الترابط الدلالى فى معلقة عبيد بن الابرص

د. نبيل رشاد نوفل
أستاذ مساعد بقسم اللغة العربية

١-١ النص وقائله

١-١-١ النص

القصيدة الخامسة فى ديوان " عبيد بن الأبرص " (١) نصها :

١- أَقْفَرَ مِنْ أَهْلِهِ مَلْحُوبُ ... فَالقُطَبِيَّاتُ فَالذَّنُوبُ
٢- فَـرَاكِسٌ فَشَعَيْلِبَاتٌ ... فَـذَاتُ فِرْقَيْنِ فَالقَلِيبُ
٣- فَعَرْدَةٌ فَقَفَا حِيرٌ ... لَيْسَ بِهَا مِنْهُمُ عَرِيبُ
٤- وَبُدِّلَتْ مِنْ أَهْلِهَا وُحُوشاً ... وَغَيَّرَتْ حَالَهَا الخُطُوبُ
٥- أَرْضٌ تَوَارَثَهَا شَعُوبٌ ... فَكُلُّ مَنْ حَلَّهَا مَحْرُوبُ
٦- إِمَّا قَتِيلاً وَإِمَّا هَالِكاً ... وَالشَّيْبُ شَيْنٌ لِمَنْ يَشِيبُ
٧- عَيْنَاكَ دَمْعُهُمَا سَرُوبُ ... كَأَنَّ شَأْنَيْهِمَا شَعِيبُ
٨- وَاهِيَةٌ أَوْ مَعِينٌ مَنْعِنٌ ... مِنْ هَضْبَةٍ دُونَهَا لُهُوبُ
٩- أَوْ فَلَجٌ مَا بِبَطْنِ وَادٍ ... لِلْمَاءِ مِنْ تَحْتِهِ قَسِيبُ
١٠- أَوْ جَدْوَلٌ فِى ظِلَالِ نَخْلٍ ... لِلْمَاءِ مِنْ تَحْتِهِ سُكُوبُ
١١- تَصْبُو وَأَنَّى لَكَ التَّصَابِى ... أَنَّى وَقَدْ رَاعَكَ المَشِيبُ
١٢- إِنْ يَكُ حُوَّلَ مِنْهَا أَهْلُهَا ... فَلا بَدِيءٌ وَلا عَجِيبُ

١٣- أوْ يَـكُ أفْقَرِ مِنْها جَوُّهَا ... وعادها المحْلُ والجُدُوبُ

١٤- فَكُلُّ ذِي نِعْمَةٍ مخْلُوسُها ... وكُلُّ ذِي أمَلٍ مَكْذُوبُ

١٥- وكُلُّ ذِي إبِلٍ مَوْرُوثُها ... وكُلُّ ذِي سَلَـبٍ مَسْلُوبُ

١٦- وكُلُّ ذِي غَيْبَةٍ يَئُـوبُ ... وغائِبُ المَوْتِ لا يَئُـوبُ

١٧- أعَاقِرٌ مِثْلُ ذَاتِ رِحْمٍ ... أوْ غَانِمٌ مِثْلُ مَنْ يَخِيـبُ

١٨- أفْلِحْ بِما شِئْتَ فقد يُدْرَكُ بالضْـ ... ـضَعْفِ وقد يُخْدَعُ الأرِيبُ

١٩- لا يَعِظُ النَّاسُ من لا يَعِظُ الدْ ... دَهْـرَ ولا يَنْفَعُ التَّلْبِيـبُ

٢٠- لا يَنْفَعُ اللُّبُ عَـنْ تَعَلُّمِ ... إلا السَّجِيَّاتُ والقُلوبُ

٢١- فَقَدْ يَعُودَنْ حَبِيباً شَانِئٌ ... ويَرْجِعَنْ شانِئاً حَبِـيبُ

٢٢- سَاعِدْ بأرضٍ إذا كنتَ بها ... ولا تَقُلْ إنَّنِي غَرِيـبُ

٢٣- قد يُوصَلُ النَّازِحُ النَّائِي وقد ... يُقْطَعُ ذو السُّهْمَةِ القَرِيبُ

٢٤- مَنْ يَسْأَلِ النَّاسَ يَحْرِمُوهُ ... وَسَائِلُ اللهِ لا يَخِيـبُ

٢٥- بالله يُـدْرَكُ كُلُّ خَيْرٍ ... والقولُ فى بعضه تَلْغِيبُ

٢٦- واللهُ ليسَ لَـهُ شَرِيـكٌ ... عَلاَّمُ ما أخْفَتِ القُلُوبُ

٢٧- والمَرْءُ ما عاشَ فى تكْذِيبٍ ... طُولُ الحياة له تَعْذِيبُ

٢٨- بَلْ إنْ تَكُنْ قد عَلَتْنِي كِبْرَةٌ ... والشَّيْبُ شَيْنٌ لِمَنْ يشِيبُ

٢٩- قَرُبَ ماءٍ وَرَدْتُ آجِنٍ ... سَبِيلُهُ خائِـفٌ جَدِيـبُ

٣٠- ريشُ الحَمَامِ على أرْجَائِهِ ... لِلْقَلْبِ مِنْ خَوْفِهِ وَجِيبُ

٣١- قَطَّعْتُهُ غُدْوَةً مُشِيحاً ... وصاحِبِي بَادِنٌ خَبُـوبُ

٣٢- عَيْرَانَةٌ مُؤْجَدٌ فَقَارُهَا ... كَأَن حَارِكَهَا كَثِيبُ

٣٣- أَخْلَفَ ما بازِلاً سَدِيسُهَا ... لاحِقَةٌ هى ولا نَيُوبُ

٣٤- كأنها مِنْ حَمِيرِ غابٍ ... جَوْنٌ بِصَفْحَتِهِ نُدُوبُ

٣٥- أَوَ شَيَبٌ يَحْتَفِرُ الرُّخَامَى ... تَلَفُّهُ شَمْأَلٌ هَبُوبُ

٣٦- فَذَاكَ عَصْرٌ وقد أَرَانِى ... تَحْمِلُنِى نَهْدَةٌ سُرْحُوبُ

٣٧- مُضَبَّرٌ خَلْقُهَا تَضْبِيراً ... يَنْشَقُّ عَنْ وَجْهِهَا السَّبِيبُ

٣٨- زَيْتِيَةٌ نَاعِمٌ عُرُوقُهَا ... ولَيِّنٌ أَسْرُهَا رَطِيبُ

٣٩- كأنَّها لِقْوَةٌ طَلُوبُ ... تَحِنُّ فى وكْرِها القُلُوبُ

٤٠- باتَتْ على إِرمٍ رابِئَةٌ ... كأنها شَيْخَةٌ رَقُوبُ

٤١- فأصبحتْ فى غداةِ قِرَّةٍ ... يَسْقُطُ عن ريشها الضَّرِيبُ

٤٢- فأبصرتْ ثَعْلَباً من ساعةٍ ... ودُونَهُ سَبْسَبٌ جَدِيبُ

٤٣- فَنَفَضَتْ رِيشَها وانْتَفَضَتْ ... وهى من نهضةٍ قَرِيبُ

٤٤- فاشْتَالَ وارْتَاعَ مِنْ حَسِيسِها ... وفِعْلُهُ يَفْعَلُ المَذْؤُوبُ

٤٥- فَنَهَضَتْ نَحْوَهُ حَثِيثَةً ... وَحَرَدَتْ حَرْدَةً تَسِيبُ

٤٦- فَدَبَّ من رَأْيِها دَبِيباً ... والعينُ حِمْلاقُها مَقْلُوبُ

٤٧- فأَدْرَكَتْهُ فَطَرَحَتْهُ ... والصَّيْدُ مِنْ تحتها مَكْرُوبُ

٤٨- فَرَنَّحَتْهُ و وَضَعَتْهُ ... فَكَدَحَتْ وَجْهَهُ الجُبُوبُ

٤٩- فَعَاوَدَتْهُ فَرَفَعَتْهُ ... فَأَرْسَلَتْهُ وَهْوَ مَكْرُوبُ

٥٠- يَضْغُو ومِخْلَبُهَا فى دَفِّهِ ... لابُدَّ حَيْزُومُهُ مَنْقُوبُ

١-١-٢ هـذه القصيـدة

هى من القصائد الجاهلية التى لقيت كثيرا من اهتمام الرواة قديما ، فجعلها التبريزى ضمن القصائد العشر [٢] ، وعدّها ابن قتيبة من السبع [٣] ، وجعلها القرشى على رأس « المجمهرات » [٤] . لكن اهتمام المعاصرين بها انحصر فيما وُصف باختلال الوزن واضطراب ترتيب الأبيات وتفككها [٥] ، برغم أن القراءة المتأنية لها تكشف عن خصائص تستوقف النظر ، ولعل أقرب هذه الخصائص ترابط أجزائها وتماسك أبياتها وتعلقها بدلالات موحدة تشيع فيها انسجاما حقيقيا ، على عكس ما ذهب إليه كثير من النقاد القدماء والمحدثين . .

١-١-٣ زمـانهـا

وزمان القصيدة – وهو أوائل العصر الجاهلى المحدود بحدود رواية الشعر – يحمل فى ذاته قيمة تاريخية لها خطرها ، فهو الزمان الذى يمكن أن نفترض بسهولة أنه الحقبة التى ابتدعت فيها تقاليد صياغة الشعر ، والسبق إلى وضع الأصول التى فرضت تأثيرها على التراث الشعرى العربى قرونا طويلة . فإذا كان « الاستقلال » الذى زعمه النقاد لأبيات القصائد ، وهو عكس " الترابط " الذى اتخذ عنوانا لهذا البحث ، من الخصائص الجوهرية للشعر العربى ، فلابد أن نجده ماثلا بغاية الوضوح فى قصائد حقبة البداية التى نسج على منوالها كل من جاء بعد ذلك . ومن ثم يكون السؤال الآتى فاتحة حقيقية للبحث ، وهو : هل كان " الاستقلال " قائما حقا فى هذه القصيدة التى تنتمى إلى زمن ابتداع عناصر الشكل فى الشعر ؟

وقبل الإجابة عنه لابد أن نشير إلى فارق هام بين القصيدة المختار للبحث وبين أكثر القصائد المنتمية إلى الحقبة ذاتها ، وهو الطبيعة الخاصة لوزنها العروضى ، الذى رأى فيه القدماء اضطرابا ناجما عن كثرة الزحاف كثرة مفرطة (٦) . ورأى فيه بعض المعاصرين أسلوبا فريدا فى المزج بين البحور (٧) . وما علينا أن نرجح أحد الرأيين على الآخر ، فوزن القصيدة ليس موضوع البحث ، وحسبنا أن روايتها ، بكل ما فيها من « اضطراب » أو « مزج » ، ترجح أن الرواة لم يتناولوها بالتعديل والتصويب كما اتهموا دائما ، بل نقلوها كما هى . الأمر الذى يغرى بالقول ببقاء عناصرها الأخرى - وبخاصة ترابط الأجزاء - على نحو ما صاغها الشاعر أصلا .

١-١-٤ قـــائلهـــا

أما قائل هذه القصيدة ، وهو عبيد بن الأبرص ، فهو « قديم عظيم الذكر عظيم الشهرة » كما وصفه ابن سلام (٨) . ولا يعنينا من هذه العبارة المدح الذى تنطوى عليه ، بل ما تنص عليه من أنه شاعر « قديم » . والتاريخ الأدبى يذكر أنه كان معاصرا لحجر أمير كندة ووالد امرئ القيس . وكان عبيد نديما لحجر حين كان حجر ملكا على بنى أسد قوم عبيد (٩) . وهذا ما ربط عبيدا بامرئ القيس بن حجر ، ارتباطا جعل من الأول أستاذا للثانى ومن الثانى راويا لشعر الأول . ومن ثم فلا غرابة فى أن يكون امرؤ القيس قد تأثر بعبيد تأثرا كبيرا (١٠) . ولذلك كله دلالات كثيرة أهمها أن التقاليد الراسخة التى سار فى دربها امرؤ القيس كانت قائمة فى شعر عبيد بغير نزاع . وإذا كانت أسبقية عبيد على امرئ القيس تجعل له فضل الأسبقية إلى إرساء تقاليد الشعر الجاهلى ، فإن البحث عن « الترابط » فى معلقة عبيد

واثباته يخالف الرأى القديم القائل باستقلال أبيات القصيدة بوصفه تقليدا شعريا قديما .

١-٢-١ دعـوى الاستقـــلال

ذهب قدامة بن جعفر إلى أن المعنى الواحد ينبغى أن يكون على قدر البيت الواحد ، فلو امتد إلى بيت ثان كان ذلك عيبا من عيوب الشعر سماه « المبتور » . وضرب لذلك أمثلة منها قول عروة بن الورد :

فَلَوْ كاليوم كانَ عَلَىَّ أمْـرِى ومَنْ لك بالتَّدَبُّر فى الأمُـور

فهذا البيت ليس قائما بنفسه فى المعنى ، ولكنه أتى بالبيت الثانى بتمامه فقال :

إذاً لملكتُ عِصْمَةَ أمِّ وَهْبٍ على ما كان مِنْ حَسَكِ الصُّدُورِ (١١)

وسمى الصولى هذا الارتباط باسم « المضمن » ومنه قول أبى العتاهية :

يا ذَا الذى فى الحُبِّ ، أمَا والله لو كَلِفْتَ منـه ، كَمَا

كَلِفتُ مِنْ حَبٍّ رَخيم ، لمـا لُمْتُ على الحب ، فَنَزْنى وَمَا

يقول الصولى : « والمضمن عيب شديد فى الشعر ، وخير الشعر ما قام بنفسه» (١٢) .

