معلقة النابغة الذبياني

دراسة في ضوء علم النص

د. عبدالمقصود محمد الخولي

ملخص البحث

يتناول البحث دراسة معلقة النابغة الذبياني، في ضوء منهج علم لغة النص القائم على سذذ بعة معايير وضعها الباحثان روبرت دي بوجراند، ودريسلر؛ حيث يتم دراسة النص في ثلاثة محاور:

المحور الأول: ما يتصل بالنص في ذاته: السبك والحبك.

المحور الثاني: ما يتصل بمستعملي النص: القصدية والتقبلية.

المحور الثالث: ما يتصل بالسياق المحيط بالنص: الإعلامية، المقامية، والتناص.

وتأتي أهمية البحث في التعرف على مدى تماسك النص الشعري في المعلقة التي هي المادة الوحيدة المعنية بهذه الدراسة، وتطبيق المعايير عليها يتم في محورين اثنين؛ محور الشكلانية، ومحور الشكلية، وقد أوجدت المزاوجة بين لغة النص المسبوك، ومضمونه المحبوك، عتبة مناسبة للتأويل في اتجاه الإعلامية والمقامية والقصدية والتقبلية، والتي تعتبر الجانب الدلالي الذي يمكن استنباطه من الجانب اللغوي النصي.

ومن أبرز نتائج الدراسة أنها بينت مدى توافق المبنى مع المعنى والدلالة، وبدا وكأن النابغة الذبياني كان على معرفة بعلم معايير لغة النص فنظم قصيدته متوافقة وإياها، وهو الأمر الذي يوحي بأن الشاعر قد اجتهد في النظم، واعتنى به قبل أن يعرض نتاجه على المتلقي المخصوص.

Summary

This paper deals with the study of Al-Nabigha outstanding, in light of the science curriculum language of text-based seven researchers put Robert De Bojerand standards, and Dressler, where in three axes is the study of the text:

The first axis in relation to the text itself: foundries and knitting.

The second axis: Bmstamla related text: intentionality and Altqublah.

The third axis: the related context Ocean text: media, Almqamah, intertextuality.

The importance of research in the identification of the coherence of the poetic text in outstanding which is the only material relevant to this study, and application of standards by being in two axes; axis formalism, and the axis of formalism, has created a combination of language cast text, and content knotted, suitable for the interpretation of the threshold in the direction of Media Almqamah and intentionality and Altqublah, which is the semantic side, which can be deduced from the linguistic side script.

Of the most prominent results of the study it showed the extent of the building agree with meaning and significance, and it seemed as if the Al-Nabigha was to learn the knowledge of the language of the text standards and wrote his poem consensus them, which suggests that the poet has worked hard in the systems and took care of him before he presents his production on the receiving proprioceptive.

مقدمة:

النص لغةً كما جاء في لسان العرب "الإسناد إلى الرئيس الأكبر، والنص: التوقيف، والنص: التعيين على شيء ما"[١]. وقال الجوهري: "نصصت ناقتي، قال الأصمعي: النص: السير الشديد حتى يستخرج أقصى ما عندها؛ قال: ولهذا قيل نصصت الشيء: رفعته، ومنه منصة العروس، ونصصت الحديث إلى فلان، أي رفعته إليه... ونصصت الرجلَ إذا استقصيت مسألته عن الشيء حتى تستخرج ما عنده. ونص كلّ شيء منتهاه، وفي حديث علي - رضي الله عنه: إذا بلغ النساء نص الحقاق، يعني منتهى بلوغ العقل... ويقال: نصصت الشيء: حركته"[٢].

ولعل الإمام الشافعي أول من أشار إلى مفهوم النص اصطلاحًا عندما تكلم على أوجه البيان في الفرائض المنصوصة في كتاب الله تعالى، إذ قال في أحدها: إن النص: "هو ما أتى الكتاب على غاية البيان فيه، فلم يحتج مع التنزيل فيه إلى غيره"[٣]. وذكر الشيخ الطريحي أنه: "قد صح عن النبي - صلى الله عليه وآله، والأئمة عليهم السلام- أن تفسير القرآن لا يجوز إلا بالأثر الصحيح، والنص الصريح. قال: والنص في اصطلاح أهل العلم هو اللفظ الدال على معنى غير محتمل للنقيض بحسب الفهم، والأثر ما جاء عن النبي - صلى الله عليه وآله- والإمام، أو عن الصحابي، والتابعي، من قول أو فعل، وهو أعم من الخبر، ويقال: الأثر ما جاء عن التابعي، والتفسير معناه كشف المراد عن اللفظ المشكل المجمل والمتشابه، وذلك كأن يحمل المشترك اللفظي أو المعنوي على أحد المعاني بخصوصه من غير مرجح نقلي كخبر منصوص، أو آية أو ظاهر، أو إجماع، ومنه يعلم خروج الظواهر لعدم إشكالها وعدم احتياجها إلى التفسير"[٤].

أما مفهوم النص عند العلماء الغربيين فإننا نجد في معجم "لاروس" أن كلمة Text أتت من فعل Texere، ومعناها "نسج"، وهذا يعني أن النص هو النسيج؛ لما فيه من تسلسل في الأفكار، وتوال في الكلمات[٥]. وقد أشار رولان بارت إلى أن Text تدلّ على "النسيج"، وهذا النسيج يوصف بأنّه نتاج وستار يختفي وراءه المعنى، وقد شبه نسيج النص بأنه نسيج عنكبوت، لبراعة نسجه وتماسكه؛ بحيث يتعلق بعضه ببعض، وهنا تبرز خصيصة أساسية وجوهرية، وهي ترابط مكوناته وتشابكها على نحو يشكل وحدته الكلية[٦].

منهجية البحث

نعتمد في هذه الدراسة على منهج علم لغة النص، وهو اتجاه حديثٌ في الدراسة يراعي خصوصية النص، ويقدم نتائج مناسبة ودقيقة، وهو ينطلق من

كون النص بنية لغويةٌ كبرى، يمكن تقسيمها إلى بنيات لغوية صغرى يكشف من خلالها عن علاقات النص الداخلية وخصوصيته وتميزه عن غيره من النصوص.

أهمية البحث

تأتي أهمية البحث من التعرف على مدى تماسك النص الشعري في المعلقة الدالية للنابغة الذبياني، وكيفية توافقها مع معايير الدراسة النصية برغم أن الفاصل الزمني شاسع بين عصر النابغة الذبياني، وعصر "روبرت دي بوجراند" أول من وضع هيكلية هذه المعايير.

هيكلية البحث

أولاً: ما يتصل بالنص في ذاته: **السبك والحبك**.

ثانيًا: ما يتصل بمستعملي النص: **القصدية والتقبلية**.

ثالثًا: ما يتصل بالسياق المحيط بالنص: **الإعلامية، المقامية، التناص**.

معالم العنوان

- **النابغة الذبياني** (توفي نحو ١٨ ق. هـ/ ٦٠٤ م): زياد بن معاوية بن ضباب الذبياني، الغطفاني، المضري، أبو أمامة، ويعرف بالنابغة الذبياني، شاعر من أهل الحجاز، ولد في قبيلة بني ذبيان. كان سفير قومه لدى الممالك في شبه الجزيرة العربية، وخصوصًا لدى الغساسنة والمناذرة، وكانت تضرب له قبة من أدم بسوق عكاظ فيقصده الشعراء، ويعرضون عليه أشعارهم. وفي مرحلة – ونتيجة شهرته – كان مقربًا من بلاط النعمان بن المنذر، حتى شبب في قصيدة له بالمتجردة، زوجة النعمان فغضب عليه، ففر النابغة منه إلى بلاط الغساسنة، وغاب زمنًا، ثم نظم اعتذاريته الدالية عسى تعود حبال الوصل إلى سابق عهدها مع النعمان. له شعر كثير، جمع بعضه في ديوان صغير[٧].

وأشهر قصائده معلقته الدالية الاعتذارية التي نظمها اعتذارًا للنعمان بن المنذر، وتقربًا منه، ودفعًا لأقوال الوشاة في بلاطه.

- نص المعلقة[٨]

يـــا دارَ مَيَّـــةَ بِالعَليـــاءِ، فَالسَّـــنَدِ ... أَقـوَت، وَطـالَ عَلَيهـا سـالِفُ الأَبَـدِ
وَقَفـتُ فيهـا أُصـيلاً كـي أُسـائِلَها ... عَيَّـت جَوابًـا، وَمـا بِـالرَّبعِ مِـن أَحَـدِ
إلاّ الأَوارِيَّ لأيًـــا مـــا أُبَيِّنُهـــا ... وَالنُّـؤيِ كَـالحَوضِ بِالمَظلومَـةِ الجَلَـدِ
رَدَّت عَلَيَـــهِ أَقاصـــيهِ، وَلَبَّـــدَهُ ... ضَـربُ الوَليـدَةِ بِالمِسحاةِ فـي الثَّـأَدِ
خَلَّـت سَـبيلَ أَتِـيٍّ كـانَ يَحبِسُـهُ ... وَرَفَّعَتـهُ إِلـى السِّـجفَينِ، فالنَّضَـدِ
أَضحَت خَلاءً وَأَضحى أَهلُها احتَمَلوا ... أَخنـى عَلَيهـا الَّـذي أَخنـى عَلـى لُبَـدِ
فَعَـدِّ عَمّـا تَـرى، إِذ لا ارتِجـاعَ لَـهُ ... وَانـمِ القُتـودَ عَلـى عَيرانَـةٍ أُجُـدِ
مَقذوفَـةٍ بِـدَخيسِ الـنَّحضِ، بازِلُهـا ... لَـهُ صَـريفٌ صَـريفَ القَعـوِ بالمَسَـدِ
كَـأَنَّ رَحلـي، وَقَـد زالَ النَّهـارُ بِنـا ... يـومَ الجَليـلِ عَلـى مُسـتَأنِسٍ وَحَـدِ
مِـن وَحـشِ وَجـرَةَ، مَوشِـيٍّ أَكارِعُـهُ ... طـاوي المَصيرِ كَسَيفِ الصَّيقَلِ الفَرَدِ
سَـرَت عَلَيـهِ مِـنَ الجَـوزاءِ سـارِيَةٌ ... تُزجـي الشَّـمالُ عَلَيـهِ جامِـدَ البَـرَدِ
فَارتـاعَ مِـن صَـوتِ كَـلاَّبٍ، فَبـاتَ لَـهُ ... طَـوعُ الشَّـوامِتِ مِـن خَـوفٍ وَمِـن صَـرَدِ
فَبَـــثَّهُنَّ عَلَيـــهِ، وَاســـتَمَرَّ بِـــهِ ... صُـمعُ الكُعـوبِ بَريئـاتٍ مِـنَ الحَـرَدِ
وكـانَ "ضُـمرانُ" مِنـهُ حَيـثُ يوزِعُـهُ ... طَعـنَ المُعـارِكِ عِنـدَ المُجحَـرِ النَّجُـدِ
شَـكَّ الفَريصَـةَ بِالمِـدرى فَأَنفَـذَها ... شَـكَّ المُبَيطِـرِ إِذ يَشـفي مِـنَ العَضَـدِ
كَأَنَّـه خارجًـا مِـن جَنـبِ صَـفحَتِهِ ... سَـفّودُ شَـربٍ نَسـوهُ عِنـدَ مُفتَـأَدِ
فَظَـلَّ يَعجُـمُ أَعلـى الـرَّوقِ مُنقَبِضًـا ... فـي حالِـكِ اللَّـونِ صَـدقٍ غَيـرِ ذي أَوَدِ
لَمّـا رَأى "واشِـقٌ" إِقعـاصَ صـاحِبِهِ ... وَلا سَـبيلَ إِلـى عَقـلٍ وَلا قَـوَدِ
قالَـت لَـهُ الـنَّفسُ: إِنّـي لا أَرى طَمَعًـا ... وَإِنَّ مَـولاكَ لَـم يَسـلَم، ولَـم يَصِـدِ
فَتِلـكَ تُبلِغُنـي النُّعمـانَ، إِنَّ لَـهُ ... فَضلاً عَلى النّاسِ في الأَدنى وَفي البَعَدِ
وَلا أَرى فـاعِلاً فـي النّـاسِ يُشـبِهُهُ ... وَمـا أُحاشـي مِـنَ الأَقـوامِ مِـن أَحَـدِ
إِلاَّ سُـليمانَ إِذ قـالَ الإِلَـهُ لَـهُ: ... قُـم فـي البَرِيَّـةِ فَاحـدُدها عَـنِ الفَنَـدِ

وَخَيِّسِ الجِنَّ؛ إنّي قَد أَذِنتُ لَهُم ... يَبنونَ تَدمُرَ بِالصُّفّاحِ وَالعُمُدِ
فَمَن أَطاعَكَ فانفعه بِطاعَتِهِ ... كَما أَطاعَكَ، وادلُلهُ عَلى الرَّشَدِ
وَمَن عَصاكَ فَعاقِبهُ مُعاقَبَةً ... تَنهى الظَّلومَ، وَلا تَقعُد عَلى ضَمَدِ
إلاَّ لِمِثلِكَ أَو مَن أَنتَ سابِقُهُ ... سَبقَ الجَوادِ إذا استَولى عَلى الأَمَدِ
أَعطى لِفارِهَةٍ، حُلوٍ تَوابِعُها ... مِنَ المَواهِبِ لا تُعطى عَلى نَكَدِ
الواهِبُ المِائَةَ المعكاء، زَيَّنَها ... سَعدانُ توضِحَ في أَوبارِها اللِّبَدِ
والساحبات ذُيولَ المِرطِ، فَنَّقَها ... بَردُ الهَواجِرِ، كَالغِزلانِ بِالجَرَدِ
وَالخَيلَ تَمزَعُ غَرباً في أَعِنَّتِها ... كَالطَّيرِ تَنجو مِنَ الشُّؤبوبِ ذي البَرَدِ
وَالأُدمَ قَد خُيِّسَت فُتلاً مَرافِقُها ... مَشدودَةً بِرِحالِ الحيرَةِ الجُدُدِ
احكُم كَحُكمِ فَتاةِ الحَيِّ، إذ نَظَرَت ... إلى حَمامٍ سِراعٍ، وارِدِ الثَّمَدِ
يَحُفُّهُ جانِبا نيقٍ وَتُتبِعُهُ ... مِثلَ الزُّجاجَةِ، لَم تُكحَل مِنَ الرَّمَدِ
قالَت: أَلا لَيتَما هَذا الحَمامُ لَنا ... إلى حَمامَتِنا، وَنِصفُهُ فَقَدِ
فَحَسَّبوهُ، فَأَلفَوهُ، كَما حَسَبَت ... تِسعًا وَتِسعينَ لَم تَنقُص وَلَم تَزِدِ
فَكَمَّلَت مِائَةً فيها حَمامَتُها ... وَأَسرَعَت حِسبَةً في ذَلِكَ العَدَدِ
فَلا لَعَمرُ الَّذي مَسَّحتَ كعبتهُ ... وَما هُريقَ عَلى الأَنصابِ مِن جَسَدِ
وَالمُؤمِنِ العائِذاتِ الطَّيرَ تَمسَحُها ... رُكبانُ مَكَّةَ بَينَ الغيلِ وَالسّعَدِ
ما قلتُ من سيءٍ مما أُتيتَ بهِ ... إذاً فَلا رفَعَت سَوطي إلَيَّ يَدي
إلا مقالةً أقوامٍ شُقيتُ بها ... كانت مقالتهم قرعًا على الكبد
إذاً فعاقَبَني رَبّي مُعاقَبَةً ... قَرَّت بِها عَينُ مَن يَأتيكَ بِالفَنَدِ
هذا، لأبرأ من قولٍ قذفتُ بهِ ... طارتْ نوافذه حرًّا على كبدي
أُنبِئتُ أَنَّ أَبا قابوسَ أَوعَدَني ... وَلا قَرارَ عَلى زَأرٍ مِنَ الأَسَدِ
مَهلاً، فِداءٌ لَكَ الأَقوامُ كُلُّهُمُ ... وَما أُثَمِّرُ مِن مالٍ وَمِن وَلَدِ
لا تَقذِفَنّي بِرُكنٍ لا كِفاءَ لَهُ ... وَإنْ تَأَثَّفَكَ الأَعداءُ بِالرَّفَدِ

فَمـا الفُـراتُ إذا هـبَّ الريـاحُ لـهُ ... تَرمـي أَواذِيُّـهُ العِبـرَينِ بِالزَّبَـدِ
يَمُـدُّهُ كُـلُّ وادٍ مُتـرعٍ، لَجِـبٍ ... فيـهِ ركـامٌ مِـنَ اليَنبـوتِ وَالخَضَـدِ
يَظَـلُّ مِـن خَوفِـهِ، المَـلاَّحُ مُعتَصِـماً ... بِالخَيزُرانَـةِ، بَعـدَ الأَيـنِ وَالنَّجَـدِ
يَومًـا بِـأَجوَدَ مِنـهُ سَـيبَ نافِلَـةٍ ... وَلا يَحـولُ عَطـاءُ اليَـومِ دونَ غَـدِ
هَـذا الثَّنـاءُ فَـإِن تَسـمَع بـه حسـنًا ... فَلـم أُعـرّض، أَبَيـتَ اللَّعـنَ، بِالصَّـفَدِ
هـا إِنَّ ذي عِـذرَةٌ إِلاّ تَكُـن نَفَعَـت ... فَـإِنَّ صـاحِبَها مُشـارِكُ النَّكَـدِ

يُعدُّ علم النص الخطوة الأخيرة التي خطاها علم اللغة في مساره العملي، فبعد أن كانت النصوص بعيدة عن مرمى الدراسات اللغوية، أصبحت -وبفضل علم لغة النص الذي صار في الفكر الغربي علما قائمًا بذاته- محط الاهتمام[٩]. ويعد اللغوي الأمريكي "روبرت دي بوجراند" من أوائل علماء لغة النص الذين حاولوا أن يحددوا معايير الدراسة النصية، فجعلها على الشكل الآتي:

- **السبك، الحبك، القصدية، التقبلية، الإعلامية، المقامية، التناص.**

وقد قام الدكتور سعد مصلوح[١٠] بتقسيم هذه المعايير مستندًا إلى تقسيم روبرت دي بوجراند على النحو الآتي:

١- **ما يتصل بالنص في ذاته**: السبك والحبك.

٢- **ما يتصل بمستعملي النص**: القصدية والتقبلية.

٣- **ما يتصل بالسياق المحيط بالنص**: الإعلامية، المقامية، التناص.

سنقوم بدراسة معلقة النابغة الذبياني (الدالية) بناء على هذه المعايير السبعة، وذلك بحسب علاقة كل منها بعناصر النص الثلاثة: النص، المستعمل (الكاتب والمتلقي)، المحيط الخارجي.

أولاً: ما يتصل بالنص في ذاته: السبك والحبك.

١-**السبك**: ورد تعريف السبك في التراث العربي في قول الجاحظ في وصف أجود الشعر بأنه: "متلاحم الأجزاء، سهل المخارج، فتعلم بذلك أنه قد أفرغ إفراغًا، وسبك سبكًا واحدًا"[١١]، فنلمس في دلالة "السبك" عند الجاحظ تماسك النص وتلاحمه، على المستوى الشكلي ظاهر النص. ويقول أسامة بن منقذ: "وأما السبك، فهو أن تتعلق كلمات البيت بعضها ببعض من أوله إلى آخره"[١٢]. ودراسة السبك في القصيدة هي دراسة الروابط اللفظية التي تظهر في المستوى السطحي للنص، فيكون السبك بذلك هو الترابط اللفظي. وللسبك ثلاثة أنواع، ومن خلال تطبيق الدراسة عليها فإنها ستتضح لنا تباعًا بحسب ترقيمها:

أ- **السبك النحوي**: ويعد المظهر الأول من مظاهر السبك في النص، ويتحقق من خلال الوسائل اللغوية، التي تربط عناصر النص، وهذا ما دعا بعض الباحثين إلى أن يقصر علم النحو على دراسة الوسائل اللغوية المتحققة نصيًّا والعلاقات بينهما[١٣]. ويتضمن:

١-**الإحالة**: من المزايا المهمة للإحالة، والتي ينبغي الإشارة إليها أنها قادرة على صنع جسور كبرى للتواصل بين أجزاء النص المباعدة، والربط بينها ربطًا واضحًا، وهذا ما يؤكد أهمية الإحالة في الربط النصي[١٤]. فضلاً عن دور الإحالة في الاختصار البلاغي، وتلافي تكرار بعض المفردات أو الجمل أو التراكيب، والاكتفاء بإشارة تحيل إليها، ومن هنا فإن الإحالة تقسم إلى قسمين:

- **الإحالة النصية**: وتتم بوساطة الضمائر وأسماء الإشارة، والاسم الموصول، وهذه الإحالة تتفرع إلى:

*__إحالة قبليَّة__: وفيها يشير العنصر المحيل إلى عنصر آخر متقدم عليه وهي الأكثر شيوعًا. ومن أمثلتها في نص النابغة، قوله:

يا دارَ مَيَّةَ بِالعَلياءِ، فَالسَّنَدِ أَقوَت، وَطالَ عَلَيها سالِفُ الأَبَدِ

استعمال الشاعر لضمير الهاء في قوله (عليها) يندرج ضمن الإحالة القبليَّة، حيث يشير إلى تركيب متقدم عليها وهو (دار مية)، ولولا هذه الهاء التي تضمنت الإحالة لما كان حرف الجر (على) قادرًا على أن يأتي بالمعنى المراد بنفسه، فتتجلى عملية التماسك النصي من خلال سبك المفردات لتكون مترابطة في الشطرين؛ بحيث يكون المعنى مكتملاً لا نقص فيه، ويشير هذا إلى أهمية الحرف في إتمام اللفظ والمعنى على حد سواء.

وفي قوله أيضًا في البيت الثاني:

وَقَفتُ فيها أصيلاً كي أُسائِلَها

فالسؤال الذي يرغب الشاعر في طرحه على ديار مية ما كان ليتضح المسؤول فيه لولا ضمير الهاء في (أسائلها).

أما في الإحالة بأسماء الإشارة فقد بدا ذلك في قوله: (**هَذا الثَّناءُ فَإِن تَسمَع به حسنًا**)، فهنا جاءت الإحالة قبلية إلى جميع مواطن الثناء في النص مما سبق اسم الإشارة. وفي قوله أيضًا: (**ها إِنَّ ذي عِذرَةٌ إِلاّ تَكُن نَفَعَت**)، أيضًا للإشارة إلى كل ما سبق من اعتذار، وأوجه انكسار في النص، ويؤكد الشاعر أن قصيدته اعتذارية لا مدحية، وذلك عندما اقتصر في إشارته إلى الثناء بهاء التنبيه مع اسم الإشارة ذا، بينما جعل بين الهاء واسم الإشارة حرف التوكيد (إنَّ) لتأكيد أن غرض النظم الأساسي هو الاعتذار.

*__إحالة بعدية__: وفيها يشير العنصر المحيل إلى عنصر آخر يلحقه. يقول الشاعر في البيت الرابع:

رَدَّت عَلَيهِ أَقاصيهِ، وَلَبَّدَهُ ضَربُ الوَليدَةِ بِالمِسحاةِ في الثَّأَدِ

إن الهاء في (لبَّدهُ) تشير إلى السبب الكامن في الشطر الثاني اللاحق لها مباشرة، ولا تعود إلى ما قبلها، لأن المعنى بذلك يكون مبتورًا، بل مبهمًا وغير واضحٍ، فالإحالة التي حملها ضمير الهاء إحالة بعدية، ولو أن الشاعر قال (ملبدةً) دون أن يقف على السبب والمسبب (ضربُ الوليدة بالمسحاة) لكان

المعنى تامًّا دون إحالة، لكن هذه الإحالة حملت جمالية سردية فيما يسمى الخطف إلى الأمام، بأن يأتي الشاعر بالنتيجة ثم السبب وراءه مباشرة، وهذا من شأنه ألا يصرف ذهن المتلقي عن فكرة البيت، لرغبة المتلقي في معرفة السبب بعد أن عرف النتيجة. وإذا كنا في هذا السياق فتجدر الإشارة إلى أن هذا الأمر له علاقة برغبة الشاعر في شد انتباه النعمان بن المنذر إلى القصيدة قدر الإمكان، وتشتيت انتباهه إلى ما دون ذلك مما حواليه. وقوله أيضًا في البيت الخامس:

خَلَّت سَبيلَ أَتِيٍّ كانَ يَحبِسُهُ وَرَفَّعَتهُ إِلى السِّجفَينِ، فالنَّضَدِ

فالإحالة البعدية تكمن في ضمير الهاء في قوله (ورفَّعته)، وليس باستطاعة هذا الفعل (رفعته) الاكتفاء بذاته من حيث التأويل، بل لابد من ذكر اللاحق له ليكتمل المعنى، وإلا فيكون السؤال: إلى أين رفعته؟. وفي قوله:

أَضحَت خَلاءً وَأَضحى أَهلُها احتَمَلوا أَخنى عَلَيها الَّذي أَخنى عَلى لُبَدِ

في الشطر الأول تأتي الإحالة في ضمير الهاء في (أهلها) قبلية متعلقة بدار مية، بيدَ أن اكتمال التأويل لا يتم بالوقوف عند أهلها في النطق، بل لابد من إلحاقها بقوله (احتملوا)، فتكون الإحالة في هذا المقام بعدية، إذ لا يقوم التركيب -وصولاً إلى الفعل احتملوا- بالمعنى كاملاً، ويبقى محتاجًا إلى الإحالة اللاحقة البعدية لإتمام المعنى. وتتجلى أوضح صور الإحالة البعدية في قوله:

فَارتاعَ مِن صَوتِ كَلاَّبٍ، فَباتَ لَهُ طَوعُ الشَّوامِتِ مِن خَوفٍ وَمِن صَرَدِ
فَبَتَّهُنَّ عَلَيهِ، وَاستَمَرَّ بِهِ صُمعُ الكُعوبِ بَريئاتٍ مِنَ الحَرَدِ

(فبتَّهنَّ عليه)، فالشاعر لم يشر إلى كلاب الصيد من قبل هذا التركيب، بل أشار إلى الصياد صاحب الكلاب، وأسماه بالكلَّاب، بيد أن قوله بتهنَّ يشير للقارئ بأنه أطلق عددًا من كلابه ليطاردن الثور الوحشي، لكن هذا العدد لم يتضح إلا لاحقًا، وضمير النون في الفعل هو مفتاح الإحالة البعدية إلى عدد الكلاب، ثم أسمائهم، ثم مصيرهم. وفي قوله:

قَالتْ لهُ النَّفسُ إني لا أَرَى طَمَعًا

ضمير الهاء في (قالت له)، فلو اكتفى الشاعر بهذا، لظن المتلقي أن الهاء تعود إلى شيء سابق لها، بيد أن الإحالة البعدية حاضرة في كون الهاء تشير إلى النفس التي هي لاحقة للنفس. وقوله: (**الواهب المائة المعكاء زينها، سعدان**...) فضمير الهاء في (زينها) إحالة بعدية لما أتى لاحقًا لها.

أما في قوله: (**وكانَ ضُمرانُ منهُ**) فإن (منهُ) تحمل إحالة في ضمير الهاء المتصلة التي تشير إلى الثور القريب من الكلب ضُمران.

وتكثر الإحالات النصية في قصيدة النابغة بنوعيها القبلية والبعدية، ومن شأن هذه الإحالات النصية أن متن العلاقة القائمة بين الأسماء والمسميات، وهي تعني العملية التي بمقتضاها تحيل اللفظة المستعملة إلى لفظة متقدمة عليها، أو متأخرة عنها، والعناصر المحيلة - كيفما كان نوعها- لا تكتفي بذاتها من حيث التأويل، ومن صور الإحالة، استعمال الضمير ليعود على اسم سابق أو لاحق، بدلاً من تكرار الاسم نفسه، وهذا ما تطرقنا إليه في أمثلتنا، وتؤدي هذه الإحالات إلى ضمان وحدة النص في ضوء ترابط جمله[١٥].

ولعلنا نلاحظ اتكاء الشاعر على الضمير في الإحالة، ويأتي هذا من ميزتي الضمير، الأولى: الغياب عن الدائرة الخطابية، والثانية القدرة على إسناد أشياء معينة، وتجعل هاتان الميزتان من هذا الضمير موضوعًا على قدر كبير من الأهمية في دراسة تماسك النصوص[١٦].

أما في الإحالة البعدية باسم الإشارة ففي قوله: (**هذا، لأبرأ من قولٍ قُذفتُ به**)، فالشاعر يشير إلى اللاحق لاسم الإشارة، وتبرأ من التهم التي لفقت له ظلمًا ونكاية.

-**الإحالة المقامية**: الإحالة إلى السياق الخارجي[١٧]، فهي إحالة خارجية، وفيها يحيل عنصرًا في النص إلى شيء خارج النص، ولا تدخل تلك الإحالة في إطار السبك، وإنما ننظر إليها في إطار سياق الموقف الخاص بالنص. يقول الشاعر في الشطر الثاني من البيت الثاني:

عَيَّت جَوابًا، وَما بِالرَّبعِ مِن أَحَدِ

لماذا عيَّت جوابًا؟ ليأتي الشاعر بالتفسير لاحقًا بقوله: (وما بالربع من أحد)، فالإحالة في هذا المقام حملت دلالتين؛ الأولى نصية تمثلت في الإحالة البعدية في تفسير الإعياء عن الجواب، بخلو الربع من ساكنيه، وهي إحالة ضعيفة كون الجملة لا تحمل ما يشير إلى ذلك نصًّا، والثانية مقامية متعلقة بسكان ديار مية الذين رحلوا عنها؛ فإن قوله في بداية القصيدة (يا دار مية)، بندائه هذه الدار، يحيلنا إلى الشطر الثاني من البيت الثاني بقوله (وما بالربع من أحد).

فإذا كان الشاعر يخاطب دار مية في بداية القصيدة، آملاً الجواب من هذه الديار، وهو يعلم بأن الحجارة وآثار التخييم الدارسة لا يمكن لها أن تجيبه على سؤاله، فإنه يفصح لاحقًا بأنه إنما يخاطب أهل هذه الديار وساكنيها، علَّ أحدًا منهم يجيبه فيستدل به عن مكان مية المرتحلة إليه، لكن لا أحد في الديار ليجيبه، ولو أراد الشاعر أن يوهمنا بأنه طلب الجواب من الحجارة لأفصح عن ذلك صراحة، لكنه أفصح عما أولناه عندما قال: (**أضحت خلاء وأضحى أهلها احتملوا**). ونستطيع أن نطلق على هذه الإحالة إحالة إلى داخل النص؛ حيث إن التفسير كان ضمن السياق الذي أورده النابغة سواء سابقًا أو لاحقًا. أما في قوله:

فَحَسَّبوهُ، فَأَلفَوهُ، كَما حَسَبَت تِسعًا وَتِسعينَ لَم تَنقُص وَلَم تَزِدِ

فالضمير (الهاء) في كل من (حسّبوه، ألفوه) يقوم على الإحالة المقامية إلى خارج النص، فالشاعر لم يصرح بحقيقة هذه الزمرة التي قامت بحسبة الحمام وعدِّه، بل اكتفى بالضمير المشير إليهم، ولم يشر إلى مكانتهم، أو جنسهم أو عددهم، كما أنه لم يرد لهم أي ذكر في القصيدة عدا هذا المكان، فكانت الإحالة إلى المحيط خارج النص، وليس إلى القصيدة، أو أحد عناصرها المكونة لها من شخصيات أو أماكن أو أحداث.

٢- **الاستبدال**: هو "عملية تتم داخل النص، إنه تعويض عنصر في النص بعنصر آخر"[١٨]. والاستبدال "شأنه شأن الإحالة - في كونه- علاقة اتساق، إلا أنه يختلف عنها في كونه يتم في المستوى المعجمي بين كلمات أو عبارات، بينما الإحالة علاقة معنوية تقع في المستوى الدلالي"[١٩]. فإذا وقفنا عند قول النابغة:

فَتِلكَ تُبلِغُني النُّعمانَ، إنَّ لَهُ فَضلاً عَلى النّاسِ في الأَدنى وَفي البَعَدِ

ثم قوله:

أُنبِئتُ أَنَّ أَبا قابوسَ أَوعَدَني وَلا قَرارَ عَلى زَأرٍ مِنَ الأَسَدِ

فالشاعر في البيت الأول أتى على ذكر الملك النعمان باسمه الصريح المباشر، ثم إنه تنحى عن استخدام العبارة نفسها مستبدلاً إياها بلقب الملك (أبا قابوس)، وهو بذلك يحقق غايتين، أولاهما أن الاستبدال هنا جاء على مستوى التركيب اللغوي حيث يتم استبدال كلمة بكلمة واحدة تقدمت عليها في التركيب، طلبًا للاختصار، ومنعًا للتكرار.

وثانيهما له علاقة بالدلالة وحسن الحبك، بتعظيم اسم الملك النعمان وعدم مخاطبته باسمه الصريح أكثر من مرة، وهذا من مراعاة المقال للمقام.

وقد قسم (هانج) أنماط الاستبدال السنتجماتي (النحوي) إلى ثلاثة أقسام: استبدال المطابقة؛ نحو تكرار الوحدة المعجمية. واستبدال المشابهة؛ نحو الإعادة من خلال المترادفات. واستبدال التلاصق؛ ويعني التكرار الضمني للمعنى"[٢٠].

وإذا أمعنا النظر في السبك النحوي لقصيدة النابغة فإننا نجد أمثلة الاستبدال واضحة في أكثر من موضع، ومن ذلك قوله:

ولا أرى فاعلاً في الناس يشبهُ ولا أحاشي من الأقوام من أحد

ثم قوله: **قم في البرية فاحددها عن الفند**

إن الاستبدال الحاصل فيما سبق يندرج ضمن استبدال المشابهة؛ حيث أعاد الشاعر تكرار الشيء ذاته بمرادفاته، في قوله (الناس)، ويقصد بها جميع الناس، ثم (الأقوام) أي جميع الناس أيضًا؛ لأنه نفى أن يستثني منهم أحدًا، ثم (البرية) جميع الناس أيضًا، وليس من شأن هذا الاستبدال أن يعود بالتأويل على مفاهيم سابقة له في النص، أو معلومات تشير إليه؛ حيث تكتفي المفردة بنفسها بإيصال المعنى المطلوب.

أما في قوله: "**فعدِّ عما ترى إذ لا ارتجاع لهُ**"، فهو استبدال التلاصق، أي التكرار الضمني للمعنى، ففي قوله "عدّ عما ترى" فإنه يقصد بذلك الزمن الماضي، ويطلب من المتلقي أن يصرف ذهنه عن كل ما هو ماضٍ من هذه الأحداث، وأن يعنى بالحاضر والمستقبل أكثر، ثم في قوله "إذ لا ارتجاع له"، فإنه فسّر الجملة التي سبقتها بأن هذا الزمن الماضي لا يمكن له أن يعود، ولعل التفسير في هذا المقام إذ إن استحالة عودة الماضي أمر بديهي مفروغ منه، ولا داعي لتفسيره، بيد أنه آثر استبدال الفكرة الأولى بالفكرة الثانية الملاصقة لها في المعنى، تأكيدًا وتفسيرًا وحسن سبك للتركيب.

أما في قوله: (**لَمّا رَأى** "**واشِقٌ**" **إقعاصَ صاحِبِهِ**)، فإنه استبدل ضُمرانَ بمفردة صاحبه، ولولا القرائن التي وضعها الشاعر في سياق النص من قبل، لما كان من الممكن التنبؤ بالتأويل السليم لهذا الاستبدال، ولكان من الأوضح لو قال (لما رأى واشق إقعاص ضُمران). "فالمعلومات التي تمكّن القارئ من تأويل العنصر الاستبدالي توجد في مكان آخر في النصّ"[٢١].

وكذلك الأمر في قوله: (**فَارتاعَ مِن صَوتِ كَلاَّبٍ**)، ثم في قوله: (**وَإِنَّ مَولاكَ لَم يَسلَم**)، وهنا استبدال المشابهة، فالكلَّاب هو مولى الكلبين، وقد أشرنا إلى أن هذا النوع يفيد تلافي التكرار شكلاً، ويحمل دلالة معجمية مضمونًا، والدلالة هنا في أن الكلبين هما ملك لصاحبهما الذي خرج بهما، وليسا مستنكرين مثلاً، فضلاً عن مكوثهما فترة طويلة تحت رعاية هذا المولى، وأكد الشاعر هذه

العلاقة اللصيقة بين الصياد وكلبيه، وبين الكلبين معًا في قوله من قبل: "لما رأى واشق إقعاص صاحبه"، فالمصاحبة هنا أفادت التلازم في الرفقة لفترة ليس بالقصيرة في ظل المولى نفسه.

٣-**الحذف**: الحذف وسيلة من وسائل السبك، وتوظف داخل النص، وفي أغلب الأمثلة التي يقع فيها الحذف، يلحظ أن المحذوف يرتبط عادة بعلاقة قبلية مع العناصر اللغوية التي تسبقه[٢٢]، وعد الحذف من القضايا المهمة التي عالجتها البحوث النحوية والبلاغية والأسلوبية بوصفه انحرافًا عن المستوى التعبيري الاعتيادي.

ويستمد الحذف أهميته من حيث أنه لا يورد المتوقع من الألفاظ، ومن ثم يفجر في ذهن المتلقي شحنة توقظ ذهنه، وتجعله يفكر فيما هو مقصود[٢٣]، ويلحظ الباحثون أن أهمية دور الحذف تعظم وتكبر بما توفره من ترابط بين الجمل ضمن الخطاب أو النص[٢٤].

ولأن للحذف أهمية في الحفاظ على تماسك النص وعدم جنوحه نحو الاسترسال أو الحشو، فإن النابغة اعتمد على ما يسمى جوامع الكلم؛ حيث يكتفي باللفظ منفردًا إن كان بعضه يشير إلى كله، ويدل عليه، ومثال ذلك حذفه لمكملات الجملة في أكثر من موضع، كما في قوله:

(وإنَّ مولاكَ لم يَسْلَمْ ولم يَصِدِ)

فالمحذوف نحويًّا وقع في موطنين؛ الأول: حذف الجار والمجرور في قوله: (لم يسلم) وتقديرها لم يسلم من الثورِ، والثاني: حذف المفعول به في قوله: (ولم يصدِ) وتقديرها ولم يصد الثورَ، فالمحذوف في كلتا الحالتين هو الثور، فهو المفترس حينًا والفريسة أخرى. ويحيلنا هذا إلى الناحية الدلالية لهذا الحذف، فإن عدنا إلى بداية المشهد الدموي للصراع ما بين الثور الوحشي والكلبين واشق وضمران، فإن الشاعر لم يشر إلى أن الكلَّاب بثّ كلبيه على الثور بغية اصطياده، لكنه أوضح ذلك في قوله هنا على حذف الثور من مكملات الجملة، وانعطاف الدلالة إليه.

ومن أساليب الحذف التي أسبغت على النص تماسكًا لغويًّا فضلاً عن التماسك الدلالي في مناسبة المقال للمقام، حذف العامل والتصريح بالمعمول، كما في قول النابغة:

مهلاً، فداءٌ لكَ الأقوامُ كلهمُ

حذف الشاعر الفعل (تمهَّلْ)، وأصلها (تمهَّلْ مهلاً)، بيد أن خطاب الملوك لا يستدعي به أن يأتي بفعل الأمر في الخطاب المباشر، وقد ألجأ هذا الشاعر إلى حذف الفعل مع الإبقاء على لوازمه المؤدية للمعنى المكتفية بنفسها لإيصاله. وجعل بشر بن المعتمر الفائدة أو المنفعة من سمات المعنى الشريف؛ إذ يقول: "إنما مدار الشرف على الصواب وإحراز المنفعة، مع موافقة الحال، وما يجب لكل مقام من المقال"[٢٥].

وفي قوله أيضًا:

"**تسعًا وتسعين لم تنقص ولم تزدِ**"

فقد حذف الشاعر مكملات الجملة في نهاية الشطر، بحذفه الجار والمجرور، والتقدير: لم تنقص عن تسع وتسعين، ولم تزد على تسع وتسعين. ولأن السياق يقوم بمهمة تأويل النص دون الحاجة إلى ذكر الجار والمجرور، فقد كان حذفهما من باب الاختصار.

وتجدر الإشارة إلى أن "الحذف" بوصفه وسيلة من وسائل السبك يختلف عن "الاستبدال"؛ إذ إن الاستبدال يتضمن تعويض عنصر لغوي في النص بعنصر آخر، بينما الأمر على خلاف هذا في الحذف، ولذلك وصف الحذف بأنه استبدال صفري[٢٦]. ومثال ذلك قول الشاعر:

أَضحَت خَلاءً وَأَضحى أَهلُها احتَمَلوا أَخنى عَلَيها الَّذي أَخنى عَلى لُبَدِ

فالشاعر لم يشر إلى علة الشيء الذي أخنى على لبد، ولا إلى الشيء الذي جعل الديار خلاءً، ولا إلى سبب رحيل أهلها، بل قرن خلاء الديار والارتحال عنها بالسبب نفسه الذي قضى على لبد، وهو الدهر. وكذلك الأمر في قوله:

هذا، لأبرأ من قولٍ قذفتُ بهِ طارتْ نوافذه حرًّا على كبدي

يؤكد الشاعر على براءته من التهمة التي قذف بها من الوشاة، والتي كانت سببًا في غضب النعمان بن المنذر عليه، بيد أنه لا يوضح هذه التهمة، ولا يقف عليها في نص قوله، بل لا يفتأ يشير إلى الوشاية، ويطلب العفو منكرًا لها، كما في قوله:

ما قلتُ من سيءٍ مما أُتيتَ بهِ إذاً فَلا رفَعَت سَوطي إِلَيَّ يَدي

إلا مقالةَ أقوامٍ شُقيتُ بها كانت مقالتهم قرعًا على الكبد

والقارئ الذي لم يقف على تفاصيل الحادثة، يتوه عن حقيقة هذه التهمة السيئة، كما وصفها النابغة، بيد أن كلًّا من المخاطِب والمخاطَب يعرفان تفاصيل الحادثة، وجاء حذف تفاصيلها من القصيدة بغية أمرين:

الأول: عدم رغبة الشاعر في تذكير الملك النعمان بالحادثة الغزلية، كي لا يزداد غضبه عليه، فالحكمة تتطلب من الشاعر ألا يتطرق إلى هذا الجانب، وأن يكون تركيزه على طلب العفو أكثر من تركيزه على ذكر تفاصيل الحادثة.

الثاني: وكأن الشاعر يوحي بعدم معرفته بتفاصيل التهمة أصلاً، بيد أنه استشعر غضب النعمان من المقربين منه، وجاء حذفه لها تأكيدًا على عدم إلمامه بذلك، وتأويل الحذف الأول أرجح.

٤- **الوصل**: وسيلة من وسائل السبك، والمقصود بالوصل أنه تحديد للطريقة التي يترابط بها اللاحق مع السابق بشكل منظم[٢٧]. وقبل أن نتناول تماسك النص من حيث الوصل بحسب تقسيمات روبرت دي بوجراند، تجدر الإشارة إلى أهم عنصر من عناصر الوصل ألا وهو الجسور اللفظية، التي تقوم بمهمة الربط بين الأفكار في النص، بحيث يتلافى الشاعر الفجوات النصية، أو الدلالية في الانتقال من فكرة إلى أخرى، ومثل ذلك في النص قول النابغة في البيت السابع من القصيدة، وكأنه يتخلص من المقدمة للدخول في عنصر آخر:

فَعَدِّ عَمّا تَرى، إِذ لا ارتِجاعَ لَهُ وَانمِ القُتودَ عَلى عَيرانَةٍ أُجُدِ

وقوله:

فَتِلكَ تُبلِغُني النُّعمانَ، إِنَّ لَهُ فَضلاً عَلى النّاسِ في الأَدنى وَفي البَعَدِ

فبعد أن يأتي الشاعر على ذكر الراحلة في قوله (كأن رحلي) ثم تشبيهها بوحش وجرة (الثور الوحشي) يبدأ بوصف المشهد الحكائي للصراع بين الكلبين والثور الوحشي، وانتصار الأخير عليهما، وهنا كان لابد للشاعر من العودة إلى صلب الموضوع مجددًا، فاستعمل حرف الفاء الملاصق لاسم الإشارة (فتلك)، وهنا يتضمن الأسلوب عدة أشكال تمثل السبك اللغوي المتين لأفكار النص، أولها الإحالة إلى الناقة في استعماله اسم الإشارة الدال عليها، وثانيها الاستبدال في الاستغناء عن مفردة الراحلة والاكتفاء باسم الإشارة رغبة في الاختصار، وتلافي التكرار، والثالث الوصل بين مشهد الصراع الدموي وبين الراحلة، ثم علاقة كليهما بالنعمان بن المنذر، فالراحلة تشبه الثور الوحشي في قوته، والرحلة تمثل المشقة التي عاناها الثور الوحشي أو الناقة، وكل هذا بغية إبلاغ النعمان بتعني الشاعر حتى وصل الحيرة.

وتعتبر هذه الجسور اللفظية من أهم سمات الوصل في التركيبين اللغوي والدلالي، بيد أن (دي بوجراند) يقسم الوصل إلى أربعة أقسام، يستعملها الأديب للربط بين عناصر النص، سواء كانت تراكيب أو مفرداتٍ أو صورًا.

تجدر الإشارة إلى أن حرف العطف (الواو) قد سجل حضورًا كبيرًا في مساحة النص، وتأتي فائدة هذا العطف في إشراك الثاني الأول في إعرابه[٢٨]، كما من شأن الربط أن يشير إلى العلاقات التي بين المساحات أو الأشياء التي في هذه المساحات، وكذلك إلى إمكان اجتماع العناصر والصور، وتعلق بعضها ببعض في عالم النص[٢٩].

وسوف نتناول فيما يأتي أقسام الوصل في معلقة النابغة مع بعض الأمثلة التي تبين وحدة السبك اللغوي المتين والتماسك النصي في القصيدة.

- **مطلق الجمع**: الربط باستعمال الواو، للربط بين صورتين أو أكثر. ومثال ذلك في النص:

فَمَن أَطاعَكَ فانفعه بِطاعَتِهِ كَما أَطاعَكَ، وادلُهُ عَلى الرَّشَدِ
وَمَن عَصاكَ فَعاقِبهُ مُعاقَبَةً تَنهى الظَّلومَ، وَلا تَقعُد عَلى ضَمَدِ

فاستعمل حرف العطف (الواو) للربط بين صورة مكافأة المطيع، ونظيرتها في معاقبة المسيء. ومن هذا العطف أيضًا قوله: (**الواهِبُ المِائَةَ المعكاء، زَيَّنَها**)، (**والساحبات ذُيولَ المِرطِ، فَنَّقَها**)، (**وَالخَيلَ تَمزَعُ غَربًا في أَعِنَّتِها**)، (**وَالأُدمَ قَد خُيِّسَت فُتلاً مَرافِقُها**).

ربط الشاعر بين مجموعة العطايا التي يقدمها النعمان لمادحيه، بحرف العطف الواو، ومن خصائص (الواو) أنها تمثل ربطًا خطيًّا بين الجمل، كما من شأنها الدلالة على معنى التشريك، وهو ما طبقه النابغة نحويًّا، ثم دلاليًّا بربطه بين العطايا على سبيل العطف، لا على سبيل التخيير، وهذا من أبلغ ما يكون في وصف الكرم.

