جامعة الأزهر
كلية اللغة العربية بإيتاي البارود
المجلة العلمية

الترابط النصي في قصيدة تباشير حالكة لفوّاز اللعبون

إعداد
د/ الشيماء محمد الفرهود .
أستاذ البلاغة والنقد. قسم اللغة العربية. جامعة حائل .
المملكة العربية السعودية .

(العدد السادس والثلاثون)
(الإصدار الأول .. فبراير)
(١٤٤٤هـ - ٢٠٢٣م)

علمية- محكمة- ربع سنوية
الترقيم الدولي: ISSN 2535-177X

الترابط النصي في قصيدة تباشير حالكة لفوَّاز اللعبون

الشيماء محمد الفرهود

قسم اللغة العربية، كلية الآداب والفنون، جامعة حائل، المملكة العربية السعودية.

البريد الإلكتروني: sh.alfrhod@gmail.com

الملخص:

يُعتبر فوَّاز اللعبون من الشخصيات البارزة في المملكة العربية السعودية، حيث إنه حقَّق العديد من الإنجازات، فتجاوز نشاطه الثقافي المستوى المحلي إلى المستوى الدولي، ويتميز بموهبته الشعرية، ولغته الفصيحة الرصينة، ولفوَّاز العديد من الإنجازات الإبداعية والنقدية، والمشاركات في المحافل الثقافية، وامتازت قصيدة (تباشير حالكة) بلغة رصينة، وعاطفة حارة، وتدفق شعوري، وعمق فكري، وتناول البحث القصيدة بالتحليل والدرس عبر النقد اللساني، مفيدًا من منجز علم اللغة النصِّي، أو نحو النص، فقد كان المنجز اللساني أو اللغوي، هو المدخل لهذه الدراسة؛ فقمت بتحليل معيارين من معايير النصية السبعة التي وردت عند روبرت دي بوجراند في كتابه " النصّ والخطاب والإجراء" وتلك المعايير؛ هي: القصد، والقبول، والمقامية، والتناص، والإعلامية السبك، والحبك، ومعيارا الترابط النصي هما: السبك والحبك؛ حيث إن معيار السبك (الترابط الرصفي) ، يعمل في ظاهر النص؛ ويتحقق به الترابط على مستوى بنية السطح، ومن أهم الوسائل التي حققت للقصيدة معيار السبك (الترابط الرصفي)، التكرار بأنواعه: التكرار الكلي/ المحض، والتكرار الجزئي، وتكرار الترادف، وشبه التكرار/ الجناس، والموازاة، والقافية، وبجانب التكرار هناك وسائل أخرى حققت للنص ترابطه الرصفي عن طريق التضام بأنواعه المختلفة، والتعريف والتنكير، والحذف، والإحالة، والاستبدال، والربط، ويعمل المعيار الثاني الحبك (الترابط المفهومي) في عالم النص من الداخل؛ فكانت العلاقة بين الأنا/ الشاعرة

والآخر، أو الفاعل والقابل من أبرز الروابط الدلالية التي أسهمت في حبك النصّ، وتساوقت مع هذه العلاقة، الدلالة الناتجة عن التكرار بأنواعه المتعددة في النصِّ، والدلالة الناتجة عن التضام، والاستبدال، والتعريف والتنكير، والحذف، ومطلق الجمع، ووظيفة الضمير، ومن خلال تطبيق معياريْ السبك والحبك؛ قدَّم الشاعر نصًّا مترابطًا سبكًا وحبكًا.

الكلمات المفتاحية: النص، نحو النص، الترابط، الدلالة، السبك، الحبك.

Textual coherence in the poem "Dark Promising" by Fawaz Al-Allaboun

Shaima Mohammed Al-Farhoud
Department of Arabic Language, College of Arts and Sciences, University of Hail, Kingdom of Saudi Arabia.
Email: sh.alfrhod@gmail.com

Abstract:
Fawwaaz Al-La'boun is among the outstanding personalities in the Kingdom of Saudi Arabia, due to his tremendous achievements, and his cultural activities transcended the local level to the global level, and he was distinguished for his poetic talent, and his fluent and sound language,Fawwaz had several innovative and critical achievements, and participations in cultural occasions, and his poem (Tabasheer Haalikah) is distinguished for its sound language, and heated emotion, conscious taste, and depth thought,The research addressed the poem by analysis and study through linguistic criticism, benefitting from the achievement in Textlinguistics, or Textgrammar, as the linguistics or the language achievement is the gateway into this study. The researcher analysed two criteria among seven criteria for textuality according to Robert de Beaugrande in his book "Text, Discourse, and Procedure", and these criteria are: intentionality, acceptability, situationality, intertextuality, informativity, coherence, and cohesion,The two criteria for textual coherence (the surface connection) are: cohesion and coherence, because standard of cohesion works on the surface text, and it ensures the mutual connection on the level of the surface structure,Among the most significant means through which the poem achieved the standard of cohesion is repetition, in its various types: recurrence, partial recurrence, ellipsis, parallelism, and intonation, and aside recurrence, there are some other means that ensured the surface coherence of the text through fusion in its various types,

definition and negation, ellipsis, referral, substitution, and linking,The second criterion which is cohesion (the semantic connection) works in the text world from the inside; The relationship between the ego/the poet and the other, or the subject and the acceptor, are one of the most prominent semantic links that contributed to the text cohesion, and was consistent with this relationship, the semantic resulting from recurrence in its various types in the text, and the semantic resulting from fusion, substitution, definition and negation, ellipsis, and the absolute plural, and the function of conscience, And by applying the criteria of coherence and cohesion; The poet presented a lucid text, in coherence and cohension.

Keywords: The text, Textgrammar, Lucidity, Semantics, Coherence, Cohesion**.**

مقدمة

يُعدُّ فوَّاز عبد العزيز اللعبون من الشخصيات المهمة في المملكة العربية السعودية، التي برزت حديثًا في الوسط المحليِّ والوسط العربيِّ على حدٍّ سواء، حيث إنه قدم العديد من الإنجازات محليًّا ودوليًّا، وتمثَّل بروز فوَّاز في موهبته الشعرية، ولغته الفصيحة الرصينة.

وفوَّاز شاعر سعودي وناقد أكاديمي، ولد في الرياض ١٩٧٥م، ودرس في مدارسها، حتي تخرج في كلية اللغة العربية جامعة الملك سعود ١٤١٨هـ، وقد مثَّل السعودية في عدَّة فعاليات مهمة.

ومن أهم إنجازاته:

- شعر المرأة السعودية.
- الخالديات.
- الأدبية الساخرة.
- تهاويم الساعة الواحدة (ديوان شعر).
- مزاجها زنجبيل (ديوان شعر).
- له الكثير من الأبحاث المنشورة في مجال النقد.
- أحيا العديد من الأمسيات الشعرية داخل المملكة وخارجها.
- شارك في عدد من الندوات والمؤتمرات الأدبية والنقدية والثقافية[١].

وقصيدة (تباشير حالكة)، هي القصيدة الأولى في ديوان (تهاويم الساعة الواحدة)، الذي نشره نادي الرياض الأدبي، بالاشتراك مع المركز الثقافي العربي

١ – ينظر: غدير مقداد، فوَّاز اللعبون قبل وبعد، موقع المرجع الإلكتروني، ٢٨ أغسطس ٢٢٠٢.

بالدار البيضاء ١٤٣٥هـ، وتُعدُّ القصيدة من أطول قصائد الديوان، فقد بلغت ٤٥ بيتًا، وتمتاز بلغتها الرصينة، وحرارة العاطفة، والتدفق الشعوري، والعمق الفكري.

والترابط النصي، أو تماسكه، مرتبط بعلم عرف طريقه إلى عالمنا النقدي في ثمانينات القرن الميلادي الماضي، وهذا العلم هو علم اللغة النصيِّ، أو علم لغة النص، أو ما يسمى بنحو النص، أول من طرق هذا المجال النحويون واللغويون العرب، وكانت سُهمة النقاد في هذا المجال متواضعة، إذا ما قيس بإسهامهم في مجال النظريات الأخرى التي عرفت طريقها إلى عالمنا الثقافي عن طريق الغرب، مثل البنيوية والأسلوبية، وغيرهما من النظريات.

و**لأهمية** هذه النظرية التي قلَّت فيها الدراسات النقدية وقع **اختياري** عليها لتكون موضوعًا للبحث، يُضاف إلى ذلك القيمة الفنية للقصيدة الشعرية، ومكانة الشاعر في المشهد الثقافي السعودي، والمشهد الثقافي العربي.

و**تهدف** الدراسة إلى بيان الصلة والوثيقة بين النص، وبين أجزائه، وأثر هذه العلاقة في صنع جسور بين أجزائه المتباعدة، وتحقيق وحدة النص الكلية من خلال وسائل السبك المتنوعة على مستوى اللفظ أو الشكل، ووسائل الحبك على مستوى الدلالة أو المضمون.

ويجيب البحث عن عدد من **التساؤلات** ، أهمها: ما دور فوَّاز اللعبون في المشهد الثقافي؟، وما معايير النصية، وما مفهومها؟ وما مفهوم السبك والحبك؟، وما قيمة السبك في تماسك النص في ظاهره؟ وما إسهام الحبك في الترابط الدلالي للنص؟.

وقد اعتمد البحث على **المنهج النصي**، أو ما يُسمى **منهج علم النص**، وهو منهج يدرس النص في ضوء نحو النص، ولا يدرسه في ضوء نحو الجملة، أو نحو ما فوق الجملة ، أي يتناول النص في صورة كلية، وفي منظومة متسقة، مترابطة الأجزاء، محكمة البناء.

أما **الدراسات السابقة**، فتتمثل في ثلاث دراسات نقدية:

١- الدراسة الأولى: جماليات اللغة الشعرية في ديوان مزاجها زنجبيل لفوَّاز اللعبون، لعبد الرحمن أحمد السبت، بحث منشور في مجلة العلوم العربية والإنسانية، مج١٥، ع٤،جامعة القصيم، ٢٠٢٢م.

تناول البحث الأساليب والتراكيب، مثل: الحذف، والتقديم والتأخير، وبعض الأساليب الإنشائية، وجماليات اللغة التصويرية، والتناص، والموسيقى الداخلية.

٢- الدراسة الثانية: أثر استلهام التراث في تجليات الذات الشاعرة في ديوان مزاجها زنجبيل، لأسماء حسن محمد النويري، نُشر البحث في مجلة اللغة العربية للجامعة الإسلامية، ع٤، المدينة المنورة، ٢٠٢٢م.

قسمت الباحثة دراستها إلى قسمين، القسم الأول: تناول صورة الذات الشاعرة من خلال تتبع ملامح التشكل الوجداني في مرحلة حياتها المعاصرة، وتناول القسم الثاني: الصور المتعددة للذات الشاعرة في ضوء محاكاتها لنماذج ومواقف شعرية من التراث.

٣- الدراسة الثالثة: الاغتراب في ديوان مزاجها زنجبيل للشاعر فوَّاز اللعبون دراسة موضوعية، لأماني محمد عبد العزيز الشيبان، بحث من منشورات حولية كلية اللغة العربية بجرجا، جامعة الأزهر، مج٢٦، ع١، مصر، ٢٠٢٢م.

حلَّلت الباحثة الاغتراب من خلال محورين، المحور الأول: تجليات الاغتراب من خلال الشعر التأملي، والشعر الوجداني، والشعر الاجتماعي، والمحور الثاني: أنماط الاغتراب، وتجلت هذه الأنماط في الاغتراب المكاني، والاغتراب الزماني.

وهذه الدراسات بعيدة كل البعد عن بحثي، من حيث الاختلاف في الموضوع، وكذلك هذه الدراسات بعيدة عن الديوان الذي ضمَّ القصيدة مناط البحث.

وقبل أن نلج ميدان البحث، يجب تعرف التماسك النصي، أو الترابط النصي ومعايير النصيَّة، فنرى الترابط النصي يرتبط بشكلين رئيسين : الشكل الأول : يطلق عليه الترابط الرصفي [١] أو ما يسمى بالسبك [٢] ، والشكل الثاني: يطلق عليه الترابط المفهومي [٣] أو ما يسمى بالحبك[٤] ، والأول إلى ظاهر النص أقرب ويرتبط بالنحو ، والثاني أقرب إلى الروابط التضمينية ، ويرتبط أشد الارتباط بالدلالة [٥].

وإن كان النوع الأول قد ارتبط بالنحو، فلا يمكن أن ننأى بالنحو عن الدرس الأدبي والبحث النقدي، فقد ارتبطت نظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني بالنحو[٦]، ولم يقف عبد القاهر في دلائله على نحو الجملة فقط، بل امتد نظره إلى نحو ما فوق الجملة ، ثم تخطاه إلى نحو النص وخير ما يمثل نظرته إلى النص بأسره حديثه عن الفصل والوصل[٧].

وإن كان النظم لغويًّا يُعنى بضم الألفاظ المنطوقة حيث تتلاحم الدلالات المعجمية بالدلالات السياقية على مستوى التأليف، فإنه يُضم إليه نوع آخر غير

---

١ – ينظر: روبرت دي بوجراند، النص والخطاب والإجراء، ترجمة: تمام حسان، عالم الكتب، القاهرة، ١٤١٨– ١٩٨٩، ص٨٦.

٢ – ينظر: المرجع السابق، ص ١٠٣.

٣ – ينظر: المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

٤ – ينظر: سعد مصلوح، نحو أجرومية للنص الشعري، مجلة فصول، مج١٠، ع١، القاهرة، ١٩٩١، ص ١٥٤.

٥ – ينظر: أحمد عفيفي، نحو النص اتجاه جديد في الدرس النحوي، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ٢٠٠١م، ص ١٠٣.

٦ – ينظر: عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٤١٣– ١٩٩١، ص ٨١.

٧ – ينظر: المرجع السابق، ص ٢٢٣.

لغوي (نفسي) يَضم الدلالة أو المعنى النفسي، ويشكل قصد المتكلم، أو غرض الكلام [١].

ووسائل الترابط الرصفي (السبك) متعددة تتمثل في: التكرار والتضام والتعريف والإحالة والاستبدال والحذف وأدوات الربط [١١].

والحقيقة فإن جُلَّ هذه المباحث عرفتها البلاغة العربية القديمة، والتقت في بعضها مع الأسلوبية الحديثة.

وإن كنا بصدد دراسة الترابط النصي، فيمكن القول : إن الترابط هو الذي يحقق للنص نصيته ، فأي نص "يجدر أن يكون متماسكًا على المستوى النحوي، ومترابطًا على المستوى الدلالي ، وإلا انتفت عنه نصيته[٢].

ولم يكن التماسك النصي مرتبطًا بنحو النص أو علم اللغة النصي فحسب، بل إن الأمر يتعدى ذلك إلى علوم مثل : البلاغة والنحو والتاريخ والمنطق، والثقافة العامة ... إلخ[٣].

ومن هنا يمكن القول: إن الترابط النصي، ليس مجرد خاصية تجريدية للأقوال تُعالج في علم الدلالة، أو في نحو النص، أو في نظرية الخطاب، ولكنَّ

١ – ينظر: سعيد بحيري، القصد والتفسير في نظرية النظم "معاني النحو عند عبد القاهر الجرجاني، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٩٥، ص٢٨، ٢٩.

