المبحث الخامس

نحو أجرومية للنص الشعري
دراسة في قصيدة جاهلية

المبحث الخامس

نحو أجرومية للنص الشعري
دراسة في قصيدة جاهلية

١/ ٠ الشاعر والقصيدة

الشاعر هو المرقِّش الأصغر. وهو، على ما استظهره الشيخان أحمد محمد شاكر وعبدالسلام هارون رحمهما اللّه تعالى، في شرحهما للمفضليات[١]، ربيعة بن سفيان بن سعد بن مالك بن ضبيعة بن قيس بن ثعلبة بن عكابة بن صعب بن علي بن بكر وائل. وهو ابن أخي المرقش الأكبر، وعم طرفة بن العبد صاحب المعلقة المشهورة.

وحديث الشاعر في القصيدة عن هند بنت عجلان؛ وهي جارية صاحبته فاطمة بنت المنذر؛ وله معهما خبر طريف ورد مطولاً في شرح التبريزي للمفضليات[٢]، وذكره الشيخان شاكر وهارون في شرحهما على سنة الاختصار[٣]. وما بنا تتبع واقعات الخبر في تفصيلاته؛ فليرجع إليه ثمة من شاء.

وقد أخذنا النص في الغالب الأعم عن شرح التبريزي، إلا في بيت واحد هو الخامس عشر؛ وذلك قوله:

تؤذي صديقاً، وتُبدى ظِنَّة تَخزَنُ منها، وسهماً ما تشيمْ

إذ آثرنا عليه الرواية الواردة في نشرة الشيخين، وهي:

تؤذي صديقاً، وتبدى ظنَّة تُخرِز سهماً، وسهماً ما تشيم

ولعل الرواية في شرح التبريزي تصحيف للرواية المرتضاة.

أما شرح مفردات النص فقد أخذ عن النشرتين جميعاً، بحيث تتم إحداهما الأخرى عند الضرورة. وهذا الشرح، وإن كان لا يغني كثيراً في هذا المقام، لازم بالقدر الذي يزيل الوحشة بين القارىء وما تضمنته القصيدة من غريب.

* * *

٢/ النص

قال المرقش الأصغر:

١ - لابنة عَجْلانَ بالجَوّ رُسُومْ لم يتعفين، والعهدُ قديمْ
٢ - لابنةِ عَجْلانَ؛ إذ نحن معاً (وَأَيُّ حال من الدهر تدومْ؟)
٣ - أضحت قِفاراً، وقد كانِ بها في سالف الدهر أربابُ الهُجُومْ
٤ - بادوا، وأصبحتُ من بعدِهمْ أحسبني خالداً، ولا أريمْ
٥ - يا ابنة عَجْلانَ، ما أَضْبَرني على خُطُوب كَنَخْتِ بالقَدُومْ

* * *

٦ - (كأن فاها عقارٌ قَرْقَفٌ نَشّ من الدَّنّ؛ فالكأس رَذُومْ
٧ - في كل مُمْسىً لها مِقْطَرةٌ، فيها كِبَاءٌ مُعَذٌّ وحميمْ
٨ - لا تصطلي النار بالليل، ولا تُوقَظُ للزاد، بلهاءُ نؤومْ)

* * *

---

١ - الجَوّ: مكان بعينه. لم يتعفين: لم يدرسن. الرّسم: الأثر بلا شخص، والطلل: ما شخص من آثار الديار.

٣ - الهُجُوم: جمع هجمة وهي القطعة من الإبل، أو المئة منها.

٤ - أريم: أزول عن موضعي وأبرح. ويروى: أحسب أني خالد لا أريم.

٥ - القدوم: الفأس.

٦ - يروى كأن فيها عقاراً قرقفاً: أي في فمها، ويروى شنّ من الدن. ويروى: صب من الدن، والدن ختيم، أي مختوم. العقار: الخمرة. القرقف: الذي يصيب صاحبها من شربها رعدة. نَشّ: صوت عند الغليان. الرذوم: السائل.

٧ - المقطرة: المجمرة، والكباء: البخور أو العود. حميم: ماء حار تُحمُّ به.

٩ - أرَّقَني الليلَ برقٌ ناصِبٌ، ولم يُعِنِّي على ذاكَ حميمْ
١٠ - مَنْ لِخَيالٍ تَسَدَّى مَوْهِناً، أشعرني الهَمَّ، فالقلبُ سقيمْ؟
١١ - وليلة بِتُّها مُسْهِرةٍ، قد كرَّرتها على عَيْنيَ الهُمُومْ؟
١٢ - لم أغْتَمِضْ طُولَها حتى انقضت، أكلؤها بعدما نَام السَّليم

* * *

١٣ - (تَبْكي على الدهر، والدهرُ الذي أبكاكَ، فالدمُع كالشنِّ هزيمْ
١٤ - فعَمْركَ اللّهَ، هل تدري، إذا ما لُمْتَ في حُبِّها، فيم تَلُومْ؟
١٥ - تؤذي صديقاً، وتُبْدى ظِنَّةً، تحرز سهماً، وسهماً ما تشيمْ)
١٦ - كم من أخي ثَروة رأيتُه، حلَّ على مالِهِ دَهرٌ غَشُومْ
١٧ - وَمِن عَزِيزِ الحمى ذى مَنْعةٍ أضحى، وقد أثَّرت فيه الكُلُومْ

---

٩ - ناصب: من النصب أو التعب. وهو بمعنى خنْصِب: أي يتعين بالنظر إليه. ويروى ناضب: أي بعيد ويروى: دائم. الحميم: القريب الذي توده ويودك.
١٠ - تسدّى: تخطي إليه، موهناً: أي بعد ساعة من الليل، أشعرني: أبطنني أو صار مثل الشعار لي.
١٢ - أكلؤها: أرعى نجومها. السليم: اللديغ.
١٣ - الشن: القربة الخلق، الهزيم: المتكسر أو القربة المتشققة.
١٥ - الظنة. التهمة. تشيم: تُدْخِل في الكنانة. والشِيم من الأضداد. و«ما» قبل تشيم: زائدة: يقول: إنك فارغ بطال، لا تصنع شيئاً، إنما أنت كرجل يسل من كنانته سهماً ويدخل سهماً.
١٦ - الثروة: الكثرة. غشوم: أصل الغشم الظلم.
١٧ - الحمى: ما منع وحفظ. ذي منْعَة: أي معه من يمنعه ويحفظه. الكلوم: جمع كَلْم، وهي الجراحات؛ أي أثر فيه الدهر ولم يبال بعزته ومنعته.

١٨ - بينا أخو نعمة إذ ذَهَبَتْ، وتحولتْ شِقْوةٌ إلى نعيمْ
١٩ - وبينما ظاعن ذو شُقَّةٍ، إذ حَلّ رَحْلا، وإذ خَفَّ المُقِيمْ
٢٠ - ولِلْفَتى غائلٌ يَغولُهُ، يا ابنة عجلان، من وَقْع الحتُومُ

* * *

١٨ - ويروى: انقلبت شقوة.

١٩ - الشقة: السفر البعيد. والمعنى: بينما الرجل مسافر إذ حل رحله وأقام؛ وبينما الرجل مقيم إذ سافر. أي ليس الناس على حالة؛ يُصرفهم الدهر؛ يُغني هذا ويُفْقر هذا، ويظعن هذا ويقيم هذا.

٢٠ - يغوله: يذهب به. الحتوم: جمع حتم وهو القضاء.

٣/ ٠ فاتحة ومهاد

ثمة طريقان كلاهما وارد عند الدخول إلى عالم هذا النص لاستظهار بنيته اللغوية، والكشف عما يتاح الكشف عنه من أسرار الأدبية فيه، ومن الخصائص التي تؤدي بها كلماته ومبانيه الصياغية والمضمونية وظيفتها في الفعل، وفي تحقيق التفاعل الحميم بين متلقيها ومبدعها.

فأما **الطريق الأول** فيقوم على تقديم صياغة مفصلة، بين يَدَيْ التحليل، تستبين به الأسس النظرية التي يتكىء عليها الدرس، والمقولات المنهجية الفاعلة في التحليل، وعلى ما يستدعيه ذلك من تعريف بالمصطلحات المستخدمة فيه، وبالانتماء المدرسي الذي يشكل العقيدة العلمية للباحث، ثم الدخول، بعد ذلك كله، إلى عالم النص لإعمال المنهج فيه، والتحقق من جدوى أسسه ومقولاته في الكشف عن خبيء التصورات الباطنة فيه، وهيئاتها، والعلاقات القائمة بينها، وتجلياتها في ظاهر النص، أي في تشكلاته اللغوية، وما به يكون فعلها وانفعال المتلقي بها. ذلكم هو الطريق الأول.

وأما **الطريق الثاني** فيعمد سالكه إلى النص بلا واسطة، مفترضاً قيام الأساس المنهجي، ووضوح الانتماء المدرسي، وانضباط إجراءات التحليل في صدر العلم السابق على التحليل لدى الباحث. وهنا تختفي الصياغة المفصلة المبينة عن كل ذلك، ولا يظهر في الدرس إلا تجلياته وآثاره، وتترك للقارىء - حينئذ - مهمة الاستنباط والاستدلال، والتهدي إلى المهاد النظري الذي صدرت عنه الدراسة، وإلى الحكم، من ثَمَّ، على كفاءته وجدواه.

ولأن كلا الطريقين له من الجدوى والمحاذير ما يجعل التردد بينهما وارداً، فقد حار الباحث أيةً يسلك حين أراد المغامرة بالدخول إلى عالم هذا النص الجاهلي الآسر، ثم يصوغ حاصل هذه المغامرة تحت عنوان **«تجربة نقدية»**. وهو عنوان تقترحه مجلةٌ **«فصول»**؛ هذا المنبر العلمي الجاد ليكون عنواناً جامعاً بين البساطة والخطورة في آن معاً[٤].

ولعلنا بهدي من هذا العنوان وفي هذا المقام، أن نكون أميل إلى ارتكاب الطريق الثاني. بيد أن ذلك لا يعفينا من بيان كاشف عن جوهر الأساس اللساني الذي تستند إليه هذه المعالجة، جاعلاً من مواجهة هذا النص سانحة نؤكد من خلالها ما سبق أن طرحناه من **«ضرورة العمل على إرساء منهج لساني في نقد الأدب العربي، يكون فيه النص، أو الخطاب الأدبي هو موضوع الدراسة، ويكون منهج الدراسة فيه لسانياً بالمفهوم العلمي لهذا المصطلح»**[٥].

وهنا نجزم بأننا في حاجة، لكي نرسي هذا المنهج، إلى ما يشبه تغيير القِبْلة البحثية، وذلك بالانتقال بالنحو العربي (واللسانيات العربية عامة) من طور ظل فيه حبيس أسوار الجملة، أي الكلام المفيد فائدة يحسن السكوت عليها، إلى طور يكون فيه النحو (بالمفهوم الواسع للمصطلح) قادراً بوسائله على محاصرة النص ووصفه، والكشف عن علاقاته التي تتحقق بها نصية النص؛ بما هو حدث تواصلي مركب، ذو بنية مكتفية بنفسها، قادرة على الإفصاح والتأثير والفعل.

لقد استظهرنا في غير هذا المقام :

> **«أن النمط التقليدي السائد في دراسة النحوْ العربي وتدريسه بمدارسنا وجامعاتنا ليس هو الممكن الوحيد، على ما يعتقده كثيرون**

بادي النظر. إنه، فيما نرى، ليس إلا واقعاً علمياً يمكننا - بل إن علينا - أن نجاوزه إلى واقع علمي جديد. لقد استنفد هذا النحو أغراضه، واستهلك نفسه، أو استهلكه أصحابه، درساً وتدريساً، بعد أن أنضجه أسلافنا حتى احترق، وولجنا به نحن إلى نفق مظلم، محال معه أن نضيف إليه جديداً إلا بإدراك هذه الحقيقة»[٦].

وَرَأَيْنا في ذلك:

«أن مكمن الخطر في قضية النحو العربي يتجاوز انعدام التحليل النحوي للنصوص إلى عدم إحساس الحاجة إليه أصلاً؛ مع أننا ننيط بهذه النقلة تحقيق المرجو من الخروج بالنحو العربي مما نحس أنه أزمة آخذة بخناقه، كابحة لدوره الفاعل في دراسة العربية ونتاجها وإبداعاتها الأدبية، حين ارتبط بغاية ضئيلة نحيفة لا تليق بجلاله وثرائه؛ ونعني بها عصمة اللسان من الزلل. وليته قد وفق إلى القيام بها على النحو المأمول»[٧].

وهذه الدراسة هي محاولة أولى لامتحان جانب من الفروض والإجراءات، التي تشكل ملامح فكرة **أجرومية النص** text grammar (= **نحو النص** = **لسانيات النص** text linguistics)، على النص العربي (في الشعر خاصة). ولا يخفى ما يحف بتلك الغاية من صعوبة، يتصل بعضها بمفارقة المعالجة للمألوف والمتوقع، وبعضها بتطويع أجرومية النص بما هي إنجاز لساني معاصر لدراسة **نص عربي أولًا، وشعري ثانياً، وجاهلي ثالثاً**. وهي صعوبات متراكبة بعضها فوق بعض. ويتصل بعض ثالث بضرورة إقامة نوع من الجسور الواصلة بين هذا النمط الوافد من التحليل والموروث النحوي؛ إذ إننا نؤمن ·

«أن البدء من الصفر المنهجي في هذا المقام يعني إهدار أربعة عشر

قرناً من التاج اللساني المتميز، الذي هو إنجاز قوم هم من أعلم الناس بفقه العربية، وأسرار تركيبها، وذخائر تراثها. وما يكون لنا حقاً، إذا كنا من أولي الألباب، أن نلوي رؤوسنا إعراضاً عن كنوز هي عُمْرُ هذه الأمة، ومركّب جوهري من مركّبات ثقافتها»[٨].

