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

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

السنة الجامعية:

1445هـ – 1446هـ/ 2023م – 2024م

بسم الله الرحمن الرحيم

إهداء

إلى روح والدتي

إلى والدي العزيز

إلى زوجتي

إلى إخوتي وأخواتي

إلى كل مُربٍّ وعلم ترك في عقلي بصمة وفي قلبي لمسة

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، وبعدُ:

برز علم جديد في سبعينيات القرن العشرين (ق 20) يسمى: "لسانيات النصّ"، وهو علم يعنى بدراسة النصّ من جميع جوانبه، ويسعى إلى تحديد البنية الكبرى للنص والعلاقات التي تربط بين عناصره اللغوية، متجاوزا حدود الجملة المفردة، التي كانت تعدُّ 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 أنها تهمل كل ما سوى ذلك مما يتعلق بالعناصر غير اللغوية كالسياق.

لذلك ظهرت لسانيات النص لترأب الصدع وتسدّ النقص وتصلح الخلل المنهجي الذي اعترى 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 تكتفي 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– مجالا للتطبيق..

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

أمّا الأسباب الموضوعية فتعلقت بارتباطه بعِلم 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 مدّونة الدراسة تتعلق بشعر شاعر عربي له مكانة عالية في المحافل الشعرية، وقدم راسخة في مذاهب الشعر العربي ومظّانه في القرن الرابع الهجري، حيث إنّ نصوصه الشعريّة اتسمت ببنية لغوية خاصّة في التأليف وأسلوب شعري متفرِّد، وقد طبّقت آليات هذا العلم الجديد على نصّ تراثي فخم، وهو ما ميز هذه الدراسة التي سعت إلى البحث في شعر أبي الطيب المتنبي الذي يحوي 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- تقترب 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 – مقاربة 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، ومَن 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 النصّية التي حدّدها روبرت دي بوجراند 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 يستطاع التوصّل 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 الفنّيان في رثائيات المتنبي ببعديهما الجماليين؟ وكيف أسهما في تحقيق تماسك رثائيات المتنبي النصّية؟ وما مدى حضورهما في بناء رثائيات المتنبي وتحقيق تماسكها النصّي؟

وقد تفرعت عن هذه الإشكالية الرئيسة عدة إشكالات فرعية:

- ما مفهوم الاتساق والانسجام؟

- وما هي الأدوات والآليات التي يتحقق بها كلّ من الاتساق والانسجام؟
- ما هي أدوات الاتساق الصوتي والنحوي والمعجمي التي ساهمت في تحقيق التماسك النصي لرثائيات 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 **مقدّمة ومدخل وثلاثة فصول وخاتمة**، فالمدخل جاء توطئة للبحث **مظاهر الاتساق والانسجام في رثائيات المتنبي**، حيث تناولت فيه تعريف الرثاء لغة واصطلاحا، ثم تتبع مراحل تطور الرثاء عبر العصور، ثم إبراز أنواع الرثاء، ثم التطرّق إلى دراسة الرثاء عند المتنبي.

يليه الفصل الأول الموسوم بـ: **الاتساق والانسجام المفاهيم والآليات والأدوات**، وهو فصل نظريّ، وفيه تمّ تحديد المصطلحات وضبط تعريف كلّ 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 النصّية كعلاقة الإجمال والتفصيل، وعلاقة السؤال بالجواب، وعلاقة السؤال والجواب، وغيرها من العلاقات، ثم تناولت السياق ثم مبدأ التشابه في الرثائيات، ثم موضوع الخطاب، ثم التغريض.

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

أما المنهج الذي اعتمدته في هذه الدراسة فهو المنهج الوصفي المتبوع بإجراء إحصائي تحليلي وفق مقاربة لسانية نصّية، 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 كلّ 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، وقلتها 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 الموجّهة والمرشدة، وخير المربية، تعلمت منها الصبر والحلم، ولا أنسى أستاذي الوقور الأستاذ الدكتور العربي عميش – مشرفي الأول– الذي كان لي عونا وسندا، فقد عمّني بفضله وأحاطني بسابغ إحسانه فأسأل الله العلي العظيم أن يجزيهما خير الجزاء، ويلبسهما ثوب الصحة والعافية ويمدّ في عمريهما، ويبقيهما ذخرا لكلّ طالب علم ومعرفة، كما أشكر كثيرا السادة أعضاء لجنة المناقشة على ما سيبذلونه من نصائح وتوجيهات علمية ومنهجية .

مدخل: الرثاء ماهيته أنواعه تطوره

أولا: مفهوم الرثاء:

1- الرثاء لغـــــة

الرثاء: مصدر للفعل رثي، وجاء في لسان العرب لابن منظور: "رثا: الرَّثْوُ: الرَّثِيئة مِنَ اللَّبَن؛ ... وَقَالَ ابْنُ سِيدَهْ: وجعُ المفاصِل واليَدين والرجْلين، وَقِيلَ: وجعٌ وظُلاعٌ فِي القوائِمِ، وَقِيلَ: هُوَ كُلُّ مَا مَنَعك مِنْ الانْبعاث مِنْ وجَع أَو كِبَرٍ ... ورَثَتِ المرأَة بَعْلها تَرْثِيه وتَرْثُوه رِثَايةً ... ورَثَى فُلَانٌ فُلَانًا يَرْثِيهِ رَثْياً ومَرْثِيَةً إِذا بكاهُ بَعْدَ مَوته. قَالَ: فإِن مدَحَه بَعْدَ مَوْتِهِ قِيلَ رَثَّاهُ يُرَثِّيه تَرْثِيَةً. ورَثَيْت الميّتَ رَثْياً ورِثَاءً ومَرْثَاةً ومَرْثِيَةً ورَثَّيْته: مَدَحْته بَعْدَ الْمَوْتِ وبَكَيْته. ورَثَوْت الْمَيِّتَ أَيضاً إِذا بكَيْته وعدَّدت مَحَاسِنَهُ، وَكَذَلِكَ إِذا نظَمْت فِيهِ شِعْرًا. ورَثَتِ المرأَةُ بعْلها تَرْثِيه ورَثِيَتْه تَرْثاهُ رِثَايَةً فِيهِمَا؛ ... وامرأَة رثَّاءَةٌ ورثَّايَة: كَثِيرَةُ الرِّثاء لبَعْلِها أَو لِغَيْرِهِ مِمَّن يُكْرِمُ عندَها تَنُوحُ نِياحةً"[1].

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 ى]: "(رَثَى) الرَّاءُ وَالثَّاءُ وَالْحَرْفُ الْمُعْتَلُّ أُصَيْلٌ عَلَى رِقَّةٍ وَإِشْفَاقٍ. يُقَالُ رَثَيْتُ لِفُلَانٍ: رَقَقْتُ. وَمِنَ الْبَابِ قَوْلُهُمْ رَثَى الْمَيِّتَ بِشِعْرٍ"[2].

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 ا]، 308/14 – 309.

(2) أحمد بن فارس بن زكرياء القزويني الرازي، أبو الحسين (ت ٣٩٥هـ)، معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، بيروت – لبنان، ط 1، ١٣٩٩هـ – ١٩٧٩م، [ر ث ى]، 488/2.

2- الرثاء اصطلاحا:

يعد الرثاء من الأغراض الشعرية القديمة التي تتناول مدح الميت من خلال تَعداد 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 أنّه يخلط بالرثاء شيء يدل على أن المقصود به ميت مثل "كان" أو "عدمنا به كَيْتَ وكَيْتَ وما يشاكل هذا، ليُعْلَمَ أنه ميت ... وسبيل الرثاء أن يكون ظاهر التفجع بيِّن الحسرة مخلوطا بالتلهف والأسف والاستعظام إن كان الميت ملكا أو رئيسا كبيرًا"[1].

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 جوادًا ولكن يقال ذهب الجواد"[2].

ولابد لغرض الرثاء أن يحمل عاطفة جياشة حتى ولو كان هذا الرثاء تكسبيا، لأن المقام جلل يقول حازم القرطاجني في كتابه نهج البلغاء: "وأما الرثاء فيجب أن يكون شاجي الأقاويل، مبكيَ المعاني مثيرا للتباريح، وأن يكون بألفاظ مألوفة سهلة في وزن متناسب ملذوذ، وأن يستفتح فيه بدلالة على المقصد ولا يصدّر بنسيب لأنه مناقض لغرض الرثاء"[3].

والرثاء من الأغراض التي نجدها منذ العصر الجاهلي لتوفر المناخ المناسب لقرضه، لأن البيئة العربية الجاهلية بيئة متلاحمة اجتماعيا وأسريا، فمن الطبيعي أن تجود قرائح شعرائهم برثاء موتاهم رثاء حزن حقيقي وليس تكسبيا.

---

(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 لخوجة، 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 صفةّ المرثي، وهو واجب وحق على الحي اتجاه الميت الذي ما عاد في دار الحياة، حتى يتحدث عن أفعاله فعلا أو قولا.

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- الاتعاظ بالموت الحقيقة 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 ذِكراه حتى بعد فنائه، وهي صفةّ مستحبة، ومن فضائل الكرام، كذلك نجد في الرثاء غير التكسبي 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 تعبِّر عن عمق الفجيعة، 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 والفجيعة. 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[1]، ويكثر هذا النمط عند النساء غالبا وهي طقوس موجودة منذ العصر الجاهلي[2]، أين كانت النسوة تجتمع للصراخ 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[3] بطرق احترافية تجعل العيون القاسية تذرف دموعا مثل الشلال، بمقابل مادي لذلك انعزل هذا النمط عن فن الرثاء، وأصبح يمتهنه أناس فخرج من صناعة الشعر إلى صناعة الندب، أمثال:

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

والندب والنُّواح سلوك ظهر في الماضي واستمر إلى يومنا هذا حتى أصبح من الطقوس الرئيسة في المأتم، ويكون من طرف الميت إذا شعر بقرب أجله، أو الحي في حالة وقوعه في خطر كقول سَعْيَة بن العريض[4]:

بـل لَيـتَ شِـعري حـينَ أُنـدَبُ هالِكـاً ... مـاذا تُـرَثّيني بِـهِ أَنـواحِي

....

لا تَبعَـدَنَّ فَكُـلُّ حَـيٍّ هالِـكٌ ... لا بُـدَّ مِـن تَلَـفٍ فَـبِن بِفَـلاحِ

إِنَّ اِمـرَأً أَمِـنَ الحَـوادِثَ جـاهِلًا ... وَرَجـا الخُلـودَ كَضـارِبٍ بِقِـداحِ

ويكون الندب لـ:

(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 مراثي شواعر العرب، المطبعة الكاثوليكية للآباء اليسوعيين، بيروت، د.ط، 1897م.

(3) تعرف في الجزائر وبعض بلدان المغرب العربي بـ(المَجَّادَات) وفي المشرق بـ(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 قائلا: "أَمَّا بَعْدُ فَمَنْ كَانَ مِنْكُمْ يَعْبُدُ مُحَمَّدًا ﷺ فَإِنَّ مُحَمَّدًا ﷺ قَدْ مَاتَ، وَمَنْ كَانَ يَعْبُدُ اللهَ فَإِنَّ اللهَ حَيٌّ لَا يَمُوتُ"[1]، فخرج الصحابة يشيعون الرسول محمدا ﷺ، إلى مثواه بقلوب واجفة وعيون باكية ويقال أن ابنته فاطمة كانت تندبه قائلة[2]:

اغبرّ آفاق السماءِ، وكوّرت	شمس النهار، وأظلم العصران
فالأرض من بعد النبي كئيبة	أسفا عليه كثيرةُ الرجفان
فليبكه شرق البلاد وغربها	وليبكه مضر وكل يمان
وليبكه الطّور المعظّم جوّه	والبيت ذو الأستار والأركان
يا خاتم الرسل المباركُ ضوءه	صلّى عليك منزِّلُ الفرقان

وأمثلة ندب الرسول ﷺ كثيرة لا يمكن حصرها الآن.

وقد تحول المسلمون في الحياة إلى حب آل البيت تيمنا بهم وتألموا لفقدانهم أيضا، فنظموا ندبيات 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 كفنه [1242]، 72/2.

(2) 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، 60/1.

3- ندب الدول والبلدان: تعد سقوط وصعود الأمم والدول والحضارات سنة كونية سليمة منذ القديم، كما أن تعلق الإنسان بدولته وبإنجازاتها فطرة سليمة لابد أن لا تنتكس لدى الأفراد، والعرب من أكثر الشعوب تعلقا 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[1].

لَيــــتَ شِـــعري أَفـــاحَ رائِحَـــةُ المِسْـــ ـــكِ وَمـــا إِن إِخـــالُ بِالخَيـــفِ أُنســـي
يَـــومَ غابَـــت بَنـــو أُمَيَّـــةَ عَـــنّي وَالبَهاليـــلُ مِـــن بَـــني عَبـــدِ شَمـــسِ

وقد بكى الفرس والعباسيون والأندلسيون دولهم وأوطانهم وبلدانهم، ولعل شعراء دولة ملوك الطوائف كانوا أشدهم في ندب بلدانهم، وقد رثوا دولة بني الأفطس في بطليَوْس ودولة بني عباد في إشبيلية من خلال أشعار ابن عبدون وابن اللبانة الذي يقول[2]:

تَبْكِـــي السَّـــمَاءُ بِـــدَمْعٍ رَائِـــحٍ غَـــادِي عَلَـــى البَهَالِيـــلِ مِـــنْ أَبْنَـــاءِ عَبَّـــادِ
عَلَـــى الْجِبَـــالِ الَّـــتِي هُـــدَّتْ قَوَاعِـــدُهَا وَكَانَـــــتِ الْأَرْضُ مِـــــنْهُمْ ذَاتَ أَوْتَادِ
....
وَيَا مُؤَمِّـــــلَ وَادِيهِـــــمْ لِيَسْـــــكُنَهُ خَـــفَّ القَطِـــينُ وَجَـــفَّ الـــزَّرْعُ بِالـــوَادِي
إِنْ يُخْلَعُـــوا فَبَنُـــو الْعَبَّـــاسِ قَـــدْ خُلِعَـــوا وَقَـــدْ خَلَـــتْ قَبْـــلَ حِمْـــصٍ أَرْضُ بَغْـــدَادِ
حَـــانَ الـــوَدَاعُ فَضَـــجَّتْ كُـــلُّ صَـــارِخَةٍ وَصَـــارِخٍ مِـــنْ مُفَـــدَّاةٍ وَمِـــنْ فَـــادِي
....
سَـــارَتْ سَـــفَائِنُهُمْ وَالنَّـــوْحُ يَتْبَعُهَـــا كَأَنَّهَـــا إِبِـــلٌ يَحْـــدُو بِهَـــا الحَـــادِي

(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 الراية 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- التأبين: ارتبط أولا بذكر محاسن وخصال الإنسان سواء كان حيا أم ميتا، ثم اقتصر على الشخص المتوفى واستحضار 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 التأبين عادة بغرض التمجيد والحب وحفظ الود والعهد والاحترام، أو تكسبيا من طرف بعض الشعراء للخلفاء والملوك و...، وسنذكر بعض الأمثلة:

1-**تأبين أصحاب المعالي في الأدب العلم والدين والحكمة و...**: يميل البشر غالبا 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 بتأبين هذه الطبقة لارتباطهم بهم -عادة- أو الرد الجميل لها لأنها كانت سببا في منح البشرية العلم والرقي والأدب وتحويلهم من الشقاء والبؤس إلى الراحة والسعادة ومن هؤلاء شعراء نختار الشاعر السوري نسيب عريضة الذي كتب تأبينية في وفاة كرم البستاني وهي من بدائع شعر نسيب عريضة وسنختار تأبينية حافظ إبراهيم للشيخ محمد عبده في ذكرى وفاته، يقول[1]:

يَـــــومَ كَفَّنّـــــاهُ في آمالِنـــــا ... وَذَكَّـــرنا عِنـــدَهُ قَـــولَ حَبيـــبِ
عَرَفـــوا مَـــن غَيَّبـــوهُ وَكَـــذا ... تُعـــرَفُ الأَقمـــارُ مِـــن بَعـــدِ المغِيـــبِ
وَفُجِعنـــا بِإِمـــامٍ مُصـــلِحٍ ... عـــامِرِ القَلـــبِ وَأَوّابٍ مُنيـــبِ
كَـــم لَـــهُ مِـــن باقِيـــاتٍ في الهُـــدى ... وَالنَـــدى بَـــينَ شُـــروقٍ وَغُـــروبِ

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

يَبـــــذُلُ المِعـــــروفَ في السِـــــرِّ كَمـــــا يَرقُـــــبُ العاشِـــــقُ إِغفـــــاءَ الرَقيـــــبِ
يُحسِـــــنُ الظَـــــنَّ بِـــــهِ أَعـــــداؤُهُ حـــــينَ لا يَحسُـــــنُ ظَـــــنٌّ بِقَريـــــبِ

وكذلك تأبينية شرف الدين الحصني في محمد بن مالك صاحب الألفية في النحو والتصريف يقول[1]:

يَا شـــــتات الْأَسْمَـــــاء وَالْأَفْعَـــــال بعـــد مـــوت ابْـــنِ مَالـــك المفضـــالِ
وانحـــراف الْحُـــرُوف مـــن بعـــد ضـــبط مِنْـــهُ فِي الِانْفِصَـــال والاتصـــالِ
مصـــــدرا كَـــــانَ للعلـــــوم بِإِذن الله مـــــن غـــــير شُـــــبْهَة ومحـــــالِ
....
رَفَعُـــــوهُ فِي نعشـــــه فانتصـــــبنا نصـــب تَمْيِيـــز كَيـــفَ ســـير الْجَبَـــال
....
يَا لِسَـــان الْأَعْـــرَاب يَا جَـــامع الإعـــ ـــــراب يَا مفهمـــــاً لكـــــل مقَـــــالِ
يَا فريـــد الزَّمَـــان فِي الـــنّظم والنثـــ ـــــر وَفِي نقـــل مســـندات العـــوالي
كـــــم عُلُـــــوم بثنتهـــــا فِي أنَاس علمُـــوا مَـــا ثنيـــت عِنْـــد الـــزَّوَال

2- تأبين الخلفاء والملوك والرؤساء: وعادة ما تكون هذه التأبينيات تكسبية، وأمثلة هذا النوع كثيرة عبر التاريخ، نختار منها تأبينية أحمد شوقي للأميرة فاطمة إسماعيل المتوفاة سنة 1920م، يقول[2]:

مراقـــــد الســـــلالة الطَّيِّـــــ بِبـــــــــة المطهـــــــــره
مـــــا أنزلـــــوا إلى الثَّـــــرى بالأمـــــــــس إلَّا نـــــــــيره
....
يا بنـــــــت إسماعيـــــل في ال ميـــــت لحـــــيٍّ تبصـــــره
....

(1) الصفدي صلاح الدين خليل بن أيبك بن عبد الله، الوافي بالوفيات، تح: أحمد الأرناؤوط 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.

(فـــــاطمُ) مـــــن يولـــــدْ يَمُـــــتْ المهـــــــد جســـــــر المقـــــــبره

....

أيـــــــن أبـــــــوك؟ مالُـــــــه وجاهُـــــــــــه والمقـــــــــــدره

3- تأبين الأشراف والأجواد والأسياد: لم يترك شعراؤنا شريفا على مرّ العصور أن يقفوا بقبره وينثروا مدامعهم عليه[1]، 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 قومه، كمثال لأن صفحات الشعراء متخمة بتأبين الشرفاء والأسياد. تقول فيه[2]:

يا عَـــينِ مـــا لَـــكِ لا تَبكـــينَ تَســـكابا إذ رابَ دَهـــــرٌ وَكـــــانَ الـــــدَهرُ رَيّابا

....

هُـــوَ الفَـــتى الكامِـــلُ الحـــامي حَقيقَتَـــهُ مَـــأوى الضَـــريكِ إِذا مـــا جـــاءَ مُنتـــابا

يَهـــدي الرَعيـــلَ إِذا ضـــاقَ السَـــبيلُ بِهِـــم نَهـــدَ التَليـــلِ لِصَـــعبِ الأَمـــرِ رَكّـــابا

المِجـــــدُ حُلَّتُـــــهُ وَالجـــــودُ عِلَّتُـــــهُ وَالصِـــــدقُ حَوزَتُـــــهُ إِن قِرنُـــــهُ هـــــابا

خَطّـــــابُ مَحفِلَـــــةٍ فَـــــرّاجُ مَظلَمَـــــةٍ إِن هـــــابَ مُعضِـــــلَةً سَـــــنّى لَهـــــا بابا

حَمّـــــالُ أَلوِيَـــــةٍ قَطّـــــاعُ أَودِيَـــــةٍ شَـــــهّادُ أَنجِيَـــــةٍ لِلـــــوِترِ طَـــــلّابا

سُـــــمُّ العُـــــداةِ وَفَكّـــــاكُ العُنـــــاةِ إِذا لاقـــى الـــوَغى لَم يَكُـــن لِلمَـــوتِ هَيّـــابا

ج- العزاء: وهو مرتبة فوق مرتبة التأبين، حيث إنه تعبير الإنسان عن تعاطفه مع صاحب الفجيعة بغرض التصبر الاحتساب، فيذكره بمصير الأحياء ويبعث 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 87 - 93.

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 الباكيين حولها تعزية لفقدانه تقول[1]:

فَلَـــولا كَثـــرَةُ البـــاكينَ حَـــولي عَلـــى إِخـــوانِهِم لَقَتَلـــتُ نَفسِـــي

....

وَمـــا يَبكِـــينَ مِثـــلَ أَخِـــي وَلَكِـــن أُسَـــلِّي الـــنَّفْسَ عَنـــهُ بِالتَأَسّـــي

ونختار أيضا مرثية المتنبي في أبي الهيجاء ابن سيف الدولة يقول[2]:

عَـــزاءَكَ سَـــيفَ الدَولَـــةِ الـــمُقتَدى بِـــهِ فَإِنَّـــكَ نَصـــلٌ وَالشَـــدائِدُ لِلنَصـــلِ

مُقـــيمٌ مِـــنَ الهَيجـــاءِ في كُـــلِّ مَنـــزِلٍ كَأَنَّـــكَ مِـــن كُـــلِّ الصَـــوارِمِ في أَهـــلِ

وَلَم أَرَ أَعصـــى مِنـــكَ لِلحُـــزنِ عَـــبرَةً وَأَثبَـــتَ عَقـــلاً وَالقُلـــوبُ بِـــلا عَقـــلِ

د- اللطميات: وهي جزء من العزاء يقوم بها لشيعة لإحياء ذكرى وفاة الحسين بن علي -رضي الله عنهما- 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 الراثي 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 ﷺ.

(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- **الرثاء 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- **الرثاء 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 مراثي ابن زيدون، وبعض مراثي 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 ثَمَّ 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 مكامن النفس فتجد الراثي يذكر صفات الميت خاصة القريب بكل تفاصيلها لأنه هو الذي يعرفها، لذلك تكون العاطفة صادقة فالحدث هو الملهم 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 للراثي أي مكاسب مادية مثلا أو اجتماعية أو حتى تقلد مناصب.

7- أنواع الرثاء:

للرثاء أنواع متعددة حسب المرْثي ومكانته لدي الراثِي 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[1]:

بكاؤُكُما يشْفي وإن كان لا يُجْدي ... فجُودا فقد أوْدَى نَظيرُكُمُا عندي

بُنَيَّ الذي أهْدَتْهُ كَفَّايَ للثَّرَى ... فَيَا عِزَّةَ المهْدَى ويا حَسْرة المهدِي

ألا قاتَلَ اللَّهُ المنايا ورَمْيَها ... من القَوْمِ حَبَّات القُلوب على عَمْدِ

تَوَخَّى حِمَامُ الموتِ أوْسَطَ صبْيَتِي ... فللهِ كيفَ اخْتار وَاسطَةَ العِقْدِ

على حينَ شمْتُ الخيْرَ من لَمَحَاتِهِ ... وآنَسْتُ من أفْعاله آيةَ الرُّشْدِ

طَوَاهُ الرَّدَى عنِّي فأضحَى مَزَارُهُ ... بعيداً على قُرْب قريباً على بُعْدِ

والشعراء الذين رثوا أولادهم كُثر 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 وثمرة كلامه قصيدته التي أولها أمن المنون"[1]، يقول[2]:

أَمِـــنَ المَنـــونِ وَريبِهـــا تَتَوَجَّـــعُ ... وَالـــدَهرُ لَـــيسَ بِمُعتِـــبٍ مِـــن يَجـــزَعُ
قالَـــت أُمَيمَـــةُ مـــا لِجِســـمِكَ شـــاحِباً ... مُنـــذُ اِبتَـــذَلتَ وَمِثـــلُ مالِـــكَ يَنفَـــعُ
أَم مـــا لِجَنبِـــكَ لا يُلائِـــمُ مَضـــجَعاً ... إِلّا أَقَـــضَّ عَلَيـــكَ ذاكَ المِضـــجَعُ
فَأَجَبتُهـــا أَن مـــا لِجِســـمِيَ أَنَّـــهُ ... أَودى بَـــنِيَّ مِـــنَ الـــبِلادِ فَوَدَّعـــوا
أَودى بَـــنِيَّ وَأَعقَبـــوني غُصَّـــةً ... بَعـــدَ الرُقـــادِ وَعَـــبرَةً لا تُقلِـــعُ
....
وَلَقَـــد أَرى أَنَّ البُكـــاءَ سَـــفاهَةٌ ... وَلَسَـــوفَ يولَـــعُ بِالبُكـــا مِـــن يَفجَـــعُ

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[3]:

لَـــولا الحَيـــاءُ لَعـــادَني اِســـتِعبارُ ... وَلَـــزُرتُ قَـــبرَكِ وَالحَبيـــبُ يُـــزارُ
وَلَقَـــد نَظَـــرتُ وَمـــا تَمُتُّـــعُ نَظـــرَةٍ ... في اللَحـــدِ حَيـــثُ تَمَكَّـــنَ المِحفـــارُ
فَجَـــزاكِ رَبُّـــكِ في عَشـــيرِكِ نَظـــرَةً ... وَسَـــقى صَـــداكِ مُجَلجِـــلٌ مِـــدرارُ
وَلَّهـــتِ قَلـــبي إِذ عَلَتـــني كَـــبرَةٌ ... وَذَوُو التَمـــائِمِ مِـــن بَنيـــكِ صِـــغارُ
....
نِعـــمَ القَـــرينُ وَكُنـــتِ عِلـــقَ مَضِـــنَّةٍ ... وارى بِنَعـــفِ بُلَيَّـــةَ الأَحجـــارُ
....
كانَـــت مُكَرَّمَـــةَ العَشـــيرِ وَلَم يَكُـــن ... يُخشـــى غَوائِـــلَ أُمِّ حَـــزرَةَ جـــارُ
وَلَقَـــد أَراكِ كُســـيتِ أَجمَـــلَ مَنظَـــرٍ ... وَمَـــعَ الجَمـــالِ سَـــكينَةٌ وَوَقـــارُ
وَالـــريحُ طَيِّبَـــةٌ إِذا اِســـتَقبَلتِها ... وَالعِـــرضُ لا دَنِـــسٌ وَلا خَـــوّارُ

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

(2) أبو ذؤيب الهذلي، ديوان أبي ذؤيب الهذلي، تح: أحمد خليل الشال، مركز الدراسات البحوث الإسلامية، بور سعيد – مصر، ط1، 1435هـ – 2014م، ص47 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.

وَإِذا سَـــــرَيتُ رَأَيـــــتُ نارَكِ نَـــــوَّرَت وَجهـــــاً أَغَـــــرَّ يَزينُـــــهُ الإِســـــفارُ

أما من أمثلة رثاء الأم، فسنختار قصيدة محمود سامي البارودي التي يرثي فيها أمه التي أتاه نعيها وهو في الحرب، يقول[1]:

هَـوَىً كَـانَ لِي أَنْ أَلْـبَسَ الْمَجْـدَ مُعْلَمَـا فَلَمَّـا مَلَكْـتُ السَّـبْقَ عِفْـتُ التَّقَـدُّمَا

....

لَعَمْـرِي لَقَـدْ غَـالَ الـرَّدَى مَـنْ أُحِبُّـهُ وَكَـانَ بِـوُدِّي أَنْ أَمُـوتَ وَيَسْـلَمَا

وَأَيُّ حَيَـــاةٍ بَعْـــدَ أُمٍّ فَقَـــدْتُهَا كَمَـا يَفْقِـدُ الْمَـرْءُ الـزُّلالَ عَلَـى الظَّمَـا

تَوَلَّـتْ فَـوَلَّى الصَّـبْرُ عَـنِّي وَعَـادَنِي غَـرَامٌ عَلَيْهَـا شَـفَّ جِسْـمِي وَأَسْـقَمَا

وَلَمْ يَبْـقَ إِلَّا ذُكْـرَةٌ تَبْعَـثُ الأَسَـى وَطَيْـفٌ يُـوَافِينِي إِذَا الطَّـرْفُ هَوَّمَـا

وَكَانَـتْ لِعَيْـنِي قُـرَّةً وَلِمُهْجَـتِي سُـرُوراً فَخَـابَ الطَّـرْفُ وَالْقَلْـبُ مِنْهُمَـا

....

ومن أمثلة رثاء الأب نختار رثاء سيدتنا عائشة ﵂ لأبيها أبي بكر الصديق ﵁، تقول[2]:

إِنَّ مَـــاءَ الجُفُـــونِ يَنْزَحُـــهُ الهَمْـــ ـــمُ وَتَبْقَـــى الهُمُـــومُ وَالأَحْـــزَانُ

لَـــيْسَ يَأْسُـــو جَـــوَى المَـــرَازِئِ مَـــاءٌ سَـــفَحَتْهُ الشُّـــؤُونُ وَالأَجْفَـــانُ

7-1-2- رثاء الأباعد:

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، وفيها رثى الرجال الذين شاركوا في غزوة بدر وكان مصيرهم الموت يقول[3]:

أَلَّا بَكَيْـــتِ علـــى الْكِـــرَا مِ بَـــنِي الْكِـــرَامِ أُولِي الْمَمَـــادِحْ

كَبُكَـــا الْحَمـــام علـــى فـــرو عِ الْأَيْـــكِ فِي الْغُصْـــنِ الْجَـــوانِحْ

(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 والدة 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.

.....	.....
مَـــــــاذَا ببـــــــــدرٍ فالعقنْـــــــــ	قَـــــلِ مِـــــنْ مَرَازِبَـــــةٍ جَحَـــــاجِحْ
فمـــــــــدافع البَرْقَـــــــيْن فالْـــــــــ	حنَّـــــانِ مِـــــنْ طَـــــرَفِ الْأَوَاشِـــــحْ
شُمْـــــــــطٌ وَشُـــــــبَّانٌ بِهَـــــــا	لَيْـــــــلٌ مَغَـــــاوِيرٌ وَحَـــــــاوِحْ
أَلَا تَـــــــــرَوْنَ كَمَـــــــــا أَرَى	وَلَقَـــــــدْ أَبَانَ لِكُـــــــلِّ لَامِـــــحْ
أَنْ قَـــــدْ تَغَـــــيَّرَ بَطْـــــنُ مَكْـــــــ	كَـــــةَ فَهْـــــيَ مُوحِشَـــــةُ الْأَبَاطِـــــحْ

7-1-3- رثاء النفس:

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

ومن أجمل القصائد الرثائية للنفس يائية مالك بن الريب قبل وفاته، حيث وصف فيها خوفه الشديد من اقتراب أجله، وحالة الاغتراب الشديد الذي يلف نفسه، يقول[1]:

أَلا لَيـــتَ شِـــعري هَـــل أَبيـــتَنَّ لَيلَـــةً	بِجَنـــبِ الغَضـــا أُزجـــي القَـــلاصَ النَواجِيـــا
فَلَيـــتَ الغَضـــا لَم يَقطَـــعِ الرَكـــبُ عرضـــه	وَلَيـــتَ الغَضـــا ماشـــى الرِكـــابَ لَيالِيـــا
.....	.....
صَـــريعٌ عَلـــى أَيـــدي الرِجـــالِ بِقَفـــرَةٍ	يُسَـــوُّونَ لحـــدي حَيـــثُ حُـــمَّ قَضـــائِيا
وَلَمّـــا تَـــراءَت عِنـــدَ مَـــروٍ منِيـــتي	وَخَـــلَّ بِهـــا جِســـمي وَحانَـــت وَفاتِيـــا
أَقـــولُ لأَصـــحابي اِرفَعـــوني فَإِنَّـــهُ	يَقَـــرُّ بِعَيـــني أَن سُـــهَيلٌ بَـــدا لِيـــا
فَيـــا صـــاحِبي رَحلـــي دَنا المِـــوتُ فَـــانزِلا	بِرابِيَـــــــةٍ إِنّي مُقـــــــيمٌ لَيالِيـــــــا
أقيمـــا عَلَـــيَّ اليَـــومَ أَو بَعـــضَ لَيلَـــةٍ	وَلا تُعجـــلاني قَـــد تَبَـــيَّنَ شـــانِيا
وَقومـــا إِذا مـــا اِســـتُلَّ روحـــي فَهَيِّئـــا	لِيَ السّـــدرَ وَالأَكفـــانَ عِنـــدَ فَنائِيـــا
وَخُطّـــا بِأَطـــرافِ الأَسِـــنَّةِ مَضـــجَعي	وَرُدّا عَلـــى عَيـــنَيَّ فَضـــلَ ردائِيـــا

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

وَلا تَحســـــــــداني بارَكَ اللَّهُ فيكُمـــــــــا مِـــنَ الأَرضِ ذاتَ العَـــرضِ أَن توسِـــعا لِيـــا

وأمثلة رثاء النفس كثيرة في الشعر العربي إما بسبب مرض الشاعر الذي يلزمه الفراش مثل ابن شُهيد الذي أصيب بالفالج، وقد ضمن مراثية 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، فالمتلقي لا يجد به حزنا أو فجيعة إنما يأسره إمعان فكر عميق"[1].

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، علاقةٌ 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:

يا بُـــؤسَ كَلـــبي سَـــيِّدِ الكِـــلابِ قَـــد كـــانَ أَعنـــاني عَـــنِ العُقـــابِ

وَكـــانَ قَـــد أَجـــزى عَـــنِ القَصّـــابِ وَعَـــن شِـــراءِ الجَلَـــبِ الجَـــلّابِ

(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 عَـــينُ جـــودي لي عَلـــى حَـــلّابِ مَـــن لِلظِبـــاءِ العُفـــرِ وَالـــذِئابِ[1]

7-3- 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، فأنشد قصيدة عدَّد فيها جمال هذا المكان، والدَّمار الذي حل به متمنيا أن يقع عذاب الدنيا على تلك الشاة يقول[2]:

لِيَ بُســـــتانٌ أَنيـــــقٌ زاهِـــــرٌ ناضِـــــرُ الخُضـــــرَةِ رَبّانٌ تَـــــرِف
راسِـــــخُ الأَعـــــراقِ رَيّانُ الثَـــــرى غَـــــدِقٌ تُربَتُـــــهُ لَيسَـــــت تَجِـــــف
....
اِكفِـــــهِ شـــــاةَ مَنيـــــعٍ وَحـــــدَها يَـــــومَ لا يُصـــــبِحُ في البَيـــــتِ عَلَـــــف
....

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[3]:

ذادَ عـــــن مُقْلِـــــتي لذيـــــذَ المنـــــامِ شُـــــغلها عنـــــهُ بالـــــدموعِ الســـــجامِ
أيُّ نـــومٍ مـــن بعـــد مـــا حـــل بالبصْـــ ـــــرَةِ مـــــن تلكـــــمُ الهنـــــاتِ العظـــــام
....
لهـــفَ نفســـي عليـــكِ أيَّتُهـــا البصْـــ ـــــرَةُ لهفـــــاً كمثـــــل لفـــــحِ الضِّـــــرام
....

(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.

كـــم أبٍ قـــد رأى عزيـــزَ بنيـــه وهْـــوَ يُعلَـــى بصـــارمٍ صمصـــام
كـــم مُفـــدّىً في أهلـــهِ أسْـــلمُوه حـــين لم يحْمِـــه هنالـــك حـــامي
كـــم رضـــيع هنـــاكَ قـــد فطمـــوه بشـــبا الســـيف قبـــل حـــينِ الفطـــام
كـــم فتـــاةٍ بخـــاتِمِ الله بِكـــرٍ فضـــحوها جَهْـــراً بغـــير اكتتـــام
كـــم فتـــاةٍ مصـــونة قـــد ســـبوْها بارزاً وجههـــا بغـــير لثـــام

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 تعارفا أو تسامحا أو أي سلوك بشري ملأ هذا القطعة من الأرض، وهو مبهج في حالة الامتلاء، ومحزن في حالة الخواء، والشاعر العربي قديما وحديثا أدرك أهمية المكان في حياة الإنسان عامة وحياة المحب أو المتألم أو المهمش أو المحبوس أو... خاصة، وأي مكان مليء بالأحداث يشكل علامة فارقة في حياة الفرد، تجعل وجدانه يتوق إليه، وإذا عاده ووقف فيه تزاحمت كل الذكريات والمشاعر في قلبه مهما كان نوعها، ومن أمثلة ذلك الشاعر امرئ 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 قائلا[1]:

قِفَـــا نَبْـــكِ مِـــنْ ذِكْـــرَى حَبِيـــبٍ ومَنْـــزِلِ بِسِـــقْطِ اللِّـــوَى بَـــيْنَ الـــدَّخُولِ فَحَوْمَـــلِ
فَتُوْضِـــحَ فَـــالمِقْراةِ لَمْ يَعْـــفُ رَسْمُهـــا لِمَـــا نَسَـــجَتْهَا مِـــنْ جَنُـــوبٍ وشَمْـــأَلِ
تَـــرَى بَعَـــرَ الأَرْآمِ فِي عَرَصَـــاتِهَا وَقِيْعَانِهَـــا كَأَنَّـــهُ حَـــبُّ فُلْفُـــلِ
كَـــأَنِّي غَـــدَاةَ البَـــيْنِ يَـــوْمَ تَحَمَّلُـــوا لَـــدَى سَمُـــرَاتِ الحَـــيِّ نَاقِـــفُ حَنْظَـــلِ
وُقُوْفـــاً بِهَـــا صَـــحْبِي عَلَّـــي مَطِـــيَّهُمُ يَقُوْلُـــوْنَ لاَ تَهْلِـــكْ أَسَـــىً وَتَجَمَّـــلِ

(1) امرؤ القيس بن حجر، الديوان، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة – مصر، ط 4، 1984م، ص 8 - 9.

فالمَطلعُ الطَّلليُّ رغم إنشاده على ذكرى المحبوبة إلا أنه يحمل رثاء واضحا للمكان الذي حواها، 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[1]:

لِخَولَـــةَ أَطـــلالٌ بِبُرقَـــةِ ثَهمَـــدِ تَلـــوحُ كَبـــاقي الوَشـــمِ في ظـــاهِرِ اليَـــدِ
وُقوفـــاً بِهـــا صَـــحبي عَلَـــيَّ مَطـــيَّهُم يَقولـــونَ لا تَهلِـــك أَســـىً وَتَجَلَّـــدِ

والبكاء على المنازل والديار والأماكن أنس للشاعر كقيس بن الملوح، والبحتري 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 جيلٍ، 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 والسُّومرية 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 يبكون هذا الميت بطريقة محزنة من خلال تَعداد 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 العدَادَة 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، فضلا عن الكوارث التي ألمت بهذه البيئة كالكوارث البيئية والانهيارات السياسية، الأمر الذي يحفز قريحة الشعراء لنظم مراثٍ طويلة تعبر عن حزن الناس، وتذكرهم بالمآسي والكوارث التي مروا بها[1]، وكذلك بسبب اعتماد تلك المراثي 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- مراثي المدن:

ومن أشهرها مرثية مدينة نفر وتتألف من اثني عشَر (12) مقطعا شعريا، تسردُ دَمار المدينة، وكذلك مرثية أورو، وتُعد هذه الأخيرة من أجمل المراثي، لما فيها من فضاءات حزن رُسمت باحترافية، ومشاهدَ ألم ونواح ووجع فاقت الطبيعي.

ب- مراثي 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 المناحات 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 نائحاً نائحاً
راح إلى مكان الفتى،
راح إلى مكان دموزي،
.....
تبكي أنانا على زوجها بمرارة
على زوجها الذي أسر، على ابنها الذي قتل"[1].

ولا تختلف الحضارة البابلية عن السومرية في فن الرثاء، إذ نجد ملحمة جلجامش مليئة بهذا الفن، حيث يرثى جلجامش صاحبة انكيدو 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 هوميروس 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 تتيس 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 الطروادات ليوروبيديس 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 نهاتيك الفاجعة.

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

الموتى وحدهم هم الذين ينسون أحزانهم، ولا يذرفون الدموع أبدا"[1].

أما الحضارة الرومانية فقد اعتمدت على فن الرثاء مثلَ 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، فكثرت 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 الشُّجاعة والوطنية والتاريخية والمجتمع وقيمه، وقد تطور فن الرثاء في الأدب الفرنسي

(1) يوريبيديس، الطروادیات، 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 شبتر 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 أنتوينوبالدي، 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 رائعة 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 رائعة 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 وبعمق كل من يتعامل معه بصدق، وتألم كثيرا لفقده سنوات عدة، فأنشد 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]:

أَيَّتُهـــا الـــنَفسُ أَجمِلـــي جَزَعـــا ... إِنَّ الَّـــذي تَحـــذَرينَ قَـــد وَقَعـــا
إِنَّ الَّـــذي جَمَّـــعَ السَـــماحَةَ وَالـــ ... ـنَجـــدَةَ وَالحَـــزمَ وَالقُـــوى جُمَعـــا
الأَمْلِعِـــيَّ الَّـــذي يَظُـــنُّ لَـــكَ الـــ ... ـــظَّنَّ كَـــأَن قَـــد رَأى وَقَـــد سَمِعـــا
وَالـــمُخلِفَ الـــمُتلِفَ الـــمُرَزَّأَ لَم ... يُمتَـــع بِضَـــعفٍ وَلَم يَمُـــت طَبَعـــا

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 الأقارب.

2- رثاء القبيلة.

3- رثاء الأباعد.

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 حيًّا لاختلاف التعامل مع حدث الموت عما كان عليه، وأمثلة الرثاء كثيرة في العصر الإسلامي، لكننا سنختار مراثي الرسول ﷺ والشهداء رضوان الله عليهم الذين شاركوا في المعارك وفي الفتوحات الإسلامية[1]، 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[2]:

دَع عَنكَ داراً قَد عَفا رَسمُها ... وَابكِ عَلى حَمزَةَ ذي النائِلِ

....

التارِكِ القِرنَ لَدى قِرنِهِ ... يَعثُرُ في ذي الخُرُصِ الذابِلِ

وَاللابِسِ الخَيلَ إِذا أَحجَمَت ... كَاللَيثِ في غاباتِهِ الباسِلِ

(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.

....

أَظلَمَـــــــــتِ الأَرضُ لِفِقدانِـــــــــهِ وَاسْـــــوَدَّ نـــــورُ القَمَـــــرِ الناصِـــــلِ

صَـــــــلى عَلَيـــــــكَ اللهُ في جَنَّـــــــةٍ عالِيَـــــــةٍ مُكرَمَـــــــةِ الـــــــداخِلِ

كُنّـــــا نَـــــرى حَمـــــزَةَ حِـــــرزاً لَنـــــا مِـــــن كُـــــلِّ أَمـــــرٍ نابَنـــــا نازِلِ

وَكـــــانَ في الإِســـــلامِ ذا تـــــدرُّءٍ لَم يَـــــكُ بِالـــــوَاني وَلا الخـــــاذِلِ

ومن أمثلة رثاء الشهداء نونية كثير بن الغُرَيْزَة التميمي النهشلي في الشهداء الذين قضوا بسبب الغزوة التي غزاها الأقرع بن حابس وأخوه بالطالقان وجوزجان بأمر من عمر بن الخطاب ﵁، وقد مات هناك العديد من أصحاب كثير بن الغُرَيْزَة فرثاهم قائـــلا[1]:

ســـقى مـــزن الســـحاب إذا اســـتهلت مصـــــارع فتيـــــةٍ بالجوزجـــــان

إلى القصـــرين مـــن رســـتاق خـــوطٍ أبادهـــــم هنـــــاك الأقرعـــــان

ومـــــا بي أن أكـــــون جزعـــــت إلا حنـــــين القلـــــب للـــــبرق اليمـــــاني

ومحبـــــورٍ برؤيتنـــــا يرجـــــي ال لقـــــاء ولـــــن أراه ولم يـــــراني

ورب أخٍ أصـــــاب المـــــوت قبلـــــي بكيـــــت ولـــــو نعيـــــت لـــــه بكـــــاني

أما مراثي الرسول ﷺ فهي من أجمل ما قيل في فن الرثاء، ذلك أن المرثيَّ 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 ﵁ وكعب بن مالك ﵁ فضلا عن صحابته الأخيار ﵃ مثل: عمر بن الخطاب ﵁ وتُعد مراثي حسان من أشهرها، كقصيدته "وما فقد الماضون مثل محمد"[2]:

بَطَيبَـــةَ رَســـمٌ لِلرَســـولِ وَمَعهَـــدُ مُنـــيرٌ وَقَـــد تَعفـــو الرُســـومُ وَتَهمَـــدُ

وَلا تَنْمَحـــي الآياتُ مِـــن دارِ حُرمَـــةٍ بِهـــا مِنـــبَرُ الهـــادي الَـــذي كـــانَ يَصـــعَدُ

....

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

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

ظَلَلتُ بِها أَبكي الرَسولِ فَأَسعَدَت عُيونٌ وَمِثلاها مِنَ الجِفنِ تُسعَدُ
تَذَكَّرُ آلاءَ الرَسولِ وَما أَرى لَها مُحصِياً نَفسي فَنَفسي تَبَلَّدُ
....
فَبورِكتَ يا قَبرَ الرَسولِ وَبورِكَت بِلادٌ ثَوى فيها الرَشيدُ المُسَدَّدُ
وَبورِكَ لَحدٌ مِنكَ ضُمِّنَ طَيِّباً عَلَيهِ بِناءٌ مِن صَفيحٍ مُنَضَّدُ
تَهيلُ عَلَيهِ التُربَ أَيدٍ وَأَعيُنٌ عَلَيهِ وَقَد غارَت بِذَلِكَ أَسعُدُ
لَقَد غَيَّبوا حِلماً وَعِلماً وَرَحمَةً عَشِيَّةَ عَلَّوهُ الثَرى لا يُوَسَّدُ
....
وَهَل عَدَلَت يَوماً رَزِيَّةُ هالِكٍ رَزِيَّةَ يَومٍ ماتَ فيهِ مُحَمَّدُ
....
فَبَكّي رَسولَ اللهِ يا عَينُ عَبرَةً وَلا أَعرِفَنكِ الدَهرَ دَمعَكِ يَجمَدُ
وَما لَكِ لا تَبكينَ ذا النِعمَةِ الَّتي عَلى الناسِ مِنها سابِغٌ يَتَغَمَّدُ
فَجودي عَلَيهِ بِالدُموعِ وَأَعوِلي لِفَقدِ الَذي لا مِثلُهُ الدَهرُ يوجَدُ
وَما فَقَدَ الماضونَ مِثلَ مُحَمَّدٍ وَلا مِثلُهُ حَتّى القِيامَةِ يُفقَدُ

ومن وجوه الرثاء في العصر الإسلامي نجد رثاء الخلفاء الراشدين وهي من المراثي التي وجدت لها مكانة حينها، ومن أمثله ذلك رثاء حسان بن ثابت ﷺ للخليفة أبي بكر الصديق ﷺ[1].

إذا تَذَكَّرتَ شَجواً مِن أَخي ثِقَةٍ فَاذكُر أَخاكَ أَبا بَكرٍ بِما فَعَلا
خَيرَ البَرِيَّةِ أَتقاها وَأَعدَلَها إِلّا النَبِيَّ وَأَوفاها بِما حَمَلا
وَالثانِيَ الصادِقَ المَحمودَ مَشهَدُهُ وَأَوَّلَ الناسِ مِنهُم صَدَّقَ الرُسُلا
وَثانِيَ اِثنَينِ في الغارِ المَنيفِ وَقَد طافَ العَدُوُّ بِهِ إِذ صَعَّدَ الجَبَلا
عاشَ حَميداً لِأَمرِ اللهِ مُتَّبِعاً بِهَدي صاحِبِهِ الماضي وَما اِنتَقَلا

كما نجد رثاء قتلى حروب الردة، ومن أمثلة 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.