٢ – عمر أبو خرمة، نحو النص نقد النظرية وبناء أخرى، عالم الكتب، الأردن، ٢٠٠٤، ص ٧٦.

٣ – ينظر: أحمد عفيفي: الإحالة في نحو النص دراسة في الدلالة والوظيفة، ضمن كتاب مؤتمر كلية دار العلوم " العربية بين نحو الجملة ونحو النص "، القاهرة، ١٤٢٦ – ٢٠٠٥، ٢/ ٥٢٣.

تماسك النص ظاهرة تأويلية دينامية من الفهم المعرفي تتدخل فيها عدة أنواع من المعارف الذاتية [١].

والنص عند روبرت دي بوجراند حدث تواصلي ، يلزم لكونه نصًّا أن تتوافر له سبعة معايير للنصية مجتمعة، ويزول عنه هذا الوصف إذا تخلف واحد من هذه المعايير:

١- السبك

٢- الحبك

٣- القصد

٤- القبول

٥- الإعلام

٦- المقامية

٧- التناص [٢].

ونتناول الترابط النصي في قصيدة "تباشير حالكة" لفوَّاز اللعبون من خلال معياريْ السبك والحبك في مبحثين على النحو الآتي:

المبحث الأول: الترابط الرصفي (السبك):

يرى سعد مصلوح أن السبك يختص " بالوسائل التي تتحقق بها خاصية الاستمرارية في ظاهر النص surface text ، ونعني بظاهر النص الأحداث اللغوية التي ننطق بها في تعاقبها الزمني ، والتي نخطها أو نراها بما هي كم متصل على صفحة الورق، وهذه الأحداث أو المكونات ينتظم بعضها مع بعض

١ – ينظر: صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ١٤١٣-١٩٩٢، ص ٢٦٣.

٢ – ينظر: روبرت دي بوجراند، النص والخطاب والإجراء، ص ١٠٢-١٠٥.

تبعًا للمباني النحوية، ولكنها لا تشكل نصًّا إلا إذا تحقق لها من وسائل السبك ما يجعل النص محتفظًا بكينونته واستمراريته، ويجمع هذه الوسائل مصطلح عام هو الاعتماد النحوي، ويتحقق الاعتماد في شبكة هرمية ومتداخلة من الأنواع هي:

١- الاعتماد في الجملة.

٢- الاعتماد فيما بين الجمل.

٣- الاعتماد في الفقرة أو المقطوعة.

٤- الاعتماد فيما بين الفقرات أو المقطوعات.

٥- الاعتماد في جملة النص" [١].

ومهما يكن من شأن فكلما كان سبك النصَّ جيدًا حافظ على العناصر الداخلية له، فجودة سبك الجمل تجعل تعرف هذه الجمل أشدَّ مقاومة لتشويش كل العناصر الداخلية[٢].

وتشمل وسائل السبك: التكرار، والتضام، والتعريف والتنكير، والإحالة، والاستبدال، وسوف يقف البحث بالدرس والتحليل على هذه الوسائل التي تقوم بسبك النص وترابطه في القصيدة مناط الدراسة.

١ – التكرار

يؤدي التكرار دورًا مهمًّا فى النص الأدبي، فالكلمة المكررة أقوى من الكلمة المفردة[٣]، لكن شريطة أن يُوظف توظيفاً فنيًّا يبعث الحياة فى الكلمات، فهو على سهولته وقدرته فى إحداث موسيقى، يحتوى على قدرات تعبيرية، تغنى

١ – سعد مصلوح، نحو أجرومية للنص الشعري، ص١٥٤.

٢ – ينظر: روبرت دي بوجراند، النص والخطاب والإجراء، ص٢٧٣.

٣ – ينظر: جون كوين، اللغة العليا، ترجمة، أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ، ٢٠٠٠، ص٢٣٢.

المعنى، إذا استطاع الأديب أن يسيِّطر عليه، ويستخدمه فى موضعه المناسب، وإلا فإنَّه قد يتحول إلى مجرد تكرار لفظي شديد الابتذال[١].

ووظيفة التكرار وظيفة مزدوجة على المستويين الصوتي والدلالي معًا، فالمادة اللغوية المعادة تحمل قدرًا من الصورة الصوتية المكررة، كما تشترك معها فى الدلالة بقدر، مع اكتسابها دلالة أخرى في سياقها الجديد[٢].

ولم تقف وظائف التكرار فى النص الأدبي عند هذا الحد، بل تشمل الإفهام والإيضاح والكشف والتقرير والإثبات[٣].

وللتكرار قدرة على سبك النص فهو" شكل من أشكال التماسك المعجمي التي تتطلب إعادة عنصر معجمي أو مرادف له، أو شبه مرادف ... وهذا التكرار يصنع ترابطاً بين أجزاء النص بشكل واضح "[٤].

وتتعدد صور التكرار في قصيدة "تباشير حالكة"، ونقف على أشكاله المتنوعة في النص الشعري، لنتبين أثره في ترابط النص مجال البحث على النحو الآتي:

١ – ينظر: نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ط٥، دار العلم للملايين، بيروت، ٢٠٠٧،ص ٢٨٠.

٢ – ينظر: جودة مبروك محمد، التكرار وتماسك النص قصائد القدس لفاروق جويدة نموذجاً، ط ١ ، مكتبة الآداب، القاهرة ، ١٤٢٩ – ٢٠٠٨ ، ص٧٢.

٣ – ينظر: نعمان بوقرة، مدخل إلى التحليل اللساني فى الخطاب الشعرى، ط ١، عالم الكتب الحديث، الأردن، ٢٠٠٨، ص٨٣.

٤ – أحمد عفيفي، نحو النص اتجاه جديد فى الدرس النحوي، ص ١٠٦ .

أ- التكرار المحض/ الكلي

التكرار المحض نوعان: النوع الأول التكرار مع وحدة المرجع (أي يكون المسمى واحدًا)، والنوع الثاني: التكرار مع اختلاف المرجع (أي يكون المسمى متعددًا)[١].

وتردَّد النوع الأول في القصيدة على المستويين الأفقي والرأسي بصورة لافتة، مما يجعله يمثل ظاهرة أسلوبية في النص الشعري، وقد تمَّ التكرار على مستوى اللفظ المفرد، وعلى مستوى التركيب.

- تكرار المفردة

ومن نماذج التكرار على المستوى الأفقي، قول الشاعر:

٤- شَجاكَ حَنَانَيْكَ أَيْنَ الشَّـــــــــجَا؟! وَفِي وَجْنَتَيْكَ الرِّضَا يُزْهـــــرُ

٥- ذُبُولُكَ وَيْلَكَ كَمْ تَفْتَـــــــــــرِي! وَعُودُكَ مِنْ مَائِهِ يَقْـــــــطُرُ[٢]

كرر الشاعر لفظ (الشجا) في البيت الرابع من القصيدة، والتكرار هنا على مستوى جملتين، فكان له القدرة على ربط هاتين الجملتين، والإسهام في تماسكهما، وتكرار هذا اللفظ نوع من إلحاح الشاعر عليه لما يحمل دلالة الحزن الذي يرتبط بالعنوان (تباشير حالكة)، والحالك الظلام، والظلام هو وحشة النفس، والألم الذي يعانيه الشاعر، كما كان للتكرار القدرة على خلق إيقاع حزين يحاكي حزن الشاعر.

وتبتعد المسافة بين طرفي التكرار في قول اللعبون:

١٢- تُجَاذِبُ حُلْمَكَ فِي لُعْبـــــــــــةٍ وَحِينَ تُجَاذِبُهُ تُكْـــــــــــسَرُ

١٣- وَفِي اللَّيْلِ تَأْوِي إِلَى جَـــــــدَّةٍ بِأَحْلَى حِكَايَاتِهَا تَهْـــــــذِرُ[٣]

---

١ - ينظر: أحمد عفيفي، نحو النص اتجاه جديد في الدرس النحوي، ص ١٠٦، ١٠٧.

٢ - فواز عبد العزيز اللعبون، تهاويم الساعة الواحدة، ط١، النادي الأدبي بالرياض- المركز الثقافي، الدار البيضاء، ١٤٣٥- ٢٠١٥، ص٥.

٣ - المصدر السابق، ص٦.

طرفا التكرار في البيت الثاني عشر (تُجَاذِبُ– تُجَاذِبُ)، ربطا جملتين متباعدتين، أو بالأحرى نجح التكرار في الربط بين شطريْ البيت، حيث بَعُدت المسافة بين طرفيْ التكرار، ولما عاد الشاعر بذاكرته إلى الزمن الماضي زمن الطفولة– عبر تقنية سردية، يُطلق عليها الاسترجاع– هروبًا من الزمن الحاضر، الذي يمثل وسيلة ضغط على الشاعر، فكان التعبير بالفعل المضارع أثره الفني بدلالته على التجدد والاستمرار في هذا السياق.

وقد كرر الشاعر على المستوى الأفقي أيضًا لفظ (الفقد) في البيت السادس عشر، وكرر لفظ (الماضي) في البيت الخامس والعشرين، وكرر لفظ (الشجو– ترى) على المستوى الرأسي في قوله:

٣٧– أُضَاعِفُ شَجْوَكَ؟ أَمْ أَكْتَفِي؟ فَثَمَّةَ فِي صَفْحَتِي أَسْطُرُ

٣٨– تُرَاكَ تَرَانِي مُسْتَهَزِئًا وَأَنِّي لِشَجْوِكَ أَسْتَصْغِرُ؟

٤٥– تُرَى لَوْ شُجِيتَ بِصِرْفِ الْأَسَى أَكُنْتَ تَحِنُّ لِمَا أَذْكُرُ؟![1]

تكرَّر لفظ (شجوك) على المستوى الرأسي عبر بيتين متتاليين، ومن هنا تتسع دائرة الترابط، وتتجاوُز ترابط الجملتين في التكرار الأفقي، لتربط مجموعة من الجمل، فتتسع دائرة الحزن، ويتمدد الألم في النص.

أمَّا تكرار الفعل المضارع (تري)، فقد تردد في القصيدة ثلاث مرات على المستويين الأفقي والرأسي، فقد اقتربت المسافة بين المتكررين حتى تلاحما على المستوى الأفقي، بينما تباعدت تباعدًا شديدًا على المستوى الرأسي، فقد تكرر الفعل في البيت الثامن والثلاثين، والبيت الخامس والأربعين، وهو البيت الأخير في القصيدة.

١ – فواز عبد العزيز اللعبون، تهاويم الساعة الواحدة، ص٩، ١٠.

- تكرار التركيب

اعتمد الشاعر على تكرار بعض التراكيب في قصيدته حتى أصبحت مفاصل في جسد القصيدة، لتربط أجزائها، مثل قوله:

٨- وَقُلْ لِي أَتَلْمَحُ طَيْفَ الْمُـــــنَى وَأَنْتَ بِأَذْيَالِهَا تَخْـــــــــطِرُ؟

١٨- وَقُلْ لِي أَتَلْمَحُ ذَاكَ الْفَتَـــــى نَعَمْ لَا، بَلَى هَوَ ذَا يَنْـــــــتُرُ؟

٢٩- وَقُلْ لِي أَتَلْمَحُ فِيهَا امْـــــــرَأً تَكَادُ بَشَاشَتُهُ تَجْـــــــــهَرُ؟[1].

هذا التكرار على المستوى الرأسي تقنية فنية استخدمها الشاعر ليربط مساحة واسعة من الأبيات، ليمنح القصيدة وحدتها العضوية من خلال التكرار اللفظي، والتكرار الدلالي، وإن كانت الدلالة متغيرة وفقًا للسياق الجديد، إلا أن هناك دلالة ثابتة في كل التراكيب، فدلالة الأمر (قل) للالتماس في كل التراكيب، وكذلك دلالة ضميريْ (التكلم- الخطاب)، ودلالة الفعل المضارع (تلمح) التجدد والاستمرار، فلمَّا كان حديث الشاعر عن نفسه، وعن المحبوبة كرر الفعل المضارع بدلالته المتجددة.

ومن أمثلة تكرار التركيب أيضًا قول اللعبون:

١٦- عَرَفْتَ بِهَا الْفَقْدَ فِي فَقْـــــدِهَا وَمَا كُنْتَ تَدْرِي وَلَا تَحْـــــــــذَرُ

٢٦- عَرَفْتَ بِهِمْ كَيْفَ فِعْلُ النَّـــــوَى وَكَانَ بِبَالِكَ لَا يَخْـــــــــطُرُ

٣٦- عَرَفْتَ بِهَا كَيْفَ تَبْكِـــي دَمًـــا وَدَمْعُكَ مِنْ قَبْلُ لَا يَهْمـــــرُ[2]

وتكرار (عَرَفْتَ بِهَا) على المستوى الرأسي مفصل آخر، يسهم إسهامًا فاعلًا في ترابط النص، وتماسك أجزائه، ومقاومة التشويش، فالتكرار المحض، يمنح القصيدة وحدتها، خاصة عندما يتباعد، وتتسع مساحته، والدلالة هنا مختلفة

١ - فواز عبد العزيز اللعبون، تهاويم الساعة الواحدة، ص ٧-٨.

٢- المصدر السابق، ص٧-٩.

عن الدلالة هناك، فالشاعر في البيت السادس عشر، يعاني فقد الجدَّة، ويؤلمه الفراق في البيت السادس والعشرين، وتبكي المحبوبة في البيت السادس والثلاثين، ومن هنا كان التعبير بالفعل الماضي (عَرَفْتَ)، مناسبًا في هذا السياق، بدلالته على تأكيد الحدث.

ب- التكرار الجزئي

يُقصد به تكرار عنصر سبق استخدامه، ولكن في أشكال وفئات مختلفة، وإن كان التكرار المحض يغلب عليه أن يكون وسيلة للسبك والحبك في آن واحد، فالتكرار الجزئي يفعل فعله في الظاهر أصالة، وفي عالم النص بالتبعية، كما أن فعله في النص أقرب إلى التجمع منه إلى الانتشار[١]

والتكرار الجزئي نماذجه متعددة، ونرى نموذجًا واحدًا للتكرار الجزئي على المستوى الأفقي، وباقي النماذج تكرار على المستوى الرأسي، ونموذج التكرار الأفقي قول اللعبون:

٤٤- وَمَا زَالَ شَعْرُكَ فِي عَتْمَـــــــــةٍ فَكَيْفَ إِذَا أَسْفَرَ الْمُسْـــــــفِرُ؟[٢]

اختلف هذا النوع من التكرار عن التكرار المحض، فطرفا التكرار الفعل الماضي (أَسْفَر)، واسم الفاعل (الْمُسْفِر)، وهنا ترابط وتماهٍ بين الفعل وفاعله، ولا تبقي الدلالة ثابته في هذا النوع من التكرار، فدلالة الفعل تختلف عن دلالة اسم الفاعل، كما أن عنصر الزمن كامن في الفعل، بينما يفتقد الاسم إلى الزمنية.

ومن نماذج التكرار الجزئي على المستوى الرأسي، قول الشاعر:

١- أَسَاكَ سَنَاكَ الذِي تُبْصـــــــــــرُ وَقَفْرُكَ بُسْتَانُكَ الْأَخْـــــضَر

١٩- يَمِينًا عَلَى خَدَّهِ شَامـــــــــةٌ تَلُوحُ، وَعَارِضُهُ مُقْـــــــفِرُ[٣]

---

١ – ينظر: سعد مصلوح، نحو أجرومية للنص الشعري، ص١٥٨.