٤/ ٠ النص والنصية

ولدت أجرومية النص من رحم البنيوية الوصفية القائمة على أجرومية الجملة في أمريكا. وكان مقال **زيليج هاريس Zellig Harris** تلميذ بلومفيلد وأستاذ تشومسكي ثم مريده فيما بعد عن **«تحليل الخطاب» discourse analysis**، من معالم الطريق في هذا الاتجاه[٩]. ثم شهدت اللسانيات منذ منتصف الستينيات في أوربا ومناطق أخرى من العالم توجهاً قويّاً نحو الاعتراف بأجرومية النص بديلاً موثوقاً به لأجرومية الجملة، وفتحت للدرس اللساني منافذ كان لها أبعد الأثر في دراسة اللغة ووظائفها النفسانية والاجتماعية والفنية والإعلامية. ولم يكن عجباً أن تحاول المدارس اللسانية، على اختلاف منطلقاتها وغاياتها وإجراءاتها، أن تقدم طرزها وصيغها ومنظومة مصطلحاتها المميزة لها في هذا المضمار. ولم يكن بد - مع تعدد الدروب والتفافها فيما نحن صَدَده - من اختيار نعرف به المراد من **النص text والنصية textuality**، أي ما به يكون الكلام نصّاً. وقد آثرنا هنا أن نعتمد تعريف **روبرت ألان دي بيوجراند Robert Alain de Beaugrand** و **ولفجانج أولرخ دريسلار Wolfrang Ulirch Dresslar** لمفهوم النص، من حيث إنه **«حدث تواصل communicative occurence، يلزم لكونه نصّاً أن تتوافر له سبعة معايير للنصية مجتمعة، ويزول عنه هذا الوصف إذا تخلف واحد من هذه المعايير»**[١٠]، وهي:

(١) السبك	**cohesion**
(٢) الحبك	**coherence**
(٣) القصد	**intentionality**
(٤) القبول	**acceptability**
(٥) الإعلام	**informativity**
(٦) المقامية	**situationality**
(٧) التناص	**intertextuality**

ويمكن تصنيف هذه المعايير السبعة في:

(١) ما يتصل **بالنص في ذاته** text-centered؛ وهما معيارا **السبك والحبك**.

(٢) ما يتصل **بمستعملي النص** سواء أكان المستعمل منتجاً أم متلقياً user-centered؛ وذلك معيارا: **القصد والقبول**.

(٣) ما يتصل **بالسياق المادي والثقافي المحيط** بالنص؛ وذلك معايير **الإعلام والمقامية والتناص**.

ولا شك أن إعمال تلك المعايير السبعة في تحديد ما به يكون الكلام نصّاً إنما يعدل من نظرتنا إلى التقابل المفترض بين مفهومي الجملة والنص. ومن ثم يكون معيار التمييز بين ماصَدَقات المفهومين بعيداً من أن ينحصر في الكَمّ أو مطلق البنية النحوية، وتكون الجملة النحوية، التي توافر لها هذه المعايير السبعة نصّاً. أما سلسلة الجمل التي يتخلف عنها أحد المعايير المذكورة فلا تعد نصّاً حتى وإن تحققت لها سلامة التركيب النحوي.

ونحن معنيون هنا أصالةً باختبار المعيارين المرتكزين على النص في ذاته، وهما معيار **السبك والحبك**[١١]؛ وسنلم تبعاً بما سواهما حين يقتضي المقام. ومن ثم كان لزاماً أن نقدم بين يدي هذه الدراسة تعريفاً بالمعيارين المقصودين بالدرس. أما التعريف بما يدور في فلكهما من مصطلحات، أو بعلاقات الاعتماد المتبادل بينهما، فسنلم به في أثناء معالجتنا للقصيدة، بحيث يتلازم التعريف بها مع إعمالها في النص إعمالاً تنجلي به شبكة العلاقات المعقدة الحاكمة على هذه المفاهيم.

٤/ ١٠ السبك cohesion

يختص معيار السبك بالوسائل التي تتحق بها خاصية الاستمرارية في **ظاهر النص** surface text. ونعني بظاهر النص الأحداث اللغوية التي ننطق بها أو نسمعها في تعاقبها الزمني، والتي نخطها أو نراها؛ بما هي كم متصل على صفحة الورق. وهذه الأحداث أو المكونات ينتظم بعضها مع بعض تبعاً للمباني النحوية، ولكنها لا تشكل نصّاً إلا إذا تحقق لها من وسائل السبك ما يجعل النص محتفظاً بكينونته واستمراريته. ويجمع هذه الوسائل مصطلح عام هو **الاعتماد النحوي** grammatical dependency[١٢].

ويتحقق الاعتماد في شبكة هرمية ومتداخلة من الأنواع هي:

(١) **الاعتماد في الجملة** intra-sentential

(٢) **الاعتماد فيما بين الجمل** inter-sentential

(٣) **الاعتماد في الفقرة أو المقطوعة.**

(٤) **الاعتماد فيما بين الفقرات أو المقطوعات.**

(٥) الاعتماد في جملة النص.

أما الأشكال التي تتجلى فيها أنواع الاعتماد فكثيرة، وسنعرض لها عند معالجة النص.

٤/ ٢٠ الحبك coherence

إذا كان معيار السبك مختصّاً برصد الاستمرارية المتحققة في ظاهر النص فإن معيار الحبك يختص بالاستمرارية المتحققة في **عالم النص** textual world، ونعني بها الاستمرارية الدلالية التي تتجلى في منظومة المفاهيم concepts **والعلاقات** relations الرابطة بين هذه المفاهيم. وكلا هذين الأمرين هو حاصل العمليات الإدراكية المصاحبة للنص إنتاجاً وإبداعاً، أو تلقياً واستيعاباً، وبها يتم احتباك المفاهيم من خلال قيام العلاقات (أو إضفائها عليها إن لم تكن واضحة مستعلنة) على نحو يستدعي فيه بعضها بعضاً، ويتعلق بواسطته بعضها ببعض.

ويمكن تعريف **المفهوم** concept بأنه **محتوى مدرك** cognitive content، يمكن استعادته أو تنشيطه بدرجات متفاوتة من الوحدة والاتساق في العقل. أما **العلاقات** relations فهي حلقات الاتصال بين المفاهيم. وتحمل كل حلقة اتصال نوعاً من التعيين للمفهوم الذي ترتبط به بأن تحمل عليه وصفاً أو حكماً، أو تحدد له هيئة أو شكلاً. وقد تتجلى في شكل روابط لغوية واضحة في ظاهر النص، كما تكون أحياناً علاقات ضمنية يضفيها المتلقي على النص، ويستطيع بها أن يوجد للنص مغزى بطريق الاستنباط، وهنا يكون النص موضوعاً لاختلاف التأويل.

وحين نقول إن المفهوم قابل للاستعادة والتنشيط بدرجات متفاوتة من

الوحدة والاتساق في العقل - نكون في مواجهة مباشرة مع قضايا تقع في الصميم من **علم النفس المعرفي** cognitive psychology تتصل **بالذاكرة** بنوعيها: **القصيرة المدى** short-term memory **والبعيدة المدى** long-term memory، وتتصل كذلك **بفضاء عمل الذهن** mental workspace، الذي يمكن خلاله تنشيط المفاهيم والعلاقات لتشكل ما **يسمى بالمخزون النشط** active storage. وهكذا يتصل مفهوم أجرومية النص بمجال معرفي زاخر بالنظريات والاجتهادات، على نحو يُصَعِّب من مهمة الباحث، ولكنه يزيدها إمتاعاً وثراء. ولعلنا نلمس بعض جوانب هذا التلاحم الحميم بين المباحث اللسانية والنقدية والنفسانية عندما نعرض لدراسة معياري السبك والحبك في القصيدة المطروحة للبحث، وفي هذا التلاحم يتحقق الاعتماد المتبادل بين المعيارين على نحو تتجلى به الحبكة المضمونية في بنية ظاهر النص، كما يعين ظاهر النص على تحقيق الحبكة المضمونية. وبكليهما تتحقق استمرارية النص صياغة ومضموناً.

ونأخذ الآن في مباشرة القصيدة وتأملها في ضوء ما أسلفنا بيانه من أسس ومقولات وإجراءات منهجية.

٥/ ٠ تقسيم القصيدة

ربما كان النص الشعري عامة، والعربي خاصة، والعربي العمودي على نحو أخص - أسعد حظاً؛ من حيث اشتماله بادي النظر على علامات شكلية توفر له إطاراً محسوساً، وتتحقق للنص بهما سمة الاستمرارية الظاهرة للعيان؛ ونعني بها قيامه على نوع من الإيقاع والتقفية بدرجات متفاوتة من الحرية.

بيد أن هذه العلامات الشكلية ليست في ذاتها ضماناً كافياً لتحقق الاستمرارية في النص. وصفة النصية تتفاوت بحسب اعتضاد المعايير السبعة بعضها ببعض، ولاسيما معيارا السبك والحبك؛ بل إن إيلاف المتلقين لوحدة الوزن والقافية في الشعر القديم يكاد يغري بتحييد أثر هذه العلامة الشكلية في إضفاء الاستمرارية على النص. ومن ثم يدفع النص الباحث أحياناً إلى التماس علّة فاعلية النص وكفاءته فيما وراء الوزن والقافية، كما يدفع الشاعر المعاصر غالباً إلى ألوان من التمرد عليهما والتحدي لهما، تتخذ شكل حركات تحديثية متنوعة المنطلقات والأشكال والآثار.

ولكن ماذا عن قصيدتنا وقد جاءت على سمت الشعر القديم في الالتزام بما نطلق عليه عادة وحدة الوزن والقافية؟ تلكم هي مسألة جوهرية أولى في مواجهتنا لهذا النص. وأخرى، هي أننا بإزاء القصيدة المعاصرة نجد من الشاعر نفسه معيناً للمتلقي على تقسيم القصيدة أقساماً يمكن أن يتخذ منها هادياً للكشف عن العلاقة بين عالم النص وظاهر النص. وتظهر هذه التجزئة في حال الطباعة بأشكال تتفاوت بساطة وتعقيداً، ولكنها موجودة أبداً. أما في القصيدة القديمة فلا شيء من ذلك مطلقاً، بل لا إحساس للحاجة إليه أصلًا. وإنما تأتيك القصيدة في هيئة مطبوعة على صفحة القرطاس، ترسِّخ في وعي المتلقي ولا وعيه تهمة الرتابة في النغم، وافتقارها إلى ما سموه **«الوحدة العضوية»** التي سارت بذكرها الأقلام في زمان غبر، وحاجتها إلى إعادة ترتيب أبياتها على نحو تتحقق به الوحدة المفتقدة المزعومة[١٣]. وهذه تهم يعلم الله والراسخون في العلم أنها لم تصادف موضعها، وأن مرد الأمر، في بعض جوانبه، إلى خلو القصيدة من التقسيم، وإلى افتقارها إلى ما ينبغي تزويده بها من علامات الترقيم، وتحكيم

تقاليد القسمة المقدسة لكل بيت من أبياتها إلى شطرين بينهما بياض (ويظل التدوير استثناء من القاعدة)، ومن ثم تقع التسوية بين قصيدة بعينها وسائر ما قالته العرب في هيئة واحدة متوقعة سلفاً، تنتفي معها كل خصوصية للنص.

وأنت إذا رجعت إلى ما كتبه واحد من أشياخ العلم الأعلام في تاريخ الثقافة العربية هو الأستاذ محمود محمد شاكر - رحمه الله وجزاه عن لسان القرآن خيراً - في سلسلة مقالاته الذهبية عن القصيدة الذائعة الصيت، المنسوبة خطأ - على ما استظهره الشيخ - إلى تأبط شراً؛ تلك التي مطلعها:

إن بالشِّعب الذي دُونَ سَلْعٍ لقتيلًا، دَمُه ما يُطَلّ

لرأيت مصداق ما نقول في الهيئة التي ارتضاها لكتابة القصيدة، ولعلمت علماً ليس بالظن أن حاجة القصيدة القديمة إلى التقسيم والترقيم لإظهار مخبوء الجمال في النغم والمباني هي حاجة أصيلة وليست مستوردة بحال[١٤].

وإذا كان الشاعر المعاصر قد تولى بنفسه - في معظم الأحيان - مهمة التقسيم والترقيم، وحمل بذلك شيئاً من العبء عن الباحث، فإن تصدي الباحث لهذه المهمة في دراسة الشعر القديم هو عمل محفوف بالمخاطر، معرض لخطر النسبية وتحكيم الذوق؛ وهو في النهاية نوع من القراءة والتفسير للنص، بل إنه أساس لكل قراءة وتفسير. ويرى القارىء في صدر هذه الدراسة قصيدة المرقش الأصغر، وقد قسمت ورقمت نحواً من التقسيم والترقيم نقترحه بين يدي البحث[١٥]. ومن حق القصيدة والشاعر والقارىء أن يتساءلوا عن الأساس الذي قام عليه هذا التقسيم، وعن الكيفيات التي نحميه بها من خطر الذاتية والتحكم. هنا يسعفنا أحد الاجتهادات في أجرومية النص بفكرة **المفاتيح الظاهرة surface cues**[١٦]،

التي يمكن رصد نقاط التحول داخل النص من خلالها، وهي في جوهرها علامات مادية تكون منطوقة ومسموعة ومرئية، يناط بها الكشف عن هذه التحولات.

ويبدو لنا أن رصد تحولات الضمائر الشخصية في القصيدة كفيل بتقديم البرهان على كفاءة التقسيم؛ ففي الأبيات الخمسة الأولى حديث الشاعر عن رسوم ابنة عجلان وأهلها الذين بادوا. ويشكل ضمير المتكلم مظهراً دالاً على زاوية الرؤية المحورية هنا، وذلك من خلال صيغة الجمع في صدر الأبيات:

٢ - إذ نحن معاً؛

وبصيغة المفرد في خواتيمها:

٤ - وأصبحتُ.. أحسبني.. أريم؛

٥ - ما أصبرني (أنا)؛

ثم تفجؤنا النقلة بتحول الضمير إلى الغياب حديثاً عن ابنة عجلان في الأبيات السادس والسابع والثامن.

٦ - كأن فاها؛

٧ - لها مِقْطَرّة؛

٨ - لا تصطلي النار.. لا توقظ بالليل، بلهاء نؤوم (أي هي)؛

ثم تأتي النقلة الثالثة المفاجئة لتحولات الضمير الشخصي في البيت التاسع وما تلاه إلى الثاني عشر، عوداً إلى ضمير المتكلم، حيث يتحدث الشاعر عن ذات نفسه:

٩ - أرقني . . ولم يُعنِّي؛

١٠ - أشعرني الهمَّ؛

١١ - وليلة بِتُّها . . كررتُها على عيني؛

١٢ - لم أغتمض . . أكلؤها (أنا)؛

أما النقلة الرابعة التي تبدو مفاجئة أيضاً فتبدأ من البيت الثالث عشر في شكل تحول من التكلم إلى الخطاب، حديثاً من الشاعر إلى ذات نفسه - على ما نرجحه في قابل -

١٣ - تبكي على الدهر (أنت) . . والدهر الذي أبكاك.

