وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الانبار

كلية التربية للعلوم الانسانية

قسم اللغة العربية

التماسك النصي في شعر عبدالله البردوني

أطروحة تقدم بها

ياسر توفيق فليح حسن الراوي

إلى مجلس كلية التربية للعلوم الانسانية في جامعة الأنبار وهي جزء من متطلبات نيل شهادة الدكتوراه

في اللغة العربية وآدابها

بإشراف

الأستاذ الدكتور

عامر مهيدي صالح العلواني

1441هـ **2020 م**

بسم الله الرحمن الرحيم

{ الـر كِتَـابٌ أُحْكِمَتْ آيَـاتُـهُ ثُـمَّ فُـصِّلَتْ مِنْ لَـدُنْ حَكِيـمٍ خَـبِيـرٍ}

هود {1}

إقرار المشرف

أشهد أن إعداد هذه الأطروحة الموسومة بـ ((التماسك النصي في شعر عبدالله البردوني)) جرى تحت إشرافي في كلية التربية للعلوم الإنسانية في جامعة الأنبار وهي جزء من متطلبات نيل درجة الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها.

الأستاذ الدكتور
عامر مهيدي صالح
المشرف
2020 / 2 / 17

بناءً على التوصيات المتوافرة أرشح هذه الأطروحة للمناقشة

الأستاذ الدكتور

عثمان عبد الحليم جلعوط
رئيس قسم اللغة العربية
2020 / 2 / 17

إقرار الخبير العلمي

أشهد أني قد قرأت هذه الأطروحة الموسومة بـ (التماسك النصي في شعر عبدالله البردوني) ، المقدمة من طالب الدكتوراه (ياسر توفيق فليح حسن الراوي) إلى مجلس كلية التربية للعلوم الانسانية – جامعة الأنبار ، وهي جزء من متطلبات نيل شهادة الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها ووجدتها صالحة من الناحية العلمية .

كما أتعهد بمراعاة الدقة في التقويم , وعدم الاكتفاء ببحث الاطار العام للأطروحة ومنهج البحث العلمي والعمل على ضمان السلامة الفكرية , وعدم هدم النسيج الوطني واللحمة الوطنية , والطلب من مقدم الاطروحة حذف القفرات والعبارات المسيئة لها , وبخلاف ذلك أتحمل التبعات القانونية كافة, ولأجله وقعت .

التوقيع:

الاسم: أ.م.د. بان كاظم مكي

كلية التربية للبنات - الجامعة العراقية

إقرار لجنة المناقشة

نشهد نحن أعضاء لجنة المناقشة أنّنا اطلعنا على الأطروحة الموسومة بـ (التماسك النصي في شعر عبدالله البردوني) المقدمة من طالب الدكتوراه (ياسر توفيق فليح حسن), وقد ناقشنا الطالب في محتوياتها ،وفي ما له علاقة بها، ونرى أنها جديرة بالقبول لنيل شهادة الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها ، بتقدير ( ).

التوقيع:

الاسم: أ.د عبدالناصر هاشم محمد

التاريخ: / / (عضواً)

التوقيع:

الاسم: أ.م. د عدنان جاسم محمد

التاريخ: / / (عضواً)

التوقيع:

الاسم: أ.م.د زهراء خالد سعدالله

التاريخ: / / (عضواً)

التوقيع:

الاسم: أ.م.د أحمد عبدالعزيز عواد

التاريخ: / / (عضواً)

التوقيع:

الاسم: أ.م.د. عامر مهيدي صالح

التاريخ: / / (عضواً ومشرفاً)

التوقيع:

الاسم: أ.د. لطيف محمود محمد

التاريخ: / / (رئيساً)

صدقها مجلس كلية التربية للعلوم الانسانية بجامعة الانبار .

التوقيع:

الاسم: أ.د طه ابراهيم شبيب

التاريخ : / /

الإهداء

إلى أبي العزيز .

إلى أمي الغالية .

إلى زوجتي الحبيبة

إلى يونس ويسر .

إلى سندي بعد الله إخوتي وأخواتي .

إلى كل من مد لي يد العون .

أُهدي هذا البحث المتواضع .

ياسر

شكر وعرفان

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على المبعوث رحمة للعالمين .

أتوجه بالشكر الجزيل إلى جامعتي الغراء التي نهلت من نهرها المعرفي الذي لا ينضب العلم الكثير , وإلى كليتي بأساتذتها المحترمين وأخص بالذكر أساتذتي في قسم اللغة العربية الذين كان لهم الفضل بعد الله في تعليمي وتشجيعي للوصول إلى ما وصلت إليه , كما أقدم عظيم شكري واحترامي لأستاذي الفاضل الدكتور عامر مهيدي صالح الذي أشار إليّ بالموضوع وأكرمني بالإشراف على هذه الأطروحة ، والذي كانت توجيهاته ونصائحه خير معين لي في إتمام هذا البحث وجعل من صحراء البحث واحة تعيد للنفس الإيمان بأهمية الكلمة فجزاه الله عني كل خير.

كما أقدم شكري وامتناني إلى كل من علمني حرفاً , وكل من مد لي يد العون في إنجازهذا البحث، والله أدعو أن يوفق الجميع .

الباحث

قائمة المحتويات

الموضوع	الصفحة
المقدمة	1 – 4
التمهيد :	5 - 29
- مفهوم النص	6 – 10
- مفهوم التماسك النصي	11 – 25
- نبذة عن حياة البردوني	26 – 29
- الباب الأول (الاتساق)	30 - 222
- مفهوم الاتساق	31 – 38
- الفصل الأول (الإحالة)	39 – 89
- مفهوم الإحالة	40 – 48
- المبحث الأول (الإحالة بالضمائر)	49 – 73
- المبحث الثاني (الإحالة بأسماء الإشارة)	74 – 82
- المبحث الثالث (الإحالة بأدوات المقارنة)	83 – 89

- الفصل الثاني (الاستبدال)	108 – 90
- مفهوم الاستبدال	94 – 91
- المبحث الأول (الاستبدال الاسمي)	98 – 95
- المبحث الثاني (الاستبدال الفعلي)	103 – 99
- المبحث الثالث (الاستبدال القولي)	108-104
- الفصل الثالث : الحذف	146 – 109
- مفهوم الحذف	114 – 110
- المبحث الأول (الحذف الاسمي)	124 – 115
- المبحث الثاني (الحذف الفعلي)	130 – 125
- المبحث الثالث (الحذف الحرفي)	140 – 131
- المبحث الرابع (الحذف الجملي)	146 – 141
- الفصل الرابع : الوصل	187 – 147
- مفهوم الوصل	153 – 148
- المبحث الأول (الوصل الإضافي)	166 – 154
- المبحث الثاني (الوصل العكسي)	171 – 167
- المبحث الثالث (الوصل السببي)	179 – 172
- المبحث الرابع (الوصل الزمني)	187 – 180

- الفصل الخامس : الاتساق المعجمي	222 – 188
- المبحث الأول (التكرار)	207 – 189
- المبحث الثاني (التضام)	222 – 208
- الباب الثاني : الانسجام	348– 223
- مفهوم الانسجام	231 – 224
- الفصل الأول : موضوع الخطاب	248 – 232
- الفصل الثاني : السياق	267 – 249
- الفصل الثالث : التغريض	299 – 268
- المبحث الأول (العنونة)	277 – 269
- المبحث الثاني (الاستهلال)	299 – 278
- الفصل الرابع : العلاقات الدلالية	328 – 300
- الفصل الخامس : أزمنة النص	348 – 329
- الخاتمة ونتائج البحث	353 – 349
- المصادر والمراجع	366 – 354
- الملخص	369 - 367

المقدمة

الحمد لله ، الذي حفظ لنا لغة الضاد و أنزل بها قرآناً يتلى إلى قيام الساعة، والصلاة والسلام على خاتم النبيين وأشرف المرسلين سيدنا محمد الذي أوتي جوامع الكلم، وعلى آله وصحبه الهادين المهديين ومن تبعهم بإحسان إلى يوم الدين .

أما بعد .

فقد حظيت اللغة المكتوبة والمنطوقة بنصيب وافر من الأهمية في الدراسات القديمة والحديثة ، وكان تركيزهم الأكبر على الجملة بعدّها أكبر وحدة لغوية في النص ، وتركيباً مستقلاً عن بقية التراكيب النحوية الأخرى، وفي القرن العشرين ظهرت اتجاهات جديدة أثبتت أنه لا يمكن دراسة الجملة في مجالها الضيق التي كانت عليه سابقاً ، بل إنها يجب أن تدرس في إطار أعم ومستوى أعلى من كونها جملة ، فدعوا إلى انفتاح الدرس اللساني إلى دراسة النص الذي يحوي سلسلة متتالية ومتماسكة من الجمل ، في علم جديد سموه (لسانيات النص) الذي وقع على عاتقه دراسة النص كونه وحدة لغوية متسقة في ظاهرها منسجمة في فضاءاتها العميقة، عبر خلق نسيج من العلاقات التي تعمد إلى ربط أجزاء النص الظاهرة والباطنة وتجذب أطرافه وتضم حواشيه وتملأ فجواته وتجمع أجزائه المتناثرة حتى يخرج النص متماسكاً كأنه كتلة واحدة، يتصف بالاستمرارية والانسيابة والتتالي المنتظم ، وبدون ذلك لا يمكن أن يكتسب النص صفة النصية ، ولا يؤي وظيفته التبليغية لمقصد مؤلفه ضمن السياق المحدد له ، وهذا الانتقال في دراسة النص لا يعني خلق فجوة بين الدراسات القديمة والحديثة ولا إلغاء لما توصل إليه القدماء في تقصيهم لدراسة الجملة ، وإنما كانت الأساس والمنطلق في توسيع الدراسة لتشمل تقصي العلاقات الرابطة للجمل المتتالية ضمن إطار النصية ، فانتقلت من حدود الجملة إلى النص الكامل .

وبناءً على ذلك توجب استغلال المفاهيم التي أرساها اللسانيون وخاصة في الدراسات الغربية التي لقيت عناية فائقة من قبل الجمهور مقارنة بالدراسات العربية الحديثة في مجال لسانيات النص ، وتجسيدها في نصوص شعرية حديثة ذات طابع لغوي قوي حملته طيات بحثي المتواضع الموسوم بـ:"التماسك النصي في شعر عبد الله البردوني" معتمدا في ذلك على المنهج الوصفي التحليلي في وصف هذه النظرية واستقصاء عناصر التماسك النصي و آلياته التي وظفها الشاعر عبدالله البردوني في شعره ، وتحليلها للكشف عن البنيات الصغرى والصور المتموقعة في النصوص الشعرية و كيفية تعالقها لتحقيق بنياته الكبرى ، لتبيان ضرورة الخروج من دائرة التحليل على مستوى الجملة إلى التحليل على مستوى أشمل ألا وهو النص، لأن نحو الجملة لا يعد كافياً لمعرفة المعنى الكلي الذي يريده المؤلف ، مع الأخذ بالضرورة عدم الاستغناء عن نحو الجملة ، فكما هو الحال في كون الحرف نواة الكلمة والكلمة نواة الجملة ، كذلك الجملة هي نواة النص .

والذي دفعني إلى اختيار هذا الموضوع أولاً ، الرغبة الشديدة في دراسة القضايا اللغوية الحديثة المتعلقة بلسانيات النص، وقلة الدراسات التي تناولت هذا الموضوع سواء من الناحية النظرية، أو التطبيقية مجتمعة تحت عنوان التماسك النصي بمجموع آلياته وعناصره، فضلاً عن التشجيع الكبير الذي منحني إياه أستاذي المشرف الأستاذ الدكتور عامر مهيدي صالح قبل إشرافه ووضع خطة الدراسة ، وقد وقع الاختيار على الشاعر عبدالله البردوني كون دواوينه لم يتطرق أحد إلى دراستها في ضوء اللسانيات النصية الحديثة ، وإن وجدت الدراسات عليها لكن في جوانب أخرى بلاغية أو لغوية .

وقد اقتضت طبيعة البحث أن تقسم مادته إلى تمهيد ومقدمة وبابين يندرج تحت كل واحد منهما خمسة فصول ثم خاتمة تضمنت أهم النتائج التي توصلت اليها الدراسة.

حددت المقدمة الاشكالية التي تمخض عنها اختيار الموضوع والاسباب التي دعت إلى ذلك ، والمنهجية المتبعة التي تم السير وفقها لدراسة هذا الموضوع ، وخطة البحث .

في حين تكلل التمهيد بدراسة موجزة للنص ونحو الجملة واللسانيات النصية ونشأتها ، ثم بيان مفهوم التماسك النصي قديماً وحديثاً وذكر أبرز آلياته وبيان أهميته وأثره الكبير على المستوى التركيبي والدلالي ، وتبعه موجز عن نشأة الشاعر عبدالله البردوني وحياته الأدبية وعمله ، ومصنفاته الشعرية والنثرية .

أما الباب الباب الأول الذي حمل عنوان الاتساق الذي ابتدأ بمدخل بين مفهوم الاتساق وآلياته وإسهامه الكبير في تحقيق التماسك النصي على الجانب السطحي للنص . وقسم إلى خمسة فصول هي (الإحالة ، الاستبدال ، الحذف ، الوصل ، الاتساق المعجمي) تخلل كل فصل من الفصول الخمسة جانب نظري شرح أهمية كل عنوان منها ومدى إسهامه وفاعليته في تحقيق السبك النصي عبر خلق الروابط التي تجذب أجزاء النص وتمنحه صفة النصية؛ حتى يغدو النص وحدة واحدة وكلاً لا يتجزأ ، وتبعه جانب تطبيقي عضَّد الجانب النظري بدراسة تطبيقية تحليلية في شعر عبدالله البردوني ، واختيار نماذج عديدة ومختلفة لما يتناسب والمقام .

وجاء الباب الثاني على غرار الباب الأول ، إذ حمل مفهوم الانسجام الذي ابتدأ بمدخل بيَن مفهوم الانسجام و وظيفته الكبيرة في تحقيق التماسك النصي على المستوى الدلالي عبر خلق نسيج مترابط في عمق النص يشد أجزاء النص ويلمّ أطرافه ويملئ فجواته و يضم عناصره وصوره المتناثرة ليشكل نصاً متماسكاً ينعكس على ظاهر النص ويعمد إلى اشغال ذهن المتلقي في فهم النص والوصول إلى الفكرة الرئيسة التي عناها الشاعر في هذا النص أو ذاك .

وقسم الباب الثاني على خمسة فصول أيضاً وهي: (موضوع الخطاب، السياق، العنونة والاستهلال، الأزمنة النصية، العلاقات الدلالية) و حملت دراسة كل فصل منها جانبين الأول نظري اختص بشرح مفهومه و دلالاته و وظيفته في تحقيق التماسك الدلالي للنص

عبر خلق العلاقات الرابطة بين أجزائه و المسهمة في عملية حبك النص من الجانب الدلالي ، والجانب الثاني دراسة تطبيقية تحليلية في شعر عبدالله البردوني .

ثم ختمت الدراسة بخاتمة بينت أهم النتائج التي توصل اليها البحث .

وأخيراً ، فما كان من صواب فمن الله ، وما كان غير ذلك فمن نفسي ، وحسبي أنني اجتهدت ، ولكل مجتهد نصيب، والله الموفق .

التمهيد

يعد التماسك النصي من المفاهيم اللِّسانية التي حضيت باهتمام كبير من قبل الباحثين في علم لغة النص أوفي لسانيات النص ما جعله محل استقطاب في حقل الدراسات اللغوية المعاصرة ومحط أنظار علماء النص على اختلاف تخصصاتهم في اللسانيات النصية.

وقد تمخضت ماهيته في الربع الاخير من القرن المنصرم على يد كلّ من (هاليدي) و (رقية حسن) في كتابهما (الاتساق في الانجليزية) الذي صدر عام ١٩٧٦ ، والذي يمثل المؤلف الأول الذي عالج قضية التماسك النصي بمفهومه المعاصر معالجة فعالة .

والتماسك النصي واحدٌ من أهم خصائص النص اللغوي ومعيار مهم من معايير تمييز النص من غيره ، إذ يمثل المحور الذي تدور حوله هالة من العناصر النصية التي تعمل على ربط أجزاء النص وجمع فتاته سواء كانت شكلية تظهر على سطح النص أوداخلية تكمن في عمقه .

ولكي نوضح مفهوم التماسك النصي يجب توضيح مفهوم النص الذي يشترط فيه الوحدة والتكامل وارتباط الأجزاء المكونة له سواء كان هذا النص مكتوباً أومنطوقاً .

مفهوم النص لغةً واصطلاحاً .

النصّ لغةً :

تعددت استعمالات العرب في معاجمهم للفظة (نصَّ) ففي مقاييس اللغة : " النُّون والصَّاد أصلٌ صحيحٌ يدل على رَفْعٍ وارتِفَاعٍ وانْتِهاءٍ في الشيء ... ونَصَصْتُ الرَّجل ، استَقْصَيت مسْأَلَتَه عن الشيء حتى تستَخرج ما عِنده . وهو القِياس ، لأنك تَبتَغي بلوغَ النِّهايَة "[١].

وفي معجم لسان العرب ورد النص بمعنى الرفع : " النَّصُّ ، رفْعُكَ الشَّيء . نصَّ الحديث ينصُّه نصاً : رفعَهُ ، وكل ما أُظهِر فقد نُصَّ . وقال عمرو ابن دينار : ما رأيت رجلاً أنصَّ للحديث من الزهري ، أي أرفَعَ وأسنَدَ ، يقال : نُصَّ الحديث إلى فلانٍ أي رفعه ، وكذلك نصصته إليه . ونصَّتِ الظبية جيدها : رَفَعَتْهُ ... والمَنَصَّةُ : ما تُظهَرُ عليه العروس لِتُرى ... ونصَّ المتاع نصَّاً : جُعِلَ بعضه على بعضٍ "[٢].

وفي تاج العروس : أصل النص : رفْعُكَ للشَّيء... واظهاره فهو من الرفع والظهور ومنه المنصَّة التي توضع عليها العروسة لترى من بين النساء ومنه ايضا الرفع والظهور.[٣] وفيه أيضاً : " النصّ الإسناد إلى الرئيس الأكبر ، والنص : التوقيف ، والنص : التعيين على شيء ما ، وكل ذلك مجازاً من النص بمعنى الرفع والظهور "[٤] .

من ذلك نجد ان النص يأتي في اللغة على عدة معانٍ منها التعيين والتوقيف وبلوغ النهاية والتقصي إلّا أن المعنى الرئيس الذي تجتمع تحته هذه المعاني هو الرفع والظهور

---

[١] مقاييس اللغة . ابن فارس (ت ٣٩٥هـ) ، تحقيق : عبد السلام هارون ، دار الفكر ، ١٩٧٩، ج٥ ، ص٣٥٦-٣٥٧ .

[٢] لسان العرب ، ابو الفضل جمال الدين ابن منظور ، دار صادر ، بيروت ، ط٣ ، ١٤١٤هـ ، ج٧ ، ص ٩٧.

[٣] ينظر: تاج العروس ، محمد بن محمد بن عبدالرزاق الحسيني الزبيدي ، مجموعة محققين ، دار الهداية ، ج١٨ ، ص١٧٨- ١٨٠.

[٤] نفسه : ج ١٨ ، ص ١٨٠ .

وهما ضد الغموض والخفاء. وكلا المعنيين متلازمان فلا يظهر شيء إلا بعد ارتفاعه ، ولا يرتفع شيء إلا ظهر وبان .

النص اصطلاحاً :

اختلفت تعريفات الباحثين للنص كلٌّ حسب رأيه وتوجّههِ النقدي والأدبي والفلسفي ، بل تعدى ذلك إلى الاختلاف الواضح في تعريف الباحث ذاته للنص من خلال اختلاف توجهه في كل حينٍ .

وهذا الاختلاف يبين " أن مسألة وجود تعريف جامع للنص مسألة غير منطقية من جهة التصور اللغوي ويؤكد ذلك الاختلاف بين علماء اللغة الذين ينتمون إلى مدارس لغوية مختلفة، حول حدود المصطلحات التي تركز عليها بحوثهم "[١] ، وهذا الاختلاف في تعريف واحدٍ جامع لمصطلح النص يدل " على عدم استقرار المفهوم من جهة وتباين طرقه الإجرائية في حقول معرفية مختلفة من جهةٍ أخرى "[٢] .

فالنص عند الاصوليين هو المستغنى فيه بالتنزيل عن التأويل [٣] فالسرخسي يرى ان النص " ما يزاد وضوحاً بقرينة تقترن باللفظ من المتكلم ليس في اللفظ ما يوجب ذلك ظاهراً بدون تلك القرينة "[٤] . فدلالة ظهور النص تتبع زيادة الوضوح في اللفظ.

وعند الإعجازيين يعد النص نسيجاً من الصور البيانية، وهو ما يعلله الجرجاني في معرض حديثه عن الربط بين البلاغة ومعاني النحو ، إذ يقول : " هذه المعاني التي هي

---

[١] علم لغة النص ، المفاهيم والاتجاهات ، سعيد بحيري ، مكتبة لبنان ناشرون ، لو نجمان ، ط١ ، ١٩٧٩٧ ، ص ١٠٧ .

[٢] نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال ، حسين خمري ، منشورات الاختلاف والدار العربية للعلوم ، ناشرون ، ط١ ، ٢٠٠٧ ، ص ٣٥ .

[٣] ينظر :الرسالة ، محمد بن ادريس بن عباس بن عثمان الشافعي ، تح احمد محمد شاكر ، مكتبة الحلبي ط١، ١٩٤٠م ، ص ١٤ .

[٤] اصول السرخسي ، محمد بن احمد السرخسي ، تح ابو الوقار الافغاني ، دار المعرفة – بيروت ، ج١ ، ص ١٦٤ .

الاستعارة والكناية والتمثيل وسائر ضروب المجاز من بعدها من مقتضيات النَّظْم وعنها يحدث وبها يكون ... فلا يتصور ان يكون ههنا فعل أو اسم قد دخلته الاستعارة من دون

أن يكون قد أُلِّفَ مع غيره ؛ أفلا ترى أنَّه إن قدر في "اشتعل" من قوله تعالى " واشتعل الرأس شيباً "أن لا يكون الرأس فاعلاً له، ويكون شيباً منصوباً عنه على التمييز لم يتصور ان يكون مستعاراً؟"[١]. فالنظم عنده نسج من الصور التي تؤلف مع اللغة نصاً أدبياً مفهوماً للقارئ .

أما في النقد الحديث فقد تنوع تحديد النص بين النصيين واللسانيين بصيغ مختلفة كلٌ حسب مفهومه واتجاهه النقدي .

فعبد الملك مرتاض يرى أن النصَّ " عالم ضخم متشعب متشابك معقد ، ورسالة مبدعة تنتهي لدى الفراغ من تدبيجه "[٢] . فالنص ليس شكلاً خارجياً يتكون من عناصر مترابطة فحسب وانما هو عناصر متراكمه ما بين مبنى ومعنى . وتحتاج إلى مناهج قرائية عديدة وسياقات مختلفة للغوص في فضاءاته المتعددة للوصول إلى معرفة ماهية النص الواحد .

أما رولان بارت فهو يرفض المفهوم التقليدي للنص، فالنص عنده " نسيج لأقوال ناتجة عن ألف بؤرة من بؤر الثقافة "[٣] . وهذا ما يدعو إلى الحاجة إلى القراءات المكثفة لفهم النص وهو يعطي للقارئ الدور البارز في بناء النص، فقراءاته المتعددة هي التي تكشف عن معنى النص ولهذا دعى (رولان بارت) إلى موت المؤلف ليعطي القارئ الدور البارز في تحليل النص وفهم لأن نسبة النص إلى المؤلف يعني " أننا نفرض عليه أن يتوقف . كما يعني أننا نفرض عليه سلطة مدلول نهائي واغلاق الكتابة "[٤] ، وهذا ما يدفعنا إلى القول بأن المؤلف هو من يولد القارئ بعد أن يكتمل من الكتابة ليأخذ الثاني الدور في

---

[١] دلائل الاعجاز ، عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني ، تح عبد الحميد الهنداوي ، دار الكتب العلمية ، ط١،٢٠٠١م، ص ٢٥٢ .

[٢] النص الادبي من أين وإلى أين ؟ ،عبد الملك مرتاض ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ١٩/١٣ ، ص ٤٢ .

[٣] هسهسة اللغة ، رولان بارت ، ترجمة منذر عياشي ، مركز الانماء الحضاري ، دار كنعان ، ٥ اب ، ط١ ، ١٩٩٩ ، ص ٨٠ .

[٤] نفسه ، ص ٨١ .

تحليل ما كُتب من خلال قراءاته المتعددة للنص الواحد وبهذا يقول (سبارت) : " موت الكاتب هو الثمن الذي تتطلبه ولادة القارئ "[١] ، فموت المؤلف يمنح السلطة للنص الذي يمنح القارئ الحرية في التحليل والتأويل حسب وجهته الخاصة .

وحقيقة الأمر ان رأي (رولان بارت) فيه نوع من التمرد على المنتج الأول للنص، إذ لا يمكن الفصل بين المؤلف والنص لان المؤلف هو من يخلق النص وينقل تجربته النفسية في كتابته وقد لا تتحمل هذه التجربة أكثر من المعنى الذي يضعه المؤلف ، فلا يمكن حينها اعطاء الحرية الكاملة للقارئ في تحليله للنصوص كما يشاء . فلا يمكن قبول فكرة إبادة المؤلف بمجرد انتهائه من الكتابة .

أما (جوليا كريستيفا) فترى أن النص انتاج إذ تقول : " نحدد النص كجهاز عبر لساني يعيد توزيع نظام اللسان بواسطة الربط بين كلام تواصلي يهدف إلى الإخبار المباشر وبين أنماط عديدة من الملفوظات السابقة عليه أوالمتزامنة معه . فالنص اذن انتاجية "[٢].

فالنص الواحد عندها انما هو انتاج ذاتي ويشكل من مجموعة من الملفوظات أو الجمل المتعددة لها علاقة بنصوص ربما مشابهة لها أومغايرة وردت في نصوص سابقة أو معاصرة لها؛ لكن تخالف هذه النصوص في الصياغة كون النص عندها انتاجاً وليس تكراراً ولا تقليداً .

ويبدو أن التعريف الاصطلاحي للنص الذي ترك صدى فعال في الدراسات النصية وغيرها هو ما جاء به كل من (ديبو جراند) و (ديسلر) الذي اعتمد كأساسٍ في التحليل النصي ومعيارٍ فعَّالٍ في خلق ما يسمى (النصية) . فالنص عندهما كما نقله سعيد بحيري:

---

[١] همسهسة اللغة ، رولان بارت ، ص ٨٣ .

[٢] علم النص ، جوليا كريستيفا ، ترجمة : فريد الزاهي . دار تو بقال للنشر – الدار البيضاء ، المغرب ،ط٢ ، ١٩٩٧ ، ص ٢١ .

"حدث اتصالي تتحقق نصيته اذا اجتمعت له سبعة معايير، وهي الربط والتماسك والقصدية والمقبولية والإخبارية والموقفية والتناص"[١] .

وبهذا اصبحت هذه المعايير من المسالك الأساسية التي يسلكها الباحث في تحليله، وكل معيار منها له خاصيته وماهيته التي ينفرد بها عن غيره من المعايير؛ إلا أنها تسهم مجتمعة في سير عملية التحليل النصي ، وبها يتم معرفة النص من غيره .

أما (هاليدي) و (رقية حسن) فقد أكدا أن النصّ " وحدة لغوية في طور الإستعمال . وهو لا يتعلق بالجمل ، وإنما يتحقق بوساطتها . وهما يركزان على الوحدة والانسجام في النص من خلال الإشارة إلى كونه وحدة دلالية "[٢]، كما أن النص " يمكن أن يكون له طول ... وبعض النصوص تتشابه في الحقيقة من حيث أنها يمكن أن تكون أقل من جملة واحدة في التركيب النحوي مثل : التحذيرات ، العناوين ، الإعلانات ، الاهداءات "[٣]. فالباحثان لم يحدّدا طولاً مناسباً للنص فقد يكون النص جملة أو يطول ليصل إلى كتابة كاملة وقد يقصر فيكون كلمة واحدة .

من كل ما سبق وعلى اختلاف الاراء في تحديد مفهوم النص نجد أن النص هو الركيزة الاساسية في تحليل النصوص الذي يتجاوز النظام الظاهري إلى طُرق الاستخدام وتحليلها وكل نصٍ يقوم على عناصر داخلية وخارجية تسهم مجتمعة في خلق ما يسمى نصاً وتمييزه عن غيره .

---

[١] علم لغة النص، سعيد بحيري ، ص ١٤٦ .

[٢] النص الغائب . تجليات التناص في الشعر العربي . محمد عزام ، منشورات اتحاد الكتاب العربي ، دمشق ، ص ١٦ .

[٣] علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق دراسة تطبيقية في السور المكية ، صبحي ابراهيم الفقي ، دار قباء ، القاهرة ، ٢٠٠٠، ص ٢٩ .

مفهوم التماسك النصي :

يعد التماسك النصي الاساس اللساني الأول الذي يعتمد عليه النصيون في تحليل النص، وعنصراً مهماً من عناصر اللغة النصية الذي يسهم في اضفاء صفته النصية عبر خلق نسيج من الآليات والعلائق التي تلملم أجزاء النص وتقارب حواشيه وتجذب اطرافه ليصبح النص كُلّاً متكاملاً ولُحمة واحدة لا تتجزأ ولا تتخللها الفجوات ولا يشوبها التفكك .

التماسك لغةُ :

يأتي التماسك في اللغة نقيضاً للتفكك ، ويدور معناه في الترابط والتلاحم ، والشدة ، والصلابة ، والحبس .

جاء في مقاييس اللغة " الميم والسين والكاف أصلٌ واحدٌ صحيح يدل على حبسِ الشيء أوتَحَبُّسِهِ"[١] . وفي اساس البلاغة " أمْسَك الحبل وغيره ، وأمسك بالشيء ومسك وتمسَّك واستمسك وامْتَسَكَ. و "أمسك عليك زوجك"[٢]، وامسكتُ عليه ماله : حبسته ، وأمسك عن الأمر : كفَّ عنه ، وامسكتُ واستمسكتُ وتماسكتُ أن أقع على الدابة وغيرها . وغشيني أمر مقلق فما سكت . وفلان يتفكك ولا يتماسك ... وهذا حائط لا يتماسك ولا يتمالك . وحفر في سكة من الأرض: في صلابة "[٣] .

---

[١] مقاييس اللغة ، ابن فارس ، ج٥ ، ص٣٢٠ .

[٢] سورة الاحزاب ، آية (٣٧) .

[٣] اساس البلاغة ،ابو القاسم محمود بن عمرو بن احمد الزمخشري ، تح محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت–لبنان ،ط١،١٩٩٨م، ج٢، ص٢١٣.

ومن معانيه الاعتدال والترابط، ففي تاج العروس "جاء في صفته (صلى الله عليه وسلم) بادنٌ متماسك، أراد أنه مع بدانته متماسك اللحم ليس مسترخيه ولا مُنْفَضجه ، أي أنه معتدل الخلق كأن اعضاءه يمسك بعضها بعضاً"[١] .

وفي لسان العرب جاء بمعنى الاحتباس ومنه "مَسَكَ بالشيء وأمْسَكَ به وتمسَّك وتماسك واستمسك ومَسَّكَ ، كله ، احتبس "[٢] .

وجاء أيضاً " المسيك من الاساقي التي تحبس الماء فلا ينضح. وأرض مسيكة لا تنشف الماء لصلابتها أيضاً "[٣].

ومثل هذا المعنى ما أورده الفيروز أبادي في القاموس المحيط إذ يقول : " مسك به وأمسَكَ تماسَكَ وتَمَسَّكَ واستَمسَك ومَسَّكَ : احتبس، واعتصم به . والمُسكة بالضم ما يتمسك به ، وما يمسك الأبدان من الغذاء والشراب ... وأمْسَكَهُ :حبسه ، وعن الكلام: سكت "[٤] .

كما جاء بمعنى الترابط والتعالق ومنه " مسك بالشيء مسكاً : أخذ به وتعلق . قوي واشتد. والتماسك : ترابط الشيء حسياً ومعنوياً ، ومنه التماسك الاجتماعي ، وهو ترابط أجزاء المجتمع الواحد "[٥] .

---

[١] تاج العروس ،**محمّد بن عبد الرزّاق الحسيني**، تح مجوعة من المحققين، دار الهداية، ج٢٧، ص٣٣٧-٣٣٨.

[٢] لسان العرب ، ابن منظور ، ج١٠ ، ص٤٨٧.

[٣] نفسه ، ص ٤٨٩- ٤٩٠.

[٤] القاموس المحيط ،الفيروز أبادي ، ص ٩٥٣ .

[٥] المعجم الوجيز ، (م، س ، ك) .

التماسك النصي في الاصطلاح :

يشكل مصطلح التماسك النصي في العصر الحديث نظرية نصية متكاملة لها أصولها وضوابطها وآلياتها وخصوصاً في الدراسات الحديثة في التحليل النصي .

وقد شغل مفهوم التماسك النصي ذهن النقاد قديماً؛ إلا أنهم لم يجعلوه مصطلحاً ولم يذكروه في كتاباتهم، وإنما عبَّروا عنه بعبارات ومفاهيم تقترب إلى حدٍ كبيرٍ من مفهومه الحالي من ذلك ذكرهم لمفهوم السبك والحبك ، والتضام ، والمناسبة ، والتلاحم ، والتعالق ومطابقة الكلام لمقتضى الحال وغيرها من المصطلحات الشبيهة بمفهوم التماسك النصي. كما تحدثوا عن ضوابط وآليات التماسك النصي التي يسير عليها الشاعر والكاتب في نظم وكتابة النص الأدبي .

غير أنهم لم يؤسسوا لنظرية التماسك النصي في هذا المجال . وسنعرض آراء طائفة من العلماء الذين وظفوا فكرة التماسك النصي في كتاباتهم عن طريق صوغ مصطلحات مرادفة يمكن من خلالها التوصل إلى مفهوم التماسك النصي بتسميته الجديدة .

وُجد التماسك النصي في النصوص الأدبية منذ عصر ما قبل الإسلام . لذا فمن الطبيعي أن تكون فكرته واضحة في ذهن علماء الأدب العربي القديم، إذ اشترطوا في أن يكون النص متماسكاً وإن لم يستعملوا هذه الكلمة ، وإنما جاءوا بمصطلحات تدل على معناه أوجاء من معانيها في المعاجم العربية. فمعظم الدارسين أكدوا على فكرة الترابط والتلاحم والوحدة بين أجزاء النص الواحد. من ذلك ما أورده الجاحظ في البيان والتبيين بأن " أجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء ، سهل المخارج ، فتعلم أنه قد أفرغ فيه إفراغاً واحداً ، وسبك سبكاً واحداً "[1].

[1] البيان والتبيين ، ابو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ ، وزارة الثقافة الاردن ، عمان ، ٢٠٠٩ ، ج١ ، ص ٧٥ .

كما أورد ابن قتيبة في معرض حديثه عن التكلف قوله " هو أن ترى البيت مقروناً بغير جاره ومضموماً إلى غير لِفْقِهِ "[١]. فجاء بمصطلح ضم الأبيات مع بعضها البعض كنقيض للتكلف في الشعر .

أما ابن طباطبا الناقد الذي يعتبر الشعر صناعة محورها الفكر فكان من الطبيعي ان يشير إلى فكرة التماسك النصي ويؤكد عليها إذ يقول : " وينبغي للشاعر أن يتأمَّل تاليف شعره وتنسيق أبياته . ويقف على حسن تجاورها أو قبحه ، فيلائم بينها لتنظم له معانيها ويتصل كلامه فيها، ولا يجعل بين ما قد ابتدأ وصفه وبين تمامه فضلاً من حشوٍ ليس من جنس ما هو فيه . فينسى السامع المعنى الذي يسوق القول إليه ، كما أنه يحترز من ذلك في كل بيت، فلا يباعد كلمة عن اختها ، ولا يحجز بينها وبين تمامها بحشو يشينها ويتفقد كل مصراعٍ هل يشاكل ما قبله ؟ فربما اتفق للشاعر بيتان كل واحد منهما في موضع الآخر. فلا ينتبه على ذلك إلا من دقَّ نظره ولطف فهمه "[٢].

فابن طباطبا لم يبتعد برأيه عن مفهوم التماسك النصي بل أشار إلى معناه إلى حد كبير، فضلاً عن أنه أكد على انتظام المعاني وارتباط الكلام بعضه ببعض ليؤدي إلى التناسب المعنوي ويحقق خاصية الانسجام [٣] .

واذا ما استعرضنا مفهوم التماسك عند أبي هلال العسكري فإننا نجده قد وظفه في كتاباته النقدية بتمعن وحرفة وخاصة في حديثه عن مطابقة الكلام إذ يقول " ينبغي ان تجعل كلامك مشتبهاً أوله بآخره ، ومطابقاً هاديه لعجزه ، ولا تتخالف أطرافه ، ولا تتنافر اطراره[٤]

---

[١] الشعر والشعراء ، ابو محمد عبدالله بن مسلم بن قتيبة الدنيوري ، دار الحديث ، القاهرة ، ١٤٢٣هـ ، ج١، ص ٩٠ .

[٢] عيار الشعر ، محمد احمد بن طباطبا العلوي ، شرح وتحقيق عباس عبد الساتر ، مراجعة نعيم زرزور ، منشورات محمد علي بيضون ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ط١ ، ٢٠٠٥م ، ص ١٢٩.

[٣] ينظر : التماسك النصي في ديوان اغاني الحياة لأبي القاسم الشابي ، دراسة اسلوبية ، كريمة صوالحية ، جامعة الحاج خضر ، الجزائر ، ٢٠١١ ، ص ٨ .

[٤] أطراره ، حواشيه .

وتكون الكلمة منه موضوعة مع اختها ومقرونة بلفقها "[١]. وهذا يومئ باهتمام أبي هلال بالتطابق بين المعاني في النص الواحد والتناسب فيما بينهما . سيما انه يتوسع بالقول فيما سماه (شروط بلوغ الكلام أعلى مراتب المقام) وما أسماه (جودة الرصف والسبك)[٢].

أما ابن منقذ فكان أوضح في طرحه لفكرة التماسك وأقرب إلى المفهوم الحديث . ففي حديثه عن السبك والحبك يقول " خير الكلام المعبر المسبوك الذي يأخذ بعضه برقاب بعض"[٣]. وما يؤكد وعي ابن منقذ في توظيف فكرة التماسك قوله بأن السبك هو " أن تتعلق كلمات البيت بعضها ببعض من أوله إلى آخره "[٤] . وهذا دليل على " فهمه لخاصتي الاتساق والانسجام واستيعابه لفكرة الربط النحوي والعجمي الذي نجده في الدراسات الحديثة وبخاصة عند (هاليدي) و (رقية حسن) في حديثهما عن الاتساق ، وهذا يؤكد وعيه بفكرة التماسك النصي "[٥] .

وإذا ما انتقلنا إلى الجرجاني فيمكن عدّ نظرية النظم التي جاء بها الحلقة التي تقارب بين المفهوم القديم والمفهوم الحديث للتماسك النصي، إذ يمكن ان نلمح في هذه النظرية إشارات والتفاتات واضحة لفكرة التماسك. وفي معظم المباحث التي تناولتها هذه النظرية كمباحث الفصل والوصل والحذف والذكر والتقديم والتأخير وغيرها.

ففي معرض حديثه عن النظم يقول " اعلم أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الموضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نهجَتْ فلا تزيغُ عنها ، وتحفظ الرسوم التي رسمت لك ، فلا تخل بشيء منها. وذلك أنَّا لا نعلم شيئاً يبتغيه الناظم بنظمه غير أن يَنظُر في وجوه كل باب وفروقه، فينظر في " الخبر" ... وفي "

---

[١] كتاب الصناعتين الكتاب والشعر ، ابو هلال الحسن بن عبدالله بن سهيل بن سعيد بن مهران العسكري . تحقيق : علي محمد البيجاوي ، ومحمد ابو الفضل ابراهيم ، المكتبة العصرية ، بيروت ، ١٤١٩هـ ، ج١ ، ص ١٤١-١٤٢ .

[٢] نفسه ، ج١ ،ص١٦١ .

[٣] البديع في نقد الشعر ، اسامه بن منقذ ، تج احمد بديوي، وزارة الثقافة ، ص ١٦٣ .

[٤] نفسه ، ص ١٦٣ .

[٥] التماسك النصي في ديوان اغاني الحياة لابي القاسم الشابي ، كريمة صوالحية ، ص ٩ .

الشرط والجزاء " .....وفي "الحال" ... فيعرف لكل من ذلك موضعه ويجيء به حيث ينبغي له ... وينظر في " الحروف " التي تشترك في معنى ، ثم ينفرد كل واحد بخصوصية في ذلك المعنى ، فيضع كُلَّاً من ذلك في خاص معناه ... وينظر في " الجمل " التي تسرد ، فيعرف موضع الفصل فيها من موضع الوصل ، ثم يعرف فيما حقه الوصل موضع "الواو " من موضع "الفاء"،وموضع "الفاء" من موضع "ثم" ، وموضع "أو" من موضع "أم" وموضع "لكن" من موضع "بل" . ويتصرف في التعريف، والتنكير، والتقديم والتأخير، في الكلام كلّه، وفي الحذف، والتكرار ، والاضمار ، فيصيب بكل من ذلك مكانه ، ويستعمله على الصحة وعلى ما ينبغي له "[١] .

فنظرية النظم أقرب إلى المفهوم الحديث لفكرة التماسك النصي من سابقاتها ، فهي توجب عدم ارتباط الكلمة مع اختها ارتباطاً اعتباطياً . وإنما تتخللها روابط نحوية بين الكلمات وبين الجمل ، وهذه الروابط لا يجب ان تتموقع بصورة عفوية ، بل تتناسب مع ما قبلها وما بعدها حتى يتحقق ما سمّاه (التعالق) بين أجزاء النص. وهذا ما نستشفُّه من قوله:"واعلم أنك اذا رجعت إلى نفسك علمت علماً لا يعترضه الشك ، أن لا نظم في الكَلِمِ ولا ترتيب ، حتى يَعلَق بعضها ببعض ، ويبنى بعضها على بعض ، وتجعل هذه بسبب من تلك . هذا مالا يجهله عاقل ولا يخفى على احدٍ من الناس "[٢] . فوعي الجرجاني كان في محلِّ التَّمام في نظريته لعملية خلق التعالقات بين الأجزاء المتباعدة في النص الواحد ، وهذه التعالقات هي التي تملأ الفجوات بين أجزاء النص المتباعده ، فكل لفظة تقترن بقرينتها . وكل حرف يجب ان يناسب المقام الذي يوضع فيه ، فينشأ بذلك نسيجٌ متماسكٌ من الروابط الخارجية التي تعمل على ضم أجزاء النص وحواشيه ليكون لحمة واحدة لا تشوبها الفجوات ولا تعتريها الهنَّات .

---

[١] دلائل الاعجاز ، ابو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني النووي ، علق عليه محمود محمد شاكر ، دار المدني، جده ، ١٩٩٢ ،ط٣،ج١، ص ٨١- ٨٢ .

[٢] نفسه ،ج١، ص ٥٥ .

والذي نلمحه أنَّ الجرجاني اهتم بهذه الإشارات بعميلة النظم بين عناصر النص الخارجية . إلا أن التعمق في آرائه وطروحاته توضح العكس تماماً، فالمعنى عنده على ارتباط وثيق باللفظ وهو ما يجعل من النص نصاً متماسكاً في المعنى والمبنى وهذا ما يدل على أنْ " ليس الغرض بنظم الكلم . أن توالت ألفاظها في النطق ، بل أن تناسقت دلالتها. وتلاقت معانيها على الوجه الذي اقتضاه العقل . وكيف يُتَصَوَّر أن يُقصَدَ به إلى توالي الالفاظ في النطق، بعد ان ثبت أنه نَظْمٌ يُعتَبرُ فيه حال المنظوم بعضه مع بعض. وأنه نظير الصياغة والتحبير والتفويف والنقش وكل ما يقصد به التصوير . وبعد أنْ كُنَّا لا نشكُّ في أنَّ لا حال لِلَفْظةٍ مع صاحبتها تُعتبر إذا أنت عزلت دلالتهما جانباً "[١].

فالنظم عند الجرجاني ناتج عن" الربط بين النحو والدلالة ، فنظر إلى العلاقة بين المكون التركيبي والمكون الدلالي "[٢].

وهذه الاشارات تمهد لرصد كثير من القضايا التي تفسر مصطلح التماسك النصي بالمفهوم الحديث .

وبالانتقال إلى عالم عربي آخر هو حازم القرطاجني نجد انه أوضح في عرض فكرة التماسك النصي في طروحاته حتى أن بعض آراءه قد تكون أوضح من الطروحات الحديثة.

فقد عَرَض في المنهاج موضوع الانتقال من غرض إلى غرض ، ويؤكد على فكرة التماسك بين أجزاء النص . فهو يشدد على ان يكون الكلام "غير منفصل بعضه عن بعض، وأن يُحْتال في ما يصل بين حاشيتي الكلام، ويجمع بين طرفي القول حتى يلتقي طرف المدح والنسيب أوغيرهما من الاغراض المتباينة التقاءً محكماً "[٣]. فهو يشدد في قضية الانتقال من غرض لآخر داخل القصيدة على حسن هذا الانتقال بحيث يتناسب

---

[١] دلائل الاعجاز ، الجرجاني ، ص ٥٠ .

[٢] اهمية الربط عند العرب بين التفكير عند العرب وبين نظريات البحث اللغوي ، حسام البهنساوي ، مكتبة الثقافة الدينية ، القاهرة ، ١٩٩٤ ،ص٥٤ .

[٣] منهاج البلغاء ، ابو الحسن حازم القرطاجني ، تح الحبيب بن خوجة ، دار الغرب الاسلامي ، بيروت ، لبنان ، ط٣ ، ١٩٨٦ ، ص ٣١٨ .

الموضوعان المختلفان مع بعضهما تناسباً محكماً حتى لا تُخلقَ الفجوات . فيكون إلى ذهن المتلقي أقرب وإلى سمعه أمتع . فينتج عن هذا تناسق بين تصاوير القصيدة ليخلق منه نسيجاً متماسكاً يضم أجزاء النص المفتَّتة وحواشيه المتباعدة ويملأ الفجوات بما يناسبها حتى يخرج النص لحمة واحدة في ظاهره ومعناه .

ولم يقتصر جهد العلماء العرب في تناول مفهوم التماسك النصي على هؤلاء فقط، وانما كانت هناك محاولات واشارات لنقاد وبلاغيين آخرين كالآمدي والباقلاني وابن جني وغيرهم . وهذا يؤكد على أن العرب قديماً " قد لاحظوا أنّ ثمة ارتباطاً بين نية القول صوتاً وصيغة وتركيباً ، وبين دلالة القول . كما لاحظوا أن للسياق دوره الفاعل في طريقة انشاء العبارة وتوجيه المعنى ، ثم إنهم لم يقفوا عند هذا الحد ، فقد حاولوا ان يطوروا نظرية النص خدمة لأداء المعنى ودراسته ، وهذا يعني أنهم قد تجاوزوا المفهوم اللفظي للكلام . والمفهوم الجملي ، ليستمر عندهم أن المتكلم في تعبيره عن حاجته لا يتكلم بالفاظ ولا بجمل ، ولكن من خلال النص "[1].

وبذلك كانت جهودهم قيمة أساسية وفيها إشارت أولية لما يسمى (التماسك النصي) . أو(لسانيات النص) بالمفهوم المعاصر .

و إذا ما انتقلنا إلى مفهوم (التماسك النصي) في الدراسات الحديثة الذي تمخض عن دراسة لسانيات النص نجده قد حظي باهتمام الدراسين بصورة كبيرة ، بل إنه من المفاهيم الاساسية التي اثبتت جدارتها في الدراسات اللسانية الوافدة إلينا من الغرب . فالتماسك النصي " من المصطلحات التي ظهرت في اطار علم اللغة النصي أونظرية النص . وهو مصطلح يعبر عن التماسك الدلالي بين الوحدات اللغوية المكونة للنص الأدبي . سواء أكانت في صورتها الجزئية أم الكلية. وبه يحدث نوع من الانسجام الداخلي التام بين

[1] اللسانيات والدلالة ، منذر عياش ، مركز الانماء الحضاري ، حلب– سوريا ، ١٩٩٦ ، ص ٧ .

وحداته ، وتظهر في صورة لحمة واحدة ، تحمل خصائصها الذاتية والنوعية التي تتميز بها عن غيرها من النصوص "[١].

إن الأهمية البالغة التي نالها مفهوم التماسك النصي لدى علماء النص في تحديده واختيار ادواته وآلياته جعلت الباحثين يختلفون في وضع حدٍّ شامل له أوتبيان آلياته . فقد حاول النصيون بداية التفريق بين المصطلحين (cohesion) و (coherence) فالمصطلح الأول (cohesion) يعني الاتساق . والذي هو في أبسط تعريف له " هو ذلك التماسك الشديد بين الأجزاء المشكِّلةِ لنصٍّ أوخطابٍ ما ، ويهتم فيه بالوسائل اللغوية (الشكلية) التي تصل بين العناصر المكونة لجزء من خطاب أو خطاب برمته "[٢]. وقد ترجم سعد مصلوح هذا المصطلح إلى السبك الذي يخصصه " بالوسائل التي تتحقق بها خاصية الاستمرارية في ظاهر النص (surface text) ونعني بظاهر النص الاحداث اللغوية التي تنطق بها ونسمعها في تعاقبها الزمني ، التي نخطها أونراها بما هي كم متصل على صفحة الورق. وهذه الاحداث والمكونات ينتظم بعضها مع بعض تبعاً للمباني النحوية؛ ولكنها لا تشكل نصاً إلا اذا تحقق لها وسائل السبك ما يجعل النص محتفظاً بكينونته واستمراريته "[٣].

فالاتساق يتمثل بالعناصر التي تربط أجزاء النص الظاهرة وهي الوسائل اللغوية الشكلية التي تربط العناصر المكونة لجزء من النص أو النصِّ كلِّه أو متتالية جملية في النص.

أما المصطلح الآخر (coherence) فيعني الانسجام ويترجمه سعد مصلوح إلى مصطلح (الحبك)، وعرفه بأنه المنظومة الاستمرارية الناتجة في عالم النص وعبر عن

---

[١] اثر العطف في التماسك النصي في ديوان صهو الماء للشاعر مروان جميل محيسن ، د. خليل عبد الفتاح ، مجلة الجامعة الاسلامية ، مج٢ ، ع٢ ، ٢٠١٢ ، ص ٣٢٩ .

[٢] لسانيان النص ، محمد خطابي ، ص ٥ .

[٣] نحو اجرومية النص الشعري ، سعد مصلوح ، مجلة فصول ، مج١٠ ، عدد ٢٠١ ، مصر ، ص ١٥٤ .

المنظومة بالاستمرارية الدلالية التي تتجلى في نظام من المفاهيم والعلاقات الرابطة بينها بنحوٍ يستدعي فيه بعضها البعض [١].

فسعد مصلوح فرق في دراسته للتماسك النصي بين مصطلحي السبك والحبك فعمد إلى مصطلح السبك للدلالة على التماسك الشكلي، ومصطلح الحبك للدلالة على التماسك المضموني .

أما الباحثان (هاليدي) و (رقية حسن) فقد استخدما مصطلح التماسك للدلالة على مصطلحي (السبك) و(الحبك) معاً . فاستخدما مصطلح (cohesion) وهذا المصطلح وان كان يترجم إلى (الاتساق) إلا أنهما استخدماه للدلالة على التماسك الشكلي المعجمي . فالتماسك عندهما لا يركز على معنى النص بقدر ما يركز على تركيبه كونه صرحاً دلالياً[٢].

كما أكدا على مصطلح التماسك في كتابهما لدرجة كبيرة ، وذلك بأن " كل جملة تمتلك بعض أشكال التماسك عادة مع الجملة السابقة مباشرة . من جهة أخرى كل جملة تحتوي – على الأقل – على رابطة واحدة تربطها بما حدث مقدماً وبعض آخر من الجمل يمكن ان تحتوي على رابطة تربطها بما سوف يأتي؛ لكن هذه نادرة جداً ، وليست ضرورية لتعيين النص "[٣].

ويتفق (صبحي الفقي) مع (هاليدي) و (رقية حسن) في استخدام مصطلح واحد للدلالة على التماسك الشكلي والدلالي وهو المصطلح (cohesion)، فالتماسك الشكلي يهتم بالعلاقات الشكلية التي تعمل على ربط الأجزاء السطحية في ظاهر النص . والتماسك

---

[١] ينظر : نحو اجرومية النص الشعري ، سعد مصلوح ، ص ١٥٤ .

[٢] ينظر : لسانيات النص ، محمد خطابي ، ص ١٥.

[٣] رسائل ابن حزم ، دراسة رسالتي طوق الحمامة وفي مداواة النفوس أنموذجا دراسة في نحو النص ، د. جنان سعادات عودة ، دار ازمنة للنشر والتوزيع ، ط١ ، ٢٠١٥ ، ص ٧٦ .

الدلالي يهتم بالعلاقات الدلالية بين أجزاء النص من جهة وبين النص وما يحيط به من جهة ثانية [١].

والميل إلى ما ذهب إليه الباحثان في اعتماد مصطلح التماسك أصوَب، كون مصطلحي السبك والحبك يقومان على الفكرة ذاتها التي يعتمدها التماسك النصي في جانبيه الشكلي والدلالي .

واهتمام الباحثين بالاتساق النصي جاء من كونه يمثل الكيفية التي تسهم في جعل التركيب اللغوي نصاً ما . فهما يتقصيان وسائل الاتساق من جهة . ويبحثان عمّا يميز النص من غيره من جهة أخرى [٢]. وفي حديثهما عن مضامين هذا المفهوم عرضا دور السياق الذي يساهم " في مساعدة القارئ على تفسير ما يقرؤه هذا من جهة وما يقدمه المتكلمون والكتَّاب من مفاتيح داخلية تبين كيفية تماسك النص من جهة أخرى ، ويقصد بهذه المفاتيح تلك الوسائل النحوية والمعجمية التي يستخدمها القائل ، ويتوقعها السامع ، فهي تسمح بترابط الجمل فيما بينها على المستوى السطحي للنص ، حيث تسهم كل جملة في فهم ما يليها من جملة أخرى ، كما تساهم المتقدمة في فهم المتأخرة . فلا يتحقق من خلال معاني الأجزاء فحسب بل من خلال تآزر هذه المعاني في بنية كلية كبرى "[٣].

وهذا ما ذهب إليه سعيد يقطين في قوله " الترابط النصي هو السمة التفاعلية المميزة للنص..."[٤].

---

[١] ينظر : علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، صبحي الفقي، ص٩٥ .

[٢] ينظر: نفسه، ص ١١١- ١١٢ .

[٣] علم لغة النص ، عزة الشبل ، ص ٩٩ .

[٤] من النص إلى النص المترابط مدخل إلى جماليات الابداع التفاعلي ، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي ، ط١ ، الدار البيضاء ، المغرب ، ٢٠٠٥م ، ص ١٢٧ .

أما (فان ديك) فهو يستعمل مفهوم الترابط " للإشارة إلى علاقة خاصة بين الجمل"[١]، ومثّل لهذه العلاقة بأربع مجموعات من الأمثلة المختلفة والمتفاوتة في درجة القبول والرد لدى المتلقي . ومن تلك الامثلة :

أ- جون أعزب ، فهو إذن غير متزوج .

ب- جون أعزب ، إذن فقد اشترى كثيراً من الاسطوانات .

جـ - جون أعزب ، إذن فأمستردام هي عاصمة هولندا .

فالجملة الاولى مقبولة لدى المتلقي ، والثانية أقل في القبول من الأولى ، أما الجملة الثالثة فهي مرفوضة ، فمع أن هذه الجمل صحيحة التركيب إلا أنها تتفاوت في القبول وعدمه . وهذا ما تساءل عنه (فان ديك) . ومن جهة ثانية تحتوي بعض الأمثلة على روابط بين الكلمات والجمل . والبعض الآخر تخلو من الروابط . ولا أهمية لذلك عند فان ديك فليس بالضرورة أنَّ وجود الروابط يخلق الترابط بين الجمل ، ولا عدم وجودها يعني عدم الترابط[٢]. وهذا ما نلمحه في الجمل التي مثّل بها في حديثه عن مفهوم الترابط .

ويشترط (فان ديك) شروطاً لجعل النص منسجماً متماسكاً هي العلاقة بين معاني الكلمات الواردة في الجمل . وتعالق الوقائع التي تشير إليها القضايا المختلفة .وتعالق العوالم الممكنة[٣] ويجمع تلك الشروط بقول أعم هو أن " الجمل المترابطة إذا كانت الوقائع التي تشير إليها قضاياها متعالقة في عوالم متعالقة "[٤] ويلخص القول بأن " الشرط الأدنى لترابط القضايا التي تعبر عنها جملة أومتتالية هو ارتباطها بموضوع (موضوعات) التخاطب نفسه"، واذا ما تحقق هذا الترابط بين الجمل فانه ستنتج عنه بنية نصية متماسكة الأجزاء

---

[١] لسانيات النص ، محمد خطابي ، ص ٣١ .

[٢] ينظر: نفسه ، ص ٣١- ٣٢ .

[٣] نفسه ، ص ٣١-٣٢ .

[٤] نفسه ، ص ٣٣.

أطلق عليها (فان ديك) البنية الكبرى وعرفها بأنها " الوحدات البنيوية الشاملة للنص "[١] ويتم تحديدها من قبل المتلقين الذين لهم الحرية في أن يختاروا " من النص عناصر مهمة تتباين باختلاف معارفهم واهتمامهم أو آرائهم . وعليه يمكن أن تتغير البنية الكبرى من شخص إلى آخر "[٢] .

مما سبق نجد أن تماسك النص يعتمد على إقامة شبكة من الروابط وسلسلة من الآليات التي تمازج بين جملة وأخرى داخل النص ، أوبين النص وما يحيط به لينتج عن ذلك نسيج كليّ متماسك الأجزاء متراص الحواشي لا ينتابه تشويه ولا تتخلله فجوات .

وعليه فالتماسك النصي مفهوم قائم على إقامة علاقات متناسقة شكلية ودلالية ، وله أهمية كبيرة في تحليل النصوص وفهمها بل عُدَّ معياراً اساسياً في تحليل النصوص، وتكمن أهميته كما حددها صبحي الفقي في [٣] :

١- التركيز على كيفية تركيب النص كصرح دلالي .

٢- إعداد روابط التماسك المصدر الوحيد للنصية .

٣- التعرف على ما هو غير ذلك .

٤- الربط بين الجمل المتباعدة زمنياً .

وكما أسلفنا فالتماسك النصي يقوم على مفهومين رئيسيين يكمل أحدهما الآخر ويعملان سوياً على خلق الروابط الداخلية والخارجية لجعل النص لحمة واحدة متماسكة .

يختص المفهوم الأول بخلق الروابط الظاهرية (الشكلية) في سطح النص ويسمى (الاتساق) يقيم العلاقات على مستوى النص الظاهري (المبنى) . والآخر يهتم بعمق النص

---

[١] علم لغة النص ، فان ديك ، ص ٢٤٣ .

[٢] بلاغة الخطاب وعلم النص ، صلاح فضل ، الشركة العالمية للنشر ، لونجمان ، مصر ، ط١ ، ١٩٩٦ ، ص ٢٣٧ .

[٣] علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق ، صبحي الفقي ، ج١ ، ص ١٠٠ .

ويعمل على إقامة العلاقات في عمق النص و إقامة الروابط الدلالية فيه ويسمى (الانسجام).

ولكل من المفهومين الرئيسيين عناصره الخاصة به، تختلف فيما بينها؛ لكنها تعمل مجتمعة في إقامة نسيج النص وجعله متماسكاً .

فالاتساق كما يعرفه محمد خطابي (هو التماسك الشديد بين الأجزاء المشكلة لنص/خطاب ما . ويهتم فيه بالوسائل اللغوية (الشكلية) التي تصل بين العناصر المكونة لجزء من خطاب أو خطاب برمته . ومن أجل وصف اتساق الخطاب / النص يسلك المحلل– الواصف طريقة خطية . متدرجاً من بداية الخطاب .... حتى نهايته "[١] .

ويذهب مجموعة من الباحثين إلى أنه يجب توافر مجموعة من آليات أو عناصر اتساقية وهي " مجموعة من أدوات الترابط الغوي والمعجمي التي تعتبر مكونات فعالة في تحقيق وجود مجموعة من الروابط التي تعمل على تماسكه "[٢].

واختلف الباحثون في تحديد هذه العناصر إلا أن (هاليدي) و (رقية حسن) حدداها في خمسة أنواع تعمل على خلق العلاقات بين الجمل في ظاهر النص وتساهم في تماسك النص وتميز النص من غيره وهي [٣] :

١– الإحالة : وتشمل الإحالة بالضمائر ، وأسماء الإشارة ، وأدوات المقارنة .

٢– الاستبدال : ويشمل الاستبدال الاسمي والفعلي والقولي (العباري) .

٣– الحذف : ويشمل الحذف الاسمي والفعلي والحرفي و القولي (العباري) .

٤– الوصل : ويتضمن الوصل الإضافي والعكسي والسببي ووصل الاختلاف .

---

[١] لسانيات النص ، محمد خطابي ، ص ٥ .

[٢] الاتساق والانسجام في سورة الكهف ، محمد بوسته ، مذكرة ماجستير ، جامعة الحاج خضر، باتنة ، الجزائر ، ٢٠٠٨، ص ٥٦.

[٣] علم لغة النص ، عزة الشبل ، ص ١٠١ .

٥- الاتساق المعجمي : ويشمل تمييز النص من غيره ويعمل على خلق نسيج النص عبر الروابط الناتجة عن كل عنصر منها والذي يتضمن التكرار والتضام .

أما مفهوم (الانسجام) فيذهب جُلُّ الباحثين في لسانيات النص إلى عدِّ الانسجام ركناً من أركان التماسك النصي لأنه قائم على آليات أوعناصر تختص بإيجاد العلاقات الدلالية للنص . أي تهتم بالطرق التي تخلق عالم النص الداخلي [١]. وهو نسيج من" العلاقات التي تربط معاني الأقوال في الخطاب . أو معاني الجمل في النص ، وهذه الروابط تعتمد على معرفة المتحدثين والسياق المحيط بهم "[٢].

ووظيفة الانسجام تكمن في تحقيق التماسك الدلالي في النص وله آليات تعمل مجتمعة على جعل الروابط التي تشكّل فيما بينها لتخلق شبكة من الروابط التي تشكل فيما بينها لتخلق شبكة من الروابط الداخلية للنص تعمل على ربط أجزاء النص السابقة باللاحقة وقد تعددت الآراء في اختيار آليات الانسجام النصي، ومن أبرز هذه العناصر (السياق ، وموضوع الخطاب ، والتغريض (العنونة والاستهلال) وازمنة النص ، والعلاقات الدلالية) .

وكلا المفهومين (الاتساق والانسجام) يسهمان مع بعضهما البعض في تماسك النص، وترابط أجزائه، وملئ الفجوات السطحية والداخلية، وتعالق الأجزاء الداخلية مع ما يحيط بالنص عبر العلاقات التي توجهها عناصر الاتساق وعناصر الانسجام بين كلمات نص ما أوجملة أو متتاليات جملية في النص ذاته .

وسنتعرف على هذين الركنين بشكل مفصل في هذه الدراسة ونفصل القول فيهما وفي آليات كلّ منهما وكيفية اثبات عمل هذين الركنين في التماسك النصي في الجانب التطبيقي في النصوص الشعرية كدراسة نصية تطبيقية على مفهوم التماسك النصي في شعر عبدالله البردّوني.

---

[١] ينظر : الترابط النصي في ضوء التحليل اللساني للخطاب ، خليل البطاشي، ص ٧٥ .

[٢] علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق ، صبحي الفقي ، ج١ ، ص ٩٤ .

نبذة عن حياة البردوني:

ولد الشاعر عبدالله بن صالح بن عبدالله بن حسن البردوني في قرية البردون، وهو من قبيلة (حسن) شرقي ذمار[١]، وبذلك كان أصل اسمه كما يقول هو "عندما جئت أول مرة إلى صنعاء لم يسألوني ما اسمك؟ وإنما قالوا : من أين أتيت ؟ قلت : من البردون فصنعوا لي اسمي فوراً، وهذا شائع في البلاد العربية"[٢] .

وقد اختلف في عام ولادته، فذهب بعضهم إلى أنه ولد عام ١٩٢٩م[٣] ، وذهب آخرون إلى أن عام ولادته كان عام ١٩٢٥م[٤] ، ولعل الرأي الأقرب إلى الصواب هو ما أورده الحارث بن الفضل الشميري في مقدمة ديوان البردوني، إذ عزز رأيه بأدلة تاريخية . يقول:"تأريخ ميلاد شاعرنا يمكن تقديره بعام ١٩٢٩م أو١٩٣٠م لا أزيد ولا أقل ، وهذا بالتقدير القائم على أحداث مثل ضرب الشمال بالطائرات البريطانية عام ١٩٢٨م ،وبغرق (محي البدر) ابن الامام يحيى، الذي كان ذا جهد علمي"[٥] . أما وفاته فكانت في الثلاثين من أغسطس عام ١٩٩٩م .

عانى البردوني من طفولة بائسة اتسمت بالفقر والحرمان ،زاد عليها إصابته بمرض الجدري عندما كان في الخامسة أوالسادسة من عمره ، أفقده الرؤية من إحدى عينيه ،وبسبب سوء الرعاية الصحية والجهل المتفشي آنذاك ، استمرت معاناته المرضية على مدى سنتين فقد بعدها بصره تماماً[٦].

تلقى تعليمه الأولي في قرية (البردون) وفيها أيضاً تعلم ثلث القرآن الكريم ،ثم انتقل إلى قرية (المحلة) فتعلم بقية القران الكريم حتى سورة الأنعام على يد الفقيه (عبد الله بن علي بن

---

[١] ينظر ديوان عبدالله البردوني الأعمال الشعرية ١- ١٢، مكتبة الارشاد ،صنعاء- اليمن ،ط٤ ، ٢٠٠٩م ، مج١ ،ص٢٣.
[٢] البردوني في أربعينيته من اصدار اتحاد الادباء والكتاب اليمنيين ،صنعاء :١١٩.
[٣] الصورة الشعرية عند عبد الله البردوني ،د . وليد المشوح ، مؤسسة اليمام ،كتاب الرياض ٢٠٠٠م :٢٠.
[٤] شعر عبد الله البردوني ، محمد أحمد القضاة ،المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ١٩٩٧ م ،الطبعة الأولى :٢٧.
[٥] الديوان ، مج١، ص ٢٤.
[٦] حوارات صحفية مع علي المقري ،مجلة العربي الكويتية ،العدد ٥٠٤ ، نوفمبر ،٢٠٠٠م.

سعيد) ثم أكمل تعلم القران حفظاً وتجويداً في مدينة ذمار ، لينتقل بعدها إلى دار العلوم (المدرسة الشمسية) وفيها أعاد تجويد القران مرة ثانية على القراءتين (نافع وحفص) والثالثة والرابعة على القراءات السبع المتواترة على يد مجموعة من الشيوخ منهم العلامة محمد الصوفي والعلامة صالح الحودي والعلامة حسين الدعائي ،والعلامة أحمد النويرة. وكان مغرماً بقراءة الشعر منذ سن مبكرة[١] .

وفي شبابه بدأ يهمهم بالشعر ويقرأ الدواوين القديمة ، كما أخذ من كل الفنون ، وفي الأربعينات انتقل إلى (دار العلوم) وحصل على الإجازة منها في العلوم الشرعية والتفوق اللغوي ، بعدها عين مدرساً للأدب العربي شعراً ونثراً في المدرسة العلمية نفسها.[٢]

شغل العديد من المناصب الحكومية منها:

– رئيس لجنة النصوص في إذاعة صنعاء ،ثم مديراً للبرامج فيها.

– عمل مشرفاً ثقافياً على مجلة الجيش.

– كان من الأوائل الذين سعوا لتأسيس اتحاد الأدباء والكتاب اليمنيين، وقد انتخب رئيساً للاتحاد في المؤتمر الأول.

– له العديد من المقالات والمقابلات في الصحف والمجلات المحلية والعربية والقنوات الإذاعية والتلفزيونية العربية[٣].

توفي البردوني في ٣١ آب عام ١٩٩٩م بعد صراع طويل مع المرض عاشه في السنوات العشر الأخيرة من حياته[٤] .

---

[١] الديوان ، مج١ ، ص٢٤-٢٥.
[٢] ينظر : نفسه ، ص ٢٥
[٣] نفسه، ص ٢٦
[٤] البردوني في أربعينيته :١٥٥.

كما أضاف إلى مكتبة الأدب العربي مجموعة من الأعمال الأدبية توزعت على اثني عشر ديواناً مطبوعاً وثماني دراسات أدبية :

جاءت الدواوين متسلسلة على النحو الآتي :

١. من أرض بلقيس.
٢. في طريق الفجر.
٣. مدينة الغد.
٤. لعيني أم بلقيس.
٥. السفر إلى الأيام الخضر.
٦. وجوه دخانية في مرايا الليل.
٧. زمان بلا نوعية
٨. ترجمة رملية لأعراس الغبار.
٩. كائنات الشوق الآخر.
١٠. رواغ المصابيح.
١١. جواب العصور.
١٢. رجعة الحكيم بن زايد.

اما الدراسات الأدبية التي ألّفها فهي :

١. رحلة في الشعر اليمني قديمه وحديثه.
٢. قضايا يمنية.
٣. فنون الأدب الشعبي في اليمن.
٤. اليمن الجمهوري.
٥. الثقافة الشعبية ..تجارب وأقاويل يمنية.

٦. الثقافة والثورة.

٧. من أول قصيدة إلى آخر طلقة .. دراسة في شعر النميري وحياته.

٨. أشتات[١].

أما المؤلفات التي لم تطبع بعد فهي :

١-رحلة ابن شاب قرناها .

٢-العشق على مرافئ القمر .

كما نال العديد من الجوائز منها جائزة أبي تمام في الموصل وجائزة شوقي في القاهرة ، وغيرها .

كتبت في البردوني الكثير من الدراسات التي تناولت حياته وأعماله الشعرية منها (البردوني شاعراً كاتباً ،لطه أحمد اسماعيل ، والصورة في شعر عبدالله البردوني ، للدكتور وليد المشوخ ، وقصائد من شعر البردوني ، لناجح جميل العراقي ، وغيرها) . كما ترجمت مجموعة من أعماله الادبية الشعرية والنثرية إلى اللغة الانكليزية والفرنسية [٢].

[١] الديوان ، ج١، ص٢٦-٢٧.
[٢] ينظر : نفسه ، ص ٢٨ .

الباب الأول

الاتساق النصِّي

الفصل الأول :الإحالة

الفصل الثاني : الإستبدال

الفصل الثالث : الحذف

الفصل الرابع : الوصل

الفصل الخامس : الاتساق المعجمي

مفهوم الاتساق

الاتساق النصي هو المعيار الأول في الدراسات النصية الحديثة وموضوع أساسي في درس اللسانيات التي وقع على عاتقها الانتقال بالنص من الجزء إلى الكل. من دراسة الكلمات كل على حدة إلى دراسة العلاقات والروابط الواقعة فيما بينها ، والنسيج الذي تحققه للنص عن طريق تماسك أجزائه وانجذاب زواياه وشد أطرافه حتى يخرج النص متلاحماً مسبوكاً في الظاهر محبوكاً في عمقه الباطن عبر النسيج السطحي والداخلي المكوَّن من ادوات وآليات تخلق الروابط والجسور الممتدة داخل أجزاء النص وأطرافه. وليس هذا فحسب، بل إنها تمتد إلى خارج النص فتخلق العلائق الرابطة بين النص وما يحيط به من الخارج، فالدرس اللساني يعنى بتماسك النص القائم على معيارين رئيسين هما الاتساق والانسجام .

والاتساق هو المعيار الأول الذي يسهم في التماسك السطحي (الظاهري) للنص، إذ يوظف عناصره لتقوم بهذا الإسهام وبشكل فعال حتى يؤدي الوظيفة وهي التماسك النصي. ولمعرفة عناصر الاتساق وماهيتها ودورها الفعلي في عملية تماسك النص لابد من أن نعرف ما الاتساق ؟ وما دوره في تماسك النص ؟ وما آلياته التي يوظفها لخدمة التماسك النصي ؟ وهل أن الاتساق مرتبط باللسانيات الحديثة أم أن هناك جذوراً سابقة تحدثت عن مفهوم الاتساق أومفاهيم قريبة أومرادفة له ؟

الاتساق لغةً :

جاء في لسان العرب " الوسوق : ما دخل فيه الليل وما ضمّ ، وقد وسق الليل واتسَّقَ وكل ما انضم ، فقد اتَّسقَ. والطريق يأتسق؛ويَتَّسِقُ أي ينضم ... وفي التنزيل " فلا أقسم بالشفق والليل وما وَسَق والقمر اذا اتسق "[١]قال الفراء : وما وسق أي وما جمع وضم . واتساق القمر: امتلاؤه واجتماعه ... ووسقت الشيء: جمعته وحملته. والوسق: ضم الشيء إلى الشيء"[٢].

وفي تاج العروس "(وَسَقَهُ) يَسِقُه... : ضمه وجمعه وحمله ... "[٣] .

وفي المعجم الوسيط " اتسق الشيء : اجتمع وانضمَّ وانتظم "[٤] من ذلك نلحظ ان الاتساق في الإستعمال اللغوي يدور حول معنى الجمع والضم والامتلاء والانتظام .

الاتساق في الاصطلاح

لا يبتعد الإستعمال الاصطلاحي لمفهوم الاتساق عن الإستعمال اللغوي فهو من المفاهيم الأساسية في لسانيات النص ويسهم بشكل فعال في عملية جمع أجزاء النص ولملمته ليخرج النص متماسكاً لا يشوبه التفكك ولا يعتريه التكلف .

ومفهوم الاتساق له جذوره العميقة في الدراسات البلاغية القديمة . فالعلماء وإن لم يستعملوا مصطلح (الاتساق) بتسميته التي تطلق عليه الآن، إلا أنهم جاؤوا بألفاظ ومفاهيم مرادفة أو قريبة من معنى الاتساق .

---

[١] الانشقاق : آية ١٦- ١٧- ١٨ .

[٢] لسان العرب ، ابن منظور ،ط٣، ج١٠ ، ص ٢٧٩-٢٨٠.

[٣] تاج العروس ، الزبيدي ، ج٢٦، ص٤٦٩.

[٤] المعجم الوسيط ، ابراهيم مصطفى وآخرون ،ج٢ ، ص ١٠٣١ .

فالقدماء أشادوا وبشدة بالشعر المسبوك والجيد، فقد ذكر الجاحظ ان " أجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء سهل المخارج، فتعلم بذلك أنه قد أفرغ إفراغا وسبك سبكاً واحداً، فهو يجري على اللسان كما يجري الدهان"[١].

وابن طباطبا يلزم كل شاعر بشروط ينبغي اتباعها وهي " أن يتأمل تأليف شعره ، وتنسيق أبياته ، ويقف على حسن تجاورها أو قبحه فيلائم بينها لتنتظم له معانيها ويتصل كلامه فيها ، ولا يجعل بين ما قد ابتدأ وصفه وبين تمامه فضلاً من حشو ليس من جنس ما هو فيه ، فينسي السامع المعنى الذي يسوق القول إليه. كما أنه يحترز من ذلك في كل بيت فلا يباعد كلمة عن أختها ، ولا يحجز بينهما وبين تمامها بحشو يشينها . ويتفقد كل مصراع هل يشاكل ما قبله، فربما اتفق للشاعر بيتان يضع مصراع كل واحدٍ منهما في موضع الآخر ، فلا يتنبه على ذلك إلا من دقَّ نظره ولطف فهمه "[٢]. فهذه الشروط نراها حالياً في لسانيات النص من القضايا البارزة التي تسهم في اتساق النص الشعري أو النثري.

كما تكلم السيوطي عن حسن النسق بقوله: "هو ان يأتي المتكلم بكلمات متتاليات معطوفات متلاحمات تلاحماً سليماً مستحسناً "[٣]. وذلك قريب من رأي الزركشي الذي تحدث عن طريق ترابط آي الذكر الحكيم بشكل متلائم ومتسق بحيث تستدعي كل آية من الآيات آية أخرى استدعاءً نغمياً متلازماً فيما بينهما[٤]. اما الجرجاني فقد تحدث عن الاتساق في نظرية النظم التي جاء بها فذكر أن حسن نسق النص أن تكون " الكلمات متتاليات متلاحمة تلاحماً سليماً مستحسناً لا معيباً مستهجناً "[٥]، وهذا قريب من مفهوم الاتساق عند النصيين، إذ يتكلم عن تلاحم أجزاء النص وتناسجها مع بعضها البعض

---

[١] البيان والتبيين ، عمرو بن بحر الجاحظ ، دار ومكتبة الهلال ، بيروت ، ١٤٢٣هـ ، ج١ ، ص ١٨ .

[٢] عيار الشعر ،محمد بن أحمد بن محمد بن ابراهيم طباطبا، الحسني العلوي ، أبو الحسن ، تح عبد العزيز بن ناصر المانع، مكتبة الخانجي ،القاهرة ،ص ٢٠٩ .

[٣] الاتقان في علوم القرآن ، جلال الدين السيوطي ، تح محمد ابو الفضل ابراهيم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،١٩٧٤ ، ج٣ ، ص٣١٦ .

[٤] ينظر : البرهان في علوم القرآن ، الزركشي ، تح محمد ابو الفضل ابراهيم ، دار الفكر ، ط٣ ، ١٩٨٠، ج١، ص ٤٠- ٥٤- ٧٢ .

[٥] دلائل الاعجاز ، الجرجاني ، ص ١٩٨.

بصورة منظمة لا ينتابها عيب ولا إخلال، إذ "لا نظم في الكلم ، ولا ترتيب حتى يعلّق بعضها ببعض وتجعل هذه سبب من تلك"[١]. وبهذا يُخلق التعالق ما بين المفردات النصية كلمات كانت أوجملٍ أومتتاليات جملية ويسهم هذا التعالق في خلق النص المسبوك المتماسك .

من ذلك نجد ان علماء العرب القدماء كان لهم دور بارز في ضرورة اتساق النص عن طريق وضع شروط أوطروحات أورسم ما ينبغي على المتكلم أوالكاتب السير عليه في كتابته للنص وإخراجه مسبوكاً متلاحم الأجزاء متضام الأطرار مجتمع الأطراف ليكون بالتالي نصاً متماسكاً لا يتخلله ما يفككهُ ولا يعتريه ما يؤدي إلى تكلفه .

وهؤلاء العلماء وإن لم يأتوا بالنظرية أوالمفهوم الحالي للإتساق بآلياته ومفاهيم كل واحد منها إلا أنهم اقتربوا إلى حد كبير من مفهوم الاتساق في اللسانيات الحديثة الذي يعنى بربط التراكيب والعناصر اللغوية المكونة للنص بشكل منظم[٢]. ولا يتم هذا الاتساق إلا بالوسائل الخاصة به والتي تسهم في خلق ذلك الترابط عبر تآلف الأجزاء وتقاربها فتتحول الكلمات المفردة إلى جمل والجمل إلى متتاليات جملية وهذه المتتاليات إلى نص متكامل وكل هذا إنما يحصل بصورة منظمة لا عشوائية .

والاتساق هو أحد المعايير السبعة المذكورة آنفاً ويعد العنصر القوي والأهم في درس اللسانيات الحديثة فقد عرفه ديفيد كريستال بأنه " الاتصالات المنطقية المقدرة للاستعمال اللغوي ، ولن يتسنى ذلك اذا لم ندرس بناء النص وتركيبه والعوامل التي ساهمت في البناء، والتي يطلق عليها الروابط والعلائق داخل النصوص"[٣]، إذ أن النص بعد تكونه يكون عبارة

---

[١] دلائل الاعجاز ، الجرجاني ، ص ١٠٦ .

[٢] استراتيجية الانسجام في قراءة النص الادبي قصة سميرة عزام ، دموع البيع انوذجاً ،معهد اللغة العربية وآدابها ، جامعة عنابة ، الجزائر ، (مقال مخطوط) ، ص ٣ .

[٣] علم اللغة النصي، صبحي الفقي ، ص ٩٤ .

عن كل متكامل، والذي جعل هذا الكل بالطريقة التي صار عليها هو الاتساق الذي وحّد الكلمات المتناثرة وجمع الأجزاء المتفرقة في هذا الكلِّ الواحد .

وقد عُرّف الاتساق في اللسانيات الحديثة تعريفات عدة، فهو عند محمد خطابي "التماسك الشديد بين الأجزاء المشكلة لنص / خطاب ما ، ويهتم فيه بالوسائل (اللغوية الشكلية) التي تصل بين العناصر المكونة لجزء من خطاب أو خطاب برمته"[١]، أي أنه الترابط الشكلي بين العناصر المكونة للنص .

أما صبحي ابراهيم الفقي فيرى " أن مصطلح (coherence) يستخدم للتماسك الدلالي، ويرتبط بالروابط الدلالية ، بينما يعني مصطلح (ciheion) العلاقات النحوية، او المعجمية بين العناصر المختلفة في النص ، وهذه العلاقات تكون بين جمل مختلفة أو أجزاء مختلفة من الجمل "[٢].

ولأجل أن يتوصل المحلل إلى اتساق النص عليه أن يأخذ طريقاً خطياً من البداية إلى النهاية في تحليل نص أو خطاب ما راصداً كل عناصر الاتساق النصية[٣].

في حين يرى منذر عياشي أن الاتساق "يشير إلى الأوراق الكلامية التي تسوس العلاقات المتبادلة بين التراكيب أو بين الجمل، ولا سيما الاستبدالات التركيبية التي تحافظ على هوية المرجع "[٤].

أما محمد شاوش فيعرف الاتساق بأنه " مجموعة من الإمكانيات المتاحة في اللغة لجعل أجزاء النص متماسكة بعضها ببعض "[٥].

---

(١) لسانيات النص ، محمد خطابي ، ص ٢٥

(٢) علم اللغة النصي ، صبحي ابراهيم الفقي ، ج١ ، ص ٩٠ .

(٣) ينظر : لسانيات النص ، محمد خطابي ، ص ٥ .

(٤) العلاماتية وعلم النص ، منذر عياشي ، ٢٠٠٤، ص ١٣٢ .

(٥) اصول تحليل الخطاب ، محمد شاوش ، ٢٠٠١ ، ص ١٢٤ .

في حين عبر الباحثان (هاليدي) و(رقية حسن) في كتابهما عن المفهوم بالمصطلح (cohesion) بشكل عام وجعلاه مصطلحاً يشمل الاتساق والانسجام دون التفريق بينهما أي أنه يعنى بترابط الأجزاء الخارجية والداخلية للنص . فالاتساق بحسب رأيهما "مفهوم دلالي ، إنه يحيل إلى العلاقات المعنوية القائمة داخل النص، والتي تحدده كنص "[١].

ويبرز الاتساق في المواضع " التي يتعلق فيها تأويل عنصر من العناصر بتأويل العنصر الآخر . يفترض كل منهما الآخر مسبقاً، إذ لا يمكن أن يحل الثاني إلا بالرجوع الى الأول ..."[٢]، وهذا التعريف يبين أن مفهوم الاتساق عند الباحثين هو مفهوم دلالي خاص بالبنية الداخلية ، إلا أنهما أضافا بأنه لا يتم بالمستوى الدلالي فقط وإنما " يتم ايضاً في مستويات اخرى كالنحو والمعجم. وهذا مرتبط بتصور الباحثين للغة كنظام ذي ثلاثة أبعاد/مستويات:الدلالة (المعاني) ، والنحو – المعجم (الأشكال)، والصوت والكتابة (التعبير)"[٣].

---

[١] لسانيات النص ، محمد خطابي ، ص ١٥

[٢] نفسه : ص ١٥ .

[٣] نفسه ، ص ١٥ .

ويوضح محمد خطابي لهما مخططاً يشمل هذه المستويات كالآتي[١] :

ويستخلص من المخطط " أن الاتساق يتجسد أيضاً في النحو وفي المفردات وليس في الدلالة فحسب، ومن ثم يمكن الحديث عن الاتساق المعجمي وعن الاتساق النحوي"[٢] .

من تلك التعريفات نجد أن الاتساق بمفهومه الحديث لا يختلف كثيراً عن الذي ذكره القدماء في طروحاتهم وآرائهم . فالاتساق هو عملية دمج أجزاء النص المشتتة والمتناثرة بصورة منتظمة لتتآلف مع بعضها البعض محققة لحمة نصية متماسكة تجعل منه كلاً متكاملاً لا يتفكك . إنه أشبه ما يكون بوعاء الرسم المائي الذي يضع فيه الرسام الوانه المختلفة ذات الدلالات المتنوعة حتى اذا ما حركها وشاكلها بانتظام ومازجها بدقة خرجت الصورة بأبهى حلة، وأرقّها للناظر وأشدّ تمازجاً من السابق . والتي تعكس الدلالة التي يريد الرسام إيصالها للمتلقي .

---

[١] لسانيات النص ،محمد خطابي، ١٥ .