٢ – فواز عبد العزيز اللعبون، تهاويم الساعة الواحدة، ص١٠.

٣ – المصدر السابق، ص٥،٧ .

طرفا التكرار الجزئي المصدر(قَفْر)، واسم الفاعل (مُقْفِر)، تباعُد مساحة التكرار أكثر فاعلية في ربط أجزاء القصيدة المتباعدة، وتغيُّر الصيغة الصرفية يكسر من حدة الإيقاع الناتج عن التكرار المحض، وتنوع النغمة الموسيقية، يتبعها التنوع الدلالي، فدلالة المصدر، تختلف عن دلالة اسم الفاعل، فالزيادة في المبنى زيادة في المعنى.

ومن نماذجه أيضًا:

٤- شَجاكَ حَنَانَيْكَ أَيْنَ الشَّـــــــــــجَا؟! وَفِي وَجْنَتَيْكَ الرِّضَا يُزْهِـــرُ

٣٧- أُضَاعِفُ شَجْوَكَ؟ أَمْ أَكْتَفِـــــي؟ فَثَمَّةَ فِي صَفْحَتِي أَسْـــــــــطُرُ

٤٥- تُرَى لَوْ شُجِيتَ بِصِرْفِ الْأَسَى أَكُنْتَ تَحِنُّ لِمَا أَذْكُـــــــــــرُ؟![1]

يتآزر التكرار المحض على المستوى الأفقي، مع التكرار الجزئي على المستوى الرأسي في صنع جسور بين أبيات النص المتباعدة، مما يحقق للقصيدة ترابطها، وتماسكها، فقد رواح الشاعر بين المصدر (شَجا- شَجْو)، وبين الفعل الماضي المبني للمجهول (شُجِيتَ)، فقد بدأت القصيدة في بيتها الأول بالأسى، وفي بيتها الرابع الحزن والشجا، وانتهت بالشجا، وهذا رباط على مستوى اللفظ والدلالة.

وقد راوح الشاعر بين الجمع (لَيالِيَ) في البيت التاسع، وبين المفرد (الليل) في البيت الثالث عشر، وتباعدت المساحة بين طرفي التكرار في البيت الثاني، والبيت الثاني عشر، حيث زاوج اللعبون بين الفعل الماضي (تَشْعُرُ)، وبين اسم المفعول (مُسْتَشْعَرُ)، ومما يزيد من تماسك النص أن طرفيْ التكرار، وقعا في منطقة القافية.

١ - فواز عبد العزيز اللعبون، تهاويم الساعة الواحدة، ص،١٠،٥،٩.

ج- تكرار الترادف

الترادف من الظواهر التعبيرية التي تردَّدت في كثيرً في اللغة العربية، والترادف ألفاظ مفردة تدل على الشيء الواحد باعتبار واحد[١].

والتكرار الترادفي يحقق للنص ترابطه، وهو ظاهرة متكررة في النصوص الأدبية، فلا يخلو نص من وجود هذه الظاهرة، فمن نماذج هذا النوع من التكرار:

٧- تَأَمَّلْ إِذَا شِئْتَ ذَاكَ الْمَـــــــدَى وَقَدْ عَاثَ فِيهِ الدُّجَى الْمُقْمِرُ

٤٤- وَمَا زَالَ شَعْرُكَ فِي عَتْمَـــــــةٍ فَكَيْفَ إِذَا أَسْفَرَ الْمُسْـفِرُ؟[٢]

التكرار بين (الدُّجَى- عَتْمَةٍ)، ويتجلَّى هذا النوع من التكرار على المستوى الرأسي، وقد تباعدت المسافة بين طرفيْ التكرار، إن كان الطرفان معناهما الظلام، إلا أن الدلالة مختلفة في اللفظين، فقد ورد (الدُّجَى) في البيت السابع بالتعبير الحقيقي، بينما غيَّر المجاز في البيت الرابع والأربعين العتمة إلى لون شعر المحبوبة.

ويتجلَّى تكرار الترادف للفعل المضارع على حد قول الشاعر:

١- أَسَاكَ سَنَاكَ الذِي تُبْصـــــــــرُ وَقَفْرُكَ بُسْتَانُكَ الْأَخْـــــضَرُ

٢٩- وَقُلْ لِي أَتَلْمَحُ فِيهَا امْـــــــــرَأً تَكَادُ بَشَاشَتُهُ تَجْـــــــهَرُ؟[٣]

التكرار هنا بين الفعلين (تُبْصِرُ- تَلْمَحُ)، وهذا التكرار يمنح النص تماسكه خاصة أنه تكرار رأسي، وإذا وضعنا في الحسبان أن الفعل (تَلْمَحُ) تكرر في البيتين الثامن، والثامن عشر أيضًا، ومن ثم فإن التكرار الترادفي، يتساوق مع

١ – ينظر: جلال الدين السيوطي، المزهر في علوم اللغة، تحقيق، البجاوي، وأبو الفضل، وجاد المولي، دار الكتب العربية، القاهرة، ١٩٨٥، ١/ ٤٠٢.

٢ – فواز عبد العزيز اللعبون، تهاويم الساعة الواحدة، ص١٠،٦.

٣ – فواز عبد العزيز اللعبون، تهاويم الساعة الواحدة، ص٨،١.

التكرار المحض التركيبي- كما عرفنا من قبل- في منح النص أكبر قدر من الترابط والتماسك سبكًا وحبكًا.

ومن نماذجه أيضًا:

٧- تَأَمَّلْ إِذَا شِئْتَ ذَاكَ الْمَـــــــــدَى وَقَدْ عَاثَ فِيهِ الدُّجَى الْمُقْمِرُ

١٧- وَحَدِّقْ بِفِكْرِكَ فِي مَشْـــــــــهَدٍ مِنَ الطَّيْفِ أَلْوَنُهُ تَسْــحَرُ[١]

يربط التكرار الترادفي (تَأَمَّلْ- حَدِّقْ) بين البيتين المتباعدين على المستوى الرأسي، وإن كان التأمل مرتبط بالفكر، فإن الشاعر استخدم فعل الأمر (تَأَمَّلْ) بمعنى انظر، والفعل (حَدِّقْ) مرتبط بالنظر، فقد استخدمه مع الفكر، والشاعر هنا يكسر أفق التلقي، حيث يراوح بين المتوقع، وغير المتوقع، وهذا إثراء للدلالة، وتأثير في المتلقي بحيث يظل ذهنه مترددًا بين التوقع، وإحباط التوقع.

د- شبه التكرار

يفتقد شبه التكرار إلى علاقة التكرار المحض، كما يفتقد في الوقت ذاته إلى العلاقة الصرفية التي تقوم على الاشتقاق ، ويتحقق شبه التكرار في الغالب على مستوى التشكل الصوتي، وهو أقرب إلى ما أطلق عليه السكاكي الجناس المحرف بأنواعه : المزيل والناقص، ثم اللاحق والمضارع، وتجنيس القلب، وغير ذلك[٢].

ويقوم شبه التكرار على التكرار الصوتي، ومن خلال هذا النوع من التكرار، تصنع المقاطع أو الوحدات الصوتية نوعًا من الترابط بين أجزاء النص[٣]

١ - المصدر السابق، ص ٦، ٧.

٢ - ينظر: سعد مصلوح، نحو أجرومية للنص الشعري، ص١٥٨.

٣ - ينظر: أحمد عفيفي، نحو النص اتجاه جديد في الدرس النحوي، ص١١١.

ولم يتردد من أنواع الجناس في القصيدة إلا الجناس الناقص ونماذجه كثيرة في القصيدة على المستويين الأفقي والرأسي، فمن أمثلته على المستوى الأفقى:

١- أَسَاكَ سَنَاكَ الذِي تُبْصـــــــرُ وَقَفْرُكَ بُسْتَانُكَ الْأَخْـــضَرُ

٢- وَهَذَا الْوُجُومُ الذِي تَشْتَـــــــكِي صَدَى أُغْنِيَاتِكَ لَوْ تَشْــعُرُ[١]

افتتح الشاعر قصيدته بالجناس بين (أَسَى- سَنَى)، وهو جناس ناقص ربط المبتدأ بخبره، والترابط على مستوى ضيق، لكن الشاعر من خلال تلك المجانسة حقق للنص وظيفة فنية من خلال النغمة الموسيقية المنبعثة من الجناس لتعضد الإيقاع الموسيقي الناتج عن التصريع (تُبْصِرُ- الْأَخْضَرُ)، ومن هنا يحقق المطلع أعلى درجة من الموسيقية، ليهيئ المتلقي نفسيًّا لتلقي النص.

ومن أمثلة الجناس الناقص على المستويين الأفقي والرأسي قول اللعبون:

١- أَسَاكَ سَنَاكَ الذِي تُبْصـــــــرُ وَقَفْرُكَ بُسْتَانُكَ الْأَخْـــــضَر

٦- وَقَفْرُكَ! وَيْحَكَ كَمْ تَدَّعَـــــــي وَوَفْرُكَ فِي الْحُبِّ لَا يُحْصَرُ[٢]

جانس الشاعر على المستوى الأفقي في البيت السادس بين (فَقْرُ-وَفْرُ)، وجانس على المستوى الرأسي في البيتين الأول والسادس بين (قَفْر- فَقْرُ-وَفْرُ)، وربط الجناس عن طريق التكرار الصوتي بين شطريْ البيت في البيت السادس، بينما التكرار الرأسي اتسعت مساحة الربط بين طرفي التكرار فربط البيت الأول بالبيت السادس.

١ – فواز عبد العزيز اللعبون، تهاويم الساعة الواحدة، ص٥.

٢ – المصدر السابق، ص٥،٦.

ويزيد الجناس الناقص من ترابط النص عندما تتكرر مفرداته رأسيًّا في منطقة القافية، وتكثر نماذجه في القصيدة مما يصبح ظاهرة أسلوبية تسترعي الانتباه، نذكر منها:

١١- وَأَقْصَى أَمَانِيكَ أَنْ تَنْتَـــــــــهِي إِلَى قِطْعَةٍ طَعْمُهَا سُـــــــكَّرُ

١٢- تُجَاذِبُ حُلْمَكَ فِي لُعْبـــــــــةٍ وَحِينَ تُجَاذِبُهُ تُكْـــــــسَرُ[١]

طرفا التجنيس في منطقة القافية (سُكَّرُ-تُكْسَرُ)، والتكرار يصنع جسرًا من التماسك بين البيتين، ويحقق للقافية درجة عالية من الإيقاع، ولم يتوقف أثر الجناس على المستوى الصوتي -حيث ربطه البلاغيون بالتحسين اللفظي- بل يمتد أثره إلى مستوى الدلالة، فلا يخلو من التحسين المعنوي، فالجناس اتحاد في اللفظ، واختلاف في الدلالة، فدلالة (سكر) تختلف عن دلالة (يكسر).

ولم يقف اللعبون على هذا النموذج، بل تكثر النماذج في منطقة القافية، ويكون هناك تباعد بين طرفي التجنيس على المستوى الرأسي مما يزيد من تماسك النص، فهذه النماذج هي (الأخضر١- الأخطر ٣٤)- (يحصر٦- تحضر١٥)- (تسمر١٤- تسحر١٧)- (أستر٣٥- أسطر٣٧)- (مثمر٤٣- مسفر٤٤).

هـ- الموازاة

أطلق بعض اللغويين على الموازاة التكرار الجرماتيكي، وهو عبارة عن تكرار لنظم الجمل بكيفية واحدة، أي تكرار للطريقة التي تُبْنَى بها الجملة وشبه الجملة مع اختلاف الوحدات المعجمية التي تتألف منها الجمل [٢].

---

١ - فواز عبد العزيز اللعبون، تهاويم الساعة الواحدة، ص٦.

٢ - ينظر: محمود فهمي حجازي، علم اللغة بين التراث والمناهج الحديثة، دار غريب، القاهرة، ١٩٩٥، ص ٢٦٠.

وعلى أية حال، فالتوازي نوع من أنواع التكرار، ولكنه ينسحب إلى تكرار المباني مع اختلاف العناصر التي يتشكل منها المبنى [١].

ونختار من نماذج التوازي قول اللعبون:

٧- تَأَمَّلْ إِذَا شِئْتَ ذَاكَ الْمَـــــــدَى وَقَدْ عَاثَ فِيهِ الدُّجَى الْمُقْمِرُ

٨- وَقُلْ لِي أَتَلْمَحُ طَيْفَ الْمُـــــــنَى وَأَنْتَ بِأَذْيَالِهَا تَخْـــــــطِرُ؟

٩- لَيَالِيَ كُنْتَ جَدِيدَ الصّـــــــــبَا تَحُثُّ خُطَاكَ وَكَمْ تَعْـــــثُرُ [٢]

احتلَّ التوازي مكانًا ثابتًا في ضرب الأبيات الثلاثة (الْمَدَى- الْمُنَى- الصّبَا)، وكذلك احتل مكانًا ثابتًا في عروض البيتين الثامن والتاسع (تَخْطِرُ- تَخْطِرُ)، التوازي على المستوى الرأسي يخلق نوعًا من التماسك النصي، ويربط الأبيات بعضها ببعض برباط وثيق، وتحقِّق نغمة الإيقاع المنتظمة نوعًا من الترابط أيضًا، وحتَّى لا يتحول الإيقاع إلى وقع أحدث الشاعر خلخلة في ثبات المسافة بين المتوازيات في الأبيات الثلاثة فاختلف المكان (شِئْتَ- أَنْتَ- كُنْتَ)، وبجانب الترابط الناشئ عن التوازي، يحدث الترابط أيضًا بين (أَنْتَ- كُنْتَ) عن طريق الجناس الناقص.

ومن نماذج الموازاة أيضًا:

٢٦- عَرَفْتَ بِهِمْ كَيْفَ فِعْلُ النَّـــــوَى وَكَانَ بِبَالِكَ لَا يَخْـــــــــطُرُ

٢٧- وَجُلْ بِخَيَالِكَ فِي صُـــــــورَةٍ مَلَامِحُها غَصَّةٌ تَبـــــــــهَرُ

٢٨- مُوَطَّرَةٌ بِسِيَاجِ السَّـــــــــنا وَأَخْفَى تَفَاصِيلِهَا الْأَظْـــــــهَرُ [٣]

١ – ينظر: سعد مصلوح، نحو أجرومية للنص الشعري، ص ١٥٩.

٢ – فواز عبد العزيز اللعبون، تهاويم الساعة الواحدة، ص٦.

٣ – فواز عبد العزيز اللعبون، تهاويم الساعة الواحدة، ص٨.

نعاين الموازاة هنا مثل سابقتها على المستوى الرأسي في الضرب(النَّوَى – السَّنا)، وكذلك نرى تكرار المتوازيات على مستوى العروض أو منطقة القافية (يَخْطُرُ– تَبْهَرُ)، وكذلك لا نعدم التوازي في حشو الأبيات (بِبَالِكَ– بِخَيَالِكَ).

فالتوازي يسهم في سبك النص، فهو مركب ثنائي التكوين، لا يُعرف أحد طرفيه إلا من خلال الطرف الآخر، وهذا الطرف يرتبط بالطرف الأول في علاقة أقرب إلى التشابه، والعلاقة هنا تختلف عن علاقة التكرار المحض، فهي ليست علاقة التطابق الكامل[١].