١٤ - فعمرك الله . . هل تدري (أنت) . . لُمتَ،

١٥ - تؤذي صديقاً . . تبدي ظنة . . تحرز سهماً . . ما تشيم (أنت)،

ومرة أخرى يلتفت الشاعر عن الخطاب الموجه إلى ذات نفسه على مذهب التجريد إلى حديث عن ذات نفسه بضمير المتكلم الصريح في بيت هو السادس عشر، وهو المفتاح الضابط لزاوية الرؤية في بقية أبيات القصيدة، وإن بقي فرداً دون أن يعتضد بغيره إلى أن فرغ الشاعر من مقالته:

١٦ - كم من أخي ثروة رأيتُه . . .

والآن؛ أيمكن أن تكون تحولات الضمائر على هذا النحو المفاجىء والمستعلن عارية من الدلالة؟ ثم أيكون اللجوء إلى الزعم المشهور بافتقار القصيدة الجاهلية إلى الوحدة العضوية، أو باتهام الرواة في حفظهم، أو

بالاجتهاد في ترتيبها على غير ما رويت، هو الحل المريح من كل قلق علمي تثيره الأبيات بهذه التحولات؟ وما معنى أن تجري هذه التحولات وغيرها داخل إطار يزعمون له الجمود والرتابة من وزن واحد وقافية واحدة؟ لن نجيب الآن عن هذه السؤالات وأضرابها، وإن كان السكوت عن الجواب في هذا المقام جواباً. لكن الذي لا خلاف عليه، أو هكذا نظن، لما تلزمنا إياه بديهة العقل، أن هذه التحولات في جهات الأفعال، متمثلة في تغير الإسناد إلى الضمير على نحو يبدو صريحاً مستعلناً بريئاً من شبهة التحكم، لا يمكن إلا أن تكون هي المعالم والصُّوى المبينة عن نقاط التحول في الرؤية الشعرية والصياغة اللغوية للنص؛ ومن ثم فهي دليل يمكن اللجوء إليه في اطمئنان لتقسيم القصيدة على النحو الوارد في صدر الدراسة.

٦/ ٠ مفاتيح التقسيم ودلالاتها الأُخَر

ارتضينا أن تكون تحولات الضمائر الشخصية مفاتيح ظاهرة يناط بها الكشف عن أقسام القصيدة. وهذه الأقسام هي **مبان صغرى** micro-structures (على مستوى ظاهر النص المنضبط بمعيار السبك، وعلى مستوى عالم النص المنضبط بمعيار الحبك)، تدخل في تشكيل **البنية الكبرى** macro structure[١٧] (على المستويين أيضاً). وهنا تكون الأقسام هي الفِقَار المكونة للمقالة الشعرية، ويصبح الكشف عنها ضرورة لا يمكن مجاوزتها عند مباشرة النص إنتاجاً أو تلقياً.

بيد أنه مما يستيقظ النظر أن حسبان تحولات الضمائر الشخصية مفاتيح للتقسيم لا يستنفد دلالاتها الأخر ذات الصلة الحميمة بِكُلِّية النص.

وإذا كانت العلاقات بين مفاهيم القصيدة تنتظمها دورة المعية والشتات، أو الوجدان والفقد:

٤ - لابنة عجلان؛ إذ نحن معاً (وأي حال من الدهر تدوم؟).
٥ - بادوا، وأصبحت من بعدهم أحسبني خالداً، ولا أريم.
١٦ - كم من أخي ثروة رأيتُه حل على ماله دهر غشوم.
١٧ - ومن عزيز الحمى ذي منعة أضحى وقد أثرت فيه الكلوم
١٨ - بينا أخو نعمة إذ ذهبت، وتحولت شقوة إلى نعيم.
١٩ - وبينما ظاعن ذو شقة، إذ حل رحلًا، وإذ خف المقيم.

نعم! إذا اعتبرنا ذلك فإن تحولات الضمائر تقدم إلينا ضرباً من الالتفات على مستوى النص يجاوز ما عرفه البلاغيون على مستوى الجملة أو الشاهد والمثال؛ إذ يغدو الالتفات هنا مظهراً يجسد لغويّاً في ظاهر النص علاقة التأرجح والتحول والصيرورة الدائمة التي تميز المفاهيم الفعالة في عالم النص. وهنا يكتشف المتلقي أشكالاً وأبعاداً ودلالات أخر للالتفات إذا ما تدبره من منظور النص. فنحن إذا استثنينا القسم الثاني من القصيدة وجدنا الضمائر تتردد بين التكلم فالخطاب فالتكلم، ووجدنا الخطاب في القسم الرابع خطاباً للنفس على التجريد؛ فليس الباكي على الدهر والذي أبكاه الدهر إلا الشاعر نفسه. وحينئذ نعلم أن ما يبدو إقحاماً للحديث عن ابنة عجلان بين قسمين يسودهما ضمير المتكلم جدير بأن يكون - بضرب من التوسع في المصطلح - نوعاً جديداً من الالتفات، حتى مع اختلاف الجهة، ذا صلة عميقة بظاهر النص وبعالمه الباطن[١٨].

ونحن نرى، كذلك، في هذا الضرب من الالتفات تجسيداً لغويّاً لظاهرة

من أعقد ظاهرات القصيدة المعاصرة، وإن لم يخل منها النص الشعري القديم. وشاهدنا في ذلك أن صوت الشاعر المتكلم عن ذات نفسه في خطاب صريح لمحبوبته في القسم الأول يغاير صوت الشاعر الواصف لمحاسن هذه المحبوبة وصفاً يتحدث فيه عن محبوبة غائبة. وليس بواضح من ظاهر النص مَن المقصود بالخطاب على التعيين على نَحْوِ ما هو واضح في القسم الثاني. وهذا غير صوت الشاعر المتحدث إلى نفسه عن ذات نفسه حديثاً لا يشوبه التجريد في القسم الثالث. ثم إننا نجد أنفسنا في القسم الرابع أمام شاعر يتحدث إلى نفسه حديثاً يجرد فيه من ذاته شخصاً آخر، فتنقسم بذلك نفسه شطرين: متكلم ومخاطب. أما في القسم الخامس الأخير فيعود أدراجه ليغلق لنا بنية التحولات في الضمائر على نحو ما بدأ في القسم الأول، متحدثاً عن نفسه إلى ابنة عجلان في البيت الأخير من القصيدة. ولنا أن نقارن بين البيت الخاتم في كل من القسمين على بعد ما بينهما:

٥ - يا ابنة عجلان، ما أصبرني على خطوب كنحت بالقدوم

٢٠ - وللفتى غائل يغوله، يا ابنة عجلان، من وقع الحتوم

وهذا التعدد في الأصوات يصحبه من جدل الثوابت والمتغيرات في التشكيل اللغوي ما يجعل من تجربة النص شبكة من العلاقات الصياغية والمضمونية الآسرة، التي تعلي من كفاءة النص وفعاليته. وسنحاول الكشف عن هذا الجانب بمعالجتنا لوسائل السبك والحبك الفاعلة في هذا النص.

٧ / ٠ وسائل السبك

ذكرنا أن ثمة وسائل ينسبك بها النص، وتقوم على مبدأ الاعتماد النحوي (بالمفهوم الواسع لمصطلح النحو). ويتحقق الاعتماد النحوي في شبكة من العلاقات الهرمية والمتداخلة، ويأتي في مستويات صوتية وصرفية وتركيبية ومعجمية ودلالية، كما يتخذ أشكالاً من التكرار الخالص، والتكرار الجزئي، وشبه التكرار، . وتوازي المباني، وتوازي التعبير، والإسقاط، والاستبدال، وعلاقات الزمن، وأدوات الربط بأنواعها المختلفة[١٩]. وكل أولئك إنما يتحقق في أنماط متداخلة ومتعانقة، تتباين من نص إلى نص، كما تتباين داخل النص الواحد بحسب ما يشتمل عليه من بنى صغرى، وبحسب النماذج الكلية التي تشخص وحدته واستمراريته. وجدير بالذكر أنك ربما وجدت هذه الظاهرات، بعضها أو جُلّها، في التراث النقدي والبلاغي عند العرب أشتاتاً وفرادى، لانصرافها إلى متابعة الشاهد والمثال والجملة، **ولعل في التراث البديعي من الثراء والخصوبة من هذه الوجهة ما يحفز الجادين من الباحثين إلى استفراغ وسعهم في إعادة تشكيل هذا العلم من منظور نصي**[٢٠].

ونأتي أولاً إلى أظهر وسائل السبك وأدناها إلى الملاحظة المباشرة وهي **التكرار (أو الإعادة)** recurrence في ظاهر النص. لقد ارتبط التكرار في التراث إلنحوي بالتوكيد اللفظي، وفي التراث البلاغي بالتوكيد لنكتة: كتأكيد الإنذار، أو الإيغال، أو زيادة المبالغة، أو غير ذلك مما نص عليه البلاغيون وأوردوا عليه الشواهد. بيد أنا في النص الماثل نجد أنماطاً من التكرار كلها جدير بالنظر وقابل لاستكناه دلالاته المتعددة، ولتأكيد دوره في تدعيم نصية النص.

لنتأمل القسم الأول من القصيدة؛ فسنجده ينفرد من بين أقسامها بتكرار محض full recurrence (ونعني به إعادة أعيان الألفاظ)، يبدو واعياً ومقصوداً، لاسم الحبيب «**ابنة عجلان**»؛ إذ ذكرها في صدر البيتين الأولين في موضع الخبر المقدم، ناسباً إليها الرسوم، ومتحدثاً عنها في صيغة الغائب، ثم ذكرها مخاطباً إياها خطاباً مباشراً في صدر البيت الخامس. وما أجدرنا أولاً أن نتوسع في مفهوم الالتفات البلاغي لنجاوز أسوار حصره في تغيير الضمير مع اتحاد الجهة، فنضيف إليه تغيير جهة التكلم مع اتحاد موضوع الكلام. وما سقناه الآن هو مثال لذلك، كما قد يكون من أمثلته أيضاً التجريد على مذهب السكاكي، الذي ضربوا له مثلاً قول امرئ القيس:

تَـطَـاول لـيـلكَ بـالإثـمـد ونـام الـخَـليّ ولـم تـرقـدِ

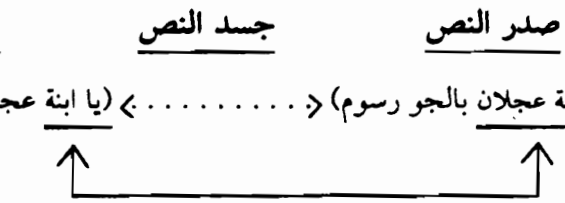
كما أن القسم الرابع من هذه القصيدة هو في رأينا من أمثلة الالتفات على هذا المذهب.

هذا التكرار لاسم «**ابنة عجلان**» إلحاح يبرز به في صدر الكلام الذات التي هي محور القول أو «**جهة الشعر**» بمصطلح حازم القرطاجني[٢١] ولكن الاسم الصريح يختفي من سائر القصيدة ولا يرد إلا مستبدلاً به الضمير **أو التعبير المفسر** paraphrase «**مَنْ لخيال تسدى**»، ولا يفجؤنا بالظهور الصريح إلا في البيت الأخير:

وللفتى غائل يغوله، يا ابنة عجلان من وقع الحتوم

تُرى أكان الشاعر بهذا الصنيع يستعيد لذاكرة المتلقي اسم الذات التي هي

محور القول على نحو مفاجئ، ينتقل به من المخزون النشط في الذاكرة ليحتل من جديد مكان المركز من المنظومة الفلكية للمفاهيم المهيمنة على القصيدة في فضاء عمل الذهن، ولينشط هذا المفهوم على نحو يبدأ به أثره الفاعل بعد الفراغ من تلقي القصيدة فلا ينتهي بنهايتها، وليستعيد بذكر الاسم مرة أخرى كل المفاهيم التي ارتبطت به منذ بداية القول إلى نهايته، وليؤكد - قبل كل ذلك وبعده - نَصِّية نَصِّه، وكأنه حين يعمد إلى اسم المحبوبة الذي صدّر به مقالته صريحاً، ثم توارى طويلاً خلف الضمير ليُذكر صريحاً مرة أخرى في آخر كلمات القصيدة - أقول: كأنه يضع القصيدة كلها من أولها إلى آخرها بين قوسين. ولكنهما - في تصورنا - قوسان مفتوحان إلى الخارج يمكن أن يتخذا الصورة الآتية:



والذي نقترحه من أقواس مفتوحة إلى الخارج، يحقق وظيفتين تبدوان متناقضتين بادئ النظر وليس هما كذلك على التحقيق، إذ يكون القوسان حينئذ تسويراً لآنية لحظة القراءة وللكينونة المادية للنص، على حين تراهما يشرعان نوافذ النص على اللانهائي، ويردان عجز القصيدة كلها على صدره، وينفخان في روح القصيدة حالة دائمة من النشاط والصيرورة، يتحقق بها جدلية الاستدعاء والاعتماد المتبادل بين ظاهر النص ومفاهيم النص تفعيلًا وانفعالًا. هنا تنكسر الثنائية المزعومة للشكل والمضمون؛

تلك التي هيمنت حيناً من الدهر على المعالجة النقدية، ثم أشهر إفلاسها حين استبان فقر عطائها وانعدام حجيتها، ولكن دون أن يعرف كثير من النقاد إلى تسويغ التمرد عليها مخرجاً منهجياً رصيناً.

ثمة لفظ آخر يشكل مَساكاً للقصيدة كلها بتكراره تكراراً محضاً هو لفظ «الدهر».

٢ - لابنة عجلان إذ نحن معاً وأي حال من الدهر تدوم؟

٣ - أضحت قفاراً وقد كان بها في سالف الدهر أرباب الهجوم

١٣ - تبكي على الدهر، والدهر الذي أبكاك، فالدمع كالشن هزيم

١٦ - كم من أخي ثروة رأيته حَلّ على ماله دهر غشوم

ثم إنه يأتي إلى البيت الخاتم (٢٠) فيعبر باللفظ المفسر عن الدهر في تسمية مبهمة مبينة تجمع كل ما سبق، وتنشط ذلك المفهوم تنشيطاً يمتد أثره كذلك إلى ما بعد الفراغ من تلقي القصيدة؛ وذلك قوله:

٢٠ - وللفتى غائل يغوله يا ابنة عجلان، من وقع الحتوم

وهذا **«الدهر»** وهو **«الغائل الذي يغول»** يدخل مع المفاهيم الأخرى الدوارة في فلك القصيدة في علاقة جديرة بالنظر. فابنة عجلان، وإن كانت تحتل موقع القلب من هذه المفاهيم، ومركز الجاذبية الذي ينظم علاقتها بعضها ببعض، تقول إنها، وإن كانت كذلك، هي ليست مفهوماً فاعلاً بنفسه بل فاعلٌ بغيره؛ وهذا الغير هو **«الدهر»** أو **«الغائل»**. ويمكن القول بوجود ثلاثية تحكم كل المفاهيم الداخلة في تشكيل فضاء القصيدة.

