

تقنيات تماسك الخطاب الأدبي: دراسة أسلوبية في قصيدة لقيط بن يعمر الإيادي

أمانى سليمان داود*

ملخص

يختبر هذا البحث وجهة جديدة في الدراسة الأسلوبية، وذلك عبر التفاعل بين التحليل الأسلوبي وأدوات التماسك النصي في تحليل الخطاب، وفي سبيل ذلك يستعين ببعض المفاتيح الأساسية التي يتمظهر فيها التماسك النصي، ويقوم عليها تحليل الخطاب، ويتأمل كيفية دوران هذه المفاتيح والأدوات في النص الأدبي، ودورها في منحه صفة "الأدبية" أو "الشعرية"، وصولاً إلى الكشف عن أسلوبية الخطاب الأدبي/ الشعري.

ويركز البحث على ثلاثة مفاتيح أو مداخل معجمية هي: التكرار والتضاد، ويعتمد التحليل النصي قصيدة لقيط بن يعمر الإيادي، حيث يعمل البحث على إضاءة ما فيها من تماسك نصي أنتجته وسائل التماسك المعجمي والدلالي، مؤكداً الوشائج بين بعض العناصر أو المظاهر اللغوية، والمنظور الأسلوبي، بوصفها أدوات مشتركة.

الكلمات الدالة: الخطاب الأدبي، الأسلوبية، لقيط بن يعمر.

المقدمة

م. أريفاي ودولاس وريفاتير، حيث يقول أريفاي: إن الأسلوبية وصف للنص الأدبي حسب طرائق مستقاة من الألسنية، ويقول دولاس: إن الأسلوبية تعرف بأنها منهج ألسني، أما ريفاتير فينتهي إلى اعتبار الأسلوبية ألسنية تُعنى بظاهر حمل الذهن على فهم معين وإدراكٍ مخصوص⁽³⁾.

ثمّة أسلوبية لغوية تعني بمستوى التعبير (الشكل/ البنية السطحية): وتعد أحادية المستوى، أما الأسلوبية الأدبية فتعني بمستوى التعبير (الشكل) ومستوى المعنى (المضمون)، فهي ثنائية المستوى، لكنها على صعيد الوظيفة تتعدد مستوياتها فهي تتحسس الوظائف والتأثيرات الأسلوبية لمنظومة اللغة واستعمالها من مناح دلالية ونحوية وصرفية وصوتية وشكلية ووظيفية وضمنية وذرائعية⁽⁴⁾.

إن العلاقة بين اللسانيات والأسلوبية هي علاقة تكامل لا تناقض، ويمكن القول بأن ما يقع في اللسانيات مما يفيد في دراسة النص يقع في الأسلوبية حين يُدرس النص وفقها. فهي دراسات تتقاطع في نقطة انطلاقها، فالمادة التي تختبرها واحدة هي اللغة في أدائها لوظائفها؛ فوظائفها متنوعة في اللغة العادية (منطلق اللسانيات لغوي لدراسة وظيفة اللغة ولكن ليس تحديداً الوظيفة الجمالية، أما الأسلوبية فتدرس الوظيفة الجمالية

وثمّة مقولات عديدة يمكن إثارتها هنا تتعلق بالأسلوبية والخطاب واللسانيات عند بعض المشتغلين بها؛ إذ يرى منذر عياشي في كتابه "الأسلوبية وتحليل الخطاب" أن: "الأسلوبية موقف من الخطاب ولغته، ويتجلى هذا الموقف في عمل اللغة نفسه؛ ذلك لأن اللغة نشاط، ولأن كل نشاط لغوي إنما هو رهن حاجته إلى إنفاذ قضاءين: قضاء نظامه القاعدي الذي به يقوم، وقضاء الوجود الإنساني الذي به يتجلى"⁽¹⁾. ويقول في تعريف الأسلوبية "إنها علم يدرس اللغة ضمن نظام الخطاب"⁽²⁾.

أما عبد السلام المسدي فيفتح أفقا واسعا على آراء متعددة متغايرة في تحديد ماهية الأسلوبية التي ما تزال غير محسومة ومحط أخذ وردّ؛ فهو يرى بأن الالتباس الذي يحدث بين اعتبار الأسلوبية من المعارف المختصة بذاتها واعتبارها مجرد مواصفة ألسنية أو منهج في الممارسة النقدية يعود مع كل من

* قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة البترا الخاصة، الأردن. تاريخ استلام البحث 2014/5/7، وتاريخ قبوله 2014/9/21.

فاعمل الأدبي وفق المنظور الأسلوبي وحدة تتأزر جميع عناصرها لتحقيق غرض واحد هو روح العمل الأدبي وجوهره، وأي نقطة انطلاق لتحليله يفترض أن تؤدي إلى نتيجة واحدة.

وقد وقف النصيون عند مستويات متعددة للتماسك النصي، تماماً كما تناول المحللون الأسلوبيون مستويات لغوية متعددة في دراسة النص، ولعل صدور المشتغلين في كلا الجانبين عن غايات تتقاطع في كونها دراسة للنص بالنص ذاته أو البحث عن تماسك أجزاء النص بدراسة اللغة باللغة ذاتها يجعل من إمكانية التقاطع في الأدوات المستخدمة بينا واضحا، فالأسلوبي يدرس مستويات النص الصوتية والتركيبية والدلالية، والنصي يتناول مستويات للتماسك النصي وهي التماسك المعجمي والتماسك النحوي والتماسك الدلالي والتماسك التداولي، وكلا الطرفين يستخدمان أدوات التماسك النصي في تحليل الخطاب، ومنها ما يتقاطع في الجانبين، وهي:

- التكرار
- الترادف
- التضاد

ولعل دراسة التماسك في قصيدة لقيط الإيادي⁽¹⁰⁾ وتواشج عناصرها الجزئية في بناء القصيدة الكلي، وتأمل تقنيات التماسك فيها، يمكّننا من الوقوف عند أسلوبيية الخطاب فيها، بوصفها نموذجاً من الأجناس أو الأنواع الأدبية التي تحمل خطابها الخاص.

وأرى من الضروري هنا الإشارة إلى أن من أبرز المبادئ التي تقف عندها الأسلوبية عموماً هو مبدأ الانزياح (أو ما يدعى بالانحراف أو العدول)، وثمة في القصيدة ما يمكن الوقوف عنده في هذا الباب مثل تأخير المبتدأ، والتوازي النحوي، وإيراد الأسماء النكرة، حيث يمكن تأمل هذه الظواهر في القصيدة، إضافة إلى تأمل الانزياح في الصور، وكذا تأمل التقاويف الكبرى في السبك الصوتي بين السلاسة واللفظ في نطق الألفاظ، وبين السبك الفخم فيها⁽¹¹⁾.. وغيرها من الأساليب المتميزة في قصيدة لقيط بن يعمر الإيادي، التي يمكن إبرازها والوقوف عندها فيما لو كانت غاية البحث دراسة القصيدة أسلوبياً وحسب، إلا أن وقوف البحث عند قضية محددة وهي دراسة الظواهر التي تتقاطع ما بين الأسلوبية والتماسك النصي يحول دون الوقوف عند القضايا المذكورة هنا.

التكرار

يعدّ المنظور الإحصائي واحداً من المعايير الأساسية التي تتكئ عليها الدراسات الأسلوبية في المستويات اللغوية المختلفة

والتأثيرية للغة)، وتسعى هذه الدراسات نحو الإمساك بمنهج مناسب، وتوصيف موائم لمقولاتها النظرية.

بين التحليل الأسلوبي والتماسك النصي

ترى اللسانيات النصية أن الصفة الرئيسية القارة في النص هي الاطراد أو الاستمرارية بما تعنيه من التواصل والتتابع والترابط بين الأجزاء المكونة له⁽⁵⁾، فيُعرّف النص بأنه "كل كيان لغوي متماسك قائم بذاته، يشكل وحدة تواصلية، ومادة تخاطبية بين طرفين، لا تتحقق العلاقة بينهما إلا به"⁽⁶⁾، والنص والخطاب (الذي يُبحث هنا في أسلوبيية أدبيته) "مفهومان متداخلان، والفوارق بينهما دقيقة دقة لا تكاد تُرى، يضاف إلى ذلك تعدد الأطر المعرفية التي ينطلق منها مَنْ حاولوا تحديد دينك المصطلحين"⁽⁷⁾.

وبعدّ التماسك النصي ركيزة أساسية في النظرية النصية اختلف النصيون في القبض على تعريف جامع مانع له فقد "فرق بعض النصيين بين مفهوم التماسك (cohesion) ومفهوم الانسجام (coherence)، إذ خصصوا التماسك بالعلاقات الشكلية التي تربط بين جمل النص وقضاياها، كالروابط المعجمية والنحوية، وخصصوا الانسجام بالعلاقات الدلالية الرابطة بين قضايا النص، كالعوم والخصوص وغيرها.

لكن آخرين منهم مزجوا بين المستويين، أعني مستوى العلاقات الشكلية، ومستوى العلاقات الدلالية فاندغما لديهم في مصطلح واحد جامع هو (التماسك)، ورأوا أنه ينتظم الأدوات أو العلاقات الشكلية والدلالية التي تسهم في الربط بين عناصر النص الداخلية من جهة، وبين النص والبيئة المحيطة من جهة أخرى⁽⁸⁾. ويمكن الركون إلى التعريف التالي للتماسك النصي وهو أنه: "تعلّق وحدات النص بعضها ببعض، بوساطة علاقات أو أدوات شكلية ودلالية، تسهم في الربط بين عناصر النص الداخلية، وبين النص والبيئة المحيطة من ناحية أخرى؛ لتكوّن في النهاية رسالة يتلقّاها متلقّ فيفهمها ويتفاعل معها سلباً أو إيجاباً"⁽⁹⁾.

ويتحقق التماسك النصي الذي به ينجح إيصال الرسالة بتوافره على ضمائر محددة المرجعيات، وأسماء إشارة وأسماء موصولة بمتعلقاتها، ومجموعة من الجمل التي تحمل فكرة عامة وتفصيلاتها، وتكرار كلمات عندما يطول الفصل بين العناصر النحوية بجمل دخيلة، أو مرادفات هذه الكلمات أو ما يعود عليها من ضمائر أو أسماء موصولة أو أسماء إشارة وغيرها من العناصر النحوية.

ويُدرس التماسك النصي ضمن التحليل الأسلوبي حين يقف هذا التحليل عند المستوى الصوتي أو التركيبي أو الدلالي.

التي يُدرس بها النص الأدبي كالمستوى الصوتي والمستوى التركيبي والمستوى الدلالي.

ويتم تطبيق هذا المنظور بالاهتمام بمعدلات التكرار لبعض العناصر أو الظواهر اللغوية، فبروز التكرار في عنصر أو ظاهرة لغوية معينة يدل في التحليل الأسلوبي على أنه سمة أسلوبية في النص⁽¹²⁾، والتكرار من التقنيات النصية التي يتم اللجوء إليها لأداء وظيفة تداولية معينة في النص أو سياقه كتأكيد المعاني، حيث بها تتحقق الخواص الأسلوبية لملاحم دلالية يصير الشاعر على إبرازها كونها تقع في مركز الاهتمام عنده، وتحقق التماسك النصي في الوقت ذاته.

