوانبه، فالبحث في موضوع الخطاب هو البحث في "بؤرة النص التي توحيده، وتكون الفكرة العامة والأساسية له، أو هو ما يدور بشأنه النص، أو ما يقوله، أو يقدمه، فإن قدرة المتلقي على تذكر عناصر أكثر من غيرها دليل على أن ما نحمله في ذاكرتنا بعد قراءة النص هي تلك العناصر التي تمثل موضوع النص"<sup>(2)</sup>، فالمتلقي لا يمكنه إدراك أو فهم البنية الكلية للنص أو موضوع الخطاب إلا إذا ألمَّ وأحاط بالبنى الجزئية التي يتشكل منها النص.

---

(1) ينظر: كلاوس برينكر، التحليل اللغوي للنص -مدخل إلى المفاهيم الأساسية والمناهج، ص 72.

(2) عزة شبل محمد، علم لغة النص - النظرية والتطبيق، مكتبة الآداب، القاهرة - مصر، ط 02، 1430 هـ - 2009م،

## الفصل الثاني: مظاهر الاتساق في رثائيات المتنبى

## المبحث الأول: الاتساق الصوتي في رثائيات المتنبي:

يعتمد النص الشعري في اتساقه على عدة وسائل، ومن أهم هذه الوسائل الاتساق الصوتي الذي يُعد أهم مظهر من مظاهر تماسك النص الشعري، ذلك أن موسيقى الشّعر "ليست قرينة عارضة أو مرحلة ثانوية، إنما عنصر هام ولازمة في إقامة البناء الشعري"<sup>(1)</sup>، لذا فإننا سنحاول الوقوف على آلية الاتساق الصوتي في مرثي المتنبي وأثرها في تماسك النص الشعري فالاتساق الصوتي في الشعر العربي يقوم على الوزن والقافية - حيث إن الوزن جزء من الإيقاع وأحد عناصره<sup>(2)</sup> - فهما -الوزن والقافية- ركنان رئيسان تقوم عليهما أركان بنية الشعر العربي، فالشعر كما يرى السجلماسي أنه: "القول المحيّل المؤلّف من أقوال موزونة متساوية، وعند العرب مقفّاة، ... فنقول إن معنى كونها موزونة هو أن يكون لها عدد إيقاعي. ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كلُّ قولٍ منها وبالجملّة كلُّ جزء مؤلّفًا من أقوالٍ لإيقاعيةٍ يكون عدد زمان أحدها مساويا لعدد زمان الآخر، ومعنى كونها مقفّاةً هو أن تكون الحروف التي يُحْتَمّ بها كلُّ قولٍ من تلك الأقاويل واحدة"<sup>(3)</sup>، فهذان العنصران هما اللذان يسهمان في اتساق النص الشعري وتماسكه ووحدته، وتمييزه عن النثر، لأن موسيقى الشعر المتمثلة في الأوزان والقوافي هي السمة الواضحة والبارزة البعيدة عن الغموض الإبهام، "فالجانب الموسيقي - الوزن والقافية- لهما دور مهم في تناسق البناء العام للقصيد، ومنحها شكلا فنيا خاصا وإبرازها في وحدة متماسكة من خلال النظام الموسيقي، مما يؤثر في استجابة المتلقي للنص لما فيه من انسجام وتناسق"<sup>(4)</sup>، حيث تضيف إلى الكلمات حياة فوق حياتها، وتساعد في وصول المعاني إلى قلوبنا بمجرد سماع الشعر، لأن نظام

(1) حماد حسن أبو شوايش، النقد الأدبي الحديث حول شعر أبي العلاء المعري، دار احياء العلوم، بيروت - لبنان، د.ط، 1989، ص 387.

(2) الإيقاع أعم وأوسع من الوزن العروضي، لأن بينهما عموما وخصوصا وعلاقة الجزء بالكل، والإيقاع سابق للوزن، ينظر: العربي عميش، خصائص الإيقاع الشعري - بحث في الكشف عن آليات تركيب لغة الشعر، دار الأديب للنشر والتوزيع، وهران - الجزائر، د.ط، 2055م، ص 43..

(3) السجلماسي أبو محمد القاسم، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تقديم وتحقيق: علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط - المغرب، ط1، 1401هـ - 1980م، ص 407.

(4) خيرات حمد فلاح الرشود، شعر المرقش دراسة أسلوبية، رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة آل البيت - الأردن، إشراف: محمد موسى العبسي، 2010م - 2011م، 18.

الصور الموسيقية لا يمكن الخروج عنه<sup>(1)</sup>، لأن الشعر لا يعمل إلا من خلال عناصره المكونة جمعياً على تحقيق أعلى نسبة ممكنة من الانسجام والتوافق في القصيدة<sup>(2)</sup>، لذا سنتناول في الاتساق الصوتي الخارجي: عنصري الوزن والقافية، لأنهما العنصران اللذان من خلالهما تظهر المساحة الفاصلة بين النص الشعري وغيره من النصوص، ويسهمان في "إشعار المتلقي بتماسك النص وترابطه لحظة أدائه، فالمتلقي يستهويه -أول ما يستهويه- البعد الموسيقي للغة، خصوصاً إذا كان الأداء الصوتي للنص يسير على إيقاعي منتظم"<sup>(3)</sup> ويساعدان على تحقيق اتساق وتناسق النص الشعري وتماسكه، لأنهما مَعْنِيَّان بترابط الألفاظ واتساقها داخل البيت الشعري.

(1) ينظر: عبد العزيز عتيق، في النقد الأدبي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت - لبنان، ط 2، 1391هـ - 1972م، ص 171.

(2) ينظر: محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية - حساسية الانبثاق الشعري الأولى جيل الرواد والستينات، ص 17.

(3) حسام أحمد فرج، نظرية علم النص - رؤية منهجية في بناء النص النثري، ص 121.

## المطلب الأول: الوزن العروضي:

يعد الوزن من أهم مقومات النص الشعر العربي، لذلك نبه العلماء والنقاد إلى أنه من أهم العناصر المميزة للخطاب الشعري وأبرز عنصر يقوم عليه القول الشعري، فهو: "انتظام الألفاظ في إيقاع موسيقي خارجي، حيث يتميز الوزن الشعري عن غيره بأنه وزن عددي، بتعاقب الحركات والسكنات التي تشكل الأسباب والأوتاد والفواصل وتكرارها على نحو منتظم، بحيث يتساوى عدد حروف هذه المقاطع من أزمنة النطق بها في كل فاصلة من فواصل الإيقاع"<sup>(1)</sup>، فهو مجموع التفعيلات التي يتكون منها البيت الشعري، لأنه الوحدة الموسيقية للقصيدة<sup>(2)</sup>، أي إنه يتكون من توالي تفعيلات معينة في البيت الشعري، وهذه التفعيلات يضبطها نسق معين من الحركات والسكنات داخل البيت الواحد على أن تتكرر هذه التفعيلات في الأبيات الموالية.

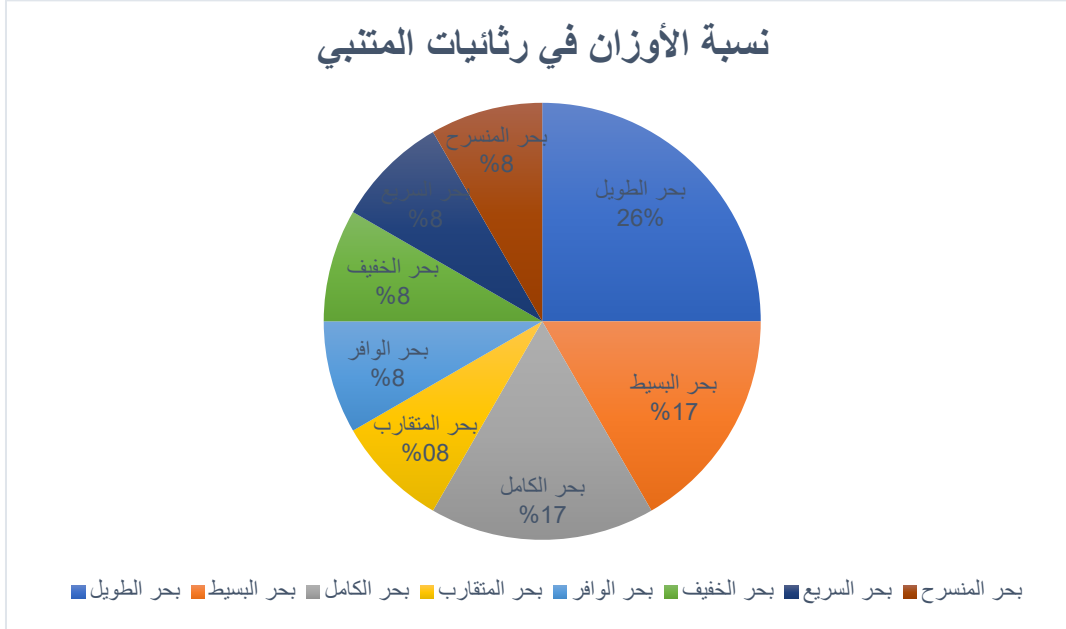
إن المتأمل في مرثي المتنبي يجد تنوعاً في البحور التي نُظمت عليها هذه القصائد، فقد جاءت على ثمانية أبحر، وهي: (بحر الطويل، بحر الكامل، بحر البسيط، بحر الوافر، بحر المتقارب، بحر الخفيف، بحر السريع، بحر المنسرح)، فالناظر في هذه الأوزان يجد أن المتنبي في مرثيه لم يخرج عن البحور الخليلية، وتفصيل استخدامها في الجدول الآتي:

اسم البحر	عدد القصائد
بحر الطويل	03
بحر البسيط	02
بحر الكامل	02
بحر المتقارب	01
بحر الوافر	01
بحر الخفيف	01

(1) صاحب خليل إبراهيم، الصورة السّمعيّة في الشعر العربي قبل الإسلام، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق - سوريا، د.ط، 2000م، ص 204.

(2) ينظر: محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نَهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة - مصر، 1997م، ص 436، والسعيد بيومي الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، دار المعارف، القاهرة - مصر، ط 2، 1983م، ص 191.

01	بحر السريع
01	بحر المنسرح



من خلال الدائرة البيانية السابقة يتبين لنا أن بحر الطويل يتصدر أوزان المراثي عند المتنبي، حيث جاء في مقدمة الأوزان التي نظم عليها المتنبي رثائياته، محتلا المرتبة الأولى في الاستخدام بنسبة (26%)، ثم يليه كل من بحر البسيط و بحر الكامل في المرتبة الثانية بنسبة (17%) لكل واحد منهما، ثم بحر الوافر ، و بحر المتقارب، و بحر الخفيف و بحر السريع، و بحر المنسرح بنسبة (8%) لكل واحد منهم.

فالبحور الخمسة (بحر الطويل، بحر الكامل، بحر البسيط، بحر الوافر، بحر الخفيف) "ظلت في كل العصور موفورة الحظ يطرقها كل الشعراء، ويكثرون النظم فيها، وتألفها آذان الناس في بيئة اللغة العربية"<sup>(1)</sup>، وهي بحور ذات أوزان طويلة، يفضل الشعراء النظم عليها لكثرة المقاطع فيها، فيكون للشاعر فيها مجال نفسي وزمني ومكاني رحب لاستيعاب واحتواء تجاربه الإنسانية والحياتية. أما البحور الباقية فهي بحور خفيفة ملائمة لبث حزنه ونفث حسراته وزفراته، لأنها سريعة الإيقاع خفيفته.

(1) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 189 - 190.

فالناظر في مرثي المتنبي يجده لم يقتصر في مرثيه على بحرٍ واحدٍ، بل كان استخدامه للبحور الشعرية متنوعاً، فهو ينتقل بين البحور الشعرية في غرض واحد وهو الرثاء، ذلك أن "شعر الرثاء توحدته عاطفة الحزن ومع هذا تتباين أوزانه"<sup>(1)</sup>، لذا فإنه يمكننا القول بأن التعبير ببحر واحد عن غرض معين غير مطرد، ولا يمكن الاطمئنان إليه أو القول به والتسليم له بالكيفية، "... فقد نظم العرب كل معنى على كل بحر وكل قافية وأجادوا..."<sup>(2)</sup>، فالبحور الشعرية ما هي إلا قوالب موسيقية تنتظم فيها اللغة المعبرة عن عاطفة الشاعر، يستحضرها الشاعر مع المعنى والغرض الذي يريد أن ينظم فيه، وإلى هذا المعنى أشار ابن طَبَّاطَبَا العُلوي (ت: 322هـ) في كتابه عيار الشعر بقوله: "فإذا أرادَ الشَّاعِرُ بِنَاءَ قَصِيدَةٍ مَحْضَ المَعْنَى الَّذِي يُرِيدُ بِنَاءَ الشِّعْرِ عَلَيْهِ فِي فِكْرِهِ نَثْرًا، وَأَعَدَّ لَهُ مَا يُلْبَسُهُ إِيَّاهُ مِنَ الأَلْفَاظِ الَّتِي تَطَابُقُهُ، والقَوَائِي الَّتِي تَوَافِقُهُ، وَالوِزْنَ الَّذِي سَلَسَ لَهُ القَوْلُ عَلَيْهِ..."<sup>(3)</sup>، وينقل أبو هلال العسكري (ت: 395هـ) في كتاب الصناعتين عن بشر بن المعتمر قوله: "وإذا أردت أن تعمل شعرا فأحضر المعاني التي تريد نظمها فكرك، وأخطرها على قلبك، واطلب لها وزنا يتأتى فيه إيرادها وقافية يحتملها..."<sup>(4)</sup>، وكذلك نجد حازما القرطاجي (ت: 684هـ) ينص على هذا الرأي ويميل إليه وينصره، فهو يرى ملاءمة الأوزان للأغراض الشعرية وتناسبها "ولما كانت أغراض الشعر شتى، وكان منها ما يقصد به الجد والرصانة، وما يقصد به الهزل والرشاقة، ومنها ما يقصد به البهاء والتفخيم، وما يقصد به الصغار والتحقير، وجب أن تحاكي تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان ويخيلها للنفوس. فإذا قصد الشاعر الفخر حاكى غرضه بالأوزان الفخمة الباهية الرصينة، وإذا قصد في موضع قصدا هزليا أو استخفافيا وقصد تحقير شيء أو العبث به حاكى ذلك بما يناسبه من الأوزان الطائشة القليلة البهاء، وكذلك في كل

(1) صلوح بنت مصلح بن سعيد السريحي، الصورة في شعر الرثاء الجاهلي، أطروحة دكتوراه في اللغة العربية تخصص: الأدب القديم، كلية التربية للبنات بجددة، قسم اللغة العربية، المملكة العربية السعودية، إشراف: أحمد سيد محمد، 1419هـ - 1998م، ص 249.

(2) سليمان البستاني، إلياذة هوميروس - معربة نظما، وعليها شرح تاريخي أدبي، وهي مصدرة بمقدمة في هوميروس وشعره وآداب اليونان والعرب، ومذيبة بمعجم عام وفهارس، مطبعة الهلال، مصر، د.ط، 1904م، ص 89.

(3) ابن طباطبا العُلوي محمد بن أحمد أبو الحسن، عيار الشعر، تح: عبد العزيز بن ناصر المانع، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض - المملكة العربية السعودية، 1405هـ - 1985م، ص 7 - 8.

(4) أبو هلال العسكري الحسن بن عبد الله بن سهل، كتاب الصناعتين - الكتابة والشعر، ص 139.

مقصد... " (1)، فحاتم القرطاجني قد ربط بين أغراض الشعر وموضوعاته والوزن الذي تنظم عليه القصيدة، كما أن تحيّر البحر الشعري يخضع كذلك لحالة الشاعر النفسية والعاطفية، فهو مرتبط بانفعالاته وأحاسيسه ومشاعره "لأن اختيار البحر لا يخضع للتعمد بقدر ما يخضع للعاطفة والحس الفني الدقيق، وقد ثبت أن تحديد بحر بعينه لموضوع لا يتعداه جهد ضائع، لأن موسيقى الوزن ليست إلا جزءا واحدا من الشكل، وأن عناصر كثيرة أخرى تسهم في الإيقاع الموسيقي داخل الأبيات" (2)، لذا نجد تنوعا في الإيقاعات والبحور عند المتنبي داخل الغرض الواحد وهو الرثاء، فتنوعت وتعددت وفق المعنى والغرض الذي أراد قرض الشعر فيه، "فالإيقاع نابع عن حركة المعاني الكامنة في النفس والمتفاعلة مع الحركة التعبيرية، فتكسبها نموا حيا يسري من خلال نظام العلاقات اللغوية السياقية، والعلاقات الدلالية والإيحائية، فكل معنى يحتاج إلى الحركة التي تلائمه وليس كل ارتباط بين الألفاظ يصنع شعرا يحقق كل الإمكانيات الشعرية ما لم يكن إيقاعيا" (3).

وهو ما قرره بعض النقاد في أن الحالة النفسية والعاطفية لها ارتباط وثيق بتخيّر الوزن، ومن هؤلاء إبراهيم أنيس في كتابه موسيقى الشعر، فقد نصّ على الربط بين الوزن والعاطفة والحالة النفسية، فما هو يقول: "على أننا نستطيع ونحن مطمئنون أن نقرر أن الشاعر في حالة اليأس والجزع يتخير عادة وزنا طويلا كثير المقاطع يصب فيه من أشجانه ما ينفس عنه حزنه وجزعه. فإذا قيل الشعر وقت المصيبة والهلع تأثر بالانفعال النفسي، وتطلب بحرا قصيرا يتلاءم وسرعة التنفس وازدياد النبضات القلبية. ومثل هذا الرثاء الذي قد ينظم ساعة الهلع والجزع لا يكون عادة إلا في صورة مقطوعة قصيرة لا تكاد بعد أن هدأت ثورة الفزع، واستكانت النفوس باليأس والهلم المستمر" (4)، فهو يقرر وينصر فكرة ربط الوزن بالحالة النفسية والعاطفية، فهو يرى أن الشاعر يتخير البحر الذي يمكنه أن يحتوي تجربته الشعورية فيفرغها فيه.

(1) حازم القرطاجني أبو الحسن، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت - لبنان، ط 3، 1986م، ص 266.

(2) محمد علي الهري، شعر الجهاد في الحروب الصليبية، دار الاعتصام، ط 1، 1399هـ - 1979م، ص 202.

(3) ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، دار القلم العربي، حلب - سوريا، ط 1، 1418هـ - 1997م، ص 143.

(4) ينظر: إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 175 - 176.

وانطلاقاً مما سبق تقريره يمكننا الاطمئنان إلى أنه لا توجد بحور وأوزان شعرية خاصة بغرض ومعنى معين، وإنما يتكون انطلاقاً من التجربة والحالة النفسية والعاطفية للشاعر، ويمكننا أن نسقط ذلك على مرثي المتنبي، فإن استخدامه لسبعة بحور في غرض واحد - الرثاء - مرده إلى حالته النفسية والعاطفية تجاه المرثي وتجربته الشعرية، لذا كانت حالة حزنه وجزعه غير ثابتة، ومرد ذلك لأساه وجزعه لموتهم وفراقهم، ففي رثاء جدته وعبد الله أبي الهيجاء بن سيف الدولة وبماك عبد سيف الدولة اختار بحر الطويل، وأما في رثاء خولة وصديقه أبي شجاع فاتك فقد اختار بحر البسيط، وفي رثاء صديقه أبي شجاع ومحمد بن إسحاق التنوخي الأمير اختار بحر الكامل، وفي رثاء والده سيف الدولة اختار بحر الوافر، وفي رثاء أبي وائل تغلب بن داود اختار بحر المنسرح، وفي رثاء الأخت الصغرى لسيف الدولة اختار بحر الخفيف، وفي رثاء عمه عضد الدولة اختار بحر السريع وهذا كله راجع إلى "أن حالة الحزن فيما يبدو ليست من نوع واحد أو درجة واحدة، فهناك حزن هادئ وحزن ثائر، وتختلف بعد ذلك درجات الهدوء والثورة"<sup>(1)</sup>، حيث نلاحظ أن اختياره لبحر الطويل والبسيط والوافر والمنسرح والكامل جاء بعد أن هدأت ثورة حزنه، وقلت حدة انفعالاته، واستكانت نفسه، تصبّر، وتجرّع ألمه، أما اختياره لبحر السريع والخفيف والمتقارب فقد كان نتيجة قوة انفعاله وازدياد توتره، فلذلك نجد أن كلا من بحور الطويل والكامل والبسيط، الوافر المنسرح لها ارتباط بفتور ثورة الحزن وهدوئها، واستكانة النفس وأداء لواجب العزاء، فنراه حين رثى يماك عبد سيف الدولة وأبا الهيجاء ابن سيف الدولة وجدته رثاهم بقصائد من بحر الطويل، ورثى خولة أخت سيف الدولة وأبا شجاع فاتك بقصيدتين من بحر البسيط، وكذلك رثى أبي شجاع فاتك بقصيدة من بحر الكامل، كما رثى محمد بن إسحاق التنوخي بقصيدة من بحر الكامل كذلك، ورثى أم سيف الدولة بقصيدة من بحر الوافر، ورثى ابن عم سيف الدولة بقصيدة من بحر المنسرح، وقد كان منتظراً من الشاعر أن يشحن قصائده بعاطفة قوية حادة جياشة، لكنها جاءت هادئة مستكينة، وانفعاله خفيف الحدة، فكان له في البحور الطويلة فسحة، تتسع لأحزانه وتستوعبها، فالشاعر قد "غَيَّبَ التهاب العاطفة المتأثرة بعامل الحزن والكآبة وغلب العقل على

(1) عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، مكتبة غريب، القاهرة - مصر، ط 4، 1981م، ص 73.

العاطفة، إذ اندفع إلى الإكثار من الحكم محللاً للحياة والموت وعلاقتهما بوجود الإنسان<sup>(1)</sup>، ولهذا نجد طه حسين يرى أن بعض مراثي المتنبي كانت أداءً منه لواجب فلم "يكن بدُّ للمتنبي من أن يقول في ذلك شعراً، فهو ضاً بما يجب أن ينهض به شاعر القصر من العزاء والرثاء، ووفاءً بما يجب أن يفى به الصديق للصديق من حقوق المودّة والحب والإخاء، فقد ماتت أم سيف الدولة في السنة التي اتصل به المتنبي فيها، فرثاها الشّاعر ... وفي أوائل سنة ثمان وثلاثين وثلاثمائة، وفي شهر صفر بالضبط، مات لسيف الدولة طفل، هو أبو الهيجاء عبد الله بن سيف الدولة، فرثاه المتنبي ... وفي هذه السنة نفسها مات ابن عم لسيف الدولة كان عاملاً له على حمص، وهو أبو وائل تغلب بن داود بن حمدان، ... فرثاه المتنبي ... وفي رمضان من سنة أربعين وثلاثمائة فقد سيف الدولة خادمه وقائده التركي يماك، فعزّه المتنبي ... ثم فارق الشّاعر أميره، واختلفت بينهما الخطوب، ومضت على ذلك أعوام حتى كانت سنة اثنتين وخمسين وثلاثمائة، فماتت أخت سيف الدولة الكبرى خولة التي كانت تعرف بست الناس، والمتنبي حينئذ في الكوفة، فأنفذ إلى الأمير مرثيته ... فقد رأيناه قبل ذلك يرثي جدته، ويرثي بعض التبوخين<sup>(2)</sup>. ولهذا فإن أكثر الشخصيات التي رثاها المتنبي كلها لها علاقة بسيف الدولة، لذا كانت مرثيته أداءً للواجب وإرضاء للخليفة سيف الدولة، فجاءت هادئة عاطفة فاترة الانفعال غير ثائرة، آثر فيها تحكيم العقل وبث الحكمة وضبط النفس، "ومن هنا نحس فيها كثيراً من البرد، فإن لم يكن برد فنحن نحس فيها الفتور"<sup>(3)</sup>. وهو ما نلاحظه كذلك في رثائه لجدته، فقد غلبت النزعة العقلية على القصيدة وغطت على عاطفته تجاه جدته المرثية فجاءت باردة هادئة خفيفة الحدة.

إن انتقاء المتنبي لهذه الأوزان والإيقاعات في رثاياته قد يكون عن قصد منه، وذلك للتناسب بين الغرض والمعنى الذي يرمي إليه، وقد يكون الاتساق بين الوزن والغرض اعتباطاً دون

(1) شلوف حسين، شعر الحكمة عند المتنبي بين النزعة العقلية والمتطلبات الفنية، رسالة ماجستير في الأدب القديم، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية، جامعة الإخوة منتوري - قسنطينة - الجزائر، إشراف: الربيعي بن سلامة، 2005 - 2006م، ص 199.

(2) طه حسين، مع المتنبي، دار المعارف، القاهرة - مصر، ط 13، ص 203 - 204.

(3) المرجع نفسه، ص 205.

قصد منه بسبب تأثير الحالة الشعورية والنفسية والعاطفية، لأن الوزن يجب أن يتسق مع المعنى، مما يؤدي إلى تماسك النص الشعري.

كما نلاحظ كذلك أن المتنبي في مرثياته استخدم ثلاثة أبحر من البحور الصافية ذات التفعيلة الواحدة وهما: (الكامل والوافر، والمتقارب)، واستخدم خمسة بحور (الطويل، البسيط، الخفيف، السريع، المنسرح) مركبة (مزوجة)، وهي البحور التي تعتمد في إيقاعها على تكرار تفعيلتين مختلفتين في البيت الواحد. كما نجد كذلك أن البحور التي استخدمها كلها تامة غير مجزوءة أو منهوكة أو مشطورة، وهذا حتى تكون له مساحة واسعة للتعبير وميله إلى البحور ذات المقاطع الصوتية الطويلة التي تتميز بسعة التدفق الشعري، ما يُمكنه من التعبير عن العواطف التي تحتلج صدره والأحاسيس الدفينة التي تؤجج مشاعره.

كما أن البحور التي انتقاها المتنبي واختار ركوبها في رثائياته كلها بحور مناسبة لموضوعات قصائده والمعاني التي تحملها وتدور حولها، فبحر الطويل، وبحر الكامل من البحور ذات التفعيلة الواحدة، يتكون من ستة أجزاء سباعية كلها، فهو "بحر خفيف الإيقاع، هادئ الوزن لكونه يحوي تفعيلة واحدة، وإذا اجتمعت معه عناصر الشكل الأخرى أصبحت القصيدة ذات تأثير قوي على الوجدان والسمع"<sup>(1)</sup>، يُكثر الشعراء النظم عليه، كما أنه فيه ميزة تميزه عن غيره من البحور وهي كثافة الحركات فيه بالنسبة إلى الساكن، وهو ما أعطى لهذا البحر حركية متموجة مترنمة، فهو "بحر كأنما خلق للتغني المحض سواء أريد به جد أم هزل، ودندنة تفعيلاته من النوع الجهير الواضح الذي يهجم على السامع مع المعنى والعواطف والصور حتى لا يمكن فصله عنها بحال من الأحوال"<sup>(2)</sup>، وعليه فإن مقاطعه الطويلة تُظهر الإيقاع البطيء المتسق مع تجربة الحزن، وبحر المنسرح: فقد استخدم المتنبي بحر المنسرح في رثائية واحدة وهي رثاؤه لأبي وائل تغلب بن داود، وإن استخدامه لهذا البحر يدل على مكنة شعرية من المتنبي، لأنه من الأوزان الثقيلة التي يتحاشاها الشعراء، فهو بحر "يجود في الوصف وتصوير الانفعالات"<sup>(3)</sup>، لذا نجد المتنبي قد أحسن استخدامه

(1) محمد علي الهرفي، شعر الجهاد في الحروب الصليبية في بلاد الشام، دار المعالم الثقافية للنشر والطبع والتوزيع، الأحساء - المملكة العربية السعودية، ط 1، 1979م، ص 157.

(2) عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، 246/1.

(3) صفاء خلوصي، فن التقطيع الشعري والقافية، دار الاعتصام، ط 1، 1399هـ - 1979م، ص 144.



فَعُوْلُنْ مَفَاعِيْلُنْ فَعُوْلُنْ مَفَاعِلُنْ      فَعُوْلُنْ مَفَاعِيْلُنْ فَعُوْلُنْ مَفَاعِيْلُنْ  
 ه/ ه/ ه// ه/ ه// ه/ ه// ه/ ه//      ه// ه// ه/ ه// ه/ ه// ه/ ه//

وكما مرّ ذكره فإن بهذا البحر تأتي عروضه ملازمة للقبض، و"القبض: هو حذف خامس الجزء ساكناً"<sup>(1)</sup>، كما أنه بحر يتكون من تفعيلتين خماسية وسباعية (فعولن - مفاعيلن)، وقد قرر العروضيون أن هذا البحر له عروض واحدة مقبوضة وجوبا (مفاعلن)، وثلاثة أضرب<sup>(2)</sup>:

- أ- الضرب الأول: سالم صحيح (مفاعيلن)
- ب- الضرب الثاني: مقبوض (مفاعلن)
- ت- الضرب الثالث: محذوف (مفاعي - فعولن).

وقد استخدم المتنبي في رثائياته ثلاث قصائد من بحر الطويل، اثنتان من أول الطويل: [العروض مقبوضة والضرب سالم صحيح]، وهما:

#### القصيدة الأولى: في رثاء جدته<sup>(3)</sup>: [الطويل]

أَلَا لَا أَرِي الْأَحْدَاثَ حَمْدًا وَلَا ذَمًّا      فَمَا بَطَشُهَا جَهْلًا وَلَا كَفُّهَا حِلْمًا  
 أَلَا/ أَرِلْ أَحْدَا/ تَحْمَدُنْ/ وَلَا ذَمَّمَا      فَمَا بَطْ/ شَهَا جَهْلُنْ/ وَلَا كَفْ/ فُهَاهِلْمَا  
 فَعُوْلُنْ/ مَفَاعِيْلُنْ/ فَعُوْلُنْ/ مَفَاعِيْلُنْ      فَعُوْلُنْ/ مَفَاعِيْلُنْ/ فَعُوْلُنْ/ مَفَاعِيْلُنْ  
 إِلَى مِثْلِ مَا كَانَ الْفَتَى مَرَجِعُ الْفَتَى      يَعُوْدُ كَمَا أَبْدِي وَيُكْرِي كَمَا أَرْمِي  
 إِلَيْمِثْ/ لِمَا كَانَ لْ/ فَتَمَرْ/ جِعْلَفَتِي      يَعُوْدُ/ كَمَا أَبْدِي/ وَيُكْرِي/ كَمَا أَرْمِي  
 فَعُوْلُنْ/ مَفَاعِيْلُنْ/ فَعُوْلُنْ/ مَفَاعِلُنْ      فَعُوْلُ/ مَفَاعِيْلُنْ/ فَعُوْلُنْ/ مَفَاعِيْلُنْ

#### القصيدة الثانية: في رثاء عبد الله علي بن سيف الدولة أبي الهيجاء: [الطويل]

بِنَا مِنْكَ فَوْقَ الرَّمْلِ مَا بَكَ فِي الرَّمْلِ      وَهَذَا الَّذِي يُضْنِي كَذَا الَّذِي يُبْلِي

(1) ينظر: موسى الأحمد نويوات، المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، دار البصائر للنشر والتوزيع، الجزائر، 2009م، ص 27.

(2) ينظر: الزمخشري جار الله، القسطاس في علم العروض، تح: فخر الدين قباوة، مكتبة المعارف، بيروت - لبنان، ط 3، 1410هـ - 1989م، ص 70 - 71، وعبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت - لبنان، د.ط، 1407هـ - 1987م، ص 29 - 30.

(3) أبو الطيب المتنبي، الديوان، ص 382 - 383.

بِنَامِنٍ / كَفَوْقَرَمٍ / لِمَابٍ / كَفِرْمَلِي  
 وَهَادِلٍ / لَذِيضِي / كَذَاكِلٍ / لَذِيئِي  
 فَعُولُنْ / مَفَاعِيلُنْ / فَعُولُ / مَفَاعِيلُنْ  
 فَعُولُنْ / مَفَاعِيلُنْ / فَعُولُ / مَفَاعِيلُنْ  
 إِذَا عِشْتَ فَاحْتَرَّتِ الْحِمَامُ عَلَى الثُّكُلِ  
 إِذَا عِشْتَ تَفَحَّرْتَ لِحِمَامٍ عَلَثُكَلِي  
 كَأَنَّكَ أَبْصَرْتَ الَّذِي بِي وَخَفْتَهُ  
 كَأَنَّكَ أَبْصَرْتَ لَذِيئِي وَخَفْتَهُ  
 فَعُولُ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ  
 فَعُولُ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ

فالعرض في البيت الأول من القصيدتين جاءت تامة (مَفَاعِيلُنْ) مماثلة للضرب (مَفَاعِيلُنْ) لأجل التصريح في البيت الأول، ثم جاءت على أصلها في باقي أبيات القصيدتين مقبوضة (مَفَاعِيلُنْ).

أما القصيدة الثالثة: في رثاء يماك عبد سيف الدولة: [الطويل]

لَا يَحْزِنُ اللَّهُ الْأَمِيرَ فَإِنِّي  
 سَأَخُذُ مِنْ حَالَتِهِ بِنَصِيْبٍ  
 لَا يَحْزِنُ اللَّهُ الْأَمِيرَ فَإِنِّي  
 سَأَخُذُ مِنْ حَالَتِهِ بِنَصِيْبٍ  
 فَعُولُنْ / مَفَاعِيلُنْ / فَعُولُ / مَفَاعِيلُنْ  
 فَعُولُنْ / مَفَاعِيلُنْ / فَعُولُ / مَفَاعِيلُنْ

فقد جاءت من ثالث الطويل، العروض مقبوضة (مَفَاعِيلُنْ) والضرب محذوفة (مفاعي - فعولن).

وسيتم تحليل هذا البحر من خلال القصائد التي قيلت على هذا الوزن، وذلك عبر رصد تفاعيل القصيدة، والتقطيع الصوتي لكل قصيدة، والجدول الآتي يبين ذلك:

الرقم	الشرط الأول	الشرط الثاني
<b>قصيدة: رثاء جدته</b>		
01	أَلَا لَا أَرَى الْأَحْدَاثَ حَمْدًا وَلَا دَمًا فَعُولُنْ / مَفَاعِيلُنْ / فَعُولُنْ / مَفَاعِيلُنْ ب-ب / -ب / -ب / -ب	فَمَا بَطَشُهَا جَهْلًا وَلَا كَفُّهَا حِلْمًا فَعُولُنْ / مَفَاعِيلُنْ / فَعُولُنْ / مَفَاعِيلُنْ ب-ب / -ب / -ب / -ب
02	فَعُولُنْ / مَفَاعِيلُنْ / فَعُولُنْ / مَفَاعِيلُنْ ب-ب / -ب / -ب / -ب	فَعُولُنْ / مَفَاعِيلُنْ / فَعُولُنْ / مَفَاعِيلُنْ ب-ب / -ب / -ب / -ب

فَعُولُنْ / مَفَاعِيْلُنْ / فَعُولُ / مَفَاعِيْلُنْ	فَعُولُنْ / مَفَاعِيْلُنْ / فَعُولُ / مَفَاعِيْلُنْ	03
-ب / -ب / -ب / -ب	-ب / -ب / -ب / -ب	
فَعُولُنْ / مَفَاعِيْلُنْ / فَعُولُ / مَفَاعِيْلُنْ	فَعُولُ / مَفَاعِيْلُنْ / فَعُولُ / مَفَاعِيْلُنْ	04
-ب / -ب / -ب / -ب	-ب / -ب / -ب / -ب	
فَعُولُ / مَفَاعِيْلُنْ / فَعُولُ / مَفَاعِيْلُنْ	فَعُولُ / مَفَاعِيْلُنْ / فَعُولُنْ / مَفَاعِيْلُنْ	05
-ب / -ب / -ب / -ب	-ب / -ب / -ب / -ب	
فَعُولُ / مَفَاعِيْلُنْ / فَعُولُنْ / مَفَاعِيْلُنْ	فَعُولُ / مَفَاعِيْلُنْ / فَعُولُنْ / مَفَاعِيْلُنْ	06
-ب / -ب / -ب / -ب	-ب / -ب / -ب / -ب	
فَعُولُنْ / مَفَاعِيْلُنْ / فَعُولُنْ / مَفَاعِيْلُنْ	فَعُولُنْ / مَفَاعِيْلُنْ / فَعُولُ / مَفَاعِيْلُنْ	07
-ب / -ب / -ب / -ب	-ب / -ب / -ب / -ب	
فَعُولُنْ / مَفَاعِيْلُنْ / فَعُولُ / مَفَاعِيْلُنْ	فَعُولُ / مَفَاعِيْلُنْ / فَعُولُنْ / مَفَاعِيْلُنْ	08
-ب / -ب / -ب / -ب	-ب / -ب / -ب / -ب	
فَعُولُنْ / مَفَاعِيْلُنْ / فَعُولُ / مَفَاعِيْلُنْ	فَعُولُنْ / مَفَاعِيْلُنْ / فَعُولُنْ / مَفَاعِيْلُنْ	09
-ب / -ب / -ب / -ب	-ب / -ب / -ب / -ب	
فَعُولُنْ / مَفَاعِيْلُنْ / فَعُولُنْ / مَفَاعِيْلُنْ	فَعُولُنْ / مَفَاعِيْلُنْ / فَعُولُ / مَفَاعِيْلُنْ	10
-ب / -ب / -ب / -ب	-ب / -ب / -ب / -ب	
فَعُولُ / مَفَاعِيْلُنْ / فَعُولُ / مَفَاعِيْلُنْ	فَعُولُ / مَفَاعِيْلُنْ / فَعُولُنْ / مَفَاعِيْلُنْ	11
-ب / -ب / -ب / -ب	-ب / -ب / -ب / -ب	
فَعُولُ / مَفَاعِيْلُنْ / فَعُولُنْ / مَفَاعِيْلُنْ	فَعُولُ / مَفَاعِيْلُنْ / فَعُولُ / مَفَاعِيْلُنْ	12
-ب / -ب / -ب / -ب	-ب / -ب / -ب / -ب	

-ب / -ب / -ب / -ب	-ب / -ب / -ب / -ب	
فَعُولُ / مَفَاعِيلُنْ / فَعُولُنْ / مَفَاعِيلُنْ	فَعُولُنْ / مَفَاعِيلُنْ / فَعُولُنْ / مَفَاعِيلُنْ	13
-ب / -ب / -ب / -ب	-ب / -ب / -ب / -ب	
فَعُولُ / مَفَاعِيلُنْ / فَعُولُنْ / مَفَاعِيلُنْ	فَعُولُنْ / مَفَاعِيلُنْ / فَعُولُنْ / مَفَاعِيلُنْ	14
-ب / -ب / -ب / -ب	-ب / -ب / -ب / -ب	
فَعُولُ / مَفَاعِيلُنْ / فَعُولُ / مَفَاعِيلُنْ	فَعُولُنْ / مَفَاعِيلُنْ / فَعُولُنْ / مَفَاعِيلُنْ	15
-ب / -ب / -ب / -ب	-ب / -ب / -ب / -ب	
فَعُولُنْ / مَفَاعِيلُنْ / فَعُولُنْ / مَفَاعِيلُنْ	فَعُولُنْ / مَفَاعِيلُنْ / فَعُولُنْ / مَفَاعِيلُنْ	16
-ب / -ب / -ب / -ب	-ب / -ب / -ب / -ب	
فَعُولُنْ / مَفَاعِيلُنْ / فَعُولُنْ / مَفَاعِيلُنْ	فَعُولُنْ / مَفَاعِيلُنْ / فَعُولُنْ / مَفَاعِيلُنْ	17
-ب / -ب / -ب / -ب	-ب / -ب / -ب / -ب	
فَعُولُ / مَفَاعِيلُنْ / فَعُولُ / مَفَاعِيلُنْ	فَعُولُنْ / مَفَاعِيلُنْ / فَعُولُنْ / مَفَاعِيلُنْ	18
-ب / -ب / -ب / -ب	-ب / -ب / -ب / -ب	
فَعُولُنْ / مَفَاعِيلُنْ / فَعُولُ / مَفَاعِيلُنْ	فَعُولُنْ / مَفَاعِيلُنْ / فَعُولُ / مَفَاعِيلُنْ	19
-ب / -ب / -ب / -ب	-ب / -ب / -ب / -ب	
فَعُولُ / مَفَاعِيلُنْ / فَعُولُ / مَفَاعِيلُنْ	فَعُولُنْ / مَفَاعِيلُنْ / فَعُولُ / مَفَاعِيلُنْ	20
-ب / -ب / -ب / -ب	-ب / -ب / -ب / -ب	
فَعُولُ / مَفَاعِيلُنْ / فَعُولُ / مَفَاعِيلُنْ	فَعُولُنْ / مَفَاعِيلُنْ / فَعُولُنْ / مَفَاعِيلُنْ	21
-ب / -ب / -ب / -ب	-ب / -ب / -ب / -ب	



ب-ب / ب-ب / ب-ب / ب-ب	ب-ب / ب-ب / ب-ب / ب-ب	
فَعُولُ / مَفَاعِيلُنْ / فَعُولُنْ / مَفَاعِيلُنْ	فَعُولُنْ / مَفَاعِيلُنْ / فَعُولُ / مَفَاعِلُنْ	32
ب-ب / ب-ب / ب-ب / ب-ب	ب-ب / ب-ب / ب-ب / ب-ب	
فَعُولُنْ / مَفَاعِيلُنْ / فَعُولُ / مَفَاعِيلُنْ	فَعُولُ / مَفَاعِيلُنْ / فَعُولُنْ / مَفَاعِلُنْ	33
ب-ب / ب-ب / ب-ب / ب-ب	ب-ب / ب-ب / ب-ب / ب-ب	
فَعُولُ / مَفَاعِيلُنْ / فَعُولُنْ / مَفَاعِيلُنْ	فَعُولُ / مَفَاعِيلُنْ / فَعُولُنْ / مَفَاعِلُنْ	34
ب-ب / ب-ب / ب-ب / ب-ب	ب-ب / ب-ب / ب-ب / ب-ب	
<b>قصيدة: بنا منك فوق الرمل</b>		
فَعُولُنْ / مَفَاعِيلُنْ / فَعُولُنْ / مَفَاعِيلُنْ	فَعُولُنْ / مَفَاعِيلُنْ / فَعُولُ / مَفَاعِيلُنْ	01
ب-ب / ب-ب / ب-ب / ب-ب	ب-ب / ب-ب / ب-ب / ب-ب	
فَعُولُنْ / مَفَاعِيلُنْ / فَعُولُ / مَفَاعِيلُنْ	فَعُولُ / مَفَاعِيلُنْ / فَعُولُنْ / مَفَاعِلُنْ	02
ب-ب / ب-ب / ب-ب / ب-ب	ب-ب / ب-ب / ب-ب / ب-ب	
فَعُولُنْ / مَفَاعِيلُنْ / فَعُولُنْ / مَفَاعِيلُنْ	فَعُولُ / مَفَاعِيلُنْ / فَعُولُ / مَفَاعِلُنْ	03
ب-ب / ب-ب / ب-ب / ب-ب	ب-ب / ب-ب / ب-ب / ب-ب	
فَعُولُ / مَفَاعِيلُنْ / فَعُولُ / مَفَاعِيلُنْ	فَعُولُنْ / مَفَاعِيلُنْ / فَعُولُنْ / مَفَاعِلُنْ	04
ب-ب / ب-ب / ب-ب / ب-ب	ب-ب / ب-ب / ب-ب / ب-ب	
فَعُولُ / مَفَاعِيلُنْ / فَعُولُ / مَفَاعِيلُنْ	فَعُولُ / مَفَاعِيلُنْ / فَعُولُ / مَفَاعِلُنْ	05
ب-ب / ب-ب / ب-ب / ب-ب	ب-ب / ب-ب / ب-ب / ب-ب	
فَعُولُنْ / مَفَاعِيلُنْ / فَعُولُ / مَفَاعِيلُنْ	فَعُولُ / مَفَاعِيلُنْ / فَعُولُنْ / مَفَاعِلُنْ	06
ب-ب / ب-ب / ب-ب / ب-ب	ب-ب / ب-ب / ب-ب / ب-ب	
فَعُولُنْ / مَفَاعِيلُنْ / فَعُولُنْ / مَفَاعِيلُنْ	فَعُولُ / مَفَاعِيلُنْ / فَعُولُنْ / مَفَاعِلُنْ	07
ب-ب / ب-ب / ب-ب / ب-ب	ب-ب / ب-ب / ب-ب / ب-ب	
فَعُولُنْ / مَفَاعِيلُنْ / فَعُولُنْ / مَفَاعِيلُنْ	فَعُولُنْ / مَفَاعِيلُنْ / فَعُولُ / مَفَاعِلُنْ	08









26	فَعُولُ / مَفَاعِيلُنْ / فَعُولُ / مَفَاعِيلُنْ / فَعُولُ / فَعُولُنْ ب-ب/ب-ب/ب-ب/ب-ب/ب-ب-	فَعُولُ / مَفَاعِيلُنْ / فَعُولُ / مَفَاعِيلُنْ / فَعُولُ / فَعُولُنْ ب-ب/ب-ب/ب-ب/ب-ب/ب-ب-
27	فَعُولُنْ / مَفَاعِيلُنْ / فَعُولُ / فَعُولُنْ / فَعُولُنْ ب-ب/ب-ب/ب-ب/ب-ب/ب-ب-	فَعُولُنْ / مَفَاعِيلُنْ / فَعُولُ / مَفَاعِيلُنْ / فَعُولُنْ ب-ب/ب-ب/ب-ب/ب-ب/ب-ب-
28	فَعُولُ / مَفَاعِيلُنْ / فَعُولُ / فَعُولُنْ / فَعُولُنْ ب-ب/ب-ب/ب-ب/ب-ب/ب-ب-	فَعُولُنْ / مَفَاعِيلُنْ / فَعُولُ / مَفَاعِيلُنْ / فَعُولُنْ ب-ب/ب-ب/ب-ب/ب-ب/ب-ب-
29	فَعُولُنْ / مَفَاعِيلُنْ / فَعُولُ / فَعُولُنْ / فَعُولُنْ ب-ب/ب-ب/ب-ب/ب-ب/ب-ب-	فَعُولُ / مَفَاعِيلُنْ / فَعُولُنْ / مَفَاعِيلُنْ / فَعُولُنْ ب-ب/ب-ب/ب-ب/ب-ب/ب-ب-
30	فَعُولُ / مَفَاعِيلُنْ / فَعُولُ / فَعُولُنْ / فَعُولُنْ ب-ب/ب-ب/ب-ب/ب-ب/ب-ب-	فَعُولُ / مَفَاعِيلُنْ / فَعُولُ / مَفَاعِيلُنْ / فَعُولُنْ ب-ب/ب-ب/ب-ب/ب-ب/ب-ب-
31	فَعُولُ / مَفَاعِيلُنْ / فَعُولُ / فَعُولُنْ / فَعُولُنْ ب-ب/ب-ب/ب-ب/ب-ب/ب-ب-	فَعُولُ / مَفَاعِيلُنْ / فَعُولُنْ / مَفَاعِيلُنْ / فَعُولُنْ ب-ب/ب-ب/ب-ب/ب-ب/ب-ب-

إن اختيار الشاعر لبحر الطويل جاء انطلاقاً من سعة هذا البحر في استيعاب المعاني من خلال مقاطعه الطويلة، فاستعمال المقاطع الطويلة في القصيدة مرده إلى الحالة النفسية "فقد يحتاج المنشئ إلى الإيقاع البطيء للإيحاء بحالة نفسية معينة أو لإيقاع حالة نفسية معينة.. والعكس في الإيقاع السريع"<sup>(1)</sup>، فهو يهيئ له المساحة الكافية للتعبير عن أحاسيسه وآلامه، وقدرة على تصويرها.

ومن خلال الجدول السابق نلاحظ حضوراً كثيفاً لزحاف القبض في القصائد، فقد جاءت العروض مقبوضة وجوبا، وهو فيها زحاف يجري مجرى العلة (مفاعِلنْ)، لأنه ملتزم به في كل القصيدة لأن بحر الطويل في الاستعمال لا تأتي عروضه إلا مقبوضة، على العكس من الضرب الذي جاء سالماً في قصيدتين، وأما في قصيدة رثاء يماك عبد سيف الدولة فقد أصابت الضرب علة الحذف<sup>(2)</sup>، كما

(1) مصطفى الجوزو، في التوازن اللغوي: المعادل الإيقاعي والمعنوي، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد 68-69-1989، بيروت، ص 108.

(2) الحذف: هو إسقاط السبب الخفيف من آخر تفعيلية (مفاعيلن // ٥/٥/٥) فتصير (مفاعي // ٥/٥)، ينظر: موسى الأحمدني نيوات، المتوسط الكافي في العروض والقوافي، بيروت ص 36.

أن تفعيلة الحشو (فعولن) هي الأخرى مسها الزحاف، وهو حسن في هذه التفعيلة وذلك لما يحققه من توقيع موسيقي، واستثمار للإمكانات الإيقاعية في تحقيق الاتساق بين المقاطع الموسيقية داخل النص الشعري، فاللغة الشعرية ميالة إلى المقاطع الطويلة كما يرى ذلك الأستاذ الدكتور: العربي عميش، حيث يقول: "لغة الشعر في كثير من مواقفها التعبيرية مائلة إلى توظيف المقاطع الطويلة خاصة منها المفتوحة أي المدية باعتبارها مفيدة لتمثيل مختلف الانفعالات النفسية"<sup>(1)</sup>، لذلك نجد المتنبي يلجأ إلى زحاف القبض في تفعيلة (فعولن) في حشو الأبيات في الصدر والعجز للهروب من المقاطع الطويلة، "فهذا الزحاف الذي يأتيه الشعراء في بعض الأحيان ليس عيباً في الشعر كما يظن، وإنما هو رخصة يأتيها الشاعر المُجيد عن قصد"<sup>(2)</sup>، فالشاعر لا يلجأ إلى الزحاف إلا لإحداث اتساق وتآلف صوتي بين مقاطع النص الشعري، من خلال التنوع في الإيقاع داخل النص الشعري (القصيدة) لكسر رتابة الإيقاع الطويل وذلك بتكرار التفعيلات نفسها (فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن 2×) في كل بيت، عن طريق خلق المقاطع القصيرة، فـ "المزاحفة في الطويل تجعل زحاف القبض يصيب الأسباب الخفيفة ناقلاً زمنها من الطول إلى القصير: ه/ ="<sup>(3)</sup>.

لذا يعد زحاف القبض أهم زحاف ظهر في المراثي التي نظمها المتنبي على بحر الطويل، فهو قد مسَّ تفعيلة (فعولن) فانتقلت إلى (فعولُ) فقط في جميع مراثيه التي نظمها المتنبي على بحر الطويل بضربيه المستعملين، وقد مس نصف تفعيلات الأبيات تقريباً، إلا أن تفعيلة مفاعيلن جاءت سالمة غير مزاحفة في حشو أبيات القصائد، وفيما يأتي جدول يبين عدد ورود تفعيلة (فعولن) في كل قصيدة حال كونها سالمة ومزاحفة.

(1) العربي عميش، خصائص الإيقاع الشعري، ص 123.

(2) محمد سلطاني، العروض وموسيقا الشعر، ص 24 - 25.

(3) العربي عميش، خصائص الإيقاع الشعري، ص 133.

النسبة المئوية		المجموع	فَعولُ	فَعولن	القصائد
فَعولن	فَعول				
49.27	50.73	136	67	69	رثاء جدته
51.56	48.44	128	66	62	رثاء عبد الله ابن سيف الدولة
63.42	36.58	123	78	45	رثاء يماك عبد سيف الدولة

فملحظ تقاربا في استخدام تفعيلة فَعولن السالمة والمزاحفة، ثم إن كثافة زحاف القبض في تفعيلة فَعولن في حشو صدر البيت وعجزه، مكن المتنبي من استغلال التفعيلات غير السالمة في خلق موسيقا خاصة تتسق مع انفعالاته وأحاسيسه والأغراض التي تحويها القصائد، لأن هذه "الزحافات هي استجابة لحركة دلالية ضاغطة هدفها خلق ما أمكن من المقاطع القصيرة والهروب ما أمكن من المقاطع الطويلة. لذلك عمل الخبن"<sup>(1)</sup>. وهذا التنوع في استعمال التفعيلات السالمة والمزاحفة يُلبس النص حركية جراء الاختلاف المقطعي بين القصير والطويل، فتفعيلة فَعولن حين تأتي سالمة تتكون من مقطع قصير ومقطعين طويلين ب-، فإذا دخلها زحاف القبض احتوت على مقطع طويل بين مقطعين قصيرين (فَعولُ ب-ب)، وإذا رجعنا إلى التقطيع المقطعي للقصائد نجد أن عدد المقاطع الطويلة في المراثي التي على بحر الطويل قد بلغت (1606) مقطعا طويلا، وأما في المقاطع القصيرة فبلغت (1076) مقطعا قصيرا. وتفصيلها كالتالي:

المقاطع القصيرة		المقاطع الطويلة		القصائد
الشرط الأول	الشرط الثاني	الشرط الأول	الشرط الثاني	
167	199	303	277	رثاء جدته
164	186	284	262	رثاء عبد الله ابن سيف الدولة
169	191	234	246	رثاء يماك عبد سيف الدولة

من خلال المعطيات السابقة نجد هيمنة المقاطع الطويلة على القصائد، ففي قصيدة رثاء جدته التي جاءت من الضرب الأول بلغت نسبة المقاطع الطويلة تسعة عشر مقطعا، وذلك في

(1) مسعود وفاد، جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر عبد الوهاب البياتي - دراسة في الجذور الجمالية للإيقاع، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الحاج لخضر - باتنة، إشراف: عبد القادر داخلي، 2010 - 2011م، ص 219.



جَهْ/لَنْ/ كَفْ/حِلْ) وهذه المقاطع فيها قوة وثقلا وجرسا موسيقيا يظهر الحرف حيث يكون موقع النبر فيها، ف "المقاطع المنتهية بتأكيد الجرس الصوتي أكبر انسجاما مع فكرته وانفعاله"<sup>(1)</sup>، فجاءت مصورة لحالته النفسية في البيت الأول وهي تمنعه ورفضه وتصديه لحوادث الأيام، فهو يمتنع من إظهار حمده وذمه لنوائب الدهر، فكأنه يظهر بأنه منغلق على نفسه راض بما أصابه، متمنع على الأحداث، لا يتضجر، متصدٍ لنوائبها، عصي عليها.

كما أن المقاطع الطويلة في هذا البيت: (لَا/ لَا/ دَا/ لَا/ مَأ/ مَأ/ هَا/ لَا/ هَا/ مَأ) تحمل في طياتها تأوهات مكتومة ومأساة صدرت من نفس متألمة تحمل الأسى والحسرة جراء سماع خبر وفاة أعز إنسان عنده، فأسعفته هذه المقاطع في إخراج الأحاسيس، من خلال المساحة الزمنية التي توفرها، فقد سيطرت حروف المد على المطلع ألف المد في: (ألا لا أري الأحداث) فالمد يتناسب والحالة النفسية للمتنبى لحظة سماعه فاجعة وفاة جدته ليين إلى أي حد سيطرت عليه عاطفة الحزن وتملكت أعماقه، لذا كانت المقاطع الطويلة المفتوحة متسقة مع الفكرة التي حملها البيت الأول.

أما البيت السادس والعشرون فقد حوى كذلك عشرة مقاطع مفتوحة وهي كالاتي: (قُو/ لُو/ لِي/ مَأ/ فِي/ مَأ/ غِي/ مَأ/ غِي/ مَي) ، إن هذه المقاطع الطويلة المفتوحة أحدثت اتساقا في البيت جعلته يسير وفق نسق إيقاعي مكون من مجموعة مقاطع طويلة مفتوحة متواترة استطاعت أن تصور حالته وهو يصف نفسه ويفخر بها، وذلك لأن الحالة النفسية للشاعر في حالة استقرار وطمأنينة وهدوء كما أن هذه المقاطع تتصف بطول المساحة الزمنية، فهي تتميز بها عن غيرها من المقاطع، ما مكن الشاعر من استغلالها في وصف سعة أمله وهمته العالية وتطلعات نفسه إلى الإمارة والرئاسة.

لكننا نجد أن نسبة المقاطع القصيرة تزداد كلما دخل زحاف القبض على تفعيلة فعولن، وهذا ما يتلاءم مع سرعة الإيقاع للتعبير عن حالة الحزن والشكوى، وكذلك لكسر رتابة الوزن العروضي، وحتى يستطيع نقل المتلقي إلى عالمه المليء بالحزن والشجن، مثال ذلك ما نجده في البيت العشرين من قصيدة رثاء جدته، فقد مس زحاف القبض تفعيلة فعولن في كلا الشطرين،

(1) محمد النويهي، الشعر الجاهلي - منهج في دراسته وتقويمه، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة - مصر، د.ط، د.ت،

وهو ما سوغ مجيء سبعة مقاطع قصيرة في الشطر الأول، وستة مقاطع قصيرة في الشطر الثاني من البيت، حيث نجده يقول:

فَوَا أَسْفَا أَنْ لَا أَكِبَّ مُقَبِّلاً      لِأَسِكِ وَالصَّدرِ الَّذِي مُلِّمًا حَزَمًا  
فَعُولُ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُ مَفَاعِلُنْ      فَعُولُ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُ مَفَاعِلُنْ  
/ 5 // / 5 // 5 // 5 // / 5 //      / 5 // / 5 // 5 // 5 // / 5 //  
فَ / وَا / أَسْ / فَا / أَنْ / لَا / أَكِبَّ / مُقَبِّ / لَنْ      لِ / زَأْسِ / كِ / وَصْنِ / صَدْرِي / لَ / ذِي / مُلِّ / نًا / حَزَمًا  
ب - ب / ب - ب / ب - ب - ب      ب - ب / ب - ب - ب - ب - ب

إننا نلاحظ في هذا البيت حضور المقاطع القصيرة (فَ/أَسْ/أَنْ/لَا/أَكِبَّ/مُقَبِّ/لَنْ) (فَ/أَسْ/أَبْ/مُقَبِّ/لَنْ/سِ/لِ/مُقَبِّ/لَنْ) حيث بلغت ثلاثة عشر مقطعا قصيرا، وقد كان لها دور في تغيير إيقاع نغمة البيت، وذلك باستثماره لزحاف القبض في تفعيلة (فعولن 5/5// -ب) (فعول 5// -ب)، ما خلق اتساقا وانسجاما بين التفاعيل والحالة النفسية للشاعر في هذا البيت، فهو في حالة تأثر نفسي يحتاج فيه إلى مقاطع قصيرة وسريعة لتمكنه من وصف حالته الشعورية من أسفه أنه لم يستطع حتى تقبيل أعز إنسان عنده.