لعمـــرِي ومَـــا دَهْـــرِي بتـــأبينِ هالـــك ولا جَزِعـــاً والـــدهرُ يَعثَـــرُ بالفـــتى
لـــئن مالـــكٌ خلّـــى علـــيَّ مكانَـــهُ لفـــي أســـوةٍ إن كـــان ينفعـــني الأســـى

وقال أيضا في أخيه مالك[1]:

أقـــولُ لهـــا لـــمّا نهتـــني عـــن البكـــا أفي مالـــــكٍ تلحينـــــني أم خالـــــدِ
فـــإن كـــانَ إخـــواني أصـــيبوا وأخطـــأت بـــني أمـــكِ أســـبابُ الحتـــوفِ الرَّوَاصـــدِ
....
ذريـــني فـــالا ابـــكِ لم أنـــسَ ذكـــره وإن أمَـــــرتني بالعـــــزاءِ عوائـــــدي
ذريـــني فكـــم مـــن صـــالحٍ قـــد رُزيتُـــهُ أخٍ لي كصـــــدر الهنـــــدواني ماجـــــدِ
بـــودي لـــو أني قـــد تمليـــت عمـــرَه بمـــالي مـــن مـــالٍ طريـــفٍ وتالـــدِ

ومن مواضيع الرثاء التي نجدها في العصر الإسلامي نجد رثاء الخمر كرثائية 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 للقصيدة لأن التجربة الإنسانية متصلة شعوريا.
4- الابتعاد عن المقدمات التقليدية كالمقدمات الغزلية والطَّللية 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 و...
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، فصلاح 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، وتحفيز 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 كرثاء مالك بن الريب، ورثاء الخلفاء كمرثية جرير التي قالها في وفاة الخليفة الأموي عمر بن عبد العزيز رحمه الله، لكن الجديد في مراثي 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[1]:

اصبِرْ يزيدُ فقدْ فارقتَ ذَا ثقةٍ ... واشكرْ حِبَاءَ الذي بالملك حاباكا

لا رُزْءَ أصبح في الأقوام قد علِموا ... كما رُزِئْتَ ولا عُقْبَى كعُقْبَاكا

أصبحتَ راعيَ أهلِ الدِّين كلِّهِمُ ... فأنت ترعاهم والله يرعاكا

وفي معاويةَ الباقي لنا خلفٌ ... إذا نُعيتَ ولا نَسْمَعْ بمَنْعاكا

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 ميَّز 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[1]:

لِكُـــلِّ شَـــيءٍ إذا مـــا تَمّ نُقصـــانُ ... فَـــلا يُغَـــرَّ بِطيـــبِ العَـــيشِ إنســـانُ
هِـــيَ الأُمُـــورُ كَمـــا شـــاهَدتُها دُوَلٌ ... مَـــن سَـــرّهُ زَمَـــن ســـاءَتهُ أَزمـــانُ
وَهَـــذِهِ الـــدارُ لا تُبقـــي عَلـــى أَحَـــدٍ ... وَلا يَـــدُومُ عَلـــى حـــالٍ لَهـــا شـــانُ
....
فاِســـأل بَلَنسِـــيةً مـــا شَـــأنُ مرسِـــيَةٍ ... وَأَيـــنَ شـــاطِبة أَم أَيـــنَ جيّـــانُ
وَأَيـــن قُرطُبـــة دارُ العُلُـــومِ فَكَـــم ... مِـــن عـــالِمٍ قَـــد سَمـــا فِيهـــا لَـــهُ شـــانُ
وَأَيـــنَ حمـــص وَمـــا تَحويـــهِ مِـــن نُـــزَهٍ ... وَنَهرُهـــا العَـــذبُ فَيّـــاضٌ وَمَـــلآنُ

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

هـ- الرثاء في العصر المملوكي:

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

يا بُـــدوراً تَغيـــبُ تَحـــتَ الـــتُرابِ ... وَجِبـــالاً تَمُـــدُّ مَـــرَّ السَـــحابِ
إِنَّ في ذَلِـــكَ اِعتِبـــاراً وَذِكـــرى ... يَتَـــوَعّى بِهـــا ذَوُو الأَلبـــابِ
قُـــل لِصـــادي الأَمـــالِ لا تَـــرِدِ العَيْـــ ... ـــشَ فَـــإِنَّ الحَيـــاةَ لَمـــعُ سَـــرابِ

وكذلك رثاء الوزراء والأمراء والقادة والقضاة والفقهاء والعلماء والأدباء وقد اهتموا بالأديان والعلماء لكثرة المؤلفات والموسوعات الثقافية حينها[3].

---

(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 الحلي، ديوان صفي الدين الحلي، 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 بالسلوان فيرتفع الشاعر عن ذكر مصيبته إلى الأفكار العامة كزوال الأحباب وزوال الدنيا وسطوة الموت وغيرها[1].

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[2]:

أَلا لا أَرى الأَحـــداثَ حَمـــداً وَلا ذَمّـــا ... فَمـــا بَطشُـــها جَهـــلاً وَلا كَفُّهـــا حِلمَـــا
إِلى مِثـــلِ مـــا كـــانَ الفَـــتى مَرجِـــعُ الفَـــتى ... يَعـــودُ كَمـــا أُبـــدي وَيُكـــري كَمـــا أَرمَـــى
لَـــكِ اللَهُ مِـــن مَفجوعَـــةٍ بِحَبيبِهـــا ... قَتيلَـــةِ شَـــوقٍ غَـــيرِ مُلحِقِهـــا وَصـــمَا
أَحِـــنُّ إِلى الكَـــأسِ الَّـــتي شَـــرِبَت بِهـــا ... وَأَهـــوى لِمَثواهـــا الـــتُرابَ وَمـــا ضَـــمَّا
بَكَيـــتُ عَلَيهـــا خيفَـــةً في حَياتِهـــا ... وَذاقَ كِـــلانا ثُكـــلَ صـــاحِبِهِ قِـــدما
وَلَـــو قَتَـــلَ الهَجـــرُ المحِبّـــينَ كُلَّهُـــم ... مَضـــى بَلَـــدٌ باقٍ أَجَـــدَّت لَـــهُ صَـــرما
عَرَفـــتُ اللَيـــالي قَبـــلَ مـــا صَـــنَعَت بِنـــا ... فَلَمّـــا دَهَتـــني لَم تَـــزِدني بِهـــا عِلمـــا
مَنافِعُهـــا مـــا ضَـــرَّ في نَفـــعِ غَيرِهـــا ... تَغَـــذّى وَتَـــروى أَن تَجـــوعَ وَأَن تَظمـــا

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

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

أَتاهـــا كِتـــابي بَعـــدَ يَأسٍ وَتَرحَـــةٍ فَماتَـــت سُـــروراً بي فَمُـــتُّ بِهـــا غَمّـــا
حَـــرامٌ عَلـــى قَلـــبي السُـــرورُ فَـــإِنَّني أَعُـــدُّ الَّـــذي ماتَـــت بِـــهِ بَعـــدَها سُمّـــا

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 نوائب الدهر إلى الله ﷻ 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 أقاربه، ولعل أخطر بيت في هذه القصيدة هو ذكره للشاميتين في وفاة جدته، صحيح أن الشاعر له خصومات وحسَّاد، 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 أناه العالي، وهو أنه لا يكترث بنوائب 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 طبعها 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 ورسما عميقا للمعاني للصور الشعرية في رثائه عبد الله بن سيف الدولة يقول[1]:

بِنـا مِنـكَ فَـوقَ الرَمـلِ مـا بِـكَ في الرَمـلِ وَهَـذا الَّـذي يُضـني كَـذاكَ الَّـذي يُبلـي

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

كَأَنَّـــكَ أَبصَـــرتَ الَّـــذي بي وَخِفتَـــهُ إذا عِشـتَ فَـاِختَرتَ الحِمـامَ عَلـى الثُكـلِ

....

فَـــإِن تَـــكُ في قَـــبرٍ فَإِنَّـــكَ في الحَشـــى وَإِن تَـــكُ طِفـــلاً فَالأَســـى لَـــيسَ بِالطِفـــلِ

وللمتنبي رثاء لأخت سيف الدولة وقد ركز في هذه المرتبة على المكانة المرموقة والنسب الجليل لهذه المرأة يقول[1]:

يا أُخـــتَ خَـــيرِ أَخٍ يا بِنـــتَ خَـــيرِ أَبٍ كِنايَـــةً بِهِمـــا عَـــن أَشـــرَفِ النَسَـــبِ

أُجِـــلُّ قَـــدرَكِ أَن تُسْـــمَيْ مُؤَبَّنَـــةً وَمَـــن يَصِـــفكِ فَقَـــد سَمّـــاكِ لِلعَـــرَبِ

لا يَملِـــكُ الطَـــرِبُ المحـــزونُ مَنطِقَـــهُ وَدَمعَـــهُ وَهُمـــا في قَبضَـــةِ الطَـــرَبِ

غَـدَرتَ يا مَـوتُ كَـم أَفنَيـتَ مِـن عَـدَدٍ بِمَـن أَصَـبتَ وَكَـم أَسـكَتَّ مِـن لَجَـبِ

ورغم أن القصيدة مليئة بالرثاء العقلي إلا أننا نجد شيئا من عاطفة المتنبي في أحد الأبيات، لكنها عاطفة متزنة ومراقبة من الشاعر حرصا 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]:

بلـــى وحرمـــه مـــن كانـــت مراعيـــة لحرمـــــة المجـــــد والقصـــــاد والأدب

ومـــن مضـــت غـــير مـــوروث خلائقهـــا وإن مضـــت يـــدها موروثـــة النســـب

وهمهـــا في العلـــى والمجـــد ناشـــئة وهـــم أترابهـــا في اللهـــو واللعـــب

وللمتنبي مراثٍ أخرى كرثاء أبي شجاع وعمة عضد الدولة وكلها مراثٍ تنأى عن المراثي التقليدية.

قيم الرثاء عند المتنبي:

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 اجتماعيا.

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

(2) أبو الطيب المتنبي، 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[1].

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 كمراثيه 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 لابد من حضورها يوما إنما كان ينظر إليه نظرة فلسفية كالوثوق وثقة العاجز أمام سطوته ومعادلة الزوال والفناء في الحياة.

3- قيم فنية:

فمراثي المتنبي مليئة وغنية بالصور المتعددة منها الحسية ومنها السمعية والبصرية والخيالية[2].

4- قيم اجتماعية:

وذلك في رثاء أقاربنه 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 لسب نفسه وينعت ابن سيف الدولة بالطفولة والبراءة وعدم معرفته بهموم الحياة وغيرها من الحالات.

6- قيمة نفسية:

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

أشكال المرثي عند المتنبي:

1- قريـــــب:

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 مرثيته 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 وببعض 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 ونظرته 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 حسبه: "حدث تواصلي، يلزم لكونه نصا أن تتوفر له سبعة معايير للنصية مجتمعة، ويزول عنه هذا الوصف إذا تخلف عنه واحد من هذه المعايير"[1]. والتي قال عنها: "وأنا أقترح المعايير التالية لجعل النصية Textuality أساسا مشروعا لإيجاد النصوص واستعمالها"[2]، هي كالآتي[3]:

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 أيا 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،

(1) Robert De Beaugrande, Wolfgang U. Dressler Introduction to Text 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 فيفهمها ويتفاعل معها سلبا أو إيجابا"[1].

فالمحلل للنص يعمد إلى رصد ظاهرتي الاتساق والانسجام داخله، لكونهما يعنيان 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 واصطلاحا:

أ- مفهوم الاتساق لغة:

يدل الجذر اللغوي [و س ق] على الجمع والانتظام والامتلاء والاكتمال، يقول ابن فارس: "(وَسَقَ) الْوَاوُ وَالسِّينُ وَالْقَافُ: كَلِمَةٌ تَدُلُّ عَلَى حَمْلِ الشَّيْءِ. وَوَسَقَتِ الْعَيْنُ الْمَاءَ: حَمَلَتْهُ. قَالَ اللَّهُ سُبْحَانَهُ: ﴿وَالَّيْلِ وَمَا وَسَقَ ﴿١٧﴾﴾ [سورة الانشقاق:17]، أَيْ جَمَعَ وَحَمَلَ"[1]، وفي لسان العرب: " والوُسُوق: مَا دَخَلَ فِيهِ اللَّيْلُ وَمَا ضَمَّ. وَقَدْ وَسَقَ الليلُ واتَّسَقَ؛ وَكُلُّ مَا انْضَمَّ، فَقَدِ اتَّسَق. وَالطَّرِيقُ يأتَسِقُ؛ ويَتَّسق أَي يَنْضَمُّ؛ حَكَاهُ الْكِسَائِيُّ. واتَّسَق الْقَمَرُ: اسْتَوَى. وَفِي التَّنْزِيلِ: ﴿* فَلَآ أُقْسِمُ بِالشَّفَقِ ﴿١٦﴾ وَالَّيْلِ وَمَا وَسَقَ ﴿١٧﴾ وَالْقَمَرِ إِذَا ٱتَّسَقَ ﴿١٨﴾﴾ [سورة الانشقاق:16-18]، قَالَ الْفَرَّاءُ: وَما وَسَقَ أَي وَمَا جَمَعَ وَضَمَّ. واتِّساقُ الْقَمَرِ: امْتِلَاؤُهُ وَاجْتِمَاعُهُ وَاسْتِوَاؤُهُ لَيْلَةُ ثَلَاثَ عَشْرَةَ وأَربع عَشْرَةَ، وَقَالَ الْفَرَّاءُ: إِلَى سِتَّ عَشْرَةَ فِيهِنَّ امْتِلَاؤُهُ واتِّسَاقه، وَقَالَ أَبو عُبَيْدَةَ: وَمَا وَسَقَ أَي وَمَا جُمِعَ مِنَ الْجِبَالِ وَالْبِحَارِ والأَشجار كَأَنَّهُ جَمَعَهَا بأَن طَلَعَ عَلَيْهَا كلِّها، فَإِذَا جَلَّلَ الليلُ الْجِبَالَ والأَشجار وَالْبِحَارَ والأَرض فَاجْتَمَعَتْ لَهُ فَقَدْ وَسَقَها. ... ووَسَقْت الشيءَ: جَمَعْتُهُ وَحَمَلْتُهُ. والوَسْق: ضَمُّ الشَّيْءِ إِلَى الشَّيْءِ. وَفِووَسَقْت الشيءَ: جَمَعْتُهُ وَحَمَلْتُهُ. والوَسْق: ضَمُّ الشَّيْءِ إِلَى الشَّيْءِ.... وأَوْسَقْتُ الْبَعِيرَ: حَمّلته حمْله ووَسَقَ الإِبل: طَرَدَهَا وَجَمَعَهَا؛ واتَّسَقت الإِبل واسْتَوْسقَت: اجْتَمَعَتْ. وَيُقَالُ: واسَقْتُ فُلَانًا مُوَاسقةً إِذَا عَارَضْتَهُ فَكُنْتَ مِثْلَهُ وَلَمْ تَكُنْ دُونَهُ..." [2].

وجاء في المعجم الوسيط: "اتسق الشَّيْء: اجْتمع وانضم وانتظم، وَالْقَمَر اسْتَوَى وامتلأ"[3].

ومنه فالجذر [و س ق] يستعمل للدلالة على معنى الضم والاجتماع والامتلاء والالتصاق 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، 1425هـ – 2004م، [و س ق]، ص 1032.

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

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

ب- مفهوم الاتساق اصطلاحا:

تعددت التعاريف الاصطلاحية المحددة لمفهوم الاتساق، ومرجع ذلك كله إلى كونه اتجاها حديثا، لذلك كانت هناك فوضى مصطلحية ناتجة عن أثر الترجمة، ولكن عند الإمعان في هذه التعاريف نجدها لا تبعد المفهوم الاصطلاحي 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 سلفا لتفسير الثاني، بمعنى أنه لا يمكن فك شفرته بشكل فعال إلا بالرجوع للثاني، عندها يتم الدمج بين العنصرين"[2]. أما كارتير فيقول: "يبدو لنا الاتساق ناتجا عن العلاقات الموجودة بين الأشكال النصية، أما المعطيات غير اللسانية (مقامية تداولية) فلا تدخل إطلاقا في تحديده"[3]. فهو يرى أن الاتساق يتمثل في العلاقات الموجودة بين العناصر اللغوية التي يحتويها النص في بنيته السطحية، فتلك العناصر اللغوية المتتابعة ذات الطبيعة الأفقية الشكلة للنص تترابط 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. نقلا 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"[1]. 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"[2]. 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"[3].

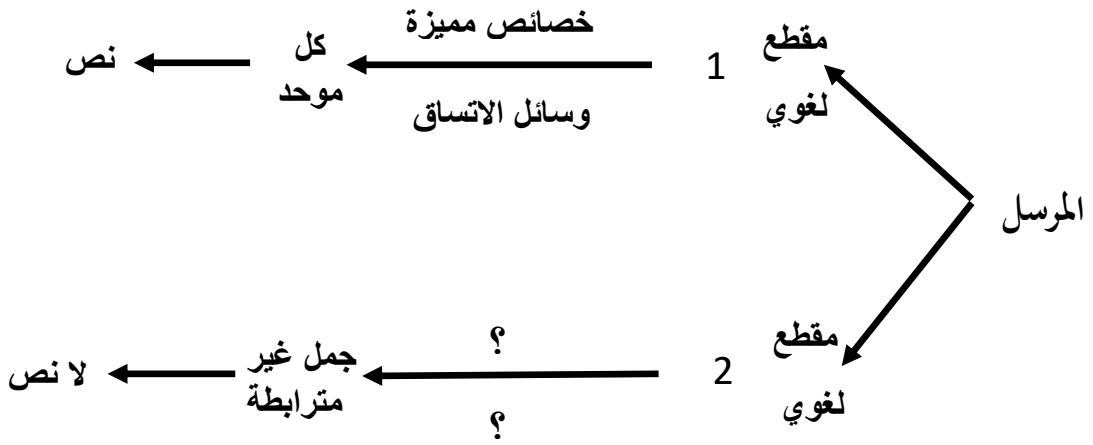
فالملاحظ من خلال التعاريف السابقة لمصطلح الاتساق أنها كلها تعنى بالوسائل التي تسهم في ربط العناصر اللغوية المشكلة للنص، وتحقيق التماسك بينها من بداية النص إلى نهايته دون أن يكون فصل بين أدوات الاتساق المستخدمة.

(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 واللانص، وإلى هذا ذهب الباحثان هاليداي ورقية حسن، لذلك نجدهما بينا ذلك في الشكل الآتي[1]:



المصطلحات التي تطلق على مفهوم الاتساق:

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 الفقي	نسيج النص بحث في ما يكون به الملفوظ نصا علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق — دراسة تطبيقية على السور المكية

(1) صبحي إبراهيم الفقي، 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.

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

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، فمثلا 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) السِّينُ وَالْجِيمُ وَالْمِيمُ أَصْلٌ وَاحِدٌ، وَهُوَ صَبُّ الشَّيْءِ مِنَ الْمَاءِ وَالدَّمْعِ. يُقَالُ سَجَمَتِ الْعَيْنُ دَمْعَهَا. وَعَيْنٌ سَجُومٌ، وَدَمْعٌ مَسْجُومٌ. وَيُقَالُ أَرْضٌ مَسْجُومَةٌ: مَمْطُورَةٌ"[1]. ويورد ابن منظور معنى مادة [س ج م] بقوله: "سجم: سَجَمَتِ الْعَيْنُ الدَّمْعَ والسحابةُ الْمَاءَ تَسْجِمُه وتَسْجُمُه سَجْماً وسُجُوماً وسَجَماناً: وَهُوَ قَطَران الدَّمْعِ وسَيَلانه، قَلِيلًا كَانَ أَو كَثِيرًا، ...، وانْسَجَمَ الماءُ وَالدَّمْعُ، فَهُوَ مُنْسَجِمٌ إِذا انْسَجَمَ أَي انْصَبَّ. وسَجَّمَتِ

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

السَّحَابَةُ مَطَرَهَا تَسْجِيماً وتَسْجاماً إِذا صَبَّتْه، ..."[1]، وعليه فإن مادة [س ج م]، في الاستعمال اللغوي مرتبطة بمعنى السيلان بانتظام، والانصباب، التقطير.

د– الانسجام اصطلاحا:

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 وتربط 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، اتصالا 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 72.

يعتمد الانسجام على علاقات دلالية تربط بين الأجزاء المكونة للنص وعناصر مقامية محيطة 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 مترابطا، لأنه يعتمد على علاقات داخلية وعناصر مقامية يتم بواسطتها فهم النص"[1].

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):

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

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

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

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 سعيا منه إلى إضفاء التناسق والتعادل والتوافق والسبك ليحكم على نصه بالنصية ومن ثم الانسجام"[1]، 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[2] 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"[3]، حيث يسهمان في تحقيق

(1) ريحان إسماعيل المساعيد، فاعلية الاتساق الصوتي في انسجام النص الشعري – خمرية أبي نواس النونية أنموذجا، 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، 1430هـ -2009م، ص 125.

(3) بشير خلدون، الحركة النقدية على أيام ابن رشيق المسيلي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ط1، 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 حدِّ الشعر وأولاها به خصوصية"[1]، وذلك أن الوزن يتحقق من خلال "الانسجام الموسيقي في توالي مقاطع الكلام وخصوصاً إلى ترتيب خاص فضلاً عن تردد القوافي وتكرارها"[2]،

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 التغمية هي توالي الأحرف المتحركة والساكنة على نحو منتظم دقيق وتسمى التفعيلة، فإذا بلغت التفعيلات حدا معينا نشأ ما يسمى بالوزن، أو البحر، والتي تعتمد على المسموع لا المكتوب"[3].

فالوزن يؤثر على اللفظ وعلى المعنى من خلال العلاقة بينه وبينهما، فيجب "أن يأتلف اللفظ مع الوزن، فإن لم يأتلف اضطربت الموسيقا 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 مقدرا لنفسه وفكره وفنه في آن واحد"[4].

(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 بجرجا، 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 نجدها "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 النبري القديم الذي يصل إلينا عن طريق النقوش"[1]، 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 (الرَّوِي)، وتسمى القصائد باسمه، فيطلق مثلا على قصيدة منتهية باللام لامية ..." [2]، وقد حدد العروضيون القافية بأنها آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله مع الحرف الذي قبله[3]، 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"[4].

أما في الاصطلاح فهي: "عدة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة، وتكرارها هذا يكون جزءًا هاما من الموسيقى الشعرية فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها"[5]. لذا وجب أن تكون القافية مستحسنة مستملحة في أذن المتلقي، ولتكون كذلك فقد وضع علماء العروض شروطا حتى تكون القافية مستحسنة مستملحة هي: "أن تكون عذبة الحروف سلسة المخرج"[6].

(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 رشيق، 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 تمشيا 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 رنينا وتزيده موسيقا"[1]. 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"[2].

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 الانبثاقة الشعرية 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 التحوُّل والتغير، والتنقل، جاء في تاج العروس: "أحالَ عَلَيْهِ بالسَّوْطِ يَضْرِبُه: أَي أَقْبَلَ ... أحالَ اللَّيلُ: انْصَبَّ على الأرضِ وأَقْبَلَ، ... أحالَت الدارُ: تَغيَّرتْ، ..." [1].

وأما ابن فارس فيقول: "(حَوَلَ) الْحَاءُ وَالْوَاوُ وَاللَّامُ أَصْلٌ وَاحِدٌ، وَهُوَ تَحَرُّكٌ فِي دَوْرٍ. فَالْحَوْلُ الْعَامُ، وَذَلِكَ أَنَّهُ يَحُولُ، أَيْ يَدُورُ ... يُقَالُ حَالَ الرَّجُلُ فِي مَتْنِ فَرَسِهِ يَحُولُ حَوْلًا وَحُؤُولًا، إِذَا وَثَبَ عَلَيْهِ، وَأَحَالَ أَيْضًا. وَحَالَ الشَّخْصُ يَحُولُ، إِذَا تَحَرَّكَ"[2].

فالإحالة في الاستعمال اللغوي ترجع إلى معنى التحرك في دور.

أ-2- الإحالة اصطلاحا:

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"[1]. فهو يرى أن العناصر اللغوية داخل النصوص ترتبط مع بعضها أو مع الموجودات الخارجية عن طريق علاقات دلالية، فهي تعمل على جعل النص مترابط متسقا.

أما الأزهر الزناد فإننا نجده تناولها بالدراسة دون أن يضع لها حدا، حيث وضع في كتابه نسيج النص عنوانا بـ: "في مفهوم الإحالة"، لكنه لم يدرج أي تعريف، بل اكتفى بتحديد عناصرها فقط دون المفهوم وذلك بقوله: "تجعل من النص كلا واحدا، 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"[2].

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"[3].

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.

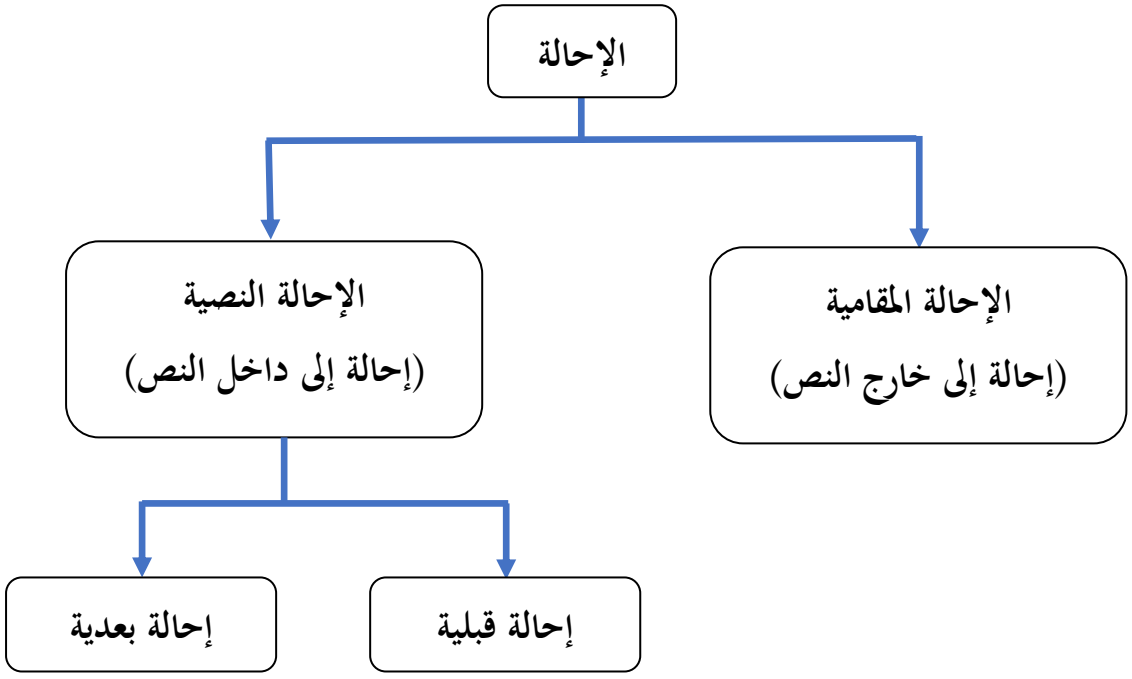
(1) روبرت دي بوجراند، النص والخطاب والإجراء، ص 32.

(2) ينظر: الأزهر الزناد، نسيج النص بحث في ما يكون به الملفوظ نصا، 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[1]:



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"[2]. فالإحالة الخارجية هي عبارة عن علاقات

(1) ينظر: محمد خطابي، 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 عنصرا مهما في فهم العناصر اللغوية المذكورة ضمن النص المتعلقة بهذا السياق، فإن لم يعرف هذا السياق كان التأويل لتلك العناصر تأويلا ناقصا أو قد يكون تأويلا مبهما وغامضا، وهي إحالة لابد للمتلقي من أن يجتهد ويعمل فكره للوصول إلى العنصر المحال إليه، فهي إحالة "يحتاج إلى جهد للكشف عنها وإيضاح كيفيتها وتأويل العنصر غير اللغوي الذي يحكمها الموجود خارج النص، ويُستعان في تفسيره بالسياق أو المقام الخارجي والإشارات الدالة عليه"[1].

وبناء على ما سبق إيراده 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 Anaphoora**: وهي "استعمال كلمة أو عبارة تشير إلى كلمة أخرى أو عبارة سابقة في النص أو المحادثة، وفيها يجري تعويض لفظ المفسِّر 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 المضمر"[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 لاحقا في الحدث التواصلي.

فالإحالة النصية بنوعيها تعنى بالعلاقات الموجودة بين العناصر اللغوية المكونة للنص، ولا تعنى 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 المشكلة للحدث التواصلي من أوله إلى منتهاه.

كما تسهم في خلق استمرارية في الحدث التواصلي

أ-5- عناصر الإحالة:

تتحقق الإحالة إذا تضافرت العناصر الآتية[2]:

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 التواصلي، ويكون محتاجا في تفسيره وتأويله إلى عنصر آخر، ويكون إما ظاهرا أو مقدرا 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 المضمرات ...."[1].

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"[2].

أ-6- وسائل الإحالة:

تتحقق الإحالة بواسطة وسائل وأدوات يعتمد عليها لتحديد العنصر المحال إليه، وموقعه في الحدث التواصلي (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 عوضا عن الأسماء والصفات التي لا لزوم لتكرارها، فالربط بالضمير بديل لإعادة الذكر في الاستعمال وأدعى إلى الخفة والاختصار"[3]، 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[4].

(1) الأزهر الزناد، نسيج النص بحث في ما يكون به الملفوظ نصا، 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 بصفتها 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"[1]، 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"[2]، 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"[1]، 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[2]:

الاعتبارات	العنصر الإحالي	
الظرفية الزمنية	الآن, غداً, أمِس	
الظرفية المكانية	هنا, هناك, أمام, خلف	
المسافة	البعد	اولئك
	القرب	هؤلاء
العدد	مفرد	هذا – هذهِ
	مثنى	هذان – هاتان
	جمع	هؤلاء – أولئك
النوع	مذكر	ذا
	مؤنث	ذه

وتعمل الإحالة باسم الإشارة على تحقيق تماسك النص وترابطه "وذلك لكونه يحدد دور المشاركين في الزمان والمكان داخل المقام الإشاري"[3]، فوظيفتها هي الربط بين العناصر اللغوية من خلال استحضار العنصر المحال إليه، فهي تربط عنصرا سابقا بآخَر لاحق.

(1) الأزهر الزناد، نسيج النص بحث في ما يكون به الملفوظ نصا، 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 التواصلي، 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"[1]. 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[2]، فهي تعمل على ترابط النص وتماسكه من خلال تحديدها لدور المشاركين في الزمان والمكان داخل المقام الإشاري، والاسم الموصول من العناصر المُبْهَمَة التي تحتاج إلى ما يفسرها متقدما كان أو متأخرا[3]، 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 (عامة): وهي التي تكون يعبر بها بلفظ واحد عن الجميع، فيدخل فيها الإفراد 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 الاتساقي من خلال ذاتها، ومرتبطة بما يأتي بعدها من صلة الموصول التي تصبح رابطا مفهوميا بين مات قبل (الذي) وبعده"[4]، 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 والكيفية، فهي من منظور الاتساق لا تختلف عن الضمائر وأسماء الإشارة في كونها نصية" [1]، ذلك أن المقارنة تتم بين شيئين اثنين يكون أحدهما قابلا للزيادة والتفاضل، وتكون وظيفة هذه الإحالة هو الربط وتحقيق الاتساق والتماسك النصي، وقد علماء لسانيات النص الإحالة بالمقارنة إلى قسمين هما:

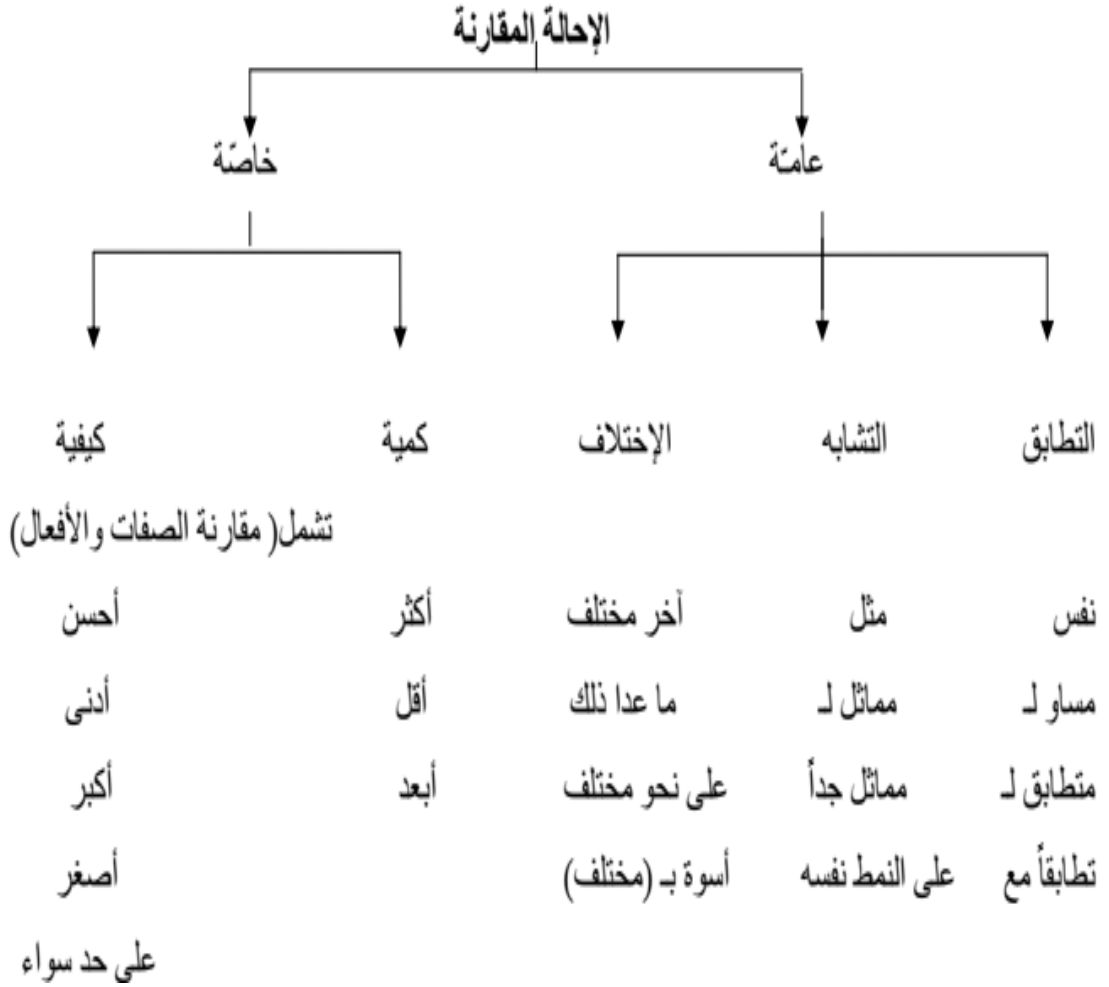
المقارنة العامة: وهي التي تقع بين محوري التشابه والاختلاف، والتطابق.

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[2]:

(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 قابلا 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 اعتمادا على القرائن المصاحبة حالية كانت أو عقلية أو لفظية"[1]، 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 تبن"[1].

ب-1- الحذف لغة:

يقول ابن منظور: "حذف: حذَفَ الشيءَ يَحْذِفُه حَذْفاً: قَطَعَه مِنْ طَرَفه، والحَجَّامُ يَحْذِفُ الشعْر، مِنْ ذَلِكَ. والحُذافةُ: مَا حُذِفَ مِنْ شَيْءٍ فَطُرِح، ... حَذْفُ الشَّيْءِ إسْقاطُه، وَمِنْهُ حَذَفتُ مِنْ شَعري وَمِنْ ذَنَب الدَّابَّةِ أَي أَخذت"[2]، فهذه المادة المعجمية [ح ذ ف] تدور في الدلالة حول معنى تدور حول الإسقاط والقطع من الجانب والطرح.

ب-2- الحذف اصطلاحا:

يعرف الحذف اصطلاحا بأنه: "علاقة من علاقات الاتساق المعجمية النحوية تتم داخل النص، وتكون بافتراض عنصر غير ظاهر في النص يهتدي المتلقي إلى تقديره اعتمادا 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"[3]، 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"[4]، وهو كعلاقة اتساق لا يختلف عن الاستبدال إلا بكون الأول استبدال بالصفر substtitution

(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 على الخليلي أنموذجا دراسة تحليليه 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"[1]

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"[2].

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 منشئ 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"[3].

أقسام الحذف:

قسم علماء النص الحذف إلى ثلاثة أقسام:

1- **الحذف الاسمي**: وهو أن يكون المحذوف من التركيب الجملي اسما، مثل قول المتنبي[4]:

أَقَـــلُّ بِـــلاءً بِالـــرَزايا مِـــنَ القَنـــا وَأَقـــدَمُ بَـــينَ الجَحفَلَـــينِ مِـــنَ النَبـــلِ

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 عنصرا فعليا، 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 القولي، 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 اتساقا وتماسكا نصيا، 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 وأفعل"[1]، فهو عملية تتم داخل الحدث التواصلي، وفيه يتم تعويض عنصر لغوي من عناصر النص بعنصر آخر.

أهمية الاستبدال: تتمثل أهمية الاستبدال في أني تربط بين العناصر المكونة للنصوص والخطابات، فهو يعمل على توسيع السيطرة الدلالية لجملة ما فيما يخص الجملة اللاحقة، فضلا عن أنه وسيلة من الوسائل التي يستعملها الكتاب لتجنب تكرار التعبير نفسه. عدا أن الاستبدال يشكل وسيلة من الاقتصاد في الاستعمال اللغوي، إذ يسمح لمستعملي اللغة بحفظ المعنى مستمرا في الذاكرة النشطة دون الحاجة إلى التصريح به مرة أخرى[2].

(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 بالمثال الآتي: "(فأسي جد مثلومة، يجب أن أقتني [فأسا] أخرى حادة)، فالعنصر البديل (أخرى) حل محل (فأس) المستبدل منه في الجملة السابقة لها"[1].

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 ذَٰلِكَ مَا كُنَّا نَبْغِۖ فَارْتَدَّا عَلَىٰٓ ءَاثَارِهِمَا قَصَصاً ۝٦٤﴾ [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 أَرَءَيْتَ إِذْ أَوَيْنَآ إِلَى ٱلصَّخْرَةِ فَإِنِّي نَسِيتُ ٱلْحُوتَ وَمَآ أَنسِينِيهِ إِلَّا ٱلشَّيْطَٰنُ أَنْ أَذْكُرَهُۥ وَٱتَّخَذَ سَبِيلَهُۥ فِي ٱلْبَحْرِ عَجَبًا ﴿٦٣﴾﴾ [سورة الكهف:62]، فكان هذا الاستبدال عاملا للتماسك النصي بين الآيات الكريمة[1].

د- الوصل (ConJonction):

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"[2].

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

أقسام الوصل:

الوصل الإضافي: ويتم بواسطة الأداتين: (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 زمنيا، ... 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 مظهرا من مظاهر اتساق النص الذي يعتمد في تحقيقه على العلاقات المعجمية الدلالية الموجودة في عناصر النص "إلا أنه مختلف عنها جميعا، إذ لا يمكن الحديث في هذا المظهر عن العنصر المفترض والعنصر المفترض كما هو الأمر سابقا، ولا بد من وسيلة شكلية (نحوية) للربط بين عناصر النص"[1]، فهو "العلاقة الجامعة بين كلمتين أو أكثر داخل المتتابعات النصية، وهي علاقة معجمية خالصة لا تفتقر إلى عنصر نحوي يظهرها"[2]، 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 قربا في النص ازداد الاتساق الذي تحققانه قوة ومتانة.

القاعدة الثانية: كلما ارتفع تواتر الوحدتين المعجميتين في الاستعمال عامة لا في النص المعني بالأمر قل الاتساق الذي تحققانه قوة ومتانة"[3].

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.

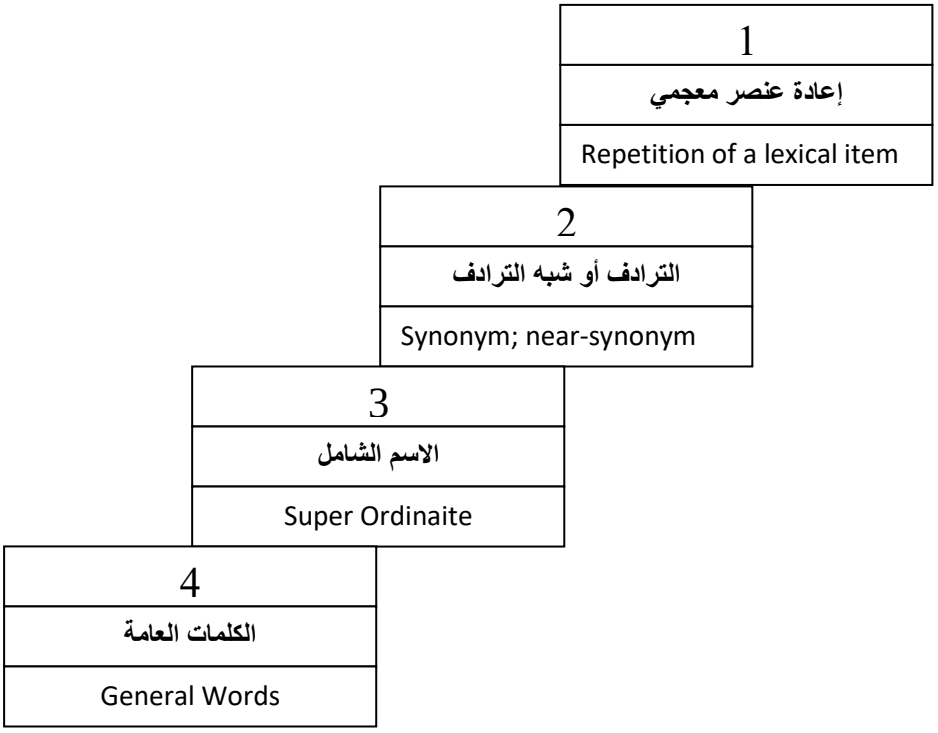
شامل، أو عنصر مطلق، أو اسم عام، أي اعتماده على ما يوفره معجم اللغة من إمكانات لترابط الوحدات المعجمية فيما بينها كالترادف والاحتواء والعموم"[1]، أي أن التكرار يكون عن طريق إعادة العنصر المعجمي نفسه في الحدث الكلامي، أو إعادة مرادفه، أي أن منشئ النص يأتي بلفظ "ثم يعيده بعينه سواء أكان اللفظ متفق المعنى أو مختلفا، 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 متحدا وإن كان اللفظان متفقين والمعنى مختلفا فالفائدة بالإتيان به للدلالة على المعنيين المختلفين"[2]، 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 نجدهما قد جعلاه سلما مكونا من أربع درجات، أعلاه إعادة العنصر المعجمي نفسه، ثم يليه الترادف أو شبهه، ثم الاسم الشامل، وأدناه الكلمات العامة، والخطاطة الآتية توضح هذا السلم[3]:

(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 الانبثاقة الشعرية الأولى جيل الرواد والستينات، 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 إذًا "تطابق الإحالة (تساوي الإشارة) لتعبيرات لغوية معينة في الجمل المتعاقبة لنص ما، إذ يُكَرَّرُ تعبير معين (كلمة أو ضميمة مثلا) من خلال تعبير أو عدة تعبيرات في الجمل المتتابعة للنص في صورة مطابقة إحالية. ويعني مفهوم "المطابقة الإحالية (والتحاول Koreferenz) أشخاصا وأشياء وأحوالا ووقائع وأفعالا وتصورات ... إلخ"[1]، ويسهم هذا النوع من التكرار في تحقيق الاتساق النحوي إذ يعد هو الأصل في عملية الربط لأنه يتم عادة "بإعادة اللفظ، لأنه أدعى للتذكير وأقوى ضمانا للوصول إليه ... فإعادة المرجع بلفظه رابط أقوى من إعادة ضميره عليه، لأن لفظه أقوى من الكناية عليه"[2]، 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"[1]، أي إنه استخدام عنصر لغوي سبق ذكره في الحدث التواصلي 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: (يكتشف – يخترع)، وهنا ندخل في منطقة الترادف، فإعادة الصياغة قد يؤدي إلى الترادف، ولكن العكس ليس صحيحا"[2]. فالتكرار بالترادف هو تكرار لمعنى 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"[1]. وعليه فالترادف وشبه الترداف وسيلتان من الوسائل التي يتحقق من خلالهما 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 التواصلي 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"[2].

الاسم الشامل: وهو عبارة عن اسم يحمل أساسا مشتركا بين عدة أسماء، ومن ثم يكون شاملا لها، وذلك مثل الأسماء: الناس، الشخص، الرجل، المرأة، الولد، الطفل، البنت، فهي أسماء يشملها جميعا الاسم (الإنسان)[3]. 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"[1]، 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 الاتساقي لكونه يسهم في خلق التماسك والترابط النصي، وتحقيق الاتساق داخل الحدث التواصلي.

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

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"[2]. فمن خلال هذا التعارض تترابط العناصر المعجمية مع بعضها

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

وأيضا 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"[1].

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 المشكلة 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"[1]، لأن هذه العلاقات الدلالية تربط بين المتتاليات الجملية للنص وتجمع بين أطرافه، فهي قد تظهر وتتجلى في شكل روابط لغوية واضحة وظاهرة في النص، كما قد تكون علاقات ضمنية يضفيها المتلقي على النص، ويستطيع من خلالها أن يوجد للنص مغزى بطريق الاستنباط، وهنا يكون النص موضوعا لاختلاف التأويل[2]، فالحدث الكلامي الذي ينتجه المرسِل يخضع لترتيب وتنظيم يحقق انسجامه وذلك من علاقات يحتوي عليها تتجاوز الترابط الشكلي للأجزاء المشكلة 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"[1]، 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 دوما في فضاء النص نفس الاتجاه فهي تسير وفق اتجاهين"[2].

1-2- 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[3] أنها تتجسد من خلال العنوان حيث يكون عامل ثم يتم تخصيصه بالنص، إذ يمكن اعتبار عنوان النص ورد بصيغة العموم بينما النص بجمله، ومقاطعه هو تخصيص له، ذلك لأن العنوان يحمل في دلالته عناصر مركزية تكون بمثابة نواة تنمو وتتناسل عبر النص حتى يكتمل بناؤه.

1-3- علاقة السببية:

وهي العلاقة التي "تربط بين مفهومين أو حدثين أحدهما ناتج عن الآخر"[4]، أن يكون المسبَّب مرتبطا بالمسبِّب، فعلاقة السببية هي "إحدى علاقات الارتباط المنطقي بين المعاني"[5]، وتظهر هذه العلاقة في الربط المنطقي بين الأسباب والمسبِبات، فهي "إحدى علاقات الربط المنطقي بين المعاني، ويقتضي سياق الجملة من المتكلم أحيانا أن يلجأ إلى هذه العلاقة لتكون معينا له على بيان سبب وقوع الحدث"[6].

(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 التواصلي، فمن خلاله تتحدد علاقة النص المنتج بالمتلقي، ويمكنه من تحديد ظروف الإنتاج، وذلك قصد حصر التأويلات الممكنة للنص، فالسّياق "إطار عامّ تنتظم فيه عناصر النّصّ ووحداته اللّغويّة، ومقياس تتّصل بوَساطَتِه الجُمل فيما بينها وتترابط، وبيئة لغوية وتداوليّة ترعى مجموع العناصر المعرفية التي يقدمها النّصّ 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 السّياقُ حركاتِ الإحالة بين عناصر النّصّ، فلا يُفهَم معنى كلمة أو جملة إلا بوصلِها بالتي قبلها أو بالتي بعدها داخل إطار السّياق"[1]، كما أننا نجد أولمان يحدُّ 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"[2].

حيث إن كل حدث كلامي لابد له من موقف يتصل به ويتفاعل معه حتى تتحدد دلالته، لأن السياق هو الذي يحدد الدلالات المعنوية التي تحملها الوحدات المعجمية، فالمتكلم حينما يقوم بعملية إنتاج الحدث الكلامي لابد 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 – يوليوز 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 والخاطئ.

خصائص السياق:

حدد الباحثان براون ويول عناصر السياق، والمقومات التي يقوم عليها، وقد نقلا تصنيفين لخصائص السياق، أحدهما عن (هايمس) والآخر عن (ليفيس)، فأما تصنيف (هايمس) فهو يتمثل في[1]:

1- **المرسل**: وهو منشئ القول متكلما أو كاتبا.
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 جدالا 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[1].

فالسياق 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"[2]، 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 – المخاطَب – 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"[3]، وهو ما يمكِّن 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 المحتمل التعبير عنها ونوعية المواضيع المحتمل إثارتها 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"[1]، 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 تبعا لذلك الطاقة التأويلية للقارئ، ولأنه أيضا يقيد تأويلنا ويجعلنا نستبعد التأويل غير المنسجم مع المعلومات الواردة في الخطاب"[2]، أي أنه يجعل متلقي الحدث التواصلي مقيدا بما بني عليه النص من مفاهيم، ومقيدا بخصائص السياق التي ورد فيها الحدث التواصلي فهو ما يبعده 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 التواصلي، كما أنه متعلق بإعادة الصياغة عند المتلقي باستخدام الموضع 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 محتملا. والمحتمل إذن الجمع بين خطابين مختلفين ينعكس أحدهما على الآخر الذي يكون بمثابة المرآة، ويتطابق معه خارج كل اختلاف"[3]، 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 المواجَه 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 الماثل 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 مشابهة"[1].

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

5- التغريض (The Matisation):

التغريض له ارتباط وثيق بموضوع الخطاب، حيث إنه نقطة الانطلاق لأي حدث كلامي، فهو "إجراء خطابي يطوَّر وينمَّى به عنصر معين في الخطاب، وقد يكون هذا العنصر اسم شخص أو قضية ما أو حادثة ..." [1]، فالتغريض آلية انسجامية يمكن للمتلقي من خلالها معرفة ما يدور في خطاب المرسل، فهو "المحتوى المضمَّن 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]، فالتغريض آلية من الآليات التي تحقيق خاصية الانسجام في الحدث التواصلي، التي يتم من خلالها استغلال أول نقطة في الحدث التواصلي 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 التغريض تعين المتلقي على الربط بين ما يدور في الخطاب وبؤرته وبين أجزائه (العنوان، ونقطة بداية الحدث التواصلي)، 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- وسائل التغريض:

5-1-1- العنوان:

يعد العنوان من أهم العناصر المسهمة في التغريض: 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"(1)، وقد حده كرايمس بقوله: "كل قول، كل جملة، كل فقرة، كل حلقة، وكل خطاب منظم حول عنصر خاص يتخذ كنقطة بداية"(2)، وبذلك تكون آلية التغريض قد قامت بالبحث عن العلاقة التي تربط موضوع الخطاب بعنوانه، حيث إن العنوان هو "الذي يتيح أولا الولوج في عالم النص والتموقع في ردهاته ودهاليزه لاستكناه أسرار العملية الإبداعية وألغازها"(3)، 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 للتغريض، لأننا نجد اسم شخص ما مغرضا 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 جزءً من البنية الكبرى ... فهو يساعد على تنشيط الذاكرة وتحفيزها ويمنح القارئ فرصة تذكر مضمون النص واستحضار المعارف المتصلة به"(4).

5-1-2- الفاتحة النصية:

وتطلق على الجملة الابتدائية التي تكون في مطلع النص وبدايته، حيث إنها تؤدي دورا مهما في عملية التغريض، 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 الموضع الذي يحمل نواة الغرض الذي تتعالق عبر شبكته مكونات النص كلها"[1]

5-1-3- تكرر 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[2]، 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 المشكِّلة 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"[3]، 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"[1]. 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 توحده، 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"[2]، 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، 1430هـ – 2009م، ص 191.