[٢] نفسه ، ص ١٥ .

أما أدوات الاتساق فقد حدد الباحثان (هاليدي) و (رقية حسن) خمس آليّات للتناسق النصي وضحها محمد خطابي، وهي[1] :

١- الإحالة : وتشمل الإحالة بالضمير وأسماء الإشارة وأدوات المقارنة .

٢- الاستبدال : ويشمل الاستبدال الاسمي والفعلي والقولي .

٣- الحذف : ويشمل الحذف الاسمي والفعلي والحرفي والقولي .

٤- الوصل : ويشمل الوصل الإضافي والعكسي والسببي والزمني .

٥- الاتساق المعجمي الذي ينقسم إلى نوعين هما: التكرار والتضام .

وهذا الباب من الدراسة يفصل الحديث عن هذه الآليات بشكل موسع يشتمل على الجانب التنظيري والجانب التطبيقي التوضيحي في ديوان البردوني كدراسة نصية في التماسك النصي في شعره.

[1] ينظر : لسانيات النص ، محمد خطابي ، ص ١٦- ٢٤ .

الفصل الأول : الإحالة

المبحث الأول : الإحالة بالضمائر

المبحث الثاني : الإحالة باسم الإشارة

المبحث الثالث : الإحالة بأدوات المقارنة

مفهوم الإحالة

تعد الإحالة من الآليات المهمة التي تسهم في اتساق النص وتعمل على تماسكه مشتركة مع العناصر الاتساقية الاخرى، إذ تعمل على خلق التعالقات النصية عبر شبكة من الروابط بين أجزاء النص وضم بعضها إلى بعض ليصبح النص بذلك نصاً ادبياً متماسكاً.

الإحالة في اللغة :

جاء في الصحاح " الحول: السنة... وحال عليه الحول : أي مرَّ. وحالت الدار ، وحال الغلام اي اتى عليه حول... وحال على العهد حؤولا : انقلب....، وحال إلى مكان آخر : اي تحول ، وحال الشخص : اي تحرك ، وكذلك كل متحول عن حاله ، والتحول : التنقل من موضع إلى موضع...."[١]

وفي مقاييس اللغة " الحاء والواو واللام أصل واحد ، وهو تحرك في دور ، فالحول العام ، وذلك أنه يحول ، أي يدور . ويقال حالت الدار وأحالت وأحولت : أتى عليها الحول ... يقال حال الرجل في متن فرسه يحول حولا وحؤولا ، إذا وثب عليه ، وأحال ايضاً ، وحال الشخص يحول، اذا تحرك ، وكذلك كل متحول عن حاله. ومنه قولهم : استحلت الشخص ، أي نظرت هل يتحرك...."[٢]

وجاء في أساس البلاغة " حال عليه الحول. وحالت الدار وأحالت واحولت ، ورسم حولي ومحيل ومحول وحائل...وهذه امرأة لا تضع إلّا تحاويل، ولا تلد إلّا نحاويل، أي تلد سنة وسنة لا ، ومنه تحاويل الأرض وتحويلاتها ، اي تزرع سنة وسنة لا.... وحال الشيء

([١]) الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية ،ابو نصر اسماعيل بن حماد الجوهري الفارابي، تح احمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين- بيروت،ط ١٩٨٧،٤م، ج٤، ص١٦٧٩-١٦٨٠.
([٢]) مقاييس اللغة ، ابن فارس ،ج٢، ص١٢١.

واستحال : تغير ، وحال لونه ، وعظم حائل . ويقولون : والله لا يحور ولا يحول . وحالت القوس : انقلبت عن حالها التي غمزت عليها... وحال عن مكانه : تحوّل " [1]

وفي لسان العرب لابن منظور" حول : الحول : سنة بأسرها والجمع أحوال وحوول وحؤول... وحال عليه الحول حولاً وحؤولاً : أتى . وأحال الشيء واحتال : أتى عليه حول كامل ... والمحال من الكلام : ما عدل به عن وجهه ، وحوله ، جعله محالا ، وأحال أتى بمحال ، ورجل محوال : كثير محال الكلام . وكلام مستحيل : محال . ويقال : احلت الكلام أحيله إحالة إذا أفسدته.... والحوال : كل شيء حال بين اثنين " [2]

اما في المعجم الوسيط فجاء الفعل " أحال : مضى عليه حول كامل والدار تغيَرت واتى عليها احوال (سنون).... والشيء أو الرجل تحول من حال إلى حال .... والقاضي القضية إلى محكمة الجنايات نقلها اليها " [3]

وجاء في معجم اللغة العربية المعاصرة " أحال الشيء إلى كذا : غيره من حال إلى حال...أحال الامر إلى فلان: ناطه به ... أحال إليه الإشراف على سير العمل . نقله إليه ... أحاله إلى القضاء : طلب محاكمته ، وأحاله إلى مرجع/أحاله إلى مصدر : أشار عليه بالرجوع إليه"[4].

من ذلك نلمح أن الإحالة في اللغة تتمحور في عدة معاني منها : التحوّل والإلتفات والتغيير وتوجيه الشيء إلى شيء آخر عبر رابطٍ يجمع بينهما .

([1]) اساس البلاغة ، الزمخشري ، ج١، ص٢٢٤.
([2]) لسان العرب ، ابن منظور ، ج١١ ، ص١٨٤-١٨٦-١٨٧.
([3]) المعجم الوسيط ، مجمع اللغة العربية ،ج١ ، ص ٢٠٨- ٢٠٩.
([4]) معجم اللغة العربية المعاصرة ، احمد مختار عبد الحميد عمر ،عالم الكتب ، ط ١ ، ٢٠٠٨ ، مج ١، ص٥٨٦.

الإحالة في الاصطلاح:

يستعمل مصطلح الإحالة في لسانيات النص للدلالة على العلاقة بين الاسم وما يحيل إليه وتؤدي وظيفة التعويض عن المرجع سواء كان حقيقياً أوتصورًا ذهنياً، وهذا ما يوضحه تعريف جون لاينز للإحالة بأنها : " العلاقة القائمة بين الأسماء والمسميات" [١] كما أنها علاقة ناتجة " بين الكلمات وبين الأشياء والأحداث والأفعال والصفات التي تشير إليها"[٢] .

وتمثل الإحالة عند دي بوجراند " العلاقة بين العبارات والأشياء والأحداث والمواقف في العالم الذي تدل عليه بالعبارات ذات الطابع البدائي في نصٍ ما، إذ تشير إلى شيء ينتمي إلى نفس عالم النص"[٣] . فالإحالة عنده تتمثل في الروابط التي تتكون بين الألفاظ أوالعبارات وبين ما تحيل إليه سواء كان المحال إليه موجوداً داخل النص أو خارجه .

أما في البحث اللساني المعاصر فيمكن أن تكون الإحالة بمثابة جسر رابط بين الجانب اللساني والتداولي ، فالإحالة " ظاهرة ذات وجهين فهي في جانب منها لسانية وفي جانب آخر تداولية"[٤] . فلا يمكن إحالة شيء إلى آخر دون أن يكون موجوداً مسبقًا في النص أوخارجه .

ومن جانب الخطاب الوظيفي تعد الإحالة علاقة تواصلية قائمة بين المتكلم من جهة والمخاطب من جهة أخرى فهي" علاقة تقوم بين الخطاب وما يحيل عليه الخطاب إن(كان) في الواقع أو في المتخيل أو في خطاب سابق / لاحق"[٥] .إذ تمثل العلاقة الإحالية علاقة إشارية بين المرجع وبين ما يشير إليه سواء كان المشار إليه سابقاً للمرجع أو لاحق له أو واقعاً خلف النص الذي يحوي المرجع.

---

(١) تحليل الخطاب ، ج ب براون ، و ج بول ، ترجمة محمد لطفي الزليطني و منير الشريكي ، ص ٣٦.
(٢) علم الدلالة : جون لاينز ، ترجمة مجيد عبد الحليم وحليم حسين وكاظم حسين ، جامعة البصرة ، كلية الاداب ، دط ، ١٩٨٠، ص : ٤٣.
(٣) النص والخطاب والاجراء ، روبرت دي بوجراند، ص : ٣٢٠.
(٤) القاموس الموسوعي للتداولية : ص ٣٨٧.
(٥) الخطاب وخصائص اللغة العربية ، احمد المتوكل ، الدار العربية للعلوم ناشرون ، ط ١ ، ٢٠١٠، ص ٧٣.

أما في النقد الأدبي المعاصر فيمكن القول بأن الإحالة هي "الوظيفة اللغوية التي تحدد من خلالها علاقة عالم النص الأدبي بالعالم الحقيقي سواء أكانت هذه العلاقة مبنية على القطيعة التامة بين العالمين أم على الإندماج الكامل بينهما"[١] . إذ أن الناقد الأدبي يجب أن يزاوج بين النص المكتوب وبين ما يحيل إليه هذا النص في الواقع الحقيقي ملموسًا كان أو إيحائيًا.

وإذا ما تصدينا لمفهوم الإحالة لدى الباحثين العرب الذين تناولوا مصطلح الإحالة فلا نراهم يبتعدون عن المحور الذي كان يدور حوله مفهوم الإحالة لدى الباحثين الغربيين .

فعزة شبل مثلاً ترى أن الإحالة" علاقة دلالية تشير إلى عملية استرجاع المعنى الإحالي في النص مرة أخرى عن طريق مجموعة من الكلمات ليس لها معنى مستقل بذاتها ولتحديد معناها المقصود يجب الرجوع إلى الكلمات التي تحيل عليها في أجزاء أخرى من النص"[٢].

كما تشير عزة شبل إلى وظيفة الإحالة وإساهمها في تماسك أجزاء النص الأدبي وتعالقها عند استمرار الإحالة بالرجوع إلى المعنى من النص فيظل المعنى مستمراً أو نشطًا في المخزون الفعّال لدى المخاطب[٣] .

ويشير الأزهر الزناد في معرض حديثه عن الإحالة إلى مبدأ التماثل، فعناصر الإحالة عنده" تطلق على قسم من الألفاظ لا تملك دلالة مستقلة، بل تعود على عنصر أو عناصر أخرى مذكورة في أجزاء أخرى من الخطاب فشرط وجودها قائم على النص، كما أنها تقوم على مبدأ التماثل بين ما سبق ذكره في مقام ما، وبين ما هو مذكور بعد ذلك في مقام آخر"[٤] .

---

(١) الإحالة في شعر ادونيس، داليا احمد موسى ، دار التكوين: دمشق ط ١ ، ٢٠١٠ ، ص ٤٠ .
(٢) علم لغة النص ، عزة شبل ، ص ١٧٦.
(٣) نفسه : ص ١٧٦.
(٤) نسيج النص ، الازهر الزناد ، ص ١١٨.

فالإحالة عنده علاقة بين السابق واللاحق سواء كان العنصر الإحالي هو السابق أو العنصر الإشاري ، أي علاقة قائمة بين النص وبين ما يحيل عليه عن طريق رابط يربطهما.

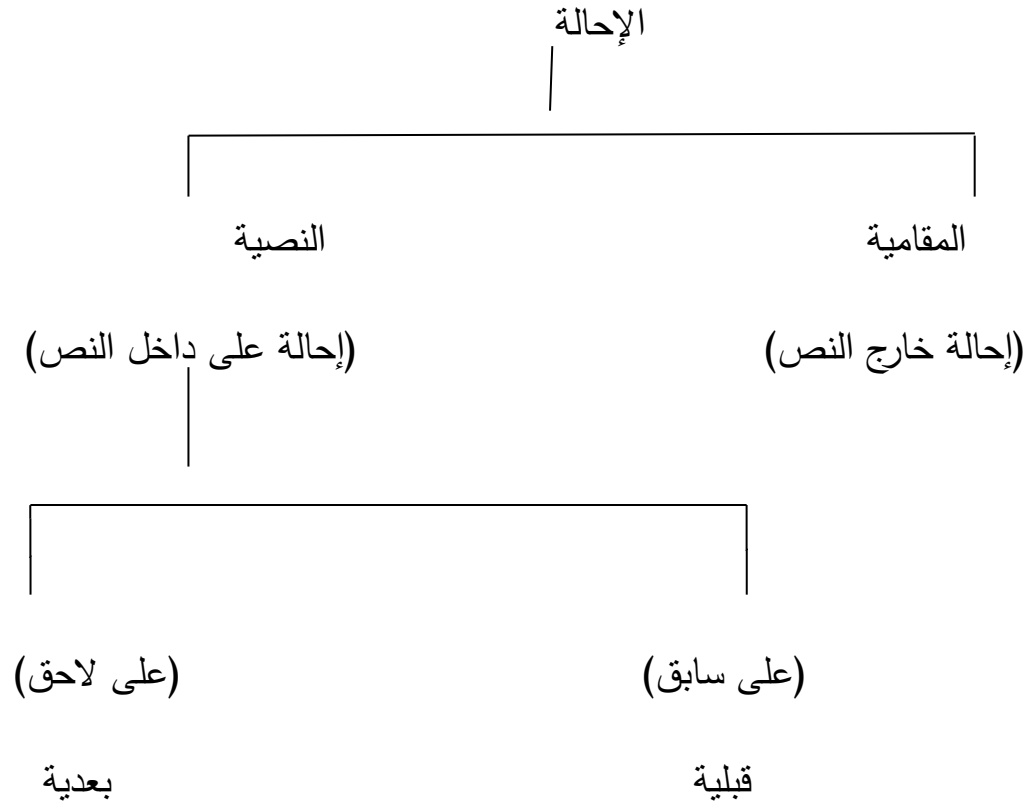
من ذلك يمكن القول أن المعنى المشترك للإحالة يتمحور حول الإشارة والالتفات والإيحاء والترجيح، إذ تشترك هذه المعاني في أن تكون الإحالة علاقة بين عنصرين أساسيين؛ عنصر محيل يسمى عنصر إحالي ،وعنصر محال إليه أو العنصر الإشاري بوجود رابط بينهما.

ويمكن القول أن معظم الآراء السابقة للإحالة كانت نظرية، ذكرها الباحثون في حديثهم عن مصطلح الإحالة ودوره في تماسك النص. إلا أن الاستعمال الحقيقي الجديد لمفهوم الإحالة كمفهوم ممنهج له عناصر وآليات عمل فعّالة تسهم في تحليل النصوص عبر عناصر ثابتة جاء على يد كل من (هاليدي) و(رقية حسن) في كتابهما (cohesion in English) إذ جعلا مصطلح الإحالة مفهومًا نظريًا وعمليًا يمكّن الباحث من السير وفق التقسيمات التي وضعها الباحثان للعناصر الإحالية التي تساعد في تحليل النصوص وتسهم في جعل النص الأدبي متماسكًا عبر امتزاج هذه العناصر مع بعضها البعض لتخلق نصًا أدبيًا متماسكًا ليس في العناصر الداخلية فحسب بل يمتد إلى الخارج ليخلق التماسك بين عناصره اللفظية والعناصر غير اللغوية القابعة خلف ذلك النص.

فقد استعمل كل من الباحثين مفهوم الإحالة بشكل خاص يتضح من أن" العناصر المحيلة كيفما كان نوعها لا تكتفي بذاتها من حيث التأويل، إذ لابد من العودة إلى ما تشير إليه من أجل تأويلها"[١] ، وهذا ما يجعل النص أكثر اتساقًا لأن الاتساق "يكمن في استمرار ظهور الإحالة التي يتم بواسطتها ظهور الشيء نفسه مرة ثانية في الخطاب"[٢] .

([١]) لسانيات النص ، مدخل إلى انسجام الخطاب ، محمد خطابي ، ط ١ ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ص ١٦- ١٧.
([٢]) الإحالة دراسة نظرية ، شريفة بلحوت ، ٢٠٠٥- ٢٠٠٦ ، ص ١١٩

ويقسم الباحثان الإحالة إلى قسمين: إحالة مقامية وإحالة نصية، وبدورها تقسم الإحالة النصية إلى إحالة قبلية وإحالة بعدية كما موضح في المخطط الذي وضعه الباحثان في حديثهما عن الإحالة[١] :



وأكد الباحثان على أنه "لا بد للإحالة سواء كانت داخلية (نصية) أو خارجية (مقامية) من افتراض ، ويجب أن يستجاب له، أي لا بد من التعرف على الشيء المحيل عليه بطريقة ما"[٢]

وتقسم الإحالة الداخلية كما أسلفنا إلى إحالة قبلية سابقة تحيل إلى عنصر إشاري سابق الذكر، وإحالة بعدية لاحقة تحيل إلى عنصر إشاري لاحق، وكلا الإحالتين السابقة واللاحقة إذا ما تحققت في نص ما فهي تساهم فعليًا في تماسكه واتساق اجزائه.

---

(١) الإحالة دراسة نظرية ، شريفة بلحوت ، ٢٠٠٥- ٢٠٠٦ ، ص ١١٩.
(٢) المصر نفسه : ص ١٢٠.

أولاً: الإحالة النصية (الداخلية) :

وهي " إحالة على العناصر اللغوية الواردة في الملفوظ سابقة كانت أو لاحقة "[١] أي أنها تركز على العلاقة اللغوية داخل النص متمثلة في إحالة كلمة على أخرى سابقة أو لاحقة . وقد تكون بين كلمة وكلمة أخرى أوبين ضمير وكلمة أو عبارة وكلمة أو جملة وأخرى أو فقرة وفقرة أخرى وغيرها[٢] . وتقوم الإحالة الداخلية بدور فعّال في تحقيق تماسك النص وترابط أجزائه الداخلية لاسيما المتباعدة منها، لذلك تحظى الإحالة النصية باهتمام كبير من قبل الباحثين بل إنهم جعلوها معيارًا للإحالة بالدراسات النصية[٣].

وتقسم الإحالة النصية بدورها إلى قسمين:

الأول: إحالة قبلية أو ما يسميها الأزهر الزناد" الإحالة بالعودة"[٤] وهي عودة عنصر من عناصر الإحالة على عنصر سابق له في النص نفسه بعيدًا كان أوقريباً، وهي "تعود على مفسر سبق التلفظ به وفيها يجري تعويض لفظ المفسر الذي كان من المفروض أن يظهر حيث يرد المضمر"[٥] . وهذا البناء يكون عن طريق التعالقات المستمرة داخل النص بين العنصر الإشاري والعنصر الإحالي السابق له. أي يقوم العنصر الإشاري بتعويض المضمر السابق له . ومن الإحالة النصية القبلية قوله تعإلى:" الله الذي خلق السموات والأرض وما بينهما في ستة أيام"[٦] . إذ يحيل الضمير (هو) في الفعل خلق إلى عنصر إشاري سابق له وهو (لفظ الجلالة) فالإحالة هنا إحالة نصية قبلية .

الثاني: إحالة بعدية أوما يسميها الأزهر الزناد "الإحالة على اللاحق"[٧] وهذه الإحالة "تعود إلى عنصر إشاري مذكور بعدها في النص ولاحق عليها"[٨] . فهي على عكس الإحالة

---

(١) نسيج النص ، الازهر الزناد : ص ١١٨.
(٢) ينظر : علم اللغة النصي ، صبحي الفقي ، ص ٤١.
(٣) ينظر ، لسانيات النص ، محمد خطابي ، ص ١٧.
(٤) نسيج النص ، الازهر الزناد ، ص ١١٨.
(٥) نفسه : ١١٨.
(٦) القران الكريم سورة السجدة . الاية ٣ .
(٧) نسيج النص ، الازهر الزناد ، ص ١١٩.
(٨) نفسه : ص ١١٩.

القبلية إذ يتقدم العنصر الإحالي في داخل النص ليشكل معه بنية نصية متماسكة أي "استعمال كلمة أو عبارة تشير إلى كلمة أخرى أو عبارة أخرى . سوف تستعمل لاحقاً في النص أوالمحادثة ..."[١] ومن الإحالة النصية البعدية قوله تعإلى:"هو الله الذي لا اله إلا هو عالم الغيب والشهادة"[٢]

ويرى (دي بوجراند) أن الإحالة البعدية أقل وروداً من الإحالة القبلية في النصوص وشائع في الجمل المفردة .

كما ذكر أنه من الصعوبة البحث عن المحال إليه في الإحالات البعدية[٣] ، على العكس تمامًا من الإحالة القبلية .

ثانيًا : الإحالة المقامية :

وتسمى أيضاً الإحالة الخارجية أوالإحالة إلى غير مذكور. وهي التي تتطلب البحث عن العنصر المحال إليه خارج النص وليس بين كلمات النص الداخلية فهي عند (دي بوجراند) "تعود إلى أمور تنبسط من الموقف لا من العبارات التي تشترك معها في الإحالة في نفس النص أوالخطاب"[٤] . ويسميها الأزهر الزناد الإحالة على ما هو خارج اللغة ويعرفها بقوله:" هي إحالة عنصر لغوي إحالي على عنصر إشاري غير لغوي موجود في المقام الخارجي كأن يحيل ضمير المتكلم المفرد على ذات صاحبه المتكلم. ويمكن أن يشير عنصر لغوي إلى المقام ذاته في تفاصيله أو مجملاً؛ إذ يمثل كائناً أو مرجعاً موجوداً مستقلاً بنفسه ، فهو يمكن أن يحيل عليه المتكلم"[٥] .

---

(١) علم اللغة النصي ، صبحي الفقي ، ص ٤٠.
(٢) سورة الحشر ، ايه : ٢٢.
(٣) ينظر ، النص والخطاب والاجراء ، دي بوجراند ، ص ٣٢٧.
(٤) النص والخطاب والاجراء ، دي بوجراند ، ص ٣٣٢.
(٥) نسيج النص ، الازهر الزناد ، ص ١١٩.

فالإحالة المقامية تحيل الكلمة الموجودة في النص إلى شيء موجود في الخارج ولذا تعد هذه الإحالة وسيلة لربط النص بالسياق الخارجي وبالتالي تسهم في جعل النص متماسكًا بين المقام والمقال .ومن أمثلة الإحالة الخارجية قوله تعإلى:" بل فعله كبيرهم هذا"[١] إذ أحال اسم الإشارة (هذا) الذي يمثل العنصر الإحالي إلى عنصر إشاري يقع خارج النص وهو كبير الأصنام الذي أشار إليه سيدنا إبراهيم (عليه السلام) بعد تحطيمه للأصنام وهذه إحالة مقامية ما بين العنصر الإحالي اللغوي داخل النص والعنصر الإشاري غير اللغوي خارج النص.

وسائل الاتساق الإحالية:

إن عملية الاتساق الإحالي تقوم بها مجموعة من الألفاظ التي تسمى العناصر الإحالية التي تتميز بأنها" لا تمتلك دلالة مستقلة، بل تعود على عنصر أو عناصر أخرى مذكورة في أجزاء أخرى من الخطاب ، فشرط وجودها هو النص ، وهي تقوم على مبدأ التماثل بين ما سبق ذكره في مقام ما وبين ما هو مذكور بعد ذلك في مقام آخر "[٢] . فلا يمكن فهم العنصر الإحالي ما لم يتوافر عنصر آخر معه يتصل ليخلق نصًا متماسكًا مفهوماً لدى السامع، لذا فهو" كل مكون يحتاج في فهمه إلى مكون آخر يفسره"[٣] .

وتتفرع وسائل الاتساق الإحالية التي تسهم في اتساق النص إلى فروع، وهي عند كل من (هاليدي) و (رقية حسن) ثلاثة أقسام: الضمائر وأسماء الإشارة وأدوات المقارنة.

وسنتحدث عن عناصر الاتساق الإحالية وفق هذه الأقسام في المباحث الآتية لمعرفة كيفية مساهمتها في عملية التماسك النصي في شعر عبد الله البردوني.

---

(١) سورة الانبياء ، اية : ٦٣.
(٢) نسيج النص ، الازهر الزناد ، ص ١١٨.
(٣) نفسه :ص ١٣١.

المبحث الاول

الإحالة بالضمائر

وهي من أهم عناصر الاتساق الإحالية وأكثرها وجوداً في النص ، وتساهم مساهمة فعالة في خلق العلاقات بين العناصر الإحالية والعناصر الإشارية داخل النص وخارجه ، وكذلك تعمل على تعالق أجزاء النص مع بعضها البعض كلمات كانت أو جمل أو متتاليات من الجمل تجعل من النص نصاً متماسكاً غير مضطرب ولا مشتت.

وتقسم الضمائر في العربية إلى بارزة ومستترة والضمائر تاتي للمتكلم والمخاطب في حين تاتي المستترة للغائب . والضمير البارز أوسع انتشاراً في النص من الضمير الغائب، إذ يمثل ضمير المتكلم العنصر الإشاري في النص ، ويمثل ضمير المخاطب العنصر الإحالي مقابلاً بذلك ضمير المتكلم ، أما ضمير الغائب فيمثل الجنس والعدد ، فضمائر الحضور اكثر تفصيلا من ضمائر الغياب وهذا يرتبط بأولوية الشخوص المشاركة بعملية التلفظ [١]

ويقسم الدكتور محمد خطابي الضمائر كوسيلة من وسائل الاتساق النصي إلى قسمين[٢] :

١- الضمائر الوجودية ، مثل : أنا ، أنتَ ، أنتِ ،نحن ، هو ، هي....إلخ.

٢- الضمائر الملكية ، مثل : الياء في كتابي ، والكاف في كتابك ، وهم في كتابهم...إلخ.

واذا ما دققنا النظر في الإحالة بالضمائر نجد ان ضمائر الغيبة تسهم في تماسك النص أكثر من غيرها من الضمائر كونها تمثل إحالة مقامية ، وهي ترتبط إما بسابق أو لاحق ما

([١]) ينظر ، نسيج النص ، الازهر الزناد ، ص ١١٧- ١١٨.
([٢]) ينظر ، لسانيات النص ، محمد خطابي ، ص ١٨.

يمكنها من إقامة علاقات الربط أكثر من ضمائر الخطاب وضمائر المتكلم التي تكون إحالات مقامية غالباً ولا ترتبط بسابق ولا لاحق .

فضلا عن ذلك تكمن أهمية الضمائر في أنها تسهم في إيجاز النص ومن ثم تعمل على تماسك أجزاء النص ، فالضمير قد يحل محل كلمة أوعبارة أومتتالية من الجمل. وهذا يبعد النص عن الاضطراب والتشتت والاطناب ، وتساعد المخاطب أو القارئ في فهم النص بصورة سهلة. وهو ما يجعلها العنصر الأول والمهم من عناصر الاتساق الإحالية فهي تعمل على ربط أجزاء النص مع بعضها البعض في المبنى والمعنى سواء كانت الإحالة بالضمير مقامية أونصية ، قبلية كانت أوبعدية [١] .

ومن الباحثين من توسع في حديثه عن الضمائر بصفتها عناصر اتساق إحالية وأضاف اليها لتشمل الضمائر الموصولة والإشارية التي تقوم إلى حد ما بوظيفة الضمائر من حيث الإشارة والعائدية وإقامة العلاقات بين الألفاظ والجمل ، وهي كذلك تكون إلى سابق أو لاحق أو خارج النص [٢]

وقد تنوع توظيف الشاعر عبدالله البردوني للضمائر الظاهرة والمستترة في الإحالات المقامية والنصية القبلية والبعدية ، وبرع الشاعر في هذا التوظيف الذي اسهم كثيرا في خلق الروابط الإحالية بين المحيل والمحال إليه . نتج عنه نصوصاً شعرية متماسكة تعكس صوراً منبثقة من ذات الشاعر متكاملة من حيث المبنى والمعنى غير مبعثرة ولا مضطربة. جاء ذلك نتيجة لقوة البصيرة الشعرية للشاعر النافذة إلى عمق النص الشعري .

وسيتناول هذا المبحث الإحالة الضميرية في مختارات شعرية من ديوان البردوني الشعري بنوعيها البارزة والمستترة الكامنة في ضمائر المتكلم والمخاطب والغائب وما حققته من تماسك للنص الشعري كدراسة تطبيقية للتماسك النصي في شعر عبدالله البردوني .

---

(١) ينظر ، علم اللغة النصي ، صبحي الفقي ، ج ١ ، ص ١٣٨.
(٢) نفسه : ص ١٣٨.

اولا: ضمائر المتكلم :

استعمل البردوني ضمائر المتكلم في شعره بكثرة وافرة فلا تكاد تخلو قصيدة من قصائده منها سواء كانت الضمائر ظاهرة أو مستترة أو دالة على المتكلم المفرد (انا) أو المتكلمين (نحن)، والتي أسهمت كثيرا في عملية الإحالة المقامية والإحالة النصية القبلية والبعدية . أدت بالتالي إلى تماسك النصوص المنظومة .

ففي قصيدة (زامر الأحجار) ورد ضمير المتكلم (انا) منفصلا ومتصلا متمثلا بـ(تاء المتكلم) ، والمستتر بكثرة . إذ يبدأ الشاعر قصيدته بقوله: [1]

موطني أدعوك من تحت الخناجرْ وإلى زنديك من موتي أسافرْ

هامتي عنوان بيتيك وفي قبضتي من سرة الرّيح تذاكرْ

من سعال التبغ أطفو ، وإلى جبهتي أخرج من جوف المحابرْ

تخبز الكثبان في جمجمتي وجهها خارطة حمر الدوائرْ

فقد استعمل الضمير المستتر (أنا) كعنصر إحالي في الفعل (أدعوك) أحال به إلى عنصر إشاري يقع خارج النص هو المتكلم أو الشاعر نفسه ، فكانت الإحالة هنا إحالة مقامية أحال الشاعر بها من داخل النص إلى خارجه عن طريق الضمير المستتر . وكذلك الحال في قوله (أسافر) في عجز البيت الأول فاستخدم الضمير المستتر كعنصر إحالي أحال به إلى عنصر إشاري غير لغوي قابع خلف النص وهو الشاعر نفسه .

وهكذا تكرر استعمال الضمير المستتر (أنا) في القصيدة . فجاء الضمير (أنا) المستتر في أغلب أبياته كما في قوله (أطفو ، أخرج) في البيت الثالث أحال بالضمير المستتر فيها وهو ضمير المتكلم (أنا) إلى خارج النص قاصداً العنصر الإشاري هو الشاعر أو المتكلم .

([1]) الديوان ، ج ٢ : ٩٧٩.

وهكذا تتوالى الإحالات المقامية في باقي أبيات القصيدة كان فيها العنصر الإحالي هو ضمير المتكلم (أنا) المستتر ، والعنصر الإشاري هو الشاعر ذاته . من ذلك قوله: [1]

من هنا ، من نصف وجهي وإلى نصف وجهي سائر والدرب سائرْ

من هنا اتي ، واتي من هنا دلني أرجوك ، من أي المعابرْ ؟

فيك أفنى ، أرتمي سنبلة تحفر الأشواك عن منقار طائرْ

فالضمير المستتر (انا) في الفعل (افنى) أحال إلى عنصر غير لغوي خارج النص هو المتكلم نفسه . والإحالة المقامية في القصيدة بالضمير المستتر (أنا) موجودة بوفرة في هذه القصيدة ، فلو تاملنا الافعال (أمتد، أدخل، أكشف، أدعوك، أمضغ، أسال...إلخ) نجد أن الضمير المستتر فيها والذي يمثل العنصر الإحالي في جميعها هو ضمير المتكلم (أنا) أحال إلى عنصر إشاري يمثله المتكلم إلى الشاعر الواقع خارج النص.

وليس ضمير المتكلم المستتر وحده من ساهم في عملية التماسك النصي عبر الإحالة بضمير المتكلم . وإنما كان للضمير البارز (أنا) والضمير المتصل المتمثل ب(تاء المتكلم) دور كبير ايضا في خلق الإحالات في القصيدة ، إضافة إلى ضمير التملك العائد إلى المتكلم ايضاً وهو (الياء) المتصل بالأسماء والافعال .

ففي القصيدة نفسها جاء ضمير المتكلم (أنا) منفصلا في قول الشاعر : [2]

فلماذا عنك هاجرت أنا وإليك ارتحلت أعتى المهاجر

فقد ورد الضمير (أنا) منفصلا كعنصر إحالي لغوي أحال إلى الشاعر نفسه الواقع خارج النص، الذي يمثل بدوره العنصر الإشاري .

([1]) الديوان ، ج ٢ ، ٩٧٩.
([2]) نفسه : ٩٨١.

وكذلك في قول الشاعر : [1]

ولعينيكَ أغني ، وأنا أنطفي وحدي كأعقاب السجائرْ

وقوله : [2]

أنا والأحجار ناتي ، نبتدي موطناً بكراً ونختار المصائرْ

فقد أحال بضمير المتكلم البارز إلى عنصر إشاري خارج النص هو الشاعر نفسه ضمن الإحالة المقامية التي تحيل إلى خارج النص الشعري. مسهمة بذلك في تماسك العناصر اللغوية داخل النص مع العنصر الإشاري خارج النص لتخلق بذلك نسيجاً رابطاً فيما بينها عبر هذه الإحالة ليخرج النص مرتباً متضاماً في أجزائه غير مضطرب ولا مشوه .

كما جاء ضمير المتكلم (التاء) في القصيدة متصلاً كعنصر إحالي في سبعة مواضع أحال الشاعر إلى عنصر إشاري خارج النص في جميع المواضع وهو (المتكلم نفسه) ، من ذلك قوله : [3]

ليس تدري الآن ما اسمي ؟ ربما كنت من (عمران) أو من (بيت عامرْ)

صرت لا أجدي ، أعدني ، إنني جئت من أمٍّ ، كجلد الرمل عاقرْ

وقوله : [4]

فتهجيت كتاب المنحنى قبل أن تحلم بالحبر الدفاترْ

ولذا أعشبت في ساقيك يا موطني ، أقمرت أشواقا مواطرْ

([1]) الديوان، ج ٢ ، ٩٨١.
([2]) نفسه : ٩٨٦.
([3]) نفسه : ٩٨٠.
([4]) نفسه : ص٩٨٠- ٩٨١.

فلماذا عنك هاجرت أنا و إليك ارتحلت أعتى المهاجرْ

فقد استخدم الشاعر الضمير المتصل (تاء المتكلم) في الافعال (كنت ، صرت ، جئت ، تهجيت ، أعشبت ، أقمرت ، هاجرت) كعنصر إحالي أحال به في جميع هذه الأفعال إلى عنصر غير لغوي رئيسي يقع خارج النص هو العنصر الإشاري (الشاعر نفسه) عبر الإحالة المقامية التي خلقت سلسلة من الحلقات المتصلة والتي تتمثل في العناصر اللغوية الإحالية والعناصر الإشارية غير اللغوية الواقعة خارج النص ، نتج عن ذلك تماسك وتمازج أجزاء النص مع بعضها البعض بصورة لائقة سهلة الفهم والإستقبال لدى السامع أو المتلقي.

اما ضمير المتكلم المتصل (الياء) فلا يقل أهمية في النص وتماسكه عن باقي الضمائر الإحالية السابقة والخاصة بالمتكلم بل إنه كان أوفر وجوداً من بقية ضمائر المتكلم ، ففي قصيدة (زامر الاحجار) نفسها ورد ضمير المتكلم المتصل (ياء التملك) العائدة إلى المتكلم في واحد وخمسين موضعاً . أحال هو الآخر إلى عنصر إشاري يقع خارج النص هو الشاعر نفسه في جميع المواضع التي ورد فيها الضمير.

ومن جملة ما جاء به ضمير المتكلم (الياء) قول البردوني في مطلع قصيدته : [1]

موطني أدعوك من تحت الخناجر وإلى زنديك من موتي أسافر

هامتي عنوان بيتيك ، وفي قبضتي من سرة الريح تذاكر

فقد أحال الضمير (الياء) الكلمات اللغوية المتمثلة في (موطني ، موتي ، هامتي ، قبضتي) إلى عنصر إشاري غير لغوي يقع خارج النص هو الشاعر نفسه . وجاء الضمير بعد هذين البيتين موزع على كلمات الأبيات التالية بحسب ما يتطلبه الموقف ، فجاء بكثرة في الأبيات الاولى ، ثم قل وجوده في منتصف القصيدة ، ثم عاد ليكثر تكراره في الأبيات

([1]) الديوان، ج ٢، ٩٧٩.

الأخيرة منها مسهما بذلك في ترابط أجزاء القصيدة من بدايتها إلى نهاية أبياتها عبر الإحالة المقامية .

ففي قول البردوني : [1]

من هنا ، من نصف وجهي وإلى نصف وجهي سائر والدرب سائر

من هنا آتي وآتي من هنا دلني أرجوك من أيّ المعابر ؟

فبالاضافة إلى التكرار الوارد في البيتين في قوله (من هنا، من نصف وجهي، سائر، اتي) الذي يعد عنصراً من عناصر التماسك النصي كما سنرى . جاء الضمير المتصل الدال على المتكلم (الياء) كعنصر إحالي إلى عنصر آخر يقع خارج النص وهو العنصر الإشاري الذي يمثله الشاعر أوالمتكلم .

وهكذا يسترسل الشاعر في إيراد الضمير المتصل (الياء) في أبيات القصيدة اللاحقة ليسهم في خلق الإحالة المقامية التي جعلت النص الشعري زاخر بالعناصر الإحالية والعناصر الإشارية الممزوجة ببعضها، مما أخرج النص الشعري متلاحم الأجزاء.

وبالانتقال إلى ضمير آخر من ضمائر المتكلم وهو الضمير (نحن) الدال على جماعة المتكلمين . نجد أنه لايقل أهمية ووجوداً داخل النص الشعري من ضمير المتكلم (انا) ، فقد استخدمه البردوني في قصائد كثيرة من شعره سواء كان بصورته الظاهرة (نحن) أوكان ضميراً مستتراً . أومتصلا متمثلاً بالضمير (نا) العائد على جماعة المتكلمين واستعمله كعنصر إحالي يسهم في عملية الاتساق عبر الإحالة التي تخلق جواً من العلائق التي تربط العناصر الإحالية والعناصر الإشارية مع بعضها البعض لتسهم مع بقية عناصر الاتساق النصية في عملية التماسك النصي في شعر البردوني.

([1]) الديوان ، ج٢، ص ٩٧٩

ففي قصيدة (من حماسيات يعرب الغازاتي) استعمل البردوني الضمير (نحن) في ثمانية وعشرين موضعاً متنوعاً بين الضمير البارز والمستتر وقد أحالت هذه الضمائر التي استعملها الشاعر كعناصر إحالية إلى عنصر غير لغوي إشاري رئيس يقع خارج النص هو جماعة المتكلمين ، إذ أسهم الضمير (نحن) في خلق الإحالة المقامية ليزيد من ربط العناصر اللغوية الداخلية مع العناصر الإشارية القابعة خلف النص.

فقد جاء الضمير (نحن) المنفصل في سبعة مواضع من القصيدة ، إذ يبدأ الشاعر قصيدته بهذا الضمير . فيسخر من الوضع المزري الذي يعيشه الشعب في ظل السياسة العمياء ، فيقول : [1]

نحن أحفاد عنترة نحن أولاد حيدرة

كلنا نسل خالد والسيوف المشهرة

يعربيون ، إنما أمّنا اليوم (لندرة)

أمراء وفوقنا عين (ريجن) مؤمرة

وسكاكيننا على أعين الشعب مخبرة

نحن للمعتدي يد وعلى الشعب مجزرة

إذ أحال الشاعر بالعنصر الإحالي وهو الضمير (نحن) المنفصل إلى عنصر إشاري خارجي هو جماعة المتكلمين في البيت الأول (نحن أولاد ، ونحن أحفاد) وكذلك البيت السادس في قوله (نحن للمعتدي يد) الذي أحال فيه النص إحالة مقامية مستخدماً الضمير (نحن) في قوله (نحن للمعتدي يد) كعنصر إحالي إلى خارج النص هم المتكلمين أو الشاعر نفسه الذي يعبر عن جماعة المتكلمين بالضمير (نحن) .

([1]) الديوان، ج ٢، ص ١٠٣٠.

وكذلك الحال في قوله ساخطاً من نفسه والشعب ومن يقودهم : [1]

نحن في اللهو أقويا ءٌ وفي الحرب مسخرة

إننا أجبن الورى عندما الحرب مسعرة

نحن أبطال يعرب عندما نلعب (الكرة)

ونمور على الظبا وعلى (الصقر) قبّرة

نحن في الهزل وثبة نحن في الجد قهقرة

إذ أحال الشاعر بالضمير (نحن) إلى جماعة المتكلمين ليعبر عن صورة استيائه ومن معه وخذلانهم ويسخر من وضعهم الهزيل الذي أشغلهم بالامور التافهة وجعلهم أقوياء على بعضهم البعض وجبناء مع غيرهم .

فتوظيف الشاعر للعنصر الإحالي (نحن) ساهم في خلق الإحالة المقامية التي تعمل على تماسك الأجزاء الداخلية للنص الشعري مع ما تحيل إليه من العناصر الإشارية الواقعة خارج النص ذاته .

اما ضمير المتكلمين (نا) المتصل فكان أوفر وجوداً في النص من الضمير المنفصل فقد كانت له الاغلبية في الورود داخل النص، واستخدمه الشاعر عنصراً إحالياً أحال به إلى عنصر خارجي غير لغوي هو المتكلمين فجاء الضمير (نا) في هذه القصيدة في إثني عشر موضعاً .

([1]) الديوان، ج ٢ ، ص ١٠٣٠.

ومن ذلك قول البردوني[1] :

وسكاكيننا على أعين الشعب مخبرة

وقوله : [2]

كلنا سادة الرماح والفتوح المعطرة

فقد أحال الضمير (نا) المتصل في قوله (سكاكيننا) إحالة مقامية خارج النص إلى عنصر إشاري وهو جماعة المتكلمين ، وكذلك في قوله (كلنا) فجاء الضمير المتصل كعنصر إحالي يلفت انتباه المتلقي إلى البحث عن العنصر الإشاري المتصل به والذي أحال إليه الضمير والقابع خلف النص الشعري وهو جماعة المتكلمين .

ويستمر البردوني في تكرار الإحالة المقامية بالضمير المتصل (نا) في بقية أبيات القصيدة كقوله (خيولنا ، سيفنا ، إننا ، لنا....الخ) التي تربط بين العناصر النصية اللغوية وبين العناصر غير اللغوية خارج النص الشعري الذي مثله مجموعة المتكلمين .

أما الضمير المستتر (نحن) فقد وظفه البردوني في قصائده الشعرية بكثرة ففي هذه القصيدة جاء كعنصر إحالي إلى خارج النص في ثمانية مواضع أحال به إلى عنصر إشاري خارجي هو جماعة المتكلمين ففي قوله : [3]

نشتري الناس جملة ننهش اللحم جمهرة

نجعل الحسن سلعة والكفاءات سمسرة

---

[1] الديوان ، ج٢ ، ص ١٠٣٠.
([2]) نفسه ، ج٢، ص ١٠٣٠.
([3]) نفسه ، ص ١٠٣١ .

فالضمير (نا) المستتر في الافعال (نشتري ، ننهش ، نجعل) أحال إحالة مقامية إلى خارج النص كعنصر إحالي غير بارز أحال إلى عنصر إشاري غير لغوي هو جماعة المتكلمين .

وكذلك في بقية أبيات القصيدة كقوله (نبذل ، نرتدي) في البيت : [1]

نبذل (القدس) منحةً نرتدي سوق (اسمرة)

إذ أحال الضمير (نحن) المستتر في الفعلين إلى خارج النص إحالة مقامية إلى عنصر إشاري يمثله جماعة المتكلمين ومثلها في الافعال (نلعب ، نكتري...الخ)

فالضمير الدال على المتكلم ساهم مساهمة فاعلة في ربط أجزاء النص الداخلية والخارجية عن طريق خلق علاقة بين داخل النص وخارجه تمثله الإحالة المقامية التي تعد من اهم عناصر الاتساق النصي كونها العنصر الأساس في ربط العناصر الداخلية الإحالية مع الإشارية خارج النص يمثله المتكلم أوجماعة المتكلمين .

ثانيا / ضمائر المخاطب :

تعد ضمائر المخاطب من عناصر الاتساق الإحالية المهمة التي تحيل إلى سابق أو لاحق من العناصر الإشارية داخل النص ، أو خارجية تحيل بها إلى عنصر إشاري يقع خارج النص ، ولا تقل أهميتها عن ضمائر المتكلم . بل هي أوفر وأوسع وجوداً في النص كونها أكثر وروداً من ضميري المتكلم (أنا ، نحن) الظاهرين أو المستترين ، أو ما يمثلها من الضمائر المتصلة ، فالإحالة بضمائر المخاطب تكون في أحد الضمائر (أنتَ ، أنتِ ، أنتما ، أنتم ، أنتنَ) الظاهرة والمستترة أو ما يرادفها من الضمائر المتصلة .

([1]) الديوان ، ج٢ ، ص ١٠٣١ .

وقد وردت ضمائر المخاطب كثيرا جداً في شعر البردوني جاءت كعناصر إحالية تحيل إلى سابق أولاحق داخل النص ، أوتحيل إلى خارج النص عبر الإحالة النصية أو المقامية التي تسهم في ربط هذه العناصر بصورة فعالة ينتج عنها نص شعري متماسك المبنى والمعنى داخل النص وخارجه.

ومن جملة هذه القصائد قصيدة (هموم الشعر) ،التي استعمل فيها البردوني ضمير المخاطب المفرد المذكور في اثنين وعشرين موضعاً جاء فيها الضمير المستتر (أنتَ) في ثلاثة عشر موضعاً ، والضمير المتصل (الكاف) في ثمانية منها ، أما الضمير المتصل (التاء) فجاء في موضع واحد .

يبتدأ الشاعر قصيدته بقوله : [1]

لمن الهيام ؟ لمن تذوب هياما ؟ ولمن تصوغ من البكا أنغاما

ولمن تسلسل من ضلوعك نغمة حيرى تناجي الليل والأحلاما

و نشائدا جرحى اللّحون كأنّها من رقّة الشكوى قلوب يتامى

يا شاعر الآلام كم تدمى و كم تبكي و تحتمل الهموم جساما

استعمل الشاعر ضمير المخاطب المستتر (أنت) في الفعل تذوب كعنصر إحالي أحال به إلى (الشاعر) الذي يمثل العنصر الإشاري اللاحق له في البيت الرابع في إحالة نصية بعدية تربط المحيل بالمحال إليه الواقع بعده ، ومثل هذه الإحالة تتكرر ايضاً في الافعال (تصوغ ، تسلسل)، إذ أحال العنصر الإحالي وهو الضمير المستتر (أنت) إلى عنصر إشاري نصي لغوي هو لفظ (الشاعر) التالي له .

([1]) الديوان، ج ١ ، ص ١٧٤ .

كما جاء الضمير المتصل (الكاف) الدال على المخاطب المفرد في قوله (من ضلوعك) في صدر البيت الثاني كعنصر إحالي أحال به الشاعر إلى العنصر الإشاري اللاحق له (الشاعر) إحالة نصية بعدية .

ثم تنتقل الإحالة النصية البعدية إلى إحالة نصية قبلية في البيت الرابع يحيل الشاعر بها إلى عنصر إشاري سابق للعنصر الإحالي في الموقع .

ففي قوله : [1]

يا شاعر الآلام كم تدمى وكم تبكي وتتحمل الهموم جساما

استخدم الشاعر العنصر الإحالي وهو الضمير المستتر (أنت) في الافعال (تدمى، تبكي، وتتحمل) ليحيل به إلى لفظ (الشاعر) وهو في هذا البيت وما يليه من الأبيات عنصر إشاري سابق للعنصر الإحالي فكانت هذه الإحالة نصية قبلية .

ومثل ذلك واضح في بقية مواضع ضمير المخاطب (انت) في القصيدة من ذلك قول البردوني : (٢)

خفّف عليك وعش بقلبك وحده واسأل نهاك لم البكا ؟ وعلاما ؟

واربأ بنفسك فهي أسمى غاية من أن تذوب صبابة وغراما

كم همت بالآلام تشدو باسمها وعلى الأنين تدلّل الآلاما

فقد أحال ضمير المخاطب المستتر في الأفعال (خفف ، عش ، اسأل ، اربأ ، تذوب ، تشدو ، و تدلل) إلى عنصر إشاري قبلي وهو لفظ (الشاعر) في البيت الرابع السابق له .

---

(١) الديوان، ج ١، ص ١٧٤ .
(٢) نفسه : ص ١٧٤ .

وكذا الحال مع ضمير المخاطب المتصل (الكاف) في قوله (عليك ، نهاك ، بنفسك) الذي استخدمه كعنصر إحالي ولو جاءت هذه الألفاظ لوحدها لما فهم القارىء أو السامع مَن المقصود ولكن بالعودة إلى النص يجد أن العنصر الإشاري الذي أحال إليه هذا الضمير هو (الشاعر) الذي جاء في موقع سابق له . وبذلك أسهمت الإحالة النصية القبلية في ربط أجزاء النص الإحالية والإشارية السابقة مع بعضها البعض لتزيد من تماسك النص الشعري.

اما الضمير المتصل (التاء) العائد إلى المخاطب المفرد فقد جاء في موضع واحد من القصيدة وذلك في قوله : [1]

كم همت بالآلام تشدو باسمها و على الأنين تدلّل الآلاما

فقد أحال الضمير المتصل (التاء) كعنصر إحالي أحال إلى لفظ (الشاعر) الذي يمثل العنصر الإشاري في الإحالة والواقع قبله فكانت الإحالة هنا ايضاً إحالة قبلية .

فالإحالة كعنصر اتساقي في هذه القصيدة ساهمت في خلق نسيج متماسك بين العناصر الإحالية والإشارية داخل النص . فقد استخدم الشاعر العنصر الإشاري (الشاعر) بين العناصر الإحالية ليحقق به الإحالة النصية البعدية والإحالة النصية القبلية مما جعل النص لحمة متامسكة الأجزاء عبر العلاقة القائمة بين عناصر الإحالة.

وفي قصيدة (سحر الربيع) استخدم البردوني الإحالة النصية بضمير المخاطب الظاهر والمستتر والمتصل في سبعة عشر موضعاً .

ففي مطلع القصيدة يقول البردوني : [2]

([1]) الديوان ، ج ١ ، ص ١٧٤ .
([2]) نفسه : ج١ ، ص ٧١ .

رصّع الدنيا أغاريد وشعرا وتفجر يا ربيع الحبّ سكرا

جاءت الإحالة في البيت إحالة نصية بعدية ، إذ جعل من ضمير المخاطب (أنت) المستتر في الفعلين (رصع) و(تفجر) عنصراً إحالياً أحال به إلى (الربيع) الذي يمثل العنصر الإشاري التالي للضمير فكانت الإحالة النصية إحالة سابق إلى لاحق.

فيما جاءت الإحالة بالضمير (أنت) في باقي أبيات القصيدة إحالة نصية قبلية كما في قوله : [1]

وافرش الأرض شعاعاً وندى وترقرق في الفضا سحراً وإغرا

فجاء العنصر الإحالي وهو الضمير (أنت) المستتر في الفعلين (افرش) و(ترقرق) عنصرا يحيل به إلى العنصر الإشاري السابق له وهو (الربيع) الوارد في البيت الأول ، وكذا الحال في الالفاظ التالية له التي كان فيها الضمير متصلاً أو مستتراً وهي (لاقتك ، جوك ، صفق ، ترقص ، دنياك ، أحيلاك ، تبعث ، تجلو ، تبث) فاستخدم الشاعر ضمير المخاطب (أنت) المستتر و(الكاف) المتصل . كعنصر إحالي أحال به إلى (الربيع) الذي يمثل العنصر الإشاري السابق له في الموقع .

([1]) الديوان، ج١ ، ص ٧١ .

أما الضمير المنفصل (أنت) فجاء في أربعة مواضع من القصيدة في تصويره للربيع منها ثلاثة في قوله : [1]

أنت فجر كلّما ذرّ الندى أنبتت من نوره الأغصان فجرا

أنت ما أنت .. جمال سائل لم يدع فوق بساط الأرض شبرا

فعندما يصور الشاعر الربيع بأبهى صورة يستخدم الضمير (انت) المنفصل مخاطباً إياه به ومتعجباً من سحره فأحال بالضمير (انت) الذي يعد العنصر الإحالي إلى عنصر إشاري سابق له هو (الربيع) إحالة نصية قبلية .

أما الموضع الرابع الذي استعمل به الشاعر الضمير (انت) فكان في قوله وهو يستمر في نقل صور الربيع واستخدام الاستعارات العديدة والتشبيهات، إذ يسأل الشاعر نفسه : [2]

ما ربيع الحبّ يا شعر وما سحره أنت بسحر الكون أدرى

فقد أحال الشاعر مستخدماً العنصر الإحالي الضمير (انت) إلى العنصر الإشاري السابق له، ولم يكن الربيع كما جاء في بقية الإحالات وإنما عنصر إشاري آخر هو (الشعر) يسأله عن الربيع ذاته ، لأنه العالم بسحر الربيع وسحر الكون. فجاءت الإحالة هنا إحالة نصية قبلية أحال الشاعر بها عنصراً لاحقاً إلى عنصر سابق في النص .

وفي قصيدة (منها وإليها) يوظف الشاعر عبدالله البردوني ضمير المخاطبة (أنت) كعنصر إحالي وكذلك الضمير المتصل (الكاف) العائد للمخاطبة . فضلاً عن الضمير المستتر (أنتِ) أحال بها الشاعر إحالة مقامية إلى عنصر إشاري يقع خارج النص هو

---

(1) الديوان ، ج ١ ، ص ٧٢ .
(2) نفسه : ٧٣ .

(محبوبته) . جاءت هذه الإحالة بضمير المخاطبة في عشرة مواضع ، استعمل الضمير المنفصل في ثلاثة منها ، ففي مطلع القصيدة يقول البردوني : [١]

أنت يا كلّ من أحبّ وأهوى　　في حنيني شعر وفي الصمت نجوى
أنت في كلّ دقّة من فؤادي　　نغمات من خمرة الحبّ نشوى
وغناء مدلّهٌ ينشر الحبّ　　صداه وفي فم الصمت يطوى

إذ يبتدأ الشاعر قصيدته بالضمير البارز المنفصل (أنتِ) مستعملاً إياه عنصراً إحالياً لغوياً أحال به إلى عنصر إشاري غير لغوي قابع خلف النص هو (محبوبته) ما جعل الإحالة هنا إحالة مقامية ما بين الضمير البارز داخل القصيدة (انتِ) وبين العنصر الإشاري غير البارز هو (محبوبته) الواقع خارج القصيدة .

كما استعمل الضمير المنفصل (أنتِ) في البيت العاشر إذ يقول : [٢]

آه يا قلب إنّها صبوة الحسـ　　ـــن المغنّى وأنت أصبى وأغوى
حسنها شاعر الفنون و حبّي　　عبقري يطارح الحسن شجوا

فقد أحال العنصر اللغوي الإحالي (أنت) إلى عنصر إشاري غير لغوي يقع خارج النص هو (محبوبته) التي قصدها في ابياته .

اما الضمير المتصل (الكاف) العائد إلى المخاطبة المؤنثة فجاء في سبعة مواضع من القصيدة وكلها عناصر إحالية إلى خارج النص .

---

(١) الديوان ، ج١ ،١٢٦ .
(٢) نفسه ، ص ١٢٧ .

من ذلك قول البردوني : [1]

في ضلوعي إليك شوق وقلب ... شاعر يعزف الصبابات شدوا
وعتاب يفضي إليك فإنّ لا ... قاك أغضى وذاب في القلب شكوى
وبقلبي إليك شعر سأرويـ ... ـه وشعر في خاطري ليس يروى
أيّ فنّ أشدو ؟ وماذا أغنّيـ ... ك وفنّ الجمال أسمى وأقوى ؟
أيّ لحن أهدي إليك ومعنا ... ك لحون تسمو على الفنّ زهوا ؟

فقد استعمل الشاعر الضمير المتصل (الكاف) سبع مرات في خمسة أبيات متتالية في إحالة مقامية كعنصر إحالي أحال به إلى العنصر الإشاري الرئيس الواقع خارج النص وهو (محبوبته) . وذلك عن طريق مد جسور من العلاقات ما بين العناصر اللغوية داخل النص والعنصر الإشاري خارج النص ما أسهم في تماسك النص وزيادة الاتساق بين المبنى والمعنى عن طريق عنصر الإحالة المقامية التي توجب على السامع الالتفات إلى خارج النص بحثاً عن العناصر الإشارية التي تحيل عليها العناصر الإحالية الموجودة داخل النص .

ثالثا / ضمائر الغائب :

جاءت ضمائر الغيبة في شعر البردوني بكثرة شأنها شأن ضمائر المتكلم والمخاطب وقد وظفها الشاعر في استخدامه للإحالة كعناصر إحالية سواء كانت بارزة أم مستترة تحيل إلى عناصر إشارية داخل النص أو خارجه عبر العلاقات الاتساقية فيما بينها التي تقوم بها الإحالة بنوعيها النصية والمقامية كعنصر أساسي مهم من عناصر الاتساق النصية التي تسهم في تماسك النص الشعري مع عناصر الاتساق الأخرى.

([1]) الديوان، ج١، ص ١٢٦ .

ومن جملة ما جاء به الضمير الغائب في قصائد البردوني قصيدته (وجوه دخانية في مرايا الليل) التي يصور فيها حال المجتمع وحال الشعب البائس في ظل السياسة العمياء . استخدم الشاعر فيها ضمائر الغائب كعناصر إحالية تحيل إلى داخل النص وخارجه ولم يكن فيها العنصر الإشاري عنصراً واحداً رئيسياً، وإنما عناصر متعددة .

يستهل البردوني قصيدته بقوله : [1]

الدّجى يهمي ... وهذا الحزن يهمي ... مطراً من سهده ، يظما ويظمي
يتعب الليل نزيفا ... وعلى ... رغمه يدمى ، وينجرّ ويدمي
يرتدي أشلاءه ، يمشي على ... مقلتيه حافياً ، يهذي ويومي
يرتمي فوق شظايا جلده ... يطبخ القيح ، بشدقيه ويرمي

إذ يحيل الشاعر في هذا المقطع من القصيدة إحالة نصية مستخدماً الضمير المستتر المتصل . ففي قوله (الدجى يهمي) إحالة نصية قبلية استعمل الضمير المستتر (هو) في الفعل (يهمي) كعنصر إحالي أحال به إلى (الدجى) الذي يمثل العنصر الإشاري الواقع قبله إحالة قبلية إلى سابق ومثله الضمير المستتر في قوله (الحزن يهمي) أحال العنصر الإحالي الضمير المستتر في الفعل إلى العنصر الإشاري (الحزن) السابق له إحالة نصية قبلية .

وفي العجز أحال الضمير المتصل (الهاء) في (سهده) والمستتر (هو) في الفعل (يظما) والفعل (يظمي) إلى عنصر إشاري سابق هو (المطر) السابق له في إحالة نصية قبلية .

وفي البيت الثاني يستخدم الشاعر عنصراً إشارياً آخر مرادفاً للعنصر الإشاري الأول (الدجى) وهو الليل . تحيل إليه الضمائر التالية له إحالة نصية قبلية وهي (الهاء) في (رغمه) والضمير المستتر (هو) في الأفعال (يدمى ، ينجز ، ويدمي) إذ تحيل الضمائر إلى العنصر الإشاري (الليل) السابق لها إحالة قبلية .

وتستمر هذه الإحالة إلى نهاية المقطع الأول في قوله (يرتدي ، مقلتيه ، يهذي ، يومي، يرتمي ، يطبخ ، شدقيه ، يرمي) فالضمير المستتر والمتصل بهذه الالفاظ عنصر

([1]) الديوان ، ج ١، ص ٧٤٣ .

إحالي أحال به الشاعر إلى عنصر إشاري سابق له وهو (الليل) فكانت الإحالة أيضاً إحالة نصية قبلية.

وهكذا يستمر الشاعر في عرض الإحالات النصية في معظم أبيات القصيدة. أما الإحالة المقامية فيمكن ان نلمحها في بعض أبيات القصيدة كقوله : [1]

أيّها الحارس تدري من أنا ؟ إشتروا نومي ... طويل ليل همي

إذ استعمل الشاعر العنصر الإحالي وهو الضمير (الواو) المتصل الدال على الجماعة. أحال به إلى خارج النص حيث يقبع العنصر الإشاري وهم جماعة الغائبين الذين قصدهم الشاعر في إحالة مقامية تربط بين العنصر اللغوي داخل النص والعنصر الإشاري خارجه .

كما أحال بالضمير (ها) المتصل و (الواو) المتصل ليحيل بها إلى الخارج في قوله[2] :

ألأني حارس يا سيّدي زوّجوها ثانياً .. المال يعمي

فأحال بالضمير المتصل (الواو) إلى جماعة الغائبين ، وأحال بالضمير (ها) إلى المخاطبة الغائبة وكلاهما إحالة مقامية بين داخل النص وخارجه بين العنصر الإحالي والإشاري .

وهكذا يستمر البردوني في توظيف الإحالات في معظم أبيات القصيدة باستعمال ضمائر الغيبة ليحيل بها إحالات نصية ومقامية كي يخلق بها سلسلة مترابطة من الحلقات بشكل محكم اسهمت فيها العناصر الإحالية والإشارية في جعل النص لحمة متماسكة ما بين العناصر اللغوية مع بعضها داخل النص حيناً ،وبين العناصر اللغوية داخل النص وما تحيل إليه خارج النص من العناصر الإشارية احياناً أخرى.

ولعل قصيدة البردوني (في الغرفة الصرعى) من القصائد التي توضح عنصر الإحالة بالضمير الغائب بصفته أحد العناصر الإحالية بمختلف تفرعاته . لذا كان حرياً ان نتقصى هذه الإحالة بشكل منفرد بكل أبياتها . إذ نجد في بعض الأبيات إحالات متشابكة .

---

(1) الديوان ، ج١،ص ٧٤٣ .
(2) نفسه ، ص ٧٤٤ .

تتكون القصيدة التي عنونها البردوني (في الغرفة الصرعى) من أربعة عشر بيتاً شعرياً منظوماً في ثلاثة مقاطع ، يمكن أن نلمح في الفاظها ضمائر الغيبة البارزة والمستترة في سبعة وخمسين موضعاً منها ويمكن توضحيها كالاتي :
يتكون المقطع الأول من القصيدة من خمسة أبيات وردت فيها الإحالة النصية القبلية في ثمانية وعشرين موضعاً إذ يقول : [1]

شيء بعيني جدار الحزن يلتمع ... يهمّ ، يخبر عن شيء ، ويمتنع
يريد يصرخ ، ينبي عن مفاجأة ... لكنّه قبل بدء الصوت ، ينقطع
يغوص يبحث ، في عينيه عن فمه ... تغوص عيناه فيه ، يقتفي ، يدع
عمّا يفتّش ؟ لا يدري ، يضيع هنا ... يقوم يبحث عنه ، وهو مضطجع
يومي إلى السّقف ، تسترخي أنامله ... تمتدّ كالدود ، كالأجراس تنزرع

فالعناصر الإحالية المتمثلة بضمائر الغائب تحيل إلى عنصر إشاري واحد هو كلمة (شيء) عدا عجز البيت الاخير . فالشاعر يتحدث في هذا المقطع عن شيء مجهول لا يعرفه داخل هذه الغرفة الصرعى كما يسميها البردوني .

وردت ضمائر الغيبة المستترة في المقطع في عشرين موضعاً يمثلها الضمير (هو) المستتر منها ثمانية عشر موضعاً يحيل بها الضمير إلى العنصر الإشاري السابق له وهو (شيء) إحالة نصية قبلية التي تكمن في الافعال (يلتمع ، يهمّ ، يخبر ، يمتنع ، يريد ، يصرخ ، ينبي ، ينقطع ، يغوص ، يبحث ، يقتفي ، يدع ، يفتش ، يدري ، يضيع ، يقوم ، يبحث ، يومي). فالضمير المستتر (هو) في هذه الافعال عنصرٌ إحالي إلى سابق. أما الضمير المستتر في الفعلين الأخيرين (تمتد ، تنزرع) فيحيل إلى عنصر إشاري آخر سابق له وهو (انامله) إحالة نصية قبلية ، ولفظة (أنامله) نفسها عائدة إلى نفس العنصر الإشاري الأول (شيء) عبر الضمير المتصل (الهاء) والذي جاء في هذا المقطع كعنصر إحالي في

(1) الديوان، ج١ ، ص ٧٤١ .

سبعة مواضع يحيل به الشاعر إحالة نصية قبلية وهي الضمائر المتصلة بقوله (لكنه ، عينيه ، فمه ، عيناه ، فيه ، عنه ، أنامله) والضمير المتصل (الهاء) أحال ايضاً إلى لفظة (شيء) التي تمثل العنصر الإشاري الرئيس في هذا المقطع .

اما ضمير الغيبة المنفصل (هو) فقد ورد في هذا المقطع مرة واحدة في عجز البيت الرابع في قوله (هو مضطجع) واحال أيضاً إلى نفس العنصر الإشاري الوارد في مطلع البيت الأول ، إحالة نصية قبلية .

أما المقطع الثاني من قصيدة البردوني فقد تنوعت فيه الإحالة النصية ما بين القبلية والبعدية ففي قوله : [1]

من أين يا باب يأتي الرعب ؟ تلمحه من أيّ زاوية ، يعشوشب الوجع ؟

فقد أحال الضمير المتصل (الهاء) في (تلمحه) إلى عنصر إشاري سابق له وهو (الرعب) إحالة نصية قبلية .

وتتفرع الإحالة النصية إلى فرعيها في البيت الثاني من هذا المقطع إذ يقول : [2]

يمشي على فمه ، هذا السكون ، على أطراف أرجله ، يهوي ويرتفع

إذ أحال بالضمير المتصل (الهاء) في قوله (فمه) إلى عنصر إشاري لاحق له هو (السكون) إحالة نصية بعدية ، ثم تليه الضمائر المستترة في الفعلين (يهوي) و(يرتفع) والضمير المتصل (الهاء) المتصل في الاسم المضاف إليه (أرجله) لتحيل هذه العناصر الثلاث إحالة نصية قبلية إلى عنصر إشاري سابق لها هو (السكون) ذاته .

([1]) الديوان ، ج ١ ، ص ٧٤١ .
([2]) نفسه : ص ٧٤١ .

وتستمر الإحالة النصية القبلية في البيت التالي إذ يقول في تشبيه السكون المضطرب[1]:

يصفرّ كالسلّ ، يهمي من عباءته ينحلّ كالقشّ كالأسمال يجتمع

فالضمير المستتر في الأفعال (يصفر ، يهمي ، ينحل ، يجتمع) والمتصل في الاسم المجرور (عباءته) هو عنصر إحالي إلى عنصر إشاري سابق له هو (السكون) .

اما البيتين الاخيرين من هذا المقطع فتضمن أربعة عناصر إشارية جديدة استجدت في استمرار التشبيهات المتتالية التي استخدمها البردوني في تشبيه السكون، يقول : (٢)

كمومس ، باغت البوليس مرقدها كمقبلين على أشلائهم ، رجعوا

كميتين ، يمدّون الأكفّ إلى موت جديد يمنّي ، وهو يبتلع

إستخدم الشاعر الضمير المتصل (ها) الغيبة في صدر البيت الأول منهما كعنصر إحالي يحيل به إلى عنصر إشاري سابق هو (المومس) إحالة نصية قبلية . وكذلك إحالة الضمير (هم) المتصل في (اشلائهم) و (الواو) في (رجعوا) إحالة نصية قبلية إلى عنصر سابق هو الاسم المجرور (مقبلين) وكذلك إحالة الضمير (الواو) إلى سابق له هو الاسم المجرور (ميتين)في صدر البيت التالي . كما أحال الضمير المستتر (هو) في الفعلين (يمنّي)و(يبتلع) إحالة قبلية إلى عنصر إشاري سابق هو الموت في قوله (موت جديد يمني وهو يبتلع) .

---

(١) الديوان ، ج ١، ص ٧٤١ .
(٢) نفسه ، ص ٧٤٢ .

أما المقطع الأخير من القصيدة فبلغ عدد الإحالات بضمير الغيبة خمس عشرة إحالة في أربعة أبيات يقول البردوني : [1]

الصمت يسقط ، كالأحجار باردة على الزوايا ، ولا يشعرن ما يقع

أحال الضمير المستتر (هو) في الفعل (يسقط) إحالة قبلية إلى عنصر إشاري سابق له هو (الصمت) . وأحال الضمير (النون) الدال على جمع الإناث إحالة قبلية إلى العنصر الإشاري (الزوايا) السابق له . ثم يعود ليحيل بالضمير المستتر (هو) في الفعل (يقع) إلى (الصمت) العنصر الإشاري في إحالة نصية قبلية تحيل اللاحق إلى السابق .

وفي البيت الثاني يقول البردوني[2] :

تصغي إلى بعضها الجدران ، واجفة تئنّ تحمرّ ، كالقتلى وتمتقع

ففي هذا البيت استخدم الشاعر إحالتين؛ الأولى إحالة نصية بعدية أحال فيها ضمير الغيبة في الفعل (تصغي) ، والضمير المتصل (ها) المضاف إليه في (بعضها) كعنصر إحالي أحال بهما الضمير إلى عنصر إشاري لاحق له وهو (الجدران) إحالة بعدية ، والثانية إحالة نصية قبلية استخدم فيها الشاعر العنصر الإشاري نفسه وهو (الجدران) قبل العنصر الإحالي المتمثل بالضمير المستتر في (تئن) و(تحمر) و(تمتقع) .

وأما البيتان الأخيران فجاءت الإحالة فيها نصية قبلية، إذ يقول فيها : (٣)

في هذه الغرفة الصرعى ، أسى قلق يطول كالعوسج النامي ويتسع

الحزن يحزن ، من فوضى غرابته فيها ويفزع ، من تهويشه الفزع

---

(1) الديوان ، ج١ ، ص ٧٤٢ .
(2) نفسه ، ص ٧٤٢ .
(3) نفسه : ص ٧٤٢ .

فقد أحال الشاعر ضمير الغيبة (هو) المستتر في الفعلين (يطول) و(يتسع) إلى عنصر إشاري سابق له هو (اسى) .

وكذلك الضمير المستتر في الفعلين (يحزن) و (يفزع) والضمير المتصل في (غرابته) و(تهويشه) استخدمها الشاعر كعناصر إحالية تحيل إلى عنصر إشاري قبلها هو (الحزن) في مطلع البيت الأخير .

في حين أحال بالضمير المتصل (ها) في صدر البيت الأخير في قوله (فيها) إلى عنصر إشاري اخر هو (الغرفة الصرعى) إحالة قبلية أحال بها الشاعر العنصر اللاحق إلى العنصر السابق له داخل النص الشعري .

ان هذه الإحالات المتشعبة في هذه القصيدة المتكونة من أربعة عشر بيتاً . وغيرها من القصائد المشابهة لها تفسر أهمية عنصر الإحالة وإسهامه الكبير في خلق نص متماسك عبر شبكة من العناصر الإحالية والعناصر الإشارية تعمل على ضم الأبيات إلى بعضها البعض لتصبح لحمة لغوية متماسكة. ومزاوجة الأبيات إلى ما يتصل بها خارج النص ، كما يؤكد إسهام عنصر الإحالة إلى جانب العناصر الاتساقية الأخرى في التماسك النصي في المعنى والمبنى .

المبحث الثاني

الإحالة بأسماء الاشارة

تعد أسماء الإشارة الوسيلة الثانية من وسائل الاتساق الإحالية بحسب تقسيم (هاليدي) و(رقية حسن) للعناصر الإحالية وهي وسيلة رئيسة في تماسك النص فهي تحيل " إحالة قبلية ، بمعنى انها تربط جزءا لاحقا بجزء سابق ، ومن ثم تساهم في اتساق النص "[١]

واذا كانت الضمائر تحيل إلى سابق أو لاحق بين الشخوص فان أسماء الإشارة " تحدد مواقعها في الزمان والمكان داخل المقام الإشاري "[٢] وأسماء الإشارة شأنها شأن الضمائر "لا تفهم إلا اذا ربطت بما تشير إليه "[٣]

وتقسم أسماء الإشارة في العربية حسب القرب والبعد عن المتكلم ، فمنها ما تشير إلى القريب ومنها إلى البعيد ومنها ما يشير إلى متوسط البعد .

ويرى كل من الباحثين (هاليدي) و(رقية حسن) أن الإحالة الإشارية " شكل من اشكال الإشارة اللفظية حيث يعين المتكلم المحيل عليه عن طريق تحديد مكانه من حيث القرب "[٤] ، وقد قسمها الباحثان إلى أربعة أصناف كالآتي : [٥]

١- حسب الظرفية : ظرفية زمانية (الآن ، غداً ، أمس...). ظرفية مكانية (هنا ، هناك ، هنالك...).

٢- حسب المسافة : بعيد مثل (ذاك ، ذلك ، تلك). قريب مثل (هذه ، هذا) .

---

(١) لسانيات النص ، محمد خطابي : ١٩ .
(٢) نسيج النص ، الازهر الزناد ، المركز الثقافي العربي ، ط ١ ، بيروت : ١١٨ .
(٣) نفسه : ١١٨ .
(٤) الإحالة (دراسة نظرية مع ترجمة الفصلين الاول والثاني من كتاب "cohesion in English" ل م .أ ك هاليدي و رقية حسن ، شريفة بلحوت ، ٢٠٠٥- ٢٠٠٦ ، ص : ١٦١ .
(٥) ينظر نفسه : ١٦١- ١٦٢ .

٣- حسب النوع : ال مذكر (هذا) ، مؤنث (هذه) .

٤- حسب العدد : مفرد(هذا ، هذه)، مثنى(هذان ، هاتان)، جمع(هؤلاء) .

ان الإحالة الإشارية الظرفية في رأي الباحثين تعمل بصفة فضلات في الجملة . ووظيفتها ثانوية في الإحالة ، إذ تحيل إلى المكان والزمان الذي تتم فيه عملية ما ، ولا تحيل إلى موقع شخص أوشيء معين مشارك في العملية . و من ثم لا تعد الإشاريات الظرفية عنصراً اساسياً داخل المجموعة الاسمي ة، أما أسماء الإشارة الاسمي ة فهي جزء أساسي من المجموعة الاسمية، إذ تحيل على شخص أوشيء مادي مساهم في العملية[١] . وبالتالي تسهم أسماء الإشارة كما الضمائر في اتساق النص وتماسكه كونها تحيل إلى عناصر أخرى وتحل هي الأخرى محل كلمة أو فقرة أو جملة أو متتالية من الجمل داخل النص الواحد .

وتعد الإحالة الإشارية عنصراً أساسياً في شعر عبدالله البردوني ووسيلة مهمة من وسائل التماسك النصي وتأتي أهميتها في إقامة العلاقات التي تسهم في ربط عناصر النص الداخلية مع بعضها ، أومع ما تحيل إليه خارج النص ، فأسماء الإشارة لا تأتي مستقلة بذاتها، وإنما لها علاقة بشيء اخر يلازمها سواء كان داخل النص أو خارجه عن طريق عنصر الإحالة . إذ تحيل أسماء الإشارة التي تمثل العنصر الإحالي في النص إلى عنصر أو عناصر إشارية ملازمة لها . إذ لا تفهم أسماء الإشارة إلا بعد فهم ما يتصل بها سواء كانت العناصر الإشارية هذه خارج النص وعندها تسمى الإحالة مقامية أو خارجية ، أو تكون هذه العناصر داخل النص وتسمى الإحالة حينها إحالة نصية أو داخلية، والتي تحيل بدورها إلى عنصر إشاري سابق وتسمى إحالة نصية قبلية ، أوتحيل إلى لاحق وتسمى إحالة نصية بعدية .

---

(١) ينظر : الإحالة (دراسة نظرية مع ترجمة الفصلين الاول والثاني من كتاب "cohesion in English" ل م .أ ك هاليدي و رقية حسن ، شريفة بلحوت ، ص ١٦٤- ١٦٥ .

وفي شعر عبدالله البردوني جاءت الإحالات الإشارية بنسب متفاوتة؛ لكنها اقل وروداً من الضمائر التي تعد من أكثر العناصر الإحالية داخل النص، فدائرتها أوسع من دائرة اسم الإشارة كون الضمائر مشتملة على الضمائر الظاهرة والمستترة باقسامها بالنسبة للمتكلم والمخاطب والغائب، على عكس أسماء الإشارة التي تقوم بتوضيح مدى البعد والقرب ما بين المتكلم والمشار إليه، إلا أن شاعرنا البردوني وظف أسماء الإشارة توظيفاً يمكن ان نلمح من خلاله الجمالية الممزوجة بتجربته الشعرية في خلق الروابط بين العناصر الإحالية والإشارية أضفت على النص صفة التماسك عبر الإحالات المقامية والنصية .

ففي قصيدة البردوني الأولى (من ارض بلقيس) استعمل الشاعر أسماء الإشارة في ستة عشر موضعاً أحال بها إلى عنصر لاحق إحالة نصية، إذ يبدأ قصيدته بقوله : [1]

من أرض بلقيس هذا اللحن والوتر — من جوها هذه الأنسام والسحر

من صدرها هذه الآهات، من فمها — هذي اللحون. ومن تاريخها الذكر

من «السعيدة» هذي الأغنيات ومن — ظلالها هذه الأطياف والصور

أطيافها حول مسرى خاطري زمر — من الترانيم تشدو حولها زمر

من خاطر «اليمن» الخضرا ومهجتها — هذي الأغاريد والأصداء والفكر

هذا القصيد أغانيها ودمعتها — وسحرها وصباها الأغيد النضر

ففي هذه القصيدة التي يصور فيها اليمن تصويراً لطيفاً يستخدم الشاعر أسماء الإشارة كعناصر إحالية نصية ، ففي البيت الأول استخدم اسم الإشارة (هذا) في صدر البيت كعنصر إحالي أحال به على كلمة (اللحن) اللاحقة له ، إحالة نصية بعدية تحيل العنصر

(1) الديوان ، ج١ ، ص ٥٧ .

السابق على العنصر اللاحق . وكذلك اسم الإشارة (هذه) في العجز، فقد أحال به على لفظة (الأنسام) اللاحقة إحالة بعدية .

وكذلك الحال في البيت الثاني فقد جاء باسم الإشارة (هذه) ليحيل بها إلى (الآهات) التالية له . واستخدم اسم الإشارة (هذي) في العجز كعنصر إحالي إلى لفظة (اللحون) اللاحقة له في قوله (هذي اللحون) .

وهكذا يستمر البردوني في عرض العناصر الإحالية المتمثلة بأسماء الإشارة يحيل بها على ما بعدها من الكلمات إحالة نصية تسهم في خلق علاقة بين العنصر المحيل والعنصر المحال إليه بعده في النص ذاته كما في قوله (هذي الأغنيات ، هذه الأطياف) في البيت الثالث ، و(هذي الأغاريد) في البيت الخامس ، وقوله(هذا القصيد) في البيت السابع .

ويستمر البردوني في توظيف أسماء الإشارة في القصيدة مخاطباً بلده اليمن إذ يقول :[1]

وأنت في حضن هذا الشعر فاتنة تطلُّ منه، وحيناً فيه تستتر

.....

من هذه الأرض حيث الضوء يلثمها وحيث تعتنق الأنسام والشجر

ما ذلك الشدو؟ من شاديه؟ إنهما من أرض بلقيس هذا اللحن والوتر

فجاء اسم الإشارة في آخر أبيات القصيدة في ستة مواضع أحال بها الشاعر إحالة داخلية بعدية إلى العناصر الإشارية اللاحقة لها . وهي (هذه الأرض ، هذي الأغنيات ، هذه الأنغام ، هذه الارض ، ذلك الشدو ، هذا اللحن) استخدم الشاعر فيها أسماء الإشارة كعناصر إحالية ترتبط مع العناصر الإشارية بعدها عبر الإحالة النصية التي أسهمت في تماسك الأبيات في القصيدة ، ومن ثم كانت وسيلة ساعدت تماسك النص الشعري كاملاً .

([1]) الديوان، ج١ ، ص ٥٨ .

ففي آخر عجز من القصيدة أعاد النص إلى صدر البيت الأول منها في قوله (من ارض بلقيس هذا اللحن والوتر) ، وكأنه يريد من القارىء إعادة قراءة النص مرة ثانية وثالثة . وهذا ما يزيد النص تماسكاً وانسجاماً عبر العلاقة القائمة بين المحيل والمحال إليه .

وفي قصيدة (يوم الميعاد) استعمل أسماء اشارة متنوعة ساعدت في تماسك النص وفي إيجاز الأبيات الشعرية في القصيدة التي تسهم في ترابط أجزاء النص عبر العناصر الإحالية والعناصر الإشارية . ففي حديثه عن فلسطين ودعوة الشباب إلى العودة إليها والدفاع عنها يقول : [1]

يا أخي يا ابن فلسطين التي لم تزل تدعوك من خلف الحداد

عد إليها ، لا تقل : لم يقترب يوم عودي قل : أنا " يوم المعاد"

عد ونصر العرب يحدوك وقل: هذه قافلتي والنصر حادي

عد إليها رافع الرأس و قل: هذه داري ، هنا مائي وزادي

وهنا كرمي ، هنا مزرعتي وهنا آثار زرعي و حصادي

وهنا ناغيت أمّي و أبي وهنا أشعلت بالنور اعتقادي

هذه مدفأتي أعرفها لم تزل فيها بقايا من رماد

وهنا مهدي ، هنا قبر أبي وهنا حقلي وميدان جيادي

هذه أرضي لها تضحيتي وغرامي و لها وهج اتّقادي

هاهنا كنت أماشي إخوتي وأحيّي هاهنا أهل ودادي

([1]) الديوان، ج١ ، ص ٣٢٠ - ٣٢١.

هذه الأرض درجنا فوقها وتحدّينا بها أعدى العوادي

فقد استخدم البردوني أسماء الاشارة(هذه)للقريب، و(هنا)الظرفية المكانية التي يشير بها إلى فلسطين.

ففي قوله (هذه قافلتي) استخدم الشاعر اسم الإشارة (هذه) عنصراً إحالياً أحال به على عنصر إشاري هو (قافلتي) التالي له إحالة نصية بعدية ، وكذلك في قوله (هذه داري) فأحال باسم الإشارة إحالة بعدية على العنصر الإشاري (داري) اللاحق له داخل النص.

ومثل ذلك في قوله (هذه مدفأتي ، هذه أرضي ، هذه الأرض) إذ جاءت الإحالة الإشارية فيها إحالة نصية بعدية يحيل بها اسم الإشارة إلى العنصر الإشاري بعده .

اما العنصر الإحالي الثاني الذي استخدمه في القصيدة فهو ضمير الإشارة (هنا) الذي صنفه كل من الباحثين (هاليدي)و(رقية حسن) حسب الظرفية المكانية. إذ أحال العنصر الإحالي (هنا) في قوله (هنا مائي) إحالة نصية قبلية إذ يعود العنصر الإحالي (هنا) إلى عنصر إشاري سابق هو (فلسطين) في قوله : [1]

يا أخي يا ابن فلسطين التي لم تزل تدعوك من خلف الحداد

فضمير الإشارة (هنا) إنما اراد به فلسطين، أي الظرفية المكانية ، وذلك يتكرر في القصيدة إحدى عشرة مرة منها قوله : (٢)

وهنا كرمي ، هنا مزرعتي وهنا آثار زرعي وحصادي

وهنا ناغيت أمّي وأبي وهنا أشعلت بالنور اعتقادي

---

(1) الديوان، ج١ ، ص ٣٢١ .
(2) نفسه ، ص ٣٢٠- ٣٢١ .

فجاء ضمير الإشارة (هنا) محيلاً إلى أرض فلسطين التي زرعها وحصدها فكانت الإحالة هنا إحالة نصية قبلية باستعمال ضمير الإشارة (هنا) ومثل ذلك وارد في قوله (هنا مهدي ، هنا قبر أبي ، هنا حقلي ، هنا كنت أماشي إخوتي ، هنا أهل ودادي) .

وهكذا ساهمت أسماء الإشارة في تعزيز التماسك النصي عبر خلق الروابط القبلية والبعدية في القصيدة لتزيد من شد وتضام الالفاظ اللغوية في البيت الواحد أو متتالية من الأبيات .

ويستمر البردوني في عرض أسماء الإشارة في هذه القصيدة مستخدماً اسم اشارة آخر هو (هكذا) في قوله : (١)

هكذا قل : يا ابن " عكّا " ثمّ قل: ها هنا ميدان ثاري وجلادي

فقد استخدم الشاعر اسم الإشارة هكذا ، وهو لا يشير به إلى عنصر إشاري واحد ، وإنما يحيل به إلى مجموعة أو متتالية من الجمل السابقة واللاحقة له وهذا النوع من الإحالة يسمى (الإحالة الموسعة) تمكن الشاعر أوالمتكلم من الإحالة بالعنصر الإحالي إلى جملة أو عدة جمل سابقة ولاحقة باستعمال عنصر إحالي واحد .

وجاء هذا النوع من الإحالة في أكثر من موضع في شعر البردوني وهي تسهم بشكل موسع في تماسك النص الشعري إذ تحيل إلى متتالية من الجمل وليس عنصراً إشارياً واحداً.

ففي قصيدة (عروس الحزن) ياتي اسم الإشارة (هكذا) محيلاً إلى متتالية من الجمل المنظومة في أربعة عشر بيتاً شعرياً سابقاً لها يصور فيها حالة الحزن والشكوى التي يتمحور حولها صوت الحزن وبكاء نغمات الغناء ، إذ يقول : (٢)

صوتها دمع وأنغام صبايا وابتسامات وأنّات عرايا

---

(١) الديوان، ج١ ، ص ٣٢١ .
(٢) نفسه ، ص ٨٢ .

كلّما غنّت جرى من فمها جدول من أغنيات وشكايا

أهي تبكي أم تغنّي أم لها نغم الطير وآهات البرايا ؟

ويستمر في عرض هذه الجمل الشعرية التي يرسم بها لوحة الأنين والشكوى إلى أن يصل إلى آخر هذه الصور، إذ يقول : [1]

كلّما غنّت .. بكت نغمتها وتهاوى القلب في الآه شظايا

ثم يردفه بيت شعري يجمع فيه تلك الصورة التي كونتها أربعة عشر بيتاً سابقاً بقوله: (٢)

هكذا غنّت ، وأصغيت لها وتحمّلت شقاها وشقايا

فاستعمل العنصر الإحالي وهو اسم الإشارة (هكذا) في أول البيت ليحيل به إلى مجموعة من الجمل في الأبيات الشعرية السابقة له في إحالة موسعة ترتبط بها العناصر الإحالية والإشارية ارتباطاً وثيقاً يسهم في تماسك النص من بدايته.

وفي قصيدة (يداها) يوظف البردوني اسم الإشارة كعنصر إحالي يحيل إلى خارج النص ، اي يستخدم الإحالة المقامية في عملية تماسك النص واتساقه وهو قليل في شعر البردوني كون اغلب أسماء الإشارة في شعره تحيل إحالة نصية إلى سابق أو لاحق .

يقول في هذه القصيدة : [3]

مثل عنقودين أعيا المجتني أيّ حبّاتهما أحلى وأصفى

هذه أملى وأطرى ، أختها تلك أشهى ، هذه للقلب أشفى

هذه أخصب نضجًا إنني ضعت بين العشر لا أملك وصفا

([1]) الديوان، ج١، ص ٨٣ .
([2]) نفسه ، ص ٨٣ .
([3]) نفسه ، ص ٦٣٠ .

ففي قوله (هذه أملى) جعل من اسم الإشارة (هذه) الدال على القريب عنصراً إحالياً يحيل به الشاعر على خارج النص حيث يوجد العنصر الإشاري وهو (أنامل يد المخاطبة) إحالة مقامية عبر العلاقة الموظفة بين العناصر الداخلية اللغوية والعناصر الخارجية غير اللغوية الواقعة خارج النص .

ويجعل من اسم الإشارة (تلك) في قوله (تلك اشهى) عنصراً إحالياً يحيل به على أحد أنامل يدي المخاطبة ، ويردفه باسم الإشارة (هذه) في قوله (هذه للقلب اشفى) محيلاً إلى غيرها من الأنامل، وكلا الاسمي ن (تلك) و(هذه) عنصران إحاليان يحيلان إلى خارج النص حيث العنصر الإشاري هو (أنامل يد المحبوبة).

ويختم البردوني هذه الصورة بقوله (هذه اخصب نضجاً) إذ يحيل بعنصر الإشارة (هذه) على أحد أناملها التي تمثل العنصر الإشاري الرئيس الواقع خارج النص إحالة مقامية تسهم في امتداد العناصر الداخلية نحو الخارج لتحقق نسيجاً متناسقاً يربط أجزاء النص ويزيد من تماسكه .

فاسم الإشارة عنصر مهم من عناصر الاتساق الإحالية يسهم كباقي العناصر الإحالية في خلق النسيج المتضام داخل وخارج النص يظهر منها النص وحدة متماسكة كلياً في المبنى والمعنى داخل النص وخارجه .

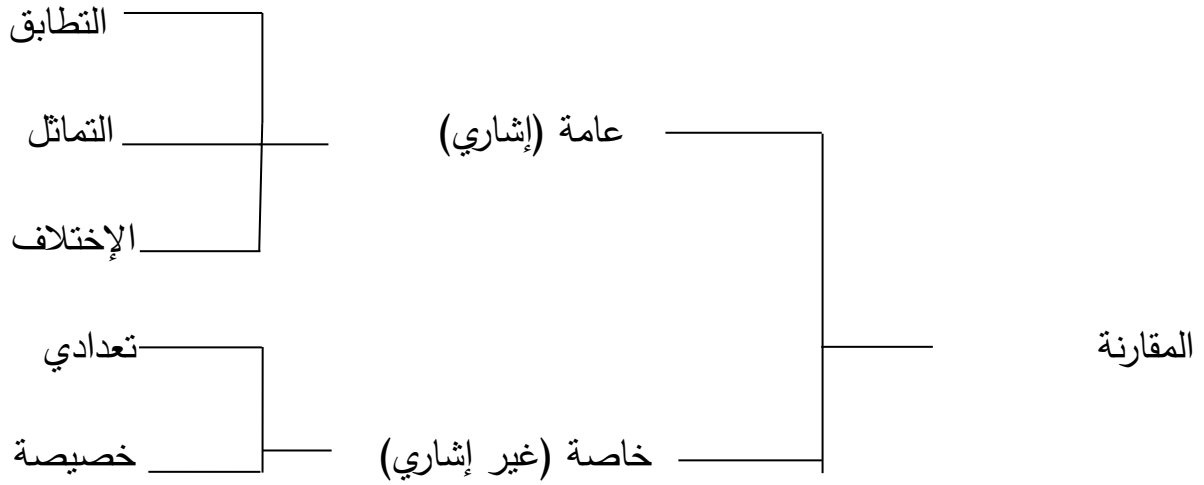
المبحث الثالث

الإحالة بأدوات المقارنة

المقارنة وسيلة من وسائل الاتساق الإحالية ووظيفتها إتساقية وهي مثل الضمائر وأسماء الإشارة وتتمثل في " وجود عنصرين يقارن النص بينهما ، وتقوم على المطابقة والتشابه وتقوم على الفاظ مثل وصف الشيء بأنه شيء آخر أو يماثله أو يوازيه وبعضها يقوم على المخالفة كأن تقول يضار أو يعاكس أو أفضل أو أكثر أو أجمل "[١] .

فالمقارنة شكل من أشكال الإحالة وذلك لأنها قائمة على التشابه ، والتشابه يحمل الخاصية الإحالية ، فلا يمكن للشيء (مثل) ، بل لابد ان يكون (مثل شيء ما)[٢] . لذا فالمقارنة عملية تتم بين طرفين أو أكثر يشتركان بصفة معينة.

وقد قسم الباحثان (هاليدي) و (رقية حسن) المقارنة إلى نوعين حسب النظام الاتي : [٣]



(١) أثر عناصر الاتساق في تماسك النص ، دراسة نصية من خلال سورة يوسف ، محمود سليمان حسين الهواوشة ، ص ٨٧ .
(٢) ينظر : الإحالة (دراسة نظرية مع ترجمة الفصلين الاول والثاني من كتاب "cohesion in English" ل م .أ ك هاليدي و رقية حسن ، شريفة بلحوت ، ص ٨٣- ٨٥
(٣) نفسه : ص ١٩٧ .

فالمقارنة العامة " مقارنة من حيث التشابه وعدم التشابه ببساطة دون اعتبار لخاصية معينة : يمكن أن يكون الشيئان نفسيهما أو متشابهين أو مختلفين" [١]

وتاتي المقارنة العامة بالفاظ تعبر عن التشابه مثل شبه، متشابه، أو تعبر عن التطابق كنفسه وعينه ومطابق ومماثل ومساوٍ ومرادف وغيرها من ألفاظ التطابق، أو الفاظ تعبر عن التخالف ، منها : مخالف ، مغاير ، مختلف ، غير مشابه....الخ .

اما المقارنة الخاصة فيؤتى بها للتعبير عن الموازنة بين شيئين أو أكثر في صفة معينة من حيث الكيف أو الكم [٢] . ويقوم اسم التفضيل بوظيفة المقارنة الخاصة و من ألفاظها : من حيث الكم (أقل ، أكثر و متساوٍ...) ومن حيث الكيف (كالأفضل والأكثر والأقل....).

وتتميز الفاظ المقارنة بأنها عناصر إحالية لا يمكن أن تكون مستقلة بذاتها، وإنما تحيل إلى عناصر أخرى، ما يجعلها وسيلة أخرى من الوسائل التي تعمل على تماسك النص وترابط أجزائه . فأينما وجدت هذه الألفاظ وجب البحث عن عناصر أو ألفاظ أخرى تحيل اليها سواء كانت خارجية أو داخلية وإذا ما كانت داخلية فإما أن تحيل إلى سابق أو إلى لاحق .

وردت المقارنة بصفتها عنصراً من عناصر الاتساق الإحالية في ديوان عبدالله البردوني بوفرة شأنها شأن الضمائر وأسماء الإشارة وساهمت هي الأخرى مساهمة فاعلة في ربط أجزاء النص الشعري .

ومن اكثر الادوات المقارنة وروداً في الديوان هي (كاف) التشبيه والأداة (مثل) و(كما).

---

(١) الإحالة (دراسة نظرية مع ترجمة الفصلين الاول والثاني من كتاب "cohesion in English" ل م .أ ك هاليدي و رقية حسن ، شريفة بلحوت ،ص ١٩٧- ١٩٨ .

(٢) ينظر : علم لغة النص ، عزة شبل ، مكتبة الاداب ، القاهرة ، ط ٢ ، ٢٠٠٩ ، ص ١٢٤ .

ويمكن ان نلمح الإحالة المقارنة في اغلب قصائد البردوني ولكن نستعرض لنماذج من هذه القصائد كدراسة تطبيقية لمعرفة المساهمة الفاعلة التي تؤديها عناصر المقارنة في التماسك النصي في شعر عبدالله البردوني .

ففي قصيدة (إحدى العواصف) يستخدم الشاعر أداة التشبيه (الكاف) منذ مطلعها كعنصر إحالي يحيل إلى خارج النص حيث يقع العنصر الإشاري غير اللغوي وهو (العاصفة)، إذ يقول مشبهاً إياها تشبيهات عديدة : (١)

كتلفت الذكرى الحميمة: كذهول أيام الهزيمةْ

كفرار محكومٍ علي ـهِ كزوجةٍ أمست غريمةْ

كوثوب مزبلةٍ، لها ساقٌ على أخرى جثيمةْ

كدبيب أول سكرةٍ كختام أغنيةٍ كليمةْ

فالشاعر استخدم اداة التشبيه (الكاف) ليحيل بها على العنصر الإشاري الخارجي فهو يصور هبوب الرياح وقوتها وتلفتها وهيجانها كتلفت الذكرى الأليمة وذهولها من ذهول الهزيمة المباغتة في المعركة ، ويصور سرعتها كأنها المحكوم عليه بحكم قاسٍ يلوذ بالفرار بخوف واضطراب وغيرها من التشبيهات في بقية الأبيات.

فالشاعر يوظف أدوات المقارنة وهي في هذه الأبيات اداة التشبيه (الكاف) كعناصر إحالية تحيل على عنصر إشاري رئيس يقع خارج النص إحالة مقامية تربط أجزاء النص

(١) الديوان، ج ٢، ص ١٠١٤ .

الداخلية مع العناصر الخارجية من خلال التشبيهات التي يوظفها ليصور هبوب العاصفة العاتية التي تختلف عن جميع العواصف فمجيئها كان معتركاً فهي: [1]

جاءت منوعةً كما يروون أخبار الجريمة

وكما يصيخ المخبرون إلى تزاويق النميمة

فالشاعر هنا استخدم أداة التشبيه الأخرى وهي (كما) كعنصر إحالي يشير إلى عنصر خارج النص في إحالة مقامية يشبه بها مجيء هذه العاصفة مثل مجيء الأخبار المتنوعة والمتعاقبة التي تروي وقوع جريمة كبيرة ، ثم يصور حالة الإرتباك التي تخلقها هذه العاصفة وصعوبة تفادي أمرها في قوله : [2]

تومي كواعدةٍ، كقا تلةٍ بمهنتها عليمة

تهوي، وتصعد كالدخا نِ ، على حصى تبدو زعيمة

فقد أحالت أداة التشبيه الكاف في قوله (كواعدة ، كقاتلة ، كالدخان) على عنصر إشاري خارج النص هو (العاصفة) إحالة مقامية يصور من خلالها طريقة هبوب ومجيء العاصفة وما تحمله من غبار ومخلفات فغبارها عاتٍ ومتقلب بشدة وهذا ما يصوره البردوني بقوله[3]:

وكأن حشد غبارها أبطال ملحمةٍ قديمة

وهنا استخدم أداة تشبيه ثالثة في ذات القصيدة وهي (كأن) لتسهم في خلق الروابط بين المشبه والمشبه به عبر إحالة مقامية، فجعل من أداة التشبيه (كأن) في قوله (كأن حشد غبارها) عنصراً إحالياً يشير إلى عنصر إشاري خارجي وهو (العاصفة) .

---

(1) الديوان، ج ٢ ، ص ١٠١٤ .
(2) نفسه : ص ١٠١٦ .
(3) نفسه : ص ١٠١٦ .

ومثل هذه التشبيهات واردة في أغلب أبيات القصيدة التي استعمل فيها البردوني عنصر المقارنة كوسيلة من وسائل الاتساق الإحالية في ربط أجزاء النص وتماسكه، إذ أسهمت كل من الأداة (الكاف) و(كأن) و(كما) في خلق صور مختلفة تعمل على اتساق النص وتماسك أجزائه الداخلية وما تحيل إليه هذه الأدوات خارج النص من العناصر الإشارية .

ومن الإحالة بأدوات المقارنة أيضاً استعمال (أفعل) التفضيل للمقارنة بين كلمتين أو جملتين احداهما أعلى مرتبة أو أدنى من الأخرى أن يفاضل أحداهما دون الأخرى ، وهذه الأداة تسهم في ربط كلمات أو جمل البيت الواحد، أو تربط البيت مع سابقه وهنا تسهم في اتساق النص شانها شأن العناصر الإحالية الأخرى ومن ذلك ما جاء في قصيدة البردوني (وجوه دخانية في مرايا الليل) إذ يقول : [1]

داخلي يسقط في خارجه غربتي أكبر من صوتي وحجمي

إذ استخدم الشاعر اسم التفضيل (أكبر) بين (غربتي) وبين (حجمي) وعمل على ربطهما مع بعض ، وخلق هذا الترابط صورة كاملة هي أن غربة الشاعر أكبر من صوته وأكبر من حجمه فهو يصور حالة الاكتئاب والحزن التي يعيشها وخصوصاً عندما يجن عليه الليل .

ومنه ايضاً قول البردوني : [2]

بين الجنوب وبين سارق أرضه يوم تؤرخه الدما وتخلد

الشعب اقوى من مدافع ظالم وأشد من بأس الحديد وأجلد

والحق يثني الجيش وهو عرمرم ويفل حدّ السيف وهو مهند

([1]) الديوان، ج ١، ص ٧٤٥ .
([2]) نفسه : ص ٢٤٨ .

لا أمهل الموت الجبان ولا نجا منه ؛ وعاش الثائر المستشهد

ينقل البردوني صورة الشعب الثائر الذي يزأر ضد الظلم والظالمين ، وأشد من جبروتهم فهم أولياء الحق ومناصروه ولشدة الموقف هيمن (أفعل) التفضيل على نقل هذه الصورة العنيفة والمملوءة بالبشرى للشعب ، فقد وظفه البردوني ثلاث مرات وهي بالترتيب (أقوى ، أشد ، أجلد) جاء في الاولى واقع بين (الشعب) وبين (مدافع ظالم) ، وفي الثانية واقع بين المفضل المحذوف وهو (الشعب) وبين(بأس الحديد) فحذفه لدلالة الاسم الأول عليه وهو (الشعب) الوارد في صدر البيت ، أما اسم التفضيل الاخير (أجلد) فقد عطفه على الاسم (اشد) السابق له ولم يوقعه بين المفضل والمفضل عليه لدلالة الجملة السابقة على المحذوف ، والتقدير (الشعب أجلد من الحديد) فحذف المفضل والمفضل عليه واكتفى بعطف اسم التفضيل على سابقه ، وهذا زاد من تماسك أجزاء البيت بصورة كبيرة جعلت منه بيتاً كأنّه صورة واحدة متكاملة تعكس صورة الشعب الثائر .

وفي قصيدة (شاعر الكاس والرشيد) يقول : [1]

فعطايا الحياة أوسع من آ مال أبنائها وأسخى حنانا

فقد وظف الشاعر (أفعل) التفضيل في صدر البيت وعطف عليه اسم تفضيل اخر في عجزه ، فاستخدم الاسم (أوسع) ليربط بين عطايا الحياة وآمال أبناء الحياة ، كما استخدم الاسم (اسخى) للربط بين المفضل المحذوف (عطايا الحياة)وبين المفضل عليه (حناناً) اي حنان ابنائها ، فكان التقدير : هو (فعطايا الحياة اوسع من آمال ابنائها وعطايا الحياة اسخى من حنان ابنائها) فدلت الجملة في صدر البيت على المحذوف في عجزه ، وأدّى اسم التفضيل دوره في خلق العلاقة الرابطة بين أجزاء البيت من اوله إلى آخره فاصبح كالجملة الواحدة ، فهذه النماذج وغيرها تدل على أن الإحالة بأدوات المقارنة تسهم في زيادة التماسك النصي كعنصر من عناصر الاتساق الإحالية .

([1]) الديوان، ج ١ ، ص ٣٤١ .

من ذلك كله نستطيع القول بان الإحالة آلية من آليات الاتساق النصي المهمة التي تعمل على خلق نسيج من العلائق وجسور ممتدة بين أجزاء النص الخارجية والداخلية ترسم فيها صورة متجانسة الألوان متناسقة الأبعاد يسهل على الناظر بعناية قراءة أفكارها ومعرفة دلالات ألوانها ويلحظ كيفية تناسب أطرافها مع محورها وعلاقة الأجزاء البعيدة بالقريبة ، هذه الصورة هي النص الكلي الذي ينتجه التماسك النصي ، والإحالة أولى معايير هذا التماسك الشكلي(الاتساق) ساهمت بصورة فاعلة في نصية النص وحولت قراءة الكلمة إلى قراءة الجملة وهذه إلى قراءة الفقرة أو متتاليات من الجمل والأخير إلى قراءة نصٍ كامل لا تتخلله الفجوات، ولا يفككه حشو زائدٌ من الكلمات .

الفصل الثانـي

الإستبــدال

الفصل الأول : الاستبدال الاسمي

الفصل الثانـي : الاستبدال الفعلي

المبحث الثالث : الاستبدال القولـي

مفهوم الاستبدال

يعد الاستبدال من العناصر النصية المهمة في الدراسات اللسانية الحديثة ، وقد شغل مفهوم الاستبدال العلماء والباحثين قديماً وحديثاً ، إذ يساهم مساهمة فعَّالة في ترابط أجزاء النص وتماسكها . إذ يؤدي العنصر السابق من عناصره إلى اللاحق فيتحقق بذلك التلاحم على المستوى الخارجي للنص شأنه شأن الإحالة والتكرار والحذف ، عن طريق إقامة علاقة رابطة بين المستبدِل والمستبدَل .

الاستبدال لغةً :

تعددت التعريفات اللغوية في المعاجم العربية للاستبدال إلا أنها تجتمع في معنى الإحلال والتبديل والمبادلة أو التبادل بين شيئين .

جاء في كتاب العين:" البَدَلَ : خَلَفٌ من الشيء ، والتبديل : التغيير . واستبدلتُ ثوباً مكان ثوبٍ ، واخاً مكان أخٍ"[١] . وفي الصحاح : " وبدّل الشيء : غيره . يقال بَدَلٌ وبِدْلٌ لغتان . مثل شَبَهٍ وشِبْهٍ ، ومَثَلٍ ومِثْلٍ. ونَكَلٍ و نِكْلٍ ... وأبدلت الشيء بغيره . وبَدَّلَهُ الله من الخوف أمناً ، وتبديل الشيء أيضاً : تغييره وإن لم يأتِ ببدلٍ . واستَبْدَلَ الشَّيءَ بغيره وتبَدَّلَهُ به ، إذا اخذه مكانه . والمبادلة التبادل..."[٢]. وفي مقاييس اللغة جاء البدل بمعنى التغيير:" الباء والدال واللام أصلٌ واحد وهو قيامُ الشيء مقامَ الشيء الذاهب . يقال : هذا بَدلُ الشيءِ وبديلهُ . ويقولون بدَّلت الشيءَ : إذا غيرته ... و أبدلته اذا أتيت له ببدل "[٣] . وفي التهذيب " أبدلت الخاتم بالحلقة : إذا نحيت هذا وجعلت هذا مكانه ، وبدلت الخاتم

---

[١] كتاب العين ،ابو عبد الرحمن الخليل بن احمد بن عمرو بن تميم الفراهيدي البصري ، تح مهدي المخزومي، ابراهيم السامرائي، دار ومكتبة الهلال،ج١ ، ص٤٥.

[٢] الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية ، أبو نصر اسماعيل بن حماد الجوهري ، تح أحمد عبد الغفور عطا، دار العلم للملايين-بيروت ط٤،ج٤، ص ١٦٣٢ .

[٣] مقاييس اللغة ، أحمد ابن فارس بن زكرياء القزويني الرازي ،تح عبد السلام محمد هارون ، دار الفكر ، ١٩٧٩، ج١، ص ٢١٠ .

بالحلقة ، إذا أذبته وسوَّيتهُ حلقةً . وبدلت الحلقة بالخاتم إذا أذبتها وجعلتها خاتماً ... التبديل تغيير صورة إلى صورة أخرى "[١] .

أما في لسان العرب فالابدال عنده أن تجعل الشيء مكان شيء آخر . يقول ابن منظور: "وتبدَّل الشيء وتَبَدَّل به واستَبدَلَهُ واستَبْدَلَ بِه كلَّهُ : إتخذ منه بدلاً ، وأبْدَلَ الشيءَ من الشيءِ وبَّدلَهُ : اتخذه منه بدلاً . وأبدلت الشيء بغيره وبدَّله الله من الخوف أمناً . وتبديل الشيء تغييره ... واستبدل الشيءَ بغيره وتبدَّله به إذا أخذه مكانه ... والأصل في الإبدال جعل شيء مكان شيء آخر "[٢].

وجلّ التعاريف اللغوية وغيرها من التعريفات للبدل أو الاستبدال تشترك تحت معنى التبديل والإبدال والتغيير والمبادلة، أي أخذ الشيء مكان شيء آخر وإحلاله محلَّه .

الاستبدال اصطلاحاً :

الاستبدال عنصر مهم من عناصر الاتساق . يسهم في التحام النص وارتباط أجزائه، إذ يمثل عملية تعويضية يحل فيها المستبدِل محل المستبدَل منه وهذا ما يجعله " صورة من صور التماسك النصي التي تتم في المستوى النحوي المعجمي . بين كلمات أو عبارات ، وهو عملية تتم داخل النص . إنه تعويض عنصر في النص بعنصرٍ آخر ، وصورته المشهورة إبدال لفظة بكلمات مثل : ذلك وأخرى وأفعل ، مثال : هل تحب قراءة القصص ؟ نعم أحب ذلك "[٣] .

واذا ما تتبعنا تعريف الاستبدال عند النصيين نجد أنَّه " عملية تتم داخل النصِّ، انه تعويض عنصر في النص بعنصرٍ آخر "[٤] أو" احلال كلمة محل كلمة أخرى "[٥]. والاستبدال شأنه شأن الإحالة علاقة اتساق ، إلا أنه يختلف عنها في كونه علاقة تتم في

---

[١] تهذيب اللغة ، محمد بن أحمد بن الازهري الهروي ، تح محمد عوض مرعب ، دار إحياء التراث العربي – بيروت ، ط١ ، ٢٠٠١م ، باب الدال واللام ، ص٩٣ .

[٢] لسان العرب ، ابن منظور ، ج١١، ص٤٨ .

[٣] لسانيات النص ، محمد خطابي ، ص ١٩ .

[٤] نفسه ، ص ١٩ .

[٥] علم لغة النص ، النظرية والتطبيق ، غزة ، سبل محمد ، ص ١١٣ .

المستوى النحوي المعجمي بين كلمات أو عبارات ، بينما الإحالة علاقة معنوية تقع في المستوى الدلالي "[١].

وللاستبدال دور مهم في اقامة العلاقات بين عنصري الاستبدال وهذه العلاقات كلها قبلية واقعة بين عنصر سابق وهو (المستبدَل) وعنصر لاحق له في النص ذاته وهو (المستبدِل) وهذا ما يفعِّل الاستمرارية ويسهم في تماسك النص وتلاحمه[٢] . فالاستبدال " إحلال عنصر لغوي مكان عنصر آخر داخل النص ، ويسمى التعبير الأول من التعبيرين (المنقول) المستبدَل والآخر الذي حلَّ محلَّه المستبدِل به ، واذا وقع المستبدَل منه والمستبدِل به في مواقع نصية متوالية فإنهما يقعان حسب هارفج في علاقة استبدال نحوية بعضها ببعضٍ"[٣].

وبما أن الاستبدال عملية تعويضية بين شيئين داخل النص لذلك يسهم بشكل فعَّال في اتساق النص إذ انه يمثل " مجموعة الالفاظ التي يمكن للمتكلم أن يأتي بإحداها في كل نقطة من سلسلة الكلام ، ومجموعة تلك الالفاظ القائمة في الرصيد المعجمي للمتكلم والتي لها طواعية الاستبدال ... تقوم بينها علاقات قابلية الاستبدال "[٤] .

وفي حديث شبلنر عن منهج الاستبدال يتطرق إلى أنه "منهج يتكون من إقامة تنوعاتٍ متشابهةٍ ومتطابقةٍ في اللغة ، وفي الوقت نفسه تتضمن كل عنصر في النص "[٥].

أما دي بوجراند فيوضح عملية ارتباط أجزاء الاستبدال بأنه " ارتباط بين مكونين من مكونات النص أو عالم النص يسمح لثانيهما أن ينشط هيكل المعلومات المشتركة بينهُ وبين الأول "[٦]، إذ أنه يستحيل فهم الكلمة أو العبارة المستبدلة ما لم يتم الرجوع إلى المستبدل المتصل بها قبلاً، إذ أن المعلومات التي تمكن القارئ من تأويل العنصر الاستبدالي توجد في مكان آخر في النص "[٧] .

---

[١] لسانيات النص ، محمد خطابي ، ص ١٩ .

[٢] ينظر: نفسه ، ص ٢٠ .

[٣] علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق ، د. نادية النجار ، مجلة علوم اللغة ، مج ٩ ، العدد ٢ ، ٢٠٠٦، ص ١٩ .

[٤] البلاغة والاسلوبية ، محمد عبد المطلب ، ص ٦٣ .

[٥] على اللغة والدراسات الادبية ، دراسة الاسلوب – البلاغة – علم اللغة النصي ، شبلنر ريرند ، ترجمة محمود جاد الرب ، الدار الفنية ، القاهرة ، ١٩٨٧ ، ص ١٩٢ .

[٦] النص والخطاب والاجراء ، دي بوجراند، ترجمة تمام حسان ، ص ٣٠٠ .

[٧] نفسه ، ص ٢٠– ٢١ .

ويشير الباحثان (هاليدي) و (رقية حسن) إلى أنه " ينبغي البحث عن الاسم أو الفعل أو القول الذي يملأ هذه الثغرة في النص السابق "[١]. كما اننا نلمس تعريف الاستبدال عند الباحثين من خلال حديثهما عن الفرق بين الاستبدال والحذف فالاستبدال تعويض عنصرٍ بآخر . اما الحذف فهو نسيان عنصر وتغييبه، فالحذف استبدال بالعنصر [٢] .

[١]النص والخطاب والاجراء ، دي بوجراند ، ص ٢٠ .

[٢] ينظر : عناصر التماسك النصي بين نظرية النظم وعلم النص ، د. صالح احمد عبد الوهاب ، ص ١٣٠ ، نقلا عن السبك في العربية المعاصرة بين المنطوق والمكتوب ، د. محمد سالم ، مكتبة الانجلو المصرية ، ص ١٢٢ .

المبحث الأول

الاستبدال الاسمي

يقصد بالاستبدال الاسمي " مجموعة المقولات الاسمية التي يمكن أن تحل محل الاسم مؤدية وظيفته التركيبية "[١] وهو من وسائل التماسك النصي الشكلي يساهم في سبك النص واتساق أجزائه، إذ يعتمد على اقامة علاقة بين عنصر متأخر وآخر متقدم .

وقد حاول كثير من الباحثين في لسانيات النص حصر الاستبدال بصورة عامة بألفاظ محددة ، إذ جعلوا للاستبدال الاسمي ألفاظاً يتم بها ولا يتعداها وهي آخر ، أخرى ، أخرون ، وواحد وواحدة ، وغيرها .

كما جعلوا للاستبدال الفعلي الفاظاً يتم بها وهي صيغة (فَعل) . وجعلوا للاستبدال القولي ألفاظا تدل عليه وهي (هذا ، ذلك ، لا)[٢] . ويبدو أن هذا الحصر بعيد عن حقيقة الاستبدال ، إذ انها تحد من مجاله . فالاستبدال بمعناه يمكن أن يكون واسع المجال متعدد الآفاق .

وفي شعر البردوني شواهد عديدة وردت في الاستبدال ومن جملة هذه الشواهد قصيدته (بعد سقوط المكياج) التي يقول فيها[٣] :

ردَّني ما شئت (ثوراً) (نعجة) كي أسميك يمانياً بَطـلْ

كي أسميك شريفاً أو أرى فيك مشروع شريفٍ مُحتملْ

سقط المكياج لا جدوى بأن تستعير الآن وجـهاً مفتـعلْ

---

[١] لسانيات النص ، محمد خطابي ، ص ٢٠ .

[٢] ينظر لسانيات النص محمد خطابي ، ص ٢٠ .

[٣] الديوان ، ج١ ، ص ٧٢٥ .

فقد وقع الاستبدال بين كلمتين فاستبدل (ثوراً) ب(نعجة) ، وكذلك استبدل (يمانيا) ب(شريفا) فقوله (كي اسميك يمانياً) يساوي قوله (كي اسميك شريفا).

وكذلك في (نعجة) و (ثور) وهذه الاستبدالات ساهمت في ربط أجزاء النص السطحية، إذ خلقت علاقة تماسكية داخل الشطر الأول بين (نعجة) و (ثور) من جهة وداخل البيتين من خلال الجملتين (كي اسميك يمانياً) و (كي اسميك شريفاً) من جهة أخرى .

ومثل ذلك قول البردوني في ذات القصيدة[١] :

أي شيء أنت ؟ ياجسر العدا يا عميلاً ليس يدري ما العمل

إذ نلاحظ وجود استبدال اسمي وظفه الشاهد في إحلال الاسم (عميلا) محل (جسرا العدا) والعلاقة بينهما علاقة مشابهة استعارية ، فالعميل بفعله الدنيء سبب لوصول العدو فاصبح كأنه جسر للعدا يعبرون من فوقه إلى البلد . فالذي يبدو أن الاستبدال جاء في هذا البيت للدلالة على الإتساع في المعنى .

ومن نماذج الاستبدال الاسمي أيضاً قول البردوني[٢] :

تمت مواصفة البطل من كل وجه فاكتمل

فطن التقصي زاهل عنه وديعٌ كالحمل

لبق الحوار تشم من أقواله مالم يقل

فوقع الاستبدال في الاسمي ن (فطن) و(لبق) وكلاهما استبدال من الاسم. ففي البيت الأول (البطل) فقد استبدله بقوله (فطن التقصي) و (لبق الحوار) وكلاهما تدل على (البطل) نفسه وقد ساهم هذا الاستبدال في الربط بين الأبيات من خلال الاستمرارية الدلالية فالعلاقة بين المدلولات في الكلمات واضحة . وهذا ما أدى إلى تماسك النص القائم على التفصيل وزيادة المعرفة .

---

[١] الديوان ،ج١ ، ص ٧٢٦.

[٢] نفسه ، ج٢ ، ص ١٣٢٠ .

ومن الاستبدال الاسمي قوله [١] :

من ذلك الوجه ؟ يبدو أنه " جَنَدي لا بل (يريمي) سأدعو ..جّدَّ مبتعد

اظنه (مُكردَ القاضي) كقامته لا بل (مثنى الرَّادعي)، (مرشد الصيد)

لعلَّه (دُبَعِيٌّ) أصل والدهِ مِن (يافعٍ) امه من (سورة المسد)

عرفته يمنيًّا في تَلَفته خوف وعيناه تاريخ من الرمد

إذ شكلت كلمة "يمنياً" في البيت الرابع بديلاً عن الأسماء السابقة في النص فجاءت الأبيات الأربعة مترابطة مع بعضها من خلال استعمال كلمة واحدة جاءت لوظيفة معينة وهي الإيجاز والإختصار .

ومن الاستبدال الاسمي أيضاً قوله [٢] :

نفس ذاك الذي أتى قبل عام لم يطل إصبعاً ولا زاد شعرة

نفس تشرين في التقاويم يأتي كل عام وما أتى غير مرة

فلفظ (نفس تشرين) جاءت استبدالا من (نفس ذاك العام) وجاء هذا الاستبدال على سبيل التوضيح والبيان وساهم في ضم البيت الثاني إلى الأول عن طريق الروابط التي قام بها الاستبدال والتي تسهم في سبك النص بانتظام . ومن نماذج الاستبدال الاسمي الوارد في شعر البردوني ايضاً قوله [٣] :

لمسؤول ملاييني اعدُّوا السهرة الكبرى

لأُمِيٍّ لِلَحْمِ النا س من كل المُدى – أقرَى

مزاج السيد البرميـ ـلِ ضارٍ ، يعشقُ الاضرى

فهاتوا الأغنج الأقوى وهاتوا العانس (الشعرى)

وهاتوا الأرشق الطُّولى وهاتوا الأسمن الصغرى

---

[١] الديوان ، ج١ ، ص ٦٦٩.

[٢] نفسه ، ج٢ ، ص ٨٦٠ .

[٣] نفسه ، ج١ ، ص ٧٦٠ .

لان حقائب السلطـا نِ من حُلواتنا أغرى

ومن اجسادنا أملى ... فمن بجلودنا أحرى ؟

لان بلاده جربى بدون ارادة أثرى

فامسى الوحش في (المبغى) وفي المذياع ما أبرى

فاستبدل الشاعر السيد بالمسؤول استبدالاً اسمياً واضحاً، إذ يشتركان في الدلالة بمعنى محدد .

ثم نلحظ ايضاً استبدالاً اسمياً من نوع آخر، إذ استبدل لفظة (وحش) من (المسؤول) نفسه عن طريق الاستعارة، فكانت وسيلة سبك بعيدة المقصد . فالشاعر حاول إثبات صفة الوحشية للمسؤول . فعمل الاستبدال على تثبيت هذه الصفة بالمسؤول .

ومن الاستبدال الاسمي ايضاً قول البردوني[1] :

ماذا يلوح كانتفاخ ولادة ينوي البزوغ وبالتورم يكتفي

فلفظة (التورم) استبدالاً اسمياً من لفظة (انتفاخ) وهو استبدال على المستوى المعجمي، إذ يعملان نفس الدلالة وهي الإمتلاء أو التكور مما يسهم في استمرارية دلالية داخل الشطرين.

فالاستبدال الاسمي كما تقدم يمثل علاقة نصية اتساقية بين عنصرين؛ أحدهما متقدم والآخر متأخر . يسهم من خلال هذه العلاقة في خلق نسيج رابط بين الأسماء المتشابهة في الدلالة فيضم بعضها إلى بعض ليساعد ويزيد من عملية التماسك النصي .

---

[1] الديوان ، ج٢، ص ٨٤٩ .

المبحث الثاني

الاستبدال الفعلي

يقصد بالاستبدال الفعلي " مجموعة المقولات الفعلية التي يمكن أن تحل محل الفعل مؤدية وظيفتهُ التركيبية "[١]، إذ يأتي بفعل متضمن لحدث ما مكان فعل آخر متضمناً لذات الحدث أو معناه ليحافظ بذلك على استمرارية المعنى ويساهم في خلق تماسك نصي داخل بنية القصيدة .

كما أنه لم يذكر للاستبدال الفعلي وسيلة سوى الفعل العام (فَعَلَ) مع أنه يمكن أن يأتي الاستبدال الفعلي في غير هذه الصيغة العامة ، وهي القدرة على الاختيار ، لذا صح أن يحل الفعل الثاني محل الفعل السابق له ، وهذا الاستبدال يسهم في جذب القارئ إلى النص؛ إذ يبحث عما يوازي الفعل في دلالته فضلا عن الإسهام الفعال في اتساق النص .

ومثال الاستبدال الفعلي قوله تعإلى : " وان كنتم في ريب مما نزلنا على عبدنا فأتوا بسورة من مثله وادعوا شهدائكم من دون الله ان كنتم صادقين . فإن لم تفعلوا ولن تفعلوا فاتقوا النار التي وقودها الناس والحجارة اعدت للكافرين "[٢] .

فالفعل (تفعلوا) مستبدلٌ من الفعل (فأتوا) .

---

[١] نحو النص ، اطار نظرية ودراسة تطبيقية ، عثمان احمد ابو زنيد ، عالم الكتب الحديث، ط١ ، ٢٠١٠ ، ص ١٢٣ .

[٢] البقرة ، آية (٢٣– ٢٤) .

وقد ورد الاستبدال الفعلي في نماذج كثيرة عن شعر البردوني، وسنكتفي بعرض بعض النماذج لتوضيح مساهمة الاستبدال الفعلي في اتساق النص .

يقول البردوني [١] :

تئن تخفي ضجيجاً أنت الصدى وهو عاوي

فالفعل (تخفي) حل محل الفعل (تئن) لاشتراكها في الدلالة وهذا الاستبدال منح البيت امتداد ، واستمرارية يبرز من خلالها التأكيد على المعنى ذاته .

ومنه ايضا قول البردوني [٢]:

ههنا مثلي (تَشَهّى) وهنا مثلي تفلسف

فكلا الفعلين (تشهى) و(تفلسف) يشيران إلى الدلالة ذاتها .

وجاء الاستبدال هنا للزيادة والتفصيل لما يؤديه من دور التوسع اللغوي داخل النصوص . ونلحظ مثل هذه الزيادة في التفصيل في قول البردوني [٣] :

يا هذه عن أختك ابتعدي يا تلك من عماتك انتزعي

فعل الفعل (انتزعي) محل الفعل (ابتعدي) فوقع الاستبدال الفعلي لدلالة الفعلين على المعنى ذاته .

كما جاء الاستبدال الفعلي في قول البردوني [٤] :

ورؤى البيوت كوسوسات قيادة تخشى العدا وتشك فيمن تصطفي!

---

[١] الديوان ، ج١ ، ص ٦٦٥ .
[٢] نفسه ، ص٧٧٢.
[٣] نفسه ، ص ٨٥٥ .
[٤] نفسه ، ص ٨٥١.

فجاء الاستبدال يبين الفعلين (تخشى) و (تشك) فكل معنى يعمل الدلالة ذاتها فاستبدل بذلك الفعل (تشك) من الفعل تخشى في البيت نفسه وساعد على الإستمرارية الدلالية داخل البيت الشعري .

ومن الاستبدال الفعلي أيضاً قول البردوني [١] :

ويختار أحلى الأسامي له وينتخب اللقب الأعجبا

فجاء الاستبدال بين الفعلين (ينتخب) و (يختار) فاستبدل الفعل الأول بالثاني. لأنهما مشتركان في ذات الدلالة .

ومنه أيضاً [٢] :

لاني حبلت دخاناً ولدت غباراً من الويل انجبت ويل

فاستبدل الفعل الماضي (ولدت) بالفعل (أنجبت) .

وكذلك قوله : [٣]

وصاح فتى: أخبروا عن أبي وأجهش حتى بكى المنزل

فالفعل (بكى) يعمل نفس دلالة الفعل (أجهش) ولذلك حل محله وجاء الاستبدال هنا زيادة في التوضيح والبيان ومساهماً في خلق الترابط والاتساق النصي في البيت الشعري .

وفي قصيدة (فراغ) نجد الاستبدال الفعلي في قوله:[٤]

ماذا هنا أفعله ؟ يشغلني أشغله

---

[١] الديوان ،ج١، ص ٤٤٨.

[٢] نفسه ،ج٢، ص ٨٨٤ .

[٣] نفسه ، ج١، ٤٤٧

[٤] نفسه ،ج١، ص ٧٦٢.

فحصل الاستبدال في البيت بين الفعل (أفعله) والفعل (أشغله) وساعد على اتساق البيت وتماسكه مع بعضه البعض .

أما في قصيدة (هاتف ... وكاتب) فيعمد الشاعر إلى الاستبدالات المتعددة تمتد بامتداد الأبيات في القصيدة ، يمنحها تماسكاً كلياً مستمراً إذ يقول:[1]

أكتب شعراً فكراً أنفاساً تتشكل

تمهيداً ..عنواناً تفعيلاتٍ أفعل

اهمس شيئا حتى كالقمح إلى المنجل

همس الأرض الوجعى فنّ عند الجدول

ولخفق البذر صدى في إبداع المشتل

أتراني مخنوقاً ؟ إهمس لا تتمهل

جرب فلديك فم وجنون يتعقل

قتلوني مرات أكتب كي لا تقتل

بدم الموت الثاني تمحو الموت الأول

حاول ... حاولت بلا جدوى . ماذا أعمل ؟

---

(1) الديوان ، ج ١، ص ٧٢٠-٧٢١.

فحصل الاستبدال بين أفعال الأمر المشتركة إلى حد ما في الدلالة فوقع الاستبدال في الافعال (أكتب ، أفعل ، أهمس ، جرب ، أكتب ، حاول) فسيطر الاستبدال على جو القصيدة ككل لتحقيق غاية ما وتبدو لاكتشاف المجهول والحد على عدم السكون، وهذا ما يؤكده البيت الأخير في القصيدة الذي يتضمن استبدالا أيضاً جاء مكملاً للاستبدالات السابقة له إذ يقول [1]:

اكتب عما تدري تستكشف ما تجهل

ومن الاستبدال الفعلي ايضا قول البردوني [2]

لأني متُ – آناً بعد آن– أودُّ اليوم قتلاً غير آني

أحاول أن أغير أيّ شيء أمام القهر أمتحن امتحاني

أريد ولادة أخرى لموتٍ له عبق ، ولون أرجواني

فالاستبدال حاصل بين الأفعال (أود ، أحاول ، أريد) لاشتراكهما في الدلالة، وهذا كله يسهم في الترابط داخل الأبيات ويتبعها وحدة موضوعية تجذب القارئ .

فالاستبدال الفعلي داخل النصوص من شأنه أن يمنح الأفعال دورها في تحقيق التماسك، إذ أن الفعل عنصر اساس في التشكيل اللغوي ، وركن رئيسي من أركان الاتساق النصي .

---

[1] الديوان ، ج١ ، ص٧٢٢ .

[2] نفسه ، ج٢ ، ص ١٠٣٧ .

المبحث الثالث

الاستبدال القولي

هو استبدال جملة أو عدة جمل بكلمة خارج نطاق الجملة . وهو بهذا المعنى " لفظٌ بديل في النص وهو وسيلة مهمة للربط بين الجمل وشروطه ان يتم استبدال وحدة لغوية بشكل يشترك معها في الدلالة، إذ ينبغي أن يدل كلا الشكلين اللغويين على الشيء اللغوي نفسه "[١] أي أن يتضمن المستبدل معنى ومحتوى المستبدل به ويمثل به في الإنجليزية غالباً بالعنصر اللغوي (SO) [٢].

ومن أمثلة الاستبدال القولي في شعر البردوني قصيدته (طائر الربيع)، إذ يستعمل في عدة أبيات استبدالاً قولياً يعتمد فيه أسلوب الاستعارة القائم على علاقة المشابهة يقول [٣]:

يا شاعر الأزهار والأغصان هل أنت ملتهب الحشا أو هاني

ثم يقول بعد عدة أبيات [٤] :

يا طائر الإنشاد ما تشدو ومن أوحى اليك عرائس الالحان

فقد استبدل قوله (يا طائر الإنشاد) بدلاً من قوله (يا شاعر الأزهار)

---

[١] الترابط النصي في رواية النداء الخالد ، نجيب الكيلاني ، ص ٥٣ .

[٢] ينظر لسانيات النص ، محمد خطابي ، ص ٢٠ .

[٣] الديوان ، ج١ ، ٧٤ .

[٤] نفسه ، ص ٧٤ .

ثم يعود بعد ثلاثة أبيات ليقول[١] :

لا الحزن ينسيك النشيد ولا الرضا بوركت يا ابن الفن من فنان

فجاء قوله (ابن الفن) استبدالاً قولياً من عبارتي (يا طائر الإنشاد) و(يا شاعر الأزهار) لينهي المقطوعة الشعرية وقد أخذ الاستبدال فيها حيزاً من الاتساق فيما بين العبارات زاد في تماسك النص وانسجام أفكاره . ويحافظ الشاعر على فكرة القصيدة فيأتي باستبدال عباري آخر من العبارات السابقة في محاولة لإبقاء المتلقي في جو القصيدة فيقول [٢] :

يا ابن الرياض – وأنت أبلغ منشد غرِّد وخلّ الصمت للإنسان

فيستعمل البردوني عبارة (يا ابن الرياض) لتحل محل العبارات السابقة ويعمل الاستبدال هنا على الاستمرارية وزيادة التفصيل ويركز على مدلول عباراته من خلال مجيئه باستبدال آخر بعد بيتين آخريين يقول [٣]:

دنياك يا خير الربيع صحيفة ذهبية الأشكال والألوان

ليبدأ مقطوعة جديدة مستعملاً أسلوب الاستبدال القولي ذاته، إذ يقول[٤] :

يا طائر الإلهام ما أسماك عن لهو الورى وعن الحطام الفاني

حفاظاً منه على جعل قصيدته جزءاً واحداً متماسكاً نصياً ، فتكرار الاستبدال يمنح النص استمرارية الاتساق وهذا ما يجعل من النص لحمة متماسكة فالاستبدال القولي إطار يحيط بالنص ويعيد نهايته إلى بدايته مع المحافظة على وجوده بانتظام داخل الأبيات وهذا من شأنه خلق قصيدة شديدة التماسك بين أطرافها ومتسقة بين أجزائها .

---

[١] الديوان ، ج١ ، ص ٧٥ .

[٢] نفسه ، ص ٧٥ .

[٣] نفسه ، ص ٧٥ .

[٤] نفسه ، ص ٧٦ .

يقول في بيت آخر [١] :

الفن فنك يا ربيع الحب يا سحر الوجود وفتنة الأزمان

وفي قصيدة (فراغ) يأتي الاستبدال القولي في آخر القصيدة ايجازاً واقتصاراً للاسئلة الكثيرة الواردة في أبيات القصيدة التي تعتمد اسلوب الاستفهام إذ يقول [٢] :

ماذا هنا أفعله ؟ يشغلني أشغله ؟

...

ماذا هنا أرفضه ؟ ماذا هنا أقبله ؟

من ذا هنا يقتلني ؟ ماذا هنا أقتله ؟

...

ماذا أقول يا هنا ؟ وما الذي أعمله ؟

ماذا ومثلي ميّت ؟ هذا الذي أسأله

فحل اللفظ (هذا) محل الاسئلة السابقة جميعها .

ونجد مثل هذا الاستبدال في قول البردوني [٣] :

هاهنا لاح لنا الحب وغابا وتشظى في يد الامس وذابا

نبت الحب هنا كيف غدا في تراب المنبت الزاكي ترابا !

هذه البقعة ناغت حبنا فصبا الحب عليها وتصابا

---

[١] الديوان ، ج١ ، ص٧٦ .

[٢] نفسه ، ص ٧٦٢ .

[٣] نفسه ،ج١ ، ص ١٢٠ .

فلفظة هذه جاءت استبدالاً قولياً من جملتي (ها هنا لاح ...) و (هنا نبت الحب كيف غدا).

وكذلك في قوله [١]:

تقتل المقتول كي تحكمه ولكي ترتاح تشوي المعتقل

هل أسميك بهذا ناجحاً إن يكن هذا نجاحاً ما الفشل ؟

فلفظ (هذا) حل محل العبارات في البيت الأول، وجاء الاستبدال هنا على سبيل الإختصار وعدم التكرار مشكلاً بذلك ترابطاً بين أجزاء النص وتماسكاً بين البيتين .

ومن الاستبدال القولي في شعر البردوني ايضاً قوله [٢] :

لا تسل كيف ابتدينا لا ولا كيف انتهينا

فالأداة (لا) الثانية حققت استبدالاً قولياً من الجملة الاولى فجاءت تأكيداً وإيجازاً للموقف .

ومنه أيضاً [٣] :

له أطياب هاتيك الروابي له ايماض هاتيك المغاني

فحلت عبارة (هاتيك المغاني) محل جملة (هاتيك الروابي) لاشتراكهما في الدلالة على ذات المعنى ، فكان الاستبدال هنا على سبيل التوسع والتفصيل .

ومنه قوله [٤]:

---

[١] الديوان ، ج١ ، ص ٧٢٥- ٧٢٦ .

[٢] نفسه ، ص ١٠٢ .

[٣] نفسه ، ج٢ ، ص ١٠٤١ .

[٤] نفسه ، ص ١٣١٠ .

أجئت اعتراضاً على رواغ الظروف الغبية

على كبرياء العصا على شرعة الفوضوية

إذ نلمح الاستبدال القولي في أن جملة (كبرياء العصا) استبدال من (الظروف الغبية) . كما حلت جملة (شركة الفوضوية) محل الجمل السابقة على سبيل الاستعارة لبيان الفساد الذي سيطر على البلاد فأدى الاستبدال ترابطاً للنص وبيان المعنى المراد تبيانه .

وفي قوله [1] :

وتقول الريح للريح إلى أين جئنا وإلى أين سنغدو

فقوله (إلى أين ستغدو) استبدالا قولياً من جملة (إلى أين جئنا) لاشتراكهما في الدلالة نفسها وهي التيه والضياع . فمنح الاستبدال البيت استمرارية وتماسكت اجزائه بانتظام واحكام .

ولهذا يؤدي الاستبدال القولي دوراً بارزاً في تحقيق السبك النصي داخل النصوص الشعرية من خلال التعويض الحاصل فيه، إذ تحل عناصر نصية بعدية محل العناصر القبلية مع ملاحظة العلاقة بين العناصر القبلية والبعدية التي تخلق نسيج النص وتزيد من شدّ الأبيات وتلاحم اجزائها وليحقق صفة فمرة يكون للإيجاز ومرة للتوضيح والتفصيل واخرى للتوسع وغيرها .

---

[1] الديوان ، ص ٨٨٦ .

الفصل الثالث : الحذف

المبحث الأول : الحذف الاسمي

المبحث الثاني : الحذف الفعلي

المبحث الثالث : الحذف الحرفي

المبحث الرابع : الحذف الجملي

مفهوم الحذف

يؤدي الحذف دوراً فاعلاً في إقامة علاقة متبادلة ما بين النص من جهة والمتلقي من جهة أخرى من خلال الدلالات والمعاني التي ينتجها الحذف والتي تقع على عاتق المتلقي وتتطلب منه التقصي والبحث عنها . ومحاولة ملىء الثغرات التي يحدثها الحذف وهذا ما يجعل المتلقي ذا الثقافة الواسعة والفكر المثالي هو " المبدع المشارك ، لا النص نفسه ، بل لمعناه وأهميته وقيمته " [١] . أي أن هناك علاقة وثيقة بين المؤلف الذي يكتب النص والقارىء الذي يملأ الفجوات التي يتركها المؤلف في النص ذاته .

الحذف لغة :

تدور معاني الحذف في اللغة حول إسقاط جزء من الشيء مع بقاء ما يدل عليه ، ويأتي ايضاً بمعنى القطع والطرح والقطف . جاء في لسان العرب ، " الحذف : قطف الشيء من الطرف " [٢] ، وفي الصحاح : " حذف الشيء اسقاطه " [٣] ، وفي أساس البلاغة " حذف ذنب فرسه إذا قطع طرفه " [٤] ، وكذا الحال في بقية المعاجم[٥] . فالحذف يدور حول محور القطع والطرح والقطف ، والإسقاط ، أي إقصاء الكلام أوبعضه من النص إذ انه لو بقي لثقل على السامع وتململ منه القارىء .

الحذف اصطلاحاً :

لقي الحذف اهتماماً واسع الافق في الدراسات القديمة والحديثة كونه يمثل دوراً رئيساً في ايجاد جمل موجزة ذات دلالات واسعة وكون اللغة العربية اساساً تميل إلى إيجاز الجمل والنصوص في معظم النواحي اللغوية وهذا ما أكد عليه ابن جني، إذ يقول : " واعلم أن

---

(١) سياق الحال في كتاب سيبويه ، دراسة في النحو والدلالة ، اسعد خلف العوادي ، دار الحامد للنشر والتوزيع ، الاردن ، ط١ ، ٢٠١١ ، ص ٧١ .
(٢) لسان العرب ، ابن منظور ، ج٩ ، ص ٤٠ .
(٣) الصحاح ، الجوهري ، ج٤ ، ص٣٤ .
(٤) اساس البلاغة ، الزمخشري ، ج١ ، ص ١٧٧ .
(٥) ينظر : مختار الصحاح ، الرازي ، ص ٩٥ ، والمعجم الوسيط ، مجمع اللغة العربية ، ص ١٦٢.

العرب مع ما ذكرنا ، إلى الإيجاز أميل ، وعن الإكثار أبعد ، ألا ترى أنها في حالة إطالتها وتكريرها مؤذنة باستكراه تلك الحال وملالها " [١] .

ويعضد هذا الرأي حيث يعرض ميل اللغة العربية إلى الحذف والإيجاز فيقول بان العربية " إلى الإيجاز أميل ، وبه أعنى ، وفيه أرغب ، ألا ترى إلى ما في القران وفصيح الكلام : من كثرة الحذوف ، كحذف المضاف و وحذف الموصوف ،والاكتفاء بالقليل من الكثير ، كالواحد من الجماعة ، وكالتلويح من التصريح . فهذا ونحوه.... مما يزيل الشك عنك في رغبتهم فيما خف وأوجز عما طال وأمل " [٢] ، ولاجل ذلك نال الحذف نصيباً وافراً من الدراسات النحوية والبلاغية والنصية .

فالبلاغيون وعلى رأسهم الجرجاني يذهبون إلى ان الحذف يعتمد على التكيف للوصول إلى دلالات جديدة ومعاني ذات وقع في المتلقي إذ يعمل الحذف على نقل الكلام من السعة إلى الإيجاز ، ومن الحقيقة إلى المجاز وهذا هو الهدف الرئيسي منه كما بينه الجرجاني بقوله : " واعلم ان الكلمة كما توصف بالمجاز ، لنقلك لها عن معناها ، كما مضى فقد توصف به لنقلها عن حكمٍ كان لها ، إلى حكم ليس هو بحقيقة فيها.... فإن الحذف اذا تجرد عن تغيير حكم من احكام ما بقي بعد الحذف لم يسم مجازاً ، الا ترى انك تقول :زيد من منطلق وعمرو ،فتحذف الخبر ، ثم لا توصف جملة الكلام من اجل ذلك بإنه مجاز ؟ وذلك لانه لم يؤد إلى تغيير حكم فيما بقي من الكلام " [٣] ، ويضع الجرجاني في دلائل الإعجاز باباً للحذف ، يفتتحه بقوله : " هو باب دقيق المسلك ، لطيف المأخذ ، عجيب الامر ، شبيه بالسحر ، فإنك ترى به ترك الذكر افصح من الذكر ، والصمت عن الزيادة أفيد للإفادة ، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق ، وأتم ما تكون بياناً إذا لم تبن " [٤] .

---

(١) الخصائص ، ابي الفتح عثمان بن جني ،تحقيق عبدالحميد هنداوي ،دار الكتب العلمية ، ج١ ، ص١٢٦.
(٢) نفسه ، ص٨٧.
(٣) اسرار البلاغة في علم البيان ، عبدالقاهر الجرجاني ، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر ،مطبعة المدني بالقاهرة ،ص٤١٦.
(٤) دلائل الاعجاز ، عبدالقاهر الجرجاني ، ص ١٤٦ .

فالجرجاني يعقد الفصاحة بالإيجاز الناتج عن الحذف ، ويربط البيان مع عدم الذكر والبيان لما محله الذكر والبيان .

وهذا ما نلحظه ايضاً في قول الجاحظ " هو إسقاط بعض العناصر من النص لغرض من الأغراض البيانية مع وجود دليل على المحذوف " [١]

اما ابن جني فقد أفرد باباً للحذف اسماه (باب في شجاعة العربية) ويضع حداً للحذف بقوله : " قد حذفت العرب الجملة والمفرد والحرف والحركة، وليس شيء من ذلك الا عن دليل عليه ، والا كان فيه ضرب من تكليف علم الغيب في معرفته "[٢] ، وأما العلوي فقد اشترط في الحذف ألا يكون مخلاً بالبلاغة بقوله : " إعلم أن مدار الإيجاز على الحذف ؛ لان موضوعه على الاختصار ،وذلك إنما يكون بحذف ما لا يخل ولا ينقص من البلاغة ، بل أقول: لو ظهر المحذوف لنزل قدر الكلام عن علو بلاغته... ولابد من الدلالة على ذلك المحذوف ، فإن لم يكن هناك دلالة عليه فانه يكون لغواً من الحديث، ولا يجوز الاعتماد عليه . ولا يحكم عليه بكونه محذوفاً بحال"[٣] ، والدليل على المحذوف، شرط وضعه معظم العلماء إذ عن طريقه يستنير المتلقي في معرفة الحذف ومكان المحذوف فاذا انعدم وجود هذا الدليل صار الكلام ضرباً من اللغو بعيداً عن الفصاحة والبلاغة في الكلام .

من الآراء السابقة يتضح لنا أن اهتمام البلاغيين بالحذف انما يعكس اهتمامهم بتلاحم النص وترابط أجزائه كونه عنصراً رئيساً من عناصر التماسك النصي بالمفهوم الحديث؛ ويؤدي دوراً بارزاً في خلق نسيج يملأ به الثغرات عبر التأويل والتقدير المناسب للفجوات التي يخلقها الحذف .

---

(١) الحذف في القصص القراني ، قصه موسى عليه السلام ، نورة طبشي ، رسالة ماجستير ' الجزائر ، ٢٠١٥ ، ص ١٠ .
(٢) الخصائص ، ابن جني ، ج٢ ، ص ٣٦٢ .
(٣) الطراز المتضمن لاسرار البلاغة وعلوم حقائق الاعجاز ، يحيى بن حمزة بن علي بن ابراهيم الحسيني العلوي ، المكتبة العصرية – بيروت ، ط١ ، ١٤٢٣هـ ، ج٢، ص٥١.

أما اذا ما عرجنا إلى مفهوم الحذف في الدراسات النصية الحديثة فلا نجدها بعيدة الأفكار عما ذكره العلماء القدامى ، بل استمر مفهوم الحذف عندهم إلى الدراسات الحديثة ، فالاساليب التعبيرية التي يزخر بها كلام العرب والتي وردت ايضاً في القران الكريم هي نفسها كانت محط إعجاب الفصحاء واستمرت إلى أن وجدت فيها الأسلوبية أرضاً خصبة وجوًا ملائماً صالحين للبقاء [١] . فالنص الادبي " يدين بقيمته الجمالية وسحره إلى الوان الحذوف التي اعتورت تراكيبه وعباراته اكثر مما تعود إلى عباراته الكاملة التامة المذكورة في الوحدات الدلالية ، ولن يأتي هذا إلا بحضور قارىء مثالي (lecleur model) الذي عليه أن يحسن التذوق ليستخلص سحر النص وجماليته " [٢] .

وتبدو العلاقة حاضرة بين مفهوم الحذف في الدراسات العربية القديمة والدراسات النصية الحديثة ، فكما أكد الدرس البلاغي القديم على ضرورة وجود دليل على المحذوف نجد التأكيد نفسه في الدراسات الحديثة فكريستال يعرف الحذف بانه " حذف جزء من الكلام ، من الجملة الثانية ، ودل عليه دليل من الجملة الاولى " [٣] . ويفهم من هذا التعريف ان دور الحذف يعتمد على العلاقة بين الجمل وليس داخل الجملة الواحدة [٤] . فالحذف داخل الجملة الواحدة كما يرى (هاليدي) و(رقية حسن) " غير مهم من حيث التماسك ، وذلك لان العلاقة بين طرفي الجملة علاقة بنيوية ، فالجملة الثانية فرع للجملة الأصلية ،وبناء على ذلك فان الدور الذي يؤديه الحذف في تماسك النص يكون بين الجمل الاصلية وليس داخل الجمل الواحدة [٥] .

---

(١) ينظر جمالية الحذف من منظور الدراسات الاسلوبية ، محمد ميلياني ، مجلة كلمة ، جامعة وهران ، الجزائر ،العدد ٧٦ ، ٢٠١٢ ، ص١٣١.
(٢) نفسه : ص ١٣٢ .
(٣) علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق ، صبحي الفقي ، دار قباء للطباعة والتوزيع والنشر ، ٢٠٠٠، ج ٢ ، ص ٢٩٧ .
(٤) ينظر : لسانيات النص ، محمد خطابي ، ص ٢٢.
(٥) نفسه : ص ٢١ .

فالحذف عند (هاليدي) و (رقية حسن) هو " علاقة داخل النص حيث يوجد العنصر المفترض في النص السابق وهذا يعني أن الحذف عادة علاقة قبلية "[١] .

اما دي بوجراند فيسمي الحذف " الاكتفاء بالمبنى العدمي "[٢] ويرى " ان البنيات السطحية في النصوص غير مكتملة غالباً بعكس ما قد يبدو في تقدير الناظر ، وفي النظريات اللغوية التي تضع حدوداً للصواب النحوي أو المنطقي يتكاثر بحكم الضرورة نظرتها إلى العبارات بوصفها مشتملة على حذف بحسب ما يقضي مبدأ حسن السبك "[٣] ، فالحذف عنده " مثال آخر للتناوب بين الإيجاز وسرعة الاتاحة ... ويتطلب الايغال في الحذف جهداً اكبر لربط نموذج العالم التقديري للنص بعضه ببعض في الوقت الذي يقتطع من البنية السطحية بشدة ، ووجود الحذف بدرجات مختلفة يتلاءم كل منها مع النص والموقف "[٤] ، فالحذف يمثل دوراً كبيراً في شغل ذهن المتقلي بالبحث في عمق النص عن المعاني البعيدة لذلك فالحذف " باعتباره ظاهرة اسلوبية يزداد أهمية في الشعر المعاصر ، حتى لا تعرف اللغة العادية ان تنقله ، هو ما يطمح الشعر الجديد إلى نقله ، والذي لا يراعي القوانين النحوية والتراكيب المألوفة في بناء الجملة ، وإنما يعتمد على تحطيم القاعدة والألفة بإعادة تركيب الدوال وفق ما يقتضيه التركيب الإيقاعي الدلالي للتجربة الشعرية "[٥] .

---

(١) ينظر : لسانيات النص ، محمد خطابي ، ص٢٢.
(٢) النص والخطاب والاجراء ،دي بوجراند ، ص ٣٤٠ .
(٣) نفسه : ص ٣٤٠ .
(٤) نفسه : ص ٣٤٥ .
(٥) الصورة الشعرية عند الشاعر عز الدين ميهوبي ، دراسة اسلوبية ، عبدالرزاق بلغيث ، رسالة ماجستير، جامعة بوزريعة ، ٢٠١٠ ، ص ٥٣ .

المبحث الأول

الحذف الاسمي

يعد الحذف الاسمي واحداً من المباحث المهمة وركناً رئيساً من أركان الحذف ويؤدي دوراً بارزاً في تماسك أجزاء النص ، إذ يعطي القارىء حرية في ملء فجوات النص بما يتناسب مع النص .

والحذف الاسمي هو " حذف اسم داخل المركب الاسمي مثلاً : (أي قبعة ستلبس؟ – هذه هي الاحسن) . واضح أن القبعة قد حذفت في الجواب "[١] . ويؤكد كل من (هاليدي) و (رقية حسن) على أن الحذف الاسمي " لا يقع إلا في الأسماء المشتركة " [٢]. ويحدد صبحي الفقي مواضع الحذف الاسمي إذ يجعله في " الاسم المضاف ، والمضاف إليه و واسمين مضافين ، وثلاثة متضايفات والموصول الاسمي ، والصلة ، والموصوف ، والصفة ، والمعطوف ، والمعطوف عليه ، والمبدل منه والمؤكد ، والمبتدأ ، والخبر ، والمفعول ، والحال ، والتمييز ، والاستثناء، ولا يشك ان في هذه المواضع اسماً، وعبارة، وجملة، ان قد يكون الحال جملة وكذلك الصفة والخبر، وفيها ايضاً عبارة مثل حذف ثلاثة متضايفات"[٣] .

وقد ورد الحذف الاسمي في القران الكريم بوفرة ، من ذلك قوله تعإلى : " واسأل القرية"[٤] اي : اهل القرية ، فبعد ان كانت لفظة (القرية) مضافاً إليه اصبحت منصوبة على المفعولية فحلت محل المضاف واخذت حركته ، ومنه قوله تعإلى " وجاء ربك والملك صفاً صفا " [٥] اي : أمرُ ربك وغيرها من الايات الكثيرة التي حذفت الاسم منها للإيجاز

---

(١) لسانيات النص ، محمد خطابي ، ص ٢٢.
(٢) نفسه : ص ٢٢ .
(٣) علم اللغة النصي ، صبحي الفقي ، ص ١٩٣ .
(٤) سورة يوسف ، اية ٨٢ .
(٥) سورة الفجر ، اية ٢٢ .

أوالافهام أوغيرها من خصائص الحذف ، الذي يترك فجوة أو فراغاً يهب القارىء منزلة ملء الفجوات وسد الثغرات فالقارىء يمثل ركناً مهماً في عملية التكلم ، فيتفكر في المحذوف ويستشعره بعقله ويغوص في عالمه إذ أن المحذوف يمثل شفرة يقوم القارىء بفكها ليعيد النص إلى حياته، فمهمة القارىء تسهم بقوة في خلق التماسك النصي عبر سد الثغرات النصية الناتجة عن اسقاط كلمات أوجمل أوعبارات متتالية لذلك كان هم العلماء اقامة " صرح علم النحو العربي على دراسة دور المتلقي لا دور المتكلم ...(فقد) استنبطوا قواعدهم باستقراء الاداء الذي يتلقاه المتلقي ..."[١]

ولدارسة مفهوم الحذف الاسمي في شعر عبدالله البردوني يجب التركيز على تقدير المحذوف والبحث عن الدليل ومعرفة علاقته بالمحذوف ثم ماهية الصلة بين المحذوف والدليل .

وشعر البردوني يزخر بحشد كبير من مواضع الحذف الاسمي الذي يعمل على تماسك النص فيما بين الكلمات أو الجمل أو المتتاليات . فلو تقصينا مواضع الحذف الاسمي في شعر البردوني نجد انها اشتملت على مختلف انواع الأسماء . من ذلك حذف المبتدأ الذي يمثل الاساس أو الركن الأول في الجملة الاسمي ة فهو " الاسم المجرد من العوامل اللفظية ، مخبراً عنه أو واصفاً رافعاً لمكتف به "[٢] .

وحذف المبتدأ جائز إذ أنه لو دار الامر في كون المحذوف من الجملة الاسمي ة هو المبتدأ أو الخبر فالاولى فيه حذف المبتدأ لأن الخبر هو الجزء الذي يتمم مع المبتدأاللفائدة[٣] . وكذلك يحذف وجوباً في عدة مواضع منها إذا أخبر عنه بمخصوص في باب (نِعْمَ) ، وإذا أخبر عنه بصريح القسم وغيرها من مواضع حذف المبتدأوجوباً .

---

(١) نظام الارتباط والربط في تركيب الجملة العربية ، مصطفى حميدة ، مكتبة لبنان ، ناشرون ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، ط١ ،١٩٩٧ ، ص ٢١- ٢٢ ز

(٢) شرح شذور الذهب ، ابن هشام ، ص ٢١٠ .

(٣) مغني اللبيب، ابن هشام الانصاري ، مج ٢ ، ط٣ ، ٢٠٠٢ ، ص ٣٨٣ .

ومن حذف المبتدأ في شعر البردوني قوله : [1]

ظامىءٌ والكؤوس عطشى وملأى كمرايا تهفو إلى وجه مرأى

فقد حذف المبتدأ (هو) واكتفى بذكر الخبر وهو (ظامىء) لدلالة الوصف عليه والتقدير : (هو ظامىء) . وقوله ايضاً : [2]

ما هذه ؟ رِجْلٌ أتت وحدها جمجمة طارت ، هوت مفردة

سيارة ، فيل على نملةٍ عصفورة عن سربها مبعدة

ألوان أصوات كهجس الحصى تلويحة كالمدية المغمدة

حنين عنقود إلى كرمة كي تستهل الشهوة العنقدة

فحذف المبتدأ في ثمانية مواضع من هذه الأبيات، فحذف المبتدأ الواقع في جواب السؤال (ما هذه؟) والتقدير: (هذه رجل، هذه جمجمة ، هذه سيارة ، هذا فيل ، هذه عصفورة، هذه ألوان أصوات ، هذه تلويحة ، وهذا حنين عنقود) ، فحذف المبتدأ واكتفى بذكر الخبر لدلالة الدليل على المحذوف الموجود في قوله (ما هذه؟) ، والحذف مع قيام الدليل جائز كما انه أكثر فائدة من الذكر وللسامع ألطف ، وللقارئ أجمل ، فلو لم يحذف لطغى الذكر على الإيجاز ولكان باعثاً إلى تشظي أجزاء النص وتباعد حواشيه فإيجاز العبارة يزيد من تلائم أجزاء النص ويسهم في شد أطرافه ومن حذف المبتدأ ايضاً قوله : [3]

نافرات ينسين عندي النفارا واعدات لا يستطبن اعتذارا

مسعدات من طول ما ارتدن بيتي زائرات أمسين هن المزارا

([1]) الديوان ، ج٢ ، ص ٨٦٧ .
([2]) نفسه، ص ٨٧٣-٨٧٤ .
([3]) نفسه ، ص ٩٠٨ .

وقوله : [1]

حاضناتي وهن طفلات حبي مرضعاتي ، وهن أصبى العذارى

فحذف المبتدأ وابقى الخبر ويقدر المبتدأ بما تتناسق مع الدليل ففي البيتين الاولين حذف المبتدأ (هن) المناسب للخبر (نافرات) و (واعدات) و (مسعدات) و (زائرات) ومثل هذا الحذف كثير كما في قصيدة (عائد)[2] وقصيدة (في الطريق)[3] فحذف المبتدأ وافر في الجمل الاسمي ة في شعر البردوني وقد يكون المحذوف ضميراً عائداً على الخبر ومناسب له . أويكون كلمة يدل عليها دليل سابق كما في قوله : [4]

من اين أنا ؟ مجهول جوال دون هوية

فحذف المبتدأ وهو الضمير المنفصل (أنا) لدلالة الدليل السابق عليه الموجود في السؤال (من اين أنا) .

وكذلك قوله : [5]

من نحن يا (صرواح) يا (ميتم) موتى ولكن ندعي، نزعم

والتقدير : (نحن موتى) لدلالة الضمير(نحن) الموجود في صدر البيت .

---

(1) الديوان، ج2: ص ٩٠٨ .
(2) ينظر ، نفسه ، ج١ ،ص ٤٢٠ .
(3) نفسه، ص ١٣٢.
(4) نفسه، ص ٥٨٢.
(5) نفسه ، ص ٦٠٩.

وقوله : [1]

ساهر كالنجوم يستولد الفجر ويومي إليه بالأجراح

اي : (شعب ساهر) لدلالة دليل سابق عليه.

وفي قوله : [2]

نحن شعب اعيا خيال المنايا وتحدى يد الزمان الماحي .

ومن حذف المبتدأ في قوله : [3]

مطلة كأنها نعش أشمّ أبلج

فحذف المبتدأ (جزيرة) من صدر البيت والتقدير (جزيرة مطلة) لوجود دليل في البيت السابق له وهو قوله : [4]

جزيرة تطفو على صحو الربا وتدلج

فهذه الأبيات وغيرها ساهمت في خلق جمالية تجذب القارئ وتعيده الى الأبيات السابقة للبحث عن الدليل الذي يدله على المحذوف، وهذا من شأنه أن يزيد من تماسك أجزاء النص الشعري و انسجام دلالاتها .

ومن الحذف الاسمي أيضاً حذف الخبر ، وحذفه في الكلام أكثر من المبتدأ "ووجه ذلك أن المبتدأ طريق إلى معرفة الخبر ، فإذا كان الخبر محذوفاً، ففي الكلام ما يدل عليه وهو المبتدأ "[5] .

([1]) الديوان ، ج١ ، ص ٣٦٠ .
([2]) نفسه، ص٣٦٠.
([3]) نفسه ، ص ٤٧٣.
([4]) نفسه ، ص ٤٧٣.
[5] الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الاعجاز ،العلوي ،ج٢ ،ص٦٤.

وحذف الخبر أحسن لتعدد أشكاله يقول ابن الأثير " أما حذف المبتدأ فلا يكون إلا مفرداً ، والأحسن هو حذف الخبر لأن منه ما يأتي جملة..."[1]

وحذف الخبر على شكلين : وجوباً وجوازاً ، ومواضع حذفه وجوبا هي ، أن يقع المبتدأ بعد لولا ، و أن يكون المبتدأ نصاً صريحاً في القسم ، و أن يقع بعد المبتدأ واو هي نص في المعية ، وأن يكون المبتدأ مصدراً وبعده حال سدت مسد الخبر ، وهي لا تصلح أن تكون خبراً[2] .

وما وقع عدا ذلك فالخبر يحذف جوازاً ، كأن تقول: من عندك؟ فيقال لك : محمد، والتقدير : محمد عندي ... إلخ .

ومن حذف الخبر في شعر البردوني قوله [3] :

لولا خداع ثيابهم كسدو بأسواق الحمير

فحذف الخبر في البيت بعد لولا والتقدير : لولا خداع ثيابهم موجود أو كائن ...

ومنه أيضاً قوله[4] :

آه لا خمرٌ ولا حبٌّ متى كان و أينا؟

وقوله [5]:

لا حُرَّ في الدنيا ولا حرية إن التحرر خدعة الانسان

فحذف الخبر في البيتين ، والتقدير : (لا خمر موجود) و (لا حب موجود) ، و (لا حرَّ موجود) و (لا حرية موجودة) ، و هذه الشواهد وغيرها كثير لا يسع المقام ذكرها تبين

[1] المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ، ابن الأثير ، ج٢، ص ٢٥٦.
[2] ينظر : همع الهوامع ، السيوطي ، ج١، ص٣٣٦ - ٣٣٨
[3] الديوان ، ج١ ، ص٢٣٢ .
[4] نفسه، ص ١٠٢
[5] نفسه ، ص ٢٢٥

الإسهام الفعال للحذف في ترابط أجزاء النص وشد الأبيات الى بعضها البعض ، وذلك يدخل في إيجاز الكلام واختصاره ، و هذا يزيد من تماسك النص ، و حذفه أوقع في نفس المتلقي وأشد جذباً من ذكره .

ومن الحذف الاسمي أيضاً حذف الفاعل، وذكر النحاة أن الفاعل يحذف في مواضع منها إذا بني الفعل للمجهول كأن نقول: ضُرب زيد ، و إذا ذُكر المصدر بدون الفاعل كقوله تعالى:"أو إطعامٌ في يومٍ ذي مسغبة. يتيماً ذا مقربة"[1] ، وإذا اتصل بالفعل واو الجماعة أو ياء المخاطبة...الخ ، وفي التعجب القياسي كقوله تعالى :" أسمع بهم وأبصر"[2]، وأبصر"[2]، وكذلك في الاستثناء المفرغ كأن نقول ما حضر إلا علي[3] .

وقد وقع حذف الفاعل في قصائد البردوني في مواضع كثيرة منها قوله في قصيدة (أحزان .. وإصرار) [4]:

ها هنا بعض النجوم انطفأت كي تزيد الأنجم الأخرى اشتعال

تفقد الأشجار من أغصانها ثم تزداد اخضراراً واخضلال

إذ حذف الشاعر الفاعل (النجوم) من عجز البيت الأول لوجود دليل سابق في صدره وهو لفظ النجوم ، ولتفادي التكرار، والأصل(كي تزيد النجومُ الأنجمَ الأخرى اشتعال) ، و حذف الفاعل من عجز البيت الثاني (الأشجار) للسبب ذاته، والتقدير(ثم تزداد الاشجار اخضراراً واخضلال) فعمل هذا الحذف على ربط أجزاء البيت لتخرج الصورة متماسكة دون الحاجة الى التكرار الزائد .

---

[1] البلد : آية ١٤ -١٥

[2] مريم : آية ٣٨

[3] ينظر : الأشباه والنظائر ، السيوطي ، مج١ ، ص ٩٨ ، و ينظر : في نحو اللغة وتراكيبها(دراسات وآراء في ضوء علم اللغة العام) ، أحمد خليل عمايرة، عالم المعرفة ، جدة، ط١ ، ١٩٨٤ ، ص١٤٠ .

[4] الديوان ، ج١ ، ص ٦٣٩ .

ومنه أيضاً قوله في قصيدة (من منفى إلى منفى) [1]:

بلادي في كهوف المو ت لا تفنى ولا تشفى

تنقر في القبور الخر سِ عن ميلادها الأصفى

فحذف الفاعل (بلادي) من صدر البيت الثاني لوجود دليل سابق له في البيت الأول ، ولعدم الحاجة الى تكراره ، والتقدير(تنقر بلادي في القبور الخرس...)

و قوله في القصيدة ذاتها :

بلادي في ديار الغيـ ـرِ أو في دارها لهفى

وحتـى في أراضيهـا تقاسي غربة المنفى

إذ حذف الفاعل (بلادي) من عجز البيت الثاني لدلالة وجوده في صدر البيت الأول والأصل (تقاسي بلادي غربة المنفى) . فعمل الحذف على شد أجزاء النص ليس في البيت الواحد و إنما بين أبيات القصيدة عبر الفضاءات التي يخلقها الحذف والتي توجب على المتلقي إعمال الذهن لفك شفرتها بالعودة الى الوراء واكتشاف الألفاظ التي تملأ هذه الفضاءات ، وهذا ما يمنح النص صفة التماسك اللفظي والدلالي . ومن ذلك قوله[2] :

طائر عشه الوجود وقلب ملهم عاشق وروح نبيلة

ركب الله في طبيعته الفنّ وفي فكره طموح الفضيلة

ينشر اللحن في الوجود ويطوي بين أضلاعه الجراح الدخيلة

فالفاعل في قوله (ينشر الحن) و (يطوي بين أضلاعه الجراح) محذوف، ولو جاء البيت وحده لجهله المتلقي و تكلف في معرفته واستحال في تأويله ، ولكن مجيء الأبيات

---

[1] الديوان ، ج١ ، ص ٥٥٨ .
[2] نفسه ، ص ٩٣

السابقة أسدلت الستار أمام المتلقي وكشفت المحذوف ، فبعودة القارئ للبيت الأول فإنه يفك الشيفرة ويملأ الفراغ الذي أحدثه الحذف ، وهو لفظ (طائر) الموجود في صدر البيت الأول ، وهذا يمنح النص اتساقاً بيت الأبيات ويجمع أطراف القصيدة الى بعضها البعض، فضلاً عن الجمالية التي يخلقها الإيجاز الذي ينقل الصورة الكاملة التي أرادها الشاعر دون الحاجة الى التكرار غير المراد الذي يصيب جمالية النص .

ومن الحذف الاسمي أيضاً حذف المضاف إليه ، و كذلك حذف المفعول به وغيرها من الأسماء ، وهذا الحذف يمنح النص تماسكاً ، ويضم أجزائه عبر العلائق التي يخلقها في فضاءاته والتي توجب على المتلقي معرفتها بالعودة الى سابق و معرفة الدليل الي يساعده على تهيئة الصورة ومعرفة الفكرة أو الغرض العام للقصيدة .

وقد ورد هذا الحذف في شعر البردوني بوفرة ، ومن ذلك قول البردوني[1] :

حسناء تطرح حسنها للمترفين وللأجير

فجمالها مثل الطبيـ ـعة للنبيل وللحقير

في مشيها رقصُ الحسان وخِفَّة الطفل الغرير

فقد حذف المضاف اليه (الحسناء) من صدر البيت الثاني، والأصل (فجمال الحسناء مثل الطبيعة...) ، وكذلك حذف من صدر وعجز البيت الثالث ، والتقدير(في مشية الحسناء رقصُ الحسان وفي مشية الحسناء خفة الطفل الغرير)، والذي دل على المحذوف موجود في صدر البيت الأول (حسناء) ، وهذا الحذف ساعد في ضم ألأبيات الى بعضها البعض ، دون الحاجة الى تكرار لفظ الحسناء في كل مرة ، لأن ذلك يذهب جماليتها ، ويفقد تشويق المتلقي في النص ويجعل من ذكرها مجرد حشو داخل النص .

[1] الديوان ، ج١، ص٢٣٣ .

ومنه قوله [1]:

وحدي هنا في الليل ترتجف المنى حولي ويرتعش الجوى الخفاق

وهنا وراء الكوخ بستان ذوت أغصانه وتهاوت الأوراق

فحذف المضاف اليه (البستان) من عجز البيت الثاني لوجود دليل سابق في صدر البيت هو لفظ (البستان) والتقدير : (ذوت أغصان البستان) .

ومن حذف المفعول به قوله [2]:

و أحاور الحسناء في صمتي فيدنيها حيائي

فأظنها حولي رحيـ ـقاً في كؤوس من نضار

فحذف المفعول به من صدر البيت الثاني وهو لفظ (الحسناء) لوجود ما يدل عليه في صدر البيت الاول ، والأصل(فأظن الحسناء حولي...) .

وقوله في قصيدة (روح شاعر)[3] :

صافحتك القلوب قبل النواظر واستطارت الى لقاك الخواطر

إذ حذف المفعول به من صدر البيت والتقدير (صافحت القلوب الشاعرَ قبل النواظر...).

ويمكن القول بأن الحذف الاسمي في هذه الشواهد وغيرها كثير ساهمت في خلق جمالية تجذب القارئ للبحث عن الدليل الذي يدلّه على المحذوف، وهذا من شأنه أن يزيد من ترابط أجزاء النص وضم بعضها الى البعض ليبدو لحمة واحدة متماسكة ، ويسهم في خلق نسيج النص عبر الروابط الممتدة بين عناصر للنص والتي تعمل على التئامه بشكل منتظم وبصورة متتابعة .

---

[1] الديوان ، ج ١ ،ص١٤٣ .
[2] نفسه ، ص ٢١٢ – ٢١٣ .
[3] نفسه ، ص١٠٤ .

المبحث الثاني

الحذف الفعلي

يعد الحذف الفعلي واحداً من اهم مباحث الحذف وأوسعها وأكثرها مساهمة في ضم عناصر النص وتماسك أجزائه . فالفعل ركن رئيسي في الجملة الفعلية وقائمة عليه ، ويقصد بالحذف الفعلي " الحذف داخل المركب الفعلي مثال ذلك : (هل كنت تسبح ؟ – نعم . فعلت) "[١] . وحذف الفعل له صور متعددة فقد يحذف منفرداً أو مع مضمره أو مع منصوبه ، وحذفه منفرداً جائز لوجود قرينة مثل: زيد. لمن قال من قام ؟ والتقدير : قام زيد[٢] . وكذلك يحذف مع العطف كقولك قام زيد وعمرو وخالد أي قام زيد وقام عمرو وقام خالد[٣] . وكذلك يحذف الفعل الناقص (كان) قبل لام الجمود . ومن حالات حذفه وجوباً إذا وقع بعد ادوات الشرط وفسره عامل بعده ، فالاسم المرفوع بعد الادوات (إذا ، لو ، من ، متى ، اينما) يعرب فاعلاً لفعل محذوف وجوباً يفسره الفعل المذكور [٤] . أما حذف الفعل مع الفاعل فيحتاج إلى قرينة ومنه قوله تعإلى : " قالوا خيراً "[٥] والتقدير : أنزل ربنا خيراً[٦].

ومن حذفهما مع العطف رأيت زيداً وعمراً اي : رأيت زيداً ورأيت عمراً [٧] . وأيضاً يحذف الفعل مع فاعله ومفعوله بعد أدوات الشرط (إذا ، لو ، من ، متى ، اينما) إذا فسّر عامل بعده . كقوله تعإلى : " وإن أحد من المشركين استجارك "[٨] . كما تحذف كان مع اسمها جوازاً بعد (إن ، لو) الشرطيتين .

---

(١) لسانيات النص ، محمد خطابي ، ص ٢٢ .
(٢) ينظر : بناء الجملة العربية ، محمد حماسة عبداللطيف ، دار الشروق ،ط١ ، ١٩٩٦ ، ص ٢٠٨ .
(٣) نفسه : ص ٢٠٨ .
(٤) ينظر : الخصائص ، ج٢ ، ص ٢٥٨ .
(٥) سورة النحل ، ٣٠ .
(٦) شرح شذور الذهب ، ٢٨٤ .
(٧) الكتاب ، ج١ ، ص ١٢٩- ١٣٠ .
(٨) سورة التوبة ، ٦ ، وينظر شرح ابن عقيل ، ٤٧٤.

وشعر عبدالله البردوني حافل بنماذج الحذف الفعلي فجاء حذف الفعل في ديوان البردوني بالمنزلة الأولى لكثرة ورود الجمل الفعلية بشكل عام في قصائده .

ومن بين الشواهد التي تدل على حذف الفعل قول البردوني[١] :

وارتدى جلداً (معينيـ ـاً) وجلباباً منصّف

فقد حذف الفعل (ارتدى) من عجز البيت والتقدير (وارتدى جلباباً) لوجود قرينة في صدر البيت تدل على المحذوف وهي (ارتدى جلداً) وحذف الفعل ساهم في إيجاز الجملة وذكره غير واجب فساهم الحذف هنا في ربط صدر البيت مع عجزه ارتباطاً منظماً.

ومن ذلك ايضاً قول البردوني : في قصيدة (أبو تمام وعروبة اليوم): [٢]

ماذا فعلنا؟ غضبنا كالرجال ولم نصدُق.. وقد صدق التنجيم والكتب

فحذف الفعل (صدق) بعد حرف العطف في عجز البيت واكتفى بالفعل السابق له وذكره كقرينة دالة على الفعل المحذوف والتقدير : (صدق التنجيم وصدقت الكتب)

ومن القصيدة نفسها قوله : [٣]

عروبة اليوم أخرى لا ينم على وجودها اسم ولا لون ولا لقب

فحذف الفعل المضارع في موضعين في عجز البيت بعد (لا) النافية والتقدير : ولا ينم فعل ولا ينم لقب . وحذفه للفعل جائز لوجود دليل على المحذوف في صدر البيت وهو الفعل (ينم) .

وفي قصيدة (عازف الصمت) يقول البردوني : [٤]

---

(١) الديوان ، ج١ ، ص ٧٧٠ .
(٢) نفسه ، ص ٥٩٦.
(٣) نفسه ، ص ٥٩٦.
(٤) نفسه ، ص ٣٧٨- ٣٧٩ .

وتشتم فوق احمرار التراب صدى غائما من أغاني السيوف

وتلمح فوق امتداد الدروب سياط الخطايا تسوق الزحوف

ومقبرةً يظمأ الميتون عليها ويحسون وعداً خلوف

ومجتمعاً حشرياً يحن على غير شيء حنين الالوف

فحذف الفعل المضارع في بداية البيتين الثالث والرابع لوجود دليل سابق لهما في بداية البيت الثاني . كما أن مجيء كل من (مقبرة) و (مجتمع) منصوبين دليل على وجود محذوف نصبهما وهذا المحذوف لابد من دليل عليه لذلك منح حذف الفعل فيهما تماسكاً مع الأبيات السابقة وكان التقدير هو (وتلمح مقبرة...) و (تلمح مجتمعاً...) ومن جهة أخرى منحهما تماسكاً في النص، إذ ان الفعل المذكور (تلمح) معطوف على الأبيات السابقة له ، فخلق الحذف جواً من التماسك بين الأبيات الشعرية . إذ لا داعي لإيرادهما في البيتين التاليين للفعل المذكور، إذ أن ذكرهما يشعر بالتكلف وعدم المقبولية. فالحذف ساعد في مد جسور بين المحذوف وما يسبقه .

وهذا ما يجعل الحذف عملية مركبة مستمرة تشغل عقل المتلقي في ملء الفجوات بما يتناسب مع ما يسبق المحذوف وما يليه كي يخرج النص مسبوقاً لا يزيفه حشو ولا تعتريه شوائب الذكر .

وفي حديث البردوني عن مرارة السياسة وسوء الساسة في البلاد في قصيدة (الغزو من الداخل) يقول : [1]

غزاة لا أشاهدهم وسيف الغزو في صدري

فقد يأتون تبغاً في سجائر لونها تغري

([1]) الديوان ، ج١ ، ص ٦٥٠ .

وفي صدقات وحشي يؤنسن وجهه الصخري

وفي أهداب أنثى ، في مناديل الهوى القهري

وفي سروال أستاذ وتحت عمامة المقري

وفي أقراص منع الحمْـ ـلِ في أنبوبة الحبرِ

وفي حرية الغثيا نِ في عبثية العمر

وفي عود احتلال الأمـ ـسِ في تشكيلة العصر

وفي قنينة (الوسكي) وفي قارورة العطر

ويستخفون في جلدي وينسلون من شعري

فحذف الفعل في النص ثلاث عشرة مرة في سبعة أبيات فالمحذوف (يأتون) من هذه الجمل دلت عليه قرينة في البيت الثاني وهو الفعل المضارع (يأتون) في قوله (فقد يأتون تبغاً...) وهو يتحدث عن غزاة البلد الذين هم من أبنائه، فالتكرار للفعل غير مراد في كل الأبيات التالية ، وإنما اكتفى بذكره مرة في البيت الثاني الذي سبق جميع الأفعال المحذوفة فكان هو الدليل عليها جميعاً فلو ذكر المحذوف في جميع مواضع الحذف لأصبح الكلام نظماً بدون بيان ولأفسد التكرار المقيت فصاحته ولعيب على الشاعر هذا التكرار من المتلقي قبل الناقد.

وهذا دليل على أن الحذف ركن أساسي في تماسك النص الشعري ويغنى عن الذكر عدمه ، وعن الإكثار إيجازه ، وعن الحشد تكثيفه. ولذلك ربط الشاعر بواسطة الحذف أجزاء البيت الواحد من جهة وربط البيت مع الأبيات اللاحقة والسابقة من جهة اخرى . حتى يخرج النص متماسكاً لا يتفكك وكلاً لا يتجزأ . عن طريق وضع تلك الشفرات بين الكلمات والجمل ليقوم المتلقي بعملية فك تلك الشفرات عبر البحث في فضاءات النص عن الدليل

أوالقرينة التي تدلّه على المحذوف لتساعده في سدّ ثغرات النص باللفظ الموازي للقصيدة وأبياتها .

فكان التقدير في الأبيات : (يأتون في صدقات وحشي ، يأتون في أهداب أنثى....) إلى آخر الجمل محذوفة الفعل (ياتون) . لذا كان الحذف أشبه بسلسلة متراصة مترابطة الحلقات محكمة الاتصال ليصبح النص متسقاً فيما بين أبياته .

ومن الحذف الفعلي أيضاً قول البردوني : [1]

أو يذوي روض حمائمها وحنان الضمة والرضعة

فحذف الفعل من عجز البيت واكتفى بذكر الفاعل والتقدير (ويذوي حنان الرضعة) كما حذف الفعل مع الفاعل المضاف من آخر البيت واكتفى بذكر المضاف إليه والتقدير(يذوي حنان الرضعة) وفي موضع اخر يقول البردوني في قصيدة (الهدهد السادس) في حواره مع الهدهد يسأله عن حال سبأ . فيجيبه : [2]

سقط المتاجر ، والتجا رة والمضحي والضحية

حتى البقاع هربن من أسمائهن (الحميرية)

فحذف الفعل ثلاث مرات وأبقى على الفاعل لوجود دليل سابق يدل على المحذوف وهو الفعل (سقط) والتقدير : (سقطت التجارة) و (سقط المضحي) و (سقطت الضحية) وما يؤكد ذلك هو الحالة التي نقلها الهدهد عن حالة البؤس واليأس التي تعيشها صنعاء في الداخل والخارج في قوله : [3]

يا هدهد اليوم الحمو لة فوق طاقتك القوية

([1]) الديوان ، ج ٢ ، ص ١٦٧٦.
([2]) نفسه ، ج١ ، ص ٦٧٦ .
([3]) نفسه ، ص ٦٧٦.

هذي حقائبك الكبا ر تنم عن خبث الطوية

وقوله : [1]

ومسافرون بلا ودا ع واصلون بلا تحية

ومن الحذف الفعلي ايضاً قول البردوني : [2]

كانت لميس تصيح وا ولدي وابن الشريف يصيح وا صنوي

والتقدير (وكان ابن الشريف...) فحذف الفعل(كان) الناقص واكتفى بذكر معموليها (اسمها وخبرها) ، ومثله قوله : [3]

كانت بلا نار بنادقنا ومدافع (ابن الهمشلي) تدوي

فحذف الفعل (كان) من عجز البيت بإيراد (اسمها وخبرها) والتقدير (كانت مدافع..) ودل على المحذوف سابق له هو الفعل الناقص (كانت) فكان الحذف عملية إيجاز وترابط بين الجملتين وكان الحذف افضل من الذكر لوجود دليل سابق مذكور .

---

(1) الديوان ، ج١ ، ص ٦٧٦.
(2) نفسه ، ج ٢ ، ص ١٠٢٥ .
(3) نفسه ، ص ١٠٢٧ .

المبحث الثالث

الحذف الحرفي

يحذف الحرف كما يحذف الاسم والفعل قياسياً أو اعتباطياً فالحروف في الجملة قائمة على اختصار الكلام في الأصل فإذا ما حُذفت الحروف يكون هناك اختصار للمختصر ، ولذا قد تحذف الحروف أحياناً كما تزاد أحياناً أخرى. [١]

ومن حذف الحرف ،حذف (يا) النداء ، وحرف العطف، وقد، وما النافية ، وفاء الجواب ...إلخ .

وحذف الحرف وإن كان أقل وروداً إلّا أنه يسهم في إيجاز الكلام والحفاظ على وزن القصيدة وقافيتها ووزنها وعدد تفعيلاتها من قبيل ضرورة الشعر ، ويزيد من فعالية المتلقي في الحفاظ على العناصر المحذوفة في الذاكرة مما يؤدي إلى استمرارية التلقي أثناء القراءة، والقيام بالعمل الذهني في تأويل أو معرفة العنصر المحذوف من خلال البحث عن الدليل المناسب لملئ فجوات النص .

وحذف (يا) النداء وارد كثيراً في اللغة العربية ، كقوله تعإلى: " يوسف أعرض عن هذا"[٢] . أي : يا يوسف . يقول سيبويه عن حذف (يا) النداء "... حذفوا الفعل لكثرة استعمالهم هذا في الكلام وصار بدلاً من اللفظ بالفعل ، كأنه قال: يا أريد عبادة الله... ، وقول العرب: يا إياك أعني، فحذفوا الفعل وصارت (يا) بدلاً منها" [٣] ، إذ انّ (يا) النداء نائبة عن فعل محذوف تقديره : أعني أو أريد ، ويذكر السيوطي أن النداء "هو طلب الإقبال بحرف نائب مناب أدعو لفظاً وتقديراً" [٤] .

---

(١) ينظر : الخصائص ، ابن جني ،ج٢ ، ص ٢٧٣- ٢٨٥ .
(٢) سورة يوسف ، ايه : ٢٩
(٣) الكتاب ، سيبويه ، ج١ ، ص ٢٩١ .
(٤) شرح عقود الجمان في المعاني والبيان ، جلال الدين عبدالرحمن بن ابو بكر السيوطي ، تحقيق : ابراهيم محمد الحمداني و امين الحبار ، دار الكتب العلمية ، بيروت ،ط١ ، ٢٠١١ ، ص ١٤٨ .

وقد ورد حذف (يا) النداء في مواضع عدّة من شعر عبدالله البردوني ، وغالباً ما يكون المنادى (صنعاء) ومن ذلك قوله : [1]

صنعاء ماذا تشتهين أتهدئين لكي تموري

فحذف (يا) النداء من صدر البيت الشعري واكتفى بذكر المنادى (صنعاء) والتقدير: (يا صنعاء ماذا تشتهين).

ومنه قول البردوني :[2]

بلقيس يا أمَّ الحضارة أشرقي من شرفة الأمس البعيد وكبّري

واستعرضي زمر الأشعة واسبحي فيها بناظرك الكحيل الأحور

مولاتي الحسنا أطلي وانظري من زهوة الأجيال ما لم تنظري

فحذف الشاعر حرف النداء(يا) من البيت الأول والثالث واكتفى بذكر المنادى والتقدير: (يا بلقيس...) و (يا مولاتي...) ، وهذا الحذف جاء لمراعاة الجملة ومراعاة استمرار الوزن الشعري وتفعيلات البحر الكامل المتواترة في القصيدة ، فضلاً عن أن الحذف أسهم في إيجاز البيت وترابط أجزائه والتحامه بالبيت السابق واللاحق ، فالبيت الثاني معطوف بالواو على الفعل (أشرقي) السابق له وفيه ضمير يعود على المنادى (بلقيس) ، كما أن المنادى في البيت الثالث مرادف للمنادى (بلقيس) في البيت الأول فأسهم الحذف في الربط، والتكرار في لملمة الأبيات ورصفها وتماسكها مع بعضها البعض ، وهكذا استمرت سلسلة الأبيات المتتابعة والمتلاحمة الأجزاء إلى نهاية القصيدة .

([1]) الديوان ، ج١ ، ص ٥٦٣ .
([2]) نفسه ، ص ٧٩ .

ومن الحذف الحرفي لـ(يا) النداء قول البردوني :[١]

جارتي ما أضيق الدنيا إذا لم تشقَّ النفس بالنفس زوايا

إذ حذف حرف النداء (يا) من صدر البيت الشعري والتقدير (يا جارتي) واكتفى بذكر المنادى ، ومنه أيضاً قوله :[٢]

قيثارتي إنني ابن الشعر أنجبني للخلد للعبقريات الفتيَّات

فوظف الشاعر المنادى في صدر البيت واكتفى بها عن ذكر حرف النداء(يا) ونادى القيثارة من دون استخدامها .

وفي قصيدة (شعري) يستعمل البردوني سلوب الحذف الحرفي في بداية المقطع الثالث والرابع من القصيدة ، فيقول في بداية القطع الثالث : [٣]

شعري و أنت الفن أنت رحيقه شفتاك كأس واللحون مدام

ويقول في بداية المقطع الرابع :[٤]

شعري تبنّاك الخلود فأنت في ربواته الأنغام والنغّام

إذ حذف حرف (يا) النداء منهما ودلّ عليه بقوله (يا شعري) في صدر البيت الأول من المقطع الثاني ، وابتدأ المقطعين التاليين بقوله (شعري) دون ذكر (يا) النداء فيها واالتقدير فيهما (يا شعري) .

---

(١) الديوان ، ج١ ، ص ٨٤
(٢) نفسه ، ص ١٠٠ .
(٣) نفسه ، ص ١٤٨ .
(٤) نفسه ، ص ١٤٨ .

ومن الحذف الحرفي أيضاً قوله في قصيدته (بشرى النبوءة) : [1]

(طه) إذا ثار إنشادي فإنّ أبي (حسان) أخباره في الشعر أخباري

أي (يا طه) فحذف (يا) النداء واكتفى بذكر المنادى (طه) والتقدير (يا طه)

وقوله أيضاً :[2]

(طه) إليك صلاة الشعر ترفعها روحي وتعزفها أوتار قيثار

أي (يا طه) .

فحذف حرف النداء (يا) في البيتين من صدرهما وذكر النادى ، وهذا يسهم في زيادة سبك النص وتماسكه وتلائم أجزائه واتساق ألفاظه مع بعضها البعض . فضلاً عن جعل البيتين لحمة واحدة عبر عملية القراءة المتتابعة والمتسلسلة التي تشدّ انتباه القارئ وتدفعه إلى الرجوع إلى سابق لملئ الفجوات بالدليل المذكور سابقاً في قوله :[3]

يا (أحمد النور) عفواً إن ثأرت ففي صدري جحيم تشظت بين أشعاري

فجملة (يا أحمد النور...) دلّت على المحذوف الكامن في النصوص اللاحقة وعملت على إعادة الجمل اللاحقة عليها لشدّ الأواصر الرابطة بينها ، وزيادة تماسك النصّ إلى آخر القصيدة .

ونجد مثل هذا الحذف في قصيدة البردوني (أبو تمام وعروبة اليوم) إذ يقول :[4]

(حبيب) وافيت من صنعاء يحملني نسرٌ وخلف ضلوعي يلهث العرب

ماذا أحدث عن صنعاء يا أبتي؟ مليحة عاشقاها السلُّ والجربُ

---

(1) الديوان ، ج١ ، ص ٣٣٧ .
(2) نفسه ، ص ٣٣٧ .
(3) نفسه ، ص ٣٣٦ .
(4) نفسه ، ص ٥٩٧ .

ويقول:[1]

(حبيب) تسأل عن حالي وكيف أنا شبابة في شفاه الريح تنتحب

وكذا قوله : [2]

(حبيب) هذا صداك اليوم أنشده لكن لماذا ترى وجهي وتكتئب؟

ماذا؟ أتعجب من شيبي على صغري إنّي ولدت عجوزاً كيف تعتجب؟

وفي مقطع آخر يقول :[3]

(حبيب) ما زال في عينيك أسئلة تبدو وتنسى حكاياها فتنتقب

وما تزال بحلقي ألف مبكية من رهبة البوح تستحيي وتضطرب

يستخدم الشاعر الأسم المنادى (حبيب) في أربعة مواضع وكل موضع منها يوجد في مقطع من القصيدة ، وحذف منها حرف النداء (يا) واكتفى بذكر المنادى إيجازاً للبيت ، ومراعاةً للوزن الشعري وتفعيلات بحر البسيط المتتالة ، فضلاً عن إسهامه في تماسك النص الشعري ، إذ أن المحذوف دلّ عليه دليل سابق في قوله :[4]

ماذا جرى يا أبا تمام تسألني عفواً سأروي ولا تسأل: وما السبب ؟

فذِكْر حرف النداء مع المنادى قرينة تدل على المحذوف مع المنادى اللاحق له ولا ضرورة من ذكره ، فلو ذكره في كلّ مرّة لكان وجوده بلا فائدة ولَغلب الإكثار على الإيجاز ، والحشو على عدم الذكر ، ولكان في ذكره ملل للسامع وتكلّف عند القارئ ، وزيادة بلا فائدة

---

(1) الديوان ، ج١ ، ص ٥٩٨ .
(2) نفسه، ص ٥٩٩ .
(3) نفسه ، ص ٦٠٠ .
(4) نفسه ، ص ٥٩٥ .

لوجود دليل سابق على المحذوف والتقدير في جميعها (يا حبيب) فاكتفى بذكر المنادى وحذف حرف النداء. وعَوْدُ المحذوف على سابق توحي بالتماسك وشدة رصف ونسج الأطراف حتى يكون لحمة تجعل من النصّ كلاً لا يتجزأ ، ولذلك أسهم الحذف في تماسك القصيدة في كافة مقاطعها دونما تكلّف أوخلل وإنما جاء الاتساق على وتيرة واحدة متتابعة بانتظام ودقة اختيار الشاعر مواضع الذكر من الحذف .

ومن الحذف الحرفي حذف حرف العطف وقد وظف البردوني حذف حرف العطف في مواضع عديدة من شعره وأكثرها حذفاً هي (الواو) العاطفة ، وحذفها ليس اعتباطيّاً ، وإنّما تحذف " لقصد البلاغة ؛ فإنَّ في إثباتها ما يقتضي تغاير المتعاطفين ، فإذا حذفت أشعر بأنّ الكلّ كالواحد. كقوله تعإلى :" ياأيها الذين آمنوا لا تتخذو بطانة من دونكم لا يألونكم خبالاً ودّوا ما عنتّم قد بدت البغضاء من أفواههم وما تخفي صدورهم اكبر"[١] تقديره: ولا يألونكم خبالاً "[٢]، أي انّ حذف الواو يسهم في اتّساق النص وترابط المتعاطفين مع بعضهما ، وتماسك الكلمات والجمل ، فحذف الحرف في المواطن المستحسنة أبلغ من ذكره ، وأكثر إسهاماً في جمع الكلمات أو الجمل مع بعضها ، حتى يبدو النص مع حذفه لحمة واحدة وكلٌّ لا يحتمل التفكك .

ومن مواطن حذف الواو العاطفة في شعر عبدالله البردوني قوله في المقطع الأول من قصيدة (الأميرة وتحولات مرايا العشق) : [٣]

كما ترين حوّلي لوني ، فمي ، عمري الوجيع

إليك يا أميرتي قلبي يؤجج الصقيع

ولتجعلي عشب دمي بعض شوارب الربيع

---

(١) سورة ال عمران : ايه ١١٨ .
(٢) البرهان في علوم القران ، الزكشي ، ج٣ ، ص ٢٨٠ .
(٣) الديوان ، ج١ ، ص ٧٥٥ .

ولتغزليني للرّبا جدائلاً من النّجيع

مدائناً تعدو إلى أبواب عالم مريع

حكايةً قاتية على مراتع القطيع

خطورةً سريّةً قبل حدوثها تشيع

قصيدةً بلا فم جنسيةً بلا ضجيع

محبّةً فضيحةً إدانةً بلا شفيع

عنقودَ طلٍّ في جنيـ ـن كلّ نبتة يضيع

إذ يوضح صورة التحول التي يخاطب بها الأسيرة من أول البيت بأن تصوغه وتجعله كما تشاء فيدعوها إلى تحويل اللون والشكل حتى العمر، وتغزل منه جدائل للربيع، ومدائناً وحكاية وغيرها من الصفات والاستعارات التي جسدها في نفسه .

والملاحظ في هذا المقطع أنه حذف حرف العطف (الواو) في معظم أبياته ، ففي البيت الأول حذف (الواو) عن عجزه من (فمي) و (عمري) والتقدير(وفمي وعمري الوجيع). وفي البيت الخامس وما بعده حذف حرف الواو من صدر الأبيات وجاءت معطوفة على جدائلاً والتقدير بالتتابع (ومدائناً ، وحكاية ، وخطورة ، وقصيدة ، وجنسية ، ومحبة ، وفضيحة ، وادانة ، وعنقود طل) فحذف الواو في الأبيات زاد من اتساق النص وتماسكه كون الحذف من المجاز الذي يسهم في ربط أجزاء النص ، وحذف الواو هنا من ذكرها أولى وللبلاغة أقرب ولضم الكلمات والجمل والأبيات إلى بعضها أنسب ولسبكها أقوى .

كما جاء الحذف متسلسلاً مع استمرارية انتقال الشاعر في عرض الصور المتتالية فحذف حرف العطف أسهم في ترابط النص تزامناً مع ترابط الصور في ذهن المتلقي .

وبالانتقال إلى المقطع الثاني نجد أن حذف حرف العطف بقي مستمراً بتتابع في الأبيات بل زادت مواضع حذف الحرف ، إذ يقول : [1]

ما شئت مولاتي أرى ما تأمرين أستطيع

فلتبدعيني ، صيحة ولادة ، موتاً فظيع

بدءاً بلا بداية نبوة ، بلا تبيع...

سيفاً له ، ألفا يد مقارعا ، بلا قريع

إلى نهاية القصيدة التي نلاحظ فيها ان حذف في العطف واكب انتقال الشاعر من صورة إلى اخرى بتتابع واستمرارية وكان التقدير في هذه الأبيات (وولادة ، وموتاً ، وبدءاً ، ونبوة...الخ) واسهم حذف الحرف هنا في استمرارية النص وترابط اللواحق بالسوابق ترابطاً منتظماً وهذا الحذف زاد من بلاغة النص فلو ذكر حرف العطف في جميع المواضع التي حذف منها لاصبح النص متكلفا غير بليغ وجمله عبارة عن حشو ممل، فالإيجاز اصل في بلاغة العرب .

وليزيد البردوني من تماسك النص الماضي ويجعل ترابطه مستمراً في أجزاء القصيدة كلها نلحظ انه قد كرر البيت الأول من القصيدة وجعله آخر بيت في القصيدة وأبقى حذف الحرف كما هو في البيت السابق .

وهذا إنما يعني أن النص الشعري كلّ لا يتجزأ ووحدة واحدة يرتبط أولها بآخرها وآخرها بأولها وأسهم الحذف فيه إسهاماً كبيراً في اتساق النص الشعري ولملمة أجزائه وجمع أطرافه المتباعدة ليحقق بذلك هدف الحذف وهو الإيجاز وتحقيق بلاغة النص ككل .

([1]) الديوان ، ج ١ ، ص ٧٥٥- ٧٥٦ .

ومثل هذا الحذف وارد في كثير من نصوص البردوني الشعرية ، ومن ذلك قوله :[1]

حرية المقهى لنا ، عندكم لكل باب داخلي فكوك

والتقدير (وعندكم) فحذف الواو هنا جاء مع الظرف المكاني وساهم في ربط الجملتين (حرية المقهى) و (عندكم...) .

وقوله : [2]

والعاشقة (الروعى) طلعت فلقاً نيساني الطلعة

كاصيل الصيف ذراعاها عيناها ، قامتها الربعة

فاوقع الشاعر الحذف في قوله (عيناها) و (قامتها) والاصل عطفها على ذراعاها السابقة لها ، فحذف حرف العطف الواو من عجز البيت الثاني وكان التقدير : (وعيناها وقامتها ، الربعة) .

وقوله : [3]

اطعمتهم مني التي تسربوا اضعوا فمي ، خبزي ، بناني ، معرفتي

فحذف حرف العطف من العجز والتقدير (وخبزي ، وبناني ، ومعرفتي) ، وساهم هذا الحذف في ايراد النص بصورة متسلسلة متتابعة في الكلمات .

ومن حذف الحروف لابد من ذكر أن هناك حروفاً تحذف للضرورة الشعرية ولتناسق الوزن والقافية وخاصة في آخر البيت في القافية المصلقة من ذلك قول البردوني : [4]

وكان السوق سيّافا حصاناً ، من حلى كسرى

([1]) الديوان ، ج٢ ، ص ٩٨٧ .
([2]) نفسه ، ص ١٦٧٤-١٦٧٥ .
([3]) نفسه ، ص .
([4]) نفسه ، ص ٧٦١ .

وبحرا ، يمتطي مهراً ومهراً ، يمتطي الصحرا

وللأبواب أنفاس كسجن ، يطبخ الأسرى

فحذف الهمزة من آخر البيت الثاني من كلمة (الصحرا) ، وأصلها(الصحراء) لتزيد من الاتساق القافوي مع ما قبلها وما بعدها ، وكذلك قوله : [1]

أ صنعا إلى أين ..؟ أمضي أعود لأمضي ... كأني أؤدي وظيفة

فحذف همزة (صنعاء) في البيت الشعري ، ومنه ايضاً : [2]

أ صنعا ... ولكنْ متى تأنفين يقولون قد كنت يوما منيفة

وايضاً قوله : [3]

من ذا هنا ؟ (صنعا) بلا صنعا ، وجوه اجنبية

إذ حذف في هذه الابيات(الهمزة) والتقدير(صنعاء) .

ومن ذلك كله نجد أن الحذف الحرفي وإن كان أقل وروداً من حذف الاسم والفعل إلّا أنه يسهم في إيجاز الكلام والحفاظ على وزن القصيدة وقافيتها ووزنها وعدد تفعيلاتها، ويزيد من فعالية المتلقي في الحفاظ على العناصر المحذوفة في الذاكرة مما يؤدي إلى استمرارية التلقي أثناء القراءة، والقيام بإعمال الذهن في تأويل أو معرفة العنصر المحذوف من خلال البحث عن الدليل المناسب لملئ فجوات النص .

---

(1) الديوان ، ج١ ، ص ٦٥٨ .
(2) نفسه ، ص ٦٦٠ .
(3) نفسه ، ص ٦٧٦ .

المبحث الرابع

الحذف الجملي

تكمن أهمية الحذف الجملي في منح النص اتساقاً بغية الإيجاز وتماسكاً نصياً على المستوى السطحي للنص من شأنه أن يعمل الذهن في معرفته وتأويله ليناسب المقام الذي حذف من أجله .

ومن ذلك حذف جملة جواب الشرط ، فمعظم النحاة منعوا تقديم جواب الشرط على فعله وأداته إلا أنهم أجازوا حذف الجواب لان "لأداة الشرط –عند البصريين– صدر الكلام فلا يسبقها شيء من معمولات فعل الشرط ، ولا فعل الجواب غير معمول الجواب المرفوع وقال أكثر البصريين: ولا يجوز كذلك تقديم الجواب على الأداة لأنه ثانٍ ابدأ عن الأول ، متوقف عليه . فان تقدم شبه الجواب على الأداة، فهو دليل عليه وليس إياه. وإنما الجواب محذوف مدلول عليه بما قبله نحو : أنت ظالم إن فعلت، والتقدير: انت ظالم إن فعلت فانت ظالم"[1]

والشواهد الشعرية في نصوص عبد الله البردوني في ذلك كثيرة من ذلك قوله:[2]

ويل ويل الغرام من يقظة اللّـ ـبّ إذا اللّب بالفؤاد تناءى

فالشاعر حذف جملة جواب الشرط الواقعة بعد الأداة (إذا) ودل عليه دليل جواب الشرط، أو شبهه، المقدم على الأداة وفعل الشرط، أي أن التقدير(إذا اللّب بالفؤاد تنادى فويل ويل الغرام من يقظة اللب)

ومنه قوله:[3]

[1] الضرورة الشعرية ومفهومها لدى النحويين ، دراسة على ألفية ابن مالك ، ابن صالح الحندود،الجامعة الاسلامية ، المدينة المنورة،ص٤٨٦ .
[2] الديوان ، ج١، ص١٤٦.
[3] نفسه ، ص١٢٤

لا فراق وان تناهى بها البعـ ـد وقلبي وحبها في ضلوعي

والتقدير (وان تناهى بها البعد فهي لا تفارقني)

فحذف جواب الشرط وأبقى الأداة وفعل الشرط أوجز النص ومنحه تماسكاً. كما انه يفصح عن أهمية الجواب بذكر ما يوازيه قبل الأداة والفعل وهو قوله(لا فراق) التي توحي إلى جملة جواب الشرط المحذوفة ليؤكد المعنى المراد، فلو ذكره لما زاد البيت إلا حشواً وما أضاف إليه سوى ركاكة. فلم يجعل للفراق الجسدي أهمية فهي لم ولن تفارقه ما دام حبها مكنوناً خلف ضلوعه.

ومن ذلك أيضا قول البردوني:[1]

لا تلم قادتنا إن ظلموا ولُم الشعب الذي أعطى الزماما

كيف يرعى الغنم الذئب الذي ينهش اللحم ويمتص العظاما

فجعل البيت متسقاً يحيل آخره إلى أوله فيدعو الشاعر إلى دعم ظلم القادة لانهم كالذئاب التي تنهش اللحم وتمتص العظام جاء ذلك بصيغة التهكم كما أن صدر البيت الأول حقق الاتساق النصي بحذف جواب الشرط بعد (إن) الشرطية وفعل الشرط. واستهله بما يدل على المحذوف والتقدير إن ظلم قادتنا فلا تلمهم وإنما لُم الشعب الذي أوصلهم إلى هذه المناصب وملّكهم زمام الامور.

[1] الديوان ، ج١، ص٢٦٤.

وايضا قوله:[1]

اسأل الصمت على الجدران هل للهوى عهد لديه أو ذمام

ويكاد الصمت يروي حبنا قصة لو طاوع الصمت الكلام

فالشاعر يوجه المتلقي إلى محاورة الصمت الذي يسكن الجدران واستنطاقها في صورة استعارية يحيي من خلالها ويجسد الجدران فيجعلها تتكلم ثم يتبعه بقوله: إن الصمت يكاد أن يروي قصة الحب مع المحبوبة لو أنه يتكلم.

وقوله (لو طاوع الصمت الكلام) جملة شرطية تحتوي الأداة وفعل الشرط ولم يأت بالجواب لمراعاة الوزن، وهذا الحذف أدى إلى إيجاز الكلام الذي أسهم في ضم أجزاء البيت إلى بعضها البعض ومنح النص تماسكا لوجود شبه الجواب السابق للاداة والتقدير:لو طاوع الصمت الكلام لروى قصة حبنا، وهكذا يسهم حذف الجواب من الجملة الشرطية في خلق تعالقات تربط أطراف الجمل الشعرية يعيد اللاحق منها إلى السابق ليتسنى للقارى معرفة المحذوف ويطابق مع المقام ليحذف النص وحدة واحدة لا تنافر فيها ولا حشواً زائداً يتخللها.

ومن الشواهد الأخرى في حذف الجملة في نصوص البردوني حذف (إنّ واسمها) وإبقاء خبرها فقط ، وبالرغم من عدم وجود ما ينصّ على حذف الحرف الناسخ من معموليه أو أحدهما إلا أنه "قد يحذف الحرف الناسخ مع معموليه أو أحدهما ويظل ملحوظا تتجه إليه النية، كأنّه موجود ، وأكثر ما يكون الحذف في (إنَّ) المكسورة الهمزة والمشدودة النون ... وقد تحذف مع الخبر ويبقى الاسم، وقد تحذف وحدها ويبقى اسمها وخبرها ، وقد يحذف احدهما فقط ، وكل ذلك مع ملاحظة المحذوف، ولا يصح شيء مما سبق إلا إذا قامت

[1] الديوان ،ج ١، ص١٥٧.

قرينة تدل على المحذوف، مع عدم تأثر المعنى بالحذف، وهذه قاعدة لغوية عامة هي: (جواز حذف ما لا يتأثر المعنى بحذفه ، بشرط أن تقوم قرينة تدل عليه)"[1].

ومن شواهد البردوني الشعرية عل ذلك قوله:[2]

عن هدى عن منى بأن هواه سنوي ، وعن سمية فصلي

ففي عجز البيت حذف الشاعر (إنّ) واسمها فقط وأبقى خبرها بدليل سابق له وهو (إنَّ هواه) والتقدير: (وعن سمية إن هواه فصلي) أو(إنه فصلي)

وكذا الحال طبقاً مع حذف (ليت) واسمها وبقاء خبرها في قوله:[3]

يا بعد نصف الليل ليتك زورقي اخرس لماذا لا تقول: نياقي !

فحذف الشاعر ليت واسمها في عجز البيت ، ودلّ على المحذوف جملة (ليتك زورقي) الموجودة في صدره وأبقى على خبرها فقط والتقدير: ليتك نياقي ولم يكن الحذف هنا لمراعاة القافية فحسب إنما منع ورود التكرار في البيت الواحد لغير فائدة فلو تكرر لاستقبح البيت واستهجنته الأذن ، ولما كان الذكر فيه مستحباً لدى المتلقي ، ولذا أسهم الحذف هنا في سبك الجمل الشعرية في البيت وزاده جمالاً وقبولاً لدى المتلقي.

ومن الحذف الجملي في شعر البردوني هو حذف اسم كان وخبرها وبقاؤها من دونهما إذ لا يمنع ذلك مانع اذا وجد دليل حالي ، أومقامي سابق له .

من ذلك قوله:[4]

زعموني رفعت بند التحدي واتخذت القتال بالحرف صنعة

---

[1] النحو الوافي ، عباس حسن ، ج١،ص٦٤ .
[2] الديوان ، ج٢، ص١٣٩٣.
[3] نفسه ، ص١٢٤١.
[4] نفسه ،ج١، ص٦٦٣

فليكن... ولأمت ثلاثين موتاً كلما خضت ستة هاج تسعة

والتقدير في صدر البيت الثاني (فليكن ذلك صدقا أوصحيحاً أونحوه) وقد دل على المحذوف ما سبقه ، فالشاعر اتُّهِم بأنَّه تحدى الخصوم ، واتخذ من قلمه سلاحا لمواجهتهم، وأراد إثبات ذلك التحدي بقوله (فليكن) فحذف اسم كان وخبرها لوجود ما يدل عليها سابقاً لهما في البيت ، وأكسَبَ هذا الحذف البيت قوة ومنحه تماسكاً مع البيت السابق له عبر العلاقة التي امتدت ما بين المحذوف والظاهر التي خلقت نسيجاً مترابطاً بين أبيات القصيدة ولو كان الحذف ظاهراً لما زاد البيت رونقاً ولا أكسبه سمة الجمال ولا منحه صفة التماسك .

ومن الحذف الجملي ، حذف (كان) واسمها والإبقاء على خبرها ، من ذلك قوله:[1]

إنما أرجوك غلّطني ولو مرة كن آدمياً ، لا أقل

فحذف كل من الفعل الناقص واسمه وأبقى على خبره ، وهذا ما جوَّزه النحاة سيما بعد(لو) و (إن) الشرطيتين مع الفعل (كان) ، وهذا النوع من الحذف كما ذكره الأزهري كثر "بعد (إن) و(لو) الشرطيتين ، لأنهما من الأدوات الطالبة لفعلين، فيطول الكلام ، فيخفف بالحذف... لأن (إن) أمّ أدوات الشرط الجازمة ، و(لو) أمّ أدوات الشرط غير الجازمة"[2].

فالحذف هنا لا يفكك النص ويباعد أجزائه ولا يترك الفجوات بين ألفاظه وإنما بإحالته إلى دليل سابق يشد أطراف النص ويضم حواشيه و يعالق أجزاءه، فيمنح النص الشعري تماسكاً وتجاذباً أبلغ من ذكره ، والافصاح عنه في هذه الحالة ما هو الا حشو زائد يسبب التخلخل بين عناصر النص ويصنع فضاءًا واسعاً بين جمالية النص وذهن المتلقي .

ومن الحذف الجملي أيضاً حذف اسم وخبر (لا) النافية للجنس ، ولا ضير في ذلك وإن كان النحاة أشاروا إلى قلة حذف اسم (لا) النافية للجنس كقولك: لا عليك ، أي: لا بأس عليك ونحوه ،

[1] الديوان ، ج١، ص٧٢٦.
[2] التصريح ، الازهري ، ج١، ص٢٥٤ .

أوحذف خبره[1] . إلا أنه يمكن حذف اسم (لا) النافية للجنس و خبرها شرط وجود دليل سابق يحيل عليه المحذوف .

من ذلك قول البردوني:[2]

يقولون : لا بد .. لا بد .. لا .. عن البت يستحمسون البدود

فأبقى الشاعر (لا) النافية للجنس في صدر البيت وحذف معموليها والتقدير : لابد من ذلك أو هذا أونحو ذلك ، وهذا الحذف أكسب النص فضلاً عن الجمالية الموسيقية والايقاع الرتيب المتواتر، صفة السبك النصي ، إذ أن الحذف قرب بين الجمل المتباعدة عبر تأويل المتلقي للمحذوف عبر عودته إلى الوراء خطوة أو أكثر لمعرفة الشفرة المناسبة التي تسد الفجوة التي تركها الحذف .

إن هذه الشواهد وغيرها كثيرة لا يسع المقام لذكرها ، تفصح عن أهمية الحذف الجملي في النصوص الأدبية ، سيما الشعرية منها . كونه يسهم بصورة رئيسية في خلق نسيج من الروابط تعمل على إيجاز الكلام ، وانعكاسه إيجابياً على النص . وهذه الروابط حتى وإن كانت مرنة وتمتد في بعض المواضع، إلا أنها تزيد من رصف أجزاء النص ، ولمّ صوره المتناثرة ، دون أن يمنح المجال للتشظي أوتفكك النص .

[1] ينظر : الكتاب ، سيبويه ، ج٢، ص٢٩٥
[2] الديوان ،ج٢ ، ص٩٦٧.

الفصل الرابع : الوصل

المبحث الأول : الوصل الإضافي

المبحث الثاني : الوصل العكسي

المبحث الثالث : الوصل السببي

المبحث الرابع : الوصل الزمني

مفهوم الوصل

يعد الوصل من أهم التقنيات التي تؤكد اتساق الخطاب من عدمه . وعنصر مهم من عناصر التماسك النصي ، إذ يعمل على ربط عناصر النص وضمّ حواشيه والجمع بين أجزائه ليسهم اسهاماً فاعلاً في عملية الاتساق التي تتم على المستوى السطحي للنص .

الوصل لغةً :

تعدد الإستعمال اللغوي للفظة (وَصَلَ) في المعاجم العربية وكلها تدور في معنى الجمع والربط والضم ، وهو علاقة الشيء بالشيء الآخر . جاء في معجم العين " وَصَل : كل شيء اتصل بشيء فما بينهم وُصلة "[١] .

وفي المعجم الوسيط " وَصَل فلان يصل وصلاً ... والشيء بالشيء وصلا وصلة ضمه به وجمعه ولأمَهُ "[٢]. وفي المنجد "وَصَل وُصْلاً وصِلةُ وصُلَة الشيء بالشيء : لأمه وجمعه وربط به "[٣].

فجاء المعنى اللغوي للفظة (وصل) دالاً على الجمع والربط والضم والالتئام . وهو قريب من المعنى الاصطلاحي إلى حد بعيد .

---

[١] كتاب العين ، أبو عبد الرحمن بن أحمد بن عمرو بن تميم الفراهيدي ،تح مهدي المخزومي و إبراهيم السامرائي ، دار وكتبة الهلال ،ج٧،ص١٥٢ .

[٢] المعجم الوسيط ،إبراهيم مصطفى وآخرون ، ص ١٠٣٧ .

[٣] المنجد في اللغة والاعلام ، يونس علوش ، ص ٩٠٣ .

الوصل اصطلاحاً :

الوصل من أهم عناصر الاتساق النصية وأبرزها . فهو يسهم بشكل فاعل في رصف أجزاء النص وضم أطرافه. ويأتي على نطاق واسع في النص أكثر من ورود بقية العناصر الاتساقية في النص ذاته ويعمل على ربط الكلمات والجمل والمتتاليات الجملية وحتى على مستوى العبارات والفقرات، ولا مبالغة في القول من أن الوصل يسهم حتى في عملية الربط على مستوى النص كاملاً ، إذ يشكل الجزء الأكبر في نسيج النص عبر خلقه للعلاقات التي تهيمن على عملية التماسك النصي من خلال أدواته المتعددة الأغراض .

ومن الضروري معرفة أن الوصل يختلف عن كل عناصر الاتساق الإحالية السابقة كالحذف والاستبدال والإحالة وذلك " لأنه لا يتضمن إشارة موجهة نحو البحث عن المفترض فيما تقدم أو ما سيلحق ... إنه تحديد للطريقة التي يترابط بها اللاحق مع السابق بشكل منظم "[1].

إذن فعملية الوصل لا تقوم على البحث عن الدليل السابق أو اللاحق وإنما عملية ربط بين اللاحق والسابق وهذا ما يجعله العنصر الأبرز في عملية الاتساق النصية كما يُسَهِّل على المتلقي استيعاب النص دون الرجوع إلى إشغال الفكر في معرفة الدليل أو البحث عما يملأ الفجوات بين أجزاء النص.

لذلك يمكن القول أن الوصل هو عملية استمرارية تسهم بشكل فاعل في لملمة أجزاء النص وضم حواشيه وجمع أطرافه بعيدة كانت أم قريبة متخذاً من أدواته خيوطاً متينة تتماسك بها أجزاء النص ليكون كُلّاً متكاملاً .

وقد نال الوصل عناية وتتبعاً كبيرين من قبل العلماء القدامى وصولاً إلى علماء النص المحدثين . فقد تناوله البلاغيون والنحاة منذ القدم. إذ تحدث سيبويه عن الوصل بين الألفاظ

---

[1] لسانيات النص ، محمد خطابي ، ص ٢٣ .

قائلاً : " لو قلت : مررت بزيد أخيك وصاحبك ، كان حسناً . ولو قلت: مررت بزيد أخيك فصاحبك ، والصاحب الزيد ، لم يجز . وكذلك لو قلت : زيد أخوك فصاحبك ذاهب ، لم يجز ، ولو قلتها بالواو حسنت "[١].

أما ابن جني فقد فصل الحديث عن الربط وعمل (الواو) العاطفه بقوله : " واعلم أن هذه الواو إذا كانت عاطفة فإنها دالة على شيئين : أحدهما الجمع والآخر : العطف . إلا أن دلالتها على الجمع أعمّ فيها من دلالتها على العطف "[٢] ، فالوصل بالواو عنده اقوى دلالة في النص من العطف لما له من قدرة على توليف أجزاء النص وجعله نصاً متماسكاً طال أو قصر .

ويقسم ابن هشام الوصل أو كما يسميه (العطف) على ثلاثة اقسام هي العطف على اللفظ والعطف على المحل، ووجود المحرِز أو الطالب للمحل[٣].

ولم تقل أهمية الوصل عند البلاغيين عن أهميته عند النحاة، وإنما جُعِل محورٌ في عملية السبك داخل النص. نتج عن ذلك أن أطلقوا تسمية خاصة وباباً خاصاً اسموه (باب الفصل والوصل) فالجاحظ يعرف البلاغة بقوله: " معرفة الفصل من الوصل"[٤].

والجرجاني يفرد له باباً خاصاً يقول فيه: " اعلم أن العلم بما ينبغي أن يضع في الجمل من عطف بعضها على بعض أو ترك العطف فيها والمجيء بها منثورة تساق واحدة منها بعد أخرى "[٥]. أي أن الوصل عنده ما هو إلا عطف بين الكلمات والجمل ، والفصل هو ترك الارتباط بين الطرفين ، فالوصل هو معرفة المواضع التي تستوجب العطف من عدمه

---

[١] الكتاب ، عمرو بن عثمان بن قنبر ، الملقب سيبويه ،تح عبدالسلام هارون ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط٣، ١٩٨٨، ج١ ، ص ٣٩٩ .

[٢] سر صناعة الاعراب ، أبو الفتح عثمان بن جني ، دار الكتب العلمية ، بيروت –لبنان ،ط١ ، ٢٠٠٠ ، ج٢ ، ص ٢٨٣ .

[٣] ينظر : مغني اللبيب عند كتب الاعاريب ، ج٢ ، ص ٤٦٤– ٤٦٨ .

[٤] البيان والتبيان ، الجاحظ ، ج١ ، ص ٩١ .

[٥] دلائل الاعجاز ، الجرجاني ، ص ٢٢٢ .

وقد ذكر الدكتور ابراهيم أن اهتمام علماء البلاغة بمفهوم الفصل والوصل لمعرفتهم الكبيرة بأن الارتباط بين عناصر النص يحدد معنى النص بحسب الهيئة التي ترتبط وتتماسك فيها أجزائه [١] .

اما الوصل في المفهوم اللساني الحديث فقد عرفه كل من (هاليدي) و (رقية حسن) بأنه " تحديد للطريقة التي يترابط بها اللاحق مع السابق بشكل منظم "[٢]. ويوضح محمد خطابي هذا التعريف بقوله : " معنى هذا أن النص عبارة عن جمل أو متتاليات متعاقبة خطياً ولكي تدرك كوحدة متماسكة تحتاج إلى عناصر رابطة متنوعة تصل بين أجزاء النص"[٣]. وبهذا يكون الوصل عنصراً مهماً في خلق العلاقات عبر مدّ جسور من الروابط بين أجزاء النص الواحد ليكون وحدة واحدة، وكلٌّ تجتمع فيه الأجزاء. وهذا ما دفع (كريستال) إلى جعل الوصل الوسيلة الأولى من وسائل التماسك النصي قبل الإحالة والحذف والتكرار . ولم يذكر من أدوات الوصل سوى العطف والإبدال[٤].

أما فان ديك فقد اشترط أن تتوحد الجمل ضمن محور معنوي فهو يرى "أن مجموعة من الجمل لا تدور حول موضوع موحد يصعب إيجاد روابط بينها ، وبالتالي لا يمكن أن تكون نصاً "[٥]، فموضوع النص عنده هو المركز الأساس الذي تدور في فضائه مجموعة من الروابط التي تصل بين جمله بشكل منظم لينتج عن ذلك نصاً متماسكاً منتظم المعنى ومتسق الأجزاء .

اما الوصل عند دي بوجراند فيمكن أن نلمحه من تلخيص الدكتور تمام حسان للفكرة بقوله:" وفي رأي المؤلف أنه إذا كانت إعادة اللفظ والاشتراك في الإحالة والحذف تحافظ على بقاء مساحات المعلومات فإن الربط لديه يشير إلى العلاقات التي بين المساحات أو

---

[١] ينظر : اللسانيات ونحو النص ابراهيم خليل ، ص ١٩٧ .

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

[٣] نفسه ، ص ٢٣ .

[٤] ينظر علم اللغة النصي ، صبحي الفقي ، ج١ ، ص ٢٥٧ .

[٥] مدخل إلى علم النص ومجالات التطبيقية ، ص ١٢٩ .

بين الأشياء في هذه المساحات. فللربط صور مختلفة : فهناك مطلق الجمع وهو لربط صورتين أو أكثر من صور المعلومات بالجمع بينهما، إذ تكونان متحدتين من حيث الهيئة أومتشابهتين الربط بالتغيير بين صورتين أو أكثر من صورة. وإذا كانت المحتويات جميعاً صادقة عند مطلق الجمع في عالم النص فإن الصدق في حالة التغيير لا يتناول إلا محتوى واحداً "[1]. والظاهر أن دي بو جراند يتحدث هنا عن العطف الإضافي بالأداتين (الواو) و (أو) فالأولى تغير مطلق الجمع أما (أو) فتفيد التخيير. إلا أن ما نلمحه من النص هو أن الوصل يكون بين شيئين بشكل منظم وليس فيه إجهاد في البحث عن الدليل الذي يملأ المساحات، وإنما تكون الادوات الرابطة موجودة بين شيئين مسبقاً .

مما سبق يمكن القول بأن الوصل عملية قائمة على خلق العلاقات بين شيئين أو أكثر عبر مجموعة من الروابط التي تعمل على جذب أجزاء النص ورصف بعضها إلى بعض لينتج منها نسيج كلي متماسك.

إلى جانب ذلك فقد اختلف العلماء في تقسيم الوصل وتبيان أنواعه فبوجراند يقسم الوصل على أربعة أنواع متمثلة بما يأتي :

١- ربط يفيد مطلق الجمع : يربط بين صورتين أو أكثر بالجمع بينهما، و يمكن استعمال (الواو) في هذا النوع .

٢- ربط يفيد التخيير : يربط بين صورتين متقابلتين من حيث المحتوى ويقع الاختيار على محتوى واحد . وتستعمل الأداة (أو) في هذا النوع .

٣- ربط يفيد الاستدراك : يربط بين صورتين بينهما علاقة تعارض وتستعمل الأدوات (بل ، لكن) في هذا النوع .

---

[1] النص والخطاب والأجزاء ، دي بوجراند ، ص ٣٥ .

٤- ربط يفيد التفريغ : يربط بين صورتين حدوث احدهما شرط في حصول الاخرى . وتستعمل لذلك ادوات مثل (لأن ، ما دام ، من حيث . ولهذا ....) [١] .

أما (هاليدي) و (رقية حسن) فقد صنَّفا الوصل بطريقة أوضح إلى أربعة أنواع هي (الوصل الإضافي ، والوصل العكسي ، والوصل السببي ، والوصل الزمني) وقد ضربا مثالاً لتوضيح هذه الانواع وفيه :

(قضى اليوم كله في تسلق الجبل الشديد الانحدار . وذلك دون أن يتوقف تقريباً) .

أ- وطوال هذا الوقت لم يلتق احداً .

ب- مع ذلك لم يشعر بالتعب .

جـ- وهكذا في المساء كانت الواحة بعيدة في الأسفل .

د- ثم في الغسق جلس ليستريح [٢] .

وسنركز في دراستنا هذه على أنواع الوصل الأربعة التي وضعها كل من (هاليدي) و (رقية حسن) كعنصر اتساقي في عملية التماسك النصي في شعر عبدالله البردوني .

---

[١] ينظر النص والخطاب والاجراء ، دي بوجراند ، ص ٣٥- ٣٦ .

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

المبحث الأول

الوصل الإضافي

يرى (هاليدي) و (رقية حسن) أن الوصل الإضافي يتم " بواسطة الأداتين (و) و (أو) وتندرج ضمن المقولة العامة للوصول الإضافي علاقات أخرى مثل : التماثل الدلالي المتحقق في الرَّبط بين الجمل بواسطة تعبير من نوع : بالمثل .... وعلامة الشرح . وتتم بتعابير مثل : اعني بتعبير آخر ... وعلاقة التمثيل المتجسدة في تعابير مثل : مثلاً ، نحو..."[١] .

فالربط الإضافي عملية تتم بين الاشياء أو العبارات المشتركة في الدلالة داخل النص . وهذا ما أكدت عليه عزة شبل بقولها:" الوصل الإضافي يربط الأشياء التي لها نفس الحالة ، فكل منهم صحيح في عالم النص . وغالباً ما يشار إليه بواسطة الأدوات : (أيضاً ، كذلك ، أو، أم) والاختيار من بين هذه الأدوات في النص اختيار بلاغي (فالواو تفيد معنى الاشتراك ... و (أو) تعطي معنى البديل .. وعادة ما تستخدم مع السؤال والطلب والوعد والخبر "[٢].

وشعر البردوني زاخرٌ بأدوات الوصل الإضافي فلا يوجد نص أو متتالية من الجمل أو الفقرات إلا كان لأدواته نصيب فيها .

فقد تكرر حرف الواو بوفرة في قصائد البردوني وشواهد كثيرة في هذا الصدد، فمن جملة هذه الشواهد قوله في قصيدة (حين يشقى الناس) [٣] .

انت ترثي كل محزون ولم تلق من يرثيك في الخطب الألدِّ

---

[١] لسانيات النص ، النظرية والتطبيق ، عزة شبل محمد ، ص ١١١ .

[٢] علم لغة النص ، النظرية والتطبيق ، عزة شبل محمد ، ص ١١١ .

[٣] الديوان ، ج١ ، ص ٩٢ .

وأنا يا قلب أبكي إن بكت مقلة كانت بقربي أو ببعدي

وأنا أكدى الورى عيشاً على إنني أبكي لبلوى كل مكـدِ

حيث يشقى الناس أشقى معهم وأنا اشقى كما يشقون وحدي

ففي هذا المقطع استخدم الشاعر أداة الوصل (الواو) وأسهم في ربط أجزاء البيت الواحد من جهة ووصله بالبيت السابق من جهة أخرى كما أسهمت في سرد الصور الشعرية بتتابع، وهي هنا تفيد الجمع المطلق وقد عطفت جملة (لم تلق) على جملة (أنت ترثي) في مشهد حواري حزين يتحدث فيه مع القلب الذي لم يجد من يواسيه في أشد الأحزان مع أنه يواسي أي محزون يلقاه .

ويصور البردوني حالة مشابهة في الأبيات التالية ويربطها بالبيت الأول بأداة الربط (الواو) في قوله (وأنا يا قلب ابكي ، وأنا أكدى ...) و (أنا أشقى ...)، إذ جمعت الأداة بين هذه الجمل لأنها تتحدث عن نفس الدلالة الحزينة إذ جمعت بين رثاء القلب لكل محزون. وبين البكاء والكدّ والشقاء التالية له، ويستمر الشاعر في استخدام إعادة الوصل الإضافي (الواو) لربط الكلمات والجمل من جهة، وأبيات القصيدة من جهة أخرى في الأبيات التالية، إذ يقول:[1]

وأنا أخلو بنفسي والورى كلهم عندي ومالي أيّ عندي

لا ولا لي في الدُّنى مثوى ولا مُسعِدٌ إلا دجى الليل وسهدي

لم أسرْ من غربة إلا إلى غربة أنكى وتعذيب أشدِّ

متعب أمشي ورَكبي قدمي والأسى زادي وحُمَّى البرد بردي

والدجى الشاتي فراشي ورِدا جسمي المحموم أعصابي وجلدي

[1] الديوان ، ج١ ، ص ٩٢ .

يصور الشاعر في هذه الأبيات الحالة الحزينة المستمرة عنده التي لا تكاد تنقضي، وإنما تتجدد على غرار الأيام . واستعمل لذلك (الواو) لربط الجمل مع بعضها وأتاح للقارئ حرية وسهولة في تتبع تفاصيل سرد الصور الشخصية داخل بناء القصيدة . ولذا جاءت القصيدة متماسكة بانتظام من أولها إلى آخرها فكانت كنص واحد، وكلاً متسق الأجزاء .

وفي قصيدة (قبل الطريق) يكشف البردوني استعمال الجمل وأشباه الجمل لينقل صورة الوقوف وعدم المضي ويعرض من خلالها صورة الأسى والسئم والملل والتيه الذي يسبق المضي . ويستعمل مع ذلك كله أداة الوصل (الواو) ليربط هذه الجمل ربطاً إضافياً يسهم في سبك النص وتلاحم أجزائه يقول البردوني [1] :

قبل الطريق أبتدي سيري رحيل أحرفي

أجيء قبل مولدي بعد مدى تخلفي

مفتشاً عن جبهتي وعن عروق معزَفي

وعن عيون مربعي وعن نهود مصيفي

أصيح للربا : اقفزي وللحدائق : ازحفي

وللضفاف : أبحري وللبحار : كفكفي

وللغصون : سافري وللعروق : رفرفي

وللحقول : حلقي وللمقابر : اهتفي

وللعواصف : ارقدي وللحجارة : اعصفي

[1] الديوان ، ج١ ، ص ٦٥٤ .

فحرف (الواو) لم يسهم في ربط أجزاء البيت الواحد فحسب. وإنما عمل على خلق علاقات بين الأبيات ممتدة على طول المقطع واستخدم حرف (الواو) للربط المطلق بينها، إذ عطف شبه الجملة على سابقتها في قوله (وعن عروق ...) و (وعن عيون ...) و (عن نهود ...) . وكذلك في قوله (وللحدائق ، وللضفاف ، وللبحار، وللغصون ، وللعروق ، وللحقول ، ،وللمقابر ، وللعواصف ، وللحجارة) .

واذا ما تأملنا هذا النص نجد أن الشاعر إنما ساق هذه الصور للتهكم والاستهزاء لأنه يوظف هذه الجمل قبل الشروع بالسير في الطريق وكأنه يستهزأ بها لأنه لا شيء من هذا القبيل موجود أو سيقع ويدل على ذلك قوله في بداية المقطع التالي [1] :

أحسها جميعها تدوي : سئمت موقفي

مللت طول وقفتي ومـلَّنـي تـوقـفـي

فهو في حالة سأم واضطراب شديدين من طول الوقوف وطول الانتظار وهذا ما دفع الشاعر إلى استخدام (الواو) الذي جمع كل هذه الصور وعمل على تسلسلها وتتابعها وسير أحداثها المتشابهة ذات الدلالة المتشابهة .

[1] الديوان ، ج١ ، ص ٦٥٤ .

ويستمر الشاعر في عرض حالة الاضطراب بقوله [١] :

هل أبتدي تحركي ؟ تعلّمي أن تعرفي

وجربي أن ترفضي وحاولي أن تجرفي

تغيري وغيّرِي تجدَّدي وفلسفي

وأحرقي ما أخرجوا وألِّفوا وألِّفي

فالشاعر هنا وبعد السؤال عن بداية الحركة والمضي في الطريق يأتي بوابل من الجمل التي تعيد النص إلى حالة التشكي والسأم الموجودة في المقطع الأول. ويُبين للقارئ في هذه الأبيات أن الشاعر يُبدي النصائح قبل المضي .

واذا ما وصل إلى العجز الأخير من هذا المقطع يفاجئه البيت التالي فيرجعه إلى بداية الأزمة من جديد إذ يقول [٢] :

كي تولدي جديدة قبل الولادة اتلَفي

فقول (قبل الولادة اتلفي) إيحاء بعودة الأزمة من جديد. و استخدم في كل هذه الصور أداة الوصل الإضافي (الواو) الذي يجمع بين الالفاظ ذات الدلالات المشتركة والمغزى الواحد، إذ جذب الأبيات والجمل والكلمات بعضها إلى بعض ليكون النص مسبوكاً متقارب الأطراف متضام الأبيات كلّ يحذو بعد الآخر بانتظام.

---

[١] الديوان ،ج١ ، ص ٦٥٤ .

[٢] نفسه ، ص ٦٥٤ .

ويعرض البردوني الحالة اللامستقرة المستمرة في بقية الأبيات معبراً عن عدم القدرة على المضي في الرحلة فعندما يريد أن يحرك قدمه للشروع في رحلته يصارعه التيه والضياع . يقول [1] :

وأستحث رحلتي أضيع في تقصفي

لا خطوة تدلني ولا طريق يقتفي

أمدّ صوتي مَعْبراً وأمتطي تلهفي

وأجتلي عوالماً منفية وأنتفي

إلى آخر القصيدة، إذ يستعمل (الواو) كعنصر ربط ووصل اتساقي بين أجزاء النص يعطف به كلمة على أخرى وجملة على أختها وفقرة على سابقتها ليخرج النص سلسلة مترابطة الحلقات والأحداث تجعل من نهاية القصيدة إعادة لبدايتها من جديد وهذا هو عمل الأداة (الواو) الإضافية عن طريق عطف اللاحق على السابق ومطابقة في الإعراب لينتج نصاً متماسكاً في المبنى وكذلك في المعنى الداخلي التابع في النص .

ومثل هذا الوصل كثير في شعر البردوني فلا تكاد تخلو قصيدة من الوصل الإضافي بحروف الواو كقوله [2]:

كان يحس أنه خرابة وأن كل كائن ذبابة

وأن في جبينه غراباً يشوي على أنفاسه غرابة

وأنه نقابة طموح وشرطة تسطو على النقابة

---

[1] الديوان ،ج١ ، ص ٦٥٤ .

[2] نفسه ، ج٢ ، ص ٩٩٩ .

وبعضه يلهو بهجو بعض وكـله يستثقـل الدعابـة

وتارة يرى البحور كأساً في كفه والعالم استـجابة

إلى آخر القصيدة، إذ يستخدم البردوني حرف (الواو) كعنصر اتصالي من عناصر الاتساق النصي بين الأسماء والافعال والجمل يشد بعضها إلى بعض في عموم القصيدة .

فقد عطف جملة (أنَّ كلّ ...) في البيت الأول على جملة (إنّه خرابة) الواقعة قبلها، وعطف جملة (وأن في جبينه غراباً) على الجملة السابقه لها وهكذا إلى نهاية القصيدة إذ يعطف الجمل بعضها على بعض حتى تكون الجملة الواحدة عاطفة ومعطوف عليها في نفس الوقت وهذا يتحقق باستعمال (الواو) الذي يسهم في تسلسل الأحداث وتتابعها بانتظام.

ومن الوصل الإضافي ايضاً قوله [١] :

وتأنَّت نجمة ، أرسى على جفنها طيفٌ خريفي الرداء

فتملاها مليّاً وارتدى جوَّ عينيه أصيلاً من صفاء

والتظى برق، تضنّى خلفه الفُ دنياً من ينابيع السخاء

استخدم (الواو) للوصل بين الجمل الفعلية تعطف إحداهن على الأخرى بانتظام يوازي الوصل اللفظي، والمعنى الدال عليه .

كما استخدم الشاعر حرف (الفاء) في البيت الثاني في عطف الفعل (تملا) على ما قبله. و(الفاء) مثل (الواو) يعمل كأداة للوصل الإضافي بين الجمل ، ويوحي بمجيء المعطوف بعد المعطوف عليه أي أنه يقتضي اقامته علاقة الترتيب والتعقيب . يقول المراديّ : " هي من الحروف التي تشترك في الاعراب والحكم ، ومعناها التعقيب . فإذا قلت : قام زيد فعمرو . دلَّت على قيام عمرو بعد زيد بلا مهلة "[٢] .

---

[١] الديوان ، ج١ ، ص ٤٤٢ .

[٢] الجنى الداني في حروف المعاني، الحسن بن القاسم المرادي تح ، فخر الدين قباوة ومحمد نديم ، ص ٦١ .

وقد وردت (الفاء) الرابطة في شعر البردوني أقل من (الواو) في الحضور في النصوص الشعرية.

ومن شواهد استعمال الشاعر للفاء قوله [1] :

هبط الربيع على الحياة كأنّه بعث يعيد طفولة الأعمار

فصبت به الأرض الوقور وغرَّدت وتراقصت فتن الجمال العاري

فقد ربط حرف الوصل (الفاء) بين جملتين فعليتين في بيتين متتاليين فزاد النص تماسكاً وجاءت الفاء للترتيب والتعقيب، أي أن إعادة الحياة إلى الأرض وصبوتها ومفاتنها وتغريدها إنما جاء بعد مجيء الربيع الذي أحدث كل تلك الصور .

ومثل ذلك قول البردوني [2] :

وتنحنحت كي تبتدي خبراً فبكت ، فغاص امرُّ ما تحوى

فعطفت (الفاء) الفعل (بكت) على الفعل (تنحنحت) وعطف الفعل (غاص) على الفعل (بكت) السابق لها بصورة متعاقبة يأتي أحدها بعد الآخر، فالتنحنح هو من خلق البكاء وعدم القدرة على إبدائها الخبر وجاءت هذه الأحداث متعاقبة الأثر دون مهلة زمنية .

---

[1] الديوان ، ج١ ، ص ١٧١ .

[2] نفسه ، ج٢ ، ص ١٠٢٩ .

ومنه أيضاً [1]:

وكان يدعى في صباه نحساً فصار يدعى حامل الربابة

استعمل الفاء هنا كعنصر اتصالي في عطف الفعل الناقص (صار) على الفعل الناقص (كان)، وأفادت الترتيب والتعقيب، أي أنه صار يلقب بحامل الربابة بعدما كان يدعى نحساً في صباه .

وفي بيت فيه تعديل بسيط على نص يزيد بن مفرغ الحميري *[2] . ويقول[3] :

ألا ليت اللحى كانت حشيشاً فأعلفها" تناوير اضطغاني

فاستعمل (الفاء) في عطف الفعل (اعلفها) على جملة (ليت اللحى كانت حشيشاً) وأفادت الترتيب والتعقيب وتسارع الأحداث، فالعلف لا يكون موجوداً إلا إذا سبقه وجود الحشيش . فرتبه الشاعر في تصوير تتابع الأحداث وتعاقبها جعلته لا يستغني عن الفاء لتحقيق مبتغاه في سرد الاحداث .

---

[1] الديوان ، ج٢ ، ص ١٠٠٢ .

[2] * البيت فيه تعديل بسيط وأصله ليزيد بن مفرغ الحميري في هجاء عباد بن زياد ونصَّهُ :

ألا ليته اللحى كان حشيشاً فنعلفها خيول المسلمينا (ينظر : ديوان عبد البردوني ، ج٢ ، ص ١٠٣٢) .

[3] الديوان ، ج٢ ، ص ١٠٣٤ .

ومثل ذلك نجده في قصيدة (امرأة الفقيد) . فبعد أن يشرع الشاعر في عرض صورة المرأة الحزينة القلقة على تأخر عودة زوجها المفقود يقول [1] :

وغداة يومٍ عاد آخر موكب فشممت خطوك في الزمام الراعد

وجمعت شخصك بُنْيَة وملامحاً من كل وجه في اللقاء الحاشدِ

إذ يعرض صورة عودة آخر قافلة من مواكب المفقودين لينتقل إلى عرض صورة استعارية للزوجة التي شرعت تشمشم الخطى بمجرد أن وصل الموكب. فاستعمل (الفاء) لترتيب المشهد وتعاقبه وسرعة تتابعه. وهذا لا يكون تعبير (الفاء)، إذ أنها دلت على الترتيب أولاً وهو وصول قافلة المفقودين الأخيرة أعقبه مباشرة شم الزوجة للخطى ويستمر البردوني في عرض حالة الزوجة الحزينة البائسة فيقول [2] :

وأنا أصيخ إلى خطاك أحسّها تدنو وتبعد، كالخيال الشاردِ

ويقول لي شيءٌ، بأنّك لم تعد فأعوذ من همسِ الرجيم المارد

فالزوجة لم تمنح الموقف مهلة زمنية للتعوذ. وإنما بمجرد وسوسة الشيطان لها بأن زوجها لن يعود تعوذت من ذلك على الفور. فجاءت (الفاء) الرابطة في إشغال المكان بين التعوذ والوسوسة.

---

[1] الديوان ، ج١ ، ص ٤٢٣ .

[2] نفسه ، ٤٢٤ .

ويستمر الشاعر في هذه القصيدة في استعمال (الفاء) كأداة وصل إضافي يربط بها الأحداث المتأزمة التي تعانيها الزوجة والآلام التي تكابدها فيقول [١]:

وذهلت أنتَ أو ارتميت ضحية وبقيت وحدي للفراغ البارد

وهنا ينتقل البردوني إلى حرف آخر من حروف الوصل الإضافي وهو الحرف (أو) الذي يأتي بين شيئين للدلالة على أحدهما وتقع في الخبر المشكوك فيه. إذ أنَّ الشك تردد بين أمرين دون الإفصاح عن ترجيح أحدهما [٢]، وتأتي (أو) للتخيير بين الشيئين دون ترجيح أحدهما .

ففي البيت السابق استعمل الشاعر حرف الوصل (أو) ليعبر فيه عن غموض حالة الزوج أو الشك والإبهام ما بين الذهول أو الارتماء ضحية. وساهم الحرف (أو) في تماسك أجزاء البيت، إذ عطف به الفعل (ارتقت) على الفعل (ذهلت).

وفي شعر البردوني نماذج عديدة استعمل فيها الحرف (أو) كعنصر اتصالي إضافي يدل به على التخيير أو الشك والابهام، ومن تلك النماذج قوله في قصيدة (لا اكتراث) [٣] :

روِّيه، أو حطِّمي في كفه القَدحا فلم يعد ينتشي، أو يطعمُ الترحا

لا، لم يُحسَّ ارتواء، أو يجد ظمأ أو يبتهج إن غدت أحلامه مُنحا

فقد عمل الحرف (أو) على الربط بين اللاحق والسابق ما أسهم في ترابط النص وتماسك أبياته الشعرية إذ ربط الحرف (أو) الفعل (حطمي) بالفعل (روّي) دون الافصاح عن ذكر أحدهما وإنما استعمل (أو) هنا للتخيير وكذا الوصل بين الفعلين (ينتشر) و(يطعم) وكذلك الحال في البيت التالي، إذ استخدم حرف الربط (أو) للوصل بين (يحس) و(يجد)

---

[١] الديوان ، ج١ ، ص ٤٢٥ .

[٢] ينظر : الفصل والوصل في خطب نهج البلاغة ، حسن هادي نور، مجلة كلية الآداب ، ع ١٠١، ص٢٣٤ .

[٣] الديوان ، ج١ ، ص ٤٥٨ .

و(يبتهج) فجاءت الأفعال هنا متسلسلة متتابعة عن طريق الوصل بين اللاحق والسابق فهو يخير المخاطبة بين أن ترويه أو تكسر القدح في يديه لأنه لم يعد ينتشي ولا يطعم الترح.

والشاعر يعرض صور عدم الإكتراث من المقابل فلم يشعر بعد بالإرتواء من الظمأ ولا بالابتهاج فاستخدم الأداة (أو) ليدل على الإبهام فيما استخدمه في صور البيت الأول ليدل على التخيير بين شيئين .

ومن مجيء (أو) للتخيير قول البردوني [1] :

هل جاشت تبحث عن شعب أطرى، أو عن رعبٍ طاري

فوظف الحرف (أو) وأوقعه بين (الشعب الأطري) و (الرعب الطاري) للتغير بينهما فخلق الوصل بالحرف رابطاً بين اللاحق والسابق .

ومنه أيضاً قوله في مطلع قصيدة (فصل من تاريخ الصبح) [2] :

كيف جاء الصباح ؟ من أي منحى ؟ هل درى أين بات أو كيف أضحى ؟

فجعل الأداة (أو) عنصراً رابطاً بين جملتين هما (اين بات) و (كيف أضحى) فالشاعر يتسائل عن مبيت الصبح وعن كيفية الاستيقاظ والاشراق . فيستخدم عنصر الربط (أو) ليسهم في ربط جملتي البيت مع بعضهما .

---

[1] الديوان ، ج٢ ، ص ١٠٥٢ .

[2] نفسه ، ص ١١٠٣ .

وقوله أيضاً [1]:

أني اهتديت إلى خبائِكِ فافتحي لي مدخلاً ، أو حاولي أن تخرجي

استخدم الشاعر الأداة (أو) للتخيير، إذ يصور نفسه بأنه وصل إلى مكانها الذي تمكث فيه وتختبئ فيخيرها بالأداة (أو) بين أن تفتح له مدخلا يدخل منه وبين أن تخرج إليه من هذا المخبأ . فأضفى الحرف (أو) نوعاً من الجمع والتواشج بين أجزاء البيت فجاءت بين جملة (حاولي أن تخرجي) وجملة (افتحي لي مدخلاً) وعطف إحداها على الأخرى .

وكذلك تأتي (أو) للربط بين بيتين متتاليين لقول البردوني [2] :

هل غبَّرت وجوههم مطَّالةٌ وضامنُ ؟

أو جاوزوا أزمانهم أو أنهم ما زامنوا

فاستخدم الأداة (أو) في موضعين الأول في صور البيت الثاني وجاء لعطف الفعل (جاوزوا) على الفعل (غبَّرت) الوارد في صدر البيت الأول، وربط بذلك البيت الثاني بالبيت الأول وعجز البيت الثاني في صدره، إذ عطف بها جملة (انهم ما زامنوا) على جملة (جاوزوا ازمانهم) الواقعة قبلها في البيت ذاته، وهذا الحرف خلق لحمة نصية وتماسكاً على المستوى الظاهر من النص بين لاحق في البيت وسابق له .

---

[1] الديوان ، ج٢ ، ص ١١٠٧ .

[2] نفسه ، ص ١٥١٠ .

المبحث الثاني

الوصل العكسي

ويسميه دي بوجراند (الاستدراك) ويكون بربط صورتين من صور المعلومات ولكن تقوم بينهما علاقة تعارض [١] .

ويرى محمد خطابي أنه ما يتم على عكس المتوقع وتستعمل فيه الأدوات (لكن ، بل ، مع ذلك) [٢]. أي أن الوصل العكسي يدل على سير الأحداث على غير المتوقع ، فيتوقع حصول شيء ما إلا أنه لا يحصل أو يحصل العكس من ذلك .

والوصل العكسي أقل وروداً في شعر البردوني من الوصل الإضافي لقلة ورود عناصره قياساً بعناصر الوصل الإضافي، ومن أبرز أدواته وروداً في شعر البردوني الأداة (لكن) وهي حرف عطف يفيد معنى الاستدراك وتأتي بين شيئين مختلفين في المعنى متشابهين في الإعراب وينتقل بوساطتها المتكلم من المعنى الأول (المعطوف عليه) إلى المعنى الذي يليه (المعطوف)[٣]. ومن جملة الشواهد على هذه الأداة قول البردوني[٤] :

يمشون مثل الناس لكن أرى قلوبهم في كل قلب (كنيف)

فجاءت الأداة (لكن) لربط ما بعدها بما قبلها فالمعنيون يمشون كباقي الناس إلا أنه يراهم على عكس ذلك فقلوبهم متفرقة يسودها الحقد والضلال .

---

[١] ينظر : النص والخطاب والاجراء . دي بوجراند ، ص ٣٤٦ .

[٢] ينظر : لسانيات النص ، محمد خطابي ، ص ٢٣ .

[٣] ينظر : الفصل والوصل في خطب نهج البلاغة ، حسن هادي نور . ص ٢٣٤ .

[٤] الديوان ، ج٢ ، ص١١١٣

وكذلك قوله في قصيدة (رواغ المصابيح) [١] :

يسلبون السكون طعم كراهُ يرهقون الحصار فتلاً ونسجا

ويَـنوشون عُشَّ كل هزارٍ وعلى (الدِّيك) يهدمون (المُدَجَّا)

إنهم من بني البلاد ، ولكن يشبهون الغزاة سلباً وزَجَّا

يظهر الوصل العكسي في البيت الأخير باستعمال الأداة (لكن) فالشاعر في هذا البيت يحاول أن يصور هؤلاء الملثمين الذين ذكرهم في بيت سابق قال فيه [٢] :

هل سألت الملثَّمين : إلى كم ؟ من هَداهم إلى الحواري وأزجى ؟

يحاول تصويرهم بأنهم من أبناء البلد وأبناء جلدته ولكنهم في الحقيقة مثل الغزاة في السلب والنهب والقتل والفزع فهم يريقون الدماء ويختطفون ، ويخلِّفون أنين الثكالى وبكاء اليتامى ويقتحمون البيوت بطرق بشعة. وهذا ما دفع الشاعر إلى ايقاع الأداة لكن بين جملة (انهم من بني البلاد) وجملة (يشبهون الغزاة) كونها تفي بما يريد الشاعر إيصاله للمتلقي فكان الوصل هنا عكسياً وربطت الأداة بين جملة لاحقة وجملة سابقة لها ، فخلقت علاقة وصل أسهمت في ربط البيت الشعري .

ومن الوصل العكسي ايضاً قول البردوني في قصيدة (مصطفى) [٣]

فليقصفوا لست مقصف وليعنفوا ، أنت أعنـف

وليحشدوا ، أنت تدري إن المخيـفين أخـوف

أغنى ، ولكــن أشقى أوهى، ولكــن أجلـف

أبدى ولكــن أخفــى أخزى ولكــن أصلف

لهم حديــد ونـــار وهم من القش أضعف

---

[١] الديوان ، ج٢ ، ص ١١٨٤ .

[٢] نفسه ، ص ١١٨٤ .

[٣] نفسه ، ص ١١٦١ .

إذ استعمل الشاعر الأداة (لكن) في ربط الجمل داخل البيت الشعري وساعدت الأداة (لكن) على توظيف تجربة الشاعر في إيصال الفكرة للمتلقي إذ عكست الأداة (لكن) المعطوف عليه إلى عكس المتوقع إذ يصور المعتدين الذين يُحشدون على الممدوح كل قواهم بعكس ما يتوارد في الذهن فالقوة لها الغلبة وعلى الرغم من عنف العدو إلا أنه اعنف منهم فهم الاغنى منه لكنهم الاشقى فعكس الأداة لكن غنى العدو إلى شقاء وكذلك في بقيت الجمل فقد اوقع الحرف (لكن) ليعطف به اللاحق على السابق وليصل المتوقع بعكسه فوظفها الشاعر بين الفعل (اوهى) و(أجْلف) وبين (أبدى) و (أخفى) وبين (أخزى) و (اصلف) يؤكد ضعفهم وجبنهم هذا بقوله (لهم حديد ونار وهم من القش أضعف) ، فجاءت الأداة (لكن) لربط الأبيات ربطاً عكسياً مساهمة في خلق روابط اتساقية تعمل على ضم أجزاء النص وتماسكها .

ومن الوصل بالأداة (لكن) قول البردوني في قصيدة طائر الربيع مصوراً حالة الحزن الذي يعيشها الطائر [1] :

ماذا تغني من تناجي في الغنا ولمن تبوح بكامن الوجدان ؟

هذا نشيدك يستفيض صبابة حرَّى كأشواق المحب العاني

في صوتك الرقراق فن مترف لكن وراء الصوت فنٌ ثاني

لم ترسلُ الألحان بيضاً إنما خلف اللحون البيض دمع قاني

استخدم الشاعر أداة الوصل (لكن) للربط بين جملتين مختلفتين في الدلالة ربطاً عكسياً فالطائر الذي يرى الشاعر في صوته فنأ رقيقاً وصوتاً عذباً ليس بالطائر المشرق . وانما هو طائر مليء بالاحزان فوراء صوته فنٌ ثانٍ عكس الأول وعزف على وتر الحزن فكان الربط هنا عكسياً بين جملة (وراء الصوت) وجملة (في صوتك الرقراق) .

---

[1] الديوان ، ج١ ، ص ٧٤ .

وقوله أيضاً[1]:

شيء بعيني جدار الحزن يلتمع يَهُمُّ .. يخبر عن شيء ويمتنع

يريد يصرخ ينبي عن مفاجأة لكنه قبل بدء الصَّوت ينقطع

إذ يصور الشاعر في هذه الأبيات حالة صراخ الشيء المجهول الذي يحاول أن يبدي شيئاً إلا أنه يمتنع، ويصرخ محاولاً مرة أخرى أن ينبئ عن مفاجأة ما، إلا أن صوته ينقطع قبل الشروع بالإخبار، لذا استخدم الشاعر الأداة (لكن) ليعكس الصورة بالكامل وجاءت بين جملة (قبل بدئ الصوت لينقطع) وجملة (ينبي عن مفاجأة) وما قبلها ، لذا عملت الأداة بوصل الجمل مع بعضها البعض وصلاًعكسياً ساعد في تماسك الأبيات في المبنى والمعنى ايضاً .

ويقول البردوني موظفاً الأداة (لكن) [2]:

أبدًا أسير على الجراح وأنتهي حيث ابتدأت فأين مني المختمُ ؟

وأعارك الدنيا وأهوى صفوها لكن كما يهوى الكلام الأبكمُ

فجاءت الأداة (لكن) لتربط بين جملتين متعاكسين في الدلالة داخل البيت الشعري وعلى الرغم من عشق الشاعر لصباية الدنيا وصفوها ، إلا أنه لم يوفق في توليف نفسه معها فكان كما يهوى الأبكم للكلام ، فوجود (لكن) بين قوله (أهوى صفوها) وقوله (كما يهوى الكلام الأبكم) يفسر الربط بين متضادين في الدلالة وساهمت ايضا في اتساق البيت الشعري وانسيابيته مع بقية أبيات القصيدة .

---

[1] الديوان ، ج١ ، ص٧٤١

[2] نفسه ، ص١١٣

ومن الوصل العكسي ايضاً الوصل بالأداة (بل) التي تعد هي الأخرى من أدوات الوصل الاتساقية التي تأتي على علاقات ثلاث؛ أولها أن تكون للاضطراب، وثانيها أن تكون للاستدراك كما الأداة (لكن)، وثالثها أن يكون حرف ابتداء مبنياً لا محل له من الاعراب [١].

وقد وردت الأداة (بل) كأداة للوصل العكسي في مجموعة من قصائد البردوني لا تزيد على الكم الذي وظفه الشاعر في الأداة (لكن) في شواهده، ومن مجيء (بل) للوصل العكسي قول البردوني [٢]:

يا طائر الإلهام ما أسماك عن لهو الورى وعن الحطام الفاني

تحيا كما تهوى الحياة مغرداً مترفعاً عن شهوة الأبدان

لم تستكن للصمت . لم تذعن له بل أنت فوق الصمت والإذعان

فقد جاء حرف الوصل (بل) في عجز البيت الثالث للاستدراك وأفادت الوصل العكسي ، إذ أوقعها الشاعر بين جملتين متعاكستين في الدلالة فالشاعر يخاطب الشاعر بأنه لم يستكن للصمت ولم يخضع قواه له، وإنما على العكس من ذلك فصوته أعلى من الصمت الوارد في جملة (المعطوف عليه) وأرفع من الإذعان إليه . فجاءت الأداة (بل) مساهمة في عطف شيء على آخر سابق له .

---

[١] ينظر : معجم الطلاب في الاعراب والاملاء ، اميل يعقوب . ص ٧٣ .

[٢] الديوان ، ج١ ، ص ٧٦ .

المبحث الثالث

الوصل السببي

وهو ما يمكننا من إدراك العلاقة بين جملتين أو أكثر ويعبر عنه بعناصر مثل (إذن، لذلك، هكذا، الباء) وتندرج ضمنه علاقة خاصة كالنتيجة والسبب والشرط ... وهي علاقات منطقية ذات علاقة وثيقة بعلاقة عامة في السبب والنتيجة [١]. فالوصل السببي يقوم على إقامة علاقة بين شيئين أحدهما سبب في حصول الآخر. ويعتمد الوصل "على الروابط السببية المعروفة بين الأحداث التي يدل عليها النص (عناصر الوصل) وهي وسائل متنوعة تسمح بالإشارة إلى مجموعة المتواليات السطحية بعضها ببعض بطريقة تسمح بالإشارة إلى هذه المتواليات النصية مثل : لأن ، وعلى ، أو، ولكن ، وغيرها "[٢] . أما أدواته فأبرزها (الفاء السببية ، وهكذا ، لأن ، لكي ، اللام).

وقد جاء في بعض قصائد البردوني أدوات الوصل السببي لتسهم هي الأخرى في سبك النص، إذ يعمل على إقامة علاقات رابطة ما بين السبب والمسبب وبين السبب وما يؤول إليه، وقد يكون السبب واحد ويؤدي الى نتائج كثيرة فيعمل على ترابط أكثر من جملة أو بيت شعري في آن واحد .

ومن الشواهد التي استخدم فيها البردوني عناصر الوصل السببي قوله [٣] :

لماذا العدو القصي اقترب؟ لأن القريب الحبيب اغترب

لأن الفراغ اشتهى الامتلا بشيء فجاء سوى المرتقب

لأن المُلقِّنَ واللاعبين ونظارة العرض هم من كتب

---

[١] نحو النص ، احمد عفيفي ، ص ١٢٨ .

[٢] لسانيات النص ، محمد خطابي ، ص ١٢٨

[٣] الديوان ، ج١ ، ٦٣٢ .

يبدأ البردوني قصيدته بالسؤال عن سبب اقتراب العدو البعيد بقوله (لماذا العدو القصي اقترب) فيحاول وضع الإجابة التي توضح له السبب وتحلل حصوله فيستخدم الاداة (لأن) فربط السبب والنتيجة في البيت الواحد بالأداة (لأن) فسبب قرب العدو القاصي هو ان اصحاب البلد وأبناء جلدته اغتربوا وابتعدوا عنه ويضيف الشاعر أسباب اخرى للسؤال ذاته بالأداة نفسها في البيتين التاليين إذ يقول (لأن الفراغ اشتهي الامتلاء) كما استعمل الأداة السببية (لأن) في بداية البيت الثاني فيذكر أن السبب الآخر أن الفراغ الذي تركه الحبيب بعد اغترابه لابد أن يمتلأ بشيء آخر فاستخدم الأداة (لأن) كعنصر من عناصر الوصل السببي في ربط البيت الثاني بالبيت الأول والشيء الأكثر الذي امتلأ بسبب هذا الفراغ هو العدو القادم فاستعمل أداة الوصل (الفاء) ربط بها مجيء العدو بسبب الفراغ الموجود فربطت (الفاء) صدر البيت الثاني بعجزه.

كما وظف الشاعر لنفس السؤال الموجود في البيت الأول جواباً أو سبباً آخر في البيت الثالث مستخدماً الأداة (لأن) السببية أيضاً، فجعل سبب الغزو في قوله (لأن الملقن واللاعبين ونظارة العرض هم من كتب) فاستخدم الأداة (لأن) لاقامة الوصل السببي بين السبب والنتيجة .

ويضع البردوني تساؤلاً آخر وسبباً ثانياً إذ يقول [1] :

لماذا استشاط زحام الرَّماد ؟ تذكر أعراقهُ فاضطرب

لأن (ابا لهب) لم يمت وكل الذي مات ضوء اللهب

فقام الدخان مكان الضياء له ألف رأس وألفا ذنب

فحذف الأداة السببية (لأن) من عجز البيت الأول الواقعة في جملة الجواب (ما استشاط زمام الرماد) بسبب تذكر أعراضه وهذا التذكر جعله مضطرباً فاستعمل الأداة

[1] الديوان ، ج١ ، ص ٦٣٢ .

المحذوفة (لأن) فضلاً عن فاء السببية فخلق ذلك ربطاً وتماسكاً على مستوى البيت الشعري وربطه بالبيت الذي يلي مجيئه بالأداة (لأن) مرة أخرى في صدر البيت الثاني في قوله (لأن أبا لهب لم يمت) وهي جملة واقعة في جواب السؤال . فيتذكر أن السبب هو أن أبا لهب حي ولم يمت منه إلا ضوء اللهب الذي سد مسده الدخان وقصد بذلك أن الغزو له في داخل البلد الكثير من الذيول والعملاء ودلَّ على ذلك قوله بأن الدخان له ألف رأس والف ذنب .

ويستمر البردوني في عرض الأسباب التي تعلل اقتراب العدو وغزوه للبلد مستعملاً أدوات الوصل السببي (لأن) و(الفاء) في ربط أجزاء النص وجذب السبب إلى النتيجة بصورة منتظمة ما يجعله أكثر تماسكاً وأكثر اتساقاً مما لو عرض الأسباب بدون العناصر الرابطة المناسبة . ومن ذلك قوله ايضاً [1] :

ما خوفهم مني؟ وما اقترنت بالحقد أسراري ولا علني

خافوا لأن الشر مهنتهم وأنا بلا شر بلا مهن

ولأنني ادري نقائصهُم ولأنهم خانوا ولم أخن

ولانهم باعوا عروبتهم وعلوت فوق البيع والثمن

استعمل الشاعر الأداة (لأن) لربط السبب بالنتيجة ، فسبب خوفهم منه هو أنهم لا يعرفون سوى الشر أما هو فلا يمت إلى الشر بصلة فربطت الأداة (لأن) جملة (الشر مهنتهم) وجملة الخوف ربطاً سببياً فسبب الخوف نتيجة لتشبع افكارهم بالشر.

[1] الديوان ، ج١ ، ص٣٥٦-٣٥٧

ويضع الشاعر نتائج أخرى للسبب الرئيسي وهو (الخوف) وهي أنه يعرف عيوبهم وخيانتهم للوطن وعمالتهم مع العدو الغاصب على عكسه فهو لم يقم بخيانة الوطن قط ولا الوقوف مع العدو، وإنما أعلى من شأنه وترفع عن هذا الفعل البعيد عن الحياء والوفاء

فاستعمل الأداة (لأن) في المكان المناسب، فربطت بين سبب الخوف والنتائج المترتبة عليه، فهذه الأداة تمكن من إرجاع عدد من النتائج على سبب واحد وهذا يوحي بأن الأداة ساهمت بشكل فاعل في ترابط أجزاء القصيدة الواحدة وتضام جملها إلى بعضها البعض .

وفي قصيدة (نحن أعداؤنا) يصور البردوني حالة الخضوع والضعف التي عاشها الشعب أدى الى الاستيلاء على البلاد واستبدادها وضياعها. يقول[١] :

لأنا رضعنا حليب الخضوع تقمصنا من صبانا الخضوع

فجعنا ليكتظ جلادنا ويطغى وننسى بأنا نجوع

فاستعمل الشاعر الأداة (لأن) في البيت يصل بين السبب والنتيجة اللاحقة لها، فبسبب خضوعهم وجبنهم فقد تقمصهم الخضوع للجلاد منذ الصبا، وأدى ذلك إلى استبداد الظالم عليهم بأنهم جياع على الرغم من الجوع والعوز الذي يعيشوه فربطت الأداة (لأن) بين جملة صدر البيت مع ما بعدها من الجمل في عملية الوصل السببي بين السبب والنتيجة.

ونجد هذا النوع من الوصل في قصيدة (مواطن بلا وطن) إذ يقول البردوني [٢]:

مُواطنٌ بلا وطن لأنه من اليمن

تباع أرض شعبه وتشترى بلا ثمن

---

[١] الديوان ، ج١ ، ص ٥١٤ .

[٢] نفسه ، ص ٥٩٢ .

يبكي إذا سألته من أين أنت؟ أنت من ؟

لأنه من لا هنا أو من مزائد العلن

يصور البردوني حالة المواطن اليمني الغريب في أرضه الخاضع للاستبداد الظالم الطاغي، مستخدماً الأداة (لأن) في جملة الوصل بين السبب وما ينتج عنه فقد ربط بين صدر البيت وعجزه بشكل مختصر يتبع حركة الوزن باستخدام الأداة (لأن)، فالمواطن اليمني أياً كان فهو غريب في وطنه، تباع أرضه بدون ثمن وتشترى وهو على علم بذلك حتى أنه يحزن كثيراً إذا ما سأله أحد من أين أنت.

ويؤكد الشاعر هذه الفكرة في البيت الرابع إذ يقول [1] :

لأنه من لا هنا أو من مزائد العلن

فقوله (من لا هنا) تحمل فكرة البيت الأول فهو من اليمن إلا أنه غريب كأنه جاء من بلد آخر. وقوله (من مزائد العلن) يحمل فكرة البيت الثاني إذ يصور الأرض التي يعيش فيها تباع مع شعبها وتشترى كالسلعة في المزائد العلنية وهذا يربط الفكرة مع البيت الذي يليه إذ يقول[2]:

مُواطن كان حِما هـ من (قُبا) إلى (عدن)

واليوم لم تعد له مـزارع ولا ســـــكن

فلا سكن يأوي هذا المواطن ولا زرع يقتات منه بعد أن كان يملك كل شيء في اليمن، وهكذا يستمر في عرض صورة اليمن البائسة فكان الوصل عاملاً مميزاً في ربط أجزاء البيت وربط أبيات النص وجمله باستعمال الأداة (لأن) السببية .

---

[1] الديوان ، ج١ ، ص ٥٩٢ .

[2] نفسه ، ج٢، ص ١٢٥٩ .

ومن شواهد الوصل السببي ايضاً استخدام البردوني للاداة (لكي) مفردة أو مقرونة باللام لتتم عملية الوصل السببي بين السبب والنتيجة المتمخضة عنها .

ومن ذلك قوله في قصيدة (امرأة الشوافي)[1] :

كي ترتوي تعطشي وفيك عنك فتّشي

عن ذاتك الأقوى وعن كل شذاً بها يشي

إستهل الشاعر قصيدته بالأداة (كي) السببية التي ربطت النتيجة بالسبب وهذا الاستهالال مدعاة الى ان الشاعر دخل بقوة الى موضوع القصيدة، إذ يطلب من المخاطبة أن تفتش عن ذاتها بذاتها، وتتعطش للأمر الذي تهم بفعله كي ترتوي منه لاحقاً، وهذا يبين تأدية الأداة في ربط السبب بالنتيجة الذي يدفع الى ربط أجزاء البيت، كما أنها ربطت المطلع دلالياً مع الأبيات اللاحقة له، إذ يعود الشاعر بعد أبيات ليأتي بمجموعة من الأسباب والنتائج المترابطة بادوات الوصل وخاصة الوصل السببي بالأداة (كي). يقول [2] :

يا هذه كي تصبحي تأهبي من العَشـــي

وكالنجوم حدقي واسري أنى ان تغبشي

كي تدهني وجه الضحى اياك ان تندهشي

كي تذهليه وردّي خدوده ونَمِّشي

لا تنعشي أزهى ضحىً من قبل أن تنتعشي

تخشين ماذا ؟ أوغلي في الهول كي لا تختشي

---

[1] الديوان ، ج٢ ، ص١٢٥٩ .

[2] نفسه ، ١٢٥٩ .

طولي فمن تخشينه يمتد كي تنكمشي

كي لا تخافي باطشاً بضعف نفسك ابطشي

كي تكبري على الردى بوكره تحرشي

ينهال الشاعر بوابل من الاسباب والنتائج في هذه الأبيات ينقل بها صورة إعلاء الشأن ورفع محتويات المخاطبة مستعملاً الأداة (كي) في سبعة مواضيع من هذه الأبيات كلها جاءت لتأدية عملية الوصل السببي التي تعمل على ربط أجزاء القصيدة وضم اطرافها لتوالف فيما بينها ليخرج النص متماسكاً متناسقاً بشكل منظم . فإن الشاعر يهيء الاسباب للمخاطبة ويعضدها بالنتائج.

فلكي تصبح يجب عليها أن تتأهب لهذا الاصباح من الليل فتحدق كالنجوم وتسير إلى أن يحين وقت الصباح ولكي تفاجئ وجه الضحى عليها أن تندهش منه وأن تورَّد خديه حتى تذهله .

فقامت الأداة (كي) بوصل السبب بالنتيجة رابطاً بين فعل الإصباح والتأهب في البيت الأول وفعل الدهشه في البيت الثالث وبين جملة تذهليه وجملة وردي خديه في البيت الرابع.

ويستعمل الأداة نفسها في البيت السادس كعنصر وصل سببي بين الفعل (أوغلي) والفعل (تخشي) في علاقة سببية بينهما فالشجاعة وعدم الخشية من شيء يأتي بسبب التوغل في الأهوال وذلك بمجيء الأداة (كي) في البيت السابع والثامن والتاسع ، لربط السبب بالنتيجة فيأمرها أن تطول ولا تنكمش فالذي تخشاه يتمرد لأنه يريدها أن تنكمش، وعدم الخوف من البطش لا بد من أن تبطش حتى لو كانت ضعيفه وأن تتحرش بوكر الردى لكي تكبر عليه.

فاستعمال الشاعر للأداة منح النصّ ترابطاً بين أجزائه وجمله إذ إن النتيجة على علاقة وثيقة بالسبب، فأسهم الوصل السببي في خلق جو يمتد بين أجزاء البيت الواحد ليتعدى ذلك إلى الأبيات الأخرى ليصبح النص تشكيلاً منتظماً ونسيجاً متماسكاً مشدود الأطراف متضامّ الأجزاء .

المبحث الرابع

الوصل الزمني

" هو النوع الأخير من انواع الوصل ، ويقصد به علاقة بين اطروحتي جملتين متناسقتين زمنياً وابسط تعبير عن العلاقة هو(then)[1] ويتحقق الوصل الزمني بأدوات معينة مثل (ثم، بعد ذلك، أخيراً، قبل، حتى، ....) .

وقد تنوع حضور أدوات الوصل الزمني في شعر عبدالله البردوني بين الكثرة والقلة واسهمت كعناصر وصلية اتساقية تزيد من تماسك النص الواردة فيه وترابط أجزائه وتضامّها فيما بينهما .

ومن أبرز هذه الادوات حرف العطف (ثم) التي تشير إلى تعاقب الزمن أو عطف الشيء على شيء يسبقه بعد مهلة زمنية، إذ أنها تفيد الترتيب مع التراخي الزمني[2]. وتختلف عن حرف العطف (الفاء)، إذ أن الفترة الزمنية أطول مع (ثم) من (الفاء) وقد وردت في مواضع عدة في ديوان البردوني من ذلك قوله[3] :

هزَّ كفيه وأرجف لحظةً ثم توقف

وبلا داع تـــأنى مثل من ينوي ويأسف

فقد أفادت اداة الوصل الزمنية (ثم) في البيت الشعري الترتيب مع التراخي، إذ عطفت الحدث الذي جاء بعدها (التوقف) على الأحداث المتتالية قبلها (هز الكف) و(الارتجاف) وكان ما بين الفعل (توقف) و الفعل (ارجف لحظة) مهلة زمنية معينة لم يصرح بها الشاعر إلا أن اداة العطف (ثم) أوجزت ذلك .

---

[1] لسانيات النص ، محمد خطابي ، ص ٢٤ .

[2] ينظر: أثر اللغة في اختلاف المجتهدين، عبد الوهاب عبدالسلام ، دار السلام للطباعة والنشر، ١٤١٤هـ ،ص ٢٠٦ .

[3] الديوان ، ج١ ، ص٧٧٠ .

ومنه ايضاً قوله في قصيدة (حديث نهدين) [1] :

فكأني اضمه في فراشي وهو يجني فمي ويقطف خدي

ثم اصغي إلى الفراش فلا أسـ ـمع إلا حديث نهدٍ لنهدِ

حلمٌ فاليقين يدنيه منّي وخيال يخفيه عني ويبدي

فاستخدم الشاعر الأداة (ثم) لعطف الجملة الفعلية التالية (اصغي إلى الفراش) على المتتاليات من الجمل السابقة لها. والربط بين حديثين اللاحق والسابق يتضمن مدة زمنية اغنى ذكر (ثم) عن ذكر هذه المدة المعينة فبعد ان تستشعر احتضان الحبيب لها بمهلة زمنية تصحو واذا به غير موجود فساهمت أداة الوصل الزمني (ثم) بجملة الربط بين حدث بعدها في البيت ذاته وبين أحداث متسلسلة سابقة لها في أبيات متعددة وهذا يوحي الى اسهام الأداة في تماسك الأحداث وترابط أجزاء القصيدة .

وفي قصيدة (منبت الحب) يقول البردوني [2] :

هذه البقعة ناغت حبنا فصبا الحب عليها وتصابى

وسقتنا الحب صنواً وهَنَاً ثم اسقتناه ذكرى وانتحابا

كان حبٌ ثم اضحى قصة تنقل الأمس خيالات كذابا

فالشاعر يروي ذكريات الحب الزائل الغائب، فاستعمل فيها أداة الوصل (ثم) للربط بين نوعين من الحب الأول سقيا الحب الصافي الهانئ والثاني سقيا الذكرى والانتحاب فبعد أن كان الحب ينتابه أحداث الفرح والترف تحولت هذه الاحداث بعد مدة معينة من الزمن إلى مجرد ذكرى وانتحاب على ما مضى فبعد ان كان حباً اضحى قصة تُحكى واستخدام

---

[1] الديوان ، ج١ ، ص ٢٥٨ .

[2] نفسه ، ص ١٢٠ .

الشاعر الأداة ثم في هذين الموضوعين بشكل دقيق ساعد على ربط ما بعد الأداة بما قبلها فلم يستخدم الأداة (أو) أو(الواو) أوغيرها لأن التحول ما بين هذه الأحداث يحتاج إلى زمن معين فجاءت الأداة (ثم) لتشغل المكان الصائب وتختزل هذه المدة .

ومثل ذلك قوله [1] :

هل ساعتاد وجه غيري بوجهي زعموا، ربما أخون اعتيادي

قلت لي: إن ذا (اكيدٌ) ولكن أي شيء مؤكد يا (حمادي)

آه ماذا أريد ؟ أدري وانسى ثم أنسى أني نسيت مرادي

استخدم الشاعر اداة الوصل (ثم) بين جملتين تحملان دلالة النسيان التي يعيشها إذ توسطت الأداة بين نسيانين الأول هو نسيان بعد المعرفة ويتضح في قوله (أدري وأنسى) أي ينسى ما هو يقين . أما النسيان الثاني فهو نسيان النسيان الأول السابق له ويكون ذلك بعد أن يقع النسيان الأول بوهلة زمنية، ولذلك استخدم الشاعر الأداة (ثم) للربط بين الجملتين بصورة ترتيب وتراخي زمني .

[1] الديوان ، ج١ ، ص ٦٩٠ .

وقوله ايضاً [1] :

وأطلَّت ذات صبحٍ مثْلما يرتدي صحو الربا (قوسَ قُزَح)

فارتعشنا وانجلت دهشتنا ثم أومأنا اليها بالسُّبَح

يستخدم البردوني في هذين البيتين الأداة (ثم) لربط جملتين متسلسلتين أو حدثين بينها مدة زمنية معينة، أي أنه هناك تراخٍ زمني بينهما فجاء بـ(ثم) ليعطف بها فعل الإيماء على انجلاء الدهشة. كما استعمل أداة أخرى وهي (الفاء) التي تفيد الترتيب والتعقيب فبعد أن رأوها مباشرة ارتعشوا فعطف بالفاء التي تفيد الترتيب والتعقيب فعل الارتعاش على الفعل (اطلب) في البيت السابق وقوله بعد ان عرض سلسلة من صور هيئة الحزن يقول[2]:

وبلا حس يغني وبلا سبب يبكي ويستبكي الخطابة

يكتب الأقدار في ثانية ثم في ثانية يمحو الكتابة

استعمل اداة الوصل الإضافي في البيت الأول التي تفيد مطلق الجمع، فعطف بها جملة (يستبكي الخطابة) على جملة سابقة لها وهي (بلا سبب يبكي) كما عطف الأخير على الجملة السابقة لها وهي (بلا حس يغني). أما البيت الثاني فقد استخدم فيه عنصر الوصل الزمني (ثم) ليعطف حدثاً على حدث بينهما زمن معين فتوسطت (ثم) بين الثانية التي يكتب الحزن فيها الأقدار، والثانية التي يمحو بها هذه الكتابة فهو لم يمحها مباشرة بعد كتابتها، وإنما أمهلها وقتاً معيناً اختزلته الأداة (ثم) دون الحاجة الى ذكر هذه المدة.

---

[1] الديوان ، ج١ ، ص ٤٩٦ .

[2] نفسه ، ص ٥٦٦ .

ويستعمل البردوني أدوات أخرى تعمل على الوصل الزمني بين اللاحق والسابق وتسهم في عملية اتساق النص ومنها (لمّا، حتى، قبل، بعد) فمن شواهد البردوني قوله [1] :

عشت في الطهر للخيال توافيـ ـهِ كما وافت الخليلَ الخليلة

طائراً عن عوالم الشر لمّا اودع الله فيك روحاً غَسيلَة

استخدم الشاعر الأداة (لمَّا) للربط الزمني بين جملة أودع وما بعدها وجملة عشت طائراً السابقة له وتلمح في الأداة (لمَّا) أن هناك علاقة زوجية رابطة فعاش طائراً عن عوالم الشر بعدما أودع الله فيه روحاً غسيلة فاستخدم الأداة (لمَّا) لربط الجملتين في عملية الوصل الزمني.

وقوله ايضاً [2]:

لما وجدتُ القرب منـ ـكِ أمرَّ من سهر الفراق

آثرت حزن البعد عنـ ـكِ على مرارات التلاقي

فربطت الأداة (لمّا) بين جملة (وجدت القرب منك...) وجملة (اثرت حزن البعد...) فبعدما وجد الشاعر بأن القرب من المحبوبة أمرّ من الفراق آثر البقاء بعيداً حزيناً على الوجود المرير بقربها. وقوله [3]:

كم بكت عيناك لمَّا رأتا بصري يُطفا ويُطوى في الحجاب

فاستعمل الأداة (لمَّا) للوصل بين جملة (وانا بصري يطفا) وجملة (كم بكت عيناك) وصلاً زمنياً فيه مهلة أو مدة زمنية تبين وقوع حادث البكاء ورؤية العين تطفأ بعد زمن معين .

---

[1] الديوان ، ج١ ، ص ٩٥ .
[2] نفسه ، ص٥٧٤
[3] نفسه ، ص١١٠

وقوله [1] :

قد اجبنا صوت المروءات لمّا عربد الظالم العنيد الإباحي

فإجابة الصوت جاءت بعد ما عربد الظالم العنيد فربطتا الجملة الثانية بالأولى ربطاً يتخلله الزمن حين وقوع الحدث السابق لها .

كما جاء استخدام الشاعر للاداة (حتى) كعنصر ربط في الوصل الزمني في مواقع منها قوله [2] :

من الفجر حتى الفجر ننجرُّ كالرَّحى إلى أين يا مسرى؟ ومن أين يا ضحى؟

فعطف فجر اليوم الثاني على فجر الأول بالأداة (حتى) في عملية تواصل نصي بين اليومين وهذا الوصل أسهم في إقامة علاقة بين أجزاء البيت يزيد من اتساقه وتماسكه.

ومن العطف بالأداة (حتى) قوله[3] :

كم دللتني بالحنان ولم تكن امي وقد كانت أرق وأرحمـا

حتى عميت فكاد يعميها البكا وحنانها الباكي يشاركني العمى

إذ يخاطب البردوني حبيبته في صغر سنه قبل حادثة العمى ويرسم صورة جميلة يدور حولها الحزن في حالة منتظمة، إذ أنه يصارع الايام في ذكرياته معها.

فقد وظف الشاعر الأداة (حتى) الوصلية الزمنية في عطف البيت الثاني على سابقه وزاد من اتساقه.

---

[1] الديوان ، ج١ ، ص ٣٦١ .

[2] نفسه ، ص ٥٣٤ .

[3] نفسه ، ص ١٦٨ .

كما جاءت الأداة (قبل) التي تفيد الزمن السابق في عدد من قصائد البردوني. من ذلك قصيدته (كانوا رجالاً) [١] :

بلادنا كانت ، وأبطالنا كانوا رجالاً قبل أن يَحكموا

فاستعمل الأداة (قبل) للدلالة الزمنية القبلية على سابق، فقبل ان يحكم رجال البلادِ البلادَ كانوا رجالاً يحكمون أيضاً ، فأفاد الوصل بـ(قبل) ربط الجمل ربطاً اتساقياً زمنياً . ومنه ايضاً في قصيدة (سلوى) [٢]:

وتسيل من وهمي رحيقاً من عناقيد السَّماء

وهناك أبتدئ الرحيقَ فينتهي قبل ابتداء

يصور الشاعر حالة من الشقاء التي يعيشها فاستخدم الأداة (قبل) في العودة إلى سابق فعندما يَهمُّ أن يبتدأ الرحيق يجده منتهياً قبل الابتداء، جاءت الأداة (قبل) لتؤدي الربط بين ما بعد الأداة وما قبلها ، وهذا ما يؤكده في البيت التالي إذ يقول [٣] :

فأعود أحتضن الشَّقاء لأنـني أمّ الشقاء

ومنه ايضاً [٤] :

ايا (صنعا) متى تأتين من تابوتك العفن ؟

تسائلني: أتدري ؟ فات قبل مجيئِهِ زمَني

فصور الشاعر حالة التيه والاضطراب الذي استعاره للمدينة (صنعاء) فهي لا تدري حتى الذهاب ولا المجيء ولا أين تأتي. وهذا ما دلت عليه الأداة (قبل) في أن زمنها فات وانقضى

---

[١] الديوان ، ج١ ، ص ٦١٠ .

[٢] نفسه ، ص ٢٨٢ .

[٣] نفسه ، ص ٢٨٢ .

[٤] نفسه ، ص ٦٥١ .

قبل مجيئها فساهمت الأداة (قبل) في ربط ما بعدها بما قبلها ربطاً زمنياً، إذ توحي (قبل) إلى الزمن المنقضي .

ومن مجيء (بعد) التي تدل على الزمن اللاحق قول البردوني[1]:

وحييت بعد مماتها مَيْت الهنا حيّاً أموت تأوُّها وتألُّما

فجاءت الأداة (بعد) لوصل ما قبلها بما بعدها زمنياً ، إذ أنه بعدما ماتت ميتة هنيّة جاء الزمن الذي يحيا فيه حياة موت فيها تأوهاً وتألماً في كل مرة. فساهمت الأداة في ربط أجزاء البيت مع بعضها البعض لغة ومعنى .

ومنه ايضاً [2]:

بعد الغروب ستبزغيـ ـن كشمسِكِ البكرِ الجريَّة

خاطب الشاعر الـ(مذحجية) وصور في الأبيات الأولى للقصيدة حالة غيابها وانطفاء نورها ثم يذكر في هذا البيت بأن نورها سيبزغ وشمسها تطلع بعد الغروب ، فاستعمل الشاعر الأداة (بعد) للدلالة على حصول الشيء في زمن لاحق، كما ساهمت في جذب أجزاء البيت بعضها إلى بعض وزادت من عملية التماسك النصي القائم في القصيدة .

---

[1] الديوان، ج١، ص ١٦٨ .

[2] نفسه ، ج١، ص ٦٧٥ .

الفصل الخامس : الاتساق المعجمي

المبحث الأول : التكرار

المبحث الثاني : التضام

المبحث الأول

التكرار

مفهوم التكرار

يعد التكرار من وسائل الاتساق المهمة التي تسهم في تقوية الدلالة ورفع مستوى النص لما له من دور في خلق الدلالات وما يضفيه على النص من بعد موسيقى كبير .

فالصورة التي يخلقها التكرار لا تحمل الدلالة نفسها الموجودة في الصورة السابقة وإنما تحمل دلالة جديدة تتموضع في عمق النص عبر التكثيف الذي يخلقه التكرار داخل النص سواء في الحرف أو الكلمة أو الجملة، وهذا يسهم في تتابع النص وتماسكه واستمراريته ، والذي يجذب المتلقي نحو المقصد الذي يروم إليه الشاعر .

التكرار لغة :

تدور معاني التكرار في المعاجم العربية حول الرجوع والعطف أو اعادة صياغة الشي مرة بعد مرة ، ففي لسان العرب :" الكرُّ الرجوع ... والكرُّ : مصدر كرَّ عليه يكرُّ كرَّاً وكروراً وتكراراً : عطف ... و كرَّرَ الشيء وكركره :أعاده مرة بعد اخرى ... والكرُّ البعث وتجديد الخلق بعد الفناء "[1] وفي الصحاح : " والكرُّ: الرجوع ... كررت الشيء تكريراً وتكراراً "[2] وفي القاموس المحيط :" كرَّ عليه كرَّاً وكروراً وتكراراً : عطف ... وكرَّره تكريراً و تكِرَّة : كتحلة، وكركره : أعاده مرة بعد أخرى"[3]

([1]) لسان العرب ، ابن منظور ، ج٥ ،ص ١٣٥-١٣٦.
([2]) تاج اللغة وصحاح لعربية ،ج٢،ص٨٠٤-٨٠٥.
([3]) القاموس المحيط ، الفيروز أبادي ،ص ٤٦٩.

التكرار اصطلاحاً :

يعد التكرار من العناصر الاتساقية المهمة التي تسهم في معالجة النص وضمّ أجزائه. وقد حظي مفهوم التكرار باهتمام كبير عند العلماء القدماء والمحدثين ..كونه مفهوماً يسهم في تجليات النص الفنية ويزيد من فاعليته الدلالية ومضامينه الجمالية ، ويزيد من الطاقات الايحائية والابعاد التعبيرية القادرة على توظيف الرؤى التجديدية المتمثلة بالخروج من الدلالات التقليدية المألوفة وتجسد رؤية جديدة في دلالات الالفاظ تظفي على النص ايحائية خاصة وابعاداً نفسية يمكن من خلالها التعمق في فضاءات الشاعر والوصول إلى تجربته الشخصية التي يريد نقلها للمتلقي .

فابن قتيبة يرى ان التكرار مذهب من مذاهب العرب[١]، أما ابن الأثير فيعرفه بأنه"دلالة اللفظ على المعنى مردداً"[٢] ، ويقع التكرار عند ابي هلال العسكري على " إعادة الشيء مرة وعلى اعادته مرات "[٣]

ويعرفه ابن الاصبع المصري بقوله :" ان يكرر المتكلم اللفظة الواحدة ؛ لتأكيد الوصف أوالمدح أوالذم أوالتهويل ، أوالوعيد ..."[٤] وعند الجرجاني " عبارة عن الإتيان بالشيء مرة بعد أخرى"[٥] أما عند ابن معصوم فهو تكرار كلمة أو أكثر لفظاً ومعنى لفائدة كالتوكيد، والتهويل ،وزيادة التنبيه،وزيادة التوجع، والتحسر، والتلذذ بذكر المكرر.[٦]

اما في لسانيات النص فقد أولي التكرار عناية كبيرة بوصفه " خصيصة أسلوبية مميزة تعمل على زيادة ترابط النص ، بالمنشيء عندما يكرر صوتاً أو كلمة أوعبارة في نص

---

(١) ينظر: تأويل مشكل القرآن الكريم ، عبد الله بن مسلم بن قتيبة ، دار الكتب العلمية ، ط٣ ،بيروت – لبنان ، ١٩٨١م ، ص ٢٣٥.
(٢) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ، ضياء الدين ابن الاثير، تح أحمد الحوفي وبدوي طبانة ، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة،ج٣ ،ص٣.
(٣) الفروق اللغوية ، أبو هلال الحسن بن عبدالله بن سهل بن سعيد بن يحيى بن مهران العسكري ، تح محمد ابراهيم سليم ، دار العلم والثقافة للنشر والتوزيع ، القاهرة – مصر ، ص٣٩
(٤) تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثروبيان اعجاز القرآن ، عبدالعظيم عبدالواحد ابن ابي الإصبع المصري،تح:حنفي محمد شرف ، منشورات لجنة إحياء التراث الإسلامي ، القاهرة ، ص٣٧٥.
(٥) التعريفات ،ابو الحسن علي بن محمد بن علي الزين الشريف الجرجاني، ضبطه وصححه جماعة من العلماء ، دار الكتب العلمية ، بيروت-لبنان ،ط١، ١٩٨٣م ، ص ٦٥.
(٦) ينظر: أنوار الربيع في أنواع البديع، علي صدر الدين ابن معصوم المدني ، تح شاكر هادي شكر، مطبعة النعمان ، النجف الأشرف ، ١٩٦٩، ج٥، ص٣٤٥-٣٥٣.

ما فإنما يعيد معها معناها"[١] واطلق دي بوجراند عليه تسمية (إعادة اللفظ) أي" التكرار الفعلي للعبارات، ويمكن للعناصر المعادة أن تكون هي بنفسها أومختلفة الإحالة أومتراكبة الإحالة ، ويختلف مدى المحتوى المفهومي الذي يمكن أن تنشطه هذه الإحالة بحسب هذا التنوع"[٢]

كما يرى أنه لا بد ان تكون الاعادات مختلفة عن الأصل الأول وذلك لأمن اللبس بينهما.[٣]

ومن الضروري القول بأن التكرار يسهم مساهمة فاعلة في عملية ترابط أجزاء النص وتماسكها كونه يعمل على خلق علاقة قبلية بين الشيء المكرر واصله فالشيء المكرر يؤكد اللفظ السابق له واللفظ المكرر يجذب المتلقي ويحيله إلى لفظ مذكور مسبقاً . كما أنه " يزيد النص قيمة جمالية وموسيقية "[٤] فضلاً عن ذلك أن التكرار آلية مهمة من آليات الاتساق النصي .

أما الباحثان (هاليدي) و(رقية حسن) فيعرفان التكرار بقولهما:"إن أية حالة تكرير يمكن أن تكون (أ) الكلمة نفسها، (ب) مرادفاً أوشبه مرادف ، (ج) كلمة عامة ، (د) أواسماً عاماً"[٥] كما يؤكدان على ان اللفظة المكررة لا تعني دائماً أنها نفس اللفظة السابقة التي كررت وإنما قد تتغير دلالتها ، ويضربان مثلاً لذلك :

" ١- هناك ولد يتسلق تلك الشجرة .

أ- سيقع الولد إن لم ينتبه.

ب- الأولاد يضعون أنفسهم دائماً في مواقف حرجة .

---

(١) من أنواع التماسك النصي (التكرار ، الضمير ، العطف) بحث، مراد عبدالحميد عبدالله ، مجلة جامعة ذي قار ، مج٥، ٢٠١٠، ص٥٣.
(٢) النص والخطاب والإجراء، دي بوجراند ، ص ٣٠١.
(٣) ينظر: نفسه ، ص ٣٠٤-٣٠٥.
(٤) جماليات التكرار في شعر ابن دراج، د. محمد الرقيات (بحث) ، مجلة إشكالات في اللغة والادب ، العدد السادس، ٢٠١٤، ص ١٤١.
(٥) لسانيات النص ، محمد خطابي ، ص ٢٣٧ .

ج- وهناك ولد آخر واقف تحت الشجرة .

ء- معظم الاولاد يحبون تسلق الأشجار .

في (أ) هناك تكرير للولد المشار إليه في (١)، بينما الأولاد في (ب) تحتوي ولد المشار إليه في (١) ، لكن (ولد آخر) ،في (ج) لا يحتوي الولد الوارد في (١) وأخيراً لا يتضمن المثال (د) أية علاقة إحالة مع الولد المشار إليه في(١) وذلك لأننا لا نستطيع ان تستخلص من (د) ما إذا كان الولد المعني يحب تسلق الأشجار أم لا. وهكذا فإن علاقة (أ) بـ(١) تطابقية ، وبـ(ب) إحتوائية ،وبـ(ج) حصرية وبـ(د) انفصالية".[١]

كما أورد جميل عبد المجيد في كتابه (البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية) مثالاً للباحثين (هاليدي) و(رقية حسن) يقولان فيه:[٢]

- اغسل وانزع نوى ست تفاحات ، ضعها في صحن مقاوم للنار . فالضمير (ها) في الجملة الثانية يحيل إلى الجملة الأولى ولا يمكن معرفة الضمير إلا بالرجوع إلى الجملة السابقة .

- اغسل وانزع نوى ست تفاحات ، ضع التفاحات في صحن مقاوم للنار .

فلقد تكرر لفظ (التفاحات) تكراراً معجمياً أسهم في سبك النص وضم الجمل بعضها إلى بعض .

وقد قسم علماء النصية التكرار إلى أربعة أقسام هي إعادة عنصر معجمي ، و الترادف أو(شبه الترادف) ، والإشتمال ، والكلمات العامة .

---

(١) لسانيات النص ، محمد خطابي ، ص ٢٣٧.

(٢) ينظر: البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية ، جميل عبد الجيد ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ١٩٩٨م ،ص ٧٩.

ويوضح الدكتور جميل هذه الأقسام كما هي عند هاليدي ورقية حسن كالآتي :

١- إعادة عنصر معجمي : أي أن تكون اللفظة الثانية تساوي اللفظة الأولى في الشكل والمضمون ويسمى التكرار المحض كما في مثال هاليدي ورقية حسن :

-شرعت في الصعود إلى القمة ، الصعود سهل للغاية .

فلفظة الصعود الثاني تساوي اللفظة الاولى لذا فهي إعادة كتابة عنصر معجمي موجود سابقاً فالتكرار هنا (تكرار محضيّ) .

والقسم الآخر من التكرار المعجمي هو (التكرار الجزئي) أي أن العنصر المعجمي يتكرر مع وجود شيء من التغيير في طبيعة البناء [١] ، إذ تشترك اللفظتان في المصدر الأصلي لها أو المادة المعجمية ،مثل :

-شرعت في الصعود إلى القمة ، الصاعدون كثيرون جداً .

فلفظة الصاعدون هي تكرار جزئي للفظة (الصعود) فهما يشتركان في مادة (صعد) المعجمية.

ثانياً : الترادف أو شبه الترادف :أي ان تكون اللفظة الثانية مرادفة للأولى . ومثل لذلك كل من (هاليدي) و(رقية حسن) بالمثال الآتي:

-شرعت في الصعود إلى القمة ، التسلق سهل للغاية .

فكلمة التسلق مرادفة للصعود في الدلالة . ومختلفة عنها في المبنى وهذا ما يسمى التكرار الترادفي.

---

(١) ينظر : البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية ، جميل عبد الجيد ، ص٨٢

أما شبه الترادف فهو يشبه التكرار الترادفي من حيث أنه تكرار للمعنى دون المبنى ومثال ذلك (حيات ، المخلوقات الشريرة) و (الكهف ، أماكن اختبائها) .

ثالثاً : التكرار بالإسم الشامل : هو أن تشتمل اللفظة الثانية على الأولى وتكون الثانية اسماً يشترك فيه عدة أسماء فيكون شاملاً لها .

ومثال ذلك : شرعت في الصعود إلى القمة ، العمل سهل للغاية .

فقد شملت لفظة(العمل)لفظة (الصعود)وغيرها من الألفاظ ، فالعمل أساس تشترك فيه مجموعة من الأعمال المندرجة تحته.

رابعاً : التكرار بالكلمات العامة : أي أن يعمّ اللفظ الثاني اللفظ الأول ،فهو أعمّ وأوسع من اللفظة الأولى ومثال ذلك:

-شرعت في الصعود إلى القمّة ، الشيء سهل للغاية .

فكلمة شيء نكرة تعني أيَّ شيء وتشمل كلَّ شيء والصعود هو عمل معين . فهو يعد شيئاً من الأشياء.

التكرار في شعر عبدالله البردوني

يعد التكرار ملمحاً أسلوبيا مهماً وعنصراً بارزاً من عناصر الاتساق النصي الذي يسهم في زيادة عملية السبك النصي ومن ثم يساعد في خلق التعالقات النصية بين الألفاظ والجمل المكونة للنص .

والتكرار له صلة وثيقة بنفسية الشاعر والدواعي الدافعة للقول. كما أنّه من الأساليب البلاغية ينقل فيه الشاعر المعاني الكامنة في الذات ، فهو ينقل ما تجيش به نفسه من أحداث ومشاهد عن طريق تكرار الكلمات أو الجمل أو الفقرات من أجل احلال المعنى وتوطينه في نفس المتلقي ،وهذا التكرار لا يكون اعتباطياً وانّما يكون منتظماً وموظفاً في

مكانه المناسب داخل الجملة الشعرية . والتكرار الفني لا يأتي لمجرد التوكيد اللفظي للشيء وتقريره كما هو مفسر عند النحاة وانما يأتي لإيصال غاية فنية تعمل على إشاعة الجمال الفني لدى المتلقي [١].

فالتكرار يساعدنا على الغوص في عمق الذات ومعرفة ما يدور في كينونته وما يجول في خاطره من أفكار يحاول إيصالها إلى المتلقي.

وشعر البردوني زاخر بالتكرارات المتنوعة التي تسهم في مدّ الجسور الواصلة بين الكلمات والجمل والفقرات ومن ثم يزيد من تماسك النص الشعري .

ويمكن التصدي لأنواع التكرار المختلفة الموجودة في شعر البردوني في دراسة تطبيقية تبين لنا القيمة التي يحققها التكرار في جذب عناصر النص وتناسقها مع بعضها .

وأول هذه الانواع هو إعادة عنصر معجمي وهو أن تتساوى اللفظة الأولى مع اللفظة الثانية في الشكل والدلالة . أي أن اللفظة اللاحقة هي نفسها موجودة في اللفظة السابقة لها في النص نفسه ، ويكون على قسمين : التكرار الكلي والتكرار الجزئي .

فالتكرار الكلي أو(المحض) نلمحه في اللفظتين المشتركتين في المبنى والمعنى دون حذف أو زيادة . ومن ذلك قول عبدالله البردوني [٢]

هل تجرحين شذا التاريخ أي شذا هذا الصفا (حِمْيَرٌ) ذاك الصفا (مضرُ) .

فقد استخدم التكرار الكلي في لفظة (شذا) وكذلك لفظة(الصفا) ، فالواضح وجود عنصر معجمي هو كلمة (شذا) في صدر البيت ولفظة (الصفا) في عجزه كرَّرت تكراراً محضياً ، وواضح أيضاً أن اللفظة الثانية لكل منهما تعود على الأولى وتشاركها لفظاً

(١) ينظر: بنية اللغة الشعرية عند سعد الحميدين ، عبد الملك مرتاض، مجلة علامات ، مج٥٩، عدد ١٥، ٢٠٠٦، ص ١٢٠.
(٢) الديوان ،ج١، ص ١٠٨٥

ومعنى. وبهذا التكرار الكلي المتطابق يتم الربط بين اللاحق والسابق وهذا يسهم أيضاً في ربط الكلمات المتعلقة باللواحق مع الكلمات المتعلقة بالسوابق ويزيد هذا الارتباط من نسيج النص .

ومن ذلك أيضاً قول البردوني في قصيدة (أمّ في رحلة):[١]

ما اسم المحروس؟أجب ابني (نعمان)كجدّ الأجداد

أهلا(نعمان) ويستحيي ويرفرف كالورد النادي

فالعنصر المعجمي (نعمان) تكرر تكراراً كلياً في عجز البيت الأول وصدر البيت التالي، فاللفظة الثانية أسهمت في ربط البيت الثاني بالأول كما أن اللفظة الأولى عملت على التئام البيت الأول بالجملة السابقة له إذ أنه واقع في جواب الإستفهام وجملته التي جاءت بعد ثلاثة أبيات حوارية بين والدة الطفل والسائل فكانت الجمل متتالية مترابطة في البيتين .

ثم يعود الشاعر بعد ثلاثة عشر بيتاً ليكرر نفس اللفظة مرة أخرى . يقول البردوني:[٢]

(نعمان) أعاد صبا عمري يا عمُّ وأيقظ ايقادي

فجاء باللفظ(نعمان) ليعيده إلى اللفظ الأول ويسهم في ترابط النص كاملاً ، وكان هذا التكرار محضيّاً ، فهو نفس اللفظ الأول ويشاركه باللفظ والمعنى . وكذلك مجيء هذا النوع من التكرار في البيت الثامن ،إذ يقول مشبهاً النعمان على لسان والدته) : [٣]

أولادي الأربعة ، اختلطوا فيه ما أحلى أولادي

---

(١) الديوان ،ج١ ،ص ٥٠٥
(٢) نفسه ، ص ٥٠٦
(٣) نفسه ، ص٥٠٥

فكرر لفظة أولادي تكراراً كلياً محظاً فاللفظ الثاني الموجود في آخر العجز يشبه اللفظ الأول في بداية صدر البيت من حيث المبنى والمعنى . وعمل ذلك على ربط آخر البيت بأوله .

وفي قصيدة(حوارية الرصيف ج) يستهل البردوني ابياته قائلاً : [1]

يمضي لفيف ويليه لفيف وانت ثاوٍ هاهنا يا رصيف

فقد تكررت كلمة (لفيف) في صدر البيت تكراراً محضاً إذ أنّ اللفظة الثانية تشبه سابقتها لفظاً ومعنى ، فقد أسهم هذا التكرار في ضم جملة الصدر بعضها إلى بعض ، وليس هذا إلا تماسك لصدر البيت أما التماسك النصي في القصيدة إنما جاء في آخر بيت فيها بعد أن انتهى من مجموعة الموصوفات العائدة على الرصيف المذكور في آخر عجز البيت الأول . يقول البردوني في آخر القصيدة : [2]

الآن ، قل لي انت : ماذا يلي هذا؟ – ألا تدري بأني رصيف

إذ أعاد لفظة (رصيف) الموجودة في آخر عجز البيت الأخير على لفظة (رصيف) الموجودة في أول القصيدة في تكرار محضٍ جاء بعد اثنين وخمسين بيتاً شعرياً .

فاللفظة اللاحقة تشبه السابقة في الشكل والمعنى ، وهذا ما أسهم في تماسك النص من أول القصيدة إلى آخرها . إذ أن ما بين هذين اللفظين جمل حوارية بين الشاعر والرصيف فوظف اللفظتين في أول وآخر القصيدة ليؤطّرَ بها النص ككلّ ليكون التكرار هنا كالهالة التي تحيط بالنص وتزيده تماسكاً ، وتمنحه صبغة جمالية يستلذ بها القارئ ، ويستمتع بها السامع ، وليس هذا فحسب ، فهذا التكرار الواقع بين لفظتين متباعدتين كلياً على علاقة وطيدة بعنوان القصيدة ، فقد عنونها الشاعر بحوارية الرصيف ، وهنا يكمن

([1]) الديوان ، ج٢ ،ص ١١١٠
([2])نفسه ،ص١١١٥

التماسك النصي بخلق العلائق الممتدة من القصيدة إلى خارجها لتعود إلى نفس القصيدة من جديد وبهذا يصبح النص سلسلة متصلة من مجموعة متتاليات ذات الفكرة المركزية الموحدة تربطها مجموعة من عناصر الاتساق النصي ومنها التكرار الذي ساهم بزيادة اتساق النص و تحويل أجزائه إلى كلّ لا يتجزأ .

وفي قصيدة (الحقيقي) يصور البردوني مجيء المجهول الحقيقي الذي لا يعرف ما يسمّيه . يجيء من طرق ويخرج من طرقٍ عدةٍ ولهذا المجيء والرواح طرق يسلكها . فوظّف الشاعر لفظة (الطريق) في البيت الرابع إذ يقول: [1]

ينادي الأخاديد التي ملّها الثوى: هناك طريق فاسبقني أوالحقي

فقد وظف الشاعر لفظ(الطريق) في عجز البيت وكررها تكراراً محضاً في خمسة مواضع لاحقة له في قوله: [2]

امامي طريق لا يؤدي وها هنا طريق اراه لا يريني تحققي

وهذا طريق ما له أيّ نكهة وهذا له شمّ ولكن تخلقي

وقوله: [3]

وهذا طريق من طريقين هل أرى طريقاً له قلب ينادي تطرقي

ففي هذه هذه الأبيات يبحث المجهول عن الطريق السليم الذي لا بد أن يسلكه فيرى طرقاً متعددة ، ويصف كل واحدٍ منها بوصف . وقد جاء تكرار اللفظ (طريق) في هذه

([1]) الديوان ، ج٢،ص ١١٣٥.
([2]) نفسه ،ص ١١٣٧-١١٣٨.
([3]) نفسه،ص ١١٣٨.

الأبيات تكراراً محضاً إذ تجتمع هذه الألفاظ مع اللفظ الأول في المبنى والمعنى واسهمت مجتمعة في توحيد النص و زيادة اتساق اجزائه وتماسكها.

كما وظّف الشاعر تكراراً محضياً آخراً عائداً على الطريق نفسه باستعمال لفظة أخرى وهي اسم الإشارة (هذا) وظفه البردوني بين جملتي (هذا طريق ماله أي نكهة) و(هذا طريق من طريقين) .

ففي الجمل الواقعة بينها حذف لفظ الطريق لدلالة سابقة عليه ، وأبقى اسم الإشارة ووظّفه في التكرار المحض . يقول البردوني: [1]

وهذا طريق ما له اي نكهة وهذا له شمّ ولكن تخلقي

وهذا له وجه عن الجيد مبعد وهذا طفيلي محياه (غلفقي)

وهذا كسيف (عولقي) يلوح لي وهذا كسيف يدّعي شكل (عولقي)

وهذا طريق من طريقين هل ترى طريقاً له قلب ينادي تطرّقي

فقد كرر اسم الإشارة (هذا) العائد على الطريق سبع مرات تكراراً محضيّاً مشتركاً باللفظ والمعنى، وهذا كلّه يسهم في رسم صورة متماسكة الأجزاء بانتظام لا تكلّف فيه ولا إخلال ، يسهّل على المتلقي تتبع سلسلتها الجملية دون امتعاض أوتململ .

ومثل هذه النماذج المتمثلة في التكرار الكلي أو المحض كثيرة في شعر البردوني لا مجال لحصرها هنا تسهم مساهمة فاعلة في جمع شذرات ولآلئ النص المتناثرة وتعمل على نظمها بدقة وعناية ليخرج النص في صبغة جمالية كحبات العقد المرتبة بانتظام والمتراصَّة بدقّة تعكس على الواقع جمالية النص السطحية وما تدل عليه في عمق النص .

([1]) الديوان ، ج٢ ، ١١٣٨.

اما التكرر الجزئي للعنصر المعجمي فهو ان تكرر العنصر المعجمي بشكل كامل مع وجود بعض التغيير الذي يطرا على المبنى اي ان اللفظتين السابقة واللاحقة تشتركان في نفس المصدر أو المادة المعجمية وقد جاء التكرار الجزئي بكثرة في شعر عبدالله البردوني من ذلك قوله: [1]

فليقصفوا ،لست مقصف وليعنفوا، انت اعنف

وليحشدوا انت تدري أنّ المخيفين اخوف

فقد التقت لفظة (مقصف) ولفظة (يقصفوا) في اصل واحد هو ماده(قصف) المعجمية فالتكرار هنا جزئي فاللفظة الثانية تشبه اللفظة الاولى مع تغيير ملحوظ في بنيتها اللغوية .

وكذلك الحال في كل من لفظة (يعنفوا) ولفظة (اعنف) ولفظة (مخيفين) مع لفظة (اخوف) إذ ان اللفظة الثانية في كل منهما إنما هي تكرار للاولى وهو تكرار عنصر معجمي مع تغيير يصيب البنية اللغوية ذاتها .

ومثل ذلك قوله : [2]

يجزئون المجزا يصنفون المصنف

يكثفون عليهم حراسة انت اكثف

إذ وقع التكرار في البيتين بين لفظة (يجزئون) و(المجزا) وكذلك في لفظة (يصنفون) و (المصنف) إذ ان كل لفظتين منهما تشتركان في المادة المعجميه فلفظ (المجزأ) تشبه (يجزئون) في مادة(ج ز أ) المعجمية كما ان لفظة (اخوف) تكرار لكلمة (المخيفين) تكرارا جزئيا يلمح من التغيير الحاصل في بنية الكلمة .

([1]) الديوان ، ج٢ ، ص ١١٦١.
([2]) نفسه ،ص١١٦١.

ان هذه التكرارات التي جاءت في هذه الأبيات تسهم في ربط أجزاء النص عبر إعادة اللفظة اللاحقة على اللفظة السابقة بواسطة عنصر التكرار الجزئي الذي وظفه الشاعر لخدمة تماسك أجزاء النص دون تفككها فضلا عن اعطاء الأبيات نغمة موسيقية عبر هذا التكرار تستطيب بها اذن السامع وتستلذ بها عين القارئ وتوحي إلى تماسك النص عبر عودة المتلقي من اللاحق إلى السابق القريب أو البعيد داخل المكون النصي .

ومثل هذه الشواهد واردة في شعر البردوني من ذلك قوله: [1]

يا بقاعاً بقاعهن كياني　　بت اخشى ألّا تكن بقاعي

يا التي رغم قلبها ضيَّعتني　　هل أرجَّى أن تتركي لي ضياعي

قد تعودت روعة التيه وحدي　　كل خوفي عليك من ان تراعي

يا قضاعية الربا ، أين يلقى　　عنك مأوى هذا اللعين القضاعي

فقد كشف الشاعر عن التكرار الجزئي في هذه الأبيات والأبيات التي إليه فقد كرر لفظة (بقاعي) بكلمة (بقاعهن) وكرر لفظة (ضيعتني) ب (ضياعي) وكذلك كل من (قضاعية)و(قضاعي)، إذ أن التكرار هنا جزئي تكرر اللفظ المعجمي مع وجود تغيير في اصوات الكلمة ذاتها واسهم هذا التكرار في تلاحم الجمل والأبيات مع بعضها البعض .

ومثل ذلك قوله أيضا: [٢]

كل بيت هنا ،هناك بيوت　　والتلاقي تجمع لا اجتماعي .

([1]) الديوان، ج٢ ،ص ١١١٦-١١١٧.
([٢]) نفسه ، ص١١١٧.

تكرر لفظ (البيت) تكراراً جزئياً في لفظة بيوت وكذلك (تجمع) و(اجتماع) إذ تجتمع الالفاظ تحت المادة المعجمية (ب ا ت) و (ج م ع) الا ان التغيير الذي حدث في بنيتها هو من جعلها تكرارا جزئيا لا كليا .

ومن التكرار الجزئي قوله : [1]

عذّبيني وعذّبي فعذاب الهوى حِكَمُ

فتكررت لفظة (عذّبيني) تكراراً جزئياً في لفظتين هما (عذّبي) وكذلك المصدر (عذاب)فالكلمات الثلاث تجتمع تحت المادة اللغوية (عذب) واسهم هذا التكرار في لملمة أجزاء البيت ومزج بعضها إلى بعض

وكذلك قوله: [2]

فلا امكن الممكن المشتهى اليك ولا المستحيل استحال

استخدم الشاعر التكرار الجزئي في البيت بين اللاحق (الممكن) والسابق (امكن) وكذلك بين (استحال) و(المستحيل)فكل لفظتين منهما تشتركان في الاصل المعجمي وساهم هذا التكرار في ضَم أجزاء النص وربط حواشيه ولملمة اطرافه .

وقوله ايضا: [3]

وهل تلدغ الحيات الا لانها تلاقي كما لاقت من البدء مَلدغا؟

فكلمة (تلدغ) وكلمة (ملدغ) فيهما اصل واحد وهو (لدغ) وكررها الشاعر تكرارا جزئيا لانهما مختلفان في بنية الكلمة اللغوية؛ فالفعل مختلف عن الاسم الا انه يشابهه في المادة المعجمية .

([1]) الديوان ، ج١ ،ص ١٨٥.
([2]) نفسه ، ج٢، ص١٣٣٧.
([3]) نفسه، ص ١٣٥٥

وكذلك قول البردوني في قصيدة (اعتراف بلا توبة) : [1]

إن يدّعِ العلم فلا فرية فالصدق كل الصدق فيما ادعى

لكن سرَّ العلم في نفسه كالعسل الصافي خبيث الوعا

يقول : شيطان وشيطانة دعت فلبَّى أو هفت إذ دعا

ولم يقل: إلفٌ ومألوفة تجمعا.. ،سبحان من جمّعا

استخدم الشاعر التكرار الجزئي في البيت الأول والثالث والرابع ففي البيت الأول كرر لفظة (يدعي) تكراراً جزئياً في لفظة (ادعى) فكلاهما من أصل معجمي واحد هو (دعى) الّا ان اللفظة الثانية تغيرت عن الاولى معجمياً.

وفي البيت الثالث حصل التكرار الجزئي في لفظة (شيطاني) و (شيطانة) فزيادة حرف التاء في اللفظة الثانية جعل من التكرار المعجمي تكراراً جزئياً إذ انّ زيادة الحرف تغيّر معجمي يطرأ على اللفظة فكل من(شيطان) و(شيطانة) من دلالة واحدة ومعنى واحد الا انه حصل تغير معجمي بينهما .

اما البيت الرابع فوظف الشاعر التكرار الجزئي في لفظة (إلف) و (مألوفة) وكلاهما من الأُلفة و التآلف فحصل التغيير في نمط الكلمة مع انهما يدخلان في المعنى ذاته . وقد أسهم التكرار الجزئي في الأبيات في ترابط أجزاء الكلمات والأبيات عبر خلق العلائق المتشابهه نوعاً ما بين اللفظ اللاحق واللفظ السابق وهذه العلائق زادت من تماسك النص واتساق الفاظه وجمله .

([1]) الديوان ، ج١ ،ص٥٨٨.

ومن قوله أيضاً : [1]

عاش الذي قلنا يمو ت ومات من قلنا يعيش

إذ اسهم التكرار الجزئي ربط أجزاء البيت ربطاً دقيقاً إذ استخدم التضاد والتكرار الجزئي في آن واحد وربط بينهما بحرف العطف (الواو)التي تأتي لمطلق الجمع ، إذ وظّف التكرار الجزئي بقوله (عاش) في صدر البيت و(يعيش) في آخر العجز . كما وظفه ايضا بقوله (يموت) و(مات) إذ وقع التكرار الجزئي لان كل لفظ مكرر يدل هو وسابقه على معنى واحد ولكن بتغيير في العنصر المعجمي بين (عاش)و(يعيش)وكذلك بين (مات) و(يموت)وعمل التكرار هنا على ربط البيت بين الكلمات فيما بينهما فضلا عن ربط الجمل المتقابلة من جهة اخرى واسهم ذلك في جعل البيت لحمة وكأنه جملة واحدة .

وفي قصيدة (استنطاق) يصور البردوني حالة العجز والبؤس في ذات المكان يقول متسائلا : [2]

لماذا طريق المهد واللحد واحد؟ لماذا الذي يأتي إلى البدء عائد

لماذا يضل البدأ يبدأ دائما ؟ لان التناهي كالبدايات جاهد

فقد كرر الشاعر لفظ (البدء) تكراراً معجمياً للّفظ بنوعيه الكلي والجزئي ففي صدر البيت الثاني كرر لفظة (البدء) تكراراً كلياً محضاً للفظة (البدء) السابقة في عجز البيت الأول كما انه كرر لفظ (يبدأ) تكراراً جزئياً للسابق (البدء) وكذلك (البدايات) إذ انها تشترك في المعنى وهو (البداية) لكن الاختلاف انما هو حاصل في البنية الشكلية للكلمة، وهذا لا يعد تكرارا كليا لسابقه وانما هو تكرار جزئي ساهم في ربط كلمات البيت وعانق البيت الثاني بالبيت

([1]) الديوان ، ج٢ ،ص ١١١٨.
([2]) نفسه ، ص١١٨٩

الأول وخلق من ذلك نصا متماسك الأجزاء متراصّ الأطراف في البيت ذاته وفي خلق العلائق الممتدة بين الأبيات اللاحقة والسابقة .

وفي قصيدة (ذات ليلة) يوظف البردوني التكرار الجزئي في معظم أبياتها إذ يقول:[١]

باتت الريح تلوك النافذة بعضها من جلد بعض لائذة

ليس تدري ما الذي ياخذها لا ترى من أيّ شيء آخذة

تفلُذُ الأغصان تجري فلذاً لا تعي مفلوذة أم فالذة

ترتمي مما بها موقوذة وإلى المجهول تسري واقذة

استخدم الشاعر التكرار الجزئي في الأبيات الأربعة الأولى وهو واقع في لفظتين متتابعتين في المعنى لكن اختلافهما البسيط يظهر في البنية المعجمية .

وهذا التكرار جاء بالتسلسل في الكلمات (بعض وبعضها)في البيت الأول و(اخذة ويأخذها)في البيت الثاني (فالذة و ملفوذة و فلذاً و تفلذ)في البيت الثالث و (واقذة و موقوذة)في البيت الرابع تكررت جميعها تكراراً جزئياً .

ومثل هذا التكرار موجود أيضاً في الأبيات الأربعة اللاحقة إذ يقول : [٢]

تنبري من ظهرها مشحوذة وتداري ركبتيها شاحذة

اين تبغي؟ علَّها منبوذة وتَقَوَّتْ فاستحالت نابذة

علَّها تضني السرى باحثة في الكوى عن حانذٍ أو حانذة

من يؤاويها ؟ تنادي وحدها والمآوي بالتواري عائذة

---

(١) الديوان ، ج٢ ،ص ١١٩٥.
(٢) نفسه ، ص١١٩٥.

إذ استخدم الشاعر التكرار الجزئي فضلاً عن التكرار الكلي في هذه الأبيات فوقع التكرار الجزئي في كل الأبيات في قوله (شاحذة و مشحوذة) و (نابذة و منبوذه) و (حانذ و حانذة) و (المآوي و يؤاويها) فكل لفظة مكررة تشترك مع سابقتها في المعنى وتختلف عنها في البنية المعجمية في ظاهرها وقد أسهمت في زيادة تماسك الفاظ وجمل القصيدة مع بعضها البعض .

ومن نماذج التكرار الجزئي في شعر البردوني ما جاء في قصيدته (زمان بلا نوعية):[1]

اما يرسم القلب تاريخه مراياه تمحو الذي أثبتا

فلا تبتدي الجمعة السبت فيه لان الخميس به اسبتا

كم الساعة الان ؟ فاتت عصور وعادت ولا مر من فوَّتا

اما كتكتت ساعة في الجدار جدار بلا ساعة كتكتا ؟

أللشوق وقت سوى شوقه وأغبى من الوقت من أقَّتا

أأصغى لهذا المغنّي سواه؟ فمن ذا تغني ومن أنصتا ؟

إذ اسهم التكرار الجزئي في هذا المقطع في توليف الكلمات والأبيات بعضها ببعض ، إذ وظّف التكرار الجزئي بين الكلمات مثل (المغني ، تغني) و (الجدار، جدار) و (الساعه ، ساعة) التي تشترك في المعنى لكنها تختلف في بنية الكلمة في الزيادة أوالنقص فضلاً عن ذلك نلمح التكرار الجزئي عبر العود على بدء اللفظ ؛ إذ تتماثل نهاية كل بيت مع صدر البيت نفسه وتكرار نفس الكلمة في المصراعين، يولّد نغمه موسيقيه ناشئه عن تموقع الحروف في الصدر والعجز وهذا ما نلمحه في(السبت واسبتا) و(فاتت و فوتا)و

(1) الديوان ،ج٢ ،ص ١٠٤٨.

(كتكتت و كتكتا) وهذا النمط في التوزيع التلاحق للتكرار يجذب المتلقي إلى تتبع سلسلة الاصوات المتلاحقة في الأبيات ويعمل على سبك العبارة وتماسكها لارتباط أولها بآخرها .

فالتكرار الجزئي لا يقل أهمية عن التكرار الكلي وربما يزيد عليه في شواهد كثيرة فهو يسهم كعنصر اتساق معجمي في ربط أجزاء النص وجمع حواشيه وتالف اطرافه لتعمل على اعطاء صورة متماسكة للنص شأنه شأن بقية ادوات الاتساق التي تعمل بدقة وانتظام في رصف أجزاء النص وضمّ بعضها إلى الآخر حتى يكون النص نسيجاً كلّياً متضامّاً.

المبحث الثاني

التضام

كل نص يبحث عن علاقات محددة تسهم في ترابط أجزائه وتماسكها، وبعض العلاقات تبحث عن ذلك عن طريق اشتراك جزءين بدلالة ما، أووجود علاقة تربط بين لفظين أوجملتين، ومن هذه العلاقات علاقة التضام .

والتضام لغة "ضمك الشيء إلى الشيء ، وضاممت فلاناً أي قمت معه في أمر واحد"[١]، و" الضم : ضمك الشيء إلى الشيء... وضمه إليه يضمه ضماً... وضام الشيء الشيء: إنضم معه"[٢]

أما المعنى الاصطلاحي لمفهوم التضام فلا يبتعد عن المعنى اللغوي ، إذ يدل على وجود علاقة تربط بين جملتين أوأكثر في ظاهر النص.

فقد عرف التضام بأنه" توارد زوج من الكلمات بالفعل أو بالقوة ، نظراً لارتباطهما بحكم هذه العلاقة أو تلك"[٣]، إذن هو أحد الوسائل الاتساقية التي تسعى لضم أجزاء النص الواحد ، ويستلزم لذلك" عنصرين لغويين أوأكثر، استلزاماً ضرورياً، أوهو الترابط الأفقي الطبيعي ما بين الكلمات أو رفقة الكلمة أوجيرتها لكلمات أخرى في السياق الطبيعي"[٤] ، إذ يشتمل على مجموعة من الإجراءات التي تسهم في تحقيق الترابط بين عناصر النص[٥] . ، وبذلك يمنح النص استمرارية دلالية ويسهم في تماسك أجزائه .

---

[١] كتاب العين ، الفراهيدي ، ج٧ ، ص١٦.
[٢] لسان العرب ، ابن منظور ، ج١٢ ، ص ١٢- ١٣ .
[٣] لسانيات النص ، محمد خطابي ، ص٢٥
[٤] الاتجاه الوظيفي ودوره في تحليل اللغة ، يحيى أحمد ، عالم الفكر، مج٢،ع٣، ١٩٨٩، ص٨٧-٨٨.
[٥] ينظر ، مدخل إلى علم لغة النص، ص١١

فوجود علاقة التضام داخل النص تهدف إلى التركيز على هدف ما ، عبر خلق ثنائيات مرتبطة دلالياً. وهذا من شأنه أن يمنح النص تماسكاً وثباتاً واستمرارية في الوقت ذاته، إذ "تعرف الكلمة في المجموعة التي تلازمها، فتحديد التضام يركز على معنى الكلمات المفردة والأعراف المتبعة حول الصحبة التي تلزمها"[1]

ويفهم تمام حسان التضام من وجهين:

الأول : أن التضام هو الطريقة الممكنة في رصف جملة ما، فتختلف طريقة منها عن الأخرى تقديماً وتأخيراً وفصلاً ووصلاً وهلمّ جرّاً ويطلق عليه اصطلاحاً (التوارد).

وهذا المعنى أقرب إلى دراسة الأساليب التركيبية البلاغية الجمالية منه إلى دراسة العلاقات النحوية

والثاني : ان المقصود بالتضام أن يستلزم أحد العنصرين التحليليين النحويين عنصراً آخر ويسميه هنا (التلازم) أويتنافى معه فلا يلتقي به ويسميه في هذه الحالة (التنافي)[2].

والتضام أحد وسائل الاتساق اللغوي المهمة بعد التكرار والتي تسهم كثيراً في ربط أجزاء النص وضمها إلى بعضها البعض ، ومن أهم علاقات التضام التي تسهم في عملية السبك النصي التي يمكن تناولها في هذه الدراسة هما علاقتا التضاد والتنافر لما لهما من قدرة على خلق الروابط التقابلية السطحية على المستوى المعجمي التي تجذب أطراف النص وتسهم في تماسكه ، فضلا عن أن لها القدرة على جذب المتلقي إلى النص وتعينه على الربط بين كلمات النص وجمله دون الحاجة إلى اشغال الذهن أوالتكلف في معرفة الأجزاء المتضادة أوالمتنافرة.

[1] علم الدلالة إطار جديد ، بالمر ، ترجمة مجيد الماشطة ، الجامعة المستنصرية ،١٩٨٥،ص١٤٧

[2] اللغة العربية معناها ومبناها، تمام حسان ،ص ٢١٧ .

أولاً : التضاد

يمكن عد التضاد أحد أهم علاقات التضام التي تسهم في تشكيل علاقات الترابط والتداخل بين أجزاء النص عن طريق اعتماده الثنائيات المتقابلة التي تسير في خدمة الاتساق النصي .

ولم يخل التراث العربي من الدراسات والآراء التي تصدت لهذا الموضوع .

فأبو هلال العسكري في معرض حديثه عن التضاد يقول:" ومن المطابقة أن يتقارب التضاد دون تصريحه"[١].

ويبين الجرجاني أهمية التضاد بقوله:" وهل تشك في أنه يعمل عمل السحر في تأليف المتباينين حتى يختصر لك بعد ما بين المشرق والمغرب ... ويريك التئام عين الأضداد ، فيأتيك بالحياة والموت مجموعين ، والماء والنار مجتمعتين، كما يقال في الممدوح هو حياة لأوليائه ، موت لأعدائه، ويجعل الشيء من جهة ماءً ، ومن جهة أخرى ناراً... وكما يجعل الشيء حلواً مراً ... "[٢] .

يفهم من قول الجرجاني وجود ثنائيات ضدية تسهم في ضم أجزاء النص وتجاذبها إلى بعضها البعض ومن ثم يسهم في عملية اتساق النص المكتوب أو المنطوق ، فالثنائيات الضدية "تنبع من تمايز ظواهر معينة في جسد النص ومن ثم تكرارها عدداً من المرات ثم انحلال هذه الظواهر واختفائها ، وبهذه الصفة يكتسب النص طبيعته الجدلية "[٣].

ولا نبتعد عن الصواب إن قلنا أن مفهوم التضاد مفهوم مشترك بين الدراسات البلاغية والدراسات النصية الحديثة ، بل يمكن أن نعد الدراسات القديمة جذوراً ممتدة إلى ما توصلت إليه الدراسات الحديثة ، فهو يحتل مكانة بارزة ويؤدي دوراً فاعلاً في بناء النص واستمرار دلالاته.

---

[١] الصناعتين ، أبو هلال العسكري ، ص١٠٩

[٢] اسرار البلاغة ، الجرجاني ، ص١٣٢

[٣] جدلية الخفاء والتجلي ، كمال أبو ديب ، ط١ ، دار العلم للملايين ، بيروت-لبنان ، ١٩٨١ ، ص١٠٩

يقول صلاح فضل:"وقيمة التضاد الأسلوبية تكمن في نظم العلاقات الذي يقيمه بين العنصرين المتقابلين فلن يكون له أي تأثير ما لم يتداع في توال لغوي ، وبعبارة أخرى فإن عمليات التضاد الأسلوبية تخلق بنية مثلها في ذلك مثل التقابلات المتمركزة في اللغة "[1] .

ومثل هكذا علاقات من شأنها أن تسهم في تكوين الصورة الكلية لنص ما "فالشاعر حين يجمع بين عواطفه ومشاعره في الحب والحياة ، ومشاعره وعواطفه في الموت والفناء إنما يوظف حّسه بهذا الطباق في صورة أدبية تعد عملاً فنياً خلّاقاً تتحرك فيه الفكرة الأدبية بحرية وعفوية وقوة .مثل تلك الفكرة قائمة على قوة ارتباط وتفاعل تينك العاطفتين وذينك الشعورين ، الحب والبقاء والموت والفناء، ومن تقابلهما وجهاً لوجه واندماجهما بفكرة واحدة تكون مصدر الصورة الشعرية"[2]

فالتضاد باختصار علاقة بين جزأين تقوم على التناقض أو التعارض .

وقد حاول بعض الدارسين تقسيم التضاد إلى أنواع منها :

١- التضاد الحاد أوغير المتدرج مثل ميت – حي
٢- التضاد المتدرج ويقع بين نهايتين لمعيار متدرج أو بين أزواج من المتضادات الداخلية، وفي هذا النوع توجد منطقة وسطية بين العضوين ، فمثلاً التضاد بين عبارة الجو حار والجو بارد يمكن أن يوضع بينهما عبارات وسطية مثل: الجو دافئ – الجو مائل للبرودة ، اللتين تمثلان تضادّاً داخلياً .
٣- تضاد العكس : علاقة بين أزواج من الكلمات مثل باع – اشترى .
٤- كما بين وجود تضاد اتجاهي كالأعلى والأسفل
٥- أوتضاد عامودي أوتقابلي وقد يسمى امتدادي كالعلاقة بين الاتجاهات .[3]

[1] علم الاسلوب (مبادئه و إجراءاته) ، مؤسسة مختار،القاهرة ، ١٩٩٢ ، ص١٩٣
[2] التحليل النقدي والجمال الأدبي ، غزوان عناد ، دار آفاق عربية ، بغداد ، ط١ ، ١٩٨٥، ص٧٥
[3] ينظر : علم الدلالة ، أحمد مختار ، ص١٠٣-١٠٤

وكل هذه الأنواع تندرج ضمن المفهوم ذاته القائم على وجود ثنائية ما ، تؤدي إلى وجود علاقة ما، تسهم في تحقيق هدف وغاية ، وتمنح النص اتساقاً عبر انسيابيته واستمراريته .

ويمكن أن نلمح التضاد في شعر البردوني في شواهد وفيرة تظهر الدور البارز الذي يحدثه التضاد خلف علاقة ذات طابع يتسم بالاستمرارية ، بسبب اعتماده على الثنائيات ، فوجود احداهما يستدعي وجود الأخرى .

ففي قصيدة (لعبة الألوان) يعمد البردوني إلى إيراد مجموعة من هذه الثنائيات لإيصالها للمتلقي كقوله [1]:

كان هذا ما جرى ، ماذا سيجري؟ ما الذي ياليل ...؟ سل أوجاع فجري

وقوله[2]:

كل مستور تعرى ؟ إنما سرق الأنظار تزوير التعري

وقوله [3] :

ربما بعت مداري ليلة واشترى يوماً مهب الريح سرّي

وقوله [4] :

جمرها يقرأني من داخلي وأنا في خارجي امتص حبري

وقوله [5] :

ما الذي يا آخر الليل ترى ما الذي يا فجر ...؟ يومي: سوف تدري

فالنص يستدعي عدداً من الثنائيات (الليل - الفجر ، الستر - التعري، البيع - الشراء، الداخل - الخارج، آخر الليل - والفجر الذي يمثل أول النهار).

ومثل هذه الثنائيات قد تدل على الشمولية والاستمرارية كما في البيت الأول الذي نلمح فيه ثنائية أخرى دون التصريح بها وهي ثنائية زمنية تقوم على اشتمال الوقت

[1] الديوان ، ج٢ ، ص٧٩٤
[2] نفسه ، ص ٧٩٤
[3] نفسه ، ص ٧٩٥
[4] نفسه ، ص٧٩٥
[5] نفسه، ص٧٩٦

الماضي(ماجرى) والمستقبل (سيجري) ، يقويها الشاعر بالثنائية المصرح بها (الليل-الفجر) التي تدل أيضاً على الزمن الممتد بين الماضي والمستقبل .

فالتضاد في البيت منحه تماسكاً واستمرارية عبر العلاقة الممتدة بين عنصري التضاد .

وفي البيت الثاني يعتمد الشاعر فيه ثنائية الظهور والتخفي مستعيناً بأسلوب التضاد ليبرز من خلاله الدور الذي تلعبه (الوكالات) في كشف كل الأشياء التي من الممكن أن تستتر، وهذا ما دل عليه التضاد غير المصرح به في قوله[1] :

كيف أخفي والقناديل هنا وعلى ظهري " وكالات التحري"

وتستمر الثنائيات الضدية في الأبيات التالية بالأسلوب ذاته المعتمد على الشمولية والاستمرارية ، ويدعّمها بثنائيات أخرى تلمح في النص دون التصريح بها كما في قوله [2]:

أيها العفريت نم ، أقلقتني إبتعد عن سرّتي ... ماذا التجري

وقوله [3]:

متّ فوراً... كان قبري داخلي غبت فيه لحظة واجتزت قبري

وقوله [4]:

ربما يأتي الذي يشعلني ربما يأتي الذي يخمد جمري

فـ(النوم)يستدعي من المتلقي التفكير بالثنائية التي تقابلها وهي (الاستيقاظ) ، و(الموت) يستدعي ثنائية (الحياة) ، و (ربما يأتي) تستدعي ثنائية (ربما لا يأتي) ، وكل هذه التضادات داخل الأبيات صرّح بها الشاعر أولم يصرح بها خلقت انسيابية واستمرارية للحركة داخل الأبيات الشعرية عملت على جذب أجزاء النص وضمّ أطرافه ، ليمنحه صفة الاتساق ، ويسهم في خروج النص متماسكاً .

---

[1] الديوان ، ج٢ ،ص٧٩٤

[2] نفسه ،ص ٧٩٤

[3] نفسه ،ص٧٩٥

[4] نفسه ، ص٧٩٥

وتسير قصيدة (صحفي ووجه من التاريخ) بالاتجاه ذاته المعتمد التضاد صفة له، فمعظم أبيات القصيدة تتصف بصفة الثنائية الضدية التي تطبع البيت بطابع الاستمرارية الشمولية كونها تستدعي من المتلقي إحضار الوجه الضدي للفظة ما، وهذا من شأنه ان يجذب القارئ إلى النص، ويطبعه بطابع التماسك والاستمرارية، فمنذ البيت الأول نجد هذه الضدية، يقول[1]:

كيف انبثقت؟ أذاهب ام جائي هذي الفجاءة فوق وهم الرائي

فالذهاب والمجيء يستحوذان على مساحة واسعة من البيت، فلفظ (ذاهب) يستدعي من المتلقي ذهنيا وجود اللفظ الثاني (جائي) وبذلك يستمر المعنى.

وفي قوله[2] :

أحملت تسعة اعصر وسبقتني؟ ها أنت قدامي وكنت ورائي

فالضدية تبدو بين (قدامي_ ورائي) التي تشكل الحبكة داخل الشطر الثاني، وباعتماده لفظة (سبقتني) يدمج الشطرين، فالشطر الثاني جاء توضيحاً لها، ليطبع البيت بطابع من الاستمرارية والتماسك.

وبالاستمرار بقراءة النص يتبين لنا مجموعة كبيرة من التضادات التي اعتمدها الشاعر في خلق الصورة الكلية لقصيدته، وهذه التضادات تدور حول معاناته في مقابل استخفاف الآخرين بها، لذلك جاءت المتناقضات في القصيدة معتمدة عدداً من المحاور كمحور اليأس من الحياة الذي يراه هو وما يقابلها من الرؤية العكسية التي يريدها غيره، كما في قوله[3] :

ألأننا افنى من الموت هنا. لاقيتني أحيا من الاحياء

[1] الديوان ، ج٢ ،ص ١٢٦٩
[2] نفسه ، ص ١٢٦٩
[3] نفسه ، ص ١٢٦٩

كما اسهمت الثنائيات الضدية في إبراز محور آخر يمكن تسميته محور التسلط وما فيه من كمية التحكم التي تطبق ضد الفرد دون أن يكون له رأي فيها، يقول[1]:

من أين جئت؟ ولِمْ سكت؟ لأنني ما جئت بل أنت اخترعت لقائي

هذا سنا عينيك يحرق جبهتي أتريد يا هذا الفتى اطفائي؟

فالتضاد بين (جئت _ما جئت) وبين (يحرق_ اطفائي) كفيل بخلق تماسك نصي يطبع البيتين بطابع من الاستمرارية.

ثم تنتقل القصيدة إلى محور آخر يبين الواقع المزري ومعتمدا اسلوب الحوار القائم على الثنائيات الضدية، كما في قوله[2] :

ماذا تغطي فوق جلدك غابة؟. لكنني اعرى من الصحراء

وقوله[3] :

أسعى لتغطية البنوك وانثني. احصي قروشي، لا تفي بمعاشي

وامد بالاخبار أخرى لا يشي خاء بفجر نبوءتي ومسائي

وقوله[4]:

لما خنقت بمنخريك تنفسي. ودخلت ابطي من شقوق حذائي؟

ثم يبين كمية التضليل الاعلامي التي تمارس من خلال بعض الإعلاميين وسعيهم إلى عكس الصورة الواقعية بصورة أخرى مزيفة، يقول[5]:

ألديك أسئلة لهن مخالب ؟ _ ألديك أجوبة كقلب فدائي؟

أخشى تراني ، يا فلان مخربا ماذا تخرب؟ أين أين بنائي؟

---

[1] الديوان ج٢، ص١٢٦٩
[2] نفسه ، ص١٢٧٠
[3] نفسه ، ص ١٢٧١
[4] نفسه ،ص ١٢٧١
[5] نفسه ،ص ١٢٧٣

وهذا ما اكدته نهاية القصيدة وهي عدم المبالاة بالفرد الا بقدر ما يخدم المصالح[1]:

ما اسم الذي حاورت؟ قل يا وجهه. أأنا اكتشفتك ام كشفت غبائي؟

فالثنائيات الضدية داخل الأبيات قد اسهمت وبقدر كبير في توضيح مراد الشاعر. من خلال جذب القارئ إلى النص عن طريق الاستدعاء الذهني للألفاظ المتضادة، والتي تشكل بمجموعها صورة كلية مكونة من صور جزئية متماسكة داخليا من خلال الترابط بين الألفاظ المتضادة، ومتماسكة كليا من خلال الاستمرارية المعنوية لمحاور القصيدة التي تكمل بعضها بعضا وصولا لنهاية تخدم الغرض الأساس الذي اراده الكاتب.

[1] الديوان ، ج٢ ، ص١٢٧٥

ثانياً : التنافر

يعتمد التنافر على توليد دلالات تسهم في تحقيق التماسك النصي فهو" مرتبط كذلك بفكرة النفي مثل التضاد. ويتحقق داخل الحقل الدلالي إذا كان (أ) لا يشتمل على (ب) ، و(ب) لا يشتمل على (أ) وبعبارة أخرى هو عدم التضمن من طرفين"[١]. ويرتبط بالألوان والرتبة والزمان [٢].

فالتنافر يمنح النصوص تساؤلات تحتاج إلى البحث عن إجابات ، إذ "يسجل ردود أفعال لدى القارئ ويمثل نقطة فراغ دلالي يحتاج إلى ملئها ، لأن التنافر سيكون ذائقة لم يعهدها القارئ، فيبحث عن كيفية تحقيق التلاقي الدلالي"[٣] .

فالتنافر وما يمنحه للمتلقي من دلالات قد تكون بعيدة يتطلب منه تتبع هذه الدلالات ليصل إلى معناها ومن ثم يصل إلى تحقيق التماسك بين أجزاء النص عبر خلق العلائق التي تمتد بين أجزائه وصولاً إلى غاية النص من جهة ، ويخلق الانسجام بين النص والقارئ من جهة أخرى " فالشعر المعاصر انطلق من المغامرة في غير الجاهز، وضد المعيار والذوق السائد حين أعطى التنافر وضعية السيادة في إبراز الجمالية الجديدة"[٤] .

وقد يقع التنافر بين الأصناف المشتركة في حقل دلالي واحد كالالوان، كقول البردوني في قصيدته(مآتم وأعراس)[٥] :

ونسينا في غمرة البشر... عهدا. اسود القلب أحمر السيف قاتم

فالاسود والأحمر كل منهما يمثل صفة لون مختلف عن الاخر الا أنهما يشتركان في حقل دلالي واحد، وتوظيف التضام المعتمد التنافر، قد أسهم في منح سعة دلالية واستمرارية

---

[١] علم الدلالة ، أحمد مختار ، ص١٠٥

[٢] ينظر: التماسك النصي في شعر رزاق محمود الحكيم ، قراءة في دواوين الرحيل، العودة ،الأرق ، رسالة ماجستير ، وداد شريف ، ص٣٤

[٣] شعر أدونيس ،البنية والدلالة ، راوية يحياوي ، ص ٤٦

[٤] الشعر العربي الحديث بنياته وابدالاته (الشعر المعاصر) ، محمد بنيس ، دار طوبقال للنشر ، المغرب ، ط١ ، الغرب ، ١٩٩٠، ص١٦٨ .

[٥] الديوان ،ج١،ص٣٨٦

معنوية في الوقت ذاته من خلال ما يتمتع به التنافر من صفات الاشتراك والاختلاف بالإضافة إلى قدرته على ربط أجزاء البيت من خلال صفة الاشتراك المصاحبة له.

ونجد التنافر أيضا في قصيدته (صنعاء..الموت والميلاد) في قوله[1]:

ولدت صنعاء بسبتمبر. كي تلقى الموت بنوفمبر

لكن كي تولد ثانية. في مايو.. أو في اكتوبر

في أول كانون الثاني. أو في الثاني من ديسمبر

فالتنافر الزمني داخل الأبيات بين الاشهر (سبتمبر، نوفمبر، مايو، أكتوبر، كانون الثاني، ديسمبر) قد حرك الزمن داخل الأبيات بطريقة أخرجت النص متماسكاً شكلياً من خلال تكرار ألفاظ مشتركة فيما بينها بحقل دلالي واحد، وفي الوقت ذاته منحته سعة واستمرارية دلالية من خلال اختلاف الأصناف فيما بينها، وبذلك أسهم التضام على خروج الأبيات بصورة كلية مترابطة دلاليا وشكليا.

[1] الديوان ، ج١، ص ٥٥٦

ومن أمثلة التنافر التي وردت عند البردوني ما يمكن ادراجه تحت حقل (الطرب)، كما في قصيدته(من أرض بلقيس)، يقول[1]:

من أرض بلقيس هذا اللحن والوتر من جوها هذه الانسام والسحر

من صدرها هذه الآهات من فمها. هذي اللحون. ومن تاريخها الذكر

من (السعيدة) هذي الاغنيات. ومن ظلالها هذه الاطياف والصور

...

من خاطر (اليمن) الخضرا ومهجتها هذي الاغاريد والاصداء والفكر

هذا القصيد أغانيها ودمعتها وسحرها وصباها الاغيد النضر

يكاد من طول ما غنى خمائلها يفوح من كل حرف جوها العطر

....

من هذه الأرض هذي الاغنيات ومن رياضها هذه الانغام تنتثر

....

ما ذلك الشدو؟ من شاديه؟إنهما من أرض بلقيس هذا اللحن والوتر

[1] الديوان ، ج١ ،ص ٥٧ – ٥٨

فاللحن، والوتر، واللحون، والاغنيات، والاغاريد، واغانيها، وغنى، والاغنيات، والانغام، والشدو، وشاديه، والانغام، واللحن، والوتر، كلها أصناف تدخل ضمن حقل دلالي واحد هو حقل الطرب وتكرار مثل هذه الأصناف من شأنه ان يمنح الأبيات تماسكا واضحا، من خلال ربط الأجزاء بالألفاظ ذات الدلالات المشتركة، وزاد من هذه الحبكة الدلالية إعادة لألفاظ بداية القصيدة في نهايتها.

وتزخر قصيدة (وجه الوجوه المقلوبة) بالتضام القائم على التنافر بحقول دلالية متعددة، كحقل الاعداد وما فيه من أصناف، في قوله[1]:

الرقم العاشر كالثاني الواحد الف، الفان

وسوى المعدود كمعدود وسوى الاني مثل الاني

الالف ، الصفر بلا فرق سيان الأعلى والداني

وحقل قواعد النحو باحتماله الدلالات البعيدة، كما في قوله[2]:

المبتدأ الثاني خبر الأول مبني باني

ولحرف الباني محترف ولقلب المبنى قلبان

ولرفع الأول واجهة ولحذف الثاني وجهان

ولمثنى (ماني) اعرابٌ بالجر إلى عقبى (ماني)

[1] الديوان ، ج٢ ، ص٨٠٠
[2] نفسه ، ص ٨٠١

وكجمعه بين السكين والسيف وهما تحت حقل واحد، في قوله[1]:

سكين كالجرح النازي جرح كالسيف (العثماني)

وجمعه بين ألفاظ متعددة يمكن ادارجها تحت حقل الدول، في قوله[2]:

(يمني) امي، لكن حدسي اقرأ من (يوناني)

...

البيت الأبيض، في عيني فحمي والهندي غاني

وقوله[3] :

جلدي من (لندن) من (روما) وقوامي كوز (جهراني)

كذا جمعه بين أصناف تندرج تحت حقل الجسم الإنساني، وذلك في قوله[4]:

أوليست لي عينان، أرى كالناس ورأس ويدان؟

---

[1] الديوان ، ج٢ ، ص ٨٠١
[2] نفسه ، ص ٨٠٢
[3] نفسه ، ص٨٠٤
[4] نفسه ، ص ٨٠٤

وقوله[1] :

ماذا عن ساقي يحملني؟. من عني يسكن جثماني

فالقصيدة باعتمادها اسلوب التضام القائم على التنافر، قد خلقت لنفسها جوا يتسم بالسّعة والاستمرارية باعتمادها الصور المكثفة ذات الدلالات المتنوعة والتي تدفع القارئ للبحث عن تأويلات دلالية للصور الشكلية المستمرة والمتنقلة داخل القصيدة، فالتواصل الشكلي قد تحقق ضمن كل مجموعة أبيات تشمل على أصناف تنتمي لحقل دلالي معين، بالإضافة إلى أن الاعتماد على اسلوب محدد من شأنه ان يطبع القصيدة بطابع الانسجام ، ويعمل على توجيه الدلالات إلى الجهة التي أراداها الكاتب، لينتج من خلالها امتداد هذا الأسلوب باستمرارية صورية قادرة على ربط أجزاء النص بصورة محكمة دلالياً وشكلياً.

[1] الديوان ، ج٢ ، ص٨٠٥

الباب الثاني : الانسجام

الفصل الأول : موضوع الخطاب

الفصل الثاني : السياق

الفصل الثالث : التغريض

الفصل الرابع : العلاقات الدلالية

الفصل الخامس : أزمنة النص

مفهوم الانسجام :

إذا كان الاتساق يعنى بتحقيق التماسك النصي على المستوى السطحي للنص ، فإن الانسجام يهتم بتحقيق التماسك النصي في المستوى الدلالي في بنية النص العميقة ، فالنص لا يكون نصاً من خلال رصف الكلمات أو الجمل أو المتتاليات الجملية بصورة منتظمة فحسب ، وإنما من خلال العلاقات الدلالية التي تعمل على ربط الأجزاء المتموقعة خلف النص ، والكشف عن شفرته والغوص في مكنوناته والبحث في فضاءاته للكشف عن مدى ترابط المعاني والأفكار التي تتخلله ، ولا يتم ذلك إلا من خلال جملة من الآليات التي تعمل مجتمعة على خلق شبكة من الروابط ونسيج من العلائق تعمل على شدّ أجزائه وجذب حواشيه وضم أطرافه إلى بعضها البعض للوصول إلى البنية العميقة والفكرة الأساسية للنص، ولتمنح النص صفة النصة ، والذي يعمل على ذلك مجموعة من العناصر النصية الداخلية التي تنبثق من مفهوم جامع لها هو الانسجام ، الذي يعد المعيار المكمل مع الاتساق لمفهوم التماسك النصي .

الانسجام في اللغة:

ورد لفظ الانسجام في المعاجم في معان متعددة ، ففي مقاييس اللغة جاء السجم بمعنى صبّ الشي من الماء أو الدمع"السين والجيم والميم أصلٌ واحد وهو صبُّ الشئ من الماء والدمع ،يقال سجمت العين دمعها ،وعين سجوم ،ودمع مسجوم . ويقال أرض مسجومة، ممطورة"[1]. وفي لسان العرب ورد السجم بمعنى القطران والسيلان والصب ، يقول ابن منظور : "سجمت العين الدمع والسّحابة الماءَ تسجِمه وتسجُمه سجماً وسجوماً وسجاماناً: وهو قطران الدمع وسيلانه قليلاً كان أوكثيراً...ودمع مسجوم: سجَمَته العين سجماً وقد اسجمه وسجَّمه. والسَّجم الدمع...وانسجم الماء والدمع فهو منسجم إذا انسجم أي

[1] مقاييس اللغة، احمد بن فارس ،ج٣،ص١٣٦- ١٣٧

انصبَّ...سجم العين والدمع الماء يسجم سُجوما وسِجاما إذا سال وانسجم"[1] . وكذلك ورد في القاموس المحيط بمعنى القطر الكثير أو القليل من الماء أو الدمع "سجم الدمع سجوماً وسجاماً ، ككتاب ، وسجمته العين، والسحابة الماء تسجِمه وتسجُمه سجماً وسجوماً وسجماناً، قطر دمعها وسال قليلاً أو كثيراً"[2]

ومن ذلك نجد معنى السجم يدور حول القطران والسيلان والصب وهذه المعاني تدل على التتابع في حصول الشيء وتواصله والتتالي بانتظام . فانحدار الماء وسيلانه هو ضد انقطاعه عن ذلك.

واذا ما ربطنا هذه المعاني في حديثنا عن الكلام نجد أن الانسجام هو " أن ياتي الكلام متحدراً كتحدر الماء المنسجم بسهولة سبك وعذوبة ألفاظ وسلامة تأليف حتى يكون للجملة من المنثور والبيت من الموزون وقع في النفوس وتأثير في القلوب..."[3].

الانسجام في الاصطلاح :

يعد الانسجام المعيار الثاني الذي يقوم عليه مفهوم التماسك النصي وعنصراً مكملاً مع الاتساق لعملية نسج النص وتلاحمه، إذ لا يتم النص بالنظر إلى شكل النص الظاهري ولا يكون نصاً متماسكاً من خلال العناصر الاتساقية فقط، وإنما يجب أن تكون هناك روابط أخرى داخلية من شأنها إقامة علاقات دلالية في عمق النص تعمل على تتابع المعاني تتابعاً منطقياً يضمن للنص استمراراً فاعلاً في أن يكون كلَّاً متلاحم الأجزاء بانتظام، وهذه الروابط الداخلية تضمن "التتابع والاندماج التدريجي للمعاني حول موضوع الكلام ، وهذا يفترض قبولاً متبادلاً للمتصورات التي تحدد صورة عالم النص المصمم

[1] لسان العرب ، ابن منظور، ج١٢،ص٢٨٠-٢٨١
[2] القاموس المحيط ، الفيروز أبادي (مجد الدين محمد يعقوب) ، مادة (س ج م) ، ص١١١٩
[3] معجم البلاغة العربية ، نقد ونقض ، عبده عبد العزيز قلقيله ، دار الفكر العربي، القاهرة ، ط١، ١٩٩١، ص ٨٧

بوصفه بناءً عقلياً"[1] فالنص لا يمكن أن يكون نصاً ما لم يكن منسجماً ولا يمكن أن يكون منسجماً مالم تكن هناك علاقات رابطة بين أجزاء بنيته الداخلية تعمل على شدّ النص وجذب أجزائه الداخلية وذلك لكون الانسجام "مفهوماً دلالياً يحيل إلى علاقات المدلول التي توجد داخل النص والتي تعرفه كنص ،إذ الانسجام يظهر عندما تؤول عنصراً في الخطاب بربطه بعنصر آخر الواحد يفترض الآخر"[2]، فالعلاقات القائمة بين أجزاء النص الداخلية يجب أن تكون علاقات منطقية في سلسلة منتظمة متتابعة تسهم في جعل النص مقبولاً لدى الملتقى.

وقد تعددت وتداخلت المعارف المختلفة في وضع حدّ للانسجام. ويمكن القول بأنه لا توجد نظرية أوتعريف ثابت لمفهوم الانسجام وإنما تنوعت واختلفت باختلاف الباحثين كلٌّ حسب رأيه واتجاهه الذي ينحاه في درس اللسانيات الحديثة. بحيث كان لكل باحث رأيه في إعطاء مصطلح يقابل المصطلح الاجنبي (coherence) ، فقد اختار محمد خطابي وصلاح فضل مصطلحح الانسجام [3] ،وسماه سعيد حسن البحيري التماسك[4] ،وترجمه كلّ من علي حمد خليل والهام أبو غزالة إلى مصطلح التقارن[5]، أما صبحي الفقي فسماه التماسك الدلالي[6]، في حين سماه الباحث محمد العبد بالحبك بقوله :" فقد آثرت الحبك على غيره مما دار في التراث كما آثرته مقابلاً عربياً مناسباً (coherence)"[7].

أما تمام حسان فترجم مصطلح الانسجام إلى عدة تسميات في كتاب النص والخطاب والاجراء، ومنها الالتحام والتعليق والاتساق[8].

---

[1] النص ضمن كتاب العلاماتية وعلم النص ،جون ماري سشايفرا،ص٣٣
[2] سيميائية النص الادبي ،انور المرتجي ،افريقيا الشرق ،الدار البيضاء،١٩٨٧م،ص ٨٨
[3] ينظر لسانيات النص ، محمد خطابي،ص٥،وبلاغة الخطاب وعلم النص ،صلاح فضل ،ص٣٢٨
[4] ينظر، علم لغة النص (المفاهيم والاتجاهات)،سعيد حسن بحيري،ص ١٠٨
[5] ينظر،مدخل إلى علم لغة النص ،ديبوجراند،لفغانغ دريسلر ،الهام ابو غزالة ،علي خليل حمد،ص١١
[6] ينظر ،علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق،صبحي الفقي،ج١،ص٩٦
[7] النص والخطاب والاتصال، محمد العبد،ص١٠١
[8] ينظر اجتهادات لغوية، تمام حسان، عالم الكتب ، القاهرة ، ط١، ٢٠٠٧، ص٣٧

هذه الآراء والترجمات العديدة لمصطلح(conerence) تلفت الانتباه إلى أهمية الانسجام الكبيرة في تماسك النصوص وترابط أجزائها لأنه يمثل "الوحدة الكبرى؛ فهو ذو طبيعة دلالية متعلقة ومشروطة بمدى التماسك الكلي للنص"[١] .

لذلك يعد الانسجام جانباً مهماً في عملية تحليل النصوص ودراستها ويعمل على تشكيل نسيج من الروابط في عمق النص تعمل على شدّ المعنى وجذب انتباه الملتقى.

ويمكن ان نعدّ الانسجام عملية ربط داخلية تحقق التواصل بين المرسل والمتلقي والنص.

فالنص يمثل الوحدة الكبرى القائمة على ربط أجزائها الخارجية بعملية(الاتساق) والداخلية بعملية (الانسجام) بصورة منتظمة متتابعة، و بهما يمكن إثبات صفة النصية للنص طال أو قصر، ولذلك يقول السيوطي بأن الكلام يجب أن يكون "منحدراً كتحدر الماء المنسجم، ويكاد لسهولة تركيبه وعذوبة ألفاظه أن يسيل رقة، والقران كله كذلك...جاءت قراءته موزونة بلا قصد لقوة انسجامه"[٢]. فرصف الكلمات والجمل داخل النص لا يمكن أن يكون عشوائيا وإنما يجب أن يكون متتابعاً بانتظام كون النص هو الوحدة الكبرى والمنتظمة والمتكونة من الكلمات والجمل المتسقة، والمنسجمة في الدلالة المرادة من تشكيله.

وفي الدرس اللساني الحديث عرف الانسجام بعدة تعريفات أيضا، فجون ماري سشايفر يرى أن الانسجام ماهو إلا تتابع للمعاني واندماج فروعها حول موضوع الكلام فالموضوع هو المحور الذي يتيح لعناصر الانسجام تكوين هالة منتظمة من المعاني المتلاحمة فيما بينها وتتضمن قبولاً متبادلاً للتصورات التي تحدد الصورة الكلية لعالم النص[٣].

---

[١] بلاغة الخطاب ،وعلم النص،ص٣٣٨

[٢] الاتقان غي علوم القران،جلال الدين السيوطي،ج٣،ص٢٩٦

[٣] ينظر ،النص والخطاب والاجراء،دي بوجراند،ص١٣

والانسجام من المفاهيم المهمة التي وظفتها لسانيات النص لتحليل النصوص ومعرفة العلاقات التي تعمل على تلاحم الأجزاء المكونة للنص ، فدي بو جراند يرى أن الانسجام هو "مجموع الأجزاء التي تؤدي إلى ترابط الأفكار ترابطاً منطقياً مبنياً على ترتيب الأحداث والمناسبات وكذلك على الخبرة وما يتوقعه الناس"[١]. فترابط الألفاظ يجب أن يكون ترابطاً منتظماً في سلسلة متتابعة من الأفكار فضلاً عن مقدرة وخبرة المتلقي في ملئ الفجوات الداخلية للنص وقدرته على التأويل المناسب للغامض من الكلام.

أما (فان ديك) فيضع حداً للانسجام بأنه "التماسك الدلالي بين الأبنية النصية الكبرى"[٢] فهو يضع التماسك في مصب الأبنية النصية الكبرى أو البنية العميقة للنص كون الانسجام (التماسك الدلالي) يعمل على خلق العلائق بين دلالات النص العميقة أو المعنى الداخلي للنص، وشدّ بعضها البعض بصورة منتظمة غير عشوائية. وهذا ما يوضحه مفهوم الانسجام بعكس الاتساق الذي يعنى بالعلائق في ظاهر النص(العناصر السطحية) التي تجذب كلمات النص أو الجمل بعضها إلى بعض لتكون الاتساق النصي. فالانسجام عنده مجموعة العناصر المكونة لنسيج النص في بنيته العميقة.

أما(محمد خطابي) فيرى "ان الانسجام أعم من الاتساق، كما أنه يغدو أعمق منه، بحيث يتطلب الانسجام من المتلقي صرف الاهتمام جهة العلاقات الخفية التي تنظم النص وتولده، أي تجاوز المتحقق فعلاً أي الاتساق، إلى كامن (الانسجام)"[٣]، ذلك أن الاتساق يفرض على الملتقي ملئ الفراغات بين العناصر الظاهرة في النص كلمات كانت أوجمل أومجموعة جمل متتالية. وبعبارة اخرى البحث عن الدليل الذي يحيل إلى كشف الشفرة التي تسهم في اتساق النص. أما الانسجام فإنه يفرض على القارئ الغوص في البنية العميقة للنص والبحث الدقيق عن أجزاء ليست موجودة في ظاهر النص وإنما هي أجزاء تسبح في

[١] الاتساق والانسجام في رواية سمرقند،اسين معلوف بترجمتها العربيه،لمياء شنوف، الجزائر ،٢٠٠٨-٢٠٠٩،ص٤٧
[٢] ينظر علم لغة النص ،سعيد حسن بحيري،ص٢٢٠
[٣] لسانيات النص،محمد خطابي،ص٥-٦

فضاءات النص الداخلية ويُعمِل المتلقي فكره وذهنه بشكل كبير في الكشف عن هذه الدلالات ثم يبدأ بإيقاع عناصر الانسجام فيما بين الأجزاء بشكل دقيق ومنتظم لتمتد فيما بينها مكونة نسيجاً من الشبكات المنتظمة فيما بين الأجزاء تضم بعضها لبعض وتجمع مابين الدلالات المتناسبة لتحول هذه الفضاءات إلى نسيج من الروابط الدلالية جاعلة من النص نصاً منسجماً أيَّ انسجام ومتماسكاً أيَّ تماسك، يوحي للملتقي أنه كلّ لا يتجزء ولا يتنافر.

أما (براون ويول) فيعد انسجام الخطاب شيئاً يبنى داخل النص وليس موجوداً في النص، يُبحث عنه، ويعني ذلك أن لا وجود لنص منسجم وآخر غير منسجم بذاته مستقل عن المتلقي، بل إنه أولى المتلقي السلطة في الحكم على وجود الانسجام داخل النص من عدمه وبذلك يكون النص نصاً أم لا. أي أن انسجام الخطاب يعتمد على تاويل المتلقي للنص وحكمه عليه[١]. ويمكن القول بان رأي (براون) فيه نوع من الافراط في جعل الدور الاكبر في تحليل النص والحكم على انسجامه من عدمه للقارئ بل يجعله المحور في عملية انسجام النص ، وأغفل دور المؤلف في عملية تحقيق الانسجام النصي كونه (المؤلف)يمثل أحد أقطاب عملية تكوين النص وتحليله إلى جانب النص والملتقى. فلا يمكن قبول الفكرة التي ترى أن " كل نص منسجم، مهما تراءت فوضويته وعدم انسجام أجزاءه"[٢]،لأن هذا الرأي فيه شي من العموم والإطلاق ، وأدل دليل على ذلك أنه لا يتناسب مع نص القران الكريم المنسجم كلياً وبتناغم متكامل لا تفرق فيه ولا تجزيء . فهو كلام منسجم لا اختلاف فيه، واذا ما ظن القارئ وجود اختلاف فيمكن فهمه بالتدبر في القران الكريم نفسه[٣].

وقد حدد (دي بوجراند) الانسجام الذي ترجمه تمام حسان بالالتحام بقوله أن الانسجام "يتطلب من الإجراءات ما تتنشط به عناصر المعرفة لإيجاد الترابط المفهومي واسترجاعه

[١] ينظر ،الاتساق والانسجام في القران الكريم،مفتاح بن عروس،كلية الاداب واللغات ،جامعة الجزائر(اطروحه دكتوراه)،٢٠٠٨م،ص١٢٢
[٢] دينامية النص (تنظير وانجاز)،د.محمد مفتاح ،ص٤٤
[٣] ينظر ،الميزان، الطبطبائي ،ج٥،ص٢٠-٢١

وتشتمل وسائل الالتحام على العناصر المنطقية كالسببية والعموم والخصوص، معلومات عن تنظيم الأحداث والأعمال والموضوعات والمواقف. والسعي إلى التماسك فيما يتصل بالتجربة الانسانية ويتدعم الالتحام بتفاعل المعلومات التي يعرضها النص مع المعرفة السابقة بالعلم"[١].

ويعرفه محمد مفتاح بأنه "ما يكون من علاقة بين عالم النص وعالم التوقع"[٢] فالانسجام يدرس "مدى تماسك وترابط البنية الكلية المشكلة للنص"[٣] أي تبحث عن العلاقات الرابطة بين أجزاء البنية العميقة التي تسهم في تكوين النص.

مما سبق يمكن القول بأن الاتساق والانسجام معياران أساسيان وركيزتان مهمتان يقوم عليهما النص في تكوينه وتحليله وتقويمه ، وهما آليتان متلازمتان في كل حين لا يمكن التفريق بينهما في فهم النص وبيان دلالته إلا في الدراسة النظرية أو التطبيقية التي تعرّف كل منهما على حدة وتبين عناصر كل منهما وتوضيحها للمتلقي، لأنه لا يمكن ان يكون النص نصاً من غير أن يكون متسقاً في الظاهر منسجماً في الباطن ، فعناصر كلا المعيارين تسهم مجتمعة في سبك وحبك النص ولملمة أجزائه وتلاحم أطرافه وشد حواشيه كي يظهر كلاً متكاملاً للمتلقي الذي له دور البحث عن دليل واستقصاء ومعرفة التاويل المناسب وإيقاعه في المكان المناسب وحينها يمكن أن يطلق على النص نصاً متماسكاً لا يتخلله حشو زائف ولا تتنافر فيه الأجزاء المكونة له في سطحه الظاهر ولا في عمقة الخفي.

أما آليات الانسجام فقد تعددت عند الباحثين النصيين ، إلّا أنها في المجمل تشتمل عل خمس آليات تسهم في خلق العلائق الدلالية في البنية العميقة للنص وهي (السياق، موضوع الخطاب، التغريض، أزمنة النص، العلاقات الدلالية) .

---

[١] النص والخطاب والاجراء ،دي برجراند،ص١٠٣.
[٢] التشابه والاختلاف نحو منهجية وشمولية ،محمد مفتاح ، المركز الثقافي العربي ، المغرب ،ص٣٥
[٣] لسانيات النص النظرية والتطبيق ،ليندة قياس،ص٣٢

وسنتناول في هذا الباب كل عنصر من هذه العناصر ونفصل القول فيه ومن ثم نلاحظ كيفية توظيف الشاعر عبدالله البردوني لكل عنصر من عناصر انسجام النص في شعره والمساهمة الفاعلة الواقعة على عاتق كل من هذه العناصر في تحقيق التماسك النصي في نصوصه الشعرية .

الفصل الأول

موضوع الخطاب

موضوع الخطاب

يعد موضوع الخطاب أحد أبرز عناصر الانسجام و أساساً جوهرياً في فهم النص ، ولا نبتعد عن الصواب إن قلنا أنّ موضوع الخطاب هو الأساس في تماسك النص الأدبي لأنه يمثل البؤرة في عملية تشكيل النص ، إذ يمثل مقصدية المؤلف وعلى أساسه يبدع في بناء النص، فهو " ما يدور بشأنه النص أو ما يقوله أو ما يقدمه " [١] . فالكاتب يطوّع ألفاظه ودلالاته في خدمة موضوع الخطاب أو البنية الكلية التي تعكس تجربته بطريقة أو بأخرى ، وبفضله تتم عملية التماسك النصي من خلال وظيفته الأساسية في تنظيم المواضيع الجزئية داخل النص وتصفيفها بانسيابية وتتابع منتظم لتشكيل البنية الكلية ونسج الآليات المتضافرة فيما بينها في تشكيل علائقي من شأنه أن يعكس نصّانية النص ومقصديته . فموضوع الخطاب كما يرى الخطابي بنية دلالية يقوم عليها انسجام النص، أو أداة تعمل على خلق النسيج الذي يعمل على تقارب البنية الكلية للخطاب[٢] .

وإذا ما كانت الألفاظ أو العناصر المعجمية تمثل الهالة السطحية بوصفها عناصر اتساقية ، فإن موضوع الخطاب يمثل البؤرة أو المحور الذي تدور حوله هذه العناصر فضلاً عن عناصر الانسجام النصي ، وإذا ما كانت القضايا الواقعة في بنية الخطاب العميقة تتمثل في شكل هرم دلالي فإن موضوع الخطاب يمثل قمة هذا الهرم و تُطَوَّع العلاقات الدلالية التي تعالق بين القضايا بما يتناسب وموضوع الخطاب .

فهو كما يرى (براون ويول) شامل لجميع العناصر التي يتضمنها محتوى الخطاب[٣]. أما (فان ديك) فيعتبر موضوع الخطاب " أن ترد المعلومات السيمانطيقية وتنظمها وترتبها تراكيب متوالية ككل شامل"[٤].

---

[١] علم لغة النص ، عزة شبل ، ص١٩١.
[٢] ينظر : لسانيات النص، محمد خطابي ، ص٢٨٣ .
[٣] ينظر : تحليل الخطاب ، براون ويول ، ص ٨٥ .
[٤] النص والسياق ، فان ديك ، ص١٨٥ .

وموضوع الخطاب وثيق الصلة بكل من المؤلف والمتلقي ، فالأول يعمد إلى اختيار الألفاظ والدلالات التي تصب مجتمعة في البنية الكلية للنص . وإذا لم يكن كذلك فلا يكتسب سمة النصّية ولا يعدو النص عن كونه حشواً من الكلمات المبعثرة، والآخر هو من يستقبل النصّ ويتفاعل معه ويغوص في بنيته الدلالية وينظر في العلائق الرابطة بينها ليصل إلى المكوّن الأعظم المنقول من ذهن المؤلف إلى ذهن المتلقي، وبذلك تتحقق التجربة الخطابية في عملية تواصلية تبدأ بالمؤلف مروراً بالنص وصولاً إلى ذهن المتلقي .

فموضوع الخطاب هو المحور الذي تدور حوله الأقوال المتسلسلة والمتتابعة في النص ويصفه (براون ويول) بأنه "المبدأ الجامع الذي يجعل من مقطع خطابي ما حديثاً عن شيء ما"[١].

ويمثل موضوع الخطاب في قصائد البردوني أساساً جوهرياً يعبر عن الزاوية التي ينظر الشاعر من خلالها ، إذ يكمن تحت بنية القصيدة السطحية ما يروم الشاعر إليه وما يهيج مشاعره ، فلا يبرأ نص شعري من صاحبه . فينتج عن ذلك ثنائية جوهرية بين ذات الشاعر والموضوع الذي يتناوله .

وتظهر موضوعات قصائد البردوني بمظاهر عدّة يمكن إعادة كل منها إلى الذات كمحصلة نهائية لإبراز النص . فتظهر بمظهر متوتر خاضع للصراع ، أو الرضى ، أو الشكوى والتحسّر ، أو التمني وغيرها باختلاف المقام الوجداني وحالة الشاعر الفكرية .

كما تتفاوت موضوعات القصائد بتفاوت بنائها الفني فتظهر القصائد الكلاسيكية بشكل بارز ، إذ أنها " بطبيعتها تفرض الوضوح والتحديد " [٢] ، في حين تكون الموضوعات الرومانسية والعاطفية شفافة في الكشف عن مشاعر الشاعر ووجدانه تجاهها ، فتارة تتناغم أحاسيس الشاعر تجاه موضوع ما تناغماً إيجابياً ، وتارة أخرى تتأزم العلاقة بشكل سلبي في

[١] تحليل الخطاب ، براون ويول ، ص٨٥ .
[٢] الابهام في شعر الحداثة (العوامل والمظاهر وآليات التأويل) ، عبد الرحمن القعود ، ص١٧٨

سياق مليء بالحزن والحسرة والحيرة والرفض والمأساة . ينجم عن ذلك كله تناغماً ورتابة في الانتقال بين لوحات البنية الداخلية للنص واستمرارية الحركة الانسيابية داخله يمنع خلق فجوات أو شطحات إلى موضوع آخر لا يصب في إناء البنية الكلية للنص .

كما تنعكس مشاعر البردوني على فلسفة ذاتية تنطبع بطابع التفاؤل والحيوية حيناً ، أو بطابع التفجع واليأس والسوداوية حيناً آخر ، وذلك حاضر في جلّ قصائده .

ففي قصيدة (فلسفة الجراح) نجد أن موضوع الخطاب يفيض بالألم وتتعذب فيه روح الشاعر بالمجهول و تتوجع بالغامض ، إذ يقول [1]:

متألم.. مما أنا متألم　　حار السؤال وأطرق المستفهم

ماذا أحسّ، وآه حزني بعضه　　يشكو فأعرفه وبعض مبهم

بي ما علمت من الأسى الدامي وبي　　من حرقة الأعماق ما لا أعلم

بي من جراح الروح ما أدري وبي　　أضعاف ما أدري وما أتوهم

وقوله [2]:

وحدي أعيش على الهموم ووحدتي　　باليأس مفعمة وجوّي مفعم

لكنني أهوى الهموم لأنها　　فكر أفسر صمتها وأترجم

أهوى الحياة بخيرها وبشرّها　　وأحب أبناء الحياة وأرحم

وأصوغ فلسفة الجراح نشائداً　　يشدو بها اللاهي ويشجى المؤلم

[1] الديوان ، ج١ ، ص١١٢
[2] نفسه ، ص١١٣

فالخطاب في النص بما فيه من صور الألم والحزن والشكوى وتلاؤم الهموم التي أعقبت الجملة الاستفهامية يشكل بمجموع هذه الصور لوحة واحدة منسجمة الألوان متناسقة الأبعاد، تكونت عبر خلق العلائق التي تشد الصور والدلالات الداخلية إلى بعضها البعض فيخرج النص لحمة واحدة وكلاً لا يمكن أن تتخلله الفجوات ، فالأبيات بمعانيها المتحدة تعكس معاناة الشاعر الذاتية ، وهذا كفيل بمنح النص تماسكاً دلالياً قادراً على جذب المتلقي إلى الغوص في بنية النص الداخلية لاكتشاف الروابط التي تفتح الطريق إلى معرفة موضوع الخطاب الذي يرغب الشاعر في إيصاله بطريقة مشوقة لافتة للنظر ، وتبعد اللامركزية الدلالية عن نصانية النص و تمنع النفور منه .

وفي قصيدة (قتلة وثوار) ينحى موضوع الخطاب منحى الثنائيات التي تتخذ المفارقة أسلوباً لها ، ونلمح هذه المفارقات الضدية منذ الوهلة الأولى من القصيدة ، واقعة بين عنصرين ، يقف أحدهما بإزاء الآخر وهما (القتلة) و (الثوار) ، وقد أسس الشاعر لهذه المفارقة منذ العنوان متخذاً منه نقطة البداية للولوج إلى البؤرة الأساس للقصيدة ، التي تبعث دلالة المواجهة بين عنصرين (معتدٍ و مقاوم) ومن ثم تأتي أبيات القصيدة مفصلة ومبينة لها ، وبالاسلوب ذاته القائم على الثنائيات في معظم أبياتها .

يبدأ البردوني قصيدته بقوله [1]:

توحشوا وأطلقوا هيهات أن يفرقوا

ليدعم ويبين موضوع الخطاب في قصيدته ، فالمواجهة بين العنصرين تستفتح القصيدة، وتجذب المتلقي من أول وهلة للقصيدة ، ثم يسترسل الشاعر في سرد الأبيات ليعلم القارئ من هما العنصران المتناحران اللذان تدور حولهما أحداث القصيدة وما نتيجة هذه المواجهة،

[1] الديوان ، ج٢ ،ص١٢٨٥

وسرعان ما يبين الشاعر أن العنصر الثاني ثابت لا يتغير على امتداد القصيدة ، يدعم هذه اللوحة بمجموعة أبيات تالية ، يقول[1] :

جاؤوا كأفواج الضحى وكالضحى تنسقوا

الكم كيفٌ واحد والكل فرد مطلق

...

مواكب في موكب لا سُبَّق لا لُحَّق

ثم وليتم المشهد لا بد أن يوضح مكان حدوث الاقتتال كي ينمّي روح التفاعل بين النص والمتلقي ويشوقه لتبدو الأحداث واقعية ، فيحدد مكان هذه المواجهة لكنه بداية يعمد إلى أسلوب الاستفهام ليمنح البنية النصية عنصر التشويق والجذب للسامع . يقول[2] :

أضفّة هاتيك أم نهر يعي من يحرق؟

ثم يفصح عن المكان بعد ذلك بقوله[3] :

أغزة تنظروا آياتها وأطرقوا

[1] الديوان ، ج٢ ، ص١٢٨٥
[2] نفسه ، ص١٢٨٥
[3] نفسه ، ص١٢٨٥

وقوله [1]:

قالت قطاع غزة أنا هنا فأخففوا

فيعي القارئ أنه أمام موضوع خطاب واقعي يحمل دلالة المواجهة تدور أحداثها بين عنصرين واقعيين حقيقيين هما؛ ثوار غزة من جانب ، والاحتلال من جانب آخر .

وبعد ذلك يبدأ الشاعر ببيان طرق المواجهة في محاولة لتدعيم البنية الكلية للنص من خلال خلق بنيات جزئية تدور حول البؤرة ذاتها لتصل إلى نهاية تخدم موضوع الخطاب في النص ، إذ يبين الشاعر عدم إفلاح طرق الاحتلال في السيطرة على المنطقة ومن فيها يقول[2]:

ترمون .. لا تخشى ، فهل ما تطلقون فستق ؟

ويقول[3] :

العزل العاتون من أعتى الغزاة أحدق

ويبين في أبيات عدة الأسباب التي تجعل الثوار لا يتأثرون بوحشية العدو ، يقول [4]:

لأنها الأرض التي تراعدت فأبرقوا

تفور فوق خطوكم وفوقكم تحلق

فكل ما في هذه الأرض يقدم الدعم للثوار ويشارك في هذه المواجهة [5]:

---

[1] الديوان ، ج٢ ، ١٢٨٧
[2] نفسه ، ص١٢٨٥
[3] نفسه ، ص١٢٨٦
[4] نفسه ، ص١٢٨٥
[5] نفسه ، ص١٢٨٥

وكل مرج ثائر وكل صخر خندق

وكل نبتة يد وكل نجم بيرق

التل يهفو تائقا والسهل منه أشوق

والمنحنى يعدو كما يعدو الجواد الأبلق

ويقوي هذه الصور الجزئية بصور أخرى يصف بها الثوار وكيف هم قادرون على المواجهة ببسالة ورباطة جأش لتستمر الثنائيات في عرض صور المواجهة ، فعلى الرغم من قوة العدو إلا أن الثوار أقوى[1] :

فشققوا رصاصكم فيهم فلن يشققوا

لأنهم من ناركم أقوى ومنكم أصعق

لا بأس أن تمزقوا غيظاً ، فلن يمزقوا

ثم يتعجب الشاعر من ثبات هؤلاء الثوار وفي الوقت ذاته يتهكم من أعدائهم بقوله[2]:

قلتم ستسحقونهم كيف أبوا أن يسحقوا

ولا بد أن يكمل الشاعر الصورة الكلية للمواجهة ببيان السلاح الذي يعتمده الثوار لصدّ القتلة ، فالجزئيات ضرورية لتمنح النص الانسجام الدلالي والاسترسال الصوري المطلوب لتكتمل الصورة الكلية ، يقول [3]:

أحجارهم غير التي إذا ارتمت تطقطق

أما ترونها على أكفهم تحملق

---

[1] الديوان، ج٢ ، ص١٢٨٦

[2] نفسه ، ص١٢٨٦

[3] نفسه ، ص١٢٨٦

ثم لإبعاد الدهشة عن المتلقي يصف هذه الأحجار ويستفهم عن قوتها ، ليصل إلى نتيجة أن قوتها مكتسبة من قوة حامليها [1]:

تكر من بنانهم كما يكر الفيلق

...

كيف تلت أحجارهم أمر الحمى وطبقوا

كيف تعملق الحصى لأنهم تعملقوا

في المستحيل أوغلوا ببعده تعلقوا

ليأتي الشاعر بعدها بمجموعة من الأبيات التي تصب مجتمعة في موضوع الخطاب الرئيسي في القصيدة . تنحى منحى الثنائيات بشكل واضح مشكلة صوراً جزئية لما حققه كل فريق في هذه المواجهة ، يقول[2] :

ثاروا ، غضبتم .. مالذي حققتموا وحققوا ؟

أرهبتموا وقاوموا أخمدتموا تألقوا

أمطرتموا كي ينبتوا و أمطروا كي تغرقوا

جدتم لظىً لتسلبوا هَمَوا دماً كي يغدقوا

ويغلق الشاعر قصيدته بصور جزئية رائعة تعكس اندماج الثوار بهذه الأرض ، وهو السبب الذي منحهم قوة المواجهة . يقول [3]:

---

[1] الديوان، ج٢ ، ص١٢٨٦- ١٢٨٧
[2] نفسه ، ص١٢٨٧
[3] نفسه ، ص١٢٨٨

لكي يروّوا تربة من قلبها ترقرقوا

على اسمها تبرعموا وباسمها تفتقوا

وفوقها تعنقدوا وتحتها تعتّقوا

وأغصنت أجيالهم منها وفيها أعرقوا

من التواريخ أتوا من الجذور أورقوا

منهم إليهم أقبلوا من حيث غابوا أشرقوا

ويختم البردوني قصيدته بحسم نتيجة المواجهة للثوار ، وطلب اعتراف العدو بالهزيمة شاؤوا أم أبوا [1]:

يا من سرقتم موطناً لقد أبى أن تسرقوا

قولوا لمن رموا بكم أحجاره أن يأرقوا

قولوا لقد آن لهم عليكم أن يشفقوا

وأصدقوا أخباركم كيف انمحى ما لفقوا

لتكتمل بذلك الصورة الكلية للنص المتكونة من مجموعة صور جزئية، عمل موضوع الخطاب على استيعابها جميعاً عبر خلق الروابط الدلالية التي عملت على جذب هذه الصور إلى بعضها وشد أطرافها لتبدوا كلاً لا يتجزأ ، لوحة عنوانها من جنس محتواها ملونة بألوان منسجمة تحمل طابع السيلان الذي يجري برتابة واستمرارية في مجرى يصب في حوض واحد ممثل بالصورة الكلية للنص الذي يرتكز على بؤرة واحدة يمثلها موضوع الخطاب .

[1] الديوان ، ص١٢٨٨

وفي قصيدة (مدرسة الحياة) يرتكز الخطاب على موضوع الشقاء والبؤس واليأس الذي يجذبه الانسان لنفسه ، إذ يتعجب البردوني من الانسان ،، ما الذي يريده ؟ وما الذي يشفيه[1] :

ماذا يريد المرء ما يشفيه؟ يحسوا روا الدنيا ولا يرويه

ويسير في نور الحياة وقلبه ينساب بين ضلاله والتيه

والمرء لا تشقيه إلا نفسه حاشا الحياة بأنها تشقيه

ما أجهل الانسان يضني بعضه بعضاً ويشكو كلما يضنيه

ويظن أن عدوه في غيره وعدوه يمسي ويضحي فيه

غرّ ، ويدمى قلبه من قلبه ويقول: إن غرامه يدميه

غرّ ، وكم يسعى ليروي قلبه بهنا الحياة وسعيه يظميه

يرمي به الحزن المرير إلى الهنا حتى يعود هناؤه يرزيه

ولكم يسيء المرء ما قد سرّه قبل ويضحكه الذي يبكيه

ما أبلغ الدنيا و أبلغ درسها وأجلّها وأجلّ ما تُلقيه

فالشاعر متعجب مما يريده الانسان وما يسعده وما يشقيه ، وكأن كل الذي يريده من الحياة موجود فيها وكذلك كل مايشقيه ، فيأخذ منها ما يسعده دائماً إلا أنّه لعدم قناعته فإنّه يحسو روا الدنيا ولا يرتوي منه ويسير في نورها إلا أنه لا يرى سوى جانبها المظلم . فهو مصدر لشقاء نفسه بنفسه . يفتش عن سعادته في موطن الشقاء وعن شقائه في موطن

[1] الديوان ، ج١ ، ص١٨١- ١٨٢

السعادة ، وهكذا تنساب أبيات القصيدة منذ بدايتها إلى نهايتها وبالعكس لتصب في بؤرة واحدة هي فلسفة الحياة الواقعة بين القبول والرضا وبين السخط والتشظي في اللامقبولية .

فشقاء الانسان ليس مما يدور حوله في الحياة ، وإنما شقاؤه من داخله . فالشاعر هنا يختلف مع نفسه ويسير وفلسفة الحياة إلى حدٍّ ما إلا أنه لا يوافقها في جميع أحوالها [1]:

قم يا صريع الوهم واسأل بالنهى ما قيمة الانسان ما يعليه

واسمع تحدثك الحياة فإنها استاذة التأديب والتفقيه

وانصت فمدرسة الحياة بليغة تملي الدروس وجلّ ما تمليه

فمع أننا نلمح في هذه الأبيات انقلاب الشاعر على أفكاره وفلسفته السابقة . إلا أنه لايعد تناقضاً في تجربته ، وإنما هي التغيرات التي تطرأ على سيرورة التقدم ، فالبليد هو الذي لم يفهم سرّ الحياة الجميلة ، التي يجب أن يتمعن بها الانسان ، واللبيب هو من فهم هذا السرّ .

إن هذه الانسيابية والتسلسل في نقل الصور التي تحملها القصيدة ، تمنح القارئ بعداً دلالياً يعيده إلى بداية القصيدة كلما انتهى منها ، وهذا ناتج عن إلحاق كل بيت أوكل صورة إلى المركز الدلالي ذاته والمتمثل بموضوع الخطاب الذي خلق جوّاً من الروابط الدلالية التي تجمع الصور المنتشرة في فضاءات النص عبر العلائق الدلالية وتضمها بعضاً إلى بعض، فيصبح النص مشدوداً متماسكاً في دلالاته وهذا التماسك ينعكس على البنية السطحية للنص .

وفي قصيدة (حوارية الجدران والسجين) يسقط الشاعر الذات السجينة على الجدران المحيطة من خلال استنطاقها ، ليدور الخطاب في القصيدة حول موضوع الحوار المتخيل

[1] الديوان ، ج١ ،ص١٨٢ .

بين سجين لا يستطيع الإفصاح عن نفسه ، وجدار ناطق يحكي معاناة السجين نفسه ، فيأتي بأبيات تفصح عن هذا الحوار المتخيل ، يقول [1]:

هيا يا جدران الغرفة قولي شيئاً .. خبراً، طرفة

تأريخاً منسياً ، حلماً ميعاداً ، ذكرى عن صدفة

أشعاراً ، سجعاً فلسفة بغبار الدهشة ملتفة

أنغاما تعلو قامتها وتحل ظفائرها اللهفة

هيا يا جدران ابتدعي أصواتاً ، إيماءً ، وجفة

ثم يستنطق الشاعر الجدران فيحقق مبتغاه في سرد الخطاب المتبادل بينهما ليسترسل في نقل الصور في الأبيات التالية فيذكر على لسان الجدران أن الأعوام لاتمضي في السجن ، وهذه دلالة على بطئ وقساوة الأيام داخل زنزانته [2]:

هذي أعوام لا تمضي لا تأتي ، لا تجري خلفة

السقف يعي عن جمجمتي أسراراً تجهلها الشرفة

ترتاب الزاوية اليمنى في اليسرى ، تتهم الصّفّة

فزوايا السجن تحمل أسراراً كثيرة لكثرة من دخلها وطول عهد وجودها وما حدث في داخلها من أمور لا يمكن لأحد معرفتها سوى هذه الزوايا وهذه الجدران .

ليس هذا فحسب ، وإنما ينقل الشاعر أوجاع تلك الجدران نفسها وآلامها ، فهي جدران تعبت من طول الوقوف وقد أعياها التعب[3] :

---

[1] الديوان ، ج٢ ، ص٩٦٠
[2] نفسه ، ص٩٦١
[3] نفسه ، ص٢٦٢-٢٦٣

حسناً ألديك سوى هذا ؟ إجهادي من طول الوقفة

مَن صفَّ ركامي لا يدري أني أوجاع مصطفّة

وهذه الدلالة تعكس صورة كاملة لأوجاع السجين وما يحمله في ذاته من مشقة ويأس فإذا كانت هذه حالة الجماد فكيف بالسجين القابع فيها[١] :

في قلبي ألسنة الدنيا لكن لفمي عنها عفّة

ليختم الشاعر القصيدة بصورة توحي للقارئ أنه حوار متخيل من صنع الشاعر وأن الجدران لا يمكنها أن تحرك ساكناً وليس باستطاعتها إخراج السجين [٢]:

حررني من هذا المثوى أو فاسكت مثلي يا " تحفة"

فالقصيدة بأبياتها تنقل صوراً متعددة حاصلة في مكان ضيق، تجتمع لتشكل لوحة واحدة منعكسة عن موضوع الخطاب القابع خلف النص ، فجاء الحوار مسترسلاً منذ الوهلة الأولى للقصيدة إلى نهايتها ، تتجاذب أطرافه وتتقارب زواياه لتكون نصاً متماسكاً ذا طابع سلس لين في نقل موضوع الخطاب إلى المتلقي .

وفي قصيدته "صنعاء ..الموت والميلاد" يجمع بين متناقضين، وما كان هذا الجمع إلا نتيجة للاضطرابات التي مرّت بها اليمن وتركت أثرها على نفس الشاعر، إذ شهدت البلاد عدّة تغيرات سياسية وانقلابات، واغتيالات، وثورات في فترات متقاربة ما إن تتخلص البلاد من فترة مظلمة حتى تعود إلى أخرى ، لذا جاء موضوع الخطاب في القصيدة بطريقة رمزية سريعة تتناسب وواقع الحال، فالعنوان يجمع بين (الموت) الذي يمثل الفترات المظلمة وبين (الحياة) التي تشير إلى صحوات وفترات راحة بعد تعب ، ويستمر الخطاب بهذا الأسلوب

[١] الديوان ، ج٢ ، ص٩٦٢
[٢] نفسه ، ص٩٦٣ .

على امتداد القصيدة ، ليشكل بنية النص الكلية ، فالخطاب في الأبيات يتنقل تنقلات سريعة غير ثابتة ليناسب التغييرات الواقعية السريعة ومع ذلك يصب في خدمة الصورة العامة التي يسعى الشاعر لإيصالها للمتلقي ، فالقصيدة تبدأ بقوله[1] :

ولدت صنعاء بسبتمبر كي تلقى الموت بنوفمبر

لكن كي تولد ثانية في مايو أو في أكتوبر

في أول كانون الثاني أوفي الثاني من ديسمبر

فالخطاب في هذه الأبيات يعتمد التحديد الزمني الذي لا يتجاوز السنة ، في محاولة من الشاعر لإثبات أن فتراتها العصيبة لن تطول ، ففي أي وقت تكون قادرة على النهوض رغم الصعاب التي يشبهها الشاعر بصورة الولادة وما فيها من أوجاع ، إلا أن الحنين والشوق يدفع إلى خوض هذه الآلام، يقول[2] :

مادامت هجعتها حبلى فولادتها لن تتأخر

رغم الغثيان تحن إلى أوجاع الطلق ولا تضجر

ثم يؤكد على الصورة العامة للقصيدة وهي سرعة نهوضها واستعادة حياتها ، وكون هذا النهوض لن يتأخر فما هو إلا موسم واحد على أبعد تقدير لذا يعمد إلى تشبيهها بشجرة المشمش وكيف أن عودتها خضراء لن يستغرق إلا فترة محددة، وكذا الحال مع صنعاء، يقول [3]:

كالمشمش ماتت واقفة لتعد الميلاد الأخضر

---

[1] الديوان ، ج١، ص٥٥٦ .
[2] نفسه ، ص٥٥٦ .
[3] نفسه ، ص ٥٥٧ .

تندى وتجف لكي تندى وترف ترف لكي تصفر

وتموت بيوم مشهور كي تولد في يوم أشهر

ويختم قصيدته بما بدأ به ، يقول[1] :

وتظل تموت لكي تحيا وتموت لكي تحيا أكثر

ليخلق بذلك لوحة شعرية متماسكة ، بدايتها تقود لنهايتها ونهايتها ترجع الخطاب إلى أولها ، وما بينهما من صور جزئية تصب في خدمة البنية الكلية للصورة العامة، فألفاظها وما فيها من تكرار لكلمتي الموت والحياة تنسجم مع العنوان ، ليخرج بذلك النص بحبكة متماسكة ، قادرة على جذب المتلقي لموضوعها دون إجهاد ودون الشعور بالتشتت والتفكك.

ويدور الخطاب حول اللااهتمام أو اليأس الذي يسيطر على أبيات قصيدة (لا اكتراث) ليعمد إلى تكرار أسلوب النفي منذ العنوان وعلى امتداد القصيدة، ومثل هذا الأسلوب يتناسب والموضوع العام للقصيدة الذي يوضحه العنوان (لا اكتراث)، يقول[2] :

روّيه أو حطّمي في كفّه القدحا فلم يعد ينتشي أو يطعم الترحا

لا، لم يحس ارتواءً، أو يجد ظمأ أو يبتهج إن غدت أحلامه منحا

سدى، تمنّين من ماتت رغائبه من طول ما اغتبق (القطران) واصطبحا

فعاد لا يرتجي ظلاً ولا شجراً ولا يراقب وعداً، جدّ أومزحا

إذا اشتهى اقتات شلواً من تذكره وامتص ما خط في رمل الهوى ومحا

[1] الديوان، ج١ ، ص٥٥٧.
[2] نفسه ، ص٤٥٨.

كالطيف يحيا بلا شوق ولا حلم ولا انتظار رجاء، ضنّ أو سمحا

إذ أن البنية في القصيدة تسير في اتجاه اليأس وتؤكد عليه، وتبتعد عن كل ما يمكن أن يقلل منه ، لذا يلجأ إلى تكرار النفي في محاولة لتجنب وجود ما يمكن أن يغير من الفكرة العامة فما من شيء أن يصرف الشاعر عن رأيه، فلم الاهتمام والاكتراث؟ وكل ماهو له يقف ضده وهذا ما يدفعه إلى اللامبالاة ، وهو ما أكدته أبيات القصيدة، فلا متعة ولا ارتواء ولا شوق ولا أحلام .

ويستمر بهذا الاسلوب حتى ينهي قصيدته بتوضيح حالة الاضطراب التي قادته إلى اللااكتراث ، يقول[1] :

لا تسألي ، لم يعد من تعرفين هنا ولّى وخلّف من أنقاضه شبحا

آسي بقاياه ، أو شظّي بقيته للريح ، لم يدري من آسى ومن جَرحا

ليعمل الخطاب داخل الأبيات على خروج النص بحبكة محكمة تقود إلى انسجام واضح تمكن الشاعر من إبرازه اعتماداً على الصور الجزئية المتكاملة، وتكرار أدوات النفي ليصل إلى البنية الكلية المطلوبة .

من ذلك نجد أن موضوع الخطاب يؤدي دوراً فاعلاً في إبراز مقاصد الشاعر، ويسهم في إخراج النص بصورة موحدة منسجة قادرة على إيجاد تماسك واضح وعلى امتداد القصيدة ،يجذب المتلقي ويدفعه لملء الفجوات وصولاً إلى الصورة الكلية النهائية المشكلة للنص.

[1] الديوان، ج١، ص٤٥٩ .

الفصل الثاني

السياق

مفهوم السياق

يعد السياق من المرتكزات الرئيسة التي تحقق الحبك النصي ، والإطار العام الذي يسهم في اختيار آليات محددة تعمل على الربط بين العملية التواصلية بين طرفي الخطاب ، إذ يعمد إلى فك شفرات النص ويمهد للمتلقي فهمه، فالسياق عنصر لصيق بالنص لا ينفك عنه ، فهو آلية ضمنية تضمن للنص الاستمرارية الدلالية ، من خلال الروابط التي تمتد داخل وخارج النص عبر الإيحاءات التي تحملها الألفاظ المختلفة .

السياق لغة

وردت لفظة السياق في معاجم اللغة بمعان عدة ، من ذلك ما أورده ابن منظور في لسان العرب "ساق الإبل وغيرها يسوقها سوقاً وسياقاً ... وقد انساقت وتساوقت الإبل تساوقاً تتابعت... وساق إليها الصداق والمهر سياقاً ... وساق فلان من امرأته أي أعطاها مهرها والسياق المهر"[1] ولعل المعنى الأخير والذي يدل على الوقت أوالحالة الزمانية هو الأقرب إلى المعنى الاصطلاحي، وإن كان الزمخشري في حدّه للسياق أقرب إلى المعنى الاصطلاحي ، إذ جاء السياق في أساس البلاغة في معان عدّة منها قوله "ومن المجاز: وهو يسوق الحديث أحسن سياق ، وإليك سياق الحديث ، وهذا الكلام مساقه إلى كذا، وجئتك بالحديث على سوقه: على سرده"[2] ، إذ يدل هذا المعنى على الدلالات المجازية المتوقعة من سياق الحديث وهو المعنى الذي تبحث عنه نظرية السياق .

[1] لسان العرب،ابو الفضل، ج١٠، ص١٦٦
[2] اساس البلاغة ،الزمخشري، ج١، ص٤٨٤

السياق في الاصطلاح

يعد السياق من العناصر المهمة في فهم المعنى وبيان الدلالات المقصودة ، كون الكلمة قد تحتمل أكثر من معنى في المعاجم والذي يحدد المعنى المراد منها هو السياق الواردة فيه .[١]

ومفهوم السياق ليس بعيداً عن الدراسات العربية القديمة ، بل انها وضعت الخطوط الأولية التي سارت عليها الدراسات الحديثة ، فقد احتلَّ السياق مكانة بارزة عند الأصوليين وعلماء التفسير وعلماء البلاغة واللغة لأهميته في بيان وتيسير فهم المراد من النصوص ، فكان للأصوليين السبق في توضيح مفهوم السياق وبيان أهميته ، فقد فطنوا لأهميته ودوره الكبير، إذ أنّه كما يقول عنه الشيخ عز الدين عبد السلام "مرشد إلى تبيين المجملات وترجيح المحتملات وتقرير الواضحات وكل ذلك بعرف الاستعمال ، فكلّ صفة وقعت في سياق المدح كانت مدحاً، وكل صفة وقعت في سياق الذم كانت ذماً، فما كان مدحاً بالوضع فوقع في سياق الذم صار ذماً واستهزاءً وتهكماً بعرف الاستعمال"[٢]. وهذا ما أكده ابن دقيق العيد بقوله ان السياق طريق إلى بيان المجملات ، وتعيين المحتملات، وتنزيل الكلام على المقصود منه[٣].

وقد بين ابن القيم أهمية السياق وأكد على أنّ الخروج عن بيانه وفهمه يؤدي إلى الغلط بقوله:"السياق يرشد إلى تبيين المجمل وتعيين المحتمل والقطع بعدم احتمال غير المراد وتخصيص العام ، وتقييد المطلق ، وتنوع الدلالة ، وهذا من أعظم القرائن الدالة على مراد المتكلم . فمن أهمله غلط في نظره ، وغالط في مناظرته "[٤] .

---

[١] ينظر منهج البحث اللغوي ،د.علي زوين،ص١٨٥

[٢] الامام في بيان أدلة الاحكام ، عز الدين عبد العزيز بن عبد السلام السلمي ، دراسة وتحقيق:رضوان مختار بن غربية،بيروت، دار البشائر الاسلامية،ط١، ١٩٨٧م ،ص١٥٩

[٣] احكام الاحكام شرح عمدة الاحكام،تقي الدين ابو الفتح ابن دقيق العيد، علق عليه: محمد منير عبده اغا الازهري ،بيروت ،دار الكتب العلمية ،١٩٧١م، ج٣، ص ٦٥ .

[٤] بدائع الفوائد،محمد بن ابي بكر بن ايوب ابن القيم الجوزية، دار الكتاب العربي، بيروت ، ج٤، ص٩

كما أن البلاغيين وعلماء اللغة فطنوا للأثر الكبير للسياق في التحليل الدلالي للألفاظ داخل التراكيب النصّيَّة . بعيداً عن دلالتها المعجمية وفي مقدمتهم عبد القاهر الجرجاني الذي حثّ على الاهتمام بالسياق بقوله:"اعلم أنّك هاهنا أصلاً أنت ترى الناس فيه في صورة من يعرف جانب وينكر من آخر، وهو أن الألفاظ المفردة التي هي أوضاع اللغة لم توضع لتعرف معانيها في أنفسها ، ولكن لأن يضم بعضها إلى بعض فيعرف فيما بينها من فوائد. وهذا علم شريف، و أصل عظيم "[1]

كما يؤكد على أن الكلمة تكتسب صفاتها بحسب السياق الذي ترد فيه بقوله:"ومما يشهد كذلك أنّك ترى كلمة تروقك وتؤنسك في موضع ، ثم تراها بعينها تثقل عليك وتوحشك في موضع آخر ، كلفظ (الأخدع) في بيت الحماسة :

تلفت نحو الحي حتى وجدتني وجعت من الإصغاء ليتاً و أخدعا

وبيت البحتري :

وإنّي وإن بلّغتني شرف الغنى وأعتقت من رقّ المطامع أخدعي

فإن لها في هذين المكانين ما لا يخفى من الحسن . ثم إنَّك تتأملها في بيت أبي تمام :

يا دهر قوِّم من أخدعيك ، فقد أضججت هذا الأنام من خرقك

فتجد لها من الثقل على النفس ، ومن التنغيص والتكدير ، أضعاف ما وجدت هناك من الروح والخفة من الايناس والبهجة"[2] .

ففي حديثه تبيان تعدد الدلالات للفظة الواحدة واختلافها بين الاستحسان والاستقباح بحسب ما يجاورها من الألفاظ ، إذ تشكل بمجموعها سياقاً دلالياً من شأنه أن يشير إلى المعنى المقصود ، وهذا ما أشار إليه السكّاكي في معرض حديثه عن علاقة المقال بالمقام

[1] دلائل الاعجاز، الجرجاني ، ص٣٥٣
[2] نفسه ،ص٤٠-٤١

بقوله : "ثم إذا شرعت في الكلام ، فلكل كلمة مع صاحبتها مقام"[1] ، ولعل هذا ما يمكن فهمه من تعريف السجلماسي للسياق بأنه " ربط القول بغرض مقصود على القصد الأول"[2].

وقد لخص الدكتور الطلحي مفهوم السياق في التراث العربي بقوله : " وهنا يمكن تلخيص القول في مفهوم السياق في التراث العربي في النقاط التالية :

الأولى : انّ السياق هو الغرض ، أي مقصود المتكلم في إيراد الكلام ...

الثانية : انّ السياق هو الظروف والمواقف والأحداث التي ورد فيها النصّ أو نزل أو قيل بشأنها .

الثالثة : انّ السياق هو ما يعرف الآن بالسياق اللغوي الذي يمثله الكلام في موضع النظر والتحليل ويشمل ما يسبق أو يلحق به من كلام "[3] .

فالباحثون العرب وضعوا الاساس لنظرية السياق الحديثة وسبقوا الغرب بالتعريف بها إلّا أن دراساتهم لم تحظ بنصيب كبير من الشهرة والتوسع كما حظيت بها الدراسات الغربية الحديثة التي لاقت جمهوراً كبيراً وفضاءً واسعاً في الدراسات اللغوية والنصية وهذا ما أكده تمام حسان بقوله : " وحين قال البلاغيون (لكل مقام مقال) و(لكل كلمة مع صاحبتها مقام) وقعوا على عبارتين من جوامع الكلم تصدقان على دراسة المعنى في كلّ اللغات لا في العربية الفصحى فقط وتصلحان للتطبيق في إطار كلّ الثقافات على حدّ سواء ، ولم يكن مالينوفسكي وهو يصوغ مصطلحه الشهير ((context of situation)) يعلم أنّه مسبوق إلى مفهوم هذا المصطلح بألف سنة أو ما فوقها ، إنّ الذين عرفوا هذا المفهوم قبله سجّلوه في كتب لهم تحت اصطلاح (المقام) ولكن كتبهم هذه لم تجد من الدعاية على المستوى

[1] مفتاح العلوم ،يوسف بن ابي بكر الخوارزمي، ص١٦٨
[2] المنزع البديع في تجنيس اساليب البديع ،السجلماسي ، ص١٨
[3] دلالة السياق،ردة الله بن ردة بن ضيف الله الطلحي،منشورات جامعة ام القرى ،السعودية ١٣٢٤هـ ،ص٥٠-٥١

العالمي ما وجده اصطلاح مالينوفسكي من تلك الدعاية بسبب انتشار نفوذ العالم الغربي في كلّ الاتجاهات وبراعة الدعاية الغربية "[1] .

إلا أنّ نظرية السياق في علم اللغة الحديث قد حظيت باهتمام واسع مما ساهم في وضع أصولها وقواعدها بشكل أكثر وضوحاً مما وجد عند علماء العرب المتقدمين .

إذ يرى أصحاب نظرية السياق وفي مقدمتهم العالم (فيرث) أنّ "المعنى لا ينكشف الا من خلال تسييق الوحدة اللغوية ، أي وضعها في سياقات مختلفة"[2] .

وأكدوا كما فعل الدارسون العرب على ان الالفاظ تكتسب معاني من خلال السياق الذي ترد فيه ، يقول فندريس : "إن الكلمة توجد في كل مرة تستعمل فيها في جو يحدد معناها تحديداً موقتاً، والسياق هو الذي يفرض قيمة واحدة بعينها على الكلمة بالرغم من المعاني المتنوعة التي في وسعها ان تدل عليها ، والسياق أيضاً هو الذي يخلص الكلمة من الدلالات الماضية التي تدعها الذاكرة تتراكم عليها ، وهو الذي يخلق لها قيمة حضورية "[3].

وقد حاول هاليدي أن يكون اكثر تحديداً لمفهوم السياق، فأراد أن يقيده ببعض الأمور، يقول :"من المهم أن نقيد فكرة السياق ، وذلك بأن نضيف لها كلمة ذات صلة لأنّ سياق الحال لا يعني كل صغيرة وكبيرة في المحيط المادي، كتلك التي قد تظهر فيما كنّا نسجل بالصوت والصورة حدثاً كلامياً مع كل المشاهد والاصوات المحيطة به ، إنّه يعني تلك الملامح التي لها صلة وثيقة بالكلام الحاصل"[4] .

ثمّ انّ هاليدي طوّر فكرة السياق عمّن سبقه فالمعنى عنده ينشأ من اللحظة التي يولد فيها الحدث الكلامي ، لذا فالسياق عنده " جزء من التخطيط الكلي... ليس هناك انفصال

---

[1] اللغة العربية معناها ومبناها ،تمام حسان،دار الثقافة ،الدار البيضاء ،المغرب١٩٩٤،ص٣٧٢

[2] علم الدلالة، احمد مختار،ص٦٨

[3] اللغة ،جوزيف فندريس،ص٢٣١

[4] الاتجاه الوظيفي ودوره في تحليل اللغة، يحيى أحمد ، مجلة عالم الفكر ،ص٨٤

بين ماذا نقول وكيف نقول ، اللغة إنما تكون لغة عن طريق الإستعمال في سياق الحال ، وكلّ ما فيها مرتبط بالسياق"[١] .

أما تعريفه للسياق فجاء في قوله: "هو النص الآخر ، أو النص المصاحب للنص الظاهر ، وهو بمثابة الجسر الذي يربط التمثيل اللغوي ببيئته الخارجية " [٢] .

وممن اهتمّ بمفهوم السياق (ستيفن أولمان) فهو يرى أن لفظة السياق تمثل " النظم اللفظي للكلمة وموقعها من ذلك النظم ... إن السياق على هذا التفسير ينبغي أن يشمل لا الكلمات ولا الجمل الحقيقة السابقة واللاحقة فحسب، بل القطعة كلها والكتاب كله، كما ينبغي أن يشمل بوجه من الوجوه كل ما يتصل بالكلمة من الظروف والملابسات ، والعناصر غير اللغوية المتعلقة بالمقام الذي تنطلق فيه الكلمات ، ولها هي الأخرى أهمية بالغة في هذا الشأن"[٣]. إلا أنه لم ينكر وجود معاني للألفاظ داخل المعاجم.[٤]

إذ أنّ الكلمات خارج السياق لها معانيها لكن السياق "هو الذي يساعدنا على إدراك التبادل بين المعاني الموضوعية و المعاني العاطفية والانفعالية"[٥]

وقد تعددت أنواع السياق تبعاً لاختلاف آراء الدارسين كلٌّ حسب توجهاته وأهمها (سياق الموقف) الذي يمثل " جملة من العناصر المكونة للموقف الكلامي ، ومن هذه العناصر ، شخصية المتكلم والسامع وتكوينهما الثقافي "[٦] كما أنه يشمل "الظروف الاجتماعية والنفسية والثقافية المشتركة بين المتكلمين للغة"[٧] ، و (السياق اللغوي) الذي

---

[١] الاتجاه الوظيفي ودوره في تحليل اللغة، يحيى أحمد ، ص ٨٤

[٢] دلالة السياق ، ردة الله الطلحي ، ص٥١

[٣] دور الكلمة في اللغة ، ستيف اولمان ،ترجمة كمال بشر ، دار غريب ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٩٧م ، ص٦٨ .

[٤] ينظر: نفسه ،ص٥٥

[٥] نفسه ،ص٥٦

[٦] علم اللغة ، مقدمة للقارئ العربي ، محمود السعران، دار الفكر العربي، القاهرة، ط١، ١٩٩٧ ، ص ٣١١.

[٧] البنية التركيبية للحدث اللساني ، عبد الحليم بن عيسى ، منشورات دار الأديب ، وهران- الجزائر، ص ٨٩ .

يمثل" مجموع الكلمات التي تحدد مدلول الكلمة" [1] أي العلاقة الرابطة بين الكلمة وبين ما يسبقها أو يلحقها من كلمات.

فالأول يعتمد على مايحيط بالنص من ظروف وأحداث ، والثاني يعتمد على اللغة المنطوقة .

أما عناصر السياق فهي مختلفة باختلاف آراء الباحثين فهي عند (يول وبراون) مقسمة على النحو الآتي :

- المتكلم .
- المخاطب .
- السياق الذي تبلور فيه النص بمعرفة الزمان والمكان .

أما (هايمس) فقد صنّف السياق إلى عناصر عدة هي :

- المرسل .
- المتلقي .
- الحضور .
- الموضوع .
- المقام (زمن الحدث) .
- القناة .
- النظام .

[1] في اللسانيات التداولية ، محاولة تأصيلية في الدرس العربي القديم ، خليفة بوجادي ،بيت الحكمة للنشر والتوزيع ، ط١ ، ٢٠٠٩ ، ص ١١٥.

– شكل الرسالة .

– المفتاح .

– الغرض .

في حين قسمه (ليفيس) إلى :

– العالم .

– الممكن

– الزمان .

– المكان .

– الحضور .

– الشيء المشار إليه .

– الخطاب السابق

– التخصيص [1]

وتبدو عبارة تمام حسان في تعريفه للسياق دقيقة في تحديد المفهوم فالسياق عنده "ما انتظم القرائن الدالة على المقصود من الخطاب سواء كانت القرائن مقالية أم حالية فهو عبارة شاملة جامعة لكل دليل لفظي ومعنوي وحالي يفسر الغرض من الخطاب، ومن هنا فإنّ السياق يمكن أن ينقسم باعتبار القرائن التي يحويها إلى سياق مقالي وسياق مقامي . ويراد بالسياق المقالي العبارات المكونة والسابقة واللاحقة ذات الترابط النحوي أو المنطقي ، ويراد

[1] ينظر:لسانيات النص،محمد خطابي ،ص٥٢-٥٤

بالسياق المقامي ما ينتظم القرائن الحالية التي تفسر الغرض الذي جاء النصّ لإفادته ، سواء أكانت قرائن في الخطاب ذاته أو في المتكلم أو في المخاطب أو في الجميع"[1] .

ويؤدي السياق دوراً فاعلاً في جذب أجزاء النص البعيدة بعضها إلى بعض ويمازج بين الكلمة وما يصاحبها ويناسب فيما بين النص والمقام الذي وظِّف فيه ، ما يكسبه تماسكاً محكماً من شأنه أن يوصل مبتغى القائل إلى القارئ أو السامع عبر خلق العلائق التي تمتد في فضاءات النص وتوصل بين الالفاظ والعبارات لتتقابل كل لفظة أو عبارة مع ما يناسبها مخرجة الدلالات بانسيابية وتتالٍ خالٍ من الفجوات والتعقيد وزيادة الحشو . ولذلك يعد السياق أحد أبرز عناصر التماسك النصي كونه يمثل الدور الأكبر في إخراج الدلالات المناسبة الناتجة عن توظيف الكلمات في المقام الواردة فيه .

والشعر بطبيعته زاخر لا يخلو من عنصر السياق الذي يكسب النص انسجاما دلالياً رائعاً من شأنه أن يضع الكلمة الواحدة الموضع الذي تدعو له النفس ويكسبها بعداً دلالياً جميلاً.

والشواهد كثيرة في شعر عبدالله البردوني التي يلعب فيها السياق شوطاً كبيراً في إكساب النص صفة التماسك لقوة لغته الشعرية والبعد الخيالي والفلسفي الذي يمنح النص دقة في توظيف الكلمات في المكان المناسب دون غيرها . فكثيراً ما نجد في شعره ألفاظاً موظفة في مقام معين مختلف عن المقام الآخر الذي يوظف فيه الشاعر الألفاظ ذاتها في نصوص أخرى ، ينتج عنها نصاً متماسكاً يوحي بقصد الشاعر. فاللفظة تكتسب معناها من خلال السياق الذي ترد فيه .

ومن شواهد البردوني في ذلك إتيانه بلفظة (طائر) في مواطن متنوعة في قصائده وفي كل مرة يؤدي السياق دوراً مهماً في تحديد الدلالة المبتغاة والمقام المقصود .

[1] البيان في روائع القران ،دراسة لغوية واسلوبية للنص القراني، تمام حسان ،القاهرة ،عالم الكتب ١٩٩٣،ص٢٢١

ففي قصيدته (طائر الربيع) يقول : [1]

يا طائر الإنشاد ما تشدو ومن أوحى اليك عرائس الألحان

وقوله :[2]

يا طائر الإلهام ما أسماك عن لهو الورى وعن الحطام الفاني

وقوله في قصيدة (الشاعر) : [3]

طائر عشه الوجود وقلب ملهم عاشق وروح نبيلة

وقوله في قصيدة (أمي) :[4]

ها أنا يا أمي اليوم فتىً طائر الصيت بعيد في الشهاب

وقوله في قصيدة (فجر النبوة) :[5]

الطائرون على السيوف إلى العلا والهابطون على القنا الميّاد

ففي أول بيتين استعمل الشاعر لفظة (طائر) بمعناها المعجمي المعروف ووظف السياق لخدمة هذا المعنى دون الحاجة إلى استخدامها مجازياً فجاء السياق سلساً لا تكلّف فيه معبراً عن المعنى المعجمي المقصود من اللفظة ذاتها موظفاً إياها بصورة تناسب الكلمات السابقة واللاحقة لها ما يضفي على النص انسجاماً دلالياً يزيد من قوة انشداد كلماته إلى بعضها البعض دون الخروج عن المقام المخصص لها ويتناسب أيضا مع عنوان القصيدة ذاتها .

---

[1] الديوان ،ج١ ،ص٧٤
[2] نفسه ، ص٧٦
[3] نفسه ، ص ٩٣
[4] نفسه ، ص١١١
[5] نفسه ، ص١٥٣

أما في البيت الثالث فقد تحوّلت دلالة (الطائر) من معناه المعجمي المعروف إلى دلالة أخرى جديدة ومختلفة قصدها البردوني ، ودلَّ السياق بألفاظه المتنوعة على هذه الدلالة ، إذ جاءت لفظة (طائر) كناية عن الشاعر على سبيل المشابهة وهذا المعنى من الصعب التوصل إليه بعيداً عن السياق الوارد فيه ، إذ عمل السياق بأدواته على الايحاء إلى المتلقي بالمعنى المراد واستبعاد أية معان أخرى قد تحتملها هذه اللفظة .

إن الإيحاء إلى معنى آخر غير المعنى المعجمي للكلمة والذي يقع استخراجه على عاتق السياق كفيل بالتعبير عن الدور الكبير الذي يسهمه السياق في إكساب النص تماسكاً وانسجاماً ظاهراً وباطناً عبر ملئ الفجوات التي لولا السياق لكانت كفيلة بتشويه العبارة أو النص، فالسياق وحده قادر أن يستبعد كل الدلالات التي تحملها الكلمة الواحدة ويبقي على الدلالة المناسبة للمقام الذي وضعت لأجله عبر ممازجتها مع دلالات العبارات السابقة واللاحقة وإذابتها في موضوع الخطاب الكلي . مثل ذلك ما ورد في البيت الرابع بإضافة لفظة طائر إلى كلمة (الصيت) ليمنحه دلالة جديدة تختلف عن سابقتيها وهي دلالة الذيوع والانتشار.

أما البيت الخامس فقد دلَّت لفظة (الطائر) التي جاءت بصيغة الجمع على المكانة المرموقة والسمة العالية التي يتحلى بها الأبطال الذين قصدهم الشاعر في البيت ، وعمل السياق على فهم هذه الدلالة لأنها تتناسب والمقام الموظفة فيه دون غيرها من الدلالات . مما ساعد على حبك النص وأخراجه كلحمة متواصلة ومتتالية الدلالات وخالية من الفجوات والفضاءات النصية غير المشبعة .

ومن الشواهد الأخرى التي توضح دور السياق في تماسك النص في شعر البردوني ، لفظة (المطر) ، إذ وردت بمعناها المعجمي المعروف بهطول المطر في قول البردوني في قصيدة (أصيل القرية) : [1]

ونقّر خطو القطيع الحصى كما ينقّر السقف وقع المطر

وقوله في قصيدة (بين ذهاب ومعاد) : [2]

أصغى فلم يستمع سوى غيمه وثرثرات المطر الواكف

فالسياق لا يحتاج إلى إعمال الفكر في هذين البيتين لأن المقام لا يخرج عن الدلالة الحقيقة لهطول المطر الذي يصدر أصواتاً على سقف البيت ، وكذا في البيت الثاني .

في حين تتغير دلالة اللفظة ذاتها في قصيدة (يقظة الصحراء) إلى دلالة الشر الذي يستبيح بقاع المشرق الواسعة ودلالة الحمم الناتجة من الفتن والحروب في قوله :[3]

أمطر الغرب على الشرق الشَّقا وبدعوى السلم أسقاه الحماما

وقوله :[4]

إنما من أنت ؟ قولي لي أما خلف برق الأنس أمطار المصيبة

[1] الديوان ، ج١ ، ص٤٨٥
[2] نفسه ، ص٣٢٨
[3] نفسه ، ص٦٣
[4] نفسه ،ص٥١٧

إذ عبَّرت لفظة المطر عن معنى المصيبة والأهوال المتكالبة ككثافة المطر الغزير .

و تحولت دلالة المطر في قصيدة (أحزان وإصرار) إلى دلالة أخرى في قوله : [1]

وانزرعنا تحت أمطار الفنا شجراً ملءَ المدى أعيا الزوال

فجاءت دلالة المطر هنا تحمل معنى الفناء وكأن المطر هو المسبب الرئيس للفناء الحاصل ، والذي ساعد على فهم الدلالات المقصودة والحفاظ على الانسجام داخل النصوص إنما هو السياق الذي وردت فيه هذه الألفاظ ، إذ بفضله حافظت النصوص على تماسك معانيها وتيسير فهمها .

ونراه يستعير لفظة المطر لمعانٍ بعيدة محتملة دلالات عدَّة في قوله :[2]

مثلما تعصر نهديها السحابة تمطر الجدران صمتاً وكآبة

ففي البيت يحاول الشاعر توظيف فكرة الحزن الشديد والكآبة واليأس الذي يجتاحه ، والذي بسببه يخيم الصمت على الأشياء ، فاستعار لفظة ذات وقع شديد توحي بصوت ما ، وجمعها مع الصمت والكآبة في محاولة لتحريكهما ومنحهما صوتاً خاصاً متخيَّلا يسمعه المتلقي .

ومع ذلك يظهر البيت متماسكاً في أجزائه منسجماً ومتنقلاً برتابة ضمن أبيات القصيدة بسبب ما يظفيه السياق الخاص من ناحية ، والسياق العام للقصيدة من ناحية أخرى والتي عملت مجتمعة على توضيح المراد من البيت منفرداً والقصيدة ككل ، كونه يساعد على فهم الدلالات المقصودة والحفاظ على انسيابيتها وانسجامها مع دلالت النص الأخرى التي تعمل على الوصول إلى موضوع الخطاب الأساسي في النص الشعري ويبعد

[1] الديوان ، ج١ ، ص٦٣٨
[2] نفسه ، ص٥٦٥ .

كل الدلالات الاخرى للفظة ذاتها التي لا تمت بصلة للمقام الذي يحتضنها والغرض الذي يحتويها .

كما يعمد السياق عند البردوني إلى منح لفظة (النار) دلالات جديدة لا تفهم إلا من خلاله ، فتارة يستعملها بدلالتها المعجمية ومعناها المعروف ، وأخرى يدل بها على شدة الشوق ، وثالثة على الغضب وأخرى على صعوبة الكتمان والتحمل ، وقد يستعمل لونها للتشبيه ، ويمكن أن نلمح ذلك في عدة أبيات من قصائده ، من ذلك قوله[١] :

كحريق يبحث عن نار فيه عن وقدته يذهل

وقوله[٢] :

سيدي ، إطلاق نار.. ربما ثورة ، قل تسليات محزنة

وقوله[٣] :

وهواك الغضوب نار بلا نا رٍ وقلبي هو اللهيب المذلل

وقوله[٤]:

ويل من يعمر القصور على النا ر ولا يتقي حماس الوقود

وقوله[٥] :

تنسى الرؤوس العوالي نار نخوتها إذا امتطاها إلى أسياده الذنب

---

[١] الديوان ، ج١ ، ص٦٠٥
[٢] نفسه ، ص٧٠٥
[٣] نفسه ، ص ٦٧
[٤] نفسه ، ص١١٨
[٥] نفسه ، ص٥٩٧

وقوله[1] :

الصمت أنجى ... حسن ! إنما في نار صمتي (يمن) مرغم

وقوله[2] :

وهمست أين فمي ؟ ونا ري في دمي تقتات ناري

فهذه الشواهد وغيرها التي عمل السياق الذي ترد في لفظة النار على انسجامها مع ما يجاورها من الفاظ كل حسب دلالته ومقامه من موضوع الخطاب الذي يدور حوله النص ، وهذا السياق يمنح اللفظة القدرة على إيصال الروابط وخلق العلاقات داخل البنية الدلالية لتمنح النص سمة الانسجام دون ان تدل على معنى لا يصاحب المقام ولا يدل عليه .

وكذلك الحال مع لفظة (النوم) ومشتقاتها فقد وردت بمعناها المعجمي في قول البردوني[3] :

وكيف ينام أثيم الهوى وعيناه والسهد في موضع

وقوله [4]:

ترى هل ينام وطيف الفجور ورائحة الإثم في المضجع ؟

وغيرها من الأبيات التي تمنح اللفظة معناها المعجمي الحقيقي ، في حين يعمل السياق في الجانب الآخر على تأدية وتوضيح معان أخرى لهذه اللفظة لتناسب المقام الذي يوظفها فيه .

---

[1] الديوان ، ج١ ، ص٦١٠
[2] نفسه ، ص٢١٢
[3] نفسه ، ص٨٦
[4] نفسه ، ص٨٧

من ذلك توظيف اللفظة بمعنى الموت في قوله[1] :

تدافع الطفل إلى قبره فنام تحت الصمت كالجلمد

أويكسبها السياق معنى الصمت والسكوت كما في قوله[2] :

هذي البيوت النائمات على الطوى نوم العليل على انتفاض الداء

نامت ونام الليل فوق سكونها وتغلفت بالصمت والظلماء

أويمنحها دلالة اليأس وعدم الجدوى واللجوء إلى اللامبالاة مثل قوله [3]:

وتلاشى شعري ونام شعوري نومة الليل فوق صمت القفار

وقوله[4]:

هل كنت أحكي ؟ مطلقاً.. من حكى في داخلي كان ينام الحوار

فالانسجام الدلالي داخل الأبيات واضح بعيد عن التعقيد والغموض والتكلف ، والذي أسهم في ذلك هو السياق الذي عمل على خلق العلائق التي تربط بين الألفاظ الواردة في كل بيت ليخرج المعنى جلياً بعيداً عن التشتت والتناثر بيت طيات وفضاءات النص .

ومن الشواهد الاخرى التي تبين أثر السياق في تحقيق الانسجام النصي لفظة اللهب ، إذ جاءت في مواضع متعددة في دواوين الشاعر وفي كل موضع تحمل فيه دلالة جديدة

---

[1] الديوان ، ج١ ، ص٣١٣
[2] نفسه ، ص٨٩-٩٠
[3] نفسه ، ١٥٨
[4] نفسه ، ص ٧٥٤

تناسب الموقف وتناسب الظرف المحيط بها داخل وخارج النص ، فمن معناها المعجمي جاء قول البردوني [1]:

فمالت تودعه ربوة وتهتز كاللهب المحتضر

وجاءت اللفظة في موضع آخر محملة بالشوق والهيام والعاطفة في قوله[2] :

وهواك الغضوب نار بلا نا رٍ وقلبي هو اللهيب المذلل

في حين دلت في موضع آخر على الغضب ، يقول[3] :

لا لم يزل يمشي إلى غاياته وطريقه لهب من الأحقاد

وقوله[4] :

من أنت ؟ واستبقت جوابي: لهب يحن إلى التهاب

وقد يمنحه دلالة العسر وصعوبة العيش والضنك في الحياة فيقول[5] :

عمري تمرغ في اللهي ب ولذة أن يحرقا

لا فارق اللهب الرما د ولا الرماد تفرقا

وكذا قوله [6]:

لا لم ينم شعب يحرق صدره جرح على لهب العذاب مسهد

---

[1] الديوان ، ج١ ، ص٤٨٤
[2] نفسه ، ص٦٧
[3] نفسه ، ص١٥١
[4] نفسه ، ص٤٢٠
[5] نفسه ، ص١٣٦
[6] نفسه ، ص ٢٤٧

وتطول الأمثلة التي تبين الأثر الذي يتركه السياق في تحقيق الانسجام الدلالي والاسهام الكبير في تماسك النص، وإنما أردنا من هذه الأمثلة توضيح الدور الكبير للسياق في تبيان المعاني وعلاقتها بالجو الداخلي والمحيط الخارجي للقصيدة ، لأن الألفاظ إذا تجردت من السياق ووظفت بشكل غير مقصود لا تزيد النص إلا ركاكة و تشتتاً ولا سيما إذا كانت من الألفاظ التي تحمل دلالات كثيرة في ذات الوقت ، لذا يبرز أثر السياق بصورة جلية في خلق النسيج الرابط بين عناصر النص وأجزائه ليضم بعضها إلى بعض حتى يبدو النص كلّا متماسكاً ووحدةً واحدةً لا تتجزأ .

الفصل الثالث : التغريض

المبحث الأول : العنونة

المبحث الثاني : الاستهلال

المبحث الأول

العنونة

مفهوم العنوان

يعد العنوان المفتاح الرئيسي للولوج إلى عالم النص فقديماً قيل (الكتاب يقرأ من عنوانه) وفي العقود الأخيرة كشف النقد المعاصر علما جديداً على علاقة وطيدة بعلم النص وهو علم العنونة [١].

العنوان لغة :

والعنوان في اللغة يأتي بمعنى القصد والظهور ، جاء في لسان العرب "وعننتُ الكتاب وأعننته لكذا، أي عرضته وصرفته إليه ... ويقال للرجل الذي يعرض ولا يُصرح : قد جعل كذا وكذا عنواناً (عنواناً) لحاجته وأنشد :

وتعرف في عنوانها بعض لحنها وفي جوفها صماء تحكي الدواهيا

قال ابن بري: والعنوان الأثر"[٢] .

وتعود كلمة (Title) الانجليزية إلى كلمة اللاتينية (titulus) التي كانت تعني كلاماً مكتوباً أو شرفاً أو لقباً أو ملاحظةً...[٣]

[١] ينظر: محاظرات الملتقى الوطني الثاني ، السيمياء والنص الأدبي، الطيب بودربالة ، ٢٠٠٠،منشورات الجامعة، ص ٢٣
[٢] لسان العرب، ابن منظور ،ج١٣، ص٢٩٤.
[٣] ينظر : العنوان في شعرية عبد القادر الجنابي ، نريمان الماضي، مجلة إيلاف ، ٢٠٠٥ ، ص ٢٠٥ .

العنوان اصطلاحاَ :

اما في الاصطلاح فقد جعل الدارسون العنوان عنصراً أساسياً من عناصر النص وبه يفتتح ومنه يمكن الوصول إلى عمق النص فيجب معرفة عنوان كل نص وتحليله قبل الولوج إلى عالم النص نفسه.

وقد عرفه ابن سيدة بقوله:" العنوان سمة الكتاب"[1] ويرى ابن بري أنه كلما استدل المتلقي بشيء يظهره على غيره فهو عنوان له. وفي كتاب "تسمية عنوان" لـ(هويك) يعرف العنوان بأنه "مجموعة من العلامات اللسانية من كلمات وجمل ، وحتى النصوص قد تظهر على رأس النص لتدل عليه أو تعينه لتنشر لمحتواه الكلي لتجذب جمهوره المستهدف[2]. في حين عرفه محمد فكري الجزار بأنه "كالاسم للشيء به يعرف وبفضله يتداول . يشار به إليه ويدل به عليه ويحمل وسم كتابه ، وفي الوقت نفسه يسمى العنوان إيجاز يناسب البداية علامة من كتاب جعلت له لكي تدل عليه"[3].

وبالرغم من كثرة التعريفات التي أبداها وحدّدها علماء ودارسوا النص الأدبي للعنوان إلا أنه لا يوجد تعريف جامع للعنوان ، ويمكن القول بأن العنوان نص مكثف يعلو النص يقع على عاتقه تسمية النص في بنيته السطحية ويختزل دلالة النص العميقة . إنه العتبة الأولى للنص وعلى القارئ تحليله قبل الولوج في النص لأنه يسهم في فك الرموز ومعرفة الشفرة الخاصة بالنص ذاته.

كما حظي العنوان بأهمية كبيرة في الدراسات النصية كونه "من أهم المفاتيح الأولية والأساسية التي على الباحث قراءتها وتأويلها فهو يعد من أهم العتبات الدلالية التي توجه

---

[1] لسان العرب، ابن منظور ، ص١٠٦

[2] عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، عبد الحق بلعباد، منشورات الاختلاف ، الدار العربية للعلوم ، ط١،الجزائر،٢٠٠٨،ص٦٧

[3] العنوان وسيموطيقيا الاتصال الادبي، محمد فكري الجزار،الهيئة المصرية العامة للكتاب ،٢٠٠٦،ص١٥.

القارئ إلى استكناه مضامين النص وتفكيك شفراته والوقوف على محمولاته الدلالية ،بما يعطيه من انطباع أولي عن المحتوى وبما يمارسه من غواية وإغراء للمتلقي"[١].

ومن الضروري معرفة أنه ليس بالإمكان فصل العنوان عن النص بأي شكل من الأشكال، إذ أنه يشكل مع النص نسيجاً دلالياً منسجماً مع بعضه البعض كونه "النواة المتحركة التي خاط المؤلف عليها نسيج النص"[٢].

ويرى محمد مفتاح ان العنوان هو المحور الذي يتنامى ويعيد إنتاج نفسه ليمكن من تحديد هوية النص ويمثل العنوان بمثابة الرأس للجسد[٣]. وهذا ما يراه سعيد علوش الذي اضاف صفة التمثيل للنص فالنص "مقطع لغوي أقل من جملة يمثل نصاً أوعملاً فنياً"[٤] .