و– تكرار الوزن والقافية

الوزن والقافية من العناصر المهمة في الشعر، فلا يُستغني عنهما، فهما عصب الشكل الشعري، خاصة الشعر العمودي، فهما الطبيعة الخاصة التي لا بد أن تتوافر حتى يكون الكلام شعرًا، وليس كلامًا[٢].

وهذان العنصران يدفعان الباحث في بعض الأحيان إلى التماس علة الفاعلية، والكفاءة النصية، وراء الوزن والقافية[٣].

ونختار بعض الأبيات ندلل من خلالها على وجهة نظرنا، وما ينطبق عليها ينطبق على باقي أبيات القصيدة، يقول اللعبون:

١٥– عَلى أَنَّها أَسْلَمَتْ رُوحَـــــــها وَمَا فَتِئَتْ رُوحُهَا تَحْـــــــضَرُ

١٦– عَرَفْتَ بِهَا الْفَقْدَ فِي فَقْـــــدِهَا وَمَا كُنْتَ تَدْرِي وَلَا تَحْـــــــذَرُ

١٧– وَحَدِّقْ بِفِكْرِكَ فِي مَشْـــــــهَدٍ مِنَ الطَّيْفِ أَلْوَنُهُ تَسْـــــــحَرُ

---

١ – ينظر: يوري لوتمان، تحليل النص الشعري "بنية القصيدة"، ترجمة: محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة ، ١٩٩٤، ص ١٢٩.

٢ – ينظر: عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ط١، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٨٧، ص ٦.

٣ – ينظر: سعد مصلوح، نحو أجرومية للنص الشعري، ص ١٥٩.

١٨- **وَقُلْ لِي أَتَلْمَحُ ذَاكَ الْفَتَـــــى نَعَمْ لَا، بَلَى هُوَ ذَا يَنـــــظُرُ؟**[١]

القصيدة من بحر المتقارب، وهو بحر ثماني التفعيلة، تفعيلته (فعولن -- 0 -0) تتكرر أربع مرات في كل شطر، يدخل هذا البحر القبض في حشو البيت، وهو حذف الخامس الساكن، وهو غير ملزم (فعولُ--0 -)، وقد يصيب الضرب والعروض الحذف وهو حذف السبب الخفيف (فعو/ فَعِلْ—0)، وقد التزم الشاعر الحذف في ضرب الأبيات وعروضها.

وتتشكل التفعيلة بشكل هندسي منتظم أفقيًّا ورأسيًّا:

- **عَلى أَنَّها أَسْلَمَتْ رُوحَـــــــــــها وَمَا فَتِئتْ رُوحُهَا تَحْـــــــضَرُ**

فعولن/ فعولن / فعـولن / فـعو فعول / فعولن / فعولن/ فعو

- **عَرَفْتَ بِهَا الْفَقْدَ فِي فَقْـــــــــدِهَا وَمَا كُنْتَ تَدْرِي وَلَا تَحْـــــــــذَرُ**

فعول/ فعولن / فعـولن / فـــعو فعولن / فعولن / فعولن/ فعو

تسير القصيدة جميعها على هذا الشكل الهندسي، وهذا التكرار التفعيلي يسهم في سبك النص، حيث إنه يشبه رد الأعجاز على الصدور، فلا يقل عنه أهمية في تماسك النصِّ الشعري[٢].

وتكرار القافية في القصيدة الواحدة يسهم في ترابط أجزائها، ويزيد من الترابط اعتماد القافية في كثير من نماذجها على الكلمات المتوازية، وهذا ما نلاحظه في المقتبس السابق (تَحْضَرُ- تَحْذَرُ- تَسْحَرُ-يَنْظُر)، ويضاف إلى ذلك الترابط الكامن في شبه التكرار/ الجناس الذي حللناه سابقًا في منطقة القافية.

---

١ – فواز عبد العزيز اللعبون، تهاويم الساعة الواحدة، ص٧.

٢ – ينظر: جميل عبد المجيد، البديع بين البلاغة واللسانيات النصية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨، ص٩٧.

وتتحقق عند نهاية القافية الوقفة التي تعني تمام الكلام في مبناه، وفي معناه، والوقفة الكاملة، تأتي مصحوبة بنغمة هابطة، وهبوط النغمة دليل على تمام الكلام[١]، وتكرار النغمة الهابطة المصاحب لتكرار القافية، يصل الأبيات بعضها ببعض.

٢- التضام

التضام وسيلة من وسائل التماسك النصي، التي تعمل على استمرارية المعنى عبر وجود مجموعة من الكلمات التي يتكرر استخدامها فى سياقات متشابهة، مما ينتج عنه أساسًا مشتركًا بين الجمل فى النص الأدبي [٢].

ووسائل التضام متعددة منها: التقابل أو التضاد، والارتباط بموضوع معين، والتنافر، وعلاقة الجزء بالكل، وعلاقة الكل بالجزء، وعلاقة الجزء بالجزء، والكلمات التي تنتمى إلى مجموعة منتظمة ، والكلمات التي لا تنتمي إلى مجموعة منتظمة، والاشتمال المشترك [٣].

ومن وسائل التضام التي يمكن التوقف عندها في القصيدة: التضاد، والتنافر، وعلاقة الجزء بالكل.

أ- التضاد

التضاد أمر فطري لا يحتاج إلى مجهود شاق؛ إذ أن الضد أقرب حضورًا بالذهن؛ إذا ذُكر ضده في الكلام [٤].

---

١ - ينظر: د كمال بشر، علم الأصوات ، مكتبة غريب ، القاهرة ، ٢٠٠٠، ص ٥٥٣.

٢ - ينظر: عزة شبل محمد، علم لغة النص النظرية والتطبيق، ط١، مكتبة الآداب، القاهرة، ١٤٢٨ - ٢٠٠٧، ص١٠٩.

٣ - ينظر: المرجع السابق : ١٠٩ ، ١١٠

٤ - ينظر: أحمد إبراهيم موسى، الصبغ البديعي في اللغة العربية، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٩، ص ١٠٣.

وتترابط الكلمات مع بعضها بعضًا داخل النص من خلال أشكال التضاد بأنواعها المختلفة، ويحدث الترابط من خلال توقع المتلقي للكلمة المقابلة، فالمبدع يساعد المخاطبين على الإيجاز داخل النص عبر سلاسل الكلمات المترابطة التي تحقق الترابط فى النص، وهذا الأمر غير محدد بأزواج الكلمات فى جمل متلاحمة، ولكنه يحدث فى سلاسل طويلة مترابطة واقعة داخل حدود الجملة، أو خارجة عن حدودها فى جمل أخرى [١]

استخدم الشاعر ثنائيات التضاد على المستويين الأفقي والرأسي، فمن أمثلة التقابل على المستوى الأفقى:

٦- وَفَقْرُكَ! وَيْحَكَ كَمْ تَدَّعَـــــــي وَوَفْرُكَ فِي الْحُبِّ لَا يُحْصَـــرُ

٢٢- وَيَهْذِي عَلَيهِمْ بَأَشْعَـــــارِهِ وَلَمْ يَدْرِ يَنْظِمُ أَمْ يَنْـــــثُرُ

٢٨- مُؤَطَّرَةٌ بِسِيَاجِ السَّـــــنا وَأَخْفَى تَفَاصِيلِهَا الْأَظْـــهَرُ [٢]

ثنائيات التضاد في هذه الأبيات (فَقْرُ -وَفْر)- (يَنْظِمُ- يَنْثُر)- (أَخْفَى- الْأَظْهَر)، وهناك ثنائيات في أبيات أخرى (أَسَى – أَفْرَاح)- (سَنا- عَتْمَة)- (أَجْدَب- مُثْمِر).

وثنائيات التقابل تربط بين الجمل المتقاربة والمتباعدة في مجموع الأبيات، وفي معظم هذه الثنائيات يتآزر التوازي الكامن في التضاد مع التضاد نفسه في خلق نوع من التماسك، وتزداد حدته كلما أسهمت في إنتاجه أكثر من وسيلة.

ومن نماذج التضاد على المستوى الرأسي:

١٣- وَفِي اللَّيْلِ تَأْوِي إِلَى جَـــــدَّةٍ بِأَحْلَى حِكَايَاتِهَا تَهْـــــــذِرُ

٣٩- أَجِبْنِي، أَلَمْ تَجْنِ مِمَّا مَضَـــــى لَذَائِذَ كَالصُّبْحِ لَا تُنْـــــــكَرُ؟ [٣]

١ – ينظر: عزة شبل محمد، علم لغة النص النظرية والتطبيق، ص١٠٩.

٢ – فواز عبد العزيز اللعبون، تهاويم الساعة الواحدة، ص٦،٨.

٣ – المصدر السابق، ص٦،١٠.

تباعدت ثنائية التضاد (اللَّيْلِ–الصُّبْحِ)، فبين طرفيْ التضاد ستة عشر بيتًا، فكلما بعدت المساحة بين الطرفين، ازادت درجة التماسك في النص، والليل يقابل الصبح في بنية السطح، لكن بنية العمق، تحول التقابل إلى انسجام فالليل لا يرمز هنا إلى الظلمة والوحشة، بل هو ليل لذيذ يأوي فيه إلى حكايات الجدة، كما أن الصبح لذيذ في النص.

أ- التنافر

يرتبط التنافر – مثل التضاد- بالنفي (خروف- فرس)، ويرتبط أيضًا بفكرة الرتبة (ملازم- رائد)، ويرتبط كذلك بالزمن (شهور – فصول- أعوام)..إلخ[1].

ونماذج التنافر في القصيدة مرتبطة بفكرة النفي، وهي:

١- أَسَاكَ سَنَاكَ الذِي تُبْصِرُ وَقَفْرُكَ بُسْتَانُكَ الْأَخْضَرُ

٧- تَأَمَّلْ إِذَا شِئْتَ ذَاكَ الْمَدَى وَقَدْ عَاثَ فِيهِ الدُّجَى الْمُقْمِرُ

٢٥- عَلَى أَنَّهمْ وَدَّعُوا مَاضِيًا وَأَنْتَ لِمَاضِيكَ تَسْتَحْضِرُ[2]

التنافر مثل التضاد يحقق للنص ترابطه، لكن الفرق بينه، وبين التضاد، أن التنافر لا يكون فيه التقابل حادًا، والتماسك في البيت الأول حقق له كفاءة نصية عالية عن طريق التنافر بينَ (قَفْرُ- بُسْتَانُ)، والجناس بين (أَسَاكَ – سَنَاكَ)، وبين التضاد (قَفْر- الْأَخْضَرُ).

وتحقق الترابط في البيت السابع عن طريق التنافر (الدُّجَى – الْمُقْمِرُ)، والتوازي (الْمَدَى- الدُّجَى)، وتحقق التماسك أيضًا في البيت الخامس والعشرين

١ – ينظر: أحمد مختار عمر، علم الدلالة، ط٥، عالم الكتب، القاهرة، ١٩٨٨، ص ١٠٥.

٢ – فواز عبد العزيز اللعبون، تهاويم الساعة الواحدة، ص٥، ٦،٨.

من خلال وسيلتين التنافر(مَاضٍ– تَسْتَحْضِرُ)، والتكرار المحض (مَاضٍ– مَاضٍ).

وتكمن القيمة الفنية في التضاد والتنافر في اعتبار أن أحد المتقابلين ينتج دلالة إيجابية، وينتج الآخر دلالة سلبية، فالضد يظهر حسنه الضد.

ج– علاقة الجزء بالكل

علاقة الجزء بالكل لا تختلف عن التضاد والتنافر في تحقيق انسجام النص، فالكلمة تستدعى كلمات مطابقة أو متشابهة ومماثلة، أو بينها علاقة (الكل بالجزء . المحل بالمحال، والسبب بالمسبب، والكل بالجزء، وكل هذا يحقق الانسجام المؤكد للنص[١]

انتشرت علاقة الجزء بالكل بصورة لافتة في القصيدة، مما يجعلها تسهم إسهامًا فعَّالًا في ترابط النص، ويمكن أن نتبين هذه العلاقة على النحو الآتي:

الشاعر_____ وجه– أسارير – شفاه– رضاب– طرف– دمع.

المحبوبة_____ شعر – راحة– كف– شفاه– رضاب– طرف.

الجدة_____ حِجر – روح.

والعلاقة بين الجزء وكله هي علاقة بين الجسد، وأحد أجزائه، وهي علاقة تقوم على التماسك والتلازم، فلا يمكن أن ينفصل الجسد عن أعضائه، ومن هنا يتحقق للنص ترابطه، والعلاقة بين الجزء والكل " لا تظهر إلا مع موضوعات خاصة يهدف المبدع بها إلى تقديم وصف خاص لمفهوم عام، فهو لا يصفه، وإنما يقوم بعرض تصور خاص له بذكر بعض أجزائه المكونة وصفاتها الملازمة، مما يكمل الصورة المقصودة لهذا الشيء العام"[٢].

---

١ – ينظر: محمد مفتاح، دينامية النص تنظير وإنجاز، ط٣، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ٢٠٠٦، ص٢١١.

٢ – حسام أحمد فرج، نظرية علم النص رؤية منهجية فى بناء النص النثري، ط٢، مكتبة الآداب، القاهرة ٢٠٠٩، ص١١٤.

ومن هنا فتصبح علاقة الجزء بكله من أهم الوسائل التي حققت للقصيدة تماسكها إلى جانب وسائل السبك الأخرى .

٣- الاستبدال

يُعتبر الاستبدال وسيلة من وسائل انسجام النصِّ[١] ومن هنا فهو عنصر من عناصر السبك النحوي الذي يتم داخل النص، ويتحقق الانسجام النصي في الاستبدال من خلال العلاقة بين عنصرين: المستبدِل والمستبدَل، وهذه علاقة قبلية بين عنصر سابق في النص، وعنصر لاحق فيه[٢].

ومن أمثلة الاستبدال في القصيدة:

٢٣- وَهُمْ غَارِقُـــــونَ بِأَوْهَامِـــــهِ وَكُلُّهُمُ شَاخِصٌ مُبْـــــــــكِرُ

٢٤- فَفِي الْحُبِّ يَدْعُونَ: يَا قَيْســـــــهُ وَيَدْعُونَ فِي الْكَرْبِ: يَا عَنْتَـــرُ[٣]

استبدل النسق الشعري (قيس- عنتر) بالشاعر، لكن ثنائية الحضور والغياب، تستحضر الشاعر إلى عالم النص، والاستعارة التصريحية تستدعي الشاعر أيضًا فقد شبه الشاعر نفسه بقيس في الحب، وعنترة في الكرب، وحذف المشبه، وصرح بلفظ المشبه به، ويزيد من تماسك البيت التكرار المحض (يَدْعُونَ- يَدْعُونَ)، والتضاد والتوازي (الْحُبِّ- الْكَرْبِ)، ولم يتوقف الترابط عند مستوى البيت الواحد، بل يمتد إلى النص كله، فالذات الشاعرة منتشرة في النص.

ومن أمثلته أيضًا:

٢٩- وَقُلْ لِي أَتَلْمَحُ فِيهَا امْـــــرَأً تَكَادُ بَشَاشَتُهُ تَجْـــــــــهَرُ؟

٣٠- بِجانِبِــهِ قَمَـــــرٌ مِثْـــــلُهُ وَلَكِنَّ هَالَتَهُ تُضْـــــــــفَرُ[٤]

---

١ - ينظر: محمد خطابي، لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، ط١، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ١٩٩١، ص ١٩.

٢ - ينظر: محمد خطابي، لسانيات النص ، ص ٢٠، ٢١.

٣ - فواز عبد العزيز اللعبون، تهاويم الساعة الواحدة، ص٨.

٤ - المصدر السابق، ص٨،٩.

استبدل الشاعر لفظ (قمر) بالمحبوبة، والمحبوبة حاضرة في النص أيضًا عن طريق ثنائية الحضور والغياب، والاستعارة التصريحية، والاستبدال ينتشر أيضًا في مساحة واسعة من النص، حيث إن المحبوبة تكررت في مجموعة من الأبيات، وتمدُّد الاستبدال في النص، يجعله نصًّا شديد التماسك على مستوى بنية السطح، ويسهم الاستبدال أيضًا في إنتاج الدلالة، حيث إن لفظ قمر يدل على الحسن والجمال.

٤- التعريف والتنكير

المقصود بالتعريف الكلمات المعرفة بـ "ال " لأن أسماء الإشارة والأسماء الموصولة والضمائر مرتبطة بالإحالة وهي وسيلة من وسائل السبك سوف يأتي الحديث عنها لاحقا.

وعلى أية حال، فإن أداة التعريف تشير إلى ما يسمى المعلومات السابقة، بينما تؤدي أداة التنكير وظيفة الإشارة إلى معلومات لاحقة، أي وحدات لغوية لم يوضحها المتكلم بعد[١].

والتعريف والتنكير وسيلتان من وسائل سبك النص، تعملان في ظاهر النص الأدبي بالأصالة، وتعملان في عالمه بالتبعية؛ فيمكن " شرح التعريف بأنه العناصر الداخلة في عالم النص؛ إذ تكون وظيفة كل منها لا تحتمل الجدل في سياق الموقف، ومعنى أن تحدد الوضع باسم علم مثلًا، أو بصفة هي معرفة؛ أنك تقول للسامع أو القارئ: إن المحتوى المفهومي المضبوط، ينبغي أن يكون سهل الاستحضار على أساس المساحات المعلومية المنشطة بالفعل.

١ – ينظر: فولفجانج هاينه مان، ديتر فيهفجر، مدخل إلى علم لغة النص، ترجمة: سعيد بحيرى، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ٢٠٠٤ ، ص٢٤. وينظر: روبرت دي بو جراند، النص والخطاب والإجراء، ص ٣٠٧ .

أما عناصر النكرات؛ فتتطلب من ناحية ثانية تنشيطًا لمساحات معلومية أخرى، إن علامات التنكير، إنما هي تعليمات لتنشيط مساحات جديدة بدلًا من استعمال ما سبق تنشيطه"[١].

ويمكن اختيار مثال واحد لكل نوع، ولا يعنى ذلك أن النكرات تختفي من مثال التعريف، والمعرف بـ (ال) يختفي في مثال التنكير، بل المقصود أن هناك أبياتًا تغلب عليها المعرَّفات، وأخرى يغلب عليها النكرات.

مثال التعريف:

١- أَسَاكَ سَنَاكَ الذِي تُبْصـــــــــــرُ وَقَفْرُكَ بُسْتَانُكَ الْأَخْـــــــضَرُ

٢- وَهَذَا الْوُجُومُ الذِي تَشْتَـــــــــكِي صَدَى أُغْنِيَاتِكَ لَوْ تَشْـــــعُرُ

٣- وَنَزْفُكَ شَلَّالُكَ الْمُنْهِـــــــــــمِي وَوَحْشَتُكَ الْعَالَمُ الْأَكـــــــبَرُ

٤- شَجاكَ حَنَانَيْكَ أَيْنَ الشَّـــــــــجَا؟! وَفِي وَجْنَتَيْكَ الرِّضَا يُزْهـــــرُ

٥- ذُبُولُكَ وَيْلَكَ كَمْ تَفْتَـــــــــــرِي! وَعُودُكَ مِنْ مَائِهِ يَقْـــــــطُرُ

٦- وَفَقْرُكَ! وَيْحَكَ كَمْ تَدَّعَـــــــــي وَوَفْرُكَ فِي الْحُبِّ لَا يُحْصَـرُ[٢]

نلحظ في هذه الأبيات العلاقة بين (الْأَخْضَرُ- الْوُجُومُ- الْمُنْهِمِي- الْعَالَمُ - الْأَكْبَرُ- الشَّجَا- الرِّضَا- الْحُبِّ)، ومركز الضبط (الشاعر)، فالتعريف يعيِّن الذات الشاعرة في (أَسَاكَ سَنَاكَ)، وينشط التعريف مساحة من المعلومات بين طرفيه (التعريف/ المعرف بال، ومركز الضبط/ الشاعر)، والشاعر مسيَّطر على النص، وهذه الهيمنة، تُحدث ترابطًا دلاليًّا، والمساحة بين الطرفين تنشطها الحقول الدلالية لدوال التعريف، ومما تجعل النص مترابطًا سبكًا وحبكًا.

ولا يقل التنكير عن التعريف في سبك النص، فمن نماذجه:

١ - روبرت دي بوجراند، النص والخطاب والإجراء، ص ٣١٠.

٢ - فواز عبد العزيز اللعبون، تهاويم الساعة الواحدة، ص٥،٦.

١٠- تَهِيمُ عَلَى ظَهْرِ دَرَّاجَـــــــــــةٍ وَوَجْهُكَ مِنْ لَفْحِهَا أَغْـــــفَرُ
١١- وَأَقْصَى أَمَانِيكَ أَنْ تَنْتَـــــــهِي إِلَى قِطْعَةٍ طَعْمُهَا سُـــــــكَّرُ
١٢- تُجَاذِبُ حُلْمَكَ فِي لُعْبَـــــــــةٍ وَحِينَ تُجَاذِبُهُ تُكْـــــــــسَرُ
١٣- وَفِي اللَّيْلِ تَأْوِي إِلَى جَـــــــدَّةٍ بِأَحْلَى حِكَايَاتِهَا تَهْـــــــذِرُ
١٤- تُهَدْهِدُ فِيكَ وَلَا غَفْـــــــــــوَةٌ وَأَنْتَ عَلَى حِجْرِهَا تَسْـــــمُرُ
١٥- عَلى أَنَّها أَسَلَمَتْ رُوحَـــــــــها وَمَا فَتِئتْ رُوحُهَا تَحْـــضَرُ[١]

تتضح ألفاظ التنكير في (دَرَّاجَةٍ- أَغْفَرُ- قِطْعَةٍ- سُكَّرُ- لُعْبَةٍ- جَدَّةٍ- غَفْوَةٌ)، وهذه الألفاظ ترتبط بمركز الضبط/ الشاعر، وهذه النكرات أدت دورًا مهمًّا في تماسك النص، و نشَّطت مساحات معلوماتية سوف تأتي بعد، لأن الشاعر هرب من واقعة عبر تقنية الاسترجاع، وعاد إلى عالم الطفولة، لكنَّ هذا الهروب مؤقت، فسرعان ما قفز إلى واقعه، فهو يعاني الاغتراب في هذا الواقع المأزوم، وأزمة الشاعر ما هي إلا أزمة الإنسان المعاصر الذي يعاني من تمزق النفس، وتشظي الذات.

٥- الحذف

الحذف من أهم الظواهر الأسلوبية التي لاقت اهتمام القدماء والمحدثين، فلا نجد نحويًّا، أو بلاغيًّا، أو مفسرًا إلا وقد اهتم بالحذف، وقد وضحوا أن لابد أن يكون هناك دليل على المحذوف، وقد نبهوا على تعدد العناصر المحذوفة بين الصوت والكلمة والجملة، والجمل داخل السياق اللغوي، ويُعد هذا تحليلًا نصيًّا ومن وجهة نظر المحدثين[٢].

---

١ – المصدر السابق، ٦،٧.

٢ – ينظر: نادية رمضان محمد النجار، عناصر السبك بين القدماء والمحدثين، ضمن كتاب مؤتمر كلية دار العلوم " العربية بين نحو الجملة ونحو النص "، القاهرة ، ١٤٢٦ هـ – ٢٠٠٥ م، ٢ / ٥٧٩.

البنيات السطحية في النصوص غير مكتملة – في الغالب– بعكس ما قد يظهر في تقدير المتلقي، فالنظريات اللسانية الحديثة تصنع حدودًا ظاهرة للصواب النحوي أو المنطقي، يكثر نظرها إلى الجمل باعتبارها مشتملة على عنصر الحذف بحسب ما يتطلب مبدأ الحذف[١].

والحذف مثال للتناوب بين الإيجاز وسرعة الاتاحة، ويتطلب جهدًا كبيرًا لربط العالم التقديري للنص بعضه ببعض، في الوقت الذي يقتطع من بنية السطح بشدة، ووجود الحذف بأشكال متنوعة، تتلاءم مع النص والموقف[٢].

ويمكن معاينة بعض المحذوفات في القصيدة على النحو الآتي:

١– أَسَاكَ سَنَاكَ الذِي تُبْصِـــــــــرُ وَقَفْزُكَ بُسْتَانُكَ الْأَخْـــــــضَرُ

٤– شَجاكَ حَنَانَيْكَ أَيْنَ الشَّـــــــجَا؟! وَفِي وَجْنَتَيْكَ الرِّضَا يُزْهِـــــــرُ

٥– ذُبُولُكَ وَيْلَكَ كَمْ تَفْتَـــــــــــرِي! وَعُودُكَ مِنْ مَائِهِ يَقْـــــــــطُرُ

١٧– وَحَدِّقْ بِفِكْرِكَ فِي مَشْـــــــــهَدٍ مِنَ الطَّيْفِ أَلْوَنُهُ تَسْـــــــــحَرُ

٢١– وَمِنْ حَوْلِهِ بَعْضُ أَتْرَابِـــــــــــهِ يَخُصُّهُمُ بِالذَي يُضْـــــــــمِرُ

٢٢– وَيَهْذِي عَلَيهِمْ بِأَشْعـــــــــارِهِ وَلَمْ يَدْرِ يَنْظِمُ أَمْ يَنْـــــــــثُرُ

٢٣– وَهُمْ غَارِقـــــونَ بِأَوْهَامِـــــــــهِ وَكُلُّهُمُ شَاخِصٌ مُبْـــــــــكِرُ[٣]

ثمة أفعال مضارعة في الأبيات تحتاج إلى تقدير المحذوف، فهي أفعال متعدية، حُذفت مفاعيلها، فالفعل (تُبْصِرِ) مفعوله المحذوف الألم، أو الأسى، وتقدير المحذوف في(يُزْهِرِ) الحب، و(يَقْطُر) محذوفه (ماء)، ومفعول (تَسْحَر) العيون، ومحذوف الفعل (يُضْمِر) ما في نفسه، ومفعول (يَنْظِمُ) الشعر، ومفعول (يَنْثُرُ) الكلام.

١ – ينظر: روبرت دي بوجراند، النص والخطاب والإجراء، ص ٣٤٠.

٢ – ينظر: أحمد عفيفي، نحو النص اتجاه جديد في الدرس النحوي، ص١٢٧.

٣ – فواز عبد العزيز اللعبون، تهاويم الساعة الواحدة، ص٨،٧،٥.

ويستخدم الشاعر علامة الحذف في قوله:

٣٤- وَيُوْحِي تَثَاقُلُ طَرْفَيْهِـــــــمَا بَأَنَّ رِضَابَهُمَا مُسْـــــــــــــكِرُ

٣٥- عَلَى أَنَّهَا... أَنَّهَا... أَنَّهَـا... إِخَالُكَ تُدْرِكُ مَا أَسْـــــــــــتُرُ[١]

استخدم الشاعر علامة الحذف أو نقط الاختصار، وهي نقط توضع على السطور متتالية أفقيًّا، لتدل على أن هناك اختصارًا أو بترًا في طول الجملة [٢].

بعد أن ذاب الشاعر في المحبوبة، وأسكرهما القبلات، وضع علامات الحذف، وترك البحث عن المسكوت عنه لفطنة المتلقي.

والمحذوفات تصنع ترابطًا بين أجزاء النص، ويعد الحذف علاقة قبلية، وهو عادة مرتبط بالنص لا بالجملة، وفي الغالب يكون واقعا بين جملتين، حيث نجد في الجملة الثانية فراغا بنيويا يبحث المتلقي عنه اعتمادًا على ما ورد بالجملة الأولى أو النص السابق [٣].

والإيجاز الكامن في الحذف يهيئ له أن يكون وسيلة من وسائل السبك داخل النص، فالحذف لا يطرد عنصرًا كاملًا، بل هو اقتصاد في ذكر الملفوظات بكل عناصرها[٤].

والاقتصاد في ذكر الملفوظات، ينأى بالنص عن الترهل والتفكك، مما يحوله إلى نصٍّ مترابطٍ متلاحم الأجزاء.

---

١ – المصدر السابق، ص٩.

٢ – ينظر: عمر أوكَّان، دلائل الإملاء وأسرار الترقيم، ط١، أفريقيا الشرق، طرابلس، ٢٠٠٢، ص١١٩.

٣ – ينظر: أحمد عفيفي+، نحو النص اتجاه جديد في الدرس النحوي، ص١٢٦.

٤ – ينظر: عمر أبو خرمة، نحو النص نقد النظرية وبناء أخرى، ص١٦٧، ١٦٨.

٦- الإحالة

الإحالة عنصر مهم من عناصر سبك النص، وتتعدد مصطلحاتها عند الباحثين، فيسلكونها تحت مصطلحات: الربط النحوي[١] والاتساق النحوي [٢] ، والسبك النحوي[٣]

وكلمات الإحالة أكثر وسائل الربط انتشارًا، وهى الضمائر، وأسماء الإشارة، والأسماء الموصولة، وأدوات المقارنة، مثل: التشبيه، وكلمات المقارنة، مثل: أكثر، أقل..، وبعض العناصر المعجمية من قبيل: نفس ، عين ، بعض...إلخ [٤].

وكلمات الإحالة لا تكون مستقلة بل تعود إلى عنصر، أو عناصر أخرى مذكورة فى أجزاء من الخطاب، وهى لذلك تتسم بالإحالة على المدى البعيد(٥) .

وتنقسم الإحالة إلى نوعين:

١- إحالة داخل النص أو داخل اللغة وتسمى النصية.

٢- إحالة خارج النص أو خارج اللغة وتسمى المقامية.

وتنقسم الإحالة على اعتبار المدى الذي يفصل بين العنصر المحيل والعنصر المحال إليه قسمين:

---

١ – ينظر: عزة شبل محمد، علم لغة النص النظرية والتطبيق، ١١٩.

٢ – ينظر: ليندة قياس، لسانيات النص النظرية والتطبيق مقامات الهمذاني نموذجًا، ط١، مكتبة الآداب، القاهرة، ١٤٣٠-٢٠٠٩، ص٩٨.

٣ – ينظر: حسام أحمد فرج، نظرية علم النص، ص٨٣.

٤ – ينظر: الأزهر الزناد، نسيج النص بحث فيما يكون به الملفوظ نصًا، ط١، المركز الثقافي، ١٩٩٣، ص٧٦.