الفصل الثاني: مظاهر الاتساق في رثائيات المتنبي

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 الشِّعر "ليست قرينة عارضة أو مرحلة ثانوية، إنما عنصر هام ولازمة في إقامة البناء الشعري"[1]، لذا فإننا سنحاول الوقوف على آلية الاتساق الصوتي في مراثي المتنبي وأثرها في تماسك النص الشعري فالاتساق الصوتي في الشعر العربي يقوم على الوزن والقافية –حيث إن الوزن جزء من الإيقاع وأحد عناصره[2]– فهما –الوزن والقافية– ركنان رئيسان تقوم عليهما أركان بنية الشعر العربي، فالشعر كما يرى السجلماسي أنه: "القول المخيَّلُ المؤلَّف من **أقوال موزونة متساوية**، وعند العرب **مقفَّاةٍ**، ... فنقول إن معنى كونها موزونة هو أن يكون لها عدد إيقاعيّ. ومعنى كونها متساويةً هو أن يكون كلُّ قولٍ منها وبالجملة كلُّ جزء مؤلَّفا من أقوالٍ لإيقاعيةٍ يكون عدد زمان أحدها مساويا لعدد زمان الآخر، ومعنى كونها مقفَّاةً هو أن تكون الحروف التي يُخْتَم بها كلُّ قولٍ من تلك الأقاويل واحدةً"[3]، 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 للقصيدة، ومنحها شكلا فنيا خاصا وإبرازها في وحدة متماسكة من خلال النظام الموسيقي، مما يؤثر في استجابة المتلقي للنص لما فيه من انسجام وتناسق"[4]، حيث تضيف إلى الكلمات حياة فوق حياتها، وتساعد في وصول المعاني إلى قلوبنا بمجرد سماع الشعر، لأن نظام

(1) حماد حسن أبو شاويش، 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 [1]، لأن الشعر لا يعمل إلا من خلال عناصره المكونة جمعيا على تحقيق أعلى نسبة ممكنة من الانسجام والتوافق في القصيدة [2]، 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، خصوصا إذا كان الأداء الصوتي للنص يسير على إيقاعي منتظم"[3] 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 الانبثاقة الشعرية 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"[1]، فهو مجموع التفعيلات التي يتكون منها البيت الشعري، لأنه الوحدة الموسيقية للقصيدة[2]، أي إنه يتكون من توالي تفعيلات معينة في البيت الشعري، وهذه التفعيلات يضبطها نسق معين من الحركات والسكنات داخل البيت الواحد على أن تتكر هذه التفعيلات في الأبيات الموالية.

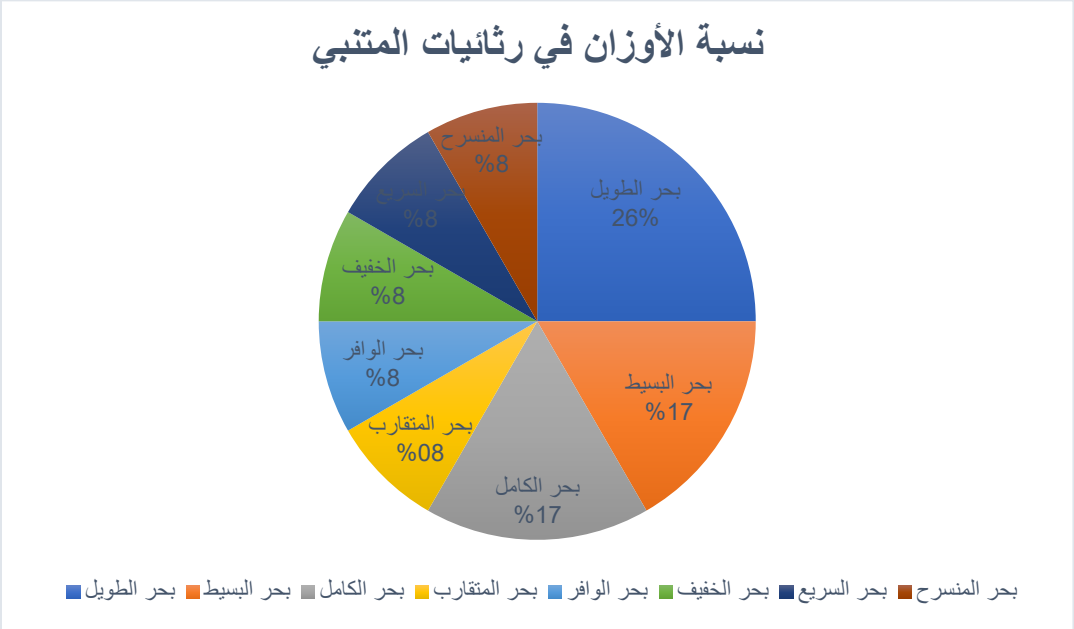
إن المتأمل في مراثي المتنبي يجد تنوعا في البحور التي نُظمت عليها هذه القصائد، فقد جاءت على ثمانية أبحر، وهي: (**بحر الطويل، بحر الكامل، بحر البسيط، بحر الوافر، بحر المتقارب، بحر الخفيف، بحر السريع، بحر المنسرح**)، فالناظر في هذه الأوزان يجد أن المتنبي في مراثيه لم يخرج عن البحور الخليلية، وتفصيل استخدامها 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، الصّورة 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، نهضة 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.

بحر السريع	01
بحر المنسرح	01



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 وبحر الكامل** في المرتبة الثانية بنسبة (17%) لكل واحد منهما، ثم **بحر الوافر** ، **وبحر المتقارب، وبحر الخفيف وبحر السريع، وبحر المنسرح** بنسبة (08%) لكل واحد منهم.

فالبحور الخمسة (بحر الطويل، بحر الكامل، بحر البسيط، بحر الوافر، بحر الخفيف) "ظلت في كل العصور موفورة الحظ يطرقها كلُّ الشعراء، ويكثرون النظم فيها، وتألفها آذان الناس في بيئة اللغة العربية"[1]، 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 مراثي المتنبي يجده لم يقتصر في مراثيه على بحرٍ واحدٍ، بل كان استخدامه للبحور الشعرية متنوعا، فهو ينتقل بين البحور الشعرية في غرض واحد وهو الرثاء، ذلك أن "شعر الرثاء توحده عاطفة الحزن ومع هذا تتباين أوزانه"[1]، لذا فإنه يمكننا القول بأن التعبير ببحر واحد عن غرض معين غير مطرد، ولا يمكن الاطمئنان إليه أو القول به والتّسليم له بالكلية، "... فقد نظم العرب كل معنى على كل بحر وكل قافية وأجادوا ..." [2]، 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 طَبَاطَبَا العلوي (ت:322هـ) في كتابه عيار الشعر بقوله: "فإذاَ أرَادَ الشَّاعِرُ بناءَ قَصيدةٍ مخَّضَ المعْنى الَّذِي يُريد بِنَاءَ الشِّعر عَلَيْهِ فِي فِكْرِهِ نَثْراً، وأعَدَّ لَهُ مَا يُلْبسُهُ إيَّاهُ من الْأَلْفَاظ الَّتِي تطَابِقُهُ، والقوافي الَّتِي توافِقُهُ، والوَزْنِ الَّذِي سَلَسَ لَهُ القَوْلُ عَلَيْهِ... "[3]، 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 ..." [4]، وكذلك نجد حازما القرطاجنّي (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 تحاكى 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 بجدة، 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، ومذيلة بمعجم عام وفهارس، مطبعة الهلال، مصر، د.ط، 1904م، ص 89.

(3) ابن طباطبا العلوي 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 تخيّر 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 نصَّ على الربط بين الوزن والعاطفة والحالة النفسية، فها 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 والفزع لا يكون عادة إلا في صورة مقطوعة قصيرة لا تكاد بعد أن هدأت ثورة الفزع، واستكانت النفوس باليأس والهم 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 الهرفي، شعر الجهاد في الحروب الصليبية، دار الاعتصام، ط1، 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.

وانطلاقا مما سبق تقريره يمكننا الاطمئنان إلى أنه لا توجد بحور وأوزان شعرية خاصة بغرض ومعنى معين، وإنما يتكون انطلاقا من التجربة والحالة النفسية والعاطفية للشاعر، ويمكننا أن نسقط ذلك على مراثي 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 ويماك 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 والدة سيف الدولة اختار **بحر الوافر**، وفي رثاء أبي وائل تغلب بنِ داود اختار **بحر المنسرح**، وفي رثاء الأخت الصغرى لسيف الدولة اختار **بحر الخفيف**، وفي رثاء عمة 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"[1]، حيث نلحظ 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 منتظَرا 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 "غيَّب التهاب العاطفة المتأثرة بعامل الحزن والكآبة وغلّب 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 محللا الحياة والموت وعلاقتهما بوجود الإنسان"[1]، ولهذا نجد طه حسين يرى أن بعض مراثي المتنبي كانت أداء منه لواجب فلم "يكن بدٌّ للمتنبي من أنْ يقول فِي ذلك شعرًا، نهوضًا بما يجب أنْ ينهض به شاعر القصر من العزاء والرثاء، ووفاءً بما يجب أنْ يفي به الصديق للصديق من حقوق المودَّة والحب والإخاء، فقد ماتت أم سيف الدولة فِي السنة التي اتصل به المتنبي فيها، فرثاها الشَّاعِر ... وفي أوائل سنة ثمان وثلاثين وثلاثمائة، وفي شهر صفر بالضبط، مات لسيف الدولة طفل، هُوَ أبو الهيجاء عبد الله بن سيف الدولة، فرثاه المتنبي ... وفي هذه السنة نفسها مات ابن عم لسيف الدولة كان عاملا له على حمص، وهو أبو وائل تغلب بن داود بن حمدان، ... فرثاه المتنبي ... وفي رمضان من سنة أربعين وثلاثمائة فَقَدَ سيف الدولة خادمه وقائده التركي يماك، فعزَّاه المتنبي ... ثم فارق الشَّاعِر أميره، واختلفت بينهما الخطوب، ومضت على ذلك أعوام حَتَّى كانت سنة اثنتين وخمسين وثلاثمائة، فماتت أخت سيف الدولة الكبرى خولة التي كانت تعرف بست الناس، والمتنبي حينئذ فِي الكوفة، فأنفذ إلى الأمير مرثيته ... فقد رأيناه قبل ذلك يرثي جدته، ويرثي بعض التنوخيين" [2]. ولهذا فإن أكثر الشخصيات التي رثاها المتنبي كلها لها علاقة بسيف الدولة، لذا كانت مراثيه أداء للواجب وإرضاء للخليفة سيف الدولة، فجاءت هادئة العاطفة فاترة الانفعال غير ثائرة، آثر فيها تحكيم العقل وبث الحكمة وضبط النفس، "ومن هنا نحس فيها كثيرًا من البرد، فإن لم يكن برد فنحن نحس فيها الفتور"[3]. وهو ما نلحظه 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 رثائياته قد يكون عن قصد منه، وذلك للتناسب بين الغرض والمعنى الذي يرمي إليه، وقد يكون الاتساق بين الوزن والغرض اعتباطا 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: الربعي 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 نلحظ 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 (ممزوجة)، 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 يُمَكِّنه من التعبير عن العواطف التي تختلج 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"[(1)]، 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 أأريد 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"[(2)]، 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 بنِ 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"[(3)]، 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، ط1، 1399هـ – 1979م، ص 144.

في تصوير عاطفته تجاه أبي وائل ابن عم سيف الدولة حين وافته المنية جراء جروحه البليغة التي أصيب بها، ووصف إقدامه وبسالته في الحرب وشجاعته التي أنف بسببها الموت على فراشه، وبحر الوافر فهو "ألين البحور يشتد إذا شددته، ويرق إذا رققته وأكثر ما يجود به النظم في الفخر كمعلقة عمرو بن كلثوم، وفيه تجود المراثي ..." [1]، فاختيار المتنبي في مرثيته لبحر الوافر جاء موافقا لحجم حزنه وشجنه على فقدان والدة سيف الدولة، وتبيان مآثرها وخصالها.

وبحرالخفيف: "إذا جاء نظمه رأيته سهلا ممتنعا لقرب الكلام المنظوم فيه من القول المنثور، وليس في بحور الشعر بحر نظيره يصلح لجميع المعاني"[2].

فالوزن العروضي مقياس له فاعليته في تحقيق اتساق النص الشعري، فالشاعر مجبر بالالتزام والمحافظة على هذا الانتظام الصوتي من أول القصيدة حتى نهايتها، وذلك حتى يظهر هذا النص في نسق صوتي أفقي، ولأن الاتساق يتحقق بالترابط بين أجزاء النص، فلا بد ألا يشعر المتلقي باختلالات وانقطاعات بين أجزائه، لذلك كان للوزن العروضي دور في تحقيق ذلك التماسك والترابط بين أبيات القصيدة، حيث إن بنية القصيدة تتميز بالتساوي والتناسق.

1- بحر الطويل:

نظم المتنبي على بحر الطويل ثلاث مرثيات، فهو الوزن المناسب للأغراض ذات الشأن الخطير، والرثاء من الأغراض الجليلة الشأن، وهو أطول الشعر كله فليس في الأوزان ما يبلغ حروف تفعيلاته التي هي ثمانية وأربعون حرفا[3] في صورته النظرية داخل الدائرة، وهي كالآتي:

فَعُـــولُنْ مَفَـــاعِيْلُنْ فَعُـــولُنْ مَفَـــاعِيْلُنْ فَعُـــولُنْ مَفَـــاعِيْلُنْ فَعُـــولُنْ مَفَـــاعِيْلُنْ

//هـ /هـ //هـ /هـ/هـ //هـ /هـ //هـ/هـ/هـ //هـ /هـ //هـ /هـ/هـ //هـ /هـ //هـ/هـ/هـ

أما في الاستعمال فإن عروضه تكون دائما مقبوضة:

(1) سليمان البستاني، إلياذة هوميروس، ص 92.

(2) سليمان البستاني، إلياذة هوميروس، ص 93.

(3) ينظر: الخطيب التبريزي، كتاب الكافي في العروض والقوافي، تح: الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة – مصر، ط 3، 1994م – 1415هـ، ص 22، وينظر: هاشم صالح مناع، الشافي في العروض والقوافي، مركز جمعة الماجد للثقافة والتراث دبي، كلية الدراسات الإسلامية والعربية – دبي، ط 1، 1408هـ – 1988م ص 55.

فَعُـــولُنْ مَفَـــاعِيْلُنْ فَعُـــولُنْ مَفَـــاعِلُنْ فَعُـــولُنْ مَفَـــاعِيْلُنْ فَعُـــولُنْ مَفَـــاعِيْلُنْ
//ه /ه //ه /ه/ه //ه /ه //ه/ه //ه /ه //ه /ه //ه /ه /ه

وكما مرَّ ذكره فإن بهذا البحر تأتي عروضه ملازمة للقبض، و"القبض: هو حذف خامس الجزء ساكنا"[1]، كما أنه بحر يتكون من تفعيلتين خماسية وسباعية (فعولن – مفاعيلن)، وقد قرر العروضيون أن هذا البحر له عروض واحدة مقبوضة وجوبا (مفاعلن)، وثلاثة أضرب[2]:

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[3]: [الطويل]

أَلا لا أُرِي الأَحـــداثَ حَمـــداً وَلا ذَمّـــا فَمـــا بَطشُـــها جَهـــلاً وَلا كَفُّهـــا حِلمـــا
أَلَاْلَاْ/ أُرِلْأَحْـــدَاْ/ ثَحَمْـــدَنْ/ وَلَاْذَمْمَـــاْ فَمَـاْبَطْ/ شُـهَاْجَهْلَنْ/ وَلَاْكَـفْ/ فُهَاْحِلْمَـاْ
فَعُـــولُن/ مَفـــاعِيلُنْ/ فَعُـــولُن/ مَفـــاعِيلُنْ فَعُـــولُن/ مَفـــاعِيلُنْ/ فَعُـــولُن/ مَفـــاعِيلُنْ
إِلى مِثـــلِ مـــا كـــانَ الفَـــتى مَرجِـــعُ الفَـــتى يَعُـــوْدُ كَمـــا أُبـــدِيْ وَيُكـــرِيْ كَمـــا أَرمـــى
إِلَمْبِـــثْ/ لِمَاْكَاْنَـــلْ/ فَتَمْمَـــرْ/ جِعُلْفَـــتَىْ يَعُـــوْدُ/ كَمَاْأُبْـــدِيْ/ وَيُكْـــرِيْ/ كَمَـــاْأَرْمَىْ
فَعُـــولُن/ مَفـــاعِيلُنْ/ فَعُـــولُن/ مَفـــاعِلُنْ فَعُـــولُ/ مَفـــاعِيلُنْ/ فَعُـــولُن/ مَفاعِيـــلُنْ

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

بِنـا مِنـكَ فَـوقَ الرَّمـلِ مَـا بِـكَ فِي الرَّمـلِ وَهَـذا الَّـذِي يُضْـنِي كَـذاكَ الَّـذي يُبلِـي

(1) ينظر: موسى الأحمدي 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.

بِنَـــأْمِنْ/ كَفَـــوْقَرْرَمْ/ لِمَـــأْبِ/ كَفِرْرَمْلِـــيْ وَهَـــأْذَلْ/ لَذِيْيُضْـــنِيْ/ كَـــذَأْكَلْ/ لَـــذِيْيُبْلِيْ
فَعُـــولُن/ مَفـــاعِيلُنْ/ فَعُـــولُ/ مَفاعِيـــلُنْ فَعُـــولُن/ مَفـــاعِيلُنْ/ فَعُـــولُن/ مَفـــاعِيلُنْ
كَأَنَّـــكَ أَبصَـــرتَ الَّـــذي بِي وَخِفتَـــهُ إِذا عِشـــتَ فَـــاِختَرتَ الحِمـــامَ عَلـــى الثُكـــلِ
كَـــأَنْ كَأَبْصَـــرْتَلْ لَـــذِيْيْ وَخِفْتَهُـــوْ إِذَأْعِـــشْ تَفَخْتَرْتَـــلْ حِمَـــأْمَ عَلَثْثُكْلِـــيْ
فَعُـــولُ مَفـــاعِيلُنْ فَعُـــولُن مَفـــاعِلُنْ فَعُـــولُن مَفـــاعِيلُنْ/ فَعُـــولُ مَفاعِيـــلُنْ

فالعروض في البيت الأول من القصيدتين جاءت تامة (مَفاعِيلُنْ) مماثلة للضرب (مَفاعِيلُنْ) لأجل التصريع في البيت الأول، ثم جاءت على أصلها في باقي أبيات القصيدتين مقبوضة (مَفاعِلُنْ).

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

لا يـــــــحْزِنِ اللّهُ الْأَمِـــــــيْرَ فَـــــــإِنَّنِي سَـــــآخُذُ مِـــــن حالاتِـــــهِ بِنَصِـــــيْبِ
لَأْيُـــــحْ/ زِنِلْلَاْهُـــــلْ/ أَمِـــــيْرَ/ فَـــــإِنْنَنِيْ سَـــــأَأْخُ/ ذُمِنْحَـــــأْلَاْ/ تِهِيْـــــبِ/ نَصِـــــيْبِيْ
فَعْلُـــنْ/ مَفـــاعِيلُنْ/ فَعُـــولُ/ مَفـــاعِلُنْ فَعُـــولُ/ مَفـــاعِيلُنْ/ فَعُـــولُ/ فَعُولُـــنْ

فقد جاءت من ثالث الطويل، العروض مقبوضة (مَفاعِلُنْ) 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	الشطر الأول	الشطر الثاني
قصيدة: رثاء جدته		
01	أَلا لا أَرى الأَحداثَ حَمداً وَلا ذَمّا فَعُولُن/ مَفاعِيلُنْ / فَعُولُن / مَفاعِيلُنْ ب–/ ب–/ ب–/ ب–	فَما بَطشُها جَهلاً وَلا كَفُّها حِلما فَعُولُن/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُن/ مَفاعِيلُنْ ب–/ ب–/ ب–/ ب–
02	فَعُولُن/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُن/ مَفاعِلُنْ ب–/ ب–/ ب–/ ب–ب–	فَعُولُ/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُن/ مَفاعِيلُنْ ب–ب/ ب–/ ب–/ ب–

03	فَعُولُن/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُ/ مَفاعِلُنْ ب-/ ب-/ ب-ب/ ب-ب-	فَعُولُ/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُ/ مَفاعِيلُنْ ب-ب/ ب-/ ب-/ ب-ب/ ب-
04	فَعُولُ/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُ/ مَفاعِلُنْ ب-ب/ ب-/ ب-ب/ ب-ب-	فَعُولُن/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُ/ مَفاعِيلُنْ ب-/ ب-/ ب-ب/ ب-
05	فَعُولُ/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُن/ مَفاعِلُنْ ب-ب/ ب-/ ب-/ ب-ب-	فَعُولُ/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُ/ مَفاعِيلُنْ ب-ب/ ب-/ ب-ب/ ب-
06	فَعُولُ/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُن/ مَفاعِلُنْ ب-ب/ ب-/ ب-/ ب-ب-	فَعُولُ/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُن/ مَفاعِيلُنْ ب-ب/ ب-/ ب-/ ب-
07	فَعُولُن/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُ/ مَفاعِلُنْ ب-/ ب-/ ب-ب/ ب-ب-	فَعُولُن/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُن/ مَفاعِيلُنْ ب-/ ب-/ ب-/ ب-
08	فَعُولُ/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُن/ مَفاعِلُنْ ب-ب/ ب-/ ب-/ ب-ب-	فَعُولُن/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُ/ مَفاعِيلُنْ ب-/ ب-/ ب-ب/ ب-
09	فَعُولُن/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُن/ مَفاعِلُنْ ب-/ ب-/ ب-/ ب-ب-	فَعُولُن/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُ/ مَفاعِيلُنْ ب-/ ب-/ ب-ب/ ب-
10	فَعُولُن/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُ/ مَفاعِلُنْ ب-/ ب-/ ب-ب/ ب-ب-	فَعُولُن/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُن/ مَفاعِيلُنْ ب-/ ب-/ ب-/ ب-
11	فَعُولُ/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُن/ مَفاعِلُنْ ب-ب/ ب-/ ب-/ ب-ب-	فَعُولُ/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُ/ مَفاعِيلُنْ ب-ب/ ب-/ ب-ب/ ب-
12	فَعُولُ/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُ/ مَفاعِلُنْ	فَعُولُ/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُن/ مَفاعِيلُنْ

	ب–ب/ ب–/ ب–ب/ ب–ب–	ب–ب/ ب–/ ب–/ ب–
13	فَعُولُن/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُن/ مَفاعِلُنْ ب–/ ب–/ ب–/ ب–ب–	فَعُولُ/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُن/ مَفاعِيلُنْ ب–ب/ ب–/ ب–/ ب–
14	فَعُولُن/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُن/ مَفاعِلُنْ ب–/ ب–/ ب–/ ب–ب–	فَعُولُ/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُن/ مَفاعِيلُنْ ب–ب/ ب–/ ب–/ ب–
15	فَعُولُ/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُن/ مَفاعِلُنْ ب–ب/ ب–/ ب–/ ب–ب–	فَعُولُ/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُ/ مَفاعِيلُنْ ب–ب/ ب–/ ب–ب/ ب–
16	فَعُولُن/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُ/ مَفاعِلُنْ ب–/ ب–/ ب–ب/ ب–ب–	فَعُولُن/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُن/ مَفاعِيلُنْ ب–/ ب–/ ب–/ ب–
17	فَعُولُ/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُن/ مَفاعِلُنْ ب–ب/ ب–/ ب–/ ب–ب–	فَعُولُن/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُن/ مَفاعِيلُنْ ب–/ ب–/ ب–/ ب–
18	فَعُولُن/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُ/ مَفاعِلُنْ ب–/ ب–/ ب–ب/ ب–ب–	فَعُولُ/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُ/ مَفاعِيلُنْ ب–ب/ ب–/ ب–ب/ ب–
19	فَعُولُن/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُ/ مَفاعِلُنْ ب–/ ب–/ ب–ب/ ب–ب–	فَعُولُن/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُ/ مَفاعِيلُنْ ب–/ ب–/ ب–ب/ ب–
20	فَعُولُ/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُ/ مَفاعِلُنْ ب–ب/ ب–/ ب–ب/ ب–ب–	فَعُولُ/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُ/ مَفاعِيلُنْ ب–ب/ ب–/ ب–ب/ ب–
21	فَعُولُن/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُن/ مَفاعِلُنْ ب–/ ب–/ ب–/ ب–ب–	فَعُولُ/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُ/ مَفاعِيلُنْ ب–ب/ ب–/ ب–ب/ ب–

22	فَعُولُن/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُ/ مَفاعِلُنْ ب-/ ب-/ ب-ب/ ب-ب-	فَعُولُ/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُ/ مَفاعِيلُنْ ب-ب/ ب-/ ب-ب/ ب-
23	فَعُولُن/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُ/ مَفاعِلُنْ ب-/ ب-/ ب-ب/ ب-ب-	فَعُولُ/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُ/ مَفاعِيلُنْ ب-ب/ ب-/ ب-ب/ ب-
24	فَعُولُ/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُن/ مَفاعِلُنْ ب-ب/ ب-/ ب-/ ب-ب-	فَعُولُن/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُ/ مَفاعِيلُنْ ب-/ ب-/ ب-ب/ ب-
25	فَعُولُن/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُ/ مَفاعِلُنْ ب-/ ب-/ ب-ب/ ب-ب-	فَعُولُن/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُ/ مَفاعِيلُنْ ب-/ ب-/ ب-ب/ ب-
26	فَعُولُن/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُن/ مَفاعِلُنْ ب-/ ب-/ ب-/ ب-ب-	فَعُولُن/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُن/ مَفاعِيلُنْ ب-/ ب-/ ب-/ ب-
27	فَعُولُ/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُ/ مَفاعِلُنْ ب-ب/ ب-/ ب-ب/ ب-ب-	فَعُولُن/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُ/ مَفاعِيلُنْ ب-/ ب-/ ب-ب/ ب-
28	فَعُولُن/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُن/ مَفاعِلُنْ ب-/ ب-/ ب-/ ب-ب-	فَعُولُ/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُن/ مَفاعِيلُنْ ب-ب/ ب-/ ب-/ ب-
29	فَعُولُن/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُ/ مَفاعِلُنْ ب-/ ب-/ ب-ب/ ب-ب-	فَعُولُ/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُن/ مَفاعِيلُنْ ب-ب/ ب-/ ب-/ ب-
30	فَعُولُ/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُ/ مَفاعِلُنْ ب-ب/ ب-/ ب-ب/ ب-ب-	فَعُولُن/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُ/ مَفاعِيلُنْ ب-/ ب-/ ب-ب/ ب-
31	فَعُولُن/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُن/ مَفاعِلُنْ	فَعُولُ/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُن/ مَفاعِيلُنْ

	ب-/ ب-/ ب-ب-	ب-ب/ ب-/ ب-/ ب-
32	فَعُولُن/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُ/ مَفاعِلُنْ ب-/ ب-/ ب-ب/ ب-ب-	فَعُولُ/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُن/ مَفاعِيلُنْ ب-ب/ ب-/ ب-/ ب-
33	فَعُولُ/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُن/ مَفاعِلُنْ ب-ب/ ب-/ ب-/ ب-ب-	فَعُولُن/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُ/ مَفاعِيلُنْ ب-/ ب-/ ب-ب/ ب-
34	فَعُولُ/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُن/ مَفاعِلُنْ ب-ب/ ب-/ ب-/ ب-ب-	فَعُولُ/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُن/ مَفاعِيلُنْ ب-ب/ ب-/ ب-/ ب-
قصيدة: بنا منك فوق الرمل		
01	فَعُولُن/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُ/ مَفاعِيلُنْ ب-/ ب-/ ب-ب/ ب-	فَعُولُن/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُن/ مَفاعِيلُنْ ب-/ ب-/ ب-/ ب-
02	فَعُولُ/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُن/ مَفاعِلُنْ ب-ب/ ب-/ ب-/ ب-ب-	فَعُولُن/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُ/ مَفاعِيلُنْ ب-/ ب-/ ب-ب/ ب-
03	فَعُولُ/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُ/ مَفاعِلُنْ ب-ب/ ب-/ ب-ب/ ب-ب-	فَعُولُن/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُن/ مَفاعِيلُنْ ب-/ ب-/ ب-/ ب-
04	فَعُولُن/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُن/ مَفاعِلُنْ ب-/ ب-/ ب-/ ب-	فَعُولُ/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُ/ مَفاعِيلُنْ ب-ب/ ب-/ ب-ب/ ب-
05	فَعُولُ/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُ/ مَفاعِلُنْ ب-ب/ ب-/ ب-ب/ ب-ب-	فَعُولُ/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُن/ مَفاعِيلُنْ ب-ب/ ب-/ ب-/ ب-
06	فَعُولُ/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُن/ مَفاعِلُنْ ب-ب/ ب-/ ب-/ ب-ب-	فَعُولُن/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُ/ مَفاعِيلُنْ ب-/ ب-/ ب-ب/ ب-
07	فَعُولُ/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُن/ مَفاعِلُنْ ب-ب/ ب-/ ب-/ ب-ب-	فَعُولُن/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُن/ مَفاعِيلُنْ ب-/ ب-/ ب-/ ب-
08	فَعُولُن/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُ/ مَفاعِلُنْ	فَعُولُن/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُن/ مَفاعِيلُنْ

	ب-/ ب-/ ب-ب/ ب-ب-	ب-/ ب-/ ب-/ ب-
09	فَعُولُن/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُن/ مَفاعِلُنْ ب-/ ب-/ ب-/ ب-	فَعُولُ/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُ/ مَفاعِيلُنْ ب-ب/ ب-/ ب-ب/ ب-
10	فَعُولُ/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُن/ مَفاعِلُنْ ب-ب/ ب-/ ب-/ ب-ب-	فَعُولُ/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُ/ مَفاعِيلُنْ ب-ب/ ب-/ ب-ب/ ب-
11	فَعُولُ/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُن/ مَفاعِلُنْ ب-ب/ ب-/ ب-/ ب-ب-	فَعُولُ/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُ/ مَفاعِيلُنْ ب-ب/ ب-/ ب-ب/ ب-
12	فَعُولُن /مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُن/ مَفاعِلُنْ ب-/ ب-/ ب-/ ب-	فَعُولُ/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُ/ مَفاعِيلُنْ ب-ب/ ب-/ ب-ب/ ب-
13	فَعُولُ/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُن/ مَفاعِلُنْ ب-ب/ ب-/ ب-/ ب-ب-	فَعُولُ/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُ/ مَفاعِيلُنْ ب-ب/ ب-/ ب-ب/ ب-
14	فَعُولُن/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُن/ مَفاعِلُنْ ب-/ ب-/ ب-/ ب-ب-	فَعُولُ/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُ/ مَفاعِيلُنْ ب-ب/ ب-/ ب-ب/ ب-
15	فَعُولُن/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُ/ مَفاعِلُنْ ب-/ ب-/ ب-ب/ ب-ب-	فَعُولُن/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُ/ مَفاعِيلُنْ ب-/ ب-/ ب-ب/ ب-
16	فَعُولُن/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُ/ مَفاعِلُنْ ب-/ ب-/ ب-ب/ ب-ب-	فَعُولُ/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُن/ مَفاعِيلُنْ ب-ب/ ب-/ ب-/ ب-
17	فَعُولُن/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُن/ مَفاعِلُنْ ب-/ ب-/ ب-/ ب-ب-	فَعُولُ/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُن/ مَفاعِيلُنْ ب-ب/ ب-/ ب-/ ب-
18	فَعُولُ/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُ/ مَفاعِلُنْ ب-/ ب-/ ب-/ ب-ب-	فَعُولُ/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُ/ مَفاعِيلُنْ ب-ب/ ب-/ ب-ب/ ب-
19	فَعُولُن/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُن/ مَفاعِلُنْ ب-/ ب-/ ب-/ ب-ب-	فَعُولُن/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُ/ مَفاعِيلُنْ ب-/ ب-/ ب-ب/ ب-
20	فَعُولُ/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُ/ مَفاعِلُنْ ب-ب/ ب-/ ب-ب/ ب-ب-	فَعُولُ/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُ/ مَفاعِيلُنْ ب-ب/ ب-/ ب-ب/ ب-

21	فَعُولُن/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُ/ مَفاعِلُنْ ب-/ ب-/ ب-ب/ ب-ب-	فَعُولُن/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُ/ مَفاعِيلُنْ ب-/ ب-/ ب-ب/ ب-
22	فَعُولُ/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُ/ مَفاعِلُنْ ب-ب/ ب-/ ب-ب/ ب-ب-	فَعُولُن/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُ/ مَفاعِيلُنْ ب-/ ب-/ ب-ب/ ب-
23	فَعُولُ/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُ/ مَفاعِلُنْ ب-ب/ ب-/ ب-ب/ ب-ب-	فَعُولُ/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُ/ مَفاعِيلُنْ ب-ب/ ب-/ ب-ب/ ب-
24	فَعُولُ/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُن/ مَفاعِلُنْ ب-ب/ ب-/ ب-/ ب-ب-	فَعُولُ/ مَفاعِلُنْ/ فَعُولُ/ مَفاعِيلُنْ ب-ب/ ب-/ ب-ب/ ب-
25	فَعُولُن/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُن/ مَفاعِلُنْ ب-/ ب-/ ب-/ ب-ب-	فَعُولُن/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُن/ مَفاعِيلُنْ ب-/ ب-/ ب-/ ب-
26	فَعُولُن/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُ/ مَفاعِلُنْ ب-/ ب-/ ب-ب/ ب-ب-	فَعُولُ/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُ/ مَفاعِيلُنْ ب-ب/ ب-/ ب-ب/ ب-
27	فَعُولُن/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُن/ مَفاعِلُنْ ب-/ ب-/ ب-/ ب-ب-	فَعُولُ/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُن/ مَفاعِيلُنْ ب-ب/ ب-/ ب-/ ب-
28	فَعُولُن/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُ/ مَفاعِلُنْ ب-/ ب-/ ب-ب/ ب-ب-	فَعُولُن/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُن/ مَفاعِيلُنْ ب-/ ب-/ ب-/ ب-
29	فَعُولُ/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُن/ مَفاعِلُنْ ب-ب/ ب-/ ب-/ ب-ب-	فَعُولُن/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُن/ مَفاعِيلُنْ ب-/ ب-/ ب-/ ب-
30	فَعُولُن/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُ/ مَفاعِلُنْ ب-/ ب-/ ب-ب/ ب-ب-	فَعُولُن/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُن/ مَفاعِيلُنْ ب-/ ب-/ ب-/ ب-
31	فَعُولُ/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُن/ مَفاعِلُنْ ب-ب/ ب-/ ب-/ ب-ب-	فَعُولُن/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُ/ مَفاعِيلُنْ ب-/ ب-/ ب-ب/ ب-
32	فَعُولُن/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُ/ مَفاعِلُنْ ب-/ ب-/ ب-ب/ ب-ب-	فَعُولُن/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُ/ مَفاعِيلُنْ ب-/ ب-/ ب-ب/ ب-
قصيدة: لا يحزن الله الأمير		

01	فَعْلُنْ/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُ/ مَفاعِلُنْ -/ ب-/ب-ب/ب-ب-	فَعُولُ/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُ/ فَعُولُنْ ب-ب/ب-/ب-ب/ب-
02	فَعُولُن/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُ/ مَفاعِلُنْ ب-/ب-/ب-ب/ب-ب-	فَعُولُ/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُ/ فَعُولُنْ ب-ب/ب-/ب-ب/ب-
03	فَعُولُن/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُ/ مَفاعِلُنْ ب-/ب-/ب-ب/ب-ب-	فَعُولُن/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُ/ فَعُولُنْ ب-/ب-/ب-ب/ب-
04	فَعُولُن/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُ/ مَفاعِلُنْ ب-/ب-/ب-ب/ب-ب-	فَعُولُن/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُ/ فَعُولُنْ ب-/ب-/ب-ب/ب-
05	فَعُولُن/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُن/ مَفاعِلُنْ ب-/ب-/ب-/ب-ب-	فَعُولُن/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُ/ فَعُولُنْ ب-/ب-/ب-ب/ب-
06	فَعُولُ/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُ/ مَفاعِلُنْ ب-ب/ب-/ب-ب/ب-ب-	فَعُولُ/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُ/ فَعُولُنْ ب-ب/ب-/ب-ب/ب-
07	فَعُولُن/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُ/ مَفاعِلُنْ ب-/ب-/ب-ب/ب-ب-	فَعُولُن/ مَفَاعِيلُنْ/ فَعُولُ/ فَعُولُنْ ب-/ب-/ب-ب/ب-
08	فَعُولُن/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُ/ مَفاعِلُنْ ب-/ب-/ب-ب/ب-ب-	فَعُولُن/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُ/ فَعُولُنْ ب-/ب-/ب-ب/ب-
09	فَعُولُن/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُ/ مَفاعِلُنْ ب-/ب-/ب-ب/ب-ب-	فَعُولُن/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُ/ فَعُولُنْ ب-/ب-/ب-ب/ب-
10	فَعُولُن/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُ/ مَفاعِلُنْ ب-/ب-/ب-ب/ب-ب-	فَعُولُن/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُ/ فَعُولُنْ ب-/ب-/ب-ب/ب-
11	فَعُولُ/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُ/ مَفاعِلُنْ ب-ب/ب-/ب-ب/ب-ب-	فَعُولُ/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُ/ فَعُولُنْ ب-ب/ب-/ب-ب/ب-
12	فَعُولُن/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُ/ مَفاعِلُنْ ب-/ب-/ب-ب/ب-ب-	فَعُولُن/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُ/ فَعُولُنْ ب-/ب-/ب-ب/ب-
13	فَعُولُ/ مَفاعِلُنْ/ فَعُولُ/ مَفاعِلُنْ	فَعُولُن/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُ/ فَعُولُنْ

	ب–ب/ب–/ب–ب/ب–ب–	ب–/ب–/ب–ب/ب–
14	فَعُولُ/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُ/ مَفاعِلُنْ ب–ب/ب–/ب–ب/ب–ب–	فَعُولُ/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُ/ فَعُولُنْ ب–ب/ب–/ب–ب/ب–
15	فَعُولُ/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُ/ مَفاعِلُنْ ب–ب/ب–/ب–ب/ب–ب–	فَعُولُن/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُ/ فَعُولُنْ ب–/ب–/ب–ب/ب–
16	فَعُولُن/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُن/ مَفاعِلُنْ ب–/ب–/ب–/ب–ب–	فَعُولُن/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُ/ فَعُولُنْ ب–/ب–/ب–ب/ب–
17	فَعُولُن/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُن/ مَفاعِلُنْ ب–/ب–/ب–/ب–ب–	فَعُولُن/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُ/ فَعُولُنْ ب–/ب–/ب–ب/ب–
18	فَعُولُن/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُن/ مَفاعِلُنْ ب–/ب–/ب–/ب–ب–	فَعُولُ/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُ/ فَعُولُنْ ب–/ب–/ب–ب/ب–
19	فَعُولُن/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُن/ مَفاعِلُنْ ب–/ب–/ب–/ب–ب–	فَعُولُن/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُ/ فَعُولُنْ ب–/ب–/ب–ب/ب–
20	فَعُولُ/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُن/ مَفاعِلُنْ ب–ب/ب–/ب–/ب–ب–	فَعُولُن/ مَفاعِلُنْ/ فَعُولُ/ فَعُولُنْ ب–/ب–/ب–ب/ب–
21	فَعُولُ/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُن/ مَفاعِلُنْ ب–ب/ب–/ب–/ب–ب–	فَعُولُ/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُ/ فَعُولُنْ ب–ب/ب–/ب–ب/ب–
22	فَعُولُن/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُ/ مَفاعِلُنْ ب–/ب–/ب–ب/ب–ب–	فَعُولُ/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُ/ فَعُولُنْ ب–ب/ب–/ب–ب/ب–
23	فَعُولُ/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُ/ مَفاعِلُنْ ب–ب/ب–/ب–ب/ب–ب–	فَعُولُن/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُ/ فَعُولُنْ ب–/ب–/ب–ب/ب–
24	فَعُولُن/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُن/ مَفاعِلُنْ ب–/ب–/ب–/ب–ب–	فَعُولُ/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُ/ فَعُولُنْ ب–ب/ب–/ب–ب/ب–
25	فَعُولُ/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُن/ مَفاعِلُنْ ب–ب/ب–/ب–/ب–ب–	فَعُولُ/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُ/ فَعُولُنْ ب–ب/ب–/ب–ب/ب–

26	فَعُولُ/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُ/ مَفاعِلُنْ ب–ب/ب–/ب–ب/ب–ب–	فَعُولُ/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُ/ فَعُولُنْ ب–ب/ب–/ب–ب/ب–
27	فَعُولُن/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُ/ مَفاعِلُنْ ب–/ب–/ب–ب/ب–ب–	فَعُولُن/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُ/ فَعُولُنْ ب–/ب–/ب–ب/ب–
28	فَعُولُن/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُ/ مَفاعِلُنْ ب–/ب–/ب–ب/ب–ب–	فَعُولُ/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُ/ فَعُولُنْ ب–ب/ب–/ب–ب/ب–
29	فَعُولُ/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُن/ مَفاعِلُنْ ب–ب/ب–/ب–/ب–ب–	فَعُولُن/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُ/ فَعُولُنْ ب–/ب–/ب–ب/ب–
30	فَعُولُ/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُ/ مَفاعِلُنْ ب–ب/ب–/ب–ب/ب–ب–	فَعُولُ/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُ/ فَعُولُنْ ب–ب/ب–/ب–ب/ب–
31	فَعُولُ/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُن/ مَفاعِلُنْ ب–ب/ب–/ب–/ب–ب–	فَعُولُ/ مَفاعِيلُنْ/ فَعُولُ/ فَعُولُنْ ب–ب/ب–/ب–ب/ب–

إن اختيار الشاعر لبحر الطويل جاء انطلاقا 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"[1]، فهو يهيّئ له المساحة الكافية للتعبير عن أحاسيسه وآلامه، وقدرة على تصويرها.

ومن خلال الجدول السابق نلحظ حضورا كثيفا لزحاف القبض في القصائد، فقد جاءت العروض مقبوضة وجوبا، وهو فيها زحاف يجري مجرى العلة (مفاعلن)، لأنه ملتزم به في كل القصيدة لأن بحر الطويل في الاستعمال لا تأتي عروضه إلا مقبوضة، على العكس من الضرب الذي جاء سالما في قصيدتين، وأما في قصيدة رثاء يماك عبد سيف الدولة فقد أصابت الضرب علة الحذف[2]،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 تفعيلة (مفاعيلن //ه/ه) فتصير (مفاعي //ه/ه)، ينظر: موسى الأحمدي نويوات، 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**"[1]، 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 عيبا في الشعر كما يظن، وإنما هو رخصة يأتيها الشاعر المُجيد عن قصد"[2]، فالشاعر لا يلجأ إلى الزحاف إلا لإحداث اتساق وتآلف صوتي بين مقاطع النص الشعري، من خلال التنويع في الإيقاع داخل النص الشعري (القصيدة) لكسر رتابة الإيقاع الطويل وذلك بتكرار التفعيلات نفسها (فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن ×2) في كل بيت، عن طريق خلق المقاطع القصيرة، فـ" المزاحفة في الطويل تجعل **زحاف القبض** يصيب الأسباب الخفيفة ناقلا زمنها من الطول إلى القصر: /ه =/"[3].

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 تقريبا، 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.

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

فنلحظ تقاربا في استخدام تفعيلة فعولن السالمة والمزاحفة، ثم إن كثافة زحاف القبض في تفعيلة فعولن 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"[1]. وهذا التنويع في استعمال التفعيلات السالمة والمزاحفة يُلْبِس النص حركية جراء الاختلاف المقطعي بين القصير والطويل، فتفعيلة فعولن حين تأتي سالمة تتكون من مقطع قصير ومقطعين طويلين **ب–**، فإذا دخلها زحاف القبض احتوت على مقطع طويل بين مقطعين قصيرين (فعولُ 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 كالآتي:

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

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 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 دامخي، 2010 – 2011م، ص 219.

الأبيات السالمة التي لم يدخلها الزحاف مثال ذلك البيتان الأول والبيت السادس والعشرون من القصيدة، ففي البيت الأول نجد عشرين مقطعا طويلا وذلك ناتج عن التصريع، فقد جاءت العروض تامة غير مقبوضة موافقة للضرب[1]:

أَلا لا أُري الأَحـــداثَ حَمـــداً وَلا ذَمّـــا	فَمـــا بَطشُـــها جَهـــلاً وَلا كَفُّهـــا حِلمـــا
فَعُـــولُن مَفـــاعِيلُنْ فَعُـــولُن مَفـــاعِيلُنْ	فَعُـــولُن مَفـــاعِيلُنْ فَعُـــولُن مَفـــاعِيلُنْ
//ه/ //ه/ه/ //ه/ //ه/ه/	//ه/ //ه/ه/ //ه/ //ه/ه/
أَ/لَاْ/لَاْ/أُ/رِلْ/أَحْ/دَاْ/ثَ/حَمْ/دَنْ/وَ/لَاْ/ذَمْ/مَـاْ	فَ/مَاْ/بَطْ/شُ/هَاْ/جَهْ/لَنْ/وَ/لَاْ/كَفْ/فُ/هَاْ/حِلْ/مَـاْ
ب-/ ب-/ ب-/ ب-	ب-/ ب-/ ب-/ ب-

أما في البيت السادس والعشرين من القصيدة فقد بلغت نسبة المقاطع الطويلة تسعة عشر مقطعا، وذلك لخوله من الزحاف إلا في عروضه التي تأتي مقبوضة وجوبا، وهذه الصورة هي الصورة الكاملة التي يأتي عليها بحر الطويل يقول:

يَقولـــونَ لي مـــا أَنـــتَ في كُـــلِّ بَلـــدَةٍ	وَمـــا تَبتَغـــي؟ مـــا أَبتَغـــي جَـــلَّ أَن يُســـمى
فَعُـــولُن مَفـــاعِيلُنْ فَعُـــولُن مَفـــاعِلُنْ	فَعُـــولُن مَفـــاعِيلُنْ فَعُـــولُن مَفـــاعِيلُنْ
//ه/ //ه/ه/ //ه/ //ه/ / /ه	//ه/ //ه/ه/ //ه/ //ه/ه/
يَ/قُوْ/لُو/نَ/لِيْ/مَاْ/أَنْ/تَ/فِيْ/كُلْ/لِ/بَلْ/دَ/تِنْ	وَ/مَاْ/تَبْ/تَ/غِيْ/مَاْ/أَبْ/تَ/غِيْ/جَلْ/لَ/أَنْ/يُسْ/مَىْ
ب-/ ب-/ ب-/ ب-ب-	ب-/ ب-/ ب-/ ب-

إن توزع المقاطع الطويلة وورودها في البيتين السابقين قد تناسبت من المعنى الذي يحمله البيتان، لكون المقاطع الطويلة ذات إيقاع بطيء وثقيل مناسب للحالة النفسية "فقد يحتاج المنشئ إلى الإيقاع البطيء للإيحاء بحالة نفسية معينة أو لإيقاع حالة نفسية معينة ..."[2]. كما أنها تراوحت بين المقاطع المفتوحة والمغلقة ما أدى إلى اتساق النص من خلال الجرس الموسيقي الذي أحدثته، فالبيت الأول تضمن عشرة مقاطع صوتية طويلة مغلقة: (رِلْ/ أَحْ/ حَمْ/ دَنْ/ ذَمْ/ بَطْ/

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

(2) محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية -حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى جيل الرواد والستينات، ص 30. نقلا عن: مصطفى الجوزو، في التوازن اللغوي: المعادل الإيقاعي والمعنوي، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد 68-69-1989، بيروت، ص 108.

جَهْ/لَنْ/ كَفْ /حِلْ) وهذه المقاطع فيها قوة وثقلا وجرسا موسيقيا يظهر الحرف حيث يكون موقع النبر فيها، فـ "المقاطع المنتهية بتأكيد الجرس الصوتي أكبر انسجاما مع فكرته وانفعاله"[1]، 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: (لَاْ/ لَاْ/ دَاْ/ لَاْ/ مَـاْ/ مَاْ/ هَاْ/ لَاْ/ هَاْ/ مَـــاْ) 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** أُري الأحـداث) فالمد يتناسب والحالة النفسية للمتنبي لحظة سماعه فاجعة وفاة جدته ليبين 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 كالآتي: (قُوْ/ لُوْ/ لِيْ/مَاْ/ فِيْ/ مَاْ/ غِيْ/ مَاْ/ غِيْ/ مَنْ)، 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، 51/1.

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

فَـــوا أَسَـــفا أَن لا أُكِـــبَّ مُقَـــبِّلاً لِرَأسِـــكِ وَالصَـــدرِ الَّـــذَيْ مُلِئـــا حَزْمَـــا

فَعُـــولُ مَفـــاعِيلُنْ فَعُـــولُ مَفاعِلُـــنْ فَعُـــولُ مَفـــاعِيلُنْ فَعُـــولُ مَفـــاعِيلُنْ

//ه/ //ه/ه/ه //ه/ //ه / ه //ه/ //ه/ه/ه //ه/ //ه/ه/ه

فَ/وَاْ/أَ/سَ/فَاْ/أَنْ/لَاْ/أُ/كِبْ/بَ/مُ/قَـبْ/بِ/لَنْ لِ/رَأْ/سِ/كِ/وَصْ/صَدْ/رِلْ/لَ/ذَيْ/مُ/لِ/ئَاْ/حَزْ/مَاْ

ب -ب / ب -/ ب -ب / ب -ب - ب -ب / ب -/ ب -ب / ب -

إننا نلحظ في هذا البيت حضور المقاطع القصيرة (فَ/أَ/سَ/أُ/بَ/مُ/بِ/لِ/سِ/كِ/لَ/مُ/لِ) حيث بلغت ثلاثة عشر مقطعا قصيرا، وقد كان لها دور في تغيير إيقاع نغمة البيت، وذلك باستثماره لزحاف القبض في تفعيلة (فعولن //ه/ه ب-) (فعول //ه/ ب-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 التصريع في إجراء العروض على حكم الضرب، وذلك قصد وقوع الاتساق والتناسق والتشاكل بين العروض والضرب في قوله: **[الطويل]**

بِنا مِنكَ فَوقَ الرَملِ ما بِكَ في الرَملِ وَهَذا الَّذي يُضني كَذاكَ الَّذي يُبلي

في قوله كذلك: **[الطويل]**

أَلا لا أُري الأَحـــداثَ حَمـــداً وَلا ذَمّـــا فَمـــا بَطشُـــها جَهـــلاً وَلا كَفُّهـــا حِلمـــا

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]**

لا يُحزِنُ اللهُ الأَميرَ فَإِنَّني سَآخُذُ مِن حالاتِهِ بِنَصيبِ

علة الخرم:

يعرف علماء العروض بأنه: حذف أول الوتد المجموع في أول شطر من البيت، وموقعه التفاعيل الثلاث المبدوءة بوتد مجموع //هـ، وذلك في: **فَعُولُن //ه/ه** فتصير (عولن **/ه/ه**) – (فعلن)، **مُفَاعَلَتُن //ه///ه**، **مَفَاعيلن //ه/ه/ه**، ويكون في خمسة أبحر: الطويل والمتقارب والوافر والهزج والمضارع[1].