- **التخيير**: يربط بين صورتين متماثلتين من حيث المحتوى، وقع الاختيار على أحدهما، يربط بينهما بحرف العطف أو. ومثال ذلك قول النابغة:
لِمِثلِكَ أَو مَن أَنتَ سابِقُهُ
- ويلاحظ أن التخيير لم يرد إلا مرة واحدة في النص، وجاء هذا التخيير في صورة إيجابية، ولعل الدلالة التي حملها التخيير في هذا المقام هي ملاءمة أسلوب الخطاب لمقام الملك، فالشاعر لا يود تخييره بين العفو أو العقاب، ولا يريد أن يرسخ في ذهن الملك هذا الأسلوب كي لا يتخذه، وكي لا يظهر النابغة بشكل اللامبالي بالعفو من العقوبة، بل إنه كان مصرًا على العفو، ولازمًا تأكيده.

والتخيير هو ما يسميه (فان دايك) الفصل، ويقول عنه: "إن صدق الشرط المنطقي للفصل هو أن واحدًا على الأقل من ضروب الجمل المفصولة ينبغي أن يكون صحيحًا"[٣٠]. ويؤكد هذا حرص النابغة على حسن السبك النصي النقي من الأخطاء.

- **الاستدراك**: ويضم صورتين من صور المعلومات بينهما علاقة تعارض، ويمكن استعمال الأدوات "لكن، بل، مع ذلك، أدوات الاستثناء".

و"يربط الاستدراك على سبيل السلب صورتين من صور المعلومات بينهما علاقة تعارض؛ إذ تكونان في المقام متحدتين أو متشابهتين، أو أن ذلك يكون بتناولهما لموضوعات بينها علاقة، لكن من خلال تجمع غير متوقع في التنشيط الموسع، وقد يكون كل من الصورتين صادقًا بالنسبة إلى عالم النص، ولكن تعلق كل منهما بالآخر غير واضح"[٣١].

لم يستعمل الشاعر في نصه أيًّا من أدوات الاستدراك (لكن، بل، مع ذلك)، والتجاوز عن هذا الاستعمال زاد من تماسك نصه لا أضعفه؛ حيث إن الاستدراك هو تصحيح خطأ تصحيحًا فوريًّا في نفس الجملة، ويكون بإثبات الحكم للمعطوف بعد نفيه عن المعطوف عليه. وخلو النص من الاستدراك يدل على أن النابغة قد اعتنى بمراجعة نصه ونظمه بتأنٍ ودقة، فجعله كنسيج محكم السبك لا خلل فيه، بل أوضح معانيه بكل شفافية دون الحاجة إلى استدراك شيء مكان آخر.

بيد أننا نقف عند أساليب الاستثناء التي أوردها الشاعر في النص، كما في قوله: (**إلاّ الأَوارِيَّ لأْيًا ما أُبَيِّنُها**)، فبعد أن صرح الشاعر بخلو الربع من أي أحد، استدرك مستثنيًا آثار الأواري أو ما تبقى من حجارتها، وهو استثناء ينم عن عبقرية النابغة في القص الشعري، وكأنه يصور للمتلقي المشهد حين يقف الشاعر على الأطلال الدارسة، مدركًا ألا أحد فيها، ثم يلفت انتباهه بقايا الحجارة التي وضعوها في أماكن خيولهم. وهذا الاستدراك لا يعتبر تصويبًا لخطأ، وإنما هو استدراك تفصيل وتوضيح ودقة في الوصف.

وفي الاستثناء الآخر (**إلاَّ سُليمانَ**)، فإنه كان استدراكًا وتصويبًا كي لا يجعل النابغة بمنزلة أعلى من منزلة الأنبياء، وهو بهذا الاستدراك أنقذ نفسه من تهمة التملق والمبالغة. كما أن الاستثناء هنا حمل دلالة الالتفات من مشهد إلى

مشهد قصصي آخر، حين تطرق الشاعر لبعض من قصة النبي سليمان - عليه السلام- وهو بذلك يهيئ ذهن النعمان لاستقبال الاعتذار في ختام النص.

- **التفريع**: ويشير هذا النوع من الوصل إلى العلاقة بين صورتين بينهما حالة تدرج، وتحقق إحداهما يتوقف على تحقق الأخرى، ويستعمل لذلك أدوات منها: "لأن، مادام، من حيث، ولهذا". والعجيب في نص النابغة هو اتكاؤه في الانتقال من مشهد إلى آخر بأساليب الجسور اللفظية ووسائل الربط السلسة كأحرف العطف والضمائر المتصلة، ولعلنا نجد أبهى تفريع وحسن تخلص من فكرة إلى أخرى في مشهد من اثني عشر بيتًا، بدأه بتشبيه براحلته: (كَأَنَّ رَحلي) ثم انصرف إلى وصفها في بقية الشطر والشطر الثاني، ثم عاد ليكمل التشبيه في البيت اللاحق بقوله: (مِن وَحشِ وَجرَةَ)، ثم يعود بعد عشرة أبيات ليأتي بالغاية من مشهد الصراع بين الثور والكلاب، فيقول: (فَتِلكَ تُبلِغُني النُّعمانَ). أي الراحلة التي يمتطيها النابغة.

ب-**السبك المعجمي**: هو المظهر الثاني من مظاهر السبك، ولن نتكلم هنا على وسائل نحوية للربط بين عناصر النص مثلما جرى الكلام عليها في "السبك النحوي" ، وينقسم السبك المعجمي إلى قسمين:

١-**التكرار**: يعرف (هاليداي) و(رقية حسن) التكرار بأنه "شكل من أشكال الاتساق المعجمي، ويتطلب إعادة ذكر عنصر معجمي، أو ورود مرادف له، أو شبه مرادف، أو عنصر مطلق، أو اسم عام"[٣٢]. ومن أقسامه في النص:

-**إعادة تكرار العنصر المعجمي**، ويقصد به التكرار التام المحض، أي: تكرار الكلمة في النص، أكثر من مرة، وبلا تغيير. وقد وردت هذه الصيغة من التكرار في أكثر من موضع على الشكل الآتي:

أَضحَت خَلاءً وَأَضحى أَهلُها احتَمَلوا	أضحى، أضحت
أَخنى عَلَيها الَّذي أَخنى عَلى لُبَدِ	أخنى، أخنى
لَهُ صَريفٌ صَريفَ القَعوِ بالمَسَدِ	صَريفٌ، صَريفَ
شَكَّ الفَريصَةَ بِالمِدرى فَأَنفَذَها شَكَّ المُبَيطِرِ إِذ يَشفي مِنَ العَضَدِ	شَكَّ، شَكَّ
فَمَن أَطاعَك فانفعه بِطاعَتِهِ كَما أَطاعَكَ، وادلُلهُ عَلى الرَّشَدِ	أَطاعَك، أَطاعَك
احكُم كَحُكمِ فَتاةِ الحَيِّ، إِذ نَظَرَت إِلى حَمامٍ سِراعٍ، وارِدِ الثَّمَدِ قالَت: أَلا لَيتَما هَذا الحَمامُ لَنا إِلى حَمامَتِنا، وَنِصفُهُ فَقَدِ فَكَمَّلَت مِائَةً فيها حَمامَتُها وَأَسرَعَت حِسبَةً في ذَلِكَ العَدَدِ	احكُم، كَحُكمِ- حَمامٍ، الحَمامُ، حَمامَتِنا، حَمامَتُها

وجاءت وظيفة التكرار هنا في إنعاش ذاكرة المتلقي كي يبقى على اتصال مباشر بالنص دون أن يتوه فيه، فضلاً عن ميزته في ربط العناصر ذات الغرض نفسه المؤدية المعنى المقصود ربطًا يحافظ على حلقات الوصل في فهم النص، ويشير تمام حسان إلى هذه الوظيفة بقوله: "إنعاش الذاكرة، وهو يوضح علاقة السابق باللاحق"[٣٣].

- **تكرار المعنى واللفظ مختلف**، ويشمل الترادف وشبه الترادف. ومن أمثلة ذلك في النص:

فَتِلكَ تُبلِغُني النُّعمانَ، إنَّ لَهُ فَضلاً عَلى النّاسِ في الأَدنى وَفي البَعَدِ	النعمان
أُنبِئتُ أَنَّ أَبا قابوسَ أَوعَدَني وَلا قَرارَ عَلى زَأرٍ مِنَ الأسَدِ	أبا قابوس

حيث قام الشاعر بتكرار شخصية النعمان بلقبه بعد ذكره باسمه الصريح، وكلاهما يدلان على الشخص نفسه. وللتكرار في هذا النوع وظيفة مهمة في تماسك النص، في محاولة الشاعر طرد الملل والسآمة عن المتلقي بتكرار الاسم في مواطن يصلح المعنى، ويثبت لو أتى بمرادف هذا الاسم، فالبحث عن الملائم والمناسب كان هدف النابغة ليجعل نصه مسبوكًا ومحبوكًا، فتلافى تكرار اسم النعمان في السياق، وناداه بلقبه ليلفت انتباهه إليه تحسبًا لو أنه صرفه في أثناء ذلك.

- **تكرار الاسم الشامل**، وهو اسم يحمل معنى مشتركًا بين عدة أسماء، فيكون شاملاً لها، مثل الأسماء: "الناس، الشخص، الرجل، المرأة، الولد، البنت، الطفل" فهذه أسماء يشملها اسم "الإنسان"[٣٤]. ومن أمثلة ذلك في النص:

(مَيَّةَ - أَحَدِ – أَهلُها – النُّعمانَ- النّاسِ – النّاسِ - الأَقوامِ – سُليمانَ - البَرِيَّةِ - فَتاةِ - رُكبانُ– أقوامٍ-أَبا قابوسَ - الأَقوامُ –وَلَدِ-المَلاَّحُ).

٢- **التضام**: ويقصد به التضام المعجمي، ويضم أزواج الألفاظ المتصاحبة دومًا، والتي يستدعي ذكر أحدها استحضار الآخر، فهو: "استعمال وحدتين معجميتين منفصلتين، استعمالهما عادةً مرتبطتين الواحدة بالأخرى"[٣٥]. وأبرز ما في هذا القسم هو التضاد، ثم السلسلة المرتبة، ثم علاقة الكل بالجزء أو العكس، ثم الاندراج في قسم عام.

الطاعة	العصيان	التضاد الحاد غير المتدرج
المكافأة	العقوبة	التضاد الحاد غير المتدرج

لَم تَنقُص	وَلَم تَزِدِ	التضاد الحاد غير المتدرج
اليَومِ	غَدِ	التضاد الحاد غير المتدرج
أُسائِلَها	جَوابًا	تضاد العكس
خَلَّت سَبيلَ	يَحبِسُهُ	تضاد العكس
أَعطى	لا تُعطى	تضاد العكس
تُكحَل	الرَّمَدِ	تضاد العكس
في الأَدنى	وَفي البَعَدِ	التضاد الاتجاهي

هذا بالإضافة إلى التنافر؛ أي أن تندرج المصطلحات تحت مفهوم عام يجمعها معا بيد أنها متنافرة فيما بينها من حيث النوع والجنس والطبيعة والتكوين، ومن أمثلة هذا النوع من التضام في النص: (لُبد، عيرانة أجد، وحش وجرة، واشق وضمران، الجواد، الخيل، الأسد).

ج- **السبك الصوتي**: قدمت البلاغة العربية من خلال (علم البديع) إسهامات لها أهميتها في الكشف عن أنواع الروابط الصوتية في النصوص العربية من سجع وجناس ووزن وقافية[٣٦]. ويتم الربط الصوتي في النصوص الشعرية من خلال ثنائية الوزن والقافية باعتبارهما أساسًا في بناء القصيدة العربية.

أما الوزن فإن الشاعر لم يحد عن عمود الشعر العربي القائم على أوزان الأبحر المعروفة، فجاء متسقًا مع النمط الشعري العام وقتئذٍ، فنظم قصيدته على بحر البسيط ذي التفعيلات (مستفعلن/فاعلن/ مستفعلن/ فعلن).

لكن هل للوزن أثر في الدلالة أو المعنى؟ يقول جابر عصفور: "حركة الوزن حركة آنية لا تنفصل عن حركة المعنى أو تعقبها"[٣٧]. فتبرز أهمية الوزن وقيمته من خلال منح القصيدة روحها، وجعلها متناسقة الوحدات، متزنة الأجزاء منسجمة، فمن ميزات البحر البسيط تعدد التفعيلات في الشطر الواحد إلى الحد الأقصى (أربع تفعيلات)، وهذا يسمح باتساع المعجم اللغوي المناسب لمعاني الغرض.

ونستطيع القول أيضًا بأن اختيار الشاعر لبحر البسيط لم يكن عرضيًّا، بل حمل إشارة دلالية أيضًا، فبحسب تصنيف حازم القرطاجني لأهمية البحور الشعرية، وأفضلها مكانة، وأعلاها درجة، فإنه وضع في مقدمتها البسيط والطويل، وهنا كان استعمال النابغة لبحر ذي مكانة مهمة مطلوبًا منه في خطاب موجه إلى ملك من ملوك شبه الجزيرة العربية آنذاك. يقول القرطاجني: "ومن تتبع كلام الشعراء في جميع الأعاريض، وجد الكلام الواقع فيها تختلف أنماطه بحسب اختلاف مجاريها في الأوزان، ووجد الافتنان في بعضها أعم من بعض، وأعلاها درجة في ذلك الطويل والبسيط"[٣٨]. ولعل تمييزه لهذين البحرين على بقية البحور، مرتبط باكتمال مجموعة من الخصائص الصوتية المستقلة، والتي تشكل مستويات متعددة للتناسب.

أما القافية فتعد عنصرًا رئيسًا في الموسيقى الشكلانية للشعر العربي، لما لها من أهمية بالغة في تشكيل بنية النص الشعري أولاً، والبنية الصوتية الإيقاعية ثانيًا. وقد عرفها الخليل بقوله: "إن القافية من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله، مع حركة الحرف الذي قبل الساكن"[٣٩].

ونلاحظ تنوع التراكيب في القافية بين عطف المفرد، وبين عطف أساليب النفي، وبين عطف مكملات الجملة الجار والمجرور، ومن شأن هذا النوع من التقفية أن يزيد من الجرس الموسيقي في إيقاع البيت، وسهولة الانتقال سماعيًّا من مفردات البيت إلى الذي يليه.

قافية بالعطف المفرد	قافية الجمل المنفية	قافية الجار والمجرور
بِالصُّفّاحِ وَالعُمُدِ، الغيلِ وَالسّعَدِ، اليَنبوتِ وَالخَضَدِ، الأَينِ وَالنَّجَد	لَم تَنقُص وَلَم تَزِدِ، لَم يَسلَم ولَم يَصِدِ	مِن مالٍ وَمِن وَلَدِ، مِن خَوفٍ وَمِن صَرَد، في الأَدنى وَفي البَعَدِ، إِلى عَقلٍ وَلا قَوَدِ

إن وحدة الوزن ووحدة القافية من أهم الروابط الصوتية على المستوى الشعري؛ إذ تمنح القصيدة نوعًا من التتابع والتسلسل الصوتي المتناغم من خلال تكرار نفس التفعيلات، ونفس الحرف القافوي.

٢-**الحبك**: يقول ابن منظور: "الحبك: الشد، واحتبك بإزاره، احتبك به، وشده إلى يديه... وروي عن ابن عباس في قوله تعالى: "والسماء ذات الحبك"[٤٠]، الخلق الحسن... والمحبوك ما أجيد عمله. والمحبوك ما أجيد عمله، والمحبوك المحكم الخلق، من حبكت الثوب إذا أحكمت نسجه... وحبك الثوب يحِبكه، ويحبكه حبكًا: أجاد نسجه وحسن أثر الصنعة فيه"[٤١]. أما في الاصطلاح فإن الحبك يدل على ترابط النص، وتناسقه من حيث المضمون والدلالة، أي دراسة العناصر في المستوى العميق من النص، ويكون الحبك بذلك هو الترابط المفهومي.