وهذه الثلاثية هي «الفاعل والقابل والأثر»[٢٢]؛ **فالدهر هو المفهوم «الفاعل»؛ وسائر ما عداه: ابنة عجلان، والليل، والرسوم، والإنسان، كلها مفاهيم تدخل تحت «القابل»؛ والعفاء والإقفار، والسهد وتبدل الأحوال «أثر»**. بيد أن من هذا «القابل» ما هو «فاعل» بغيره كما ذكرنا، ومثاله هنا المحبوبة والليل. ولا يكلفنا الأمر كبير عناء في إقامة الدليل على هيمنة مفهوم «الدهر» الفاعل على طرفي الثلاثية الآخَرَيْن. فالدهر في البيت الثالث **«ظرف»** وكل ما عداه **«مظروف»**. وفي قوله الذي ساقه مساق الاستفهام المراد به النفي: **«وأي حال من الدهر تدوم؟»** تأتي «مِنْ» الجارة لتحتمل معنى التبعيض؛ أي «وأي حال من أحوال الدهر تدوم؟»، ولتحتمل أيضاً معنى **«العلة»** أي **«وأي حال بسبب الدهر تدوم؟»**. والمعنى الوظيفي الأول مشهور، وأما الثاني فمن شواهده الآية الكريمة: ﴿وَٱخْفِضْ لَهُمَا جَنَاحَ ٱلذُّلِّ مِنَ ٱلرَّحْمَةِ﴾[٢٣]، والقول المنسوب إلى الفرزدق في صفة علي بن الحسين (رضي الله عنهما):

يُغضي حياءً، ويُغضَى من مهابته فلا يُكَلَّم إلا حين يبتسم

أما ذروة المأساة فتتجسد حين تختلط الأمور؛ فلا ينماز القابل من الفاعل في وهم الشاعر؛ فيبكي هو على الدهر، ولكنه سرعان ما يرد نفسه إلى الصواب، مصححاً تلك العلاقة التي هي أبداً علاقة قاهر بمقهور، ما إلى تبدلها من سبيل:

١٣ - تبكي على الدهر، والدهر الذي أبكاك، فالدمع كالشن هزيم

وما حيلة العاجز الذي لا يعينه على أمره حَميم [٩] حيال «دهر غشوم»؟ [١٦]. إن «الدهر» لا يرد في النص إلا مسنداً إليه أو موصوفاً أو كليهما،

وذلك هو المظهر النحوي للثبات. أما «القابل» فهو في أحوال من التبدل لا تنتهي، يعبّرُ النص عنها بالأفعال ذات الدلالة المعجمية على التحول والصيرورة: «**تدوم**» في سياق النفي، «**بادوا**»، «**تحرز وتشيم**»، «**ذهب**» «**تَحَوَّلَ**»، «**حَلّ، خَفّ**»، وبالأفعال الناسخة التي فقدت دلالتها على الحدث وأمحضت للدلالة على الصيرورة الزمنية:

(**أضحت قفاراً وقد كان بها . . .** ، **أصبحتُ من بعدهم، أضحى وقد أثرت**)

وبألوان من الطباق والمقابلة على المستوى النحوي والدلالي تشكل البنية الأساسية للقسم الأخير من النص، وبالتركيب النحوي الدال على تشعيث الزمن المستمر:

(**بَيْنَا . . . إذ، وبينما . . . إذ**).

وكل أولئك هو مظهر التحقق النحوي لثنائية المعية والشتات، وثنائية الوُجْدان والفقد الحاكمتين على العلاقة بين مفاهيم النص التي هي من النوع «**القابل**». أما مقولة الزمن فلنا إليها عودة عما قليل.

كان ما سلف أن سقناه حديثاً عن نوع بعينه من التكرار سميناه «**التكرار المحض**». بيد أن الحديث لا يتم تمامه إلا بالإشارة إلى مظهرين من مظاهر التكرار المحض: **أولهما** التكرار مع وحدة المرجع (أي والمسمى واحد)، وهو ما مثلنا له بتكرار اسم المحبوبة ولفظ الدهر[٢٤]؛ **وثانيهما** التكرار مع اختلاف المرجع (أي والمسمى متعدد). ومثال الضرب الأخير من القصيدة تكرار «**حميم**» في القافية؛ إذ وردت بمعنى «الماء الحار الذي تحم به المحبوبة» (في البيت السابع)، وبمعنى «القريب الذي توده ويودك» (في البيت التاسع)، وقد وردت في القرآن الكريم بالمعنيين[٢٥]، و«حل» بمعنى

فك وأقام بالمكان. وتطرح علينا هذه الفكرة تحليل وظيفة الجناس التام من منظور أجرومية النص. وسنحاول أن نلم بهذه المسألة في موضعه من الكلام.

ثمة ضربٌ آخر من التكرار بما هو وسيلة من وسائل السبك والحبك في النص، يُطْلَق عليه في هذا النوع من المعالجة: **التكرار الجزئي** partial recurrence. ويقصد به تكرار عنصر سبق استخدامه ولكن في أشكال وفئات مختلفة. ولنتأمل ما يأتي من الأمثلة:

٩، ١١ - أَرَّقني الليلَ؛ وليلة بتها.

١٠، ١١- أشعرني الهم؛ كَرَّرَتْها.. الهموم.

١٣ - تبكي على الدهر.... أبكاك.

١٤ - لمت في حبها؛ فيم تلوم.

١٦، ١٨ - أخي ثروة؛ أخو نعمة.

١٧، ١٩ - ذي منعة؛ ذو شقة.

١٨، ١٩ - بينا؛ بينما.

٢٠ - غائل يغوله.

ولعلنا نلحظ تركز أمثلة التكرار الجزئي في النصف الثاني من القصيدة، ويشمل ثلاثة الأقسام الأخيرة، على حين تنتشر أمثلة التكرار المحض على مساحة النص كله، وعلى مسافات تتفاوت قرباً وبعداً، لما تشير إليه من ثوابت المفاهيم المركزية التي تشد بنية النص بعضها إلى بعض. ويغلب على التكرار المحض أن يكون وسيلة للسبك والحبك في آن معاً؛ أي أن يكون فاعلًا في ظاهر النص وفي عالم النص؛ أما التكرار الجزئي فيفعل

فعله في الظاهر أصالة، وفي عالم النص بالتبعية؛ كما أن فعله في النص أقرب إلى التجمع منه إلى الانتشار.

على أن ثمة ضرباً آخر من التكرار يمكن أن نضيفه إلى ما سبق من أضْرُبه هو **شبه التكرار**، وهو يقوم في جوهره على التوهم؛ إذ تفتقد العناصر فيه علاقة التكرار المحض، كما تفتقد في الوقت نفسه العلاقة الصرفية القائمة على الاشتقاق أو تغاير صرفيمات الإعراب على نحو ما مثلنا من القصيدة. ويتحقق شبه التكرار غالباً في مستوى التشكل الصوتي. وهو أقرب شيء إلى ما سماه الإمام السكاكي **الجناس المحرف**[٢٦] بأنواعه: **الناقص والمذيل ثم المضارع واللاحق وتجنيس القلب** وغير ذلك، مما يقصر هذا المقام عن تتبعه والإفاضة فيه. وحسبنا أن نشير من أمثلته في النص إلى:

٤، ٥ - أصبحت، أصبرني.

٦، ١٣ - الدن، الشن.

نش، شن

٦، ٧ - كأن فاها، فيها كباء.

١٧، ١٨ - منعة، نعمة.

١٨، ١٩ - شقوة، شقة.

هنا في المنظور النصي يكتسب الجناس التام (في التكرار المحض) والجناس المحرف بأنواعه (في شبه التكرار) بعداً خطيراً في تأسيس نصية النص؛ حين تُجاوِزُ حدودُه أسوار الجملة أو الشاهد أو المثال - إذ لا يعتد به جناساً عند البلاغيين إلا إذا وقع في هذه الحدود - إلى اعتباره في كُلِّية النص؛ بما هو واحد من تجليات السبك الذي هو معيار من معايير النصية

- على ما قدمنا. ثم تكون النظرة إليه على هذا النحو فاتحة للكشف عن الكيفية التي وُظِّفَ بها في النص[٢٧]. ولنتدبر هذا من المقارنة بين البيتين الآتيين، على بعد ما بينهما من جهة موقعهما في النص:

٦ - كأن فاها عُقَارٌ قرقف نَشٌّ من الدنِّ، فالكأس رَذُوم

١٣ - تبكي على الدهر، والدهر الذي أبكاك، فالدمع كالشَّنِّ هزيم

لقد تباينت جهة القول بين البيتين؛ فهي المحبوبة الحسناء البلهاء النؤوم في الأول، وهي الشاعر المحب الباكي المؤرق في الثاني؛ ومن ثم اقترن العُقار بالدَّن هناك، والدَّمع بالشنِّ هنا، ثم يتم الاستدعاء الذي يجسد المفارقة باستخدام «نَشّ» وصفاً للعُقَار، و«الشن» ظرفاً للدمع، وبإقامة التوازي parallelism بين البنيتين الخاتمتين في البيتين: «الكأس رذوم// الشن هزيم»، ثم الإرداف بالواو المدِّيّة في الأول المناسبة للتعبير عن الطفح والامتلاء، وبالياء المَدِّية في الثاني المناسبة للتعبير عن القهر والانكسار، على نحو يصور بالصوت مباينة بعضهما لبعض. ترى لو أننا وقفنا بالمحسن البديعي عند حدود البيت لا نجاوزها إلى ما سواه، وحصرنا وظيفته في الزخرفة وطرافة اللعب بالأصوات، أكان يمكن لنا أن نستكشف وراء هذه البساطة الخادعة في النص الجاهلي هذه الشبكة المعقدة من العلاقات المتعانقة، ونلحظ كيف يتجلى باطن النص في ظاهره، وكيف يهديك ظاهره إلى باطنه، ليبرز من خلال ذلك كله روعة الفن وجماله وجلاله؟

ألممنا في الأسطر السابقة بمفهوم التوازي، وضربنا له - تبعاً - مثلاً من البيتين السادس والثالث عشر. والتوازي في ذاته نوع من التكرار ولكنه ينصرف

إلى تكرار المباني مع اختلاف العناصر التي يتحقق فيها المبنى. ويعتضد مفهوم التوازي بمفهوم **الحذف** ellipsis، وهو تكرار المبنى مع إسقاط بعض عناصر التعبير. وهما وسيلتان من وسائل السبك بعيدتا الأثر في التشكيل اللغوي لهذا النص. وهما قد يجتمعان وقد ينفردان. ونحن نلحظ التوازي مصحوباً بهيمنة ضرب بعينه من المباني على كل قسم من أقسام القصيدة. كما أن الحكمة لا تكاد تخفى في معظم الأحوال حين يعمد الشاعر إلى المخالفة بين المباني لحلحلة قاعدة التوازي أو نقضها. ويطول بنا أمد القول إذا ذهبت ترصد مظاهر التوازي والحذف في المباني وكيف يتداخلان وينفصلان على نحو يوائم حركة المفاهيم، وينشطها، ويعيد صياغة العلاقات المهيمنة عليها في فضاء النص.

وليس من اليسير أن يقضي الباحث لبانته بتتبع سائر أشكال السبك والحبك في هذا النص وقد بقي منها قدر صالح؛ فالروابط بأنواعها، **كروابط الوصل** conjunction، **وروابط الفصل** disjunction **والربط المنعكس** contrajunction، **والربط بالتبعية** subordination = وكذلك الحديث عن **الاستبدال بين الصيغ** proforms، ولا سيما مرجعية الضمائر وارتباطها بالتوافق والتخالف بين المباني = كل أولئك لا يزال في حاجة إلى كلام شديد التحصيل والتفصيل، لا في هذا النص على التعيين، بل في جميع نصوص العربية المُعْجِبة قديمها وحديثها، وإن كان الأمر مع النص الشعري هو ألطف مسلكاً، وأصعب منالاً، وأعظم جدوى، وأمتعُ مذاقاً.

بيد أني لا أريد أن أفرغ من هذه التجربة النقدية دون أن أفضي إلى مسألتين أحسبهما على جانب كبير من الطرافة والخطر؛ لصلتهما المباشرة أو غير المباشرة بتهمتين، حَلَا لكثير من الدارسين أن يرددوهما في حق

الشعر العربي القديم وما يسمى لدى بعض المحدثين بالشعر العمودي؛ فأما **أولاهما** فاتهام الأوزان العربية بالرتابة والقصور عن استيعاب تنوعات التجارب الإنسانية وإبراز خصوصياتها؛ إذ هي - في رأي كثير منهم - لا تعدو أن تكون قوالب عامة يجري حشوها بالكلام؛ ليعبر القالب الواحد منها عن تجارب مختلفة الموارد والمصادر، ومتنوعة الأزمنة والعصور. وكانت هذه المقولة حافزاً لجميع حركات التمرد الأدبي على وحدة الوزن والقافية وما اتسما به، عند أصحاب هذا الرأي[٢٨] من رتابة وجمود. وأما **ثانية التهمتين** فتتصل بما شاعت تسميته حيناً من الدهر بالوحدة العضوية، وبقلة حظ شعر الجاهليين ومن نحا نحوهم من هذه الوحدة، والقول بحاجة القصائد الجاهلية إلى إعادة الترتيب لتتوالى أبياتها على أساس من الضرورة أو الاحتمال. ومن البيِّن أن وجهتنا في التهدي إلى أصل القضية تختلف اختلافاً كثيراً عن وجهة من يذهبون هذا المذهب؛ ذلك أن الباحث الذي يفتش عن هذا المظهر الساذج من مظاهر الوحدة في النص، ويحكم على النص من ثَمَّ بالضعف واختلال البناء إن هو لم يستجب لتعاليم أرسطو أو لمقولات النقد الرومانسي - إنما يهدر معايير أخرى أعظم خطراً، وأصدق قياساً، وأقوم قيلاً، في الكشف عن أسرار الأدبية والشعرية في النص. ولا يتم الكلام في هذا المشكل إلا بإضاءة كاشفة عن المفاهيم التي يتشكل منها النص، والعلاقات المنظمة لحركتها، ثم بمقاربة لعلاقات الزمن في القصيدة. وأمر النص الشعري في ذلك فذ ونادر؛ فليس الزمن هنا زمناً متجانساً أو مقيساً بمعيار واحد، ولكنه منظومة معقدة من الأزمنة المتجادلة؛ كلها فاعل في تجربة الشاعر، وفي العمليات الذهنية والشعورية السابقة واللاحقة والمصاحبة لصياغة القصيدة، وفي المظهر اللغوي الذي

تتحقق فيه القصيدة، مما سميناه ظاهر النص. وحسبنا الآن أن نشير إلى عناصر منظومة الزمن: وهي **الزمن الموضوعي**، **والزمن الذاتي**، **والزمن النحوي**، وسيلج بنا ذلك، لا محالة، في مسائل من صميم المعيار الثاني من معايير النصية وهو الحبك. ونأخذ الآن في شيء من تفصيل القول، وفي إيراد هذه المقولات على النص الموضوع للدرس، بادئين بالمشكل العروضي فيه.