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

لا يُحزِنُ اللهُ الأَميرَ فَإِنَّني سَآخُذُ مِن حالاتِهِ بِنَصيبِ[2]

ففي هذا البيت نجد الشاعر قد استعمل علة الخرم[3]، وهي علة لا يلتزمها الشاعر في جميع القصيدة، وتقع هذه العلة في عدة أبحر، منها الطويل ، فيحذف الشاعر أول الوتد المجموع في تفعيلته الأولى (فعولن – عولن)، ويسمى هذا النوع من الخرم بالثلم إذا كانت التفعيلة سالمة.

فإن تقطيع الشطر: لَاْ يُحْزِنُ اللَّهُ الْأَمِيْرَ فَإِنَّنِي

الكتابة العروضية	لَاْ يُحْزِنُلْ	لَاْهُلْ أَمِيْ	رَفَإِنْ نَنِيْ
الرموز العروضية	ه/ه//ه	ه/ه//ه	ه///ه//
التفعيلات	مُسْتَفْعِلُنْ	مُسْتَفْعِلُنْ	مُتَفاعِلُنْ

حكم عليه أنه من بحر الكامل، عروضُه الأولى صحيحةٌ (**مُتَفاعِلُنْ**)، ودخلَ على الجزءِ الأولِ والثاني من حشوه (**مُتَفاعِلُنْ**) الإضمار فيصير (**مُتْفاعِلُنْ**) –(**مُسْتَفْعِلُنْ**).

(1) ينظر: موسى الأحمدي 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.

أمَّا إن غُيِّر تقطيعه إلى النحو الآتي:

الكتابة العروضية	لَأْيُحْ	زِنُلْلَاْهُلْ	أَمِيْرَ	فَإِنْنَنِيْ
الرموز العروضية	/ه/ه	//ه/ه/ه	/ه//	//ه//ه
التفعيلات	فَعْلُنْ	مَفاعِيلُنْ	فَعُولُ	مَفاعِلُنْ

فيحكم عليه أنه من بحر الطويل، عَروضُه مقبوضة وجوباً (**مَفاعِلُنْ**)، ودخلَ الثلمُ (وهو علة نقص تجري مجرى الزحاف في عدم اللزوم، تدخلُ على الحشو، والأضْرُبِ، والأعاريضِ، ولا يلزم جميع أبيات القصيدة) على الجزءِ الأولِ من الحشو (**فَعُوْلُن //ه/ه**) فتصبح (**عُوْلُنْ /ه/ه**) – (**فعْلن**)، والجزءُ الثالثُ دخله زحاف القبض (**فَعُوْلُن //ه/ه**) – (**فعولُ//ه/**) بحُسنٍ، لهذا وقع اللَّبس في وزن هذا الشطر[1].

وقد أُرجع 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 الجزءُ الثالثُ قد دخله زحاف **القبض** (فَعُوْلُن //ه/ه) – (فعولُ//ه/) فحكم على الشطر بأنه من الضربِ الأولِ من بحر الكاملِ بعد دخولِ زحاف الإضمار على: الجزء الأول والثاني من (**مُتَفاعِلُنْ**) – (**مُتْفاعِلُنْ**) – (**مُسْتَفْعِلُنْ**)، ولو خلا الشطر من زحاف القبض في الجزء الثالث الذي قبل العروض لما وقع اللَّبس والتداخل بين بحري الطويل والكامل. كما أن كمال أبو ديب يرجع نسبة الشطر الشعري وتحديد بحره 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 فنسباها إلى بحر الكامل وهي من بحر الطويل، 1292/3، و352/4.

الإيقاع، يكون النبر هو الفاعلية العميقة المؤسسة للإيقاع الشعري في العربية"[1]، لذا نجده يركز على أهمية النبر وفاعليته في الأداء الشعري، وأن مرد الاختلاف في نسبة الشطر إلى الوزن مرده إلى طريقة الإلقاء التي تمنح نموذجا نبريا جديدا.

كما أننا لو أكملنا تقطيع الشطر الثاني من البيت:

سَآخُذُ مِن حالاتِهِ بِنَصيبِ[2]

الكتابة العروضية	سَأَأْخُ	ذُمِنْحَالَاْ	تِهِيْبِ	نَصِيْبِيْ
الرموز العروضية	/ه//	ه/ه/ه//	/ه//	ه/ه//
التفعيلات	فَعُوْلُ	مَفاعِيلُنْ	فَعُولُ	مَفاعِيْ (فَعُوْلُن)

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 والتصريع، فحيثما وجدت علة الخرم انتفى التصريع، "وهذا أمر يتسق ورؤية الغاية الإيقاعية من الخرم والتصريع، فالتصريع 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"[3].

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 يريده. ولم يك هذا متيسرا 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"[1]. فيخيل إلينا أن الشاعر حين إلقائه 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[2] 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**]

الحُـــزنُ يُقلِـــقُ وَالتَجَمُّـــلُ يَـــردَعُ وَالـــدَمعُ بَينَهُمـــا عَصِـــيٌّ طَيِّـــعُ[3]

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

إِنّي لَأَعلَـــمُ وَاللَبيـــبُ خَبـــيرُ أَنَّ الحَيـــاةَ وَإِن حَرَصـــتَ غُـــرورُ[4]

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

بحر السريع قصيدة آخر ما الملك معزى به هذا الذي أثر في قلبه العروضُ حسبَ الدائرة العروضيةِ (مَفْعُولاتُ)، دخلها الكسفُ وخبنُ الرابعُ (الطيّ) وجوبًا فأصبحت (فاعِلُنْ) وهي العروضُ الأولى من هذا البحر، دخل خبنُ الرابعِ (الطيّ) على الجزءِ الأولِ والثاني بحسنٍ فأصبحا (مُفْتَعِلُنْ).

الضربُ حسبَ الدائرة العروضيةِ (مَفْعُولاتُ)، دخله الكسفُ وخبنُ الرابعُ (الطيّ) وجوبًا فأصبح (فاعِلُنْ) وهو الضربُ الثاني من هذا البحر، دخل خبنُ الرابعِ (الطيّ) على الجزءِ الثاني بحسنٍ فأصبح (مُفْتَعِلُنْ).

(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 نغمته العاطفية، ومن الثاني تدفقه وتلاحق أنفاسه، مما جعله ذا أسر قوي وجللة معتدلة"[1].

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

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"[(1)]، فهي آخر ما يستقر من البيت في أذن المتلقي، وذلك لأن "تكرارها يزيد في وحدة النغم"[(2)] 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"[(3)]. لذا وضع العلماء لها شروطا تضبطها لكونها عنصرا مهما في يسهم في تحقيق التماسك النصي، واتساق القصيدة.

والجدول الآتي هو إحصاء للقوافي المستخدمة في مراثي المتنبي:

الرقم	مطلع القصيدة	القافية	الروي	حركاتها	نوع القافية	لقبها
01	لا يُحزِنُ اللهُ الأَميرَ فَإِنَّني سَآخُذُ مِن حالاتِهِ بِنَصيبِ	صِبِيْ	الباء	0/0/	مطلقة مردوفة موصولة	المتواتر
02	يا أُختَ خَيرِ أَخٍ يا بِنتَ خَيرِ أَبٍ كِنايَةً بِهِما عَن أَشرَفِ النَسَبِ	فِنْنَسَبِيْ	الباء	0///0/	مطلقة مجردة من التأسيس والردف موصولة بياء	المتراكب
03	آخِرُ ما المِلكُ مُعَزّى بِهِ هَذا الَّذي أَثَّرَ في قَلبِهِ	قَلْبِهِيْ	الباء	0//0/	مطلقة مجردة من التأسيس والردف موصولة بهاء	المتدارك
04	ما سَدِكَت عِلَّةٌ بِمَورودِ أَكرَمَ مِن تَغلِبَ بنِ داوُدِ	وُودِيْ	الدال	0/0/	مطلقة مردوفة موصولة بياء	المتواتر
05	إِنّي لَأَعلَمُ وَاللَبيبُ خَبيرُ أَنَّ الحَياةَ وَإِن حَرَصتَ غُرورُ	رُورُوْ	الراء	0/0/	مطلقة مردوفة موصولة بواو	المتواتر
06	نُعِدُّ المِشرَفِيَّةَ وَالعَوالي	تَـالِيْ	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.

	وَتَقتُلُنا المَنونُ بِلا قِتالِ				بياء	
07	إِن يَكُن صَبرُ ذي الرَزِيَّةِ فَضلاً تَكُنِ الأَفضَلَ الأَعَزَّ الأَجَلّا	جَلْلَاْ	اللام	/0/0	مطلقة مجردة من التأسيس والردف موصولة بألف	المتواتر
08	بِنا مِنكَ فَوقَ الرَملِ ما بِكَ في الرَملِ وَهَذا الَّذي يُضني كَذاكَ الَّذي يُبلي	يُبْلِيْ	اللام	/0/0	مطلقة مجردة من التأسيس والردف موصولة بياء	المتواتر
09	أَلا لا أَرى الأَحداثَ حَمداً وَلا ذَمّا فَما بَطشُها جَهلاً وَلا كَفُّها حِلما	حِلْمَاْ	الميم	/0/0	مطلقة مجردة من التأسيس والردف موصولة بألف	المتواتر
10	يُذَكِّرُني فاتِكاً حِلمُهُ وَشَيءٌ مِنَ النَدِّ فيهِ اِسمُهُ	هِسْمُهُوْ	الميم	//0/0	مطلقة مجردة من التأسيس والردف موصولة بهاء	المتدارك
11	حَتّامَ نَحنُ نُساري النَجمَ في الظُلَمِ وَما سُراهُ عَلى خُفٍّ وَلا قَدَمِ	لَاْ قَدَمِيْ	الميم	///0/0	مطلقة مجردة من التأسيس والردف موصولة بياء	المتراكب
12	الحُزنُ يُقلِقُ وَالتَجَمُّلُ يَرَدَعُ وَالدَمعُ بَينَهُما عَصِيٌّ طَيِّعُ	طَيِّعُوْ	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 نلحظه في الجدول الآتي الذي يوضح نوع القوافي وحركاتها وحروفها ونوعها المستخدمة في مراثي المتنبي:

الرقم	مطلع القصيدة	حروف القافية						نوع القافية
		الروي وحركته	الوصل	الخروج	الردف	التأسيس	الدخيل	
01	لا يُحزِنُ اللهُ الأَميرَ فَإِنَّني سَآخُذُ مِن حالاتِهِ بِنَصيبِ	الباء المكسورة	الياء	----	الياء والواو	----	----	مطلقة
02	يا أُختَ خَيرِ أَخٍ يا بِنتَ خَيرِ أَبٍ كِنايَةً بِهِما عَن أَشرَفِ النَسَبِ	الباء المكسورة	الياء	----	----	----	----	مطلقة مجردة
03	آخِرُ ما المِلكُ مُعَزّى بِهِ هَذا الَّذي أَثَّرَ في قَلبِهِ	الباء المكسورة	الهاء	الياء	----	----	----	مطلقة مجردة
04	ما سَدِكَت عِلَّةٌ بِمَورودِ أَكرَمَ مِن تَغلِبَ بنِ داوُدِ	الدال المكسورة	الياء	----	----	----	----	مطلقة مردوفة

05	إنّي لَأَعلَمُ وَاللَبيبُ خَبيرُ أَنَّ الحَياةَ وَإِن حَرَصتَ غُرورُ	الراء المضمومة	الواو	----	الياء والواو	----	----	----	مطلقة مردوفة
06	نُعِدُّ المشرَفِيَّةَ وَالعَوالي وَتَقتُلُنا المِنونُ بِلا قِتالِ	اللام المكسورة	الياء	----	الألف	----	----	----	مطلقة مردوفة
07	إن يَكُن صَبرُ ذي الرَزِيَّةِ فَضلاً تَكُنِ الأَفضَلَ الأَعَزَّ الأَجَلّا	اللام المفتوحة	الألف	----	----	----	----	----	مطلقة
08	بِنا مِنكَ فَوقَ الرَملِ ما بِكَ في الرَملِ وَهَذا الَّذي يُضني كَذاكَ الَّذي يُبلي	اللام المكسورة	الياء	----	----	----	----	----	مطلقة مجردة
09	أَلا لا أَرى الأَحداثَ حَمداً وَلا ذَمّا فَما بَطشُها جَهلاً وَلا كَفُّها حِلما	الميم المفتوحة	الألف	----	----	----	----	----	مطلقة مجردة
10	يُذَكِّرُني فاتِكاً حِلمُهُ وَشَيءٌ مِنَ النَدِّ فيهِ اِسمُه	الميم المضمومة	الهاء	الواو	----	----	----	----	مطلقة مجردة
11	حَتّامَ نَحنُ نُساري النَجمَ في الظُلَمِ وَما سُراهُ عَلى خُفٍّ وَلا قَدَمِ	الميم المكسورة	الياء	----	----	----	----	----	مطلقة مجردة
12	الحُزنُ يُقلِقُ وَالتَجَمُّلُ يَردَعُ وَالدَمعُ بَينَهُما عَصِيٌّ طَيِّعُ	العين المضمومة	الواو	----	----	----	----	----	مطلقة مجردة
أنواع القوافي وحركاتها وحروفها ونوعها المستخدمة في مراثي المتنبي									

يظهر من خلال الجدول السابق أن المتنبي آثر استخدام القوافي المطلقة في مراثيه، 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"[1]، وذلك لما يجده فيها من مساحة إيقاعية واسعة، وتعطيه فضاء نغميا أرحبَ لأنها من أهم أجزاء الإيقاع، فالمتنبي استغنى بالقوافي المطلقة عن القوافي المقيدة في رثائياته، لأنه وجد فيها متنفسا، حيث إنها أشد علوقا بسمع المتلقي بسبب إطالة الصوت الناتج عن مد حركة الروي (الوصل أو الخروج)، فهي قافية تسعف الشاعر وتساعده 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 فقده السند (جدته) يقول[1]:

أَلا لا أَرى الأَحداثَ حَمداً وَلا ذَمّا فَما بَطشُها جَهلاً وَلا كَفُّها **حِلما**
إِلى مِثلِ ما كانَ الفَتى مَرجِعُ الفَتى يَعودُ كَما أُبدي وَيُكري كَما **أَرمى**
لَكِ اللَهُ مِن مَفجوعَةٍ بِحَبيبِها قَتيلَةِ شَوقٍ غَيرِ مُلحِقِها **وَصما**
أَحِنُّ إِلى الكَأسِ الَّتي شَرِبَت بِها وَأَهوى لِمَثواها التُرابَ وَما **ضَمّا**
بَكَيتُ عَلَيها خيفَةً في حَياتِها وَذاقَ كِلانا ثُكلَ صاحِبِهِ **قِدما**
وَلَو قَتَلَ الهَجرُ المُحِبّينَ كُلَّهُم مَضى بَلَدٌ باقٍ أَجَدَّت لَهُ **صَرما**
عَرَفتُ اللَيالي قَبلَ ما صَنَعَت بِنا فَلَمّا دَهَتني لَم تَزِدني بِها **عِلما**
مَنافِعُها ما ضَرَّ في نَفعِ غَيرِها تَغَذّى وَتَروى أَن تَجوعَ وَأَن **تَظما**

فحرف الميم الذي استخدمه رويا في ثلاث قصائد هو صوت مجهور يعطي قوة إيقاعية تظهر الحالة الحزينة للمتنبي 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 وضوحا، كما أن الإطلاق بالفتح يميل بالنغمة ناحية اللين ويجعلها رقيقة، وهو ما لمسناه فيما سبق من أبيات القصيدة.

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

القوافي	ذات المجرى المفتوح	ذات المجرى المضموم	ذات المجرى 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 بالرقة واللين، ومن تأمل الشعر العربي وجد أرق قصائده مكسورات الروي في الغالب"[1]، 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[2]:

بِنا مِنكَ فَوقَ الرَملِ ما بِكَ في الرَملِ ... وَهَذا الَّذي يُضني كَذاكَ الَّذي يُبلي
كَأَنَّكَ أَبصَرتَ الَّذي بي وَخِفتَهُ ... إِذا عِشتَ فَاختَرتَ الحِمامَ عَلى الثُكلِ
تَرَكتَ خُدودَ الغانِياتِ وَفَوقَها ... دُموعٌ تُذيبُ الحُسنَ في الأَعيُنِ النُجلِ
تَبُلُّ الثَرى سوداً مِنَ المِسكِ وَحدَهُ ... وَقَد قَطَرَت حُمراً عَلى الشَعَرِ الجَثلِ
فَإِن تَكُ في قَبرٍ فَإِنَّكَ في الحَشى ... وَإِن تَكُ طِفلاً فَالأَسى لَيسَ بِالطِفلِ
وَمِثلُكَ لا يُبكي عَلى قَدرِ سِنِّهِ ... وَلَكِن عَلى قَدرِ المِخيلَةِ وَالأَصلِ
....

فنلحظ 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 يضفي على الكلمة مذاقا حسنا تحملنا على التعاطف معه وتجعلنا نتحسس وقعها المؤثر[3].

(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 عيضة 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[1]:

إِنّي لَأَعلَمُ وَاللَبيبُ خَبيرُ أَنَّ الحَياةَ وَإِن حَرَصتَ غُرورُ
وَرَأَيتُ كُلّاً ما يُعَلِّلُ نَفسَهُ بِتَعِلَّةٍ وَإِلى الفَناءِ يَصيرُ
أَمُجاوِرَ الدَيماسِ رَهنَ قَرارَةٍ فيها الضِياءُ بِوَجهِهِ وَالنورُ
ما كُنتُ أَحسَبُ قَبلَ دَفنِكَ في الثَرى أَنَّ الكَواكِبَ في التُرابِ تَغورُ
ما كُنتُ آمُلُ قَبلَ نَعشِكَ أَن أَرى رَضوى عَلى أَيدي الرِجالِ تَسيرُ
خَرَجوا بِهِ وَلِكُلِّ باكٍ خَلفَهُ صَعَقاتُ موسى يَومَ دُكَّ الطورُ
وَالشَمسُ في كَبِدِ السَماءِ مَريضَةٌ وَالأَرضُ واجِفَةٌ تَكادُ تَمورُ
وَحَفيفُ أَجنِحَةِ المَلائِكِ حَولُهُ وَعُيونُ أَهلِ اللاذِقِيَّةِ صورُ
حَتّى أَتَوا جَدَثاً كَأَنَّ ضَريحَهُ في قَلبِ كُلِّ مُوَحِّدٍ مَحفورُ

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"[2]

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[3]:

بَكَيتُ عَلَيها خيفَةً في حَياتِها وَذاقَ كِلانا ثُكلَ صاحِبِهِ قِدما
وَلَو قَتَلَ الهَجرُ المُحِبّينَ كُلَّهُم مَضى بَلَدٌ باقٍ أَجَدَّت لَهُ صَرما
عَرَفتُ اللَيالي قَبلَ ما صَنَعَت بِنا فَلَمّا دَهَتني لَم تَزِدني بِها عِلما
مَنافِعُها ما ضَرَّ في نَفعِ غَيرِها تَغَذّى وَتَروى أَن تَجوعَ وَأَن تَظما

(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.

أَتاهـــا كِتـــابي بَعـــدَ يَأسٍ وَتَرحَـــةٍ فَماتَـــت سُـــروراً بي فَمُـــتُّ بِهـــا غَمّـــا
حَـــرامٌ عَلـــى قَلـــبي السُـــرورُ فَـــإِنَّني أَعُـــدُّ الَّـــذي ماتَـــت بِـــهِ بَعـــدَها سُمّـــا

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"[1]، فهو عنصر له فاعلية في تحقيق اتساق النص الشعري وتماسكه، من خلال التواتر الصوتي له، فالشاعر يعتمد عليه ويتكئُ في بناء القصيدة فهو ملزم بتكراره في نهاية كل بيت أبيات القصيدة، وهذا ما يحدث جرْسا موسيقيا يشد انتباه المتلقي، وقد استخدم المتنبي في رثائياته ستة حروف يبينها الجدول الآتي:

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

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

فالملاحظ من خلال الجدول أن المتنبي قد نوَّع في حروف الروي المستخدمة، فالحروف المستخدمة رويا بكثرة في الرثائيات هي: (اللام والباء والميم)، وقد قسم علماء العروض الحروف المستخدمة رويا إلى ثلاثة أقسام وهي: الذُّلل والنفر والحوش[1]، والمتنبي في مراثيه استخدم القوافي الذلل، وهذا ما كان له أثره في اتساق النص وتماسكه، حيث جاء كل حرف من الحروف السابقة رويا ثلاث مرات، أما حروف الراء والدال والعين فقد استخدمها رويا 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 مراحله شعر إنشاد وترنم وجهر، ولم يكن شعر إيحاء وهمس، ولعل ذلك ما يبرر لنا أن تنتهي القافية بصائت طويل أو قصير لما يتيحه هذا الصائت من إمكانات التغني والترجيع"[2]، لذلك كانت له عناية به، لما له من دور في تحديد الدلالة، ومثال ذلك استخدامه للباء رويا في قصيدة رثاء خولة[3]:

يا أُختَ خَيرِ أَخٍ يا بِنتَ خَيرِ أَبٍ ... كِنايَةً بِهِما عَن أَشرَفِ النَسَبِ
أُجِلُّ قَدرَكِ أَن تُسمَيْ مُؤَبَّنَةً ... وَمَن يَصِفكِ فَقَد سَمّاكِ لِلعَرَبِ
لا يَملِكُ الطَربُ المِحزونُ مَنطِقَهُ ... وَدَمعَهُ وَهُما في قَبضَةِ الطَرَبِ
غَدَرتَ يا مَوتُ كَم أَفنَيتَ مِن عَدَدٍ ... بِمَن أَصَبتَ وَكَم أَسكَتَّ مِن لَجَبِ
وَكَم صَحِبتَ أَخاها في مُنازَلَةٍ ... وَكَم سَأَلتَ فَلَم يَبخَل وَلَم تَخِبِ
طَوى الجَزيرَةَ حَتّى جاءَني خَبَرٌ ... فَزِعتُ فيهِ بِآمالي إِلى الكَذِبِ
حَتّى إِذا لَم يَدَع لي صِدقُهُ أَمَلاً ... شَرِقتُ بِالدَمعِ حَتّى كادَ يَشرَقُ بي
تَعَثَّرَت بِهِ في الأَفواهِ أَلسُنُها ... وَالبُردُ في الطُرقِ وَالأَقلامُ في 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 رويا 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، ثقيلا على نفسه، أفزعه وأقض مضجعه وهو ما عبر عنه بقوله[1]:

طَــوى الجَزيــرَةَ حَــتّى جــاءَني خَــبَرٌ فَزِعــتُ فيــهِ بِآمــالي إِلى الكَــذِبِ
حَــتّى إِذا لَم يَــدَع لي صِــدقُهُ أَمَــلاً شَــرِقتُ بِالــدَمعِ حَــتّى كــادَ يَشــرَقُ بي
تَعَثَّــرَت بِــهِ في الأَفــواهِ أَلسُــنُها وَالــبُردُ في الطُــرقِ وَالأَقــلامُ في الكُتُــبِ

فاستخدام حرف الباء رويا كان مناسبا 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 إيقاعا موسيقيا 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"[2]، 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 والدة سيف الدولة التي جاء متناسبا مع حرف الروي (اللام) الذي مجراه مكسور، يقول[1]:

وَهَـــــذا أَوَّلُ النـــــاعينَ طُـــــرّاً لِأَوَّلِ مَيتَـــــةٍ في ذا الجَـــــلالِ
كَـــأَنَّ المِـــوتَ لَم يَفجَـــع بِـــنَفسٍ وَلَم يَخطُـــر لِمَخلـــوقٍ بِبـــالِ
صَـــلاةُ اللهِ خالِقِنـــا حَنـــوطٌ عَلـــى الوَجـــهِ المكَفَّـــنِ بِالجَمـــالِ
عَلـــى المِـــدفونِ قَبـــلَ الـــتُرابِ صَـــوناً وَقَبـــلَ اللَحـــدِ في كَـــرَمِ الخِـــلالِ
فَـــإِنَّ لَـــهُ بِـــبَطنِ الأَرضِ شَخصـــاً جَديـــداً ذِكـــرُناهُ وَهُـــوَ بالي
وَمـــا أَحَـــدٌ يُخَلَّـــدُ في الـــبَرايا بَـــلِ الـــدُنيا تَـــؤولُ إِلى زَوالِ
أَطـــابَ الـــنَفسَ أَنَّـــكَ مُـــتَّ مَـــوتاً تَمَنَّتـــهُ البَـــواقي وَالخَـــوالي
وَزُلـــتِ وَلَم تَـــرى يَومـــاً كَريهـــاً يُسَـــرُّ الـــروحُ فيـــهِ بِالـــزَوالِ
رِواقُ العِـــزِّ حَولَـــكِ مُســـبَطِرٌّ وَمُلـــكُ عَلِـــيٍّ اِبنِـــكِ في كَمـــالِ
سَـــقى مَثـــواكَ غـــادٍ في الغَـــوادي نَظـــيرُ نَـــوالِ كَفِّـــكِ في النَـــوالِ
لِســـاحيهِ عَلـــى الأَجـــداثِ حَفـــشٌ كَأَيـــدي الخَيـــلِ أَبصَـــرَتِ المِخـــالي

فهذه الرثائية جاء الردف 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 الردف إضافة إلى صوت الروي اللام الموصول بالياء (ـَالْيْ)، وهو ما أسهم في تحقيق الاتساق الصوتي للقصيدة.

وزاوج بين الياء والواو في ثلاث قصائد، حيث إن استخدام الردف من طرف الشاعر يمكنه من الاستفادة من مساحة إيقاعية واسعة، فنجده يأتي واويا ويائيا 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 تبادلا إيقاعيا وجرسا موسيقيا، من ذلك قول المتنبي في رثاء يماك غلام سيف الدولة[1]:

لا يُحـــــزِنُ اللهُ الأَمـــــيرَ فَـــــإِنَّني سَـــآخُذُ مِـــن حالاتِـــهِ بِنَصـــيبِ
وَمَـــن سَـــرَّ أَهـــلَ الأَرضِ ثُمَّ بَكـــى أَســـىً بَكـــى بِعُيـــونٍ سَـــرَّها وَقُلـــوبِ
وَإِنّي وَإِن كـــــانَ الـــــدَفينُ حَبيبَـــــهُ حَبيـــبٌ إِلى قَلـــبي حَبيـــبُ حَبيـــبِ
وَقَـــد فـــارَقَ النـــاسُ الأَحِبَّـــةَ قَبلَنـــا وَأَعيـــا دَواءُ المَـــوتِ كُـــلَّ طَبيـــبِ
سُـــبِقنا إِلى الـــدُنيا فَلَـــو عـــاشَ أَهلُهـــا مُنِعنـــا بِهـــا مِـــن جَيـــأَةٍ وَذُهـــوبِ
تَمَلَّكَهـــــا الآتي تَمَلُّـــــكَ ســـــالِبٍ وَفارَقَهـــا الماضـــي فِـــراقَ سَـــليبِ
وَلا فَضـــلَ فيهـــا لِلشَـــجاعَةِ وَالنَـــدى وَصَـــبرِ الفَـــتى لَـــولا لِقـــاءُ شَـــعوبِ

وهو ما نلحظه في نهاية البيات من خلال الكلمات الآتية: (نصيب، قلوب، حبيب، طبيب، ذهوب، سليب، شعوب، ...)، حيث نرى تراوحا وتعاقبا في استخدام الردف الواوي واليائي، وهو توارد دون انتظام، يخلق بعدا جماليا.

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

أنماط القوافي باعتبار ألقابها:

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 أنواعا 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[1]:

إِن يَكُــــن صَــــبرُ ذي الرَزِيَّــــةِ فَضــــلاً تَكُــــنِ الأَفضَــــلَ الأَعَــــزَّ الأَجَــــلّا
0/0/

أَنــــتَ يا فَــــوقَ أَن تُعَــــزّى عَــــنِ الأَح بابِ فَــــوقَ الَّــــذي يُعَزّيــــكَ عَقــــلا
0/0/

وَبِأَلفاظِــــكَ اِهتَــــدى فَــــإِذا عَــــز زاكَ قــــالَ الَّــــذي لَــــهُ قُلــــتُ قَــــبْلَا
0/0/

قَــــد بَلَــــوتَ الخُطــــوبَ مُــــرّاً وَحُلــــواً وَسَــــلَكتَ الأَيّامَ حَــــزناً وَسَــــهلا
0/0/

وَقَتَلــــتَ الزَمــــانَ عِلمــــاً فَمــــا يُغــــ رِبُ قَــــولاً وَلا يُجَــــدِّدُ فِعــــلا
0/0/

أَجِــــدُ الحُــــزنَ فيــــكَ حِفظــــاً وَعَقــــلاً وَأَراهُ في الخَلــــقِ دُعــــراً وَجَهــــلا
0/0/

لَــــكَ إِلــــفٌ يَجُــــرُّهُ وَإِذا مــــا كَــــرُمَ الأَصــــلُ كــــانَ لِلإِلــــفِ أَصــــلا
0/0/

فالقوافي في البيات السابقة هي: (جلَّا، عقلا، قبلا، سهلا، فِعْلا، جهلا، أصلا) (0/0/)، فهي ببنيتها البسيطة غير المعقدة تتيح للشاعر من خلال تضافرها حيث تفرز " تجانسا إيقاعيا يزيد دلالة النص عمقا وإيحاء، ذلك أن هذه البنية البسيطة أداة طيعة في يد الشاعر الذي تمكن

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

من خلالها من تفريغ شحنته العاطفية، فعبر عن آهاته وآلامه وآماله بطريقة احتفظ فيها بأسلوب الاسترسال الذي ينبع من صميم تصاعد الانفعال والشعور بمرارة التجربة"[1].

ثم تلتها في الاستعمال قافية المتدارك حيث استخدمها ثلاث مرات، وهي قافية مكونة من ثلاثة مقاطع صوتية /0//0، ويظهر ذلك قول المتنبي[2]:

آخِـــرُ مـــا المِلـــكُ مُعَـــزّى بِـــهِ هَـــذا الَّـــذي أَثَّـــرَ في **قَلبِـــهِ**
0//0/

لا جَزَعـــاً بَـــل أَنَفـــاً شـــابَهُ أَن يَقـــدِرَ الـــدَهرُ عَلـــى **غَصـــبِهِ**
0//0/

لَـــو دَرَتِ الـــدُنيا بِمـــا عِنـــدَهُ لَاِســـتَحيَتِ الأَيّامُ مِـــن **عَتبِـــهِ**
0//0/

لَعَلَّهـــا تَحسَـــبُ أَنَّ الَّـــذي لَـــيسَ لَدَيـــهِ لَـــيسَ مِـــن **حِزبِـــهِ**
0//0/

وَأَنَّ مَـــن بَغـــدادُ دارٌ لَـــهُ لَـــيسَ مُقيمـــاً في ذَرى **عَضـــبِهِ**
وَأَنَّ جَـــدَّ المِـــرءِ أَوطانُـــهُ مَـــن لَـــيسَ مِنهـــا لَـــيسَ مِـــن **صُـــلبِهِ**
أَخـــافُ أَن تَفطُـــنَ أَعـــداؤُهُ فَيُجفِلـــوا خَوفـــاً إِلى **قُربِـــهِ**
لا بُـــدَّ لِلإِنســـانِ مِـــن ضَـــجعَةٍ لا تَقلِـــبُ المِضـــجَعَ عَـــن **جَنبِـــهِ**
يَنســـى بِهـــا مـــا كـــانَ مِـــن عُجبِـــهِ وَمـــا أَذاقَ المِـــوتُ مِـــن **كَربِـــهِ**

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

(1) 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، ص 154.

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

القافية وتناميها لترسيخ معاني المعاناة العاطفية التي عاشها الشاعر"[1]، لذلك نجدها تستجيب لاستيعاب المعاني وتسهم في تشكيل الدلالة.

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

حَتّــامَ نَحــنُ نُســاري الــنَجمَ في الظُلَــمِ وَمــا سُــراهُ عَلــى خُــفٍّ وَلَا **قَــدَمِ**
0/// 0/

وَلا يُحِــسُّ بِأَجفــانٍ يُحِــسُّ بِهــا فَقــدَ الرُقــادِ غَريــبٌ باتَ **لَم يَــنَمِ**
0/// 0/

تُسَــوِّدُ الشَــمسُ مِنّــا بــيضَ أَوجُهِنــا وَلا تُسَــوِّدُ بــيضَ العُــذرِ **وَاللَّمَــمِ**
0///0/

وَكــانَ حالُهُمــا في الحُكــمِ واحِــدَةً لَــوِ اِحتَكَمنــا مِــنَ الــدُنيا إِ**لَى حَكَــمِ**
0/// 0/

وَنَــترُكُ المــاءَ لا يَنفَــكُّ مِــن سَــفَرٍ مــا ســارَ في الغَــيمِ مِنــهُ ســارَ **في الأَدَمِ**
0///0/

لا أُبغِــضُ العــيسَ لَكِــنّي وَقَيــتُ بِهــا قَلــبي مِــنَ الحُــزنِ أَو جِســمي مِــ**نَ السَّــقَمِ**
0///0/

وقافية المتراكب قافية يأتي فيها ثلاثة متحركات بين ساكنين، وهذا التتابع 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 وظيفة فهم الألفاظ ومدها 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"[1].

واستخدام المتنبي للقوافي المطلقة داخل الرثائيات له دلالته النفسية 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 ويتعاضد معه، ولا تظل كلمات القافية دون ارتباط بالجو الموسيقي العام الذي يضفي على المعنى إيحاءً وقوة وعمقا"[2].

فنجد 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 ربابعة، 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 المفاتح 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 تعدّ 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"[1]، فالمنشئ (المرسِل) 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 النّص، إذ إنّ هذه الضمائر من بين الوسائل التي تحقق التماسك الداخلي والخارجي. ومن ثم أكد علماء النّص أن للضمير أهمية في كونه يحيل إلى عناصر سبق ذكرها في النّص"[2]، 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 رثائيات المتنبي – رثاء خولة أخت سيف الدولة، ورثاء جدته، ورثاء عضد الدولة –:

رقم البيت	المحال إليه (العنصر المفترض)	العنصر الاتساقي	وسيلة الاتساق المستعملة	نوع الإحالة
قصيدة رثائه لخولة أخت سيف الدولة[2]				
01	أخ وأب	بهما	الضمير المتصل (هما)	نصية داخلية قبلية (قريبة المدى)
02	الشاعر (المتنبي)	أجِلُّ	الضمير المستتر (أنا)	إحالة خارجية (مقامية)
	خولة	قدركِ	الضمير المتصل (الكاف)	نصية داخلية قبلية (قريبة المدى)
		تُسمَيْ	الضمير المستتر (أنتِ)	
		مؤبنة		
	الواصف + خولة	يَصِفْكِ	الضمير المستتر (هو)+ الضمير المتصل (الكاف)	
	المسمي + خولة	سَمَّاكِ		
03	الطرِبُ 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.

	المنطق والدمع	هما	ضمير الرفع المنفصل (هما)	
04	الموت	غدرتَ	الضمير المتصل (التاء)	نصية بعدية
		أفنيتَ		نصية داخلية قبلية (قريبة المدى)
		أصبتَ		
		وأسكتَّ		
05		صحبتَ		
	خولة	أخاها	الضمير المتصل (الهاء)	نصية داخلية قبلية (بعيدة المدى)
	الموت	سألتَ	الضمير المتصل (التاء)	نصية داخلية قبلية (قريبة المدى)
	الأخ	يبخل	الضمير المستتر (هو)	
	الموت	تخبِ	الضمير المستتر (أنت)	
06	الخبر	طوى	الضمير المستتر (هو)	نصية داخلية بعدية (قريبة المدى)
	الشاعر (المتنبي)	جاءني	الضمير المتصل (الياء)	إحالة خارجية (مقامية)
		فزعتُ	الضمير المتصل (التاء)	
	الخبر	فيه	الضمير المتصل (الهاء)	نصية داخلية قبلية
	الشاعر	آمالي	الضمير المتصل (الياء)	إحالة خارجية (مقامية)
07	الخبر	يدع	الضمير المستتر (هو)	نصية داخلية قبلية
	الشاعر	لي	الضمير المتصل (الياء)	إحالة خارجية (مقامية)
	الخبر	صدقه	الضمير المتصل (الهاء)	نصية داخلية قبلية
	الشاعر	شرقتُ	الضمير المتصل (التاء)	إحالة خارجية (مقامية)
	الدمع	يشرق	الضمير المستتر (هو)	نصية داخلية قبلية (قريبة المدى)
	الشاعر	بي	الضمير المتصل (الياء)	إحالة خارجية (مقامية)

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

16	أتراب خولة	يعلمن	نون النسوة	
	خولة	تحيًّا	الضمير المستتر (هي)	
		مبسمها	الضمير المتصل (ها)	
17		مفرقها	الضمير المتصل (ها)	
18	البيض واليلب	رأى	الضمير المستتر (هو)	
	خولة	رآها	الضمير المتصل (ها)	
	البيض واليلب	رأى	الضمير المستتر (هو)	
19	خولة	تكن	الضمير المستتر (هي)	نصية داخلية قبلية (قريبة المدى)
		خلقتْ	الضمير المستتر (هي)	
		خلقتْ	الضمير المستتر (هي)	
20		تكن	الضمير المستتر (هي)	
		عنصرَها	الضمير المتصل (ها)	
21	الشمس	غائبة	الضمير المستتر (هي)	
	خولة	تغب	الضمير المستتر (هي)	
22	الشمس	بها	الضمير المتصل (ها)	
	خولة	زالتْ	الضمير المستتر (هي)	
		تؤب	الضمير المستتر (هي)	
23		مشبهها	الضمير المتصل (ها)	
23	الرجال	تقلَّد	الضمير المستتر (هو)	إحالة خارجية (مقامية)
24	الشاعر	ذكرتُ	الضمير المتصل (التاء)	
	خولة	صنائعها	الضمير المتصل (ها)	
	الشاعر	بكيتُ	الضمير المتصل (التاء)	إحالة خارجية (مقامية)
25	خولة	رؤيتها	الضمير المتصل (ها)	نصية داخلية قبلية
	الأرض	قنعتِ	الضمير المتصل (التاء)	نصية داخلية بعدية قريبة المدى

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

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

	أيدي الليالي	فإنهنَّ	الضمير المتصل (النون)	
		يصِدْنَ		
39	الليالي	سرّرْن		
		فَجَعْنَ		
	المحبوب	به	الضمير المتصل (الهاء)	قبلية قريبة
	سيف الدولة	أتينك	الضمير المتصل (الكاف)	
40	الليالي	غايتها	الضمير المتصل (الهاء)	قبلية
	الليالي + الإنسان	فاجأتْه	الضمير المستتر (هي) والضمير المتصل (الهاء)	قبلية
41	الليالي	منها	الضمير المتصل (الهاء)	قبلية
	أحد	لبانته	الضمير المتصل (الهاء)	داخلية نصية قبلية قريبة المدى
42	الناس	لهم	الضمير المتصل (هم)	
44	الإنسان	تفكَّر	الضمير المستتر (هو)	
	المتفكر	مهجته	الضمير المتصل (الهاء)	
		أقامه		
قصيدة رثائه لجدته[1]				
	الشاعر (المتنبي)	أُري	الضمير المستتر (أنا)	إحالة خارجية (مقامية)
01	الأحداث	بطشها	الضمير المتصل (ها)	داخلية نصية قبلية قريبة المدى
		كفّها		
02	الفتى	يعود	الضمير المستتر (هو)	
		أُبْدي		
		يُكري		
		أَرْمى		

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

03	جدة المتنبي	لكِ	الضمير المتصل (الكاف)	إحالة خارجية (مقامية)
		مفجوعة	الضمير المستتر (أنت)	
		بحبيبها	الضمير المتصل (ها)	
	الشوق + جدة المتنبي	ملحقها	الضمير المستتر (هو) + الضمير المتصل (ها)	داخلية نصية قريبة المدى + إحالة خارجية (مقامية)
04	الشاعر	أحنُّ	الضمير المستتر (أنا)	إحالة خارجية (مقامية)
	الجدة	شربتْ	الضمير المستتر (هي)	
	الكأس	بها	الضمير المتصل (ها)	داخلية نصية قبلية قريبة المدى
	الشاعر	أهوى	الضمير المستتر (أنا)	إحالة خارجية (مقامية)
	الجدة	لمثواها	الضمير المتصل (ها)	
05	الشاعر	بكيتُ	الضمير المتصل (التاء)	
	الجدة	عليها	الضمير المتصل (ها)	
		حياتها		
	الشاعر والجدة	كلانا	الضمير المتصل (نا)	
		صاحبه	الضمير المتصل (الهاء)	
06	المحبين	كلِّهم	الضمير المتصل (هم)	داخلية نصية قبلية قريبة المدى
	الجدة	أجدَّت	الضمير المستتر (هي)	إحالة خارجية (مقامية)
	بلد	له	الضمير المتصل (الهاء)	داخلية نصية قبلية قريبة المدى
07	الشاعر	عرفتُ	الضمير المتصل (التاء)	إحالة خارجية (مقامية)
	الليالي	صنعتْ	الضمير المستتر (هي)	داخلية نصية قبلية قريبة

				المدى
	الشاعر	بنا	الضمير المتصل (انا)	إحالة خارجية (مقامية)
	الليالي + الشاعر	دهتني	الضمير المستتر (هي) + الضمير المتصل (الياء)	داخلية نصية قبلية قريبة المدى + إحالة خارجية (مقامية)
		تزدني		
	الليالي	بها	الضمير المتصل (الهاء)	داخلية نصية قبلية قريبة المدى
08	الجدة أو الليالي	منافعها		إحالة خارجية (مقامية) أو داخلية نصية قبلية قريبة المدى
		غيرها		
		تغذّى	الضمير المستتر (هي)	إحالة خارجية (مقامية) أو داخلية نصية قبلية قريبة المدى
		تروى		
		تجوع		
		تظما		
09	الجدة	أتاها	الضمير المتصل (ها)	إحالة خارجية (مقامية)
09	الشاعر	كتابي	الضمير المتصل (الياء)	
	الجدة	فماتتْ	الضمير المستتر (هي)	
	الشاعر	بي	الضمير المتصل (الياء)	
		متُّ	الضمير المستتر (أنا)	
	الجدة	بها	الضمير المتصل (ها)	
10	الشاعر	قلبي	الضمير المتصل (الياء)	
		إنني		
		أَعُدُّ	الضمير المستتر (أنا)	
	الجدة	ماتتْ	الضمير المستتر (هي)	

	الموت	به	الضمير المتصل (الهاء)	داخلية نصية قبلية قريبة المدى
11	الجدة	بعدها	الضمير المتصل (ها)	إحالة خارجية (مقامية)
		تعجَّبُ	الضمير المستتر (هي)	
	الشاعر	لفظي	الضمير المتصل (الياء)	
		خطِّي		
	الجدة	ترى	الضمير المستتر (هي)	
12	الكتاب	تلثمه	الضمير المتصل (الهاء)	داخلية نصية قبلية قريبة
		مدادهُ		
	الجدة	عينيها	الضمير المتصل (ها)	إحالة خارجية (مقامية)
		أنيابها		
		دمعها		
13	الدمع	الجاري	الضمير المستتر (هو)	داخلية نصية قبلية قريبة
	الجدة	جفونها	الضمير المتصل (ها)	إحالة خارجية (مقامية)
	الشاعر	حبي	الضمير المتصل (الياء)	
	الجدة	قلبها	الضمير المتصل (ها)	
	القلب	أدمى	الضمير المستتر (هو)	داخلية نصية قبلية قريبة
14	الجدة	يسلها	الضمير المتصل (ها)	إحالة خارجية (مقامية)
15	الشاعر	طلبْتُ	الضمير المتصل (التاء)	
	الجدة	لها	الضمير المتصل (ها)	
		فاتتْ	الضمير المستتر (هي)	
	الحظ + الشاعر	فاتني	الضمير المستتر (هو) + الضمير المتصل (الياء)	داخلية نصية قبلية قريبة + إحالة خارجية (مقامية)
	الجدة	رضيتْ	الضمير المستتر (هي)	إحالة خارجية (مقامية)
	الشاعر	بي	الضمير المتصل (الياء)	

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

	الجدة	روحكِ	الضمير المتصل (الكاف)	
	جسم روح الجدة	له	الضمير المتصل (الهاء)	داخلية نصية قبلية قريبة
22	الجدة	تكوني	الضمير المتصل (الياء)	إحالة خارجية (مقامية)
		أباكِ	الضمير المتصل (الكاف)	
		كونكِ		
	الشاعر	لي	الضمير المتصل (الياء)	
23	الجدة	بيومها	الضمير المتصل (ها)	
		ولدتْ	الضمير المستتر (هي)	
	الشاعر	مني	الضمير المتصل (الياء)	
	الشامتين	لأنفهم	الضمير المتصل (هم)	داخلية نصية قبلية قريبة
24	الشاعر	تغرَّبَ	الضمير المستتر (هو)	إحالة خارجية (مقامية)
		مستعظما		
		نفسه	الضمير المتصل (الهاء)	
		قابلا	الضمير المستتر (هو)	
		خالقه	الضمير المتصل (الهاء)	
25		سالكا	الضمير المستتر (هو)	
		واجدا		
26	السائلين أو الشامتين	يقولون	الضمير المتصل (الواو)	خارجية مقامية أو داخلية نصية بعيدة المدى
	الشاعر	لي	الضمير المتصل (الياء)	إحالة خارجية (مقامية)
		أنت	ضمير الرفع المنفصل (أنت)	
		تبتغي	الضمير المستتر (أنتَ)	
		أبتغي	الضمير المستتر (أنا)	
	المبتغى	جلَّ	الضمير المستتر (هو)	داخلية نصية قبلية قريبة

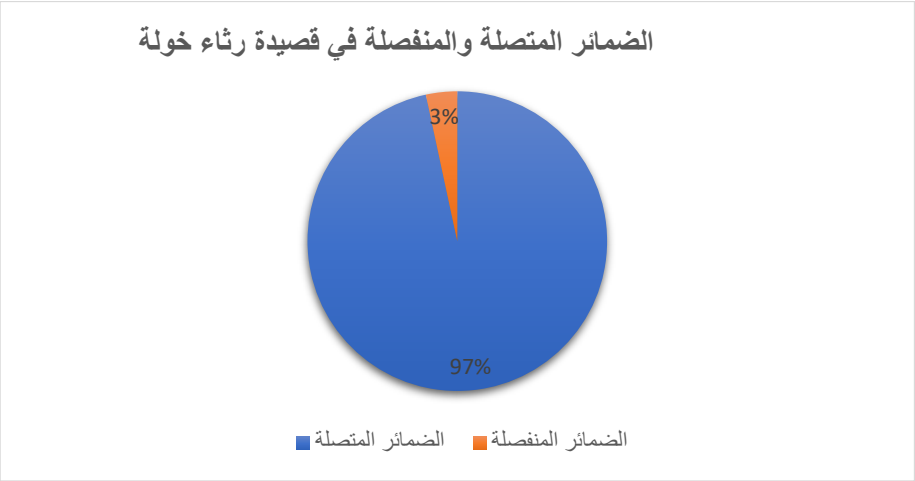
		يُسمى		
27	الشامتين أو السائلين	بنيهم	الضمير المتصل (هم)	داخلية نصية قبلية بعيدة أو إحالة خارجية (مقامية)
		عالمون		
	الشاعر	بأنني	الضمير المتصل (الياء)	إحالة خارجية (مقامية)
		جلوب	الضمير المستتر (أنا)	
	الشامتين أو السائلين	إليهم	الضمير المتصل (هم)	داخلية نصية قبلية بعيدة أو إحالة خارجية (مقامية)
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

	نفوسهم	بها	الضمير المتصل (ها)	
		تسكن	الضمير المستتر (هي)	
33	الشاعر	أنا	ضمير الرفع المنفصل (أنا)	إحالة خارجية (مقامية)
	دنيا	شئتِ	الضمير المتصل (التاء)	داخلية نصية قبلية قريبة
		اِذهبي	الضمير المتصل (الياء)	
	نفس	زيدي		
	الدنيا	كرائهها	الضمير المتصل (ها)	
34	الشاعر	بي	الضمير المتصل (الياء)	إحالة خارجية (مقامية)
	الساعة + الشاعر	تعزّني	الضمير المستتر (هي) + الضمير المتصل (الياء)	داخلية نصية قبلية قريبة + خارجية مقامية
	الشاعر	صحبتْني	الضمير المتصل (الياء)	خارجية مقامية
	مهجة	تقبل	الضمير المستتر (هي)	داخلية نصية قبلية قريبة

جاءت القصيدتان حافلتين 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 القبلية، والجدول الآتي يوضح حركة هذه الضمائر في القصيدة:

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

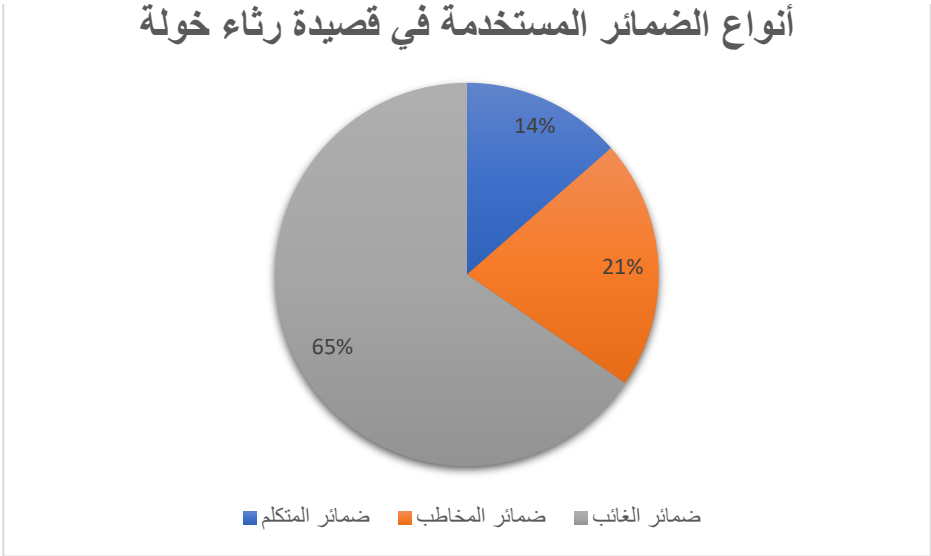
جدول رقم 02 يوضح الضمائر المتصلة والمنفصلة في قصيدة رثاء خولة



كما نلحظ أن الشاعر في هذه القصيدة قد أكثر من استخدام الإحالة بالضمائر المتصلة والتي بلغ عددها ستا وثمانين ضميرا (86) أي بنسبة (97 %)، أما الإحالة بالضمائر المنفصلة فهي قليلة جدا، 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	التّكرار	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



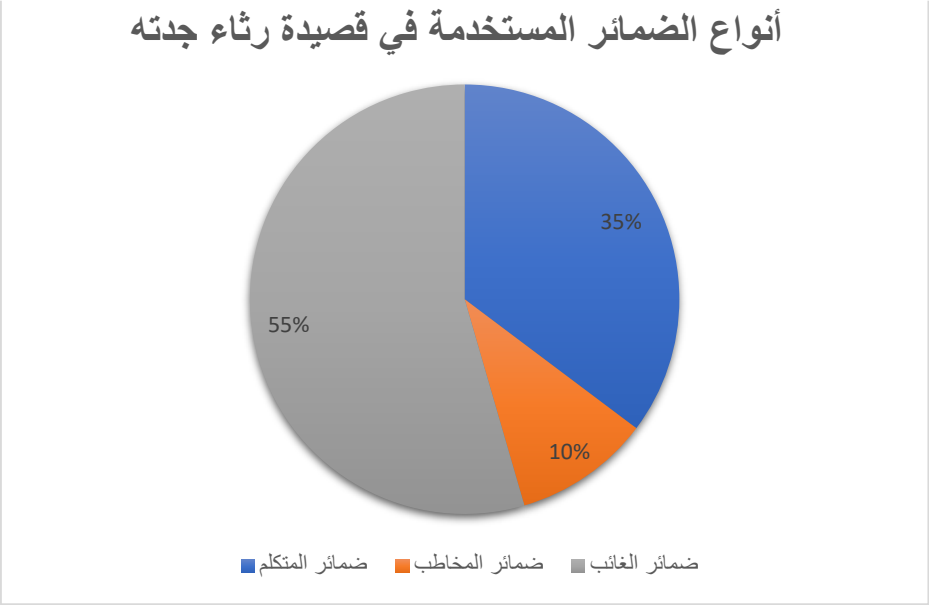
من خلال الجدول السابق يتبين لنا أن الإحالة بالضمائر قد جاءت متنوعة في القصيدة، فهي قد تراوحت بين ضمائر المتكلم، وضمائر المخاطب، وضمائر الغائب.

