مجله زبان و ادبیات عربی (مجله ادبیات و علوم انسانی سابق) (علمی ـ پژوهشی)، شماره هفدهم ـ پاییز و زمستان ۱۳۹۶

DOI: 10.22067/jall.v8i17.58049

دکتر سید رضا میر احمدی[1] (استادیار زبان و ادبیات عربی دانشگاه سمنان، سمنان، ایران، نویسنده مسئول)
مریم آقاجانی[2] (دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی دانشگاه کاشان، کاشان، ایران)

عناصر برجستهٔ انسجام در بائیه متنبّی بر اساس نظریه هلیدی

چکیده

یکی از عواملی که زبان‌شناسی نقش‌گرا بدان می‌پردازد، روابط انسجامی میان عناصر زبانی است. این روابط میان عناصر زبانی از چنان اهمیت بالایی برخورداراست که موجب پیدایش نظریهٔ انسجام توسط زبان‌شناس نقش‌گرای پیشگام، یعنی مایکل هالیدی گردید. گرچه پیش از وی، عبدالقاهر جرجانی به بررسی زبان به عنوان یک ساختار منسجم در نظریهٔ معروف خود (نظریهٔ نظم) پرداخته است. بنا به تعریف وی، انسجام مفهومی معنایی است که به روابط موجود میان عناصر یک متن اشاره می‌کند. نقطهٔ مشترک جرجانی با هالیدی بررسی زبان به‌عنوان یک ساختار منسجم است که نقش کلمه به‌تنهایی و خارج از کیان جمله قابل بررسی نیست و این ساختار جمله است که بر اساس معنای مراد متکلّم جایگاه کلمه را تعیین می‌کند. روشن است که موضوع انسجام با دقت فراوان و جزئیات مربوط به آن اولاً با جرجانی آغاز شده است، ولی در نظریهٔ هالیدی برخی عناوین مختلفی به چشم می‌خورد. پژوهش حاضر بر آن است تا با روشی توصیفی ـ تحلیلی رویکرد زبان-شناختی را بر مبنای نظریه انسجام بر بائیه متنبی انطباق دهد و مشخص نماید که چه عواملی باعث منسجم شدن شعر او گشته است؟ از نتایج این پژوهش آن که متنبی از وابستگی لفظی، ارجاعی و معنایی بهرهٔ کامل گرفته است تا ماهیت انسجام را بر شعرش حاکم کند؛ این امر بر نظم منطقی ذهنی متنبی دلالت دارد که در زمان وی و به‌ویژه در این قصیده از جلوهٔ فراوانی برخوردار بوده است.

کلیدواژه‌ها: زبان‌شناسی، نظریه انسجام، انسجام دستوری، انسجام واژگانی، سرودهٔ متنبّی.

تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۰۵/۱۸ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۶/۰۴/۰۴

پست الکترونیکی: 1. rmirahmadi@semnan.ac.ir 2. m.aqajani20@gmail.com

۱ـ مقدمه

امروزه برای بررسی متون از نظریات و علوم متعددی استفاده می‌شود. به دیگر بیان، ادبیات را می‌توان از دیدگاه علوم دیگر بررسی نمود. در حوزه نقد ادبی شیوه-هایی چون نقد جامعه‌شناختی، نقد تاریخی، نقد ساختارگرایانه و ... به کار گرفته می-شود. در بین علوم و نقدهای مرتبط با ادبیات، زبان‌شناسی را نمی‌توان از این مجموعه جدا دانست؛ زیرا تاروپود ادبیات همان زبان است و زبان‌شناسی مطالعه علمی و دقیق زبان به شمار می‌آید؛ از این‌رو، نقد ادبی که براساس اصول زبان‌شناسی باشد، نیز ارزشمند خواهد بود.

یکی از نظریه‌پردازان درباره اهمیت زبان در حوزه ادبیات می‌نویسد: قطعاً بررسی معنایی متون از طریق زبان است. هر متنی در هر شرایطی یک متن زبانی به شمار می‌رود و متن ادبی جدا از این قاعده نیست (حسن، ۱۹۸۹: ۹۱).

زبان‌شناسی جدید به زبان‌شناسی ساخت‌گرا[۱] و نقش‌گرا[۲] تقسیم می‌شود. زبان‌شناسی ساخت‌گرا توجه خود را بر تحلیل جمله متمرکز می‌کند. چامسکی[۳] معتقد است: «زبان تنها وسیله‌ای برای ارتباط نیست بلکه ابزاری برای تفکر و در نتیجه دریچه‌ای برای راه بردن به جنبه‌هایی از ویژگی‌های ذهن آدمی است؛ پس زبان‌شناسی مطالعه علمی زبان برای فهم ویژگی‌های ذهن انسان است و در نهایت بخشی از روان‌شناسی را تشکیل می‌دهد.»(چامسکی،۱۳۸۷: ۳۹ــ ۹٤). در این نوع زبان‌شناسی، عواملی چون تمایلات شخصی و نگرش‌های اجتماعی و تاریخی و ذوق به کارگیرندهٔ زبان، مادهٔ اولیهٔ بررسی علمی قرار نمی‌گیرد (علوی مقدم، ۱۳۸۱: ۱۵۷).

حال آنکه زبان‌شناسی نقش‌گرا به‌صورت عمده در اروپا شکل گرفت و به نظریه‌های گوناگون مجهز شد و با قبول اصول ساختارگرایان، به‌نقش زبان و واحدهای زبانی نیز تأکید می‌کند. از جمله پیشگامان زبان‌شناسی نقش‌گرا، هلیدی[٤] است. یکی از عواملی که زبان‌شناسی نقش‌گرا بدان می‌پردازد روابط انسجامی میان عناصر زبانی است.

البته نظریه انسجام نظریه‌ای مطلقاً نوظهور نیست بلکه می‌توان ریشه‌های آن را در نظریه نظم عبدالقاهر جرجانی یافت که براساس آن معتقد بود نظم و ترتیب معانی و اندیشه‌ها پیش از آن که به‌جامهٔ الفاظ درآید در ذهن و ضمیر نویسنده یا شاعر است. از نظر جرجانی الفاظی که معانی واحدی دارند، از لحاظ دلالتشان بر معنی هیچ کدام برتر نیستند، بلکه زمانی یکی از آن‌ها فصیح است که موقعیت آن به لحاظ تناسبش با کلمات دیگر بررسی شود (جرجانی، ١٤٢٠: ٤٦ ـ ٥٣). او برای واژگان به صورت تک تک ارزش زیباشناختی قائل نیست. او معتقد است که نظمی که حروف در یک واژه به‌خود می‌گیرند امری قراردادی است (همان: ١٠٢). این نظریه اندیشه‌های ارزشمندی را مطرح می‌کند که ریشهٔ اصلی اندیشه‌های زبان‌شناسان قرن بیستم به‌شمار می‌رود.

هلیدی با تکمیل نظریه فرث، دستور نقش‌گرای نظام‌مند را مطرح نمود (مهاجر، ١٣٨٦: ١٥) که در آن اندیشه‌های مشترکی با آراء عبدالقاهر جرجانی دیده می‌شود و مهم‌ترین آن‌ها این است که این اندیشمندان زبان را به‌عنوان یک ساختار منسجم بررسی می‌کنند که در آن یک کلمه به تنهایی نمی‌تواند معیار زیبایی یا زشتی قرار بگیرد بلکه باید در ساختار یک جمله و متن بررسی شود. هلیدی همچون جرجانی نقش زبان را مانند یک نظام به هم پیوسته بررسی می‌کند که دستور، نقش و نظام سه اصل کلی آن را تشکیل می‌دهد.

سرودهٔ مورد بررسی زاییدهٔ تفکر و خیال متنبی است. او استاد سخن عربی است؛ چرا که هر چیز را در شعرش سر جای خود می‌نشاند. با خواندن اشعار لطیف او می‌توان او را استاد معماری زبان عربی نیز دانست. «وی در اکثر موضوعات و به‌ویژه مدح و فخر، شعر سروده است و از طریق مدح تکسّب می‌نموده است. قصیده‌های مدحی او قسمت اعظم دیوانش را در برگرفته و در وصف شجاعت ممدوح، جوانمردی و بخشش او مبالغه کرده است.» (فروخ، ١٩٦٨: ٤٦٩). او شاعری چیره‌دست است که عنان کلمات را در دست گرفته و بر همهٔ راز و رمزهای زبان تسلط دارد. هر جا که روی آورد، کلمات نیز به همان جا روی می‌آورند و هرگاه

شـعر می‌سـراید، کلـام مطیـع او اسـت. چشـمه نبـوغش هرگـز نمی‌خشـکد و خورشـید موهبت‌هـایش هرگـز غـروب نمی‌کنـد (فاضـلی، ۱۳۷۲: ۳). سـروده‌ای کـه در ایـن مقالـه مـورد بررسـی قـرار می‌گیـرد یکـی از قصـایدی اسـت کـه وی در سـال ۳٤۷هـ سـروده و در آن بـه مـدح کـافور پرداختـه اسـت. [۵] انتخـاب ایـن شـاعر از دیـدگاه نویسـندگان بـه ایـن دلیـل اسـت تـا نشـان دهنـد کلـام متنبـی، کلـامی نیسـت کـه تنهـا از احساسـات شـاعرانه نشأت گرفته باشد بلکه او با علـم کامـل نسـبت بـه انتخـاب واژگـان اقـدام مـی‌نمایـد و ایـن سروده نمونه‌ای اسـت کـه مـی‌تـوان اصـول انسـجام را در آن بـه طـور کامـل مـورد بررسـی قرارداد.

بلنـدی جایگـاه متنبـی در عرصـه زبـانی در دیـوان او نشـان از آن دارد کـه شـاعر در انتقـال بیشـتر انگیزه‌هـا، عواطـف و احساسـات بـه مخاطبـان جهـت تثبیـت و تأکیـد بیشـتر معنـا، از تکنیک‌هـای زبـانی تأثیرگـذار بهـره جسـته‌اسـت. از بررسـی ایـن سـروده چنـین استنباط می‌شود که در شـعر متنبـی تناسـب و پیوسـتگی وجـود دارد؛ بـه گونـه‌ای کـه شـاعر از الفاظی استفاده می‌نماید که با موضوع، انسجام و هماهنگی دارد.

