الاتِّساق النصيِّ
في قصيدة «غاية الحب»
لعبد الرحمن شكري

دكتـــورة

هناء عابدين عبد الله

أستاذ البلاغة والنقد المساعد - بقسم اللغة العربية

بكلية الآداب بسوهاج - جامعة سوهاج

الاتساق النصي في قصيدة غاية الحب- لعبد الرحمن شكري

هناء عابدين عبد الله

قسم اللغة العربية، كلية الآداب،جامعة سوهاج، سوهاج، مصر.

البريد الالكتروني:hanaa_abdalah@art.sohag.edu.eg

ملخص البحث:

يهدف هذا البحث إلى دراسة الاتساق النصيّ في قصيدة غاية الحب لعبد الرحمن شكري، حيث مثلت هذه القصيدة نموذجًا واضحًا في تنوع الأبنية النصية المختلفة: الصوتية، والنحوية والمعجمية والدلالية.

وقد سارت الدراسة على المنهج الفني التحليلي، فجاءت في ثلاثة فصول تضمنت: الاتساق الصوتي، والاتساق النحوي، والاتساق المعجمي، مسبوقة بمقدمة ذكرت فيها مفهوم الاتساق في اللغة والاصطلاح، ومذيلة بخاتمة أثبتُّ فيها نتائج البحث. وكان من أبرز نتائج البحث: استخدم الشاعر أدوات الاتساق النصيّ المتعددةوأحسن توظيفها لخدمة هدفه.أدت الإحالة النصية، والإشارية، والموصولية إلى معاني جمالية أسهمت في تكون نسيج نصي عالٍ على قدر كبير من الاتساق.

الكلمات المفتاحية: الاتساق النَّصي، الاتساق الصوتي، الاتساق النحوي، الاتساق المعجمي ، عبد الرحمن شكري.

Textual consistency in Abd al-Rahman Shukri's Poem 'Ghayat al-hob' ﴿The purpose of love﴾

Hanaa Abdeen Abdallah

Department of Arabic Language, Faculty of Arts, Sohag University, Sohag, Egypt.

Email: hanaa_abdalah@art.sohag.edu.eg

Abstract:

The present study aims at examining the textual consistency in Abd al-Rahman Shukri's Poem 'Ghayat al-hob' ﴿the purpose of love﴾ which represents a clear model for the variety of textual structures on the phonemic, grammatical, lexicographical, and semantic levels.

The study adopts an artistic analytical approach. It consists of three chapters including: phonemic consistency, grammatical consistency, and lexical consistency. The chapters are preceded by an introduction explaining the linguistic and specialized meaning of the term 'textual consistency', and followed by a conclusion including the findings of the study. Among the most important conclusions of the study is that the poet effectively employs the techniques of textual consistency in the poem to serve his purpose. The textual, indexical, and conjunctive reference results in aesthetic meanings that contributed in the formation of a highly weaved text with a great deal of consistency.

Keywords: Textual consistency, phonemic consistency , grammatical consistency , lexical consistency , Abd al-Rahman Shukri.

﴿مقـدمة﴾

الحَمْدُ للهِ رَبِّ العَالَمِينَ وَالصَّلاَةُ وَالسَّلاَمُ عَلَى أَشْرَفِ الخَلْقِ أَجْمَعِينَ وَخَاتَمِ الأَنْبِياءِ وَالمُرْسَلِينَ سَيِّدِنا مُحَمَّدٍ وَعَلَى آلِهِ وَأَصْحَابِهِ وَالتَّابِعِينَ وَمَنْ تَبِعَهُمْ بِإِحْسَانٍ إِلَى يَوْمِ الدِّينِ.

أما بعد ...

فيُعد الاتساق من المحاور الرئيسة للسانيات النصية التي تجاوزت الربط بين أجزاء الجملة الواحدة، ونظرت إلى النص الكلي باعتباره وحدة واحدة تتعالق أجزاؤها الكلية عبر مختلف المستويات الصوتية والصرفية والنحوية والمعجمية والدلالية، حيث يتم الاتساق عن طريق المزج بين جميع هذه المستويات المتداخلة التي لا يصح الفصل بينها.

ولهذا فإن هذا البحث يهدف إلى الكشف عن تقنيات الاتساق النصيّ في قصيدة (غاية الحب) لعبد الرحمن شكري، فقد اشتهر الشاعر في زمانه بأنه أسبق المتقدمين إلى توحيد بنية القصيدة، وللحفاظ على نسيج قصيدته وتوحيد بنيتها أجاد الشاعر استخدام أدوات الاتساق وأحسن توظيفها لخدمة هدفه.

وقد سار البحث على المنهج الفنيّ التحليليّ للكشف عن تقنيات الاتساق النصيّ المختلفة التي استخدمها الشاعر في بناء قصيدته.

وبناءً على ذلك فقد جاءت الدراسة في ثلاثة فصول مسبوقة بمقدمة اشتملت على خطة البحث، ومدخل تمهيدي تضمن مفهوم الاتساق النصيّ في اللغة والاصطلاح، ومذيلة بخاتمة ذكرت فيها أبرز النتائج التي توصل إليها البحث.

أما الفصول الثلاثة فكانت على النحو التالي:

الفصل الأول: الاتساق الصوتي.

الفصل الثاني: الاتساق النحوي.

الفصل الثالث: الاتساق المعجمي.

وبعد...فإنني أسأل الله – سبحانه وتعالى – أن يجعل هذا العمل خالصاً لوجهه، وأن يهدينا سواء السبيل... ﴿وَمَا تَوْفِيقِي إِلَّا بِاللَّهِ عَلَيْهِ تَوَكَّلْتُ وَإِلَيْهِ أُنِيبُ﴾.

﴿تمهيد﴾

﴿الاتساق النصيّ لغةً واصطلاحًا﴾

الاتساق لغـةً:

تشير معاجم اللغة إلى أن الاتِّسَاقَ مصدر من الفعل «اتَّسقَ يتَّسق، اتِّساقًا، فهو مُتَّسِق، يقال: اِتَّسَقَتِ الجِمَالُ وَالدَّوَابُّ: اِجْتَمَعَتْ، واتَّسق القمرُ: استوى وامتلأ واكتمل واستدار، وفي التنزيل:﴿فَلا أُقْسِمُ بِالشَّفَقِ* وَاللَّيلِ وَما وَسَقَ* وَالقَمَرِ إِذَا اتَّسَقَ﴾[١] قال الفراء: وما وسَقَ أَي وما جمع وضم. واتَّساقُ القمر: امتلاؤه واجتماعه واستواؤه ليلة ثلاث عشرة وأَربع عشرة» [٢]

جاء في القاموس المحيط: «اتَّسق الشَّيءُ: اجتمع وانضمَّ، وتأتي بمعنى: انتظم وتلاءم واستوى يقال: اتّسقت العبارات، واتّسقت الأفكار: ترابطت» [٣].

وبناءً على هذا لا يخرج معنى الاتساق في معاجم اللغة عن معنى الاجتماع، والانتظام، والاستواء، والامتلاء.

---

[١] سورة الانشقاق: الآيات من ١٦-١٨

[٢] محمد بن مكرم بن علي، أبو الفضل، جمال الدين ابن منظور الأنصاري، لسان العرب، دار صادر – بيروت الطبعة: الثالثة – ١٤١٤ هـ، مادة (و.س.ق).

[٣] محمد بن يعقوب بن محمد بن إبراهيم الفيروز أبادي، القاموس المحيط، تحقيق: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة بإشراف: محمد نعيم العرقسُوسي، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت – لبنان الطبعة: الثامنة، ١٤٢٦ هـ – ٢٠٠٥ م، مادة (و.س.ق).

الاتساق اصطلاحًا:

يُعد هذا المصطلح أساسًا مهمًا من أسس الدرس النصي الحديث، فقد أولاه علماء النص عناية قصوى عن طريق توضيح مفهومه وأدواته ووسائله وإبراز عوامله وشروطه، وقد عرفه محمد خطابي بقوله: «هو ذلك التماسك الشديد بين الأجزاء المشكلة لنص/ خطاب ما، ويهتم فيه بالوسائل اللغوية (الشكلية) التي تصل بين العناصر المكونة لجزء من خطاب أو خطاب برمته» (١).

أما عن الكيفية التي يتم من خلالها وصف اتساق الخطاب/ النص، فهي أن «يسلك المحلل- الواصف طريقة خطية، متدرجًا من بداية الخطاب (الجملة الثانية منه غالبًا) حتى نهايته، راصدًا الضمائر والإشارات المحيلة، إحالة قبلية أو بعدية، مهتمًا أيضًا بوسائل الربط المتنوعة كالعطف، والاستبدال، والحذف، والمقارنة، والاستدراك... كل ذلك من أجل البرهنة على أن النص/ الخطاب (المعطى اللغوي بصفة عامة) يشكل كلًّا متآخذًا» (٢).

وقد رأى الباحثان (هاليداي) و (رقية حسن) في كتابهما الاتساق في اللغة الإنجليزية(cohesion in English) أن مفهوم الاتساق «مفهوم دلالي، إنه يحيل إلى العلاقات المعنوية القائمة داخل النص والتي تحدده كنص» (٣).

ولكن مفهوم الاتساق أوسع من ذلك؛ لأنه لا يتم «في المستوى الدلالي فحسب، وإنما يتجسد في مستويات أخرى كالنحو والمعجم، وهذا مرتبط

---

(١) محمد خطابي، لسانيات النص (مدخل إلى انسجام الخطاب)، المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة الأولى ١٩٩١م، ص ٥.

(٢) محمد خطابي، المرجع السابق، ص ٥.

(٣) محمد خطابي، المرجع نفسه، ص ١٥.

بتصور الباحثين للغة كنظام ذي ثلاثة أبعاد/ مستويات: الدلالة (المعاني)، والنحو – المعجم (الأشكال)، والصوت والكتابة (التعبير)، ومعنى هذا أن الاتساق يتجسد في النحو، وفي المفردات، وليس في الدلالة فحسب، ومن ثم يمكن الحديث عن الاتساق المعجمي، وعن الاتساق النحوي». [١]

وقد قامت وجهة نظر هاليداي ورقية حسن في «كيفية تشكل النص على إيمانهما العميق بأن نحو النص ما هو سوى دراسة الاعتبارات اللغوية الخمسة الرابطة بين جمل لغوية في متتاليات خطية، وهي: الإحالة – الاستبدال – الحذف – الوصل – الاتساق المعجمي» [٢].

ويتفق مفهوم الاتساق بصورته السابقة عند علماء اللغة النصيين مع مفهوم الاتساق الذي شرحه لنا الإمام عبدالقاهر الجرجاني في نظرية النظم، فقال عنه: «واعلم أنّ ممّا هو أصل في أن يدقّ النظر، ويغمض المسلك، في توخّي المعاني التي عرفت: أن تتّحد أجزاء الكلام ويدخل بعضها في بعض، ويشتدّ ارتباط ثان منها بأوّل، وأن تحتاج في الجملة إلى أن تضعها في النفس وضعًا واحدًا، وأن يكون حالك فيها حال الباني يضع بيمينه هاهنا في حال ما يضع بيساره هناك، وفي حال ما يبصر مكان ثالث ورابع يضعهما بعد الأوّلين». [٣]

---

[١] محمد خطابي، نفسه، ص ١٥.

[٢] عمر أبو خرمة، نحو النص، نقد النظرية وبناء أخرى، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، ٢٠٠٤م ،٨٢:٨١.

[٣] عبدالقاهربن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني، دلائل الإعجاز، قراءة وتعليق، أبو فهر، محمود محمد شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة – دار المدني بجدة الطبعة الثالثة ١٤١٣هـ – ١٩٩٢م، ص ٩٣.

ويؤكد ذلك في موضع آخر، فيقول: «واعلم أنك إذا رجعت إلى نفسك علمت علما لا يعترضه الشك، أن لا نظم في الكلم ولا ترتيب، حتى يعلّق بعضها ببعض، ويبنى بعضها على بعض، وتجعل هذه بسبب من تلك، هذا ما لا يجهله عاقل ولا يخفى على أحد من الناس.[١]

وفي فصول البحث التالية سنقف بالنقد والتحليل أمام تقنيات الاتساق النصي: الصوتية، والنحوية، والمعجمية في محاولة منَّا للكشف عن مدى فعاليتها في تحقيق الاتساق النصيّ في بنية قصيدة (غاية الحب) لعبد الرحمن شكري [٢].

---

[١] عبد القاهر الجرجاني، المصدر السابق، ص ١٠١.

[٢] عبد الرحمن محمد شكري عيّاد، شاعر وأديب وناقد مصري من أصل مغربي، وهو واحد من ثلاثة يشكّلون جماعة الديوان (العقاد، المازني، شكري) ولد في بور سعيد عام ١٨٨٦م، ودرس بها وبالإسكندرية، ثمّ التحق بمدرسة المعلّمين العالية في القاهرة، وتخّرج فيها سنة ١٩٠٩م، ثمّ ذهب في بعثة إلى إنجلترا، فدرس في جامعة شفيلد، وعاد منها سنة ١٩١٢، فزاول التدريس في الإسكندرية منذ سنة ١٩١٢، ثمّ عُيّن مفتّشاً في التعليم (١٩٣٥– ١٩٣٨)، وأحيل إلى التقاعد سنة ١٩٤٤، ثمّ أصيب بشلل في جانبه الأيمن، وتوفى في الإسكندرية بتاريخ ١٥ مارس عام ١٩٥٨م، انظر ترجمته في: ديوان عبدالرحمن شكري، جمع وتحقيق نقولا يوسف، وشارك في جمعه، محمد رجب البيومي، مراجعة وتقديم فاروق شوشة، المجلس الأعلى للصحافة ٢٠٠٠م، ص ٣ وما بعدها.

الفصل الأول

﴿الاتســاق الصوتي﴾

يشكل الاتساق الصوتي أساسًا مهمًا ورئيسًا قامت عليه بنية قصيدة غاية الحب[١]، حتى أصبح يمثل «تجسيدًا حيًا لبنيتها وحركتها، ومظهرها المادي المحسوس بتعلقاته الدلالية المتعددة» [٢].

وقد توقف دي بوجراند «أمام مصطلح التنغيم، واعتبره من المحاور الصوتية الرئيسة لمصطلح السبك (cohesion)، وعدد أنواعه بين استعمال التنغيم الصاعد والتنغيم الهابط» [٣].

وإذا كان علم العروض قد اختص بدراسة الإيقاع الخارجي للنص الشعري كالأوزان والقوافي، فقد اختص فن البديع بدراسة عناصر الإيقاع الداخلي للكلمات، أي «إيقاع الحركات والسكنات بما فيها من قوة أو لين، ومن طول

---

[١] قصيدة (غاية الحب)، هي القصيدة الحادية عشرة من بين قصائد ديوان (أناشيد الصبا) لعبد الرحمن شكري، تقع في اثنتين وستين بيتًا شعريًا، وقد نظمها الشاعر على الشكل العمودي الموروث الملتزم بوحدة الوزن والقافية، واختار لها بحر الطويل التام ليحمل هذا البحر أبعاد تجربته النفسية والشعورية التي مر بها، والتي امتزج فيها الحب باليأس والتشاؤم، وقد عبر الشاعر فيها عن حزنه وشكواه ويأسه من لقاء الحبيب، وعن تمنيه الموت لكثرة الأوغاد والعذال من حوله. انظر: ديوان عبد الرحمن شكري، الجزء الثالث (أناشيد الصبا)، قصيدة غاية الحب، ص ٢٥٧- ٢٦٠

[٢] عزة محمد جدوع، المستوى الصوتي، مدخل لدراسة جماليات النص الشعري، مكتبة المتنبي، الدمام، الطبعة الثانية ٢٠١١م، ص ٩.

[٣] حسام أحمد فرج، نظرية علم النص، رؤية منهجية في بناء النص النثري ، تقديم سليمان العطار، ود/ محمود فهمي حجازي، مكتبة الآداب، القاهرة، الطبعة الأولى ٢٠٠٧م، ص ١١٦.

أو قصر، ومن جهر أو همس». [١] كالجناس والتوازي، والتصريع، والترصيع،... وهذه العناصر الصوتية سابقة الذكر بالإضافة إلى «التنغيم لا تتيسر في غير النصوص المنطوقة؛ نظرًا للقيمة الوظيفية التي يمكن أن تحققها تلك العناصر من إقناع المتلقي/ السامع ووضوح في أداء الرسالة». [٢]

وعناصر الاتساق الصوتي التي سنتناولها في هذا الفصل هي: الوزن والقافية، والتوازي الإيقاعي، والجناس، والترصيع.

أولًا: الوزن والقافيـــة

يشكل الوزن مع القافية الإيقاع العروضي الخارجي «الذي يلملم شتات القصيدة، ويحافظ على بنيتها من التبعثر» [٣]، ومنهما يتألف الشعر الذي «هو قول موزون مقفى يدل على معنى» [٤]، أما الوزن فهو «عدد المقاطع التي يتكون منها البيت، وليس المعتبر، مع ذلك، هو هذا العدد في نفسه، بل تكرارُه بعينه من بيتٍ لبيت». [٥]

---

[١] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، الطبعة الثالثة، ص ٥٣.

[٢] حسام أحمد فرج، نظرية علم النص، ص ١١٧.

[٣] د. عزة محمد جدوع، عن محاولات التجديد في إيقاع الشعر الحديث، دراسة نقدية في شعر حسن طلب، مكتبة المتنبي، الدمام، الطبعة الثالثة ٢٠١٣م، ص ١٠

[٤] قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق وتعليق د. محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ص ٦٤.

[٥] جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، المغرب، الطبعة الأولى، ١٩٨٦م، ص ٨٤.