إن المتأمل في القصيدة يجد المرسِل (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 كالآتي:

نوع الضمير	التَّكرار	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 نلحظ 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"[1]، فالمرسِل / الشاعر قد استخدم ضمير المتكلم في هاتين القصيدتين للتحدث 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 جوًى داخل وأسى دفين"[2] 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. ولستَ تُخطئ أنين الرجل وحنينه وبكاءه"[3]، 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 رِثاء جدّته لتعلم أين بلغ الألم من قلب أبي الطيب حتى مزَّقه، ... إذ كان حسرة محبوسةً في ألفاظ، وكمدا مكفوفا وراء كلمات، يقول[4]:

عرفت الليالي قبل ما صنعت بنا فلمَّا دهتني لم تزدني بها علما
منافعها ما ضرَّ في نفع غيرها تغذَّى وتَرْوى أن تجوع وأن تظما

واجتمع على أبي الطيب ما في قلبه من الألم، وما فَجَأَه من موت جدته"[5].

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: مقاربة لغوية تداولية، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت – لبنان، ط 1، 2004، ص 45.

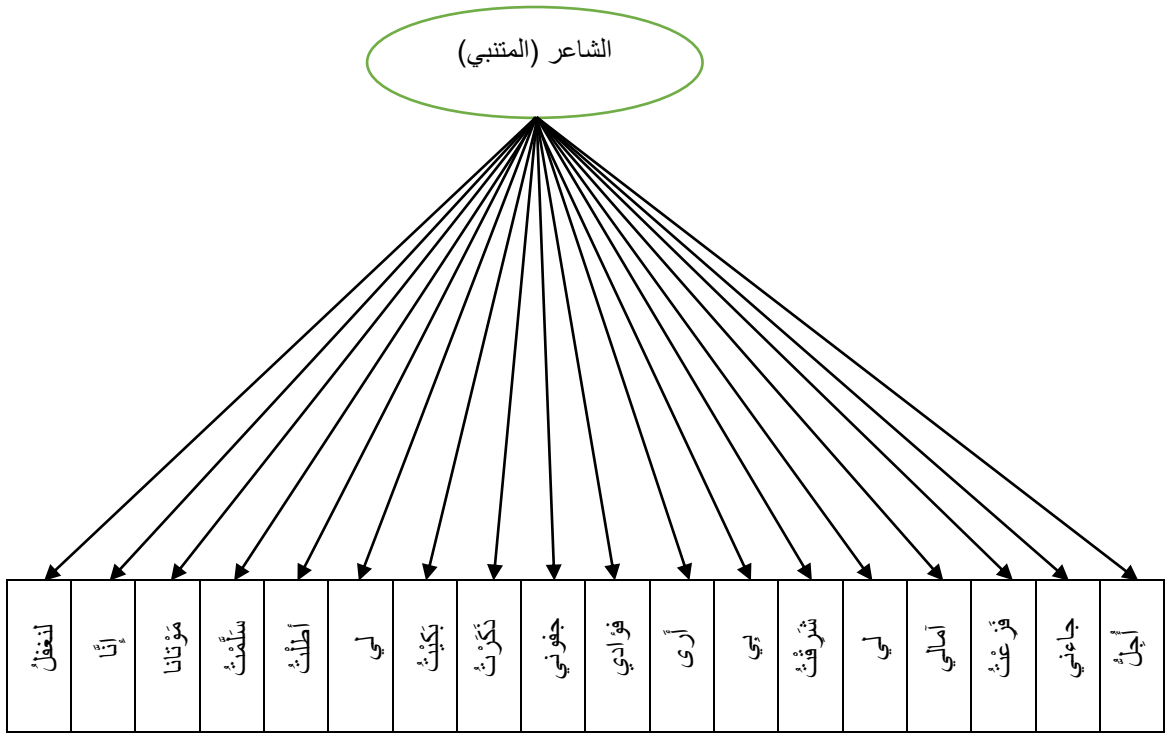
(2) محمود محمد شاكر، المتنبي – رسالة في الطريق إلى ثقافتنا، دار مكتبة الخانجي، القاهرة – مصر، 1407 – 1987، ص 165.

(3) المصدر نفسه، ص 340.

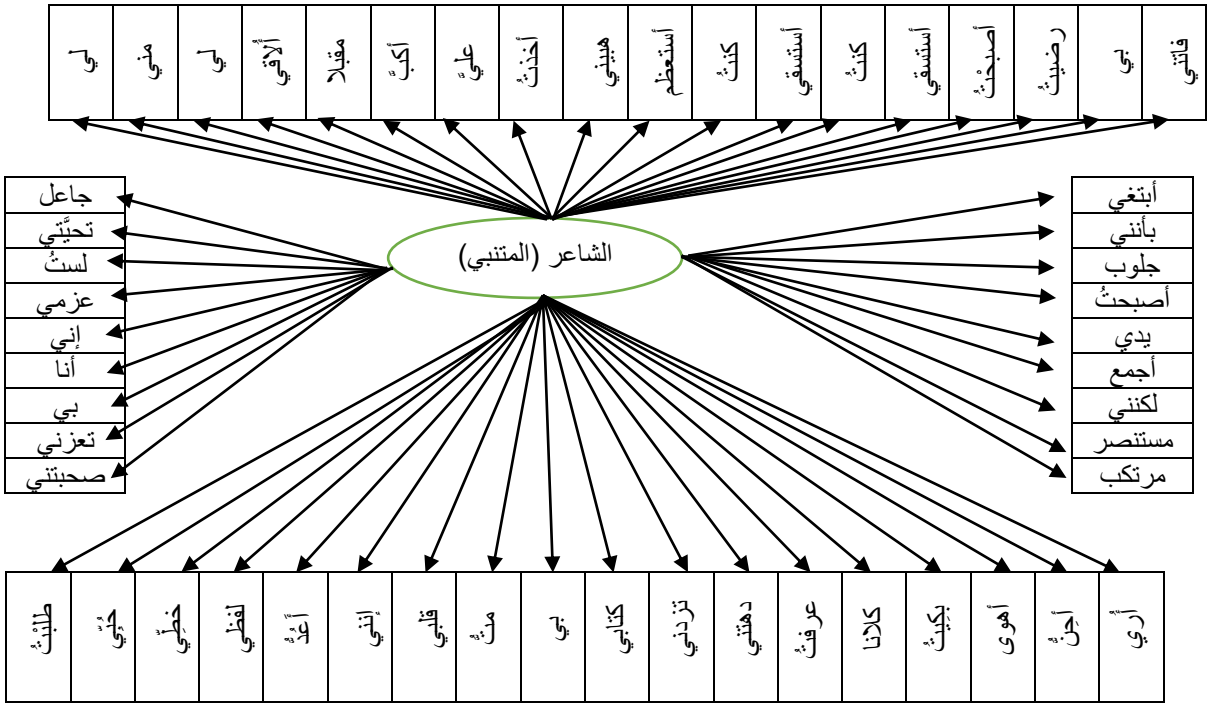
(4) المتنبي أبو الطيب، ديوان المتنبي، ص 174.

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

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



خطاطة رقم (01) تمثل ضمائر المتكلم في قصيدة رثاء خولة



خطاطة رقم (02) تمثل ضمائر المتكلم في قصيدة رثاء جدته

فالشاعر قد استخدم ضمير المتكلم في القصيدتين اثنتين وسبعين مرةً، ثماني عشْرة (18) مرةً في قصيدة رثاء خولة، وثلاثا وخمسين (53) مرة في قصيدة رثاء جدته، كما أن الضمائر المحيلة على المرسِل قد تعددت طرائق استخدامها في القصيدتين، فهو قد استخدم ضمير المتكلم المستتر عشرين (20) مرة، وفي المقابل استخدم ضمير المتكلم المتصل إحدى وخمسين (51) مرة، جاء منها واحد وثلاثون ضميرا على صيغة ياء المتكلم، وأتى متصلا بالاسم (جفوني، فؤادي، كتابي، حُبِّي، ...)، والفعل(جاءني، هبيني، فاتني، تزدني، ...)، والحرف (لي، بي، إني، ...)، واستعمل تاء المتكلم المتصلة بالفعل أربع عشر مرةً (فزِعتُ، أطلتُ، بكيتُ، ...)، والملاحظ على هذه الضمائر المستخدمة أنها متطابقة مع العنصر المفترض (المحال إليه).

كما أن الشاعر استعمل ضمير المتكلم بصيغة الجمع مرتين فقط في قصيدة رثاء خولة، وذلك في قوله[1]:

(1) ينظر: أبو الطيب المتنبي، الديوان، ص 435.

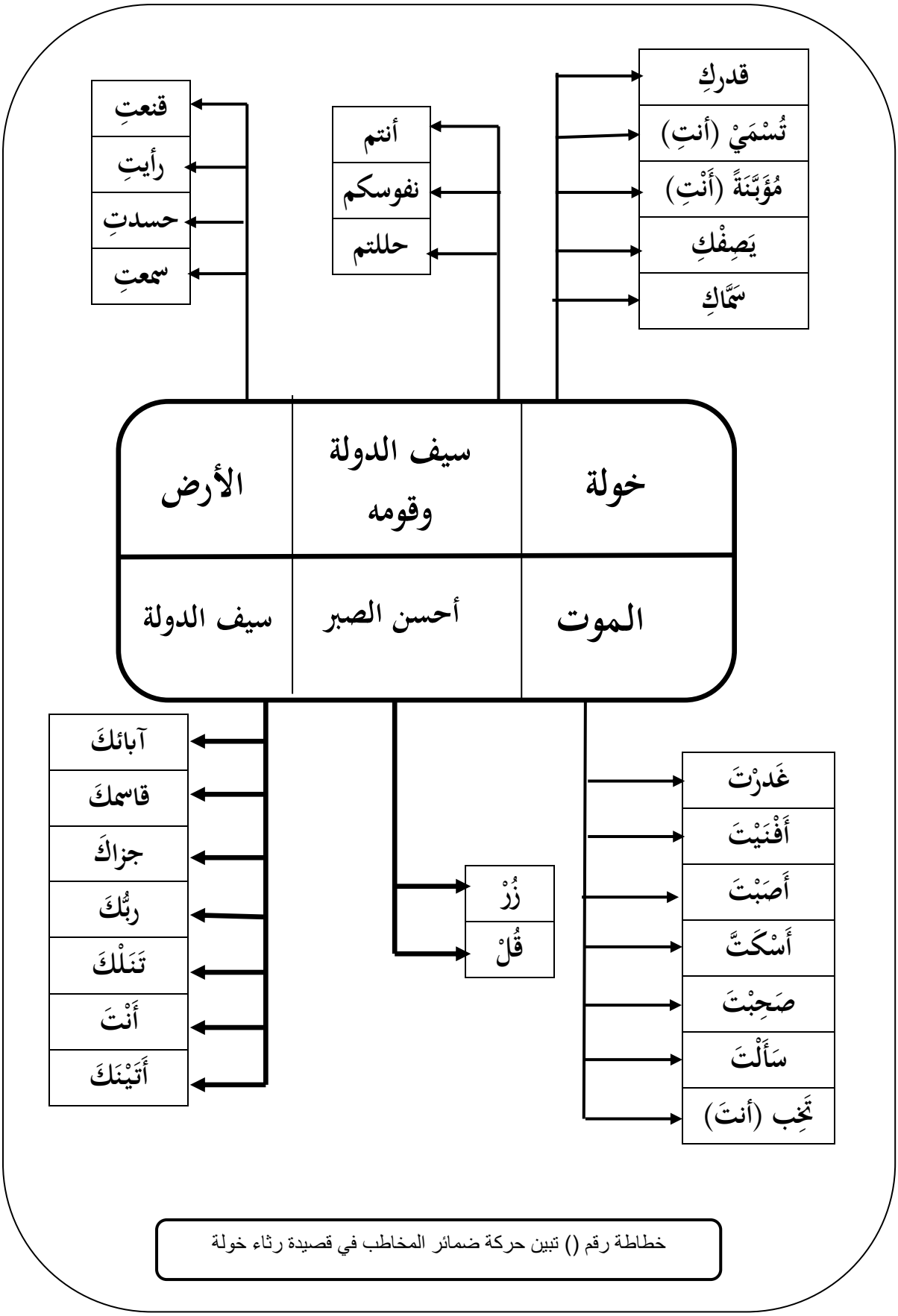
وَعـــــادَ في طَلَـــــبِ المِـــــترُوكِ تارِكُـــــهُ **إنّا لَنغْفُـــــــــــلُ** وَالأيّامُ في الطّلَـــــــــــبِ

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.

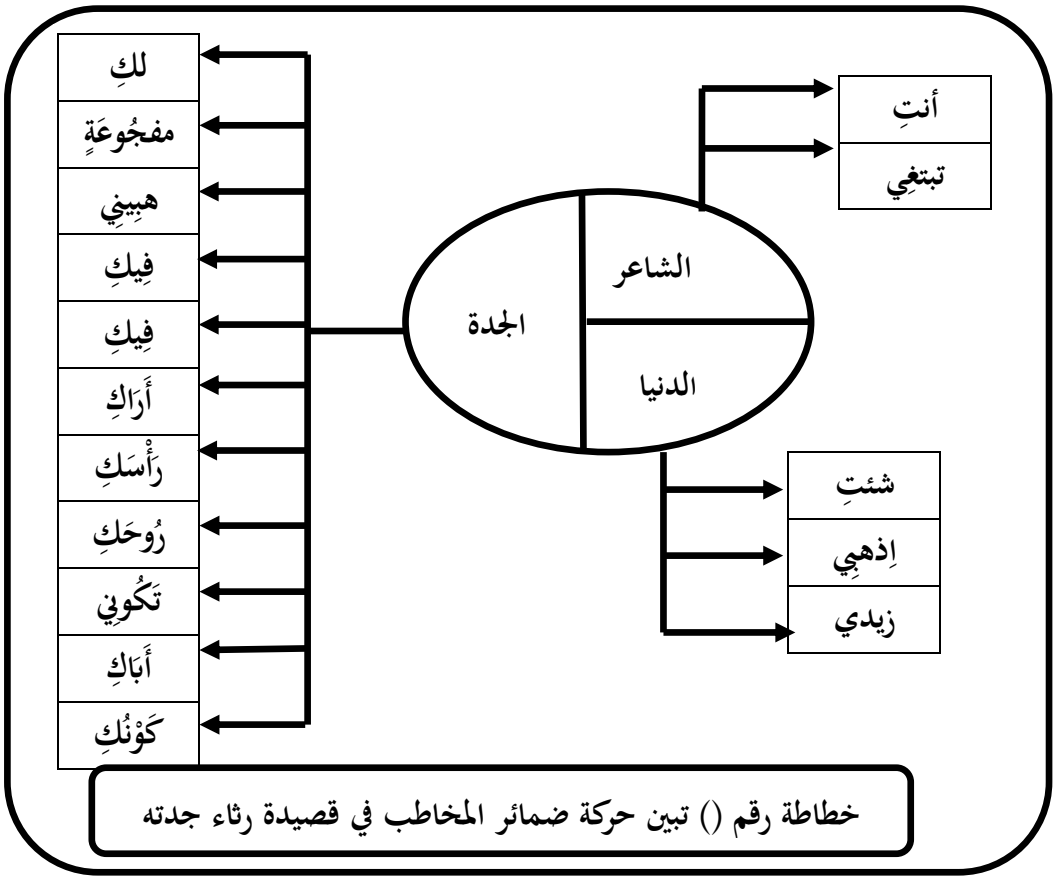
والإحالة بضمائر المتكلم التي استخدمت في القصيدتين كلها إحالات مقامية (خارجية)، أحالت إلى الذات المنشئة للنص.

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:



خطاطة رقم () تبين حركة ضمائر المخاطب في قصيدة رثاء خولة



خطاطة رقم () تبين حركة ضمائر المخاطب في قصيدة رثاء جدته

من خلال الخطاطتين السابقتين نلحظ 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، والخطاطة الآتية تبين حركة ضمائر المخاطب في القصيدة.

وفي الأبيات الآتية من القصيدة نلحظ تواتر الإحالة بضمير المخاطب، المحيل على المرثية، يقول[1]:

هَبينـ(**ي**) أَخَـذتُ الثَـأرَ فيـ(**كِ**) مِـنَ العِـدا فَكَيـفَ بِأَخـذِ الثَـأرِ فيـ(**كِ**) مِـنَ الحُمّـى
وَمـــا اِنسَـــدَّتِ الـــدُنيا عَلَـــيَّ لِضـــيقِها وَلَكِـــنَّ طَرفـــاً لا أَرا(**كِ**) بِـــهِ أَعمـــى

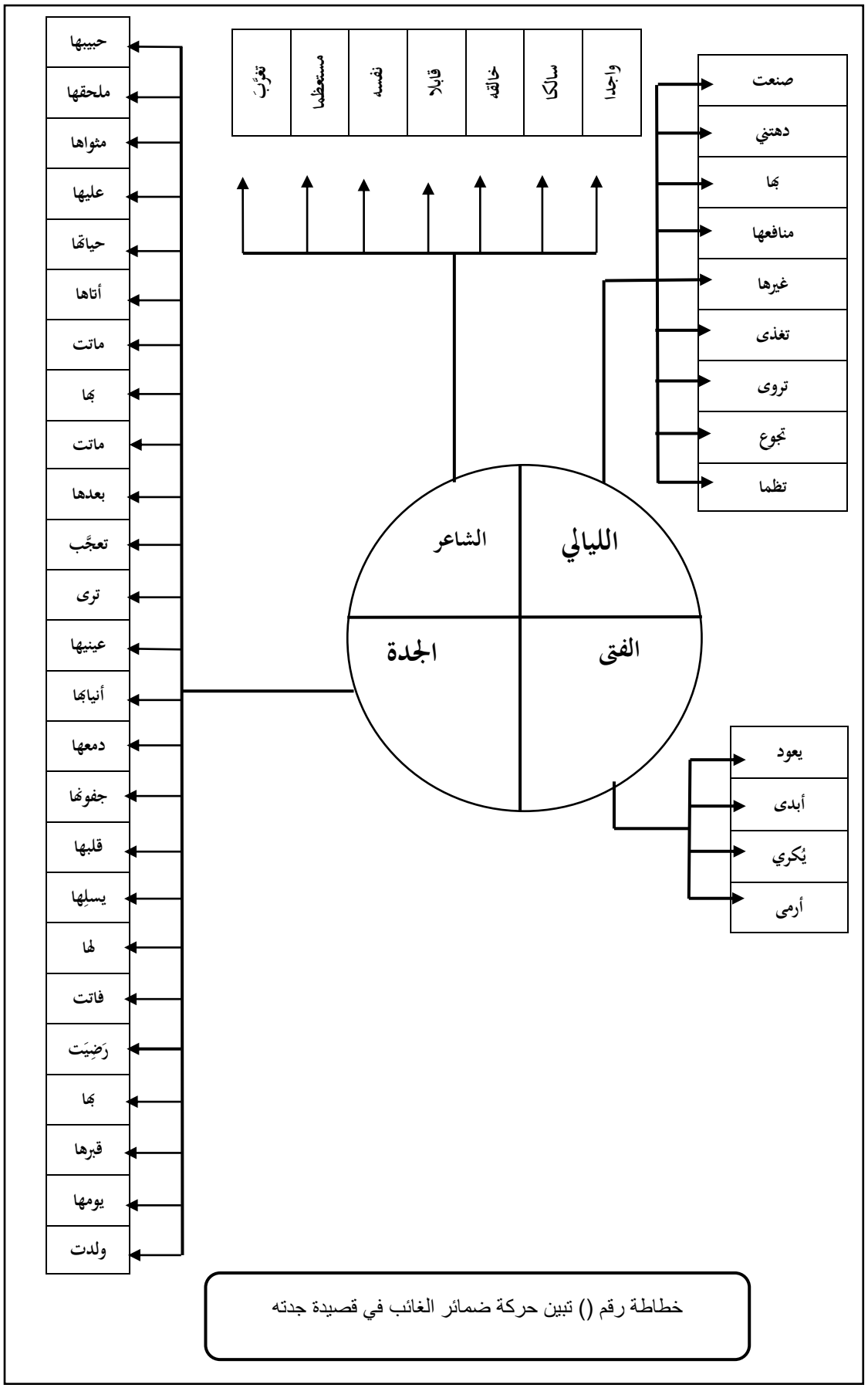
(1) ينظر: أبو الطيب المتنبي، الديوان، ص 175.

فَـــوا أَسَـــفا أَن لا أُكِـــبَّ مُقَـــبِّلاً لِرَأسِـــ(كِ) وَالصَـــدرِ اللَّـــذيْ مُلِئـــا حَزمـــا
وَأَن لا أُلاقـــي روحَـــ(كِ) الطَيِّـــبَ الَّـــذي كَـــأَنَّ ذَكِـــيَّ المِســـكِ كـــانَ لَـــهُ جِســـما
وَلَـــو لَمَ تَكونِـــ(ي) بِنـــتَ أَكـــرَمِ والِـــدٍ لَكـــانَ أَبا(كِ) الضَـــخمَ كَونُـــ(كِ) لي أُمّـــا

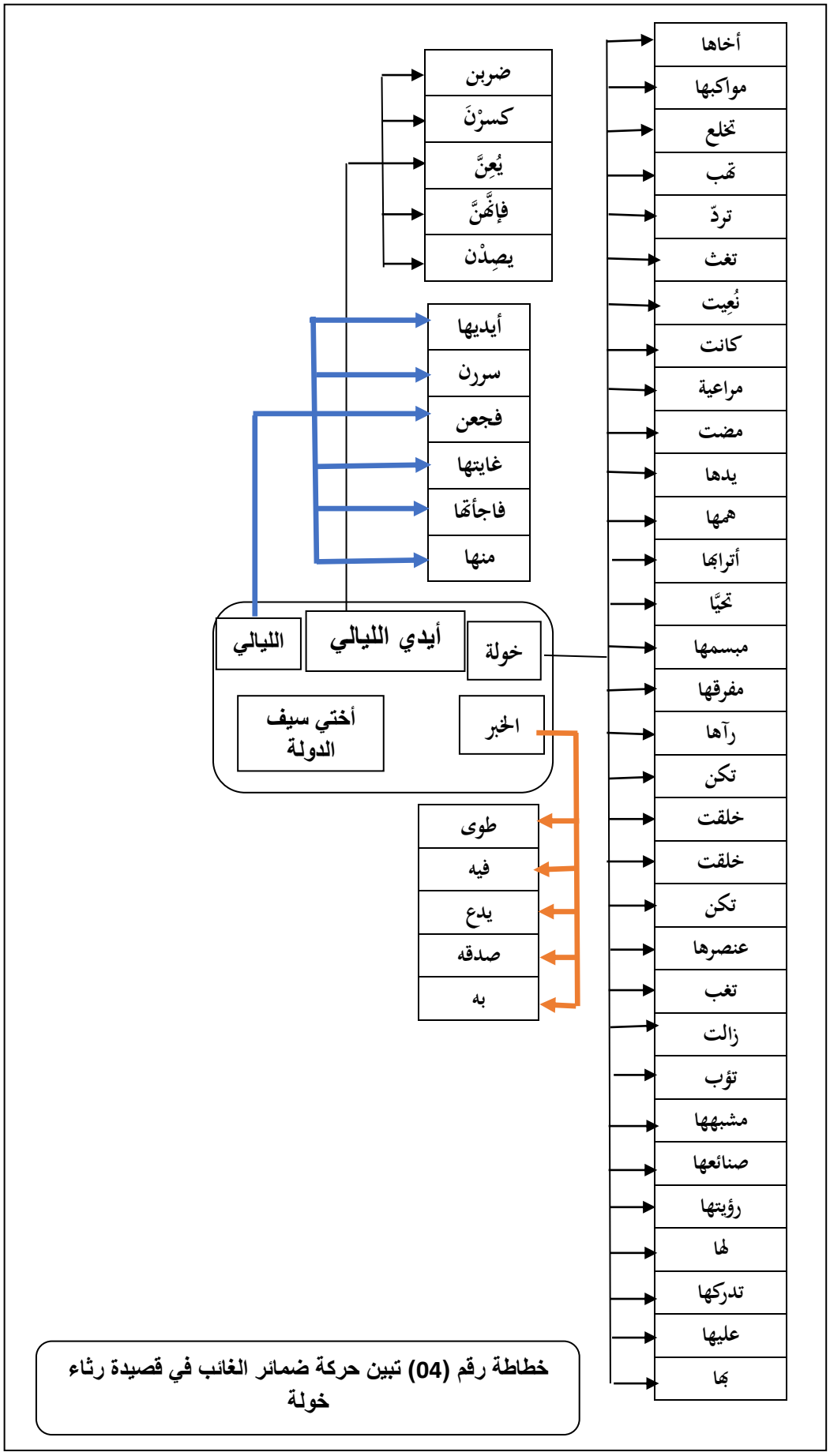
فالعنصر الإحالي الضمير المتصل (الكاف) الذي هو للمؤنث في [فيكِ، أراكِ، رأسكِ، رُوحكِ، أَباكِ، كَوْنُكِ] و(الياء) الذي هو للمخاطب المؤنث في [هَبِينِي، تكُونِي]، ومن هنا نستنتج بأن الإحالة بهذه الضمائر قد كونت متتالية جملية، ذلك لأنها اتفقت في الإحالة إلى شيء واحد وهو: **المرثية – الجدة –** .

3/ ضمائر الغائب:

عند رصدنا للإحالة بضمائر الغائب في القصيدتين نجد أنها الأكثر حضورا، 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 الخطاطتين الآتيتين نتبين حركة الإحالة بضمائر الغائب داخل القصيدتين:



خطاطة رقم () تبين حركة ضمائر الغائب في قصيدة جدته



خطاطة رقم (04) تبين حركة ضمائر الغائب في قصيدة رثاء خولة

ففي قصيدة رثاء خولة تدل الإحالة بضمائر الغائب على العنصر المحال إليه وهي المرثية (خولة أخت سيف الدولة)، فاستهل قصيدته بقوله: "**يا أخت**[1]" 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، مواكبُها، خلائقها، يدُها، همها، أترابها، مفرقها، رآها، ...)، فههنا 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 كالآتي: (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 التغييب، فهي مناسبة للمقام والسياق الذي استعملت فيه، كما أن فيه نوعا من التعظيم للمرثيتين وذكرٍ لفضائلهما.

(1) ينظر: أبو الطيب المتنبي، الديوان، ص 433.

الضمير ذو المرجعيات المتعددة:

يستعمل الضمير للإحالة على مرجع محدد، إلا أنه قد تتعدد وتتنوع 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 منفتحا للتأويل، وتعدد القراءات دالا بذلك – مع صور أخرى كثيرة من الإبداع الفني وتجاوز المألوف اللغوي "[1]، فالشاعر قد استعمل في قصائده الرثائية ضمائر ذات مرجعيات متعددة، ومثال ذلك ما ورد في قصيدة رثائه لجدته عند قوله[2]:

مَنافِعُهـــا مـــا ضَـــرَّ في نَفـــعِ غَيرِهـــا تَغَـــذّى وَتَـــروى أَن تَجـــوعَ وَأَن تَظمـــا

فضمير الغيبة (ها) المتصل بكلمتي (منافع وغير)، والضمير المستتر (هي) في قوله: (تغذَى، تروى، تجوع، تظما) تحيل إلى مرجعين مختلفين، أحدهما نصي مذكور في القصيدة وهو: الليالي في قوله[3]:

عَرفـــت الليـــالي قبـــلَ مـــا صـــنعَتْ بنـــا فلمَّـــا دهتـــني لم تَـــزِدْنِي بهـــا علمـــا

والآخر سياقي مقامي (خارجي) وهي المرثية (الجدة) 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"[4].

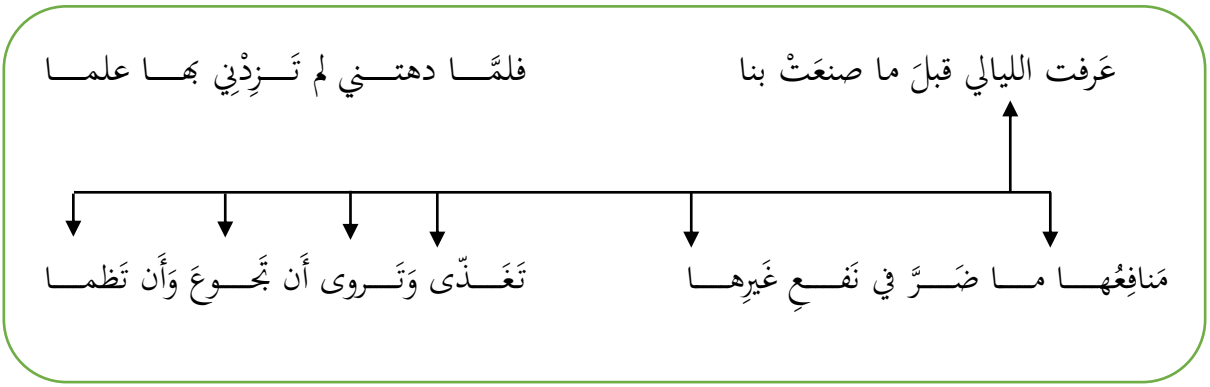
(1) أحمد محمد ذيب أبو دلو، تحليل الخطاب الجدلي في القرآن "دراسة في لسانيات النص"، أطروحة دكتوراه في اللغة العربية وآدابها، إشراف: يوسف أبو العدوس، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة اليرموك، آب 2002، ص 161.

(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 مضارُّ أبنائها، فهي تغذّى بجوعنا، وتروى بعطشنا، أي: تراغمُنا أبداً، وتبلونا بالضُّر والعيش المُرّ، فكأن غذاءها في جوعنا لسعيها له، وريُّها في عطشنا لجدِّها فيه"(1). وهو ما ذهب إليه ابن جني أيضا في شرحه الكبير (الفسر) لديوان المتنبي حيث يقول: "أي منافع الأحداث أن تجوع وأن تظمأ، وهذا ضارٌّ لغيرها، ومعنى جوعها أو ظمئها أن تُهلك الناس فتخلي منهم الدنيا"(2). 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.



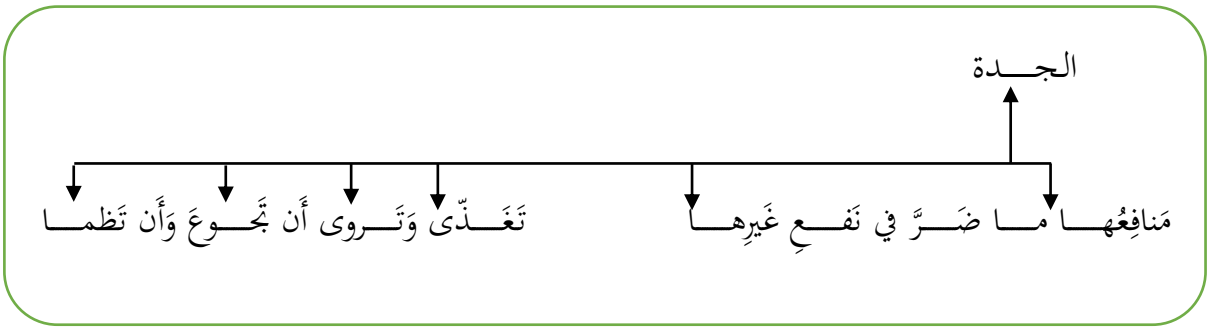
لكننا نجد من شراح الديوان من اختار أن يكون مرجع الضمير المتصل (ها) والضمير المستتر (هي) على الجدة – المرثية –، وهذه المرجعية لم يرد لها ذكر في الأبيات السابقة، ولكن يؤيد هذا الاختيار سياق المقام الذي وردت فيه، حيث أن البنية الكبرى للنص تتحدث عن خصال الجدة المرثية وفضائلها، يقول الواحدي: «قال ابن فورجة الضمير في منافعها للجدّة المرثية يعني أنها قتين قليلة الطعم تؤثر بالطعام على نفسها فتجوع وتظمأ لتنتفع غيرها. وتمّ الكلام ثمّ

(1) الزوزني العميد أبو سهل محمد بن الحسن العارض، قَشْر الفَسْر، 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 وربّها في أن تجوع وتظمأ لأن سرورها بإطعام غيرها يقوم مقام تغذّيها وتروّيها ... فأمّا قول ابن فورجة فيصحّ على تقدير منافعها ما ضرّها في نفع غيرها وهي الجوع والعطش بإيثار غيرها بالطعام والشراب وذلك ضرٌّ ينفع غيرها»[1].

وقال أبو العلاء: «يقول هذه المرأة كانت ترى أنها تنتفع بنفع غيرها، وإن كان نفعها إياه يضرها، والمراد أنها تطعم المساكين، وتجوع وتظمأ وظمؤها في نفسها ريّ، وكأن هذا مأخوذ من قوله تعالى: ﴿ وَيُؤْثِرُونَ عَلَىٰٓ أَنفُسِهِمْ 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، وذاك أنها تؤثر الجوع والظمأ على الري والشبع، فإذا جاعت وظمئت كأنها تغدت وريت»[2].



كما نجد كذلك المتنبي استعمل ضميرا ذو مرجعيات متعددة في قوله[3]:

كَـــــأَنَّ بَنـــــيهِم عـــــالِمونَ بِأَنَّـــــني جَلـــوبٌ إِلَـــيهِم مِـــن مَعادِنِـــهِ اليُتمـــا

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:

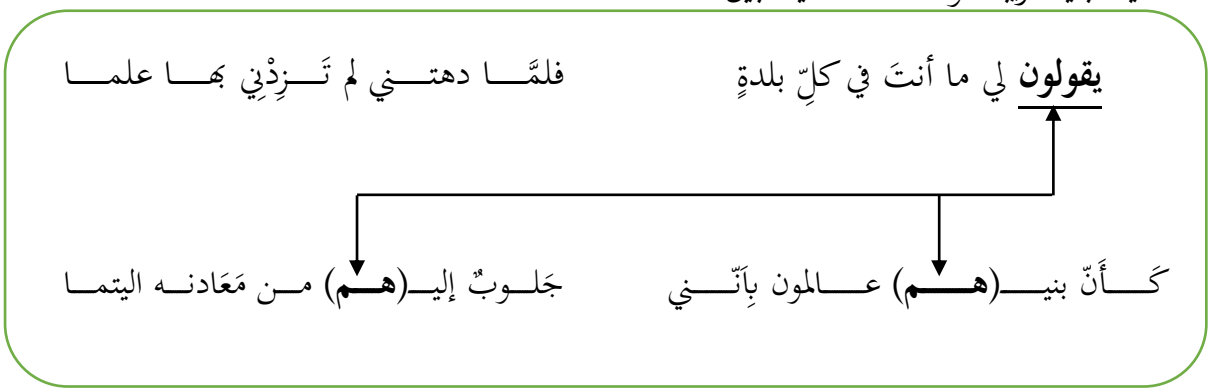
(1) الواحدي أبو الحسن علي بن أحمد بن محمد بن علي النيسابوري، شرح ديوان أبي الطيب المتنبي، تح: د/ ياسين الأيوبي ود/ قصي الحسين، ط 1، دار الرائد العربي، بيروت – لبنان، 1419 – 1999، 2/ 774.

(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.

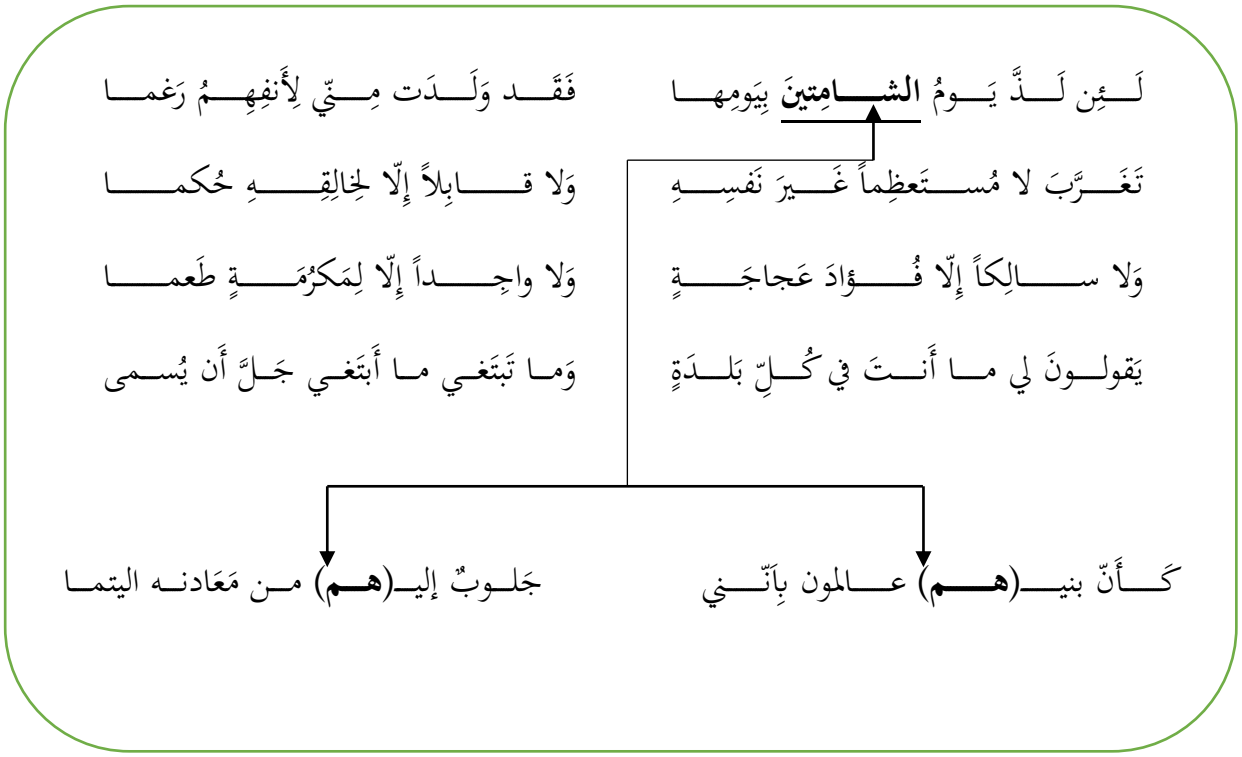
(3) المتنبي أبو الطيب، الديوان، ص 176.

الشامتون، يقول العكبري: «الضمير في (بنيهِم) راجع إلى الذين يقولون ما أنت؟ حكاه الخطيب. وقال غيره: هو راجع إلى الشامتين» [1].

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 فهارسه: مصطفى السقا وإبراهيم الابياري وعبد الحفيظ شلبي، 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، وربط 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 نجده يستخدم الإحالة بأسماء الإشارة مطلقا، وعليه فإن استخدامه لاسم الإشارة في نصوصه الشعرية له أثر في تماسك النص واتساقه، وهذا جدول يبين أسماء الإشارة في مراثي المتنبي:

قصيدة رثاء أبي شجاع فاتك				
رقم البيت	العنصر المفترض	العنصر الاتساقي	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	الرقة	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 عمة سيف الدولة				
01	المؤثِّر 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 ربطا قبليا أوبعديا، 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 البلى، فأبو الطيب استخدم الإحالة باسم الإشارة وهي إحالة داخلية بعدية، تعود على مذكور

لاحق في كلا الموضعين، فاسم الإشارة (هذا) في الموضع الأول المحيل على المضني وقد نزَّله منزلة القريب لذا أشار إليه باسم الإشارة (هذا) الذي عمل على تعيين المشار إليه (المضني)، واستخدم كذلك اسم الإشارة (ذاك) في الموضع الثاني الإحالة على (المبلي)، وقد نزله منزلة البعيد فكأن الموت حينما غيب عبد الله وبلي نزله 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 يُنْحفُنا ويُضنينا كما بك في الرمل، إلا أن هذا لنا مُضنٍ وذاك مُبلٍ وكلاهما مشتبهان في أن عملهما التَّنقص والفساد، إلا أن حالك البلى وحالنا الضنى، وقال: **(وهذا الذي يُضنى)** فأشار إلى الضنى إشارة القُرب لأنه مُشاهد، وقال: **(كذاك الذي يُبلى)**: فأشار إلى البلى إشارة البعد لأنه مُغيّبٌ عنه"[1]. 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:

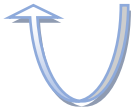
أَيــــنَ **ذي** الرِقَّـــةُ الَّـــتي لَـــكَ في الحَـــر (م) بِ إذا اِســـــتُكرِهَ الحَديـــــدُ وَصَـــــلّا

في هذا البيت استخدم المتنبي اسم الإشارة للقريب (ذي) محيلا به إحالة إشارية بعدية داخلية (نصية) فقد أحالت على مذكور نصي بعدي وهو كلمة (الرقة)، ففي هذا البيت رابط إحالي إشاري (ذي) يحيل على عنصر إشاري لاحق وهو: (الرقة)، 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 مفسّر، 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[1]، وقد زال الإبهام عن اسم الإشارة (ذي) بالعنصر المحال إليه بعده (الرقةُ)، لذا فالإحالة في هذا البيت إحالة داخلية (نصية) بعدية.

أَيــنَّ **ذي الرقــة** الــتي لــك في الحــر ... بِ إذا اِســتُكرِهَ الحَديــدُ وَصَــلّا



إحالة إشارية نصية

أما الموضع الثاني الذي استخدم فيه المتنبي الإحالة الإشارية هو قوله:

وَلَكَشّــفْتَ **ذا الحَنــينَ** بضَــرْبٍ ... طالمــا كَشّــفَ الكُــرُوبَ وجَلّــى

استخدم المتنبي اسم الإشارة (ذا) محيلا 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 اللَّبس والإبهام عن اسم الإشارة.

أما الموضع الثالث في القصيدة فهو في قوله:

شِــيَمُ الغَانِيَــاتِ فِيهــا فَمَــا أدْ ... ري لــذا أنّــثَ اسْمَهــا النّــاسُ أم لا

اشتمل هذا البيت على اسم إشارة دال على المفرد المذكر القريب (ذا)، أما مرجعه الإحالي فقد جاء متقدما عليه سابقا له، وهو قوله: **شِيَمُ الغَانِيَاتِ فِيها**، فقد أغنى اسم الإشارة (ذا) عن جملة كاملة وهي قوله: (**شِيَمُ الغَانِيَاتِ فِيها**)، إذ تم من خلال اسم الإشارة المذكور بعدها التعويض عن تلك الجملة، والهدف من ذلك هو الاقتصاد اللغوي وتجنب التَكرار 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 الملفوظ نصا، ص 117.

هنّ عليه من عدم الصيانة للودّ، وقلّة الإقامة على العهد، وتخلق الدنيا بهذه الخليقة"[1]، وهذه الأوصاف والشيم قد سبق له ذكرها في الأبيات السابقة وهي في قوله[2]:

أبَـــداً تَسْـــتَرِدّ مَـــا تَهَـــبُ الدّنْـــ يَا فَيـــا لَيـــتَ جُودَهـــا كـــانَ بُخْـــلا
فكفَـــتْ كـــوْنَ فُرْحـــةٍ تـــورِثُ الغـــمّ وَخِـــلٍّ يُغـــادِرُ الوَجْـــدَ خِـــلاّ
وَهـــيَ مَعشُـــوقةٌ علـــى الغَـــدْرِ لا تَحْـــ فَـــظُ عَهْـــداً وَلا تُـــتَمّمُ وَصْـــلا
كُـــلُّ دَمْـــعٍ يَســـيلُ مِنهَـــا عَلَيْهـــا وَبِفَـــكّ اليَـــدَينِ عَنْهـــا تُخَلّـــى

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 المرسِل 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[3]:

يَتَنازَعـــانِ دُمـــوعَ عَـــينٍ مُسَـــهَّدٍ **هَـــذا** يَجـــيءُ بِهـــا وَ**هَـــذا** يَرجِـــعُ

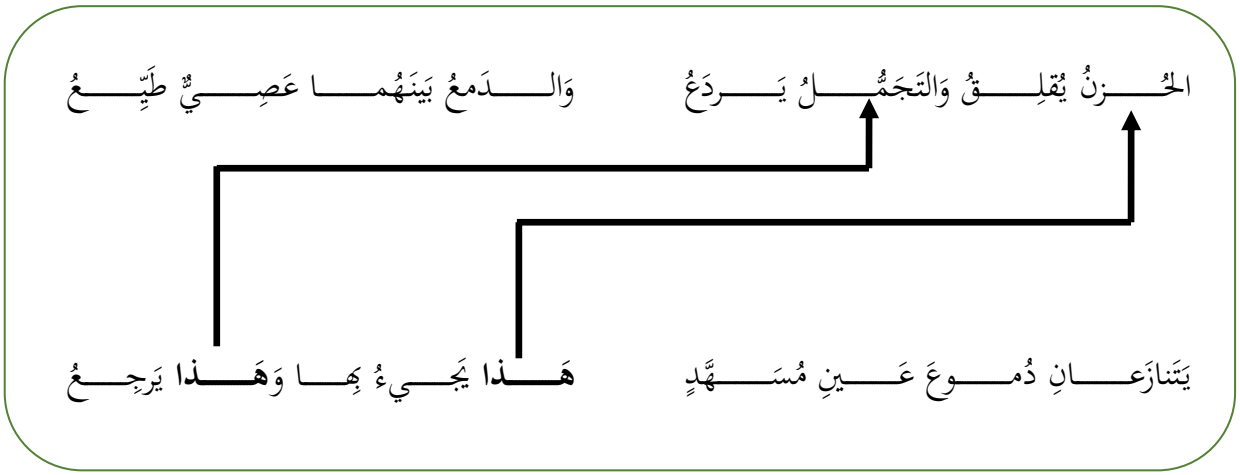
لقد استخدم الشاعر في عجز البيت اسمي إشارة، فحققا تماسكا نصيا من خلال ربط أجزاء النص بعضها ببعض، فإن قوله: "هذا يجيء بها، وهذا يرجع" فيه إحالة نصية –داخلية– قبلية، تعود على مذكورين سابقين يفسران اسمي الإشارة ويزيلان الإبهام عنهما، وهما (الحزن والتجمل) وذلك عند قوله في البيت السابق[4]:

الحُـــزنُ يُقلِـــقُ وَالتَجَمُّـــلُ يَـــردَعُ وَالـــدَمعُ بَينَهُمـــا عَصِـــيٌّ طَيِّـــعُ

(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 يردها"[1].

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"[2]، 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 النّص، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان – الأردن، ط 2، 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، ويعيّن مسماه بواسطة الصلة"[1].