٥ – ينظر: المرجع السابق، ص ١١٨.

١- إحالة ذات المدى القريب، وتكون على مستوى الجملة الواحدة حيث تجمع بين العنصر الإحالي ومفسره.

٢- إحالة ذات المدى البعيد، وتكون بين الجمل المتصلة، أو الجمل المتباعدة في فضاء النص [١].

تنتشر الإحالة الضميرية، فتشمل النص كله، بينما تقل نماذج الأسماء الموصولة، وأسماء الإشارة، وأدوات التشبيه.

فمن أمثلة الإحالة باسم الإشارة قول الشاعر:

٧- تَأَمَّلْ إِذَا شِئْتَ ذَاكَ الْمَـــــــــدَى وَقَدْ عَاثَ فِيهِ الدُّجَى الْمُقْمِـرُ

١٨- وَقُلْ لِي أَتَلْمَحُ ذَاكَ الْفَتَـــــــــى نَعَمْ لَا، بَلَى هَوَ ذَا يَنْـظُرُ؟[٢]

اسم الإشارة (ذا) يشير إلى المدى، والمدى لاحق لاسم الإشارة، لكن الربط قد يعود إلى سابق فالفاعل في تأمَّل مرتبط بالمفعول (ذا) والبدل (المدى)، و(ذا) في البيت الثامن عشر تشير إلى الفتى الذي يلمحه الفاعل في الفعل (تَلْمَحُ)، وتشير (ذا) في الشطر الثاني إلى سابق الضمير (هو)، ومن هنا تصنع الإحالة باسم الإشارة رباط بين جملتين في النص، وهي إحالة ذات مدًى قريب.

ومن نماذج الإحالة بالاسم الموصول:

١- أَسَاكَ سَنَاكَ الذِي تُبْصـــــــــرُ وَقَفْرُكَ بُسْتَانُكَ الْأَخْـــضَرُ

٢١- وَمِنْ حَوْلِهِ بَعْضُ أَتْرَابِـــــــــهِ يَخُصُّهُمُ بِالذَي يُضْـــمِرُ[٣]

ربط اسم الموصول في البيت الأول بين جملة (أَسَاكَ سَنَاكَ)، وبين جملة (تُبْصِر)، وربط اسم الموصول في البيت الحادي والعشرين بين جملة (يَخُصُّهُمُ)،

١ – ينظر: الزناد، الأزهر، نسيج النص، ص١٢٣، ١٢٤.

٢ – فواز عبد العزيز اللعبون، تهاويم الساعة الواحدة، ص٦،٧.

٣ – المصدر السابق، ص٥،٧.

وبين جملة (يُضْمِر)، والإحالة هنا تسهم في تماسك جملتين، وهذه الإحالة كسابقتها مداها قريب.

وتتجلَّى الإحالة عن طريق أداة التشبيه في قول الشاعر:

٣٩- أَجِبْنِي، أَلَمْ تَجْنِ مِمَّا مَضَى لَذَائِذَ كَالصُّبْحِ لَا تُنْكَرُ؟[١]

ربطت أداة التشبيه بين المشبه، والمشبه به، والربط يشمل البيت كله، حيث إن المشبه لذائذ مرتبطة بالجملتين في الشطر الأول، وجملة (لَا تُنكَرُ) في الشطر الثاني، فقامت الأداة بوظيفة أدوات الربط، فتكون وسيلة من وسائل الربط بين الجمل.

والإحالة الضميرية، ذات مدًى بعيد؛ فالشاعر هو الشخصية المهيمنة على النص، ويتناوب الآخر عليه في بعض الأبيات؛ سواء كان هذا الآخر الجدة، أم الحبيبة، أم الأصدقاء، ويظل الشاعر مركز الضبط، أو المحال إليه. وإن كنَّا نرى إحالات إلى الآخر، وسوف نتبين ذلك من الخطاطة الأتية:

الشاعر _____ سَنَاكَ - تُبْصِرُ- تَشْتَكِي- نَزْفُكَ- شَجاكَ- ذُبُولُكَ- فَقْرُك- وَقُلْ لِي- تَهِيم- تُجَاذِبُ- تَأْوِي- فِيكَ- فْكِرِكَ- خَدَّهِ- أَسَارِيرُهُ- يُضْمِرُ- يَهْذِي- قَيْسَهُ-أَنْتَ- عَرَفْتَ-خَيَالِكَ- تَلْمَحُ- أَسْتُرُ- أُضَاعِفُ- تَرَانِي- أَجِبْنِي- أَنْتَ- أَمَانِيكَ- شِبْلَاكَ- شُجِيتَ.

الجدة_____ حِكَايَاتِهَا- حِجْرِهَا- رُوحُهَا- فَقْدِهَا.

المحبوبة_____ فِيهَا- هَالتَهُ-حُلْمُهُمَا- أَنَّهَا- بِهَا.

الأصحاب_____ أَتْرَابِهِ- عَلَيهِمْ- هُمْ- يَدْعُونَ- أَنَّهمْ- بِهِمْ.

الإحالة الضميرية ذات مدًى بعيد، فربطت بين الجمل المتباعدة على مستوى الفقرة في حديث الشاعر عن الجدة، والمحبوبة، والأصحاب، بينما الإحالة

---

١ - المصدر السابق، ص١٠.

ربطت النص كله عندما أحالت الضمائر على المحال إليه/ الشاعر الذي تردد في كل بيت في القصيدة.

والإحالة الضميرية من أهم العناصر في سبك النص، ومنحه وحدته الكلية، فالإضمار يضمن اتساق النص، حيث إن أشكال التسلسل الضميري، هي الوسيلة الناجعة لتشكيل النص، ومن هنا يُعرَّف بأنه تتابع وحدات لغوية، يشكلها التسلسل الضميري المتصل[١].

ومن الملاحظ أن مجال الفعل الصادر عن الشاعر اتسع، حتى واكب زيادة عنصر الإحالة الضميرية الذي يؤكد صدور كل الأفعال الصادرة عن الشخصية نفسها، وكلما كان المحال بعيدًا اتسع الترابط، وازداد التماسك النصي[٢].

شاركت الإحالة الوسائل الأخرى في تحقيق كفاءة للنص عن طريق سبكه، وترابط أجزائه، مما يجعله نصًّا أكثر تأثيرًا في المتلقي.

٧- الربط

إن وسائل الربط تكفل للنص سلامة الاتصال بين أجزائه، وأمن اللبس في فهم المقصود من هذه الأجزاء، وعدم الخلط بينها[٣].

وقد اتضح مما سبق أن التكرار، والإحالة، والحذف؛ يحافظ على بقاء مساحات المعلومات؛ بينما يشير الربط إلى العلاقات بين المساحات، أو بين الأشياء التي في هذه المساحات[٤]، وتتجَّلى أشكال الربط في مطلق الجمع،

---

١ – ينظر: فولفجانج هاينه مان، ديتر فيهفجر، مدخل إلى علم لغة النص، ص ٢٣.

٢ – ينظر: حسام أحمد فرج، نظرية علم النص، ص٨٦.

٣ – ينظر: محمد حماسة عبد اللطيف، بناء الجملة العربية، دار غريب، القاهرة، ٢٠٠٣، ص ٨٧.

٤ – ينظر: روبرت دي بوجراند، النص والخطاب والإجراء، ص ٣٤٦.

والتخيير، والاستدراك، والتفريع[1]، وقد ترددت (الواو) ٤٨مرة، بينما تكررت (الفاء) ٤مرات، وردت (أم) مرتين، ووردت (لكن) مرة واحدة، ومن هنا فقد تكررت وسائل الربط بنسبة مرتفعة، فنسبة التردد بلغت ٥٥مرة.

ونموذج الربط بالاستدراك قول الشاعر

٢٩- وَقُلْ لِي أَتَلْمَحُ فِيهَا امْـــــرَأً تَكَادُ بَشَاشَتُهُ تَجْـــــــــــهَرُ؟

٣٠- بِجانِبِـهِ قَمـــــرٌ مِثـــــلُهُ وَلَكِنَّ هَالتَهُ تُضْـــــــــــفَرُ[2]

تُستعمل (لكن) في حالة الربط العكسي، لأنه يتم عن طريقها مخالفة المتوقع، وقد جمعت (لَكنَّ) بين جملتين، أو بين شطريْ البيت، لتؤدي وظيفتها في تماسك النص بجانب مطلق الجمع الواو، ولما شبه الشاعر المحبوبة بالقمر، والقمر ليس له شعر يضفر، فقد ربط بحرف الاستدراك، حتى لا يتوهم المتلقي عكس ذلك، فيكون التضفير لشعر المحبوبة، وليس للقمر.

ومن أمثلة الربط بالفاء قول الشاعر:

٢٣- وَهُمْ غَارِقـــــونَ بِأَوْهَامِـــــهِ وَكُلُّهُمُ شَاخِصٌ مُبْـــــــكِرُ

٢٤- فَفِي الْحُبِّ يَدْعُونَ: يَا قَيْســـــهُ وَيَدْعُونَ فِي الْكَرْبِ: يَا عَنْتـــرُ

٤٤- وَمَا زَالَ شَعْرُكَ فِي عَتْمَـــــــةٍ فَكَيْفَ إِذَا أَسْفَرَ الْمُسْـــفِرُ؟[3]

تفيد (الفاء) الدالة على التفريع الترتيب دون تراخٍ، وتفيد أيضًا الربط الزمني، واستخدم الشاعر الربط بالفاء على المستويين الأفقي والرأسي، ففي البيت الرابع والأربعين ربطت الفاء بين جملتين، أو بين شطريْ البيت، فقد تعاضدت (الفاء) مع التكرار الجزئي (أَسْفَرَ الْمُسْفِرُ) في تماسك البيت، بينما ربطت (الفاء) بين البيتين الثالث والعشرين، والرابع والعشرين، وازدات درجة التماسك عندما

١ - ينظر: المرجع السابق، ٢٤٦، ٣٤٧.

٢ - فواز عبد العزيز اللعبون، تهاويم الساعة الواحدة، ص ٨،٩.

٣ - المصدر السابق، ص٨،١٠.

تساوقت الفاء مع وسائل الترابط الأخرى التكرار المحض، وشبه التكرار، والاستبدال.

وإن كان الربط الزمني تجلَّى في (الفاء)، فإن الربط الإضافي يبدو في التخيير، وفي مطلق الجمع، وقد كثر تردد (الواو) الدالة على مطلق الجمع، حيث تكررت ٤٨ مرة، وورد الحرف الدال على التخيير (أم) مرتين.

ويتحقق الوصل الإضافي بين جملتين حيث تضيف الجملة الثانية، معنًى جديدًا، يكون متصلًا بما سبقه من معانٍ، ومن ثم، فيتحقق الانسجام النحوي والدلالي بين أجزاء النص[١].

وقد ربط الشاعر بين جملتين عن طريق (أم) في قوله:

٢٢- وَيَهْذِي عَلَيهِمْ بَأَشْعـــــــارِهِ وَلَمْ يَدْرِ يَنْظِمُ أَمْ يَنْـــــــثُرُ

٢٣- وَهُمْ غَارِقـــــــونَ بِأَوْهَامِـــهِ وَكُلُّهُمُ شَاخِصٌ مُكْـــــــبِرُ

٣٧- أُضَاعِفُ شَجْوَكَ؟ أَمْ أَكْتَفِـــــي؟ فَثَمَّةَ فِي صَفْحَتِي أَسْـطُرُ[٢]

ربطت (أم) بدلالتها على التخيير بين (يَنْظِمُ – يَنْثُرُ) وبين (أُضَاعِفُ شَجْوَكَ؟ – أَكْتَفِي) ، ويربط التخيير بين عنصرين أو جملتين ، أو أكثر على سبيل الاختيار، والعنصران يكون بينهما نوع من الاتحاد من حيث البيئية، أو متشابهين، ومن هنا فإن الصدق لا يتناول إلا عنصرًا واحدًا في التخيير[٣].

والنظم والنثر في المثال الأول متحدان في البيئة، والمضاعفة والاكتفاء يجمعهما عنصر التضاد أو التقابل، والربط بالتخيير يثير لدى الشاعر حالة من

---

١ – ينظر: عصام عبد المنصف أبو زيد، لغة القرآن من الأبنية الصغرى إلى الأبنية العليا، ط١، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت– النادي الأدبي الثقافي بالطائف، ٢٠٢٠، ص ١٦٠.

٢ – فواز عبد العزيز اللعبون، تهاويم الساعة الواحدة، ص ٨،٩.

٣– ينظر: روبرت دي بوجراند، النص والخطاب والإجراء، ص ٣٤٧.

التردد في الاختيار بين طرفيْ التخيير، وهذه إثارة دلالية، فيكون الربط بالتخيير يعمل في ظاهر النص وعالمه.

وتؤدي (الواو) وظيفة فنية في تماسك النص على المستويين الأفقي والرأسي، على حد قول الشاعر:

١- أَسَاكَ سَنَاكَ الذِي تُبْصِـــــــرُ وَقَفْرُكَ بُسْتَانُكَ الْأَخْـــــضَر

٢- وَهَذَا الْوُجُومُ الذِي تَشْتَـــــكِي صَدَى أُغْنِيَاتِكَ لَوْ تَشْـــعُرُ

٣- وَنَزْفُكَ شَلَّالُكَ الْمُنْهِـــــــمِي وَوَحْشَتُكَ الْعَالَمُ الْأَكـــــبَرُ

٤- شَجاكَ حَنَانَيْكَ أَيْنَ الشَّـــــجَا؟! وَفِي وَجْنَتَيْكَ الرِّضَا يُزْهِـــــرُ

٥- ذُبُولُكَ وَيْلَكَ كَمْ تَفْتَـــــــرِي! وَعُودُكَ مِنْ مَائِهِ يَقْـــــطُرُ[١]

ترددت (الواو) الدالة على مطلق الجمع ست مرات، وإن كان الصدق لا يتناول إلا محتوًى واحدًا في التخيير، فإن الربط بالواو يجعل جميع محتويات النص صادقة في عالمه [٢].

وتكرار (الواو) على المستوين: الأفقي والرأسي أسهم في سبك النص على مستوى التشكيل اللفظي، وحبكه على مستوى التفاعل الدلالي، فبجانب الاتساق النحوي، نلحظ اتساقًا دلاليًّا، فالربط الإضافي عن طريق (الواو) يضيف معنًى جديدًا إلى ما سبق من معانٍ، وهذا يُعدُّ ترابطًا دلاليًّا.

ومن كل ما سبق، فقد اتضح أن الروابط في القصيدة، لم تقم على الانفصام، بل تلاحمت وتماسكت، وتفاعلت فيما بينها، فعندما يتوافر الترابط بين أجزاء النص، تؤدي هذه الأجزاء المترابطة، معنًى كليًّا للنص، وتحافظ على وحدته.

١ - فواز عبد العزيز اللعبون، تهاويم الساعة الواحدة، ص٥.

٢ - ينظر: روبرت دي بوجراند، النص والخطاب والإجراء، ص ٣٤٧.

المبحث الثاني: الترابط المفهومي (الحبك)

إن كان مفهوم السبك مرتبطاً بظاهر النص أو اللفظ ، فإن مفهوم الحبك مرتبط بالدلالة أو المعنى، والحبك انسجام نصى، يحيلنا إلى رصد عدد من العلاقات الدلالية، التي من شأنها أن تسعى إلى جمع الأجزاء المتفرقة في النص، دون الاعتماد على وسائل شكلية [١].