وقد بنى عبد الرحمن شكري قصيدته على الشكل العمودي الموروث الملتزم بوحدة الوزن والقافية، فاختار لها بحر الطويل التام ليحمل هذا البحر أبعاد تجربته النفسية والشعورية التي امتزج فيها الحب باليأس والتشاؤم، يقول الشاعر في مطلع قصيدته[١]:

أجِلْ في نجوم الليلِ لحظك طرفةً

0//0// - /0// - 0/0/0// - 0/0//

فإني إليها في دجى الليلِ ناظِرُ

0//0// - 0/0// - 0/0/0// - 0/0//

عسى يلتقي لحظي ولحظك عندها

0//0// - /0// - 0/0/0// - 0/0//

فتعرف ما تُطوى عليه النواظِرُ

0//0// - 0/0// - 0/0/0// - 0/0//

عسى يلتقي روحي وروحٌ عندها

0//0// - 0/0// - 0/0/0// - 0/0//

على لحظةٍ إن اللحاظَ بصائِرُ

0//0// - /0// - 0/0/0// - 0/0//

عروض الأبيات مقبوضة (مفاعلن //0//0)، وضربها مقبوض مثلها (مفاعلن //0//0).

---

[١] ديوان عبد الرحمن شكري، الجزء الثالث (أناشيد الصبا)، ص ٢٥٧.

وقد أتاح بحر الطويل للشاعر أن يعبر عن شوقه للقاء الحبيب في مقدمة قصيدته، لينتقل بعدها إلى وصف شوقه وتمنيه للقاء الموت وانتهاء الحياة بعد أن أصابه اليأس من اللقاء، وكثر حوله الأوغاد والعذال، فخفت صوت الحب، وارتفع صوت الأنين والشكوى، وقد حمل بحر الطويل أنَّات الشكوى والحزن التي أثقلت كاهل الشاعر، فكان اختياره لهذا البحر ملائمًا للبوح بمشاعره الجياشة بالحب والحزن معًا.

القافيـــة:

القافية عبارة عن «عدة أصوات تتكون في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة، وتكررها هذا يكون جزءًا هامًا من الموسيقى الشعرية. فهي بمثابة الفواصل الموسيقية التي يتوقع السامع ترددها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة، وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى الوزن» [١]

وهي «عنصر صوتي يوحد بين مجموعة من الكلمات في وحدة من نوع خاص. وهي المواقع التي يتوقف عندها انسياب الإيقاع الصوتي للوزن، فتعد عنصر الثبات فيه الذي يحمل دائمًا أهمية تأثيرية خاصة في المستمع». [٢]

ولأنها من أهم عناصر الشعر فإن فقدانها «يقطع الاتساق الإيقاعي ويحطم التوازي والتوازن بين الأبيات، كما يقود إلى الإطناب» [٣].

---

[١] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة الثانية ١٩٥٢م، ص٢٤٤

[٢] حسام أحمد فرج، نظرية علم النص، ص ١٢٢.

[٣] سي موريه، حركة التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث، ترجمة سعد مصلوح، عالم الكتب، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٦٩م، ص ٥٢.

وقد استخدم عبد الرحمن شكري في قصيدته القافية الموحدة التي كان لها دور إيقاعي بارز في بناء القصيدة، والربط بين أبياتها برباط محكم منسجم، ومنها قولـه[١]:

لقد صَدَقَتْ مني الظواهرُ في الهوى إذا كَـــذَبَتْ فيمـــا تقـــول الظـــواهِرُ

أناجيك بالسِّحْرِ الحلالِ من الهوى وبالسِّحْرِ من شعري فهل أنت شاعِرُ؟

أتـــذكر ملقًـــى بالحديقـــةِ طيبًـــا فـإني لـه فـي الدهر مـا عشتُ ذاكِرُ

أشـــرت بتســـليمٍ، فســـلمت مثلـــه فرحت وقلبي من جوى الحبِّ حائِرُ

مثلت القافية في الأبيات السابقة الكلمات (الظواهِرُ – شاعِرُ – ذاكِرُ – حائِرُ)، ويتكرر سماع هذا النغم المتوافق والإيقاع المتوازي مع نهاية كل بيت شعري حتى نصل لنهاية القصيدة، وبهذا يسهم الإيقاع الداخلي المتكرر في القصيدة، وموسيقى القافية المقيدة في إضفاء ثراءٍ إيقاعي، وتماسك نصيّ على القصيدة كلها.

وقد بنيت القصيدة على حرف الروي(الراء) وتكرار هذا الحرف في نهاية كل بيت شعري شكل رابطًا نغميًا موسيقيًا تحقق معه الاتساق والانسجام الموسيقي في القصيدة، ولحرف الراء سمة تميزه عن سائر الحروف، فهو «من الأصوات المتوسطة بين الشدة والرخاوة، ومن أوضح الأصوات الساكنة

[١] عبد الرحمن شكري، ديوان أناشيد الصبا، ص ٢٥٨

في السمع؛ فهي ليست شديدة أي لا يسمع معها انفجار، وليست رخوة فلا يكاد يسمع لها ذلك الحفيف الذي تتميز به الأصوات الرخوة». [١]

وقد أسهم صوت التأسيس (الألف) [٢]، وصوت (الوصل) وهو هنا الواو المتولدة عن إشباع الحركة بعد (الراء) [٣]، وصوت (الدخيل) [٤] المكسور، ويمثله في الأبيات الحروف (هِـ – عِ – كِـ – رِ) في تحقيق الاتساق والانسجام الموسيقي في القصيدة.

لقد اعتمد الشاعر على الشكل الموحد لقافيته بإيقاعها النغمي الواضح والممتد عبر أبيات القصيدة كلها، وهذا الإيقاع النغمي أضفى على القصيدة تماسكًا وإحكامًا يتناسب مع الحالة الشعورية والنفسية للشاعر.

ثانيًا: التوازي

التوازي ظاهرة جوهرية في لغة الشعر «لصيقة بكل الآداب العالمية قديمها وحديثها، شفوية كانت أم مكتوبة، إنها عنصر تأسيسي وتنظيمي في آن

---

[١] إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة الانجلو المصرية، الطبعة الخامسة ١٩٧٥م، ص ٦٣-٦٤.

[٢] الهاوي: وهو(الألف)، هو حرفٌ اتسع لهواء الصوتُ مخْرَجُه أشَدَّ من اتساع مُخْرَج الياء والواو. انظر الكتاب لسيبويه، ج٤/ ص٤٣٥-٤٣٦. ولا يفصل (ألف) التأسيس عن حرف الروي إلا حرف واحد متحرك.

[٣] الوصل: هو حرف مدٍّ، ينشأ عن إشباع الحركة في آخر الروي المطلق، انظر، أحمد الهاشمي، ميزان الذهب في صناعة أشعار العرب، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، ٢٠١٦م، ص ١١٥.

[٤] الدخيل: حرف متحرك فاصل بين التأسيس والروي، انظر،أحمد الهاشمي، المرجع السابق، ص ١١٥.

واحد»[١]، وهو يتمثل في «تقسيم الفقرات بشكل متماثل في الطول والنغمة والتكوين النحوي، بحيث تبرز عناصر متماثلة في مواقع متقابلة في الخطاب». [٢]

ولأهميته في بنية الشعر ذهب محمد مفتاح إلى أن «الشعر العربي هو شعر التوازي بكل ما تعنيه الكلمة من معنى؛ فهو مؤسس على بعضه، وهو منظم بأنواع أخرى منه» [٣]، وهو يشمل: «العناصر الصوتية والتركيبية والدلالية، وأشكال الكتابة وكيفية استغلال الفضاء، ويفرض عادة أن الطرفين متعادلان في الأهمية»[٤].

وكلما كان التوازي «عميقًا متصلًا بالبنى الدلالية كان أحفل بالشعرية وأكثر ارتباطًا بالتشاكل المكون للنسيج الشعري في مستوياته العديدة» [٥].

وقد أسهم التوازي في اتساق القصيدة عند عبد الرحمن شكري، فقد استخدم الشاعر بنية التوازي على المستويين الأفقي والرأسي، فمنح شعره فرصة للتنامي كما ساعده على إبراز تجربته الفنية.

---

[١] محمد مفتاح، التلقي والتأويل، مقاربة نسقية، المركز الثقافي العربي– الدرار البيضاء، بيروت، الطبعة الأولى ١٩٨٥م، ص ١٤٩.

[٢] صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، أغسطس ١٩٩٢م، ص ١٩٨.

[٣] محمد مفتاح، التلقي والتأويل، مقاربة نسقية، ص ١٥٠.

[٤] محمد مفتاح، التشابه والاختلاف، نحو منهجية شمولية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى ١٩٩٦م، ص ٩٧.

[٥] صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص ١٩٩.

يقول الشاعر [١]:

عسى يلتقي لحظي ولحظك عندها فتعرِفُ ما تُطوى عليه النواظرُ

عسى يلتقي روحي وروحٌ عندها على لحظةٍ إن اللحاظَ بصائرُ

إن تكرار نفس التركيب على مسافات متساوية خلق إيقاعًا وتناسبًا صوتيًا تألفه الأذن، فقد تحقق التوازي بين شطريّ البيتين الأول والثاني بشكل رأسيّ في قول الشاعر:(عسى يلتقي لحظي ولحظك عندها – عسى يلتقي روحي وروحٌ عندها) ليسهم في اتساق البيتين وانسجام الخطاب فيهما، لقد شكل هذا التوازي بين الجملتين «ما يشبه الأزواج من الأعمدة التي يقام عليها البيت، أو حلقات متصلة من حلقات السلسلة، وهذا يجعلها معلمًا هامًا من معالم ترابط النص وتماسكه» [٢].

إن الشاعر بهذا الإيقاع الصوتي والدلالي – بكل ما يحمله المعنى– ينتظر في لهفة لحظة لقاء قصيرة تجمع بينه وبين محبوبته، ولو تم ذلك عن طريق إطالة النظر في نجوم الليل للحظة قصيرة، فعسى تلتقي نظرات المحبين وأرواحهم في اللحظة نفسها، فإن لحاظ المحبين تبصر ما لا يبصره غيرها.

---

[١] عبد الرحمن شكري، ديوان أناشيد الصبا، ص ٢٥٧.

[٢] عثمان أبو زنيد، نحو النص، إطار نظري ودراسات تطبيقية، عالم الكتب للنشر والتوزيع، الأردن، ص ١٤٧.

ويقول الشاعر في القصيدة نفسها [١]:

فيـا كعبـة الحسـنِ التـي أنـا عابـدٌ مناسـكُ تهيـامي بهـا والمشـاعرُ

ويـا جنـةَ الحسـن التـي أنـا آمـلٌ غـديرُك مـلآن وزهـرُك ناضـرُ

في هذه الأبيات يضفي الشاعر على محبوبته أوصافًا خيالية في بيتين شعريين متوازيين رأسيًا في الشطر الأول منهما، ليحدث بينهما تناغمًا صوتيًا مؤثرًا، وكأنه يرغب في أن تطغى موسيقى هذه الجمل على جل إيقاعات القصيدة، لتحمل للقارئ مشاعره الجياشة تجاه حبيبته.

وقد تجلى التنسيق الصوتي في هذا التوازي الإيقاعي من خلال توزيع الألفاظ في الشطر الأول من كلا البيتين توزيعًا قائمًا على الإيقاع المنسجم للفظ أو الصوت، فجملة التوازي في البيتين اتخذت شكلًا نحويًا واحدًا (أداة نداء + منادي + اسم موصول + جملة الصلة).

وبناء الجملة بهذه الطريقة أدى إلى تكرار الصوت فيها بطريقة منسجمة متناغمة شكلت صدى لأحاسيس الشاعر وانفعالاته.

وفي الأبيات التالية جمع الشاعر بين التوازي الرأسي والتوازي الأفقي في ثلاثة أبيات متناغمة، قال فيها[٢]:

وآمنـتُ أنَّ السِّـحْرَ حـقٌّ فإنمـا فـؤاديَ مسحـورٌ وحسـنُك سـاحِرُ

وآمنـتُ أن الحسـنَ مُلْـكٌ ودولـةٌ فقلبـي مأسـورٌ وحسـنُك آسِـرُ

---

[١] عبدالرحمن شكري، ديوان أناشيد الصبا، ص ٢٥٧

[٢] ديوان أناشيد الصبا، ص ٢٥٩

وآمنـت أن الحـبَّ والوجـدَ ميسـرٌ فقلبـــي مقمـــورٌ وحســـنُك قـــامرُ

لقد اعتمد الشاعر في هذه الأبيات على التوازي بين المستويين الرأسي والأفقي للمقاطع الشعرية، فكل مقطع شعري مماثل وموازٍ للمقطع الآخر ومعادل له، علمًا بأن المقطع الثاني ناتج في المعنى عن المقطع الأول ومنبثق عنه ومتمم له في المعنى، ويتضح هذا في كل مقاطع الأبيات الثلاثة.

ففي الشطر الأول من الأبيات الثلاثة نجد أن عبارة (وآمنتُ أنَّ السِّحْرَ) في البيت الأول متوازية مع العبارتين (وآمنتُ أن الحسنَ)، و (وآمنتُ أن الحبَّ) في البيتين الثاني والثالث، ويسير الشطر الثاني على نفس النسق، فعبارة (فؤاديَ مسحورٌ وحسنُك ساحِرُ) في البيت الأول، متوازية مع العبارتين (فقلبي مأسورٌ وحسنُك آسِرُ)، و(فقلبي مقمورٌ وحسنُك قامرُ) في البيتين الثاني والثالث.

وقد أدى تقطيع الأبيات على هذا النحو إلى جرس صوتي «نتج عنه نوع من التنغيم الموسيقي المؤثر، وبذلك ساعد الإيقاع الموسيقي والجرس الصوتي على استقرار الفكرة في نفس السامع» [١].

وفي الأبيات التالية يتم التوازي الإيقاعي عن طريق التضاد بين جملة وأخرى في ثلاثة أبيات متتالية كونت معًا سلسلة لفظية متتابعة لها جرس موسيقي أخاذ، يقول الشاعر [٢]:

---

[١] عبد الواحد حسن الشيخ، البديع والتوازي، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية، المنتزه، الطبعة الأولى ١٩٩٩م، ص ٣٤.

[٢] عبدالرحمن شكري، ديوان أناشيد الصبا، ص ٢٥٨.

فإن تهجروا فالقلبُ أسوان بائسٌ وإن تعطفوا فالقلبُ راضٍ وصابِرُ

وإن تبعدوا فالأرضُ جرداءُ جدبةٌ وإن تقربوا فالدهرُ فينان زاهِرُ

وإن تغربوا فالعيش أسودُ داجنٌ وإن تشرقوا فالعيش أبلجُ ظاهِرُ

ويأتي التضاد مسهمًا في اتساق النص وانسجامه مكررًا في صدر البيت وعجزه ست مرات، استخدم الشاعر فيها (إن) الشرطية المسبوقة بواو العطف، وجملة الشرط فيها جملة فعلية فعلها مضارع يفيد تجدد الحدث، أما جواب الشرط فهو جملة اسمية مقترنة بالفاء تفيد الدوام والثبات.

وبناء الجملة في هذه الأبيات قائم على التوازي، حيث إن «البنية التكوينية للجملة أساسها التساوي والتوازي، كما أن هذا التساوي والتوازي يظهر بشكل واضح بين عناصر الجملة التامة، فالمعاني متساوية مع المعاني، وكذا الألفاظ في شكل قياسي منتظم» (١).

وهكذا ظهرت بنية التوازي في قصيدة غاية الحب بأشكالها المتعددة لتعطي لبنية النص جرسًا موسيقيًا متناغمًا، وتكسبه تماسكًا وانسجامًا.

(١) عبد الواحد حسن الشيخ، البديع والتوازي، ص ٤٩.

ثالثًا: الجنـــاس

اعتمد الشاعر في بناء قصيدته على تكرار الجناس بأثريه الصوتي والدلالي ليكثف الإيقاع الداخلي، ويبرز حركة المعاني الخفية بدلالاتها الإيجابية وقيمتها النفسية، ومثال ذلك قوله [1]:

عسى تجمع الأحلامُ بيني وبينكم ومن لي بها والطرفُ باكٍ وساهرُ

وتذكرني في الحلمِ، والحلمُ باطلٌ فما ليَ في غير الكرى منك سامرُ

يتجلى الاتساق الصوتي الايقاعي من خلال الجناس الذي كون إيقاعًا صوتيًا منغمًا بين الكلمتين: (ساهر)، (سامر)، فقد استغل الشاعر عناصر المحاكاة الصوتية وتكرار بعض الأصوات الموسيقية بين الكلمتين من (السين، والألف، والهاء، والراء) في الوحدة الصوتية الأولى (ساهر)، و (والسين، والألف، والميم، والراء) في الوحدة الأخرى (سامر) في إضفاء جو موسيقي خاص تعلوه نغمة هامسة، هادئة النبرة، ممتلئة بالحلم والترقب والتمني للقاء الحبيب.

وقد صور الإيقاع الصوتي بين الكلمتين: (ساهر) و(سامر) المعاني الداخلية والأماني والأحلام التي تموج في نفس الشاعر، وكانت (الراء) رابطًا يجمع بين النغمتين، كما كانت (السين) تعبيرًا عن همس قلب العاشق الذي أنهكه السهر، وعمق من دلالتها انضمامها إلى صوت (الألف) الممتد، و (الهاء)، وانضمامها مرة أخرى إلى صوت (الميم).

---

[1] عبدالرحمن شكري، ديوان أناشيد الصبا، ص ٢٥٧

وعلى هذا التكوين الصوتي المتقارب أنتج الشاعر نصًا شعريًا تعتمد بنيته على الاتساق والانسجام، يقول فيه [١]:

إذا مـــتُّ فـــاذكرني وزرنـــيَ زورةً وهل عجبٌ في أن تُزَارَ المقابِرُ؟

وقِـفْ وتأمـلْ مـا بـدا لـك طرفـةً ألا كلُّ حـيٍّ مثل مـا سرتُ سـائِرُ

عسـى دمعـة حَـرَّى علـيَّ تُرِيقُهَـا وقد يعظ الموتُ الفتى وهْو سادِرُ

يظهر الاتساق الصوتي واضحًا في الجناس بين الكلمتين: (سائِرُ) و (سادِرُ)، وقد اختلفا في حرف واحد داخل بنية الكلمتين.