كما سوغ مجيء عروض الطويل تامة غير مقبوضة هو التصريح في إجراء العروض على حكم الضرب، وذلك قصد وقوع الاتساق والتناسق والتشاكل بين العروض والضرب في قوله: [الطويل]

بِنَا مِنْكَ فَوْقَ الرَّمْلِ مَا بَكَ فِي الرَّمْلِ      وَهَذَا الَّذِي يُضْنِي كَذَاكَ الَّذِي يُبْلِي  
في قوله كذلك: [الطويل]

أَلَا لَا أَرِي الْأَحْدَاثَ حَمْدًا وَلَا دَمًّا      فَمَا بَطَشُهَا جَهْلًا وَلَا كَفُّهَا جِلْمًا  
أما قصيدة رثاء يماك خادم سيف الدولة فقد جاءت من الضرب الثالث لبحر الطويل، ودخلت علة الخرم في أول البيت الأول من القصيدة، مع دخول زحاف القبض تفعيلة فعولن في حشو القصيدة، كل ذلك أدى إلى تواتر المقاطع القصيرة في القصيدة بشكل لافت،

وفي قوله: [الطويل]

لَا يُجْزِنُ اللَّهُ الْأَمِيرَ فَإِنِّي سَأَحُدُّ مِنْ حَالَاتِهِ بِنَصِيبِ

علة الخرم:

يعرف علماء العروض بأنه: حذف أول الوتد المجموع في أول شطر من البيت، وموقعه التفاعيل الثلاث المبدوءة بوتد مجموع //ه، وذلك في: فَعُولُن //ه/ فتصير (عولن //ه/ ) - (فعلن)، مُفَاعَلَتُن //ه///ه، مَفَاعِيلُن //ه/ه/ه، ويكون في خمسة أبحر: الطويل والمتقارب والوافر والهزج والمضارع<sup>(1)</sup>.

وتعد علة الخرم ظاهرة نادرة الوقوع في الشعر العربي، حيث إننا نجد المتنبي لم يستخدم علة الخرم إلا مرتين، مرة في قوله: [الطويل]

لا يُحْزِنُ اللهُ الأَمِيرَ فَإِنِّي سَأُحْدُ مِنْ حَالَتِهِ بِنَصِيبٍ<sup>(2)</sup>  
ففي هذا البيت نجد الشاعر قد استعمل علة الخرم<sup>(3)</sup>، وهي علة لا يلتزمها الشاعر في جميع القصيدة، وتقع هذه العلة في عدة أبحر، منها الطويل، فيحذف الشاعر أول الوتد المجموع في تفعيلته الأولى (فعلون - عولن)، ويسمى هذا النوع من الخرم بالثلثم إذا كانت التفعيلة سالمة.

فإن تقطيع الشطر: لَأُحْزِنُ اللهُ الأَمِيرَ فَإِنِّي

الكتابة العروضية	لَأُحْزِنُ اللهُ	لَأَهْلُ أَمِي	رَفِإِنْ نِي
الرموز العروضية	//ه/ه/ه/	//ه/ه/ه/	//ه///ه
التفعيلات	مُسْتَفْعِلُنْ	مُسْتَفْعِلُنْ	مُتَفَاعِلُنْ

حكم عليه أنه من بحر الكامل، عروضه الأولى صحيحة (مُتَفَاعِلُنْ)، ودخل على الجزء الأول والثاني من حشوه (مُتَفَاعِلُنْ) الإضمار فيصير (مُتَفَاعِلُنْ) - (مُسْتَفْعِلُنْ).

(1) ينظر: موسى الأحمد نويوات، المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، دار البصائر للنشر والتوزيع، الجزائر، 2009م، ص 39.

(2) أبو الطيب أحمد بن الحسين المتنبي (ت 354هـ)، ديوان المتنبي بزياداته، حققه وضبطه وصنع مقدمته الفريدة: شهاب الدين أبو عمرو، إصدارات دار الكتب الوطنية، هيئة أبو ظبي للسياحة والثقافة، ط 1، 1433هـ - 2012م، ص 110.

(3) أحمد كشك، الزحاف والعلة رؤية في التجريد والأصوات والإيقاع، مكتبة النهضة المصرية، مصر، 1415هـ - 1995م، ص 361.

أَمَّا إِنْ غُيِّرَ تَقْطِيعُهُ إِلَى النِّحْوِ الْآتِي:

الكتابة العروضية	لَا يُخ	زِنْلَا أَهْلُنْ	أَمِيرَ	فَإِنَّنِي
الرموز العروضية	ه/ه/	ه/ه/ه/ه/	/ه//	ه//ه//
التفعيلات	فَعْلُنْ	مَفَاعِلُنْ	فَعُولُ	مَفَاعِلُنْ

فيحكم عليه أنه من بحر الطويل، عَرَوْهُ مقبوضة وجوباً (مَفَاعِلُنْ)، ودخلَ التلمُّ (وهو علة نقص تجري مجرى الزحاف في عدم اللزوم، تدخلُ على الحشو، والأضرب، والأعاريض، ولا يلزم جميع أبيات القصيدة) على الجزء الأول من الحشو (فَعُولُنْ ه/ه//) فتصبح (عُولُنْ ه/ه/) - (فَعْلُنْ)، والجزء الثالث دخله زحاف القبض (فَعُولُنْ ه/ه//) - (فَعُولُ /ه//) بحسن، لهذا وقع اللبس في وزن هذا الشطر<sup>(1)</sup>.

وقد أرجع هذا التداخل إلى أن هذا الشطر الشعري يمكن إنشاده بأكثر من وجه، لذلك أمكن نسبته إلى عدة أبحر.

لكن يجب التنبه إلى أن طريقة الإنشاد وحدها غير كافية في تحديد هذه النسبة، بل يجب النظر في عناصر أخرى اعتمد عليها الشاعر تسهم في تبيين إيقاع الشطر، وهي الزحافات، فإن الجزء الثالث قد دخله زحاف القبض (فَعُولُنْ ه/ه//) - (فَعُولُ /ه//) فحكم على الشطر بأنه من الضرب الأول من بحر الكامل بعد دخول زحاف الإضمار على: الجزء الأول والثاني من (مُتَفَاعِلُنْ) - (مُتَفَاعِلُنْ) - (مُسْتَفْعِلُنْ)، ولو خلا الشطر من زحاف القبض في الجزء الثالث الذي قبل العروض لما وقع اللبس والتداخل بين مجرى الطويل والكامل. كما أن كمال أبو ديب يرجع نسبة الشطر الشعري وتحديد مجره إلى طريقة النبر، فإن "تحديد الوحدات الإيقاعية إذن وجه من وجوه فاعلية النبر في الشعر العربي، وإذ يفترض أن تحديد الوحدات هو في الواقع تحديد

(1) لذا وقع محققي شرح الواحدي لديوان المتنبي (د/ ياسين الأيوبي و د/ قصي الحسين) في وهم فالتبس عليهما وزن القصيدة فنسبها إلى بحر الكامل وهي من بحر الطويل، 1292/3، و352/4.

الإيقاع، يكون النبر هو الفاعلية العميقة المؤسسة للإيقاع الشعري في العربية<sup>(1)</sup>، لذا نجده يركز على أهمية النبر وفاعليته في الأداء الشعري، وأن مرد الاختلاف في نسبة الشطر إلى الوزن مرده إلى طريقة الإلقاء التي تمنح نموذجاً نبرياً جديداً.

كما أننا لو أكملنا تقطيع الشطر الثاني من البيت:

سَأَخُذُ مِنْ حَالَاتِهِ بِنَصِيْبٍ<sup>(2)</sup>

الكتابة العروضية	سَأَخُ	دُمْنَحَالًا	تَهِيْبِ	نَصِيْبِي
الرموز العروضية	/ه//	ه/ه/ه//	/ه//	ه/ه//
التفعيلات	فَعُوْلُ	مَفَاعِيْلُنْ	فَعُوْلُ	مَفَاعِي (فَعُوْلُنْ)

فقد جاء هذا البيت على الضرب الثالث من بحر الطويل الذي ضربه محذوفة (إسقاط السبب الخفيف /ه من مفاعيلن). وعليه فإن علة الخرم التي يلجأ إليها الشاعر في أول بيت القصيدة تتنافى والتصريح، فحيثما وجدت علة الخرم انتفى التصريح، "وهذا أمر يتسق ورؤية الغاية الإيقاعية من الخرم والتصريح، فالتصريح إحساس بتمام الوزن والتوازن التام بين الشطرين وهدفه الإحساس بالبحر من أول شطر فيه، والخرم فقد لهذا التوازن وإحداث لبس في بعض الأحيان في تصور البحر، ومن ثم فالتناقض في وجودهما قائم لمن يقصد توظيف إيقاعهما"<sup>(3)</sup>.

كما أن علة الخرم التي حدثت في الشطر الأول من البيت هي وسيلة من الوسائل التي يستعين بها الشاعر الإنشاد، وفي ذلك يقول أحمد كشك: "إن الخرم وسيلة من وسائل تصرف الشاعر حين الإلقاء فكأن الشاعر وهو يلقي البيت يحس في إلقائه أنه داخل في إطار الوزن الذي يريد. ولم يك هذا متيسراً له لو لم ينطق ببيته، ... وقسم بيته بطريقة إيقاعية أبعدت

(1) كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي - نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المقارن، دار العلم للملايين، بيروت - لبنان، ط 1، 1974م، ص 247.

(2) أبو الطيب المتنبي، الديوان، ص 110.

(3) أحمد كشك، التدوير في الشعر - دراسة في النحو والمعنى والإيقاع، كلية دار العلوم - جامعة القاهرة، مصر، ط 1، 1410هـ - 1989م، ص 49.

عنه الرتابة حين عاد وقسمه تقسيم بحره<sup>(1)</sup>. فيخيل إلينا أن الشاعر حين إلقاءه للبيت يريد أن يصرف المتلقي إلى أنه من بحر، ثم سرعان ما يعدل عنه إلى بحر مخالف، وهو مدرك لقيم التوازن، كاسر لرتابة الإيقاع. ويرى القرطاجني<sup>(2)</sup> أن الإتيان بالخرم فيه إبانة وإظهارا لبراعة الشاعر ومقدرته على التصرف في القول.

كما استخدم المتنبي بحر الكامل في مراثيه مرتين، مرة حين رثى أبا شجاع: [الكامل]

الْحُزْنَ يُقْلِقُ وَالتَّجْمُلُ يَرْدَعُ وَالدمْعُ بَيْنَهُمَا عَصِيٌّ طِيَّعٌ<sup>(3)</sup>

والمرة الأخرى حين رثى محمد بن إسحاق التنوخي الأمير: [الكامل]

إِنِّي لَأَعْلَمُ وَاللَّيْبُ حَبِيْرٌ أَنَّ الحَيَاةَ وَإِنْ حَرَصْتَ غُرُورٌ<sup>(4)</sup>

فقد جاءت القصيدة الأولى التي رثى فيها أبا شجاع من بحر الكامل التي عروضه تامة صحيحة وضرها تام مثلها. أما القصيدة الثانية التي رثى فيها محمد بن إسحاق التنوخي الأمير فقد جاءت من بحر الكامل الذي عروضه تامة صحيحة وضرها مقطوع.

بحر السريع قصيدة آخر ما الملك معزى به هذا الذي أثر في قلبه العروض حسب الدائرة العروضية (مفعولات)، دخلها الكسف وخبئ الربع (الطي) وجوباً فأصبحت (فاعِلُن) وهي العروض الأولى من هذا البحر، دخل خبئ الربع (الطي) على الجزء الأول والثاني بحسن فأصبحت (مُفْتَعِلُن).

الضرب حسب الدائرة العروضية (مفعولات)، دخله الكسف وخبئ الربع (الطي) وجوباً فأصبح (فاعِلُن) وهو الضرب الثاني من هذا البحر، دخل خبئ الربع (الطي) على الجزء الثاني بحسن فأصبح (مُفْتَعِلُن).

(1) أحمد كشك، الزحاف والعلة - رؤية في التجريد والأصوات والإيقاع، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة - مصر، ط 1، 2005م، ص 360 - 361.

(2) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 256 - 257.

(3) أبو الطيب المتنبي، الديوان، ص 248.

(4) أبو الطيب المتنبي، الديوان، ص 213.

وبحر الخفيف "مزيج من الرمل والمتقارب فقد اكتسب من الأول نعمته العاطفية، ومن الثاني تدفقه وتلاحق أنفاسه، مما جعله ذا أسر قوي وجللة معتدلة"<sup>(1)</sup>.

---

(1) عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب، 1/192.

## المطلب الثاني: القافية:

تعد القافية من أهم العناصر الصوتية التي تسهم في اتساق النص الشعري، كونها تقوم بالربط الصوتي بين أبيات القصيدة، وذلك من خلال التكرار، حيث "إن وظيفة القافية تكمن في الإيقاع عن طريق التكرار المنتظم والتماثل الصوتي، فهي فاصلة موسيقية تنتهي عندها موجة النغم، وينتهي عندها سيل الإيقاع ثم يبدأ البيت من جديد كالموجة تصل إلى ذروتها وتنتهي لتعود من جديد وهكذا"<sup>(1)</sup>، فهي آخر ما يستقر من البيت في أذن المتلقي، وذلك لأن "تكرارها يزيد في وحدة النغم"<sup>(2)</sup> واتساق النص الشعري من خلال الربط الصوتي بين أواخر أبيات القصيدة ذلك أن "الشعر موسيقى أيضا في قافيته. هذا الصدى الذي يتردد بصورة قياسية فينتظره السامع ويستعد له الفم. وهو أيضا موسيقى في انسجام الأصوات وإيقاعها وسهولة جريها على اللسان"<sup>(3)</sup>. لذا وضع العلماء لها شروطا تضبطها لكونها عنصرا مهما في يسهم في تحقيق التماسك النصي، واتساق القصيدة.

والجدول الآتي هو إحصاء للقوافي المستخدمة في مرثي المتنبي:

الرقم	مطلع القصيدة	القافية	الروي	حركاتها	نوع القافية	لقبها
01	لا يُجْزِنُ اللهُ الأَمِيرَ فَإِنِّي سَأخُذُ مِنْ حَالَاتِهِ بِنَصِيبٍ	صَبِي	الباء	0/0/	مطلقة مردوفة موصولة	المتواتر
02	يا أُخْتِ خَيْرِ أَخٍ يا بِنْتَ خَيْرِ أبٍ كِنايَةً يَهِمَا عَن أَشْرَفِ النَسَبِ	فِنَسِي	الباء	0///0/	مطلقة مجردة من التأسيس والردف موصولة بياء	المتراكب
03	أخِرُ ما المَلِكُ مُعزَى بِهِ هَذَا الَّذِي أَثَّرَ فِي قَلْبِهِ	قَلْبِي	الباء	0//0/	مطلقة مجردة من التأسيس والردف موصولة بهاء	المتدارك
04	ما سَدِكتِ عِلَّةٌ بِمُورودٍ أَكْرَمَ مِنْ تَغْلِبِ بنِ داوُدِ	وُودِي	الذال	0/0/	مطلقة مردوفة موصولة بياء	المتواتر
05	إِنِّي لأَعْلَمُ وَاللَّيْبِ خَبِيرُ أَنَّ الحِياةَ وَإِن حَرَصْتَ عُرُورُ	رُورُ	الراء	0/0/	مطلقة مردوفة موصولة بواو	المتواتر
06	نُعَدُّ المِشْرِقيَّةَ وَالعِوَالِي	تَأَلِي	اللام	0/0/	مطلقة مردوفة موصولة	المتواتر

(1) محمد زغلول سلام، تاريخ النقد العربي إلى القرن الرابع الهجري، دار المعارف، مصر، 1964م، 40/1.

(2) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار المعارف، مصر، 1964م، ص 469.

(3) غريب روز، النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، دار العلم للملايين، بيروت - لبنان، ط 1، 1952م، ص 94 - 95.

	وتَقْتُلْنَا المِنُونُ بِلا قِتَالِ					
07	إِن يَكُن صَبْرُ ذِي الرِّزْيَةِ فَضْلاً تَكُنِ الأَفْضَلَ الأَعَزَّ الأَجْلاً	جَلْلاً	اللام	0/0/	مطلقة مجردة من التأسيس والردف موصولة بألف	المتواتر
08	بِنا مِنْكَ فَوْقَ الرَّمْلِ ما بِكَ في الرَّمْلِ وَهذا الَّذِي يُضْني كَذاكَ الَّذِي يُبْلي	يُبْلي	اللام	0/0/	مطلقة مجردة من التأسيس والردف موصولة بياء	المتواتر
09	أَلا لا أرى الأَحْداثَ حَمدًا وَلا دَما فَما بَطَشُها جَهالاً وَلا كَفُّها جِلْما	جِلْماً	الميم	0/0/	مطلقة مجردة من التأسيس والردف موصولة بألف	المتواتر
10	يُذَكِّرُنِي فَاتِكاً حِلْمُهُ وَشَيْءٌ مِنَ النَّدِّ فِيهِ إِسْمُهُ	هَسْمُهُ	الميم	0//0/	مطلقة مجردة من التأسيس والردف موصولة بهاء	المتدارك
11	حَتَّامٌ نَحْنُ نُساري النَجَمِ في الظُّلْمِ وَمَا سَراهُ عَلَي حُفِّ وَلا قَدَمِ	لَا قَدَمِي	الميم	0///0/	مطلقة مجردة من التأسيس والردف موصولة بياء	المتراكب
12	الحَزْنُ يُقْلِقُ وَالتَّجْمُلُ يَرْدَعُ وَالدَمْعُ بَيْنَهُما عَصِي طَبِيعُ	طَبِيعُو	العين	0//0/	مطلقة مجردة من التأسيس والردف موصولة بواو	المتدارك

جدول يمثل القوافي المستخدمة في رثائيات المتنبي

### أنماط القافية في رثائيات المتنبي:

استخدم المتنبي في قصائده الرثائية نمطا واحدا من القوافي هو: القافية المطلقة، وهو ما نلاحظه في الجدول الآتي الذي يوضح نوع القوافي وحركاتها وحروفها ونوعها المستخدمة في مرثي المتنبي:

نوع القافية	حروف القافية						مطلع القصيدة	الرقم
	الدخيل	التأسيس	الردف	الخروج	الوصل	الروي وحركته		
مطلقة	----	----	الياء والواو	----	الياء	الياء المكسورة	لا يُجْزِنُ اللهُ الأَميرَ فَإِنِّي سَأُحَدُّ مِنْ حالاتِهِ بِنصيبِ	01
مطلقة مجردة	----	----	----	----	الياء	الياء المكسورة	يا أُختَ حَيرِ أَخِ يا بِنْتَ حَيرِ أبِ كِنايَةً بِهِما عَن أَشْرَفِ النَسَبِ	02
مطلقة مجردة	----	----	----	الياء	الهاء	الياء المكسورة	أخِرُ ما المَلِكُ مُعزَى بِهِ هَذا الَّذِي أَثَّرَ في قَلْبِهِ	03
مطلقة مردوفة	----	----	----	----	الياء	الذال المكسورة	ما سَدِكتَ عِلَّةً بِمَورودِ أَكْرَمَ مِنْ تَغْلِبِ بنِ داوُدِ	04

مطلقة	-----	-----	الياء	-----	الواو	الراء	إِنِّي لَأَعْلَمُ وَاللَّيْبُ حَبِيرٌ أَنَّ الْحَيَاةَ وَإِنْ حَرَصْتَ غُرُورٌ	05
مردوفة	-----	-----	والواو	-----	الياء	اللام	نُعِدُّ الْمَشْرِفِيَّةَ وَالْعَوَالِي وَتَقْتُلُنَا الْمِنُونَ بِلَا قِتَالٍ	06
مطلقة	-----	-----	الألف	-----	الألف	اللام	إِنْ يَكُنْ صَدْرُ ذِي الرِّزْيَةِ فَضْلاً تَكُنْ الْأَفْضَلُ الْأَعَزُّ الْأَجَلَا	07
مطلقة	-----	-----	-----	-----	الياء	اللام	بِنَا مِنْكَ فَوْقَ الرَّمْلِ مَا يَكُ فِي الرَّمْلِ وَهَذَا الَّذِي يُضْنِي كَذَاكَ الَّذِي يُبْلِي	08
مطلقة	-----	-----	-----	-----	الألف	الميم	أَلَا لَا أَرَى الْأَحْدَاثَ حَمِداً وَلَا ذَمّاً فَمَا بَطَشُهَا جَهالاً وَلَا كَفُّهَا حِلْماً	09
مطلقة	-----	-----	-----	الواو	الهاء	الميم	يُذَكِّرُنِي فَاتِكَاً حِلْمُهُ وَشَيْءٌ مِنَ النَّدِّ فِيهِ إِسْمُهُ	10
مطلقة	-----	-----	-----	-----	الياء	الميم	حَتَّامٌ نَحْنُ نُسَارِي النَّجْمَ فِي الظُّلْمِ وَمَا سُرَاهُ عَلَى حُفٍّ وَلَا قَدَمٍ	11
مطلقة	-----	-----	-----	-----	الواو	العين	الْحَزَنُ يُتَلَقَّى وَالْتَجَمُّ لِيَرْدَعُ وَالدَّمْعُ بَيْنَهُمَا عَصِيٌّ طَيِّعُ	12
مردوفة	-----	-----	-----	-----	الواو	المضمومة		

أنواع القوافي وحركاتها وحروفها ونوعها المستخدمة في مرثي المتنبي

يظهر من خلال الجدول السابق أن المتنبي آثر استخدام القوافي المطلقة في مرثيه، وعدل عن استخدام القوافي المقيدة، فالقوافي المطلقة تتيح للشاعر بأن يعبر فيها عما يختلجه من مشاعر وأحاسيس، فهي: "تمثل قمة الارتفاع الصوتي في البيت الشعري، وهي بذلك لا تمثل خاتمة البيت كما يبدو في الظاهر، وإنما تمثل همزة الوصل بين البيتين"<sup>(1)</sup>، وذلك لما يجده فيها من مساحة إيقاعية واسعة، وتعطيه فضاءً نغمياً أرحب لأنها من أهم أجزاء الإيقاع، فالمتنبي استغنى بالقوافي المطلقة عن القوافي المقيدة في رثائياته، لأنه وجد فيها متنفساً، حيث إنها أشد علوقاً بسمع المتلقي بسبب إطالة الصوت الناتج عن مد حركة الروي (الوصل أو الخروج)، فهي قافية تسعف الشاعر وتساعد على بث أحزانه وأشجانه، فكانت القافية المطلقة عند المتنبي بمثابة قناة التي يستطيع من خلالها إخراج ما هو جاثم فوقه من آهات وأحزان وآلام، لذلك لجأ إليها.

(1) محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، مصر، 1981م، ص 46.

ومثال ذلك استعماله للقافية المطلقة التي ختمت بألف مد في رثاء جدته، وهذا الطول هو ما يتيح له التنفيس عن كربه الذي أصابه وغمه الذي اعتراه جراء فقدته السند (جدته) يقول<sup>(1)</sup>:

أَلَا لَا أَرَى الْأَحْدَاثَ حَمْدًا وَلَا ذَمًّا      فَمَا بَطَشُهَا جَهْلًا وَلَا كَفُّهَا حِلْمًا  
إِلَى مِثْلِ مَا كَانَ الْفَتَى مَرِجُعَ الْفَتَى      يَعُودُ كَمَا أُبْدِي وَيُكْرِي كَمَا أَرْمِي  
لَكَ اللَّهُ مِنْ مَفْجُوعَةٍ بِحَبِيبِهَا      قَتِيلَةَ شَوْقٍ غَيْرِ مُلْحِقِهَا وَصِمَا  
أَحْنُ إِلَى الْكَأْسِ الَّتِي شَرِبْتَ بِهَا      وَأَهْوَى لِمَثْوَاهَا التُّرَابَ وَمَا ضَمَّا  
بَكَيْتُ عَلَيْهَا خَيْفَةً فِي حَيَاتِهَا      وَذَاقَ كِلَانَا تُكْلَ صَاحِبِهِ قَدَمَا  
وَلَوْ قَتَلَ الْهَجْرُ الْمُحِبِّينَ كُلَّهُمْ      مَضَى بَلَدٌ بَاقٍ أَجَدَّتْ لَهُ صَرَمَا  
عَرَفْتُ اللَّيَالِي قَبْلَ مَا صَنَعْتَ بِنَا      فَلَمَّا دَهْتَنِي لَمْ تَزِدْنِي بِهَا عِلْمًا  
مَنَافِعُهَا مَا ضَرَّ فِي نَفْعِ غَيْرِهَا      تَعَدَّى وَتَرَوَى أَنْ بَجُوعَ وَأَنْ تَظْمًا

فحرف الميم الذي استخدمه رويًا في ثلاث قصائد هو صوت مجهور يعطي قوة إيقاعية تظهر الحالة الحزينة للمتنبّي وتسعفه في بث حزنه وجزعه، وإطلاق زفراته وأناته، حيث ساهمت هذه القافية في إيضاح حزن الشاعر وألمه الذي حل به، فالميم صوت مجهور واضح في السمع زاده الوصل المفتوح وضوحًا، كما أن الإطلاق بالفتح يميل بالنعمة ناحية اللين ويجعلها رقيقة، وهو ما لمسناه فيما سبق من أبيات القصيدة.

والمتنبّي في رثائياته استخدم عدة أنماط من القوافي المطلقة يوضحها الجدول الآتي:

القوافي	ذات الجرى المفتوح	ذات الجرى المضموم	ذات الجرى المكسور
عدد القصائد	02	03	07
النسبة المئوية	16.67 %	25 %	58.33 %
حروف الروي	الميم - اللام	الراء - العين - الميم	الباء - الدال - الميم - اللام

(1) أبو الطيب المتنبي، الديوان، ص 382 - 383.

## القافية المطلقة ذات المجرى المكسور:

جاءت القافية المطلقة ذات المجرى المكسور في المرتبة الأولى من حيث الاستخدام في رثائيات المتنبي بنسبة (58.33%)، وقد وظفها الشاعر أكثر من غيرها في رثائياته لأن الكسرة "تشعر بالرقّة واللين، ومن تأمل الشعر العربي وجد أرق قصائده مكسورات الروي في الغالب"<sup>(1)</sup>، فالقافية المكسورة الروي ساهمت في بيان حالة الشاعر النفسية من انكسار بسبب الموت وفراق الأحبة والجزع عليهم، يقول المتنبي في رثاء أبي الهيجاء عبد الله ابن سيف الدولة<sup>(2)</sup>:

بِنا مِنْكَ فَوْقَ الرَّمْلِ ما بَكَ في الرَّمْلِ	وَهَذَا الَّذِي يُضِنِّي كَذَاكَ الَّذِي يُبْلِي
كَأَنَّكَ أَبْصَرْتَ الَّذِي بِي وَخَفَّتَهُ	إِذا عِشْتَ فَاخْتَرْتَ الحِمَامَ عَلى الثُّكُلِ
تَرَكْتَ حُدُودَ الغانِياتِ وَفَوْقَها	دُمُوعٌ تُذِيبُ الحُسْنَ في الأَعْيُنِ النُّجْلِ
تَبْلُ الثَّرَى سَوداً مِنَ المِسْكِ وَحَدَهُ	وَقد قَطَرَتْ حُمُراً عَلى الشَّعْرِ الجُتْلِ
فَإِن تَلُّ في قَبْرِ فِائِكَ في الحَشَى	وَإِن تَلُّ طِفْلاً فَالأَسَى لَيسَ بِالطِّفْلِ
وَمِثْلُكَ لا يُبْكِ عَلى قَدْرِ سِيبِهِ	وَلكِن عَلى قَدْرِ المِخيلَةِ وَالأَصْلِ
.....	.....

فندلحظ من خلال اختياره للقافية المطلقة المكسورة بحرف الروي (اللام) قد أكسب القصيدة جمالية، وقوة انفعالية فأثر في المتلقي من خلال وضوحه في السمع، فاللام صوت لثوي يساعد مكان مخرجه ومهارته على أداء انفعالي مؤثر في المتلقي، كما إنه يضيفي على الكلمة مذاقا حسنا تحملنا على التعاطف معه وتجعلنا نتحسس وقعها المؤثر<sup>(3)</sup>.

(1) عبد الله الطيب المجذوب، المرشد إلى فهم أشعار العرب، مطبعة حكومة الكويت، الكويت، ط 02، 1409هـ - 1989م، 88/1.

(2) أبو الطيب المتنبي، الديوان، ص 284 - 285.

(3) أحمد بن عبيدة الثقفي، جماليات الإيقاع في شعر يوسف بن هارون الرمادي (ت 403هـ)، مجلة كلية دار العلوم القاهرة - مصر، المجلد 36، العدد 119، فبراير 2019م، ص 64.

## القافية المطلقة ذات المجرى المضموم:

ثم جاءت بعد ذلك القافية ذات المجرى المضموم واستخدمها في ثلاث قصائد بنسبة مئوية بلغت % 25، منها قوله في رثاء محمد بن إسحاق التنوخي<sup>(1)</sup>:

إِنِّي لِأَعْلَمُ وَاللَّيْبُ خَبِيرٌ	أَنَّ الْحَيَاةَ وَإِنْ حَرَصْتَ غُرُورٌ
وَرَأَيْتُ كُفْلًا مَا يُعَلِّلُ نَفْسَهُ	بِتَعَلُّلَةٍ وَإِلَى الْفَنَاءِ يَصِيرُ
أَجْبَاوِرَ الدِّيمَاسِ رَهْنِ قَرَارَةٍ	فِيهَا الضِّيَاءُ بِوَجْهِهِ وَالنُّورُ
مَا كُنْتُ أَحْسَبُ قَبْلَ دَفْنِكَ فِي الثَّرَى	أَنَّ الْكَوَاكِبَ فِي الثُّرَابِ تَغُورُ
مَا كُنْتُ أَمَلُ قَبْلَ نَعِشِكَ أَنْ أَرَى	رَضَوَى عَلَى أَيْدِي الرِّجَالِ تَسِيرُ
خَرَجُوا بِهِ وَلِكُلِّ بَاكِ خَلْفَهُ	صَعَقَاتُ مُوسَى يَوْمَ ذَلِكَ الطُّورُ
وَالشَّمْسُ فِي كِبِدِ السَّمَاءِ مَرِيضَةٌ	وَالْأَرْضُ وَاجِفَةٌ تَكَادُ تَمُورُ
وَحَفِيفُ أَجْنَحَةِ الْمَلَائِكِ حَوْلَهُ	وَعُيُونُ أَهْلِ اللَّذِيقِيَّةِ صُورُ
حَتَّى أَتَوْا جَدَثًا كَأَنَّ ضَرْيَجَهُ	فِي قَلْبِ كُلِّ مُوَجِّدٍ مَحْفُورُ

نجد المتنبي استخدم الضمة في هذه الرثائية التي جاءت مناسبة لمكانة المرثي الرفيعة، ومنزلته الفخمة، مناقبه وفضائله العظيمة، فالضمة أنسب لأنها "حركة تشعر بالأبهة والفخامة"<sup>(2)</sup>

## القافية المطلقة ذات المجرى المفتوح:

وقد كان استخدامه للقوافي ذات المجرى المفتوح قليلا مقارنة بغيره من القوافي في رثائياته، حيث نجده قد استخدمه مرتين فقط، في رثاء جدته، مثال ذلك قوله<sup>(3)</sup>:

بَكَيْتُ عَلَيْهَا خَيْفَةً فِي حَيَاتِهَا	وَذَاقَ كِلَانَا تُكْلَ صَاحِبِهِ قَدَمَا
وَلَوْ قَتَلَ الْهَجْرُ الْمُحِبِّينَ كُلَّهُمْ	مَضَى بَلَدٌ بَاقٍ أَجَدَّتْ لَهُ صَرَمَا
عَرَفْتُ اللَّيَالِي قَبْلَ مَا صَنَعْتَ بِنَا	فَلَمَّا دَهْتَنِي لَمْ تَزِدْنِي بِهَا عِلْمَا
مَنَافِعُهَا مَا ضَرَّ فِي نَفْعِ غَيْرِهَا	تَعَدَّى وَتَرَوَى أَنْ بَجُوعَ وَأَنْ تَظْمَا

(1) أبو الطيب المتنبي، الديوان، ص 213 - 214.

(2) ينظر: عبد الله الطيب المجذوب، المرشد إلى فهم أشعار العرب، 71/1.

(3) أبو الطيب المتنبي، الديوان، ص 383.

أَتَاهَا كِتَابِي بَعْدَ يَأْسٍ وَتَرْحَةٍ      فَمَاتَتْ سُرُورًا بِي فَمُتُّ بِهَا غَمًّا  
حَرَامٌ عَلَى قَلْبِي السُّرُورُ فَإِنِّي      أَعُدُّ الَّذِي مَاتَتْ بِهِ بَعْدَهَا سُمًّا

فالمتنبي استخدم هذا النوع لأنه يتناسب مع تجربته الشعورية في بث أشجانه وأحزانه، حيث إن الفتحة هي أخف الحركات وهو ما ساهم في إتاحة المجال للشاعر في التنفيس عما يختلج نفسه من مشاعر وأحاسيس، وإعطائه راحة نفسية من خلال المساحة الإيقاعية التي أتاحتها حركة المجرى المفتوح.

**الروي:** يعد الروي من أهم العناصر المكونة للقافية، وذلك لكونه الصوت الذي يتكرر في نهاية كل بيت من القصيدة، فهو "النبرة أو النغمة التي ينتهي بها البيت ويلتزم الشاعر تكراره في أبيات القصيدة، ليكون الرباط بين هذه البيات يساعد على حبكة القصيدة وتكوين وحدتها، وموقعه آخر البيت وإليه تنسب القصيدة"<sup>(1)</sup>، فهو عنصر له فاعلية في تحقيق اتساق النص الشعري وتماسكه، من خلال التواتر الصوتي له، فالشاعر يعتمد عليه ويتكئ في بناء القصيدة فهو ملزم بتكراره في نهاية كل بيت أبيات القصيدة، وهذا ما يحدث جزئياً موسيقياً يشد انتباه المتلقي، وقد استخدم المتنبي في رثائياته ستة حروف بينها الجدول الآتي:

النسبة المئوية	عدد القصائد	الروي
25 %	03	اللام
25 %	03	الباء
25 %	03	الميم
8.33 %	01	الراء
8.33 %	01	الذال
8.34 %	01	العين

(1) عبد الحميد الرازي، شرح تحفة الخليل في العروض والقوافي، مكتبة العاني، بغداد - العراق، ط 01، 1388هـ - 1968م، ص 307.

فالملاحظ من خلال الجدول أن المتنبي قد نوّع في حروف الروي المستخدمة، فالحروف المستخدمة رويًا بكثرة في الرثائيات هي: (اللام والباء والميم)، وقد قسم علماء العروض الحروف المستخدمة رويًا إلى ثلاثة أقسام وهي: الدُّلّل والنفر والحوش<sup>(1)</sup>، والمتنبي في مرثياته استخدم القوافي الدُّلّل، وهذا ما كان له أثره في اتساق النص وتماسكه، حيث جاء كل حرف من الحروف السابقة رويًا ثلاث مرات، أما حروف الراء والدال والعين فقد استخدمها رويًا مرة واحدة.

فالمتنبي قد وُفق في اختيار حرف الروي لقوافي مرثياته، "فحروف القافية بعامة وحرف الروي بخاصة تعد خاتمة صوتية ودلالية للبيت الشعري، وقد اكتسبت تلك الخاصية الإيقاعية أهمية كبرى لأسباب متعددة أهمها أن الشعر العربي كان في كثير من مراحل شعر إنشاد وترنم وجهر، ولم يكن شعر إيجاء وهمس، ولعل ذلك ما يبرر لنا أن تنتهي القافية بصائت طويل أو قصير لما يتيح هذا الصائت من إمكانات التغمي والترجيع"<sup>(2)</sup>، لذلك كانت له عناية به، لما له من دور في تحديد الدلالة، ومثال ذلك استخدامه للباء رويًا في قصيدة رثاء خولة<sup>(3)</sup>:

يا أُخْتَ حَـيْرِ أَخٍ يا بِنْتَ حَـيْرِ أبٍ	كِـنَايَةً بِهـِمَا عَن أَشْرَفِ النَّسَبِ
أَجَلٌ قَدْرَكَ أَنْ تُسَمِّيَ مُؤَبَّـةً	وَمَنْ يَصْفِكَ فَقَدْ سَمَّكَ لِلْعَرَبِ
لا يَمْلِكُ الطَّرِبُ المحزُونُ مَنْطِقَهُ	وَدَمَعَهُ وَهَمَاهُ فِي قَبْضَةِ الطَّرِبِ
عَدَرْتَ يا مَوْتُ كَمْ أَفْنَيْتَ مِنْ عَدَدِ	بِمَنْ أَصَبْتَ وَكَمْ أَسَكَّتَ مِنْ لَجَبِ
وَكَمْ صَحِبْتَ أَخَاهَا فِي مُنَازَلَةٍ	وَكَمْ سَأَلْتَ فَلَمْ يَبْخَلْ وَلَمْ تَحِبِ
طَوَى الجَزِيرَةَ حَتَّى جَاءَنِي حَـيْرٌ	فَرَعْتُ فِيهِ بِأَمَالِي إِلَى الكَذِبِ
حَتَّى إِذَا لَمْ يَدَعِ لِي صِدْقُهُ أَمَلاً	شَرِقْتُ بِالدَّمَعِ حَتَّى كَادَ يَشْرِقُ بِي
تَعَثَّرَتْ بِهِ فِي الأَفْوَاحِ ألسُنُهَا	وَالبُرْدُ فِي الطَّرِيقِ وَالأَقْلَامُ فِي الكُتُبِ

(1) ينظر: عبد الله الطيب المجذوب، المرشد إلى فهم أشعار العرب، 58/1 وما بعدها.

(2) بوديسة بولنوار، الخطاب الشعري المغربي من خلال كتاب أنموذج الزمان في شعر القيروان - دراسة أسلوبية، مذكرة ماجستير، كلية الآداب والعلوم الإنسانية - جامعة الحاج لخضر، إشراف: د/ كمال عجالي، 2008م - 2009م، ص

122، نقلا عن: رمضان صادق، شعر عمر بن الفارض - دراسة أسلوبية، ص 42 - 43.

(3) أبو الطيب المتنبي، الديوان، ص 118 - 119.

فصوت الباء المستخدم رويًا في هذه الرثائية صوت من صفاته الجهر والشدة، كما أنه صوت مقلقل، وهذه الصفات التي تميز صوت الباء (الجهر والشدة والقلقلة) تناسبت مع الموقف والتجربة الشعورية لدى المتنبي، فالموقف شديد على قلبه، حيث إن المتوفى هو (خولة) الأخت الكبرى لسيف الدولة، وقد كان لها مكانة في قلب الشاعر، لذلك كان حدث الوفاة شديد الوطأة على قلبه، ثقيلًا على نفسه، أفزعه وأقض مضجعه وهو ما عبر عنه بقوله<sup>(1)</sup>:

طَوَى الْجَزِيرَةَ حَتَّى جَاءَنِي حَبْرٌ      فَرَعْتُ فِيهِ بِأَمَالِي إِلَى الْكَذِبِ  
حَتَّى إِذَا لَمْ يَدَعْ لِي صِدْفُهُ أَمَلًا      شَرِقْتُ بِالْدَمْعِ حَتَّى كَادَ يَشْرِقُ بِي  
تَعَنَّتْ بِهِ فِي الْأَفْوَاهِ أَلْسُنُهَا      وَالْبُرْدُ فِي الطُّرُقِ وَالْأَقْلَامُ فِي الْكُتُبِ

فاستخدام حرف الباء رويًا كان مناسبًا للموقف الشديد الذي حل بالمتنبي وصاحبه سيف الدولة، أسهم في نقل التجربة الشعورية والحالة النفسية التي هو فيها.

كما أن حروف الروي المستخدمة في رثائيات المتنبي حروف واضحة في السمع، ذات جرس موسيقي، تمنح القافية إيقاعًا موسيقيًا صافيا ملائمة للغرض، إضافة إلى أنها من القوافي الذلل التي يكثر استعمالها ودورانها في الشعر العربي، فهي كلها أصوات مجهورة تتلاءم مع الحالة النفسية للشاعر والجو العام للقصائد تناسب التعبير عن جو الحزن والتفجع والألم، فهي تساعد على البوح بما يختلج نفس الشاعر من أحاسيس ومشاعر.

**الردف:** وهو حرف مد أو لين يأتي قبل حرف الروي مباشرة لا يفصل بينهما فاصل، وهو عنصر مسهم في إيضاح وإبراز صوت القافية وذلك لأنه صوت ثابت لا يتغير فإذا "جاء في بيت التزم به الشاعر باقي القصيدة، فالألف صوت ثابت لا يتغير ولا يتبدل يلتزم به الشاعر قبل الروي في كل أبيات القصيدة، وأما إذا كان الردف واوا فقد يتبدل ياءً والعكس، وذلك لما بينهما من قرب في بعض الصفات"<sup>(2)</sup>، وقد استخدم المتنبي الردف في رثائياته أربع مرات، فاستخدم الألف

(1) أبو الطيب المتنبي، الديوان، ص 119.

(2) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 264.

ردفا في رثائية واحدة وهي المرثية التي رثى فيها والده سيف الدولة التي جاء متناسبا مع حرف الروي (اللام) الذي مجراه مكسور، يقول<sup>(1)</sup>:

وَهَذَا أَوَّلُ النَّاعِيْنَ طُورًا  
كَأَنَّ الْمَوْتَ لَمْ يَفْجَعْ بِنَفْسِ  
صَلَاةِ اللَّهِ خَالِقِنَا حَنْوُطًا  
عَلَى الْمَدْفُونِ قَبْلَ التُّرْبِ صَوْنًا  
فَإِنَّ لَهُ بِبَطْنِ الْأَرْضِ شَخْصًا  
وَمَا أَحَدٌ يُجَلِّدُ فِي الْبَرَايَا  
أَطَابَ النَّفْسَ أَنَّكَ مُتَّ مَوْتًا  
وُزُلْتَ وَلَمْ تَرَى يَوْمًا كَرِيهًا  
رَوَاقُ الْعِزِّ حَوْلَكَ مُسْبَطٌ  
سَقَى مَثْوَاكَ غَادٍ فِي الْعَوَادِي  
لِسَاحِيهِ عَلَى الْأَجْدَاثِ حَفْشٌ  
لِأَوَّلِ مَيَّتَةٍ فِي ذَا الْجَلَالِ  
وَلَمْ يَخْطُرْ لِمَخْلُوقٍ بِبِئَالِ  
عَلَى الْوَجْهِ الْمَكْفُونِ بِالْجَمَالِ  
وَقَبْلَ اللَّحْدِ فِي كَرَمِ الْجَلَالِ  
جَدِيدًا ذِكْرُنَاهُ وَهُوَ بَالِي  
بِالِ الدُّنْيَا تَهْوُولُ إِلَى زَوَالِ  
تَمَّتْهُ الْبِوَاقي وَالْحَوَالِي  
يُسْرُ الرُّوحِ فِيهِ بِالزَّوَالِ  
وَمُلْكُ عَلِيٍّ إِيْنِكَ فِي كَمَالِ  
نَظِيرُ نَوَالِ كَقَوْلِكَ فِي النَّوَالِ  
كَأَيْدِي الْخَيْلِ أَبْصَرْتَ الْمَخَالِي

فهذه الرثائية جاء الـردف فيها ألفا ولهذا نجد قوافيها تتميز بالانتظام والتناسق، حيث تأتي نغماتها ثابتة على صيغة صوتية واحدة، فلا تكون متذبذبة مضطربة، ولم يكتف المتنبي فيها بتكرار صوت الروي (اللام) وحده فحسب، بل التزم بتكرار المقطع الصوتي المتمثل في حركة الفتحة التي تسبق ألف الـردف إضافة إلى صوت الروي اللام الموصول بالياء (أَلِيٍّ)، وهو ما أسهم في تحقيق الاتساق الصوتي للقصيدة.

وزواج بين الياء والواو في ثلاث قصائد، حيث إن استخدام الـردف من طرف الشاعر يمكنه من الاستفادة من مساحة إيقاعية واسعة، فجنده يأتي واويا ويأيا دون نسق معين، غير منتظم بأي نظام، وذلك لكسر الرتابة الإيقاعية وكسر أفق التوقع عند المتلقي، فيزيد من شد انتباهه، كما أن هذا الاضطراب يمد القافية بأصوات تشد أزرها وتعطيها نغما موسيقيا بفضل تكرارها في جميع أبيات القصيدة، كما أنها تخلق قيمة موسيقية ثابتة لأن توالي الحركات المتماثلة في المقطع الصوتي

(1) أبو الطيب المتنبي، الديوان، ص 278.

مع المدود يحقق تبادلاً إيقاعياً وجرساً موسيقياً، من ذلك قول المتنبي في رثاء يماك غلام سيف الدولة<sup>(1)</sup>:

لا يُحزِنُ اللهُ الأُميرَ فإِنِّي  
وَمَنْ سَرَّ أَهْلَ الأَرْضِ ثُمَّ بَكَى أَسَى  
وَإِنِّي وَإِنْ كَانَ الدَّفِينُ حَبِيْبُهُ  
وَقَدْ فَارَقَ النَّاسُ الأَحِبَّةَ قَبْلَنَا  
سُبِقْنَا إِلَى الدُّنْيَا فَلَوْ عَاشَ أَهْلُهَا  
تَمَلَّكَهَا الآتِي تَمَلُّكَ سَالِبٍ  
وَلَا فَضْلَ فِيهَا لِلشَّجَاعَةِ والنَّدَى  
سَأَحْذُ مِنْ حَالَتِهِ بِنَصِيْبٍ  
بَكَى بَعِيُونِ سَرَّهَا وَقُلُوبِ  
حَبِيْبٍ إِلَى قَلْبِي حَبِيْبُ حَبِيْبٍ  
وَأَعْيَا دَوَاءَ المَوْتِ كُلِّ طَيِّبٍ  
مُنْعِنَا بِهَا مِنْ جِيَاةٍ وَذُهُوبِ  
وَفَارَقَهَا المَاضِي فِرَاقَ سَالِبٍ  
وَصَبِرَ الفَتَى لَوْلَا لِقَاءَ شَعُوبِ

وهو ما نلاحظه في نهاية البيات من خلال الكلمات الآتية: (نصيب، قلوب، حبيب، طيب، ذهب، سلب، شعوب، ...)، حيث نرى تراوفاً وتعاقباً في استخدام الرفع الواوي واليائي، وهو توارد دون انتظام، يخلق بعداً جمالياً.

ومنه فصوت الرفع يسهم في خلق أبعاد جمالية عن طريق التماثل الصوتي الناشئ بسبب التكرار الذي أحدثته تلك العناصر الصوتية

### أنماط القوافي باعتبار ألفاظها:

لقبها	الرمز	عدد القصائد	النسبة المئوية
المتواتر	0/0/	07	58.33 %
المتدارك	0//0/	03	25 %
المتراكب	0///0/	02	16.67 %

من خلال الجدول السابق نستطيع أن نستنتج أن المتنبي قد استخدم في رثائياته أنواعاً مختلفة من القوافي، حيث استخدم القوافي الثلاث المشهورة والتي يكثر دورانها في الشعر العربي وهي: (المتواتر 0/0/، المتدارك 0//0/، المتراكب 0///0/)، وقد احتلت قافية المتواتر المرتبة الأولى من حيث الاستخدام، وذلك لكونها قافية تعتمد على مقاطع صوتية متوسطة الكثافة لأن الروي فيها

(1) أبو الطيب المتنبي، الديوان، ص 110.

يكون بارزا لأنه محصور بين ساكنين، وتتكون من مقطعين، وهذان المقطعان من النوع المتوسط، حيث يأتي المتحرك يليه ساكن (0/0/) ويتجلى ذلك في أحد قصائده التي رثى فيها أخت سيف الدولة الصغرى وعزاه فيها، يقول<sup>(1)</sup>:

تُكُنِ الْأَفْضَلَ الْأَعَزَّ الْأَجَلَا	إِنْ يَكُنْ صَبْرُ ذِي الرَّزِيَّةِ فَضَلًا
0/0/	
بَابِ فَوْقَ الَّذِي يُعَزِّبُكَ عَقَلَا	أَنْتَ يَا فَوْقَ أَنْ تُعَزِّيَ عَنِ الْأَح
0/0/	
زَاكَ قَالَ الَّذِي لَهُ قُلْتُ قَبْلًا	وَبِالْفَاظِ كَ إِهْتَدَى فَإِذَا عَز
0/0/	
وَسَلَكْتَ الْأَيَّامَ حَزْنًا وَسَهَلَا	قَدْ بَلَوْتَ الْخُطُوبَ مُرًّا وَخُلُوعًا
0/0/	
رَبِّ قَوْلًا وَلَا يُجِدُّ فِعْلَا	وَقَتَلْتَ الزَّمَانَ عِلْمًا فَمَا يُعْ
0/0/	
وَأَرَاهُ فِي الْخَلْقِ دُعْرًا وَجَهَلَا	أَجْدُ الْحُزْنَ فِيكَ حِفْظًا وَعَقْلًا
0/0/	
كَرُمَ الْأَصْلُ كَانَ لِلْإِلْفِ أَصْلَا	لَكَ إِلْفٌ يَجْرُهُ وَإِذَا مَا
0/0/	

فالقوافي في البيات السابقة هي: (جلاً، عقلاً، قبلاً، سهلاً، فعلاً، جهلاً، أصلاً) (0/0/)، فهي بنيتها البسيطة غير المعقدة تتيح للشاعر من خلال تضافرها حيث تفرز " تجانسا إيقاعيا يزيد دلالة النص عمقا وإيجاء، ذلك أن هذه البنية البسيطة أداة طيعة في يد الشاعر الذي تمكن

(1) أبو الطيب المتنبي، الديوان، ص 302.

من خلالها من تفرغ شحنته العاطفية، فعبر عن آهاته وآماله بطريقة احتفظ فيها بأسلوب الاسترسال الذي ينبع من صميم تصاعد الانفعال والشعور بمرارة التجربة<sup>(1)</sup>.

ثم تلتها في الاستعمال قافية المتدارك حيث استخدمها ثلاث مرات، وهي قافية مكونة من ثلاثة مقاطع صوتية 0//0/، ويظهر ذلك قول المتنبي<sup>(2)</sup>:

آخِرُ مَا الْمَلِكُ مُعَزَّى بِهِ      هَذَا الَّذِي أَثَّرَ فِي قَلْبِهِ  
0//0/

لَا جَزَعاً بَلْ أَنْفَاءً شَابَهُ      أَنْ يَقْدِرَ الدَّهْرُ عَلَى غَضَبِهِ  
0//0/

لَوْ دَرَّتِ الدُّنْيَا بِمَا عِنْدَهُ      لِاسْتَحْيَتِ الْأَيَّامُ مِنْ عَتَبِهِ  
0//0/

لَعَلَّهَا تَحْسَبُ أَنَّ الَّذِي      لَيْسَ لَدَيْهِ لَيْسَ مِنْ حَزْبِهِ  
0//0/

وَأَنَّ مَنْ بَغْدَادُ دَارٌ لَهُ      لَيْسَ مُقِيمًا فِي ذَرَى عَضْبِهِ  
وَأَنَّ جَدَّ الْمَرْءِ أَوْطَانُهُ      مَنْ لَيْسَ مِنْهَا لَيْسَ مِنْ صُلْبِهِ

أَخَافُ أَنْ تَفْطُنَ أَعْدَاؤُهُ      فَيُجْفِلُوا خَوْفًا إِلَى قُرْبِهِ  
لَا بُدَّ لِلْإِنْسَانِ مِنْ ضَجَعَةٍ      لَا تَقْلِبُ الْمُضْجَعِ عَنْ جَنْبِهِ

يَسَى بِهَا مَا كَانَ مِنْ عَجْبِهِ      وَمَا أذَاقَ الْمَوْتَ مِنْ كَرْبِهِ

فالملاحظ أن قافية المتدارك قافية فيها مساحة صوتية حيث إنها مكونة من مقطع خفيف بين مقطعين ثقيلين، حيث تلبى هذه القوافي "حاجة فنية تتعاقب لتشكيل بنية تشارك في رسم المعنى الذي يوحي إلى تصاعد تلك الزفرات الملتاعة النابعة من العمق الوجداني، وتتلاءم مع تصاعد بنية

(1) نسيمه قط، جماليات القصيدة الغزلية في شعر عبد الله بن الحداد، مذكرة ماجستير، قسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر - بسكرة - الجزائر، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، إشراف: جاب الله أحمد، 2008م - 2009م، ص 154.

(2) أبو الطيب المتنبي، الديوان، ص 146.

القافية وتناميها لترسيخ معاني المعاناة العاطفية التي عاشها الشاعر<sup>(1)</sup>، لذلك نجدتها تستجيب لاستيعاب المعاني وتسهم في تشكيل الدلالة.

ثم جاءت قافية المتركب، وهي القافية التي تتوالى فيها ثلاثة متحركات (0///0/)، وقد استخدم المتنبي هذا النوع في رثائياته مرتين، من ذلك قوله في رثاء فاتك<sup>(2)</sup>:

حَتَّامَ نَحْنُ نُسَارِي النَجْمَ فِي الظُّلْمِ      وَمَا سُرَاهُ عَلَى حُفٍّ وَلَا قَدَمِ

0///0/

وَلَا يُجِسُّ بِأَجْفَانٍ يُجِسُّ بِهَا      فَقَدَ الرُّقَادِ غَرِيبُ بَاتَ لَمْ يَنْمِ

0///0/

تُسَوِّدُ الشَّمْسُ مِنَّا بِيضَ أَوْجُهِنَا      وَلَا تُسَوِّدُ بِيضَ العُذْرِ وَاللَّمَمِ

0///0/

وَكَانَ حَاهُمَا فِي الحُكْمِ وَاحِدَةً      لَوْ احْتَكَمْنَا مِنَ الدُّنْيَا إِلَى حَكَمِ

0///0/

وَنَتْرُكُ المَاءَ لَا يَنْفَكُ مِنْ سَفَرٍ      مَا سَارَ فِي العَيْمِ مِنْهُ سَارَ فِي الأَدَمِ

0///0/

لَا أَبْغِضُ العَيْسَ لِكَيْيَ وَقَيْتُ بِهَا      قَلْبِي مِنَ الحُزْنِ أَوْ جِسْمِي مِنَ السَّقَمِ

0///0/

وقافية المتركب قافية يأتي فيها ثلاثة متحركات بين ساكنين، وهذا التابع يعطي نهاية البيت جرسا موسيقيا وانسيابية نغمية تجعل القافية متسقة مع الغرض، فتسهم في خلق اتساق صوتي وتماسك نصي للقصيدة. فموقع القافية في آخر الأبيات يعطيها مكانة مركزية يستطاع من خلالها بناء الدلالات، واختيار "الشاعر لأغلب العناصر اللغوية بغية إيصالها إلى المتلقي ما هي إلا مكونات انسجمت مع إيقاع عواطفه، مع الأخذ بعين الاعتبار شكل القصيدة ومضمونها اللذين يمثلان عملية التأثير التي تؤدي بأسلوب غير مباشر وظيفته فهم الألفاظ ومدى بمعان غاية في الرقة

(1) نسيمة قط، جماليات القصيدة الغزلية في شعر عبد الله بن الحداد، ص 155.

(2) أبو الطيب المتنبي، الديوان، ص 397.

والإحساس والتي تمنحنا ما لا يحصى من المدلولات أي أن الإيقاع له أثر واضح بين الألفاظ ومعانيها"<sup>(1)</sup>.

واستخدام المتنبي للقوافي المطلقة داخل الرثائيات له دلالة نفسية عند الشاعر أسهم في فالقافية متسقة مع البحور التي نظم المتنبي عليها رثائياته، وقد ساهمت القافية في تحقيق التماسك والترابط بين أبيات رثائيات المتنبي من خلال الجرس الذي تحده القافية فهي "صوت يتجاوب مع إيقاع القصيدة، وإيقاع النفس، فهو صوت يتلاحم مع المعنى ويتعاقد معه، ولا تظل كلمات القافية دون ارتباط بالجو الموسيقي العام الذي يضيف على المعنى إيحاءً وقوة وعمقا"<sup>(2)</sup>.

ف نجد المتنبي قد نوع في قوافيه واختار ما يتناسب منها مع تجربته الشعورية التي يمر بها ويريد إيصالها للمتلقي، فكانت متسقة لها فاعلية في تحقيق الاتساق والتماسك النصي للرثائيات.

(1) ممدوح عبد الرحمن، المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية - مصر، د.ط، 1994م، ص 11.

(2) موسى رابعة، قراءة النص الشعري الجاهلي، دار الكندي للنشر والتوزيع، عمان - الأردن، ط 01، 1998م، ص 148.

## المبحث الثاني: الاتساق النحوي:

## 1- الإحالة:

تعد الإحالة من أهم وسائل اتساق النص الشعري، فهي تسهم في تماسك النص واتساقه، ومن وسائل الإحالة التي استخدمها المتنبي في رثائياته ما يأتي:

## أ / وسائل الإحالة:

## 1-أ - الإحالة الضميرية في رثائيات المتنبي:

تعد الضمائر من أبرز وسائل الإحالة ومن أكثرها دورا واستعمالا في النصوص أو الخطابات، لذا فهي تكتسب أهمية بسبب ما تحققه من اتساق بين العناصر المكونة للنص الشعري المدروس، فهي تعمل على اجتناب التكرار وتحقيق الاقتصاد اللغوي، وفك ما يحيط بالنص من غموض، كما أنها تُعد أحد المفاتيح المساعدة للمتلقي في فهم النص أو الخطاب فهي واحدة من أهم "الوسائل الإجرائية أو المفاتيح التي قد تفيد في بعض النصوص (حركة الضمائر على سطح النص) وتنوع هذه الضمائر من متكلم أو مخاطب أو غائب، وغلبة بعضها في النص على البعض الآخر، والتحول الذي يتم بينها، واكتناف بعضها للبعض الآخر، وما يظهره كل ذلك من حركة دلالية في النص نفسه تعد انعكاسا لحركة الضمائر في النص، فضلا عما تقوم به الضمائر من التماسك النصي من حيث الإحالات المتطابقة أو غير المتطابقة أو التبادل بين الظاهر والمضمر، أو العكس"<sup>(1)</sup>، فالمنشئ (المرسل) يستخدم الإحالة الضميرية ويعتمد عليها داخل النص لأنها تحقق التماسك بين الوحدات والعناصر المكونة للنص، لأن "تشكيل المعنى أو إبرازه يعتمد على وضع الضمائر داخل النص، إذ إنّ هذه الضمائر من بين الوسائل التي تحقق التماسك الداخلي والخارجي. ومن ثم أكد علماء النص أن للضمير أهمية في كونه يحيل إلى عناصر سبق ذكرها في النص"<sup>(2)</sup>، ويقسم

(1) محمد حماسة عبد اللطيف، الإبداع الموازي - التحليل النصي للشعر، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة - مصر، 2001، ص 177 - 178.

(2) صبحي إبراهيم الفقي، علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق - دراسة تطبيقية على السور المكية، 1/ 161.

محمد خطابي الضمائر إلى قسمين: ضمائر وجودية مثل: أنا، أنت، نحن، هو، هم، هن، ... إلخ. وإلى ضمائر ملكية مثل: كتابي، كتابك، كتابهم، كتابه، كتابنا... (1).