نگارندگان این مقاله بر آن‌اند تـا بـا روشـی توصـیفی ـ تحلیلـی ایـن قصـیده را از منظـر انسجام غیرساختاری واکاوی نماینـد و در پـی آن هسـتند تـا بـه ایـن سـؤال‌هـا پاسـخ دهنـد که: متنبی بـرای منسـجم کـردن سـروده خـود از چـه عـواملی بهـره بـرده اسـت؟ و اینکـه از چه عاملی بیشتر بهـره گرفتـه اسـت؟ بـرای رسـیدن بـه ایـن منظـور، ضـمن بررسـی عوامـل ایجاد کننده انسجام، توزیع فراوانی و درصد آن‌ها بیان و مقایسه شده است.

۲ـ پیشینه پژوهش

دربـارۀ انسـجام و کـارکرد آن و نیـز شـاعر سـرآمد عصـر عباسـی متنبـی پژوهش‌هـای ارزشمندی درکشور انجام گرفته که از آن جمله می‌توان به‌موارد زیر اشاره نمود:

عوامـل انسـجامی در قـرآن، سـوره یوسـف (ع) (۱۳۸۰) مجیـد فصـیحی هرنـدی، پایـان نامـه کارشناسـی ارشـد رشـته زبان‌شناسـی، دانشـگاه علامـه طباطبـایی (ره). در ایـن تحقیـق سوره حضرت یوسـف بـه عنـوان یـک مـتن نمونـه از قـرآن انتخـاب و کلیـه واژگـان آن بـه

عنوان جامعه آماری مورد تحقیق تلقی و براساس یافته‌های هلیدی و حسن مورد تجزیه و تحلیل قرار گرفته است. از یافته‌های این تحقیق آن است که تمامی عناصر پنج‌گانه انسجامی معرفی شده توسط هلیدی و حسن که در بحث انسجام در زبان انگلیسی مطرح کرده‌اند در زبان عربی یافت می‌شود و علاوه بر این عناصر، اعراب و حروف عامل نیز هستند که دارای نقش انسجام‌بخشی در زبان عربی می‌باشد.

صور خیال در شعر متنبی (۱۳۸۰) فیروز حریرچی و علی اکبر محسنی، مجله مدرس علوم انسانی، شماره ۲۰. در این مقاله مباحثی که پیوستگی معنایی با هم دارند، مورد بررسی قرارگرفته‌اند. از جمله معنای لغوی خیال و به مضامین مختلف و متعدد واژه خیال از منابع قدیم و جدید پرداخته‌است، تا در رهگذر آن به ارزش و اهمیت بنیادین تشبیهات و استعاره‌های دیوان متنبی دست یابد و در نتیجه به درک منزلت و جایگاه هنری متنبی نائل گشته است.

نظم و ساختار در نظریه بلاغت جرجانی (تابستان ۸٦) مریم مشرف، پژوهشنامه علوم انسانی، ش ٥٤. در این مقاله نگارنده بعد از تبیین نظریه نظم جرجانی به بلاغت واژه و زیبایی لفظ می‌پردازد و در ادامه نظریه جرجانی را در محور نحو با دیدگاه‌های منتقدان ساخت‌گرا قابل مقایسه می‌داند.

مناسبات زبانی و یا زنجیرمندی خرد و کلان در قصص قرآنی (زمستان۹۲) طاهره ایشانی، معصومه نعمتی قزوینی، مجله الجمعیه الإیرانیه للغه العربیه و آدابها، ش۲۷. این مقاله، مناسبات و یا زنجیرمندی مفهومی و متنی را در سطوح خرد و کلان در قصص قرآنی با نگاهی به داستان یونس (ع) بررسی می‌کند. ارتباط تناسب میان آیات یک سوره با یکدیگر و با سایر سوره‌ها، از جمله قصص قرآنی، از جمله موارد مورد بررسی این مقاله است. ضمن آنکه به ساز و کاری زبان‌شناختی که به برساخت متون، متنیّت آن‌ها و شبکهٔ روابط معنایی میان متون می‌پردازد، توجه دارد. در نهایت، داستان یونس به‌واسطهٔ برخی آیتم‌ها مثل جناس‌سازی و تکرار برخی مضامین از حیث مفهومی و متنی به داستان سایر پیامبران و از جمله شخص پیامبر (ص) زنجیرسازی می‌شود،

کتاب شناسی متنبی در ایران (۱۳۹۲) فاطمه اشراقی، سید محمدرضا ابن الرسول، مجله آینه پژوهش، سال ٢٤، ش ١٤٠. نویسندگان در این مقاله سعی در ارائه کتابشناسی‌ای دربارهٔ متنبی داشته‌اند. نویسندگان، این کتابشناسی را به شیوه کتابخانه‌ای ـ بنیادی و به صورت الفبایی و در سه بخش پایان‌نامه، کتاب و مقاله و براساس مقاله «آیین تدوین کتابشناسی» تألیف محمد اسفندیاری تنظیم کرده‌اند. از این‌رو، براساس آن می‌توان دریافت که پژوهش‌های انجام‌گرفته در این باره از نظر ساختاری، تاریخی و محتوایی به چند دسته تقسیم شده و میزان پراکندگی آنها چگونه است.

با بررسی مضامین پژوهش‌های یادشده مشخص گردید که تاکنون موضوع انسجام در شعر متنبی و به‌ویژه در سرودهٔ مورد نظر به رغم اهمیت فراوان، مورد نقد و بررسی قرار نگرفته و همین امر ارزش و جایگاه این تحقیق را دو چندان می‌کند.

۳ـ نظریه انسجام

انسجام به مناسبت‌های معنایی اشاره می‌کند که میان عناصر یک متن وجود دارد و به‌واسطه عمل آن‌ها تعبیر برخی از عناصر متن امکان پذیر می‌گردد. انسجام یعنی مجموعه همه زیبایی‌های شعر و نثر (شفیعی کدکنی، ١٣٧٦: ٣٦٩) و یک مفهوم معنایی است که به روابط معنایی موجود در متن اشاره دارد و آن را به منزلهٔ متن از غیر متن جدا می‌کند (هلیدی و حسن، ١٩٧٦: ٤).

هلیدی و حسن انسجام را به دو گروه انسجام ساختاری و غیرساختاری تقسیم کرده‌اند. این پژوهش محوریت موضوع خود را بر انسجام غیرساختاری معطوف می‌کند. این دو دانشمند ابزارهای به وجودآورنده انسجام را در دو گروه معرفی می‌کنند. گروه اول: انسجام دستوری شامل ارجاع[٦]، حذف[٧] و جایگزینی[٨]؛ ابزارهای پیوندی که عبارت است از حروف ربط[٩]؛ و گروه دوم ابزارهای واژگانی شامل تکرار[١٠] و هم‌آیی[١١] (همان، ٣٢). نظریه انسجام هلیدی و حسن برای اولین بار برای تحلیل عوامل انسجامی در زبان انگلیسی به‌کار رفت اما این نظریه را می‌توان در

زبان‌های مختلف به‌کار برد، هر چند ممکن است الگوهای انسجامی آن زبان‌ها با هم تفاوت داشته باشند.

هلیدی در دستور نظام‌مندی که معرفی می‌کند «دستور را به‌مثابه نظامی می‌داند که سازندهٔ معناست و مقوله‌های دستوری با توجه به معنایی که دارند، توصیف می‌شوند.» (هلیدی، ۲۰۰٤: ۱۰). جرجانی نیز می‌گوید: «بدان که نظم چیزی جز این نیست که کلام خود را در جایی قرار دهی که علم نحو اقتضا می‌کند.» (جرجانی، ۱٤۲۰: ۱۲۷). روش نحوی که عبدالقاهر آن را مبنای نظریه‌اش قرار می‌دهد در قواعد نحوی، معنا و روابط بافتی نمود می‌یابد.

جرجانی با طرح مسألهٔ علم نحو، پیش از صورتگرایان روس به این نکته رسیده بود که استعاره یا تشبیه ـ در ذات خود ـ هیچ اهمیتی ندارد، مهم جایگاهی است که در نحو زبان شاعر به آن داده می‌شود. این نحوِ زبان تصویرها و واژه‌ها و تمام هنرسازه‌ها را طراوت و تازگی و حرکت می‌بخشد (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۳۱٤). البته منظور او از نحو، آگاهی از کاربرد اجزای جمله است به تناسب حالات روحی و مقتضای حال، نه علم نحو به معنای محدود آن. در نظر او، زبان، مجموعه‌ای از الفاظ نیست، بلکه مجموعه‌ای از روابط است (همان: ٤۳۵). و این همان نظری است که علمای زبان‌شناسی معاصر از آن سخن می‌گویند.

٤ـ عناصر انسجام

٤-۱- انسجام دستوری

انسجام به عنوان رابطه‌ای در نظام زبان و فرآیندی در متن است. از نظر هلیدی و حسن، زبان دارای سه لایه است: معنایی، واژی و آوایی یا خطی. پس به‌طور کلی انسجام رابطه‌ای معنایی است که از طریق نظام واژی ـ دستوری نمایانده می‌شود (هلیدی و حسن، ۱۹۷٦: ۳۰۳ ـ ۳۰۸). «چگونگی بازنمایی و تحقق معنا در صورت زبان، در گرو زنجیره کلام است. درنتیجه برای آنکه معنا که یک پیوستار فضایی است، در زنجیره کلام بازنمایی شود، به واحدهایی برش می‌خورد و روابطی بین این

واحدها برقرار می‌شود. در این چارچوب می‌توان گفت سازمان‌بندی و انسجام معنا به واسطه عمل واژگان و دستور صورت می‌گیرد.» (مهاجر، ۱۳۷٦: ۳۵).

در انسجام دستوری ارجاع، حذف، جایگزینی و عوامل ربطی مورد بررسی قرار می‌گیرد.

٤-۲- انسجام واژگانی

این گونه انسجام در نتیجه حضور واژه‌های مشابه و مرتبط به وجود می‌آید و مبتنی بر رابطه‌ای است که واحدهای واژگان زبان به لحاظ محتوای معنایی‌اشان با یکدیگر دارند (هلیدی، ۱۹۸۵: ۳۱۰) و متن به واسطه این روابط تداوم و انسجام می‌یابد، به‌گونه‌ای که از کنار هم آمدن این الفاظ، معنای مورد نظر متکلّم فراهم آمده است.

۵- بررسی عناصر انسجام در بائیه متنبی

در بائیه متنبی عناصر انسجام دستوری با انواع ارجاع و انسجام واژگانی با انواع تکرار و هم‌آیی و شمول و... قابل بررسی است، که خود دلالت بر دقت ژرف و ظرافت شگرف شاعر دارد. تحلیل این مقوله و یافتن پیوندهایی میان این قالب‌های لفظی و معانی مورد نظر شاعر نیازمند کاوشی عمیق است که این پژوهش در پی انجام چنین تحلیلی است.