وتبدو نغمة الاتساق الصادرة عن الجناس مشوبة بالأسى والحزن العميق، فعاطفة الشاعر هنا عاطفة حزينة تعود إلى التشاؤم واليأس، وهذه سمة من سمات شعر عبد الرحمن شكري الذي لا يمكن وصفه بأنه شعر «عاطفي، ولا بأنه شعر عقلي، ولكنه شعر ذو طابع خاص يمكن أن نصفه بأنه شعر التأملات النفسية أو الاستبطان الذاتي، وهو مذهب يجمع بين التأمل الفكري والإحساس العاطفي الحار، وعاطفته الحارة القلقة الجانحة في الأغلب الأعم تعود إلى التشاؤم والتمرد العنيف» [٢].

---

[١] عبدالرحمن شكري، المرجع السابق، ص ٢٥٩

[٢] محمد مندور، النقد والنقاد المعاصرون، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مارس ١٩٩٧م، ص ٤٨.

يقول الشاعر [١]:

أناجيك بالسِّحْرِ الحلالِ من الهوى وبالسِّحْرِ من شعري فهل أنت شاعِرُ؟

لقد تحقق التماثل الصوتي الإيقاعي في هذا البيت عن طريق بنية الجناس التكرارية المتمثلة في لفظتيّ (شعري) و (شاعر) وكلاهما متعلق بالفعل (أناجيك)، وهذا التماثل ناتج من استخدام الجناس استخدامًا مناسبًا في السياق اللغوي، حيث راعي الشاعر في هذا الاستخدام ما يعطيه الجناس من إيقاع صوتي يخدم المعنى ويعطيه رونقًا وجمالًا وتأثيرًا في نفس المتلقي.

وهكذا تتفاعل أنساق الأصوات المكررة داخل بنية الجناس على بناء القصيدة بناءً شعريًا يعتمد قوامه على تحقيق الاتساق والانسجام في بنيتها.

رابعًا: الترصيع

وهو أن تكون الألفاظ مستوية الأوزان، متفقة الأعجاز، جاء في لسان العرب «والترْصِيعُ: التركيب، يقال: رصَّع العِقْدَ بالجوهر: نظمه فيه وضمّ بعضه إِلى بعض» [٢]، وفيه «يقسم الكاتب أو الشاعر عباراته إلى أقسام منفصلة، ثم يجعل كل لفظ منها في مقابل لفظ آخر يتفق معه في الوزن وحرف الروي».[٣]

---

[١] عبدالرحمن شكري، ديوان أناشيد الصبا، ص ٢٥٨

[٢] ابن منظور، لسان العرب، مادة (ر.ص.ع).

[٣] رشيد الدين محمد العمري، حدائق السحر في حقائق الشعر، نقله إلى العربية إبراهيم أمين الشواربي، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٤٥م، ص ٩٠.

وقد ظهر الترصيع في قصيدة (غاية الحب) كعنصر مهم من عناصر الاتساق الصوتي مما أضفى على القصيدة مزيدًا من التماسك والتناغم، يقول الشاعر[١]:

فـأي بقـاءٍ بَعْـدَ بُعْـدِكَ نـافعٌ وأي رجـاءٍ بَعْـدَ بُعْـدِكَ بـاهرُ؟

والإطار الموسيقي لهذه الهندسة الصوتية القائمة على بنية الترصيع أتى عن طريق مقابلة كلمات الشطر الأول بكلمات الشطر الثاني؛ لأن قوله: (فأي بقاءٍ بَعْدَ بُعْدِكَ) مقابل لقوله: (وأي رجاءٍ بَعْدَ بُعْدِكَ) حيث عززت القافية الخارجية بقافية داخلية، ودللت القافية الداخلية لصدر وحشو الشطر الأول على القافية الداخلية لصدر وحشو الشطر الثاني، وقد أسهم الترصيع في الربط بين شطري البيت كما أكسبه اتساقًا وانسجامًا واضحًا.

ومن نماذج الترصيع أيضًا في القصيدة قول الشاعر [٢]:

وآمنـتُ أنَّ السِّـحْرَ حـقٌّ فإنمـا فـؤاديَ مسحـورٌ وحسـنُك سـاحِرُ

وآمنـتُ أن الحسـنَ مُلْـكٌ ودولـةٌ فقلبـي مأسـورٌ وحسـنُك آسِـرُ

وآمنـت أن الحـبَّ والوجـدَ ميسـرٌ فقلبـي مقمـورٌ وحسـنُك قـامرُ

لقد لجأ الشاعر في الشطر الثاني من أبياته السابقة إلى إطار موسيقي خاص قائم على إيقاع الترصيع بمظهريه: القوافي الداخلية والتوافق الوزني بين الوحدات الصرفية المتقابلة، وقد أدى هذا إلى موسيقى داخلية نبعت من

---

[١] عبدالرحمن شكري، ديوان أناشيد الصبا، ص ٢٥٩

[٢] عبدالرحمن شكري، المرجع السابق، ص ٢٥٩

هذه التقطيعات التي أشبهت القوافي الداخلية، فإن تماثل الحرف الأخير بين الجملتين في الشطر الثاني من الأبيات الثلاثة أدى إلى نوع من التوازن الجملي الدقيق الذي جاء نتيجة تقسيم الجمل، كما أدى إلى ظهور هذا الإيقاع الموسيقي المؤثر لبنية الترصيع .

*****

الفصل الثاني

﴿الاتساق النحـــوي﴾

ويتحقق الاتساق النحوي بعدة طرق منها: الإحالة، والاستبدال، والحذف، والوصل.

أولًا: الإحـــــالة

الإحالة من أكثر الأدوات أهمية في اتساق النصوص، لأنها تقيم جسورًا كبرى من التواصل والترابط بين العناصر اللسانية الموجودة في النص، وهي تطلق «على قسم من الألفاظ لا تملك دلالة مستقلة، بل تعود على عنصر أو عناصر أخرى مذكورة في أجزاء الخطاب» [١]، وعرفها جون لاينز بأنها «العلاقة بين الأسماء والمسميات». [٢]

وهذه العلاقة التي تربط بين الأسماء والمسميات هي «علاقة دلالية، ومن ثم لا تخضع لقيود نحوية، إلا أنها تخضع لقيد دلالي وهو تطابق الخصائص الدلالية بين العنصرالمحيل والعنصر المحال إليه». [٣]

ترتبط الإحالة بمرسل الخطاب لا مادة النص في ذاتها، ففي «تحليل الخطاب ينظر للإحالة على كونها عملًا يقوم به المتكلم/ الكاتب»، [٤] وبناءً

---

[١] الأزهر الزناد، نسيج النص، بحث فيما يكون به الملفوظ نصًا، المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة الأولى ١٩٩٣م، ص ١١٨.

[٢] ج. ب. براون، ج. يول، تحليل الخطاب، ترجمة وتعليق د. محمد لطفي الزليطي، د. منير التريكي، جامعة الملك سعود، الرياض، ١٩٩٧م، ص ٣٦.

[٣] محمد خطابي، لسانيات النص، ص ١٧.

[٤] ج. ب. براون، ج. يول، تحليل الخطاب، ص ٣٦.

عليه «فإن للمتكلم أو الكاتب الحق في الإحالة حسبما يريد هو وعلى المحلل أن يفهم كيفية تلك الإحالة حسب النص والمقام». [١]

أقسام الإحـــالة:

تنقسم الإحالة على نوعين رئيسين هما: «الإحالة المقامية، والإحالة النصية. وتتفرع الثانية إلى: إحالة قبلية، وإحالة بعدية». [٢]

وتعرف الإحالة المقامية بأنها «إحالة عنصر لغوي إحالي على عنصر إشاري غير لغوي موجود في المقام الخارجي». [٣] وتساهم في «خلق النص، لكونها تربط اللغة بسياق المقام إلا أنها لا تساهم في اتساقه بشكل مباشر». [٤]

أما الإحالة النصية فهي عبارة عن «إحالة على العناصر اللغوية الواردة في الملفوظ، سابقة كانت أو لاحقة، وهي تنقسم على قسمين:

١. إحالة على السابق أو الإحالة القبلية: وهي تعود على مفسر سبق التلفظ به.

٢. إحالة على اللاحق أو الإحالة البعدية: وهي تعود على عنصر إشاري مذكور بعدها في النص ولاحق عليها». [٥]

---

[١] أحمد عفيفي، نحو النص (اتجاه جديد في الدرس النحوي)، ص ١١٧.

[٢] محمد خطابي، لسانيات النص، ص١٧.

[٣] الأزهر الزناد، نسيج النص، ص ١١٩.

[٤] محمد خطابي، المرجع السابق، ص١٧.

[٥] الأزهر الزناد، المرجع السابق، ص ١١٩.

ومن خلال وسائل الاتساق المختلفة سنقوم بتحليل بعض الشواهد التي وردت في القصيدة للإحالة المقامية والإحالة النصية بنوعيها: القبلية والبعدية.

♦ **وسائل الاتساق الإحالية:**

تنقسم وسائل الاتساق الإحالية إلى: الضمائر، وأسماء الإشارة، والأسماء الموصولة.

١- الإحالة الضميرية:

تؤدي الضمائر دورًا بارزًا في تحقيق التماسك النصي بصفتها «نائبة عن الأسماء والأفعال والعبارات والجمل المتتالية، فقد يحل الضمير محل كلمة، أو عبارة، أو جملة، أو عدة جمل. ولا تقف أهميتها عند هذا الحد، بل تتعداه إلى كونها تربط بين أجزاء النص المختلفة شكلًا ودلالة، داخليًا وخارجيًا، وسابقة ولاحقة». (١)

والضمير بكل أنواعه من أكثر عناصر النحو تحقيقًا للإحالة، ولا بد له من «مرجع يعود إليه، ويكون ملفوظًا به سابقًا مطابقًا به، أو متضمنًا له، أو دالًا عليه بالالتزام، أو متأخرًا لفظًا لا رتبة، وقد يدل عليه السياق فيضمر ثقة بفهم السامع». (٢)

---

(١) صبحي إبراهيم الفقي، علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، ج١/ ص ١٣٧.

(٢) عبد الرحمن بن أبي بكر بن محمد بن سابق الدين الخضيري السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، تحقيق محمد أبي الفضل إبراهيم، وزارة الشؤون الإسلامية والأوقاف والدعوة والإرشاد، السعودية، ١٤٢٦هـ، ج٢/ ص ٢٨١-٢٨٢.

وبالنظر إلى الضمائر الموجودة في النص من زاوية الاتساق وجدنا أن النص لا يخلو من «إحالة سياقية إلى خارج النص تستعمل فيها الضمائر المشيرة إلى الكاتب (أنا، نحن)، أو إلى القارئ/القرَّاء بالضمائر (أنت، أنتم)، أما الضمائر التي تؤدي دورًا مهمًا في اتساق النص وتندرج ضمنها: ضمائر الغيبة إفرادًا، وتثنية، وجمعًا (هو، هي، هم، هن، هما) فهي على عكس الأولى، تحيل قبليًا بشكل نمطي إذ تقوم بربط أجزاء النص وتصل بين أقسامه». [1]

وقد توزعت الضمائر في القصيدة بصورة مكثفة فشملت جميع الأنواع السابقة، وكثرت فيها الإحالة المقامية التي ربطت اللغة بسياق المقام حتى كونت شبكة من العلاقات الإحالية بين العناصر المتباعدة في فضاء النص، وقد عادت معظم هذه الإحالات على الشاعر باعتباره مرسلًا، وعلى حبيبته باعتبارها مرسلًا إليها.

وقد جاءت الضمائر المحققة للإحالة المقامية موزعة في القصيدة على النحو التالي:

الضمير	العنصر الإشاري	عدد الإحالات	نوع الإحالة
ياء المتكلم	الشاعر	٤٧	مقامية
كاف الخطاب	الحبيبة	٢٥	مقامية
أنا	الشاعر	١٦	مقامية

[1] محمد خطابي، لسانيات النص، ص١٨.

أنت	الحبيبة	١٢	مقاميــة
تاء المتـكلم	الشاعر	٧	مقاميــة
تاء المخاطب	الحبيبة	٣	مقاميــة
واو الجماعة	خارج النص	٦	مقاميــة

ومن الجدول السابق يتضح لنا ما يلي:

١- أن الشاعر هو أساس بنية النص، ولهذا فقد جاءت أكثر الإحالات المقامية مرتبطة به؛ فقد بلغ عدد الضمائر التي تحيل إليه عن طريق (ياء المتكلم) سبعة وأربعين ضميرًا.

وتكرار هذه الضمائر بشكل لافت للنظر شكل امتدادًا للإحالة على مستوى النص، كما حقق تماسكًا في بنية النص وانسجامًا في الخطاب.

٢- أتت الإحالة المقامية المبنية على الضمائر الوجودية (أنا، أنت) ظاهرة ومستترة في ثمانية وعشرين موضعًا، وكان عدد الضمائر التي تعود على الشاعر ستة عشر ضميرًا، بينما بلغ عدد الضمائر التي تعود على الحبيبة اثنيّ عشر ضميرًا.

٣- أتت الإحالة المقامية التي بنيت على (كاف الخطاب) والتي تعود على حبيبة الشاعر في خمسة وعشرين موضعًا.

٤- أتت الإحالة المقامية عن طريق (تاء المتكلم) العائدة على الشاعر في سبع إحالات مقامية؛ باعتبار أن ذات الشاعر تمثل البؤرة المركزية في

القصيدة كلها، بينما استخدم الشاعر (تاء المخاطبة) للحبيبة ثلاث مرات فقط.

٥- استخدم الشاعر (واو الجماعة) ست مرات فقط، وهي تحيل على جماعة من المخاطبين خارج النص لم يحددهم الشاعر ولم يصرح بهم.

ومن شواهد الإحالة المقامية في القصيدة قول الشاعر [١]:

أجِلْ في نجوم الليلِ لحظك طرفةً فإني إليها في دجى الليلِ ناظرُ

من سمات شعر عبد الرحمن شكري أنه يناجي المحبوب «بلفظ المذكر ولو كان أنثى بالأسلوب الصوفي التقليدي، فهو المحبوب المثالي الذي يعيش في خيال الشاعر أكثر مما يعيش في الحقيقة والواقع». [٢]

ولهذا بدأ الشاعر قصيدته بتوجيه الخطاب إلى الحبيب بقوله: (أجِلْ في نجوم الليلِ لحظك)، ومرجعية الضمير في قوله: (أجِلْ) سياقية تعود إلى خارج النص، استعمل فيها الشاعر ضمير المخاطب المستتر(أنت) الذي يعود على الحبيب الغائب عن النص، ثم أتي بعده بكاف الخطاب في قوله (لحظك)، ومرجعية الضمير هنا أيضًا سياقية تعود على الحبيب أيضًا، ثم توالت الضمائر بعد ذلك في الشطر الثاني، فأتى الشاعر بـ (ياء المتكلم) في قوله (فإني) ومرجعية الضمير هنا مقامية تعود للشاعر وهو

---

[١] عبدالرحمن شكري، ديوان أناشيد الصبا، ص ٢٥٧

[٢] نقولا يوسف، عبد الرحمن شكري، حياته وآثاره، انظر مقدمة ديوان عبد الرحمن شكري، ص٢٥

خارج النص، أما في قوله (إليها)، فهاء الغائب هنا تعود على (نجوم الليلِ) التي ذكرها في الشطر الأول، فالإحالة هنا نصية قبلية.

ومن الإحالات المقامية أيضًا قول الشاعر [١]:

أمـا آن أن ألقـى قضـاءً يميتنـي فيرتـاح حُسَّـادي وتسـلو العـواذرُ؟

وينسـانيَ الخـلُّ الـوفيُّ لميتتـي كـأَنْ لـم نكـن والحـيُّ للحـيِّ ذاكِـرُ

وينسـانيَ الوغـدُ اللئـيم لميتتـي ويرتـد عنـي نابُـه والأظـافرُ!

أمـا آن أن أنسـى الحيـاةَ ولؤمهـا فـلا طمـعٌ يـردي ولا اليـأس ذاعِـرُ

يتبرم الشاعر في هذه الأبيات ويشكو من حساده، وخِلّه الوفي، والوغد اللئيم ، فهؤلاء هم الذين تناولوا الشاعر بالقول والفعل حتى كره الحياة وتمنى الموت كي يرتاح من متابعته الحساد وينساه الأخلاء والأوغاد.

وتعود الإحالة المقامية في معظم هذه الأبيات على الشاعر، حيث أتت ياء المتكلم فيها سبع مرات من خلال الكلمات (يميتني – حسادي– ينساني – لميتتي – ينساني – لميتتي – عنِّي)، وأتى ضمير المتكلم (أنا) مستترًا مرتين في قوله (ألقى – أنسى).

أما الإحالة في قوله: (ويرتد عني نابه) فهي نصية قبلية تعود الهاء فيها على مذكور في الشطر الأول وهو (الوغد)، وتعود (هاء) الغيبة في قوله:+ (أنسى الحياةَ ولؤمها) على كلمة (الحياة)، والإحالة فيها نصية قبلية.

---

[١] عبدالرحمن شكري، ديوان أناشيد الصبا، ، ص ٢٦٠

وتظهر الإحالة المقامية أيضًا في قول الشاعر [1]:

فإن تهجروا فالقلبُ أسوان بائسٌ وإن تعطفوا فالقلبُ راضٍ وصابِرُ

وإن تبعدوا فالأرضُ جرداءُ جدبةٌ وإن تقربوا فالدهرُ فينان زاهِرُ

وإن تغربوا فالعيش أسودُ داجنٌ وإن تشرقوا فالعيش أبلجُ ظاهِرُ

وتتمثل الإحالة في ضمير واو الجماعة المتصل بالأفعال المضارعة (تهجروا – تعطفوا – تبعدوا – تقربوا – تغربوا – تشرقوا)، وتحيل (واو الجماعة) هنا على جماعة من المخاطبين خارج النص لم يحددهم الشاعر ولم يصرح بهم، ومن خلال سياق الحال أو المقام نستطيع أن نقول عنهم إنهم أحباب الشاعر، وأهله، وأصدقاؤه الذين تحلو الحياة بقربهم ويزهر الدهر ويشرق العيش.