وسماه أبو هلال باسم « التضمين» ، وهو « أن يكون الفصل الأول محتاجا إلى الفصل الثانى ، والبيت الأول محتاجا إلى الأخير » (١٣) . وتبعه ابن رشيق فى التسمية فقال « التضمين : أن تتعلق القافية أو لفظة مما قبلها بما بعدها كقول

النابغة الذبياني :

وَهُمْ وَرَدُوا الجفار على تميم وَهُمْ أصحابُ يوم عُكَاظَ إنِّى

شهدتُ لَهُمْ مواطنَ صَالِحاتٍ وثقتُ لَهُمْ بِحُسْنِ الظنِّ مِنِّى (١٤)

ونلاحظ أن قدامة تحدث عن تعلق المعنى فى بيت بما يليه ، وتحدث ابن رشيق عن تعلق اللفظ بما بعده . ولا فرق بين الاثنين ، فكل منهما يؤدى إلى ضرورة استقلال البيت .

ونقل ابن منظور فى اللسان عن المحكم قوله : « المضمن من أبيات الشعر ما لم يتم معناه إلا فى البيت الذى بعده » (١٥) . ونقل عن أبى الحسن قوله إن كل بيت من القصيدة شعر قائم بنفسه فمن هنا قبح التضمين (١٦) .

وقد تحدث الدمنهورى فى حاشيته عن التضمين فقال إنه: « مغتفر للمولدين » مما يعنى أنه – من حيث الأصل – عيب من عيوب الشعر القديم (١٧) .

١-٢-٢ نقـــض الدعـــوى

هذا الادعاء عند فريق من المشتغلين بنقد الشعر لا يمكن قبوله على إطلاقه لسببين:

الأول : أن أغلب الشواهد التى أوردها هذا الفريق هى من الشعر الجاهلى (لعروة بن الورد والنابغة الذبيانى) . وإذا رجعنا إلى جميع الشواهد التى جاءت فى كتب هذا الفريق من النقاد عن التضمين ، فسوف نلاحظ الظاهرة نفسها ، فقدامة استشهد بأبيات لامرئ القيس وابن رشيق استشهد بشعر لكعب بن زهير وابراهيم

بن هرمة ، الذى وصفه الأصمعى بأنه من سادة الشعراء وهم آخر من يحتج بشعرهم، ومتمم بن نويرة (١٨) .

ودلالة ذلك أن ما سمى بعيب التضمين كان قائما فى الشعر الجاهلى عند فحول الشعراء ، وهم الذين يمكن اعتبارهم « العينة الضابطة » التى يقاس إليها كل شعر آخر . وهذا هو أساس الاحتجاج بشعرهم فى مجال اللغة ، واعتدادهم مثلا أعلى للعصور التالية . ولا يصح إزاء ذلك أن توصف ظواهره بالخطأ والصواب ، وتوضع - بناء على ذلك - قاعدة كتلك التى تقضى بوجوب استقلال البيت على أساس واقع الشعر القديم ، بينما هذا الواقع نفسه لا يقطع بذلك .

الثانى : أن فريقا آخر من القدماء رفض اعتبار التضمين عيبا ، منهم الأخفش وابن جنى . ونقل ابن منظور عن الأخير أن مذهب العرب فى التضمين لا يعدو أحد وجهين : أحدهما السماع والآخر القياس ، فأما السماع فلكثرة ما يرد عنهم من التضمين ، وأما القياس فلأن العرب قد وضعت الشعر وضعا دلت به على جواز التضمين عندهم (١٩) .

وتفصيل الأمر بشأن القياس نقله ابن منظور عن سيبويه وغيره ، فيما أنشدوه من قول الربيع بن ضبع الفزارى :

أصْبَحْتُ لا أحْمِلُ السِّلاحَ ولا ... أملكُ رأسَ البعيـر إن نَفَرَا

والذِّئبَ أخْشَاهُ إنْ مَرَرْتُ بهِ ... وَحْدِى وأخشى الرِّياحَ والمَطَرَا

وقد اختارت العرب والنحويون جميعا نصب لفظة الذئب ، ودل ذلك على اتصال أحد البيتين بصاحبه وكونهما معا كالجملة المعطوف بعضها على

بعض ، وحكم المعطوف والمعطوف عليه أن يجريا مجرى العقدة الواحدة (٢٠) .

وإذا كان الأمر كذلك ، فالأقرب إلى قارئ الشعر القديم أن يعد « التضمين » ظاهرة من الظواهر الكثيرة الذيوع فحسب ، أما أن يحكم بأنها عيب يشوب صياغة القصيدة الشعرية فمسألة محل نظر .

ولكننا لا نتصور – برغم ذلك – أن القائلين بالتضمين يعنون ضرورة انفصال الأبيات انفصالا تاما تستحيل معه القصيدة ركاما عشوائيا من العناصر الجمالية ، بل إن نظرتهم لا تعدو أن تكون فنية بحتة تنصب على طبيعة تشكيل عناصر القصيدة ، وبعبارة أخرى فقد كانوا يصدرون عن حقيقة كون الذوق العربى يميل إلى تجزئة التأثير الجمالى ، فيما أفرز عندهم الربط بين القصيدة وبين « العقد المنظوم » الذى تقوم كل حبة فيه بذاتها قياما «منفصلا» رغم دخولها فى إطار « متصل » . ولو كان القائلون بالتضمين يعنون الركام العشوائى للأبيات حقا ، لكان باطلا كل ما سلموا به من أبنية القصيدة ، من حيث ابتداؤها بالنسيب والطلل وذكرى الأحبة الظاعنين وانتقالها إلى وصف الناقة ثم الفخر أو المدح أو نحو ذلك . مما يعنى أن تقاليد الشكل الشعرية عند العرب كانت تضع قيودا صارمة على علاقات المعنى داخل القصيدة .

وهذا كله يسوغ – فيما نرى – أن يتجه الدرس إلى عوامل الربط داخل النص الشعرى لا عوامل الانفصال فيه . وإذا كان النقاد الذين سلفت الإشارة إليهم ، وهم قدامة وابن رشيق وغيرهما ، قد تحدثوا عن التضمين بوصفه استثناء مثيرا للجدل من قاعدة انفصال الأبيات واستقلالها ، وميزوا فيه – من أجل ذلك – بين المعيب والحسن ، فلنا نحن أن نبدأ من الجانب الآخر من النص الشعرى ، أى من نقطة

ترابط الأبيات بوصفها قاعدة أصيلة من قواعد الصياغة الشعرية ، يكون الاستقلال بإزائها استثناء غير مثير لأى جدل .

١-٣-١ الترابط بوصفه علاقة دلالية Semantic Relation

ذهب ج. أنطوان G. Antoine إلى أنه « حيث يوجد كلام ، أو قول متتال ، يوجد بالضرورة تتابع أو تسلسل ، وبإيجاز : يوجد ربط للعبارات » (٢١) . وأقرب تأويل لهذه العبارة أن الترابط ليس صفة « تحسين » للكلام والمقال ، بل صفة « وجود » بدونها لا يكون هناك كلام أو مقال أصلا . ومن ثم فإن دراسة الترابط هى دراسة لظاهرة « أساسية » من ظواهر الخطاب اللغوى بعامة والأدبى بوجه خاص .

وبهذا المعنى فإن العلاقات القائمة بين عناصر الخطاب ، والتى تحقق ترابط النص وتماسكه ، تعتمد بالضرورة على خواص دلالية ، أهمها خاصية « التطابق المرجعى » indentity of reference ، التى تجعل فى الإمكان تفسير جملة عن طريق جملة أخرى تسبقها أو تأتى بعدها (٢٢) . وبذلك تعد دراسة الترابط داخل النص الأدبى مفتاحا للدراسة النصية التى تتوجه مباشرة إلى مكونات النص الأدبى وعلاقاته المحققة لنصيته ، باحثة عن جسور الإبداع ورموزه .

١-٣-٢ صيغتا الترابط

صيغتان دالتان على ترابط النص شاعتا فى السنوات الأخيرة هما :

أ- السبك Cohesion

ب- الحبك Coherene (٢٣) .

والمصطلح الأول - السبك - يشير إلى ترابط « سطح النص» text surface ، حيث تتعاقب المكونات فى ظل شبكة من « الاعتماد النحوى » grammatical dependency تؤدى فيها الروابط اللغوية ، بمعناها الواسع ، الوظيفة الأساسية فى عملية السبك .

بينما يشير المصطلح الثانى - الحبك - إلى منظومة المفاهيم العاملة فى عالم النص Textual World وعلاقاتها الرابطة بين مكوناتها (٢٤) .

ويذهب هاليداى M. A. K. Halliday إلى أن « مفهوم السبك Cohesion مفهوم دلالى » (٢٥) . وفى المقابل يذهب فان دايك Van Dijk إلى أن «الحبك Coherene خاصة دلالية للخطاب » (٢٦) .

وهذا يوضح أن وسائل السبك والحبك ، التى سيستند إليها هذا البحث ، هى فى ذاتها وسائل دلالية semantic قبل أن تكون تركيبية syntactic . ولذا فإن دراسة الترابط من خلال مفهومى السبك والحبك هى ، كما يقول فان دايك ، دراسة تقوم فيها الدلالات بدور العوامل الضاغطة Contraints التى تحسم قيام الترابط أو عدم قيامه (٢٧) .

١-٣-٢ الترابط والدلالة

على أن العلاقة بين الترابط الذى يمكن قيامه بين أجزاء النص ، عن طريق وسائل الربط المختلفة ، وبين دلالة هذا الترابط على الواقع الذى يصوره القائل هى علاقة ضرورية بدونها تجمع وسائل الربط بين متناقضات . فإذا كانت الوسائل

اللغوية والتعبيرية تربط بين الجمل ، أى بين جزيئات واقع ينشئه الكلام ، فإن علاقة جزيئات الواقع هى التى تقرر طبيعة الترابط ومداه .

كما أن العلاقات التى تحدثها - من الناحية الشكلية - عوامل الربط المشار إليها تتطلب أيضا ، كما يقول فان دايك Van Dijk ، توحد العوالم dentity of worlds أو أنماط العالم world types . وجملة مركبة مثل : «جون أعزب ولذلك فإن أمستردام عاصمة هولندا » تكون مترابطة شكليا ساقطة دلاليا (٢٨) .

لكن الترابط الدلالى لا يقتصر على هذا الشاهد وأمثاله ، مما يتشكل منه ما يسمى بالبنيات الصغرى Micro - structures فى الخطاب الأدبى ، بل يمتد الترابط كذلك إلى البنيات الكبرى Macro - structures ، حيث تقوم الدلالات السطحية والعميقة بدور أعظم فى ترابط النص بأكمله .

٢-١ السبك أو الترابط الدلالى عند سطح النص

إن الفرضية الأولى فى فكرة الترابط بين عناصر النص الشعرى ، أنها لا تتناقض مع نزعة استقلال البيت التى سلفت الإشارة إليها فحسب بل تتناقض - من حيث الأساس - مع وجود « النص » الأدبى .

ولقد أشرنا من قبل إلى أن السبك يتحقق إذا ما أمكن لوسائل الربط المختلفة أن تحافظ على كينونة النص وتماسكه ، وذلك من خلال ما يسمى بشبكة الاعتماد النحوى grammatical dependency سواء داخل الجملة الواحدة ، أو فيما بين الجمل المتعددة .

وتتعدد الوسائل التى يتم بها الترابط عن طريق السبك ، وتتخذ هذه الوسائل « أشكالا من التكرار الخالص ، والتكرار الجزئى ، وشبه التكرار ، وتوازى المبانى ، وتوازى التعبير ، والإسقاط ، والاستبدال ، وعلاقات الزمن ، وأدوات الربط بأنواعها المختلفة » (٢٩) ومن بين هذه الوسائل المتعددة للسبك، والتى تحتاج إلى دراسات موسعة ، نختار لقصيدة « عبيد » :- التكرار بأنواعه وأدوات الربط .

٢-٢-١ السبك عن طريق التكرار

أكد James Monroe أن : « كل شعر مقام على صيغة من صيغ التكرار. ويتميز الشعر الجاهلى عن غيره بالتكرارية العالية » (٣٠) .

وهناك أنواع متعددة من التكرار نوردها فيما يأتى ، ولكن لابد من تقديم ملاحظة جوهرية حول الشواهد المختارة للاستدلال على التكرار عموما ، هى أن توجه هذا البحث يوجب الاهتمام بالعلاقات الترابطية ، سواء عن طريق التكرار أو غيره ، بين « الأبيات » لا داخل « البيت الواحد » . ومرجع ذلك إلى أن البحث يسعى لإلقاء ضوء جديد على فكرة استقلال البيت التى عدّها النقد التقليدى أساس الإجادة الصياغية للشعر . ولهذا فإن الشواهد المأخوذة من قصيدة « عبيد » هى شواهد على وقوع التكرار بين أبيات متجاورة أو غير متجاورة . بينما الشواهد التى يقع فيها التكرار داخل البيت الواحد لا يتوقف أمامها البحث ، وبخاصة أن البلاغة التقليدية قد اهتمت بها فأوردتها تحت تقسيمات عديدة ، منها « رد العجز على الصدر » ، و« الترديد » أو « التصدير » ، و« الازدواج » .