ونظرا لعدم إمكان رصد جميع الضمائر في كل مرثيات المتنبي، سنقتصر في تحليل الإحالة الضميرية على قصيدتين فقط هما: قصيدة رثاء جدته، وقصيدة رثاء خولة أخت سيف الدولة، والجدول الآتي يبين لنا الإحالة الضميرية في رثايات المتنبي - رثاء خولة أخت سيف الدولة، ورثاء جدته، ورثاء عضد الدولة -:

رقم البيت	المحال إليه (العنصر المفترض)	العنصر الاتساق	وسيلة الاتساق المستعملة	نوع الإحالة
قصيدة رثائه لخولة أخت سيف الدولة (2)				
01	أخ وأب	بهما	الضمير المتصل (هما)	نصية داخلية قبلية (قرية المدى)
02	الشاعر (المتنبي)	أجلُّ	الضمير المستتر (أنا)	إحالة خارجية (مقامية)
		قدرك	الضمير المتصل (الكاف)	
	خولة	تُسَمِّي	الضمير المستتر (أنت)	نصية داخلية قبلية (قرية المدى)
		مؤبنة	الضمير المتصل (الكاف)	
الواصف + خولة	يَصِفُكَ	الضمير المستتر (هو) +	الضمير المتصل (الكاف)	
	المسمي + خولة	سَمَّاكَ		
03	الطربُ المحزون	منطقه ودمعه	الضمير المتصل (الهاء)	

(1) ينظر: محمد خطابي، لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، ط 1، الدار البيضاء - المغرب، 1991م، ص 18.

(2) ينظر: المتنبي أبو الطيب، ديوان المتنبي، ص 433 - 436.

	ضمير الرفع المنفصل (هما)	هما	المنطق والدمع	
نصية بعديّة	الضمير المتصل (التاء)	غدرت	الموت	04
نصية داخلية قبلية (قريبة المدى)		أفنيّت		
		أصبت		
		وأسكتت		
		صحبّت		
نصية داخلية قبلية (بعيدة المدى)	الضمير المتصل (الهاء)	أخاها	خولة	05
نصية داخلية قبلية (قريبة المدى)	الضمير المتصل (التاء)	سألت	الموت	
	الضمير المستتر (هو)	ييخل	الأخ	
	الضمير المستتر (أنت)	تخب	الموت	
نصية داخلية بعديّة (قريبة المدى)	الضمير المستتر (هو)	طوى	الخبر	06
إحالة خارجية (مقامية)	الضمير المتصل (الياء)	جاءني	الشاعر (المتنبي)	
	الضمير المتصل (التاء)	فزعت		
نصية داخلية قبلية	الضمير المتصل (الهاء)	فيه	الخبر	
إحالة خارجية (مقامية)	الضمير المتصل (الياء)	آمالي	الشاعر	
نصية داخلية قبلية	الضمير المستتر (هو)	يدع	الخبر	
إحالة خارجية (مقامية)	الضمير المتصل (الياء)	لي	الشاعر	
نصية داخلية قبلية	الضمير المتصل (الهاء)	صدقه	الخبر	07
إحالة خارجية (مقامية)	الضمير المتصل (التاء)	شرقت	الشاعر	
نصية داخلية قبلية (قريبة المدى)	الضمير المستتر (هو)	يشرق	الدمع	
إحالة خارجية (مقامية)	الضمير المتصل (الياء)	بي	الشاعر	

نصية داخلية بعدية	الضمير المستتر (هي)	تعثرت	الأفواه ، البرد، الأقلام	08
نصية داخلية قبلية (قريبة المدى)	الضمير المتصل (الهاء)	به	الخبر	
نصية داخلية قبلية (قريبة المدى)		الضمير المستتر (هي)	ألسنها	الأفواه
	مواكبها		خولة	
	تخلع			
	تهب			
تَرَدَّ	10			
تُغِيثُ				
	الضمير المستتر (هو)	داعيا	فاعل اسم الفاعل	
إحالة خارجية (مقامية)	الضمير المستتر (أنا)	أرى	الشاعر	11
داخلية نصية قبلية قريبة المدى	الضمير المستتر هي	نُعِيَتْ	خولة	
إحالة خارجية (مقامية)	الضمير المستتر (هو)	يظنُّ	سيف الدولة	12
	الضمير المتصل الياء	فؤادي	الشاعر	
نصية قبلية	الضمير المستتر (هو)	ملتهب	الفؤاد	
إحالة خارجية (مقامية)	الضمير المتصل الياء	جفوني	الشاعر	
نصية داخلية قبلية	الضمير المستتر (هو)	منسكب	الدمع	13
	الضمير المستتر (هي)	كانت	خولة	
	الضمير المستتر (هي)	مراعية		
	الضمير المستتر (هي)	مضتْ		14
	الضمير المتصل (ها)	يدها		
	الضمير المتصل (ها)	هْمُّهَا	15	
الضمير المتصل (ها)	أتراجها			

نصية داخلية قبلية (قرية المدى)	نون النسوة	يعلمن	أتراب خولة	16
	الضمير المستتر (هي)	تحياً	خولة	
	الضمير المتصل (ها)	مبسمها		17
	الضمير المتصل (ها)	مفرقها	18	
	الضمير المستتر (هو)	رأى		البيض واليلب
	الضمير المتصل (ها)	رآها	خولة	
	الضمير المستتر (هو)	رأى	البيض واليلب	19
	الضمير المستتر (هي)	تكن	خولة	
	الضمير المستتر (هي)	خلقت		
	الضمير المستتر (هي)	خلقت		
	الضمير المستتر (هي)	تكن		20
	الضمير المتصل (ها)	عنصرها		
	الضمير المستتر (هي)	غائبة	الشمس	21
	الضمير المستتر (هي)	تغب	خولة	
	الضمير المتصل (ها)	بها	الشمس	22
	الضمير المستتر (هي)	زالت	خولة	
الضمير المستتر (هي)	تؤب			
الضمير المتصل (ها)	مشبهها	23		
إحالة خارجية (مقامية)	الضمير المستتر (هو)	تقلد	الرجال	23
	الضمير المتصل (التاء)	ذكرت	الشاعر	24
	الضمير المتصل (ها)	صنائعها	خولة	
إحالة خارجية (مقامية)	الضمير المتصل (التاء)	بكيث	الشاعر	25
نصية داخلية قبلية	الضمير المتصل (ها)	رؤيتها	خولة	
نصية داخلية بعدية قرية المدى	الضمير المتصل (التاء)	قنعت	الأرض	

نصية داخلية قبلية	الضمير المتصل (ها)	لها	خولة	
	الضمير المتصل (التاء)	رأيتِ	الأرض	26
	الضمير المتصل (ها)	تدركها	خولة	
	الضمير المتصل (التاء)	حسدتِ	الأرض	
	الضمير المتصل (هاء)	عليها	خولة	
نصية داخلية قبلية قريبة المدى	الضمير المتصل (التاء)	سمعتِ	الأرض	27
إحالة خارجية (مقامية)	الضمير المتصل (الياء)	لي	الشاعر	
نصية داخلية قبلية قريبة المدى	الضمير المستتر (هو)	أمّ	السلام	
إحالة خارجية (مقامية)	الضمير المتصل (التاء)	أطلتُ سلّمتُ	الشاعر	
داخلية نصية قبلية قريبة المدى	الضمير المستتر (هو)	يبلغ	السلام	
إحالة خارجية (مقامية)	الضمير المتصل (نا)	موتانا	الشاعر	28
	الضمير المستتر (هي)	دفنتُ	الموتى	
	الضمير المستتر (أنت)	زر	أحسن الصبر	29
	الضمير المتصل (ها)	بها	خولة	
	الضمير المستتر (أنت)	قل	أحسن الصبر	
	الضمير المتصل (هاء)	لصاحبه	سيف الدولة	
داخلية نصية قبلية قريبة المدى	الضمير المستتر (أنت)	مستثنيا		30
	الضمير المتصل (الكاف)	آبائك		
	الضمير المتصل (الكاف)	قاسمك		
	الضمير المتصل (هما)	دهرهما	أختي سيف الدولة	31
		دهما		

	الضمير المتصل (هاء)	تاركه	المتروك	32
إحالة خارجية (مقامية)	الضمير المتصل (نا)	إنَّا	الشاعر	
		الضمير المستتر (نحن)	لنغفل	
داخلية نصية قبلية (بعيدة المدى)	الضمير المتصل (هما)	بينهما	أختي سيف الدولة	33
داخلية نصية قبلية قريبة المدى	الضمير المتصل (هاء)	كأنه	المدة بين وفاتهما	
داخلية نصية قبلية (بعيدة المدى)	الضمير المتصل (الكاف)	جزاك	سيف الدولة	34
		رُبُّكَ		
داخلية نصية بعدية (قريبة المدى)	الضمير المنفصل (أنتم)	أنتم	سيف الدولة وقومه	35
	الضمير المتصل (كم)	نفوسكم	النفوس	
	الضمير المتصل (النون)	يهبن يسخون		
داخلية نصية قبلية قريبة المدى	الضمير المتصل (تم)	حللتم	سيف الدولة وقومه	36
	الضمير المتصل (هم)	كلهم	ملوك الأرض	
		الضمير المتصل (الكاف)	تلك	سيف الدولة
	الضمير المتصل (ها)	أيديها	الليالي	
	الضمير المتصل (النون)	ضربن	أيدي الليالي	
		كسرن يُعِينَنَّ		
داخلية نصية بعيدة المدى	ضمير الرفع المنفصل أنتَ	أنتَ	سيف الدولة	38
قبلية قريبة المدى	الضمير المتصل (هاء)	قاهره	العدو	

	الضمير المتصل (النون)	فِيأْتَحَنَّ	أيدي الليالي	39
		يَصِدَّنَ		
		سَرَّرَنَ	الليالي	
		فَجَعَّنَ		
قبليّة قريبة	الضمير المتصل (هاء)	به	المحبوب	39
	الضمير المتصل (الكاف)	أتينك	سيف الدولة	
قبليّة	الضمير المتصل (هاء)	غايته	الليالي	40
قبليّة	الضمير المستتر (هي) والضمير المتصل (هاء)	فاجأته	الليالي + الإنسان	
قبليّة	الضمير المتصل (هاء)	منها	الليالي	41
داخليّة نصية قبليّة قريبة المدى	الضمير المتصل (هاء)	لبانته	أحد	
	الضمير المتصل (هم)	لهم	الناس	42
	الضمير المستتر (هو)	تفكّر	الإنسان	44
	الضمير المتصل (هاء)	مهجته أقامه	المتفكر	
<b>قصيدة رثائه لجدته<sup>(1)</sup></b>				
إحالة خارجية (مقامية)	الضمير المستتر (أنا)	أري	الشاعر (المتنبي)	01
داخليّة نصية قبليّة قريبة المدى	الضمير المتصل (ها)	بطشها	الأحداث	
		كفّها		
	الضمير المستتر (هو)	يعود	الفتى	02
		أبدي		
يُكري				
أرّمي				

(1) ينظر: المتنبي أبو الطيب، ديوان المتنبي، ص 174 - 176.

إحالة خارجية (مقامية)	الضمير المتصل (الكاف)	لك	جدة المتنبي	03
	الضمير المستتر (أنت)	مفجوعة		
	الضمير المتصل (ها)	بجبيها		
داخلية نصية قريبة المدى + إحالة خارجية (مقامية)	الضمير المستتر (هو) + الضمير المتصل (ها)	ملحقها	الشوق + جدة المتنبي	
إحالة خارجية (مقامية)	الضمير المستتر (أنا)	أحنُّ	الشاعر	04
	الضمير المستتر (هي)	شربت	الجددة	
داخلية نصية قبلية قريبة المدى	الضمير المتصل (ها)	بها	الكأس	
إحالة خارجية (مقامية)	الضمير المستتر (أنا)	أهوى	الشاعر	05
	الضمير المتصل (ها)	لمنواها	الجددة	
	الضمير المتصل (التاء)	بكيثُ	الشاعر	الجددة
	الضمير المتصل (ها)	عليها حياتها		
	الضمير المتصل (نا)	كلانا	الشاعر والجددة	
	الضمير المتصل (الهاء)	صاحبه		
داخلية نصية قبلية قريبة المدى	الضمير المتصل (هم)	كلِّهم	المحبين	
إحالة خارجية (مقامية)	الضمير المستتر (هي)	أجدتُ	الجددة	06
داخلية نصية قبلية قريبة المدى	الضمير المتصل (الهاء)	له	بلد	
إحالة خارجية (مقامية)	الضمير المتصل (التاء)	عرفتُ	الشاعر	07
داخلية نصية قبلية قريبة	الضمير المستتر (هي)	صنعتُ	الليالي	

المدى				
إحالة خارجية (مقامية)	الضمير المتصل (انا)	بنا	الشاعر	
داخلية نصية قبلية قريبة المدى + إحالة خارجية (مقامية)	الضمير المستتر (هي) + الضمير المتصل (الياء)	دهتني	الليالي + الشاعر	
		تزدني		
داخلية نصية قبلية قريبة المدى		بها	الليالي	
إحالة خارجية (مقامية) أو داخلية نصية قبلية قريبة المدى	الضمير المتصل (الهاء)	منافعها	الجدة أو الليالي	08
		غيرها		
إحالة خارجية (مقامية) أو داخلية نصية قبلية قريبة المدى	الضمير المستتر (هي)	تغذّي		
		تروى		
		تجوع		
		تظما		
إحالة خارجية (مقامية)	الضمير المتصل (ها)	أتاها	الجدة	09
	الضمير المتصل (الياء)	كتابي	الشاعر	09
	الضمير المستتر (هي)	فماتت	الجدة	
	الضمير المتصل (الياء)	بي	الشاعر	
	الضمير المستتر (أنا)	مئ		
	الضمير المتصل (ها)	بها	الجدة	
	إحالة خارجية (مقامية)	الضمير المتصل (الياء)	قلبي	الشاعر
إنني				
الضمير المستتر (أنا)		أعدُّ		
الضمير المستتر (هي)		ماتت	الجدة	

داخلية نصية قبلية قريبة المدى	الضمير المتصل (هاء)	به	الموت	11
إحالة خارجية (مقامية)	الضمير المتصل (ها)	بعدها	الجددة	
	الضمير المستتر (هي)	تعجَّبُ	الشاعر	
	الضمير المتصل (الياء)	لفظي خطِّي		
	الضمير المستتر (هي)	ترى	الجددة	
داخلية نصية قبلية قريبة	الضمير المتصل (هاء)	تلثمه مدادُه	الكتاب	12
إحالة خارجية (مقامية)	الضمير المتصل (ها)	عينها	الجددة	
		أنياها دمعها		
داخلية نصية قبلية قريبة	الضمير المستتر (هو)	الجارِي	الدمع	
إحالة خارجية (مقامية)	الضمير المتصل (ها)	جفونها	الجددة	13
	الضمير المتصل (الياء)	حي	الشاعر	
	الضمير المتصل (ها)	قلبها	الجددة	
داخلية نصية قبلية قريبة	الضمير المستتر (هو)	أدمى	القلب	
إحالة خارجية (مقامية)	الضمير المتصل (ها)	يسلها	الجددة	14
	الضمير المتصل (التاء)	طلبتُ	الشاعر	
	الضمير المتصل (ها)	لها	الجددة	
	الضمير المستتر (هي)	فاتتُ		
داخلية نصية قبلية قريبة + إحالة خارجية (مقامية)	الضمير المستتر (هو) + الضمير المتصل (الياء)	فاتي	الحظ + الشاعر	15
إحالة خارجية (مقامية)	الضمير المستتر (هي)	رضيتُ	الجددة	
	الضمير المتصل (الياء)	بي	الشاعر	

	الضمير المتصل (التاء)	رضيْتُ		
	الضمير المتصل (الهاء)	بها	الجددة	
	الضمير المتصل (التاء)	أصبحتُ	الشاعر	16
	الضمير المستتر (أنا)	أستسقي		
	الضمير المتصل (ها)	قبرها	الجددة	
	الضمير المتصل (التاء)	كنتُ	الشاعر	
	الضمير المستتر (أنا)	أستسقي		
	الضمير المتصل (التاء)	كنتُ		
	الضمير المستتر (أنا)	أستعظم		
	الضمير المتصل (الياء) + الضمير المتصل (الياء)	هبيني	الجددة + الشاعر	18
	الضمير المتصل (التاء)	أخذتُ	الشاعر	
	الضمير المتصل (الكاف)	فيك	الجددة	
		فيك		
	الضمير المتصل (الياء)	عليّ	الشاعر	19
داخلية نصية قبلية قريبة	الضمير المتصل (ها)	ضيقها	الدنيا	
إحالة خارجية (مقامية)	الضمير المتصل (الكاف) + الضمير المستتر (أنا)	أراكِ	الجددة	
داخلية نصية قبلية قريبة	الضمير المتصل (الهاء)	به	الطرف	
	الضمير المستتر (هو)	أعمى		
إحالة خارجية (مقامية)	الضمير المستتر (أنا)	أُكِبَّ	الشاعر	20
		مقبلاً		
	الضمير المتصل (الكاف)	رأسكِ	الجددة	
داخلية نصية قبلية قريبة	الضمير المتصل (الألف)	ملنا	الرأس والصدر	
إحالة خارجية (مقامية)	الضمير المستتر (أنا)	أُلاقي	الشاعر	21

	الضمير المتصل (الكاف)	روحك	الجدة	
داخلية نصية قبلية قريبة	الضمير المتصل (الهاء)	له	جسم روح الجددة	
إحالة خارجية (مقامية)	الضمير المتصل (الياء)	تكوني	الجددة	22
	الضمير المتصل (الكاف)	أباك		
		كونك		
إحالة خارجية (مقامية)	الضمير المتصل (الياء)	لي	الشاعر	23
	الضمير المتصل (ها)	بيومها	الجددة	
	الضمير المستتر (هي)	ولدت	الشاعر	
الضمير المتصل (الياء)	مني	الشاعر		
داخلية نصية قبلية قريبة	الضمير المتصل (هم)	لأنفهم	الشامتين	
إحالة خارجية (مقامية)	الضمير المستتر (هو)	تعرب	الشاعر	24
		مستعظما		
	الضمير المتصل (الهاء)	نفسه		
	الضمير المستتر (هو)	قابلا		
الضمير المتصل (الهاء)	خالقه	25		
	الضمير المستتر (هو)		سالكا	
		واجدا		
خارجية مقامية أو داخلية نصية بعيدة المدى	الضمير المتصل (الواو)	يقولون	السائلين أو الشامتين	
إحالة خارجية (مقامية)	الضمير المتصل (الياء)	لي	الشاعر	26
	ضمير الرفع المنفصل (أنت)	أنت		
	الضمير المستتر (أنت)	تبتغي		
	الضمير المستتر (أنا)	أبتغي		
داخلية نصية قبلية قريبة	الضمير المستتر (هو)	جل	المبتغى	

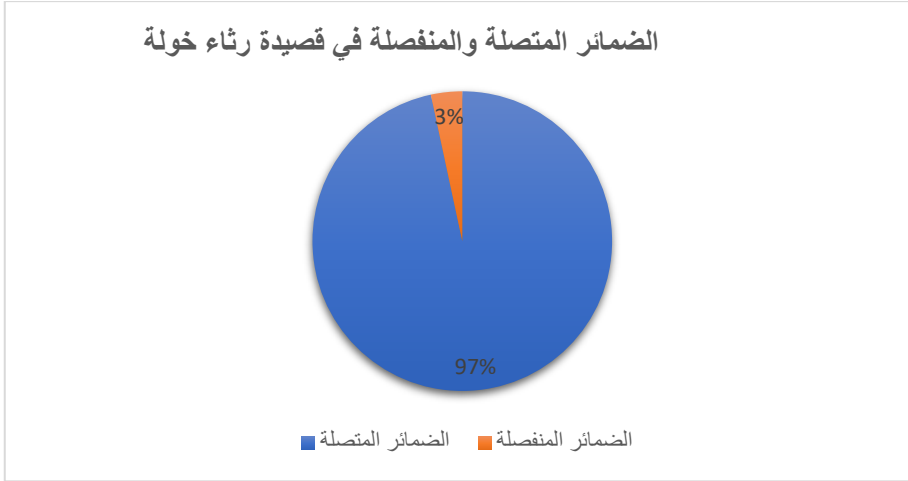
		يُسمى			
داخلية نصية قبلية بعيدة أو إحالة خارجية (مقامية)	الضمير المتصل (هم)	بنهم	الشامتين أو السائلين	27	
		عالمون			
إحالة خارجية (مقامية)	الضمير المتصل (الياء) الضمير المستتر (أنا)	بأنني	الشاعر		
		جلوب			
داخلية نصية قبلية بعيدة أو إحالة خارجية (مقامية)	الضمير المتصل (هم)	إليهم	الشامتين أو السائلين		
داخلية نصية بعدية قريبة	الضمير المتصل (هاء)	معادنه	اليتم		
إحالة خارجية (مقامية)	الضمير المتصل (الياء) الضمير المستتر (أنا)	يدي	الشاعر		28
		أجمع			
		لكنني			29
		مستنصر			
	الضمير المتصل (هاء) الضمير المستتر (أنا)	بذبابه	السيف	30	
		مرتكب	الشاعر		
		به	السيف		
		الضمير المستتر (أنا) + الضمير المتصل (هاء)	جاعله		الشاعر + السيف
الضمير المتصل (الياء) الضمير المتصل (التاء) الضمير المتصل (الياء)	تحيتي	الشاعر	31		
	لستُ				
	عزمي				
داخلية نصية قبلية قريبة	الضمير المتصل (التاء) الضمير المستتر (هو)	بعده	مدى	31	
		يجد	ممكن		
إحالة خارجية (مقامية)	الضمير المتصل (الياء)	إنيّ	الشاعر	32	
داخلية نصية قبلية قريبة	الضمير المتصل (هم)	نفوسهم	قوم		

	الضمير المتصل (ها)	بها	نفوسهم	
	الضمير المستتر (هي)	تسكن		
إحالة خارجية (مقامية)	ضمير الرفع المنفصل (أنا)	أنا	الشاعر	33
داخلية نصية قبلية قريبة	الضمير المتصل (التاء)	شئت	دنيا	
	الضمير المتصل (الياء)	إذهبي	نفس	
	الضمير المتصل (ها)	كرائها	الدنيا	
إحالة خارجية (مقامية)	الضمير المتصل (الياء)	بي	الشاعر	34
داخلية نصية قبلية قريبة + خارجية مقامية	الضمير المستتر (هي) + الضمير المتصل (الياء)	تعزني	الساعة + الشاعر	
خارجية مقامية	الضمير المتصل (الياء)	صحبتني	الشاعر	
داخلية نصية قبلية قريبة	الضمير المستتر (هي)	تقبل	مهجة	

جاءت القصيدتان حافظتين بالإحالات الضميرية ففي قصيدة رثاء خولة بلغت الإحالات الضميرية واحدا وثمانين ومائة (181) إحالة ضميرية، وهي في أغلبها ضمائر متصلة، فقد مثلت 97 %، من دائرة الضمائر المستخدمة في القصيدة، أما الضمائر المنفصلة فلا نجد إلا ثلاثة ضمائر رفع منفصلة استخدمها الشاعر - أي ما يمثل 03 % -، وهي في غالبها مستخدمة للإحالة النصية قبلية، والجدول الآتي يوضح حركة هذه الضمائر في القصيدة:

نوع الضمير	التكرار	النسبة المئوية
الضمائر المتصلة	86	97 %
الضمائر المنفصلة	03	03 %

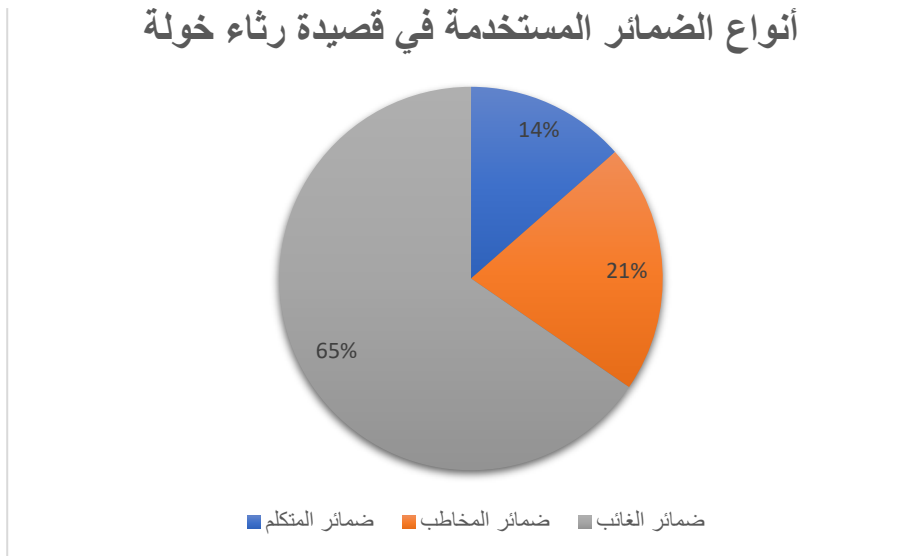
جدول رقم 02 يوضح الضمائر المتصلة والمنفصلة في قصيدة رثاء خولة



كما نلاحظ أن الشاعر في هذه القصيدة قد أكثر من استخدام الإحالة بالضمائر المتصلة والتي بلغ عددها ستا وثمانين ضميراً (86) أي بنسبة (97%)، أما الإحالة بالضمائر المنفصلة فهي قليلة جداً، حيث بلغت ثلاث إحالات ضميرية أي بنسبة (03%)، كما تنوعت الضمائر المستخدمة في القصيدة بين ضمائر المتكلم والمخاطب والغائب، والجدول الآتي يوضح ذلك:

نوع الضمير	التكرار	النسبة المئوية
ضمائر المتكلم	18	14%
ضمائر المخاطب	29	21%
ضمائر الغائب	87	65%

جدول رقم 03 يوضح ضمائر المتكلم والمخاطب والغائب في قصيدة رثاء خولة



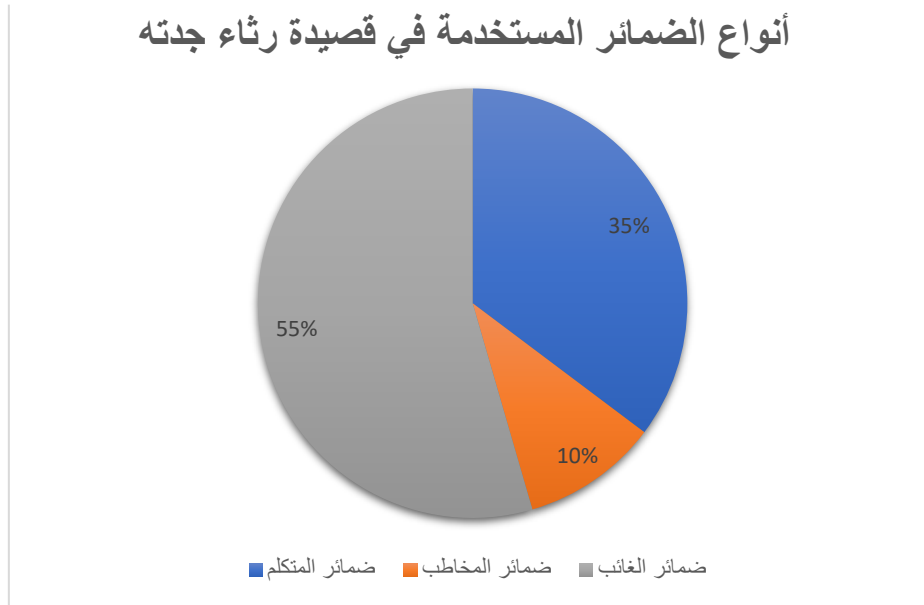
من خلال الجدول السابق يتبين لنا أن الإحالة بالضمائر قد جاءت متنوعة في القصيدة، فهي قد تراوحت بين ضمائر المتكلم، وضمائر المخاطب، وضمائر الغائب.

إن المتأمل في القصيدة يجد المرسل (الشاعر) قد اتكأ في القصيدة على الإحالات الضميرية بكثرة، فهو يستخدمها ليحقق التماسك النصي بين العناصر المكونة للقصيدة.

أما في قصيدة رثائه لجدته نجده أكثر من ضمائر المتكلم والغائب، فعدد الإحالات الضميرية في هذه القصيدة خمسا وخمسين ومائة (155) إحالة ضميرية جاءت كالاتي:

نوع الضمير	التكرار	النسبة المئوية
ضمائر المتكلم	55	35 %
ضمائر المخاطب	16	10 %
ضمائر الغائب	85	56 %

جدول رقم 04 يوضح ضمائر المتكلم والمخاطب والغائب في قصيدة رثاء المتنبي لجدته



### 1- الإحالة بضمير المتكلم:

من خلال الجداول السابقة نلاحظ أن الشاعر قد استخدم ضمير المتكلم في القصيدتين السابقتين، وذلك لكونه "الذات المحورية في إنتاج الخطاب، لأنه هو الذي يتلفظ به من أجل

التعبير عن مقاصد معينة، وبغرض تحقيق هدف فيه، ويجسد ذاته من خلال بناء خطابه<sup>(1)</sup>، فالمرسل / الشاعر قد استخدم ضمير المتكلم في هاتين القصيدتين للتحديث عن نفسه مبينا شعوره تجاه المرثيتين لمكانهما من نفسه وقلبه، وتصوير جوى الفقد والألم الذي بلغ به، فإنه كان "متهالكا لا يستمسك فيما يمس عاطفته ويلمُّ بقلبه. وفي رثاء جدته بلاغ لك إن تدبرته ... أو مع المرأة التي أحبها فهلكت، ثم أهلكه على إثرها جوى داخل وأسى دفين"<sup>(2)</sup> ففي رثائه لخولة نجد أن "ما تضمنته هذه الأبيات من القصيدة من العاطفة التي عطفته على هذه التي يرثيها، وما يتوهج في ألفاظها من نيران قلبه. ولست تُخطئ أنين الرجل وحنينه وبكائه"<sup>(3)</sup>، والحال نفسها بالنسبة إلى جدته فإنها "لما ماتت (ﷺ) ثارت نفسه، وقذفت بكل مكنونها من الآلام التي لقيها، والحوادث التي فعلت فيه فعلها، ... ويكفي أن نشير هنا إلى بيت واحدٍ من قصيدته في رثاء جدته لتعلم أين بلغ الألم من قلب أبي الطيب حتى مرَّقه، ... إذ كان حسرةً محبوسةً في ألفاظه، وكمداً مكفوفاً وراء كلمات، يقول<sup>(4)</sup>:

عرفت الليالي قبل ما صنعت بنا      فلَمَّا دهتني لم تزدني بها علما  
منافعها ما ضرَّ في نفع غيرها      تغدَّى وتروى أن تجوع وأن تظما  
واجتمع على أبي الطيب ما في قلبه من الألم، وما فجأه من موت جدته<sup>(5)</sup>.

فالشاعر في القصيدتين قد استعان بضمائر المتكلم لمناسبتها للمقام، فإنه بفقد جدته يكون قد فقد السند الذي يأوي إليه إذا داهمته الخطوب والأحداث، وبوفاة خولة يكون قد فقد المرأة التي أحبها، فإن كل آماله في الحياة كانت معلقة بها، لهذا نجده يبين للمتلقي مقدار الأسى والحزن

(1) عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب: مقارنة لغوية تداولية، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت - لبنان، ط 1، 2004، ص 45.

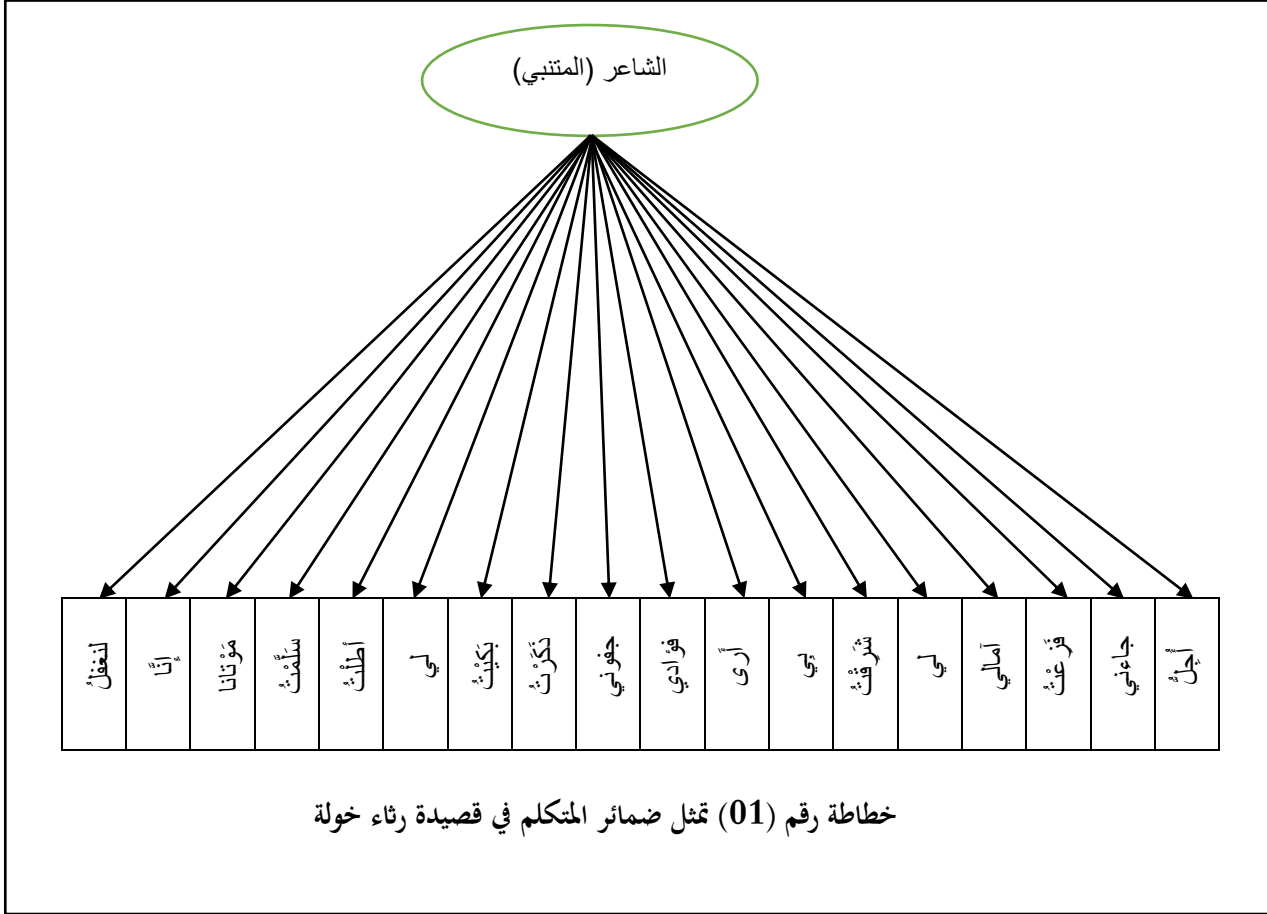
(2) محمود محمد شاكر، المتنبي - رسالة في الطريق إلى ثقافتنا، دار مكتبة الخانجي، القاهرة - مصر، 1407 - 1987، ص 165.

(3) المصدر نفسه، ص 340.

(4) المتنبي أبو الطيب، ديوان المتنبي، ص 174.

(5) محمود محمد شاكر، المتنبي - رسالة في الطريق إلى ثقافتنا، ص 281.

الذي بلغ به بفقدتهما، لذا برز الضمير المتكلم في هاتين القصيدتين بـروزا لافتا، فاستخدم الضمائر البارزة والمستترة، والمتصلة والمنفصلة، وبيان ذلك من خلال الخطاطين الآتيتين:



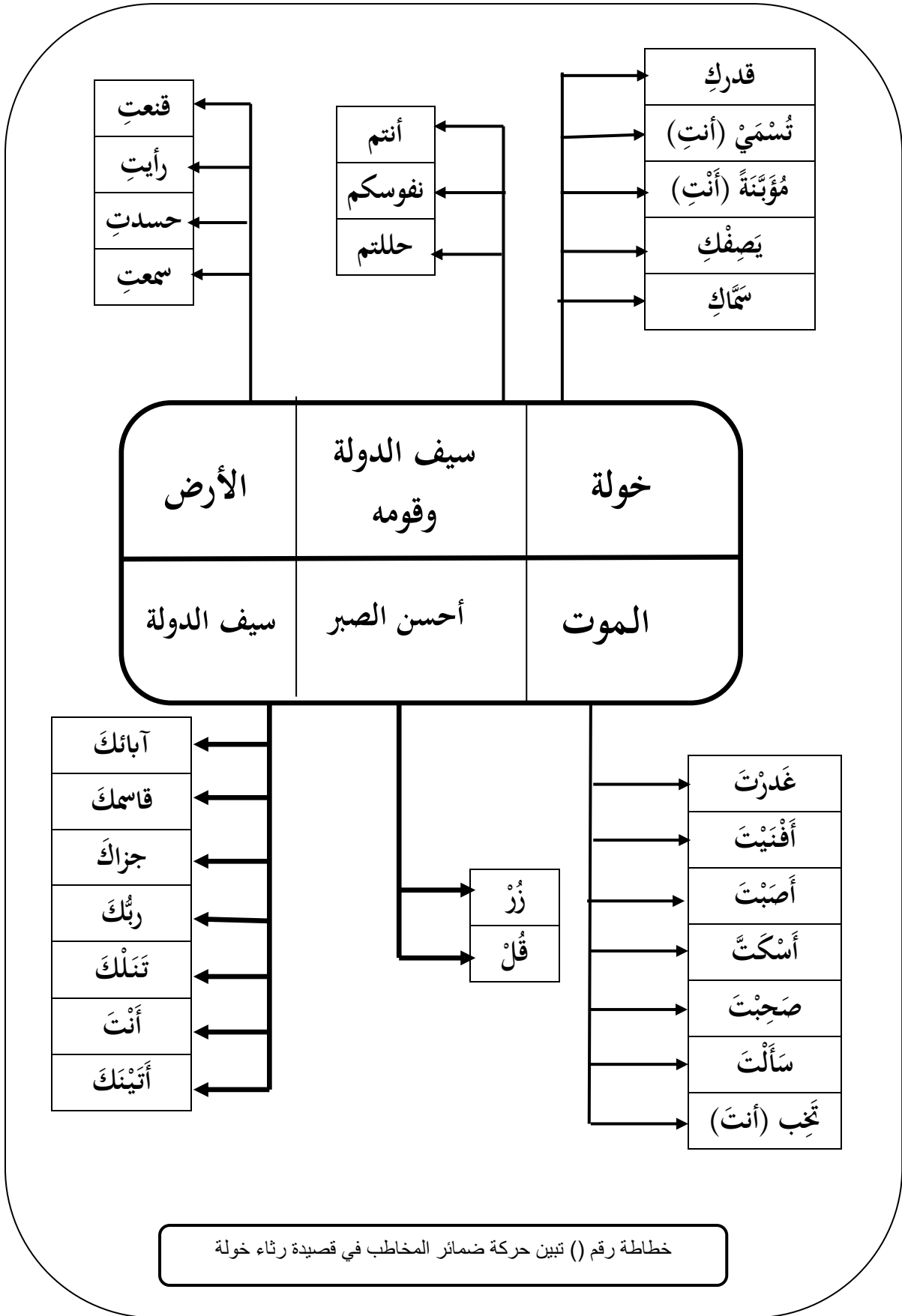


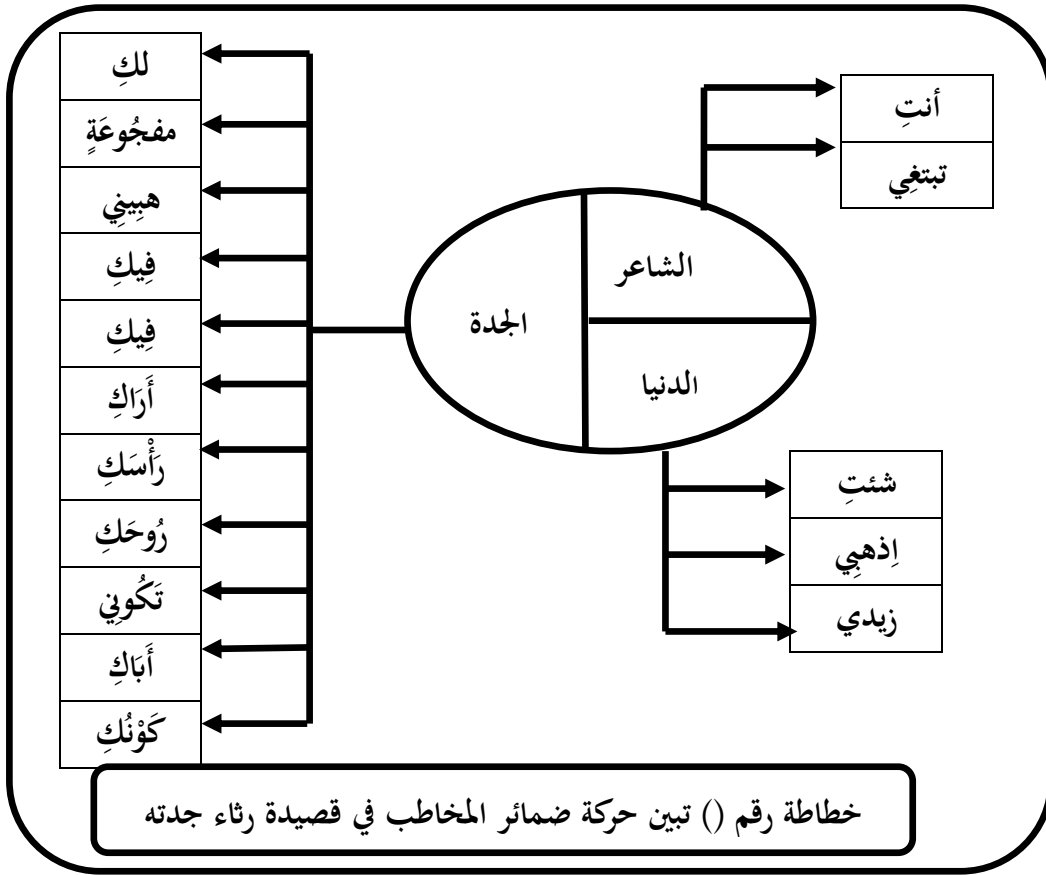
وَعَادَ فِي طَلَبِ الْمَرْزُوقِ تَارِكُهُ إِنَّا لَنَعْفُ لُ وَالْأَيَّامُ فِي الطَّلَبِ  
 ففي قوله: إنا لنغفل فهو يحيل إلى عنصر إشاري هو الذات المتكلمة نفسها في (إنا،  
 والضمير المستتر نحن)، واستخدامه لهذه الصيغة هو للدلالة على اشتراكه مع جميع الناس في  
 الغفلة.

والإحالة بضمائر المتكلم التي استخدمت في القصيدتين كلها إحالات مقامية (خارجية)،  
 أحالت إلى الذات المنشئة للنص.

## 2- الإحالة بضمائر المخاطب:

استخدم الشاعر ضمائر المخاطب في القصيدتين اثنتين وأربعين (42) مرة، وقد تنوعت  
 وتعددت طرائق ورودها، فقد استخدمت متصلة ومنفصلة، وظاهرة ومستترة، فقد مثل ضمير  
 المخاطب دورا في اتساق النص وإن كان حضوره في القصيدتين أقل بكثير من قسيميه المتكلم  
 والغائب، ومن خلال الخطاطتين الآتيتين نتبين حركة ضمائر المخاطب في القصيدتين:





من خلال الخطاطتين السابقتين نلاحظ أن حركة ضمائر المخاطب في القصيدتين قد مست في قصيدة رثاء خولة ست مرجعيات، كان النصيب الكبر منها للموت وسيف الدولة وخولة، فهما

فالشاعر خاطب المرثية - الجدة - في القصيدة أحد عشر مرة، وأحال إلى نفسه مرتين بضمائر المخاطب، وثلاث مرات إلى الدنيا، والخطاظة الآتية تبين حركة ضمائر المخاطب في القصيدة.

وفي الأبيات الآتية من القصيدة نلاحظ تواتر الإحالة بضمير المخاطب، المحيل على المرثية، يقول<sup>(1)</sup>:

هَبِينِي (ي) أَحَذْتُ الشَّارَ فِي (ك) مِنْ العِدا  
فَكَيْفَ بِأَخَذِ الشَّارِ فِي (ك) مِنْ الحُمَى  
وَمَا إنْسَدَّتِ الدُّنْيَا عَلَيَّ لِضَيْقِهَا  
وَلَكِنَّ طَرْفًا لَا أَرَا (ك) بِهِ أَعْمَى

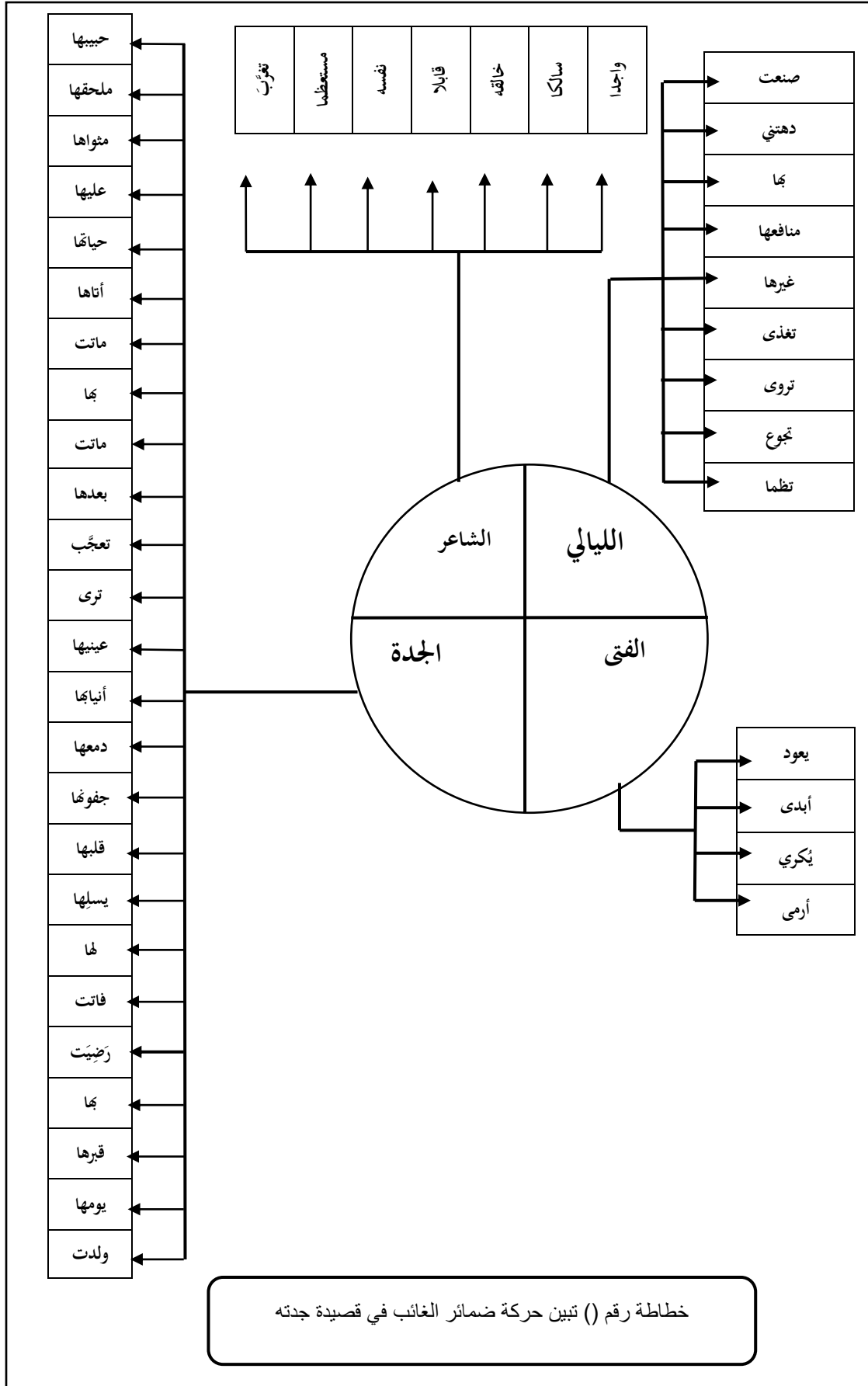
(1) ينظر: أبو الطيب المتنبي، الديوان، ص 175.

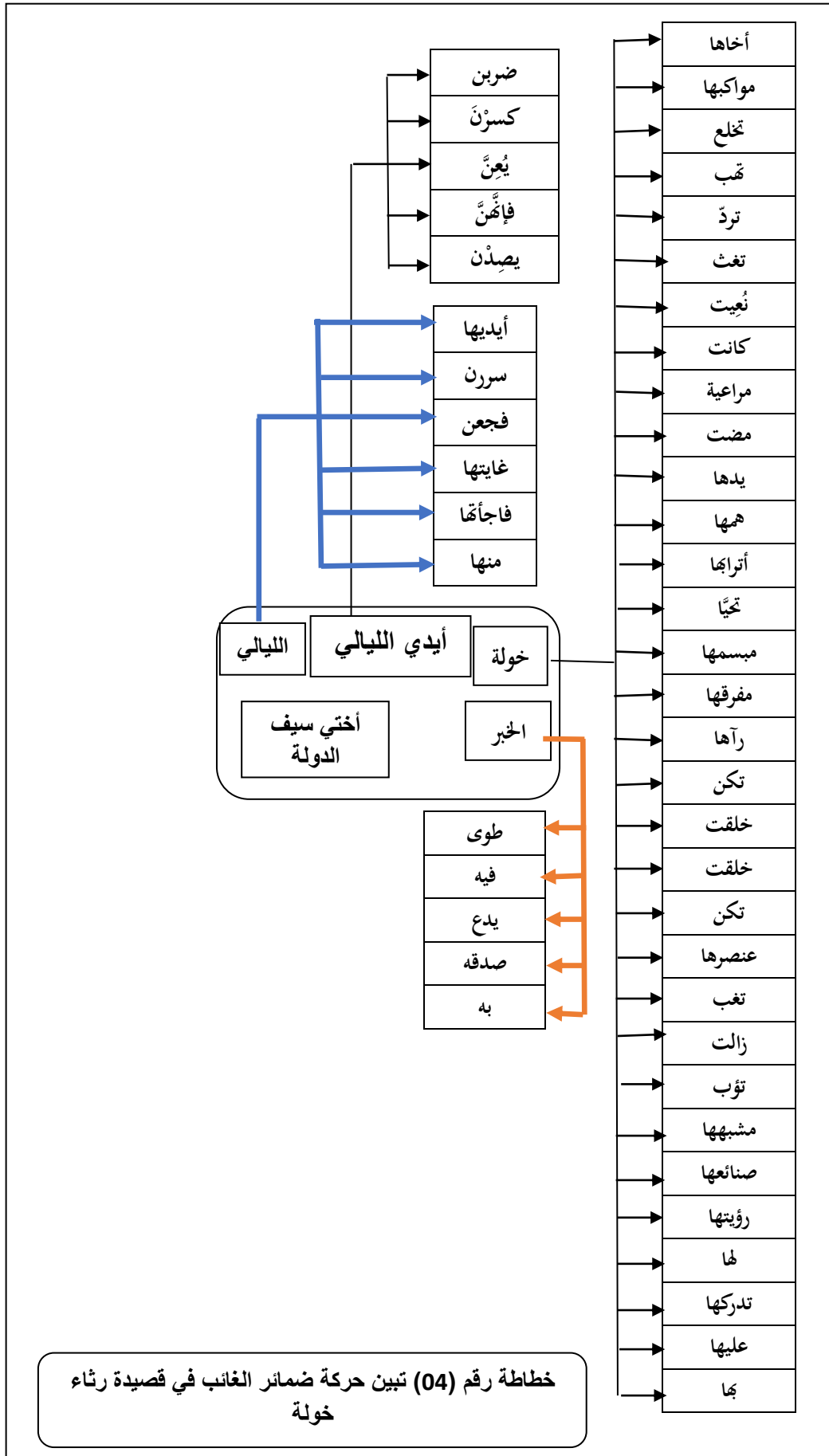
فَوَاسَفَا أَنْ لَا أُكْرِبَ مُقْبِلًا      لِرَأْسِ (ك) وَالصَّدرِ الَّذِي مُلِئَا حَزْمَا  
 وَأَنْ لَا أُلَاقِي رَوْحَ (ك) الطَّيِّبِ الَّذِي      كَأَنَّ ذِكِّي الْمِسْكِ كَانَ لَهُ جِسْمَا  
 وَلَوْ لَمْ تَكُونِ (ي) بِنْتُ أَكْرَمِ وَالِدِ      لَكَانَ أَبَا (ك) الصَّخَمِ كَوْنُ (ك) لِي أُمَّا

فالعنصر الإحالي الضمير المتصل (الكاف) الذي هو للمؤنث في [فيك، أراك، رأسك،  
 رُوحك، أباك، كَوْنُك] و(الياء) الذي هو للمخاطب المؤنث في [هَبِينِي، تَكُونِي]، ومن هنا نستنتج  
 بأن الإحالة بهذه الضمائر قد كونت متتالية جميلة، ذلك لأنها اتفقت في الإحالة إلى شيء واحد  
 وهو: المرثية - الجدة - .

### 3/ ضمائر الغائب:

عند رصدنا للإحالة بضمائر الغائب في القصيدتين نجد أنها الأكثر حضوراً، فقد استخدمت  
 اثنتين وسبعين ومائة (172) مرة، سبعا وثمانين (87) إحالة في قصيدة رثاء خولة، وخمسا وثمانين  
 (85) مرة في قصيدة رثاء جدته، حيث إن الخطاب بها قد تمحور حول ذوات معينة ومن خلال  
 الخطاطين الآتيتين نتبين حركة الإحالة بضمائر الغائب داخل القصيدتين:





ففي قصيدة رثاء خولة تدل الإحالة بضمائر الغائب على العنصر المحال إليه وهي المرثية (خولة أخت سيف الدولة)، فاستهل قصيدته بقوله: "يا أخت<sup>(1)</sup>" وفي هذا إشارة إلى المرجع الرئيس الذي ترتبط به أحداث القصيدة وتدور حوله، لذا نجد الغلبة لضمائر الغائب جلية واضحة في القصيدة لأنها ترتبط بالعنصر المحال إليه شكلا ومضمونا، مثل: (أخاها، مواكبها، خلائقها، يدها، همها، أترابها، مفرقها، رآها، ... )، فهنا ترجع الإحالة الضميرية إلى مرجع واحد (خولة)، وهي عنصر محال إليه مؤنث، وجميع الضمائر العائدة عليه مطابقة له في التأنيث والإفراد، وتعدّ إحالة نصية داخلية.

كما أن الخطاب في القصيدة دار حول ذوات معينة يعود إليها أغلب الإحالات الضميرية وهي كالاتي: ( المرثية - خولة-، سيف الدولة الحمداني، الموت، الخبر، الليالي، أيدي الليالي، أختي سيف الدولة، ... )، فهي تحيل على عناصر نصية مذكورة في القصيدة، لذا فهي إحالات نصية قبلية. تخلق تلاحما للنص بين أجزائه ومكوناته.

كما أن الخطاب في قصيدة رثاء جدته دار حول ذوات معينة ترجع إليها أغلب الإحالات الضميرية المعتمدة على ضمائر الغائب (الجدة، الشاعر، الليالي، الفتى)

وقد عكست لنا هذه الإحالات الضميرية المعتمدة على ضمائر الغائب شدة انفعال الشاعر وتفاعله مع الحدث الرئيس للقصيدتين وهو موت جدته ووفاة خولة، فغالبية هذه الضمائر ترجع إليهما (جدته وخولة)، والمخططان السابقان يكشفان ذلك ويظهرانه بوضوح.

ولعل غلبة ضمائر الغائب في هذه الإحالات يمكن أن يفسر على الأثر الذي خلفه الموت من التغيب، فهي مناسبة للمقام والسياق الذي استعملت فيه، كما أن فيه نوعا من التعظيم للمرثيتين وذكر لفضائلهما.

(1) ينظر: أبو الطيب المتنبي، الديوان، ص 433.

## الضمير ذو المرجعيات المتعددة:

يستعمل الضمير للإحالة على مرجع محدد، إلا أنه قد تتعدد وتتعدد مرجعيات الضمير، ذلك أن "تعدد أوجه الإحالة يؤدي إلى احتمال تعدد دلالات التركيب. ولعل ذلك من صور الانزياح اللغوي الذي يؤدي إلى اختلاف القراءة والتلقي في كل خطاب فني، فيبقى النص منفتحاً للتأويل، وتعدد القراءات دالاً بذلك - مع صور أخرى كثيرة من الإبداع الفني وتجاوز المؤلف اللغوي"<sup>(1)</sup>، فالشاعر قد استعمل في قصائده الرثائية ضمائر ذات مرجعيات متعددة، ومثال ذلك ما ورد في قصيدة رثائه لجدته عند قوله<sup>(2)</sup>:

مَنَافِعُهَا مَا ضَرَّ فِي نَفْعِ غَيْرِهَا      تَعَدَّى وَتَرَوَى أَنْ تَجُوعَ وَأَنْ تَظْمَأَ  
ضمير الغيبة (ها) المتصل بكلمتي (منافع وغير)، والضمير المستتر (هي) في قوله: (تعدي، تروى، تجوع، تظمأ) تحيل إلى مرجعين مختلفين، أحدهما نصي مذكور في القصيدة وهو: الليالي في قوله<sup>(3)</sup>:

عَرَفْتُ اللَّيَالِي قَبْلَ مَا صَنَعْتُ بِنَا      فَلَمَّا دَهَمَنِي لَمْ تَزِدْنِي بِهَا عِلْمًا  
والآخر سياقاً مقامياً (خارجياً) وهي المرثية (الجددة) وفي هذا المقام نجد ابن جني يقول:  
"يحتمل هذا تأويلين أحدهما أن تكون منافع جدته التي رثاها مستفادة عندها من الجوع والظمأ، يريد عفتها وقلة طعامها وشربها، فأنها مواصلة للصوم والتعفف وهذا الذي هو مضر بغيرها هو نافع عندها هي وعلى رأيها أي فغذاؤها الجوع والظمأ، والوجه الآخر أن يريد أن منافع الأحداث الجوع والظمأ، أي أن تهلك أهل الدنيا وتخليها منهم لأن ذلك من عادة الحوادث"<sup>(4)</sup>.

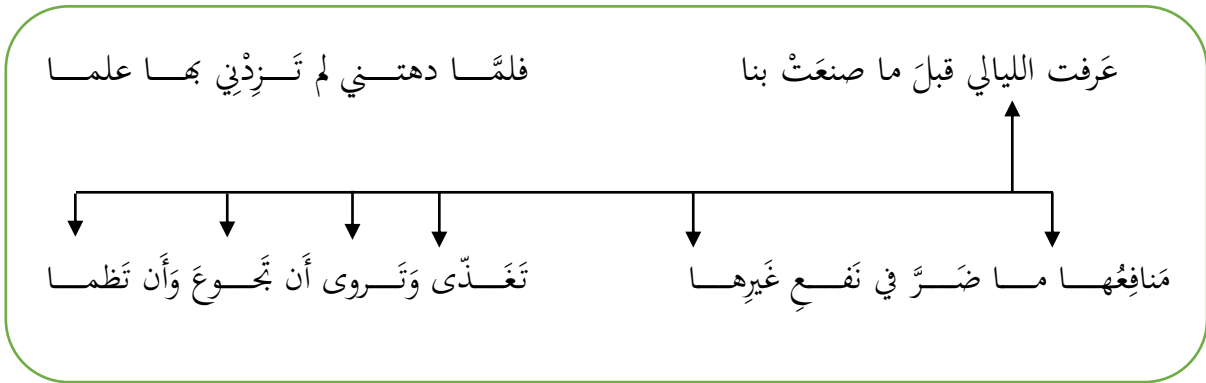
(1) أحمد محمد ذيب أبو دلو، تحليل الخطاب الجدلي في القرآن "دراسة في لسانيات النص"، أطروحة دكتوراه في اللغة العربية وآدابها، إشراف: يوسف أبو العدوس، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة اليرموك، آب 2002، ص 161.