وهكذا نجد أن الإحالة المقامية قد صنعت فضاءً نصيًا، ومقامًا شعريًا، يستطيع القارئ من خلاله أن يؤول العناصر المهمة والمؤثرة في بنية النص.

[1] عبدالرحمن شكري، المرجع السابق، ص ٢٥٨

أما الإحالات النصية فقد توزعت في القصيدة على النحو التالي:

رقم البيت	العنصر الإشاري	الكلمة	الضمير	نوع الإحالة	عدد الإحالات
١-٣	نجوم الليل	فإني إليها – عندها	هـــاء الغيبة	نصـــية قبلية	٣
٤	الولهان	منه			١
٥	الهلال	الهلال إذا بدا			١
٥	الأحلام	من لي بها			١
١١	صورة	ألذ بها			١
١٢	الوهم	ما لي سواه			١
١٤	الشاعر	أخفيه			١
١٥	كعبة الحسن	تهيامي بها			١
٢٥	الحبيبة	كذبت			١
٢٧	ملقى بالحديقة	فإني له			١
٤١	دمعة	تريقها			١
٤١	الفتى	وهو سادر			١
٤٢	كل جميل	فهو لا بد غابر			١
٤٧	وجدي	وجدي جن جنونه			١

٤٨	البائس	حبه لك ظاهر			١
٤٩	البائس الحزين	دواء لهمه			١
٥٤	الوغد اللئيم	يرتد عني نابه			١
٥٥	الحياة	لؤمها			١
٥٦	المقابر	غيبته			١
٥٨	الردى	قضاؤه– لديه			٢
٥٩	الموت	دبيبه– فيه – منه			٣
١٦	جنة الحسن	غديرك/ زهرك	كاف الخطاب		٢

لقد أدت (هاء الغيبة) دورها في اتساق النص في خمسة وعشرين إحالة نصية أوردها الشاعر في قصيدته، وكانت الإحالة في جميع هذه الشواهد النصية إحالة قبلية، يقول الشاعر في إحداها [١]:

عسى دمعة حَرَّى عليَّ تُرِيقُهَا وقد يعظ الموتُ الفتى وهْو سادِرُ

أحال الشاعر في البيت السابق ضمير هاء الغيبة المتصل في كلمة: (تُرِيقُهَا) على مذكور في الشطر الأول وهو كلمة (دمعة)، كما أحال ضمير

[١] عبدالرحمن شكري، ديوان أناشيد الصبا، ص ٢٦٠

الغائب (هو) في الشطر الثاني على كلمة (الفتى) المعطوف عليها الضمير، ونوع الإحالة في الحالتين نصية قبلية جعلت نسيج البيت محكمًا وربطت بين شطريه، كما عكست معنى الحزن والتشاؤم.

يقول الشاعر أيضًا [١]:

عسى تجمع الأحلامُ بيني وبينكم ومن لي بها والطرفُ باكٍ وساهرُ

أحال الشاعر ضمير هاء الغيبة في قوله: (ومن لي بها) إحالة نصية قبلية على كلمة (الأحلام)، ليقيم بهذه الإحالة جسورًا تواصلية تحقق الاتساق في بنية القصيدة.

وفي موضع آخر يقول الشاعر [٢]:

فتبدو لعيني صورةٌ منك غضَّةٌ ألذُّ بها حتى كأَنك حاضِرُ

أحال الشاعر في البيت السابق ضمير الغيبة في قوله: (ألذُّ بها) إلى العنصر الإشاري المحال عليه وهو كلمة (صورةٌ)، وهي إحالة نصية قبلية تعكس حلمًا يتمنى الشاعر أن يتحقق في ليله الطويل الذي أضناه فيه الهتاف باسم محبوبته حتى بدت صورتها أمام عينيه، فكأنما شاهدها متجسدة أمامه في الحقيقة.

واستخدم الشاعر (كاف الخطاب) مرتين في الإحالة النصية القبلية فقال[٣]:

---

[١] عبدالرحمن شكري، المرجع السابق، ص ٢٥٧

[٢] عبدالرحمن شكري، المرجع نفسه، ص ٢٥٧

[٣] عبدالرحمن شكري، ديوان أناشيد الصبا، ص ٢٥٨

ويــا جنــةَ الحســن التــي أنــا آمــلٌ غــديرُك مــلآن وزهــرُك ناضــرُ

ينادى الشاعر محبوبته فيقول: (يا جنةَ الحسن) ليشعرنا بمدى جمالها، ثم يحيل عليها ضمير المخاطب مرتين في قوله: (غديرك – زهرك) ليربط بين شطري البيت برباط متين، وقد خلع الشاعر على محبوبته أوصاف الجنة بما فيها من غدير وأزهار نضرة.

وهكذا أدت الإحالة في جميع الأبيات السابقة إلى معاني جمالية أسهمت في تكوين نسيج نصي عالٍ على قدر كبير من الاتساق.

٢- الإحالة الإشارية:

أما الوسيلة الثانية من وسائل الاتساق الداخلة في نوع الإحالة فهي أسماء الإشارة، وهي «مفهوم لساني يجمع كل العناصر اللغوية التي تحيل مباشرة على المقام من حيث وجود الذات المتكلمة أو الزمن أو المكان، حيث ينجز الملفوظ والذي يرتبط به معناه». [١]

وإذا كانت «الضمائر تحدد مشاركة الشخوص في التواصل أو غيابها عنه، فإن أسماء الإشارة المكانية والزمانية وكذلك الظروف الدالة على الاتجاه تحدد مواقعها في الزمان والمكان داخل المقام الإشاري، وهي تمامًا مثلها لا تُفهم إلا إذا رُبطت بما تشير إليه». [٢]

تصنف أسماء الإشارة «إما حسب الظرفية: الزمان (الآن، غدًا،...)، والمكان (هنا، هناك،...)، أو حسب الانتقاء (هذا، هؤلاء،...)، أو حسب

---

[١] الأزهر الزناد، نسيج النص ، ص ١١٦.

[٢] الأزهر الزناد، المرجع السابق، ص ١١٧-١١٨.

البعد (ذاك، تلك،...) أو القرب (هذه، هذا،... »[١]، ويتميز اسم الإشارة المفرد بما يسميه هاليداي ورقية حسن «بالإحالة الموسعة؛ أي إمكانية الإحالة إلى جملة بأكملها أو متتالية من الجمل ».[٢]

وقد وردت الإحالة باسم الإشارة في قول الشاعر [٣]:

وأهتف طولَ الليلِ باسمك جاهدًا وهاجسُ هذا الذكر داءٌ مُخامِرُ

يحيل اسم الإشارة (هذا) في البيت السابق إحالة نصية قبلية على جملة (وأهتف طولَ الليلِ باسمك جاهدًا)، فالشاعر بلغت به شدة وجده بمحبوبته أن ظل طول الليل يهذي باسمها، حتى أصبح هذا الهتاف يشبه الخاطر الذي يجول بباله ليلًا مسببًا له الحيرة والقلق والهم والمرض لدرجة شعوره أن هناك مكيدة تدبر له.

وقد حقق اسم الإشارة (هذا) في البيت السابق اختصارًا وتماسكًا في بنية القصيدة فتلاحمت أجزاؤها وتماسكت.

وقد أتت الإحالة باسم الإشارة الدال على الزمان في قول الشاعر[٤]:

نعيت لكم نفسي فلا لومَ بيننا فوقْع المنايا بيننا متواترُ!

فإما غدًا أو بعد ذاك وإنما تغادي المنايا شملنا وتباكرُ

---

[١] محمد خطابي، لسانيات النص، ص١٩.

[٢] محمد خطابي، المرجع السابق، ص١٩.

[٣] عبدالرحمن شكري، ديوان أناشيد الصبا، ص ٢٥٧

[٤] عبدالرحمن شكري، المرجع السابق، ، ص ٢٦٠

فاسم الإشارة الدال على الزمان (غدًا) يقوم بدور رابط إحالي يحيل على عنصر إشارة قبلي مذكور في قول الشاعر (فوقْع المنايا بيننا متواترُ)، وهو يتمثل في الإشارة إلى أن وقع المنايا سيتوالى ويتتابع على جميع البشر إما في زمن قريب أو بعيد.

٣- الإحالة الموصولية:

وقد شاركت الأسماء الموصولة في اتساق النص، حيث قامت بالربط الاتساقي بين ما قبلها وما بعدها، فالاسم الموصول «لا يتِم بنفسه، ويفتقِر إلى كلام بعده، تصلُه به ليَتِم اسمًا، فإذا تَم بما بعده، كان حكمُه حكمَ سائر الأسماء التامّة» [١]، ويقوم الاسم الموصول بعملية الإحالة من خلال «تبيين المحال إليه واستحضاره في ذهن المتلقي، ولا يتم ذلك إلا بواسطة جملة الصلة التي تشتمل على عائد يحيل إلى ما يستحضر في ذهن المتلقي، ولكن هذا الاستحضار يكون بقصد المتكلم». [٢]

ومن الأسماء الموصولة التي استخدمها الشاعر في القصيدة والتي شكلت حلقة وصل بين أبياتها (التي)، قال الشاعر [٣]:

فيا كعبة الحسنِ التي أنا عابدٌ مناسكُ تهيامي بها والمشاعرُ

---

[١] موفق الدين أبي البقاء يعيش بن علي بن يعيش الموصلي، شرح المفصل للزمخشري، قدم له ووضع فهارسه د.إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى ٢٠٠١م، ج٢/ ص٣٧١.

[٢] محمد جواد النوري، لسانيات النص وتحليل الخطاب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ٢٠٢٠م، ص ٤٣٦

[٣] عبدالرحمن شكري، ديوان أناشيد الصبا، ، ص ٢٥٧

ويـا جنـةَ الحسـن التـي أنـا آمـلٌ غـديرُك مـلآن وزهـرُك ناضـرُ

كرر الشاعر الاسم الموصول (التي) في الشطر الأول من البيتين، ويحيل الاسم الموصول إحالة قبلية على جملة النداء المذكورة قبله في البيتين (يا كعبة الحسن، ويا جنة الحسن)، وقد قام الاسم الموصول بالربط بين ما قبله وما أتى بعده من جملة صلة الموصول الاسمية (أنا عابد)، (أنا آملٌ).

واستخدم الشاعر (ما) في قوله [١]:

إذا مـتُّ فـاذكرني وزرنـيَ زورةٌ وهل عجبٌ في أن تُزَارَ المقابِرُ؟

وقِـفْ وتأمـلْ مـا بـدا لـك طرفـةً ألا كلُّ حـيٍّ مثل مـا سرتُ سائِرُ

استخدم الشاعر الاسم الموصول(ما) مرتين في البيت الثاني، وقد ربطت (ما) بين ما قبلها وما أتى بعدها بإحالة قبلية على العنصر المحال عليه (وقِفْ وتأملْ) في الشطر الأول، و (ألا كلُّ حيٍّ) في الشطر الثاني، وقد أسهمت جملتا الصلة الفعليتين (بدا لك طرفةً، سرتُ سائِرُ) في إيصال ما أراد الشاعر أن يعبر عنه من أن الانسان عندما يزور المقابر ويتأملها يأخذ منها الكثير من العظة والعبرة ويؤمن إيمانًا قاطعًا بأن الموت هو مصير كل حي.

[١] عبدالرحمن شكري، ديوان أناشيد الصبا، ص ٢٥٩

كما استخدم الشاعر (الذي) في قوله [١]:

سيُنْفِذُ فيك الموتُ أمرًا مقدَّرًا وتلقى الذي قد كنتَ قدْمًا تحاذِرُ

فاسم الموصول (الذي) يحيل إحالة قبلية على كلمة (الموت) المذكورة في الشطر الأول من البيت.

ثانيًا: الاستبدال

يُعد الاستبدال وسيلة أساسية من وسائل الاتساق النصيّ، وهو عبارة عن «عملية تتم داخل النص، لتعويض عنصر في النص بعنصر آخر». [٢] كما أنه «ارتباط بين مكونين من مكونات النص يسمح لثانيهما أن ينشط هيكل المعلومات المشتركة بينه وبين الأول». [٣]

والفرق بين الاستبدال والإحالة يتمثل في كون «الاستبدال علاقة تتم في المستوى النحوي – المعجمي بين كلمات أو عبارات، بينما الإحالة علاقة معنوية تقع في المستوى الدلالي، ومعظم حالات الاستبدال النصي قبلية، أي علاقة بين عنصر متأخر وبين عنصر متقدم». [٤]

ينقسم الاستبدال على ثلاثة أقسام: الاستبدال الاسمي، والاستبدال الفعلي، والاستبدال القولي.

---

[١] عبدالرحمن شكري، المرجع السابق، ص ٢٥٩

[٢] محمد خطابي، لسانيات النص، ص١٩.

[٣] دي بوجراند، النص والخطاب والإجراء، ص ٣٠.

[٤] دي بوجراند، المرجع السابق، ص١٩.

وفي الاستبدال الاسمي يكون الاسم المتأخر بديلًا لاسم آخر ورد ذكره في موضع سابق من النص، ومثاله قول الشاعر[١]:

سيبقى لكم في القلبِ وجدٌ ولوعةٌ وذخرُ هيامٍ يومَ تُبْلَى السرائرُ

ويبدو لكم ما كنتُ أخفيه جاهدًا وفي البعث يبدو ما تُكنُّ الضمائرُ

فقد استبدل الشاعر قوله في البيت الأول: (يومَ تُبْلَى السرائرُ)، بقوله في البيت الثاني:(وفي البعث)؛ فأقام العنصر المتأخر (وفي يوم البعث) بديلًا لعنصر متقدم عليه (يومَ تُبْلَى السرائرُ)، ومن هنا تحقق الاتساق النصي بالربط بين عنصرين متباعدين، وقد عمل الاستبدال على مد السيطرة الدلالية للجملة الأولى إلى الجملة الثانية عن طريق العلاقة القبلية بين الجملتين.

أما الاستبدال الفعلي فيتم عن طريق إحلال فعل متأخر محل فعل آخر متقدم عليه، وقد تحقق ذلك في قول الشاعر[٢]:

يحدثني عنك الهلال إذا بدا وتخبرني عنك النجوم الزواهرُ

حيث استبدل الشاعر جملة (يحدثني) الفعلية الواقعة في صدر الشطر الأول بجملة (تخبرني) الواقعة في صدر الشطر الثاني، وقد أسهم الاستبدال في استمرار المعنى السابق في المعنى اللاحق دون تكرار للوحدات اللغوية، وبذلك تحقق الربط بين شطري البيت كما تحقق الاتساق النصيّ بين أجزائه.

---

[١] عبدالرحمن شكري، ديوان أناشيد الصبا، ص ٢٥٧

[٢] عبدالرحمن شكري، المرجع السابق، ص ٢٥٧

وأما الاستبدال القولي فهو«ليس استبدالًا لكلمة داخل الجملة، ولكن لجملة بكاملها. وفي هذه الحال تقع أولًا جملة الاستبدال، ثم تقع الكلمة المستبدلة خارج حدود الجملة. مثل كلمات (هذا – ذلك) ».[١]، ومنه قول الشاعر[٢]:

وأهتف طولَ الليلِ باسمك جاهدًا وهاجسُ هذا الذكر داءٌ مُخامِرُ

وقد وقع الاستبدال في البيت السابق بين قول الشاعر: (هذا الذكر) في وسط الشطر الثاني، وبين ما سبقه من قول في الشطر الأول: (وأهتف طولَ الليلِ باسمك جاهدًا)، حيث قام قوله: (هذا الذكر) مقام ما سبق قوله من وحدات نصية وردت في الشطر الأول من البيت.

وهكذا كان للاستبدال النصي بأنواعه المختلفة دور كبير في تحقيق الاتساق والترابط النصيّ بين أجزاء القصيدة.

ثالثًا: الحذف

الحذف «باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر؛ فإنك ترى به ترك الذكر، أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة، أزيد للإفادة؛ وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بيانا إذا لم تُبِنْ... ورب حذف هو قلادة الجيد وقاعدة التجويد»[٣]، وفيه يتم «استبعاد العبارات

---

[١] عزة محمد شبل، علم لغة النص بين النظرية والتطبيق، مكتبة الآداب، القاهرة، الطبعة الثانية، ٢٠٠٩م، ص ١١٥.

[٢] عبدالرحمن شكري، ديوان أناشيد الصبا، ، ص ٢٥٧

[٣] عبدالقاهرالجرجاني، دلائل الإعجاز، ص ١٤٦-١٥١.

السطحية التي يمكن لمحتواها المفهومي أن يقوم في الذهن أو أن يوسع أو أن يعدل بواسطة العبارات الناقصة». [١].

وقد حدد الباحثان هاليداي ورقية حسن الحذف بأنه: «علاقة داخل النص، وفي معظم الأمثلة يوجد العنصر المفترض في النص السابق. وهذا يعني أن الحذف عادة علاقة قبلية». [٢]

يرتبط الحذف ارتباطًا كبيرًا بالمستويات اللغوية حيث له دور كبير في تشكيل بنية الخطاب «كالمستوى التركيبي والمستوى الدلالي، ولا يمكن إقامة هذين المستويين في الجملة دون تقدير ما هو محذوف ورده إلى مكانه على ضوء ما تم وضعه من قواعد وقوانين»، [٣] فمن شروطه «أن يكون في المذكور دلالة على المحذوف، إما من لفظه أو من سياقه، وإلا لن يتمكن من معرفته، فيصير اللفظ مخلًا بالفهم». [٤]

يشير الحذف إلى علاقات الاتساق المعجمية النحوية داخل النص، إذ تستدعي تقنية الحذف البحث عن الشيء المحذوف سواء أكان جملة، أم كلمة، أم حرفًا، ويضطلع المتلقي بهذا الكشف ليحدد القصد من عملية الحذف، وقد برزت هذه السمة الأسلوبية في قصيدة عبد الرحمن شكري وكان

---

[١] دي بوجراند، النص والخطاب والإجراء، ص ٣٠١.

[٢] محمد خطابي، لسانيات النص، ص٢١.

[٣] محمود سليمان ياقوت، قضايا التقدير النحوي بين القدماء والمحدثين، دار المعارف بمصر، ١٩٨٥م، ص ٢٠٩.