٨/ ٠ ثابت الوزن ومتغير الإيقاع

القصيدة من **«البسيط»** وهو بحر من أعرق بحور الشعر في العربية. ولكنها جاءت في ضرب غير مطروق من أضربه، هو **«مجزوء البسيط»**. ويبدو أن الشاعر كان كلفاً بهذا الضرب؛ فقد ضمّت الأصمعيات له مقطوعة من أربعة أبيات، مطلعها[٢٩]:

الـزِّق مُـلْك لـمـن كـان لـه والـمُـلْكُ مـنـه طَـوِيـلٌ وقَـصِـيـرْ

ونلحظ هنا أن تفعيلتي البسيط وهما «مستفعلن» و«فاعلن» تمتازان بتعدد أشكال الزحاف الداخلة عليهما؛ فالأولى يدخلها **الخبن** (وهو حذف الثاني الساكن)، **والطيّ** (وهو حذف الرابع الساكن)، **والخبل** (وهو اجتماع الخبن والطي). ومن ثم توجد مع التفعيلة الصحيحة غير المزاحفة «مستفعلن» ثلاث صور أخر هي **«متفعلن»** و**«مستعلن»** و**«متعلن»**. أما **«فاعلن»** في الحشو فيدخلها الخبن فتؤول إلى **«فعلن»**. وما بنا أن نستقصي الصور المختلفة التي تتحقق بها الأعاريض والأضرب في **«البسيط التام»** و**«البسيط المجزوء»** لنسوق للقارئ متناً في العروض؛ فلا شك أن كثيراً من القراء يدركون ذلك الأمر بالبديهة، وأكثرهم من المختصين الذين يمكنهم

استشارة مصنفات العروض[٣٠]. ولكن الذي بنا هو إجراء نوع ما من المقارنة، يتضح به فرق ما بين ثوابت الوزن ومتغيرات الإيقاع. ونحن نعلم أن «فاعلن» في التام حين تقع عروضاً أو ضرباً يجوز فيها الخبن في الموضعين فتؤول إلى «فعِلن»، ويجوز أن تكون العروض مخبونة والضرب «مقطوعاً» (أي حُذِفَ الخامسُ الساكن منه فآل إلى «فاعلْ»). بيد أن التغيرات الحادثة للعروض والضرب في «البسيط التام» هي علل يلتزم بها الشاعر في القصيدة كلها ولا حيلة له فيها بالأخذ والترك - فماذا عن «مجزوء البسيط»؟ إن الضرب الذي استخدمه الشاعر في مفضليته الموضوعة للبحث، وفي أصمعيته التي أشرنا إليها، هو ضرب مذيل وعروضه صحيحة أو «معرّاة» بمصطلح بعض العروضين؛ أي أنها عريت من التذييل والترفيل والتسبيغ[٣١]. والضرب المذيل هو الذي يُزاد في آخره سبب خفيف فيصير إلى «مستفعلان». والسمات الفارقة بين الصيغة التامة والمجزوءة أن الزحافات الداخلة على أصل التفعيلة - وهو «مستفعلن» - يجوز فيها الخبن والطيّ والخبل، ولا يلتزم فيها إلا بالتذييل إن وجد. أما «فاعلن» في المجزوء فلا يلحقها الخبن، خلافاً لحشو «التام». ولم نجد فيما وقع لنا استثناء لذلك إلا شاهداً واحداً هو عجز المطلع في الأصمعية التي أسلفنا الإشارة إليها، وهي قوله:

« والمُلْكُ منه طَوِيلٌ وقَصِيرْ »

ويجوز هنا إشباع الضمير في النطق، وبهذا تطرد القاعدة وينتفي الاستثناء.

وأيسر مقارنة بين المجزوء والتام هنا تهدي إلى أن التام أكثر انتظاماً وخضوعاً

للقالب الوزني من المجزوء. ومن ثم فإن المسافة الفاصلة بين ثابت الوزن ومتغير الإيقاع ليست في التام جد بعيدة. أما في المجزوء فإن «**فاعلن**»، التي تتوسط الشطر، تبقى عموداً للنغم بما هي تفعيلة صحيحة غير مزاحفة أبداً، وهي مسبوقة وملحوقة بتفعيلتين تدخلهما - نظرياً على الأقل - ستة زحافات، على فرض وقوع «الخبل» في كل منهما. وحاصل ذلك أن في المجزوء كسراً لرتابة الانتظام، وإتاحة المجال لأكثر من تشكل نغمي يغذي عنصر المفاجأة، ويخذل توقع الأذن، وينفي عنها الاستسلام لرتابة النغم. وإذا رمزنا **للتفعيلة الصحيحة بالرمز «ص»، وللمخبونة بالرمز «خ»، وللمطوية بالرمز «ط»** (ولا وجود للخبل في القصيدة)، ورمزنا لعمود النغم «**فاعلن**» بالخطين المتوازين ‖ ، تبين لنا اشتمال القصيدة على التشكلات النغمية الآتية:

الرقم المسلسل	الصورة الإيقاعية
١	ص ‖ ص
٢	ص ‖ خ
٣	ص ‖ ط
٤	خ ‖ ص
٥	خ ‖ ط
٦	خ ‖ خ
٧	ط ‖ ص
٨	ط ‖ خ
٩	ط ‖ ط

ويتحصل لنا مما سبق في الأبيات العشرين (ومجموعها، باحتساب البيت شطرين، أربعون صورة)، هي التشكلات الآتية:

المقطع	رقم البيت	رقم الصورة الإيقاعية	
		الشطر الأول	الشطر الثاني
المقطع الأول	١	٩	٩
	٢	٩	٥
	٣	٣	١
	٤	٣	٨
	٥	٩	٤
المقطع الثاني	٦	٤	٩
	٧	٣	٣
	٨	٣	٩
المقطع الثالث	٩	٧	٥
	١٠	٧	٩
	١١	٥	١
	١٢	١	٧

المقطع	رقم البيت	رقم الصورة الإيقاعية	
		الشطر الأول	الشطر الثاني
المقطع الرابع	١٣	١	٣
	١٤	٤	٣
	١٥	١	٧
المقطع الخامس	١٦	٢	٧
	١٧	٤	٣
	١٨	٣	؟ (صورة دخلتها تفعيلة من الكامل)
	١٩	٤	١
	٢٠	٦	٧

والآن، كيف يمكن بعد ما رصدناه من تنوع عظيم في تتابعات الصور أن تثار تهمة الرتابة وجمود القالب في وجه نص كهذا النص؟ ونحن نستطيع، بيسير من التأمل، أن نصل من هذه التتابعات إلى عدد من الملاحظات التي نحسبها صادقة في هذا المقام: فالتنوع مصحوب في القسمين الأول والثاني بهيمنة الصورتين ٣، ٩، وفي القسم الثالث تهيمن الصور ٧، ٥، ١، وفي الرابع تهيمن الصورتان ١، ٣٠. أما في القسم الأخير، الذي يشكل ذروة التحولات المأساوية في النص، فإن الصور تبدي قدراً واضحاً من التنوع،

ويبدو المظهر النغمي متردداً تردداً واضحاً بين التحققات الممكنة، وتختفي بعض الصور التي سادت في الأقسام السابقة اختفاء تامّاً أو تكاد وهي الصور: (٥، ٩، ١)، وتدخل صورتان جديدتان لم يرد لهما ذكر من قبلُ بإطلاق هما (٢، ٦)، بل ينكسر القالب الأساسي بجميع تشكلاته النغمية في الشطر الثاني من البيت الثامن عشر، بدخول تفعيلة من بحر شعري آخر هي «متفاعلن» (وذلك قوله: وتحولت شقوة إلى نعيم) من الكامل، خلافاً لقوانين أهل العروض. وهكذا تبعد الشقة بين ثابت الوزن ومتغيرات الإيقاع. ويعتضد ذلك كله بظاهرات أخرى كتشعيث الزمن المستمر، وبروز التراكيب المتسمة بالإضراب أو الإسقاط، والمركبات الظرفية:

١٨ - **بينا أخو نعمة إذ ذهبت.**

١٩ - **وبينما ظاعن.. إذ حل رحلا، وإذ خف المقيم.**

وهكذا تتتابع التشكلات والصور النغمية في حركة موجية مضطربة لتكشف لنا بما يشبه الموسيقا التصويرية عن استجابة متوترة عنيفة لجيشان النهاية في القسم الخاتم من النص، حيث ينتهي في آخر أبياته بصورة حية تعبر عن رهبة المواجهة المحتومة والمحسومة بين **«الغائل» و«المغول» و«وقع الحتوم»**.

٩/ ٠ في حبك النص: المفاهيم والعلاقات

سبق أن استظهرنا ثلاثة أنماط جامعة للمفاهيم السابحة في فضاء النص، وللعلاقات المنظمة لحركتها؛ وهي: **«الفاعل» و«القابل» و«الأثر»**. وذكرنا أن المفهوم المختص بصفة الفاعلية هو ما كان فاعلاً بنفسه (وهو الدهر في النص). وأما «القابل» فذو درجات؛ إذ منه ما هو قابل بنفسه فاعل بغيره،

كالمحبوبة والليل والبرق؛ ومنه ما هو قابل وحسب، كالرسم، والشاعر المبتلى، والإنسان الذي يبدو في النص عاجزاً ومنفعلاً أبداً.

وحين نعالج القصيدة بعد مثولها في صورتها التي أثبتها الرواة الحفظة فنحن إنما ندارس عملاً فرغ منه قائله على وجه من الوجوه. ولكن يرد هنا سؤال: أيمكن أن تكون هذه الصورة الأخيرة قد جاءت على وفاق ترتيب إنشائها؟

إن الجواب الحاضر لدى كل من كابد صياغة القريض أن التوافق بين الصورتين ليس حتماً ولا لازماً، بل إن التخالف هو الظرف الشائع. من هنا كانت فاعلية المقولات التي طرحها الأستاذ العلاّمة محمود محمد شاكر حين قال بتفاوت أزمنة التغني وتشعيث الأزمنة وسلطان زمن النفس على الإبداع الشعري.

في هذه الفقرة من البحث نتابع حركة المفاهيم والعلاقات في القصيدة على الصورة التي أرادها لها صاحبها واستَبْقَتْها عليه ذاكرة الرواة، مرجئين إلى فقرة قادمة الكلام على أزمنة النص (ف ١٠).

تبدأ القصيدة في القسم الأول بمفهوم يقدح شرارة الاستهلال؛ إنه «**الرسوم**» الحاضرة حضوراً ذهنيّاً أو عينيّاً؛ وهي مسرح الحدث، وقد أسندت إليها ابنة عجلان مذكورة بالاسم الصريح. والرسوم في هذا القسم مظروفة مكاناً بالجَوّ، ومظروفة زماناً بالعهد القديم، ومتصلة على طريق التلازم بأهلها ذوي الثراء ونباهة القدر. ثم إنها هي وأهلها موضوع للتحول والفناء والإقفار. أما الشاعر فيقف بين الحطام والركام لا يبرح، مستكثراً على نفسه ما هو فيه من خلود مقيت، متعجباً أمام المحبوبة من مصابرته لخطوب

تنحت فيه كنحت القدوم. أما الدهر فهو الفاعل الذي لا ينفعل، وهو المتصرف في الجميع على مقتضى مشيئته.

لا بد لنا من وقفة متأنية عند هذه الفاتحة في النص. حيئذ سيظهر لنا كيف تضمنت في أبياتها الخمسة جميع المفاهيم والعلاقات الفاعلة في النص كله، ويغدو سائر النص بعدها تجليات تثيرها وتنشطها وتستدعي بعضها ببعض، حتى إذا فرغ المتلقي من النص تبين أنه إنما فرغ من ظاهر النص في لحظة من زمان، ولكنه أصبح بكل كيانه عنصراً من عناصر عالم النص.

في هذه الفاتحة يطالعنا: المحبوبة، والمسرح، والشاعر، والدهر، والأثر. فأما المحبوبة فتذكر باسمها الصريح في هذه الفاتحة ثلاث مرات، ثم تشكل مرجعاً متصلًا للضمائر، تَنْحَبِكُ بها القصيدة حتى نهايتها؛ وفي النهاية تذكر بالاسم الصريح مرة أخرى وأخيرة، على نحو تنغلق به بنية ظاهر النص وينفتح به عالم النص مرة أخرى في آن على نحو ما أسلفنا بيانه وتصويره بمفهوم الأقواس المفتوحة إلى خارج. ونحن نلحظ أن مفهوم «**المحبوبة**» كان المحور الوحيد للقسم الثاني، وأن هذا القسم (وقد وضعناه في النص بين قوسين) جاء في بنية القصيدة اعتراضاً واضحاً بضمير الغائب، بين قول الشاعر عن نفسه: «**ما أصبرني على خطوب**» في نهاية القسم الأول، وقوله: «**أرقني الليل برق**» في مفتتح القسم الثالث. ومن ثم فإن تأويل هذا الاعتراض هو أنه حديث للنفس الذاهلة عن نفسها حين تشغل بعارض يعرض لها عن الاستمرار فيما هي فيه من حديث. ومن ثم كان الأجدر بالقسم الثاني أن يوضع بين قوسين يعترضان تحدر البوح المسموع بحديث النفس الصامت.