مما يؤكد كون مفهوم التكرار أحد نقاط التقاطع البارزة بين الدرس الأسلوبي والبلاغة وتحليل الخطاب⁽¹³⁾، فالأسلوبية تتداخل مع البلاغة التقليدية وتحليل الخطاب؛ وإنما كان ذلك انطلاقاً من أنها منهج شكلي في تحليل النصوص يتعامل مع البنية اللغوية الظاهرة للنصوص وأثر الظواهر الأسلوبية الشكلية في أداء وظائف جمالية أو تداولية على التعيين⁽¹⁴⁾.

ويتسع مفهوم التكرار⁽¹⁵⁾، الذي يعبر عنه في اللسانيات النصية بأنه إعادة للعنصر المعجمي نفسه، ليشمل أشكالاً متعددة، منها مشتقات الكلمة الصرفية فيما يعيد إلى درس المحسنات البديعية في البلاغة القديمة وما يندرج تحت باب الجنس التام منه أو الناقص. أما أنماط التكرار في القصيدة فتتنوع على نحو لافت؛ بين تكرار الكلمة ذاتها بتتويعاتها المختلفة (اسم ذات، واسم إشارة، وضمير منفصل)، وتكرار كلمة ومشتقاتها، أو تكرار بنية صرفية بعينها (اسم فاعل)، أو تكرار حروف اللين، أو تكرار أساليب إنشائية بعينها (أسلوب النداء، وأسلوب الأمر والنهي).

ويمكن التمثيل على تكرار الكلمة تكراراً أفقياً على مستوى البيت الواحد، كقول الشاعر:

وأشروا ثلاثكم في حَزْزِ أنفسكم

وحَزْزِ نسوتكم لا تَهْلِكوا هَلْعاً (البيت 25)

حيث تم تكرار كلمة (حز) في البيت السابق بشكل أفقي، أي أن طرفي التكرار متقاربان أفقياً، مما يجعلهما مركز الدلالة في البيت الشعري، والمحور الذي تلتئم به باقي الكلمات التي تتعالق معها وتتماسك.

وكذلك نجد تكرار اسم الإشارة (هذا)، أفقياً (في البيت

الواحد)، كقول الشاعر:

أنتم فريقان هذا لا يقوم له

هصر الليوث وهذا هالك صقعا (البيت 19)

حيث كرر الشاعر اسم الإشارة (هذا)، في سياق إقامته مقارنة بين فريقين: قومه وعدوه، مبرزاً هيئة كل فريق منهما

وراسماً صورة متماسكة للشاهد. و(هذا) اسم إشارة للقريب بما يوحي بواقع يراه الشاعر رؤية قريبة لا وراء فيها⁽¹⁶⁾.

وقد يكون طرفاً التكرار في أبيات متوالية أو متباعدة، ليتحقق التماسك، وتتجسد الاستمرارية للمحور الذي تدور حوله القصيدة كلها، فيأتي تكرار الكلمة في أبيات متوالية تكراراً عمودياً على مستوى الأبيات مثل: تكرار (قوم) في عدة أبيات:

ألا تخافون قوما لا أبا لكم

أبناء قوم تأوؤكم على حَقٍّ

لا يشعرون أضراً الله أم نفعاً (البيت 11)

يا قومُ بيضتكم لا تفجعن بها

إني أخاف عليها الأزلَمَ الجَدْعَا (البيت 29)

يا قوم لا تأمنوا إن كنتم غُيْرَا

على نسائكم كسرى وما جمعا (البيت 30)

فتتأثر كلمة (قوم) على مدار أبيات متوالية حيناً ومتفرقة حيناً آخر، يشير إلى مركزيتها، وإمكانية أن تكون إحدى الكلمات المفاتيح التي يُرتكز عليها في كشف خبايا النص ودلالاته وأبعاده، كما أن تكرارها على هذا النحو يعمل على تنشيط ذاكرة المتلقي (مستمعاً كان أو قارئاً)، وتمكينه من ربط مُراد الشاعر ببعضه ببعض، (خصوصاً عند ابتعاد الشقة بين ذكر الكلمة ثم العودة إلى ذكرها بعد أبيات بعيدة، أي حين يطول الفصل بين الكلام، فيغدو من الضرورة وصل أول الكلام بآخره). فضلاً عن الربط بين أجزاء الكلام وتحقيق التماسك النصي على مستوى النص كله حيث تحيل كلمة (قوم) كلما وردت إلى الكلمة ذاتها في ورودها السابق واللاحق. وهي بهذا تؤكد أن الشاعر لا يفكر إلا بقومه ولا يقلق إلا عليهم، يحاول أن يستقرهم لاتخاذ موقفٍ شجاع، ويستثير حميتهم على نسائهم ويخفيهم من ضياع ممتلكاتهم ومن فجعية متوقعة، وجُلُّ رغبته أن يحميهم من شرٍّ مستطير ينتظرهم ومن عدو يتجهز لمباغتتهم.

ومثل هذا يمكن قوله في تكرار الشاعر لضمير المخاطب المنفصل (أنتم) عمودياً، كقول الشاعر:

وأنتم تحرثون الأرض عن سَفَهٍ

في كل مُعْتَمِلٍ تبغون مُزْدَرَعَا (البيت 17)

أنتم فريقان هذا لا يقوم له

هصر الليوث وهذا هالك صقعا (البيت 19)

ونلاحظ أن تكرار ألفاظ ذات مرجع واحد (سواء أكانت اسم ذات أم ضميراً مثلماً رأينا في قوم وأنتم) يعد شكلاً من أشكال الإحالة إلى سابق، أي أن اللفظة المكررة في كل مثال من الأمثلة المتقدمة تحيل إلى اللفظ الوارد في المرة الأولى، مما

فهذا التكرار في كل بيت من الأبيات السابقة شكل من أشكال التكرار الصوتي الذي حقق نوعاً من الروابط سواء على مستوى الشطر الواحد أو مستوى البيت بشطريه، وفي المجموع يحقق تماسكاً على مستوى النص كله، فضلاً عن كونه سمة أسلوبية لجأ إليها الشاعر لإبراز مراده.

ومن أنماط التكرار في القصيدة أيضاً: تكرار بنية صرفية معينة (اسم فاعل).

ثمة ظواهر صرفية متعددة تتكرر في القصيدة غير أن من أبرزها تكرار اسم الفاعل من الفعل غير الثلاثي (افتعل)، فيتكرر الوزن (مُفتعل)، مشكلاً توزيعاً صوتياً موحداً في الأبيات المتوالية (عمودياً):

يا دار عمرة من مُحْتَلِّها الجَرعا

هاجبتُ لي الهمَّ والأحزانَ والوجعا (البيت 1)
جرتُ لما بيننا حبلَ الشموسِ فل
يأساً مُبيناً ترى منها ولا طمعا (البيت 3)
بل أيها الراكبُ المُزجي على عَجَل

نحو الجزيرة مُرتادا ومُنْتَجعا (البيت 7)
فهم سراعُ إليكم بين مُلتَقِطٍ
شوكاً وآخر يجني الصَّابَ والسلعا (البيت 13)
ولا تكونوا كمن قد بات مُكْتَبِعاً

إذا يقال له افرجْ غمة كنعنا (البيت 23)
فقلِّدوا أمركم لله دَرَكَمُ
رحبْ الذراع بأمرِ الحربِ مُضْطَلِعا (البيت 47)
لا مُشْرِفاً إن رِخاءَ العيش ساعدهُ

ولا إذا عَضَّ مكروهٌ به خشعا (البيت 33)
ما انفكَّ يَحْلُبُ دَرَّ الدهرِ أَشْطَرُهُ
يكون مُتَّبِعاً طورا ومُتَّبِعاً (البيت 35)
حتى استمرتُ على شَرْرٍ مريرتهُ

مُستَحْكِمُ السِّنِّ لا قحماً ولا ضَرَعاً (البيت 37)
مُستَجِدّاً يتحدى الناسَ كُلَّهُم
لو قارع الناسَ عن أحسابهم قرعا (البيت 42)
حيث وردت بنية اسم الفاعل من الفعل غير الثلاثي في

10 أبيات من القصيدة المؤلفة من 44 بيتاً، ما شكَّلَ ما نسبته 22.7% من القصيدة، تمثلت في الكلمات: (مُحتَلِّ، مُبين، المُزجي، مُرتاد، مُنتجع، مُلتَقِط، مُكْتَبِع، مُضْطَلع، مُشرف، مُتَّبِع، مُستَحْكِم، مُستَجِد)، وهي على التوالي من الأفعال التالية: (احتلَّ، أبان، أزعج، ارتاد، انتجع، التقط، اكتنع، اضطلع، أشرف، اتبع، استحكم، استجد)، ولعل اختيار الشاعر لاسم الفاعل بنيةً متكررةً يضيء أمنيته بأن يكون قومه مركزاً الفاعلية لا المفعولية، وتوزعها في القصيدة على هذا النحو

يحقق التماسك بينهما، كأنما هي سلسلة يأخذ بعضها ببعض، وبالتالي يتحقق التماسك بين الجملة الوارد فيها الطرف الأول من طرفي التكرار، والجملة الوارد فيه الطرف الثاني من طرفي التكرار. ولعل هذا التكرار يجسّد المعنى، ويعبّر عنه بقوة ويشدد عليه ويؤكدّه، إلى جوار تحقيقه التماسك النصي، كما يشكل عاملاً لغوياً من عوامل تجسيد استمرارية المتحدث عنه في أبيات القصيدة، أي استمرارية المحور الذي تدور حوله أبياتها، وهو ما يُسهم في إنتاج الدلالة العامة (البنية الكبرى) للنص؛ إذ يُلحّ على الفكرة المركزية فيه، وهي الرغبة في حماية قومه من كسرى.

ومن أنماط التكرار في القصيدة: تكرار كلمة ومشتقاتها.

فإذا تأملنا الأبيات التالية:

أُبْلَغُ إبادا وخَلَّلُ في سراتهمُ

إني أرى الرأيَ إن لم أُعَصَّ قد نَصَعَا (البيت 8)
هو الجلاء الذي يجتثُّ أصلُكمُ
فمن رأى مثلَ ذا رأياً ومن سَمِعَا (البيت 31)
هذا كتابي إليكم والنذيرُ لكمُ

لمن رأى رأيهم منكم ومن سَمِعَا (البيت 44)
نجد الكلمات التي وُضِعَ خطٌّ تحتها قد اشتركت في الجذر ذاته، وهي: (أرى، الرأي، رأى، رأياً، رأيهم)، وهذا مما يعد تكراراً جزئياً، ووحدة الجذر تعد نقطةً مركزيةً في دلالة الأبيات، ووسيلةً من وسائل السبك المعجمي، وقد شكلت هذه الكلمات نوعاً من التكرار الصوتي، فالحاح الشاعر على (الرأي) فيه جرس صوتي يعلّق في الذاكرة فيظلّ يلحّ على السامع، ولما كان غياب (الرأي) عند قوم الشاعر سمة واقعية كان الإلحاح عليه قرعاً لهم وتذكيراً بنقيصتهم. كما أن دورانها جميعاً حول (الرأي) تلفت إلى اهتمام الشاعر بأعمال النظر والفكر والعقل، وحثّ قومه عليها، ومحاولة البحث عن رأي سديد نبهه حكيم يزن أمور قومه ويتخذ القرار الصائب الحازم الواقي لهم من السقوط والهزيمة، وقد أدى الإلحاح على هذا المعنى إلى تماسك الأبيات.