[٤] بدر الدين محمد بن عبدالله الزركشي، البرهان في علوم القرآن، تحقيق محمد أبي الفضل إبراهيم، دار التراث، القاهرة، ج ٣/ ص١١١.

لها أثر كبير في بناء الجملة وصياغة النص وإثراء عمليته الإبداعية دلاليًا وجماليًا.

وقد توسل عبد الرحمن شكري بهذه الوسيلة في بناء قصيدته بغرض تحقيق التماسك النصي فيها، فتعددت ألوان الحذف لديه ما بين حذف الجملة، وحذف الفعل، وحذف الفاعل، وحذف الحروف والأدوات، وكان لكل لون من هذه الألوان دواعٍ نفسية وشعورية حققها سياق الحذف.

ومن نماذج حذف الجملة في القصيدة قوله [١]:

سيبقى لكم في القلبِ وجدٌ ولوعةٌ وذخرُ هيامٍ يومَ تُبْلَى السرائرُ

فقد حذف الشاعر جملة (سيبقى لكم في القلبِ) من آخر الشطر الأول وأول الشطر الثاني والتقدير (وسيبقى لكم في القلبِ لوعةٌ)، (وسيبقى لكم في القلبِ ذخرُ هيامٍ)، وجاء هذا الحذف نتيجة شعور ضاق به صدر الشاعر، فاختنقت عبرته، ولهذا أوجز في القول، ولم يطل، واقتصر في كلامه على ما يحقق مراده من بقاء الوجد والهيام في قلبه لمحبوبته إلى يوم القيام، يوم تتكشف السرائر ويظهر ما تخفيه القلوب.

وقد حذف الشاعر جملة (أناجيك) في قوله [٢]:

أناجيك بالسِّحْرِ الحلالِ من الهوى وبالسِّحْرِ من شعري فهل أنت شاعِرُ؟

---

[١] عبدالرحمن شكري، ديوان أناشيد الصبا، ص ٢٥٧

[٢] عبدالرحمن شكري، المرجع السابق، ص ٢٥٨

فمن أجل تحقيق الاتساق النصي انزاح الشاعر عن التركيب المألوف ولجأ إلى حذف جملة (أناجيك) من أول الشطر الثاني لدلالة السياق عليه، والتقدير (وأناجيك بالسِّحْرِ من شعري)، وهذا الحذف حقق الاتساق على مستوى الشطر الثاني وربطه بالشطر الأول، كما أبعد الشاعر عن التكرار ليعبر عن مقصوده بأقل عدد من الكلمات.

ومن نماذج حذف الفعل والمفعول قول الشاعر [١]:

وينســـانيَ الوغـــدُ اللئـــيم لميتتـــي ويرتـــد عنـــي نابُـــه والأظـــافرُ!

حيث حذف الشاعر الفعل والمفعول به من آخر الشطر الثاني إذ التقدير (وترتد عني الأظافرُ)، بدلالة جملة (يرتد عني نابه) عليها، فلم يكن هناك داعٍ لإعادة الفعل والمفعول به مرة ثانية تحقيقًا للاتساق والترابط بين شطريّ البيت.

ومن نماذج حذف الفعل قول الشاعر [٢]:

ســـلامٌ علـــيكم حيـــث كنـــتم فإننـــا ســـيهلك منـــا أولٌ ثـــم آخِـــرُ!

حيث حذف الشاعر الفعل (أقول) من أول الشطر الأول قبل جملة مقول القول (سلامٌ عليكم)، إذ التقدير (أقول سلامٌ عليكم حيث كنتم)، وهذا الحذف

---

[١] عبدالرحمن شكري، المرجع نفسه، ص ٢٦٠

[٢] عبدالرحمن شكري، المرجع السابق، ص ٢٦٠

أبلغ من الذكر، وقد ورد في القرآن الكريم في قول الله – سبحانه وتعالى – لأهل الجنة: (سَلَامٌ عَلَيْكُم بِمَا صَبَرْتُمْ ۚ فَنِعْمَ عُقْبَى الدَّار). [١]

وهكذا أدى الحذف إلى إثراء بنية النص الدلالية وتنشيط خيال المتلقي لتأويل العنصر المحذوف الذي تغاضى الشاعر عن ذكره عزوفًا عن التكرار، ورغبة في الإيجاز، وتحقيقًا للاتساق.

رابعًا: الوصل

الوصل هو «تحديد الطريقة التي يترابط بها اللاحق مع السابق بشكل منتظم. فالنص عبارة عن جمل أو متواليات متعاقبة خطيًا، ولكي تدرك كوحدة متماسكة تحتاج إلى عناصر رابطة متنوعة تصل بين أجزاء النص» [٢]، ولأن الوصل علاقة اتساق أساسية في النص فإن وظيفته «هي تقوية الأسباب بين الجمل وجعل المتواليات مترابطة متماسكة». [٣]

يتضمن الوصل وسائل متعددة «لربط المتواليات السطحية بعضها ببعض بطريقة تسمح بالإشارة إلى العلاقات بين مجموعات من معرفة العالم المفهومي للنص». [٤]

ولأن وسائل الربط في إطار الوصل متنوعة، فقد فرع الباحثان هاليداي ورقية حسن الوصل إلى أربعة أنواع هي: الوصل الإضافي، والوصل العكسي، والوصل السببي، والوصل الزمني.

---

[١] سورة الرعد: الآية (٢٤).

[٢] محمد خطابي، لسانيات النص، ص ٢٢-٢٣.

[٣] محمد خطابي، المرجع السابق، ص ٢٤.

[٤] دي بوجراند، النص والخطاب والاجراء، ص ٣٠١.

ومن أنواع الوصل التي وجدت في قصيدة (غاية الحب):

١. الوصل الإضافي:

وهو ربط بين «صورتين أو أكثر من صور المعلومات بالجمع بينهما إذ تكونان متحدتين من حيث البيئة أو متشابهتين» [١]، وتأتي (الواو) في مقدمة أدوات الوصل، حيث تفيد الواو «الربط الخطي الذي يقوم على الجمع بين جملة سابقة وأخرى تلحقها، فيفيد مجرد الترتيب في الذكر». [٢]

وقد أتت (الواو) محققة للوصل الإضافي في ثمانية وثمانين موضعًا من القصيدة، حيث ربطت الواو بين معظم أبياتها، وكان ذلك على النحو التالي:

- قامت الواو بالربط الثنائي بين كلمتين، مثل: (لحظي ولحظك، روحي وروحك، بيني وبينكم، وجد ولوعة)، فدلت على التناسب والتجانس بين الكلمتين، كما قامت الواو بالربط بين ثلاث كلمات على مستوى الشطر الواحد من البيت، مثل:(وإن نِلْتُ منك الودَّ والعطفَ والرضا).

- قامت الواو أيضًا بالربط بين الجمل الفعلية والاسمية، ومثال الفعلية قول الشاعر: (فاذكرني وزرنيَ – وقِفْ وتأملْ)، ومثال الاسمية: (ولا أنا مهجورٌ ولا أنت هاجِرُ – ولا العيشُ خوَّانٌ ولا الدهرُ جائِرُ – فؤاديَ مسحورٌ وحسنُك ساحِرُ) وقد تم هذا الربط تم على مستوى شطرٍ واحد من البيت فأسهم في ترابطه وإحكام نسجه.

---

[١] دي بوجراند، المرجع السابق، ص ٣٤٦.

[٢] الأزهر الزناد، نسيج النص، ص٣٧.

• وقد ربطت الواو أيضًا بين شطري البيت الواحد تحقيقًا للترابط والانسجام بينهما، يقول الشاعر[١]:

أناجيك بالسِّحْرِ الحلالِ من الهوى وبالسِّحْرِ من شعري فهل أنت شاعِرُ؟

سيُنْفِذُ فيك الموتُ أمرًا مقدَّرًا وتلقى الذي قد كنتَ قدْمًا تحاذِرُ

أما آن أن يبكي ليَ الأهلُ طرفة وأُصبح ممن غيَّبَتْه المقابِرُ

وقد استخدم الشاعر الواو للربط بين أبيات قصيدته على المستوى الأفقي والرأسي تحقيقًا للاتساق والانسجام بين بنية القصيدة، فقال [٢]:

وإن كنتَ عندي جئت بالعقلِ والحجى وإن لم تجئ فالقلبُ مجنونُ ثائِرُ

وإنَّ حياتي إنْ قَرُبْتَ خصيبةٌ وإن حياتي إن بَعُدْتَ لعاقِرُ

ولا شك أن استخدام الشاعر للواو بهذه الصورة المكثفة والاعتماد عليها دون غيرها من أدوات العطف قد أسهم في عملية التماسك، فقد أغنت الواو عن إعادة اللفظ بذاته أو بمفرداته وأدت إلى الربط بين العناصر التركيبية المكونة للنص.

---

[١] عبدالرحمن شكري، ديوان أناشيد الصبا، ص ٢٥٨

[٢] عبدالرحمن شكري، المرجع السابق، ص ٢٥٩

٢. الوصل السببي:

يتماسك النص بالوصل السببي الذي «يمكننا من إدراك العلاقة المنطقية بين جملتين أو أكثر، وتندرج ضمنه علاقات خاصة كالنتيجة والسبب والشرط، وهي علاقات منطقية ذات علاقة وثيقة بعلاقة عامة هي السبب والنتيجة». (١)

والمقصود بالربط المنطقي هنا هو «الربط الذي يعتمد نوع العلاقة في الجمع بين العنصرين المتتابعين، وهذه العلاقة أساسها السببية». (٢)

وقد أطلق دي بوجراند على هذه العلاقة اسم التفريع، حيث يشير التفريع إلى أن «العلاقة بين صورتين من صور المعلومات هي علاقة تدرج أي أن تحقق إحداهما يتوقف على حدوث الأخرى». (٣)

وقد استخدم الشاعر في قصيدته أسلوب الشرط الذي يقوم على العلاقة المنطقية بين جملتي الشرط والجواب، والأدوات التي عبرت عنه داخل القصيدة: (الفاء، إن، إذا)، حيث قامت أدوات الشرط «بالربط بين طرفي الجملة التركيبية سواء أكانت جازمة أم غير جازمة، كما تفيد الدلالة على علاقة الشرط القائمة على معنى الاستلزام». (٤)

---

(١) محمد خطابي، لسانيات النص، ص٢٣.

(٢) الأزهر الزناد، نسيج النص، ص٤٨.

(٣) دي بوجراند، النص والخطاب والإجراء، ص ٣٤٧.

(٤) حسام البهنساوي، أنظمة الربط في العربية، ص ٢٥.

ومنه قول الشاعر [١]:

إذا كنـــت لـــي خِـــدْنًا أَلُـــوذُ بحبِّـــه فلســـتُ أبـــالي مـــا تُعِـــدُّ المقـــادِرُ

وإن نِلْتُ منك الودَّ والعطفَ والرضا فلســـتُ أبـــالي أن تـــدورَ الـــدوائِرُ

وإن تَـــرْضَ عنـــي فالحيـــاةُ جميلـــةٌ وإن تُبْـــدِ صـــدًّا فالنهـــارُ ديـــاجِرُ

لقد تم الوصل السببي في جميع الأبيات السابقة عن طريق أداة الشرط غير الجازمة (إذا) في البيت الأول، وأداة الشرط الجازمة (إن) في باقي الأبيات، وقد ترتب عليها اقتران جواب الشرط (بالفاء)، والفاء حرف عطف يفيد ربط جواب الشرط بما سبقه من سياق، وقد أسهم هذا الأسلوب في ربط الأحداث ربطًا منطقيًا قائمًا على علاقة السبب بالنتيجة محققًا للاتساق بين أبيات القصيدة.

٣. الوصل الاستدراكي:

ويأتي الوصل الاستدراكي ليربط «بين صورتين من صور المعلومات بينهما علاقة التعارض، إذ تكونان في بيئتهما متحدتين أو متشابهتين، وقد يكون كل من الصورتين صادقًا بالنسبة لعالم النص، ولكن تعلق كل منهما بالآخر غير واضح». [٢]

---

[١] عبدالرحمن شكري، ديوان أناشيد الصبا، ص ٢٥٨

[٢] دي بوجراند، النص والخطاب والاجراء، ص ٣٤٦-٣٤٧.

ويتحقق هذا الربط باستخدام الأدوات التي تقوم بوظيفة الاستدراك، مثل:(بل، أو، لكن)، وقد استخدم الشاعر (لكن) ليستدرك بها قوله بعد النفي، فقال [١]:

فلا تحسبنْ أني من الموت ضاحكٌ ولا تحسبنْ أني بحسنِك ساخِرُ!

ولكن وجدي منك جُنَّ جنونُهُ فها أنا من حبي لحسنك هاتِرُ!

تُعدُّ (لكن) من «حروف الاستدراك، لأنها تتوسط بين كلامين مغايرين نفيًا وإيجابًا، فيستدرك بها النفي بإيجاب، والايجاب بالنفي». [٢]

وقد استخدم الشاعر(لكن) في البيت الثاني استدراكًا للنفي الذي جاء في البيت الأول، نافيًا لحبيبته أنه يضحك من الموت، أو يسخر من الحسن، ولهذا جاء القول بعد (لكن) في البيت الثاني ليثبت أن قوله السابق بسبب شدة وجده بمحبوبته، وأن هذا الوجد هو الذي أوصله لهذه المرحلة من الجنون والهذيان.

٤. الوصل الزمني:

ويجسد الوصل الزمني كآخر نوع من أنواع الوصل «علاقة بين أطروحتي جملتين متتابعتين زمنيًا». [٣]، وأدوات الوصل الزمني كثيرة ومتنوعة، ومنها: (ثم، بعد، قبل، منذ،...)، ومثالها قول الشاعر [٤]:

---

[١] عبدالرحمن شكري، ديوان أناشيد الصبا، ، ص ٢٥٩

[٢] محمد خطابي، لسانيات النص، ص ٢٣-٢٤.

[٣] محمد خطابي، المرجع السابق، ص ٢٣-٢٤.

[٤] عبدالرحمن شكري، ديوان أناشيد الصبا، ص ٢٦٠

نعيت لكم نفسي فلا لومَ بيننا فوقْع المنايا بيننا متواترُ!

فإما غدًا أو بعد ذاك وإنما تغادي المنايا شملنا وتباكرُ

نعى الشاعر نفسه إلى محبيه معلنًا أن الموت سيتتابع على الجميع، فإن لم يكن غدًا فسيكون بعد ذاك بقليل، وباستخدام الشاعر لظرفي الزمان (غدًا)، و(بعد) يكون قد ربط بين الأحداث المتسلسلة زمنيًا في موضوع الموت، فالموت سيلحق بالجميع إمّا في وقت مبكر، أو بعد ذلك بوقت بقليل.

كما استخدم الشاعر حرف العطف(ثم) في الربط الزمني بين الأحداث بقوله[1]:

سلامٌ عليكم حيث كنتم فإننا سيهلك منا أولٌ ثم آخِرُ!

تفيد(ثمَّ) الترتيب مع التراخي في الفترة الزمنية، وفي البيت السابق قامت (ثمَّ) بالربط بين حدث الموت الذي سيلحق بالأولين والآخرين مع اختلاف الفترة الزمنية، وهذا مقتبس من قوله – سبحانه وتعالى-:﴿إِنَّكَ مَيِّتٌ وَإِنَّهُم مَّيِّتُونَ﴾. [2]

[1] عبدالرحمن شكري، المرجع السابق، ص ٢٦٠

[2] سورة الزمر: الآية ٣٠

كما قام الشاعر بذكر المفردات التي تدل على تجسيد فترة من الزمن مثل (حقبة) ، كشكل تعبيري ينسجم مع المضمون الذي أراد توصيله إلى المتلقي، فقال[١]:

ويأكـلُ منـك الـدودُ مـا شـاءَ حقبـة ووجهــك مقبــوحٌ وعظمُــك نــاخِرُ

وهكذا نرى كيف أسهم الوصل بأنواعه المختلفة في اتساق القصيدة حيث أضاف للنص قيمة جمالية ظهرت من خلال اتساق بنية القصيدة وترابط أجزائها.

*****

[١] عبدالرحمن شكري، المرجع نفسه ص ٢٥٩.

الفصل الثالث

الاتســـاق المعجمي

وهو ركن مهم من أركان الاتساق النصي، وعماده المعجم وما يقوم بين وحداته من علاقات، ويعني «العلاقة التي تجمع بين كلمتين أو أكثر داخل المتتابعات النصية وهي علاقة معجمية خالصة لا تفتقر إلى عنصر نحوي يظهرها» (١)، ويحدث الربط المعجمي «بواسطة استمرارية المعنى بما يعطي النص صفة النصية، حيث تتحرك العناصر المعجمية على نحو منتظم في اتجاه بناء الفكرة الأساسية للنص وتكوينه». (٢)

ويقوم الاتساق المعجمي عند هاليداي، ورقية حسن على نوعين: «نوع منه يقوم على التكرير، وآخر يقوم على الجمع والتضام». (٣)

أولًا: الاتساق القائم على التكرار

التكرار من أهم الوسائل التي يلجأ إليها الشاعر لتؤدي دورًا تعبيريًا في القصيدة «فتكرار لفظة ما، يوحي بشكل أولي بسيطرة هذا العنصر المكرر وإلحاحه على فكر الشاعر أو شعوره أولا شعوره، ومن ثم فهو لا يفتأ ينبثق في أفق رؤياه من لحظة لأخرى». (٤)

---

(١) حسام أحمد فرج، نظرية علم النص، ص ١٠٦.

(٢) عزة محمد شبل، علم لغة النص بين النظرية والتطبيق، ص ١٠٥.

(٣) محمد الشاوش، أصول تحليل الخطاب في النظرية النحوية العربية، تأسيس نحو النص، المؤسسة العربية للتوزيع، تونس، ٢٠٠١م، المجلد الأول، ص ١٤٢.

(٤) على عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا للطباعة والنشر، القاهرة، الطبعة الرابعة ٢٠٠٢م، ص ٥٨.