ولكن سؤالًا ملحّاً هنا يطالبنا بالجواب الشافي؛ إذ كيف تسنّى هذا الاعتراض؟ وكيف استُدعي إلى الذهن ليكون فاصلًا معترضاً بين حديث متحدر متصل؟ والتماس الجواب المنطقي يبدو لنا يسيراً ودالّاً على صدق الفن؛ فذكر ابنة عجلان في نهاية القسم الأول كان شرارة الارتداد إلى الباطن في لحظة لا تقاس بزمن الناس، فبرزت ابنة عجلان من المخزون الذهني النشط لتكون مناط الفعل والانفعال. ثم ها هو ذا الشاعر يسترسل في وصفها؛ فهي الفتاة المنعمة، التي تستغني بدفء الفراش عن اصطلاء النار ليلًا؛ وهي التي لا توقظ للزاد؛ لا لتناوله؛ لأنه لا يعجلها إلى الزاد خوف أو حرمان متوقع؛ ولا لصنعة؛ لأنها مكفية مخدومة. وهي فارغة البال، خلية من الشواغل، طويلة النوم. هنا تنقدح شرارة الارتداد إلى الظاهر. وهو ارتداد يبدو بغتةً وما هو ببغتة. إنه ارتداد على سنة استدعاء الضد للضد؛ فالغفلة وفراغ البال وطول النوم من صفات المحبوبة، هي التي أنتجت حديث الأرق والنصب وطول الليل والجفن القريح وتغيير جهة الضمير في القسم الثالث. وهذه هي التي أنتجت حديث البكاء على الدهر ومن الدهر في القسم الرابع. أما الاعتراض الثاني فتمثله ثلاثة الأبيات [١٣ و١٤ و١٥]. والمفتاح الظاهر له هو التحول من ضمير المتحدث عن نفسه إلى ضمير المخاطب لنفسه على جهة التجريد، وهو عودة من جهة أخرى إلى حديث النفس (أو ما يسمى بالمونولوج الداخلي عند طائفة من النقاد)، أما الداعي لتعجب الشاعر من بكائه على الدهر الذي أبكاه في هذه الأبيات فإن وثاقة الصلة بينه وبين حديث البرق الناصب، والليلة المسهرة، والطرف الذي لم يعرف الاغتماض فيما سبقها من أبيات، واضحة مستعلنة. وهكذا يبدو منطق التداعي في النفس صادقاً ومفهوماً على نحو يشكل ويوجه حركة المفاهيم في عالم النص، ويتجلى من ثم في ظاهر

النص. وإذن أيكون هنا للحديث عن الوحدة العضوية بمفهومها الأرثوذكسي المتصلب مورد في هذا المقام؟

ونأتي إلى مفهوم «**الدهر**» الفاعل المتصرف، الذي كان موضوعاً لسؤال يراد به النفي في القسم الأول: (**وأي حال من الدهر تدوم؟**) فنجده يتجلى بصورة أخرى في مفتتح القسم الرابع: «**تبكي على الدهر والدهر الذي أبكاك؟**». ثم إذا القسم الخامس والأخير يجيء كله تأكيداً بالصور المتضافرة على توالي أربعة أبيات لهذا المفهوم، ولمطلق سلطانه في التصرف، وتكاد أربعة الأبيات أن تكون تفصيلاً وبياناً جاء في آخر النص ليكون ذلك مصداقاً للتساؤل المتضمن في ثاني أبيات النص: (**وأي حال من الدهر تدوم؟**) تأكيداً من الشاعر لحمل الجواب على النفي المقطوع به. ثم نأتي إلى البيت الأخير فإذا الدهر هو «**الغائل الذي يغول**».

وأما الشاعر فيبدو على سبيل التذكر مؤتنساً بالمعية في البيت الثاني من القسم الأول، ثم إذا هو يصير موضوعاً للتحول، وإذا الديار أمامه تتبدل، والناس من حوله يتخطفون، ويبقى هو بحسب نفسه خالداً لا يبرح، لطول مصابرته للخطوب. وتتنوع الأشكال والمواقف والآثار التي تكتنف الشاعر، حتى يأتي البيت الأخير من النص ليبرز الأمل بالخلاص من هذا الخلود المقيت على يد الدهر الغائل. وليت شعري أيكون التداعي بين قوله في مفتتح النص: «**بادوا**»، وقوله: «**أحسبني خالداً ولا أريم**»، ثُم قوله في آخر أبيات النص «**وللفتى غائل يغوله**» تداعياً عارياً من الدلالة؟

ومنذ أن يذكر الشاعر صبره على الخطوب نجد أجزاء النص تتحول كلها إلى ماصدقات نشطة لهذا المفهوم، ويصبح الشاعر والناس والزمان والمكان موضوعات لتصرفات الخطوب، تنشط بالفعل وبالقابلية للفعل. ونود أن نشير

هنا إلى الكيفية التي يتم بها إحداث الأثر المراد على النحو المطلوب؛ فعندما يقوم الشاعر بتنشيط عنصر من العناصر المعرفية في النص فإن العناصر الأخرى ذات العلقة الوثيقة بها في المخزون الذهني يتابها النشاط (وإن لم يكن مستوى نشاطها مساوياً لمستوى نشاط العناصر الأصلية). ويسمى هذا المبدأ في علم النفس المعرفي عادة بالتنشيط المنتشر. ويمثل هذا النوع موقعاً وسطاً بين المفاهيم والعلاقات التي جرى تنشيطها بالأصالة، وما يمكن لعالم النص أن يثيره في المتلقي من تفصيلات على درجة عالية من الخصوبة والثراء. وتكون العلامات اللغوية الدالة على المفاهيم **مراكز للتحكم** control centers في البنية اللغوية لظاهر النص، وفي حركة المفاهيم وعلاقاتها في عالم النص.

١٠/٠ أزمنة النص

سبق أن أثرنا أهمية مدارسة الزمن في القصيدة، وأشرنا إلى أنه ليس زمناً واحداً متجانساً مقيساً بمعيار واحد، ولكنه منظومة معقدة من الأزمنة المتجادلة، يمكن أن نميز فيها ثلاث جهات: **الزمن الموضوعي، والزمن الذاتي، والزمن النحوي**. ولهذه العناصر جهتان تحددان الماهية والعلاقات على نحوين متقابلين هما: **جهة الإنتاج وجهة التلقي**. ولا سبيل إلى تعرّف هذه العلائق من جهة إنتاجها إلا باعتبار تصورها من جهة التلقي. ولا سبيل إلى تعرُّفها من جهة التلقي إلا بالتأمل اللساني الفاحص للنص المدروس ظهراً وبطناً. ونتوقف بالقول أول الأمر عند بيان الماهيات المحددة لثلاث جهات الزمن: الموضوعي والذاتي والنحوي.

يمكن القول بأن **الزمن الموضوعي** بما هو كم متصل قابل للقياس ممتد

مما قبل اللحظة الآنية وإلى ما بعدها، ومحكوم بتعاقب الليل والنهار والفصول وحركة الأرض، يشكل ظرفاً كونياً منضبطاً للواقعات والأحداث، مفارقاً لرؤية أفراد البشر، وغير قابل للتشكل طبقاً للمشاعر والمواقف. **أما الزمن الذاتي** فزمن خاص بكل فرد، لا يخضع للكم الموضوعي المقيس، ولا يلتفت إليه، بل ربما كان بالنسبة لصاحبه أصدق وأدنى إلى المعيار الصائب، وألصق بذات نفسه، أوَ ما ترى إلى قول صاحب النص:

«وليلة بتُّها مُسْهِرةٍ قد كررتها على عيني الهموم»؟

إنه في هذا القول يبدي وعياً ومعرفة بالليلة، بما هي وحدة من زمن موضوعي، ولكنه لا يجد لطولها المحض تفسيراً إلا أنها تكررت على عينه بفعل الهموم؛ فذلك فرق ما بين الزمن الموضوعي والزمن الذاتي.

ثمة فرق آخر ينماز به كلاهما بعضهما من بعض؛ فالزمن الموضوعي قابل للقسمة إلى ماض وحال واستقبال، وفقاً للحظة الفعل. أما الزمن الذاتي فلا يعترف بهذه الحدود الفاصلة، القابلة للقياس الموضوعي؛ فاللحظة الواحدة يمكن أن تكون بؤرة جامعة لتجربة الإنسان ماضياً وحالاً، ولمخاوفه وطموحه استقبالاً، ومن ثم يتسم الزمن الذاتي بزوال الفواصل، وحرية الاستدعاءِ والربطِ بين المواقف والمفاهيم هي حرية لا تحدها حدود. وقد استيقظ الأنظار إلى هذا الفرق اللطيف وأثره في دراسة الشعر، والجاهلي منه بصفة خاصة، الأستاذ محمود محمد شاكر حين تعرض بالمدارسة للمفضلية، التي أسلفنا إليها الإشارة، وذلك حين ميز بين ما سماه **«زمن الحدث»** و**«زمن النفس»**، ورأى الشيخ الجليل أن ثمة زمناً آخر هو **«زمن التغني»**. لكنه يرى أن **«زمن النفس هو الزمن الشعري على الحقيقة؛ وهو**

أنفذ الأزمنة الثلاثة في غناء الشعراء»[٣٢]، ولا شك أن الصيغة النافذة التي طرحها الشيخ غَنِيّة بذاتها وبقائلها عن الإطراء من مثلي. بيد أن ما يزيدك عجباً وإعجاباً بهذا الكلام أنه كلام عربي مبين، استنبتت شجرته الطيبة في عمق تراث العربية، فجاء موافقاً لصحيح العلم ودقيق النظر في أمر الشعر بكل لسان.

ونود هنا أن نلم إلماماً سريعاً بما سمّاه الشيخ الجليل في أطروحته «زمن التغني»؛ فلعله أراد به أن يكون مقولة وسطاً بين «زمن الحدث» و«زمن النفس»؛ إذ هو زمن البوح والإفصاح وإخراج التشكل النصي من حيز القوة إلى حيز الفعل. وهو وإن يكن بذلك من أزمنة «الأحداث» - أي أنه زمن موضوعي قابل للقياس - فهو زمن يتسلط عليه زمن النفس ويوجهه ويفعل فعله فيه. وحقه أن يكون - بذلك - لحظة زمنية ينقسم بها الإنجاز الشعري إلى ماض وحال، وأن ترصد علاقته بأجزاء القصيدة ليُعلم أيها كان أولاً في التغني، وعلى أي نظام تعاقبت وخرجت من حيز القوة إلى حيز الفعل، وأن تُسْتَكْنَه الحكمة فيما عسى أن يعرض لهذه الأجزاء من إعادة ترتيب على وجه يغاير تعاقبها في «زمن التغني»، لتستقر به على ألسنة الرواة والمنشدين.

ولا شك عندنا أن مقولة «زمن التغني» مقولة ذات خطر في تفسير عملية الإبداع؛ وهي مظهر من مظاهر إعادة بناء التجربة الإبداعية بوصفها متكأ منهجياً للتجارب النقدية. غير أن إعمال «زَمن التغني» - فيما نزعم - إنما ينتج بنية فرضية للقصيدة، نتلمسها منها بالظن الغالب. وهي بنية تستمد حجيتها من تماسك منطقها الداخلي ورصانته، ولا يبعد أن يثور حولها

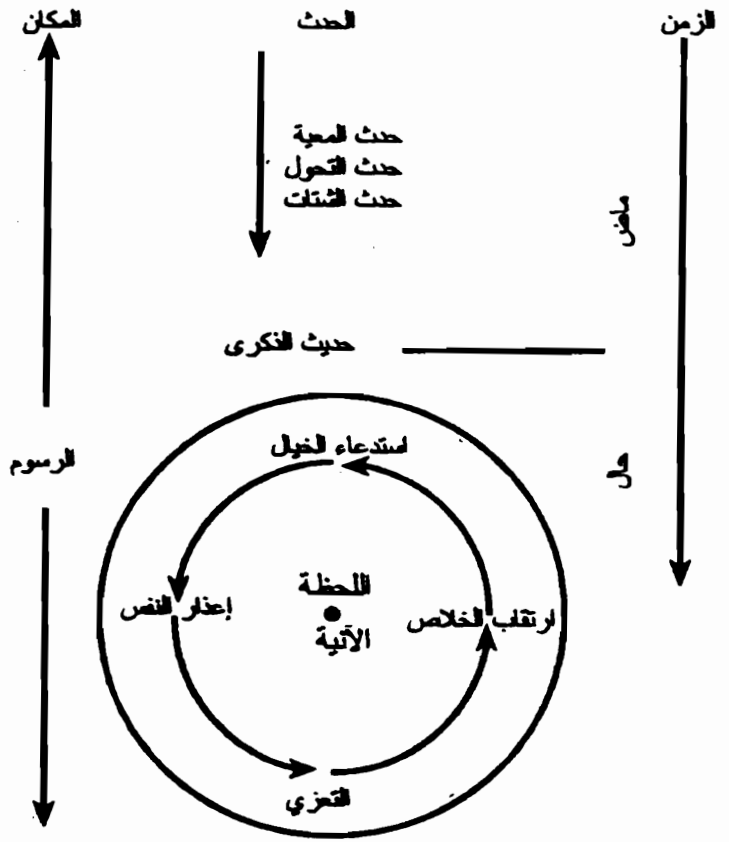
الخلاف، بل هو وارد على سبيل القطع. ثم إن **«زمن التغني»** **بالإضافة** للشاعر هو غيره بالإضافة للمتلقي. ولسنا نشك بحال في أن جدوى تحديد زمن التغني ثابتة بيقين في جهة الشاعر عند إنتاج النص، لاسيما في باب الرد على دعاة **«الوحدة العضوية»** حين يجعل الشيخ من تشعيث الأزمنة وإعادة الترتيب مدخلاً منهجياً رائعاً لتفسير بنية القصيدة الجاهلية. غير أن **«زمن التغني»** ليس بحال قيداً على التفسير والتلقي، ونحن حين نؤثر أن نباشر علاقة الزمن في النص من جهة التلقي فإننا بذلك نطلق مقولة «زمن التغني» من شرط التقيد بجهة إنتاج النص، ونجعل من لحظة التغني أزمنة لا زمناً واحداً، تتعدد بتعدد الأفراد والأحوال، وتختلف باختلاف الأعصار والأمصار؛ وفي ذلك لمحة من معنى الخلود في الشعر. من هنا آثرنا أن نطرح زمناً آخر نراه جديراً بالنظر في هذا المقام، هو **«زمن النحو»**، ليشكل مع الزمن الموضوعي والزمن الذاتي منظومة نفقه من خلالها بنية النص، ونؤسس بإعمالها معياراً من معايير النصية في القصيدة؛ أي ما به تكون القصيدة نصّاً تتحقق له شروط الكفاءة والفاعلية والملاءمة. بيد أن الحديث عن **«زمن النحو»** ليس باليسر الذي يبدو عليه بادي النظر، لأمرين:

أولهما: أن الزمن في اللغة مقولة يتشاكس فيها الشريكان **«الذات»** و**«الموضوع»**، ولا يمكن أن تكون سَلَماً لأحدهما؛ إذ اللغة تمثل الذات والموضوع في حقيقتهما المعقدة، وتمثل رؤية الذات للموضوع كذلك. ومن ثم لم يكن عجباً أن يتجلى هذا التعقيد فيما نسميه زمن النحو.

