Acc # TH-22479

PhD

٤٩٢ ٧٠٢

رغ ت

لغة عربية - نحو
لغة عربية - قواعد
لغة عربية - روابط لغوية
لغة عربية - أدوات
لغة عربية - شعر حداثي
لغة عربية - أدونيس
لغة عربية - أبو ريشة

بسم الله الرحمن الرحيم

International Islamic University

Islamabad – Pakistan

Faculty of Arabic Language

Department of Linguistics

الجامعة الإسلامية العالمية

إسلام آباد باكستان

كلية اللغة العربية

قسم اللغويات

الترابط النصي وأدواته في الشعر الحداثي وغير الحداثي

دراسة تحليلية موازنة

أدونيس وعمر أبو ريشة أنموذجاً

رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه في علم اللغة

بإشراف: الأستاذ الدكتور الحافظ محمد بشير

عميد كلية اللغة العربية

إعداد الباحثة: رغد محمد ديب الجاجي

رقم التسجيل: RegNo: 141_FA/PHD/F11

International Islamic University CENTRAL LIBRARY Islamabad

بسم الله الرحمن الرحيم

وبه نستعين..

مقدمة

يشكل الانتقال من الجانب الذاتي إلى الجانب الموضوعي هاجساً ودافعاً ساهم في ظهور كثير من النظريات في العصر الحديث، حيث ارتبطت الذاتية بالانطباعية والعشوائية، وأضفى ذلك عليها سمات تبتعد بها عن العلمية والمنهجية، ولذا كان البحث في العصر الحديث عن نظريات تعلي من شأن الجانب الموضوعي، وتضع له أسساً وضوابط، بحيث ترتقي الدراسات إلى مستوى العلمية وتحد بإطار منهجي واضح المعالم.

وإن الكثير من النظريات اللغوية الحديثة قد قامت على هذا الأساس، رغبة في تحقيق العلمية والموضوعية في دراسة النصوص الأدبية، وتحقيقاً للمنهجية في مقاربتها، وأبرزها لسانيات النص التي تناولت النصوص اللغوية مركزة على جانب الترابط والاتساق بين أجزاء النص وفقراته، حتى ليبدو النص كلاً متكاملاً ونسيجاً متشابكاً، إذ تعتمد بشكل أساسي على المعيار الإحصائي، وهو أحد مقتضيات البحث العلمي. ويهدف علم النص إلى تحليل البنى النصية واستكشاف العلاقات المؤدية إلى اتساق النصوص وانسجامها، والكشف عن أغراضها التداولية، كما يهتم هذا العلم في تحليلاته بعناصر لم توضع في الاعتبار من قبل، إذ يخرج من إطار الجملة إلى إطار النص، ويبحث عن قواعد إنتاج النصوص. فلم يعد مجدياً الاكتفاء بالوصف الظاهري لمفردات وأبنية تتضمن في أعماقها دلالات متراكمة نشأت عن استخدامها وتوظيفها في سياقات ومقامات مختلفة[1].

وإذا كان علم النص قد وضع أسساً وضوابط حدد من خلالها معايير ينبغي توفرها لتنطبق تسمية (نص) على منتج لغوي ما، فهل تنطبق تلك المعايير على شعر الحداثة الذي وصف بالتفكك والتناقض والغموض؟! لقد كان هذا السؤال هو المحرك والدافع الذي حدا بي لاختيار موضوع هذا البحث، إذ وجهت كثير من الانتقادات لشعر الحداثة تنفي عنه صفة التماسك وتنعته بالتفكك وعدم الترابط. حيث يذكر د.مصطفى جمعة أن النماذج الشعرية الحداثية قد سعت إلى تدمير الأبنية اللغوية والأدبية في الشعر، من خلال السخرية بكل التعبيرات والصور المتوارثة وإحداث بناء

[1] - علم اللغة النصي د.محمود جلال الدين سليمان. عالم الكتب القاهرة. ط1 2017م ص 21

لغوي جديد، فرأينا صوراً شعرية شديدة الغموض وتعبيرات لغوية معقدة تصل إلى درجة الإلغاز، ولا نكاد نعثر على فكرة محورية للنص، بل مجرد تتابعات لصور وأخيلة لا رابط بينها إلا ما يضفيه المتلقي من علاقات فكرية مصطنعة[1].

فكرة البحث:

ولقد رأينا أن نوازن بين شاعرين متعاصرين ينتمي أحدهما إلى المذهب الحداثي، وينتمي الآخر إلى مذهب آخر. وتنحصر المقارنة بينهما في أدوات الترابط النصي كما حددها علماء النص، رغبة في الكشف عن أوجه التشابه والاختلاف في استعمال تلك الأدوات بينهما. وقد وقع الاختيار على شاعرين ينتمي أحدهما إلى الحداثة قلباً وقالباً، ويعد من المؤسسين لها، وهو (أدونيس). وأما الآخر فهو الشاعر عمر أبو ريشة الذي يتراوح مذهبه الأدبي بين الكلاسيكية الجديدة والرومانسية، وتعرف لغته الأدبية بالرصانة والأصالة والقوة. وقد حددنا أجزاء معينة من شعرهما كانت هي مادة البحث التي تم قياس استعمال أدوات الترابط النصي فيها، والمقارنة بينهما من خلالها.

أهمية البحث وأسباب اختياره:

وتكمن أهمية هذا البحث في معالجته قضية الترابط النصي على نحو علمي ومنهجي، مستهدياً بأسس هذا العلم وضوابطه، وكاشفاً عن أدوات الترابط النصي ووسائله، ومستخرجاً إياها من المادة الأدبية المحددة، مستعيناً بالمنهج الإحصائي، ومقارناً في كل أداة بين الشاعرين. حيث جرت عادة بعض الكتاب في إطلاق الأحكام والآراء النقدية الانطباعية على أشعار الشعراء، ودافعهم في بعض ذلك انطباعات شخصية وآراء فردية، وقد لاحظنا وجود ذلك لدى بعض النقاد الذين وجهوا انتقاداتهم للشعراء الحداثيين، فوسمت أشعارهم بالتفكك والافتقار للترابط النصي دون تقديم أدلة علمية منهجية تثبت ذلك، كما لاحظنا قيام بعض الباحثين بإطلاق سمة التفكك على عموم أدب الاتجاه الحداثي دون استثناء، وفي ذلك شيء من التعميم غير المقبول علمياً. ومن ثم حاولنا في هذا البحث أن نصل إلى نتائج تبتعد عن إطلاق الأحكام التعميمية، وتعتمد على دراسة المادة على نحو نصي منهجي، يهتدي بأسس علم النص ومناهجه وأدواته، ويعتمد النص وحده أساساً للبحث والتحليل.

---

[1] - مفهوم الحداثة بين الأدب الغربي والأدب العربي د.مصطفى عطية جمعة. موقع دنيا الوطن (صحيفة إلكترونية) 2008/1/5م
https://pulpit.alwatanvoice.com

الدراسات السابقة:

ولم أجد حسب ما توصل إليه بحثي من قام بمقارنة في الجانب النصي بين الحداثيين وغيرهم. وإن كانت هناك دراسات قد بحثت التماسك النصي في القرآن الكريم، أو في كتابات بعض الشعراء والكتاب، محللة أو مقارنة، ومن أهم الدراسات التي سبقت هذا البحث وأفدنا منها على نحو واضح في الناحيتين النظرية والتطبيقية ما يأتي:

ـ **نحو النص. نقد النظرية وبناء أخرى د.عمر أبو خرمة.** وهي رسالة دكتوراه قدمت في قسم اللغة العربية بجامعة اليرموك سنة 2003م، وطبعت عام 2004م. وقد ناقش الباحث في هذه الدراسة تنظيرات مؤسسي النظرية الغربيين والعرب على حد سواء، ثم بنى لنفسه تنظيراً خاصاً قدم من خلاله فهمه للنظرية، ورسم مخططاً مختلفاً للتطبيق، حيث قام بتحليل النص القرآني على نحو يبرز معالم نحو النص وأدواته فيه، من خلال سورة البقرة، إذ بين آليات التعامل مع هذا النص، ومنهجية تفكيكه وتجميعه، حيث يتوجه أولاً من النص إلى الفقرة فيما يطلق عليه (بنيتي النشر والطي)، ثم يعود فيتوجه من الفقرة إلى النص مبيناً الاتصال على المستوى الدلالي.

ـ **في الأفق الأدونيسي. دراسة في تحليل الخطاب الشعري. د.سامح الرواشدة.** مطبوع عام 2006م. وهو كتاب صغير الحجم، عظيم الفائدة. حيث تقوم الدراسة على تطبيق عدد من آليات تحليل الخطاب على بعض النصوص الشعرية الأدونيسية، في ثلاثة أقسام: هي قصيدة (الوقت)/ثنائية الاتساق والانسجام، حيث استثمر فيها عدداً من الآليات كالحذف والاستبدال والتضام لامتحان مدى اتساق النص وتماسكه، واكتشف الباحث افتقار النص إليها، ومن ثم فقد استعان بعدد من آليات الانسجام للبحث عن علاقات دلالية للوصول إلى خطاب منسجم. أما القسم الثاني فقد دار حول قصيدة (إسماعيل)، وقد بحث فيه الكاتب عدداً من آليات الانزياح التركيبي، التي قد تحدث خللاً في اتساق النص وتضعف نصيته، لكنها تحفز آليات التأويل، وتدفع بالمتلقي للمشاركة في إعادة إنتاج النص من جديد. وفي القسم الثالث سعت الدراسة إلى تحديد البنية الكلية للخطاب، ودارت حول ديوان كامل هو (أغاني مهيار الدمشقي).

ـ **علم اللغة النصي. النظرية والتطبيق أ.د. مصطفى صلاح قطب.** وهي رسالة دكتوراه أنجزها المؤلف عام 1996م وكانت بعنوان "دراسة لغوية لصور التماسك النصي في لغتي الجاحظ والزيات". ونشرت عام 2014م. وقد جاءت الدراسة في قسمين: نظري وتطبيقي، أما القسم النظري فقد تكون من أربعة فصول، تناولت التحليل التركيبي والنص، والنص وقضاياه، والتماسك النصي في آثار المتقدمين، والتماسك النصي من منظور الدراسات الحديثة. أما القسم التطبيقي فقد اشتمل على دراسة صور التماسك النصي في لغتي الجاحظ والزيات على المستويين النحوي والمعجمي إحصاءً وتحليلاً ومقارنة.

ـ **الإحالة في "ديوان الجزائر" لسليمان العيسى. دراسة نصية. أ.مصطفى عبد الرحمن زماش.** رسالة ماجستير طبعت عام 2015م. حيث بحثت الدراسة الأدوات الإحالية المستعملة في "ديوان الجزائر" لسليمان العيسى، وتأثيرها في تحقيق الترابط النصي فيه. وقد قسم البحث إلى ثلاثة فصول، الأول: نظري خصص لتحديد بعض المفاهيم حول الإحالة ووظيفتها، وتجلياتها في التراث العربي. والثاني: تطبيقي خصص لدراسة الإحالة الضميرية في الديوان، ودورها في تحقيق الترابط النصي. والثالث: تطبيقي أيضاً، تناول فيه الباحث الإحالة الإشارية والموصولية، ودورها في تحقيق الترابط النصي.

ـ **الاتساق في تماسك النص. سورة يوسف مثالاً. د. محمود الهواوشة.** وهي رسالة ماجستير قدمت في جامعة مؤتة عام 2008م. وطبعت عام 2017م. حيث جاءت الدراسة في أربعة فصول، في الفصل الأول فرقت بين المعنى والفكرة في الجملة والنص، وقد فرقت بين توليد الأفكار وتوليد الجمل، وبينت الدور البلاغي في منطقية التركيب، وعرفت النص وقسمته إلى نوعين: نص موجود، ونص منوي، وحددت العناصر الأساسية لإنتاجه. وأما في الفصل الثاني فقد استعرضت مفهوم الاتساق وعناصره، وأهمها الإحالة ، فهي جسر للتواصل الحضاري. وفي الفصل الثالث أجرى الباحث تحليلاً لسورة يوسف وفقاً لعناصر الاتساق اللفظية، حيث أكدت الدراسة أن السورة جزء من نص القرآن الكريم، وقد ارتبطت بعمومه من خلال الإحالات.

أسئلة البحث:

يحاول البحث الإجابة عن الأسئلة الآتية:

- هل يختلف استعمال أدوات الترابط النصي بين الحداثيين وغير الحداثيين؟
- الفروق بين الحداثيين وغير الحداثيين في استعمال أدوات الترابط النصي ـإن وجدتـ تتعلق بالكم أم بالكيف أم بكليهما؟
- هل نستطيع وصف شعر الحداثيين بالتفكك؟
- ما العنصر النصي المفقود لدى الحداثيين والذي يجعل شعرهم متفككاً؟

منهج البحث:

تعتمد الدراسة على المنهج الوصفي الإحصائي أولاً، وذلك من أجل إحصاء أدوات الترابط النصي في المادة المدروسة من شعر الشاعرين، كما تعتمد على المنهج النصي التحليلي، حيث تقوم الدراسة بتحليل النماذج

المستخرجة على نحو نصي، لامتحان مدى فاعلية الأدوات نصياً، ولقياس قدرتها على القيام بدورها في عملية الاتساق النصي، ثم تقوم الدراسة بالموازنة بين الشاعرين في طريقة استعمال تلك الأدوات، وتقدم رسوماً بيانية تكشف غلبة بعض الأدوات وكثرتها، وقلة أدوات أخرى أو ندرتها لدى كل من الشاعرين.

حدود البحث:

وقد حددنا مادة الدراسة بأجزاء محددة من شعر كل منهما، حيث يشق على الباحث تناول كامل شعريهما بالتحليل والموازنة، فبالنسبة لأدونيس وقع الاختيار على الجزء الأول من الأعمال الشعرية الكاملة له، المعنونة بـ (الأعمال الشعرية (1) أغاني مهيار الدمشقي وقصائد أخرى) وتشكل المادة المدروسة القسم الأول الذي عنون بـ (قصائد أولى) والتي ألفت في الفترة ما بين 1949_1955م، وهي مطبوعة في دار المدى للثقافة والنشر/ سوريا عام 2002م. وتحتوي المادة المختارة على خمسة عناوين، كل منها يتضمن مقاطع أو قصائد متفاوتة العدد، وتؤلف هذه النصوص ما يقرب من ثلاثة آلاف وثمانمائة كلمة[1]. والعناوين على التوالي هي:

- **قالت الأرض**: ويحتوي على تسعة وثلاثين مقطعاً
- **قصائد إلى الموت**: يحتوي على خمس قصائد
- **أغنيات للحب**: يحتوي على أربع قصائد
- **حدود اليأس**: يحتوي على خمس قصائد
- **قصائد لا تنتهي**: يحتوي على اثنتين وثلاثين مقطوعة قصيرة.

أما بالنسبة للشاعر عمر أبي ريشة فقد اعتمدنا على ديوانه الذي يضم أعماله الكاملة، والذي أصدرته دار العودة في بيروت عام 2009م. ويقع الديوان في مجلدين بعنوان: (الأعمال الشعرية الكاملة) عمر أبو ريشة. ويحتوي على عناوين متعددة، تحت كل منها مجموعة من القصائد تنتمي إلى موضوعات متقاربة، وقد وقع اختيارنا على العنوان الأول من المجلد الأول، وهو بعنوان (**هموم**) ويحتوي على عشرين قصيدة، إضافة إلى قصيدة (فراق)، بما يؤلف ما يقرب من ثلاثة آلاف وثمانمائة كلمة. وقد كان اختيارنا وتحديدنا لما سبق حرصاً منا على تساوي أو تقارب الكم المدروس من شعر الشاعرين قدر الإمكان، والمراد موازنته بينهما، تحقيقاً للعلمية في النتائج التي يخرج بها البحث.

---

[1] - تم حساب عدد الكلمات وفق برنامج وورد

خطة البحث:

تتألف الرسالة من مقدمة وتمهيد وأربعة أبواب وخاتمة. أما **التمهيد** فقد قدم نبذة مختصرة تعرف بالحداثة بوصفها مذهباً أدبياً خط طريقه في العصر الحديث، وأثار إشكاليات عديدة بين النقاد والباحثين. كما قدم التمهيد تعريفاً بكل من الشاعرين موضع الدراسة. ويقدم **الباب الأول دراسة تاريخية وموضوعية** تعرف بالترابط النصي. حيث بحث في **الفصل الأول** نشأة لسانيات النص ومفهومها وبداياتها لدى الغرب، والتلقي العربي لها وارتباك المصطلحات واختلاطها لديهم، كما قدم خلاصة مفهوم الفرق بين نحو الجملة ونحو النص. وفي **الفصل الثاني** ناقش البحث معنى النص لغة، ومفهوم النص في الدراسات النصية الحديثة، إضافة إلى المعايير النصية السبعة التي استنبطها ديبوجراند ودريسلر، وحددا من خلالها ما تنطبق عليه تسمية نص من المنتجات اللغوية. وفي **الفصل الثالث** ناقش البحث أدوات الترابط النصي التي استنبطها علماء النص واصطلحوا على أدائها وفاعليتها في عملية الترابط النصي.

وفي البابين الثاني والثالث كانت الدراسة تطبيقية موازنة، حيث عالج **الباب الثاني أدوات الاتساق التركيبية**، وخص منها بالدراسة والتحليل **الإحالة والوصل**، حيث خصص الفصل الأول للإحالة، والفصل الثاني للوصل. وقد عمد البحث إلى إحصاء مواضع الأدوات (الإحالة والوصل) في المادة التحليلية المعتمدة من شعر الشاعرين، كما حلل طريقة استعمال تلك الأدوات من قبل كل منهما، وقدم عددها الكلي، ثم أرفق نتائج التحليل موازناً بينهما ليتضح الفرق جلياً في طريقة الاستخدام لدى كل منهما. وقد أظهر التحليل فروقاً واضحة بينهما سواء من حيث كثافة الأدوات، أو من حيث طريقة كل منهما في توظيفها. وفي **الباب الثالث** عالج البحث **أدوات الاتساق المعجمية** والتي تمثلت في (**التكرير والتضام**)، حيث رصد البحث في فصلين عدد مواضع التكرير والتضام وأنواعهما لدى كل من الشاعرين، وتمت الموازنة بينهما في كثافة عدد المواضع، وفعاليتها في النصوص المختلفة.

أما **الباب الرابع** فقد كان بعنوان: **أدوات الترابط النصي بين قصيدتي (نسر) و(كلمات)**. وقد تناول بالتحليل النصي قصيدتين من خارج المادة الأدبية التي سبق التعامل معها في البابين السابقين، هما (نسر) لعمر أبي ريشة، و(كلمات) لأدونيس. حيث جرى تحليل كل منهما في فصل مستقل، وتتبع الباحث البنية الكلية والبنى الصغرى في كل من النصين، كما تناول بالإحصاء والتحليل أدوات الترابط النصي في كل منهما. وما يميز هذا الباب

من البابين السابقين أنه يمثل دراسة لمحتوى النصين بمقتضى الوسائل النصية، أما البابان الثاني والثالث فقد كان الهدف منهما تتبع مظاهر استعمال أدوات الترابط النصي في المادة المحددة من شعر كل منهما.

وفي النهاية قدم البحث خاتمة احتوت على أهم النتائج المستخلصة من هذه الدراسة، حيث أظهرت الإحصاءات ارتفاعاً ملحوظاً في استعمال الإحالات بضمائر المتكلم على نحو سافر ومستفز لدى أدونيس، يوحي بالذاتية المفرطة، ويشير إلى انعدام التوازن بينها وبين الإحالات بضمائر المخاطب التي انخفضت نسبتها كثيراً لديه، بالإضافة إلى غموض المرجع الإشاري في كثير من المواضع، وعدم دلالة السياق عليه، بينما كانت الإحالات متوازنة من حيث الكثافة والنسبة لدى أبي ريشة، إضافة إلى وضوح المرجع الإشاري لديه ودلالة السياق عليه في الإحالات الداخلية والخارجية على حد سواء. وفيما يتعلق بأدوات الاتساق المعجمية فقد أظهر البحث ارتفاعاً سافراً في استعمال التكرير لدى أدونيس على نحو يثير انتباه المتلقي ويدفعه للتساؤل عن جدوى تلك الكثافة غير المبررة في كثير من المواضع، وفي الوقت ذاته بقاء النص في حالة تفكك وعدم اتساق. وبالمقابل فقد كان استعمال التكرير لدى عمر أبي ريشة مبرَّراً ومتوازناً من حيث الكثافة، وقائماً بدوره في عملية الاتساق النصي.

وبعد.. فإنه لفضل عظيم ومنة من المولى عز وجل أن أمدني بالعزم لأنجز هذا البحث على الوجه الذي بين أيديكم، فما كان فيه من صواب فإنما هو من تمام كرمه ومنته، وما كان فيه من قصور أو خطأ فذلك ديدن البشر، وأرجوه سبحانه أن يلهمني الصواب قولاً وفعلاً.

ولأن من تمام شكر الخالق شكر عباده، فإني أتقدم بجزيل الشكر لكل من ساهم برفد فكرة هذا البحث منذ بداياته، باقتراح أو دعم أو تحفيز للباحث أو ملاحظات قيمة، وأخص بالذكر الأستاذ الدكتور محمد بشير المشرف على الرسالة، فله ولجميع الأساتذة الكرام في كلية اللغة العربية في الجامعة الإسلامية العالمية خالص شكري وتقديري.. وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين.

الباحثة: رغد الجاجي

اسطنبول 14 أكتوبر 2018م

تمهيد

أولاً.. الحداثة (نبذة مختصرة)

ثانياً.. تعريف بالشاعرين

أولاً.. الحداثة (نبذة مختصرة):

لقد سارت حركات التجديد والحداثة في مسيرة الشعر العربي منذ القدم، ولم تتوقف أو تقتصر على عصر دون عصر، فقد وجدنا بعض مظاهرها وسماتها التجديدية لدى شعراء وسموا بالجدة فعدلوا في مفهوم الشعر ورسالته. منهم من كان في العصر العباسي كأبي نواس وأبي تمام والبحتري والمتنبي وأبي العلاء المعري وغيرهم. وفي الوقت ذاته فقد بقي الشعر العربي مرتبطاً بمنابعه القديمة وأصوله التراثية من خلال التواصل والتفاعل لضمان دينامية الإبداع، واستمرار البحث والكشف وتحقيق المعرفة المتجددة.

ولقد ابتكر أبو تمام لغة جديدة تغاير اللغة الشعرية السائدة، ومن هنا كان غموضه المتعمد والمتمثل بجوابه هو نفسه حين سأله أحدهم مرة: "لم لا تقول ما يفهم ؟". فرد عليه أبو تمام قائلاً: "لم لا تفهم ما يقال!". لكن الغموض الذي وجد عند أبي تمام صادر عن صفاء ذهنه وشفافيته وعن بعده التأملي، وليس عن تشوشه الروحي أو ضعف تعبيره، إنه قبل كل شيء مسكون بهاجس الفن. فالشاعر بالنسبة إليه ليس أسير الحياة وإنما هو آسرها، بمثلها ويصنعها على مثال فني خاص، وهو بغموضه الفني وصوره المتضادة أوجد طقساً جديداً هو طقس الصعوبة، حيث لا مجال للسهولة، إذ يكون الشاعر شجرة تثمر ثمراً غريباً نادراً، وإن كان ذلك الثمر يأتي بعد جهد، ولكن الشاعر ليس مديناً فيه لأحد، وهو بهذا كله، يمهد للشعر الرمزي وكأنه حد فاصل. لقد كان الشعر قبل أبي تمام قدرة على النظم والألفة، فأصبح بعده قدرة على التغرب والمفاجأة. وهكذا، نشأت الحداثة تاريخياً من التفاعل أو التصادم بين موقفين في مناخ متغير مع تغير الحياة[1].

ولقد وُصِف عدد من مؤسسي الحداثة الشعرية بالخروج، لأنهم وجدوا أنفسهم تلقائياً في موقع يناقض النظام القائم من جهة، باعتباره يقوم على الطبقية واللامساواة، ويناقض من جهة ثانية، التقاليد التي يتبناها النظام، لأنها تقاليد السلطة الموروثة وليست تقاليد الحياة الناشئة. وتبعاً لذلك، وجد مؤسّسُو الحداثة أنفسهم في موقع من يبتكر تعبيرات تلائم الحياة الجديدة ليتطابقوا معها.

---

[1] - شبكة فلسطين للحوار (موقع على شبكة الانترنت) مقال: مفهوم الحداثة في الفكر العربي. أبو مالك الطيب https://www.paldf.net 2010/11/8م

ولربما أضافت حركة الشعر الحر التي اتخذت (التفعيلة) إطاراً لبناء القصيدة العربية، وانطلقت من العراق عام 1948 على يد بدر شاكر السياب ونازك الملائكة، أضافت روحاً جديدة إلى الشعر العربي، فيما أضافت حركة (مجلة شعر) في لبنان شتاء 1957 بُعداً جديداً لمفهوم الحداثة الشعرية، وحمل لواءها كل من: يوسف الخال وأدونيس وأنسي الحاج وشوقي أبي شقرة وآخرين، إذ تأثروا بالفرنسية (سوزان برنار) في كتابها: (قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن). وانعكس أثر هذه الحركات على شعرنا العربي فتحول من مجال المحاكاة والوصف والوضوح والمباشرة إلى آفاق الرؤيا والكشف واستكناه المجهول من خلال تجربة الشاعر الحداثي، وأصبح الشعر يشابه الحلم في تقنياته، فاتسم بالغموض والغرابة والرمزية والإيحاء، وتحول من الواقعية الحرفية إلى الواقعية التخييلية، فاختلفت تجربة الشاعر، وانتقل من الثبات إلى التحول، ومن الوضوح إلى الغموض، ومن المباشرة إلى الإيحاء، وفي هذا التحول تتشكل مظاهر التحديث والتغيير في شعر الحداثيين.

بيد أن هذه الحداثة الشعرية لم تأت من فراغ أو عدم، فقد تواصلت بمرجعياتها المتمثلة في الفكر الغربي والثقافة العالمية وتفاعلت معها فجاءت مثاقفة الغرب حافزاً للشعر العربي للنزوع نحو الحداثة. كما شهد الوطن العربي سلسلة من التطورات والحركات السياسية التحررية والثورات المناهضة للاستعمار من أجل التغيير والإصلاح كما هو الشأن في القضية الفلسطينية، إضافة إلى ما أحدثته العولمة والتقدم العلمي والتكنولوجيا الحديثة من تغيير في حياتنا[1]. ومن اللافت للنظر ما رآه بدر شاكر السياب _وهو أحد أهم الشعراء المجددين في العصر الحديث، وأحد رواد شعر التفعيلة_ من ركاكة وضعف وتعلق بالغرب لدى الحداثيين أمثال أدونيس، إذ يرسل له برسالة يقول فيها: إن تجربة «شعر» كانت في أول بدايتها تبشر بخير كثير... لكنها في فترة لاحقة أخذت تجنح شيئاً فشيئاً نحو الغرب، دائرة ظهرها للشرق وللتراث العربي بصورة خاصة. حتى أن الشعر الغربي الذي كانت تترجمه هذه المجلة كان يضرب على وتر معين، وكان يتصف بالركاكة وعدم الترابط والغموض غير المبرر، وغير ذلك، كأنما كانوا يريدون أن يقولوا: هذا هو الشعر، فاكتبوا مثله. ولربما كان الحافز ليس سياسياً محضاً، إذ يجب أن نحسن الظن قليلاً بالناس؛ فأنا أعتقد أن ضعف الشعراء وضعف أدواتهم الشعرية هو الذي جعلهم يضربون على هذا الوتر ليبرروا ضعفهم بأنهم شعراء كبار وأن الشعراء في الغرب مثلهم يكتبون على النمط نفسه وبنفس الركاكة والتفاهة وانعدام الترابط، وأنهم شعراء كبار [2].

---

[1] - التعديل الوراثي في شعر الحداثة. محمود درويش نموذجاً د.محمود الشلبي. دار اليازوري العلمية. عمان_الأردن 2014 ص17

[2] - صحيفة القدس العربي. بدر شاكر السياب: عن أدونيس وجماعة شعر. https://www.alquds.co.uk مقال نشر بتاريخ 31 مايو 2014م

يعترف الشعراء الحداثيون بالاستئسار للأدب الغربي، لكنهم يدَّعون التجديد، وقد كانوا يرون التجديد ليس فقط في الثورة على الماضي وقطع الصلة به، وإنما في استلاب أدب آخر، كالأدب الغربي والانصهار فيه والخضوع له طواعية دون إكراه، حتى لقد ذابوا في أنقاض المذاهب الأدبية الأوربية التي وأدها أصحابها، فهم الآن يبحثون عما بعد الحداثة. كما كان مفهوم الثورة على الماضي عندهم يرتبط بالمعتقدات والاتجاهات الدينية فها هو أدونيس يثني على الرصافي ويعده مجدداً عندما قال عنه: "هاجم اجتماعياً العادات والتقاليد الدينية". وأشاد بدوره في نقد الماضي العربي من الناحيتين الدينية والتاريخية، وأتى بجملة أقوال في الهجوم على الحجاب وأحكام الشريعة وإيجاب التخلص من الماضي[1].

إن التجديد المشروع هو التجديد الذي ينحدر من رحم الماضي، تقول الدكتورة عائشة عبد الرحمن: "إذا كان منطق التطور يفرض أن يضيف عصرنا الأدبي جديدَهُ، فسذاجة ما بعدها سذاجة أن يتصور بعضنا أن تطور أدبنا المعاصر يعني أن يبدأ منطلقه بمعزل عن تراث ماضيه. فجديدنا لا يمكن أن يقوم على هباء أو أن يخطو في فراغ تائه ليس فيه إشارة إلى معالم خطواتنا السابقة على الدرب، ومثل هؤلاء كمثل من يتصور أن البشرية اليوم تتطور من نقطة الصفر ضاربة في فراغ لا أثر فيه من تجارب الماضي الطويل، أو أنها تحاول اليوم أن تتطور إلى عصر الذروة بمعزل عن معالم المراحل السابقة لتطورها من عصر البخار إلى عصر الكهرباء"[2]. لكن الأزمة التي عاشتها الحداثة العربية كانت تتركز في كونها لم تنسخ التجربة الغربية تماماً، وفي الوقت نفسه انسلخت من التجربة العربية ونبذتها، يقول إلياس خوري: "لم تطرح الحداثة المعاصرة إلا ضمن إشكالية خاصة بها، فهي لم تكن صورة عن الحداثة الغربية، بل كانت محاولة عربية لصياغة الحداثة داخل مبنى ثقافي له خصوصياته التاريخية ويعيش مشكلات نهضته... الحداثة العربية هي محاولة بحث عن شرعية المستقبل بعد أن فقد الماضي شرعيته التاريخية في عالم توحده الرأسمالية الغربية بالقوة، ويهيمن عليه الغرب وتُنفَى فيه الأطراف إلى الذاكرة التاريخية، حيث لا تستعاد إلا بوصفها فولكلوراً أو دليلاً جديداً على تفوق الغرب وقدرته على نفي الآخرين أو إبادتهم"[3].

ويرى الحداثيون أنهم قد خرجوا من عباءة الشعر العربي بعد أن ضجروا من القصيدة ذات الزي الواحد والنمط الواحد، لكن أليس من البديهي أن يقدموا تصوراً جديداً بديلاً للزي التقليدي الذي كانت ترتديه القصيدة القديمة!!

---

[1] - الحداثة بين التجديد والتبديد في الشعر العربي الحديث د.عبد الكريم العاني أ.نور الراوي. دار دجلة عمان_الأردن ط1 2016 ص 34

[2] - قيم جديدة للأدب العربي القديم والمعاصر د.عائشة عبد الرحمن (بنت الشاطئ) دار المعارف. مصر 1970 ص 188

[3] - مجلة مواقف العدد 35، 1 إبريل 1979 ص68

إن إلغاء القائم يفترض إقامة البديل، لكن الحداثيين لم يفعلوا وكانت المحصلة هي الانفلات والفوضى الضاربة والتحدي الأبله لكل الثوابت[1]. ومن هنا رأى محمود درويش ــوهو أحد الشعراء الحداثيينــ أن الشعر العربي الحديث هو شعر تجريبي حتى الآن، ومن ثم فقد شطح شطحات بعيدة جعلت الاغتراب عن الناس إحدى السمات البارزة في العلاقة بين الشعر والناس، ويرى محمود درويش أن الشعر العربي في صورته الحداثية ليس له ضوابط، كما يفتقر إلى نقد حقيقي يواكبه، فالحركة سائبة بلا ضوابط، وأصبح عمرها الآن أكثر من نصف قرن، كما يرى أن ظاهرة الركاكة التي انتشرت في الشعر العربي الحديث سببها سهولة النشر وعدم وجود ضوابط، واختلاط الحابل بالنابل في ظل العصر الحالي[2].

أما اللغة فقد كان للحداثيين معها شأن آخر، فها هو أدونيس أحد رواد حركة الحداثة يعرف اللغة قائلاً: "اللغة العربية لغة انبثاق وتفجر، وليست لغة منطق أو ترابط سببي، إنها لغة وميض وبصيرة... بهذه اللغة السحرية الطقوسية لا بلغة النحو والصرف آمن العربي"[3]. لقد بدأ الحداثيون يستهينون باللغة ودورها الفاعل في كتابة النصوص، وأصبحوا لا يأبهون بكل لحن يجري على ألسنة الشعراء والكتاب[4]. حتى لقد قال أحدهم: إن الخطوة الأولى للخروج من أزمة التعبير هي الخروج من حكم اللغويين[5]. لقد شهدت هذه اللغة نكبات شديدة ومرت بأزمات عديدة، وعوقتها معوقات فريدة، لكن ما يسمى بأدب الحداثة أتى فمزقها، فاللغة عند الحداثيين شأنها شأن كافة العناصر الشعرية التي ثاروا عليها ونادوا بتفجيرها كما يزعمون. وهذا ناتج عن تأثرهم بأفكار النظريات الغربية كلياً أو جزئياً، فأخذوا يركضون وراء هذه النظريات ناسين أو متناسين طبيعة اللغة العربية التي تختلف عن تلك اللغات من حيث القواعد والتفاصيل، مبتعدين عن التجربة العربية التجديدية ومتبنين للتجربة الغيرية المستوردة[6]. إن هذا التبديد اللغوي الثائر على قواعد الأعراف المتوارثة في التعبير لا بد أن يصل بالشعر ــمع تطرفهــ إلى النتيجة الطبيعية المنتظرة وهي الغموض، وهو الداء العضال الذي أصيب به هذا الشعر حتى إذا ما قرأت لأحدهم فإنك لا ترى شاعراً إلا صافاً كلاماً لا تفهم منه شيئاً[7].

---

1 ـ الحداثة بين التجديد والتبديد. د.عبد الكريم العاني وآخرون 99
2 ـ من مقابلة معه في جريدة الشرق الأوسط بتاريخ: 1984/2/26م
3 ـ ديوان الشعر العربي. أدونيس. المكتبة العصرية. بيروت 1964. 11/1
4 ـ الحداثة بين التجديد والتبديد. د.عبد الكريم العاني وآخرون 73
5 ـ قضايا وشهادات (حداثة 2) هادي علوي. دار عيبال. قبرص 1991م ص 110
6 ـ الحداثة بين التجديد والتبديد. د.عبد الكريم العاني وآخرون 72
7 ـ حركة الشعر الحديث في سوريا من خلال أعلامه د.أحمد بسام ساعي. دار المأمون للتراث. دمشق 1971 ص 239

ويرى بعض النقاد أن الحداثة في حد ذاتها نزوع نحو تعديل اللغة وتطوير وظيفتها بتحريرها من النمطية والتقليدية، ومن قيود الاستعمال المبتذل، ومن موروثها الشفهي إلى لغة جديدة معدلة وصالحة للكتابة والتأمل والتأويل. لغة تترك أثرها الإبداعي في وجدان المتلقي، وتكشف عن نفسية الشاعر من خلال الأحاديث اليومية المتبادلة بين الناس، باعتبارها ظاهرة اجتماعية تظل وسيلة اتصال مثلى بين المادة والروح، وبين المبدع والمتلقي[1]. وهكذا فإن اللغات تعيش وتتحول، وإن استمرار الكلام الجميل جامداً ضمن قواعد القواعديين بات أمراً مستحيلاً. وإذا كان الكلام تعبيراً عن الإنسان فإنه يتطور مع الإنسان ومع العادات، ومع مثاليات الأمة التي يعبر عنها[2]. ويرى هؤلاء النقاد أن هذا النطاق بالذات هو ما يبرز دور الشاعر الحداثي بوضوح، حيث يقع على عاتقه العمل من أجل تحديث اللغة وتفجير طاقاتها الكامنة، وبث روحه الشخصية فيها، وتحقيق المرونة التعبيرية لها، من خلال صياغة جديدة، وتخليصها من حرفيتها الوضعية والنهوض بها إلى مشارف الفن والإبداع عبر أنساق تركيبية جديدة، وتحقيق التفاعل بين مفرداتها وعناصرها المحتملة فيما يشبه التجربة الكيميائية[3].

بيد أن تطبيقات الحداثيين لهذه المفاهيم لم تكن دائما بهذا القدر من الجمال والشفافية، فالتجاوزات التي وقعوا فيها، واعتداؤهم على المحرمات فكرياً وعقدياً، والتجاوزات اللغوية التي يفاخرون باجتراحها، إضافة إلى الكم الهائل من الغموض، والفوضى المنتشرة في نصوصهم، جعلت إبداعهم خاضعاً للنقد والاستهجان والهجوم من قبل كثير من الباحثين سواء كانوا متخصصين في النقد أم دخلاء عليه. وجعلهم مثاراً للانتقاد والتندر والسخرية من قبل بعضهم أيضاً. ولكي نكون منصفين ومنهجيين فإن علينا أن نعترف بأن الشعراء الحداثيين ليسوا جميعاً متشابهين، فلربما وجدنا منهم من حقق قدراً عالياً من الجمالية والإبداع، وأثار مخيلة القارئ ومشاعره، ولامس بدقة خلجات النفس الإنسانية. لكننا بالمقابل نجد من تجاوز كل الحدود والقيود والقواعد الاجتماعية والفكرية والدينية واللغوية، وصنع لنفسه نهجاً خاصاً لا يأبه فيه للحدود والضوابط بحجة الإبداع والتحرر من القيود، فكان نغماً نشازاً يثير حفيظة المتلقي وغضبه. لقد رفضت الحداثة المعايير الضابطة كما رفضت الثوابت والمسلمات من قبل. "وتعد تاريخها الحقيقي تاريخ زعزعة المقدس وزرع الريب في هذه الثوابت واليقينيات"[4].

---

[1] - التعديل الوراثي في شعر الحداثة د.محمود الشلبي 19
[2] - الأسلوب والأسلوبية. بيير جيرو. ترجمة: منذر عياشي. منشورات مركز الإنماء القومي 1985 ص 23
[3] - التعديل الوراثي في شعر الحداثة 20
[4] - مجلة فصول 1984/4/4 ص 39

إن من أبرز المظاهر التي كانت مثاراً للانتقاد لدى الشعراء الحداثيين (الغموض)، وهي من الظواهر الأكثر شيوعاً والتي تطبع هذا الشعر بطابعها، بخلاف ما يلحظ في شعرنا القديم من وضوح الرؤية في فكر الشاعر العربي القديم وبيئته، وانجلاء الصورة في المشاهد الطبيعية المرئية[1]. حيث يذهب النقاد والدارسون إلى رد أسباب الغموض في الشعر الحداثي إلى انبثاقه من أشد المراكز غموضاً في عقل الشاعر، فطبيعته الغموض، وليس بإمكان الشعر إلا أن يكون كذلك. يقول جان برتليمي: "فالشعر شيء غامض ولا يستطيع أن يكون غير ذلك ما دام ينبع من أشد مراكز الشاعر غموضاً، وما دام يصل إلى كل منا في أشد مراكزه غموضاً"[2]. ويرى بعض النقاد العرب الحداثيين أن الغموض من طبيعة الشعر فهو نابع من حالة شعورية: موقف وتجربة، وكلها تحتمل تأويلات مختلفة ومعاني متعددة، وأن هذا الغموض من سمات الشعر العظيم ومن طبيعة الشاعر. يقول أدونيس: "الشعر نقيض الوضوح الذي يجعل من القصيدة سطحاً بلا عمق"[3] ويضيف: "كل شاعر كبير هو بالضرورة غامض غموضاً ماسياً"[4]. بيد أن معيار العظمة والجمال في الشعر يكمن في الغموض الشفاف الموحي، وليس في الغموض المعتم، وإلا تحول إلى متاهات وطلاسم وكهوف مظلمة، وإلى شيء مبهم لا يُفهَم، وهذا ما نجده في كثير من شعر الحداثيين في أيامنا هذه، بسبب عدم نضج تجاربهم الشعرية، وتسرعهم وانجذابهم نحو التقليد، وعدم الامتلاء بالثقافة المعاصرة، والإخفاق في استلهام التراث وأخذ المشرق منه[5].

لقد جاء التعديل الوراثي في شعر الحداثة موسوماً بالغموض بفعل طبيعة الحياة المعاصرة، وتراكم الثقافات والمعارف العلمية والتكنولوجية، والتواصل مع ثقافات الغرب، إضافة إلى المرجعيات الفكرية والصوفية والأسطورية التي نهل منها الشاعر الحداثي، متأثراً بالمذاهب الأدبية والتهويمات الرمزية، مما أدى ليس إلى الغموض فحسب، بل إلى الإبهام والانغلاق والتعمية، فاختفى المعنى خلف التعالقات اللغوية العشوائية، والدلالات الاحتمالية الاعتباطية، وجاءت الصورة في نسيج معقد فغرقت بالضبابية، وامتلأت القصيدة بالعبارات والتراكيب المجانية المستهجنة[6].

---

1 - التعديل الوراثي في شعر الحداثة د.محمود الشلبي 35
2 - بحث في علم الجمال. جان برتليمي. ترجمة: أنور عبد العزيز. مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر. دار نهضة مصر (د.ت) ص 282_283
3 - مقدمة للشعر العربي. أدونيس. دار العودة. بيروت ط3 1979 ص 124
4 - السابق 45
5 - التعديل الوراثي في شعر الحداثة د.محمود الشلبي 34
6 - السابق 35

ولو افترضنا أن ثمة معايير للشعر الحديث قد وجدت بشكل أو بآخر، فإن الحركة النقدية التي تولد بجانبه سرعان ما توأد بعد ولادتها مع وأد معايير هذا الشعر وولادة معايير أخرى لا تمت للأولى بصلة، كل ذلك تحقيقاً لهدف الحداثة، وهو التغيير وعدم الاستقرار. فالحداثة مفهوم مثقل بالقلق والبحث وعدم الاستقرار، وإذا ما وصل إلى غايته فإنه غير واثق من بقاء تلك الغاية، لذلك تجد هذا المفهوم الحداثي مبنياً دائماً على انهيار مفاهيم وإيجاد بدائل مع ما بين الانهيار وإيجاد البدائل من انفلات وفوضى واختلال توازن[1].

1 - على أسوار بابل. صراع الفصحى والعامية في الشعر العربي المعاصر. جورج طراد. رياض الريس للكتب والنشر. ط1 2001 ص 43

ثانياً.. تعريف بالشاعرين:

1- الشاعر عمر أبو ريشة[1]:

ولد الشاعر عمر أبو ريشة في العاشر من نيسان سنة 1910م، وينحدر من عشيرة الموالي المعروفة التي تولت حكم بعض المناطق في سوريا خلال الوجود العثماني فيها. ولد في مدينة (عكّا) الفلسطينية، عندما كانت والدته (خيرة الله إبراهيم اليشرطي) في زيارة لذويها، ــوهي من عائلة عرفت بتوجهها الصوفيــ، بينما كان والده (شافع مصطفى أبو ريشة) قائم مقام في (منبج) بحلب. ولقد عاش الشاعر مع والديه متنقلاً في أماكن عديدة، حيث كان والده موظفاً تابعاً للدولة التركية آنذاك، فمن (منبج) انتقلوا إلى (سروج) في تركيا، حيث سكنوا فيها لأربع سنوات، ثم انتقلوا إلى منطقة (الباب) في حلب وسكنوا فيها لثلاث سنوات، ثم انتقلوا إلى (جسر الشغور)، حيث درس الشاعر هناك في (مدرسة المعارف). وفي فترة الحرب العالمية الأولى افترقت العائلة حيث بقي الوالد منفياً في قرية (زيلة) في تركيا، والوالدة مع أبنائها في (عكا) وفيها أتم الشاعر تحصيله الابتدائي. وبعد انتهاء الحرب العالمية الأولى عادت الأسرة لتجتمع في (حلب) ثانية، حيث أتم فيها الشاعر عمر أبو ريشة دراسته المتوسطة في مدرسة (الأنموذج الابتدائية) عام 1924م، ومن ثم أرسله والده إلى الجامعة الأمريكية في بيروت، لينال الشهادة الثانوية (فرش مان) سنة 1928م. ومن أساتذة الشاعر في تلك الحقبة الأستاذ أنيس المقدسي، الذي درسه الأدب العربي، والدكتور جبرائيل جبور، وقد زامله في الجامعة الأمريكية الشاعر الناقد (رئيف خوري) و (حسني فريز) من الأردن، و (فوزي ملقي) و (سليمان النابلسي) وهما من رؤساء الحكومة الأردنية السابقين.

ولقد بدأ الشاعر في تلك الحقبة يثور على أدب الاستجداء والمديح، كما أنه بدأ يقلد فحول الجاهلية والعصر العباسي، ويوهم أصدقاءه أن هذا الشعر لهم، فإذا صدقوا ابتسم وكشف النقاب عن حقيقة الأبيات وقائلها. وفي هذه الفترة من حياته كان يقرأ التراث الأدبي القديم بنهم وتعمق، فاستقامت لغته، واستوت على عرشها، وبدأت أدواته التعبيرية تتجه نحو الإبداع والخروج عن إطار الموروث عبر التجديد، مؤمناً أنه لا يمكن تجاوز التراث إلا عبر الدخول فيه.

---

[1] - تم نقل التعريف به بتصرف عن: مقدمة عمر شبلي للأعمال الشعرية الكاملة للشاعر عمر أبي ريشة. دار العودة بيروت 2009م
و موقع (أراجيك arageek.com) على شبكة الانترنت ، نشر بتاريخ 2018/2/17م

في تلك الفترة أحيل والد عمر أبي ريشة إلى التقاعد، لكن العائلة كانت تعيش على منتجات أراضيهم في قرية (لويبدة)، لذا كان وضع الشاعر وعائلته مستقراً من الناحية المادية، مما أتاح لوالده إرساله إلى (بريطانيا/ جامعة مانشستر) لدراسة الكيمياء وصناعة الأصبغة والأنسجة، حيث كان والده راغباً في صرفه عن الأدب الرومانسي البكائي وتحويله إلى العلوم، فذهب أبو ريشة إلى (بريطانيا) وهو يحمل في جوانحه روحاً شرقية إسلامية، غذاها شعوره العميق بانتمائه إلى أمته بكل روحانياتها وطموحاتها. وهناك بدأ يكتب المقالات دفاعاً عن الدين الإسلامي، ويتصدى لمهاجميه.

وفي (لندن) بدأ عمر يتنفس الحرية بملء رئتيه، وعرف أثرها في حياة الأمم، وبدأ يرى البون الشاسع بين أمتنا المضطهدة المعذبة، وبين تلك الأمم التي ترفل بنعيم الحرية، وبدأ منذ ذلك الحين يحلم أن تعم الحرية بلادنا المغلفة بالكبت والقهر والتخلف، وكان يرى أن الإنسان العربي إذا أتيحت له الفرصة لا يقل كفاءة عن الإنسان الغربي، ولذلك بدأ يشعر بالثورة تعتمل في وجدانه.

وهناك نما حسه الأدبي، ولم تستطع دراسة العلوم أن تطفئ تلك الشعلة الأدبية التي كانت تخترق فضاء روحه وقلبه، فأقبل بنهم على دراسة الأدب الإنجليزي، فقرأ (شكسبير) و (إدغار آلان بو) و (روبرت براوننغ)، وقد كانت قراءته للأدب الإنجليزي ذاتية، ولذلك تأثر بها بعفوية دون تدخل المنهج الأكاديمي وآراء النقاد. وبذلك تلقّح حسه الشعري بالشعر الإنجليزي، وبدأ ذلك يظهر بوضوح في نتاجه فيما بعد. كما أن عمر أبا ريشة قد تعلم الفرنسية وقرأ (بودلير) وأعجب به إعجاباً شديداً، لا سيما بعمقه وجرأته وبالخصب التصويري لديه، وتحطيمه الحواجز بين مختلف الحواس.

وفي عام 1932م عاد شاعرنا إلى (حلب)، ودخل معترك النضال السياسي والوطني، حيث كانت سوريا آنذاك خاضعة للانتداب الفرنسي، وانتمى إلى (الشباب الوطني) الذي كان فرعاً من (جبهة الكتلة الوطنية) التي كان يترأسها (سعد الله الجابري)، وكانت تجمع خيرة رجال العمل الوطني السوري، كما كانت ميداناً يعمل فيه جميع الشباب المتحمسين لقضايا وطنهم وأمتهم. ونتيجة لانخراط الشاعر في العمل الوطني تعرض للسجن أكثر من مرة في (حلب) و(دمشق). لكنه انتقد بشدة من خلال قصيدة (العروس) المعاهدةَ التي تمت بين الفرنسيين ووفد الكتلة الوطنية عام 1936م، ورأى أنها منقوصة وتحتوي على بنود تقيد الاستقلال الوطني، وخرج على أثر ذلك من

(الشباب الوطني) ولم ينتم بعدها إلى أي حزب سياسي. وقد كتب حول القصيدة الدكتور عبد الرحمن الشهبندر وهو في منفاه في مصر، مقالاً يظهر فيه إعجابه الشديد بقصيدة أبي ريشة بعنوان: (الشعر السياسي وأثره في المجتمع).

وفي سنة 1937م كان أبو ريشة متفرغاً للإنتاج الشعري، مهاجماً الاستعمار، ومحرضاً الجماهير، وقد أنتج في هذه السنة وفي السنتين اللاحقتين شعراً غزيراً وجميلاً مثل (طلل، نسر خالد) وفيها يبدو الشاعر متمكناً ومالكاً لأدواته الفنية التي أصبحت تميزه من سواه، وبدأ شعره يتصف فيما بعد بالعنف، واتقاد العاطفة، والتوجه الإسلامي العروبي. وفي عام 1940م انتُخِبَ الشاعر عضواً في المجمع العلمي في دمشق برئاسة (محمد كرد علي)، وكان أبو ريشة أصغر الأعضاء سناً. وفي تلك السنة عُيِّنَ الشاعر محافظاً لدار الكتب الوطنية في حلب، وكان له دور كبير في إنشاء هذه الدار التي لا تزال قائمة حتى اليوم، وهي غنية بمحتوياتها العلمية والأدبية.

وفي السنة ذاتها تزوج عمر أبو ريشة من (منيرة مراد) وهي لبنانية الأصل، أرجنتينية المولد، جاءت إلى بيروت لتعلُّم اللغة العربية، وهي تجيد الإسبانية وتكتب بها، وميولها توجهت نحو النحت والتصوير والصياغة، وقد كان لها دور كبير في حفظ نتاج الشاعر، حيث كانت تنظمه في مصنفات خاصة.

وفي عام 1942م حكم عليه بالإعدام من قبل المستعمر الفرنسي، حيث هاجمهم في قصيدة يقول فيها:

أأناجيه من وراء حجاب وخطا طيفه على أهدابي!!

إن للمجد دمعة حين يلقى جثة الليث عرضة للكلاب

رثى الشاعر في هذه القصيدة أحد أصدقائه الذين أعدمهم الفرنسيون، وقد ألقيت القصيدة بحضور الجنرالين (دانز وسبيرز) فانسحبا من الحفلة، وحكما على الشاعر بالإعدام، لكن حال رئيس المجلس النيابي يومئذ (سعيد حيدر) بينهم وبين تنفيذ الحكم، وانتقل الشاعر حينها إلى لبنان ومكث فيها ما يقارب السنة. ثم عاد إلى حلب سنة 1945م واستقر فيها.

وفي سنة 1948م حصلت كارثة فلسطين، وعمت التظاهرات والاحتجاجات أرجاء الوطن العربي، وقد أقيم مهرجان شعري في حلب تعبيراً عن رفض الأمة لما حدث، وألقى فيه شاعرنا قصيدته المشهورة التي مطلعها:

أمتي هل لك بين الأمم منبر للسيف أو للقلم

وفيها أيضاً:

أمتي كم صنم مجدته لم يكن يحمل طهر الصنم

لا يُلام الذئب في عدوانه إن يك الراعي عدو الغنم

وكانت القصيدة منبرية حماسية، واستطاع الشاعر بإلقائه المؤثر تحريك الجماهير وتحريضها، فساد المرج والمرج، وبدأ احتجاج بعض المسؤولين على بعض مضامين القصيدة، والتف حول الشاعر جمهور غفير من الشعب الذي خاف عليه، وكان التصفيق المتواصل يتيح للشاعر الارتجال والتحوير، ولذلك رويت القصيدة بأشكال مختلفة.

في سنة 1949م عُيّن الشاعر في البرازيل مفوضاً من قبل الحكومة الوطنية، وكان السيد ناظم القدسي وزيراً للخارجية آنذاك. وقد مكث الشاعر في البرازيل من 1950 إلى 1953م، وهناك انتُخِبَ عضواً في الأكاديمية اللغوية في (ريو دي جانيرو)، وعضواً في أكاديمية الدراسات الآسيوية في الأرجنتين. وفي عام 1954 نقل الشاعر إلى الهند سفيراً لسوريا حتى عام 1958م، ومن عام 1959 إلى 1961م نقل الشاعر إلى النمسا سفيراً للجمهورية العربية المتحدة (مصر وسوريا معاً). ومن عام 1961 إلى عام 1964 عُيّن سفيراً لسوريا في الولايات المتحدة الأمريكية، ومن عام 1964 إلى عام 1970 عُيّن سفيراً لسوريا في الهند. وفي عام 1970 انتخب الشاعر عضواً في المركز الهندي للثقافات العالمية. وأثناء إقامته في الهند تعرف أبو ريشة إلى الزعيم الهندي (نهرو)، وقامت بينهما صداقة على المستوى الفكري، واستمرت هذه الصداقة حتى وفاة (نهرو). ويعترف أبو ريشة بتأثره كثيراً بـ (نهرو) لا سيما فلسفته الروحية، وأسلوبه المشرق، وتحرره من القيود الدخيلة على الفكر، ويلتقي (نهرو) مع الإسلام في اعتبار الروح قوة لا تفنى، وهذا يتلاءم مع النشأة الصوفية للشاعر عمر أبي ريشة.

في سنة 1970م استقال الشاعر من وظيفته في السلك الدبلوماسي وسكن بيروت، محفوفاً بحب الشعب والأصدقاء، لقد هدأت العاصفة وشاخت الرياح! حيث تراخى إنتاجه في المراحل المتأخرة بعد السبعينيات، وكان يحاول أن يكمل ملحمة تاج محل وملاحم أخرى، إلى أن توفي بمرض القلب في المستشفى الملكي بالرياض في المملكة العربية السعودية في تاريخ 15/7/ 1990م عن ثمانين عاماً.

ترجع الثقافة الواسعة التي تمتع بها عمر أبو ريشة إلى ثلاثة عوامل، أولها: البيئة الصوفية الملتزمة التي ترعرع فيها ونهل منها عيون الشعر الصوفي. ثانيها: الدراسة في إنجلترا التي أتاحت له الاطلاع على الأدب الإنجليزي وشعرائه. وثالثها: العمل الديبلوماسي في عدة بلدان، مما مكنه من التعرف على ثقافات البلدان الأخرى واكتساب المعرفة منها.

لقد أجمع النقاد أن عمر أبا ريشة هو أحد رواد الكلاسيكية الجديدة في سوريا، وهي تعني أن يأخذ الشعر من الكلاسيكية شكلها، أما مضمونها فينبغي أن يكون معاصراً تماماً، وتتجلى جدارة أبي ريشة في الكلاسيكية الجديدة في تطويره للصورة الشعرية، حيث استعاد "السيف" و "الليث" و"الصحراء" و"القافلة"، لكنه عبر بصورة جديدة أكثر معاصرة. أما أ.محمود منقذ الهاشمي فيرى أن أبا ريشة يتناقض مع الكلاسيكية تماماً، ويتمسك بأن الشعر خيال وعاطفة حدسية لا تستند إلى مقدمات فكرية معقولة، وأنه كان يصطدم على الدوام بالواقع فيشعر بخيبة الأمل والمرارة مما كان يؤجج فيه النزعة الرومانسية[1].

تنوعت أعماله الأدبية بين الشعر والمسرح، وتتضمن قائمة أعماله الشعرية كلاً من:

- ديوان "شعر" الصادر في حلب عام 1936
- ديوان "عمر أبو ريشة" الصادر في بيروت عام 1947
- ديوان "مختارات" الصادر في بيروت عام 1959
- مجموعة شعرية بعنوان "غنيت في مأتمي" عام 1971
- ديوان "عمر أبو ريشة" المجلد الأول الصادر عن دار العودة عام 1971
- مجموعة شعرية بعنوان "أمرك يا رب" صدرت في جدة بالسعودية عام 1980
- مجموعة شعرية بعنوان "من وحي المرأة" صدرت في دمشق 1984
- ديوان باللغة الإنجليزية بعنوان "Roving along" صدر عن دار الكشاف عام 1959

وقد ألف عمر أبو ريشة عدداً من المسرحيات، أهمها: "ذي قار، سميراميس، تاج محل، أوبريت العذاب"، بالإضافة إلى بعض الفصول المنشورة من مسرحيتي "محكمة الشعراء، والطوفان" اللتين لم تنشرا بالكامل.

[1] - مقال في موقع (اكتشف سورية discover-syria.com) على شبكة الانترنت. نشر بتاريخ 8 تشرين الأول 2018م

2- الشاعر أدونيس[1]:

اسمه علي أحمد سعيد إسبر، و(أدونيس) هو لقب اتخذه منذ 1948 نسبة إلى أسطورة أدونيس الفينيقية. ولد في الأول من يناير عام 1930 لأسرة قروية فقيرة في قرية (قصابين) في مدينة (جبلة) التابعة لمحافظة اللاذقية. متزوج من الأديبة خالدة سعيد، ولهما ابنتان: أرواد (فنانة تشكيلية) ونينار (كاتبة).

لم يلتحق أدونيس بأي مدرسة نظامية قبل سن الثالثة عشرة، لكنه حفظ القرآن على يد أبيه، كما حفظ عددًا جيداً من قصائد القدامى. وفي ربيع 1944 ألقى قصيدة وطنية من شعره أمام رئيس الجمهورية السورية آنذاك (شكري القوتلي)، الذي كان يزور المنطقة، نالت قصيدته الإعجاب، فأرسلته الدولة إلى المدرسة العلمانية الفرنسية في (طرطوس) فقطع مراحل الدراسة بسرعة وتخرج من جامعة دمشق مجازاً في الفلسفة عام 1954. كما التحق بالجامعة اللبنانية، ونال درجة الدكتوراه في الأدب عام 1973م من جامعة القديس يوسف، وأثارت أطروحته (الثابت والمتحول) سجالاً طويلاً.

التحق بالخدمة العسكرية عام 1954 وقضى منها سنة في السجن بلا محاكمة بسبب انتمائه -وقتذاك- للحزب السوري القومي الاجتماعي الذي تركه تنظيمياً عام 1960. غادر سوريا إلى لبنان عام 1956 حيث التقى بالشاعر يوسف الخال وأصدرا معًا مجلة (شعر) في مطلع عام 1957. ثم أصدر أدونيس مجلة (مواقف) بين عامي 1969 و 1994.

درّس في الجامعة اللبنانية، وبدءاً من عام 1981 تكررت دعوته كأستاذ زائر إلى الجامعات ومراكز البحث في فرنسا وسويسرا والولايات المتحدة وألمانيا، وقد تلقى عددًا من الجوائز اللبنانية والعالمية وألقاب التكريم، وترجمت أعماله إلى ثلاث عشرة لغة. غادر بيروت في 1985 متوجها إلى باريس بسبب ظروف الحرب.

حصل أدونيس على العديد من الجوائز والتكريمات، أبرزها وأهمها جائزة الإكليل الذهبي التي حصل عليها عام 1997، وكان قد حصل سنة 1986 على الجائزة الكبرى ببروكسيل. وفي عام 1971 حصل على جائزة الشعر السوري اللبناني من منتدى الشعر الدولي في بيتسبورغ، الولايات المتحدة. وفي عام 1993 حصل أدونيس على جائزة جان مارليو للآداب الأجنبية في فرنسا. وفي عام 1994 حصل على جائزة فيرونيا سيتا دي فيامو روما_ إيطاليا. وفي عام 1995 حصل على جائزة ناظم حكمت_اسطنبول. كما نال جائزة البحر المتوسط للأدب الأجنبي باريس_فرنسا. وفي عام 1997 حصل أدونيس على جائزة المنتدى الثقافي اللبناني باريس_فرنسا. وفي عام 1998

---

[1] - تم نقل التعريف به من موقع ويكيبيديا (https://ar.wikipedia.org) بتصرف في تاريخ: 9 أكتوبر 2018م.

حصل على جائزة التاج الذهبي للشعر في مقدونيا. وقد علقت إحدى قصائده على حائط في مدينة (لايدن) في هولاندا. وعلى الرغم من ترشيحه المتكرر من قبل بعض المؤسسات الثقافية لنيل جائزة نوبل، إلا أنه لم يحصل عليها.

ويرى النقاد أن أدونيس من أكثر الشعراء العرب إثارة للجدل، فمنذ (أغاني مهيار الدمشقي) استطاع أدونيس بلورة منهج جديد في الشعر العربي يقوم على توظيف اللغة على نحو فيه قدر كبير من التحديث والتجريب، يختلف عن الاستخدامات التقليدية، متجاوزاً الحدود والقيود والتقاليد والأعراف اللغوية والدينية والاجتماعية. وقد أثار هذا انتقادات كثير من الباحثين والقراء، وكان مثار جدل كبير بين مؤيد لنهجه، ومعارض له. ومن ثم صدرت كثير من الدراسات النقدية عن إنتاجه الأدبي، مادحة أو منتقدة، منها:

- (أدونيس بين النقاد) لإدوارد سعيد الذي وصفه بأنه الشاعر العربي العالمي الأول
- الضوء المشرقي. أدونيس كما يراه مفكرون وشعراء عالميون. دمشق دار الطليعة 2004
- أدونيس شاعر التجريد والاغتراب في الشعر العربي المعاصر د.عصام شرتح
- الكتابة وبناء الشعر عند أدونيس. عمر حفيظ
- تشكل الموقف النقدي بين أدونيس ونزار قباني أ.د.حبيب بو هرر
- في الأفق الأدونيسي دراسة في تحليل الخطاب الشعري د.سامح الرواشدة

أما عن أعماله الأدبية فهي كثيرة ومتعددة، منها ما كان شعراً، ومنها ما كان دراسات نقدية، نورد منها هنا:

- أوراق في الريح، دار الآداب، بيروت، 1988.
- أغاني مهيار الدمشقي، دار الآداب، بيروت، 1988.
- كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل، دار الآداب، بيروت، 1988.
- المسرح والمرايا، دار الآداب، بيروت، 1988.
- وقت بين الرماد والورد، دار الآداب، بيروت، 1980.
- هذا هو اسمي، دار الآداب، بيروت، 1980.
- منارات، دار المدى، دمشق 1976.
- مفرد بصيغة الجمع، دار الآداب، بيروت، 1988.
- كتاب القصائد الخمس، دار العودة، بيروت، 1979.
- كتاب الحصار، دار الآداب، بيروت، 1985.
- شهوة تتقدّم في خرائط المادة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1988.

- احتفاءً بالأشياء الغامضة الواضحة، دار الآداب، بيروت، 1988.
- أبجدية ثانية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1994.
- مفردات شعر، دار المدى، دمشق 1996.
- الكتابI ، دار الساقي، بيروت، 1995.
- الكتابII ، دار الساقي، بيروت، 1998.
- الكتابIII ، دار الساقي، بيروت، 2002.
- فهرس لأعمال الريح، دار النهار، بيروت.
- أول الجسد آخر البحر، دار الساقي، بيروت، 2003.
- تنبّأ أيها الأعمى، دار الساقي، بيروت، 2003.
- تاريخ يتمزّق في جسد امرأة، دار الساقي، بيروت، 2007.
- ورّاق يبيع كتب النجوم، دار الساقي، بيروت، 2008.
- الأعمال الشعرية الكاملة، دار المدى، دمشق، 1996.
- الكتاب الخطاب الحجاب 2009.
- مقدمة للشعر العربي، دار الفكر، بيروت، 1986.
- زمن الشعر، دار الساقي، بيروت، 2005.
- الثابت والمتحول، بحث في الإبداع والإتباع عند العرب،
- صدمة الحداثة وسلطة الموروث الديني،
- صدمة الحداثة وسلطة الموروث الشعري، دار الساقي، بيروت، 2001.

الباب الأول

الترابط النصي "دراسة تاريخية وموضوعية"

الفصل الأول: لسانيات النص في الدراسات الغربية والعربية

الفصل الثاني: النص والمعايير النصية

الفصل الثالث: أدوات الترابط النصي

الفصل الأول

لسانيات النص في الدراسات الغربية والعربية

المبحث الأول: مفهوم لسانيات النص ونشأتها

المبحث الثاني: التلقي العربي وارتباك المصطلحات

المبحث الثالث: نحو الجملة ونحو النص

المبحث الأول

مفهوم لسانيات النص ونشأتها

أولا.. المفهوم:

تعتمد علوم النص على المعيار الإحصائي، وهو أحد مقتضيات البحث العلمي، لتحقيق الدقة والموضوعية في النتائج البحثية، فتقترب بذلك بالتحليل من العلمية والموضوعية. كما أن المعالجة الموضوعية للنص _من هذا المنطلق_ تبدو أشبه بتقنيات منهجية معاصرة في العلوم التطبيقية، وهي كفيلة بالحد من الذاتية إلى أبعد المراحل، وذلك استناداً إلى طبيعة العلامة اللغوية المحسوسة ودقة الوسائل الإجرائية والمنهجية في التحليل اللساني، فعملية المقاربة ومادية النص الأدبي تساعدان كلاهما على تقصي المظاهر اللغوية والسعي نحو توسيع فضاء الموضوعية في الممارسات اللسانية النصية، وحضور الموضوعية في مجال معرفي تحاول أن تسيطر عليه الذات إلى حد كبير[1].

وإن من أهم الأسباب التي ساهمت في ظهور لسانيات النص ضيق مجال الدراسات اللسانية في المرحلة التي سبقته، حيث أدى ذلك إلى البحث عن السبل التي يتم بها توسيع مجال الدراسة اللسانية، والخروج من قيود نحو الجملة، والبعد عن إقصاء الدلالة والمعنى والسياق، وهي قيود متى ضممت بعضها إلى بعض أفضت إلى جعل اللغة مجرد هيكل شكلي منطقي مجرد، لا يكاد يختلف من حيث انقطاع الصلة بينه وبين الحياة عن الهيكل العظمي، فكان التوجه إلى تناول الخطاب والنص وبعض المعطيات التداولية، وربط الصلة بين ميادين وعلوم أخرى لها صلة بالمؤسسة اللغوية كالتاريخ وعلم النفس وعلم الاجتماع والنقد الأدبي[2].

ومن أهم الأسباب التي أدت إلى ظهور لسانيات النص ما سمي بأزمة الاتجاهات النقدية، حيث كانت صلة علوم اللغة بالأدب صلة خاصة لا تشبه صلتها بباقي العلوم، لكون اللغة فيها جامعة بين الأداة والغاية، أما العلوم الأخرى فيغلب عليها دور الأداة. وقد شهدت التيارات النقدية أزمة في أواسط الستينيات جعلتها تتوجه إلى علم اللغة بحثاً عن الحلول للمآزق التي ظهرت فيها. ولم يكن علم اللغة _بالأدوات المتوفرة له آنذاك_ قادراً على الاستجابة

---

[1] – لسانيات النص. المرجعية الفكرية واستراتيجية التلقي د.نعيمة سعدية. عالم الكتب الحديث. إربد_الأردن ط1 2017 ص 40

[2] – أصول تحليل الخطاب في النظرية النحوية العربية. تأسيس "نحو النص" د.محمد الشاوش. كلية الآداب_منوبة بالاشتراك مع المؤسسة العربية للتوزيع. تونس ط1 2001 ص 80/1

لآمال رجال النقد والأدب. ولما كان عماد الأدب والنقد النصوص لا الجمل، وفنون الكلام لا الأشكال النظرية المجردة، فإنهم قد وجدوا في ذلك المطية الشرعية للدعوة إلى توسيع موضوع الدراسة اللغوية لتشمل النص والخطاب، وتتجاوز حدود الجملة الواحدة[1].

تعد دراسة الروابط داخل النص من أهم ملامح لسانيات النص، مع التأكيد على ضرورة المزج بين المستويات اللغوية المختلفة من تركيب ودلالة، من خلال النظرة الكلية للنص دون فصل بين أجزائه، من منطلق أن الدلالات الجزئية لا تحظى بقيمة فعلية إلا بقدر إسهامها في تشكيل مجموع الدلالات، أو ما يسمى بالقيمة الكلية للنص، فتكون مهمة علم النص رصد تلك الوسائل المسهمة في الترابط العميق بين الوحدات الجزئية، سواء أكانت تلك الوسائل تركيبية أم دلالية. فالمعنى الكلي للنص ليس مجرد مجموع المعاني الجزئية للمتواليات الجملية التي تكونه. ولا تنجم الدلالة الكلية له إلا باعتباره بنية كبرى شاملة، فالنص ينتج معناه من خلال التفاعل المستمر بين أجزائه، ومن ثم ينظر إلى الانسجام الداخلي بين الدلالات الجزئية وليس إلى ذلك الانتقال المعهود من الجزء إلى الكل، لينتقل إلى إطار بنية كلية ذات مضمون أشمل[2].

ويهدف هذا العلم إلى تحليل البنى النصية واستكشاف العلاقات المفضية إلى اتساق النصوص وانسجامها والكشف عن أغراضها التداولية، إذ يرى هذا الأخير إبراز دور تلك الروابط في تحقيق التماسك النصي مع الاهتمام بالسياق وأنظمة التواصل المختلفة. إن هذا العلم يهتم في وصفه أو تحليلاته للنص بعناصر لم توضع في الاعتبار من قبل، ويلجأ في تفسيراته إلى قواعد تركيبية إلى جوار القواعد الدلالية والمنطقية، فهو يسعى إلى تحقيقه في تجاوز قواعد إنتاج الجملة إلى قواعد إنتاج النص، فلم يعد الاهتمام منحصراً في الأبعاد التركيبية للعناصر اللغوية في انفرادها وتركيبها، بل أصبح من اللازم أن تتداخل معها الأبعاد الدلالية والتداولية حتى تتمكن من إفراز نظام من القيم والوظائف التي تشكل جوهر اللغة، فلم يعد مجدياً الاكتفاء بالوصف الظاهري لمفردات وأبنية تتضمن في داخلها دلالات متراكمة نشأت من خلال استخدامها وتوظيفها في سياقات مختلفة ومقامات متعددة[3].

---

[1] – أصول تحليل الخطاب د.محمد الشاوش 80/1

[2] – علم اللغة النصي د.محمود جلال الدين سليمان 21_22

[3] – السابق 21

كما اهتم هذا العلم بالمستوى الدلالي وذلك من خلال بحثه في العلاقات المعنوية التي تسهم في تماسك النصوص وانسجامها انطلاقاً من كون النص وحدة دلالية كبرى يمكن تحليلها من خلال تحليل مكوناتها الصغرى، إضافة إلى عنايتها بالظروف والملابسات والسياقات الخارجية، على العكس من نحو الجملة الذي أهمل السياق ودوره في الدراسة اللغوية. ومن ثم فقد ركزت لسانيات النص على مجموعة من القضايا[1]، كان منها:

- **وصف النص**: والمقصود به توضيح مكونات النص، وذلك بتحديد الجملة الأولى فيه، وتوضيح الموضوعات المتناولة، وبيان الروابط اللغوية والدلالية الموجودة وما يؤدي إليه من اتساق وانسجام بين الجمل النصية حتى تبدو وكأنها جملة واحدة.
- **تحليل النص**: ويتم من خلال بيان الروابط الخارجية، والاهتمام بالسياق الذي يؤدي دوراً مهماً في جمع أجزاء النص التي تبدو متنافرة أو متفرقة فتصبح متماسكة.
- **مراعاة دور النص في التواصل**: وذلك من خلال الوقوف على أحوال المنتج والمتلقي للنص.
- **تحديد نمط النص وغرضه**.
- **الوقوف عند بنية النص المتمثلة في**: المستويات الصوتي والتركيبي والدلالي. إضافة إلى المستوى الاستراتيجي المتمثل في اختيار استراتيجية معينة للنص.

إن قضية علم اللغة النصي ليست الجواب فقط عن سؤال كهذا: هل أدوات الربط تربط المتواليات الجملية أم لا؟ إذ إن علم اللغة التقليدي قد وصل إلى إجابة هذا السؤال _منذ عصور خلت_ إجابة شافية وافية، وإنما سؤال علم اللغة النصي هو: كيف استخدم النص هذه الأدوات؟ ولماذا؟ وكيف يتأثر النص ربطاً وتماسكاً نتيجة هذا الاستخدام؟. لأن الحكمة تقتضي ألا تكون المسألة مسألة وجود تلك البدائل الرابطة من ضمن بدائل محتملة، بل المسألة مسألة: ما أثر هذا البديل في التماسك التركيبي والربط المعنوي في الوقت ذاته[2].

---

[1] – علم اللغة النصي د.محمود جلال الدين سليمان 21 -22

[2] – نحو النص. نقد النظرية وبناء أخرى. د. عمر أبو خرمة. عالم الكتب الحديث. إربد_الأردن 2004 ص 85

ثانياً.. النشأة:

لقد تزامنت الدعوات الأولى إلى ضرورة تحليل كليات النص مع تلك التحولات الجوهرية التي شهدها الدرس اللساني بشكل عام (منذ منتصف الستينيات إلى بداية السبعينيات تقريباً) فدخل في حقبة جديدة يمكن أن تسمى (الحقبة التواصلية)، وهي حقبة تحول النماذج اللسانية من لسانيات يكاد يقتصر اتجاهها على النظام اللغوي (من سوسير إلى تشومسكي) إلى لسانيات تركز على الجانب التواصلي والوظيفي، حيث بدأ التركيز ينصب على الاستعمال الفعلي للعلامات اللغوية في الحدث التواصلي، ومن ثم قيل: "إن الكلمات ليس لها معان، وإنما لها استعمالات". فالاستعمال يخرج بالألفاظ من محيط اللغة الساكن إلى محيط الكلام المتحرك، كما أن معنى الكلمة يكمن في استخدامها[1]. ومن هنا أمكن القول: "إن الاشتغال بالنص لغوياً وسميولوجياً كان يجب أن يعد حقاً على مستوى التحقيب لتطور الدرس اللغوي الحديث مرحلة رابعة. كما كان يجب أن يعد أيضاً على مستوى الاتجاهات اتجاهاً رابعاً"[2]. والمقصود بتلك الحقب والاتجاهات: اتجاه اللسانيات التاريخية، واتجاه اللسانيات البنيوية، اتجاه النماذج اللغوية (مدرسة القواعد التوليدية لتشومسكي)، وأخيراً اتجاه اللسانيات النصية[3].

زيليغ هاريس:

بدأ الاتجاه إلى نحو النص مع بدايات النصف الثاني من القرن العشرين حين نشر (زيليغ هاريس) دراسة اكتسبت أهمية منهجية في تاريخ علم اللغة الحديث، وكانت بعنوان: (تحليل الخطاب) 1952. اعتبر هاريس بها أول لساني يعد الخطاب موضوعاً شرعياً للدرس اللساني، مستخدماً في ذلك إجراءات اللسانيات الوصفية التي تهدف إلى اكتشاف بنية الخطاب، وقد قدم فيها أول تحليل منهجي لنصوص بعينها، فكانت نهاية الستينيات بداية جديدة لظهور نحو النص كفرضية توسعية لنحو الجملة[4].

---

[1] – اللسانيات النصية في الدراسات العربية الحديثة. بحث في الأطر المنهجية والنظرية د.خالد حميد صوي. منشورات ضفاف_الرياض وبيروت، دار الأمان_الرباط. منشورات الاختلاف_الجزائر. دار ومكتبة عدنان_بغداد ط1 2015 ص 27

[2] – اللسانيات والدلالة د.منذر عياشي. مركز الإنماء الحضاري 2007 ص 166

[3] – علم اللغة النصي. النظرية والتطبيق. د.مصطفى صلاح قطب. عالم الكتب_ القاهرة ط1 2014 ص 54

[4] – لسانيات النص د.نعيمة سعدية 28

تعرض هاريس في دراسته تلك إلى مسألتين مهمتين، المسألة الأولى: ضرورة تجاوز الجملة في التحليل النحوي، فليس هناك ما يدعو إلى التوقف عندها، بل لقد كان ذلك التوقف من قبيل العادة التي دأب عليها الدارسون، حيث وجدوا في الجملة أو في ما دونها ما يكفي لوصف جميع الظواهر اللغوية، في حين أن اللغة ـ في رأي هاريس ـ "لا تأتي على شكل كلمات أو جمل مفردة، بل في نص متماسك، بدءاً من القول ذي الكلمة الواحدة وانتهاءً بالعمل ذي المجلدات العشرة، بدءاً من المونولوج وانتهاء بمناظرة جماعية مطولة.. لذا يجب تحليل الجمل دائماً فقط في سياق النصوص، على أنها أجزاء من خطاب أعم"[1] . وقد أطلق على هذه الركيزة سمة العلاقات التوزيعية بين الجمل، وحملت في داخلها فكرتين، الأولى: فكرة التوزيع أو (التصنيف)، إذ يتم استخراج الوحدات اللسانية من النص، وتحديدها وتصنيفها على شكل فئات نحوية، وتتسم كل منها بالثبات، حيث يلزم ورودها في الجملة وذلك حين تتوفر الشروط السياقية. والفكرة الثانية: فكرة الاستبدال أو (المعاقبة)، وتعني التعارضات القائمة بين العناصر التي يمكن أن يحل الواحد منها محل الآخر، حيث تتمثل في تعاقب أبنية مختلفة داخل وحدة نحوية (الأفعال، الصفات، الأسماء) وتشترط هذه العلاقات المعرفة المسبقة بالعناصر، كما يجب امتلاك القدرة على مطابقتها من خلال ورودها المتنوع وتحديد الوحدات التي تكون محيطاتها[2].

أما المسألة الثانية: فهي الربط بين لغة الخطاب والموقف الاجتماعي، حيث ينبغي تسليط الضوء على علاقة اللغة بالسلوك والثقافة، ولا مسوغ لعزوف الدارسين عن العناية بهذه العلاقة، لعدهم السلوك من قبيل الظواهر الخارجة عن اللغة. كما انتقد هاريس اقتصار اللسانيات على اللغة المنطوقة واستغناءها عن المظهر الكتابي للغة، وهو ما كان سبباً ـ في رأيه ـ في إغفال وجود جملة طويلة ولا متناهية، يعجز النحو عن الإلمام بقواعدها ما لم يعتمد على الكتابة التي تسلمنا حتماً إلى دراسة النص[3].

إن مهمة عالم اللسانيات ـ في رأي هاريس ـ تحديد العناصر اللغوية وتصنيفها من خلال السياقات والبيئات التي تقع فيها، أي من خلال توزيعها. وتطبيق هذه القاعدة على أجزاء الكلام الواسعة ينشأ عنه تحليل الخطاب، وقدرة العبارات على الانسجام مع عبارات أخرى، أو عدم انسجامها، وذلك هو معنى التوزيع. وبهذا خالف هاريس

---

[1] – اللسانيات النصية د.خالد حميد صبري 28

[2] – لسانيات النص د.نعيمة سعدية 31

[3] – اللسانيات النصية د.خالد حميد صبري 28

البنيويين الذين حصروا لسانياتهم في حدود الجملة، وفي مقدمتهم أستاذه بلومفيلد.. ويهدف هذا الاتجاه إلى بلورة مجموعة من القوانين والقواعد التي تسهل على الدارس التعامل مع النص وفق رؤية نحوية، بوصفه شبكة من العلاقات النحوية والدلالية والتداولية، ساهمت في خلقه، وعليه يعد هاريس أول من أسس، أو بمعنى أصح، أول من حاول أن يؤسس للسانيات نص حديثة[1].

رقية حسن وهاليداي:

في سنة 1968 نشرت الباحثة رقية حسن ثلاثة أبحاث بعنوان (الاتساق النحوي في اللغة الانجليزية المنطوقة والمكتوبة) (Grammatical cohesion in spoken and written English) قدمت في البحث الأول رؤية نظرية عن مفهوم النص، واتساق النص، وعلاقة الاتساق بالبنية اللغوية، وعلاقته بالسياق اللغوي، وغير ذلك من المفاهيم. وفي هذا البحث عرفت الباحثة ببعض المفاهيم، مثل: الاتساق والنص والرابط والنسيج، وغيرها، مع بيان العلاقة التي تربط بين هذه المصطلحات، كما حددت مكانة الاتساق في النظام اللغوي. وفي البحث الثاني تناولت أولى وسائل الاتساق، وهي الإحالة بوصفها علاقة دلالية يعبر عنها بوسائل نحوية، خصصت هذا البحث لعناصر الإحالة في اللغة الانجليزية، وهي الضمائر، وأسماء الإشارة وأدوات المقارنة. وقسمت الإحالة إلى قسمين: إحالة سياقية (أو نصية) وإحالة مقامية، كما قسمت السياقية إلى قبلية تحيل على السابق، وبعدية تحيل على اللاحق. أما في البحث الثالث فقد عرضت لمفهوم الاستبدال، وهو أحد مظاهر الاتساق، ويختلف عن الإحالة بكونه يتحقق على المستوى النحوي المعجمي، والمقصود به استبدال عنصر بآخر، ولا يتحقق تأويل العناصر المستبدلة إلا بالرجوع إلى ما سبقها[2].

وتندرج نظريات هاليداي ضمن ما يسمى بالنحو النظامي، وهو نحو ينتمي إلى النظرية الوظيفية، غير أن هاليداي قد أخضع الاتجاه الوظيفي الذي تبناه إلى تعديلات كثيرة، منها ما كان سنة 1970 حين أدخل النص بوصفه مكوناً من المكونات الوظيفية إلى جانب المكون الفكري والمكون التبادلي. ثم قدم تحليلاً للنصوص من خلال هذه الوظائف مستبدلاً المعنى بالوظيفة، لأن الوظيفة عنده هي المعنى. ويرى هاليداي أن للمعنى النصي وظيفتين،

---

[1] – لسانيات النص د.نعيمة سعدية 33

[22] – اللسانيات النصية د.خالد حمد صبري 31

الأولى: التماسك، أي جعل اللغة المنطوقة أو المكتوبة تمثل نصاً متماسكاً متوحداً، بدل أن يكون مجموعة من الجمل المتراصة، وذلك بوسائل مختلفة كالربط والإضمار والإشارة وغيرها. والثانية: الإبراز، أي إبراز أجزاء معينة من النص، من خلال التركيز عليها، ولفت الانتباه إليها، بالاعتماد على بعض الوسائل كالنبر أو الإشارات[1].

بعد ذلك كتبت رقية حسن ثلاثة أبحاث أخرى مشتركة مع الباحث الإنجليزي هاليداي، ونشرا تلك البحوث تحت عنوان: (المنهج المدرسي في اللسانيات وتعليم اللغة الإنجليزية) (Schools council progrmme in linguistics and English teaching). ولقد خصصت البحوث الثلاثة لمظاهر الاتساق الأخرى، الأول: الحذف، وهو استبدال بالصفر، أي باللاشيء، مما يسبب فراغاً على القارئ أو السامع أن يملأه بالرجوع إلى جملة سابقة. الثاني: الوصل، وهو الوسيلة التي تجعل أجزاء النص متماسكة فيما بينها لتحقق علامة اتساق، وقد تناولا في هذا البحث كل أدوات الوصل في اللغة الإنجليزية. أما الثالث: الاتساق المعجمي، والمقصود به اختيار عنصر معجمي يتعلق بعنصر آخر وارد مسبقاً، وقد جعلاه على قسمين: التكرار، والتلازم اللفظي[2].

وباختصار يرى الباحثان أن النص يكتسب نصيته من وجود تلك الاعتبارات اللغوية الخمسة الرابطة بين الجمل اللغوية في النص، وهي: الإحالة، الاستبدال، الحذف، الوصل، الاتساق المعجمي. كما يميز الباحثان الخطاب من النص، بمعنى أنهما يؤمنان بأن نصية النص قضية داخلية، وظيفة المتلقي حيالها الحكم بوجودها أو عدمه. حيث قام بحثهما على موازاة بين الاتساق في النص، والخصائص التي تجعل من عينة لغوية ما نصاً، مما حدا بهما إلى عد الروابط داخل النص هي النصية، أي الخاصية التي تحول الخطاب إلى نص، لأن الخطاب ـ من وجهة نظرهما ـ هو ما فوق الجملة، في حين أن النص هو الروابط التي تسمح بالحكم على الخطاب بأنه متسق. فالنص ميزة من ميزات الخطاب. ويؤدي هذا الفهم بالضرورة إلى عد كل عمل كتابي نصاً، إذ لا يخلو عمل كتابي ناف عن الجملة، مهما كان جنسه أو نوعه من تلك الروابط، أو أدوات الاتساق كلها أو بعضها[3].

---

[1] – اللسانيات النصية د.خالد حميد صبري 33

[2] – اللسانيات النصية د.خالد حميد صبري 31_32

[3] – نحو النص. عمر أبو خرمة 83_84

فان دايك:

مع بداية السبعينيات بدأت المرحلة الثالثة من عمر اللسانيات النصية، اتجه البحث فيها نحو نظريات بديلة للتصورات السابقة في مقاربة النصوص. مثل هذه المرحلة مجموعة باحثين، أبرزهم: فان دايك، بيتوفي، دريسلر، ودي بوغراند..، وتميزت أعمال هذه المرحلة بانفتاحها على كثير من الحقول المعرفية، كالدراسات الأدبية، وعلم النفس، وعلم الاجتماع اللغوي، والذكاء الاصطناعي، فضلاً عن إفادتها من النتائج الإيجابية التي حققتها اللسانيات النصية فيما سبق[1].

ويرى كثير من الباحثين أن الهولندي فان دايك هو المؤسس الحقيقي للسانيات النص، فقد سعى في كتابه الأول (بعض مظاهر أنحاء النص) الذي أصدره سنة 1972 إلى إقامة تصور متكامل عن النص، وظل الأمر مستمراً إلى سنة 1977 حين أصدر كتابه (النص والسياق) وكذلك في كتاباته الأخرى، منطلقاً من تحليل سيكولساني للنص، رابطاً بين الدلالة والتداولية. وقد حاول في كتابه الأخير أن يتوسع في الأبحاث والمفاهيم التي قدمها في أطروحته سنة 1972، كما عمد إلى معالجة بعض مواضع القصور التي شخصها في ذلك الكتاب وتصحيحها. فاشتمل (النص والسياق) على بحث مستفيض في المفاهيم الأكثر أهمية، مثل: الترابط والاتساق، ومحل الخطاب، والعلاقات بين الجوانب الدلالية والتداولية للخطاب، فكانت غاية هذا الكتاب _بحسب ما صرح به فان دايك نفسه_ هي استقصاء البحث في المسائل الأساسية للدلالة والتداولية[2].

لقد حاول فان دايك بمنهج آخر يختلف عن منهج هاليداي ورقية حسن، أن يجد القواعد التي تسمح للمتلقي بالحكم على نص ما بالنصية، بمعنى: أنه عمل أدبي منسجم ومترابط، على الرغم من أن مفهوم فان دايك للنص لا يختلف عن مفهوم هاليداي ورقية حسن له. بمعنى أنه يرى أن كل متتالية جملية خطية نص، وإن اختلف معهما فيما يخلق النصية في العمل الأدبي. لقد اعتقد فان دايك أن المعنى السياقي، أي: معنى المفردة في تركيب جملي ما، يختلف عن معناها المعجمي، أي خارج التركيب، وآمن أن هذا الاختلاف من أثر السياق، ويعني بالسياق هنا

---

[1] – اللسانيات النصية د.خالد حمد صبري 34

[2] – اللسانيات النصية د.خالد حمد صبري 35 ، وينظر: علم اللغة النصي د.مصطفى صلاح قطب 52_53

معرفة العالم تحديداً. أي: مجموع الخبرات الحياتية الواقعية التي يكتسبها الفرد في منظومته الاجتماعية، وأكد أن هذه المعرفة هي التي تشكل المعنى في النصوص، وهي التي تخلق انسجامه وترابطه[1].

ولقد فرق فان دايك بين الانسجام والترابط، فالترابط لديه: وجود علاقة سبب ونتيجة في التركيب، وتكون الجمل مترابطة بالقدر الذي تكون فيه النتائج متعالقة مع بعض المقدمات تعالقاً مباشراً، ويضعف الترابط كلما كان التعالق غير مباشر، أو غامضاً. وربط بين درجة التعالق من حيث مباشرته وقبول المتلقي للنص. أما الانسجام فقد جعله مرتبطاً بالدلالة، وذلك من خلال التعالقات التالية، وهي: تطابق الذوات والكل والجزء، والملكية ووجود الإطار، والحالة العادية المفترضة للعوالم، وتعالق المحمولات، والتذكر والاسترجاع، وأدخل في انسجام النص قضية الترتيب، وركز على الترتيب المقيد دون الحر، إذ هو الذي يظهر قصدية الناص وحدوثه _أي الترتيب المقيد_ دون أثر دلالي أو تداولي يخل بالانسجام في النص من وجهة نظره[2].

دي بوغراند:

يذهب دي بوغراند إلى جعل اللسانيات النصية مجالاً لفظياً من مجالات السيميوطيقا محاولاً في ذلك تتبع خطى (باختين) و(جوليا كريستيفا) عندما اعتبرا علم النص أو كل ما يمارس على النص من وصف وتحليل، هو في الحقيقة مجال من مجالات السيميوطيقا. لأن البحث في النص وفي أغواره هو البحث في دلائليته من أجل تجسيد تلك العلاقة الحميمة والوطيدة بين شفراتها وعوالمها الكلية. وهذا العلم _تحت مسمى "نظرية الدلالة النصية"_ وإن كان ينطلق من اللسانيات، فهو يتجاوزها لأن النص ليس مظهراً لسانياً، بمعنى أن دلالته المبنية لا تتقدم إلينا في إطار متن لساني بحيث ينظر إليه كبنية مسطحة، وإنما هو "توليد" مسجل في هذه الظاهرة اللسانية، وتبعاً لهذا يغدو النص الظاهر هو النص المسجل[3].

---

[1] – نحو النص. عمر أبو خرمة 85_86

[2] – نحو النص. عمر أبو خرمة 87_88

[3] – انفتاح النص الروائي. سعيد يقطين. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء_المغرب ط2 2001 ص 21، وينظر: لسانيات النص د.نعيمة سعدية 58

المبحث الثاني

التلقي العربي وارتباك المصطلحات

لقد بدأت الكتابات النصية لدى الغرب في الستينيات كما أسلفنا، واستمرت تسير على وتيرة صاعدة آخذة في التطور والإضافات المنهجية، ولم نجد إشارة لذلك المنهج أو تلك الطريقة في دراسة النصوص لدى الدارسين العرب إلا عام 1984م، حيث أشار الباحث نهاد رزق الله إليها بإيجاز، وضمنها مقدمة كتابه المعنون بـ (دراسات منهجية في تحليل النصوص) مهاجماً هذا التيار الجديد الذي يدعو ـ بحسب رأيه ـ إلى تجاوز التحليل المعتمد على الجملة بوصفها ممثلاً شرعياً ووحيداً، وأكبر وحدة لسانية في المنظومة اللغوية. ولعل ظهور مثل هذا الاتجاه من الهجوم العلمي بقصد المحافظة على النموذج القديم عائد إلى كون الرؤية لم تتضح بعد، نظراً لابتعاد الدارسين ـ أنصار هذا الاتجاه الهجومي ـ عن الممارسات العلمية اللسانية على النصوص خصوصاً البنيوية منها، وأيضاً الشعرية، لاكتفاء أصحابها بنماذج جملية نظرية معيارية تحقق هدفهم من الدراسات التي ينجزونها[1].

أما أول دراسة عربية مثلت كتابة نصية، استعمل فيها الكاتب بعض أدوات لسانيات النص، وقدم نموذجاً تحليلياً وصفياً للنص، فهي أطروحة محمد خطابي المعنونة بـ (مظاهر انسجام الخطاب) 1988م، وقد طبعت كتاباً في سنة 1991م، بعنوان (لسانيات النص. مدخل إلى انسجام الخطاب). يعتبر هذا الكتاب فاتحة نصية عربية تجمع التنظير والتطبيق، حيث طبق مبادئ لسانيات النص على نص شعري حديث هو (فارس الكلمات الغريبة) للشاعر أدونيس. وقد خصص الكتاب لدراسة أحد معايير النص وهو (الانسجام)، وربما اقتصرت دراسته على هذا الموضوع لما يحتله الانسجام من موقع مركزي في لسانيات النص، حيث تربطه علاقات وثيقة بأخرى لا تقل عنه أهمية كاتساق النص وسياقه[2]. لقد استمد محمد خطابي أسسه من دمج بض النماذج والدراسات الغربية المتمثلة في النموذج الإنجليزي ممثلاً بكتاب هاليداي ورقية حسن (الاتساق في الإنجليزية)، والنموذج الألماني ممثلاً في أعمال فان دايك

---

[1] ـ لسانيات النص د.نعيمة سعدية 84_85

[2] ـ اللسانيات النصية د.خالد حميد صبري 107

وفاينريش، ونظرية تحليل الخطاب لبراون ويول، إضافة إلى النموذج النقدي العربي الذي استنبطه من البلاغة والنقد الأدبي والتفسير وعلوم القرآن[1].

وقد تمثل نموذجه المقترح في أربعة مستويات:

1- المستوى المعجمي: حيث عالج فيه الكاتب كلاً من:

أ- التكرير

ب- التضام

ت- المطابقة

2- المستوى النحوي: وقد تناول فيه الإحالة وقرائنها: الضمائر، أسماء الإشارة، الأسماء الموصولة. ونوعيها: القبلية والبعدية. والعطف والوصل والحذف والاستبدال. وقد قام برصد قرائن كل نوع، وصنفها في جدول حسب عددها ونوعها، والمسافات بين العنصر الاتساقي والعنصر المفترض بحساب عدد الجمل الفاصلة. ويرى محمد خطابي أن هذا التحليل هو وسيلة لإبراز تماسك النص واتساقه، وليس غاية في حد ذاته. هذا الاتساق المؤسس بالمعجم والنحو يعتبره هاليداي الحد الفاصل بين النص واللانص.

3- المستوى الدلالي: وتطرق فيه للمظاهر الآتية:

أ- مبدأ الاشتراك (الجامع العقلي والوهمي)

ب- العلاقات: الإجمال/التفصيل، العموم/ الخصوص..

ت- موضوع الخطاب

ث- البنية الكلية

ج- التغريض

4- المستوى التداولي: وقد عالج فيه عنصرين أساسيين هما:

أ- السياق وخصائصه

ب- المعرفة الخلفية (الأطر، مقاصد النص، أفعال الكلام)[2].

---

[1] - المقاربة النصية د.فوزية عزوز 157

[2] - ينظر: المقاربة النصية من تأصيل نظري إلى إجراء تطبيقي. د.فوزية عزوز. دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع. عمان_الأردن ط1 2016 ص157_160

يقول خطابي: "إن المعرفة الخلفية تساهم بشكل فعال في تكسير العلاقة المتوترة بين القارئ وبين النص وبالتالي تجعله يشعر بإمكان الفهم والتأويل"[1]. ويرى الدكتور خالد حميد صبري أن محمد خطابي قد أضاف _نظراً لخصوصية الخطاب الشعري_ مستوى خامساً هو المستوى البلاغي الذي خصصه للاستعارة (التعالق الاستعاري)، فضلاً عن ذلك فإن المنهج التطبيقي الذي اجترحه محمد خطابي بات خارطة طريق لأغلب الباحثين العرب الذين طبقوا لسانيات النص على النصوص العربية[2].

أما في عام 1989م فقد أصدر الدارس الناقد محمد العبد كتابه (اللغة والإبداع الأدبي)، الذي يمكن أن يعد بنيةً أساسيةً للسانيات نص عربية، وإن كان عنوانه قد خلا من الإشارة لهذه النظرية، حيث عرض لمفاهيم النص لاسيما التلاحم فيه، وناقشها وربطها بعامل الإبداع، إذ إن لكل نص وحدة موضوع تحدد مقصده بوصفه تكويناً حتمياً يحدد بعضه بعضاً، وتقتضي عناصره بعضها بعضاً لفهم الكل (النص الأدبي). كما ينطلق الدكتور محمد العبد من فكرة تقرُّ أن علم لغة النص ما هو إلا تطوير وتوسيع لعلم لغة الجملة، حيث عبر عن استطاعة هاريس بمناهجه النصية المبكرة التي اعتمدها في تحليل الخطاب تطوير المناهج البنائية في تحليل الجملة، من أجل أن يبرز سيره على الخطى نفسها رغبة في تثبيت منهجه في التعامل اللساني مع النص الأدبي[3].

في عام 1990م كتب الدكتور سعد مصلوح بحثاً تنظيرياً بعنوان (العربية من نحو الجملة إلى نحو النص)[4]، عالج فيه قضية الانتقال من الجملة إلى النص، ورأى كما رأى سابقوه أن نحو الجملة قد سيطر على صياغة القواعد في جميع اللغات ذات النحو المكتوب حتى بدايات النصف الثاني من القرن الماضي، ومكمن الخطر في نظر الباحث في النحو العربي أن قضية نحو النص لا تتعلق بانعدام التحليل النحوي النصي للنصوص فحسب، بل تتجاوزها إلى انعدام الإحساس بالحاجة إليه أصلاً[5].

ويشير بعض الباحثين إلى أن هذا البحث لم يكن الأول من قبل مؤلفه في الحديث عن نحو النص، وإنما سبق أن أشار الدكتور سعد مصلوح إلى ضرورة الأخذ بملامح نحو النص في كتابه (الأسلوب دراسة لغوية إحصائية)

1- لسانيات النص بين التنظير الغربي والإجراء العربي د.نعمان بوقرة. مجلة الاتحاد العام للأدباء العرب. السنة 22، العدد69، صيف 2005 ص326

2 - ينظر: اللسانيات النصية د.خالد حميد صبري 113

3 - ينظر: لسانيات النص د.نعيمة سعدية 90

4 - بحث منشور في الكتاب التذكاري: عبد السلام هارون معلماً ومؤلفاً ومحققاً. وديعة طه نجم وعبده بدوي. جامعة الكويت 1990م.

5 - لسانيات النص د.نعيمة سعدية 96

1980م. وهي إشارة تعد متقدمة جداً مقارنة بغيرها[1]. كما يذكر أن الدكتور سعد مصلوح قد نشر مقالة أخرى عام 1991م بعنوان (نحو آجرومية للنص الشعري) وهي دراسة تطبيقية أو ممارسة إجرائية لمفاهيم لسانية نصية، استوعبها المؤلف وحاول من خلالها تحليل قصيدة جاهلية للمرقش الأصغر، وقد انطلقت آجرومية سعد مصلوح من عمق البنيوية الوصفية القائمة على آجرومية الجملة في أمريكا، والتي تجاوزتها إلى ما هو أكبر منها (النص)، وقد اعتمد في محاولته التطبيقية على ما قدمه فان دايك في نحويته النصية، حيث رآها تجربة لجانب من الفروض والإجراءات التي شكلت فكرة آجرومية النص أو نحو النص على النص العربي في الشعر خاصة[2]. وقد كانت هذه المقالة هادياً لكل باحث يطرق باب البحث النصي في سبيل الوصول إلى بنية النص اللغوية، والكشف عن أسرارها الأدبية والشعرية لتحقيق التداولية الشعرية بين المبدع والمتلقي[3].

بعد ذلك نجد أمامنا كتاباً للدكتور صلاح فضل بعنوان (بلاغة الخطاب وعلم النص) صدر عام 1992م، حاول فيه مؤلفه من أجل تقديم بلاغة جديدة للخطاب وعلم النص، المزاوجة بين اللسانيات والنقد الأدبي، ليتشكل هذا الاتجاه ويتأسس في الدراسات العربية، وهو كتاب ينحو إلى تقديم بلاغة الخطاب في إطارها المعرفي الجديد، هذا الإطار الذي ينظر إلى الأدب على أنه "خطاب نصي كلي، وليس وحدات جزئية مشتتة، كما تصوره الأقدمون، فلم يستطيعوا التعرف الحيوي على خواصه الحقيقية، ومن ثم فإن غطاءه البحثي لا بد أن يستوفي شروط الخطاب العلمي، حتى يتسم بكفاءة احتوائه وقدرة تمثله مما يجعله يكف في المقام الأول عن إصدار أحكام القيمة، ليضع مكانها أحكام الواقع وقوانينه المتغيرة"[4].

كما يرى فضل أن على الخطاب البلاغي الجديد أن يستثمر الخطابات العلمية المجاورة، التي أسهمت في تشكيل سياقه المنتج لآلياته[5]. حيث يؤسس صلاح فضل فرضياته المنهجية التي قادته من القاعدة إلى الظاهرة في اللغة العربية بين كل من علم النفس وعلم الجمال والبلاغة البنيوية والتحليل التداولي وعلم السرد والسيمياء، وذلك في

---

[1] - ينظر: نحو النص عند سعد مصلوح د.عبد السلام السيد حامد. بحث منشور في مجلة الآداب والعلوم الاجتماعية. جامعة السلطان قابوس 2015م ص533 .

[2] - لسانيات النص د.نعيمة سعدية 97_98

[3] - السابق 99

[4] - بلاغة الخطاب وعلم النص د.صلاح فضل. عالم المعرفة (164) المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. الكويت 1992 ص 4

[5] - اللسانيات النصية د.خالد حميد صبري 114

أنساق معرفية، رغبة في الدخل بآلياتها ــوفق ما يسمح به النص المتناولــ عالم النص وأبنيته، وهي موضوع ما أسماه (علم النص)[1].

ينتقد صلاح فضل البلاغة العربية القديمة بأنها ذات طابع معياري مطلق، وتتسم بتعاليها الظاهر على حركية الإنتاج الأدبي. كما يرى أن البلاغة العربية كانت انتقائية أو اختزالية لا تعتمد على نظرية تلاحظ مجموع الوقائع، وتقدم التفسير الشامل لتجلياتها المختلفة، بقدر ما تقدم فروضاً تعتمد على بعض الشواهد المنتقاة بطريقة جزئية تعسفية، مما أدى إلى الفصل الحاد بين الأشكال والأحكام البلاغية من جانب والإبداع الأدبي والشعري من جانب آخر، بالإضافة إلى خلط البلاغة العربية بين الشعر والنثر، وإرجاعهما إلى مستوى نصي واحد، يكاد يلغي الفوارق النوعية بينهما[2].