ويأتي التكرار من «ضم الشيء إلى مثله في اللفظ مع كونه إياه في المعنى للتأكيد والتقرير». [١] وهو يهدف إلى تحقيق الاتساق النصي بين عناصر النص المتباعدة، فإذا لم يحسن الشاعر استخدامه «في العبارات الطويلة أو المقطوعات، يكون التكرار حينئذٍ ضارًا لأنه يحبط الإعلامية ما لم يكن هناك تحفيز قوي». [٢] وهذا ما يطلق عليه التكرار المذموم المعيب، فهو تكرار «مستغني عنه غير مستفاد به زيادة معنى؛ لأنه سيكون حينئذ فضلًا من القول ولغوًا». [٣]

وقد اتخذت بنية التكرار في قصيدة غاية الحب أشكالًا متعددة، فتراوحت ما بين التكرار البسيط، والتكرار المركب، وقد ظهرت في القصيدة على المستويين الصوتي واللفظي، ومن أهمها:

أولًا: تكرار كلمة مفردة

وهذا اللون من أكثر الألوان ورودًا في القصيدة، ومن أمثلته تكرار الشاعر لفعل الترجي (عسى) ثلاث مرات في أول السطور الشعرية التالية، يقول الشاعر [٤]:

أجِلْ في نجوم الليلِ لحظك طرفةً فإني إليها في دجى الليلِ ناظرُ

(١) محمد بن الحسن الإستراباذي النجفي الرضي، شرح الرضي لكافية ابن الحاجب، تحقيق: حسن بن محمد بن إبراهيم الحفظي، يحيى بشير مصطفى، جامعة الامام محمد بن سعود الإسلامية الطبعة الأولى، ١٩٦٦م، ج١م ص ٣٦-٣٧.

(٢) روبرت دي بوجراند، النص والخطاب والإجراء، ص ٣٠٦.

(٣) الرماني والخطابي والجرجاني، ثلاث رسائل في إعجاز القرآن الكريم، تحقيق محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، دار المعارف بمصر، الطبعة الثالثة، ص٥٢.

(٤) عبدالرحمن شكري، ديوان أناشيد الصبا، ص ٢٥٧.

عسى يلتقي لحظي ولحظك عندها فتعـرِفُ مـا تُطـوى عليـه النـواظرُ

عسـى يلتقـي روحٌ وروحُـك عنـدها علــى لحظــةٍ إِن اللحــاظَ بصــائرُ

عسـى يَشْعُرُ الولهانُ بالقرب منكمُ ويجري بكم منه على البعدِ خاطرُ

إن تكرار كلمة (عسى) في الأبيات السابقة يعد بمثابة الكلمة المفتاح التي تقوم عليها القصيدة، حيث الكلمة المكررة وثيقة الارتباط بالسياق، إذ تدل كلمة عسى في هذه الأبيات على «مقاربة الأمر على سبيل الرجاء والطمع، أي لتوقع حصول ما لم يحصل، سواء يرجى حصوله عن قريب أو بعيد مدة مديدة»، [١] وعلى هذا فإن «مفتاح تحقق كل رجاء بعد عسى هو تحقق ما قبلها من شروط». [٢]

وقد أتت عسى في الأبيات الأربعة السابقة على سبيل الطمع بتحقق رجاء مشروط بحصول الفعل بعدها: فالتقاء اللحظين، والتقاء الروحين، وشعور الولهان بقرب حبيبه، وجمع الأحلام بين الحبيبين، كل ذلك مرهون بتحقق نظر الحبيبين لنجوم السماء في دجى الليل؛ فإن تحقق الشرط حصل الرجاء، وإن لم يتحقق لن يحدث شيء على الإطلاق.

---

[١] أبـو البقـاء أيـوب بـن موسـى الحسيني الكفوي، الكليـات، معجـم فـي المصـطلحات والفروق اللغويـة، أعده للطبـع ووضـع فهارسـه د/ عدنان درويش، محمد المصـري، مؤسسة الرسالة، بيروت، الطبعة الثانية ١٩٩٨م، ص ٦٣٥.

[٢] عَسَى ولَعَلَّ، دَلاَلاَتُها واسْتِعْمَالاَتهُا فيْ القُرْآنِ الكَرِيْم، عدنان الغامدي، بحث منشور علـــــــى الشـــــــبكة العنكبوتيـــــــة بتـــــــاريخ ٢٠٢١/١/٢١م. https://tafaser.com

وبالإضافة إلى تكرار كلمة (عسى) كرر الشاعر في حشو البيت الأول كلمة (الليل) مرتين، وكرر في البيت الثاني كلمة (لحظ) مرتين أيضًا بإضافتها مرة إلى ضمير المتكلم (لحظي) وإضافتها مرة أخرى إلى ضمير المخاطب(لحظك)، واتبع نفس الطريقة في البيت الثالث حين كرر كلمة (روحي، وروحك)، والتكرار هنا يتعلق تعلقًا مباشرًا ببناء القصيدة العام، ولهذا أدى دوره في اتساق النص وانسجامه.

وقد كرر الشاعر في القصيدة كلمة (القلب) تسع مرات تكرارًا محضًا، فشكل تكراره هذا اتساقًا للقصيدة كلها، يقول [١]:

سيبقى لكم في القلبِ وجدٌ ولوعةٌ وذخرُ هيامٍ يومَ تُبْلَى السرائرُ

أشرت بتسليمٍ، فسلمت مثله فرحت وقلبي من جوى الحبِّ حائِرُ

فإن تهجروا فالقلبُ أسوان بائسٌ وإن تعطفوا فالقلبُ راضٍ وصابِرُ

وإن كنتَ عندي جئت بالعقلِ وإن لم تجئ فالقلبُ مجنونُ ثائِرُ

وآمنتُ أنَّ السِّحْرَ حقٌّ فإنما فؤاديَ مسحورٌ وحسنُك ساحِرُ

وآمنتُ أن الحسنَ مُلْكٌ ودولةٌ فقلبي مأسورٌ وحسنُك آسِرُ

وآمنت أن الحبَّ والوجدَ ميسرٌ فقلبي مقمورٌ وحسنُك قامرُ

وأصبح لا قلبي يُجن بذكركم ولا أنا مهجورٌ ولا أنت هاجِرُ

---

(١) انظر الأبيات: (١٣-٢٨-٢٩- ٢٩-٣٤-٣٦-٣٧-٣٨-٥٧).

على حين كرر كلمة (الموت ومرادفها) أربع عشرة مرة [1]، فقال:

إذا مـتُّ فـاذكرني وزرنـيَ زورةٌ ... وهـل عجـبٌ فـي أن تُـزَارَ المقـابِرُ؟

عسـى دمعـة حَـرَّى علـيَّ تُرِيقُهَـا ... وقـد يعـظ المـوتُ الفتـى وهْـو سـادِرُ

فـلا تنـذعر فـالموتُ غـادٍ ورائـحٌ ... وكـلٌّ جميـلٍ فهْـو لا بـد غـابِرُ

سـيُنْفِذُ فيـك المـوتُ أمـرًا مقـدَّرًا ... وتلقـى الـذي قـد كنـتَ قـدْمًا تحـاذِرُ

فـلا تحسـبنْ أنـي مـن المـوت ... ولا تحسـبنْ أنـي بحسـنِك سـاخِرُ!

فيـا بـؤس نفسـي منـك يـا بـؤس ... أمـا آن أن تُغْشَـى المنايـا البـواكرُ؟

أمـا آن أن ألقـى حِمامًـا يريحنـي ... فتهـدأ أضـلاعي وتهـدا المحـاجِرُ؟

أمـا آن أن ألقـى قضـاءً يميتنـي ... فيرتـاح حُسَّـادي وتسـلو العـواذرُ؟

وينسـانيَ الخـلُّ الـوفيُّ لميتتـي ... كـأَنْ لـم نكـن والحـيُّ للحـيِّ ذاكِـرُ

وينسـانيَ الوغـدُ اللئـيم لميتتـي ... ويرتـد عنـي نابُـه والأظـافرُ!

إذا مـا الـردى بـالمرءِ حـلَّ قضـاؤه ... رويـدك لا تغنـى لديـه المغـافر

وإنـي أحسُّ المـوتَ يسـري دبيبـه ... بروحـيَ حتـى فيـه منـه بـوادِرُ

نعيـت لكـم نفسـي فـلا لـومَ بيننـا ... فوقْـع المنايـا بيننـا متـواترُ!

---

[1] انظر الأبيات:(٣٩- ٤١- ٤٢- ٤٦- ٥٠- ٥١- ٥٢- ٥٣- ٥٤- ٥٨- ٥٩- ٦٠- ٦١).

فإمـــا غـــدًا أو بعـــد ذاك وإنمـــا تغـــادي المنايـــا شـــملنا وتبـــاكرُ

ولو تأملنا طبيعة انتشار كلمة (الموت) في بنية النص لوجدناها منتشرة بدءًا من البيت التاسع والثلاثين إلى نهاية القصيدة، فقد تكررت عشر مرات في أول، ووسط، وآخر الشطر الأول، بينما تكررت أربع مرات فقط في وسط الشطر الثاني، وفي هذا دلالة على سيطرة روح التشاؤم واليأس على الشاعر، وقد اعترف الشاعر على نفسه بهذا فقال: «هكذا كنتُ، ولكن رياح الحوادث قد أطفأت نور هذه الأطماع، فلا أستضيء الآن إلا بنار اليأس».[١]

٢- التكرار المركب:

يتصرف الشاعر في طريقة التكرار ذاتها عن طريق التدخل في العنصر المكرر والتصرف في صياغته حتى لا يأتي بصورة واحدة في كل مرة، ومنه تكرار (إن) الشرطية المسبوقة بالواو العاطفة (وإن) التي أخذت شكل الإيقاع المتكرر فجاءت متتابعة في أربعة أبيات دالة على الأبعاد النفسية والشعورية التي يتمنى الشاعر أن تتحقق، يقول [٢]:

وإن نِلْتُ منك الودَّ والعطفَ والرضا فلســـتُ أبـــالي أن تـــدورَ الـــدوائِرُ

وإن تَـــرْضَ عنـــي فالحيـــاةُ جميلـــةٌ وإن تُبْـــدِ صـــدًّا فالنهـــارُ ديـــاجِرُ

---

(١) عبد الرحمن شكري، الاعتراف، وهو قصة نفس، مؤسسة هنداوي، وندسور، المملكة المتحدة، ٢٠٢٠م، ص ٢٠

(٢) عبدالرحمن شكري، ديوان أناشيد الصبا، ص ٢٥٨

وإن حيـــــاتي ليلـــــة مدلهمـــــة فهـل تـأتينِّي عـن رضـاك البشـائر؟

وإن تُبْدِ لـي عطفًا فما الكونُ باطلٌ ولا العـيشُ خـوَّانٌ ولا الـدهرُ جـائِرُ

تقوم أدوات الشرط «بالربط بين طرفي الجملة التركيبية، سواء أكانت جازمة أم غير جازمة، وتفيد الدلالة على علاقة الشرط القائمة على معنى الاستلزام». (١)

وتكرار أسلوب الشرط واقتران جوابه بالفاء يحقق للنص الاستمرارية صياغة ومضمونًا؛ لكونه وسيلة اتبعها الشاعر لإثارة التشويق لدى المتلقي، وجعله يترقب ويخمن الأحداث المترتبة على فعل الشرط «وهذه الأحداث ينتظم بعضها مع بعض تبعًا للمباني النحوية، ولكنها لا تشكل نصًا إلا إذا تحقق لها من وسائل السبك ما يجعل النص مرتبطًا بكينونته واستمراريته». (٢)

إن إلحاح الشاعر على تكرار أسلوب الشرط يدلنا على مدى تلهف الشاعر على وصال محبوبته ونيل عطفها وودها وحبها، فقد كان الحب عند عبد الرحمن شكري «هو الحياة ومحور الوجود، الحب الصوفي النبيل والعشق

(١) حسام البهنساوي، أنظمة الربط في العربية، دراسة في التراكيب السطحية بين النحاة والنظرية التوليدية التحويلية، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، الطبعة الأولى ٢٠٠٣م، ص ٢٥.

(٢) سعد مصلوح، نحو أجرومية النص الشعري– دراسة في القصيدة الجاهلية، مجلة فصول، مصر، المجلد ١٠، العددان الأول والثاني، يوليو – أغسطس ١٩٩١م، ص ١٥٤.

الأسمى العفيف، الخالي من المجون والميول الوضيعة، الدافع إلى الخير والفضيلة». [١]

ومن مواضع التكرار في القصيدة تكرار التركيب (أما آن أن) متبوعًا بجملة فعلية بعد أن المصدرية الناصبة للفعل المضارع، يقول الشاعر [٢]:

أمـا آن أن ألقـى حِمامًـا يريحنـي فتهـدأ أضـلاعي وتهـدا المحـاجِرُ؟

أمـا آن أن ألقـى قضـاءً يميتنـي فيرتـاح حُسَّـادي وتسـلو العـواذرُ؟

تنشر الأبيات السابقة أنَّات الشاعر ويأسه القاتل من الحياة، ولم يكن التكرار في هذه الأبيات عبثًا، أو تكرارًا رتيبًا مملًا، ولكنه تكرار غير اتجاه المعنى في القصيدة كليًا، ونقله إلى طابع الحزن واليأس والتشاؤم، تكرار نقل لنا إحساس الشاعر باليأس والضيق والحزن العميق.

ومن نماذج التكرار في القصيدة والذي أدى دورًا مهما في الترابط النصي، تكرار الصيغة الفعلية، وقد أتى هذا التكرار في قوله [٣]:

وآمنـتُ أنَّ السِّـحْرَ حـقٌّ فإنمـا فـؤاديَ مسـحورٌ وحسـنُك سـاحِرُ

وآمنـتُ أن الحسـنَ مُلْـكٌ ودولـةٌ فقلبـي مأسـورٌ وحسـنُك آسِـرُ

---

[١] نقولا يوسف، عبد الرحمن شكري حياته وآثاره، مقال ضمن ديوان عبد الرحمن شكري، ص ٢٤.

[٢] عبدالرحمن شكري، ديوان أناشيد الصبا، ٢٥٩-٢٦٠

[٣] عبدالرحمن شكري، المرجع السابق، ص ٢٥٩

وآمنــت أن الحــبَّ والوجــدَ ميســرٌ فقلبـــي مقمـــورٌ وحســـنُك قـــامرُ

فقد كرر الشاعر في صدر الشطر الأول من الأبيات الثلاثة الجملة الفعلية (آمنتُ) المسبوقة بواو العطف، ثم أتى بعدها بأن الناسخة (وآمنت أن) في بداية الأسطر الشعرية الثلاثة، وفي كل سطر منها يتعلق الفعل بشيء جديد مترتب على هذا الفعل.

وقد أدت الجمل التركيبية السابقة دورها في اتساق النص وتشكيل الموسيقى الداخليـة للقصـيدة التـي ظهـرت فـي تكـرار الشـاعر لصـيغة اسـم المفعـول (مسحورٌ، مأسورٌ، مقمورٌ)، وصيغة اسم الفاعل (ساحرُ، آسرُ، قامرُ)، وقد أتى التكرار هنا في صيغة صرفية تقريرية لبيان حال الشاعر وتوضيح مدى تمكن الحب من قلبه وسيطرة الحسن عليه.

٣- التكرار الجزئي:

وقد استخدم الشاعر في قصيدته التكرار الجزئي ليضفي مزيدًا من الاتساق والانسجام عليها، فقام بتكرير العنصر المعجمي مع شيء من التغيير فقال[١]:

عسـى يلتقـي روحـي وروحٌ عنـدها علـى لحظـةٍ إن اللحـاظَ بصـائرُ

فكـرر (لحظـة، اللحـاظ) وتلاقـي العنصـر الأول مـع العنصـر الثـاني فـي المادة المعجمية، حيث أتت الأولى بصيغة المفرد، وأتت الثانية بصيغة جمع التكسير للدلالة على الكثرة، واللحظ هو النظر بمؤخر العين عن يمين وعن يسار في وقت قصير.

[١] عبد الرحمن شكري، ديوان أناشيد الصبا، ص ٢٥٧

واستخدمه أيضًا في قوله [١]:

وإن نِلْتُ منك الودَّ والعطفَ والرضا فلستُ أبالي أن تدورَ الدوائِرُ

وقع التكرار بين صيغتي الفعل (تدور) ، والاسم (الدوائر)، وهما يلتقيان في الجذر المعجمي (دَوَر).

يقول الشاعر [٢]:

أناجيك بالسِّحْرِ الحلالِ من الهوى وبالسِّحْرِ من شعري فهل أنت شاعِرُ؟

فقد وقع التكرار بين كلمتي (شعري)، (شاعر)، وهما متفقان في الجذر (شَعَرَ).

وهكذا استطاع الشاعر أن يحقق من خلال التكرار لونًا من ألوان التنوع والوحدة والاتساق في القصيدة، وهذا يدل على ثراء الإمكانات الإيحائية لصور التكرار، وهي إمكانات غير محدودة سواء في صيغها أو في طاقاتها الإيحائية.

ثانيًا: التضام أو المصاحبة المعجمية

والظاهرة المعجمية الثانية التي يتحقق بها التماسك والانسجام بين أجزاء النص هي ظاهرة التضام أو المصاحبة المعجمية، وهي تعني «توارد زوج من الكلمات بالفعل أو بالقوة؛ نظرًا لارتباطهما بحكم هذه العلاقة أو تلك،

---

[١] عبدالرحمن شكري، المرجع السابق، ص ٢٥٨

[٢] عبدالرحمن شكري، المرجع نفسه، ص ٢٥٨

والعلاقة النسقية التي تحكم هذه الأزواج في خطاب ما هي علاقة التعارض». (١)

وتتميز المصاحبة المعجمية «بعدم افتقارها إلى مرجعية سابقة أو لاحقة كما هو الحال في الاتساق النحوي. وهناك علاقات معجمية كثيرة خاصة بالمصاحبة اللغوية ومنها: التضاد – علاقة الجزء بالكل». (٢)

وكانت علاقات التضام التي وجدت في قصيدة غاية الحب على النحو الآتي:

أولًا: علاقة التضاد

وهو معروف عند القدماء بالطباق والمقابلة، عرفه أبو هلال العسكري فقال عنه «هوالجمع بين الشيء وضده في جزء من أجزاء الرسالة أو الخطبة أو البيت من القصيدة، مثل الجمع بين البياض والسواد، والليل والنهار». (٣)

ويُعد التضاد بنية جوهرية في «تشكيل النص الأدبي؛ تحقق انسجامًا وتماسكًا بين وحداته؛ إذ يتجلى فيها الأثر الدلالي متلبسًا بإيقاع المعنى، وملتحمًا به؛ فيبرز طابع المفارقة العميقة التي تدعم بناء النص، وتقوي حبكته الدلالية، وتربط أجزاءه من خلال سياقه الذي سيق من أجله». (٤)

---

(١) محمد خطابي، لسانيات النص، ص٢٥.