۵-۱- انسجام دستوری در بائیه متنبی

انسجام دستوری شامل ارجاع، حذف، جایگزینی و عوامل ربطی است که در زیر تطبیق نمونه‌های آن بر این سروده نمایانده می‌شود.

۵-۱-۱- ارجاع

ارجاع رابطه‌ای معنایی است که یک مقوله زبانی را به محیط وصل می‌کند و عبارت‌های ارجاعی اساساً برون مرجع هستند. به دیگر بیان ارجاع عنصری است که با اشاره به عنصری دیگر قابل تفسیر است و معنای آن از طریق کشف مرجع آن مشخص می‌گردد. ارجاع دارای دو گونه درون متنی[۱۲] و برون متنی[۱۳] است (هلیدی و

حسن، ۱۹۷٦: ۳۰۳ ـ ۳۰٦). ارجاع در این قصیده متنبی را در دو قسمت ارجاع شخصی و ارجاع اشاری می‌توان بررسی نمود.

۵-۱-۱-۱- ارجاع شخصی

ارجاع شخصی مربوط به استفاده ضمایر و مرجع آن‌ها است. «ضمایر شخصی، موضوعی وسیع در گستره سخن‌کاوی هستند. این ضمایر در بنیاد منشی کلامی و کاربردی دارند.» (بنوه‌نیست، ۱۹۷۱: ۲۱۸). ضمایر اول شخص و دوم شخص سرشتی سیال دارند. حضور آن‌ها در متن و شکل‌گیری گفت‌وگو و کنش بینافردی بسیار کارا است. حال آنکه ضمیر سوم شخص جنبه‌ای عینی و غیرشخصی به متن می‌دهد (مهاجر، ۱۳۷٦: ٦٦). در سروده متنبی هر سه نوع ضمیر غایب، مخاطب و متکلم استفاده شده است. مرجع ضمایر متکلم وحده در سروده، خود شاعر است. نمونه این موضوع در ابیات ۱، ۲، ۳، ۷، ۱۰، ۱۵و ... دیده می‌شود. مانند:

أغالبُ فيكَ الشوقَ و الشوقُ أغلَبُ و أعجَبُ مِن ذا الهِجرِ و الوَصلُ أعجَبُ

فاعل فعل أغالب أنا مستتر است که به خود متنبی بر می‌گردد و چون در قصیده ذکر نشده، در نتیجه برون مرجع است.

ضمایر غایب عمدتاً دارای مرجع در درون شعر هستند که درون مرجع به حساب می‌آیند. نمونه آن در بیت دوم است که شاعر می‌گوید:

أ ما تَغلِطُ الأيام فيَّ بأن أرَى بَغيضَاً تنائي أو حبيباً تقرّب

فاعل تنائی و تقرب هی مستتر است که به الأیام در مصراع اول برمی‌گردد.

در بیت پنجم نیز فاعل تخبّر و تکذب هی مستتر است که به کلمه «ید» در مصراع قبل باز می‌گردد:

و كم لظلام الليل عندك من يدٍ تخبّرُ أنَّ المانويَّةَ تكذبُ

گاهی نیز ضمیر غایب برون مرجع است که البته تعداد این نمونه در این سروده بسیار کم است، مانند بیت چهارم:

عشية أحفى الناس بي مَن جفوته و أهدى الطّريقين الّتي أتجنّبُ

ضمیر «ه» در «من جفوته» به سیف الدوله باز می‌گردد که برون مرجع به شمار می‌آید.

در مورد ضمایر مخاطب باید گفت که گاه درون مرجع و گاه برون مرجع می‌باشند. نمونه برون مرجع بیت ششم است که شاعر می‌گوید:

وقاك ردى الأعداء تسري إليهم و زارك فيه ذو الدَّلالِ المحَجَّب

شاعر کافور را مدح می‌کند اما تا این قسمت سرودهٔ خود، نامی از او به میان نمی‌آورد؛ بنابراین ضمیر «ک» برون مرجع است. اما در بیت ۲۲ شاعر چنین می‌سراید:

أبا المسكِ هَل في الكأسِ فَضلٌ أنَالُه فإنّي أُغَنّي مُنذُ حينٍ و تَشربُ

فاعل فعل تشرب أنت مستتر است که به أباالمسک در مصراع اول بازمی‌گردد و درون مرجع به حساب می‌آید.

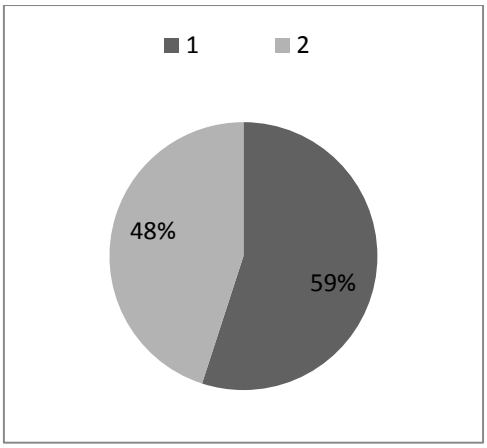
۵-۱-۱-۲- ارجاع اشاری

در این سروده ارجاع اشاری تنها در یک مورد در بیت ٤۵ دیده شد که آن هم درون مرجع است:

ولكنَّه طال الطَريقُ و لم أزَل أُفتِّشُ عَن هذا الكَلامِ و يَنهَبُ

در این بیت هذا به کلام اشاره دارد و سبب آمدن اسم اشاره تفخیم کلام است چه آنکه از روی حقیقت باشد و یا اینکه شاعر این ادعا را کرده باشد.

هر چه ارجاع دورن متنی بیشتر باشد انسجام متن قوی‌تر است. براساس آنچه در سروده آمده است حدود ۵۵ درصد ارجاع شاعر درون متن (۱) و حدود ٤۵ درصد برون مرجع (۲) هستند و این امر نشان دهنده آن است که تنها با تکیه بر ارجاع نمی‌توان گفت که شعر از انسجام قوی برخوردار است یا اینکه برعکس انسجام ضعیفی دارد، گرچه ارجاع درون متنی این سروده، بیشتر است اما فاصله بسیار کمی با ارجاع برون متنی دارد.



۵-۱-۲- حذف

حذف در واقع جایگزینی با صفر است (هلیدی، ۱۹۹۰: ۲۸۸)؛ یعنی چیزی که در زیر ساخت وجود دارد و در روساخت محذوف است. حذف میان عناصر رابطه معنایی برقرار نمی‌کند بلکه رابطه واژگانی ـ دستوری را بنا می‌کند که در آن عنصری حذف می‌شود. حذف به دو گونه است: حذف با قرینهٔ لفظی و حذف با قرینهٔ معنوی. یکی از امتیازهای کلام متنبی در این سروده آن است که حذف متناسب با بافت موقعیت متن انجام شده است. نمونه‌های حذف در ابیات زیر قابل بررسی است:

حذف مفعول در بیت سوم با قرینه لفظی:

وللهِ سيري ما أقلَّ تئيّةً عَشية شرقيَّ الحَدالی و غُرَّبُ

در این بیت مفعول ما أقلّ (ما أقلّه) حذف شده که ضمیر محذوف به سیر باز می‌گردد و ضرورت شعری مانع از ذکر آن گردیده است.

حذف عائد صله در بیت چهارم:

عَشية أحفَى الناسِ بي مَن جَفوتُه و أهدَى الطَّريقَينِ الَّتي أتجنَّبُ

أتجنّب در اصل أتجنّب عنها بوده است.

بیت دهم : **شَقَقتُ به الظَّلماءَ أدني عِنانه فيَطغَى و أرخيه مِراراً فيَلعبُ**

شاعر الظلماء را جایگزین (الليلة) کرده و در واقع صفت را آورده و موصوف را حذف کرده و می‌تواند علت آن جدای از وزن شعری این باشد که الظلماء به تنهایی شدت تاریکی شب را نشان می‌دهد. در بیت پانزدهم شاعر می‌سراید:

ألا ليتَ شِعري هَل أقولُ قصيدةً فلا أشتَكي فيها و لاأَتعتَّبُ

در این بیت دو حذف رخ داده است: ۱. خبر لیت (موجودٌ) محذوف است و چون این خبر جزء افعال عموم است حذف صورت می‌گیرد. ۲. شکایت کردن از همه چیز در روزگار مدّ نظر شاعر بوده که حذف مفعول با واسطه (متمّم) به دلیل تعمیم به همراه اختصار صورت گرفته است (فلاأشتکی من الدهر/ الأیام)؛ ضمن این که شکایت شاعر از روزگار یک موضوع کلی است که می‌تواند جزئیات فراوانی را در بر بگیرد؛ و قرینهٔ این حذف در بیت دوم و سوم (أما تغلط الأیام/ لحی الله ذی الدنیا) وجود دارد.

بیت نوزدهم: **فَتىً يَملأ الأفعال رَأياً و حِكمةً و نادِرةً أحيان يَرضَى و يَغضبُ**

مبتدا در این بیت حذف شده که در اصل هو فتیً بوده است. مسندالیه برای تمرکز بر صفت فتوّت حذف شده و مسند برای تبیین آن ذکر شده است ضمن آنکه مسند به قصد تعظیم و بزرگداشت ممدوح به صورت نکره آمده است.

بیت ۲۲: حذف حرف ندا:

أبَاالمِسكِ هَل في الكَأسِ فَضلٌ أنالُه فإنّي أغَنّي مُنذُ حينٍ و تَشربُ

در این بیت حرف ندا محذوف است و می‌تواند علت آن این باشد که چون حرف «یا» برای ندای بعید مورد استفاده قرار می‌گیرد، شاعر می‌خواهد بیان کند که به کافور بسیار نزدیک است، یا شاید ندای پنهان با «یا» به نوعی بزرگی ممدوح پوشالین او را بیان می‌کرد که شاعر با پیش‌اندیشی زیرکانه‌ای این فرصت بزرگ‌انگاری را از او گرفته است.

بیت ۲۹: حذف خبر:

يُريدُ بك الحُسّادُ ما اللهُ دافعٌ و سُمرُ العوالي و الحَديدُ المذَرَّبُ

کلمات سمر و الحدید هر دو مبتدا هستند و خبر به دلیل قرینه لفظی (دافعٌ) حذف شده است و دافعٌ تنها برای الله ذکر شده است؛ زیرا دفع کننده بلا از جان ممدوح تنها خداوند است و نیزه و شمشیر تنها واسطه رهایی و حافظ جان او هستند.