يجد الدارس في هذا الكتاب دعوة صريحة إلى التوحيد بين البلاغة وعلم النص، وذلك من خلال مشروع البلاغة النصية، يقول فضل: "إن المتتبع لنمو الاتجاهات البلاغية وتخلفها في العقود الأخيرة يلاحظ تزايد الاعتراف بعدم كفاية مشروعاتها التخطيطية واتجاهاتها الشكلية حتى الآن، مما يجعلها تمضي في تكوين مشروع البلاغة النصية الذي يصب بدوره في مجال التوحيد بينها وبين علم النص"[3]. بل إن الدارس يجد المؤلف يذهب إلى ما هو أبعد من ذلك، إذ يدعو إلى إحلال مصطلح (علم النص) محل البلاغة، إيماناً منه بأن تجديد المصطلح صار أمراً ضرورياً على النطاق العالمي، لأنه يعطي الحركة العلمية إيقاعها ويمثل تطورها المعرفي، وهو بذلك يؤسس لمشروع طموح يحاول الانتقال بالبحث البلاغي من منطقة الجمل والعبارات إلى فضاء النص، وهو جزء من مشروع أوسع يُعرَف بالبلاغة الجديدة[4].

وإن أهم ملاحظة نقدية على مشروع صلاح فضل هذا أنه لم يحظ باختبار إجرائي يكشف مدى كفايته ونجاعة أدواته، فلم يوضع على محك النصوص لا من الباحث نفسه ولا من غيره من الباحثين العرب، ولذلك فقد كان مشروعاً نظرياً بامتياز[5].

1- لسانيات النص د.نعيمة سعدية 90
2 - ينظر: اللسانيات النصية د.خالد حميد صبري 114_115
3 - بلاغة الخطاب وعلم النص د.صلاح فضل 322
4 - اللسانيات النصية د.خالد حميد صبري 118_119
5 - السابق 120

ومن الكتابات التي نحت منحى تمهيدياً (مدخل إلى علم لغة النص، تطبيقات لنظرية روبرت ديبوجراند وولفجانج دريسلر) الذي ألفه الباحثان إلهام أبو غزالة وعلي خليل حمد، وطبع عام 1992م، حيث استطاع المؤلفان التعرف على لسانيات النص من خلال المنهج الإجرائي الذي وضعه عالما اللغة ديبوجراند ودريسلر، فاتفقا معهما على نقل هذه النظرية إلى العربية، ووضعها ضمن إطارها التطبيقي بنصوص عربية. ويمكن القول إن هذا المؤلف هو جهد مشترك بين الباحثين الأربعة[1]. إذ يقول الباحثان العربيان: "وارتأى الأستاذان الكبيران (ديبوغراند ودريسلر) أن يكون هذا الكتاب جهداً مشتركاً لنا، وكذلك فعلنا"[2].

لقد خصص الجزء الأكبر من الكتاب للحديث عن معايير النص، فوضع كل معيار في فصل مستقل _باستثناء القصدية والتقبلية فقد أدمجا في فصل واحد_ وأضاف الباحثان العربيان إلى معايير بوغراند ودريسلر ثلاثة أخرى، تستعمل لتعيين نوعية النص وتقويمه، وهي: الجودة، والفعالية، والملاءمة. أما الجودة فتنجم عن استغلال النص في الاتصال لتحقيق مردود أكبر بجهد أقل، بحيث تسهل معالجة النص. وأما الفعالية فتعني قوة وقع النص وتأثيره في المستقبل بحيث تتوفر المعالجة العميقة والإسهام القوي في تحقيق هدف المنتج. وأخيراً الملاءمة، ويقصد بها تناسب مقتضيات الموقف مع درجة انطباق معايير النصية على النص المدروس[3].

أما في الفصل الثاني فقد عرض الباحثان لأهم المجالات التي عنيت بدراسة النصوص كالبلاغة العربية القديمة، والأسلوبية والدراسات الأدبية، والأنثروبولوجيا وعلم الاجتماع، ثم عرض لمجموعة من الأفكار والدراسات اللغوية المبكرة التي أسهمت في تأسيس لسانيات النص، كنظرية بيتوفي (بنية النص/بنية العالم) ودراسة فان دايك وغيرها. وتحت عنوان (في البحث والتدريس) عالج الفصل الحادي عشر إمكانية الفائدة التي يمكن أن تقدمها لسانيات النص لقطاعات أخرى متصلة بها، كالترجمة وتعليم اللغات الأجنبية[4].

ويرى مؤلفو هذا الكتاب أن اشتغال اللغويين التقليديين بالأنظمة الافتراضية (النحو والصرف والمعجم) أدى إلى إعاقة تطور نظرية الترجمة، لأن تلك الأنظمة لا تراعي ظروف إنتاج النص، ومن ثم فإنها ستفقد النص الكثير من

---

[1] - ينظر: اللسانيات النصية د.خالد حميد صبري 135_136

[2] - مدخل إلى علم لغة النص. روبرت ديبو غراند، ولفغانغ دريسلر، إلهام أبو غزالة وعلي خليل حمد. مركز نابلس للكمبيوتر. مطبعة دار الكتاب ط1 1992 ص 8

[3] - ينظر: اللسانيات النصية د.خالد حميد صبري 136_137

[4] - السابق 138

حمولته الدلالية إن لم تحرفها. كما يرى مؤلفو الكتاب أن على المترجم أن يعتمد على تحليل النصوص، وتحديد ردود الفعل المحتملة عند المستقبلين ومراعاتها بالقدر الممكن، وذلك للحفاظ على ما يمكنهم الاحتفاظ به من ذلك المدى. ومن الواضح أن هذه المهمة ستفيد كثيراً من لسانيات النص التي يعالج فيها النص بوصفه كلاً متكاملاً أولاً، ووحدة تواصلية ثانياً[1]. أما في مجال تعليم اللغات فيرى المؤلفون أن الاعتماد على النصوص أفضل بكثير من الاقتصار على نماذج من الجمل والعبارات، دون أن تتاح للمتعلمين فرصة للمواجهة الكاملة لاستراتيجيات التحقق، وهي استراتيجيات لا يكون لعلم القواعد وعلم المعجم أي شأن علمي يذكر بدونها، ويقصد بذلك كيفية ربط النصوص بالمواقف أو الخطط والأهداف. وختم الكتاب بفصل تطبيقي، وجد فيه الباحثان العربيان أن الفائدة تكتمل حين تطبق النظرية بجميع جوانبها على نص قرآني، فاختارا قوله تعالى: (وقيل يا أرض ابلعي ماءك..)[2].

ومن الكتابات النصية الأولى في اللسانيات العربية كتاب الأزهر الزناد المعنون بـ (نسيج النص، بحث فيما يكون به الملفوظ نصاً) الصادر سنة 1993م، ولقد خلا هذا الكتاب _على خلاف ما تقتضيه طبيعة التأليف_ من مقدمة تبين الأصول النظرية التي انطلق منها الباحث، والمنهج الذي اعتمد عليه، والهدف الذي أراد الوصول إليه. ويبدو أن المؤلف كان يقصد الوقوف على طبيعة العلاقات الرابطة بين أجزاء النص، والوظائف التي تؤديها تلك العلاقات، وهي الوظائف التي تجعل النص نسيجاً متماسكاً[3]. لقد رأى الأزهر الزناد أن التقيد بوسائل نحو الجملة واقتصار الدرس اللغوي عليها مأزق لابد من تجاوزه، مؤكداً بذلك فكرة من سبقوه بأن نحو النص يقوم على النحو الأول (الجملي)، ولكنه يختلف عنه رؤية ومنهجاً حيث إن الجملة وحدة نظامية نظرية من الوحدات اللغوية، والنص وحدة تعددية بمعطيات تداولية غير لغوية[4].

ولقد وجد الزناد أن الروابط التي تحدد الصلة بين العناصر المكونة للنص أو التي يكون بها الملفوظ نصاً تنقسم إلى ثلاثة أقسام: الروابط التركيبية، والروابط الزمانية، والروابط الإحالية. فقسم الكتاب وفق هذه الأقسام، وجعل كل قسم على فصلين، الأول: للتنظير، والآخر للتطبيق[5].

---

1 ـ ينظر: اللسانيات النصية د.خالد حميد صبري 138_139

2 ـ ينظر: السابق 139_140

3 ـ ينظر: السابق 121_122

4 ـ ينظر: لسانيات النص د.نعيمة سعدية 99_100 ، وأصول تحليل الخطاب. محمد الشاوش 92_93

5 ـ ينظر: تعريف محمد الهادي الطرابلسي بالكتاب في موقع النيل والفرات.

عني القسم الأول من الكتاب (الروابط التركيبية) بالنظر في آلية الربط بين الجمل داخل النص، وقد حاول استنباط مجموعة قواعد الربط التركيبي التي ترتبط بقاعدتي الربط البياني والربط الخطي، وتتعلق بارتباط الجملتين معاً في حال وجود أداة أو عدمه. أما القسم الثاني الذي تناول فيه (الروابط الزمانية) فقد اعتمد فيه على النموذجالذي قدمه لوكاشيو الذي "يطمح إلى ضبط النحو الذي يحكم أزمنة الأفعال وتوزيعها في الجملة الواحدة وفي فضاء النص، وهو يعمل في إطار النحو التوليدي عموماً، وفي إطار نظرية العاملية والرابطية خصوصاً"[1]. حيث يرى لوكاشيو أن الملفوظ به يصبح نصاً عندما تترابط عناصره باعتماد عامل الزمن، أي عندما يتوفر فيه عنصر زماني ما يرتبط بزمان آخر معروف أو معطى عند السامع أو المتكلم[2]. وإن كانت أنواع الزمن عديدة منها الزمن النفسي والزمن البيولوجي والزمن الفلكي..إلخ، فإن اللغة تنظم المعطيات أو العناصر التي تدل على الزمن فيها بحسب نظام الزمن النفسي، وفي اللغة ألفاظ كثيرة تدل على الزمن كالظروف وأسماء الزمان، وبعض الحروف، فضلاً عما في الأفعال نفسها من دلالات على الزمن الماضي والحاضر والمستقبل والاستمرار، وهناك الأفعال الناقصة والأدوات التي تجعل الحاضر ماضياً أو مستقبلاً[3].

وأما القسم الثالث من هذا الكتاب فقد خصصه الزناد لدراسة (الروابط الإحالية) في النص، والإحالة هي العلاقة بين العبارات من جهة وبين الأشياء والمواقف في العالم الخارجي الذي تشير إليه العبارات من جهة أخرى. وتقوم بمهمة الربط الإحالي مجموعة من الألفاظ، تسمى العناصر الإحالية كالضمائر وأسماء الإشارة، والموصولات، وغيرها. وهي ألفاظ ليس لها دلالة مستقلة، وإنما تعود على عنصر أو عناصر أخرى مذكورة في أجزاء مختلفة من الخطاب. فشرط وجودها هو النص، وهي تعتمد على مبدأ التماثل بين ما سبق ذكره في مقام ما وبين ما هو مذكور بعد ذلك في مقام آخر[4].

ويشير الزناد إلى أن اللغة تشتمل على قسمين من العناصر، يمثلان قطبي الإحالة: العنصر الإشاري، والعنصر الإحالي. أما الأول (الإشاري) فهو كل مكون لا يحتاج في فهمه إلى مكون آخر يفسره، فقد يكون لفظاً دالاً على حدث أو على ذات كدلالة ضمير المتكلم، أو على موقع ما في الزمان أو المكان، فدلالة تلك العناصر لا ترتبط

---

1 - نسيج النص. بحث في ما يكون به الملفوظ نصاً. الأزهر الزناد. المركز الثقافي العربي. بيروت ط1 1993 ص 72

2 - السابق 72

3 - ينظر: اللسانيات النصية د.خالد حميد صبري 126

4 - السابق 128_129

بعناصر لغوية أخرى وإنما تفسر في ضوء ارتباطها بالمقام. وأما العنصر الآخر (الإحالي) فهو كل مكون يحتاج في فهمه إلى مكون آخر يفسره كالضمائر وأسماء الإشارة، والموصولات، وهذا يعني أن العنصر الإحالي يقوم على مبدأ التعويض، فهو مكون يعوض مكوناً آخر ذكر في موضع سابق عادة، ولاحق قليلاً[1].

لقد استخلص الزناد من نماذجه التحليلية أن النص نظام يأتلف من أنظمة مختلفة متداخلة متضافرة، هي: التركيبي والزمني والإحالي، وهي أنظمة لا يمكن تجاوزها أو تخطيها. ومن أجل البرهنة على ذلك استعان بأربعة نصوص، نص نثري من كتاب الأغاني، ونص لمحمود المسعدي، ونص شعري لأبي نواس، وسورة الفيل من القرآن الكريم. وإن أهم ما يلاحظ على كتاب الزناد أنه أغفل كثيراً من المصادر النصية، فلا نجد لها ذكراً في قائمة مصادره، كما أن فكرة الربط الزمني التي خصص لها القسم الثاني من هذا الكتاب لم تحظ باهتمام الباحثين العرب، ولم تطور هذه الرؤية بعد الزناد تنظيراً أو تطبيقاً[2].

وهكذا نرى توالي الدراسات والكتب التي تناولت لسانيات النص واقتربت منه، كل حسب نقطة الانطلاق التي اتخذتها ووفق الهدف والرؤية التي تستند إليها، ونجد أخيراً كتاباً للدكتور سعيد حسن بحيري بعنوان (علم لغة النص. المفاهيم والاتجاهات) الصادر في طبعته الأولى سنة 1997م. وهو كتاب يقع في مقدمة الكتابات التي عنيت بعلم اللغة النصي، فالكاتب يحاول أن يقدم للقارئ العربي المفاهيم الأساسية، والاتجاهات الرئيسة في لسانيات النص. ويبدو أن الطابع التعليمي الذي اتسم به هذا المؤلف جعله من أكثر المؤلفات شهرة وتداولاً في لسانيات النص العربية، حيث غدا مصدراً أساسياً للباحثين العرب الذين يرغبون بدراسة النص وموضوعاته، فلا نكاد نجد مؤلفاً عربياً في هذا المجال تخلو قائمة مصادره من هذا الكتاب.

لقد استفاد سعيد حسن بحيري من محاولات الكتاب التي زاوجت بين التنظير والتطبيق، ومن ثم حاول استخلاص خصائص التحليل اللساني النصي، وإبراز الرؤى والنظريات الفاعلة في هذا العلم، في محاولة منه لتحديد أهم مفاهيمه المختلفة (النص، بنية النص، الترابط، التنظيم، النصية، تجاوز الجملة.. إلخ) كما جاءت على لسان أصحابها في أبحاثهم ودراساتهم المختلفة، مثل: كوزريو، بيتوفي، دريسلر، ديبوغراند، هاين منه، هارفج، وغيرهم[3].

---

[1] - ينظر: اللسانيات النصية. د.خالد حميد صبري 129، ونسيج النص 131
[2] - ينظر: اللسانيات النصية د.خالد حميد صبري 131
[3] - ينظر: لسانيات النص د.نعومة سعدية 103

ولربما هذا ما دفع بعض الدارسين إلى انتقاد هذا المؤلف بأنه لم ترتب فيه الموضوعات بشكل تتابعي سلس، ولم تتضح فيه الأفكار، حتى تشعر وأنت تقرأ هذا الكتاب بأن هذه الأفكار وضعت في غير أماكنها، وأنها حشرت حشراً دونما منهج علمي، وأنه ليس إلا ترجمة ركيكة لنصوص أجنبية تنفر القارئ وتقتل أي رغبة في الاستمرار لديه[1].

وإن الحديث عن هذه القضية يقودنا بالضرورة إلى المشكلات التي تواجه الدارس لهذا العلم الحديث نسبياً، حيث تبدو بعض الدراسات غامضة المفاهيم والمعالم، أو غير واضحة المنهج، أو مرتبكة المصطلحات، فلم يعرف مصطلح لسانيات النص التوحيد في الدراسات والأبحاث الغربية فضلاً عن العربية، لا من حيث المصطلح ولا من حيث المفهوم أو التنظير، ولا حتى الممارسات التطبيقية الإجرائية. بل قوبل بمصطلحات أخرى مثل: تحليل الخطاب، وتحليل النص، ونحو النص، وعلم النص، والنصية.. وهي مصطلحات تدل على تشعب هذا المجال في اللغات التي نقلت منها النظرية، بحيث انعكس على الأبحاث العربية والدراسات العلمية التي تلقت المصطلح المركب، فواجهته بزخم من المصطلحات المترجمة، فحدث الاضطراب والارتباك في ترجمة المصطلح ومفهومه.

ولربما يعود الأمر في التعامل مع لسانيات النص مصطلحاً ومفهوماً وتنظيراً وإجراءً إلى صعوبة إدراك المادة ذاتها في هذا العلم الذي تشرح مفاهيمه ونظرياته في قدر كبير من التجريد والتعقيد النموذجي على الرغم من توفر الدراسات التطبيقية والإجرائية. وهناك أسباب لا يمكن حصرها كان لها الأثر البارز في حدوث هذا الاضطراب، حيث يمكن لاختلاف فهم النظرية كما وضعت في الدراسات الغربية أن يكون سبباً في خلق تفاوت في درجات تلقي هذا العلم من مبادئ ونظريات، وربما لأن الترجمة العربية تنطلق دائماً من مبادرات فردية تؤسس للاختيار الحر غير المنضبط، ولا تلتف كثيراً لأهمية توحيد المصطلح اللساني النصي، مما يعيق أي مبادرة في هذا الشأن، ولربما كان لغياب الهيئات المتخصصة ذات المبادرات الجماعية، التي تمتلك حق مراجعة المصطلح المترجم والاصطلاح عليه وتثبيته. أسباب عديدة كان لها أثر كبير في إثارة هذا الاضطراب وخلق تلك البلبلة التي أصبحت كالطوفان[2]. يقول الدكتور تمام حسان: "ولو توحدت المصطلحات اللسانية لكان من الممكن لظاهرة الترجمة أن تكون كافية لإيجاد معرفة لسانية متقدمة في العربية، والأمر كذلك لو أن كل المترجمين كانوا على علم باللغات التي ينقلون عنها"[3].

---

[1] ـ ينظر: اللسانيات النصية د.خالد حميد صبري 135

[2] ـ لسانيات النص د.نعيمة سعدية 104_105

[3] ـ أسئلة اللغة أسئلة اللسانيات. حافظ إسماعيلي علوي ووليد أحمد العناتي. الدار العربية للعلوم (ناشرون) بيروت. منشورات الاختلاف_الجزائر. دار الأمان_الرباط. ط1 2009 ص 52

إننا نجد مجموعة من المصطلحات تتردد في تلك الدراسات، وكثيراً ما يستخدم بعضها في موضع بعضها الآخر، وإننا نظن أن الدارسين قد استخدموا هذه المصطلحات دون أن يكون الفرق بينها واضحاً في أذهانهم، حتى إن بعضهم يستخدم مصطلحاً في دراسته ويعود فيستخدم مصطلحاً آخر في موضع آخر من الدراسة نفسها، ليدل على المعنى الأول ذاته، وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على عدم وضوح الفرق بينها في أذهانهم. فعلى سبيل المثال يقول أحمد عفيفي: "لسانيات النص تعني: علم لغة النص، أو نحو النص"[1]، وقد وجد هذا أيضاً لدى كثير من الباحثين مثل سعد مصلوح وتمام حسان وغيرهم.

لكن بعض الدراسات التي تلت المرحلة التمهيدية قد انتبهت إلى اختلاط المصطلحات فحاولت أن تضع حدوداً فاصلة تميز كلاً منها من الآخر، ومن ذلك ما قامت به الباحثة د.نعيمة سعدية في كتابها (لسانيات النص المرجعية الفكرية واستراتيجية التلقي) حيث فرقت بين كل من (علم النص) و (لسانيات النص) و (نحو النص) وهي أبرز المصطلحات المتداولة. أما (علم النص) فترى أنه البحث في قضايا الدلالة الكلية للنص بوصفه بنية كبرى شاملة ذات طقوس ومستويات عديدة، ينبغي الاهتمام بها من أجل فهم النص وتأويله، حيث إن كل ما أنجزته اللسانيات يندرج تحت علم النص، ويضيف عليه الكثير، إضافة إلى قدرته على حمل القارئ ليرى النص اللغوي من جميع جوانبه دفعة واحدة، رغبة في نقل تلك المنجزات إلى ذروة جديدة، ومن هذا المنطلق يدرس علم النص المنظور وغير المنظور من البحث النصي في ذهن المتلقي[2]، لأن النص محاط بسياق مثل السياق الكوني الذي يحيط الشمس ومجموعتها[3].

إن علم النص هو العلم الذي يشكل خلاصة لأهم ما قدمته اللسانيات وفروعها: علم الجمال اللغوي، علم اللغة الأدبي، علم النفس اللغوي .. إلخ، من مبادئ وإنجازات جرى تطبيقها وممارستها لدراسة الظاهرة الأدبية[4]. إنه علم عام شامل لا يخضع ولا يتساوى مع أي علم آخر لأي سبب، فهو البحث المنظم والدقيق المبني على أسس العقل والمنطق في الوصف والتحليل والتركيب لموضوع لا يمكن أن ننظر إليه من زاوية واحدة لأنه متعدد الزوايا، إنه بنية معقدة ومتشابكة في إنتاجها واستهلاكها[5]. تقول جوليا كريستيفا: "لأن علم النص أكبر من أن يكون مجرد سيميولوجيا أو سيميائيات فهو ينبني

---

1 ـ نحو النص اتجاه جديد في الدرس النحوي. د.أحمد عفيفي. مكتبة زهراء الشرق. القاهرة ط1 2001 ص 32

2 ـ لسانيات النص د.نعيمة سعدية 89

3 ـ نظرية علم النص "رؤية منهجية في بناء النص النثري" د.حسام أحمد فرج. مكتبة الآداب للطباعة والنشر والتوزيع. القاهرة 2007 ص 87

4 ـ لسانيات النص د.نعيمة سعدية 93

5 ـ السابق 54

كنقد للمعنى ولعناصره وقوانينه ويتأسس من ثم كتحليل دلائلي"[1]. إنه البحث في كيفية إنتاج النص للمعنى، والبحث فيما يتحكم بالنص بوجه عام، والنص الأدبي بوجه خاص، وفي وصف العلاقات الداخلية والخارجية للأبنية النصية بمستوياتها المختلفة، كما يبحث في مشكلات التحليل النصي وأهدافه الموزعة على العلوم المختلفة، سعياً منه لإرساء دراسة جديدة متكاملة ومتداخلة الاختصاصات، تشترك في وصفها وتحليلها مع تلك العلوم وأكثر[2].

إن الوظيفة المطلوبة من (علم النص) هي دراسة لغة موضوعه (النص) ووصف بنياته الكلية والجزئية، ومن ثم قراءته وتحليله وإدراكه، مع رصد مكوناته وخصائصها التي استطاع من خلالها تأدية مختلف وظائفه التعبيرية والجمالية والتأثيرية والسياقية، ولكي نصل إلى هذا التحديد الشمولي للنص نجد أن علم النص يضم العديد من الإجراءات المنهجية الأخرى في إطار واحد، إذ إنه وبوصفه اتجاهاً جديداً سيستفيد من جميع إجراءات هذه المناهج، ويضعها في بوتقة واحدة، بحيث لا يبدو بين عناصرها تنافر في الدراسة الواحدة، إذ يؤدي كل منها إلى الآخر، ويكتسب منه أساساً لوجوده، فجميع تلك الإجراءات والمنجزات المختلفة تسير في اتجاه واحد على نحو متوازٍ أحياناً ومتداخل أحياناً أخرى، حتى تصل في النهاية إلى تحديد النص تحديداً شاملاً[3].

وأما (لسانيات النص) فهي دراسة تنطلق من النص ذاته وتهدف إلى التمييز بينه وبين المصطلحات الأخرى التي تسير معه في النظام نفسه، وتبحث في كينونته التي تتيح لنا قراءته وفهمه، ومن ثم تأويله، وقد اضطلع بعضها بالنص وتحديداته، واختص بعضها بقضية التماسك وتحققه، وما يرتبط به من قريب أو بعيد مع القضايا الأخرى اللغوية وغير اللغوية، واختصت أخرى بالقضايا المتعلقة بالنصية والمعايير النسبية، لتنطلق منها في دراسة النصوص المختلفة[4]. إن البحث في لسانيات النص بحث عن المضمون ــوفق رؤيتهــ ولكن من أجل ذاته، بوصفه ناتجاً عن استخدام أشكال محددة وفق قواعد محددة، أما علم النص فيشمل ذلك وأكثر[5].

أما نحو النص فهو نمط من التحليل يمتلك وسائل بحثية مركبة، تمتد قدرتها التشخيصية إلى مستوى ما وراء الجملة، بالإضافة إلى فحصها لعلاقة المكونات التركيبية داخل الجملة. وتشمل علاقات ما وراء الجملة مستويات ذات طابع تدرجي، يبدأ من علاقات ما بين الجمل ثم الفقرة ثم النص[6]. إنه المصطلح الذي اقترب كثيراً من تحقيق الهدف وحاول توضيح صور

---

1 - علم النص. جوليا كريستيفا ترجمة: فريد الزاهي. دار توبقال للنشر. الدار البيضاء_المغرب ط2 1997 ص 8
2 - لسانيات النص د.نعيمة سعدية 54
3- السابق 91_92
4 - السابق 101
5 - السابق 94
6 - نحو النص. أحمد عفيفي 55_56، نقلاً عن: العربية من نحو الجملة إلى نحو النص د.سعد مصلوح 407

التماسك والترابط على مستوى النص، بحيث يبحث بشكل منتظم في العلاقات بين الجمل المتتالية داخل نص ما، وبين البنى الكبرى الأساسية للنصوص، لأن أهم وظيفة لنحو النص هي صياغة قواعد تمكن الدارسين من تحديد النصوص النحوية في لغة ما بوضوح، وإمدادنا بوصف للأبنية الكبرى والصغرى[1]. كما أن على النحو النصي أن يُهَيِّئ المقدرة اللغوية لمستخدم لغة ما لإنتاج عدد غير محدود من النصوص، حيث إن نحو الجملة القائم لم يقدم سوى نماذج غير كاملة لهذه الكفاءة اللغوية[2].

إننا نستشف مما سبق أن العلم الأشمل والأوسع هو (علم النص)، تندرج (لسانيات النص) ضمنه، ويندرج (نحو النص) ضمن (لسانيات النص). حيث تقول د.نعيمة سعدية: "إن نحو الجملة يشكل جزءاً كبيراً وجوهرياً من نحو الجملة، وهذا الأخير جزء لا يتجزأ من لسانيات النص"[3]. فالعلم الأشمل والأوسع هو (علم النص)، ويصبح أكثر تخصصاً في (لسانيات النص)، ويغرق في التخصص والتطبيق العملي في (نحو النص).

ومن المصطلحات التي تظهر بعض الإشكاليات في فهمها واستعمالها: (Cohesion) و (Coherence) حيث ترجم هذان المصطلحان بصور متعددة: فأما (Cohesion) فيترجمه محمد خطابي إلى (الاتساق)، وتترجمه إلهام أبو غزالة إلى (التضام)، ويعبر عنه تمام حسان بـ (السبك)، أما أحمد عفيفي فيعني عنده كلاً من : (السبك، الربط، التضام، الترابط النصي). وأما (Coherence) فيترجمه محمد خطابي إلى (الانسجام)، وتترجمه إلهام أبو غزالة إلى (التقارن)، ويراه تمام حسان (الالتحام)، ويعني عند أحمد عفيفي كلاً من: (الحبك، التماسك، الانسجام، الاتساق)[4].

يمكننا أن نفهم من العرض السابق مدى اختلاط المصطلحات وتداخلها في هذا العلم المتشعب، لنعرف قدر الحاجة إلى توحيد هذه المصطلحات وتثبيتها والاتفاق على أسس ثابتة في الترجمة ونقل العلوم من اللغات الأخرى. وفي الحقيقة فإن التلقي العربي لهذه النظرية وأساسياتها وتطبيقاتها آخذة شيئاً فشيئاً في الثبات والاستقرار، بدليل وجود كثير من الدراسات التي بدأت تقنن لهذه النظرية، وتحاول التقاط المفاهيم المشتركة ومن ثم تثبيت المصطلحات وتوحيدها. كان منها دراسة الدكتور خالد حميد صبري (اللسانيات النصية في الدراسات العربية الحديثة. بحث في الأطر المنهجية والنظرية)، ودراسة الدكتورة نعيمة سعدية (لسانيات النص. المرجعية الفكرية واستراتيجية التلقي) وقد أفدنا منهما كثيراً في فهم الأصول النظرية لهذا العلم واختلافات الدارسين ومرجعياتها. كما نذكر في هذا الإطار دراسة بعنوان (عندما تسافر النظرية: لسانيات النص نموذجاً)

---

1 - لسانيات النص د.نعيمة سعدية 95

2 - ينظر: علم النص مدخل متداخل الاختصاصات. فان دايك. ترجمة: سعيد بحيري. دار القاهرة للكتاب. ط1 2001 ص 45_46، وعلم لغة النص المفاهيم والاتجاهات (لغويات) د.سعيد حسن بحيري. الشركة المصرية العالمية للنشر (لونجمان) ط1 1997 ص 222

3 - لسانيات النص د.نعيمة سعدية 95

4 - ينظر: اللسانيات النصية د.خالد حميد صبري 101

لحافظ علوي، و (أصول تحليل الخطاب) لمحمد الشاوش، و (المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب. دراسة معجمية) لنعمان بوقرة. وهي دراسات بدأت تقنن لهذا العلم وتضع أسساً وأصولاً يبني عليها الدارس معلوماته وتحليلاته، ويعتمد على المصطلحات التي تم الاتفاق عليها ولو نسبياً.

المبحث الثالث

نحو الجملة ونحو النص

لقد دخل نحو النص ونحو الجملة في صراع كبير، تداولته العديد من الدراسات اللسانية، حيث وُجدَ اتجاه يرى أن نحو الجملة منفصل عن نحو النص انفصالاً تاماً، من قبيل الكيانات المختلفة، مما يوحي بأن العلمين منفصلان متقابلان، كما وُجدَ اتجاه آخر يرى أن بين المجالين علاقة اشتمال، من منطلق أن النص مشتمل على الجملة، ويعني ذلك أن ما دخل في موضوع نحو الجملة يدخل في نحو النص أيضاً، ولكن لا يحدث العكس، فنحو الجملة مختلف عن نحو النص، ومن يدرس بتمعن يلحظ العلاقة الضاربة في جذور العلمين. فالدراسة منصبة على الجمل ومتواليات الجمل، في سبيل الوصول إلى عالم النص وبنيته الكاملة، والكشف عن علاقاته، فوصف النص من وصف الجملة وليس العكس. وعلى الرغم من الفصل بين المجالين فإنهما يشتركان في نقاط عديدة، حيث يتجه نحو النص لا إلى رفض نحو الجملة رفضاً مطلقاً، وإنما إلى تحجيم دوره في العلاقات داخل الجملة الواحدة، ليتجاوز ذلك من ثم إلى فضاء النص واتساعه[1].

وإن أغلب التصورات التي تناصر السلطة النحوية في الثقافة العربية تنطلق من اعتبار أساسي، هو أن كل انفتاح على اللسانيات يؤدي إلى ضياع النحو العربي، فكيف تكون نتيجة الانفتاح على لسانيات النص الغربية عن ثقافتنا التي لم تعرف سوى نحو جملي ناهز عمره الاثني عشر قرناً ؟!. إن الخشية من ضياع النحو نابعة من التوهم بوجود تعارض بين مبادئ النحو ومبادئ اللسانيات النصية، في حين أن اللسانيات النصية لا تطرح نفسها باعتبارها نظرية في الجملة تمتد إلى النص، ولكن باعتبارها (لسانيات متجاوزة) تفي إلى جانب لسانيات اللغة بتناسق النصوص وانسجامها. وقد يستفيد النحو التقليدي من لسانيات النص، لأن الأخيرة لا تعتمد على الأمثلة المجردة، فهي تدرس اللغة في الاستعمال، وتحاول الوقوف عند كل الوسائل التي من شأنها الإسهام في صياغة الشكل والمعنى النصيين[2].

إن اللسانيات النصية لا تقدم نحواً معيارياً كالنحو العربي القديم، وإنما تتفاعل لسانيات النص مع النصوص كلها، كيفما كان جنسها وكيفما كان غرضها، شريطة أن تستوفي مقوماتها النصية، ومن ثم لا يهدف محلل النص إلى وضع قواعد صارمة، وإنما يرمي إلى تتبع مظهر خطابي معين للوقوف على درجة تكراره من أجل صياغة اطراده، مع ملاحظة المحيط الوارد فيه، فالهدف هو الوصول إلى الاطرادات دون إغفال السياق.

---

1 ـ نحو النص. أحمد عفيفي 91

2 ـ اللسانيات النصية د.خالد حميد صبري 102

وإن من أهم الأسباب التي دعت إلى الانتقال من نحو الجملة إلى نحو النص[1]:

1- الرغبة في تجاوز المناهج النظرية المغرقة في التجريد، والبعيدة عن الاستعمال، حيث أقصت هذه المناهج الدلالة والمعنى والسياق، مما جعل اللغة مجرد هيكل شكلي منطقي أشبه بالهيكل العظمي.

2- إن الوسيلة الأساسية للتواصل والتفاعل بين البشر هي النصوص وليس الجمل، ومن ثم وجب النظَر إلى النص بوصفه الوحدة الأساسية للتحليل اللساني.

3- هناك ظواهر لغوية مستعصية على نحو الجملة، كالتعريف بالإضمار والترتيب والوصل والتنغيم..إلخ، وهذا يدل على أن العلاقات اللسانية لا تنحصر داخل الكلمة أو الجملة، وإنما يمكنها أن تخترق حدود البنية النحوية_المعجمية، لتربط بين عنصرين أو أكثر ضمن بنية النص، مما دعا إلى صياغة نماذج أكفأ تفسر هذه الظواهر، وتقترب منها بصورة طبيعية.

4- إن لسانيات النص ظهرت كبديل عن النظريات النقدية، إذ لم تقدم تلك النظريات مقاربة نصية رصينة على الرغم من تنوعها، كما أن لسانيات الجملة _بوسائلها السابقة_ لم تكن قادرة على الوفاء بهذا المطلب، فأغلب تلك الوسائل كان منصباً على قضايا الجملة، ومن ثم كان هذا دافعاً لإعادة النظر في النظريات اللسانية لتوسيعها بما يتناسب وقضايا النص.

ويخضع نحو الجملة إلى المعيارية، في حين يبتعد عنها نحو النص، إذ يقوم على دراسة العلاقات بين أجزاء النص كاملة. يقول الدكتور تمام حسان: "فنحو النص أبعد ما يكون عنها (أي المعيارية) لأنه نحو تطبيقي غير نظري، فلا ينشأ إلا بعد أن يكتمل النص، وبعد أن يكون النص حاضراً ومعرضاً لتطبيق النحو عليه مستخرجاً من مادته"[2]. إن المعيار في نحو النص ينشأ دائماً من داخل النص وليس من خارجه، كما يعتمد نحو النص على دراسة العلاقات النحوية والدلالية بين أجزاء النص كاملا[3].

وإن الدراسات اللغوية الدائرة في فلك نحو الجملة لم تعن بالجانب الدلالي عناية كافية، الأمر الذي جعل اللسانيين النصيين يقفون عند هذا القصور في دراستهم للنص، إذ من غير الممكن أو المحتمل الوصول إلى نتيجة يعتد بها بالنظر في الشاهد أو المثال المنتزع من بنية نصية كاملة[4].

1- ينظر: أصول تحليل الخطاب. محمد الشاوش 80/1، واللسانيات النصية د.خالد حميد صبري 38_39

2 - في اللسانيات العربية المعاصرة. دراسات ومثاقفات د.سعد مصلوح. عالم الكتب. القاهرة 2004 ص 217

3 - لسانيات النص د.نعيمة سعدية 97

4 - السابق 50_51

ولقد قام النحو النصي بدور كبير في تفسير النص وتحليله، من خلال نظرة شاملة ومنهج متكامل، وذلك لكونه يهتم في تحليلاته بضم عناصر جديدة لم تكن موجودة في نحو الجملة، حيث يتجه في تحليله إلى اعتماد قواعد جديدة منطقية ودلالية وتركيبية، فيقدم بذلك نمطاً جديداً من أنماط التحليل لبنية النص من خلال بحثه في علاقات التماسك النحوي النصي، وأبنية التطابق والتقابل والتراكيب المحورية والمجتزأة، وحالات الحذف والإضمار والاستبدال، والربط والفصل والتوازي والتكرار، والجمل المفسرة وإحالة الضمير، وغيرها من الأمور التي تقع خارج إطار الجملة، ولا يمكن فهمها إلا من خلال وحدة كلية كبرى، ذلك أن نحو النص بالنسبة لأي لغة بعينها هو الأكثر شمولاً وتماسكاً واقتصاداً من النحو المحصور في حدود الجملة[1].

إن النص هو الإطار الذي يزول داخله لبس الجمل، فإبهام الإحالة والإضمار والإشاريات مثلاً لا يزول إلا بالعودة إلى المحال إليه، الذي قد يكون في جملة سابقة أو لاحقة، وبناء على هذا التعالق يحدَّد النص بأنه يبدأ حينما يستلزم تفسير جملة الرجوع إلى جملة سابقة أو لاحقة ترتبط بها عن طريق الإحالة. يقول هاليداي ورقية حسن: "متى توقف تفسير الجملة على الرجوع إلى جملة أخرى سابقة أو لاحقة فإن الجملة _حينذاك_ تكون قد انتقلت إلى دائرة النص، حين يكون فيها إحالة إلى سابقة أو لاحقة، ومن ثم ارتباطها بالسابقة عليها أو اللاحقة لها وهنا يبدأ النص"[2]. وكذلك الأمر في العلاقات الدلالية والتضمينات وتأويل الجمل حيث تتحدد كلها داخل كيان النص، لأن تفسير كل جملة مستقلة عن غيرها لا يعطينا معناها الحقيقي المقصود فضلاً عن معنى النص[3].

إن للنص دلالة كلية أكبر من مجموع المعاني الجزئية لمختلف الجمل المكونة له، ليس بمفهوم الانتقال من الجزء إلى الكل ولكن بالتكييف الدلالي للأجزاء في ضوء بنيته الكلية الشاملة. كما أن للنص إمكانيات أخرى لإعادة الصياغة غير الإمكانيات التي للجملة، وذلك من خلال الحصول على ملخصات عديدة للنص الواحد دون أن تفقده دلالته الجوهرية، بخلاف الجملة التي لها دلالة ثابتة حتى وإن أعيدت صياغتها، تبقى إمكانية ذلك محدودة. أما النص فباعتباره وحدة التواصل يبقى في تفاعل دائم ولا يكف عن استيعاب دلالات جديدة، إذ ليس له تفسير نهائي[4]. وإن كان النص يحتفظ بجزء من كينونته في كل تفسير[5].

---

1 - لسانيات النص د.نعمة سعدية 100

2 - البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية. جميل عبد المجيد. الهيئة المصرية العامة للكتاب 1998 ص 69، نقلاً عن: Cohesion in English 293

3 - المقاربة النصية د.فوزية عزوز 28

4 - السابق 30_32

5 - علم لغة النص. سعيد بحيري 165

الفصل الثاني

النص والمعايير النصية

- النص لغة
- مفهوم النص في الداسات النصية الحديثة
- المعايير النصية

النص لغة:

جاء في لسان العرب[1] أن "النَّص: رفعُكَ الشيء. نَصَّ الحديثَ ينصُّه نصّاً: رفعَهُ، وكلُّ ما أُظهِرَ فقد نُصَّ. ونَصَّت الظبيةُ جيدَها: رفعَتهُ. ووُضِعَ على المِنَصَّة: أي على غاية الفضيحة والشهرة والظهور. والمِنَصَّة ما تُظهَر عليه العروس لتُرى". وجاء فيه أيضاً: "نَصَصْتُ المتاع إذا جعلت بعضه فوق بعض" و "أصل النص: أقصى الشيء وغايته، ونص كل شيء منتهاه". كما ورد فيه: "قال عمرو بن دينار: ما رأيت رجلاً أنص للحديث من الزهري، أي: أرفع له وأسند. يقال: نص الحديث إلى فلان: رفعه، وكذلك نصصته إليه". وقد جاء في اللسان: "النص: الإسناد إلى الرئيس الأكبر، والنص: التوقيف، والنص: التعيين على شيء ما". كما قال صاحب اللسان: "ومنه قول الفقهاء: نص القرآن ونص السنة".

لقد استنتج الباحثون معاني متعددة انطلاقاً من المعنى اللغوي لمادة (نصص)، وكلها تصب في مفهوم النص بوصفه مصطلحاً تعارف عليه الدارسون في هذا المجال، وفيما يأتي بيان ذلك:

- الرفع والإظهار: إشارة إلى رفع الكاتب نصه، وتجليته وإظهاره بوضوح حتى يفهمه المتلقي، حيث يستحيل تسمية أي مكتوب نصاً مالم يكن ظاهراً لمجموعة من الناس، بحيث يعرفونه معرفة تامة، ويجمعون على تداول معانيه، وحفظ ألفاظه ضمن منظومتهم الفكرية: الثقافية والاجتماعية.
- الثبات في النص والتثبيت للمنصوص: ففي المنقول عن عمرو بن دينار في حديثه عن الزهري ما يشير إلى ذلك، حيث إن معناه أن الزهري يعيد الحديث الذي يسمع كما هو، بلا زيادة أو نقصان، ولا إضافة ولا حذف. لذا استخدم عمرو في مرويته هذه لفظين لتوضيح مراده، هما: أرفع، وأسند، فهو يرفع الحديث إلى صاحبه، ويسنده إليه دون التدخل فيه، لا باللفظ ولا بالمعنى، ومن ثم أمكن استنتاج معنى الثبات والتثبيت[2]. فالنص ظاهر لمتلقيه، غير نكرة ولا مخفي، تام الشكل في عين متلقيه ووجدانه، فهو ثابت في الشكل والهيئة، لا تعتريه زيادة ولا نقص[3].

---

1 - ينظر: لسان العرب. ابن منظور الإفريقي. مادة (نصص). دار صادر. بيروت (د.ت)
2 - نحو النص. عمر أبو خرمة 25
3 - السابق 29

- التركيب والترتيب (ضم الشيء إلى الشيء): إشارة إلى الاتساق والتراص الحاصل بين أجزاء النص. فالترتيب ميزة في المكتوب، وهي غير مقصودة لذاتها لأن المكتوب الثابت على وضع معين يكون له ترتيب معين أيضاً، فإذا اختل ترتيبه اختل المعنى المستنبط من التركيب، فاعتور المكتوب نقص، فالترتيب وإن كان شكلياً إلا أن له معنى عند العرب، أو بعبارة أدق له فائدة وقصد، فلو اختل اختلفت الفائدة وتغير القصد. وكذلك الأمر بالنسبة للتركيب لأن المركب ثابت على شكل وهيئة، فإذا غير شيء من هذا الشكل تغير بالضرورة المعنى أو الفائدة، أو المقصود من التركيب الأول، لذا لا يجوز أن نسمي نصاً ما افتقر إلى الترتيب أو إلى التركيب أو إليهما معاً[1].
- أقصى الشيء ومنتهاه (الاستقصاء التام): إشارة إلى أن النص أكبر وحدة لغوية يمكن الوصول إليها[2]. ويرى بعض الدارسين أن الاستقصاء التام عامل من عوامل تميز النص وحافز لقبوله وتقديسه، مما يمنع التحريف فيه أو التغيير، ذلك أن النص يستقصي في مادته كل جوانب القضية التي يعرض لها، فلا يبقي شاردة ولا واردة محتملة إلا جاء بها، تصريحاً أو تلميحاً، ويدخل فيه راجحه ويقينه وينفي عنه شكه وريبه ووهمه[3].
- الإسناد والتوقيف: ومعنى التوقيف الإثبات للشيء كما أراده صاحبه، دون تدخل فيه. ومن هذا اللفظ أُخِذ المعنى الشرعي لكلمة التوقيف، فحين يقال إن القرآن توقيفي، فهذا يعني أنه ثابت محبوس على ما قرره الشارع الحكيم، لا يجوز التدخل فيه أو تغيير هيئته، والتعيين على شيء ما يدل على الثبات عليه والتركيز فيه وعدم الالتفات إلى غيره. أما الإسناد إلى الرئيس الأكبر ففيه معنى الثبات، لأن الإسناد رفع الشيء إلى صاحبه دون تغيير أو تحوير أو إصلاح، أي: نقله بدقة تامة بلا تغيير[4].
- علو المصدر: قد تكون هذه الميزة ليست مقصودة لذاتها، إذ هي داعم أساسي لميزتي الظهور والثبات، فالنص الذي مصدره علوي (قوة سياسية/ اجتماعية/ دينية) سيكون اكثر قبولاً من حيث إعادته كما هو، وإظهاره بحرفيته، دون زيادة أو نقصان. لذا وجدنا في التاريخ الإنساني جملة مدونات تمتعت بهذه الميزة، منها: الشرائع

---

[1] - نحو النص. عمر أبو خرمة 30
[2] - الترابط النصي في الخطاب السياسي. دراسة في المعاهدات النبوية. سالم بن محمد بن سالم المنظري. بيت الغشام للنشر والترجمة. والتكوين للخدمات التعليمية والتطوير. مسقط_سلطنة عمان. ط1 2015 ص 16_17
[3] - نحو النص. عمر أبو خرمة 30
[4] - السابق 27

الدينية، والقوانين الوضعية، والآداب القومية، كالشعر مثلاً.. فعلو المصدر لا يعني النص الإلهي فحسب، وإنما أن يكتسب قداسة نتيجة علو مصدره تمكنه من الظهور والثبات ليس غير[1].

مفهوم النص في الدراسات النصية الحديثة:

كثر التعريف بالنص واختلفت منطلقات التعريف به، فبعضهم انطلق من الشكل اللغوي، وآخر من المعنى، وثالث جمع بينهما، ويتجلى الاتجاه الشكلي في الدراسات الغربية عند هاريس، الذي عرف النص بأنه "ملفوظ طويل، أو هو متتالية من الجمل، تكون مجموعة منغلقة يمكن من خلالها معاينة بنية سلسلة من العناصر، بواسطة المنهجية التوزيعية، وبشكل يجعلنا نظل في مجال لساني محض"[2]. وفي هذا الاتجاه غالبا ما ينظر إلى النص من حيث حجمه، حيث يعرف بيتوفي النص بأنه "وحدة لغوية مكونة من أكثر من جملة"[3]، أو قد ينظر إليه من حيث حجمه ومن حيث تماسك أجزائه وانسجامها[4]. وإن هذه المقاربة الشكلية تحمل من المزالق ما قد يحول دون استنطاق الأوجه الحقيقية لمكونات النص، لأن النص بهذا المفهوم لا يعدو أن يكون مزيجاً من اللغة التي يموضعها الناص بطريقة هادفة تحت كفالة الظروف وعلى عين من معطيات السياق الموسع، كما أن هذا الاتجاه يعالج النصوص بوصفها موضوعات مستقلة ثابتة، ولا يراعي خاصة التواصل في النصوص ولا الموقفية[5].

أما الاتجاه التواصلي التداولي فإنه ينظر إلى النص بوصفه فعالية تواصلية تتكئ على اللغة، وتتجاوزها إلى أطراف الفعالية المختلفة، فأبنية النصوص الكاملة يمكن أن تستعمل عند التواصل الفعلي في أدوار مختلفة وسياقات حياتية مختلفة، لذا أصبح من الضروري تناول عوامل توظيف النصوص، وشروط ذلك التوظيف أيضاً في الدراسة، فمن الصعب استنباط المعنى التواصلي للنصوص من أبنية النصوص بمفردها، وهذا ما دعا إلى دراسة السياق الذي يتحقق فيه التلفظ بالنص بدءاً من تحديده بمعرفة عناصره، وأثر كل عنصر منها في تشكيل النص وتأويله، وكذلك دراسة

---

1 - نحو النص.عمر أبو خرمة 30
2 - اللسانيات النصية. د.خالد حميد صبري 56
3 - أصول تحليل الخطاب. محمد الشاوش 83/1
4 - السابق 56
5 - ينظر: السابق 58_59

افتراضات المرسل عند إنتاج خطابه ووسائله ومقاصده، أو التنبؤ بها ومعرفة أنواع السياقات النفسية والاجتماعية وإدراك تأثير كل منها في توليد النصوص[1].

لقد حقق مبدأ دراسة اللغة في الاستعمال نقلة نوعية في البحث اللساني، حيث يعني هذا المبدأ الانتقال من دراسة اللغة في نظامها الافتراضي إلى دراستها في ظهورها الطبيعي، حيث يستعملها الناس منتجين ومتلقين في سياق ما، رغبة في التواصل والتفاعل. ولنا أن نعد ما قدمته رقية حسن وهاليداي من النماذج الأولى في هذا الاتجاه، فهما ينظران إلى النص على أنه وحدة لغوية في الاستعمال، ولا يحدد بمدى حجمه، فالنص عندهما يعني كل بناء لغوي مكتوباً كان أو منطوقاً، نثراً أو شعراً، سرداً أو حواراً، قصيراً أو طويلاً، على أن يمثل كلاً موحداً، فيمكن أن يتكون النص من مثل واحد إلى مسرحية بكاملها!! فوحدة النص عندهما لا تعتمد على الشكل بل على المعنى، فالنص يتصل بالعبارة أو الجملة لا من حيث الحجم بل من حيث التحقيق[2]. ويعرفان النص بأنه وحدة دلالية تبدو على شكل جمل متعالقة، فكل متتالية من الجمل تشكل نصاً، بشرط أن توجد علاقات بين هذه الجمل، أو على الأقل بين بعضها، حيث تنشأ هذه العلاقات بين عنصر وآخر في جملة سابقة أو لاحقة، أو بين عنصر ومتتالية بأكملها سابقة أو لاحقة[3].

وفي الاتجاه نفسه يذهب فان دايك إلى أن معنى الجمل يمكن له أن يرتبط بمعنى جمل أخرى من الملفوظ نفسه، وهو ما دفعه إلى القول إن الملفوظات قابلة لإعادة بنائها تحت وحدة واحدة، وهذه الوحدة هي النص. ويؤكد فان دايك أن الترابط بين الجمل ينبغي أن يقوم على العلاقات الإشارية بين الحقائق في عالم ممكن، فالنص عنده يتكون من مجموعة من القضايا، وأي قضيتين متتابعتين تعدان مترابطتين إذا كانتا تدلان على حقيقتين مرتبطتين في العالم الممكن، عن طريق الشرطية أو السببية أو غيرها[4]. فالنص لدى فان دايك هو وحدة ديناميكية، وجزء من عملية التواصل، وهو صنف تداولي وليس صنفاً في النظام اللغوي. فالنص بوصفه علاقة هو ثمرة بناء فعل التواصل بأدوات النظام اللغوي، يتكون من جمل تكتسب قيمتها التواصلية من النص نفسه، أي في إطار النص[5].

---

1 ـ اللسانيات النصية د.خالد حميد صبري 59

2 ـ السابق 60

3ـ الاتساق في تماسك النص. سورة يوسف مثالاً. د.محمود الهواوشة. دار الرنيم للنشر والتوزيع. عمان_الأردن ط1 2017 ص 47

4 ـ اللسانيات النصية. د.خالد حميد صبري 61

5 ـ اللسانيات النصية. خالد حميد صبري 62

ومن النماذج اللسانية التي اعتمدت على مفهوم التواصل في تحديد النص وتحليله ما قدمه براون ويول، فهما يعرفان النص بأنه التسجيل الكلامي لحدث تواصلي، ويؤكدان أن تحليل الخطاب بالضرورة هو تحليل للغة في الاستعمال، ولذا لا يمكن حصره في الوصف المجرد للأشكال اللغوية بصرف النظر عن الأغراض أو الوظائف التي وضعت هذه الأشكال لتحقيقها بين الناس كالتواصل والتفاعل[1]. وإن السمة التي طبعت عملهما وفقاً لمحمد خطابي هي جعلهما (المتكلم/ الكاتب، والمستمع/ القارئ) في قلب عملية التواصل، فلا يتصوران قيام عملية تواصل من دون الأطراف المساهمة فيها، ويستنتج خطابي من ذلك أن الباحثين يعيدان للإنسان ـبوضعه في قلب عملية التواصلـ سلطته اللغوية التي جردته منها بعض الاتجاهات اللسانية بتركيزها على اللغة كأشكال، أي باتخاذها اللغة هدفاً أولاً وأخيراً للبحث. ومن ثم وضع براون ويول تمييزاً فاصلاً بين لساني يتعامل مع اللغة كإنتاج، فهو يدرس النص كما هو على الصفحة، بمعزل عن مرسله ومتلقيه وسياقه، وبين محلل ينظر للغة على أنها عملية، فيأخذ كل تلك الأطراف في الحسبان حين يحلل النص[2].

ولقد ظهر بعد ذلك اتجاه وسطي حاول دمج الاتجاهين السابقين أحدهما في الآخر، لأنهما ليسا تصورين بديلين يمكن أن يغني أحدهما عن الآخر، بل هما اتجاهان متكاملان يتصل أحدهما بالآخر اتصالاً وثيقاً، فالتحليل اللساني للنص يتطلب مراعاة كلا الاتجاهين معاً[3]. وممن ذهبوا هذا الاتجاه كلاوس برينكر الذي ينظر إلى النص بوصفه وحدة لغوية وتواصلية في الوقت نفسه، حيث يقول: "يسم المصطلح (نص) تتابعاً محدوداً من علامات لغوية، متماسكة في ذاتها، وتشير ـبوصفها كلاًـ إلى وظيفة تواصلية مدركة"[4].

أما لوتمان فقد رأى أن النص يعتمد على مكونات عديدة:

- التعبير: الجانب اللغوي
- التحديد: أي احتواء النص على دلالة غير قابلة للتجزئة.

---

1 - اللسانيات النصية. خالد حميد صبري 63

2 - لسانيات النص (مدخل إلى انسجام الخطاب). محمد خطابي. المركز الثقافي العربي. بيروت ط1 1991 ص 48_49

3 - اللسانيان النصية د.خالد حميد صبري 65

4 - التحليل اللغوي للنص. مدخل إلى المفاهيم الأساسية والمناهج. كلاوس برينكر ترجمة: سعيد بحيري. مؤسسة المختار للنشر ط2 2008 ص 27

- الخاصية البنيوية: بمعنى أن النص ليس مجرد متوالية من مجموعة علامات تمثل حداً فاصلاً فحسب، فالتنظيم الداخلي ضروري للنص[1].

أما ديبوجراند فقد اتخذ من البعد التواصلي أساساً في التفريق بين ما ينطبق عليه مسمى (نص) وما لا ينطبق، ودعا إلى عدم اقتصار دراسة النص على المستوى التركيبي المتعلق بالصور المجردة للجمل التي تشترطها قواعد اللغة بعيداً عن سياق الموقف، والمستوى الدلالي المختص بالعلاقات بين العلامات والرموز وما تشير إليه أو تعنيه، بل يجب أن يضاف إليهما البعد التداولي، أي يجب أن يقارب النص من الجوانب الآتية:

- النحو: الترابط الرصفي
- الدلالة: الترابط المفهومي
- التداولية: أعمال_ خطط_ أغراض

وإن من أهم ما جاء به بوجراند وزميله دريسلر هو مفهوم (النصية) الذي وضعا له سبعة معايير، إن توافرت في أي منتوج لغوي عُدَّ نصاً، وإن غاب أحدها لم يكن كذلك[2]. وهذه المعايير هي: (التماسك والانسجام والقصدية والمقبولية والإعلامية والموقفية والتناص)[3]، وسيأتي تفصيلها لاحقاً.

ومن الباحثين العرب من حاول تعريف النص كالدكتور صلاح فضل الذي استدعى تعريفه من العلوم الإنسانية والبلاغية والجمالية والنفسية والتعبيرية. فالنص لديه عمل مركب ينتمي إلى جنس أدبي محدد كما أنه نظام لتشفير العلامات أو مجموعاتها بمساعدة علامات أخرى، وهو لغة داخل لغة، تسعى لأداء وظائف جمالية. إن النص مرادف لعملية التشفير [4]. أما محمد مفتاح فقد رأى أن النص وحدات لغوية طبيعية منضدة متسقة منسجمة[5]. ويرى الزناد أن النص يحتوي على الجملة وما فوقها وما تحتها، وقاعدة الربط في النص عنده: أن يتوفر في أي نص جملتان أو أكثر ترتبط إحداهما بالأخرى ارتباطاً وثيقاً بأداة أو بدونها. فالنص عند الزناد نسيج من الكلمات يرتبط

---

1 - علم لغة النص. سعيد بحيري 116_117
2 - اللسانيات النصية د.خالد حميد صبري 66
3 - علم لغة النص. سعيد بحيري 146
4 - بلاغة الخطاب وعلم النص. صلاح فضل 311
5 - التشابه والاختلاف. نحو منهجية شمولية. د. محمد مفتاح. المركز الثقافي العربي 1996 ص 15

بعضها ببعض، ويشكل علامة كبيرة لها وجهان هما: الدال والمدلول[1]. ويعرفه مصطفى صلاح قطب بأنه متوالية من الجمل المترابطة فيما بينها والتي تشكل وحدة دلالية ضمن بنية نصية. يقول: إذا كان النص يتكون من متوالية فليست هذه الجمل إلا الوسيلة التي يتحقق بها النص، ومتوالية الجمل هذه تتصف بالتماسك والانسجام اللفظي والمعنوي، وذلك عندما تقبل كل جملة في المتوالية التفسير والتأويل وتعد امتداداً لتفسير غيرها. ويرى قطب أن كل نص لابد أن يتضمن بنية شاملة تشكل إطاراً لمفاتيح النص ومغاليقه. وليس من الضروري أن يتضمن النص بنيات متعددة، فقد لا يشتمل إلا على بنية واحدة تمثل البنية الكلية له وتتسم بدرجة قصوى من التماسك والانسجام[2].

ومن أبرز المحاولات في الموازنة بين مفهوم النص لدى الغرب، وبين دلالته اللغوية بوصفه لفظاً عربياً ما قدمه عمر أبو خرمة، حيث استنتج سمات خاصة بالدلالات اللغوية للفظ (نص) وقرنها بالمفهوم الاصطلاحي الذي قدمه رولان بارت في تعريفه للنص، الذي يرى أن النص الأدبي ليس كما يراه أصحاب النقد الأكاديمي وثيقة تعتمد لمعرفة بيئة الأديب وعصره، وإنما النص في حد ذاته هدف، فالأدب ليس إلا لغة، أي نظام من العلامات، وليس جوهره في الرسالة التي يحملها، وإنما في نظامه بالذات[3]. فالنص لديه هو "السطح الظاهري للنتاج الأدبي، نسيج من الكلمات المنظومة في التأليف، والمنسقة بحيث تفرض شكلاً ثابتاً ووحيداً ما استطاعت إلى ذلك سبيلاً"[4]. ولقد استنتج عمر أبو خرمة عدة دلالات من معنى لفظ (نص) وعدها سمات مميزة للنص اصطلاحاً، وهي كالآتي[5]: (الظهور، الثبات، علو المصدر، الاستقصاء التام، التركيب والترتيب، الاقتصاد). ثم قرن كل سمة من تلك السمات بما ذكره رولان بارت عن النص[6]:

ما ذكره رولان بارت عن النص	معاني (النص) كما استنتجها عمر أبو خرمة
النص يشاطر الأثر الأدبي هالته الروحية	علو المصدر
تشكيله بالكتابة	الظهور
يوجد الضمان للشيء المكتوب جامعاً وظائف صيانته : الاستقرار	التركيب والترتيب
استمرار التسجيل الرامي إلى تصحيح ضعف الذاكرة وعدم دقتها،	الثبات

[1] - ينظر: نسيج النص. الزناد 12، 16، 28
[2] - علم اللغة النصي. مصطفى صلاح قطب 70_71
[3] - دراسات في النص والتناصية. محمد خير البقاعي (نظرية النص). مركز الإنماء الحضاري_حلب ط1 1998 ص 27_28
[4] - السابق 26
[5] - نحو النص. عمر أبو خرمة 29 وما بعدها
[6] - السابق 32_33

فالنص سلاح في وجه الزمن والنسيان	
وفي وجه براعات القول الذي يستدرك ويخلط	الاقتصاد
وهو مرتبط تاريخياً بعالم بأكمله من النظم في القانون والدين والأدب والتعليم	الاستقصاء التام

وجدير بالذكر أن رولان بارت يفرق تماماً بين العمل الأدبي والنص، ويؤكد أن الأعمال الأدبية الكتابية تغص بها رفوف المكتبات، في حين أن النصوص نادرة جداً[1]. ويبدو أن عمر أبو خرمة يوافقه الرأي، إذ يؤكد الفكرة بقوله: إن النص يفترق عن العمل بأنه يتطلب قدراً أكبر من الحكمة، إذ هو وعي جمعي لا وعي فرد، وبعبارة أدق يتطلب إدراكاً تاماً للغة في مستويي الكلام، الدال الفردي، واللسان، المدلول الجمعي[2].

المعايير النصية:

يقود النص مفهوماً واصطلاحاً إلى مفهوم النصية، والمعايير التي على النص أن يتسم بها حتى يكون نصاً تحققت فيه شروط التسمية، وقد استنبط كل من ديبوغراند ودريسلر سبعة معايير يجب توفرها في كل نص، وإذا كان أحد هذه المعايير غير محقق فإن النص يعد غير اتصالي، أو لا يعد نصاً. والعناية بهذه المعايير السبعة في تحديد ما يكون نصاً إنما يعدل من التقابل بين مفهومي الجملة والنص، إذ لم يعد التمييز بينهما منحصراً في الكم أو البنية النحوية، وإنما في توافر هذه المعايير السبعة. حيث إن هذه المعايير جاءت نتاجاً للمحاولات التي استهدفت معالجة قضية النص في مقابل الجملة، والتي نجم عنها أن النص كيان لغوي متعدد المستويات يمكن أن يوصف بأنه نظام فعال Actual system في حين أن الجملة نظام افتراضي Virtual system أو كيان قواعدي يتحدد على مستوى النحو[3]. وهذه المعايير هي: التماسك، الانسجام، القصدية، المقبولية، الإعلامية، الموقفية، التناص.

ويمكن تصنيف تلك المعايير إلى:

1- ما يتصل بالنص في ذاته: وهما التماسك والانسجام.

2- ما يتصل بمستعملي النص سواء أكان المستعمل منتجاً أم متلقياً، وذلك في معياري: القصدية والمقبولية.

---

[1] - دراسات في النص والتناصية. محمد خير البقاعي 12_13

[2] - نحو النص. عمر أبو خرمة 36

[3] - علم اللغة النصي. محمود جلال الدين سليمان 25

3- ما يتصل بالسياق المادي والثقافي المحيط بالنص، وبظروف إنتاجه وتلقيه، ويضم معايير: الإعلامية والموقفية والتناص[1].

أولاً.. التماسك/ الاتساق Cohesion :

ويطلق عليه أيضاً السبك والربط الرصفي أو النحوي. وهي جميعاً مصطلحات تؤدي مفهوماً واحداً يتعلق بأشكال العلاقات المتبادلة بين مكونات النص السطحي، مثل الضمائر والإشارات المحيلة إحالة قبلية أو بعدية، وأدوات العطف والاستبدال والحذف والمقارنة والاستدراك وأزمنة الأفعال. وهو يحقق الترابط الشديد بين أجزاء النص، حيث تقوم به العناصر اللغوية وهي المفردات الحقيقية التي نسمعها أو نقرؤها في إطار النص، ويعتمد هذا الاتساق على علاقات تركيبية نحوية.

ولقد لقي التماسك اهتماماً كبيراً من علماء النص، حيث قاموا بتوضيح مفهومه وبيان أدواته ووسائله وإبراز عوامله وشروطه. ويعرف الاتساق بأنه مجموع الإمكانات المتاحة في اللغة لجعل أجزاء النص متماسكة معاً، فالاتساق هو ذلك التماسك بين الأجزاء التي تشكل نصاً ما. وينصب الاهتمام فيه على الوسائل اللغوية الشكلية التي تصل بين عناصر النص، ويتعلق معناه بالروابط الشكلية[2]. إنه ربط بين علامات لغوية، ويرتكز على أوجه التبعية النحوية[3].

إن التماسك النصي هو الذي يخلق بنية النص، تلك البنية التي لا ينبغي أن تكون مجرد توالٍ للعلامات، ولكنها تمتلك تنظيماً متفرداً من داخلها، ورؤية دلالية من ذاتها، فالتماسك معني بتحقيق الترابط الكامل بين أول النص وآخره دون أن نفصل بين المستويات اللغوية المختلفة، حيث يتجاوز حدود النماذج البلاغية والأسلوبية[4].

---

[1] - علم اللغة النصي. محمود جلال الدين سليمان 46
[2] - السابق 30
[3] - الفصلة بين نحو النص ونحو الجملة. الهواوشة. دار الرقيم للنشر والتوزيع. عمان_الأردن 2016 ص 184
[4] - علم اللغة النصي. محمود جلال الدين سليمان 31،35

ولتوضيح مفهوم الاتساق قدم هاليداي ورقية حسن المثال الآتي[1]:

اغسل وانزع نوى ست تفاحات، ضعها في صحن يقاوم النار

حيث يبدو تماسك الجملتين من خلال وظيفة الإحالة، أي: الضمير (ها)، حيث تشير إلى (التفاحات الستة)، فهما يشتركان في الإحالة على الشيء نفسه، ويحققان بذلك علاقة معنوية، هي ما نسميه (التماسك)، تتأسس بوجودهما معاً، وهذا تماسك يصنف بأنه نحوي.

ويمكن تغيير التركيب ليكون: **اغسل وانزع نوى ست تفاحات، ضع التفاحات في صحن يقاوم النار**

وتتحقق العلاقة نفسها بواسطة الوحدة المعجمية (التفاحات)، وذلك من خلال إضافة (أل) التعريف التي تجعلنا ندرك أن الكلام هنا عن التفاحات السابقة الذكر، وليس عن تفاحات أخرى، وتسمى في العربية بـ (أل) العهد، وهذا تماسك يصنف بأنه معجمي.

ويشير الباحثان إلى إمكانية حدوث تماسك نصي دون وجود رابط بنيوي واضح، وذلك كالآتي:

(إنها تمطر. إذن لنبق في البيت) حيث تقوم العلاقة الدلالية (السببية) بتحقيق التماسك النصي[2].

وبناء على ما سبق يمكن تقسيم التماسك إلى نوعين[3]:

1- التماسك النحوي: وتندرج ضمنه أدوات هي: الإحالة والاستبدال والحذف والوصل.
2- التماسك المعجمي: وهو أيضاً تندرج ضمنه أدوات هي: التكرار والتضام.

وهذه الأدوات هي أدوات الترابط النصي، وهي ما ستتم دراسته وتفصيله لاحقاً إن شاء الله[4].

إن البحث عن تماسك النص يقتضي تفكيك بنائه إلى وحداته التي يتكون منها، ثم الوقوف عند مفهوم (الجملة الوظيفية) ثم المحور الدلالي (الفقرة) ومكوناته، ومن ثم رصد العلاقة بين تلك المحاور والوحدة النصية، ثم إعادة

1- الإحالة دراسة نظرية مع ترجمة الفصلين الأول والثاني من كتاب (الاتساق في الانجليزية) لهاليداي ورقية حسن. شريفة بلحوت. رسالة ماجستير في كلية الآداب واللغات. جامعة الجزائر 2006/2005م ص72

2 - المقاربة النصية د.فوزية عزوز 54_55

3 - السابق 58_84

4 - انظر الفصل الثالث من الباب الأول من هذه الرسالة، بعنوان (أدوات الترابط النصي).

تركيب النص مرة أخرى من خلال تقديم تفسير عن البنية النصية الكبرى التي تشكل تماسك النص[1]. وإن وصف تماسك النص يقتضي من المحلل اتخاذ طريقة خطية، يتدرج فيها من بداية النص حتى نهايته للبرهنة على أن النص كلٌّ متآخذ[2].

ثانياً.. الانسجام Coherence :

ويطلق عليه أيضاً الالتحام والحبك، والربط الدلالي والترابط المفهومي. وهي مصطلحات تتعلق بكيفية تآلف مكونات عالم النص فيما بينها، أي الكيفية التي تتشكل من خلالها المفاهيم والعلاقات الموجودة في النص السطحي، وقبول هذه المكونات بالترابط بين بعضها. واعتمادها على علاقات داخلية وعناصر سياقية مترابطة يتم من خلالها فهم النص. ويعد الانسجام من أشد المعايير اتصالاً بالنص وأبرزها في تحقيق استمرارية الدلالة، فهو مختص بالمضمون والربط الموضوعي بين أجزاء النص. وهو معيار يهتم بالعلاقات المنطقية التصورية التي تجعل النص مترابطاً وإن خلا من أدوات الاتساق، وتشتمل وسائل الانسجام على:

- العناصر المنطقية كالسببية والعموم والخصوص
- معلومات تتعلق بالأحداث والموضوعات والمواقف
- محاولة التماس مع ما يتصل بالتجربة الإنسانية، ويدعم المعلومات التي يحتويها النص[3].

وتؤكد جان ماري سشايفر أن الانسجام لا يتعلق بمستوى التحقق اللساني، وإنما يتعلق بالقضايا التي تنظم العالم النصي، بوصفه متتالية تتقدم نحو النهاية. ويضمن الانسجام التتابع والاندماج التدريجي للمعاني حول موضوع الكلام، وهو ما يقتضي القبول المتبادل للمتصورات التي تحدد صورة النص بوصفه بناء عقلياً. ويمكن للروابط بين المتصورات أن تكون من طبيعة مختلفة: سببية، غائية، قياسية.. إلخ. ويبدو من جهة أخرى أن العلاقات بين المتصورات لا تنشطها دائماً التعابير اللسانية الفوقية، ولكنها تستلزم دائماً اللجوء إلى الاستدلال. وتمثل هذه الحالة الأمور الضمنية غير المفترضة مسبقاً، والتي تنتمي إلى المستوى النصي[4].

---

1 - علم اللغة النصي. مصطفى صلاح قطب 169
2 - اللسانيات النصية د.خالد حمود صبري 66
3 - علم اللغة النصي د.محمود جلال الدين سليمان 27
4 - العلاماتية وعلم النص د.منذر عياشي. المركز الثقافي العربي. بيروت ط1 2004 ص 132_133

إن الانسجام أعمق من الاتساق كما أنه أكثر عمومية، حيث تتطلب العلاقات الخفية التي تنظم النص وتولده بناء الانسجام من قبل المتلقي وتوجيه الاهتمام إليها، ولقد أولى علماء النص اهتماماً كبيراً للانسجام، فقد ذكروا أنه خاصية دلالية للخطاب، تعتمد على فهم كل جملة تكون النص من خلال علاقتها بمفهوم الجمل الأخرى. ويتعلق الانسجام بالاستمرارية المتحققة في عالم النص، ويقصد بها أن يحتوي في تدرجه الخطي على عناصر تكرارية، وتوفر اللغة مجموعة من الأدوات تحقق هذه الاستمرارية، وهي[1]:

1- إمكانية الإضمار والاستبدال والتعريف.

2- التغطيات الافتراضية

3- إجراءات الموضعة

وإذا ما أردنا أن نفصل الحديث في إجراءات الموضعة[2]، فإنا نشير إلى تقسيم الجملة إلى: موضوع (مسند إليه) أو متحدث عنه، ومحمول (مسند) أو متحدث به. وهو المعلومة الجديدة في الجملة. وإن هذا التتابع الموضوعاتي يتخذ عدة مظاهر:

1- التدرج بموضوع ثابت أو مستمر: ويكون بإضافة معلومات جديدة للموضوع نفسه. وذلك مثل:

(في إحدى السنوات انتشر المرض بسرعة في أرجاء بلاد بخارى، واصاب أناساً كثيرين، فقد تسرب حتى دخل قصور الأغنياء واستطاع أن يقضي على خلق كثير. ولم يرحم أميراً ولا فقيراً، وكان من شدته أن اقتحم أسوار الأمير نوح بن منصور فألزمه الفراش)

فالموضوع (1): في إحدى السنوات. محموله: انتشر المرض

والموضوع (2): انتشر المرض. محمولاته: أصاب أناساً كثيرين، تسرب حتى دخل قصور الأغنياء، استطاع أن يقضي على خلق كثير، لم يرحم أميراً ولا فقيراً، اقتحم أسوار الأمير نوح بن منصور، ألزم الأمير الفراش.

2- التدرج بموضوع خطي، أو توال أفقي للموضوعات: حيث يصبح محمول الجملة الأولى موضوعاً للجملة الثانية، ومحمول الجملة الثانية موضوعاً للجملة الثالثة، وهكذا. مثل:

---

[1] - المقاربة النصية د.فوزية عزوز 88

[2] - انظر: السابق 92_95

(كان غراب يعيش في عشه مع زوجته فوق شجرة مرتفعة، وكان قريباً منهما جحر فيه ثعبان. كان الثعبان كلما فقس الغراب بيضة زحف على الفراخ فأكلها، وكان هذا العمل يتكرر كل مرة)

موضوع (1): غراب محمول (1): يعيش مع زوجته فوق شجرة

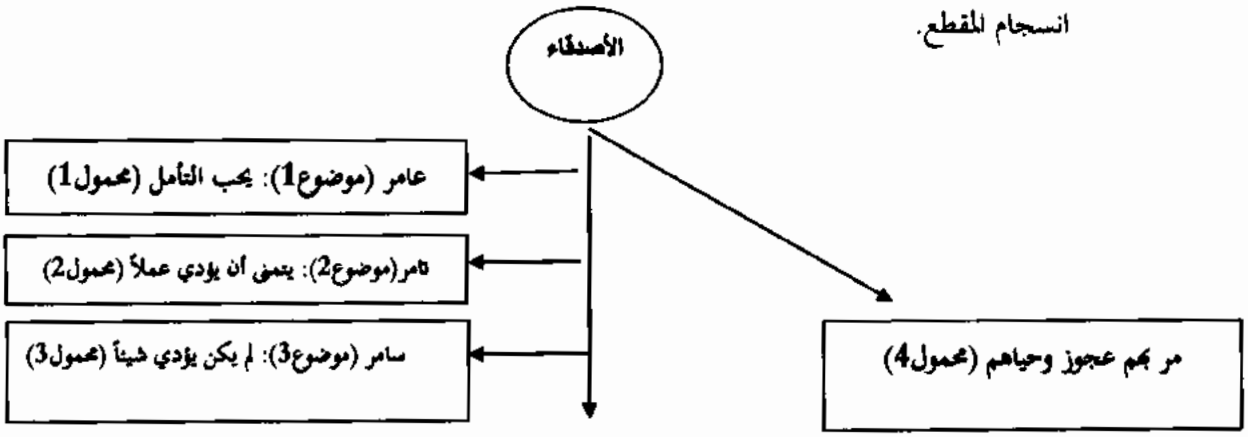
موضوع (2): الزوجان محمول (2): كان قريباً منهما ثعبان

موضوع (3): الثعبان محمول (3): يزحف على الفراخ ويأكلها

موضوع (4): الزحف على الفراخ وأكلها محمول (4): يتكرر كل مرة

3- التدرج بمواضيع مشتقة أو متفرعة: حيث يوجد فيه موضوع عام يحتل رتبة دلالية أعلى قياساً بالعناصر التي تشتق منه. مثل:

(في الزمن الماضي كان يعيش ثلاثة أصدقاء، عامر وتامر وسامر. وكان هؤلاء الأصدقاء يختلفون في طباعهم، فعامر كان يحب التأمل كثيراً، أما تامر فكان دائماً يتمنى أن يؤدي عملاً مفيداً نافعاً. وأما سامر فلم يكن يؤدي شيئاً، ويمضي أغلب وقته متكاسلاً نائماً. في أحد الأيام مر عجوز بالأصدقاء فحياهم..) فالموضوع العام هنا هو (الأصدقاء الثلاثة) وهو يتفرع إلى مواضيع جزئية مشكلاً بذلك انسجام المقطع.



وتحتاج علاقات الانسجام أن يبذل القارئ جهده في التفسير والتأويل واستخدام ما لديه من معلومات عامة. فالانسجام يتوقف على فهم النص بالاعتماد على معارف المتلقي السابقة وتجاربه. وبما أن الانسجام يتعلق بالارتباط

الدلالي، فهذا يعني الاعتماد على التفاعل الاجتماعي الذي يحدث أثناء عملية التواصل. ذلك التفاعل الذي ينطلق من المرجعية الثقافية المشتركة بين مستعملي اللغة[1].

ومما يجدر ذكره أن ترابط النص لا يتحقق دوماً من خلال الوسائل اللغوية، فكثيراً ما يجد المتلقي نفسه أمام نص وضعت بعض جمله إلى جوار بعض، دون اهتمام من الكاتب بالروابط التي تجسد الانسجام. وقد يحدث هذا نتيجة ضرورات تواصلية معينة، كما في التلغراف والإعلانات، أو يحدث لسبب إبداعي ما، كما في بعض أنواع الشعر الحداثي. فعندما لا تتوفر الروابط اللغوية الظاهرة لابد من البحث من روابط أخرى خفية، على المتلقي أو المحلل استنتاجها لكي يعيد بناء النص الممزقة أوصاله، فالانسجام يعتمد على نوع خاص من العلاقات، كالعلاقات المنطقية والسببية والعموم والخصوص، والمعلومات المتوافرة عن تنظيم الأحداث والموضوعات والمواقف وغيرها[2].

ويشير محمد خطابي إلى أهمية الانسجام بالمقارنة بينه وبين الاتساق بقوله: إن الاتساق شيء معطى وليس من الصعب تتبعه في النص، ومن ثم يصبح من السهل على القارئ إرجاع الضمير إلى صاحبه، والإشارة إلى ما تشير إليه.. إلخ. بيد أن المشكلة التي تواجه القارئ أثناء مقاربة الخطاب الشعري المعاصر هي في الأصل مشكلة العلاقات القائمة بين العناصر المشكلة لجملة شعرية، أو متوالية من الجمل الشعرية. أي في مجموع المقاطع الشعرية التي تشكل النص الأدبي، فالإشكال مطروح في المحور العمودي للنص، وليس الإشكال في المحور الأفقي إلا خلفية له[3]. كما أن الحكم الذي يقضي بأن النص منسجم أو غير منسجم قد يتغير وفق الأفراد ووفق معرفتهم بالسياق والحجة التي يخولونها للمتلفظ[4].

ثالثاً.. القصدية Intentionality :

يرتبط هذا المعيار بمستخدم النص، وهو الذي يجعل لعملية التوصيل النصي فاعلية. وإن دلالة القصد جزء من دلالة النص، فأي نص يخلو من القصد لا يرقى إلى مرتبة النصوص. ويشير هذا المعيار إلى أن النص ليس بنية عشوائية، وإنما هو عمل يقصد به أن يكون متسقاً ومنسجماً في سبيل تحقيق هدف محدد، بمعنى آخر هو عمل

---

1 - علم اللغة النصي د.محمود جلال الدين سليمان 35
2 - اللسانيات النصية د.خالد حميد صبري 67
3 - لسانيات النص. محمد خطابي 6
4 - المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب. دومينيك مانغونو. ترجمة: محمد يحياتن. الدار العربية للعلوم (ناشرون) منشورات الاختلاف 2008 ص 20

مخطط، له غاية يطمح إلى بلوغها[1]. وإن هذا المعيار يعبر عن هدف النص، وما يريد أن يصل صاحبه من خلاله، ويربط بين صاحب النص ومتلقيه. وهو كذلك لا يقتصر على مجرد الدلالة الكامنة فيه، والتي من أجلها أُنشِئ النص، بل يتخطى ذلك إلى نية منشِئ النص في إيصال هذه الدلالة إلى المتلقي. ويمكن النظر إليها من منظور موقف المرسل ورغبته في إنتاج نص متماسك ومتناسق، باعتبار المرسل في العملية اللغوية يعد فاعلاً في تشكيل اللغة، مؤثراً في تركيبها. ويظل القصد قائماً من الناحية العملية حتى في حالة عدم تحقق المعايير الكاملة للاتساق والانسجام، ومع عدم التخطيط للغاية المرجوة[2].

رابعاً.. المقبولية Acceptability :

يرتبط هذا المعيار بسلوك مستقبل النص أو المتلقي، إذ ينبغي أن تكون مجموعة الأحداث التي تكون تماسك النص وتآلفه مقبولة عند المتلقي، بحيث يستقي منها معرفة أو معلومة على نحو ما. وبناءً على أن هذا المعيار خاضع لموقف المتلقي من النص، فإنه يعد عنصراً نسبياً يخضع لثقافة المتلقي وإدراكه وحسن استعداده في صياغة الرؤية التأويلية للنص[3]. وتتمثل المقبولية في المعالجات التي تركز على:

- الحكم على مدى نجاح الشاعر في تحقيق هدفه
- أدوات الشاعر في التأثير في المتلقي[4].

وهذا المعيار دليل على أهمية القارئ ودوره بوصفه شريكاً للمؤلف في تشكيل المعنى. وهو شريك مشروع لأن النص لم يكتب إلا من أجله[5]. تقول جان ماري سشايفر: "يعد كل نص بنية قصدية وهو بوصفه كذلك يخضع لمعايير من القبول... إن الأفعال القولية _خلافاً للعبارات التي تستخدم في تحقيقها_ لا تمثل وقائع لسانية، ولكن تداولية، وهي بهذا تدخل في حقل التحليل النصي... لأن أقوال المحادثة إذا كانت تتجه إلى المتكلم فإنها تعمل أيضاً

---

1 - اللسانيات النصية د.خالد حميد صبري 67
2 - علم اللغة النصي د.محمود جلال الدين سليمان 29
3 - اللسانيات النصية د.خالد حميد صبري 67
4 - علم اللغة النصي د.محمود جلال الدين سليمان 29
5 - القارئ في النص. نظرية التأثير والتأثر د.نبيلة إبراهيم (بحث منشور) مجلة فصول (الأسلوبية) مجلد(5) عدد(1) 1984م ص101

على تحديد الشروط التداولية التي يقوم من تحتها خطاب مؤهل لكي يعد المتكلم مقبولاً. وتنتمي معايير القبول بدهيا إلى مقامات التواصل، وهو لا يختلف تبعاً لأجناس الاستدلال"[1].

خامساً.. الإعلامية Informativity :

ويطلق عليه أيضاً الإخبارية والإبلاغية. ويشار به إلى ما يحمله النص من معلومات تشكل أهمية لدى المتلقي. وفي الواقع إن كل نص يحمل في طياته مجموعة من المعلومات، غير أن مقدار الإعلامية (كماً وكيفاً) هو الذي يحدد مدى اهتمام السامع، ولربما أدى هذا المعيار إلى رفض النص إذا كان يحمل حداً ضئيلاً من المعلومات[2]. وإذا كانت درجة الإعلامية ضئيلة فإنها تؤدي إلى الملل، وإذا كانت عالية فإنها تؤدي إلى التحول عن النص، ولذلك يشكل القدر المناسب من الإعلامية في النص مكوناً نصياً جوهرياً، ويكون بمقدار التواصلية[3]. ويتوقف هذا المعيار على مدى التوقع الذي يحظى به مضمون النص في مقابل عدم التوقع، ويختلف القدر الإخباري بين النصوص بحسب نوعية كل نص[4].

سادساً.. الموقفية Situationality :

أو المقامية. إنها مجموعة العوامل التي تجعل نصاً ما ذا ارتباط وثيق بالموقف الاتصالي[5]. ويتصل هذا المعيار بالسياقين المادي والثقافي المحيطين بالنص، ويشتمل على العوامل التي تجعل نصاً ما يرتبط بموقف حالي، فالسياق يمكن استعادته، إذ إن معنى النص واستخدامه يتحددان أساساً من خلال السياق[6].

ومن ذلك قوله تعالى: ﴿يا أيها النبي إنا أرسلناك شاهداً ومبشراً ونذيراً * وداعياً إلى الله بإذنه وسراجاً منيراً * وبشر المؤمنين بأن لهم من الله فضلاً كبيراً * ولا تطع الكافرين والمنافقين ودع أذاهم وتوكل على الله وكفى بالله وكيلاً﴾ الأحزاب: 45_48 حيث اختلف المفسرون فيما بينهم حول ما إذا كان اسم المصدر (أذاهم) مضافاً إلى فاعله أم إلى مفعوله. وغني عن الذكر أن المعنى يختلف اختلافاً كبيراً بين كل من الخيارين، فالحكم بإضافته إلى الفاعل يعني: (لا

---

[1] - العلاماتية وعلم النص د.منذر عياشي 134
[2] - علم اللغة النصي د.محمود جلال الدين سليمان 29_30
[3] - الفصلة بين نحو النص ونحو الجملة. الهواوشة 184_185 ، والاتساق في تماسك النص. الهواوشة 59
[4] - اللسانيات النصية د.خالد حميد صبري 68
[5] - الفصلة بين نحو النص ونحو الجملة. الهواوشة 185
[6] - علم اللغة النصي د.محمود جلال الدين سليمان 30

تبال بإيذائهم إياك واصبر عليه)، أما الحكم بإضافته إلى المفعول فيعني: (اترك إيذاءك لهم) أو (لا تؤذهم)!! وإن رعاية الموقف أو المقامية تذهب إلى أن المصدر مضاف إلى فاعله، حيث إنهم هم الذين كانوا يؤذونه[1].

ومن ذلك ما روي أنه عيب على الشاعر الذي رأى امرأة جميلة تبكي في مقام حزن، فوصفها بأنها قمر وأصابعها عناب، وأسنانها برد، ودموعها لؤلؤ سقطت من عينين كالنرجس. فهذه أوصاف لا تتناسب مع مقام الحزن على موت من مات[2].

سابعاً.. التناص Intertextuality :

ويقصد به العلاقات التي تبدو بين نص ما ونصوص أخرى مرتبطة به لغوياً، بصورة مباشرة أو غير مباشرة، كعلاقة الجواب بالسؤال وعلاقة المتن بالشرح، وعلاقة التلخيص بالنص الملخص، وعلاقة الغامض بما يوضحه، والمحتمل المعنى بما يحدد معناه[3]. وهو "ترحال للنصوص وتداخل نصي في فضاء نص معين تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى"[4]. وفي هذه الحالة يتوقف فهمنا لهذا النص على اطلاعنا على النصوص السابقة له. ومن ثم فإن النص _حسب جاك دريدا_ "لا يملك أباً واحداً ولا جذراً واحداً، بل هو نسق من الجذور"[5].

ومن جهة أخرى يُعدّ التناص إثراءً وإغناءً للنصوص بعضها بعضاً، إذ إن معظم النصوص التي ننتجها ما هي إلا صدى لنصوص سمعناها أو قرأناها. خُزِّنت معارفها جزئياً في الذاكرة ثم أعيد استغلالها مرة أخرى إما عمداً أو عن غير قصد[6]. ويحدث التناص بكيفيات مختلفة، تنحصر غالباً في نمطين أساسيين يشير إليهما الدكتور محمد عبد المطلب[7]:

الأول: يشير إلى العفوية وعدم القصد، إذ يتم التسرب من الخطاب الغائب إلى الخطاب الحاضر في غياب الوعي، أو يتم ارتداد النص الحاضر إلى الغائب في ظرف ذهني مشابه.

---

1 - نحو النص. أحمد عفيفي 85
2 - علم اللغة النصي د.محمود جلال الدين سليمان 30
3 - اللسانيات النصية د.خالد حميد صبري 68
4 - علم النص. جوليا كريستيفا 21
5 - بلاغة الخطاب. صلاح فضل 238
6 - مدخل إلى علم النص ومجالات تطبيقه. محمد الأخضر الصبيحي. الدار العربية للعلوم (ناشرون). منشورات الاختلاف_الجزائر (د.ت) ص 102
7 - ينظر: قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني. د.محمد عبد المطلب. مكتبة لبنان (ناشرون) والشركة المصرية العالمية للنشر (لونجمان) ط1 1995 ص 153

والثاني: يشير إلى الوعي والقصد، بمعنى أن الصياغة في الخطاب الحاضر تشير إلى نص آخر، وتكاد تحدده تحديداً كاملاً يصل إلى درجة التنصيص.

وإن هناك من جعل التناص مسؤولاً بوجه عام عن تطور أنواع النصوص بصفتها فئات لنصوص ذات أشكال نمطية من الخصائص، كما هو الحال مع المحاكاة الساخرة والمراجعات النقدية والمرافعات القضائية، مما يجعل مستقبل هذه النصوص يحتاج إلى قدر من الألفة مع نصوص سابقة مشابهة[1].

وهكذا .. فقد توضحت أهم المعايير التي ينبغي للنص أن يتسم بها حتى يعد نصاً منسجماً ومترابطاً، وبناء على كل ما سبق فإننا نستنتج أن النص عملية إنتاجية، وهو ما يعني أن علاقته باللغة التي يقع فيها تصبح من قبيل إعادة التوزيع (هدم_بناء)، ولذلك فهو قابل للتناول من خلال المقولات المنطقية لا من خلال المقولات اللغوية الصرفة. بالإضافة إلى أن النص يمثل عملية تبادل نصوص، ففي فضاء نص معين تتقاطع ألفاظ عديدة مقتطعة من نصوص أخرى وتتناقى. وبذا يبدو الفرق بين علم النص وعلم اللغة جلياً واضحاً، حيث يختص الأول بدراسة الألفاظ اللغوية بكاملها إضافة إلى الأشكال والبنى المختصة بها، والتي لا توصف عن طريق القواعد اللغوية. ومن هذا الجانب يقترب علم النص من علم البلاغة[2].

وما يجدر ذكره أن النص يكتسب نصيته من خلال وعي جمعي، وليس من خلال وعي إنساني، فعلم النص دراسة النص في إطار منظومة فكرية وثقافية محددة، وليس في إطار ثقافة إنسانية عامة، إذ العلم المخصص لدراسة هذه الظاهرة هو علم اللغة العام. أما علم اللغة النصي فيدرس النص في إطار بيئته التي نصبته نصاً، وشهدت له بالنصية، إذ هو يخاطب وعيها الجمعي، وعقدها الاجتماعي وقيمها المتبعة[3].

وبناء على أهمية الدلالة في تكوين النص فإن النصوص تنقسم إلى نوعين: نص موجود أو منجز: وهو النص الذي تم إنتاجه على صعيد الشكل اللغوي بكل مقوماته اللغوية، مع اكتمال الدلالة الجامعة بغض النظر عن تداوله. ونص منويٌّ أو عرفي: وهو النص المنجز الدلالة ببعض الجمل النصية، فيدرك كله من بعضه. فالفكرة الأساسية منوية ومعروفة بين الطرفين المتكلم أو الكاتب والمتلقي، والجملة المنجزة لفظاً أو كتابة تدور في إطار الفكرة أو إحدى

---

[1] - مدخل إلى علم لغة النص. إلهام أبو غزالة 35
[2] - علم اللغة النصي د.مصطفى صلاح قطب 66
[3] - نحو النص. عمر أبو خرمة 38

فرعياتها، والطرفان المرسل والمستقبل (المنتج والمتلقي) على أتم الوعي بالمضمون العام، ومن ثم قام التلميح ببعض جمل النص بديلاً عن التصريح به[1].

[11] - الاتساق في تماسك النص. الهواوشة 57

الفصل الثالث

أدوات الترابط النصي

- الإحالة
- الاستبدال
- الحذف
- الوصل
- التماسك المعجمي

إن أبرز ما يميز النص التماسك الشديد بين أجزائه، حتى يبدو النص قطعة واحدة متناسقة الأجزاء. ويتم تحقيق الترابط النصي عبر روابط ووسائل نصية، تتمثل في تحقيق الترابط النصي عبر روابط ووسائل نصية، تتمثل في المعايير التي حددها اللغويون الذين اشتغلوا بنحو النص[1]. وهذه المعايير لها أدوات ومظاهر تتجلى في النص الذي يكون موضع التحليل ويتم استخراجها واكتشافها، ومن ثم ملاحظة تحقق النصية في هذا النص من عدمه. وإن أبرز المعايير التي تنعكس أدواتها بشكل واضح وتتجلى مظاهرها في النص هو معيار (الاتساق/ التماسك) Cohesion ، حيث يقسم إلى نوعين:

الأول: تماسك نحوي (تركيبي)، ويندرج ضمنه أدوات هي: الإحالة، الاستبدال، الحذف، الوصل.

الثاني: تماسك معجمي، وأدواته: التكرار، والتضام. وفيما يأتي تفصيل كل منها..

أولاً.. الإحالة Reference :

إن البنية الإحالية في النصوص من القضايا التي شغلت كل من اهتم بالنشاط الفكري عند الإنسان من الفلاسفة والمناطقة وعلماء النفس، وشغلت كذلك كل من اهتم بالنشاط اللغوي من النحاة والبلاغيين وعلماء اللسان. وهي ظاهرة تقع في أساس كل منظومة فكرية، فاللغة نفسها نظام إحالي، إذ يحيل على ما هو غير اللغة[2]. وإن مصطلح الإحالة في البحث اللساني يشير إلى مفهومين مختلفين: أحدهما تقليدي، وهو ما كانت اللسانيات التقليدية لا تعده من صميم الدراسة اللسانية العلمية الحقيقية، حيث كانت ترى المرجعية أمراً ينبغي استبعاده من الدراسة اللسانية، على الرغم من أهميته في فهم الخطاب البشري عموماً. والآخر حديث، وهو إحالة العناصر اللغوية بعضها إلى بعض داخل نص من النصوص لتشكل عالماً نصياً مترابطاً يشمل كل سياقات عناصر النص وأحداثها ووظائفها التداولية، باعتبارها بديلاً لما هو موجود في الخارج[3].

---

1 - الترابط النصي أشكاله ووسائله (مقال). صالح محمد أبو شارب. مايو 2012م شبكة الفصيح.

2 - نسيج النص. الزناد 115

3 - الإحالة في "ديوان الجزائر" لسليمان العيسى. دراسة نصية. أ.مصطفى زماش. مركز الكتاب الأكاديمي. عمان_الأردن ط1 2016 ص 19_20

وتطلق تسمية العناصر الإحالية على مجموعة من الألفاظ لا تملك دلالة مستقلة، بل تعود على عنصر أو عناصر أخرى مذكورة في أجزاء أخرى من الخطاب، قبلاً أو بعداً. فشرط وجودها هو النص، وهي تقوم على مبدأ التماثل بين ما سبق أن ورد في مقام ما، وبين ما ذكر بعد ذلك في مقام آخر[1]. وتعد الإحالة علاقة دلالية، ومن ثم فهي لا تخضع لقيود نحوية بقدر ما تخضع لقيود دلالية، هي وجوب تطابق الخصائص الدلالية بين العنصر المحيل والعنصر المحال إليه[2]. فلابد من مطابقة طرفي الإحالة في الخصائص الدلالية سواء كانت قبلية أم بعدية[3].

ومن الباحثين من رأى أن التماسك بالإحالة يقع عند استرجاع المعنى أو إدخال الشيء في الخطاب مرة ثانية، وبذلك تحقق الإحالة الاقتصاد في اللغة، إذ تختصر الوحدات الإحالية العناصر المحال إليها، وتجنب مستعملها إعادتها، وفي الوقت نفسه تحفظ المحتوى مستمراً في المخزون الفعال دون الحاجة للتصريح به مرة أخرى، فتحقق الاستمرارية[4]. وقد عد فان دايك الإحالة من وسائل ربط النص بالسياق وأطلق على عناصر الإحالة: التعبيرات الإشارية، حيث يقول: "توجد في المقام الأول سلسلة من أوجه الربط بين الجملة (النص) والسياق، التي تندرج ضمن مجال الدلالة، الدلالة السياقية وهي التعبيرات الإشارية، ويقصد بذلك تعبيرات تحيل إلى مكونات السياق الاتصالي، وهي المتكلم والسامع والمنطوق ومكانه..إلخ، وهذا يعني أن هذه التعبيرات غير مستقلة عن السياق (المتغير)، ولها دائماً محيلات أخرى[5].

وإن الإحالة محكومة بقواعد الحوار، لا سيما قاعدة الكم، (لا تعط من المعلومات إلا ما يقتضيه الموقف)، أي إعطاء المخاطب قدراً من المعلومات بما يكفيه للتعرف على الذات المقصودة، وألا تكون دونه، فإذا كانت دونه فشلت عملية الإحالة، وإذا فاقته علم أن المقصود ليس مجرد الإحالة، بل معنى آخر كالاستخفاف بالمخاطب مثلاً[6].

عناصر الإحالة:

تشتمل العناصر اللغوية على نوعين يمثلان قطبي الإحالة، وهما العنصر الإشاري، والعنصر الإحالي.

---

1 - نسيج النص. الزناد 118
2 - لسانيات النص. محمد خطابي 17
3 - الإحالة في ديوان الجزائر. زماش 21
4 - نظرية علم النص. حسام أحمد فرج 83_84
5 - علم النص مدخل متداخل الاختصاصات. ترجمة: سعيد بحيري 135_136
6 - ينظر: قضايا اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية. أحمد المتوكل. دار الأمان. الرباط (د.ت) ص 133، 138

العنصر الإشاري:

هو كل مكون لا يحتاج في فهمه إلى مكون آخر يفسره[1]، وهي وحدات معجمية تشمل كل ما يشير إلى ذات أو موقع أو زمن أو إشارة أولية لا تتعلق بإشارة أخرى سابقة أو لاحقة. وتمثل العناصر الإشارية جملة الذوات التي تكون العناصر الأساسية الدنيا في عالم الخطاب، وتتصل هذه الذوات مباشرة بالمقام دون توسط عناصر إحالية أخرى، فهي ترتبط بالحقل الإشاري ارتباطاً آنياً محدوداً مباشراً لا يتجاوز ملابسات التلفظ التي يتقاسمها طرفا التواصل، وهي في ذلك تقابل العناصر الإحاليةالتي ترتبط بالسابق وما يتعلق به من ملابسات[2].

وينقسم العنصر الإشاري من جهة عمله إلى قسمين[3]:

1- عنصر إشاري يذكر مرة واحدة في النص، ولا يحال إليه، فهو "غير عامل"، إذ لا يحكم مكوناً آخر بعده أو قبله.

2- عنصر إشاري يذكر مرة أولى، ثم يحال عليه بمضمر أو بلفظة مرة أو أكثر في غضون النص، فهو "عامل"، إذ يحكم مكوناً أو عدداً من المكونات، لأنه يفسرها.

العنصر الإحالي:

وهو كل مكون يحتاج في فهمه إلى مكون آخر يفسره، ويمثل أبسط عنصر في بنية النص الإحالية[4]. وينقسم إلى قسمين:

1- عنصر إحالي معجمي: يعود على مكون مفسر له يدل على ذات أو مفهوم مجرد. وعدد العناصر الإحالية المعجمية كبيرة في المعجم، ونظامه محكم في العمل، حيث إن إحصاء الضمائر وأسماء الإشارة وعلامات المطابقة والموصولات الاسمية، والإحكام الموجود في نظام كل واحد منها، وفي النظام الذي يجمعها في اللغة يثبتان ذلك، فهي إذن عناصر ضرورية في كل ملفوظ[5].

---

1 - نسيج النص. الزناد 127
2 - السابق 115_116
3- السابق 127_128
4 - السابق 131_132
5 - السابق 132

2- عنصر إحالي نصي: يحيل إلى مقطع كامل، جملة أو جمل متوالية، ويمكن أن يدل على الفضاء العام للنص. والعنصر هنا لا يدل على مدلول لفظ معجمي، بل يدل على مجموعة من المعاني العامة والأحداث المفهومة من جمل كثيرة[1]. وتمثل الإحالة النصية وجهاً من وجوه دوران الكلام على نفسه، فيحيل بعضه على بعضه الآخر، وتكوّن العناصر الإحالية (المعجمية والنصية) المختلفة، والتي تتعلق بمفسر واحد، مجموعةً يحكمها ذلك المفسر[2].

والإحالة في لسانيات النص وسيلة من وسائل الترابط والتماسك النصي، فهي تأخذ في الحسبان العلاقات بين أجزاء النص وتجسيدها، وخلق علاقات معنوية من خلال تلك العناصر الإحالية، ويتم ذلك بطريقين[3]:

- طريق مباشر: وهو القصد الدلالي إلى ما يشير إليه اللفظ مباشرة، فالعنصر المحيل _أياً كان نوعه_ والمحيل إليه لابد أن يكونا بارزين دون حاجة إلى التأويل، ويرتبط ذلك بالإحالات داخل النص القبلية أو البعدية.
- التأويل: وذلك في حالة عدم وجود المحال إليه بشكل مباشر داخل النص، فنلجأ إلى التأويل للكشف عن العنصر المحال إليه.

عن الفرق بين الإشارة والإحالة:

إن العنصر الإشاري قسيم العنصر الإحالي ولازمه الذي يلزمه في أي نص، وليس لأحدهما قيمة دون الآخر، فالعنصر الإشاري هو المحدد والمبين للعنصر الإحالي، بحيث يزيل إبهامه وغموضه، ومن ثم كان حضوره ضرورياً، إما متقدماً أو متأخراً حتى يحال إليه، فيسهم ذلك في تماسك النص، وترابط أجزائه المتباعدة في فضائه، لأن الاضطراب يشيع في النص فيستغلق فهمه حين يعود العنصر الإحالي على أكثر من عنصر إشاري[4].

---

1 - الإحالة في نحو النص. أحمد عفيفي 63
2 - نسيج النص. الزناد 132_133
3 - الإحالة في ديوان الجزائر. زمّاش 29_30
4 - السابق 31

أنواع الإحالة:

1- إحالة خارج النص، وتسمى إحالة خارجية Exophora أو مقامية Situational : حيث يحيل المتحدث إلى شيء غير مذكور في النص، وذلك بالإتيان بضمير للدلالة على شيء لم يسبق ذكره، ولكن يمكن التعرف عليه من سياق الموقف[1]. وهذا النوع من الإحالة يتوقف على معرفة سياق الحال، أو الأحداث والمواقف التي تحيط بالنص، حتى يمكن معرفة المحال إليه من خلال الأشياء والملابسات المحيطة بالنص، ويرتبط هذا النوع من الإحالة بأنواع محددة من النصوص، فتحتاج أحياناً إلى جهد أكبر للكشف عنها وإيضاح كيفيتها، وتأويل العنصر غير اللغوي الذي يحكمها ويقع خارج النص[2]. ولذا يُحدِث هذا النوع من الإحالة ضرباً من التفاعل بين النص والموقف السياقي، حيث ترتبط بالمقام التداولي المحيط بالنص، فبدون السياق نقف عاجزين أمام تفسير ما يقال[3]. ويذهب هاليداي ورقية حسن إلى أن الإحالة المقامية تسهم في خلق النص، لكونها تربط اللغة بسياق المقام، لكنها لا تسهم في اتساقه بشكل مباشر[4].

ومن أبرز العناصر الإحالية التي تشير إلى خارج النص، ضمير المتكلم، وضمير المخاطب، والاسم العلم، حيث يعود ضمير المتكلم في الغالب إلى المرسل، أما ضمير المخاطب، فيعود إلى المتلقي، وقد يعود الاسم العلم إلى المخاطب أو إلى مرجع إحالي آخر يفهم من السياق[5].