يمكن إلقاء الضوء على العلاقات الضمنية في النص الشعري لدالية النابغة من خلال ما يأتي:

١- **علاقة الإضافة المتكافئة**: وتشتمل على تعبيرين متماثلين تمامًا، فالعلاقة الدلالية بين هذين التعبيرين، هي علاقة تكافؤ، فهما جملتان يتم التعبير بهما عن المحتوى نفسه[٤٢]. ومثال ذلك في قوله:

(أَقوَت، وَطالَ عَلَيها سالِفُ الأَبَدِ)، وفي القاموس؛ أقوت الدار: أي خلت[٤٣].

ثم يقول الشاعر في البيت الثاني مؤكدًا خلاء الديار من أهلها بقوله: **(وما بالربع من أحدِ)**.

ثم يأتي بالمعنى نفسه في البيت السادس قائلاً: (**أَضحَت خَلاءً**)، والتاء ضمير متصل يعود بالإحالة القبلية إلى دار مية التي وصفها الشاعر بالخلاء في الشطر الثاني من البيت الأول، بيد أن الشاعر لا يكتفي بهذا، بل يتابع:

(**وَأَضحى أَهلُها احتَمَلوا**)، أي ترحل أهلها عنها، وهذا يفيد المعنى نفسه أيضًا في أن الديار خالية. والعلاقة فيما مضى من تراكيب هي علاقة تكافؤ في المعنى؛ حيث تؤدي جميعها الغرض نفسه، لكن بعبارات متفرقة، ولا ينفي هذا سمة البلاغة عن النص، أو عن هذه التراكيب هاهنا؛ حيث إن القص الشعري الذي انتهجه النابغة يضطره إلى بعض التفصيل في الأحداث، لجذب انتباه المتلقي إلى نصه، ثم ليضع هذا المتلقي في واقع الحدث التصويري، وكأنه يشاهده أمامه.

٢- **علاقة الإضافة المختلفة**: وهي أكثر تعقيدًا من علاقة الإضافة المتكافئة؛ لأنها قد تتضمن بنيات متوازية لمشارك واحد، أو لمشاركين مختلفين[٤٤]. ومن أمثلة الإضافة المختلفة في النص، قول النابغة:

إِذاً فَعاقَبَني رَبّي مُعاقَبَةً قَرَّت بِها عَينُ مَن يَأتيكَ بِالفَنَدِ

هذا، لأبرأ من قولٍ قذفتُ بهِ طارتْ نوافذه حرًّا على كبدي

فإذا نظرنا إلى العلاقة المختلفة في هذين البيتين، نقف على ثلاثة عناصر خطاب فيهما، على النحو الآتي: النابغة الذبياني، ثم النعمان بن المنذر، ثم الوشاة. والاختلاف الحاصل في وصف الحالة النفسية لكل من النابغة والوشاة، فقد وصفهم الشاعر بأنهم ينامون مطمئنين قريري الأعين بعد وشايتهم بالنابغة، بينما يظل النابغة قلقًا بفعل هذه الوشاية ساهرًا ليله دون أن يعرف للراحة ساعةً.

٣- **العلاقة الثنائية الإبدالية**: وهذه العلاقة تربط بين طرفين، أو موقفين، أو حدثين يكون أحدهما بديلاً للآخر[٤٥].

وفي هذه العلاقة سوف نتطرق إلى مثالين اثنين، الأول مرتبط بمفهوم تجاهل العارف أو الاستفسار الاستنكاري، والآخر مرتبط بالإبدال الدلالي القائم على التخيير الضمني، فأما الأول ففي قول النابغة:

هذا الثناءُ فإن تسمع به حسنًا

فلم أعرَّض –أبيتَ اللعنَ- بالصَّفدِ؟

فالشاعر يبدو مستغربًا ومستهجنًا من تصفيده؛ حيث ألقى قصيدة اعتذارية يراها جيدة في الملك النعمان، ويعد هذا التساؤل تجاهلًا مقصودًا من النابغة إزاء حقيقة السبب، وتساؤلاً استنكاريًّا منه، حيث إن سبب تصفيده هو الوشاية التي وصلت إلى النعمان، وكان ذلك قبل انتهائه من الثناء والاعتذار.

أما الثاني فقد بدا من خلال طرفي الموقف في تصوير النابغة لمشهد الصراع الدموي بين الكلبين واشق وضمران مع الثور الوحشي، فيقول:

لَمّا رَأى "واشِقٌ" إقعاصَ صاحِبِهِ وَلا سَبيلَ إلى عَقلٍ وَلا قَوَدِ

قالَت لَهُ النَّفسُ: إنّي لا أَرى طَمَعًا وَإِنَّ مَولاكَ لَم يَسلَم، ولَم يَصِدِ

يصور لنا النابغة الحالة النفسية للكلب واشق؛ حيث إنه كان يراقب مشهد الصراع السريع الذي استمر لثوانٍ قليلة، والذي انتهى بمقتل الكلب ضُمران، ثم هروب الصياد بعيدًا عن أذى الثور الهائج، مما دعا واشق إلى التريث في الانقضاض على الثور، وأعمل عقله في نتائج هذا الهجوم، فرأى أن يهرب مع الصياد، ويحافظ على حياته من الهلاك.

إذن يبدو البديل واضحًا أمام واشق، إما الهجوم أو الهرب، وانتهى بالهرب الذي لم يصرح به الشاعر، لكنه ترك الخيار للمتلقي في تأويل ذلك، حين قال: (لا أرى طمعًا)، فواشق لا يبدو راغبًا في الهجوم، ثم ساق أعذار هذا الهروب في قوله: (وإن مولاك لم يسلم ولم يصد)، مما يجعل أمامنا تأويلاً واحدًا، وهو هرب واشق من ساحة المعركة.

٤- **العلاقة الثنائية التقابلية**: وتربط بين طرفين، أو حدثين متقابلين[٤٦]، وتتجلى هذه العلاقة في فن "المقابلة"، ففيها يأتي معنيان متوافقان، أو معان متوافقة، ثم يأتي ما يقابلها على الترتيب. ولعل أمثلة هذا النوع في دالية النابغة لا تبدو جلية بحسب المعيار الدقيق للثنائية التقابلية، ونضع مثالاً على ذلك قوله:

فَمَن أَطاعَك فانفعه بِطاعَتِهِ كَما أَطاعَكَ، وادلُلهُ عَلى الرَّشَدِ
وَمَن عَصاكَ فَعاقِبهُ مُعاقَبَةً تَنهى الظَّلومَ، وَلا تَقعُد عَلى ضَمَدِ

فالطاعة والعصيان والمكافأة والعقوبة، تعود جميعها إلى دلالة واحدة مشتركة يحتويها مصطلح التضام الدلالي، فذكر الشاعر للطاعة ثم المكافأة على مقدار الطاعة، وتشجيعه وحفزه للاستمرار في طاعته، وهو أسلوب الترغيب. ثم جاء الشاعر على الجانب المقابل؛ حيث أشار إلى العصيان، ثم عقوبة تستوجب ردعه، وردع سواه، وهو أسلوب الترهيب، وهذا من شأنه أن يشير إلى علنية العقوبة وسرية المكافأة.

٥- **العلاقة الثنائية المقارنة**: وفيها يتم المقارنة بين طرفين أو حدثين، أو موقفين[٤٧]، وتتجلى في فن "التفريق"؛ لأنه يقوم على إبراز أوجه المقارنة، أو المفارقة بين أمرين. وتتجلى هذه العلاقة في المثال الذي أشرنا إليه من قبل في العلاقة الثنائية الإبدالية، في قول النابغة:

قالَت لَهُ النَّفسُ: إنّي لا أَرى طَمَعًا وَإِنَّ مَولاكَ لَم يَسلَم، ولَم يَصِدِ

فإن الشاعر هنا يضع الحدثين الأساسيين في معركة الصيد التي تمت بين الثور الوحشي والكلبين واشق وضُمران، الأول هو السلامة، والثاني هو الصيد، فإن انتفى أحد الحدثين فإن المراد لم يتحقق، فكيف بانتفاء الحدثين معًا، هذا ما دعا واشق إلى المقارنة بين الواقع والاحتمالات، واختياره الهرب لينجو بحياته.

وتتجلى في إشارته إلى قصة فتاة الحي التي نظرت إلى الحمام في الجو، ثم قالت: (**ألا ليتما هذا الحمام لنا**...)، والمقارنة أو المفارقة حاصلة في تكذيب القوم المحيطين بها لما قالت، واستهزائهم بقولها، لكنهم عندما حسبوه وعدّوه وجدوه، كما قالت بالضبط، مما أثبت صدقها، ودحض تكذيبهم لها.

٦- **علاقة الإجمال- التفصيل**: وتعني إيراد معنى على سبيل الإجمال، ثم تفصيله أو تفسيره، أو تخصيصه[٤٨]، وهذه العلاقة، تتجلى في فن "التفسير"؛ لأنه يفصل ما ابتدأ به مجملاً. وهنا نأتي على المثال نفسه الذي تطرقنا إليه في العلاقة الثنائية المقارنة؛ حيث يقول الشاعر مخاطبًا النعمان: (**احكُم كَحُكمِ فَتاةِ الحَيِّ**)، وهنا كان بإمكان النابغة الاستمرار بالسرد دون أن يتطرق لقصة فتاة الحي توقعًا منه أن يكون النعمان على إلمام بتفاصيلها، بيد أنه احترز لهذا الأمر، فأورد تفصيل القصة كاملة حين تابع قائلاً: (**إِذ نَظَرَت... إِلى حَمامٍ سِراعٍ، وارِدِ الثَّمَدِ**)، إلى نهاية القصة في قوله: (**فَكَمَّلَتْ مائَةً فيها حَمامَتُها... وَأَسرَعَت حِسبَةً في ذَلِكَ العَدَدِ**).

٧- **علاقة الشرط والجواب**: وهي من العلاقات التبعية المنطقية. وتتجلى في "المذهب الكلامي؛ إذ يورد المتكلم حجة لما يدعيه، على طريق أهل الكلام[٤٩]. وتتجلى هذه العلاقة أيضًا في المزاوجة؛ إذ يزاوج بين معنيين في الشرط والجزاء[٥٠]. ويبدو ذلك في قول النابغة:

فَما الفُراتُ -إِذا هبَّ الرياحُ لهُ تَرمي أَواذِيُّهُ العِبرَينِ بِالزَّبَدِ
يَمُدُّهُ كُلُّ وادٍ مُترعٍ، لَجِبٍ فيهِ ركامٌ مِنَ اليَنبوتِ وَالخَضَدِ
يَظَلُّ مِن خَوفِهِ، المَلاَّحُ مُعتَصِمًا بِالخَيزُرانَةِ، بَعدَ الأَينِ وَالنَّجَدِ-
يَومًا بِأَجوَدَ مِنهُ سَيبَ نافِلَةٍ وَلا يَحولُ عَطاءُ اليَومِ دونَ غَدِ

نجد الاعتراض بالجملة الشرطية بين اسم ما العاملة عمل ليس (الفراتُ) والظرف (يومًا) وخبر ما (بأجود)، والتقدير (فما الفراتُ يومًا بأجود منه)، ثم على حذف الظرف المعترض أيضًا في التقدير، يكون المعنى (فما الفراتُ بأجود منه)، وهنا يضفي الشاعر على النعمان صفة الكرم بالمبالغة، فيشبهه بأنه أكرم من الفرات في حالات فيضانه. فالمعنيان اللذان زاوج بينهما الشاعر محبوكان معًا في صفة الكرم، سواء النعمان أو الفرات.

٨- **علاقة السبب والنتيجة**: وتتجلى في فن "حُسن التعليل" الذي آثر بعض الباحثين تسميته -إذا ورد في الشعر- بعلاقة "التعليل الشعري"، وعلل سبب إطلاقه هذه التسمية، بأنه إذا جاءت هذه العلاقة في الشعر، فإنها لا تقدم علة حقيقية، وإنما تقدم علة تخيلية[٥١]. ونجد التعليل الشعري في قوله:

(فعدِّ عمَّا ترى، إذ لا ارتجاعَ لهُ)

حيث يعلل الشاعر سبب طلبه صرف النظر عن الأحداث الماضية، إلى أن الزمن الماضي لا يمكن أن يعود، وهو بذلك يلمح للنعمان في أن يبتدئ صفحة بيضاء مع النابغة، وأن يعفو عن الماضي كله، ويدخل هذا التأويل الضمني لما ذهبنا إليه ضمن أساليب حبك المقاطع والأفكار في النص الشعري. ومثل هذه العلاقات وغيرها مما يحبك المفاهيم، قد تجسدها أداة من أدوات الربط تظهر بوضوح على سطح النص[٥٢]. وأشار "روبرت دي بوجراند" إلى أن العلاقات المذكورة آنفًا "يمكن في الغالب أن تقع دون التصريح بوسيلة الربط، ذلك بأن للناس طرقًا تنبؤيَّة لتنظيم المعلومات"[٥٣].

ثانيًا: ما يتصل بمستعملي النص (القارئ والمتلقي):

وفي هذا الجزء فإننا سننتقل من دراسة النص إلى دراسة مستعمليه، وفقًا للمعايير الثلاثة (القصدية، التقبلية، الإعلامية).

١- **القصدية**: ويتضمن هذا المعيار موقف منشئ النص، أي الشاعر، وهنا النابغة. والقصدية بحسب رأي "روبرت دي بوجراند" و"دريسلر" تعني: "قصد منتج النص من أية تشكيلة لغوية ينتجها؛ لأن تكون قصدًا مسبوكًا محبوكًا، وفي معنًى أوسع تشير القصدية إلى جميع الطرق التي يتخذها منتجو النصوص في استغلال النصوص من أجل متابعة مقاصدهم وتحقيقها"[٥٤].

ومن ذلك عند النابغة قوله:

وَالنُّؤي كَالحَوضِ بِالمَظلومَةِ الجَلَدِ خَلَّت سَبيلَ أَتِيٍّ كانَ يَحبِسُهُ

فالشاعر لم يأت بمفردة (مظلومة) عبثًا، أو هكذا يمكن التأويل بحسب لغة النص؛ حيث إن النابغة يشعر بالظلم الواقع عليه نتيجة الوشاية التي أطاحت بمكانته عند الملك النعمان، ولهذا فإن استعماله للمفردات المستقاة من معجمه اللغوي يمكن أن تأخذ أحد تأويلين:

الأول: أن يكون الشاعر قد نظمها دون قصد منه لمقاربة الدلالة بين الأرض الجرداء المظلومة، والظلم الواقع عليه شخصيًّا، إنما تحكم بإدراجها عقله الباطن الذي يشعر بالظلم والاضطهاد، فيسوق على لسان النابغة المفردات الأقرب إلى حقيقة نفسيته، مع توافق شرط الصحة في المعنى مع السياق الذي ترد فيه، وهذا التحليل أقرب ما يكون إلى التحليل النفسي.

الثاني: أن يتعمد الشاعر إيراد المفردة (بالمظلومة) متقصدًا أن يلقيها في أذن النعمان وإيصال معلومة غير مباشرة إليه منذ بداية القصيدة بأن يترفق بحال الشاعر المظلوم، وأن يرأف به، وإن كان هذا التأويل هو السليم، فإنه يدل على فراسة ونبوغ وحسن تصرف، إضافة إلى تماسك نصي متقن السبك والحبك بين السابق واللاحق من معلومات النص.

وإن كان كذلك فإن الشاعر قد اعتنى بنصه عناية عبيد الشعر بنصوصهم، وحرص على سبك كل مفردة فيه مع الأخرى، وكل تركيب مع مجاوره، وأفكار النص جميعها بعضها مع بعض، وخلق الحبكة بين هذه التراكيب والأفكار بأسلوب مبهر ينم عن عناية بالقصيدة قبل إخراجها إلى العلن.

وقد قال الأصمعي في هذا الشأن: "زهير بن أبي سلمى، والحطيئة، وأشباههما عبيد الشعر، وكذلك كلّ من جوّد في جميع شعره، ووقف عند كل بيت قاله، وأعاد فيه النظر، حتى يخرج أبيات القصيدة كلّها مستوية في الجودة"[٥٥].