۵-۱-۳- جایگزینی (جانشینی)

یکی از روابط انسجامی جایگزینی است که در آن مقوله‌ای با مقوله دیگر در متن تعویض می‌شود. جایگزینی جزء فرآیندهای متن و رابطهٔ بین مقولات زبانی مثل کلمات و گروه‌ها است. شاید این موضوع را بتوان با یکی از شاخه‌های فنّ تهذیب- که در کتاب‌های بدیعی آمده است- مطابق دانست. از این رو جایگزینی متعلق به سطح واژی ـ دستوری است و همان نقش ساختاری مقوله‌ای که به جای آن به کار رفته است را، ایفا می‌کند (هلیدی و حسن، ۱۹۷٦: ۸۸ ـ ۹۰). از نمونه‌های به کارگیری این رابطه انسجامی در این قصیده، می‌توان به ابیات زیر اشاره نمود:

أ ما تَغلِطُ الأيام فيَّ بأن أرى بَغيضَاً تنائي أو حبيباً تُقرِّبُ

شاعر در این بیت از واژه «تنائی» استفاده کرده است در صورتی‌که کلمات دیگری چون تُباعد و یا تُبعد یا تُنحّی و... نیز به معنای دور کردن هستند اما شاعر با هنرمندی این واژه را جایگزین واژه‌های مشابه می‌کند؛ چرا که أبعد و باعد به معنای دور کردن و دور راندن هستند اما تنائی (نائی ـ ینائی) علاوه بر معنای مذکور معنای «المفارقه» (جدایی و جدا شدن و جدا کردن) را هم در خود دارد (ر.ک: ابن المنظور، ۱۹۸۸: ۱٤/ ۷) و شاعر در این بیت آرزوی خود را بیان می‌کند که‌ای کاش روزگار بین او و دشمنش جدایی افکَند.

بیت ۳٤: **و أنتَ الّذي ربَّيتَ ذاالملكِ مُرضَعاً و لَيسَ له أُمٌّ سِواك و لا أبُ**

«ذا الملک» جایگزین نام علی بن اخشید پادشاه مصر شده است. علی بن اخشید نام شخصیتی است که کافور وی را پس از درگذشت پدرش، تربیت نمود (برقوقی، ۱٤۰۷، ۱/ ۳۰۹). شاعر به نام تصریح نمی‌کند و از این کار به دو مقصود مورد نظر خود می‌رسد. یکی آنکه علی بن اخشید به سبب پادشاهی شایسته تعظیم است و از

دیگر سو ممدوح خود را ارج می‌نهد از این جهت که کسی که تحت تربیت کافور باشد، لیاقت پادشاهی را پیدا می‌کند.

بیت ٣٥: **و كنتَ له ليثَ العرينِ لشِبلِه و ما لكَ إلّا الهندوانيَّ مِخلبُ**

شاهد در کلمه «هندوانی» است که منسوب به هند است و صفت شمشیرِ بسیار تیز و برنده است. در این مصراع صفت جانشین اسم شده است. شاعر صفت هندوانی را ذکر کرده؛ زیرا این صفت تمام خصوصیات موصوف خود (سیف) را بیان می‌کند، ضمن این‌که جز برای این موصوف صفت قرار نمی‌گیرد.

بیت ٤: **عَشيَّةَ أحفَى الناسِ بي مَن جفوتُه و أهدى الطّريقَين الّتي أتجنّبُ**

متنبی اسم موصول «من» را می‌آورد تا به اسم تصریح نکند. عبارت «من جفوتُه» کنایه از سیف الدوله است. شاعر با این‌که در بعضی از اشعارش عامل جدایی از سیف الدوله را، شخص سیف الدوله معرفی می‌کند، (رمی و اتّقی رمیی و مَن دون ما اتقی ...) (البستانی،١٩٩٨: ٣/ ٤٦٩). اما ارادت او نسبت به سیف الدوله انکار ناشدنی است حتی در جایی که کافور را مدح می‌کند، می‌توان فهمید که محبوب واقعی او سیف الدوله است؛ چراکه جدا شدن از سیف الدوله را جفا می‌داند و مقصود او در این بیت از «أحفی الناس» نیز کسی جز سیف الدوله نیست. در واقع متنبی کافور را در حد سیف الدوله نمی‌داند و یا ممکن است امید بازگشت به سوی سیف الدوله را داشته باشد.

بیت ١٦: **و بي ما يذودُ الشعرَ عنّي أقلُّه و لكنَّ قلبي يا ابنةَ القومِ قلَّبُ**

عبارت ندایی «يا ابنه القوم» جمله معترضه‌ای است که برای استعطاف آمده است. رسم عرب این است که زنان را بدین‌گونه خطاب می‌کنند تا نام و نشان آنان متعالی گردد و این‌که کلمه «قوم» را به کار گرفته است، در صورتی‌که می‌توانست بگوید: «يا ابنة الكرام» به این علت است که می‌خواهد به کثرت اعضای خاندان آن دختر اشاره کند (العکبری، ١٩٣٦، ١/ ١٨١)

بیت ٢٢: **أبا المسك هل في الكأسِ فضلٌ أنالُه فإنّي أغنّي منذُ حينٍ و تشربُ**

متنبی به جای لفظ کافور، کنیه أبا المسک را ذکر می‌کند تا به واسطهٔ کنیه اسم ممدوح پوشیده بماند و عرب، با آوردن کنیه، تعظیم و بزرگداشت مکنی عنه را قصد می‌کند. ضمن آنکه شاعر با ظرافت از ممدوح خود تقاضای امارت نموده است که حسن طلب را می‌رساند.

بیت٤۳: **و ما طَرَبي لمّا رأيتُكَ بِدعَةً لقد كنتُ أرجو أن أراكَ فأطربُ**

واژه طرب از اضداد به معنی غم و اندوه و شادمانی است. متنبی عمداً این واژه را انتخاب نموده است. دیدن کافور و به نشاط آمدن شاعر نوعی سخریه و استهزاء در خود دارد. متنبی گرچه ظاهراً در این سروده کافور را مدح می‌کند اما از سویی دیگر از همین بیت می‌توان فهمید که در نظر شاعر کافور لیاقت چنین احترامی ندارد و هرگز جاه و جلال سیف الدوله را دارا نیست. همانطور که اشاره شد، می‌توان این گونه برداشت کرد که مدح او برای کافور در واقع چیزی جز ظاهر سازی پوشالی نیست که تنها به قصد در امان ماندن و امارت و صله گفته شده است، و این امر علاوه بر الفاظ و تراکیب از عواطف شاعر و افکار برآمده از آن‌ها نیز پیدا است.

٥-۱-٤- عوامل ربطی

عوامل ربطی یکی از روابط انسجامی است اما رابطه‌ای صرفاً ارجاعی نیست. حروف ربط غیرمستقیم باعث انسجام می‌شوند؛ یعنی ابزاری نیستند که برای ارجاع به متن قبلی یا بعدی به کار روند بلکه معانی خاصی را بیان می‌کنند (یارمحمدی ۱۳۷۲: ۲٦۹). عوامل ربطی را به هفت دسته تقسیم کرده است:

۱. افزایشی[۱٤] ۲. علّی[۱٥] ۳. زمانی[۱٦] ٤. نقیضی[۱۷] ٥. شرطی[۱۸] ٦. تخصیصی[۱۹] ۷. امتیازی[۲۰].

عوامل ربطی این سروده را می‌توان به موارد زیر تقسیم نمود:

۱. افزایشی: حرف واو جزء عوامل افزایشی به شمار می‌آید. حرف ربط واو ٤۲ بار در آغاز مصراع و ۲٤ بار پیوند میان واژه‌ها و جمله‌ها در این سروده به عنوان عامل ربط افزایشی آمده است. به عنوان نمونه شاعر در بیت دهم شادی اسبش را با حرف واو به شل کردن عنان اسب ربط می‌دهد:

شققتُ به الظلماءَ أدني عنانه فيطغَى و أُرخيه مراراً فيَلعبُ

۲. علّـی: عوامـل ربطـی سـببیِ ایـن سـروده حـروف فـاء، إنّ و أن اسـت. نمونـه آن در ابیات ۱۰، ۱٤، ۱۸، ۲۱، ۲۲، ۲۷، ٤۱ قابل ملاحظه است. شاعر در بیت ۲۷ می‌سراید:

فإن لم يَكن الّا أبوالمسكِ أو همُ فإنّك أحلَى في فؤادي و أعذبُ

فـاء در ایـن بیـت دلالـت بـر سـرعت برتـری دادن کـافور بـر دیگـران دارد و إنّ بـرای تأکید و تقریر آمده است کـه حـذف هـر کـدام از ایـن عوامـل باعـث می‌شـد تـا از اسـتحکام بیت کاسته شود.

۳. زمـانی: عوامـل ربطـی زمـانی در ایـن قصـیده «حـین» در بیـت ۱۱ و «لمّـا» در بیـت ٤۳ هستند.

بیت ۱۱: **و أصرعُ أيَّ الوحشِ قفَّيتُهُ به و أنزِلُ عنه مثلَه حين أركبُ**

بیت ٤۳: **و ما طربي لمّا رأيتُك بدعةً لقد كنتُ أرجو أن أراك فأطربُ**

٤. نقیضـی: از عوامـل ربطـی کـه معنـای نقیضـی دارنـد، بـه «و لکـنّ» در بیـت ۱٦، ۳۸ و ٤٥ و «ولکنْ» در بیت ۳۲ می‌توان اشاره نمود.

بیت ۱٦: **و بي ما يذودُ الشعرَ عنّي أقلّه و لكنَّ قلبي يا ابنة القوم قُلَّبُ**

بیت ۳۲: **و لو جازَ أنْ يحوُوا عُلاكَ وهبْتَها و لكنْ من الأشياءِ ما ليسَ يُوهَبُ**

٥. شـرطی: عوامـل شـرطی کـه در ایـن قصـیده ذکـر شـده اسـت، «إذا» در ابیـات ۱۳، ۱۷، ۱۸، ۲۰، ۳۱ و ٤۷، «إنْ» در بیت۱۷ و ۲۷ و «لو» در بیت ۳۲ است.