والتماسك الدلالي يحقق وحدة النص لأن " التصور الكلى للنص لا يتحدد بالخواص المنفصلة للأبنية الصغرى (الجمل) إلا من خلال تآلفها مع أبنية النص الكبرى، حيث يتم ارتباط كل بنية بنوع من التماسك الذى تؤديه فى بنية النص داخلية أو خارجية، ويحتاج النص إلى الترابط الدلالي أكثر من العمليات التداولية بين وحدات التعبير المتجاورة داخل النص [٢]

وتؤدى البنية العميقة دورًا بارزًا فى حبك النص، أو اتساق أجزائه حيث إن النص يبدو مفككًا في بنية السطح، لكننا لا نلبث أن نتبين أن وراء النص بنية عميقة، محكمة فى ترابطها ، وتفسر تماسك الأجزاء، أو تضمن انسجامها مع تشظيها الخارجي[٣].

ويسهم المتلقي أيضًا فى حبك النص وترابطه، فيتجلَّى المستوى الدلالي فى بنية العمق، ووظيفته الرئيسة ربط التصورات التي يتشكل منها عالم النص، وهذا

١ – ينظر: ليندة قياس، لسانيات النص النظرية والتطبيق، ص١٣٩.

٢ – ينظر: نعمان بوقرة، مدخل إلى التحليل اللساني فى الخطاب الشعرى، ط١، عالم الكتب الحديث، الأردن ، ٢٠٠٨، ص٥٩.

٣ – ينظر: سعيد بحيرى، علم لغة النص المفاهيم والاتجاهات، ط١، مؤسسة المختار، القاهرة ،١٤٢٤ –٢٠٠٢، ص١١١.

الأخير يحتاج من القارئ كفاءة عالية، وثقافة خلفية بالعالم لإظهار التماسك الدلالي في النص [١]

ومن ثم فلابد أن ندرك أن الحبك جزء من عملية فهم النص، فالمتلقي عندما يحلّل النص يبنى تمثيلاً في ذهنه لمجموع المعلومات التي يحتويها النص، والمظهر الأساس لهذا التمثيل المعرفي هو أن يقوم بدمج القضايا المفردة المعبَّر عنها فى النص اللغوي فى كلٍّ أكبر، والحبك بذلك يصبح شيئًا يقيمه المتلقي فى عملية قراءة خطاب مترابطٍ اعتمادًا على قاعدة الاستنتاج .

والحبك جزء أساس كذلك عند تشكيل المبدع نصَّه، فهو ينطلق عند تشكيل هذا النص من أساس يتم توسعته بطرق متعددة اعتمادًا على المقصد والحالة، وتُعينه فى ذلك إجراءات التعبير الموجودة فى ثقافته التي اكتسبها من لغته وبيئته[٢] .

وبهذا المفهوم، فإن أفضل نظرة للنص أنَّه وحدة دلالية، أو وحدة معنوية، وليس وحدة الشكل[٣]

وجديرٌ بنا أن نبحث عن روابط دلالية في القصيدة، تسهم في حبك النص الشعري، ومن هذه الروابط الدلالية التفاعل المستمر بين الأنا الشاعرة والآخر، أو الفاعل والقابل.

وأنا الشاعر رباط دلالي، يشكل وحدة معنوية للنص الشعري، فالشاعر مسيَّطر على النص، ومهيمن على النسق الشعري، ويتوالى الآخر عليه في أربع لوحات، فالآخر ذاته نفسه، والجدة، والأصدقاء، والمحبوبة.

---

١ – ينظر: ليندة قياس، لسانيات النص النظرية والتطبيق، ص٩٧.

٢ – ينظر: حسام أحمد فرج، نظرية علم النص، ص١٢٧،١٢٨.

٣ – ينظر: فولفجانج هاينه مان، ديتر فيهفجر، مدخل إلى علم لغة النص، ص٣٣.

فتبدأ اللوحة الأولى بديالوج أو حوار خارجي، فالشاعر يحاور آخر في قوله:

١- أَسَاكَ سَنَاكَ الذِي تُبْصـــــــــــرُ وَقَفْرُكَ بُسْتَانُكَ الْأَخْـــضَرُ

٢- وَهَذَا الْوُجُومُ الذِي تَشْتَـــــــــكِي صَدَى أُغْنِيَاتِكَ لَوْ تَشْـــعُرُ

٣- وَنَزْفُكَ شَلَّالُكَ الْمُنْهِـــــــــــمِي وَوَحْشَتُكَ الْعَالَمُ الْأَكـــــبَرُ

٤- شَجاكَ حَنَانَيْكَ أَيْنَ الشَّـــــــــجَا؟! وَفِي وَجْنَتَيْكَ الرِّضَا يُزْهِـــرُ[١]

يبدو الشاعر أنه يحاور آخر حوارًا خارجيًّا، لكنَّه حوار أقرب إلى الوهم منه إلى اليقين، فلا ثمة آخر، فالشاعر جرَّد من نفسه آخر يحاوره، ومن هنا فهو منولوج أي حوار داخلي، فالشاعر يحاور ذاته، فهو ينظر في مرآة الذات، فالعنوان (تباشير حالكة)، فهرب الشاعر من ظلمة النفس باحثًا عن آخر، يخفِّف آلامه، ولكنه هارب من ذاته إلى ذاته، وبالتالي فالذات الشاعرة فاعلة وقابلة في آن واحد.

وتستمر حوار الذات مع الذات، حتى تعود إلى عالم الطفولة، وتأوي إلى الآخر/ الجدة:

١٣- وَفِي اللَّيْلِ تَأْوِي إِلَى جَـــــدَّةٍ بِأَحْلَى حِكَايَاتِهَا تَهْـــــــذِرُ

١٤- تُهَدْهِدُ فِيكَ وَلَا غَفْـــــــوَةٌ وَأَنْتَ عَلَى حِجْرِهَا تَسْـــــمُرُ

١٥- عَلى أَنَّها أَسَلَمَتْ رُوحَـــــــها وَمَا فَتِئَتْ رُوحُهَا تَحْـــــضَرُ

١٦- عَرَفْتَ بِهَا الْفَقْدَ فِي فَقْـــــدِهَا وَمَا كُنْتَ تَدْرِي وَلَا تَحْـــــذَرُ[٢]

تقوم الأنا الشاعرة بعملية الحكي في النص، ومع هيمنتها على النص، فإن الآخر/ الجدة، هو الفاعل في هذه الفقرة، بينما الأنا قابل، فالشاعر هنا

١ – فواز عبد العزيز اللعبون، تهاويم الساعة الواحدة، ص٥.

٢ – المصدر السابق، ص٦،٧.

طفل، يأوي إلى حجر الجدة في عتمة الليل، يسمع حكايتها، التي لم تنقطع إلا بموتها.

ويتحول الطفل/ الشاعر من زمن الطفولة إلى زمن الشباب، وتتحول الأنا الشاعرة من قابل إلى فاعل من خلال استدعاء الآخر/ الأصدقاء إلى عالم النص الشعري:

٢١- وَمِنْ حَوْلِهِ بَعْضُ أَتْرَابِـــــــــهِ يَخُصُّهُمُ بِالذَي يُضْـــــــمِرُ

٢٢- وَيَهْذِي عَلَيهِمْ بِأَشْعـــــــــارِهِ وَلَمْ يَدْرِ يَنْظِمُ أَمْ يَنْـــــــثُرُ

٢٣- وَهُمْ غَارِقـــونَ بِأَوْهَامِـــــــهِ وَكُلُّهُمُ شَاخِصٌ مُكْـــــــبِرُ

٢٤- فَفِي الْحُبِّ يَدْعُونَ: يَا قَيْســـــهُ وَيَدْعُونَ فِي الْكَرْبِ: يَا عَنْتَـرُ[١]

ويتحول النسق الشعري إلى المحبوبة في اللوحة الأخيرة من القصيدة:

٣٠- بِجانِبِـهِ قَمـــــرٌ مِثـــــلُهُ وَلَكِنَّ هَالتَهُ تُضْـــــــفَرُ

٣١- غَفَتْ رَاحَتَاهُ عَلَى كَفِّـــــهَا وَحُلْمُهُمَا فِي الْمَدَى مُفْـــكِرُ

٣٢- هُمَا اثْنَانِ يَعْتَنِقَانِ الْهَـــوَى وَهَمْسُهُما فِيهِ مُسْتَشْـــــعَرُ

٣٣- بَرِيقُ شِفَاهِهِما يَنْطَـــــوِي عَلَى سَرِّهِ الْحَادِثُ الْأَخْضـــرُ

٣٤- وَيُوْحِي تَثَاقُلُ طَرْفَيْهِـــــمَا بِأَنَّ رِضَابَهُمَا مُسْـــــــكِرُ

٣٥- عَلَى أَنَّهَا... أَنَّهَا... أَنَّهَـا... إِخَالُكَ تُدْرِكُ مَا أَسْـــــتُرُ[٢]

الأنا في هذا النص فاعل، والآخر قابل، وإن كانت الأنثى في التعبير الشعري دائمًا فاعل، حيث إن الشاعر يعاني آلام الحب، ووجع الصبابة والعشق، لكنَّ اللوحة الشعرية، تبتعد عن عذرية الحب، وتنحو نحو حسية الغزل، والشاعر

١ – فواز عبد العزيز اللعبون، تهاويم الساعة الواحدة ،ص٧،٨.

٢ – المصدر السابق، ص٩.

الذي يعاني انكسار الذات في أول القصيدة أمام الأسى والشجن، يعوض انكسار الذات عبر صناعة الفحولة الذكورية أمام رقة الأنثى القمر الجميل.

ومهما يكن من أمر سواء الأنا الشاعرة هي الفاعل، أم القابل، فهي الرباط المعنوي الذي يربط القصيدة، ويحقق لها انسجام الدلالة، ووحدة المعنى، فالأنا قضية كبرى، تتشكل من خلال القضايا الصغرى مع الآخر، الذي يشارك في صنع الأحداث، حيث إن كل حدث يمثل قضية صغرى، ترتبط بالقضية الكبرى.

وثمة روابط دلالية أخرى، فالتكرار الذي ترددت أشكاله بكثرة، قد عرفنا أثره الواضح في سبك النص في ظاهره، وهو جدير أيضًا بحبك النص في عالمه، فالنواتج الدلالية للتكرار تمثل رباطًا دلاليًّا في النص الشعري بأكمله، حيث إن هناك داولًا تكرارية شاعت في النص، وتوزعت على أجزائه، ومن ثم، فقد أسهم التكرار في تماسك النصِّ سبكًا وحبكًا.

فالتكرار له ناتج دلالي، قد يكون هذا الناتج تأسيسًا، وقد يكون توكيدًا، وفقًا للسياق الذي ورد فيه، والشكل الذي جاء عليه في النص الأدبي[١].

إن النظر إلى التكرار على مستوى الجملة الواحدة، أو الجملتين، ساد حقبة طويلة في الدرس النقدي، والبحث الأدبي، لكن ينبغي النظر إليه على مستوى العمل الأدبي كلِّه، فلم يستخدم الأديب التكرار، لضيق اللغة، أو محدوديتها وإنما يقصد منشئ النص إلى التكرار لدواعي فنية تغني النصَّ، شكلًا ومضمونًا، لفظًا ومعنًى.

والناتج الدلالي الناتج عن التضاد والتنافر توضيح المعني، وعلاقة الجزء بالكل تشير إلى علاقة التلازم والترابط بين الجزء وكله، وتردد ذهن المتلقي بين

١ – ينظر: محمد عبد المطلب، قراءة أسلوبية في الشعر الحديث، ط١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٥، ص١٠٧.

طرفيْ التضام، وكذلك تردد ذهنه بين طرفيْ الاستبدال (المستبدِل- المستبدَل)، وبين المحذوف والمذكور، إثارة ذهنية للمتلقي، ويصبح منتجًا للدلالة في النصَّ عبر القراءة الواعية.

والتنكير والتعريف من الدوال المنتشرة على مستوى النص أفقيًّا ورأسيًّا، فليس تعريف الاسم وتنكيره صدفة، فالتعريف والتنكير من أدوات الدلالة، فكلاهما يدل على معين، فالنكرة بمفردها تدل على الإطلاق، والمعرفة تدل على ذات المعين([1])، وتكرار الدلالة أفقيًّا ورأسيًّا يحافظ على الترابط المعنوي للنص.

وإن كانت الإحالة أدَّت دورًا مهمًّا في سبك النصِّ، فإن الإحالة الضميرية لم تتوقف عند الجملة، أو الجملتين، كما نلاحظ في أنواع الإحالة الأخرى ذات المدى القريب، فالإحالة بالضمير ذات مدًى بعيد، تشمل النص كله، فلها أثر دلالي في حبك النص، فقد استخدم الشاعر ضمير المتكلم، وضمير الغائب، وضمير المخاطب.

والأمثلة كثيرة متعددة نذكر منها:

- ضمير المخاطب:

١- أَسَاكَ سَنَاكَ الذِي تُبْصِـــــرُ وَقَفْرُكَ بُسْتَانُكَ الْأَخْـــضَرُ

٢- وَهَذَا الْوُجُومُ الذِي تَشْتَـــكِي صَدَى أُغْنِيَاتِكَ لَوْ تَشْـــعُرُ

٣- وَنَزْفُكَ شَلَّالُكَ الْمُنْهِـــمِي وَوَحْشَتُكَ الْعَالَمُ الْأَكْـــبَرُ[2]

- ضمير الغائب:

١٣- وَفِي اللَّيْلِ تَأْوِي إِلَى جَـــــدَّةٍ بِأَحْلَى حِكَايَاتِهَا تَهْـــــذِرُ

١٤- تُهَدْهِدُ فِيكَ وَلَا غَفْـــــــوَةٌ وَأَنْتَ عَلَى حِجْرِهَا تَسْـــــمُرُ

---

١ - ينظر: أبو العباس محمد بن يزيد المبرد، المقتضب، تحقيق: محمد عبد الخالق عضيمة، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، القاهرة، ١٩٦٧، ٣/ ١٨٦، ٤/ ٢٦٧.

٢ - فواز عبد العزيز اللعبون، تهاويم الساعة الواحدة، ص٥.

١٥- عَلى أَنَّها أَسَلَمَتْ رُوحَـــــها وَمَا فَتِئتْ رُوحُهَا تَحْـــــضَرُ[١]

– ضمير المتكلم:

٣٨- تُرَاكَ تَرَانِي مُسْتَهَـــزِئًا وَأَنِّي لَشَجْوِكَ أَسْتَصْـــغِرُ؟[٢]

إن تردد ضمائر التكلم والغياب والخطاب، ينتج عنه ترابط دلالي، ووحدة معنوية، عبر وظيفة الضمير، التي تساعد المتلقي على تحديد زاوية الدلالة؛ فضمير التكلم وثيق الارتباط بالوظيفة الانفعالية، وضمير الخطاب يختص بالوظيفة الإفهامية، ويتسم بكونه التماسًا وعظيًّا؛ أما ضمير الغائب، فوظيفته مرجعية [٣].

