آليات التماسك النصي في قصيدة (من ليالي تشرين) لعلي السبتي

د٠ عليه طلاق فلاح الهاجرى (*)

المقدمة :

تعد قضية التماسك النصي وآلياته من القضايا المهمة التي شغلت علم اللغة النصي ونحو النص؛ فقد اهتمت الدراسات المتعلقة بلسانيات النص بظاهرة الترابط النصي في النصوص الأدبية، من خلال النظر إلى مدى اتساقها من الناحيتين الشكلية والدلالية، ممَّا يجعل النص الأدبي نصًّا مترابطًا منسجمًا فـ ((البحث النصي يتجاوز إطار الشكل دون إهماله، غير أنه ينطلق أساسًا من المضمون، مضمون النص ككل بوصفه وحدة كبرى متماسكة الأجزاء)).(١)

ومن أهم المواضيع التي اشتغل عليها علم لغة النص واهتَّم بها: ظاهرة التماسك النصي الذي يدور مفهومه معجميًّا حول: الشد والربط، والتماسك والاحتباس(٢)، أي إن مفهوم التماسك لغويًّا يعني الارتباط بين أجزاء النص، ممَّا يجعله منسجمًا ومتسقًّا بين عناصره المكونة له.

وتبدو المعاني الاصطلاحية لمفهوم التماسك النصي وثيقة الصلة بمعناها المعجمي، إذ يعني التماسك: عدم استغناء الأول عن الآخر، وعدم استغناء الآخر عن الأول، في الجمل المتجاورة أو المتباعدة، ويحيط بالنص كاملاً، داخليًّا وخارجيًّا(٣).

ولكي يتحقق التماسك النصي لابد من توافر مستويات عدة: نحوية، ودلالية، ومعجمية، مع الأخذ بعين الاعتبار دور المتلقي في فك شيفرة النص؛ فهو الذي يحكم على تماسك النصوص من عدمها، للوصول – في النهاية – إلى كلية

(*) دكتوراه في الأدب العربي الحديث.

النص؛ باعتباره نسيجًا محكمًا يستطيع مستقبلوه إدراك معانيه واستيعاب أفكاره، وهذا يعني أن التماسك خاصية ضرورية في كلّ نصٍّ أدبي، وذلك من خلال مجموعة من العلاقات المتشابكة والمترابطة، التي تحيل النص إلى سبيكة متلاحمة الأجزاء ((يعتمد على فهم كلِّ جملة مكونة للنص في علاقتها بما يفهم من الجمل الأخرى)) [٤].

ويقع البحث الحالي في مجال العلاقة بين لسانيات النص والشعر، وذلك من خلال تسليط الضوء على الآليات التي تحقق التماسك النصي في الشعر، وذلك بالتطبيق على قصيدة (من ليالي تشرين) للشاعر على السبتي[٥] التي تضمنها ديوانه (وعادت الأشعار)، فهذه القصيدة لم تنتج معناها من خلال حركة جدلية تتمثل في الانتقال من دراسة كلِّ جزء أو مكون بنائي فيها إلى دراسة الكل ((وإنما على درجة الخصوص بالتكثيف للأجزاء في ضوء البنية الكاملة للنص)) [٦]، ممَّا ينتج عنه في النهاية ما يعرف بالتماسك النصي.

*** أسباب اختيار الموضوع:**

١- الرغبة الشخصية في الخوض في مضمار الدراسات ذات الصلة بلسانيات النص، الذي ينظر إلى النص بوصفه وحدة لغوية كبرى قابلة للتحليل والدراسة، بعد أن ظلت الجملة وحدها – ردحًا من الزمن – مركز الاهتمام.

٢- لم ينل ديوان: (وعادت الأشعار) – على قدر اطلاعي – اهتمامًا كبيرًا من قبل الدارسين والباحثين، الأمر الذي يجعله جديرًا بدراسة التماسك النصي فيه بالكشف عن وسائله وآلياته، من خلال التطبيق على قصيدة (من ليالي تشرين).

٣- انتقال علي السبتي – في القصيدة موضع البحث – من اللغة العامة إلى اللغة الخاصة، التي أصبحت قاسمًا مشتركًا بين الشعر وبين اللسانيات اللغوية والأسلوبية، الأمر الذي جعل للشاعر لغته الخاصة وأسلوبه المميز

الذي يتفرد به، حيث اختص (السبتي) لنفسه معجمًا لغويًّا خاصًّا يتسم بالمفردات السهلة المتداولة المركزة والواقعية.

الأهداف:

١- الكشف عن السمات النصية في قصيدة (من ليالي تشرين) من خلال البحث عن آليات الربط والتماسك فيها، وكيفية ترابطها في أثناء عملها مع بعضها.

٢- محاولة الكشف عن أهم محاور البحث في حقل علم اللغة النصي أو لسانيات النص، ألا وهو موضوع التماسك النص وآلياته الواجب توافرها في كلّ نص؛ لنتمكن من الحكم على نصيته، باعتبار النص أكبر وحدة لغوية.

٣- الإسهام الجاد في الكشف عن وسائل التماسك النصي في الشعر العربي الحديث عامة والكويتي منه بصفة خاصة، من خلال الرؤى الحديثة للنص، باعتباره وحدة كلية منسجمة.

*** المنهج المتبع:**

لم يتبنَّ هذا البحث إجراءات منهج بعينه من مناهج دراسة النص الشعري، بل أفاد من إنجازات المناهج الحديثة في مجال علم اللغة النصي، وذلك حتى لا يفرض على القصيدة – موضع الدراسة – نموذجًا منهجيًا جاهزًا، قد تتنافى إجراءاته كليًا أو جزئيًا مع روح هذه القصيدة، ممَّا قد يؤدي إلى آراء متعسفة وتفسيرات خاطئة.

وقد استفاد البحث من مناهج عدة منها: المنهج الإحصائي في إحصاء بعض وسائل التماسك، والمنهج التحليلي، وفيه يتم تحليل البناء اللغوي للقصيدة؛ للكشف عن بنياتها الصغرى وكيفية ترابطها لتحقيق البنية الكبرى المتماسكة.

*** خطة البحث:**

يتكون البحث من توطئة، اشتملت على نبذة مختصرة حول الموضوع، وأسباب اختياره، وأهدافه، والمنهج المتبع، وخطة البحث، التي تضمنت تحديد آليات التماسك النصي في قصيدة (من ليالي تشرين) من خلال **العناصر الآتية:**

أولاً: وظيفة العنوان.

ثانياً: الآليات الصوتية.

ثالثاً: الآليات التركيبية.

الخاتمة: تضمنت أهم النتائج التي توصل إليها البحث.

أولاً: العنوان:

تجدر الإشارة – بداية – إلى أن الشاعر العربي القديم لم يكن بحاجة إلى تسمية قصيدته أو عنونتها؛ لأن اسمها يولد معها إما في المطلع أو القافية، وقد اشتُهرت القصائد العربية بمطالعها مثل (بانت سعاد) لكعب بن زهير، أو بقوافيها مثل (سينية) البحتري في إيوان كسرى، غير أن الإشارة إلى القصيدة بمطلعها أو قافيتها لا تعطي للمتلقي أي فكرة عن القصيدة ما لم يكن له سابق خبرة بها، وقد سادت هذه السنة في الشعر العربي إلى عصر النهضة الحديثة، حين بدأت رياح التيارات الأدبية الغربية تهب على منطقة الشرق العربي، وكان من آثار ذلك ظهور العنوان في القصيدة العربية الحديثة، وأصبح القارئ يستطيع أن يدرك موضوع القصيدة من خلال العنوان، الذي أصبح جزءًا من مهمة الشاعر بعد أن كان جزءًا من مهمة المتلقي قديمًا، فهو بمثابة بطاقة تعارف بين القصيدة والمتلقي، يقدمها الشاعر قبل القصيدة، من خلال بنيته الصغرى التي لا يمكن أن تنفصل بأي حال من الأحوال عن البنية الكبرى للنص أو القصيدة التي يندرج تحتها.