بیت ۱۷: **و أخلاقُ كافورٍ إذا شئتُ مدحَه و إن لم أشأْ تُملي عليَّ و أكتُبُ**

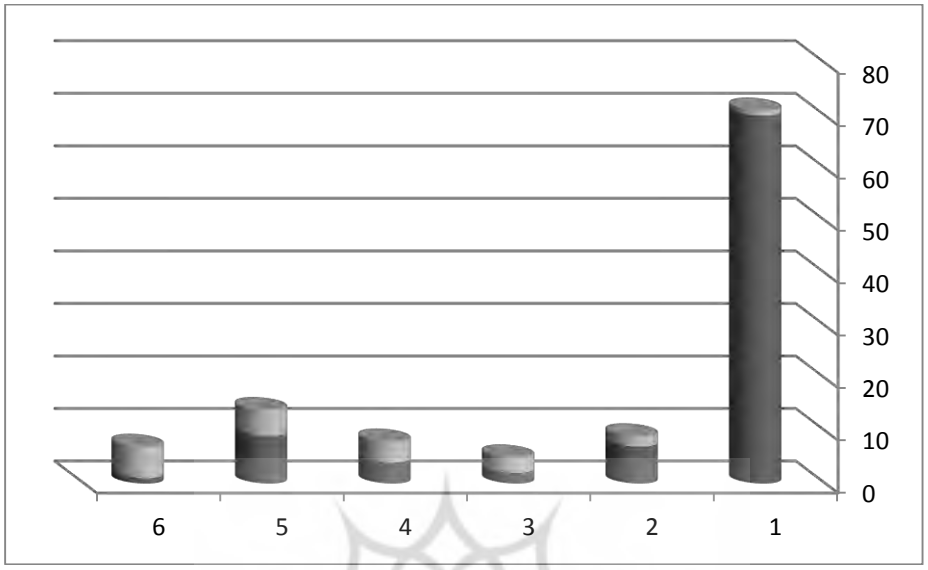
بیت ۲۷: **فإن لم يكن الّا ابوالمسكِ أو همُ فإنّك أحلى في فؤادي و أعذبُ**

بیت ۳۲: **و لو جازَ أنْ يحوُوا عُلاكَ وهبْتَها و لكنْ من الأشياءِ ما ليسَ يُوهَبُ**

٦. امتیازی: «و إنْ» در بیت ۱۲ تنها عامل ربطی امتیازی در این قصیده است.

بیت ۱۲: **و ما الخيلُ الّا كالصّديق قليلةٌ و إن كَثُرَت في عينِ من لايُجرِّبُ**

میـزان اسـتفاده شـاعر از عوامـل ربطـی در ایـن قصـیده بـه ترتیـب افزایشـی (۱)، علّـی (۲)، زمـانی (۳)، نقیضـی (٤)، شـرطی (٥)، امتیـازی (٦) در نمـودار ذیـل نشـان داده شـده است (در ضمن عامل ربطی تخصیصی در این قصیده یافت نشد.)



۵-۲- انسجام واژگانی

این گونه انسجام در نتیجه حضور واژه‌های مشابه و مرتبط به وجود می‌آید و مبتنی بر رابطه‌ای است که واحدهای واژگان زبان به لحاظ محتوای معنایی‌اشان با یکدیگر دارند (هلیدی، ۱۹۸۵: ۳۱۰) و متن به واسطه این روابط تداوم و انسجام می‌یابد، به‌گونه‌ای که از کنار هم آمدن این الفاظ، معنای مورد نظر متکلّم فراهم آمده است.

۵-۲-۱- تکرار

تکرار یکی از متداول‌ترین انواع انسجام است. تکرار یک واژه که صورت‌های تصریفی آن را نیز در بر می‌گیرد، یک نشانه است. این نشانه بر حسب نوع واژه ممکن است بیان کننده عواطف و احساسات نویسنده یا شاعر باشد (ریفاتر،۱۹۷۸: ٤۲). انواع تکرار را به صورت‌های زیر می‌توان در این قصیده ملاحظه نمود:

۵-۲-۱-۱- تکرار بیرونی (وزن عروضی)

هنگامی که یک مجموعه آوایی از نظر تکرار کوتاهی و بلندی مصوت‌ها یا ترکیب صامت‌ها و مصوت‌ها نظام خاصی داشته باشند، نوعی موسیقی به وجود می‌آید که آن

را وزن می‌نامیم (شفیعی کدکنی، ۱۳۷٦: ۹). وزن نتیجه مستقیم تکرار است که باعث انسجام عروضی متن می‌شود.

این سروده در بحر طویل سروده شده (فعولن مفاعیلن) که مدح، یکی از مهم‌ترین اغراضی است که در قالب این بحر می‌آید (طیّب، ۱۹۷۰: ۳٤۷) و با موضوع سروده همخوانی و سازگاری دارد و شاعر از این جهت نیز موفق عمل کرده است.

۵-۲-۱-۲- تکراردرونی (موسیقی درونی)

منظور از موسیقی درونی هماهنگی و نسبت ترکیبی کلمات است که طنین خاص هر حرف با حرف دیگر است و نیز معانی‌ای که از این مجاورت به ذهن خواننده القا می‌کند. این امر در سرودهٔمورد نظر بسیار قوی است. این حس، با فضایی که شاعر در شعر ترسیم می‌کند کاملاً تناسب دارد. انسجام موسیقی در این شعر آنقدر قوی است که با خارج کردن هر کلمه و یا مصراع از بافت کلام قدرت موسیقایی آن، از دست می‌رود. متنبی حرف قافیه را «ب» انتخاب می‌کند که در بحث از خصوصیات حرف «ب» توسع و علو ذکر شده است. ضمن آن‌که شاعر حرکت حرف قافیه را ضمّه انتخاب نموده تا فخامت را برساند و عظمت ممدوح خود را نشان دهد.

به طور کلی متنبی کلمات را به‌گونه‌ای در کنار هم می‌آورد و تصویرسازی می‌کند و شکاف‌هایی در فضای شعر پدید می‌آورد که خواننده را با درنگ روبرو می‌کند. بنابر آنچه مشاهده می‌شود انسجام در شعر با مبانی زیبایی‌شناسی آن پیوند دارد. اصول زیبایی‌شناسی کلاسیک شده است و در پرتو این نگرش، فرم بیرونی و درونی آن به انسجامی نیرومند دست یافته است.

۵-۲-۱-۳- تکرار واژه

در بیت اول شاعر کلمه «الشوق» را دو بار و در مصراع دوم واژه «أعجب» را نیز دو بار –البته با تصریفی متفاوت که یکی فعل و دیگری أفعل تعجب است–، ذکر می‌کند و مقصود از این تکرارها شدت شگفتی و شدت عشق شاعر نسبت به ممدوح خود است؛ چرا که در کشمکش عقل و قلب، متنبی قلب را پیروز میدان می‌داند چه آنکه عقل به صبر، و قلب به عشق فرا می‌خواند:

أغالبُ فيك الشوقَ و الشوقُ أغلب و أعجَبُ من ذالهجرِ و الوصلُ أعجبُ

تکـرار واژه عشـیه در بیـت ۲ و ۳ و تکـرار واژه لیـل در ابیـات ۵، ۷ و ۸ نشـان دهنـده تأکید شاعر بر ایـن مطلـب اسـت کـه متنبـی از تـرس سـیف الدولـه شـب هنگـام بـه سـوی کـافور روانـه شـده اسـت و آن‌چنـان ایـن جـدایی بـرای او سـخت اسـت کـه روزش نیـز همچون شب تیره و تار است.

بیت سوم: **ولله سَيري ما أقلَّ تئيّةً عَشيةَ شرقيَّ الحَدالَى و غُرَّبُ**

بیت هفتم: **و يومٍ كليلِ العاشقينَ كمنتُه أُراقبُ فيه الشمسَ أيّانَ تغُرُبُ**

۵-۲-۱-٤- تکرار آوایی

بررسـی یـک شـعر بـدون توجـه بـه خاصـیت صـوتی و معنـایی حـروف، کـاری نـاقص خواهد بود؛ زیرا این حروف هستند کـه بـا توجـه بـه ویژگی‌هـای خـاص خـود، شـعر را بـه صـورت یـک مجموعـه منسـجم در می‌آورنـد. بسـامد حـروف در برخـی از ابیـات ایـن قصیده قابل تأمل است. به عنوان نمونه شاعر در بیت ١٦ می‌سراید:

و بي ما يذود الشعر عنّي أقلّه و لكنَّ قلبي يا ابنة القوم قُلَّبُ

متنبـی در ایـن بیـت از حـرف «ق» چهـار مرتبـه اسـتفاده کـرده اسـت. در ویژگی‌هـای حـرف قـاف «صـلابت و شـدت» (عبـاس، ۱۹۹۸: ١٣٦) ذکـر شـده اسـت. در اینجـا نیـز شاعر بـا این‌کـه می‌دانـد دنیـا سـرای غـم اسـت، امـا در برابـر حـوادث بـه تنـگ نمی‌آیـد و پایـداری می‌کنـد. علـاوه بـر آن، شـاعر از مصـوت «ی» اسـتفاده کـرده کـه اشـباع حرکـت کسـره اسـت و حالـت انکسـار را می‌رسـاند و شـاعر در حالـت انـدوه از روزگـار سـخن می‌گوید.

بیت ۱۵: **ألا ليتَ شِعري هل أقولُ قصيدةً فلاأشتَكي فيها و لاأتعتَّبُ**

ایـن بیـت بـه دلیـل اسـتفاده زیـاد از همـزه، صـنعت إعنـات دارد؛ چـون همـزه در ایـن بیـت همـراه فتحـه آمـده اسـت جـزء حروفـی اسـت کـه «نیـروی انفجـاری در خـود دارد.» (عبـاس، ۱۹۹۸: ۳۸). شـاعر شـکایت از روزگـار را همـراه سـرزنش بیـان کـرده اسـت کـه اوج خستگی‌اش از روزگار را می‌رساند:

بیت ۳۹: **ثناهم و برقُ البِيض في البَيضِ صادقٌ عليهم و برقُ البَيضِ في البِيضِ خُلَّبُ**

متنبی شجاعت ممدوحش را به تصویر کشیده است و در این بیت حرف «ض» بسامد قابل توجهی دارد که از خصوصیات این حرف «شهامت و مردانگی، صلابت و تفخیم» (عباس، ۱۹۹۸: ۱٤۷) را می‌توان نام برد و شاعر این حرف را متناسب با همین غرض استفاده نموده است.

بیت ٤٥: **ولكنّه طالَ الطريقُ و لم أزَل أفتِّشُ عن هذا الكلامِ و يُنهَبُ**

شاعر در دو واژه طال و الطریق از مصوت‌های کشیده «ا« و «ای» بهره برده تا طولانی بودن را نشان دهد، ضمن آنکه لفظ هر دو واژه نیز طولانی بودن را تداعی می‌کند.

۵-۲-۱-۵- جناس

جناس نوعی تکرار و جادوی مجاورت است که علاوه بر زیبایی موسیقیایی نهفته در توازن و همانندی کلام، به انسجام متن کمک می‌کند. متنبی در این قصیده از انواع جناس بهره می‌برد که در ذیل به آن اشاره می‌نماییم.