(٢) حسام أحمد فرج، نظرية علم النص، رؤية منهجية في بناء النص النثري، ص١١١.

(٣) أبوهلال العسكري، كتاب الصناعتين، الكتابة والشعر، تحقيق علي محمد البجاوي، ومحمد أبي الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، الطبعة الثانية، ص ٣١٦.

(٤) عزة محمد جدوع، البديع، دراسة في البنية والدلالة، مكتبة الرشد، الرياض، الطبعة الثالثة ٢٠١٤م، ص ٢١.

وقد ورد التضاد بكثرة في قصيدة غاية الحب ليحقق اتساقًا وتماسًا نصيًا بين أبياتها، يلقانا ذلك في قول الشاعر [١]:

فليتـــك تحلـــو والحـــوادثُ مُـــرةٌ وليتـــــك وافٍ والأنـــــامُ غـــــوادِرُ

فقد وقع التضاد في الشطر الأول بين الفعل تحلو، والاسم مُرةٌ، وفي الشطر الثاني بين الاسم وافٍ، وجمع التكسير غوادِرُ.

فالحلاوة والمرارة، والوفاء والغدر معانيها متقابلة في ألفاظها الحقيقية، وذكر أحدهما يستلزم وجود الآخر.

وأتت المقابلة أيضًا في قول الشاعر [٢]:

وإنَّ حيـــاتي إنْ قَرُبْـــتَ خصـــيبةٌ وإن حيـــــاتي إن بَعُـــــدْتَ لعـــــاقِرُ

فالمقابلة اللفظية هنا أتت بين الفعلين (قربت وبعدت)، بينما كلمتيّ (خصيبة، وعاقر) بينهما معاني متضادة خفية مأخوذة من التراكيب، فما يقابل الخصب هو الجدب والقحط، بينما المقابل لكلمة عاقر هو المنتج والولود.

واستخدم الشاعر التضاد ليؤكد على شمولية المعنى، فقال [٣]:

ســـلامٌ علـــيكم حيـــث كنـــتم فإننـــا ســـــيهلك منـــــا أولٌ ثـــــم آخِـــــرُ!

---

[١] عبد الرحمن شكري، ديوان أناشيد الصبا، ص ٢٥٨

[٢] عبد الرحمن شكري، المرجع السابق، ص ٢٥٩

[٣] عبد الرحمن شكري، المرجع نفسه، ص ٢٦٠

ويظهر التضاد في الشطر الثاني بين الاسمين (أول، وآخر) ليدل على أن الموت سيلحق كل حيٍّ على وجه الأرض.

ويجمع الشاعر بين التضاد اللفظي والتضاد المعنوي حين يقول [1]:

فإن تهجروا فالقلبُ أسوان بائسٌ وإن تعطفوا فالقلبُ راضٍ وصابِرُ

وإن تبعدوا فالأرضُ جرداءُ جدبةٌ وإن تقربوا فالدهرُ فينان زاهِرُ

وإن تغربوا فالعيش أسودُ داجنٌ وإن تشرقوا فالعيش أبلجُ ظاهِرُ

لقد زاوج الشاعر في أبياته السابقة بين استخدم التضاد اللفظي، والتضاد المعنوي للتعبير عن حالته النفسية والكشف عن رؤيته الشعرية التي تتعانق فيها المشاعر المتضادة، ويأتي التضاد مسهمًا في اتساق النص على النحو التالي:

١- في البيت الأول قابل الشاعر بين (الهجر، والعطف)، ولكن لفظ الهجر يقابله الوصل لغة، ولفظ العطف يقابله القسوة، والهجر لا ينتهي إلا بالوصل، والقسوة لا تنتهي إلا بالعطف، ومن ثم كان الهجر سببًا في القسوة، وكان الوصل سببًا في العطف، وهذا تضاد لغوي. لكن الشاعر تجاوزه إلى التضاد السياقي بالمقابلة بين (الهجر والعطف).

وقابل أيضًا في البيت نفسه بين (أسوان، وراض)، وأسوان تعنى (حزين)، والحزن يقابله السرور لغة، أما الرضا فيقابله السخط، فالحزن لا ينتهي إلا بالسرور، والسخط لا ينتهي إلا بالرضا، ومن ثم كان الحزن سببًا في

[1] عبدالرحمن شكري، ديوان أناشيد الصبا، ص ٢٥٨

السخط، وكان الرضا سببًا في السرور، ولكن الشاعر تجاوز هذا التضاد اللغوي إلى التضاد السياقي بالمقابلة بين (أسوان، وراضٍ).

كما قابل أيضًا بين (بائس، وصابر)، والبائس يقابله السعيد، بينما الصابر يقابله الجزِع، فالبؤس لا ينتهي إلا بتحقيق السعادة، والجزع لا ينتهي إلا بالصبر، ثم يتجاوز الشاعر ذلك كله للمقابلة السياقية بين (بائس، وصابر).

٢- وفي البيت الثاني قابل الشاعر مقابلة لفظية بين (البعد، والقرب)، و(جرداء، وفينان)، لكنه قابل مقابلة معنوية بين (جدبة، وزاهر)، والجدب يقابله الخصب، بينما الزاهر يقابله اليابس، فالجدب لا ينتهي إلا بالخصب، واليابس لا ينتهي إلا بالزاهر، ولكن الشاعر يتجاوز ذلك كله إلى المقابلة السياقية بين (جدبة، وزاهر).

٣- في البيت الثالث قابل الشاعر مقابلة لفظية بين الفعلين (تغربوا، وتشرقوا)، كما قابل مقابلة معنوية بين (أسود، وأبلج)، والأسود يقابله الأبيض، بينما الأبلج يقابله المعتم، وفي البيت نفسه مقابلة معنوية بين (داجن، وظاهر)، والداجن يقابله المشرق، بينما الظاهر يقابله الخفي، ولكن الشاعر تجاوز ذلك كله إلى المقابلة السياقية بين (أسود، وأبلج)، و (جدبة، وزاهر).

وهكذا رأينا كيف أسهم التعالق اللفظي والمعنوي للألفاظ المتضادة في تلاحم الأبيات الشعرية وتعالقها من أجل تحقيق الاتساق والانسجام في بنية القصيدة.

وهذه الأزواج المتضادة تهدف في النهاية إلى تحقيق غاية واحدة هي أقصى ما يصبو الشاعر إلى تحقيقها والوصول إليها، إنها (غاية الحب) المتمثلة في الوصل وعدم الهجر، في القرب وعدم البعد، في الحضور وعدم الغياب، بهذه الأشياء جميعها يفرح القلب، ويزهر الدهر، وتشرق الحياة.

ثانيًا: علاقة الجزء بالكل

وهذه العلاقة لا تظهر إلا مع «موضوعات خاصة يهدف الكاتب بها إلى تقديم وصف خاص لمفهوم عام، فهو لا يصفه وإنما يقوم بعرض تصور خاص له بذكر بعض أجزائه المكونة له، وصفاتها الملازمة؛ مما يكمل الصورة المقصودة لهذا الشيء العام». [١]

وتتمثل هذه العلاقة من خلال «علاقة اليد بالجسم، والعجلة بالسيارة. والفرق بين هذه العلاقة وعلاقة الاشتمال أو التضمن واضح. فاليد ليست نوعًا من الجسم، ولكنها جزء منه». [٢]

ومنه قول الشاعر [٣]:

يحدثني عنك الهلال إذا بدا وتخبرني عنك النجوم الزواهرُ

وإني أحبُّ البدرَ من أجل حبِّكم وتسعدني حتى أراك الأزاهرُ

---

[١] حسام أحمد فرج، نظرية علم النص، ص١١٤.

[٢] أحمد مختار عمر، علم الدلالة، ص ١٠١.

[٣] عبد الرحمن شكري، ديوان أناشيد الصبا، ص ٢٥٧

تتضح علاقة الجزء بالكل في هذين البيتين بين ألفاظ (الهلال، والنجوم، والبدر)، وجميعها أجرام سماوية تدور في السماء؛ فالهلال هو أول وآخر القمر، والبدر هو القمر المكتمل.

وتظهر علاقة الجزء بالكل أيضًا في قوله [١]:

أمـا آن أن ألقـى حِمامًـا يريحنـي فتهـدأ أضـلاعي وتهـدا المحـاجِرُ؟

فالعلاقة قائمة بين الأضلاع ويقصد بها القلب، والمحاجر ويقصد بها العيون وما يحيط بها من دموع، فالضلع يحيط بالقلب، كما تحيط المحاجر بالعيون.

ومن علاقة الجزء بالكل قول الشاعر [٢]:

وينسـانيَ الوغـدُ اللئـيم لميتتـي ويرتـد عنـي نابُـه والأظـافرُ!

فلفظتا (الناب، والأظافر) تمثلان جزءًا من كل لهذا الإنسان الوغد الذي سيرتد عن الشاعر لؤمه وجرحه بمجرد موته.

ومنها أيضًا قوله [٣]:

فيـا كعبـة الحسـنِ التـي أنـا عابـدٌ مناسـكُ تهيـامي بهـا والمشـاعرُ

---

[١] عبد الرحمن شكري، المرجع السابق، ص ٢٥٩

[٢] عبد الرحمن شكري، المرجع نفسه، ص ٢٦٠

[٣] عبد الرحمن شكري، ديوان أناشيد الصبا، ص ٢٥٧

ترتبط المناسك والمشاعر بالكعبة على سبيل الحقيقة، وأتى الشاعر بها هنا على سبيل المجاز، فربط مناسكه ومشاعره بمحبوبته التي تمثل بالنسبة له كعبة الحسن التي يعبدها.

وتظهر هذه العلاقة أيضًا في قول الشاعر [1]:

أظل إذا ما لحْتَ لي عن فُجاءَةٍ فــؤاديَ مخمــورٌ ولبــيَ طــائرُ

وتظهر علاقة الجزء بالكل في الكلمتين (فؤادي- لبي)، حيث إنها تشكل جزءًا من كل للشاعر العاشق الذي يسكر قلبه ويفقد عقله لمجرد ظهور حبيبته المفاجئ.

*****

[1]عبدالرحمن شكري، المرجع السابق، ص ٢٥٨

﴿خاتمة البحث﴾

ونسجل في هذه الخاتمة أبرز النتائج التي توصل إليها البحث وكانت كما يأتي:

♦ استخدم الشاعر أدوات الاتساق النصيّ المتعددة، فظهرت قصيدته نسيجًا واحدًا وبنيةً كلية لا تستطيع أن تفصل بين أجزائها.

♦ بنى الشاعر قصيدته على الشكل العمودي الموروث، فاختار لها بحر الطويل ليحمل هذا البحر أبعاد تجربته النفسية والشعورية، كما اعتمد على الشكل الموحد للقافية بإيقاعها النغمي الممتد عبر أبيات القصيدة كلها، فأضفى عليها ثراءً إيقاعيًا وتماسكًا نصيًّا.

♦ استخدم الشاعر بنية التوازي على المستويين الأفقي والرأسي، فمنح شعره فرصة للتنامي كما ساعده على إبراز تجربته الفنية.

♦ اعتمد الشاعر في بناء قصيدته على تكرار الجناس بأثريه الصوتي والدلالي ليكثف الإيقاع الداخلي، ويبرز حركة المعاني الخفية بدلالاتها الإيجابية وقيمتها النفسية.

♦ أسهمت الإحالة بأنواعها المختلفة في إقامة جسور من التواصل والترابط بين العناصر اللسانية الموجودة في النص.

♦ ربطت الإحالة المقامية اللغة بسياق المقام حتى كونت شبكة من العلاقات الإحالية بين العناصر المتباعدة في فضاء النص.

♦ أدت الإحالة النصية، والإشارية، والموصولية إلى معاني جمالية أسهمت في تكون نسيج نصي عالٍ على قدر كبير من الاتساق.

♦ أدى استخدام الشاعر للحذف إلى إثراء بنية النص الدلالية وتنشيط خيال المتلقي لتأويل العنصر المحذوف الذي تغاضى الشاعر عن ذكره عزوفًا عن التكرار، ورغبة في الإيجاز، وتحقيقًا للاتساق.

♦ أسهم الوصل بأنواعه المختلفة في إضافة قيمة جمالية للنص ظهرت من خلال اتساق بنية القصيدة وترابط أجزائها.

♦ استطاع الشاعر أن يحقق من خلال التكرار لونًا من ألوان التنوع والوحدة والاتساق في القصيدة.

♦ أسهم التعالق اللفظي والمعنوي للألفاظ المتضادة في تلاحم الأبيات الشعرية وتضافرها من أجل تحقيق الاتساق النصيٍّ في القصيدة.

***

﴿وَآخِرُ دَعْوَاهُمْ أَنِ الْحَمْدُ لِلَّهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ﴾

صدق الله العظيم

﴿المصادر والمراجع﴾

أولًا: القرآن الكريم.

ثانيًا: المصادر القديمة

١. أيوب بن موسى الحسيني القريمي الكفوي الملقب بأبي البقاء، الكليات، معجم في المصطلحات والفروق اللغوية، أعده للطبع ووضع فهارسه د/ عدنان درويش، محمد المصري، مؤسسة الرسالة– بيروت، الطبعة الثانية ١٩٩٨م.

٢. الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري، كتاب الصناعتين، الكتابة والشعر، تحقيق علي محمد البجاوي، ومحمد أبي الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، الطبعة الثانية.

٣. الرماني والخطابي والجرجاني، ثلاث رسائل في إعجاز القرآن الكريم، تحقيق محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، دار المعارف بمصر، الطبعة الثالثة.

٤. عبد الرحمن بن أبي بكر بن محمد بن سابق الدين الخضيري السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، تحقيق محمد أبي الفضل إبراهيم، وزارة الشؤون الإسلامية والأوقاف والدعوة والإرشاد، السعودية، ١٤٢٦هـ

٥. عبدالعظيم بن عبد الواحد بن ظافر ابن أبي الاصبع المصري، تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تقديم وتحقيق الدكتور حفني محمد شرف، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، لجنة إحياء التراث، القاهرة ١٩٦٣م.

٦. عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني، دلائل الإعجاز، قراءة وتعليق، أبي فهر، محمود محمد شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة، دار المدني بجدة الطبعة الثالثة ١٤١٣هـ – ١٩٩٢م.

٧. عمرو بن عثمان بن قنبر الحارثي، الملقب بسيبويه، الكتاب، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي بالقاهرة، دار الرفاعي بالرياض، الطبعة الثانية، ١٩٨٢م.

٨. مجد الدين محمد بن يعقوب بن محمد بن إبراهيم الشيرازي الفيروزآبادي، القاموس المحيط تحقيق: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة بإشراف: محمد نعيم العرقسُوسي، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان الطبعة: الثامنة، ١٤٢٦ هـ ، ٢٠٠٥ م.

٩. محمد بن بهادر بن عبد الله الزَّرْكَشِيّ، البرهان في علوم القرآن، تحقيق محمد أبي الفضل إبراهيم، دار التراث، القاهرة.

١٠. محمد بن الحسن الإستراباذي النجفي الرضي، شرح الرضي لكافية ابن الحاجب، تحقيق: حسن بن محمد بن إبراهيم الحفظي، يحيى بشير مصطفى، جامعة الامام محمد بن سعود الإسلامية الطبعة الأولى، ١٩٦٦م.

١١. محمد بن مكرم بن على جمال الدين ابن منظور الأنصاري، لسان العرب، دار صادر – بيروت الطبعة: الثالثة – ١٤١٤ هـ.

١٢. موفق الدين أبي البقاء يعيش بن علي بن يعيش الموصلي، شرح المفصل للزمخشري، قدم له ووضع فهارسه د.إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى ٢٠٠١م

١٣. يوسف بن أبي بكر بن محمد بن علي السكاكي ، مفتاح العلوم، تحقيق الدكتور/ عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، الطبعة الأولى، ٢٠٠٠م.

ثالثًا: المراجع الحديثة

١٤. إبراهيم أنيس:

أ. الأصوات اللغوية، مكتبة الانجلو المصرية، الطبعة الخامسة ١٩٧٥م.

ب. موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة الثانية ١٩٥٢م.

١٥. أحمد إبراهيم مصطفى الهاشمي، ميزان الذهب في صناعة أشعار العرب، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، ٢٠١٦م.

١٦. أحمد عفيفي، نحو النص (اتجاه جديد في الدرس النحوي)، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ٢٠٠١م.

١٧. أحمد مختار عمر، علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، الطبعة الخامسة ١٩٩٨م.

١٨. الأزهر الزناد، نسيج النص، بحث فيما يكون به الملفوظ نصًا، المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة الأولى ١٩٩٣م.

١٩. ج. ب. براون، ج. يول، تحليل الخطاب، ترجمة وتعليق د. محمد لطفي الزليطي، د. منير التريكي، جامعة الملك سعود، الرياض، ١٩٩٧م.

٢٠. جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، المغرب، الطبعة الأولى، ١٩٨٦م.

٢١. جمعان عبد الكريم، مفهوم التماسك في الدراسات النصية، مجلة علامات في النقد، المجلد ١٦، الجزء ٦١، جمادي الأولى ١٤٢٨- مايو ٢٠٠٧م، الشركة العالمية للنشر.