والجدول الآتي سنرصد فيه الأسماء الموصولة الواردة في مراثي المتنبي:

قصيدة رثاء أبي شجاع فاتك				
رقم البيت	العنصر المفترض	العنصر الاتساقي	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	المعبوب (عبه)	الذي	اسم موصول	داخلية نصية بعدية
09	المذاق (ذاقه)	الذي	اسم موصول	داخلية نصية بعدية
10	فاتك	مَن	اسم موصول	خارجية
قصيدة رثاء فاتك				
05	السائر	ما	اسم موصول	داخلية نصية بعدية
09	الملقي	ما	اسم موصول	داخلية نصية بعدية
11	الملحوق	مَنْ	اسم موصول	داخلية نصية بعدية
19	فاتك	مَنْ	اسم موصول	داخلية نصية قبلية
21	المختضبة	مَنْ	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	الشاقّ	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.

36	المرئي	ما	اسم موصول	داخلية نصية بعدية
رثاء أخت سيف الدولة الصغرى				
02	المعزي (يعزيك)	الذي	اسم موصول	داخلية نصية بعدية
03	القول (قلت)	الذي	اسم موصول	داخلية نصية بعدية
10	الرقة	التي	اسم موصول	داخلية نصية قبلية
13	المأخوذ (أخذن)	ما	اسم موصول	داخلية نصية قبلية
13	المغادَر (أغدرن)	ما	اسم موصول	داخلية نصية قبلية
19	المروم (رام)	ما	اسم موصول	داخلية نصية بعدية
22	المورود (وردتَ)	الذي	اسم موصول	داخلية نصية بعدية
29	الموهوب (تهب)	ما	اسم موصول	داخلية نصية بعدية
41	الإنسان	مَنْ	اسم موصول	خارجية
41	الإنسان	مَنْ	اسم موصول	خارجية
رثاء يماك				
رثاء أبي الهيجاء عبد الله بن سيف الدولة				
01	المضني (يُضني)	الذي	اسم موصول	داخلية نصية بعدية
01	المبلي (يُبلي)	الذي	اسم موصول	داخلية نصية بعدية
02	الحزن	الذي	اسم موصول	خارجية
07	القوم	الأُلى	اسم موصول	داخلية نصية قبلية
15	المبدي (يبدو)	ما	اسم موصول	داخلية نصية بعدية
16	إنسان	من	اسم موصول	خارجية
24	المرئي (رأيته)	ما	اسم موصول	داخلية نصية بعدية
24	المسموع (سمعت)	ما	اسم موصول	داخلية نصية بعدية
25	الملقي (تلقى)	ما	اسم موصول	داخلية نصية بعدية
25	الممسي (تُمسي)	ما	اسم موصول	داخلية نصية بعدية
30	المقول (قُلت)	ما	اسم موصول	داخلية نصية بعدية

31	المـُمْلى (أُمْلي)	ما	اسم موصول	داخلية نصية بعدية
رثاء والدة سيف الدولة				
28	النساء	اللواتي	اسم موصول	خارجية
29	والدة سيف الدولة	مَنْ	اسم موصول	خارجية
33	المفقودة (فقدنا)	مَنْ	اسم موصول	داخلية نصية بعدية
35	المفقودون (فقدنا)	مَنْ	اسم موصول	داخلية نصية بعدية
35	الموجودون (وجدنا)	مَنْ	اسم موصول	داخلية نصية بعدية
43	المَرْئيين (أرى)	الذين	اسم موصول	داخلية نصية بعدية
قصيدة رثاء خولة				
02	الواصف (يصفك)	مَنْ	اسم موصول	داخلية نصية بعدية
04	المصابة (أصبت)	مَنْ	اسم موصول	داخلية نصية بعدية
13	خولة	مَنْ	اسم موصول	خارجية
14	خولة	مَنْ	اسم موصول	خارجية
22	الشمس	التي	اسم موصول	داخلية نصية قبلية
22	خولة	التي	اسم موصول	داخلية نصية قبلية
28	موتانا	التي	اسم موصول	داخلية نصية قبلية
35	الموهوب (يهبن)	ما	اسم موصول	داخلية نصية بعدية
44	المتفكر (تفَكَّر)	مَنْ	اسم موصول	داخلية نصية بعدية
قصيدة رثاء جدته				
04	الكأس	التي	اسم موصول	داخلية نصية قبلية
04	المضموم (ضمَّا)	ما	اسم موصول	داخلية نصية بعدية
07	المصنوع (صنعت)	ما	اسم موصول	داخلية نصية بعدية
10	السرور	الذي	اسم موصول	داخلية نصية قبلية
14	المنايا	الذي	اسم موصول	داخلية نصية قبلية
17	الصغرى	التي	اسم موصول	داخلية نصية قبلية

20	الرأس والصدر	اللذيْ	اسم موصول	داخلية نصية قبلية
21	روحكِ الطيب	الذي	اسم موصول	داخلية نصية قبلية
26	المبتغى	ما	اسم موصول	داخلية نصية بعدية
قصيدة رثاء عمة سيف الدولة				
01	المؤثِّر في قلبه	الذي	اسم موصول	داخلية نصية بعدية
قصيدة رثاء أبي وائل تغلب بن داود				
08	المفرَّقة	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 نلحظ أن المتنبي استخدم نوعين من الإحالة الموصولية في مراثيه وهما: أ- الموصولات المختصة: (الذي، التي، اللذان، ...)، ب- الموصولات المشتركة: (مَن، ما، ...)، وهي أقل حضورا في الرثائيات من الإحالة الضميرية، كما أنها من الوسائل التي تعمل على اتساق النص وتماسكه.

ففي قوله[1]:

إِنَّ نُيُـــــوبَ الزَمـــــانِ تَعْـــــرِفُنِي أَنَا **الَّـــــذِي** طَـــالَ عَجْمُهـــا عُـــودِي

الاسم الموصول في البيت (الذي) يحيل إلى الشاعر (المتكلم) وهو ما عبَّر 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 ترابطا نصيا أدى إلى تماسك النص واتساقه.

(1) أبو الطيب المتنبي، الديوان، ص 158.

أما في قوله[1]:

وَفِيَّ مـــــا قـــــارَعَ الخُطـــــوبَ وَمـــــا آنَسَـــــــني بِالمصـــــــائِبِ الســـــــودِ

فقد استخدم المتنبي في هذا البيت اسمين موصولين، وهما من الأسماء الموصولة المشتركة في قوله: (ما قارَعَ الخُطوبَ) و(وَما آنَسَني) 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[2]:

سَـــــقى مَثـــــواكَ غـــــادٍ في الغَـــــوادي **نَظـــــيرُ** نَـــــوالِ كَفِّـــــكِ في النَـــــوالِ

استخدم المتنبي في هذا البيت أداة المقارنة (نظير) إذ دعا لها أن يسقي قبرها سحاب مدرار يفوق السحب في غزارة مطره مثلما فاق نوال كفها أيدي غيرها، فقد أحالت كلمة (نظير) على نوال كَفِّكِ 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[1]:

حَصـــانٌ **مِثـــلُ** مـــاءِ المـــزنِ فيـــهِ كَتـــومُ السِـــرِّ صـــادِقَةُ المقـــالِ

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 صيانته فيه، وارتفع موضعها كارتفاع موضعه، وطاب عنصرها كطيب عنصره"[2]، 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 (حَصان) وماء المزن من ناحية الطهر والشرف والعفة، فأحدث تماسكا نصيا أدى إلى الاتساق.

ومن المواضع التي استخدم فيها المتنبي أدوات المقارنة العامة قوله[3]:

وَصَـــلَت إِلَيـــكَ يَـــدٌ سَـــواءٌ عِنـــدَها ال بازي الأُشَـــيهِبُ وَالغُـــرابُ الأَبقَـــعُ

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 الأشيهب الطائر الكريم والغراب الأبقع اللئيم، فهما متساويان أمام الموت لا يفرق بينهما.

(1) أبو الطيب المتنبي، الديوان، ص 279.
(2) ابن الأفليلي، شرح شعر المتنبي، 191/1.
(3) أبو الطيب المتنبي، الديوان، ص 250.

ومن أدوات المقارنة العامة التي استخدمها المتنبي في رثائياته **كاف التشبيه**، ومن ذلك قوله[1]:

لِســـاحيهِ عَلـــى الأَجـــداثِ حَفـــشٌ **كَـــ**أَيـــدي الخَيـــلِ أَبصَـــرَتِ المِخـــالي

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 الوقع، ومن هنا فقد عملت المقارنة على أداء وظيفتها الاتساقية داخل النص بواسطة الأداة (كاف التشبيه) من خلال ربط أجزاء البيت داخل القصيدة بعضها ببعض.

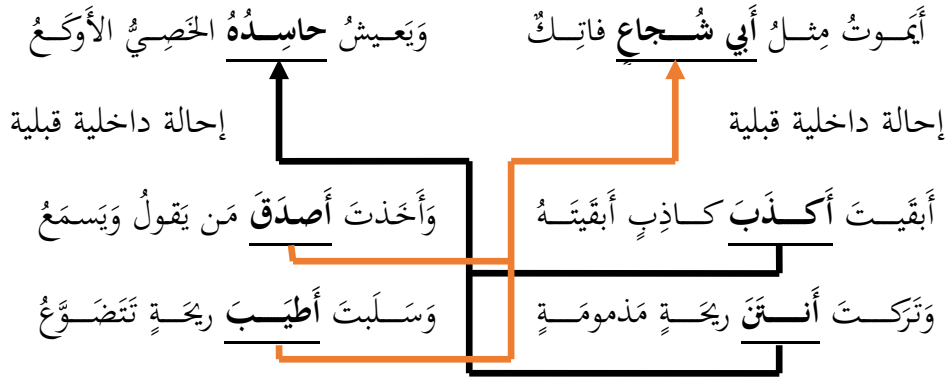
المقارنة الخاصة:

استخدام اسم التفضيل بصفته وسيلة للإحالة في قوله[2]:

أَبقَيـــتَ أَكـــذَبَ كـــاذِبٍ أَبقَيتَـــهُ وَأَخَـــذتَ أَصـــدَقَ مَـــن يَقـــولُ وَيَســـمَعُ
وَتَرَكـــتَ أَنـــتَنَ ريحَـــةٍ مَذمومَـــةٍ وَسَـــلَبتَ أَطيَـــبَ ريحَـــةٍ تَتَضَـــوَّعُ

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 حاسِدُهُ الخَصِيُّ الأَوكَعُ، 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، وتدل 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[1]:

وَمَا الجَمْعُ بَيْنَ المَاءِ وَالنَارِ فِي يَدِي بِأَصْعَبَ مِن أَن أَجْمَعَ الجَدَّ وَالفَهْمَا

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(الجَدّ ≠ 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[2]:

فَأَجْوَدُ مِن جُودِهِم بُخْلُهُ وَأَحْمَدُ مِن حَمْدِهِم ذَمُّهُ

(1) أبو الطيب المتنبي، الديوان، ص 384.
(2) أبو الطيب المتنبي، الديوان، ص 397.

وَأَشـــــرَفُ مِـــــن عَيشِـــــهِم مَوتُـــــهُ وَأَنفَـــــعُ مِـــــنْ وُجـــــدِهِم عُدمُـــــهُ

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[1]:

أَنـــتَ يا فَـــوقَ أَن تُعَـــزّى عَـــنِ الأَح بابِ **فَـــوقَ** الَّـــذي يُعَزّيـــكَ عَقـــلا

حيث استخدم المتنبي أداة المقارنة (فوق) لتبيين قدر سيف الدولة، وأنه فوق المعزِّي قدرا وعقلا، وقد استخدم المتنبي أداة المقارنة (فوق) لإظهار التفاوت بين سيف الدولة ومعزيه، فسيف الدولة "مرتفع عن أن تعزى بمن فقدت من الأحباب، وأصبت من الألاّف، 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"[2]. فهو أعلى منزلة وعقلا من الذين جاؤوا معزين له، لذلك استخدم الشاعر أداة المقارنة (فوق) التي أحالت إحالة بعدية وعملت على الربط بين عناصر البيت، والمخطط الآتي يوضح ذلك:

أَنـــتَ يا فَـــوقَ أَن تُعَـــزّى عَـــنِ الأَح بابِ **فَـــوقَ** الَّـــذي يُعَزّيـــكَ عَقـــلا

(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 أفقيا، ويجب أن تترابط هذه الجمل فيما بينها ترابطا يحقق تماسكها واتساقها، وقد قسم علماء لسانيات النص الربط إلى أقسام هي: "الربط الإضافي، الربط الزمني، الربط الاستدراكي، الربط السببي"[1].

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) فتفيد الجمع والمشاركة أو التخيير، وتسهم حينئذ في تحقيق الاتساق.

الربط بحرف العطف الواو:

من أمثلة استخدام الربط بحرف العطف الواو في رثائيات المتنبي قوله[2]:

وَلَمْ أَرَ أَعصـــى مِنـــكَ لِلحُـــزنِ عَـــبرَةً وَأَثبَـــتَ عَقـــلاً وَالقُلـــوبُ بِـــلا عَقـــلِ

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 دمعه عند الأحزان وثباته عند الخطوب والنوائب فاستخدم الربط بحرف العطف (الواو) الذي يفيد الجمع والمشاركة، حيث أفاد الجمع المشاركة في أنه لم ير إنسانا عصي الدمع في موضع الحزن والبكاء خاصة عند مفارقة الأحباب، مع عدم رؤيته لإنسان يثبت عقله وقلبه عند الفزع والشدة التي تصيبه، فالواو حققت تماسكا واتساقا بين شطري البيت من خلال جمعه بين عدم رؤيته لإنسان عصي العبرة متحكم 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 ملاقاة 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[1]:

وَمَـــــن لَم يَعشَـــــقِ الـــــدُنيا قَـــــديماً وَلَكِـــــن لا سَـــــبيلَ إِلى الوِصـــــالِ

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 قديما، إلا أن هذه الدنيا لا يمكن أن تبقى مواصلة لهم أمدا طويلا، 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 مشحونا بالاستبدال الاسمي، يقول[2]:

01 يَا أُخـــتَ خَـــيرِ أَخٍ يا بِنـــتَ خَـــيرِ أَبٍ كِنايَـــةً بِهِمـــا عَـــن أَشـــرَفِ النَسَـــبِ

حين نتأمل قول المتنبي: (يا أُختَ خَيرِ أَخٍ)، (يا بِنتَ خَيرِ أَبٍ)، نلحظ استبدالا اسميا، 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، فكنى بهما عن أشرف النسب. يريد أن نسبها من أشرف الأنساب، فإذا كنيت بهما عرفت، لأنهما خير الناس، فإذا قلت: يا أخت خير أخ، ويا بنت خير أب عُرِفْتِ"[1]، ومن هنا نجد أن المتنبي قد استخدم آلية الاستبدال بصفتها 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 كَـــأَنَّ **فَعلَـــةَ** لَم تَمـــلَء مَواكِبُهـــا دِيارَ بَكـــرٍ وَلَم تَخلَـــع وَلَم تَهِـــبِ
21 فَلَيـــتَ طالِعَـــةَ الشَمسَـــينِ غائِبَـــةٌ وَلَيـــتَ **غائِبَـــةَ الشَمسَـــينِ** لَم تَغِـــبِ
31 قَـد كـانَ قاسَمَـكَ **الشَخصَـينِ** دَهرُهُمـا وَعـاشَ **دُرُّهُمـا** الـمَفديُّ بِالـذَهَبِ
32 وَعـادَ في طَلَـبِ **الـمَتروكِ** تارِكُـهُ إِنّا لَنَغفُـلُ وَالأَيّامُ في الطَلَـبِ

ففي البيت التاسع من القصيدة استبدل المتنبي (فَعلة) بـ: (خولة) فكنى 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، 86/1.

به (فعلة) قام مقام العنصر المستبدل وأغنى عن التصريح بذكر خولة، فـذكر "فعلة: كناية عن اسم المتوفاة عَلَى سَبِيْلِ التَّعْظِيمِ لَهَا"[1]، ومن هنا كان للاستبدال الاسمي دور في تماسك القصيدة.

كما نلحظ أيضا عدوله عن ذكر اسم خولة، وتعويضه واستبداله بـ: **(غائبة الشمسين)**، **(الشخصين)**، **(درّهما)**، **(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 تَعداد منافعها وعوائدها على الخلق، فقد "جعلها وشمس النهار شمسين ثم قال ليت طالعتهما وهي شمس النهار غائبة وليت غائبتهما وهي المرئية لم تغب أي أنها كانت أعم نفعاً من شمس النهار قليتها بقيت وفقدنا الشمس"[2]، فلو ذكر خولة باسمها الصريح لما كان صالحا في الدلالة على المعنى المراد في هذا الموضع، 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[3]:

مـــا كُنـــتَ عَنـــهُ إِذِ اِســـتَغاثَكَ يَا سَـــيفَ بَـــني هاشِـــمٍ بِـــمَغمودِ
يا أَكْـــرَمَ الأَكـــرَمينَ يا مَلِـــكَ الـــ أَمـــلاكِ طُـــرّاً يا أَصـــيَدَ الصـــيدِ

المتأمل في هذا البيت يجده مشحونا بالاستبدال الاسمي، فقد استبدل بـ: **(سيف بني هاشم)**، **(أَكْرَم الأَكرَمينَ)**، **(مَلِك الأَملاكِ)**، **(أَصيَد الصيدِ)** اسمَ سيف الدولة، فاختياره لهذه العناصر اللغوية وعدوله عن التصريح بـ: سيف الدولة كان مناسبا للسياق الذي اللغوي والمقامي،

(1) ابن الأفليلي، 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، فناداه بعدة أسماء: (سيف بني هاشم)، (أكرم الأكرمين)، ملك الأملاك)، (أصيد الصيد)، وعدل عن مناداته باسمة الصريح (علي سيف الدولة)، فالاستبدال الاسمي ساهم بشكل كبير في اتساق القصيدة وتماسكها من خلال العناصر المعَوِّضة التي اختارها الشاعر.

كما نجده استخدم الاستبدال الاسمي في قصيدة رثاء أخت سيف الدولة الصغرى[1]:

02 أَنــتَ يا **فَــوقَ** أَن تُعَــزّى عَــنِ الأَح ... بابِ فَــوقَ الَّــذي يُعَزّيــكَ عَقــلا
34 يا **مَليــكَ الــوَرى** المُــفَرِّقَ مَحيــاً ... وَمَــــماتاً فــــيهِم وَعِــــزّاً وَذُلّا
40 أَيُّهــا **البــاهِرُ العُقــولَ** فَمــا تُــدْ ... رَكُ وَصــفاً أَتعَبــتَ فِكــري فَمَهــلا

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 شأنا من أن يعزيه 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: (مليك الورى) سيف الدولة، وذلك لمناسبة المستبدل به السياق اللغوي، فهو أوقع في نفس المتلقي وأثبت، "يقول لسيف الدولة: يا مليك الورى، الجليل قدره، المشهور فضله، الذي تستدام الحياة بموالاته، ويتعرض للموت والقتل بمعاداته، ويكتسب العز بطاعته، والذل بمعصيته، وتفرق هذه الأحوال فيمن والاه ووافقه، ونابذه وخالفه"[2]، لذا عدل عن مناداته باسمه أو كنيته، وناداه بـ:(مليك الورى) 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 الأفليلي، 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 وعوضه 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[1]:

طـــارَ الوُشـــاةُ عَلـــى صَـــفاءِ وِدادِهِـــمْ وَ**كَـــذا** الـــذُبابُ عَلـــى الطَعـــامِ يَطـــيرُ

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[2]:

كَـــذا أَنا يا دُنيـــا إِذا شِـــئتِ فَـــاِذهَبي وَيا نَفـــسُ زِيـــدِي فِي كَرائِهِهَـــا قُـــدما

استبدل اسم الإشارة (ذا) بقوله في البيت الذي قبله[3]:

وَإِنّي لَمِـــنْ قَـــومٍ كَـــأَنَّ نُفوسَـــنا بِهـــا أَنَـــفٌ أَن تَســـكُنَ اللَحـــمَ وَالعَظْمَـــا

(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[1]:

تَغَـــرَّبَ لا مُســـتَعظِماً غَـــيرَ نَفسِـــهِ وَلا قـــــابِلاً إِلّا لِخالِقِـــــهِ حُكمـــــا
وَلا ســـــالِكاً إِلّا فُـــــؤادَ عَجاجَـــــةٍ وَلا واجِـــــداً إِلّا لِمَكرُمَـــــةٍ طَعمـــــا
يَقولـــونَ لي مـــا أَنـــتَ في كُـــلِّ بَلـــدَةٍ وَمـــا تَبتَغـــي مـــا أَبتَغـــي جَـــلَّ أَن يُســـمى
كَـــأَنَّ بَنـــيهِم عـــالِمونَ بِأَنَّـــني جَلـــوبٌ إِلَـــيهِم مِـــن مَعادِنِـــهِ اليُتمـــا
وَمـــا الجَمـــعُ بَـــينَ المـــاءِ وَالنـــارِ في يَـــدي بِأَصـــعَبَ مِـــن أَن أَجمَـــعَ الجَـــدَّ وَالفَهمـــا
وَلَكِنَّـــــني مُستَنصِـــــرٌ بِذُبابِـــــهِ وَمُرتَكِـــبٌ في كُـــلِّ حـــالٍ بِـــهِ الغَشـــما
وَجاعِلُـــــهُ يَـــــومَ اللِقـــــاءِ تَحِيَّـــــتي وَإِلّا فَلَســـتُ السَـــيِّدَ البَطَـــلَ القَرمـــا
إِذا فَـــلَّ عَزمـــي عَـــن مَـــدىً خَـــوفُ بُعـــدِهِ فَأَبعَـــدُ شَـــيءٍ مُمكِـــنٌ لَم يَجِـــد عَزمـــا

فاسم الإشارة (ذا) قد استبدل به الشاعر جميع الأبيات التي سبق إيراده، فهو يقول للدنيا بأنني "كما وصفت نفسي"[2] 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، وحقق 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 المرسِل 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 إلّا عن دليل عليه، وإلا كان فيه ضرب من تكليف علم الغيب في معرفته»[1]، فالمتلقي يسعى دائما إلى ملء الفراغ الذي يحدثه المرسِل 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»[2]، 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 مراثيه:

4- أ-أ- حذف المبتدأ:

في قوله[3]:

بـــيضُ العَـــوارِضِ طَعّـــانونَ مَـــن لَحِقـــوا مِـــــنَ الفَـــــوارِسِ شَـــــلّالونَ لِلـــــنَعَمِ

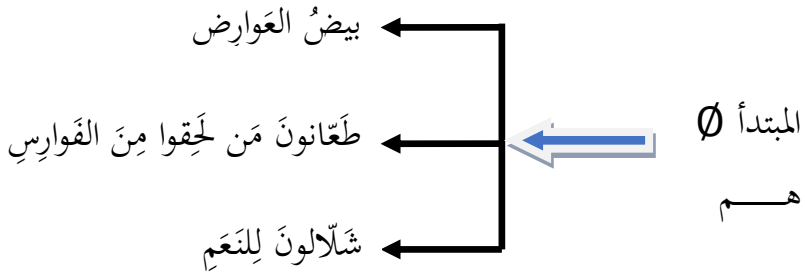
حذف المبتدأ في هذا البيت ثلاث مرات، التقدير: هم بيضُ العوارض، هم طَعّانونَ ...، وهم شَلّالونَ لِلنَعَمِ، وجاءت الأخبار صفات لغلمان المرثي، وقد حذف المبتدأ في هذه المواضع للدلالة على عظمة هؤلاء الفتيان وشجاعتهم وشدتهم، فهم "بيض العوارض مع سواد شعر رؤوسهم. فأشار إلى اكتهال أسنانهم، وإحرازهم الكمال في جملة 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 طَعّانونَ بمن لحقوه من الفوارس عند حملاتهم، شَلّالونَ 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"[1]. 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 المبتدا) في مراثيه كذلك قوله[2]:

أبقيـــت أكـــذب كـــاذب أبقيتـــه وأخـــذت أصـــدق **مـــن يقـــول** ويســـمع

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[3]:

كأنّـــك أبصـــرت **الّـــذي بي** وخفتـــه إذا عشـــت فـــاخترت الحمـــام علـــى الثكـــل

فقد حذف المبتدأ في هذا البيت كذلك، والتقدير: الذي **هو** بي.

وفي قوله كذلك[4]:

أَقَـــلُّ بِـــلاءً بِالـــرَزايا مِـــنَ القَنـــا وَأَقـــدَمُ بَـــينَ الجَحفَلَـــينِ مِـــنَ النَبـــلِ

(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 بلاء بالرزايا ...، كما يمكن أن نقدر ضمير الرفع المنفصل (هم)

وفي قوله كذلك[1]:

مُقيمٌ مِنَ الهَيجاءِ في كُلِّ مَنزِلٍ كَأَنَّكَ مِن كُلِّ الصَوارِمِ في أَهلِ

حذف المبتدأ من صدر البيت وترك الخبر ليدل على المحذوف، فتقدير الكلام: أنت مقيم.

وفي قوله كذلك[2]:

بِنَفسي **وَليدٌ** عادَ مِن بَعدِ حَملِهِ إِلى بَطنِ أُمٍّ لا تُطَرِّقُ بِالحَملِ

حذف المبتدأ ودل على المبتدأ المحذوف بالخبر (وبيد)، كأنه قال: المفدى بنفسي وليد.

وفي قوله كذلك[3]:

إِذا ما تَأَمَّلتَ الزَمانَ وَصَرفَهُ تَيَقَّنتَ **أَنَّ المَوتَ ضَربٌ مِنَ القَتلِ**

التقدير: تَيَقَّنتَ كون الموتِ ضَربٌ مِنَ القَتلِ، فخبر أنَّ جاء شبه جملة لذا وجب علينا أن نأتي بالمصدر الصريح (كوْن) مضافا إلى الاسم.

وفي قوله كذلك[4]:

خِطبَةٌ لِلحِمامِ لَيسَ لَها رَد دٌ وَإِن كانَتِ المُسَمّاةَ ثُكلا

التقدير: هذه خطبةٌ، أو هي خطبة، فخطبة خبر لمبتدأ محذوف.

4- أ-ب- حذف المضاف:

وفي قوله[5]:

وَمَن لَم يَعشَقِ الدُنيا قَديماً وَلَكِن لا سَبيلَ إِلى الوِصالِ

نَصيبُكَ في حَياتِكَ مِن حَبيبٍ نَصيبُكَ في مَنامِكَ مِن خَيالِ

(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 والدة سيف الدولة، ففي عجز البيت الثالث من القصيدة حذف المضاف إذ التقدير: ولكن لا سبيل إلى دوام الوصال، وحذف المرسِل المضاف وأقام المضاف إليه مكانه ليفتح أمام المتلقي باب إعمال 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"[1].

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: نَصيبُكَ في حَياتِكَ مِن Ø حَبيبٍ، والتقدير: نَصيبُكَ في حَياتِكَ مِن وِصال حَبيبٍ، والموضع الثاني في عجز البيت: نَصيبُكَ في مَنامِكَ مِن Ø خَيالِ، والتقدير: نَصيبُكَ في مَنامِكَ مِن وِصَالِ خَيالِ، فالشاعر قد حذف المضاف (وِصال) 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[2]:

وَهـــــانَ فَمـــــا أُبالي بِالـــــرَزايا لِأَنّي مـــــا اِنتَفَعـــــتُ بِأَن أُبالي

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"[3]، 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 يحي 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"[1]، أما البرقوقي فقد قدر المحذوف بـ: الدهر أو رميه، يقول: "ضمير هان للدهر أو لرميه لدلالة قوله رماني الدهر. يقول: وهان الدهر عليّ فلا أحفل بمصائبه علماً بأنه لا ينفع الحذر ولا المبالاة"[2]؛ فالفعل (هان) يحتاج إلى فاعل يقدره المتلقي للقصيدة ليسد الفراغ الذي نتج عن حذف المرسل للفاعل الذي سبق ذكره في الأبيات السابقة، فيحتفظ المتلقي بالعنصر المحذوف في ذاكرته ليسد به الفراغ الذي أحدثه الحذف في البنية السطحية للجملة الثانية، وهو ما يؤدي إلى استمرارية القصيدة وربطها دلاليا مع ما قبلها، اعتمادا على المرجعية القبلية وإحالة الكلام إليها إحالة قبلية، وهو ما حقق التماسك النصي للقصيدة.

وقد اعتمد من قدر (الدهر) فاعلا محذوفا للفعل (هان) على قوله في البيت الخامس[3]:

رَمَـــانِي **الـــدَّهرُ** بِالأَرْزَاءِ حَـــتَّى فُـــؤَادِي في غِشـــاءٍ مِـــنْ نِبـــالِ

فَصِـــرتُ إِذا أَصـــابَتني سِـــهامٌ تَكَسَّـــرَتِ النِصـــالُ عَلـــى النِصـــالِ

وَهـــانَ **Ø** فَمـــا أُبالي بِالـــرَزايا لِأَنّي مـــا اِنتَفَعـــتُ بِأَن أُبالي

فحين نجعل ضمير الدهر فاعلا يكون قد سبق ذكره في البيت الخامس يعود عليه الضمير المستتر في البيت السابع، يكون المعنى: وهان الدهر عندي فلا أعير بالا لمصائبه ورزاياه.

وأما من قدَّر المحذوف (رمي الدَّهر) فقد اعتمد في تقديره على السياق اللغوي المذكور في البيت الخامس كذلك (رماني الدهر) قال ابن الأفليلي: "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 الرزايا 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 – المملة العربية السعودية، د.ط، 1422هـ – 2002م، 729/2.

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

فيها"[1]، فالمرسِل استخدم آلية الحذف في هذا الموضع انطلاقا من ذاكرة المتلقي المحتفظة بالعنصر المحذوف الذي تم ذكره في موضع سابق محققا تماسكا نصيا من خلال عملية الربط بين العناصر اللغوية داخل القصيدة:

رَمَـــانِي الـــدَّهرُ بِالأَرْزَاءِ حَـــتَّى فُـــؤَادِي فِي غِشَـــاءٍ مِـــنْ نِبَـــالِ
فَصِـــرتُ إِذا أَصَـــابَتنِي سِـــهامٌ تَكَسَّـــرَتِ النِصَـــالُ عَلَـــى النِصَـــالِ
وَهَـــانَ Ø فَمَـــا أُبالي بِالـــرَزايا لِأَنّي مَـــا اِنتَفَعـــتُ بِأَن أُبالي

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: (خَفَّ)، ليناسب سياق المحذوف، إذ تقدير الكلام: وخفَّ ما ألقاه.

فالحذف في هذا الموضع ترك للمتلقي مساحة واسعة في تقدير المحذوف وتأويله، وتعدد المعنى من خلال تعدد تقدير المحذوف، ولو ذكر المرسِل الفاعل لحصر المعنى فيما ذكره، ولكن حين حذفه جعل ذهن المتلقي يتردد في اختيار الفاعل بين: -الدهر، رمي الدهر، ما ألقاه-، وفتح له مجالا فسيحا في التفاعل مع النص، وأثرى المعنى من خلال جعل الدلالة مفتوحة.

ومن المواضع التي استخدم فيها المتنبي الحذف الاسمي في رثائياته فحذف الفاعل قوله:

وَلَقَـــد رامَـــكَ العُـــداةُ كَمـــا را مَ فَلَـــم يَجرَحـــوا لِشَخصِـــكَ ظِـــلّا

حذف المتنبي فاعل الفعل رام

4-ب- الحذف الفعلي:

استخدم المتنبي الحذف الفعلي في قوله[2]:

(1) ابن الأفليلي، شرح شعر المتنبي، 186/1.
(2) أبو الطيب المتنبي، الديوان، ص 118.

يا أُختَ خَيرِ أَخٍ يا بِنتَ خَيرِ أَبٍ كِنايَةً بِهِما عَن أَشرَفِ النَسَبِ

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 انطلاقا من البنية العميقة للجملة التي مرجعية الدليل فيها مرجعية بعدية (كناية).

وفي قوله كذلك[1]:

فَخراً لِدَهرٍ أَنتَ مِن أَهلِهِ وَمُنجِبٍ أَصبَحتَ مِن عَقبِهِ

في هذا البيت استخدم الشاعر الحذف الفعلي وذلك بحذفه للفعل (يفخر) الذي انتصب به المصدر فخرا. ويكمن أن يكون تقديره جعلك الله فخرا أو صيَّرك الله فخرا، 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 والدة سيف الدولة[2]:

نُعِدُّ المِشرَفِيَّةَ وَالعَوالي وَتَقتُلُنا المَنونُ بِلا قِتالِ

نجد الشاعر استخدم الحذف الفعلي في الشطر الأول من البيت، فقد حُذف الفعل (نُعِدُّ) في الجملة الثانية بعد واو العطف، فالأصل: "نُعِدُّ المِشرَفِيَّةَ وَنُعِدُّ العَوالي"، 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[1]:

(1) أبو الطيب المتنبي، الديوان، ص 147.
(2) المصدر نفسه، ص 277.

يا مَـــن يُبَـــدِّلُ كُـــلَّ يَـــومٍ حُلَّـــةً أَنّى رَضـــيتَ بِحُلَّـــةٍ لا تُنـــزَعُ

استخدم المُرسِل 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 تغيّر، 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[2]:

قَـــد بَلَـــوتَ الخُطـــوبَ مُـــرّاً وَحُلـــواً وَسَـــلَكتَ الأَيّامَ حَـــزناً وَسَـــهلا
وَقَتَلـــتَ الزَمـــانَ عِلمـــاً فَمـــا يُعْـــ ـــرِبُ قَـــولاً وَلا يُجَـــدِّدُ فِعـــلا
أَجِـــدُ الحُـــزنَ فيـــكَ حِفظـــاً وَعَقـــلاً وَأَراهُ في الخَلـــقِ ذُعـــراً وَجَهـــلا

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: (وحُلْوًا)، (وسَهْلًا)، (وَلا يُجَدِّدُ فِعلا)، (وَعَقلاً)، (وَجَهْلا)، والأصل في القصيدة: (**وقَد بَلَوتَ الخُطوبَ حلوا**)، (**وسَلَكتَ الأَيّامَ سَهلا**)، (**وقتلتَ الزمان علما فلا يجدد فعلا**)، (**وَأَجِدُ الحُزنَ فيكَ عَقلاً**)، (**وَأَراهُ في الخَلقِ جَهلا**)، ففي هذه التراكيب وقع الحذف في الجمل الثانية المعطوفة، وترك المرسِل مهمة ملء الفراغ الذي أحدثه الحذف للمتلقي، معتمدا 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 والسآمة والملل، وتحقيق مبدأ الاقتصاد اللغوي، وهو ما أسهم في اتساق النص وتماسكه.

ومن الحذف الجملي الذي استخدمه المتنبي قوله[1]:

وَلا مـــــا تَضُـــــمُّ إِلى صَـــــدرِهَا وَلَـــــو عَلِمَـــــتْ هَالَهَـــــا ضَـــــمُّهُ

في هذا البيت يحاول المتنبي تعظيم المرثي (فاتك) وتبيان شجاعته وإقدامه، والمتأمل في عجز البيت يجد حذف عناصر لغوية من بنيته السطحية، في قوله: (وَلَو عَلِمَتْ هَالَها ضَمُّهُ) والتقدير: (ولو علمت ما وَلَدَت، ولو علمت ما تَضُمُّ إِلى صَدرِها هَالَها ضَمُّهُ)، فقد حذف في هذا الموضع أكثر من جملة ليترك للمتلقي ملأ الفراغ الذي أحدثه الحذف، بما يلائم السياق الذي يقتضيه المقام، ويجعله مشاركا في عملية الإنتاج من خلال استحضار العنصر المحذوف من خلال السياق اللغوي الوارد قبل هذا الشطر، الذي جُعل دليلا على العنصر المحذوف، ومنه يقوم بوظيفة اتساقية تؤدي إلى تماسك البيت بما قبله وهو ما يحقق تماسكا نصيا للقصيدة، وارتباطا دلاليا بين أجزائها.

ومن الحذف الجملي الذي استخدمه المتنبي قوله في قصيدة رثاء أبي الهيجاء عبد الله بن علي[2]:

وَلَم أَرَ أَعصـــى مِنـــكَ لِلحُـــزنِ عَـــبرَةً وَأَثبَـــتَ عَقـــلاً وَالقُلـــوبُ بِـــلا عَقـــلِ

استخدم المتنبي في هذا البيت الحذف الجملي، حيث حذف جملة: (لم أر أحدا) 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 أحدا أعصى دمعا من سيف الدولة، وعطف على الجملة الأولى صورة نفى أن يكون رأى أحدا أثبت عقلا من سيف الدولة وقت الحزن، فحذف المرسِل 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 ثقلٍ على السامع.

ومن الحذف الجملي الذي استخدمه المتنبي في رثائياته قوله[1]:

بَلـــى وَحُرمَـــةِ مَـــن كانَـــت مُراعِيَـــةً لِحُرمَـــــةِ المجـــــدِ وَالقُصّـــــادِ وَالأَدَبِ

ففي هذا البيت نجد الشاعر استخدم الحذف الجملي بعد حرف الجواب (بلى) الذي يقع بعد الاستفهام المنفي لتجعله مثبتا، فحُذفت 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[2]:

يَظُـــنُّ أَنَّ فُـــؤادي غَـــيرَ مُلتَهِـــبٍ وَأَنَّ دَمـــعَ جُفـــوني غَـــيرُ مُنسَـــكِبِ

ففي هذا البيت استفهام حذف منه حرف الاستفهام الهمزة، وتقدير الكلام: أيظن 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 المستفهَم عنه قبله، كما أن حذف جمل جواب الاستفهام تحذف ويُكتفى 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 مُثْبَت حسب المستفهَم 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 قِبَل سيف الدولة، ولهذا جاء بكلمة واحدة لا تقبل التردد ولا تترك مجالا للشك"[3]،

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

(2) المصدر نفسه، ص 119.

(3) زكي علي سالم العوضي، الحذف في سيفيات المتنبي تركيبا 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 لجملة 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 والبعدية 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 ضربا من التكلف.

المبحث الثالث: الاتساق المعجمي في رثائيات المتنبي:

التكرار:

يعد التكرار عنصرا من عناصر الاتساق المعجمي في النص، فهو من الأدوات الاتساقية التي تعمل على تماسك النص واتساقه، حيث إن "التكرار قد يؤدي أحيانا إلى تراكم الصيغ المكررة، مما يولد إيقاعا رتيبا 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 نوعا من التوقع الذي يولد المتعة بما يُدرك، بعد فترة من الانتظار، وبذلك يستقطب التكرار وعي المتلقي الذي يشكل جزءا هاما من عملية التذوق الفني"[1].

وقد استخدم المتنبي في رثائياته التكرار بأنماط متنوعة وكثيرة، لذا سأقتصر في التحليل على بعض النماذج.

توزعت بنية التكرار في مراثي 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
قصيدة رثاء جدته			
01 11 19	أُري / ترى / أراكِ	تكرار جزئي	أَلا لا **أُرِي** الأَحداثَ حَمداً وَلا ذَمّا **تَرى** بِحُروفِ السَطرِ أَغرِبَةً عُصما وَلَكِنَّ طَرفاً لا **أَراكِ** بِهِ أَعمى
02	الفتى	تكرار كلي	إِلى مِثلِ ما كانَ **الفَتى** مَرجِعُ **الفَتى**
03 06	قتيلة / قتل	تكرار جزئي	**قَتيلَةِ** شَوقٍ غَيرِ مُلحِقِها وَصما وَلَو **قَتَلَ** الهَجرُ المحِبّينَ كُلَّهُم
03 06 13	حبيبها المحبين حبّي	تكرار جزئي	لَكِ اللهُ مِن مَفجوعَةٍ بِـ**حَبيبِها** وَلَو قَتَلَ الهَجرُ **المُحِبّينَ** كُلَّهُم وَفارَقَ **حُبّي** قَلبَها بَعدَ ما أَدمى
05 31	خيفة / خوف	تكرار جزئي	بَكَيتُ عَلَيها **خيفَةً** في حَياتِها إِذا فَلَّ عَزمي عَن مَدىً **خَوفُ** بُعدِهِ
06 17	الهجر/ صرما / النوى/ فارق	تكرار بالمرادف	وَلَو قَتَلَ **الهَجرُ** المحِبّينَ كُلَّهُم مَضى بَلَدٌ باقٍ أَجَدَّت لَهُ **صَرما** وَ**فارَقَ** حُبّي قَلبَها بَعدَ ما أَدمى وَكُنتُ قُبَيلَ الموتِ أَستَعظِمُ **النَوى**
06 25 31	أجدت / واجدا / يجد	تكرار جزئي	مَضى بَلَدٌ باقٍ **أَجَدَّت** لَهُ صَرما وَلا **واجِداً** إِلّا لِمَكرُمَةٍ طَعما فَأَبعَدُ شَيءٍ مُمكِنٌ لَم **يَجِد** عَزما
06 26	بلد / بلدة	تكرار جزئي	مَضى **بَلَدٌ** باقٍ أَجَدَّت لَهُ صَرما يَقولونَ لي ما أَنتَ في كُلِّ **بَلدَةٍ**
07 17 20 24 34	قَبل / قُبَيل / مقبلا / قابلا / تقبل	تكرار جزئي	عَرَفتُ اللَيالي **قَبلَ** ما صَنَعَت بِنا وَكُنتُ **قُبَيلَ** الموتِ أَستَعظِمُ النَوى فَوا أَسَفا أَن لا أُكِبَّ **مُقَبّلاً** وَلا **قابِلاً** إِلّا لِخالِقِهِ حُكما وَلا صَحِبَتني مُهجَةٌ **تَقبَلُ** الظُلما
09 10	ماتت / ماتت/ مت/ الموت	تكرار جزئي تكرار بالمرادف	**فَماتَت** سُروراً بي **فَمُتُّ** بِها غَمّا أَعُدُّ الَّذي **ماتَت** بِهِ بَعدَها سُمّا

14 17	المنايا		وَلَم يُسلِها إِلّا **المَنايا** وَإِنَّما وَكُنتُ قُبَيلَ **المَوتِ** أَستَعظِمُ النَوى
07	عرفت/ علما	تكرار بالمرادف	**عَرَفتُ** اللَيالي قَبلَ ما صَنَعَت بِنا فَلَمّا دَهَتني لَم تَزِدني بِها **عِلما**
07 27	علما / عالمون	تكرار جزئي	فَلَمّا دَهَتني لَم تَزِدني بِها **عِلما** كَأَنَّ بَنيهِم **عالِمونَ** بِأَنَّني
09 10	سرورا / السرور	تكرار جزئي	فَماتَت **سُروراً** بي فَمُتُّ بِها غَمّا حَرامٌ عَلى قَلبي **السُرورُ** فَإِنَّني
08	منافعها/ نفع	تكرار جزئي	**مَنافِعُها** ما ضَرَّ في **نَفعِ** غَيرِها
10 13	قلبي / قلبها	تكرار جزئي	حَرامٌ عَلى **قَلبي** السُرورُ فَإِنَّني وَفارَقَ **حُبّي** قَلبَها بَعدَما أَدمى
12 19	طَرْفًا / عينيها	تكرار بالمرادف	**مَحاجِرَ** **عَينَيها** وَأَنياتَها سُحما وَلَكِنَّ **طَرفاً** لا أَراكِ بِهِ أَعمى
12 20	تلثمه / مقبلا	تكرار بالمرادف	وَ**تَلثَمُهُ** حَتّى أَصارَ مِدادُهُ فَوا أَسَفا أَن لا أُكِبَّ **مُقَبِّلاً**
14 33	أذْهَب / اذهبي	تكرار جزئي	أَشَدُّ مِنَ السُقمِ الَّذي **أَذهَبَ** السُقما كَذا أَنا يا دُنيا إِذا شِئتِ فَ**اذهَبي**
14	السقم / السقما	تكرار كلي	أَشَدُّ مِنَ **السُقمِ** الَّذي أَذهَبَ **السُقما**
15	فاتَتْ / فاتني رضِيتُ / رَضِيَتْ	تكرار جزئي	طَلَبتُ لَها حَظّاً فَ**فاتَت** وَ**فاتَني** وَقَد **رَضِيَت** بي لَو **رَضيتُ** بِها قِسما
15	حظا / قسما	تكرار بالمرادف	طَلَبتُ لَها **حَظّاً** فَفاتَت وَفاتَني وَقَد رَضِيَت بي لَو رَضيتُ بِها **قِسما**
16	أستسقي / أستسقي	تكرار كلي	فَأَصبَحتُ **أَستَسقي** الغَمامُ لِقَبرِها وَقَد كُنتُ **أَستَسقي** الوَغى وَالقَنا الصُمّا
17 24	أستعظم/ العظمى / مستعظما	تكرار جزئي	وَكُنتُ قُبَيلَ الموتِ **أَستَعظِمُ** النَوى فَقَد صارَتِ الصُغرى الَّتي كانَتِ **العُظمى** تَغَرَّبَ لا **مُستَعظِماً** غَيرَ نَفسِهِ
18	أخذت/ أخذ	تكرار جزئي	هَبيني **أَخَذتُ** الثَأرَ فيكِ مِنَ العِدا فَكَيفَ بِ**أَخذِ** الثَأرِ فيكِ مِنَ الحُمّى
18	الثأر / الثأر	تكرار كلي	هَبيني أَخَذتُ **الثَأرَ** فيكِ مِنَ العِدا فَكَيفَ بِأَخذِ **الثَأرِ** فيكِ مِنَ الحُمّى

16 30	الوغى/ يوم اللقاء	تكرار بالمرادف	وَقَد كُنتُ أَستَسقي **الوَغى** وَالقَنا الصُمّا وَجاعِلُهُ **يَومَ اللِقاءِ** تَحِيَّتي
19 33	الدنيا/ دنيا	تكرار كلي	وَما اِنسَدَّتِ **الدُنيا** عَلَيَّ لِضيقِها كَذا أَنا يا **دُنيا** إِذا شِئتِ فَاِذهَبي
21 30	ألاقي- اللقاء	تكرار جزئي	وَأَلا **أُلاقي** روحَكِ الطَيِّبَ الَّذي وَجاعِلُهُ يَومَ **اللِقاءِ** تَحِيَّتي
22 27	بنت / بنيهم	تكرار جزئي	كَأَنَّ **بَنيهِم** عالِمونَ بِأَنَّني وَلَو لَم تَكوني **بِنتَ** أَكرَمِ والِدٍ
22	والد / أباكِ	تكرار بالمرادف	وَلَو لَم تَكوني بِنتَ أَكرَمِ **والِدٍ** لَكانَ **أَباكِ** الضَخمَ كَونُكِ لي أُمّا
22 23	ولدت / والد	تكرار جزئي	وَلَو لَم تَكوني بِنتَ أَكرَمِ **والِدٍ** فَقَد **وَلَدَت** مِنّي لِأَنفِهِمُ رَغما
23 30	يوم / يومها / يوم	تكرار كلي + تكرار جزئي	لَئِن لَذَّ **يَومُ** الشامِتينَ بِـ**يَومِها** وَجاعِلُهُ **يَومَ** اللِقاءِ تَحِيَّتي
26	تبتغي / أبتغي	تكرار جزئي	وَما **تَبتَغي**؟ ما **أَبتَغي** جَلَّ أَن يُسمى
28	الجمع / أجمع	تكرار جزئي	وَما **الجَمعُ** بَينَ الماءِ وَالنارِ في يَدي بِأَصعَبَ مِن أَن **أَجمَعَ** الجَدَّ وَالفَهما
29 34	الغشما / الظلما	تكرار بالمرادف	وَمُرتَكِبٌ في كُلِّ حالٍ بِهِ **الغَشما** وَلا صَحِبَتني مُهجَةٌ تَقبَلُ **الظُلما**
30	السيد / القرم	تكرار بالمرادف	وَإِلّا فَلَستُ **السَيِّدَ** البَطَلَ **القَرما**
09 10 13 31	بَعْدَ/ بَعْدها/ بَعْدَما/ بُعْده/ أبعدُ	تكرار جزئي	أَتاها كِتابي **بَعدَ** يَأسٍ وَتَرحَةٍ أَعُدُّ الَّذي ماتَت بِهِ **بَعدَها** سُمّا وَفارَقَ حُبّي قَلبَها **بَعدَما** أَدمى إِذا فَلَّ عَزمي عَن مَدىً خَوفُ **بُعدِهِ** **فَأَبعَدُ** شَيءٍ مُمكِنٌ لَم يَجِد عَزما
31	عزمي / عزما	تكرار جزئي	إِذا فَلَّ **عَزمي** عَن مَدىً خَوفُ بُعدِهِ فَأَبعَدُ شَيءٍ مُمكِنٌ لَم يَجِد **عَزما**
24 32 33 34	نفسه / نفوسنا / نفسُ / مهجة	تكرار جزئي تكرار بالمرادف	تَغَرَّبَ لا مُستَعظِماً غَيرَ **نَفسِهِ** وَإِنّي لَمِن قَومٍ كَأَنَّ **نُفوسَنا** وَيا **نَفسُ** زيدي في كَرائِهِها قُدما وَلا صَحِبَتني **مُهجَةٌ** تَقبَلُ الظُلما

التكرار التام:

وهو تكرار نفس العنصر المعجمي في النص كما هي دون أن يلحقها تغيير، وعند قراءتنا لمراثي المتنبي نجده 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[1]:

يا أُخْــتَ **خَــيرِ** أخٍ يا بِنْــتَ **خَــيرِ** أبِ كِنَايَــةً بِهِمَــا عَــنْ أشــرَفِ النّسَــبِ

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 أفقيا 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[2]:

غَــدَرْتَ يا مَــوتُ **كَــمْ** أَفنَيْــتَ مِــنْ عَــدَدٍ بِمَــنْ أَصَــبْتَ وَ**كَــمْ** أَســكَتَّ مِــن لَجَــبِ
وَ**كَــمْ** صَــحِبْتَ أَخَاهَــا فِي مُنازَلَــةٍ وَ**كَــمْ** سَــأَلْتَ فَلَــمْ يَبْخَــلْ وَلَمْ تَخِــبِ

نلحظ أن الشاعر في هذين البيتين قد كرر لفظة (كم) أربع مرات، واللفظة المكررة تكرارا مباشرا تاما هي كم الخبرية التي تفيد التكثير[3]، إن تكريره الأداة (كم) في البيتين أفقيا وعموديا (رأسيا) جاء لتأكيد التكثير والمبالغة، فـ(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 مصاحبا 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 الخبرية 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 لأعاديه، ومداومته لمغازيه، وكم سألته من نفوس فيما سلف من ملاحمه، وتقدم من وقائعه، فلم يبخل عليك لكثرة من قتله، ولا خبت لديه لعظيم ما فعله"[1]. فالشاعر وصف الموت بالغادر لأنه حين غدره بخولة يكون قد غدر بخلق كثير، ففي هلاكها هلاك ناس كثير وسكوت أصواتهم، لذا عبر عن هذه الكثرة بـ(كم) الخبرية والتي كررها أربع مرات في بيتين متتاليين، حيث أدى التكرار دورا مهما في ترسيخ وتأكيد 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[2]:

حَتّــامَ نحــنُ نُســاري الــنّجمَ في الظُّلَــمِ ... ومَــا سُــرَاهُ علــى خُــفٍّ وَلا قَــدَمِ

وَلا **يُحِــــسّ** بأجْفــانٍ **يُحِــــسّ** بهَــا ... فقْــدَ الرّقــادِ غَريــبٌ باتَ لم يَــنَمِ

تُسَــوِّدُ الشّــمسُ منّــا **بــيضَ** أوْجُهِنَــا ... ولا **تُسَــوِّدُ بِــيضَ** العُــذرِ وَاللِّمَــمِ

وَكــانَ حالهُمَــا في الحُكْــمِ وَاحِــدَةً ... لــوِ احتَكَمْنَــا مــنَ الــدّنْيا إلى حكَــمِ

وَنَــترُكُ المــاءَ لا يَنْفَــكّ مــن سَــفَرٍ ... مــا **ســارَ** في الغَــيمِ منــهُ **ســارَ** في الأدَمِ

لا أُبْغِــضُ العِــيسَ لكِــني وَقَيْــتُ بهَــا ... قلــبي مــن الحــزْنِ أوْ جســمي مــن السّــقمِ

طَــرَدتُ مــن مصــرَ أيــديهَا بأرْجُلِهَــا ... حــتى مَــرَقْنَ بهَــا مــن جَــوْشَ وَالعَلَــمِ

(1) ابن الأفليلي، شرح شعر المتنبي، 87/3.