من أمثلة الإحالة الخارجية: قوله تعالى: ﴿إنا أنزلناه في ليلة القدر﴾ القدر:1

حيث يعود ضمير الغائب(الهاء) في (أنزلناه) على القرآن الكريم الذي أنزل في ليلة القدر. ولكنه لم يذكر في الآية وإنما عُرِفَ من السياق الخارجي[6].

---

[1] - النص والخطاب والإجراء. ديبوجراند. ترجمة: تمام حسان. عالم الكتب. القاهرة ط2 2007 ص 301، 332

[2] - دراسات لغوية تطبيقية في العلاقة بين البنية والدلالة. سعيد بحيري. مكتبة الآداب. القاهرة ط1 2005 ص 103

[3] - علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق. دراسة تطبيقية على السور المكية. صبحي إبراهيم الفقي. دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع. القاهرة ط1 2000 ص 165/1

[4] - لسانيات النص. محمد خطابي 17

[5] - الإحالة في ديوان الجزائر. زماش 34

[6] - السابق 34

وكذلك قوله تعالى: ﴿فلا أقسم بما تبصرون، وما لا تبصرون، إنه لقول رسول كريم، وما هو بقول شاعر قليلاً ما تؤمنون، ولا بقول كاهن قليلاً ما تذكرون، تنزيل من رب العالمين، ولو تقول علينا بعض الأقاويل، لأخذنا منه باليمين، ثم لقطعنا منه الوتين، فما منكم من أحد عنه حاجزين، وإنه لتذكرة للمتقين، وإنا لنعلم أن منكم مكذبين، وإنه لحسرة على الكافرين، وإنه لحق اليقين، فسبح باسم ربك العظيم﴾ الحاقة: 38_52

إن قارئ النص القرآني السابق يستطيع أن يقول إن تحديد المحال إليه في الضمائر الواردة يحتاج إلى النظر خارج النص القرآني نفسه، والتحديد يكون من المقام أو السياق أو المعارف السابقة. فالهاء في (إنه لقول رسول كريم) أي القرآن الكريم. و (ماهو) أي القرآن نفسه، و (لو تقوّل..) أي الرسول صلى الله عليه وسلم، و (فما منكم ..) أي الذين يعارضون[1].

2- إحالة داخل النص، وتسمى داخلية Endaphora ، ونصية Textual : وهي إحالة على ما هو داخل النص، وتعني العلاقات الإحالية التي تتحقق داخل النص سواء أكانت بالرجوع إلى ما سبق أم بالإشارة إلى ما سوف يأتي. وكلا طرفيها (العنصر المحيل والعنصر المحال إليه) موجودٌ داخل النص. ويعد هذا النوع معياراً للإحالة لأنه يقوم بدور فعال في النص، وربط أجزائه بعضها ببعض، ولذا يحظى بأهمية أكبر من سابقه[2]. ذلك أنها حين تحيلنا إلى ملفوظ آخر داخل النص تعد مساهمة فعلية حقيقية في اتساق النص، لأن وجودها يبعد تشتته، ويقوي أواصر العناصر المتباعدة[3]. وهي بدورها تنقسم إلى قسمين:

أ) إحالة إلى السابق (إحالة قبلية): وهي تعود على مفسِّر سبق التلفظ به (Anaphora). وفيها يجري تعويض لفظ المفسر الذي كان يفترض أن يظهر حيث يرد المضمر[4]. وربما كانت هي الأكثر شيوعاً في النصوص. ويعرفها صبحي إبراهيم الفقي بأنها: "استعمال كلمة أو عبارة تشير إلى كلمة

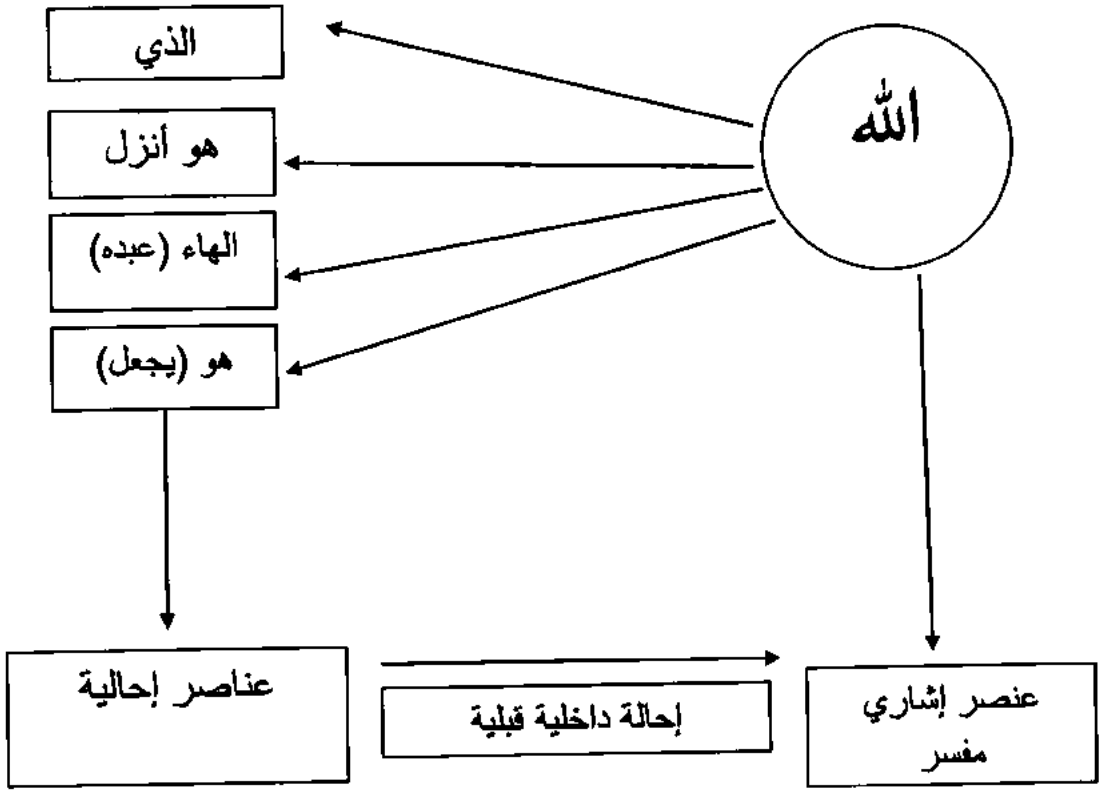
---

[1] - نحو النص. أحمد عفيفي 121_122
[2] - ينظر: لسانيات النص. محمد خطابي 17_18
[3] - الإحالة في ديوان الجزائر. زماش 36
[4] - علم اللغة النصي. مصطفى صلاح قطب 180

أخرى أو عبارة أخرى سابقة في النص أو المحادثة"[1]. أما إلهام أبو غزالة فترى أنها "الإشارة اللاحقة، أي استعمال شكل بديل لاحق لتعبير يشاركه في المدلول"[2].

من أمثلة ذلك قوله تعالى: ﴿الحمدلله الذي أنزل على عبده الكتاب ولم يجعل له عوجا﴾ الكهف:1

إن لفظ الجلالة (الله) المجرور بحرف الجر يُعَدُّ عنصراً إشارياً يفسر كل المحيلات اللاحقة عليه. والعناصر المحيلة هي كل من: الذي، الضمير ف (أنزل)، الهاء في (عبده)، الضمير في (جعل)[3].



[1] - علم اللغة النصي. الفقي 38/1
[2] - مدخل إلى علم لغة النص. إلهام أبو غزالة وآخرين 92
[3] - الإحالة في ديوان الجزائر. زماش 38

وكل هذه العناصر الإحالية تحيل إحالة داخلية قبلية إلى العنصر الإشاري الذي يفسرها، ويحدد معناها، وهو لفظ الجلالة، وقد ذكرت الإحالات متأخرة عن المحال إليه (لفظ الجلالة)، وقد تكررت الإحالات في صورة ضمائر متصلة ومستترة وموصولات تبين حضور المحال إليه واستمراره على امتداد النص القرآني فلم يرد مكرراً وإنما عوضته العناصر الإحالية واختصرته بعد امتصاصها لخصائصه الدلالية، مما جعلها مرتبطة به شكلاً ودلالة[1].

ب) إحالة إلى اللاحق أو المتأخر: إحالة بعدية Cataphora : وفيها يحيل عنصر لغوي أو مكون ما إلى عنصر إشاري مذكور بعده في النص ولاحق عليه، وتعرف أيضاً بأنها: "استعمال كلمة أو عبارة تشير إلى كلمة أخرى أو عبارة أخرى سوف تستعمل لاحقاً في النص أو العبارة"[2]. ومن ذلك ضمير الشأن في العربية. ولا يختلف علماء النص كثيراً في تحديد مفهوم الإحالة البعدية، فجلهم متفقون على المبدأ الذي يقوم عليه هذا النوع من الإحالة، غير أن بعضهم يسميها (روابط إشارية)، ولا يدخلها في الروابط الإحالية، ويفرق بينهما من حيث الوظيفة. يقول فالح العجمي: إنها "عناصر لغوية تشير إلى معلومات تالية في داخل سياق القول، ليست لها الوظيفة الفرعية التي تتصف بها الروابط الإحالية، إذ لا تنوب عن لفظ سابق، وترمز إلى دلالة سيميائية بمفردها"[3]. كما أن منهم من نفى وجود هذا النوع من الإحالة مثل محمد الشاوش، اعتماداً على مقولة النحو العربي في المبهم والمفسر[4]. وتستخدم الإحالة البعدية لإيضاح شيء مجهول أو مشكوك فيه، ولذلك فهي تعمل على تكثيف اهتمام القارئ، فيظل يقظاً باحثاً عن مرجع الإحالة ومفسرها. فإذا وجده فلربما احتاج إلى قراءة النص مرة أخرى للبحث عن الترابط والاتساق بين أجزائه، وهذا ما يجعل أمر الإحالة عسيراً أحياناً[5].

ومن أمثلة هذه الإحالة قول أبي العلاء المعري: **تعبٌ كلُّها الحياة فما أعجب إلا من راغب في ازدياد**[6]

---

1 - الإحالة في ديوان الجزائر. زماش 38_39

2 - علم اللغة النصي. صبحي إبراهيم الفقي 40/1

3 - إشكالات النص. دراسة نصية لسانية. جمعان عبد الكريم. المركز الثقافي العربي. النادي الأدبي 2009 ص 351

4 - ينظر: أصول تحليل الخطاب. محمد الشاوش 125/1_126

5 - الإحالة في نحو النص. أحمد عفيفي. كلية دار العلوم. جامعة القاهرة (د.ت) ص 39، الإحالة في ديوان الجزائر. زماش 40

6 - سقط الزند. أبو العلاء المعري. دار صادر، بيروت 1957 ص8

فالضمير (الهاء) في (كلها) في الشطر الأول يحيل إحالة داخلية بعدية إلى كلمة (الحياة)، و(الحياة) هي العنصر الإشاري المفسر أو المحال إليه[1]. ونجد لدى بعض الباحثين تقسيماً آخر للإحالة يعتمد على المدى أو المسافة الفاصلة بين العنصر الإحالي ومفسره، ومن ثم فهناك نوعان:

1- إحالة ذات مدى قريب: وتجري في مستوى الجملة الواحدة، حيث لا توجد فواصل تركيبية جملية بين العنصر الإحالي ومفسره، وتلك الإحالة تكون قوية في صنع الترابط والاتساق[2]. ومثالها قوله تعالى: ﴿قد أفلح المؤمنون، الذين هم في صلاتهم خاشعون﴾ المؤمنون: 1_2

فالعنصر الإشاري في الآية (المؤمنون) تعود عليه عناصر الإحالة المتمثلة في: الاسم الموصول (الذين)، الضمير (هم) المنفصل، والضمير (هم) في (صلاتهم). وهي متتابعة في مركب لغوي واحد.

2- إحالة ذات مدى بعيد: وتجري بين الجمل المتباعدة في فضاء النص، وهي تتجاوز الفواصل أو الحدود التركيبية القائمة بين الجمل[3]. أي إن البعد الإحالي هنا مرتبط بالجمل الأصلية، فهو يتجاوز الجمل الفرعية التي هي متممات للجملة الأصلية أو امتداد لها[4].

وإذا كان المدى الإحالي يصنف بحسب موقعه من حيث البعد أو القرب، فإن ما يهمنا رصده على مستوى النص هو ذلك المدى البعيد الذي يقع بين الجمل الأصلية ويتجاوزها إلى ما هو أبعد من ذلك. ومثاله قوله تعالى: ﴿قال إنما أنا رسول ربك لأهب لك غلاماً زكياً، قالت أنى يكون لي غلام ولم يمسسني بشر ولم أكُ بغياً، قال كذلكِ قال ربكِ هو عليَّ هيّن ولنجعله آية للناس ورحمة منا وكان أمراً مقضياً﴾ مريم: 19_21 فالإحالة تكمن في الضمير المنفصل (هو علي هين)، والضمير المستتر في قوله (كان أمراً). والمشار إليه سبق في الآية الأولى، وهو (وهبه الغلام)، وقد فصل بين العنصر المحيل والعنصر المحال إليه عدة جمل.

---

1 - نحو نظرية عربية للإحالة الضميرية. دراسة تأصيلية تداولية. مولود نزار. مجلة علوم إنسانية. الجزائر عدد(42) 2009م ص 8

2 - نحو النص. أحمد عفيفي 120

3 - السابق 120_121، والإحالة في ديوان الجزائر. زماش 43

4 - علم اللغة النصي. مصطفى صلاح قطب 183

الإحالة الموسعة:

من الإحالات ما يطلق عليه الإحالة الموسعة، ويقصد بها إمكانية الإحالة إلى جملة بكاملها أو متتالية من الجمل، أو ربما الخطاب كله، حيث إنه يشير إلى معلومات مسلمة لدى المتلقي، وهنا توجد إمكانية أن تصدق الإحالة على جملة كاملة أو جمل متوالية أو الخطاب كله، حيث تنشّط الإحالة مساحة كبيرة من المعلومات بشكل موسّع[1]. ومثال ذلك قوله تعالى: ﴿لا يؤاخذكم الله باللغو في أيمانكم ولكن يؤاخذكم بما عقدتم الأيمان فكفارته إطعام عشرة مساكين من أوسط ما تطعمون أهليكم أو كسوتهم أو تحرير رقبة فمن لم يجد فصيام ثلاثة أيام ذلك كفارة أيمانكم إذا حلفتم﴾ المائدة: 89 ، ففي قوله تعالى (ذلك) إحالة اتسعت ليصدق اللفظ ويشير إلى النص الذي سبقه كاملاً.

وظائف الإحالة[2]:

1- الاختصار ودفع التكرار.

2- السماح لمستخدمي اللغة بحفظ المحتوى مستمراً في الذاكرة دون الحاجة إلى التصريح به مرة أخرى، ومن ثم تحقق مبدأ الاستمرارية.

3- تقديم المعلومات في شكل جزئي، ما يسهم في تنظيم الفكرة الأساسية للنص.

4- تحقيق الترابط النصي، وتكثيف اهتمام المتلقي.

وسائل الترابط الإحالية:

الضمائر، أسماء الإشارة، الموصولات.

1- **الضمائر**: تعدّ الضمائر من أبرز أدوات التماسك النصي، فهي تقوم بأثر فعال مع عناصر الإحالة الأخرى في اتساق النص وترابطه. وتتفرع الضمائر في العربية إلى ضمائر حضور (متكام ومخاطب) وضمائر غياب. ومن أمثلة ذلك نص للزيات، حيث يقول:

---

[1] - الإحالة في نحو النص. أحمد عفيفي 58

[2] - الإحالة في ديوان الجزائر. زماش 55_56

"لو أن الفتاة وهي صغيرة فتحت عينها على القدوة الحسنة، وأذنها لصوت الواجب، وقلبها لنور الله، لوجدت روحها القوي وضميرها النقي وزراً من الفتنة وعصمة من الغواية"[1]. فضمير الغائب (ها) يحيل إلى سابق وهو (الفتاة) [2].

2- **أسماء الإشارة:** وتقوم أسماء الإشارة بالربط القبلي والبعدي، مثل الضمائر، إذ لا تُفهَم إلا إذا ربطت بما تشير إليه، ومن ثم تسهم في اتساق النص وربط أجزائه. ويجري تقسيم أسماء الإشارة في العربية إلى أقسامها المعروفة باعتماد المسافة قرباً وبعداً من موقع المتكلم في المكان والزمان[3]. من أمثلة ذلك قوله تعالى: ﴿ذلك من أنباء الغيب نوحيه إليك﴾ آل عمران: 44 ، فاسم الإشارة (ذلك) إحالة إلى ما سيأتي من الكلام عن حمل مريم وميلاد المسيح عليه السلام[4].

3- **الموصولات:** تقوم بالربط القبلي والبعدي مثل أسماء الإشارة والضمائر، إذ تعوِّض وتربط ربطاً تركيبياً. وهي بحكم إبهامها تحتاج إلى صلة تفسرها وترفع إبهامها، لذا فهي لا تنفصل عن جملة الصلة، بشرط أن تكون الصلة معلومة للمتلقي (السامع) قبل ذكر الموصول[5]. ومن ذلك قوله تعالى: ﴿تبارك الذي بيده الملك وهو على كل شيء قدير، الذي خلق الموت والحياة ليبلوكم أيُّكم أحسن عملاً وهو العزيز الغفور، الذي خلق سبع سموات طباقاً ما ترى في خلق الرحمن من تفاوت فارجع البصر هل ترى من فطور﴾ الملك: 1_3 . استعمل النص القرآني الإحالة في الاسم الموصول (الذي بيده الملك)، وهي إحالة مقامية خارجية، والمحال إليه هو (الله سبحانه وتعالى) غير مذكور في النص، وإنما يفهم من السياق. ويتكرر استعمال الاسم الموصول (الذي) في الآيتين التاليتين مع اختلاف الصلة في كل منها، (الذي خلق الموت..) (الذي خلق سبع ..)، والمحال إليه واحد في كل منها. ويستفاد منها تكريس هذه الصفات لله سبحانه وتعالى، بما يفيد التعظيم والإفراد بالألوهية، وتكرارها يعمل على تماسك النص واتساقه.

---

[1] - وحي الرسالة. أحمد حسن الزيات. مكتبة نهضة مصر. ط7 1962م. 26/1

[2] - علم اللغة النصي. مصطفى قطب 180_181

[3] - الإحالة في ديوان الجزائر. زماش 57_58

[4] - البيان في روائع القرآن دراسة لغوية وأسلوبية للنص القرآني د.تمام حسان. عالم الكتب ط1 1993م ص 539، علم اللغة النصي. مصطفى قطب 181

[5] - نسيج النص. الزناد 118

ثانياً.. الاستبدال Substitution :

عملية تتم داخل النص، وتعويض عنصر بآخر[1]. ويعد الاستبدال صورة من صور التماسك النصي التي تتم في المستوى النحوي_المعجمي، بين كلمات أو عبارات، ويلاحظ أن معظم حالات الاستبدال النصي قبلية، أي علاقة بين عنصر متأخر وعنصر متقدم عليه، ولذا يعد الاستبدال مصدراً من مصادر تماسك النص[2]. ويدرك التعالق بين العنصر المستبدل والعنصر المستبدل به بشكل ضمني من خلال سياق النص[3].

وعلى الرغم مما يبدو من تشابه بين الإحالة والاستبدال، إلا أن ثمة فروقاً بينهما، منها:

1- أن الإحالة كما رأينا هي علاقة اتساق دلالية بين المحيل والمحال إليه، أما الاستبدال فيكون بوضع لفظ مكان لفظ آخر، لزيادة الصلة بين هذا اللفظ وذلك اللفظ الذي يدل على الشيء الذي تقدم ذكره[4].

2- أن الإحالة تشترط المحافظة على وحدة الإحالة بين المحيل والمحال إليه، في حين أن الاستبدال الاسمي يقع فيه دائماً إعادة تعريف، أو إعادة تحديد للمحال إليه[5].

3- أن الاستبدال لا يقع إلا داخل النص، في حين تقع الإحالة داخل النص وخارجه، فالاستبدال أخص من الإحالة في ذلك.

4- أن الاستبدال يعدُّ علاقة بين طرفيه على المستويين النحوي والمعجمي، أما الإحالة فهي علاقة على المستوى الدلالي.

5- أنه يشترط في الاستبدال كون عنصريه مشتركين في البنية الوظيفية، في حين لا يشترط ذلك في الإحالة[6].

وينقسم الاستبدال إلى ثلاثة أنواع:

---

1 - لسانيات النص. محمد خطابي 19
2 - علم اللغة النصي. مصطفى قطب 184
3 - المقاربة النصية. فوزية عزوز 66
4 - مدخل إلى علم النص. الأخضر الصبيحي 91
5 - الاتساق والانسجام في القرآن الكريم. مفتاح بن عروس. رسالة دكتوراه. كلية الآداب واللغات. جامعة الجزائر 2008/2007م ص 233
6 - ظاهرة الاستبدال في النحو العربي. صالح عبد العظيم الشاعر. بحث منشور في شبكة الألوكة بتاريخ 2016/1/4م

1- **استبدال اسمي**: ويتم باستعمال العناصر اللغوية (آخر) و (آخرين) وغيرهما مما يشبهها معنى ووظيفة. ومن أمثلة ذلك: (فأسي مثلومة، يجب أن أقتني أخرى حادة) حيث استبدلت كلمة (فأس) بكلمة (أخرى) وقامت مقامها في سياق الكلام، وأغنت بذلك عن تكرارها بعينها، وعن استعمال عائد، فساهمت في تعلق الجملة الثانية بالأولى بفضل هذا التطابق بين الكلمتين، مما زاد الصلة بينهما وحقق استمرارية نصية سلسة[1].

وإن العلاقة بين عنصري الاستبدال علاقة تقابل تقتضي إعادة التحديد والاستبعاد، فالتقابل في المثال السابق قام بين (المثلومة) و (الحادة)، وتم تحديده في (الفأس)، ومن ثم جاءت عملية الاستبعاد للفأس المثلومة لصالح الفأس الحادة، ومع الاستبعاد تم الاحتفاظ بأثر مشترك، لتبقى عملية الاتصال في الجملة قائمة[2]. فكلمة (فأس) مستمرة في كلمة (أخرى)، وإن كانت فأساً مختلفة أو مغايرة، فالأولى مثلومة، والثانية حادة، وهذا استبدال يقوم على المغايرة، وهي تقوم على التماسك الذي يساعد على تماسك النص[3].

ومن ذلك قوله تعالى: ﴿ونفخ في الصور فصعق من في السموات ومن في الأرض إلا من شاء الله ثم نفخ فيه أخرى فإذا هم قيام ينظرون﴾ الزمر: 68 حيث استبدل كلمة (أخرى) بـ (نفخة)، وهي صفة حذف موصوفها، ومن ثم أخذت مكانه في التركيب والحكم الإعرابي. وكذلك قوله تعالى: ﴿وإن تعاسرتم فسترضع له أخرى﴾ الطلاق: 6

2- **استبدال فعلي**: ويمثله استخدام الفعل (يفعل) أو (يعمل) أو أي فعل عام. وذلك مثل:

_ هل تظن أن الطالب المكافح ينال حقه؟

_ أظن أن كل طالب مكافح يفعل.

كلمة (يفعل) استبدلت بكلام كان يفترض أن يحل محلها، وهو (ينال حقه)[4].

ومن ذلك أيضاً: (صعد الصرصار إلى أقرب شجرة وبدأ بالغناء، وهكذا كان يعمل كل ليلة) فالفعل (يعمل) بديل عن (يصعد إلى أقرب شجرة ويبدأ بالغناء)، وإدراك معناها يتم بالعودة إلى ما سبقها[1].

---

1 ـ المقاربة النصية د.فوزية عزوز 67
2 ـ الاتساق في تماسك النص. الهواوشة 131
3 ـ علم اللغة النصي. مصطفى قطب 185
4 ـ نحو النص. أحمد عفيفي 124

ومن ذلك قوله تعالى: ﴿وإن كنتم في ريب مما نزلنا على عبدنا فأتوا بسورة من مثله وادعوا شهداءكم من دون الله إن كنتم صادقين، فإن لم تفعلوا ولن تفعلوا فاتقوا النار التي وقودها الناس والحجارة أعدت للكافرين﴾ البقرة: 23_24 فالفعل (تفعلوا) استبدل من (فأتوا، وادعوا..).

ومنه قول رسول الله صلى الله عليه وسلم: "إذا جاءكم من ترضون دينه وخلقه فزوجوه، إلا تفعلوا تكن فتنة في الأرض وفساد عريض"[2]. فاستبدل (إن لا تزوجوه) بـ (إلا تفعلوا).

3- **استبدال قولي**: ويحدث ذلك غالباً باستخدام كلمتي (لا) و (نعم) حين تقع موقع عبارة بأكملها. وذلك كقوله تعالى: ﴿فلما جاء السحرة قالوا لفرعون أئن لنا لأجراً إن كنا نحن الغالبين، قال نعم وإنكم إذاً لمن المقربين﴾ الشعراء: 41_42 ، فقد استبدل (نعم) بالقول السابق كاملاً.

ومما يؤكد مساهمة الاستبدال في تماسك النص، استحالة فهم ما تعنيه العناصر (يفعل، أخرى، نعم، لا ..) في الأمثلة السابقة، بوصفها عناصر مستبدلة إلا بالعودة إلى ما هي متعلقة به قبلياً، وهذا هو معنى الاستبدال، البحث عن الاسم أو الفعل أو القول الذي يملأ هذه الثغرة في النص[3]. فالمعلومات التي تمكن القارئ من تأويل العنصر الاستبدالي توجد في مكان آخر في النص نفسه[4].

ثالثاً.. الحذف Ellipsis :

الحذف "باب دقيق المسلك لطيف المأخذ. وإن الحذف أبلغ من الذكر، وإن المتكلم يكون أكثر بياناً إذا لم يُبِنْ بعض الألفاظ"[5]. وقد عدَّ ابن جني الحذف من شجاعة العربية، فقال: "اعلم أن معظم ذلك إنما هو الحذف والزيادة والتقديم والتأخير والحمل على المعنى والتحريف"[6]. وقال أيضاً: "واعلم أن العرب... إلى الإيجاز أميل وعن الإكثار أبعد"[7]. ويعرف ديبوجراند الحذف بقوله: "هو استبعاد العبارات السطحية التي يمكن لمحتواها المفهومي أن يقوم في

---

1 - المقاربة النصية د.فوزية عزوز 68_69
2 - صحيح سنن الترمذي برقم 1084 تحقيق: محمد ناصر الدين الألباني. مكتبة المعارف 1998
3 - علم اللغة النصي. مصطفى قطب 186
4 - لسانيات النص. محمد خطابي 20
5 - دلائل الإعجاز. الجرجاني. تحقيق: محمود شاكر. مكتبة الخانجي. مطبعة المدني. القاهرة. ص 112
6 - الخصائص. ابن جني. تحقيق: محمد علي النجار. المكتبة العلمية 1952م 360/2
7 - السابق 260/1

الذهن أو أن يوسع أو أن يعدل بواسطة العبارات الناقصة"[1]. ويحدد هاليداي ورقية حسن الحذف بأنه "علاقة داخل النص، وفي معظم الأمثلة يوجد العنصر المفترض في النص السابق، وهذا يعني أن الحذف عادة علاقة قبلية"[2].

وإن الحذف من خصائص العربية التي تكسبها بلاغة، ويكسب اللغة الاختصار والاقتصاد، ويؤدي إلى الإيجاز وسرعة الإتاحة، في الوقت الذي يقتطع فيه من البنية السطحية[3]. ولقد أجازت العربية _كغيرها من اللغات_ حذف أحد العناصر من التركيب عند استخدامها، وذلك لا يتم إلا إذا كان الباقي في بناء الجملة بعد الحذف مغنياً في الدلالة، كافياً في أداء المعنى، وقد يحذف أحد العناصر لأن هناك قرائن معنوية أو مقالية تومئ إليه وتدل عليه، ويكون في حذفه معنى لا يوجد في ذكره[4]. فكان الحذف ناتجاً عن أن المعنى المفهوم في كل موضع زائد على عناصر اللفظ المذكورة[5].

وإذا كان الحذف على مستوى الجملة يراعي القرائن المعنوية والمقالية، فلا شك أن نحو النص أكثر اعتماداً على ذلك لأنه يدخل السياق، والمقام من أساسيات الحذف، حيث تكون الجمل المحذوفة أساساً للربط بين أجزاء النص من خلال المحتوى الدلالي[6]. وبناء على مفهوم الجملة والنص، فالحذف نوعان[7]:

- **حذف جملة:** وهو ما كان أثره الدلالي أو الارتباط المرجعي له في حدود الجملة، نحو قوله تعالى: ﴿فصبر جميل والله المستعان﴾ يوسف: 18 ، على تقدير المحذوف (صبري) أي: صبري صبر جميل. فالأثر الدلالي للمحذوف في حدود الجملة، خاصة في الجمل التي يمكن أن تغادر نصها، وهذا لا يعني عدم نصيتها.
- **حذف نصي:** وهو ما كان أثره الدلالي أو الارتباط المرجعي له يتعدى حدود الجملة. وهذا النوع يعمل على ربط أجزاء النص، وللمتلقي فيه فسحة للحراك أو التأويل. نحو قوله تعالى: ﴿وقال الملك ائتوني به أستخلصه لنفسي فلما كلمه قال إنك اليوم لدينا مكين أمين﴾ يوسف: 54 . فالفاء في (فلما) عطف على

---

1 - النص والخطاب والإجراء 301
2 - لسانيات النص. محمد خطابي 21
3 - الاتساق في تماسك النص. الهواوشة 124
4 - بناء الجملة العربية د.محمد حماسة عبد اللطيف. دار غريب. القاهرة 2003م ص 208
5 - ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي د.طاهر سليمان حمودة. الدار الجامعية 1998م ص 33
6 - نحو النص. أحمد عفيفي 125
7 - الاتساق في تماسك النص. الهواوشة 128

جملة حدثٍ سبق وصول يوسف عليه السلام إلى الملك، وهي من مجريات القصة، يقدرها المتلقي، وحذفت لأنها تفهم من السياق.

والحذف والاستبدال متشابهان جداً، فالحذف ببساطة هو الاستبدال ولكن من الصفر[1]. فعلاقة الاستبدال تترك أثراً، وأثرها هو وجود أحد عناصر الاستبدال، في حين أن علاقة الحذف لا تخلف أثراً. ولهذا فإن المستبدل يبقى مؤشراً يسترشد به القارئ للبحث عن العنصر المفترض، مما يمكنه من ملء الفراغ الذي يخلفه الاستبدال، على حين أن الأمر على خلاف هذا في الحذف، إذ لا يحل محل المحذوف أي شيء، ومن ثم نجد في الجملة الثانية فراغاً بنيوياً يهتدي القارئ إلى ملئه اعتماداً على ما ورد في الجملة الأولى أو النص السابق[2].

ويكتسب الحذف أهميته في الاتساق النصي حين تكون العلاقات قائمة بين الجمل المختلفة داخل النص الواحد، وليس داخل الجملة الواحدة، إذ تلك الأخيرة ليست على قدر من الأهمية في التماسك النصي. أما الحذف المقصود هنا فهو الحذف النصي الذي يعتمد على الربط بين النص والمقام، وهذا الدور يأتي من فهم السياق وتأويل المتلقي. والحذف آلية لمنتج النص، بحيث يتحكم بالدلالة وضوحاً وغموضاً، وفق اعتبارات قد يكون منها خضوع النص للرقابة، ومحاولة المبدع الإشارة إلى جزئية مهمة محذوفة وحقها الحضور، أو محاولة للمبدع تحفيز المتلقي واجتلابه وإشراكه في إنتاج النص[3].

والحذف كثير الاستعمال في نصوص المحادثة، ذلك أن الإنسان يميل إلى الاقتصاد اللغوي، فمن غير المعقول أن يحول الناس كل شيء يقولونه أو يفهمونه إلى جمل كاملة، وهو ما يسبب نوعاً من الإطناب، فالاكتمال النحوي ينتج تراكيب لا فائدة فيها ولا وضوح، لأن المحذوف عادة هو ما يمكن استنتاجه ضمنياً أو هو موجود في محيط المتكلمين[4].

وينقسم الحذف على غرار الاستبدال إلى أنواع:

---

1 - لسانيات النص. محمد خطابي 21
2 - علم اللغة النصي. مصطفى قطب 186
3 - إشكالية التلقي والتأويل. دراسة في الشعر العربي الحديث. سامح الرواشدة 2002م ص 163
4 - المقاربة النصية د.فوزية عزوز 71

1- الحذف الاسمي: وهو حذف داخل المركب الاسمي. ويشير هاليداي وحسن إلى أن الحذف الاسمي لا يقع إلا في الأسماء المشتركة، كما أنه يرد غالباً في الإجابة عن الأسئلة[1]. ومثاله:

_ أي قبعة ستلبس؟

_ هذه هي الأحسن.

بحذف كلمة (قبعة)

2- الحذف الفعلي: فالحذف يكون عنصراً فعلياً، مثل:

_ فيم تفكر؟

_ في المشكلة التي أرقتني.

بحذف الفعل (أفكر).

وكذلك الأمر في الأسئلة التي يكون جوابها (نعم) أو (لا)، مثال:

_ هل أَعَدْتَ الكتاب؟

_ نعم

بحذف فعل (أعدت).

3- الحذف داخل شبه الجملة: حيث يُحذَف تركيب يمثل شبه جملة، وذلك مثل:

_ كم ثمنه؟

_ خمسة جنيهات. فحذف (ثمنه)

4- الحذف الجملي أو القولي: من أنماط الحذف المهمة في التحليل النصي حذف بعض الأحداث دون بعضها الآخر في التسلسل الزمني للقصة[2]، فتحذف جمل بأكملها، لأنها مفهومة من السياق ويدل عليها المقام، وهذا كثير الوقوع في القصص القرآني.

ومن أغراض الحذف وفوائده[3]:

---

[1] - السابق 71_72

[2] - علم اللغة النصي. الفقي 195/2

[3] - الاتساق في تماسك النص. الهواوشة 129، نقلاً عن: الخطاب وأثره في بناء النص. تطبيق على المعلقات السبع. عبد المهدي الجراح (رسالة دكتوراه غير منشورة) جامعة اليرموك_الأردن 2002م ص103

1- تثبيت السياق ودعمه: فالسياق حضور علائقي بين الألفاظ والجمل ومعانيها، واستمرار الحضور يعني استمرار العلاقات، ومن ثم يأتي دور الحذف النصي في إعطاء الدور للمتلقي للتقدير بما يوفره السياق من دلالات، من أجل إيجاد الاستمرارية النصية.

2- التماسك المنطقي للتراكيب: وذلك بهدف بقاء البنى النصية متواصلة.

3- التخلص من الحشو: فاللغة العربية تسعى دوماً للإيجاز عند أمن اللبس. ومن ثم يأتي دور الحذف للتخلص من الحشو المعلوم أو المفهوم من السياق.

رابعاً.. الوصل Conjunction :

يختلف هذا المظهر الاتساقي عن كل أنواع علاقات الاتساق السابقة، وذلك لأنه لا يتضمن إشارة موجهة نحو البحث عن المفترض فيما تقدم أو ما سيلحق، كما هو شأن الإحالة والاستبدال والحذف، وإنما هو تحديد للطريقة التي يترابط بها اللاحق مع السابق بشكل منظم. فالنص عبارة عن جمل أو متتاليات متعاقبة خطياً، ولكي تُدْرَك كوحدة متماسكة تحتاج إلى عناصر رابطة متنوعة تصل بين أجزاء النص[1]. وهذه العناصر هي عبارة عن الأدوات المستعملة في الوصل، وقد صنفها هاليداي ورقية حسن إلى: وصل إضافي، وصل عكسي، وصل سببي، وصل زمني[2]. وفيما يأتي تفصيل ذلك.

1- **الوصل الإضافي**: ويتم بالواو و (أو)، (بالإضافة إلى)، (علاوة على هذا).. وقد سماه ديبوجراند بمطلق الجمع، إذ يربط بين عنصرين متحدين أو متشابهين، ويجعل منهما وحدة واحدة[3]. ويدرج هاليداي ورقية حسن علاقات أخرى ضمن الوصل الإضافي هي:

_ علاقة التمثيل الدلالي: باستعمال روابط مثل: (بالمثل..)

_ علاقة الشرح: (أعني، بتعبير آخر، بمعنى، بعبارة أخرى..)

_ علاقة التمثيل: (مثلاً، نحو، على غرار..)[1]

---

[1] - لسانيات النص. محمد خطابي 22_23

[2] - السابق 23_24

[3] - المقاربة النصية د.لوزية عزوز 75

من أمثلة ذلك قول عمر أبي ريشة:

فطغت سخائمهم كما لو في الهشيم قذفتَ جمرا[2]

وهذا وصل إضافي حيث مثل للفكرة بتشبيه مستعملاً الأداة (كما لو).

2- **الوصل العكسي (الاستدراك)**: الذي يعني (على عكس ما هو متوقع)، فإنه يتم بواسطة أدوات مثل: (لكن، مع ذلك، على أية حال، على الرغم من، غير أن..) وهو يجسد علاقة تعارض بين القضيتين[3].

يقول عمر أبو ريشة:

أقوت أرجاؤك إلا من حلم في جفن الرمل يثور [4]

وقد وصل البيت الثاني بالأول وصلاً عكسياً عن طريق الاستثناء بـ (إلا).

3- **الوصل السببي**: حيث يمكننا من إدراك العلاقة المنطقية بين جملتين أو أكثر، ويسميه ديبوجراند (التفريع)[5] أي التعليق، ويربط بين قضيتين (قضايا) تحقق إحداهما يتوقف على الأخرى، وهو بذلك يجسد علاقة منطقية مرتبطة أساساً بالسبب والنتيجة[6]. ويسميه الزناد الربط الخطي المنطقي[7]. ويعبر عنه بعناصر مثل: (بناء على، لهذا، ومن ثم، لأن، وهكذا، لذلك، إذن، كي..).

يقول عمر أبو ريشة:

وقفت لتنثر كل جرح كان في صدري وئيد[8]

وهذا وصل سببي، قامت به لام التعليل.

4- **الوصل الزمني**: ويتم بأدوات مثل: (ثم، إثر ذلك، بعد ذلك، قبل ذلك، آنئذٍ، حينذاك، يومئذٍ..). ويجسد الوصل الزمني علاقة بين أطروحتي جملتين متتابعتين زمنياً[9].

يقول عمر أبو ريشة: ملّ دنياه بعدما سئم السير عليها وضاق في بلوائه[10]

---

[1] - السابق 75
[2] - الأعمال الشعرية الكاملة. عمر أبو ريشة. دار العودة. بيروت 2009م ص 151/1
[3] - المقاربة النصية د.فوزية عزوز 75
[4] - الأعمال الشعرية الكاملة 94/1
[5] - النص والخطاب والإجراء 347
[6] - المقاربة النصية د.فوزية عزوز 75
[7] - نسيج النص. الزناد 48
[8] - الأعمال الشعرية الكاملة 81/1
[9] - لسانيات النص. محمد خطابي 23_24
[10] - الأعمال الشعرية الكاملة 319/1

وهذا وصل زمني حيث استخدم الشاعر الأداة (بعدما) ليرتب الأحداث، فالشاعر أولاً (سئم السير على الدنيا)، ثم (مل من هذه الدنيا).

وإذا كانت وظيفة هذه الأنواع من الوصل متماثلة ـمن حيث الربط بين المتواليات المشكلة للنصـ فإن معانيها داخل النص مختلفة، فقد يعني الوصل تارة معلومات مضافة إلى معلومات سابقة، أو معلومات مغايرة للسابقة، أو معلومات (نتيجة) مترتبة على السابقة (السبب)، إلى غير ذلك من المعاني. ولأن وظيفة الوصل هي تقوية الأسباب بين الجمل، وجعل المتواليات مترابطة متماسكة فإنه بالتأكيد يعد علاقة اتساق أساسية في النص وتماسكه[1].

خامساً.. التماسك المعجمي:

يعد المستوى المعجمي المتمثل في المفردات المستقلة بمعناها معجمياً عن السياق مادة أولية، لا تمثل بعداً نصياً على مستوى الجملة البسيطة أو المركبة. أما عندما يعمد منتج النص إلى إنتاج فكرته فإنه يقوم على اختيار الألفاظ المنسجمة مع المعنى المقصود في الجملة، المنضبط مع الدلالة الجامعة للنص. وهذا الاختيار يكون لبناء النص أو الجملة بنوعيها، ويتم وظيفياً لإنتاج فكرة النص أو إيصالها للمتلقي[2]. فعماد الاتساق المعجمي هو المعجم وما يقوم بين وحداته من العلاقات[3]. والوحدة المعجمية التي تدخل في علاقة اتساقية لا تحمل في ذاتها ما يدل على قيامها بهذا الدور، وإنما يكون ذلك بحسب موقعها في النص[4]. ويتم ذلك عن طريقين: (التكرير والتضام).

1- التكرير:

ويتم بإعادة وحدة معجمية أو تكرارها، سواء بلفظها أو بمرادفها، أو شبه مرادف لها، أو بوحدة مطلقة عامة تندرج ضمنها[5]. ويشير الباحثون إلى أهمية التكرير في تماسك النص، حيث يقوم أولاً بالربط بين الكلامين والجمع بينهما، ويقوم ثانياً بوظيفته التداولية، حيث يلفت أسماع المتلقين إلى أن

---

1 - لسانيات النص. محمد خطابي 24
2 - الاتساق في تماسك النص. الهواوشة 119
3 - أصول تحليل الخطاب. الشاوش 138/1
4 - مدخل إلى علم اللغة النصي. ديتر فيهفيجر، فولجانج هاينه مان. ترجمة: فالح بن شبيب العجمي. جامعة الملك سعود. المملكة العربية السعودية 1419هـ ص 50
5 - المقاربة النصية د.فوزية عزوز 77

لهذا الكلام أهمية لا ينبغي إغفالها[1]. ويقوم التكرير على تقوية المعنى، ويؤدي إلى تكثيف المعاني في النص، ويؤكدها، مما يقوي دور اللغة في أداء المعنى، وهذا يعني وضوحاً أكثر للدلالة، والخلاص من عناء التأويل لإيجاد الانسجام في النص، وإبعاد النص عن التشتت[2]. فالإعادة دعامة للقوة التوليدية لأنظمة الجملة[3]. غير أنه لابد للتكرير أن يؤدي معنى داخل السياق، وأن يكون وثيق الارتباط بالمعنى العام للنص[4].

أشكال التكرير:

1- تكرير تام محض: وهو تكرير اللفظ والمعنى واحد، ولا يقتصر على عنصر واحد مرة واحدة فقط، بل قد يحدث لأكثر من عنصر، وعدة مرات، لا سيما في القصة والرواية، مما يؤدي إلى التماسك الشديد بين مختلف جمل النص ومقاطعه. يقول عمر أبو ريشة:

يكاد خوفي منها يفوق خوفي عليها[5]

ويقول أيضاً:

سجنت صباها والجمال وقلبها خوف الذنوب وما أتته ذنوب[6]

ومن التكرير التام ما يكون في كلمة كالمثالين السابقين، ومنه ما يكون في تركيب جملي أو شبه جملي، والمثال الأوضح على ذلك هو سورة الرحمن، حيث تتكرر الآية: ﴿فبأي آلاء ربكما تكذبان﴾ إحدى وثلاثين مرة، مع أن عدد آياتها لا يتجاوز ثماني وسبعين آية، بما في ذلك الآية المكررة، أي أن التكرير يتجاوز الثلث إلى النصف تقريباً، والتكرير في هذه السورة يفضي إلى تكامل بين قواعد الربط وقواعد التنامي، كما أنه يكثف الدلالة[7].

---

1 - لسانيات النص. محمد خطابي 179
2 - الاتساق في تماسك النص. الهواوشة 120
3 - النص والخطاب والإجراء. دبيوجراند 160
4 - قضايا الشعر المعاصر. نازك الملائكة. دار العلم للملايين. بيروت ط5 ص 246
5 - الأعمال الشعرية الكاملة 191/2
6 - الأعمال الشعرية الكاملة 192/2
7 - علم اللغة النصي. مصطفى قطب 195

2- تكرير جزئي: ويكون بالاستخدامات المختلفة للجذر اللغوي مع اختلاف العنصر الإشاري أو اتفاقه. يقول عمر أبو ريشة:

لست نجما كما ادعوا في السما عاف مخبأهْ

أنت أسنى من السنا أنت في الأرض امرأة[1]

(أسنى) و (السنا)، حيث استخدم أفعل التفضيل مع الاسم لذات الجذر اللغوي.

3- **تكرير الترادف أو شبه الترادف:** وعلى الرغم من ذهاب كثير من اللغويين إلى إنكار الترادف التام أو الكامل، فإننا إذا أردنا بالترادف التطابق في المعنى الأساسي دون سائر المعاني أو اكتفينا بإمكانية التبادل بين اللفظين في بعض السياقات، فالترادف موجود لا محالة[2]. ولكن في هذه الحالة سوف يتبين لنا أن معظم المترادفات ليست سوى أنصاف أو أشباه مترادفات. وأنه لا يمكن استعمالها في السياق الواحد أو الأسلوب الواحد دون تمييز بينها. فالترادف المقصود والذي يسهم بدور في تماسك النص هو: الألفاظ التي تتحد في المعنى الأساسي والتي تقبل التبادل فيما بينها في السياق[3]. ومن ذلك المثال الآتي:

ـ شرعت في الصعود إلى القمة، التسلق سهل للغاية. (ترادف)

ـ شرعت في الصعود إلى القمة، العمل سهل للغاية. (اسم شامل مطلق)

ـ شرعت في الصعود إلى القمة، الشيء سهل للغاية. (كلمة عامة)

يقول عمر أبو ريشة:

ويطوف بي دنيا مُخَضَّلَةَ الجنى لا أنتقي منها ولا أتخير[4]

---

[1] - الأعمال الشعرية الكاملة 229/2

[2] - علم الدلالة. أحمد مختار عمر. عالم الكتب_القاهرة ط5 1998م ص 224

[3] - علم اللغة النصي. مصطفى قطب 194

[4] - الأعمال الشعرية الكاملة 161/1

فالترادف بين (لا أنتقي) و (لا أتخير)

ويقول:

ما بعدك يا أفقي إني منطلق مشبوب الهمة[1]

فالترادف بين (منطلق) و (مشبوب الهمة)

2- التضام (المصاحبة المعجمية):

وهو توارد زوج من الكلمات بالفعل أو بالقوة نظراً لارتباطهما بحكم هذه العلاقة أو تلك[2]. وقد جاء في قاموس اللسانيات: يسمى تضاماً التوزيع القائم بين الوحدات المعجمية للفوظ ما بغض النظر عن العلاقات النحوية بين هذه الوحدات[3]. فالعلاقة النسقية التي تحكم هذه الأزواج في خطاب ما هي علاقة التعارض، من مثل: (ولد، بنت) (جلس، قعد)، وهناك علاقات أخرى مثل: (الكل، الجزء)، (الجزء، الجزء)، أو عناصر من القسم العام نفسه، مثل (كرسي، طاولة). ويكون التضام بأمور: إما بـ(التوارد) في رصف الجملة، وإما أن يستلزم أحد العنصرين التحليليين النحويين عنصراً آخر، ويسمى (التلازم)، أو يتنافى معه فلا يلتقي به ويسمى (التنافي)[4].

وقد عدد هاليداي ورقية حسن أهم المصاحبات المعجمية أو العلاقات الرابطة بين الكلمات وهي[5]:

أ) علاقة التباين: حيث يكون اللفظان:

_ متضادين، مثل: (ولد، بنت)

_ متخالفين، مثل: (أحب/ أكره)

_ متعاكسين، مثل: (أمر/ أطاع)

ب) الدخول في سلسلة مرتبة، مثل: (الثلاثاء، الأربعاء،..) (الدولار، الدرهم..) (اللواء، العميد..)

ج) الكل للجزء، مثل: (السيارة، الفرامل) (الصندوق، الغطاء)

---

1 - الأعمال الشعرية الكاملة 159/1

2 - لسانيات النص. محمد خطابي 25

3 - المقاربة النصية د.فوزية عزوز 81

4 - الاتساق في تماسك النص. الهوارشة 122_123

5 - المقاربة النصية د.فوزية عزوز 83

د) الجزء للجزء، مثل: (الفم، الذقن)

هـ) الاندراج في صنف عام، مثل: (الكرسي، الطاولة).

وعلى الرغم من هذا التقسيم النظري للعلاقات التي يمكن أن تضبط التضام، فإن أزواجاً من الكلمات لا يمكن إرجاعها إلى علاقة واضحة تحكمها، ولكن القارئ يتجاوز هذه الصعوبة بخلق سياق تترابط فيه العناصر المعجمية معتمداً على حدسه اللغوي وعلى معرفته بمعاني الكلمات وغير ذلك[1]. حيث يرى فيرث أننا نعرف الكلمة بالمجموعة التي تلازمها، فتحديد التضام يرتكز على معنى الكلمات المفردة والأعراف المتبعة حول الصحبة التي تلتزمها[2].

وإن هذه العلاقات بين المفردات تزيد من اتساق النص وتماسكه، فكل لفظ يشكل شبكة علائقية متينة مع الألفاظ التي يتضام معها كحقل مغناطيسي، فيحكم بذلك تماسك وحدات النص وجمله[3].

---

[1] - علم اللغة النصي. مصطفى قطب 199

[2] - الاتساق في تماسك النص. الهواوشة 123

[3] - المقاربة النصية د.فوزية عزوز 83

الباب الثاني

أدوات الاتساق التركيبية

(الإحالة والوصل)

تحليل وموازنة

الفصل الأول: الإحالة الضميرية في شعري عمر أبي ريشة وأدونيس

الفصل الثاني: الوصل في شعري عمر أبي ريشة وأدونيس

مدخل:

يعرض هذا الباب لأدوات الترابط النصي التركيبية كما استخدمت في شعر كل من الشاعرين موضع الدراسة، وهما أدونيس وعمر أبو ريشة. ونحرص في هذا الباب على إحصاء الأدوات التركيبية كما وردت في شعريهما وتحليلها. ونود هنا أن ننوه إلى أن أدوات الترابط النصي النحوية المعتمدة في الدراسات النصية أربعة، هي: الإحالة والحذف والاستبدال والوصل، بيد أننا اعتمدنا في هذا الباب التركيز على اثنتين منها فحسب، هي الإحالة والوصل، ولم نتطرق للحذف والاستبدال، وذلك للأسباب الآتية:

- عدم توفر أمثلة كافية من شعر الشاعرين تكفي لإقامة فصل كامل لدراسة كل منها.
- اختصاص الحذف والاستبدال بأسلوب السرد القصصي، والحوار بين طرفين، وهذا ما تؤكده الأمثلة المذكورة في كتب الدراسات النصية، إذ إنها غالبا واردة في إطار حواري أو سردي، والشعر يتميز بأسلوبه الخاص المختلف عن السرد والحوار.
- قيام بعض الدراسات التطبيقية بإهمال هاتين الأداتين أو إحداهما. من ذلك كتاب (لسانيات النص) للدكتور أيمن محمود موسى الذي طبق أدوات الترابط النصي على عينية أبي ذؤيب الهذلي، حيث أهمل كلاً من الحذف والاستبدال ولم يشر إليهما. ومن ذلك أيضاً كتاب (الترابط النصي في ضوء التحليل اللساني للخطاب) لخليل بن ياسر البطاشي، الذي طبق الأدوات النصية على سورة الأنعام، وقد أهمل عنصر الاستبدال في دراسته تماماً. ومن ذلك أيضاً ما ذكره الدكتور سامح الرواشدة في تحليله إحدى قصائد أدونيس، إذ قال: "وحين نبحث عن أمثلة دالة في جانب الاستبدال نجدها محدودة، لا تمثل ظاهرة ذات حضور تسعف في قيام حالة اتساق داخل هذا النص"[1]. كما أضاف الرواشدة أنه يرى الحذف آلية تفكك وتشتيت على المستوى النصي أو اللساني، لأنه يترك أطرافاً من النص بعيدة عن الحضور، فيبدو النص وكأنه أشلاء ممزقة[2].
- إن النسبة التي يحتلها الحذف والاستبدال في استعمالات الكتاب بوصفها أدوات ترابط نصي هي نسبة ضئيلة للغاية، ولا تستحق أن تبحث في هذا المجال، يدل على ذلك الدراسة التي قام بها الدكتور مصطفى

---

[1] - في الأفق الأدونيسي. دراسة في تحليل الخطاب الشعري د.سامح الرواشدة. دار أزمنة للنشر والتوزيع. عمان_الأردن ط1 2006م ص 35

[2] - السابق 36

صلاح قطب مقارناً بين الجاحظ والزيات في استعمال أدوات الترابط، حيث تبين لديه أن كلا من الحذف والاستبدال يردان بنسبة 0.2 % عند الجاحظ قياساً إلى باقي الروابط، وبنسبة 0.1 % للاستبدال، و0.3 % للحذف لدى الزيات[1]. وهو ما يدل على ضآلة تأثير هذين العنصرين في عملية التماسك النصي.

[1] - ينظر: علم اللغة النصي د.مصطفى صلاح قطب 247، 320

الفصل الأول

الإحالة الضميرية

في شعري عمر أبي ريشة وأدونيس

المبحث الأول: الإحالة بضمائر المتكلم

المبحث الثاني: الإحالة بضمائر المخاطب

المبحث الثالث: الإحالة بضمائر الغائب

مدخل:

جاء في لسان العرب: "ضمر، الضُّمْر، الضُّمُر: الهزال ولحاق البطن، ... الضمور وهو الهزال والضعف... والضمير: السر وداخل الخاطر، والجمع الضمائر، والشيء الذي تضمره في قلبك، وتقول: أضمرتُ في نفسي شيئاً أي: أخفيتُه، وأضمرَتْهُ الأرض: غيبته إما بموت وإما بسفر، والضمار من المال الذي لا يرجى رجوعه" [1]. ويقول ابن هشام: "إنما سمي مضمراً من قولهم أضمرتُ الشيء إذا سترته وخفيته، ومنه قولهم: أضمرتُ الشيء في نفسي، أو من الضمور وهو الهزال، لأنه في الغالب قليل الحروف"[2].

وقد عرف النحاة الضمير بأنه: ما وضع لمتكلم أو مخاطب أو غائب تقدم ذكره لفظاً أو معنى أو حكماً[3]. وهو ما أشار إليه ابن مالك في الألفية بقوله:

فما لذي غيبة أو حضور كأنت وهو سمّ بالضمير[4]

ويعرفه السكاكي بأنه "عبارة عن الاسم المتضمن الإشارة إلى المتكلم أو إلى المخاطب أو إلى غيرهما بعد سبق ذكره"[5]. ويرى تمام حسان أنه قائم مقام ما يكنى به عنه، وموضوع ليشير إلى مسماه الذي سبق تعيينه وذكره لينوب عنه اختصاراً[6]. وينقسم الضمير بحسب الاستعمال إلى قسمين: مستتر وبارز، فالمستتر غير مذكور في الكلام ويقدر تقديراً لضرورة ما يشير إليه، والبارز يذكر في الكلام، وينقسم بدوره إلى: منفصل ومتصل.

ويرى علماء النص أن ضمائر المتكلم والمخاطب تحيل إلى شيء خارج النص، فهي تعد من قبيل الإحالة الخارجية، كالضمير (أنا) و(نحن) فإنها تصدق على ذات خارج النص، وكذلك عندما يخاطب الكاتب المتلقي فيستخدم الضمير (أنت) أو(أنتم) فإنه يحيل إلى مجموعة من الناس. وقد تحيل إلى داخل النص فيما يتعلق

---

1 - لسان العرب. ابن منظور (ضمر) 4/491_492

2 - شرح شذور الذهب في معرفة كلام العرب. ابن هشام الأنصاري، تحقيق: محمد أبو فضل عاشور. دار إحياء التراث العربي بيروت. ط1 2001م ص75

3 - شرح الرضي على الكافية لابن الحاجب. تحقيق: يوسف حسن عمر. الناشر: جامعة قار يونس_ليبيا 1975م 2/401

4 - متن الألفية. ابن مالك الأندلسي. المكتبة الشعبية. بيروت (د.ت) 18

5 - مفتاح العلوم. أبو يعقوب السكاكي. تحقيق: عبد الحميد هنداوي. دار الكتب العلمية ط1 2000م ص 116

6 - اللغة العربية معناها ومبناها. د.تمام حسان. عالم الكتب ط5 2006م ص 108

بالاقتباسات والخطاب السردي. أما ضمائر الغياب فهي تحيل غالباً إلى مرجع داخل النص، فتؤدي دوراً مهماً في اتساقه وانسجامه، وذلك من خلال الربط بين أجزائه[1].

وتكتسب الضمائر أهميتها بصفتها نائبة عن الأسماء والأفعال والعبارات والجمل المتتالية، ولها وظائف مختلفة حسب موقعها في الجملة. ومن أهم وظائفها أنها تربط بين أجزاء النص المختلفة، فتحدث نوعاً من التماسك والاتساق بين عناصره من خلال الإحالة التي تربط بنى النص بتراكيبه المتعددة وسياقه عن طريق العودة إلى المرجع الإشاري. وقد رصدنا استعمال الشاعرين للإحالة بالضمائر، ورأينا كيف يتركز بعضها في قصائد، ويغيب عن قصائد أخرى أو يكاد. ولقد تنوع استعمالها بحسب مقتضيات السياق ومقاصد كل من الشاعرين، وفيما يأتي تفصيل ذلك.

[1] - الإحالة في ديوان الجزائر. مصطفى زمالش 65، ولسانيات النص. محمد خطابي 18

المبحث الأول

الإحالة بضمائر المتكلم

أولاً.. ضمائر المتكلم في شعر عمر أبي ريشة:

تتنوع ضمائر المتكلم في شعر عمر أبي ريشة وتتخذ أشكالاً عديدة، وتتخذ كذلك إشارات مرجعية متعددة، وإن كان أغلبها يشير إلى ذات الشاعر. وترتفع نسبة ورودها في عدد من القصائد بشكل لافت، وذلك في القصائد الآتية: (فدائي، وجراحي، ما أوجع، الغربة، زاروا بلادي، في خندق). ففي قصيدة (فدائي) يتحدث الشاعر بلسان الفدائي، وتحيل ضمائر المتكلم كلها عليه، وقد استعمل فيها الشاعر ياء المتكلم التي اتصلت تارة بالاسم وتارة بالفعل وتارة بالحرف في كل من: (شبابي، إيابي، فمي، كأسي، شرابي، بيني، ركابي، أسري، إهابي، آبائي، أجدادي، جرحي، ترابي، أعلامي، حرابي) و (يذهلني، يسألني) و (عني)، كما استعمل الأفعال التي يستتر فيها الضمير (أنا) في كل من: (أمضي "مكررة ثلاث مرات"،أسري، أُجيبُ، أحثُّ). وكما أسلفنا فقد أحالت الضمائر السابقة على شخصية الفدائي التي يتحدث الشاعر بلسانها، ومن أبيات القصيدة:

بيني وبين الموت ميعاد ... أحثُّ له ركابي

عبقٌ بأنفاسِ النعيم ... السمح والمجد اللبابِ

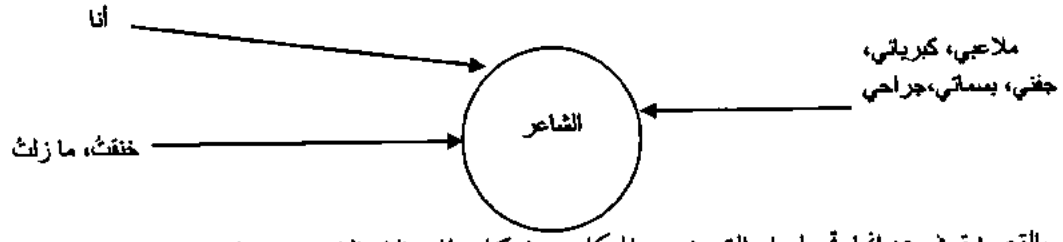
أسري على إيمانه ... والحقدُ يسري في إهابي

هذي الربوع ربوعُ آبائي ... وأجدادي الغضابِ[1]

---

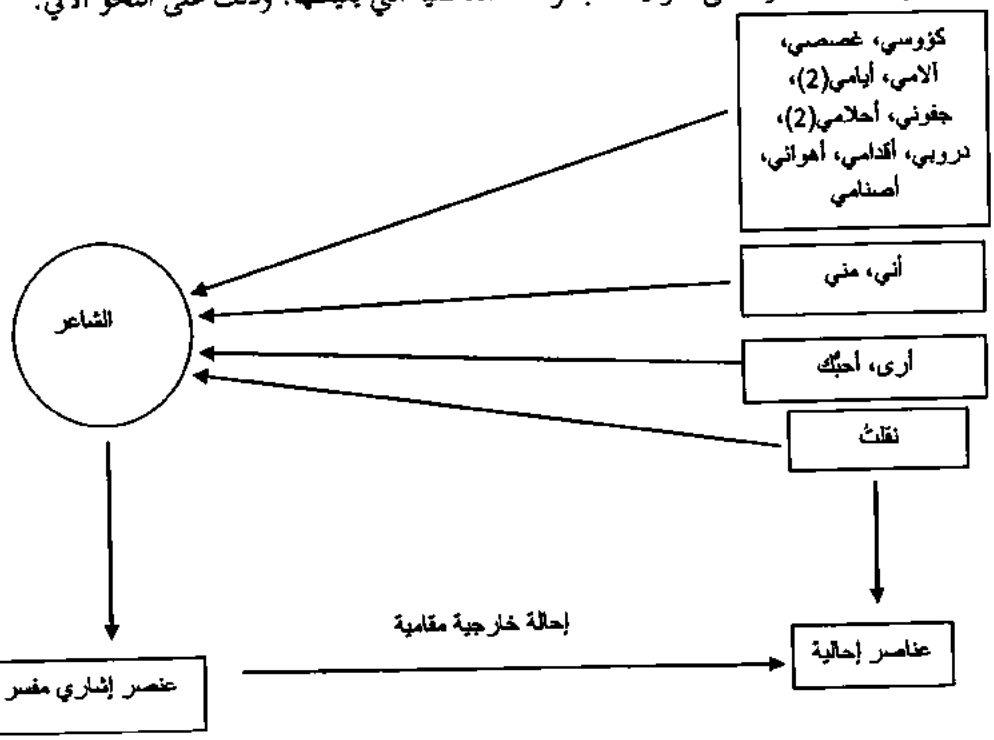
[1] - الأعمال الشعرية الكاملة 59/1

أما قصيدة (وجراحي)[1] فتبدو الإحالات فيها بضمير المتكلم متوازنة مع غيرها من الضمائر من حيث العدد، ومن حيث حجم القصيدة، حيث يبلغ النص ستة أبيات، وبلغ عدد الإحالات بضمير المتكلم فيها ثماني إحالات، وذلك على النحو الآتي:



والقصيدة في عنوانها تحمل إحالة بضمير المتكلم، وفي كل تلك الإحالات يعبر الشاعر عن ذاته بنبرة توحي بالأمل والتفاؤل، وتنأى عن اليأس والإحباط على الرغم من كل معاناته.

أما قصيدة (ما أوجع) فكما هو واضح من العنوان تمتلئ القصيدة بالعاطفة والحزن، وتبلغ ستة أبيات فحسب، لكنها تحتوي على سبع عشرة إحالة بضمير المتكلم، وهي نسبة مرتفعة، حيث تتركز الإحالات وتتكاثف، وتحيل جميعها إلى ذات الشاعر، على نحو يتناسب والحالة العاطفية التي يعيشها. وذلك على النحو الآتي:



[1] - الأعمال الشعرية الكاملة 61/1

ومن أبيات هذا النص:

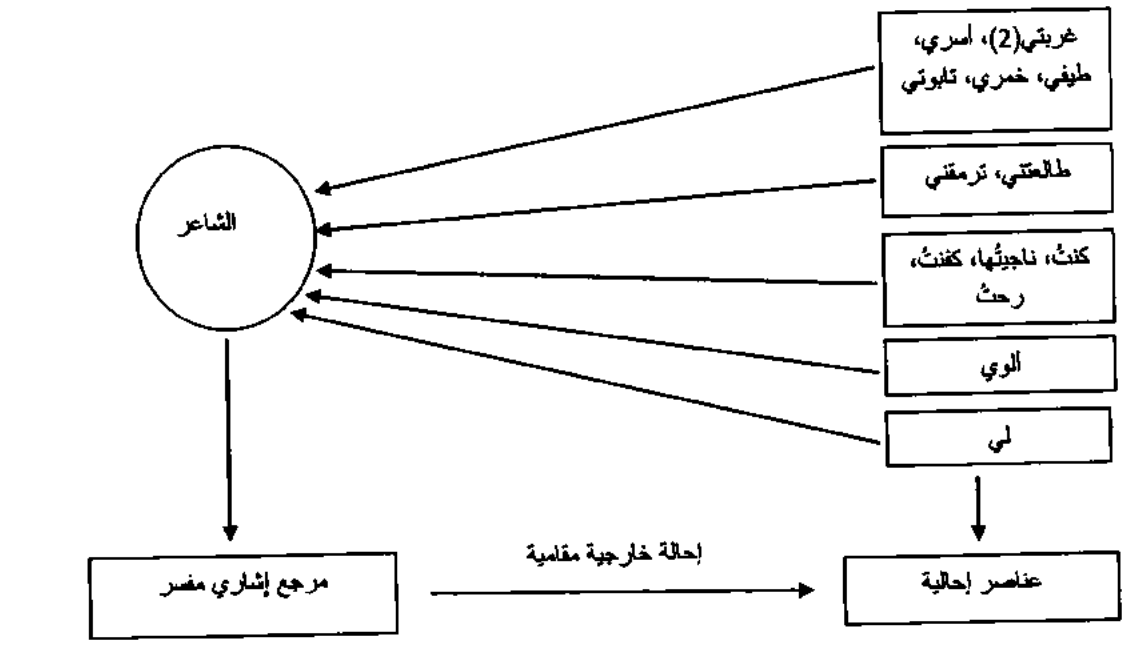
فجفوني لا تعرف إلا أحلامي تقتل أحلامي

ودروبي لا تذكر أني نقلت عليها أقدامي

صاحٍ وأحبك يا دنيا في الوهج من الشفق الدامي

ما أوجع نفرة أهوائي مني وتثاؤب أصنامي[1]

وفي قصيدة غنائية أقرب ما تكون إلى ذاتية الشاعر بعنوان (الغربة)[2]، تتكاثف ضمائر المتكلم وتتركز فيها بشكل كبير وواضح، وكلها تعود على الشاعر نفسه، فتربط النص بسياقه الخارجي، حتى تتكاثف الدلالات وتتعمق، حيث بلغت ضمائر المتكلم أربعة عشر في قصيدة مؤلفة من سبعة أبيات. وهي نسبة مرتفعة إذا ما قسناها بقصائد أخرى. وفي جميع الأحوال فإن الفكرة التي يريد الشاعر أن يعالجها ويتطرق إليها في قصيدته هي التي تفرض عليه وعلى النص وجود ضمائر بعينها، وكثرة بعضها على حساب بعضها الآخر، بما يتناسب طرداً مع الفكرة وطريقته في التعبير عنها. والشكل الآتي يوضحها:

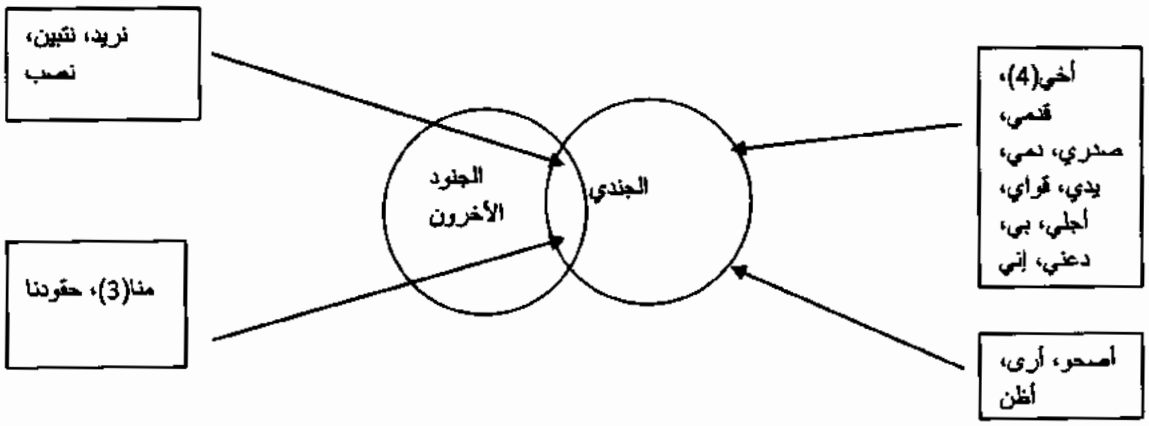


[1] - الأعمال الشعرية الكاملة 73/1

[2] - السابق 91/1

وكذلك الأمر في قصيدة (زاروا بلادي) حيث تتكاثف ضمائر المتكلم المحيلة إلى ذات الشاعر، فتبلغ عشرة مواضع في قصيدة مكونة من سبعة أبيات. وذلك في المواضع الآتية: (أنا)، (صغتُ، غنيتُها، أطلقتُها، جعلتُ، اختبأتُ، خشيتُ)، (إليَّ، افتتاني، مكاني). وجميعها إحالات خارجية مقامية تفهم من خلال السياق.

أما قصيدة (في خندق) فإن الإحالة بضمير المتكلم فيها تتخذ منحى مختلفاً، حيث تدور القصيدة على نحو قصصي على لسان جندي مرابط في الثغور ضد الأعداء، وهو مع رفاقه الجنود يخططون لكمين يوقعون الأعداء به، وينتهي النص بتمكنهم من الإيقاع بعدوهم، لكن بطل القصة يستشهد أثناء ذلك. وتحيل بعض ضمائر المتكلم على جمع المتكلمين، والمقصود بهم الجندي البطل ورفاقه من الجنود المرابطين، ويحيل بعضها الآخر على الجندي وحده. والملاحظ أن ضمائر جمع المتكلمين تكثر في القسم الأول من القصيدة، الذي يمثل تكاتف الجنود معاً للإيقاع بعدوهم، وحين نصل إلى نهاية القصيدة، حيث يصاب الجندي البطل فإن ضمائر المتكلم المفرد تكون هي السائدة، وكأنه يشير إلى مواجهته منفرداً مصيره المحتوم.



يقول الشاعر فيها:

أخي ما بي؟ أرى قدميَّ تصطكان من ألم

أظن شظية طافت بصدري وانطفت بدمي

أخي خدرت يدي.. خارت قواي، تنهد الجرح

فقم أنت ودعني يا أخي، هيهات لن أصحو[1]

والملاحظ في كل ما سبق أن القصائد كانت تزخر بنسبة مرتفعة من الإحالات بضمائر المتكلم بكافة أشكالها، فقد وردت ياء المتكلم المتصلة بالاسم وبالفعل وبالحرف، كما وردت تاء المتكلم المتصلة بالفعل الماضي، إضافة إلى ورود الضمائر المنفصلة الصريحة المعبرة عن المتكلم أو المتكلمين (أنا) و (نحن)، كما وردت الضمائر المستترة (أنا) و (نحن) المرتبطة بالفعل المضارع. وفي مقابل هذه القصائد التي طغت فيها ضمائر المتكلم، تأتي قصائد أخرى احتوت على إحالات بضمائر المتكلم بنسبة متوسطة، حيث توازنت فيها ضمائر الخطاب والغياب مع التكلم، وذلك في القصائد الآتية: (بعد النكبة، صلاة، حكاية سمار، الفارس، عام جديد، بنات الشاعر، في طائرة، يا عيد، فراق)، وفيما يأتي تفصيل ذلك.

في قصيدته (بعد النكبة) التي ألفها عام 1948م، نجد فيها روح الغضب والثورة على الحال المزري الذي وصلت إليه الأمة بعد كارثة فلسطين، وقيل إن التظاهرات قد عمت الوطن العربي، وأقيم مهرجان شعري في حلب تعبيراً عن رفض الأمة لما حدث، وكان عمر أبو ريشة قد أعد هذه القصيدة للمناسبة، واستطاع بإلقائه المؤثر تحريك الجماهير وتحريضها، وهي قصيدة منبرية حماسية[2]. وتبلغ الأبيات المثبتة في الديوان من هذه القصيدة اثنين وعشرين بيتاً، ويرد ضمير المتكلم فيها إحدى عشرة مرة، في كل من: (أمتي"3"، طرفي، وتري، مئزري، فمي، إبائي) و(تخطيتُ، تهاديتُ) و(ألقاك). وفي كل هذه المواضع يحيل الضمير إلى عنصر خارجي مفهوم من السياق هو ذات الشاعر، حيث يبث شكواه من الحال المزري الذي وصلت له الأمة من ضعف وهوان.

وفي قصيدة (صلاة) يتخذ ضمير المتكلم شكل الجمع، والإحالة تشير إلى الشعب والأمة التي يتحدث الشاعر بلسانها، فتارة هو (نا) المتكلمين المضاف إليها الاسم (مغانينا)، وتارة هو ضمير مستتر في الفعل المضارع في كل من: (نمشي، نخفيها، نحواها). وتارة هو ضمير منفصل (نحن) وذلك في البيت الأخير :

نحن نحواها على الجدب إذا أعطت رجالاً![3]

---

1 - الأعمال الشعرية الكاملة 97_96/1
2 - السابق. مقدمة عمر شبلي 19/1
3 - السابق 50/1

وفي قصيدة (حكاية سمار) التي ألقاها الشاعر في مهرجان أقيم تمجيداً لذكرى الأخطل الصغير، وهي قصيدة طويلة نسبياً حيث تبلغ اثنين وثمانين بيتاً. وإن استعمال الشاعر لضمير المتكلم يبدأ حين يصرح بالمخاطب وهو (لبنان)، وذلك في البيت الثامن من القصيدة، وتتوالى من بعده ضمائر المتكلم المحيلة إلى ذات الشاعر، أو المحكية على لسان غيره، يقول فيها:

لبنان جئتُك من غيابات السرى ... ويدي على دقات قلب حائر

وحفيف أشباح الوغى في مسمعي ... ورفيف أطياف المنى في ناظري

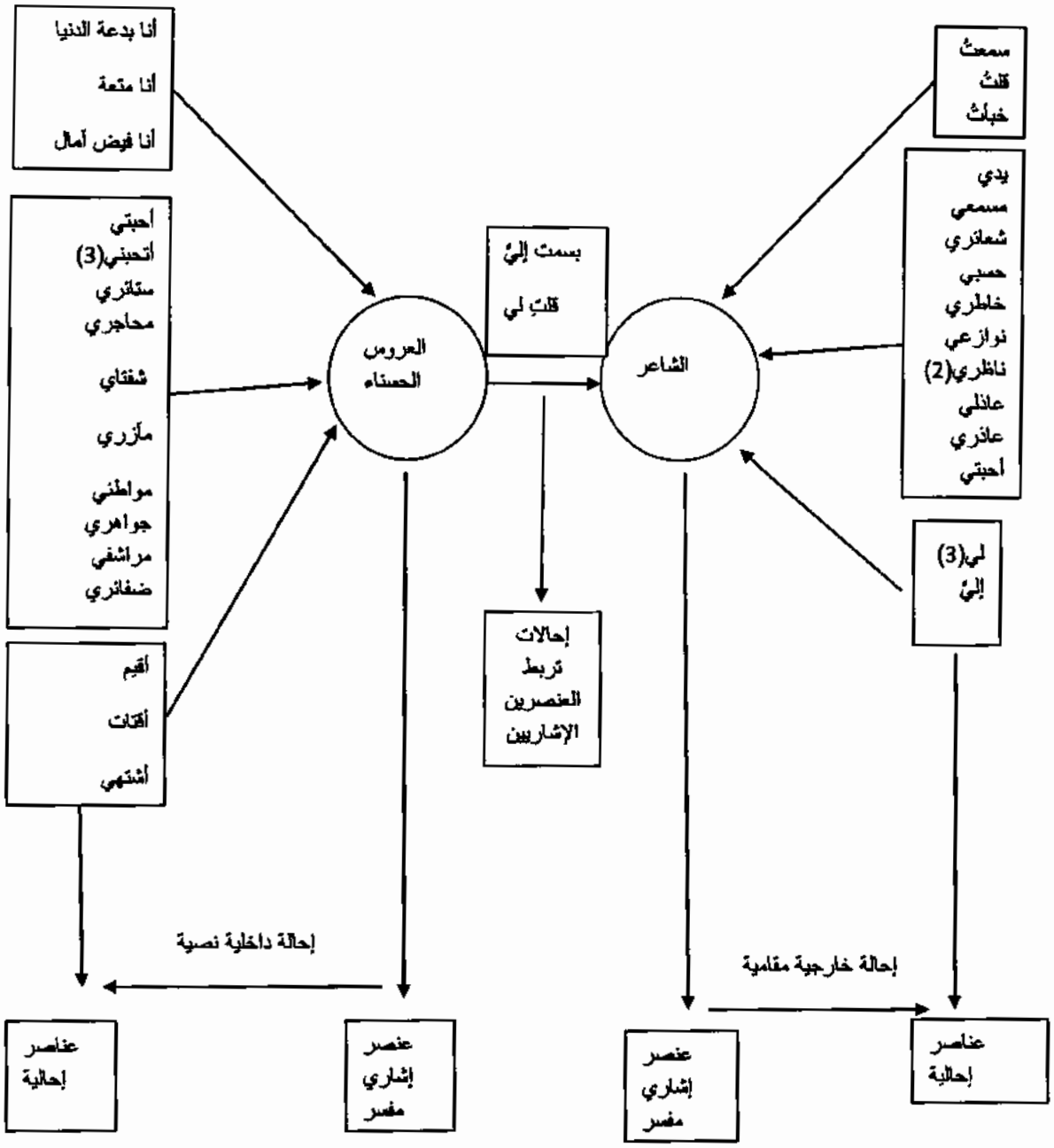
وإذا عروس ما استقر رواؤها ... إلا على متباين متنافر

بسمت إلي وما سمعت للمتي ... الغبراء همسة وازع أو زاجر

"من أنتِ؟" قلتُ لها، ففيك تقاتلت ... شتى غوايات الفتون الآسر[1]

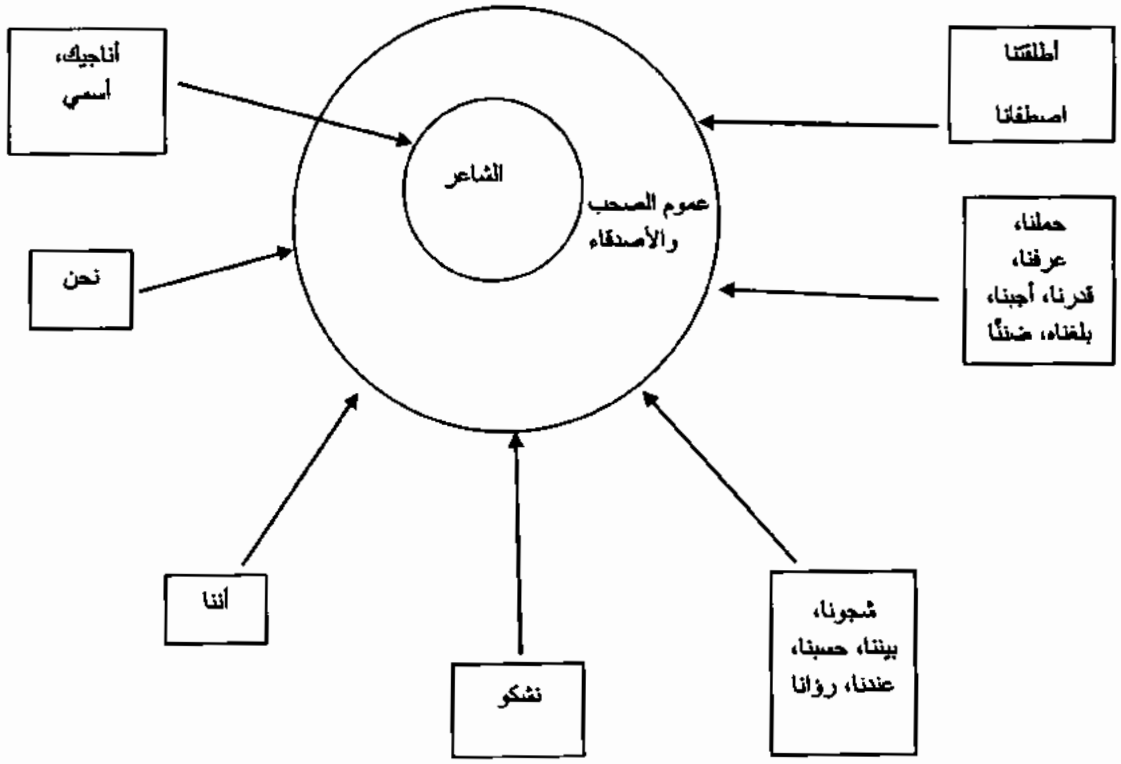
لقد تنوعت ضمائر المتكلم التي استخدمها الشاعر في هذه القصيدة، فتارة هي ياء المتكلم المضاف إليها الاسم، وتارة هي ياء المتكلم المتصلة بالفعل، وتارة بالحرف، وتارة يأتي الضمير المنفصل صريحاً وواضحاً في التعبير عن المتكلم، وقد يأتي مستتراً، أو تاء للفاعل. وإن المرجع الإشاري لهذه الضمائر هو أحد اثنين، إما الشاعر نفسه في حديثه عن نفسه ومشاعره، وإما عروس حسناء برزت له فأنطقها وأجرى على لسانها كلاماً عبر فيه عما يريد. وفيما يأتي رسم توضيحي يشرح ذلك.

[1] - الأعمال الشعرية الكاملة 62/1



ولربما يصبح التحليل أكثر وضوحاً إذا اعتبرنا العروس الحسناء التي تتم الإحالة إليها بضمير المتكلم في هذه القصيدة، بعدد يساوي تماما عدد الإحالات بضمير المتكلم العائدة على ذات الشاعر، إذا اعتبرناها رمزاً للوطن الثاني للشاعر، لبنان الحبيب الذي يزخر بكل ما هو جميل وفاتن، والذي يخاطب فيه الشاعر روح المرثي (الأخطل الصغير) الذي ينتمي إليه ويمثله بفنه وإبداعه.

وفي قصيدة بعنوان (الفارس)، يحكي الشاعر عمر أبو ريشة عن (إميل البستاني) الذي شيد ضريحه الفخم، ولكنه لم يدفن فيه، فقد سافر بطائرته الخاصة التي سقطت به في البحر، فلم يرجع. وفي هذه القصيدة يدور ضمير المتكلم بين الإحالة للشاعر ذاته منفرداً، وبين الإحالة بالجمع لعموم الصحب والأصدقاء بما فيهم الشاعر، وهي جميعاً إحالات خارجية مقامية تفهم من السياق. وفي الواقع فإن ما أحال على الشاعر منفرداً كان قليلاً جداً، بالنسبة لقصيدة بلغت ثلاثة وخمسين بيتاً، حيث وردت الإحالة له ضميراً مستتراً في موضعين فقط في كل من: (أناجيك، أسمي)، أما باقي الإحالات فكانت جميعاً تعود على جمع المتكلمين، الذين يقصد بهم الشاعر وصحبه من أصدقاء الفارس إميل البستاني وأحبابه الذين يتحدث الشاعر بلسانهم.



ومن أبياته فيها:

طلع الخلد من محاريبه الزهرِ وناجاك زهوه لا حداده

نحن أسرى التراب، ما أطلقتنا بعدُ من طيب أسره أصفاده

حسبنا منه أن قدرنا فأحببنا! فهانت على الحياة شداده

وعرفنا فيه الجمالَ، وأقصى ما بلغناه أننا عُبَّادُه!!

ما ضننا بما اصطفانا به الله ولا قل عندنا إمداده

من رؤانا يهمي العزاء على الدنيا ومنها بقاؤه أو نفاذُه![1]

وفي قصيدته (عام جديد) كانت غرفته تغص ببطاقات التهنئة بالعام 1959م، فيما يجلس هو فيها وحيداً حزيناً. يتخذ ضمير المتكلم في هذه القصيدة شكلاً واحداً هو ياء المتكلم المرتبطة بالاسم أو بالحرف، وذلك في كل من: (وحدي"3"، حجرتي"2"، زهوي، مجدي، صدري، مني)، وهي جميعها تحيل إلى ذات الشاعر إحالة خارجية مقامية تفهم من السياق.

أما قصيدته (بنات الشاعر) التي ألقيت في حفل تأبين الأخطل الصغير عام 1969م، فتدور فكرتها حول أن كل الناس يعلمون بموت الشاعر إلا بناته، أي: قصائده، ويذكر فيها الشاعر مآثر الأخطل الصغير، وحزن أصحابه وأحبابه عليه. وتتخذ الإحالة بضمير المتكلم فيها شكل الجمع، فضمير المتكلمين (نا) أو (نحن) هو السائد فيها، وهو يحيل في غالبه على الصحب وأحباب المرثي، ويرد ضمير المتكلمين مستتراً في قوله (نسرح)، في إحالة إلى الشاعر والمرثي معاً مرة واحدة فقط، أما ياء المتكلم وتاؤه فترد كل منهما مرة واحدة فحسب، وذلك يعد قليلاً نسبياً في قصيدة تبلغ أربع وخمسين بيتاً. وهذا يذكر بقصيدة (الفارس) التي سبق تحليلها قبل قليل، وكلاهما تدور فكرته حول رثاء ميت وتعداد مناقبه ومآثره، والذي يظهر لنا أن فكرة الرثاء تقتضي من الشاعر حشد أكبر عدد من الراثين والباكين والمتأثرين بموت المرثي، وذلك أبلغ في الدلالة، فالمرثي لا يبكيه الشاعر وحده، وإنما يبكيه كل الصحب والأهل والأحباب. ويختم الشاعر قصيدته الطويلة مخاطباً الأخطل الصغير بقوله:

عفواً بشارةُ بعض البوح ضقتُ به فسال فوق فمي حران يستعرُ

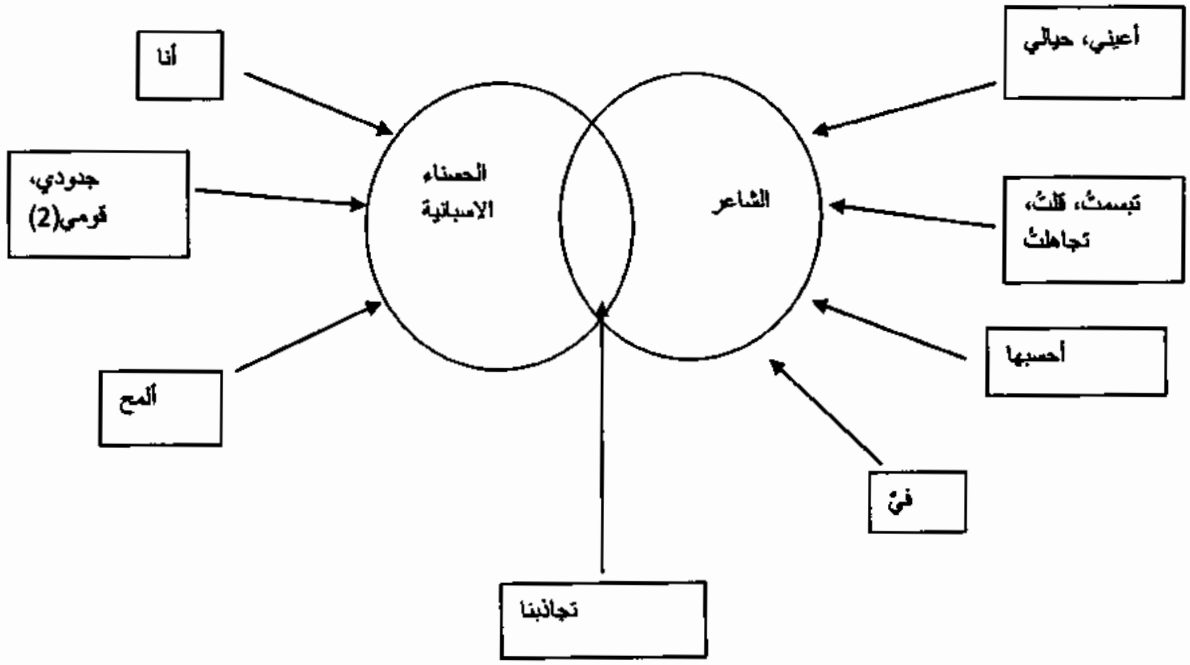
خنقتُ بالدمعة الخرساء أكثره وأقتل الدمع ما لا يلمح البصر[2]

وفي قصيدة (في طائرة) كان الشاعر في رحلة إلى تشيلي، وكانت إلى جانبه حسناء إسبانية، تحدثه عن أمجاد أجدادها القدامى، العرب!! دون أن تعرف جنسيته!. وتحيل أغلب ضمائر المتكلم فيها إلى الشاعر نفسه، ويحيل بعضها إلى الشاعر والحسناء معاً، كما يحيل بعضها الآخر إلى الحسناء التي يتحدث الشاعر بلسانها في بعض الأبيات، وذلك على النحو الآتي:

---

[1] - الأعمال الشعرية الكاملة 79/1

[2] - السابق 89/1



ومما جاء فيها:

وأجابت: أنا من أندلسٍ — جنة الدنيا سهولاً وجبالاً

وجدودي ألمح الدهر على — ذكرهم يطوي جناحيه جلالاً

بوركت صحراؤهم كم زخرت — بالمروءات رياحاً ورمالاً

حملوا الشرق سناءً وسنىً — وتخطوا ملعب الغرب نضالاً

فنما المجد على آثارهم — وتحدى بعدما زالوا الزوالا

هؤلاء الصيد قومي فانتسب — أن تجد أكرم من قومي رجالاً[1]

وفي قصيدته (يا عيد) التي ألفها عام 1949م، يخاطب العيد ويشكو له حالة الأمة الجريحة التي بغى الطغاة عليها واغتصبوا أرضها. تتناثر فيها ضمائر المتكلمين حيث يتحدث الشاعر بلسان الأمة جميعاً معبراً عن حالها، فنرى الضمائر الآتية: (نحن) و(عزتنا، راياتنا، ليلنا) و(طالعْتَنَا). ومما جاء فيها:

يا عيدُ ما افترّ ثغرُ المجدِ يا عيدُ — فكيف تلقاكَ بالبشرى الزغاريدُ

[1] - الأعمال الشعرية الكاملة 99/1

وكيف ينشَقُّ عن أطيافِ عزتِنا حلمٌ وراءَ جفونِ الحقِّ موؤودُ

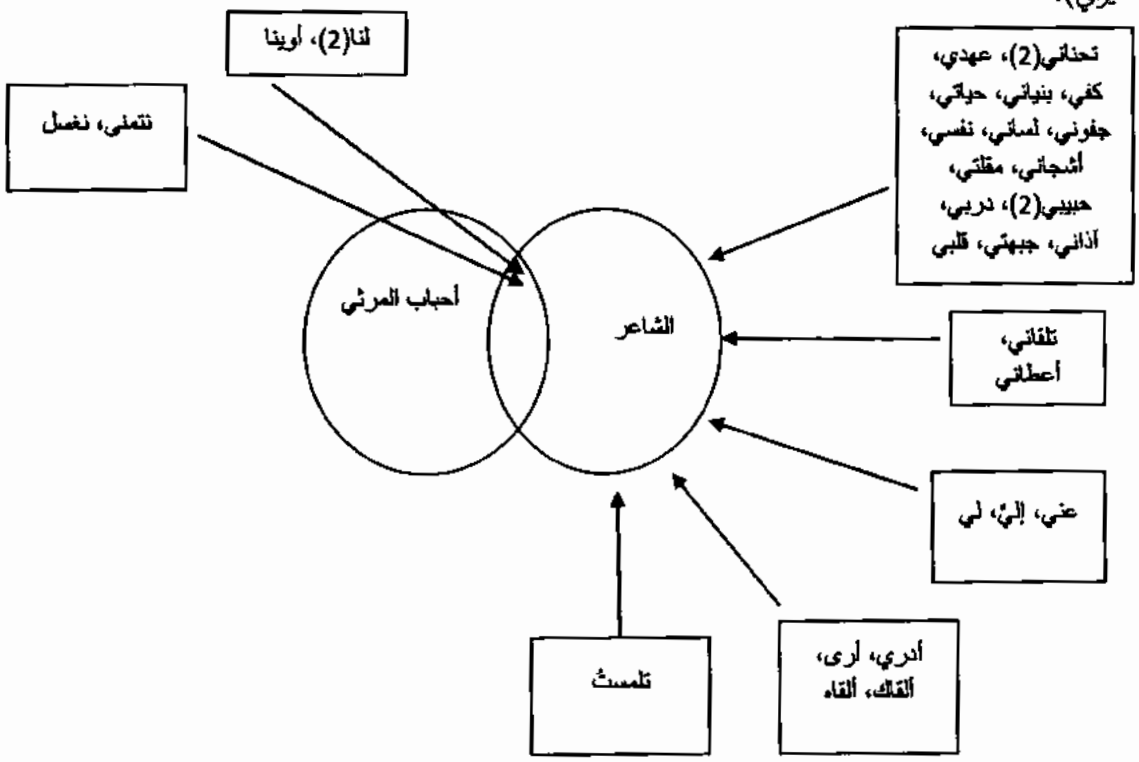
طالعْتَنا وجراحُ البغيِ راعفةٌ وما لها من أُساةِ الحيِّ تضميدُ

فتلك راياتُنَا خجلى منكسةٌ فأين من دونِها تلك الصناديدُ

ويختمها بقوله: سينجلي ليلُنا عن فجرِ معتركٍ ونحن في فمِهِ المشبوبِ تغريدُ[1]

وفي كل ما سبق كانت الإحالات خارجية مقامية تفهم من خلال السياق.

وفي قصيدته (فراق) التي رثى فيها (جميل محمد مراد) الذي يبدو أنه فرد في عائلة زوجته، وقد خطفه الموت شاباً. نرى ضمائر المتكلم تتراوح فيها بين المفرد والجمع، كما هي عادته في المراثي، فتارة تحيل على الشاعر، وتارة تحيل على الشاعر وأحباب المرثي معاً، وجميعها إحالات خارجية مقامية تفهم من خلال السياق. وفي موضع واحد ترد ياء المتكلم محيلة على أرجاء النادي الذي كان يسهر فيه المرثي، ويشبه الشاعر أرجاءه بالثغور التي تصيح: (يامن يراني).

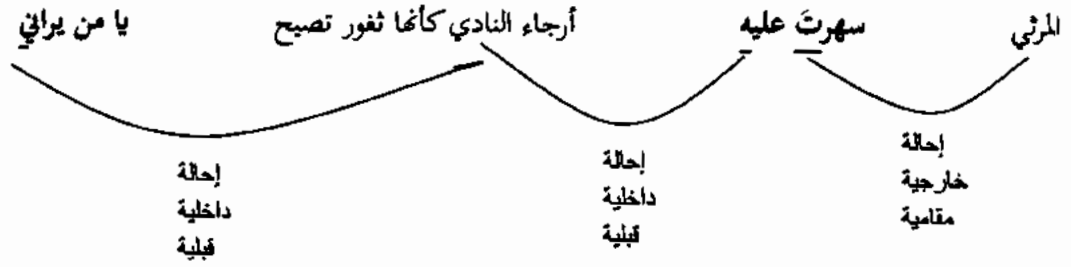


[1] - الأعمال الشعرية الكاملة 1/100_101

وفي قوله:

أين نادٍ لنا سهرتَ عليه والليالي مطروفةُ الأجفانِ

كلُّ أرجائِهِ من المتعِ البيضِ ثغورٌ تصيحُ: "يامن يراني"[1]



وقد وردت بعض القصائد في ديوانه قل فيها استعمال ضمير المتكلم أو ندر، وهي بالطبع تعتمد على ضمائر المخاطب والغائب في ترابط النص وتماسكه، وتعتمد كذلك على وسائل إحالية أخرى، وهذه القصائد هي: (صلاة، حماة الضيم، بسمة التحدي، هكذا، شطآن بلادي، يا شعب). وفي قصيدة (حماة الضيم) التي بلغت ثلاثين بيتاً، نرى ضمير المتكلم يرد مرة واحدة فحسب، والقصيدة عبارة عن عتاب من الشاعر للائمة مجهولة متخيلة في أمر الوطن العربي وما آل إليه حاله من ضعف وهوان، وإشارة إلى المتسببين بذلك من رؤساء خونة وحكام يقفون في صف الظلم والظلام ضد شعوبهم المقهورة. ويرد ضمير المتكلمين (نا) في البيت الأخير منها في قوله:

مهلاً حماة الضيم إن لليلنا فجراً، سيطوي الضيم في أطماره[2]

وهذا يشير إلى تنوع طرائق الشاعر في الحديث عن هموم الأمة وقضاياها، فتارة يضع نفسه داخل الحدث وتشير ضمائر المتكلم إليه في كل بيت وسطر، وتارة يضع ذاتاً أخرى يتحدث عنها بصيغة الغائب أو المخاطب، وكأنه يتجرد من الموقف، ويُنطِق الأشياء بما يريده هو، وهو ما فعله في هذه القصيدة، وهذا يدل على غنى فكره وخياله، ووفرة طرائقه في التعبير عن أفكاره ومعالجتها.

---

[1] - الأعمال الشعرية الكاملة 308/1

[2] - السابق 50/1

وفي قصيدة (بسمة التحدي)[1] نجد كذلك قلة في الإحالات بضمير المتكلم، حيث تبلغ القصيدة سبعة أبيات، يرد ضمير المتكلم فيها مرة واحدة ضميراً مستتراً ، في قوله: (أسترحم)، وتحيل على الشهيد الذي يجري الشاعر القول على لسانه.

ثانياً.. ضمائر المتكلم في شعر أدونيس:

في شعر أدونيس تبدو نصوصه قصيرة جداً مقارنة بنصوص عمر أبي ريشة الطويلة وتظهر إحالاته بضمير المتكلم فيها على نحو كبير و واضح. من أمثلة ذلك نص تكونه مقطوعات يجمعها عنوان واحد هو (قالت الأرض) تبلغ تسعاً وثلاثين مقطوعة شعرية في ثلاثمائة وأربعة سطور، وهي تبدو كنص واحد حيناً، وتشذُّ بعض مقطوعاتها عن ذلك أحياناً أخر، و إن كان وضع الشاعر عنواناً واحداً لها يدل على أنه يريد لها أن تكون نصاً واحداً. في نص (قالت الأرض) تبدو الإحالات بضمائر المتكلم كثيفة وموزعة في المقطوعات، وقد خلت منها سبع مقطوعات، خمسة منها متوالية. في هذا النص تعود الإحالات بضمير المتكلم إلى الأرض حيث إن النص بأكلمه يفترض أنه يجري على لسان الأرض كما هو عنوان النص. وبذلك ترتبط الإحالات بضمير المتكلم كلها معاً، وترتبط النص ببعضه، فكثير من تلك الإحالات يشير إلى (الأرض) المرجع الإشاري المفسر المذكور في عنوان القصيدة وهي إحالات داخلية قبلية، لأن العنوان جزء من النص، فالمقاطع السبعة الأولى تحيل ضمائر المتكلم فيها إلى الأرض على نحو مباشر في كل من (جذوري، نبضي، بي، صدري، لي، أستفيق، حقلي، تلالي، أنا، أبنائي، كلي(2)، أطلع ، صدري ، شبابي، سويتُ، عروقي، أبنائي ، ربيتهم ، أطفالي، مجّدوني، ينابيعي ، ترابي، نحن، أقلنا، احترقنا، مددنا، توقي، حياتي ، بعضي، كياني أكن، نمت، أعماقي). وفي بعض تلك الإحالات يبدو ضمير المتكلم مشيراً إلى جمع المتكلمين وذلك في: (نحن، أقلنا، احترقنا، مددنا) وذلك في المقطع السادس. ولربما يشير بذلك إلى أن الأرض تتحد مع أبنائها فتتحدث بلسانهم، وهو يعود في المقطع السابع ثانية إلى ضمير المتكلم المفرد.

وتختفي ضمائر المتكلم من المقاطع الثامن، والعاشر والحادي عشر والثاني عشر، لتعود للظهور ثانية في المقطع الثالث عشر وحتى السادس عشر مشيرة إلى جمع المتكلمين، وكأنه يتحدث بلسان أبناء تلك الأرض كما سبق،

---

[1] - الأعمال الشعرية الكاملة 56/1

وذلك في كل من: (فينا، ننسج، نحن، شققناها، نتخطى، نلقي، خلفنا، نموت(2)، لنا، نكبنا، خَفْضِنا، حولنا، صدورنا).

وتخلو المقاطع السابع عشر والثامن عشر من ضمائر المتكلم تماماً ثم تعود للظهور ثانية في المقطع التاسع عشر ويتكرر ورودها بشكل مكثف إلى نهاية النص، وتحيل على أبناء الأرض في كل من المقاطع: (19، 20، 21، 22) فالعنصر المحيل فيها هو ضمير المتكلمين، وذلك في كل من: (علينا(2)، نقهر، نحن(2)، تاريخنا، جوانحنا، جراحنا، هُنا ، نمزق، نكشف، كشفتنا، كأنّا، نخلق، نعطيه، نرى، نشاء، أكفنا، كنا(4)، نتخطى، نلقي، خطواتنا، فزرعنا، ملأنا، شمخنا، نلف، نبني، بعدنا، مجدنا، مجدافنا، روانا، فينا، تستفزنا).

أما في المقطع الثالث والعشرين فيبدو ضمير المتكلم مفرداً في موضعين (أرضي، سريري)، ويحيل على (أم) التي ورد ذكرها في بداية المقطع، فالإحالة نصية داخلية قبلية، والمقطع هو:

رب أم تمدُّ كفّاً إلى الأرض

وكفّاً لطفلها المقرور

لمحت في صراخه لغة القهر

ورعب الدنيا وموت الشعور

ورأت في جبينه ثورة الجوع

وأطياف جفنها المذعور

فانحنت تأكل التراب وتستفّ

بقايا موائد وقشور

وعلى ثغرها رجاءٌ: غداً تخضرُّ

أرضي، غداً يضيء سريري[1]

يستطيع القارئ أن يلحظ كيف يرتبط نهاية المقطع ببدايته عن طريق تلك الإحالة، فيعود ضمير المتكلم في السطر الأخير على المحال إليه في السطر الأول (الأم).

وفي المقطعين الرابع والعشرين والخامس والعشرين يعود الشاعر للحديث بلسان أبناء الأرض أو الشعب، فنجد أمامنا: (حقولنا، روضنا، أرضنا(2)، كوننا، حبنا، أردنا). وفي المقطع السادس والعشرين والسابع والعشرين نرى ضمير المتكلم المفرد كثيفاً وطاغياً، ويبدو من السياق أن الشاعر لا يتحدث عن نفسه خصوصاً وإنما يتحدث بلسان الإنسان بوجه عام. وهي إحالة خارجية، جاء منها: (أنا(3)، شئت، جفني، شبابي، لي، دروبي، فؤادي، أهدابي، أجفاني، تمثلتُ، قوتي، بلادي). أما المقطع الثامن والعشرين فلنا معه وقفه، حيث إن فيه شيئاً من الإشكال، ونثبته هنا للتفصيل فيه:

أنا فيها الفلاّح أزرعها قمحاً

و ورداً وأقلع الأشواكا

سكتي تنطح الصخور وتمشي

في الأحافير، نشوةً وعراكا

وحقولي سنابل تفرع النجم

كأني زرعتُ فيها السماكا

قَيِّم باسم امتي ... لستُ مقطوعاً

ولا غاصباً ولا ملاّكا

أنا للشعب ، أيها الشعب تجّدت

---

[1] _الأعمال الشعرية (1) أغاني مهيار الدمشقي. أدونيس. دار المدى. سوريا 2002م ص 25/1.