فالعلاقة بين النص والعنوان علاقة وطيدة بحيث يحيل العنوان إلى النص في الوقت الذي يحيل النص إلى العنوان وبدون العنوان يضل النص عاتماً غامضاً لأنه العتبة الأولى التي تغري القارئ بالنص ويحمله على تتبع دلالات النص التالي له . وبالعكس لا يستقيم العنوان إلا إذا كان مشتملاً على علاقات تتخلل في مضمون النص، وتتواشج دلالاته مع دلالات النص وهذا ما يمنح النص الشعري انسجاماً دلالياً منذ العتبة الأولى إلى آخر بيت شعري.

[١] النص والضلال، فعايات الندوة التكريمية حول د. سعيد بو طاجين، منشورات المركز الجامعي ،٢٠٠٩،ص ١٦٧.
[٢] نفسه ، ص ١٦٧.
[٣] ينظر : دينامية النص، محمد مفتاح ، المركز اثقافي العربي، ١٩٨٧، ص ٧٢ .
[٤] معجم المصطلحات الأدبية ، سعيد علوش ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت- لبنان، ١٩٨٥،ص ١٥٥.

العنونة في شعر البردوني :

لابد ونحن في صدد الحديث عن العنونة في شعر عبدالله البردوني وإسهامها في تماسك النص الشعري من الوقوف على عنوانات دواوين البردوني وقصائده.

والملاحظ في دواوين البردوني الإثني عشر ليس فيها ما يتألف من مفردة واحدة. وكلها متألفة من جمل إسمية خبرية خالية من الطلبية والفعلية ، وهذا التمسك بإسمية العنوانات توحي بثبوت الدلالة واستقرارها بعكس الجملة الفعلية التي توحي إلى دلالات زمانية حركية مستمرة. فجاءت عنوانات دواوينه متألفه من جزئين في ثلاثة دواوين وهي (مدينة الغد)،(رواغ المصابيح) و(جواب العصور)، ومن ثلاثة أجزاء في اربعة منها هي(من أرض بلقيس)،(في طريق الفجر)،(لعيني أم بلقيس) و(كائنات الشوق الآخر) والعنونات المتألفة من أربعة أجزاء جاءت في ثلاثة دواوين هي (السفر إلى الأيام الخضر)،(زمان بلا نوعية) و(رجعة الحكيم بن زايد) ، أما ما تألف من خمسة أجزاء فكانت في ديوانين فقط هما(وجوه دخانية في مرايا الليل) و(ترجمة رملية لأعراس الغبار).

والجدير بالذكر أن عنوانات دواوين البردوني جاءت جميعها بصفة التنكير إلا واحداً منها جاء معرفاً هو(السفر إلى الأيام الخضر) ما يمنح النصوص بعداً تأويلياً وفضاءات واسعة وجذب للمتلقي بأن يملأ هذه الفضاءات بما يملكه من تأويلات وتوظيفات من شأنها أن توصله بالبنية الكلية وموضوع الخطاب الرئيسي أو الفكرة الاساسية التي وظفها الشاعر في قصائد كل ديوان من دواوينه، ويمنحه حرية الحركة في هذه الفضاءات .

فضلا عن ذلك نلمح وبصورة واضحة أن دواوين الشاعر جاءت على نوعين من التشكيل النحوي هما الإضافة التي ارتسمت على عنوانات عشر دواوين منها وتلاه تشكيل الجار والمجرور الذي ابتدأ في ثلاثة عنوانات وتخللت في أربعة منها.

والمتأمل في عنوانات دواوين البردوني يجدها عنوانات مطابقة لعنوانات القصائد المنظومة فيها دون استثناء ولم يأت بعنوان مغاير يجهد المتلقي بوضع استفهامات عن سبب التسمية بهذا العنوان أو ذاك فالشاعر نهج منهجاً و وضع عنوانين متشابهين في كل ديوان أحدهما يعلو مجموع قصائده والآخر يعلو القصيدة الواحدة من قصائده.

فضلاً عن ذلك يمكن أن نلمح وبوضوح أن عنوانات قصائد البردوني متساوية بالكمية مع عدد قصائده، إذ أن مجموع قصائد الشاعر في دواوينه الإثني عشر بلغ (٤٠١) قصيدة شعرية وهو نفس العدد للعنوانات التي وضعها البردوني في كل هذه القصائد وذلك إنما يدل على أن الشاعر لم يجعل أكثر من عنوان للقصيدة الواحدة وإنما جعل لكل قصيدة عنواناً خاصاً ولم يضف إليه عنواناً ثانوياً في جميع قصائده.

ولم يكن التوظيف العددي للقصائد داخل دواوين البردوني عشوائياً وإنما جاءت على رتابة شبه منتظمة ابتداءً من ديوانه الأول (من أرض بلقيس) الذي كان له النصيب الأوفر في عدد العنوانات إذ ضم الديوان(٦٠) عنواناً وتلاه ديوانه الثاني (في طريق الفجر) الذي ضم(٥٣) قصيدة/عنواناً . وتلاه الديوان الثالث (مدينه الغد)الذي حوى (٤٥) قصيدة/عنواناً، فيما انتظمت إلى حدٍ ما بقيه دواوينه بين العشرين وبضع وثلاثين قصيدة/ عنواناً .

ومثلما خلت عنوانات دواوين البردوني من الجمل الفعلية خلت عنوانات قصائد دواوينه من ذلك عدا عشر قصائد حملت جملا فعلية وهذا يؤكد ما ذكرناه في طبيعة الجمل الاسمي ة في عنوانات الدواوين ذاتها .

ومثلما اختار البردوني عنوانات دواوينه من عنوانات قصائده كذلك اختار عنوان كل قصيدة من الفاظ من متن القصيدة ذاتها أو من دلالة توحي إليه بشكل يناسب وطبيعة كل

قصيدة وخصوصيتها من حيث الوزن والقافية وما تفرضه من دلالات، فنلمح أن العنوان يتناسب مع مفردة أو أكثر أو جملة أو شطر من بيت أو أقل من ذلك .

وهذه التوزيعات يمكن أن نرجعها إلى سببين؛ أحدهما أن البردوني سار على نهج شعراء قبل الحداثة أوتسربت توزيعات العنوانات من تلك المرحلة إلى تجربته الشعرية سيما في دواوينه الأولى. والآخر أن البردوني لم يكن كاتباً لشعره وإنما كان يُكتَب له بسبب فقدان بصره فكان يملي شفاهاً على من يكتب له قصائده وربما وضع عنواناً يناسب مفردة أو أكثر أو عبارة أو جزء من البيت الشعري وهذا نلمحه في دواوينه الأولى والتي تحولت إلى حد ما نحو الحداثوية في اختيار العنوان في دواوينه التالية .

إن العنوان في شعر البردوني المنطلق الأول للولوج في عمق القصيدة كونه يخلق الروابط بينه وبين دلالة النص وهذا يمنح النص صفة الانسجام والتماسك والنصية فهو بؤرة متحركة داخل النص متواشجة وبنيته الدلالية، إذ يعد مدخلاً لفهم النص، والفكرة داخل النص تستدعي مدخلاً واضحاً يجذب القارئ لقراءة النص وفهم مغزاه.

ففي قصيدته "بين بدايتين "يعتمد الشاعر صيغة المثنى ليحيل بذلك إلى متن النص وما فيه من دلالات وفق الشاعر في جعل الديوان مدخلا اليها فالنص يرتكز ومنذ بدايته على الفكرة ذاتها التي وردت في العنوان ، يقول[1]:

أمام بداية المطلع وخلف نهاية المقطع

فالعنوان يفتح المجال واسعا أمام متن القصيده ليكشف لنا عن إشارات ومرجعيات ستقف عندها القصيدة وبذلك تسهم في خلق التماسك الدلالي بين العنوان والمتن من جهة وبين أبيات القصيدة من جهة اخرى ، إذ تحيلنا الأبيات إلى العنوان كما في قوله [2]:

[1] الديوان ، ج٢ ، ص٩٠٠ .
[2] نفسه ، ص٩٠١

ومن بدءٍ إلى بدءٍ تطلّ إثارةً أبرع

ومن ثم في المقطع الأخير من القصيدة يورد بيتاً يعيدنا إلى بداية القصيدة من جهة وإلى العنوان من جهة أخرى فيتحقق بذلك حبكة وتماسكا ممتداً ، يقول [1]:

تجيء بداية روعى تعود بداية أروع

فضلاً عن أن القصيدة تعتمد الثنائيات في معظم أبياتها كما أنها تعتمد المقارنة بين الشيئين وبذلك تشترك أبيات القصيدة دلالياً مع عنوانها ، من ذلك قوله [2]:

لماذا يبرق الأدجى؟ لماذا يخمد الأنصع؟

لماذا أعشب المبكى ؟ لماذا أجدب المرتع

لماذا أرتجي أمراً ويأتي عكسه أسرع

هنا تستقبح الأحلى هنا تستجمل الأشنع

هنا ترقى إلى الأدنى هنا تهوي إلى الأرفع

وغيرها من أبيات القصيدة التي تحيل تصور القارئ إلى أسلوب المثنى الذي اعتمدته القصيدة عنوانا لها.

وقد يعمد الشاعر إلى استعمال صيغة الجمع المؤنث ليعنون قصيدته "الصديقات" ليجعله مدخلا إلى أبيات القصيدة والتي يلاحظ عليها تجسد هذه الصورة الجمعية في معظم مفرداتها لتشكل بذلك مجموعة صور جزئية تعيدنا إلى الصورة الجمعية في العنوان، فألفاظ القصيدة تعتمد الصيغة ذاتها للعنوان كما في (ناجزات ،واعدات ،مسعدات، زائرات،

[1] الديوان ، ج٢ ، ص٩٠٢.
[2] نفسه ، ص٩٠٠ .

بساتينهن ،أثدائهن، حاضناتي، طفلات، مرضعاتي العذارى ،هن ، الدفيئات ، الليالي ، فارعات ، افنانهن ، اسمائهن ، اوصافهن)[1] .

كما ان الشاعر استطاع أن يخلق تماسكاً دلالياً بين متن القصيدة وعنوانها من خلال استخدام نون الإناث متصلة بالأفعال كما في قوله (ينسين، يستطبن ، إرتدن، أمسين، يختصرن ، يسقن ، يحضن ، يفتن ، ذهبن ، شئن) مما يطبع القصيدة بطابع الصيغة الجمعية والتي تعيدنا إلى العنوان بالصيغة ذاتها، ومما أسهم في منح القصيدة وحدة موضوعية تتناسب بين العنوان والمتن تكرار لفظ العنوان داخل القصيدة كما في قوله [2]:

الصديقات في الزمان المعادي والحواني ، والعنف ليس يجاري

لتخرج هنا القصيدة بمجموعة صور تعيدنا إلى صورة العنوان والذي يحيلنا هو الاخر إلى المتن وبذلك يظهر النص محافظاً على تماسكه .

وقد يعمد البردوني إلى استعمال أسلوب المفارقة في بعض عناوينه والتي تعكس "إثارة التعجب" من ظاهرتين متناقضتين ولكن إحداهما لا تبطل الأخرى [3]، من ذلك عنوان قصيدته "عواصف وقش"، إذ يجمع بين لفظتين بينهما تناقض بأسلوب العطف وكذلك من شأنه جذب انتباه المتلقي لفكرة محددة قوّاها الشاعر من خلال تكرار ألفاظ تشترك مع العنوان إما باللفظ ذاته ،أو بما يدل عليه ، كما في قوله[4]:

لانني هش وبيتي صفيح تجترني ريح وأقتاد ريح

لاشيء غير الريح ماذا هنا سواك يا هذا الفراغ الفسيح

...

[1] ينظر : الديوان ،ج٢ ، ص٩٠٨-٩١٠
[2] نفسه ، ص٩٠٨
[3] ينظر : المفارقة في شعر الرواد ، د. قيس حمزة الخفاجي ،دار الارقم للطباعة ،بابل، ٢٠٠٧، ص٦٠.
[4] الديوان ،ج٢ ، ص٩٣٥

لانني قش مضاف إلى قش ، بويبي للذواري فتيح

ريح تغاديني سكاكينها ريح يماسيني حصاها الطليح

...

ثلثي غبار قائم يمتطي وجهي وثلثاي غبار طريح

وقوله [1]:

من سوف يثني مستبيح الحمى يا قش، والحامي يد المستبيح؟

ثم يعمد إلى إعادة استعمال أسلوب المفارقة في البيت الأخير ليقول[2] :

هذا اكتمالي في ابتدائي الذي أرجو وأدعوه الجزاء الربيح

لتخرج القصيدة ذات وحدة واحدة في المعنى وتماسكاً دلالياً يهدف إلى خدمة موضوع الخطاب والفكرة العامة في القصيدة .

[1] الديوان ، ج٢ ،ص٩٣٨
[2] نفسه، ص٩٣٨

المبحث الثاني

الاستهلال

مفهوم الاستهلال

يعد موضوع الاستهلال من المواضيع المهمة في الدراسات النصية ونال عناية كبيرة عند النقاد والباحثين القدامى والمحدثين، فهو يمثل بدء الكلام، والعتبة الثانية بعد عتبة العنوان، كما أنه مفتاح النص الذي عن طريقه يمكن الغور في فضاءات النص، وبه يتم جذب المتلقي نحو النص عن طريق التلميح الذي يدل به عما هو لاحق وما هو مكنون في النص، ومن ثم يسهم مساهمة فاعلة في عملية ربط الجزء الأول من النص بما يليه ويعمل على تماسكه معها تماسكاً دلالياً لأنه البؤرة النّواة لبداية النص المنظوم أو المنثور.

وفي شعر البردوني نلمح طريقة متميزة وظفها الشاعر في الاستهلال تختلف عن الطرق الكلاسيكية التي تبدأ بالمطلع الخاص بالطلل أوالنسيب أوالغزل وغيرها من الموضوعات التي يحملها الإستهلال.

فالناظر في شعر البردوني يجد أنه تجاوز هذه الطروحات الاستهلالية إلى توظيف الإشكالية التي يحملها النص. فبعد أن كان الاستهلال بالنداء أو الاستفهام مثلا، يحيل المتلقي إلى أن القصيدة تتضمن الإستغاثة أو الرثاء أو الحنين وغير ذلك مما هو راسخ في ذهن ونفسية المتلقي، فإنها عند البردوني توظيف مخالف للمألوف يكشف به بدء الحديث والغوص بقوة في عمق النص وشدة التنبيه وإثارة الاهتمام لدى القارئ .

ان الناظر في شعر البردوني يجد أنه استهل أغلب قصائده باسلوب الاستفهام أو النداء أو الحوار القائم على النمط الحكائي والتشبيه.

فالاستفهام أحد أنماط الاستهلال وأكثرها مجيئاً في مطالع قصائد البردوني وكان القصد من توظيفه أن يشرك القارئ في شعرية القصيدة المفعمة بالتساؤلات والتي تفتح للقارئ باب التأويلات، وملئ الفجوات المتموقعة في عمق النص خلف الكلمات والفقرات والجمل .

وهذه التساؤلات إنما هي ناتجة من ضروب الانفعالات والتوترات الحادة بين البردوني وبين الأغراض والموضوعات التي يوقعها في قصائده.

والاستفهام كما هو معلوم "طلب ما في الخارج أو تحصيله في الذهن"[1] ولا يأتي الاستفهام بصورة واحدة معلومة وإنما يأتي على أوجه عدة تخرج عن السياق العام وعن الإطار الدلالي المخصص له إلى ضرب يخالف حقيقة الاستفهام في أغلب قصائده التي يستهلها بالتساؤل. ويرجع ذلك إلى الانفعالات النفسية للشاعر وحدة الموقف بينه وبين ما يعبر عنه، وهذا ما ينعكس عل مستوى سطح النص، إذ نجد استعمالات وتوظيفات مغايرة للمألوف ومنافية للاستعمال الواقع. ومن ذلك التهكم والتهويل والتفخيم والتعجب والتعظيم وغيرها من الدلالات والاستعمالات المنبثقة عن الاستفهام.

[1] البرهان في علوم القرآن ، الزركشي،ج٢، ص٣٢٦

فمن الاستفهام الخارج إلى معنى التعظيم ما جاء في مطلع قصيدة البردوني(عودة القائد)يقول[1]:

لمن الجموع تموج موج الأبحر وتضجّ بين مهلل ومكبر

لمن الهتاف يشق أجواز الفضا ويهز أعطاف النهار المسفر

ولمن تجاوبت المدافع وانبرت صيحاتها كضجيج يوم المحشر

ويستمر في تصوير الجموع الكثيرة والحشود العظيمة التي تصرخ وتضج إلى أن يقول متسائلاً أيضاً[2]:

ولمن تفيض حناجر الأبواق من أعماقها بترنم المستبشر

فهذا المطلع المكون من ستة أبيات كلها جاءت في صيغة الاستفهام فالاستهلال بنمط الاستفهام بالاداة(من) التي تأتي للسؤال عن العاقل جاء لينقل صورة التجمع الكبير للجموع الغفيرة التي تجاوبت معها الزغاريد وقرع الطبول وصوت المدافع، وكل هذه الصيحات التي تملأ الحناجر فتخرج وتتداخل كضجيج يوم الحشر إنما هي مجتمعة لاسقبال القائد العظيم إذ يقول بعد هذه التساؤلات[3] :

للقائد العظيم الموشح بالسنا علم الفتوح وقاهر المستعمر

فهذا الاستهلال لم يكن وقوفا على طلل ولا النسيب ولا الرثاء منه مراد، وإنما جاء استفهامياً يصور الحادثة كما لو أنها كانت في منتصف القصيدة. وهذا إنما ينعكس عن انفعالات تجول في نفس الشاعر يريد بها انشداد ذهن المتلقي ودعوته إلى خوض في غمار الحالة الشعرية التي يرسمها الشاعر، فليس المقام هنا مقام لين وعذوبة ومدخل إلى غزل أو

---

[1] الديوان ، ج١، ص ٧٧
[2] نفسه، ص٧٧
[3] نفسه، ص٧٧

رثاء أو وصف ما، وإنما المقام هو الحالة التي يعيشها الشاعر يريد بها استثارة القارئ والعيش في قلب الحدث الذي يظهره الشاعر للمتلقي فجأة دون الحاجة إلى مقال لايناسب المقام.

ومن التهويل قول البردوني[1]:

قا لي :هل تحس حوليك رعبا وعجاجاً كالنّار طار وهبّا؟

فكأن النجوم شهقات جرحى جمدت في محاجر الأفق تعبى

إذ يصور الشاعر باسلوب الاستفهام حالة من الهول التي أصابت السائل من الذهول والرعب في غسق الظلام وتطاير التراب بعنف يوازي هبوب لهيب النار وشرره المتطاير فجأة في ساحة القتال، فهو يصور هذه الحالة في منتهى التهويل. فالنجوم من هول هذا الحدث المرعب جمدت في الأفق ارتعاباً كما تتجمد شهقات الجرحى.

فالاستفهام هنا بالأداة (هل) خرج في دلالته إلى معنى التهويل وجاء مباشرة بعد جملة القول (قال لي:) ولم تكن هنالك حاجة إلى الإبتداء بمطلع طويل أوقصير للدخول إلى جو القصيدة المشحون بالذعر والخوف. يقول بعد بيتين[2]:

فكأني أشتمّ في كلّ شبرٍ ميتة تستثير كلباً وكلبا

وهذا التهويل الذي ابتدأ به الشاعر في نمط الاستفهام مليء بالعنفوان الذي يوظفه الشاعر ليدخل المتلقي في جو التفاعل بينه وبين النص حتى إذا ما تستمر الأبيات بالتتابع سيجد نفسه قد أدخل في لب الأحداث المتصاعدة والوقائع الهائلة المشبعة في النص.

[1] الديوان ، ج١، ص٣٠٦
[2] نفسه ، ص٣٠٦

ومن تفرع الاستفهام إلى دلالة التعظيم والتفخيم قول البردوني[1]:

كيف كنتم أيام كنت مثيرة؟ حشرات حولي وكنت أميرة

كنت امشي فتفرشون طريقي نظرات مستجديات كسيرة

إذ يصور الشاعر صور العظمة التي منحها (للضحية) التي كانت مبجلة أميرة بين الجميع، فاستفهم بالأداة (كيف) الدالة على الحال وألحقها بالفعل الماضي الذي نقل زمن الاستفهام إلى الماضي، أيام كانت هذه الضحية عظيمة مستبدة، وقوية عنيفة لا يقوى على مناوئتها أحد فالكل حولها حشرات عندما تسير بينهم تسير كالأميرة تنحني لها الرؤوس وتنكسر العيون خوفاً وطمعاً في إرضائها ويتهامسون فيما بينهم عنها (أهي بنت كسرى أم شهرزاد الصغيرة)[2]:

تتناجون بينكم: أتراها بنت كسرى أم (شهرزاد)الصغيرة؟

وهكذا تنساب الأحداث فيشعر القارئ أنه في البنية العميقة للنص من دون أن يدري وذلك كله إنما جاء من قوة الانسجام الذي يوقعه الشاعر في ثنايا السؤال والإجابات المتكونة حوله والمنسوجة بطبيعة الاستهلال الذي يعد مدخلاً ومفتاحاً للدخول إلى بنية النص الداخلية والغوص في الأحداث المتتابعة المنسابة في النص بانتظام دونما تنافر أجزاء ،ولا إخلال حشو.

ويدخل في باب التهويل ،الانفعالات الحادة والمتراكمة في مطلع القصيدة ، من ذلك ما استهل به البردوني قصيدته (فلسفة الجراح) قائلا[3]:

متألم .. مم أنا متألم ؟ حار السؤال وأطرق المستفهم

---

[1] الديوان ، ج١ ، ص٣٩٣ .
[2] نفسه ، ص٣٩٣
[3] نفسه ،ص١١٢

ماذا أحس ؟ وآه حزني بعضه يشكو فأعرفه وبعض مبهم

بي ما علمت من الأسى الدامي وبي من حرقة الأعماق ما لا أعلم

بي من جراح الروح ما أدري وبي أضعاف ما أدري وما أتوهم

إن هذا الاستهلال مجموعة انفعالات متضاعفة فوق بعضها البعض والألم المبهم المستور فيها أشد من الالم المعلوم ، وهذه الانفعالات وشدة الحيرة وحدة تداخل الألم والحزن وهذا الإضطراب النفسي جعل من البردوني أن يصوغ السؤال ويجيب عليه إجابات موسعة، فابتدأ القصيدة بالاستفهام الذي خرج من أول وهلة إلى معنى التهويل لشدة الانفعالات المضطربة في نفس الشاعر وانساب مع انسياب الأبيات التي تحمل الإجابات الحزينة والمضطربة التي وضعها لسؤاله (مم انا متالم؟) وهذه الإنسيابية في طرح السؤال في مطلع القصيدة والإجابات المترتبة عليه تسهم في الانسجام الدلالي للنص أو ما يسمى (انسجام البنية العميقة للنص)، إذ عملت على إشغال القارئ في النص والغوص في فضاءاته وينظر أجزاء النص المعنوية ويجمع بينها عن طريق فهمه وتأويله للنص .

وفي قصيدة (فصل من تاريخ الصبح) يوظف الشاعر أسئلته في مطلع القصيدة حاملة في طياتها إشكالات فلسفية يمكن أن نلمح فيها التهويل وتضخيم الأمر. إذ يقول[1]:

كيف جاء الصباح؟ من أي منحى هل درى أين بات أو كيف أضحى

ربما قال: هل أنا جئت حقا؟ ولماذا؟ وكيف سمّيت صبحا

ربما قال: مافرحت وقالوا : كلما جئت، جاءت الأرض فرحى

هل شكا أن نصفه مات رميا في صباه ونصفه مات ذبحا؟

[1] الديوان ، ج٢ ، ص١١٠٣

ان هذا الاسئلة المتراكمة في هذا المطلع من القصيدة تحمل ملامحاً فلسفية متراكمة عن تسمية الصبح بهذا الاسم والكيفية التي هو عليها وماهية المجيء وكيفية تتابع التكوينات المتوالية كل يوم.

هذه الأفكار الفلسفية تجذب المتلقي إلى النص عن طريق تحليله لهذه الإشكالات الغامضة في عمق النص وتستهويه للولوج إلى البحث عن فكرة النص عبر ربط الاستهلال بما بعده من الأفكار تتناسب وإياها .

فأدوات الاستفهام التي وضعها الشاعر وهي (كيف، من اي، هل، اين، لماذا) جائت متتالية تحمل في دلالاتها إشكالات متتالية متناسبة مع كل سؤال ومتتابعة فيما بينها بدون انقطاع أو فصل أو توقف في الانسياب الدلالي .

فجعل الأداة (كيف) هي المهيمنة على تساؤلات المطلع لتزيده انسجاماً إذ تكررت ثلاث مرات، تحمل في كل منها إشكالاً معينة تستدعي القارئ إلى تأويلها .

ويمكن ان نلمح أهمية الاستهلال في خلق الانسجام النصي للقصيدة كلها في كون الشاعر وظف أدوات استفهام مناسبة لعنوان القصيدة ولفكرتها الفلسفية . فالأدوات المذكورة في المطلع تستدعي المتلقي إلى ضرورة معرفة الزمان والمكان والتصديق من عدمه ، والسبب .

وهذه الأفكار المتراكمة تصب مجتمعة في معنى التهويل أو حدة الانفعالات الناتجة عن الاستفهام في جدول منسجم لا انقطاع فيه ولا توقف يحمل في دلالته معنى التهويل على سبيل الإستفهام المجازي .

ومثل هذه الإشكالات الفلسفية التي يحملها الاستفهام موجودة في عدة استهلالات في شعر البردوني من ذلك قوله في قصيدة (صحفي ووجه من التأريخ) [1]:

كيف انبثقت ؟ أذاهب أم جائي ؟ هذي الفجاءة فوق وهم الرائي

من جذر أيّة كرمة أورقت لي أشرقت لي من أي نجم ناءِ؟

فاستعمال الأداة (كيف) والأداة (أي) المضافة إلى النكرة توحي بإلاشكالات المبهمة والغامضة، إذ يبدي الاستفهام بالأداة (كيف) عن ماهية المجيء وحالة قدومه ويتبعه الاستفهام بالهمزة التي جعلها للتصور ليزيد من حالة الغموض في الإنبثاق المفاجئ ويزيل هذا الابهام باستعمال الأداة (أي) المضافة إلى النكرة وهذا التكثيف في التساؤلات التي أوقعها الشاعر في مطلع القصيدة المصطبغة بصبغة فلسفية تنساب انسياباً متتابعاً يزيد من انسجام النص وتماسكه حتى يشعر المتلقي أنه داخل في عمق النص دون درايه سابقة وإنما ناتج عن تتبعه المنساب مع هذ التساؤلات الفلسفيه التي وضعها ليجد إجابة الشاعر التي تستدعي المتلقي إلى العوده إلى أول القصيده إذ يقول [2] :

من أين جئت؟ ولم سكت؟ لانني ما جئت بل أنت اخترعت لقائي

وهذا ما يحقق الانسجام في دلالات النص عن طريق الإنحدار المنتظم في الدلالات التي يعملها الاستهلال للدخول إلى لب القصد أوالفكرة المبتغاة .

ومن المطالع الاستفهاميه التي تعمل معنى التهويل والتعظيم وتكثيف الإضطرابات قوله[3]:

من أين أبتدئ الحكاية وأضيع في مدّ النهاية؟

---

[1] الديوان ، ج٢ ، ص١٢٦٩
[2] نفسه، ص١٢٦٩
[3] نفسه ،ج١، ٥٣٨

يستفهم الشاعر في هذا المطلع عن المكان بالأداة (من) التي جائت لابتداء الغاية المكانية ولو لم يكن يستفهم في البدء عن البدء نفسه لما خرج الاستفهام إلى معنى التعظيم والتهويل والذي أظفى عليه دلالة التهويل هو جهله وصعوبة الشروع بالابتداء وفوضوية التفكير وعدم استقرار الذهن وهذا ما جعل الاستفهام يدل على غير ما وضع لأجله لتتحول هذه الاضطرابات المكثفه وعدم الإستقرار إلى نمط من التعظيم وجنس من التهويل .

فهذه النماذج وغيرها تظفي صفة الانسجام على النصوص الشعرية للبردوني كونها مرنة تسهم في عملية انسياب المعاني وتتاليها دون انقطاع أوتوقف لتربط مطلع النص بما يليها في البنية العميقة التي تتكرر حول البؤرة النصية الدلالية، تسكب سكباً منتظماً في جداول ممتدة داخل الفضاءات العميقه وتعمل على غلق علائق تربط الأجزاء الداخلية وتجعل من النص نصاً متماسكاً .

ولا تؤدي الإبتداءات الاستفهامية عند البردوني التي تخرج عن الغرض الرئيسي معنى التهويل أو التعظيم فحسب، وإنما تخرج إلى معاني عدة منها التعجب، والتحسر، والتهكم، والحيرة والانكسار وغيرها من الدلالات التي يخرج عنها الاستفهام الحقيقي إلى المعاني المجازية .

فمن النماذج التي يستهلّ بها البردوني قصائده بأسلوب الاستفهام الذي يعدل به عن الحقيقة الى معنى التعجب قوله[1]:

أحين أنضج هذا العصر أعصارا قدتم إليه عن الثوار (أثوارا) !

كيف انتخبتم له، إن رام تنقية من كان يحتاج حرّاثاً وجزّارا !

أبغيةُ الشعب في التغيير أن تضعوا مكان أعلى رؤوس العصر أحجارا !

أو أن تولّوا عصافيرَ النِّقار على هذا الذي قلّب التسعين أطوارا !

[1] الديوان ، ج٢ ، ص١٣٦٤

يصور الشاعر في هذا المقطع آلية السياسة المقيتة والساسة الظلّام الذين صعدوا على أكتاف الشعب و كذبوا ليصلوا الى ما صاروا إليه من الاستبداد والطغيان وجاء تصويره هذا عن طريق استهلال قصيدته بالاستفهام الذي يعدل به إلى معنى التعجب ....الخطاب من الجهول إلى المعلوم عن طريق الإعجاب به ..... رد فعل تجاهه وهذا واضح في سياق الجمل المتتالية في النص إذ يؤدي الخطاب عوامل تداولية تناسب مقام الاستهلال وليست لسانية حقيقية تفهم من الإستفهام الحقيقي .

فبعد أن يستهل القصيدة بالاستفهام بقوله(أحين أنضج هذا العصر أعصارا) يضع الجواب في عجز البيت ويتحول فيه الاستفهام من صورته الحقيقية إلى معنى آخر يتضمنه السياق وهو التعجب في الحالة التي عدل عنها ، فصدر التعجب من اجتماع الاستفهام المجازي في صدر البيت مع تراكيب استعارية في هذه الأبيات. وهذه الصورة منحرفة عن الصورة الحقيقية أوالقياسية التي تنقل عبر صيغ التعجب القياسية ، وهذا يؤدي المعنى المشحون بدلالة التعجب والمشبعة بالدهشة التي جعلت الشاعر يزيح الاستعمال المألوف حتى يحقق الفائدة ويسهم في انسيابية الدلالة داخل المركب النصي المعنوي وبالتالي يحقق انسجاماً داخل البنية العميقة لا انقطاع فيها ولا توقف من ذلك ايضا قول البردوني[1]:

كيف أنسى منك الحوار البديعا واللّقا الغضَّ والجمال الرفيعا

كيف أنسى ولا نسيت وعندي ذكريات حرّى تذيبُ الضلوعا

كيف أنسى ولست أنسى لقاءً ضمَّ قلباً صبّاً وقلباً صديعا

فالاستفهام المتكرر في هذا المطلع مشبع بالتعجب إذ يعيد عمل الأداة (كيف)عن عملها الحقيقي إلى مبتغىً آخر يصب في معنى التعجب فليس باستطاعة المتكلم نسيان ما حصل في ساعة اللقاء مع الحبيبة وكأنه جاء بالاستفهام ليجيب به عن استفهام سبقه (هل

[1] الديوان ،ج١، ص١٦١

تنسى ما كان بيننا؟) أو ما يرادفه فذكرى اللقاء وما دار فيه حاضرة في ذهنه دائماً فلجأ الشاعر إلى الانزياح عن الأسلوب الحقيقي إلى أسلوب مجازي لأن المقام لا يستوعب الحقيقة التي يؤديها الاستفهام . ومثل ذلك قوله[1]:

كيف أنساه هل تناسيه يجدي ؟ وهو والذكريات والشوق عيدي

ومن النماذج الأخرى التي يبدأ بها الشاعر بالاستفهام المجازي قوله[2]:

هل هذا طفلك؟ واقتربت كالطفل تناغي وتنادي

فقول(هل هذا طفلك) استفهام حقيقي تصديقي لكن بمجيئه بعمله (واقتربت كالطفل تنادي وتناغي) مباشرة بعد السؤال أظفى على هذا الاستفهام صبغة الاندهاش والعجب فعدل هذا الاستفهام الحقيقي إلى المجاز المتضمن معنى التعجب وكأن السائل مندهش بجمال الطفل بمجرد رؤيته له. وهذا الاستفهام الذي جاء في مطلع القصيدة قبل البدء بالحوار جاء كوسيلة لبدء التخاطب بين السائل والمخاطب وبدلاً من أن يسأل المتكلم ويحصل على إجابة وينقطع بعدها الحوار يجعلها مقدمة غير رسمية لبدء التخاطب المتواصل والمنساب غير المتوقف وغير المنقطع وبذلك يسهم في الانسجام الدلالي للنص وشد المتلقي إلى النص من أول وهلة ويندمج في دلالة النص المنساب والمنتظم .

ومنه قول البردوني في قصيدة (مراسيم الليلة الخامسة)[3]:

ماذا اعتراها فانبرت صاخبة وهي الصموت الصلبة الصالبة

تعكس اداة الاستفهام حالة من الانفعال في مطلع القصيدة فتعدل عن الاستفهام بالشيء إلى الإعجاب به إذ يتعجب الشاعر من حالة الصخب المفاجئة التي تسود تلك الليلة . وما جعل هذا الاستفهام يعود إلى نمط التعجب ما جاء في عجز البيت فالليلة كانت

---

[1] الديوان ،ج١ ، ص٢٥٨
[2] نفسه ، ص٥٠٥
[3] نفسه ،ج٢، ص١٤٠٣

صامتة ساكنة وفجأة اعتلاها الصخب والغضب وبذلك تحول الخطاب من المجهول إلى المعلوم وعدل بالاستفهام إلى التعجب ليناسب مقام الاستهلال وليناسب الخطاب بتتابع دون توقف وهذا ما جعل البنية العميقة منسجمة الدلالة متماسكة الأجزاء، أي أن الانسجام يتحقق عبر التناسب بين المكونات اللفظية مع السياق وارتباطهما ارتباطاً دلالياً .

ومنه قوله[1]

تغني ؟أغانيك بين الركام عيون يفتتهن الزحام

فلفظ (تغني)الواقع في بداية المطلع مشبعاً بالدهشة والتعجب من الحالة ومجيء الشاعر به منفرداً بجمل التأويلات المتعددة فضلاً عن الحذف المتعدد الإجابات والتأويلات. وقد أغنى التعجب عن الأداة وعن كل هذه التأويلات، وإيراد الجواب الملازم للاستفهام يسهم في انسياب الكلام وتتابعه دون توقف ليضمن للكلام روح الاتصال وجمالية الخطاب الشعري .

ومن الاستهلال الذي يخرج فيه الاستفهام إلى معنى الحسرة والانكسار والتأسف قول البردوني[2]:

يا شاعر الأزهار والأغصان هل أنت ملتهب الحشى أو هاني؟

ماذا تغني من تناجي في الغنا ولمن تبوح بكامن الوجدان؟

فالمطلع يحمل دلالات الحيرة والحسرة التي يعانيها الشاعر ويطرح حالات الاضطراب الشعوري ويزيد أزمات النفس فعدل الاستفهام إلى خارج ما وضع له. ومجيء(يا) النداء زادت من معاناة الشاعر التي جعلت من هذا الاستهلال مفتاحاً للولوج إلى نص مشبع بالحيرة والحسرة.

---

[1] الديوان ، ج١، ٦٩٩

[2] نفسه ، ص٧٤

ومثل ذلك ما جاء في قصيدة (الحب القتيل) التي يقول في مطلعها[1]:

يا حيرتي أين حبي أين ماضيه ؟ وأين أين صباه أوتصابيه ؟

قتلت حبي ولكني قتلت به قلبي ومزقت في صدري امانيه

فالاستفهام عن ضياع الحب والحبيبة المسبوق بالنداء (يا حيرتي) ما هو إلا انعكاس عن الحزن والأسى والألم والتأسف المجتمعة في نفس الشاعر، ونقل مثل هذه الصورة الحزينة لا يستوعب الاستفهام الحقيقي بل يجب العدول عنه إلى دلالة أخرى تناسب هذا المقام عبر الانزياح عما وضع لأجله الاستفهام إلى ما يعكس وضع الشاعر لينساب بعد ذلك الخطاب متواصلاً إلى نهاية القصيدة يحكي صورة الوجع دون انقطاع بل بتتابع منظم منسجم يشد القارئ إلى العودة إلى بداية القصيدة بعد الانتهاء من قوله في آخر الابيات[2]:

ويلي وويلي على الحب القتيل ويا لهفي على عهده الماضي وآتيه

ماضرني لو حملت الحب ملتهباً يميت قلبي كما يهوى ويحييه

ومنه أيضا قول البردوني في قصيدته (بعد الضياع)[3]:

إلى من أسير أهاض المسير قواي وأدمى جناحي الكسير

وكيف المسير ودربي طويل طويل وجهدي قصير قصير

إذ عكس الاستهلال صورة المتحسر وخيبة الأمل التي تجسدت على أسلوب الاستفهام على سبيل المجاز، فالشاعر في غاية الحيرة والتأزم النفسي فقد هدم المسير قواه وكسر جناحه وبعد ذلك يحاول المسير إلى اللاشيء وإلى اللاأحد ويزيد من اضطرابه أن يجعل الطريق طويلاً جداً ويقابله بالعزم الخافت فلا يعرف أين يمضي ولا كيف، فالاستفهام نقل

---

[1] الديوان ، ج١ ، ص١٦٤
[2] نفسه ، ص١٦٥
[3] نفسه ، ص٣١٥

هذه الصورة عبر الانزياح الذي خلقه في المطلع من الإستعمال المألوف إلى اللامألوف ليناسب نقل الصورة المتواصلة المفعمة بالحيرة والانكسار كما يدعو المتلقي إلى المشاركة والتفاعل مع الحدث من أول وهلة وينساب برتابة إلى آخر القصيدة .

ومثل ذلك قوله[1] :

ومن ذا يهم الأمر يا امر لا ها هنا (زيد) ولا (عمرو)

وقوله[2]

لماذا المقطف الداني بعيدا عن يد العاني؟

ومنه ايضا[3]

اين مني حنانها ؟اين مني ملتقاها ؟ لم يبق الا التمني

وشجون تهفو بقلبي اليها وظنون تقصي مرادي وتدني

فالشاعر ينقل صورة الحسرة والألم من ضياع المحبوبة من الحبيب وما زاد هذه اللوعة تكرار الاستفهام (أين مني) الذي تعدّى الحقيقة إلى المجاز عبر الانزياح الذي عمد إليه الشاعر ليناسب المقال المقام؛ فالبنية العميقة للنص المشبعة بالحسرة وتمني لقاء الحبيبة والعودة إلى أيام الصبا لا بد من أن تستهل بما يتصل بدلالتها ولا يكون هذا الانسجام عبر الوظيفة الحقيقية للاستفهام وإنما من العدول إلى المجاز الذي يوظفه الشاعر لحمل كل دلالات الحسرة والتمني والشكوى، ويرتبط بما بعده من أبيات سواء في المبنى أو المعنى ليخرج النص منسجماً متماسك الأجزاء بلا انقطاع أوتشتت .

---

[1] الديوان، ج٢ ، ص١٢٩٨

[2] نفسه ، ص١٠٧٣

[3] نفسه ، ج١، ص١٦٩

ومثله في قصيده (رحلة النجوم) التي يستهلها بالحسرة والأسف والشكوى على سبيل الاستفهام المجازي إذ يقول[1]:

أين عشي وجدولي وجناني؟ أين جوّي ؟ وأين برّ أماني؟

أين مني بقية من جناحي؟ فرّ مني الجواب ضاع لساني

ومن الدلالات الأخرى التي يخرج عنها الاستفهام من نمطه الحقيقي إلى المجازي هو التهكم الذي يمثل صورة دلالية مضمرة في عملية الخطاب التواصلي إذ يقوم بملئ الفراغات الدلالية التي لا يمكن أن تتحقق تماماً عبر الحقيقة الدلالية التي يحملها أسلوب الاستفهام والتي تؤدي دلالتها بصورة مطلقة لقيام العملية التواصلية في الخطاب وتحقيق الدلالات التي تمنح النص استمراريته وتبرز السياقات الإيحائية لتكمل ما عجزت عنه الحقيقة في عملية التواصل.

والتهكم ياتي في سياقات مختلفة يمكن فهمها في عدة أساليب عن طريق العدول عن السياقات الحقيقية للأساليب البلاغية إلى سياقات أخرى مجازية والاستفهام أحد أنماط عملية التخاطب بين طرفي التكلم .

[1] الديوان ، ج١، ص٢٥٠

ومن النماذج التي يعدل عنها الاستفهام إلى التهكم قول البردوني[1] :

من أنادي؟ وأنت صمّا سميعة بين صوتي وبين أمي قطيعة

من أنادي؟ من ذاهنا؟ لم يجبني آه إلا صمت القبور الصديعة

إذ يعكس الاستفهام حالة من الانفعال في نفس المتكلم توحي بعدم الرغبة في القول ويكشف عن عدم التكافؤ في بنية الخطاب، ولما أراد البوح عن الانفعالات المتأزمة في نفسه عدل الشاعر عن استخدام المألوف إلى استخدام الروافد السياقية المجازية ليناسب عملية الخطاب إذ جمع بين السؤال والجواب في آن واحد أحال به إلى التهكم تمهيداً لاستقبال الخطاب من قبل المتلقي عن طريق إثارة اهتمامه بخروج المألوف عن الحالة فضلاً عن تعدد الصور الواقعة في جواب الاستفهام التي تزامنت مع خروج الاستفهام عن الإستعمال المألوف له وعن دلالته الحقيقية .

ومن ذلك قوله[2] :

من انت؟ ماذا تساوي؟ وكل مافيك خاوي

إذ جمع الشاعر في المطلع صيغتين استفهاميتين مختلفتين الأولى قوله(من انت؟)وهي صيغة مبهمة تستفهم عن شيء غير معلوم والثانية صيغه معلومة وهي قوله (ماذا تساوي) واضحة بالقرينة التي تسبقها ولفظة(تساوي)التالية له. وجاء الاستفهام في صورة من التنغيم يحيل إلى التحقير أو التهكم فسؤال (ماذا تساوي ؟) اذا وقع في خطاب المقابل إنما يراد به الانتقاص والذم وبذلك عدل نمط الاستفهام من الحقيقة إلى المجاز على سبيل التهكم. فضلاً عن ذلك أعقبه الجواب في عجز البيت بجملة حالية يؤكد بها قيمة المخاطب ويفسر بها ما

[1] الديوان ،ج١، ص٣٦٨
[2] نفسه ، ص ٦٦٥

سيلحق المطلع من دلالات تناسب دلالته وتنساب في النص دون توقف ما يكسبها الانسجام الذي يسهم في حبك أجزاء النص الداخلية وشد بعضها إلى بعض دون انقطاع .

وفي قصيدة (شباك على كهانة الريح) يستهل البردوني قصيدته بجمل استفهامية تخرج عن الإستعمال المألوف إلى غير المألوف على سبيل المجاز يفهم من سياقه معنى التهكم إذ يقول[1]:

أكنت الدجى والآن يدعونك الضحى؟ ترى أين أودعت العكاكيز واللّحى؟

كأشياخ يأجوج سريت وبعدما أشبت غرابيب الرؤى جئت مصبحا

وكانت لك الأوجاع مسرى ومهجعا فهل ترتديها الآن ريشاً ممدرحا؟

تأهبت، تبدو غير من كنته فهل تبديت، مما كنت أصبى وأملحا؟

أيبديك تبديل الجلابيب ثانياً وما أثبت الثاني ولا الأول انمحى؟

أليس الضحى غيري ؟ وهل أنت غيره وأيكما الثاني من الأول انتحى؟

أما كل إصباح إلى الليل ينتمي أمن ارّخوا (قيساً)أضاعوا (الملوّحا)

إذا قلت وافى منك ما باله انثنى إليك .. أدورات المواقيت كالرحى

يخالكما الراعي(جحا) رابعاً، أتى فمن منكما المسمار ؟ من منكما جحا

إن تتابع الصيغ الاستفهامية يوحي انعكاس الطاقة الانفعالية الكامنة في ذات الشاعر ولمجيء الإجابات السياقية تالية الاستفهام عمد الشاعر إلى الانزياح أو العدول عن الإستعمال الحقيقي المألوف لنمط الاستفهام إلى معنى آخر غير حقيقي على سبيل التهكم الذي يترجمه سياق الخطاب كون تكرار الجمل الاستفهامية وإجاباتها يسفر عن حالة من

[1] الديوان ، ج٢، ١٣١٤

الروتين وعدم التقبل وهذا ما ادى إلى الإنزياح إلى الصيغ التهكمية التي تنساب في القصيدة عبر الروافد السياقية المرافقة للخطاب التواصلي .

ومن ذلك قوله يتهكم بصيغة الاستفهام[1]:

ماذا ترى؟ وهنا يريـ ـد وطاقة تمتص طاقة

وأفاقة كالسكر أو سكراً أمرّ من الإفاقة

إذ عكس أسلوب الاستفهام الحالة المريرة التي يعيشها الشاعر. ووضعه الجواب تالياً للسؤال مباشرة ينبئ بخروج الاستفهام عن الإستعمال الحقيقي إلى استعمال آخر يناسب المقام ويوازي الخطاب لذا عدل عن الاستفهام الحقيقي إلى المجازي متقمّصا معنى التهكم المفهوم من السياق والموحي باستمرار عملية تواصل الخطاب عبر الدلالات التهكمية التي يخلقها أسلوب الاستفهام والمتصله بالدلالات اللاحقة في موضوع الخطاب .

ومن الدلالات الاخرى التي يعدل عنها أسلوب الاستفهام هي الانكار والتكذيب وهي أقل وروداً في شعر البردوني من التهكم أوالتهويل والتعظيم.

ومن ذلك قوله[2]:

يا أخي يا ابن الفدى فيم التمادي وفلسطين تنادي وتنادي؟.

ضجت المعركة الحمرا فقم نلتهب.. فالنور من نار الجهاد

ففي هذا المقطع وطأ الشاعر للاستفهام باسلوب الإنكار الذي يعد ضرباً من التعبير لا يمكن أن تؤديه الحقيقة ولذا عدل الشاعر عن الإستعمال الحقيقي للاستفهام إلى الانكار

[1] الديوان ، ج١ ، ص٥٢٧
[2] نفسه ، ج١ ، ص٣٢٠

على المخاطب في معرض اللّوم والتبكيت فدعى الشاعر المخاطب إلى النفير ولام المتقاعسين منكراً تهادنهم وركونهم إلى القعود.

ومن ذلك أيضاً قوله[1]:

أمن بعد عشرين ولت خمس تشم لبشراك خطواً وهمس؟

وعن كفها تنقر الباب أنت وفي هجس أذنيك تزداد غمس؟

فالشاعر ينكر على نفسه انتظار البشرى لمدة طويلة دون الحصول عليها والإجهاد في التذلل إلى الغير والتوسل به لتحقيق مطالبه وكل هذه الدلالات إنما جاءت في صلب الاستفهام المجازي الذي أظفى على المطلع صيغة الإنكار يرادفه الجناس الموزع على طرفي المطلع وهو قوله(خمس)و(همس)وما لحرف السين من امتداد ونقل حديث الذات .

من كل النماذج السياقية نجد ان أسلوب الاستفهام بمكوناته يتهيأ بفضل السياق إلى مطابقة المقام عبر الانزياح عن الإستعمال الحقيقي الذي أوكل به إلى استعمال آخر يخدم دلالة المقام الوارد فيه على سبيل المجاز فتارة يخرج إلى معنى التهويل والتعظيم وتارة اخرى يخرج إلى معنى التحسر والأسف وتارة ثالثة إلى دلالة التهكم وكذا في بقية الدلالات التي تناسب المقام. وما ذلك إلّا لما يتمتع به الاستفهام من خاصية مرنة يمكن أن تناسب أغراض تواصلية متنوعة وقابلية في التعبير عن مقامات الكلام .

ومن انواع الاستهلال الأخرى في شعر البردوني الاستهلال بالنداء الذي كان عنصراً فاعلاً في توسيع التماسك النصي للنصوص الشعرية الوارد فيها ، والنداء شأنه شأن الاستفهام ، فهو نوع من أنواع الابتداء التي تجذب المتلقي الى النص وتوسع انتباهه لما فيه من بعد جمالي يؤدي دلالات سياقية تهيء المتلقي الى الولوج الى عالم النص والاندماج فيه.

[1] الديوان ، ج٢ ، ص١١٤٤

وكما هو معلوم أن استخدام الشعراء القدماء للنداء جاء في أغلب قصائدهم للتنبيه شأنه شأن المقدمة الطللية والنسيب وغيرها، إلا أن البردوني استخدم النداء في مطالع قصائده بشكل يجذب الانتباه، إذ جاء به على غير المعهود، وإن كان التنبيه سمته الأولى إلا أنه لم يأت به صريحاً وإنما تعدى ذلك الى العدول الى دلالات أخرى تتناسب وموضوع الخطاب.

ومن جملة الشواهد قول البردوني[1] :

يا قاتل العمران.. أخـــ ـــجلت المعاول .. والمكينهْ

فالشاعر ومن الوهلة الاولى يوحي الى موضوع الخطاب، سيما أنه استعمل نداء الصفة التي تنصهر في أبيات القصيدة الى نهايتها ، كما أنها تنسجم وعنوان القصيدة (سفاح العمران) المطابق دلالياً لجملة (قاتل العمران) وهذا ما يسهم في خلق التماسك الدلالي ما بين العنوان والاستهلال من جهة وبين الأخير وموضوع الخطاب من جهة اخرى، إذ أن الاستهلال خلق ترابطاً دلاليا ما بين العنوان وموضوع الخطاب .

ومثل ذلك قوله[2] :

أيها الكاتب من تعطي الكتابة مدية الجزار في أيدي الرقابهْ

فاستخدم نداء الصفة في مطلع القصيدة بما يوحي الى لون من ألوان اليأس والتحسر الذي تحمله دلالات القصيدة بقوله(مدية الجزار في أيدي الرقابة)، كما أن قول الشاعر(أيها الكاتب) يوحي باقتراب المنادى ، وهذا منح نوعاً من الاقتراب بين طرفي الخطاب، زاد ذلك من تماسك المطلع مع ما يليه من أبيات القصيدة المبنية على الحسرة و اليأس .

[1] الديوان، ج١ ، ص ٥٠٨ .
[2] نفسه ، ج٢ ، ص١٤٥٨ .

وقد يأتي الاستهلال بالنداء مجرداً من الأداة لأسباب إيقاعية أو تركيبية أو دلالية كقوله مخاطباً صنعاء[1]:

صنعاء يا أخت القبور ثوري فإنك لم تثوري

فورود النداء مجرداً من الأداة واستعمال الشاعر للفظة صنعاء الصريحة يوحي الى عدول الشاعر عن الاستعمال الحقيقي الى دلالة مجازية بقوله (يا أخت القبور) التي دلة على الخضوع والركون الى الصمت و الجمود، ولذا تجاوزت اللفظة المعجمية (صنعاء) الدلالة الحقيقية المعنية بالمكان الى دلالية مجازية تحمل لوناً من ألوان التأسف والتحسر، والتي تتمحور حول الانسان الذي يسكن فيها.

ومثل ذلك قوله[2] :

كان يا عمرو هنا بيت المرح زنبقي الوعد صيفي المنح

وقوله[3]:

يا آخر الليل، يا بدء الذي يأتي هل سوف تصحو التي، أم تجمع اللاتي؟

وقوله[4]:

يا رفاقي ... إن أحزنت أغنياتي فالمآسي ... حياتكم وحياتي

وقوله[5]:

يا رؤى الليل يا عيون الظهيرة هل رأيتن موطني والجزيرة

---

[1] الديوان ، ج١ ،ص ٥٦٢ .
[2] نفسه ، ص٤٩٤ .
[3] نفسه ، ج٢ ، ص ١٤٤٥ .
[4] نفسه ، ج١ ، ص٦٥٥ .
[5] نفسه ، ص ٦٤٠ .

فالاستهلال بالنداء يمنح النص مدخلاً الى عالمه وهالة دلالية تتمحور مع عناصر التماسك الأخرى حول البؤرة الاساسية وموضوع الخطاب المتمركز في لب القصيدة ، وهو وإن كان استخدامه لمراعاة مقتضى الحال في القصيدة فهو يمثل في شعر البردوني انعكاساً لنفسيته المتجسدة فيه ، وهذا ما أدى الى تشرب النداء بالدلالات المختلفة الواقعة في سياق الخطاب الشعري .

الفصل الرابع

العلاقات الدلالية

العلاقات الدلالية

لا يمكن أن يكون النص منسجماً ما لم تكن بنيته الدلالية متلاحمة ومتآلفة فيما بينها ومترابطة الأجزاء القريبة والبعيدة. ولتحقيق ذلك لابد من توفر علاقات رابطة بين هذه الأجزاء والمفاهيم تشد النص وتعمل على انسجامه واستمراريته وتتابعه في عموم النص لان الانسجام مفهوم دلالي "يحيل إلى علاقات المدلول التي توجد داخل النص والتي تعرفه كنص . إن الانسجام يظهر عندما تؤول عنصراً في الخطاب بربطه بعنصر آخر الواحد يفترض الاخر"[١]. أي أن عناصر الانسجام الواقعة خلف النص الظاهر ترتبط ببعضها البعض عن طريق علاقات دلالية تسهم في جعل هذه العناصر متتالية الدلالة متتابعة المعنى . وهذا ما يمنح الانسجام صفة الحيوية الفعالة التي تنساب مع انسياب النص في جدول واحد ليكون كلام متكامل لا انقطاع فيه. فالانسجام يضمن "التتابع والاندماج التدريجي للمعاني حول موضوع الكلام وهذا يفترض قبولاً متبادلاً للمتصورات التي تحدد صورة عالم النص المصمم بوصفه بناء عقليا"[٢].فالتتابع والاندماج الذي تقوم به العلاقات الدلالية هي التي تمنح النص صبغة الانسجام في حال انتظامها في البنية العميقة للنص وكسبها المقبولية لدى المتلقي الذي يستضيف" النص ويعقد معه صلات حميمة ليتعاونا معاً على انجاز مهمة الفهم والتأويل"[٣].

فالعلاقات الدلالية القائمة بين أجزاء النص لا تقوم بربط الأجزاء بصورة عشوائية. وإنما يجب أخذ الدقة في اختيار العلاقات الرابطة والتناغم فيما بينها بصورة منتظمة. يقول الجرجاني: "ليس الغرض بنظم الكلم ان توالت الفاظها في النطق بل ان اتسقت دلالتها وتلاقت معانيها على الوجه الذي اقتضاه العقل"[٤].

---

[١] سيميائية النص الأدبي ، أنور المرتجى ، أفريقيا الشرق ، الدار البيضاء، ١٩٨٧م، ص ٨٨.
[٢] النص ، ضمن كتاب العلاماتية وعلم النص ، جون ماري سشايفر ، ص٣٣.
[٣] دينامية النص ، تنظير و إنجاز ، حمد مفتاح ، المركز الثقافي العربي، بيروت- لبنان ،والدار البيضاء – المغرب، ط٢ ،١٩٩٠،ص٤٢.
[٤] دلائل الاعجاز،الجرجاني ،ص٤٠-٤١

إن رؤية الجرجاني توحي بأن القدماء كانوا في غاية التنبه إلى طبيعة وكيفية اقامة العلاقات الرابطة بين أجزاء النص، فقد" أشاروا إشارات تعد لبنات في بناء التحليل النص "[١] في الدراسات النصية واللسانية الحديثة، إذ عبّروا عن العلاقات الرابطة في طروحاتهم بأنها "حلقات الاتصال بين المفاهيم ، وتحمل كل حلقة إتصال نوعاً من التعيين للمفهوم الذي ترتبط به بأن تحمل عليه وصفاً أو حكماً أو تحدد له هيئةً أوشكلاً"[٢]، وهذه الإشارات وغيرها يمكن أن تعد إرهاصات رؤيوية تجسدت في المفاهيم النصية الحديثة في تحقيق الانسجام النصي عن طريق إقامة العلاقات الاتصالية المساهمة في عملية نقل الأفكار الكامنة في ذهن المتكلم إلى المتلقي عبر النص الذي يمثل الحلقة الأساسية التي تصل بين المتكلم والمتلقي وهذا ما يؤدي إلى إقامة "صلة قوية بين اللغة والتفكير. فاللغة هي الأداة المحسوسة للتعبير عن الفكر"[٣]. وفضلا عن ذلك يتوقف الانسجام النصي على"علاقاته مع المحيط خارج لساني... فالانسجام يدخل السياق بمعناه الواسع، أي المقام خارج لساني، إضافة إلى معارف العالم، أوبتعبير أيكو: الموسوعة الثقافية المرتبطة بالنص"[٤]. وهذا ما يؤكد على أهمية عدم النظر إلى النص على أنه جمل متتابعة فقط ، وأنما هناك عوامل أخرى تتظافر من أجل تحقيق انسجام النص على مستوى بنيته الكلية[٥].

وهذه العوامل تمثل العلاقات الدلالية نفسها القائمة بين عناصر النص الداخلية على مستوى النص ببنيته الكلية من جهة ومتوافقة مع ما يحيط بالنص وما يتصل به من العالم الخارجي من جهة أخرى، وهذا ما أكد عليه شارول بقوله : " حتى يكون مقطع ما أونص منسجما ، يجب ان تكون الوقائع التي يوردها في العالم المطروح مترابطة"[٦]. وبهذا تتحقق الاستمرارية في عالم النص والتي تتجلى في "منظومة المفاهيم"concepts" والعلاقات

---

[١] علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق،صبحي الفقي ،ج١،ص٨٧

[٢] نحو اجرومية للنص الشعري (دراسة في القصيدة الجاهلية)،سعد مصلوح،مجلة فصول،ج١،مج١٠،ع١-٢ ، ١٩٩١، ص١٥٤.

[٣] علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق ،صبحي الفقي، ص٩٨

[٤] سيمياء التأويل ، الحريري بين العبارة والاشارة ، رشيد الإدريسي، شركة النشر والتوزيع، الدار البيضاء ،ط١، ٢٠٠٠م،ص٦٢.

[٥] ينظر: الاتساق والانسجام في القران الكريم ، مفتاح بن عروس، جامعة الجزائر ، ، كلية الآداب واللغات،اطروحة دكتوراه،٢٠٠٧-٢٠٠٨م، ص ٣٥.

[٦] الاتساق والانسجام في القران الكريم ، مفتاح بن عروس ، ص ٤٨ .

"relations" الرابطة بين هذه المفاهيم"[1]. وهذه العلاقات إنما يوقعها المتكلم أو الناصّ بين الألفاظ أو الجمل أو متتاليات منتظمة من الجمل أو الفقرات أو مع العالم الخارجي الذي يحيط بالنص من غير استخدام الوسائل الشكلية وإنما علاقات دلالية تسهم في إطلاق الفكرة المحصلة في عالم النص الداخلي وإيصالها بشكل أو بآخر إلى ذهن المتلقي عبر السياق القائم في البنية العميقة للنص .

وقد وضع شارول أربع قواعد مهمة في انسجام النص هي (قاعدة التكرار وقاعدة التدرج وقاعدة عدم التناقض وقاعدة العلاقة)[2]. والأخيرة من أهم هذه القواعد كونها أكثر القواعد وجوداً في النص وأقواها في الربط الدلالي المتموقع في بنية النص العميقة، إذ أن قاعدة التكرار أوالتدرج أو عدم التناقض وإن كانت مسهمة إلى حد بعيد في ربط أجزاء النص إلا أنها لا يمكن أن تمنح النص صفة الانسجام مالم تحقق العلاقات الدلالية بين أجزاء النص والتي قد يكون التكرار أو التدرج أو عدم التناقض من ضمنها ليس على مستوى سطح النص وإنما على المستوى العميق له.

وبهذا يمكن أن نعد هذه العلاقات سلاسل متشكلة بصورة منتظمة بإمكانها ربط السمات أو العناصر الدلالية المتشكلة في بنية النص الداخلية بإحكام للاسهام في انسجام النص عبر الاستمرارية والانسياب الناتج عن تتابع حلقاتها وتدرجها دون توقف أو انقطاع.

ويعرفها سعد مصلوح بأنها "حلقات الإتصال بين المفاهيم وتحمل كل حلقة إتصال نوعاً من التعيين للمفهوم الذي ترتبط به بأن تحمل عليه وصفاً أو حكماً أو تحدد له هيئة أو شكلا وقد تتجلى في شكل روابط لغوية واضحة في ظاهر النص كما تكون أحيانا علاقات ضمنيه يضفيها المتلقي على النص . وبها يستطيع أن يوجد مغزى بطريق الاستنباط وهنا يكون النص موضوعا لاختلاف التأويل"[3].

---

[1] نحو اجروميه للنص الشعري (دراسة في القصيدة الجاهلية)،سعد مصلوح ،ص١٥٤

[2] ينظر: الاتساق والانسجام في القران الكريم، مفتاح بن عروس، ص ٤١-٤٩.

[3] نحو اجرزمية للنص الشعري ،سعد مصلوح،ص١٥٤

والعلاقات الدلالية التي يقع على عاتقها إقامة الربط المفهومي بين عناصر النص الداخلية فيما بينها أو مع ما يتصل بها في العالم الخارجي كثيرة كعلاقات السبب والنتيجة ، والإجمال والتفصيل، والاستفهام وجوابه، فضلاً عن التكرار والتضاد والترادف وعلاقات الإضافة يضاف إليها بعض أدوات الوصل. تضفي مجتمعة سمة الشمول داخل النص الواحد القائم على تقصي الفهم الكلي لبنية النص الكبرى.

علاقة الإجمال والتفصيل :

تعد علاقة الإجمال والتفصيل علاقة وثيقة الصلة بعملية انسجام النص وتقوم على ايراد فكرة أوموضوع مجمل في بداية النص ثم يتبعه بأفكار أخرى وظيفتها تفصيل الفكرة الأم أو القضية المجملة السابقة أو اللاحقة ، فقد يأتي النص بالفكرة المجملة ويعقبها التفصيل أو قد يأتي التفصيل ثم تعقبه الفكرة أو القضية المجملة لذلك التفصيل.

ويعرف الشريف الجرجاني الإجمال بانه "إيراد الكلام على وجه يحتمل أموراً متعددة"[١]. أما التفصيل فهو كما جاء في تعريف القزويني "الإيضاح بعد الإبهام ليرى المعنى في صورتين مختلفتين، أو ليتمكن في النفس فضل تمكن فإن المعنى إذا ألقي على سبيل الإجمال والإبهام تشوقت نفس السامع إلى معرفته على سبيل التفصيل..."[٢].والعلاقة القائمة بين الإجمال والتفصيل علاقة دلالية وظيفتها "إيراد المعنى على سبيل الإجمال ثم تفصيله أو تفسيره أو تخصيصه"[٣] كما ان النص قائم عليها "لضمان اتصال المقاطع ببعضها عن طريق استمرار دلالة معينة في المقاطع اللاحقة "[٤]، أو السابقة بحسب تموضع الإجمال من التفصيل، ليتحقق بذلك الانسجام النصي عن طريق إعمال هذه العلاقة المتصلة بإحكام بعملية التماسك النصي .

ويعد التفصيل شرحاً للإجمال، كما أنه يحمل المرجعية الخلفية لما سبق إجماله في الإجمال[٥].

ويوضح محمد خطابي ان العلاقات الدلالية كما أشرنا سابقاً تسير في اتجاهين؛الأول اطلق عليه تسمية (الترتيب المعياري) أي أن يتقدم المجمل على المفصل لتحقيق غاية

---

[١] التعريفات ، السيد الشريف ابي الحسن علي بن محمد بن علي الجرجاني ،وضع حواشيه محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية ، بيروت-لبنان ،١٩٧١م، ص١٣.

[٢] الايضاح في علوم البلاغة، القزويني، تح محمد عبد المنعم خفاجي، دار الجيل، بيروت ، ط٣ ، ص١٩٦.

[٣] البديع بين البلاغة و اللسانيات النصية ، جميل عبد الحميد ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٨م ، ص١٤٦ .

[٤] لسانيات النص ، مدخل إلى انسجام الخطاب، محمد خطابي ، ص٢٧٢ .

[٥] ينظر: علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، صبحي الفقي ، ص١٤٠

معينة وهو في الغالب في سياق النص كقوله تعإلى :"إني أعلم ما لا تعلمون"[1]. فهي دلالة إجمال تفصلها الآيات الثلاث التالية لها والغاية منها تأكيد التفصيل للإجمال. أما الإتجاه الآخر فأطلق عليه تسمية (الترتيب التداولي) وهو عكس الإتجاه الأول وذلك بأن يتقدم المفصّل على المجمل لتحقيق غاية معينة أيضاً كقوله تعإلى: "مثلهم كمثل الذي استوقد ناراً..."[2] التي اعقبت تفاصيل صفاتهم وصورت تلك الصور جميعها في صورة واحدة تشبه حالهم بهيئة محسوسة ، فالنفس إلى المحسوس أميل . وللإجمال بعد التفصيل وقع خاص في نفوس السامعين.[3]

وشعر البردوني يزخر بهذه العلاقة وعلى النحوين ، فتارة يسبق الإجمال التفصيل وتارة العكس ، وهذا من شأنه أن يضفي صفة الانسجام الدلالي بين دلالات النص ويعمل على جذب الأجزاء المتناثرة ليخرج النص لحمة واحة يرتبط أولها بآخرها وتجتمع فيه الأطراف وتتمازج الزوايا برتابة و يمنح النص استمرارية وانتقال بين الصور المتتالية بانسابية إلى نهاية المطاف .

ومن بين تلك الشواهد الكثيرة قول البردوني[4] :

حدّي سكينا حدي عنقي أغلى ما أهدي

أرجوك احتزي عمري أضحى شيئا لا يجدي

---

[1] البقرة : ٣٠ .
[2] البقرة : ١٧ .
[3] ينظر لسانيات النص،محمد خطابي،ص١٨٨-١٨٩
[4] الديوان ، ج٢ ،ص ٨٣٢ .

يعلو مشنوقاً ، يهوى كرماد النعش (الهندي)

خبزي من كفَّي غيري غيري يبنيه زندي

هيا ارمي رأسي عني وأريحيني من جلدي

....

أرديني كي لا يلقى مستهدفني من يردي

فحد السكين فكرة مجملة ، تحتاج إلى تفصيل وتوضيح، فجاءت الأبيات التالية مفصلة لها ، فالتكثيف والغموض واحتمال ورود المعاني في العبارة الأولى (حدي سكينا حدي) إحتاج إلى تفصيل وحصر المعاني وهذا ما جاء في العبارات التالية لها وهذا من شأنه أن يربط المعاني بعضها ببعض عبر سلسلة متتالية ينتج عنها انسجام الدلالات مع بعضها البعض لينتج نصاً متماسكاً يجذب القارئ إلى الفكرة الأساسية للنص دون الشعور بالتفكك أو التنافر بين الأبيات .

وفي قصيدة (اجتماع طارئ للحشرات) يقول[1] :

أعلنت سلطانة "القمل" اجتماعا رؤساء "البق" لبّوها سراعا

واليها أقبل الأقطاب من مملكات "السل" مثنى ورباعا

جاء "شيخ الدود" في حرّاسه زارداً بحراً ومعتمّا شراعا

[1] الديوان ، ج٢ ، ص ١٠٩٤

ملك "الذبان" وافى نافشا تاجه كي يملأ الجو التماعا

طار سلطان " البراغيث" على "تحلة " فازدادت الأرض اتساعا

"الزنابير " توالت مثلما هدّ مرحاضين مرحاض تداعى

فكلمة "اجتماعا " في العبارة الاولى (أعلنت سلطانة "القمل" اجتماعا) تولد في ذهن المتلقي احتمالات وتساؤلات عدة، سيما أن العبارة جاءت على سبيل التهكم ، وجاءت العبارات التالية تفعيلاً لها، وتوضيحاً للسؤال الذي يدور في ذهن القارئ عمن سيحضر الاجتماع، فشملت الأبيات التالية تفصيلاً للحضور (رؤساء البق، مملكات السل ، شيخ الدود، ملك الذبان ، سلطان البراغيث، الزنابير) فكان التفصيل في الأبيات قادراً على حبك النص وإخراجه متكاملاً ، نتيجة لاشتراك البيت الأول بإجماله مع الأبيات الأخرى بتفصيلاتها بدلالة واحدة وهي التهكم والسخرية .

و مثل ذلك في قوله[1]:

يقال عيونك النعسى لأول نجمة مرسى

لأمّ الشمس مضطجع إليه تنسب الشمسا

لشوق الحرف محبرة تعير المأتم العرسا

وعاصمة لها طرب وكل مدينة خرسا

[1] الديوان ، ج٢ ، ص ١٤٩١

فعبارة (يقال عيونك النعسى)عبارة مجملة تحتمل أسئلة عدة يطرحها ذهن المتلقي عن تلك العيون مابها ؟ وما صفاتها؟ و ماذا تشبه؟ ، فجاء ما بعدها مفصلاً لها ومجيباً على الاسئلة المحتملة والتي تجعل من النص نصاً مشوقا للمتلقي ، فالأبيات قد حبكت بصورة جذابة باستعمال الشاعر لأسلوب الإجمال والتفصيل ، مما طبع النص بطابع الاسترسال والاستمرارية بصورة مشوقة للقارئ من خلال قدرة المرسل على ربط المعاني بعضها ببعض فبعد التكثيف في العبارة الأولى يلجأ إلى التفصيل والتفسير في العبارات التالية ، وفي هذا تركيز من قبل المرسل على المعنى المراد، فمثل هكذا أسلوب من شأنه أن يطبع الصورة في ذهن المتلقي ، وتجذبه إلى معرفة الغامض، وتشوقه للوصول إلى التفصيلات .

ونلحظ هذه العلاقة ايضا في قوله[1]:

ها هنا في المنزل العاري الجديب أحتسي الدمع وأقتات النحيب

ها هنا أشكو إلى الليل وكم أشتكي والليل في الصمت الرهيب

وأبث الشعر آلام الهوى وأنادي الليل والصمت يجيب

فعبارة صدر البيت الأول عبارة مجملة تحتاج إلى ما يبينها ، فماذا هناك؟ وماذا يفعل؟ و فيم يفكر؟ وما الداعي إلى أن يجلس لوحده في مكان موحش؟ فياتي بعبارات عدة تفصل هذا الإجمال ، وتساهم في حبك النص وصولاً إلى الدلالات المقصودة، فهو في هذا المنزل (يحتسي الدمع ، يقتات النحيب ، يشكو إلى الليل ، يبث آلامه بالشعر ، وينادي

[1] الديوان ، ج١ ، ص ١٤١ .

الليل بلا جدوى) ، عبارات جاءت تفصيلاً لحالة الشاعر التي جاء بها مجملةً في عبارته الأولى، وهذا التفصيل بعد الإجمال من شأنه أن يجذب القارئ للنص ويمنح الأبيات الواردة فيها تماسكاً واضحاً محافظاً من خلاله على تلاحم الدلالات واستمراريتها ضمن الأبيات .

ويخلق البردوني صورة رائعة للصباح باستعماله لأسلوب الإجمال والتفصيل في قوله[1]:

هذا الصباح الراقص المتأود فتن مهفهفة وسحر أغيد

ومباهج ما إن يروقك مشهد من حسنه حتى يشوقك مشهد

الفجر يصبو في السفوح وفي الربا والروض يرتشف الندى ويغرد

والزهر يحتضن الشعاع كانّه أمّ تقبل طفلها وتهدهد

في مهرجان النور لاح على الملا عيد يبلوره السنا ويورد

فهنا المفاتن والمباهج تلتقي زمراً تكاد من الجمال تزغرد

فالشاعر ياتي بعبارات مفصلة تحمل صفات الجمال بعد عبارة (هذا الصباح) المجملة والتي تحتاج إلى تفصيل يزيح عنها ما يحيط بها من غموض ، فيصور في العبارات التالية لها، مايكون في هذا الصباح من حسن ومباهج وأزهار وشعاع ، وهذه الصور المفصلة يعمد الشاعر إلى إجمالها مرة اخرى ، فيعكس الأسلوب في قوله (في مهرجان النور) إلى الإجمال بعد التفصيل وكذا يعمد إلى عكس الأسلوب في البيت الأخير إذ ياتي بعبارة (زمراً

[1] الديوان ، ج١ ، ص ٢٤٦ .

تكاد من الجمال تزغرد) المجملة ليختم بها هذه الصورة الرائعة بما فيها من حبك وتماسك قادرين على جعل المتلقي يعود للنص أكثر من مرة ، إذ تحيله الأبيات حيناً إلى البحث عن التفصيل بعد الإجمال وحيناً آخر عن الإجمال بعد التفصيل وهكذا ليتقصى معرفة تفاصيل ما تم إجماله . وهذا من شأنه ان يجعل النص وحدة واحدة متماسكة لا تنافر ولا اختلال بين المعاني الواردة فيه.

إن هذا الاسلوب الدلالي ذو اهمية كبرى في حبك النصوص وتوضيح الدلالات المرادة، إذ يسهم في خلق علاقات داخل النص تشكل نسيجاً مترابطاً يمتد إلى بؤرته الرئيسة مكونة هالة من الدلالات المنسجمة تدور حول بؤرة النص أو بنيته العميقة التي تحمل تجربة الشاعر التي يوظفها عبر مد جسور من الروابط التي تجذب أطراف النص وتضم حواشيه و تزاوج زواياه لتشكل بنية دلالية منسجمة ونصاً يبدو كوحدة واحدة .

علاقة السؤال بالجواب :

تؤدي علاقة السؤال بالجواب دوراً في إحداث الترابط الدلالي داخل النص ، فهي إحدى الوسائل التي تساهم في ربط معاني الجمل. ينتج عنه الانسجام الدلالي ويعبر عنها من خلال مجموعة من ادوات الاستفهام والتي تتضمن أغراضاً خطابية متعددة كالتشبيه والاستفهام والإنكار والاستغراب والحيرة والتهكم[١]. ولهذه العلاقة دور مهم في السيطرة على الحوار داخل النص[٢]، سيما أن المتكلم يستخدمها لتوجيه مجريات الأحداث داخل النص والسيطرة على ذهن المتلقي وتسير الأحداث باتجاه ما يريده الكاتب[٣] .

كما تسهم هذه العلاقة في منح النص استمرارية دلالية كون السؤال والجواب مرتبطين بدلالة معينة وموضوع معين إذ أن "العلاقة السياقية النحوية بين كل طرفين علاقة وثيقة شبيهة بعلاقة الشيء نفسه "[٤] ، فينتج عن ذلك نصاً محبوكاً دلالياً عبر الربط الذي يخلقه بين الاستفهام وجوابه قريباً كان منه أوبعيداً ، فلا يترك السؤال مفتوحاً إلى احتمالات عدة من شأنها أن تبتعد عن الفكرة المركزية التي يريدها الشاعر أو الناثر ، وإنما يعضده بجواب يرتبط به إرتباطا منسجما يعين المتلقي على فهم النص والوصول إلى المراد من ذلك كله .

وفي شعر البردوني كمٌّ كبير من هذا النوع من العلاقات ، سيما التهكمية منها والمشبعة بالسخرية مما يحيط به ومن ذلك قوله[٥] :

لماذا الأنام اثنان في كل بقعة على الأرض مبطوش به ثم باطش؟

لأن الزمان اثنان.. حرب وهدنة وسرّ الوفاق اثنان.. ماح و راقش

---

[١] ينظر:علم لغة النص النظرية والتطبيق ،عزة شبل، ص٢٠٧

[٢] ينظر : نفسه،ص١٥٠

[٣] ينظر :استراتيجيات الخطاب ،مقاربة لغوية تداولية،عبد الهادي بن ظافر الشهري،ص٣٥٢

[٤] نظام الارتباط والربط في تركيب الجملة العربية ،مصطفى حميدة ،ط١، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان،القاهرة ١٩٩٧،ص١٣٨

[٥] الديوان ، ج٢ ، ص١٤٨٢ .

فالنص الشعري هنا قد حبك باحكام ، إذ عمل السؤال والجواب على ربط المعاني فكلاهما يدوران في فلك واحد حول دلالة واحدة وموضوع معين ، فجملة السؤال هنا جذبت القارئ إلى النص بقوة جعلته متشوقاً إلى معرفة الجواب ، فمنحت النص استمرارية وتماسكاً دلالياً زاد منه استعماله لإسلوب التكرار (اثنان) واسلوب التعميم (مبطوش، باطش، حرب، هدنة، ماح، راقش). كل هذه مجتمعة أدت إلى خروج النص بحبكة قوية ومشوقة في الوقت ذاته .

ونلاحظ مثل هذا الحبك المعتمد على علاقة السؤال بالجواب في قوله أيضا[1] :

كيف تعملق الحصى لأنهم تعملقوا

في المستحيل أوغلوا ببعده تعلقوا

فالشاعر هنا يبحث عن دلالة معينة يحاول من خلالها إثبات القوة لهذه الفئة فعملت علاقة السؤال بالجواب على ربط أجزاء النص من خلال اشتراكهما بالدلالة ذاتها والموضوع ذاته فالسؤال التعجبي من قوة الحصاة المقابلة للأسلحة المتطورة ناتجة عن قوة حاملي هذه الحصاة، وهذا ما منحها التعملق والقدرة على المواجهة، ومثل هكذا علاقة خلقت انسجاماً وتماسكاً ومنحت الأبيات استمرارية قادرة على جذب القارئ، وزاد من هذه الاستمرارية وهذا الانسجام استعمال الشاعر الالفاظ المتجانسة (تعملق ، تعملقوا ، تعلقوا) وبذلك سيطر الشاعر على الموضوع العام وحافظ على سيره باتجاه محدد يطلبه في معرفة الجواب برتابة واستمرار ليصل إلى ذهن المتلقي .

[1] الديوان ، ج٢ ، ص ١٢٨٧

وفي قصيدته (تحولات يزيد بن مفرغ الحميري) يقول[1]:

ألي كفان؟ يبدو كنت يوماً فصرت بلا يدين بلا أماني

لأن البصرة انتعلت جبيني وأعطت ذيل خنزير عناني

سقتني السم واجترت وثاقي وأرخت فوق نهديها احتقاني

فكنت أرى الشوارع تقتفيني وتسبقني إلى السجن المباني

فقد أسهمت علاقة السؤال بالجواب في تشكيل تفاصيل عديدة داخل النص جاءت وفقاً للتعجب الناتج عن الإستفهام عن وجود الكفين، وكيف أنه فقد أطرافه ، وكيف أصبح بلا أماني ، فجاء الجواب مباشرة بعد السؤال. إلا أنه اعتمد على أسلوب التفصيل بأكثر من جملة ليثبت الموضوع العام للمقطوعة في ذهن المتلقي من خلال قدرة هذه العلاقة على خلق نص متماسك مترابط متسلسل قادر على الجذب من خلال ما تمنحه من استمرارية متتالية على وتيرة واحدة تفصح عن دلالة للنص .

وفي القصيدة ذاتها يقول[2]:

يقال القبر أحنى مستقر فكيف لبست قبراً غير حاني؟

لأني مت آناً بعد آن أود اليوم قتلا غير آني

أحاول أن أغير أي شيء أمام القهر أمتحن امتحاني

أريد ولادة أخرى لموت له عبق ولون أرجواني

إذ يعمد الشاعر إلى استعمال علاقة السؤال بالجواب وبالآلية ذاتها المعتمدة على الجواب المفصل بأكثر من جملة ليثبت فكرة معينة ومترابطة بالوقت ذاته ، فيلجأ إلى هذه

[1] الديوان ، ج٢ ، ص ١٠٣٤
[2] نفسه ، ص ١٠٣٧ .

العلاقة ، كونها تصب في خدمة غرض الشاعر ، فيبين من خلال جمل الجواب المفصلة كيف أنه عانى الموت أكثر من مرة إلا أنه مازال يقاوم ويبحث عن تحقيق ما يريده، بل حتى الموت الذي يطلبه يريده موتا مشرفاً ، لتتشكل صورة رائعة للموت المطلوب ، فهو ليس نهاية للحياة بل ولادة جديدة . ويزيد هذه الصورة جمالية حين يجعل للموت رائحة عبقة والوان زاهية تعكس صورة ما يجول في ذهن الشاعر .

فالشاعر بتوظيفه علاقة السؤال بالجواب استطاع أن يوصل فكرة منسجمة متماسكة حافظ من خلالها على الترابط بين الأبيات فخرج النص كأنّه وحدة واحدة.

وفي قصيدته (من أغني) يعمد الشاعر إلى ذات العلاقة لكن على عكس الطريقة التي وظفها في الأبيات السابقة ، إذ يعمد إلى السؤال بالجمل المفصلة ثم يجمل الجواب بعدها . يقول[1]:

ولمن أشدو؟ ومن أشدو؟ فيا لجنوني من أغنى بالنسيب؟

ما لقلبي يعبث الحب به عبث الإعصار بالغصن الرطيب

من أغنى ؟ لا حبيبا ،لا ولا لي من الدنيا على الدنيا نصيب

آه إني شاعر والشعر من محنتي ! أواه ما أشقى الأديب !

فساهمت علاقة السؤال بالجواب بتشكيل نص مترابط قادر على إيصال الفكرة بصورة منسجمة فالجواب مرتبط بالاسئلة السابقة له، فهي تدور حول دلالة محددة تعكس حال الشاعر المرير الذي يعيشه .

[1] الديوان ، ج١ ،ص١٤١ - ١٤٢.

ويعمد البردوني في قصيدة (يوم المفاجأة) إلى استعمال هذه العلاقة معتمدة أسلوب التعجب الذي يتناسب وعنوان القصيدة وما تحمله من مفاجأة مفرحة . يقول[1]:

جمال ! أيأتي ؟ أجل، ربما وتستفسر الأمنيات السما

ويقول[2]:

وفي اي حين؟ وصاح البشير فجاءت إليه الذرا عوّما

فعملت علاقة السؤال بالجواب على بناء حوار مترابط داخل الأبيات ، حوار اعتمد اسلوب السرعة ليتناسب والشعور بالسرور فما ان يطلق السؤال الا ويكون الجواب جاهزا، وبذلك حافظت هذه العلاقة على التماسك الدلالي داخل البيتين بحفاظها على الدلالة ذاتها لكل من السؤال والجواب ، والتي تتشكل عبر العلائق المترابطة فيما بينها والتي تمنح النص صفة النصية عبر الانسجام الذي تتموقع داخله هذه العلاقة ، التي تسهم وبدور فعال في جذب المتلقي وتشوقه إلى فهم النص عبر ما تخلقه من إحالات متبادلة ما بين السؤال والجواب .

[1] الديوان ، ج١ ، ص٤٠٧ .
[2] نفسه ، ص ٤٠٧ .

علاقة السبب بالنتيجة :

وهي واحدة من العلاقات الدلالية التي يحرص الشاعر على إيجادها داخل النص ، هذه العلاقه تمنح المتلقي المعقولية في كيفية تتابع القضايا الكبرى للنص[١] وخلق العلائق فيما بينها عبر مد خيوط شديدة الصلة بين السبب والنتيجة المترتبة عليه تسهم في تلاحم أجزاء النص القابعة خلف العناصر السطحية ، ولا تقل هذه العلاقة أهمية عن سابقتها ، إذ تسهم في بناء النص من خلال تحقيق شكل من التتابع المنطقي والذي يؤدي لتحقيق الانسجام الدلالي .

وتقوم هذه العلاقة على الربط بين قضيتين تكون إحداهما بسبب من الأخرى وقد تتجاوز الربط بين جملتين إلى الربط بين مجموعة من الجمل المتتالية ، مما يسهم في تقسيم النص إلى أجزاء وتتابعات منتظمة مترابطة بعضها ببعض داخل النص[٢] كما انها تتعدى الربط الداخلي بين أجزاء النص إلى ربط النص بالسياق العام[٣] .