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

تَـــبرِي لَهُـــنّ نَعَـــامُ الـــدّوّ مُسْـــرَجَةً تعـــارِضُ الجُـــدُلَ المرْخـــاةَ باللُّجُـــمِ
في غِلْمَـــةٍ أخطَـــرُوا أرْوَاحَهُـــم وَرَضُـــوا بمَـــا لَقِـــينَ رِضَـــى الأيســـارِ بالـــزَّلَمِ
تَبـــدو لَنَـــا كُلّمَـــا ألْقَـــوْا عَمَـــائِمَهمْ عَمَـــائِمٌ خُلِقَـــتْ سُـــوداً بـــلا لُـــثُمِ
بِـــيضُ العَـــوَارِضِ طَعّـــانُونَ مـــن لحقـــوا مِـــنَ الفَـــوَارِسِ شَـــلاّلُونَ للـــنَّعَمِ
قـــد بَلَغُـــوا بقَنَـــاهُمْ فَـــوْقَ طاقَتِـــهِ وَلَـــيسَ يَبلُـــغُ مـــا فـــيهِمْ مـــنَ الهِمَـــمِ
في الجاهِلِيّـــــــةِ إلاّ أنّ أنْفُسَـــــــهُمْ مـــن طيـــبِهِنّ بـــه في الأشْـــهُرِ الحُـــرُمِ
نَاشُـــوا الرّمـــاحَ وَكانـــتْ غـــيرَ ناطِقَـــةٍ فَعَلّمُوهـــا صِـــياحَ الطّـــيرِ في الـــبُهَمِ
تَخـــدي الرّكـــابُ بنَـــا **بِيضـــاً** مَشـــافِرُهَا خُضـــراً فَرَاسِـــنُهَا في الرُّغـــلِ وَاليَـــنمِ

ففي هذه القطعة من قصيدةٍ رثى فيها المتنبي فاتكا، نجده يستخدم التكرار التام ويوزعه عبر مساحة النص ليقرر المعاني المراد إيصالها للمتلقي ويؤكدها في نفسه، ومن التكرار التام (المحض) الذي ورد في تلك القصيدة تكراره للكلمات الآتية: (يُحِسُّ، تسوّدُ، سار، بيض) فقد كرر الفعل **(تُسَوِّدُ)** 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، فـ"الشمس تسوّد ألوان وجوهنا البيض، ولا تغير بياض الشعر سواداً، وهو شكاية لأن بياض الوجه مما يُشتهى بقاؤه، فلا تبقيه، وبياض الشعر مما يكره بقاؤه فتبقيه ولا تغيره"[1]، كما ورد التكرار الكلي (المحض) كذلك في هذه القطعة من القصيدة باستخدامه لكلمة **(بِيض)** أربع مرات لكن مع اختلاف المرجع، فـ**(بيض)** الأولى مرجعها إلى لون الوجه، أما **(بيض)** الثانية والثالثة فإن مرجعهما هو شَعر العوارض، أما **(بيض)** 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: تخدي 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 ومتتابعا، فالعنصر اللغوي المكرَّر (**بِيض**) متوافق من حيث الشَّكل 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 أثرا في الشكل النصي، وجعله متوافقا وفق معطيات النص اللغوية، وجعل المتلقي مع النص متابعا[1]، 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 المشكِّل 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 (ﷺ) ووصاياه، أطروحة دكتوراه، إشراف الأستاذ الدكتور: نهاد الموسى، جامعة اليرموك، كلية الآداب، قسم اللغة العربية، 2015م، ص 104.

كما نجد في هذه القطعة المتنبي يستخدم التكرار الكلي (المحض) في قوله[1]:

وَلا **يُحِسّ** بأجْفانٍ **يُحِسّ** بهَا فقْدَ الرّقادِ غَريبٌ باتَ لم يَنَمِ

إن تكرار الشاعر للفعل المضارع (يحِسُّ) مرتين في صدر البيت الثاني من القصيدة لا يعطي إيحاءً بتأكيد المعنى الذي يريد إبلاغه للمتلقي، بل وقد جاء الفعل مكررا 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 (يُحِسُّ) أفقيا في شطر واحد من البيت، فالشاعر من خلال استخدامه الفعل المضارع (يحس) وتكراره يريد أن يبين حجم غربته، 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 يلقى من الأرق والنَّصَب والتعب ما يلقاه الغريب البعيد عن أهله، أضناه طول الطريق فبات ساهرا، وعليه فإن تكرار الفعل المضارع (يُحِسُّ) 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 أوات 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[2]:

وَغايَةُ **المُفرِطِ** في سِلمِهِ كَغايَةِ **المُفرِطِ** في حَربِهِ

....

وَكانَ مَن عَدَّدَ إحسانَهُ كَأَنَّهُ **أَفرَطَ** في سَبِّهِ

حيث نجد المتنبي قد استخدم في هذين البيتين التكرار الجزئي من خلال تكرار الكلمة باشتقاقات مختلفة، حيث ذكر اسم الفاعل مرتين (المفرط) والفعل (أفرط)، 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[1]:

وَلَعَمـــري لَقَـــد **شَـــغَلتَ** المنِـــايا بِالأَعـــادي فَكَيـــفَ يَطلَـــبنَ **شُـــغلا**

فقد استخدم المتنبي التكرار الجزئي حيث جاء في البيت حيث جاءت مادة [شغل] مكررة تكرارا جزئيا، من خلال استخدام

ويقول كذلك[2]:

قارَعَـــت **رُمحَـــكَ الرِمـــاحُ** وَلَكِـــن تَـــرَكَ الـــرامِحينَ رُمْـــحُكَ عُـــزلا

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 (رُمحَكَ) مرتين حيث نسبه إلى سيف الدولة وهو آلة الحرب والمطاعنة وهو تكرار تام، فيقول بأن أعداءك قارعوا (رمحك) (بالرِماحُ)، ولكن (رمحك) ترك أولئك (الرامحين) الذين يطاعنونك برماحهم عزلا.

فتكرار الجذر اللغوي [رمح] في البيت من خلال تعدد الصيغ بين المفرد (الرمح) والجمع (الرماح)، واسم الفاعل (الرامحين) كان له أثره في تشكيل الاتساق المعجمي من خلال وخلق تماسك نصي داخل البيت في القصيدة.

ويقول كذلك[3]:

وَهَـــذا أَوَّلُ النـــاعينَ طُـــرّاً لِأَوَّلِ **مَيتَـــةٍ** في ذا الجَـــلالِ

كَـــأَنَّ **المَـــوتَ** لَم يَفجَـــع بِـــنَفسٍ وَلَم يَخطُـــر لِمَخلـــوقٍ بِبـــالِ

....

أَطـــابَ الـــنَفسَ أَنَّـــكِ **مُـــتِّ مَـــوتاً** تَمَنَّتـــهُ البَـــواقي وَالخَـــوالي

جاء التكرار الجزئي في لفظة (مَيتَةٍ، الموتَ، مُتَّ، مَوتاً)، حيث استخدم كلمة (مَيتَةٍ) 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 (متِّ) متصلا بضمير المخاطبة المؤنثة، ثم المصدر (موتا) الذي جاء به لتوكيد الفعل (متِّ)، فقد شكلت ألفاظ الموت المكررة في الأبيات السابقة تعالقا نصيا في ربط العناصر اللغوية بعضها ببعض، فتكرار المتنبي للفظ 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[1]:

وَلَـــو كـــانَ النِســـاءُ كَمَـــن **فَقَـــدنا** لَفُضِّـــلَتِ النِســـاءُ عَلـــى الرِجـــالِ
وَمـــا التَأنيـــثُ لِاســـمِ الشَـــمسِ عَيـــبٌ وَلا التَـــذكيرُ فَخـــرٌ لِلهِـــلالِ
وَأَفجَـــعُ مَـــن **فَقَـــدنا** مَـــن وَجَـــدنا قُبَيـــلَ **الفَقـــدِ مَفقـــودَ** المِثـــالِ

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 وتثبيته 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 فعبر 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.

فاستخدام 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[1]:

(فؤاد / قلب)

05 رَمـــــاني الـــــدَهرُ بِالأَرزاءِ حَـــــتّى فُـــــؤادي في غِشـــــاءٍ مِـــــن نِبـــــالِ

... .

21 بِعَيشِـــكِ هَـــل سَـــلَوتِ فَـــإِنَّ قَلـــبي وَإِن جانَبـــتُ أَرضَـــكِ غَـــيرُ ســـالي

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 عليَّ وإصابتُهُ قلبي بسهامه، حتى صار في غلاف من السهام لتواليها عليه"[2]، فالمتنبي استخدم تكرار المعنى الواحد بألفاظ مختلفة.

ويقول أيضا[3]:

(اللحد / الأجداث / مثواك / قبرك / القبور)

11 عَلـــى المِـــدفونِ قَبـــلَ الـــتُرابِ صَـــوناً وَقَبـــلَ اللَحـــدِ في كَـــرَمِ الخِـــلالِ

17 سَـــقى مَثـــواكَ غـــادٍ في الغَـــوادي نَظـــيرُ نَـــوالِ كَفِّـــكِ في النَـــوالِ

18 لِســـاحيهِ عَلـــى الأَجـــداثِ حَفـــشٌ كَأَيـــدي الخَيـــلِ أَبصَـــرَتِ المِخـــالي

20 يَمُـــرُّ بِقَـــبرِكِ العـــافي فَيَبكـــي وَيَشـــغَلُهُ البُكـــاءُ عَـــنِ السُـــؤالِ

29 وَلَيسَـــت كَـــالإِناثِ وَلا اللَـــواتي تُعَـــدُّ لَهـــا القُبـــورُ مِـــنَ الحِجـــالِ

(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: "لحد: اللَّحْد واللُّحْد: الشَّقُّ الَّذِي يَكُونُ فِي جَانِبِ الْقَبْرِ موضِع الْمَيِّتِ لأَنه قَدْ أُمِيل عَنْ وسَط إِلى جَانِبِهِ، وَقِيلَ: الَّذِي يُحْفر فِي عُرْضه؛ والضَّرِيحُ والضَّرِيحة: مَا كَانَ فِي وَسَطِهِ، وَالْجَمْعُ أَلْحَادٌ ولحُود"(1)، وأما المثوى فهو المكان الذي يقيم فيه الإنسان ويطيل فيه افقامة، وسمي القبر مثوى لأنه مكان إقامة الميت، جاء في لسان العرب: "ثوا :الثَّواءُ: طولُ المقام، ثَوَى يَثْوِي ثَواءً وثَوَيْتُ بِالْمَكَانِ وثَوَيْته ثَواءً وثُوِيّاً مِثْلُ مَضَى يَمْضِي مَضاءً ومُضِيّاً؛ الأَخيرة عَنْ سِيبَوَيْهِ، وأَثْوَيْت بِهِ :أَطلت الإِقامة بِهِ. وأَثْوَيْته أَنا وثَوَّيْته؛ الأَخيرة عَنْ كُرَاعٍ :أَلزمته الثَّواء فِيهِ .وثَوَى بِالْمَكَانِ :نَزَلَ فِيهِ، وَبِهِ سُمِّي الْمَنْزِلُ مَثْوىً .والمثْوى :الْمَوْضِعُ الَّذِي يُقام بِهِ، وَجَمْعُهُ المثَاوِي .ومَثْوَى الرَّجُلِ :مَنْزِلُهُ، ... وثُوِيَ الرَّجُلُ: قُبِرَ لأَن ذَلِكَ ثَواءٌ لَا أَطول مِنْهُ"(2). والأجداث جمع مفرده 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 الورود في رثائياته، فهي لا تتواتر في جميع المرثيات ولا تتكرر بشكل لافت، إلا أننا نجد بعض الجمل قد وردت مكررة في بعض المراثي، لكنه تكرار غير كثيف، ومن الجمل التي وردت عنده مكررة بشكل عمودي (رأسي) في بيتين متتاليين، قوله(3):

مـا كُنـتُ أَحسَـبُ قَبـلَ دَفنِـكَ في الثَـرى أَنَّ الكَواكِـــــبَ في الـــــتُرابِ تَغـــــورُ

(1) ابن منظور، لسان العرب، [ل ح د]، 388/3.
(2) المرجع نفسه، [ث و ا]، 125/14 - 126.
(3) المصدر نفسه، ص 213.

مـــا كُنـــتُ آمُـــلُ قَبـــلَ نَعشِـــكَ أَن أَرى رَضـــوى عَلـــى أَيـــدي الرِجـــالِ تَســـيرُ

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 كنتُ**) عموديا تمكن من التعبير عن حسن خِلقته 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 وُورِي الثرى ووُضع في القبر علم أن الكواكب تختفي وتغور في التراب، أما في البيت الخامس فقد أقامه مقام الجبل رضوى في الرزانة والحِلم والوقار، فهو لم يكن يأمل أن الجبل يُستطاع نقله وتحريكه من مكانه إلا حين رأى المُؤبن محمولا على أكتاف الرجال متوجهين به إلى قبره.

فتكرار عبارة (**ما كنتُ**) عملت على تأكيد المعنى المراد إيصاله للمتلقي، وتثبيته في ذهنه وذاكرته، وهو أن المرثي له خِلقة حسنة ووجه وضَّاء وقدر عالٍ علو الكواكب التي في السماء، وله وقار وحلم ورزانة تساوي رزانة الجبال وثقلها، كما أن استخدام الشاعر عبارة (**ما كنت**) منحت للبيتين جرْسا وإيقاعا موسيقيا ساهم في اتساق القصيدة وتماسكها صوتيا ودلاليا.

ومن العبارات التي كررها المتنبي في رثائياته عبارة (غاية المفرط) في قصيدته التي رثى بها عمة عضد الدولة وعزاه بها، وذلك عند قوله[1]:

وَغايَـــــةُ المفِـــــرِطِ في سِـــــلمِهِ كَـــــ**غايَـــــةِ المُفـــــرِطِ في** حَربِـــــهِ

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]:

وَلَـــو كـــانَ النِســـاءُ كَمَـــن فَقَـــدنا ... لَفُضِّـــلَتِ **النِســـاءُ** عَلـــى **الرِجـــالِ**

وَمـــا التَأنيـــثُ لِاســـمِ الشَـــمسِ عَيـــبٌ ... وَلا التَـــذكيرُ فَخـــرٌ لِلـــهِلالِ

وَأَفجَـــعُ مَـــن **فَقَـــدنا** مَـــن **وَجَـــدنا** ... قُبَيـــلَ الفَقـــدِ مَفقـــودَ المِثـــالِ

يُـــدَفِّنُ بَعضُـــنا بَعضـــاً وَتَمشـــي ... أَواخِـــرُنا عَلـــى هـــامِ الأَوالي

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 بمثل فضلها وكريم خصالها، 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 تتركه هذه العلاقة من تضام بين أبيات القصيدة.

واستخدم كذلك علاقة التقابل أو التضاد في قوله[1]:

أَلَســتَ مِــنَ القَــومِ الأُلى مِــن رِمــاحِهِم **نَــداهُم** وَمِــن قَــتلاهُمُ مُهجَــةُ **البُخــلِ**

(الندى ≠ البخل)

علاقة التنافر:

وينضوي تحت هذه العلاقة الألفاظ المتلازمة التي تدخل تحت مسمى عام، حيث نجد المتنبي استخدم هذه العلاقة في قوله[2]:

يا **أُختَ** خَــيرِ **أَخٍ** يا **بِنــتَ** خَــيرِ **أَبٍ** كِنايَــةً بِهِمــا عَــن أَشــرَفِ النَسَــبِ

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[3]:

فيــهِ الفَصــاحَةُ وَالسَــماحَةُ وَالتُقــى وَالبَــأسُ أَجمَــعُ وَالحِجــا وَالخَــيرُ

(الفصاحة، السماحة، التقى، البأس، الحجا، الخير) علاقة اشتمال مشترك أوصاف في الممدوح. فهذه السلسلة المنتظمة من الخصال تنتمي إلى مجموعة واحدة، فقد استُخدمت 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[1]:

وَرَأَيتُ كُلّاً ما يُعَلِّلُ نَفسَهُ ... بِتَعِلَّةٍ وَإِلى الفَناءِ يَصيرُ
أَمُجاوِرَ الديماسِ رَهنَ قَرارَةٍ ... فيها الضِياءُ بِوَجهِهِ وَالنورُ
ما كُنتُ أَحسَبُ قَبلَ دَفنِكَ في الثَرى ... أَنَّ الكَواكِبَ في التُرابِ تَغورُ
ما كُنتُ آمُلُ قَبلَ نَعشِكَ أَن أَرى ... رَضوى عَلى أَيدي الرِجالِ تَسيرُ
خَرَجوا بِهِ وَلِكُلِّ باكٍ خَلفَهُ ... صَعَقاتُ موسى يَومَ دُكَّ الطورُ
حَتّى أَتَوا جَدَثاً كَأَنَّ ضَريحَهُ ... في قَلبِ كُلِّ مُوَحِّدٍ مَحفورُ
بِمُزَوَّدٍ كَفَنَ البِلى مِن مُلكِهِ ... مُغدِفٍ وَإِثمِدُ عَينِهِ الكافورُ
وَكَأَنَّما عيسى اِبنُ مَريَمَ ذِكرُهُ ... وَكَأَنَّ عازَرَ شَخصُهُ المَقبورُ
يُبكى عَلَيهِ وَما اِستَقَرَّ قَرارُهُ ... في اللَحدِ حَتّى صافَحَتهُ الحورُ
صَبراً بَني إِسحاقَ عَنهُ تَكَرُّماً ... إِنَّ العَظيمَ عَلى العَظيمِ صَبورُ
فَلِكُلِّ مَفجوعٍ سِواكُم مُشبِهٌ ... وَلِكُلِّ مَفقودٍ سِواهُ نَظيرُ
أَيّامَ قائِمُ سَيفِهِ في كَفِّهِ ... يُمنى وَباغُ المَوتِ عَنهُ قَصيرُ
فَأُعيذُ إِخوَتَهُ بِرَبِّ مُحَمَّدٍ ... أَن يَحزَنوا وَمُحَمَّدٌ مَسرورُ
أَو يَرغَبوا بِقُصورِهِم عَن حُفرَةٍ ... حَيّاهُ فيها مُنكَرٌ وَنَكيرُ
نَفَرٌ إِذا غابَت غُمودُ سُيوفِهِم ... عَنها فَآجالُ العِبادِ حُضورُ

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، ففهي تنتمي إلى مجموعة تندرج تحتها ضمن حقل مفهومي خاص بها، ألا وهو الموت

علاقة الجزء بالكل:

استخدم المتنبي هذه العلاقة في قوله[2]:

تُدمي خُدودَهُمُ الدُموعُ وَتَنقَضي ... ساعاتُ لَيلِهِمِ وَهُنَّ دُهورُ

(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 تفيد 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 المتنبي

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 متواليات (أو بعضها) دون بدوٍ 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"[1]، فأجزاء القصيدة يترابط 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 فـ"النص الشعري قد يوحي بعدم الخضوع لهذه العلاقات، ولكنه ما دام نصا تحكمه شروط الإنتاج والتلقي فإنه لا يتخلى عن هذه العلاقات، وإنما الذي يحصل هو بروز علاقة دون الأخرى"[2]، 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[3]:

لَـــئِن لَـــذَّ يَـــومُ الشـــامِتينَ بِيَومِهـــا فَقَـــدْ وَلَـــدَتْ مِـــنّي لِأَنفِهِـــمُ رَغمـــا

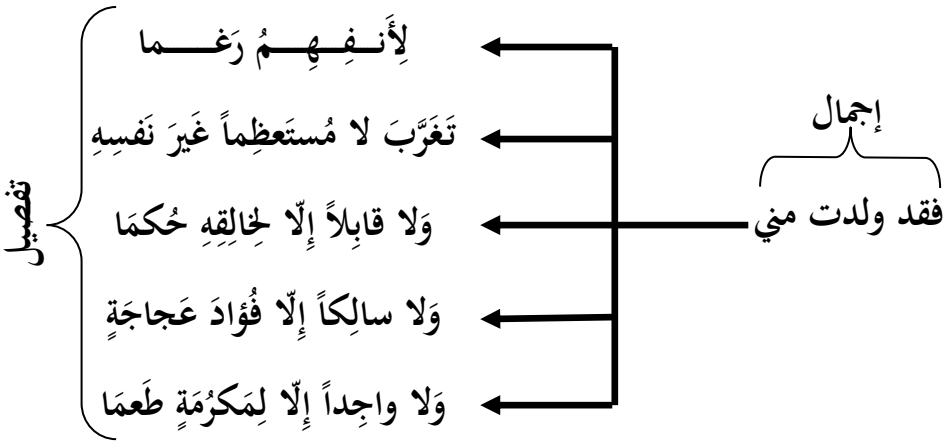
(1) محمد خطابي، لسانيات النص، ص 268 - 269.

(2) المرجع نفسه، ص 269.

(3) أبو الطيب المتنبي، الديوان، ص 384.

تَغَـــرَّبَ لا مُســـتَعظِماً غَـــيرَ نَفسِـــهِ وَلا قـــــابِلاً إِلّا لِخالِقِـــــهِ حُكمَـــــا
وَلا ســـــالِكاً إِلّا فُـــــؤادَ عَجاجَـــــةٍ وَلا واجِـــــداً إِلّا لِمَكرُمَـــــةٍ طَعمَـــــا

فالشاعر أراد أن يبيّن للشامتين بوفاة جدته المولود الذي ولد وهو قوله: (وَلَدَتْ مِنّي) ثم فصَّل 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:



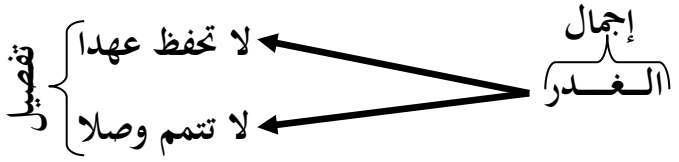
فالمتنبي قد أجمل في البيت ماذا ولدت جدته، ثم بدأ يذكر صفاته ويفصلها، فقد ولدت رجلا يرغم أنوف أعدائه وشانئيه، ويذلهم ويقهرهم، وتغرَّب من بلده لأنه مُعظِّم لنفسه لا يرى أحدا فوقه، فكلهم دونه في القدر والمنزلة، ولا يقبل حاكما عليه غير خالقه، ولا يسلك طريقا غير طريق الحرب، وخوض غمارها فهو في قلبها، ولا يستطعم شيئا غير طعم المكارم، فتسجيل المتنبي لصفات الرجل الذي ولدته أمه وتتابعها هو تفصيل لما أجمله في قوله: (فقد ولدت منّي)، وقد عملت هذه المتتاليات الجملية النصية على جعل القصيدة يرتبط بعضها ببعض عن طريق التناسل والتتابع، وانسجام البنية النصية للقطعة الشعرية داخل القصيدة.

ويقول أيضا[1]:

وَهـــيَ مَعشـــوقَةٌ عَلـــى الغَـــدرِ لا تَـــح فَـــــظُ عَهـــــداً وَلا تُـــــتَمِّمُ وَصـــــلاَ

(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، والخطاطة الآتية توضح الإجمال والتفصيل في البيت:



فالمتأمل في البيت يجد الشاعر استحدم في الشطر الاول لفظه مجمله (الغدر) ثم فصَّل 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[1]:

يَأنَفُ مِن ميتَةِ الفِراشِ وَقَد حَلَّ بِهِ أَصدَقُ المواعيدِ
وَمِثلُهُ أَنكَرَ المماتَ عَلى غَيرِ سُروجِ السَوابِحِ القودِ
بَعدَ عِثارِ القَنا بِلَبَّتِهِ وَضَربِهِ أَرؤُسَ الصَناديدِ
وَخَوضِهِ غَمرَ كُلِّ مَهلَكَةٍ لِلذِمرِ فيها فُؤادُ رِعديدِ

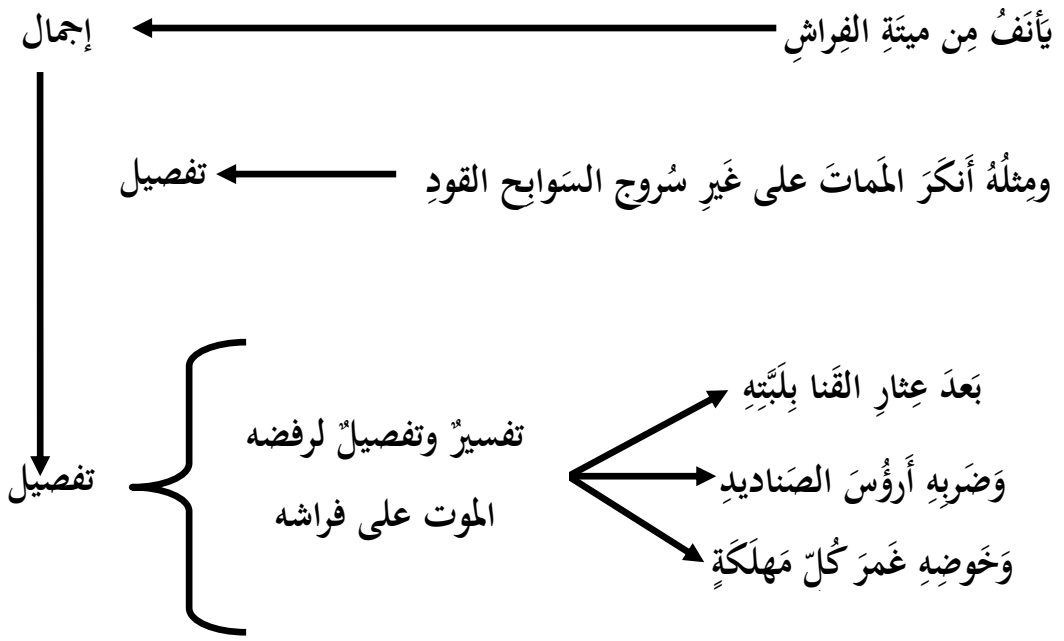
نجد المتنبي في هذه المقطوعة الشعرية استخدم علاقة الإجمال والتفصيل، حيث بدأها بقوله: "يَأْنَفُ مِن ميتَةِ الفِراشِ" فالفعل **يأنف** هو مركز الثقل معنويا في هذه المقطوعة، فالمرثي أبو وائل يغلب بن داود يكره ويستنكف الموت على فراشه، وهذا الاستنكاف فصلته الأبيات التي جاءت بعده، حيث يقول في البيت الموالي[2]:

وَمِثلُهُ أَنكَرَ المماتَ عَلى غَيرِ سُروجِ السَوابِحِ القودِ

(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[1]:

بَعـــــدَ عِثـــــارِ القَنـــــا بِلَبَّتِـــــهِ وَضَـــــــــــرِبِهِ أَرؤُسَ الصَـــــــــــناديدِ
وَخَوضِـــــهِ غَمـــــرَ كُـــــلِّ مَهلَكَـــــةٍ لِلـــــذِمرِ فيهـــــا فُـــــؤادُ رِعديـــــدِ



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 ميتة الفراش بعد أنْ كانت الرماح تُصَبُّ عليه من الأعداء وتعثُر في نحره، ويضرب رؤوس السادة الشجعان، ويخوض الحروب ويقتحم أشد المواضع فيها، التي يتملك فيها الشجاع الجبن من شدة أهوالها.

وفي قصيدة رثاء نجدته نجده استخدم علاقة الإجمال والتفصيل، لكن بصورة مغايرة، حيث قدم التفصيل على الإجمال، فعلاقة الإجمال والتفصيل "تسير في اتجاهين: إجمال تفصيل وتفصيل

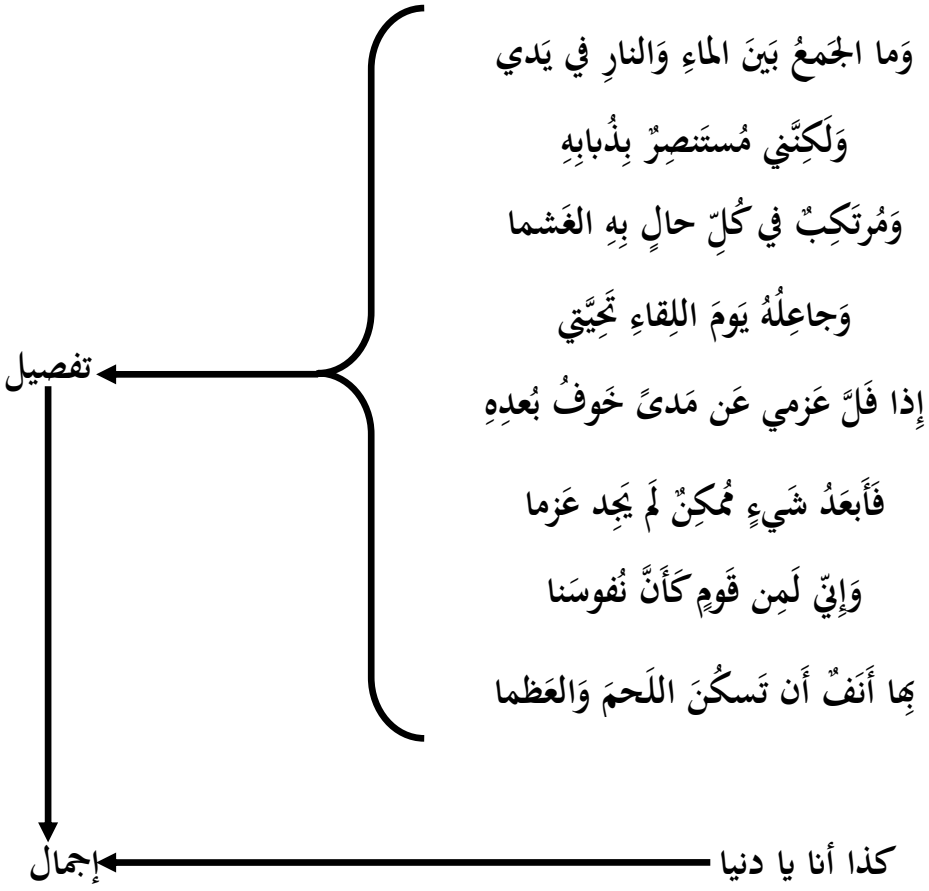
(1) المصدر نفسه، ص 158.

إجمال، مما ينقل النص من رتابة الوتيرة الواحدة إلى تنامٍ مطرد بسلوك تينك الطريقتين"[1]، يقول[2]:

وَما الجَمعُ بَينَ الماءِ وَالنارِ في يَدي بِأَصعَبَ مِن أَن أَجمَعَ الجَدَّ وَالفَهمَا
وَلَكِنَّني مُستَنصِرٌ بِذُبابِهِ وَمُرتَكِبٌ في كُلِّ حالٍ بِهِ الغَشما
وَجاعِلُهُ يَومَ اللِقاءِ تَحِيَّتي وَإِلّا فَلَستُ السَيِّدَ البَطَلَ القَرما
إِذا فَلَّ عَزمي عَن مَدىً خَوفُ بُعدِهِ فَأَبعَدُ شَيءٍ مُمكِنٌ لَم يَجِد عَزما
وَإِنّي لَمِن قَومٍ كَأَنَّ نُفوسَنا بِها أَنَفٌ أَن تَسكُنَ اللَحمَ وَالعَظما
كَذا أَنا يا دُنيا إِذا شِئتِ فَاذهَبي وَيا نَفسُ زيدي في كَرائِهِها قُدما

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 وتساعده على الجمع بين الحظ والعلم اعتمد على سيفه في تحقيق مراده حتى وإن كان ذلك عن طريق ظلمي لأعدائي، ومن صفاته أيضا أنه يجعل تحيَّته لأعدائه يوم اللقاء سيفه، وإن لم يفعل ذلك فليس بسيد، وليس بكريم، ومن صفاته أيضا قوة عزيمته وإصراره التي تَبْلغ به مآربه وإن كان مطلوبه بعيدا يصل إليه بعزمه، ومن صفاته أنه ينتسب إلى قوم يحبون 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 منطلقا 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 خطابا مكثفا دلاليا (المجمل) وآخر مفصل، 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[1]:

الحُـــزنُ يُقلِـــقُ وَالتَجَمُّـــلُ يَـــردَعُ وَالـــدَمعُ بَينَهُمـــا عَصِـــيٌّ طَيِّـــعُ
يَتَنازَعـــانِ دُمـــوعَ عَـــينٍ مُسَـــهَّدٍ هَـــذَا يَجـــيءُ بِهـــا وَهَـــذا يَرجِـــعُ
النَـــومُ بَعـــدَ أَبي شُـــجاعٍ نافِـــرٌ وَاللَيـــلُ مُعـــيٍ وَالكَواكِـــبُ ظُلَّـــعُ
إِنّي لَأَجـــبُنُ مِـــن فِـــراقِ أَحِبَّـــتي وَتُحِـــسُّ نَفســـي بِالحِمـــامِ فَأَشـــجَعُ
وَيَزيـــدُني غَضَـــبُ الأَعـــادي قَســـوَةً وَيُلِـــمُّ بي عَتـــبُ الصَـــديقِ فَـــأَجزَعُ

فالمتنبي في هذا المقطع من القصيدة يُظهر حزنه وتجمله 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 تمتلئ أحيانا وتفرغ أحيانا أخرى مشكِّلة حالة تضاد على مستوى اللفظة المفردة والجملة 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)، (إِنّي لَأَجبُنُ مِن فِراقِ أَحِبَّتي ≠ وَتُحِسُّ نَفسي بِالحِمامِ فَأَشجَعُ)، (وَيَزيدُني غَضَبُ الأَعادي قَسوَةً ≠ وَيُلِمُّ بي عَتبُ الصَديقِ فَأَجزَعُ).

فمن خلال التضاد الموجود على مستوى الألفاظ والجمل تشكلت لنا حلقتان:

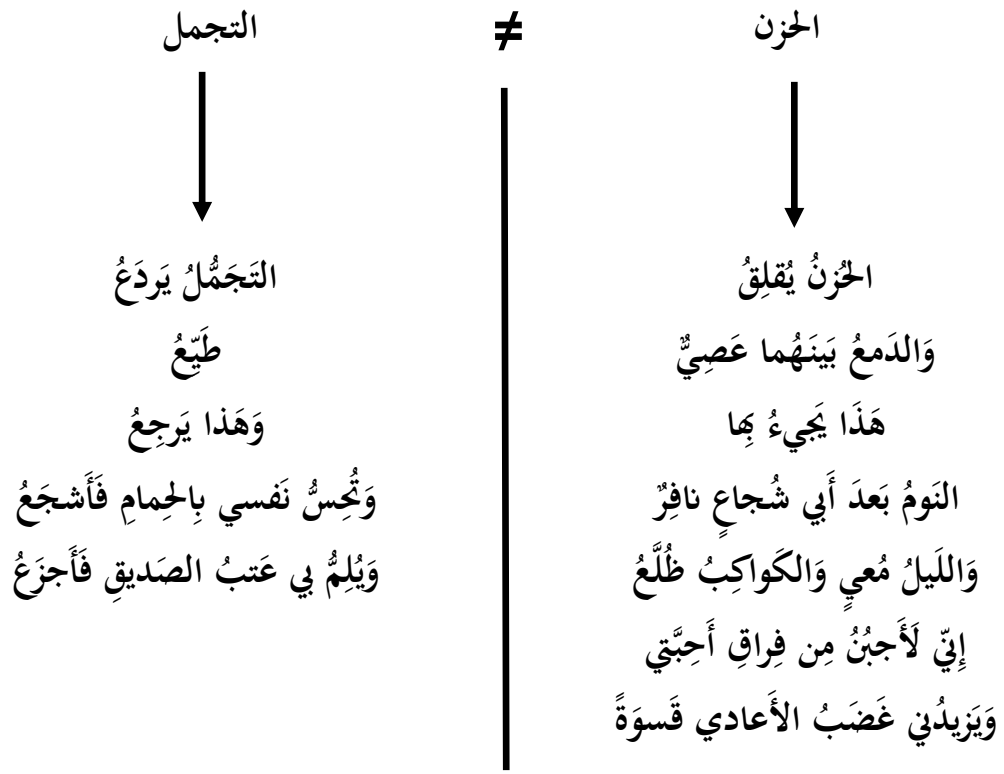
(1) أبو الطيب المتنبي، الديوان، ص 348.

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 ويهدأُ متخذا 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 لتملأ جفنيه، وتارة تختفي، في مشهد يجمع بين الحضور ≠ الغياب (تضاد)، فيصبح الشاعر يتأرجح بين حالتين شكلت بداخله اضطرابا وتوترا واستقرارا وهدوءًا، وهي حالة الحزن الذي صاحب القلق، وحالة التجمل والتصبُّر.

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، طيع، عين مسهد، هذا يجيء، النَومُ نافِرٌ، اللَيلُ مُعيٍ، الكَواكِبُ ظُلَّعُ، إِنّي لَأَجبُنُ مِن فِراقِ أَحِبَّتي، والصورة الثانية: (التجمل) وتحتوي على دلالات التصبر والشجاعة: يردع، عصي، هذا يرجع، وَتُحِسُّ نَفسي بِالحِمامِ فَأَشجعُ، وَيُلِمُّ بي عَتبُ الصَديقِ فَأَجزَعُ.

ومن خلال ما سبق فقد عملت هاتان الصورتان المتضادتان (الحزن ≠ التجمل) على الربط بين أبيات القصيدة ما أسهم في استمرارية القصيدة والعمل على انسجامها دلاليا.

كما نجده في القصيدة ذاتها يستخدم علاقة التضاد في موضع آخر، يقول[1]:

أَيَمـــوتُ مِثـــلُ أَبي شُـــجاعٍ فاتِـــكٌ وَيَعـــيشُ حاسِـــدُهُ الخَصِـــيُّ الأَوكَـــعُ
أَيـــدٍ مُقَطَّعَـــةٌ حَـــوالي رَأسِـــهِ وَقَفـــاً يَصـــيحُ بِهـــا أَلا مَـــن يَصـــفَعُ
أَبقَيـــتَ أَكـــذَبَ كـــاذِبٍ أَبقَيتَـــهُ وَأَخَـــذتَ أَصـــدَقَ مَـــن يَقـــولُ وَيَســـمَعُ
وَتَرَكـــتَ أَنـــتَنَ ريحَـــةٍ مَذمومَـــةٍ وَسَـــلَبتَ أَطيَـــبَ ريحَـــةٍ تَتَضَـــوَّعُ

استخدم المتنبي في هذه المقطوعة الشعرية علاقة التضاد التي ساهمت في انسجامها، وذلك من خلال إظهار الفرق بين أبي شجاع فاتك وكافور الإخشيدي، 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 دلاليا، 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 الأول والثالث والرابع من المقطوعة، والمخطط الآتي يوضح ثنائية التضاد في هذه القطعة الشعرية:

(1) أبو الطيب المتنبي، الديوان، ص 249.

فاتك	≠	كافور
أيموت مثل أبي شجاع فاتك		وَيَعيشُ حاسِدُهُ الخَصِيُّ الأَوكَعُ
		أَيدٍ مُقَطَّعَةٌ حَوالي رَأسِهِ
		وَقَفاً يَصيحُ بِها أَلا مَن يَصفَعُ
وَأَخَذتَ أَصدَقَ مَن يَقولُ		أَبقَيتَ أَكذَبَ كاذِبٍ أَبقَيتَهُ
وَيَسمَعُ		وَتَرَكتَ أَنتَنَ ريحَةٍ مَذمومَةٍ
وَسَلَبتَ أَطيَبَ ريحَةٍ تَتَضَوَّعُ		

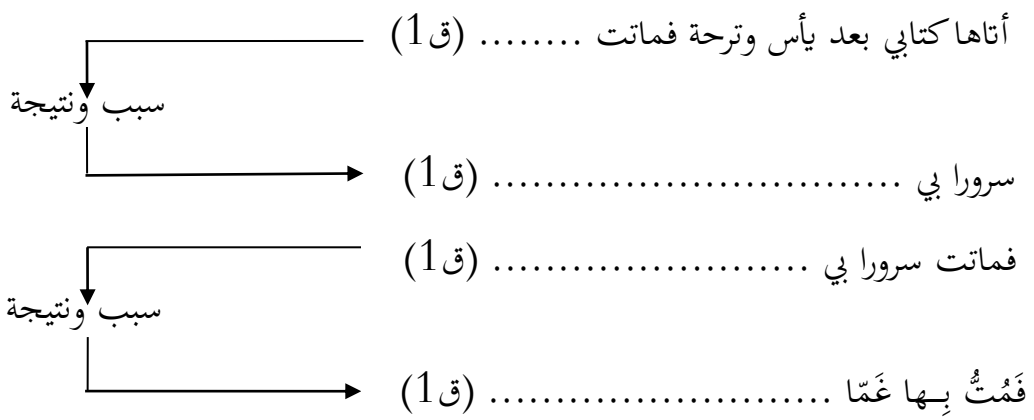
3- علاقة السبب بالنتيجة:

وهي العلاقة التي ترتبط فيها القصيدة عن طريق الربط بين قضيتين، وذلك بذكر السبب والنتيجة، حيث تكون إحداهما سببا في الأخرى، فتسهم هذه العلاقة في انسجام والتحام أجزاء القصيدة وربط بعضها ببعض، فتحقق تماسكهما دلاليا.

يقول في قصيدة رثاء جدته[1]:

أَتاهـــا كِتـــابي بَعـــدَ يَأسٍ وَتَرحَـــةٍ فَماتَـــت سُـــروراً بي فَمُـــتُّ بِهـــا غَمّـــا

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



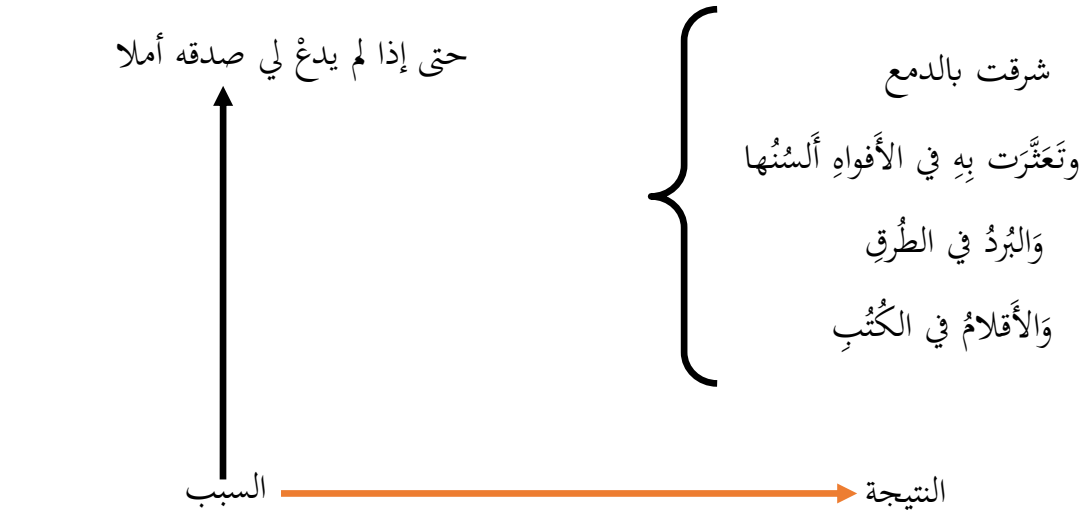
فقوله: (أتاها كتابي بعد يأس وترحة) هو سبب سرورها، فمجيء كتابه بعد يأسها منه أبهجها وأدخل السرور على قلبها، هذا السرور الذي كان سبب موتها، فقوله: (سرورا بي) سبب لقوله: (فماتت) فالسرور سبب موتها، يعني أنها مات بسبب السرور الذي أدخله عليها مجيء كتاب حفيدها، وهو ما حمله على قوله: فماتت سرورا بي، فنصب سرورا على أنه مفعول لأجله، الذي يؤتى به لبيان علة الفعل وسببها، فبين أن سبب وفاتها هو سرورها بحفيدها وكتابه، ثم يقول: ومت أنا غما بسبب وفاتها، فالمتنبي ذكر النتيجة التي هي موته غمًّا، وسبب هذا الموت هو موت جدته، وقد جاء بالمفعول لأجله (غما) الذي يؤتى به لبيان السبب والعلة.

كما نجده كذلك يقول[1]:

حَـــتّى إِذا لَم يَـــدَع لي صِـــدقُهُ أَمَـــلاً شَـــرِقتُ بِالـــدَمعِ حَـــتّى كـــادَ يَشـــرَقُ بي
تَعَثَّـــرَت بِـــهِ في الأَفـــواهِ أَلسُـــنُها وَالـــبُردُ في الطُـــرقِ وَالأَقـــلامُ في الكُتُـــبِ

فالمتنبي في هذين البيتين استخدم العلاقة السببية، حيث ذكر السبب والنتيجة، وهي علاقة دلالية تسهم في انسجام القصيدة، فقوله: (شرِقت بالدمع، وتَعَثَّرَت بِهِ في الأَفواهِ أَلسُنُها، وَالبُردُ في الطُرُقِ وَالأَقلامُ في الكُتُبِ) هو نتيجة لقوله: (حتى إذا لم يدع لي صدقه أملا)، حيث إنَّ صِدْق 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[1]:

أَبقَيتَ أَكذَبَ كاذِبٍ أَبقَيتَهُ ... وَأَخَذتَ أَصدَقَ مَن يَقولُ وَيَسمَعُ
وَتَرَكتَ أَنتَنَ ريحَةٍ مَذمومَةٍ ... وَسَلَبتَ أَطيَبَ ريحَةٍ تَتَضَوَّعُ
فَاليَومَ قَرَّ لِكُلِّ وَحشٍ نافِرٍ ... دَمُهُ وَكانَ كَأَنَّهُ يَتَطَلَّعُ
وَتَصالَحَت ثَمَرُ السِياطِ وَخَيلُهُ ... وَأَوَت إِلَيها سوقُها وَالأَذرُعُ
وَعَفا الطِرادُ فَلا سِنانٌ راعِفٌ ... فَوقَ القَناةِ وَلا حُسامٌ يَلمَعُ

استخدم المتنبي في هذه البيات علاقة دلالية، وهي علاقة السببية، حيث علّق النتيجة بالسبب، فقوله: (اليوم قرّ لكل وحش نافر دمه)، (وَتَصالَحَت ثَمَرُ السِياطِ وَخَيلُهُ)، (وَأَوَت إِلَيها

(1) أبو الطيب المتنبي، الديوان، ص 249 – 250.

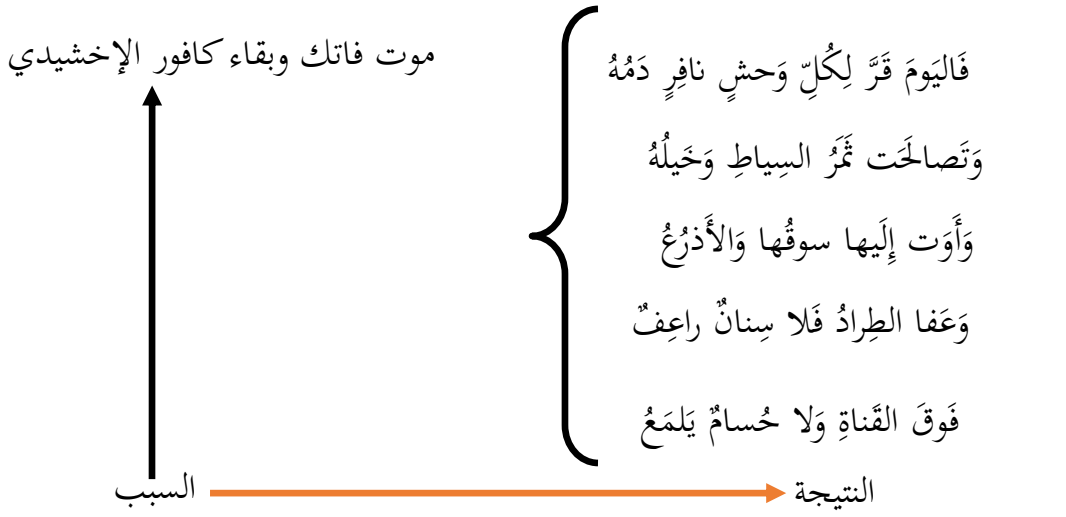
سوقُها وَالأَذرُعُ)، (وَعَفا الطِرادُ فَلا سِنانٌ راعِفٌ فَوقَ القَناةِ وَلا حُسامٌ يَلمَعُ)، فهذه كلها نتائج للسبب في قوله[1]:

أَبقَيتَ أَكذَبَ كاذِبٍ أَبقَيتَهُ وَأَخَذتَ أَصدَقَ مَن يَقولُ وَيَسمَعُ
وَتَرَكتَ أَنتَنَ ريحَةٍ مَذمومَةٍ وَسَلَبتَ أَطيَبَ ريحَةٍ تَتَضَوَّعُ

فإن موت فاتك (أبي شجاع الكبير) وحياة كافور الإخشيدي هي أسباب في حصول النتائج التي ذكرها في الأبيات الآتية[2]:

فَاليَومَ قَرَّ لِكُلِّ وَحشٍ نافِرٍ دَمُهُ وَكانَ كَأَنَّهُ يَتَطَلَّعُ
وَتَصالَحَت ثَمَرُ السِياطِ وَخَيلُهُ وَأَوَت إِلَيها سوقُها وَالأَذرُعُ
وَعَفا الطِرادُ فَلا سِنانٌ راعِفٌ فَوقَ القَناةِ وَلا حُسامٌ يَلمَعُ

فهو يصرح بأن بقاء كافور وموت فاتك كان سببا في قرار دماء الوحوش، وتصالح السياط مع الخيل لأنه لم يبق من يكرهها على العَدْوِ إلى الصيد أو شن الغارات على العدُوِّ، ومُحِيَت 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 إيراده نلحظ 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[1]:

يَقولــونَ لي مــا أَنــتَ في كُــلِّ بَلــدَةٍ؟ وَمــا تَبتَغــي؟ مــا أَبتَغــي جَــلَّ أَن يُســمى

فالشاعر في هذا البيت استخدم العلاقة الدلالية القائمة على السؤال والجواب وذلك حتى بين عِظم 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 سامٍ ورفيع الشأن عظيم.