وفي مثال آخر للقصدية، قوله:

(يَا دَارَ ميَّةَ بالعَلياءِ فالسَّنَدِ)

إن اختيار الدار لتكون مرتفعة عالية، يوحي في المقابل بأن ثنائيتها الضديَّة يجب أن تكون منخفضة، ويجسد هذا الصراعَ بين الأعلى والأدنى، والقوي والضعيف، وهو ما يقصده الشاعر في وصف حاله مقابل حال الملك النعمان. وتأويل هذا إما أن يكون المكان الذي يقف فيه الشاعر (مكانًا منخفضًا قياسًا إلى دار مية المرتفعة)، أو أن يكون تمويهًا من النابغة على قصده الحقيقي في أنه منكسر منخفض المكانة مذلول بسبب غضب النعمان عليه. فيبدو أن الشاعر يعقد العزم والنية منذ بداية النص على توظيف جميع عناصر النص لشرح حالته النفسية أمام النعمان، فاختار مفردات السياق بعناية.

أما عن وجود القصدية لدى النابغة، والتي من الممكن أن تشير إلى أن شعره مصنوع لا مطبوع، فإن التراث الأدبي يحمل لنا بعض الإشارات إلى اعتراف النابغة بصنعته في بعض أشعاره؛ حيث يقول: "قدمتُ الحجازَ وفي شعري صنعة، ورحلتُ عنها، وأنا أشعر الناس"[٥٦]. ولا يعد ذلك عيبًا فيها، وهذا ما يؤكد القصدية في كثير من التأويلات التي يمكن تحميلها للسياق وصولاً إلى أحد المعاني.

وكان (ميخائيل باختين) يرى أن النص يتحدد "بعاملين يجعلان منه نصًّا: النية (العزم)، وتنفيذ هذه النية، وهما يتفاعلان بشكل ديناميكي"[٥٧].

٢- **التقبليَّة**: وهو المعيار الثاني من معايير مستعملي النص والمعيار الرابع من معايير النصية، أو لغة النص، ويتضمن "موقف مستقبل النص إزاء كون صورة ما من صور اللغة ينبغي لها أن تكون مقبولة من حيث هي نص ذو سبك والتحام"[٥٨].

والتقبلية بحسب رأي (روبرت دي بوجراند) و(دريسلر) تعني: "تقبليَّة المستقِبل للنص باعتباره متضامًّا متقارنًا ذا نفع للمستقبل، أو ذا صلة به"[٥٩]. وهذا يعني أن فكرة التقبليَّة تتجه صوب المخاطب، أي "اكتسابه معرفة

جديدة أو قيامه بالتعاون لتحقيق خطة ما، ويستجيب هذا الاتجاه لعوامل من مثل: نوع النص، والمقام الثقافي والاجتماعي، ومرغوبية الأهداف"[٦٠].

وتتضافر هذه العوامل بحسب نسبة توفرها في النص لحمل المتلقي على قبول النص، وقد حاول بعض الباحثين[٦١]، جمع تلك العوامل المؤثرة في المتلقي، أو موقف المتلقي من النص، ونظرته إزاءه، ونحن هنا نوجزها على النحو الآتي تطبيقًا على نص النابغة:

- **معرفة الغرض والمنتج**

كان النعمان بن المنذر على علمٍ مسبق بأن النص الذي سيلقيه النابغة نص اعتذاري؛ حيث إنه كان غاضبًا عليه أشد الغضب، وفي مثل هكذا موقف فلا يتجرأ الشاعر أن يأتي بنص للثناء الخالص دون الاعتذار.

أما عن معرفة بمنتج النص، فالنابغة لا يخفى على النعمان، فبمجرد أن يقف ببلاطه سيتعرف عليه من الوهلة الأولى لعدة أسباب؛ أبرزها أن النابغة شاعر معروف له مكانته وصيته الذائع بين القبائل والممالك آنذاك، والثاني أن النابغة كان من الشعراء المداح للملك النعمان، والثالث أن النعمان لا يمكن أن ينسى النابغة، خصوصًا بعد الوشاية التي تنامت إلى مسامعه عن تغزل النابغة بالمتجردة زوجة الملك، وكما هو معروف فإن الحقد يثبت حضور المحقود عليه في الذهن، كما يفعل الحب بالمحبين.

- **معرفة المتلقي البنية الكبرى للنص**.

إنَّ المطلع على القصيدة لأول مرة دون أن يعرف مسببات نظمها يخال أنها غزلية بناءً على مطلعها الطللي الغزلي، لكن هل تسلل هذا الشعور إلى ذهن الملك النعمان لما سمع المطلع الغزلي؟ بالتأكيد لا؛ فالنعمان متيقن أن القصيدة اعتذارية، مهما كان مطلعها، كما هو متيقن أن النابغة لا يجرؤ على إلقاء مقال غزلي في مقام الملك الغاضب عليه.

- **أهمية النص بالنسبة للمتلقي**

يمكننا أن نتكهن أن للنص مكانة خاصة في نفس النعمان لأسباب عدة، أولها: أن النعمان يثق بشاعرية النابغة وجودة شعره، ولعل هذا ما أهله ليكون أحد شعراء بلاط المناذرة. والثاني: أن النعمان يود في نفسه أن يدحض التهمة عن زوجة الملك، ولا سبيل إلى ذلك إلا بأن ينكر النابغة وشاية تغزله بالمتجردة. والثالث: أن النعمان كان في قرارة نفسه ينوي معاقبة النابغة على فعلته، وربما وصل الأمر إلى قطع رأسه بالسيف، أو سجنه في أهون الأحكام، لذلك كان لابد له من سماعه علّ محاججة النابغة تثنيه عن قرار العقوبة.

- **ثقافة المتلقي الفكرية والأيديولوجية**

بما أن مستقبل النص ليس شخصًا عاديًا من عامة القوم، بل شخصية اعتبارية لها قيمتها وأهميتها في الأصقاع آنذاك، فإن الخلفيات الفكرية والأيديولوجية التي يتمتع بها تكون أغزر ممن عند سواه، وإذ يلقيها النابغة ارتجالاً، فهذا يتطلب من المتلقي أن يكون على ثقافة واسعة بمضمون القصيدة، وعلى الشاعر أن يكون حريصًا على عدم التفصيل في أشياء تبدو معلومة من الإشارة إليها بالنسبة للمتلقي، ولأن النابغة كان على علاقة ببلاط النعمان من قبل، فإنه على معرفة بعلومه وثقافته، ومن أمثلة ذلك مما اكتفى النابغة بالإشارة إليه دون تفصيله مستندًا إلى ثقافة المتلقي فقط:

الأمثلة والحكم: " أخنى عليها الذي أخنى على لبد".

الثقافة الدينية: "إلا سليمان إذ قال الإله له: قم في البرية فاحددها عن الفند".

الشخصيات المشهورة: "احكم كحكم فتاة الحي إذ نظرت". وربما يقصد بها الشخصية التراثية المشهورة بحدة بصرها (زرقاء اليمامة).

رحلات الصيد: "فارتاع من صوت كلَّابٍ فبات له"

تبدو ثقافة النعمان بن المنذر واسعة في أكثر من مجال، والنابغة بهذه الاختصارات يؤكد هذه السمة في ممدوحه، ولولا ثقافته العالية لما كان

استساغ كثيرًا من المفردات الواردة في متن القصيدة، ولا عفا عن النابغة لمجرد نظمه قصيدة اعتذارية.

- **الخصائص النفسية التي يتمتع بها المتلقي**

حيث إن الحالة النفسية لها تأثير كبير على الحالة الذهنية لدى المتلقي، فإننا يمكن أن نقف أمام تأويلين:

الأول: أن يكون النعمان بن المنذر في حالة غضب من الشاعر النابغة، وهذا الشعور بالغضب منطقي إزاء التهمة التي ألصقت به كما يدعي النابغة.

الثاني: أن يكون النعمان في حالة صفاء ذهني غير متكدر ولا غاضب، وهو احتمال راجح من وجهة نظري، فشاعر ماكر كالنابغة الذبياني، لا يفوته أن يقتنص الوقت الملائم للدخول إلى النعمان، فربما سأل بعض خدمه، أو حراسه عن حالته المزاجية، وهذا ليس مستبعدًا، خصوصًا أن الشاعر كان من أهل البلاط وخاصته فيما قبل. ونذهب إلى ترجيح هذا التأويل للأسباب التي ذكرناها فيه.

هذا بالإضافة إلى أن لجودة التركيب وحسنه أثرًا في قبول الخطاب أو الكلام، وهنا نستطيع القول بأن تراكيب النابغة كانت مسبوكة سبكًا جيدًا بعيدًا عن التعقيد والغرابة، بل إنه اعتنى به أشد عناية ليجعلها في شكل قص شعري يدفع الملل والسآمة عن المتلقي، ويشير أبو هلال العسكري إلى هذه النقطة المهمة في قبول النصوص من المتلقين في قوله: "إذا كان المعنى ساميًا ورصف الكلام رديئًا لم يوجد له قبول، وإذا كان المعنى وسطًا ورصف الكلام جيدًا، كان أحسن موقعًا، وأطيب مستمعًا، فهو بمنزلة العقد إذا جعل كلّ خرزة منه إلى ما يليق بها كان رائعًا في المرأى، وإن لم يكن مرتفعًا جليلاً، وإن اختلّ نظمه، فضُمت الحبة منه إلى ما لا يليق بها اقتحمته العين، وإن كان فائقًا ثمينًا"[٦٢].

٣- **الإعلامية**: سماها بعض الباحثين العرب بالإخبارية وبعضهم بالمعلوماتية[٦٣]، وعرفها (روبرت دي بوجراند) بأنها: "العامل المؤثر بالنسبة لعدم الجزم في مقابلة البدائل الممكنة، فالإعلامية على الوقائع النصية، أو الوقائع في عالم نصي تكون عالية الدرجة عند كثرة البدائل، وعند الاختيار الفعلي لبديل من خارج الاحتمال، ومع ذلك نجد لكل نص إعلامية صغرى على الأقل تقوم وقائعها في مقابل عدم التوقع"[٦٤].

ونستطيع أن نصنف الإعلامية في نص النابغة إلى مفاهيمها الثلاثة التي حددها علماء لغة النص، وهي[٦٥]:

- **الإعلامية بالمعنى العام**: تدلّ على أن أي نص يجب أن يقدم خبرًا ما، ومن هذا المفهوم الإعلامي فإن الإعلام في هذه القصيدة إعلام بالاعتذار، ويوضح النابغة ذلك في خاتمتها؛ حيث يقول:

ها إِنَّ ذي عِذرَةٌ إِلاّ تَكُن نَفَعَت فَإِنَّ صاحِبَها مُشارِكُ النَّكدِ

ولهذا تمت تسميتها من شراحها باعتذارية النابغة؛ لأنه الغرض الأساسي لها، والمقصد من نظمها. وتجدر الإشارة إلى أن النصوص كلها تشترك في هذه الوظيفة، وظيفة الإعلامية بالمعنى العام، أي الغرض.

- **الإعلامية بمعنى الجدة وعدم التوقع**: وتدلّ على ما يجده المتلقي في النص، من جدة وإبداع ومخالفة الواقع، على مستوى صياغة النص أو مضمونه، ويحدث هذا في النصوص الأدبية. ومثال ذلك لما أسهب النابغة في وصف الفرات وفيضانه وغزارة مائه، وصفًا جديًّا، ثم جاء بما لم يتوقع في أن يجعل سخاء الفرات أقل مرتبة من سخاء النعمان بن المنذر، وذلك في أبياته:

فَما الفُراتُ إِذا هبَّ الرياحُ لهُ تَرمي أَواذِيُّهُ العِبرَينِ بِالزَّبَدِ
يَمُدُّهُ كُلُّ وادٍ مُترعٍ، لَجِبٍ فيهِ ركامٌ مِنَ اليَنبوتِ وَالخَضَدِ
يَظَلُّ مِن خَوفِهِ، المَلاَّحُ مُعتَصِمًا بِالخَيزُرانَةِ، بَعدَ الأَينِ وَالنَّجَدِ

يَومًا بِأَجوَدَ مِنهُ سَيبَ نافِلَةٍ وَلا يَحولُ عَطاءُ اليَومِ دونَ غَدِ

كما يظهر الإبداع في هذا النوع من الإعلامية عندما يسترسل الشاعر في وصف راحلته التي تشبه الثور الوحشي، ثم يسرد قصة الثور الوحشي وصراعه مع الصياد وكلابه، ثم ينعطف ليقول: (فتلك تبلغني النعمان)، أي تلك الراحلة التي عانت في مشاق رحلتها ما عاناه الثور الوحشي في ليلة ظلماء باردة.

- **الإعلامية بمعنى الدعاية**: إيجابًا أو سلبًا، لشخص ما أو لفكرة ما، أو لمذهب ما. تجدر الإشارة إلى أن بعض الأحداث التي أوردها النعمان في سياق النص تبدو إعلامية للمتلقي الثاني، أي غير النعمان بن المنذر، وهذه الإعلامية تحمل سمة التأريخ الدقيق للأحداث الماضية التي لم يرد فيها تدوين إلا اليسير. كما في قول النابغة:

فَلا لَعَمرُ الَّذي مسَّحتَ كعبتهُ وَما هُريقَ عَلى الأَنصابِ مِن جَسَدِ

يشير الشاعر إلى أن النعمان بن المنذر كان يزور الكعبة ممارسة لعبادته الدينية، وإذا كان ملك كالنعمان بحاجة إلى زيارة الكعبة للتبرك بأصنام بقريش في تلك الفترة، فالأولى أن تكون له أصنام خاصة به يعبدها، كما هو حال معظم القبائل والممالك في تلك الفترة الجاهلية، وإذا كان التأويل لا يسمح بهذا الرأي، بالإضافة إلى قرينة قصة سيدنا سليمان التي أوردها النابغة للنعمان، فإننا نتوقع أن النعمان كان من الموحدين على خلاف معظم المجتمع القبلي وقتئذٍ. أو أن النعمان كان كمثل غيره من أبناء القبائل الذين يتعبدون الأصنام، ويقربون القرابين للأصنام أملاً في التقرب من رب البيت.

وقد وصفت "الإعلامية" بالمفهوم الأول والمفهوم الثالث بأنها: "إعلامية منخفضة"؛ لأن أثرها في النص يقتصر على الإخبار والدعاية فحسب، أما "الإعلامية" بالمفهوم الثاني فقد وصفت بأنها "إعلامية مرتفعة"؛ لأنها تتعامل مع الجانب الإبداعي أو الأدبي في النص[٦٦].

ثالثًا: ما يتصل بالمحيط الخارجي: وتضم معياري (المقامية والتناص)

١- **المقامية**: حيث إن السياق ينقسم إلى سياق لغوي وسياق اجتماعي، فإنه يمكن اعتبار المقامية من ضمن سياق النص الأساسي، وقد سمى بعض الباحثين العرب هذا المعيار بالموقفية أو رعاية الموقف[٦٧].

ويقول ابن رشيق في وصفه أهمية المقامية ومراعاة المقال للمقام: "فأول ما يحتاج إليه الشاعر بعد الحد الذي هو الغاية، وفيه وحده الكفاية حسن التأتي والسياسة، وعلم مقاصد القول، فإن نسب ذلَّ وخضع، وإن مدح أطرى وأسمع، وإن هجا أقل وأوجع وإن فخر خب ووضع، وإن عاتب خفض ورفع، وإن استعطف حن ورجع، وليكن غايته معرفة أغراض المخاطب كائنًا من كان؛ ليدخل إليه من بابه، ويداخله في ثيابه، وذلك هو سر صناعة الشعر ومغزاه الذي به تفاوت الناس، وبه تفاضلوا، وقد قيل: لكل مقام مقال، وشعر الشاعر لنفسه، وفي مراده وأمور ذاته من مزح وغزل ومكاتبة ومجون وخمرية، وما أشبه ذلك غير شعره في قصائد الحفل التي يقوم بها بين السماطين، يقبلُ منه في تلك الطرائق عفو كلامه، وما لم يتكلف له، ولا ألقى له بالاً، ولا يقبل منه في هذه الأماكن إلا محككًا، معاودًا فيه للنظر.... وشعره للأمير والقائد غير شعره للوزير والكاتب، ومخاطبته للقضاة والفقهاء، بخلاف ما تقدم من هذه الأنواع"[٦٨].