٢-٢-٢ التكـرار المحـض

ارتبط التكرار عن طريق إعادة الكلمات بحذافيرها ، فى كل من التراث الإبداعى والتقعيد النحوى ، بفكرة التوكيد . وهو ما نجده قائما فى غير موضع من قصيدة « عبيد » ، قال عن الأطلال فى سياق القصيدة :

١٢- إِنْ يَكُ حُوَّلَ مِنْهَا أَهْلُهَا فلا بَـدِيءٌ ولا عَجِـيبُ

١٣- أَوْ يَـكُ أَقْفَرَ مِنْها جَوُّهَا وعـادها المَحْلُ والجَدُوبُ (٣١)

فقد كرر كلمة « يك » تكرار محضا ضاعف من أثر العطف بـ « أو » فى أول البيت الثالث عشر ، وربط البيتين ربطا تأكد معه معنى الخراب الذى حل بالأرض التى تقدم الحديث عنها فى مطلع القصيدة . والسر فى ذلك أن « يَكُ » حين أعيدت عملت عمل الجسر الرابط بين « حُوَّلَ » و « أَقْفَرَ » ، فغاص معهما التعبير درجة أعمق فى عالم المعنى المقصود .

واستمر الشاعر فى استخدام الوسيلة ذاتها فى الأبيات التالية فقال :

١٤- فَكُلُّ ذِى نِعْمَةٍ مخْلُوسُها وكُـلُّ ذِى أَمَلٍ مَكْذُوبُ

١٥- وكُلُّ ذِى إِبِلٍ مَوْرُوثُها وكُلُّ ذِى سَلَبٍ مَسْلُوبُ

١٦- وكُلُّ ذِى غَيْبَةٍ يَئُـوبُ وغائِبُ المَوْتِ لا يَئُـوبُ (٣٢)

إن تكرار كلمة « كل » لم يؤكد فحسب معنى الضياع الذى أوحت به الصور المتتابعة والمتنوعة لذهاب الأشياء والآمال وذهاب الأرواح أيضا ، بل إن ذلك التكرار أبرز إلى الوجود الدلالى قيمة تضاف إلى ماسبق وهى قسوة القدر وشمول أحكامه على « كل » الناس شمولا لا يفلت منه أحد ولا يعزب عنه شيء

وهناك من ألوان التكرار المحض ما يكون الغرض منه تثبيت رؤية خاصة للشاعر ، فيلجأ إلى تكرار الصور بحذافيرها حتى يحفر خطوطها بعمق . مثل وصف « عبيد » للماء الجارى بين الصخور والجبال ، وقد جعل هذا الماء « مشبها به» لماء آخر منسكب من سِقَاءٍ بالٍ ، وهو بدوره « مشبه به » للدمع الغزير . يقول فى البيتين التاسع والعاشر اللذين استخدم فيهما التكرار :

٩- أَوْ فَلَجٌ ما بِبَطْنِ وادٍ للماءِ مِنْ تَحْتِهِ قسيبُ
١٠- أَوْ جَدْوَلٌ فى ظِلالِ نَخْلٍ للماءِ مِنْ تَحْتِهِ سُكُوبُ (٣٣)

وهنا يظهر التكرار رغبة واضحة لدى الشاعر فى الوقوف أمام صورة الماء المتدفق وصوته ، وهو ينساب تحت الوادى فى البيت الأول وتحت النخل فى الثانى . وقد عملت الصورة المتكررة للماء المتدفق على موازنة ثقل « المشبه » الذى تقدمت الإشارة اليه وهو الدمع الغزير الذى أهرقه الشاعر حزنا على مصير الديار .

كما كرر « عبيد » فى بيتين غير متجاورين ، شطرا كاملا تكرار محضا ، فى قوله :

٦- إِمَّا قتيلاً وإِمَّا هالِكاً والشَّيْبُ شَيْنٌ لِمَنْ يَشِيبُ
٢٨- بَلْ إِنْ تَكُنْ قد عَلَتْنِى كَبْرَةٌ والشَّيْبُ شَيْنٌ لِمَنْ يشِيبُ (٣٤)

فأسهم التكرار فى ترابط النص رغم اختلاف المعنى السياقى للشطر ، إذ أنه فى البيت السادس دار المعنى السياقى حول محور الفناء الذى هو مصير كل من حل بالأرض الذى تحدث عنها الشاعر فى البيت الخامس ، وهو إشارة مجملة للأطلال التى توالت أسماؤها فى الأبيات الثلاثة الأولى . وحينما تحدث

« عبيد » عن أقسام الفناء لم يتحدث عنها حديث الخائف ، بل حديث المفاخر ، لأن معنى الشطر الثانى « والشيب شين لمن يشيب » فيه إشارة لقيمة مرذولة من قيم الحياة الجاهلية ، وهى تقدم العمر بالإنسان حتى يدركه الشيب دون أن يموت فى حرب أو قتال .

وفى البيت الثامن والعشرين يعلن أنه إذا كان سنه قد كبر - وكبر السن مدعاة للشين - فقد كان فيما مضى يخوض غمار الأخطار غير هياب أو خائف . وهو معنى يمتد إلى البيت التاسع والعشرين فى قوله :

٢٩- فَرُبَّ ماءٍ وَرَدْتُ آجِنٍ سَبِيلُهُ خائِفٌ جَدِيبُ (٣٥)

وهكذا جاء الشطر المتكرر تارة لتأكيد قيمة الموت فى أرض الفناء التى ذكرها الشاعر وتارة أخرى استطرادا للحديث عن الكبر بذكر الشيب الذى هو شين لمن يشيب . وهذا يعنى اختلاف الدلالة السياقية للشطر ، ومع ذلك فإن العودة لذات العبارة بعد اثنين وعشرين بيتا تبدو مثل رجع الصدى للقيمة الجاهلية التى ذكرها الشاعر فى البيت السادس من القصيدة وأراد أن يتردد صداها بعد ذلك إعلانا عن عمق الاعتقاد بها ، فأشاع دلالتها فى الجانب الأكبر من القصيدة .

٢-٢-٣ التكرار غير المحض

وهو ما تتكرر فيه عناصر من البناء اللغوى للقصيدة بصورة غير كاملة ، لتؤدى الوظيفة ذاتها التى يؤديها التكرار الكامل ، أى تعميق المعنى عن طريق ترابط جزيئاته ترابطا سببيا . ويتميز هذا الضرب من التكرار بأنه يحدث السبك دون اعادة المفردات والجمل بذواتها ، ولكن بالمحافظة على وحدة الدلالة . وفى

ذلك إطلاق لحرية الشاعر فى تشكيل سطح النص دون الوقوع فى رتابة التكرار المحض .

وقبل أن نورد الشواهد الدالة على التكرار غير المحض نذكر حقيقة هامة تتعلق بالتكرار بوجه عام ، وهى أن الترابط لا يعتمد على المفردات وعلاقاتها التكرارية بوصفها مجرد أصوات بقدر ما يعتمد على الحقائق التى تشير إليها المفردات ، أى على وحدة المجال الدلالى (٣٦) . والشواهد التى يمكن استخلاصها من قصيدة عبيد تتعدد على النحو التالى :

(أ) ١- أَقْفَرَ مِنْ أَهْلِهِ ...

١٢- ... حُوَلٌ مِنْهَا أَهْلُهَا (٣٧)

فى البيتين تكررت عبارتان مختلفتان من حيث مفرداتهما ، متفقتان من حيث دلالتهما . وهذه الدلالة هى إحساس الضياع والاغتراب أمام الأطلال التى تركها ساكنوها . ومن الواضح أن التكرار هنا قد دعم الوجود الفعال لدلالة الاغتراب ، تلك الدلالة التى سيطرت على صياغة القصيدة حتى منتصفها تقريباً .

(ب) ٧- شَعِيبٌ (سقاء بال)

٨- مَعِينٌ مُنْعِنٌ (ماء جار بكثرة) } كثرة الماء

٩- فَلَجٌ (نهر صغير)

١٠- جَدْوَلٌ (قناة للماء)

٧- سَرُوبٌ (متدفق) } شدة تدفقه (٣٨)

١٠- سُكُوبُ (انصباب)

تتابعت هذه المفردات لتكرر – مع تنوعها – معنى واحدا هو كثرة الماء وتدفقه، على نحو أراد له الشاعر ، فى أبيات مختلفة ، أن يتعاظم ليكون نظيرا للدموع الغزيرة ، ويؤكد دلالة التكرار المحض التى سبقت الإشارة اليها ، وهى تكافئ صورة الدموع مع الحزن الكبير الذى امتلأت به نفسه أمام الأطلال .

(جـ) ١٨- يُدْرِكُ بالضَّعْفِ .. يُخْدَعُ الأريبُ

١٩- لا ينفعُ التَّلْبيبُ

٢٠- لا ينفعُ اللُّبُ

٢١- يَعُودَنْ حبيباً شَانِئَ .. يَرْجِعَنْ شَانِئاً حَبِيبُ (٣٩)

فى هذه الأبيات دالات متنوعة تتوجه نحو بؤرة دلالية واحدة يمكن أن نطلق عليها « سقوط العقل » ، حيث تتحرك الأحداث عكس اتجاه المنطق .

ففى البيت الثامن عشر يكون الضعف – لا القوة – سبيل إدراك الغايات ، ويكون الأريب – لا الخامل الذكاء – فريسة للخديعة . وفى البيتين التاسع عشر والعشرين ينفى الشاعر أى نفع للعقل أو التعقل . ويبلغ تركيز الدلالة أقصاه فى البيت الحادى والعشرين حيث ينهار المنطق أمام حركة الأحداث ، فيصبح المحب كارها والكاره محبا . وهذا التكرار الدلالى تقنين لفظى مباشر لعبثية الأمور التى توالت صورها فى الأبيات السابقة .

٢-٢-٤ التكرار النسقى أو توازى المبانى

هناك نوع من السبك القائم على التكرار يتحقق – كما يقول هاليداى Halliday (٤٠) – عندما توجد درجة معينة من التشابه اللغوى القائم على البينات

المتوازية وتكرار لفظة بعينها تكراراً حرفياً .

وإذا فتشنا قصيدة « عبيد » بحثا عن هذا النوع فسوف نجد له شواهد عديدة ، منها ما يلى :

(أ) ١٢- إِنْ يَكُ حُوَّ مِنْهَا أَهْلُهَا

١٣- أَوْ يَكُ أَقْفَرَ مِنْهَا جَوُّهَا

حيث تكررت عبارتان متوازيتان فى البيتين ، تتكون كل منهما من فعل وجار ومجرور ونائب فاعل أو فاعل ، مع تكرار الجار والمجرور تكراراً حرفياً . وقد عمل الوزن الشعرى الواحد ، فيما بين الشطرين الأولين من البيتين على الأقل، على تأكيد التوازى وإعطائه القيمة التكرارية . ومدلول الجملتين ، كما سبق ذكره فى مجال التكرار المحض ، هو الخراب الذى حل بأرض الذكريات القديمة والأمانى الذاهبة .

(ب) ١٤- فَكُلُّ ذِي نِعْمَةٍ مخْلُوسُهَا وَكُلُّ ذِي أَمَلٍ مَكْذُوبُ

١٥- وَكُلُّ ذِي إِبِلٍ مَوْرُوثُهَا وَكُلُّ ذِي سَلَبٍ مَسْلُوبُ

١٦- وَكُلُّ ذِي غَيْبَةٍ يَئُوبُ وغائِبُ المَوْتِ لا يَئُوبُ

وقد سبق الاستشهاد بهذه الأبيات على التكرار المحض لكلمة « كل » . ونضيف هنا أن فى البيتين الأولين توازيا ، فالشطر الأول من البيت الأول يوازى الشطر الأول من البيت الثانى ، حيث يبدأ كل منهما بحرف العطف ثم « كل ذى » ثم المضاف إليه وأخيرا خبر المبتدأ المصوغ على صورة اسم المفعول المنتهى بالإضافة إلى « ها » . كما أن الشطر الثانى من البيت الأول يوازى الشطر الثانى من البيت الثانى على نحو يماثل ما كان بالقياس إلى الشطرين الأولين ، مع اختلاف واحد هو

عدم وجود الإضافة الأخيرة .

وقد يبدو البيت السادس عشر غير متفق فى دلالته السياقية مع البيتين السابقين ، ومن ثم لا يحقق معهما تكراراً نسقياً . لكن التوازى تحقق من جانبين ، الأول لفظى باستخدام التركيب « كل ذى » فى الشطر الأول ، وهو متواز مع ما سبقه من أشطار أربعة . والثانى دلالى بالحديث عن الموت الذى لا يثوب غائبه ، بعد حديث سبق عن صاحب المال الذى يؤول أمره إلى التفلت من بين يدي صاحبه واستلابه منه. والعلاقة وثيقة بين استلاب المال وبين الموت الذى هو بدوره استلاب لعمر الإنسان . وقد رشح لهذا الارتباط الوثيق أنه ذكر الموت بصورة غير مباشرة فى البيت السابق عليه حين قال : « وكل ذى إبل موروثها » ، فساعد على تقوية الدلالة المقصودة . هذا فضلا عن أن هذه « الغيبة » التى صاغ فى قالبها معنى الموت ، هى فى ذاتها توكيد تكرارى متواز لمعنيى «الاختلاس » و« السلب » اللذين تقدم ذكرهما للمال والأمل . وكان الحديث عن «غائب الموت الذى لا يعود » تكرار نكيا «للأمل المكذوب » في البيت الرابع عشر ، يعمل فيه التأثير الظاهرى للتكرار مع التأثير الباطنى للمفهوم الذى يسيطر على فضاء النص .