بیت اول: ... **و أعجب من ذالهجر و الوصل أعجب**

در این بیت بین دو واژه أعجب که در ابتدا و انتهای مصراع آمده است، جناس تام وجود دارد.

بیت ١٦: ... **و لكنَّ قلبي يا ابنة القوم قُلَّبُ**

شاعر بین دو کلمه قلب و قلّب جناس محرّف ایجاد کرده است.

بیت ۳۷: **و قد يتركُ النفسَ الّتي لاتهابُهُ و يخترمُ النفسَ الّتي تتهيَّبُ**

تهاب و تتهیب دو واژه ملحق به متجانسین هستند.

بیت ۳۹: **ثناهم و برقُ البِيض في البَيضِ صادقٌ عليهم و برقُ البَيضِ في البِيضِ خلَّبُ**

بین دو واژه البیض (شمشیر) و البَیض (کلاهخود) جناس محرّف وجود دارد.

بیت ٤٠: **سللتَ سيوفاً علَّمتَ كل خاطبٍ على كل عودٍ كيف يدعُو و يخطبُ**

خاطب و یخطب دو لفظ ملحق به متجانسین هستند.

بیت ٤۳: **و ما طربي لمّا رأيتُك بدعةً لقد كنتَ أرجو أن أراك فأطربُ**

طرب و أطرب نیز دو واژه ملحق به متجانسین به شمار می‌آیند.

۵ـ۲ـ۱ـ ٦ ردّ العجز علی الصدر

ردّ العجز علی الصدر یکی از تکنیک‌های تکرار است که بازگرداندن واژه پایانی به آغاز است، بدین‌گونه که یکی از دو واژه در آغاز مصراع اول یا در وسط آن و یا در آخرش و یا در آغاز مصراع دوم قرار گیرد (التفتازانی، ۱۳۸۳: ۲۹۱). از این تکنیک در این سروده می‌توان به نمونه‌های زیر اشاره نمود:

بیت ۲۰: **إذا ضربتْ في الحربِ بالسّيفِ كفُّه تبيَّنْتَ أنَّ السيفَ بالكفِّ يضربُ**

بیت ۳۷: **و قد يترك النفس الّتي لاتهابه و يخترم النفس الّتي تتهيَّبُ**

بیت ٤٠: **سللتَ سيوفاً علَّمتَ كل خاطبٍ علي كل عودٍ كيف يدعُو و يخطبُ**

بیت ٤٣: **و ما طربي لمّا رأيتُك بدعةً لقد كنتَ أرجو أن أراك فأطربُ**

این هنرنمایی شاعر است که با ذهن خلاق خود بتواند در دو موقعیت متفاوت از یک نوع واژه بهترین بهره را ببرد؛ تا علاوه بر تثبیت معنا در ذهن و ضمیر مخاطب، بر کلمهٔ محوری خود و تکیهٔ مفهومی خود اشاره نماید. علاوه برآن، باعث انبساط خاطر مخاطب از مشاهده وحدت و انسجام شعر می‌شود.

۵-۲-۲- هم معنایی (ترادف)

هم معنایی را از جمله عوامل ایجاد انسجام در متن می‌دانند. «همانگونه که تقارن‌ها و تضادها و تشابهات، در حوزه امور معنایی و ذهنی، موسیقی معنوی را سامان می‌بخشد، از این رو همه ارتباط‌های پنهانی عناصر یک بیت یا یک مصرع و از سوی دیگر همه عناصر معنوی یک واحد هنری، اجزای موسیقی معنوی آن اثر هستند.» (شفیعی، موسیقی، ۱۳۷٦: ۳۹۲ و ۳۹۳) باطنی در شرح هم معنایی می‌نویسد: «استعمال کلمات هم معنا در نوشته‌های ادبی و در زبان محاوره برخلاف زبان علمی، فراوان است. گاهی اوقات غرض از استعمال کلمات مترادف گریز از تکرار یا ایجاد تنوع است ولی گاهی برای آن است که معنی را روشن‌تر، محکم‌تر و مؤثرتر نماید» (۱۳۷۳: ۲۲۹). نکتهٔ شایان ذکر آن‌که واژه‌های مترادف یک متن برای انسجام الزاماً

یک معنا ندارند، بلکه در یک زنجیره معنایی قرار می‌گیرند. از نمونه‌های به کارگیری واژگان مترادف در این سروده می‌توان به موارد ذیل اشاره نمود:

بیت ١٥: ... **فلاأشتكي فيها و لاأتعتَّبُ**

بیت ٢٧: ... **فإنّك أحلى في فؤادي و أعذبُ**

٥ـ٢ـ٣ شمول معنایی[٢١]

رابطه‌ای است که میان یک طبقه عام و زیر طبقه‌های آن به وجود می‌آید (مهاجر، ١٣٧٦: ٦٩) از نمونه‌های شمول معنایی در این سروده می‌توان به موارد ذیل اشاره نمود:

بیت اول: **أغالبُ فيك الشوق و الشوق أغلب** ...

بیت پنجم: **و كم لظلام الليل عندك من يدٍ** ...

بیت ٤٠: **سللتَ سيوفاً علَّمتَ كل خاطبٍ على كل عودٍ كيف يدعُو و يخطبُ**

با بررسی نمونه‌های گفته شده می‌توان به این نتیجه رسید که واژگان مترادف و نیز واژگانی که شمول معنایی دارند، در این شعر کارکرد انسجامی قوی ندارند به این دلیل که تعداد آن‌ها کم است و از حد پیوند دو مصراع فراتر نمی‌رود.

٥ـ٢ـ ٤ واژگان متضاد

واژگان متضاد از جمله عوامل انسجام آفرین در شعر است؛ زیرا نقیض خود را در ذهن تداعی می‌نماید و حالتی معنایی متناقضی را به مخاطب إلقاء می‌کند، ضمن این‌که این تضادها از اضطراب‌های درونی صاحب متن وچالش درونی او حکایت دارد که از یک سو مایل به حضور دوباره در پیشگاه سیف الدوله است و از دیگر سو مجبور به تحمل کافوراست.

بیت اول: ... **و أعجب من ذالهجر و الوصل أعجب**

بیت دوم: ... **بغيضاًتنائي أو حبيباًتقرّب**

متنبی هنرمندانه در مصراع ذکر شده تضاد را به صورت لف و نشر می‌آورد: بغیض و حبیب، تنائی و تقرّب. شاعر از جور و جفای روزگار شکایت می‌کند؛ چراکه چرخ شیفته نزدیک کردن دشمنان به آدمی و دور کردن دوستان از او است.

بیت ۳۰: ... **إلی الموتِ منه عشتَ و الطفلُأشیبُ**

در این بیت بین زندگی و مرگ و نیز بین کودک و پیری تضاد وجود دارد.

بیت ٤٦: **فشرَّقَ حتّی لیس للشَّرقِ مشرقٌ و غرَّب حتی لیس للغربِ مغربُ**

در این بیت صنعت مقابله وجود دارد. می‌توان گفت که توازن نحوی نیز در آن وجود دارد؛ به دیگر بیان ریتم آن بر اساس نحو است.

شرّقَ ⟷ غرَّبَ، للشرقِ ⟷ للغربِ، مشرقٌ ⟷ مغربٌ

بیت ٤٧: ... جدارٌ معلّیً أو خباءٌ مُطَنَّبُ

شاعر بین دو کلمه جدارٌ معلّیً که کنایه از شهر است و خباءٌ مُطَنَّبُ که کنایه از بیابان است، تضاد معنایی ایجاد می‌کند.[1] بنابراین تضادهای به کارگرفته شده در این سروده بین اسم و اسم (یوم و لیل)، فعل و فعل (تجیء و تذهب)، اسم و فعل (قلیله و کثرت) و به طور کلی تضادهای لفظی و نیز معنایی در نوسان است. نکتهٔ قابل ذکر آن است که فاصلهٔ واژگان متضاد از یکدیگر زیاد نیست از این رو ذهن مخاطب درگیر همان بیت می‌شود اما از این نظر که تعداد واژه‌های متضاد و نوع به کارگیری آن‌ها ـ برخلاف واژگان مترادف ـ قابل توجه است، برجستگی خاصی پیدا کرده است و تناقض و اضطراب و آشوب درون متکلّم را به‌خوبی نشان می‌دهد. زیبایی آوردن این تضادها زمانی دو چندان می‌شود که در ظاهر مجموعه‌ای از ناسازها و نامتجانس‌ها کنار هم قرار گرفته‌است امّا در عمق خود خواننده را با درنگ روبرو می‌کند؛ چراکه این گسستگی‌ها متناسب با محتوای شعر است که سرانجام به وحدت می‌رسد و آنچه سبب این وحدت می‌شود، دستگاه فکری شاعر و فلسفهٔ عمیقی است

---

۱. از موارد دیگر به کارگیری تضاد می‌توان به ابیات زیر هم اشاره نمود:

بیت هفتم: و یومٍ کلیلِ العاشقینَ کمنتُه ... بیت نهم: ... تجیءُ علی صدرِ رحیبٍ و تذهبُ بیت ۱۱: ... و أنزل عنه مثله حین أرکب

بیت ۱۲: و ما الخیلُ الّا کالصّدیق قلیلهٌ و إن کثرت فی عینِ من لایُجرِّبُبیت ۱۷: و أخلاق کافورٍ إذا شئتُ مدحَه و إن لم أشأ تُملی علیّ و اکتُبُ

بیت ۱۹: ... و نادرهً أحیان یرضی و یغضبُبیت ۳۷: و قد یترک النفس الّتی لاتهابه و یخترم النفس الّتی تتهیّبُ

بیت ۳۹: ثناهم و برقُ البیض فی البَیضِ صادقٌ علیهم و برقُ البَیضِ فی البِیضِ خلّبُ

که شعر در بستر آن جریان دارد. با کندوکاو در سطح فکری اثر به این نتیجه می‌رسیم که متنبی در سرودن این اشعار بیشتر غم‌گرا است، از گذشته یاد می‌کند و دیدگاهی کاملاً شخصی دارد. بهره‌گیری از واژگانی چون لحا الله (بیت ١٤) ألا لیت شعری (بیت ١٥) أشتکی (همان) و ... نشان می‌دهد که ناامیدی بر امید، و دلتنگی بر انبساط خاطر غلبه دارد. فضای سروده شب است و بسامد بالای استفاده از واژگان منفی فضای حزن آلودی به شعر بخشیده است و تنها زمانی که به مدح کافور می‌پردازد، از این فضا دور می‌شود. گرچه طولی نمی‌کشد که در همان مدح گویی‌اش از لحن کلام وی می‌توان فهمید که آنچه درباره کافور به زبان می‌آورد، از روی صداقت نیست بلکه به امید یاری و پناه دادن او است. مفهوم سروده نشان می‌دهد که شاعر در بیان داستان خود شخصیتی منفعل است و تقریباً ناامید، و روایت او به شیوهٔ تک‌گویی (مونولوگ) است. ضمن آنکه هدف او از مدح نیز می‌تواند تنها برای پیدا کردن کورسوهای امید از طرف کافور برای وی باشد.