وثانيهما: أن **«الزمن في النحو»** غير **«الزمن في اللغة»**؛ ذلك أن الزمن في النحو زمن تقعيدي، يلخص رؤية النحوي ورصده للزمن في اللغة. ومن

الطبيعي أن يتفاوت حظ القاعدة النحوية من الدقة والشمول والبساطة. ويستبين لنا صدق هذا القول إذا عرفنا أن «اللغة» غير «النحو». وحسبك من دليل على ذلك أن تقسيم الزمن في نحو العربية إلى ماض وحال واستقبال لا يمكن أن يستوعب تعقدات العلاقات الزمنية بين الأحداث من جهة، وبين الأزمنة بعضها ببعض من جهة أخرى. وانظر، مثلاً، تقسيم الأزمنة في النحو الإنجليزي المدرسي إلى بسيط ومستمر وتام، ثم إلى تقسيم كل من هذه الثلاثة إلى ماض ومضارع ومستقبل، وانظر بعد ذلك في اللسان العربي، فإنك واجد فيه، لا شك، أمثلة صالحة لأن تورد تحت هذه الأقسام جميعاً. ولكنك غير واجد في النحو العربي التقليدي ما ينهض بعبء تصنيف الأزمنة بما يشبه ذلك أو يقاربه؛ إذ استأثرت قضية الإعراب وما يتصل بها من ضرورة العمل على عصمة اللسان من الزلل بالاهتمام الأصيل، فوُضِعَت أخلاط من مباني اللغة وتراكيبها تحت الباب الواحد بجامع التشابه في العمل الإعرابي، وأُسْكِنَ كثير من المتجانسات مساكن شتى بعلة اختلافها في العمل. وفات التحليل النحوي وإبداعات اللسان العربي من جرّاء ذلك خير كثير.

ونعود الآن إلى النص في محاولة نتحسس بها الطريق للكشف عن أبنية الزمن فيه. وأول ما يبدهنا لدى تأمله هو ما نلحظه من أن الزمن الموضوعي فيه يشكل أنموذجاً على درجة عالية من البساطة، على حين يبدو أنموذج الزمن الذاتي معقداً غاية التعقيد. وفي هذا التناقض يكمن الكثير من أسرار كفاءة النص وفعاليته. ولبيان ذلك نورد التصور الآتي للزمن الموضوعي، لنستبين فيه الأحداث وعلاقاتها الزمنية:

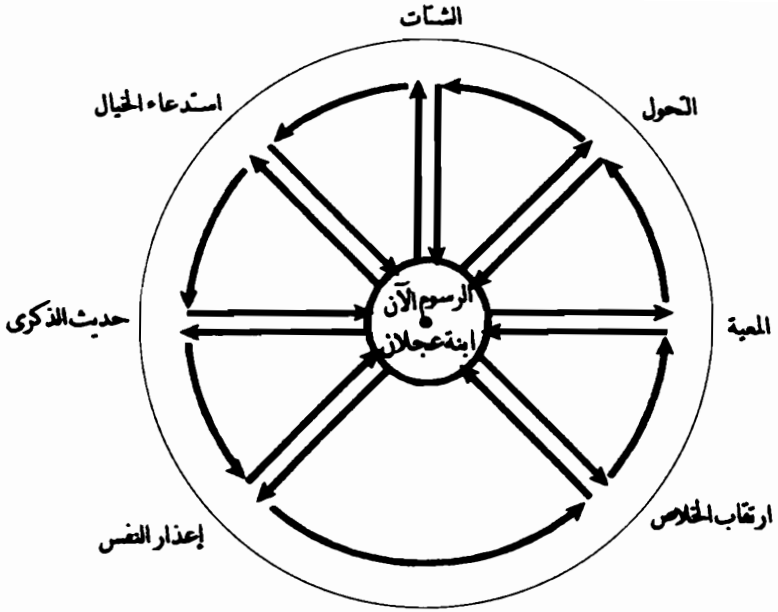


(شكل ١) تصور للزمن الموضوعي في النص

يقول لنا هذا التصور في بساطة إن الزمن الموضوعي في النص يدخل في طورين: الماضي والحال، وأن طور الماضي يتشكل من أحداث ثلاثة: حدث المعية (**إذ نحن معاً**)، وحدث التحول (**أضحت قفاراً**..) وحدث الشتات (**بادوا**..)، وأن هذه الأحداث تقع على متصل خطي تحكمه علاقة التعاقب ومن ثم جاء السهم أحادي الاتجاه في انطلاقه من الماضي إلى الحال على النحو المبين بالشكل.

أما طور الحال فإنه يتشكل من حديث الذكرى: **(كأن فاها. . ، الأرق، الخيال، الهموم)**، وحدث إعذار النفس: **(تبكي على الدهر، الدهر الذي أبكاك، فيم تلوم)**، وحدث التعزي: **(نعمة ذهبت، تحولت شقوة إلى نعيم)**، وارتقاب الخلاص: **(للفتى غائل يغوله)**. وتختلف العلاقات الزمنية بين أحداث طور الحال عن أحداث طور الماضي في أنها تقع على متصل دائري مغلق، مركزه لحظة الآن، ومن ثم فإن بعضها يفضي إلى بعض في غير تعاقب زمني وإنما بطريق الاستدعاء. ونلحظ في هذا التصور أن **«الرسوم»** واقعة على الأعراف بين الطورين، ومتلبسة بهما جميعاً؛ فهي **(لابنة عجلان بالجو)**، أي أنها مظروفة مكاناً، وبينها وبين المحبوبة إسناد يتسم بالثبات، وهي أيضاً مقاومة للعفاء **(لم يتعفين)**، وملازمة لقدم العهد **(والعهد قديم)**. ومن ثم فهي مناط الاستدعاء بين الماضي والحال (لاحظ أن تمثيلها بالرسم جاء في صورة سهم ثنائي الاتجاه ملتبس بالماضي والحال كليهما)، ومن ثم فهو مناط تنشيط المفاهيم والعلاقات في النص (مع أن **«الرسوم»** لم يرد لها ذكر في ظاهر النص إلا في ثلاثة الأبيات الأولى منه).

ذلك التصور الذي طرحناه للزمن الموضوعي وإن كان يحمل شبهة التعقيد، هو في ظننا غاية في البساطة إذا ما قيس إلى تصور العلاقات بين هذه الأحداث من زاوية الزمن الذاتي، وهو ما سنعالجه بشيء من البسط في الشكل الآتي:



(شكل ٢) تصور للزمن الذاتي في النص

ويجسِّدُ لنا هذا التصور إن للزمن الذاتي للنص غياب التعاقب في الزمان؛ فلا وجود إلا للآن مستحضراً لابنة عجلان، ومتشبثاً بالرسوم في المكان، وهي لحظة غير قابلة للقياس بضابط الزمن الموضوعي، ولا تقع على متصل خطي تعاقبي. إن جميع الأحداث الماضية والحالية في الزمن الذاتي إنما تقع على متصل دائري يفضي بعضها إلى بعض، ويستدعي بعضها بعضاً. وهي تتحرك في اللحظة الآنية على نحو مباشر وغير مباشر، عكساً وطرداً، فيما بين بعضها وبعض، وفي اتجاه من البؤرة الزمنية المجمِّعة وإليها، لتكون هذه البؤرة تجسيداً لغير متعين الزمان، كما تبقى **«الرسوم»** و**«ابنة عجلان»** مركزي الجذب وقطب الحركة للأحداث الماضية والحالية جميعاً.

هكذا يتعقد مشكل الزمن في النص، ويقع التدافع بين الزمن الذاتي

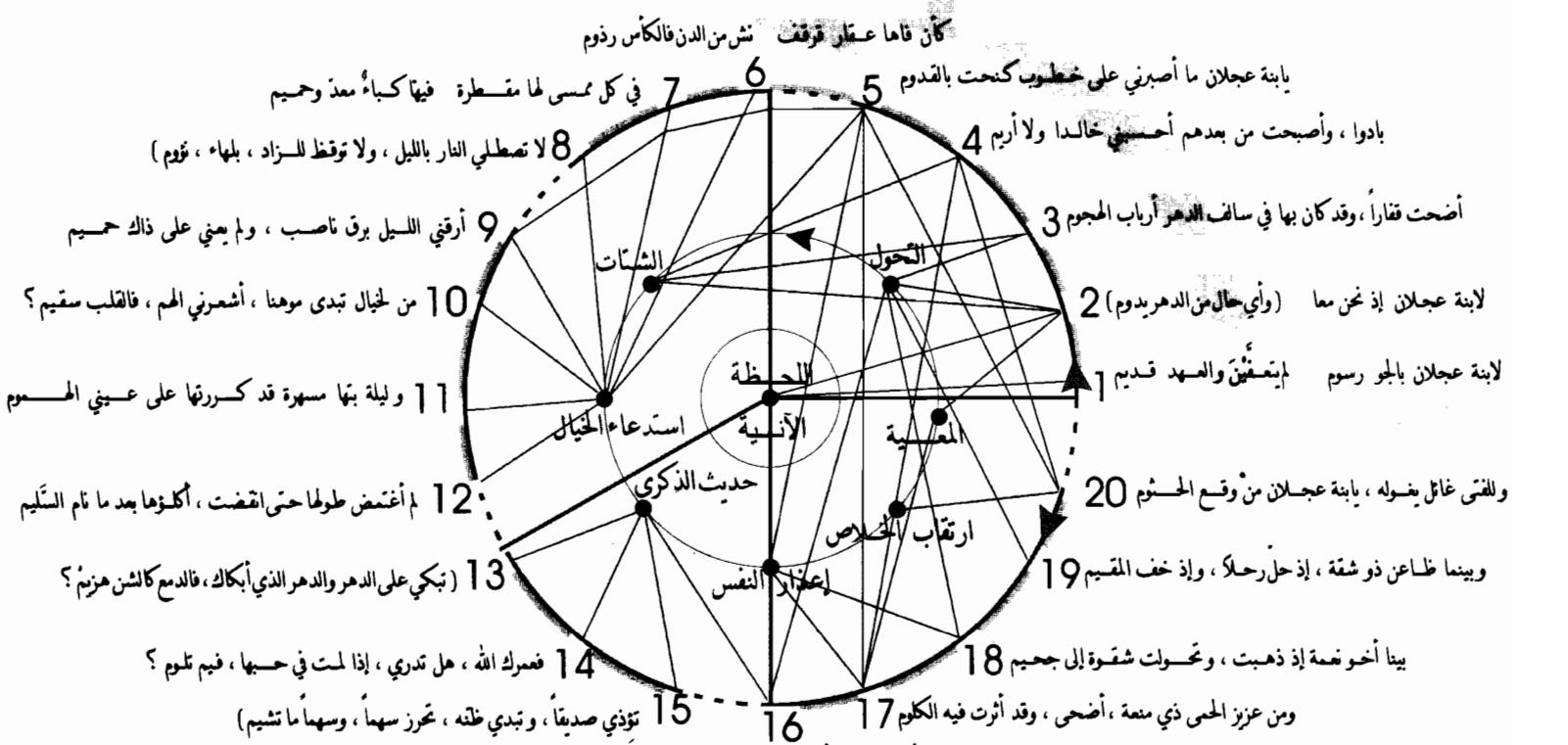
والزمن الموضوعي، وينعكس هذا المشكل في زمن اللغة الذي يقصر زمن النحو في كثير من الأحيان عن تسويره وتصويره.

ونناقش الآن الكيفيات التي عبّر بها زمن النحو عن طور الزمن الماضي. ومن المتوقع بطبيعة الحال أن يسود التعبير عن الماضي بصيغة الفعل المضارع منفية (**لم يتعفين**)، وصيغة الماضي (**بادوا**)، وفي صيغة المضي من الأفعال النواسخ (**أضحت**) و(**أصبحت**) و(**كان**). وهنا تعترض سلسلة أفعال المضي بصيغة مضارعة (**وأي حال من الدهر تدوم**)، لتدل بصيغتها على زمان متجدد يعبر به عن سنة لا تتبدل، وعلى اعتراضية الجملة، وعلى كونها من حديث البوح المعترض لتعاقب الأحداث الماضية. ثم تسور هذه السلسلة - في البداية - بجملة اسمية تقيم علاقة إسناد بين الرسوم وابنة عجلان، وفي النهاية بجملة إنشائية تبدأ بالنداء (**يا ابنة عجلان**. . .) وتثني بالتعجب (**ما أصبرني**)؛ وكلتاهما تؤكد مظهر الثبات الذي به يبرز ما يكتنفانه من مظاهر التحول.

وحين نأتي إلى حديث النفس في القسم الثاني من القصيدة تسود الجملة الاسمية التي تفيد الثبات (**كأن فاها**. . ، **الكأس رذوم، لها مقطرة، فيها كباء، بلهاء نؤوم**)، كما يسودها الجملة الفعلية المبنية على الفعل المضارع المفيد للزمن المتجدد، تعبيراً عن الإلف والعادة (**لا تصطلي النار، لا توقظ للزاد**). وحين يعود الشاعر من حديث النفس نجده يستأنف استعمال الأفعال في الصيغة الماضية (**أرقني، لم يعني، تسدّى، أشعرني، بِتُّها، كَرَّرَتْها، لم أغتمض**). وشتان ما بين دلالة الصيغ الماضية في القسم الثالث ودلالتها في القسم الأول؛ إذ إنها في القسم الثالث - إذا اعتبرنا الزمن الموضوعي - عنصر من عناصر بنية الزمن في طور الحال؛ وتشركها في ذلك أفعال المضارعة في صيغة المخاطب (القسم الرابع). أما في القسم

الأخير فإن للزمن فيه اعتبارين: اعتباراً في ذاته، وبه يكون الزمن مستمرّاً مشعثاً بإقحام الجملة الظرفية المتكررة: «إذ + فعل ماض» (**إذ ذهبت، إذ حل رحلا، وإذ خف المقيم**..)؛ وله كذلك اعتبار بالإضافة إلى طور الحال (هذا من جهة الزمن الموضوعي). أما من جهة الزمن الذاتي فالأمر أكثر تعقيداً وتشابكا؛ إذ تصب كل أبنية الزمن على اختلافها في بؤرة الآن وتنطلق منها، ويفضي بعضها إلى بعض على وجه الاستدعاء والارتباط الشرطي وتداخلات الأزمنة. يستيقظ النظر أن القصيدة تعود في آخر بيت من أبياتها إلى صيغة الجملة الاسمية التي تفيد قيام ديمومة علاقة الإسناد. والإسناد في آخرها بين **الدهر الغائل والفتي المغول** (الشاعر)، وفي البداية بين **الرسم الباقي وابنة عجلان** (المحبوبة)، على نحو يشكل - في ظننا - نوعاً من التأطير التركيبي للنص متجلياً في البنية الدالة على الزمن النحوي.