فإني في كل شيء أراكا[1]

إن ضمائر المتكلم الواردة في بداية المقطع تحيل إلى الإنسان الذي يكون فلاحاً في هذه الأرض، حيث يدور النص كاملاً حول الأرض وعلى ذلك تجري الإحالات الآتية: (أنا، أزرعها، أقلع، سكتي، حقولي، كأني، زرعتُ، أمتي، لستُ). ثم تأتي بعد ذلك إحالات مختلفة، لا يبدو أنها تحيل إلى الإنسان، ولا يتضح بشكل مباشر مرجعها الإشاري المفسر إلا من خلال التخمين، وعلى ذلك تجري الكثير من إحالات الشاعر أدونيس، حيث يقول: (أنا للشعب)، ولا يبدو أنها تحيل للإنسان كسابقاتها وإنما يظهر أنها تحيل إلى الأرض وذلك في كل من: (أنا للشعب، إني، أراك) وهو في الحقيقة مجرد تخمين من الباحث، حيث إن الغموض الذي يكتنف شعر أدونيس يحتاج إلى كثير من التخمين ومحاولة سبر أغوار النص ليخرج المتلقي بفكرة النص ويفهم إحالات الشاعر في كثير من المواضع، وغني عن الذكر أن هذا مما يضعف الاتساق في النص، ويفتح المجال لتأويلات قد تكون متناقضة.

وأما في المقطع التاسع والعشرين، فيتقمص الشاعر شخصية الراعي، ويتحدث بلسانه، وتحيل إليه ضمائر المتكلم، حيث يقول : (أنا فيها الراعي)، والإحالات هي: (أنا، أطوف، أغنامي، لي، معي، بلادي، أُطلع، فكأني، راحتي). وتبدو الإحالات هنا نصية داخلية، في قوله (أنا) تبدو بعدية، فالمحال إليه (الراعي) ذكر بعدها، وأما باقي الإحالات فهي قبلية.

وابتداءً من المقطع الثلاثين فإن ضمير المتكلم يبدأ بالإحالة على ذات الشاعر، ويستمر كذلك حتى نهاية المقطع الخامس والثلاثين، وذلك في كل من: (دمي(2)، أجفاني، جوانحي، يداي، أنا(14)، مِتُّ، لا أموتُ، ركزتُ، خطاي، عشتُ، غلغلتُ، كلي، دربي(3)، قلبي، تقبيلي، كنتُ(2)، أحيا(2)، لي (10)، أمتي(5)، لستُ، وحدي، يضمني، أحسُّ، صدري، وريدي، نفسي(3)، وجودي(3)، شعبي، أسلُّ، أكون، بلادي، أردُّ، قبضتي، فؤادي). ونرى في تلك المقاطع تكثيفاً وتركيزاً لضمير المتكلم، ووفرة وغزارة في استعماله والإحالة به، لكن المرجع الإشاري في الغالب يبدو غير واضح، ولا يستطيع القارئ إلا أن يخمن، ويعتمد على ظنه وحدسه.

وأما المقاطع الأربعة من السادس والثلاثين حتى نهاية النص فإن ضمير المتكلم فيها يتخذ شكل الجمع إلا في موضع، ولربما كانت إحالات ضمائر المتكلمين عائدة إلى الشعب عموماً، وهي إحالات خارجية مقامية، وذلك في

[1] - الأعمال الشعرية 27/1

كل من: (بلادنا، أقلعنا، مشينا، كبرياؤنا، ملأنا، نحن(2)، شئنا، خلقنا، نغرب، نلقي، عرفْتُنَا، رَأَتْنا، نسير ، نحيا، رجعنا، بنا، جذبْتنا).

وقد ورد ضمير المتكلم المفرد بقوله (بلادي) وهو يحيل إلى ذات الشاعر مرتين في المقطعين السابع والثلاثين والثامن والثلاثين، وإن كان ضمير المتكلمين يحيط بها في كلا المقطعين، وبهذا نرى تنقل الشاعر من الحديث بصيغة المفرد إلى الحديث بصيغة الجمع. ولربما كان سبب ذلك التنقل هو ثقل ارتباط كلمة (بلاد) بجمع المتكلمين، أي (بلادنا)، فالشاعر يؤثر في هذه الكلمة بالذات أن يستعملها مضافة لضمير المتكلم المفرد، ويستعمل ما حولها من كلمات مرتبطاً بضمير الجمع وكأنه يضنُّ بها على أبناء شعبه!. وبالمجمل فإن الإحالات بضمير المتكلم في نص (قالت الأرض) كانت مشكلة في كثير من المواضع، وغير واضحة المرجع الإشاري المفسر، وذلك نظراً لطول النص من جهة، ولكون الإحالات في غالبها خارجية مقامية من جهة ثانية، ولعدم دلالة السياق على نحو واضح من جهة ثالثة، فإن ذلك مما يشتت النص ولا يساعد على تماسكه واتساقه.

في نصوص أخرى نرى ضمير المتكلم كثيفاً، وغزير الوجود من أمثلة ذلك نص (بين عينيك وبيني)، حيث يرد ضمير المتكلم فيها تسع مرات في ستة أسطر قصيرة، يقول فيها:

حينما أُغرق في عينيك عيني

ألمح الفجر العميقا

وأرى الأمس العتيقا

وأرى ما لستُ أدري

وأحس الكون يجري

بين عينيك وبيني[1]

وهو يحيل على ذات الشاعر الحاضرة والبارزة بكثافة في هذا النص، إحالة خارجية مقامية تفهم من السياق.

---

[1] - الأعمال الشعرية 47/1

وفي قصيدة أخرى بعنوان (يقولون إني انتهيت) تظهر فيها رغبة الشاعر في إثبات نفسه، وفرض ذاته، بما يوحي برغبة الآخر في تهميشه أو إقصائه، وتظهر (الأنا) فيها غزيرة واضحة ومكثفة، وذلك من خلال العدد الكبير الذي احتوته القصيدة من ضمائر المتكلم، حيث بلغت ثمانية وخمسين موضعاً في ستة وثلاثين بيتاً. وهذا يتناسب طرداً مع الفكرة التي يدور حولها النص، بل إن الشاعر يبالغ في طرح ذاته إلى درجة تثير نفور القارئ في قوله:

أحب أنا ، كم أحبُّ جمالي

وأعبد فيه ضلالي

و يقول أيضاً:

ولي الأرض، لي زهوها، ولي كبرها

تجرحني راحتاها، ويعبدني صدرها

وفي نهايتها يقول:

يقولون إني انتهيت

وفي كل درب

يصفّق لي ألفُ قلب

و يضحك ظلٌّ وبيت

شربت أنا كل قلب

شربتُ كأني انتشيت

وقلتُ انجبلِ

يا وجودي، وكن ما اشتهيت[1]

وعلى الرغم من الخطأ اللغوي في استعمال الشاعر الضمير المنفصل في قوله: (أحب أنا) حيث إنه يقصد (أحبُّني)، ولا يجوز الإتيان بالضمير المنفصل في حال أمكن الإتيان بالمتصل، يقول ابن مالك:

وفي اختيار لا يجيء المنفصل إذا تأتى أن يجيء المتصل[2]

ولكن الشاعر يسير على عادته في الإتيان بكل غريب وغير مألوف للفت انتباه المتلقي وإثارة فضوله.

ومثل هذه القصيدة في ترسيخ الذات وإبرازها قصيدته (حب)[3]، التي يشير فيها إلى أن كل الكائنات تحبه، ففعل الحب منصب على ذات الشاعر في كل أجزائها، فالمتكلم فيها ـوهو الشاعرـ محور النص ومحور الحب، حتى إنه يقول في نهايتها:

كان إله الحب مذ كنتُ

ما يفعل الحبُّ إذا مِتُّ؟![4]

ويحيل ضمير المتكلم فيها إلى ذات الشاعر في كل من (يحبني، تحبني ، أخي، كنتُ، مِتُّ).

ومن القصائد المهمة التي تولي ضمير المتكلم أهمية واضحة قصيدة (أفقي وعد) يقول فيها:

عابرٌ أحمل أيامي وفي

ظمأ الرمل وفي خطوي بحار

يا هوى ضيَّعني، مُرَّ على

حيرتي، مُرَّ على شطآنها

1- الأعمال الشعرية 49/1_50

2 - شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك. تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد. دار التراث_القاهرة ط20 1980م 99/1

3 - الأعمال الشعرية 37/1

4 - السابق 37/1

وسل الأصداف عن كُنهانها

أيُّ سر لي في أعماقها

أي حلمٍ لي في أجفانها؟

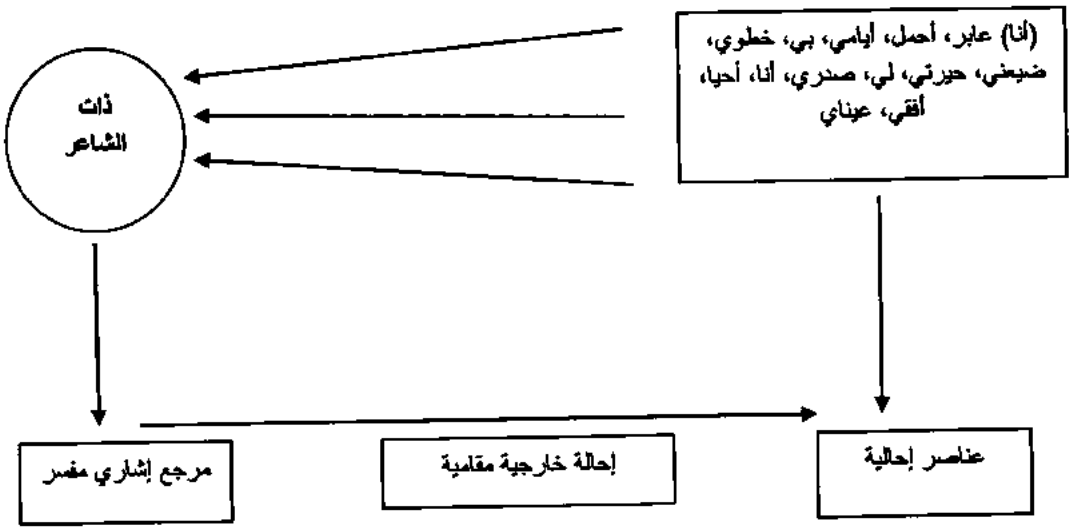
هي في صدري تراتيل غدٍ

وبخورٌ مُذْهبُ النار، ونار

من أنا، أيُّ هوى أحيا له؟

أفقي وعدٌ وعيناي انتظار[1]

ولنا أن نلحظ أن الكلمة الأولى في النص هي خبر لمبتدأ محذوف تقديره (أنا). وتتوالى ضمائر المتكلم التي تحيل على ذات الشاعر، يوضحها الرسم التوضيحي الآتي:



[1] - الأعمال الشعرية 68/1

ويظهر أنها قصيدة تحكي حيرة نفسية، وقلقاً من مجهول، وتتآزر العوامل لترسيخ تلك الفكرة، وأحدها الضمير. وتشترك قصيدة (مسيرة)[1] مع القصيدة السابقة في طريقة الشاعر في التعبير عن نفسه حيث يمشي الشاعر، وتمشي خلفه الأنجم، وهو الذي يمشي إلى ذاته، في ذاتية مفرطة تتناسب مع ضمائر المتكلم الطاغية فيها. حيث وردت الإحالات الآتية: (أمشي(3)، خلفي(2)، خطواتي، دمي، أنا، ذاتي) وكلها إحالات خارجية مقامية تحيل إلى ذات الشاعر مباشرة. وتأتي قصيدته (المخاض) التي يقول فيها:

لمن يفتح الفجر شُبّاك عيني

ويحفر فوق ضلوعي طريقه

لِمَ الموتُ ينبض ملء كياني

ويربط عمري بخفق الثواني؟

عرفتُ: دمي رحمٌ للزمان

وفي شفتيَّ مخاض الحقيقة[2]

في هذه المقطوعة الصغيرة يحاول الشاعر أن يركز على فكرة ولادة الكلمات لدى الشاعر، وأنه لا ينطق إلا بالحقيقة، وتتوالى ضمائر المتكلم بإحالاتها المكثفة نحوه، حيث (عيني، ضلوعي، كياني، عمري، عرفتُ، دمي، شفتيَّ) وجميعها إحالات خارجية مقامية تحيل إلى ذات الشاعر نفسه.

و يبالغ الشاعر في ذاتيته المفرطة، فالكون يتوحد به، ولا يدري أي منهما يبتكر الآخر. وذلك في قصيدته (وحدة):

وُجِّد بي الكون فأجفانه

تلبس أجفاني

وُجِّد بي الكون ، بحريتي

---

[1] - الأعمال الشعرية 72/1
[2] - السابق 73

فأيُّنا يبتكر الثاني[1]

ولستُ أدري إن كان بإمكاننا أن نسمي هذه الأسطر نصاً، يحيل ضمير المتكلم فيها على ذات الشاعر، أما ضمير المتكلمين في قوله (فأيُّنا) فإنه يحيل إلى الشاعر والكون معاً، وبذا نفهم أن الشاعر يضع نفسه في منزلة واحدة مع الكون بأكمله! وفي هذا من الذاتية والفردانية وإعلاء الذات الشيء الكثير.

وفي قصيدته (الثلج والدخان) يعرض الشاعر فكرته عن تآكل الأشياء حتى فنائها خلال وقت قصير، ويمثل لذلك بالثلج والدخان، ليشير إلى أن الزمان تنطبق عليه الفكرة ذاتها، وقد وردت فيها الإحالات الآتية: (أعشقه، أوشوشه، أغالبه، أسقط) (بي، لي) (ظني، شفتي، دمي، حلمي، غلابي، زماني، دموعي، وجودي) (أنا) (لمحت)، وقد أحالت جميعها إلى ذات الشاعر إحالة خارجية مقامية.

وفي قصيدة تخلو من أي إحالة سوى ضمير المتكلم هي (حجر الضوء) يقول الشاعر:

على حجر الضوء أنقش عمري

وديعاً كحبة قمح

يغطي حروفي ضبابٌ

وفي كلماتي عتمة

لأني حُبٌّ

أظل على الضوي أبني، وتبني

معي حفنة من حياتي ولقمة[2]

تخلو هذه المقطوعة من جميع أنواع الإحالات، إلا ضمائر المتكلم ، ومثلها مقطوعتان هما: (شرق الجمال)[1]، و(مواعيد)[2]. في (حجر الضوء) تبدو ذات الشاعر حاضرة، حيث يتحدث عن نفسه في تهويمات، وصور خيالية

---

[1] - الأعمال الشعرية 74/1

[2] - السابق 81/1

غير قابلة للفهم، وغير مرتبطة ببعضها البعض، يبدو ضمير المتكلم هو القاسم المشترك الوحيد بينها، فهو ينقش عمره على حجر الضوء، لكن الضباب والعتمة يسيطران على كلماته وحروفه، ويبقى هو في الضوء يحاول البناء. أما في (مواعيد) فيعبر الشاعر بأسطر قليلة عن طول طريقه وتجواله الروحي الدائم، وفي (شرق الجمال) يعبر عن رغبته الدائمة في رؤية الشروق وعدم تمكنه من ذلك. ويبدو في هذه المقطوعات اعتماد تام على ضمير المتكلم إذ هو العنصر الوحيد الذي يقوم بدور الإحالة لتحقيق الترابط النصي في النصوص. وفي المقطوعات الثلاث تحيل ضمائر المتكلم إلى ذات الشاعر مباشرة إحالة خارجية مقامية تفهم من السياق. وعلى الرغم من أن الضمائر المستعملة هنا تسهم في ربط فكرة النص بقائله وهو الشاعر. لكن النصوص تبقى مشكلة، وغير واضحة، وتحتوي على كثير من الالتباس.

وفي قصيدة (مستقبل الحرية) يُجري الشاعر على لسان بلاده أغلب القصيدة فيقول:

غدا عندما بلادي تغني:

"أنا الحب يؤثر عني

بوجهي محوتُ السوادا

وصرت لكل بلادٍ بلاداً

فلم يبق في أرضنا ظلامٌ ولم يبق شرٌّ"

فقل أنا حُرٌّ، وقل أنت حُرٌّ[3]

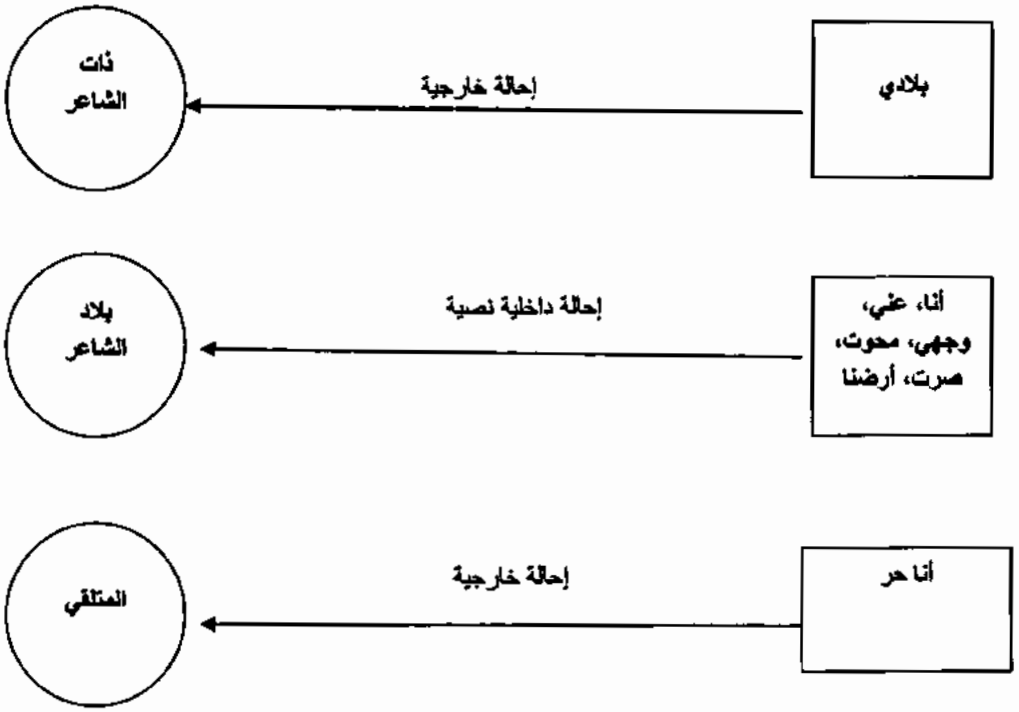
فالإحالات: (أنا، عني، وجهي، محوتُ، صرتُ، أرضنا) كلها تحيل إلى بلاد الشاعر، وأما ضمير المتكلم في (بلادي) فهو يحيل إلى الشاعر، وأما (أنا) في السطر الأخير فإنها تحيل إلى المتلقي الذي يُطلب منه أن يقول: (أنا حُرّ).

---

[1] - الأعمال الشعرية 69/1

[2] - السابق 87/1

[3] - السابق 85/1



وفي قصيدة (الجَّدجُد)[1] يرد فيها الشاعر على اتهامات بعض الناس الذين يصفونه بالتيه، ويزعم أنه ينشد للشمس والشمس ترمز للحق والوضوح، كما يستعمل رمز (الجدجد). فيقول:

و يقولون إنني لستُ كالغير أَعبُدُ

ليس في جبهتي حصير و ركنٌ و مسجد

و يقولون : تائهٌ، ويقولون جُدجدُ

وتساءلت هل تبخر في وجهي الغد؟

و تذكرتُ أنني كنتُ للشمس أنشدُ

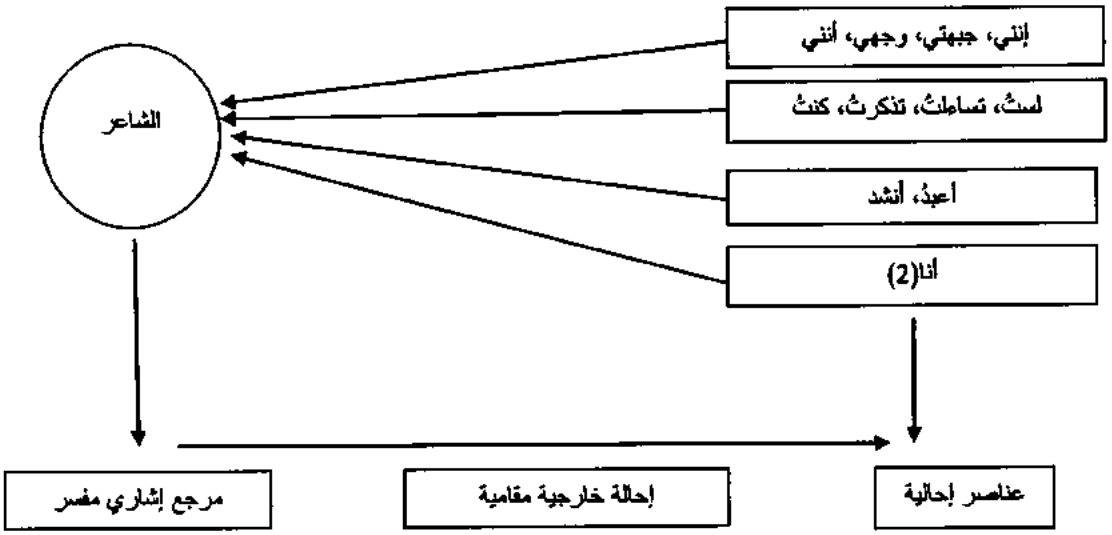
أنا في الشمس تائه أنا للشمس جّدجدُ[2]

---

[1] - الجدجد : أو صرار الليل، هو جنس من الحيوانات، تسمح له رجلاه الخلفيتان السوداوان أن يقفز مسافات تبلغ أضعاف حجمه، ينشط ليلاً و يحفر نفقاً في التراب ليرتاح فيه خلال النهار، تغني بعض الجداجد الإستوائية بصوت عال، وتقع أذناه على مفصل رجليه الأماميتين.

[2] - الأعمال الشعرية 86/1

وبصرف النظر عن بعد كلمة (جدجد) عن الشعرية، وعدم مناسبتها للموقف، فإن (الجدجد) يقضي نهاره مرتاحاً وينشط للغناء ليلاً، ومع ذلك فإن الشاعر يقول: (أنا للشمس جُدجد)، وبرأيي هو استعمال غير موفق. وفي هذه القصيدة ترد الإحالات بضمير المتكلم كثيفة وغزيرة، تتناسب مع الحالة الدفاعية التي تسيطر على الشاعر.



وفي قصيدته (دروب) تبدو كذلك ذاتيته المفرطة حيث يقول :

أمسي غَدٌ والكون ترتيلةٌ

تذوب، في وجهي وحبي تذوب

يولد في عينيّ معنى الضحى

تبدأ من نفسي كل الدروب[1]

وتؤازره ضمائر المتكلم في كل من: (أمسي، وجهي، حبي، عينيّ، نفسي) وهي جميعاً إحالات خارجية مقامية تفهم من السياق وتحيل إلى ذات الشاعر.

[1] - الأعمال الشعرية 93/1

ثالثاً.. الموازنة بين الشاعرين:

لقد لاحظنا اعتماد الشاعر عمر أبي ريشة بشكل واضح على الإحالات بضمير المتكلم، وقد ورد بصيغه المتعددة (ياء المتكلم) (نا المتكلمين) (تاء المتكلم) والضمير المستتر (أنا) و(نحن)، والضمير المنفصل (أنا) و(نحن)، وقد لحظنا توازناً من حيث العدد في استعماله ضمائر الإفراد وضمائر الجمع، حيث تتقارب نسبتاهما، وفي كل موضع كان الضمير يقوم بدوره في ربط النص بالسياق الخارجي ويؤدي إلى تماسك أجزاء النص معاً، وذلك حين تتكرر الإحالات إلى المرجع الإشاري ذاته. ومما يجدر ذكره أن المرجع الإشاري لديه كان واضحاً دائماً، ولا يحتاج إلى كثير من إعمال الذهن من قبل القارئ لفهمه وإدراكه. وقد لحظنا أن نسبة وروده كانت تختلف من قصيدة إلى أخرى، ففي بعض القصائد كان ضمير المتكلم يرد بكثرة وتتكاثف دلالاته، وفي بعضها الآخر كان يقل أو يندر. وقد بلغ عدد ضمائر المتكلم الوارد في مادة التحليل من شعر أبي ريشة 255 ضميراً، بما يعادل 22% من مجموع الضمائر لديه.

أما ضمائر المتكلم لدى أدونيس فقد وردت بكثرة وبكثافة شديدة، و قد كانت غزيرة من حيث العدد، إذ بلغ عددها 552 ضميراً، وبلغت نسبة ورودها 53% قياساً إلى باقي الضمائر. والملاحظ أيضاً أن شعر أدونيس يميل إلى الذاتية والفردانية، و قد تجلى ذلك في الموضوعات والأفكار المطروحة في قصائده، والتي آزرها بغزارة استعمال ضمائر المتكلم. ولا بد أن نشير إلى أن ضمائر المتكلم كانت تسهم في ربط النص بسياقه الخارجي أحياناً، إضافة إلى دورها في ترابط أجزائه في بعض الأحيان، لكن بالمقابل كان ضمير المتكلم موضع إشكال في العديد من النصوص من حيث غموض مرجعه الإشاري، ومن ثم حاجة المتلقي للتخمين وإعمال حدسه، وهو ما يؤدي إلى تعدد القراءات للنص الواحد. وقد طغى ضمير المتكلم (المفرد) على ضمير المتكلمين (الجمع) في شعر أدونيس، مما يعزز سمة الذاتية والفردانية التي أشرنا إليها سابقاً. وأخيراً.. خلت عدد من قصائده من ضمائر المتكلم تماماً، وهي (يأس، حيرة، رجاء، صورة وصفية).

المبحث الثاني

الإحالة بضمائر المخاطب

المقصود بالمخاطب السامع الحاضر فلا إشكال في مرجعه، و لكن قد يراد بالخطاب العموم فيشمل من يأتي بعده، بل يصلح للمخاطبة بمثله، وهو الطرف الثاني في عملية التواصل الذي يوجه إليه المتكلم خطابه عمداً[1].

أولاً.. ضمائر المخاطب في شعر عمر أبي ريشة:

في شعر عمر أبي ريشة تكثر ضمائر المخاطب في القصائد التي يهدف الشاعر منها إلى إثارة المتلقي وتحريك مشاعره لهدف ما، والملاحظ أن لديه العديد من القصائد الحماسية التي تُوجَّه مباشرة إلى المتلقي، فيشعر أنه يقف أمامه ويخاطبه، وجهاً لوجه، ويكثر هذا في القصائد الوطنية الحماسية التي يخاطب فيها الشاعر الشعب والأمة على نحو مباشر، ليثير عزيمتها، ويستثير نخوتها لتقاوم المعتدي وتحافظ على مقدراتها، وقد تجلى ذلك في مجموعة من قصائده، منها: (بعد النكبة، صلاة، حكاية سمار، بنات الشاعر، يا شعب، فراق).

في نص (بعد النكبة) يبدأ الشاعر بندائه (الأمة) فيقول:

أمتي هل لك بين الأمم منبر للسيف أو للقلم

أتلقاك وطرفي مطرق خجلاً من أمسك المنصرم[2]

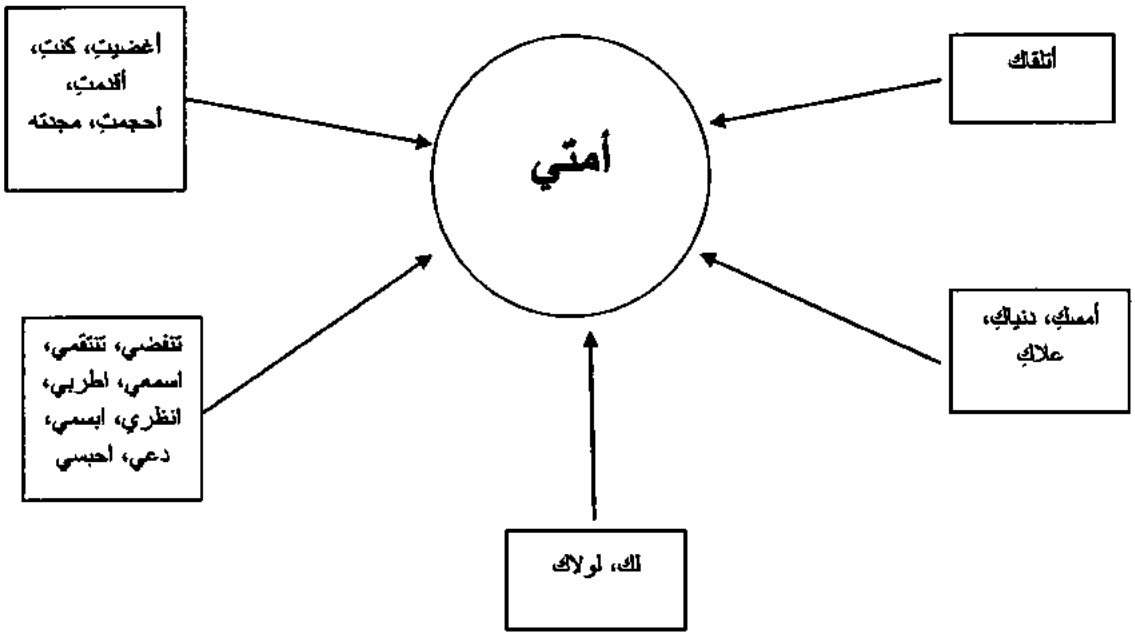
وتتوالى الإحالات بضمائر المخاطب محيلة إلى الأمة، بما يسهم في ربط النص بسياقه الخارجي، كما تربط مجمل النص معاً لتحقق ترابطاً نصياً مميزاً. ونستطيع أن نعد الإحالات هنا نصية داخلية، وهي كذلك قبلية، فالمرجع الإشاري المفسر مذكور في بداية القصيدة (أمتي) مضافاً إلى ضمير المتكلم، وبهذا نلحظ كيف ارتبطت العناصر المحيلة معاً،

---

[1] - الإحالة في ديوان الجزائر ، زماش 80

[2] - الأعمال الشعرية الكاملة. عمر أبو ريشة 47/1

حيث ضمير المخاطب يحيل إلى كلمة متصلة بضمير المتكلم، فتتشابك الإحالات وتتماسك على نحو نصي مميز. وذلك على النحو الآتي:



و قدر وردت في نهاية النص إحالتان موجهتان إلى (الجندي) في قوله:

أيها الجنديُّ يا كبش الفدا يا شعاع الأمل المبتسم

ما عرفت البخل بالروح إذا طلبتها غصص المجد الظمي

بورك الجرح الذي تحمله شرفاً تحت ظلال العلم[1]

و ذلك في محاولة لاستنهاض همته من حيث توجيه الخطاب إليه مباشرة بشكل فردي، ليشعر بأهمية الدور المنوط به، وعظم المسؤولية الملقاة على عاتقه.

و في قصيدة (صلاة) التي هي فعلاً بمثابة دعاء موجه لله سبحانه وتعالى يقول فيها:

[1] - الأعمال الشعرية الكاملة 49/1

ربِّ طوّقتَ مغانينا جمالا وجلالاً

ونثرت الخير فيهنّ يميناً وشمالاً

وتجلّيتَ عليهن صليباً وهلالاً

ربِّ هذي جنة الدنيا عبيراً وظلالاً

كيف نمشي في رباها الخضر، تيهاً و اختيالا

وجراح الذل نخفيها عن العز احتيالا

رُدها قفراء إن شئتَ وموّجها رمالا

نحن نهواها على الجدب إذا أعطت رجالا[1]

يورد الشاعر المرجع الإشاري المفسر في بداية النص (ربّ)، ويتكرر ثانية في البيت الرابع (ربِّ هذي جنة الدنيا)، وتتوالى عليه الإحالات بضمائر المخاطب في كل من: تاء المخاطب في: (طوقتَ، نثرتَ، تجليتَ، شئتَ)، والضمير المستتر (أنت) في كل من: (رُدَّها، مَوّجها). وهي إحالات نصية داخلية قبلية تربط أجزاء النص ببعضها، وتربط كذلك النص بسياقه الخارجي في إحالة إلى المرجع الإشاري المفسر للإله، وكلها تتآزر لتحقق التماسك النصي في هذه القصيدة.

وفي قصيدة (حكاية سمار) نجد عدداً كثيفاً من الإحالات بضمائر المخاطب، ويتنوع المرجع الإشاري المفسر بين كل فقرة وأخرى، فلدينا عدة مراجع إشارية مفسرة في هذا النص هي (لبنان، عروس حسناء، الشاعر، الأخطل الصغير "المرثي"، المتلقي). في بداية النص يوجه الشاعر خطابه فيقول:

هل في لقائكَ للخيال الزائر إغضاءُ سالٍ أم تلفُّتُ ذاكر

أشقته غربتُه ووثبة ظله عبر الأصيل على ثراك العاطر

[1] ـ الأعمال الشعرية الكاملة 50/1

كنتَ الخفيَّ به وكان ولاؤه وهواك قادمتي جناحي طائر[1]

ويتبين بعد عدة أبيات أن المخاطب هو (لبنان) حيث يأتي البيت:

لبنانُ.... جئتك من غيابات السرى ويدي على دقات قلب حائر[2]

ويتحول الخطاب بعد ذلك إلى حوار بين الشاعر وعروس حسناء ظهرت له فجأة، وتدور ضمائر المخاطب بين الشاعر والعروس الحسناء، وذلك في قوله:

من أنتِ قلتُ لها، ففيك تقاتلت شتى غوايات الفتون الآسر

أقلبت من صدر الربيع وقلت لي: أتحبني، أتحبني يا شاعري[3]

فضمير المخاطب في كل من: (أنتِ، أقبلتِ، فيكِ، قلتِ) تحيل إلى العروس الحسناء، وضمير المخاطب المستتر(أنتَ) في (أتحبُّني) يحيل إلى الشاعر، ويستمر الحوار بينهما لعدة أبيات بعد ذلك، فتارة يحيل ضمير المخاطب إلى العروس وتارة يحيل إلى الشاعر. ثم يعود الخطاب ليوجه ثانية إلى (لبنان) في قوله:

لبنانُ ما خبأتُ عنك نوازعي أتُراكَ فيها عاذلي أم عاذري!

يغنيك عني إخوةٌ ما غردوا إلاّ وملء رُباكَ ذوبُ حناجر[4]

ثم يتحول الخطاب إلى المرثي (الأخطل الصغير) الذي يخاطبه الشاعر بقوله: (أمجنح الحرف الحرون) إشارة إلى تطويعه الحروف لتعبر عن مراده كيفما شاء، ليدل على عظم شاعرية المرثي وبلاغته و فصاحته، فيقول:

أمجنح الحرف الحرون ومرقص الوتر الحنون على أناملِ ساحر

الذكريات على الزحام تدافعت فكأنهن لديكَ سرب ضرائر

فَلِأيِّها تومي براحة تائب ولأيها ترنو بمقلة غافر

---

[1] - الأعمال الشعرية الكاملة 62/1

[2] - السابق63/1

[3] - السابق 67/1

[4] - السابق 65/1

غامرتَ في طرق الحياة ولم تزل　　طرق الحياة حوافزاً لمغامر

فهصرت زهرتها بدمعة شاكر　　وعصرت شوكتها ببسمة صابر[1]

ثم ينتقل الشاعر إلى خطاب المتلقي بقوله:

يا مطرقاً يصغي بخشعة راهب　　متواضع ويغض جفن تفاخُرِ

أو لستَ من نسل الأُلى نسلوا العلى　　وكسوا دياجير الورى بمنائرِ

عرفتك دنيا البغي صرخة ناقم　　يزري بهيبتها وغضبة ثائر

فهززت عزمة كل وان متعب　　وأثرت نخوة كل عانٍ سادر[2]

وفيه حثٌّ للمخاطب المطرق حزناً على حال الأمة، لشحذ همته وعزيمته من خلال تذكيره بأمجاده السابقة، وإخباره أنه قادر على إعادة مجده، و يستمر الشاعر في خطابه ذاك إلى نهاية القصيدة. وإننا نلحظ هنا أن الشاعر لا يمل من توجيه خطابه نحو الأمة، نحو المتلقي العربي الذي يسمعه، فيحاول شحذ همته وإثارة عزيمته بكل الوسائل والأساليب، ولا يفتأ يشير إلى ذلك حتى في مراثيه التي قد يُخيّل إلينا أنها بعيدة عن مثل تلك القضايا. وفي كل المواضع السابقة كانت الإحالات تسهم بدور كبير في ربط أجزاء النص ببعضها بعضاً، وفي ربط النص بسياقه الخارجي، حيث المرجع الإشاري واضح ومفهوم، والإحالات قريبة المدى.

وفي قصيدة أخرى بعنوان (بنات الشاعر) هي كذلك في تأبين الأخطل الصغير، نجد ضمائر المخاطب كثيفة ومركزة، وتسهم بدور فعال في ربط أجزاء النص، وفي تثبيت علاقة النص بالسياق الخارجي، وتبدو الإحالات نصية داخلية تحيل إلى المرثي (الأخطل الصغير) حيث يخاطبه الشاعر مباشرة. يقول في بداية القصيدة:

نذُّيك السمح لم يُخْنق له وتر　　ولم يغب عن حواشي ليله سمر

بناتُ وحيك في أرجائه زُمَرٌ　　يهزها المترفان الزهو والخفر

---

[1] - الأعمال الشعرية الكاملة 67/1

[2] - المصدر السابق 69/1-70

تيتمت وهي لا تدري ونشوتها　　من كل عنقود ذكرى كنتَ تعتصرُ[1]

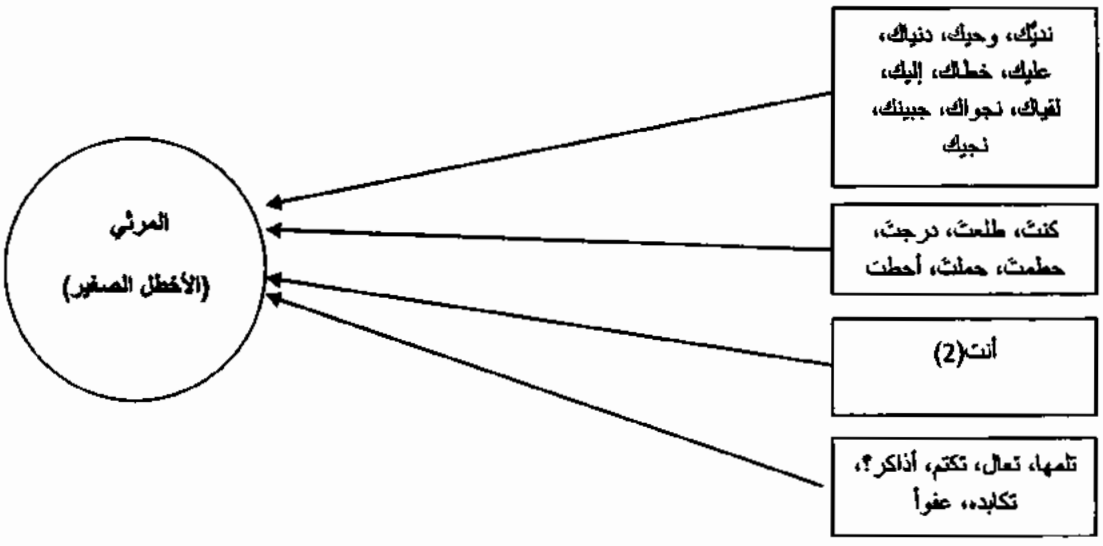
وجاء فيها أيضاً:　وخلف هذي الربا تهفو إليك رُباً　　بين الفرات وبين النيل تنتشر

على شهيّ رؤى لقياكَ مطبقةً　　أجفانُها فهي تستجدي وتنتظر

حملتَ أشجانها الحرّى فما شهقتْ　　إلاّ وراحت إلى نجواك تغتفر[2]

والملاحظ أن الإحالات كلها نصية بعدية حيث تتوالى ضمائر المخاطب في بدايات القصيدة ووسطها دون ذكر للمرجع الإشاري، لكن الشاعر يعود فينادي بـ (يا راقداً في حمى النعمى) ويقصد بذلك المرثي، ثم يعود في نهايات القصيدة فيقول:　عفواً بشارة بعض البوح ضقت به　　فسال فوق فمي حران يستعرُ[3]

وبذا يدرك المتلقي المرجع الإشاري المقصود، وإذا كان تأخر ذكر المرجع الإشاري قد تسبب بشيء من الحيرة لدى المتلقي، فإنها حيرة لا تفضي إلى تفكك النص، حيث إن ذكره في موضع متأخر يحفز خيال القارئ ابتداء، ويثير فضوله، لكنه لا يفضي به إلى التيه، ولا يؤدي إلى تفكك النص. وفيما يأتي رسم توضيحي يظهر الإحالات بضمير المخاطب في هذه القصيدة:



[1] - الأعمال الشعرية الكاملة 83/1
[2] - السابق 87/1
[3] - السابق 89/1

وفي قصيدة تميزت بغزارة الإحالات بضمير المخاطب هي (يا شعب) حيث بلغت القصيدة ثمانية أبيات، واحتوت على أربع وعشرين إحالة بضمير المخاطب، يقول أبو ريشة:

يا شعب لا تشكُ الشقاء	ولا تطل فيه نواحك
لو لم تكن بيديك مجروحاً	لضمدنا جراحك
أنت انتقيت رجال أمرك	وارتقبت بهم صلاحك
فإذا بهم يرخون فوق	خسيس دنياهم وشاحك
كم مرة خفروا عهودك	واستقوا برضاك راحك
أيسيل صدرُك من جراحتهم	وتعطيهم سلاحك
لهفي عليك أهكذا	تطوي على ذل جناحك
لو لم تبح لهواك علياء	الحياة لما استباحك[1]

إن المرجع الإشاري المفسر مذكور في بداية القصيدة وفي عنوانها (يا شعب) وجميع ضمائر المخاطب تحيله إليه إحالة نصية داخلية قبلية، ومن الواضح أن الهم الذي يحمله الشاعر في قلبه تجاه شعبه هو الذي يدفعه دائماً لإشراك المخاطب (الشعب) معه في كل نصوصه، وإن توالي الإحالات بضمائر المخاطب بهذه الغزارة ليدل على رغبة الشاعر في تنبيه المخاطب/الشعب وإثارة اهتمامه ليسمعه ويستجيب له، وليشعر أنه محور النص ومحور الاهتمام، وعليه فإن الإحالات هنا لم تقم بدور التماسك النصي فحسب وإنما أدت وظيفة بيانية تأثيرية آزرها وساعدها مناداة المرجع الإشاري بأداة النداء الصريحة والمباشرة في بداية القصيدة.

وفي قصيدة (فراق) التي يرثي فيها الشاعر جميل محمد مراد تتكاثف الإحالات بضمائر المخاطب وتتوالى محيلة في أغلبها إلى (المرثي)، فالشاعر يخاطبه وكأنه ماثل أمامه بنبرة حزن واضحة وغير مصدقة بأنه قد مات وانتهى، وتنبئ القصيدة بعلاقة وثيقة جداً بين الشاعر والمرثي حيث يبدو صدق العاطفة وقوة المشاعر في أرجاء النص.

[1] - الأعمال الشعرية الكاملة 102/1

يبتدئ الشاعر نصه مخاطباً المرثي بقوله:

كيف تطوي برد الصبا الريانِ ولياليك أكؤسٌ وأغاني

ومغاني أيامك الزهر مهدٌ لوصال وملعب لأماني

ودروبُ الحياة لو شئت كان الصخر فيها منابت الريحان

كيف تطوي برد الصبا وحواليك ضلوع على هواك حوان[1]

والمرجع الإشاري المفسر غير مذكور في البدايات، لكنه مذكور في نهايات النص، ويفهم من السياق أن الخطاب موجه نحو (مرثي)، فالعناصر الإحالية يفسرها السياق وفي الوقت ذاته، يجليها بوضوح ذكر المرجع الإشاري المفسر فيما بعد. وتتوالى ضمائر المخاطب على النمط ذاته في القصيدة محيلة إلى المرثي في كل من: (طيفك، أنفضتَ، مسحتَ، تصاممتَ، أنت (2)، منك (2)، بتثنيك، تحبُّك، عليك(2)، حَسَرْتَ، قذفتَ، يريكَ، فتلويتَ، قلبك). ثم يخاطب الشاعر المرثي وحسناء من الحور العين، خُيِّل للشاعر أنها هي التي أغرت المرثي بترك الدنيا والانتقال للآخرة، يخاطبهما بقوله: وتهاديتما وروقُ الثريا عبق من مساحب الأردان[2]

ثم يعود الشاعر لخطاب المرثي وحده ثانية في قوله:

أوراء الردى يقام لك العرس غريب الأوتار والألحان

قم تكلم فإن صمتك دمع في جفوني وعقدة في لساني

لست أدري إلا نواك، فلن ألقاك من بعده ولن تلقاني

غبتَ عني إلا خيالاً حبيباً للتناجي وليس للسلوان[3]

ثم يوجه الشاعر خطابه إلى مخاطبين مختلفين في موضعين، أحدهما قوله:

---

1 - الأعمال الشعرية الكاملة 304/1
2 - السابق 307/1
3 - السابق 307/1

يا مغاني لبنان هل هجع السُّمار وانفضَّ عقدهم يا مغاني

أين ناد لنا سهرتِ عليه والليالي مطروفة الأجفان[1]

فضمير المخاطب في (سهرتِ) يحيل إلى (مغاني لبنان)، وهي إحالة نصية قبلية. والموضع الآخر قوله:

كان نادٍ لنا، فيا روعة الأسرار نامي في حجرة الكتمان

فضمير المخاطبة المؤنثة الياء في (نامي) يحيل إلى (روعة الأسرار) إحالة نصية قبلية.

ويعود الشاعر إلى توجيه الخطاب إلى المرثي، لكن هذه المرة يناديه بـ (يا حبيبي) ويذكر اسمه (جميل) بعد عدة أبيات، ونحيل إليه ضمائر المخاطب، وهي كالآتي: (أنت، بك، أتخوفت؟، جسمك، اعتزمت، شئت، أطيافك، شبابك، خطاك ، صداك) وجميعها تحيل إلى المرثي إحالة نصية داخلية قبلية. ويختم الشاعر قصيدته بخطاب النفس، حيث يقول: فاطمئني يا نفس، لن تبلغي في آخر الشوط غير دار أمان

سكر الدهر فاسكري ودعيه بالرضى يسترد ما أعطاني[2]

حيث تقوم ضمائر المخاطبة في كل من: (اطمئني، لن تبلغي، اسكري، دعيه) بالإحالة إلى (نفس) إحالة نصية داخلية بعدية في حال (اطمئني) وقبلية في حال (تبلغي، اسكري، دعيه).

ثانياً.. ضمائر المخاطب في شعر أدونيس:

عندما يتأمل الباحث شعر أدونيس يجد أن المتلقي لا يحتل مكانة مهمة في شعره، يدل على ذلك قلة ورود ضمائر المخاطب فيه، ففي نصه البالغ الطول (قالت الأرض) الذي يبلغ ثلاثمائة وأربعة سطور، يرد ضمير المخاطب إحدى وعشرين مرة فحسب، وتخلو كثير من المقاطع منه. وسنركز في هذه الجزئية على المواضع التي يرد فيها ضمير المخاطب. في المقطع الرابع من (قالت الأرض) يقول الشاعر:

---

[1] - الأعمال الشعرية الكاملة 1/307-308

[2] - السابق 1/ 308

قم مع الشمس يا شبابي وحَرِّك

عالماً ساهم البصيرة جامِدْ

أنتَ علمتَه الحياة قديماً

و ستبقى له دليلاً ورائد[1]

نجد أمامنا خمسة مواضع ورد فيها ضمير المخاطب محيلاً على المرجع الإشاري (شبابي)، حيث الضمير المستتر (أنت) في (قم، حَرِّك، ستبقى) والضمير المنفصل (أنت) في السطر الثالث، وتاء المخاطب في قوله(علَّمته). وتبدو الإحالات داخلية نصية بعدية في (قم) وقبلية في كل من: (حرِّك، أنتَ، علّمتَه، ستبقى).

وفي المقطع الثامن عشر من (قالت الأرض) يُوجه الشاعر خطابه إلى الجيل بنبرة تحفيزية استنكارية، حيث يقول:

أيها الجيلُ أين كِبْرُك يا جيل

فهل مات في هواك الجهادُ؟

أرضُك الأرضُ لا السنابل آفاقٌ

تهزُّ الرؤى ولا الحصّاد

أترى هَدَّك العياء وأسلستَ

قياداً، فجُنَّ فيك القيادُ

كيف تحيا وكل أرضك أنّاتٌ

حيارى، وكلها أصفادُ

أين يا جيل، أين كبرك يا جيلُ

فهل مات في هواك الجهاد؟[1]

---

1 - الأعمال الشعرية 16/1

وترد ضمائر المخاطب (كبرك(2)، هواك(2)، أرضك(2)، هَدَّك، أسلستَ، فيكَ، تحيا)، محيلة إلى (الجيل) إحالة نصية داخلية قبلية.

وترد ضمائر المخاطب على استحياء في بعض المقاطع من نص (قالت الأرض)، ففي المقطع السادس[2] يرد ضمير المخاطب في موضعين (تجّدوني) و(تَفَتَّقُوا) والقول فيها جارٍ على لسان الأرض وموجه إلى أبنائها. فالمرجع الإشاري المفسر هو (أبناء الأرض)، وهي إحالة خارجية سياقية فهمت من سياق الكلام، وقد ساعد على فهمها قوله في المقطع الثاني من النص نفسه: (أين أبنائي؟) والجملة تجري على لسان الأرض. وبهذا نلحظ كم كان فهم الإحالة عسيراً على المتلقي، إذ السياق الذي يدل على المحال إليه بعيد عن العنصر المحيل، إضافة إلى كون الإحالة خارجية.. وفي المقطع التاسع يرد ضمير المخاطب مرة واحدة في قوله:

قُلْ لمن يحضن السراب ويلهو

بفراغ مُطَرَّزٍ بالسراب

أشرق العالم الجديد، وماتت

خلفه جاهليةُ الأحقاب[3]

فضمير المخاطب (أنت) المستتر في فعل الأمر (قل) يحيل إلى المتلقي. والإحالة خارجية تفهم من السياق. وفي المقطع السابع والعشرين يرد قوله (تكلمي يا مواسم)[4]، فالإحالة فيها نصية داخلية بعدية. وفي المقطع الثامن والعشرين يرد ضمير المخاطب مرتين في قوله:

أنا للشعب.. أيُّها الشعبُ تجّدْتَ

فإني في كل شيء أراكا[5]

---

[1] - الأعمال الشعرية 1/22-23
[2] - السابق 1/17
[3] - السابق 1/18
[4] - السابق 1/27
[5] - السابق 1/27

فقوله: (تجذذتَ، أراكا) يحيل ضمير المخاطب فيها إلى الشعب، وهي إحالة نصية داخلية قبلية.

وتبدو القصائد التي تحفل بضمير المخاطب قليلة، ومنها قصيدته (بيت الحب) يقول:

أحبك، حتى كأن الحياة ابتكارٌ لحبي

أحبكِ، والضوء في ناظريك انزوى وانغمر

وشعرك شلال ثلج على كتفيك انهمر

كأني أجرُّ ورائي السنين وأستنفد

وحولي في بيتنا سريرك والمقعد

ومعطفك الأسود

ونارُك والموقد

سألتك خليه، خلي سراجك يستسلم

ويدفنه المخبأ المظلم

وقولي لعينيك أن تغمضا

أنا الآن فجر طويل طويل

تكاد تقول الثواني: مضى[1]

وجميع ضمائر المخاطب الواردة فيها تحيل إلى (الحبيبة)، وهي: (أحبك(2)، ناظريك، شعرك، كتفيك، سريرك، معطفك، نارُك، سألتُك، خليه، خلي، سراجك ، قولي، لعينيك). وتركيز ضمائر المخاطب فيها بهذه الكثافة، يدل

1 - الأعمال الشعرية 48/1

على اهتمامه بالحبيبة ورغبته في إثبات ذلك، وقد ساهم تكثيف ضمائر المخاطبة في ترابط أجزاء النص، وربطه بالسياق الخارجي، حيث إن الإحالة خارجية فهمت من خلال السياق.

وفي قصيدته (المشردون) يبدو ضمير المخاطب واضحاً بيد أنه يقال على لسان الآهات تارة، وعلى لسان المشردين تارة أخرى يقول فيها:

في أول العام الجديد

قالت لنا

آهاتنا، قالت لنا

شدوا الرحال إلى بعيد

أو فاسكنوا خيم الجليد

فبلادكم ليست هنا[1]

فضمائر المخاطب في كل من (شدوا، فاسكنوا، بلادكم) مقولة على لسان الآهات، وتحيل ضمائر المخاطب فيها إلى المشردين، حيث إن القصيدة تحكى على لسان المشردين كما يتضح من عنوانها، والإحالة فيها داخلية نصية قبلية، فالمرجع الإشاري المفسر (المشردون) مذكور في عنوان القصيدة. ويقول الشاعر في السطور التالية لما سبق:

أقلوبَنا رفقاً بنا، لا تحرقي

وتفحَّمي عنف المصير

في الجوع، في اليأس المرير

وهنا على هذا التراب تمزَّقي[2]

[1] - الأعمال الشعرية 58/1
[2] - السابق 59/1

وعناصر الإحالة فيما سبق (رفقاً بنا، لا تمري، تقحمي، تتزّي) والمرجع الإشاري هو (قلوبنا) وهي إحالة نصية داخلية قبلية. والملاحظ أن ضمير المخاطب قد قام بدور واضح في ترابط أجزاء النص، حيث ترابطت أجزاؤه واتسقت مع عنوانه وأحالت إليه.

و في قصيدة بعنوان (قلق) يجد الباحث نفسه أمام تهويمة من تهويمات أدونيس، حيث يقول:

يا ظلمةً في أُفُقي

يا قلقي

شُدَّ على تجدّدي ومَزِّقِ

واعصف به وحَرِّقِ

لعل في رماده

أبتكر الفجر النقي[1]

يستعمل الشاعر في هذه المقطوعة أفعال الأمر التي يستتر فيها الضمير (أنتَ) في كل من (شُدّ، مَزِّق، اعصف به، حَرِّق). وفيها جميعا يحيل الضمير إلى قلق الشاعر، حيث ورد قبل عناصر الإحالة قوله: (يا قلقي)، فهي إحالة داخلية نصية قبلية. وعلى الرغم من أن ضمائر المخاطب قد قامت بدورها في ربط أجزاء النص معاً، وإنشاء علاقاتها مع السياق الخارجي، فالمرجع الإشاري المفسر متصل بياء المتكلم، وهو يحيل إلى المتكلم الشاعر، فإن ذلك لم يسهم في فك غرابة التعبيرات وترجمة طلاسم الفكرة.

وفي قصيدته (عرّافة) يتحدث عن عرّافة ويصفها بأنها مليئة بالغيب والريب، وأنها تنظر إلى الأُحاجي فتضيء كالسراج، ثم يشير إلى أنها صامتة لا تنطق، فيخاطبها بقوله:

ألا اضحكي، ألا ابتسمي

---

1 - الأعمال الشعرية 70/1

ألا اهمسي

هذي يدي .. خذي يدي

خذي غدي

وفسري واجتهدي

ووشوشيني واحذري

أن تجهري[1]

إذ نرى توالي ضمائر المخاطبة وكثافتها في هذا الجزء من النص في كل من: (اضحكي، انبسي، اهمسي، خذي(2)، فسري، اجتهدي، وشوشيني، احذري أن تجهري) وجميعها تحيل إلى المرجع الإشاري (العرافة) المذكور في العنوان، ومن ثم فالإحالة داخلية نصية قبلية، وإن توالي ضمائر المخاطبة محيلة إلى العرافة بهذا التواتر والكثافة ليوحي بقلق الشاعر و رغبته الجامحة في معرفة الغيب وكشف الحُجب.

ثالثاً.. الموازنة بين الشاعرين:

لقد تنوعت ضمائر المخاطب لدى عمر أبي ريشة، فقد استخدم كاف الخطاب وتاء المخاطب والمخاطبة وياء المخاطبة، والضمير المستتر (أنت) والضمير المنفصل (أنتَ) و(أنتِ). ولقد تنوع المرجع الإشاري المفسر لضمائر الخطاب في شعره، فتارة هو المتلقي، وتارة هو شخص مُتَخيَّل، وتارة هو الشعب والأمة الحبيبة إلى نفسه، وتارة هو الموت، وتارة هو الوطن، وأحياناً هو (العيد) و(الغربة). وقد استخدم الشاعر الإحالة بنوعيها الداخلية والخارجية فكثيراً ما كان ضمير الخطاب يطلق ويركن الشاعر إلى قدرة المتلقي على فهم المحال إليه من السياق، ويكون السياق دالاً عليه ومعيناً على إدراكه. وأحياناً تكون الإحالة داخلية، قبلية أو بعدية.

ومن الملاحظ في شعر أبي ريشة أن المرجع الإشاري لضمائر المخاطب في الإحالات الداخلية البعدية كان يتأخر ذكره قليلاً في بعض المواضع، فيظن المتلقي أن هناك إشكالاً في فهمه، ويثير لديه التساؤلات، لكن سرعان ما يأتي به

---

[1] - الأعمال الشعرية 79/1

الشاعر، ليزيح الغموض، ولتكتمل الصورة، ويتضح القصد. وفي جميع المواضع كانت الإحالات واضحة وقابلة للفهم، وفاعلة في أداء دورها في سبك النص. ولقد استخدم الشاعر ضمير المخاطب بطريقة مكثفة ومركزة وبعدد كبير، حيث بلغ عدد ضمائر الخطاب في مادة التحليل 241 ضميراً بما يساوي 21% من مجموع الضمائر كاملة. وإن ارتفاع نسبة ضمير المخاطب في شعره يدل على عنايته بالمتلقي/الآخر، وإشراكه في عملية التوصيل، ويدل على توازن لدى الشاعر في نظرته إلى نفسه ونظرته للآخر. ولقد خلت بعض نصوص أبي ريشة من ضمير المخاطب تماماً، وهي قليلة تمثلت في كل من: (بسمة التحدي، وجراحي، عام جديد، زاروا بلادي)، حيث غلب فيها ضمير الغائب.

أما أدونيس فقد تنوعت ضمائر المخاطب لديه أيضاً، حيث استعمل كاف الخطاب وتاءه والضمائر المنفصلة (أنتَ، أنتِ) والضمائر المستترة في الأفعال. وقد تنوع المرجع الإشاري المفسر لضمائر الخطاب في شعره والذي كثيراً ما كان أمراً متعلقاً به أو مضافاً إليه، مثل: (دمي، شبابي ، وجودي، هوى ضيَّعني، رؤانا)، وكان المتلقي أحياناً قليلة، والحبيبة أحياناً أخرى. كما استخدم الشاعر الإحالة بنوعيها الداخلية والخارجية، وفيما يتعلق بالإحالات الخارجية فلقد كان السياق الذي يدل عليها بعيداً جداً عن العنصر المحيل في بعض المواضع، وهذا يسبب الكثير من الغموض والتفكك، وكثيراً ما كان المرجع الإشاري لضمائر المخاطب غير واضح ولا يعين السياق على فهمه وإدراكه، مما يؤدي بالمتلقي إلى استعمال التخمين والحدس لإدراك ما يقصده الشاعر. أما الإحالات الداخلية فقد تنوعت بين القبلية والبعدية. وقد لوحظ في بعض المواضع وضوح المرجع الإشاري لضمير المخاطب، إلا أن الغموض والتفكك لا يزال يسيطر على النص، مما يوحي بعدم فاعلية تلك الروابط في اتساق النص، وحاجته لروابط أعمق تتعلق بدلالة الألفاظ، وتآلف تلك الدلالات واتساقها.

ولقد استخدم الشاعر ضمائر المخاطب بقلة وعلى استحياء، حيث بلغ عدد ضمائر المخاطب لديه تسعة وثمانين فحسب، وبنسبة وصلت إلى8.5% قياساً إلى بقية الضمائر. ولقد كانت المراجع الإشارية التي أحالت إليها ضمائر المخاطب تتعلق به في كثير من المواضع كما أشرنا آنفاً، وهذا يشير إلى أن الشاعر يخرج من ذاته ليعود إلى ذاته ثانية، ويشير إلى إهماله المتلقي وعدم اكتراثه به. وقد خلا عدد كبير من قصائده من ضمير المخاطب تماماً، وذلك في كل من: (حب، أسرار، الشمس، الموت، يأس، بيت، حيرة، هوى ريشتي، أمطار، شرق الجمال، في عتمة الأشياء، مسيرة، المخاض، وحدة، الثلج والدخان، الدرب، أبعاد غامضة، حجر الضوء، أرض بلادي، الغد، يقين، الجدجد، مواعيد، الأشياء، عند نجمين ، صورة وصفية، حنين، دروب).

المبحث الثالث

الإحالة بضمائر الغائب

إن ضمير الغائب هو أكثر الضمائر غموضاً، وأحوجها إلى مرجع يفسرها و يوضح المراد منها[1]، ولذا اشترط النحاة ذلك بقولهم: "لكل ضمير غيبة مرجع يرجع إليه، متقدم عليه إما لفظاً ورتبة، وإما لفظاً، وإما رتبة، نحو: قابل خالدٌ جارَه، قابل خالداً جارُه، قابل جارَه خالدٌ... وإما أن يعود إلى غير مذكور لا لفظاً ولا معنى، ولا يكون ذلك إلا عند قيام قرينة لدى السامع على المقصود منه"[2].

أولاً.. ضمائر الغائب في شعر عمر أبي ريشة:

إن ضمير الغائب من أكثر الضمائر وروداً لدى الشاعر عمر أبي ريشة. في قصيدته (حماة الضيم) نجد عدداً غزيراً من ضمائر الغائب تقوم بما يشبه تشابك الخيوط لتصل أجزاء النص ببعضها بعضاً، تسهم في ترابطه وتماسك أجزائه حتى ليبدو النص الطويل المكون من ثلاثين بيتاً لحمةً واحدة. ويبدو ضمير الغائب ركناً أساسياً منه لا يتجزأ، حتى إن قافيتها هي عبارة عن هاء مكسورة بما يسهل للشاعر الإتيان بالضمائر في وسط البيت وآخره كذلك. يبتدئ الشاعر قصيدته بحديثه عن غائب تقوم لائمة مخاطبة بمعاتبته، وهو يبدو حزيناً كئيباً.. يقول الشاعر:

عاتبتهِ ونسيت طيب نجارِه ... وأبيتِ أن تصغي إلى أعذاره

تلك البقية من سلافة حلمه ... نضبت ولم تنقع غليل أواره

أو ما لمحت على كآبة صمته ... ما شَفَّت الأقدار من أستاره

كانت له خيلاؤه أيام لم ... تحتك بناتُ الدهر حرمة داره

أين انطلاق خياله في ملعب ... رؤى الجفونَ الرمدَ من أنواره

كم نجمةٍ وثبت لتلثمه فلم ... تظفر به، فتعلقت بإزاره[3]

---

1 - الإحالة في ديوان الجزائر . زماش 93

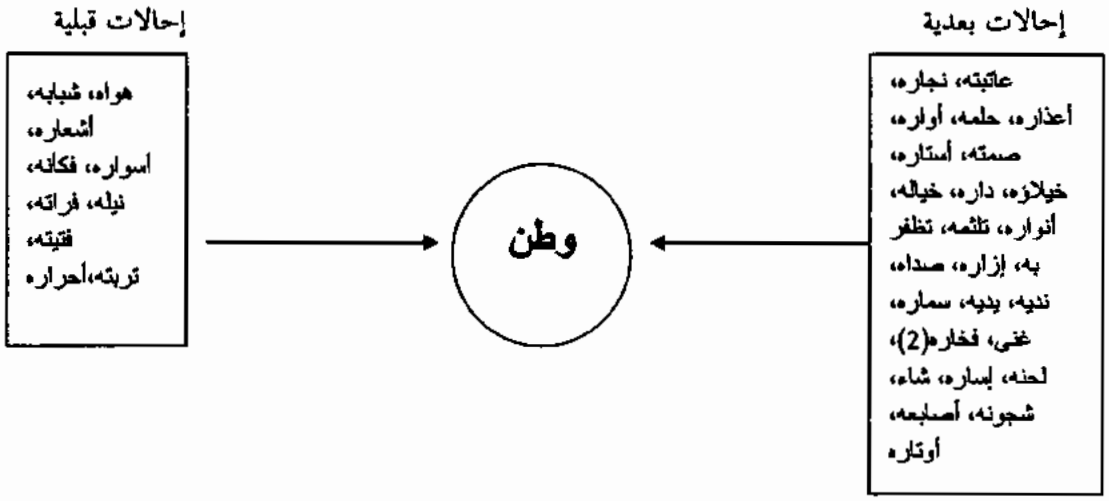
2 - الموجز في قواعد اللغة العربية. سعيد الأفغاني. دار الفكر. بيروت_لبنان 2003م ص 105- 106

3 - الأعمال الشعرية الكاملة 51/1

تحيل ضمائر الغائب في هذا المقطع من النص إلى مرجع إشاري لا يستطيع المتلقي كشفه إن لم يواصل قراءة النص حتى يصل إلى البيت الحادي عشر الذي يقول:

وطنٌ أذاب على هواه شبابه وحباه بالمأثور من أشعاره[1]

فيدرك المتلقي إذ ذاك أن المقصود بالإحالات السابقة هو المرجع الإشاري المفسر (وطن) وهي جميعاً تشير إليه وتربط أبيات النص من بدايته حتى البيت الرابع عشر منه بخيط واحد، هو الوطن الذي يتحدث عنه الشاعر ويأسى لحاله، فحكامه أصبحوا حماة للظلم والظالمين. يمثل البيت السابق بؤرة مركزية في القصيدة حيث ترتبط به ضمائر الغائب قبله وبعده منذ بداية القصيدة وحتى البيت الرابع عشر، تحيل إليه، وتتعلق به.



وفي الأبيات التالية من هذا النص نرى ضمير الغائب يسهم في ترابط أجزائها معاً، ففي قوله:

فإذا سبيل الحق منفضّ الصُّوى تاهت به الطلقاء من زواره

وإذا قوافله العجاف طريدة- والبغي يقذفها بمارج ناره[2]

حيث نلحظ في هذين البيتين ثلاثة مراجع إشارية:

1- سبيل الحق، ويحيل إليه كل من: (تاهت به، زواره، قوافله)

---

[1] - الأعمال الشعرية الكاملة 52/1

[2] - السابق 53/1

2- قوافله: ويحيل إليه (يقذفها)

3- البغي: ويحيل إليه (ناره)

وهكذا نرى تشابك العلاقات والخيوط والأنسجة في هذا النص، يقول فيه أيضاً:

كم حرةٍ لم تدر عينُ الشمس ما ... في خدرها أغضت بطرفٍ كاره

وبناتها وجلى تضج أمامها ... والرجس يدفعها إلى أوكاره

العريُ ينشرها على أنيابه ... والجوع يطويها على أظفاره

فلرب سكير شدا مترنحاً ... ودموعها ممزوجة بعقاره

ولرب متلاف أشاح بوجهه ... عنها وملء البيد سيل نضاره

حسبتْ بناء العرب مسموك الذرى ... تتحطم الأحداث دون جداره

فإذا البناةُ على ذليل وسادها ... تغفو عن الشرف الذبيح وثاره[1]

حيث نرى المرجع الإشاري المفسر (حُرّة) الذي يرد في البيت الأول يربط ضمائر الغائب في الأجزاء التالية له من النص، حيث يحيل إليه كل من: (خدرها، أغضَتْ، بناتها، أمامها، يدفعها، ينشرها، يطويها، دموعها، عنها، حسبتْ) وهي إحالات نصية قبلية ساهمت في ترابط الأبيات معاً، وأدّت دورها في الحديث عن الفئات المستضعفة من الشعوب العربية التي لا تجد ما يسد رمقها، في حين ينفق أثرياؤهم ثرواتهم على اللهو والمجون.

وفي نصه (بسمة التحدي) يبدو المرجع الإشاري المفسر غائباً غير مذكور، لكن سياق النص يشير إليه ويدل المتلقي عليه. يقول الشاعر:

يبسم من علمه ... كيف يطيب الألم

سلاحه على الثرى ... مبعثرٌ محطَّمُ

وصدره ممزّق ... يسيل فوقَهُ الدمُ

[1] - الأعمال الشعرية الكاملة 1/53_54

وحوله أعداؤه تلعنه وتشتم

تمعنُ في تعذيبه لعله يستسلمُ

أو ينثني عن زهوه بقوله: أسترحم

أزرى بذل حقدها ومات .. وهو يبسم[1]

يستطيع المتلقي أن يفهم إلام تحيل ضمائر الغائب في النص السابق، إنها تحيل إلى (الشهيد) الذي تعلو الابتسامة محياه وهو مسجى على الأرض تعلوه الدماء وقد مُزِّق صدره وأُلقي سلاحه بجانبه، وكيف لا يبسم وقد أرخص روحه في سبيل الحق وإعلاء كلمته، وأغاظ أعداءه ولم يستسلم لهم أو يسترحمهم. وعناصر الإحالة التي تحيل إلى الشهيد تبلغ سبعة عشر ضميراً للغائب، حيث وردت ضميراً مستتراً في كل من: (يبسم(2)، يستسلم، ينثني، أزرى، مات)، ووردت هاءً في كل من: (علمه، سلاحه، صدره، حوله، أعداؤه، تلعنه، تعذيبه، لعله، زهوه، بقوله). كما ووردت ضميراً منفصلاً في قوله: (هو)، وجميعها تحيل إلى (الشهيد) إحالة خارجية مقامية تفهم من السياق. وقد أسهمت الإحالة بضمائر الغائب في ترابط أجزاء النص، وتعالقها معاً بخيط واحد يشدها جميعاً إلى المرجع الإشاري الذي يدور حوله النص. وقد قام السياق بدور واضح في الدلالة على المرجع الإشاري المفسر، حيث ذكر (السلاح) و(الأعداء) و(مات) وغيرها، وهي جميعا ساهمت في إيضاح الصورة وبيان المرجع الذي تحيل إليه ضمائر الغائب في النص.

وفي قصيدته (الفارس) يتحدث الشاعر عن فارس مغوار نازل الليالي، وخاض حروباً مع المصائب وتحيل إليه ضمائر الغائب، و يستمر الحديث بصيغة الغائب عنه إلى منتصف النص تقريباً. يقول فيه الشاعر:

كيف يرتد عن مداه مرادُه وعلى ملعب الخلود طرادُه

فارس نازل الليالي فعزَّت بالتلاقي جيادها وجيادُه

ما درت في الزحام أيهما أغزر فيضاً، عنادُها أم عناده

الجراحات لهوها وهواها والفجاءات وريُه وزناده

كلما غاب في غياهبها السود تراءى من خلفها تهوادُه[2]

---

[1] - الأعمال الشعرية الكاملة 56/1

[2] - السابق 74/1

تحيل ضمائر الغائب السابقة إلى كلمة (فارس) المذكورة في البيت الثاني، إحالة نصية داخلية، وتستمر الإحالات إلى (الفارس) على هذا النحو من استعمال ضمير الغائب. وفيها جميعاً يؤكد الشاعر على صفات (الفارس) ومناقبه، وقوته وشجاعته، نزاله الصعاب، ومحاربته الليالي، ولا يفتأ الشاعر يكرر ذكر المرجع الإشاري المفسر في أرجاء القصيدة ولا يكتفي بإيراده في بدايتها ، ففي البيت الحادي عشر يقول:

و أطل الصباح والفارس الأسمر في كل غمرةٍ أرصادُه[1]

وفي البيت الحادي والعشرين يقول:

من يقول، انتهى إميل وولى وانطوى في الرحى الطحون عتادُه![2]

حيث يصرح باسم الفارس (إميل) والمقصود هو (إميل البستاني) الذي كان رابع قائد للجيش اللبناني منذ تأسيسه، فتولى قيادته في الفترة الواقعة بين الأول من يوليو (تموز) 1965 إلى السادس من يناير (كانون الثاني) 1970[3]. شيِّد ضريحه الفخم ولم يدفن فيه، إذ سقطت طائرته في البحر بشكل غامض، ولم يعثر على جثته[4]. وإن توالي ذكر المرجع الإشاري المفسر لمرات عديدة في النص، حيث ذكر تارة بلفظ (الفارس) وتارة بلفظ (الفارس الأسمر) وتارة باسمه الصريح (إميل)، ليسهم في بيان الفكرة الأساسية التي يدور حولها النص، ويسهم كذلك في وضوح الإحالات بضمائر الغائب المنتشرة في أرجائه، و يؤدي بشكل أساسي إلى اتساق أجزاء النص وترابطها معاً.

وفي نص (هؤلاء) يقول:

تتساءلين علام يحيا

هؤلاء الأشقياء

المتعبون ودربهم

قفر ومرماهم هباء

الذاهلون الواجمون

---

1 - الأعمال الشعرية الكاملة 75/1

2 - السابق 76/1

3 - موقع ويكيبديا. قادة الجيش اللبناني

4 - ينظر: الأعمال الشعرية الكاملة للشاعر عمر أبي ريشة 74/1

أمام نعش الكبرياء!

الصابرون على الجراح

المطرقون على الحياء

أنستهم الأيام ما

ضحك الحياة وما البكاء

أزرت بدنياهم ولم

تترك لهم فيها رجاء

تتساءلين .. وكيف أعلم

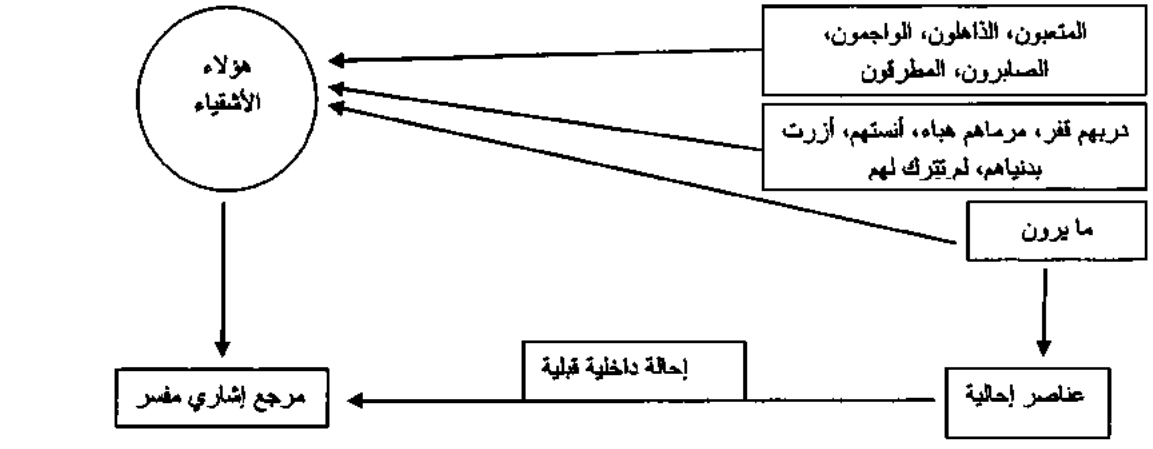
ما يرون على البقاء؟

امضي لشأنك...

اسكتي...

أنا واحد من هؤلاء![1]

يتحدث الشاعر عن أناس متعبين أرهقتهم الحياة، وأزرت بهم، وهم الفئات المستضعفة في المجتمع التي لا تملك من أمرها شيئاً. وكما رأينا تتوالى الإحالات بضمائر الغائب لتشير إليهم ولتربط خيوط النص بهم، ويبدو المرجع الإشاري المفسر لتلك الإحالات مذكوراً في بداية النص في قوله: (هؤلاء الأشقياء)، فالإحالات الواردة بضمير الغائب تحيل إليه إحالة نصية داخلية قبلية. وذلك على النحو الآتي:



[1] - الأعمال الشعرية الكاملة 55/1

وفي قصيدة بعنوان (هكذا) يتحدث الشاعر عن بذخ بعضهم وإنفاقه أموالاً طائلة على اللهو والمجون، في حين تغتصب القدس ولا تجد لها ناصراً ولا مدافعاً، ونبرة الشاعر في القصيدة بها شيء من السخرية المريرة، المؤلمة، فالشعب العربي يرزح تحت وطأة الاستعمار آنذاك[1]، وتُنْهب خيراته، وفي الوقت ذاته يوجد أشخاص لا يهتمون لما يجري حولهم، وتعلو أنانيتهم المفرطة فوق كل شيء، بل يعلو صوت شياطينهم فلا يسمعون سواها صوتاً، وكأن الشاعر كان يتنبأ بما سيحدث في أيامنا هذه، والشعراء كثيراً ما تُنبِئُهم بصيرتهم بما سيحدث في قابل الأيام. يصف الشاعر ذلك الشخص العابث فيقول:

صاح يا عبدُ.. فرفَّ الطيبُ واستعر الكأس وضجَّ المضجعُ
منتهى دنياه نهدٌ شرسٌ و فم سمحٌ، وخصر طيِّعُ
بدوي، أورق الصخرُ له وجرى بالسلسبيل البلقعُ

.....

قال يا حسناء ما شئت اطلبي فكلانا بالغوالي مولع
أختك الشقراء مدَّت كفَّها فاكتسى من كل نجم إصبع

ويختمها الشاعر بقوله: هكذا تُقتحم القدس على غاصبيها.. هكذا تُسترجع!![2]

وتحيل كثير من ضمائر الغائب في القصيدة إلى ذلك الشخص العابث الذي وصفه الشاعر بـ (البدوي) وذلك في كل من: (صاح، دنياه، له، قال، مخدعه، تولاه). والمرجع الإشاري المفسر مذكور في القصيدة، فالإحالة نصية داخلية، بعدية في (صاح، دنياه)، وقبلية في: (له، قال، مخدعه، تولاه). وقد أسهمت الإحالات في كل موضع منها في ترابط أجزاء النص، وشد خيوطه إلى ذلك البدوي، وأفعاله المنكرة، ثم الإحالة إلى كل ذلك باسم الإشارة (هكذا) في البيت الأخير لكي تكتمل المفارقة وتظهر بجلاء للمتلقي بين ما هو واقع وبين ما ينبغي فعله.

---

[1] - حين ألفت القصيدة عام 1954
[2] - الأعمال الشعرية الكاملة 1/57_58

ثانياً.. ضمائر الغائب في شعر أدونيس:

في شعر أدونيس لا يبدو ضمير الغائب بالكثافة نفسها التي وجدت في شعر أبي ريشة، وإذا كانا يفترقان من حيث النسبة والعدد والكثافة، فإن طريقة استخدام كل منهما للإحالات بضمير الغائب تبدو متفقة أحياناً، ومختلفة في كثير من الأحيان. تبدو نصوصه مترابطة متماسكة في بعض الأحيان حتى ليغدو النص لحمة متماسكة مترابطة من أولها إلى آخرها، يربط بينها ضمير الغائب ويوحدها، وذلك في مثل نص (العباءة)، الذي يعد مثالاً للنصوص المتماسكة التي توحدها فكرة، وتشدها بخيط واحد وتوازرها الضمائر. يقول:

في بيتنا عباءة
فصلها عمر أبي
خيطها بالتعب
تقول لي: كنت على حصيره
كالغصن المنجرد
وكنت في ضميره
غد الغد
في بيتنا عباءة
مرمية مبعثرة
تشدني لسقفه
لطينه للحجرة
ألمح في ثقوبها
ذراعه المحتضنة
و قلبه ولهفة في قلبه مستوطنة
تحرسني تلفني تملأ دربي أدعية

تتركني شبابة وغابةً وأغنية[1]

حيث ترتبط أغلب ضمائر الغائب في هذا النص بالمرجع الإشاري المفسر (العباءة) وتحيل إليه، ومن ثم ترتبط الأجزاء كلها معاً وتُشَد بخيط واحد إليه. وقد ساعد على ترابط أجزاء النص تكرار المرجع الإشاري (العباءة) في منتصفه. وكذلك الأمر في قصيدته (الثلج والدخان)، حيث تتوالى الإحالات بضمائر الغائب وتتكرر في النص محيلة إلى مرجع إشاري واحد يربط أجزاء النص ويوحد بينها، ويطبعها بفكرته، يقول:

قضيب من الثلج: نار وتبغ
وغيم دخان
عوالم لا تنتهي وهي تفنى
ببضع ثواني
أوشوشه كل ما بي: ظني وحلمي
وما ليس تجرؤ أن تتحدث عنه دموعي
أغالبه، وأنا في غلابي أغنى وأقوى
فأسقط في راحتيه وعند خطاه الخفية عضواً فعضواً
وأعشقه كالفجاءة بغتة
بهمس بلفتة
لمحت وجودي يدب إليه
على شفتيَّ على شفتيه
فلي في الدخان
دمي وزماني[2]

ومن القصائد التي ترتبط بخيط واحد وتحيل ضمائر الغائب فيها إلى مرجع إشاري واحد، قصيدة (حنين)، يقول:

---

1 - الأعمال الشعرية 67/1
2 - السابق 76/1

في حنين هو غير الحنين

غير الذي يملأ صدر السنين

تقترب الأشياء منه كأن

لا تعرف الأشياء إلاه

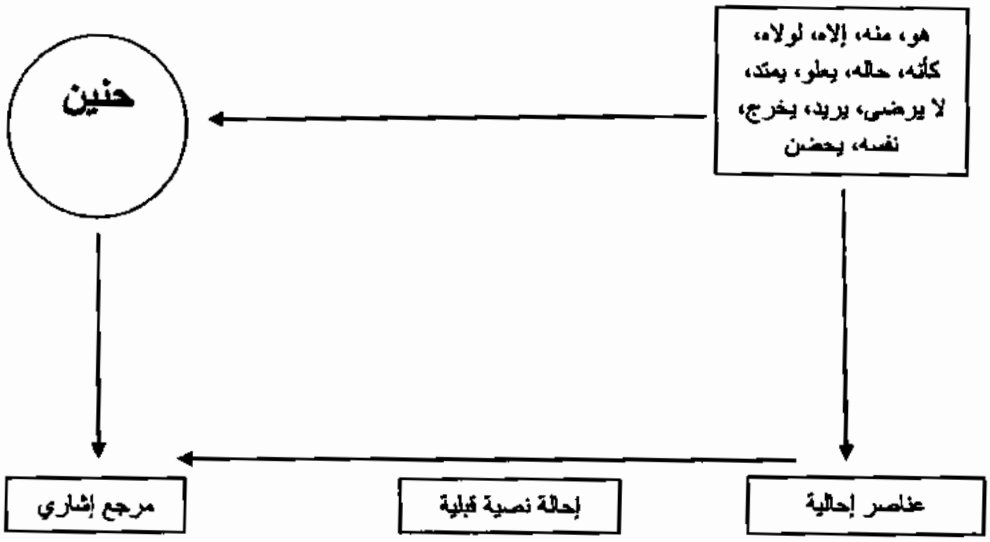
تقول ما شِئْتُ لولاه

كأنه أكبر من حاله

يعلو ويمتد ولا يرضى

يريد أن يخرج من نفسه

ويحضن السماء والأرضا[1]



[1] - الأعمال الشعرية 92/1

وإذا كانت النصوص القصيرة يسهل تقصي إحالات الضمائر فيها، فإن الأمر يختلف قليلاً في النصوص الطويلة، ففي نص للشاعر بعنوان (قالت الأرض) يبدو الأمر على درجة من التشابك والتعقيد، حيث يبلغ النص ثلاثمائة وأربعة سطور موزعة على تسعة وثلاثين مقطعاً، وإذ ذاك يبدو الأمر بمثابة متاهة للمتلقي، إلا أن يجد الخيط الذي يربط هذا النص كاملاً ويشده إليه. ولقد اتضح لنا أن الفكرة التي يدور حولها النص تتعلق بالأرض والوطن والعلاقة بينه وبين أبنائه، وما يكابده الشعب للحفاظ عليه والتمسك به، وتتفرع الأفكار لتعالج هذه القضايا. في كثير من مقاطع النص يبدو المقطع مترابطاً متماسكاً تشده ضمائر الغائب وتحيل فيه إلى مرجع إشاري واحد، فعلى سبيل المثال في المقطع الخامس يقول على لسان الأرض:

أنا سويتُ من عروقي أبنائي
وربيتهم ذرى وجبالاً
يتسامون فالطموح مدىً جدبٌ
ويحيون في الزمان مثالا
أنا سويت من عروقي أطفالي
و سويتُ فيهم الأطفالا[1]

تحيل الضمائر في كل من: (ربيتهم، يتسامون، يحيون) إلى كلمة (أبنائي) في السطر الأول وتربط الأسطر التالية به، كما يحيل ضمير الغائب (هم) في (فيهم) في السطر الأخير إلى كلمة (أطفالي) المرادفة لـ (أبنائي)، فتربط السطر الأخير بما قبله، مما يؤدي إلى ترابط المقطع وتعالق جمله معاً، وهي إحالة نصية قبلية. وفي المقطع العاشر من (قالت الأرض) نجد كذلك أن ضمائر الغائب قد ارتبطت بمرجع إشاري واحد أتى في بداية المقطع، يقول الشاعر:

يئس الشعب من مغالبة اليأس
ففيه لليأس باب عتيق
يتمشى في صدره قلقٌ جمر
وصوت مجرَّح مخنوق

[1] - الأعمال الشعرية 1/16-17

جُنَّ فيه السؤال، أين غَدٌ

يخلق ما شاءه، وأين الطريق؟

كلما هم أن يثور على القيد

تولاه خائن أو عقوق

رب صبح أفاق فيه فعفى

خائنيه إباؤه المستفيق[1]

تحيل ضمائر الغائب في كل من: (فيه، صدره، فيه، يخلق، همَّ، يثور، تولاه، أفاق، شاءه خائنيه، إباؤه) إلى كلمة (الشعب) في بداية المقطع، وترتبط كل أفكاره بهذا المرجع الإشاري المفسر، والإحالات فيه نصية قبلية. وأما في المقطع الثالث والعشرين من (قالت الأرض)، فتحيل مجموعة من ضمائر الغائب إلى مرجع إشاري واحد كذلك. يقول الشاعر:

رب أم تمد كفاً إلى الأرض

وكفاً لطفلها المقرور

تحت في صراخه لغة القهر

ورعب الدنيا وموت الشعور

ورأت في جبينه ثورة الجوع

وأطياف جفنها المذعور

فانحنت تأكل التراب وتستف

بقايا موائد وقشور

وعلى ثغرها رجاءٌ: غداً تخضر

أرضي، غداً يضيء سريري[2]

---

[1] - الأعمال الشعرية 1/18-19

[2] - السابق 1/25

تبدو كلمة (أم) مرجعاً إشارياً مفسراً للعديد من ضمائر الغائب في هذا المقطع، حيث تحيل إليه كل من الضمائر الآتية: الضمير المستتر (هي) في: (تمدُّ، لمحتْ، رأت، انحنت، تأكل، تستفّ)، والضمير (ها) في كل من: (لطفلها، ثغرها) وهي جميعاً تحيل إلى (الأم) إحالة نصية قبلية.

وإذا كنا قد لحظنا ترابط المقطع داخلياً، فإن علينا أن نبحث عن ترابط المقاطع معاً حتى تشكل نصاً متماسكاً، ترتبط مقاطعه وتتآزر معاً لتشكل فكرته، وليس هذا بالأمر السهل في نصوص لشاعر حداثي كأدونيس، لا سيما في نص بالغ الطول كـ (قالت الأرض). وقد حاولنا تتبع ذلك في بعض المواضع من نصه، إذ ترتبط ضمائر الغائب في المقطع الثالث بمرجع إشاري يقع في المقطع الثاني، ومن ثم يربط المقطعين معاً، يقول:

ربما أنهكتهم ضربة عمياء
فاستسلموا لها واستلانوا
ربما ألبسوا ثياباً سرت فيها
أكفُّ الأوثانِ والأوثانُ[1]

وضمير الغائب في كل من: (أنهكتهم، استسلموا، استلانوا) يحيل إلى (أبنائي) المذكورة في المقطع الثاني في قوله على لسان الأرض: (أنا كنز مخبأ أين أبنائي؟)[2]. ولقد أسهمت هذه الإحالة الداخلية القبلية في ترابط المقطعين معاً.

ومثل ذلك ما ورد في المقطع التاسع من (قالت الأرض)، حيث يقول في بدايته: (حملتُ فجرَه بلادي أنباء)[3]. حيث يحيل ضمير الغائب في (فجره) إلى (خلق) المذكورة في المقطع الثامن، فهي إحالة نصية قبلية ربطت المقطع التاسع بالثامن. وفي المقطع الثامن والعشرين إحالة إلى المقطع السابق له، وذلك في قوله:

أنا فيها الفلاح أزرعها قمحاً
ووروداً، وأقلع الأشواكا[4]

حيث الضمير (ها) في كل من: (فيها، أزرعها) يحيل إلى (بلادي)_المذكورة في المقطع السابع والعشرين. وهي ذاتها التي ربطت المقطعين التاسع والعشرين والثلاثين بها عن طريق الإحالة بضمير الغائب، ففي المقطع التاسع والعشرين يقول:

---

[1] - الأعمال الشعرية 16/1
[2] - السابق 15/1
[3] - السابق 18/1
[4] - السابق 27/1

أنا فيها الراعي أطوف وأغنامي

ذراها وغابها ورُباها

ومعي الناي جمعت فيه آفاق

بلادي، شطآنها وقراها

أطلع اللحن، لحنها فكأني

واضع بين راحتيّ إلهاً[1]

حيث يحيل الضمير في كل من: (فيها، ذراها، غابها، رباها، شطآنها، قراها، لحنها) إلى (بلادي) المذكورة في المقطع السابع والعشرين، و يؤيد هذه الإحالة تكرار كلمة (بلادي) في هذا المقطع بما يؤازر الإحالة ويقوي ارتباطها بالمرجع الإشاري المفسر. وكذلك الأمر في المقطع الثلاثين، حيث تحيل كثير من ضمائر الغائب إلى (بلادي) وذلك في كل من: (كلها في دمي) (سُوِّيتُ من رحابها الخضر أجفاني) (ربما عشت في مزاميرها لحناً) (وغلغلت في ذراها عشابا) (كلها في دمي وكلي فيها) (صبية يعشقونها وصبايا).

وهكذا نرى أن المقاطع ترتبط ببعضها على نحو ما، على الرغم من طول النص وامتداده وتشعبه، ولكن لا بد من وجود رابط ما يجمع هذه المقاطع ويربط بينها. وقد كان ضمير الغائب فاعلاً بوضوح في ترابط تلك المقاطع والإحالة إلى شيء فيها بما يؤازر الفكرة ويقويها، ويؤكد على وحدة النص وتماسكه. وفي كل ما سبق كانت الإحالات داخلية نصية، فإذا بحثنا عن الإحالات الخارجية لديه، سنجد له طريقتين: الأولى يكون فيها المرجع الإشاري المفسر واضحاً ومفهوماً من خلال السياق، وذلك كنص (أمطار). حيث يقول:

يمسك بالمحراث في صدره

غيمٌ وفي كفيه أمطار

محراثه يفتح أبوابه

[1] - الأعمال الشعرية 28/1

للممكن الأغنى

يبعثر الفجر على حقله

يعطي له معنى

أمس رأيناه وفي دربه

من عرق النهار فوّار

يعود للراحة في صدره

غيمٌ وفي كفيه أمطار[1]

حيث تحيل مجموعة من ضمائر الغائب إلى مرجع إشاري خارجي في كل من: (يمسك، صدره، كفيه، محراثه، حقله، رأيناه، دربه، يعود، صدره، كفيه) والمرجع المفهوم من السياق هو (المزارع) أو (الفلاح) يدل على ذلك سياق النص، والمفردات التي تنتمي إلى حقل دلالي متصل بالأرض والزراعة والمطر. لكن الأمر لا يسير دائماً على هذا النحو، فكثيراً ما تبدو ضمائر الغائب حائرة تائهة لا تجد مرجعاً يفسرها، وذلك في مثل نصه (أغنيتان للموت)، حيث يقول: كأنه الموت إذا مرَّ بي

يخنقه الصمت

كأنه ينام إن نمت[2]

لا يستطيع المتلقي أن يفهم المقصود بضمائر الغائب في هذا النص في غياب المرجع الإشاري المفسر، وعدم دلالة السياق عليه، وهذه طريقة كثيراً ما يتبعها أدونيس، حيث يستعمل ضميراً، ويترك مهمة تفسيره إلى المتلقي الذي يقع في حيرة، ولا يقدر على فهمه، ولا يعينه السياق، ومن ثم يجد النص بأكمله عصياً على الفهم، ناقص الفكرة مفكك الأجزاء، وما التفكك النصي غير ذاك!.. فالمتلقي يشعر أنه أمام لغز وعليه أن يفك شيفرته. وكذلك الأمر في نص

---

[1] - الأعمال الشعرية 66/1

[2] - السابق 41/1

(يأس) حيث إنه مثال على الإحالات الخارجية التي تحتاج إلى كثير من التخمين من قبل المتلقي، ولا يظهر المرجع الإشاري المفسر للإحالات بضمير الغائب، يقول الشاعر:

ماش على أجفانه سادراً

يجره مديدُ آهاته

تلطمه الحيرة أنّى مشى

كأنما سكنى لخطواته

عُلّق بالغيب فأجفانه

رملية الأفق

كأنما من يأسه شمسه

تغيب في الشرق[1]

حيث تحيل ضمائر الغائب في كل من: (أجفانه، يجره، آهاته، تلطمه، مشى، خطواته، عُلّق، أجفانه، يأسه، شمسه) إلى شخص مجهول، يحاول المتلقي عبثاً أن يتبين ملامحه من خلال النص، فلا يقدر أن يفهم شيئاً سوى أنه شخص متعب حزين يائس، والنص عبارة عن وصف لحالته. ومثل ذلك نص (حيرة)، يقول فيه:

ينشر عينيه ويطويهما

حيران، لا يغفو ولا يستفيق

كأنما يفر من نفسه

كأنما تجفل منه الطريق[2]

---

1 - الأعمال الشعرية 53/1

2 - السابق 57/1

كعادته أدونيس، يحيل إحالات خارجية غير مفهومة المرجع، ففي هذا النص نرى ملامح شخص حيران، ولا شيء غير ذلك، وتحيل ضمائر الغائب إلى ذلك المجهول إحالات خارجية. ومثل ذلك قصيدته المسماة (صورة وصفية) يقول فيها:

كان في مثل طلعة الصبح

عيناه اكتشاف، و وجهه تسبيح

خلجت مرة يداه، فمرّت

غيمة وانمحتْ مع الغيم ريح[1]

فلدينا ضمائر غياب في كل من: (كان، عيناه، وجهه، يداه) وكلها مجهولة المرجع، ولا يستطيع القارئ إلا أن يتخيل المرجع، ويشكل ملامحه كما يوحي له خياله. وإذا كان هذا الإشكال يحدث في حال الإحالات الخارجية فإن هناك إشكالاً آخر نلحظه في بعض الإحالات الداخلية، حيث يحدث أن يحيل الشاعر بضمير الغائب ويحار المتلقي في المرجع الإشاري المفسر، حيث تحتمل الإحالة مرجعين إشاريين، من ذلك قوله في المقطع الثالث عشر من (قالت الأرض):

الجبال العتاق والصخر والشاطئ

والزورق المدل المغامر

صرخاتٌ مدى كأن عليه

من جفون التاريخ آلاف ساهر

هي فينا حبٌّ يسائل عن حب

و ماضٍ يلف بالمجد حاضر[1]

---

[1] - الأعمال الشعرية 92/1

يكمن الإشكال في هذا المقطع في ضمير الغائب المنفصل (هي) إذ لا يتضح بالضبط مرجعه الإشاري، فهل المقصود بـ (هي) الصرخات، كونها الأقرب والأنسب من حيث التذكير والتأنيث؟ ولكن المعنى لا يؤيد ذلك أو يقويه، فهل الصرخات حبٌّ يسائل عن حب، وماضٍ يلف الحاضر بالمجد؟! أم المقصود بها (الأرض)؟ والإحالة إذ ذاك خارجية مقامية، ولكن السياق لا يشير إلى ذلك أو يساعد عليه!!

وفي المقطع الثالث والعشرين من (قالت الأرض) يقول: رب أم تمد كفاً إلى الأرض..[2]، يبدو ضمير الغائب في (جفنها) مشكلاً وغير واضح الدلالة، فهل يحيل إلى (الأم) ؟! لكن المعنى لا يتسق!! أم يحيل إلى (ثورة)؟! والمعنى كذلك غير مناسب وغير مفهوم!!

ويقول في نص (حلم):

يا قصة تسير بي دربها

إلى فضاء الزمن الأول

ما أنت إلا حلم مبدع

للزمن المقبل

تهدر في صدري أسرارُه

يبين لي فيه الذي لا يبين[3]

ويقع المتلقي في حيرة من إحالة ضمير الغائب في كل من (أسراره، فيه) فهل يحيل إلى (حلم مبدع) أم إلى (الزمن المقبل)؟! ولا يستطيع الباحث أن يجزم بأحد الأمرين، فالشاعر ربما يقصد هذا الإشكال قصداً، وهو شكل من أشكال الغموض الذي يهدف إليه الشعر الحداثي. ومن الإحالات التي تلتبس على المتلقي وتحتمل وجوهاً عديدة، ولا يمكن الجزم بأحدها قوله في (أمطار):

---

[1] - الأعمال الشعرية 20/1

[2] - سبق ذكر المقطع في صفحة 60 من هذا البحث

[3] - الأعمال الشعرية 65/1

محراثه يفتح أبوابه

للممكن الأغنى

يبعثر الفجر على حقله

يعطي له معنى[1]

ونتساءل هنا أتعود إحالة ضمير الغائب في (له) إلى (الفجر) أم إلى (الحقل) ؟! إن المعنى يحتمل الأمرين !!

ثالثاً.. الموازنة بين الشاعرين:

لقد بدت ضمائر الغائب في شعر عمر أبي ريشة واضحة الإشارات ومفهومة الإحالات، حيث يظهر المرجع الإشاري المفسر إما صريحاً في النص، وهو الغالب، حيث تكون الإحالة داخلية نصية، وإما مفهوماً من السياق، وهو قليل، حيث تكون الإحالة خارجية، وحينذاك يكون المقام والسياق دالين على المرجع الإشاري فلا يشكل على المتلقي فهمه. ولقد كانت الإحالات بضمائر الغائب مرتفعة حيث بلغت 658 موضعاً، ووصلت نسبتها إلى 57% قياساً إلى باقي الضمائر. وقد أسهمت الإحالات بضمائر الغائب في شعر أبي ريشة في الترابط وشد خيوط النص معاً ليؤدي فكرته وتتماسك أجزاؤه.

أما ضمائر الغائب في شعر أدونيس فقد احتلت المرتبة الثانية في اهتمامه بعد ضمائر المتكلم، حيث بلغ عددها في مادة التحليل من شعره 398 ضميراً، وبلغت نسبتها 38.5% قياساً إلى باقي الضمائر. ولقد كانت الإحالات واضحة المرجع الإشاري داخلية وخارجية وأدت مهمة الترابط النصي في بعض القصائد، بيد أنها في قصائد أخرى احتوت على كثير من الإشكالات، فكان مرجعها الخارجي مجهولاً أو غير واضح الملامح أحياناً ولا يدل عليه السياق، كما كانت الإحالات الداخلية مشكلة في بعض القصائد حيث كانت تحتمل أكثر من وجه، ولا يعين

---

[1] - الأعمال الشعرية 66/1

السياق على تحديد أحدهما أو اختياره، ولقد كان هذا أحد الأسباب المهمة التي شكلت هالة الغموض في نصوصه، مما ينفي الألفة بينها وبين المتلقي، ويتسبب بتفكك النص ونفي اتساقه.

الفصل الثاني

الوصل في شعري عمر أبي ريشة وأدونيس

المبحث الأول: الوصل الإضافي

المبحث الثاني: الوصل الاستدراكي

المبحث الثالث: الوصل السببي

المبحث الرابع: الوصل الزمني

مدخل:

أشرنا في الفصل الثالث من الباب الأول[1] إلى أن الوصل يختلف بوصفه مظهراً اتساقياً عن أنواع علاقات الاتساق الأخرى، حيث لا يتضمن إشارة موجهة نحو البحث عن المفترض فيما تقدم أو ماسيلحق، وإنما هو تحديد للطريقة التي يترابط بها اللاحق مع السابق بشكل منظم، فالنص عبارة عن جمل أو متتاليات متعاقبة خطياً، ولكي تُدْرَك كوحدة متماسكة تحتاج إلى عناصر رابطة متنوعة، تصل بين أجزاء النص[2].

ويستعمل بعض الباحثين مصطلح (الربط) مرادفاً للوصل، ولعل هذا ما يدفعنا للإشارة إلى مصطلحي (الارتباط) و(الربط) كما وردا لدى د.مصطفى حميدة، الذي يفرق بينهما ويرى أن كلاً منهما يستقل بمعناه الاصطلاحي، حيث يرى أن "الجملة ذات معنى دلالي واحد، وتقتضي وحدةُ المعنى الدلالي ائتلاف المعاني الجزئية داخل الجملة بطريق العلاقات النحوية السياقية، ولا تستوي العلاقات النحوية، فبعضها وثيق كعلاقة الشيء بنفسه، وبعضها واهن كعلاقة الشيء بغيره، ومن هنا كان سبيل الائتلاف بين المعاني الجزئية هو الارتباط والربط"[3]. ويرى الدكتور مصطفى حميدة أن ما ارتبط من الجمل بعضه ببعض دون حاجة لأداة تجمع بينه فذاك هو الارتباط، أما ما احتاج من الجمل إلى أداة رابطة تجمعه مع غيره من الجمل، فذلك هو الربط. يقول: "فالجملة كالعقد الذي يجمع بين حباته سلك وثيق، ولا بد أن يبقى ذلك السلك متصلاً، وإلا ما استطاع الرائي أن يفهم من شكله معنى العقد. وهذا هو الارتباط. فإذا انقطع السلك وكنا نريد له أن يتصل وأن يفهم منه معنى العقد، عالجنا انقطاعه بطريق الربط، حتى يعود متصلاً اتصالاً أشبه بما كان عليه، إلا أن معقد الربط يبقى واضحاً للرائي.."[4].