وهكذا تلاقت الأبيات الثلاثة دلاليا حول معنى « الاستلاب » برغم عدم تلاقيها السطحى ، أو بعبارة أخرى عدم تكرارها الحرفى . كما أن التوازى أحدث أثراً آخر هو تعميق مأساة الإنسان فى مواجهة القدر ، ولم يترك التكرار أمام الانسان بصيصا من أمل فى أن يخلد ماله أو أن يفلت من الموت . ولعل الشاعر عندما ذكر كلمة « أمل » ضمن ما يضيعه الدهر أراد أن يشيع إحساس اليأس ويفصح عن رموزه فى آن واحد .

(جـ)٤٧- فأدركتـهُ فطرّحتـهُ والصّيْدُ مِنْ تحتها مَكْرُوبُ

٤٨- فرنّحتـهُ و وَضَعتـهُ فكَدَحَتْ وَجْهَهُ الجُبُوبُ

٤٩- فعاودتـهُ فرفّعتـهُ فأرسلتـهُ وَهْوَ مَكْرُوبُ (٤١)

والأبيات الثلاثة ، وهى جزء من تصوير مطاردة أنثى العقاب للثعلب ، تبدأ أشطارها الأولى بنسق متكرر يتكون من فعلين ماضيين منتهيين بضمير عائد إلى الثعلب ، وقد عطف كل منهما بالفاء غالبا . والنظر إلى الأبيات من هذه الزاوية يكشف عن تناسب بين الحركة المتعاقبة لأنثى العقاب فى انقضاضها على الثعلب وبين التكرار النسقى للأشطار الأولى . ليس هذا فحسب ، بل هناك تكرار نسقى آخر يتمثل فى الفرق التصويرى بين الأشطار الأولى والأشطار الثانية للأبيات الثلاثة ، ففى الأولى تصوير لحركة انقضاض الطائر ، وفى الثانية تصوير لحال الثعلب نتيجة لتلك الحركة ، وذلك على نحو يحقق توازيا طبيعيا بين الفعل ورد الفعل .

على أنه لابد من ملاحظة أن التكرار النسقى فى ذاته ليس سوى حركة زخرفية يتحقق بها جمال شكلى خالص منفصل عن مجاله ، ما لم يدخل فى السياق الشعري، ويكون تعبيرا ظاهرا عن حركة المفاهيم التى ينطوى عليها النص . فإذا تحقق له ذلك ، كما فى هذه الأبيات ، فإن التكرار النسقى يتحول حينئذ إلى جزء « مندمج » مع باقى مكونات البناء الشعرى .

وفى معلقة « عبيد بن الأبرص » تحقق هذا الاندماج بصورة تامة على نحو ما اتضح من تحليل العلاقة بين التوازيات والمفهوم . ولكن فى عصور تالية على العصر الجاهلى ظهرت ألوان من الصياغة الشعرية انفصلت فيها التوازيات انفصالا

تاما ، فيما عرف باسم « التطريز » [٤٢] ، حيث خضعت الصورة لضرورات التكرار النسقى دون أن تفيد منها شيئا .

٢-٣ السبك عن طريق الروابط النحوية

الوسيلة الثانية للسبك - بعد التكرار - هى الروابط النحوية . وهى تنقسم إلى نوعين : الأول مرجعية الضمير إلى ما تقدمه ، والثانى حروف الربط بأنواعها .

٢-٣-١ « أولا » مرجعية الضمير

من أكثر وسائل السبك تحقيقا للربط بين الأبيات ، الإشارة إلى عنصر من عناصر السياق السابقة بضمير . لأن الضمير ، وإن كان مبهما فى ذاته ويشير فحسب إلى شىء وتقدمه ، فإنه همزة وصل حاسمة بين الأجزاء التى تتكون منها العبارة اللغوية . وإذا ورد ضمير فى سياق فليس فى الإمكان تفسيره بغير الرجوع إلى نقاط أخرى سبقته .

وحيثما يتطلب تفسير عنصر من عناصر السياق الرجوع إلى عناصر أخرى ، فهناك دائما سبك كما يقول « هاليداى » [٤٣] .

يقول « عبيد بن الأبرص » فى البيت الرابع :

٤- وَبُدِّلَتْ مِنْ أَهْلِهَا وُحُوشاً وَغَيَّرَتْ حَالَهَا الخُطُوبُ [٤٤]

فالهاء فى « أهلها » وفى « حالها » تعود إلى مجموعة من الأماكن المرتبطة بالذكريات العاطفية للشاعر ، والتى عدد أسماؤها ، وقد بلغت تسعة ، فى الأبيات

الثلاثة الأولى . كما أنه يبدو فى البيت الثانى عشر يقول :

١٢- « إِنْ يَكُ حُوٌّ مِنْهَا أَهْلَهَا » (٤٥) .

فالهاء فى « منها » و« أهلها » تعود بدورها إلى تلك الأماكن ، وبذلك يصبح سياق القصيدة من البيت الأول حتى البيت الثانى عشر موجها إلى أمر واحد .

ولاشك فى قيام تماسك بين مواضع تلك الضمائر وبين ما تعود عليه فى مواضع سابقة عليها .

وهناك أمثلة أخرى فى قصيدة عبيد على هذا النوع من الارتداد السياقى المحقق للترابط السببى . منها قوله فى البيت الحادى والثلاثين :

٣١- « قَطَّعْتُهُ غُدْوَةً مُشِيحاً » (٤٦)

فالهاء فى « قطعته » تعود إلى بيت سابق ، البيت التاسع والعشرين ، فى كلمة « سبيله » التى وردت بالبيت ، ونصه :

٢٩- فَرُبَّ ماءٍ وَرَدْتُ آجِنٍ سَبِيلُهُ خائِفٌ جَدِيبُ (٤٧)

وفى البيت الرابع والثلاثين :

٣٤- « كأنها مِنْ حَمِيرٍ غابِ .. » (٤٨) .

نجد الهاء فى « كأنها » تعود إلى الناقة التى سبق له ذكرها فى بيت سابق هو البيت الحادى والثلاثون .

كذلك فى البيت التاسع والثلاثين :

٣٩- « كأنّها لِقْوَةٌ طَلُوبُ .. » (٤٩) .

نجد الهاء فى « كأنها » تعود إلى فرسه التى ورد ذكرها قبل ذلك فى البيت السادس والثلاثين .

وبالإضافة إلى ذلك فإن الضمائر المستترة فى الأفعال الواردة فى صدر الأبيات « ٤٠ - ٤١ - ٤٢ - ٤٣ - ٤٥ - ٤٧ - ٤٨ - ٤٩ »تعود جميعا إلى كلمة «القوة» - وهى أنثى العقاب - التى وردت فى البيت التاسع والثلاثين .

٢-٣-٢ « ثانيا » حروف الربـــط

تتجسد العلاقات المنطقية بين المفاهيم العاملة داخل حدود النص الأدبى فى شكل روابط نحوية . وتنتظم هذه الروابط فى اللغة العربية فى جهاز من الأدوات ذات الوظائف العديدة ، مثل العطف والجر والتخيير والشرط والاستدراك والحصر والتفريع والاستثناء .. الخ (٥٠) . وكلها تسهم فى سبك الجمل سبكا ظاهريا مباشرا .

على أن الحقيقة الأولى الهامة فى الروابط النحوية - كما تقدم - أنها بذاتها لا تحدث سبكا للعبارات التى يتكون منها النص ، ما لم تكن الحقائق التى تشير إليها تلك العبارات حقائق مترابطة أصلا . أى أن الروابط النحوية ليست سوى وسيلة لإبراز الترابط السطحى بين جمل تتماسك جذورها الدلالية وتحظى بوحدة موضوع الخطاب . فإذا غاب أحد الأمرين أو كلاهما فإن الروابط وحدها لا تستطيع أن تقيم سبكا .

والشاهد الذى ذكره الفخر الرازى فى كتابه « نهاية الإيجاز » تحت مسمى « ترك العطف لعدم التشريك »، وهو قول أبى تمام :

لا والذى هُوَ عَالِمٌ أنَّ النَّـوى مُـرٌّ وأنَّ أبـا الحُسَين كَرِيمُ (٥١)

لا يتحقق فيه سبك عن طريق العطف بالواو . لانفصال الجذر الدلالى للمعطوف عن المعطوف عليه ، وانعدام الوحدة بين أجزاء موضوع الخطاب .

بينما يتحقق السبك فى قول عبيد الذى سبق الاستشهاد به وهو :

١٤- فَكُلُّ ذِى نِعْمَةٍ مخْلُوسُهـا وكُـلُّ ذِى أمَلٍ مَكْذُوبُ

١٥- وكُلُّ ذِى إبِلٍ مَوْرُوثُها وكُلُّ ذِى سَـلَبٍ مَسْلُوبُ

حيث قام العطف بربط مفاهيم تنتمى إلى مجال موحد ، وهو ذهاب الأشياء وضياع الآمال .

ولننظر فى مغزى استخدام العطف بحرف آخر هو « الفاء » ، فى الجزء الأخير من القصيدة ، حيث يصور الشاعر معركة بين أنثى عقاب وثعلب فى أحد عشر بيتا ، تتوالى فيها أحداث سريعة ، ربما لا تستغرق من زمان الكون سوى دقيقة واحدة ، ومع ذلك فقد اجتهد الشاعر فى إبراز كل زواياها ، وأضاف إليها البعد الإنسانى . واستعان على ذلك برابطة لغوية مناسبة جسدت ما صوره من وقائع متسارعة ، على النحو التالى :

٤٠- باتَتْ على إرمٍ رابِئَـةً كأنهـا شَيْخَـةٌ رَقُـوبُ

٤١- فأصبحتْ فى غداةِ قِـرَّةٍ يَسْقُطُ عن ريشها الضَّرِيبُ

٤٢- فأبصرتْ ثَعْلَباً من ساعةٍ ودُونَـهُ سَبْسَـبٌ جَدِيبُ

٤٣- فَنَفَّضَتْ ريشَها وانْتَفَضَتْ وهى من نهضةٍ قَـرِيبُ

٤٤- فاشْتَالَ وارْتَاعَ مِنْ حَسيسها وفِعْلُهُ يَفْعَـلُ المـذْؤُوبُ

٤٥- فَنَهَضْتُ نَحْوَهُ حَثِيثَةً وَحَرَدَتْ حَرْدَةً تَسِيبُ

٤٦- فَدَبَّ من رأيها دَبِيباً والعينُ حِمْلاقُها مَقْلوبُ

٤٧- فأدركتْهُ فَطَرَّحَتْهُ والصَّيْدُ مِنْ تحتها مَكْرُوبُ

٤٨- فَرَنَّحَتْهُ و وَضَعَتْهُ فَكَدَحَتْ وَجْهَهُ الجُبُوبُ

٤٩- فَعَاوَدَتْهُ فَرَفَعَتْهُ فَأَرْسَلَتْهُ وَهْوَ مَكْرُوبُ

٥٠- يَضْغُو ومِخْلَبُهَا فى دَفِّهِ لابُدَّ حَيْزُومُهُ مَنْقُوبُ (٥٢)

إننا لا نستطيع أن نسقط من ملاحظتنا هنا الوظيفة المؤثرة لحرف الفاء ، الذى جسد الإيقاع المتدفق لذلك المشهد الحى . إذ أنه استخدم فى عدد كبير متتابع من أبيات القصيدة ، دون أن تختل وظيفته فى بيت واحد أو يظهر زائدا لا قيمة له . وإذا كان الحرف قد اختفى من البيت الأخير من القصيدة ، فلأن الإيقاع السريع قد توقف وتحولت ديناميكية الصراع إلى سكون تام ، بعد أن أنشبت أنثى العقاب مخالبها فى جنب الثعلب فصرعته ، فلم تعد هناك حاجة إلى أى إيحاء بالحركة ، بل أصبح المطلوب هو إيحاء التأمل الهادئ ، مثل الهدوء الذى يعقب العاصفة .

لقد اختار الشاعر حرف الربط المناسب لدلالة السياق ، لا لكى يخلق تلك الدلالة ، أو يربط بين أجزائها المتعددة ، فهى مترابطة أصلا ، ولكن لكى يجسد الدلالة ويزيد الصورة تأثيرا .

وقد استخدم الشاعر الفاء أيضا فى ربط الأبيات الثلاثة الأولى من أجل ابراز المشاعر النفسية المواكبة للوقوف أمام الطلل ، فقال :

١- أَقْفَرَ مِنْ أَهْلِهِ مَلْحُـوبُ فالقُطَبِيَّـاتُ فالذَّنُـوبُ
٢- فَـراكِسٌ فثُعَيْلِبَـاتٌ فَـذَاتُ فِرْقَيْـنِ فَالقَلِيبُ
٣- فَعَـرْدَةٌ فَقَفَـا حِبِـرٌّ لَيْسَ بِهـا منهُـمُ عَرِيبُ (٥٣)

ففى هذه الأبيات استخدم الفاء ثمانى مرات لذكر تسعة أماكن مختلفة ارتبطت بحياته . ولا يسوغ عقلا أن نقول إنه وقف بتلك الأماكن كلها دفعة واحدة ، ورآها قد خربت جميعا ولم يبق فيها أحد من أهلها . وإنما الأقرب أن يقال إنه وقف بتلك الأماكن وقفة نفسية ، راجع فيها صور الأماكن التى عاش فى وديانها وسهولها فى فترة الصبا ، فكلما تراءى مكان فوجده قد أقفر من أهله انتقلت ذاكرته بسرعة إلى مكان ثان وثالث ورابع وهكذا ، فإذا كلها قد أصابها الجدب والمحل ، وإذا أمل العودة إلى حياة الصبا قد ضاع تماما ، ولم يعد أمام الشاعر إلا الواقع الأليم الذى لا يرتبط به إلا الفراق والحزن والدموع . وبهذا التصور النفسى وحده يصبح استخدام الفاء ، ومع دلالتها على التعاقب السريع ، أمرا مقبولا ، حيث لا تتعلق سرعة الانتقال من مكان لآخر بالواقع الخارجى المحكوم بالحركة المحدودة للإنسان والحيوان ، بل بواقعه النفسى اللا محدود المكان أو السرعة .