ولعلاقة السبب بالنتيجة دور في الانتقال المنطقي بين الأفكار وهي من أقدر العلاقات على "التاثير في المتلقي ، وهي في حقيقة الأمر ضرب مخصوص من العلاقات التتابعية إذ يحرص المتكلم على ربط الأفكار والوصل بين أجزاء الكلام دون الاكتفاء بتلاحق عادي بينها وتتابع طبيعي يجعل الأحداث والأفعال أو الافكار والاحكام متسلسلة متجاوبة بل يعمد إلى مستوى أعمق من العلاقة فيجعل بعض الاحداث أسبابا لأحداث أخرى ويسم فعلا بأنه نتيجة متوقعه لفعل سابق ويجعل موقفا معينا سبباً مباشراً لموقف لاحق، فاذا بالعلاقة السببية علاقة شبه منطقية تجعل النص يحاكي نصوصا منطقية في ترابط أجزائها وتناسق افكارها"[٤]. ولا تلتزم هذه العلاقة بالرتابة المحضة التي توجب إيراد نتيجة معينة لسبب معين، وإنما هي علاقة تبادلية من شأنها أن تبني السبب على نتيجة سابقة له أوالعكس ، فهي

---

[١] نظرية علم النص رؤية لمنهجية في بناء النص النثري،ص١٤٣

[٢] علم لغة النص النظرية والتطبيق ،ص٢٠٨

[٣] ينظر:نفسه،ص٢٠٩

[٤] الحجاج في الشعر العربي ،بنيته واساليبه ،سامية الدريدي ،عالم الكتب الحديث ، اربد-الاردن ،الطبعة الثانية ٢٠١١،ص٣٢٧

علاقة تمنح الشاعر أو الناثر الحرية في توظيف عناصر السبب والنتيجة حسب ما يقتضيه السياق العام والفكرة المركزية لنص ما. إنها علاقة ارتباط منطقي داخلي يربط دلالات النص بسلسلة مشدودة الحلقات إلى بعضها البعض وهذا ما يزيد من تماسك النص كون المتأخرة منها مبني على ما تحدده الأولى أو العكس ، وهذا يمنح المتلقي العمل على ملئ الفضاءات المتموقعة بينها بما يناسبها من تأويل أو تفسير ، ليزيح الغموض ويكشف خبايا النص ويمنحه صورة متكاملة بألوان منسجمة وأبعاد متناهية في الدقة .

ولهذه العلاقة حظ وافر في شعر عبد الله البردوني في جميع دواوينه وقد وظفها توظيفاً يوحي للمتلقي القدرة على نسج النص عبر خلق مثل هذه العلاقات على المستوى الدلالي للنص . ومن ذلك قوله في قصيدة (سباعية الغثيان الرابع)[1]:

لماذا أسائل؟ ان الجواب رهيب يحذرني: لا تسل

لان عيون المقاهي صقور لان القناني خيول المَلل

لان النقيض التقى بالنقيض ولا يعرف البعد كيف اتصل

فعلاقة الربط بين السبب والنتيجة واضحة فعدم السؤال كان لاسباب بينها في البيتين الآخرين ومثل هكذا ربط من شأنه ان يمنح الأبيات انسجاماً وانسيابية في أبيات القصيدة المتلاحقة بصورة منتظمة .

وفي قصيدته (قالت الضحية) عمد الشاعر إلى استعمال هذه العلاقة في قوله[2]:

لو رأى(شهريار) طيف صباها باع فيها سلطانه وسريره

ليتني مشطها فأشتم منها شعرها أواكون فيه ضفيرة

[1] الديوان ، ج٢ ، ص٨٢٥ .
[2] نفسه ، ج١ ،ص٣٩٣

وقوله[1]:

ولأني أنثى وأمي عجوزٌ مات عنها أبي سقطت أجيرة

وقوله[2]:

ايها الآكلون عرضي لأني كنت ألعوبة لديكم أسيرة

حقِّروني يا دود لو لم تكونوا حقراء ما كنت يوما حقيرة

فالقصيدة تتحدث عن ظاهرة إجتماعية أراد الشاعر أن يرجع سببها إلى المجتمع ذاته وما يعانيه من ازدواجية ، فلعبت علاقة السبب بالنتيجة والمتوزعة في ثنايا القصيدة على ربط المعاني وايجاد علاقات وثيقة بين هذه الظاهرة وبين مسببها وهو المجتمع، في صورة ذات حبكة رائعة لا يحس المتلقي معها بالتفكك أو الانقطاع ما بين أحداثها ، فجمال الضحية اغرى المجتمع فشرعوا يتمنون لقياها في أنفسهم لكن التقاليد الإجتماعية تدفعهم لانتقاد هذه الشخصية، والتي تبين الأبيات الأخيرة السبب الذي دفعها لان تسلك هذا الطريق وهو المجتمع ذاته ليختصر الصورة بقوله (لو لم تكونوا حقراء ما كنت يوما حقيرة) ، وهذا ما يبيح للنص نسج خيوط دلالية تمازج بين النتائج ومسبباتها وهذا من شأنه أن يمنح النص كلّا متماسكاً لا تتخلله الفجوات ، كونه يتيح للمتلقي حرية تقصي النتائج المترتبة على الأسباب المذكورة ، أو البحث عن الأسباب التي دفعت إلى استحصال النتائج .

[1] الديوان ، ج١ ، ص٣٩٤
[2] نفسه ، ص٣٩٨

ومثل هذا كثير في شعر البردوني ، من ذلك ما جاء في قصيدة (مالي صمتّ عن الرثاء) ، إذ ياتي بالنتيجة أولاً وهي صمته عن الرثاء . يقول[1]:

يقولون لي : مالي صمتّ عن الرثاء فقلت لهم: إن العويل قبيح

عبر علاقة السؤال بالجواب . ليكون جوابه إن العويل قبيح ثم يردف البيت بأبيات يفصح بها عن أسباب تركه الرثاء، فيقول[2]:

وما الشعر إلا للحياة وإنني شعرت أُغنّي ما شعرت أنوح

...

وما النوح إلا للثكالى ولم أكن كثكلى على صمت النعوش تصيح

فالشعر للغناء وللحياة والبكاء وللثكالى فيترتب على السبب نتيجتان بينها الشاعر في قصيدته ، ولجوء الشاعر إلى استعمال علاقتين؛ علاقه السؤال بالجواب وعلاقة السبب بالنتيجة قد منح النص انسجاماً وترابطاً واضحاً فخرج النص وحدة واحدة لا انقطاع بين دلالاته لان كل علاقة من هذه العلاقات تشترك فيما بينها دلالياً ، وبذلك تمنح الأبيات استمرارا دلاليا وتركيبا واضحا.

وتطغى علاقة السبب بالنتيجة على قصيدة البردوني (الاخضر المغمور) إذ تمتد في الأبيات العشرة الأولى من القصيدة ، يقول[3]:

لكي يستهل الصبح من اخر السرى يحن إلى الاسنى ويعمى لكي يرى
لكي لا يفيق الميتون ، ليظفروا بموت جديد؛ يبدع الصحو أغبرا
لكي ينبت الأشجار يمتد تربة لكي يصبح الأشجار والخصب والثرى
لكي يستهل المستحيل كتابه يمد له عينيه حبراً ودفترا
لان به كالنهر اشواق باذل يعاني عناء النهر، يجري كما جرى

[1] الديوان ، ج١ ، ص١٧٦
[2] نفسه، ص١٧٦
[3] نفسه ، ص ٧١٠

يروي سواه وهو أضما من اللّظى ويهوي لكي ترقى السفوح إلى الذرا

لكي لا يعود القبر ميلاد ميت لكي لا يوالي قيصر عهد قيصرا

لان دم (الخضراء) فيه معلَّب يذوب ندى، يمشي حقولا إلى القرى

لان خطاه تنبت الورد في الصفا وفي الرمل اضحى يعشق الحسن احمرا

هنا أوهنا ينمو لان جذوره بكل جذور الارض وردية العرا

فعلاقة السبب بالنتيجة هنا لم تقتصر على جملتين فحسب وانما امتدت على امتداد جمل الأبيات، فكل بيت فيه سبب ونتيجة في علاقات تتابعية، يحرص الشاعر فيها على توحيد الدلالات ليخرج النص منسجما قادرا على جذب الانتباه ، فالشاعر يحاول من خلال علاقات الربط هذه ان يثبت فكرة القصيدة في ذهن المتلقي وزاد من ذلك استعماله اسلوب التكرار فتكرار لفظة معينة من شأنه ان يحدث تكراراً لصورة معينة لدى المتلقي ويسهم في ترسيخ هذه الصورة كما يعمل التكرار وباستعماله مع علاقة السبب والنتيجة على منح الأبيات وحدة عضوية وانسجاما دلاليا، ويسهم في ابراز الصورة الكلية للقصيدة. ويزيد الشاعر من لملمة الصور الجزئية في الصورة الكلية للقصيدة من خلال العودة إلى استعمال علاقة ربط السبب بالنتيجة في أبيات اخرى من القصيدة ، كقوله[1]:

يحب لذات البذل، بالقلب كله يحب ولا يدري ولا غيره درى

لان به سر الحقول تحسه يشع ويندى لا تعي كيف أزهرا

وقوله[2]:

ومن اين؟ من كل البقاع ،لأنه يجود، ولا يدرون من اين أمطرا

وقوله[3]:

هناك شدا كالفجر اورق هاهنا هنا رف كالمرعى، هنالك أثمرا

لان خطاه برعمت شهوة الحصى لأن هواه في دم البذر اقمرا

---

[1] الديوان ، ج١، ص٧١١

[2] نفسه ، ص ٧١٢

[3] نفسه ، ص ٧١٢

فقد توزعت هذه الاسباب والنتائج في القصيدة مما اسهم في انسجامها. وهذا يمنح النص استمرارية دلالية إذ تسهم هذه العلاقة في منح النص ترابطا منسجماً اقرب للمنطقية المقبولة لدى القارئ وذلك ناتج عن اشتراك الدلالات عبر نسيج من العلاقات الداخلية التي تربط أجزاء النص وتجذب اطرافه إلى بعضها البعض .

علاقة الشرط بالجواب :

تعد علاقة الشرط بالجواب من العلاقات الدلالية التي يمتد تاثيرها بين الجمل وهي احدى وسائل البناء النصي بما تمنحه للنص من تنوع في اداء المعنى مستعينة على ذلك باحدى ادوات الربط النحوية (لو،لولا،اذا،إن)[1]

وهي علاقه شكلية فالمتكلم متى عمد إلى جملة شرطية ، تقوم على شرط واداة وجواب ، فانه يجعل الشرط يقتفي الجواب، وبالعكس . كما تقوم على التلازم والتعالق السببي بين الشرط والجواب اي ان الشرط يستوجب ضرورة الجواب وهو في الوقت ذاته مسبب لهذا الجواب اي انه سبب لنتيجة هي الجواب[2].

فهذه العلاقة بما فيها من توالي لجمل الشرط وجواب الشرط تؤدي إلى استمرارية دلالية ، وتسهم في انسجام النص تركيبيا ودلاليا.

مثل هكذا علاقة من شانها ان تسهم في فهم المراد من النصوص ، فكل جملة تتكون من اداة الشرط وفعلها وجوابها، وهذا كفيل بأبعاد النصوص عن الغموض والتعقيد وتضمن في الوقت ذاته خلق الانسجام النصي المطلوب كون جملتي الشرط و جوابه مرتبطتين

[1] ينظر: علم لغة النص النظرية والتطبيق ،ص ٢١٢
[2] ينظر :الحجاج في الشعر العربي ، ص، ٣٣٥

بدلالة واحدة ، فوجود الثانية متوقف على وجود الاولى ووجود الاولى يستصحب وجود الثانية .

وشعر البردوني يزخر بالشواهد التي توضح علاقة الشرط بجوابه من ذلك قوله في قصيدة (أمي)[1]:

كان يضنيك نحولي واذا مسني البرد فزنداك ثيابي

واذا ابكاني الجوع ولم تملكي شيئا سوى الوعد الكذاب

هدهدت كفاك رأسي مثلما هدهد الفجر رياحين الروابي

فالعلاقة بي جملتي الشرط وجوابه واضحة في الأبيات ، ففي البيت الأول ساهمت هذه العلاقة في ربط جملتين الاولى(مسني البرد) والثانية (فزنداك ثيابي) باداة الربط(اذا) والعلاقة الدلالية واضحة بين الجملتين و هذا من شأنه منح النص استمرارية وانسجاماً وفي البيتيتن الاخيرين تربط الأداة (اذا) بين جملة (ابكاني الجوع) التي جاءت بشيء من التفصيل والايضاح لبيان سوء الحالة، وبين جملة ((هدهدت كفاك رأسي)) وما استعمله من تشبيه معها ، يصل بذلك لصورة محكمة ذات حبكة قادرة على منح النص تماسكاً دلالياً مستمراً .

[1] الديوان ، ج١ ، ص١١٠ .

وفي قوله[1] :

ويل وويل لاعداء البلاد اذا ضج السكون وهبت غضبة الثار!

فليغنم الجور اقبال الزمان له فان اقباله انذار إدبار

إذ ربطت الأداة (اذا) بين الجملتين في البيتين فكانت علاقة دلالية قادرة على توسيع النص[2] ، فكل من جملة الشرط وجملة الجواب تعمل في خدمة الدلالة داخل النص فكل واحدة منهما تتطلب الاخرى وتستدعيها وهذا من شانه ان يطبع النص بطابع الانسجام الدلالي ، ذلك لما تؤديه هذه العلاقة من حبك للنص. ومن الامثلة الاخرى على هذه العلاقة قوله[3]:

لولاك يابطل الخلافة ما احتوى صنعا و (جلّق) حضن أم الأزهر

فالعلاقه الشرطية تمت باداة الربط (لولا) مما منح النص استمرارية وانسجاماً دلالياً واضحاً وقادراً على جذب المتلقي والسيطرة على انتباهه حتى اكمال الصورة التي يريدها الشاعر، لان المعنى الدلالي للجملة الاولى لا يكتمل الا بوجود الجملة الثانية وبذلك يخرج النص متماسكاً تركيبياً ودلالياً .

---

[1] الديوان ، ج١ ، ص ٣٣٥.
[2] ينظر :البحث النحوي عند الاصوليين، ص٢٥٦
[3] الديوان ، ج١ ، ص٨٠ .

ويعمد البردوني في قصيدته (شاعر الكأس والرشيد) إلى الاكثار من استعمال علاقة الشرط بالجواب بالاعتماد على اداة الربط (لو) ،وهي اداة امتناع لامتناع كما عبر عنها اكثر النحاة وهذا مايتناسب ومعاني أبيات القصيدة ، يقول[1]:

لو تسامت عقولنا عن هوانا لهدينا الهدى وقدنا الزمانا

ولسرنا و خطونا يلد الفجر المغني ، وينبت الريحانا

لو تلظت قلوبنا بسنا الحب لما عانت العيون الدخانا

لو كبحنا غرورنا لملأنا من عطايا الوجود وسع منانا

فعطايا الحياة اوسع من آ مال ابنائها واسخى حنانا

لو ملكنا الهدى لما سل كف خنجراً راعفاً وادعى سنانا

...

لو نفضنا شرورنا لرأينا أوجه الخير في الضياء عيانا

نحن لو لم نكن أصول الخطايا ما رأينا ظلالها في سوانا

فالنص عبارة عن مجموعة من الجمل المترابطة فيما بينهما بعلاقة الشرط بالجواب ، وكلها تسير باتجاه دلالة واحدة معينة ارادها الشاعر وهي انتفاء جملة جواب الشرط لانتفاء

[1] الديوان ، ج١ ، ص٣٤١ .

جملة الشرط سعيا منه لايصال فكرته للمتلقي بسهولة ووضوح فلو تسامت العقول ، (لهدينا) و(لسرنا وخطونا)، و (لو تلظت قلوبنا بسنا الحب) لـ(ما كانت العيون) ولو (كبحنا غرورنا) لـ(ملانا من العطايا) ، ولو (ملكنا الهدى) لما (سل كف خنجرا)ولو (نفضنا شرورنا)، (لراينا اوجه الخير) ولو (لم نكن اصول الخطايا) (ما راينا ضلالها في سوانا) وبمثل هكذا جمل خرج النص بتماسك دلالي وتركيبي ، قاد إلى تسلسل واستمرارية منطقية بفعل العلاقة الشرطية التي يفترض بها ان تكون علاقة منطقية واضحة كون الجملتين مرتبطتين بالدلالة ذاتها ، مما يؤدي حتما للحفاظ على المعنى المراد.

ويلجأ البردوني في قصيدة (التاريخ السري للجدار العتيق) إلى اعتماد الاسلوب ذاته وهو تكرار الشرط باعتماد الأداة (لو) في قوله[1]:

يشتاق لو يعدو ، كسيارة لو يحمل البحر، كإحدى الجرار

لو وجه نعلا حصانين ، لو ساقاه (مبغى) في قميص النهار

لو تصبح الابحار بيداً ، ولو عواصم الاصقاع تمسي بحار

الا ان الشاعر يكتفي هنا بذكر فعل شرط واحد (يشتاق) مع اداة الشرط(لو) وجواب الشرط (يعدو) ثم ياتي ببقية الجمل بحذف فعل الشرط ويكتفي بالأداة والجواب ، على تقدير فعل الشرط (يشتاق) وهو بذلك يسعى إلى حبك النص بطريقة تجذب القارئ وتعيده إلى بدايته في كل جملة شرطية جديدة بحثا عمن فعلها ، ليجد القارئ نفسه امام نص

[1] الديوان ، ج١ ،ص ٧٥٠ .

متماسك لا يمكن الاستغناء عن جزء منه ، بل لا بد له من العودة المتكررة لاوله، فالدلالة تتطلب مثل هكذا عودة وهذا من شانه ان يجعل النص هالة تعيد نفسها وتتموضع وتنجذب نحو موضوع الخطالب في عمق النص محافظة على انسجامها الداخلي فيما بينها ، وفي الوقت ذاته مشتركة دلاليا بما يحيطها من أبيات .

وفي قوله[1]:

يخوفني بالنهب والقتل ناقم عليَّ وهل لي ما اخاف عليه

اذا رام نهبي لم يجد ما يرومه وان رام موتي فالمصير إليه

اذا سلّ روحي سلني من يد الشقا وخلصني من شره بيديه

يعمد البردوني إلى استعمال الشرط في جمل ثلاث وباداتين مختلفتين هما (اذا) و(ان) في البيتين لقدرة الجملة الشرطية على ربط الدلالة وتقوية المعنى وتثبيته في ذهن المتلقي، إذ تدور جملتي الشرط وجوابه حول الدلالة ذاتها مما يمكن الكاتب اثبات الفكرة التي يريد ايصالها للمتلقي واستعمالها هنا جاء خدمة لاغراض النص وتقوية لرأي الشاعر و جذب للمتلقي فضلاً عما تمنحه هذه العلاقة للأبيات من استمرارية وانسجام وحبكة دلالية ليخرج النص منها متماسكا دلاليا وتركيبيا.

[1] الديوان ، ج١ ، ص ٣١٠

الفصل الخامس

أزمنة النص

مفهوم أزمنة النص:

يرتبط وجود نص شعري ما بوجود زمن ما، فمن الطبيعي ان يبرز الزمان ويتداخل في النص الشعري بوضوح، فقد ينتقل الزمن في النص الواحد من الماضي إلى الحاضر والمستقبل وبالعكس، إذ أنّ البنية الزمنية لبعض النصوص الشعرية تظهر بطريقه متشابكه ومتداخله ، يلمحها القاريء ويقف عند دلالاتها محاولاً الوصول لفهم هكذا تجانس قد يصل لحد يثير الدهشه لدى المتلقي، فالمسافات والاحداث والتواريخ قد تخالف الزمان الواقعي المتعارف عليه لتدخل في علاقات زمنية جديدة وغريبة على الذاكرة المتلقية.

فالزمن الشعري "حالة مركبة ،تواشجية ،نسيج تترابط خطوطه وخيوطه عضوياً ،بحيث يستحيل تفكيك عناصره إلا اشتراطا"[1]. ولمّا كانت الاعمال الشعريه ذات علاقه وطيدة بالزمن إذ يكشف العمل الادبي الكثير من جوانب الزمن كالتداخل الدينامي والاستمرار والديمومة والزوالية والموت ،وهي صفات ترسمها الصورة الادبية في لغة مجردة[2] فيصبح قول برغسون "ما من احد كالشاعر يحس بالزمن"[3] على قدر كبير من الدقه والصواب ،فالشاعر بصورة عامة يتفاعل مع الزمن ويتعمق في فضاءاته حتى يصبح له زمناً خاصاً به هو زمن الشاعر ذاته ينسجم به إلى أبعد الحدود حتى يكون كل منها جزء من الآخر.

[1] قمصان الزمن ، فضاءات حراك الزمن في النص الشعري العربي ،جمال الدين الخضور ،منشورات اتحاد الكتاب العرب ،٢٠٠٠،ص٢٥
[2] ينظر ،الزمن في الرواية العربية ، مها حسن القصراوي، ص ٣٤
[3] ابواب ومرايا ، مقالات في حداثة الشعر ، خيري منصور، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ١٩٨٧ ، ص٧٢

ولما كان الشعر " هو فن الرسم بالزمن ،وفن استقبال حركية الزمن ،فهذا يعني بقسط من معناه ابراز حالة التناقض والتنافر أوالتجانس بين العلاقات الحضورية والغيابية وابراز حالة الاشتباك الفضائي (الفراغي) بينهما، وذلك حسب الارتسام الخاص الذي تعنيه العلاقات الحضورية في زمنية النص بارتكازها على شبكه الغيابية"[١].

فالنص الادبي وكما يرى باختين "هو بنية قائمة على التداخل والتفاعل بين اصوات واساليب وخطابات"[٢] ،وهذا من شأنه أن يؤثر على طبيعة البنية الزمنية ،وسيرها باتجاه التشابك والتداخل وعدم الثبوت نتيجة تأثير هذه التداخلات على عمليات الذاكرة ،وهذا ما يؤكده (وليام جيمس) بأن "كل منبه إلى الجهاز العصبي يترك وراءه نشاطا كامنا يضمحل تدريجياً ، حينها نستشعر في كل لحظة أن عمليات الدماغ تتداخل فيما بينها ،وكمية التداخل هذه تكون بالتالي احساساً بالفترة الزمنية"[٣] ، ويرى أنّ "الحاضر الحقيقي هو في الواقع لا زمني ... لانها اللحظة التي تفصل الماضي عن المستقبل... إن ادراكنا للحاضر نقطة حاسمة بل أساسية لممارسة أومعايشة الوقت ومن ثم معرفته، ولكن ارتباطه بالماضي يجعلها اكثر تعقيداً"[٤] .

ومع ذلك لا يمكننا اهمال الزمن الموضوعي إذ بدونه ينتهي العالم ، فهو الزمن الطبيعي الذي يرتبط بمحسوساتنا ،بينما يرتبط الزمن الذاتي باحساساتنا [٥] ، وبالتالي فان

---

[١] قمصان الزمن ، جمال الدين الخضور ، ص٥٩
[٢] مسار التحولات ،قراءة في شعر ادونيس ،اسيمة درويش ، دار الاداب – بيروت ،ط١، ١٩٩٢،ص٥٨
[٣] الزمان ابعاده وبنيته ،عبد اللطيف الصديقي ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع- بيروت ، ط١ ، ١٩٩٥،ص٣٣
[٤] نفسه ، ص ٣٣ - ٣٤
[٥] ينظر: نفسه،،ص٤٩

الزمن يرتبط ارتباطا قويا بالادب ، فالشعر "محاولة للتعبير عن لحظات من الزمان النفسي أوالديمومة الشعورية، أوهو محاولة لالتقاط ايقاعة من ايقاعات ديمومة الحياة من خلال تجربة ذاتية أوزمانية نفسية"[١]

فالزمن النصي يقسم وبحسب عدد من الدارسين إلى الزمن الموضوعي أومايسمى بالطبيعي أوالميتافي وهو الزمن الذي "يمتاز برتابة دورية دقيقة ومنضبطة عبر تواتر حركات الليل والنهار ، و دوران الشمس والقمر، ودائرة الفصول والساعات والدقائق...خطياً ، تواتريا، دوريا"[٢]، والزمن النفسي السيكلوجي ، أوالذاتي أوالداخلي وهو "زمن خاص بكل فرد ، لا يبالي بالكم الموضوعي المقيس، ولا يخضع له ، بل ربما كان بالنسبة لصاحبه اصدق وأدنى إلى المعيار الصائب ، وألصق بذات نفسه"[٣] ، فهو زمن" فضائي حجمي معرفي"[٤] .

ويفرق سعد مصلوح بين الزمنين الموضوعي والذاتي بقوله:"ان الزمن الموضوعي قابل للقسمة إلى ماض وحال واستقبال ، وفقًا للحظة الفعل ،أما الزمن الذاتي فلا يعترف بهذه الحدود الفاصلة ، القابلة للقياس الموضوعي ، فاللحظة الواحدة يمكن ان تكون بؤرة جامعة لتجربة الانسان ماضيًا وحالًا، ولمخاوفه وطموحه استقبالًا، ومن ثم يتسم الزمن الذاتي بزوال الفواصل ،وحرية الاستدعاء ،والربط بين المواقف والمفاهيم حرية لاتحدها حدود"[٥]

---

[١] الزمان ابعاده وبنيته ،عبد اللطيف الصديقي ، ص١٤٤
[٢] قمصان الزمن ،ص٢٦،وينظر :الزمان في الرواية العربية ،ص٢٢
[٣] نحو اجرومية للنص الشعري ، دراسة في قصيدة جاهلية، سعد مصلوح ، الواقع الأدبي ، ص١٦٢
[٤] قمصان الزمن ص٢٦
[٥] نحو اجرومية للنص الشعري، سعد مصلوح ، ص١٦٢

ويضيف مصلوح زمنًا ثالثًا على الزمنين السابقين هو الزمن النحوي [1]وهو زمن يكشف"عن الطابع التقعيدي للظاهرة الزمنية في اللسان العربي والقائمة على الثلاثية المشهورة الماضي / المضارع / الامر"[2] وهذه الازمنة الثلاثة تتداخل في النص الشعري الواحد وتتشابك بطريقة ما، تكمن في قدرة الكاتب على خلق تماسك نصي بينها بطريقة ما لا يشعر القارئ معها بالتشظي والتفكك .

فلكل نص شعري ازمنته الخاصة به والتي تميزه عن غيره من النصوص ، ومن غير المعقول ان نرى نصًا مكتملًا بعيدًا عن تداخل الازمنة ، فالنص عبارة عن مجموعة من العلاقات " فالالفاظ وحدها لا تصنع القصيدة . لكنها اللغة والعلاقات التي تنتظم هذه اللغة في السياق الشعري العام ضمن نظام خاص يكسب اللغة خصوصيتها"[3]. لذلك نرى الزمان داخل النص الشعري يتداخل والعناصر الاخرى المشكّلة له كالدلالات والصور والاماكن والاحداث وغيرها "فمنطقية الزمن تعد جزءا محددا من منطقية العلاقة يتصل بالنظام الزمني للنص . فالاحداث تقع في زمن ، والافعال هكذا تكوِّن شبكة زمنية، وقد يتمثل ذلك في حالات سردية، أوفي بنية حركية اعمق"[4]

وفي حديثنا عن أزمنة النص الشعري في شعر عبدالله البردوني يمكن أن نلمح بأن الشاعر يعمد في قصائده إلى الحركية الزمنية بطريقة واضحة إذ يعدها احدى وسائل

[1] ينظر : نحو اجرومية للنص الشعري، سعد مصلوح ،ص١٦٣
[2] لسانيات الخطاب ،مباحث في التاسيس والاجراء ،نعمان بوقرة،ص١٦٨
[3] القصيدة الجديدة واوهام الحداثة ،احمد عبد المعطي حجازي ،مجلة ابداع ،العدد٩،السنة ٣،القاهرة ١٩٨٥،ص١١
[4] نحو تصور كلي لاساليب الشعر العربي المعاصر ، صلاح فضل ، مجلة عالم الفكر، المجلد ٢٢،العدد٤٣ ، يونيو ١٩٩٤،ص٨٣

ايصال تجربته الشعرية للمتلقي ولعل السبب وراء ذلك التداخل الزمني الذي نلمحه في أغلب قصائده يرجع إلى محاولة العودة للامجاد العربية ومقارنتها بالواقع المرير الذي يعيشه الشاعر في الفترة الزمنية الحاضرة .

ففي قصيدة (ابو تمام وعروبة اليوم) نلمح منذ العنوان هذا التداخل بين زمنين الأول القديم يتمثل بـ(ابو تمام) والآخر حديث تمثله (عروبة اليوم) .

اذن؛ الشاعر يمهد للازمنة داخل النص ومنذ العنوان ، فيجذب القارئ إلى مايريد ايصاله له عن طريق تداخل زمنين مختلفين ، وتسير القصيدة بهذه الطريقة المعتمدة على الموازنة بين الزمنين في أبياتها ، فمرة يعمد إلى الزمن الموضوعي الميقاتي ، متخذاً إياه وسيلة إيضاح لما يريد التعبير عنه كقوله [1] :

تسعون ألفاً لعمّورية اتقدوا وللمنجم قالوا اننا الشهب

قيل: انتظار قطاف الكرم ، ما انتظروا نضج العناقيد ، لكن قبلها التهبوا

واليوم تسعون مليوناً وما بلغوا نضجاً وقد عصر الزيتون والعنب

فيعمد الشاعر إلى ماتحمله الصور من دلالة زمنية واقعية تروي قصة فتح عمورية وتبين العدد ، وحديث المنجمين حول خوفهم من هلاك الجيش الاسلامي ويحدد الفترة الزمنية التي

[1] الديوان ، ج١ ، ص ٥٩٧

حدث بها الفتح وعدم انتظارهم نضج التين والعنب وكل هذه الاحداث جرت في الزمن الميقاتي الماضي.

ثم ينتقل في البيت الثالث إلى الزمن الميقاتي الحاضر باعتماده اسلوب الدلالة الصورية ايضا ليصور الواقع العربي المرير معتمدًا المقارنة بالعدد والتوقيت الزمني الذي استغل في الماضي وفاتهم في الحاضر.

وفي قوله :[1]

الحاكمون و"واشنطن" حكومتهم واللامعون وما شعّوا وما غربوا

أشارت لفظة (واشنطن) إلى الزمن الحاضر ، وهو زمن موضوعي أراده الشاعر لإثبات حال الحكام العرب في الوقت الحاضر وكيف أصبحوا أداة بيد حكومة واشنطن تسيّرهم أنى شاءت.

كما تعمد القصيدة إلى الزمن الموضوعي كقوله[2]:

واليوم اذوي وطيش الفن يعزفني والاربعون على خدي تلتهب

كذا اذا ابيض إيناع الحياة على وجه الاديب اضاء الفكر والادب

وانت من شبت قبل الاربعين على نار (الحماسة)تجلوها وتنتحب

[1] الديوان ، ج١، ص ٥٩٦
[2] نفسه ، ص ٥٩٩

إذ يعمد البردوني إلى التحديد الزمني الدقيق، فيستعمل لفظة (اليوم) ليدل بها على حاضره ونعرف انه قد وصل سن الاربعين ،ثم يسير باتجاه سير القصيدة المعتمدة اسلوب المقارنة، ليبين عمر ابي تمام في الزمن الماضي ، معتمداً على الزمن الحقيقي، إذ مات في الاربعينيات من عمره ليستدل على أنه قد شاب قبل بلوغه هذا السن كذا نلمح الزمن الموضوعي بصيغة المستقبل بقوله[1]:

قبري ومأساة ميلادي على كتفي وحولي القدم المنفوخ والصخب

فالموت الذي ينتظر الشاعر متحقق لا محالة، وهو يتوقعه ، فدلالة البيت هنا تتداخل في علاقة زمنية مستقبلية ، توصل القارئ إلى حقيقة زمنية مماثلة ومتوقعة.

أما الزمن الذاتي في القصيدة فيبدو في أبيات عديدة كما في قوله[2]:

ماذا جرى يا ابا تمام ؟ تسألني ! عفوا سأروي ولا تسأ ل:وما السبب

وقوله:[3]

(حبيب) وافيت من صنعاء يحملني نسر و خلف ضلوعي يلهث العرب

وقوله:[4]

(حبيب) تسأل عن حالي و كيف أنا شبابة في شفاه الريح تنتحب

---

[1] الديوان ، ج١ ، ص ٥٩٩
[2] نفسه ، ص ٥٩٥
[3] نفسه، ص ٥٩٧
[4] نفسه، ص ٥٩٨

وقوله:[1]

(حبيب) هذا صداك اليوم انشده لكن لماذا ترى وجهي وتكتئب؟

وقوله : [2]

(حبيب) ما زال في عينيك أسئلة تبدو وتنسى حكاياها فتنتقب

فالشاعر في الأبيات السابقة، لا يعتمد المقياس الموضوعي بل يعمد إلى تحقيق غاياته بعيدا عن قيود الزمن، فالسياق هنا سياق متداخل يستحضر فيه الشاعر الشخصية في الزمن الماضي إلى زمنه الحاضر،باسلوب لا يسمح فيه للمتلقين بالتفكير في المسافات الزمنية ، فالزمن هنا داخل ضمن علاقات اخرى داخل النص بطريقة متماسكة ، قادرة على صرف انتباه القارئ إلى ما يريده الشاعر بعيدا عن الدقة الزمنية .

كما يعمد الشاعر في عدد من الأبيات إلى إيراد أحداث متداخلة ومتشابكة زمنياً، كقوله[3]:

لهم شموخ(المثنى)ظاهرًا ولهم هوى إلى (بابك الخرمي)ينتسب

وقوله[4]:

ماذا احدث عن صنعاء يا ابتي ؟ مليحة عاشقاها السل والجرب

---

[1] الديوان ، ج١ ، ص ٥٩٩
[2] نفسه ، ص ٦٠٠
[3] نفسه ، ص ٥٩٧
[4] نفسه، ص ٥٩٧- ٥٩٨

ماتت بصندوق (وضاح)بلا ثمن ولم يمت في حشاها العشق والطرب

كانت تراقب صبح البعث، فانبعثت في الحلم ثم ارتمت تغفو وترتقب

وفي قوله[1]:

ماذا؟ اتعجب من شيبي على صغري؟ اني ولدت عجوزا ، كيف تعتجب؟

فالزمن داخل الأبيات يمتاز بحركية متتالية تصب في بؤرة واحدة ودلالة واحدة هي المقارنة بين الزمن العظيم الذي عاشه الشاعر ابي تمام والزمن البغيض الذي يعيشه شاعرنا اليوم، ففي البيت الأول يتحدث عن واقع العرب ليعيدهم في غضبتهم إلى الزمن الجميل ومافيه من قادة عظام ، ثمّ ما يلبث ان يبين ان غضبهم ظاهرا فقط ، فيستحضر صورة خيانة (بابك الخرمي) ويسقطها عليهم .

وفي الأبيات الثلاثة التالية يعمد إلى توظيف صورة من العصر الاموي ليسقطها على صنعاء الحاضرة الان ، في اشارة إلى القوة ضد الضعف.

اما البيت الاخير فيبدو التداخل الزمني فيه أكثر وضوحا، ففي شطره الأول يستحضر الشاعر من الزمن الماضي لِيمْثل امامه حاظرًا يحدثه ،وفي الشطر الثاني يجمع بين فترتين زمنيتين من المفترض ان تكون بينهما فترة محددة وهي الولادة والشيخوخة ،

[1] الديوان، ص ٥٩٩

فيعمد إلى الغاء المسافة الزمنية بطريقة ما، متداخلة في عمق النص مع علاقات اخرى قادرة على اخراج النص بطريقة متماسكة لا يلحظ المتلقي فيها اثرا للتفكك الزمني.

وفي قصيدة (الحقيقي) يعمد الشاعر إلى الغاء الزمن الحقيقي ليصنع لنفسه زمنا خاصا به ، زمنا لا يلتزم بالقواعد الموضوعية للزمن الميقاتي ، فالزمن في هذه القصيدة ، زمن فضائي متخيل ، لا يلتزم بالتحديد الدقيق وانما يتداخل ويتدافع بصورة توحي باللاتوقيت ، يقول[1]:

يجيء بلا وقت ، وبالوقت يلتقي أيغدو أيسري ؟ أيَّ وقتيه يتقي؟

يقاوي سراه ، أم يداري غُدوَّه ؟ إلى قصده يجري ومجراه زئبقي

فالتوقيت الزمني هنا قد ألغي حتى أصبح المجيء بلا وقت،بل يحاول الشاعر تشخيص الوقت ليمنح للأبيات بنية زمنية مختلفة ومتداخلة ، خارجة عن التصور الدقيق للزمن الميقاتي الثابت والمعروف لدى المتلقي .

ثم يزيد الشاعر من هذا التشتت الزمني المتخيل في قوله[2] :

أيا من تسمى الوقت، من أين جئتني؟ وهل أنت إلا دفقة من تدفقي؟

وهل كنت في نسغي قبيل تفتحي ؟ وهل أنت من بعد التفتح مُغلقي؟

صعدت بلا وقت وقلبي على يدي كتاب، وهذا وجهك الآن رونقي

[1] الديوان ، ج٢ ، ص ١١٣٥
[2] نفسه ، ص١١٣٦ - ١١٣٧

لأني حقيقي فأنت مغايري لأني زمان أنت صنعي ومأزقي

فالشاعر هنا يحاول تجاوز الزمان الموضوعي ، ليخلق زمانه الخاص به، زمان ذاتي ناتج عن قدرة الشاعر على انشاء علاقات جديدة ذات اطار فكري ودلالي غريب بعيدا عن العلاقات الزمنية الموضوعية ، فالفضاء الزمني الذاتي داخل الأبيات ، يسير في دائرة مفتوحة تسمح للخيال بانشاء مجموعة أزمنة جديد وعميقة وذات دلالات متعددة ،فالشاعر لا يعترف بوجود الزمن ، فيصف نفسه بالحقيقي وبالزمان ويلغي هذه الصفات عن الزمن الموضوعي في محاولة لايجاد بؤرة زمنية ذاتية خاصة قادرة على اخراج الشاعر من عالمه المأساوي ،فمثل هكذا تجاوز للبنية الحقيقية يأتي خدمة للغاية الشعرية التي يسعى لها الكاتب والتي تتميز بالثورة على الاوضاع الحاضرة في محاولة لتجاوزها إلى البنية متخيلة قادرة على صنع عالم ذاتي ذي زمان ذاتي قادر على جذب المتلقي من خلال اقحام هذه البنية الزمنية على الذاكرة المتلقية.

ويؤكد الشاعر فكرته هذه ويقويها بقوله[1]:

اتوصينه يجري على جري وقته؟ لقد جاء عكس الوقت، كُفِّي وأطرِقي

أيفنى ربيع في مدى شوط ساعة ليدعى زمان القحط ، ريان زنبقي

فالزمن الميقاتي في القصيدة من الممكن أن يلغى وأن يتجاوز، ليحل محله زمن جديد يقحمه الشاعر على ذاكرة المتلقي ، في محاولة تنبيهية إلى أن الزمن الحقيقي يمضي

[1] الديوان ، ج٢ ، ص ١١٣٨

بلا فائدة، فلا بد من القدرة على انشاء زمن جديد قائم بذاته ، زمان فضائي متخيل قادر على تحقيق الغايات .

والبردوني في قصيدته يلجأ إلى خلق صور زمنية متداخلة قادرة على تدعيم الغاية من القصيدة كما في قوله[1]:

ينادي الاخاديد التي ملَّها الثوى: هنا طريق فاسبقيني أو الحقي

وقوله[2]:

أيسقط بين البدء والبدء؟ يبتغي وُثوباً على حشد النقيضَينِ يرتقي

فيعمد على الغاء المسافات الزمانية الحقيقية وايجاد مسافات زمنية متخيلة في قوله(فاسبقيني أو الحقي)و (بين البدء والبدء) .

فالقصيدة حافظت على الحبكة المتماسكة داخلها من خلال حفاظها على الزمن الذاتي، والذي يدفع بعضه باتجاه بعض في علاقات دلالية و تركيبية قادرة على اقحام فكرة هذا الانتاج الزمني الجديد في ذاكرة المتلقي ، من خلال تفكيك البنية الزمنية الموضوعية التي اعتادها، إلى بنية ذاتية متجددة ، لا تبالي بالمقايسس الزمنية الموضوعية.

[1] الديوان ، ص ١١٣٥
[2] نفسه ، ص ١١٣٩

وفي قصيدته(في حضرة العيد) يستغل البنيات الزمنية ليؤكد من جديد سخطه على الواقع المرير الذي يعيشه، فيبدأ القصيدة بالزمن الموضوعي،زمن مجيء العيد ،إذ يقول[1]:

يقولون: جئت فماذا جرى وماذا تجلى؟ وماذا اعترى؟

إلا أنّه يتحسر من كونه جاء حقاً في هذا الزمان، يقول[2] :

تراك الأغاني جديد الشروق فأي جديد مفيد ترى؟

ويقول [3]:

ترى جئت ام عدت ؟ قد انتحي أماماً وانتهج القهقرى

فيداخل بين الازمنة في البيتين ،الزمن الموضوعي الذي يراه الناس ، والزمن الذاتي للشاعر المتحسر ،من كونه جاء حقا ، أم انه عاد في الزمن.

ثم تسير القصيدة في أبيات عدة إلى إكمال هذه الصورة الزمنية ذات الطابع الذاتي وما فيه من تداخل وتشابك زمني واضح ،إذ يذكر عدد من الاماكن والأسماء في فترات زمنية مختلفة يستحضرها داخل النص مما يطبع النص بطابع زمني منتج مخالف للزمن الميقاتي بقوانينه الثابتة .

[1] الديوان ، ج٢ ، ص ١٢٦٢
[2] نفسه ، ص ١٢٦٢
[3] نفسه ، ص ١٢٦٦

من ذلك قوله[1]:

أليس المآسي باظلافهن وسمن الأساطير والأشهُرا

فتلك صبت يوم طوفان نوح وذي أذبلت في الصبا حميرا

وهذي شوت(كربلا)، بنتُها على (الزنج) صبَّت لظى اغبرا

ومَن أصبحت (أورشليمَ) ارتدت سواها وكان اسمها (خيبرا)

فالعلاقات داخل النص وما فيها من أسماء لأماكن متباعدة وأحداث زمنية ماضية تظافرت جميعاً لانتاج زمن نصي يطبع الأبيات بطابع الجدة ، بما فيه من تداخل للمسافات المكانية ، واختصار للاحداث الزمانية.

وتستمر العلاقات داخل القصيدة لتسهم في انتاج الزمن الذاتي المتداخل والمتدافع، في قوله[2]:

لماذا تعود ولا ينثني إلى العمر أموات هذا الورى

فيرجع (أخْيَلْ) يَحثُّ الخيول إلى قلب (يافا) و (انكلترا)

ويرتد (عمرو بن معدي) يذود (ضباع الفلا) عن (ليوث الشرى)

[1] الديوان ، ج٢ ، ص ١٢٦٢ - ١٢٦٣
[2] نفسه ، ص ١٢٦٦ – ١٢٦٧

يصيح : أرى (نخعاً) مثلما عهدت ولا ألمح (الاشترا)

ويجري على اثره (ذو القروح) بمكنون رحلته مخبرا

...

فينساح (عبد يغوث) يعب نشيد الرواعي سناً أخضرا

...

أيغريك يا عيد ركض القصيد وأن يتبع الشاعر الاشعرا؟

وهل تستجيد إذا غاب (قسٌّ) أتى (باقِل) يركبُ المنبرا؟

فالشاعر يبدأ مقطوعته هذه بالتأكيد على ان العيد لم يأت وإنما عاد في تداخل زمني ذاتي يتعمده الشاعر ليصل إلى تحقيق غايته المطلوبة التي يسعى لإيصالها للقارئ ، ثم يتداعى الزمن في الأبيات التالية، فيدفع بعضه باتجاه بعض عن طريق أزمة ذات دلالات تاريخية قد اعتادتها الذاكرة المتلقية ، فيجدد الشاعر هذه الذاكرة من خلال ذكر أسماء متعددة ومشهورة باحداثها وأماكنها، ومعروفة زمانياً ، إلا أن الشاعر يداخل من خلال نصه بين الشخصيات في الزمن الموضوعي الميقاتي الذي تعرفه الذاكرة والزمن الذاتي الشخصي المتخيل ،إذ يستحضر هذه الشخصيات إلى الزمن الحاضر ، ليخرج النص بزمنين مختلفين احدهما قديم ثابت في الذاكرة واخر يحاول كسر هذه الذاكرة وهو الزمن الحاضر كي يجبر الذاكرة على معايشته والسير معه .

ويبدو التداخل اكثر عندما يجمع الشاعر بين شخصية حديثة واخرى قديمة بقوله [1]:

أتأمل ان ينثني ذات يوم (عكاظ) وعشاق (وادي القُرى)؟

فيصبو (نزار) إلى (عزة) ويصبي (وفا وجدي) (الشنفرى)

ثم ياتي بصورة اخرى مستعينا بدلالة العيد، ليشابك بين الازمنة في العصور المختلفة بقوله[2] :

فتلقى العصور التي جبتها وما شِمت حوليك مستعمِرا

وفي قصيدة (تحقيق .. إلى الموتى والأجنّة) تتشابك العلاقات لتنتج الزمن النصي للقصيدة والذي يتكون من الزمن الموضوعي للقصيدة الذي به يكتمل البناء الشعري فيدور موضوع القصيدة حول القرن العشرين [3]:

يا من تدعى القرن العشرين الليل دمٌ واليوم طعين

ثم تسير الأبيات في محاولة لاثبات أن الزمان في هذا القرن أصبح بلا جدوى يسير باحداثيات غير الاحداثيات الثابتة والمعروفة ، يقول[4]:

هل فيك عسى ومتى وإلى؟ الوقت يحين وليس يحين

الساعة تسأل أولها عن اخرها ، والرد كمين

---

[1] الديوان ، ج٢ ، ص١٢٦٨
[2] نفسه ، ص ١٢٦٨
[3] نفسه، ج٢ ، ص ١١٩٦
[4] نفسه، ص ١١٩٦

للظلمة أجبنة شتى والصبح يطل بدون جبين.

ويكتمل نسيج النص بالزمن الذاتي المعتمد على الدلالات المكانية والأحداث الزمنية في الأبيات التالية [١]:

أتظن (قِيَرْنادا) (زاباً) ؟ أخرى أم (إيرلندا) (حطّين)؟

هل تُدني (تتشرَ)؟ من (أروى) أترى (ريجنْ) كـ (صلاح الدين)؟

ويقول[٢]:

لهب يستدعي (ذا قار) وحريق يستدعي (صفين)

ويقول[٣]:

(طروادة) (صيدا) أو(أكرا) لا الحصن يذود ولا التحصين

ثم يلغي المسافت الزمنية بين الاماكن بقوله[٤]:

ويعود من (الدهنا) حينا أحيانا يأتي من (يبرين)

أحيانا من (شرق الاقصى) أحيانا من (غربي برلين)

ويصلي الجمعة في (طنطا) ويزور السبت (الارجنتين)

---

[١] الديوان ، ج٢ ، ص ١١٩٨
[٢] نفسه ، ص ١١٩٩
[٣] نفسه ، ص ١١٩٩
[٤] نفسه ، ص١٢٠٠

يحسو الويسكي في (هولندا) و(الزحلاوي) في (بيت الدين)

يتغدى في(صبيا) نجماً يتعشى قمرا في(ذِيْبين)

فالأبيات تتجاوز الحدود الزمانية والمكانية المحدودة بثوابت معينة لتصل إلى تحطيم الرتابة الزمنية والتي يمثلها الزمن الموضوعي الماضي، فيحيطها الشاعر بالزمن الذاتي الحاضر، وبذلك يتجه النص إلى تحطيم الشكل الزمني الثابت بكسر "عشوائي للقوننة والتقعيد والاعراف . مما يشير...بانه يحطم رتابة الزمن ، فالانتهاك العشوائي هو نظام العلاقات الداخليه، التي تبدو فيها اللغة وبحركاتها وسماتها ، اكثر دقة وتوازنا من بقية الفنون الإبداعية اللغوية الأخرى. وتحطيم رتابة الزمن، هو تجاوز للدورية والميقاتية المعهودة عبر تحطيم تراتبيتها وأنساقها ونقلها إلى الفضاء الشعري . وهذا مرتبط بالدوال وبتحريكها إلى ساحات أبعد من تحديداتها عبر الفضاء الزمني المفتوح ، الذي يفتح الدلالات على لانهائية في المعنى ، ليس فقط بما يحمل من سمات ...بل بتداخل كل تلك السمات لتعطي مراكز متعددة غير مستقرة ،تتحرك عبر نسيج لغوي مفتوح، مما يتجاوز الرتابة (السردية – النصية) في الخطابات الاخرى ويخترقها ليصبح التالي والسلف والخلف والقائم ، والذي كان ، والمحتمل ان يكون والتماثل والنقيض ... فيبدو النص في حلة متحركة من التماسك الكلي "[1]

[1] قمصان الزمن ، جمال الدين الخضور ، ص ٧٢

فأزمنة النص الشعري عند البردوني آلية مهمة من آليات الانسجام النصي ، وتجري في سلسلة كلامية تسهم في جذب دلالات النص وتقارب بين أطرافه البعيدة وتمازج بين حواشيه وزواياه وفضاءاته منسابة في جداول متوازية وبنية النص الداخلية تمنح المتلقي اللذة في استقطاب الازمنة البعيدة وتعشيقها بالزمن الآني والمستقبلي في آن واحد وهذا ما يمنح النص تلاحماً دلالياً تنعكس قوته لتصل إلى ظاهر النص الذي يستدعي القارئ إلى الغوص إلى عمق النص في كل مرة وهكذا إلى أن تنتهي القصيدة التي تعيد آخرها إلى أولها مترتبة في حلقة لا انقطاع فيها وهالة تمد خيوطا من العلاقات نحو بؤرة النص الرئيسة وهذا من شأنه أن يظفي سمة التماسك على النص في المعنى والمبنى .

الخاتمة

الخاتمة

من خلال عرض وتحليل ودراسة فصول هذا البحث ، ومحاولة تبيان مفهوم التماسك النصي وعناصره ، وتطبيق هذه الآليات على شعر عبدالله البردوني توصلت إلى جملة من النتائج المستنبطة من هذه الدراسة ، وتمثلت في الآتي :

- يمثل النص أكبر وحدة لغوية في عملية التحليل النصي ، فقد اهتم الدارسون بالتصدي للنص ككل بعدّه متتاليات من الجمل متراصفة بانتظام بعد أن كان الدرس اللغوي يعتمد على دراسة الجملة بصفتها الوحدة الاكبر في النص ، كما أننا لم نجد تعريفاً جامعاً للنص ، ولكن اختلفت تعريفات النص باختلاف الدارسين كل حسب رأيه وتوجهه .
- يعد التماسك النصي من أهم المحاور التي عرضها الدارسون في علم اللغة النصي، كما انه من أهم المعطيات التي قدمتها لسانيات النص، إذ يعمل على تلاحم وتعالق أجزاء النص مع بعضها البعض حتى يصير النص قطعة واحدة مسبوكة محبوكة في المبنى والمعنى .
- تفرع التماسك النصي إلى معيارين أساسيين هما الاتساق والانسجام ، يعنى الأول منهما بالجانب الظاهري للنص و تعمل آلياته على دراسة سطح النص ويقع على عاتقها تحقيق الترابط بين الألفاظ والجمل والمتتاليات الجملية المكونة للنص بعضها ببعض ، وبذلك يحتفظ النص بكينونته واستمراريته ، وهذه الآليات هي : الإحالة والاستبدال، والحذف ، والوصل ، والاتساق المعجمي الذي يشتمل على آليتي التكرار والتضام .

ويهتم الانسجام بالجانب الدلالي العميق الذي يتموقع خلف النص وتعمل آلياته على تماسك الأجزاء الداخلية للنص ، وحبكه ، عبر ربط الأفكار والمعاني الكامنة في البنية العميقة للنص ، من خلال جملة من الآليات التي تمنح النص استمرارية

التي يصعب على المتلقي فهم النص بدونها وهي : السياق ، وموضوع الخطاب ، والتغريض ، العلاقات الدلالية ، وأزمنة النص .

- لا يمكن أن يفصل بين معياري التماسك النصي ، وإنما يمثلان وجهين لعملة واحدة أحدهما مكملاً للآخر، فلا يمكن إيجاد الدلالة المنسجمة للنص دون وجود الألفاظ المتسقة التي تفتح الطريق للولوج إلى تلك الدلالة ، وإنما يفصل بين المعيارين وآلياتهما من طريق التفصيل والتوضيح لبيان مفهوم كل معيار وكل عنصر من عناصره ليتمكن المتلقي من معرفة الطريق الذي يمكنه من الوصول إلى فكرة النص عبر عملية التحليل النصي .
- تؤدي الإحالة دوراً بارزاً في جذب أجزاء النص من خلال ربط عناصره السابقة باللاحقة أو العكس ، لتجعله لحمة واحدة متناسقة سواء كانت نصية تربط أجزاء النص الداخلية أومقامية تربط النص بما يحيط به .
- منح الاستبدال بأنواعه للشاعر القدرة على التحكم بالعبارات والالفاظ المكونة للنص ، و ذلك بإيراد عنصر أو مجموعة من العناصر اللغوية واستبدالها في مواضع أخرى، نلمح ذلك من خلاله براعة الشاعر وقدرته على التحكم بالعناصر اللغوية .
- أسهم الحذف إسهاماً كبيرا في عملية اتساق النص ، إذ عمل على جذب الأجزاء المتباعدة للنص وخلق نسيج من الروابط بين العناصر اللغوية ، التي تحيل القارئ الذي له دور في عملية إنتاج القصيدة إلى ملئ الفجوات التي يخلقها الحذف بما يتناسب والمقام الموجود فيه من تأويلات ، من خلال معرفة القرائن التي توحي إلى وجوده .
- مثّل الاتساق المعجمي دوراً كبيراً ومميزاً في اتساق النص الشعري، ومنح النصوص صفة حسن النظم وجزالة الاسلوب و متانة اختيار الالفظ والعبارات ، من خلال عنصري التكرار والتضام اللذين ساهما في خلق العلائق النصية التي تعمل على سبك أجزاء النص وتلاحمها مع بعضها البعض .

- كان للسياق الدور البارز في عملية انسجام النص في شعر عبدالله البردوني كون النصوص الشعرية محكومة بسياقات وملابسات تحيط به وهذه السياقات ساعدت كثيراً في فهم النصوص ، ومن ثم خلقت العلائق الرابطة بين النص والمقام الذي وضع لأجله يصل بالنص إلى سمة التلاحم بين الأجزاء المكونة له .
- كان لموضوع الخطاب في شعر البردوني الذي يعد المحور الذي ينطلق به المحلل ليلج عالم النص وفتح مغاليقه و توظيف التاويلات والدلالات في الاماكن المتموقعة فيها داخل النص اسهاماً فاعلاً في خلق الانسجام الدلالي ، كونه المحور الذي تدور حوله بانتظام وتتابع هالة متمثلة بالعناصر الداخلية للنص تعمل على جذب الأطراف وجمع الدلالات المتناثرة في فضاءات النص الداخلية الواسعة ، كونه البؤرة أو البنية الكلية التي تعمل عناصر النص للوصول اليها لمعرفة الفكرة الاساسية للنص الشعري ابتداء من العنوان وصولا إلى آخر القصيدة .
- يعد العنوان العتبة الاولى للولوج إلى النص ، يليه الاستهلال الذي يوصلنا إلى مكنونات النص الشعري ، وقد وظفهما البردوني في قصائده ليكونا عنصرين هامين في فهم وتفسير النص ، إذ يحمل عنوان كل قصيدة من قصائده شفرة موضوع الخطاب ،والتي تحيل المتلقي منذ الوهلة الاولى إلى دلالة النص الكلية ، يليه الاستهلال الذي يسهم هو الآخر في فتح الطريق أمام المتلقي لمعرفة الدلالة العميقة للنص الشعري .
- أخذت العلاقات الدلالية موقعاً مهماً في اسهامها في الانسجام النصي في قصائد البردوني وعملت على ربط الأول بالثاني وبالعكس عبر بث شبكة من الروابط المنتظمة التي عملت على شد ولملمة أجزاء النص، سيما علاقة الإجمال بالتفصيل وعلاقة السبب بالنتيجة ، اللتين شغلتا حيزا كبيرا في قصائد البردوني .
- كان للأزمنة النصية في شعر البردوني بأنواعها دور مهم في تحقيق الانسجام النصي ، وذلك يعود إلى حسن توظيف الشاعر للزمن في النصوص الشعرية، وقدرته على خلق العلاقة التي تجمع بين الازمنة المختلفة في قصيدة واحدة أو في

جمل متتالية دون أن يُشعر المتلقي بالتكلف أو اللامقبولية في توحيد الازمنة في القصيدة الواحدة وكأنه زمن واحد .

قائمة المصادر

والمراجع

قائمة المصادر والمراجع :

- القران الكريم

❖ الاتساق والانسجام في القران الكريم ، مفتاح بن عروس، جامعة الجزائر ، ، كلية الآداب واللغات،اطروحة دكتوراه،٢٠٠٧-٢٠٠٨م.

❖ الكتاب ، عمرو بن عثمان بن قنبر ، الملقب سيبويه ،تح عبدالسلام هارون ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط٣، ١٩٨٨

❖ جمالية الحذف من منظور الدراسات الاسلوبية ، محمد ميلياني ، مجلة كلمة ، جامعة وهران ، الجزائر ، العدد ٧٦ ، ٢٠١٢ م .

❖ قمصان الزمن ، فضاءات حراك الزمن في النص الشعري العربي ،جمال الدين الخضور ،منشورات اتحاد الكتاب العرب ،٢٠٠٠م.

❖ كتاب العين ،ابو عبد الرحمن الخليل بن احمد بن عمرو بن تميم الفراهيدي البصري ، تح مهدي المخزومي، ابراهيم السامرائي، دار ومكتبة الهلال .

❖ مختار الصحاح، زين الدين أبو عبد الله محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الحنفي الرازي (المتوفى: ٦٦٦هـ)، تح يوسف الشيخ محمد، المكتبة العصرية - الدار النموذجية، بيروت - صيدا، ط٥، ٢٠١ ٠م.

❖ مفتاح العلوم، يوسف بن أبي بكر بن محمد بن علي السكاي، تح نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، ط٢، ١٩٨ ٧.م.

❖ ابواب ومرايا ، مقالات في حداثة الشعر ، خيري منصور، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ١٩٨٧ م.

❖ اثر العطف في التماسك النصي في ديوان صهو الماء للشاعر مروان جميل محيسن ، د. خليل عبد الفتاح ، مجلة الجامعة الاسلامية ، مج٢ ، ع٢ ، ٢٠١٢.

❖ أثر عناصر الاتساق في تماسك النص ، دراسة نصية من خلال سورة يوسف ، محمود سليمان حسين الهواوشة،

❖ اجتهادات لغوية، تمام حسان، عالم الكتب ، القاهرة ، ط١، ٢٠٠٧م.

❖ احكام الاحكام شرح عمدة الاحكام،تقي الدين ابو الفتح ابن دقيق العيد، علق عليه: محمد منير عبده اغا الازهري ،بيروت ،دار الكتب العلمية.

❖ اساس البلاغة ،ابو القاسم محمود بن عمرو بن احمد الزمخشري ، تح محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان ،ط١، ١٩٩ ٨م.

❖ استراتيجيات الخطاب ،مقاربة لغوية تداولية،عبد الهادي بن ظافر الشهري، دار الكتاب الجديد،٢٠٠ ٤

❖ استراتيجية الانسجام في قراءة النص الادبي قصة سميرة عزام ، دموع البيع انوذجاً ،معهد اللغة العربية وآدابها ، جامعة عنابة ، الجزائر ، (مقال مخطوط) .

❖ اسرار البلاغة في علم البيان ، عبدالقاهر الجرجاني ، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر ،مطبعة المدني، القاهرة.

❖ اصول السرخسي ، محمد بن احمد السرخسي ، تح ابو الوقار الافغاني ، دار المعرفة – بيروت.

❖ اصول تحليل الخطاب في النظرية النحوية العربية تأسيس نحو النص ، محمد شاوش ، المؤسسة العربية للتوزيع، تونس، ٢٠٠١.

❖ الابهام في شعر الحداثة (العوامل والمظاهر وآليات التأويل)، عبد الرحمن القعود، عالم المعرفة، الكويت، ٢٠٠٢.

❖ الاتجاه الوظيفي ودوره في تحليل اللغة ، يحيى أحمد ، عالم الفكر، مج٢٠،ع٣ ، ١٩٨٩م.

❖ الاتساق والانسجام في رواية سمرقند،اسين معلوف بترجمتها العربيه،لمياء شنوف، الجزائر ،٢٠٠٨-٢٠٠٩.

❖ الاتساق والانسجام في سورة الكهف ، محمد بوسته ، مذكرة ماجستير ، جامعة الحاج خضر، باتنة ، الجزائر ، ٢٠٠٨م.

❖ الاتقان في علوم القرآن ، السيوطي ، تحقيق: محمد ابو الفضل ابراهيم ، المكتبة العصرية ، بيروت ، لبنان ، ١٩٨٨ م .

❖ الإحالة (دراسة نظرية مع ترجمة الفصلين الأول والثاني من كتاب " cohesion in English" ل م .أ ك هاليدي و رقية حسن ، شريفة بلحوت ، ٢٠٠٥- ٢٠٠٦ م .

❖ الإحالة في شعر ادونيس، داليا احمد موسى ، دار التكوين: دمشق ط ١ ، ٢٠١٠ م .

❖ الامام في بيان ادلة أدلة الاحكام ،ابو محمد عز الدين عبد العزيز بن عبد السلام السلمي ، دراسة وتحقيق:ضوان مختار غربية،بيروت، دار البشائر الاسلامية ١٩٨٧.

❖ الايضاح في علوم البلاغة، القزويني، شركة دار الارقم بن أبي الارقم للطباعة والنشر والتوزيع ، ط١، ٢٠٠٥م.

❖ البحث النحوي عند الأصوليين، مصطفى جمال الدين، دار الهجرة، إيران،ط٢، ١٤٠٥ه

❖ البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية ، جميل عبد الجيد ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ١٩٩٨م.

❖ البديع في نقد الشعر ،اسامة بن منقذ،دار الكتب العلمية ط١، بيروت-لبنان، ١٩٨٧م.

❖ البرهان في علوم القرآن ، الزركشي ، تحقيق: محمد ابو الفضل ابراهيم ، دار الفكر ، ط٣ ، ١٩٨٠.

❖ البلاغة والاسلوبية ، محمد عبد المطلب، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر، ط١، ١٩٩ ٤

❖ البنية التركيبية للحدث اللساني ، عبد الحليم بن عيسى ، منشورات دار الأديب ، وهران- الجزائر.

❖ البيان في روائع القران ،دراسة لغوية واسلوبية للنص القراني، تمام حسان ،القاهرة ،عالم الكتب ١٩٩٣م.

❖ البيان والتبيين ، ابو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ ، وزارة الثقافة الاردن ، عمان ، ٢٠٠٩.

❖ التحليل النقدي والجمال الأدبي ، غزوان عناد ، دار آفاق عربية ، بغداد ، ط١ ، ١٩٨٥.

❖ الترابط النصي في رواية النداء الخالد لنجيب الكيلاني، دراسة تطبيقية في ضوء لسانيات النص، عيدة مسبل العمري، رسالة ماجستير، جامعة الملك سعود، كلية اللغة. الآداب، ١٤٣ ٥٠.

❖ الترابط النصي في ضوء التحليل اللساني للخطاب ، خليل بن ياسر البطاشي، دار جرير للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠ ٩

❖ التشابه والاختلاف نحو منهاجية شمولية ،محمد مفتاح ،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، المغرب بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٦

❖ التعريفات ، السيد الشريف أبي الحسن علي بن محمد بن علي الجرجاني (ت٨١٦هـ)،وضع حواشيه محمد باسل عيون السود، دار الكتب ، بيروت-لبنان.

❖ التماسك النصي في ديوان اغاني الحياة لأبي القاسم الشابي ، دراسة اسلوبية ، كريمة صوالحية ، جامعة الحاج خضر ، الجزائر ، ٢٠١١م.

❖ التماسك النصي في شعر رزاق محمود الحكيم ، قراءة في دواوين الرحيل، العودة ،الأرق ، رسالة ماجستير ، وداد شريف .

❖ الجنى الداني في حروف المعاني، أبو محمد بدر الدين حسن بن قاسم بن عبد الله بن عليّ المرادي المصري المالكي، تح فخر الدين قباوة و محمد نديم فاضل، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان الطبعة: الأولى، ١٩٩٢ م

❖ الحجاج في الشعر العربي ،بنيته واساليبه ،سامية الدريدي ،عالم الكتب الحديث ، اربد-الاردن ،الطبعة الثانية ٢٠١١م.

❖ الحذف في القصص القراني ، قصه موسى عليه السلام ، نورة طبشي ، رسالة ماجستير ' الجزائر ، ٢٠١٥ م .

❖ الخصائص ، ابي الفتح عثمان بن جني ،تحقيق عبدالحميد هنداوي ،دار الكتب العلمية.

❖ الخطاب وخصائص اللغة العربية ، احمد المتوكل ، الدار العربية للعلوم ناشرون ، ط ١ ، ٢٠١٠م.

❖ الرسالة ، محمد بن ادريس بن عباس بن عثمان الشافعي ، تح احمد محمد شاكر ، مكتبة الحلبي ط١، ١٩٤٠م.

❖ الزمان ابعاده وبنيته ،عبد اللطيف الصديقي ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع- بيروت ، ط١ ، ١٩٩٥م.

❖ الزمن في الرواية العربية ، مها حسن القصراوي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، ط١، ٢٠٠ ٤

❖ الشعر العربي الحديث بنياته وابدالاته (الشعر المعاصر) ، محمد بنيس ، دار طوبقال للنشر ، المغرب ، ط١ ، الغرب ، ١٩٩٠.

❖ الشعر والشعراء ، ابو محمد عبدالله بن مسلم بن قتيبة الدنيوري ، دار الحديث ، القاهرة ، ١٤٢٣هـ.

❖ الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية ،ابو نصر اسماعيل بن حماد الجوهري الفارابي، تح احمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين-بيروت،ط ٤،١٩٨٧م.

❖ الصورة الشعرية عند الشاعر عز الدين ميهوبي ، دراسة اسلوبية ، عبدالرزاق بلغيث ، رسالة ماجستير، جامعة بوزريعة ، ٢٠١٠م .

❖ الضرورة الشعرية ومفهومها لدى النحويين ، دراسة على ألفية ابن مالك ، ابن صالح الحندود،الجامعة الاسلامية ، المدينة المنورة.

❖ الطراز المتضمن لاسرار البلاغة وعلوم حقائق الاعجاز ، يحيى بن حمزة بن علي بن ابراهيم الحسيني العلوي ، المكتبة العصرية – بيروت ، ط١ ، ١٤٢٣هـ.

❖ العلاماتية وعلم النص ، منذر عياشي ، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ٢٠٠٤.

❖ العلاماتية وعلم النص ، منذر عياشي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب ط١، ٢٠٠ ٤م. .

❖ العنوان في شعرية عبد القادر الجنابي ، نريمان الماضي، مجلة إيلاف ، ٢٠٠٥ م .

❖ العنوان وسيموطيقيا الاتصال الادبي، محمد فكري الجزار،الهيئة المصرية العامة للكتاب ،٢٠٠٦م.

❖ الفصل والوصل في خطب نهج البلاغة ، حسن هادي نور، مجلة كلية الآداب، جامعة بغداد، ج٢، ع ١٠١، ٢٠١ ٢

❖ القاموس المحيط ، الفيروز أبادي (مجد الدين محمد يعقوب) .

❖ القاموس الموسوعي للتداولية، جاك موشلر و آن ريبول، ترجمة مجموعة من الأساتذة بإشراف عز الدين المجدوب، المركز الوطني للترجمة، تونس، ٢٠١ ٠

❖ القصيدة الجديدة واوهام الحداثة ،احمد عبد المعطي حجازي ،مجلة ابداع ،العدد٩،السنة ٣،القاهرة ١٩٨٥م.

❖ اللسانيات والدلالة ، منذر عياش ، مركز الانماء الحضاري ، حلب- سوريا ، ١٩٩٦م.

❖ اللغة ،جوزيف فندريس، ترجمة عبد الحميد الداخلي ومحمد القصاص، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط١، ٢٠١٤م.

❖ اللغة العربية معناها ومبناها ،تمام حسان،دار الثقافة ،الدار البيضاء ،المغرب١٩٩٤م.

❖ المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ، ضياء الدين ابن الاثير (ت٦٣٧ه) ، دار النهضة ، مصر للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة.

❖ المعجم الوسيط ، ابراهيم أنيس وآخرون، مجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق الدولية.

❖ المفارقة في شعر الرواد ، د. قيس حمزة الخفاجي ،دار الارقم للطباعة ،بابل، ٢٠٠٧م.

❖ المنزع البديع في تجنيس اساليب البديع ،السجلماسي .

❖ النحو الوافي ، عباس حسن، دار المعارف بمصر، ط٥

❖ النص الادبي من أين والى اين ؟ ،عبد الملك مرتاض ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر .

❖ النص الغائب . تجليات التناص في الشعر العربي . محمد عزام ، منشورات اتحاد الكتاب العربي ، دمشق.

❖ النص والخطاب والاتصال، محمد العبد، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، ط٢، ٢٠١ ٤م.

❖ النص والخطاب والاجراء ، دي بوجراند، ترجمة تمام حسان، عالم الكتب، ط١، ١٩٩ ٨م.

❖ النص والسياق استقصاء البحث في الخطاب الدلالي والتداولي ، فان دايك، تح عبدالقادر قنيني، أفريقيا الشرق، ٢٠٠ ٠

❖ النص والضلال، فعايات الندوة التكريمية حول د. سعيد بو طاجين، منشورات المركز الجامعي ،٢٠٠٩.

❖ أنوار الربيع في أنواع البديع، علي صدر الدين ابن معصوم المدني ، تح شاكر هادي شكر، مطبعة النعمان ، النجف الأشرف ، ١٩٦٩م.

❖ اهمية الربط عند العرب بين التفكير عند العرب وبين نظريات البحث اللغوي ، حسام البهنساوي ، مكتبة الثقافة الدينية ، القاهرة ، ١٩٩٤.

❖ بدائع الفوائد،شمس الدين محمد بن ابي بكر الزرعي ابن القيم، دار الكتاب العربي، بيروت- لبنان.

❖ بلاغة الخطاب وعلم النص ، صلاح فضل ، الشركة العالمية للنشر ، لونجمان ، مصر ، ط١ ، ١٩٩٦ م .

❖ بناء الجملة العربية ، محمد حماسة عبداللطيف ، دار الشروق ،ط١ ، ١٩٩٦م .

❖ بنية اللغة الشعرية عند سعد الحميدين ، عبد الملك مرتاض، مجلة علامات ، مج٥٩، عدد ١٥، ٢٠٠٦م.

❖ تاج العروس ، محمد بن محمد بن عبدالرزاق المرتضى الزبيدي ، مجموعة محققين ، دار الهداية للطباعة والنشر والتوزيع، الكويت، ١٩٦ ٥

❖ تأويل مشكل القرآن الكريم ، ابن قتيبة ، دار الكتب العلمية ، ط٣ ،بيروت – لبنان ، ١٩٨١م.

❖ تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثروبيان اجاز القرآن ، أبو محمد زكي الدين عبدالعظيم عبدالواحد ابم ابي الإصبع المصري،تحقيق:حنفي محمد، منشورات لجنة إحياء التراث الإسلامي ، القاهرة.

❖ تحليل الخطاب ، ج ب براون ، و ج بول ، ترجمة محمد لطفي الزليطني و منير الشريكي، النشر العلمي والمطابع، جامعة الملك سعود، ١٩٩ ٧

❖ تهذيب اللغة ، محمد بن أحمد بن الازهري الهروي ، تح محمد عوض مرعب ، دار إحياء التراث العربي – بيروت ، ط١ ، ٢٠٠١م.

❖ جدلية الخفاء والتجلي ، كمال أبو ديب ، ط١ ، دار العلم للملايين ، بيروت-لبنان ، ١٩٨١ م.

❖ جماليات التكرار في شعر ابن دراج، د. محمد الرقيات (بحث) ، مجلة إشكالات في اللغة والادب ، العدد السادس، ٢٠١٤م.

❖ دلالة السياق،ردة الله بن ردة بن ضيف الله الطلحي،منشورات جامعة ام القرى ،السعودية ١٣٢٤هـ .

❖ دلائل الاعجاز ، ابو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني النووي ، علق عليه محمود محمد شاكر ، دار ، جده ، ١٩٩٢.

❖ دلائل الاعجاز ، عبد القاهر الجلوجاني ، تحقيق عبدالمنعم خفاجي ، دار الجيل ، ط١، ٢٠٠٤م.

❖ دور الكلمة في اللغة ، ستيف اولمان ،ترجمة كمال بشر ، دار غريب ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٩٧م .

❖ دينامية النص ، تنظير و إنجاز ، محمد مفتاح ، المركز الثقافي العربي، بيروت- لبنان ،والدار البيضاء – المغرب، ط٢ ،١٩٩٠.

❖ رسائل ابن حزم ، دراسة رسالتي طوق الحمامة وفي مداواة النفوس أنموذجا دراسة في نحو النص ، د. جنان سعادات عودة ، دار ازمنة للنشر والتوزيع ، ط١ ، ٢٠١٥ م .

❖ سر صناعة الاعراب ، أبو الفتح عثمان بن جني ، دار الكتب العلمية ، بيروت –لبنان ،ط١ ، ٢٠٠٠.

❖ سياق الحال في كتاب سيبويه ، دراسة في النحو والدلالة ، اسعد خلف العوادي ، دار الحامد للنشر والتوزيع ، الاردن ، ط١ ، ٢٠١١ م .

❖ سيمياء التأويل ، الحريري بين العبارة والإشارة ، رشيد الإدريسي، شركة النشر والتوزيع، الدار البيضاء ،ط١، ٢٠٠٠م.

❖ سيميائية النص الأدبي ، أنور المرتجى ، أفريقيا الشرق ، الدار البيضاء، ١٩٨٧م.

❖ شرح التصريح على التوضيح أو التصريح بمضمون التوضيح في النحو المؤلف: خالد بن عبد الله بن أبي بكر بن محمد الجرجاويّ الأزهري، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ط١، ٢٠٠٠م

❖ شرح شذور الذهب في معرفة كلام العرب، للإمام جمال الدين أبي محمد عبدالله بن يوسف المعروف بابن هشام النحوي، تح محمد أبو فضل عاشور، دار إحياء التراث العربي، بيروت--لبنان، ط١، ٢٠٠ ١م.

❖ شرح عقود الجمان في المعاني والبيان ، جلال الدين عبدالرحمن بن ابو بكر السيوطي ، تحقيق : ابراهيم محمد الحمداني و امين الحبار ، دار الكتب العلمية ، بيروت ،ط١ ، ٢٠١١ م .

❖ شعر أدونيس البنية والدلالة، راوية يحياوي، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق، ٢٠٠٨ م.

❖ عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، عبد الحق بلعباد، منشورات الاختلاف ، الدار العربية للعلوم ، ط١،الجزائر،٢٠٠٨.

❖ علم الاسلوب (مبادئه و إجراءاته) ، صلاح فضل، دار الشروق،القاهرة ، ط١ ١٩٩ ١،م.

❖ علم الدلالة ، أحمد مختار، عالم الكتب للنشر والتوزيع والطباعة، القاهرة.

❖ علم الدلالة : جون لاينز ، ترجمة مجيد عبد الحليم وحليم حسين وكاظم حسين ، جامعة البصرة ، كلية الاداب ، دط ، ١٩٨٠م.

❖ علم الدلالة إطار جديد ، بالمر ، ترجمة مجيد الماشطة ، الجامعة المستنصرية ،١٩٨٥.

❖ علم اللغة ، مقدمة للقارئ العربي ، محمود السعران، دار الفكر العربي، القاهرة، ط١، ١٩٩٧.

❖ علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق ، د. نادية النجار ، مجلة علوم اللغة ، مج ٩ ، العدد ٢ ، ٢٠٠٦م .

❖ علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق ، صبحي الفقي ، دار قباء للطباعة والتوزيع والنشر ، ٢٠٠٠م .

❖ علم اللغة والدراسات الادبية ، دراسة الاسلوب - البلاغة - علم اللغة النصي ، شبلنر ربرند ، ترجمة محمود جاد الرب ، الدار الفنية ، القاهرة ، ١٩٨٧م.

❖ علم النص ، جوليا كريستيفا ، ترجمة : فريد الزاهي . دار تو بقال للنشر – الدار البيضاء ، المغرب ،ط٢ ، ١٩٩٧ م .

❖ علم لغة النص ، المفاهيم والاتجاهات ، سعيد بحيري ، مكتبة لبنان ناشرون ، لونجمان ، ط١ ، ١٩٧ ٩ م .

❖ علم لغة النص ، عزة شبل ، مكتبة الاداب ، القاهرة ، ط ٢ ، ٢٠٠٩م.

❖ عناصر التماسك النصي بين نظرية النظم وعلم النص ، د. صالح احمد عبد الوهاب، مجلة كلية البنات الازهرية، ع١، ٢٠١ ٦م.

❖ عيار الشعر ، محمد احمد بن طباطبا العلوي ، شرح وتحقيق عباس عبد الساتر ، مراجعة نعيم زرزور ، منشورات محمد علي بيضون ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ط١ ، ٢٠٠٥م.

❖ عيار الشعر ، محمد احمد بن طباطبا العلوي ، شرح وتحقيق عباس عبد الساتر ، مراجعة نعيم زرزور ، منشورات محمد علي بيضون ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ط١ ، ٢٠٠٥م.

❖ في اللسانيات التداولية ، محاولة تأصيلية في الدرس العربي القديم ، خليفة بوجادي ،بيت الحكمة للنشر والتوزيع ، ط١ ، ٢٠٠٩.

❖ في اللسانيات ونحو النص، ابراهيم محمودخليل، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، ط٢، ٢٠٠ ٩م.

❖ كتاب الصناعتين الكتاب والشعر ، ابو هلال الحسن بن عبدالله بن سهيل بن سعيد بن مهران العسكري . تحقيق : علي محمد البيجاوي ، ومحمد ابو الفضل ابراهيم ، المكتبة العصرية ، بيروت ، ١٤١٩هـ.

❖ لسان العرب ، ابو الفضل جمال الدين ابن منظور ، دار صادر ، بيروت ، ط٣ ، ١٤١٤هـ.

❖ لسانيات الخطاب ،مباحث في التاسيس والاجراء ،نعمان بوقرة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ٢٠١ ٢م.

❖ لسانيات النص ، مدخل إلى انسجام الخطاب ، محمد خطابي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت، ط١ ١٩٩ ١،م.

❖ محاظرات الملتقى الوطني الثاني ، السيمياء والنص الأدبي، الطيب بودربالة ، ٢٠٠٠،منشورات الجامعة.

❖ مدخل إلى علم النص ومجالات التطبيقية، محمد الأخضر الصبيحي الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط١، ٢٠٠ ٨م.

❖ مدخل الى علم لغة النص تطبيقات لنظرية ديبوجراند ولفجانج دريسلر ،الهام ابو غزالة وعلي خليل حمد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، ١٩٩ ٩م.

❖ مسار التحولات ،قراءة في شعر ادونيس ،اسيمة درويش ، دار الاداب – بيروت ،ط١، ١٩٩٢

❖ معجم الاعراب والاملاء ، اميل يعقوب .دار العلم للملايين، بيروت، ط١، ١٩٨ ٣م.

❖ معجم البلاغة العربية ، نقد ونقض ، عبده عبد العزيز قلقيله ، دار الفكر العربي، القاهرة ، ط١، ١٩٩١ م.

❖ معجم اللغة العربية المعاصرة ، احمد مختار عمر ،عالم الكتب القاهرة ، مصر، ط ١ ، ٢٠٠٨ م.

❖ معجم المصطلحات الأدبية ، سعيد علوش ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت- لبنان، ١٩٨٥.

❖ مغني اللبيب ، ابن هشام الانصاري ، مج ٢ ، ط٣ ، ٢٠٠٢ م .

❖ مقاييس اللغة . ابن فارس (ت ٣٩٥هـ) ، تحقيق : عبد السلام هارون ، دار الفكر ، ١٩٧٩م .

❖ من النص إلى النص المترابط مدخل إلى جماليات الابداع التفاعلي ، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي ، ط١ ، الدار البيضاء ، المغرب ، ٢٠٠٥م.

❖ من أنواع التماسك النصي (التكرار ، الضمير ، العطف) بحث، مراد عبدالحميد عبدالله ، مجلة جامعة ذي قار ، مج٥، ٢٠١٠م.

❖ منهاج البلغاء ، ابو الحسن حازم القرطاجني ، تج الحبيب بن خوجة ، دار الغرب الاسلامي ، بيروت ، لبنان ، ط٣ ، ١٩٨٦.

❖ منهج البحث اللغوي بين التراث وعلم اللغة الحديث ،د.علي زوين، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨ ٦م.

❖ نحو اجرومية النص الشعري(دراسة في القصيدة الجاهلية)، سعد مصلوح ، مجلة فصول ، مج١٠ ، عدد ٢٠١ ،١٩٩١م مصر.

❖ نحو النص ، اطار نظرية ودراسة تطبيقية ، عثمان احمد ابو زنيد ، عالم الكتب الحديث، ط١ ، ٢٠١٠.

❖ نحو تصور كلي لاساليب الشعر العربي المعاصر ، صلاح فضل ، مجلة عالم الفكر، المجلد ٢٢،العدد٤٣ ، يونيو ١٩٩٤م.

❖ نسيج النص ، الازهر الزناد ، المركز الثقافي العربي ، ط ١ ، بيروت.

❖ نظام الارتباط والربط في تركيب الجملة العربية ، مصطفى حميدة ، مكتبة لبنان ، ناشرون ، الشرفة المصرية العالمية للنشر ، ط١ ،١٩٩٧ م.

❖ نظام الارتباط والربط في تركيب الجملة العربية ،مصطفى حميدة ،ط١، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان،القاهرة ١٩٩٧م.

❖ نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال ، حسين خمري ، منشورات الاختلاف والدار العربية للعلوم ، ناشرون ، ط١ ، ٢٠٠٧.

❖ نظرية علم النص رؤية منهجية في بناء النص النثري، حسام أحمد فرج، مكتبة الآداب، القاهرة، ط١، ٢٠٠ ٧م.

❖ هسهسة اللغة ، رولان بارت ، ترجمة منذر عياشي ، مركز الانماء الحضاري ، دار كنعان ، ٥ اب ، ط١ ، ١٩٩٩

ABSTRACT

Written and spoken language has abundant gained in importance in ancient and modern studies , and Their greatest focus was on the sentence as the largest linguistic unit in the text, and a installation independent of the rest of the other grammatical installations. and In the twentieth century new Appeared trends that Prove that cannot be studied the sentence in its narrow field that it was previously , Rather, it should be studied in a more general framework And a higher level of being a sentence, so they called for the openness of the linguistic lesson to study the text that contains a consecutive and coherent series of sentences, in the new science of His Highness (Linguistics of the Text), which he undertook to study the text as being a linguistic unit consistent in its appearance Harmonious in its deep spaces , By creating a fabric of relationships that Intend link the visible text parts and the inward , without it the text cannot acquire the adjective of the Textual, And does not do his job Information To the intent of its author within the context specified for it . This comes study, tagged "Textual Coherence in Abdullah Al-Bardouni's Poetry," required the nature of the research to divide its material into a preamble and introduction and Two doors falls under each of them five chapters and a conclusion that included the most important findings of the study it Identified the problematic introduction that resulted in the choice of the topic And the reasons for this, the methodology used to proceed according Which was by a study of this topic, and the research plan. While the preamble culminated in a brief study of the text and towards the sentence and

the textual linguistics and their origins, then clarifying the concept of textual coherence in the past and recent and mentioning its most prominent mechanisms and explaining its importance and its great impact at the structural and the semantic level, and was followed by a summary of the genesis of the poet Abdullah Al-Bardouni and his literary and work life, and his poetic and prose works . As for the first door which carries the title of consistency, which started with an introduction between the concept of consistency and its mechanisms, and its great contribution to achieving textual coherence on the surface side of the text. It is divided into five chapters (Referral, substitution, deletion, connection, lexical consistency), Each of the five chapters permeates a theoretical aspect explaining the importance of each title and the extent of its contribution and effectiveness in achieving text casting by creating links that attract parts of the text and give it the adjective of the textual until the text becomes one unit and each does not can not be divided , It was followed by an applied side that strengthened the side Theoretical an applied analytical study in Abdullah Al-Bardouni's poetry. To choose many different models for what suits The maqam . The second door came along the lines of the first door, as it brought about the concept of harmony who started With an entrancebetween the concept of harmony and its great function in achieving the Cohesion of the text at the semantic level by creating a coherent texture in the depth of the text that tightens the parts of the text and Collecting his limbs and fills its gaps and includ its elements and images scattered to form a coherent text It reflects on apparent the text and works to the mind of the recipient in understanding the text and reaching the main idea that the poet meant in this text or

that. The second door is divided into five chapters as well, according to the style of the first door, namely: (the subject of discourse, context, addressing and initiation, textual times, semantic relationships) The study of each chapter carried two aspects the first of which is theory explaining its concept, its significance and its function in achieving the semantic coherence of the text by creating the connecting relationships between its parts and contributing to the process of loving the text from the semantic side, followed by an analytical applied study in Abdullah Al-Bardouni's poetry for each chapter has its own models. The study concluded with a conclusion showing the most important results of the research.

REPUBLIC OF IRAQ MINISTRY OF HIGER EDUCATION
& SCIENTIFIC RESEARCH
UNIVRSITY OF ANBAR
COLLEGE OF EDUCAYION FOR
HUMAN SCIENCES (HUMANITIEES)
DEPARTMENT OF ARABIC LANGUAGE

Textual coherence
in Abdullah Al-Bardouni's poetry

Submitted

Yasir Tawfeeq Flayyih Hasan Al-Rawi

Supervisor

P.Dr. Amer Mahidi Saleh

2020(A.D) 1441(A.H)