ويعالج بعض الباحثين موضوع (الوصل) بجمعهم بين الأمرين، أعني فكرتي الربط والارتباط، ما ارتبط بأداة أو بغير أداة، بيد أننا نرى أن الارتباط يختلف موضعه في نحو النص حيث إن معيار الاتساق الذي تسعى أدوات الترابط النصي لتحقيقه يعتمد على الترابط الشكلي التركيبي، أما معيار الانسجام فيأخذ في الاعتبار القضايا الدلالية، وانسجام المعاني والدلالات معاً لتكون نصاً منسجماً فكرياً ودلالياً. ومن ثم رأينا أن يعالج هذا الفصل (الوصل) بمعنى

---

[1] - ينظر ص 93 من هذا البحث

[2] - لسانيات النص. محمد خطابي 22-23

[3] - نظام الارتباط والربط في تركيب الجملة العربية د. مصطفى حميدة. مكتبة لبنان (ناشرون) والشركة المصرية العالمية للنشر (لونجمان) ط1 1997م ص 195

[4] - السابق 195

(الربط غير المباشر) كما يطلق عليه في الدراسات النصية، الحاصل بين الجمل بالأداة، وذلك إيماناً منا بأن الارتباط (الربط المباشر) يتصل منهجياً بفكرة الانسجام، وهو ما يطلق عليه الزناد (الربط الخطي التتابعي)[1]، وهي ـ برأينا ـ تخرج عن نطاق هذه الدراسة.

ويشكل تناوب أدوات الوصل داخل النص أهمية كبيرة في إيجاد الترابط النصي، وعلى الرغم من اختلاف معاني الوصل بحسب نوع الأداة المستخدمة، والدلالة التي تؤديها، فإن وظيفة الوصل هي تقوية العلاقة بين الجمل، وجعل المتواليات مترابطة متماسكة، ومن ثم يعد الوصل وسيلة من وسائل تماسك النص[2]. وهناك تصنيفات كثيرة لأدوات الوصل، سوف نختار منها الهيكل المكون من أربعة عناصر، الذي اعتمد عليه هاليداي ورقية حسن، وهو:

- الإضافي
- الاستدراكي
- السببي
- الزمني

1 ـ نسيج النص. الأزهر الزناد 48
2 ـ علم اللغة النصي د. مصطفى صلاح قطب 190

المبحث الأول

الوصل الإضافي

ونعني به مطلق الجمع، حيث يربط صورتين أو أكثر من صور المعلومات بالجمع بينهما، فتكونان متحدتين من حيث البيئة أو متشابهتين، ويؤدي إلى تكثيف الدلالة. وقد يكون الوصل الإضافي دالاً على التخيير، حيث يربط صورتين أو أكثر من صور المعلومات على سبيل الاختيار، إذ تكونان متحدتين من حيث البيئة أو متشابهتين. ويتم بواسطة الأدوات (الواو، الفاء، ثم، أو، أداة التشبيه). يقول الفقي في أهمية العطف في التماسك النصي من حيث الشكل والمضمون: العلاقة بين المعطوف والمعطوف عليه دلالية، فالتماسك إذن شكلي الأداة، دلالي المضمون والمعنى، ومن ثم لا تكتسب أداة العطف معناها العطفي إلا من خلال وقوعها في تركيب العطف[1].

ويشير دي بوجراند ودريسلر إلى أن هذه الروابط الإضافية تفهم من خلال التركيب، حيث يصبح استخدامها أكثر مناسبة عندما تكون الارتباطات غير واضحة، وعندئذٍ يجب التأكيد عليها. أو عند تقديم وجهة نظر معينة، حيث تتيح أدوات الربط لمنتج النص ممارسة التحكم في كيفية استقبال المتلقي للعلاقات وتكوينها[2]. وإذا كانت أدوات الوصل الإضافية تربط المفردات داخل الجملة الواحدة، كما تربط الجمل داخل المتوالية الجملية، فإن ما يعالجه البحث هو النوع الثاني، الذي يبين مدى إسهامها في الترابط النصي للنصوص المدروسة لدى كل من الشاعرين موضع الدراسة.

أولاً.. الوصل الإضافي لدى عمر أبي ريشة:

ينوع الشاعر عمر أبو ريشة طرقه في وصل الجمل ببعضها، ويستعمل أدوات مختلفة في سبيل ذلك ولا يسير شعره على وتيرة واحدة، وإنما تختلف أدوات الوصل في شعره بحسب النصوص، واختلاف طريقة الشاعر في بنائها. وفيما يتعلق بالوصل الإضافي فإن الشاعر ينوع أدواته ووسائله التي تعتمد بشكل كبير على الواو بمعانيها المختلفة من عطف بمثل مطلق الجمع بين الجملتين، واستئناف بمثل بداية لفكرة جديدة، ويربطها شيء ما بما سبق، أو حال تكون

---

[1] - علم اللغة النصي. الفقي 1/ 249

[2] - علم لغة النص. النظرية والتطبيق د.عزة شبل محمد. مكتبة الآداب. القاهرة ط2 2009م ص 111

الواو فيها رابطة لجملة تمثل حالاً وهيئة ووضعاً يضاف إلى ما سبقه. ويعتمد الشاعر على الفاء كذلك بالدرجة الثانية بنوعيها العاطفة والاستئنافية، وعلى نحو أقل يعتمد على (أو) و(ثم) في مواضع قليلة. وكذلك يعتمد أدوات التشبيه ليربط متواليتين جمليتين معاً.

يذكر النحاة أن العطف بالواو يفيد مطلق الجمع، فيعطف بها الشيء على مصاحبه وعلى سابقه وعلى لاحقه، قال سيبويه: "ولم تلزم الواو الشيئين أن يكون أحدهما بعد الآخر"[1]. وقال أيضاً: "وإنما جئت بالواو لتضم الآخر إلى الأول وتجمعهما، وليس فيه دليل على أن أحدهما قبل الآخر"[2]. ولا يبتعد الباحثون المحدثون عن نظرة القدماء في هذا الشأن حيث يرى بعضهم أن فائدة العطف إشراك الثاني في الأول في إعراب الأول، ويشير الربط إلى العلاقات التي بين المساحات، أو بين الأشياء التي في هذه المساحات، وكذلك إلى إمكان اجتماع العناصر والصور وتعلق بعضها ببعض في عالم النص[3].

يستعمل أبو ريشة الواو ليربط متتاليات جملية معاً، وذلك في نص (صلاة) حيث يقول:

رب طوقت مغانينا جمالاً وجلالا

ونثرت الخير فيهن يميناً وشمالا

وتجليت عليهن صليباً وهلالا[4]

حيث يربط الشاعر بأداة الوصل (الواو) ثلاثة مركبات فعلية معاً:

طوقتَ مغانينا و نثرتَ الخير ... و تجليتَ عليهن

وهي جميعاً مرتبطة بالمنادى (رَبِّ) حيث إنها موجهة له، وتقع جواباً للنداء. وكذلك قوله في نص (هكذا):

صاح ياعبدُ فرَغَّ الطيب واستعر الكأس وضج المضجع[1]

---

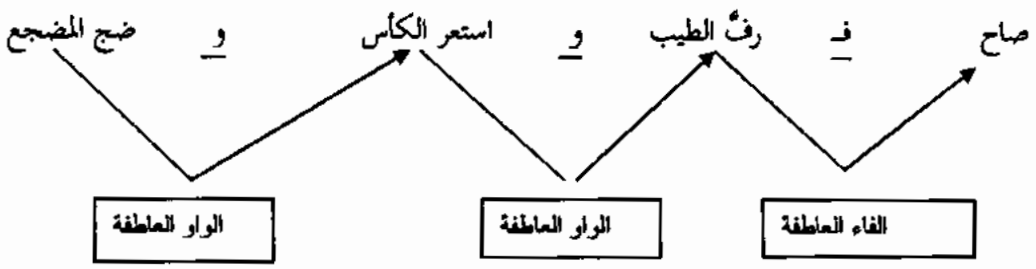
1 - الكتاب 1/ 291

2 - الكتاب 4/ 216

3 - ينظر: التماسك النصي في شعر أحمد مطر. د. تحسين فاضل عباس (بحث منشور) مجلة اللغة العربية وآدابها. كلية الآداب. جامعة الكوفة. عدد20 سنة 2014م ص 350

4 - الأعمال الشعرية الكاملة 50/1

حيث ترتبط المتتاليات الجملية معاً بالأداة (الواو)..

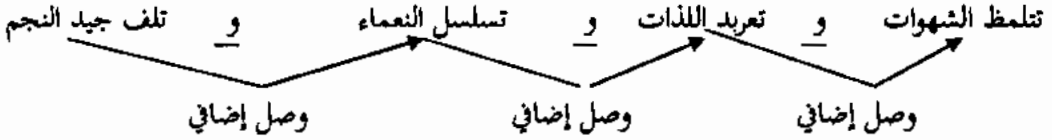


ويقول الشاعر في نص (حكاية سمار) على لسان العروس:

تتلمظ الشهوات فوق محاجري وتعربد اللذات خلف مآزري

وتسلسل النعماء حمر مراشفي وتلف جيد النجم شقر ضفائري[2]

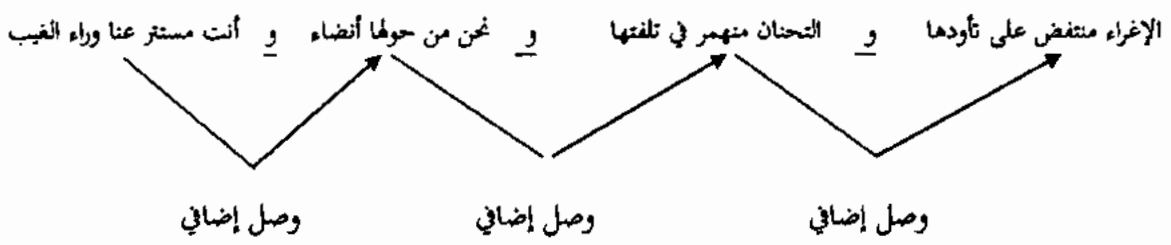
وتربط (الواو) هنا بضع متتاليات جملية فعلية معاً:



وقد تربط الواو مركبات اسمية معاً، وذلك في مثل قوله في نص (بنات الشاعر):

على تأودها الإغراءُ منتفِضٌ وفي تَلَفُّتِها التحنان منهمر

ونحن من حولها أنضاء غربتنا وأنت عنا وراء الغيب مستتر



[1] - الأعمال الشعرية الكاملة 57/1

[2] - السابق 64/1

في هذه المتواليات يصف أبو ريشة قصائد المرثي (الأخطل الصغير) ويعبر عنها بلفظ (بناته)، حيث إن قصائد الشاعر بمثابة أبنائه من حيث مكانتها لديه، فيعبر عن جمالها وتحنانها، والشاعر وأحباب المرثي في غربة وحزن، والمرثي أصبح في عداد الغائبين الأموات، وهو يعطف هذه الأفكار ويجمعها معاً ليعبر عن الحالة التي يعيشها أحباب المرثي في ظل غيابه.

ومن عطف المركبات الاسمية ووصلها معاً بطريق الوصل الإضافي ما ورد في نص (شطآن بلادي)، حيث يقول:

رمل وصخور

ومطاف نسور

ومواكب أخيلة تحمي من كوة عالمها المسحور

وحمائم بيض في اليم مَدَّت أجنحة للنجم

ووراء سُراها في الديجور

ذيل من نور[1]

المركب الاسمي الأول: رمل وصخور ومطاف نسور ومواكب أخيلة تحمي من كوة عالمها المسحور

المركب الاسمي الثاني: (و) حمائم بيض في اليم مدت أجنحة للنجم

المركب الاسمي الثالث: (و) وراء سُراها في الديجور ذيلٌ من نور

قامت الواو العاطفة في المتتاليات الجملية السابقة بدور الوصل الإضافي حيث جمعت تلك الصور الحبيبة إلى نفس الشاعر، التي تمثل شطآن بلاده وملامحها التفصيلية كما يراها بعين قلبه، حيث العوالم الخيالية، والحمائم التي تلمس النجوم. والنور المتدفق بعد الظلمة.

وقد تربط الواو مركباً فعلياً بمركب اسمي وذلك كقوله:

---

1 - الأعمال الشعرية الكاملة 93/1

أتلقاك وطرفي مطرق　　خجلاً من أمسك المنصرم

ويكاد الدمع يهمي عابثاً　　ببقايا كبرياء الألم[1]

حيث يرتبط المركب الفعلي (يكاد الدمع يهمي ...) عن طريق الواو العاطفة بالمركب الاسمي (طرفي مطرقٌ).

وقد تربط الواو مركباً اسمياً بمركب فعلي، وذلك في قوله في نص (الفارس):

من رؤانا يهمي العزاء على الدنيا　　ومنها بقاؤه أو نفادُه![2]

فالمركب الاسمي (منها بقاؤه أو نفاده) موصول عن طريق (الواو العاطفة) بالمركب الفعلي (من رؤانا يهمي العزاء على الدنيا)، مع ملاحظة التقديم والتأخير الحاصلين في هذين التركيبين، حيث تتقدم شبه الجملة من الجار والمجرور ويتأخر العامل (الفعل) في المركب الأول، ويتأخر المبتدأ في المركب الثاني، ومن ثم يغدو الجمع بين التركيبين مبرراً ومتناسباً.

وقد يعطف الشاعر تراكيب الاستفهام معاً، في مثل قوله:

ما للهدير على الهديل طغى؟　　وما ليدي تشد على جموح نافر؟[3]

وكذلك في قوله:

سائل المتعبين في الشرق عنه　　هل خبت ناره؟ وهل جَفَّ زاده؟[4]

وأيضاً في قوله في نص (عيد):

يا عيد ما افترَّ ثغر المجد ياعيدُ　　فكيف تلقاك بالبشرى الزغاريد؟

وكيف ينشق عن أطياف عزتنا　　حلمٌ وراء جفون الحق موؤود؟[5]

فالواو في البيت الثاني تربط مركبي الاستفهام معاً وتصلهما، وهو بالطبع استفهام إنكاري يحكي الشاعر من خلاله حزنه على حال الأمة، ورغبته في نهضتها لتأخذ بزمام أمرها وتنفض الذل عنها، فيكون عيدها عيداً بحق.

---

[1] - الأعمال الشعرية الكاملة 47/1
[2] - السابق 79/1
[3] - السابق 71/1
[4] - السابق 76/1
[5] - السابق 100/1

وقد يعطف الشاعر بين تراكيب النداء، ويربطهما معاً بالواو، يقول الشاعر في نص (حكاية سمار):

"عمر ونُعْمٌ" يا خيامُ تلفتي　　صوب العبير ويا نجوم تسامري

نثرا شفوف الليل حول جدائل　　لمعانق وسواعد لمخاصر

ياطيب ما اختصرا رسالات الهوى　　فيه ويا طيب الصدى المتطاير[1]

وتأتي (الواو) كثيراً لتربط الفقرات أو الجمل بطريق الاستئناف، حيث تجمع بين جملتين يربط شيء ما بينهما يكون عادة متصلاً بالفكرة الأساسية للنص، وتعرف بأنها الواو التي يكون بعدها جملة غير متعلقة بما قبلها في الإعراب. وتكون هذه الجملة إما اسمية أو فعلية، وهذه الواو تدخل على الجمل لا على المفردات، والهدف منها استئناف معنى جديد منقطع إعربياً عما قبله. وقد وردت أمثلة كثيرة في شعر أبي ريشة كانت الواو فيها استئنافية. من ذلك قوله في نص (هكذا):

قال يا حسناء ما شئت اطلبي　　فكلانا بالغوالي مولع

أختك الشقراء مَدَّت كفها　　فاكتسى من كل نجم إصبع

فانتقي أكرم مايهفو له　　معصم غض وجيد أتلع

وتلاشى الطيب من مخدعه　　وتولاه السبات الممتع

والذليل العبد دون الباب لا　　يغمض الطرف ولا يضطجع

والبطولات على غربتها　　في مغانينا جياع خُشَّع

هكذا تقتحم القدس على　　غاصبيها.. هكذا تسترجع![2]

---

[1] - الأعمال الشعرية الكاملة 68/1

[2] - السابق 58/1

يستمر الخطاب الموجه نحو الحسناء على لسان البدوي في النص وحين ينتهي ذلك الخطاب يستأنف الشاعر حديثه ورؤيته بقوله: (وتلاشى الطيبُ من مخدعه..)، فالواو حرف استئناف ربطت الجمل التالية لها بالجمل السابقة، حيث الفكرة الأساسية في النص هي وصف حال البدوي الذي يعربد ويلهو وينفق على لذاته في حين تعاني الأمة مرار الاحتلال وقد دنست مقدساتها.

وفي نص (الفارس) يقول أبو ريشة:

كلما غاب في غيابها السود ... تراءى من خلفها تمواده

كم عثار من جبهة النصر أندى ... طاب فيه اعتزازه واعتداده

لصوى الحق في المتاه خطاه ... ولأسطورة الجلاد جلاده

كل عنقاء مغرب من أمانيه ... جلاها في خدرها ميعاده

صهوة المجد ما امتطاها جبان ... كل نجم عشاقُه أنداده!

وأطل الصباح والفارس الأسمر ... في كل غمرة أرصاده

مثخن بالطعان ماعرف الشكوى ... ولا عض سيفَه إغمادُه[1]

إن جملة (أطل الصباح والفارس الأسمر..) تعد بداية لفقرة جديدة تدور فكرتها حول ما حدث للفارس هذا الصباح بعد أن كانت الأبيات السابقة عبارة عن وصف لصفات الفارس ومناقبه الحميدة. وينهيها الشاعر بجملة هي أقرب ماتكون للمثل السائر (كل نجم عشاقة أنداده) ليستأنف الحديث من بعدها من خلال الواو الاستئنافية، فينتقل إلى فكرة جديدة بقوله: (وأطل الصباح..).

ومن الاستئناف قول الشاعر في نص (ياعيد):

ياعيدُ كم في روابي القدس من كبد ... لها على الرفرف العلوي تعييد

---

[1] - الأعمال الشعرية الكاملة 1/74_75

سالت على العز إرواءً لغُصَّته والعز عند أباة الضيم معبود[1]

ففي البيت الأول، والشطر الأول من البيت الثاني حديث الشاعر يدور حول النفوس التي أرخصها أصحابها في سبيل الحق في روابي القدس، وتأتي الواو الاستئنافية لتربط جملة (العز عند أباة الضيم معبود) لتكون بمثابة المثل السائر الذي يمثل المبدأ الذي سار عليه هؤلاء الأبطال حتى فعلوا ما فعلوه وقدموا أرواحهم فداء لأوطانهم.

ومن الأغراض التي تأتي (الواو) لتحقيقها غرض الحال وبيان الهيئة، ويعرف العلماء واو الحال بأنها الواو التي تدخل على جملة فعلية أو إسمية، مسبوقة باسم معرفة. وتتضمن واو الحال معنى ظرف الزمان، كما تفيد معنى المصاحبة والالتصاق. جاء في شرح ابن عقيل: "الجملة الحالية تكون اسمية وفعلية، فإذا كانت فعلية فعلها مضارع مثبت، تربط مع الحال بالضمير، ولا يجوز بالواو، أما ماسوى ذلك، فيجوز أن تربط بالواو ... ولا تدخل واو الحال على المفرد أو شبه الجملة، وأصل الربط هو الضمير فإذا انعدم الضمير وجب الربط بالواو، أو جاز بكليهما للتقوية نحو: (خرجوا من ديارهم وهم ألوف) البقرة: 243، (فلا تجعلوا لله أنداداً وأنتم تعلمون) البقرة: 22"[2].

ولقد أكثر الشاعر من استعمال واو الحال لربط الجمل ببعضها ربطاً يُبَيِّنُ الهيئةَ لصاحب الحال، من ذلك قوله في نص (بعد النكبة):

أمتي هل لك بين الأمم منبرٌ للسيفِ أو للقلمِ

أتلقاكِ وطرفي مطرقٌ خَجِلاً من أمسِكِ المنصرم[3]

تربط واو الحال جملة الحال (طرفي مطرق) بالجملة السابقة لها (أتلقاك)، وتعبر جملة الحال عن حالة الحزن التي يعيشها الشاعر حين يقف وجهاً لوجه أمام أمته المنكوبة. ويقول في نص (بسمة التحدي) واصفاً الشهيد:

أزرى بذل حقدها ومات وهو يبسم[4]

---

1 - الأعمال الشعرية الكاملة 101/1
2 - شرح ابن عقيل 1/ 657-659
3 - الأعمال الشعرية الكاملة 47/1
4 - السابق 56/1

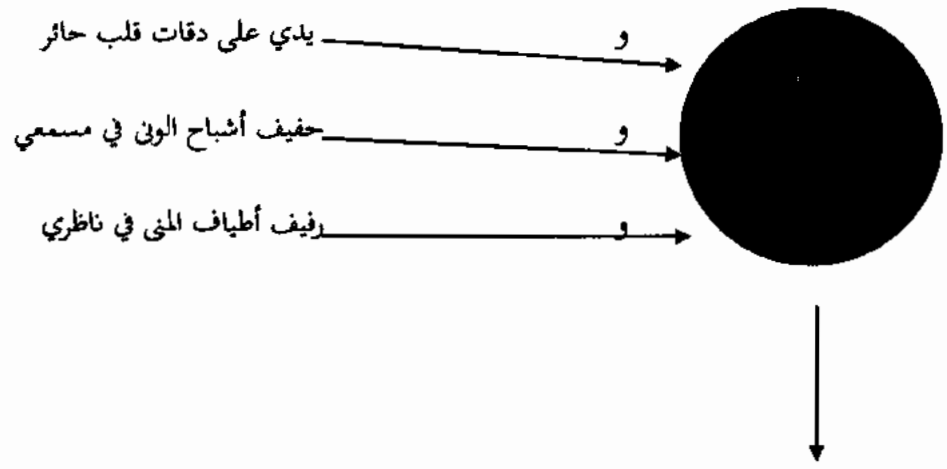
وإن الجملة الحالية (وهو يبسم) التي ارتبطت عن طريق واو الحال بالجملة السابقة، وهي تقع في نهاية النص وتختمه، لتمثل فكرة (التحدي) التي يدور النص حولها، ويحشد الشاعر كل الجمل والأفكار لتأكيدها وترسيخها، فشهداؤنا يندفعون للجهاد بدافع ذاتي نابع من إيمانهم بحقهم في الدفاع عن أوطانهم ومقدساتهم، وعندما يستشهدون يعلمون أن جنان الفردوس بانتظارهم، فلماذا لا يبتسمون! تلك الابتسامة التي تغيظ الأعداء وتشعرهم بالضآلة والعجز أمام جسد ميت.

ويقول في نص (حكاية سمار):

لبنان جئتك من غيابات السرى ويدي على دقات قلب حائر

وحفيف أشباح الونى في مسمعي ورفيف أطياف المنى في ناظري[1]

في هذين البيتين تتكرر واو الحال ثلاث مرات، وترتبط الجمل الثلاث بصاحب الحال، وهو المتكلم في الشطر الأول من البيت الأول، وذلك على النحو الآتي:



ويقول في نص (بنات الشاعر):

نبدي لها غير ما نخفي ولوعتنا تكاد في صمتها للشوق تعتذر[1]

[1] - السابق 63/1

ربطت واو الحال جملة (لوعتنا تكاد في صمتها للشوق تعتذر) بالجملة السابقة، وصاحب الحال هو ضمير المتكلم المستتر (نحن) في الفعلين (نبدي، نخفي). وفي المواضع السابقة جميعها كانت واو الحال تقوم بدور واضح في التماسك النصي وترابطه، وذلك من خلال ربطها الجمل ببعضها.

ومن أدوات الوصل الإضافي (الفاء)، التي تأتي عاطفة واستئنافية. والفاء العاطفة تفيد التعقيب، ذكر ذلك المرادي حيث قال: "وأصول أقسام الفاء ثلاثة: عاطفة، وجوابية، وزائدة. أما العاطفة فهي من الحروف التي تشرك في الإعراب والحكم. ومعناها: التعقيب. فإذا قلت: قام زيد فعمرو، دلت على أن قيام عمرو بعد زيد بلا مهلة، فتشارك (ثم) في إفادة الترتيب، وتفارقها في أنها للاتصال، و(ثم) تفيد الانفصال، هذا مذهب البصريين"[2].

تقوم الفاء العاطفة بدور الربط بين الجمل، فتوثق العلاقات بينها، من ذلك قول الشاعر في نص (حكاية سمار):

أ مُجَنِّح الحرف الحرون ومرقص　　الوتر الحنون على أنامل ساحر

الذكريات على الزحام تدافعت　　فكأنهنَّ لديك سربُ ضرائر[3]

ربطت الفاء العاطفة جملة (كأنهن لديك سرب ضرائر) بالجملة السابقة (الذكريات على الزحام تدافعت) وهذا بالطبع يؤدي إلى تماسك النص دلاليا.

ويقول في النص ذاته:

غامرت في طرق الحياة ولم تزل　　طرق الحياة حوافزاً لمغامر

فهصرت زهرتها بدمعة شاكر　　وعصرت شوكتها ببسمة صابر[4]

فالفاء العاطفة تربط الجملة التالية لها (هصرت زهرتها بدمعة شاكر) بالجملة السابقة (غامرت في طرق الحياة...).

ويقول في نص (ما أوجع):

---

[1] - الأعمال الشعرية الكاملة 84/1
[2] - الجنى الداني في حروف المعاني. المرادي 61/1
[3] - الأعمال الشعرية الكاملة 67/1
[4] - الأعمال الشعرية الكاملة 67/1

صاح وكؤوسي لا تشفي غصصي لا تسكر آلامي

أستعرض أيامي فأرى ما تخجل منه أيامي[1]

عطفت الفاء جملة (أرى ما تخجل منه أيامي) بواسطة الفاء على الجملة السابقة (أستعرض أيامي)، ويظهر للباحث الربط النصي والتماسك الذي تقوم به الفاء في مثل هذه المواضع.

ومن عطف الفاء ما جاء في نص (بنات الشاعر):

كانت له في هضاب الشرق ألوية نسجُ الكرامة معقود بها الظُّفَر

يسائل القدر المحموم في خجل عنها فيغضي على استحيائه القدرُ[2]

تربط الفاء العاطفة الجملة الفعلية (يغضي على استحيائه القدر) بالجملة الفعلية التي سبقتها (يسائل القدر المحموم) وتتعلق الجملة المعطوفة بالجملة المعطوف عليها وترتبطان معنى وحكما وإعرابا كذلك.

أما الفاء الاستئنافية فحكمها ومعناها كالواو الاستئنافية التي سبقت آنفاً. ويسميها بعضهم حرف ابتداء[3]. وقد استعملها عمر أبو ريشة في كثير من المواضع رابطاً الجمل ببعضها، والفقرات كذلك، يقول في نص (بنات الشاعر):

غنت فمن نينوى مرَّ الشقاء بنا فالراح لا عبق والغصن لا ثمر

رمى بنا الفقر وافتض السراب به فأين ــ لا أين ــ منه الورد والصدر

خصاصة العيش ما مدت لنا يدها إلا وأقدامنا من سعينا حمر

فكم عثرنا ولم تعثر إباءتنا وكم نهضنا ولم يشمت بنا خور

وكم لدى صلف الحرمان من غصص نمنا عليها ولم تكشف لنا سُتُرا[4]

---

[1] - الأعمال الشعرية الكاملة 73/1

[2] - السابق 88/1

[3] - الجنى الداني في حروف المعاني. المرادي. تحقيق: فخر الدين قباوة ومحمد نديم فاضل. دار الكتب العلمية بيروت_لبنان ط1 1992م 76/1

[4] - الأعمال الشعرية الكاملة 84/1_85

يحيل الضمير المستتر (هي) في الفعل (غَنَّت) إلى بنات الشاعر والمقصود بها (قصائده)، ويعبر الشاعر عن قدرة الشاعر المرثي الأخطل الصغير الأدبية والخيالية على أن ينقلنا إلى حالة غير التي نعيشها، فحين غنت قصائده واصفة (نينوى) تمثلت لسامعها مشاهد الشقاء والجدب والفقر، حيث يُذكر أن (نينوى) قد سقطت تحت الحكم الساساني في فترة من التاريخ، وهذا الحكم دام طويلاً وأفقرها كثيراً وجردها من هويتها، ولذا انتقل السكان إلى الطرف الآخر من نهر دجلة[1]. ومن ثم يربط أبو ريشة بين ذكر (نينوى) في شعر الأخطل الصغير والإحساس بهذا القدر من الشقاء والمعاناة والجدب لدى المتلقي، لكنه يستأنف حديثه بتعبيره عن عزة هؤلاء القوم الذين لا تعثر إباءتهم وكبرياؤهم، ولا يرضون بالضعف والهوان، ومن ثم كان للاستئناف موضعه المناسب في هذا النص حيث يربط الجزء الثاني المعبر عن العزة والكرامة بالجزء الأول المعبر عن الشقاء الذي سبق، وذلك في قوله: (فكم عثرنا ولم تعثر إباءتنا..) والتعبير بـ (كم) الخبرية يزيد الفكرة قوة، فالأمر لم يحدث صدفة، وإنما هو ديدن وعادة لديهم، أن تقسو عليهم الظروف فيتعالون على الجراح.

وفي موضع آخر في نص (في خندق) يقول:

أخي ما بي؟ أرى قدميَّ تصطكّان من ألم

أظن شظية طافت بصدري وانطفت بدمي

أخي خدرت يدي خارت قواي تنهَّد الجرح

فقم أنت ودعني يا أخي .. هيهات لن أصحو[2]

تربط فاء الاستئنافية الجملة الطلبية (قم أنت ودعني يا أخي) بالجمل الخبرية التي سبقتها. ومن أمثلة فاء الاستئناف ما جاء في نص (يا عيد)، حيث يقول:

يا عيد ما افتر ثغر المجد يا عيد فكيف تلقاك بالبشرى الزغاريد

وكيف ينشق عن أطياف عزتنا حلم وراء جفون الحق موؤود

---

[1] - المصدر: ويكيبيديا. نينوى (محافظة)

[2] - الأعمال الشعرية الكاملة 1/96_97

طالعتنا وجراح البغي راعفة وما لها من أساة الحي تضميد

فللفجيعة في الأفواه غمغمةٌ وللرجولة في الأسماع تنديد

فتلك راياتنا خجلى منكسة فأين من دونها تلك الصناديد

ما بالها وثبت للثأر وانكفأت وسيفها في قراب الذل مغمود

يا للشعوب التي قادت أزمتها على الليالي عبابيد رعاديد[1]

يوجه الشاعر خطابه للعيد في الأبيات الثلاثة الأولى مستخدما تقنية التشخيص، يسائله كيف نفرح بمجيئك ونحن مثقلون بالجراح، وحين يتجه الشاعر نحو تفصيل ما يعانيه وشعبه وأوطانه، فإنه يلجأ إلى الاستئناف بالفاء وينتقل إلى البيت الرابع الذي ينتظم مع الأبيات الثلاثة التي تليه في فكرة واحدة وهدف مشترك هو تفصيل مظاهر الهزيمة والانحدار الذين وصلت لهما الشعوب، ومن ثم كان للاستئناف دوره في البدء بفكرة تتصل بما سبق إذ تشرحه وتفسره وفي الوقت ذاته تنفصل عنه إذ تخرج من إطار الخطاب الموجه للعيد.

ومن أدوات الوصل الإضافي التي استخدمت بقلة قليلة في شعر عمر أبي ريشة، أداتا العطف (ثم) و(أو)، ومن المعلوم أن (ثم) تفيد الترتيب مع التراخي[2]، وقد ورد منها في شعره موضع واحد، قوله في نص (حكاية سمار):

ومضوا إلى غاياتهم ثم انثنوا وعلى خدود النجم وشم حوافر[3]

تعطف الأداة (ثم) جملة فعلية هي (انثنوا..) على الجملة الفعلية السابقة (مضوا إلى غاياتهم)، وهي إذ تفيد الترتيب مع التراخي، فإنما تشير إلى ذلك الوقت الذي استغرقه هؤلاء (والمقصود بهم أجدادنا من العظماء الفاتحين) في سبيل تحقيق غاياتهم وإنجازها.

---

1 - الأعمال الشعرية الكاملة 100/1
2 - شرح ابن عقيل 227/3
3 - الأعمال الشعرية الكاملة 70/1

أما الأداة (أو) فهي تفيد العطف مع التخيير[1]، وقد ورد منها بضعة أمثلة قليلة في شعره، منها قوله في نص (بنات الشاعر):

كتائب بالنضال الحق مؤمنة ... إذا الطواغيب من إيمانها سخروا

إن خوطبوا كذبوا أو طولبوا غضبوا ... أو حوربوا هربوا أو صوحبوا غدروا

خافوا على العار أن يمحى فكان لهم ... على الرباط لدعم العار مؤتمر

على أرائكهم، سبحان خالقهم، ... عاشوا وما شعروا، ماتوا وما قبروا[2]

في البيت الثاني يتحدث الشاعر عن الطواغيت، حيث يحيل ضمير الغائبين (واو الجماعة) إليهم في البيت السابق، ويطرح الشاعر للمتلقي خيارات متعددة لاختبار هؤلاء الطواغيب ومنحهم الفرصة لإثبات جدارتهم وإنسانيتهم، لكنهم في كل مرة يثبتون أنهم غير جديرين بالثقة، فالخطاب الموجه إليهم يقابل بالكذب، وأما الخيار الثاني فهو المطالبة بالحقوق وهذا أيضاً يواجَه بالغضب، والخيار الثالث اختبار قدرتهم في مواجهة الأعداء أثناء الحرب، وهنا يكون الهروب من قبلهم هو الحل، والخيار الرابع أن تتودد إليهم وتحاول كسب محبتهم لكن الغدر من شيمهم وهو ما يبادرون لفعله مع أصحابهم.. فماذا يُرجى من هؤلاء!!. إن التخيير بـ (أو) ووصل الجمل ببعضها عن طريقها، ليعبر عن استنفاذ الشعب كل الطرق للتعامل مع طواغيته، وعدم جدوى تلك الطرق، إنهم ميؤوس منهم ولا فائدة ترجى من بقائهم، وهذه المعاني عبرت عن قدرة الشاعر على التعبير عن فكرته بأبسط الأدوات، التي تتجاوز مهمة الوصل بين الجمل إلى ما هو أهم وأعلى قيمة.

ومن أدوات الوصل الإضافي التي انتبه لها علماء النص، أدوات التشبيه، وغني عن الذكر أن النصوص الأدبية تزخر بالخيال من تشبيه واستعارة وكناية، ولكن الهدف هنا من تتبع مواضع التشبيه في شعر الشاعر هو ملاحظة طريقته في الربط بين الجمل ووصلها معا. وقد وردت عدة أمثلة في شعر أبي ريشة استعمل فيها التشبيه رابطاً بين الجمل، من ذلك قوله:

---

1 - شرح ابن عقيل 232/3

2 - الأعمال الشعرية الكاملة 89/1

الذكريات على الزحام تدافعت فكأنهن لديك سرب ضرائر[1]

وقال في موضع آخر:

أحطت في رقة الرهبان جمعهم كما أحاط بعقد الأنجم القمر[2]

يبدو استعمال أدوات التشبيه في هذين البيتين بمثابة استدعاء لصور بعيدة وربطها بالفكرة المراد معالجتها والحديث عنها، ففي الأول يشبه الذكريات وتدافعها، وهي شيء معنوي، بسرب من الضرائر، وهو حسي. ويتبادر إلى ذهن المتلقي مباشرة كمُّ المنافسة الهائل بين الضرائر ومحاولة إبراز النفس لديهن، وينعكس ذلك طرداً على تخيله لتدافع الذكريات وتزاحمها في فكره.

وفي البيت الثاني صورة بديعة من صور التشبيه، حيث يخاطب المرثي (الأخطل الصغير)، ويعرض الصورة التي كان عليها المرثي حين وفاته محاطاً بجمع من الرهبان، بيد أن الشاعر ينسب الإحاطة للمرثي نفسه، وكأنه يحيطهم بهيبة وجوده، كما أن القمر قد توجد حوله نجوم تحيط به، لكنه يحيطها بهالته ونوره، فأداة التشبيه جمعت بين صورتين حسيتين، ينعكس فيهما الحال، حيث إن من وقع عليه فعل الإحاطة يقوم هو بإحاطة من أحاطه بطريقته الخاصة، وهو تشبيه يؤكد المعنى ويقويه، ويسهم في وصل الجمل معا وترابطها تركيبياً ودلالياً.

وبعد.. فقد اتضحت أمامنا الآن استعمالات الشاعر عمر أبي ريشة لأدوات الوصل الإضافي التي تنوعت بين الواو والفاء بنوعيهما العطف والاستئناف، إضافة إلى واو الحال، و(أو)، و(ثم) وأخيرا التشبيه.

ثانيا.. الوصل الإضافي لدى أدونيس:

يستعمل أدونيس الواو العاطفة بغزارة وعلى نحو ملفت، ويتصدر الأنماط التي تتصل عن طريق واو العطف، نمط عطف مركب فعلي على مركب فعلي آخر، حيث يسود هذا النمط ويكثر استعماله لدى الشاعر. في المقطع السادس من نص (قالت الأرض) يقول أدونيس:

---

[1] - الأعمال الشعرية الكاملة 67/1

[2] - السابق 87/1

مجدوبي، تفتقوا في ينابيعي

فيضاً، وفي ترابي ربيعاً

وحدة نحن، يضحك القلب للقلب

وتستلهم الضلوع الضلوعا

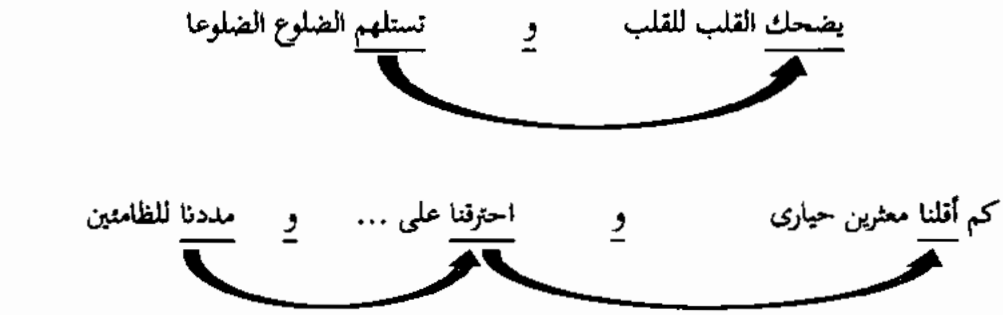
كم أقلنا معثرين حيارى

واحترقنا على الدروب شموعاً

ومددنا للظامئين نفوساً

فجرت في حياتهم ينبوعا[1]

نلحظ واو العطف في عدة مواضع من الأسطر السابقة، حيث تظهر أولاً داخل جملة فعلية (تفتقوا في ينابيعي فيضاً وفي ترابي ربيعاً)، ثم تظهر رابطة جملاً فعلية معاً:



ربطت واو العطف هذه الجمل الفعلية معاً، فانتظمت كسلسلة يجمعها خيط واحد. وهو ليس مجرد عطف تركيبي شكلي، وإنما تتوافق كل سلسلة دلالياً، حيث يطبع الحب والوحدة السلسلة الأولى، وفي الثانية نلحظ أن الفكرة التي تنتظمها هي التضحية وإيثار الآخر، حيث إقالة العثرات، والاحتراق كالشموع لإضاءة الدرب، ومد يد العون لمن يحتاج، كلها تنتظم كسلسلة واحدة ساهمت واو العطف في ربطها معاً.

---

[1] - الأعمال الشعرية 17/1

وفي المقطع الحادي والعشرين من (قالت الأرض) يقول أدونيس:

منذ كنا، كنا طغاة على الذل

وكنا في وجهه ثواراً

نتخطى عنف الحياة ونُلقي

خلف خطواتنا الشذى والغارا

فزرعنا عين الوجود جمالاً

وملأنا أعماقه أسراراً

وشمخنا نلف بالعبق الدنيا

ونبني في جبهة الشمس داراً

سهرت بعدنا النجوم وصارت

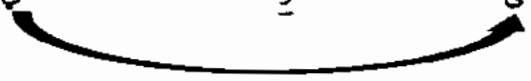
لأساطير مجدنا سُمّاراً[1]

يحتل الوصل بالواو العاطفة مساحة لا بأس بها من هذا المقطع، حيث تكررت سبع مرات، إحداها كانت للعطف بين المفردات داخل الجملة، أما الست الباقية فكانت للعطف بين الجمل، وإنشاء رابط بينها يصلها جميعا بخيط واحد ويشكل تماسكها النصي.

المتتالية الأولى: كنا طغاة على الذل و كنا في وجهه ثوارا

[1] - الأعمال الشعرية 24/1

المتتالية الثانية: نتخطى عنف ... و نلقي خلف ...



المتتالية الثالثة: فزرعنا عين الوجود و ملأنا أعماقه و شمخنا نلف و نبني في جبهة

المتتالية الرابعة: سهرت بعدنا .. و صارت

وكما تصل واو العطف الجمل ببعضها داخل المتتالية الواحدة فإن المتتاليات ترتبط إحداها بالأخرى بروابط متنوعة، فالرابط بين الأولى والثانية مباشر حيث لا يوجد أداة وهو رابط معنوي، إذ تمثل الثانية تفصيلاً لما أُجْمِل في الأولى، وتربط الفاء الاستئنافية الثانية بالثالثة، أما الثالثة والرابعة فترتبطان معا ربطاً مباشراً بغير أداة، حيث ترتبطان دلالياً لكون الرابعة بمثابة نتيجة للثالثة، فكل ذلك الجهد المبذول، الذي شرح في المتتاليتين الثانية والثالثة، تكلل بالمجد والعز اللذين صارت النجوم تحكيهما وتسمر بالحديث عنهما.

ومن أمثلة عطف مركب فعلي على مركب فعلي ما جاء في المقطع الثامن والثلاثين من (قالت الأرض)، حيث يقول:

آن يا شمس أن نغرِّب في الأرض

ونُلقي عن صدرها الأعباء

عرفتنا مراكباً تقهر الموج

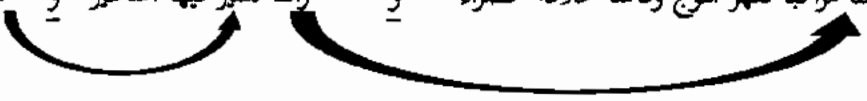
وفأسا خلاقة خضراء

ورأتنا نسير فيها أساطير

ونحيا في قلبها أنبياء[1]

حيث تعطف الواو المركبات الآتية:

عرفتنا مراكبا تقهر الموج وفأسا خلاقة خضراء و رأتنا نسير فيها أساطير و نحيا في قلبها أنبياء



وفي نص (يقولون إني انتهيت)، يقول أدونيس:

ظمئت لقلب فسيح عميق

أفجره شعلاً في طريقي

وأخزنه في عروقي

وأتركه بين حي وميت[2]

حيث تربط الواو العاطفة المركبات الفعلية معاً، وهو ما يسهم في ترابط النص وتماسك أجزائه.

ومن أنواع العطف ما يعطف فيه مركب اسمي على مركب اسمي، وينتشر هذا النوع في شعر أدونيس، منه ما ورد في المقطع الثامن والعشرين من نص (قالت الأرض):

أنا فيها الفلاح أزرعها قمحاً

ووروداً وأقلع الأشواكا

سكتي تنطح الصخور وتمشي

في الأحافير نشوة وعراكا

---

[1] - الأعمال الشعرية 32/1

[2] - السابق 49/1_50

وحقولي سنابل تفرع النجم

كأني زرعت فيها السِّمَاكا[1]

تربط الواو العاطفة بين مركبين اسميين، هما: (سكتي تنطح الصخور وتمشي في الأحافير نشوة وعراكا) و(حقولي سنابل تفرع النجم كأني زرعت فيها السِّمَاكا). وإن السمة الأساسية لكل مركب منهما تعد اسمية على الرغم من أنهما يحتويان على أفعال، وذلك لأن الجملة ابتدأت باسم، ومن ثم فرضت سمتها ونوعها، وكل ما يتفرع عنها من توابع ومتممات يعد تابعاً لها. ومن أمثلة عطف المركب الاسمي ما جاء في المقطع التاسع والعشرين من نص (قالت الأرض):

لي قلب يُحِسّ خلج المجاهيل

ويصطاد في البعيد الآها

قلِقٌ، يحرس القطيع وينقض

على الرعب، شامخا تيّاها

ومعي الناي — جُمِّعَتْ فيه آفاق

بلادي : شطآنها وقراها[2]

تمثل الأسطر الأربعة الأولى مركباً اسمياً واحداً، حيث سمته الأساسية الاسمية، وتتبعه مكونات أخرى وصفية وحالية تندرج ضمنه، ثم يعطف عليه مركب اسمي آخر يبدأ من قوله: (ومعي الناي) إلى نهاية المقطع.

وفي نص (المشردون) يقول أدونيس :

متشتتون، مضيعون على الدروب

---

[1] - الأعمال الشعرية 27/1

[2] - السابق 28/1

صفرَ السواعد والقلوب

والجوعُ كل ندائنا

والريح بعض غطائنا

حتى الصباحُ يفرُّ من آفاقنا

ويغيض في أحداقنا[1]

يعطف الشاعر مركباً اسمياً على آخر بواسطة الواو في قوله: (والريح بعض غطائنا) وغني عن الذكر أن أدوات الربط تدعم الترابط النصي، وتشد من أزره. وقد ورد من أنواع العطف لدى أدونيس عطف مركب فعلي على اسمي، وعطف مركب اسمي على فعلي، فمن الأمثلة على النوع الأول:

بي جوع إلى الجمال، ومن صدري

كان الهوى وكان الجمال[2]

حيث المركب الأول (بي جوع إلى الجمال) مركب اسمي، ثم تأتي الواو العاطفة لتعطف عليه مركباً فعلياً هو: (من صدري كان الهوى) وكان هنا تامة بمعنى (وُجد) ولذا اعتبرنا الجملة فعلية. ومن أمثلة النوع الثاني، عطف اسمي على فعلي، قوله في نص (حجر الضوء):

على جمر الضوء أنقش عمري

وديعاً كحبة قمح

يغطي حروفي ضبابٌ

وفي كلماتي عتمة

---

[1] - الأعمال الشعرية 1/58_59

[2] - السابق 1/15

لأني حبٌ

أظل على الضوء أبني، وتبني

معي حفنةٌ من حياتي ولقمة[1]

يغطي حروفي ضبابٌ و في كلماتي عتمة

مركب فعلي مركب اسمي

ومن أنواع العطف لدى أدونيس عطف مركبات الاستفهام، حيث يقول:

يئس الشعب من مغالبة اليأس

ففيه لليأس باب عتيق

يتمشى في صدره قلقٌ جمرٌ

وصوت مجرّح مخنوق

جُنَّ فيه السؤال: أين غدٌ؟

يخلق ما شاءه، وأين الطريقُ؟[2]

حيث نرى عطف المركبات الاستفهامية في السطرين الأخيرين، وهو قليل في شعره. وهكذا رأينا كيف ساهمت واو العطف في ربط الجمل ببعضها، وترابطت النصوص من خلالها، حيث قامت بدور فاعل في الترابط النصي.

ومن أدوات الوصل الإضافي واو الاستئناف، حيث وردت بقلة في شعر أدونيس، من ذلك ابتداؤه المقطع الرابع والعشرين من نص (قالت الأرض)، بقوله:

وغدا تلعب الطفولة بالورد

---

[1] - الأعمال الشعرية 81/1

[2] - السابق 18/1_19

وتنمو حقولنا وتفيض

يملأ الخير أرضنا، فإذا الشعب

نمو وقوة ونهوض[1]

وابتداء المقطع بالواو يرجح كونها استئنافية. بل إنه يبتدئ نصا آخر مستقلا بهذه الواو الاستئنافية، التي توحي للمتلقي بأن هناك حديثاً سبقها، لكن المهم الآن هو سيأتي من حديث، وذلك في نص (الجدجد)، حيث يبدؤه بقوله:

ويقولون إنني لست كالغير أَعبُدُ

ليس في جبهتي حصير وركنٌ ومسجد

ويقولون: تائه ويقولون : جُدْجُد

وتساءلت — هل تبخر في وجهي الغدُ؟

وتذكرتُ أنني كنتُ للشمس أُنشِد

أنا في الشمس تائه أنا للشمس جُدجُد[2]

إن الابتداء بواو الاستئناف في هذا النص ليوحي للمتلقي بأن ما يقوله الناس عنه ليس هذا فحسب، بل لقد سبقته اتهامات كثيرة، والنص أساساً يهدف منه الشاعر إلى إثبات استخفافه بكلام الناس وآرائهم، وكلما كثرت تلك الأقاويل عنه، فإن عدم اكتراثه بها سيكون أقوى، وبهذا لعبت الواو الاستئنافية في بداية النص دوراً في تقوية المعنى المراد.

ومن أدوات الوصل الإضافي (واو الحال)، وهي كذلك تسهم في ربط أجزاء النص بإضافة معنى الحالية، وقد وردت بعض أمثلتها في شعر أدونيس، ومن ذلك قوله في نص (يقولون إني انتهيت):

---

[1] - الأعمال الشعرية 25/1

[2] - السابق 86/1

يقولون إني انتهيت

ولي الأرض، لي زهوها، ولي كبرها

تجرحني راحتاها ويعبدني صدرها

إذا شوكها عافني تخطفني زهرها

يقولون إني انتهيت

ولي الأعصر

إذا جئت في بالها تسكر

يقولون إني انتهيت

وفي كل درب يصفق لي ألف قلب

ويضحك ظل وبيت[1]

ترد الواو الحالية في عدة مواضع من هذا النص، وذلك في كل من: (ولي الأرض) (ولي الأعصر) (وفي كل درب يصفق لي ألف قلب). حيث توضح واو الحال مع الجملة التالية لها الحال والهيئة التي يكون عليها الشاعر عندما يقولون إنه قد انتهى، وهو يهدف من هذا إلى التدليل على بطلان قولهم، وقد أسهمت الواو الحالية في ربط أجزاء النص معاً، ودعم الفكرة التي يُراد الحديث عنها.

ومن أمثلة واو الحال في شعر أدونيس، ما جاء في نص (أفقي وعد)، حيث يقول:

عابر، أحمل أيامي وبي

ظمأ الرمل وفي خطوي بحار[2]

---

[1] - الأعمال الشعرية 50/1

[2] - السابق 68/1

حيث تربط واو الحال الجملة الاسمية (بي ظمأ الرمل) بالجملة الفعلية السابقة (أحمل أيامي) والعلاقة بينهما حالية، وبذا تسهم واو الحال في ربط أجزاء النص معا إضافة إلى إضفائها معنى الحالية على هذا الارتباط.

ومن أدوات الوصل الإضافي لدى أدونيس فاء العطف، وفاء الاستئناف. أما فاء العطف، فقد وردت بعض أمثلتها في شعره، ومن ذلك ما ورد في المقطع الثامن عشر من (قالت الأرض)، حيث يقول:

أيها الجيلُ أين كبرك يا جيلُ

فهل مات في هواك الجهادُ؟

أرضك الأرض لا السنابل آفاقٌ

تحز الرؤى ولا الحُصّاد

أترى هَدَّك العياءُ وأسلستَ

قيادا فَجُنَّ فيك القيادُ.. !![1]

حيث نرى الفاء العاطفة تربط الجملة الفعلية (جُنَّ فيك القيادُ)، بالجملة الفعلية السابقة (أسلستَ قياداً).

ويقول في المقطع الثالث والعشرين من نص (قالت الأرض):

ورأت في جبينه ثورة الجوع

وأطياف جفنها المذعور

فانحنت تأكل التراب وتستف

بقايا موائد وقشور[2]

---

[1] - الأعمال الشعرية 22/1

[2] - السابق 25/1

تعطف الفاء الجملة الفعلية (انحنت تأكل التراب..) على الجملة الفعلية السابقة (رأت في جبينه ثورة الجوع..) والعطف يفيد الترابط على المستويين التركيبي والدلالي، وهذا ما كان يقصده النحاة بقولهم: إن العطف يشرك بين المعطوف والمعطوف عليه في المعنى وفي الإعراب.

وأما فاء السببية فهي كذلك تقوم بدور الربط بين الجمل، وقد أشرنا آنفاً أن الاستئناف يجمع بين الجمل في الدلالة لا في الإعراب، وقد ورد من ذلك عدة مواضع في شعر أدونيس، من ذلك ما ورد في نص (وحدة):

وُجِد بي الكون فأجفانُهُ

تلبس أجفاني،

وُجِد بي الكون، بحريتي

فأيُّنا يبتكر الثاني؟[1]

في هذا النص نجد موضعين وردت فيهما فاء الاستئناف، الأول في قوله: (فأجفانه تلبس أجفاني)، والثاني في قوله: (فأيُّنا يبتكر الثاني)، تربط فاء الاستئناف كل جملة من الجمل السابقة بما سبقها معنوياً ودلالياً، وهو ما يسهم في الترابط النصي.

ومن مواضع فاء الاستئناف ما جاء في نص (عَرَّافة)، حيث يقول:

تنظر فالأحاجي

تضيء كالسراج

كأنها تعلقت

بهُدُب الزمان

فهي مع الصباح

---

[1] - الأعمال الشعرية 74/1

والغيم والرياح

والصعب والمتاح

عقدةُ كل آن[1]

حيث تربط فاء الاستئناف جملة (هي مع الصباح والغيم والرياح والصعب والمتاح عقدة كل آن) بما سبقها وهي الجملة الاسمية (كأنها تعلقت بمدب الزمان). والحديث في هذا النص يدور حول العرافة كما يظهر من عنوانه، ويعود ضمير الغائبة إليها حيث تلعب الإحالة دوراً واضحا في الربط، وتوازرها فاء الاستئناف (بوصفها أداة وصل إضافي) لتزيد النص تماسكاً واتساقاً.

ومن أدوات الوصل الإضافي (أو) وقد أشرنا آنفا أنها للتخيير، وقد وردت في مواضع قليلة من شعر أدونيس، من ذلك قوله:

لغة الحق أن نموت مع الحق

انتصارا أو أن نموت انكسارا[2]

حيث يعبر الشاعر عن فكرته ورؤيته للحق، فهو إما موت من أجل الانتصار، وإما موت هروباً من الذل، فهو موت في كلا الحالتين، لكنه مع النصر في الأولى، ومع الهزيمة في الثانية، وكأن هذا تحفيز للمتلقي لاختيار الأولى المعبرة عن النصر طالما أن الموت واقع في الحالتين.

ومن أدوات الوصل الإضافي المستعملة لدى أدونيس، التشبيه الذي يربط متواليات جملية معاً، ويستعمله أدونيس بكثرة، ويربط به الجمل معاً، يقول في نص (بيت الحب):

أحبك ، حتى كأن الحياة ابتكار لحبي

أحبك والضوء في ناظريك انزوى وانغمر

---

[1] - الأعمال الشعرية 78/1

[2] - السابق 21/1

وشعرك شلال ثلج على كتفيك انهمر

كأني أجر ورائي السنين وأستنفد

ـي في بيتنا سريرك والمقعد

. نفك الأسود

ـ والموقد[1]

، أداة التشبيه (كأن) جملاً متعددة في هذا المقطع، حيث وردت مرتين: في الأولى ربطت جملة (الحياة ابتكار بالجملة السابقة (أحبك .. حتى..)، ثم ربطت في الموضع الثاني الجملة الاسمية (كأني أجر ورائي السنين بدُ..) بما سبقها من قوله: (وشعرك شلال ثلج على كتفيك انهمر) حيث يشبه شعر الحبيبة الذي انهمر على ا به وهو يجر وراءه سنواته الثقيلة.

مواضع الوصل الإضافي الذي يعتمد على التشبيه، ما ورد في نص (حنين)، حيث يقول أدونيس:

نين هو غير الحنين

الذي يملأ صدر السنين

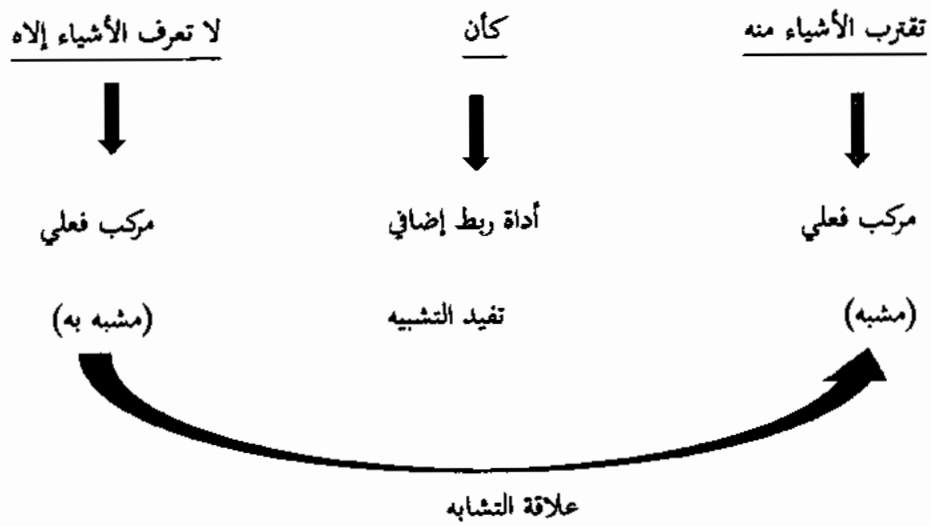
رب الأشياء منه كأن

لا تعرف الأشياء إلاه

ـ ا. ما شُبِّهتْ لولاه[2]

تربط أداة التشبيه (كأن) مركبين فعليين معاً، حيث تربط ما بعدها بما قبلها:

[1] - الأعمال الشعرية 48/1
[2] - السابق 92/1



يحاول الشاعر في هذه الأسطر وصف الحنين الذي أصابه، فالأشياء تقترب منه وكأنها لا تعرف سواه، وفي هذا إيحاء بارتباط الحنين بالأشياء، حتى أن الأشياء تقول: (ما شُيِّئْتُ لولاه)، فلم تكن الأشياء أشياء لولا الحنين، فالربط الإضافي بأداة التشبيه أسهم في عملية التماسك النصي.

ثالثاً.. الموازنة بين الشاعرين:

أدوات الوصل الإضافي/أبو ريشة	عددها	نسبتها
واو العطف	149	%52
واو الحال	46	%16
فاء العطف	31	%11,1
واو الاستئناف	24	%8,3
فاء الاستئناف	24	%8,3
أو	6	%2
التشبيه	6	%2

ثم	1	%0,3
المجموع	287	

أدوات الوصل الإضافي/أدونيس	عددها	نسبتها
واو العطف	175	%70
التشبيه	22	%9
فاء العطف	15	%6
واو الحال	13	%5
فاء الاستئناف	13	%5
واو الاستئناف	9	%3,5
أو	4	%1,5
المجموع	251	

في الواقع لا تبدو طريقة الشاعرين على قدر كبير من الاختلاف فيما يتعلق بالوصل الإضافي، حيث تتشابه الأدوات المستعملة وتتشابه كذلك طريقتُهما في توظيف تلك الأدوات في عملية التماسك النصي. ولربما يكون الاختلاف واقعاً في العدد الذي يستعمل فيه الشاعران كل أداة من أدوات الوصل الإضافي ونسبتها. والملاحظ أن عدد أدوات الوصل الإضافي عند أبي ريشة قد تجاوز ما ورد عند أدونيس، ففي حين يبلغ عددها عند أبي ريشة 287 موضعاً، يبلغ عددها عند أدونيس 251 موضعاً. فالواضح أن عددها يرتفع عند أبي ريشة عنه لدى أدونيس، وإن كان الفرق لا يبدو كبيراً بينهما. ومن الملاحظ أن نسبة استخدام كل منهما لواو العطف مختلفة تماماً، حيث تبلغ نسبتها لدى أدونيس 70%، أما لدى أبي ريشة فتبلغ 52%. وهو فرق واضح يشي باعتماد أدونيس عليها اعتماداً كبيراً غلب وطغى على بقية الأدوات بفرق واضح. ويليها في درجة الاعتماد (التشبيه) الذي يحتل 9% لديه، في

حين لا يتجاوز التشبيه 2% لدى أبي ريشة. ومن الفروقات بينهما استعمال واو الحال، حيث نجدها وفيرة لدى أبي ريشة وتبلغ نسبتها 16% في حين لا تتجاوز 5% لدى أدونيس.

وبالمجمل فالملاحظ أن أدونيس يميل ميلاً كبيراً نحو إحدى أدوات الوصل الإضافي، بحيث تبدو الأدوات الباقية كما مهملاً لديه، أما أبو ريشة فعلى الرغم من ميله نحو واو العطف، فإن عنايته بغيرها من الأدوات تبدو أوضح قليلاً. بحيث يظهر للباحث شيء من التوازن لديه في اعتماده عليها. ذلك التوازن الذي نفقده في استعمال أدونيس للأدوات ذاتها.

المبحث الثاني

الوصل الاستدراكي

ويطلق عليه بعضهم الوصل العكسي[1]، وهو يربط على سبيل السلب صورتين من صور المعلومات بينهما علاقة تعارض، إذ تكونان في بيئتين متحدتين أو متشابهتين، وكثير من حالات الاستدراك تربط جملاً طويلة من الكلام، فيصبح التعارض أكثر وضوحا[2]، ويستخدم دي بوجراند ودريسلر مصطلح وصل النقيض، حيث تكون العلاقة بين الأشياء متنافرة أو متعارضة في عالم النص، وعادة ما يشار إليها بالأدوات (لكن، مع ذلك، على الرغم من..) حيث يكون هناك جمع غير محتمل بين الأحداث والسياقات. ويستخدم رافائيل سالكي مصطلحا آخر هو روابط التضاد، فالمعنى الأساسي لعلاقة الاستدراك هو عكس التوقع[3].

وإذا كانت النصوص النثرية تستخدم أدوات مثل (مع ذلك، على الرغم من.. إلخ) فإن المتتبع للنصوص الشعرية سوف يلحظ أن الأدوات تختلف قليلاً أو كثيراً عن النثر، وكما هو معلوم فإن كل جنس أدبي يتميز من غيره بأدواته الخاصة التي يختارها وينتقيها من اللغة نفسها. فضلا عن أن كل كاتب يتميز بأسلوبه الخاص وانتقاءاته الخاصة، وفيما يأتي نبحث انتقاءات الشاعرين موضع الدراسة لأدوات الوصل الاستدراكي.

أولا.. الوصل الاستدراكي عند عمر أبي ريشة:

في واقع الأمر يبدو الوصل الاستدراكي قليلا ومحدود الاستخدام في شعر عمر أبي ريشة، وتبدو أدواته محدودة كذلك، مقارنة بالوصل الإضافي وأدواته، وأهم الأدوات التي تحقق الوصل الاستدراكي كما وردت في شعر عمر أبي ريشة، هي: (إلا، لكن، لا، ليس، إنما). ونبتدئ بـ (لكن) كونها أكثر الأدوات اتصالاً بالاستدراك. والاستدراك هو

1- ينظر : الاتساق في تماسك النص د.محمود الهواوشة 118

2 - التماسك النصي في شعر أحمد مطر. د.تحسين فاضل عباس (بحث منشور) 352

3 - علم لغة النص. النظرية والتطبيق. د.عزة شبل محمد 111- 112

تعقيب الكلام بإزالة بعض الخواطر والأوهام التي ترد على الذهن بسببه، وهو يقتضي أن يكون ما بعد أداة الاستدراك مخالفا لما قبلها في الحكم المعنوي[1].

وقد وردت (لكن) في مادة التحليل من شعر عمر أبي ريشة مرة واحدة فحسب في نص (بعد النكبة)، وذلك في قوله:

رب (وامعتصماه) انطلقت ملء أفواه البنات اليتم

لامست أسماعهم لكنها لم تلامس نخوة المعتصم[2]

والضمير المتصل بـ (لكن) يعود على النداء المصرح به في البيت الأول (وامعتصماه)، والفكرة التي يريد الشاعر أن يستدرك فيدفع الوهم الممكن حصوله إزاءها هي ملامسة النداء لأسماع الحكام، والوهم هو استجابتهم لهذا النداء وهبتهم لإنقاذ الصبايا اللواتي استغثن ونادين ملء أفواههن، فيدفع الشاعر الوهم بالاستدراك حيث إن ذلك النداء لامس أسماعهم فحسب، ولم يتسلل لقلوبهم، ولم يصل إلى مسمع المعتصم الذي ملأت نخوته الآفاق، وهبَّ مدافعاً حين استغاثت به امرأة من المسلمين، وفتح من أجلها "عمورية". ينفي الشاعر بالاستدراك أن يحصل ذلك، فالمعتصم مات، ولا معتصم بعده للشعوب، ونداء الاستغاثة لم يصل إلى حاكم لديه نخوة المعتصم. وتقوم أداة الاستدراك (لكن) بربط الجمل معا ودفع التوهم الحاصل، وإضفاء مسحة إيحائية على عملية الاستدراك وإثرائها بالدلالات التي تهدف إلى تحفيز المتلقي وإثارة همته ونخوته للاقتداء بمن سبقه.

ومن أدوات الاستدراك (لا) العاطفة التي تفيد النفي والعطف، وشرط معطوفها أن يكون مفرداً غير جملة، وأن يكون بعد الإيجاب أو الأمر. وتشير (لا) إلى إثبات الحكم لما جاء قبلها ونفيه عما جاء بعدها[3]. وقد وردت بعض الأمثلة في شعر أبي ريشة استعملت فيها (لا) عاطفة تفيد الإضراب، وذلك فيما يأتي:

قوله في نص (بنات الشاعر):

والحبُّ قرَّبنا منه وعلمنا ما قدَّس الله لا ما دنس البشر[1]

---

1 - النحو الوافي مع ربطه بالأساليب الرفيعة والحياة اللغوية المتجددة. عباس حسن. دار المعارف. مصر ط3 1975 616/3 (المكتبة الشاملة)

2 - الأعمال الشعرية الكاملة 48/1_49

3 - جامع الدروس العربية. مصطفى غلاييني. منشورات المكتبة العصرية. صيدا_بيروت. ط (28) 1993م ص 249

حيث إن موقع (ما) الموصولة في (ما قدَّس الله) هو النصب على المفعولية للفعل (عَلَّم)، وإذا كانت (لا) عاطفة فإن (ما) الموصولة بعدها معطوفة حكماً على ما قبلها، بيد أن دلالتها النفي تماما، فما بعد (لا) يعاكس ما قبلها، والمقصود إثباته هو ما قبل (لا) وهو (ما قدَّس الله)، أما ما بعدها (ما دنس البشر) فالمقصود نفيه، فأداة الوصل العكسي (لا) قامت في هذا التركيب بدور الوصل إضافة إلى تثبيت معنى ونفي آخر. ومثل هذا التركيب ما ورد في نص (الفارس):

كيف نشكو الفراق والملهم المختار　　في يوم موته ميلادُهْ

طلع الخلد من محاريبه الزهرِ　　وناجاك زهوُه لا حدادُه[2]

وفيها مقابلة بين الزهو والحداد، بين الفرح والتعاسة، فمن يناجي المرثي وينادي هو الزهو والفرح اللذان ينتظرانه في الخلد، لا الحداد الذي تركه لأهل الأرض. ومثل ذلك ما ورد في نص (الفارس) أيضا:

رحلة العمر مثلما اعتصر الروضُ　　فكان العبيرُ لا أوراقُه[3]

ومن الأدوات التي تفيد الربط العكسي (ليس) وقد وردت في نص (فراق)، وهي تعمل في الوصل العكسي على نحو يشبه (لا) العاطفة الآنفة الذكر، وذلك في قوله:

غبت عني إلا خيالاً حبيباً　　للتناجي وليس للسلوان[4]

فالخيال الذي بقي مع الشاعر ولم يغب عنه مع موت المرثي، بقي ليناجيه ويثه شكواه فحسب لكنه (ليس للسلوان)، والسلوان: النسيان، فخيال المرثي يبقيه حاضراً في نفس الشاعر، ويجدد ذكرى الحزن باستمرار.

ومن الأدوات التي استعملها الشاعر عمر أبو ريشة في الوصل العكسي (إنما)، ويفيد النحاة بأنها أداة كافة ومكفوفة تفيد الحصر[1]، وهي تشترك مع باقي أدوات الوصل العكسي في كونها تدفع توهم شيء فتثبت عكسه، يقول الشاعر في البيتين الأخيرين من نص (حماة الضيم):

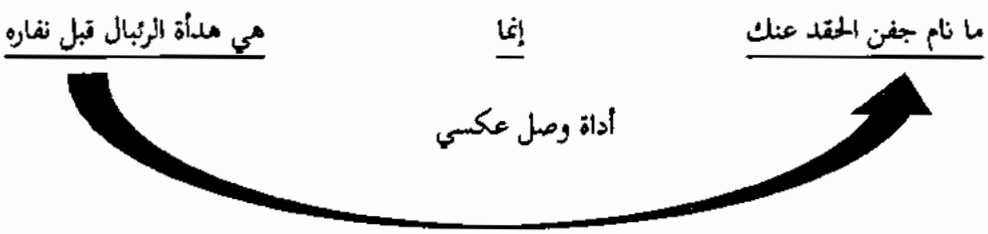
---

[1] - الأعمال الشعرية الكاملة 84/1
[2] - السابق 79/1
[3] - السابق 76/1
[4] - السابق 307/1

مهلا حماة الضيم إن لليلنا فجراً سيطوي الضيم في أطماره

ما نام جفن الحقد عنك وإنما هي هدأة الرئبال قبل نفاره[2]

يتوعد الشاعر في هذا النص الطغاة من الحكام الذين يقفون في صف الظالم ويحمونه ويسهلون له ظلمه، بأن الشعوب ستنتفض وتثور وتثأر للمظلومين، ولن تنام عن المطالبة بحقها و(إنما) ـوهنا يكون الاستدراكـ هي هدأة الرئبال ـوهو الأسد[3]ـ قبل هجومه على فريسته، وهنا كان الاستدراك، لئلا يتوهم السامع أن الشعوب قد نامت عن حقها، فهي ساكنةٌ لا نوماً وإنما استعداداً للهجوم.



علاقة استدراكية

ومن أدوات الاستدراك المهمة (إلا) وهي تعبر عن الاستثناء، وقد استعملت بكثرة في شعر أبي ريشة غير أنها قد تتخذ دلالة الحصر في بعض المواضع، والحصر: ويسمى (القصر) أيضا، هو إثبات حكم لشيء ونفيه عما عداه[4]. يشرح أحد الباحثين الفرق بين الاستثناء والاستدراك، فيقول: الاستثناء في عرف النحاة حقيقته إخراج بعض ما دخل في الكلام السابق بـ (إلا) أو إحدى أخواتها. ولكن الاستدراك هو إثبات نقيض الحكم السابق لما يتوهم انطباق الحكم عليه، فالفرق بينهما هو أن الاستثناء لما هو داخل من الأول، والاستدراك لما لم يدخل من الأول في بعض الأحيان، ولكن توهم دخوله في الكلام السابق أو سريان حكمه عليه، وقد تستعمل أدوات الاستثناء على

---

1 - النحو الوافي . عباس حسن. 636/1

2 - الأعمال الشعرية الكاملة 54/1

3 - الرئبال اسم من أسماء الأسد. ينظر: لسان العرب 262/11

4 - ملتقى أهل الحديث، أبو عمر يونس الأندلسي. 2011/3/20 نقلا عن كتاب الكفاف.

سبيل المجاز في الاستدراك وهو ما يسمى بالاستثناء المنقطع، كقوله تعالى: (مالهم به من علم إلا اتباع الظن)، كما قد تستعمل أداة الاستدراك في الاستثناء بالمعنى، كقولك: ما جاء القوم لكن جاء بعضهم[1].

وقد ذكر كثير من النحويين أن(إلا) تأتي بمعنى (لكن) فتفيد معنى الاستدراك، ويرى ابن يعيش أن (لكن) لا يكون ما بعدها إلا مخالفا لما قبلها، كما أن (إلا) في الاستثناء كذلك، إلا أن (لكن) لا يشترط أن يكون بعدها بعضا لما قبلها، بخلاف (إلا) فإنه لا يستثنى بها إلا بعض من كل[2].

وقد توسع بعض النحويين في مجيء (إلا) بمعنى (لكن)، فذهبوا إلى أنه "متى كان بعد (إلا) جملة، فـ (إلا) بمعنى لكن ولو كان الاستثناء متصلا"[3]. ونرى أن ما ذهب إليه ابن يعيش هو الأقرب للصواب، حيث رأى أن (إلا) لا تقع موقع (لكن) في كل الأحوال، ولا يجوز العكس كذلك، فإن اتفقتا في بعض الموارد فليس هذا الاتفاق بمطلق، فإن لكل حرف خصائص ينفرد بها[4]. وقريب من ذلك ما ذكره بعضهم من أن أداة الاستثناء إذا جاء بعدها شبه جملة أو جملة اسمية أو جملة فعلية يكون الاستثناء مفرغا[5]، وهو ما يعني أنها أصبحت أداة حصر.

ولقد وردت هذه الحالات جميعا في شعر أبي ريشة، حيث وردت (إلا) أداة استثناء حقيقي في حالة الإثبات، وذلك في قوله في نص (فراق):

غبت عني إلا خيالاً حبيباً للتناجي وليس للسلوان[6]

يعبر في هذا البيت عن غياب الحبيب المرثي لكنه يستثني ويستدرك ليقرر أن خياله الحبيب لم يغب، فما زال حاضراً ليناجيه، فإذا غاب المرثي جسدياً فإن خياله وروحه يبقى حاضرا في ذهن الشاعر وتفكيره.

1- ينظر: الموسوعة الفقهية. وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية. الكويت ط2 1983م ص 270/3

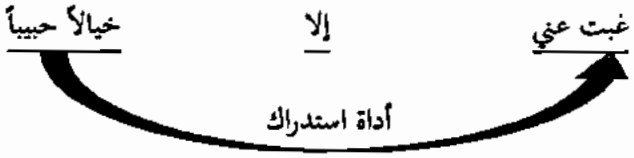
2 - شرح المفصل. ابن يعيش. إدارة الطباعة المنيرية. القاهرة 561/4

3 - (إلا) في شعر المتنبي. استعمالها ومعانيها. ظاهر محسن كاظم الشكري (بحث منشور) كلية الآداب.جامعة بابل. 2011/6/15.

4 - السابق

5 - الاستثناء وأحكامه. د.مسعد زياد. موقع على شبكة الإنترنت (المدرسة اللغوية الثالثة).

6 - الأعمال الشعرية الكاملة 307/1



علاقة استدراكية

والاستدراك يولد علاقة عكسية، فغياب الجسد يجب ألا يؤدي إلى فهم غياب الخيال.

كما وردت بعد الإثبات في نص (شطآن بلادي):

شطآن بلادي كم غَنَّتْكِ بسمعِ المجدِ شفاهُ عصور

أقوت أرجاؤكِ إلا من حلمٍ في جفن الرمل يثور[1]

وقد أتى ما بعد (إلا) شبه جملة والمعنى واضح، حيث إن (إلا) تستدرك الفهم الذي قد يتبادر إلى ذهن المتلقي من خلال (أقوت أرجاؤك)، فيتبادر إلى ذهنه أنها خالية تماما، ومن ثم يستدرك الشاعر بـ (إلا) ليثبت أن هناك حلماً مازال في هذه الأرجاء لا يبرحها، فهي وإن خلت من البشر، لكن حلماً مستقراً في رمالها لا يغادرها أبداً.

أما بقية النماذج الواردة في شعر أبي ريشة على الاستدراك بـ (إلا) فإنها جميعا تندرج ضمن ما يسمى بالاستثناء المفرغ الذي يسبقه النفي ويخلو من المستثنى منه وهو ما يفيد الحصر، وقد تنوع ما بين مفرد، وجملة، وشبه جملة، وقد أتى مفرداً في بعض المواضع منها:

- عبث الليالي لم يدع في حقله إلا ادكار خمائل وأزاهر[2]
- ما تبقى إلا القليل بساط وثراه ومجمر ورماده[3]
- لست أدري إلا نواك فلن ألقاك من بعده ولن تلقاني[4]

كما أتى شبه جملة في كل من:

---

1 - الأعمال الشعرية الكاملة 94/1
2 - السابق 63/1
3 - السابق 78/1
4 - السابق 307/1

- وإذا عروس ما استقر رواؤها إلا على متباين متنافر[1]
- وعيون لم تختلج في شهي النوم إلا عن طيفك الفتّان[2]

كما أتى ما بعد (إلا) جملة في سبعة مواضع، منها قوله:

- فجفوني لا تعرف إلا أحلامي تقتل أحلامي[3]
- حملتَ أشجانها الحرى فما شهقَتْ إلا وراحت إلى نجواك تغتفر[4]

وهكذا.. رأينا استعمال الشاعر عمر أبي ريشة لأدوات الوصل الاستدراكي في مواضع مختلفة من مادة التحليل، واتخذت كل منها شكلاً عبّر عن ثراء الوعي اللغوي لدى الشاعر الذي تمثل في تنويعه بين الأدوات وطريقته في توظيفها في النص، كما ساهمت تلك الأدوات على نحو جليّ في تماسك النص وترابطه وأداء المعنى على وجهه الصحيح.

ثانياً.. الوصل الاستدراكي عند أدونيس:

تبدو أدوات الوصل الاستدراكي عند أدونيس قليلة ومحدودة الاستخدام، فلقد وردت الأدوات الآتية: (لكن، بل، إلا) في مادة التحليل من شعره في مواضع قليلة ومحدودة، ونبتدئ بـ (لكن) التي وردت في ثلاثة مواضع من نصوصه، أولها في المقطع السادس عشر من نص (قالت الأرض):

يا لذلٍّ يطوي النفوس ويبنيها

عروشا تتيه أو سلطانا

كم مشت حولنا مواكبها السودُ

جحيماً، وغلغلت أفعوانا

أيُّ حقٍّ حَنَا الجمالُ عليه

---

[1] - الأعمال الشعرية الكاملة 63/1
[2] - السابق 304/1
[3] - السابق 73/1
[4] - السابق 87/1

لم يصر في ضميرها بهتانا

ما لها، ما لها يمزقُها الحقدُ

جنونا، وترتمي خذلانا

لم يلن نابُها العتيُّ ولكن

لمحتْ في صدورنا الطوفانا[1]

يتحدث الشاعر في هذا المقطع عن تكبر النفوس واستعلائها على الآخرين، وامتلائها بالحقد، وهي في بعض المواقف تُخْذَل فتنهزم، ولربما يتبادر إلى الذهن أنها حينذاك قد لانت ولطفت، بيد أن الاستدراك بـ (لكن) يدفع هذا الوهم، حيث إنها ما لانت ولكنها لمحت طوفاناً من الثورة عليها، فارتعدت وارتدعت. والفكرة الأساسية من المقطع أن الشعوب هي من يصنع الطغاة، حيث يخاف الشعب من حكامه ولا يجرؤ أن يطالب بحقوقه فإنه آنذاك يصنع طاغية يتحكم بمقاديره وبمستقبله. فإذا ما انتفض الشعب وثارت ثائرته عرف الحكام أن نهايتهم قد اقتربت ومن ثم يلين جانبهم كرهاً لا طوعاً.

لم يلن نابها العتيُّ ولكن لمحت في صدورنا الطوفانا

أداة وصل استدراكي

علاقة استدراكية

ومن مواضع الاستدراك بـ (لكن) قوله في المقطع التاسع عشر من (قالت الأرض):

ما علينا قهرُ الصعاب، ولكن

علينا أن نقهر المستحيلا

نحن تاريخنا ونحن ليالٍ

[1] - الأعمال الشعرية 1/21_22

ضحكت في يمينه إزميلا

فجر الكبر في جوانحنا زيتا

وألقى جراحنا قنديلا

همُّنا أن نمزّق الحُجُب السود

ضياءً، ونكشف المجهولا

كتفتنا الحياة حتى كأنّا

ألفُ جيل منها يعانق جيلا[1]

إن الوصل الاستدراكي ابتدأ منذ السطر الأول من هذا المقطع، وهو الذي مَهَّد للفكرة الأساسية التي يدور حولها، وهي العِزة والتعالي على الجراح، ومحاولة التفوق على النفس، ومن ثم فإن الاستدراك يأتي بفكرة هي أعلى من سابقتها، ويبدو لي أنه وصل استدراكي لا يهدف إلى العكس بقدر ما يهدف إلى الإضافة، ويتخذ هيئة الاستدراك خداعاً وتمويهاً، وهو يشبه ما يطلق عليه في البلاغة العربية: المدح بما يشبه الذم أو عكسه، فإذا قال الشاعر: (ما علينا قهر الصعاب)، تبادر إلى ذهن المتلقي الراحة والدعة والاستسلام لفكرة العجز، غير أن الاستدراك يأتي لينسف الفكرة من أساسها، حيث إن المطلوب هو (قهر المستحيل)، ومن ثم يغدو قهر الصعاب أمراً مفروغاً منه، وتحصيل حاصل، وفي هذه الطريقة ما يثير حماس المتلقي ويسهم في تحفيزه لإعلاء الهمة والتطلع للأعلى دوماً.

ومن مواضع الاستدراك بـ (لكن) قوله في المقطع الخامس والعشرين من (قالت الأرض):

فإذا الكون كوننا، وإذا الدنيا

شمال لحبنّا، ويمين

إنَّ خلق الحياة صعب، ولكن

---

[1] - الأعمال الشعرية 23/1

كل صعب، إذا أردنا ، يهون[1]

وهذا استدراك حقيقي، فإن الجزء الأول (إن خلق الحياة صعب) يوحي للمتلقي بأن الأمر غير ممكن، وأن القوة تقف عند هذا الحد، غير أن الاستدراك بالجزء الثاني وهو (كل صعب إذا أردنا يهون) يدفع فكرة العجز، ويأتي بفكرة المقاومة بديلاً، ويطرح أهمية الإرادة في مقابل العجز.

ومن أدوات الاستدراك (بل) وقد وردت في مادة التحليل من شعر أدونيس في موضع واحد، وذلك في المقطع الحادي والثلاثين من نص (قالت الأرض):

أنا دربي وثب على الموت خطّافٌ

وغَدٌ في المغلق المجهول

أنا جيل في أمتي، وأنا فرد

من الجيل، بل أنا كلُّ جيل

أينما كنتُ، كنتُ في صدرها أحيا

وفي روحها الكبير الأصيل[2]

يبدو الاستدراك في الانتقال من فكرة التخصيص إلى التعميم، حيث إن الجزء الأول (أنا فرد من الجيل) تخصيص وعرض لحقيقة واضحة، غير أنه يستدرك بعدها بالتعميم المجازي (أنا كلُّ جيل).

ومن أدوات الاستدراك (إلا) وقد وردت في ستة مواضع كانت فيها جميعا أداة حصر، وذلك مثل قوله في نص (الشمس):

ما أغمضت عيناي إلا على

---

[1] - الأصال الشعرية 26/1

[2] - السابق 29/1

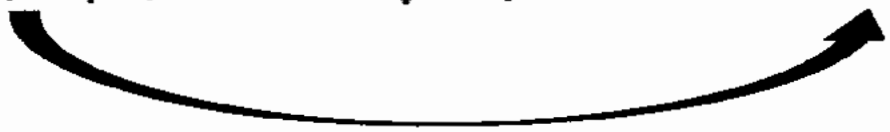
حلم يسير الموت في سيره

ينام في الظلمة مستغرقاً

ويطلع الشمس على غيره[1]

تقوم أداة الاستدراك (إلا) بدور الحصر أو القصر، حيث تحصر إغماض عيني الشاعر على (حلم يسير الموت في سيره)، وتتضح العلاقة بين جزأي الجملة من خلال الرسم التوضيحي الآتي:

ما أغمضت عيناي	إلا	أغمضت عيناي على حلم فقط
الجزء الأول المستدرك	أداة وصل استدراكي	الجزء الثاني المقصود



علاقة استدراكية

ومن الاستدراك بـ (إلا) قوله في المقطع السابع عشر من نص (قالت الأرض):

آن يا شعبُ أن تزول حياة

تتمادى قولاً وقيلا وقالا

لا يصير السراب حقًّا ولا تعطي

أكفّ الرمال إلا رمالا[2]

[1] - الأعمال الشعرية 37/1

[2] - السابق 22/1

وهي كذلك أداة حصر كما أشرنا آنفاً، حيث ينحصر عطاء الرمال في الرمال، ولا يمكن للرمال أن تعطي شيئاً آخر غير الرمال، وهي فكرة ترتبط بما قبلها، حيث لا يمكن أن يتحول السراب إلى حقيقة، كما أن الرمال لا تمنح إلا رمالاً.

وهكذا رأينا استعمال أدونيس لأدوات الوصل الاستدراكي في مواضع من مادة التحليل من شعره، وقد اتخذت أشكالاً عبرت عن تماسك النص في المواضع التي استُخدِمت فيها.

ثالثاً.. الموازنة بين الشاعرين:

أدوات الوصل الاستدراكي/أبو ريشة	عددها	نسبتها
إلا	15	%71,6
(لا) العاطفة	3	%14,3
لكن	1	%4,7
ليس	1	%4,7
إنما	1	%4,7
المجموع	21	

أدوات الوصل الاستدراكي/أدونيس	عددها	نسبتها
إلا	6	%60
لكن	3	%30
بل	1	%10
المجموع	10	

يستخدم الشاعران أدوات الوصل الاستدراكي أو روابط التضاد على نحو يسهم بشكل أو بآخر في التماسك النصي. وفيما يتعلق بأبي ريشة فأدواته البارزة هي: (إلا، لكن، لا، ليس، إنما)، وقد بلغ عددها إحدى وعشرين موضعاً. وأبرزها (إلا) التي اتخذت دلالة الحصر في جميع المواضع، وبلغت نسبتها 71,6% قياساً إلى باقي أدوات الوصل الاستدراكي. وقد تبعتها (لا) العاطفة بنسبة 14,2%. أما كل من (لكن، ليس، إنما) فقد مثلت كل منها نسبة 4,7%.

أما أدونيس فقد تركزت أدوات الوصل الاستدراكي لديه في (لكن، بل، إلا) فحسب، وهي مع هذا ترد بقلة وعلى استحياء، حيث تبلغ عشرة مواضع فحسب في مادة التحليل من شعره. وقد كانت أدوات الوصل الاستدراكي لديه في بعض المواضع تهدف إلى الإضافة ولا تهدف إلى العكس أو الاستدراك. كما ينتقل أدونيس من خلال الاستدراك بـ (بل) من فكرة التخصيص إلى التعميم في بعض المواضع. وقد قامت (إلا) لديه بدور الحصر في جميع المواضع.

والملاحظ أن أدوات الوصل الاستدراكي عند أبي ريشة تبلغ ضعف عددها عند أدونيس، مما يدل على عنايته بها، وإيلائه إياها اهتماماً أكبر مما وجد لدى أدونيس. كما يبدو هناك تشابه بينهما تمثل في كون (إلا) تحتل أكبر نسبة من أدوات الوصل الاستدراكي لدى كل منهما. أما (لكن) فترتفع نسبتها لدى أدونيس إلى 30% في حين ترد لدى أبي ريشة بنسبة 4,7%.

المبحث الثالث

الوصل السببي

إن وظيفة الوصل هي تقوية الأسباب والعلاقات بين الجمل، وجعل المتواليات مترابطة متماسكة، وهي لا محالة تعد علامة اتساق أساسية في النص[1]، وإن الوصل السببي يمكننا من إدراك العلاقة المنطقية بين جملتين أو أكثر، وتندرج ضمنه علاقات خاصة كالنتيجة والسبب[2]. ويقوم الوصل السببي على روابط لفظية، كأدوات مثل: كي، لأن، لام التعليل، فاء السببية، فاء التعليل، ومنه الشرط بأدواته، وتعبيرات مثل: (نتيجة ل). ويستخدم دي بوجراند ودريسلر مصطلحا آخر هو (التبعية)، حيث يعتمد عنصر على وجود عنصر آخر، وتندرج تحتها علاقة السبب والنتيجة والعلاقة الشرطية، وتعبر عنها الأداة (إذا) أو غيرها، حيث تكون الأحداث والسياقات في عالم النص ممكنة أو محتملة أو ضرورية[3].

أولاً.. الوصل السببي عند عمر أبي ريشة:

تنوعت أدوات الوصل السببي لدى أبي ريشة وتعددت، حيث اتخذت أشكالا تمثلت في (فاء السببية، فاء التعليل، لام التعليل، لعل، أسلوب الشرط)، وأعلاها استخداماً هو أسلوب الشرط، ونبتدئ به.

أسلوب الشرط:

اختلف اللغويون والأصوليون والفقهاء في تعريف الشرط، فمنهم من قال: إنه "لا يتم الشيء إلا به، بدون أن يكون داخلا في حقيقته"[4]. ومنهم من قال: "إنه ما يلزم من عدمه العدم، ولا يلزم من وجوده وجود ولا عدم"[5].

---

1 - التماسك النصي في شعر أحمد مطر.د.تحسين فاضل عباس (بحث منشور) 351

2 - الاتساق في تماسك النص. د.محمود الهواوشة 118

3 - علم لغة النص د.عزة شبل محمد 113

4 - المعجم الوسيط. إبراهيم أنيس، عبد الحليم منتصر، عطية الصوالحي، محمد خلف الله أحمد. مجمع اللغة العربية. مكتبة الشروق الدولية. مصر ط4 2004م ص 479/1

5 - أنوار البروق في أنواء الفروق. القرافي. ضبطه: خليل المنصور. منشورات محمد علي بيضون. دار الكتب العلمية. بيروت_لبنان 2/ 106

وقد جاء في المعجم الوسيط تعريف الشرط بأنه ترتيب أمر على أمر آخر، بأداة شرط، بحيث إذا وجد الأول وجد الثاني[1]. ويعرف ابن القيم الروابط الشرطية بأنها الأدوات التي تجعل بين جملتين تلازماً لم يفهم قبل دخولها[2]. ولقد تنوعت أدوات الشرط التي استعملها الشاعر عمر أبو ريشة، حيث وردت كل من الأدوات الآتية مرة أو أكثر في شعره: (إن، إذا، مَن، لولا، لو)، يقول في نص (حماة الضيم):

لو شاء بَثُّ شجونه لتكسرت　　منها أصابعه على أوتاره

وطن أذاب على هواه شبابه　　وحباه بالمأثور من أشعاره[3]

وهو يتحدث عن (الوطن العربي) في هذا البيت، وأسلوب الشرط يتكون من جزأين، الأول الشرط، والثاني الجواب، والأول هو السبب والثاني المسبب أو النتيجة.

لو	شاء بثُّ شجونه	لتكسرت منها أصابعه على أوتاره
أداة وصل شرطي	جملة الشرط (السبب)	جملة الجواب (النتيجة)

علاقة شرطية

والفكرة المفهومة أن الوطن إن أراد أن يبث شجونه فسيكون هذا سبباً لتكسر أصابعه على أوتاره، فالعلاقة بين الجزأين سببية.

ومن ذلك قوله في نص (بعد النكبة):

أمتي كم صنم مجدتِهِ　　لم يكن يحمل طهر الصنم

لا يلام الذئب في عدوانه　　إن يك الراعي عَدُوَّ الغنم!

---

[1] - المعجم الوسيط. 479/1

[2] - التماسك النصي في اللغتين العربية والإنجليزية، دراسة تقابلية في الربط النحوي. يوسف سليمان علبان، 2002م، جامعة اليرموك، رسالة دكتوراه غير منشورة. ص104

[3] - الأعمال الشعرية الكاملة 52/1

فاحبسي الشكوى فلولاك لما كان في الحكم عبيد الدرهم![1]

يوجه الشاعر حديثه للأمة في هذه الأبيات، وفي النص عموماً، ويركز على أهمية دور الأمة في نهوضها، ويعاتبها على تمجيدها الأصنام، ويقصد بهم الحكام، الذين عبثوا بمقادير الأمة. ونجد في هذه الأبيات أسلوبي شرط، الأول: أداته (إن) في البيت الثاني، حيث يعتمد لوم الذئب على كون الراعي عدواً للغنم، وهو مثل معروف، فكيف نعجب من الذئب ونلومه على عدوانه على الغنم إذا كان راعيها عدوا لها ويكيد بها..!! وقد تقدم الجواب على الشرط في هذا البيت، وهذا كثيراً ما يحدث في أسلوب الشرط.

لا يلام الذئب في عدوانه	إن	يك الراعي عدو الغنم
جملة الجواب (المسبب)	أداة وصل شرطي (سببية)	جملة الشرط (السبب)

علاقة شرطية

وأسلوب الشرط الثاني أداته (لولا)، ويعرفها النحاة بأنها حرف امتناع الوجود، امتناع الجواب لوجود الشرط[2]. وذلك في قوله: (لولاك لما كان في الحكم عبيد الدرهم)، أسلوب شرط كامل حيث إن السبب هو (أنت) أي الأمة، وجود الأمة بهذا التخاذل والضعف هو السبب في النتيجة وهي أن (عبيد الدرهم قد استولوا على الحكم). ومن الوصل الشرطي قوله في نص (صلاة):

رَبِّ هذي جنة الدنيا، عبيراً وظلالا

كيف نمشي في رباها الخضر تيهاً واختيالا

وجراح الذل نخفيها عن العز احتيالا

رُدَّها قفراء إن شئت ومَوِّجها رمالا

---

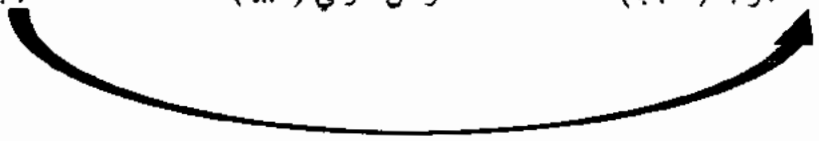
1 - الأعمال الشعرية الكاملة 49/1

2 - شرح ابن عقيل 249/1

نحن نهواها على الجدب إذا أعطت رجالا[1]

حيث نجد أسلوبي شرط في البيتين الأخيرين، وذلك في كل من: (رُدَّها قفراء إن شئت)، و(نحن نهواها على الجدب إذا أعطت رجالا). حيث استعملت أداة الوصل الشرطي (إن) في الأولى، وربطت بين شطري التركيب:

ردها قفراء	إن	شئت
جملة الجواب (السبب)	أداة وصل شرطي (سببية)	السبب



علاقة شرطية

حيث علق الشاعر ردَّ أرضه قفراء إلى مشيئة الله عز وجل، فمشيئته هي السبب و(ردها قفراء) هو النتيجة، وأداة الوصل السببي الشرطي (إن).

وفي البيت الأخير يربط تركيبين أولهما اسمي والثاني فعلي عن طريق (إذا) الشرطية والعلاقة شرطية سببية، حيث يتوقف هوى الشاعر لأرضه على إعطائها الرجال، والمقصود إذا أنجبت الأرض رجالا فنحن نهواها وهي جدباء مقفرة من الزرع، فالسبب هو (إنجاب الأرض الرجال)، والنتيجة (نحن نهواها على الجدب).

فاء السببية وفاء التعليل:

ومن أدوات الوصل السببي (الفاء) التي تكون سببية أحياناً وللتعليل أحياناً أخرى، ويذكر أن فاء السببية هي التي يكون ما قبلها سبباً فيما بعدها، وفاء التعليل هي التي يكون ما بعدها علة لما قبلها، ومما ورد من فاء السببية في شعر أبي ريشة قوله في نص (حكاية سمار):

وشجاك عروة وهو يسحب خلفه في الرمل تابوت الشباب العاثر

وخيال عفراء يمر أمامه والموت في ذل العنيد الصاغر

---

1 - الأعمال الشعرية الكاملة 50/1

فإذا مغاني البيد في ذكراهما رقّاتُ أهدابٍ وبوح سرائر

أشفقت أن ينسى الزمان مكانها فَسَلَلْتَها من أدمع ومحاجر[1]

حيث نرى فاء السببية في البيت الأخير تربط بين شطريه، حيث السبب في الشطر الأول إشفاقه أن ينسى الزمان مكانها، ثم تأتي الفاء السببية وتأتي النتيجة بعدها وهي (سللتها من أدمع ومحاجر). ومن الربط بفاء السببية قوله في نص (بنات الشاعر):

كتائب بالنضال الحق مؤمنة إذا الطواغيت من إيمانها سخروا

إن خوطبوا كذبوا أو طولبوا غضبوا أو حوربوا هربوا أو صوحبوا غدروا

خافوا على العار أن يمحى فكان لهم على الرباط لدعم العار مؤتمر[2]

نجد فاء السببية في البيت الثالث في قوله: (فكان لهم على الرباط لدعم العار مؤتمر)، وهذه هي النتيجة، أما السبب فإنه يسبق الفاء في قوله: (خافوا على العار أن يمحى)، حيث إن السبب الذي دفعهم لعقد مؤتمر لدعم العار هو خوفهم على العار أن يمحى، وفي هذا ما فيه من السخرية والاستهزاء بهم، والمقصود بهم (الطواغيت).

أما فاء التعليل، وهي التي يكون ما بعدها سبباً وعلةً لما قبلها، فقد وردت كذلك في شعر عمر أبي ريشة، ومن ذلك قوله في نص (حماة الضيم):

غنى عرق فخاره حتى أتت دهم الخطوب على عريق فخاره

فذري العتاب فلن يهزك لحنه مادام مغموسا بذل إساره[3]

تربط فاء التعليل تركيبين مستقلين في البيت الثاني، وتحليل ذلك كالآتي:

---

[1] - الأعمال الشعرية الكاملة 68/1

[2] - السابق 89/1

[3] - السابق 52/1

ذري العتاب	فـ	لن يهزك لحنُه
تركيب فعلي طلبي	أداة ربط تعليلي	تركيب فعلي (عِلّة)

علاقة تعليل

وفي نص (في خندق) يستعمل أبو ريشة فاء التعليل ليربط بها أجزاء النص، ويصل تراكيبه ببعضها. حيث يقول:

أخي، لا تقذف النار نريد إصابة المرمى

فما نتبين الأشياء في هذا الدجى الأعمى[1]

تربط فاء التعليل البيت الثاني بالأول، حيث إنها تبين السبب والعلة التي من أجلها كان الطلب بعدم قذف النار في البيت الأول، والعلة هي أنهم لا يستطيعون رؤية شيء في هذا الليل المظلم، ومن ثم فعليهم عدم إطلاق النار على نحو عشوائي. ومن فاء التعليل ما ورد في نص (فراق)، حيث يقول الشاعر مخاطبا المرثي:

أ وراء الردى يقامُ لك العرسُ غريب الأوتار والألحان

قم تكلم فإن صمتك دمع في جفوني وعقدة في لساني[2]

حيث نرى فاء التعليل في قوله: (فإن صمتك دمع)، حيث يعلل الطلب الذي سبق (قم تكلم) وكأن ما بعد فاء التعليل إجابة على سؤال (لماذا)، وقد ارتبط التركيبان ما قبل الفاء وما بعدها ارتباطا تعليلياً عن طريق أداة الوصل (الفاء). ومن أدوات الوصل السببي (لام التعليل) التي وردت في موضع واحد فقط من مادة التحليل في شعر أبي ريشة، وذلك في نص (عام جديد)، حيث قال:

وحدي وأشباح السنين العشر ماثلة الوعيد

---

[1] - الأعمال الشعرية الكاملة 95/1

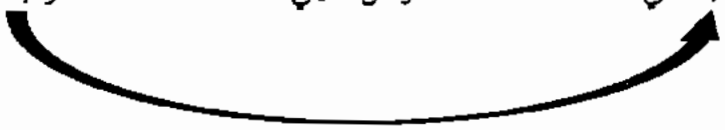
[2] - السابق 307/1

كم حطمت مني ومن زهوي ومن مجدي التليد

وقفت لتنثر كل جرحٍ كان في صدري وليد[1]

حيث يرتبط مركبان فعليان عن طريق أداة الوصل السببي (لام التعليل)، وذلك على النحو الآتي:

وقفت	لـ	تنثر كل جرحٍ
مركب فعلي	أداة وصل تعليلي	مركب فعلي



علاقة تعليلية

ومن أدوات الوصل السببي (لعل)، وهي كذلك وردت مرة واحدة في نص (بسمة التحدي)، حيث يقول واصفاً الشهيد:

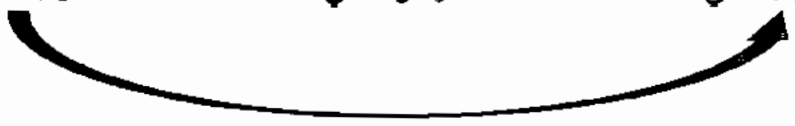
وحوله أعداؤه تلعنه وتشتم

تمعن في تعذيبه لعله يستسلم

أو ينثني عن زهوه بقوله: أسترحم[2]

تربط أداة الوصل السببي (لعل) بين تركيبين بعلاقة السببية وذلك على النحو الآتي:

تمعن في تعذيبه	لعله	يستسلم
مركب فعلي	أداة وصل تعليلي	مركب فعلي



علاقة تعليلية

[1] - الأعمال الشعرية الكاملة 81/1

[2] - السابق 56/1

وهكذا رأينا استخدام الشاعر عمر أبي ريشة لأدوات الوصل السببي، ورأينا كيف ساهمت تلك الأدوات في ربط التراكيب معا ربطاً سببياً تعليلياً، وتماسك النصوص في أدائها لوظيفتها على نحو لغوي تركيبي ودلالي.

ثانياً.. الوصل السببي عند أدونيس:

تنوعت أدوات الوصل السببي لدى أدونيس، وتفرعت ما بين أدوات الشرط والفاء واللام وغيرها، ونبتدئ بأدوات الشرط، من أهم أدوات الشرط (إن) حيث وردت في المقطع الثلاثين من نص (قالت الأرض):

سُوِّيَت من رحابها الخضر أجفاني

وقُدِّت جوانحي ويدايا

أنا إن مِتُّ، لا أموت، فقد

ركزتُ في جبهة البقاء خُطايا[1]

ولربما يبدو للقارئ تناقض واضح بين الشرط والجواب، ولا عجب، فهذا كثير في شعر أدونيس وهذا التناقض يعمل على نحو عكسي مع العلاقة السببية، إذ كيف يمكن للجواب أن يناقض الشرط وهو ما يفترض أنه نتيجة له!!

أنا	إن	مِتُّ	لا أموتُ
	أداة شرط	تركيب شرطي	تركيب جوابي

علاقة شرطية

[1] ـ الأعمال الشعرية 28/1

وإذا كان التركيب قد اتسق من ناحية تركيبية بحتة، فإنه دلالياً غير متسق، ويفتقر إلى المنطقية، حتى وإن حاولنا فهمه على نحو مجازي غير حقيقي، فإنه يبقى غير متسق. ومن الوصل الشرطي استعمال الأداة (إذا) في نص (يقولون إني انتهيت)، حيث يقول:

يقولون إني انتهيت

ولي الأرض، لي زهوها، ولي كبرها

تجرحني راحتاها ويعبدني صدرها[1]

إذا شوكها عافني تخطفني زهرُها

يقولون إني انتهيت

ولي الأعصر

إذا جئت في بالها تسكر[2]

تتكرر (إذا) مرتين في هذه الأسطر القليلة، فأسلوب الشرط الأول في قوله: (إذا شوكها عافني تخطفني زهرها) وهو يعبر عن التصاق الأرض به، بحلوها ومرها، بشوكها وزهرها.