٢٢. حسام أحمد فرج، نظرية علم النص، رؤية منهجية في بناء النص النثري، تقديم سليمان العطار، د/ محمود فهمي حجازي، مكتبة الآداب، القاهرة، الطبعة الأولى ٢٠٠٧م.

٢٣. حسام البهنساوي، أنظمة الربط في العربية، دراسة في التراكيب السطحية بين النحاة والنظرية التوليدية التحويلية، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، الطبعة الأولى ٢٠٠٣م.

٢٤. رشيد الدين محمد العمري، حدائق السحر في حقائق الشعر، نقله إلى العربية إبراهيم أمين الشواربي، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٤٥م.

٢٥. روبرت دي بوجراند، النص والخطاب والإجراء، ترجمة الدكتور/ تمام حسان، الطبعة الأولى، عالم الكتب، القاهرة،١٩٩٨م.

٢٦. رومان ياكوبسون، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي، ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء- المغرب، الطبعة الأولى ١٩٨٨م.

٢٧. سعد مصلوح، نحو أجرومية النص الشعري، دراسة في القصيدة الجاهلية، مجلة فصول، مصر، المجلد ١٠، العددان الأول والثاني، يوليو – أغسطس ١٩٩١م.

٢٨. سعيد حسن بحيري، علم لغة النص، المفاهيم والاتجاهات، الشركة العالمية للنشر، الطبعة الأولى ١٩٩٧م.

٢٩. سـي موريـه، حركـة التجديـد فـي موسـيقى الشـعر العربـي الحـديث، ترجمة سعد مصلوح، عالم الكتب، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٦٩م.

٣٠. صبحي إبراهيم الفقي، علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، دراسة تطبيقية على السور المكية، دار قباء للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الأولى ٢٠٠٠م.

٣١. صـلاح فضـل، بلاغـة الخطـاب وعلـم الـنص، سلسـلة عـالم المعرفـة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، أغسطس ١٩٩٢م.

٣٢. عبد الرحمن شكري:

أ. الاعتراف، وهو قصة نفس، مؤسسة هنداوي، وندسور، المملكة المتحدة، ٢٠٢٠م.

ب. ديوان عبد الرحمن شكري، جمع وتحقيق نقولا يوسف، وشارك في جمعه، محمد رجب البيومي، مراجعة وتقديم فاروق شوشة، المجلس الأعلى للصحافة ٢٠٠٠م.

٣٣. عبد الغني أبي العزم، معجم الغني، كتاب الكتروني متميز، فهرسة وتنسيق فواز زكانة، ربيع الثاني ١٤٣٤- مارس ٢٠١٣م.

٣٤. عبد الواحد حسن الشيخ، البديع والتوازي، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية، المنتزه، الطبعة الأولى ١٩٩٩م.

٣٥. عثمان أبو زنيد، نحو النص، اطار نظري ودراسات تطبيقية، عالم الكتب للنشر والتوزيع، الأردن.

٣٦. عزة محمد جدوع:

أ. البديع، دراسة في البنية والدلالة، مكتبة الرشد، الرياض، الطبعة الثالثة ٢٠١٤م.

ب. عن محاولات التجديد في إيقاع الشعر الحديث، دراسة نقدية في شعر حسن طلب، مكتبة المتنبي، الدمام، الطبعة الثالثة ٢٠١٣م.

ج. المستوى الصوتي، مدخل لدراسة جماليات النص الشعري، مكتبة المتنبي ، الدمام، الطبعة الثانية ٢٠١١م.

٣٧. عزة محمد شبل، علم لغة النص بين النظرية والتطبيق، مكتبة الآداب، القاهرة، الطبعة الثانية، ٢٠٠٩م.

٣٨. علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا للطباعة والنشر، القاهرة، الطبعة الرابعة ٢٠٠٢م.

٣٩. عمر أبو خرمة، نحو النص، نقد النظرية وبناء أخرى، عالم الكتب الحديث، إربد – الأردن، ٢٠٠٤م .

٤٠. فان دايك:

أ. النص بنى ووظائف (مدخل أولى إلى علم النص) ضمن كتاب العلاماتية وعلم النص، ترجمة منذر عياشي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ٢٠٠٤م.

ب. النص والسياق (استقصاء البحث في الخطاب الدلالي والتداولي)، ترجمة عبد القادر قنيني، إفريقيا الشرق– المغرب، بيروت ، لبنان، ٢٠٠٠م.

٤١. محمد جواد النوري، لسانيات النص وتحليل الخطاب، دار الكتب العلمية، بيروت ، لبنان، ٢٠٢٠م.

٤٢. محمد خطابي، لسانيات النص (مدخل إلى انسجام الخطاب)، المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة الأولى ١٩٩١م.

٤٣. محمد الشاوش، أصول تحليل الخطاب في النظرية النحوية العربية، تأسيس نحو النص، المؤسسة العربية للتوزيع، تونس، ٢٠٠١م.

٤٤. محمد مفتاح:

أ. التشابه والاختلاف، نحو منهجية شمولية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى ١٩٩٦م.

ب. التلقي والتأويل، مقاربة نسقية، المركز الثقافي العربي، الدرار البيضاء، بيروت، الطبعة الأولى ١٩٨٥م.

٤٥. محمد مندور، النقد والنقاد المعاصرون، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مارس ١٩٩٧م.

٤٦. محمود سليمان ياقوت، قضايا التقدير النحوي بين القدماء والمحدثين، دار المعارف بمصر، ١٩٨٥م.

٤٧. مدحت الأخضر الصبيحي، مدخل إلى علم النص ومجالات تطبيقه، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ٢٠٠٨م.

٤٨. نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، الطبعة الثالثة ١٩٦٧م.

٤٩. نعمان بوقرة، نحو النص، إطار نظري ودراسات تطبيقية، المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب، دراسة معجمية، جدارا للكتاب العالمي، عمان – الأردن، الطبعة الأولى ٢٠٠٩م.

٥٠. نقولا يوسف، عبد الرحمن شكري، حياته وآثاره، مقال ضمن ديوان عبد الرحمن شكري.

٥١. نورة صبيان بخيت الجُهني، التماسك النصي في قصيدة حديقة الغروب للقصيبي، مجلة الجامعة العربية الأمريكية للبحوث، مجلد (٦)، العدد (٢) / ٢٠٢٠م.

References and Resources

First : The Glorious Quran

Second: Old Resources

1-Abu Al-Baqaa Al-Kafawi, *Al-Kuleyat, Mujam fi Al-Mustalahat wa Al-Forouq Al-Lughaweyyah*, Ar-Risalah Corporation, Beirut, 2nd edition, 1998 AD.

2- Al-Askri, *Kitab As-Senatayn Al-Kitabah wa Ash-Shir*, Dar Al-Fikr Al-Arabi, 2nd edition.

3- Ar-Rumani, Al-Khatabi, & Al-Jirjani, *Thalath Raseal fi Ijaz Al-Quran Al-Kareem*, Dar Al-Maref, Egypt, 3rd edition.

4- As-Soyouti, *Al-Itqan fi Oloum Al-Quran*, Ministry of Islamic Affairs, Dawah, and Guidance, Saudi Arabia, 1426 AH.

5- Ibn Abi Al-Usbaa Al-Masri, *Tahrir At-Tahbeer fi Sinaat Ash-Shir wa An-Nathr wa Bayan Iajaz Al-Quran*, Supreme Council for Islamic Affairs, Revival of Islamic Heritage Committee, Cairo, 1963 AD.

6- Al-Jirjani, *Dalael Al-Iajaz*, Al-Madani press, Cairo, 3rd edition, 1413 AH-1992 AD.

7- Sibawayh, *Al-kitab*, Al-Khangi Bookshop, Cairo, 2nd edition, 1982 AD.

8- Al-Fayrouzabadi, *Al-Qamous Al-Muheet*, Ar-Risalah Corporation, Beirut, Lebanon, 8th edition, 1426 AH, 2005 AD.

9- Az-Zarkashi, *Al-Burhan fi Oloum Al-Quran*, Dr At-Turath, Cairo.

10- Al-Astrabazi, *Sharh Ar-Radei li Kafeyat Ibn Al-Hajib*, Imam Mohammad Ibn Saud Islamic University, 1st edition, 1966 AD.

11- Ibn Manzour Al-Ansari, *Lisaan Al-Arab*, Dar Sadir, Beirut, 3rd edition, 1414 AH.

12- Ibn Yaeish, *Sharh Al-Mufassal li Az-Zamakhshari*, Dar Al-Kutub Al-Ilmiyyah, Beirut, Lebanon, 1st edition, 2001 AD.

13- As-Sakkaki, *Muftah Al-Oloum*, Dar Al-Kutub Al-Ilmiyyah, Beirut, Lebanon, 1st edition, 2000 AD.

Third: Recent Resources:

14- Ibrahim Anis, *Al-Aswat Al-Lughaweyah*, Anglo Egyptian Bookshop, 5th edition, 1975.

15- Ibrahim Anis, *Musiqa Ash-Shir*, Anglo Egyptian Bookshop, 2nd edition, 1952.

16- Ahmad Ibrahim Al-Hashemi, *Mizan Az-Zahab fi Sinaat Ashaar Al-Arab*, Hindawi Foundation for Education and Culture, Cairo, 2016 AD.

17- Ahmad Afifi, *Nahw An-Nass (Itijah Gadid fi Ad-Dars An-Nahawi)*, Zahraa Ash-Sharq Bookshop, Cairo, 2001 AD.

18- Ahmad Mukhtar Umar, *Elm Ad-Dalah*, Alam Al-Kutub, Cairo, 5th edition, 1998 AD.

19- Al-Azhar Az-Zaned, *Naseej An-Nass, Bahth fima Yakoun bih Al-Malfouz Nassa*, Center Culturel Arab, Beirut, 1st edition, 1993.

20- G. B. Brown, G, Yule, *Tahlil Al-Khitab*, Translation: Dr. Muhammad Lutfi Az-Zuleiti & Dr. Munir At-Treiki, King Saud University, Riyadh, 1997 AD.

21- Jane Kohen, *Benyat Al-Lughah Ash-Sheriyyah*, Translation: Muhammad Al-Wali & Muhammd Al-Umari, Dar Tubqal, Morocco, 1st edition, 1986.

22- Guman Abd Al-Karim, *Mafhoum At-Tamasok fi Ad-Dirasat An-Nasseyah*, Alamat fi An-Naqd Magazine, Volume 16, part 61, Jumada 1st 1428 - May 2007 AD, International Company for Publishing.

23- Hussam Ahmad Farag, *Nazareyat Elm An-Nass, Roayah Manhajeyyah fi Benaa An-Nass An-Nathri*, Al-Adab Bookshop, Cairo, 1st edition, 2007 AD.

24- Hussam Al-Bahnasawi, *Anzemat Ar-Rabt fi Al-Arabiah, Dirasah fi At-Trakeeb As-SaTheyyah bayn An-Nuhah wa An-Nazareyyah At-Tawleedeyyah At-Tahweelyyah*, Zahraa Ash-Sharq Bookshop, Cairo, 1st edition, 2003 AD.

25- Rashid Ad-Deen Muhammad Al-Umari, *Hadaeq As-Sehr fi Haqaeq Ash-Shir*, Translation: Amin Ash-Shawarbi, Association of Authorship, Translation and Publication Press, Cairo, 1945 AD.

26- Robert de Beaugrand, *An-Nass wa Al-Khitab wa Al-Igraa*, Translation: Dr. Tammam Hassan, 1st edition, Alam Al-Kutub, cairo, 1998 AD.

27- Roman Jakobson, *Qadaya Ash-Shereyyah*, Translation: Muhammad Al-Wali, Dar Tubqal, Casablanca, Morocco, 1st edition, 1988 AD.

28- Saad Maslouh, *Nahw Ajurrumiyya An-Nass Ash-Sherri, Dirasah fi Al-Qaseedah Al-Jahiliyyah*, Fusul Magazine, Egypt, volume 10, issue 1 & 2, July-August 1991 AD.

29- Saeed Hasan Beheiri, *Elm Lughat An-Nass, Al-Mafaheem wa Al-Itjihat*, International Company for Publishing, 1st edition, 1997 AD.

30- C. Moore, *Harakat At-Tajdeed fi Musiqa Ash-Shir Al-Arabi Al-Hadith*, Translation: Saad Maslouh, Alam Al-Kutub, Cairo, 1st edition, 1969.

31- Sobhi Ibrahim Al-Fiqi, *Elm A-Lughah An-Nassi Bayn An-Nazareyyah wa At-Tatbeeq, Dirasah Tatbeeqeyyah Ala As-Suwar Al-Makkeiah, Dar Qibaa*, Cairo, 1st edition, 2000 AD.

32- Salah Fadl, *Balghat Al-Khitab wa Elm An-Nass*, Alam Al-Marefah Series, the National Council for Culture, Arts and Letters, Kuwait, August, 1992 AD.

33- Abd Ar-Rahman Shoukri, *Al-Itiraf wa Howa Qessat Nafs*, Hindawi Foundation, Windsor, UK, 2020 AD.

34- Abd Ar-Rahman Shoukri, *Diwan Abd Ar-Rahman Shoukri*, The Supreme Council of the Press, 2000 AD.

35- Abd Al-Ghani Abi Al-Azm, *Mujam Al-Ghani*, E Book, Rabee 2nd 1434-March 2013 AD.

36- Abd Al-Wahed Hasan Ash-Sheikh, *Al-Badee wa At-Tawazi*, Al-Ishaa Press, Al-Muntazah,1st edition, 1999 AD.

37- Uthman Abu Zeneid, *Nahwa An-Nass Itar Nazari wa Dirasat Tatbiqeyyah*, Alam Al-Kutub, Jordan.

38- Azza Muhammad Jadoua, *Al-Badee Dirasah fi Al-Benyah wa Ad-Dalalah*, Ar-Rushd Bookshop, Riyadh, 3rd edition, 2014 AD.

39- Azza Muhammad Jadoua, *An Muhawalat At-Tajdid fi Iqaa Ash-Shir Al-Hadith, Dirasah Naqdeyyah fi Shir Hasan Tulb*, Al-Mutanabi Bookshop, Dammam, 3rd edition, 2013 AD.

40- Azza Muhammad Jadoua, *Al-Mustawa As-Sawti Madkhal li Dirasat Gamaliyyat An-Nass Ash-Sherri*, Al-Mutanabi Bookshop, Dammam, 2nd edition, 2011.

41- Azza Muhammad Shebl, *Elm Lughat An-Nass Bayn An-Nazareyyah wa At-Tatbiq*, Al-Adab Bookshop, Cairo, 2nd edition, 2011.

42- Ali Ashri Zayyed, *An Benaa Al-Qaseedah Al-Arabiah Al-Hadithah*, Ibn Sina Bookshop, Cairo, 4th edition, 2002 AD.

43- Umar Abu Kharmah, *Nahw An-Nass, Naqd An-Nazareyyah wa Benaa Aukhra*, Alam Al-Kutub Al-Hadith, Erbed, Jordan, 2004 AD.

44- Van Dijk, *An-Nass Bena wa Wazeaf (Madkhal Awali Ila Elm An-Nass) part of Al-Alamatiah and Elm An-Nass Book*, Translation: Munzer Ayyashi, Center Culturel Arab, Beirut, Casablanca, 1st edition, 2004 AD.

45- Van Dijk, An-Nass wa As-Seyaq (*Istqisaa Al-Bahth fi Al-Khitab Ad-Dalali wa At-Tadawoli)*, Translation: Abd Al-Qader Qennini, Africa Ash-Sharq, Morocco, 1st edition, 2000 AD.

46- Muhammad Gawad An-Nouri, *Lesaneyyat An-Nass wa Tahlil Al-Khitab*, Dar Al-Kutub Al-Ilmiyyah, Beirut, Lebanon, 2020 AD.

47- Muhammad Khatabi, *Lesaneyyat An-Nass (Madkhal Ela Insijam Al-Khitab)*, Center Culturel Arab, Beirut, 1st edition, 1991 AD.

48- Muhammad Ash-Shawesh, *Usul Tahlil Al-Khitab fi An-Nazareyyah An-Nahaweyyah Al-Arabiah Tasis Nahw An-Nass*, Al-Moassasah Al-Arabiah Al-Hadithah, Tunisia 2001 AD.

49- Muhammad Muftah, *At-Tashabuh wa Al-Ikhitlaf, Nahw Manhajeyyah Shmouleyyah*, Center Culturel Arab, Casablanca, Morocco, 1st edition, 1996 AD.

50- Muhammad Muftah, *At-Talaqi wa At-Taweel, Muqarabah Nasaqeyyah*, Center Culturel Arab, Casablanca, Beirut, 1st edition, 1985 AD.

51- Muhammad Mandour, *An-Naqd wa An-Nuqqad Al-Moaseroun*, Nahdet Misr, 1997 AD.

52- Mahmoud Suliman Yaqut, *Qudaya At-Taqdeer An-Nahawi Bayn Al-Qudamaa wa Al-Muhaditheen*, Dar Al-Maref, Egypt, 1985.

53- Medhat Al-Akhdar Subehei, *Madkhal Ila Elm An-Nass wa Majalat Tatbiquh,* Ad-Dar Al-Arabiah lil Oloum, 2008 AD.

54- Nazek Al-Malaakeh, *Qudaya Ash-Shir Al-Moaser*, An-Nahdah Bookshop, 3rd edition, 1967 AD.

55- Numan Bu Qurrah, *Nahw An-Nass, Itar Nazari wa Dirasat Tatbiqeyyah, Al-Mustalahat Al-Asaseyyah fi Lesaneyyat An-Nass wa Tahlil Al-Khitab,* Jedara lil Al-Kitab Al-Alami, Jordan 1st edition, 2009 AD.

56- Niqula yusuf, *Abd Ar-Rahman Shukri, Hayatuh wa Atharuh,* An Article in Abd Ar-Rahman Shukri Diwan

57- Nurah Subyan Bekheit Al-Geneidi, *At-Tamasok An-Nassi fi Qaseedat Hadiqat Al-Ghoroub lil Quseibi*, Arab American University Journal, volume 6, issue 2, 2020 AD.