(2) المتنبي أبو الطيب، الديوان، ص 174.

(3) المصدر نفسه، ص 174.

(4) ابن جني أبو الفتح عثمان، الفتح الوهبي على مشكلات المتنبي، تح: محسن غياض، دار الحرية للطباعة، بغداد - العراق، 1973، ص 155.

لذا نجد الشراح قد اختلفوا في تحديد مرجعية الضمير، فمنهم من اعتمد على القاعدة النحوية في أن عود الضمير يكون على أقرب مذكور، فيكون المرجع الأول هو الليالي، ذلك أن البيت السابق ورد فيه ذكر الليالي، فإليها نسب الشاعر الضر والنفع لبني البشر، يقول الزوزني: "أي: منافع الليالي مضارٌ أبنائها، فهي تغدّي بجوعنا، وتروى بعطشنا، أي: تراغمنا أبدأً، وتبلونا بالضر والعيش المرّ، فكأنّ غذاءها في جوعنا لسعيها له، ورئها في عطشنا لجدها فيه"<sup>(1)</sup>. وهو ما ذهب إليه ابن جني أيضاً في شرحه الكبير (الفسر) لديوان المتنبي حيث يقول: "أي منافع الأحداث أن تجوع وأن تظماً، وهذا ضارٌ لغيرها، ومعنى جوعها أو ظمئها أن تُهلك الناس فتخلي منهم الدنيا"<sup>(2)</sup>. أي أن مرجعية الضمائر في البيت محيلة إلى المذكور السابق وهو (الليالي) كونه أقرب مذكور، فتكون الإحالة الضميرية على هذا الوجه إحالة داخلية نصية قبلية.



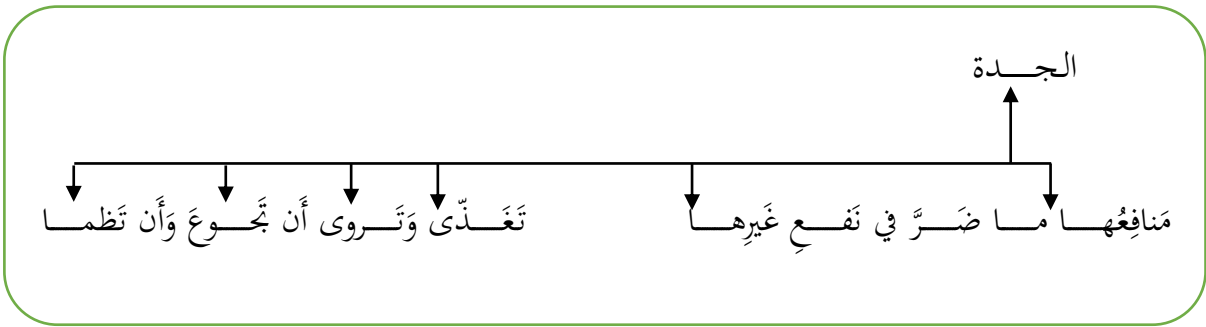
لكننا نجد من شراح الديوان من اختار أن يكون مرجع الضمير المتصل (ها) والضمير المستتر (هي) على الجدة - المرثية -، وهذه المرجعية لم يرد لها ذكر في الأبيات السابقة، ولكن يؤيد هذا الاختيار سياق المقام الذي وردت فيه، حيث أن البنية الكبرى للنص تتحدث عن خصال الجدة المرثية وفضائلها، يقول الواحدي: «قال ابن فورجة الضمير في منافعها للجدة المرثية يعني أنها قتين قليلة الطعم تؤثر بالطعام على نفسها فتجوع وتظماً لتنتفع غيرها. وتمّ الكلام ثم

(1) الزوزني العميد أبو سهل محمد بن الحسن العارض، قَشْرُ الْقَسْرِ، تح: د/ عبد العزيز بن ناصر المانع، ط 1، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، الرياض - المملكة العربية السعودية، 1427 - 2006، 2/ 329.

(2) ابن جني أبو الفتح عثمان، الفسر شرح ابن جني الكبير على ديوان المتنبي، تح: د/ رضا رجب، ط 1، دار الينابيع، دمشق - سوريا، 2004، 3/ 545.

جعل المصراع الثاني تفسيراً للمصراع الأول فقال غذاؤها وريّها في أن تجوع وتظماً لأن سرورها بإطعام غيرها يقوم تغديها وترويها ... فأما قول ابن فورجة فيصح على تقدير منافعها ما ضرّها في نفع غيرها وهي الجوع والعطش بإيثار غيرها بالطعام والشراب وذلك ضرٌّ ينفع غيرها»<sup>(1)</sup>.

وقال أبو العلاء: «يقول هذه المرأة كانت ترى أنها تنتفع بنفع غيرها، وإن كان نفعها إياه يضرها، والمراد أنها تطعم المساكين، وتجوع وتظماً وظمؤها في نفسها ريّ، وكأن هذا مأخوذ من قوله تعالى: ﴿ وَيُؤْتِرُونَ عَلَيَّ أَنْفُسِهِمْ وَلَوْ كَانَ بِهِمْ خَصَاصَةٌ ﴾ [سورة الحشر: 9] ... وإنما الهاء في (منافعها) راجعة إلى الجدة المرثية، يريد أن منافع هذه المرأة لصلاحها وتقواها، وإيثارها على نفسها، وكثرة صيامها وعبادتها، ما جرت العادة به أن يضر، وذلك أنها تؤثر الجوع والظماً على الري والشبع، فإذا جاعت وظمئت كأنها تغدت ورويت»<sup>(2)</sup>.



كما نجد كذلك المتنبي استعمل ضميراً ذو مرجعيات متعددة في قوله<sup>(3)</sup>:

كَأَنَّ بَنِيهِمْ عَالِمُونَ بِأَنِّي جَلُوبٌ إِلَيْهِمْ مِنْ مَعَادِنِهِ الْيُتِمَا

فالضمير المتصل (هم) الذي اتصل بالاسم (بني) وحرف الجر (إلى) تتعدد مرجعياته التي يحيل إليها، وتتمثل المرجعية الأولى في: القائلون أي الذين قالوا له: ما أنت؟، وأما المرجعية الثانية فهي:

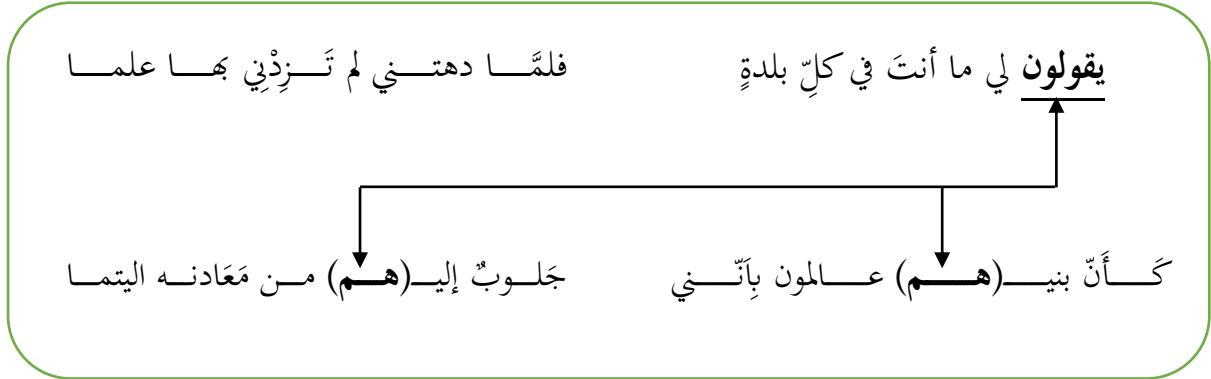
(1) الواحدي أبو الحسن علي بن أحمد بن محمد بن علي النيسابوري، شرح ديوان أبي الطيب المتنبي، تح: د/ ياسين الأيوبي ود/ قصي الحسين، ط 1، دار الرائد العربي، بيروت - لبنان، 1419 - 1999، 2/ 774.

(2) المعري أبو المرشد سليمان بن علي، تفسير أبيات المعاني من شعر أبي الطيب المتنبي، تح: د/ مجاهد محمد محمود الصواف ود/ محسن غياض عجيل، دار المأمون للتراث، دمشق - سوريا، 1399 - 1979، ص 265.

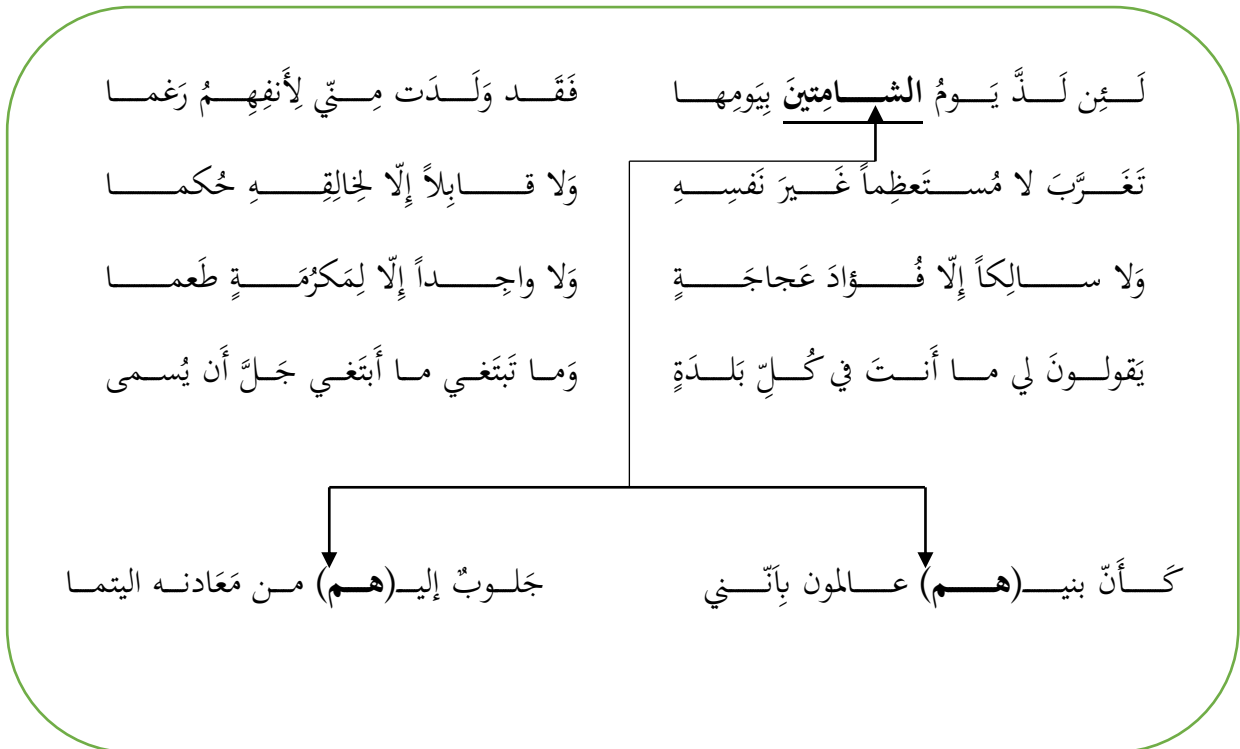
(3) المتنبي أبو الطيب، الديوان، ص 176.

الشامتون، يقول العكبري: «الضمير في (بنهيم) راجع إلى الذين يقولون ما أنت؟ حكاة الخطيب. وقال غيره: هو راجع إلى الشامتين»<sup>(1)</sup>.

ومنه نجد أن ضمير الغائب (هم) قد تعددت المرجعية التي أحال إليها، حيث يحيل على مرجعين سابقين، سبق لهما أن ذكرا في القصيدة، فالإحالة الضميرية الراجعة إلى القائلين إحالة نصية قبلية قريبة، والخطاطة الآتية تبين ذلك:



وأما الإحالة الراجعة إلى الشامتين فهي إحالة نصية قبلية بعيدة المدى، ويبين ذلك الخطاطة الآتية:



(1) العكبري أبو البقاء، ديوان أبي الطيب المتنبي بشرح أبي البقاء العكبري المسمى بالتبيان في شرح الديوان، ضبطه وصححه ووضع فهرسه: مصطفى السقا وإبراهيم الأبياري وعبد الحفيظ شلي، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت - لبنان، 108/4.

1- ب- الإحالة بأسماء الإشارة:

تعد الإحالة بأسماء الإشارة من الوسائل التي تسهم في اتساق النصوص وتحقيق تماسكها، ويربط أجزاء النصوص بعضها ببعض، وتحتاج أسماء الإشارة إلى مفسر يزيل إبهامها ويرفع عنها الإلباس، وقد استخدم المتنبي في رثائياته الإحالة بأسماء الإشارة، لكنها قليلة جدا إذا ما قارناها بالإحالة الضميرية، بل إننا في بعض رثائياته لا نجد استخدام الإحالة بأسماء الإشارة مطلقا، وعليه فإن استخدامه لاسم الإشارة في نصوصه الشعرية له أثر في تماسك النص واتساقه، وهذا جدول يبين أسماء الإشارة في مرثي المتنبي:

قصيدة رثاء أبي شجاع فاتك				
رقم البيت	العنصر المفترض	العنصر الاتساقى	وسيلة الاتساق المستعملة	نوع الإحالة
02	الحزن	هذا	اسم الإشارة	داخلية قبلية
02	التجمل	هذا	اسم إشارة	داخلية قبلية
قصيدة رثاء أبي وائل تغلب				
07	الجزر	ذا	اسم الإشارة	داخلية بعدية
رثاء أخت سيف الدولة الصغرى				
10	الرقعة	ذي	اسم الإشارة	داخلية بعدية
23	الحنين	ذا	اسم إشارة	داخلية بعدية
33	السبب	لذا	اسم إشارة	خارجية
رثاء يماك				
/	/	/	/	/
رثاء فاتك أبي شجاع				
/	/	/	/	/
رثاء محمد بن إسحاق التنوخي				
/	/	/	/	/

رثاء أبي الهيجاء عبد الله بن سيف الدولة				
01	المضني	هذا	اسم إشارة	داخلية بعدية
01	الذي يُبلي	كذاك	اسم إشارة	داخلية بعدية
رثاء والدة سيف الدولة				
08	أول الناعين	هذا	اسم إشارة	داخلية بعدية
08	الجلال	ذا	اسم إشارة	داخلية بعدية
قصيدة رثاء خولة				
/	/	/	/	/
قصيدة رثاء جدته				
33	قومي	كذا	اسم إشارة	داخلية قبلية
قصيدة رثاء عمه سيف الدولة				
01	المؤثر في قلبه	هذا	اسم إشارة	داخلية نصية بعدية
12	الأرواح	هذه	اسم إشارة	داخلية نصية بعدية
12	الأجسام	هذه	اسم إشارة	داخلية نصية بعدية
قصيدة رثاء فاتك				
09	المعبوب (الذي عبه)	ذاك	اسم إشارة	داخلية نصية بعدية
09	المذوق (الذي ذاقه)	ذاك	اسم إشارة	داخلية نصية بعدية

تقوم أسماء الإشارة بالربط بين عناصر موجودة في النص ربطاً قبلياً أو بعدياً، فيؤدي ذلك إلى تماسك النص واتساق أجزائه، وقد وظف المتنبي في رثائياته خمس عشرة مرة، ومن أمثلة الإحالة الإشارية التي استخدمها المتنبي قوله:

بنا منك فوق الرمل ما بك في الرمل وهذا الذي يضني كذاك الذي يبلي  
استخدم المتنبي في عجز البيت الأول اسمي إشارة أحدهما يشير للقريب (هذا) وفيه إحالة  
نصية بعدية قريبة تعود على المضني، والآخر للبعيد (ذاك) وفيه إحالة نصية بعدية قريبة تعود على  
البلي، فأبو الطيب استخدم الإحالة باسم الإشارة وهي إحالة داخلية بعدية، تعود على مذكور

لاحق في كلا الموضوعين، فاسم الإشارة (هذا) في الموضوع الأول المحيل على المضني وقد نزل منزلة القريب لذا أشار إليه باسم الإشارة (هذا) الذي عمل على تعيين المشار إليه (المضني)، واستخدم كذلك اسم الإشارة (ذاك) في الموضوع الثاني الإحالة على (المبلي)، وقد نزل منزلة البعيد فكأن الموت حينما غيب عبد الله وبلي نزل الشاعر منزلة البعيد، وهو ما أسهم في إبراز دور اسم الإشارة وعمله في ربط أجزاء النص الشعري من خلال التطابق بين اسم الإشارة والمشار إليه، وفي هذا نجد ابن سيده يقول: "... تقديره: بنا فوق الرمل من الحزن بك والأسف عليك ما يُنْحُنُّنا ويُضْنِننا كما بك في الرمل، إلا أن هذا لنا مُضْنٍ وذاك مُبْلٍ وكلاهما مشتبهان في أن عملهما التَّنْقِص والفساد، إلا أن حالك البلى وحالنا الضنى، وقال: (وهذا الذي يُضْنِي) فأشار إلى الضنى إشارة القُرب لأنه مُشَاهِد، وقال: (كذاك الذي يُبْلِي): فأشار إلى البلى إشارة البعد لأنه مُعَيَّبٌ عنه"<sup>(1)</sup>. فقد أسهم اسما الإشارة (هذا - ذاك) في تعيين المحال عليه، وإزالة الإبهام وأحالا إحالة داخلية (نصية) بعدية عملا على ربط عناصر النص وأجزائه بعضها ببعض.

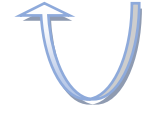
أما في قصيدة رثاء الأخت الصغرى لسيف الدولة فقد استخدم فيها ثلاث إحالات إشارية، وذلك في قوله:

أَيْنَ ذِي الرِّقَّةِ الَّتِي لَكَ فِي الحَرِّ (م)      بَ إِذَا إِسْتُكْرِهَ الحَدِيدُ وَصَلَّأ  
في هذا البيت استخدم المتنبي اسم الإشارة للقريب (ذي) محيلا به إحالة إشارية بعدية داخلية (نصية) فقد أحالت على مذكور نصي بعدي وهو كلمة (الرقعة)، ففي هذا البيت رابط إحالي إشاري (ذي) يحيل على عنصر إشاري لاحق وهو: (الرقعة)، فاسم الإشارة (ذي) الذي يستخدم للقريب قد ساهم في تحقيق التماسك والاتساق بين عناصر النص وأجزائه من خلال تعيين المشار إليه، فاسم الإشارة مبهم يحتاج إلى مفسر، لذا لا يزول إبهامها إلا إذا اقترنت بما تشير

(1) ابن سيده علي بن إسماعيل، شرح المشكل من شعر المتنبي، تح: مصطفى السقا وحامد عبد المجيد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة - مصر، د.ط، 1976، ص 177.

إليه<sup>(1)</sup>، وقد زال الإبهام عن اسم الإشارة (ذي) بالعنصر المحال إليه بعده (الرقعة)، لذا فالإحالة في هذا البيت إحالة داخلية (نصية) بعدية.

أَيْنَ ذِي الرِّقَةِ الَّتِي لَكَ فِي الْحَرِّ      بِ إِذَا إِسْتُكْرِهَ الْحَدِيدُ وَصَلًّا



إحالة إشارية نصية

أما الموضع الثاني الذي استخدم فيه المتنبي الإحالة الإشارية هو قوله:

وَلَكَشَّفْتُ ذَا الْحَنِينِ بَضْرِبٍ      طَالَمَا كَشَّفَ الْكُرُوبَ وَجَلِّي

استخدم المتنبي اسم الإشارة (ذا) محيلاً به إحالة إشارية داخلية (نصية) بعدية، حيث إنه أحال به على العنصر اللغوي الذي جاء بعده، فيكون اسم الإشارة (ذا) قد أشار إلى (الحنين)، فكان هو المرجع الإحالي لاسم الإشارة، لذا حصل تطابق بين المشار والمشار إليه في التذكير والإفراد، فساهم هذا الربط الإحالي الإشاري في رفع اللبس والإبهام عن اسم الإشارة.

أما الموضع الثالث في القصيدة فهو في قوله:

شِيمُ الْغَانِيَاتِ فِيهَا فَمَا أَدْرِي      لِمَا أَنْتَ اسْمُهَا النَّاسُ أَمْ لَا

اشتمل هذا البيت على اسم إشارة دال على المفرد المذكر القريب (ذا)، أما مرجعه الإحالي فقد جاء متقدماً عليه سابقاً له، وهو قوله: شِيمُ الْغَانِيَاتِ فِيهَا، فقد أعنى اسم الإشارة (ذا) عن جملة كاملة وهي قوله: (شِيمُ الْغَانِيَاتِ فِيهَا)، إذ تم من خلال اسم الإشارة المذكور بعدها التعويض عن تلك الجملة، والهدف من ذلك هو الاقتصاد اللغوي وتجنب التكرار والإطناب.

إن الإحالة الإشارية في هذا البيت إحالة داخلية (نصية) قبلية، تعود على مذكور سابق وهي جملة: شيم الغانيات فيها، كما يحتمل أن تكون الإحالة إحالة إشارية موسعة، والمشار إليه ما سبق ذكره من أوصاف للدنيا التي فيها مشابهة للنساء، لذلك فـ "الدنيا طبعها طبع الغواني، يُشير إلا ما

(1) ينظر: الأزهر الزناد، نسيج النص بحث في ما يكون به المفوظ نصاً، ص 117.

هَنْ عَلَيْهِ مِنْ عَدَمِ الصِّيَانَةِ لِلوَدِّ، وَقَلَّةِ الْإِقَامَةِ عَلَى الْعَهْدِ، وَتَخَلُّقِ الدُّنْيَا بِهَذِهِ الْخَلِيقَةِ"<sup>(1)</sup>، وهذه الأوصاف والشيم قد سبق له ذكرها في الأبيات السابقة وهي في قوله<sup>(2)</sup>:

أَبْدًا تَسْتَرِدُّ مَا تَهَبُّ الدَّنْ — يَا فَيَا لَيْتَ جُودَهَا كَانَ بُحْلًا  
فَكَفَتْ كَوْنٌ فُرحَةٍ تَوْرِثُ الْغَمَّ — وَخِلٌّ يُغَادِرُ الْوَجْدَ خِلًّا  
وَهِيَ مَعشُوقَةٌ عَلَى الْعَدْرِ لَا تُحْ — فَظُّ عَهْدًا وَلَا تُتَمِّمُ وَصْلًا  
كُلُّ دَمْعٍ يَسِيلُ مِنْهَا عَلَيْهَا — وَبَقَاكَ الْيَدَيْنِ عَنْهَا تُحَلِّي

فالملاحظ أن الشاعر قد وظف اسم الإشارة (ذا) من أجل أن يربط بين صفات الدنيا وسبب تأنيث الناس لاسمها، وهذا ما جعل الإحالة باسم الإشارة (ذا) إحالة داخلية (نصية) قبلية موسعة، كما أن اختيار المرسل لاسم الإشارة (ذا) فيه دلالة التحقير والتهوين من أمر الدنيا وشأنها، وقد شمل المحال إليه صفات عديدة للدنيا أغنى اسم الإشارة عن تكرارها، ومن هنا نجد استخدام اسم الإشارة قد ساهم في تماسك النص واتساقه من خلال العلاقة الترابطية بين أجزاء النص.

وفي قوله<sup>(3)</sup>:

يَتَنَازَعَانِ دُمُوعَ عَيْنٍ مُسَهَّدٍ — هَذَا يَجِيءُ بِهَا وَهَذَا يَرْجِعُ  
لقد استخدم الشاعر في عجز البيت اسمي إشارة، فحققا تماسكا نصيا من خلال ربط أجزاء النص بعضها ببعض، فإن قوله: "هذا يجيء بها، وهذا يرجع" فيه إحالة نصية - داخلية - قبلية، تعود على مذكورين سابقين يفسران اسمي الإشارة ويزيلان الإبهام عنهما، وهما (الحزن والتجمل) وذلك عند قوله في البيت السابق<sup>(4)</sup>:

الْحُزْنُ يُقْلِقُ وَالتَّجْمُلُ يَرْدَعُ — وَالْدَمْعُ بَيْنَهُمَا عَصِيٌّ طِيغُ

(1) العكبري أبو البقاء، ديوان أبي الطيب المتنبي بشرح أبي البقاء العكبري المسمى بالتبيان في شرح الديوان، 131/3.

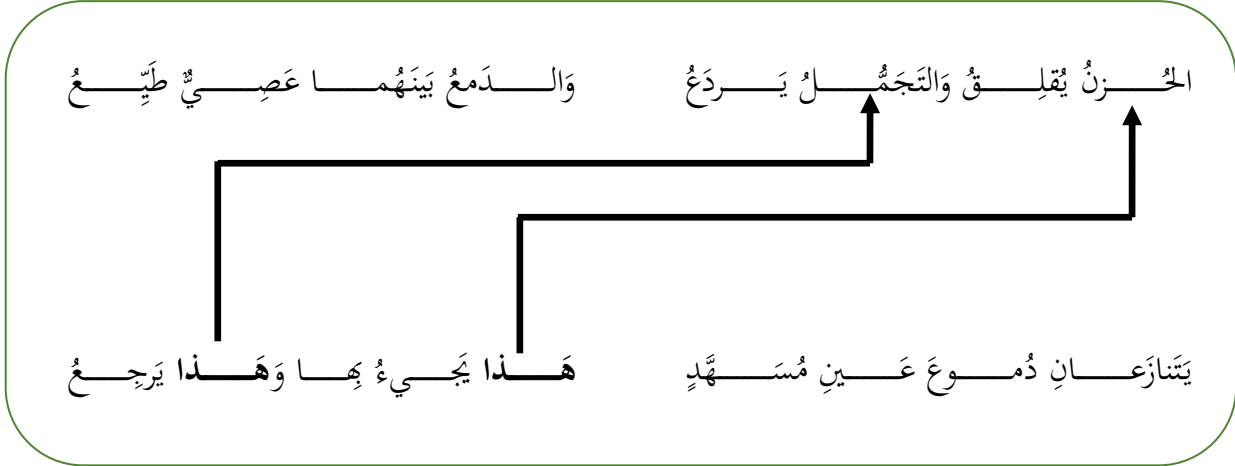
(2) أبو الطيب المتنبي، الديوان، ص 303.

(3) المصدر نفسه، ص 248.

(4) المصدر نفسه، ص 248.

"فالحزن والجمل يتنازعان دموع عين لا تنام، هذا يجيء بها، أي: الحزن يجيء بالدموع، وهذا يرجع، أي: التجمل يردّها"<sup>(1)</sup>.

والمخطط الآتي يوضح مرجع الإحالة الإشارية في البيت:



من خلال المخطط يتبين لنا أن الإحالة الإشارية في هذا البيت إحالة داخلية (نصية) قبلية، فهي تشير إلى مذكور سابق في النص، لذا فإن الإحالة الإشارية في هذا المقطع كانت وسيلة من وسائل الاتساق النصي، وأسهمت في ربط العناصر اللغوية للنص بعضها ببعض، حيث ساهمت في الربط بين البيت الأول والثاني، كما حقق اسما الإشارة اقتصادا لغويا، فقد أغنت عن تكرار المشار إليه.

### 1- ج- الإحالة بالأسماء الموصولة:

يعد الاسم الموصول من أدوات الإحالة التي يتحقق بها اتساق النص وتماسكه، فاسم الموصول "من الأدوات التي تشد من أزر التلاحم النحوي بين ما تقدم ذكره، والعلم به، وما يراد من المتكلم أن يعلم به، أو يضمه إلى ما سبق من العلم به"<sup>(2)</sup>، والأسماء الموصولة من الألفاظ

(1) أحمد بن عبد الله بن سليمان التنوخي أبو العلاء المعري، شرح ديوان أبي الطيب المتنبي - معجز أحمد-، تحقيق ودراسة: عبد المجيد دياب، دار المعارف، القاهرة - مصر، ط2، 1413هـ - 1992م، 220/4 - 221.

(2) إبراهيم محمود خليل، في اللسانيات ونحو النص، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان - الأردن، ط2، 1430 هـ - 2009م، ص 230.

المبهمة التي لا تملك دلالة مستقلة بنفسها فتحتاج إلى مفسر يزيل عنها إبهامها، فهي "كل اسم احتاج إلى صلة وعائد، ويعين مسماه بواسطة الصلة"<sup>(1)</sup>.

والجدول الآتي سنرصد فيه الأسماء الموصولة الواردة في مرثي المتنبي:

قصيدة رثاء أبي شجاع فاتك				
رقم البيت	العنصر المفترض	العنصر الاتساق	وسيلة الاتساق المستعملة	نوع الإحالة
03	المولود	ما	اسم موصول	داخلية نصية بعدية
04	المضموم	ما	اسم موصول	داخلية نصية بعدية
05	مثل	ما	اسم موصول	داخلية نصية بعدية
09	المعجوب (عبه)	الذي	اسم موصول	داخلية نصية بعدية
09	المذاق (ذاقه)	الذي	اسم موصول	داخلية نصية بعدية
10	فاتك	من	اسم موصول	خارجية
قصيدة رثاء فاتك				
05	السائر	ما	اسم موصول	داخلية نصية بعدية
09	الملقي	ما	اسم موصول	داخلية نصية بعدية
11	الملحوق	من	اسم موصول	داخلية نصية بعدية
19	فاتك	من	اسم موصول	داخلية نصية قبلية
21	المختضبة	من	اسم موصول	داخلية نصية بعدية
25	المشار به	ما	اسم موصول	داخلية نصية بعدية
26	المقتضي	من	اسم موصول	داخلية نصية بعدية
27	الداعي	ما	اسم موصول	داخلية نصية بعدية
32	الشاق	ما	اسم موصول	داخلية نصية بعدية

(1) أحمد مختار عمر - مصطفى النحاس زهران - محمد حماسة عبد اللطيف، النحو الأساسي، منشورات ذات السلاسل، الكويت، ط 4، 1414 هـ - 1994م، ص 46.

داخلية نصية بعدية	اسم موصول	ما	المرئي	36
<b>رثاء أخت سيف الدولة الصغرى</b>				
داخلية نصية بعدية	اسم موصول	الذي	المعزي (يعزيك)	02
داخلية نصية بعدية	اسم موصول	الذي	القول (قلت)	03
داخلية نصية قبلية	اسم موصول	التي	الرقعة	10
داخلية نصية قبلية	اسم موصول	ما	المأخوذ (أخذن)	13
داخلية نصية قبلية	اسم موصول	ما	المغادر (أغدرن)	13
داخلية نصية بعدية	اسم موصول	ما	المروم (رام)	19
داخلية نصية بعدية	اسم موصول	الذي	المورود (وردت)	22
داخلية نصية بعدية	اسم موصول	ما	الموهوب (تهب)	29
خارجية	اسم موصول	مَنْ	الإنسان	41
خارجية	اسم موصول	مَنْ	الإنسان	41
<b>رثاء يماك</b>				
<b>رثاء أبي الهيجاء عبد الله بن سيف الدولة</b>				
داخلية نصية بعدية	اسم موصول	الذي	المضني (يُضني)	01
داخلية نصية بعدية	اسم موصول	الذي	المبلي (يُبلي)	01
خارجية	اسم موصول	الذي	الحزن	02
داخلية نصية قبلية	اسم موصول	الألى	القوم	07
داخلية نصية بعدية	اسم موصول	ما	المبدي (يبدو)	15
خارجية	اسم موصول	من	إنسان	16
داخلية نصية بعدية	اسم موصول	ما	المرئي (رأيته)	24
داخلية نصية بعدية	اسم موصول	ما	المسموع (سمعت)	24
داخلية نصية بعدية	اسم موصول	ما	الملقي (تلقي)	25
داخلية نصية بعدية	اسم موصول	ما	الممسي (تُمسي)	25
داخلية نصية بعدية	اسم موصول	ما	المقول (قُلت)	30

داخلية نصية بعدية	اسم موصول	ما	المُملَى (أُملي)	31
<b>رثاء والدة سيف الدولة</b>				
خارجية	اسم موصول	اللواتي	النساء	28
خارجية	اسم موصول	مَنْ	والدة سيف الدولة	29
داخلية نصية بعدية	اسم موصول	مَنْ	المفقودة (فقدنا)	33
داخلية نصية بعدية	اسم موصول	مَنْ	المفقودون (فقدنا)	35
داخلية نصية بعدية	اسم موصول	مَنْ	الموجودون (وجدنا)	35
داخلية نصية بعدية	اسم موصول	الذين	المَرْتَبِين (أرى)	43
<b>قصيدة رثاء خولة</b>				
داخلية نصية بعدية	اسم موصول	مَنْ	الواصف (يصفك)	02
داخلية نصية بعدية	اسم موصول	مَنْ	المصابة (أصبت)	04
خارجية	اسم موصول	مَنْ	خولة	13
خارجية	اسم موصول	مَنْ	خولة	14
داخلية نصية قبلية	اسم موصول	التي	الشمس	22
داخلية نصية قبلية	اسم موصول	التي	خولة	22
داخلية نصية قبلية	اسم موصول	التي	موتانا	28
داخلية نصية بعدية	اسم موصول	ما	الموهوب (يهبن)	35
داخلية نصية بعدية	اسم موصول	مَنْ	المتفكر (تفكّر)	44
<b>قصيدة رثاء جدته</b>				
داخلية نصية قبلية	اسم موصول	التي	الكأس	04
داخلية نصية بعدية	اسم موصول	ما	المضموم (ضمًا)	04
داخلية نصية بعدية	اسم موصول	ما	المصنوع (صنعت)	07
داخلية نصية قبلية	اسم موصول	الذي	السرور	10
داخلية نصية قبلية	اسم موصول	الذي	المنايا	14
داخلية نصية قبلية	اسم موصول	التي	الصغرى	17

20	الرأس والصدر	الذي	اسم موصول	داخلية نصية قبلية
21	روحك الطيب	الذي	اسم موصول	داخلية نصية قبلية
26	المبتغى	ما	اسم موصول	داخلية نصية بعدية
<b>قصيدة رثاء عمه سيف الدولة</b>				
01	المؤثر في قلبه	الذي	اسم موصول	داخلية نصية بعدية
<b>قصيدة رثاء أبي وائل تغلب بن داود</b>				
08	المفرقة	التي	اسم موصول	داخلية نصية بعدية
09	المذاق (الذي ذاقه)	الذي	اسم موصول	داخلية نصية بعدية
11	الشاعر	الذي	اسم موصول	خارجية مقامية
12	المقارع	ما	اسم موصول	داخلية نصية بعدية
12	المؤنس	ما	اسم موصول	داخلية نصية بعدية
20	الحياة	التي	اسم موصول	داخلية نصية قبلية

من خلال الجدول السابق نلاحظ أن المتنبي استخدم نوعين من الإحالة الموصولية في مرثيته وهما: أ- الموصولات المختصة: (الذي، التي، اللذان، ...)، ب- الموصولات المشتركة: (من، ما، ...)، وهي أقل حضوراً في الرثائيات من الإحالة الضميرية، كما أنها من الوسائل التي تعمل على اتساق النص وتماسكه.

ففي قوله<sup>(1)</sup>:

إِنَّ نُيُوبَ الزَّمَانِ تَعْرِفُنِي      أَنَا الَّذِي طَالَ عَجْمُهَا عُودِي  
الاسم الموصول في البيت (الذي) يحيل إلى الشاعر (المتكلم) وهو ما عبّر عنه بالضمير المنفصل (أنا) الذي تكون إحالته إحالة خارجية مقامية، أما الإحالة بالاسم الموصول فهي إحالة داخلية قبلية، أحالت إلى مذكور سابق وهو ضمير الرفع المنفصل (أنا)، وقد تداخلت الإحالات مع بعضها في هذا البيت -إحالات ضميرية وإحالة موصولية - فحققت ترابطاً نصياً أدى إلى تماسك النص واتساقه.

(1) أبو الطيب المتنبي، الديوان، ص 158.

أما في قوله<sup>(1)</sup>:

وَيْيَّ مَا قَارَعَ الخُطُوبَ وَمَا  
 أَنَسَّني بِالمَصَائِبِ السُّودِ  
 فقد استخدم المتنبي في هذا البيت اسمين موصولين، وهما من الأسماء الموصولة المشتركة في قوله: (ما قَارَعَ الخُطُوبَ) و(وَمَا أَنَسَّني) فالاسم الموصول (ما) في الموضعين يحيل إحالة خارجية على عنصر غير مذكور وهو (الصبر) يفهم من السياق، فهو يقول بأنه يمتلك صبرا يقارع الخطوب ويؤنسه عند نزول المصائب السود، وبهذا تكون الإحالة بالاسم الموصول قد حققت الاتساق والتماسك النصي للقصيدة.

#### د- الإحالة بالمقارنة:

استخدم المتنبي في رثائياته أدوات المقارنة العامة والخاصة، وذلك لكونها أداة من أدوات الاتساق النصي.

#### أ- المقارنة العامة:

استخدم المتنبي في رثائياته الإحالة بالمقارنة، ومن ذلك قوله<sup>(2)</sup>:

سَقَى مَثَوَاكَ غَادٍ فِي العَوَادِي  
 نَظِيرُ نَوَالٍ كَفَّكَ فِي النَوَالِ

استخدم المتنبي في هذا البيت أداة المقارنة (نظير) إذ دعا لها أن يسقي قبرها سحب مدرار يفوق السحب في غزارة مطره مثلما فاق نوال كفها أيدي غيرها، فقد أحالت كلمة (نظير) على نوال كَفَّكَ في النوال، فالسحابة التي سقت قبرك فاقت غيرها من السحب نظير كفك التي فاقت غيرها في العطاء والبذل والسخاء، واستخدام الشاعر لكلمة (نظير) أدى إلى عقد مقارنة تضمنت مُشاكلة بين السحابة التي سقت مثواها وفضلت على غيرها من السحاب وبين نوالها الذي فاق نوال غيرها من الناس.

(1) أبو الطيب المتنبي، الديوان، ص 158.

(2) المصدر نفسه، ص 278.

ومن المواضع أيضا قوله<sup>(1)</sup>:

حَصَانٌ مِثْلُ مَاءِ الْمِزْنِ فِيهِ كَتَوْمُ السِّرِّ صَادِقَةٌ الْمُقَالِ

المتأمل في هذا البيت يجد أن الشاعر قد استخدم كلمة (مثل) التي هي من أدوات المقارنة العامة الدالة على التشابه، فقد ربطت أداة المقارنة (مثل) بين كلمة حصان وماء المزن، فهو يمدح المرثية (أم سيف الدولة) ويصفها بأنها طاهرة نقية من الشوائب المكدرة تشبه ماء المطر وهو في السحاب قبل أن ينزل إلى الأرض ويختلط بالتراب، فهي "في شرف نسبها، وعلو منصبها، وطهارة نفسها، وصيانتها في قومها، كماء المزن، قد تناهت صيانتها كتناهي صيانتها فيه، وارتفع موضعها كارتفاع موضعه، وطاب عنصرها كطيب عنصره"<sup>(2)</sup>، فقد أحال العنصر الإحالي (مثل) إحالة داخلية (نصية) قبلية، فاستخدام الإحالة المقارنة في هذا الموضع قد عمل على تحقيق التماسك والترابط من خلال ربط أجزاء النص، حيث إن التشبيه بأداة المقارنة (مثل) قام بالمقارنة العامة أدت إلى التشابه بين الطرفين المرثية في قوله (حصان) وماء المزن من ناحية الطهر والشرف والعفة، فأحدث تماسكا نصيا أدى إلى الاتساق.

ومن المواضع التي استخدم فيها المتنبي أدوات المقارنة العامة قوله<sup>(3)</sup>:

وَصَلَتْ إِلَيْكَ يَدٌ سَوَاءٌ عِنْدَهَا لِبَازِي الْأَشْهَبِ وَالْغُرَابِ الْأَبْقَعُ

في هذا البيت استخدم المتنبي مقارنة عامة بكلمة (سواء) وهي كلمة من أدوات المقارنة العامة الدالة على التشابه، فقد أراد أن يقول للمرثي أن اليد التي أصابتك وهي يد الموت لا تفرق بين الشريف والوضيع والرئيس والمرؤوس، و...، فكلهم متساوون أمامها، فقد فعلت ذلك مع البازي الأشهب الطائر الكريم والغراب الأبقع اللئيم، فهما متساويان أمام الموت لا يفرق بينهما.

(1) أبو الطيب المتنبي، الديوان، ص 279.

(2) ابن الأفلح، شرح شعر المتنبي، 1/191.

(3) أبو الطيب المتنبي، الديوان، ص 250.

ومن أدوات المقارنة العامة التي استخدمها المتنبي في رثائياته كاف التشبيه، ومن ذلك قوله<sup>(1)</sup>:

لِسَاحِيهِ عَلَى الْأَجْدَاثِ حَفَشٌ      كَأَيْدِي الْخَيْلِ أَبْصَرَتِ الْمِخَالِي

استخدم الشاعر في هذا البيت الإحالة بالمقارنة بصفتها أداة اتساقية تسهم في تماسك النص الشعري، وقد استخدم كاف التشبيه التي تعقد المقارنة بواسطتها بين المشبه والمشبه به، حيث شبه شدة وقع المطر المنهمر على قبرها بوقع أيدي الخيل التي أبصرت وعاء التبن والشعير، فقد تشابها في شدة الوقوع، ومن هنا فقد عملت المقارنة على أداء وظيفتها الاتساقية داخل النص بواسطة الأداة (كاف التشبيه) من خلال ربط أجزاء البيت داخل القصيدة بعضها ببعض.

### المقارنة الخاصة:

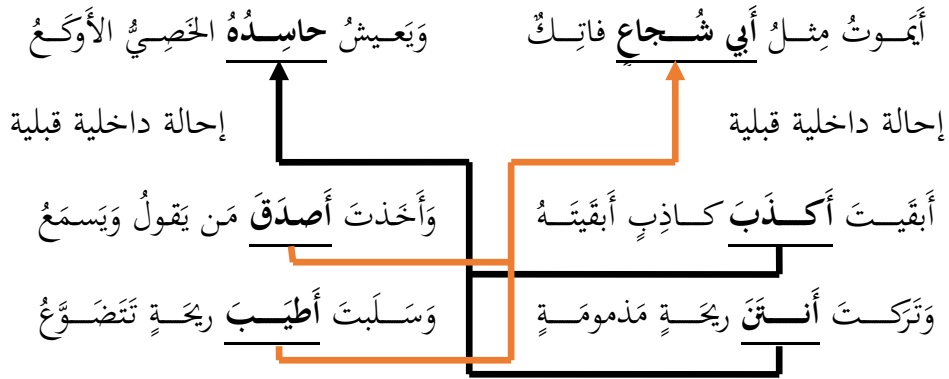
استخدام اسم التفضيل بصفته وسيلة للإحالة في قوله<sup>(2)</sup>:

أَبْقَيْتَ أَكْذَبَ كَاذِبٍ أَبْقَيْتَهُ      وَأَخَذْتَ أَصْدَقَ مَنْ يَقُولُ وَيَسْمَعُ  
وَتَرَكْتَ أَنْتَنَ رِيحَةَ مَذْمُومَةٍ      وَسَلَبْتَ أَطْيَبَ رِيحَةَ تَتَضَوُّعٍ

استخدم المتنبي الإحالة بالمقارنة من خلال أسماء التفضيل الواردة في البيتين: (أكذب، أصدق، أنتن، أطيب) فقد أحالت كلمة (أكذب) و(أنتن) إلى كافور في قوله: ويعيش حاسدُهُ الحَصِيَّ الأَوْكَعُ، وهي إحالة نصية (داخلية) قبلية، حيث إنه لم يرد له ذكر في القصيدة، أما اسما التفضيل (أصدق، أطيب) فتحيل إلى أبي شجاع فاتك، وهي إحالة نصية (داخلية) قبلية.

(1) أبو الطيب المتنبي، الديوان، ص 279.

(2) أبو الطيب المتنبي، الديوان، ص 249.



إن استخدام المتنبي لأسماء التفضيل في الأبيات السابقة بصفتها أداة من أدوات الإحالة بالمقارنة، وهي من قبيل المقارنة الخاصة، وتدلل على الكيف حيث استخدم المتنبي أسماء التفضيل (أكذب، أنتن) لبيان تفوق كافور على غيره في الكذب والنتن، فهو قد قارن بينه وبين غيره فوجده متفوقا عليهم، كما استخدم كذلك أسماء التفضيل (أصدق، أطيب) لتدل على تفوق فاتك على غيره في الصدق وطيب الريح.

ومن أمثلة أدوات المقارنة الخاصة التي استخدم فيها المتنبي أسماء التفضيل في رثائياته قوله<sup>(1)</sup>:

وَمَا الْجَمْعُ بَيْنَ الْمَاءِ وَالنَّارِ فِي يَدِي      بِأَصْعَبِ مَنْ أَنْ أَجْمَعَ الْجَدَّ وَالْفَهْمَا

فاسم التفضيل (أصعب) يدل على الكيف، يدل على المقارنة والموازنة بين الجمع بين الضدين في يده (الماء ≠ النار) والجمع بين الحظ في الدنيا والعقل والفهم، فقد قارن باسم التفضيل (أصعب) على الجمع بين الضدين (الماء ≠ النار) و(الجدّ ≠ الفهم)، وقد عمل اسم التفضيل على الربط بين شطري البيت الصدر والعجز، لأن الشيء لا يكون أصعب إلا إذا عملنا على الموازنة بين شيء بآخر، وهو ما فعله المتنبي في هذا البيت.

ويقول في موضع آخر<sup>(2)</sup>:

فَأَجُودُ مَنْ جُودِهِمْ بُخْلُهُ      وَأَحْمَدُ مَنْ حَمْدِهِمْ دُمُّهُ

(1) أبو الطيب المتنبي، الديوان، ص 384.

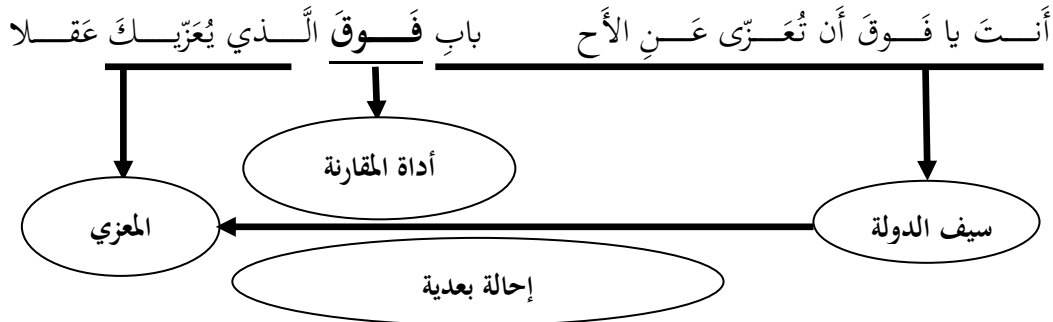
(2) أبو الطيب المتنبي، الديوان، ص 397.

وَأَشْرَفُ مِنْ عَيْشِهِمْ مَوْتُهُ وَأَنْفَعُ مَنْ وُجِدِهِمْ عُذْمُهُ

استخدم المتنبي في هذين البيتين الإحالة بالمقارنة عن طريق أسماء التفضيل (أجود، أحمد، أشرف، أنفع)، حيث أحالت كلمة (أجود) إلى قوله (جودهم) إحالة بعدية، كما أحالت كلمة (أحمد) إلى قوله: (حمدهم)، وأحالت كلمة (أشرف) إلى قوله: (عيشهم)، وأحالت كلمة: (أنفع) إلى قوله: (وجدهم) وهي كلها إحالات بعدية، وقد عملت هذه الإحالات على المقارنة بين فاتك وغيره من الملوك (كافور الإخشيدي)، وساهمت في الاتساق النصي للقصيدة من خلال ربط عناصر الأبيات بعضها ببعض.

ومن أدوات المقارنة الخاصة التي وظفها المتنبي في رثائياته (فوق)، وهي أداة من أدوات المقارنة الخاصة وذلك في قوله<sup>(1)</sup>:

أَنْتَ يَا فَوْقَ أَنْ تُعْزَى عَنِ الْأَحِّ بَابِ فَوْقَ الَّذِي يُعْزَى عَقْلًا  
حيث استخدم المتنبي أداة المقارنة (فوق) لتبيين قدر سيف الدولة، وأنه فوق المعزّي قدرا وعقلا، وقد استخدم المتنبي أداة المقارنة (فوق) لإظهار التفاوت بين سيف الدولة ومعزّيه، فسيف الدولة "مرتفع عن أن تعزى بمن فقدت من الأحباب، وأصبت من الألف، فوق الذي يعزّيك عقلا ومعرفة، ورأيا وتجربة، فكيف يحضك على الصبر، من لا يماثلك في درايتك، ويندبك، إلى التجلد من لا يصل إلى معرفتك وإحاطتك، فأنت غنيّ بمعرفتك بأحوال الدهر عن التعزية"<sup>(2)</sup>. فهو أعلى منزلة وعقلا من الذين جاؤوا معزّين له، لذلك استخدم الشاعر أداة المقارنة (فوق) التي أحالت إحالة بعدية وعملت على الربط بين عناصر البيت، والمخطط الآتي يوضح ذلك:



(1) أبو الطيب المتنبي، الديوان، ص 302.

(2) العكبري أبو البقاء، ديوان أبي الطيب المتنبي بشرح أبي البقاء العكبري، 123/3

**1- الربط junction:**

يعدُّ الربط وسيلة من وسائل الاتساق النحوي، فهو علاقة بين مجموعة من الجمل المتتالية أفقياً، ويجب أن تترايط هذه الجمل فيما بينها ترابطاً يحقق تماسكها واتساقها، وقد قسم علماء لسانيات النص الربط إلى أقسام هي: "الربط الإضافي، الربط الزمني، الربط الاستدراكي، الربط السببي"<sup>(1)</sup>.

وقد استخدم المتنبي في رثائياته الربط بكونه وسيلة اتساقية تحقق التماسك النصي، ومن أنواع الربط الذي استخدمه نجد:

**2- أ- الربط الإضافي:**

وهو الربط الذي يتم بين الكلمات أو الجمل بواسطة الأدوات: (الواو، أو، أم) فنفيد الجمع والمشاركة أو التخيير، وتسهم حينئذ في تحقيق الاتساق.

**الربط بحرف العطف الواو:**

من أمثلة استخدام الربط بحرف العطف الواو في رثائيات المتنبي قوله<sup>(2)</sup>:

وَلَمْ أَرَّ أَعْصَى مِنْكَ لِلْحُزْنِ عَبْرَةً وَأَثْبَتَ عَقْلاً وَالْقُلُوبُ بِإِلا عَقْلٍ  
نجد الشاعر في هذا البيت يتحدث عن سيف الدولة ورباطة جأشه عند الملمات والنوائب فمدحه على تلك الخصال، فوصفه بأنه لم ير في الناس من هو مثل سيف الدولة في عصيان دمه عند الأحزان وثباته عند الخطوب والنوائب فاستخدم الربط بحرف العطف (الواو) الذي يفيد الجمع والمشاركة، حيث أفاد الجمع المشاركة في أنه لم ير إنساناً عصي الدمع في موضع الحزن والبكاء خاصة عند مفارقة الأحباب، مع عدم رؤيته لإنسان يثبت عقله وقلبه عند الفزع والشدة التي تصيبه، فالواو حققت تماسكاً واتساقاً بين شطري البيت من خلال جمعه بين عدم رؤيته لإنسان عصي العبرة متحكماً فيها عند الحزن ومن سيف الدولة وبين عدم رؤيته لإنسان لا يطيش

(1) ينظر: محمد خطابي، لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، ص 23 - 24.

(2) أبو الطيب المتنبي، الديوان، ص 285.

عقله ولا تستخفه الحرب عند ملاقاته العدو من سيف الدولة، وبهذا تكون الواو قد أفادت الجمع والمشاركة، وهو ما أسهم في تحقيق الاتساق النحوي من خلال استخدام وسيلة الربط.

### الربط الاستدراكي:

استخدم المتنبي الوسيلة الاتساقية الربط بالاستدراك عن طريق الأداة (لكن) التي تفيد الاستدراك، يقول<sup>(1)</sup>:

وَمَنْ لَمْ يَعشَقِ الدُّنْيَا قَدِيمًا  
وَلَكِنْ لا سَبِيلَ إِلَى الوَصَالِ  
فهو يقول أن كل بني البشر يحبون الدنيا ويرغبون في وصلها، إلا أن هذا الوصال لا يدوم، لهذا نجد المتنبي استخدم أداة الربط الاستدراكي (لكن)، ليعقب على قوله: ومن لم يعشق الدنيا قديماً، إلا أن هذه الدنيا لا يمكن أن تبقى مواصلة لهم أمداً طويلاً، ومهما طال هذا الوصال وامتد لكن يأتي عليه يوم وينقطع.

### 3- الاستبدال:

استخدم المتنبي الاستبدال في رثائياته لكونه وسيلة من الوسائل المساهمة في اتساق القصيدة وتماسكها:

### 3-أ- الاستبدال الاسمي في رثائيات المتنبي:

استخدم المتنبي الاستبدال الاسمي في رثائياته، من ذلك ما نجده في قصيدة رثاء خولة أخت سيف الدولة، فقد جاء البيت الأول منها مشحوناً بالاستبدال الاسمي، يقول<sup>(2)</sup>:

01 يا أُخْتَ خَيْرِ أَخٍ يا بِنْتَ خَيْرِ أَبِي كِنَايَةً بِهَمَّا عَن أَشْرَفِ النَّسَبِ

حين نتأمل قول المتنبي: (يا أُخْتَ خَيْرِ أَخٍ)، (يا بِنْتَ خَيْرِ أَبِي)، نلاحظ استبدالاً اسماً، فقد استبدل بالأسماء المذكورة اسم المرثية (خولة)، فقد نادى خولة بقوله: يا أخت خير أخ، يا بنت خير أب، حيث استبدل بهما اسم المرثية، والمتلقي حينما يسمع نداءها بهذين الاسمين ترتفع

(1) أبو الطيب المتنبي، الديوان، ص 277.

(2) أبو الطيب المتنبي، الديوان، ص 118.

الكفاءة الإعلامية للنص، لأن المرسل قدم المعلومة بطريقة جديدة كسرت أفق التوقع عند المتلقي، وذلك ليستدعي اهتمامه وانتباهه، ويرعيه سمعه، فالمتلقي حينما يسمع حرف النداء (يا) يتبادر إلى ذهنه أن الشاعر سيستعمل اسم المرثية (خولة) فيقول: (يا خولة) غير أن الشاعر استبدل هذا العنصر اللغوي (خولة) بعناصر لغوية أخرى (أخت خير أخ)، (بنت خير أب)، كما استبدل سيف الدولة بقوله: (خير أخ)، واستبدل الأمير أبا الهيجاء بقوله: (خير أب) ليرفع من كفاءة النص الإعلامية، ويكسر أفق التوقع لدى المتلقي وثير ذهن المتلقي للنص فيفتح أمامه باب التقدير والاحتمال، فهو لم يصرح باسم المرثية خولة، ولم يصرح باسم أخيها سيف الدولة وأبيها أبي الهيجاء إشارة منه إلى شرف النسب، فهو "يريد: يا أخت سيف الدولة، ويا بنت أبي الهيجاء، فكفى بهما عن أشرف النسب. يريد أن نسبها من أشرف الأنساب، فإذا كُنيت بهما عرفت، لأنهما خير الناس، فإذا قلت: يا أخت خير أخ، ويا بنت خير أب عُرِفَتِ"<sup>(1)</sup>، ومن هنا نجد أن المتنبي قد استخدم آلية الاستبدال بصفاتها وسيلة اتساقية من خلال تعويض خولة بقوله: (أخت خير أخ)، (بنت خير أب)، وتعويض سيف الدولة بقوله: (خير أخ)، وتعويض أبي الهيجاء والد سيف الدولة وأخته خولة بقوله: (خير أب).

كما نجده استخدم الاستبدال الاسمي في القصيدة ذاتها حيث ذكر المرثية (خولة) بعدة أسماء تدل عليها، من ذلك قوله في الأبيات الآتية:

- |    |  |  |
|----|--|--|
| 09 | كَأَنَّ فَعْلَةً لَمْ تَمَلْءْ مَوَاكِبُهَا    | دِيَارَ بَكْرٍ وَلَمْ تَخْلَعْ وَلَمْ تَهْبِ   |
| 21 | فَلَيْتَ طَالِعَةَ الشَّمْسِينَ غَائِبَةً      | وَلَيْتَ غَائِبَةَ الشَّمْسِينَ لَمْ تَغِبْ    |
| 31 | قَدْ كَانَ قَاسِمَكَ الشَّخْصَيْنِ دَهْرُهُمَا | وَعَاشَ دُرَّهُمَا الْمَفْدِيُّ بِالذَّهَبِ    |
| 32 | وَعَادَ فِي طَلَبِ الْمَمْتْرُوكِ تَارِكُهُ    | إِنَّا لَنَعْفُؤُا وَالْأَيَّامُ فِي الطَّلَبِ |

ففي البيت التاسع من القصيدة استبدل المتنبي (فَعْلَةً) بـ: (خولة) فكفى بوزنها وعدل عن ذكر اسمها، والمتأمل في هذا الاستبدال الاسمي يدرك أن له دورا في اتساق القصيدة وتماسكها من خلال عملية التعويض، فالعدول عن ذكر اسم المرثية (خولة) ساهم في بناء القصيدة، فالمستبدل

(1) العكبري أبو البقاء، ديوان أبي الطيب المتنبي بشرح أبي البقاء العكبري - التبيان في شرح الديوان، 1/86.

به (فعلة) قام مقام العنصر المستبدل وأغنى عن التصريح بذكر خولة، فذكر "فعلة: كناية عن اسم المتوفاة على سبيل التّعظيم لها"<sup>(1)</sup>، ومن هنا كان للاستبدال الاسمي دور في تماسك القصيدة.

كما نلاحظ أيضا عدوله عن ذكر اسم خولة، وتعويضه واستبداله بـ: (غائبة الشمسين)، (الشخصين)، (درهما)، (المتروك)، فهذه الألفاظ اختارها الشاعر لتكون بديلا عن اسم المرثية في القصيدة، واستعماله للاستبدال الاسمي يجذب المتلقي ويشد انتباهه، فالعدول في هذه المواضع كسر أفق التوقع عنده ورفع من الكفاءة الإعلامية للنص، كما ساهم في بناء القصيدة ووضع المتلقي في جو القصيدة العام، فكل الاستبدالات والتعويضات التي وردت فيها ساهمت في تماسكها واتساقها، حيث نرى عدوله عن التصريح بذكر خولة واستبداله بـ: (غائبة الشمسين) حيث جعل خولة شمسا ومرجع ذلك إلى تعظيم قدرها وإجلالها، فقد ذكرها في موضع تعداد منافعها وعوائدها على الخلق، فقد "جعلها وشمس النهار شمسين ثم قال ليت طالعتهما وهي شمس النهار غائبة وليت غابتهما وهي المرثية لم تغب أي أنها كانت أعم نفعاً من شمس النهار قليتها بقيت وفقدنا الشمس"<sup>(2)</sup>، فلو ذكر خولة باسمها الصريح لما كان صالحا في الدلالة على المعنى المراد في هذا الموضوع، ومن هنا يكون الاستبدال قد أسهم في اتساق القصيدة وتماسكها.

ومن المواضع التي استخدم فيها المتنبي الاستبدال الاسمي قوله في قصيدة رثاء أبي وائل تغلب ابن داود<sup>(3)</sup>:

مَا كُنْتَ عَنْهُ إِذِ اسْتَعَاثَكَ يَا      سَيْفَ بَنِي هَاشِمٍ بِمَغْمُودِ  
يَا أَكْرَمَ الْأَكْرَمِينَ يَا مَلِكَ الْـ      أَمْلَاقِ طُورًا يَا أَصَيْدَ الصَّيْدِ

المتأمل في هذا البيت يجده مشحونا بالاستبدال الاسمي، فقد استبدل بـ: (سيف بني هاشم)، (أكرم الأكرمين)، (ملك الأملاك)، (أصيد الصيد) اسم سيف الدولة، فاختياره لهذه العناصر اللغوية وعدوله عن التصريح بـ: سيف الدولة كان مناسبا للسياق الذي للغوي والمقامي،

(1) ابن الأفيلي، شرح شعر المتنبي، 90/3.

(2) الواحدي، شرح شعر المتنبي، 1649/3.

(3) أبو الطيب المتنبي، الديوان، ص 158.

وحاجة المعنى لتلك الألفاظ التي تخدمه، وذلك أن المتنبي حينما ذكر استغاثة أبي وائل تغلب ابن داود بسيف الدولة لما أسره بنو كلاب، ذكر ما يناسب مقام الاستغاثة بسيف الدولة من صفات، فناده بعدة أسماء: (سيف بني هاشم)، (أكرم الأكرمين)، ملك الأملاك)، (أصيد الصيد)، وعدل عن مناداته باسمه الصريح (علي سيف الدولة)، فالاستبدال الاسمي ساهم بشكل كبير في اتساق القصيدة وتماسكها من خلال العناصر المعوّضة التي اختارها الشاعر.

كما نجده استخدم الاستبدال الاسمي في قصيدة رثاء أخت سيف الدولة الصغرى<sup>(1)</sup>:

02 أنت يا فوق أن تُعزّي عن الأح باب فوق الذي يُعزّيكَ عقلا  
34 يا ملك الوري المُفَرّق محياً ومماتاً فيهم وعزّاً ودلاً  
40 أيها الباهر العقول فما تُد رُك وصفاً أتعبت فكري فمهلاً

في هذه الأبيات استخدم المتنبي الاستبدال الاسمي فقد عدل عن ذكر سيف الدولة واستبدله بـ(فوق) في البيت الثاني من القصيدة، واستخدام الاستبدال في هذا الموضع خدم المعنى والدلالة، فهو يريد أن يظهر مكانة سيف الدولة وأن قدره ومنزلته أرفع وأعلى شأنًا من أن يعزبه من هو دونه في القدر والمنزلة، لذا كان عدل عن التصريح باسمه واستبدله بلفظة (فوق)، ومن هنا فإن اللفظ المستبدل به أدى وظيفته الاتساقية وساهم في تماسك القصيدة.

أما في البيت الرابع والثلاثين فقد استبدل بـ: (ملك الوري) سيف الدولة، وذلك لمناسبة المستبدل به السياق اللغوي، فهو أوقع في نفس المتلقي وأثبت، "يقول لسيف الدولة: يا ملك الوري، الجليل قدره، المشهور فضله، الذي تستدام الحياة بمولاته، ويتعرض للموت والقتل بمعاداته، ويكتسب العز بطاعته، والذل بمعصيته، وتفرق هذه الأحوال فيمن والاه ووافقه، ونابذه وخالفه"<sup>(2)</sup>، لذا عدل عن مناداته باسمه أو كنيته، وناداه بـ: (ملك الوري) لأنه ذكره في موضع من يفرق ويوزع الحياة والموت والعز والذل على الناس، فالسياق اللغوي والمقامي يقتضي هذا الاستبدال ليتحقق الانسجام الدلالي، والتماسك النصي.

(1) أبو الطيب المتنبي، الديوان، ص 302.

(2) ابن الأفلح، شرح شعر المتنبي، 335/2 - 336.

وكذلك يمكننا القول في قوله: (الباهر العقول) فقد استبدل به مناداة سيف الدولة أيضا، وعدل عن ذكر اسمه صراحة و عوضه بالباهر العقول لأنه ذكره في سياق الإعجاب والتعظيم والافتخار به، فلم يكن أنسب لهذا الموضع من هذه العبارة.

وهذه الاستبدالات التي هي صفات لسيف الدولة أسهمت في اتساق القصيدة لأنها أسهمت في التماسك النصي للقصيدة.

### 3-ب- الاستبدال الجملي:

من المواضع التي استخدم فيها المتنبي الاستبدال الجملي قوله<sup>(1)</sup>:

طَارَ الْوُشَاةُ عَلَى صَفَاءٍ وَدَادِهِمْ      وَكَذَا الذُّبَابُ عَلَى الطَّعَامِ يَطِيرُ

استخدم المتنبي في رثائياته الاستبدال الجملي في هذا البيت، حيث استبدل باسم الإشارة (ذا) قوله: (طار الوشاة على صفاء ودادهم)، وتقدير الكلام: فاسم الإشارة جاء بديلا عن الجملة الواردة في الشطر الأول من البيت، وهو ما أسهم في تماسك القصيدة من خلال ربط العناصر اللغوية للبيت بعضها ببعض، مع تحقيق مبدأ الاقتصاد اللغوي حيث عدل عن تكرار العناصر المستبدلة (الجملة) بعنصر لغوي قام مقامها.

ومن المواضع التي استخدم فيها المتنبي الاستبدال الجملي في رثائياته قوله<sup>(2)</sup>:

كَذَا أَنَا يَا دُنْيَا إِذَا شِئْتَ فَادْهَبِي      وَيَا نَفْسُ زِيْدِي فِي كَرَائِهَهَا قُدَمَا

استبدل اسم الإشارة (ذا) بقوله في البيت الذي قبله<sup>(3)</sup>:

وَإِنِّي لِمِنْ قَوْمٍ كَأَنَّ نُفُوسَنَا      بِهَا أَنْفٌ أَنْ تَسْكُنَ اللَّحْمَ وَالْعَظْمَا

(1) أبو الطيب المتنبي، الديوان، ص 215.

(2) أبو الطيب المتنبي، الديوان، ص 384.

(3) أبو الطيب المتنبي، الديوان، ص 384.

ومنه يكون هذا الاستبدال الجملي الذي أحال فيه اسم الإشارة (ذا) إلى أن الشاعر مثل قومه عازف عن الدنيا، زاهد فيها وهي إحالة نصية قبلية حققت اتساقا للقصيدة وتماسكا نصيا.

ومن الشراح من اختار أن يكون اسم الإشارة (ذا) استبدل به قوله<sup>(1)</sup>:

تَعَرَّبَ لَا مُسْتَعْظِمًا غَيْرَ نَفْسِهِ	وَلَا قَابِلًا إِلَّا لِخَالِقِهِ حُكْمًا
وَلَا سَالِكًا إِلَّا فُؤَادَ عَجَاجَةٍ	وَلَا وَاجِدًا إِلَّا لِمَكْرَمَةٍ طَعْمًا
يَقُولُونَ لِي مَا أَنْتَ فِي كُلِّ بَلَدَةٍ	وَمَا تَبْتَغِي مَا أَبْتَغِي جَلًّا أَنْ يُسْمَى
كَأَنَّ بَنِيهِمْ عَالِمُونَ بِأَنْنِي	جَلُوبٌ إِلَيْهِمْ مِنْ مَعَادِنِهِ الَّتِي مَاتَا
وَمَا الْجَمْعُ بَيْنَ الْمَاءِ وَالنَّارِ فِي يَدِي	بِأَصْعَبِ مَنْ أَنْ أَجْمَعَ الْجَدَّ وَالْفَهْمَا
وَلَكِنِّي مُسْتَنْصِرٌ بِذُبَابِهِ	وَمُرْتَكِبٌ فِي كُلِّ حَالٍ بِهِ الْعَشْمَا
وَجَاعِلُهُ يَوْمَ اللَّقَاءِ تَحِيَّتِي	وَالْأَفْلَسْتُ السَّيِّدَ الْبَطْلَ الْقَرْمَا
إِذَا فَلَّ عَزْمِي عَن مَدَى خَوْفِ بُعْدِهِ	فَأَبْعُدُ شَيْءٍ مُمَكِّنٌ لَمْ يَجِدْ عَزْمَا

فاسم الإشارة (ذا) قد استبدل به الشاعر جميع الأبيات التي سبق إيرادها، فهو يقول للدنيا بأني "كما وصفت نفسي"<sup>(2)</sup> معظم لها، لا أقبل أن يحكمني أحد إلا خالقي، وغيرها من الصفات التي ذكرها، وهذا الاستبدال الجملي قد أسهم في تماسك القصيدة وربط عناصرها اللغوية بعضها ببعض، وحققت مبدأ الاقتصاد اللغوي من خلال تعويض كلمة واحدة -اسم الإشارة (ذا)- لعدة أبيات سابقة لها، وهو ما أدى إلى تلاحم أجزاء القصيدة وتماسكها.

#### 4- الحذف Ellipsis:

يُعد الحذف من أهم الوسائل التي تسهم في اتساق النص وتماسكه، فهو يعمل على تحقيق الترابط بين المرسل والمتلقي، حيث إن المرسل لا يمكنه حذف أي عنصر لغوي من النص إلا إذا كان معلوما لدى المتلقي، أو وُجد في النص ما يدل عليه، وإلا لم يكن لهذا الحذف فائدة، وصار كلاما متكلفا يكتنفه الغموض والإبهام، يقول ابن جني: «قد حذفت العرب الجملة والمفرد

(1) أبو الطيب المتنبي، الديوان، ص 384.

(2) ينظر: العكبري أبو البقاء، ديوان أبي الطيب المتنبي بشرح أبي البقاء العكبري -التبيان في شرح الديوان، ص 215.

والحرف والحركة، وليس شيء من ذلك إلا عن دليل عليه، وإلا كان فيه ضرب من تكليف علم الغيب في معرفته»<sup>(1)</sup>، فالمتلقي يسعى دائما إلى ملء الفراغ الذي يحدثه المرسل في رسالته، لأنه يُعد من أهم وسائل الاتساق، فقد ثبت «أن أبرز وسائل التماسك النصي إظهارا لمهمة المتلقي وسيلة الحذف، فهي الوسيلة التي تثير ذهنه أكثر من غيرها، وهذه الإثارة للذهن تحقق نمطا من الحوار بين النص والمتلقي، ومن ثم يحدث التواصل بينهما»<sup>(2)</sup>، وقد استخدم المتنبي وسيلة الحذف كثيرا في رثائياته، فجاءت مشحونة بهذه الوسيلة الاتساقية.

كما تنوعت أنماط الحذف وتعددت أنواعه في رثائيات المتنبي بين الحذف الاسمي والحذف الفعلي والحذف الحرفي والحذف الجملي، سنحاول دراسة نماذج لمواضع الحذف التي وقعت في رثائيات المتنبي:

#### 4-أ- الحذف الاسمي:

من المواضع التي استخدم المتنبي فيها الحذف في مرثيته:

#### 4 - أ-أ- حذف المبتدأ:

في قوله<sup>(3)</sup>:

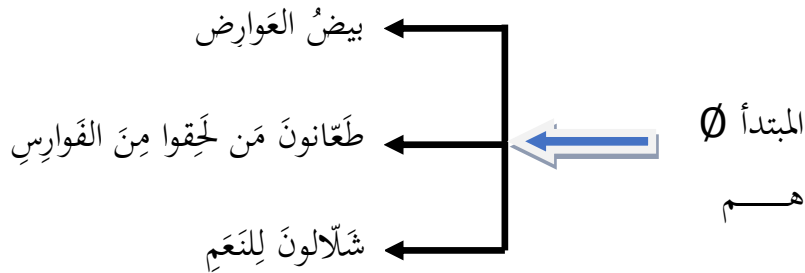
بيضُ العوارضِ طَعَانُونَ مَنْ لَحِقُوا      مِنْ الْفَوَارِسِ شَلَالُونَ لِلنَّعَمِ  
حذف المبتدأ في هذا البيت ثلاث مرات، التقدير: هم بيضُ العوارضِ، هم طَعَانُونَ...، وهم شَلَالُونَ لِلنَّعَمِ، وجاءت الأخبار صفات لغلمان المرثي، وقد حذف المبتدأ في هذه المواضع للدلالة على عظمة هؤلاء الفتيان وشجاعتهم وشدتهم، فهم "بيضُ العوارضِ مع سواد شعر رؤوسهم. فأشار إلى اكتهال أسنانهم، وإحرازهم الكمال في جملة أحوالهم. ثم وصف غناءهم

(1) ابن جني عثمان أبو الفتح، الخصائص، تح: محمد علي النجار، دار الهدى للطباعة والنشر، بيروت - لبنان، د.ط، 360/2.

(2) الفقي صبحي إبراهيم، علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق - دراسة تطبيقية على السور المكية، 245/2.

(3) أبو الطيب المتنبي، الديوان، ص 398.

وشدتهم، وبأسهم وجرأتهم، فقال: أنهم طَعَانُونَ بمن لحقوه من الفوارس عند حملاتهم، شَلَالُونَ لِمَا يستاقونه من النعم في غاراتهم. فدل بقوله: (طعانون من لحقوا) على ضعف الأعداء عن موافقتهم، وبما وصفهم به من شل ما يستاقونه، على عجز من أغاروا عليه عن متابعتهم<sup>(1)</sup>. فعمل الشاعر على تكثيف حذف المبتدأ في هذا البيت، ففتح المجال أمام المتلقي للتقدير والتأويل بما يناسب مقام الإعجاب والتعظيم.



ومن المواضع التي استخدم فيها المتنبي الحذف الاسمي (حذف المبتدأ) في مرثيته كذلك قوله<sup>(2)</sup>:

أبقيت أكذب كاذب أبقيته وأخذت أصدق من يقول ويسمع  
فقد حذف في عجز هذا البيت المبتدأ، وتقدير الكلام: وأخذت أصدق من هو يقول-،  
فالجملة الفعلية -يقول- في محل رفع خبر لمبتدأ محذوف تقديره (هو)، فالاسم الموصول له صلة  
تعود عليه وتربطه به ليظهر مقصود المتكلم، فهو يخبرنا هنا ويريد أن يقول: أخذت أصدق من هو  
قائل. ومن هو سامع.

وفي قوله كذلك<sup>(3)</sup>:

كأنك أبصرت الذي بي وخفته إذا عشت فاخترت الحمام على الشكل

فقد حذف المبتدأ في هذا البيت كذلك، والتقدير: الذي هو بي.

وفي قوله كذلك<sup>(4)</sup>:

أقل بلاءً بالرزايا من القنا وأقدم بآين الجحفلين من النبيل

(1) ابن الأفليلي أبو القاسم إبراهيم بن محمد بن زكريا الزهري الأندلسي، شرح شعر المتنبي، دراسة وتحقيق: مصطفى عليان، مؤسسة الرسالة، بيروت لبنان، ط 1، 1418هـ - 1998م، 36/4.

(2) أبو الطيب المتنبي، الديوان، ص 249.

(3) المصدر نفسه، ص 285.

(4) المصدر نفسه، ص 285.

ففي صدر هذا البيت استخدم المتنبي وسيلة الحذف، فحذف المبتدأ وذكر خبره ليدل المتلقي على العنصر المحذوف، فتقدير الكلام: قومٌ أقلُّ بلاءً بالرزايا...، كما يمكن أن نقدر ضمير الرفع المنفصل (هم)

وفي قوله كذلك<sup>(1)</sup>:

مُقِيمٌ مِنْ هَيْجَاءٍ فِي كُلِّ مَنْزِلٍ كَأَنَّكَ مِنْ كُلِّ الصَّوَارِمِ فِي أَهْلِ

حذف المبتدأ من صدر البيت وترك الخبر ليدل على المحذوف، فتقدير الكلام: أنت مقيم.

وفي قوله كذلك<sup>(2)</sup>:

بِنَفْسِي وَلَيْدٌ عَادَ مِنْ بَعْدِ حَمَلِهِ إِلَى بَطْنِ أُمَّ لَا تُطْرَقُ بِالْحَمَلِ

حذف المبتدأ ودل على المبتدأ المحذوف بالخبر (وبيد)، كأنه قال: المفدى بنفسي وليد.

وفي قوله كذلك<sup>(3)</sup>:

إِذَا مَا تَأَمَّلْتَ الزَّمَانَ وَصَرَفَهُ تَيَقَّنْتَ أَنَّ المَوْتَ ضَرَبٌ مِنَ القَتْلِ

التقدير: تَيَقَّنْتَ كَوْنِ المَوْتِ ضَرَبٌ مِنَ القَتْلِ، فخير أن جاء شبه جملة لذا وجب علينا أن

نأتي بالمصدر الصريح (كَوْن) مضافاً إلى الاسم.

وفي قوله كذلك<sup>(4)</sup>:

خَطْبَةٌ لِلْحِمَامِ لَيْسَ لَهَا رَدٌّ وَإِنْ كَانَتْ المِسْمَاةُ تُكَلِّمُ

التقدير: هذه خطبة، أو هي خطبة، فخطبة خبر لمبتدأ محذوف.

#### 4- أ-ب- حذف المضاف:

وفي قوله<sup>(5)</sup>:

وَمَنْ لَمْ يَعَشَقِ الدُّنْيَا قَدِيمًا وَلَكِنْ لَا سَبِيلَ إِلَى الوَصَالِ

نَصِيئِكَ فِي حَيَاتِكَ مِنْ حَبِيبٍ نَصِيئِكَ فِي مَنَامِكَ مِنْ حَيَالِ

(1) أبو الطيب المتنبي، الديوان، ص 285.

(2) المصدر نفسه، ص 285.

(3) المصدر نفسه، ص 286.

(4) المصدر نفسه، ص 303.

(5) المصدر نفسه، ص 277.

فقد استخدم المتنبي الحذف الاسمي، فحذف المضاف في هذين البيتين من قصيدة رثاء والده سيف الدولة، ففي عجز البيت الثالث من القصيدة حذف المضاف إذ التقدير: ولكن لا سبيل إلى دوام الوصال، وحذف المرسل المضاف وأقام المضاف إليه مكانه ليفتح أمام المتلقي باب أعمال الفكر في تقدير المضاف المناسب للمقام، "يقول: من الذي لم يعشق الدنيا فيما قدم من الزمان، أي كل من الناس يهواها ولكن لا سبيل إلى دوام وصالها، وهذا من باب حذف المضاف وكثير من عشاقها واصلها وواصلته ولكنها لا تدوم على الوصال"<sup>(1)</sup>.

أما في البيت الرابع من القصيدة نفسها نجد المتنبي قد استخدم الحذف الاسمي عن طريق حذف المضاف في موضعين منه، الموضع الأول منه في صدر البيت: نَصِيْبُكَ فِي حَيَاتِكَ مِنْ Ø حَبِيْبٍ، والتقدير: نَصِيْبُكَ فِي حَيَاتِكَ مِنْ وَصَالِ حَبِيْبٍ، والموضع الثاني في عجز البيت: نَصِيْبُكَ فِي مَنَامِكَ مِنْ Ø حَيَالٍ، والتقدير: نَصِيْبُكَ فِي مَنَامِكَ مِنْ وَصَالِ حَيَالٍ، فالشاعر قد حذف المضاف (وصال) وأقام المضاف إليه مقامه، فأعطي للمتلقي فرصة المساهمة في تشكيل النص من خلال ملء الفراغات التي أحدثها الحذف بالعناصر اللازمة المناسبة التي تؤدي إلى تماسك القصيدة واتساق عناصرها.

### حذف الفاعل<sup>(2)</sup>:

وَهَانَ فَمَا أُبَالِي بِالرَّزَايَا لِأَيِّ مِمَّا انْتَفَعْتُ بِأَنْ أُبَالِي

حذف المتنبي في صدر هذا البيت فاعل الفعل (هان)، ولجأ المتنبي إلى استخدام وسيلة الحذف ليدفع بالمتلقي إلى إدراك معنى معين، وهو استصغار الدهر وتجاهله، فعدم ذكره في هذا الموضع يجعل المتلقي أما تقديرات كثيرة، تفتح له باب التأويل والتقدير، فحذف الفاعل هنا أتاح للمتلقي تعدد المعنى، فقد اختلف الشراح في تقدير الفاعل فمنهم من قدره بـ: (الدهر) ومنهم من قدره بـ: (ما ألقاه)، قال أبو الفتح: "هان ما ألقاه، فأضمر الفاعل لدلالة الكلام عليه"<sup>(3)</sup>، وكذلك قدره أبو العلاء المعري فقال: "معناه: وهان عليّ الدهر وحوادثه. وقيل: هان عليّ ما

(1) الواحدي، شرح الواحدي لديوان المتنبي، 1100/3.

(2) أبو الطيب المتنبي، الديوان، ص 278.

(3) ابن جني أبو الفتح عثمان، الفسر - شرح ابن جني الكبير على ديوان المتنبي، تح: رضا رجب، دار الينابيع - طباعة، نشر، توزيع - دمشق - سوريا، ط 1، 2004م، 669/2، وينظر كذلك: التبريزي أبو زكريا يحيى بن علي، الموضح في شعر أبي الطيب، تح: خلف رشيد نعمان، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط 1، 2004م، 59/4.

ألقاه، فأضمر الفاعل. وهان: أي خف. يقول: خف عليّ أمور المصائب، فلا أبالي بها ولا أجزع عند نزولها<sup>(1)</sup>، أما البرقوقي فقد قدر المحذوف بـ: الدهر أو رميته، يقول: "ضمير هان للدهر أو لرميه لدلالة قوله رماني الدهر. يقول: وهان الدهر عليّ فلا أحفل بمصائبه علماً بأنه لا ينفع الحذر ولا المبالاة"<sup>(2)</sup>؛ فالفعل (هان) يحتاج إلى فاعل يقدره المتلقي للقصيد لیسد الفراغ الذي نتج عن حذف المرسل للفاعل الذي سبق ذكره في الأبيات السابقة، فيحتفظ المتلقي بالعنصر المحذوف في ذاكرته لیسد به الفراغ الذي أحدثه الحذف في البنية السطحية للجملة الثانية، وهو ما يؤدي إلى استمرارية القصيدة وربطها دلالياً مع ما قبلها، اعتماداً على المرجعية القبلية وإحالة الكلام إليها إحالة قبلية، وهو ما حقق التماسك النصي للقصيدة.

وقد اعتمد من قدر (الدهر) فاعلاً محذوفاً للفعل (هان) على قوله في البيت الخامس<sup>(3)</sup>:

رَمَانِي الدَّهْرُ بِالْأَزْرَاءِ حَتَّى	فُوَادِي فِي غِشَاءٍ مِنْ نِيَالٍ
فَصِرتُ إِذَا أَصَابَتْنِي سِيهَامٌ	تَكَسَّرَتِ النِّصَالُ عَلَى النِّصَالِ
وَهَانَ $\emptyset$ فَمَا أُبَالِي بِالرِّزَايَا	لَأَيِّ مَا انْتَفَعْتُ بِأَنْ أُبَالِي

فحين نجعل ضمير الدهر فاعلاً يكون قد سبق ذكره في البيت الخامس يعود عليه الضمير المستتر في البيت السابع، يكون المعنى: وهان الدهر عندي فلا أعير بالاً لمصائبه ورزاياه. وأما من قدر المحذوف (رمي الدهر) فقد اعتمد في تقديره على السياق اللغوي المذكور في البيت الخامس كذلك (رماني الدهر) قال ابن الأفيلي: "قال: وهان، يريد: رمي الدهر له برزاياه، فحذف الرمي لدلالة قوله (رماني الدهر) عليه، وأضمر ثقة بما قدمه من التفسير؛ لأنه لما قدم وصف حاله، ورمي الدهر له، قال (وهان)، يريد: وهان ذلك، وإضمار ما يقدم ذكره حسن في الكلام، ثم ذكر أنه لا يبالي بما طرقه من الرزاياء لتتابعها، فهو لا يجزع لها، لتيقنه أن الجزع غير نافع

(1) أبو العلاء المعري، شرح ديوان أبي الطيب المتنبي - معجز أحمد -، 41/3.

(2) البرقوقي عبد الرحمن، شرح ديوان المتنبي، مكتبة نزار مصطفى الباز، مكة المكرمة - المملكة العربية السعودية، د.ط، 1422هـ - 2002م، 729/2.

(3) أبو الطيب المتنبي، الديوان، ص 278.

فيها"<sup>(1)</sup>، فالمرسل استخدم آلية الحذف في هذا الموضوع انطلاقاً من ذاكرة المتلقي المحتفظة بالعنصر المحذوف الذي تم ذكره في موضع سابق محققاً تماسكاً نصياً من خلال عملية الربط بين العناصر اللغوية داخل القصيدة:

رَمَانِي الدَّهْرُ بِالْأَزْرَاءِ حَتَّى      فُوَادِي فِي غِشَاءٍ مِنْ نِيَالِ  
فَصِرْتُ إِذَا أَصَابَتْنِي سِهَامٌ      تَكَسَّرَتِ النِّصَالُ عَلَى النِّصَالِ  
وَهَانَ  $\emptyset$  فَمَا أُبَالِي بِالرِّزَايَا      لِأَيِّ مَا انْتَفَعْتُ بِأَنْ أُبَالِي

وأما من قدر المحذوف (ما ألقاه)، فقد اعتمد على السياق المقامي، حيث لم يسبق له ذكر في السياق اللغوي، فحذف الفاعل (ما ألقاه) لدلالة السياق عليه، إذ تقدير الكلام: وهان (ما ألقاه) فما أبالي بالرزايا، ولذلك تم تأويل الفعل هان بـ: (حَفَّ)، ليناسب سياق المحذوف، إذ تقدير الكلام: وخفَّ ما ألقاه.

فالحذف في هذا الموضوع ترك للمتلقى مساحة واسعة في تقدير المحذوف وتأويله، وتعدد المعنى من خلال تعدد تقدير المحذوف، ولو ذكر المرسل الفاعل لخصر المعنى فيما ذكره، ولكن حين حذفه جعل ذهن المتلقي يتردد في اختيار الفاعل بين: -الدهر، رمي الدهر، ما ألقاه-، وفتح له مجالاً فسيحاً في التفاعل مع النص، وأثرى المعنى من خلال جعل الدلالة مفتوحة.

ومن المواضع التي استخدم فيها المتنبي الحذف الاسمي في رثائياته فحذف الفاعل قوله:

وَلَقَدْ رَامَكَ الْعُدَاةُ كَمَا رَا      مَ فَلَمْ يَجْرَحُوا لِشَخِصِكَ ظِلًّا

حذف المتنبي فاعل الفعل رام

#### 4-ب- الحذف الفعلي:

استخدم المتنبي الحذف الفعلي في قوله<sup>(2)</sup>:

(1) ابن الأفلح، شرح شعر المتنبي، 186/1.

(2) أبو الطيب المتنبي، الديوان، ص 118.

يا أُخْتَ حَـيْرِ أَخٍ يا بِنْتَ حَـيْرِ أبٍ      كِنَايَةً بِهَمَا عَن أَشْرَفِ النَّسَبِ

استخدم المتنبي في هذا البيت الحذف الفعلي كونه وسيلة اتساقية تسهم في تماسك النص، حيث حذف الفعل (أكني) في الشطر الثاني، وتقدير الكلام: أكني بهذا القول كناية، ودل عليه المصدر المذكور بعده، مما ساعد المتلقي للقصيدة على تقدير الفعل المحذوف الحاضر في ذهنه انطلاقاً من البنية العميقة للجملة التي مرجعية الدليل فيها مرجعية بعدية (كناية).

وفي قوله كذلك<sup>(1)</sup>:

فَخِرّاً لِدَهْرٍ أَنْتَ مِنْ أَهْلِهِ      وَمُنْجِبٍ أَصْبَحْتَ مِنْ عَقْبِهِ

في هذا البيت استخدم الشاعر الحذف الفعلي وذلك بحذفه للفعل (يفخر) الذي انتصب به المصدر فخراً. ويكمن أن يكون تقديره جعلك الله فخراً أو صيرك الله فخراً، على الدعاء.

فالمرسل لجأ إلى الحذف وترك مهمة تقديره للمتلقي، وذلك حتى يكون مشاركا في القصيدة من خلال ملئه للفراغات التي يحدثها هذا الحذف.

ومن الحذف الفعلي قوله كذلك في رثاء والده سيف الدولة<sup>(2)</sup>:

نُعِدُّ الْمَشْرِفِيَّةَ وَالْعَوَالِي      وَتَقْتُلُنَا الْمَنْوُونَ بِمِلا قِتَالِ

نجد الشاعر استخدم الحذف الفعلي في الشطر الأول من البيت، فقد حذف الفعل (نُعِدُّ) في الجملة الثانية بعد واو العطف، فالأصل: "نُعِدُّ الْمَشْرِفِيَّةَ وَنُعِدُّ الْعَوَالِي"، ودليل الحذف هو الفعل المذكور في الجملة الأولى، وهو ما أحدث تماسكا نصيا في الجملة من خلال الترابط بينهما، واتساقهما دلاليا، حيث ساهم حرف العطف الواو في تقدير المحذوف وتقديره تقديرا مناسبا للسياق اللغوي.

ومن الحذف الفعلي الوارد في رثائيات المتنبي حذف الفعل كان، وذلك في قوله<sup>(1)</sup>:

(1) أبو الطيب المتنبي، الديوان، ص 147.

(2) المصدر نفسه، ص 277.

يَا مَنْ يُبَدِّلُ كُلَّ يَوْمٍ حُلَّةً      أَلَيْ رَضِيَتْ بِحُلَّةٍ لَا تُنَزَعُ

استخدم المرسل وسيلة الحذف الفعلي في البيت فحذف الفعل الناقص (كان) والتقدير: "يا من كان يبدل كل يوم حلة"، وقد دل على هذا الحذف السياق، فالشاعر يخاطب المرثي ويناديه بأنه كان في حياته كل يوم يلبس حلة جديدة أما اليوم فقد رضي بأن يلبس حلة الكفن التي لا تتبدل ولا تغير، فالسياق هو الذي دل على العنصر المحذوف (كان).

#### 4- ج- الحذف الجملي:

من المواضع التي استخدم فيها المتنبي الحذف الجملي قوله في رثاء الأخت الصغرى لسيف الدولة<sup>(2)</sup>:

قَد بَلَوْتَ الخُطُوبَ مُرَّاً وَخُلُوعاً      وَسَـلَّكَتِ الأَيَّامَ حَزْناً وَسَهْلاً  
وَقَتَلْتَ الزَّمَانَ عِلْماً فَمَا يُغْنِي      رَبُّ قَوْلِهَا وَلَا يُجِدُّ فِعْلاً  
أَجْدُ الحُزْنَ فِيكَ حِفْظاً وَعَقْلاً      وَأَرَاهُ فِي الخَلْقِ دُعْراً وَجَهْلاً

فالشاعر في هذه الأبيات يتكلم عن سيف الدولة ويذكر خصاله ومحامده، وأنه قد امتحن الزمان في كل أحواله، وقد استخدم الشاعر الحذف في الجمل الثانية المعطوفة في قوله: (وخلُوعاً)، (وسهلاً)، (ولا يُجدُّ فِعْلاً)، (وعقلاً)، (وجَهْلاً)، والأصل في القصيدة: (وقد بَلَوْتَ الخُطُوبَ حلواً)، (وسلَّكَتِ الأَيَّامَ سهلاً)، (وقتلتَ الزمان علماً فلا يجدد فِعْلاً)، (وأجدُ الحُزْنَ فيكَ عقلاً)، (وأراهُ في الخلقِ جهلاً)، ففي هذه التراكيب وقع الحذف في الجمل الثانية المعطوفة، وترك المرسل مهمة ملء الفراغ الذي أحدثه الحذف للمتلقي، معتمداً في ذلك على السياق اللغوي في تقدير المحذوف، حيث ساعد حرف العطف (الواو) المتلقي على تقدير المحذوف وإيجاد مواضعه، وساهم في تحقيق التماسك من خلال تمكين المتلقي من معرفة المحذوف، قد دل على المحذوف الجمل المذكورة في البداية، فالدليل على المحذوف مقالي. كما عمل الحذف في الأبيات السابقة

(1) المصدر نفسه، ص 249.

(2) أبو الطيب المتنبي، الديوان، ص 302.

على اجتناب التكرار الموجود في البنية العميقة للجملة، والذي إن ظهر في البنية السطحية أدى إلى الثقل والسامة والملل، وتحقيق مبدأ الاقتصاد اللغوي، وهو ما أسهم في اتساق النص وتماسكه.

ومن الحذف الجملي الذي استخدمه المتنبي قوله<sup>(1)</sup>:

وَلَا مَا تَضُمُّ إِلَى صَدْرِهَا      وَلَوْ عَلِمَتْ هَاهَا ضَمُّهُ

في هذا البيت يحاول المتنبي تعظيم المرثي (فاتك) وتبيان شجاعته وإقدامه، والمتأمل في عجز البيت يجد حذف عناصر لغوية من بنيته السطحية، في قوله: (وَلَوْ عَلِمَتْ هَاهَا ضَمُّهُ) والتقدير: (ولو علمت ما وُلِدَتْ، ولو علمت ما تَضُمُّ إِلَى صَدْرِهَا هَاهَا ضَمُّهُ)، فقد حذف في هذا الموضع أكثر من جملة ليترك للمتلقي ملاً الفراغ الذي أحدثه الحذف، بما يلائم السياق الذي يقتضيه المقام، ويجعله مشاركاً في عملية الإنتاج من خلال استحضار العنصر المحذوف من خلال السياق اللغوي الوارد قبل هذا الشطر، الذي جعل دليلاً على العنصر المحذوف، ومنه يقوم بوظيفة اتساقية تؤدي إلى تماسك البيت بما قبله وهو ما يحقق تماسكاً نصياً للقصيدة، وارتباطاً دلالياً بين أجزائها.

ومن الحذف الجملي الذي استخدمه المتنبي قوله في قصيدة رثاء أبي الهيجاء عبد الله بن علي<sup>(2)</sup>:

وَلَمْ أَرِ أَعْصَى مِنْكَ لِلْحُزْنِ عَابِرَةً      وَأَثْبَتَ عَقْلاً وَالْقُلُوبُ بِإِلَاءِ عَقْلِ

استخدم المتنبي في هذا البيت الحذف الجملي، حيث حذف جملة: (لم أَرِ أَحداً) في الشطر الثاني من البيت الجملة الفعلية المنفية ودلت عليها الجملة المذكورة في أول البيت، فهو في الشطر الأول من البيت نفى أن يكون رأى أحداً أعصى دمعا من سيف الدولة، وعطف على الجملة الأولى صورة نفى أن يكون رأى أحداً أثبت عقلاً من سيف الدولة وقت الحزن، فحذف المرسل من الشطر الثاني الجملة الفعلية المذكورة في الشطر الأول، فاستخدم حرف العطف الواو للدلالة

(1) أبو الطيب المتنبي، الديوان، ص 397.

(2) المصدر نفسه، ص 285.

على المحذوف، وحتى يتمكن المتلقي من تقدير المحذوف، ويتجنب تكرار العنصر اللغوي المذكور، لأن التكرار اللفظي في بعض المواضع يؤدي إلى ثقل على السامع.

ومن الحذف الجملي الذي استخدمه المتنبي في رثائياته قوله<sup>(1)</sup>:

بلى وَحُرْمَةَ مَنْ كَانَتْ مُرَاعِيَةً      لِحُرْمَةِ الْمَجْدِ وَالْقُصَادِ وَالْأَدَبِ

ففي هذا البيت نجد الشاعر استخدم الحذف الجملي بعد حرف الجواب (بلى) الذي يقع بعد الاستفهام المنفي لتجعله مثبتا، فحذفت جملة الجواب بعدها، وتقدير الكلام: بلى إن فؤادي ملتهب، وإن دمع جفوني منسكب، والدليل على الجمل المحذوفة هو جمل الاستفهام المذكورة في البيت الذي سبق حرف الجواب (بلى)، يقول<sup>(2)</sup>:

يَظُنُّ أَنَّ فُؤَادِي غَيْرٌ مُلْتَهَبٍ      وَأَنَّ دَمْعَ جَفُونِي غَيْرٌ مُنْسَكِبٍ

ففي هذا البيت استفهام حذف منه حرف الاستفهام الهمزة، وتقدير الكلام: أيعظن أن فؤادي غير ملتهب؟ وأيظن أن دمع جفوني غير منسكب؟، فأجيب عن الاستفهام بحرف الجواب (بلى) الذي يثبت الاستفهام المنفي، وحذف جمل جواب الاستفهام بعد حرف الجواب اكتفاءً بالجمل المستفهم عنه قبله، كما أن حذف جمل جواب الاستفهام تحذف ويكتفى بحرف الجواب إذا كان الاستفهام داخلا على أكثر من جملة، فالمتنبي قصد حذف جمل جواب الاستفهام حتى يمكن المتلقي لهذه القصيدة من ملء الفراغ الذي أحدثه الحذف بعد حرف الجواب بجواب مُثَبَّتٍ حسب المستفهم عنه في البيت السابق، و"حذف الجملة ومعطوفها بعد حرف الجواب (بلى) إدلالا منه على تأكيد مضمونها، لأنه أمر حتمي لا يحتاج تأكيده إلى تكرار ذكره، كما أن الحذف -هنا- يشي بانفعالات ممتزج بعضها في بعض، وهي: المرارة، والألم، والرفض الغاضب لهذا الظن فيه من قبيل سيف الدولة، ولهذا جاء بكلمة واحدة لا تقبل التردد ولا تترك مجالا للشك"<sup>(3)</sup>،

(1) أبو الطيب المتنبي، الديوان، ص 119.

(2) المصدر نفسه، ص 119.

(3) زكي علي سالم العوضي، الحذف في سيفيات المتنبي تركيبيا ودلالة، إشراف: أ.د. سمير شريف استيتية، رسالة دكتوراه، جامعة اليرموك - كلية الآداب - قسم اللغة العربية، إربد - الأردن، 1425هـ - 2004م، ص 185 - 186.

فيكون الحذف قد ساهم في إثارة ذهن المتلقي من خلال احتفاظه بجمل الاستفهام، وبذلك يحصل اتساق للنص من خلال ترابط الأبيات وتماسكها، وحضور المتلقي في تقدير المحذوف وملء الفراغ الذي يحدثه الحذف، وتجنب التكرار الذي يحقق مبدأ الاقتصاد اللغوي من خلال الاختزال لجملته جواب الاستفهام في البنية السطحية للجملة، كما يدفع الثقل عن أذن المتلقي، فحذف جمل جواب الاستفهام وعدم تكرارها حقق اتساق القصيدة وتماسكها.

ومن خلال ما سبق عرضه من نماذج للحذف في رثائيات المتنبي نجده قد أسهم في اتساقها وترابطها وتماسكها، وذلك من خلال الإحالات القبلية والبعديّة إلى العناصر المحذوفة، لمعرفة العناصر المحذوفة من المتلقي لابد من دليل لغوي أو مقامي يحيل إليه، فالمتلقي لا يمكنه أن يقدر المحذوف أو يشارك منشئ النص في ملء الفجوات التي يحدثها الحذف دون أن يكون لديه دليل أو قرينة دالة عليه، وإلا كان ذلك الملء ضرباً من التكلف.

### المبحث الثالث: الاتساق المعجمي في رثائيات المتنبي:

#### التكرار:

يعد التكرار عنصراً من عناصر الاتساق المعجمي في النص، فهو من الأدوات الاتساقية التي تعمل على تماسك النص واتساقه، حيث إن "التكرار قد يؤدي أحياناً إلى تراكم الصيغ المكررة، مما يولد إيقاعاً رتيباً يضيق أفق الحركة، ويحد من امتدادها، فإن فاعليته في فهم أبعاد التجربة الشعرية، وجذب الأنظار إلى العنصر المكرر كجزء فعال في حركة النص أمر لا يمكن التغاضي عنه، ولا سيما يخلق نوعاً من التوقع الذي يولد المتعة بما يُدرك، بعد فترة من الانتظار، وبذلك يستقطب التكرار وعي المتلقي الذي يشكل جزءاً هاماً من عملية التذوق الفني"<sup>(1)</sup>.

وقد استخدم المتنبي في رثائياته التكرار بأنماط متنوعة وكثيرة، لذا سأقتصر في التحليل على بعض النماذج.

توزعت بنية التكرار في مرثي المتنبي كما هو مبين في الجدول الآتي من خلال مرثية جدته:

(1) ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، ص 144.

البيت	التكرار	نوعه	موضع التكرار
<b>قصيدة رثاء جدته</b>			
01			ألا لا أري الأحداث حمداً ولا ذمّاً
11	أري / ترى / أراك	تكرار جزئي	تري بخروف السطر أغربة غصما
19			ولكن طرفاً لا أراك به أعمى
02	الفتى	تكرار كلي	إلى مثل ما كان الفتى مرجع الفتى
03	قتيلة / قتل	تكرار جزئي	قتيلة شوق غير ملحقها وصما
06			ولو قتل الهجر المحبين كلهم
03	حبيبها		لك الله من مفاجعة بحبيبها
06	المحبين	تكرار جزئي	ولو قتل الهجر المحبين كلهم
13	حيي		وفارق حبي قلبها بعد ما أدمى
05	خيفة / خوف	تكرار جزئي	بكيث عليها خيفة في حياتها
31			إذا قل عزمي عن مدى خوف بعده
06	الهجر / صرما / النوى /	تكرار بالمرادف	ولو قتل الهجر المحبين كلهم
17	فارق		مضى بلد باق أجدت له صرما
			وفارق حبي قلبها بعد ما أدمى
			وكنث قبيل الموت أستعظم النوى
06			مضى بلد باق أجدت له صرما
25	أجدت / واجدا / يجد	تكرار جزئي	ولا واجدا إلا لمكرمة طعما
31			فأبعد شيء ممكن لم يجد عرما
06	بلد / بلدة	تكرار جزئي	مضى بلد باق أجدت له صرما
26			يقولون لي ما أنت في كل بلدة
07			عرفت الليالي قبل ما صنعت بنا
17			وكنث قبيل الموت أستعظم النوى
20	قبل / قبيل / مقبلا /	تكرار جزئي	فوا أسفا أن لا أكب مقبلاً
24	قابلا / تقبل		ولا قابلاً إلا لخالفه حكما
34			ولا صحتني مهجة تقبل الظلما
09	ماتت / ماتت /	تكرار جزئي	فماتت سروراً بي فمتت بها عمنا
10	مت / الموت	تكرار بالمرادف	أعد الذي ماتت به بعدها سماً

وَلَمْ يُسَلِّهَا إِلَّا الْمَنَایَا وَإِنَّمَا وَكُنْتُ قُبَيْلَ الْمَوْتِ أَسْتَعْظِمُ النَّوَى		المنایا	14
			17
عَرَفْتُ اللَّیَالِي قَبْلَ مَا صَنَعْتَ بِنَا فَلَمَّا دَهَنَنِي لَمْ تَزِدْنِي بِهَا عِلْمًا	تكرار بالمرادف	عرفت / علما	07
فَلَمَّا دَهَنَنِي لَمْ تَزِدْنِي بِهَا عِلْمًا كَأَنَّ بَيْنَهُمْ عَالِمُونَ بِأَنِّي	تكرار جزئي	علما / عالمون	07
			27
فَمَاتَتْ سُورُوا بِي فَمُنْتُ بِهَا عَمَّا حَرَامٌ عَلَيَّ قَلْبِي السُّرُورُ فَإِنِّي	تكرار جزئي	سوروا / السرور	09
			10
مَنَافِعُهَا مَا ضَرَّ فِي نَفْعِ غَيْرِهَا	تكرار جزئي	منافعها / نفع	08
حَرَامٌ عَلَيَّ قَلْبِي السُّرُورُ فَإِنِّي وَفَارَقَ حَيِّي قَلْبَهَا بَعْدَمَا أَدَمَى	تكرار جزئي	قلبي / قلبها	10
			13
مَحَاجِرَ عَيْنَيْهَا وَأَنبَايَهَا سُحْمًا وَلَكِنَّ طَرَفًا لَا أَرَكَ بِهِ أَعْمَى	تكرار بالمرادف	طرفًا / عينيهما	12
			19
وَتَلَثَّمَهُ حَتَّى أَصَارَ مِدَادُهُ فَوَا أَسْفَا أَنْ لَا أُكَبَّ مُقْبِلًا	تكرار بالمرادف	تلثمه / مقبلا	12
			20
أَشَدُّ مِنَ السُّقْمِ الَّذِي أَذْهَبَ السُّقْمَا كَذَا أَنَا يَا دُنْيَا إِذَا شِئْتَ فَادْهَبِي	تكرار جزئي	أذهب / اذهبي	14
			33
أَشَدُّ مِنَ السُّقْمِ الَّذِي أَذْهَبَ السُّقْمَا	تكرار كلي	السقم / السقما	14
طَلَبْتُ لَهَا حِطًّا فَفَاتَتْ وَفَاتَنِي وَقَدْ رَضِيَتْ بِي لَوْ رَضِيَتْ بِهَا قِسْمَا	تكرار جزئي	فاتت / فاتني رضيت / رضيت	15
طَلَبْتُ لَهَا حِطًّا فَفَاتَتْ وَفَاتَنِي وَقَدْ رَضِيَتْ بِي لَوْ رَضِيَتْ بِهَا قِسْمَا	تكرار بالمرادف	حظا / قسما	15
فَأَصْبَحْتُ أَسْتَسْقِي الْعَمَامَ لِقْرِهَا وَقَدْ كُنْتُ أَسْتَسْقِي الْوَعَى وَالْقَنَا الصُّمَّا	تكرار كلي	أستسقي / أستسقي	16
وَكُنْتُ قُبَيْلَ الْمَوْتِ أَسْتَعْظِمُ النَّوَى فَقَدْ صَارَتْ الصُّغْرَى الَّتِي كَانَتْ الْعُظْمَى تَعَرَّبَ لَا مُسْتَعْظِمًا غَيْرَ نَفْسِهِ	تكرار جزئي	أستعظم / العظمى / مستعظما	17
			24
هَبْنِي أَخَذْتُ النَّارَ فَيْكَ مِنَ الْعِدَا فَكَيْفَ بِأَخِذِ النَّارِ فَيْكَ مِنَ الْحَمَى	تكرار جزئي	أخذت / أخذ	18
هَبْنِي أَخَذْتُ النَّارَ فَيْكَ مِنَ الْعِدَا فَكَيْفَ بِأَخِذِ النَّارِ فَيْكَ مِنَ الْحَمَى	تكرار كلي	النار / النار	18

وَقَدْ كُنْتُ أُسْتَسْقِي <u>الْوَعْي</u> وَالْقَنَا الصُّمًا وَجَاعِلُهُ <u>يَوْمَ اللِّقَاءِ تَحِيَّتِي</u>	تكرار بالمرادف	الوعى / يوم اللقاء	16 30
وَمَا <u>إِنْسَدَّتِ الدُّنْيَا عَلَيَّ لِضَيْقِهَا</u> كَذَا أَنَا يَا <u>دُنْيَا</u> إِذَا شِئْتَ فَادْهَبِي	تكرار كلي	الدنيا / دنيا	19 33
وَأَلَا <u>الْأَقْي</u> رَوْحِ الطَّيِّبِ الَّذِي وَجَاعِلُهُ <u>يَوْمَ اللِّقَاءِ تَحِيَّتِي</u>	تكرار جزئي	ألاقي - اللقاء	21 30
كَأَنَّ <u>بَيْنَهُمْ</u> عَالِمُونَ بِأَنِّي وَلَوْ لَمْ تَكُونِي <u>بِنْتِ أَكْرَمِ وَالِدِ</u>	تكرار جزئي	بنت / بينهم	22 27
وَلَوْ لَمْ تَكُونِي <u>بِنْتِ أَكْرَمِ وَالِدِ</u> لَكَانَ <u>أَبَاكِ الضَّخَمَ كَوْنُكَ لِي أُمًّا</u>	تكرار بالمرادف	والد / أباك	22
وَلَوْ لَمْ تَكُونِي <u>بِنْتِ أَكْرَمِ وَالِدِ</u> فَقَدْ <u>وَلَدْتَ مِنِّي</u> لِأَنفِهِمْ رِغْمًا	تكرار جزئي	ولدت / والد	22 23
لَئِنْ لَدَّ <u>يَوْمَ الشَّامِتِينَ</u> بِ <u>يَوْمِهَا</u> وَجَاعِلُهُ <u>يَوْمَ اللِّقَاءِ تَحِيَّتِي</u>	تكرار كلي + تكرار جزئي	يوم / يومها / يوم	23 30
وَمَا <u>تَبْتَغِي</u> ؟ مَا <u>أَبْتَغِي</u> جَلَّ أَنْ يُسْمَى	تكرار جزئي	تبتغي / أبتغي	26
وَمَا <u>الْجَمْعُ</u> بَيْنَ الْمَاءِ وَالنَّارِ فِي يَدِي بِأَصْعَبِ مِنْ أَنْ <u>أَجْمَعَ</u> الْجَدَّ وَالْقَهْمَا	تكرار جزئي	الجمع / أجمع	28
وَمُرْتَكِبٌ فِي كُلِّ حَالٍ بِهِ <u>الْعَشْمَا</u> وَلَا <u>صَحْبَتِي</u> مُهَجَّةٌ تَقْبَلُ <u>الظُّلْمَا</u>	تكرار بالمرادف	العشما / الظلما	29 34
وَأِلَّا فَلَسْتُ <u>السَّيِّدَ البَطْلَ القَرْمَا</u>	تكرار بالمرادف	السيد / القرم	30
أَتَاهَا كِتَابِي <u>بَعْدَ</u> يَأْسٍ وَتَرْحَةٍ أَعْدُّ الَّذِي مَاتَتْ بِهِ <u>بَعْدَهَا</u> سُمًّا وَفَارَقَ حُبِّي قَلْبَهَا <u>بَعْدَمَا</u> أَدْمَى إِذَا قَلَّ عَزْمِي عَنِ مَدَى <u>خَوْفِ بَعْدِهِ</u> فَأَبْعُدُ شَيْءٍ <u>مُمْكِنٌ</u> لَمْ يَجِدْ عَزْمًا	تكرار جزئي	بَعْدَ / بَعْدَهَا / بَعْدَمَا / بُعْدُهُ / أَبْعُدُ	09 10 13 31
إِذَا قَلَّ <u>عَزْمِي</u> عَنِ مَدَى <u>خَوْفِ بَعْدِهِ</u> فَأَبْعُدُ شَيْءٍ <u>مُمْكِنٌ</u> لَمْ يَجِدْ <u>عَزْمًا</u>	تكرار جزئي	عزمي / عزمًا	31
تَعَرَّبَ لَا مُسْتَعْظِمًا غَيْرَ <u>نَفْسِهِ</u> وَإِنِّي لَمِنَ قَوْمِ كَأَنَّ <u>نُفُوسَنَا</u> وَيَا <u>نَفْسِ</u> زَيْدِي فِي كِرَائِبِهَا قُدَمَا وَلَا <u>صَحْبَتِي</u> مُهَجَّةٌ تَقْبَلُ <u>الظُّلْمَا</u>	تكرار جزئي تكرار بالمرادف	نفسه / نفوسنا / نفس / مهجة	24 32 33 34

## التكرار التام:

وهو تكرار نفس العنصر المعجمي في النص كما هي دون أن يلحقها تغيير، وعند قراءتنا لمراثي المتنبي نجد أنه قد استخدم التكرار المباشر الذي أسهم في اتساق النص وتماسكه كونه أداة من أدوات الاتساق المعجمي، ومن أمثلة ذلك قوله مطلع القصيدة التي رثى بها خولة<sup>(1)</sup>:

يَا أُخْتَ خَيْرٍ أَخٍ يَا بِنْتَ خَيْرِ أَبِي كِنَايَةً بِهَمَّا عَنُ أَشْرَفِ النَّسَبِ

ورد في صدر البيت الأول تكرار العنصر المعجمي (خير) في موضعين، وذلك ليستطيع أن يلفت انتباه المتلقي إلى شرف نسب المرثية، إذ بين في الموضع الأول إلى أنها أخت خير الإخوة وهو سيف الدولة، وأما في الموضع الثاني فبين أنها ابنة خير الآباء وهو أبو الهيجاء، فتكرار كلمة (خير) جاء أفقياً داخل شطر واحد فما جاء بعد اللفظة المكررة أسهم في التأكيد على شرف نسبها وترسيخ هذه النسبة وهي الخيرية في الأخوة والأبوة، وهو ما أدى إلى الترابط والتماسك داخل البيت.

ومن التكرار التام في القصيدة نفسها في قوله<sup>(2)</sup>:

عَدَرْتُ يَا مَوْتُ كَمُ أَفْنَيْتَ مِنْ عَدَدٍ بِمَنْ أَصَبْتَ وَكَمُ أَسَكَّتَ مِنْ لَجَبِ  
وَكَمُ صَحِبْتَ أَخَاهَا فِي مُنَازَلَةٍ وَكَمُ سَأَلْتَ فَلَمْ يَبْحَثْ وَلَمْ تَحْبِ

نلاحظ أن الشاعر في هذين البيتين قد كرر لفظة (كم) أربع مرات، واللفظة المكررة تكراراً مباشراً تماماً هي كم الخبرية التي تفيد التكرير<sup>(3)</sup>، إن تكريره الأداة (كم) في البيتين أفقياً وعمودياً (رأسياً) جاء لتأكيد التكرير والمبالغة، فد (كم) الأولى أخبر بها عن العدد الكثير من الذين ماتوا بسبب موت خولة، وأما (كم) الثانية فقد أخبر بها عن الأصوات العالية الكثيرة التي أسكتها

(1) أبو الطيب المتنبي، الديوان، ص 118.

(2) المصدر نفسه، ص 118 - 119.

(3) ينظر: ابن هشام الأنصاري، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تحقيق وشرح: عبد اللطيف محمد الخطيب، المجلس الوطني

للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط 1، 1421هـ - 2000م، 41/3.

الموت بسبب موت المرثية، وأما الثالثة فقد أخبر بها عن المرات الكثيرة التي كان الموت مصاحباً في المعارك لأخيها سيف الدولة، وأما الرابعة فقد أخبر بها عن كثرة سؤال الموت لأخيها تمكينه من نفوس أعدائه، ومن هنا فإن هذا التكرار ساهم في خلق إيقاع موسيقي ملائم لحالته الانفعالية في رثاء خولة ومدح سيف الدولة الحمداني، كما أنه قد ساهم في إبقاء الدلالة مفتوحة أمام المتلقي ليتخيل ما تحمله كم الخبرة من معنى المبالغة في التكثير في هذا الموقف، وفي هذا الصدد يقول ابن الأفليلي: "فكم أفنيت بإصابتك لها من عدد قوم كان فضلها يظهرهم ويجمعهم، وكم أسكت من لجب طوائف كان إحسانها يعمهم ويشملهم ... وكم صبحت أخاها في منازلته لأعاديته، ومداموته لمغازيه، وكم سألته من نفوس فيما سلف من ملاحمه، وتقدم من وقائعه، فلم يبخل عليك لكثرة من قتله، ولا خبت لديه لعظيم ما فعله"<sup>(1)</sup>. فالشاعر وصف الموت بالغاادر لأنه حين غدره بخولة يكون قد غدر بخلق كثير، ففي هلاكها هلاك ناس كثير وسكوت أصواتهم، لذا عبر عن هذه الكثرة بـ(كم) الخبرة والتي كررها أربع مرات في بيتين متتاليين، حيث أدى التكرار دوراً مهماً في ترسيخ وتأکید المعنى الذي أراد المرسل إيصاله إلى المتلقي، ما أدى إلى الترابط والتماسك بين البيتين.

ومن أمثلة استخدام المتنبي التكرار التام قصيدة رثاء فاتك في قوله<sup>(2)</sup>:

وَمَا سُرَّاهُ عَلَى خُفِّ وَلَا قَدَمَ	حَتَّامَ نَحْنُ نُسَارِي النَّجْمَ فِي الظُّلَمِ
فَقَدْ الرَّقَادِ غَرِيبٌ بَاتَ لَمْ يَنْمِ	وَلَا يُجِيسَنَّ بِأَجْفَانٍ يُجِيسَنَّ بِهَا
وَلَا تُسَوِّدُ الشَّمْسُ مَنَا بِيضَ أَوْجُهِنَا	تُسَوِّدُ الشَّمْسُ مَنَا بِيضَ أَوْجُهِنَا
لَوْ احْتَكَمْنَا مِنَ الدُّنْيَا إِلَى حَكْمِ	وَكَانَ حَاهُمَا فِي الحُكْمِ وَاحِدَةً
مَا سَارَ فِي الغَيْمِ مِنْهُ سَارَ فِي الأَدَمِ	وَنَتْرُكُ المَاءَ لَا يَنْقُكُ مِنْ سَفَرٍ
قلبي من الحزن أو جسمي من السقم	لَا أُبْغِضُ العَيْسَ لِكِنِّي وَقَيْتُ بِهَا
حتى مَرَفَنَ بِهَا مِنْ جَوْشٍ وَالْعَلَمِ	طَرَدْتُ مِنْ مِصْرَ أَيْدِيهَا بِأَرْجُلِهَا

(1) ابن الأفليلي، شرح شعر المتنبي، 87/3.

(2) أبو الطيب المتنبي، الديوان، ص 397.

تَبْرِي لَهْنَ نَعَامُ الدَّوِّ مُسْرَجَةً      تَعَارِضُ الْجُدُلُ الْمُرْحَاةَ بِاللُّجْمِ  
 فِي غِلْمَةٍ أَخْطَرُوا أَرْوَاحَهُمْ وَرَضُوا      بِمَا لَقَيْنَ رِضَى الْأَيْسَارِ بِالزَّمِّ  
 تَبْدُو لَنَا كَلَّمَا أَلْقَوْا عَمَائِمَهُمْ      عَمَائِمٌ خُلِقَتْ سُوداً بِلَا لُثْمِ  
 بِيضُ الْعَوَارِضِ طَعَانُونَ مِنْ لِحْوَا      مِنْ الْقَوَارِسِ شَالَأُونَ لِلنَّعَمِ  
 قَدْ بَلَّغُوا بَقَنَاهُمْ فَوْقَ طَاقَتِهِ      وَلَيْسَ يَبْلُغُ مَا فِيهِمْ مِنَ الْهَمِّ  
 فِي الْجَاهِلِيَّةِ إِلَّا أَنْ أَنْفَسَهُمْ      مَنْ طَيَّبَهُنَّ بِهِ فِي الْأَشْهُرِ الْحُرْمِ  
 نَاشُوا الرِّمَاحَ وَكَانَتْ غَيْرَ نَاطِقَةٍ      فَعَلَّمُوهَا صِيَاخَ الطَّيْرِ فِي الْبُهْمِ  
 نَحْدِي الرِّكَابُ بِنَا بِيضاً مَشَافِرُهَا      حُضِرَا فَرَّاسِنُهَا فِي الرُّغْلِ وَالْيَنْمِ

ففي هذه القطعة من قصيدة رثى فيها المتنبي فاتكا، نجده يستخدم التكرار التام ويوزعه عبر مساحة النص ليقرر المعاني المراد إيصالها للمتلقي ويؤكددها في نفسه، ومن التكرار التام (المحض) الذي ورد في تلك القصيدة تكراره للكلمات الآتية: (يُجْسُّ، تَسْوَدُّ، سَارِ، بِيض) فقد كرر الفعل (تَسْوَدُّ) مرتين دون تغيير في المرجع الذي هو: (الشمس)، وذلك بسبب تأكيده لحقيقة أن الشمس لها تأثير في تغيير لون الوجه الأبيض لكنها لا تستطيع أن تؤثر في تغيير لون الشعر الأبيض، فهي لا تستطيع أن تجعله أسود، ف"الشمس تسود ألوان وجوهنا البيض، ولا تغير بياض الشعر سواداً، وهو شكاية لأن بياض الوجه مما يُشْتَهَى بقاءه، فلا تبقيه، وبياض الشعر مما يكره بقاءه فتبقيه ولا تغيره"<sup>(1)</sup>، كما ورد التكرار الكلي (المحض) كذلك في هذه القطعة من القصيدة باستخدامه لكلمة (بِيض) أربع مرات لكن مع اختلاف المرجع، ف(بِيض) الأولى مرجعها إلى لون الوجه، أما (بِيض) الثانية والثالثة فإن مرجعهما هو شعر العوارض، أما (بِيض) الرابعة فمرجعها إلى الخيل المركوبة التي كانت تتخذ للحرب وغزو العدو. وإن استخدام المتنبي لتكرار لفظة (بِيض) الدالة على اللون الأبيض رغم اختلاف المرجع وتنوعه، وقد كان لتكرار لفظة (بِيض) دور في اتساق النص وتماسكه وذلك لما لهذه اللفظة من علاقة بالأغراض التي قيلت فيها هذه القصيدة، حيث إنها قد ساهمت في خلق نغم موسيقي داخل القصيدة، مع العمل على ربطها بالبنية الكبرى للقصيدة، فالشاعر في مطلع القصيدة ذكر كثرة الأسفار والترحال، فجعل تغير لون البشرة من

(1) أبو العلاء المعري، شرح ديوان أبي الطيب المتنبي لأبي العلاء المعري - معجز أحمد، 239/4.

البياض إلى السواد علامة من علامات كثرة السفر، كما أن هذا البيت فيه إشارة إلى فاتك وكثرة سفره للغزو، حيث إنه كان روميا أبيض البشرة فتغيّر لونها من شدة تأثير الشمس فيه لكثرة سفره للغزو والجهاد، ثم ذكر أصحاب فاتك أثناء إغارتهم وجهادهم مع أنهم كهول والدليل على ذلك عوارضهم التي ابيضت وشابت، ثم ذكر الإبل التي تحملهم وتسير بهم، وأنهم كانوا يستحثونها في السير، فأشار إلى سرعة المشي بقوله: تحدي الركاب بنا، ثم ذكر الدليل على ذلك بقوله: بيضا مشافرها، أي أن الزبد يخرج من أفواه الإبل بسبب شدة حثها على السير وإجهادها فلا تترك ترعي تأكل.

إن تكرار لفظة (بيض) في القصيدة أربع مرات عمل على وضع المتلقي في الإطار الكلي للقصيدة، وتنشيط ذاكرته في الربط بين الأبيات، كما يعمل على شد انتباهه إلى الغرض الذي من أجله قيلت القصيدة وهو رثاء فاتك وذكر مآثره وأفضاله.

وهكذا ساهم التكرار الكلي (المحض) في خلق اتساق نصي داخل القصيدة، حيث عمل على جعل النص مترابطا ومتتابعًا، فالعنصر اللغوي المكرر (بيض) متوافق من حيث الشكل في كل مرة ورد فيها داخل القصيدة، ولكنه في كل مرة يكتسب بما فيه وما بعده معنى آخر، وهذا الشيء هو الذي سوغ وروده وتكراره داخل بنية القصيدة في كل مرة، فيكون التكرار شكل أثرًا في الشكل النصي، وجعله متوافقًا وفق معطيات النص اللغوية، وجعل المتلقي مع النص متابعًا<sup>(1)</sup>، حيث كان في كل مرة يعمل على تصاعد الدلالة الجديدة من خلال السياق الجديد الذي وردت فيه الكلمة في كل موضع استخدمت فيه، فيعمل على تشكيل الفكرة التي يحاول إبلاغها للمتلقي، فيتحقق التماسك والاتساق على مستوى القصيدة في إطار المعنى المشكّل لموضوع القصيدة، الذي هو تأبين لفاتك وذكر لفضائله ومآثره ورثاء له.

(1) ينظر: ماجد محمد عيد البحرات، التماسك النصي - دراسة نظرية تطبيقية في خطب أبي بكر الصديق (رضي الله عنه) ووصاياه،

أطروحة دكتوراه، إشراف الأستاذ الدكتور: نهاد الموسى، جامعة اليرموك، كلية الآداب، قسم اللغة العربية، 2015م، ص

كما نجد في هذه القطعة المتنبي يستخدم التكرار الكلي (المحض) في قوله<sup>(1)</sup>:

وَلَا يُجِيسُ بِأَجْفَانٍ يُجِيسُ بِهَا      فَفَدَ الرَّقَادِ غَرِيبٌ بَاتَ لَمْ يَنْمِ

إن تكرار الشاعر للفعل المضارع (يُجِيسُ) مرتين في صدر البيت الثاني من القصيدة لا يعطي إجماءً بتأكيد المعنى الذي يريد إبلاغه للمتلقي، بل وقد جاء الفعل مكرراً لكن مع اختلاف في المرجع، حيث إن المحال إليه في الموضع الأول هو: النجم، أما المحال إليه في الموضع الثاني هو: غريب، وقد تواتر الفعل المضارع (يُجِيسُ) أفقياً في شطر واحد من البيت، فالشاعر من خلال استخدامه الفعل المضارع (يُجِيسُ) وتكراره يريد أن يبين حجم غرْبته، وما لحقه من أرق فأذهبت النوم من جفنيه فأصبح لا يحس بها، لذا جاء الموضع الأول مسبوق بـ (لا) النافية حتى يوضح ويظهر لنا أن النجم لا يلقي من الأرق والتَّصَب والتعب ما يلقاه الغريب البعيد عن أهله، أضناه طول الطريق فبات ساهراً، وعليه فإن تكرار الفعل المضارع (يُجِيسُ) عمل على اتساق البيت الشعري وتماسكه، فدل على ما يلقاه المسافر الغريب من أرق وتعب.

### التكرار الجزئي (الناقص):

يعد التكرار الجزئي وسيلة من وسائل تحقيق التماسك النصي، وأداة من أدوات الاتساق المعجمي، فهو تكرار الجذر اللغوي الواحد للكلمة بصور مختلفة في استعمالات متعددة داخل النص، وهو ما يؤدي إلى اتساق النص وتماسكه ومن ذلك قوله<sup>(2)</sup>:

وَعَايَةَ الْمُفْرِطِ فِي سِلْمِهِ      كَعَايَةَ الْمُفْرِطِ فِي حَرْبِهِ

.....

وَكَانَ مَنْ عَدَّدَ إِحْسَانَهُ      كَأَنَّهُ أَفْرَطَ فِي سَبِيهِ

حيث نجد المتنبي قد استخدم في هذين البيتين التكرار الجزئي من خلال تكرار الكلمة باشتقاقات مختلفة، حيث ذكر اسم الفاعل مرتين (المفراط) والفعل (أفراط)، وقد جاءت هذا النوع

(1) أبو الطيب المتنبي، الديوان، ص 397.

(2) أبو الطيب المتنبي، الديوان، ص 147.

من التكرار ممتدا في القصيدة أفقيا وعموديا من خلال استعماله للكلمات التي لها الجذر اللغوي نفسه، وهو ما أسهم في ربط أبيات القصيدة بعضها ببعض وخلق اتساق وتماسك نصي. ويقول كذلك<sup>(1)</sup>:

وَلَعَمْرِي لَقَدْ شَغَلَتِ الْمَنَايَا بِالْأَعَادِي فَكَيْفَ يَطْلُبَنَّ شُغْلًا  
فقد استخدم المتنبي التكرار الجزئي حيث جاء في البيت حيث جاءت مادة [شغل] مكررة  
تكرارا جزئيا، من خلال استخدام  
ويقول كذلك<sup>(2)</sup>:

قَارَعَتْ رُمْحَكَ الرِّمَاحُ وَلَكِنْ تَرَكَ الرَّاحِمِينَ رُمْحُكَ عَزَلًا  
هذا البيت من مرثية الأخت الصغرى لسيف الدولة استخدم فيه المتنبي التكرار الجزئي التام  
معا، وذلك بتكرار جذر الكلمة، وتمثل ذلك في لفظة [رمح]، حيث تكررت كلمة (رُمْحَكَ) مرتين  
حيث نسبه إلى سيف الدولة وهو آلة الحرب والمطاعنة وهو تكرر تام، فيقول بأن أعداءك قارعوا  
(رمحك) (بالرِمَاحُ)، ولكن (رمحك) ترك أولئك (الراحمين) الذين يطاعنونك برماحهم عزلا.  
فتكرار الجذر اللغوي [رمح] في البيت من خلال تعدد الصيغ بين المفرد (الرمح) والجمع  
(الرماح)، واسم الفاعل (الراحمين) كان له أثره في تشكيل الاتساق المعجمي من خلال وخلق  
تماسك نصي داخل البيت في القصيدة.  
ويقول كذلك<sup>(3)</sup>:

وَهَذَا أَوَّلُ النَّاعِينَ طُورًا لِأَوَّلِ مَيِّتَةٍ فِي ذَا الْجَلَالِ  
كَأَنَّ الْمَوْتَ لَمْ يَفْجَعْ بِنَفْسٍ وَلَمْ يَخْطُرْ لِمَخْلُوقٍ بِبِئَالِ  
.....  
أَطَابَ النَّفْسَ أَنَّكَ مُتَّ مَوْتًا تَمَّتُّهُ الْبِوَاقِي وَالْحَوَالِي  
جاء التكرار الجزئي في لفظة (مَيِّتَةٍ، الموت، مُتَّ، موتًا)، حيث استخدم كلمة (مَيِّتَةٍ) للدلالة  
على أول امرأة (والدة سيف الدولة) ماتت، حيث لم تمت امرأة قبلها في مكانتها وجلالها، ثم

(1) أبو الطيب المتنبي، الديوان، ص 303.

(2) أبو الطيب المتنبي، الديوان، ص 303.

(3) أبو الطيب المتنبي، الديوان، ص 278.

استخدم اسم الموت للدلالة على حدث انتهاء حياة الأشخاص، ثم استخدم الفعل (متّ) متصلا بضمير المخاطبة المؤنثة، ثم المصدر (موتا) الذي جاء به لتوكيد الفعل (متّ)، فقد شكلت ألفاظ الموت المكررة في الأبيات السابقة تعالقا نصيا في ربط العناصر اللغوية بعضها ببعض، فتكرار المتنبي لفظ الموت بصيغ مختلفة كان له فاعلية في تجسيد المعنى في ذهن المتلقي وشد انتباهه إلى قضية جوهرية وهي وفاة والدة سيف الدولة وعظم هذه المتوفاة وحجم المصاب الذي خلفه فقدها. ويقول كذلك<sup>(1)</sup>:

وَلَوْ كَانَ النِّسَاءُ كَمَنْ فَقَدْنَا      لَقُضِّلَتِ النِّسَاءُ عَلَى الرِّجَالِ  
وَمَا التَّأْنِيثُ لِاسْمِ الشَّمْسِ عَيْبٌ      وَلَا التَّذْكِيرُ فَخْرٌ لِلْهِلَالِ  
وَأَفْجَعُ مَنْ فَقَدْنَا مَنْ وَجَدْنَا      قُبِيلَ الْفَقْدِ مَفْقُودَ الْمِثَالِ

استعمل المتنبي التكرار الجزئي بصيغ متعددة في القطعة السابقة، وذلك باستعمال الجذر اللغوي [فقد] ومشتقاته، فاستخدم الفعل الماضي (فقدنا) المتصل به الضمير المتصل (نا) مرتين تكرارا تاما، وهذا التكرار كان غرضه هو تقرير الحكم وتثبيتته في ذهن المتلقي وهو أن هذه المتوفاة قد فقدها الناس وإسناد فعل الفقد إلى صيغة الجمع أي أن كل الناس قد فقدت هذه المرأة الكاملة فعبّر عن الواقع بتكرار اللفظة تكرارا تاما فأسهم في العمل على استمرارية النص وترسيخ معنى الفقد في نفس المتلقي، ثم استخدم المصدر (الفقد)، ثم اسم المفعول، وتكثيف استخدام الجذر اللغوي [فقد] في هذه المقطوعة الشعرية من القصيدة من خلال التكرار التام والجزئي أسهم في خلق اتساق معجمي وتحقيق ترابط وتماسك نصي داخل الرثائية يلائم الموضوع الرئيس وهو رثاء والدة سيف الدولة وذكر مآثرها وفضائلها.

فاستخدم المتنبي للتكرار الجزئي في رثائياته يعطي للمتلقي صورة عن بؤرة النص وموضوع الخطاب، ويكشف للمتلقي دلالة هذه العناصر المعجمية المتكررة في قصائده الرثائية، فهو يحقق الاتساق المعجمي ويسهم في ربط بنيات النص بعضها ببعض.

(1) أبو الطيب المتنبي، الديوان، ص 279.

الترادف وشبه الترادف:

استخدم المتنبي التكرار بالترادف وشبه الترادف في رثائياته، ومثال ذلك قوله<sup>(1)</sup>:

(فؤاد / قلب)

- 05 رَمَانِي الدَّهْرُ بِالْأَرْزَاءِ حَتَّى  
 ...  
 21 بَعِثْكَ هَلْ سَلَوْتُ فَإِنَّ قَلْبِي  
 ...  
 وَإِنْ جَانَبْتُ أَرْضَكَ غَيْرُ سَالِي

ورد الترادف في هذين البيتين من خلال الكلمتين (فؤادي - قلبي)، فالقلب جزء من الفؤاد، لذلك يستعمل أحدهما مكان الآخر، فهو يستخدم الكل (الفؤاد) ويريد الجزء (القلب)، لذا نجد شراح البيت يقولون في معنى البيت: "كثرت مصيبات الدهر عليّ وإصابتها قلبي بسهامه، حتى صار في غلاف من السهام لتواليها عليه"<sup>(2)</sup>، فالمتنبي استخدم تكرار المعنى الواحد بألفاظ مختلفة.

ويقول أيضا<sup>(3)</sup>:

(اللحد / الأجداث / مثواك / قبرك / القبور)

- 11 عَلَى المَدْفُونِ قَبْلَ التُّرْبِ صَوْنًا  
 17 سَقَى مَثْوَاكَ غَادٍ فِي الْعَوَادِي  
 18 لِسَاحِيهِ عَلَى الأَجْدَاثِ حَفَشٌ  
 20 يُؤرُّ بِقَبْرِكَ العَانِي فَيَبْكِي  
 29 وَلَيْسَتْ كَالْإِنَاثِ وَلَا اللَّوَاتِي  
 وَقَبْلَ اللّٰحْدِ فِي كَرَمِ الخِلَالِ  
 نَظِيرُ نَوَالِ كَفِّكَ فِي النِّوَالِ  
 كَأَيْدِي الخَيْلِ أَبْصَرْتَ المِخَالِي  
 وَيَشْعَلُهُ البُكَاءُ عَنِ السُّوَالِ  
 تُعَدُّهَا القُبُورُ مِنَ الحِجَالِ

(1) أبو الطيب المتنبي، الديوان، ص 278.

(2) الواحدي أبو الحسن علي بن أحمد بن محمد بن علي النيسابوري، شرح ديوان أبي الطيب المتنبي، 3 / 1101.

(3) أبو الطيب المتنبي، الديوان، ص 278.

فمعنى اللحد في لسان العرب: "الحد: اللحد واللحد: الشقُّ الَّذِي يَكُونُ فِي جَانِبِ الْقَبْرِ موضع المَيِّتِ لِأَنَّهُ قَدْ أُمِيلَ عَنْ وَسَطِ إِلَى جَانِبِهِ، وَقِيلَ: الَّذِي يُخْفَرُ فِي عَرْضِهِ؛ وَالضَّرِيحُ وَالضَّرِيحَةُ: مَا كَانَ فِي وَسْطِهِ، وَالْجَمْعُ الْحَادُّ وَالْحُودُ"<sup>(1)</sup>، وأما المثوى فهو المكان الذي يقيم فيه الإنسان ويطيل فيه اقامة، وسمي القبر مثوى لأنه مكان إقامة الميت، جاء في لسان العرب: "ثوا: الثَّوَاءُ: طَوْلُ الْمَقَامِ، ثَوَى يَثْوِي ثَوَاءً وَثَوَيْتُ بِالْمَكَانِ وَثَوَيْتُهُ ثَوَاءً وَثَوِيًّا مِثْلُ مَضَى يَمْضِي مَضَاءً وَمُضِيًّا؛ الْأَخِيرَةُ عَنْ سَبَبِيَّتِهِ، وَأَثَوَيْتُ بِهِ: أَطَلْتُ الْإِقَامَةَ بِهِ. وَأَثَوَيْتُهُ أَنَا وَثَوَيْتُهُ؛ الْأَخِيرَةُ عَنْ كُرَاعٍ: أَلَزَمْتُهُ الثَّوَاءَ فِيهِ. وَثَوَى بِالْمَكَانِ: نَزَلَ فِيهِ، وَبِهِ سُمِّيَ الْمَنْزِلُ مَثْوًى. وَالْمَثْوَى: الْمَوْضِعُ الَّذِي يُقَامُ بِهِ، وَجَمْعُهُ الْمَثَاوِي. وَمَثَوَى الرَّجُلِ: مَنْزِلُهُ، ... وَثَوِي الرَّجُلِ: قُبْرٌ لِأَنَّ ذَلِكَ ثَوَاءٌ لَا أَطُولُ مِنْهُ"<sup>(2)</sup>. والأحداث جمع مفردة جدث وهو القبر، وأما القبر فهو موضع دفن الإنسان، وقد استخدمه مكررا تكرارا جزئيا مرتين، مرة بصيغة المفرد (قبرك)، ومرة بصيغة الجمع (القبور)، وهذا التكرار عن طريق ذكر المترادفات يؤدي نفس المعنى لكن بألفاظ مختلفة، ويحقق التماسك النصي للرثائيات عن طريق الاتساق المعجمي، كما يؤدي إلى شد انتباه المتلقي إلى بؤرة الخطاب وهي موت والدة سيف الدولة فهي قد أسهمت في تحقيق استمرارية القصيدة.

### تكرار الجمل:

اعتمد المتنبي في مراثيه على بعض التراكيب المكررة التي عملت على ربط أجزاء النص ببعضها، فأسهمت في اتساق النص وتماسكه، ويُعد تكرار الجمل من التكرار الكلي (المحض) الذي استخدمه المتنبي كذلك في رثائياته لكنه قليل الورد في رثائياته، فهي لا تتواتر في جميع المراثيات ولا تتكرر بشكل لافت، إلا أننا نجد بعض الجمل قد وردت مكررة في بعض المراثي، لكنه تكرر غير كثيف، ومن الجمل التي وردت عنده مكررة بشكل عمودي (رأسي) في بيتين متتاليين، قوله<sup>(3)</sup>:

مَا كُنْتُ أَحْسَبُ قَبْلَ دَفْنِكَ فِي الثَّرَى      أَنَّ الْكَوَاكِبَ فِي الثُّرَابِ تَغْوُرُ

(1) ابن منظور، لسان العرب، [ل ح د]، 388/3.

(2) المرجع نفسه، [ث و ا]، 125/14 - 126.

(3) المصدر نفسه، ص 213.

مَا كُنْتُ أَمَلٌ قَبْلَ نَعَشِكَ أَنْ أَرَى رَضَوَى عَلَى أَيْدِي الرِّجَالِ تَسِيرٌ

استخدم المتنبي في هذين البيتين تكرار التركيب القائم على: ما النافية + فعل ماض ناقص + اسمها ضمير متصل + خبرها جملة فعلية، فالجملتان لهما التركيب نفسه.

فالمتنبي استخدم هذا التكرار العمودي الذي جاء في بيتين متتالين مكنه من شغل مساحة واسعة في القصيدة، وأكسبها وحدتها الموضوعية، فمن خلال تكرار العبارة (ما كنت) عموديا تمكن من التعبير عن حسن خلقته وجميل وصفه، وضياء وجهه وعن قدر المرثي وقيمته، ورفيع شأنه وكريم خصاله، فالمتنبي في البيت الرابع أقام المتوفى مقام الكواكب والنجوم في الضياء والنور، وأن مكانه في السماء فلما وُوري الثرى وُوضع في القبر علم أن الكواكب تختفي وتغور في التراب، أما في البيت الخامس فقد أقامه مقام الجبل رضوى في الرزانة والحلم والوقار، فهو لم يكن يأمل أن الجبل يُستطاع نقله وتحريكه من مكانه إلا حين رأى المؤمنين محمولا على أكتاف الرجال متوجهين به إلى قبره.

فتكرار عبارة (ما كنت) عملت على تأكيد المعنى المراد إيصاله للمتلقي، وتثبيتته في ذهنه وذاكرته، وهو أن المرثي له خلقة حسنة ووجه وضّاء وقدر عالٍ علو الكواكب التي في السماء، وله وقار وحلم ورزانة تساوي رزانة الجبال وثقلها، كما أن استخدام الشاعر عبارة (ما كنت) منحت للبيتين جرسا وإيقاعا موسيقيا ساهم في اتساق القصيدة وتماسكها صوتيا ودلاليا.

ومن العبارات التي كررها المتنبي في رثائياته عبارة (غاية المفرط) في قصيدته التي رثى بها عمه عضد الدولة وعزاه بها، وذلك عند قوله<sup>(1)</sup>:

وَعَايَةُ الْمَفْرَطِ فِي سَلْمِهِ كَغَايَةِ الْمَفْرَطِ فِي حَرْبِهِ

كرر المتنبي عبارة (غاية المفرط في) تكرار أفقيا، فقد وردت مكررة في شطري البيت، فالمتنبي استخدم التكرار المحض في هذا البيت ليؤكد المعنى ويلفت عناية المتلقي إلى أن عاقبة المبالغ في مجاوزة الحد في الاحتراز والتوقي والركون إلى السلم وترك الحرب تشبه عاقبة المبالغ في خوض غمار

(1) أبو الطيب المتنبي، الديوان، ص 147.

الحرب والمقدم المقتحم لساحاتها، المستسهل لأمرها، الذي كانت له فاعلية ومساهمة في اتساق البيت وتماسكه، فهو تكرار لفظي ودلالي، وقد أكسبت هذه الجمل المكررة القصيدة جرسا موسيقيا وإيقاعا نغميا ساهم في ترسيخه في ذهن المتلقي وبقائه مدة أطول.

### التضام:

#### علاقة التعارض أو التضاد:

استخدم المتنبي في مرثياته علاقة التضاد وذلك لكونها أداة من أدوات الاتساق المعجمي، ووسيلة مساعدة في تماسك النص.

فالمتنبي "له ولع بالجمع بين الأضداد فيجيء باللفظ وضده أو المعنى وعكسه، فأكثر من المقابلة والطباق...." (1)، وهو ما نلمسه في رثائياته قوله (2):

وَلَوْ كَانَ النِّسَاءُ كَمَنْ فَقَدْنَا	لُقِّضَتِ النِّسَاءُ عَلَى الرِّجَالِ
وَمَا التَّأْنِيثُ لِاسْمِ الشَّمْسِ عَيْبٌ	وَلَا التَّذْكَيرُ فَخْرٌ لِلْهِلَالِ
وَأَفْجَعُ مَنْ فَقَدْنَا مَنْ وَجَدْنَا	فُقِيلَ الْفَقْدِ مَفْقُودَ الْمِثَالِ
يُدْفِنُ بَعْضُنَا بَعْضًا وَتَمْشِي	أَوَاخِرُنَا عَلَى هَامِ الْأَوَالِي

استخدم المتنبي في هذه القطعة الشعرية من قصيدة رثاء والدة سيف الدولة علاقة التقابل أو التضاد، فاستعمل التضاد العكسي ويظهر ذلك جليا في الثنائيات الضدية المستخدمة:

(النساء ≠ الرجال)، (التأنيث ≠ التذكير)، (عيب ≠ فخر)، (الشمس ≠ الهلال)، (فقدنا ≠ وجدنا)، (أواخرنا ≠ الأوالي). وهذه الثنائيات الضدية المستخدمة في النص الرثائي عند المتنبي تنسجم انسجاما تاما مع موضوع الخطاب، فالمتنبي في معرض رثائه لوالدة سيف الدولة أراد أن يذكر فضلها وينوه بشرفها بين الخلائق، فجاء بهذه الثنائيات التي أسعفته للنظم في رثاء والمتوفاة، حيث يقول فلو كانت كل نساء البشرية يمثل فضلها وكرامتها، لكانت النساء أحق في التقديم والذكر والثناء على جنس الرجال، ثم مثل لمثل ذلك بأن تأنيث اسم الشمس ليس عيبا لها وهي

(1) محمد كمال حلمي بك، أبو الطيب المتنبي حياته وخلقه وشعره وأسلوبه، إدارة مكتبة ومطبعة الشباب، مصر، دط، 1339هـ - 1921م، ص م.

(2) أبو الطيب المتنبي، الديوان، ص 279.

حيث ترابط هذه الكلمات المستخدمة بعضها مع بعض من خلال علاقة التقابل، وقد أسهمت هذه العلاقة في تحقيق الاتساق المعجمي من خلال حشده للألفاظ المتضادة وما تركه هذه العلاقة من تضام بين أبيات القصيدة.

واستخدم كذلك علاقة التقابل أو التضاد في قوله<sup>(1)</sup>:

أَلَسْتَ مِنَ الْقَوْمِ الْأَلِيِّ مِنْ رِمَاحِهِمْ      نَدَاهُمْ وَمِنْ قَتْلَاهُمْ مُهَجَّةُ الْبُخْلِ  
(الندى ≠ البخل)

### علاقة التنافر:

وينضوي تحت هذه العلاقة الألفاظ المتلازمة التي تدخل تحت مسمى عام، حيث نجد المتنبي استخدم هذه العلاقة في قوله<sup>(2)</sup>:

يَا أُخْتَ خَيْرِ أَخٍ يَا بِنْتَ خَيْرِ أَبِي      كِنَايَةً بِهَمَا عَن أَشْرَفِ النَّسَبِ  
فالمتنبي في هذا البيت قد أورد مجموعة من الكلمات المختلفة لفظيا والمترابطة معنويا مثل: أخت، أخ، أب، أخاها حيث تترابط هذه الكلمات عن طريق انتمائها لحقل واحد وهو حقل الأسرة وهذا ما أسهم في تحقيق الاتساق المعجمي والترابط والتماسك النصي.

### علاقة الاشتمال:

وتتجلى هذه العلاقة في قوله<sup>(3)</sup>:

فِيهِ الْفَصَاحَةُ وَالسَّمَاخَةُ وَالتَّقَى      وَالْبَأْسُ أَجْمَعُ وَالْحِجَا وَالْحَيْرُ  
(الفصاحة، السماحة، التقى، البأس، الحجا، الخير) علاقة اشتمال مشترك أوصاف في الممدوح. فهذه السلسلة المنتظمة من الخصال تنتمي إلى مجموعة واحدة، فقد استخدمت داخل النص في بيت واحد لتبيين الدلالة المشتركة التي تتصف بها هذه الخلال والخصال وهي الشرف والكمال والحسن، فاجتمعت في المرثي - محمد بن إسحاق التنوخي - دون غيره، وقد ساهمت هذه العلاقة في اتساق النص وترابطه.

(1) أبو الطيب المتنبي، الديوان، ص 285.

(2) أبو الطيب المتنبي، الديوان، ص 118.

(3) أبو الطيب المتنبي، الديوان، ص 214.

وكذلك نجد هذه العلاقة تحققت في قوله<sup>(1)</sup>:

وَرَأَيْتُ كُتْلًا مَا يُعَلِّلُ نَفْسَهُ  
أَجْجَاوِرَ الدِّيمَاسِ رَهْنَ قَرَارَةٍ  
مَا كُنْتُ أَحْسَبُ قَبْلَ دَفْنِكَ فِي الثَّرَى  
مَا كُنْتُ أَمَلُّ قَبْلَ نَعْشِكَ أَنْ أَرَى  
خَرَجُوا بِهِ وَلِكُلِّ بَاكِ خَلْفَهُ  
حَتَّى أَتُوا جَدَثًا كَأَنَّ ضَرْيَجَهُ  
بِمَزْوَدٍ كَفَّنَ الْبَلَى مِنْ مُلْكِهِ  
وَكَأَنَّ مَا عَيْسَى ابْنُ مَرْيَمَ ذِكْرُهُ  
يُكَيِّ عَلَيْهِ وَمَا اسْتَقَرَّ قَرَارُهُ  
صَبْرًا بَنِي إِسْحَاقَ عَنْهُ تَكْرُمًا  
فَلِكُلِّ مَفْجُوعٍ سِوَاكُمْ مُشَبَّهٌ  
أَيَّامَ قَائِمٍ سَافِيهِ فِي كَفِّهِ ال  
فَأَعْيَدُ إِخْوَتَهُ بِرَبِّ مُحَمَّدٍ  
أَوْ يَرْعَبُوا بِفُصُورِهِمْ عَن حُفْرَةٍ  
نَفَرٌ إِذَا غَابَتْ غُمُودٌ سُيُوفِهِمْ

بِنَعْلَةٍ وَإِلَى الْفَنَاءِ يَصِيرُ  
فِيهَا الضُّيَاءُ بِوَجْهِهِ وَالنُّورُ  
أَنَّ الْكَوَاكِبَ فِي الثَّرَابِ تَغُورُ  
رَضَوَى عَلَى أَيْدِي الرِّجَالِ تَسِيرُ  
صَعَقَاتُ مُوسَى يَوْمَ ذَلِكَ الطُّورُ  
فِي قَلْبِ كُلِّ مُوَجِّدٍ مَحْفُورُ  
مُغْفٍ وَإِثْمِدُ عَيْنِهِ الْكَافُورُ  
وَكَأَنَّ عَازَرَ شَخْصُهُ الْمُقْبُورُ  
فِي اللَّحْدِ حَتَّى صَافَحَتْهُ الْحُورُ  
إِنَّ الْعَظِيمَ عَلَى الْعَظِيمِ صَبُورُ  
وَلِكُلِّ مَفْقُودٍ سِوَاهُ نَظِيرُ  
بِمَنَى وَبَاغِ الْمَوْتِ عَنْهُ قَاصِرُ  
أَنْ يَحْزَنُوا وَمُحَمَّدٌ مَسْرُورُ  
حَيَّاهُ فِيهَا مُنْكَرٌ وَنَكِيرُ  
عَنْهَا فَاجْأَلِ الْعِبَادِ حُضُورُ

فقد تحققت علاقة الاشتمال المشترك بين هذه الكلمات (الفناء، الديماس، الدفن، الثرى، التراب، النعش، البكاء، الجدث، الضريح، الكفن، الكافور، المقبور، الحفرة، منكر، نكير، الآجال، الموت، مفجوع، صبرا، مفقود، العزاء، اللحد) فهي كلها من الألفاظ الدالة على الموت، أي من الحقل الدلالي الخاص بالموت، فهي تنتمي إلى مجموعة تندرج تحتها ضمن حقل مفهومي خاص بها، ألا وهو الموت

### علاقة الجزء بالكل:

استخدم المتنبي هذه العلاقة في قوله<sup>(2)</sup>:

تُدْمِي حُدُودَهُمُ الدُّمُوعُ وَتَنْقُضِي  
سَاعَاتُ لَيْلِهِمْ وَهِنَّ دَهْرُورُ

(1) أبو الطيب المتنبي، الديوان، ص 213 - 214.

(2) أبو الطيب المتنبي، الديوان، ص 215.

تحققت هذه العلاقة هنا بين كلمتي: (ساعات، دهور) علاقة جزء من كل، فإن الساعات جزء من الدهر، وهي علاقة تفييد التماسك النصي والاتساق المعجمي، من خلال ذكر جزء من الكل، فالدهر يتكون من مجموعة من الساعات التي تنتظم تحته.

## الفصل الثالث: مظاهر الانسجام في رثائيات النبي

## المبحث الأول: العلاقات الدلالية:

وهي العلاقات الدلالية التي يقوم انسجام النص الشعري عليها، و"ينظر عادة إلى العلاقات التي تجمع بين أطراف النص أو تربط بين متوالياته (أو بعضها) دون بدو وسائل شكلية تعتمد في ذلك عادة، ينظر إليها على أنها علاقات دلالية، مثال ذلك علاقات: العموم / الخصوص، السبب / المسبب، المجمل / المفصل، ... ولا يكاد يخلو منها نص يحقق شرطي الإخبارية والشفافية مستهدفا تحقيق درجة معينة من التواصل، سالكا في ذلك بناء اللاحق على السابق، بل لا يخلو منها أي نص يعتمد الربط القوي بين أجزائه"<sup>(1)</sup>، فأجزاء القصيدة يتربط بعضها ببعض دلاليا عن طريق علاقات مختلفة كالإجمال والتفصيل، والعموم والخصوص، والسؤال والجواب، والسبب والمسبب و...، ونجد أن رثائيات المتنبي لم تخل من هذه العلاقات الدلالية، ولكن قد تبرز علاقة على حساب الأخرى وذلك حسب ما تقتضيه شروط الإنتاج وظروف التلقي، وقد تغيب بعض العلاقات، لأن انسجام القصيدة لا يعتمد على اجتماعها جميعا في القصيدة ف"النص الشعري قد يوحي بعدم الخضوع لهذه العلاقات، ولكنه ما دام نسا تحكمه شروط الإنتاج والتلقي فإنه لا يتخلى عن هذه العلاقات، وإنما الذي يحصل هو بروز علاقة دون الأخرى"<sup>(2)</sup>، وسنحاول الوقوف عند أبرز هذه العلاقات:

## 1- علاقة الإجمال والتفصيل:

وهي من أهم القضايا التي عالجها علماء النص، حيث يورد منتج النص القضية مجملة ثم يأتي بتفصيلها، وقد خضعت الرثائيات إلى علاقة الإجمال والتفصيل في بعض المواضع منها قوله<sup>(3)</sup>:

لَمَّا لَدَّ يَوْمُ الشَّامِتِينَ يَوْمَهَا      فَكَدَّ وَلَدَتْ مِنِّي لِأَنْفِهِمْ رَغْمَا

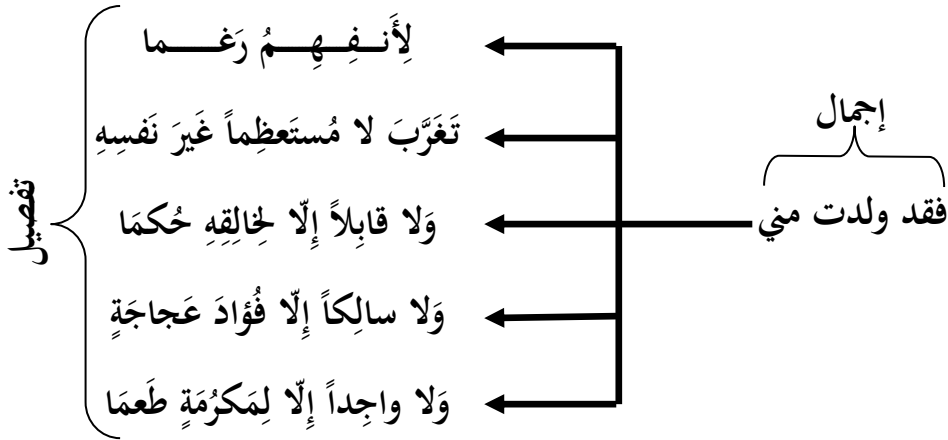
(1) محمد خطابي، لسانيات النص، ص 268 - 269.

(2) المرجع نفسه، ص 269.

(3) أبو الطيب المتنبي، الديوان، ص 384.

تَعَرَّبَ لَا مُسْتَعْظِمًا غَيْرَ نَفْسِهِ      وَلَا قَابِلًا إِلَّا لِخَالِقِهِ حُكْمًا  
وَلَا سَالِكًا إِلَّا فُؤَادَ عَجَاجَةٍ      وَلَا وَاجِدًا إِلَّا لِمَكْرَمَةٍ طَعْمًا

فالشاعر أراد أن يبيّن للشامتين بوفاة جدته المولود الذي ولد وهو قوله: (وَلَدْتُ مَنِّي) ثم فصل الصفات المميزة لهذا المولود، مكونا من ذلك شبكة من القضايا الجزئية والوحدات الصغرى التي جاءت موزعة على عدة بنيات نصية، ساهمت في استمرارية القصيدة وربط المعاني بعضها ببعض، والخطاطة الآتية توضح الجملة المجملة والجمل المفصلة لها في القصيدة:



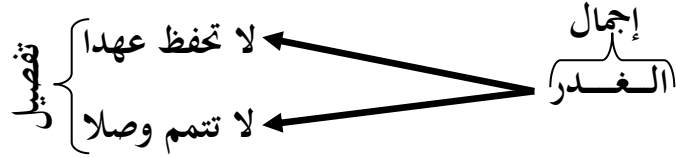
فالمتنبي قد أجمال في البيت ماذا ولدت جدته، ثم بدأ يذكر صفاته ويفصلها، فقد ولدت رجلاً يرغم أنوف أعدائه وشائنيه، ويذلهم ويقهرهم، وتعرّب من بلده لأنه مُعْظَمٌ لنفسه لا يرى أحداً فوقه، فكلهم دونه في القدر والمنزلة، ولا يقبل حاكماً عليه غير خالقه، ولا يسلك طريقاً غير طريق الحرب، وخوض غمارها فهو في قلبها، ولا يستطعم شيئاً غير طعم المكارم، فتسجيل المتنبي لصفات الرجل الذي ولدته أمه وتتابعها هو تفصيل لما أجمله في قوله: (فقد ولدت مني)، وقد عملت هذه المتتاليات الجمالية النصية على جعل القصيدة يرتبط بعضها ببعض عن طريق التناسل والتتابع، وانسجام البنية النصية للقطعة الشعرية داخل القصيدة.

ويقول أيضاً<sup>(1)</sup>:

وَهِيَ مَعْشُوقَةٌ عَلَى الْعَدْرِ لَا تَح      فَظَّ عَهْدًا وَلَا تُتَمِّمُ وَصْلًا

(1) أبو الطيب المتنبي، الديوان، ص 303.

في هذا البيت نجد المتنبي قد أجمل لفظ (الغدر)، وأشار إلى عشق الناس للدنيا ومحبتهم لها مع كونها غدارة، ثم فصل هذا الغدر في أنها لا تحفظ العهد ولا تدوم على الوصل، والخطاظة الآتية توضح الإجمال والتفصيل في البيت:



فالمأمل في البيت يجد الشاعر استخدم في الشطر الاول لفظه جملة (الغدر) ثم فصل أنواع غدرها بالناس، فهي لا تحفظ العهد ولا تفي به لهم، ولا تديم وصلها لأحد من الناس، ترجع في هبتها وتسترد الأشياء التي وهبتها، فالغدر هو شيمة من شيم الدنيا، وخيانة العهد وعدم الوفاء به، وقطع وصلها للناس، وإن واصلت شخصا فإن وصله لا يدوم، هي صفات جزئية مفصلة لشيمة الغدر.

ومن المواضع التي استخدم فيها المتنبي علاقة الإجمال والتفصيل قوله<sup>(1)</sup>:

يَأْنَفُ مِنْ مَيْتَةِ الْفِرَاشِ وَقَدْ      حَلَّ بِهِ أَصْدَقُ الْمَوَاعِيدِ  
وَمِثْلُهُ أَنْكَرَ الْمِمَاتِ عَلَى      غَيْرِ سُرُوجِ السَّوَابِحِ الْقُودِ  
بَعْدَ عِثَارِ الْقَنَا بَلَبَّتْهُ      وَضَرْبِهِ أَرْؤُسَ الصَّانِدِ  
وَحَوْضِهِ غَمَرَ كُلَّ مَهْلَكَةٍ      لِلذِّمْرِ فِيهَا فُؤَادُ رَعْدِيدِ

نجد المتنبي في هذه المقطوعة الشعرية استخدم علاقة الإجمال والتفصيل، حيث بدأها بقوله: "يَأْنَفُ مِنْ مَيْتَةِ الْفِرَاشِ" فالفعل يَأْنَفُ هو مركز الثقل معنويا في هذه المقطوعة، فالمرثي أبو وائل يغلب بن داود يكره ويستنكف الموت على فراشه، وهذا الاستنكاف فصلته الأبيات التي جاءت بعده، حيث يقول في البيت الموالي<sup>(2)</sup>:

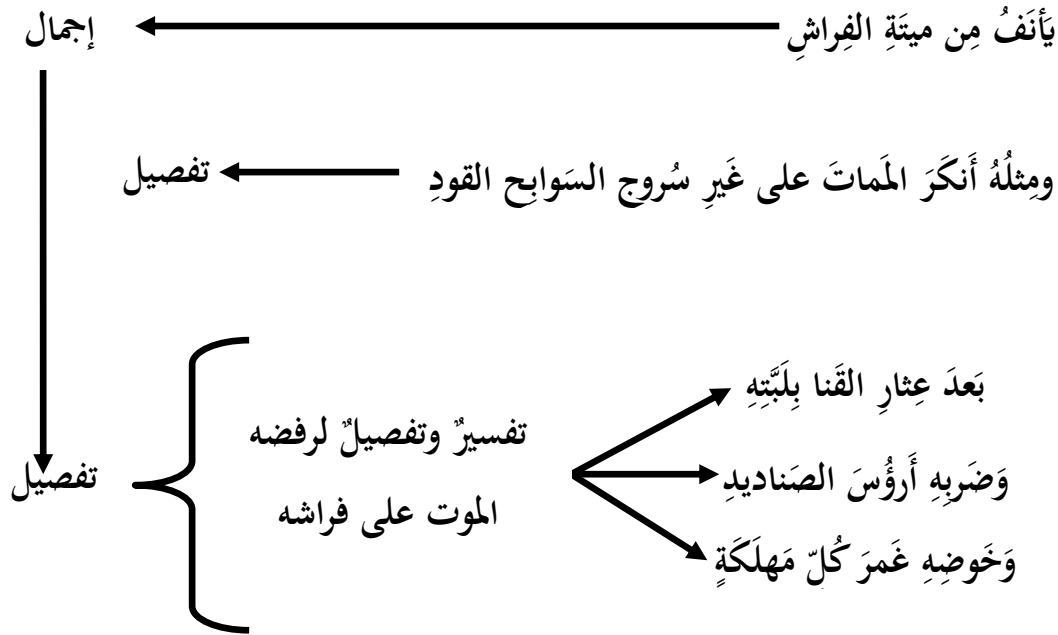
وَمِثْلُهُ أَنْكَرَ الْمِمَاتِ عَلَى      غَيْرِ سُرُوجِ السَّوَابِحِ الْقُودِ

(1) أبو الطيب المتنبي، الديوان، ص 158.

(2) المصدر نفسه، ص 158.

فمن كان في شجاعة أبي وائل لم يرض إلا بالموت على سروج الخيل في ساحات الوغى،  
وأنكر الموت على فراشه، ثم فسر هذا الإنكار والرفض بقوله<sup>(1)</sup>:

بَعْدَ عِثَارِ الْقَنَا بِلَبَّتِهِ      وَضَرْبِهِ أَرُؤْسَ الصَّنَادِيدِ  
وَخَوْضِهِ غَمَرَ كُلِّ مَهْلَكَةٍ      لِلذِّمْرِ فِيهَا فُؤَادُ رَعِيدِ



فالمتنبي في الأبيات السابقة استخدم العلاقة الدلالية (الإجمال والتفصيل)، حيث استخدم الفعل (يأنف)، والأبيات بعدها تؤكد استنكافه الموت على فراشه، وأنه ألف أن يكون محاربا ممتطيا فرسه، ثم زاد في تفسير ذلك وتأكيده فقال: إنه يأنف من مية الفراش بعد أن كانت الرماح تُصَبُّ عليه من الأعداء وتعثر في نحره، ويضرب رؤوس السادة الشجعان، ويخوض الحروب ويقتحم أشد المواضع فيها، التي يمتلك فيها الشجاع الجبن من شدة أهوالها.

وفي ~~تفصيل~~ نجدته نجده استخدم علاقة الإجمال والتفصيل، لكن بصورة مغايرة، حيث قدم التفصيل على الإجمال، فعلاقة الإجمال والتفصيل "تسير في اتجاهين: إجمال وتفصيل"

(1) المصدر نفسه، ص 158.

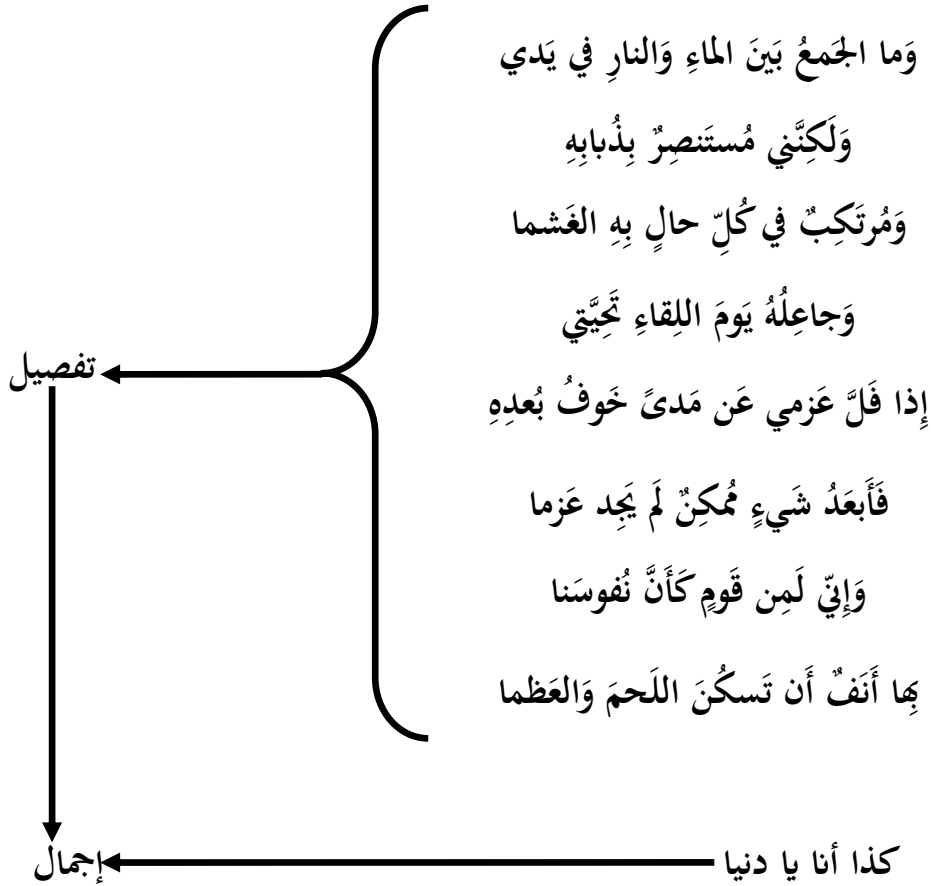
إجمال، مما ينقل النص من رتابة الوتيرة الواحدة إلى تنامٍ مطرد بسلوك تينك الطريقتين<sup>(1)</sup>، يقول<sup>(2)</sup>:

وَمَا الْجَمْعُ بَيْنَ الْمَاءِ وَالنَّارِ فِي يَدِي	وَمَا الْجَمْعُ بَيْنَ الْمَاءِ وَالنَّارِ فِي يَدِي
وَلَكِنِّي مُسْتَنْصِرٌ بِدُبَابِهِ	وَلَكِنِّي مُسْتَنْصِرٌ بِدُبَابِهِ
وَجَاعِلُهُ يَوْمَ اللَّقَاءِ تَحِيَّتِي	وَجَاعِلُهُ يَوْمَ اللَّقَاءِ تَحِيَّتِي
إِذَا قَلَّ عَزْمِي عَن مَدَى حَوْفِ بُعْدِهِ	إِذَا قَلَّ عَزْمِي عَن مَدَى حَوْفِ بُعْدِهِ
وَلِيٍّ لِمَنْ قَوْمٌ كَأَنَّ نُفُوسَنَا	وَلِيٍّ لِمَنْ قَوْمٌ كَأَنَّ نُفُوسَنَا
كَذَا أَنَا يَا دُنْيَا إِذَا شِئْتَ فَادْهَبِي	كَذَا أَنَا يَا دُنْيَا إِذَا شِئْتَ فَادْهَبِي
بِأَصْعَبِ مَنْ أَنْ أَجْمَعَ الْجَدَّ وَالْفَهْمَا	بِأَصْعَبِ مَنْ أَنْ أَجْمَعَ الْجَدَّ وَالْفَهْمَا
وَمُرْتَكِبٍ فِي كُلِّ حَالٍ بِهِ الْعَشْمَا	وَمُرْتَكِبٍ فِي كُلِّ حَالٍ بِهِ الْعَشْمَا
وَإِلَّا فَلَسْتُ السَّيِّدَ الْبَطْلَ الْقَرْمَا	وَإِلَّا فَلَسْتُ السَّيِّدَ الْبَطْلَ الْقَرْمَا
فَأَبْعُدُ شَيْءٍ مُمَكِّنٌ لَمْ يَجِدْ عَزْمَا	فَأَبْعُدُ شَيْءٍ مُمَكِّنٌ لَمْ يَجِدْ عَزْمَا
بِهَا أَنْفٌ أَنْ تَسْكُنَ اللَّحْمَ وَالْعَظْمَا	بِهَا أَنْفٌ أَنْ تَسْكُنَ اللَّحْمَ وَالْعَظْمَا
وَيَا نَفْسُ زِيْدِي فِي كَرَائِبِهَا قَدْ مَا	وَيَا نَفْسُ زِيْدِي فِي كَرَائِبِهَا قَدْ مَا

في هذه القطعة الشعرية من القصيدة استخدم المتنبي علاقة الإجمال والتفصيل، ولكن بشكل مختلف حيث كان منطلقه التفصيل ليصل إلى الإجمال، فقد فصل صفات نفسه وخصائصها التي يتميز بها عن غيره، ثم أجمل ذلك كله بقوله: (كذا أنا يا دنيا) فالشاعر في هذه العبارة أجمل كل ما قاله في البيات السابقة باستخدامه لاسم الإشارة (ذا) فقد أشار إلى أنه يستطيع الجمع بين المتضادين (الماء ≠ النار) في يده، ولكنه لا يستطيع أن يجمع بين الحظ والعلم، حيث لا يجتمع العقل والعلم والمعرفة مع الحظ في الدنيا، فهو صاحب علم ومعرفة لا يعتمد على حظه وبخته، ومن صفاته أيضا أنه إن لم تمكنه الأيام وتساعدته على الجمع بين الحظ والعلم اعتمد على سيفه في تحقيق مراده حتى وإن كان ذلك عن طريق ظلمي لأعدائي، ومن صفاته أيضا أنه يجعل تحيئته لأعدائه يوم اللقاء سيفه، وإن لم يفعل ذلك فليس بسيد، وليس بكريم، ومن صفاته أيضا قوة عزمته وإصراره التي تبلى به مآربه وإن كان مطلوبه بعيدا يصل إليه بعزمه، ومن صفاته أنه ينتسب إلى قوم يجبون الحرب والقتال حتى إن نفوسهم تستنكف أن تبقى في أجسامهم وتسكن اللحم والعظم.

(1) محمد خطابي، لسانيات النص، ص 272.

(2) أبو الطيب المتنبي، الديوان، ص 384.



فالمتنبي في هذه القطعة عمد إلى ذكر صفاته بصفة موسعة ومسهبة وقد استطاع الشاعر أن يعطي للمتلقي بطاقة تفصيلية عن نفسه ويرسم له لوحة متكاملة يستطيع من خلالها المتلقي أن يعرفه، لذلك نجده استخدم علاقة الإجمال والتفصيل في هذه المقطوعة منطلقاً من تفصيل صفاته ليختتم قوله باسم الإشارة (ذا) الذي يرجع إلى كل التفصيلات التي سبق له إيرادها، وهكذا تكون هذه العلاقة قد أسهمت في تحقيق الانسجام النصي في القصيدة، وأعطت لنا قطعة منسجمة تلاحمت عناصرها وارتبط بعضها ببعض.

ومن هنا تكون هذه العلاقة الدلالية (الإجمال والتفصيل) قد ساهمت في انسجام الرثائيات عند المتنبي من خلال خلق ترابط وتلاحم بين أجزاء القصيدة، وكذا التناسل الدلالي للمعنى المراد إيصاله للمتلقي من طرف منتج القصيدة، فالمنتج يورد خطاباً مكثفاً دلالياً (المجمل) وآخر مفصلاً، فهي علاقة دلالية توضح ما غمض، وتفسر وتزيل الإبهام عنه وتعين المتلقي على الربط بين أفكار ووحدات القصيدة.

## 2- علاقة التضاد:

استخدم المتنبي علاقة التضاد في رثائياته، وذلك لكونه من العلاقات الدلالية التي تسهم في انسجام النص من خلال عملية الربط التي تتم من خلال توقع المتلقي للألفاظ المقابلة، ومثال ذلك في قوله<sup>(1)</sup>:

وَالدَّمَعُ بَيْنَهُمَا عَصِيٌّ طَيِّعٌ	الْحُزْنُ يُقْلِقُ وَالتَّجَمُّلُ يَرُدُّعُ
هَذَا يَجِيءُ بِهَا وَهَذَا يَرْجِعُ	يَتَنَازَعَانِ دُمُوعَ عَيْنِ مُسَهَّدٍ
وَاللَّيْلُ مَعِي وَالْكَوَاكِبُ ظَلَّعُ	النَّوْمُ بَعْدَ أَبِي شُجَاعٍ نَافِرٌ
وَتُحْسُّ نَفْسِي بِالْحِمَامِ فَأَشْجَعُ	إِنِّي لِأَجْبُنُ مِنْ فِرَاقِ أَحَبَّتِي
وَيُلِيمُ بِي عَتَبُ الصَّدِيقِ فَأَجْرَعُ	وَيَزِيدُنِي غَضَبُ الْأَعَادِي قَسْوَةً

فالمتنبي في هذا المقطع من القصيدة يُظهر حزنه وتحمله وكيف تتنازعه الحالتان، فهو في صراع بينهما يتقاذفانه، فهو في صراع بين الحزن والتجمل، ثم بين حالته أثناء الحزن وحالته أثناء التجمل، وهو ما شكل تضادا لصورة مؤلفة من حلقات تمتلى أحيانا وتفرغ أحيانا أخرى مشكِّلة حالة تضاد على مستوى اللفظة المفردة والجمله والمعنى والشعور.

فأما على مستوى الألفاظ فنجد: (الحزن ≠ التجمل)، (عصي ≠ طيع)، (يجيء ≠ يرجع)، (أجبن ≠ أشجع)، (أجبن ≠ أشجع)، (الأعادي ≠ الصديق).

وأما على مستوى الجملة فنجد: (الحزن يقلق ≠ التجمل يردع)، (الدمع عصي ≠ طيع)، (هذا يجيء ≠ هذا يرجع)، (إني لأجبن من فراق أحبتي ≠ وتُحْسُّ نفسي بالحمام فأشجع)، (ويزيدني غضب الأعادي قسوة ≠ ويليم بي عتب الصديق فأجرع).

فمن خلال التضاد الموجود على مستوى الألفاظ والجمل تشكلت لنا حلقتان:

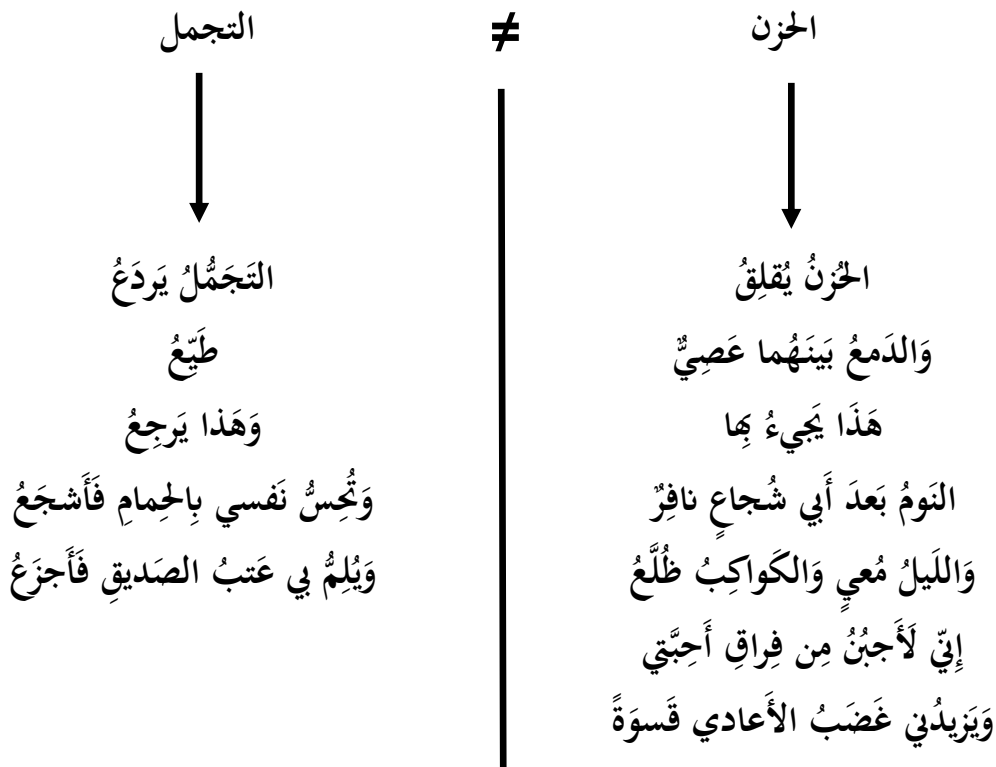
(1) أبو الطيب المتنبي، الديوان، ص 348.

الأولى مملوءة: حيث وضعنا أما مشهد نفسي صنع التضاد، فقد جمع بين حالة الشاعر الحزينة بكل حيثياتها (حزن، بكاء، ألم، جزع، فراق، ...)، وهي أحاسيس استطاعت أن تخلق حالة من الغليان والتوتر، وعدم الاستقرار والقلق، والتأزم،

الثانية فارغة: بعد أن يستفرغ الشاعر من ذلك الاضطراب وحالة عدم التوازن يستقر ويهدأ متخذاً من التجمل والتصبر وسيلة لتخطي هذه الأزمة النفسية.

وهكذا يستمر التضاد في شكل حلزوني متناسل، فيضعنا أما مشهد آخر يعتمد على التناوب حيث يتنازعه الامتلاء والاستفراغ، فالدموع تارة تأتي لتملاً جفنيه، وتارة تختفي، في مشهد يجمع بين الحضور ≠ الغياب (تضاد)، فيصبح الشاعر يتأرجح بين حالتين شكلت بداخله اضطراباً وتوتراً واستقراراً وهدوءاً، وهي حالة الحزن الذي صاحب القلق، وحالة التجمل والتصبر.