ومن الأدوات التي تصل التراكيب وصلا سببيا (الفاء، فاء السببية، وفاء التعليل) وقد سبق التفريق بينهما[3]، ومما ورد من فاء السببية قوله في نص (أوراق):

قالوا : مشت ، فالحقل من وله

متلبكٌ، والقمح يكتنز

بعث التناغم عبر خطوتها

1- تجدر الإشارة إلى أن بعض التعابير لدى أدونيس غير مقبولة عقديا، وتتنافى مع تعاليم ديننا الإسلامي، وذلك كقوله (يعبدني صدرها) وغيرها كثير في شعره، وقد نوهنا لذلك هنا في الهامش لأن الدراسة في الأساس نصية وليست عقائدية، ولهذا علماؤه ومختصوه.

2 - الأعمال الشعرية 50/1

3 - ينظر صفحة (218) من هذا البحث.

والهيدبى والوخد والرجز

تومي فيلتفت الصباح لها

من لهفة ويتخثع العنَزُ[1]

وردت فاء السببية في قوله: (قالوا مشت فالحقل من وله متلبك)، حيث إن تلبك الحقل ناتج عن مشيتها، وكذلك في قوله: (تومي فيلتفت الصباح لها)، حيث الفاء السببية تربط بين السبب والنتيجة.

إيماؤها = سبب ، التفات الصباح لها = نتيجة.

وتأتي فاء التعليل رابطة كذلك بين الشيء وعلته، من ذلك ما ورد في نص (المشردون)، حيث يقول:

في أول العام الجديد

قالت لنا،

آهاتنا ، قالت لنا

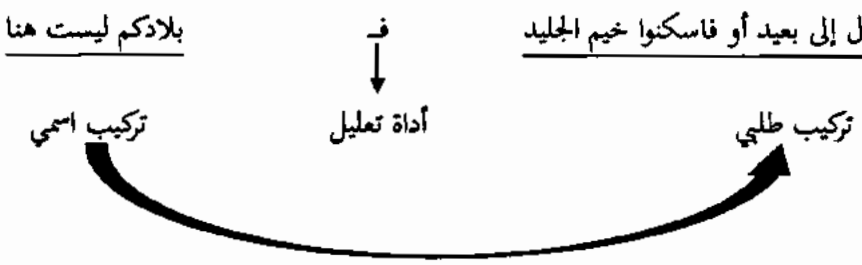
شدوا الرحال إلى بعيد

أو فاسكنوا خيم الجليد

فبلادكم ليست هنا[2]

تربط فاء التعليل جملة (بلادكم ليست هنا) بالسطرين السابقين لها، حيث إنها تمثل العلة والسبب لما قبلها.

[1] - الأعمال الشعرية 45/1
[2] - السابق 58/1



علاقة تعليلية

ومن أدوات الوصل السببي (لعل)، و(عل)، وقد وردت كلاهما في مادة التحليل من شعر أدونيس، يقول في نص (أغنيتان للموت):

يا يد الموت أطيلي حبل دربي

خطف المجهول قلبي

يا يد الموت أطيلي

علني أكشف كنه المستحيل

وأرى العالم قربي[1]

تربط الأداة (علّ) الذي يليها بما قبلها ليشكلا معا نسيجاً واحداً، ولحمة واحدة، تترابط تركيبياً ودلالياً، حيث يلي (علّ) السبب والعلة التي من أجلها كان الطلب قبلها. وكذلك الأمر في الأداة (لعل)، حيث وردت في نص (قلق):

يا ظلمة في أفقي

يا قلقي

شُدَّ على تجددي ومَزِّقِ

واعصف به وخَرِّقِ

[1] - الأعمال الشعرية 41/1

لعل في رماده

أبتكر الفجر النقي[1]

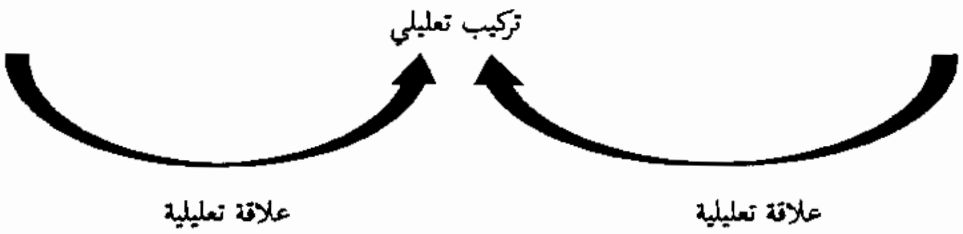
تربط (لعل) التركيب الفعلي الذي يليها (في رماده أبتكر الفجر النقي) بالتركيب الطلبي الذي سبقها (يا قلقي شُدَّ على تجددي ومزق واعصف به وحَرِّق) والربط بينهما ربط سببي، فالعلاقة تعليلية. ومن الربط السببي استعماله الأداة (لأن) وذلك في موضعين، الأول في نص (الموت)، حيث يقول:

على بيتنا، كان يشهق صمتٌ ويبكي سكون

لأن أبي مات، أجدب حقل وماتت سنونو[2]

تمثل (لأن) مع جملة التعليل التي تليها (أبي مات) نقطة ارتكاز ومحور يربط ما قبلها وما بعدها، حيث ترتبط معهما بعلاقة التعليلية، وذلك على النحو الآتي:

على بيتنا كان يشهق صمت ويبكي سكون لأن أبي مات أجدب حقل وماتت سنونو



والموضع الثاني الذي وردت فيه (لأن) قوله في نص (حجر الضوء):

على حجر الضوء أنقش عمري

وديعا كحبة قمح

يغطي حروفي ضباب.. وفي كلماتي عتمة

---

[1] - الأعمال الشعرية 70/1
[2] - السابق 40/1

لأني حُبٌّ.. أظل على الضوء أبني ، وتبني

معي حفنة من حياتي ولقمة[1]

وأداة التعليل (لأن) ربطت التراكيب السابقة باللاحقة حيث تكمن العلة في قوله(لأني حب) وما سبقها وما لحقها نتائج لهذه العلة.

ثالثاً.. الموازنة بين الشاعرين:

أدوات الوصل السببي/أبو ريشة	عددها	نسبتها
أدوات الشرط	20	%49
فاء السببية	12	%29,2
فاء التعليل	7	%17
لام التعليل	1	%2,4
لعل	1	%2,4
المجموع	41	

أدوات الوصل السببي/أدونيس	عددها	نسبتها
فاء التعليل	14	%37,8
فاء السببية	10	%27
أدوات الشرط	9	%24,4
لأن	2	%5,4

[1] - الأعمال الشعرية 81/1

عَلَّ	1	%2,7
لعلَّ	1	%2,7
المجموع	37	

في أدوات الوصل السببي تبدو فاء السببية وفاء التعليل وأدوات الشرط هي الأبرز والأكثر استخداماً لدى الشاعرين. ويختلفان في أيها أبرز لدى كل منهما. ففي شعر أبي ريشة تبدو أدوات الشرط هي الأعلى نسبة، حيث تبلغ نسبة 49% من مجموع أدوات الوصل السببي، وتليها فاء السببية بنسبة 29,2%، ثم فاء التعليل بنسبة 17%. والملاحظ أن أدوات الشرط لديه ذات نسبة مرتفعة قياساً بغيرها. وهو يعتمد عليها كثيراً في أسلوبه. أما أدونيس فتبدو الأدوات الثلاثة لديه ذات نسب متقاربة إلى حد كبير. وأبرزها فاء التعليل حيث وردت بنسبة 37,8%، تليها فاء السببية بنسبة 27%، وآخرها أدوات الشرط الواردة بنسبة 24,4% لديه. وبالمجمل فإن فاء التعليل هي الأبرز لدى أدونيس في أدوات الوصل السببي، في حين كانت أدوات الشرط هي الأبرز لدى أبي ريشة.

وفيما يتعلق بكثافة استخدام أدوات الوصل السببي لدى كل منهما، فإن ذلك يبدو متقارباً، حيث يبلغ عدد الأدوات لدى أبي ريشة إحدى وأربعين أداة، أما أدونيس فيبلغ عددها لديه سبعاً وثلاثين أداة. فهما متقاربان عموماً من حيث كثافة وجودها. وفي بعض المواضع كانت تظهر بعض التناقضات في استعمالات أدونيس كما هو ديدنه، مما يؤدي إلى منافاة المنطق ومن ثم عدم الاتساق الدلالي، ولا نجد مثل ذلك لدى أبي ريشة، حيث تتسق دلالات التراكيب لديه وتتناسق تركيبياً ودلالياً.

المبحث الرابع

الوصل الزمني

الربط الزمني من الأدوات التي تؤدي إلى تماسك النص، حيث تربط العلاقة الزمنية بين الأحداث من خلال علاقة التتابع الزمني، أي التتابع في محتوى ما قيل. ويعبر عن هذه العلاقة من خلال الأداة (ثم ـ بعد) وعدد من التعبيرات مثل: (وبعد ذلك، على نحو تالٍ)، وقد تشير العلاقة الزمنية إلى ما يحدث في ذات الوقت، مثل: (في ذات الوقت، حالاً، في هذه اللحظة)، أو تشير إلى السابق، مثل (مبكراً، قبل هذا، سابقاً)[1]. وأدوات الوصل الزمني داخل النصوص كثيرة، وتدل عليها الأفعال التامة والناقصة، وكذلك ظروف الزمان وبعض البنى التركيبية الأخرى في الجملة[2]. كما يدخل في الربط الزمني الأدوات التي تربط ما يقال بالماضي، مثل: (حتى الآن، وحتى هذه اللحظة)، أو الحاضر، مثل: (هنا، في هذه اللحظة)، أو بالمستقبل، مثل: (من الآن فصاعداً)، فتشكل هذه الكلمات البعد الزمني الموجود في عملية الاتصال[3]. ويذكر ديبوجراند أن علاقة العلّية والزمانية مهمتان في الترابط النصي، فهي علاقة سببية من ناحية، وعلاقة زمنية من ناحية أخرى، وإن كثرة اللحمات الدالة على العلية والزمانية تظهر أهمية هاتين العلاقتين في تنظيم عالم النص[4].

وجدير بالذكر أن استخدامات الروابط وأدوات الوصل لا يطرد عند الكاتب الواحد نفسه إذا اختلف الموضوع الذي يدور حوله النص، فكيف إذا كان الاختلاف بين جنسين أدبيين كالشعر والنثر، وكثير من العبارات التي نجدها في النثر يندر أن توجد في الشعر، فلا شك أن الروابط وأدوات الوصل تختلف كماً وكيفاً، باختلاف الأجناس الأدبية وباختلاف الكُتّاب، وفيما يأتي نبحث أدوات الوصل الزمني لدى كل من الشاعرين موضع الدراسة.

---

[1] - علم لغة النص. النظرية والتطبيق. د.عزة شبل محمد 112

[2] - نسيج النص. الزناد . 87

[3] - علم لغة النص. د.عزة شبل محمد 112

[4] - النص والخطاب والإجراء. بوجراند 350

أولاً.. الوصل الزمني عند عمر أبي ريشة:

تتنوع الإشارات إلى علاقات التتابع الزمني في شعر عمر أبي ريشة ما بين إشارات إلى الماضي، وإشارات إلى المستقبل، وإشارات إلى التزامن وترتيب الأحداث. فمن إشاراته إلى الماضي استعماله الفعل (كان) بتصريفاته المتعددة، واستعمال (أيام) و (يوم) بطريقة الإشارة إلى الماضي، ومن ذلك حديثه عن ماضي الأمة وأمجادها التليدة، حين كانت قوية. والمقارنة على نحو غير مباشر بين ذلك الماضي والحاضر الأليم الذي تغيرت فيه أحوال الأمة وأصابها من الضعف ما أصابها، من ذلك قوله في نص (بعد النكبة) مخاطباً الأمة:

كيف أغضيتِ على الذل ولم　　تنفضي عنك غبار التهم

أوما كنتِ إذا البغي اعتدى　　موجةً من لهب أو من دم[1]

فالبيت الثاني انتقل فيه الشاعر إلى الماضي من خلال الفعل (كنتِ) ليُحدِّث عن قوة الأمة في الماضي وعزتها وعدم قبولها بالهوان، والإشارة على نحو غير مباشر إلى وضعها في الحاضر. ومثل ذلك ما ورد في نص (حماة الضيم) حيث يتحدث عن الوطن، فيقول:

أوما لمحتِ على كآبة صمته　　ما شقَّت الأقدار من أستاره

كانت له خيلاؤه أيام لم　　تمتك بناتُ الدهر حرمة داره

أين انطلاق خياله في ملعب　　روّى الجفون الرمد من أنواره

كم نجمة وثبت لتلثمه فلم　　تظفر به فتعلقت بإزاره[2]

يمثل قوله: (كانت له خيلاؤه أيام...) انتقالاً من الحاضر إلى الماضي، الذي استرسل في الحديث عنه في الأبيات التالية، واصفاً ما كان فيه من العلياء والرفعة. ويقول في نص (بنات الشاعر) متحدثا عن الإنسان العربي عموماً:

يمشي الهوينا على صحراء غربته　　وصحبه الليل والأشباح والسهر

---

[1] - الأعمال الشعرية الكاملة 48/1

[2] - السابق 51/1

وبين جنبيه آمال مبعثرة تكاد لولا بقايا الصبر تنتحر

كانت له في هضاب الشرق ألويةٌ نسج الكرامة معقود بها الظفر

يسائل القدر المحمومَ في خجل عنها فيغضي على استحيائه القدر[1]

حيث تمثل (كانت له..) نقلة وقفزة من أسر الحاضر ومعاناته إلى عز الماضي وأمجاده وانتصاراته. والهدف من هذه الانتقالات في كل ما سبق المقارنة المباشرة بين العز والذل، بين الماضي والحاضر، في خطوة تهدف لحث المتلقي وتحفيزه على الاعتزاز بتاريخه وبنفسه، والعودة إلى ما كان عليه الأجداد من مكانة وقوة وعلو همة.

ومن الوصل الزمني ما كان إشارة إلى المستقبل، يقول في نص (حماة الضيم):

مهلا حماة الضيم إن لليلنا فجراً سيطوي الضيم في أطماره

ما نام جفن الحقد عنك وإنما هي هدأة الرئبال قبل نفاره[2]

إن الأداة (السين) في (سيطوي) توحي للمتلقي بالمستقبل الذي يطمح الشاعر أن تصل إليه الأمة، وهو يعبر عنه بكلمة (فجر) التي تأتي بعد (الليل)، فالمستقبل هو الفجر المنتظر المشرق المليء بالنور الذي يبتلع الظلم والظلام، والحاضر هو الليل الحالك السواد البالغ العتمة. وكذلك قوله في نص (فدائي):

عطر فداك العمر يا ميعاد من جرحي ترابي

فلسوف تركز فيه أعلامي وتحرسها حرابي[3]

حيث تقوم الأداة (سوف) بالإشارة إلى المستقبل المنتظر، الذي يأمل الشاعر تحققه حيث تعلو الراية، وتحمى بالقوة والعزة والسلاح.

ومن الوصل الزمني الذي يشير للمستقبل قوله في نص (فراق)، حيث يخاطب الشاعر المرثي قائلا:

---

[1] - الأعمال الشعرية الكاملة 88/1
[2] - السابق 54/1
[3] - السابق 60/1

قم تكلم فإن صمتك دمع　　في جفوني وعقدة في لساني

ويح نفسي ركبتُ أجنحة　　الظن ولم ألتفت إلى أشجاني

لست أدري إلا نواك، فلن ألقاك　　من بعده ولن تلقاني[1]

تشير أداة النفي (لن) إلى المستقبل، ويؤازرها في الإشارة إلى الزمن قوله: (من بعده)، حيث يشكل (نوى المرثي) أي: ابتعاده أو وفاته حداً فاصلاً يميز عهدين متباينين، فما قبله لقاء، وما بعده (لن ألقاك، ولن تلقاني)، وهكذا نرى كيف تسهم هذه الأدوات في ربط الجمل وتماسكها، ومن ثم تماسك النص بأكمله.

ومن الوصل الزمني ما يعبر عن ترتيب الأحداث ومنه ما يعبر عن التزامن، فمما ورد من ترتيب الأحداث قوله في نص (بنات الشاعر): جناحه بعدما طال المطاف به　　مخضَّبٌ من شظايا الشهب منكسر[2]

حيث تعبر الأداة (بعدما) عن ترتيب الأحداث زمنياً. وكذلك قوله في نص (في طائرة):

حملوا الشرق سناءً وسنى　　وتخطوا ملعب الغرب نضالا

فنما المجد على آثارهم　　وتحدَّى بعدما زالوا الزوالا[3]

ومنه ما يعبر عن التزامن وذلك كقوله في نص (الفارس):

خاضها والعزيمة البكر تحدوه　　وفي قبضة الشموخ قياده

كلما غاب في غياهبها السود　　تراءى من خلفها تهواده[4]

وقد استعمل الأداة (كلما) التي يجتمع فيها معنى الشرط التزامني، وتعبر عن تكرار الجواب بتكرار الشرط.

---

[1] - الأعمال الشعرية الكاملة 307/1
[2] - السابق 88/1
[3] - السابق 99/1
[4] - السابق 74/1

ثانياً.. الوصل الزمني عند أدونيس:

تبدو أدوات الوصل الزمني لدى أدونيس غنية ومتنوعة ومحملة بالدلالات، وفاعلة في دعم التماسك النصي في نصوصه، وقد تنوعت ما بين أدوات تعبر عن الماضي، وأدوات تعبر عن المستقبل، وأدوات تعبر عن التزامن، وأدوات تعبر عن الأبدية، وأخرى تستفهم عن الزمن، ومما ورد من أدوات التزامن (كلما، حينما، فيما)، تجمع (كلما) ما بين الظرفية والشرطية، وإن كانت في نظرنا أقرب إلى الظرفية الزمانية، ويذكر النحاة أن (كلما) تعد أداة شرط غير جازمة، كما تعد ظرف زمان يفيد تكرار وقوع الجواب بتكرار وقوع الشرط[1].

وقد وردت (كلما) في تسعة مواضع من مادة التحليل في شعر أدونيس، مما يدل على أهميتها في أسلوبه، واعتماده عليها في ربطه الزمني بين الجمل والتراكيب. من ذلك ما ورد في نص (شرق الجمال)، حيث نرى الأسلوب التزامني يحكم النص كاملاً، يقول أدونيس :

كلما مَرَّ ببالي

أن أرى شرق الجمال

ودعاني الشفق

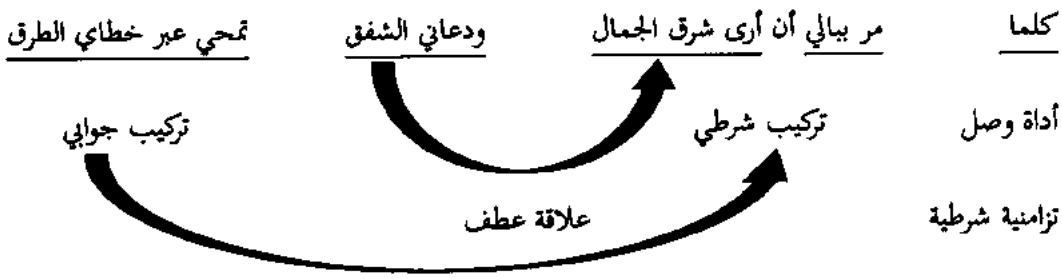
تمحي عبر خطاي الطرق[2]

إن الأسطر الأربعة السابقة هي كل النص، ولا شيء سواها، والملاحظ أن الأداة (كلما) تحكمها كاملة، وذلك على النحو الآتي:

---

[1] - أدوات الإعراب. ظاهر شوكت البياتي. 170 بيروت. مجد. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع. 2005م

[2] - الأعمال الشعرية 69/1



علاقة تزامنية شرطية

والنص يعبر عن فكرة اليأس، حيث يتكرر الإخفاق في كل مرة تتكرر فيها المحاولة لرؤية (شرق الجمال)، واستعمال أداة الوصل الزمني (كلما) يعبر عن فكرة التزامن، كما يسهم في تماسك النص وترابطه.

ومن الأدوات التي عبرت عن التزامن (فيما)، يقول الشاعر في نص (الأشياء):

فيما تنام الأشياء حولي

تحمس لي باسمها

وفيما تمنحني الحلم والأخوة

ترسم لي أغنياتي بلهيب النبوة[1]

ومن أدوات الوصل الزمني ما يعبر عن المستقبل، والأمل به، يقول في المقطع الثالث والعشرين من نص (قالت الأرض):

فانحنت تأكل التراب وتستف

بقايا موائد وقشور

وعلى ثغرها رجاء: غداً تخضر

أرضي، غداً يضيء سريري[1]

[1] - الأعمال الشعرية 88/1

ويتابع في المقطع الرابع والعشرين من النص ذاته:

وغداً تلعب الطفولة بالورد

وتنمو حقولنا وتفيض

يملأ الخير أرضنا، فإذا الشعب

نموٌّ وقوة ونهوض[2]

إن الغد في هذا النص إشارة إلى المستقبل المشرق والأمل به، والتطلع إلى الخير المنوط به، وإن تتابع التراكيب في هذه المتواليات الجميلة ليرتبط ارتباطاً واضحاً بفكرة الزمن، حيث إن (غداً) هي التي تحكم تلك المتواليات وتربطها معاً.

ومن أدوات الوصل الزمني ما يشير إلى الزمن الماضي، الذي قد يكون ماضياً بعيداً أو قريباً، في نص (أمطار) يتحدث أدونيس عن المزارع، فيقول:

أمسِ رأيناه وفي دربه

من عرق النهار فَوّار

يعود للراحة في صدره

غيم وفي كفيه أمطارٌ[3]

و(أمس) هنا إشارة إلى الزمن القريب الذي يبذل فيه المزارع جهده من أجل أرضه، ويستعمل الشاعر الفعل الماضي (رأيناه) مع الإشارة للماضي بـ (أمس)، ثم ينتقل الشاعر إلى الحاضر بقوله (يعود)، فتظهر للمتلقي صورتا التعب والراحة متقابلتين بتقابل الماضي والحاضر، حيث التعب أولاً يولد راحة أخيراً.

ومن الماضي البعيد ما جاء في نص (العباءة) حيث يقول أدونيس:

---

[1] - الأعمال الشعرية 25/1
[2] - السابق 25/1
[3] - السابق 66/1

في بيتنا عباءة

فصلها عمر أبي

خيطها بالتعب

تقول لي: كنتَ على حصيره كالغصن المنجرد

وكنت في ضميره

غد الغد[1]

والملاحظ أن الضمير المستتر في الفعل (تقول) يعود على العباءة، إذ يُجري الشاعر على لسانها هذا الخطاب الموجه نحوه، حيث تقول له: (كنتَ كالغصن المنجرد على حصيره) (وكنت في ضميره غد الغد)، والفعل (كان) إذ يعيد الشاعر والمتلقي معا إلى الزمن الماضي المرتبط بالأب، حيث العباءة تعود إليه، والضمير في كل من :(حصيره، ضميره) يعود إليه كذلك، فإنه يحمّل (العباءة) كل الدلالات المرتبطة بالماضي/الأب، ويشحنها بمشاعر مرتبطة به، هذه المشاعر تطبع القصيدة كاملة بطابعها وتسهم في عملية الترابط النصي.

ومن أدوات الوصل الزمني ما يستدعي الآخر، فقد ترد بعض السياقات التي يرتبط فيها ذكر الماضي بالمستقبل على نحو تقابلي مقارن، من ذلك قوله في المقطع الرابع من نص (قالت الأرض):

قم مع الشمس يا شبابي وحَرِّك

عالما ساهم البصيرة جامد

أنتَ علمته الحياة قديما

وستبقى له دليلاً ورائد[2]

---

[1] - الأعمال العشرية 67/1

[2] - السابق 16/1

حيث تشير (قديما) إلى الماضي، ويسرع الشاعر بالإشارة إلى المستقبل مباشرة (ستبقى)، فدور الشباب بالنسبة إليه لا يقتصر على ما كان سابقا، وإنما هو مستمر يمتد للمستقبل.

وفي نص (أغنية إلى الطفولة) نجد أن الماضي في نظر الشاعر يعبر عن الآهات والضيق والفقر، أما المستقبل فهو الذي يحمل الطموح والبطولة والتجديد، فيقول:

أنا بالأمس لي الآهات بيت

ولي الفقر سراجٌ والدم النازف زيت

كنتُ كالظل، كما دار به الفقر يدور

قدمي ليلٌ وأجفاني نور

يا طفولة

يا ربيع الزمن الشيخ وآذار الحياة

وهوى ماضٍ وآت

في غدٍ، أنت صراع لا يُحَدّ

وطموح لا يُردّ

وغداً أنت ميادين بطولة

تنشئ الكون وتبدي وتعيد

فيغنيك الكفاح

وتغنيك الجراح

ويغنيك الدم البكر الجديد[1]

تجمع الطفولة في نظر الشاعر بين الماضي والمستقبل، حيث إنها (هوى ماضٍ وآت)، وهو يبتدئ بالحديث عن (الأمس) ،الماضي الذي كان مليئاً بالآهات والفقر والدم والنازف، ثم يقابله بصورة المستقبل (الغد) الذي سيكون ميادين بطولة، فاعلة في كونها. والملاحظ أن كلا الزمنين قد أسهم في ارتباط المتواليات المتعلقة به، وشدها جميعا إليه بخيط وثيق، ثم كان التقابل بين الزمنين والمقارنة بينهما عاملاً آخر فاعلاً في عملية الترابط النصي وتماسك الفقرات معاً.

ونشير أخيراً إلى أن الزمن كانت له أهميته في الأسلوب اللغوي للشاعر أدونيس، إضافة إلى تركيزه الدائم على الماضي والحاضر والمستقبل والمقارنة بينهم، فهو لا يفتأ يتساءل عن الأشياء بأزمانها، فالاستفهام بـ (متى) هو شكل من أشكال الوصل الزمني كذلك. في نص (يقولون إني انتهيت) يتكرر الاستفهام بـ (متى) ويشعر المتلقي بتوق الشاعر وتطلعه إلى شيء ما طال انتظاره يفترض أنه حان أوانه، يقول:

فيا ما هُديت به واهتديت

ظمئت، متى يا دمي، يا شبابي

نقول: ارتويت؟

ظمئت إلى موعد

وقفت عليه غدي

ظمئت لقلب فسيح عميق

أفجره شعلاً في طريقي

وأخزنه في عروقي

---

[1] - الأعمال الشعرية 1/54_55

وأتركه بين حي وميت

ظمئت، متى يا دمي يا شبابي

تقول: ارتويت؟[1]

إن الاستفهام بـ (متى) في هذه الأسطر إضافة إلى إسهامه في الترابط النصي، وشده أجزاء النص معا وربطها بنسيج واحد حيث يرتبط به لفظ (موعد) الذي ظمئ إليه الشاعر وأوقف عليه مستقبله (غده)، فهنا زمن يتوقف على زمن، ومستقبل يرتبط بموعد، إضافة إلى هذا كله فإن الأدوات الزمنية في هذه الأسطر قد أوحت بارتباط النص فكراً وشعوراً وأسلوباً بذلك الزمن المنتظر، الذي يدور الاستفهام حوله.

ويرتبط بالفكرة السابقة التعبير في بعض النصوص بـ (آن) التي تعبر عن مناسبة الزمن لفعل شيء ما، بل استحقاق ووجوب ذلك الفعل في ذلك الزمن تحديداً، وهذه طريقة في التعبير تكررت غير مرة لدى الشاعر أدونيس، يقول في المقطع السابع عشر من نص (قالت الأرض):

آن يا شعب أن تزول حياة

تتمادى قولا وقيلاً وقالا[2]

ويقول في المقطع الخامس والثلاثين من النص ذاته:

آن لي أن أسل نفسي

من ليل أليف ومن صباح معاد

آن لي أن أكون نفسي، أن أحيا

وجودي، وأمتي وبلادي

---

[1] - الأعمال الشعرية 1/49_50

[2] - السابق 1/22

وأرد التاريخ شهقة جوع

تتغذى من قبضتي فؤادي[1]

ويقول في المقطع الثامن والثلاثين من النص ذاته كذلك:

آن يا شمس أن نغرّب في الأرض

ونلقي عن صدرها الأعباء[2]

إن التعبير بـ (آن) تركيز على الزمن الحاضر، الذي يعني لدى أدونيس التغيير والتجديد، والانسلاخ من الماضي، حيث إنه يشير إلى وجوب فعل شيء ما في هذا الزمن، وهذا الفعل ينبغي أن يكون مغايراً لما سبقه، وإلا لما كان للتعبير بـ (آن) أهميته، فالأهمية في هذا التعبير ناتجة عن التجديد الذي يحمله، وطي صفحة من الماضي لا يريد الشاعر للحاضر ولا للمستقبل أن يشبهها.

وبعد.. فقد رأينا أدوات الوصل الزمني لدى أدونيس قد تعددت وتنوعت وحملت الكثير من الدلالات، إضافة إلى إسهامها البارز في عملية الترابط النصي وتماسكه.

---

[1] - الأعمال الشعرية 31/1

[2] - السابق 32/1

ثالثاً.. الموازنة بين الشاعرين:

أدوات الوصل الزمني/أبو ريشة	عددها	نسبتها
أدوات تعبر عن الماضي	8	%57,2
أدوات تعبر عن المستقبل	3	%21,4
أدوات ترتب الأحداث زمنياً	2	%14,2
أدوات تعبر عن التزامن	1	%7,2
المجموع	14	

أدوات الوصل الزمني/أدونيس	عددها	نسبتها
أدوات التزامن	12	%24,4
أدوات تعبر عن الماضي	11	%22,4
أدوات تعبر عن المستقبل	10	%20,4
أدوات تعبر عن الآنية	9	%18,3
أدوات تعبر عن الأبدية	4	%8,1
الاستفهام عن الزمن	3	%6,1
المجموع	49	

تبدو أدوات الوصل الزمني كثيفة وغنية ومتنوعة لدى أدونيس، على حين يقل عددها وتبدو محدودة الاستعمال لدى أبي ريشة. حيث بلغ عددها في مادة التحليل من شعر أدونيس تسعة وأربعين موضعاً، في حين لم تتجاوز أربعة عشر موضعاً لدي أبي ريشة. وهو ما يدل على أهمية الزمن وإشاراته وأدواته لدى أدونيس. وفيما يتعلق بالأدوات ذاتها فهناك أدوات تعبر عن الماضي، وأدوات تعبر عن المستقبل، أو تعبر عن الآنية أو التزامن، وقد لحظنا أن كلاً منهما

يتميز بأدوات ينفرد بها، فعلى سبيل المثال وردت لدى أبي ريشة أدوات تعبر عن ترتيب الأحداث زمنياً، في حين لم نجد ذلك لدى أدونيس. وبالمقابل فقد وردت لدى أدونيس أدوات تعبر عن الآنية والأبدية، ولم نجد ما يشبهها لدى أبي ريشة.

ومن جهة أخرى فإن الأدوات المعبرة عن الماضي تختلف نسبة ورودها لدى كل منهما تبعاً لدرجة اهتمامه بها، فالماضي عند أبي ريشة يمثل الرقيّ والمثل الأعلى الذي ينبغي احتذاؤه، ففيه فخر الأمة وعزها وانتصاراتها وأمجادها التليدة. وتمثل مواضعه نسبة 57,2% قياساً إلى بقية الأدوات لديه، وهي الأبرز والأعلى بين مثيلاتها، لا سيما إذا لحظنا أن أدوات المستقبل لديه مثلت 21,4% فحسب. أما أدونيس فإن الأدوات المعبرة عن الماضي لديه ترد بنسبة 22,4%، وجدير بالذكر أن الماضي لدى أدونيس يمثل دائماً عهداً ينبغي تجاوزه والانسلاخ منه، وصنع الحاضر والمستقبل بطريق تخالفه تماماً. وأدوات المستقبل لديه نسبتها 20,4%. أما أبرز الأدوات لديه فهي التي عبرت عن التزامن، حيث بلغت نسبتها 24,4%.

خلاصة الباب الثاني

1- اعتمد عمر أبو ريشة على الإحالات بضمير المتكلم، الوارد بصيغه المتعددة (ياء المتكلم) (نا المتكلمين) (تاء المتكلم) والضمير المستتر (أنا) و(نحن)، والضمير المنفصل (أنا) و(نحن)، وقد كان متوازناً من حيث العدد في استعماله ضمائر الإفراد وضمائر الجمع، وفي كل موضع كان الضمير يقوم بدوره في ربط النص بالسياق الخارجي ويؤدي إلى تماسك أجزاء النص معاً، كما كان المرجع الإشاري لديه واضحاً دائماً، ولا يحتاج إلى كثير من إعمال الذهن من قبل القارئ لفهمه وإدراكه. وقد اختلفت نسبة وروده من قصيدة إلى أخرى، ففي بعض القصائد كان ضمير المتكلم يرد بكثرة وتتكاثف دلالاته، وفي بعضها الآخر كان يقل أو يندر. وقد بلغ عدد ضمائر المتكلم الوارد في مادة التحليل من شعر أبي ريشة 255 ضميراً، بما يعادل 22% من مجموع الضمائر لديه. أما ضمائر المتكلم لدى أدونيس فقد وردت بكثرة وبكثافة شديدة، و قد كانت غزيرة من حيث العدد، إذ بلغ عددها 552 ضميراً، وبلغت نسبة ورودها 53% قياساً إلى باقي الضمائر. وقد كانت ضمائر المتكلم تسهم في ربط النص بسياقه الخارجي أحياناً، إضافة إلى دورها في ترابط أجزائه أحياناً أخرى، لكن بالمقابل كان ضمير المتكلم موضع إشكال في العديد من النصوص من حيث غموض مرجعه الإشاري، ومن ثم حاجة المتلقي للتخمين وإعمال حدسه، وهو ما يؤدي إلى الغموض والتفكك. وقد طغى ضمير المتكلم (المفرد) على ضمير المتكلمين (الجمع) في شعر أدونيس، مما يعزز سمة الذاتية والفردانية.

2- تنوعت ضمائر المخاطب لدى عمر أبي ريشة، فقد استخدم كاف الخطاب وتاءه، وياء المخاطبة، والضمير المستتر (أنت) والضمير المنفصل (أنتَ) و(أنتِ). ولقد تنوع المرجع الإشاري المفسر لضمائر الخطاب في شعره ما بين (المتلقي، شخص مُتَخيَّل، الشعب أو الأمة، الموت، الوطن، العيد، الغربة). وقد استخدم الشاعر الإحالة بنوعيها الداخلية والخارجية، وقد كان السياق دالاً على فهمها دائماً. كما تنوعت الإحالات الداخلية بين القبلية والبعدية. وقد لحظنا أن المرجع الإشاري لضمائر المخاطب في الإحالات الداخلية البعدية كان يتأخر ذكره قليلاً في بعض المواضع، فيظن المتلقي أن هناك إشكالاً في فهمه، ويثير لديه التساؤلات، لكن سرعان ما يأتي به الشاعر أبو ريشة ليتضح القصد. وفي جميع المواضع كانت الإحالات واضحة وقابلة للفهم، وفاعلة في أداء دورها في سبك النص. ولقد استخدم الشاعر ضمير المخاطب بطريقة مكثفة وبعدد كبير، حيث بلغ عدد ضمائر الخطاب في مادة التحليل 241 ضميراً بما يساوي 21% من مجموع الضمائر كاملة. وإن ارتفاع نسبة ضمير المخاطب في شعره يدل على عنايته

بالمتلقي/الآخر، وإشراكه في عملية التوصيل، ويدل على توازن لدى الشاعر في نظرته إلى نفسه ونظرته للآخر. ولقد خلت بعض نصوص أبي ريشة من ضمير المخاطب تماماً، وهي قليلة تمثلت في كل من: (بسمة التحدي، وجراحي، عام جديد، زاروا بلادي).

أما أدونيس فقد تنوعت ضمائر المخاطب لديه أيضاً، حيث استعمل كاف الخطاب وتاءه والضمائر المنفصلة (أنتَ، أنتِ) والضمائر المستترة في الأفعال. وقد تنوع المرجع الإشاري المفسر لضمائر الخطاب في شعره والذي كثيراً ما كان أمراً متعلقاً به أو مضافاً إليه، مثل: (دمي، شبابي ، وجودي، هوى ضيَّعني، رؤانا) مما يدل أن الشاعر يخرج من ذاته ليعود إليها ثانيةً. وكان المتلقي أحياناً قليلة، والحبيبة أحياناً أخرى. كما استخدم الشاعر الإحالة بنوعيها الداخلية والخارجية، وفي الإحالات الخارجية كان السياق الذي يدل عليها بعيداً جداً عن العنصر المحيل في بعض المواضع، وهذا ما سبب الكثير من الغموض والتفكك، كما كان المرجع الإشاري لضمائر المخاطب في كثير من المواضع غير واضح ولا يعين السياق على فهمه وإدراكه، مما يؤدي بالمتلقي إلى استعمال التخمين والحدس لإدراك ما يقصده الشاعر. أما الإحالات الداخلية فقد تنوعت بين القبلية والبعدية. وقد لوحظ في بعض المواضع وضوح المرجع الإشاري لضمير المخاطب، إلا أن الغموض والتفكك لا يزال يسيطر على النص، مما يوحي بعدم فاعلية تلك الروابط في اتساق النص، وحاجته لروابط أعمق تتعلق بدلالة الألفاظ، وتآلف تلك الدلالات واتساقها. ولقد استخدم الشاعر ضمائر المخاطب بقلة وعلى استحياء، حيث بلغ عددها لديه تسعة وثمانين فحسب، وبنسبة وصلت إلى8.5% قياساً إلى بقية الضمائر، وقد خلا عدد كبير من قصائده من ضمير المخاطب تماماً، وذلك في كل من: (حب، أسرار، الشمس، الموت، يأس، بيت، حيرة، هوى ريشتي، أمطار، شرق الجمال، في عتمة الأشياء، مسيرة، المخاض، وحدة، الثلج والدخان، الدرب، أبعاد غامضة، حجر الضوء، أرض بلادي، الغد، يقين، الجدجد، مواعيد، الأشياء، عند نجمين ، صورة وصفية، حنين، دروب). ويشير ذلك إلى إهماله المتلقي وعدم اكتراثه به.

3- بدت ضمائر الغائب في شعر عمر أبي ريشة واضحة الإشارات ومفهومة الإحالات، حيث يظهر المرجع الإشاري المفسر إما صريحاً في النص (إحالة داخلية)، وهو الغالب، وإما مفهوماً من السياق (إحالة خارجية)، وهو قليل، وحينذاك يكون المقام والسياق دالين على المرجع الإشاري فلا يشكل على المتلقي فهمه. ولقد كانت الإحالات بضمائر الغائب مرتفعة حيث بلغت 658 موضعاً، ووصلت نسبتها إلى 57% قياساً إلى باقي الضمائر. وقد

أسهمت الإحالات بضمائر الغائب في شعر أبي ريشة في الترابط وشد خيوط النص معاً ليؤدي فكرته وتتماسك أجزاؤه.

أما ضمائر الغائب في شعر أدونيس فقد احتلت المرتبة الثانية في اهتمامه بعد ضمائر المتكلم، حيث بلغ عددها في مادة التحليل من شعره 398 ضميراً، وبلغت نسبتها 38.5% قياساً إلى باقي الضمائر. ولقد كانت الإحالات واضحة المرجع الإشاري داخلية وخارجية وأدت مهمة الترابط النصي في بعض القصائد، بيد أنها في قصائد أخرى احتوت على كثير من الإشكالات، فكان مرجعها الخارجي مجهولاً أو غير واضح الملامح أحياناً ولا يدل عليه السياق، كما كانت الإحالات الداخلية مشكلة في بعض القصائد حيث كانت تحتمل أكثر من وجه، ولا يعين السياق على تحديد أحدهما أو اختياره، ولقد كان هذا أحد الأسباب المهمة التي شكلت هالة الغموض في نصوصه، مما ينفي الألفة بينها وبين المتلقي، ويتسبب بتفكك النص ونفي اتساقه.

4- في الوصل الإضافي، لا تبدو طريقة الشاعرين على قدر كبير من الاختلاف، حيث تتشابه الأدوات المستعملة وتتشابه كذلك طريقتُهما في توظيف تلك الأدوات في عملية التماسك النصي. ولربما يكون الاختلاف واقعاً في العدد الذي يستعمل فيه الشاعران كل أداة من أدوات الوصل الإضافي ونسبتها. والملاحظ أن عدد أدوات الوصل الإضافي عند أبي ريشة قد تجاوز ما ورد عند أدونيس بفرق بسيط، ففي حين يبلغ عددها عند أبي ريشة 287 موضعاً، يبلغ عددها عند أدونيس 251 موضعاً. ومن الملاحظ أن نسبة استخدام كل منهما لواو العطف مختلفة تماماً، حيث تبلغ نسبتها لدى أدونيس 70%، أما لدى أبي ريشة فتبلغ 52%. وهو فرق واضح يشي باعتماد أدونيس عليها اعتماداً كبيراً غلب وطغى على بقية الأدوات بفرق واضح. ويليها في درجة الاعتماد (التشبيه) الذي يحتل 9% لديه، في حين لا يتجاوز التشبيه 2% لدى أبي ريشة. ومن الفروقات بينهما استعمال واو الحال، حيث نجدها وفيرة لدى أبي ريشة وتبلغ نسبتها 16% في حين لا تتجاوز 5% لدى أدونيس. والملاحظ ميل أدونيس لإحدى أدوات الوصل الإضافي ميلاً كبيراً وإفراطه فيها بحيث تبدو غيرها من الأدوات مهملة تماماً، في حين يتوازن أبو ريشة في استعمال تلك الأدوات.

5- يستخدم الشاعران أدوات الوصل الاستدراكي أو روابط التضاد على نحو يسهم بشكل أو بآخر في التماسك النصي. وفيما يتعلق بأبي ريشة فأدواته البارزة هي: (إلا، لكن، لا، ليس، إنما)، وقد بلغ عددها واحداً وعشرين

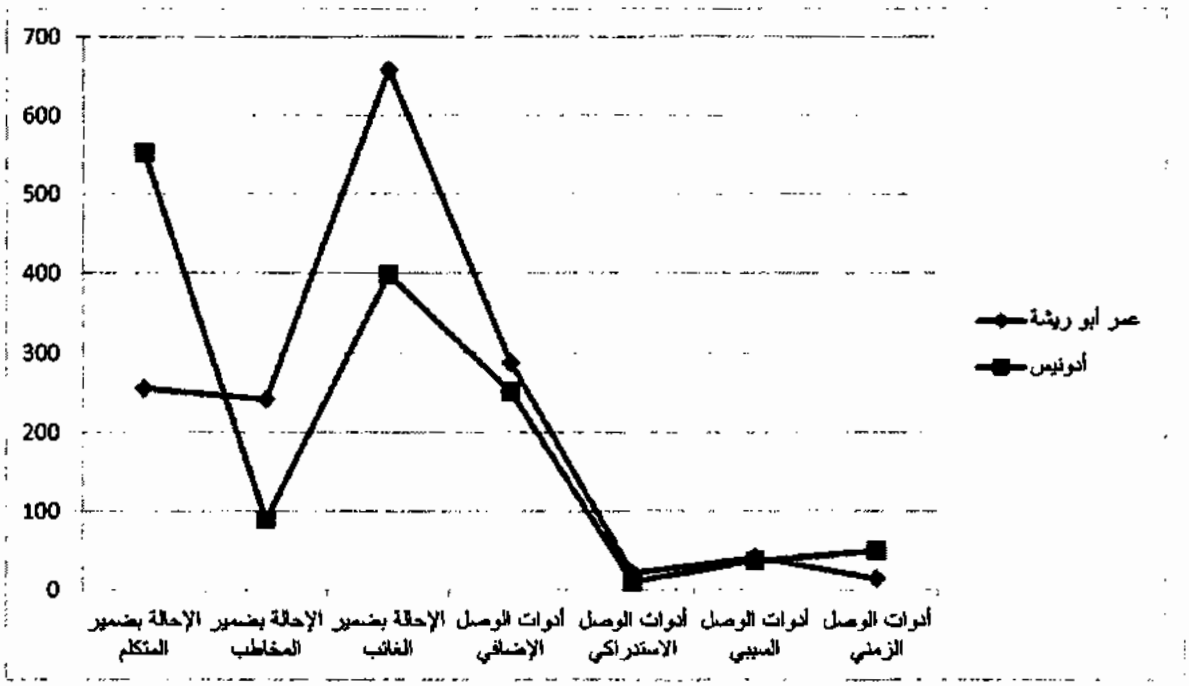
موضعاً. وأبرزها (إلا) التي اتخذت دلالة الحصر في جميع المواضع، وبلغت نسبتها 71,6% قياساً إلى باقي أدوات الوصل الاستدراكي. وقد تبعتها (لا) العاطفة بنسبة 14,2%. أما كل من (لكن، ليس، إنما) فقد مثلت كل منها نسبة 4,7%. أما أدونيس فقد تركزت أدوات الوصل الاستدراكي لديه في (لكن، بل، إلا) فحسب، وهي مع هذا ترد بقلة وعلى استحياء، حيث تبلغ عشرة مواضع فحسب في مادة التحليل من شعره. وقد كانت أدوات الوصل الاستدراكي لديه في بعض المواضع تهدف إلى الإضافة ولا تهدف إلى العكس أو الاستدراك. وقد قامت (إلا) لديه بدور الحصر في جميع المواضع. والملاحظ أن أدوات الوصل الاستدراكي عند أبي ريشة تبلغ ضعف عددها عند أدونيس، مما يدل على عنايته بها، وإيلائه إياها اهتماماً أكبر مما وجد لدى أدونيس. كما يبدو هناك تشابه بينهما تمثل في كون (إلا) تحتل أكبر نسبة من أدوات الوصل الاستدراكي لدى كل منهما. أما (لكن) فترتفع نسبتها لدى أدونيس إلى 30% في حين ترد لدى أبي ريشة بنسبة 4,7%.

6- في أدوات الوصل السببي تبدو فاء السببية وفاء التعليل وأدوات الشرط هي الأبرز استعمالاً. وفي شعر أبي ريشة تبدو أدوات الشرط هي الأعلى نسبة، حيث تبلغ نسبة 49% من مجموع أدوات الوصل السببي، وتليها فاء السببية بنسبة 29,2%، ثم فاء التعليل بنسبة 17%. والملاحظ أن أدوات الشرط لديه ذات نسبة مرتفعة قياساً بغيرها. وهو يعتمد عليها كثيراً في أسلوبه. أما أدونيس فتبدو الأدوات الثلاثة لديه ذات نسب متقاربة إلى حد كبير. وأبرزها فاء التعليل حيث وردت بنسبة 37,8%، تليها فاء السببية بنسبة 27%، وآخرها أدوات الشرط الواردة بنسبة 24,4% لديه. وبالجمل فإن فاء التعليل هي الأبرز لدى أدونيس في أدوات الوصل السببي، في حين كانت أدوات الشرط هي الأبرز لدى أبي ريشة. وفيما يتعلق بكثافة استخدام أدوات الوصل السببي لدى كل منهما، فإن ذلك يبدو متقارباً، حيث بلغ عدد الأدوات لدى أبي ريشة إحدى وأربعين أداة، أما أدونيس فقد بلغ عددها لديه سبعاً وثلاثين أداة. فهما متقاربان عموماً من حيث كثافة وجودها. وفي بعض المواضع كانت تظهر بعض التناقضات في استعمالات أدونيس كما هو ديدنه، مما يؤدي إلى منافاة المنطق ومن ثم عدم الاتساق الدلالي، ولا نجد مثل ذلك لدى أبي ريشة، حيث تتسق دلالات التراكيب لديه وتتناسق تركيبياً ودلالياً.

7- تبدو أدوات الوصل الزمني كثيفة وغنية ومتنوعة لدى أدونيس، على حين يقل عددها وتبدو محدودة الاستعمال لدى أبي ريشة. حيث بلغ عددها في مادة التحليل من شعر أدونيس تسعة وأربعين موضعاً، في حين لم تتجاوز أربعة

عشر موضعاً لدي أبي ريشة. وهو ما يدل على أهمية الزمن وإشاراته لدى أدونيس. وفيما يتعلق بالأدوات ذاتها فهناك أدوات تعبر عن الماضي، وأدوات تعبر عن المستقبل، أو تعبر عن الآنية أو التزامن، وقد لحظنا أن كلاً منهما يتميز بأدوات ينفرد بها، فعلى سبيل المثال وردت لدى أبي ريشة أدوات تعبر عن ترتيب الأحداث زمنياً، في حين لم نجد ذلك لدى أدونيس. وبالمقابل فقد وردت لدى أدونيس أدوات تعبر عن الآنية والأبدية، ولم نجد ما يشبهها لدى أبي ريشة. وقد اختلفت نسبة الأدوات المعبرة عن الماضي لدى كل منهما تبعاً لدرجة اهتمامه بها، فالماضي عند أبي ريشة يمثل الرقيّ والمثل الأعلى الذي ينبغي احتذاؤه، ففيه فخر الأمة وعزها وانتصاراتها وأمجادها التليدة. وتمثل مواضعه نسبة 57,2% قياساً إلى بقية الأدوات لديه، وهي الأبرز والأعلى بين مثيلاتها، لا سيما إذا لحظنا أن أدوات المستقبل لديه مثلت 21,4% فحسب. أما أدونيس فإن الأدوات المعبرة عن الماضي لديه ترد بنسبة 22,4%، وأدوات المستقبل نسبتها 20,4%، وهما متقاربان كما نرى. أما أبرز الأدوات لديه فهي التي عبرت عن التزامن، حيث بلغت نسبتها 24,4%.

8- يوضح الرسم البياني الآتي أدوات الاتساق التركيبية كما وردت لدى الشاعرين:



الباب الثالث

أدوات الاتساق المعجمي (التكرير والتضام)

تحليل وموازنة

مدخل

الفصل الأول: التكرير في شعري عمر أبي ريشة وأدونيس

الفصل الثاني: التضام (المصاحبة المعجمية) في شعري عمر أبي ريشة وأدونيس

مدخل:

يعد المستوى المعجمي المتمثل في المفردات المستقلة بمعناها معجمياً عن السياق مادة أولية، لا تمثل بعداً نصياً على مستوى الجملة البسيطة أو المركبة. أما عندما يعمد منتج النص إلى إنتاج فكرته فإنه يقوم على اختيار الألفاظ المنسجمة مع المعنى المقصود في الجملة، المنضبط مع الدلالة الجامعة للنص. حيث يعتمد التماسك المعجمي على المعجم وما يقوم بين وحداته من علاقات، وإن الوحدات المعجمية التي تؤلف النص لا تحمل في ذاتها ما يدل على قيامها بهذا الدور، وإنما تفعل ذلك بحسب موقعها في النص[1]. وهذا الاختيار يكون لبناء النص أو الجملة بنوعيها، ويتم وظيفياً لإنتاج فكرة النص أو إيصالها للمتلقي[2]. ويعتمد التماسك المعجمي النصي على نوعين من التآلف أو الاتساق، ويتحقق من خلالهما، هما: التكرير، والتضام.

1- **التكرير**: ويتم بإعادة وحدة معجمية أو تكرارها، سواء بلفظها أو بمرادفها، أو شبه مرادف لها، أو بوحدة مطلقة عامة تندرج ضمنها[3]. ويشير الباحثون إلى أهمية التكرير في تماسك النص، حيث يقوم أولاً بالربط بين الكلامين والجمع بينهما، ويقوم ثانياً بوظيفته التداولية، حيث يلفت أسماع المتلقين إلى أن لهذا الكلام أهمية لا ينبغي إغفالها[4]. ويقوم التكرير على تقوية المعنى، ويؤدي إلى تكثيف المعاني في النص، ويؤكدها، مما يقوي دور اللغة في أداء المعنى، وهذا يعني وضوحاً أكثر للدلالة، والخلاص من عناء التأويل لإيجاد الانسجام في النص، وإبعاد النص عن التشتت[5]. فالإعادة دعامة للقوة التوليدية لأنظمة الجملة[6]. غير أنه لابد للتكرير أن يؤدي معنى داخل السياق، وأن يكون وثيق الارتباط بالمعنى العام للنص[7].

2- التضام (المصاحبة المعجمية): وهو توارد زوج من الكلمات بالفعل أو بالقوة نظراً لارتباطهما بحكم هذه العلاقة أو تلك[8]. وقد جاء في قاموس اللسانيات: يسمى تضاماً التوزيع القائم بين الوحدات المعجمية لملفوظ ما بغض

---

1 - مدخل إلى علم اللغة النصي، فيهفيجر 50
2 - الاتساق في تماسك النص. الهواوشة 119
3 - المقاربة النصية د.فوزية عزوز 77
4 - لسانيات النص. محمد خطابي 179
55 - الاتساق في تماسك النص. الهواوشة 120
6 - النص والخطاب والإجراء. دبيوجراند 160
7 - قضايا الشعر المعاصر. نازك الملائكة 246
8 - لسانيات النص. محمد خطابي 25

النظر عن العلاقات النحوية بين هذه الوحدات[1]. فالعلاقة النسقية التي تحكم هذه الأزواج في خطاب ما هي علاقة التعارض، من مثل: (ولد، بنت) (جلس، قعد)، وهناك علاقات أخرى مثل: (الكل، الجزء)، (الجزء، الجزء)، أو عناصر من القسم العام نفسه، مثل (كرسي، طاولة). ويكون التضام بأمور: إما بـ(التوارد) في رصف الجملة، وإما أن يستلزم أحد العنصرين التحليليين النحويين عنصراً آخر، ويسمى (التلازم)، أو يتنافى معه فلا يلتقي به ويسمى (التنافي)[2]

وقد عدد هاليداي ورقية حسن أهم المصاحبات المعجمية أو العلاقات الرابطة بين الكلمات وهي[3]:

أ) علاقة التباين: حيث يكون اللفظان:

ـ متضادين، مثل: (ولد، بنت)

ـ متخالفين، مثل: (أحب/ أكره)

ـ متعاكسين، مثل: (أمر/ أطاع)

ب) الدخول في سلسلة مرتبة، مثل: (الثلاثاء، الأربعاء،..) (الدولار، الدرهم..) (اللواء، العميد..)

ج) الكل للجزء، مثل: (السيارة، الفرامل) (الصندوق، الغطاء)

د) الجزء للجزء، مثل: (الفم، الذقن)

هـ) الاندراج في صنف عام، مثل: (الكرسي، الطاولة).

وعلى الرغم من هذا التقسيم النظري للعلاقات التي يمكن أن تضبط التضام، فإن أزواجاً من الكلمات لا يمكن إرجاعها إلى علاقة واضحة تحكمها، ولكن القارئ يتجاوز هذه الصعوبة بخلق سياق تترابط فيه العناصر المعجمية معتمداً على حدسه اللغوي وعلى معرفته بمعاني الكلمات وغير ذلك[4]. حيث يرى فيرث أننا نعرف الكلمة بالمجموعة التي تلازمها، فتحديد التضام يرتكز على معنى الكلمات المفردة والأعراف المتبعة حول الصحبة التي تلتزمها[5].

---

1 ـ المقاربة النصية د.فوزية عزوز 81
2 ـ الاتساق في تماسك النص. الهواوشة 122_123
3 ـ المقاربة النصية د.فوزية عزوز 83
4 ـ علم اللغة النصي. مصطفى قطب 199
5 ـ الاتساق في تماسك النص. الهواوشة 123

الفصل الأول

التكرير في شعري عمر أبي ريشة وأدونيس

أولا: التكرير عند عمر أبي ريشة:

يبدو التكرير لدى عمر أبي ريشة أداة متماسكة، تهدف إلى تماسك الفكرة وإبرازها، ووسيلة يصل بها الشاعر إلى عرض فكرته وإيصالها للمتلقي، ولا يبالغ الشاعر في استعمال هذه الأداة، وإنما يستعملها بقدر معلوم حتى تؤدي الغاية المرجوة، إضافة إلى أدائها دورها الجمالي والبلاغي. وتتنوع أشكال التكرير لديه، فهو يكرر المفردات تارة، والتراكيب تارة أخرى، وقد يكرر المفردة بتكرير كلمة تحمل جذرها اللغوي وتختلف عنها في الاشتقاق، وقد يأتي بمرادف للكلمة، يحمل معناها أو جزءه بلفظ آخر، وقد يكرر قالباً لغوياً يحمل الصيغة نفسها بمفردات جديدة، ونبتدئ بتكرير المفردات، ونعرض هنا لنص (بنات الشاعر) الذي احتوى على مفردات مكررة على نحو واضح، من ذلك مفردة (العمر) التي تكررت في البيت العشرين في قوله:

غنت وغنت فدنياك التي طويت　　منشورة يجتليها السمعُ والبصرُ

ترفَّعَتْ عن رخيص العمر وائتلقت　　بما أراد لها من زهوه العُمر[1]

تكررت مفردة (العمر) مرتين في هذا البيت، فربطت التركيبين معا. إن الحديث في هذين البيتين يدور حول دنيا الشاعر المرثي (الأخطل الصغير) التي طويت بوفاته، لكنها ماثلة للعيان وواضحة لمن يريد أن يعرف أكثر عن سيرته، حيث ترفعت حياته عن كل الصغائر والنقائص، وتجلت وتألقت بالجميل الزاهي الذي لا عيب فيه ولا شين، فتكرير مفردة (العمر) أدى فكرة أن الحياة واحدة والعمر واحد، ولكن سلوكنا فيها هو ما يجعل منها حياة غنية جديرة بالفخر، أو عكس ذلك.

---

[1] - الأعمال الشعرية الكاملة 85/1

ومن تكرير المفردات قوله في النص ذاته:

كانت له هضاب الشرق ألوية نسج الكرامة معقود بها الظفر

يسائل القدر المحموم في خجل عنها فيغضي على استحيائه القدر[1]

حيث يربط بين الشطرين من خلال تكرار مفردة (القدر)، ويسهم التكرير في لفت الانتباه إلى أهمية المكرر، إذ يبدو القدر خجلاً من فقدانه مواطن عزته التي كان يملكها سابقاً، فلا يملك جواباً على التساؤل إلا أن يطرق خجلاً وحزناً على ما فُقد.

ومن تكرير المفردات قوله في النص ذاته واصفاً الطواغيت:

إن خوطبوا كذبوا أو طولبوا غضبوا أو حوربوا هربوا أو صوحبوا غدروا

خافوا على العار أن يمحى فكان لهم على الرباط لدعم العار مؤتمر[2]

تتكرر مفردة (العار) في هذا البيت رابطة جزأيه معاً، ومحققة تماسكاً نصياً، وتدعيماً للفكرة الأساسية التي يريد الشاعر الحديث عنها، وهي وصف الطواغيت في إطار ساخر إمعاناً في الإزراء بهم، فخوفهم على (العار) أن يمحى دعاهم لعقد مؤتمر من أجل دعم (العار)، لقد اختار الشاعر في هذا التركيب أن يعتمد على تكرار المفردة لربط أجزائه بدلاً من الإحالة إليها بالضمير، وهو ما يوحي للمتلقي بأن في هذه المفردة ما يستحق الاهتمام، فهي تمثل جانباً مهماً في وصف الطواغيت الذين يشكلون عاراً فعلياً لهذه الأمة.

ومن تكرير المفردات ما ورد في نص (بعد النكبة) الذي يوجهه الشاعر للأمة ليستنهض همتها ويستثير عزيمتها، ويشير إلى الحكام الطواغيت في البيت الآتي:

أمتي كم صنم مجدته لم يكن يحمل طهر الصنم[3]

---

[1] - الأعمال الشعرية الكاملة 88/1
[2] - السابق 89/1
[3] - السابق 49/1

فتكرير مفردة (صنم) يلفت انتباه المتلقي إلى دلالتها القريبة والبعيدة، حيث يبدو الشعب وكأنه عاد لعهود الجاهلية القديمة وعاد لعبادة الأصنام وتمجيدها وتقديسها، على أن تلك الأصنام القديمة الحقيقية كانت أطهر وأنقى من الأصنام الجديدة (ويقصد بها الحكام الطواغيت)، فهولاء قد دنست أيديهم بدماء شعوبهم، وارتكبوا من الخيانات ما جعل الأصنام الحقيقية أطهر منهم، فإنها لم تؤذِ أحداً يوماً.

ومن تكرير المفردات ورود مفردة (الضيم) في نص (حماة الضيم)، إذ يورد الشاعر المفردة في عنوان النص، ويعود فيكررها مرتين في البيت قبل الأخير من النص، وهو ما يجعل النص متماسكا أوله بآخره، في هذا النص يحكي الشاعر عن الحال الذي آل إليه وطننا العربي بعد عزه ومجده وانتصاراته ، كيف أضحى سجيناً طريداً مستضعفاً، يقول:

وطنٌ أذاب على هواه شبابه ... وحباه بالمأثور من أشعاره

المجد يخجل أن يجيل الطرف في ... ما هدَّم الجبناء من أسواره

فكأنه من نيله لفراته ... حمل تجاذبه يدا جزاره

ما ذنب فتيته إذا شبت ولم ... تلمح بتربته خطى أحراره![1]

ويختم الشاعر النص بالبيتين الآتيين:

مهلاً حماة الضيم إن لليلنا ... فجراً سيطوي الضيم في أطماره

ما نام جفن الحقد عنك وإنما ... هي هدأة الرئبال قبل نفاره[2]

حيث ترد مفردة (الضيم) في البيت قبل الأخير مرتين، وكأنها تذكر بالعنوان وتربط آخر النص به، كما تربط أجزاء البيت ببعضها، حيث يمثل تكرير المفردة رابطاً، وعاملاً من عوامل تماسك النص.

وفي نص (هكذا) يصور الشاعر أحد رعايا المحميات البريطانية عابثاً لاهياً ومنفقاً الأموال الطائلة في الخمر والنساء، ترد في هذا النص مفردة (الطيب) في أوله معبرة عن جو الترف والمتعة المحيط به، حيث يقول الشاعر:

---

[1] - الأعمال الشعرية للكاملة 52/1

[2] - السابق 54/1

صاح يا عبدُ فرقَّ الطيبُ واستعر الكأس وضج المضجع[1]

وللمتلقي أن يتخيل ذلك الجو ويشتم خياله رائحة الطيب الزكية، ويشرع الشاعر في وصف حالة ذلك اللاهي العابث، ويستغرق ذلك ثلثي النص تقريباً، ثم ينتهي إلى وصف حالته بعد انتهاء اللذة، وانقضاء المتعة، فيقول في الثلث الأخير من النص:

وتلاشى الطيبُ من مخدعه وتولاه السباتُ الممتع

والذليل العبد دون الباب لا يغمض الطرف ولا يضطجع

والبطولات على غربتها في مغانينا جياع خُشَّع

هكذا تقتحم القدس على غاصبيها، هكذا تُسْتَرجَعُ![2]

تعود مفردة (الطيب) لتربط أواخر النص بأوائله، وتعيد لخيال المتلقي تلك الرائحة التي عاينها خياله أولاً، لكنها الآن قد تلاشت وانتهت، وهكذا كل المتع الدنيوية. وفي تعبير ساخر مرير يختم الشاعر نصه بـ.. هكذا ستحرر القدس وتسترجع، وهو إقرار يراد به النفي والسخرية. إن تكرير المفردة (الطيب) أسهم على نحو واضح في ربط أجزاء النص معاً، وشد خيوطها جميعاً، وأدى الدلالات المرجوة منه، فكما بدأت رائحة الطيب الزكية قوية ومنتشرة، ثم ما لبثت أن تلاشت، فإن متع الدنيا زائلة كذلك، تبدو فائقة الجمال والمتعة في بدايتها، لكنها لا تلبث أن تنتهي وتزول، وحينذاك يكتشف صاحبها كم أضاع من حقوق، وكم ركن إلى هواه وملذاته وقصر في واجباته، وهذا ما يهدف النص إلى الإشارة إليه. وجدير بالذكر أن مفردة (عبد) قامت كذلك بدورها في الترابط النصي في هذا النص، حيث ترد أولاً وترد أخيراً، ومرجعها الإشاري واحد، ومن ثم ربطت الفكرة وأنشأتها على نحو جلي ومتماسك.

ومن تكرير المفردات ما ورد في نص (ما أوجع) حيث يكرر الشاعر مفردة (صاحِ) التي ترد في أول النص، ثم ترد في البيت قبل الأخير لتربط آخره بأوله، يقول:

صاحِ، وكؤوسي لا تشفي غصصي .. لا تسكر آلامي

---

[1] - الأعمال الشعرية الكاملة 57/1

[2] - السابق 58/1

أستعرض أيامي فأرى ما تخجل منه أيامي

...

صاحٍ وأحبكِ يا دنيا في الوهج من الشفق الدامي

ما أوجع نفرة أهوائي مني.. وتثاؤب أصنامي![1]

يشير الشاعر في هذا النص إلى آلامه ومنغصات حياته، ويركز على كلمة (صاحٍ)، فهو لم يغب ذهنه، على الرغم من كثرة الكؤوس التي شربها، لقوة آلامه، ومازال صاحياً يشعر بألمها، ويسهم تكرار المفردة في الربط بين أجزاء النص وتعالق أفكاره.

ومن التكرير ما يستعمل فيه الشاعر الجذر اللغوي للكلمة، فيكرر أحد مشتقاتها، وهو كذلك يسهم في ربط أجزاء النص معاً، حيث الدلالة مشتركة بين الاشتقاقين. ومن الترابط الحاصل بين أجزاء النص من خلال تكرير الجذر اللغوي ما ورد في نص (حماة الضيم)، إذ يبتدئ الشاعر النص بقوله:

عاتبته ونسيت طيب نجاره وأبيت أن تصغي إلى أعذاره[2]

حيث يخاطب الشاعر عاذلة متخيلة تلوم الوطن وتعاتبه. ويشرح الشاعر في الأبيات التالية كيف أضحى هذا الوطن حزيناً كئيباً مستضعفاً. وفي البيت التاسع من النص يقول:

فذري العتاب فلن يهزك لحنه ما دام مغموساً بذل إساره[3]

حيث يستخدم الشاعر الفعل (عاتبته) في البيت الأول، ثم يستخدم المصدر (العتاب) في البيت التاسع، وهذا ربط بعيد المدى بين أجزاء النص قام به تكرير الجذر اللغوي.

ومنه أيضاً ما ورد في نص (حكاية سمار)، حيث يقول الشاعر:

---

[1] - الأعمال الشعرية الكاملة 73/1
[2] - السابق 51/1
[3] - السابق 52/1

لبنان ما خبأتُ عنك نوازعي　　أتُراك فيها عاذلي أم عاذري

يُغنِيكَ عني إخوةٌ ما غردوا　　إلا وَمِلْءُ رُباك ذوبُ حَناجر

شربوا جمالك فانتشوا وتأنقوا　　في بثِّ نشوتِهم تأنُّقَ قادر[1]

حيث نرى في البيت الثالث فعلين وردا في الشطر الأول، وتم تكريرهما في الشطر الثاني بصيغة مختلفة احتفظت بالجذر اللغوي.

انتشوا ←——— نشوتهم　　تأنقوا ———→ تأنق قادر

وقد أسهم تكرير الجذر اللغوي في ربط الشطرين معاً، وتعالق أفكار النص وتماسكه.

وفي النص ذاته (حكاية سمار) يتحدث الشاعر عن أحباب المرثي (الأخطل الصغير)، الذين جمعهم حبهم له فيقول:

جمعتهم شيم الوفاء لمارد　　في الشعر جواب الأعالي قاهر

ضفروا له من دوح أرزك غاره　　أكرم بمضفور له وبضافر[2]

إن الجذر اللغوي (ضفر) يجمع أجزاء هذا البيت ويربطها معاً، حيث وردت مشتقاته الثلاثة فيه:

ضفروا	مضفور له	ضافر
الفعل الماضي	اسم المفعول	اسم الفاعل
والفاعل هم الأحباب والإخوة	(المرثي)	أحباب المرثي وإخوته

إن الشطر الثاني من البيت لم يكن ليُفْهَم لولا ارتباطه بالشطر الأول، وهذا الارتباط تم من خلال تكرير الجذر اللغوي (ضفر)، حيث الفعل (ضَفَر) يقتضي فاعلاً ومفعولاً به، وقد تمت الإشارة إلى الفاعل والمفعول من خلال الإشادة بهما في الشطر الثاني (أكرم بـ...).

---

[1] - الأعمال الشعرية الكاملة 65/1

[2] - السابق 66/1

وفي نص (الفارس) يقول الشاعر: إنها سيرة السيوف وعقبى كل سيف قرابه ونجاده

لمن القبر؟ باليتيم من المرمر يندى جداره وعماده

باذخ فوق ربوة، مشرئب والروابي من حوله حُسَّاده[1]

حيث نرى في البيت الأول كلمة (السيوف) في الشطر الأول، و(سيف) في الشطر الثاني، وفي البيت الثالث (ربوة) في الشطر الأول، و(الروابي) في الشطر الثاني. إن المقصود بالسيوف الفرسان الأشداء الذين نازلوا أعداءهم، ثم كانت النهاية أن يعود السيف إلى قرابه بعد انتهاء النزال، ويقصد الشاعر من هذا التشبيه الإشارة إلى المرثي (إميل البستاني) الذي أُلِّف النص في رثائه، فهو كالسيف الذي خاض غمار الحروب والمعارك، ثم آن الأوان أن يخلد للراحة الكبرى. وفي البيت الثالث يسهم تكرير الجذر اللغوي (ربوة – الروابي) في ترابط الشطرين معاً وتماسكهما، حيث تحسد الروابي تلك الربوة التي حظيت بقبر المرثي واستأثرت به.

وقد يتداخل المجاز اللغوي مع كثير من الفنون البلاغية في تشكيل تراكيب النصوص، فيجد المتلقي أمامه أنواعاً منها، من ذلك ما ورد في نص (بنات الشاعر) حيث يقول:

فكم عثرنا ولم تعثر إباءتنا وكم نهضنا ولم يشمت بنا خور

وكم لدى صلف الحرمان من غصص نمنا عليها ولم تكشف لنا سُتُر[2]

نلاحظ الارتباط الحاصل من تكرير الجذر اللغوي (عثر) في (عثرنا) و (لم يعثر)، إن الشاعر يأتي بهذا البيت في معرض الفخر والاعتزاز بالنفس، والإشارة إلى الصعوبات التي تغلبوا عليها وانتصروا، فـ (عثرنا) يشير بها إلى الكبوات والهزائم الصغيرة التي قد يقع فيها المرء، لكن إباءتهم وعزتهم وكرامتهم وثقتهم (لم تعثر) والمقصود أنهم ظلوا عزيزي النفس، وهذا ما يسمى بفن (المشاكلة) الذي يعرفه علماء البلاغة بأنه: ذكر الشيء بلفظ غيره لوقوعه في صحبته[3]. وبالمجمل فإن تكرير الجذر اللغوي قد أسهم في عملية الترابط النصي، سواء كان المقصود باللفظ معناه الأصلي أم معنى مجازياً مضافاً حمله من خلال السياق.

---

1 - الأعمال الشعرية الكاملة 77/1

2 - السابق 85/1

3 - بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح. عبد المتعال الصعيدي. المطبعة النموذجية. الطبعة الجديدة (د.ت) ص 19

ومثل ذلك قوله في النص ذاته:

وما عليك إذا ما الزورة اختصرت بعض الربيع ببعض العطر يختصر[1]

يجمع هذا البيت بين فني المشاكلة ورد العجز على الصدر، وهي فنون بلاغية تتصل اتصالاً وثيقاً بالتكرير الفاعل في الترابط النصي كما نرى، حيث يرتبط الفعل المضارع (يختصر) بصيغته المبنية للمجهول بالفعل الماضي المبني للمعلوم (اختصرت)، ويرتبط الشطران معا من خلال ذلك التكرير، ويتآلف المعنى ويتسق، فالفكرة هي: لا بأس إن كانت زيارتك قصيرة ومختصرة، إذ إن شيئاً يسيراً من العطر الزاكي قد يختصر الربيع ويعبر عنه.

ومن تكرير الجذر اللغوي ما ورد في نص (زاروا بلادي)، حيث يقول الشاعر:

أنا صغت فتنتها بما أوحى إليَّ بها افتتاني

غنيتُها حتى غدت في مسمع الدنيا أغاني[2]

في البيت الأول يتكرر الجذر (فتن)، ففي الشطر الأول ترد كلمة (فتنتها)، وفي الشطر الثاني ترد (افتتاني)، يحيل ضمير الغائب في (فتنتها) إلى الحسناء التي يقصد بها الشاعر بلاده الجميلة، كما يحيل ضمير المتكلم في (افتتاني) إلى الشاعر، إن كلا المفردتين تشكل مصدراً لفعلها، حيث (فتنة) مصدر للفعل (فتن)، و(افتتان) مصدر للفعل (افتتن)، وإن تكرير الجذر اللغوي لا يسهم في ارتباط التركيبين معاً فحسب، وإنما يربط الحسناء (البلاد) بالمتكلم (الشاعر) على نحو واضح، ويضع العلاقة بينهما في إطار من الاهتمام والعناية، لتظهر للمتلقي وتلفت انتباهه لها. وكذلك الأمر في البيت الثاني، حيث يتكرر الجذر (غنى)، يبتدئ الشطر الأول بالفعل (غَنَّيْتُها)، ويختم الشطر الثاني بالاسم (أغاني) وهذا فن في البلاغة يسمى رد العجز على الصدر، وهو أن نأتي بلفظين مكررين أو متجانسين فنجعل أحدهما في أول الجملة والآخر في آخرها، أو أن يكون أحدهما في الشطر الأول من الشعر والثاني في الشطر الثاني[3]. وكما نرى فإن هذا الفن يرتبط بالتكرير النصي، ويسهم في ترابط أجزاء النص معاً، إضافة إلى جماله الموسيقي وحلاوة نغمه في أذن المتلقي.

---

[1] - الأعمال الشعرية الكاملة 85/1

[2] - السابق 92/1

[3] - علم البديع. عبد العزيز عتيق. دار النهضة العربية للطباعة والنشر والتوزيع. بيروت_لبنان (د.ت) 225/1

ومن تكرير الجذر اللغوي قول الشاعر في نص (فراق):

أين نادٍ لنا سهرتِ عليه والليالي مطروفة الأجفان

غمرته المنى، فليس لنا ما نتمنى في ظله الجذلان[1]

حيث الجمع بين (المنى) و (نتمنى) وجذرهما اللغوي واحد، وقد أسهم التكرير في ترابط التركيب واتساقه.

ومن التكرير ما يبتعد عن جذر الكلمة، ويرتبط بمعناها، وهو تكرير الترادف أو شبهه، ونقصد بالترادف التطابق في المعنى الأساسي دون سائر المعاني، حيث تقبل الألفاظ التبادل فيما بينها في السياق. من ذلك ما ورد في نص (صلاة)، حيث يدور النص حول حب الشاعر لأرضه ووطنه ودعائه لله أن يبقيها على الدوام ولادة للعظماء، وترد في هذا النص تعابير تشير إلى الأرض وذلك في كل من: (مغانينا، جنة الدنيا، رباها الخضر)، حيث ترد الأولى في البيت الأول من النص في قوله:

رب طوقت مغانينا جمالا وجلالا

وترد الثانية والثالثة في منتصف النص تقريباً، في قوله:

رب هذي جنة الدنيا عبيرا وظلالا

كيف نمشي في رباها الخضر تيها واختيالا[2]

إن التعابير الثلاثة تحيل إلى مرجع إشاري واحد هو الأرض، التي هي محور النص، وتكرير الإشارة إلى ذات المحور يربط النص ويجعله متماسكاً ومتسقاً.

ومن ذلك ما ورد في نص (حكاية سمار) في قوله على لسان الحسناء المتخيلة:

أنا بدعة الدنيا وسر خلودها هتكت على عري الحياة ستائري

---

[1] - الأعمال الشعرية الكاملة 308/1

[2] - السابق 50/1

تتلمظ الشهوات فوق محاجري وتعربد اللذات خلف مآزري[1]

حيث نلحظ تكرير الترادف في مفردتي (الشهوات – اللذات) وهذا التكرير يسهم في ربط التركيبين وتماسكهما معا.

وفي نص (الفارس) يتخذ تكرير الترادف شكلاً آخر، حيث يتحدث الشاعر عن المرثي (إميل البستاني) ويخاطبه مناديا إياه أو متحدثا عنه، ويستعمل لذلك مفردات مختلفة، ففي البيت الثاني يصفه بكلمة (فارس) في قوله:

فارسٌ نازل الليالي فعزَّت بالتلاقي جيادها وجياده[2]

وفي البيت الحادي عشر، يصفه بـ (الفارس الأسمر):

وأطل الصباح والفارس الأسمر في كل غمرة أرصاده[3]

وفي البيت الحادي والعشرين، يذكر اسمه مباشرة:

من يقول، انتهى إميل وولى وانطوى في الرحى الطحونِ عتادُه[4]

وكذلك في البيت الحادي والثلاثين:

بَعُدَ العهد يا إميل، ولم يبعد عن السامر النجيّ سُهَادُه[5]

ومثلها في البيت التاسع والثلاثين:

أنناجيك يا إميل على البعد وللشوق وهجه واتقادُه[6]

وبهذا نرى ارتباط الأبيات والتراكيب معاً، وشدها جميعاً بخيط واحد يربطها بالمرثي الذي هو محور النص.

---

1 - الأعمال الشعرية الكاملة 1/63_64
2 - السابق 1/74
3 - السابق 1/75
4 - السابق 1/76
5 - السابق 1/77
6 - السابق 1/78

ويمكن للقارئ أن يلحظ بعض حالات الترادف الأخرى في النص ذاته، حيث يربط تكرير الترادف الشطرين الآتيين معاً، وذلك في قوله:

ربِّ، أسمى من السموِّ نداماه وأسنى من السنا رُوادُه[1]

إذ يكمن الترادف في قوله: (نداماه، رُوَّاده).

وفي نص (بنات الشاعر) نجد تكريراً يشبه الترادف يربط بين جمل بعيدة عن بعضها نوعاً ما، وذلك في قوله:

رواقص تحمل السلوى وتسكبها وليس تعلم ما الدنيا وما القدر

على تأودها الإغراء منتفض وفي تلفُّتِها التحنان منهمر

ونحن من حولها أنضاءُ غربتنا وأنت عنا وراء الغيب مستتر[2]

حيث نرى الارتباط الحاصل بين مفردتي (القدر، الغيب)، حيث (الغيب) كلمة شاملة يندرج (القدر) ضمنها، وهذا ما يسمى بـ (شبه الترادف).

وقريب منه قوله في النص ذاته:

طلعتَ من حرم التاريخ في جبل تزيَّنتْ بسنا آلائه العُصُر[3]

حيث الارتباط الحاصل بين مفردتي (التاريخ – العُصُر) إذ الأولى كلمة تشمل الثانية وهو أيضا شبه ترادف، ساهم في ربط الشطرين معا وتماسكهما دلالياً.

وفي نص (في طائرة) نجد تكريراً بالترادف بعيد المدى يجمع بين أطراف بعيدة ويضمها معاً في نص واحد متماسك، يقول الشاعر:

وحيالي غادةٌ تلعب في شعرها المائج غنجا ودلالا

---

[1] - الأعمال الشعرية الكاملة 76/1
[2] - السابق 83/1
[3] - السابق 86/1

طلعةٌ ريا وشيء باهر　　أجمالٌ؟ جَلَّ أن يُسمى جمالا

فتبسمتُ لها فابتسمت　　وأجالت فيَّ ألحاظاً كسالى

وتجاذبنا الأحاديث فما　　انخفضت حِسّا ولا سَفَّت خيالا

كل حرف زل عن مرشفها　　نثر الطيب يمينا وشمالا

قلت: يا حسناء ، من أنت ومِن　　أي دوح أفرع الغصنُ وطالا[1]

ترتبط مفردتا (غادة، حسناء) معا بطريق الترادف، ويربطان أجزاء النص معا على الرغم من بُعْد المدى بينهما، حيث يفهم المتلقي أن المقصود بـ (حسناء) ذات (الغادة) التي ذكرت في البيت الثاني من النص وأحالت إليها ضمائر الغائبة في الأبيات التالية له. وإذ ذاك نلحظ إسهام تكرير الترادف في الترابط النصي وتماسك التراكيب معا، لاسيما حين نلحظ أن تلك الغادة الحسناء كانت محور النص والعنصر الأكثر فاعلية فيه.

ومن أنواع التكرير ما يعيد فيه الشاعر تركيباً بعينه مرة أو أكثر، وكثيراً ما يرد ذلك النوع في أول النصوص وآخرها، حيث يرد تركيب ما في أول النص، ثم يعاد في آخره ليربط النص كاملاً بخيط واحد ورؤية واحدة، نجد من ذلك نص (هؤلاء) حيث يقول الشاعر:

تتساءلين .. علام يحيا

هؤلاء الأشقياء

المتعبون ودربهم

قفر ومرماهم هباء

الذاهلون الواجمون

أمام نعش الكبرياء

---

1 - الأعمال الشعرية الكاملة 98/1

....

تتساءلين وكيف أعلم

ما يرون على البقاء

أمضي لشأنك

اسكتي

أنا واحد من هؤلاء![1]

نستطيع أن نلحظ ارتباط أول النص بآخره من خلال تكرير تركيب (تتساءلين) حيث إن ذلك التساؤل هو الذي أثار فكر الشاعر لكتابة نصه كما يبدو، إذ تدور فكرة النص حول أناس متعبين أشقياء وإحداهن تتساءل عن الهدف من معاناتهم.

وترد العديد من النصوص التي يتوافق أولها وآخرها من حيث تكرير التركيب لدى عمر أبي ريشة، من ذلك نص (عام جديد)، حيث يعبر فيه الشاعر عن وحدته وحزنه على الرغم من سيل التهنئات المنهال عليه في أول العام الجديد، ويبدأ النص بقوله:

وحدي هنا في حجرتي والليل والعام الوليد

والكأس والغصص الحرار وغربة الحلم البعيد

وتساؤل القلق المرير ووطأة الصمت المديد[2]

ويمضي الشاعر في شرح حزنه وملامح وحدته في الأبيات التالية حتى يصل إلى نهاية النص المؤلف من اثني عشر بيتاً، فيقول:

---

[1] - الأعمال الشعرية الكاملة 55/1

[2] - السابق 81/1

وحدي هنا في حجرتي والجرح والفجر الجديد

ورسائل شتى تقول جميعها عاماً سعيد[1]

حيث نرى التركيب نفسه الذي ابتدأ به النص يعود الشاعر ليختم به، وذلك للفت انتباه المتلقي إلى فكرة النص الأساسية، وهي الوحدة والحزن الذي يصاحبها.

وكذلك الأمر في كل من النصوص الآتية (الغربة) و (زاروا بلادي) حيث يبتدئ النص بتركيب وينتهي به. في نص (الغربة) يبدأ الشاعر بقوله:

يا غربتي لا تطلقي أسري لم يبق لي في العمر ما يغري

طالعتني أيام كنتُ الشذا يحلم في أكمامه الخضر

وينتهي النص بقوله:

يا غربتي ما أقرب المنتهى بعد جفاف الكأس من خمري

سيري بتابوتي إلى قبره وانتصبي يوماً على القبر[2]

حيث نرى تكرير تركيب النداء (يا غربتي) يحكم النص ويطبعه بطابعه، ويوحي بالفكرة التي يدور النص حولها، ألا وهي الغربة وما يعانيه الشاعر فيها. وفي نص (زاروا بلادي) يبدؤه الشاعر بقوله:

زاروا بلادي نافرين من الخيال إلى العيان

متشوقين لرؤية الحسناء عنقاء الزمان

وفي نهاية النص يقول: زاروا بلادي فاختبأت خشيت أن يدروا مكاني[3]

---

[1] - الأعمال الشعرية الكاملة 82/1

[2] - السابق 91/1

[3] - السابق 92/1

وفي نصوص أخرى يبدو تكرير التراكيب موزعاً في أنحاء النص، لافتاً الانتباه إلى أهمية ما يدور، من ذلك نص (يا عيد)، حيث يبتدئ النص بقوله:

يا عيد ما افتر ثغر المجد يا عيدُ فكيف تلقاك بالبشرى الزغاريد

وكيف ينشق عن أطياف عزتنا حلم وراء جفون الحق موؤود[1]

ويستمر خطاب الشاعر للعيد وعتابه إياه، وحديثه عن الآلام والأحزان التي رافقت العيد، ثم يقول في الثلث الأخير من النص:

يا عيدكم في روابي القدس من كبد لها على الرفرف العلوي تعييد

سالت على العز إرواء لغصته والعز عند أباة الضيم معبود

هيهات لن يشتكي ما طلّ من دمها فالحقد مضطرم والعزم مشدود

سينجلي ليلنا عن فجر معترك ونحن في فمه المشبوب تغريد[2]

في هذا النص يجسد الشاعر العيد مخاطباً إياه، ومنادياً وشاكياً إليه أحزانه، وتكرير ندائه إياه ليوحي بشوقه إليه أن يأتي حاملاً معه الفرح وينهي الآلام.

وآخر أنواع التكرير هو تكرير القالب اللغوي، وهذا يتعلق بطبيعة التركيب وتشابهه بعيداً عن تشابه الألفاظ، وقد وردت العديد من الأمثلة في شعر أبي ريشة تكرر فيها القالب اللغوي المستعمل خلال النص الواحد، من ذلك قوله في نص (بعد النكبة):

اسمعي نوح الحزانى واطربي وانظري دمع اليتامى وابسمي[3]

حيث يتمثل التركيب في:(فعل أمر موجه للمخاطبة المؤنثة+ مفعول به مضاف+ مضاف إليه+ واو العطف+ فعل أمر موجه للمخاطبة المؤنثة) هذا القالب ورد في الشطر الأول، وتكرر ثانية في الشطر الثاني مع تكرار فكرة

---

[1] - الأعمال الشعرية الكاملة 100/1
[2] - السابق 101/1
[3] - السابق 48/1

التناقض الناتجة عن الجمع بين (الحزن والطرب) في الأول، و(الدمع والبسمة) في الثاني، وقد أدى هذا التكرير فائدة موسيقية تريح أذن المتلقي، كما أنه أدى إلى تكثيف دلالة السخرية المرة التي يهدف الشاعر من خلالها إلى إيصال فكرته، وهي إيقاظ روح الأمة وتحفيزها.

وفي نص (حماة الضيم) يتحدث الشاعر عن زمر مستضعفة مظلومة، فيقول:

بمن استجارت هذه الزمر التي　　مَدَّ الزمانُ لها يد استهتاره

العريُ يُنْشِرُها على أنيابه　　والجوع يطويها على أظفاره[1]

حيث يصور الشاعر الأذى الواقع عليها عُرْياً وجوعاً، فينشئه صورة خيالية مشخصاً العري، ومستعيراً له صورة الوحش ذي الأنياب، ويكرر القالب نفسه في وصفه الجوع فهو كذلك وحش ذو أظفار، يتكون القالب اللغوي الذي تم تكريره من:

مبتدأ + جملة فعلية(خبر) مفعولها ضمير يعود على (الزمر)+ جار ومجرور+ مضاف إليه يحيل إلى المبتدأ

العري　ينشرها　　على أنياب+ ـــه

الجوع　يطويها　　على أظفاره+ ـــه

وإن تكرير القالب اللغوي التركيبي، ليربط الجمل ببعضها ويوحي بتآلفها وانسجامها، وارتباطها معا، وصبها في الفكرة ذاتها.

ومن ذلك ما ورد في نص (حكاية سمار) في قوله:

أيامَ أعناقُ البلاد جريحة　　بقيود نزّار الضغينة جائر

فهززت عزمة كل وان متعب　　وأثرت نخوة كل عانٍ سادر

فإذا الجبال الشمُّ لفح معاقل　　وإذا السهول الفيح نفح مقابر

---

[1] - الأعمال الشعرية الكاملة 54/1

وإذا العبوديات تخلع ليلها مِزَقا على قدم الصباح السافِرِ[1]

حيث نلحظ في البيتين الثاني والثالث مما سبق تكريراً للقالب اللغوي في كل منهما، حيث الشطر الثاني يوازي الأول في كليهما.

وكذلك الأمر في النص ذاته في قوله:

فهصرتَ زهرتها بدمعة شاكر وعصرت شوكتها ببسمة صابر[2]

وفي نص (بنات الشاعر) يستعمل الشاعر التكرير للقالب اللغوي في عدة مواضع، ففي قوله:

على تأوِّدها الإغراء مُنْتَفِضٌ وفي تلفُّتها التحنان منهمر[3]

حيث نلحظ التركيب مكوناً من : جار ومجرور + مبتدأ + خبر

متعلق بما بعده ويحتوي على ضمير يعود على (روافص) في البيت السابق

ومن تكرير القالب اللغوي ما يربط تراكيب بعيدة المدى نوعا ماً، فيسهم بصورة أقوى في الترابط النصي، حيث يقول أبو ريشة في (بنات الشاعر):

غنّت فمن (بابل) طاف النعيم بنا فكل منطلق ريّان مزدهر

جلا الحياة لنا عن سِرّ فتنتها فما اشتفى وطر إلا اشتهى وطر

الكأس من خمرة الإلهام مترعة والقلب في هيكل الأحلام معتمر

---

[1] - الأعمال الشعرية الكاملة 70/1
[2] - السابق 67/1
[3] - السابق 83/1

والحب قربنا منه وعلمنا ما قدّس الله لا ما دنس البشر

غنّتْ فمن (نينوى) مرَّ الشقاء بنا فالراح لا عبق والغصن لا ثمر[1]

في الأبيات الأربعة الأولى مما سبق يتحدث الشاعر عن قصائد الأخطل الصغير التي وصفت (بابل) ونعيمها، فنهل قارئها من نعيم متعتها، ثم تحدث عن القصائد التي وصفت (نينوى) والشقاء الذي حل بها، مما جعل قارئها يعيش الشقاء حال قراءتها من قوة وصفها وخيالها، ربط الشاعر بين الحديث عن قصائد (بابل) والحديث عن قصائد (نينوى) من خلال التكرير، تكرير الفعل (غنّت) وتكرير القالب اللغوي الذي ابتدأ به المقطع، حيث نرى كلاً من التركيبين:

(غنّتْ فمن (بابل) طاف النعيم بنا) = (غنّتْ فمن (نينوى) مرَّ الشقاء بنا)

حيث يتوازيان ويتساويان تركيبياً، وهذا ما يربط بين المقطعين ويؤلف بينهما إضافة إلى تكرير الفعل (غنّتْ). وهو كما أسلفنا ربط بين تراكيب بعيدة المدى عن بعضها، يسهم على نحو واضح في ترابط النص وتآلفه واتساقه، ويؤلف منه وحدة متماسكة.

ومن تكرير القالب اللغوي قول الشاعر في نص (يا عيد):

فللفجيعة في الأفواه غمغمة وللرجولة في الأسماع تنديد[2]

حيث نرى قالباً لغوياً يتكون من:

لام الجر والاسم المجرور(خبر مقدم) + في + اسم مجرور جمع + مبتدأ مؤخر نكرة

وذلك في كل من شطري البيت، مما يؤلف بينهما ويجمع بين دلالتيهما.

وهكذا رأينا كيف أسهم التكرير المعجمي في الترابط النصي لدى الشاعر عمر أبي ريشة، حيث كان له دوره الفاعل في ربط الأجزاء القريبة والبعيدة على حد سواء، والملاحظ أن الشاعر يملك حصيلة لغوية مرتفعة من المفردات

---

[1] - الأعمال الشعرية الكاملة 84/1

[2] - السابق 100/1

مما ساعده على الإتيان بالمترادفات وهو نوع من التكرير كما أسلفنا. والملاحظ أن مواضع التكرير تفاوتت بتفاوت النصوص واختلافها طولاً وقصراً، بيد أن جميع نصوصه احتوت على نوع أو أكثر من أنواع التكرير المختلفة. فعلى سبيل المثال خلا نص (فدائي) من تكرير التراكيب ومن تكرير القالب اللغوي، لكنه احتوى على تكرير المفردات والجذر اللغوي والترادف. أما نص (شطآن بلادي) فقد خلا من كل أنواع التكرير إلا تكرير المفردات، وخلا نص (يا شعب) من كل أنواع التكرير إلا تكرير الجذر اللغوي. وقد احتوت بعض نصوصه على جميع أنواع التكرير وذلك كالنصوص الآتية: (حماة الضيم، حكاية سمار).

ثانيا: التكرير عند أدونيس:

في شعر أدونيس يبدو التكرير غزيراً وكثيفاً ومتنوعاً، ومرتفع العدد قياساً إلى ما ورد من تكرير لدى عمر أبي ريشة، ولذلك أسباب كما يبدو، نعرض لها في كل موضع على حدة، ولقد وردت أنماط التكرير المختلفة في مادة التحليل من شعر أدونيس، وأبرزها وأكثرها وروداً تكرير المفردات، يبدو تكرير المفردات في نص (قالت الأرض)[1]، هو الأكثر حضوراً والأبرز، نظراً لطول النص من جهة، إذ يبلغ ثلاثمائة وأربعة سطور، ونظراً لأسلوب الشاعر واعتماده على التكرير أسلوباً لغوياً وشعرياً على نحو واضح من جهة أخرى. في نص (قالت الأرض) تتكرر مفردات مثل(الحياة، الأرض، الخلق، الموت) بكثرة، فعلى سبيل المثال تتكرر مفردة (الحياة) أربع عشرة مرة، و(الأرض) ثلاث عشرة مرة، و(الخلق) ثماني مرات، و(الموت) ثماني مرات كذلك، وأما مفردات (الكِبْر) و(شعب) و(درب) فترد كل منهم سبع مرات، وأما مفردات (الجمال) و(النفوس) و(جراح) و(مدى) و(أمة) فترد كل منها ست مرات، ومفردات: (الحب، جيل، أخضر، الشمس، حقل، تراب، بلاد، زرع، قلب) فترد كل منها خمس مرات في النص. إن تكرير تلك المفردات في هذا النص البالغ الطول قد أسهم في ترابط الفكرة واتساقها، وعقد علاقة بين أجزاء النص.

ومن تكرير المفردات ما ورد في نص (يقولون إني انتهيت)، حيث تكررت مفردة (الورد) في قوله:

أمرّ على الورد، ما همّه

---

1 - الأعمال الشعرية 15/1

ضحكت له أو بكيت

وللورد في ناظري

وفي خاطري

صباح محوت به والمحيّت[1]

حيث تصل مفردة (الورد) بين التركيبين:

أمر على الورد ما هم، ضحكت له أو بكيت و للورد في ناظري وفي خاطري صباح

تكرير معجمي

والملاحظ أن الشاعر كان يستطيع أن يستعمل الإحالة بالضمير ليصل بين التركيبين، حيث يستطيع أن يقول: (ولَهُ في ناظري..) لكنه آثر أن يستعمل التكرير المعجمي ليربط بين التركيبين وذلك للفت انتباه القارئ إلى المفردة وأهميتها.

وفي نص (أغنية إلى الطفولة) يقول أدونيس:

في السرير القلق الدافئ حب

يستفيق

هو للناس تراتيل ، وللشمس طريق

للطفولة

تشرق الشمس خجولة

في خطاها يصغر الكون الكبير

[1] - الأعمال الشعرية 49/1

ويضيق الأبد

فلها الأرض غطاء سرمد

ولها الدنيا سرير

أنا بالأمس، لي الآهات بيت

ولي الفقر سراج ، والدم النازف زيت

كنتُ كالظل، كما دار به الفقر يدور

قدمي ليل وأجفاني نور

يا طفولة

يا ربيع الزمن الشيخ وآذار الحياة

وهوى ماضٍ وآت

في غدٍ أنتِ صراع لا يُحَدّ

وطموح لا يُرَدّ

وغداً أنت ميادين بطولة

تنشئ الكون وتبدي وتعيد

فيغنيك الكفاح

وتغنيك الجراح

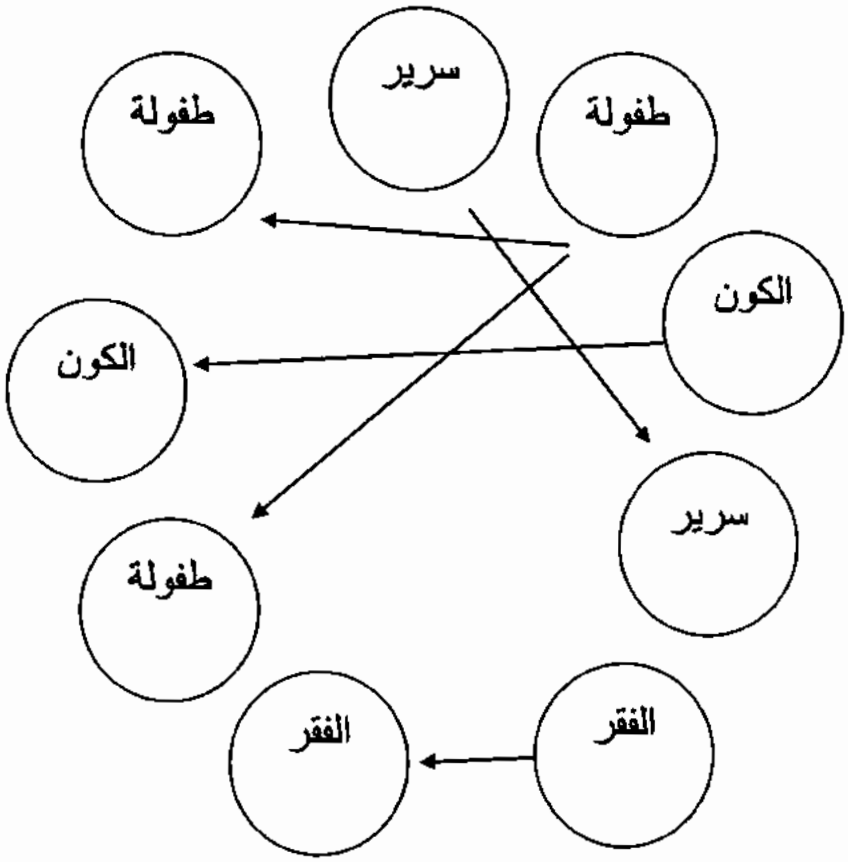
ويغنيك الدم البكر الجديد

يا طفولة

يا هوى ماضٍ وآت

يا ربيع الزمن الشيخ وآذار الحياة[1]

في هذا النص تتكرر بعض المفردات مشكلة إطاراً عاماً يحكم النص، حيث تتكرر مفردة (طفولة) ثلاث مرات، ومفردة (سرير) مرتين، و(الفقر) مرتين، و(الكون) مرتين.



[1] ـ الأعمال الكاملة 1/54-55

ترمز الطفولة إلى شيء محبوب جميل يعد بغد أفضل، أما الكون فهو ذلك الفضاء الواسع الذي ستمارس فيه الطفولة نشاطها، حيث تنشئه وتعيده كما تشاء، وتعيش صراعاتها فيه. أما السرير فهو المهد الذي يحتوي الطفولة الآن، ففي الحاضر مكان الطفولة هو السرير، وفي المستقبل مكانها هو الكون الكبير. وأما الفقر فهو الشبح الذي يخيف الشاعر حيث عبقت به طفولته، وعانى منه كثيراً، ومن ثم فتحفيز الطفولة على الكفاح مرتبط بخوفه أن تعلق في الفقر كما علق هو. لقد شكلت المفردات المكررة في هذا النص علامات مضيئة تهدي المتلقي إلى فكرة النص الأساسية، والمحور الذي يرتكز عليه وتؤدي إليه فقراته الأساسية.

وفي نص (رؤى) تتكرر مفردتا (سماء ، أرض)، حيث يقول:

لليالي فينا غَدٌ ونجومُ

طرقٌ حبُّنا لكل سماءٍ

ومدى لا نحده ، ونحومُ

للسوى، للزمان نصنع للأفق دروباً، وللتراب رداءً

ونسوي لكل أرضٍ سماء

يا رؤانا للناس والأرض — عين الأرض تاهت

فغيّري الأشياءَ[1]

وعلى غير المتوقع فإن تكرير المفردات في هذا النص لم يسهم في خلق تآلف أو وحدة بين أجزائه ولا يستطيع المتلقي أن يستشف منه فكرة واحدة يمكن أن تكون هي المحور أو الهدف، بل إن أدوات الترابط النصي الأخرى التي يمكن أن توجد في هذا النص كالإحالة والوصل وغيرها لم تفلح في شد خيوط هذا النص وتوحيد رؤيته، وهذه سمة توجد في بعض نصوص الحداثيين عموماً، وأدونيس خصوصاً، حيث تبدو المفردات مألوفة، والتراكيب كذلك، وأدوات الترابط النصي متوافرة، غير أن الفكرة التي يهدف إليها النص لا تبدو واضحة ولا يمكن فهمها، ولربما كان أحد

---

1 - الأعمال الشعرية 75/1

أسباب ذلك أن العلاقات بين المفردات المكررة غير واضحة، فمفردة (سماء) تتكرر في النص لكنها تحمل دلالات مختلفة في الموضعين، وكذلك الأمر في مفردة (أرض) لا تبدو دلالتها واضحة المعالم حتى يمكننا الجزم باتحاد الدلالة أو اختلافها. إن عدم وضوح السياق، وعدم وضوح دلالة التراكيب يؤدي بالضرورة إلى ضبابية الرؤية باتجاه النص.

ومن أنواع التكرير، إعادة مشتقات الكلمة، حيث يحتفظ الشاعر بالجذر اللغوي، ويغير في صيغته حسبما يقتضي النص، وهو يبدو غزيراً في بعض النصوص، قليلاً في غيرها. ومن تكرير الجذر اللغوي في نص (قالت الأرض) قوله في المقطع السابع:

يا لتوقي، يا عمقه، يخلقُ

المجهول فيه، وتولد الأيام

يمسح الوهم عن حياتي فلا

الإيهام يلهو فيها ولا الأوهام

بعضي الفجر، بعضي النور والحب

فما مرَّ في كياني ظلامُ

إن أكن نمتُ مرة، فلأعماقي

دويٌّ مجلجل لا ينامُ[1]

إن تكرير الجذر اللغوي يرد في كل من :(الوهم، الإيهام، الأوهام) حيث تعود جميعاً لجذر واحد هو (وهم)، وهذه الاشتقاقات تربط التراكيب في المقطع معاً، إذ تبدو لنا ثلاث جمل ترتبط معاً عن طريق تكرير الجذر اللغوي لـ (وهم):

[1] - الأعمال الشعرية 1/17-18

كما نلحظ في المقطع ذاته تكرير الجذر اللغوي لـ (نام) في السطرين الأخيرين، حيث يرد أولا (نمتُ) ماضياً مسنداً إلى تاء المتكلم، وفي السطر الأخير يرد (ينام) مضارعاً مسنداً للغائب. ويربط تكرير الجذر اللغوي بين التركيبين دلالياً، كما يصنف بلاغياً في باب المشاكلة، إذ يسند (النوم) إلى (صوت الأعماق المجلجل)، وهو إسناد مجازي، أُتِيَ به لمشاكلة التركيب الأول ومناسبته. ومن تكرير الجذر اللغوي في نص (قالت الأرض) ما ورد في المقطع التاسع عشر:

ما علينا قهر الصعابِ ولكن

علينا أن نقهر المستحيلا [1]

حيث يرد المصدر (قهر) في التركيب الأول، ويرد الفعل المضارع منه في التركيب الثاني. ويسهم تكرير الجذر اللغوي في ربط التركيبين معا تركيبياً ودلالياً. ومن تكرير الجذر اللغوي ما ورد في نص (يقولون إني انتهيت)، يقول أدونيس:

للورد في ناظري

وفي خاطري

صباح محوتُ به وامَّحَيْت[2]

حيث ترتبط جملة (امحيت) بالجملة السابقة (محوت به) عن طريق تكرير الجذر اللغوي. وكذلك قوله في النص ذاته:

فيا ما هُديتُ به واهتديتْ

ظمئت متى يا دمي يا شبابي

---

[1] - الأعمال الشعرية 23/1
[2] - السابق 49/1

تقول: ارتويتْ؟ [1]

إذ ترتبط جملة (اهتديت) بالجملة السابقة (هُدِيْتُ به) نظرا لتكرير الجذر اللغوي.

ومن أنواع التكرير تكرير الترادف وشبهه، وقد ورد ذلك في كثير من المواضع، من ذلك ما ورد ربطا بين مقطعين، وهو ما يسهم في خلق ترابط أكبر من مستوى النص، حيث يتم الربط بين المقاطع، وليس بين الجمل فحسب، يقول أدونيس في المقطع الخامس عشر من (قالت الأرض):

لغة الحق أن نموت مع الحق

انتصاراً أو أن نموت انكسارا

ليس عاراً لنا إذا ما نُكبنا

إن في خفضنا الجباه العارا[2]

ويقول في المقطع السادس عشر من النص ذاته:

يا لذلٍّ يطوي النفوس ويبنيها

عروشاً تتيه أو سلطانا

كم مشت حولنا مواكبها السود

جحيماً، وغلغلت أفعوانا

أي حق حنا الجمال عليه

لم يصر في ضميرها بهتانا[3]

---

[1] - الأعمال الشعرية 49/1
[2] - السابق 21/1
[3] - السابق 21/1

يلحظ القارئ أن المقطع الخامس عشر يحتوي على مفردة (العار) مكررة مرتين، ويلحظ كذلك أن المقطع السادس عشر يتدئ باحتوائه على مفردة (الذل)، ومعلوم أن هناك شبه ترادف بين المفردتين، وإن هذا الترادف قد أدى دوراً واضحاً في ربط المقطعين معا وإقامة علاقة وثيقة بينهما.

وفي نص بالغ الطول مثل (قالت الأرض)، نجد أن الترادف يقوم بدور التناوب في الحضور في أنحاء النص عموماً، من ذلك التناوب بين (صراخ) و(جلجلة)، حيث تردان في أكثر من موضع، في المقطع السابع، يقول:

فلأعماقي دويٌ مجلجل لا ينام[1]

وفي المقطع الثالث عشر يقول: صرخاتٌ مدى كأن عليه

من جفون التاريخ آلاف ساهر

....

عبثاً لن تهد جلجلة البغي

شفاه ندابة أو منابر[2]

وفي المقطع الثاني والعشرين يقول: كلما استيأس الكفاح بصدر

جلجلت تستفزُّنا للكفاح[3]

وفي المقطع الثالث والعشرين يقول: لمحت في صراخه لغة القهر

ورعب الدنيا وموت الشعور[4]

وفي المقطع السادس والعشرين يقول: أنا شئت الزمان حلما على جفني

وصوتا مجلجلا في شبابي[1]

1- الأعمال الشعرية 18/1
2 - السابق 20/1
3 - السابق 24/1
4 - السابق 25/1

ومثل ذلك التناوب الحاصل بين (فؤاد) و (قلب) في نص (قالت الأرض)، يقول أدونيس:

في المقطع السادس والعشرين: أنا وجه المدى فكل جمال

في فؤادي يحيا وفي أهدابي[2]

وفي المقطع التاسع والعشرين: لي قلب يحس خلج المجاهيل

ويصطاد في البعيد الآها[3]

وفي المقطع الحادي والثلاثين: أنا دربي خضراء لونها قلبي[4]

وفي المقطع الخامس والثلاثين: وأرد التاريخ شهقة جوع

تتغذى من قبضتي وفؤادي[5]

وفي المقطع السادس والثلاثين: ومشينا حرفا على صفحة القلب

.....

فإذا نحن لهفة القلب للقلب

وإرث الأجيال للأجيال[6]

وفي نص (يأس) نجد شبه ترادف يؤلف بين أجزاء النص، حيث يقول:

تلطمه الحيرة أنى مشى

كأنها سكنى لخطواته

---

[1] - الأعمال الشعرية 26/1
[2] - السابق 26/1
[3] - السابق 28/1
[4] - السابق 29/1
[5] - السابق 31/1
[6] - السابق 32_31/1

عُلِّق بالغيب فأجفانه

رملية الأفق

كأنما من يأسه شمسه

تغيب في الشرق[1]

حيث نجد شبه الترادف الحاصل بين (حيرة) و (يأس) يربط بين أجزاء النص، ويصل أوله بآخره.

ويقول في نص (مواعيد) : للهيكل القاذف أنشودتي

في أبد المسير تمجيدي

كل طريقي سفر دائم

وفي المجاهيل مواعيدي[2]

إن السطرين الأولين يربطهما بالسطرين الأخيرين أمر دلالي، لا تركيبي، وهو يكمن في الترادف بين (المسير) و(طريقي)، وهذه العلاقة الدلالية هي ما يؤلف بين شطري النص.

ومن أنواع التكرير تكرير التراكيب، وأبرز أدواره أن يربط أول النص بآخره، أو أول المقطع بآخره، فيؤلف منه وحدة واحدة. ورد ذلك في نص (قالت الأرض)، حيث نرى في المقطع الثامن عشر تركيباً يبدأ به المقطع وينتهي به، يقول:

أيها الجيل، أين كبرك يا جيل

فهل مات في هواك الجهاد؟

أرضك الأرض لا السنابل آفاق

تهز الرؤى ولا الحصاد

---

[1] - الأعمال الشعرية 53/1

[2] - السابق 87/1

أترى هَدَّك العياءُ وأسلْتَ

قيادا فجُنَّ فيك القياد

كيف تحيا وكل أرضك أنَّاتٌ

حيارى ، وكلها أصفاد

أين يا جيل، أين كبرك يا جيل

فهل مات في هواك الجهاد!![1]

يمثل تكرير التركيب في هذا المقطع وصلاً لأوله بآخره، ورابطاً يجمع أجزاء المقطع معاً، حيث تدور فكرة المقطع حول تحفيز الجيل الحالي من الشباب ليقوم بدوره المنوط به في النهوض بالأمة، ويخاطب الشاعر فيه الأنفة والعزة حين يتساءل: (أين كِبرُكَ يا جيل!) ولربما كان استعمال مفردة (كِبْر) غير ملائم في هذا الموضع إذ إن الكِبْر مرادف للغرور، والمقصود (الكبرياء) بدلالتها على العزة والأنفة وعدم القبول بالظلم والضيم، وأما الاستفهام (هل مات في هواك الجهاد؟) فإنه استفهام تحريضي تحفيزي، وتكريره في آخر المقطع يكثف الدلالة ويلفت الانتباه إلى أهمية المكرر.

ومن النصوص التي يتكرر فيها التركيب في أول النص وآخره، نص (مسيرة)، حيث يقول:

أمشي وتمشي خلفي الأنجم

إلى غد الأنجم

والسرُّ والموت وما يولد

والتعب المفرد

تميت خطواتي وتحيي دمي

أنا الذي لم تبتدئ دربُه

[1] - الأعمال الشعرية 1/22-23

بعدُ ولم يُرصد له منجم

أمشي إلى ذاتي

إلى الغد الآتي

أمشي وتمشي خلفي الأنجم [1]

يلاحظ القارئ أن تركيب (أمشي وتمشي خلفي الأنجم)، يرد في أول النص، ويكرر في آخره، وعنوان النص هو (مسيرة) حيث تتضح دلالة العنوان في تكرير (أمشي وتمشي)، إذ كل شيء في خيال الشاعر يدخل ضمن هذه المسيرة التي تمثل حياته، على الرغم من كل المعوقات التي تميت خطواته، لكن إصراره على مواصلة المسير يتجلى في تكرير ذلك التركيب.

ومن تكرير التراكيب ما يتخذ مواضع مختلفة غير أول النص وآخره، فقد يرد التركيب في أول النص ووسطه، وذلك مثل نص (عباءة)، يقول أدونيس:

في بيتنا عباءة

خيطها بالتعب

تقول لي: كنتَ على حصيره

كالغُصْن المنجرد

وكنت في ضميره

غد الغد

في بيتنا عباءة

مرمية مبعثرة

[1] - الأعمال الشعرية 72/1

تشدني لسقفه

لطينه للحجرة[1]

ويكمل الشاعر حديثه في باقي النص عن العباءة وما تحيطه به من حب ولهفة نابعة من لهفة أبيه وحبه. إن تكرير التركيب (في بيتنا عباءة)، يسهم بالطبع في ربط أجزاء النص معاً، ويسهم كذلك في تكثيف الدلالة الناتجة عن التركيب المكرر الذي لا يشير إلى ذاته فحسب، بل يشير إلى قيمة الأب المرتبطة بالعباءة، حيث إنها رمز للحماية والسلطة المتمثلة في صورة الأب.

وقد يرد التركيب المكرر في وسط النص وآخره، كما جاء في نص (أغنية إلى الطفولة)[2]، حيث ورد في وسطه قوله:

يا طفولة

يا ربيع الزمن الشيخ وآذار الحياة

وهوى ماضٍ وآت

ثم يرد في آخره قوله:

يا طفولة

يا هوى ماضٍ وآت

يا ربيع الزمن الشيخ وآذار الحياة

وعلى الرغم من التغيير الطفيف الذي أصاب التركيب في ترتيب الجمل، فإن دلالة المكرر بارزة وواضحة، إذ يشير إلى الأمل المتعلق بالطفولة فهي تمثل الربيع، حيث الجمال والازدهار، وهو ما يخدم فكرة النص التي تدور أساساً حول الطفولة.

---

1 - الأعمال الشعرية 67/1

2 - السابق 54/1-55

وآخر نوع من التكرير هو تكرير القالب اللغوي، نجده متناثراً في بعض المواضع من شعره، نجده في نص (قالت الأرض)، إذ يقول أدونيس في المقطع الثاني والثلاثين:

أنا لي مشرق النجوم ومرساها

ولي أفقها الفسيح العميق

ولي البحر، شمسه ودياجيه

ولغز في جانحيه عتيق

أنا لي أمتي جمال وتاريخ

ولي أرضها غدٌ وطريق[1]

ويقول في المقطع الرابع والثلاثين من النص ذاته:

أنا لي نبضة الملايين في شعبي

ولي هذه السهول الفساح

لي آهات أمتي وأمانيها

ولي كبرياؤها والجراح[2]

نرى التركيب المكون من (أنا+ لي+ مبتدأ مؤخر مضاف+ مضاف إليه) يتكرر بضع مرات في هذه المقاطع بما يوحي بارتباطها معاً، وتعالق أجزائها، حيث يخدم التكرير الفكرةَ نفسها ويكثفها، والفكرة هي إحساس الشاعر بأن كل ما في وطنه ملك له، ابتداء بالنجوم، ومروراً بالبحر والشمس والأرض والسهول الفساح، وانتهاء بالأمة ونبضها وآهاتها!! وتكرير القالب اللغوي في هذه المواضع إنما يوحي بالرغبة في التملك والسيطرة والاستحواذ على كل شيء من حول

---

[1] - الأعمال الشعرية 1/29-30

[2] - السابق 1/30

الشاعر. ولا يمكن تفسير ذلك بمعزل عن طائفة الشاعر التي استولت على كل شيء في بلده، حتى على الإنسان وكرامته وإنسانيته.

وفي نص (العباءة)[1] يتكرر القالب اللغوي المكون من: (فعل مضارع مسند إلى غائبة+ نون الوقاية+ ياء المتكلم مفعولا به)، وذلك في كل من: (تشدني، تحرسني، تلفني، تتركني) والفاعل في كل منها هو العباءة، وفي تكرير القالب تكثيف لفاعلية العباءة وقدرتها على الإحاطة بالشاعر، واستسلامه التام لها، وما العباءة سوى رمز للسلطة والتحكم الفوقي، فهل كان الشاعر حقاً مستسلماً للسلطة الحاكمة، أم أنه كان يدعو المستضعفين من هذا الشعب للاستسلام للسلطة، وينفرد هو وطائفته بالحكم!!

ومن تكرير القالب اللغوي ما ورد في نص (الثلج والدخان)[2]، يتكون القالب فيه من: (فعل مضارع مسند إلى المتكلم+ ضمير الغائب مفعولا به)، وذلك في كل من: (أوشوشه، أغالبه، وأعشقه)، وفي هذا يبدو المتكلم فاعلاً، مستحوذاً على الآخر.

وبعد فقد رأينا كيف ساهم التكرير في ربط أجزاء النص معاً وتوحيد رؤيته، ونسج خيوط العلاقات بين فقراته، كما كان له دور بارز في تكثيف دلالة المكرر وإبرازها، غير أن هناك تفاوتاً في استعمال التكرير بين نصوص أدونيس، ولا نجد أنها تسير على وتيرة واحدة، ففي حين تزخر بعض النصوص بعدد كبير من التكريرات، تخلو منها نصوص أخرى بشكل كامل! في نص (قالت الأرض) يبلغ عدد المواضع المكررة بأنواعها 242 موضعاً، وهو بالطبع نص طويل يبلغ ثلاثمائة وأربعة سطور، لكن هناك نصوصاً أخرى تخلو تماماً من التكرير بأنواعه، وذلك في كل من: (هوى ريشتي، فجر، شرق الجمال، قلق، المخاض، أبعاد غامضة، رجاء، عند نجمين، أعيش مع الضوء). لقد خلت هذه النصوص تماماً من أي نوع من أنواع التكرير، وهذا أمر يدفع الباحث للتساؤل والبحث عن تفسير لهذا التفاوت، ولربما يعزى هذا الأمر إلى قصر النصوص الخالية من التكرار حيث تراوحت تلك النصوص بين ثمانية إلى أربعة سطور، وإن طول النصوص قادر على أن يكشف حصيلة الشاعر اللغوية، وغنى مفرداته، أما النصوص القصيرة فقد لا يتضح فيها ذلك أحياناً. في النصوص الطويلة تتنوع الأفكار وتتشعب وإن كانت أخيراً تصب في هدف واحد هو فكرة النص الأساسية، وفي تنوعها وتشعبها تظهر براعة الشاعر وأسلوبه المميز. وفي حالة أدونيس نجده كثيراً ما يكرر نفسه،

---

1 - الأعمال الشعرية 67/1

2 - السابق 76/1

ويكرر الألفاظ والتراكيب على نحو قد يشي بالعبثية أحياناً، وباللاجدوى، بل إن بعض مواضع التكرار لديه تزعج أذن المتلقي، ويحتار حيالها فلا يدري هل أدت فائدة دلالية جمالية، أم أنها سلبت التعبير جماله وأتت لغير فائدة مرجوة، من ذلك قوله في المقطع العاشر من نص (قالت الأرض):

يئس الشعب من مغالبة اليأس

ففيه لليأس بابٌ عتيق[1]

إن تكرير مفردة (اليأس) قد أحدث ضغطاً على الذائقة السمعية للمتلقي ولا يبدو لي أنه قد قدم فائدة دلالية تذكر.

ومن ذلك قوله في المقطع الخامس من (قالت الأرض):

أنا سويتُ من عروقي أبنائي

وربيتهم ذرى وجبالا

يتسامون فالطموح مدىً جدب

ويحيون في الزمان مثالا

أنا سويت من عروقي أطفالي

وسويت فيهم الأطفالا[2]

إن السطر الأخير لا يبدو أنه يضيف أي دلالة، بل إنه يقدم دليلاً على ضآلة فكر الشاعر وضآلة مخزونه اللغوي فحسب.

وفي المقطع الثامن عشر من النص ذاته يقول:

أرضك الأرض لا السنابل آفاق

---

[1] - الأعمال الشعرية 18/1

[2] - السابق 17-16/1

تهز الرؤى ولا الحُصّاد[1]

ويتساءل الباحث ماذا تعني جملة (أرضك الأرض)؟ ولا يتبادر إلى الذهن إلا قول القائل: (وعرّف الماء بعد الجهد بالماء)!. ويقول في المقطع الثلاثين من النص ذاته في صيغة متناقضة:

أنا إن مِتُّ لا أموت فقد

زكزت في جبهة البقاء خطايا[2]

وهو يترك مهمة فهم هذا التناقض وتفسيره للمتلقي، ولا يلقي بالاً لعدم وضوح الفكرة.

وفي مواضع أخرى يبدو التكرير ممجوجاً ثقيلاً مبالغاً فيه، مثل نص (حب)، يقول:

يحبني الطريق والبيت

وجرة في البيت حمراء

يعشقها الماء

يحبني الجار

والحقل والبيدر والنار

تحبني سواعد تكدح

تفرح بالدنيا ولا تفرح

...

كان إله الحب مذ كنتُ

---

[1] - الأعمال الشعرية 22/1

[2] - السابق 28/1

ما يفعل الحب إذا متّ؟[1]

وفي نص (الدرب) يقول:

وكلما قلت لدربي: ترى

إلى متى عبء السُّرى والسُّرى

متى أرى المشتهى

وأبلغ المنتهى[2]

ولا نجد أن هناك دلالية إضافية يقدمها تكرير مفردة (السُّرى)!. ومن ثم فإن البحث يقر بقيام التكرير بدوره في بعض الأحيان لدى أدونيس، وخلوه من فائدة في أحيان أخرى.

[1] - الأعمال الشعرية 37/1
[2] - السابق 77/1

ثالثاً.. الموازنة بين الشاعرين:

مواضع التكرير عند عمر أبي ريشة:

نوع التكرير	عدده	نسبته
تكرير مفردة	77	%41
تكرير الجذر اللغوي	35	%19
تكرير الترادف وشبهه	33	%18
تكرير القالب	26	%14
تكرير تركيب	15	%8
المجموع	186	

مواضع التكرير عند أدونيس:

نوع التكرير	عدده	نسبته
تكرير مفردة	199	%49
تكرير الجذر اللغوي	99	%24
تكرير الترادف وشبهه	47	%11,5
تكرير تركيب	33	%8
تكرير القالب	31	%7,5
المجموع	409	

في الواقع يبدو الفرق كبيراً بين الشاعرين على نحو واضح فيما يتعلق بالتكرير، حيث تتضح الفروق بينهما عندما يلقي الباحث نظرة سريعة على الجدول الذي أحصى مواضع التكرير لدى كل منهما، إذ يشرح الجدول بوضوح غزارة مواضع التكرير لدى أدونيس وكثافتها، ومجيء التكرير بصورة أقل لدى أبي ريشة. لكن الأمر لا يتعلق بغزارة العدد وحده، وإنما في فاعلية التكرير في عملية التماسك النصي، حيث نجد أن العدد المحدود من التكرير الذي احتواه شعر أبي ريشة قد قام بأداء دوره على أكمل وجه، وأسهم بوضوح في تماسك النص واتساقه، ولم يشعر القارئ أنه كان

متكلفاً أو مفتعلاً. بيد أن الأمر لم يكن كذلك في شعر أدونيس، فلقد كان التكرير فاعلاً حيناً، وغير فاعل في أحيان أخرى، كما كان ثقيلاً وغير مبرر في بعض المواضع، ولم يقدم فائدة جمة على الرغم من غزارته.

وفيما يتعلق بأنواع التكرير وارتفاع بعضها عن بعضها الآخر، فقد وجدنا أن نسبها متفاوتة وتختلف بين الشاعرين، لكن الاختلاف لا يبدو كبيراً كما يوضح الجدولان السابقان. غير أن تكرير القالب اللغوي قد ورد بنسبة مرتفعة لدى أبي ريشة عنه لدى أدونيس، حيث ورد لديه بنسبة 14% ، أما أدونيس فقد ورد لديه بنسبة 7,5%. وفيما عدا ذلك فإن الأمر لا يعدو فروقاً طفيفة في النسب التي ورد فيها كل نوع من أنواع التكرير.

الفصل الثاني

التضام (المصاحبة المعجمية) في شعري عمر أبي ريشة وأدونيس

ويطلق عليه أيضا المصاحبة المعجمية، وهو توارد زوج من الكلمات بالفعل أو بالقوة نظراً لارتباطهما بحكم علاقة ما[1]. جاء في قاموس اللسانيات: نسمي تضاماً التوزيع القائم بين الوحدات المعجمية للفوظ ما بغض النظر عن العلاقات النحوية بين هذه الوحدات[2]. إن الرابط بين مفردات التضام هو علاقة نسقية تحقق الاتساق، وهي علاقة معجمية دلالية بين اللفظتين. وقد عدد هاليداي ورقية حسن أهم المصاحبات المعجمية أو علاقات التضام بين المفردات، وهي[3]:

1- التباين، ويتضمن كلا من : (التضاد، التخالف، التعاكس)

2- الدخول في سلسلة مرتبة.

3- الكل للجزء.

4- الجزء للجزء.

5- الاندراج ضمن حقل دلالي واحد.

6- التلازم.

حيث تحدث هذه المصاحبات قوة سابكة حين تبرز في جمل متجاورة محققة سبكاً نصياً وترابطاً على المستويين القريب والبعيد. وإن إرجاع الأزواج إلى علاقة واضحة تحكمها ليس دائماً أمراً هيناً، لكن القارئ يتجاوز هذه الصعوبة، معتمداً على حدسه اللغوي، وعلى معرفته بمعاني الكلمات[4]. ويرى (فيرث) أننا نعرف الكلمة بالمجموعة التي تلازمها، فتحديد التضام يرتكز على معنى الكلمات المفردة والأعراف المتبعة حول الصحبة التي تلتزمها[5].

---

1 - لسانيات النص. محمد خطابي 25

2 - المقاربة النصية. د.لوزية عزوز 81

3 - البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية. د.جميل عبد المجيد. الهيئة المصرية العامة للكتاب 1998م ص 108

4 - الاتساق في تماسك النص. محمود الهواوشة 123

5 - علم الدلالة إطار جديد. بالمر. ترجمة: مجيد الماشطة. الجامعة المستنصرية. بغداد_العراق. مطبعة العمال المركزية 1985م ص 147

أولاً.. التضام عند عمر أبي ريشة:

يبرز التضام لدى أبي ريشة مخزونه اللغوي، ورصيده من المفردات على نحو واضح، وفي الوقت ذاته يسهم في ترابط النص وتلاحم أجزائه واتساقها. وأكثر العلاقات استخداماً لديه هي علاقة التباين، حيث إن التضاد والتنافر اللفظي يؤديان إلى التضام الدلالي في النص، فالضد بالضد يُعرَف[1]. وقد وردت بعض مواضع التباين اللفظي في نص (حماة الضيم)، حيث يقول:

بمن استجارت هذه الزمر التي مد الزمان لها يد استهتاره

العري ينشرها على أنيابه والجوع يطويها على أظفاره[2]

حيث يظهر التخالف في الفعلين (ينشرها، يطويها)، وإن التخالف بينهما إضافة إلى إسهامه في الربط بين شطري البيت، فقد أسهم في غنى الدلالة وإثرائها، حيث أظهر ضعف تلك الفئات، التي لا تملك من أمرها شيئاً، فيتحكم فيها العري والجوع نشراً وطياً، فتظهر مسلوبة الإرادة، خائرة القوى، غير قادرة على المقاومة والدفاع، أو الوقوف في وجه أي عدو. وفي النص ذاته يقول:

مهلا حماة الضيم إن لليلنا فجراً سيطوي الضيم في أطماره

ما نام جفن الحقد عنك وإنما هي هدأة الرئبال قبل نفاره[3]

حيث نجد التخالف الحاصل بين كل من (ليل – فجر)، و(هدأة – نِفار). في التضام الحاصل بين (ليل وفجر) يرسل الشاعر رسالة إلى الحكام الظلمة بأن عهدهم سيزول قريباً كما يزول الليل ويأتي بعده الفجر، وما هي إلا مسألة وقت، وإن ما يطمح إليه الشعب من الحرية والكرامة هو الفجر الذي سيبزغ منهياً عهد الظلم والظلام، فالتخالف بين المفردتين يُظْهِر للمتلقي بشاعة الظلم وتوق الإنسان إلى الحرية، كما يظهر أنهما ضدان لا يجتمعان. وفي التضام الحاصل بين (هدأة–نفار) هناك رسالة تهديد وعيد لكل من تسول له نفسه بالعبث مع هذه الأمة واستضعافها، فما السكون الذي يخيم عليها إلا هدأة الأسد وسكونه قبل أن ينقض على فريسته، وما بين الضدين (هدأة ونفار) تكمن

---

[1] - الاتساق في تماسك النص. الهواوشة 123
[2] - الأعمال الشعرية الكاملة 54/1
[3] - السابق 54/1

القوة والعزة والأخذ بالثأر، لقد أسهم التضام في إبراز معنى كل من اللفظتين ودلالتهما، كما جمع بين أجزاء التركيب وربطها معاً، إضافة إلى دلالة التهديد الآنفة الذكر.

وفي نص (حكاية سمار) يخاطب عمر أبو ريشة المرثيَّ (الأخطلَ الصغيرَ) فيقول:

غامرتَ في طرق الحياة ولم تزل　　طرق الحياة حوافزاً لمغامر

فهصرتَ زهرتها بدمعة شاكر　　وعصرتَ شوكتها ببسمة صابر[1]

في البيت الثاني نلحظ الأزواج الآتية من المفردات (زهرتها – شوكتها) (دمعة – بسمة) (شاكر – صابر) إن كل زوج من هذه المفردات يحتوي على تضام نوعه التباين، فالزهرة عكس الشوك، والدمعة ضد البسمة، والشاكر في نعمة، أما الصابر فهو في ابتلاء، فهما متعاكسان. إن التباين في علاقات أزواج المفردات السابقة أحدث نوعاً من التوازي والتوازن بين الشطرين، ومن ثم ربط بينهما، كما أظهر قوة المرثي وعظم صبره وقدرته على تحمل الشدائد، وشدة امتنانه حال النعمة.

وفي نص (عام جديد) يقول عمر أبو ريشة:

وقفت لتنثر كل جرح　　كان في صدري وئيد

من صيحة الوطن الطعين　　ورقدة الوطن الشهيد

وكآبة الشيخ الطريد　　ودمعة الطفل الشريد

وتململ الأحرار في　　أغلال حكام عبيد

وتكالب الأقزام فوق　　ذيول عملاق عنيد[2]

---

[1] - الأعمال الشعرية الكاملة 67/1

[2] - السابق 82/1

ونجد في الأبيات السابقة أزواجاً من علاقات التباين، في كل من: (الشيخ ـ الطفل) (الأحرار – العبيد) (الأقزام – عملاق)، فالتباين في الزوج الأول يتعلق بالعمر، وفي الزوج الثاني يتعلق بالحرية، أما في الزوج الثالث فيتعلق بالحجم، وإن كل زوج من هذه الأزواج يجمع بين الشطرين، ويقوم بمهمة التضام في البيت الشعري الذي يحتويه.

وفي نص (بنات الشاعر) يقوم التضام بطريق التباين بربط بعيد المدى داخل النص، حيث يقول:

غنت فمن (بابل) طاف النعيم بنا فكل منطلق ريان مزدهر

جلا الحياة لنا عن سر فتنتها فما اشتفى وطر إلا اشتهى وطر

الكأس من خمرة الإلهام مترعة والقلب في هيكل الأحلام معتمر

والحب قربنا منه وعلمنا ما قدس الله لا ما دنس البشر

غنت فمن (نينوى) مَرَّ الشقاء بنا فالراح لا عبق والغصن لا ثمر[1]

إن التضام الحاصل بين مفردتي (النعيم) و(الشقاء) يظهر التباين الحاصل بينهما، ويربط الحديث عن (نينوى) بالحديث عن (بابل)، حيث تمثل الأولى الشقاء، وتمثل الأخيرة النعيم، ومن ثم يتحقق الربط والسبك بين الفقرتين من خلال التضاد بين المفردتين.

وفي نص (فراق) يقول أبو ريشة:

جبهتي من ندى الشروق وقلبي من نجيع الغروب يستقيان[2]

حيث نلحظ مفردتي (الشروق) و(الغروب) والتخالف الحاصل بينهما معجمياً، لكنه نصياً يسهم في تماسك أجزاء النص ويربط الشطرين معاً عن طريق التضام.

---

[1] ـ الأعمال الشعرية الكاملة 84/1

[2] ـ السابق 310/1

ومن علاقات التضام اندراج المفردات ضمن حقل دلالي واحد، أو صنف عام يجمع المفردات في إطار واحد، واستعماله في شعر أبي ريشة يأتي في المرتبة الثانية بعد التباين، من ذلك ما ورد في نص (بعد النكبة) من المفردات الآتية: (جرح-راعف-الآسي-يلتئم) في البيت الآتي:

أي جرح في إبائي راعف فاته الآسي فلم يلتئم[1]

حيث نلحظ اشتراك المفردات في حقل دلالي واحد يتعلق بالجراح والآلام ومحاولة علاجها، وهو بالطبع تعبير مجازي، فالألم الذي يعبر عنه الشاعر هو ألم نفسي حزناً على حال الأمة. ومثل ذلك قوله في النص نفسه:

لا يلام الذئب في عدوانه إن يك الراعي عَدُوَّ الغنم[2]

حيث نجد المفردات الآتية: (الذئب – عدوان – الراعي -الغنم) التي تنتمي إلى حقل دلالي واحد.

ومن ذلك قوله في نص (صلاة):

ردَّها قفراء إن شئت ومَوِّجها رمالا

نحن نهواها على الجدب إذا أعطت رجالا[3]

حيث نجد (قفراء – رمال – الجدب) تنتمي إلى الحقل الدلالي بالمتعلق بالصحراء، ووروردها في النص يربط التراكيب معا، ويؤلف بينها. أما نص (الفارس) فيسيطر عليه حقل دلالي يتعلق بالفروسية كما هو عنوانه، من ذلك قوله في البيت الثاني:

فارسٌ نازل الليالي فعزت بالتلاقي جيادها وجياده[4]

حيث نجد المفردات (فارس – نازل – جياد). وفي البيت العاشر وما بعده يقول:

صهوة المجد ما امتطاها جبان كل نجم عشاقه أنداده

---

1 - الأعمال الشعرية الكاملة 48/1
2 - السابق 49/1
3 - السابق 50/1
4 - السابق 74/1

وأطل الصباح والفارس الأسمر في كل غمرة أرصاده

مثخن بالطعان ما عرف الشكوى ولا عض سيفَه إغماده[1]

ونلحظ المفردات (صهوة، امتطى، الفارس، الطعان، سيف، إغماد). وفي البيت الخامس والعشرين يقول:

إنما سيرة السيوف وعقبى كل سيف قرابه ونجاده[2]

حيث يضم المفردات الآتية: (السيوف، سيف، قِراب، نجاد). وجميع هذه المفردات تتعلق بالفروسية والنزال والحرب مع الأعداء، وهذا ما يهدف الشاعر إلى الإيحاء به، حيث عنون النص بـ (الفارس) وهو (إميل البستاني) المرثي في هذا النص، ومن ثم يتآلف العنوان مع موضوع النص، وتوازره المفردات باشتراكها في حقل دلالي واحد يرسخ الفكرة ويقويها، ويربط أجزاء التركيب معاً.

وفي نص (شطآن بلادي)[3] نجد الشاعر يجمع بين صور مختلفة جميعها تؤدي إلى فكرة واحدة وهي بلاد الشاعر التي يخاف عليها ويحرص ألا تصاب بسوء. ونرى في النص مجموعة مفردات تندرج ضمن حقل دلالي واحد يؤدي إلى رسم صورة البلاد الحبيبة محملة بالذكريات الجميلة ومثقلة كذلك بالهموم على حال الأمة، وقد وردت فيها المفردات الآتية: (رمل، صخور، بحارة، حمائم، اليم، النجم) وجميعها مظاهر حسية لعناصر طبيعية موجودة في بلده يستشعر من خلالها أن هذا الوطن بخير ما دامت معالمه وأركانه موجودة.

ومن علاقات التضام ما يتضمن أجزاء تكون كلاً واحداً، وذلك كعلاقة مفردتي (الفم) و(الذقن)، إذ إن كليهما جزء موازٍ للآخر في تكوينه للجسد. وقد ورد من ذلك عدة مواضع في شعر عمر أبي ريشة، من ذلك ما ورد في نص (حماة الضيم) إذ يقول:

العريُ ينشرها على أنيابه والجوع يطويها على أظفاره[4]

---

[1] - الأعمال الشعرية الكاملة 75/1
[2] - السابق 77/1
[3] - السابق 93/1
[4] - السابق 54/1

حيث إن (العري) هو جزء من منظومة الفقر، كما أن (الجوع) كذلك. إضافة إلى أن (الأنياب) جزء من جسد الوحش، كما أن (الأظفار) كذلك. وإن الإتيان بجزأين يشكلان عناصر أساسية من منظومة معينة، قادر على أن ينقل للمتلقي صورة المنظومة كاملة بجميع أجزائها، وإن كان النص يركز على جزأين منها فحسب، إضافة إلى ذلك فإن هذا التضام يقوم بدور فاعل في ربط النص واتساقه وتماسكه.

ومن تضام الجزء إلى الجزء عدة مواضع وردت في نص (حكاية سمار)، منها قوله:

وحفيف أشباح الونى في مسمعي ورفيف أطياف المنى في ناظري[1]

حيث تمثل (مسمع- ناظر) أجزاء من مجموعة الحواس، والعلاقة بينها هي علاقة جزء لجزء.إن التضام الحاصل بين (مسمعي) و (ناظري) يقوم بدوره في ربط الشطرين معا وضم أطراف التركيبين.

وفي نص (بنات الشاعر) يقول أبو ريشة:

خصاصة العيش ما مدت لنا يدها إلا وأقدامنا من سعينا حُمُر[2]

حيث جمع بن مفردتي (يد) و(أقدام)، وهو تضام يعبر عن علاقة الجزء بالجزء، كان له دوره في الربط بين الشطرين.

وفي نص (في خندق) يقول: سكون قاتل انظر حيالك إنما رَمَمُ

هنا أيدٍ مقطعة هنا رأس هنا قدمُ

....

أخي ما بي؟ أرى قدميَّ تصطكان من ألمِ

أظن شظية طافت بصدري وانطفت بدمي[3]

---

[1] - الأعمال الشعرية الكاملة 63/1
[2] - السابق 85/1
[3] - السابق 96/1_97

في المقطع الأول نجد المفردات الآتية: (أيدٍ، رأس، قدم) وهي أجزاء من الجسد، ووروودها في النص يرسم صورة أشلاء جسد أصبح مبعثراً وتناثرت أجزاؤه، وهي صورة تثير الخوف في النفوس، والشاعر يصف بها حال العدو بعد الانفجار، حيث قضي عليه تماماً. لكنه بالمقابل يعود في المقطع الثاني ليصور حال (الجندي) الذي يجري النص على لسانه، فنرى مفردات (قدميَّ، صدري، دمي)، وهي كذلك أجزاء من الجسد، لكن الجسد هذه المرة جسده هو، ودلالة المقطع تشير إلى أن الجندي قد أصيب وسيفارق الحياة هو الآخر.

ومن علاقات التضام ما يمثل التلازم بين عنصرين، يقول أبو ريشة في نص (فدائي):

أمضي وما روَّت فمي كأسي ولا أفنت شرابي[1]

حيث نجد التلازم بين (كأسي) و(شرابي) من حيث ارتباط أحدهما بالآخر في الدلالة. ومن ذلك التلازم بين (دروب) و (أقدام)، يقول في نص (ما أوجع):

ودروبي لا تذكر أني نقلت عليها أقدامي[2]

ويقول في نص (الغربة): سيري بتابوتي إلى قبره وانتصبي يوما على القبر[3]

حيث التلازم بين مفردتي (تابوت) و (قبر). ومن ذلك ما ورد في نص (فراق):

وتصامتَ عن نشيد فتون أنت ألفاظه وأنت المعاني[4]

حيث التلازم الحاصل بين (الألفاظ)، و(المعاني).

وفي كل هذه المواضع كان التلازم الذي يجمع في أصل وضعه بين معنيين يحقق التلازم على مستوى التركيب، فيجمع بين تركيبين محققاً ترابطاً نصياً وسبكاً بين فقراته.

---

1 - الأعمال الشعرية الكاملة 59/1
2 - السابق 73/1
3 - السابق 91/1
4 - السابق 305/1

وآخر علاقات التضام ما كان عبارة عن سلسلة مرتبة، وهو أقل العلاقات وروداً في شعر أبي ريشة، جاء منه في نص (فدائي) قوله:

هذي الربوع ربوع آبائي وأجدادي الغضاب[1]

حيث نجد العلاقة بين (آباء) و (أجداد) عبارة عن سلسلة مرتبة يتضح فيها الأعلى من الأدنى، والجمع بينهما في نص واحد يسهم في ربط أجزائه معاً، ويجمع بين التركيبين دلالياً.

وفي نص (حماة الضيم) يقول: ما ذنب فتيته إذا شبت ولم تلمح بتربته خطى أحراره

تركت لها آباؤها الإرث الذي يبقى مطوقها بلعنة عاره[2]

حيث نجد التضام بين مفردتي (فتيته) و(آباؤها)، الذي يعبر عن تسلسل مرتب يقوم بمهمة الجمع بين البيتين الشعريين، كما يقوم بمهمة الربط بين الأجيال والمسؤولية الملقاة على عاتق فتيان هذا الجيل في النهوض بالأمة.

وهكذا رأينا كيف قامت علاقات التضام بدور بارز في الترابط النصي وأنشأت علاقات بارزة بين التراكيب أدى إلى الربط بينها، كما أدى إلى سبك النص لأداء مهمته على أكمل وجه، والملاحظ أن استعمال الشاعر لتلك العلاقات كان متفاوتاً من حيث العدد، فبعضها كثر وروده في شعره، وبعضها قلت مواضعه.

ثانياً.. التضام عند أدونيس:

يُظهر التضام لدى أدونيس قدرة الشاعر على الجمع بين مفردات تنتمي إلى حقل دلالي واحد، حيث تتآلف في النص وتترابط بعلاقات مباشرة وغير مباشرة. وقد أظهر إحصاؤنا لمواضع التضام في شعره ارتفاع نسبة المفردات المرتبطة ببعضها عن طريق اندراجها في حقل دلالي واحد، مما يدل على اعتماده الواضح على هذا النوع من العلاقات

[1] - الأعمال الشعرية 59/1
[2] - السابق 52/1

أكثر من غيره. يرد من ذلك مفردات تتعلق بالحقل والزراعة في نص (قالت الأرض)، حيث يقول في المقطع الحادي عشر:

لا نواعيره تدور ، وإن دارت

فبالبؤس والشقاء تدور

بيدر يسأل الحصاد عن القمح

وحقل يذوي وأرض تبور

وعلى أنة العذاب وآه اليُتم

تعلو مرابع وقصور[1]

نلحظ المفردات الآتية: (نواعير، بيدر، الحصاد، القمح، حقل، أرض، تبور)، ففي هذا المقطع يظهر الشاعر جدب الأرض وعطشها للزرع، ويشير إشارة خاطفة إلى أن حالة البؤس هذه يعيشها بعض الناس، وبالمقابل فإن آخرين ينعمون في القصور ولا يكترثون لأمر غيرهم، وهذا المقطع هو الذي يمهد فيه الشاعر للحديث عن الثورة في المقطع التالي، فالجدب والبؤس يؤدي إلى الثورة والانتفاضة على كل شيء، وإن تضام المفردات السابقة ضمن ذلك الحقل الدلالي يؤكد على أن الظلم الواقع من قبل الطبقات العليا إنما يقع على الأرض حين يقع على الفقراء والبسطاء، فالأرض مرتبطة بهم وهم متعلقون بها. وهكذا يشكل تضام المفردات ضمن حقل دلالي واحد لبنة أساسية تسهم في توالي الأفكار داخل النص وترابطها. والملاحظ أن الحقل الدلالي المتعلق بالأرض والزرع يرد غير مرة في النص ذاته في مقاطع مختلفة، ففي المقطع الثامن عشر ترد المفردات: (أرض، سنابل، حُصاد)، وفي المقطع السابع والعشرين ترد المفردات: (الفلاح، أزرع، قمح، ورد، شوك، حقولي، سنابل، زرعت). وغزارة مفردات هذا الحقل الدلالي تتناسب طردا مع عنوان النص الذي يشير إلى الأرض، وتنتظم أفكاره في تسلسل متدرج.

---

1 - الأعمال الشعرية 19/1

وفي نص آخر بعنوان (أغنية إلى الطفولة) يتغنى الشاعر بالطفولة وما يأمله من مستقبل مشرق لها، وفي الوقت ذاته يتحسر على طفولته التي كانت مليئة بالألم، ومما يرد في الحديث عن ذلك قوله:

أنا بالأمس لي الآهات بيت

ولي الفقر سراج والدم النازف زيت

كنتُ كالظل، كما دار به الفقر يدور

قدمي ليل وأجفاني نور

يا طفولة

يا ربيع الزمن الشيخ وآذار الحياة

وهوى ماضٍ وآت

....

فيغنيك الكفاح

وتغنيك الجراح

ويغنيك الدم البكر الجديد[1]

إذ تبدو المفردات التي تندرج في حقل دلالي واحد يعبر عن الألم وهي: (الكفاح، الجراح، الآهات، الفقر، الدم)، ونجد هذه المفردات موزعة في أنحاء النص، بمثابة خيط رابط يشد النص ويربط أجزاءه معاً، معبراً عن الألم الذي يواجه الطفولة وعليها أن تتغلب عليه لتحظى بمستقبل مشرق جميل.

وفي نص (المشردون)[1] نجد حقلين دلاليين يقودان فكرة النص، الأول الزمان، والثاني هو المكان، حيث نجد كمّاً من الألفاظ يعبر عن الزمان، وذلك في كل من: (العام، أيامنا، الثواني، زمان، الصباح، غداً، غد جديد)، كما

[1] - الأعمال الشعرية 1/54_55

نجد مجموعة أخرى من الألفاظ تعبر عن المكان، وذلك في كل من: (بعيد، بلادكم، الأمام، وراءنا، الدروب، هنا، على هذا التراب، أرضنا). إن فكرة التشرد التي يبحثها هذا النص ترتكز على فكرتي الزمان والمكان، فالمشرد مطرود من منظومتي الزمان والمكان، ويقع خارجهما فهو يعيش على هامش الحياة، حيث لا زمان ولا مكان، ومن ثم يغرق الشاعر النص بالمفردات المتعلقة بهما تعويضاً عن نقصهما في حياة التشرد.

وفي نص (الجدجد) يحاول الشاعر نفي التهم عن نفسه، والتهم يجمعها حقل دلالي واحد، هو الابتعاد عن الدين، حيث ترد المفردات الآتية: (مسجد، ركن، أعبد، جبهتي، حصير)، وهي تعبر عن نوع من التدين يرتبط بدخول المساجد، ويتهم الشاعر بكونه بعيداً عنه، فبماذا يجيب؟. إن الرد يأتي من قبل الشاعر بطريقة العناد الطفولي، والاستخفاف بتلك الاتهامات، فيقول:

ويقولون إنني لست كالغير أعبد

ليس في جبهتي حصير وركن ومسجد

ويقولون: تائه، ويقولون: جُدْجُد

وتساءلت — هل تبخر في وجهي الغد؟

وتذكرتُ أنني كنتُ للشمس أنشد

أنا في الشمس تائه أنا للشمس جدجُد[2]

ومن علاقات التضام الواردة لدى أدونيس (التلازم)، حيث نجد بعض المفردات ترتبط بمفردات أخرى على نحو تلازمي، بحيث ما إن تذكر إحداهما حتى يستدعي الذهن الأخرى تلقائياً، وهذا ما يسهم في ترابط التراكيب. من علاقات التلازم الواردة لديه التلازم بين (القلب) و(الضلوع)، يقول في نص (قالت الأرض) في المقطع السادس:

وحدة نحن يضحك القلب للقلب

---

[1] - الأعمال الشعرية 58/1

[2] - السابق 86/1

وتستلهم الضلوع الضلوعا[1]

في هذا المقطع يتحدث الشاعر بلسان الأرض التي تخاطب أبناءها (الشعب)، في محاولة للتوحد معهم، وتقديم معاني الإيثار والتضحية والحب بينها وبينهم، ويسهم التضام الواقع بين مفردتي (القلب) و(الضلوع) مكررتين في هذا المقطع في ترسيخ فكرة التماهي والتوحد بين الأرض والشعب، فكما أن القلب والضلوع متلازمان لا ينفصلان، فكذلك الأرض والشعب يرتبطان معا ولا يتفرقان.

ومن التلازم ورود مفردتي (سراج) و (زيت) في نص (يقولون إني انتهيت):

يقولون إني انتهيت

ولم يبق في مهجتي

سراجٌ ، ولم يبق زيت

أمر على الورد ما همه

ضحكت له أو بكيت[2]

يرتبط الزيت بالسراج لأنه المادة الأساسية التي تبقيه مشتعلاً، ومن ثم ترتبط التراكيب معا من خلال احتوائها على كل من المفردتين. كما يحصل التلازم بين مفردتي (ربيع) و(آذار) في نص (أغنية إلى الطفولة):

يا طفولة

يا ربيع الزمن الشيخ وآذار الحياة

وهوى ماضٍ وآت[3]

---

[1] - الأعمال الشعرية 17/1
[2] - السابق 49/1
[3] - السابق 54/1_55

فالربيع يكون في شهر آذار، ومن ثم ترتبط المفردات معاً وتلزم إحداها الأخرى، إذ تتعالق الدلالات برابط زمني يحتوي ذلك الموسم فيلزمه، ومن ثم ترتبط التراكيب معاً ويتسق النص الذي يعبر عن الطفولة، وهي ما يصفها الشاعر بربيع الحياة، الموسم الذي يمثل الجمال وينتظر موعد القطاف.

ومن التلازم ارتباط المفردتين (رحم) و(مخاض) في نص (المخاض)، حيث يقول:

عرفتُ: دمي رحم للزمان

وفي شفتيَّ مخاض الحقيقة[1]

وإذا كانت المفردتان ترتبطان معا بطريق التلازم، فإن الشاعر يوظفهما في النص توظيفاً رمزياً مضيفاً دلالات شتى إلى كل منهما، فالحقيقة هي المولود الذي يحمله دمه وبناء على التلازم الحاصل بين (الرحم) و (المخاض)، تنتقل علاقة التلازم إلى (الحقيقة) و(الدم)، حيث دمه الذي يحمل الزمان الجديد، والشفاه التي تنطق بالحقيقة، فالفكرة الناتجة أن العهد الجديد مرتبط بالجرأة في قول الحقيقة وهو ما يخدم فكرة النص الأساسية التي تدور حول الألم الناتج عن ولادة العهد الجديد.

ومن التلازم الذي تكرر في أكثر من نص لدى أدونيس التلازم بين (الغيم) و (الرياح) تارة، و(الغيم) و(المطر) تارة أخرى، في نص (أمطار) يقول أدونيس:

أمسِ رأيناه وفي دربه

من عرق النهار فَوّار

يعود للراحة في صدره

غيم وفي كفيه أمطار[2]

---

[1] - الأعمال الشعرية 73/1

[2] - السابق 66/1

فالغيم يقتضي نزول المطر، والتلازم بينهما تنتج عنه فكرة يفهم منها أن ذلك المزارع سيلقى نتاج تعبه ثمراً جنياً تماماً كالغيمة التي تمتلئ ثم تمطل. وفي تلازم آخر يقرن الشاعر بين الغيم والريح أو الرياح وذلك في نصي (عرافة) و(صورة وصفية)، في نص (عرافة) يقول:

تنظر فالأحاجي

تضيء كالسراج

كأنها تعلقت

بهدب الزمان

فهي مع الصباح

والغيم والرياح

والصعب والمتاح

عقدة كل آن[1]

ومعلوم أن الرياح هي التي تحرك الغيم فتهطل مطراً ومن ثم كان التلازم بينهما. وفي نص (صورة وصفية) يقول أدونيس:

كان في مثل طلعة الصبح

عيناه اكتشاف ووجهه تسبيح

خلجت مرة يداه، فمرّت

غيمة، واصحت مع الغيم ريح[2]

---

[1] - الأعمال الشعرية 78/1

[2] - السابق 91/1

ونجد هنا أن الدلالة تتخذ منحى سلبياً في هذا النص، حيث يقتضي اتّجاهُ الغيم اتجاهَ الريح، فالعلاقة بينهما طردية، ما إن توجد إحداهما حتى توجد الأخرى، وما إن تختفي إحداهما حتى تختفي الأخرى كذلك، وفي هذا النص يصف الشاعر لحظة توقف الحياة عند أحدهم، وما تبع ذلك من اتّجاه الغيم مع الريح.

إن علاقة التلازم كما لحظنا تلقي بظلالها على السياق المحيط، فتسير معه وتستمد كثافتها من اتساقها مع دلالة النص، وقد لحظنا أن الشاعر خبير بتوظيفها لخدمة نصه. ومن علاقات التضام المستعملة لدى أدونيس (التباين)، حيث الجمع بين الشيء ونقيضه مما يبرز دلالتيهما، يقول في نص (قالت الأرض) في المقطع الرابع عشر:

رب نور كان الحياة لشعب

لمحته عين الظلام سوادا[1]

حيث التقابل بين (النور) في السطر الأول و(الظلام) في السطر الثاني، والفكرة التي يقدمها السطران عدم قدرة البعض على تمييز النور، والمقصود به الطريق الصحيح. فأي طريق وأي نور يقصده أدونيس؟! إذ يقول في المقطع السابق:

عبثا لن تمد جلجلة البغي

شفاةً ندابة أو منابر

ليس إلا أن ننسج الحب رايات

وأن نرفع النفوس منائر[2]

إنه يقصد (الحب) الذي يسمو بالنفوس فيريها النور نوراً والظلام ظلاماً أو سواداً حالكاً، ويؤكد أدونيس على أن ذلك الحب هو وحده القادر على زلزلة البغي لا (المنابر)!! ودلالة ذلك واضحة، حيث الفكر العلماني الذي يقصي الدين عن الحياة، ويحجمه ويقصر دوره على العبادة فقط، ومن ثم نفهم من ذلك أن الشاعر أراد بالنور الطريق الذي يبتعد عن الدين في سيره نحو التغيير، ويأمل أن يرى الشعب ذلك الأمر نوراً، لا أن يروه سواداً..!!

---

[1] - الأعمال الشعرية 21/1

[2] - السابق 20/1

ومن التضام بين (النور) و (الظلام) ما ورد في المقطع السابع من نص (قالت الأرض):

بعضي الفجر ، بعضي النور والحب

فما مَرَّ في كياني ظلامٌ

إن أكن نمت مرة، فلأعماقي

دوي مجلجل لا ينامُ[1]

وهو مما يرد على لسان الأرض، حيث تنفي الأرض عن نفسها الظلام، وإنما هي مؤلفة من (فجر، ونور، وحب) وهي جميعاً مفردات إيجابية يلصقها الشاعر بالأرض، وينفي عنها السلبي (الظلام). ومن علاقات التباين التي تشكل التضام جمعه بين (ليل) و (نور) في نص (أغنية إلى الطفولة):

كنتُ كالظل كما دار به الفقر يدور

قدمي ليل وأجفاني نور[2]

وإذا كان القارئ يستطيع أن يميز بسهولة بين المتباينين (ليل) و(نور) فهما على طرفي نقيض، فهل يستطيع أن يكتشف ما ترمز له (القدم) التي قرنت بال (ليل)، وما ترمز له (الأجفان) التي قرنت بال (نور) ؟! وما الذي جعلهما متقابلين؟! من الواضح أن أحدهما في الأسفل والآخر في الأعلى، لكن هذا وحده ربما ليس كافياً للتفسير، ولربما كانت الأقدام ترمز للسعي الدؤوب في سبيل الوصول للهدف، ومن ثم مثلت التعب والألم والنصب، وهو ما جعله يقرنها بالظلام، وبالمقابل فالأجفان ترمز للحلم وما يحمله من سعادة ترافقه. ومن هنا يفهم القارئ سر التقابل بين القدم والأجفان، واقتران الأولى بالليل، والثانية بالنور، إذ إن مرحلة السعي والتعب والكفاح تقابل مرحلة الحلم وسعادته.

ومن علاقات التباين ما ورد في نص (يقولون إني انتهيت)، يقول أدونيس:

---

[1] - الأعمال الشعرية 1/17_18

[2] - السابق 1/54

يقولون إني انتهيت

ولم يبق في مهجتي

سراج، ولم يبق زيت

أمر على الورد، ما همه

ضحكت له أو بكيت؟

وللورد في ناظري

وفي خاطري

صباح محوت به وانمحيت

أحب أنا، كم أحب جمالي

وأعبد فيه ضلالي

فيا ما هديتُ به واهتديت

ظمئت متى يا دمي يا شبابي

تقول، ارتويت؟

ظمئت إلى موعد

وقفت عليه غدي

ظمئت لقلب فسيح عميق

أفجره شعلا في طريقي

وأخزنه في عروقي

وأتركه بين حي وميت

ظمئت متى يا دمي يا شبابي

تقول ارتويت؟

يقولون إني انتهيت

ولي الأرض، لي زهوها، ولي كبرها

تجرحني راحتاها ويعبدني صدرها

إذا شوكها عافني تخطفني زهرها

يقولون إني انتهيت

ولي الأعصر

إذا جئت في بالها تسكر

يقولون إني انتهيت

وفي كل درب

يصفق لي ألف قلب

ويضحك ظل وبيت

شربت أنا كل قلب

شربت كأني انتشيت

وقلت أنجبل

يا وجودي ، وكن ما اشتهيت[1]

في هذا النص نجد أزواجاً من المتباينات، فلدينا (ضحكت، بكيت)، (حي، ميت)، (شوكها، زهرها)، (ظمئت، شربت)، والأزواج الثلاثة الأولى نجد التضام فيها قصير المدى، حيث يذكر المتباينان قريبين من بعضهما، أما الزوج الأخير (ظمئت، شربت) فيبدو تأثيره بعيد المدى، حيث يرد (ظمئت) أربع مرات في وسط النص، وفي الربع الأخير منه ترد (شربتُ) مكررة مرتين، وهذا عامل مؤثر بوضوح في عملية الترابط النصي، حيث يصل آخر النص بوسطه من خلال التباين بين المفردتين، مما يخلق نوعاً من الاتساق النصي. ومن علاقات التضام ما يأتي فيه جزءان، يكونان مع أجزاء أخرى صورة كلية. في نص (قالت الأرض) في المقطع الثلاثين، يقول:

سويت من رحابها الخضر أجفاني

وقدت جوانحي ويدايا[2]

نجد المفردات (أجفاني، جوانحي، يداي) هي بمثابة أجزاء تكون الجسد الكلي، وهي مكونة من رحاب الأرض الخضر. وفي نص (صورة وصفية) يقول:

كان في مثل طلعة الصبح

عيناه اكتشاف ووجهه تسبيح

خلجت مرة يداه، فمرّت

غيمة واتّحت مع الغيم ريح[3]

---

1 - الأعمال الشعرية 1/49_50
2 - السابق 1/28
3 - السابق 1/91

نرى المفردات الآتية: (عيناه، وجهه، يداه) وهي أجزاء تكون الجسد الكلي للمرجع الإشاري الخارجي الذي يدور حوله النص، وتضام هذه المفردات إضافة إلى كونه يسهم في الترابط والاتساق النصي، فإنه يعطي بعض ملامح ذلك المرجع الإشاري لتكتمل صورته في ذهن المتلقي.

وإذا كانت الأمثلة السابقة تعرض لعلاقة جزء بجزء، فإن أمثلة أخرى وردت كانت تجمع الجزء مع الكل، في نص (العباءة)، يقول: في بيتنا عباءة

مرمية مبعثرة

تشدني لسقفه

لطينه للحجرة[1]

إن (السقف والطين) أجزاء من (الحجرة)، وتضام المفردات على هذا النحو يسهم في رسم صورة كلية تحتفي بالتفاصيل وتبرزها إضافة إلى ذكر العنصر الكلي، وهو أمر يدعم الاتساق النصي، حيث تبدو للمتلقي المشاهد واضحة وبارزة فيبني عليها ما يأتي من بعد داخل النص.

وآخر نوع من علاقات التضام ما يأتي في سلسلة مرتبة، وهو قليل الورود، والملاحظ أنه قد يأتي على نحو تدرجي من الأصغر إلى الأكبر، يقول في نص (حجر الضوء):

يغطي حروفي ضباب

وفي كلماتي عتمة[2]

حيث التضام بين (حروفي) و(كلماتي) يجمع بين السطرين الشعريين ويربط بينهما. ومنه ما لا يلتزم بالتدرج السابق، وذلك في مثل قوله في المقطع الحادي والثلاثين من نص (قالت الأرض):

أنا جيل في أمتي، وأنا فرد

---

[1] - الأعمال الشعرية 67/1
[2] - السابق 81/1

من الجيل، بل أنا كل جيل

أينما كنتُ، كنتُ في صدرها أحيا

وفي روحها الكبير الأصيل[1]

حيث نجد المفردات الآتية: (فرد، جيل، أمة) وهي تمثل تسلسلاً متدرجاً، يحاول الشاعر أن يحتويه على نحو غير متدرج فهو يقول إنه (جيل)، ثم يعود فيقر بأنه (فرد من الجيل)، ثم يعود فيزعم أنه (كل جيل)!! وعلى الرغم من تضام المفردات في هذين السطرين، فإن هذا التشتت والتخبط لا يمكن تفسيره إلا على سبيل المبالغة والتفاخر غير المنطقي حين يجمع الأجيال (أي الأمة) كلها في نفسه وحده، فهل الأمة هي أدونيس وحده !!

ومن تضام السلسلة المرتبة ما ورد في نص (العباءة)، حيث يقول:

في بيتنا عباءة

فصلها عمر أبي

خيطها بالتعب[2]

حيث يفهم المتلقي العلاقة التدريجية بين (فَصَّل) و(خَيَّط) والتسلسل الحاصل بينهما، واقتران ذلك بـ (عمر أبي) و(التعب)، كما يلاحظ الاتساق الناتج عن الجمع بين المفردتين.

وبعد.. فقد لحظنا كيف احتوت نصوص أدونيس على مواضع التضام، ووردت بعلاقاتها المختلفة، وأثر ورودها في الاتساق النصي، وقد تفاوت عددها من علاقة إلى أخرى، وتفاوتت نسبتها تبعاً لذلك. وجدير بالذكر أن بعض نصوصه خلت تماماً من ملمح التضام، وذلك في كل من النصوص الآتية: (الموت، أغنيتان للموت، هوى ريشتي، وحدة، الأشياء، عند نجمين)، على حين احتوى بعضها على نسبة عالية منه.

---

[1] - الأعمال الشعرية 29/1

[2] - السابق 67/1

ثالثاً.. الموازنة بين الشاعرين:

جدول علاقات التضام عند أبي ريشة:

علاقات التضام	عددها	نسبتها
التباين	73	%47,5
الاشتراك في الحقل الدلالي	39	%25,5
الجزء للجزء	24	%15,5
التلازم	16	%10,5
الدخول في سلسلة مرتبة	2	%1
المجموع	154	

جدول علاقات التضام عند أدونيس:

علاقات التضام	عددها	نسبتها
الاشتراك في الحقل الدلالي	76	%39
التلازم	44	%23
التباين	41	%21
الجزء للجزء	15	%8
الجزء للكل	8	%4
الدخول في سلسلة مرتبة	9	%5
المجموع	193	

يلحظ المتتبع لعلاقات التضام في شعر الشاعرين فروقاً في العدد الذي ترد فيه تلك العلاقات في شعر كل منهما، حيث يرتفع العدد في شعر أدونيس عنه في شعر أبي ريشة، إذ يبلغ 193 موضعاً، في حين يبلغ عند أبي ريشة 154 موضعاً. وفيما يتعلق بفاعلية التضام في عملية التماسك النصي، فالملاحظ أن وروده في شعر كليهما كان يسهم على نحو واضح في تماسك النصوص واتساقها، وإيجاد رابط أو خيط يجمع النص ويلملم شتاته.

وفيما يتعلق باهتمام كل منهما بنوع من أنواع تلك العلاقات فالملاحظ أن التباين يحتل المركز الأعلى لدى أبي ريشة، حيث تبلغ نسبته 47,5% قياساً إلى بقية أنواع علاقات التضام، يليه الاشتراك في حقل دلالي واحد، إذ بلغ 25,5%. أما أدونيس فإن الاشتراك في حقل دلالي واحد هو الأعلى والأبرز لديه، إذ بلغت نسبته 39%، تليه علاقة التلازم التي وردت بنسبة 23%، وأما التباين فقد ورد بنسبة 21% فحسب.

خلاصة الباب الثالث

1- بدا الفرق كبيراً بين الشاعرين في مواضع التكرير، إذ ورد كثيفاً وغزير العدد لدى أدونيس، أما لدى أبي ريشة فقد كان متوسط الغزارة.

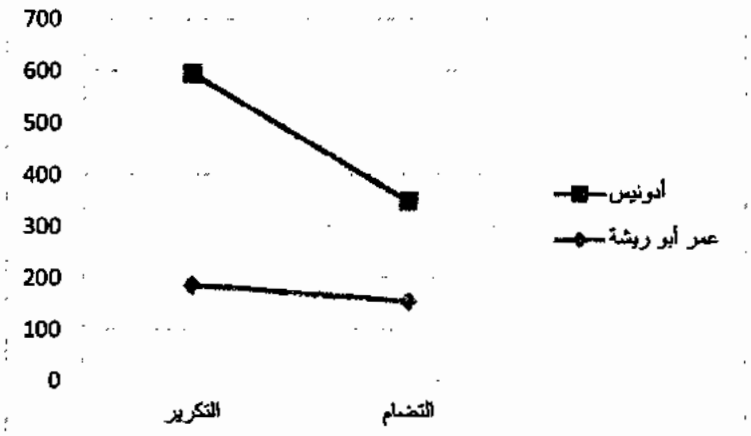
2- كان التكرير مسهماً على نحو فاعل في عملية التماسك النصي في جميع مواضعه لدى أبي ريشة، أما لدى أدونيس فقد كان مسهماً في بعض المواضع، وغير فاعل في كثير منها.

3- احتل تكرير المفردات النسبة الأعلى لدى كل منهما، يليه تكرير الجذر اللغوي، ثم تكرير الترادف وشبهه. وقد ارتفعت نسبة تكرير القالب اللغوي لدى أبي ريشة عنه لدى أدونيس، في حين تساوت نسبة تكرير التراكيب لدى كل منهما.

4- يرتفع عدد علاقات التضام لدى أدونيس عنه لدى أبي ريشة، ويتشابهان فيما يتعلق بفاعلية التضام في عملية التماسك النصي. إذ كان التضام فاعلاً في شعر كليهما، ومؤدياً دوره في اتساق النصوص.

5- يحتل التباين المركز الأعلى لدى أبي ريشة، يليه الاشتراك في حقل دلالي واحد. أما أدونيس فقد كان الاشتراك في حقل دلالي واحد هو الأبرز والأعلى لديه، تليه علاقة التلازم، ثم علاقة التباين.

6- يشرح الرسم البياني الآتي الفروق بين الشاعرين فيما يتعلق بأدوات الاتساق المعجمي:



الباب الرابع

أدوات الترابط النصي بين قصيدتي (نسر) و(كلمات)

الفصل الأول: تحليل نص (نسر) لعمر أبي ريشة

الفصل الثاني: تحليل نص (كلمات) لأدونيس

الموازنة بين النصين

الفصل الأول

تحليل نص (نسر) لعمر أبي ريشة

النص:

أصبح السفح ملعباً للنسور فاغضبي يا ذرى الجبال وثوري

إن للجرح صيحةً فابعثيها في سماع الدنى فحيح سعير

واطرحي الكبرياء شلواً مدمى تحت أقدام دهرك السكير

لملمي يا ذرى الجبال بقايا النسر وارمي بها صدور العصور

إنه لم يعد يكحل جفن النجم تيهاً بريشه المنثور

هجر الوكر ذاهلاً وعلى عينيه شيء من الوداع الأخير

تاركاً خلفه مواكب سحب تتهاوى من أفقها المسحور

كم أكبت عليه وهي تندي فوقه قبلة الضحى المخمور

****

هبط السفح طاوياً من جناحيه على كل مطمح مقبور

فتبارت عصائب الطير ما بين شرود من الأذى ونفور

لا تطيري جوابة السفح فالنسر إذا ما خبرته لم تطيري

نسل الوهن مخلبيه وأدمت متكبيه عواصف المقدور

والوقار الذي يشيع عليه فضلة الإرث من سحيق الدهور

******

وقف النسر جائعاً يتلوى فوق شلو على الرمال نثير

وعجاف البغاث تدفعه بالمخلب الغض والجناح القصير

فسرت فيه رعشة من جنون الكبر واهتز هزة المقرور

ومضى ساحباً على الأفق الأغبر أنقاض هيكل منخور

وإذا ما أتى الغياهب واجتاز مدى الظن من ضمير الأثير

جلجلت منه زعقة نشت الآفاق حرى من وهجها المستطير

وهوى جثة على الذروة الشماء في حضن وكره المهجور

******

أيها النسر هل أعود كما عدت.. أم السفح قد أمات شعوري؟![1]

البنية الكلية:

يمثل هذا النص لوحة فنية يسرد فيها الشاعر قصة (نسر) وصل إلى مرحلة من الضعف، فترك الأعالي التي كان معتادا أن يحلق فيها إلى السفوح المنخفضة، ضعفا منه وتخاذلا، وإذ ذاك تبدأ الطيور الضعيفة التي كانت تخافه سابقا، بدفعه واستضعافه، ومحاولة إذلاله، ومن ثم تثور كبرياؤه، ويقرر أن يتحامل على نفسه وضعفه ليطير مستهلكا ما تبقى

[1] - الأعمال الشعرية الكاملة 1/143_145

من بقايا قوة لديه، عائدا نحو وكره العالي المرتفع، ليموت هناك عزيزا شامخا، رافضا الذلة، ويتساءل الشاعر: هل علي أن أفعل كما فعل النسر؟ ويأتي الاستدراكة مجيبا بأن طول بقائه في السفح قد أمات لديه الشعور والأنفة والكبرياء.

البنى الصغرى:

يتكون هذا النص من أربعة مقاطع كل منها يمثل بنية جزئية، وتتآلف هذه البنى الجزئية معا لتكون البنية الكلية الكبرى. في المقطع الأول الذي يمتد من البيت الأول إلى البيت الثامن يطرح الشاعر الفكرة الأولية، الحقيقة الصادمة لوعي القارئ (أصبح السفح ملعبا للنسور)، تلك الحقيقة التي تخالف الأصل والتوقعات، فالنسور مكانها الأعالي وليس السفوح..! وهو ما يقتضي غضب الجبال وثورتها وصيحة تشتعل سعيرا.. وجموحا غاضبا يأخذ ما تبقى من النسر ليرمي به العصور التي أفضت به إلى ما آل إليه. ويسترسل الشاعر في وصف ما كان عليه النسر سابقا من العلياء والتيه، وكيف انتهى ذلك الآن، حيث هجر النسر ذلك كله حزينا ذاهلا، ويمكننا أن نضع عنوانا لهذه البنية هو (الصدمة).

أما المقطع الثاني فتشكلت الأبيات من التاسع حتى الثالث عشر، ويحكي فيه الشاعر حال النسر عندما هبط إلى السفح جائعا، بيد أن الطيور الصغيرة ما علمت بعد بحاله، فراحت تطير هنا وهناك ذعرا منه، ظانة أنه سوف يهاجمها، ويخاطبها الشاعر قائلا: لا تطيري فإنك لو علمت بحاله الضعيف الواهن فلن تخافي منه ولن تشردي، لقد أصبحت مخالبه ضعيفة غير قاطعة، وما الوقار البادي على مظهره إلا فضلة إرث من آبائه وأجداده، وعنوان هذه البنية هو (الضعف).

وأما المقطع الثالث فيمتد من البيت الرابع عشر حتى العشرين، وفيه صلب الموقف الذي يعالجه النص، ويمكننا أن نعده ذروة النص وحبكته، حيث يصور فيه الشاعر النسر الذي أصبح مثار سخرية الطيور، حتى أن البغاث (وهو طير صغير ضعيف) يحاول دفعه وإيذاءه، وإذ ذاك تثور كرامة النسر وكبرياؤه وأنفته، ويقرر أن يستجمع بقايا قوته ويتحامل على نفسه ليطير نحو الأعالي عائدا نحو وكره صارخا صرخة الموت والكبرياء، وقد أطلقنا على هذه البنية عنوان: (صرخة الكبرياء).

أما المقطع الأخير ويمثله البيت الأخير وحده، فيمثل بنية (الإسقاط)، حيث يُسْقِط الشاعر قصة النسر على نفسه، متسائلا : هل عليه أن يفعل كما فعل النسر؟! ويجيب نفسه بـ (أم) المنقطعة التي أتت بمعنى (بل): أم السفح قد أمات

شعوري! إن النسر محور النص هو الرمز والمثل الذي يتطلع الشاعر إليه، حيث يمثل العزة والأنفة في زمن ضعفت فيه الأمة وتخاذلت وركنت إلى الذل والهوان، وكأني به يستحث الأمة لتحذو حذوه، وتنهل منه شيئا من كبريائه.

أدوات الاتساق النصي في (نسر):

أولاً.. الإحالة:

تعد الإحالة من أهم وسائل سبك النص وأكثرها شيوعاً، وقد عدها (ديبوجراند) من دواعي الكفاءة النصية التي يقصد بها "صياغة أكبر كمية من المعلومات بإنفاق أقل قدر من الوسائل"[1]، ويعرفها بأنها: "العلاقة بين العبارات والأشياء والأحداث والمواقف في العالم الذي يدل عليه بالعبارات ذات الطابع البدائلي في نص ما"[2]. وتحقق الإحالة مبدأين رئيسيين[3]:

1. مبدأ الاقتصاد والثبات المعنوي، حيث إن استخدام الإحالة بألفاظ كنائية إنما هو من قبيل الاختصار والإيجاز والتكثيف.
2. مبدأ الدقة الدلالية، حيث يشير اللفظ الكنائي إلى ذات أو معنى أو شيء سابق دون تكراره، حيث إن تكراره قد يؤدي إلى لبس حين يتعدد في النص الواحد. يقول ابن يعيش: "وإنما أتي بالمضمرات كلها لضرب من الإيجاز، واحترازاً من الإلباس، فأما الإيجاز فظاهر، لأنك تستغني بالحرف الواحد عن الاسم بكماله، فيكون ذلك الحرف كجزء من الاسم، وأما الإلباس فلأن الأسماء الظاهرة كثيرة الاشتراك... وليس للأسماء الظاهرة أحوال تفترق بها إذا التبست... والمضمرات لا لبس فيها"[4].

ويؤكد اللغويون المحدثون على دور السياق في معرفة مرجعية الضمير، خاصة إذا كان الضمير مرجعيته غامضة أو خارجية، حيث تعتمد المرجعية الخارجية على سياق الحال[5]. ولقد أسهمت الإحالة الضميرية من خلال تنوعها بين غائب ومخاطب متكلم في جمع بُنى هذا النص وسبكها واتساقها، كما بدت كثيفة وغزيرة فيما يتعلق بضمائر الغياب

---

1 - النص والخطاب والإجراء، ديبوجراند. ترجمة: تمام حسان 299

2 - السابق: 320

3 - في لسانيات النص، د. أيمن محمود موسى. عالم الكتب. القاهرة ط1 2016م ص 45-46

4 - شرح المفصل: ابن يعيش 84/3

5 - الترابط النصي في ضوء التحليل اللساني. خليل بن ياسر البطاشي. دار جرير للنشر والتوزيع. عمان_الأردن ط1 2009م ص 167

متوسطة الكثافة في جانب الخطاب، وقليلة في إطار التكلم، وهو ما يتناسب طرداً مع فكرة القصيدة وبنيتها الكلية التي تدور على نحو قصصي محوره (نسر) يتم الحديث عنه بصيغة الغائب، ويشكل مرجعاً إشارياً مفسراً لكثير من الإحالات الواردة.

وتمثل العناصر التي تحيل إلى (النسر) نسبة مرتفعة قياساً إلى العناصر التي تحيل إلى المراجع الإشارية المفسرة الأخرى داخل النص. فعلى حين تشكل العناصر المحيلة إلى (النسر) 56%، تأتي المراجع الإشارية الأخرى في مرتبة أقل من حيث الأهمية، ومن ثم من حيث عدد العناصر المحيلة إليها، إذ نرى عبارة (ذرى الجبال) التي تأتي في المرتبة الثانية من حيث الأهمية، وتشكل العناصر المحيلة إليها 16% من مجموع الإحالات، وبعدها نرى عبارة (مواكب سحب) التي تشكل العناصر المحيلة إليها 11.5%، و(عصائب الطير) ترد الإحالات إليها بنسبة 7%. وترد العناصر المحيلة إلى ذات الشاعر بنسبة 4.5%، أما كل من (صيحة الجرح) و(بقايا النسر) فترد العناصر المحيلة إليها بنسبة 2.5%. وفيما يأتي نفصل القول في كل مرجع من المراجع الإشارية.

1- المرجع الإشاري الأول (النسر):

المرجع الإشاري	العنصر المحيل	نوعه	رقم البيت	نوع الإحالة	ملاحظات
(النسر) المذكور في البيت الرابع	الهاء في :إنه	غائب	5	نصية قبلية	قريبة المدى
	ريشه	غائب	5	نصية قبلية	قريبة المدى
	عينيه	غائب	6	نصية قبلية	قريبة المدى
	خلفه	غائب	7	نصية قبلية	قريبة دمالمدى
	عليه	غائب	8	نصية قبلية	قريبة المدى
	فوقه	غائب	8	نصية قبلية	قريبة المدى
	ضمير مستتر (هو) في: هجر	غائب	6	نصية قبلية	قريبة المدى
	هبط	غائب	9	نصية قبلية	بعيدة المدى
	الهاء في: جناحيه	غائب	9	نصية قبلية	بعيدة المدى
(النسر) المذكور في البيت	الهاء في: خبرته	غائب	11	نصية قبلية	قريبة المدى

الحادي عشر	مخلبيه	غائب	12	نصية قبلية	قريبة المدى
	منكبيه	غائب	12	نصية قبلية	قريبة المدى
	عليه	غائب	13	نصية قبلية	قريبة المدى
(النسر) المذكور في البيت الرابع عشر	ضمير مستتر (هو): في يتلوى	غائب	14	نصية قبلية	قريبة المدى
	اهتز	غائب	16	نصية قبلية	قريبة المدى
	مضى	غائب	17	نصية قبلية	قريبة المدى
	أتى	غائب	18	نصية قبلية	قريبة المدى
	اجتاز	غائب	18	نصية قبلية	قريبة المدى
	هوى	غائب	20	نصية قبلية	قريبة المدى
	الهاء في: تدفعه	غائب	15	نصية قبلية	قريبة المدى
	فيه	غائب	16	نصية قبلية	قريبة المدى
	منه	غائب	19	نصية قبلية	قريبة المدى
	وكره	غائب	20	نصية قبلية	قريبة المدى
(النسر) المذكور في البيت الحادي والعشرين	التاء في : عدتَ	مخاطب	21	نصية قبلية	قريبة المدى
المجموع	24				

تتركز الضمائر المحيلة إلى (النسر) في هذا النص في ضمائر الغائب، حيث بلغت عناصر الإحالة إليه أربعة وعشرين عنصراً، أحدها ضمير مخاطب والثلاثة والعشرون الباقية ضمائر غياب، حيث دار الحديث عن (النسر) في النص بصيغة الغائب في أغلبه، إلا ما كان في البيت الأخير، حيث جرد الشاعر من (النسر) مخاطبا وجه إليه كلامه وخاطبه وجهاً لوجه. وفيما يتعلق بضمائر الغائب فلقد تراوحت بين الهاء المتصلة في خمسة عشر موضعاً، والضمير المستتر في الفعل (هو) في ثمانية مواضع، أما ضمير المخاطب الذي ورد مرة واحدة فقد أتى بصيغة تاء الفاعل المتصلة بالفعل الماضي. وفيما يتعلق بالوظيفة النحوية التي قام بها كل عنصر منها، فقد أتى مضافا إليه في عشرة مواضع، كما أتى مجرورا بحرف الجر في ثلاثة مواضع، وفاعلاً في تسعة مواضع، ومنصوباً لكونه اسماً لـ (إن) في موضع، ومفعولاً به في موضع واحد

كذلك. ولقد توزع ورود الإحالات إلى (النسر) في مقاطع النص، حيث ورد منها في البنية الأولى (الصدمة) سبعة عناصر، وفي البنية الثانية (الضعف) وردت ستة عناصر، أما البنية الثالثة (كبرياء الموت) فقد احتوت على عشرة عناصر، واحتوت البنية الأخير(الإسقاط) على عنصر واحد فحسب.

والملاحظ أن الإحالات إلى (النسر) كانت جميعاً نصية داخلية قبلية، مرجعها الإشاري مذكور داخل النص، ولا يخفى ما لهذا من أثر في سبك النص ووضوح دلالة الإحالات، حيث تحقق الإحالة النصية درجة عالية من تماسك النص، وتآخذ المكونات النصية واتساقها[1]، وذلك على العكس من الإحالات المقامية التي تؤدي كثرتها إلى ضعف الاتساق. ومن الجدير ذكره أن المرجع الإشاري (النسر) قد تكرر وروده في النص أربع مرات، كما هو واضح في الجدول السابق، وفي كل موضع كان التكرار يسهم في شد خيوط الإحالات إليه، واتساق الفكرة ووضوحها، ومن ثم فإن القارئ لا يعاني في فهم المقصود من الإحالات، إذ كانت بالغة الوضوح غير مشكلة في الفهم، ولا تلتبس على القارئ.

ولقد كانت العناصر الإحالية لـ (النسر) قريبة المدى، ومتصلة بمرجعها الإشاري إلا في موضعين حيث أحالت الضمائر إلى المرجع الإشاري المذكور في المقطع السابق، وذلك في البيت التاسع الذي يمثل بداية المقطع الثاني:

هبط السفح طاويا من جناحيه على كل مطمح مقبور [2]

حيث تحيل ضمائر الغائب في كل من (هبطـ جناحيه) إلى (النسر) المذكور في المقطع الأول، ومن ثم عددنا الإحالة بعيدة المدى، وقد أسهمت في ربط المقاطع معاً، كما لم تكن مشكلة في الفهم، إذ يدل السياقُ القارئَ أن المقصود بها هو ذلك (النسر) محور الحديث في النص.

وتمثل بعض المراجع الإشارية رموزاً لقيمة أخرى أعلى. ومن يقرأ شعر أبي ريشة بتمعن يجد أن قضايا الأمة كانت تحتل دائما المساحة الأكبر من اهتمامه في شعره، تلك الأمة التي أصابها الضعف والفتور وتكالبت عليها الأعداء تنهشها من كل جانب. لقد كانت هذه الأمة في السابق عالية الهمة، لا ترضى إلا بالأعالي موطناً ومكانة، لكنها ضعفت وشاخت، فأصبحت عاجزة عن الدفاع عن نفسها، واستأسد عليها الأعداء واستنسروا. ونرى أن (النسر) في هذا النص يمثل رمزاً للأمة العربية والإسلامية، التي كانت ترزح تحت وطأة الاستعمار في ذلك الوقت. لقد أنتج الشاعر نص (نسر)

---

1 ـ تحليل الخطاب. براون ويول. ترجمة: محمد لطفي الزليطني ومنير التريكي. جامعة الملك سعود. الرياض 1997م ص 230

2 ـ الأعمال الشعرية الكاملة 144/1

عام 1938م، وآنذاك كانت سوريا خاضعة للانتداب الفرنسي، وقد بذلت الكتلة الوطنية جهودها لنيل الاستقلال عام 1936م، وتمت معاهدة بينهم وبين الانتداب الفرنسي تنص على الاستقلال، بيد أن المعاهدة احتوت على بنود تقيده وتجعله ناقصاً، فلم يقتنع بها شاعرنا، وانتقدها غير مرة في نصوصه، وأنتج نص (نسر) في الحقبة اللاحقة لهذه المعاهدة[1]. إنه يرى أن الأمة ما كانت لترضى مثل تلك المعاهدات لو أنها مازالت على سابق عهدها من القوة والرفعة والعزة، وإنه لينتظر منها صرخة تشبه صرخة (النسر) تثور فيها لكبريائها رفضاً للذلة والهوان الواقع عليها.

2 – المرجع الإشاري الثاني (ذرى الجبال):

وفيما يأتي جدول يوضح مواضع الإحالة إليه:

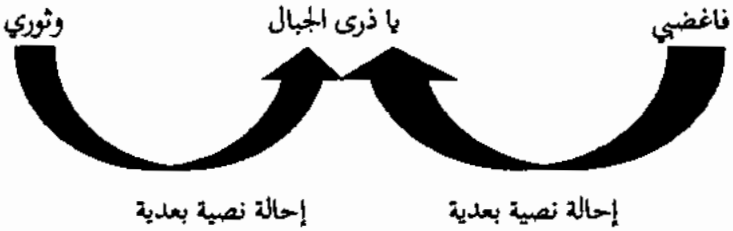
المرجع الإشاري	العنصر المحيل	نوعه	رقم البيت	نوع الإحالة	ملاحظات
(ذرى الجبال) المذكورة في البيت الأول	ياء المخاطبة في: اغضبي	مخاطب	1	نصية بعدية	قريبة المدى
	ثوري	مخاطب	1	نصية قبلية	قريبة المدى
	ابعثيها	مخاطب	2	نصية قبلية	قريبة المدى
	اطرحي	مخاطب	3	نصية قبلية	قريبة المدى
	الكاف في: دهرك	مخاطب	3	نصية قبلية	قريبة المدى
(ذرى الجبال) المذكورة في البيت الرابع	ياء المخاطبة في: لملمي	مخاطب	4	نصية بعدية	قريبة المدى
	ارمي	مخاطب	4	نصية قبلية	قريبة المدى
المجموع	7				

تمثل عبارة (ذرى الجبال) مواطن القوة والرفعة التي وصلت إليها الأمة/النسر سابقاً، إذ يطلب إليها الشاعر أن تثور غضبا لما وصل إليه الحال. وهو إذ يوجه الحديث إليها بصيغة المخاطب فإنه يجرد منها كائناً حياً يخاطبه وينفث فيه الروح

[1] - الأعمال الشعرية الكاملة 1/ 144

ليشاركه حزنه وصدمته. وقد بلغت الضمائر المحيلة إليها سبعة ضمائر، وردت جميعاً بصيغة المخاطب، وقد تراوحت ما بين ياء المخاطبة في ستة مواضع، وكاف المخاطبة في موضع واحد. وقد اتخذت ياء المخاطبة وظيفة الفاعل في المواضع التي وردت فيها، مما يوحي برغبة الشاعر في أن يجعلها فاعلة صانعة للحدث، أما كاف المخاطبة فقد وردت مضافا إليه في الموضع الوحيد الذي وردت فيه محيلة على (ذرى الجبال).

وقد تركز ورود الإحالات إلى (ذرى الجبال) في المقطع الأول الذي يمثل بنية (الصدمة)، حيث يطلب الشاعر من المرجع الإشاري (ذرى الجبال) أن يشاركه مشاعر الغضب والحزن والصدمة، ومن ثم يمثل ذلك المرجع شريكاً معنوياً مؤازراً للشاعر في عمق التجربة الشعورية للصدمة. والملاحظ أن الإحالات إلى (ذرى الجبال) كانت جميعا نصية داخلية بعدية في موضعين، وقبلية في خمسة مواضع، ونمثل لذلك بالآتي:



إذ يبدأ الشاعر بالإحالة المتمثلة في ياء المخاطبة في (اغضبي)، ويعين المرجع الإشاري المفسر من خلال النداء (يا ذرى الجبال) ويكمل خطابه الموجه إليه مستعملاً الإحالة المتمثلة في ياء المخاطبة في (ثوري) ومن ثم كانت الأولى بعدية، والثانية قبلية. ومن الجدير بالذكر أن المرجع الإشاري (ذرى الجبال) قد تكرر وروده في النص مرتين، وفي كلا الموضعين كان التكرار يسهم في شد خيوط الإحالات إليه، واتساق النص وسبكه. كما كانت الإحالات جميعاً قريبة المدى واضحة الدلالة، سهلة الفهم على المتلقي.

3- المرجع الإشاري الثالث (مواكب سحب):

المرجع الإشاري	العنصر المحيل	نوعه	رقم البيت	نوع الإحالة	ملاحظات
	ضمير مستتر (هي) في: تتهاوى	غائب	7	نصية قبلية	قريبة المدى
	(ها) في: أفقها	غائب	7	نصية قبلية	قريبة المدى

(مواكب سحب) المذكورة في البيت السابع	ضمير مستتر (هي) في: أكبت	غائب	8	نصية قبلية	قريبة المدى
	ضمير منفصل (هي)	غائب	8	نصية قبلية	قريبة المدى
	ضمير مستتر (هي) في: تندّى	غائب	8	نصية قبلية	قريبة المدى
المجموع	5				

وردت عبارة (مواكب سحب) في البيت السابع من النص، وهي كسابقتها تعبر عن مواضع الرفعة والعلى في سابق العهد، فالسحب مكانها الأعالي مع السماء، وهناك كان (النسر) يحلق، غير أنه الآن تركها تتهاوى! والملاحظ أن الإحالات إليها كانت تتم بضمير الغائب في مواضعها الخمسة، وقد تراوحت بين الضمير المستتر (هي) في ثلاثة مواضع، والضمير المتصل (ها) في موضع، والضمير المنفصل(هي) في موضع واحد. كما اتخذت وظيفة الفاعل في ثلاثة مواضع، ووظيفة المبتدأ في موضع، ووظيفة المضاف إليه في موضع. ويدل ذلك على كونها عنصراً فاعلا في النص. وقد تركز ورود الإحالات إليها في المقطع الأول الذي يمثل بنية (الصدمة)، وتركزت في البيتين السابع والثامن منها، حيث كانت فاعلة في تلك البنية إذ مثلت الحبيب ورفيق الأعالي الذي كان يلازم (النسر)، والملاحظ أن الإحالات إلى (مواكب سحب) كانت جميعاً داخلية نصية قبلية قريبة المدى. ولقد ذكر هذا المرجع الإشاري مرة واحدة في النص، وقد كان فاعلاً في شد خيوط الإحالات إليه، مما أسهم في سبك النص وترابطه.

4 – المرجع الإشاري الرابع (عصائب الطير):

المرجع الإشاري	العنصر المحيل	نوعه	رقم البيت	نوع الإحالة	ملاحظات
(عصائب الطير) المذكورة في البيت العاشر	باء المخاطبة في: لا تطيري	مخاطب	11	نصية قبلية	قريبة المدى غير مباشرة
	لم تطيري	مخاطب	11	نصية قبلية	قريبة المدى غير مباشرة

	التاء في: خبرته	مخاطب	11	نصية قبلية	قريبة المدى غير مباشرة
المجموع	3				

و(عصائب) جمع (عصابة)، وهي الجماعة من الناس أو الخيل أو الطير[1]، وقد جاء في قصيدة للنابغة الذبياني قوله:

إذا ما غزوا بالجيش حلّق فوقهم عصائب طير تهتدي بعصائب[2]

يتحدث الشاعر في البيت العاشر عن (عصائب الطير) التي كانت تسكن السفح أساساً، وقد جفلت وذعرت من (النسر) عندما رأته قريباً منها، فما تعودته منه هو الافتراس والقوة والبطش، وها هي تراه الآن قريباً، ومن ثم يوجه الشاعر خطابه إليها مطمئناً قائلاً: (لا تطيري جوابة السفح، فالنسر إذا ما خبرته لم تطيري)، إن (عصائب الطير) تمثل عناصر السفح، إنها جزء من الجانب المظلم في حياة (النسر)، إنها عناصر تنتمي إلى مرحلة ضعفه ووهنه. ومن ثم فقد وردت في المقطع الثاني من النص الذي يمثل بنية (الضعف).

تراوحت الإحالات إليها ما بين ياء المخاطبة في موضعين، وتاء المخاطبة في موضع واحد، كما اتخذت وظيفة الفاعل في مواضعها الثلاث، مما يدل على فاعليتها في النص. وقد تركز ورود الإحالات إليها في البيت الحادي عشر الذي يندرج ضمن المقطع الثاني، وقد كانت جميعاً إحالات نصية داخلية قبلية قريبة المدى، إذ ربطت البيت الحادي عشر بالبيت العاشر، وكانت فاعلة في عملية التماسك النصي.

5 – المرجع الإشاري الخامس (ذات الشاعر):

المرجع الإشاري	العنصر المحيل	نوعه	رقم البيت	نوع الإحالة	ملاحظات
ذات الشاعر (غير مذكور)	ضمير مستتر(أنا) في: أعود	متكلم	21	خارجية مقامية	ـــــ
	ياء المتكلم في: شعوري	متكلم	21	خارجية مقامية	ـــــ
المجموع	2				

[1] - المعجم الوسيط (عصب) 625

[2] - ديوان النابغة الذبياني. شرح وتقديم: عباس عبد الساتر. دار الكتب العلمية. بيروت_لبنان ط3 1996م ص 30

تمثل الإحالات إلى ذات الشاعر المواضع الوحيدة التي تأتي فيها الإحالة خارجية مقامية، حيث يظهر الشاعر متكلماً ومعبراً عن نفسه، وذلك في البيت الأخير من النص، وهو يمثل مقطعاً منفصلاً أطلقنا عليه (بنية الإسقاط)، حيث يُسْقِط الشاعر قصة (النسر) على نفسه، وقد وردت الإحالات إلى ذات الشاعر مرة ضميراً مستتراً في الفعل، ومرة على شكل ياء المتكلم، وكانت في الأولى فاعلاً. أما في الثانية فقد كانت مضافا إليه، وتسهم الإحالة المقامية في ربط النص بسياقه الخارجي، يؤازر ذلك وضوح المرجع الإشاري وابتعاده عن الالتباس.

6_ 7_ المرجعان الإشاريان السادس والسابع: (صيحة الجرح) (بقايا نسر):

المرجع الإشاري	العنصر المحيل	نوعه	رقم البيت	نوع الإحالة	ملاحظات
(صيحة الجرح) مذكور في البيت الثاني	(ها) في : ابعثيها	غائب	2	نصية قبلية	قريبة المدى
(بقايا نسر) مذكور في البيت الرابع	(ها) في: بها	غائب	4	نصية قبلية	قريبة المدى

تمت الإحالة إلى كل من المرجعين السابقين مرة واحدة في النص فحسب، وذلك من خلال ضمير الغائب (ها)، الذي اتخذ وظيفة المفعول به في الأولى، وكان مجروراً بحرف الجر في الثانية، وقد وردت كلتاهما في المقطع الأول الذي يمثل (بنية الصدمة)، كما أن الإحالة في كلتيهما كانت نصية قبلية قريبة المدى، إذ المرجع الإشاري مذكور في البيت نفسه الذي احتوى على الإحالة.

وهكذا رأينا كيف أسهمت الإحالات في ربط أجزاء النص وسبكه واتساقه، كما ساهمت في ربط المقاطع معاً. إضافة إلى كونها واضحة الدلالة، وواضحة المرجع الإشاري، سواء كانت نصية أم مقامية. وقد لاحظنا أن الإحالات النصية قد غلبت على المقامية، حيث مثلت النصية (95%) من مجموع الإحالات، أما المقامية فقد مثلت (5%) فحسب. ولا يخفى ما لهذا من أثر في سبك النص ووضوح دلالة الإحالات. وقد لاحظنا أن الإحالات بضمائر الغائب قد طغت على الإحالات ببقية الضمائر، ويفصل الجدول الآتي عدد كل من الضمائر المحيلة ونسبتها في النص:

نوع الضمير	عدده	نسبته المئوية
ضمائر الغائب	30	%70
ضمائر المخاطب	11	%25,5
ضمائر المتكلم	2	%4,5
المجموع	43	

ثانياً.. الوصل:

ويسمى الربط بالأداة، ويعد وسيلة من الوسائل الأساسية التي تعمل على تماسك النص، وذلك من خلال مجموعة من الأدوات التي تظهر على سطح النص، تربط الكلام ربطا لفظيا على مستوى البنية السطحية للنص، وينتج عن ذلك علاقات دلالية تربط أجزاء الكلام. حيث يسهم اللاحق – من خلال ربطه بالسياق – بدور بارز في بناء معنى النص[1]. فالنص إذن عبارة عن جمل أو متتاليات متعاقبة خطياً، ولكي تدرك كوحدة متماسكة تحتاج إلى عناصر رابطة متنوعة تصل بين أجزاء النص[2].

في نص (نسر) تبدو الأدوات الرابطة بين المتتاليات الجملية متفاوتة العدد ومتفاوتة التركيز كذلك، ففي حين تظهر أدوات الوصل الإضافي بكثافة في مقاطع النص المختلفة، تقل أدوات الوصل العكسي حتى لا تكاد تظهر. ويعود ذلك إلى طبيعة تركيب النصوص وطبيعة موضوعاتها. كما اختلف تركيز أدوات الوصل ووجودها من مقطع إلى آخر، ففي البنية الأولى من النص (الصدمة) يبلغ عدد أدوات الوصل ثماني أدوات، وفي البنية الثانية (الضعف) بلغت أدوات الوصل ستا. أما البنية الثالثة (كبرياء الموت) فقد بلغت أدوات الوصل فيها تسعا، وأخيرا احتوت البنية الأخيرة (الإسقاط) على أداتين من أدوات الوصل. وفيما يأتي نبحث كل نوع من أدوات الوصل على حدة.

---

[1] - علم لغة النص. النظرية والتطبيق. د. عزة شبل 162

[2] - لسانيات النص. محمد خطابي 23

1 _ الوصل الإضافي:

تنوعت وسائل الوصل الإضافي وأدواته بين الواو والفاء العاطفتين والاستئنافيتين، والواو الحالية والتشبيه. وقد كانت الواو العاطفة هي الأكثر حضورا في نص (نسر) قياساً إلى باقي الأدوات، نجدها عاطفة بين المفردات، كما نجدها عاطفة بين الجمل، فمن عطفها المفردات قوله في البيت العاشر:

فتبارت عصائب الطير ما بين شرود من الأذى ونفور[1]

إذ تجمع الواو العاطفة مفردتي (شرود) و (نفور)، وهما مترادفتان. كما تجمع الواو العاطفة جملاً شتى، أغلبها فعلية، من ذلك قوله في البيتين الثاني والثالث:

إن للجرح صيحة فابعثيها في سماع الدنى فحيح سعير

واطرحي الكبرياء شلواً مدمى تحت أقدام دهرك السكير[2]

حيث ربطت الواو العاطفة جملتين فعليتين، فعلهما أمر، الأولى: (ابعثيها)، والثانية (واطرحي)، وكذلك الأمر في ربطه بين شطري البيت الرابع، إذ تجمع الواو العاطفة بين جملتي (الملمي) و (ارمي). ومن الربط بالواو العاطفة ما جمع بين جملتين فعليتين فعلهما ماضٍ، وذلك كجمعه بين جملتي (نسل الوهنُ مخلبيه) و (أدمت منكبيه عواصفُ..) في البيت الثاني عشر، ومن الربط بالواو العاطفة ما جمع بين ثلاث متتاليات جملية، وذلك كالآتي:

سرت فيه رعشة من جنون الكبر و اهتز هزة المقرور و مضى ساحبا على الأفق

وصل بالواو العاطفة وصل بالواو العاطفة

---

[1] - الأعمال الشعرية الكاملة 144/1

[2] - السابق 143/1

ومن أدوات الوصل المستعملة في النص واو الاستئناف، التي وردت في البيت الثامن عشر، ويقرنها الشاعر بـ (إذا) الفجائية، في قوله: وإذا ما أتى الغياهب واجتاز مدى الظن من ضمير الأثير[1]

حيث تجمع الواو الاستئنافية متتالياتٍ ترتبط معا برابط معنوي، ولا يساعد التركيب على الربط بينها، أي إن الجمع بينهما دلالي وليس نحوياً. فالبيت السابق يرتبط بالبيت الذي سبقه من حيث حديثه عن (النسر) ويصور خطوات تحامله على نفسه وضعفه، ومحاولته العودة نحو الأفق، ثم يقول: (وإذا ما أتى الغياهب ... جلجلت منه زعقة...) فالاستئناف حاصل باستعمال (إذا) الفجائية، وقد ربطت الواو بين المتتاليتين دلالياً.

ومن أدوات الوصل المستعملة في النص الواو الحالية، وهي الواو الداخلة على جملة اسمية أو فعلية مسبوقتين بمعرفة، ويسميها بعضهم واو الابتداء، وهي تفيد معنى المصاحبة والالتصاق. جاء في لسان العرب: "ومنها واوات الحال كقولك: (أتيته والشمس طالعة) أي في حال طلوعها. قال الله تعالى: (إذ نادى وهو مكظوم)، ومنها واو الوقت كقولك: (اعمل وأنت صحيح) أي في وقت صحتك والآن وأنت فارغ. فهذه واو الوقت وهي قريبة من واو الحال"[2]. ويرى الدكتور فاضل السامرائي أنهما بمعنى واحد وليستا مختلفتين[3].

وقد وردت واو الحال في المقطع الثالث من النص، ففي البيت الرابع عشر يصور الشاعرُ النسر واقفاً على رمل منثور في السفح، ويتبعه ببيت يصور فيه طيوراً حقيرة ضعيفة (عجاف البغاث) تدفعه وتحاول إيذاءه، (وعجاف البغاث تدفعه بالمخلب الغض والجناح القصير)، وهي جملة حالية ارتبطت عن طريق الواو الحالية بما قبلها، وهي التي قامت بأداء دور المحرك والمحفز الذي دفع النسر ليثور ويصرخ صرخة الكبرياء منطلقاً إلى وكره ليموت فيه. فالواو الحالية ربطت متتاليتين جمليتين معاً، هما:

وقف النسر جائعاً ... و عجاف البغاث تدفعه...

ربط حالي

---

[1] - الأعمال الشعرية الكاملة 145/1

[2] - لسان العرب 380/20

[3] - ينظر: واو الحال. د. فاضل صالح السامرائي230، بحث منشور في مجلة المجمع العلمي العراقي، عدد3 أغسطس 1984

كما أنها أسهمت في دفع الأحداث وتسارعها لتصل بها إلى الذروة.

ومن أدوات الوصل في نص (نسر) الفاء التي وردت عاطفة واستئنافية. وردت استئنافية في البيت الثاني من النص في قوله: (إن للجرح صيحةً فابعثيها) حيث تربط الفاء الاستئنافية الجملة الفعلية الطلبية (ابعثيها) بالجملة الاسمية الخبرية (إن للجرح صيحة)، وقد سبق ذكر أنه لا يصح عطف خبري على إنشائي أو العكس، ومن ثم اعتبرنا الفاء استئنافية، ومثل ذلك قوله تعالى: (إنا أعطيناك الكوثر فصَلِّ لربك وانحر) (الكوثر:1-2). ذكر بعض الدارسين أن هذه الآية اجتمعت فيها الجملة الابتدائية والجملة المستأنفة، حيث تمثل الجمل المرتبطة بـ (إن) جملة ابتدائية، والجملة الطلبية بعد الفاء هي الاستئنافية[1].

كما وردت الفاء عاطفة في نص (نسر) في البيت العاشر لتربطه بالبيت التاسع، حيث يقول:

هبط السفح طاوياً من جناحيه　　على كل مطمح مقبور

فتبارت عصائب الطير ما بين　　شرود من الأذى ونفور [2]

ومن وسائل الربط الإضافي استعمال التشبيه والمقارنة، وقد ورد هذا في موضع واحد في نص (نسر) في البيت الأخير حين يضع الشاعر نفسه في موازنة مع النسر، ويتساءل: هل علي أن أفعل كما فعل؟ (هل أعودُ كما عُدْتَ!). إذ تربط كاف التشبيه بين تركيبين بجامع التشبيه والمقارنة.

2 _ الوصل السببي:

تتراوح أدوات الوصل السببي في هذا النص بين فاء السببية في موضعين، وفاء التعليل في موضع واحد، وأسلوب الشرط في موضع واحد أيضا. ومن مواضع فاء السببية ما ورد في البيت الأول:

أصبح السفح ملعبا للنسور　　فاغضبي يا ذرى الجبال وثوري[3]

---

[1] - شبكة الفصيح. موضوع نشر بتاريخ 2012/10/3م
[2] - الأعمال الشعرية الكاملة. 144/1
[3] - السابق 143/1

حيث تمثل الفاء السببية ربطاً بين الجملة المفتاح في هذا النص، وما اقتضته دلالتها، وما تبع ذلك من أحداث تصاعدت حتى وصلت إلى الذروة. ونقصد بالجملة المفتاحية (أصبح السفح ملعباً للنسور) حيث إنها مثلت الفكرة الصادمة لوعي القارئ، والتي ولج من خلالها الشاعر إلى غيرها من الأفكار والأحداث، وهي التي كانت سبباً في الجملة الطلبية التي تلت الفاء (اغضبي يا ذرى الجبال..). والموضع الآخر الذي وردت فيه فاء السببية كانت تربط بين البيتين الخامس عشر والسادس عشر:

وعجاف البغاث تدفعه بالمخلب الغض والجناح القصير

فسرت فيه رعشة من جنون الكبر واهتز هزة المقرور[1]

لقد كانت فاء السببية في هذا الموضع أيضا فاعلة في ربط حدث مهم جداً في قصة النسر بما بعده، إذ تمثل الجملة التي قبل الفاء (وعجاف البغاث تدفعه بالمخلب..) سبباً مهماً أثار في نفس النسر شعور القهر والذل فثارت نفسه، وجُنَّت كرامته (فسرت فيه رعشة من ...) وكان ما كان من أمر عودته نحو وكره في الأعالي وصرخة كبريائه. ومن ثم فقد ربطت الفاء بين التركيبين ربطاً سببياً، أسهم في تضافر الدلالة ونمو الأحداث في النص.

أما فاء التعليل فقد وردت في المقطع الثاني من البيت الحادي عشر، في قوله:

لا تطيري جوابة السفح فالنسر إذا ما خبرته لم تطيري[2]

حيث تمثل فاء التعليل الواردة في البيت ربطاً بين جملة طلبية ناهية (لا تطيري..) والعلة التي من أجلها كان ذلك الطلب، والعلة هي: (النسر إذا ما خبرته لم تطيري)، والبيت بما يحتويه من تركيبين (طلبي) و(تعليلي) مثقل بالحزن العميق الذي يستشفه القارئ من بين الكلمات، فالعلة تشي بضعف النسر، وعدم قدرته على مطاردة تلك الطيور الصغيرة، وهي الحقيقة الصادمة لوعي القارئ وإحساسه.

---

[1] - الأعمال الشعرية الكاملة 1/144-145

[2] - السابق 1/144

وآخر أدوات الوصل السببي استعمال أسلوب الشرط وذلك في البيت السابق نفسه، إذ يستعمل الشاعر أداة الشرط غير الجازمة (إذا) ويتعلق بها تركيبان: الأول: فعل الشرط (خبرته)، والثاني: جواب الشرط (لم تطيري)، حيث يتوقف عدم طيران تلك الطيور على معرفتها بما حل بالنسر، ويرتبط التركيبان معاً من خلال أداة الشرط.