نحاول الآن أن نتوقف بفضل بيان لعمل الزمن الذاتي في القصيدة وعلاقته بالزمن الموضوعي. ولا بُدَّ صدد ذلك من إيضاح فرق لطيف بين مقولة الزمن الذاتي الذي تعتمده هذه الدراسة ومقولة زمن النفس عند الأستاذ شاكر فليسا بالشيء الأحد. ذلك أن المراد هنا بالزمن الذاتي هو - كما بينا - الكم الزمني بما هو مدرك من مدركات النفس. وهو زمن يطول ويقصر، بل إنه يكون أحياناً غير قابل للتعين بحسب الحال والشعور. أما «زمن النفس» فيقترحه شيخنا ليكون مقولة فاعلة في تشعيث أزمنة التغني وأزمنة الحدث، كما أنه «**الزمن المؤثر في تقسيم نغم البحر وأجزائه، وفي أنفس الكلمات، وفي أوزانها، ثم في انتظامها مركبة في النغم المفرد، ثم في أنغام القصيدة المتكاملة في لحن واحد**»[٣٣]. وحاصل الفرق بين المقولتين هو أن «الزمن الذاتي» مقولة تنتمي إلى «علم النفس المعرفي» على حين يتصل «زمن النفس» على المفهوم السالف بيانه بنقد الشعر وتشخيص الإبداع.



شكل (3) شبكة العلاقات المفهومية من منظور الزمن الذاتي

ويرى القارئ في (الشكل ٣) رسماً يصور شبكة العلاقات المفهومية التي تتجاوب وتتداعى طرداً وعكساً بين أبيات القصيدة على نحو ما تصورناها حين نعتبر الزمن الذاتي من جهة المتلقي. وفي الرسم متصل دائري مغلق، يحمل حول محيطه أرقاماً تشير إلى أبيات القصيدة العشرين، وتحتل مركزه اللحظة الآنية، حيث يدور في فلكها الأزمنة الممثلة للأحداث الثمانية في زمن الحال، وتمثل هذه الأحداث عُقَداً (أو مراكز تحكم) تتصل بأرقام الأبيات التي تتجلى فيها مظاهر هذه الأحداث، أو تعبر عن وجه من وجوهها. ونلحظ أن البيت الأول يتجه اتجاهاً مباشراً إلى المركز بما هو تعبير عن الرسوم الباقية لابنة عجلان وعلاقتها باللحظة الآنية؛ إذ هما مناط الاستدعاء بين الماضي والحال ومناط تنشيط العلاقات والمفاهيم في النص كله، ويعبر المتصل الدائري عن نفسه في شكل نقط تشكل مفاصل النص. وعلى أساس من هذا الاعتبار جرى التقسيم الذي افترضناه للنص إلى خمسة أقسام.

ويمكن للقارئ أن يراجع أبيات القصيدة على الشكل متابعاً شبكة التداعي اللحظي المتبادل بين أحداثها الثمانية، ليلمس مدى إحكام النسيج في التشكيل اللغوي للنص (أو ما سميناه ظاهر النص)، وصلة ما بين ظاهر النص وعالم النص، وفرق ما بين الزمن الموضوعي والزمن الذاتي، ثم ليستطيع آخر الأمر أن يتعرف بالخبرة المباشرة من مدارسة نص بعينه معيارين أساسيين من معايير النصية، نعني المعايير التي بها يكون النص نصاً؛ وهما **معيار السبك** cohesion **ومعيار الحبك** coherence. وهما معياران كاشفان عن ثراء النص الأدبي والقدرات الكامنة والفعالة فيه بما هو نتاج إبداعي يتحقق في اللغة وباللغة.

الحواشي والمراجع

(١) المفضل الضبي (ابن محمد بن يعلى): **المفضليات**، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر وعبدالسلام هارون، الطبعة السادسة، دار المعارف، مصر، ١٩٧٩، ص ص ٢٢١، ٢٤١.

(٢) التبريزي (أبو زكريا يحيى بن علي بن محمد الشيباني): **شرح المفضليات** تحقيق علي محمد البجاوي، القسم الثاني، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة. ص ص ٨٩٣ - ٨٩٦. وانظر: شرحه لقصيدة المرقش الأصغر التي مطلعها:

ألا يا اسلمى لا صَرْم لي اليوم فاطما ولا أبدا ما دام وصلك دائما

ص ص ٨٩٦ - ٩٠٥

(٣) **المفضليات**، بتحقيق شاكر وهارون، ص ٢٤٤.

(٤) نشر البحث في صورته الأولى في مجلة «**فصول**»، مج ١٠، ع ١ - ٢، يوليو (أغسطس) ١٩٩١.

(٥) مصلوح: **الأسلوب دراسة لغوية إحصائية**، الطبعة الثانية، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٨٤، ص ١٤.

(٦) مصلوح: «العربية من نحو الجملة إلى نحو النص»، **الكتاب التذكاري لجامعة الكويت، دراسات مهداة إلى ذكرى عبدالسلام هارون**، ١٩٩٠، ص ٤٠٦.

(٧) السابق: ص ٤٠٩.

(٨) السابق: ص ٤٢٣.

(٩) انظر تقويماً لجهود هاريس في كتاب:

Teuon van Dijk, **Some Aspects of Text Grammar** Mouton, 1972 p. 26.

(١٠) Robert Allin de Beaugrand and Wolfgang Ulrich Dresslar, **Introduction to Text Linguistics**, Longman, London. New York p. 3.

(١١) بذلت محاولات كثيرة لترجمة مصطلحي cohesion و coherence أشهرها ترجمتها بالتماسك والانسجام والأتساق والالتحام. وقد توصلنا بعد طول تفكر وإنعام نظر

إلى «السبك» مقابلًا لمصطلح cohesion، و«الحبك» مقابلًا لمصطلح coherence. ونحسب أنهما مقابلان عربيان يتسمان بالإفصاح والإبانة والتساوق، كما أنهما أقرب شيء إلى المفهوم المراد، وأكثر شيوعاً في أدبيات النقد القديم: (جاء في تاج العروس مادة «سبك»: سَبَكه يَسْبِكه سَبْكاً، أذابه وأفرغه في القالب من الذهب والفضة؛ وفي مادة «حبك» الحبك: الشّد والإحكام وإجادة العمل والنسج وتحسين أثر الصنعة في الثوب. يقال حبكه يحبِكهُ ويحبُكه كاحتبكه، أحكمه وأحسن عمله فهو حبيك ومحبوك»).

(١٢) وصف الاعتماد بالنحوي تحمل فيه صفة النحوية على أوسع مدلولاتها، أي على المستويات الصوتية والصرفية والتركيبة والدلالية.

(١٣) يمكن الرجوع إلى تفصيلات هذه القضية وأصولها التراثية وتأثرها بالأدب الغربي في:

س. موريه: «**الشعر العربي الحديث ١٨٠٠ - ١٩٧٠: تأثر أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب الغربي**» - ترجمة شفيع السيد وسعد مصلوح، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٨٦.

(١٤) تتفاوت درجات استخدام الطباعة وكيفياتها لتكون وسيلة من وسائل التشكيل اللغوي للنص تفاوتاً كبيراً بين الشعراء منذ بداية عصور التدوين. ولعل دواوين أدونيس تمثل ذروة استخدام هذه الوسائل بما هي معلم جوهري من معالم القصيدة ومن بينها: توزيع الأسطر على صفحة الورق، وعلامات الترقيم، واختلاف البنط الطباعي، ودرجة سواد الحروف، وتجزئة الكلمات وغير ذلك.

(١٥) انظر الصورة المطبوعة التي كتبت بها القصيدة في سلسلة المقالات التي كتبها الأستاذ محمود محمد شاكر بعنوان: «**نمط صعب ونمط مخيف**»، دار المدني، جدة/ القاهرة، ١٩٩٦، ص ص ١٦، ١٨.
وقد ظهرت مجموعة في كتاب بالعنوان نفسه عن دار الخانجي عام ١٩٩٦، وجميع الإحالات في هذا البحث إلى الكتاب المذكور.

(١٦) de Beaugrand and Dresslar, op. cit., p. 71.

(١٧) أقام ڤان دايك في كتابه السابق ذكره نظريته في نحو النص على أساس من تطويع الطراز التوليدي التحويلي لتحليل النص باعتماد فكرة المباني الصغرى والمباني الكبرى. ويحتاج بيان هذه الفكرة إلى تفصيل لا يتسع له هذا المقام.

(١٨) أشير هنا إلى كلمات نافذة لعز الدين إسماعيل عن الالتفات يقول فيها إن **«الالتفات ليس حيلة من حيل جذب المتلقي وتشويقه، لأن ما يحدث فيه من انحراف عن النسق، أو انتقال في الإيراد الكلامي من صيغة إلى صيغة ليس انتقالاً استطرادياً مثلاً، وليس تعليقاً على ما قيل أو ما حدث، وليس استشهاداً بطرفة أو ملحة، أو ما شابه ذلك من وسائل تطرية نفس المتلقي والترويح عنه، وإنما ينحصر الأمر في بيان معنى على قدر كبير من الرهافة والخفاء، لا يلفت المتلقى إليه، أو إلى البحث عنه إلا إدراكه للتغير الحادث في النسق اللغوي للخطاب»**.

انظر في ذلك دراسته:

«جماليات الالتفات» في: **«قراءة جديدة لتراثنا النقدي»** كتاب النادي الأدبي الثقافي بجدة، السعودية، ١٩٩٠، المجلد الآخِر، ص ص ٨٧٩ - ٩١٠، ولا سيما ص ٩٠٥ وما بعدها.

(١٩) Beaugrand and Dresslar, op. cit., pp. 57 - 74.

(٢٠) انظر شيئاً من التفصيل عن هذه المسألة في: سعد مصلوح: «مشكل العلاقة بين البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية»، المبحث الأول من هذا الكتاب.

هذا، ولقد أثمرت هذه الأسطر المعدودات ثمرتها الطيبة في الأطروحة التي حصل بها جميل عبد المجيد على درجة الدكتوراه بعنوان: **«البديع بين البلاغة العربية واللسانية النصية»**. وقد حظيت الأطروحة بإشراف متميز من الراحل الحبيب طيب الذكر علي البطل رحمه الله وغفر لنا وله، كما كان لي شرف المشاركة في مناقشتها. وقد نشرتها الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٩٨، سلسلة **«دراسات أدبية»**.

(٢١) لحازم القرطاجني تفرقة لطيفة بين جهات الشعر وأغراض الشعر. وهو يعني بجهات الشعر قريباً مما نعنيه بمفاهيم النص؛ إذ هي عنده موضوعات الأشياء التي يعمد الشاعر إلى وضعها ومحاكاتها، ويدير معاني شعره عليها، من حيث إن كل جهة من هذه الجهات تثير عدداً من المعاني المتعلقة بها، على الشاعر أن يقتنصها ويعمل فيها بحسب أصول صناعته وبراعته، ليتوصل إلى الوصف والمحاكاة. يقول حازم عن جهات الشعر: «**هي ما توجه الأقاويل لوصفه ومحاكاته، مثل الحبيب والطيف في طريق النسيب.. مثل هذه الجهات يُعتمد وصفُ ما تعلق بها من الأحوال التي لها علقة بالأغراض الإنسانية، فتكون مسانح لاقتناص المعاني بملاحظة الخواطر ما يتعلق بجهة من ذلك**».

انظر: «**منهاج البلغاء وسراج الأدباء**»، تقديم وتحقيق محمد بن الحبيب بن الخوجة، تونس، ١٩٦٦، ص ٧٧، ص ص ٣٤٦ - ٣٥٣، وأيضاً كتابنا: «**حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر**» عالم الكتب، القاهرة، ١٩٨٠، ص ص ١٧١ - ١٧٨.

(٢٢) هذه المصطلحات الثلاثة أساس النظرية النحوية عند السكاكي. وعنه أخذناها وإن كنا قد تحولنا بها إلى وجهة أخرى. انظر «**مفتاح العلوم**». ضبطه وشرحه (؟) نعيم زرزور. دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٣، ص ص ٧٥ - ٧٦.

(٢٣) سورة الإسراء ١٧/ ٢٤.

(٢٤) انظر في تفصيلات هذه الفكرة: Beaugrand and Dressler. op. cit., p. 60.

(٢٥) من أمثلة ذلك قوله تعالى: ﴿فُطِّعَتْ لَهُمْ ثِيَابٌ مِّن نَّارٍ يُصَبُّ مِن فَوْقِ رُءُوسِهِمُ ٱلْحَمِيمُ﴾ (الحج ٢٢/ ١٩)، وقوله: ﴿فَمَا لَنَا مِن شَٰفِعِينَ * وَلَا صَدِيقٍ حَمِيمٍ﴾ (الشعراء ٢٦/ ١٠٠ - ١٠١).

(٢٦) انظر الخطيب القزويني (جلال الدين محمد بن عبدالرحمن): «**التلخيص في علوم البلاغة**». بشرح عبدالرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، لبنان، د. ت، ص ص ٣٣٨، ٣٨٩.

(٢٧) انظر في أمر التقويم اللساني للبلاغة العربية. المبحث الأول من هذا الكتاب، ف ٨، ص ص ٦٨ وما بعدها.

(٢٨) انظر في تفصيلات هذه القضية الفصلين الرابع والخامس من كتاب موريه (وقد سبقت الإشارة إليه). وقد عالج فيهما الأسس التي قامت عليها حركات التجديد التي دعت إلى الخروج على رتابة الوزن والقافية في الشعر العمودي والترويج لفكرة الشعر المرسل والشعر الحر في الأدب العربي الحديث.

(٢٩) انظر **«الأصمعيات»**، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر وعبدالسلام محمد هارون، دار المعارف، ط ٥، ١٩٧٩، ص ١٥٣.

(٣٠) انظر: **«البارع في العروض»** لابن القطاع (أبي القاسم علي بن جعفر)، تحقيق أحمد عبدالدايم، ط ١، دار الثقافة العربية، القاهرة، ١٩٨٢، ص ص ٩٧ - ٩٩.

(٣١) السابق ٩٩ - ١٠٠.

(٣٢) انظر **«نمط صعب ونمط مخيف»**، مرجع سابق، ص ص ٢٤٥.

(٣٣) السابق: ص ٢٤٤.