والخطاطة الآتية توضح ثنائية التضاد في القطعة الشعرية من القصيدة



واستخدام الشاعر للثنائية الضدية (الحزن ≠ التجمل) جعل الصورة تتضح عند المتلقي، فالصورة الأولى: (الحزن) تحتوي على دلالات البكاء والأسى والألم: الدموع، طبع، عين مسهد، هذا يجيء، النوم نافر، الليل مُعي، الكواكب طلّغ، إني لأجبن من فراق أحبتي، والصورة الثانية: (التجمل) وتحتوي على دلالات التصبر والشجاعة: يردع، عصي، هذا يرجع، وتُحس نفسي بالحمام فأشجع، ويُلم بي عتب الصديق فأجزع.

ومن خلال ما سبق فقد عملت هاتان الصورتان المتضادتان (الحزن ≠ التجمل) على الربط بين أبيات القصيدة ما أسهم في استمرارية القصيدة والعمل على انسجامها دلالياً.

كما نجده في القصيدة ذاتها يستخدم علاقة التضاد في موضع آخر، يقول<sup>(1)</sup>:

وَيَعِيشُ حَاسِدُهُ الْخَصِيَّ الْأَوْكَعُ	أَيُّمُوتُ مِثْلُ أَبِي شُجَاعٍ فَاتِكُ
وَقَفَاً يَصِيحُ بِهَا أَلَا مَنْ يَصْفَعُ	أَيْدٍ مُقَطَّعَةً حَوَالِي رَأْسِهِ
وَأَخَذَتْ أَصْدَقَ مَنْ يَقُولُ وَيَسْمَعُ	أَبْقَيْتَ أَكْذَبَ كَاذِبٍ أَبْقَيْتَهُ
وَسَلَبْتَ أَطِيبَ رِيحَةٍ تَتَضَوُّعُ	وَتَرَكْتَ أَنْتَنَ رِيحَةٍ مَذْمُومَةٍ

استخدم المتنبي في هذه المقطوعة الشعرية علاقة التضاد التي ساهمت في انسجامها، وذلك من خلال إظهار الفرق بين أبي شجاع فاتك وكافور الإخشيدى، فالمتنبي يظهر حزنه على فراق فاتك وتعجبه من موته وبقاء كافور على قيد الحياة، رغم الخصال التي يتميز بها فاتك، فقد قابل الفعل المضارع: (يموت) ≠ (يعيش)، والفعل الماضي: (أبقيت) ≠ (أخذت)، (تركت) ≠ (سلبت)، أسماء التفضيل: (أكذب) ≠ (أصدق)، (أنتن) ≠ (أطيب)، فهذه الثنائية الضدية قد ساهمت في تماسك الأبيات وانسجامها دلالياً، وأوصلت إلى المتلقي المعنى المراد بشكل واضح، حيث تنقص من قدر كافور ورفع من شأن المرثي (فاتك)، من خلال عقد المقارنة واستخدام أسلوب المقابلة والتوازي التركيبي في الأبيات الأولى والثالث والرابع من المقطوعة، والمخطط الآتي يوضح ثنائية التضاد في هذه القطعة الشعرية:

(1) أبو الطيب المتنبي، الديوان، ص 249.

كافور	$\neq$	فاتك	
↓		↓	
<p>وَيَعِيشُ حَاسِدُهُ الْخَصِيَّ الْأَوْكَعُ  أَيْدٍ مُقَطَّعَةً حَوَالِي رَأْسِهِ  وَقَفًّا يَصِيحُ بِهَا أَلَا مَنْ يَصْفَعُ  أَبْقَيْتَ أَكْذَبَ كَاذِبٍ أَبْقَيْتَهُ  وَتَرَكْتَ أَنْتَنَ رِيحَةٍ مَذْمُومَةٍ</p>		<p>أَيَمُوتُ مِثْلَ أَبِي شَجَاعٍ فَاتَكَ    وَأَخَذْتَ أَصْدَقَ مَنْ يَقُولُ  وَيَسْمَعُ  وَسَلَبْتَ أَطْيَبَ رِيحَةٍ تَتَضَوَّعُ</p>	

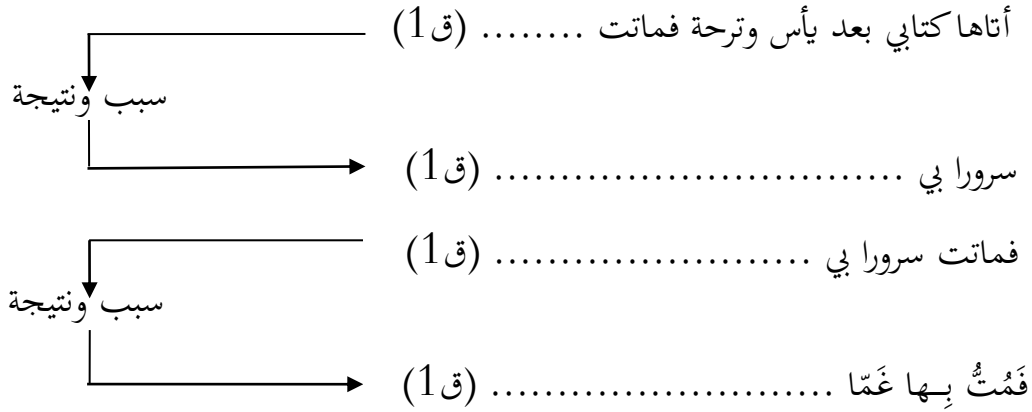
### 3- علاقة السبب بالنتيجة:

وهي العلاقة التي ترتبط فيها القصيدة عن طريق الربط بين قضيتين، وذلك بذكر السبب والنتيجة، حيث تكون إحداها سببا في الأخرى، فتسهم هذه العلاقة في انسجام والتحام أجزاء القصيدة وربط بعضها ببعض، فتتحقق تماسكها دلاليا.

يقول في قصيدة رثاء جدته<sup>(1)</sup>:

أَنَا هَا كِتَابِي بَعْدَ يَأْسٍ وَتَرْخَةٍ      فَمَاتَتْ سُرُورًا بِي فَمُتُّ بِهَا غَمًّا

(1) أبو الطيب المتنبي، الديوان، ص 383.



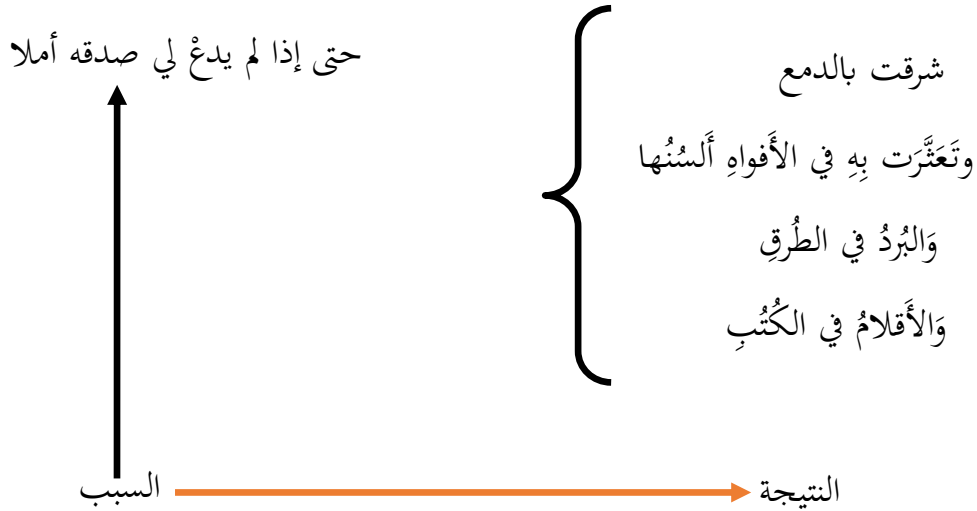
فقوله: (أتاها كتابي بعد يأس وترحة) هو سبب سرورها، فمجيء كتابه بعد يأسها منه أجهجها وأدخل السرور على قلبها، هذا السرور الذي كان سبب موتها، فقوله: (سرورا بي) سبب لقوله: (فماتت) فالسرور سبب موتها، يعني أنها ماتت بسبب السرور الذي أدخله عليها مجيء كتاب حفيدها، وهو ما حمّله على قوله: فماتت سرورا بي، فنصب سرورا على أنه مفعول لأجله، الذي يؤتى به لبيان علة الفعل وسببها، فبين أن سبب وفاتها هو سرورها بحفيدها وكتابه، ثم يقول: ومات أنا غما بسبب وفاتها، فالمتنبي ذكر النتيجة التي هي موته غمًا، وسبب هذا الموت هو موت جدته، وقد جاء بالمفعول لأجله (غما) الذي يؤتى به لبيان السبب والعلة.

كما نجده كذلك يقول<sup>(1)</sup>:

حَتَّى إِذَا لَمْ يَدْعَ لِي صِدْقُهُ أَمَلًا      شَرِقْتُ بِالِدَمْعِ حَتَّى كَادَ يَشْرِقُ بِي  
تَعَثَّرْتُ بِهِ فِي الْأَفْوَاهِ أَلْسُنُهَا      وَالْبُرْدُ فِي الطُّرُقِ وَالْأَقْلَامُ فِي الْكُتُبِ

فالمتنبي في هذين البيتين استخدم العلاقة السببية، حيث ذكر السبب والنتيجة، وهي علاقة دلالية تسهم في انسجام القصيدة، فقوله: (شريت بالدمع، وتعثرت به في الأفواه ألسنها، والبرد في الطرق والأقلام في الكتب) هو نتيجة لقوله: (حتى إذا لم يدع لي صدقه أملا)، حيث إن صدق الخبر (نعي خولة) هو سبب الشروق بالدمع، وتعثر الألسن في الأفواه، والبرد في الطريق، والأقلام في الكتب.

(1) أبو الطيب المتنبي، الديوان، ص 119.



فالعلاقة السببية ظهرت جليا في هذين البيتين، حيث إن الشاعر صدق خبر نعي خولة كان سببا في شروق الشاعر بالدمع، وتعثر الألسنة في الأفواه، وتعثر البرد في الطرق، وتعثر الأقلام في الكتب، فذكره للسبب ونتائجه أدى إلى ارتباط البيتين دلاليا، وهذا ما أدى إلى الانسجام والالتحام بين أجزاء القصيدة.

ويقول في قصيدة رثاء فاتك<sup>(1)</sup>:

وَأَخَذَتْ أَصْدَقَ مَنْ يَقُولُ وَيَسْمَعُ	أَبْقَيْتَ أَكْذَبَ كَاذِبٍ أَبْقَيْتَهُ
وَسَلَبْتَ أَطْيَبَ رِيحَةٍ تَتَضَوُّعُ	وَتَرَكْتَ أَنْتَنَ رِيحَةٍ مَذْمُومَةٍ
دَمُهُ وَكَانَ كَأَنَّه يُتَطَّلَعُ	فَالْيَوْمَ قَرَّ لِكُلِّ وَحْشٍ نَافِرٍ
وَأَوْتِ إِلَيْهَا سَوْفُهَا وَالْأَذْرَعُ	وَتَصَالَحَتْ ثَمْرُ السِّبَاطِ وَخَيْلُهُ
فَوْقَ الْقَنَاةِ وَلَا حُسَامٌ يَلْمَعُ	وَعَفَا الطِّرَادُ فَلَا سِنَانٌ رَاعِفٌ

استخدم المتنبي في هذه البيات علاقة دلالية، وهي علاقة السببية، حيث علّق النتيجة بالسبب، فقلوه: (اليوم قرّ لكل وحش نافر دمه)، (وتصالحت ثمر السباط وخيله)، (وأوت إليها

(1) أبو الطيب المتنبي، الديوان، ص 249 - 250.

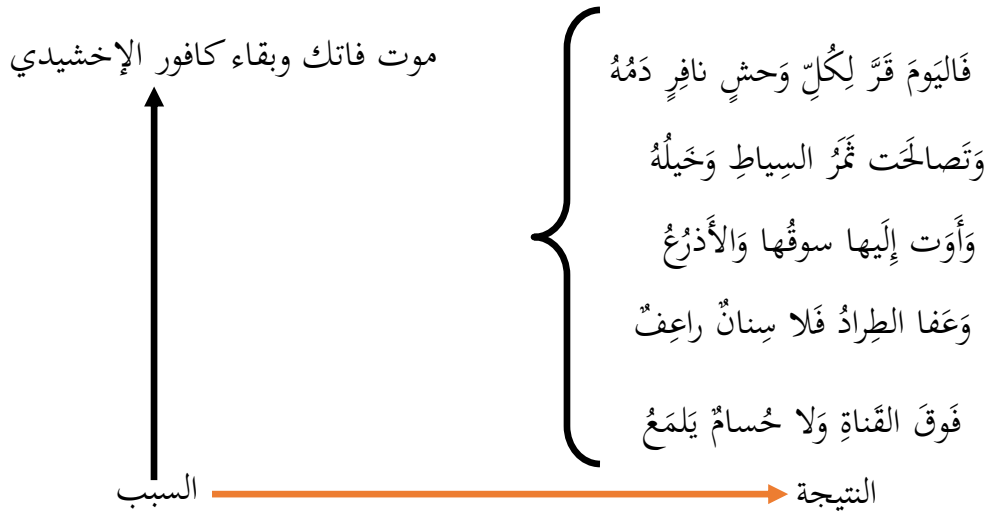
سوقُها والأذرعُ)، (وعفا الطرادُ فلا سنانُ راعفٌ فوقَ القناةِ ولا حُسامٌ يلمعُ)، فهذه كلها نتائج للسبب في قوله (1):

أَبْقَيْتَ أَكْذَبَ كَاذِبٍ أَبْقَيْتَهُ وَأَخَذْتَ أَصْدَقَ مَنْ يَقُولُ وَيَسْمَعُ  
وَتَرَكْتَ أَنْتَنَ رِيحَةٍ مَذْمُومَةٍ وَسَلَبْتَ أَطْيَبَ رِيحَةٍ تَنْضَوُّعُ

فإن موت فاتك (أبي شجاع الكبير) وحياة كافور الإخشيدي هي أسباب في حصول النتائج التي ذكرها في الأبيات الآتية (2):

فَالْيَوْمَ قَرَّ لِكُلِّ وَحْشٍ نَافِرٍ دَمُهُ وَكَانَ كَأَنَّه يُتَطَّلَعُ  
وَتَصَالَحَتْ ثَمْرُ السِّیَاطِ وَخَيْلُهُ وَأَوَتْ إِلَيْهَا سَوْفُهَا وَالْأَذْرَعُ  
وَعَفَا الطِّرَادُ فَلَا سِنَانٌ رَاعِفٌ فَوْقَ الْقَنَاةِ وَلَا حُسَامٌ يَلْمَعُ

فهو يصرح بأن بقاء كافور وموت فاتك كان سببا في قرار دماء الوحوش، وتصالح السياط مع الخيل لأنه لم يبق من يكرهها على العدو إلى الصيد أو شن الغارات على العدو، ومُحِيت آثار المطاردة بين الفرسان، وهو ما خلق ترابطا دلاليا بين النتيجة والسبب داخل القصيدة أدى إلى تلاحم أجزائها وترابط عناصرها، وتحقق الانسجام، والمخطط الآتي يوضح الترابط بين السبب والنتيجة في هذه القطعة من القصيدة:



(1) أبو الطيب المتنبي، الديوان، ص 249.

(2) المصدر نفسه، ص 249 - 250.

من خلال ما سبق إirاده نلاحظ أن العلاقة السببية من العلاقات الدلالية التي تسهم في خلق الترابط الدلالي داخل القصائد من خلال ذكر السبب ونتيجته، وهو ما يؤدي إلى استمرار القصيدة دلاليا مما يسهم في الانسجام النصي.

#### 4- علاقة السؤال بالجواب:

تسهم هذه العلاقة في بناء الجو الداخلي للقصيدة من خلال الحوار الذي يكون فيها، من خلال التفاعل داخل القصيدة، من ذلك قوله<sup>(1)</sup>:

يَقُولُونَ لِي مَا أَنْتَ فِي كُلِّ بَلَدَةٍ؟ وَمَا تَبْتَغِي؟ مَا أَبْتَغِي جَلَّ أَنْ يُسْمَى

فالشاعر في هذا البيت استخدم العلاقة الدلالية القائمة على السؤال والجواب وذلك حتى بين عظم نفسه، فهو أراد أن يجيب بنفسه عن سؤال من سأله عن مبتغاه حتى يغلق باب التأويل ويثبت ما أراده هو فقط، فأجاب سائليه الذين سألوه عن كثرة أسفاره وما مطلبه؟ فأجابهم بأن مبتغاه سام ورفيع الشأن عظيم.

كما نجده يستخدم هذه العلاقة الدلالية مرة أخرى في قوله<sup>(2)</sup>:

يَظُنُّ أَنَّ فُؤَادِي غَيْرَ مُلْتَهَبٍ وَأَنَّ دَمْعَ جُفُونِي غَيْرَ مُنْسَكِبٍ  
بَلَى وَحُرْمَةٍ مَن كَانَتْ مُرَاعِيَةً لِحُرْمَةِ الْمَجْدِ وَالْقُصَادِ وَالْأَدَبِ

استخدم المتنبي في هذين البيتين علاقة السؤال والجواب، فارتبط بعضها ببعض، وهو ما ولد حوارا داخل القصيدة نتج عنه تفاعل بين الشاعر وسائله، فالشاعر أراد إثبات مشاعره من ناحية المرثية خولة، وأنها صادقة فيها هو يشارك سيف الدولة أحزانه وآلامه، لذا فمن ظن أن فؤادي غير ملتهب ودمع جفوني غير منسكب فهو واهم لا محالة، ومنه فقد استخدم في الجواب الحرف (بلى)، لأنها تثبت ما استفهم عنه، وهو ما شكل حوارا داخليا في القصيدة قائما على علاقة السؤال والجواب.

(1) أبو الطيب المتنبي، الديوان، ص 384.

(2) أبو الطيب المتنبي، الديوان، ص 119.

نلاحظ أن علاقة السؤال والجواب من العلاقات الدلالية التي استخدمها المتنبي في رثائياته من خلال بناء حوار داخلي للمراثي، من خلال ارتباط السؤال بالجواب وهو ما حقق الانسجام الدلالي في الرثائيات التي استخدمت فيها هذه العلاقة الدلالية.

### 5- علاقة الشرط والجواب:

وهي علاقة دلالية تعتمد على الجمع بين جملتين الأولى منهما شرط والأخرى تكون جوابا للشرط، وتعتمد هذه العلاقة على أدوات نحوية مثل: (إن، لو، لولا، إذا)، ومن أمثلة هذه العلاقة في رثائيات المتنبي قوله<sup>(1)</sup>:

وَلَوْلَا أَيَادِي الدَّهْرِ فِي الجَمْعِ بَيْنَنَا      عَقَلْنَا فَلَمْ نَشْعُرْ لَهُ بِذُنُوبِ

ربط الشاعر في هذا البيت بين الشرط والجواب عن طريق استخدام أداة الشرط (لولا)، حيث جاءت جملة الشرط جملة اسمية: (وَلَوْلَا أَيَادِي الدَّهْرِ فِي الجَمْعِ بَيْنَنَا) خبرها محذوف تقديره: (موجودة)، أما جواب جملة الشرط فهي: (عَقَلْنَا فَلَمْ نَشْعُرْ لَهُ بِذُنُوبِ)، فعلاقة الشرط ساهمت في انسجام النص منطقيا وداليا من خلال الربط بين الشرط وجوابه، فإنَّ تخلف أحدهما عن الآخر يؤدي إلى الإبهام وعدم الانسجام، لذلك جاءت هذه العلاقة الشرطية التي تجمع بين جملتين جملة الشرط وجملة جواب الشرط.

ويقول أيضا<sup>(2)</sup>:

مَهْمَا يُعَزِّزُ الفَتَى الأَمِيرَ بِهِ      فلا بإقدامه ولا الوجود

فالمتنبي استخدم علاقة الشرط في هذا البيت حتى يحقق انسجاما دلاليا من خلال الربط بين جملة الشرط وجوابه، فمهما عزى المعزون سيف الدولة في فَقْدِ فتاه أبي وائل تغلب بن داود فلا يمكن أن يعزوه في شجاعته وجوده لأنهما ملازمان له لا ينفكان عنه ولا يفارقانه، ومنه تكون هذه

(1) المصدر نفسه، ص 111.

(2) أبو الطيب المتنبي، الديوان، ص 159.

العلاقة الدلالية (الشرط والجواب) قد أسهمت في الانسجام الدلالي للقصيدة من خلال عملية ربط أجزاء النص بعضها ببعض.

ويقول أيضا<sup>(1)</sup>:

إِذَا مَا تَأَمَّلْتَ الزَّمَانَ وَصَرَفَهُ      تَيَقَّنْتَ أَنَّ الْمَوْتَ ضَرَبُ مِنَ الْقَتْلِ

في هذا البيت نجد المتنبي استخدم علاقة الشرط وجوابه مستعينا بالأداة النحوية (إذا) التي ربطت بين شطري البيت، فأداة الشرط: (إذا) وجملة فعل الشرط: (إِذَا مَا تَأَمَّلْتَ الزَّمَانَ وَصَرَفَهُ)، وجملة جواب الشرط: (تَيَقَّنْتَ أَنَّ الْمَوْتَ ضَرَبُ مِنَ الْقَتْلِ)، فالشاعر استخدم العلاقة الشرطية ليعين لنا أن موت الإنسان حتف أنفه على فراشه يساوي للقتل في الكراهة والألم، وهذا ما ساهم في تحقيق الانسجام الدلالي من خلال الربط بين أجزاء القصيدة حيث إن جواب الشرط ملازم لفعل الشرط، وهو ما يؤدي إلى إزالة الإبهام وتوضيح غوامض القصيدة.

(1) المصدر نفسه، ص 286.

## المبحث الثاني: السياق:

يؤدي السياق دوراً هاماً في انسجام رثائيات المتنبي، فهو يساعد المتلقي في فهم وتحديد المعاني التي تحملها العناصر اللغوية للرثائيات، حيث إن السياق هو أحد المقومات فهو معلّم من المعالم التي يتكئ عليها المتلقي في تفسير وتأويل النص تأويلاً صحيحاً، حيث إن النص يُنتج في ظروف خاصة تحيط به، وهذا السياق تمثله مجموعة من العناصر يعتمد عليها في فهم النص المنتج، وليعرف مدى انسجامه معه، وهي: المرسل (المتكلم)، المرسل إليه (المتلقي)، الموضوع، المقام (الزمان والمكان)، القناة، النظام، شكل الرسالة، المفتاح، الغرض. وعليه فإننا سنقتصر في دراستنا للرثائيات على أهم العناصر المشكلة له وهي:

## 1- المرسل:

وهو المنتج لهذه القصائد هو أحمد بن الحسين أبو الطيب المتنبي (303هـ - 354هـ)، وهو الذات المحورية في إنتاج النصوص والتعبير عما يخالجه من أحاسيس ومشاعر، وانطلاقاً من ذلك كله قرض الشعر وأخرج لنا رثائياته التي نظمها في رثاء أشخاص مختلفين، فقد رثى جدته في القصيدة التي مطلعها:

ألا لا أرى الأحداث حمداً ولا ذمّاً      فما بطشها جهلاً ولا كفها حلماً

ورثى خولة الأخت الكبرى لسيف الدولة الحمداني بقصيدة مطلعها:

يا أختَ حَيرِ أخٍ يا بنتَ حَيرِ أبٍ      كِنَايَةً بِهَمَا عَن أَشْرِفِ النَّسَبِ

ورثى الأخت الصغرى لسيف الدولة الحمداني بقصيدة مطلعها:

إِنْ يَكُنْ صَبْرُ ذِي الرِّزْيَةِ فَضَالاً      تَكُنْ الْأَفْضَلُ الْأَعَزُّ الْأَجَالاً

ورثى والدة سيف الدولة الحمداني بقصيدة مطلعها:

نُعِدُّ الْمَشْرِفِيَّةَ وَالْعَوَالِي      وَتَقْتُلُنَا الْمَنُونُ بِإِلا قِتَالِ

ورثى عبد الله أبا الهيجاء بن سيف الدولة الحمداني بقصيدة مطلعها:

بِنَا مِنْكَ فَوْقَ الرَّمْلِ مَا بِكَ فِي الرَّمْلِ      وَهَذَا الَّذِي يُضْنِي كَذَاكَ الَّذِي يُبْلِي

ورثى يماك التركي غلام سيف الدولة الحمداني بقصيدة مطلعها:

لَا يُحِزُّنُ اللَّهُ الْأَمِيرَ فَإِنِّي      سَأَحْذُ مِنْ حَالَتِهِ بِنَصِيبِ

ورثى عمة عضد الدولة بقصيدة مطلعها:

أَخِرُّ مَا الْمَلِكُ مُعَزَّى بِهِ      هَذَا الَّذِي أَثَّرَ فِي قَلْبِهِ

ورثى أبا وائل تغلب بن داود بقصيدة مطلعها:

مَا سَدِدتْ عَلَيَّ بِمَرُورٍ      أَكْرَمَ مِنْ تَغْلِبَ بْنَ دَاوُدِ

ورثى محمدا بن إسحاق التنوخي بقصيدة مطلعها:

إِنِّي لِأَعْلَمُ وَاللَّيْبُ حَبِيرٌ      أَنَّ الْحَيَاةَ وَإِنْ حَرَصْتَ غُرُورُ

ورثى فاتكا الكبير أبا شجاع بثلاث قصائد، مطلعها:

القصيدة الأولى:

الْحُزْنُ يُقْلِقُ وَالتَّجْمُلُ يَرْدَعُ      وَالدمْعُ بَيْنَهُمَا عَصِي طِيْعُ

القصيدة الثانية:

حَتَّامَ نَحْنُ نُسَارِي النَجْمَ فِي الظُّلْمِ      وَمَا سُرَاهُ عَلَى حُفِّ وَلَا قَدَمِ

القصيدة الثالثة:

يُذَكِّرُنِي فَاتِكَا جِلْمُهُ      وَشَيْءٌ مِنَ النَّدِّ فِيهِ إِسْمُهُ

فالمرسل أبو الطيب المتنبي يعيش الحالة النفسية التي يتركها الموت، فهو قد رزى في أشخاص لهم مكانة عظيمة في قلبه مثل: (جدته، خولة أخت سيف الدولة، فاتك، محمد بن إسحاق التنوخي)، أو أشخاص كانت لهم منزلة عند سيف الدولة لأنهم ذووهم وأقاربه، مثل: (الأخت الصغرى لسيف الدولة، والدة سيف الدولة، يماك غلام سيف الدولة، عبد الله بن سيف الدولة)، وعمة عضد الدولة، وأبو وائل تغلب بن داود.

ومرد هذا إلى أن المرسل (المتنبي) يعيش الحدث ويتفاعل معه بوجوده، فهو يشرك نفسه في الحديث عن الموت والمرثي، ويذكر الصلة بينه وبين المتوفى حتى يعطي إيجاءً للمتلقى والمستمع بأن رثاءه لم يكن لغاية التكسب أو التقرب، وإنما لحدث الموت الذي أثر فيه فآثار مشاعره ووجدانه، فظهرت أنا الشاعر متأثرة مكلومة موجوعة من أثر الفاجعة التي ألمت به، وهو ما تظهره الإحالات الضميرية المقامية (الخارجية) التي استخدم فيها المرسل ضمائر المتكلم، وهو ما نجده في قوله<sup>(1)</sup>:

يُدَكِّرُنِي فَاتِكَا جِلْمُهُ	وَشَيْءٌ مِّنَ النَّدِّ فِيهِ إِسْمُهُ
وَأَسْتُ بِنَاسٍ وَلَكِنِّي	يُجِدُّ لِي رِيحَهُ شَمُّهُ
وَأَيُّ فَتَى سَلَبْتَنِي الْمَنُونُ	وَلَمْ تَدْرِ مَا وَاوَدَّتْ أُمُّهُ

فمن خلال الأبيات السابقة نلاحظ أن المرسل (المتنبي) استخدم ضمير المتكلم فتحدث عن نفسه وعبر عن مشاعره حينما تذكر فاتكا فاستخدم (ياء المتكلم، وتاء المتكلم) ليحيل إلى نفسه ويربط النص بالظرف الذي أسهم في إنتاج الخطاب، وكان باعثا له على نظم هذه القصيدة. فالمنتج هو "الذات المحورية في إنتاج الخطاب لأنه هو الذي يتلفظ به من أجل التعبير عن مقاصد معينة، وبغرض تحقيق هدف فيه، ويجسد ذاته من خلال خطابه، باعتماده استراتيجية خطابية تمتد من مرحلة تحليل السياق ذهنيا والاستعداد له، بما في ذلك اختيار العلامة اللغوية الملائمة، وبما يضمن تحقق منفعة الذاتية، بتوظيف كفاءته للنجاح في نقل أفكاره بتنوعات مناسبة"<sup>(2)</sup>.

(1) أبو الطيب المتنبي، الديوان، ص 396 - 397.

(2) عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب: مقارنة لغوية تداولية، ص 45.

وعليه فإن إنتاج هذه الرثائيات من طرف المتنبي خاضع للظروف المحيطة بإنتاجها ومرتبطة بها، فلا يمكن فهمها بمعزل عن سياقاتها.

## 2- المتلقي (المرسَل إليه):

تعدد المتلقون لرثائيات المتنبي، فمنهم المتلقون المباشرون (الآنيون) لهذا النص الشعري، وهم الذين خاطبهم المرسل مباشرة وعناهم بنصه فمرة يكون:

أ- سيف الدولة علي بن عبد الله أبو الحسن، الذي أملت به أحداث جسام، فكان من واجب الصحبة على المتنبي اتجاه سيف الدولة أن يواسيه ويعزيه فيمن فقده، حيث رثى المتنبي أمه وعزاه فيها، وذلك في قوله<sup>(1)</sup>:

وَكَيْفَ يَمَثِلُ صَبْرِكَ لِلجِبَالِ	أَسَيْفَ الدَّوْلَةِ إِسْتَنْجِدَ بِصَبْرِ
وَحَوْضِ المَوْتِ فِي الحَرْبِ السِّجَالِ	فَأَنْتَ تُعَلِّمُ النَّاسَ التَّعَزِّي
وَحَالُكَ وَاحِدٌ فِي كُلِّ حَالِ	وَحَالَاتِ الزَّمَانِ عَلَيْكَ شَتَّى
عَلَى عَالِي العَرَائِبِ وَالدِّخَالِ	فَلَا غِيضَتِ بِحَارُكَ يَا جَمُومًا
كَأَنَّكَ مُسْتَقِيمٌ فِي مُحَالِ	رَأَيْتُكَ فِي الَّذِينَ أَرَى مُلُوكًا
فَإِنَّ المِسْكَ بَعْضُ دَمِ الغَزَالِ	فَإِنَّ تَفُوقَ الأَنَامِ وَأَنْتَ مِنْهُمْ

فالمتنبي في هذا النص يخاطب ابنها سيف الدولة مباشرة ويوجه له الخطاب ويعزيه في أمه المتوفاة، فقد استخدم الشاعر أسلوب النداء في بداية هذه القطعة بقوله: "أَسَيْفَ الدَّوْلَةِ" ليلفت نظر ابنها سيف الدولة وأنه المقصود من هذا الخطاب فيكون المتلقي المباشر لهذا النص الشعري.

ب- ورثى ابنه أبا الهيجاء عبد الله، بقوله<sup>(2)</sup>:

(1) أبو الطيب المتنبي، الديوان، ص 279 - 280.

(2) المصدر نفسه، ص 285.

عَزَاءُكَ سَيْفَ الدَّوْلَةِ الْمُقْتَدَى بِهِ      فَأَيُّكَ نَصَلٌ وَالشَّدَائِدُ لِلنَّصَلِ  
 مُقِيمٌ مِّنَ الْهَيْجَاءِ فِي كُلِّ مَنْزِلٍ      كَأَنَّكَ مِنْ كُلِّ الصَّوَارِمِ فِي أَهْلِ  
 وَلَمْ أَرِ أَعْصَى مِنْكَ لِلْحُزْنِ عَابِرَةً      وَأَثْبَتَ عَقْلًا وَالْقُلُوبُ بِبِلَا عَقْلِ  
 تَحُونُ الْمُنَايَا عَهْدُهُ فِي سَلِيلِهِ      وَتَنْصُرُهُ بَيْنَ الْقَوَارِسِ وَالرَّجْلِ  
 وَيَقِي عَلَى مَرِّ الْحَوَادِثِ صَبْرُهُ      وَيِيدُو كَمَا يِيدُو الْفَرِنْدُ عَلَى الصَّقْلِ  
 وَمَنْ كَانَ ذَا نَفْسٍ كَنَفْسِكَ حُرَّةً      فَفِيهِ هَا مُغْنٍ وَفِيهَا لَهُ مُسْلِي  
 .....  
 يَرُدُّ أَبُو الشَّيْبِلِ الْحَمَيْسَ عَنِ ابْنِهِ      وَيُسَلِّمُهُ عِنْدَ الْوِلَادَةِ لِلنَّمْلِ

ففي هذه القطعة من القصيدة يعزبه في ابنه عبد الله ويوجه إليه الخطاب بقوله: "عزائك سيف الدولة المقتدى به"، ثم يستعمل الضمائر المتصلة (الكاف، الهاء) المحيلة إلى سيف الدولة وهو ما يشي بأن المتلقي المباشر للقصيدة هو الأمير الحمداني الذي فقد ابنه فكان لزاما على المتنبي مواساته وتعزيته بهذه القصيدة.

ت- كما عزاه حين فقد غلامه يماك التركي، وأختيه الصغرى والكبرى (خولة)، وهو ما يعني أن هذه القصائد موجهة إلى متلقٍ مباشرٍ حقيقي (آني) يشاركه الشاعر مصائبه، ويعزبه فيمن فقدته ويخفف عنه ألم الفقد والفراق، خاصة إذا كان هؤلاء الأشخاص لهم منزلة في قلب سيف الدولة.

ث- ومرة يكون **عضد الدولة** حين رثى عمته وعزاه فيها بقوله<sup>(1)</sup>:

أَخِرُّ مَا الْمَلِكُ مُعَزَّى بِهِ      هَذَا الَّذِي أَثَّرَ فِي قَلْبِهِ  
 لَا جَزَعًا بَلْ أَنْفَاءً شَابَهُ      أَنْ يَقْدِرَ الدَّهْرُ عَلَى غَضْبِهِ  
 لَوْ دَرَّتِ الدُّنْيَا بِمَا عِنْدَهُ      لِأَسْتَحْيَتِ الْأَيَّامُ مِنْ عَتْبِهِ  
 لَعَلَّهَا تُحْسَبُ أَنَّ الَّذِي      لَيْسَ لَدَيْهِ لَيْسَ مِنْ جِزْبِهِ  
 وَأَنَّ مَنْ بَعْدَهُ دَارٌ لَهُ      لَيْسَ مُقِيمًا فِي ذَرَى غَضْبِهِ

(1) أبو الطيب المتنبي، الديوان، ص 146.

فقد دعا للأمير عضد الدولة بأن يكون هذا المصاب الذي لحق به آخر الأحران التي تصيبه، وآخر عزاء يعزى به، فتكون هذه القصيدة موجهة إلى عضد الدولة، يعزبه في عمته ويذكر مناقبها ومآثرها فهو المتلقي الحقيقي لها.

ج- ومرة يكون المتلقي هو الشاعر نفسه وذلك حين رثى جدته، ورثى فاتكا في أكثر من قصيدة.

"فالمُرسل إليه حاضر في ذهن في ذهن المُرسَل عند إنتاج الخطاب سواءً أكان حضوراً عينياً أم استحضاراً ذهنياً، وهذا الشخص أو الاستحضار للمرسل إليه هو ما يسهم في حركية الخطاب"<sup>(1)</sup>، وعليه فإن هؤلاء المستقبلين لهذا النص الشعري هم أطراف محوريون لا بد من وجودهم حتى تتم العملية التواصلية ويُنتج الفعل الكلامي.

ومنهم المتلقون غير المباشرين، وهم الذين يتلقون نصوصه عبر العصور، وبهذا تكون هذه قصائده الرثائية قد أرسلت إلى متلقين متعددين، منهم المتلقون الحقيقيون الذين يشملهم الخطاب مباشرة ومنهم غير الحقيقيين، وهذا ما يفتح مجال التأويل والقراءة كل حسب فهمه للخطاب.

### 3- الموضوع:

نصوص شعرية في رثاء أشخاص لهم تأثيرهم في نفس الشاعر مثل الجدة، وخولة، وفاتك، أو شخصيات لها تأثيرها وأثرها عند سيف الدولة مثل: ابن سيف الدولة أو والدته، أو أخته - الصغرى والكبرى-، أو غلامه يماك، أو عند عضد الدولة (عمته).

#### 1- المقام: (الزمان والمكان):

2- زمان رثائيات المتنبي هو القرن الرابع الهجري حيث إنَّها نُظمت خلاله، أما المكان فكل رثائية ولها مكانها الخاص الذي نُظمت فيه، ومن هنا تعددت مقامات هذه الرثائيات،

(1) عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب: مقارنة لغوية تداولية، ص 48.

حيث إن كل قصيدة لها مناسبتها الخاصة بها ما يستدعي زمانا خاصا بها، فقصيدة رثاء  
والدة سيف الدولة التي مطلعها<sup>(1)</sup>:

نُعِدُّ الْمَشْرِفِيَّةَ وَالْعَوَالِي وَتَقْتُلُنَا الْمَمْنُونُ بِإِلَاقَاتِ

نظمها المتنبي في جمادى الآخرة سنة سبع وثلاثين وثلاثمائة (337 هـ) بأنطاكية حين أتاه  
خبر وفاتها، وهي السنة ذاتها التي اتصل فيها بسيف الدولة، فكان لزاما عليه أن يؤنبها ويخلد  
مآثرها ليبيد لصاحبه - سيف الدولة - ولاءه، ويقدم واجبه اتجاه الصحبة والمودة التي بينهما.

أما رثاء أخت سيف الدولة الصغرى فكان زمن قول القصيدة حين وفاتها في يوم الأربعاء في  
النصف من شهر رمضان سنة أربع وأربعين وثلاثمائة، وقد توفيت بميافارقين وكان هو في حلب مع  
سيف الدولة، والحال نفسه مع خولة الأخت الكبرى لسيف الدولة (خولة) التي توفيت بميافارقين  
(ديار بكر - بتركيا) في شعبان سنة اثنتين وخمسين وثلاثمائة إلا أن المتنبي كان في بغداد، وقد  
كتب القصيدة في المحرم سنة ثلاث وخمسين وثلاثمائة، أي بعد وفاتها بخمسة أشهر، لذا نجده  
يقول<sup>(2)</sup>:

طَوَى الْجَزِيرَةَ حَتَّى جَاءَنِي حَبْرٌ  
حَتَّى إِذَا لَمْ يَدْعَ لِي صِدْقُهُ أَمَلًا  
تَعَثَّرَتْ بِهِ فِي الْأَفْوَاهِ أَلْسُنُهَا  
كَأَنَّ فَعْلَةً لَمْ تَمَلَأْ مَوَاكِبُهَا  
وَلَمْ تَرُدِّ حَيَاةً بَعْدَ تَوَلِيَّةٍ  
أَرَى الْعِرَاقَ طَوِيلَ اللَّيْلِ مُذْ نُعِيَتْ  
فَرَعْتُ فِيهِ بِأَمَالِي إِلَى الْكَذِبِ  
شَرِقْتُ بِالْدَمْعِ حَتَّى كَادَ يَشْرِقُ بِي  
وَالْبُرْدُ فِي الطُّرُقِ وَالْأَقْلَامُ فِي الْكُتُبِ  
دِيَارَ بَكْرٍ وَلَمْ تَخْلَعْ وَلَمْ تَهَبِ  
وَلَمْ تُغِثْ دَاعِيًا بِالْوَيْلِ وَالْحَرْبِ  
فَكَيْفَ لَيْلُ فِتَى الْفَتِيَانِ فِي حَلْبِ

فراه يحدد السياقات المكانية للحدث التواصل، فأخت سيف الدولة توفيت بميافارقين  
(ديار بكر - بتركيا)، لذا نجده يقول: (طوى الجزيرة)، وأما هو فقد كان ببغداد وأخوها سيف  
الدولة فقد كان بحلب لذا نجده يقول<sup>(3)</sup>:

(1) أبو الطيب المتنبي، الديوان، ص 277.

(2) أبو الطيب المتنبي، الديوان، ص 119.

(3) المصدر نفسه، ص 119.

أرى العِراقَ طَوِيلَ اللَّيْلِ مُذْ نُعِيَتْ      فُكَيْفَ لَيْلٍ فَتَى الْفَيْتَانِ فِي حَلْبِ

وعليه فإن هذه السياقات الزمانية والمكانية تسهم في تجسيد وبناء الحدث التواصلية، وذلك لأنه يتمثل في "تلك النقطة من الفضاء الذي يوجد فيه المتكلم أثناء الحديث لحظة التلفظ"<sup>(1)</sup>، وكذلك الأمر بالنسبة للسياق الزمني الذي يؤثر الحدث التواصلية.

#### 4- القناة:

هي قصائد نظمها المتنبي في حالات متنوعة، لأشخاص مختلفين نقلت إليهم عن طريق رواة شعره، أو عن طريق الكتابة في شكل رسالة شعرية.

#### 5- النظام:

استخدم المتنبي في قصائده الرثائية اللغة العربية الفصيحة.

#### 6- شكل الرسالة:

شكل هذه الرسالة هي قصائد شعرية عمودية موزونة.

#### 7- المفتاح:

نظم المتنبي رثائياته بمناسبة عظيمة وهي الموت، لذا نجده ضمنها حديثاً عن الموت من خلال الدعاء للمرثي، وهو ما نجده عند رثاء والده سيف الدولة في قوله<sup>(2)</sup>:

صَلَاةُ اللَّهِ خَالِقِنَا حَنْوُطٌ      عَلَى الْوَجْهِ الْمَكْفُونِ بِالْجَمَالِ  
عَلَى الْمَدْفُونِ قَبْلَ التُّرْبِ صَوْنًا      وَقَبْلَ اللَّحْدِ فِي كَرَمِ الْحِلَالِ

(1) ذهبية حمو الحاج، لسانيات التلفظ وتداولية الخطاب، دار الأمل، تيزي وزو - الجزائر، ط 02، 2002م، ص 124.

(2) أبو الطيب المتنبي، الديوان، ص 278.

ففي هذين البيتين يدعو الشاعر للمريثة بأن تتغمدها رحمة الله وتشملها مغفرته وتكون لها بمثابة الحنوط الذي يحنط به الميت.

كما نجده كذلك يدعو للمعزى في عدة مواضع من قصائده، من ذلك قوله عند تعزية سيف الدولة في غلامه يماك<sup>(1)</sup>:

لَا يُحْزِنُ اللَّهُ الْأَمِيرَ فَـإِنِّي سَأَخُذُ مِنْ حَالَاتِهِ بِنَصِيبٍ

فالمتنبي يدعو للمعزى (سيف الدولة) بأن يذهب الله عنه الحزن ولا يريه شيئا يكرهه

والحث على الصبر عن مصيبة الفقد، كما ضمنها فلسفته الوجودية من خلال الحكم التي كان ينثرها في ثنايا قصائده، كما أن هذه الرثائيات جاءت متخمة بالعاطفة اتجاه المرثي والمعزى.

## 8- الغرض:

كان الغرض من نظم المتنبي لرثائياته هو تعزية نفسه ورثاء جدته وفاتك وخولة، أو تعزية عضد الدولة ورثاء عمته، أو تعزية سيف الدولة ورثاء ولده عبد الله، وأمه، وأختيه (الصغرى والكبرى)، وغلامه يماك.

فمن خلال ما سبق ذكره نجد أن رثائيات المتنبي قد كانت لها ملاسبات خارجية خاصة أسهمت في إنتاجها، وهو ما يفسره وجود بعض الألفاظ التي يبينها السياق الذي قيلت فيه، ومن ذلك قوله في عضد الدولة<sup>(2)</sup>:

آخِرُ مَا الْمَلِكُ مُعَزَّى بِهِ هَذَا الَّذِي أَثَّرَ فِي قَلْبِهِ

.....

أُخْتُ أَبِي خَيْرٍ أَمِيرٍ دَعَا فَقَالَ جَيْشٌ لِلْقَنَا لِبِهِ

يَا عَضُدَ الدَّوْلَةِ مَنْ رُكْنُهَا أَبُوهُ وَالْقَلْبُ أَبُو لُبِّهِ

(1) أبو الطيب المتنبي، الديوان، ص 110.

(2) المصدر نفسه، ص 146 - 147.

وَمَنْ بَنَوْهُ زَيْنُ آبَائِهِ      كَأَنَّهَا النُّورُ عَلَى قُضْبِهِ  
فَخِرّاً لِدَهْرِ أَنْتَ مِنْ أَهْلِهِ      وَمُنْجِبٍ أَصْبَحَتْ مِنْ عَقْبِهِ

فاستخدام المتنبي للألفاظ الآتية (الملك، خير أمير، عضد الدولة) يدرك المتلقي حقيقتها من خلال السياق الذي قيلت فيه، فهي تحيل مباشرة إلى عضد الدولة، فقد كان ملكاً من بني بويه على بلاد شيراز، واستولى على العراق وحكمها مع ما حولها من المدن. لذا نجد المتنبي يقول<sup>(1)</sup>:

وَأَنَّ مَنْ بَغْدَادُ دَارٌ لَهُ      لَيْسَ مُقِيمًا فِي ذِي عَضْبِهِ  
فقوله: (من بغداد دار له) يوحي بأن مكان إقامته ودار محلته هي بغداد، المدينة التي فتحها واستولى عليها وانتزعها من الترك بعد أن هزمهم.

ومن المفردات التي لا يمكن تفسيرها إلا من خلال السياق ما نجده في قوله:

طَوَى الْجَزِيرَةَ حَتَّى جَاءَنِي خَيْرٌ      فَرَعْتُ فِيهِ بِأَمَالِي إِلَى الْكَذِبِ  
فإن ألفاظ هذا البيت لا يمكن أن يدرك معناها بمعزل عن سياقها اللغوي، حيث إن لفظتي (الجزيرة، وخبر) لا تفهم إلا من خلال سياقها التركيبي الذي قيلت فيه، فلفظة الجزيرة لا يقصد بها الشاعر أي جزيرة في هذا البيت بل يقصد "مدينة معروفة على شط دجلة بين الموصل وميافارقين.

يقول: جاءني خير موتها من الشام وقطع الجزيرة حتى وصل إلي، فلما سمعته التجأت إلى التعلل بالآمال الكاذبة فقلت: لعله يكون كذباً، فلم ينفعني ذلك"<sup>(2)</sup>. وكذلك الأمر بالنسبة للخبر، فهو لا يقصد أي خبر جاءه بل خبر موت خولة أخت سيف الدولة.

(1) المصدر السابق، ص 146.

(2) أبو العلاء المعري، شرح ديوان أبي الطيب المتنبي - معجز أحمد -، 565/3 - 566.

## المبحث الثالث: موضوع الخطاب / البنية الكلية:

اهتم النصانيون بقضية موضوع الخطاب وأولوه عناية خاصة، لأنه يعنى بالبوثة الكلية أو الفكرة الرئيسة التي يدور حولها الخطاب، ويريد المرسل تبليغها وإيصالها للمتلقي، والمشكلة من أفكار جزئية ووحدات صغرى ترتبط بالبنية الكلية التي يدور حولها النص، فالوحدات الصغرى تتحدد فيما بينها لتشكيل البنية الكلية للنص.

فالمحور الذي يدور حوله موضوع القصائد محل الدراسة هو الرثاء، وهو ذكر مآثر المتوفين، وتأيينهم ومدح كريم خصالهم من كرم ونجدة وإقدام، ومن خلال ما سبق نجد أن المتنبي قد رثى خولة بقصيدة مكونة من أربعة وأربعين بيتاً، وفيه نجده يخاطب خولة ويفتح القصيدة بقوله<sup>(1)</sup>:

يا أُخْتَ حَيرِ أَخٍ يا بِنْتَ حَيرِ أبٍ      كِنائَةً يَماعَنَ أَشرفِ النَّسَبِ  
أَجَلٌ قَدَرِكِ أَنْ تُسَمِّيَ مُؤَبَّنَةً      وَمَنْ يَصِفُكَ فَقَدَ سَمَّاكَ لِلعَرَبِ

وموضوع القصيدة الرئيس يدور حول رثاء خولة وتأيينها وتعزية سيف الدولة فيها، وقد قسم الشاعر قصيدته إلى أبنية جزئية اتحدت فيما بينها لتشكيل لنا البنية الكلية التي يدور حولها موضوع القصيدة، وهي كالآتي

## الأبنية الجزئية الصغرى للقصيدة:

تنوعت وتعددت البنى الداخلية لرثائيات المتنبي جاءت قصيدة رثاء خولة في أربعة وأربعين بيتاً، يمكن تقسيمها إلى سبعة مقاطع دلالية صغرى (بنيات صغرى)، جاء هذه البنيات متلاحمة لتخدم البنية الكبرى والفكرة الرئيسة للقصيدة وهي رثاء خولة أخت سيف الدولة:

رقم المقطع	الأبيات	البنية الموضوعية
الأول	2-1	رفعة نسب خولة وشرفه وعظيم قدرها
الثاني	5-3	غدر الموت بسيف الدولة في أخته وحالة

(1) أبو الطيب المتنبي، الديوان، ص 118.

الناس بعد وفاتها		
حالة الشاعر وفزعه عند سماع نعيها.	8-6	الثالث
ذكر مآثر خولة وصفاتها وخصائصها	28-9	الرابع
تعزية سيف الدولة في أخيه	34-29	الخامس
مدح سيف الدولة وقومه	39-35	السادس
فلسفته في الحياة ورؤيته لها نظرتة إليها.	44-40	المقطع السابع

يمكن تلخيص الأفكار الرئيسية في قصيدة رثاء خولة كالتالي:

### -الفكرة الأولى:

يفتح المتنبي قصيدته مخاطبا خولة بألقاب تدل على شرف نسبها وقدر محبته لها، ويعترف بأن اسمها يستحق الثناء والإعجاب، فإذا وصفت بصفات قيلت فيك ليست في غيرك عُرفت، يقول<sup>(1)</sup>:

يا أُخْتَ حَـيْرِ أَخٍ يا بِنْتَ حَـيْرِ أبٍ      كِنَايَةً يَهْمَا عَن أَشْرَفِ النَّسَبِ  
أَجَلٌ قَدْرِكُ أَنْ تُسَمِّيَ مُؤَبَّنَةً      وَمَنْ يَصِفُكَ فَقَدْ سَمَّاكَ لِلْعَرَبِ

### -الفكرة الثانية:

لا يتحكم المحزون في عبرته ومنطقه لغلبة الحزن عليه، كما يلوم المتنبي للموت على ظلمه وغدره بخولة، وأنه أमत وأتمى حياة خلق كثير حين فعل فعلته على الرغم من أن أخاها كان يشبع رغبته حين مصاحبته له في الحروب، يقول<sup>(2)</sup>:

لا يَمْلِكُ الطَّرِبُ المِحْزُونَ مَنْطِقَهُ      وَدَمَعُهُ وَهْمَا فِي قَبْضَةِ الطَّرِبِ  
عَدَرَتْ يا مَوْتُ كَمْ أَفْنَيْتَ مِنْ عَدَدٍ      بِمَنْ أَصَبَتْ وَكَمْ أَسَكَّتْ مِنْ لَجِبِ

(1) أبو الطيب المتنبي، الديوان، ص 118.

(2) أبو الطيب المتنبي، الديوان، ص 119.

وَكَمْ صَحِبَتْ أَخَاهَا فِي مُنَازَلَةٍ      وَكَمْ سَأَلَتْ فَلَمْ يَيْحُلْ وَلَمْ تُحِبِّ

#### -الفكرة الثالثة:

تصوير حال الشاعر وفرعه عند وصوله نعي خولة، وحزنه وجزعه وتلعثم الألسن وخروصها من هول الحدث الذي حل بها، فلم تستطع الإبانة عنه والإفصاح به.

#### -الفكرة الرابعة:

يذكر المتنبي في هذه الأبيات صفات خولة ومآثرها وفضائلها وأفضالها على قاصديها والملتجئين إليها، ثم يذكر صفاتها الحسية والمعنوية التي فاقت بها قريناتها وامتازت بها عليهن، كما يثني عليها، ويقول إنها كانت كريمة غير عادية، وأن شأنها في العلا والمجد كان أسمى من شأن غيرها من النساء. ويستخدم مجازات جميلة لإظهار فضل خولة على غيرها.

#### -الفكرة الخامسة:

يعزي سيف الدولة في وفاة أخته الكبرى ويذكر صلة الرحم التي كانت تجمعها بها، كما يجدد له التعزية في أخته الصغرى، ويدعو له بالثبات والصبر.

#### -المقطع السادس:

يمدح سيف الدولة وقومه ويظهر مكانتهم وفضلهم على سائر الناس، مع ذكر مآثرهم وآثارهم.

#### - المقطع السابع:

يذكر فيه المتنبي فلسفته في الحياة وخلاصة تجاربه فيها.

فمن خلال هذه المقاطع يمكن للمتلقي أن يستنتج ويدرك الغرض من إنتاجها، والمقصد الذي ترمي إليه.

نجد أن المتنبي قد وُظف المقطع الأول والرابع في ذكر نسب خولة أخت سيف الدولة وذكر خصالها ومآثرها وصفاتها الحميدة، ووظف المقطع الثاني والثالث في ذكر موت خولة وغدر الموت بها، وحالة الشاعر (المتنبي) لحظة سماع خبر نعيها، مع حالة الناس الآخرين ومحبيها، وهي مقاطع تخص المرجع الرئيس والمحور الأساس الذي تقوم عليه بؤرة الخطاب.

فالملاحظ هو أن هذه البنى الصغرى (الجزئية) ترتبط مع بعضها بعض لتسهم في تكوين البنية الكبرى (الكلية)، والمحور الأساس الذي تقوم عليه هذه الرثائية، فقد تسلسلت الأحداث داخل هذه المقاطع، وتماسكت فيما بينها وارتبط بعضها مع بعض حتى تشكلت عنده هذه الرثائية التي كان موضوعها الرئيس ومحورها الأساسي هو رثاء خولة وتعزية سيف الدولة فيها، وهو ما نلاحظه من خلال تفكيك القصيدة إلى بنى صغرى.

## مبدأ التشابه:

يقوم مبدأ التشابه على دراسة ومقارنة التشابه بين النص الذي يواجه المتلقي وبين نصوص وخطابات سابقة، والمتأمل في رثائيات المتنبي يجد فيها تشابهاً مع نصوص أخرى، ومثال ذلك قوله<sup>(1)</sup>:

وَيَدُّ كَأَنَّ قِتَاهَا وَنَوَاهَا      فَرَضٌ يَحِقُّ عَلَيْكَ وَهُوَ تَبْرُؤُ

فقد رأى النقاد أن بيت هذا قد تقاطع مع أبيات كثيرة، يقول البرقوقي في شرحه لهذا البيت:

"ونفاها عنك يد شنشنتها إعطاء الأولياء وقتال الأعداء حتى لكأنَّ النوال والقتال واجبان عليها، وهما تبرع لا وجوب. وفي هذا يقول أبو تمام:

تَوَى مَالُهُ تَهَبَ الْمَعَالِي فَأَوْجَبَتْ      عَلَيْهِ زَكَاةُ الْجُودِ مَا لَيْسَ وَاجِبًا

ويقول ابن الرومي:

مَلِكٌ لَا يَرَى اللَّهَ      تَسْتَحِقُّ الْوَسْأِلَإِيَا  
وَيَرَاهَا فَرَائِضًا      وَتُسَمَّى نَافِلًا

ويقول آخر:

أَعْرُ مَتَى تَسْأَلُهُ جَادَ فَرِيضَةً      وَإِنْ أَنْتَ لَمْ تَسْأَلْهُ جَادَ تَبْرُؤًا"<sup>(2)</sup>

فقد أخذ المتنبي هذا المعنى من الأبيات السابقة ووظفه في بيته، فكل الشعراء صور ممدوحه بأنه يرى أن عطايه التي ينفقها هي من باب الوجوب لا الندب والاستحباب. وهنا يظهر مبدأ التشابه بين الشاعر وسابقيه من الشعراء، فعند قراءتنا للأبيات نجدتها تتقاطع في المعنى نفسه

(1) أبو الطيب المتنبي، الديوان، ص 249.

(2) عبد الرحمن البرقوقي، شرح ديوان المتنبي، ص 119.

ويتشابه بعضها مع بعض فاستخدام مبدأ التشابه هنا يجعل المتلقي يتأول البيت ويفهمه فهما صحيحا انطلاقا من النصوص السابقة التي ترتبط بالموضوع نفسه، فهو يأخذ بيد المتلقي "إلى الفهم والتأويل بناء على المعطى النصي الموجود أمامه ولكن بناء أيضا على الفهم والتأويل في ضوء التجربة السابقة"<sup>(1)</sup>.

وكذلك قول المتنبي في رثاء والده سيف الدولة<sup>(2)</sup>:

يُدْفِنُ بَعْضُنَا بَعْضًا وَتَمْشِي أَوَاخِرُنَا عَلَيَّ هَامِ الْأَوَالِي

فلمتنبي في هذا البيت قد تأثر بيت قس بن ساعدة، وبيت النابغة الذبياني، وفي هذا يقول العكبري في شرحه<sup>(3)</sup>: "... ندفن الأموات وتمشي على رؤوسهم بعد موتهم. والمعنى أن الإنسان مطبوع على السلوة، مجبول على الإعراض عن الرزية، والحي يدفن الميت، والآخر يطأ قبر الأول، فلا ينفك من فقد ودفن، ولا يعتبر بمن يدفن، بل يمشي على قبورهم، وهو من قول قس بن ساعدة:

ويخلف قوم خلافا لقوم وينطق لأول الأول

والأصل فيه قول النابغة:

حسب الخليلين أنّ الأرض بينهما هذا عليها، وهذا تحتها بالي!"

فكل واحد من هؤلاء الشعراء يعبر عن حقيقة ثابتة وهي أن الموت واقع بالناس لا مفر منه وأن الحي يدفن الميت، وهكذا هي الدنيا، وقد أراد المتنبي أن يسلي سيف الدولة بموت أمه فاستثمر بيت النابغة وبيت قس بن ساعدة في شعره، فكلا الشاعرين يعبران عن حتمية الموت، وأن الحي يدفن الميت، وهنا يبرز مبدأ التشابه بين الأبيات، حيث نجد تشابها كبيرا في تصوير المعنى نفسه وإن كان هذا التصوير بألفاظ مختلفة متباينة لكن هناك تقاطع في المعنى، وهو ما يفتح مجال

(1) محمد خطابي، لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، ص 57.

(2) أبو الطيب المتنبي، الديوان، ص 279.

(3) العكبري أبو البقاء، ديوان أبي الطيب المتنبي بشرح أبي البقاء العكبري المسمى بالتبيان في شرح الديوان، 18/3 - 19.

التأويل الصحيح والفهم السليم أمام المتلقي من خلال استحضاره للأبيات السابقة، فهذه التجربة السابقة تفتح للمتلقي باب التأويل للحدث الكلامي المواجه له انطلاقاً من النصوص السابقة له.