ومن النمط ذاته يمكن تأمل كل كلمتين وُضِعَ خطٌّ تحتها في الأبيات التالية:

يا لهف نفسي إن كانت أموركمُ

شئى وأحكم أمرُ الناسِ فاجتمعوا (البيت 9)
أحرار فارس أبناء الملوك لهم

من الجموع جموعٌ تزدهي القلعا (البيت 12)
في كل يوم يستون الحرابَ لكم

لا يهجعون إذا ما غافلَ هَجَا (البيت 15)
إذا عابَهُ عائبٌ يوماً فقلْتُ له

دمتُ لجنبك قبل الليل مضطجعا (البيت 39)

يشير إلى مركزيتها في ذهن الشاعر، ووحدة الحالة الانفعالية التي نشأت القصيدة في ظلها، مما يشي بوحدة النص الكلية لا تشنته أو تفتته أبياتا جمعت خبط عشواء.

وقد أضفى هذا سمة أسلوبية صوتية محددة، مكررة تشيع شكلا من أشكال التماسك النصي، فالبنية الصرفية هي بنية صوتية أيضا.

ومن أنماط التكرار أيضا: تكرار حرف اللين (الألف).

تقوم القصيدة على تكثيف في استخدام حرف اللين (المد بالألف) في متن الأبيات الشعرية لتعاوض حرف اللين الوارد في القافية فيما يسمى بألف الإطلاق (قافية العين المتصلة بألف الإطلاق): الوجع، اليبعا، طمعا، وضعا... الخ، وقد ورد الحرف نحو مائتي مرة ونيف في القصيدة؛ وهذا يساند الدلالة التي تحفل بمشاعر الألم والتحسر والعتب، ويمكن متابعة ذلك منذ البيت الأول من القصيدة (وصولا إلى نهايتها):

يا دارَ عَمْرَةٍ مِنْ مُحْتَلِّهَا الْجَرَعا

هاجبتُ ليَ الهمَّ والأحزانَ والوجعا

تامتُ فؤادي بذاتِ الجِرْعِ خَرْعَةً

مرتُ تريدُ بذاتِ العذبةِ اليبعا

جرتُ لما بيننا حبلَ الشموسِ فلا

يأساً مُبيناً ترى منها ولا طمعا

فما أزال على شَحَطٍ يورُقني

طيفٌ تعمَّدَ رحلي حيثما وُضعا

حيث يأتي المد صوتا للتعبير عن انفعالات متنوعة بين الألم والآهة الحزينة، والتفجع أو الأنين...، فتتحد مع الألفاظ الحاملة لهذا المعنى حقيقة لا مجازاً (الهم، الأحزان، الوجع،...)، فالإنسان بطبعه يميل إلى استصدار صوت تنفس طويل، على نحو يمتد على شكل (أه)؛ سبيلا للتعبير عن أشجانه أحيانا، أو قلة حيلته، أو قلقه ونفاد صبره... الخ، ومع تناثر حرف العين في متن الأبيات والقافية قبل حرف الإطلاق الداعم للدلالة ذاتها، نلاحظ نشوء تماسك في النص تأتي من تساوق بين حرف الألف المكرر في متن الأبيات وقوافيها، وبين ما يوحي به هذا المد من دلالة محملة بالانفعال السلبي المتناسب مع خشية الهزيمة القادمة، والاحتلال والذل والخنوع المتوقع.

تكرار الأساليب الإنشائية (النداء)، (الأمر والنهي)

أ. أسلوب النداء

لقد لجأ الشاعر إلى أسلوب النداء بشكل متكرر مما أبرز هذا النوع من الأساليب بوصفه اختيارا أسلوبيا، ينهض بوظيفة مهمة في سياق الخطاب الأدبي في القصيدة، إذ إن المقام

الذي يرسل فيه الشاعر خطابه، هو مقام المتأسّي على أهله وقومه والراغب باستنهاض همهم الفاترة الواهية، بالمقارنة مع همة العدو العالية القوية، وأسلوب النداء هنا يحمل أبعادا دلالية وبلاغية متنوعة، فهو في ندائه هنا لا يريد استجابة لطلب، وإنما يستصرخ قومه، ويلتمس منهم القيام واتخاذ أهية الاستعداد لملاقاة العدو القادم نحوهم، كما يحمل النداء دلالات الاستنكار من الضعف الذي ركن قومه إليه، فضلا عن التوبيخ الذي يتناثر هنا أو هناك، وتتأتى هذه المعاني والدلالات بمتابعة الأفعال التي تلي المنادى في كل بيت ابتداء بهذا الأسلوب، على النحو التالي:

يا دارَ عَمْرَةٍ مِنْ مُحْتَلِّهَا الْجَرَعا

هاجبتُ ليَ الهمَّ والأحزانَ والوجعا (بيت 1)

بل أيها الراكبُ المُرجي على عَجَلٍ

نحو الجزيرة مُرتادا ومُنْتَجعا (بيت 7)

يا لهفَ نفسي إنْ كانتَ أموركُم

شئى وأُحكِمُ أمرُ الناسِ فاجتمعوا (بيت 9)

يا قومُ بيضتكم لا تُفجعنَ بها

إني أخاف عليها الأزلَمَ الجذعا (بيت 29)

ونجد أن الشاعر نوع في المنادى فنادى الديار (يا دار عمرة...) تماما كما اعتيد من وقوف الشعراء القدامى عند حطام ديارهم مُلتَمسين مؤازرة أصحابهم لحالهم أحيانا وملتَمسين مؤازرة المكان لحالهم أحيانا أخرى، كما نادى الراكب المُرَجِي...، ثم لجأ يأسا وألما وحزنا لمناداة نفسه مضافة إلى اللهفة (يا لهف نفسي)، واللهفة مستوى عميق من العواطف لا سطحي، ثم ينادي بعد حين من الأبيات قومه بشكل مباشر. ويمكن التفصيل في ذلك على النحو التالي:

في مطلع القصيدة/ وقفة طللية: يا دار عمرة بيت 1، حيث تبدأ القصيدة بالنداء/ مناداة المكان باستخدام أداة النداء (يا)، ثم منادى مضاف (دارَ عمرة)، والتقاء حرفي اللين في (يا. دار) منح القصيدة مَطْلعا فيه من الحزن والتحسر والشجن ما يمهّد لتوقع الشطر الثاني الذي تتوالى به ألفاظ ثلاثة هي: الهم والأحزان والوجع حيث تترايط وتتماسك بحرف العطف (الواو)، وتنتمي إلى حقل معجمي واحد، ويجعل من مطلع القصيدة نتيجةً ينتظر المتلقي الوقوف على مسبباتها ومبرراتها.

وبعدها يقف الشاعر كما هي عادة القدماء وقفة للنسيب عند المرأة الحَدَثَة الغَضَة (الخَرْعَة)، يليها موقف الحيرة (أي البين بين) لا وصل ولا قطيعة مثل الدابة الممتعة فلا تمكّن من الإسراج والإلجام (وهنا يبدأ الشاعر بوضعنا أمام صور متقابلة، متضادة: من الحديث عن المتناقضات بين قومه وعدوه، ليعود إلى تكرار أسلوب النداء، مسبوقا بحرف العطف

الذي يفيد الإضراب (بل):

بل أيها الراكب المُرْجِي على عَجَلٍ

نحو الجزيرة مُرتادا ومنتجعا

تبدأ القصيدة إذن بـ : يا دار عمرة... ثم بعد ستة أبيات

يقول: بل يا أيها المُرْجِي ...

وكأنما ينادي الراكب الذي يسوق مستعجلا نحو الجزيرة طالبا حاجة (مرتادا)، وطالبا كلاً الأرض (ينتج أرضا، منتجعا).

وبعد الاستدراك ونداء الراكب بـ (أيها) يأتي (الطلب) في البيت الثامن بفعل أمر (أبلغ)، ويجدد الوجهة المطلوب إبلاغها أو نقل الرسالة لها وهي (إياد)، فتبدأ تتوضح عواطف الشاعر الموجهة نحو قبيلته التي ابتداء القصيدة بالوقوف على أطلال مكانها (دار عمرة)...

: أبلغ إيادا

وخَلَّ في سراتهم

حيث نجد فعلي أمر بينهما حرف العطف (الواو)، ثم تأتي جملة اسمية مؤكدة بإن، متصلة بياء المتكلم (الشاعر) بأنه يحمل وجهة نظره، حكمته، مقولته، رؤيته الخاصة ورسالته التي يريد نقلها، ورأيه الناصع كما يجب؛ حيث لا.. شبهة فيه (إني أرى الرأي قد نصعا// إن لم أعص) جملة شرطية/ معترضة... ثم تبدأ رسالته/ مقولته/ رسمه لمشهدين متوازيين: قومه وأعدائه.

فيأتي البيت التاسع وفيه النداء: يا لهف نفسي، المؤلف من أداة نداء (يا) والمنادى (لهف نفسي)، متضمنا خطابا موجها للذات محملا بالحسرة والعيول والندب المضاعف.

يا لهف نفسي إن كانت أموركم

شئى، وأحكم أمر الناس فاجتمعا

بعد ندائه بـ (يا لهف نفسي) وخطاب قومه (أموركم)، يقول لقومه (في البيت العاشر) بصيغة السؤال الذي خرج عن المعنى الحقيقي إلى المجاز (أي معبرا عن غضب واستنكار وتوبيخ ودهشة وتعجب)

ألا تخافون قوما . لا أبا لكم

أمسوا إليكم كأمثال الدبا سُرعا

حيث يبدأ بتوصيف حركة الأعداء، فيشبهها بـ (الدبا) أي

الجراد الصغير السريع.

ولعل اختيار الشاعر لأسلوب النداء وتكراره مع التنويع في المنادى، عزز الخطاب شكلا ومضمونا، وحقق التماسك في القصيدة في جانبها اللغوي والدلالي، خصوصا أن النداء ينتمي إلى أسلوب الإنشاء الطلبي، وهو ما يفترض وجود فعل ورد فعل، كما منح القصيدة حياة وحيوية، وشدأ أبياتها إلى بعضها لضرورة استنظام الدلالة فيها جميعها، وأضفى على

خطابها الأدبي ميزة أسلوبية.

ب. أسلوب الأمر والنهي:

يظهر أسلوب الأمر والنهي متكررا بشكل لافت؛ إذ شكّل توزّعه في الأبيات ما نسبته 25% من القصيدة، ولعله من جانب يتماشى مع تكرار أسلوب النداء الذي يفترض أن يأتي متلوّا بطلب معيّن أو نهي عن أمر معين، فيكون بذلك قد عاضد بذلك النداء؛ كونه ينتمي أيضا إلى أسلوب الإنشاء الطلبي. ومن جانب آخر يحقق غاية القصيدة التي تقوم على تنبيه الشاعر لقومه وتحذيره لهم من العدو واستنهاض همّهم ودفعهم للفعل ومنعهم عن الكسل والركون والضعف والخنوع والغرور والاستسلام والتأمين للعدو، كل هذا يتطلب حشدا لأسلوب الأمر الذي يدعوهم به إلى فعل معين، ولأسلوب النهي الذي ينهاهم به عن القيام بأشياء معينة، ولعل اختيار الشاعر هذا النمط من التكرار قد تناسّب مع الرؤية الكلية التي أراد بثّها في القصيدة، وحقق فيها التماسك التركيبي، وبرز سمة أسلوبية أساسية في هذا الخطاب الأدبي.

وأرصد هنا أبياتا متعددة تضمنت أحد أسلوبى الأمر أو النهي أو كليهما معا:

أبلغ إيادا وخَلَّ في سراتهم

إني أرى الرأي إن لم أعص قد نصعا (بيت 1) أسلوب الأمر فاشفوا غليلي برأي منكم حسن

يُضحى فؤادي له ريان قد نُقعا (بيت 22) أسلوب الأمر ولا تكونوا كمن قد بات مُكتنعا

إذا يقال له افرخ غمّة كنعا (بيت 23) أسلوب النهي والأمر صونوا جياذكُم واجلّوا سيوفكم

وجددوا للقيى النبل والشرعا (بيت 24) أسلوب الأمر واشروا تلادكم في حرز أنفسكم

وحرز نسوتكم لا تهلكوا هلعا (بيت 25) أسلوب الأمر أذكوا العيون وراء السرج واحترسوا

حتى تُرى الخيل من تعدائها رُجعا (بيت 27) أسلوب الأمر فلا تغرنكم دنيا ولا طمع

لن تتعشوا بزما ذلك الطمعا (بيت 28) أسلوب النهي يا قومُ بيضتكم لا تفجعن بها

إني أخاف عليها الأزلم الجذعا (بيت 29) أسلوب النهي يا قومُ لا تأمنوا إن كنتم غُيرا

على نسائك كسرى وما جمعا (بيت 30) أسلوب النهي فقلّوا أمركم لله دركم

رحب الذراع بأمر الحرب مضطلعا (بيت 32) أسلوب الأمر ونلاحظ بعد تأمل ما تقدم من أوجه التكرار المتنوعة أنها شكلت سمة أسلوبية في القصيدة، وجاءت ركيزة في بنيتها،

يقع ضمن الخصائص البلاغية للنص فيما يعرف بالطباق، ولكل وظيفته. أما في تحليل الخطاب فإن علاقة التضاد في مفردات القصيدة وجملها غالبا ما تدل على وظائف خطابية وأمارات على بنية النص؛ إذ كثيرا ما يكون أمانة على ثنائية ضدية⁽²¹⁾.

المطابقة والمقابلة سبيلان لعقد المقارنة بين المعاني، فإذا علمنا أن الشاعر يعقد مقابلة طويلة بين قومه وعدوه، يكون اختيار هذه المظاهر اللغوية اختيارا أسلوبيا موقفا لمقاربة المعاني المرادة باستخدامها.

ويلاحظ أثر المطابقة والمقابلة في منح القصيدة سمة أسلوبية، وتحقيق تماسكها، وتقوية الصلة بين الألفاظ والمعاني، مما أدى إلى تلاحم أجزاء القصيدة وتآلف ألفاظها، وتوضيح الأفكار وتجليتها.

فبالتضاد تستدعي المعاني بعضها سواء باستدعاء الشبيه، أو باستدعاء المقابل، بل إن الضد يكون أوضح في الدلالة على المعنى من الشبيه في أحيان كثيرة.

يفرد الشاعر النسبة الكبرى من الأبيات - تصل إلى 85% من مجموع أبيات القصيدة - لرسم صورة يتضح بها وجه التضاد بين عدوه الذي يعد العدة والعتاد للهجوم على قومه، وبين قومه السادرين في طمأنينتهم وروتينهم غير متنبهين للخطر الذي يهددهم.

وتقوم القصيدة على تشكيل ثنائيات يقترن فيها المعنى بمضاده سواء بالشكل المبسط القائم على المحسنات البديعية بالمفردة الواحدة: طباق أو ما يشبه الطباق (أي لا تكون الكلمة هي المعاكس المباشر، بل مقاربا له أو أحد متعلقاته أو آثاره)، أو بما هو أكثر من مفردتين في التركيب (مقابلة)، فهو يحشد العديد من الصور المتقابلة التي تتشكل على مستوى المفردات أو مستوى التراكيب، لترسم في كثافتها صورة بينية (ثنائيات ضدية) لجماعتين تقفان على خطين متوازيين، يفترقان ويحققان المفارقة. وتعد القصيدة بمثابة رسالة تحذيرية أرسلها لقيط إلى قومه، ليحذرهم من مكيدة يعدها كسرى للهجوم عليهم، ويطلب منهم اتخاذ الحيطة والحذر، والتحضير لمواجهة، وترك ما هم منشغلون به من زرع ورعي، وإحساس بالأمان، فإن لم يأخذوا كلامه على محمل الجد هلكوا وقنوا. وتتبنى القصيدة على شكل تقابل بين جهتين تشكل الواحدة منهما نقبض الأخرى، وتقف موقف التضاد منها.

أولا: الطباق أو شبيهه الطباق

ويمكن رصد عدد وافر من هذه الطباقات أو أشباهها، نمثل عليها بـ:

محقة سبك النص، والتماسك لبنيته من ناحية، ولمنته من ناحية أخرى، فأحالتها بناء واحدا، وخطابا أدبيا متلاحما في مستوياته المتعددة، وفي رؤية الشاعر المحددة.

التضاد والترادف

تقف الأسلوبية عند المستوى الدلالي للنص بتأمل المفردات التي يتضمنها، بوصفها تمثيلا لجوهر المعنى؛ إذ يعتمد اختيار المبدع لمفرداته - في سياق المحور الاستبدالي - على إدراكه لطبيعة المفردة، وتأثير ذلك على الفكرة أولا، وعلى تجاوز مفردات بعينها تستدعيها هذه المجاورة، أو تستدعيها طبيعة الفكرة المراد إيصالها ثانيا⁽¹⁷⁾، علما بأن المحور الاستبدالي يشير إلى إمكانات استبدال المفردة المستخدمة في الجملة بمفردات ذات علاقة معها كعلاقة الترادف أو التضاد وهو ما يسمى بالاتساق المعجمي. وتمثل الحقول الدلالية في الأسلوبية " وجهها من وجوه أسلوبية المعجم عند الأدباء، وغالبا ما تناقش في إطار مقولة: معجم الشاعر أو معجم الكاتب، أما من وجهة نظر تحليل الخطاب فإن الحقول الدلالية التي تتوالد بين عناصر الحقل الواحد: الترادف والتضاد والتضمن... من ناحية، فإنها تسهم في إنتاج مضمون الخطاب، أي البنية الكبرى ثم ما يتشعب منها من البنى الصغرى⁽¹⁸⁾."

ولعل المتأمل فيما أنجزه المشتغلون بالتحليل الأسلوبي، يلحظ "أن المستوى المعجمي والعلاقات الدلالية تمثل ركنا ثابتا من أركان التحليل الأسلوبي والبلاغي التقليدي، من ثم تحليل الخطاب، على فرق بينهما؛ هو الانتقال من التركيز على الشكل إلى التركيز على الوظيفة التداولية⁽¹⁹⁾". فالترادف والتضاد هما شكلان من أشكال العلاقات التي تقوم بين الوحدات المعجمية وتحقق مستوى التماسك المعجمي في النص.

ويمكن الوقوف في هذا النص عند ظاهرتي التضاد والترادف، بوصفهما أداتين مهمتين من أدوات التحليل الأسلوبي وتبيان أثرهما في تحقيق التماسك النصي ومنحهما بالتالي النص الأدبي أدبيته فيما يمكن تسميته بأسلوبية الخطاب.

التضاد

إن اقتران المعنى بمضاده يمكن أن ينطوي تحت ما يسمى بالمطابقة والمقابلة⁽²⁰⁾، وهما يعدان في الدرس اللساني الحديث مظهرين لغويين أساسيين من المظاهر التي تحقق التماسك النصي ضمن باب ما يسمى بالتضاد الذي يعد من أدوات التحليل الأسلوبي.

فالتضاد يمثل "إحدى السمات الأسلوبية، وفي الوقت نفسه

الركائز الأساسية التي اختارها الشاعر ليبني عليها الصورة التي أراد إيصالها للمتلقى، إذ تشكل وجهين متعارضين للقوم (قوم الشاعر لقيط بن يعمر الإيادي)، والعدو (كسرى وجيوشه)، ويرصد الطباق وشبيهه على هذا النحو من التنوع تبرز سمة أسلوبية وتحقق شكلا من أشكال التماسك النصي على مستوى القصيدة - كما أشرت سابقا- حيث تغدو القصيدة بناء واحدا.

ثانيا: المقابلة

يُنظر إلى مسألة المقابلة عادة نظرة تتصل بالمعنى الذي تؤديه الجملتان المتقابلتان (المعنى المتعاكس أو المتقابل)، غير أنه يمكن النظر إليها أيضا من الناحية التركيبية؛ إذ بتأمل الجمل المتقابلة في الأبيات الشعرية التالية:

أنتم فريقان هذا لا يقوم له
هَصُرُ اللبوثِ وهذا هالكٌ صَقَعَا (البيت 19)
لا مشرفاً إن رِخَاءَ العيشِ ساعده
ولا إذا عَضَّ مكروهٌ به خشعا (البيت 33)
يا لهف نفسي إن كانت أموركم شتى
وأحكم أمرُ الناسِ فاجتمعا (البيت 9)

نلاحظ مجيئها غالبا في تراكيب نحوية متوازنة، وبعدّ التوازي من الخصائص الفنية التي تبرز في الشعر وتميَّزه عن غيره من الأجناس الأدبية الأخرى، فهو سمة إيقاعية تشكل بنية أساسية في مبنى القصيدة، ويندر أن يخلو شعرٌ منها، غير أن هذه الظاهرة لا تقتصر على الإيقاع حسب، بل تؤلف بينه وبين المعنى في الوقت ذاته، والتوازي وفق محمد مفتاح: "تنمية لنواة معينة بإحكام قسري أو اختياري لعناصر صوتية ومعنوية وتداولية ضمانا لانسجام الرسالة"⁽²²⁾، وقد تبنّى النقد العربي القديم مصطلحات مقارنة للتوازي من مثل: الموازنة، والتكرار، والمقابلة، والمشاكلة والنظم⁽²³⁾.

ويمكن تأمل ذلك في الأبيات السابقة على النحو التالي:

ففي قول الشاعر:

هذا لا يقوم له هصر اللبوث

وهذا هالك صقعا

نجد أن ثمة تركيبين متوازيين⁽²⁴⁾ نحويًا، حيث تُقابل جملة اسمية مبتدئة باسم الإشارة (هذا)، جملة اسمية تبدأ باسم الإشارة ذاته، ولعل اختيار اسم الإشارة (هذا) يوحي بيقين ما يتصوره الشاعر لحالة قومه وأعدائه؛ كأنما يرى النتيجة ماثلة أمامه ويشير إليها إشارة عن قرب، ثم إن مجيء الخبر في القسم الأول من المقابلة جملة فعلية (في وصف العدو) يدل على حركية هذا العدو واستمرارية فاعليته وما يخطط له، بينما مجيء الخبر في القسم الثاني من المقابلة اسم فاعل من (هلك)

1. جرّت لما بيننا حبْلَ الشموس فلا
يأسا مُبينًا ترى منها ولا طمعا (البيت 3)
(شبه طباق لأن عكس اليأس الأمل وليس الطمع، غير أن الطمع من متعلقات الأمل)

2. أبناء قوم تأوؤكم على حَنَقٍ
لا يشعرون أضّر الله أم نفعا (البيت 11) (طباق)
3. لا الحرثُ يشغلهم بل لا يرون لهم

من دون بيبضتكم ريًا ولا شعا (البيت 16)
(شبه طباق لأن عكس الري المباشر هو: العطش، وعكس الشبع المباشر هو: الجوع)

4. ما انفكَّ يَحلبُ دَرَّ الدهرِ أَشْطَرَه
يكون متبعا طورا ومتبعا (البيت 35) (طباق)
ونلاحظ أن الكلمات التي استخدمها الشاعر غير معقدة،

تتقارب أولا مكانيا حيث لا يفصل بين الكلمة الأولى منها والثانية فاصل طويل من الكلمات أو الجمل؛ فالمسافة البعيدة قد تُضيق وظيفة الطباق (مثلما تضيق وظيفة السجع في المقامة)، كما أنها ثانيا تتكافأ في القسم الكلامي الذي تنتمي إليه الكلمتان المتطابقتان، ولعلّ هذا دليل على سهولة الأسلوب والرغبة المباشرة في إيصال الرسالة/ الفكرة بلا تعقيد؛ ففي البيتين الأول والثالث يأتي المصدر (يأس)، مع المصدر (طمع)، كما يأتي المصدر (ري)، مع المصدر (شبع)، وفي البيت الثاني يأتي الفعل (ضرّ)، مع الفعل (نفع)، وفي البيت الرابع يأتي اسم الفاعل لفعل غير ثلاثي (متبّع)، مع اسم مفعول للفعل غير الثلاثي ذاته (متبّع). وفي هذا الشكل من المطابقة مدعاة لتركيز الدلالة وتثبيتها، ومدعاة لاعتبارها سمة أسلوبية يحقق بروزها تماسكا في الأبيات التي وردت فيها أولا، وفي القصيدة. بوصفها بناء متكامل. ثانيا.

ومن صور الطباقات ما جاء قائما على السلب (النفي بلا)، ومنه قول الشاعر:

طورا أراهم وطورا لا أبينهم

إذا تواضع خدرٌ ساعة لمعا (البيت 6)
حيث ورد الفعل (أراهم) ثم جاء بدلالته منفيًا بلا (لا أبينهم).

في كل يوم يستؤون الحرابَ لكم
لا يهجعون إذا ما غافلٌ هَجَا (البيت 15)
حيث ورد الفعل الماضي (هَجَا) وكان سبقه مضارعُ الفعل منفيًا بلا (لا يهجعون)، وطباق السلب يعد أيضا طباقا سهلا غير معقدٍ يرتكز على الإتيان بالمعنى المعاكس باستخدام أداة للنفي.

فنلاحظ مما تقدم من أمثلة أن الطباق أو شبيهه واحد من

(في وصف قوم الشاعر) يدل على ثبات الصورة ويقينيتها فكأن الشاعر متأكد من هلاك قومه، إن بقوا يعيشون ساديين في غي الطمأنينة من غدر العدو. يؤكد ذلك الجملة الاسمية (أنتم/ ضمير المخاطب + فريقان) التي ابتدأ بها البيت: (أنتم فريقان)، فهو يقرر هنا انقسام من يتحدث عنهم (قومه وعدوه) إلى قسمين متقابلين متباينين بطريقة محسومة غير قابلة للشك. ثم تأتي الجملة الاسمية في باقي البيت كتفصيل لهذا الموجز، أي تفصيل شكل كل فريق منهما، كما سبق وأوردت. وفي قول الشاعر:

لا مشرفا إن رخاء العيش ساعده

ولا إذا عضّ مكروه به خشعا (البيت 33)
نجد المقابلة تقوم على جملتين شرطيتين، والجملة الشرطية جملة مركبة من جملتين لا يتحقق مدلول الثانية إلا بتحقيق مدلول الأولى، وهذا يشكل تركيبا في الصورة وتوازيا يساند الدلالة التي يريد بها الشاعر في وصف قومه والتأكيد على ركونه إلى الكسل وعدم الاعتناء أو الاستعداد. وفي قول الشاعر:

كانت أموركم شئى

وأحكم أمر الناس فاجتمعا
نجد جملتين: تنتمي الأولى منهما لنوع الجملة الاسمية المبتدئة بالفعل الناقص (كانت)، وفيها حكم ثابت بتشرذم أمر قوم الشاعر وتفتته (أمر قومه أمور لا أمر واحد)، فصاروا إلى ضياع وشتات، تقابلها جملة ثانية تنتمي إلى نوع الجملة الفعلية/ فعل ماض مبني للمجهول، وفيها حكمٌ يتحقق تقيّد أمر العدو حيث أضحى وانضبط (أمر العدو أمر واحد لا متعدد)، فصاروا إلى وحدة نافعة.

وفيما تقدم من أمثلة اتخذ فيها المحور النظمي/ التركيبي _ بما هو علاقات أفقية بين كلمات الجملة (نحوها) _ شكلا متميزا على نحو ما بينا، نلاحظ أنها تحقق توازيا صوتيا على مستوى التركيب لا المفردة، ويتعاضد التوازي النحوي مع التوازي الصوتي والمقابلة في المعنى تتحقق أعلى درجات التماسك في النص؛ فهذا النوع من التوازي المتراكم أو المتعدد يحقق السبك والتماسك على مستوى البيت، ومن ثم على مستوى القصيدة، ويحقق ما ترنو إليه من تبيان صورتين إحداها لقوم الشاعر والأخرى لعدو قومه، الأولى متخاذلة، خائفة، مشتتة، غير متحدة، لاهية عما ينتظرها من وعيد الأعداء، والثانية صورة العدو المتوحد المجتهد الذي يعمل بجد ويتجهز لغزو قومه، والسطو على مقدراته. فالتوازي على تنويعاته الملاحظة لعب دورا مهما في شد بنية النص، وتعاضد مستوياته وتماسكها، فهو أداة مهمة ارتكز عليها الشاعر

ووظفها في سائر قصيدته للتعبير عن فكرته ورؤيته. ويمكن هنا تأمل شكل إضافي من أشكال المقابلة عند الشاعر، بإيراده صورتين متضادتين توزعتا على بيتين متتاليين كما يلي:

لا الحرث يشغلهم بل لا يرون لهم

من دون بيضتكم ريا ولا شبعاً (بيت 16)
وأنتم تحرثون الأرض عن سقّه (غفلة)

في كلّ مُعتمِلٍ تبغون مُزدرعا (بيت 17)
فبتأمل البيت السادس عشر، نجد بين كلمتي (ريا)، و(شبعاً) ما يشبه الطباق (على المستوى الأفقي في البيت الواحد)، غير أننا نورد هنا ضمن تعالقه مع البيت الذي يليه (على المستوى العمودي في بيتين متوالين)، حيث نلاحظ ابتداءه بأداة النفي (لا)، يليها بعد كلمتين في التركيب: استدراك ب (بل)، حيث يشير فيه الشاعر بأن أعداء قومه لا ينشغلون بالحرث، ويضرب نافيا اكتفاءهم بأي شيء غير مقدرات قومه، فلن يجدوا دون اجتنائهم عن أصلهم لا ريا ولا شبعاً، ثم يقدم صورة لقومه تتضاد مع هذه الصورة، مخاطبا قومه بضمير المخاطب مباشرة (أنتم)، فهم غافلون (عن سقّه) يفكرون بالحرث والزراعة، وما يدلان عليه من بقاء وثبات واستقرار وطمأنينة، دون وعي بالمخاطر التي تحديق بهم. حيث يظن قومه بأنهم باقون في الأرض فيزعمونها دون أن يتنبهوا أن هناك من يتجهز للهجوم عليهم.

وحشد هذا الكم من الطباق والمقابلة يؤكد قيام القصيدة على فكرة المقارنة بين مجموعتين، فهو تضاد معجمي بين ما يقع تحت باب وصف العدو، وما يقع تحت باب وصف القوم (المعتدى عليهم)، وقد ساهم بناء القصيدة على هذا التضاد المعجمي إلى إثرائها بدلالات عميقة رسمت صورتين حيويتين متقابلتين (قوم/ عدو)، وإعلاء التوتر فيها، ومضاعفة عنصر التشويق إذ إن المتلقي ينشد بيتا بعد آخر لاستكمال مفردات تلك الصورتين، دون طلب استراحة قرائية أو مسافة زمنية، ما يؤكد على وحدة بناء القصيدة وعلى تماسك النص من أوله إلى آخره شكلا ودلالة، وقد أسهم ذلك كله في فهم عالم القصيدة وانبنائها على ثنائية ضدية عامة (نحن/هم)، وثنائياتها الفرعية (الكسل/ الاستعداد، القوة/ الضعف، الهمة/ الفتور، القلق/ الطمأنينة، التحفز/ اللامبالاة...)، مما يشير بأن توظيف الشاعر للتضاد على هذا النحو في قصيدته سمة أسلوبية لا يمكن إغفالها، وعلامة فارقة ميزت هذا الخطاب الأدبي عن غيره.

الترادف

لعل الوقوف عند الترادف يستدعي الإشارة إلى كونه

اللغة، وما يلجأ إليه الشاعر من اختيارات تشكل في نهاية المطاف تمييزات ينتبه إليها الدارس الأسلوبى أثناء تحليله للنص الأدبي.

يقول الشاعر - على سبيل المثال - في مطلع قصيدته:

يا دار عمرة من مُحْتَلَّهَا الجَرَا

هاجبت لي الهم والأحزان والوجعا (بيت 1)
فجدد إيرادها للكلمات التالية: (الهم والأحزان والوجعا)، قد جاءت متتالية في الشطر الثاني وتتوحد في مرجعيتها الدلالية حيث تنتمي إلى حقل انفعالي واحد وهو ما يمكن تصنيفه ضمن دائرة الألم الإنساني، ونلاحظ أن هذه الكلمات استدعت بعضها بعضاً في هذا السياق وربط بينها حرف العطف (الواو) الذي يفيد الجمع والمشاركة.

بل أيها الراكب المُرجى على عَجَلٍ

نحو الجزيرة مُرتادا ومنتجعاً (بيت 7)
فترد في البيت كلمتان هما: (مرتادا ومنتجعاً)، والمرتاد هو طالب الحاجة، والمنتجع هو من ينتجع أرضاً، أي يطلب كلاًها، وبين دلالتيهما ما يشبه الترادف.

وفي قوله:

أبلغ إباداً وخلل في سرائهم

إنني أرى الرأي إن لم أُعَصَّ قد نصعا (البيت 8)
نجد بين فعلي الأمر: (أبلغ و خلل) ما يشبه الترادف؛ إذ إن معنى (خلل) في البيت: خُصَّ بإبلاغك إياهم رسالتي. وكذلك في قوله:

فهم سراع إليكم بين مُلْتَقِطٍ

شوكاً وآخر يجني الصاب والسلعا (بيت 13)
نجد بين اسم الفاعل (مُلْتَقِطٍ)، والفعل المضارع (يجني)، ما يشبه الترادف؛ إذ ينتميان إلى دلالة مقاربة.

وفي قوله:

فاشْفُوا غليلي برأي منكم حَسَنٍ

يضحي فؤادي له رِيَانٌ قد نُقِعَا (بيت 22)
نجد بين (رِيَان) و (نُقِعَا) ترادف فهما تعنيان الري. وفي قوله:

لا مُشْرِفاً إن رِخَاءُ العيش ساعدهُ

ولا إذا عضَّ مكروه به خشعا (بيت 33)
نجد بين (لا مشرفاً) و (خشعا)، ما يشبه الترادف. وأيضاً في قوله:

عَبَلُ الذراع أبيا ذا مزَابِنَةٍ

في الحرب لا عاجزا نكسا ولا ورعا (بيت 41)
نجد بين (لا عاجزا) و (ولا ورعا) ما يشبه الترادف. نلاحظ أن ما تقدم (مما يشبه الترادف) قد أعان على تأكيد

موضوعاً إشكالياً؛ حيث اختلف فيه المشتغلون بالعربية منذ زمن مبكر، فمنهم من قال بوجوده ظاهرة لغوية في اللغة لا يمكن إلا التسليم بها، ومنهم من أنكرها متبنياً فكرة أنه لا ترادف في اللغة، ولكل منهما منطلقه الخاص⁽²⁵⁾.

والترادف أن تدل كلمات أو ألفاظ عدة مختلفة ومنفردة على مسمى واحد أو معنى واحد دلالة واحدة⁽²⁶⁾، ويرتبط الترادف بوصفه ظاهرة لغوية بالنص (فقد يكون الترادف فيه وقد لا يكون)، والترادف شكل من أشكال التكرار المعنوي، إذ يقوم على تكرار المعنى دون اللفظ/ دون الصوت، فيبتعد الشاعر عن التكرار الاعتيادي، أي أنه يهرب من التكرار الممل الذي يدهم نفس القارئ مع تكرار اللفظة نفسها؛ إذ به يرد المعنى ذاته أو ما يقاربه أو ينتمي لحقله بتوليفة صوتية مختلفة، فيتجنب بذلك تكرار الكلمات أو الجمل أو الأصوات ذاتها، ويخدم قضية التوكيد في الوقت ذاته، والترادف محكوم بالنص لا يفسر إلا وفقه، ولا يفهم إلا في ظله.

وبدُرُسُ الترادف من يعتنون بعلم الدلالة، والأسلوبيون في بحثهم في المستوى الدلالي وما يمكن أن ينشأ عنه من حقول دلالية عند تحليلهم للنصوص الأدبية، وكذلك المهتمون باللسانيات وأدوات تماسك النصوص.

وبعد وقوفنا عند عدد من الملاحظات الخاصة بشبكة العلاقات اللغوية (الصوتية _ النحوية)، والتي تحقق بها تماسك القصيدة من الوجهة اللغوية، نقف في تأملنا للترادف في القصيدة عند شبكة العلاقات التي تربط أجزاء الصورة الدلالية والفنية فيها، وهما جانبان مهمان في تحقيق النسيج الداخلي لها.

ونلاحظ في القصيدة ما يمكن وضعه تحت باب الترادف بشكل مباشر (أي أننا نجد أكثر من كلمة تحمل المعنى ذاته)، وقد نجد أكثر من كلمة تُحْمَلُ معاني مقاربة أو تنتمي إلى حقل دلالي واحد، فيما يسمى بشبه الترادف. والقصيدة تعتني بشبه الترادف الذي تكرر مرات عديدة، ولأكثر من كلمة، مما ربط أجزاء الكلام ووسع من مساحة التماسك، ليس على مستوى البيت الشعري الواحد فحسب، وإنما على مستوى القصيدة، إضافة إلى ما حققته هذه الظاهرة من أدبية للنص وشعرية؛ حيث غدت القصيدة خطاباً أدبياً متكاملًا ذا بناء واحد متماسك.

نتأمل بعض الأمثلة على ذلك مما ورد في القصيدة، فنجد تكرار المعنى بأكثر من كلمة على نحو ما يشبه الترادف أو ما يجمع كلمات متعددة في حقل دلالي واحد، فثمة كلمات تستدعي كلمات أخرى لتساوق معها في سياق واحد، مما يكثف الدلالة التي يريدها الشاعر، وتحقق التماسك النصي في جانبه المعنوي/ الدلالي. وترتكز على المحور الاستبدالي في

وتستند الأصوات ويُلمح فيها التجهيز والتحضير والتدريب، أي تأخذنا إلى مكامن الفرسان (فرسان كسرى) الفاعلين المعنّين بأنفسهم المتّحدين مع بعضهم، المحدّدين لأهدافهم وغاياتهم⁽²⁷⁾.

ويبدو حشد الألفاظ والعبارات التي تنتمي إلى حقلين محدّدين في القصيدة مُعينا أساسيا على تأكيد الدلالة الكبرى التي تتبنّاها، وبيان أهميتها ومركزيتها فيها، وتحقيق تماسكها المعجمي والدلالي (المعنوي) الذي ينضاف إلى تماسكها اللغوي الشكلي، ويتحققهما معا (العلاقة بين البنية التركيبية والمعنى مشدودة قوية) يتحقق التماسك النصي.

الخاتمة

ندرك الدور الحيوي للغة في عملية بناء المعنى وتركيبه، وتشكيله نصا يحمل خطابه وسمته الخاص، وما تقدّم يُظهر صورةً لأثر اللسانيات النصية في الكشف عن التماسك في قصيدة لقيط بن يعمر الإيادي بدءاً من التماسك على مستوى البيت الواحد وصولاً إلى التماسك بين أبيات القصيدة بتمامها.

وقد استعرضنا أمثلة مبنية على قصيدة لقيط بن يعمر الإيادي - خطاباً أدبياً -، تناولنا فيها أدوات التماسك النصي التي تتقاطع مع بعض الأدوات المستخدمة في التحليل الأسلوبي للنص الأدبي، مما منحنا فرصة استجلاء هذه العلاقات في المسائل المختارة (التكرار، التضاد، الترادف) على مستوى النص كله، حيث تحققت من خلالها الاستمرارية الدلالية في عالم القصيدة. ولاحظنا كيف يعمل التحليل الأسلوبي للخطاب الأدبي على كشف المفاتيح الكبرى التي تشكل مدخلا للقبض على الرؤية الكلية للنص وبنية الكبرى.

كما لاحظنا أن أبرز وأقوى علاقة معجمية في القصيدة تمثلت في ظاهرة التضاد التي استطاع بها الشاعر رسم لوحيتين متكاملتين لقومه وعدوه، تلاها ظاهرة التكرار بأشكالها المتنوعة والتي أسهمت إسهاما عاليا في توفير المرجعيات والإحالات اللازمة عبر تكرار كلمة بعينها، أو بتكرار أسماء الإشارة والضمائر، أو تكرار حرف معين، أو تكرار أساليب إنشائية كلجونه إلى أسلوب النداء وأسلوب الأمر والنهي بشكل بارز جعل منهما مميزات أسلوبية من ناحية، وأدوات تماسك للخطاب من ناحية أخرى. أما شبه الترادف فحضر كظاهرة في المنزلة الثالثة، لعبت دور المعزز والمؤكد لظاهرتي التضاد والتكرار. حيث وجدنا أن هذه المظاهر اللغوية المدروسة في النص - وهي ذاتها أبرز مظاهر التماسك النصي التي يقوم عليها الخطاب - قد منحت النصّ الأدبي أدبيته، ورفعته عن رتبة الكلام العادي الذي يرنو إلى إيصال رسالة وحسب، إلى تحقيق غايتين

المعنى الذي يريده الشاعر، وتثبيت الصورة التي يحاول رسمها وتلوينها بأكثر من كلمة، تعاضد الواحدة منها الأخرى، وتمسك بتلابيبها، محققة التماسك على مستوى البيت، ومستوى القصيدة.

ولعلنا نتوسع قليلا في باب الترادف لنشير إلى متعلقات دلالية متناثرة في القصيدة جميعها، غير أننا يمكن أن نصنّفها تحت حقلين كبيرين، يسهمان في تعزيز بنية القصيدة الكبرى التي تقوم رؤيتها على محورين متقابلين (القوم/ العدو) أو (هم/ نحن)، ونرصد تحت كل منهما مجموعة من الألفاظ والعبارات التي تغذي بؤرة دلالية واحدة وتعززها لترسم في نهاية المطاف لوحيتين فسيفسائيتين متكاملتين متضادتين.

• حقل الألم والضعف والخوف والفتور والخنوع والتراخي (السلبية التي يمثلها قوم الشاعر)، ويمكن التمثيل عليه بالألفاظ والعبارات التالية: تامت فؤادي (استعبدت)، الشحط (البعد)، طيف (خيال يرى في المنام)، يؤرقني (يسهرني)، الهم، الأحزان، الوجع، يأسا، يا لهف نفسي، أموركم شتى، تخافون، لانصدعا، غافل، سفه، هالك صقعا، هول، بات مكتنعا، كنعاء، تهلکوا، هلعا، نائية، تفجعنّ، أخاف، عضّ مكروه، خشعا، عاجزا، ورعا، ضرعا، هجعا، تحرثون الأرض عن سفه، تبغون مزدرا، تلفحون حيال الشول، نياما، غمة،...).

• حقل القوة والإقدام والجرأة والاستعداد والاتحاد (الفاعلية التي يمثلها قوم العدو)، ويمكن التمثيل عليه بالألفاظ والعبارات التالية: أحكم أمر الناس، فاجتمعا، سُرعا، حنق، لا يشعرون، أحرار فارس، أبناء الملوك، الجموع، جموع، تزدهي القلعا، فهم سراع، ملنقط شوکا، يجني الصاب والسلعا، جمعهم، يسنون الحراب، لا يهجعون، لا الحرث يشغلهم، لا يقوم له هصر الليوث، شهاب الحرب قد سطعا، كسرى وما جمعا، يجتث أصلکم،...).

الحقل الدلالي الأول يقدم وصفا لجوانب مرتبطة ارتباطا وثيقا بقوم الشاعر، ويساعد تلمسه على تبيان أحوال تنتمي إلى مرجعية واحدة؛ حال الشاعر الذي علم بما يقوم به العدو من تجبيش لأفراده استعدادا للهجوم على قومه واستئصالهم، وما اعتراه من معرفته هذه من ألم وحزن وقلق لأنه جزء من الأسى الذي سيلحق بقومه، وحال قومه الذين يبرزون تحت مظلة التراخي والشعور بالأمان والاستقرار وعدم الفاعلية، وما يراه الشاعر فيهم من ضعف وخوف وقلة حيلة فيما لو لم يأخذوا برسالة التحذير التي ضمنها قصيدته، راسما فيها صورة متكاملة لهم بالمقارنة مع عدوهم.

الحقل الدلالي الثاني يقدم وصفا شديدا للارتباط بالعدو، إذ ينهض معظم ما ورد فيه بنقلنا إلى أجواء تبرز فيها الحركة

إضافيتين إلى جوار عملية الإبلاغ هما التأثير والإقناع؛ فالقصيدة مضمونا وجهت رسالة تحذيرية من الشاعر إلى قومه، وأبلغتهم بأن هناك مَنْ يعدّ العدة لمهاجمتهم، غير أن هذه الرسالة جاءت وفق شكل أدبي، محمّل بأساليب فنية جمالية مميزة، وغني بتقنيات تماسك مهمة، كل ذلك نقل اللغة من معناها المباشر إلى مستوى جديد هو مستوى اللغة المجازية، لينتمي النص بالتالي إلى الأدب ويحقق التأثير المأمول منه، وهو هنا إقناع قوم الشاعر بما يأمرهم به وينهاهم عنه.

ملحق بنص القصيدة كاملة⁽²⁸⁾:

1. يا دارَ عمرةٍ منْ مُحْتَلَّها الجَزَعَا
هاجَتْ لِي الهمَّ والأحزانَ والوجعا
2. تامتْ فؤادي بذاتِ الجِرْعِ خِرْعِبَةً
مرّتْ تريدُ بذاتِ العَذْبَةِ البَيْعَا
3. جرّتْ لِمَا بيننا حبلَ الشّمسِ فلا
بأساً مُبيناً ترى منها ولا طمعا
4. فما أزال على شَحْطٍ يورّقني
طيبفٌ تعمّدَ رَحْلي حيثما وُضعا
5. إني بعيني إذْ أمتّ حمولُهُمْ
بطنَ السَّلَوطِ لا ينظُرَن مَنْ تَبعا
6. طوراً أراهمْ وطوراً لا أبيعُهُمْ
إذا تواضعَ خِذَرٌ ساعةً لَمعا
7. بل أيها الراكبُ المُزجي على عَجَلٍ
نَحْوَ الجزيرةِ مُرتاداً ومنتجعا
8. أبلغَ إياداً وخلّ في سُرَاتِهِمْ
إني أرى الرّأيَ إنْ لَمْ أُعَصَّ قد نَصعا
9. يا لهفَ نفسي إنْ كانتْ أمورُكُمْ
شَتّى وأحكَمَ أمرُ الناسِ فاجتمعا
10. ألا تخافون قوماً لا أبا لكم
أمسوا إليكم كأمثالِ الدّبا سرُعا
11. أبناء قومٍ تأوؤُكُمْ على حَنَقٍ
لا يشعرون أضّرَّ الله أم نفعا
12. أحرار فارس أبناء الملوكِ لهم
منَ الجموعِ جموعٌ تردهي القلعا
13. فهُم سِرَاعٌ إليكم بينَ مُلتَقِطٍ
شوكاً وآخر يجني الصّابَ والسَّلعا
14. لو أنّ جمعَهُم راموا بهدّته
شُم السّماريخِ منْ ثهَلانٍ لاتصدعا
15. في كل يومٍ يستونَ الجِرابَ لكم
لا يهجعونَ إذا ما غافلٌ هَجعا

16. لا الحرثُ يشغلهم بل لا يرون لهم
منْ دون بيبضتكم رِياً ولا شَبعا
17. وأنتم تحرثون الأرضَ عن سَفَهٍ
في كل مُعتمِلٍ تبغونَ مُزدرعا
18. وتلقحون حيالَ الشّولِ آونةً
وتنتجون بدارِ القُلعةِ الرّيعا
19. أنتم فريقان هذا لا يقوم له
هصرُ الليوثِ وهذا هالكٌ صَنعا
20. وقد أظلكم منْ شَطَرٍ تُغرِكمُ
هولٌ له ظلّمٌ تغشاكمُ قطعاً
21. مالي أراكم نياماً في بُهْنِيّةٍ
وقد تروُنْ شهابَ الحربِ قد سَطعا
22. فاشفوا غليلي برأيٍ منكمُ حسنٍ
يُضحّي فؤادي له رِيانٌ قد نُفعا
23. ولا تكونوا كمنْ قد بات مكتنعا
إذا يقال له أفرجْ غَمَةً كُنعا
24. صونوا جياذكمُ واجلوا سيوفُكمُ
وجددوا للقسيّ النّبلَ والشّرعا
25. واشروا تِلادكمُ في جرّزِ أنفسكمُ
وجرّز نسوتكم لا تهلكوا هلعاً
26. ولا يدعْ بعضكم بعضاً لنائبةٍ
كما تركتم بأعلى ببشة النّخعا
27. أذكوا العيونَ وراء السرجِ واحترسوا
حتى ترى الخيلَ من تعادتها رُجعا
28. فلا تغرنكم دنيا ولا طمَعٌ
لن تتعشوا بزماحِ ذلك الطمعا
29. يا قوم بيبضتكم لا تقجعنْ بها
إني أخاف عليها الأزلَمَ الجذعا
30. يا قوم لا تأمنوا إن كنتم غُيْراً
على نسائكمُ كِسرَى وما جَمعا
31. هو الجلاء الذي يجتثُّ أصلُكمُ
فمن رأى مثلَ ذا رأياً ومن سَمعا
32. فقلّدا أَمركمُ الله درُكمُ
رحبَ الذراعِ بأمرِ الحربِ مضطلعا
33. لا مشرفاً إن رِخاءَ العيشِ ساعده
ولا إذا عضّ مكروهٌ به خَشعا
34. مُسهّدُ النومِ تعنيه تغورُكمُ
يرومُ منها إلى الأعداءِ مُطلعا
35. ما انفكَّ يحلبُ درّ الدّهرِ أَشْطَرُهُ
يكونُ مُتبِعاً طوراً ومُتبَّعا

41. عَبَلُ الذَّرَاعِ أَبْيَا ذَا مُزَابِنَةٍ
في الحربِ لا عاجزاً نِكْساً ولا ورعاً
42. مُسْتَجِدًّا يَتَحَدَّى النَّاسَ كُلَّهُمْ
لو قَارَعَ النَّاسَ عَنْ أَحْسَابِهِمْ قَرَعَا
43. لَقَدْ بَذَلْتُ لَكُمْ نُصْحِي بِلَا دَخَلٍ
فاسْتَبَقْتُوْا إِنَّ خَيْرَ الْعِلْمِ مَا نَفَعَا
44. هَذَا كِتَابِي إِلَيْكُمْ وَالنَّذِيرُ لَكُمْ
لِمَنْ رَأَى رَأْيَهُ مِنْكُمْ وَمَنْ سَمِعَا

36. وليس يشغله مَالٌ يَثْمُرُهُ
عنكم ولا وَلَدٌ يَبْغِي لَهُ الرِّفْعَا
37. حتى استمرتْ على شَرْرِ مَرِيئَتِهِ
مُسْتَحْكِمِ السِّنِّ لَا قَحْماً وَلَا ضَرَعَا
38. كَمَالِكِ بِنِ قَنَانٍ أَوْ كَصَاحِبِهِ
زيد القنا يومَ لاقَى الحارثين معا
39. إذ عَابَهُ عَائِبٌ يَوْمَا فَقَلْتُ لَهُ
دَمْتُ لَجْنِكَ قَبْلَ اللَّيْلِ مُضْطَجِعَا
40. فساوروه فَأَلْفَوْهُ أَخَا عَلٍّ
في الحربِ يَحْتَبِلُ الرِّبَالَ وَالسَّبْعَا

الهوامش

- (7) الوداعي، عيسى جواد، المرجع السابق، ص 343.
(8) المرجع السابق، ص 342، وانظر كذلك الصفحات 361 وما بعدها. وانظر كذلك: 5A Dictionary of Stylistics. Katie Wales. longman. london and new York. page 73-75.
(9) المرجع السابق، ص 360.
(10) يتكئ البحث على (ديوان لقيط بن يعمر) الذي حققه وقدم له الدكتور عبد المعيد خان، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1987. وبعد لقيط بن يعمر - حسب المحقق - في المقدمين من شعراء الجاهلية، تتسبه سائر المصادر إلى قبيلة إياد، ويقال كان كاتباً عند ملوك الفرس في الديوان، عاش في فترة عصيبة من تاريخ العرب حين اتحدت قبائل الحيرة العربية لأول مرة وثارت على الحكم الفارسي، وكان للقيط دوره الفعال في تلك البقعة القومية. وتعد قصيدته هذه خير قصيدة تحذير نظمها العرب، كما يقال إن كسرى حين بلغه أن لقيطاً أبلغ قبيلته عن توجه الجيوش الفارسية لغزوهم قطع لسانه ثم قتله.
(11) ومن أمثلة التفاوت الكبير في السبك الصوتي بين السلاسة واللطف في نطق الألفاظ، وبين السبك الفخم فيها، ما ورد عند الشاعر في الأبيات التالية:
هذا كتابي إليكم والنذير لكم
لمن رأى رأيه منكم ومن سمعاً (سلس لطيف المنطق)
يا لهف نفسي إن كانت أمورك
شئت، وأحك أمر الناس فاجتمعاً (سلس لطيف المنطق)
عبل الذراع أبياً ذا مزابنة
في الحزب يحتل الرئبال والسبعا (فخم صعب)
لو أن جمعهم راموا بهتته
شم الشماريخ من تهلان لاثصدعا (فخم صعب)
(12) انظر: داود، الأسلوبية والصوفية: دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج، ط1، ص 29، وانظر كذلك: السيد،

- (1) عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ط1، ص 139.
(2) المرجع نفسه، ص 27، 142. كما يعرف منذر عياشي الأسلوب بأنه: " نظام لغوي يقيمه شكله الخاص " ويعلق على تعريفه للأسلوب بأنه : " ما كان ليكون كذلك لو لم يكن القصد غاية تأليفه، والاختيار من مجريات تركيبه وتشكيله. وهو بهذا، أي بالقصد والاختيار أو بالانتقاء ينتمي إلى الخطاب الإبداعي، ويتميز من الخطاب الذي يؤلف الكلام اليومي منجزه وأداءه " ص 142.
(3) انظر: المسدي، الأسلوبية والأسلوب: نحو بديل السني في نقد الأدب، 1997، ص 44، 55.
(4) انظر: غزالة، الأسلوبية والتأويل والتعليم، ص 56. 59. فالأسلوبية الأدبية عند حسن غزالة هي: "منهج أساسه اللغة، ليس بمعنى أنه دراسة لغوية تطبيقية، بل بمعنى أنه يعول كاملاً على التنظيم الأسلوبي للغة الأدبية. نقطة انطلاقها الوصف اللغوي للسمات الأسلوبية للنصوص.."، انظر ص 63. والسمة اللغوية عنده هي: "أية وحدة من وحدات نظام اللغة ككل، المعجمية منها والدلالية والقواعدية والصوتية والشكلية. أما السمة الأسلوبية فهي أي سمة لغوية هامة في التحليل الأسلوبي. بعبارة أخرى كل سمة أسلوبية هي أصلاً سمة لغوية، وكل سمة لغوية هي احتمالاً سمة أسلوبية... فالتحليل اللغوي يتناول وصف السمات اللغوية وصفاً دقيقاً. أما التحليل الأسلوبي فيتناول السمات الأسلوبية فقط بالتحليل"، انظر: حسن غزالة ص 59، 60.
(5) انظر: عبد المجيد، البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية، ص 76 وما بعدها.
(6) الوداعي، التماسك النصي في الدرس اللغوي العربي، بحث منشور في كتاب: لسانيات النص وتحليل الخطاب، ص 345.

الواحد وتوقعه في حيزين، فيكون له في كليهما فائدة. فتناظر بين موقع المعنى في هذا الحيز وموقعه في الحيز الآخر، فيكون من اقتران التماثل. أو مأخذاً فيه اقتران المعنى بما يناسبه، فيكون هذا من اقتران المناسبة. أو مأخذاً يصلح فيه اقتران المعنى بمضاده؛ فيكون هذا مطابقة أو مقابلة"، القرطاجني، حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 14، 15.

- (21) العناتي، وليد أحمد، مرجع سابق، ص 141، 142.
- (22) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري: استراتيجيات التناص، ط1، ص 25.
- (23) الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، ص 175، 200.
- (24) أينما أشرتُ إلى (التوازي)، فإنني ألمح بوجود متوالياتين متعاقبتين أو أكثر لنظام بعينه صرفي نحوي مقرون بتكرارات أو اختلافات في الإيقاع/ الصوت أو الدلالة / المعجم.
- (25) خصّ حاكم مالك لعبيي في كتابه: (الترادف في اللغة) هذه الظاهرة بالبحث المستفيض؛ فابتدأ بتمهيد في التطور الدلالي، ثم أفرد فصلاً وقف فيه عند فكرة الترادف، فأوضح دلالاته في اللغة والاصطلاح، وبيّن وجوده في الدراسات اللغوية ومفهومه وتطوره، وموقف الأصوليين والمناطق منه وكذلك المحدثين. ثم أفرد فصلاً ثانياً لتفسير حدوث الترادف، وآخر ناقش فيه الخلاف في وقوعه، منتهاً إلى فصل رابع خصصه لتبيان كثرة الترادف في العربية. والكتاب غني بالمصادر والمراجع القديمة والحديثة المتناسبة مع الموضوع المطروح. انظر : الترادف في اللغة.
- ولعل العودة إلى هذا الكتاب يغني في هذا المقام عن مساجلة هذه المسألة خصوصاً أن الباحث ينطلق من جانب القول بالترادف ظاهرة لغوية عرفت في اللغات قديماً وحديثاً، تنشأ بسبب التطور في الاستعمال (بمعناه الواسع) لا التعدد في الوضع كما ذهب كثير من اللغويين القدماء والمحدثين، ولأسباب أخرى ليس مجال نقاشها هنا. بل إن ظاهرة الترادف باتت جزءاً من الدراسات اللغوية الحديثة، يستند إليها الدارسون بوصفها أحد تقنيات التماسك النصي الأساسية ويهتم بها اللسانيون والأسلوبيون والمشتغلون بعلم الدلالة، مما يبرر الوقوف عندها في هذا البحث كنقطة متممة لرؤوس المثلث الثلاثة: (التكرار، التضاد، الترادف).
- (26) انظر في تعريف الترادف: التعريفات، الجرجاني، ص 210. المزهر في علوم اللغة وأنواعها، السيوطي، ج1، ص 402 وما بعدها. موسوعة اصطلاحات العلوم الإسلامية المعروف بكشاف اصطلاحات الفنون، التهانوي، محمد أعلى بن علي، ج 3، ص 578 وما بعدها.
- (27) ويمكن النفاذ إلى صورة العدو المضادة والمقابلة لصورة قوم الشاعر على وجه تفصيلي من خلال ما وُضِّح عند دراسة الطباق والمقابلة في باب التضاد.
- (28) ديوان لقيط بن يعمر.

شفيع، الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي، 1986، ط1، ص 175 وما بعدها، وكذلك انظر: هاف، كراهام، الأسلوب والأسلوبية، 1985، ط1، ص 61 وما بعدها.

ملاحظة: من المعايير الأخرى التي تنكئ عليها الدراسة الأسلوبية إلى جوار معيار التكرار: الانزياح والاختيار والتركيب) وثلاثتها لا تعد سمات أسلوبية إلا بتشكيلها نمطا في أي نص، أي بتكرارها.

- (13) انظر : العناتي، تحليل الخطاب وتعليم اللغة الأجنبية، بحث منشور ضمن كتاب: لسانيات النص وتحليل الخطاب، 2013، المجلد الأول، ط1، ص 140. ملاحظة: للتكرار وظيفة بلاغية عند القدماء تفيد التوكيد، وفي الأسلوبية له وظيفة أسلوبية جمالية، وفي الخطاب له وظيفة بنوية في تماسك النص وإحكام بنيته.
- (14) العناتي، المرجع السابق، ص 140. وانظر: محمد، علم لغة النص: النظرية والتطبيق، 2007، ط1، ص 141 - 145.
- (15) وقف البلاغيون القدماء عند التكرار بوصفه من أصول البديع، وحدّه عندهم: " دلالة اللفظ على المعنى مردداً"، ابن الأثير، ضياء الدين، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق الدكتور أحمد الحوفي والدكتور بدوي طبانة، نهضة مصر، ج 3، ص 3، وانظر كذلك: السجلماسي، أبو محمد القاسم، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تحقيق السيد أحمد صقر، ط2، ص 476. وقال الزمخشري: "فأثنته أي التكرار. أن يجددوا عند استماع كل نبأ من أنباء الأولين ادكاراً وإيقاظاً وأن يستأنفوا تنبهاً واستيقاظاً إذا سمعوا الحث على ذلك والبعث عليه، وأن يقرع لهم العصا مرات، ويقعقع لهم الشن تارات لئلا يغلبهم السهو ولا تستولي عليهم الغفلة" الكشاف، الزمخشري، جار الله أبو القاسم محمود بن عمر الخوارزمي، الكشاف، الجزء الرابع، ص40.
- (16) يأتي بعد أبيات عديدة تكرر اسم الإشارة/ هذا: (هذا كتابي إليكم...) بما يوحي بتحرير ضمير الشاعر من الإحساس بالذنب والمسؤولية فيما لولم يبلغ قومه ويحذره من نوايا العدو. والعود إلى اسم الإشارة (هذا) هنا ربط مثنى الأبيات ببعضها وحقق تماسكها، حيث يقول الشاعر في بيت 44: هذا كتابي إليكم والنذير لكم
- لمن رأى رأيه منكم ومن سماعا.
- (17) انظر: عبد المطلب، محمد، البلاغة والأسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص145 وما بعدها.
- (18) العناتي، وليد أحمد، مرجع سابق، ص 141.
- (19) العناتي، وليد أحمد، مرجع السابق، ص 142.
- (20) وقف البلاغيون القدماء وقفات مطولة عند المطابقة والمقابلة، وعُدتا من أبرز المسائل التي درست في البلاغة في باب المحسنات البديعية ولعل من المفيد تأمل ما طرحه ابن حازم القرطاجني في منهاج البلغاء حيث يقول: " فإذا أردت أن تقارن بين المعاني وتجعل بعضها بإزاء بعض وتناظر بينهما، فانظر مأخذاً يمكنك معه أن يكون المعنى

المصادر والمراجع

للكتاب، القاهرة.

العناتي، وليد أحمد، 2013 تحليل الخطاب وتعليم اللغة الأجنبية، بحث منشور ضمن كتاب: لسانيات النص وتحليل الخطاب، المجلد الأول، ط1، دار كنوز المعرفة، عمان.

عياشي، منذر، 2002 الأسلوبية وتحليل الخطاب، ط1، مركز الإثراء الحضاري.

غزالة، حسن، 1998 الأسلوبية والتأويل والتعليم، ديسمبر، مؤسسة الإمامة الصحفية، سلسلة كتاب الرياض 60.

القرطاجني، حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، شرح وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، 1981 دار الغرب الإسلامي، بيروت.

لعبيبي، حاكم مالك، 1980 الترادف في اللغة، دار الحرية للطباعة، بغداد.

محمد، عزة شبل، 2007 علم لغة النص: النظرية والتطبيق، ط1، مكتبة الآداب، القاهرة.

المسدي، عبد السلام، 1997 الأسلوبية والأسلوب، نحو بديل ألسني في نقد الأدب، الدار العربية للكتاب، ليبيا. تونس.

مفتاح، محمد، 1985 تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناص، ط1، الدار البيضاء، بيروت.

هاف، كراهام، الأسلوب والأسلوبية، ترجمة كاظم سعد الدين، 1985، ط1، دار آفاق عربية، بغداد.

الوداعي، عيسى جواد، 2013 التماسك النصي في الدرس اللغوي العربي، بحث منشور في كتاب: لسانيات النص وتحليل الخطاب، المجلد الأول، ط1، دار كنوز المعرفة، عمان.

Adictionary of Stylistics. Katie Wales. longman. london and new York.

ابن الأثير، ضياء الدين، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، د.ت، تحقيق الدكتور أحمد الحوفي والدكتور بدوي طبانة، نهضة مصر. التبريزي، الخطيب، الكافي في العروض والقوافي، د.ت، تحقيق: حسن عبد الله الحساني، مكتبة الخانكي، القاهرة.

التهانوي، محمد أعلى بن علي، موسوعة اصطلاحات العلوم الإسلامية (كشاف اصطلاحات الفنون)، د.ت، شركة خياط للكتب والنشر، بيروت.

الجرجاني، علي بن محمد الشريف (816هـ)، التعريفات، 1969، مكتبة لبنان، بيروت.

داود، أماني سليمان، 2002 الأسلوبية والصوفية: دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج، ط1، دار مجدلاوي، عمان.

الزمخشري، جار الله أبو القاسم محمود بن عمر بن محمد الخوارزمي، الكشاف، 1969، مكتبة ومطبعة البابي الحلبي وأولاده، مصر.

السجلماسي، أبو محمد القاسم، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، 1980، تحقيق السيد أحمد صقر، ط2، مكتبة المعارف، الرباط.

السيد، شفيق، 1986 الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي، ط1، دار الفكر العربي، القاهرة.

السيوطي، عبد الرحمن جلال الدين، المزهرة في علوم اللغة وأنواعها، شرح وتعليق محمد جاد المولى ومحمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، 1987، ط4، منشورات المكتبة العصرية، صيدا - بيروت.

عبد المجيد، جميل، 1998 البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

عبد المطلب، محمد، 1984 البلاغة والأسلوبية، الهيئة المصرية العامة

**Techniques of Cohesion in the Literary Discourse:
A stylistic study of a poem by
Laqet Bin Ya'mor Al-Iyadi**

*Amani Soleiman Daoud**

ABSTRACT

The present research handles a new perspective in stylistic study, by examining the interaction of literary analysis and the devices of textual cohesion within a frame of discourse analysis. For that purpose, the research makes use of certain key elements as they distinguish the textual cohesion, and represent the basis for discourse analysis – it explores how these elements and devices move around in the literary text, and the part they play in endowing the text with qualities like 'literariness' or 'poeticity', which may be the means to revealing the stylistics of the literary/poetic discourse.

The research particularly focuses on three key terms: repletion, synonymy, and antonymy, as they feature in a poem by Laqet bin Ya'mur al-Iyadi, by shedding light on the textual cohesion it represents, which in turn emanates from denotational and associational means of cohesion; and it points out the bonds among certain linguistic features or elements and the stylistic perspective, when they work as common devices.

Keywords: Literary Discourse, Stylistic Study, Laqet Bin Ya'mor.

*Department of Arabic Language, Petra Private University, Jordan. Received on 7/5/2014 and Accepted for Publication on 21/9/2014.