3 _ الوصل العكسي:

في الواقع يخلو نص (نسر) من أدوات الربط العكسي، فلا نجد فيه استدراكا بـ (لكن) أو استثناءً بـ (إلا)، إلا ما ورد في البيت الأخير من النص، حيث يقول:

أيها النسر هل أعود كما عدت أم السفح قد أمات شعوري[1]

يُخَيَّل للقارئ للوهلة الأولى أن الشاعر يتساءل ويضع نفسه بين خيارين، من خلال استعمال (أم)، لكن معطيات اللغة تقول شيئاً آخر، حيث يرى النحاة أن (أم) لها حالتان، متصلة ومنقطعة، فإذا وقعت بعد همزة الاستفهام كانت متصلة وتفيد التخيير. وإذا وقعت بعد (هل) الاستفهامية سميت (أم) المنقطعة، وتفيد الإضراب، أي بمعنى (بل). من ذلك قوله تعالى: (لا ريب فيه من رب العالمين أم يقولون افتراه) (السجدة 2-3)، وتنفرد (أم) المنقطعة بأن العطف بها لا يكون إلا بين جملتين[2].

والملاحظ في بيت أبي ريشة أن التركيب تنطبق عليه شروط (أم) المنقطعة، وإن ثقتنا بمعرفة الشاعر بلغته ومدى تمكنه منها ومن قواعدها ترجح الظن بأنه قصدها منقطعة، أي: أن (أم) تفيد الإضراب في هذا البيت، وهو وصل عكسي، ربط به الشاعر بين شطري البيت، وأجاب عن الاستفهام بنفيه ضمناً.

---

[1] - الأعمال الشعرية الكاملة 145/1

[2] - شرح الرضي على الكافية 373/2

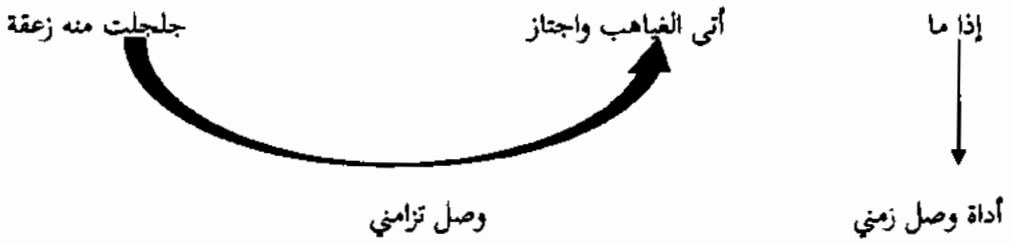
4 _ الوصل الزمني:

استعمل الشاعر في نصه أداةً عبرت عن وصل زمني، يرتبط فيه تركيبان بطريق التزامن، وذلك في المقطع الثالث في البيت الثامن عشر، حيث قال:

وإذا ما أتى الغياهب واجتاز　　مدى الظن من ضمير الأثير

جلجلت منه زعقة نشت الآفاق　　حرى من وهجها المستطير[1]

إن الأداة الظرفية (إذا) عبرت عن تزامن وصل الأحداث معاً، وقام بمهمة الربط بين البيتين السابقين، حيث يمثل البيت الأول الحدث الأول الذي يقيس الشاعر على زمنه الحدث الثاني الذي ورد في البيت الثاني.



وبهذا قامت الأداة الظرفية بالربط بين التركيبين، وقامت بمهمة الوصل الدلالي بينهما من خلال التزامن.

ثالثاً.. الاتساق المعجمي:

1 _ التكرير:

يتنوع أسلوب التكرير المستعمل في نص (نسر)، حيث نجد مفردات تتكرر بعينها في عدة مواضع، كما نجد مفردات تأتي ويكررها الشاعر باستعمال مرادف لها، وقد يتكرر التركيب كاملاً، أو القالب اللغوي بنسبة أقل. ومن تكرار المفردات ما يكون كلياً حيث تتكرر المفردة ذاتها دون تغيير في اشتقاقها، ومنه ما يكون جزئياً، إذ تتكرر باستعمال أحد اشتقاقاتها، وقد ورد كلا النوعين في هذا النص.

---

[1] - الأعمال الشعرية الكاملة 145/1

من تكرير المفردات، يلاحظ القارئ أن مفردة (نسر) هي الأوفر حظاً، وهو أمر يتناسب وطبيعة النص الذي يتخذ من النسر محوراً وهدفاً، حيث نجد مفردة (نسر) تمثل عنواناً للنص، وهي فيه نكرة غير معرفة، ثم يتوالى ظهورها في ثنايا الأبيات، فترد خمس مرات. في البيت الأول ترد معرفة بصيغة الجمع (النسور)، ثم ترد في كل من الأبيات الرابع والحادي عشر والرابع عشر والحادي والعشرين معرَّفةً بصيغة المفرد (النسر)، إن تكريرها يمثل أساس سبك النص وتماسكه، ودوران أحداثه حول محور واحد هو (النسر)، حيث تلعب الإحالات إليه دوراً واضحاً في التماسك، لكن بعد المدى قد يسبب شيئاً من الإشكال لدى المتلقي، ومن ثم يقوم تكرير المفردة كل بضعة أبيات، بنفي اللبس عن مرجع الإحالات، ويسهم في إيضاحها وتماسكها.

وإذا كان العنوان قد اتخذ صيغة التنكير، فإن ذلك قد أضفى مسحة من الغموض والهيبة على جو النص، وشكَّلَ عامل جذب للقارئ الذي يواجهه العنوان للوهلة الأولى، فيثير فضوله بصيغته التنكيرية، ومن ثم يقبل عليه. ومما يجدر ذكره أن ورود المفردة في البيت الأول بصيغة الجمع (النسور) ليثير في نفس المتلقي شعوراً بأن الحديث يحمل في طياته شيئاً من التعميم، الذي يضعف قليلاً بانتقال الشاعر في البيت الرابع إلى استعمال صيغة المفرد (النسر)، ويفهم القارئ أن المقصود بالحديث (نسر) بعينه، هو الذي تدور حوله أحداث النص، لكن هذا لا ينفي بحال من الأحوال أن التعميم ممكن، وأن القصة يمكن إسقاطها على غيره.

ومن المفردات التي تم تكريرها في هذا النص، مفردة (السفح) التي وردت أربع مرات في النص، مما يدل على أهميتها وارتباطها بمرحلة ضعف النسر التي تحكيها الأبيات. حيث ترد بالصيغة ذاتها مفردة معرفة في كل من البيت الأول والتاسع، والحادي عشر، والحادي والعشرين. في المواضع الثلاثة الأولى يبدو (السفح) عنصراً مكانيا يحل فيه النسر، ويشي بضعفه وما آل إليه حاله. أما الموضع الأخير في قوله: (أم السفح قد أمات شعوري) فيبدو (السفح) عنصراً ذا قدرة فاعلة فهو قادر على إماتة شعور الشاعر لطول بقائه فيه.

ومن المفردات ذات الأهمية من حيث الدلالة في هذا النص مفردة (وكر)، حيث ترد هذه المفردة في البيت السادس في قوله: (هجر الوكر..) ويمثل هذا بداية لقصة النسر، وهي مقترنة بالفعل (هجر) ومن ثم تبدو دلالة الابتعاد عن (الوكر) وهجرانه بدايةً لما سيلي من أحداث، وتتكرر مفردة (وكر) ثانية في البيت قبل الأخير من النص الذي يمثل نهاية لقصته، حيث يعود النسر إلى وكره، ويهوي فيه جثة هامدة، ويوحي استخدام المفردة في هذا البيت

بدلالة الالتصاق، والاتحاد بين (النسر) و(الوكر)، إذ تأتي المفردة مضافة إلى ضمير يحيل إلى (النسر)، إضافة إلى ارتباطها بمفردة (حضن) التي تشي بدلالة الالتصاق والتوحد.

ومما سبق نلاحظ أن المفردات الأساسية التي تكررت في النص، ومثلت عناصر مهمة فيه، هي: (النسر، السفح، الوكر) حيث الأولى هي محور النص، والعنصر الأساس الذي تدور حوله القصة، ويتراوح ذلك العنصر بين العنصرين التاليين (السفح) و(الوكر)، حيث تمثل الأولى بنية الضعف، وتمثل الثانية بنية الكبرياء.

ومن المفردات التي تم تكريرها بشكل جزئي (دهر) في البيت الثالث، و (دهور) في البيت الثالث عشر، كما وردت مفردتا (منثور) و(نثير) في البيتين الخامس والرابع عشر على التوالي، ومنه كذلك ورود (الأفق) في البيت السابع عشر، و (الآفاق) في التاسع عشر، وهي جميعاً قد أسهمت في ترابط النص وتماسك أجزائه.

ومن تكرير التراكيب في نص (نسر) عبارة (ذرى الجبال) التي تكررت مرتين في المقطع الأول من النص، وقد جاءت بعد أداة نداء في كلتيهما، إذ يشخصها الشاعر ويخاطبها مباشرة، طالبا المؤازرة منها.

ومن التكرير ما يكون ترادفاً، إذ تأتي اللفظة وتتبعها كلمة مرادفة تقترب من معناها، ومنه قوله في البيت العاشر: (..ما بين شرود من الأذى ونفور) وذلك في حديث الشاعر عن عصائب الطير المذعورة من النسر، ولم تدر بعد ما آل إليه من ضعف، فالترادف حاصل بين (شرود) و(نفور). ومن ذلك أيضا الترادف الحاصل بين (الغياهب) و(الأثير) في البيت الثامن عشر.

ومن التكرير ما يكون تكريراً لقالب لغوي، وقد ورد هذا مرة واحدة في هذا النص، في قوله: (هجر الوكر) في البيت السادس، وقوله: (هبط السفح) في البيت التاسع. وعلى الرغم من عدم انتماء مفرداتهما إلى جذر لغوي واحد، فإن دلالتيهما متقاربة، إذ يؤدي هجرانه الوكر إلى هبوطه السفح، إضافة إلى اشتراكهما في القالب اللغوي:

(فعل ماضٍ ثلاثي + فاعل مستتر (هو: يعود على النسر)+ مفعول به مكون من (أل + مفردة من ثلاثة حروف تمثل مكاناً)).

ويؤدي تكرير القالب إلى تواتر النغم في أذن المتلقي، فيمنحه إحساساً بتواتر الأفكار وتماسك النص.

2 _ التضام:

أو ما يسمى بالمصاحبة المعجمية، ربما يكون هو الأقل حظاً بين أدوات الاتساق في نص (نسر)، وإن كان النص يحتوي على بضع شواهد منه. ومن أنواع التضام التباين والتلازم وجمع الجزء للجزء، والجزء للكل، والاشتراك في حقل دلالي واحد. وأوفرها حظاً في نص (نسر) هو التباين، حيث من المعلوم أن الأشياء تتضح بأضدادها. وقد حاول الشاعر أن يجمع بعض الأضداد، من ذلك ما ورد من الجمع بين مفردتي (السفح) و(ذرى الجبال) حيث تمثل الأولى المكان المنخفض، والأخرى تمثل المرتفع، ومن ثم فإن استعمالهما معاً يشي بنوع من التضاد والتقابل، وهو ما يريد الشاعر أن يوصل فكرته للمتلقي. إن التغير الذي حَلَّ بالنسر ليس أمراً هيناً، وليس انتقالاً عادياً من موضع إلى موضع، وإنما هو انتقال من الأعلى إلى الأدنى، من مكانة عالية إلى الحضيض!

ومن التباين جمعه بين (تيهاً) و(ذاهلاً)، تمثل الأولى حال النسر في السابق عندما كان في عزه وقوته، فالتيه هو الكِبْر، حيث الرفعة والعلياء، أما الثانية فهي تمثله حال ضعفه، فهو ذاهل لا يعي ما عليه أن يفعل، أضناه الجوع، وأوهنه الزمن، وقد جاءت الأولى بصيغة المصدر، وذلك لتكثيف دلالة المفردة وإغنائها، أما الثانية فقد جاءت حالاً، وفي هذا معنى أراد الشاعر بثه للمتلقي، فالأصل لدى النسر هو التيه والكبر، أما الذهول فهي حالة طارئة لا تلبث أن تزول، ومن ثم كان استعمال المصدر في الأول، والحال في الثانية.

ومن التضام جمع المفردات التي تنتمي إلى حقل دلالي واحد معاً، وذلك كقوله في البيت التاسع عشر:

جلجلت منه زعقة نشَّت الآفاق حرّى من وهجها المستطير[1]

حيث نجد أمامنا: (نشَّت – حرّى – وهج)، و(نشت) تستعمل للتعبير عن غليان القِدْر[2].أما (حرّى) فهي فَعْلَى، من الحر، وهي تأنيث حرّان، وهما للمبالغة، يريد أنها لشدة حَرِّها قد عطشت ويبست من العطش[3]. وأما (وهج): فهو اشتداد الحر[4]، ومن هنا يلحظ القارئ أن المفردات الثلاث تنتمي إلى حقل دلالي واحد هو الحر وشدته. إن

---

[1] - الأعمال الشعرية الكاملة 145/1
[2] - ينظر: المعجم الوسيط (نشّ) 922
[3] - المعجم الوسيط (حرر) 165
[4] - المعجم الوسيط (وهج) 1059

الشاعر يريد أن يسند اشتداد الحر إلى زعقة النسر أو صرخته التي هوى على إثرها في وكره صريعاً، ويتساءل القارئ: ما العلاقة بين الصرخة والحر؟ إن الحر ناتج عن قلب النسر الذي اشتعل ألماً فخرج الألم بصرخته وهجاً من النار، انتقل حرًّها إلى الآفاق من حوله، وإن ورود أكثر من مفردة تشي بفكرة (الحر) ليؤكد المعنى ويقويه ويأخذ بعرى التركيب ويسبكها.

ومن التضام ما يذكر فيه الجزء للجزء إشارة للكل الأكبر، في البيت الثاني عشر يقول:

نسل الوهن مخلبيه وأدمت منكبيه عواصف المقدور[1]

إذ نجد (مخلبيه) و(منكبيه) وهما أجزاء من جسد النسر، يشير البيت إلى أن الضعف والوهن قد أصابها. ومثله قوله في البيت الخامس عشر:

وعجاف البغاث تدفعه بالمخلب الغض والجناح القصير[2]

حيث نجد (المخلب) و(الجناح) وهما أجزاء من جسد الطيور الضعيفة التي كانت تحاول إيذاء النسر في السفح، ووسيلتها في الإيذاء هي (المخلب) و (الجناح)، ولأمر ما ورد استعمال تلك الأجزاء مثناة في الحديث عن النسر، ومفردة في الحديث عن (عجاف البغاث)، ولهذا دلالته بالطبع، إذ إن بيان حالة الضعف اقتضى من الشاعر إسباغ صفة الوهن على كلا المخلبين والمنكبين، فالضعف قد أصاب أجزاءه جميعاً. وفي الحديث عن (عجاف البغاث) كان الحديث عن أجزاء جسدها وارداً بصيغة الإفراد، فقد كان النسر واهناً وضعيفاً لدرجة أنها ما احتاجت المخلبين لدفعه، وإنما اكتفت بمخلب واحد وجناح واحد. وهذه لفتة فنية من الشاعر تدل على حس مرهف، وعناية فائقة بالألفاظ ودلالاتها.

ومن التضام ما يذكر فيه الجزء مع الكل، وذلك مثل التضام الحاصل بين (جفن النجم) و (عيني النسر) في البيتين الخامس والسادس، حيث يمثل (الجفن) جزءاً من (العين). ومن التضام ما كان جمعاً بين متلازمين، وقد ورد ذلك في البيت الثاني حيث جمع الشاعر بين مفردتي (صيحة) و(سماع)، وهما متلازمتان.

---

[1] - الأعمال الشعرية الكاملة 144/1

[2] - السابق 144/1

وبعد .. فقد رأينا كيف تضافرت أدوات الاتساق، وتآخذت المكونات التركيبية في نص (نسر) حتى شكلت كلاً متكاملاً ومتماسكاً، واضح البنى الكبرى والصغرى، وقد ساهمت أدوات الترابط في تماسك النص، كل منها حسب نسبة توفرها، حيث كان أعلاها حظاً الإحالة التي وردت بنسبة (43%)، أما أدوات الوصل فقد شكلت (24%)، وأخيرا مثل الاتساق المعجمي (33%) من مجموع أدوات الترابط النصي في نص (نسر). ومن الجدير ذكره أن مقاطع النص الأربعة انفرد كل منها بعدد معين ونسبة من احتوائه على أدوات الترابط المختلفة، وقد كانت متفاوتة بالطبع، نظرا لتفاوت حجم المقاطع من جهة، واختلاف الفكرة وطريقة تعبير الشاعر عنها من جهة أخرى. وفيما يأتي جدول يوضح هذا:

المقطع	العناصر الإحالية	أدوات الوصل	أدوات الاتساق المعجمي	المجموع
الأول	21	8	13	42
الثاني	9	6	7	22
الثالث	10	9	10	29
الرابع	3	1	3	7
المجموع	43	24	33	100

الفصل الثاني

تحليل نص (كلمات) لأدونيس

النص:

كلمات لها أرجل وبيوت

كلمات تموت

وهي حبلى.. سكنا

وطناً راودته، شردنا

في تقاطيعه، ارتسمنا

حول آفاقه غصوناً

وارتسمنا رؤى وعيوناً

*****

كلمات رمت قشرها، رافقتني

في طقوس المدينة

ودخلنا مقاماتها، احترقنا

حلماً_ ها هنا دفنا

جثة العالم اقتسمنا

إرثه واستعدنا

لهب الفطرة الدفينة

كلمات تسافر في صرخة الطفولة

كم حملنا خطانا مزجنا البطولة

بالجنون احتمينا

ببراكينه..

كلمات

حضنت صمتها وماتت

.. وحرقنا مناديلنا وقرأنا

سورة

وذبحنا

حلماً كالخروف

بين إيقاعها والحروف

وامتزجنا بها ورقدنا

فوقها

ونهضنا

وبدأنا، وعدنا

والمدى جامح

كلمات

كلمات هي الثورة

اجترحنا

كل ما يهدم المدينة أو يخلق المدينة

كلمات الحنين وأقواسه الشريدة

كلمات تهاجر بين الغصون

كلمات تموت مع الحلم في آخر العيون

كلمات الحدود البعيدة

كلمات الأفول

والصعود ومعراجه

الحلول

في الجذور وغاباتها

كلمات

شهدت جثة الحسين

وهي تبكي وتجري مع الرافدين

مت في حضنها وعشت

وطمرت في شرايينها ونبشت

كلمات المجيء

سفر معتم خطوات تضيء

في الزمان المهرول في وجهه البطيء

كلمات سفينة

في البحار الدفينة

بين نار الغموض ومزماره الدفينة

تحت رقص الجذور

الدفينة

حيث تمضي وتمضي وتمضي

مطراً هاذياً

وتمضي

لهباً هاذياً

وتمضي..[1]

[1] - الأعمال الشعرية 1/333_336

البنية الكلية:

يمثل هذا النص صوراً متفرقة، يحاول الشاعر جمعها في نص واحد، ويحاول المتلقي عبثاً أن يجد الخيط الذي يربطها معاً، حتى يتسنى له أن يسمي تلك السطور نصاً. يجد القارئ مفردة (كلمات) تتكرر كثيراً على نحو ملفت، ويبدو أنها محور النص. في السطور الأولى يتحدث أدونيس عن (وطن) راودته (الكلمات)، وفيما تلاها يحدثنا عن (كلمات) رافقته في (طقوس المدينة) واحترقا معاً، ودفنا جثة العالم واقتسما إرثه. ثم يحدثنا عن قربان تمثل في ذبح حلم على إيقاع تلك الكلمات. وفيما بعد يعرف الكلمات بأنها (الثورة)، ويربطها بالحنين وبالحدود البعيدة وبالأفول والصعود والمعراج والحلول، ويحدثنا عن (كلمات) شهدت جثة الحسين، وعن (كلمات) سفينة في البحار الدفينة، وهي في النهاية تمضي وتمضي إلى مالا نهاية..

ولا يبدو لي أن هناك قاسماً مشتركاً بين هذه الصور، سوى مفردة (كلمات)، أما إذا انطلقنا إلى التأويل لنحاول وصل ما انقطع من هذه الصور فإن السياق لا يسعف إلا من خلال الإضافات التي يمليها خيال القارئ حتى نكمل المشاهد المتفرقة، ونجمعها سوياً في إطار واحد. ولسنا ندري إن كانت ستشكل معاً لوحة منسجمة أم أنها ستكون شتاتاً جُمِعَ كيفما اتفق.

أولاً.. الإحالة:

تبدو نصوص أدونيس في الغالب مغرقة في الانحياز، الانحياز لأسلوب أو لضمير أو لأداة من أدوات الوصل، بحيث يشعر القارئ أن لاشيء سوى ذلك المنحاز إليه يستحق الاهتمام. وفي هذا النص تبدو الإحالات منحازة إلى مرجع إشاري واحد هو (كلمات)، حيث يحيل إليه ثمانية وعشرون عنصراً، يليه في الانحياز/الاهتمام ضمير المتكلمين (نحن)، الذي لا يبدو مرجعه الإشاري واضحاً على نحو كافٍ، فالشاعر يطلق ضمير المتكلمين، ولا يفصح عن المقصود بالمرجع الإشاري، ولا يستطيع القارئ إلا أن يتخيل ويضيف ليفهم المقصود ويملأ الفراغات، فقد يكون الشاعر وصحبه، أو الشاعر وأمته، أو الشاعر والكلمات.. وينفتح النص على التأويل غير المحدود. ثم يأتي بعد ذلك المرجع الإشاري (الشاعر) الذي يحال إليه في النص عن طريق ضمير المتكلم المفرد. وفي المرتبة التالية يأتي المرجع

الإشاري (وطن) الذي تحيل إليه ثلاثة عناصر. وفيما تلا ذلك فإن المراجع الإشارية متعددة وغير ذات أهمية، حيث ترد الإحالات إلى كل منها مرة واحدة. وفيما يأتي جدول يفصل المراجع الإشارية مع عناصرها:

المرجع الإشاري	العناصر المحيلة	نسبة العناصر
كلمات	28	%40
جمع المتكلمين	23	%32,5
المتكلم (مفرد)	5	%7
وطن	3	%4
كل ما..	2	%3
العالم	1	%1,5
المدينة	1	%1,5
الجنون	1	%1,5
الحنين	1	%1,5
الصعود	1	%1,5
الجذور	1	%1,5
خطوات	1	%1,5
الزمان المهرول	1	%1,5
الغموض	1	%1,5
المجموع	**70**	

1- المرجع الإشاري الأول: (كلمات)

ونبتدئ بالمرجع الإشاري الأول (كلمات) الذي شغلت الإحالات إليه نسبة 40%، ونفصل عناصره الإحالية في الجدول الآتي:

المرجع الإشاري	العنصر المحيل	نوعه	رقم السطر	نوع الإحالة
(كلمات) سطر 1	لها (ها)	غائب متصل	1	نصية قبلية

(كلمات) سطر 2	تموت (هي)	غائب مستتر	2	نصية قبلية
	هي	غائب منفصل	3	نصية قبلية
	راودته (هي)	غائب مستتر	4	نصية قبلية
(كلمات) سطر 9	رمَتْ (هي)	غائب مستتر	9	نصية قبلية
	قشرها (ها)	غائب متصل	9	نصية قبلية
	رافقتني (هي)	غائب مستتر	9	نصية قبلية
(كلمات) سطر 16	تسافر (هي)	غائب مستتر	16	نصية قبلية
(كلمات) سطر 20	حضنت (هي)	غائب مستتر	21	نصية قبلية
	صمتها (ها)	غائب متصل	21	نصية قبلية
	ماتت (هي)	غائب مستتر	21	نصية قبلية
	إيقاعها (ها)	غائب متصل	26	نصية قبلية
	بها (ها)	غائب متصل	27	نصية قبلية
	فوقها (ها)	غائب متصل	28	نصية قبلية
(كلمات) سطر 33	هي	غائب منفصل	33	نصية قبلية
(كلمات) سطر 37	تهاجر (هي)	غائب مستتر	37	نصية قبلية
(كلمات) سطر 38	تموت (هي)	غائب مستتر	38	نصية قبلية
(كلمات) سطر 44	شهدت (هي)	غائب مستتر	45	نصية قبلية
	هي	غائب منفصل	46	نصية قبلية
	تبكي (هي)	غائب مستتر	46	نصية قبلية
	تجري (هي)	غائب مستتر	46	نصية قبلية
	حضنها (ها)	غائب متصل	47	نصية قبلية
	شرايينها (ها)	غائب متصل	48	نصية قبلية
(كلمات) سطر 52	تمضي (مكررة ثلاث مرات) (هي)	غائب مستتر	57	نصية قبلية
	وتمضي (هي)	غائب مستتر	59	نصية قبلية
	وتمضي (هي)	غائب مستتر	61	نصية قبلية

المجموع	28			

تتركز الإحالات إلى المرجع الإشاري المفسر (كلمات) في ضمائر الغائب حيث بلغت ثمانية وعشرين عنصراً، جميعها كانت ضمائرَ للغائب. وقد تراوحت بين (ها) الضمير المتصل للغائبة المؤنثة في ثمانية مواضع، والضمير المستتر (هي) المتصل بالفعل في سبعة عشر موضعاً، والضمير المنفصل (هي) في ثلاثة مواضع. وفيما يتعلق بالوظيفة النحوية التي أدتها العناصر فقد غلبت عليها وظيفة الفاعل التي ارتبطت بالضمائر المستترة السبعة عشر. تليها وظيفة الجر بالإضافة التي وردت ست مرات، تليها وظيفة المبتدأ التي ارتبطت بالضمائر المنفصلة الثلاثة الواردة في النص، وآخرها الجر بحرف الجر وقد وردت مرتين.

ولقد توزع ورود الإحالات إلى مفردة (كلمات) في مقاطع النص وسطوره كما رأينا في الجدول السابق، حيث تبدأ عناصره الإحالية بالورود منذ السطر الأول وحتى السطر الأخير من النص، وتتوزع في أرجائه على نحو متوازٍ ومتوازن. والملاحظ أن الإحالات إلى مفردة (كلمات) كانت جميعاً نصية قبلية، مرجعها الإشاري مذكور داخل النص، بل هو عنوان النص. ولقد تكرر ورود المرجع الإشاري ذاته خمس عشرة مرة، بالإضافة إلى أن الإحالات جميعا كانت قريبة المدى غير بعيدة عن مرجعها الإشاري، لكن ذلك كله لم يسهم في فك شيفرة النص أو إيضاح مضمونه على عكس المتوقع أو المفترض، فلا يستطيع القارئ أن يفهم المقصود بمفردة (كلمات) فضلاً عن الإحالات إليها، حيث لا ترابط بين الأفكار، ولا تآلف في المضمون. فهو في البداية يشخصها فيجعل لها أرجلاً وبيوتاً، كما أنها حبلى! ثم ينتقل إلى فكرة جديدة حيث ترمي الكلمات قشرها وترافقه وتتآلف معه. بعدها ينتقل إلى فكرة مفادها أن (الكلمات) تسافر في صرخة الطفولة، ثم فكرة تفيد أن (الكلمات) حضنت صمتها وماتت، ثم فكرة أن (الكلمات) هي الثورة. ثم يبدأ بربطها بأشياء متعددة لا تتصل معاً ولا يربطها رابط، فهي (كلمات) الحنين، و(كلمات) الحدود البعيدة، و(كلمات) الأفول، ثم إن تلك (الكلمات) شهدت جثة الحسين، ثم أصبحت (كلمات) المجيء، ثم غدت (كلمات) سفينة، وأخيراً تمضي تلك (الكلمات) وتمضي إلى مالا نهايةالفكرة ونرى أن جميع تلك الأفكار التي ارتبطت بالمرجع الإشاري (كلمات) من خلال الإحالات لم تسهم في إيضاح الفكرة أو الهدف المقصود من الإتيان بمفردة (كلمات) بهذه الغزارة من حيث تكرارها كمفردة، أو من حيث غزارة الإحالات إليها. ومن ثم فإن الباحث

يرى أن أدونيس يأتي بالإحالات غزيرة ووافرة في نصوصه، لكنها كثيراً ما تكون غير فاعلة في الترابط النصي، ومفرغة من دورها في اتساق التراكيب، حيث لم تؤد دوراً في التماسك والاتساق على الرغم من وفرتها وغزارتها.

2- المرجع الإشاري الثاني: جمع المتكلمين

ولقد شغلت الإحالات إليه نسبة 32,5% من مجموع العناصر الإحالية. وفيما يأتي جدول نفصل فيه الإحالات إليه:

المرجع الإشاري	العنصر المحيل	نوعه	رقم السطر	نوع الإحالة
جمع المتكلمين	سكنّا (نا)	متكلم متصل/ جمع	3	خارجية مقامية
	شردنا (نا)	متكلم متصل/ جمع	4	خارجية مقامية
	ارتسمنا (نا)	متكلم متصل/ جمع	5	خارج خارجية
	ارتسمنا (نا)	متكلم متصل/ جمع	7	خارجية مقامية
	دخلنا (نا)	متكلم متصل/ جمع	11	خارجية مقامية
	احترقنا (نا)	متكلم متصل/ جمع	11	خارجية مقامية
	دفنا (نا)	متكلم متصل/ جمع	12	خارجية مقامية
	اقتسمنا (نا)	متكلم متصل/ جمع	13	خارجية مقامية
	استعدنا (نا)	متكلم متصل/ جمع	14	خارجية مقامية
	حملنا (نا)	متكلم متصل/ جمع	17	خارجية مقامية
	خطانا (نا)	متكلم متصل/ جمع	17	خارجية مقامية
	مزجنا (نا)	متكلم متصل/ جمع	17	خارجية مقامية
	احتمينا (نا)	متكلم متصل/ جمع	18	خارجية مقامية
	حرقنا (نا)	متكلم متصل/ جمع	22	خارجية مقامية
	مناديلنا (نا)	متكلم متصل/ جمع	22	خارجية مقامية
	قرأنا (نا)	متكلم متصل/ جمع	22	خارجية مقامية
	ذبحنا (نا)	متكلم متصل/ جمع	24	خارجية مقامية
	امتزجنا (نا)	متكلم متصل/ جمع	27	خارجية مقامية

	رقدنا (نا)	متكلم متصل/ جمع	27	خارجية مقامية
	نهضنا (نا)	متكلم متصل/ جمع	29	خارجية مقامية
	بدأنا (نا)	متكلم متصل/ جمع	30	خارجية مقامية
	عدنا (نا)	متكلم متصل/ جمع	30	خارجية مقامية
	اجترحنا (نا)	متكلم متصل/ جمع	34	خارجية مقامية
المجموع	**23**			

يمثل جمع المتكلمين المرجع الإشاري الثاني في النص من حيث عدد العناصر المحيلة إليه، ولقد تركز استعماله في الضمير المتصل (نا) الذي ارتبط بالفعل في أغلب المواضع فقام بوظيفة الفاعل في واحد وعشرين موضعاً، مما يدل على أهميته، وارتبط بالاسم في موضعين فحسب، فكان مضافاً إليه فيهما. ولقد تركز ورود الإحالات إلى هذا المرجع الإشاري في النصف الأول من النص، وخلا منه النصف الثاني تماماً إلا موضع واحد. والملاحظ أن الإحالات إليه كانت جميعاً خارجية مقامية، فالمرجع الإشاري غير مذكور في النص. والسؤال المهم: من المقصود بجمع المتكلمين؟ هل الشاعر يقصد نفسه فحسب لكنه يستخدم الجمع للتفخيم والتعظيم؟ أم أنه يُشرِك معه شخصاً آخر وينسب الضمير إليهما معاً؟ ومن هو ذلك الشخص؟ وهل هو شخص واحد فحسب أو أكثر؟ وهل هو شخص فعلاً؟ أم أنه يقصد به (الكلمات) التي تتماهى معه وترافقه؟.. كل هذه أسئلة لا يستطيع القارئ أن يجيب عليها بثقة، فالنص مشكل إلى حد بعيد، وغير واضح المقصد والهدف، والسياق لا يعين على تحديد المقصود بالمرجع الإشاري المفسر. وإذا سلمنا بالخيار الأخير تخميناً وترجيحاً، وهو أن المتكلمين عبارة عن (الشاعر والكلمات) معاً، فكيف يتحدث عنها _أي الكلمات_ بصيغة الغائب في معظم النص؟ أتقف (الكلمات) في صف الغائب أم في صف المتكلم؟ كل هذه أمور مشكلة وملبسة تقف سداً منيعاً يحول دون وصول فكرة النص وهدفه إلى القارئ، ويترك لديه انطباعاً بعدم اتساق النص وافتقاره إلى التماسك.

3- المرجع الإشاري الثالث: المتكلم المفرد:

ويفصل الجدول الآتي الإحالات إليه.

المرجع الإشاري	العنصر المحيل	نوعه	رقم السطر	نوع الإحالة
المتكلم/ الشاعر	رافقتني (الياء)	متكلم متصل/مفرد	9	خارجية مقامية
	متُّ (التاء)	متكلم متصل/مفرد	47	خارجية مقامية
	عشتُ (التاء)	متكلم متصل/مفرد	47	خارجية مقامية
	طمرتُ (التاء)	متكلم متصل/مفرد	48	خارجية مقامية
	نبشتُ (التاء)	متكلم متصل/مفرد	48	خارجية مقامية
المجموع	**5**			

تتخذ العناصر الإحالية إلى المرجع الإشاري (المتكلم/ الشاعر) صيغة ياء المتكلم في موضع واحد، قامت فيه بوظيفة المفعول به، وصيغة تاء المتكلم في أربعة مواضع، قامت فيها بوظيفة الفاعل. ولقد وردت تلك العناصر الإحالية في موضعين من النص، حيث وردت ياء المتكلم في الربع الأول من النص، ثم اختفى صوت المتكلم المفرد ليحل محله صوت المتكلمين /الجمع، وهو ما سبق الحديث عنه في المرجع الإشاري الثاني. ثم عاد صوت المتكلم/المفرد إلى الظهور في الربع الأخير من النص. وقد كانت الإحالات إليه جميعا خارجية مقامية تفهم من خلال السياق، ويفترض الباحث أن المتكلم هنا يمثل الشاعر. وفي العموم لا يشكل هذا المرجع الإشاري أهمية كبيرة في النص، ولا يبدو ذا فاعلية مقارنة بسابقيه، حيث لا تتجاوز الإحالات إليه نسبة 7% من مجموع الإحالات في النص.

أما المراجع الإشارية الأخرى فلا تبدو ذا أهمية، حيث تتراوح بين ثلاث إحالات إلى (وطن)، وإحالتين إلى (كل ما..)، وإحالة واحدة إلى كل من: (العالم، المدينة، الجنون، الحنين، الصعود، الجذور، خطوات، الزمان المهرول، الغموض) ولا يبدو أنها تسهم في عملية التماسك النصي إلا فيما يتعلق بدورها داخل الجملة. ولقد سبق ذكرها في جدول المراجع الإشارية، حيث كانت جميعاً إحالات نصية قبلية، كما كانت جميعا ضمائرَ للغائب. وقد تراوحت بين هاء الضمير للمذكر المفرد، و(ها) للمفرد المؤنث، والضمير المستتر (هو) و (هي). كما تراوحت وظائفها النحوية بين المضاف إليه في عشرة مواضع، والفاعل في ثلاثة مواضع، والمفعول به في موضع واحد.

ومما يجدر ذكره أن الإحالات في هذا النص غلب عليها ضمير الغائب الذي بلغ اثنين وأربعين موضعاً، كانت جميعاً إحالات داخلية، وتبلغ نسبتها 60% من مجموع الإحالات، في حين بلغت الإحالات بضمير المتكلم ثمانية

وعشرين موضعاً كانت جميعاً خارجية، وتبلغ نسبتها 40%، والملاحظ أن النسب متقاربة وإن كان ضمير الغائب الذي اقتصر على الإحالات الداخلية هو الغالب. ومما يجدر ذكره أن ضمير المخاطب قد اختفى تماماً من النص ولم يرد فيه مطلقاً، فلا حوار متبادل بين الشاعر وبين أي شخص كان. ويفصل الجدول الآتي عدد الضمائر ونسبتها في النص.

نوع الضمير	عدده	نسبته المئوية
ضمائر الغائب	42	%60
ضمائر المتكلم	28	%40
ضمائر المخاطب	—	%0
المجموع	**70**	

وعلى الرغم من غزارة عدد الإحالات في النص كما هو واضح في الجدول السابق، فإن الملاحظ أنها لم تؤد الدور المطلوب في الترابط النصي والاتساق الدلالي، وهو ما يعني أن الإحالات لدى أدونيس قد أُفرِغَتْ من دورها ووظيفتها بوصفها أداة من أدوات الترابط والاتساق، وهذا عائد بدرجة أساسية لغموض المرجع الإشاري ودلالته، وعدم وضوح المقصود منه داخل النص.

ثانياً.. الوصل:

ويسمى الربط بالأداة، ويعد وسيلة من الوسائل الأساسية التي تعمل على تماسك النص، وذلك من خلال مجموعة من الأدوات تظهر على سطح النص، وتربط الكلام ربطاً لفظياً على مستوى البنية السطحية للنص، وينتج عن ذلك علاقات دلالية تربط أجزاء الكلام. حيث يسهم اللاحق ـ من خلال ربطه بالسابق ـ بدور بارز في بناء معنى النص[1]. فالنص عبارة عن جمل أو متتاليات متعاقبة خطياً، ولكي تدرك كوحدة متماسكة تحتاج إلى عناصر رابطة متنوعة تصل بين أجزاء النص[2].

---

[1] - علم لغة النص. النظرية والتطبيق د.عزة شبل محمد 162

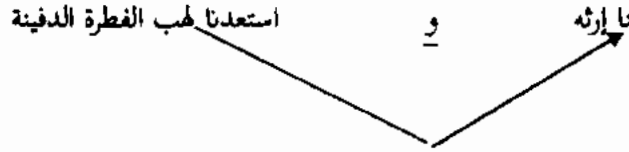
[2] - لسانيات النص. محمد خطابي 23

في نص (كلمات) تبدو أدوات الوصل متركزة في الوصل الإضافي فحسب، فلا نجد أي أداة تصب في أنواع الوصل الأخرى العكسي والسببي والزمني، وإنما ترد لديه إحدى وثلاثون أداة تندرج جميعاً في الوصل الإضافي. وقد تراوحت تلك الأدوات بين واو العطف وواو الحال، وواو الاستئناف، و (أو) التخيير. وفيما يأتي تفصيل ذلك.

أداة الوصل	موضعها في النص	رقم السطر	نوع الوصل	ملاحظات
واو العطف	ارتسمنا.. وارتسمنا	7_5	إضافي	ربط جمل فعلية (ماض)
	اقتسمنا إرثه واستعدنا	14_13	إضافي	ربط جمل فعلية (ماض)
	حضنت صمتها وماتت	21	إضافي	ربط جمل فعلية (ماض)
	حرقنا مناديلنا وقرأنا	22	إضافي	ربط جمل فعلية (ماض)
	قرأنا سورة وذبحنا حلماً	25_22	إضافي	ربط جمل فعلية (ماض)
	بين إيقاعها والحروف	26	إضافي	ربط مفردات
	ذبحنا.. وامتزجنا بها	27_24	إضافي	ربط جمل فعلية (ماض)
	امتزجنا بها ورقدنا	27	إضافي	ربط جمل فعلية (ماض)
	رقدنا فوقها ونهضنا	29_27	إضافي	ربط جمل فعلية (ماض)
	نهضنا وبدأنا	30_29	إضافي	ربط جمل فعلية (ماض)
	بدأنا وعدنا	30	إضافي	ربط جمل فعلية (ماض)
	كلمات الحنين وأقواسه الشريدة	36	إضافي	ربط مفردات
	كلمات الأفول والصعود	41_40	إضافي	ربط مفردات
	الصعود ومعراجه	41	إضافي	ربط مفردات
	في الجذور وغاباتها	43	إضافي	ربط مفردات
	تبكي وتجري	46	إضافي	ربط جمل فعلية (مضارع)
	مت في حضنها وعشت	47	إضافي	ربط جمل فعلية (ماض)
	مت.. وطمرت	48	إضافي	ربط جمل فعلية (ماض)
	طمرت في شرايينها ونبشت	48	إضافي	ربط جمل فعلية (ماض)
	بين نار الغموض ومزماره	54	إضافي	ربط مفردات
	تمضي وتمضي وتمضي (2)	57	إضافي	ربط جمل فعلية (مضارع)

	تمضي وتمضي	59_57	إضافي	ربط جمل فعلية (مضارع)
	تمضي وتمضي	61_59	إضافي	ربط جمل فعلية (مضارع)
واو الحال	وهي حبلى	3	إضافي	ربط جمل اسمية بفعلية
	والمدى جامح	31	إضافي	ربط جمل اسمية بفعلية
	وهي تبكي	46	إضافي	ربط جمل اسمية بفعلية
واو الاستئناف	ودخلنا مقاماتها	11	إضافي	ربط جمل فعلية بفعلية
	وحرقنا مناديلنا	22	إضافي	ربط جمل فعلية بفعلية
(أو) التخيير	كل ما يهدم المدينة أو يخلق المدينة		إضافي	ربط جمل فعلية بفعلية
التشبيه بالكاف	حلماً كالخروف	25	إضافي	ربط مفردات
المجموع	**31**			

يظهر من الجدول السابق أن واو العطف تحظى بالقدر الأكبر من الاستعمال في هذا النص، حيث وردت في النص أربعة وعشرين مرة رابطة جملاً ومفردات معاً، وقد ربطت جملاً فعلية فعلها ماض في ثلاثة وعشرين موضعاً، وجملاً فعلية فعلها مضارع في خمسة مواضع، كما ربطت بين المفردات في ستة مواضع. من ربطها بين الجمل الفعلية الماضية قوله: اقتسمنا إرثه و استعدنا لهب الفطرة الدفينة

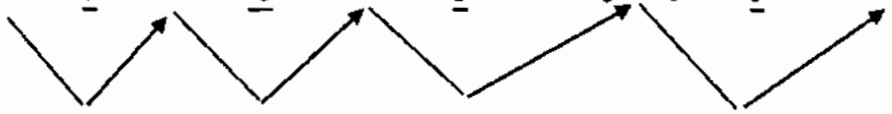


وصل إضافي

وقوله: حرقنا مناديلنا و قرأنا سورة و ذبحنا حلماً كالخروف

وصل إضافي وصل إضافي

وقوله: وامتزجنا بما و رقدنا فوقها و نهضنا و بدأنا و عدنا



وصل إضافي وصل إضافي وصل إضافي وصل إضافي

في الأمثلة السابقة كانت واو العطف تقوم بدور الربط الإضافي بين الجمل، وتسهم في عملية التماسك النصي إلى حد ما، وذلك حين تقرن الجملة فتعقد علاقة وصل لا يمكن إغفالها، وإن كان ضعف الرابط الدلالي بين الجمل يضعف فاعلية الربط الإضافي الحاصل بأداة العطف، ويتضح ذلك أكثر في الأمثلة اللاحقة..

ومن ربطها بين الجمل الفعلية المضارعة قوله:

كلمات شهدت جثة الحسين وهي تبكي و تجري مع الرافدين

وصل إضافي

ومنه أيضاً تكرار الفعل (تمضي) في نهاية النص، إذ يقول:

تحت رقص الجذور الدفينة

حيث تمضي وتمضي وتمضي

مطراً هاذياً

وتمضي

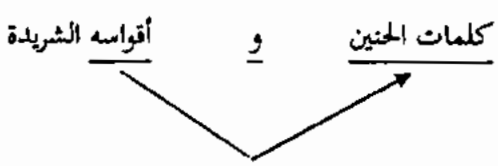
لهباً هاذياً

وتمضي

حيث يفيد العطف هنا التكثير، وتكرير أداة الوصل الإضافي (واو العطف) مع تكرير الفعل يفيد الاستمرار.

ومن ربطها بين المفردات قوله:

وقوله:



في الأمثلة السابقة يتضح بجلاء ما أسلفنا الحديث عنه من كون الواو العاطفة تسهم في ربط المفردات والجمل، لكن ـ بالمقابل ـ يَضْعُفُ دورُها وفاعليتها كثيراً في حال عدم الاتساق الدلالي بين الجزأين المرتبطين معاً. فما الفائدة أو ما الدلالة المرجوة من الربط بين (الحنين) و (أقواسه)، أو بين (نار الغموض) و (مزماره)!!

ومن أدوات الوصل الإضافي واو الحال، وهي تربط الجملة الاسمية بالفعلية بياناً لهيئة صاحب الحال، وقد وردت في ثلاثة مواضع، وكانت فاعلة في تماسك النص. من ذلك قوله:

ـ كلمات تموت وهي حبلى

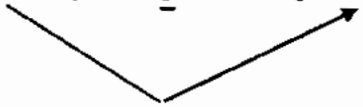
ـ وبدأنا وعدنا والمدى جامح

ـ كلمات شهدت جثة الحسين وهي تبكي

وهي جميعاً كانت تقوم بدور واضح في الترابط النصي والاتساق التركيبي والدلالي.

ومن أدوات الوصل الإضافي واو الاستئناف التي وردت مرتين في النص، منها قوله:

كلمات حضنت صمتها وماتت و حرقنا مناديلنا وقرأنا سورة



وصل إضافي بواو الاستئناف

ومن أدوات الوصل الإضافي (أو) التخييرية، إذ يقول: اجترحنا كل ما يهدم المدينة أو يخلق المدينة

مع ملاحظة التنافر الحاصل من الجمع بين النقيضين، وهو مما اشتهر به أدونيس، جمع المتناقضات وضمها معاً في قالب واحد، ولا شك أنه يؤدي إلى التفكك الدلالي. وهكذا رأينا أدوات الوصل الإضافي في نص (كلمات)، ولحظنا غزارتها ووفرة عددها، لكنها لم تكن فاعلة في أداء دورها في التماسك النصي، وإنما أفرغت من هذا الدور في كثير من المواضع، وذلك ناتج عن التنافر الدلالي بين طرفي التركيب، مما أدى إلى عدم قيامها بوظيفتها، وأصبح وجودها في النص غير ذي قيمة. ومن ثم يشعر القارئ بنوع من التفكك وعدم الاتساق حين يقرأ النص، ويحاول أن يجد الرابط الذي يجمع شتاته فلا يستطيع.

ومما يجدر ذكره أن أدونيس اعتمد اعتماداً كاملاً على أدوات الوصل الإضافي، فقد سبق أن ذكرنا أن النص خلا من أدوات الوصل السببي والعكسي والزمني، وهذا يتفق مع طريقته وأسلوبه الذي يميل فيه إلى أداة ما، أو طريقة في التعبير يعكف على استخدامها، فلا ينوع طرائقه، ولا يغير في أساليبه، وهو ما يطبع النص بطابع تواتري يسير فيه النغم والأسلوب على وتيرة واحدة.

ثالثاً.. الاتساق المعجمي:

1- التكرير:

يركز أدونيس في استعماله التكرير على تكرير المفردات الكلي الذي يرد في سبعة وعشرين موضعاً، يليه تكرير القالب اللغوي الذي يرد عشرين مرة، ويليه تكرير التراكيب الذي يرد ست مرات، ويليه تكرير الجذر اللغوي الذي يرد ثلاث مرات. من تكرير المفردات الكلي أو ما يلحظه القارئ تكرير مفردة (كلمات) التي تشكل عنواناً للنص، وتتكرر في النص خمس عشرة مرة. وهو أمر لافت وجدير بالاهتمام، حيث إن تكرير تلك المفردة بهذا القدر من الغزارة ليوحي بأهميتها وكونها محوراً يدور النص حوله، وإعادتها كل بضعة أسطر يذكر القارئ بأن فكرة النص وهدفه يكمن في تلك المفردة، ومن ثم يتساءل الباحث عن دلالتها والإيحاءات الناتجة عنها!!

إن (الكلمات) في هذا النص كيان فاعل له أرجل وبيوت، وهي حيناً تموت وحيناً ترافق الشاعر في طقوس المدينة، لكنها تعود فتحضن صمتها وتموت، وهي تهاجر في موضع آخر ثم تموت مع الحلم مرة ثالثة، وترتبط بالأفول والصعود والمعراج، وهي تقف شاهدة على جثة الحسين، وتحضن الشاعر حتى ليموت في حضنها ويعيش، وهي في موضع آخر سفينة منجية من الغرق في البحار الدفينة، ثم تتحول إلى مطر هاذٍ ولهب هاذٍ، حيث الهذيان شكل من أشكال التعبير بكلمات غير مفهومة. وعلى الرغم من عدم اتساق الدلالات المرتبطة بـ (الكلمات) وعدم اندراجها في بوتقة واحدة، إذ تبدو وكأنها تجميع لمشاهد متفرقة وحشرها في إطار واحد رغم أنفها، فإن الباحث يمكنه أن يستنتج دلالة مفادها أن (الكلمات) التي تقال في عالمنا لا تذهب أدراج الرياح، وإنما هي قادرة على الفعل، قادرة عل التغيير، قادرة على جمع أشتات متفرقة، قادرة على خلق ثورة، وهدم مدينة، أو خلقها.. هذا باختصار ما يمكننا أن نستنتجه من تكرار مفردة (كلمات) في النص، وهو ما يبدو أن النص يدور حوله. وننوه هنا إلى أن استنتاج هذه الفكرة كان خاضعاً لكثير من الإضافات والتخمين من قبل المتلقي/الباحث، وهو غير ثابت، فهو عرضة للاختلاف باختلاف قراءات المتلقين.

ومن تكرير المفردات تكرير مفردة (حلم) في ثلاثة مواضع، وهي كالآتي:

- احترقنا حلماً

- وذبحنا حلماً كالخروف
- كلمات تموت مع الحلم في آخر العيون

والملاحظ أنها في المواضع الثلاثة تتخذ دلالة سلبية حيث ترتبط بالاحتراق والذبح والموت، وهي جميعاً توحي بانتهاء الحلم وضياعه.

وفي بعض مواضع تكرير المفردات لدى أدونيس ما يوحي للقارئ بالافتقار إلى الدلالة، ونرى ذلك في تكريره مفردة (الدفينة)، حيث وردت أربع مرات، وذلك في كل من:

- استعدنا لهب الفطرة الدفينة
- كلمات سفينة في البحار الدفينة
- بين نار الغموض ومزماره الدفينة
- تحت رقص الجذور الدفينة

إن تكرير المفردة في هذه التراكيب ينبغي له أن يؤدي دوراً واضحاً في اتساق الدلالة وفي تآلف التراكيب والتقريب بينها، لكن ذلك لم يتحقق، لأن المفردة في ذاتها لا تحمل دلالة واضحة تربطها بما حولها، ومن ثم لم يؤد التكرير دوره المنوط به ولم يكن فاعلاً في عملية الترابط النصي في هذه الحالة.

ومن التكرير ما يتعلق بالجذر اللغوي، وذلك في استخدام الجذر (مات)، حيث يقول:

- كلمات تموت وهي حبلى
- كلمات حضنت صمتها وماتت
- متُّ في حضنها وعشت

حيث يأتي الفعل مرة بصيغة المضارع المسند إلى المفردة المؤنثة (تموت)، ومرة بصيغة الماضي المسند للمفردة المؤنثة أيضاً (ماتت)، وفي الحالتين المسند إليه هو الكلمات، أما المرة الثالثة فقد جاء مسنداً للمتكلم (متُّ). وقد أسهم تكرير الجذر اللغوي في الربط بين التراكيب وتماسكها.

ومن أنواع التكرير تكرير التراكيب، حيث ورد لديه في قوله:

- ارتسمنا حول آفاقه غصوناً
- وارتسمنا رؤى وعيوناً

حيث تكرر التركيب المكون من فعل ماض (ارتسم)، وفاعله (نا) المتكلمين.

ومن تكرير التراكيب ما ورد في نهاية النص، حيث تكرر الفعل (تمضي) خمس مرات خلال السطور الخمسة الأخيرة من النص، وهو ما يشي بالاستمرارية في دلالة الفعل نفسه، حيث المضي يستمر في الكلمات حتى تتحول إلى مطر حيناً، وإلى لهب حينٍ آخر، وتظل تمضي إلى مالا نهاية، وهذه الدلالة مستفادة من التكرار.

وآخر نوع من أنواع التكرير الواردة في نص (كلمات) تكرير القالب اللغوي، حيث لاحظت الباحثة تكرير القالب المكون من (فعل ماض مسند إلى المتكلمين + (نا) الفاعلين) وذلك مثل قوله: دفنّا، اقتسمنا، استعدنا، ذبحنا، امتزجنا، رقدنا، نهضنا، بدأنا، عُدْنا، اجترحنا.. إلخ. ولقد تكرر هذا القالب عشرين مرة في هذا النص تركز أغلبها في النصف الأول من النص، وخلا منها النصف الثاني أو كاد. وهذا القالب يشي بدلالة فعل يتم القيام به على نحو جماعي، يشترك فيه الشاعر مع شخص آخر، قد يكون (الكلمات) أو غيرها. وقد سبق الحديث عن إشكالية إسناد الفعل في هذه التراكيب، حيث المرجع الإشاري للإحالات بضمير المتكلمين لا يمكن تحديده. وإذا كان تكرير القالب في هذه الحالات قد أدى دوراً ما، فإنه قد أسهم في إبقاء الحديث بصيغة جمع المتكلمين مستمراً إلى منتصف النص، وقد أسهم ذلك في خلق نوع من التواتر لم ينجح في أن يتطور إلى تماسك أو اتساق لافتقاره للاتساق الدلالي.

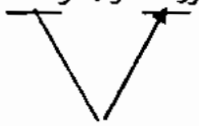
وهكذا رأينا استعمال أدونيس للتكرير قد اتخذ أشكالاً عديدة، يوضح الجدول الآتي عدد كل منها ونسبتها، لكن الملاحظ بنحو واضح أن التكرير لم يكن فاعلاً دائماً كما يفترض، وإنما كثيراً ما أفرغ من وظيفته، ولم يؤد دوراً واضحاً في الاتساق النصي، وتماسك الفقرات.

نوع التكرير	عدده	نسبته
تكرير المفردات الكلي	27	%48,2
تكرير القالب اللغوي	20	%35,7
تكرير التراكيب	6	%10,7

تكرير الجذر اللغوي	3	%5,4
المجموع	**56**	

2- التضام:

في هذا النوع من الاتساق المعجمي يبدو التباين هو الأكثر حضوراً والأبرز، فعلى حين نجد سبعة مواضع للتباين، نجد موضعاً واحداً للتلازم فحسب، ولا نجد لغيرهما من علاقات التضام الأخرى حضوراً في هذا النص. ولا عجب فالتباين علاقة على قدر كبير من الأهمية يُظهِر الضدُّ فيها الضد. يقول أدونيس: ورقدنا فوقها ونهضنا



علاقة تباين

اجترحنا كل ما يهدم المدينة أو يخلق المدينة ، متُّ في حضنها وعشت

علاقة تباين

علاقة تباين

ولقد أسهمت علاقات التضام في رفد التماسك في هذا النص. وكذلك في قوله:

طمرتُ في شراييننا ونبشتُ

علاقة تباين

حيث **الطمر**: إخفاء الشيء تحت الأرض، **والنبش**: إخراجه.

ويقول: كلمات المجيء

سفر معتم خطوات تضيء

في الزمان المهرول في وجهه البطيء

ويلحظ القارئ علاقة التباين القائمة بين (المهرول) و (البطيء)، حيث تشير الأولى إلى السرعة، والثانية إلى البطء. والمفارقة تكمن في أنهما صفتان تلتصقان كلاهما بشيء واحد هو (الزمان)، وفي الجمع بينهما إشارة إلى معان أعمق، حيث يبدو الزمان سريعاً في اللحظات الجميلة، بينما يبدو بطيئاً في اللحظات التعيسة، ومن ثم فإن علاقة التباين قامت باستدعاء النقيضين في الإحساس بالزمن وتأثيره على الإنسان.

وبعد.. فقد عرضنا لأدوات الترابط النصي في نص (كلمات)، ورأينا كيف كانت تلك الأدوات فاعلة في بعض المواضع في أداء الاتساق، وعلى الرغم من وفرة أدوات الترابط النصي في هذا النص وغزارتها من حيث العدد، لكنها كانت غير فاعلة في كثير من المواضع، ومفرغة من دورها وقيمتها النصية، حيث تقوم في كثير من المواضع بالربط الشكلي التركيبي، في حين تبقى الدلالة مفككة غير مترابطة، وتفتقر إلى الخيط الجامع الذي يشد عرى الفقرات فيكون منها نصاً متماسكاً ومتآلفاً، ومن هنا لم تتضح فكرة النص على نحو جلي يقدم هدفاً يمكن اعتباره.

الموازنة بين النصين

أدوات الترابط في نص (كلمات) لأدونيس	عددها	نسبتها
عناصر الإحالة	70	%43
أدوات الوصل	31	%18
أدوات الاتساق المعجمي	64	%39
المجموع	**165**	

أدوات الترابط في نص (نسر) لعمر أبي ريشة	عددها	نسبتها
عناصر الإحالة	43	%43
أدوات الوصل	24	%24
أدوات الاتساق المعجمي	33	%33
المجموع	**100**	

1- في نص عمر أبي ريشة أمكن للباحثة أن تستخرج البنية الكلية مع البنى الصغرى، حيث كانت دلالة كل بنية واضحة ومباشرة في التعبير عن الفكرة، وقد كونت كل بنية صغرى مع مثيلاتها بنية كبرى كانت هي هدف النص. أما نص أدونيس فلم يكن بإمكان الباحث استخراج البنية الكلية التي تجمع شتات النص، ولا حتى أمكننا فهم البنى الصغرى وفصلها، حيث النص كان عبارة عن (كلمات) حقاً، تلتصق ببعضها برابط شكلي، لكنها لا تتآلف دلالياً. ويذكرنا هذا الأمر بمقولة لأدونيس نفسه يصف فيها التعبير الشعري بقوله: "إن مسألة التعبير الشعري مسألة انفعال وحساسية وتوتر ورؤيا، لا مسألة نحو وقواعد، ويعود جمال اللغة في الشعر إلى نظام المفردات وعلاقاتها، وهو نظام لا يتحكم فيه النحو، بل الانفعال

أو التجربة"[1]. ولنا أن نلحظ الكم الهائل من التجاوز المتعلق في نظرته إلى اللغة، حيث إن مما أُجمِعَ عليه بين اللغويين أن اللغة عبارة عن تراكيب، وليست مفردات، فالمفردات لوحدها لا تصنع لغة ولا دلالات. ومن ثم رأينا أن نص (كلمات) كان تعبيراً دقيقاً عن نظرته تلك إلى اللغة، فكان عبارة عن كلمات، أو مفردات لا يتحكم فيها النحو!

2- في نص أبي ريشة غلبت الإحالات النصية على الإحالات المقامية على نحو واضح وكبير، حيث بلغت الأولى 95%، أما الثانية فقد بلغت 5% فحسب. وقد كانت إحالاته جميعاً واضحة المرجع الإشاري، بحيث يستطيع القارئ فهمها وربطها بمرجعها، سواء كانت الإحالات داخلية أم خارجية. أما نص أدونيس فقد بلغت فيه الإحالات النصية الداخلية 60%، أما المقامية الخارجية فقد بلغت 40% من مجموع الإحالات، وقد كانت هناك إشكالات متعددة فيما يتعلق بمراجعه الإشارية، حيث كانت غير واضحة في بعضها، ومشكلة في بعضها الآخر، أو غير فاعلة في عملية الترابط النصي، على الرغم من غزارة عددها لديه، حيث بلغ عددها سبعين عنصراً، في حين بلغت ثلاثة وأربعين عنصراً لدى أبي ريشة.

3- في نص أبي ريشة استطاعت الباحثة أن تجد كل أنواع الوصل الإضافي والسببي والعكسي والزمني بنسب متفاوتة، وقد كانت جميعاً فاعلة في أداء دورها في الاتساق النصي، وقادرة على ربط التراكيب معاً، ومن ثم ربط البنى الصغرى. أما نص أدونيس فقد تركزت أدوات الوصل لديه في نوع واحد هو الوصل الإضافي، وقد كانت الأدوات ضعيفة الفاعلية في عملية الاتساق النصي، غير ذي قيمة في الترابط، وذلك نظراً للتباعد الدلالي بين تراكيب النص.

4- في نص (نسر) تضافرت أدوات الاتساق المعجمي من تكرير وتضام لتصب في خدمة الاتساق النصي والترابط الدلالي، فكانت الأدوات بعددها المتوسط (33 عنصراً) قادرة على شد خيوط النص لتربطها معاً ربطاً شكلياً ودلالياً في الوقت ذاته. أما نص (كلمات) الذي احتوى على أربع وستين أداة للاتساق المعجمي، وامتلأ بالتكرير إلى حد مزعج فقد كان مفتقراً إلى التماسك والترابط النصيين، فالتكرير حسب تعبير الدكتور سامح الرواشدة "لا يحقق درجة أكيدة من الاتساق، لأنه قد يحمل حالة من التشتت والانقطاع، والجمل الاسمية والفعلية تربط النص ببعضه، لكنها لا تعني أن النص منسجم"[2]. وبرأي الباحث فإن هذا ناتج عن إفراغ تلك الأدوات من دورها، وتعطيلها عن القيام بوظيفتها،

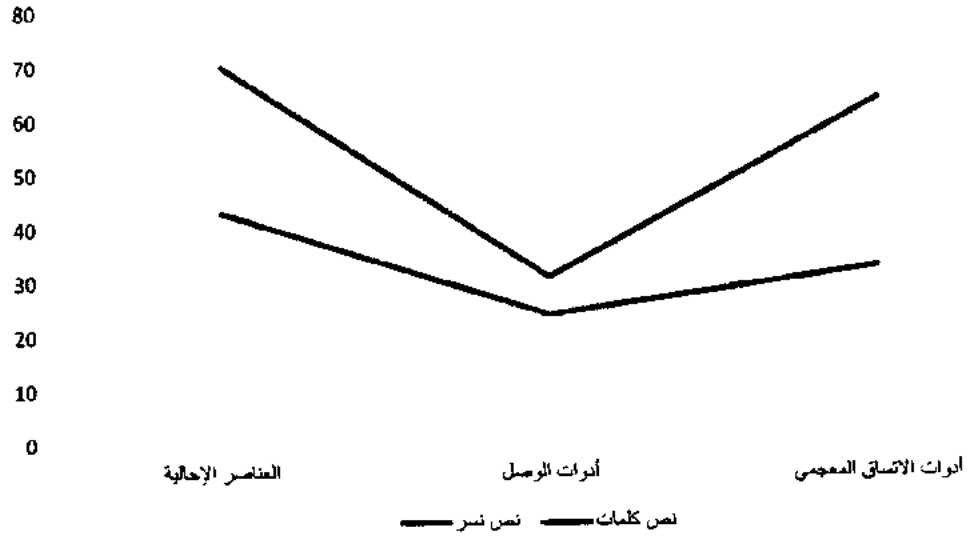
---

[1] - زمن الشعر. أدونيس. دار العودة. بيروت 1978م ص 40

[2] - في الأفق الأدونيسي 41

واستعمالها كأداة شكلية، تحقق هدفاً شكلياً لا أكثر، ومن ثم كان نص (كلمات) مفتقراً للتماسك والاتساق، غامض الدلالة، مبهم الأفكار، عائم الهدف.

رسم بياني لأدوات الترابط النصي في نصي (نسر) و (كلمات)



خلاصة البحث

- تعتمد لسانيات النص على المعيار الإحصائي تحقيقاً للدقة والنتائج الموضوعية، وتبتعد عن الذاتية قدر الإمكان.
- دعت أزمة الاتجاهات النقدية في أواسط الستينيات إلى توسيع موضوع الدراسة اللغوية لتشمل النص والخطاب وتتجاوز حدود الجملة.
- تعد دراسة الروابط داخل النص من أهم ملامح لسانيات النص، فالدلالات الجزئية لا قيمة لها إلا بقدر ما تسهم في تشكيل مجموع الدلالات (البنية الكلية للنص).
- يهدف هذا العلم إلى تحليل البنى النصية واستكشاف العلاقات المؤدية إلى اتساق النصوص وانسجامها.
- تركز لسانيات النص على: وصف النص، تحليل النص، مراعاة دور النص في التواصل، تحديد نمط النص وغرضه، الوقوف عند بنية النص.
- أبرز الباحثين الذي بدأوا الاتجاه النصي: زيليغ هاريس، هاليداي ورقية حسن، فان دايك، روبرت دي بوجراند.
- أول إشارة إلى لسانيات النص لدى الكتاب العرب كانت في 1984م، من قبل نهاد رزق الله مهاجماً ومنتقداً. وأول دراسة عربية نصية هي أطروحة محمد خطابي (مظاهر انسجام الخطاب) 1988م وتعد فاتحة نصية.
- توالت الدراسات النصية بعد خطابي، حيث أصدر محمد العبد كتابه: (اللغة والإبداع الأدبي) عام 1989م، وفي عام 1990م كتب سعد مصلوح بحثه: (العربية من نحو الجملة إلى نحو النص)، وفي عام 1992م نجد كتاب صلاح فضل (بلاغة الخطاب وعلم النص) الذي يدعو فيه صراحة إلى التوحيد بين البلاغة وعلم النص من خلال مشروع البلاغة النصية.
- في عام 1993م أصدر الأزهر الزناد كتابه (نسيج النص)، وفي 1997م أصدر سعيد حسن بحيري كتابه (علم لغة النص. المفاهيم والاتجاهات) وقد أسهم طابعه التعليمي في جعله الأكثر شهرة وتداولاً بين الدارسين.
- غموض المصطلحات وارتباكها من أهم المشكلات التي تواجه الدارس في هذا المجال، ومن أسبابه اختلال ترجمة المصطلحات وعدم وجود ضوابط له.
- قد يستفيد النحو التقليدي من لسانيات النص التي لا تعتمد على الأمثلة المجردة، بل تدرس اللغة في إطار الاستعمال.
- لا تقدم لسانيات النص نحواً معيارياً كالنحو العربي القديم، وإنما تتفاعل لسانيات النص مع النصوص كلها شريطة أن تستوفي مقوماتها النصية، ومن ثم يهدف محلل النص لا إلى وضع قواعد صارمة، وإنما يرمي إلى تتبع مظهر خطابي معين للوقوف على درجة تكراره من أجل صياغة اطراده.

- أسباب الانتقال من نحو الجملة إلى نحو النص: الرغبة في تجاوز المناهج النظرية المغرقة في التجريد، والتطلع لصياغة نماذج أكفأ تفسر الظواهر اللغوية التي أخفق نحو الجملة في مقاربتها.
- ينظر الاتجاه التواصلي التداولي إلى النص بوصفه فعالية تواصلية تتكئ على اللغة، وتتجاوزها إلى أطراف الفعالية المختلفة، ومن ثم بدأوا بدراسة السياق، والعناصر التي تشكل عملية التواصل، ويشكل النص عند فان دايك وحدة ديناميكية وجزءاً من عملية التواصل. فالنص بوصفه علاقة هو ثمرة بناء فعل التواصل بأدوات النظام اللغوي يتكون من جمل تكتسب قيمتها التواصلية من النص نفسه.
- يتخذ ديبوجراند من البعد التواصلي أساساً في التفريق بين ما هو نص وما هو غير نص، ويدعو إلى مقاربة النص من الجوانب الآتية: (النحو، الدلالة، التداول).
- وضع ديبوجراند ودريسلر معايير سبعة للنصية، هي:

التماسك/الاتساق (Cohesion)، الانسجام (Coherence)، القصدية (Intentionality)، المقبولية (Acceptaility)، الإعلامية (Informativity)، الموقفية (Situationality)، التناص (Intertextuality).

- أدوات الترابط النصي تنقسم إلى نوعين: تماسك نحوي (تركيبي): ويدخل فيه الإحالة والاستبدال والحذف والوصل. وتماسك معجمي: ويدخل فيه التكرير والتضام.
- اعتمد عمر أبو ريشة في الترابط النصي على الإحالات بضمير المتكلم، الوارد بصيغه المتعددة (ياء المتكلم) (نا المتكلمين) (تاء المتكلم) والضمير المستتر (أنا) و(نحن)، والضمير المنفصل (أنا) و(نحن)، وقد كان متوازناً من حيث العدد في استعماله ضمائر الإفراد وضمائر الجمع، وفي كل موضع كان الضمير يقوم بدوره في ربط النص بالسياق الخارجي ويؤدي إلى تماسك أجزاء النص معاً، كما كان المرجع الإشاري لديه واضحاً دائماً، ولا يحتاج إلى كثير من إعمال الذهن من قبل القارئ لفهمه وإدراكه. وقد اختلفت نسبة وروده من قصيدة إلى أخرى، ففي بعض القصائد كان ضمير المتكلم يرد بكثرة وتتكاثف دلالاته، وفي بعضها الآخر كان يقل أو يندر. وقد بلغ عدد ضمائر المتكلم الوارد في مادة التحليل من شعر أبي ريشة 255 ضميراً، بما يعادل 22% من مجموع الضمائر لديه. أما ضمائر المتكلم لدى أدونيس فقد وردت بكثرة وبكثافة شديدة، و قد كانت غزيرة من حيث العدد، إذ بلغ عددها 552 ضميراً، وبلغت نسبة ورودها 53% قياساً إلى باقي الضمائر. وقد كانت ضمائر المتكلم تسهم في ربط النص بسياقه الخارجي أحياناً، إضافة إلى دورها في ترابط أجزائه أحياناً أخرى، لكن بالمقابل كان ضمير المتكلم موضع إشكال في العديد من النصوص من حيث غموض مرجعه الإشاري، ومن ثم حاجة المتلقي للتخمين وإعمال

حدسه، وهو ما يؤدي إلى الغموض والتفكك. وقد طغى ضمير المتكلم (المفرد) على ضمير المتكلمين (الجمع) في شعر أدونيس، مما يعزز سمة الذاتية والفردانية.

- تنوعت ضمائر المخاطب لدى عمر أبي ريشة، فقد استخدم كاف الخطاب وتاءه، وياء المخاطبة، والضمير المستتر (أنت) والضمير المنفصل (أنتَ) و(أنتِ). ولقد تنوع المرجع الإشاري المفسر لضمائر الخطاب في شعره. كما استخدم الشاعر الإحالة بنوعيها الداخلية والخارجية، وقد كان السياق دالاً على فهمها دائماً. كما تنوعت الإحالات الداخلية بين القبلية والبعدية. وفي جميع المواضع كانت الإحالات واضحة وقابلة للفهم، وفاعلة في أداء دورها في سبك النص. ولقد استخدم الشاعر ضمير المخاطب بطريقة مكثفة وبعدد كبير، حيث بلغ عدد ضمائر الخطاب في مادة التحليل 241 ضميراً بما يساوي 21% من مجموع الضمائر كاملة. وإن ارتفاع نسبة ضمير المخاطب في شعره يدل على عنايته بالمتلقي/الآخر، وإشراكه في عملية التوصيل. ولقد خلت بعض نصوص أبي ريشة من ضمير المخاطب تماماً، وهي قليلة.

أما أدونيس فقد تنوعت ضمائر المخاطب لديه أيضاً، حيث استعمل كاف الخطاب وتاءه والضمائر المنفصلة (أنتَ، أنتِ) والضمائر المستترة في الأفعال. وقد تنوع المرجع الإشاري المفسر لضمائر الخطاب في شعره والذي كثيراً ما كان أمراً متعلقاً به أو مضافاً إليه مما يدل أن الشاعر يخرج من ذاته ليعود إليها ثانيةً. كما استخدم الشاعر الإحالة بنوعيها الداخلية والخارجية، وفي الإحالات الخارجية كان السياق الذي يدل عليها بعيداً جداً عن العنصر المحيل في بعض المواضع، وهذا ما سبب الكثير من الغموض والتفكك، كما كان المرجع الإشاري لضمائر المخاطب في كثير من المواضع غير واضح ولا يعين السياق على فهمه وإدراكه، مما يؤدي بالمتلقي إلى استعمال التخمين والحدس لإدراك ما يقصده الشاعر. أما الإحالات الداخلية فقد تنوعت بين القبلية والبعدية. وقد لوحظ في بعض المواضع وضوح المرجع الإشاري لضمير المخاطب، إلا أن الغموض والتفكك لا يزال يسيطر على النص، مما يوحي بعدم فاعلية تلك الروابط في اتساق النص، وحاجته لروابط أعمق تتعلق بدلالة الألفاظ، وتآلف تلك الدلالات واتساقها. ولقد استخدم الشاعر ضمائر المخاطب بقلة وعلى استحياء، حيث بلغ عددها لديه تسعة وثمانين فحسب، وبنسبة وصلت إلى8.5% قياساً إلى بقية الضمائر، وقد خلا عدد كبير من قصائده من ضمير المخاطب تماماً، ويشير ذلك إلى إهماله المتلقي وعدم اكتراثه به.

- بدت ضمائر الغائب في شعر عمر أبي ريشة واضحة الإشارات ومفهومة الإحالات، حيث يظهر المرجع الإشاري المفسر إما صريحاً في النص (إحالة داخلية)، وهو الغالب، وإما مفهوماً من السياق (إحالة خارجية)، وهو قليل، وحينذاك يكون المقام والسياق دالين على المرجع الإشاري فلا يشكل على المتلقي فهمه. ولقد كانت الإحالات بضمائر الغائب مرتفعة حيث بلغت 658 موضعاً، ووصلت نسبتها إلى 57% قياساً إلى باقي الضمائر. وقد أسهمت الإحالات بضمائر الغائب في شعر أبي ريشة في الترابط وشد خيوط النص معاً ليؤدي فكرته وتتماسك أجزاؤه.

- أما ضمائر الغائب في شعر أدونيس فقد احتلت المرتبة الثانية في اهتمامه بعد ضمائر المتكلم، حيث بلغ عددها في مادة التحليل من شعره 398 ضميراً، وبلغت نسبتها 38.5% قياساً إلى باقي الضمائر. ولقد كانت الإحالات واضحة المرجع الإشاري داخلية وخارجية وأدت مهمة الترابط النصي في بعض القصائد، بيد أنها في قصائد أخرى احتوت على كثير من الإشكالات، فكان مرجعها الخارجي مجهولاً أو غير واضح الملامح أحياناً ولا يدل عليه السياق، كما كانت الإحالات الداخلية مشكلة في بعض القصائد حيث كانت تحتمل أكثر من وجه، ولا يعين السياق على تحديد أحدها أو اختياره، ولقد كان هذا أحد الأسباب المهمة التي شكلت هالة الغموض في نصوصه، مما ينفي الألفة بينها وبين المتلقي، ويتسبب بتفكك النص ونفي اتساقه.
- في الوصل الإضافي، لم تختلف طريقة الشاعرين كثيراً، حيث تتشابه الأدوات المستعملة وتتشابه كذلك طريقتُهما في توظيف تلك الأدوات في عملية التماسك النصي. وكان الاختلاف في العدد الذي يستعمل فيه الشاعران كل أداة من أدوات الوصل الإضافي ونسبتها. والملاحظ أن عدد أدوات الوصل الإضافي عند أبي ريشة قد تجاوز ما ورد عند أدونيس بفرق بسيط، ففي حين يبلغ عددها عند أبي ريشة 287 موضعاً، يبلغ عددها عند أدونيس 251 موضعاً. ومن الملاحظ أن نسبة استخدام كل منهما لواو العطف مختلفة تماماً، حيث تبلغ نسبتها لدى أدونيس 70%، أما لدى أبي ريشة فتبلغ 52%. وهو فرق واضح يشي باعتماد أدونيس عليها اعتماداً كبيراً غلب وطغى على بقية الأدوات بفرق واضح. ويليها في درجة الاعتماد (التشبيه) الذي يحتل 9% لديه، في حين لا يتجاوز التشبيه 2% لدى أبي ريشة. ومن الفروقات بينهما استعمال واو الحال، حيث نجدها وفيرة لدى أبي ريشة وتبلغ نسبتها 16% في حين لا تتجاوز 5% لدى أدونيس. والملاحظ ميل أدونيس لإحدى أدوات الوصل الإضافي ميلاً كبيراً وإفراطه فيها بحيث تبدو غيرها من الأدوات مهملة تماماً، في حين يتوازن أبو ريشة في استعمال تلك الأدوات.
- يستخدم الشاعران أدوات الوصل الاستدراكي أو روابط التضاد على نحو يسهم بشكل أو بآخر في التماسك النصي. وفيما يتعلق بأبي ريشة فأدواته البارزة هي: (إلا، لكن، لا، ليس، إنما)، وقد بلغ عددها واحداً وعشرين موضعاً. وأبرزها (إلا) التي اتخذت دلالة الحصر في جميع المواضع، وتبعتها (لا) العاطفة. أما أدونيس فقد تركزت أدوات الوصل الاستدراكي لديه في (لكن، بل، إلا) فحسب، وهي مع هذا ترد بقلة وعلى استحياء، حيث تبلغ عشرة مواضع فحسب في مادة التحليل من شعره. وقد كانت أدوات الوصل الاستدراكي لديه في بعض المواضع تهدف إلى الإضافة ولا تهدف إلى العكس أو الاستدراك. وقد قامت (إلا) لديه بدور الحصر في جميع المواضع. والملاحظ أن أدوات الوصل الاستدراكي عند أبي ريشة تبلغ ضعف عددها عند أدونيس، مما يدل على عنايته بها، وإيلائه إياها اهتماماً أكبر مما وجد لدى أدونيس. كما يبدو هناك تشابه بينهما تمثل في كون (إلا) تحتل أكبر نسبة

من أدوات الوصل الاستدراكي لدى كل منهما. أما (لكن) فترتفع نسبتها لدى أدونيس إلى 30% في حين ترد لدى أبي ريشة بنسبة 4,7%.

- في أدوات الوصل السببي تبدو فاء السببية وفاء التعليل وأدوات الشرط هي الأبرز استعمالاً. وفي شعر أبي ريشة تبدو أدوات الشرط هي الأعلى نسبة، حيث تبلغ نسبة 49% من مجموع أدوات الوصل السببي، وتليها فاء السببية ثم فاء التعليل. أما أدونيس فتبدو الأدوات الثلاثة لديه ذات نسب متقاربة إلى حد كبير. وأبرزها فاء التعليل حيث وردت بنسبة 37,8%، تليها فاء السببية ، وآخرها أدوات الشرط. وفيما يتعلق بكثافة استخدام أدوات الوصل السببي لدى كل منهما، فإن ذلك يبدو متقارباً، حيث بلغ عدد الأدوات لدى أبي ريشة إحدى وأربعين أداة، أما أدونيس فد بلغ عددها لديه سبعاً وثلاثين أداة. فهما متقاربان عموماً من حيث كثافة وجودها. وفي بعض المواضع كانت تظهر بعض التناقضات في استعمالات أدونيس كما هو ديدنه، مما يؤدي إلى منافاة المنطق ومن ثم عدم الاتساق الدلالي، ولا نجد مثل ذلك لدى أبي ريشة، حيث تتسق دلالات التراكيب لديه وتتناسق تركيبياً ودلالياً.
- تبدو أدوات الوصل الزمني كثيفة وغنية ومتنوعة لدى أدونيس، على حين يقل عددها وتبدو محدودة الاستعمال لدى أبي ريشة. حيث بلغ عددها في مادة التحليل من شعر أدونيس تسعة وأربعين موضعاً، في حين لم تتجاوز أربعة عشر موضعاً لدي أبي ريشة. وهو ما يدل على أهمية الزمن وإشاراته لدى أدونيس. وفيما يتعلق بالأدوات ذاتها فهناك أدوات تعبر عن الماضي، وأدوات تعبر عن المستقبل، أو تعبر عن الآنية أو التزامن، وقد لحظنا أن كلاً منهما يتميز بأدوات ينفرد بها، فعلى سبيل المثال وردت لدى أبي ريشة أدوات تعبر عن ترتيب الأحداث زمنياً، في حين لم نجد ذلك لدى أدونيس. وبالمقابل فقد وردت لدى أدونيس أدوات تعبر عن الآنية والأبدية، ولم نجد ما يشبهها لدى أبي ريشة. وقد اختلفت نسبة الأدوات المعبرة عن الماضي لدى كل منهما تبعاً لدرجة اهتمامه بها، فالماضي عند أبي ريشة يمثل الرقيَّ والمثل الأعلى الذي ينبغي احتذاؤه، ففيه فخر الأمة وعزها وانتصاراتها وأمجادها التليدة. وتمثل مواضعه نسبة 57,2% قياساً إلى بقية الأدوات لديه. أما أدونيس فإن الأدوات المعبرة عن الماضي لديه ترد بنسبة 22,4%، وأدوات المستقبل نسبتها 20,4%، وهما متقاربان كما نرى. أما أبرز الأدوات لديه فهي التي عبرت عن التزامن، حيث بلغت نسبتها 24,4%.
- بدا الفرق كبيراً بين الشاعرين في مواضع التكرير، إذ ورد كثيفاً وغزير العدد لدى أدونيس، أما لدى أبي ريشة فقد كان متوسط الغزارة.
- كان التكرير مسهماً على نحو فاعل في عملية التماسك النصي في جميع مواضعه لدى أبي ريشة، أما لدى أدونيس فقد كان مسهماً في بعض المواضع، وغير فاعل في كثير منها.

- احتل تكرير المفردات النسبة الأعلى لدى كل منهما، يليه تكرير الجذر اللغوي، ثم تكرير الترادف وشبهه. وقد ارتفعت نسبة تكرير القالب اللغوي لدى أبي ريشة عنه لدى أدونيس، في حين تساوت نسبة تكرير التراكيب لدى كل منهما.
- يرتفع عدد علاقات التضام لدى أدونيس عنه لدى أبي ريشة، ويتشابهان فيما يتعلق بفاعلية التضام في عملية التماسك النصي. إذ كان التضام فاعلاً في شعر كليهما، ومؤدياً دوره في اتساق النصوص.
- يحتل التباين المركز الأعلى لدى أبي ريشة، يليه الاشتراك في حقل دلالي واحد. أما أدونيس فقد كان الاشتراك في حقل دلالي واحد هو الأبرز والأعلى لديه، تليه علاقة التلازم، ثم علاقة التباين.
- يشرح الرسم البياني الآتي الفروق بين الشاعرين في أدوات الترابط النصي النحوية والمعجمية:

- أظهرت الموازنة بين نصي (نسر) و(كلمات) مدى فاعلية أدوات الترابط النصي لدى عمر أربي ريشة، وضعف فاعليتها لدى أدونيس، وإن كان عددها لدى أدونيس قد فاق ما ورد لدي أبي ريشة، لكن العبرة في توظيف الأداة وقيامها بدورها في ربط أجزاء النص وفقراته. ومن ثم كان نص (نسر) مترابطاً ومتسقاً، منسجم الدلالة وواضحها. أما نص (كلمات) فقد كان مفككاً غير واضح الدلالة عائم الهدف.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم

الكتب المطبوعة:

1- الاتساق في تماسك النص. سورة يوسف مثالاً. د. محمود الهواوشة. دار الرنيم للنشر والتوزيع. عمان_ الأردن ط1 2017م

2- الإحالة في "ديوان الجزائر" لسليمان العيسى. دراسة نصية. أ. مصطفى زماش. مركز الكتاب الأكاديمي. عمان_ الأردن ط1 2016م

3- الإحالة في نحو النص. أحمد عفيفي. كلية دار العلوم. جامعة القاهرة (د.ط) (د.ت)

4- أدوات الإعراب. ظاهر شوكت البياتي. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع (مجد) بيروت 2005م

5- أدونيس شاعر التجريد والاغتراب في الشعر العربي المعاصر. بحث في شعرية الخطاب الأدونيسي. د.عصام شرتح. دار دجلة للنشر والتوزيع. عمان_ الأردن ط1 2018م

6- أسئلة اللغة أسئلة اللسانيات. حافظ إسماعيلي علوي ووليد أحمد العناتي. الدار العربية للعلوم (ناشرون) بيروت. منشورات الاختلاف_الجزائر. دار الأمان_ الرباط ط1 2009م

7- أسس علم النص. التفاعل. النص. الخطاب. مرجوت هاينه مان و فولفجانج هاينه مان. ترجمة: أ.د.سعيد حسن بحيري. مؤسسة المختار للنشر والتوزيع. القاهرة ط1. 2014م

8- الأسلوب والأسلوبية. بيير جيرو. ترجمة: منذر عياشي. منشورات مركز الإنماء القومي 1985

9- إشكالات النص دراسة لسانية نصية. جمعان عبد الكريم. المركز الثقافي العربي. النادي الأدبي 2009م

10- إشكالية التلقي والتأويل. دراسة في الشعر العربي الحديث. د.سامح الرواشدة 2002م

11- أصول تحليل الخطاب في النظرية النحوية العربية. تأسيس "نحو النص". محمد الشاوش. كلية الآداب _ منوبة بالاشتراك مع المؤسسة العربية للتوزيع. تونس ط1 2001م

12- الأعمال الشعرية الكاملة. عمر أبو ريشة. دار العودة. بيروت 2009م

13- الأعمال الشعرية (1) أغاني مهيار الدمشقي. أدونيس. دار المدى. سوريا 2002م

14- انفتاح النص الروائي. سعيد يقطين. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء_المغرب ط2 2001م

15- أنوار البروق في أنواء الفروق. القرافي. ضبطه وصححه: خليل المنصور. منشورات محمد علي بيضون. دار الكتب العلمية بيروت_لبنان

16- بحث في علم الجمال. جان برتليمي. ترجمة: أنور عبد العزيز. مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر. دار نهضة مصر. (د.ت)

17- البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية د. جميل عبد المجيد. الهيئة المصرية العامة للكتاب. 1998م

18- بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح. عبد المتعال الصعيدي. المطبعة النموذجية. الحلمية الجديدة (د.ت)

19- بلاغة الخطاب وعلم النص د. صلاح فضل. عالم المعرفة (164) المجلس الوطني للثقافة والفنون الآداب_ الكويت 1992

20- بناء الجملة العربية د. محمد حماسة عبداللطيف. دار غريب_ القاهرة 2003م

21- البيان في روائع القرآن دراسة لغوية وأسلوبية للنص القرآني د.تمام حسان. عالم الكتب ط1 1993م

22- تحليل الخطاب. براون ويول. ترجمة: محمد لطفي الزليطني ومنير التريكي. جامعة الملك سعود. الرياض 1997م

23- التحليل اللغوي للنص. مدخل إلى المفاهيم الأساسية والمناهج. كلاوس برينكر. ترجمة: سعيد بحيري. مؤسسة المختار للنشر. ط2 2010م

24- الترابط النصي في الخطاب السياسي. دراسة في المعاهدات النبوية. سالم بن محمد المنظري. بيت الغشام للنشر والترجمة و التكوين للخدمات التعليمية والتطوير_سلطنة عمان/مسقط ط1 2015م

25- الترابط النصي في ضوء التحليل اللساني للخطاب. خليل بن ياسر البطاشي. دار جرير للنشر التوزيع. عمان_ الأردن ط1 2009م

26- التشابه والاختلاف. نحو منهاجية شمولية. د.محمد مفتاح. المركز الثقافي العربي 1996

27- تشكل الموقف النقدي عند أدونيس ونزار قباني. قراءة في آليات بناء الموقف النقدي والأدبي عند الشاعر العربي المعاصر. أ.د. حبيب بو هرر، تقديم: أ.د. هادي نهر. عالم الكتب الحديث. جدارا للكتاب العالمي. عمان_ الأردن ط1 2008م

28- التعديل الوراثي في شعر الحداثة. محمود درويش نموذجاً. د.محمود الشلبي. دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع. عمان_ الأردن 2014م

29- جامع الدروس العربية. مصطفى غلاييني. منشورات المكتبة العصرية. صيدا_بيروت (ط28) 1993م

30- الجنى الداني في حروف المعاني. المرادي. تحقيق: فخر الدين قباوة ومحمد نديم فاضل. دار الكتب العلمية بيروت_ لبنان ط1 1992م (المكتبة الشاملة)

31- الحداثة بين التجديد والتبديد في الشعر العربي الحديث. د. عبد الكريم فاضل العاني، أ. نور الراوي. دار دجلة عمان_ الأردن ط1 2016م

32- حركة الشعر الحديث في سوريا من خلال أعلامه. د. أحمد بسام ساعي. دار المأمون للتراث. دمشق 1971م

33- الخصائص. ابن جني. تحقيق: محمد علي النجار. المكتبة العلمية 1952م

34- دراسات في النص والتناصية. محمد خير البقاعي. مركز الإنماء الحضاري _حلب ط1 1998م

35- دراسات لغوية تطبيقية في العلاقة بين البنية والدلالة. سعيد بحيري. مكتبة الآداب_ القاهرة ط1 2005م

36- دلائل الإعجاز. الجرجاني. تحقيق: محمود شاكر. مكتبة الخانجي، مطبعة المدني_ القاهرة.

37- ديوان الشعر العربي. أدونيس. المكتبة العصرية. بيروت 1964م

38- ديوان النابغة الذبياني. شرح وتقديم: عباس عبد الساتر. دار الكتب العلمية بيروت_لبنان ط3 1996م

39- زمن الشعر. أدونيس. دار العودة. بيروت 1978م

40- سقط الزند. أبو العلاء المعري. دار صادر. بيروت 1957م

41- شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك. تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد. دار التراث_ القاهرة (ط20) 1980م (المكتبة الشاملة).

42- شرح الرضي على الكافية لابن الحاجب. تحقيق: يوسف حسن عمر. الناشر: جامعة قار يونس_ليبيا 1975م

43- شرح شذور الذهب في معرفة كلام العرب. ابن هشام الأنصاري. تحقيق: محمد أبو فضل عاشور. دار إحياء التراث العربي. بيروت 2001م

44- شرح المفصل. ابن يعيش. إدارة الطباعة المنيرية. القاهرة

45- صحيح سنن الترمذي. تحقيق: محمد ناصر الدين الألباني. مكتبة المعارف 1998م

46- ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي د.طاهر سليمان حمودة. الدار الجامعية 1998م

47- على أسوار بابل. صراع الفصحى والعامية في الشعر العربي المعاصر. جورج طراد. رياض الريس للكتب والنشر. ط1 2001م

48- العلاماتية وعلم النص د.منذر عياشي. المركز الثقافي العربي_بيروت ط1 2004م

49- علم البديع. عبد العزيز عتيق. دار النهضة العربية للطباعة والنشر والتوزيع بيروت_لبنان (د.ت)

50- علم الدلالة. أحمد مختار عمر. عالم الكتب_القاهرة (ط5) 1998م

51- علم الدلالة إطار جديد. بالمر. ترجمة: مجيد الماشطة. الجامعة المستنصرية. العراق_بغداد. مطبعة العمال المركزية 1985م

52- علم لغة النص المفاهيم والاتجاهات (لغويات). د.سعيد حسن بحيري. الشركة المصرية العالمية للنشر. لونجمان ط1 1997م

53- علم لغة النص. النظرية والتطبيق د.عزة شبل محمد. مكتبة الآداب. القاهرة ط2 2009م

54- علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق. دراسة تطبيقية على السور المكية. صبحي إبراهيم الفقي. دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع. القاهرة ط1 2000م

55- علم اللغة النصي. النظرية والتطبيق. د.مصطفى صلاح قطب. عالم الكتب. القاهرة ط1 2014م

56- علم اللغة النصي وتطبيقاته في تعليم العربية. د.محمود جلال الدين سليمان. عالم الكتب. القاهرة ط1 2017م

57- علم النص. جوليا كريستيفا. ترجمة: فريد الزاهي. دار توبقال للنشر. الدار البيضاء_المغرب ط2 1997م

58- علم النص مدخل متداخل الاختصاصات. فان دايك. ترجمة: سعيد بحيري. دار القاهرة للكتاب. ط1 2001م

59- الفضلة بين نحو النص ونحو الجملة. د.محمود الهواوشة. دار الرنيم للنشر والتوزيع. عمان_الأردن 2016م

60- في الأفق الأدونيسي دراسة في تحليل الخطاب الشعري د.سامح الرواشدة. دار أزمنة للنشر والتوزيع. عمان_ الأردن ط1 2006م

61- في اللسانيات العربية المعاصرة. دراسات ومناقشات د.سعد مصلوح. عالم الكتب. القاهرة 2004م

62- في لسانيات النص د.أيمن محمود موسى. عالم الكتب. ط1. القاهرة. 2016م

63- قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني د.محمد عبد المطلب. مكتبة لبنان (ناشرون) والشركة المصرية العالمية للنشر (لونجمان) ط1 1995م

64- قضايا الشعر المعاصر. نازك الملائكة. دار العلم للملايين. بيروت ط5

65- قضايا اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية. أحمد المتوكل. دار الأمان_الرباط.

66- قضايا وشهادات (حداثة2) هادي علوي. دار عيبال. قبرص 1991م

67- قيم جديدة للأدب العربي القديم والمعاصر. د.عائشة عبد الرحمن (بنت الشاطئ) دار المعارف. مصر 1970

68- الكتاب. سيبويه. تحقيق: عبد السلام هارون. مكتبة الخانجي. القاهرة ط3 1988م

69- الكتاب التذكاري: عبد السلام هارون معلماً ومؤلفاً ومحققاً. وديعة طه نجم، وعبده بدوي. جامعة الكويت 1990م. مقال فيه بعنوان: العربية من نحو الجملة إلى نحو النص د.سعد مصلوح ص406

70- كتاب فقه اللغة وأسرار العربية. أبو منصور عبد الملك بن محمد بن إسماعيل (الثعالبي). دار المعارف للطباعة والنشر. تونس ط1 1997م

71- الكتابة وبناء الشعر عند أدونيس. عمر حفيّظ. دار الساقي بيروت_ لبنان، ط1 2015م

72- لسان العرب. ابن منظور الإفريقي. دار صادر_بيروت (د.ت)

73- لسانيات النص (مدخل إلى انسجام الخطاب). محمد خطابي. المركز الثقافي العربي. بيروت ط1 1991م

74- اللسانيات والدلالة د.منذر عياشي. مركز الإنماء الحضاري 2007م

75- لسانيات النص بين التنظير الغربي والإجراء العربي د.نعمان بوقرة

76- لسانيات النص. المرجعية الفكرية واستراتيجية التلقي د.نعيمة سعدية. عالم الكتب الحديث. إربد_الأردن. ط1 2017م

77- اللسانيات النصية في الدراسات العربية الحديثة. بحث في الأطر المنهجية والنظرية. د.خالد حميد صبري. منشورات ضفاف_ الرياض وبيروت. دار الأمان_ الرباط. منشورات الاختلاف_ الجزائر. دار ومكتبة عدنان_ بغداد. ط1 2015م

78- اللغة العربية معناها ومبناها د.تمام حسان. عالم الكتب. ط5 2006م

79- متن الألفية. ابن مالك الأندلسي. المكتبة الشعبية. بيروت (د.ت)

80- مدخل إلى علم لغة النص. روبرت ديبو غراند، ولفغانغ دريسلر،إلهام أبو غزالة، علي خليل الحمد. مركز نابلس للكمبيوتر. مطبعة دار الكتاب ط1 1992م

81- مدخل إلى علم اللغة النصي. ديتر فيهفيجر، فولجانج هاينه مان. ترجمة: فالح ابن شبيب العجمي، جامعة الملك سعود. المملكة العربية السعودية 1419هـ

82- مدخل إلى علم النص ومجالات تطبيقه. محمد الأخضر الصبيحي. الدار العربية للعلوم (ناشرون)، منشورات الاختلاف_الجزائر. (د.ت)

83- المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب. دومينيك مانغونو. ترجمة: محمد يحياتن الدار العربية للعلوم (ناشرون). منشورات الاختلاف 2008م

84- المطالب العالية بزوائد المسانيد الثمانية. ابن حجر العسقلاني. تحقيق: سعد بن ناصر بن عبد العزيز الشثري وآخرون. دار العاصمة

85- المعجم الوسيط. إبراهيم أنيس، عبد الحليم منتصر، عطية الصوالحي، محمد خلف الله أحمد. مجمع اللغة العربية. مكتبة الشروق الدولية. مصر ط4 2004م

86- مفتاح العلوم. أبو يعقوب السكاكي. تحقيق: عبد الحميد هنداوي. دار الكتب العلمية ط1 2000م

87- المقاربة النصية من تأصيل نظري إلى إجراء تطبيقي د.فوزية عزوز. دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع. عمان_ الأردن ط1 2016م

88- مقدمة للشعر العربي. أدونيس. دار العودة. بيروت. ط3 1979م

89- الموجز في قواعد اللغة العربية. سعيد الأفغاني. دار الفكر. بيروت_لبنان. 2003م

90- الموسوعة الفقهية. وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية. الكويت. ط2 1983

91- نحو النص اتجاه جديد في الدرس النحوي د.أحمد عفيفي. مكتبة زهراء الشرق. القاهرة ط1 2001م

92- نحو النص. نقد النظرية وبناء أخرى د.عمر أبو خرمة. عالم الكتب الحديث. إربد_الأردن 2004م

93- النحو الوافي مع ربطه بالأساليب الرفيعة والحياة اللغوية المتجددة. عباس حسن. دار المعارف. مصر ط3 1975م (المكتبة الشاملة)

94- نسيج النص. بحث في ما يكون به الملفوظ نصاً. الأزهر الزناد. المركز الثقافي العربي. بيروت ط1 1993م

95- النص والخطاب والإجراء. ديبوجراند. ترجمة: تمام حسان عالم الكتب. القاهرة ط2 2007م

96- نظام الارتباط والربط في تركيب الجملة العربية د.مصطفى حميدة. مكتبة لبنان (ناشرون) والشركة المصرية العالمية للنشر (لونجمان) ط1 1997م

97- نظرية علم النص "رؤية منهجية في بناء النص النثري" د.حسام أحمد فرج. مكتبة الآداب للطباعة والنشر والتوزيع. القاهرة 2007م

98- النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية. عبدالله الغذامي. المركز الثقافي العربي_ المغرب ولبنان. ط6 2014م

99- نكتة الإعراب. مختصر قواعد الإعراب. ابن هشام (المكتبة الشاملة) أضيف بتاريخ: 14 نوفمبر 2010م

100- وحي الرسالة. أحمد حسن الزيات. مكتبة نهضة مصر. ط7 1962م

الدوريات:

1- (إلا) في شعر المتنبي استعمالها ومعانيها. ظاهر محسن كاظم الشكري. (بحث منشور) كلية الآداب. جامعة بابل 2011/6/15م

2- التماسك النصي في شعر أحمد مطر د.تحسين فاضل عباس (بحث منشور) مجلة اللغة العربية وآدابها كلية الآداب_جامعة الكوفة، عدد20 سنة 2014م

3- القارئ في النص. نظرية التأثير والتأثر د.نبيلة إبراهيم (بحث منشور) مجلة فصول (الأسلوبية) مجلد5 عدد1 1984م

4- نحو النص عند سعد مصلوح د.عبد السلام السيد حامد. مجلة الآداب والعلوم الاجتماعية. جامعة السلطان قابوس 2015

5- نحو نظرية عربية للإحالة الضميرية. دراسة تأصيلية تداولية. ميلود نزار. مجلة علوم إنسانية_الجزائر عدد42 2009م

6- واو الحال د.فاضل صالح السامرائي. بحث منشور في مجلة المجمع العلمي العراقي. عدد4 أغسطس 1984م

الرسائل الجامعية:

1- الاتساق والانسجام في القرآن الكريم. مفتاح بن عروس. رسالة دكتوراه. كلية الآداب واللغات. جامعة الجزائر 2008/2007م

2- الإحالة دراسة نظرية مع ترجمة الفصلين الأول والثاني من كتاب (الاتساق في الانجليزية) لهاليداي ورقية حسن. شريفة بلحوت. رسالة ماجستير. كلية الآداب واللغات. جامعة الجزائر 2005_2006م

3- التماسك النصي في اللغتين العربية والانجليزية دراسة تقابلية في الربط النحوي. يوسف سليمان عليان 2002م جامعة اليرموك. رسالة دكتوراه غير منشورة

4- الخطاب وأثره في بناء نحو النص. تطبيق على المعلقات السبع. عبد المهدي الجراح. رسالة دكتوراه غير منشورة. جامعة اليرموك_الأردن 2002م

الصحف والمجلات:

1- جريدة الشرق الأوسط. مقابلة مع محمود درويش بتاريخ: 1984/2/26م

2- صحيفة القدس العربي. (بدر شاكر السياب: عن أدونيس وجماعة شعر) مقال نشر بتاريخ: 31 مايو 2014م

3- مجلة مواقف 1979م

مواقع على شبكة الإنترنت:

1- أراجيك (arageek.com) 2018/2/17م

2- اكتشف سورية (discover-syria.com) 8 أكتوبر 2018م

3- الألوكة (alukah.net) (ظاهرة الاستبدال في النحو العربي) مقال لصالح عبد العظيم الشاعر بتاريخ 2016/1/4م

4- شبكة الفصيح (alfaseeh.com) (الترابط النصي أشكاله ووسائله) مقال لصالح محمد أبو شارب. مايو 2012م

5- شبكة فلسطين للحوار(paldf.net). مفهوم الحداثة في الفكر العربي. بدون مؤلف. تاريخ: 2010/11/8م

6- المدرسة اللغوية الثالثة (abhath.own0.com) الاستثناء وأحكامه. د.مسعد زياد. تاريخ: 2013/3/8م

7- ويكيبيديا. الشاعر أدونيس. 9 أكتوبر 2018م

فهرس

مقدمة 4

تمهيد 11

أولاً.. الحداثة (نبذة مختصرة) 12

ثانياً.. تعريف بالشاعرين 19

الباب الأول: الترابط النصي "دراسة تاريخية وموضوعية" 27

الفصل الأول: لسانيات النص في الدراسات الغربية والعربية 28

المبحث الأول: المفهوم والنشأة 29

المبحث الثاني: التلقي العربي وارتباك المصطلحات 38

المبحث الثالث: نحو الجملة ونحو النص 52

الفصل الثاني: النص ومعايير النصية 55

النص لغة 56

مفهوم النص في الدراسات النصية الحديثة 58

المعايير النصية 63

الفصل الثالث: أدوات الترابط النصي 75

الإحالة 76
الاستبدال 87
الحذف 89
الوصل 93
التماسك المعجمي 95

الباب الثاني: أدوات الاتساق التركيبية (الإحالة والوصل) تحليل وموازنة 100
مدخل 101
الفصل الأول: الإحالة الضميرية في شعري عمر أبي ريشة وأدونيس 103
المبحث الأول: الإحالة بضمائر المتكلم..... 106
المبحث الثاني: الإحالة بضمائر المخاطب 132
المبحث الثالث: الإحالة بضمائر الغائب 148
الفصل الثاني: الوصل في شعري عمر أبي ريشة وأدونيس 168
المبحث الأول: الوصل الإضافي 171
المبحث الثاني: الوصل الاستدراكي 202
المبحث الثالث: الوصل السببي 215
المبحث الرابع: الوصل الزمني 229

خلاصة الباب الثاني 243

الباب الثالث: أدوات الاتساق المعجمي (التكرير والتضام) تحليل وموازنة 248

مدخل 249

الفصل الأول: التكرير في شعري عمر أبي ريشة وأدونيس 251

الفصل الثاني: التضام (المصاحبة المعجمية) في شعري عمر أبي ريشة وأدونيس 290

خلاصة الباب الثالث 314

الباب الرابع: أدوات الترابط النصي بين قصيدتي (نسر) و(كلمات) 315

الفصل الأول: تحليل نص (نسر) لعمر أبي ريشة 316

الفصل الثاني: تحليل نص (كلمات) لأدونيس 340

الموازنة بين النصين 362

خاتمة البحث 365

قائمة المصادر والمراجع 371

فهرس 380