## المبحث الرابع: التغريض:

يعد التغريض آلية من الآليات التي يتحقق بها انسجام النصوص، وعنصرا من عناصره، وقد استخدم المتنبي آلية التغريض في رثائياته، فهي تتشكل من بؤرة رئيسة تساعد في التنامي بؤرة ثانوية تصب فيها وتخدمها، حيث إن البؤرة الرئيسة للرثائيات هي رثاء الأشخاص الذي غيبتهم الموت وأراد المرسل تخليد ذكرهم وذكرهم ومآثرهم في قصائده، ففي "الخطاب مركز جذب يؤسسه منطلقه وتحوم حوله بقية أجزائه"<sup>(1)</sup>، إذن فهو يُعنى بالعلاقة بين ما يحمله الخطاب من أفكار رئيسة وثانوية وبين نقطة البداية لكل خطاب (العنوان أو الكلام الأول الذي يرد في الخطاب)، إذ يسهم في تحديد هوية القصائد المدروسة.

وقد سبق القول إن التغريض يكون بأمرين هما:

**أولاً: العنوان:** لا نجد للعنوان أثرا في رثائيات المتنبي، فالشاعر كان يسير على نهج شعراء عصره الذين ابتعدوا عن وضع تسمية للقصيدة، "فلم يعلقوا في سقفها ثريا تسرق من القصيدة فضائها أو تفتحها، كانوا يتركونها حرة في اختيار مسار رحلتها"<sup>(2)</sup>، فلم يكن يضع عناوين لقصائده، وما نجده من عناوين في بعض طبعات الديوان فهو من وضع الناشرين أو القائمين على طبعه، مثل نسخة الشيخ: ناصيف اليازجي<sup>(3)</sup>، حيث عمد إلى عنونة قصائد الديوان، فقد كان يختار عبارة من بيت في القصيدة ويجعله عنوانا للقصيدة، وانطلاقا من هذا فإنه لا يمكننا دراسة التغريض من خلال العنوان لأنه ليس من وضع المتنبي.

**الكلام الأول الذي ورد في الرثائيات (مطلع القصائد):** ويقصد به الافتتاحية التي ينطلق منها مرسل الخطاب للولوج إلى الخطاب، ويضع المتلقي داخل الإطار العام لموضوع الخطاب

(1) محمد خطابي، لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، ص 59.

(2) محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، 1- التقليدية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء - المغرب، ط 2، 2001م، ص 102.

(3) ناصيف اليازجي، العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت - لبنان، د . ط، 1401هـ - 1981م.

ويربطه به، حيث إن افتتاحيات القصائد تقدم لنا خلفية معرفية عن الخطاب وتفسر غامضه، لذا اعتنى القدماء بمطلع القصيدة وأولوه عناية خاصة، فنجد ابن رشيق يقول: "فإن الشعر قفل أوله مفتاحه، وينبغي للشاعر أن يجود ابتداء شعره؛ فإنه أول ما يقرع في الأسماع، وبه يُستدل على ما عنده من أول وهلة"<sup>(1)</sup>، ومن هنا تعد افتتاحية القصيدة المفتاح الذي يمكن المتلقي من فتح أبوابها والولوج إلى عالمها، والتنبيء بما يأتي بعدها، وقد اعتنى المتنبي في رثائياته بافتتاحياتها، فقد عرف عنه ذلك، "فجودة الابتداء من أجل محاسن أبي الطيب، وأشرف مآثر شعره إذا ذكر الشعر"<sup>(2)</sup>، ويتجلى ذلك في مرثياته التي هي مدونة الدراسة، "فالجملة الأولى من الفقرة الأولى لن تقيّد فقط تأويل الفقرة، وإنما بقية النص أيضاً"<sup>(3)</sup>، فالمطلع عند المتنبي في قصائده الرثائية جاء مفشياً عن الموضوع الرئيس، متناسقا مع مناسبات القصائد، له صلة وثيقة ومباشرة بالبنية الكبرى للقصائد (الفكرة الأساس)، حيث إننا نجد المتنبي يُعنى باختيار المطالع في بداية مرثيته وتجويدها، وذلك من خلال رصف الدوال اللغوية التي توحى بالحزن والأسى والموت فتشير إلى الغرض (الرثاء)، أو أن يكون المطالع حكمة عن الدنيا وأحوالها، أو الدخول مباشرة في الموضوع دون تمهيد.

ومثال ذلك ما نجده في قوله حين عزّى سيف الدولة في عبده يماك التركي ورثاه، فقد استخدم ألفاظ تدل على جو الحزن والبكاء، وهو ما جعل المتلقي يتنبأ ويتهيأ للدخول في جو التعزية والرثاء<sup>(4)</sup>:

لا يُحزِنُ اللهُ الأُميرَ فَـإِنِّي	سَأَحُدُّ مِنْ حَالَاتِهِ بِنَصيبِ
وَمَنْ سَرَّ أَهْلَ الأَرْضِ ثُمَّ بَكَى أَسَى	بَكَى بَعِيونَ سَرَّهَا وَقُلُوبِ
وَلِيٍّ وَإِنْ كَانَ الدَّفِينُ حَبيبَهُ	حَبيبٌ إِلَى قَلْبِي حَبيبٌ حَبِيبِي
وَقَدْ فَارَقَ النَّاسُ الأَجَبَةَ قَبْلَنَا	وَأَعْيَا دَوَاءَ المَوْتِ كُلَّ طَيِّبِ
سُبِقْنَا إِلَى الدُّنْيَا فَلَوْ عَاشَ أَهْلُهَا	مُنَعْنَا بِهَا مِنْ جِيَاءِ وَدُحُوبِ
تَمَلَّكَهَا الآتِي تَمَلُّكَ سَالِبِ	وَفَارَقَهَا المَاضِي فِرَاقَ سَلِيبِ

(1) القبرواني ابن رشيق، عمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، 218/1.

(2) المرجع نفسه، 222/1.

(3) محمد خطابي، لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، ص 59.

(4) أبو الطيب المتنبي، الديوان، ص 110.

وَلَا فَضْلَ فِيهَا لِلشَّجَاعَةِ وَالنَّدَى      وَصَبْرِ الْفَتَى لَوْلَا لِقَاءُ شَعُوبِ  
حَيَاةِ الْغَابِرِينَ لِصَاحِبِ      حَيَاةِ امْرِئٍ خَاتَمَهُ بَعْدَ مَشْيِبِ

فإذا لاحظنا هذه الافتتاحية ودققنا فيها نجده يستخدم دوال لغوية لها علاقة بحقل الموت والأسى والحزن والفقْد، فقولُه: (لا يحزن)، (بكي أسى)، (بكي بعيون)، (الدفين)، (حبيب)، (حبيب)، (قلبي)، (حبيب حبيبي)، (فارق)، (الأحبة)، (أعيا)، (دواء الموت)، (سُبقنا إلى الدنيا)، (لو عاش أهلها)، (فارقها)، (صبر الفتى)، (لولا لقاء شعوب)، (الغابرين)، هي عناصر لغوية تهيء المتلقي وتشد انتباهه إلى موضوع القصيدة، ففي البيت الأول نجد قوله: (لا يحزن الله الأمير) وهو عبارة عن دعاء لسيف الدولة بأن يبعد الله عنه الحزن، ثم نراه يشرك معه نفسه وهو حاضر معه مشارك له في المصيبة التي ألمت بسيف الدولة عند فقده لغلّامه يماك في قوله: (فإني لأخذ من حالاته بنصيب). فهو "يَقُولُ، دَاعِيًا لِسَيْفِ الدَّوْلَةِ: لَا يَحْزَنُ اللَّهُ الْأَمِيرَ فِيمَا فَرَّحَهُ، وَلَا سَاءَهُ فِيمَا سَرَهُ، فَإِنِّي كَمَا أَلْبَسْنِي مِنْ أَفْضَالِهِ، يَوْجِبُ أَنْ آخِذَ بِنَصِيبِ مِنْ أَحْوَالِهِ، فَأَسَاءَ بِمَسَاءَتِهِ، وَأُسِّرُ بِمَسْرَتِهِ"<sup>(1)</sup>. فالتأمل في مطلع القصيدة من خلال الألفاظ المحشودة فيه يجدها تشي عن الموضوع الرئيس للقصيدة.

ويقول كذلك في مطلع رثائية فاتك الكبير<sup>(2)</sup>:

الْحُزْنَ يُقْلِقُ وَالتَّجْمُلُ يَرْدَعُ      وَالدمْعُ بَيْنَهُمَا عَصِيٌّ طِيْعُ  
يَتَنَزَعَانِ دُمُوعَ عَيْنِ مُسَهَّدٍ      هَذَا يَجِيءُ بِهَا وَهَذَا يَرْجِعُ  
النَّوْمُ بَعْدَ أَبِي شُجَاعٍ نَافِرٍ      وَاللَّيْلُ مُعَيٌّ وَالْكَوَاكِبُ ظَلْعُ  
إِنِّي لِأَجْبُؤُ مِنْ فِرَاقِ أَحِبَّتِي      وَتُحْسُ نَفْسِي بِالْحِمَامِ فَأَشْجَعُ  
وَيَزِيدُنِي غَضَبُ الْأَعَادِي قَسْوَةً      وَيُلِمُّ بِي عَتَبُ الصَّدِيقِ فَأَجْزَعُ

عندما نتأمل مطلع القصيدة نجده المتنبي قد افتتح هذه القصيدة بما يلمح للمتلقي بموضوع القصيدة عند سماعه لأول بيت منها، لذا نجده قد شحن المطلع بألفاظ وكلمات تشي بالعرض

(1) ابن الأثير، 222/1.

(2) أبو الطيب المتنبي، الديوان، ص 248.

مثل: (الحزن)، (التَّجْمُلُ)، (دموع)، (مسهّد)، (فراق)، (أحبتني)، (الحمام)، (أجزع)، كل هذه الألفاظ التي استخدمها أضفت على المطلع جوا حزينا كثيبا مشحونا بالحزن والبكاء شد انتباه المتلقي وهياه وساعده على الدخول في جوّ القصيدة، فألفاظ الحزن والبكاء والتجمل و... تشعر وتوحي بأن القصيدة تتحدث عن فاجعة وفقد لشخص له مكانة في القلب، فالشاعر كان متعلقا بصاحبه فاتك أبي شجاع.

وحين رثاء جدته يقول<sup>(1)</sup>:

ألا لا أرى الأحداثَ حمداً ولا ذمّاً	فما بطشُها جهلاً ولا كفُّها حِلماً
إلى مثل ما كانَ الفتي مرجعُ الفتي	يعودُ كما أبدي ويكري كما أرمى
لَكَ اللهُ من مَفجوعَةٍ بِحَبِيئِها	قَتِيلَةَ شَوْقٍ غَيْرِ مُلِحِقِها وَصَمّا
أَحِنُّ إلى الكأسِ الَّتِي شَرِبْتُ بِها	وأهوى لِمَثواها الثُّرابَ وما ضَمّاً

استفتح المتنبي هذه القصيدة بحرف التنبيه (ألا) الذي ينبئ عن شعوره وإحساسه بجسامة الأمر الواقع به وهو وفاة جدته، فهو ينبه المتلقي ويلفته إلى ما سيأتي بعد حرف التنبيه والاستفتاح (ألا)، وقد افتتح المتنبي مطلع قصيدته بالحكمة ورؤيته للحياة، وهذه الافتتاحية لها ارتباط وثيق بموضوع القصيدة الذي يتعلق بالرتاء والموت وحوادث الأيام، فالمتنبي في مطلع القصيدة يحاول أن يظهر جلده وقوته وصبره أمام حوادث الدهر وأنه لا عمل لها فيه، بل هو شيء مقدر عليه لذلك لا تستحق شكرا ولا ذما، ومنه فهو يحاول أن يرسم لنفسه صورة الرجل الثابت الراسخ الذي لا يتزعزع حين تدهم المصائب ولا يتسخط، ولا يلقي باللائمة على الدهر وصروفه، بل هو صابر محتسب موقن بأن ما أصابه هو قضاء وقدر، ثم يقول أن كل زيادة تحصل للإنسان لا بد أن تؤول إلى نقصان، وأن كل شيء يحصل للإنسان هو قدره الذي كتبه الله عليه، ثم يصبر جدته ويدعو لها بالصبر جراء موتها شوقا إليه، وأن هذا الشوق غير معيب في حقها فلا يلحق بها وصمة العار والعيب لأنه حفيدها، وعليه فإن هذا المطلع المشبع بالحكمة والفلسفة في الحياة متلائم مع الجو العام للقصيدة المفعم بالحزن والشجن والبكاء، وقد قالها في رثاء أعز إنسان عنده (جدته).

(1) أبو الطيب المتنبي، الديوان، ص 382.

ثم يبين أن أمر الإنسان دائما متراوح بين الزيادة والنقص، فكلما اكتمل أمره رجع إلى النقصان، وهذا أمر مقدر عليه من الله سبحانه وتعالى لا دخل فيه لصروف الدهر ونوائبه، لذا فهو لا يعيرها اهتماما فلا يذكرها بخير ولا ذم.

ثم ينتقل إلى ذكر جدته التي هي موضوع الخطاب، فيذكر أنها قد فجعت بفقده، وأن شوقها إليه قد أهلكتها، ولكن شوقها هذا ولهفتها عليه لم يلحق بها وصمة العار، فهو حفيدها، ولا حرج عليها في ذلك.

وفي رثاء والدة سيف الدولة يقول<sup>(1)</sup>:

وَتَقْتُلُنَا الْمُنُونُ بِإِلا قِتَالِ	نُعِدُّ الْمَشْرِفِيَّةَ وَالْعَوَالِي
وَمَا يُنْجِينُ مِنْ حَبَبِ اللَّيَالِي	وَنَرْتَبِطُ السَّوَابِقَ مُقَرَّبَاتِ
وَلَكِنْ لَا سَبِيلَ إِلَى الْوَصَالِ	وَمَنْ لَمْ يَعَشَقِ الدُّنْيَا قَدِيمًا
نَصِيئِكَ فِي مَنَامِكَ مِنْ حَيَالِ	نَصِيئِكَ فِي حَيَاتِكَ مِنْ حَيَبِ
فُوَادِي فِي غِشَاءٍ مِنْ نِيَالِ	رَمَانِي الدَّهْرُ بِالْأَرْزَاءِ حَتَّى
تَكَسَّرَتِ النِّصَالُ عَلَى النِّصَالِ	فَصِصْرَتْ إِذَا أَصَابَنِي سِهَامٌ
لِأَيِّ مَا انْتَفَعَتْ بِأَنْ أُبَالِي	وَهَانَ فَمَا أُبَالِي بِالرِّزَايَا
لِأَوَّلِ مَيَّةٍ فِي ذَا الْجَلَالِ	وَهَذَا أَوَّلُ النَّاعِينَ طُرًّا
وَلَمْ يَخْطُرْ لِمَخْلُوقٍ بِإِلا	كَأَنَّ الْمَوْتَ لَمْ يَفْجَعِ بِنَفْسِ

هذا مطلع قصيدة في رثاء والدة سيف الدولة الحمداني، وقد افتتحه المتنبي بمطلع فيه حكمة ونظرة تأملية في الحياة، فهو يقول بأن الإنسان يُعد العُدَّة ويجمع أدوات القتال من خيل وسيوف و...، ثم يأتي الموت فيخطفنا دون أن تكون للإنسان معه مواجهة، ودون أن يقدر على دفعه على الرغم من تلك العدة التي أعدها وجمعها فلم تغن عنه شيئا في تجنبه، ثم يقول أن الإنسان

(1) أبو الطيب المتنبي، الديوان، ص 277 - 278.

مجبول على حب الدنيا ومفطور على التمسك بالبقاء والخلود فيها، لكن سنة الله ماضية في خلقه فلا خلود لأحد فيها لذلك نجده يقول<sup>(1)</sup>:

وَمَنْ لَمْ يَعَشَقِ الدُّنْيَا قَدِيمًا      وَلَكِنْ لَا سَبِيلَ إِلَى الْوَصَالِ

فإن هذا البقاء والخلود مستحيل أن يتحقق في حق المخلوقات، مهما بذل الإنسان من جهد ووسائل في سبيل تحقيقه لكن لا سبيل إلى ذلك.

ومن خلال ما سبق يتبين لنا أن مطالع الرثائيات كلها لها علاقة بما تدور حوله بؤرة الخطاب، فالمتلقي يدرك من خلال مطالع القصائد قصد الشاعر من وراء نظمه وإنتاجه لهذه النصوص.

### التغريض باستعمال الإحالة الضميرية:

كما يظهر لنا التغريض داخل مقاطع قصائد رثائيات المتنبي من خلال استعمال الإحالات الضميرية المتنوعة، فتارة تكون عن طريق الإحالة بضمائر المتكلم، وتارة بضمائر المخاطب، وتارة أخرى بضمائر الغائب، سواء أكانت هذه الضمائر متصلة أم منفصلة، ظاهرة أم مستترة، وعند رجوعنا إلى قصيدة رثاء عمه عضد الدولة وتعزيتته فيها يتبين لنا التغريض عن طريق الإحالة بالضمائر فيما يأتي:

### التغريض بواسطة ضمير الغائب:

استخدم المتنبي التغريض بواسطة الإحالة الضميرية إلى عضد الدولة عن طريق استخدام ضمائر الغائب التي ترجع إليه، ويظهر ذلك في الأبيات الآتية<sup>(2)</sup>:

- 01    آخِرُ مَا الْمَلِكُ مُعَزَّى بِهِ      هَذَا الَّذِي أَثَّرَ فِي قَلْبِيهِ  
02    لَا جَزَعاً بَلْ أَنْفَاءً شَابَهُ      أَنْ يَقْدِرَ الدَّهْرُ عَلَى غَصْبِهِ

(1) المصدر السابق، ص 277.

(2) المصدر نفسه، ص 146 - 147 - 148.

- 03 لَو دَرَّتِ الدُّنْيَا بِمَا عِنْدَهُ  
لَاسْتَحَيَّتِ الأَيَّامُ مِنْ عَتِيهِ
- 04 لَعَلَّهَا تَحْسَبُ أَنَّ الَّذِي  
لَيْسَ لَدَيْهِ لَيْسَ مِنْ حَزْبِهِ
- 05 وَأَنَّ مَنْ بَعْدَادُ دَارٌ لَهُ  
لَيْسَ مُقِيمًا فِي ذَرَى عَضْبِهِ
- 07 أَخَافُ أَنْ تَفْطُنَ أَعْدَاؤُهُ  
فَيُجْفِلُوا خَوْفًا إِلَى قُرْبِهِ
- 26 وَمَنْ بَنُوهُ زَيْنُ آبَائِهِ  
كَأَنَّهَا النُّورُ عَلَى قُضْبِهِ
- 27 فَخِرًا لِدَهْرٍ أَنْتَ مِنْ أَهْلِهِ  
وَمُنْجِبٍ أَصْبَحْتَ مِنْ عَقْبِهِ

أما ضمائر الغائب المحيلة إلى عمّة الدولة فهي كما يأتي (1):

- 19 أَسْتَغْفِرُ اللهَ لِشَخْصٍ مَضَى  
كَانَ نَدَاهُ مُنْتَهَى ذَنْبِهِ
- 20 وَكَانَ مَنْ عَدَّدَ إِحْسَانَهُ  
كَأَنَّكَ أَفْرَطَ فِي سَبِّهِ
- 21 يُرِيدُ مِنْ حُبِّ العُلَى عَيْشَهُ  
وَلَا يُرِيدُ العَيشَ مِنْ حُبِّهِ
- 22 يَحْسَبُهُ دَافِئُهُ وَحَدَّهُ  
وَمَجْدُهُ فِي القَبْرِ مِنْ صَاحِبِهِ
- 23 وَيُظَهِّرُ التَّذْكَيرُ فِي ذِكْرِهِ  
وَيُسَيِّرُ التَّأْنِيثُ فِي حُجْبِهِ

فندرج أن تغريض عضد الدولة وعمته تم في هذه القصيدة عن طريق الإحالة بواسطة ضمائر الغائب التي تحيل إليهما.

#### التغريض بواسطة ضمير المخاطب:

كما وظف الشاعر التغريض في رثائية عمّة عضد الدولة باستعمال الضمائر التي تحيل إلى عضد الدولة عن طريق الإحالة الضميرية باستخدام ضمائر المخاطب، ويظهر ذلك في (2):

- 27 فَخِرًا لِدَهْرٍ أَنْتَ مِنْ أَهْلِهِ  
وَمُنْجِبٍ أَصْبَحْتَ مِنْ عَقْبِهِ
- 28 إِنَّ الأَسَى القِرْنَ فَلَا تُحِيهِ  
وَسَيُفُكُ الصَّابِرُ فَلَا تُنْبِيهِ
- 30 حَاشَاكَ أَنْ تَضْعُفَ عَن حَمَلِ مَا  
تَحْمَلُ السَّائِرُ فِي كُتْبِهِ

(1) أبو الطيب المتنبي، الديوان، ص 146 - 147 - 148.

(2) المصدر نفسه، ص 146 - 147 - 148.



خاتمة

- في نهاية هذا البحث تمكنا من الوصول إلى مجموعة من النتائج أهمها:
- بعد دراسة أدوات الاتساق المستخدمة في رثائيات المتنبي ظهر أنها أسهمت في التماسك الشكلي للرثائيات.
  - أسهم الاتساق الصوتي (الوزن والقافية) في الرثائيات في تحقيق التماسك النصي لرثائيات المتنبي.
  - استخدم المتنبي في رثائياته الإحالة بأنواعها الداخلية والخارجية والقبلية والبعدية، وهي وسيلة من وسائل الاتساق النحوي التي تسهم في ربط العناصر اللغوية للنصوص بعضها ببعض، وتحقيق تماسك أجزائها.
  - حضور الإحالات الضميرية في الرثائيات وغلبتها على غيرها من الإحالات المستخدمة (الإحالة الإشارية، والإحالة الموصولية والإحالة المقارنة)، حيث أسهمت الإحالة الضميرية في ربط أجزاء الرثائيات بعضها ببعض المساهمة في تحقيق الاتساق والتماسك النصي لها.
  - الملاحظ على رثائيات المتنبي هو غلبة الإحالة النصية على الإحالة المقامية، كما كانت سيطرة الإحالة الضميرية على غيرها من الإحالات سمة بارزة فيها، وهو ما ساهم في تحقيق اتساقها وتماسكها نصيا، حيث ساهمت هذه الإحالات في إحداث ترابط نصي بين جمل الرثائيات وعناصرها اللغوية والمقامية.
  - من الأدوات التي ساهمت في اتساق رثائيات المتنبي أداة الحذف، وهي أداة اتساقية نحوية تسهم في تماسك النص، فهو عملية ذهنية يقوم بها المتلقي للبحث عن الكلمات أو الجمل المحذوفة، فبواسطة هذه العملية يكون التفاعل بين المتلقي والمنتج والنص، فقد استخدم الحذف الاسمي والحذف الفعلي والحذف الجملي، وهو ما ساهم في تحقيق اتساقها وتماسكها.
  - وظف المتنبي في مرثياته أدوات الاتساق المعجمي المتمثلة في: (التكرار والتضام) في رثائياته، حيث ساهم التكرار في اتساقها وتماسكها من خلال ترسيخ المفردات والعبارات

المكررة في ذهن المتلقي ومحاولة إقناعه وإنعاش ذاكرته، كما كان له دور في الرثائيات في هندسة العناصر اللغوية المشكلة للنص من خلال رسم إيقاعها وجرسها، إضافة إلى تعزيز لقصد منتج النص فهو ذو وظيفة تواصلية وحجاجية، وهو ما كان له فاعلية في تحقيق الاتساق للرثائيات. أما التضاد فقد ساهم في تحقيق تماسك الرثائيات واتساقها من خلال العلاقات المعجمية الدلالية القائمة بين عنصريين لغويين يربط بينهما رابط معين، حيث إنها تتعالق فيما بينها من خلال علاقة الارتباط بموضوع الخطاب (الرثائيات).

- أسهم الانسجام في تحقيق التماسك الدلالي لرثائيات المتنبي، وقد اعتمد في تحقيق هذا الانسجام على عدة آليات أهمها: العلاقات الدلالية، التغريض، بنية الخطاب، السياق.
- أسهمت العلاقات الدلالية المستخدمة في رثائيات المتنبي في الربط بين العناصر والمتتالية الجمالية المشكلة لها وكذلك القضايا الدلالية فيها، وهو ما ساهم في تحقيق الانسجام والتماسك النصي.
- أسهم التغريض في خلق انسجام دلالي لرثائيات المتنبي، وذلك أنه حدد موضوع الرثائيات، فالتغريض يسهم في تحديد موضوع الخطاب لكونه المنطلق الذي تبدأ من النصوص، وهي أول شيء يصادف المتلقي أثناء تلقيه لها.
- يعد مبدأ التغريض من العناصر والآليات التي يعتمد عليها الانسجام وفي تحقيق التماسك الدلالي للنص، ولم يستخدم المتنبي آلية التغريض عن طريق العنوان، حيث لا نجد له أثرا في رثائيات، وهي طريقة الشعران القدامى حيث لم يكن لهم عناية بعنونة قصائدهم، إلا أننا نجد المتنبي استخدم عدة آليات أخرى للتغريض داخل رثائياته مثل: الفاتحة النصية، وتكرير اسم الشخص أو جزء منه، واستخدام الضمائر المحيلة إليه، وهو ما ساهم في فتح المجال أمام المتلقي لتأويلها التأويل الصحيح، وفهم موضوع الخطاب.

# قائمة المصادر والمراجع

المصادر والمراجع:

- القرآن الكريم برواية ورش عن نافع.

1. ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، دار القلم العربي، حلب - سوريا، ط 1، 1418هـ - 1997م.
2. ابتسام مرهون الصفار، مالك ومتمم ابن النويرة اليربوعي، مطبعة الإرشاد، بغداد، د.ط، 1968م.
3. إبراهيم أنيس وزملاؤه، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط 4، 1425هـ - 2004م.
4. إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، ط 2، 1952م.
5. إبراهيم عوضين، ديوان الخنساء دراسة وتحقيق، مطبعة السعادة، القاهرة - مصر، ط 1، 1405هـ - 1985م.
6. إبراهيم محمود خليل، في اللسانيات ونحو النص، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان - الأردن، ط 2، 1430هـ - 2009م.
7. أبو يعرب المرزوقي، مفهوم السببية عند الغزالي، دار أبو سلامة للطباعة، تونس، ط 02، د.ت.
8. أحمد بن فارس بن زكرياء القزويني الرازي، أبو الحسين (ت 395هـ)، معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، بيروت - لبنان، ط 1، 1399هـ - 1979م.
9. أحمد شوقي، الشوقيات الأعمال الشعرية الكاملة الجزء الثالث في المراثي، دار العودة، بيروت - لبنان، د.ط، 1988م.
10. أحمد عفيفي، الإحالة في نحو النص، كتب عربية، د.ط، د.ت.

11. أحمد عفيفي، نحو النص - اتجاه جديد في الدرس النحوي، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة - مصر، ط 01، 2001م.
12. أحمد كشك، التدوير في الشعر - دراسة في النحو والمعنى والإيقاع، كلية دار العلوم - جامعة القاهرة، مصر، ط 1، 1410هـ - 1989م.
13. أحمد كشك، الزحاف والعلة - رؤية في التجريد والأصوات والإيقاع، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة - مصر، ط 1، 2005م.
14. أحمد كشك، الزحاف والعلة رؤية في التجريد والأصوات والإيقاع، مكتبة النهضة المصرية، مصر، 1415هـ - 1995م.
15. أحمد مختار عمر - مصطفى النحاس زهران - محمد حماسة عبد اللطيف، النحو الأساسي، منشورات ذات السلاسل، الكويت، ط 4، 1414هـ - 1994م.
16. أحمد نعيم الكراعين، علم الدلالة بين النظرية والتطبيق، المؤسسات الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت - لبنان، ط 01، 1993م.
17. الأزهر الزناد، نسيج النص بحث في ما يكون به الملفوظ نصا، المركز الثقافي العربي، بيروت - لبنان، ط 1، 1993م.
18. أبو إسحاق إبراهيم بن علي الحصري القيرواني، زهر الآداب وثمر الألباب، قدم له وضبطه وشرحه ووضع فهارسه: صلاح الدين الهواري، المكتبة العصرية، صيدا - بيروت، ط 1، 1421هـ - 2001م.
19. ابن الأفليلي أبو القاسم إبراهيم بن محمد بن زكريا الزهري الأندلسي، شرح شعر المتنبي، دراسة وتحقيق: مصطفى عليان، مؤسسة الرسالة، بيروت لبنان، ط 1، 1418هـ - 1998م.
20. امرؤ القيس بن حجر، الديوان، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة - مصر، ط 4، 1984م.

21. أمية بن أبي الصلت، ديوان أمية بن أبي الصلت، جمعه وحققه وشرحه: سميع جميل الجبيلي، دار صادر، بيروت - لبنان، ط 1، 1998م.
22. أوس بن حجر، ديوان أوس بن حجر، تحقيق وشرح: محمد يوسف نجم، دار صادر بيروت، د.ط، 1400هـ - 1980م.
23. إيفالد فاجنر، أسس الشعر العربي الكلاسيكي، ترجمة وتعليق: سعيد حسن بحيري، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة - مصر، ط 1، 1428هـ - 2008م.
24. البخاري أبو عبد الله محمد بن إسماعيل، الجامع الصحيح، عناية: محمد زهير الناصر، دار طوق النجاة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت - لبنان، ط 1، 1422هـ.
25. البرقوقي عبد الرحمن، شرح ديوان المتنبي، مكتبة نزار مصطفى الباز، مكة المكرمة - المملكة العربية السعودية، د.ط، 1422هـ - 2002م.
26. بشير خلدون، الحركة النقدية على أيام ابن رشيق المسيلي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ط 1، 1981م.
27. التبريزي أبو زكريا يحيى بن علي، الموضح في شعر أبي الطيب، تح: خلف رشيد نعمان، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط 1، 2004م.
28. تمام حسان، البيان في روائع القرآن - دراسة لغوية وأسلوبية للنص القرآني، عالم الكتب، القاهرة - مصر، ط 01، 1413هـ - 1993م.
29. تمام حسان، البيان في روائع القرآن، عالم الكتب، القاهرة - مصر، ط 02، 2000م.
30. تون أ. فان دايك، علم النص مدخل متداخل الاختصاصات، تر: سعيد حسن بحيري، دار القاهرة للكتاب، القاهرة - مصر، ط 01، 2001م.
31. ج.ب. براون وج. يول، تحليل الخطاب، ترجمة وتعليق: محمد لطفي الزليطني ومنير التريكي، جامعة الملك سعود، الرياض - المملكة العربية السعودية، د.ط، 1997م.

32. جرير بن عطية التميمي أبو حزره، ديوان جرير بشرح محمد بن حبيب، تح: نعمان محمد أمين طه، دار المعارف، القاهرة - مصر، ط 03، د.ت.
33. جميل عبد المجيد، البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة - مصر، د.ط، 1998م.
34. ابن جني أبو الفتح عثمان، الفتح الوهبي على مشكلات المتنبي، تح: محسن غياض، دار الحرية للطباعة، بغداد - العراق، د.ط، 1973م.
35. ابن جني أبو الفتح عثمان، الفسر - شرح ابن جني الكبير على ديوان المتنبي، تح: رضا رجب، دار الينايع - طباعة، نشر، توزيع -، دمشق - سوريا، ط 1، 2004م.
36. ابن جني أبو الفتح عثمان، الفسر شرح ابن جني الكبير على ديوان المتنبي، تح: د/ رضا رجب، دار الينايع، دمشق - سوريا، ط 1، 2004م.
37. ابن جني عثمان أبو الفتح، الخصائص، تح: محمد علي النجار، دار الهدى للطباعة والنشر، بيروت - لبنان، د.ط.
38. جوليا كريستيفا، علم النص، تر: فريد الزاهي، مرا: عبد الجليل ناظم، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط 02، 1997م.
39. حازم القرطاجني أبو الحسن، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب ابن لخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت - لبنان، ط 3، 1986م.
40. حافظ إبراهيم، ديوان حافظ إبراهيم، ضبطه وصححه وشرحه ورتبه: أحمد الأمين وآخرون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة - مصر، د.ط، 2008م.
41. حسام أحمد فرج، نظرية علم النص، -رؤية منهجية في بناء النص النثري، مكتبة الآداب، القاهرة - مصر، ط 2، 1430هـ - 2009م.
42. حسان بن ثابت الأنصاري، ديوان حسان بن ثابت، حققه وعلق عليه: وليد عرفات، دار صادر، بيروت - لبنان، د.ط، 2006م.

43. حكمت بشير الأسود، أدب الرثاء في بلاد الرافدين، دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق - سوريا، ط1، 2008م.
44. حماد حسن أبو شاويش، النقد الأدبي الحديث حول شعر أبي العلاء المعري، دار احياء العلوم، بيروت - لبنان، د.ط، 1989م.
45. الخطيب التبريزي، كتاب الكافي في العروض والقوافي، تح: الحسيني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة - مصر، ط 1415، 3هـ - 1994م.
46. خليل بن ياسر البطاشي، الترابط النصي في ضوء التحليل اللساني للخطاب، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان - الأردن، ط 01، 1430هـ - 2009م.
47. ذهبية حمو الحاج، لسانيات التلغظ وتداولية الخطاب، دار الأمل، تيزي وزو - الجزائر، ط 02، 2002م.
48. أبو ذؤيب الهذلي، ديوان أبي ذؤيب الهذلي، تح: أحمد خليل الشال، مركز الدراسات والبحوث الإسلامية، بور سعيد - مصر، ط1، 1435هـ - 2014م.
49. ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تح: توفيق النيفر وآخرين، وزارة الثقافة والمحافظة على التراث، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون البيت الحكمة، قرطاج، ط1، 2009م.
50. روبرت دي بوجراند، النص والخطاب والإجراء، تر: تمام حسان، عالم الكتب، القاهرة - مصر، ط 2، 2007م.
51. ابن الرومي أبو الحسن علي بن العباس بن جريح، ديوان ابن الرومي، تح: حسين نصار، مطبعة دار الكتب والوثائق القومية بالقاهرة، القاهرة - مصر، ط 03، 1424هـ - 2003م.
52. الزمخشري جار الله، القسطاس في علم العروض، تح: فخر الدين قباوة، مكتبة المعارف، بيروت - لبنان، ط 3، 1410هـ - 1989م.

53. الزوزني العميد أبو سهل محمد بن الحسن العارض، قَشْرُ الفَسْرِ، تح: د/ عبد العزيز بن ناصر المانع، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، الرياض - المملكة العربية السعودية، ط 1، 1427هـ - 2006م.
54. ستيفن أولمان، دور الكلمة في اللغة، ترجمه وقدم له وعلق عليه: كمال محمد بشر، مكتبة الشباب، مصر، د.ط، 1975م.
55. السجلماسي أبو محمد القاسم، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تقديم وتحقيق: علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط - المغرب، ط 1، 1401هـ - 1980م.
56. سعد إسماعيل شلبي، الأصول الفنية للشعر الجاهلي، مكتبة غريب، مصر، ط 02، د.ت.
57. سعد سرحت، لسانيات النص مداخل نظرية مع دراسة إجرائية في كتاب طوق الحمامة لابن حزم الأندلسي، سلسلة منشورات نون، بغداد - العراق، ط 01، 2016م.
58. سعيد بيومي الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، دار المعارف، القاهرة - مصر، ط 2، 1983م.
59. سعيد حسن بحيري، دراسات لغوية تطبيقية في العلاقة بين البنية والدلالة، مكتبة الآداب، القاهرة - مصر، ط 01، 1426هـ - 2005م.
60. ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، قرأه وشرحه: أبو فهر محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة - المملكة العربية السعودية، د.ط، د.ت.
61. سليمان البستاني، إياذة هوميروس - معربة نظما، وعليها شرح تاريخي أدبي، وهي مصدرة بمقدمة في هوميروس وشعره وآداب اليونان والعرب، ومذيلة بمعجم عام وفهارس، مطبعة الهلال، مصر، د.ط، 1904م.
62. ابن سيده علي بن إسماعيل، شرح المشكل من شعر المتنبي، تح: مصطفى السقا وحامد عبد المجيد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة - مصر، د.ط، 1976م.

63. شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي في العصر الإسلامي، دار المعارف، القاهرة - مصر، ط7، 2004م.
64. شوقي ضيف، فنون الأدب العرب الفن الغنائي الرثاء، دار المعارف، مصر، ط4، 1987م.
65. صاحب خليل إبراهيم، الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق - سوريا، د.ط، 2000م.
66. صبحي إبراهيم الفقي، علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق - دراسة تطبيقية على السور المكية، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة - مصر، ط1، 1431هـ - 2000م.
67. صفاء خلوصي، فن التقطيع الشعري والقافية، دار الاعتصام، ط1، 1399هـ - 1979م.
68. الصفدي صلاح الدين خليل بن أبيك بن عبد الله، الوافي بالوفيات، تح: أحمد الأرنؤوط وتركي مصطفى، دار إحياء التراث، بيروت - لبنان، ط1، 1420هـ - 2000م.
69. صفي الدين الحلبي، ديوان صفي الدين الحلبي، دار صادر، بيروت - لبنان، د.ط، د.ت.
70. صلاح الدين صالح حسنين، الدلالة والنحو، توزيع مكتبة الآداب، القاهرة - مصر، ط1، 2005م.
71. طاهر سليمان حمودة، ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي، الدار الجامعية للطباعة والنشر، الإسكندرية - مصر، د.ط، 1998م.
72. ابن طباطبا العلوي محمد بن أحمد أبو الحسن، عيار الشعر، تح: عبد العزيز بن ناصر المناع، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض - المملكة العربية السعودية، 1405هـ - 1985م.

73. طه حسين، مع المتنبي، دار المعارف، القاهرة - مصر، ط 13، د.ت.
74. عبد الحميد الراضي، شرح تحفة الخليل في العروض والقوافي، مكتبة العاني، بغداد - العراق، ط 01، 1388هـ - 1968م.
75. عبد الرحمن آلوجي، الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد، دمشق - سوريا، ط 01، 1989م.
76. عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت - لبنان، د.ط، 1407هـ - 1987م.
77. عبد العزيز عتيق، في النقد الأدبي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت - لبنان، ط 2، 1391هـ - 1972م.
78. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، شركة القدس للنشر والتوزيع، القاهرة - مصر، ط 1، 1444هـ - 2022م.
79. عبد الله الطيب المجذوب، المرشد إلى فهم أشعار العرب، مطبعة حكومة الكويت، الكويت، ط 02، 1409هـ - 1989م.
80. عبد الملك بن محمد الثعالبي، خاص الخاص، شرحه وعلق عليه: مأمون بن محي الدين الجنان، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، ط 1، 1414هـ - 1994م.
81. عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب: مقارنة لغوية تداولية، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت - لبنان، ط 1، 2004م.
82. أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق وشرح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة - مصر، ط 07، 1418هـ - 1998م.
83. العربي عميش، خصائص الإيقاع الشعري - بحث في الكشف عن آليات تركيب لغة الشعر، دار الأديب للنشر والتوزيع، وهران - الجزائر، د.ط، 2055م.
84. عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، مكتبة غريب، القاهرة - مصر، ط 4، 1981م.

85. عزة شبل محمد، علم لغة النص النظرية والتطبيق، مكتبة الآداب، القاهرة - مصر، ط 2، 1430 هـ - 2009 م.
86. العكبري أبو البقاء، ديوان أبي الطيب المتنبي بشرح أبي البقاء العكبري المسمى بالتبيان في شرح الديوان، ضبطه وصححه ووضع فهارسه: مصطفى السقا وإبراهيم الأبياري وعبد الحفيظ شلي، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت - لبنان.
87. علي الجندي، الشاعر الجاهلي الشاب طرفة بن العبد تحقيق ودراسة لشعره وشخصيته، دار الفكر العربي، د.ط، د.ت.
88. غريب روز، النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، دار العلم للملايين، بيروت - لبنان، ط 1، 1952 م.
89. فاضل عبد الواحد علي، عشتار ومأساة تموز، دار الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق - سورية، ط 1، 1999 م.
90. أبو الفرج الأصفهاني علي بن الحسين، كتاب الأغاني، تح: إحسان عباس وآخرين، دار صادر، بيروت - لبنان، ط 3، 1429 هـ - 2008 م.
91. فريد عوض حيدر، اتساق النص في سورة الكهف، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة - مصر، ط 1، 1425 هـ - 2004 م.
92. أبو الفضل أحمد بن أبي طاهر طيفور، كتاب بلاغات النساء، صححه وشرحه: أحمد الألفي، مطبعة مدرسة والدة عباس الأول، القاهرة - مصر، د.ط، 1326 هـ - 1908 م.
93. فؤاد افرام البستاني، أبو الطيب المتنبي، المراثي والمفاخر والحكم، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، ط 2، 1937 م، ص 68 - 69.
94. قدامة بن جعفر أبو الفرج، نقد الشعر، تحقيق وتعليق: محمد عبد المنعم خفاجة، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، د.ط، د.ت.

95. كلاوس برينكر، التحليل اللغوي للنص -مدخل إلى المفاهيم الأساسية والمناهج، ترجمه ومهد له وعلق عليه: سعيد حسن بجيري، مؤسسة المختار، القاهرة - مصر، ط 01، 1425هـ - 2005م.
96. كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي - نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المقارن، دار العلم للملايين، بيروت - لبنان، ط 1، 1974م.
97. أبو اللبانة أبو بكر محمد بن عيسى الداني، ديوان ابن اللبانة الداني، جمع وتحقيق: محمد مجيد السعيد، دار الراية للنشر والتوزيع، عمان - الأردن، ط 2، 1429هـ - 2008م.
98. لويس شيخو اليسوعي، رياض الأدب في مرثي شواعر العرب، المطبعة الكاثوليكية للآباء اليسوعيين، بيروت، د.ط، 1897م.
99. المتنبي أبو الطيب أحمد بن الحسين (ت 354هـ)، ديوان المتنبي بزياداته، حققه وضبطه وصنع مقدمته الفريدة: شهاب الدين أبو عمرو، إصدارات دار الكتب الوطنية، هيئة أبو ظبي للسياحة والثقافة، ط 1، 1433هـ - 2012م.
100. محمد الشاوش، أصول تحليل الخطاب في النظرية النحوية العربية "تأسيس نحو النص"، المؤسسة العربية للتوزيع، تونس، ط 1، 1421هـ - 2001م.
101. محمد العبد، النص والخطاب والاتصال، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، القاهرة - مصر، د.ط، 2014م.
102. محمد النويهي، الشعر الجاهلي -منهج في دراسته وتقويمه، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة - مصر، د.ط، د.ت.
103. محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، مصر، 1981م.

104. محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، 1- التقليدية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء - المغرب، ط 2، 2001م.
105. محمد حماسة عبد اللطيف، الإبداع الموازي - التحليل النصي للشعر، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة - مصر، 2001م.
106. محمد حماسة عبد اللطيف، بناء الجملة العربية، دار الشروق، القاهرة - مصر، ط 1، 1996م.
107. محمد خطابي، لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - المغرب، ط 1، 1991م.
108. محمد رضوان الداية، أبو البقاء الرندي شاعر رثاء الأندلس، مكتبة سعد الدين، بيروت - لبنان، ط 02، 1406هـ - 1986م.
109. محمد زغلول سلام، تاريخ النقد العربي إلى القرن الرابع الهجري، دار المعارف، مصر، 1964م.
110. محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية - حساسية الانبثاق الشعرية الأولى جيل الرواد والستينات، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق - سوريا، 2001م.
111. محمد علي الهرفي، شعر الجهاد في الحروب الصليبية في بلاد الشام، دار المعالم الثقافية للنشر والطبع والتوزيع، الأحساء - المملكة العربية السعودية، ط 1، 1979م.
112. محمد عوني عبد الرؤوف، القافية والأصوات اللغوية، مكتبة الخانجي، مصر.
113. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار المعارف، مصر، 1964م.
114. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة - مصر، 1997م.
115. محمد كمال حلمي بك، أبو الطيب المتنبي حياته وخلقه وشعره وأسلوبه، إدارة مكتبة ومطبعة الشباب، مصر، دط، 1339هـ - 1921م.

116. محمد مفتاح، دينامية النص (تنظير وإنجاز)، المركز الثقافي العربي، بيروت - لبنان، ط 02، 1990م.
117. محمود سامي البارودي، ديوان البارودي، حققه وضبطه وشرحه: علي الجارم ومحمد شفيق معروف، دار العودة، بيروت - لبنان، د.ط، 1998م.
118. محمود محمد شاكر، المتنبي - رسالة في الطريق إلى ثقافتنا، دار مكتبة الخانجي، القاهرة - مصر، د.ط، 1407 - 1987م.
119. مصطفى حميدة، نظام الارتباط والربط في تركيب الجملة العربية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت - لبنان، ط 01، 1997م.
120. المعري أبو المرشد سليمان بن علي، تفسير أبيات المعاني من شعر أبي الطيب المتنبي، تح: د/ مجاهد محمد محمود الصواف ود/ محسن غياض عجيل، دار المأمون للتراث، دمشق - سوريا، 1399هـ - 1979م.
121. المعري أحمد بن عبد الله بن سليمان التتوخي أبو العلاء، شرح ديوان أبي الطيب المتنبي - معجز أحمد-، تحقيق ودراسة: عبد المجيد دياب، دار المعارف، القاهرة - مصر، ط 2، 1413هـ - 1992م.
122. ممدوح عبد الرحمن، المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية - مصر، د.ط، 1994م.
123. ابن منظور الإفريقي محمد بن مكرم أبو الفضل، لسان العرب، دار صادر، بيروت - لبنان، ط 3، 1414هـ - 1994م.
124. موسى الأحمد نويوات، المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، دار البصائر للنشر والتوزيع، الجزائر، 2009م.
125. موسى الأحمد نويوات، المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، دار البصائر للنشر والتوزيع، الجزائر، 2009م.

126. موسى رابعة، قراءة النص الشعري الجاهلي، دار الكندي للنشر والتوزيع، عمان - الأردن، ط 01، 1998م.
127. نادية رمضان النجار، علم لغة النص والأسلوب بين النظرية والتطبيق، مؤسسة حورس الدولية، الإسكندرية - مصر، د.ط، 2016م.
128. ناصيف اليازجي، العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت - لبنان، د . ط، 1401هـ - 1981م.
129. نعمان بوقرة، المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب - دراسة معجمية، عالم الكتب الحديث، عمان - الأردن، ط 01، 1429هـ - 2009م.
130. أبو نواس الحسن بن هانئ، ديوان أبي نواس الحسن بن هانئ، حققه وضبطه وشرحه: أحمد عبد المجيد الغزالي، مطبعة مصر، القاهرة - مصر، د.ط، 1953م.
131. ابن هشام الأنصاري، مغني اللبيب عن كتب الأعراب، تحقيق وشرح: عبد اللطيف محمد الخطيب، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط 1، 1421هـ - 2000م.
132. الواحدي أبو الحسن علي بن أحمد بن محمد بن علي النيسابوري، شرح ديوان أبي الطيب المتنبي، تح: د/ ياسين الأيوبي ود/ قصي الحسين، دار الرائد العربي، بيروت - لبنان، ط 1، 1419هـ - 1999م.
133. يوريبيديس، الطرواديات، ترجمة: إسماعيل البنهاوي، وزارة الإعلام، الكويت، 1983م.

#### المجلات والدوريات:

1. أحمد بن عيضة الثقفي، جماليات الإيقاع في شعر يوسف بن هارون الرمادي (ت 403هـ)، مجلة كلية دار العلوم القاهرة - مصر، المجلد 36، العدد 119، فبراير 2019م.
2. خالد حسين حسين، من العنوان إلى النص (قراءة في قصيدة يطير الحمام)، مجلة نقد، ع 03، دار النهضة العربية، بيروت - لبنان، يوليو 2007م.

3. خلود إبراهيم العموش، فاتحة سورة الإنسان ودورها في التشكيل النصي، المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، الأردن، ع 1، مج 09، 2013م.
4. راضي محمد حسين سليم، السبك المعجمي في الجزء الحادي والعشرين من القرآن الكريم دراسة تطبيقية، مجلة كلية الآداب، جامعة بور سعيد، مصر، ع 17، يناير 2021م.
5. ريجان إسماعيل المساعيد، فاعلية الاتساق الصوتي في انسجام النص الشعري - خمرة أبي نواس النونية أنموذجا، مجلة دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، الجامعة الأردنية، مج 44، ع 03، 2017م. عبد الرحمن بودرع، أثر السياق في فهم النص القرآني، مجلة الإحياء، العدد 25، جمادى الثانية 1428هـ - يوليو 2007م.
6. سعد مصلوح، نحو أجرومية للنص الشعري - دراسة في قصيدة جاهلية، مجلة فصول، مج 10، ع 1 - 2، 1991م.
7. عبادة إبراهيم أحمد سعيد، القيم الموسيقية في الشعر العربي، مجلة كلية اللغة العربية بجرجا، جامعة الأزهر، ع 01، مج 02، ديسمبر 1998م.
8. فاتح بوزري، الاتساق النصي مفهومه وآلياته، مجلة الممارسات اللغوية، جامعة مولود معمري - تيزي وزو - الجزائر، ع 10، 2012م.
9. مالك ابن الرب، ديوان مالك بن الرب حياته وشعره، تحقيق: نوري حمودي القيسي، مجلة معهد المخطوطات العربية، مصر، مج 15، ج 1، 01 نوفمبر 1969م.
10. مصطفى الجوزو، في التوازن اللغوي: المعادل الإيقاعي والمعنوي، مجلة الفكر العربي المعاصر، بيروت، العدد 68-69-1989م.
11. هاشم صالح مناع، الشافي في العروض والقوافي، مركز جمعة الماجد للثقافة والتراث دبي، كلية الدراسات الإسلامية والعربية - دبي، ط 1، 1408هـ - 1988م.

الرسائل والأطروحات الجامعية:

1. أحمد محمد ذيب أبو دلو، تحليل الخطاب الجدلي في القرآن "دراسة في لسانيات النص"، أطروحة دكتوراه في اللغة العربية وآدابها، إشراف: يوسف أبو العدوس، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة اليرموك، آب 2002م.
2. بوديسة بولنوار، الخطاب الشعري المغربي من خلال كتاب أنموذج الزمان في شعر القيروان - دراسة أسلوبية، مذكرة ماجستير، كلية الآداب والعلوم الإنسانية - جامعة الحاج لخضر، إشراف: د/ كمال عجالي، 2008م - 2009م.
3. خالد نبيل أبو علي، فن الرثاء في العصر المملوكي الثاني (الدولة البرجية 784هـ - 923هـ) دراسة تحليلية، رسالة ماجستير، الجامعة الإسلامية - غزة، كلية الآداب، قسم اللغة العربية، إشراف: كمال أحمد غنيم، 2012م.
4. خيرات حمد فلاح الرشود، شعر المرقش دراسة أسلوبية، رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة آل البيت - الأردن، إشراف: محمد موسى العبسي، 2010م - 2011م.
5. زاهر مرهون الداودي، الترابط النصي بين الشعر والنثر نصوص الشيخ عبد الله بن علي الخليلي أنموذجا دراسة تحليلية مقارنة، أطروحة دكتوراه، كلية الدراسات العليا الجامعة الأردنية، إشراف: نهاد ياسين الموسى، كانون الأول 2007م.
6. زكي علي سالم العوضي، الحذف في سيفيات المتنبي تركيباً ودلالة، إشراف: أ.د: سمير شريف استيتية، رسالة دكتوراه، جامعة اليرموك - كلية الآداب - قسم اللغة العربية، إربد - الأردن، 1425هـ - 2004م.
7. سند علي صلاح الهني، قصيدة الرثاء عند المتنبي، رسالة ماجستير، جامعة أم القرى، المملكة السعودية، 1430هـ.
8. شلوف حسين، شعر الحكمة عند المتنبي بين النزعة العقلية والمتطلبات الفنية، رسالة ماجستير في الأدب القديم، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية، جامعة الإخوة منتوري - قسنطينة - الجزائر، إشراف: الربيعي بن سلامة، 2005 - 2006م.

9. شهلة عبد الرزاق نادر، التماسك النصي في المثل القرآني، رسالة ماجستير، كلية اللغات، جامعة صلاح الدين، أربيل - العراق، 2006م.
10. صلوح بنت مصلح بن سعيد السريحي، الصورة في شعر الرثاء الجاهلي، أطروحة دكتوراه في اللغة العربية تخصص: الأدب القديم، كلية التربية للبنات بجدة، قسم اللغة العربية، المملكة العربية السعودية، إشراف: أحمد سيد محمد، 1419هـ - 1998م.
11. عيسى بن السيد جواد الوادعي، التماسك النصي في نَهج البلاغة، المركز العلمي للرسائل والأطاريح، ط 1، 1436هـ - 2015م.
12. فدوى عبد الرحيم قاسم، الرثاء في الأندلس عصر ملوك الطوائف، رسالة ماجستير، كلية الدراسات العليا، قسم اللغة العربية، جامعة النجاح الوطنية - فلسطين، إشراف: وائل أبو صالح، 1423هـ - 26 أيار 2002م.
13. لمياء شنتوف، الاتساق والانسجام في رواية سمرقند لأمين معلوف بترجمتها إلى العربية - دراسة تحليلية ونقدية-، مذكرة ماجستير، جامعة الإخوة منتوري، كلية الآداب واللغات، قسم الترجمة، إشراف: سعيدة كحيل، 2008م - 2009م.
14. ماجد محمد عيد البحرات، التماسك النصي - دراسة نظرية تطبيقية في خطب أبي بكر الصديق - رضي الله عنه - ووصاياه، أطروحة دكتوراه، إشراف الأستاذ الدكتور: نهاد الموسى، جامعة اليرموك، كلية الآداب، قسم اللغة العربية، 2015م .
15. مسعود وقاد، جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر عبد الوهاب البياتي - دراسة في الجذور الجمالية للإيقاع، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الحاج لخضر - باتنة، إشراف: عبد القادر داخلي، 2010 - 2011م.
16. نسيمة قط، جماليات القصيدة الغزلية في شعر عبد الله بن الحداد، مذكرة ماجستير، قسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر - بسكرة - الجزائر، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، إشراف: جاب الله أحمد، 2008م - 2009م.

الكتب الأجنبية:

1. Carter-Thomas Shirley; La Cohérence Textuelle: Pour une nouvelle pédagogie de l'écrit; Editions L'Harmattan, 2000.
2. Halliday and Hasan, Cohesion in English.
3. Oxford Advanced Learner's Encyclopedia; oxford university press; New York; Oxford; 1989.
4. Robert De Beaugrande, Wolfgang U. Dressler Introduction to Text Linguistics, Longman; London; 1981; c1981.

الفهرس

مقدمة	أ - ز
مدخل: الرثاء ماهيته أنواعه تطوره	8
الفصل الأول: الاتساق والانسجام المفاهيم والآليات والأدوات	45
المبحث الأول: مفهوم الاتساق والانسجام لغة واصطلاحاً:	48
أ- مفهوم الاتساق لغة:	48
ب- مفهوم الاتساق اصطلاحاً:	49
ج- مفهوم الانسجام لغة:	52
د- الانسجام اصطلاحاً:	53
المبحث الثاني: أدوات الاتساق:	56
الاتساق الصوتي:	56
أدوات الاتساق الصوتي:	56
الوزن العروضي	57
القافية:	58
الاتساق النحوي:	60
أ- الإحالة:	60
أ-1- الإحالة لغة:	60
أ-2- الإحالة اصطلاحاً:	60
أ-3- أنواع الإحالة:	62
أ-4- أهمية الإحالة:	64
أ-5- عناصر الإحالة:	64

65	أ-6- وسائل الإحالة:
65	أ-6-1- الإحالة الضميرية:
70	ب- الحذف Ellipses:
71	ب-1- الحذف لغة:
71	ب-2- الحذف اصطلاحا:
72	أقسام الحذف:
73	ج- الاستبدال (Substitution):
74	أقسام الاستبدال:
75	د- الوصل (ConJonction):
77	الاتساق المعجمي:
77	أ- التكرار:
82	ب- التضام:
84	المبحث الثالث: آليات الانسجام:
84	1- العلاقات الدلالية:
84	1-1- علاقة الإجمال والتفصيل:
85	1-2- علاقة العموم والخصوص:
85	1-3- علاقة السببية:
86	2- مبدأ السياق (context):
87	خصائص السياق:
88	3- مبدأ التأويل المحلي:

89	مبدأ التشابه:	-4
91	التغريض (The Matisation):	-5
92	وسائل التغريض:	-1-5
92	العنوان:	-1-1-5
92	الفاتحة النصية:	-2-1-5
93	تكرر اسم الشخص أو تكرر جزء من الاسم:	-3-1-5
93	استخدام الضمائر المحيلة إليه:	-4-1-5
93	موضوع الخطاب / البنية الكلية:	-6
95	الفصل الثاني: مظاهر الاتساق في رثائيات المتنبى	
96	المبحث الأول: الاتساق الصوتي في رثائيات المتنبى:	
98	المطلب الأول: الوزن العروضي:	
127	المطلب الثاني: القافية:	
142	المبحث الثاني: الاتساق النحوي:	
142	الإحالة:	-1
142	أ - الإحالة الضميرية في رثائيات المتنبى:	-1
173	ب- الإحالة بأسماء الإشارة:	-1
178	ج- الإحالة بالأسماء الموصولة:	-1
188	الربط junction:	-1
188	أ- الربط الإضافي:	-2
189	الاستبدال:	-3

189	3-أ- الاستبدال الاسمي في رثائيات المتنبى:	189
193	3-ب- الاستبدال الجملي:	193
194	4- الحذف Ellipsis:	194
195	4-أ- الحذف الاسمي:	195
195	4-أ-أ- حذف المبتدأ:	195
197	4-أ-ب- حذف المضاف:	197
200	4-ب- الحذف الفعلي:	200
202	4-ج- الحذف الجملي:	202
205	المبحث الثالث: الاتساق المعجمي في رثائيات المتنبى:	205
205	التكرار:	205
209	التكرار التام:	209
213	التكرار الجزئي (الناقص):	213
216	الترادف وشبه الترادف:	216
217	تكرار الجمل:	217
219	التضام:	219
223	الفصل الثالث: مظاهر الانسجام في رثائيات المتنبى	223
224	المبحث الأول: العلاقات الدلالية:	224
224	1- علاقة الإجمال والتفصيل:	224
230	2- علاقة التضاد:	230
233	3- علاقة السبب بالنتيجة:	233

237 .....	علاقة السؤال بالجواب:	4-
238 .....	علاقة الشرط والجواب:	5-
240 .....	المبحث الثاني: السياق:	
240 .....	المرسل:	1-
243 .....	المتلقي (المرسل إليه):	2-
245 .....	الموضوع:	3-
247 .....	القناة:	4-
247 .....	النظام:	5-
247 .....	شكل الرسالة:	6-
247 .....	المفتاح:	7-
248 .....	الغرض:	8-
250 .....	المبحث الثالث: موضوع الخطاب / البنية الكلية:	
257 .....	المبحث الرابع: التغريض:	
265 .....	خاتمة	
265 .....		
268 .....	قائمة المصادر والمراجع	
286 .....	الفهرس	