كما نجده يستخدم هذه العلاقة الدلالية مرة أخرى في قوله[2]:

يَظُــنُّ أَنَّ فُــؤادي غَــيرَ مُلتَهِــبٍ وَأَنَّ دَمــعَ جُفــوني غَــيرُ مُنسَــكِبِ
بَلــى وَحُرمَــةِ مَــن كانَــت مُراعِيَــةً لِحُرمَــةِ المَجــدِ وَالقُصّــادِ وَالأَدَبِ

استخدم المتنبي في هذين البيتين علاقة السؤال والجواب، فارتبط بعضها ببعض، وهو ما ولَّد حوارا داخل القصيدة نتج عنه تفاعل بين الشاعر وسائله، فالشاعر أراد إثبات مشاعره من ناحية المرثية خولة، وأنها صادقة فها هو يشارك سيف الدولة أحزانه وآلامه، لذا فمَن ظنَّ أن فؤادي غير ملتهب ودمع جفوني غير منسكب فهو واهم لا محالة، ومنه فقد استخدام 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.

نلحظ 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: (إنْ، لو، لولا، إذَا)، ومن أمثلة هذه العلاقة في رثائيات المتنبي قوله[1]:

وَلَـــولا أَيادي الـــدَهرِ في الجَمـــعِ بَينَنـــا غَفَلنـــا فَلَـــم نَشـــعُر لَـــهُ بِـــذُنوبِ

ربط الشاعر في هذا البيت بين الشرط والجواب عن طريق استخدام أداة الشرط (لولا)، حيث جاءت جملة الشرط جملة اسمية: (وَلَولا أَيادي الدَهرِ في الجَمعِ بَينَنا) خبرها محذوف تقديره: (موجودة)، أما جواب جملة الشرط فهي: (غَفَلنا فَلَم نَشعُر لَهُ بِذُنوبِ)، فعلاقة الشرط ساهمت في انسجام النص منطقيا ودلاليا 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[2]:

مَهمـــا يُعَـــزّ الفَـــتى الأَمـــيرَ بِـــهِ فـــــلا بإقدامـــــه ولا الـــــجودِ

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[1]:

إذا مـــــا تَأَمَّلـــــتَ الزَمـــــانَ وَصَـــــرفَهُ تَيَقَّنـــتَ أَنَّ المِـــوتَ ضَـــربٌ مِـــنَ القَتـــلِ

في هذا البيت نجد المتنبي استخدم علاقة الشرط وجوابه مستعينا بالأداة النحوية (إذا) التي ربطت بين شطري البيت، فأداة الشرط: (إذا) وجملة فعل الشرط: (إذا ما تَأَمَّلتَ الزَمانَ وَصَرفَهُ)، وجملة جواب الشرط: (تَيَقَّنتَ أَنَّ الموتَ ضَربٌ مِنَ القَتلِ)، فالشاعر استخدم العلاقة الشرطية ليبين 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 دورا هاما في انسجام رثائيات المتنبي، فهو يساعد المتلقي في فهم وتحديد المعاني التي تحملها العناصر اللغوية للرثائيات، حيث إن السياق هو أحد المقومات فهو مَعلَم من المعالم التي يتكئ عليها المتلقي في تفسير وتأويل النص تأويلا صحيحا، 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: المرسِل (المتكلم)، المرسَل 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- المرسِل:

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، وانطلاقا من ذلك كله قرض الشعر وأخرج لنا رثائياته التي نظمها في رثاء أشخاص مختلفين، فقد رثى جدته في القصيدة التي مطلعها:

أَلا لا أَرى الأَحـــداثَ حَمـــداً وَلا ذَمّـــا فَمـــا بَطشُـــها جَهـــلاً وَلا كَفُّهـــا حِلمـــا

ورثى خولة الأخت الكبرى لسيف الدولة الحمداني بقصيدة مطلعها:

يا أُخـــتَ خَـــيرِ أَخٍ يا بِنـــتَ خَـــيرِ أَبٍ كِنايَـــةً بِهِمـــا عَـــن أَشـــرَفِ النَسَـــبِ

ورثى الأخت الصغرى لسيف الدولة الحمداني بقصيدة مطلعها:

إِن يَكُـــن صَـــبرُ ذي الرَزِيَّـــةِ فَضـــلاً تَكُـــنِ الأَفضَـــلَ الأَعَـــزَّ الأَجَـــلّا

ورثى والدة سيف الدولة الحمداني بقصيدة مطلعها:

نُعِـــــدُّ المشـــــرَفِيَّةَ وَالعَـــــوالي وَنَقتُلُنـــــا المنِـــــونُ بِـــــلا قِتـــــالِ

ورثى عبد الله أبا الهيجاء بن سيف الدولة الحمداني بقصيدة مطلعها:

بِنا مِنكَ فَوقَ الرَملِ ما بِكَ في الرَملِ وَهَذا الَّذي يُضني كَذاكَ الَّذي يُبلي

ورثى يماك التركي غلام سيف الدولة الحمداني بقصيدة مطلعها:

لا يُحزِنُ اللهُ الأَميرَ فَإِنَّني سَآخُذُ مِن حالاتِهِ بِنَصيبِ

ورثى عمة عضد الدولة بقصيدة مطلعها:

آخِرُ ما المِلكُ مُعَزّى بِهِ هَذا الَّذي أَثَّرَ في قَلبِهِ

ورثى أبا وائل تغلب بن داود بقصيدة مطلعها:

ما سَدِكَت عِلَّةٌ بِمَورودِ أَكرَمَ مِن تَغلِبَ بنِ داوُدِ

ورثى محمدا بن إسحاق التنوخي بقصيدة مطلعها:

إِنّي لَأَعلَمُ وَاللَبيبُ خَبيرُ أَنَّ الحَياةَ وَإِن حَرَصتَ غُرورُ

ورثى فاتكا الكبير أبا شجاع بثلاث قصائد، مطلعها:

القصيدة الأولى:

الحُزنُ يُقلِقُ وَالتَجَمُّلُ يَردَعُ وَالدَمعُ بَينَهُما عَصِيٌّ طَيِّعُ

القصيدة الثانية:

حَتّامَ نَحنُ نُساري النَجمَ في الظُلَمِ وَما سُراهُ عَلى خُفٍّ وَلا قَدَمِ

القصيدة الثالثة:

يُذَكِّرُني فاتِكاً حِلمُهُ وَشَيءٌ مِنَ النَدِّ فيهِ اِسمُهُ

فالمرسِل أبو الطيب المتنبي يعيش الحالة النفسية التي يتركها الموت، فهو قد رزئ 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 ذووه 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 المرسِل (المتنبي) يعيش الحدث ويتفاعل معه بوجدانه، فهو يشرك نفسه في الحديث عن الموت والمرثي، ويذكر الصلة بينه وبين المتوفى حتى يعطي إيحاءً للمتلقي والمستمع بأن رثاءَه لم يكن لغاية التكسب أو التقرب، وإنما لحدث الموت الذي أثر فيه فأثار 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[1]:

يُذَكِّرُنـــــــي فاتِكـــــــاً حِلمُـــــــهُ وَشَـــــيءٌ مِـــــنَ النَـــــدِّ فيـــــهِ اِسمُـــــهُ
وَلَســـــــتُ بِنـــــــاسٍ وَلَكِنَّنـــــــي يُجَـــــدِّدُ لـــــي ريحَـــــهُ شَمُّـــــهُ
وَأَيَّ فَـــــتىً سَلَبَتنـــــي المِنـــــونُ وَلَم تَـــــدرِ مـــــا وَلَـــــدَت أُمُّـــــهُ

فمن خلال الأبيات السابقة نلحظ أن المرسِل (المتنبي) استخدم ضمير المتكلم فتحدث عن نفسه وعبّر 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 منفعته الذاتية، بتوظيف كفاءته للنجاح في نقل أفكاره بتنوعات مناسبة"[2].

(1) أبو الطيب المتنبي، الديوان، ص 396 - 397.

(2) عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب: مقاربة لغوية تداولية، ص 45.

وعليه فإن إنتاج هذه الرثائيات من طرف المتنبي خاضع للظروف المحيطة بإنتاجها ومرتبط بها، فلا يمكن فهمها بمعزل عن سياقاتها.

2- المتلقي (المرسَل إليه):

تعدد المتلقون لرثائيات المتنبي، فمنهم المتلقون المباشِرون (الآنيون) لهذا النص الشعري، وهم الذين خاطبهم المرسِل مباشرة وعناهم بنصه فمرة يكون:

أ- سيف الدولة **علي بن عبد الله أبو الحسن**، الذي ألمت به أحداث جسام، فكان من واجب الصحبة على المتنبي اتجاه سيف الدولة أن يواسيه ويعزيه فيمن فَقَدَه، حيث رثى المتنبي أمَّه وعزاه فيها، وذلك في قوله[1]:

أَسَـــيفَ الدَولَـــةِ اِســـتَنجِد بِصَـــبرٍ وَكَيـــفَ بِمِثـــلِ صَـــبرِكَ لِلجِبـــالِ
فَأَنـــتَ تُعَلِّـــمُ النـــاسَ التَعَـــزّي وَخَـــوضَ المَـــوتِ في الحَـــربِ السِـــجالِ
وَحـــالاتُ الزَمـــانِ عَلَيـــكَ شَـــتّى وَحالُـــكَ واحِـــدٌ في كُـــلِّ حـــالِ
فَـــلا غيضَـــت بِحـــارُكَ يا جَمومـــاً عَلـــى عَلَـــلِ الغَرائِـــبِ وَالـــدِخالِ
رَأَيتُـــكَ في الَّـــذينَ أَرى مُلوكـــاً كَأَنَّـــكَ مُســـتَقيمٌ في مُحـــالِ
فَـــإِن تَفُـــقِ الأَنامَ وَأَنـــتَ مِـــنهُم فَـــإِنَّ المِســـكَ بَعـــضُ دَمِ الغَـــزالِ

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: "**أَسَيفَ الدَولَةِ**" ليلفت نظر ابنها سيف الدولة وأنه المقصود من هذا الخطاب فيكون المتلقي المباشر لهذا النص الشعري.

ب- ورثى ابنه أبا الهيجاء عبد الله، بقوله[2]:

(1) أبو الطيب المتنبي، الديوان، ص 279 - 280.
(2) المصدر نفسه، ص 285.

عَــزاءَكَ سَــيفَ الدَولَــةِ المقتَــدى بِــهِ فَإِنَّــكَ نَصــلٌ وَالشَــدائِدُ لِلنَصــلِ
مُقــيمٌ مِــنَ الهَيجــاءِ في كُــلِّ مَنــزِلٍ كَأَنَّــكَ مِــن كُــلِّ الصَــوارِمِ في أَهــلِ
وَلَم أَرَ أَعصــى مِنــكَ لِلحُــزنِ عَــبرَةً وَأَثبَــتَ عَقــلاً وَالقُلــوبُ بِــلا عَقــلِ
تَخــونُ المنِــايا عَهــدَهُ في سَليلِــهِ وَتَنصُــرُهُ بَــينَ الفَــوارِسِ وَالرَجــلِ
وَيَبقــى عَلــى مَــرِّ الحَــوادِثِ صَــبرُهُ وَيَبــدو كَمــا يَبــدو الفِرِنــدُ عَلــى الصَــقلِ
وَمَــن كــانَ ذا نَفــسٍ كَنَفسِــكَ حُــرَّةٍ فَفيــهِ لَهــا مُغــنٍ وَفيهــا لَــهُ مُســلي
....
يَــرُدُّ أَبــو الشِــبلِ الخَمــيسَ عَــن اِبنِــهِ وَيُســلِمُهُ عِنــدَ الــوِلادَةِ لِلنَمــلِ

ففي هذه القطعة من القصيدة يعزيه في ابنه عبد الله ويوجه إليه الخطاب بقوله: "**عَزاءَكَ سَيفَ الدَولَةِ المُقتَدى بِهِ**"، 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 مباشر حقيقي (آني) يشاركه الشاعر مصائبه، ويعزيه فيمن فقده 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[1]:

آخِــرُ مــا المِلــكُ مُعَــزّى بِــهِ هَــذا الَّــذي أَثَّــرَ في قَلبِــهِ
لا جَزَعــاً بَــل أَنَفــاً شــابَهُ أَن يَقــدِرَ الــدَهرُ عَلــى غَصــبِهِ
لَــو دَرَتِ الــدُنيا بِمــا عِنــدَهُ لَاِســتَحيَتِ الأَيّامُ مِــن عَتبِــهِ
لَعَلَّهــا تَحسَــبُ أَنَّ الَّــذي لَــيسَ لَدَيــهِ لَــيسَ مِــن حِزبِــهِ
وَأَنَّ مَــن بَغــدادُ دارٌ لَــهُ لَــيسَ مُقيمــاً في ذَرى عَضــبِهِ

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

فقد دعا للأمير عضد الدولة بأن يكون هذا المصاب الذي لحق به آخر الأحزان التي تصيبه، وآخر عزاء يعزَّى به، فتكون هذه القصيدة موجهة إلى عضد الدولة، يعزيه 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.

"فالمُرسَل إليه حاضر في ذهن في ذهن المُرسِل عند إنتاج الخطاب سواءً أكان حضورا عينيا أم استحضارا ذهنيا، وهذا الشخوص أو الاستحضار للمرسَل إليه هو ما يسهم في حركية الخطاب"[1]، 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 أختيه – الصغرى والكبرى–، أو غلامه يماك، أو عند عضد الدولة (عمته).

1- **المقام: (الزمان والمكان):**

2- زمان رثائيات المتنبي هو القرن الرابع الهجري حيث إنها نُظمت خلاله، أما المكان فكل رثائية ولها مكانها الخاص الذي نظمت فيه، ومن هنا تعددت مقامات هذه الرثائيات،

(1) عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب: مقاربة لغوية تداولية، ص 48.

حيث إن كل قصيدة لها مناسبتها الخاصة بها ما يستدعي زمانا خاصا بها، فقصيدة رثاء والدة سيف الدولة التي مطلعها[1]:

نُعِـــــدُّ الـــــمَشرَفِيَّةَ وَالعَـــــوالي وَنَقتُلُنـــــا الـــــمَنونُ بِـــــلا قِتـــــالِ

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 يؤبنها ويخلد مآثرها ليبدي 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 وثلاثمِائة، وقد توفيت بميَّافارِقين وكان هو في حلب مع سيف الدولة، والحال نفسه مع خولة الأخت الكبرى لسيف الدولة (خولة) التي توفيت بميَّافارِقين (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[2]:

طَــوى الجَزيــرَةَ حَــتّى جــاءَني خَــبَرٌ فَزِعــتُ فيــهِ بِآمــالي إِلى الكَــذِبِ
حَــتّى إِذا لَم يَــدَع لي صِــدقُهُ أَمَــلاً شَــرِقتُ بِالــدَمعِ حَــتّى كــادَ يَشــرَقُ بي
تَعَثَّــرَت بِــهِ في الأَفــواهِ أَلسُــنُها وَالــبُردُ في الطُــرقِ وَالأَقــلامُ في الكُتُــبِ
كَــأَنَّ فَعلَــةَ لَم تَمْــلَأْ مَواكِبُهــا دِيارَ بَكــرٍ وَلَم تَخلَــع وَلَم تَهِــبِ
وَلَم تَــرُدَّ حَيــاةً بَعــدَ تَولِيَــةٍ وَلَم تُغِــث داعِيــاً بِالوَيــلِ وَالحَــرَبِ
أَرى العِــراقَ طَويــلَ اللَيــلِ مُــذ نُعِيَــت فَكَيــفَ لَيــلُ فَــتى الفِتيــانِ في حَلَــبِ

فنراه يحدد السياقات المكانية للحدث التواصلي، فأخت سيف الدولة توفيت بميَّافارِقين (ديار بكر – بتركيا)، لذا نجده يقول: (طوى الجزيرة)، وأما هو فقد كان ببغداد وأخوها سيف الدولة فقد كان بحلب لذا نجده يقول[3]:

(1) أبو الطيب المتنبي، الديوان، ص 277.
(2) أبو الطيب المتنبي، الديوان، ص 119.
(3) المصدر نفسه، ص 119.

أَرى العِــراقَ طَويــلَ اللَيــلِ مُــذ نُعِيَــت فَكَيــفَ لَيــلُ فَــتى الفِتيــانِ في حَلَــبِ

وعليه فإن هذه السياقات الزمانية والمكانية تسهم في تجسيد وبناء الحدث التواصلي، وذلك لأنه يتمثل في "تلك النقطة من الفضاء الذي يوجد فيه المتكلم أثناء الحديث لحظة التلفظ"[1]، وكذلك الأمر بالنسبة للسياق الزمني الذي يؤطر الحدث التواصلي.

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 حديثا عن الموت من خلال الدعاء للمرثي، وهو ما نجده عند رثاء والدة سيف الدولة في قوله[2]:

صَــــــلاةُ اللهِ خالِقِنـــــــا حَنـــــــوطٌ عَلـــــى الوَجـــــهِ المكَفَّـــــنِ بِالجَمـــــالِ
عَلـــى المِـــدفونِ قَبـــلَ الـــتُرابِ صَـــوناً وَقَبـــلَ اللَحـــدِ في كَـــرَمِ الخِـــلالِ

(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 للمرثية 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[1]:

لا يُحـــــزِنُ اللهُ الأَمـــــيرَ فَـــــإِنَّني سَـــآخُذُ مِـــن حالاتِـــهِ بِنَصـــيبِ

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 ملابسات خارجية خاصة أسهمت في إنتاجها، وهو ما يفسره وجود بعض الألفاظ التي يبينها السياق الذي قيلت فيه، ومن ذلك قوله في عضد الدولة[2]:

آخِـــرُ مـــا **المَلَـــكُ** مُعَـــزّى بِـــهِ هَـــذا الَّـــذي أَثَّـــرَ في قَلبِـــهِ

....

أُخـــتُ أَبي **خَـــيرٍ أَمـــيرٍ** دَعـــا فَقـــالَ جَـــيشٌ لِلقَنـــا لَبِّـــهِ

يا عَضُـــدَ الدَولَـــةِ مَـــن رُكنُهـــا أَبـــوهُ وَالقَلـــبُ أَبـــو لُبِّـــهِ

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

(2) المصدر نفسه، ص 146 – 147.

وَمَـــــن بَنـــــوهُ زَيـــــنُ آبائِـــــهِ كَأَنَّهـــــا النـــــورُ عَلـــــى قُضـــــبِهِ
فَخـــراً لِـــدَهرٍ **أَنـــتَ** مِـــن أَهلِـــهِ وَمُنجِـــبٍ أَصـــبَحتَ مِـــن عَقبِـــهِ

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 ملكا من بني بويه على بلاد شيراز، واستولى على العراق وحكمها مع ما حولها من المدن. لذا نجد المتنبي يقول[1]:

وَأَنَّ مَـــــن **بَغـــــدادُ دارٌ** لَـــــهُ لَـــــيسَ مُقيمـــــاً في ذَرى عَضـــــبِهِ

فقوله: (مَن 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:

طَـــوى **الجَزيـــرَةَ** حَـــتّى جـــاءَني خَـــبَرٌ فَزِعـــتُ فيـــهِ بِآمـــالي إِلى الكَـــذِبِ

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 خبر موتها من الشام وقطع الجزيرة حتى وصل إلي، فلما سمعته التجأت إلى التعلل بالآمال الكاذبة فقلت: لعله يكون كذباً، فلم ينفعني ذلك"[2]. 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 وأَوْلَوْهُ عناية خاصة، لأنه يعنى بالبؤرة الكلية أو الفكرة الرئيسة التي يدور حولها الخطاب، ويريد المرسِل تبليغها وإيصالها للمتلقي، والمشكَّلة من أفكار جزئية ووحدات صغرى ترتبط بالبنية الكلية التي يدور حولها النص، فالوحدات الصغرى تتحدد فيما بينها لتشكل البنية الكلية للنص.

فالمحور الذي يدور حوله موضوع القصائد محل الدراسة هو الرثاء، وهو ذكر مآثر المتوفين، وتأبينهم ومدح كريم خصالهم من كرم ونجدة وإقدام، ومن خلال ما سبق نجد أن المتنبي قد رثى خولة بقصيدة مكونة من أربعة وأربعين بيتا، وفيه نجده يخاطب خولة ويفتتح القصيدة بقوله[1]:

يا أُخـــتَ خَـــيرِ أَخٍ يا بِنـــتَ خَـــيرِ أَبٍ كِنايَـــةً بِهِمـــا عَـــن أَشـــرَفِ النَسَـــبِ
أُجِـــلُّ قَـــدرَكِ أَن تُسْـــمَيْ مُؤَبَّنَـــةً وَمَـــن يَصِـــفكِ فَقَـــد سَمّـــاكِ لِلعَـــرَبِ

وموضوع القصيدة الرئيس يدور حول رثاء خولة وتأبينها وتعزية سيف الدولة فيها، وقد قسم الشاعر قصيدته إلى أبنية جزئية اتحدت فيما بينها لتشكل 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 بيتا، 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
الثالث	**8-6**	**حالة الشاعر وفزعه عند سماع نعيها.**
الرابع	**28-9**	**ذكر مآثر خولة وصفاتها وخصائصها**
الخامس	**34-29**	**تعزية سيف الدولة في أختيه**
السادس	**39-35**	**مدح سيف الدولة وقومه**
المقطع السابع	**44-40**	**فلسفته في الحياة ورؤيته لها نظرته إليها.**

يمكن تلخيص الأفكار الرئيسية في قصيدة رثاء خولة كالتالي:

-الفكرة الأولى:

يفتتح 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 عُرِفت، يقول[1]:

يا أُختَ خَيرِ أَخٍ يا بِنتَ خَيرِ أَبٍ كِنايَةً بِهِما عَن أَشرَفِ النَسَبِ
أُجِلُّ قَدرَكِ أَن تُسمَيْ مُؤَبَّنَةً وَمَن يَصِفكِ فَقَد سَمّاكِ لِلعَرَبِ

-الفكرة الثانية:

لا يتحكم المحزون في عبرته ومنطقه لغلبة الحزن عليه، كما يلوم المتنبي للموت على ظلمه وغدره بخولة، وأنه أمات وأنهى حياة خلق كثير حين فعل فعلته على الرغم من أن أخاها كان يشبع رغبته حين مصاحبته له في الحروب، يقول[2]:

لا يَملِكُ الطَربُ المحزونُ مَنطِقَهُ وَدَمعَهُ وَهُما في قَبضَةِ الطَرَبِ
غَدَرتَ يا مَوتُ كَم أَفنَيتَ مِن عَدَدٍ بِمَن أَصَبتَ وَكَم أَسكَتَّ مِن لَجَبِ

(1) أبو الطيب المتنبي، الديوان، ص 118.
(2) أبو الطيب المتنبي، الديوان، ص 119.

وَكَـــم صَـــحِبتَ أَخاهـــا في مُنازَلَـــةٍ وَكَـــم سَـــأَلتَ فَلَـــم يَبخَـــل وَلَم تَخِـــبِ

-الفكرة الثالثة:

تصوير حال الشاعر وفزعه 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 تجمعه 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 وظف 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 نلحظه 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 تشابها مع نصوص أخرى، ومثال ذلك قوله[1]:

وَيَـــــدٌ كَـــــأَنَّ قِتالَهَـــــا وَنَوالَهَـــــا فَـــرضٌ يَحِـــقُّ عَلَيـــكَ وَهـــوَ تَـــبَرُّعُ

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:

ثَـــوَى مَالُـــهُ نَهْـــبَ الْمَعَـــالِي فَأَوْجَبَـــتْ عَلَيْـــهِ زَكَـــاةُ الْجُـــودِ مَـــا لَـــيْسَ وَاجَبَـــا

ويقول ابن الرومي:

مَلِـــــــكٌ لَا يَـــــــرَى اللُّهَـــــــا تَسْـــــــــتَحِقُّ الْوَسَـــــــــائِلَا
وَيَرَاهَـــــــــا فَرَائِضًـــــــــا وَتُسَـــــــــمَّى نَـــــــــوَافِلَا

ويقول آخر:

أَغَـــرُّ مَـــتَى تَسْـــأَلْهُ جَـــادَ فَرِيضَـــةً وَإِنْ أَنْـــتَ لَمْ تَسْـــأَلْهُ جَـــادَ تَبَرُّعَـــا"[2]

فقد أخذ المتنبي هذا المعنى من الأبيات السابقة ووظفه في بيته، فكل الشعراء صور ممدوحه بأنه يرى أن عطاياه التي ينفقها هي من باب الوجوب لا الندب والاستحباب. وهنا يظهر مبدأ التشابه بين الشاعر وسابقيه من الشعراء، فعند قراءتنا للأبيات نجدها 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"[1].

وكذلك قول المتنبي في رثاء والدة سيف الدولة[2]:

يُـــــدَفِّنُ بَعضُـــــنا بَعضـــــاً وَتَمشـــــي أَواخِـــــرُنا عَلـــــى هـــــامِ الأَوالي

فالمتنبي في هذا البيت قد تأثر بيت قس بن ساعدة، وبيت النابغة الذبياني، وفي هذا يقول العكبري في شرحه[3]: "... ندفن الأموات ونمشي على رؤوسهم بعد موتهم. والمعنى أن الإنسان مطبوع على السلوة، مجبول على الإعراض عن الرزيّة، والحي يدفن الميت، والآخر يطأ قبر الأوّل، فلا ينفكّ من فقد ودفن، ولا يعتبر بمن يدفن، بل يمشي على قبورهم، وهو من قول قسّ بن ساعدة:

ويخلـــــف قـــــوم خلافـــــا لقـــــوم وينطـــــــــــق لـــــــــــلأوّل الأوّل

والأصل فيه قول النابغة:

حســـــب الخليلـــــين أنّ الأرض بينهمـــــا هـــــذا عليهـــــا، وهـــــذا تحتهـــــا 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 انطلاقا 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 تساعدها في التنامي بؤر ثانوية تصب فيها وتخدمها، حيث إن البؤرة الرئيسة للرثائيات هي رثاء الأشخاص الذي غيبهم الموت وأراد المرسِل تخليد ذكرهم وذكراهم ومآثرهم في قصائده، ففي "الخطاب مركز جذب يؤسسه منطلقه وتحوم حوله بقية أجزائه"[1]، 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:

أولا: 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 فضاءها أو تفتحه، كانوا يتركونها حرة في اختيار مسار رحلتها"[2]، 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[3]، 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 مرسِل 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"[1]، ومن هنا تعد افتتاحية القصيدة المفتاح الذي يمكِّن المتلقي من فتح أبوابها والولوج إلى عالمها، والتنبُّئ 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"[2]، ويتجلى ذلك في مرثياته التي هي مدونة الدراسة، "فالجملة الأولى من الفقرة الأولى لن تقيد فقط تأويل الفقرة، وإنما بقية النص أيضا"[3]، فالمَطْلَع عند المتنبي في قصائده الرثائية جاء مفشيا 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 مراثيه وتجويدها، وذلك من خلال رصف الدوال اللغوية التي توحي بالحزن والأسى والموت فتشير إلى الغرض (الرثاء)، أو أن يكون المطلع حكمة عن الدنيا وأحوالها، أو الدخول مباشرة في الموضوع دون تمهيد.

ومثال ذلك ما نجده في قوله حين عزَّى 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[4]:

لا يُحـــــزِنِ اللهُ الأَمـــــيرَ فَـــــإِنَّني ... سَـــآخُذُ مِـــن حالاتِـــهِ بِنَصـــيبِ
وَمَـــن سَـــرَّ أَهـــلَ الأَرضِ ثُمَّ بَكـــى أَســـىً ... بَكـــى بِعُيـــونٍ سَـــرَّها وَقُلـــوبِ
وَإِنّي وَإِن كـــــانَ الـــــدَفينُ حَبيبَـــــهُ ... حَبيـــبٌ إِلى قَلـــبي حَبيـــبُ حَبيـــبي
وَقَـــد فـــارَقَ النـــاسُ الأَحِبَّـــةَ قَبلَنـــا ... وَأَعيـــا دَواءُ المَـــوتِ كُـــلَّ طَبيـــبِ
سُـــبِقنا إِلى الـــدُنيا فَلَـــو عـــاشَ أَهلُهـــا ... مُنِعنـــا بِهـــا مِـــن جَيـــأَةٍ وَذُهـــوبِ
تَمَلَّكَهـــــا الآتي تَمَلُّـــــكَ ســـــالِبٍ ... وَفارَقَهـــا الماضـــي فِـــراقَ سَـــليبِ

(1) القيرواني 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.

وَلا فَضـــلَ فيهـــا لِلشَّـــجاعَةِ وَالنَـــدى وَصَـــبرِ الفَـــتى لَـــولا لِقـــاءُ شَـــعوبِ
حَيـــــاةِ الغـــــابِرينَ لِصـــــاحِبٍ حَيـــاةُ اِمـــرِئٍ خانَتـــهُ بَعـــدَ مَشـــيبِ

فإذا لاحظنا هذه الافتتاحية ودققنا فيها نجده يستخدم دوال لغوية لها علاقة بحقل الموت والأسى والحزن والفقد، فقوله: (لا يحزن)، (بكى أسى)، (بكى بعيون)، (الدفين)، (حبيبه)، (حبيب)، (قلبي)، (حبيب حبيبي)، (فارق)، (الأحبة)، (أعيا)، (دواء الموت)، (سُبقنا إلى الدنيا)، (لو عاش أهلها)، (فارقها)، (صبر الفتى)، (لولا لقاء شَعوب)، (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 لغلامه يماك في قوله: (فإني لآخذ من حالاته بنصيب). فهو "يَقُولُ، دَاعياً لَسيْفِ الدَّولة: لا يَحْزُنِ اللهُ الأَميرَ فيماَ فَرَّحهُ، ولا ساءه فيما سره، فإني كما ألبسني من أفضاله، يوجب أن آخذ بنصيب من أحواله، فأُساء بِمَسَاءَتِه، وأُسَرُّ بمسرته"[1]. فالمتأمل في مطلع القصيدة من خلال الألفاظ المحشودة فيه يجدها تشي عن الموضوع الرئيس للقصيدة.

ويقول كذلك في مطلع رثائية فاتك الكبير[2]:

الحُـــزنُ يُقلِـــقُ وَالتَجَمُّـــلُ يَـــردَعُ وَالـــدَمعُ بَينَهُمـــا عَصِـــيٌّ طَيِّـــعُ
يَتَنازَعـــانِ دُمـــوعَ عَـــينٍ مُسَـــهَّدٍ هَـــذَا يَجـــيءُ بِهـــا وَهَـــذا يَرجِـــعُ
النَـــومُ بَعـــدَ أَبي شُـــجاعٍ نافِـــرٌ وَاللَيـــلُ مُعـــيٍ وَالكَواكِـــبُ ظُلَّـــعُ
إِنّي لَأَجـــبُنُ مِـــن فِـــراقِ أَحِبَّـــتي وَتُحِـــسُّ نَفســـي بِالحِمـــامِ فَأَشـــجَعُ
وَيَزيـــدُني غَضَـــبُ الأَعـــادي قَســـوَةً وَيُلِـــمُّ بي عَتَـــبُ الصَـــديقِ فَـــأَجزَعُ

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 بالغرض

(1) ابن الأفليلي، 222/1.
(2) أبو الطيب المتنبي، الديوان، ص 248.

مثل: (الحزن)، (التَّجَمُّل)، (دموع)، (مسهّد)، (فراق)، (أحبتي)، (الحمام)، (أجزع)، كل هذه الألفاظ التي استخدمها أضفت على المطلع جوا حزينا كئيبا مشحونا بالحزن والبكاء شد انتباه المتلقي وهيأه وساعده على الدخول في جوِّ 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[1]:

أَلا لا أَرى الأَحـــداثَ حَمـــداً وَلا ذَمّـــا فَمـــا بَطشُـــها جَهـــلاً وَلا كَفُّهـــا حِلمَـــا
إِلى مِثـلِ مـــا كـــانَ الفَـــتى مَرجِـــعُ الفَـــتى يَعـــودُ كَمـــا أُبـــدي وَيُكـــري كَمـــا أَرمَـــى
لَـــكِ اللَهُ مِـــن مَفجوعَـــةٍ بِحَبيبِهـــا قَتيلَـــةِ شَـــوقٍ غَـــيرِ مُلحِقِهـــا وَصـــمَا
أَحِـــنُّ إِلى الكَـــأسِ الَّـــتي شَـــرِبَت بِهـــا وَأَهـــوى لِمَثواهـــا الـــتُرابَ وَمـــا ضَـــمَّا

استفتح المتنبي هذه القصيدة بحرف التنبيه (أَلا) الذي ينبيءُ 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 بالرثاء والموت وحوادث الأيام، فالمتنبي في مطلع القصيدة يحاول أن يظهر جَلَده وقُوته 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 تدهمه 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 لابد 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 أهلكها، ولكن شوقها هذا ولهفتها عليه لم يلحق بها وصمة العار، فهو حفيدها، ولا حرج عليها في ذلك.

وفي رثاء والدة سيف الدولة يقول[1]:

نُعِـــــدُّ المِشـــــرَفِيَّةَ وَالعَـــــوالي ... وَتَقتُلُنـــــا المَنـــــونُ بِـــــلا قِتـــــالِ
وَنَـــــرتَبِطُ السَـــــوابِقَ مُقـــــرَباتٍ ... وَمـــــا يُنجـــــينَ مِـــــن خَبَـــــبِ اللَيـــــالي
وَمَـــــن لَم يَعشَـــــقِ الـــــدُنيا قَـــــديماً ... وَلَكِـــــن لا سَـــــبيلَ إِلى الوِصـــــالِ
نَصـــــيبُكَ في حَياتِـــــكَ مِـــــن حَبيـــــبٍ ... نَصـــــيبُكَ في مَنامِـــــكَ مِـــــن خَيـــــالِ
رَمـــــاني الـــــدَهرُ بِالأَرزاءِ حَـــــتّى ... فُـــــؤادي في غِشـــــاءٍ مِـــــن نِبـــــالِ
فَصِـــــرتُ إِذا أَصـــــابَتني سِـــــهامٌ ... تَكَسَّـــــرَتِ النِصـــــالُ عَلـــــى النِصـــــالِ
وَهـــــانَ فَمـــــا أُبالي بِالـــــرَزايا ... لِأَنّي مـــــا اِنتَفَعـــــتُ بِأَن أُبالي
وَهَـــــذا أَوَّلُ النـــــاعينَ طُـــــرّاً ... لِأَوَّلِ مَيتَـــــةٍ في ذا الجَـــــلالِ
كَـــــأَنَّ المَـــــوتَ لَم يَفجَـــــع بِـــــنَفسٍ ... وَلَم يَخطُـــــر لِمَخلـــــوقٍ بِبـــــالِ

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 أعدَّها 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[1]:

وَمَـــــن لَم يَعشَـــــقِ الـــــدُنيا قَـــــديماً وَلَكِـــــن لا سَـــــبيلَ إِلى الوِصـــــالِ

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 عمة عضد الدولة وتعزيته 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[2]:

01 آخِـــرُ مـــا المِلـــكُ مُعَـــزّى بِـــهِ هَـــذا الَّـــذي أَثَّـــرَ في قَلبِـــهِ

02 لا جَزَعـــاً بَـــل أَنَفـــاً شـــابَهُ أَن يَقـــدِرَ الـــدَهرُ عَلـــى غَصـــبِهِ

(1) المصدر السابق، ص 277.

(2) المصدر نفسه، ص 146 – 147 - 148.

03 لَـــو دَرَتِ الـــدُنيا بِمـــا عِنـــدَهُ لَاِســـتَحيَتِ الأَيّامُ مِـــن عَتبِـــهِ
04 لَعَلَّهـــا تَحسَـــبُ أَنَّ الَّـــذي لَـــيسَ لَدَيـــهِ لَـــيسَ مِـــن حِزبِـــهِ
05 وَأَنَّ مَـــن بَغـــدادُ دارٌ لَـــهُ لَـــيسَ مُقيمـــاً في ذَرى عَضـــبِهِ
07 أَخـــافُ أَن تَفطُـــنَ أَعـــداؤُهُ فَيُجفِلـــوا خَوفـــاً إِلى قُربِـــهِ
26 وَمَـــن بَنـــوهُ زَيـــنُ آبائِـــهِ كَأَنَّهـــا النـــورُ عَلـــى قُضـــبِهِ
27 فَخـــراً لِـــدَهرٍ أَنـــتَ مِـــن أَهلِـــهِ وَمُنجِـــبٍ أَصـــبَحتَ مِـــن عَقبِـــهِ

أما ضمائر الغائب المحيلة إلى عمة سيف الدولة فهي كما يأتي[1]:

19 أَســـتَغفِرُ اللهَ لِشَـــخصٍ مَضـــى كـــانَ نَـــداهُ مُنتَهـــى ذَنبِـــهِ
20 وَكـــانَ مَـــن عَـــدَّدَ إِحســـانَهُ كَأَنَّـــهُ أَفـــرَطَ في سَـــبِّهِ
21 يُريـــدُ مِـــن حُـــبِّ العُلـــى عَيشَـــهُ وَلا يُريـــدُ العَـــيشَ مِـــن حُبِّـــهِ
22 يَحسَـــبُهُ دافِنُـــهُ وَحـــدَهُ وَمَجـــدُهُ في القَـــبرِ مِـــن صَـــحبِهِ
23 وَيُظهِـــرُ التَـــذكيرُ في ذِكـــرِهِ وَيُســـتَرُ التَأنيـــثُ في حُجبِـــهِ

فنلحظ 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 عمة عضد الدولة باستعمال الضمائر التي تحيل إلى عضد الدولة عن طريق الإحالة الضميرية باستخدام ضمائر المخاطب، ويظهر ذلك في[2]:

27 فَخـــراً لِـــدَهرٍ أَنـــتَ مِـــن أَهلِـــهِ وَمُنجِـــبٍ أَصـــبَحتَ مِـــن عَقبِـــهِ
28 إِنَّ الأَســـى القِـــرنُ فَـــلا تُحيِـــهِ وَســـيفُكَ الصَـــبرُ فَـــلا تُنبِـــهِ
30 حاشـــاكَ أَن تَضـــعُفَ عَـــن حَمـــلِ مـــا تَحَمَّـــلَ الســـائِرُ في كُتبِـــهِ

(1) أبو الطيب المتنبي، الديوان، ص 146 – 147 – 148.
(2) المصدر نفسه، ص 146 – 147 – 148.

31 وَقَـــد حَمَلـــتَ الثِقـــلَ مِـــن قَبلِـــهِ فَأَغنَـــتِ الشِـــدَّةُ عَـــن سَـــحبِهِ
34 مِثلُـــكَ يَثنـــي الحُـــزنَ عَـــن صَـــوبِهِ وَيَســـتَرِدُّ الـــدَمعَ عَـــن غَربِـــهِ
36 وَلَم أَقُـــل مِثلُـــكَ أَعـــني بِـــهِ سِـــواكَ يا فَـــرداً بِـــلا مُشـــبِهِ

فالتغريض في هذه القصيدة يظهر باستخدام الإحالة الضميرية عن طريق استخدام ضمائر المخاطب الموجهة إلى عضد الدولة.

التغريض بواسطة ضمائر المتكلم:

نجد المتنبي في قصيدة رثاء عمة عضد الدولة قد استخدم التغريض بواسطة الإحالة الضميرية عن طريق ضمائر المتكلم، التي تحيل إلى الشاعر ومشاركته في الحدث التواصلي، يقول[1]:

أَخـــافُ أَن تَفطُـــنَ أَعـــداؤُهُ فَيُجفِلـــوا خَوفـــاً إِلى قُربِـــهِ
....
نَحـــنُ بَنـــو المَـــوتى فَمـــا بالُنـــا نَعـــافُ مـــالا بُـــدَّ مِـــن شُـــربِهِ
تَبخَـــلُ أَيـــدينا بِأَرواحِنـــا عَلـــى زَمـــانٍ هِـــيَ مِـــن كَسـبِهِ
....
أَســـتَغفِرُ اللَهَ لِشَـــخصٍ مَضـــى كـــانَ نَـــداهُ مُنتَهـــى ذَنبِـــهِ
....
....
وَلَم أَقُـــل مِثلُـــكَ أَعـــني بِـــهِ سِـــواكَ يا فَـــرداً بِـــلا مُشـــبِهِ

فاستخدام المتنبي لضمائر المتكلم سواء أكانت متصلة أم منفصلة، ظاهرة أم مستترة ساهم في عملية التغريض في النص

فالتغريض ساهم بشكل واضح وجلي في تحقيق الانسجام النصي في رثائيات المتنبي من خلال الوسائل التغريضية التي استخدمها عن طريق الفقرة الأولى التي تمثل مطلع القصائد، واستخدام الضمائر وأسماء الأشخاص.

(1) أبو الطيب المتنبي، الديوان، ص 146 – 147 – 148.

خاتمة

في نهاية هذا البحث تمكنا من الوصول إلى مجموعة من النتائج أهما:

- 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 والمنتِج والنص، فقد استخدم الحذف الاسمي والحذف الفعلي والحذف الجملي، وهو ما ساهم في تحقيق اتساقها وتماسكها.
- وظف المتنبي في مراثيه 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 عنصرين 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 الجملية 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 النّص، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان – الأردن، ط 2، 1430 هـ – 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، 1414 هـ – 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 – المملة العربية السعودية، د.ط، 1422هـ – 2002م.

26. بشير خلدون، الحركة النقدية على أيام ابن رشيق المسيلي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ط1، 1981م.

27. التبريزي أبو زكريا يحي 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 حزرة، 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 الينابيع – 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 الينابيع، 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: الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة – مصر، ط 3،1415هـ - 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 التلفظ وتداولية الخطاب، دار الأمل، تيزي وزو – الجزائر، ط 02، 2002م.

48. أبو ذؤيب الهذلي، ديوان أبي ذؤيب الهذلي، تح: أحمد خليل الشال، مركز الدراسات البحوث 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، قَشْر الفَسْر، 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، ط1، 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، إلياذة 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، ط 4، 1987م.

65. صاحب خليل إبراهيم، الصّورة السّمعيّة 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 أيبك بن عبد الله، الوافي بالوفيات، تح: أحمد الأرناؤوط وتركي مصطفى، دار إحياء التراث، بيروت – لبنان، ط 1، 1420هـ – 2000م.

69. صفي الدين الحلي، ديوان صفي الدين الحلي، دار صادر، بيروت – لبنان، د.ط، د.ت.

70. صلاح الدين صالح حسنين، الدلالة والنحو، توزيع مكتبة الآداب، القاهرة – مصر، ط 1، 2005م.

71. طاهر سليمان حمودة، ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي، الدار الجامعية للطباعة والنشر، الإسكندرية – مصر، د.ط، 1998م.

72. ابن طَباطبا العلوي محمد بن أحمد أبو الحسن، عيار الشعر، تح: عبد العزيز بن ناصر المانع، 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: مقاربة 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، 1430هـ -2009م.

86. العكبري أبو البقاء، ديوان أبي الطيب المتنبي بشرح أبي البقاء العكبري المسمى بالتبيان في شرح الديوان، ضبطه وصححه ووضع فهارسه: مصطفى السقا وإبراهيم الابياري وعبد الحفيظ شلبي، 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، 1952م.

89. فاضل عبد الواحد علي، عشتار ومأساة تموز، دار الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق – سورية، ط1، 1999م.

90. أبو الفرج الأصفهاني علي بن الحسين، كتاب الأغاني، تح: إحسان عباس وآخرين، دار صادر، بيروت – لبنان، ط 3، 1429هـ – 2008م.

91. فريد عوض حيدر، اتساق النص في سورة الكهف، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة – مصر، ط1، 1425هـ - 2004م.

92. أبو الفضل أحمد بن أبي طاهر طيفور، كتاب بلاغات النساء، صححه وشرحه: أحمد الألفي، مطبعة مدرسة والدة عباس الأول، القاهرة – مصر، د.ط، 1326هـ-1908م.

93. فؤاد افرام البستاني، أبو الطيب المتنبي، المراثي والمفاخر والحكم، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، ط 2، 1937م، 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 بحيري، 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 مراثي 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، ط1، 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، ط1، 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 الانبثاقة 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 التنوخي أبو العلاء، شرح ديوان أبي الطيب المتنبي – معجز أحمد–، تحقيق ودراسة: عبد المجيد دياب، دار المعارف، القاهرة – مصر، ط2، 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 الأحمدي نويوات، المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، دار البصائر للنشر والتوزيع، الجزائر، 2009م.

125. موسى الأحمدي نويوات، المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، دار البصائر للنشر والتوزيع، الجزائر، 2009م.

126. موسى ربابعة، 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 الأعاريب، 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، الطروادیات، 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. ريحان إسماعيل المساعيد، فاعلية الاتساق الصوتي في انسجام النص الشعري – خمرية 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 – يوليوز 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 الريب، ديوان مالك بن الريب 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 على الخليلي أنموذجا دراسة تحليليه مقارنة، أطروحة دكتوراه، كلية الدراسات العليا الجامعة الأردنية، إشراف: نهاد ياسين الموسى، كانون الأول 2007م.

6. زكي علي سالم العوضي، الحذف في سيفيات المتنبي تركيبا 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: الربعي 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 نهج 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 دامخي، 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 واصطلاحا:.....48

أ– مفهوم الاتساق لغة:.....48

ب– مفهوم الاتساق اصطلاحا:.....49

ج– مفهوم الانسجام لغة:.....52

د– الانسجام اصطلاحا: 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 اصطلاحا: 60

أ–3– أنواع الإحالة: 62

أ–4– أهمية الإحالة:.....64

أ–5– عناصر الإحالة:.....64

أ-6- وسائل الإحالة: 65

أ-6-1- الإحالة الضميرية: 65

ب- الحذف Ellipses: 70

ب-1- الحذف لغة: 71

ب-2- الحذف اصطلاحا: 71

أقسام الحذف: 72

ج- الاستبدال (Substitution): 73

أقسام الاستبدال: 74

د- الوصل (ConJonction): 75

الاتساق المعجمي: 77

أ- التكرار: 77

ب- التضام: 82

المبحث الثالث: آليات الانسجام: 84

1- العلاقات الدلالية: 84

1-1- علاقة الإجمال والتفصيل: 84

1-2- علاقة العموم والخصوص: 85

1-3- علاقة السببية: 85

2- مبدأ السياق (context): 86

خصائص السياق: 87

3- مبدأ التأويل المحلي: 88

4- مبدأ التشابه: 89

5- التغريض (The Matisation): 91

5-1- وسائل التغريض: 92

5-1-1- العنوان: 92

5-1-2- الفاتحة النصية: 92

5-1-3- تكرر اسم الشخص أو تكرار جزء من الاسم: 93

5-1-4- استخدام الضمائر المحيلة إليه: 93

6- موضوع الخطاب / البنية الكلية: 93

الفصل الثاني: مظاهر الاتساق في رثائيات المتنبي 95

المبحث الأول: الاتساق الصوتي في رثائيات المتنبي: 96

المطلب الأول: الوزن العروضي: 98

المطلب الثاني: القافية: 127

المبحث الثاني: الاتساق النحوي: 142

1- الإحالة: 142

1- أ – الإحالة الضميرية في رثائيات المتنبي: 142

1- ب- الإحالة بأسماء الإشارة: 173

1- ج- الإحالة بالأسماء الموصولة: 178

1- الربط junction: 188

2- أ- الربط الإضافي: 188

3- الاستبدال: 189

3–أ– الاستبدال الاسمي في رثائيات المتنبي: 189
3–ب– الاستبدال الجملي: 193
4– الحذف Ellipsis: 194
4–أ– الحذف الاسمي: 195
4– أ–أ– حذف المبتدأ: 195
4– أ–ب– حذف المضاف: 197
4–ب– الحذف الفعلي: 200
4– ج– الحذف الجملي: 202
المبحث الثالث: الاتساق المعجمي في رثائيات المتنبي: 205
التكرار: 205
التكرار التام: 209
التكرار الجزئي (الناقص): 213
الترادف وشبه الترادف: 216
تكرار الجمل: 217
التضام: 219
الفصل الثالث: مظاهر الانسجام في رثائيات المتنبي 223
المبحث الأول: العلاقات الدلالية: 224
1– علاقة الإجمال والتفصيل: 224
2– علاقة التضاد: 230
3– علاقة السبب بالنتيجة: 233

4- علاقة السؤال بالجواب: 237

5- علاقة الشرط والجواب: 238

المبحث الثاني: السياق: 240

1- المرسِل: 240

2- المتلقي (المرسَل إليه): 243

3- الموضوع: 245

4- القناة: 247

5- النظام: 247

6- شكل الرسالة: 247

7- المفتاح: 247

8- الغرض: 248

المبحث الثالث: موضوع الخطاب / البنية الكلية: 250

المبحث الرابع: التغريض: 257

خاتمة 265

..... 265

قائمة المصادر والمراجع 268

الفهرس 286