وعنوان القصيدة التي بين أيدينا هو (من ليالي تشرين) وهو عنوان يحمل طابعًا حزينًا؛ لما يتصف به شهر تشرين – وإن لم يحدد الشاعر أي تشرين يقصد: تشرين الأول (أكتوبر) أم تشرين الثاني (نوفمبر) – من كونه بداية للشتاء والبرد القارص، فتطول لياليه، لتصبح – زمانيًّا – وقتًا مناسبًا للحكي الشعبي والأمثال، وهذا ما نطالعه في قول الشاعر:

البارحهْ

فيما يرى النائمْ

رأيتُ وجهَكِ الحالمْ

إذْ كنتُ مخنوقاً بحلقة المظالمْ

في ليلِ تشرين المخيفِ القاتمْ[٧]

ومن ثمّ، فقد جاء العنوان مرتبطًا بمضمون القصيدة: حلم العودة إلى الوطن، ومن هنا فإن عنوان القصيدة يدفع إلى التساؤل: ما الذي رآه الشاعر في ليالي تشرين؟ وهو تساؤل يكشف عن دور العنوان الفاعل في القصيدة، حيث شكَّل سلطة القصيدة وواجهتها المرئية للوهلة الأولى، كما أنه الجزء الدال من القصيدة، وهذا ما أهله للكشف عن طبيعتها، والمساهمة في فك شفراتها، ومن ثمَّ فإن وظيفة العنوان تتمثل في أنه – كما يرى كريفل – ((بهو يتم الدخول منه إلى النص)) [٨]. بالإضافة إلى وظيفة إغراء المتلقي وتشويقه.

ويلاحظ أن علي السبتي قد استخدم العنوان كتركيب إضافي مسبوقًا بحرف الجر (من) ، فهو من جهة التقدير جملة خبرية من مبتدأ محذوف قد يحيل إلى القصيدة مباشرة (قصيدة من ليالي تشرين) أو اسم إشارة دال عليها (هذه القصيدة من ليالي تشرين)، إذن فالعنوان مهّد للغة القصيدة، التي تحكم فيها الانفعال والتجربة لا النحو وقواعده، كما يقول أدونيس [٩].

ثانيًا: الوسائل الصوتية:

– لا شك فى أن الشعر – في أساس بنائه – فن يعتمد على التنظيم غير العادي للأصوات، ومن خلال هذا التنظيم يستطيع الشعر أن يحمل الأفكار والمشاعر المختلفة، وهو في ذلك لا يخبرك بتلك المشاعر والأفكار، بل يثيرك من الداخل للوصول إليها، وهو يفعل ذلك من خلال التشكيل الصوتي، فالشعر يكتسب خصوصيته بهذا الشكل، وهو ما يضفي على الشعر موسيقا خاصة ((تعد من أقوى وسائل الإيحاء على التعبير عن كلِّ ما هو عميق خفي في النفس، ممَّا لا يستطيع الكلام أن يعبر عنه، ولهذا فهي أقوى وسائل الإيحاء سلطانًا على النفس، وأعمق تأثيرًا فيها)) [١٠].

وعلى الرغم من أن التشكيل الصوتي يتحقق أولاً في الكلمة المفردة فإنه ((لا يؤدي وظيفته إلا إذا تجلى في تركيب)) [١١] تتجمع فيه الأصوات وتترابط.

ولا يمكن الوقوف على دور الوسائل الصوتية في قصيدة (من ليالي تشرين) إلا من خلال الوقوف على أشكالها المتعددة؛ لإظهار خصائصها التكوينية ودورها في تماسك القصيدة وبنائها، غير غافلين عن حقيقة الامتزاج بين هذه التشكيلات الصوتية؛ فالشعر يتألف من كلمات ((تنتظم فيما بينها انتظامًا مخصوصًا.. هذا الانتظام يعتمد على كيفية فريدة في تناسب أصوات الكلمات وتوافق أحرفها توافقًا زمانيًّا))[١٢].

١ – <u>الوزن</u>:

يعد الوزن ركنًا أساسيًّا من أركان الوسائل الصوتية المشكلة للتماسك النصي في قصيدة (من ليالي تشرين) ؛ فالقصيدة مكونة من أربعة أجزاء أو مقاطع من شعر التفعيلة، جاءت كلها على وزن واحد هو وزن الرجز (مُستفعِلُنْ /مُستفعِلُنْ) ممَّا أدى إلى انسجام أطراف الكلام وتماسكه وجعله أقرب إلى النفس، وأسهل في تثبيت الكلام والمعنى الذي يريده الشاعر، وذلك من خلال عودة صورة الوزن

الصوتية نفسها؛ ((ممَّا يخلق توازنات صوتية تنتظم بها الألفاظ والعبارات، ويبرز بها شكلها وخصائصها الصوتية))[١٣].

والرجز وزن عذب يمتاز بالسهولة، وهو من الأوزان البسيطة، وهذا يعود إلى طبيعة القصيدة والديوان بصفة عامة، التي تتطلب حرية أكبر في التشكيل الوزني الذي تتميز به البحور البسيطة نتيجة وحدة التفعيلة؛ لأن ((وحدة التفعيلة في الأوزان البسيطة يسهل تكرارها وتدفقها، ممَّا يتيح حرية أكبر في التشكيل الوزني للقصيدة))[١٤].

وقد جاء كلُّ جزء من أجزاء القصيدة الأربعة منسجمًا مع حالة الشاعر، ففي الجزء الأول مزج علي السبتي بين حلمه وحزنه لما أصاب وطنه في فترة الغزو العراقي للكويت، فيقول:

البارحهْ

فيما يرى النائمْ

رأيتُ وجَهَكِ الحالمْ

سمعتُ صوتَكِ المسالمْ

فانفتحتْ بداخلي عوالمْ

هلَّتْ عليَّ الذكرياتُ كالغمائِمْ

إذْ كنتُ مخنوقًا بحلقةٍ من المظالمْ

الحقدُ في عيونهم له معالمْ

في ليل تشرين المخيفْ القاتمْ

يساومونني عليك يا ...

حبي الذي من أجله أقاومْ

وكنتُ فيكِ أشتكي منك ... إليك ..

يا طيبةَ المواسمْ

فسالت الدموعُ من عيوني جارحهْ [١٥]

وقد جاءت الألفاظ معانقة للدلالة على حالة الشاعر، عن طريقين: الأول بمستوى الصوت المفرد، والثاني: عن طريق ائتلاف الصوت مع غيره، فبالنسبة للصوت المفرد، فقد سجل هذا الجزء تمازج الأصوات المجهورة: الياء (١٨) مرة، والنون (١٣)، واللام (١٠)، مع الأصوات المهموسة: التاء (١٣) مرة، والكاف (٩)، وإن كانت الغلبة للأصوات المجهورة، وهذا يدل على حرصه على إظهار حالته وجعلها واضحة من أول المقطع إلى خاتمته. وقد ساعد صوت المد (الألف) – الذي تكرر (١٧) مرة – في تحقيق الإيقاع النهائي للوزن الشعري؛ لما ينتج عن المد من تغيير المدى الزمني للوزن الواحد؛ لأن حروف المد أطول في مداها الزمني من الصوامت، فهي تستغرق وقتًا أطول عند النطق بها من الحروف الصامتة، ممَّا يجعل الوزن أكثر جهارة، وأقوى إسماعًا [١٦]، إضافة إلى ما يمنحه صوت المد من حركة مؤثرة في المقطع؛ لأنه يعطيه المعنى المراد، ويعبر الشاعر من خلاله عمّا يجيش في صدره من أحاسيس وانفعالات[١٧].

والجزء الثاني يكشف فيه الشاعر عن مكانة الوطن وأهميته فهو الملاذ الآمن، وذلك من خلال حلم العودة والغد الجديد الذي يجدد المجد القديم، فيقول:

((لا شيء يعدلُ الوطنْ))
هو الملاذُ والغرامُ والسكنْ
في السَّعدِ والمحنْ
إنْ قيل لي ما تشتهي ...
وأنتَ في السردابِ مُمْتَهنْ؟
أقولُ وردةً من (الشويخ) عطرُها يضوعُ في الأماكنْ
أشمُّها ثُم أنامُ آمنْ
أحلمُ بالغدِ الجديدِ، والقديمِ قد تجدَّدا
أهتفُ من سردابي الذي تهدَّدا

يا أهلي الذين قد تشرَّدوا بحثًا عن الأمانْ لا أمن إلا في الوطنْ
رُغْمَ الخنازير التي تفُوحُ بالعَطَنْ
فهو الملاذُ والسكنْ
وهو الضلالُ والهدُى ...
فيرجَعُ الصدى
– غدا (١٨)

ما يمكن قوله على الجزء الأول من القصيدة، يمكن قوله على هذا الجزء أيضًا، وإن كانت الغلبة فيه للأصوات المهموسة: الهمزة (١٢)، والهاء (٩) والتاء (٧) ولكل من السين والشين (٥) مرات، أما الأصوات المجهورة فتمثلت في صوتين: الميم (١٧) مرة، والياء (١٣) مرة، وهو مناسب لحالة الحلم الذي يعيشه الشاعر: حلم التحرير، وحلم العودة، ففي هذه الأبيات يحلم الشاعر بعودة أهله إلى الوطن، من خلال المكان (الشويخ) الذي يعد رمزًا لباقي الأماكن الكويتية، وهذا يعني أن الأحلام ((التي يخترعها الكاتب تخضع للتفسير عينه الذي تخضع له الأحلام الحقيقية، فالأحلام المتخلية هي وسيلة اللاشعور لتحقيق ذاته على صعيد الشعور))(١٩).