واختلف مطلق الجمع عن غيره من الروابط حيث إن الربط بالواو، انتشر في النص أفقيًّا ورأسًّا، فبجانب إسهام الواو في سبك النص، فإنها تسهم في حبكه أيضًا، فالربط بالواو ليس ربطًا على مستوى السطح فحسب، بل هو رباط لمساحات كبيرة من المعلومات يثيرها الناتج الدلالي والمعنوي لمجموع الجمل داخل النص.

ومن كل ما سبق، فقد اتضح أن هناك مجموعة من الوسائل، حققت للنص تماسكه في ظاهر النص، تآزرت معها مجموعة من الروابط الدلالية، أسهمت في حبك النص، مما جعلته نصًّا مترابط الأجزاء، محكم البناء.

---

١ – المصدر السابق، ص٦،٧.

٢ – المصدر السابق، ص١٠.

٣ – ينظر: رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة، محمد الولي، مبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٩٨، ص ٣٢.

أهم نتائج البحث

١- ترابط علوم اللغة وعدم انفصالها.

٢- النص لا يقتصر على البيت أو الفقرة، بل يمتد ليشمل العمل الأدبي كله.

٣- تعددت أشكال التكرار في القصيدة، فكانت أهم وسيلة سابكة في النص.

٤- تعاضدت بنية السطح مع البنية العمق في سبك النص وحبكه.

٥- علاقة الأنا الشاعرة بالآخر، أو علاقة الفاعل والقابل كانت رباطًا معنويًّا مهمًّا في حبك النصِّ، وتساوق مع هذه العلاقة الناتج الدلاليِّ للتكرار، والتضام، والاستبدال، والحذف والتنكير والتعريف، ومطلق الجمع، وظيفة الضمير الدلالية .

٦- معيارا السبك والحبك، حوّلا القصيدة إلى نصٍّ كليٍّ شديد التماسك.

النص

تباشير حالكة

١- أَسَاكَ سَنَاكَ الذِي تُبْصِـــــــرُ وَقَفْرُكَ بُسْتَانُكَ الْأَخْـــضَرُ
٢- وَهَذَا الْوُجُومُ الذِي تَشْتَـــــكِي صَدَى أُغْنِيَاتِكَ لَوْ تَشْـعُرُ
٣- وَنَزْفُكَ شَلَّالُكَ الْمُنْهِـــــــمِي وَوَحْشَتُكَ الْعَالَمُ الْأَكْـــبَرُ
٤- شَجاكَ حَنَانَيْكَ أَيْنَ الشَّـــــجَا؟! وَفِي وَجْنَتَيْكَ الرِّضَا يُزْهِـرُ
٥- ذُبُولُكَ وَيْلَكَ كَمْ تَفْتَـــــــرِي! وَعُودُكَ مِنْ مَائِهِ يَقْـــطُرُ
٦- وَفَقْرُكَ! وَيْحَكَ كَمْ تَدَّعَـــــي وَوَفْرُكَ فِي الْحُبِّ لَا يُحْصَرُ
٧- تَأَمَّلْ إِذَا شِئْتَ ذَاكَ الْمَـــدَى وَقَدْ عَاثَ فِيهِ الدُّجَى الْمُقْمِرُ
٨- وَقُلْ لِي أَتَلْمَحُ طَيْفَ الْمُـــنَى وَأَنْتَ بِأَذْيَالِهَا تَخْـــطِرُ؟
٩- لَيَالِيَ كُنْتَ جَدِيدَ الصِّـــبَا تَحُثُّ خُطَاكَ وَكَمْ تَعْـــثُرُ
١٠- تَهِيمُ عَلَى ظَهْرِ دَرَّاجَـــــةٍ وَوَجْهُكَ مِنْ لَفْحِهَا أَغْـــفَرُ
١١- وَأَقْصَى أَمَانِيكَ أَنْ تَنْتَـــهِي إِلَى قِطْعَةٍ طَعْمُهَا سَـــكَّرُ
١٢- تُجَاذِبُ حُلْمَكَ فِي لُعْبَـــــةٍ وَحِينَ تُجَاذِبُهُ تُكْـــــسَرُ
١٣- وَفِي اللَّيْلِ تَأْوِي إِلَى جَـــدَّةٍ بِأَحْلَى حِكَايَاتِهَا تَهْـــذِرُ
١٤- تُهَدْهِدُ فِيكَ وَلَا غَفْـــــوَةٌ وَأَنْتَ عَلَى حِجْرِهَا تَسْـــمُرُ
١٥- عَلى أَنَّها أَسلَمَتْ رُوحَـــــها وَمَا فَتِئَتْ رُوحُهَا تَحْـــضَرُ
١٦- عَرَفْتَ بِهَا الْفَقْدَ فِي فَقْـــدِهَا وَمَا كُنْتَ تَدْرِي وَلَا تَحْـــذَرُ
١٧- وَحَدِّقْ بِفِكْرِكَ فِي مَشْـــــهَدٍ مِنَ الطَّيْفِ أَلْوَنُهُ تَسْـــحَرُ
١٨- وَقُلْ لِي أَتَلْمَحُ ذَاكَ الْفَتَـــى نَعَمْ لَا، بَلَى هَوَ ذَا يَنـــظُرُ؟
١٩- يَمِينًا عَلَى خَدِّهِ شَامَـــــةٌ تَلُوحُ، وَعَارِضُهُ مُقْـــــفِرُ
٢٠- هُوَ الْمُتَدَثِّرُ أَفْرَاحَـــــهُ وَعَنْهَا أَسَارِيرُهُ تُخْـــبَرُ
٢١- وَمِنْ حَوْلِهِ بَعْضُ أَتْرَابِـــــهِ يَخُصُّهُمُ بِالذَي يُضْـــمِرُ
٢٢- وَيَهْذِي عَلَيهِمْ بِأَشْعَـــــارِهِ وَلَمْ يَدْرِ يَنْظِمُ أَمْ يَنْـــثُرُ

٢٣- وَهُمْ غَارِقـــونَ بِأَوْهَامِـــــهِ وَكُلُّهُمُ شَاخِصٌ مُبْـــــــكِرُ
٢٤- فَفِي الْحُبِّ يَدْعُونَ: يَا قَيْســـهُ وَيَدْعُونَ فِي الْكَرْبِ: يَا عَنْتـرُ
٢٥- عَلَى أَنَّهمْ وَدَّعُوا مَاضـــــيًّا وَأَنْتَ لِمَاضِيكَ تَسْتَحْضـــــرُ
٢٦- عَرَفْتَ بِهِمْ كَيْفَ فِعْلُ النَّـــوَى وَكَانَ بِبَالِكَ لَا يَخْـــــــطُرُ
٢٧- وَجُلْ بِخَيَالِكَ فِي صُـــــورَةٍ مَلَامِحُها غَصَّةٌ تَبـــــــهَرُ
٢٨- مُؤَطَّرَةٌ بِسِيَاجِ السَّـــــــنا وَأَخْفَى تَفَاصِيلِهَا الْأَظْـــــهَرُ
٢٩- وَقُلْ لِي أَتَلْمَحُ فِيهَا امْـــــرَأً تَكَادُ بَشَاشَتُهُ تَجْـــــــهَرُ؟
٣٠- بِجانِبِـهِ قَمـــــرٌ مِثـــــلُهُ وَلَكِنَّ هَالَتَهُ تُضْـــــــفَرُ
٣١- غَفَتْ رَاحَتَاهُ عَلَى كَفِّـــــهَا وَحُلْمُهُمَا فِي الْمَدَى مُفْـــكِرُ
٣٢- هُمَا اثْنَانِ يَعْتَنِقَانِ الْهَـــوَى وَهَمْسُهُما فِيهِ مُسْتَشْـــــعَرُ
٣٣- بَرِيقُ شِفَاهِهِما يَنْطَـــــوِي عَلَى سَرِّهِ الْحَادِثُ الْأَخْضـــرُ
٣٤- وَيُوْحِي تَثَاقُلُ طَرْفَيْهِـــــمَا بِأَنَّ رِضَابَهُمَا مُسْـــــكِرُ
٣٥- عَلَى أَنَّهَا... أَنَّهَا... أَنَّهَـا... إِخَالُكَ تُدْرِكُ مَا أَسْـــــتُرُ
٣٦- عَرَفْتَ بِهَا كَيْفَ تَبْكِـي دَمًـــا وَدَمْعُكَ مِنْ قَبْلُ لَا يَهْمـــرُ
٣٧- أُضَاعِفُ شَجْوَكَ؟ أَمْ أَكْتَفِـــي؟ فَثَمَّةَ فِي صَفْحَتِي أَسْـــطُرُ
٣٨- تُرَاكَ تَرَانِي مُسْتَهَـــــزِئًا وَأَنِّي لَشَجْوِكَ أَسْتَصْـــــغِرُ؟
٣٩- أَجِبْنِي، أَلَمْ تَجْنِ مِمَّا مَضَـــى لَذَائِذَ كَالصُّبْحِ لَا تُنْـــكَرُ؟
٤٠- فَفِيمَ تُطِيلُ الْأَسَى وَالـــذِي سَعِدْتَ بِأَفْرَاحِهِ أَكْثـــرُ؟
٤١- وَهَا أَنْتَ تَخْتَالُ فِي عِيشَـــةٍ تَغِيظُ الْقَنُوعَ وَمَا تَشْـــكُرُ
٤٢- أَمَانِيكَ دَانِيَـــةٌ، والسُّـــهَا يُنَاجِيكُمَا طَرْفُها الْأَحْـــوَرُ
٤٣- وَهَذَانِ شِبْلَاكَ.. هَلْ أَجْدَبَـتْ دُنَاكَ وَأُنْسُهُمَا مُثْمـــرُ؟
٤٤- وَمَا زَالَ شَعْرُكَ فِي عَتْمَـــةٍ فَكَيْفَ إِذَا أَسْفَرَ الْمُسْـــفِرُ؟
٤٥- تُرَى لَوْ شُجِيتَ بِصِرْفِ الْأَسَى أَكُنْتَ تَحِنُّ لِمَا أَذْكُـــرُ

المصادر والمراجع

١- أحمد إبراهيم موسى، الصبغ البديعي في اللغة العربية، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٩.

٢- أحمد عفيفي: الإحالة في نحو النص دراسة في الدلالة والوظيفة، ضمن كتاب مؤتمر دار العلوم " العربية بين نحو الجملة ونحو النص "، ١٤٢٦ – ٢٠٠٥.

٣- .....، نحو النص اتجاه جديد في الدرس النحوي، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ٢٠٠١

٤- أحمد مختار عمر، علم الدلالة، ط٥، عالم الكتب، القاهرة، ١٩٨٨.

٥- الأزهر الزناد، نسيج النص بحث فيما يكون به الملفوظ نصًّا، ط١، المركز الثقافي، ١٩٩٣.

٦- جلال الدين السيوطي، المزهر في علوم اللغة، تحقيق، البجاوي، وأبو الفضل، وجاد المولي، دار الكتب العربية، القاهرة، ١٩٨٥.

٧- جميل عبد المجيد، البديع بين البلاغة واللسانيات النصية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨ .

٨- جودة مبروك محمد، التكرار وتماسك النص قصائد القدس لفاروق جويدة نموذجاً، ط ١ ، مكتبة الآداب، القاهرة ، ١٤٢٩ – ٢٠٠٨ .

٩- جون كوين، اللغة العليا، ترجمة، أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢....

١٠- حسام أحمد فرج، نظرية علم النص رؤية منهجية فى بناء النص النثري، ط٢، مكتبة الآداب، القاهرة ٢٠٠٩.

١١- روبرت دي بوجراند، النص والخطاب والإجراء، ترجمة: تمام حسان، عالم الكتب، القاهرة، ١٤١٨- ١٩٨٩.

١٢- رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة، محمد الولي، مبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٩٨.

١٣- سعد مصلوح، نحو أجرومية للنص الشعري، مجلة فصول، مج١٠، ع١، القاهرة، ١٩٩١.

١٤- سعيد بحيرى، علم لغة النص المفاهيم والاتجاهات، ط١، مؤسسة المختار، القاهرة ،١٤٢٤ -٢٠٠٢.

١٥- .....، القصد والتفسير في نظرية النظم "معاني النحو عند عبد القاهر الجرجاني، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٩٥.

١٦- صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ١٤١٣-١٩٩٢.

١٧- أبو العباس محمد بن يزيد المبرد، المقتضب، تحقيق: محمد عبد الخالق عضيمة، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، القاهرة، ١٩٦٧.

١٨- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٤١٣- ١٩٩١.

١٩- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ط١، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٨٧.

٢٠- عزة شبل محمد، علم لغة النص النظرية والتطبيق، ط١، مكتبة الآداب، القاهرة، ١٤٢٨ - ٢٠٠٧.

٢١- عصام عبد المنصف أبو زيد، لغة القرآن من الأبنية الصغرى إلى الأبنية العليا،ط١، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت- النادي الأدبي الثقافي بالطائف، ٢٠٢٠.

٢٢- عمر أبو خرمة، نحو النص نقد النظرية وبناء أخرى، عالم الكتب، الأردن، ٢٠٠٤.

٢٣- عمر أوكَّان، دلائل الإملاء وأسرار الترقيم، ط١، أفريقيا الشرق، طرابلس، ٢٠٠٢.

٢٤- غدير مقداد، فوَّاز اللعبون قبل وبعد، موقع المرجع الإلكتروني، ٢٨ أغسطس ٢٢٠٢.

٢٥- فـوَّاز عبـد العزيـز اللعبـون، تهـاويم السـاعة الواحـدة، ط١، النـادي الأدبـي بالرياض- المركز الثقافي، الدار البيضاء، ١٤٣٥- ٢٠١٥.
٢٢- فولفجانج هاينه مان، ديتر فيهفجر، مدخل إلى علم لغة النص، ترجمة : د سعيد بحيرى ، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة ، ٢٠٠٤.
٢٣- كمال بشر، علم الأصوات، مكتبة غريب، القاهرة، ٢....
٢٤- ليندة قياس، لسانيات النص النظرية والتطبيق مقامات الهمذاني نموذجًا، ط١، مكتبة الآداب، القاهرة، ١٤٣٠-٢٠٠٩.
٢٥- محمد حماسة عبد اللطيف، بناء الجملة العربية، دار غريب، القاهرة، ٢٠٠٣.
٢٦- محمد خطابي، لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، ط١، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ١٩٩١.
٢٧- محمد عبد المطلب، قراءة أسلوبية في الشعر الحديث، ط١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٥.
٢٨- محمد مفتاح، دينامية النص تنظير وإنجاز، ط٣، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ٢٠٠٦.
٢٩- محمود فهمي حجازي، علم اللغة بين التراث والمناهج الحديثة، دار غريب، القاهرة، ١٩٩٥.
٣٠- نادية رمضان محمد النجار، عناصر السبك بين القدماء والمحدثين، ضمن كتاب مؤتمر كلية دار العلوم " العربية بين نحو الجملة ونحو النص "، القاهرة ، ١٤٢٦ - ٢٠٠٥ .
٣١- نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ط٥، دار العلم للملايين، بيروت، ٢٠٠٧.
٣٢- نعمان بوقرة، مدخل إلى التحليل اللساني فى الخطاب الشعرى، ط١، عالم الكتب الحديث، الأردن ، ٢٠٠٨ .
٣٣- يوري لوتمان، تحليل النص الشعري "بنية القصيدة"، ترجمة : محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٤.