وليس فى شعراء المعلقات أو المفضليات من أسرف فى تعداد أماكن الطلل على هذا النحو الذى يظهر إحساس الجزع واليأس ، متجسدا فى تتابع ذكر الأماكن باستخدام حرف الفاء (٥٤) .

ومن حروف العطف الرابطة حرف « أو » للتخيير الذى استخدمه « عبيد » فى أبيات منها قوله :

٧- عَيْناكَ دَمْعُهُمَا سَرُوبُ كَأَنَّ شَآنَيْهِمَا شَعِيبُ

٨- واهِيَةٌ أَوْ مَعِينٌ مَنْعِنٌ مِنْ هَضَبَةٍ دُونها لُهُوبُ

٩- أَوْ فَلَجٌ ما بِبَطْنِ وادٍ للماءِ مِنْ تَحْتِهِ قَسِيبُ

١٠- أَوْ جَدْوَلٌ فى ظِلالِ نَخْلٍ للماءِ مِنْ تَحْتِهِ سُكُوبُ

فامتداد استخدام « أو » على هذه المساحة القولية ، التى تتجاوز حدود الأبيات ، ينفى أن يقوم البيت الواحد قياما سائغا ، إذ أنه لن يحقق حينئذ ما أراده الشاعر من إبراز عمق عاطفة الحزن الذى تعد الدموع ، مصورة على هذا النحو المتنوع ، أقرب معادل له . ولذلك فإن الصور التبادلية العديدة لانهمار الماء تتطابق دلاليا - حسب وظيفة « أو » فى هذا السياق - لتلتقى كلها حول نقطة تأثيرية واحدة هى موازنة شعور الحزن الطاغى لدى الشاعر أمام الطلل .

ونضيف إلي حروف الربط السابقة أدوات الشرط التى تؤدى وظيفتها الرابطة بوضوح إذا كانت هناك مسافة بين الشرط وجوابه تتجاوز حدود البيت الواحد . وقد استخدم « عبيد » « إنْ » الشرطية فى القصيدة المائلة فى قوله :

١٢- إِنْ يَكُ حُوَّلَ مِنْهَا أَهْلُهَا فلا بَدِيءٌ ولا عَجِيبُ

١٣- أَوْ يَكُ أَقْفَرَ مِنْها جَوُّهَا وعادها المَحْلُ والجُدُوبُ

١٤- فَكُلُّ ذِي نِعْمَةٍ مخْلُوسُها وكُلُّ ذِي أَمَلٍ مَكْذُوبُ

وإذا أضفنا إلى ذلك أن الشاعر عطف على ما جاء فى البيت الرابع عشر مقولات أخرى فى بيتين لاحقين ، فإن أداة الشرط المستخدم فى البيت الثانى عشر

تكون قد ربطت فى الواقع خمسة أبيات عن طريق العطف على جملة الشرط والعطف على جملة جواب الشرط .

٣-١ الحبك أو الترابط الدلالى فى باطن النص

سبق القول بأن الحبك Coherence هو الصيغة الدالة على الترابط فى عالم النص textual world ، وهو يعنى : « الاستمرارية الدلالية التى تتجلى فى منظومة المفاهيم concepts والعلاقات relations الرابطة بين هذه المفاهيم » (٥٥) .

والمفهوم محتوى مدرك cognitive content يمكن استعادته أو تنشيطه بدرجات متفاوتة من الوحدة والاتساق فى العقل . أما العلاقات فهى حلقات الاتصال بين المفاهيم ، وتحمل كل حلقة اتصال نوعا من التعيين للمفهوم الذى ترتبط به من عدة جوانب :

أ- أن تحمل على المفهوم وصفا .

ب- « « « « حكما .

جـ- أن تحدد للمفهوم هيئة أو شكلا .

د- أن تكون حلقة الاتصال ضمنية يضفيها المتلقى على النص (٥٦) .

ويمكن أن نضيف إلى تلك الحلقات حلقة اتصال تركيبى خاصة بعلاقة التشبيه ، الكثير الورود فى هذه القصيدة وفى غيرها من الشعر الجاهلى كله ، وبخاصة إذا امتدت الصورة التشبيهية لأكثر من بيت واحد .

وإذا كان « السبك » يعمل لتحقيق الترابط النصى من ناحية السطح ، فإن

« الحبك » يؤدى إلى الغاية ذاتها من خلال عمله فى عمق الحقل الدلالى للنص ، لإثراء المدلول عن طريق حلقات الاتصال المشار إليها .

وهكذا تتحدد خطوط دراسة عمل الحبك فى قطبين :

الأول : حلقات الاتصال بين المفاهيم بوصفها دالات أولية .

الثانى : مستويات العمق الدلالى بوصفها مدلولات لها وجهان دلاليان ، أولهما كونها مدلولات لما تقدمها ، والثانى كونها دالات ثانوية لمدلولات أعمق حتى الوصول إلى الجذر الدلالى للنص .

٣-٢ (أولا) حلقات الاتصال بين المفاهيم بوصفها دالات أولية

٣-٢-١ الحلقة الأولى : الاتصال الوصفى

أولى حلقات الاتصال بين المفاهيم داخل النص هى الحلقة التى تحمل على مفهوم معين وصفا ما . وقد تحقق هذا كثيرا فى قصيدة عبيد داخل البيت الواحد ، لكن ما يهتم به هذا البحث هو الوصف الذى يتجاوز البيت الواحد ، ويحطم الأسوار المدعاة بين الأبيات ، ويقيم بدلا منها جسور اتصال ، مثال ذلك قوله :

٧- عَيْناكَ دَمْعُهُمَا سَرُوبُ كَأنَّ شَأْنَيْهِمَا شَعِيبُ

٨- واهِيَةٌ أوْ مَعِينٌ مَمْعِنٌ مِنْ هَضْبَةٍ دُونها لُهُوبُ

ففى البيت السابع شبه الشأنين ، أى مجريي دمع العين ، بالشعيب ، أو السقاء البالى الذى يتدفق الماء من شقوقه ، ثم حمل على هذا المفهوم وصفا فى البيت التالى ماثلا فى كلمة « واهية » ، التى جعلت السقاء البالى يوشك أن يتهاوى

بما يحمله من الماء . وهذا الوصف قرب المفهوم الذى يريد الشاعر تصويره ، وهو كثرة الدموع المصاحبة للوقفة الطللية .

وفى موضع آخر من القصيدة ، فى سياق وصفه لناقته التى قطع بها سبيلا تملؤه المخاوف ، قال عبيد :

٣١- قَطَعْتُهُ غُدْوَةً مُشِيحاً وصاحِبِى بَادِنٌ خَبُوبُ
٣٢- عَيْرَانَةٌ مُؤْجَدٌ فِقَارُهَا كَأَنَّ حَارِكَهَا كَثِيبُ (٥٧)

فقد حمل على الناقة فى البيت الثانى وصفا فى كلمة « عيرانة » أي سريعة ، وجاء هذا الوصف ضمن منظومة صفات الناقة التى تتابعت هكذا : (بادن ، خبوب ، عيرانة ، مؤجد فقارها) . وبحلول هذه الصفات فى بيتين متجاورين يصبح المفهوم المتكامل هو وحدة الإبداع لا البيت ، برغم الالتزام التقليدى بموسيقا القافية .

كذلك قال عبيد فى وصف الفرس :

٣٦- فَذَاكَ عَصْرٌ وقد أَرَانِى تَحْمِلُنِى نَهْدَةٌ سُرْحُوبُ
٣٧- مُضَبَّرٌ خَلْقُهَا تَضْبِيراً يَنْشَقُّ عَنْ وَجْهِهَا السَّبِيبُ
٣٨- زَيْتِيَّةٌ نَاعِمٌ عُرُوقُهَا وَلَيِّنٌ أَسْرُهَا رَطِيبُ (٥٨)

فجعل لها صفات امتدت سلسلتها لثلاثة أبيات ، وهى (نهدة ، سرحوب ، مضبر خلقها تضبيرا ، ينشق عن وجهها السبيب ، زيتية ، ناعم عروقها ، لين أسرها رطيب) ، وقد تتابعت بدون فواصل .

والملاحظة الجديرة بالذكر أن الشاعر عندما انطلق فى حمل الصفات على

المفاهيم لم يتقيد بحدود البيت الواحد ، وأفسح لنفسه المجال الكافى لتعميق صوره أبعد من حدود القافية . مما يصح معه القول بأن استقلال البيت الشعرى لم يكن أبدا قاعدة مطردة .

٣-٢-٢ الحلقة الثانية : الاتصال الحكمى

حين يحمل الشاعر على أحد مفاهيم السياق حكما ، فإنه ينشئ ترابطا بين المفهوم ، الذى قد يقع فى بيت أو فى جزء منه ، وبين الحكم ، الذى قد يقع فى بيت آخر أو فى جزء منه . وإذا بحثنا عن هذا النوع من الترابط فإننا نجده فى غير موضع ، مثل قوله :

١٦- وكُلُّ ذِى غَيْبَةٍ يَئُوبُ وغائِبُ المَوْتِ لا يَئُوبُ

١٧- أعَاقِرٌ مِثْلُ ذَاتِ رِحْمٍ أوْ غَانِمٌ مِثْلُ مَنْ يَخِيبُ (٥٩)

ففى البيت الأول ، الذى يمثل المفهوم ، نرى غائب الموت يفترق عن الغائب لسبب آخر ، فأما الأول فإنه لا يعود وينقطع الأمل فى رجوعه ، وأما الثانى فإنه يأتى إلى أهله وعشيرته مجددا حياته بينهم .

وفى البيت الثانى حمل الشاعر على هذا المفهوم حكما يتصل بالعاقر والولود، فالأولى ينقطع عندها الوجود بانقطاع الذرية ، والثانية تصل حبل الحياة بمولود يأتى ليعيد وجود الإنسان .

ويتصل مفهوم البيت الأول ما بعده فى ظل مدلول عميق واحد هو « ثنائية الوجود والعدم » التي تتجلى فى عديد من المواضع . وحين تحدث الشاعر عن الغانم ومن يخيب ، فقد فتح بابا للدلالات المتداعية والمدلولات المشتركة . فذات

الرحم استدعت « الغانم » ، والعاقر استدعت « من يخيب » . هذا من جهة ومن جهة أخرى أصبح المفهوم الأول - ذات الرحم - هو أقصى ما يمكن أن يصل إليه الإدراك الإنسانى فى معنى الغنيمة وهو الوجود نفسه ، فى مقابل المفهوم الثانى - العقم - الذي يبلغ حده الأقصي في معني الخيبة وهو العدم . ولم يأت هذا كله عن طريق التوازيات اللفظية السطحية ، التى سبق عرض فعاليتها الرابطة ، بل جاء طرحه لتجليات المدلول عن طريق استدعاء صور متنوعة للمفهوم بترتيب معكوس ، فيما يشبه اللف والنشر المشوش عند البلاغيين : (حياة ، موت - موت ، حياة - حياة ، موت) وهذه المدلولات يقابلها الدالات التالية : (غيبة بعد إياب ، غيبة الموت - عاقر ، ذات رحم - غانم ، خائب) .

وكذلك قوله :

٢٢- سَاعِدْ بأرضٍ إذا كنتَ بها ولا تقُلْ إنَّنِى غَرِيبُ

٢٣- قد يُوصَلُ النَّازِحُ النَّائِى وقد يُقْطَعُ ذو السُّهْمَةِ القَرِيبُ (٦٠)

ففى البيت الأول يدعو الإنسان إلى إسقاط حاجز الخوف من اختلاف المكان، والخروج من الإحساس الانطوائى الذى يغلفه به ذلك الاختلاف .

وفى البيت الثانى يحمل على هذا المفهوم رفضه لإحدى المسلمات الشائعة عن اختلاف المكان ، وهى اختصاص القريبين بالوصل وحرمان البعيدين منه . وكأنه يحكم بأن النتائج ستكون عكس ذلك تماما اذا ما سقطت اعتبارات المكان ، وامتدت العلاقات البشرية فوق حواجزه .

٣-٢-٣ الحلقة الثالثة : الاتصال التحديدى

وهو يتم بين مفهوم دال عام ، تتحدد أبعاده المقصودة بواحد أو أكثر من الدوال الإضافية التى تخصص ما فيه من عموم ، مثل قول « عبيد » :

٥- أَرْضٌ توارثهـا شَعُـوبٌ فكُـلُّ مَنْ حَلَّهـا مَحْرُوبُ

٦- إِمَّا قتيـلاً وإِمَّا هالِكـاً والشَّيْبُ شَيْنٌ لِمَنْ يَشِيبُ

والمحروب فى البيت الأول هو المسلوب ، وهو معنى عام يفيد ضياع شىء كان فى حوزة الإنسان ، قد يكون المال أو الولد أو الروح . وقد حدد الشاعر هذا المعنى العام في البيت الثاني بقوله : « إما قتيلا وإما هالكا » . وإذ أصبح المدلول الفعلى لمعنى « المحروب » معلقا على التحديد الذى ورد فى البيت الثانى ، فإن الارتباط بينهما يصبح ضرورة فرضها تواصل الدوال التى يتحدد بعضها فى ضوء بعض . وهذا هو لب الترابط بين أجزاء الخطاب كما وصفه « هاليداى Halliday » (٦١)

ومثل ذلك قول « عبيد » فى شاهد آخر أكثر دقة :

١٩- لا يَعِظُ النَّاسُ من لا يَعِظُ الدْ دَهْـرُ ولا يَنْفَعُ التَّلْبِيـبُ

٢٠- لا يَنْفَعُ اللُّبُّ عَـنْ تَعَلُّمِ إلا السَّجِيَّـاتُ والقُلوبُ

فالمفهوم الذى ينطوى عليه البيت الأول هو عجز الناس عن أن يعظوا من لم يتلق العظة من الدهر ، ولا تصلح لاكتساب تلك العظة إلا فطرة صحيحة ، ولا يغنى عنها تكلف العقل .

ثم يعود الشاعر فى البيت الثانى فيحدد هذا المفهوم بقوله إن العقل وحده (على فطرته) لا يغنى عن التعلم (صقل ملكات العقل الفطرى) ، إلا

إذا كانت صفة العقل هذه سجية فيه وطبعا مواتيا يكفلان لصاحبهما كل طاقات العقل المصقول .

وبذا يكون البيت الثانى قد حدد العلاقة بين العقل واكتساب التعلم ، وأوضح ما كان عاما بينهما فى البيت الأول .

٣-٢-٤ الحلقة الرابعة: الاتصال التركيبى فى علاقة التشبيه

خاصية كمية فريدة تلك التى تميز بها الشعر الجاهلى فى صياغة علاقات التشبيه ، وهى خاصية التشبيهات ذات الطول الملحوظ ، أو ما سماه بعض البلاغيين : التشبيه التمثيلى ، وشواهد البلاغيين فيه محدودة بحدود البيت أو البيتين . ولكنه عند الجاهليين يبلغ حدا قد يستغرق عشرات الأبيات فى القصيدة الواحدة . وقدم « لبيد » أنموذجا على ذلك فى معلقته التى شبه فيها الناقة بالسحابة الخفيفة والأتان الوحشية والبقرة المسبوعة فى ثلاثين بيتا .

ولكن نزعة التشبيه ذى الطول الملحوظ ، والتى يبدو كأنها جزء من الذوق الجاهلى ، سابقة على « لبيد » كثيرا فهى فى كل الدواوين الجاهلية ، ومن بينها ديوان « عبيد بن الأبرص » .

ويتخذ هذا النوع من التشبيه عند عبيد شكلين متميزين ، الأول : التشبيه المتعدد ، الذى يشبه فيه الشاعر شيئا واحدا بعدة أشياء متعاقبة ، وقد سماه البلاغيون المتأخرون باسم « تشبيه الجمع » (٢٣) ، وفيه تتوالى عناصر المشبه به المتعدد مترابطة بحروف العطف . مثال ذلك تشبيه « عبيد ابن الأبرص » مجرى الدموع فى عينيه بأربعة أشياء هى السقاء البالى ، والماء الجارى بكثرة ، والشق فى بطن الوادى ، والجدول فى ظلال النخل .

مع ربطها جميعا بحرف العطف « أو » ، وذلك من البيت السابع وما يليه حتى العاشر .

والشكل الثانى من التشبيه ، وهو الأكثر أهمية بالقياس إلى هذا البحث ، هو التشبيه الذى يكون فيه المشبه عنصرا واحدا ، أما المشبه به فيكون لوحة وصفية كاملة لها بداية ولها نهاية ، وتدور حول مضمون واحد ذى امتداد حكائى . وذلك مثل تشبيه عبيد لفرسه باللقوة « أنثى العقاب » ، من البيت التاسع والثلاثين حتى البيت الخمسين . فبعد أن تحدث عن فرسه ونعتها بعدة نعوت فى البيت السادس والثلاثين وما بعده ، قال فى البيت التاسع والثلاثين : « كأنها لقوة طلوب » . واستمر يتحدث عن موقف صيد اللقوة للثعلب فى تسلسل متماسك فى اثنى عشر بيتا ، تشكل فى مجموعها صورة المشبه به فى أشد حالاته حيوية وتحقيقا لمعنى الصراع ، وهى حالة مطاردة الفريسة .

ولا خلاف حول حبك العلاقة التشبيهية التى من هذا النوع ، وتماسك الأبيات المشكلة لها تماسكا لا يقبل التجزئة أو النظر إلى كل واحد منها على حدة .

٣-٣ (ثانيا) مستويات العمق الدلالى

٣-٣-١ ترابط النص فى مثلث العلاقات الدلالية

إذا نظرنا إلى النص من الوجهة الدلالية فسوف نجد أنه يتألف من مجموعة من الدالات الظاهرة ، التى يتجمع خلفها عدد من المدلولات القريبة ، وهذه بدورها تكون دالات متوسطة لمدلولات أخرى ، أقل عددا وأكثر عمقا ، حتى تصل الدلالات كلها إلى جذر واحد . أى أن هيكل التحليل الدلالى للنص يتمثل فى شكل مثلث قاعدته إلى أعلى ورأسه إلى أسفل ، وتنتظم عند تلك القاعدة دالات النص الظاهرة ،

وعند رأسه - المطمور فى العمق - الجذر الدلالى الموحد .

ويترتب على تصور هذا الشكل أن العلاقة الدلالية بين جزيئات الظاهر تتكشف شيئا فشيئا مع كل تعمق تحليلى حتى تصل إلى الجذر الدلالى ، أو ما يسميه بعض الباحثين « مقطع التوترات ومجمع الكثافات » (٦٣)

وعند هذا الجذر تتطابق خطوط الدلالات ، وتتحول وقائع السطح الملموسة إلى مفهوم مجرد عن طريق سلسلة من نقل الدلالات .

وقبل تطبيق هذا التصور على نص « عبيد » نقول إن هذا المثلث يتطلب تدخل المتلقى لكشف علاقاته ، لأن النص لا ينبئ بها من الظاهر . والمثلث بهذا الوصف يمثل حلقة الاتصال الضمنى التى سبقته الإشارة إليها ، والتى لابد من استنتاجها من داخل النص بواسطة الجهد الخلاق للمتلقى .

ولهذه الحلقة نظير جزئى فى البلاغة العربية هو « التشبيه الضمنى » ، الذى يعتمد على المتلقى كذلك ، لكن لا تمتد دلالته المضافة كثيرا تحت الصور التى يتشكل منها السطح الظاهر . كما أنه لا يعالج العلاقات الكلية للنص ، وينحصر ، مثل كل مقولات البلاغة ، فى إطار جزئى .

ويأتى الاختبار الفعلى للتحليل العميق فى النص فى حالة وجود نقلة دلالية حادة تكسر السياق الظاهر ، وتحدث ما سماه جون كوين Jean Cohen : « عدم

الاتساق » (٦٤) ، وهو ضرب من الجمع بين أفكار ليس بينها رباط منطقى ظاهر . وقد وجد هذا الضرب قديما وحديثا واستخدمه الرومانتيكيون والرمزيون بكثرة . وهو، على أية حال ، ليس عيبا محضا فى الصياغة الشعرية ، لأنه إذا كان عدم الاتساق ظاهريا ، فقد يكون دليلا على قوة الصياغة لا ضعفها . كما أن اقتحام العبارة الطفيلية للنص قد يبلغ بالقصيدة أقصى درجات تأثيرها فى النفوس (٦٥) . لكن إذا كان كسر السياق عميقا يشطر منظومة الدلالات حتى الجذر الدلالى الموحد فإنه يكون مدمرا للقصيدة كلها .

وإذا انتقلنا إلى الشعر الجاهلى بعامة فمن السهل أن نرد الحجة القائلة بأن عدم اتساق الأبيات يرجع إلى اضطراب الروايات وإلى الانتحال . ولاشك أن ذلك صحيح فى كثير من الحالات بسبب طبيعة الرواية وما اتهم به الرواة القدماء من وضع الأشعار . لكن التحليل الدلالى ، مع صعوبته ، قد يساعدنا على تفسير النقلات الحادة وتحديد ما إذا كان عدم *الاتساق* « حقيقيا» يصل إلى الدلالات العميقة أم «ظاهريا » يقصد إليه الشاعر قصدا .

٣-٣-٢ تطبيق المثلث الدلالى على نص « عبيد بن الأبرص »

لكى نعرف طبيعة الاتساق فى قصيدة « عبيد » ، ونحدد ما إذا كان الانكسار السياقى الحادث أحيانا حقيقيا أم ظاهرا ، فيمكننا الوصول إلى ذلك بتقسيم القصيدة إلى أربعة مستويات رأسية ، يمثل أولها دالات السطح ذات المفاهيم المباشرة ، عند القاعدة من المثلث ، والتى قد تحوى نقلات لا يسوغها هذا المستوى من النص . والمستوى الثانى يتعمق قليلا ليركز دالات السطح فى مجموعة من المدلولات أقل عددا . والمستوى الثالث يصل إلى الغور الذى

تتجمع فيه المدلولات فى ثلاث كتل دلالية . والمستوى الرابع هو الذى يمثل الجذر الدلالى العميق ، أو الرأس السفلى للمثلث ، وهو لا يخرج عن مقولة واحدة مجردة .

أ- المستوى الدلالى الأول

لا تتقيد عناصر هذا المستوى بالبيت الشعرى بوصفه وحدة دلالية منفصلة ، فقد سبق أن رأينا أن « عبيدا » لم يقم وزنا لذلك ، وتوزعت الدلالات فى تكتلات قد تضم بيتا واحداً وقد تضم اثنى عشر بيتا حسب ما جاء فى القصيدة .

١- (مجموعة الأبيات من ١ - ٣) أسماء الأماكن .

٢- (« « « ٤ - ٦) تغير من حالها ووصفها .

٣- (« « « ٧ - ١١) بكاؤها .

٤- (البيتان ١٢ - ١٣) عودة إلى الأماكن وتأمل الشاعر لتبدل أحوالها .

٥- (مجموعة الأبيات من ١٤ - ١٧) تداعيات التبدل بعامة .

٦- (« « « ١٨ - ٢٠) غرابة أمور الدهر .

٧- (« « « ٢١ - ٢٣) تناقضات الدنيا وموقف الشاعر من الغربة .

٨- (« « « ٢٤ - ٢٧) ذكر الله وقدرته .

٩- (البيت رقم ٢٨) تذكر الشيب .

١٠- (مجموعة الأبيات من ٢٩ - ٣٥) ارتداد إلى عهد الشباب والافتخار بخوض غمار المخاوف على ظهر ناقته ، ووصف تلك الناقة .

١١- (« « « ٣٦ - ٣٨) تذكر ركوبه فرسه فى الماضى ووصف الفرس .

١٢- (« « « ٣٩ - ٥٠) تشبيه الفرس بالقوة التى صرعت الثعلب .

ب- المستوى الدلالى الثانى

العناصر الدلالية التى ظهرت فى المستوى الأول فى اثنى عشر تكتلا دلاليا تتكثف فى المستوى الثانى ، مع التعمق الرأسى إلى ستة عناصر تتقلص فيها مواضع كسر السياق على النحو التالى :

١- (مجموعة الأبيات من ١ - ١١) الأطلال بوصفها المكان الذى تبدلت صورته التى كانت قائمة فى نفس الشاعر ، وما أتبع ذلك من أثر لوقع التبدل فى نفسه .

٢- (مجموعة الأبيات من ١٢ - ١٧) تكاثف تأملات الشاعر حول التغير الذى أصاب الأطلال مع استدعاء مشابهات متعددة للتغير مطلقا .

٣- (مجموعة الأبيات من ١٨ - ٢٣) حدوث إزاحة لتأملات الشاعر نحو

تبدلات أخرى فى الحياة تبدو له أشد إثارة للحيرة .

٤- (مجموعة الأبيات من ٢٤ - ٢٧) ذكر الله فى صيغة توحى بأن الشاعر وجد قيمة للثبات تقابل قيمة التبدل السابقة ، وهذا هو التداعى الأول للأمور ونقيضها .

٥- (البيت رقم ٢٨) ارتداد إلى الواقع الملموس بذكر الشيب .

٦- (مجموعة الأبيات من ٢٩ - ٥٠) التداعى الثانى للأمور ونقيضها بالعودة إلى ذكر الشباب بعد ذكر الشيب ، وما كان عليه الشاعر فى شبابه من فتوة تمثلت فى ركوب الناقة والفرس ، ووصف كل منهما .

جـ- المستوى الدلالى الثالث

فى هذا المستوى تقترب الدلالات من الجذر الدلالى أكثر ، وتتجه كل مجموعة دلالية ظهرت فى المستوى الثانى إلى مزيد من التجريد ، حتى إنه ليمكن حصرها فى كتل ثلاث .

٤- (مجموعة الأبيات من ١ - ١٣) تغير أحوال المكان الذى ارتبط به الشاعر .

٢- (مجموعة الأبيات من ١٤ - ٢٣) سلسلة ردود الفعل النفسية إزاء الموقف الافتتاحى للقصيدة .

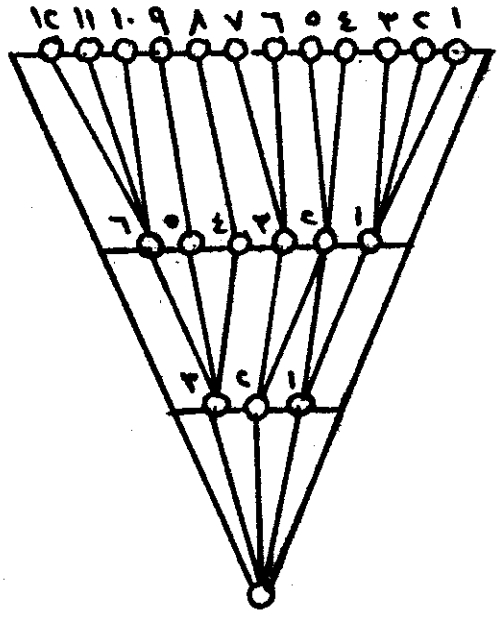
٣- (مجموعة الأبيات من ٢٤ - ٥٠) الخروج من حالة الاختلال التى سببتها ردود الفعل النفسية ، عن طريق تأمل هادئ فى عنصرين للتوازن النفسى هما ذكر الله واستدعاء ذكريات الشباب .

د- المستوى الدلالى الرابع

وهو أعمق نقطة فى التحليل الدلالى ، حيث تتجمع كل العناصر السابقة فى مقولة واحدة هى : « الإنسان فى مواجهة الزمان والمكان » .

ولا غرابة فى ذلك كله إذا تذكرنا ما قاله « ميشيل ريفاتير M. Riffaterre » من أن الدال قد يكون النص كله ، والمدلول قد يكون كلمة واحدة تستوعب كل ما فى النص (٦٦) . وقد وسع البحث المائل هذه المقولة بإضافة فكرة المستويات الدلالية ، التى تنقسم إلى مستوى أول دال يؤدى إلى مدلول واحد، هو فكرة مجردة شديدة التجريد ، عن طريق مستويات وسيطة تقوم بدور الدال والمدلول معا .

ويمكن تصوير علاقات المستويات الدلالية فى معلقة « عبيد » على المثلث الدلالى فى الشكل التالى :



المستوى الأول

اثنا عشر عنصرا

المستوى الثانى

ستة عناصر

المستوى الثالث

ثلاثة عناصر

المستوى الرابع

الجذر الدلالى

« تخطيط علاقات المستويات الدلالية لقصيدة عبيد »

نستنتج من هذا المثلث الملاحظات العامة الآتية :

(١) ليس بلازم أن يكون الشاعر ، أثناء خلق القصيدة ، واعيا بهذه الأعماق كلها . لكنه إذا كان يصدر عن تجربة ناضجة ، ويمتلك قدرات التشكيل الجمالى فإنه سيجد دوافعه الفنية تتحرك دون قصد منه فى مسارات دلالية متلاقية فى جذر واحد .

(٢) أن كل عنصر من عناصر المستوى الدلالى الأول لابد أن يجد له مسارا مشتركا حتى الجذر الموحد .

(٣) يترتب على ذلك أن تعريف ما يسمى بانكسار السياق لن يكون عن

طريق حدوث نقلات أفقية حادة في المعنى ، بل يكون عن طريق انقطاع الخط الواصل -رأسيا- بين المستوي الدلالي الأول وبين ما تحته .

وبرغم أن الصلات الأفقية بين عناصر المستوى الأول قد تكون غائبة ، فقد لا يكون غيابها غير ظاهرة سطحية متعمدة ، أو غير متعمدة ، لا تخل بالتواصل الرأسي . لأن الدلالات قد تلتحم في المستويات الأعمق حتى الجذر الموحد .

٣-٣-٣ الانقطاع الأفقي لعناصر المستوى الدلالي الأول

يمكننا أن نقرر بناء على التحليل السابق أن ترابط أجزاء القصيدة لا يتم بناء على معطيات منطقية ، بل على معطيات دلالية . وما قد يفاجئ منطق العقل من تفكك في جزيئات السطح المباشر للقصيدة ، قد يكون ترابطا وثيقا فيما دون ذلك . والمثلث الدلالي يؤكد ذلك النوع من الترابط بمجرد النظر في التسلسل المقترح للدالات والمدلولات .

على أن هناك موضعين في القصيدة يثيران التساؤل حول مدى اتصال السياق فيهما أو انقطاعه ، ونعرض لهما فيما يلي .

الموضع الأول :

في البيت الثامن عشر يفاجئنا الشاعر بما يبدو منقطع الصلة بالسياق العام للقصيدة ، فهو يقول :

١٨- أَفْلِحْ بما شِئْتَ فقد يُدْرَكُ بالضَّعْفِ وقد يُخْدَعُ الأريبُ

وقد شرحه « التبريزى » بأن الشاعر يعنى : (عش كيف شئت فلا عليك أن تبالغ ، فقد يدرك الضعيف بضعفه ما لا يدرك القوى وقد يخدع الأريب العاقل عن عقله) (٦٧) . وهذا التفسير يعتمد على المعانى التى تفسر بعض البيت بما جاء فى بعضه الآخر ، دون أدنى علاقة بما قبله أو بعده ، بما يعنى انفصال البيت عن القصيدة ، أو يعنى بعبارة أخرى انكسار السياق .

ولكن إذا ما تأملنا البيت من خلال المستوى الأعمق للدلالة ، فسوف نكتشف انتماءه للمعنى الذى بدأت به القصيدة وهو تغير الأماكن وتبدل أحوالها . ذلك المعنى الذى نما تدريجيا خلال الأبيات الأولى للقصيدة ، ليتحول فى البيت الرابع عشر وما بعده حتى السابع عشر إلى تداعيات التبدل عموما فى أمور الحياة . ولا ينقطع هذا المعنى فى البيت الثامن عشر ، بل يتحول إلى دهشة عارمة إزاء ما يحدثه القدر ، ويفرز استعداد نفسيا ، ليس لتقبل تبدلات الحياة فحسب ، بل لتقبل تناقضاتها كذلك .

وهذا – فيما نحسب – هو مفتاح التفسير الصحيح للانكسار الذى يظهر بين البيت الثامن عشر وما قبله . ففى البيت السابق عليه مباشرة يقول الشاعر :

١٧- أعَاقِرٌ مِثْلُ ذَاتِ رِحْمٍ؟ أوْ غَانِمٌ مِثْلُ مَنْ يَخِيبُ؟

وقد تقدم القول بأن كلمتى « عاقر » و « ذات رحم » مقابلان رمزيان للموت والعودة اللذين ذكرا فى البيت السادس عشر ، وهما طرفا النقيض فى معادلة التغيير التى شغل الشاعر نفسه بها . وبذكرهما يتفاقم معنى التغيير ليصل إلى التناقض ، وهذه المبالغة فى تأمل معنى التغيير هى وحدها القادرة على معادلة المشاعر الطاغية أمام الطلل ، وهى الموقف النفسى الافتتاحى

للقصيدة .

وفى الشطر الثانى من هذا البيت يتداعى طرفا نقيض آخران ، هما « الغانم» و« الغائب » ، يؤكد بهما الشاعر تصاعد معنى التغيير عنده إلى مستوى التناقض ، لكى تستمر سلسلة التناقضات بعد ذلك البيت حتى البيت الثالث والعشرين .

وهكذا يتحدد معنى البيت الثامن عشر ، وتكون عبارة الشاعر : « أفلح بما شئت » مدخلا لقبول التناقض التالى وهو : « فقد يدرك بالضعف وقد يخدع الأريب » . ومن ثم فهى لا تعنى : « عش كيف شئت » ، كما ذكر التبريزى ، ولكن تعنى : حقق الفلاح بالطريقة التى تراها مؤدية للغنم ، لأنه لا منطق للأمور ، فقد يفلح قليل الحيلة ويفشل صاحب العقل . وفى ذلك ما فيه من مناقضة منطق التجربة الإنسانية .

ويمثل البيت التالى للبيت الثامن عشر استمرارا لدلالات التناقض ، فهو يقول:

١٩- لا يَعِظُ النَّاسُ من لا يَعِظُ الدَّهْرُ ولا يَنْفَعُ التَّلْبِيبُ

وهنا تناقض آخر يلتئم مع حلقات التناقض المتصلة ، فالعلم الإنسانى وإعمال العقل ، على عكس ما استقر لدى البشر ، لا نفع فيهما ، ما لم يتعظ الإنسان من الدهر .

وفى الأبيات التالية يصل تصوير التناقض إلى ذروته فيصبح الحبيب كارها والكاره حبيبا ، والنائى يصله الناس والقريب لا ينال إلا القطيعة . وعند هذه النقطة من تداعيات الطلل فى تصوير الشاعر ، نحس أن مشاعره قد بلغت غاية السيولة ، وأصبح معنى التغيير فى ذهنه شاملا كل شىء . وبعبارة أخرى انهار أمام الشاعر

كل معنى للثبات ، وأضحى تتابع هذا الضرب من انقلاب المفاهيم عاملا على اهتزاز رؤيته للحقائق اهتزازا عنيفا .

الموضع الثانى :

الأبيات التى ورد فيها ذكر الله ، عقب الأبيات السابقة تماما ، من الرابع والعشرين حتى السابع والعشرين ، وهى :

٢٤- مَنْ يَسْأَلِ النَّاسَ يَحْرِمُوهُ وَسَائِلُ اللهِ لا يَخِيبُ
٢٥- بالله يُدْرَكُ كُلُّ خَيْرٍ والقولُ فى بَعْضِهِ تَلْفِيبُ
٢٦- واللهُ ليسَ لَهُ شَرِيكٌ عَلامُ ما أَخْفَتِ القُلُوبُ
٢٧- والمَرْءُ ما عاشَ فى تكْذِيبٍ طُولُ الحياة له تَعْذِيبُ (٦٨)

تبدو هى أيضا منقطعة الصلة بالسياق ، ولكن ذلك أمر ظاهرى فقط ، لأننا من الناحية الدلالية نجد أن السياق لا يسوغ ورودها فحسب بل يتطلبها أيضا . فبعد أن بلغ تصوير رد الفعل النفسى للموقف الطللى درجة الهذيان واضطراب الحقائق في ذهن الشاعر على نحو ما بيّنا ، إذا بنا نجده يستقر استقرار مفاجئا فى تلك الأبيات أمام موقف يمثل للشاعر والمتلقي معاً برّ الأمان والاستقرار ، بعد رحلة صاخبة في بحر متقلب من العواطف والشكوك والمتناقضات . وفى موقف الأمان والاستقرار هذا يتتابع ذكر الله فى أبيات ذات إيحاء يقينى واضح . فالبيت الأول منها - الرابع والعشرون - يحتوى تساؤلات الشاعر التى تقدمت فى البيت السابع عشر « أعاقر مثل ذات رحم ؟ ... » ، ويمتص كذلك شكوكه الكاشفة عن حيرته ، باستعمال حرف « قد » فى الأبيات الثامن عشر والحادى والعشرين والثالث والعشرين ، والتى تحمل استفسارا ضمنيا عن الحقيقة الغائبة عن الشاعر . وكل

ذلك ينتهي إلى قول حاسم : من يسأل الناس يحرموه ومن يسأل الله لا يخيب .

وفي البيت الخامس والعشرين مظهر آخر للاستقرار ، متمثل في الأمل في خير آت ، بعد الموت والعقم والخراب الذي كان يملأ فضاء الأبيات السابقة .

وفي البيت السادس والعشرين يذكر الشاعر ، في تقريرية تمثل خشوعا ، معنى التوحيد . وقد كان التوحيد شائعا في « عسير » قبل الإسلام بفترة طويلة ، ومن ثم كانت دلالاته معروفة لدى العرب ، ولا غرابة إزاء ذلك أن يتناول بعض الشعراء دلالات التوحيد على نحو أو آخر . وقد ذكر التبريزي أن « عبيد بن الأبرص » ابتهل إلى الله ممن ظلمه وقال رافعا يديه إلى السماء : اللهم إن كان هذا ظلمني ورماني بالبهتان فاذلني منه (٦٩) . وهكذا يبدو ذكر الله في شعر « عبيد » مستندا إلى عقيدة الشاعر وما جاء في سيرة حياته ، ولا يكون من ثم وجه للشك في أبياته من هذا الجانب .

وإذا انتقلنا إلى البيت السابع والعشرين فإننا نجد الشاعر ، صادرا عن إيمان صادق ، يقرر أن الإنسان لا يمكن أن يعيش سعيدا في ظل إنكار الخالق وتكذيب آياته ، فذلك أدعى إلى أن يجعل الحياة بطولها عذابا مقيما له ، بل إن طول الحياة وامتداد العمر لن يجلبا له حينئذ إلا مزيدا من العذاب (٧٠) .

وبذلك تنجح الأبيات التي ذكر فيها الله في ضرب هذيان الشاعر في قمته ، وتمتص انفعالات الطلل المتتابعة ، حتى تصل إلى حالة التوازن التام . وينتقل الشاعر بهذه الوسيلة إلى واقعه الحاضر ، ويتذكر الشيب في البيت الثامن والعشرين. ويبدأ بعده على مهل في اجترار الماضي ، وما كان له فيه من مواقف من الإقدام والشجاعة ، وتتداعى الذكريات في إطار نفسي مختلف كل الاختلاف عن الإطار الذي أحاط بالشاعر قبل الأبيات التي ذكر فيها الله .

وهكذا تكون تلك الأبيات هى الفاصل بين دلالة الطلل « المكان » ، ودلالة الشيب وذكريات الماضى « الزمان » . وهو فاصل لا غنى عنه فيما نحسب لتأويل الخروج من أحد الموقفين إلى الآخر ، وبدونه تتكسر الدلالة الكلية للقصيدة من السطح حتى الجذر .

ولكن قصيدة عبيد حققت ترابطا كاملا بين أبياتها ، وأظهر التحليل الدلالى تماسكها من السطح الظاهر حتى الجذر الموحد الذى تلاقت عنده كل خطوط الدلالة .

هـــوامـــش

(١) استندت الدراسة إلى تحقيق الدكتور توفيق أسعد للديوان ، نشر وزارة الإعلام بالكويت سنة ١٩٨٩ ، وهو أحدث تحقيق منشور للديوان . وقد أورد المحقق فى تقديمه له أن تحقيق « ليال » مأخوذ عن مخطوطة وحيدة هى مخطوطة المتحف البريطانى ، وأن الدكتور – حسين نصار ، فى تحقيقه التالى ، أضاف إلى أسانيد التحقيق مخطوطة « منتهى الطلب من أشعار العرب » لابن ميمون . أما توفيق أسعد فقد اطلع فى تحقيقه – بالإضافة إلى ما سبق – على مخطوطتين : الأولى نص كامل للمعلقة مع شرح للمفردات برواية محمد بن عمرو الشيبانى . والثانية مجموعة من قصائد الديوان وأبياته ، ساعدته مع الأولى – كما نوه عن ذلك فى مقدمة نشرته – على تصحيح كثير من الروايات وإضافة الجديد إليها . انظر الديوان ص ٥ ، ٦ .

(٢) الخطيب التبريزى : شرح القصائد العشر . نشر دار الجيل عن نشرة وزارة المعارف المصرية . بيروت بدون تاريخ .

(٣) ابن قتيبة : الشعر والشعراء ، تحقيق أحمد محمد شاكر ، نشر دار المعارف القاهرة ١٩٦٦ ، ٢٦٨/١ . وأورد المحقق فى الهامش أن ابن قتيبة يعنى بالسبع: المعلقات ، وأن أحدا غيره لم يذكر أن هذه القصيدة من المعلقات .

(٤) أبو زيد القرشى : جمهرة أشعار العرب . نشر مطبعة بولاق الأميرية . القاهرة ١٣٠٨ هـ ، ط ١ ص ١٠٠ وما بعدها .

(٥) سيد حنفى حسنين : الشعر الجاهلى مراحله واتجاهاته الفنية . نشر الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ١٩٧١ ص ٥٣ وما بعدها . وعبد الله محمد الغذامى : الصوت القديم الجديد . نشر الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٨٧ ، ص ٧٩ وما بعدها .

(٦) قدامة بن جعفر : نقد الشعر . تحقيق محمد عبن المنعم خفاجى ، نشر دار الكتب العلمية ، بيروت بدون تاريخ ، ص ١٧٨ . وابن رشيق : العمدة . تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد ، نشر المكتبة التجارية ، القاهرة ١٩٣٤ ، ط١ ، جـ١ ، ص ١١٨ .

(٧) الصوت القديم الجديد : ص ٨١ .

(٨) ابن سلام : طبقات الشعراء . عن طبعة جوزيف هال ، نشر دار الكتب العلمية ، بيروت ١٩٨٨ ، ص ٥٨ .

(٩) الشعر والشعراء : ١ / ٢٦٨ .

(١٠) الشعر الجاهلى مراحله واتجاهاته الفنية : ص ٥٣ ، ٥٨ .

(١١) قدامة : نقد الشعر . تحقيق كمال مصطفى ، نشر الخانجى ، القاهرة ١٩٧٩ ، ط ٣ ، ص ٢٢٢ .

(١٢) المرزبانى : الموشح فى مآخذ العلماء على الشعراء . تحقيق على محمد البجاوى، نشر دار نهضة مصر ، القاهرة ١٩٦٥ ص ٤٠٤ .

(١٣) أبو هلال العسكرى : الصناعتين . تحقيق على محمد البجاوى ومحمد أبو الفضل ابراهيم : نشر الحلبى ، القاهرة ١٩٥٢ ص ٣٥٥ .

(١٤) العمدة : جـ١ ، ص ١٤٧ ، ١٤٨ .

(١٥) اللسان : طبعة دار المعارف ، مادة : ضمن ، ص ٢٦١١ .

(١٦) السابق : ص ٢٦١٢ .

(١٧) الدمنهورى : الحاشية الكبرى على الكافى . مطبعة مصر ، القاهرة ١٣٢٢ هـ ، ص ٢٨ .

(١٨) الشعر والشعراء : ٢ / ٧٥٣ . قدامة : نقد الشعر ، ص ٢٢٢ . العمدة : ١ / ١٤٨ .

(١٩) اللسان : ص ٢٦١١.

(٢٠) السابق : ص ٢٦١٢ .

(٢١) جون كوين Jean Cohen : بناء لغة الشعر . ترجمة د. أحمد درويش ، نشر مكتبة الزهراء ، القاهرة ١٩٨٥ ، ص ١٩٠ .

(٢٢) Van Dijk : Text and context , Longman , London and New York , P.P. 44 , 45 .

(٢٣) المصطلحان العربيان للدكتور سعد مصلوح ، وهما ، فيما نظن ، ترجمة بارعة للمقابلين الانجليزيين لم نجد أفضل منهما فى الدراسات العربية . وقد استند

فى ترجمتهما إلى ما جاء فى تاج العروس فى مادتى : سبك وحبك . فالأولى معناها الإذابة والإفراغ والثانية تعنى الشد والإحكام . انظر سعد مصلوح : نحو أجرومية للنص الشعرى . مجلة فصول المجلد العاشر العددان الأول والثانى، القاهرة يوليو ١٩٩١ ص ١٦٦ (هامش رقم ١٠) .

والواقع أن الدكتور مصلوح وقع على مادتين لغويتين ترتبطان – فى التراث العربى – بالميدان محل البحث بوشائج أكبر من مجرد المعنى القاموسى ، جاء فى « البديع فى نقد الشعر » لأسامة بن منقذ فى (باب الفك والسبك) : « خير الكلام المحبوك المسبوك الذى يأخذ بعضه برقاب بعض ». البديع ، طبعة الحلبى، ص ١٦٣ . وذلك يعنى أن اللفظتين استخدمتا فى ميدان النقد والبلاغة بصورة شبه اصطلاحية للدلالة على معنى ترابطى لا يختلف فى جوهره عن المعنى الشائع فى الدراسات المعاصرة .

(٢٤) سعد مصلوح : نحو أجرومية للنص الشعرى : ص ١٥٤ . ويلاحظ أن هاليداى Halliday ورقية حسن استخدما سنة ١٩٧٦ مصطلح السبك Cohesion بمعنى أعم من مصطلح الحبك Coherence وجعلا بينهما تداخل الخصوص والعموم . كما عبرت كتابات علم النفس والفلسفة عن مفهوم الحبك بمصطلح آخر هو Connectedness . انظر Van Dijk , Op. Cit , P. 126 .

(٢٥) M.A.K. Halliday : Chesion in English , Longman , London 1976 , P. 4 .

(٢٦) Van Dijk , Op. Cit , P. 126 .

(٢٧) Ibid : P. 46 .

(٢٨) Ibid : P. 46 .

وقد عرفت البلاغة العربية هذه الصورة السلبية للترابط ، وسماها الفخر الرازى: «ترك العطف لعدم التشريك» مثل قول أبى تمام :

لا والذى هو عالم أن النوى .. مرّ وأن أبا الحسين كريم

حيث لا مناسبة بين مرارة النوى وبين كرم أبى الحسين ، والعطف يكون للتشريك فحيث يكون لا مشاركة أصلا استحال العطف . انظر فخر الدين الرازى : نهاية الإيجاز فى دراية الإعجاز . تحقيق وتقديم د. ابراهيم السامرائى و د. محمد بركات حمدى ، نشر دار الفكر ، عمان ١٩٨٥ ، ص ١٦٤.

(٢٩) سعد مصلوح : مرجع سابق ، ص ١٥٧ .

(٣٠) جيمز مونرو : النظم الشفوى فى الشعر الجاهلى . ترجمة د. فضل بن عمار العمارى ، نشر دار الأصالة ، الرياض ١٩٨٧ ، ط ١ ، ص ٣٦ .

(٣١) الديوان : ص ٢٩ .

(٣٢) » : ص ٣٠ .

(٣٣) » : ص ٢٩ .

(٣٤) » : ص ٢٨ ، ٣٢ . والبيت الثامن والعشرون أوردة توفيق أسعد فى طبعته

للديوان نقلا عن نشرة « ليال » وابن الأنبارى فى « الأضداد » . ولم يرد فى شرح التبريزى أو فى شرح الشيخ الشنقيطى .

(٣٥) الديوان : ص ٣٢ .

(٣٦) Van Dijk : Op. Cit , P.P. 46 , 47 .

(٣٧) الديوان : ص ٢٧ ، ٢٩ .

(٣٨) « : ص ٢٨ ، ٢٩ .

(٣٩) الديوان : ص ٣٠ ، ٣١ .

(٤٠) Halliday : Op. Cit , P. 19 .

(٤١) الديوان : ص ٣٦ . كدحت وجهه الجبوب : جرحت الأرض أو أحجارها وجه الثعلب .

(٤٢) أسامة بن منقذ : البديع فى نقد الشعر ، ص ٦٤ وما بعدها .

(٤٣) Halliday : Op. Cit , P.P. 10 , 11 .

(٤٤) الديوان : ص ٢٨ .

(٤٥) « : ص ٢٩ .

(٤٦) « : ص ٣٣ .

(٤٧) « : ص ٣٢ .

(٤٨) الديوان : ص ٣٣ .

(٤٩) « : ص ٣٤ .

(٥٠) قارن النسق الانجليزى للروابط Connectives فى :

Van Dijk : Op. Cit , P.52 .

(٥١) نهاية الإيجاز : ص ١٦٤ .

(٥٢) الديوان : ص ٣٥ ، ٣٧ .

(٥٣) « : ص ٢٧ .

(٥٤) فى القصيدة الثامنة والثلاثين من ديوان عبيد ورد ذكر اثنى عشر مكانا فى المقدمة . الديوان ص ٩٣ . وانظر تحليلا مختلفا للدكتور سيد حنفى حسنين : الشعر الجاهلى مراحله واتجاهاته الفنية ، ص ٥٣ .

(٥٥) سعد مصلوح : نحو أجرومية للنص الشعر ، ص ١٥٤ .

(٥٦) المرجع السابق : نفس الصفحة .

(٥٧) الديوان : ص ٣٣ .

(٥٨) « : ص ٣٣ ، ٣٤ .

(٥٩) « : ص ٣٠ .

(٦٠) « : ص ٣١ .

(٦١) Halliday : Op. Cit , P. 4 .

(٦٢) القزوينى : الإيضاح ، شرح وتعليق وتنقيح الدكتور محمد عبد المنعم خفاجى ، نشر مكتبة الكليات الأزهرية ، القاهرة ١٩٨٤ ، ط ٢ ، جـ ٤ ، ص ٨٩ .

(٦٣) المنصف عاشور : مشروع تنظيرى فى وصف الدال . مقال بمجلة فصول المجلد الخامس ، العدد الأول ، القاهرة اكتوبر ونوفمبر وديسمبر ١٩٨٤ ، ص ٩٣ .

(٦٤) بناء لغة الشعر : ص ١٩٦ .

(٦٥) المرجع السابق : ص ١٩٩ .

(٦٦) شكرى عياد : أنظمة العلامات ، مقال بمجلة فصول ، المجلد السادس ، المجلد الرابع ، القاهرة يوليو وأغسطس وسبتمبر ١٩٨٦ ، ص ١٧٢ .

(٦٧) شرح القصائد العشر ، دار الجيل ، بيروت (بدون تاريخ) ص ٣٢٧ .

(٦٨) هناك اختلاف حول رواية الأبيات الثلاثة الأولى ، فرغم أنها برواية الخطيب التبريزى وغيره ، فإن البيت الأول منسوب عند ابن الأعرابى ليزيد بن ضبة الثقفى (شاعر أموى) . والبيت الثانى لم يذكره ليال فى نشرته للديوان فى المتن واكتفى بذكره فى الهامش ، ولم يذكره القرشى فى جمهرته (نشرة بولاق) . والبيت الثالث ساقط من رواية ابن خطاب ولم يذكره ليال ولا صاحب الجمهرة . وقد يرجع ذلك الاختلاف ، مثلما تردد بشأن أشعار جاهلية أخرى ، إلى ذكر الله وصفاته فى سياقها ، مما يجعلها إسلامية لا جاهلية . ولكن ذكر

الله في الشعر الجاهلي لم يعد يثير الشكوك كما كان الأمر في أوائل هذا القرن (ناصر الدين الأسد : مصادر الشعر الجاهلي ، ص ٣٦١) . وتحفظ الباحثون إزاء ما كان يقال بشأن انتحال الشعر الجاهلي (سيد حنفي حسنين : الشعر الجاهلي ، طبع الهيئة ١٩٧١ ، ص ٥٧) . الأمر الذي يجعل ذكر الله في أبيات عبيد غير مثير لأية شكوك .

(٦٩) شرح القصائد العشر : ص ٣٢٣ .

(٧٠) وهذا التفسير يخالف شرح التبريزي ، المرجع السابق : ص ٣٢٩ .