والمقطع الثالث جاء قصيرًا، يتناول فيه الشاعر فرحة عودة الكويت إلى سابق عهدها؛ بحيث تتبدل الألفاظ من حالة الحزن إلى حالة الفرح والأمل، فيقول:

غدًا تعودُ رُغْمَ هذه الجراحْ
مشرقةً كنجمةِ الصباحْ
كريمةَ المعادنْ
سيدةَ المدائنْ
والكُلُّ فيها آمنْ(٢٠)

يؤكد الشاعر عودة الكويت مشرقة كما كانت، جذورها تضرب في أعماق التاريخ القديم، ومنارة للعالم الحديث، ليعيش فيها الكلُّ في أمن ودَعة، من خلال

تساوي أصوات الجهر: الميم (٥) مرات مع أصوات الهمس: التاء (٥) مرات، والتي يكشف عن هدوء النفس بعد أن زالت أسباب الحزن والشتات، ساعد على ذلك تكرار حرف المد بالألف (٥) مرات أيضًا، ممَّا أدى إلى بطء الإيقاع، وذلك لكثافة ظهوره.

أما الجزء الرابع والأخير، فالشاعر يذكر حاله في ليل تشرين بعد أن قرب على الستين وهي مرحلة ربيع العمر لا خريفه، فيقول:

عبر محطاتِ، صوتُكِ، يأتيني
يبعثُ دفئًا بشراييني
وأنا أزحفُ نحو الستينِ
يجعلني أحتملُ اللّيلَ بتشرينِ (٢١)

ففي مرحلة الستين، يلتقط الشاعر أنفاسه، بعد أن أحس بالدفء يسري في شراييه عندما سمع صوتَ بلاده من جديد، فيجعله يحتمل قوة ليل تشرين المخيف القاتم كما وصفه في الجزء الأول، وهذا ما جعل الأصوات المجهورة أكثر انتشارًا من خلال تكرار الياء (١٠) مرات، في مقابل تكرار الأصوات المهموسة من خلال حرف التاء (٦) مرات.

يمكن القول بأن الوزن الشعري الذي جاءت عليه قصيدة (من ليالي تشرين) من بدايتها إلى نهايتها قد شكل الانفعال النفسي الذي يعانيه علي السبتي في ليالي شهر تشرين، فربط بين أجزائها وعناصرها؛ لتتلاقى دلالات الأجزاء الأربعة في النهاية مكونة الدلالات الإيحائية للقصيدة ككل، حيث نجح الشاعر – من خلال وزن الرجز – في مزج الوزن كتنظيم صوتي خارجي بحالته النفسية، التي بدأت كدفقة انفعالية سرعان ما تلبث أن تكبر شيئًا فشيئًا، فتكتمل منها فكرة القصيدة، ممَّا يجعلنا نشعر بمدى تلاحم أبيات القصيدة وتماسكها، ساعد على ذلك غلبة الأصوات المجهورة بالموازنة مع الأصوات المهموسة، وهو أمر طبيعى

في الاستعمال اللغوى(٢٢)، وهو في الشعر أظهر على حمل المشاعر والأحاسيس، فكانت الأصوات المهجورة بمثابة قناة تنفسية للشاعر ، إضافة إلى الأصوات المهموسة، التي استثمرها الشاعر في إخراج انفعالاته بالمظهر الصوتي المتناغم مع الوزن والمعنى.

٢ – القافية:

تمثل القافية ركنًا مهمًّا من أركان التشكيل الصوتي للشعر، فهى شريكة الوزن في هذا الاختصاص، ولا تظهر وظيفتها الصوتية إلا في علاقتها بالمعنى الكلى للقصيدة أو النص، وإلى جانب البعد الصوتي للقافية، نجد البعد الدلالي للقافية التي((تستلزم بالضرورة علاقة دلالية بين الوحدات التي تربط بينها))[٢٣].

وتقوم القافية بدور مهم في تماسك بناء القصيدة، وذلك من خلال التكرار الصوتي الموجود في آخر الأبيات فهى بذلك ((تحقق رابطًا نغميًّا بين أبياتها، إذ يشد التوازى الصوتي الموجود في نهاية الأبيات أجزاء القصيدة بعضها إلى بعض))[٢٤]؛ محققة بذلك نصًّا يتميز بالوحدة والانسجام.

ونظرًا لأن موقع القافية في آخر البيت جعلها موقعًا مركزيًّا لجرس الأصوات، فإن ذلك يجعلها أيضًا بؤرة مركزية للدلالة، ولا تتحدد تلك الوظيفة والأهمية إلا من خلال شبكة العلاقات التي تربط القافية بغيرها من المستويات المشكلة للنص، ومن ثمَّ فإن القافية تحمل الصوت والدلالة معًا، وبالتالي لها دور في التماسك النصي، ((فهى تمثل قمة الارتفاع الصوتي في البيت الشعري، وبهذا فهي لا تمثل خاتمة البيت كما يبدو ذلك في الظاهر، وإنما تمثل همزة الوصل بين البيتين))[٢٥]؛ ممَّا يحقق الترابط المطلوب.

وإذا ما تأملنا قصيدة (من ليالي تشرين) نجد تنوعًا في القوافى وبالتالي تنوعاً في حرف الروي دون الالتزام بشكل معين ولا بأجزاء أو مقاطع متساوية، ففي الجزء الأول نجد (١٢) قافية كلها مقيدة، وهى التي جاء رويها ساكنًا [٢٦]، الأمر

نفسه نجده في المقطع الثانى (١٠) قواف مقيدة، وفى الثالث (٥) قوافٍ مقيدة، أما الجزء أو المقطع الأخير، فجاء كلّه بقافية مطلقة من خلال الروي المكسور(النون)، والشاعر بذلك يحاول كسر التقاليد التي كانت متبعة في الشعر العربي القديم من الاتكاء على القافية المطلقة أكثر من المقيدة.

ويرجع السبب في كثرة القوافى المقيدة في قصيدة (من ليالي تشرين) إلى مطاوعتها للتلحين والغناء، وهو ما جعلها تنسجم مع روح العصر وتتلاءم معه(٢٧).

هذا التنوع في القوافى بين التقييد – بكثرة – والإطلاق – بقلة – له دلالته النفسية عند الشاعر وقيمته الصوتية، فالروي المقيد نحو (البارحه – النائم – الحالم – المسالم – عوالم – الغمائم – المظالم – الوطن – السكن – المحن – الآمن – العطن – الصباح – المعادن – الجراح ..... وغيرها) له دلاله تجمع بين الحزن – في الغالب – والأمل والفرح، ففي المقطع الثانى – على سبيل المثال– يبدأ الشاعر من الروي المقيد:

لا شيء يعدلُ الوطنْ

هو الملاذُ والغرامُ والسكنْ

ولكنه عندما يضع الأمل في طريقه بدلاً من الحزن، ينتقل إلى القافية المطلقة:

أحلم بالغدِ الجديد والقديم قد تجدَّدا

أهتفُ من سردابى الذي تهدّدا

هذا الشعور المتلاطم بين الحزن والأمل، أظهر لنا تنوعًا في القافية من المقيدة إلى المطلقة، لينتج لنا دفعات متوترة، فيعود الشاعر في المقطع الثالث كله إلى القافية المقيدة:

غدًا تعودُ رُغم هذه الجراحْ

مشرقةً كنجمةِ الصباحْ

كريمة المعادنْ

سيدةَ المدائنْ

والكل فيها آمنْ

وقد جاء هذا المقطع متعانقًا مع دلالة تقدير الشاعر لوطنه، وقدرته على تحمل الصعاب.

وعند الانتقال إلى الجزء أو المقطع الأخير من القصيدة، نجد غلبة القافية المطلقة عليه بالاعتماد على صوت النون كحرف روى، واختيار النون كحرف روى في ختام القصيدة، جاء متوافقًا مع الجو العام للقصيدة ووحدتها العضوية، لأن الجو العام للقصيدة ما هو إلا ترابط يتحقق بين أسطر القصيدة، منتهيًا باستمرارية الحالة النفسية للشاعر التي توصلنا إلى وحدة القصيدة الموضوعية، على الرغم من تنوع عناصرها وأجزائها، وقد ساعد على ذلك حسن اختيار الشاعر لحرف الروي (النون) في ختام قصيدته، حيث أصبحت النون مرآة صادقة، وموصل قوى لحالة الشاعر، فكأنها استراحة ومقر لجأ إليه الشاعر لينهي معاناته في الأجزاء الثلاثة السابقة، فاختيار الشاعر لهذا الروي ليختم به قصيدته ((دليل امتيازها بقوة الإسماع **الذي** يزيد من روعة موسيقا الشعر ونغمات الإنشاء))[٢٨].

وقد حققت القافية في قصيدة (من ليالي تشرين) جانبين من جوانب البناء الفني، الجانب الصوتي من خلال استقلال القافية بتفعيلة عروضية (مُستفعلُنْ) ممَّا أكسبها مزيدًا من الوضوح والبروز– على الرغم من غلبة التقييد عليها – الصوتي لفت انتباه المتلقين إليها على أساس أنها تمثل عنصرًا أساسيًّا من عناصر التركيب في القصيدة يرتكز فيها المعنى. أما الجانب الآخر، فهو الجانب **التماسكي الانسجامي**؛ حيث لم يقتصر دور القافية على الناحية الصوتية فقط، بل اشتركت مع غيرها من الآليات الصوتية – الوزن – اشتراكًا فعالاً في تحقيق

الترابط بين أبيات القصيدة، مكونة – مع غيرها – بناءً متساوقًا تأتلف فيه البنية الصوتية الناجمة عن الوزن والقافية مع المعنى العام للقصيدة.

ثالثاً: الآليات التركيبية:

تمثل دراسة الآليات التركيبية – من جهة أساليب بناء الجملة، وما يتخلل أجزاءها من علاقات وارتباطات تأتلف فيما بينها، لتبرز دورها في تحديد ملامح قصيدة: من ليالي تشرين – دعامة أساسية في دراسة التماسك النصي، والتي تتجلى فيما ينشأ بين عناصر الخطاب الشعري في القصيدة من أنسجة متماسكة، تضفى عليها وحدة متميزة، تتضافر مع غيرها من عنصر البناء الأخرى، للوصول إلى الشكل المتكامل للقصيدة، فمفهوم النص يتحدد في أنه ((شبكة متكاملة من الدوال والمدلولات، ومجموعة علاقات متشابكة تكون في النهاية صورة بنائية لهذا النص))[٢٩].

ولا شك في أن الآليات التركيبية في الشعر يتم دراستها على أساس جمالى ودلالى، لتسليط الضوء على العلاقات القائمة بينها، والانفعال الشعري **الذي** يعكس حالة دلالية معينة؛ لأن جمالية النص الشعري تكون ((ماثلة في نظام التركيب اللغوى الخاص، أي في بنية تركيب الجمل والمفردات كما في بنية الزمان والمكان، التي تولد فضاء النص، وتخلق للفعل فيه مسافة ينمو فيها، وأرضًا يتحقق عليها، فينسج العلاقات على أكثر من محور تتقاطع وتلتقي وتتصادم وتخلق بنى النص، وتعدد إمكانيات الدلالة فيه))[٣٠]، ومن ثمّ فإن الآليات التركيبية تمنح للشعر طابعه الخاص وتدفقه وجماليته، من خلال الجملة التي انتظمت فيها، وعلاقتها بغيرها من المفردات تبعًا للتركيب النحوي للنص، و**الذي** يتضافر مع باقي العناصر البنائية الأخرى في تماسك النص وتحقيق أدبيته، بحيث تصبح التراكيب النحوية – من تقديم وتأخير، وذكر وحذف ...إلخ – ((ذات طابع تأثيرى إلى جانب طبيعتها المعنوية والعلاقية))[٣١].

وتتضمن الآليات التركيبية المحققة للتماسك النصي في قصيدة (من ليالي تشرين) وسائل عدة منها:

١– **التقديم والتأخير**:

لفتت ظاهرة التقديم والتأخير انتباه الكثير من علماء النحو والبلاغة؛ لما فيها من دلالة واضحة على اتساع اللغة العربية، وشاهد على ما تسبغه هذه الظاهرة من لمحات فنية وأسرار دقيقة تزيد من قوة تركيب الألفاظ وبنيتها الشعرية، فهو باب كما وصفه عبد القاهر الجرجاني ((كثير الفوائد، جمُّ المحاسن، واسع التصرف، بعيد الغاية، لا يزال يفتر لك عن بديعة، ويفضي بك إلى لطيفة، ولا تزال ترى شعرًا يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعة، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك، ولطف عندك، أن قُدِّم فيه شيء، وحُوِّل اللفظ من مكان إلى مكان))[٣٢]، وهو كذلك في الدراسات الحديثة، لأن التقديم والتأخير يخلق جمالية ما في النص الشعري، كما ينتج عنه دلالات متعددة من ((الوجهة النحوية فيما عرف عند التحويلين بقواعد إعادة الترتيب))[٣٣].

ومن ثمَّ، فإن التقديم والتأخير يقع في بؤرة اهتمام علم اللغة النصي الدائر حول التركيب والتغيير في مواقع الكلمات والدلالة فـ ((كثيرًا ما يكون المعنى محكومًا بالصلة بين الكلمات، وأهمية المعنى تأتي من أهمية موقع الكلمة، وتحريك الكلمة أفقيًّا إلى الأمام أو إلى الخلف يساعد مساعدة بالغة في الخروج باللغة من طابعها النفعي إلى طابعها الإبداعي))[٣٤].

وإذا كان الكلام السابق يعد من نافلة القول على أهمية التقديم والتأخير بلاغيًّا وجماليًّا، فإن **الذي** لا يُعد نافلة هو الكشف عن دور التقديم والتأخير في التماسك النصي في قصيدة (من ليالي تشرين).

والمتأمل في قصيدة (من ليالي تشرين) يجد أن **علي السبتي** قد استعان بتقديم الجار والمجرور (شبه الجملة) أكثر من غيره من أشكال التقديم والتأخير كرابط

تركيبي بين الأبيات؛ لصغر الوحدة البنائية في شبه الجملة عن غيرها [٣٥]، فقد تقدم أشباه الجمل نحو (١٠) مرات، نحو قوله:

سمعتُ صوتك المسالمْ

فانفتحتْ بداخلى عوالمْ

هلّت عليَّ الذكرياتُ كالغمائمْ

إذ كنتُ مخنوقًا بحلقةِ من المظالمْ

الحقدُ في عيونهم له معالمْ

في ليلِ تشرين المخيفِ القاتمْ[٣٦]

لقد كثف الشاعر في هذه السطور من تقديم شبه الجملة (الجار والمجرور) وهى بالترتيب: بداخلي على الفاعل (عوالم)، وعليَّ على الفاعل (الذكريات)، وفى عيونهم على الخبر (له)، وكأن الشاعر يريد أن يقول: إن آثار ما حل ببلاده على يد الطغاة لا تزال تراوده بكل ما فيها من ذكريات مخيفة، تشبه إلى حدٍّ كبير ليل تشرين المخيف.

وتشير إيقونة التقديم والتأخير في هذا الجزء من القصيدة إلى سيطرة العامل النفسي والمنطقي في ترتيب مكونات الجمل فيه، فالشاعر يعمد إلى ترتيب الأحداث بشكل يتدرج فيه من مقام يستدعى ذكريات الماضى (سمعت صوتك المسالم) إلى مقام يستدعي الذكريات المخيفة التي عاشها الوطن.

ولم تكن عملية التقديم والتأخير في هذا الجزء مجرد نقل الكلمات من مكان إلى آخر على مستوى النطق والكتابة فقط، وإنما هي عملية في جوهرها تمثل تزواجًا بين الفكرة والانفعال واللغة، فأي تغيير في عناصر التركيب ناتج عن تغيير في الفكر **الذي** يجسده، والانفعال **الذي** يبرزه، لأن ((تقديم جزء من الكلام أو تأخيره لا يرد اعتباطًا في نظم الكلام وتأليفه، وإنما يكون عملاً مقصودًا يقتضيه غرض

بلاغي أو داع من دواعيها))[٣٧] يقتضيه السياق **الذي** يحدد المعنى، فكلُّ تغيير في مفردات الجملة سيقود حتمًا إلى تغيير ثنائي على مستوى التركيب والدلالة.

إن تقديم الجار والمجرور في هذا الجزء ثلاث مرات جاء تبعًا للمعانى الناشئة في نفس الشاعر، وتقديمها هو إبراز لأهميتها في نفسه ودرجة انفعاله بها، ممَّا يساعد في التماسك والربط بين الأسطر الشعرية من ناحية، وبين السطر الأول والثاني من خلال الربط بأداة العطف (الفاء) من ناحية أخرى.

ويبدو أثر تقديم شبه الجملة واضحًا في الأساليب الإنشائية مثل الاستفهام عنها في الأساليب الخبرية (٣٨)، نحو قول **علي السبتي:**

إنْ قيل لي ما تشتهي...

وأنتَ في السردابِ مُمتهنْ؟ [٣٩]

حيث قدم الشاعر شبه الجملة (لى – في السرداب)، ولو قال: (إن قيل ما تشتهى لى.. وأنت ممتهن في السرداب)؟ لقلل من فاعلية الربط وأوجد عائقًا يحيل من التلاحم والترابط بين أجزاء السطرين الناتج من التقديم السابق، والعطف بالواو **الذي** خلق توازيًا صوتيًّا في بداية السطر الأخير، حيث ربط بين السطرين صوتياً.

كما أن تقديم الجار والمجرور حافظ على التواصل السياقي للتركيب، فلا يشعر المتلقي بانقطاع السياق الذهني والوجداني للجملتين الفعلية والاسمية على الترتيب.

ويعد التقديم والتأخير في النموذجين السابقين من القصيدة مقياسًا نستجلي من خلاله انفعالات الشاعر وعواطفه من ناحية، وعاملاً فاعلاً للربط بين الأسطر الشعرية من ناحية أخرى، من خلال انتباه المتلقي للعارض الصياغي **الذي** يحدثه التقديم والتأخير في التماسك النصي، وفقًا لما أنتجه الشاعر من دلالات في القصيدة، ووفقًا لما يقتضيه الخطاب الشعري فيها، حيث استغل الشاعر حيوية

اللغة وقدرتها على إنتاج دلالات متعددة بتغيير عناصر المفردات ومخالفة ترتيبها في توظيف التقديم والتأخير كآلية تركيبية تساهم في عمليتى الربط والتماسك، وإن جاء ذلك في هيئة ومضات تعدُّ مجرد ((انعطاف لازم يتمكن الشاعر عبره من دلالته المتميزة))[٤٠].

٢- الحذف:

يعد الحذف من العناصر التركيبية المهمة في إحداث التماسك على المستوى النحوي داخل النص من خلال ((البحث عما يملأ الفراغ فيما سبق من خطاب، وبذلك يقوم المتلقي للنص بعملية الربط التلقائي بين السياق الحالي وما سبق من خطاب)) [٤١] ، ذلك أن إسقاط بعض العناصر اللغوية يترك فجوة في الخطاب ممَّا يحث المتلقى على محاولة سدَّ هذا الفراغ، واكتشاف ما غاب ونقص منه، وبذلك يزيد ثراء النص وتتعدد الدلالات، وذلك عبر محاولة المتلقي المستمرة الوصول إلى المعنى وإكمال النص وبهذا يتحول المتلقي من حالة التلقى بما فيها من سلبية إلى حالة إيجابية من خلال مشاركته في إكمال النص وإنتاج الدلالة، وبالتالي يصبح المتلقي شريكًا في إنتاج النص[٤٢].

ولا يكون الحذف عشوئيًّا، وإنما تحكمة ضوابط وقوانين تسمح للمبدع إلى عدم الذكر، ليتحقق بذلك التماسك النصي بين الجمل وليس داخل الجملة الواحدة [٤٣] ، وذلك لأن الحذف علاقة داخل النص من شأنها أن تكشف عن الروابط والتماسك داخله، ومن ثمّ يتضح دوره في ضوء النظرة الكلية للنص، خاصة أن الحذف يرتبط بـ ((المعنى أو فهم المخاطب، كما ارتبط بالسياق اللغوى والمقامى)) [٤٤].

وتتضح أهمية الحذف كآلية تركيبية في دوره في الكشف عن المضمون العام للنص، ومن ثمّ يحقق ترابطًا وتماسكًا للنص، والكامن على مستوى سطح النص باستبعاد عناصر لغوية، شرط توافر دليل على هذا الحذف.

وقصيدة (من ليالي تشرين) شملت بعض صور الحذف، بحيث ساعدت ظاهرة الحذف على تحقيق التماسك النصي لأبيات القصيدة، وكذلك جمع عدد كبير من المعانى والدلالات والعواطف في مواضع قليلة هادفة، استطاع الشاعر من خلالها إيصال رسالته إلى المتلقي.

ومن مواضع الحذف في القصيدة، قول **علي السبتي**:

" **لا شيء يعدل الوطنْ** "

هو الملاذ والغرام والسكنْ(٤٥)

حذف الشاعر هنا الضمير (هو) مرتين **الذي** يدل على الوطن والتقدير (وهو الغرام، وهو السكن)، و**الذي** يحاول الشاعر من خلاله أن يذكر أهله المغتربين بما يحققه لهم الوطن، فهو الملاذ من المصائب، وهو مكان العلاقات النبيلة، وهو السكن الدافئ، وقد حذف الشاعر الضمير الدال على الوطن للعلم به.

ولقد ساعد حذف الضمير على تحقيق تماسك الأبيات وترابطها، ودليل الحذف هو أن المقام لا يتسع لإعادة الضمير، وكذا كي لا يكون هناك ملل أو نفور لدى المتلقي.

وقد جاء الحذف هنا مكثفًا ومتواليًا ليصل الشاعر إلى بؤرة المعنى **الذي** يريده، وهذا دليل على أن الشاعر في سبيل إبراز الخبر (الغرام – السكن) ليقرع أذن المتلقي، اعتمادًا على قرينة لفظية في صدر البيت (هو) العائد على الوطن؛ لأن الشاعر أراد أن يجعله بؤرة الاهتمام من خلال حذفه، ليكون أوقع تأثيرًا من ذكره، لأن ذكر المحذوف لن يؤدي إلى زيادة في الدلالة، ولن يغني المعنى لوجود القرنية السياقية عليه، وإلا فسيكون ذكره بمثابة التكرار **الذي** يفقد معه النص تماسكه وارتباطه.

وقد يلجأ **علي السبتي** في مواضع أخرى إلى الحذف سياقات الجملة الفعلية ومتعلقاتها، حيث يعتمد الشاعر على ذائقة المتلقي، فيلجأ إلى إدخال شيء من

الإجمال غير المخل في النص، فيحذف عناصر من الجملة الفعلية، نحو حذف الفاعل في قوله:

عبر محطاتِ، صوتُكِ، يأتيني
يبعثُ دفئًا بشراييني
وأنا أزحفُ نحو الستينِ
يجعلنى أحتمل الليلَ بتشرينِ (٤٦)

عمد الشاعر إلى حذف الفاعل (صوت الوطن) مرتين بعد الفعل (يبعث) و(يجعل) مكتفيًا بالمنصوبات (دفئًا – ياء المتكلم)، لأن الصوت ذُكر في أول المقطع ممَّا ينتج عنه ((دور دلالي شديد الثراء؛ لأن اتصال الفضاء الشعري بمنطقة المنصوبات، يمثل شعرية من الطراز الأول، إذ يعد هذا النحو التركيبي قمة الجدلية بين الظهور والخفاء من ناحية، وقمة الحركة في ذهن المبدع وصياغته الظاهرة من ناحية ثانية))(٤٧).

وهذا الحذف يعد وسيلة ربط وتماسك بين أجزاء النص، ويعد توسعًا في الدلالة على الفراغات والفجوات التي يتركها الشاعر، فتثير في المتلقي الفضول لملء هذه الفراغات بالتساؤل، من **الذي** يبعث دفئًا؟ ومن **الذي** يجعل الشاعر يحتمل ليل تشرين؟ أو بما قد يتصوره من المعانى والإيحاءات المحتملة فإذا ذكرت الإجابة كاملة: (يبعث صوتك دفئًا – يجعلنى صوتك) ظهر التماسك بين أجزاء النص، وظهرت أهمية الحذف كآلية لهذا التماسك والمتمثل في وحدة الفاعل في الموضعين، فالفاعل عامل فيهما، وقد اعتمد الشاعر في ذلك على الدليل عليه في أول المقطع (عبر محطات، صوتك، يأتينى) **الذي** يجعل سياق النص متصلاً.

٣– الوصل :

اتفق النقاد والدارسون على أن من الوسائل الواجب توافرها في النصوص، والتي تكسبها صفة النصية، وتضفى عليها نوعًا من الترابط بين أجزائها ومكوناتها ما يعرف بالوصل أو العطف أو بالربط، الذي يشير إلى العلاقات التي بين المساحات، أو بين الأشياء التي في هذه المساحات، وكذلك إلى إمكان اجتماع العناصر والصور وتعليق بعضها ببعض في عالم النص(٤٨)، حيث تسهم أدوات الربط في تعالق مكونات النص وتماسكها، من خلال استخدام بعض حروف العطف؛ لتخلق ربطًا خاصًّا بين جمل النص وفقراته وأجزائه المختلفة، وتسمى هذا الحروف روابط(٤٩).

ولأن النص عبارة عن جمل ومتتاليات جملية متعاقبة، لا يمكن إدراك تماسك النص وترابطه إلا من خلال العناصر الرابطة المختلفة – ومنها أدوات العطف والوصل – كونها الوسيلة الأساسية في جعل النص وحدة متماسكة يتصل بعضها ببعض(٥٠).

وتتعدد حروف العطف والوصل في اللغة العربية – لغة الوصل الأولى(٥١) – وتختلف معانيها من حرف إلى آخر، إذا تزخر بمجموعة من أدوات الوصل والعطف (الواو / الفاء / ثم / أو / لا / بل / لكنْ/ أم / حتى). كلٌّ هذه الأدوات تُسهم وبشكل واضح في تحقيق التماسك على مستوى سطح النص وشكله، والذي يتحقق بطريقتين ((الأولى تحقيقها للرابط كونها حلقة وصل بين أجزاء الخطاب المختلفة، أما الثانية فتتمثل في تحقيقها لسمة الاختزال في الخطاب، وهو ما يُسمى باللف أو الطي أو الاقتصاد، والذي ينتج في نهاية المطاف نصًّا كثيفًا مترابطًا لا حشو فيه)) (٥٢).

وقد استعان على السبتي في قصيدة (من ليالي تشرين) بأدوات الوصل، ساعيًا إلى تصوير تجربته ووصفها في قالب جمالي، يكون له الأثر الواضح على نفسية

المتلقين، وحتى نفسية الشاعر نفسه من خلال رغبته في إظهار مشاعره وانفعالاته.

وقد اعتمد الشاعر على ثلاث أدوات عطف فقط ألا وهي بالترتيب: الواو (١٠) مرات، والفاء (٤) مرات، وثم مرة واحدة، ومن ثمَّ فقد سجلت (الواو) حضورًا ملحوظًا بالنسبة لباقي أدوات العطف نحو قوله:

لا أمنَ إلاّ في الوطنْ

فهو الملاذُ و السكنْ

وهو الضلالُ والهُدى.. (٥٣)

أراد الشاعر أن يربط جميع المواقف والأحداث التي تتصل مباشرة بالوطن، وما يُصاحب ذلك من مشاعر وأحاسيس، من خلال ربط هذه المشاعر الجياشة بالمكان / الوطن، وقد أدى العطف بالواو عمل الرابط التفاعلي المنظم لهذه المشاعر، وأعطى قوة لشحنة مستمرة للعمق الدلالي وإيضاح صورة الوطن من جانب واللوحة الانفعالية للشاعر من جانب آخر، فعندما يتصاعد المد الانفعالي للشاعر نجد الاستعانة بالواو يتكرر(ثلاث مرات)، فكأنه الخيط الذي يوصل صفات الوطن اللاحقة بالسابقة وكأن الأبيات مشهد واحد.

وسجل العطف بحرف (الفاء) حضورًا تاليًا لحرف العطف (الواو) في أبيات القصيدة، وهي تفيد الترتيب والتعقيب، وعلى الرغم من ورودها بصورة قليلة – مقارنة بالواو – فإن لها دورًا كبيرًا في تلاحم الأبيات وتماسكها، وكذا ربط الجزء التي وردت فيه كاملاً، ممَّا ينسحب على القصيدة كلها، ذلك أنها جاءت في مفتتح القصيدة في قول الشاعر:

البارحهْ

فيما يرى النائمْ

رأيتُ وجهَكِ الحالمْ

سمعتُ صوتَكِ المسالمْ

فانفتحتْ بداخلي عوالمْ

هلَّت عليّ الذكرياتُ كالغمائمْ[٥٤]

فقد ربط الشاعر تداعي الذكريات وانفتاح عوالم من الذكريات بداخله بحرف الفاء، وقد جاء الشاعر به ليؤكد من خلاله بأن لا مجال لتداعي الذكريات إلا من خلال رؤية وجه الوطن وسماع صوته، وذلك ليثبت قوة الحب الذي يجمعه بوطنه.

لقد أسهمت أدوات الربط – وخاصة الواو – في تحقيق التماسك في قصيدة (من ليالي تشرين) من خلال التلاحم والاتصال بين الجمل والكلمات داخل نصوصها، وهذا يثبت قوة ارتباط الشاعر بكل الظروف التي تجعله يتذكر وطنه، ورغبته في التمسك بأي شيء يُذكر به، ممَّا خلق رابطًا بين كلمات الشاعر وعاطفته، فجاءت القصيدة كسبيكة واحدة رغم تعدد أجزائها.

٤– <u>الإحالة</u>:

تعد الإحالة من أهم وسائل الربط والتماسك النصي، وقد حظيت باهتمام الباحثين في مجال الدراسات اللسانية النصية، وهو مصطلح حديث لم يرد في كتب العرب القدامى، إلا أن أهميته وغرضه واستعماله كان حاضرًا عندهم[٥٥].

ويُعرف دي بوجراند الإحالة بقوله : ((هي العلاقات بين العبارات والأشياء والأحداث والمواقف في العالم الذي تدل عليه بالعبارات ذات الطابع البدائي في نصٍّ ما، إذ تشير إلى شيء ينتمي إلى نفس عالم النص)) [٥٦].

وتتجلى الإحالة في النصوص من خلال عناصر تُسهم في ربط النص، سابقه بالاحقه، ويُطلق عليها (الأزهر الزناد) اسم (العناصر الإحالية) [٥٧] ، والتي تتمثل في الضمير وما يقوم مقامه من أسماء الإشارة، والأسماء الموصولة[٨٥]، وكلها أدوات تعمل على تحقيق الترابط بين أجزاء النص وتحقيق استمراريته ؛ ذلك أن

العناصر الإحالية لا يكاد يخلو منها أيُّ نصّ كونها تربط أجزاءه، فتحقق بذلك تعالق النص واستمراره في آن واحد.

وقد كان للإحالة دور بارز في ترابط قصيدة (من ليالي تشرين) وتماسكها، من خلال ربط أجزاء البيات بعضها ببعض، وربط السابق باللاحق، ممَّا يسمح بتحقيق سيرورة القصيدة، وتمكين الشاعر من الاسترسال في تصوير حالته النفسية التي يعيشها.

وقد تنوعت الإحالة في ثنايا القصيدة بين الضمائر بأنواعها المتصلة والمنفصلة، البارزة والمسترة بصورة مكثفة، والأسماء الموصولة، وأسماء الإشارة بصورة قليلة.

وتعد الإحالة بالضمائر أكثر بروزًا وشيوعًا في القصيدة عن غيرها من وسائل الإحالة الأخرى، حيث سجل حضور الضمائر المنفصلة (٥مرات) ثلاث للضمير (هو) وواحدة لكل من (أنا – أنت)، في حين جاءت الضمائر المتصلة بصورة شائعة وكبيرة، إذ بلغت نحو (٢٨) مرة موزعة على : تاء الفاعل (٤) وكاف الخطاب (٧)، وياء المتكلم (١١)، وهاء الغيبة (٤)، وواو الجماعة مرة، والضمير المتصل (هم) مرة، ويرجع ذلك إلى اتصال الضمائر المتصلة بالأفعال والأسماء والأدوات، في حين أن الضمائر المنفصلة لا تعتمد في وجودها على تلك الأشياء[٥٩].

ويرجع شيوع الضمائر كوسيلة إحالة في قصيدة (من ليالي تشرين) إلى أنه يكاد ((الترخيص في الإحالة يكون مقصورًا على الربط بالضمير؛ لأنه أكثر وسائل الإحالة دورانًا))[٦٠].

لقد كانت استفادة الشاعر واسعة المدى باستخدام ضمير الحضور والغياب والمخاطبة، وجعل منه الشاعر وسيلة ربط أساسية عبر القصيدة، واستخدمه بشكل مكثف، وجعل منه محورًا مركزيًّا للربط في كلّ أجزاء القصيدة.

الخاتمــة

سار هذا البحث في رحلته داخل قصيدة (من ليالي تشرين) من ديوان (وعادت الأشعار) للشاعر علي السبتي عبر خطين متوازيين، أولهما نظري، تمَّ فيه توضيح الآليات التي يعتمد عليها علم النص في تحليل النص الشعري وتفسيره، وثانيهما تطبيقي، تمَّ فيه اختبار صحة تلك الآليات والمفاهيم النظرية، ويحدد مدى جدواها في الكشف عن ملامح التماسك النصي في قصيدة علي السبتي (من ليالي تشرين) ومن خلال هذين الخطين توصل البحث إلى النتائج الآتية:

١– يُعد عنوان القصيدة العتبة الأولى التي يلج منها المتلقي إلى عالم القصيدة ومكوناتها، وقد شكل العنوان (من ليالي تشرين) محورًا رئيسًا في تفسير معاني القصيدة لما يحمله من دلالات، ولذلك نلاحظ أن العنوان والقصيدة مرتبطان ارتباطًا شديدًا لا يمكن الفصل بينهما، خاصة أن الشاعر جعل العنوان – بتغيير طفيف فيه – يتكرر في المقطعين الأول والأخير.

٢– تُعد القصيدة خلاصة تجربة علي السبتي، فبدا واضحًا ترابطها الدلالي من خلال ما تحويه من علاقات دلالية تمتد عبر أبيات القصيدة ومحاورها وعلاقتها بالبناء الكلي فيها.

٣– استفاد علي السبتي من إمكانات اللغة العربية، وبدا ذلك واضحًا من خلال ظاهرتي التقديم والتأخير والحذف، فبدا واضحًا الترابط النصي بين أجزاء قصيدته وإن تعددت محاورها الدلالية ؛ لأنها تدور في فلك دلالي واحد، تحكمه اللغة بإمكاناتها الاتساعية.

٤– تلعب الإحالة دورًا كبيرًا – خاصة الضمائر – في تماسك القصيدة، من خلال ربط أبيات القصيدة السابقة باللاحقة، ممَّا جعل القصيدة تبدو كقطعة واحدة متجانسة يربط بعضها بعضًا.

٥– الترابط النصي في القصيدة لا يعني ممَّا يسمى بالوحدة العضوية في النقد الأدبي الحديث، بل يعني أن بناء القصيدة يقوم على الترابط والانسجام بين مكوناتها اللغوية والفنية، بالقدر الذي يمكن أن يقدم فكرة القصيدة واضحة إلى الملتقى، بحيث يتمكن من فهمها فهمًا جيدًا.

هوامش البحث

١- سعيد حسن بحيري، علم لغة النص : المفاهيم والاتجاهات ، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ١٩٩٧، ص٧٠.

٢- ينظر:

- أبو الحسن أحمد بن فارس، معجم مقاييس اللغة، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الفكر، ١٩٧٩، مادة [م . س . ك].
- أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور، لسان العرب، تحقيق: عبد الله الكبير وآخرون، دار المعارف، د. ت ، مادة [م . س . ك].
- مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزآبادي، القاموس المحيط، تحقيق : مكتب تحقيق التراث، إشراف: محمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ٢٠٠٥، مادة [م. س. ك].

٣- ينظر:

- جون كوين ، النظرية الشعرية، ترجمة وتقديم : أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٠، ص١٩٠.
- صبحي إبراهيم الفقي، علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، دراسة تطبيقية على السور المكية، دار قباء، القاهرة، ٢٠٠٠، ١/٧٢-٧٣ ،٩٦-٩٧.

٤- صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٢، ص٢٤٤.

٥- هو الشاعر الكويتي : علي حسين السبتي، المولود في عام ١٩٣٥، صدرت له دواوين عدة منها: بيت من نجوم الصيف ١٩٦٩، وأشعار في الهواء الطلق ١٩٨٠، وعادت الأشعار ١٩٩٧، إلى جانب كتاباته في القصة والمسرح، الأمر الذي جعله يستحق جائزة الدولة التقديرية عام ٢٠٠٦.

٦- صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، سابق، ص١٠٧.

٧- علي السبتي، ديوان: وعادت الأشعار، دار السياسة التجارية، الكويت، ط١، ١٩٩٧، ص٧.

٨- شعيب خليفي، هوية العلامات في العتبات، وبناء التأويل، دار الثقافة، الدار البيضاء، ٢٠٠٥، ص٣٥.

٩- ينظر، كمال خير بك، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر، بيروت، ١٩٨٦، ص١٤٨.

١٠– علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة دار العلوم، القاهرة، ١٩٨٧، ص١٦٢.

١١– محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ١٩٩٢، ص٥٦.

١٢– جابر عصفور، مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٥، ص٢٩٥.

١٣– شكري الطوانسي، مستويات البناء الشعري عند محمد إبراهيم أبو سنة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣، ص١٩.

١٤– السابق ، ص٢٧.

١٥– القصيدة، ص٧–٨.

١٦– ينظر، سيد البحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٠، ص١١٢.

١٧– ينظر، كوليزار عزيز، دلالات أصوات اللين في اللغة العربية، دار دجلة، الأردن، ٢٠٠٩، ص١١٣– ١١٤.

١٨– القصيدة، ص٨–٩.

١٩– خريستو نجم، في النقد الأدبي والتحليل النفسي، فصول في تحليل الفكر والأدب والفن، دار الجيل، بيروت، ١٩٩١ ص٢٩–٣٠.

٢٠– القصيدة ص١٠.

٢١– المصدر السابق، الصفحة نفسها.

٢٢– ينظر، إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٩٩، ص٢١.

٢٣– رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة : محمد الولي، ومبارك حنوز، دار توبقال، المغرب، ١٩٩٨، ص٤٦.

٢٤– شكري الطوانسي، مستويات البناء الشعري ، سابق ص٨٧.

٢٥– محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٦، ص٤٦.

٢٦– ينظر، إبراهيم أنيس، موسيقا الشعر، الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٨١، ص٢٦٠.

٢٧– ينظر، السابق، الصفحة نفسها.

٢٨- كمال بشر، علم الأصوات، دار غريب، القاهرة، ٢٠٠٠، ص٣٥٩.

٢٩- مديحة السايح، المنهج الأسلوبي في مصر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة دراسات نقدية، ع ١٣٥، ٢٠٠٤، ص١٩٢.

٣٠- يمنى العيد، فن القول الشعري، دار توبقال، المغرب، ١٩٨٧، ص١٢٧.

٣١- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص٢٧.

٣٢- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، قرأة وعلّق عليه: محمود محمد شاكر، مطبعة ودار المدني، القاهرة – جدة، ١٩٩٢، ص١٠٦.

٣٣- محمد خضير، التركيب والدلالة والسياق، دراسة تطبيقية، الأنجلو المصرية، ٢٠٠٥، ص١٧٩.

٣٤- محمد عبد المطلب، جدليه الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم، لونجمان، القاهرة، ٢٠٠٤، ص١٦١.

٣٥- ينظر، محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، سابق، ص٢٩٠.

٣٦- القصيدة، ص٧.

٣٧- عبد العزيز عتيق، علم المعاني، دار الآفاق العربية، القاهرة،٢٠٠٠، ص١١٦.

٣٨- ينظر، إبراهيم أنيس، من أسرار اللغة العربية، الأنجلو المصرية، القاهرة، ص١٩٨٧، ص٣٠٧.

٣٩- القصيدة، ص٨.

٤٠- جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي، ومحمد العمري، دار توبقال، المغرب، ١٩٨٦، ص١٩٠.

٤١- خليل البطاشي، الترابط النصي في ضوء التحليل اللساني للخطاب، دار جرير، الردن، ٢٠٠٩، ص٧١.

٤٢- ينظر في هذه الجزئية:

- صبحي إبراهيم الفقي، علم اللغة النصي، سابق، ٢١٦/٢.
- عزة شبل، علم لغة النص النظرية والتطبيق، مكتبة الآداب، القاهرة، ٢٠٠٧، ص١١٧.
- يسري إبراهيم نوفل، المعايير النصية في السور القرآنية دراسة تطبيقية مقارنة، دار النابغة، الإسكندرية، مصر، ٢٠١٤، ص٧١.

٤٣- ينظر، محمد خطابي، لسانيات النص، مدخل إلى انسجام النص، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩١، ص٢٢.

٤٤- محمد أحمد خضير، علاقة الظواهر النحوية بالمعنى في القرآن الكريم، دراسة تطبيقية، الأنجلو المصرية، القاهرة،٢٠٠١، ص١١٣.

٤٥- القصيدة، ص٨.

٤٦- المصدر السابق، ص١٠.

٤٧- محمد عبد المطلب، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، لونجمان، القاهرة، ١٩٩٥، ص١٠٨.

٤٨- ينظر، روبرت دي بوجراند، النص والخطاب والإجراء، ترجمة: تمام حسان، عالم الكتب، القاهرة، ١٩٨٨، ص٣٤٦.

٤٩- ينظر، عزة شبل، علم لغة النص ،ص١١٠.

٥٠- ينظر، محمد خطابي، لسانيات النص، ص٢٣.

٥١- ينظر إبراهيم أنيس، من أسرار اللغة العربية، سابق، ص٣٢٧.

٥٢- خليل البطاشي، الترابط النصي، سابق، ص١٨٥.

٥٣- القصيدة، ص٩.

٥٤- السابق، ص٧.

٥٥- ينظر:

- ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، سابق، مادة [ح. و. ل].
- ابن هشام الأنصاري، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تحقيق، محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة المدني، القاهرة، د.ت، ٤٩٨/٢.

٥٦- روبرت دي بوجراند، النص والخطاب والإجراء، سابق ص٣٢٠.

٥٧- ينظر، الأزهر الزناد، نسيج النص بحث في ما يكون به الملفوظ نصًّا، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٣، ص١١٨.

٥٨- ينظر:

- محمد خطابي، لسانيات النص، سابق، ص١٨- ١٩.
- عزة شبل، علم لغة النص ، سابق، ص١٧٦.

٥٩- ينظر، مهدي المخزومي، في النحو العربي قواعد وتطبيق، دار الرائد العربي، بيروت، ١٩٨٦، ص٤٧، ٤٩.

٦٠- تمام حسان، البيان في روائع القرآن، دراسة لغوية وأسلوبية للنص القرآني، علم الكتب، القاهرة، ٢٠٠٢، ٢٣٥/١.

**

المصادر والمراجع

أولاً المصادر :

- علي السبتي، ديوان : وعادت الأشعار، دار السياسة التجارية، الكويت، ط١، ١٩٩٧.

ثانياً المراجع :

١- إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٩٩.

٢- من أسرار اللغة العربية، الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٨٧.

٣- موسيقا الشعر، الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٨١.

٤- أبو الحسن أحمد بن فارس، معجم مقاييس اللغة، تحقيق : عبد السلام هارون، دار الفكر، ١٩٧٩.

٥- أبو الفضل جمال الدين بن منظور، لسان العرب، تحقيق : عبد الله الكبير وآخرون، دار المعارف، د.ت.

٦- الأزهر الزناد، نسيج النص بحث في ما يكون به الملفوظ نصًّا، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٣.

٧- تمام حسان، البيان في روائع القرآن، دراسة لغوية وأسلوبية للنص القرآني، علم الكتب، القاهرة، ٢٠٠٢.

٨- جابر عصفور، مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٥.

٩- جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي، ومحمد العمري، دار توبقال، المغرب، ١٩٨٦.

١٠- جون كوين ، النظرية الشعرية، ترجمة وتقديم : أحمد درويش، دار غريب، القاهرة، ٢٠٠٠.

١١- خريستو نجم، في النقد الأدبي والتحليل النفسي، فصول في تحليل الفكر والأدب والفن، دار الجيل، بيروت، ١٩٩١.

١٢- خليل البطاشي، الترابط النصي في ضوء التحليل اللساني للخطاب، دار جرير، الأردن، ٢٠٠٩.
١٣- روبرت دي بوجراند، النص والخطاب والإجراء، ترجمة: تمام حسان، عالم الكتب، القاهرة، ١٩٨٨.
١٤- رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة : محمد الولي، ومبارك حنوز، دار تو بقال، المغرب، ١٩٩٨.
١٥- سعيد حسن بحيري، علم لغة النص، المفاهيم والاتجاهات، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ١٩٩٧.
١٦- سيد البحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٠.
١٧- شعيب خليفي، هوية العلامات في العتبات، وبناء التأويل، دار الثقافة، الدار البيضاء، ٢٠٠٥.
١٨- شكري الطوانسي، مستويات البناء الشعري عند محمد إبراهيم أبو سنة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣.
١٩- صبحي إبراهيم الفقي، علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، دراسة تطبيقية على السور المكية، دار قباء، القاهرة، ٢٠٠٠.
٢٠- صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٢.
٢١- عبد العزيز عتيق، علم المعاني، دار الآفاق العربية، القاهرة،٢٠٠٠.
٢٢- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، قرأة وعلّق عليه: محمود محمد شاكر، مطبعة ودار المدني، القاهرة – جدة، ١٩٩٢.
٢٣- عزة شبل، علم لغة النص النظرية والتطبيق، مكتبة الآداب، القاهرة، ٢٠٠٧.

٢٤- علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة دار العلوم، القاهرة، ١٩٨٧.

٢٥- كمال بشر، علم الأصوات، دار غريب، القاهرة، ٢٠٠٠.

٢٦-كمال خير بك، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر، بيروت، ١٩٨٦.

٢٧- كوليزار عزيز، دلالات أصوات اللين في اللغة العربية، دار دجلة، الأردن، ٢٠٠٩.

٢٨-مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي، القاموس المحيط، تحقيق : مكتب تحقيق التراث، إشراف : محمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة، بيروت،٢٠٠٥.

٢٩- محمد أحمد خضير، علاقة الظواهر النحوية بالمعنى في القرآن الكريم، دراسة تطبيقية، الأنجلو المصرية، القاهرة،٢٠٠١.

٣٠-التركيب والدلالة والسياق، دراسة تطبيقية، الأنجلو المصرية، ٢٠٠٥.

٣١- محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة،١٩٩٦.

٣٢-محمد خطابي، لسانيات النص، مدخل إلى انسجام النص، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩١.

٣٣-محمد عبد المطلب، جدليه الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم، لونجمان، القاهرة، ٢٠٠٤.

٣٤-قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، لونجمان، القاهرة، ١٩٩٥.

٣٥- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ١٩٩٢.

٣٦- مديحة السايح، المنهج الأسلوبي في مصر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة دراسات نقدية، ع ١٣٥، ٢٠٠٤.
٣٧- مهدي المخزومي، في النحو العربي قواعد وتطبيق، دار الرائد العربي، بيروت، ١٩٨٦.
٣٨- يسري إبراهيم نوفل، المعايير النصية في السور القرآنية دراسة تطبيقية مقارنة، دار النابغة، الإسكندرية، مصر، ٢٠١٤.
٣٩- يمنى العيد، فن القول الشعري، دار توبقال، المغرب، ١٩٨٧.

* * *