۵-۲-۵- باهمایی واژگان (هم نشینی واژگان)

دومین نوع انسجام واژگانی هم‌نشینی[۲۲] یا «باهمآیی» است. «رابطهٔ هم‌نشینی رابطه واحدهایی است که همدیگر را طرد نمی‌کنند بلکه در کنار هم به کار می‌روند.» (باقری، ۱۳۷۸: ۵۲). طریقهٔ چینش الفاظ این شعر برحسب معانی مورد نظر شاعر است و این همان چیزی است که هم جرجانی و هم هلیدی به آن معتقدند. باهمایی در گرو رابطه معنایی میان دو واحد واژگانی نیست. بلکه ناظر بر گرایشی است که برخی از واژه‌ها به وقوع در کنار هم دارند. «همایندی در ساده‌ترین معنای خود، قرار گرفتن دو یا چند واژه یا گروه در کنار یکدیگر است.» (جهانگیری، ١٣٨٤: ١١). به دیگر بیان، خوشه‌های در هم تنیده‌ای از مراعات‌نظیرها خود عامل مهمی در انسجام متن شعر محسوب می‌شوند. در این قسمت چند نمونه از ابیات را ذکر و پس از آن همنشینی واژگانی را در کل ابیات بررسی می‌نماییم.

شاعر در بیت هشتم می‌سراید: **وعَيني إلى أُذُني أَغَرُّ كَأَنَّه مِنَ اللّيلِ باقٍ بَينَ عَينَيهِ كَوكَبُ**

همانطور کـه ملاحظـه مـی‌شـود واژگـان عـین و أذن در مصـراع اول و لیـل و کوکـب در مصراع دوم مراعات‌النظیر هستند.

همچنـــین بیـــت ۲۲: **بـا المسـك هـل فـي الكـأسِ فضـلٌ أنالُـه فـإنّي أغنّـي منـذُ حـينٍ و تشربُ**

شاعر بین واژگان أبا المسک، کأس، تشرب پیوند ایجاد کرده است.

و بیت ۳۵: **و كنتَ له ليثَ العرينِ لشِبلِه و ما لكَ إلّا الهندوانيَّ مِخلبُ**

در ایـن بیـت نیـز شـاعر بـا آوردن واژگـان لیـث، عـرین، شـبل و مخلـب همنشـینی زیبـایی ایجـاد نمـوده اسـت.نمونه‌های باهمـایی واژگـان ایـن سـروده در جـدول ذیـل آورده شده است:

واژگان	بیت	مصراع
ظلام، ليل	٥	١
ليل، كمنتُ	٧	١
يوم، الشمس، تغربُ	٧	٢_١
عين، أذن	٨	١
الليل، كوكب	٨	٢
جسم، صدر	٩	٢_١
يطغي، يلعبُ	١٠	٢
شعر، قصيده	١٥	١
أشتكي،أتعتَّبُ	١٥	٢
تملي، أكتبُ	١٧	٢
أبا المسك، الكأس، تشربُ	٢٢	٢_١
سمر، الحديد	٢٩	٢
الموت، أشيب	٣٠	٢
ربَّيتَ، مرضع، أمّ، أب	٣٤	٢_١
ليث، عرين، شبل، مخلب	٣٥	٢_١
خاطب، عود، يدعو، يخطب	٤٠	٢_١

ذکر این نکته لازم است که گرچه همنشینی واژگان جدول به تفکیک ابیات است اما همانطور که مشاهده می‌شود، بین الفاظ یک بیت با ابیات دیگر نیز می‌توان باهمایی را ملاحظه کرد و این نشان دهنده انسجام قوی و وحدتی است که بین اجزاء سروده دیده می‌شود.

از بین ۲۹۲ نمونه‌ای که در این سروده متنبی بررسی شد، انسجام دستوری و واژگانی را می‌توان این‌گونه خلاصه نمود:

			تعداد	درصد
عوامل انسجام دستوری	ارجاع	درون متن ۵۵ برون متن ۳۸ ذاالملک، تنائی، ...	۹۳	۳۱/۸٤
	جانشینی		۷	۲/۳۸
	حذف	حذف خبر، حذف مفعول، ...	۸	۲/۷۳
عوامل انسجام ربطی		٦۱واو، ۷علّی، ٤۳زمانی، ...	۱۲۹	٤٤/۱۷
عوامل انسجام واژگانی	تکرار		۱۹	٦/۵۰
	هم معنایی	واژه، جناس، آوایی،... أحلی/ أعذب؛ اشتکی، اتعتب	۲	/٦۸.
	شمول معنایی	اغالب / اغلب؛ ظلام/ لیله	۳	۱/۰۲
	تضاد	الهجر/الوصل و ...	۱۳	٤/٤۵
	هم آیی	لیث/عرین؛ یدعو/یخطب	۱۸	٦/۱٦
کل نمونه‌ها			۲۹۲	۱۰۰

نتیجه

از آن چه در این جستار گفته شد، می‌توان چنین نتیجه‌گیری کرد که شعر متنبی منسجم است و موارد انسجام را از دو دیدگاه انسجام دستوری و واژگانی می‌توان بررسی نمود. متنبی به کمک ارجاع، انواع حذف، جایگزینی و عوامل ربطی در انسجام دستوری شعر خود کوشیده است. انسجام واژگانی در قصیده متنبی نیز از بسامد بالایی برخوردار است که از طریق تکرار و همنشینی بدان دست یافته است.

متنبی گرچه در واژگان مترادف کارکرد قوی‌ای در این سروده از خود نشان نداده است اما در مقابل به طرز هنرمندانه‌ای واژگان متضاد را به کار می‌گیرد تا برجستگی خاصی به شعر خود بدهد. او در بحث تکرار به خوبی نشان می‌دهد که به خاصیت‌های صوتی و معنایی حروف و واژگان اطلاع کامل دارد و آن‌ها را متناسب با غرض شعری خود استفاده نموده است. او تنها به انسجام در یک بیت توجه نمی‌کند بلکه افق دید او فراگیر است و از رابطه باهم‌آیی واژگان می‌توان فهمید که او در به کارگیری تک تک واژگان خود فکر می‌کند و به طور اتفاقی آن‌ها را به کار نمی‌گیرد. در جدول‌های زیر انسجام دستوری و واژگانی در این سروده به‌طور خلاصه نشان داده شده‌است.

انسجام دستوری

کل نمونه‌ها	درصد
۱۰۵	۳۵/۹۳

انسجام واژگانی

کل نمونه‌ها	درصد
۵۸	۱۹/۸۵

همانطور که ملاحظه می‌شود درصد انسجام دستوری به طور قابل ملاحظه‌ای نسبت به انسجام واژگانی بیشتر است و بر اساس اعتقاد رقیه حسن بر جامع بودن این عوامل، این موضوع نشان دهنده آن است که متنبی بیشتر به دنبال پنهان نگه داشتن زیبایی‌های شعری بوده است؛ تا هر مخاطب پس از خواندن تعبیری متفاوت از دیگری به دست آورد و یا آن‌که به‌خاطر ترسی که در خود داشته مقصود خود را مستقیم بیان نکرده است.

به‌هر حال کارکرد انسجام در شعر او کاملاً آگاهانه است؛ زیرا میان تمام زنجیره‌های این سروده تعامل برقرار است و هیچ شکافی دیده نمی‌شود. او کلمات را به‌گونه‌ای چیده و با تصویرها به نوعی بازی کرده‌است که خواننده را با درنگ‌های عظیمی روبرو می‌کند. بنابر آنچه گفته شد انسجام در شعر با مبانی زیبایی‌شناسی پیوند دارد و متنبّی در پرتو این نگرش در بیان فرم بیرونی و درونی شعر خود به انسجامی محکم دست یافته است.

پی نوشت

۱. Structural Linguistics
۲. Functional Linguistics
۳. Chomsky
٤. Halliday
۵. کافور به حاجبان و خبرگزاران خود فرمان می‌دهد تا شایع کنند که کافور ولایت بخشی از مصر را به متنبی واگذار کرده‌است. کسی را نیز به‌نزد شاعر فرستاد تا آن ناحیه را برای وی معرفی کند. این شایعه رواج پیدا کرد و متنبی به‌آن توجهی ننمود. وقتی کافور دانست که شایعات در متنبی اثر نمی‌کند، ٦۰۰ دینار برای او فرستاد و شاعر نیز این قصیده را در مدح کافور سرود (البرقوقی، ۳۰۱/۱؛ البستانی، ۱۹۹۸: ۲٤٦/۳).
٦. Reference
۷. Ellipsis
۸. Substitution
۹. Conjunctives

۱۰. Reiteration
۱۱. Collection
۱۲. Endophoric
۱۳. Exophoric
۱٤. Additive
۱۵. Causative
۱٦. Temporal
۱۷. Adversative
۱۸. Conditional
۱۹. Concessive
۲۰. Reiteration
۲۱. Hyponymy
۲۲. Collection

ترجمه ابیات

بیت ۱: با اشتیاق تو دست و پنجه نرم می‌کنم و با آن برنمی‌آیم. از این فراق در شگفتم در حالیکه وصل تو از فراق هم شگفت انگیزتر است.

بیت ۲: آیا نمی‌شود روزگار درباره من اشتباه کند و من ببینم که دشمن را دور می‌کند و دوستم را نزدیک می‌گرداند.

بیت ۳: شگفتا از سیر من! درنگ در آنچه کم بود! سیر در شبانگاهی که سرزمین «حدالی» و کوه «غرّب» در شرق من قرار داشته‌اند.

بیت ٤: شبانگاهی که به کریم‌ترین ممدوح خویش جفا کردم و از درست‌ترین کارها دوری کردم.

بیت ۵: نعمت‌های بسیاری که تو در تاریکی شب می‌بخشی، نشان می‌دهد که مانویان دروغ می‌گویند.

بیت ٦: شب، تو را از شر دشمنانی که به سوی آن‌ها می‌رفتی نگه‌داشت و در تاریکی آن، یار عشوه‌گر و پوشیده‌روی به دیدار تو آمد.

بیت ۷: بسیار روزهای بلندی چون شب عاشقان، از ترس دشمنان پنهان‌گشته، منتظر غروب خورشید و فرارسیدن شب بودم.