وبحسب قول ابن رشيق والعلماء السابقين له، فإن المقامية تتلخص في مناسبة المقال للمقام، وإن أردنا تتبع المواطن التي اعتنى النابغة فيها بمناسبة مقاله لمقام الملك النعمان، فإنها كثيرة، وقد مثلنا لها في أكثر من مكان من البحث، كما في قول النابغة: (مهلاً، فداءٌ لك الأقوام كلهمُ).

فالشاعر حذف الفعل العامل (تمهَّل) وأبقى على لوازمه العاملة المكتفية بنفسها على إيصال المعنى المراد للمتلقي، فليس من الصواب أن يعتمد الشاعر على أفعال الأمر في مخاطبة الملوك، وهذا من مناسبة المقال للمقام.

ولاحظنا ذلك أيضًا في اتكاء الشاعر على الاستبدال في عدم تسمية النعمان باسمه الصريح كلما أراد نداءه أو لفت انتباهه، فمرة ناداه باسمه الصريح (النعمان)، ومرة أخرى بلقبه (أبي قابوس)، وهذا من مراعاة المقال للمقام.

بيد أن المقامية عند "روبرت دي بوجراند، و"دريسلر" تذهب في منحنى آخر غير المتعارف عليه في مناسبة المقال للمقام، والمقامية عندهما "تشتمل على العوامل التي تجعل النص ذا صلة بموقف حالي، أو بموقف قابل للاسترجاع". فالمقامية تتضمن العوامل التي تجعل النص مرتبطًا بموقف سائد يمكن استرجاعه، ويأتي النص في صورة عمل يمكن له أن يراقب الموقف، وأن يغيره[٦٩].

وتعتبر المقامية بحسب رأيهما سياقًا غير لغوي، أي أنها سياق متعلق بالموقف، وهذا من شأنه أن يكون ذا بعد خارجي، ويشمل هذا السياق ما يأتي:

- **الأبعاد الثقافية المتعددة.**

يحمل سياق المقام في النص مجموعة من الأبعاد الثقافية المتعددة، وهنا نقصد بالثقافية كلاً من الدينية والتراثية والاجتماعية والأدبية؛ وقد أشرنا إلى معظمها، ونذكر على كل منها المقام الثقافي المصاحب للغة النص، مع دلالته الثقافية فيما يأتي:

في المقام الأدبي، فإنه يظهر لنا أن الملك النعمان كان محبًّا للأدب، ومدركًا ما للشعر من أثر مهم في الدعاية لبلاط مملكة المناذرة وتصويره بصورة الفخامة، وهكذا اجتمع في بلاطه جملة من الشعراء كان النّابغة أبرزهم، ولهذا كان النابغة شبه متيقن من أن الاعتذار للملك شعرًا سيكون أجدى في طلب الصفح من الاعتذار بأي شيء عداه.

أما في مقام الثقافة التراثية، فإننا أشرنا من قبل أن معرفة النعمان بالأمثلة العربية وقصصها وأخبارها جعل النعمان يقتصر على بعض المعلومات العامة دون تفسيرها استنادًا إلى معرفة المتلقي بها من قبل، كفتاة الحي، والنسر لُبد.

أما في مقام الثقافة الدينية، فإن النابغة قد ركز على نقطتين؛ أحدهما: ديانته. والأخرى: ديانة الملك النعمان، ثم أخبرت القصيدة عن الثقافة الدينية لدى النعمان والنابغة على السواء.

وفي مقام الثقافة الاجتماعية، أدخل الشاعر في نظمه قطعة إبداعية من وصف رحلات الصيد، لكن من منظور أدوات الصيد والحيوان المصيد، لا من منظور الصيادين، وهذا من شأنه أن يلقى استحسان النعمان المولع برحلات الصيد، شأنه في ذلك شأن ملوك زمانه.

- **الحالة النفسية أو العاطفية لأطراف العملية اللغوية**

وهنا نكون مع "السياق العاطفي"، والدلالات الإيحائية أو الضمنية في النص؛ حيث إن سياق المقام يشير إلى إمكانية أن يكون النابغة قد ترصد الحالة المزاجية للملك النعمان قبل الدخول عليه لإلقاء القصيدة، وتحين الفرصة المناسبة التي يكون الملك فيها صافي الذهن هادئ الطبع.

وسياق المقام يشير إلى الخوف الذي تملك النابغة نتيجة طبيعية لغضب الملك عليه، وظهر هذا الخوف من مرآة المشاهد التصويرية في خوف الثور الوحشي، وخوف واشق، وخوف الملاح من الغرق، وخوف مية من السيل.

- **نوع الخطاب الذي يحمله النص اللغوي**

والخطاب في هذه القصيدة يدخل في سياقين؛ الأول: داخلي اعتذاري من وجهة نظر النابغة، والثاني: خارجي إعلامي من وجهة نظر النعمان؛ إذ من شأن قصيدة اعتذارية كهذه أن تنتشر على ألسنة الشعراء في جميع الأصقاع، وبذلك تبرز هيبة النعمان أكثر من ذي قبل. وقد أدت القصيدة

هدفيها فعلاً، ففي الداخلي الاعتذاري فإن النعمان قد عفا عن النابغة، وكان له ما أراد، وفي السياق الخارجي فإن القصيدة حققت الإعلامية المرجوة منها، بل زيادة على ذلك، حيث استحسنها الشعراء وعلقوها على أستار الكعبة، وطارت بها السنون لتصل إلينا، وأي إعلامٍ يضاهي هذا الإعلام؟!

- **سياق الكلام والمتكلم وحضور المشهد**

لا شك أن النابغة ألقى قصيدته على مسمع النعمان بن المنذر، ولعل ذلك في قصره في الحيرة؛ حيث وصف النعمان بالأسد، وهو من صفات المُلك والسلطة والقوة.

أما الحضور، فإننا نستنتج من قول النابغة: (فلمْ أعرَّض –أبيتَ اللعن– بالصفد)، أن بعض الحرس قد أحاطوا بالشاعر، وهو يلقي قصيدته في انتظار أوامر النعمان لإلقاء القبض عليه، ثم إيداعه في السجن، ويتجه التأويل إلى حراسٍ اثنين يقفان بجواره، فهذا ما هو أقرب إلى التقاليد في بلاط الملوك آنذاك.

- **الإشارات المصاحبة للعملية الكلامية**، كالإشارة بالطرف، أو الحاجب، أو اليدين، أو الرأس، وغير ذلك من الجوارح.

وَقَفتُ فيها	إشارة بكامل الجسم وخصوصًا الرجلين.
رَدَّت عَلَيهِ أَقاصيهِ،	إشارة باليد
ضَربُ الوَليدَةِ بِالمِسحاةِ في الثَّأَدِ	إشارة باليد
فَبَتّهُنَّ عَلَيهِ	إشارة باليد والفم
شَكَّ الفَريصَةَ بِالمِدرى فَأَنفَذَها	استخدام القرن في العراك
شَكَّ المُبَيطِرِ	إشارة باليد
فَظَلَّ يَعجُمُ أَعلى الرَّوقِ مُنقَبِضًا	إشارة بكامل الجسم تلويًّا، وبالفم إعجامًا
لَمّا رَأى "واشِقٌ"	إشارة بالعين

إذ نَظَرَت	إشارة بالعين
قالَت: أَلا لَيتَما هَذا الحَمامُ لَنا	إشارة بالفم واليد
إذاً فَلا رفَعَت سَوطي إِلَيَّ يَدي	إشارة باليد

- **قناة التواصل**، فهي شفهية أمام النعمان بن المنذر، وليست ارتجالية نظم ساعتها، بل إن الشاعر نظمها قبل توجهه إلى النعمان.

٢- **التناص**: ويدخل التناص ضمن المعيار المهتم بعناصر النص الخارجية، ويعرفه ميخائيل باختين بأنه: "حوار النصوص، وصيغ تعالق بعضها مع بعض"[٧٠]، وأسماه الحوارية.

ولعل أشهر تعريفات التناص[٧١] هو أنه: فسيفساء من نصوص أخرى، أدمجت فيه تقنيات مختلفة. وهو ممتص لها، لتنسجم مع فضاء بنائه ومقاصده. وأنه محول لها بإطالتها، أو إيجازها، بقصد مناقضة خصائصها ودلالتها، أو تعضيدها[٧٢]. ويقسم إلى:

- **التناص الشكلي**: المباشر، ويعني اجتزاء قطعة من نص سابق، أو نصوص سابقة تجعلها تتلاءم مع الموقف الاتصالي الجديد وموضوع النص، وهذا هو الشكل البسيط من التناص الذي يتحقق بنقل التعبير من غير تغيير[٧٣].

ونتأول ظهور هذا النمط من التناص في قول النابغة: "أخنى عليها الذي أخنى على لُبدِ"، على تقدير أن يكون هذا الشطر مثلاً سائرًا عند العرب وقتئذٍ، ولعلَّ هذا ما أبعد النابغة عن تأويله أو تفسيره.

- **التناص المضموني**: غير المباشر، ويستنبط من النص استنباطًا، ويرجع إلى تناص الأفكار، أو المقروء الثقافي، أو الذاكرة التاريخية التي تستحضر تناصها بروحها أو بمعناها، لا بحرفيتها أو لغتها، وتفهم من تلميحات النص وإيماءاته وشفراته وترميزاته[٧٤].

ومن ذلك التناص مع التراث الديني؛ حيث لم يكن النبي محمد-صلى الله عليه وسلم- قد بُعث بعدُ، ومن ذلك قصة سيدنا سليمان عليه السلام، وتسخيره للجن.

التناص مع التراث، كما في قصة فتاة الحي والحمامات المئة.

ولعلَّ التناص في النصوص القديمة يعد اتكاءً على مفردات واقعهم أكثر منه تناصًّا بالمفهوم الحديث والمعاصر؛ حيث إن النصوص القديمة، وما عاصرها من أحداث وحكم وعبر وأمثال وقصص، ثم نزول القرآن الكريم، هي المصدر الأساسي للتناص للشعراء المتأخرين.

وفي ختام البحث فإننا نجد نص النابغة الذبياني الموسوم بالمعلقة الدالية الاعتذارية يطابق المعايير التي وضعها كل من (روبرت دي بوجراند) و(دريسلر)، فجاءَ نصًّا مسبوك الألفاظ والتراكيب والمقاطع، محبوك الأفكار والمشاهد والمعاني، مراعيًا القصدية التي بدت واضحة في ثنايا لغة النص، والتقبلية التي استنتجناها من مضمون النص المحبوك بعناية، والمقامية التي صورت لنا سياق الحال المرافق للنص، والإعلامية التي أدت غرضها على أكمل وجه آنذاك، ولاحقًا وصولاً إلى وقتنا الراهن، والتناص القائم في أساسه على الاتكاء على مفردات الواقع وقتئذٍ، وعلى الثقافتين الدينية والتراثية.

التوصيات

١- إن كمية المعلومات التي يتضمنها سياقا اللغة والمقام في الشعر الجاهلي تحمل قيمة مهمة في التعرف على التفاصيل الدقيقة للنص ومستعمليه والمحيط الخارجي له، وهذا يستدعي دراسة جملة من هذه القصائد ضمن المعايير النصية، أو ضمن أحدها على أقل تقدير وأكثر دقة.

٢- من شأن معياري القصدية والتقبلية أن يشرحا الملابسات التي تحيط بمستعملي النص قبل إلقاء النص وبعده، ولعل دراسة في هذين المعيارين في نص معلقة غير معلقة النابغة سيأتي بنتائج مبهرة.

الهوامش والمراجع

[1]- محمد بن مكرم بن منظور، **لسان العرب**، دار صادر، بيروت، لبنان،(١٣٧٤ ه/ ١٩٥٥ م)، مادة(نصص)، ٩٨/٧.

[2]- أبي نصر الجوهري، **تاج اللغة وصحاح العربية**، حققه وضبطه: شهاب الدين أبو عمرو، ط ١، دار الفكر، بيروت، لبنان، ١٤١٨ ه/ ١٩٩٨، مادة (نصص)، ٨٣٠/١.

[3]- محمد بن إدريس الشافعي، **الرسالة**، حقق نصوصه وخرج أحاديثه وعلق عليه، د.عبداللطيف الهميم، د.ماهر ياسين الفحل، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٤٢٦ ه/ ٢٠٠٥م، ص ٧٢.

[4]- فخر الدين الطريحي، **مجمع البحرين**، دار ومكتبة الهلال للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٥ م. مادة (نص)، ١٨٦/٤.

[5]- الأزهر زنّاد، **نسيج النص، بحث في ما يكون به الملفوظ نصًا**، ط١، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ١٩٩٣ م، ص ١٢.

[6]- رولان بارت، **لذة النص**، ترجمة فؤاد صفا، حسين سبحان، ط٢، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، ٢٠٠١، ٦٢-٦٣.

[7] - عباس عبدالساتر، **ديوان النابغة الذبياني**: شرح وتقديم، ط٣، بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٩٦، ص ٣-٦. أبومحمد عبدالله بن مسلم بن قتيبة، **الشعر والشعراء**، دار الحديث، القاهرة، ط ١٤٢٢م، ١/ ١٦٣، محمد بن سلام الجمحي، **طبقات فحول الشعراء**، تحقيق محمود محمد شاكر، الناشر دار المدني، جدة، د.ط، د.ت، ٥١/١، أبوالفرج الأصفهاني، **الأغاني**، دار الفكر، بيروت، الطبعة الثانية، د.ت، ٥/١١، أحمد بن عبد الوهاب القرشي، شهاب الدين النويري، **نهاية الأدب في فنون الأدب**، الناشر دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة، الطبعة الأولى ١٤٢٣هـ ٣/ ٦٢.

٨ - الحسين بن أحمد الزوزني، **شرح المعلقات العشر**، لا ط، بيروت، منشورات دار مكتبة الحياة، ١٩٨٣، ص ٢٩٢-٣٠٢. ووردت القصيدة ٥٠ بيتًا مع تغيير في بعض المفردات في: عباس عبدالساتر، **ديوان النابغة الذبياني**: شرح وتقديم، ط٣، بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٩٦، ص ٩-١٧.

[9]- عزة شبل محمد، **علم لغة النص النظرية والتطبيق**، تقديم: سليمان العطار، ط١، القاهرة، مكتبة الآداب، ٢٠٠٧، مقدمة الكتاب.

[10]- سعد مصلوح، **نحو أجرومية للنص الشعري، دراسة في قصيدة جاهلية**، بحث منشور في "فصول"، (مجلة) تصدر عن الهيأة المصرية للكتاب، المجلد ١٠، يوليو ١٩٩١، ص ١٥٤.

[11]- عمر بن بحر الجاحظ، **البيان والتبيين**، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، ط٢، مكتبة الخانجي بمصر ومكتبة المثنى ببغداد،١٣٨٠ ه/ ١٩٦٠ م، ٦٧/١.

[12]- أسامة بن منقذ، **البديع في نقد الشعر**، حققه وقدم له عبدالأمير علي مهنا، ط١، بيروت: دار الكتب العلمية، ١٤٠٧ ه/ ١٩٨٧ م، ص ٢٣٦.

[13]- زتسيسلاف واورزنياك، **مدخل إلى علم مشكلات بناء النص**، ط٢، ترجمه وعلق عليه د. سعيد حسن بحيري، مؤسسة المختار، القاهرة، ص ٦٩.

[14]- أحمد عفيفي، **الإحالة في نحو النص**، لا ط، كلية دار العلوم جامعة القاهرة، لا تا، ص ٧.

١٥- للاستزادة انظر: نعمان بوقرة، **المصطلحات الأساسية في لسانيات النص**، ط١، إربد، الأردن، عالم الكتب الحديث، ١٤٢٩ ه/ ٢٠٠٩ م، ص ٨١، ٨٢.

١٦- صبحي إبراهيم الفقي، **علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق**، دراسة تطبيقية على السور المكية، ط١، القاهرة: دار قباء، ٢٠٠٠، ١٦١/١.

[17]- إبراهيم خليل، **في نظرية الأدب وعلم النص**، ط١، الجزائر: منشورات الاختلاف، بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون، ١٤٣١ ه/ ٢٠١٠ م، ص ٣٠٠.

[18]- محمد خطابي، **لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب**، ط٢، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ٢٠٠٦، ص ١٩.

١٩- محمد خطّابي، **لسانيات النص**، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ١٩٩١، ص ١٩.

[20]- سعيد بحيري، **علم لغة النص المفاهيم والاتجاهات**، ط١، القاهرة: مؤسسة المختار، ١٤٢٤ ه/ ٢٠٠٤ م، ص ٩٦.

٢١_ محمد خطّابي، **لسانيات النص**، ص ٢٠.

[22]- محمد خطابي، **لسانيات النص**، ص ٢١.

[23]- نعمان بوقرة، **المصطلحات الأساسية في لسانيات النص**، ص ١٠٦.

[24]- محمد خطابي، **لسانيات النص**، ص ٢٢.

٢٥- الجاحظ، **البيان والتبيين**، ١٣٦/١.

[26]- محمد خطابي، **لسانيات النص**، ص ٢١.

[27]- محمد خطابي، **لسانيات النص**، ص ٢٣.

[٢٨]- عبدالقاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، علق عليه: محمود محمد شاكر، القاهرة: مكتبة الخانجي، ص ٢٢٢ وما بعدها.

[٢٩]- روبرت دي بوجراند، **النص والخطاب والإجراء**، ترجمة: تمام حسان، ط١، القاهرة: عالم الكتب، ١٩٨٨، ص ٣٤٦.

[٣٠]- فان دايك، **النص و السياق: استقصاء البحث في الخطاب الدلالي و التداولي**، ترجمة: عبد القادر قنيني، إفريقيا الشرق، بيروت، الدار البيضاء ، ٢٠٠٠ م، ص ٩٧.

[٣١]- روبرت دي بوجراند، **النص و الخطاب والإجراء**، ص ٣٤٦.

[٣٢]- محمد خطابي، **لسانيات النص**، ص ٢٩.

[٣٣]- تمام حسان، **البيان في روائع القرآن: دراسة لغوية وأسلوبية للنص القرآني**، ط١، القاهرة: عالم الكتاب، ١٩٩٣، ص ١٠.

[٣٤]- عبدالخالق شاهين، **أصول المعايير النقدية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب**، الكوفة: جامعة الكوفة، كلية الآداب، ٢٠١٢، ص ٦٢.

[٣٥]- أحمد مختار عمر، **علم الدلالة**، ط٦، القاهرة، عالم الكتب، ٢٠٠٦، ص ٧.

[٣٦]- عزة شبل محمد، **علم لغة النص: النظرية والتطبيق**، ص ١٢٥.

[٣٧]- جابر عصفور، **مفهوم الشعر: دراسة في المفهوم النقدي**، د.ط، القاهرة، الهيئة العامة للكتاب، ٢٠٠٥، ص ٣٣٢.

[٣٨]- حازم القرطاجني، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تحقيق محمد الحبيب بلخوجة، ط٢، بيروت لبنان، دار المغرب الإسلامي، ١٩٨١، ص ٢٦٩.

[٣٩]- صلاح يوسف عبد القادر، **في العروض والإيقاع الشعري دراسة تحليلية تطبيقية**، د.ط، الأيام للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٦، ص ١٣١.

[٤٠]- **الذاريات**: ٧.

[٤١]- محمد بن مكرم بن منظور، **لسان العرب**، مادة (حبك)، ١/٤٠٧، ٤٠٨.

[٤٢]- عبدالخالق شاهين، **أصول المعايير النقدية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب**، ص ٦٥.

[٤٣]- **قاموس المعاني**، مادة (أقوت).

[٤٤]- جمال عبدالمجيد، **البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب،٢٠٠٦، ص ١٤٤.

[٤٥]- البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية، ص ١٤٥

[٤٦]- البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية، ص ١٤٥

[٤٧]- البديع بين البلاغة العربية اللسانيات النصية، ص ١٤٥

[٤٨]- البديع بين البلاغة العربية اللسانيات النصية، ص ١٤٦.

[٤٩]- محمد بن عبدالرحمن الخطيب القزويني، **الإيضاح في علوم البلاغة**، ط١، وضع حواشيه: إبراهيم شمس الدين، بيروت: دار الكتب العلمية، ١٤٢٤ هـ/ ٢٠٠٣ م، ص ٢٧.

[٥٠]- **البديع بين البلاغة العربية واللسانيات**، ص٢٤٥.

٥١- عبدالخالق شاهين، **أصول المعايير النقدية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب**، ص ٦٩.

٥٢ـ جميل عبد المجيد حسين، **علم النص أسسه المعرفية وتجلياته النقدية**، بحث منشور في مجلة "عالم الفكر، الكويت: المجلس الوطني للفنون والآداب، ٢٠٠٣، مجلد ٢٣، عدد ٢، ص ١٤٩.

٥٣- روبرت دي بوجراند، **النص والخطاب والإجراء**، ص ٣٤٧.

[٥٤]- عزة محمد الشبل، **علم لغة النص النظرية والتطبيق**، ص ٢٨.

[٥٥]- الجاحظ، **البيان والتبيين**، ١٣/٢.

٥٦- ابن سلام الجمحي، **طبقات فحول الشعراء**، قرأه وشرحه: محمود محمد شاكر، دار المدني بجدة، مطبعة المدني، المؤسسة السعودية بمصر، د.تا، ٦٧/١-٦٨.

[٥٧]- محمد الأخضر الصبيحي، **مدخل إلى علم النص ومجالات تطبيقه**، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ١٤٢٩ ه/ ٢٠٠٨ م، ص ٩٧.

[٥٨]- روبرت دي بوجراند، **النص والخطاب والإجراء**، ص ١٠٤.

[٥٩]- وولفجالج دريسلر، **مدخل إلى علم لغة النص تطبيقات لنظرية روبرت دي بوجراند**، د. إلهام أبو غزالة، علي خليل حمد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٩، ص ١٢.

[٦٠]- **مدخل إلى علم لغة النص تطبيقات لنظرية دي بوجراند ودريسلر**، ص ٣١.

[٦١]- حسام أحمد فرج، **نظرية علم النص رؤية منهجية في بناء النص النثري**، ط١، القاهرة: مكتبة الآداب، ١٤٢٨ ه/ ٢٠٠٧ م، ص ٥٥-٥٦.

[٦٢]- أبو هلال العسكري، **كتاب الصناعتين الكتابة والشعر**، تحقيق علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، ط ١، دار إحياء الكتب العربية، عيسى البابي الحلبي وشركاه، ١٩٥٢، ص ١٦١.

[٦٣]- مارغوت هاينمان وفولفغنج هانيمان، **أسس لسانيات النص**، ترجمه عن الألمانية: موفق محمد جواد المصلح، ط١، بغداد: وزارة الثقافة، دار المأمون للترجمة والنشر، ٢٠٠٦، ص ١٥٢.

[٦٤]- روبرت دي بوجراند، **النص والخطاب والإجراء**، ص ١٠٥.

[٦٥]- حسام فرج، **نظرية علم النص**، ص ٦٦-٦٨.

[٦٦]- حسام فرج، **نظرية علم النص**، ص٧٠.

[٦٧]- روبرت دي بوجراند، **النص والخطاب والإجراء**، ص ١٠٤

٦٨- أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه**، تحقيق محمد عبد القادر أحمد عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ٢٠٠١، ٢٠٨/١.

[٦٩]- روبرت دي بوجراند، **النص والخطاب والإجراء**، ص ١٠٤

[٧٠]- حسين خمري، **نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال**، ط١، الجزائر: منشورات الاختلاف، بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون، ١٤٢٨ ه/ ٢٠٠٧ م، ص ٢٥٣.

[٧١]- حسين جمعة، **المسبار في النقد الأدبي**، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٣، ص ٣٣.

٧٢- عبدالخالق شاهين، أصول المعايير النقدية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص ٨٢.

[٧٣]- عزة الشبل، **علم لغة النص النظرية والتطبيق**، ص ٧٩.

[٧٤]- عزة الشبل، **علم لغة النص النظرية والتطبيق**، ص ٧٩.

قائمة المصادر والمراجع

١-القرآن الكريم.

٢-إبراهيم خليل، في نظرية الأدب وعلم النص، ط١، الجزائر: منشورات الاختلاف، بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون، ١٤٣١ ه/ ٢٠١٠ م.

٣-ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، قرأه وشرحه: محمود محمد شاكر، دار المدني بجدة، مطبعة المدني، المؤسسة السعودية بمصر، د.تا.

٤- ابن قتيبة أبومحمد عبدالله بن مسلم ، **الشعر والشعراء**، دار الحديث، القاهرة، ط ١٤٢٢م.

٥-أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق محمد عبد القادر أحمد عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ٢٠٠١.

٦- أبوالفرج الأصفهاني، **الأغاني**، دار الفكر، بيروت، الطبعة الثانية، د.ت

٧. أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، تحقيق علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، ط ١، دار إحياء الكتب العربية، عيسى البابي الحلبي وشركاه، ١٩٥٢.

٨. أبو نصر الجوهري، تاج اللغة وصحاح العربية، حققه وضبطه: شهاب الدين أبو عمرو، ط ١، دار الفكر، بيروت، لبنان، ١٤١٨ ه/ ١٩٩٨.

٩. أحمد عفيفي، الإحالة في نحو النص، لا ط، كلية دار العلوم جامعة القاهرة، لا تا.

١٠. الأزهر زنّاد، نسيج النص، بحث في ما يكون به الملفوظ نصًا، ط١، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ١٩٩٣ م.

١١. أسامة بن منقذ، البديع في نقد الشعر، حققه وقدم له عبدالأمير علي مهنا، ط١، بيروت: دار الكتب العلمية، ١٤٠٧ ه/ ١٩٨٧ م.

١٢. تمام حسان، البيان في روائع القرآن: دراسة لغوية وأسلوبية للنص القرآني، ط١، القاهرة: عالم الكتاب، ١٩٩٣.

١٣. جابر عصفور، مفهوم الشعر: دراسة في المفهوم النقدي، د.ط، القاهرة، الهيئة العامة للكتاب، ٢٠٠٥.

١٤. جمال عبدالمجيد، البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٦.

١٥- الجمحي، محمد بن سلام ، **طبقات فحول الشعراء**، تحقيق محمود محمد شاكر، الناشر دار المدني، جدة، د.ط، د.ت.

١٦. جميل عبد المجيد حسين، علم النص أسسه المعرفية وتجلياته النقدية، بحث منشور في مجلة "عالم الفكر، الكويت: المجلس الوطني للفنون والآداب، ٢٠٠٣، مجلد ٢٣، عدد ٢.

١٧. حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بلخوجة، ط٢، بيروت لبنان، دار المغرب الإسلامي، ١٩٨١.

١٨. حسام أحمد فرج، نظرية علم النص رؤية منهجية في بناء النص النثري، ط١، القاهرة: مكتبة الآداب، ١٤٢٨ ه/ ٢٠٠٧ م.

١٩. الحسين بن أحمد الزوزني، شرح المعلقات العشر، لا ط، بيروت، منشورات دار مكتبة الحياة، ١٩٨٣.

٢٠. حسين جمعة، المسبار في النقد الأدبي، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٣.

٢١. حسين خمري، نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، ط١، الجزائر: منشورات الاختلاف، بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون، ١٤٢٨ ه/ ٢٠٠٧ م.

٢٢. روبرت دي بوجراند، النص والخطاب والإجراء، ترجمة: تمام حسان، ط١، القاهرة: عالم الكتب، ١٩٨٨.

٢٣. رولان بارت، لذة النص، ترجمة فؤاد صفا، حسين سبحان، ط٢، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، ٢٠٠١.

٢٤. زتسيسلاف واورزنياك، مدخل إلى علم مشكلات بناء النص، ط٢، ترجمه وعلق عليه د. سعيد حسن بحيري، مؤسسة المختار، القاهرة.

٢٥. سعد مصلوح، نحو أجرومية للنص الشعري، دراسة في قصيدة جاهلية، بحث منشور في "فصول"، (مجلة) تصدر عن الهيأة المصرية للكتاب، المجلد ١٠، يوليو ١٩٩١.

٢٦. سعيد بحيري، علم لغة النص المفاهيم والاتجاهات، ط١، القاهرة: مؤسسة المختار، ١٤٢٤ ه/ ٢٠٠٤ م.

٢٧- شهاب الدين النويري، أحمد بن عبد الوهاب القرشي ، **نهاية الأدب في فنون الأدب**، الناشر دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة، الطبعة الأولى ١٤٢٣هـ.

٢٨. صبحي إبراهيم الفقي، علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، دراسة تطبيقية على السور المكية، ط١، القاهرة: دار قباء، ٢٠٠٠.

٢٩. صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري دراسة تحليلية تطبيقية، د.ط، الأيام للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٦.

٣٠. عباس عبدالساتر، ديوان النابغة الذبياني: شرح وتقديم، ط٣، بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٩٦.

٣١. عبدالخالق شاهين، أصول المعايير النقدية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، الكوفة: جامعة الكوفة، كلية الآداب، ٢٠١٢.

٣٢. عبدالقاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، علق عليه: محمود محمد شاكر، القاهرة: مكتبة الخانجي.

٣٣. عزة شبل محمد، علم لغة النص النظرية والتطبيق، تقديم: سليمان العطار، ط١، القاهرة، مكتبة الآداب، ٢٠٠٧.

٣٤. عمر بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، ط٢، مكتبة الخانجي بمصر ومكتبة المثنى ببغداد،١٣٨٠ ه/ ١٩٦٠ م.

٣٥. فان دايك، النص والسياق: استقصاء البحث في الخطاب الدلالي والتداولي، ترجمة:عبد القادر قنيني، أفريقيا الشرق، بيروت، الدار البيضاء، ٢٠٠٠ م.

٣٦. فخر الدين الطريحي، مجمع البحرين، دار ومكتبة الهلال للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٥ م.

٣٧. قاموس المعاني، مادة (أقوت).

٣٨. مارغوت هاينمان وفولفغنج هانيمان، أسس لسانيات النص، ترجمه من الألمانية: موفق محمد جواد المصلح، ط١، بغداد: وزارة الثقافة، دار المأمون للترجمة والنشر، ٢٠٠٦.

٣٩. محمد الأخضر الصبيحي، مدخل إلى علم النص ومجالات تطبيقه، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ١٤٢٩ هـ/ ٢٠٠٨ م.

٤٠. محمد بن إدريس الشافعي، الرسالة، حقق نصوصه وخرج أحاديثه وعلق عليه، د.عبداللطيف الهميم، د.ماهر ياسين الفحل، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٤٢٦ ه/ ٢٠٠٥م.

٤١. محمد بن عبدالرحمن الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، ط١، وضع حواشيه: إبراهيم شمس الدين، بيروت: دار الكتب العلمية، ١٤٢٤ هـ/ ٢٠٠٣ م.

٤٢. محمد بن مكرم بن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان،(١٣٧٤ هـ/ ١٩٥٥ م).

٤٣. محمد خطابي، لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، ط٢، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ٢٠٠٦.

٤٤. محمد خطّابي، لسانيات النصّ، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ١٩٩١.

٤٥. نعمان بوقرة، المصطلحات الأساسية في لسانيات النص، ط١، إربد، الأردن، عالم الكتب الحديث، ١٤٢٩ ه/ ٢٠٠٩ م.

٤٦. وولفجالج دريسلر، مدخل إلى علم لغة النص تطبيقات لنظرية روبرت دي بوجدراند، إلهام أبو غزالة، علي خليل حمد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٩.