بیت ۸: چشمم به دو گوش اسب سپید پیشانی بود. اسبی که در تیرگی گویی پاره‌ای از شب است و در میان دو چشمانش ستاره‌ای می‌درخشد.

بیت ۱۰: با آن اسب دل تاریکی را شکافته‌ام. هرگاه عنانش را می‌کشم سرش را با نشاط می‌جنباند و هرگاه عنانش را رها می‌کنم بازی می‌کند.

بیت۱۱: هر شکاری را که با آن اسب دنبال کنم، به خاک می‌افکنم. و هرگاه پس از شکار از آن پیاده شوم، به شادابی زمانی است که بر آن سوار شده بودم.

بیت ۱۲: بی‌گمان اسب نجیب مثل دوست خوب اندک است. هرچند پیش کسی که آن‌ها را نیازموده است، بسیار است.

بیت ۱۵: کاش می‌دانستم آیا شعری خواهم سرود که در آن از روزگار شکایت نکنم و خشمگین سخن نگویم.

بیت ١٦: غمی دارم که کمترین آن مرا از شعر گفتن باز می‌دارد اما ای دختر قبیله دل من به امور زمانه و دگرگونی‌های آن آگاه است.

بیت۱۷: اخلاق کافور ـ چه بخواهم او را مدح کنم و چه نخواهم ـ خوبی‌های او را به من املا می‌کند و من می‌نویسم.

بیت۱۹: او جوانمردی است که کارهایش را چه هنگام خشنودی و چه هنگام خشم با تدبیر و شگفتی انجام می‌دهد.

بیت۲۰: هرگاه در میدان جنگ به شمشیر دست برد، درمیابی که شمشیر به نیروی بازوی او می‌برّد.

بیت۲۲: ای اباالمسک! آیا در جام تو باقی مانده‌ای هست که به من برسد؟ چراکه مدتی است من مدح تو را می‌خوانم و تو باده می‌نوشی.

بیت۲۷: اگر مرا به دیدار کافور یا خانواده‌ام مخیر کنند، من تو را برمی‌گزینم؛ چون تو در دلم از هر چیزی شیریت‌تر و گواراتری.

بیت ۲۹: رشک بر آن، شکستی را برای تو می‌خواهند که خدا نیزه‌های کبود و شمشیرهای تیز آن را از تو دور می‌کنند.

بیت ۳۰: در برابر خواست دشمنان جنگی است که مگر با مردن از آن رهایی یابند زیرا اگر بجنگد نابود می‌گردند و بچه‌هایشان در این مصیبت پیر می‌شوند ولی تو زنده و پایدار می‌مانی.

بیت۳۲: اگر آن‌ها می‌توانستند مجد و بزرگی تو را مالک شوند به آن‌ها می‌بخشیدی ولی برخی چیزها قابل بخشیدن نیستند.

بیت ۳٤: تو همانی که ابن اخشید فرمانروای مصر را در شیرخوارگی پروردی در حالی‌که جز تو نه پدری داشت و نه مادری.

بیت ۳۵: تو برای او مانند شیر بودی. برای بچه‌اش و چنگال تو، جز شمشیر هندی تو نبود.

بیت ۳۷: گاهی مرگ کسی را که از آن نمی‌ترسد رها می‌کند و کسی را که می‌ترسد هلاک می‌کند.

بیت ۳۹: او دشمنان را وادار به عقب‌نشینی کرد. در حالیکه برق شمشیر او بر کلاه-خود دشمنان راستین بود و برق کلاه‌خود آنان بر شمشیر او دروغین.

بیت ٤۰: شمشیرهایی را برکشیدی که به همه سخنوران آموخت چگونه بر منبر تو را دعا کنند و خطبه بخوانند.

بیت ٤۳: شادی من آنگاه که تو را دیدم چیزی تازه و شگفت نبود. زیرا این آرزوی من بود که تو را ببینم و شادی کنم.

بیت ٤٤: شعر و همت من از اینکه پیش از این دیگران را مدح کرده‌ام مرا سرزنش می‌کنند گویی من به سبب مدح جز تو گنه‌کارم.

بیت ٤۵: ولی راه رسیدن به تو طولانی شد و شعرهایی که در این مدت می‌سرودم توسط ممدوحان دیگر به غارت می‌رفت.

بیت٤٦: شعر من به سوی شرق رفت به‌گونه‌ای که فراتر از آن شرق مشرقی وجود نداشت و به سوی مغرب رفت. به گونه‌ای که فراتر از آن غرب مغربی وجود نداشت.

بیت٤٧: هرگاه شعری بگویم، دیوارهای بلند و خیمه‌های برافراشته مانع از رسیدن آن به گوش مردم نمی‌شود.

کتابنامه

١. ابن منظور. (١٩٨٨م). لسان العرب، نسقه و علّق علیه و وضع فهارسه: علی شیری، الطبعه الأولی، بیروت: دار إحیاء التراث. العربی،

٢. باقری، مهری. (١٣٧٨ش). مقدمات زبان‌شناسی. چ اول. تهران: قطره.

٣. باطنی، محمدرضا. (١٣٧٣ش). زبان و تفکر، مجموعه مقالات زبان شناسی، چ٥. تهران: فرهنگ معاصر.

٤. البستانی، فؤاد أفرام. (١٩٩٨م). المجانی الحدیثه، الطبعه الرابعه. بیروت: المکتبه الشرقیه.

٥. البرقوقی، عبدالرحمن. (١٤٠٧ق). شرح دیوان المتنبی، الطبعه الاولی. بیروت: دارالکتاب العربی.

٦. التفتازانی، سعدالدین. (١٣٨٣ش). مختصرالمعانی. چ ٨. قم: قدس.

٧. الجرجانی، الإمام عبدالقاهر. (١٤٢٠ق). دلائل الإعجاز فی القرآن. شرح و فهرست محمد التونجی. بیروت: دارالکتب العربی.

٨. جهانگیری، نادر. (١٣٨٤ش). انسجام واژگانی در داستآن‌های کوتاه فارسی برای کودکان. مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی، سال ٣٨، ش ١٥١.

٩. چامسکی، نوام. (١٣٨٧ش). زبان و ذهن. ترجمه: کورش صفوی. چ ٤. تهران: هرمس.

١٠. شفیعی کدکنی، محمدرضا. (١٣٩١ش). رستاخیز کلمات. چ١، تهران، انتشارات سخن.

١١. شفیعی کدکنی، محمدرضا. (١٣٧٦ش). موسیقی شعر. چ ٥. تهران: آگاه.

١٢. طیّب، عبدالله. (١٩٧٠م). المرشد إلی فهم أشعار العرب و صناعتها. بیروت: دارالفکر.

١٣. عباس، حسن. (١٩٩٨م). خصائص الحروف العربیه و معانیها. دمشق: اتحاد الکتاب العرب.

١٤. العکبری، ابوالبقاء. (١٣٥٥هـ / ١٩٣٦م.). دیوان ابی الطیب بشرح ابی البقاء العکبری المسمّی بالتبیان فی شرح الدیوان. به کوشش: مصطفی السّقّا، مصر: مطبعه مصطفی البابی الحلبی و أولاده.

١٥. علوی مقدم، مهیار. (١٣٨١ش). نظریه‌های نقد ادبی معاصر (صورتگرایی و ساختارگرایی). تهران: سمت، چ٢.

١٦. فاضلی، محمد. (١٣٧٢ش). التعریف بالمتنبی من خلال أشعاره، مشهد: دانشگاه فردوسی. شماره ١٤٦.

۱۷. فرّوخ، عمر. (۱۹۶۸م) .تاریخ الأدب العربی (الأدب المحدث إلی آخر القرن الرابع الهجری). بیروت: دارالعلم للملایین.

۱۸. مهاجر، مهران و محمد نبوی. (۱۳۷۶). به سوی زبان‌شناسی شعر رهیافتی نقش گرا. تهران: مرکز.

۱۹. یارمحمدی، لطف الله. (۱۳۷۲ش). شانزده مقاله در زبان‌شناسی کاربردی و ترجمه. شیراز: نوید.

20. Beneveniste, Emile. (1971). Problems in General Linguistics, Transated by M. E. Meek. Florida: University of Miami press.
21. Halliday, M.A.K. & R.Hassan. (1976). Cohesion in English. London: Longman
22. …….. & Christion Matthiessen. (2004). An Introduction to Functional Grammar. 3ed. London: Arnold.
23. ……. (1985). An Introduction to Functional Grammar. London: Edward Arnold.
24. Hassan, R. (1984). Coherence and Cohesive Harmony. In J. Flood (ed). *Understanding reading comprehension: Cognition, language, and the structure of prose* (pp. 181-219). Newwark, Delaware: International Reading Association.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

الدكتور سيدرضا ميرأحمدي (أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة سمنان، سمنان، إيران، الكاتب المسئول)

مريم آقاجاني (طالبة الدكتوراه في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة كاشان، كاشان، إيران)

عناصر الانسجام البارزة في بائية المتنبّي على أساس نظرية "هليدي"

الملخّص

تعتبر علاقات الانسجام بين العناصر اللغويّة من عوامل علم اللغة الوظيفي. وميكل هُليدي أحد روّاد هذا النوع من علم اللّغة والذي يرى أن القصد من مضمون الانسجام تلك العلاقات الموجودة بين عناصر النصّ. والقاسم المشترك بينه وبين عبدالقاهر الجرجاني دراسة اللغة بصفتها بنية متناسقة حيث لايعتقدان للمفردة وحدها خارج كيان التركيب أو الجملة دوراً فعّالاً ولا تمكن دراستها دون التركيب أبداً. والبنية هي التي تعيّن مكانة المفردة على حسب مراد المتكلّم. تعمد هذه الدراسة على أساس منهج وصفي-تحليلي إلى فحص النزعة اللغوية في ضوء نظرية الانسجام ثمّ تطبيقها على القصيدة البائية للمتنبّي. وما نحن بصدده هو الحصول على أسباب أفضت إلى انسجام قصيدته هذه. وما استخلصنا من التقصّي في نصّه هو أن المتنبّي قد تعمّد تسليط الانسجام على شعره وذلك من خلال إيجاد العلاقات اللفظية والإرجاعية والمعنوية، والذي يدلّ على نظم عقله المنطقيّ وعدم تفكّكه، وهذه ظاهرة سادت الأدب عامة والشعر خاصة في عصره وكان طابعه الخاصّ به كأقرانه من البارعين المبدعين في الشعر.

الكلمات الرئيسية: علم اللغة، نظرية الانسجام، الانسجام النحويّ، انسجام الألفاظ، بائية المتنبّي.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی