

وحدة النص البنائية والدلالية في القصيدة المعاصرة

قراءة في قصيدة (غزل) لتميم البرغوثي نموذجاً

سعد عمر عبد العزيز (*)

الملخص:

يتناول هذا البحث عامل التماسك والاتساق في القصيدة المعاصرة، ويبحث في العناصر التي تساهم في الوحدة البنائية للنص سواء على مستوى الوحدات الصغرى، أو على مستوى البنى التي تشكل النص، موظفاً في ذلك المنجزات التي حققها علم النص، والنظريات المعاصرة التي تعنى بقراءة النص الأدبي، وعلى هذا الأساس قسم البحث إلى قسمين، قسم يعنى بدراسة التماسك والترابط الذي يتحقق على مستوى الأجزاء، وقسم يعنى بدراسة التماسك النصي والتواؤم الذي يتحقق على مستوى البنى الصغرى والذي بدوره يفضي إلى تشكُّل البنية الكبرى، وإذا كان التماسك على مستوى الأجزاء يقتضي الترابط المنطقي على مستوى المعنى في الأجزاء، فإن التماسك على مستوى البنى يقتضي انسجاماً أكبر على مستوى الدلالة؛ لأن هذا الانسجام هو ما تنبثق عنه الدلالة العامة التي هي موضوع النص. وبدراسة هذين القسمين اللذين بني عليهما البحث تم التوصل إلى نتائج من أهمها أنّ النص يمثل شبكة مأهولة بالعناصر التي لا حصر لها والتي تتداخل فيما بينها مشكلة لحمته وسداه، وهذه اللحمية تخلقت بواسطة عناصر متعددة منها الروابط الصوتية والمعجمية والنحوية، ومنها التعاضد والتآزر الذي يتحقق على مستوى البنى الصغرى وهذا على مستوى البناء، أما على مستوى الدلالة فنرى أنّ الوحدات الصغرى، وكل البنى على مستوى النص تتعاضد فيما بينها من أجل تحقيق هدف النص ومبتغاه وهو الرسالة، هذا فضلاً عن العامل الشعوري والنفسي الذي يحكم سائر العمل الفني من بدايته إلى نهايته، وهذا بدوره يجعل النص يمثل وحدة عضوية متماسكة، ويصب في الوقت ذاته في إطار الجانب الدلالي. وبذلك نرى أنّ الدلالة العامة، وعامل التأثير في النص لا يتحقق على مستوى الأجزاء أو الوحدات الصغرى، ولا يختزل في بنية صغرى على حساب أخرى؛ وإنما يتحقق بتضافر جميع العناصر وانصهارها في بوتقة النص.

الكلمات المفتاحية: وحدة النص / التماسك النصي / البنى الصغرى / البنية الكبرى

(*) عضو هيئة التدريس بقسم اللغة العربية - كلية الآداب / جامعة سرت.

المقدمة:

تعد الوحدة البنائية والدلالية للنص الأدبي هي الجوهر والأساس الذي يحقق معنى النصية، بل إن معيار النصية يتمثل بالأساس في عامل التماسك والاتساق بين عناصره وأجزائه وبناءه المختلفة التي يتشكل منها، وهذا الاتساق على مستوى الأجزاء والأبنية سوف يفضي بصورة تلقائية إلى الوحدة الدلالية للنص. فوحدة النص لا تقتصر على الشكل والبناء- وإن كان أساساً - وإنما تتعداها إلى وحدة المعنى، غير أن وحدة المعنى تتمثل في نوعين: الأول: يتعلق بمبدأ الانسجام الذي يتحقق على مستوى المتواليات النصية، بحيث يتصف بتابعها بالمنطقي من حيث المعنى، والآخر أوسع وأشمل حيث يتعلق بالدلالة العامة للنص والذي تتحكم فيه عدة عوامل داخلية وخارجية.

وفي هذا الجانب، وفي إطار المنجزات التي تحققت في مجال علم النص، سوف نعمل على دراسة أحد النصوص المعاصرة؛ لنقف على وسائل التماسك النصي، ودور هذه العناصر ضمن إطار البنية الواحدة، ثم محاولة التعرف على التعاضد الذي يتحقق على مستوى البنى والذي يفضي في النهاية إلى الثيمة العامة التي تحكم عملية الخطاب. كما يهدف البحث إلى معرفة مدى نجاعة الأدوات التي تحققت في مجال علم النص، ودورها في كشف النص من الداخل، ومعرفة محتواه، والوقوف على العناصر التي يتحقق بواسطتها تأثيره. هذا وسيوظف البحث مناهج متعددة منها ما يتعلق بتفكيك البنية، ومنها ما يتعلق بدراسة الخطاب الفني، وأخرى تختص بدراسة العلامات، وفي هذا الإطار نجد البنيوية والأسلوبية والسيمائية كلٌ منها حاضر في مجاله.

مدخل:

يتوفر النص الأدبي على خصائص وسمات تختص به وتميزه عن غيره من الأشكال اللغوية، من هذه الخصائص عنصر الاتساق، حيث يعد شرطاً ضرورياً، وعملاً جوهرياً يتمايز به النص الأدبي عن غيره. ويقصد بالاتساق التماسك الشديد والتلاحم بين العناصر والمكونات المشكلة للنص، فالنص " يتألف من عدد من العناصر، تقيم فيما بينها شبكة من العلاقات الداخلية التي تعمل على إيجاد نوع من الانسجام والتماسك بين تلك العناصر، وتسهم الروابط الزمانية والإحالية في تحقيقهما ... ويؤدي الفصل بين هذه العناصر الداخلية أو إسقاط أيٍّ منها ... إلى العجز عن إثبات الوحدة الكلية والتماسك والانسجام الدلاليين للنص"⁽¹⁾.

(1) دراسات لغوية تطبيقية في العلاقة بين البنية والدلالة، د. سعيد حسن بحيري، مكتبة الآداب، ميدان الأوبرا القاهرة، ط1، 2005، ص94.

فالترباط والانسجام بين العناصر والمكونات والأجزاء يخلق بنية مركبة متماسكة تشكل في مجملها وحدة كلية شاملة، هذه الوحدة هي ما تحقق له كيانه ووجوده، وبالتالي فإن الاتساق بين الأجزاء والبنى هو ما يفضي إلى الوحدة الدلالية التي يطمح إليها النص، ويحقق بواسطتها فكرته، وعلى هذا فإن النص كائن مركب لا يدركه الفكر إلا منظماً ومرتباً⁽¹⁾.

والتماسك على المستوى البنائي يمتاز بطبيعة خطية، حيث تدخل المكونات والأجزاء في حالة من التمازج والانصهار، وذلك نتيجة للاتساق على المستوى الفكري والبنائي الذي تسهم الروابط اللفظية في تحقيقه. فالروابط تختص بدور جوهري في خلق التماسك النصي بين الجمل والعبارات، كما تصنع تلاحماً على مستوى الأصوات والإيقاعات والأنغام، وهذه الأنغام التي تنبثق عن البنية الصوتية تمثل في ذاتها وحدة النص الإيقاعية.

ويقوم الربط على وسائل مختلفة منها الروابط الصوتية والنحوية والمعجمية، وعلى هذا الأساس فإن أدوات التماسك النصي متعددة، تتضمن الإحالة، وأسماء الإشارة، والحذف، والعطف، والتضام، والتكرار، والأسلوب السردى، والمقارنة، والاستبدال، والأوزان والقوافي وغيرها. وهي إضافة لما تحققه على مستوى التماسك النصي، تمثل عنصراً جوهرياً " في تشكيل النص وتفسيره، ويتحقق هذا على مستويات مختلفة؛ إذ يمكن أن تركز العلاقات التي تقوم بين الجمل والعبارات في متتالية نصية على الدلالات؛ أي على علاقات داخلية أو على الروابط بين العناصر المشار إليها داخل النص، أو المشار إليها خارجه"⁽²⁾.

والتماسك الدلالي هو وليد التماسك البنائي ومنبثق عنه، وفي المقابل أن معيار التماسك البنائي هو ما يقوم بين الوحدات الجزئية من ترابط منطقي على مستوى الدلالة، فالعلاقة بينهما علاقة متبادلة، ولا يستقيم أحدهما إلا بقيام الآخر، فالوحدات النصية مترابطة فيما بينها على مستوى النص، وهذا التعلق يجعل من المتعذر في بعض الأحيان تفسير عنصر إلا بالاعتماد على غيره، ضمن المتواليات النصية، كما أن فصل بعض الوحدات، وتفسيرها خارج سياقها عادة ما يفضي إلى تفسير جزئي، وخاصة إذا أردنا الوصول إلى الدلالة العامة للنص؛ ولهذا تجاوز علم النص حدود الوحدات الجزئية إلى النص باعتباره وحدة متكاملة، ونظر إلى الجملة لا على أساس استقلاليتها، وإنما على أساس أنها جزء من كيان منسجم ومتماسك. فالدلالة العامة للنص لا تختزل في إطار الجملة، وإنما تتعداها إلى البحث عن كلّ العلامات والإشارات التي تشيء بدلالات، هذه الدلالات عادة ما تجمعها قواسم مشتركة تجعل النص يمثل وحدة كلية مترابطة ومتسقة على مستوى البناء

(1) ينظر المرجع السابق، ص 95.

(2) علم لغة النص المفاهيم والاتجاهات، د. سعيد حسن بحيري، المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2005، ص127.

والدلالة.

ويرى علماء النص أن التماسك البنائي إضافة إلى كونه يمتاز بطبيعة خطية، فهو يتصف بخاصية دلالية مهما تداخلت فيه العمليات التداولية، ويتحدد التماسك الدلالي عندما تكون العلاقات قائمة بين المفاهيم والمشابهات والمفارقات، كما يتحدد بواسطة ما يرتبط بالنصوص من وقائع وأحداث⁽¹⁾.

والخطوة المهمة التي يطمح إليها علم النص ليس البحث عن التماسك على مستوى المتواليات النصية فحسب، أو الوقوف عند روابط التماسك النصي، أو البحث عن عامل الانسجام الذي يتحقق بين المكونات والأجزاء على مستوى المعنى الجزئي، وإنما الغاية هي البحث عن قيمة الخطاب، والشفرة العامة التي تتحكم في النص؛ ومعنى أوضح البحث عن موضوع الخطاب.

ومن المسلم به في علم النص أن النص، أو ما ينطبق عليه معيار النصية هو وحدة كلية منسجمة ومتماسكة، وبالتالي فإن مجموع المتواليات النصية والأبنية الصغرى تشكل في مجملها وحدة بنوية شاملة، وهو ما يطلق عليه (البنية الكبرى). وترتبط البنية الكبرى بالموضوع الكلي للنص، وهي ذات طبيعة دلالية؛ أي أنها ترتبط بالثيمة العامة التي تحكم الخطاب، وهي منبثقة عن الوحدات الجزئية، والبنى الصغرى التي ينهض عليها النص. وتحليل النص يعتمد على رصد العلاقة بين البنى الصغرى والبنية الكبرى، والذي يحدد إطارها هو المتلقي؛ لأنها تنتمي إلى مجال الفهم والتفسير، وهي ليست شيئاً جاهزاً يمكن تحديده، وإن وجدت بعض المؤشرات على وجودها، وإنما هي مفهوم حدسي تتجلى به وحدة النص، ويظل افتراضاً يحتاج إلى أدلة وقرائن تدعمه وتجعل منه أمراً مقبولاً⁽²⁾.

وما دامت البنية الكبرى تنتمي إلى مجال الفهم والتفسير، معنى ذلك أنها تقتضي التواؤم والانسجام بين الأجزاء والوحدات الصغرى، وفي سبيل ذلك يظل القارئ يسعى للوصول إلى قواسم مشتركة بين هذه الأجزاء فيما يخص الدلالات، فإذا ما تحقق له ذلك وصفت البنية الكبرى بالتماسك، ووصفت دلالات النص بالموضوعية. غير أن هذه المهمة ليست سهلة فهي تتخطى إمكانات القارئ العادي الذي يتوقف عند حدود سطح النص، بل تحتاج إلى إمكانات القارئ المفسّر الذي يستند إلى أنواع مختلفة من المعارف والخبرات التي تمكنه من الولوج إلى البنية العميقة، ومهما يتراءى أن النص مفككاً من السطح، فإن وراءه بنية عميقة محكمة

(1) ينظر: بلاغة الخطاب وعلم النص، د. صلاح فضل، سلسلة عالم المعرفة، ع164، 1992، الكويت، ص 254، 255.

(2) ينظر: المرجع السابق، ص 260. وينظر: لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، د. محمد خطابي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991، ص46.

تضمن له اتساقه وانسجامه، وتجعل منه وحدة كلية⁽¹⁾.

وتحديد البنية الكبرى يتباين بعض الشيء من قارئ إلى آخر، وذلك بتباين المعارف والاتجاهات والخبرات، وعلى الرغم من ذلك يوجد توافق كبير بين القراء على مستوى تفسير النصوص، وهذا مردّه إلى التماسك النصّي بين أجزاء النص فيما يخص المضمون، وإذا كانت البنية الكبرى ترتبط بالقضايا العامة التي تتمخض من خلال البنى الصغرى، فإن البنى الصغرى هي التي تحدد ما هو الأكثر أهمية في مضمون النص، وعلى هذا الأساس يتم استبعاد بعض التفاصيل، لتقتصر معلومات النص على المكوّن الأساسي والجوهري، الذي يكون في معظم الأحيان محلّ توافق بين القراء⁽²⁾.

ويتماهى مفهوم البنية الكبرى مع مفهوم الصورة الكلية، فإذا كانت البنية الكبرى تقوم على تماسك الأجزاء واتساقها مفضية في النهاية إلى الدلالة العامة، فإن مفهوم الصورة الكلية في الشعر المعاصر يقوم "على قاعدة صورية تتعاقب فيها الوسائط، وترتبط، ويؤدي بعضها إلى بعض، وتشكل في النهاية كلاً واحداً، هو الصورة العامة أو العمل ذاته"⁽³⁾.

وتقوم الصورة الكلية في القصيدة الحديثة على وحدة البناء النفسي والشعوري والفكري، وهذا بدوره ينعكس على كامل النص، حيث تنصهر جميع العناصر والمكونات في بوتقة التجربة الشعورية، فيسيطر إحساس كامل على سائر العمل الفني، وهذا التلاحم على المستوى البنائي والشعوري هو ما يخلق كياناً متماسكاً، كما يتحكم في المقابل في موضوع الخطاب، ويحدد مساره ويمنعه من التشتت. وعلى هذا الأساس رأى النقاد أن ما يسمى بالوحدة العضوية ليس في الحقيقة إلا وحدة الصورة المنبثقة عن وحدة الإحساس الذي يسيطر على القصيدة⁽⁴⁾، وبالتالي فإن الصورة هي تجسيد للتجربة واللحظة الشعورية، ومن هذا المنظور فإن "الرؤية الشعرية الحديثة لم تعد خيطاً شعورياً بسيطاً وواضحاً، وإنما أصبحت نسيجاً شعورياً متشابك الخيوط، سداه ولحمته مزيج غريب من المشاعر والأحاسيس والرؤى المتشابكة المعقدة، ومثل هذه الرؤية الخاصة تحتاج إلى بناء فني في

(1) ينظر: بلاغة الخطاب وعلم النص، د. صلاح فضل، ص 266. وينظر: علم لغة النص، المفاهيم والاتجاهات، د. سعيد حسن بحيري، ص 111.

(2) ينظر: بلاغة الخطاب وعلم النص، د. صلاح فضل، ص 256.

(3) تطوّر الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، د. نعيم اليافي، دار صفحات للدراسات والنشر، دمشق، ط 1، 2008، ص 211.

(4) ينظر: فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، د. محمد زكي عشناوي، دار النهضة العربية، ط 1، 1981، ص 130.

مثل تشابكها وتعقيدها؛ ليستطيع تجسيد أبعادها المختلفة⁽¹⁾.

وهكذا بعد أن تعرضنا في الصفحات السابقة لخصائص النص البنائية والدلالية، وسمات التماسك البنائي، وأدوات التماسك النصي، وعملية الترابط وأثرها في تلاحم البناء، وانعكاسها على المستوى الدلالي السياقي، والدلالي العام فيما يعرف بالبنية الكبرى، والصورة الكلية، نصل الآن الى مرحلة المقاربة، مقارنة أحد نصوص القصيدة الحديثة؛ لنقف عن قرب على خصائص هذه القصيدة؛ ولنبين آليات التماسك النصي والانسجام الدلالي بين الوحدات النصية، وتلمس على أثر ذلك التعاضد الذي يقع بين البنى الصغرى بما يحقق قيمة الخطاب (البنية الكبرى)، وفي هذا الإطار سوف نستعين بأدوات متعددة من نظريات مختلفة، تساعدنا على كشف العناصر البنائية، والأدوات الفنية، والأعمدة التي نهض عليها، والوقوف على جمالياته، وعوامل تأثيره، وباعتبار أن علم النص ميدان رحب قادر على استيعاب أدوات مختلفة، فسوف تكون منهجيتنا في هذه المقاربة تعتمد على آليات مستمدة من عدة مناهج منها، البلاغة والأسلوبية والبنوية والسميائية، وبعض المناهج الأخرى التي تستدعيها استراتيجية النص، وتسهم في إثراء التحليل، هذا وستكون عملية المقاربة على مراحل، أولى هذه المراحل تحري أدوات التماسك النصي كما بينها علماء النص. وقبل أن نشعر في التحليل يتوجب علينا عرض نص القصيدة كاملاً.

النص: (2)

1. يَطِيرُ حَمَامٌ بَيْتِ اللَّهِ نَحْوِي *** لَأَرْوِيَّ عَنْهُ أَشْعَاراً وَيَرْوِي
2. يُرِيدُ بِمَا بِهِ تَخْفِيفَ مَا بِي *** فَيُرْجِعُنِي كِلَا الشَّجْوَيْنِ شَجْوِي
3. وَظَنِّي مَا يَحُجُّ الطَّيْرُ إِلَّا *** لَجَمْعِ الشَّعْرِ مِنْ حَضْرٍ وَبَدْوِ
4. وَلَوْلَا الشَّعْرُ مِنْ عَرَبٍ أَحَبُّوا *** إِذَنْ خُلِقَ الْحَمَامُ بِدُونِ شَدْوِ
5. يَقُولُونَ انُو أَنْ تَنْسَى هَوَاهَا *** وَهَلْ يَنْسَى ابْنُ آدَمَ حِينَ يَنْوِي
6. وَقِيلَ تَقَوُّ يَا هَذَا بِصَبْرٍ *** وَإِنَّ الصَّبْرَ يُضْعِفُ لَا يُقَوِّي

(1) عن بناء القصيدة العربية الحديثة، د. علي عشري زايد، مكتبة الآداب، القاهرة، ط5، 2008، ص25.

(2) ديوان في القدس، تميم البرغوثي، دار الشروق، القاهرة، د. ط، ص 121، 122.

7. وَقِيلَ تَرَوْ فِي أَمْرٍ تَنَلُهُ *** وَمَنْ لِي ثُمَّ مَنْ لِي بِالتَّرْوِي
8. هَبُوا حُبِّي لَكُمْ ذَنْبًا فَإِنِّي *** رَأَيْتُ الْقَتْلَ فِيهِ مِنَ الْعُلُوِّ
9. نَكُونُ وَلَا نَكُونُ إِذَا اعْتَنَقْنَا *** دُخَانًا لَا يَكْفُ عَنِ الْعُلُوِّ
10. هَوَاءٌ فِي هَوَاءٍ أَوْ كَمَاءٍ *** عَلَى مَاءٍ فَأَحْوِيهَا وَتَحْوِي
11. وَنَسْأَلُ عَنِ نَوَايَا فَتَبْدُوا *** عَلَى خَجَلٍ وَتَبْدَأُ فِي الدُّنُوِّ
12. تَكُونُ كَمُهْرَةٍ وُلِدَتْ حَدِيثًا *** تَقُومُ عَلَى مَرَا حِلِّ نَمِّ تَهْوِي
13. كَأَنَّ لِنَوَّهَا لَيْلَى تَرَانِي *** كَمَا أَنِّي أَرَى لَيْلَى لِنَوِّي
14. لِكَلِّ تَعَانِقٍ كَشَفْتُ وَفَتَحْتُ *** وَكَأْسٌ لَا تُرَاقُ لِغَيْرِ كُفُوِّ
15. وَخَمْرٌ أَدْمَنَتْنَا فَهِيَ تَسْعَى *** لَنَا كَالْبِنْتِ تُغْوَى حِينَ تُغْوِي
16. وَمَنْ عَنِ جِسْمِهِ يَبْغِي سُمُومًا *** فَذَا لَمْ يَدْرِ مَا مَعْنَى السُّمُومِ
17. هَوَاهَا مُعْرِبٌ لُغَةً اللَّيَالِي *** كَكُوفِي يُعْلَمُ أَهْلَ مَرُوِّ
18. يُشْكَلُهَا كَنَحَاتٍ مُدِلٍ *** يَشُوبُ جَلَالَ صَخْرَتِهِ بِلَهُوِّ
19. وَصَخْرَتُهُ الرِّمَانُ غَدَتْ بِسَاطًا *** بِكَفِّيهِ فَيَنْشُرُهَا وَيَطْوِي
20. هَوَاهَا كَعَبَّةٌ وَالْكُونُ وَفَدٌ *** لَهُ لَجَبٌ وَتَلْيِيَةٌ تَدْوِي
21. وَفِي بَالِي حَمَامٌ لَا يُبَالِي *** بِهِمْ يَاوِي إِلَيْهَا حِينَ يَاوِي
22. كَأَنَّ اللَّهَ أَقْطَعَهُ سَمَاءً *** فَأَكْرَمَ هَذِهِ الدُّنْيَا بِجَوْوِ
23. يَطِيرُ نُنَى نُنَى مِثْلَ الْقَوَافِي *** فَانْقُلْ شِعْرَهُ حَذْوًا بِحَذْوِ
24. وَيَكْتُبُنِي وَيَمْحُونِي قَلِيلًا *** فَذَيْتُ يَدِيهِ فِي خَطِّ وَمَحْوِ
25. لِذَاكَ أَقُولُ طَارَ الطَّيْرُ نَحْوِي *** لِأُرْوِي عَنْهُ أَشْعَارًا وَيُرْوِي

❖ التماسك البنائي على مستوى الوحدات النصية الصغرى:

كما أشرنا في مستهل هذا البحث أنّ النص الأدبي يعتمد في بنيته على روابط متعددة، وأدوات مختلفة تحقق له صفة التماسك، وباعتبار أنّ النص الشعري يمثّل وحدة كلية شاملة، فإن عناصر تماسكه لا تقوم على الروابط النحوية فحسب، وإنما تقوم على الروابط الصوتية والمعجمية أيضاً، وفي سبيل تحقيق قراءة تتصف بالموضوعية سوف نفرّد في دراستنا هذه جانباً لكل قسم من هذه الروابط.

أولاً/ الروابط النحوية:

هي تلك الأدوات التي يستعين بها المنشئ لبناء تراكيبه وجمله، وهي كما أسلفنا لا تقتصر مهمتها على مجرد الربط اللفظي، وإنما تساهم في خلق الاتساق والانسجام الدلالي على مستوى الوحدات التركيبية، وعلى مستوى النص بأكمله، وهي إضافة إلى كونها أدوات ربط، فهي تحمل في ذاتها معاني ودلالات، بل إن بعضها يحمل أسراراً بلاغية، وقد دُرست بعض هذه الجوانب تحت ما يعرف بنظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني، الذي يرى أن النظم هو أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه⁽¹⁾، وفلسفة النحو في ذاتها تقوم على أساس كيفية بناء الجمل والتراكيب، وليس النص سوى مجموعة من المتواليات النصية التي تقوم بينها روابط لفظية ومعنوية بما يحقق صفة التماسك والانسجام. والروابط النحوية متعددة، منها الإحالة، والاستبدال، والحذف، والوصل، والربط بالشرط، والربط بالقسم وغيرها.

1- الربط بالإحالة:

تقوم الإحالة على علاقة بين الأشياء ومسمياتها، ووظيفتها على المستوى الداخلي ربط أجزاء النص بعضها ببعض بما يحقق مفهوم التواؤم بين العناصر، ووظيفتها على المستوى الخارجي ربط النص بسياقه المرجعي، وإضفاء نوع من الواقعية بين النص ومرجعه؛ لذلك لا تكفي العناصر المحلية بمفردها في فك شفرة النص؛ لأنها لا تمتلك دلالة مستقلة خاصة بها، وإنما تحتاج إلى العودة إلى ما تشير إليه من أجل تفسيرها وفهمها؛ ولذا نراها لا تخضع للقيود النحوي بقدر ما تخضع للقيود الدلالي⁽²⁾. والعناصر التي تتصف بخاصية الإحالة حسبما بينه علماء النص، هي الضمائر، وأسماء الإشارة، وأدوات المقارنة، وفي هذا المقام سوف نتحرى كل عنصر من هذه العناصر، ونبين دوره، ووظيفته داخل إطار البنية النصية.

أ- الضمائر:

يعد الضمير أحد عناصر الإحالة، وهو من أهم الأدوات التي تساعد على التماسك النصي البنائي والدلالي؛ وذلك بما يحققه من اتساق وانسجام على مستوى الأجزاء داخل إطار البنية النصية، وبما يحققه على مستوى المعنى من تلاف للبس الذي قد يقع أثناء بناء التراكيب؛ ومما يُشترط في الضمير أن يكون له مرجع يعود إليه، ويتطابق معه، وهذا بدوره يكشف جانباً من الغموض، ويضفي على النص صفة الواقعية التي تتحقق بواسطة ربط النص بمرجعه، وبعده التداولي. هذا وتنقسم الإحالة بالضمير إلى قسمين: الإحالة المقامية والإحالة

(1) ينظر: دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، ت: محمود شاكر، دار المدني، جدة، 1992، ط3، ص81.

(2) ينظر: لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، د. محمد خطّابي، ص16، 17.

النصية.

1- الإحالة المقامية:

وهي لا ترتبط كثيراً بطبيعة النسيج النصي، والعلاقات التي تنشأ بين العناصر والأجزاء داخل البنية النصية، وإنما يقع ارتباطها بالبعد المرجعي، حيث تشير الإحالات بالضمير إلى الأشياء الموجودة خارج النص، وهذا بدوره يحقق للنص كيانه ووجوده، بواسطة التفاعل بين النص والعالم الخارجي؛ لذلك فإنّ ضمائر الإحالة المقامية تستوجب النظر خارج النص لتحديد المشار إليه. والضمائر التي ترتبط بالإحالة المقامية هي ضمائر المتكلم والمخاطب، فهي عادة ما تشير إلى خارج النص، ولا تصبح إحالة داخلية إلا في الكلام المستشهد به، أو في نمط الخطاب السردى⁽¹⁾.

وفي النص قيد الدراسة يستهل الشاعر قصيدته بقوله:

يَطِيرُ حَمَامٌ يَبْتَ اللّٰهَ نَحْوِي *** لِأَرْوِي عَنْهُ أَشْعَاراً وَيَرْوِي

فيتخذ من الحمامة رمزية يتمثل بها حبيبته، فيقوم باستدعائها ليحاكيها وتحاكيه؛ وليخفف عنها وتخفف عنه؛ لذلك اتخذت معظم حركة الضمائر في النص جديلة يتناغم فيها الخطاب بين ذاتين ذات المتكلم، وذات الضمير العائد على الحمام، وهو في الغالب ضمير الغائب، وعلى هذا النحو نرى أن ضمير الخطاب جاء نادراً، والمواضع التي ورد بها لا تعبر عن ضمير الخطاب، بقدر ما تعبر عن كلام مستشهد به، يقوله الآخرون، موجهاً إلى ذات الباث؛ وبالتالي فإن ضمير الخطاب في حقيقته يعود على ذات المتكلم. وأما حضور ضمائر المتكلم المفرد والجمع، والذي تجاوز سبعة وعشرين موضعاً؛ فمرده إلى غلبة العاطفة والمشاعر والأحاسيس على ذات الشاعر فانعكست على نصه تعبيراً عن حالته الشعورية.

هذا وقد ورد ضمير المتكلم المفرد في معظم أبيات القصيدة، وجاء معظم حضوره في هيئة الضمير المتصل، وتنوع الاتصال ما بين الأفعال، والأسماء، والحروف، وكان على النحو التالي: (نَحْوِي - أَرْوِي - ما بي - فَيُرْجِعُنِي، شَجْوِي - ظَيِّي - مَنْ لِي - مَنْ لِي - حَيِّي - فَيَلِّي - فَأَحْوِيهَا - تَرَانِي - أَيْ - أَرَى - لَتَوِّي - بَالِي - فَأَنْقُلُ - يَكْتُبُنِي - وَمَحْوِي - أَقُولُ - نَحْوِي - أَرْوِي)، ونظراً لأنّ مقام الشاعر هو مقام المتحدث عن نفسه، والمعبر عنها، كما أسلفنا فكان من الطبيعي سيطرة ضمير المتكلم على مساحة واسعة من رقعة النص. أما الضمير العائد على جمع المتكلمين فلم يحظَ بحضور كبير، واقتصر على سبعة مواضع هي: (نَكُونُ - ولا نَكُونُ - اعْتَنَقْنَا - نَسَأَلُ - نَوَايَاَنَا - اذْمَنَّتْنَا - لَنَا). والملاحظ أنّ هذه الضمائر وإن اتخذت صبغة جمع

(1) ينظر: المرجع السابق، ص 18.

المتكلمين، فهي لا تكاد تخرج عن ذات المتكلم، فهي تتعلق بتساؤلاته، وبالأفكار المرجحة لديه، وباعتباره الباث وبؤرة الحدث حاول ألا ينسب هذه الأفعال إليه مباشرة، وخاصة التي تحمل صفة التساؤل، أو التي لا تحمل طابع اليقين؛ لذلك ألبسها مسوح الجمع، وإن غلبت عليها صبغة الذاتية. والأمر الهام الذي يتعلق بالإحالة المقامية هي أن هذه الضمائر لا تتعلق بالإحالة النصية، وإنما تحيل إلى البعد المرجعي؛ أي إلى خارج النص؛ لأن مقام المتكلم في العادة يحيل إلى مرجع خارجي، وبالتالي فإن هذه الضمائر لا يمكن تأويلها، أو تفسيرها، ما لم ترتبط بمرجعها الذي تحيل إليه؛ لأنها لا تتضمن دلالة خاصة بها، وعلى هذا الأساس لا مناص من ربطها بصاحبها الذي تعود إليه وهو الشاعر، ولا مناص من ربطها بمقامها وبعدها التداولي الذي يحقق كيانها، ويضمن تفسيرها، ويحقق ما أراد أن يوصله الشاعر من رسائل.

2- الإحالة النصية:

وهي تتعلق ببنية النص الداخلية، وتؤدي دوراً جوهرياً في تحقيق عامل اتساق العناصر اللغوية داخل البنية، وذلك بربط الأجزاء والمقاطع والوحدات اللغوية بعضها ببعض بما يحقق للنص لحمته وتماسكه؛ وبالتالي فإن البحث عن عنصر التماسك والاتساق لا يتعدى حدود النص، وإذا كانت الإحالة المقامية حققت للنص انسجامه على المستوى الخارجي، فإن الإحالة الداخلية تحقق له اتساقه على المستوى الداخلي. وأداة الإحالة النصية في هذا الموضوع تمثلت في ضمائر الغيبة، وهي تنقسم إلى قسمين: الإحالة القبليّة والإحالة البعدية، والإحالة القبليّة هي الأكثر شيوعاً وانتشاراً، بعكس الإحالة البعدية؛ لأن طبيعة النظم والصيغة تعتمد في معظمها على الإحالة على ما سبق ذكره، وقد التمسنا هذا في النص الذي بين أيدينا، فقد وردت الإحالة القبليّة في واحد وستين موضعاً، بينما لم ترد الإحالة البعدية سوى في موضع أو موضعين، وما ينبغي الإشارة إليه أنّ الضمائر العائدة على المحبوبة التي تمثّلها الشاعر تارة بطريق الكناية في الحمام، وتارة أخرى أفصح عنها باسم (ليلي) تكاد تتقارب من حيث العدد مع ضمير المتكلم العائد على الشاعر، حيث وردت في ثمانية وعشرين موضعاً، وهذا بدوره يعكس حجم التناغم بين ضمير المتكلم وضمير المحبوبة، كما يعكس تماسك البنية النصية. ومن أمثلة التقابل بين ضمير المتكلم، وضمير الغيبة (لأروي، ويروي - بما به، بما بي - ليلي تراني، أرى ليلي - لتوها، لتوي - أحويها، وتوي - وفي بالي، لا يبالي - يطير ثني ثني، فأنقل شعره - ويكتبني - ويمحوني - لأروي عنه، ويروي).

وفي هذا الموضوع يتعذر الوقوف على كل الإحالات التي ساهمت في خلق التماسك داخل بنية النص، وحسبنا أنّنا أشرنا إلى حجم حضور هذه الأداة، ولكن في المقابل يمكن الإشارة إلى صفة الترابط التي تخلّقت

بواسطة هذه الإحالة، فمن خلال تتبع حركة هذه الضمائر داخل النص، وجدنا أن عامل الترابط بها يتخذ عدّة أشكال، منها ما جاء على مستوى الشطر الواحد، ومثاله:

وَحَمْرٌ أَدْمَتْنَا فَهِيَ تَسْعَى *** لَنَا كَالْبَيْتِ تُغْوَى حِينَ تُغْوَى

ومنها ما جاء على مستوى البيت الواحد ومثاله:

وَمَنْ عَنِ جِسْمِهِ يَبْغِي سُمُومًا *** فَذَا لَمْ يَدْرِ مَا مَعْنَى السُّمُومِ

ومنها ما يتجاوز الشطر والبيت الواحد إلى البيتين:

يَطِيرُ حَمَامٌ بَيْتِ اللَّهِ نَحْوِي *** لِأَرْوِي عَنْهُ أَشْعَارًا وَيَرْوِي

يُرِيدُ بِمَا بِهِ تَخْفِيفَ مَا بِي *** فَيُرْجِعُنِي كِلَا الشَّجْوَيْنِ شَجْوِي

ومنها ما يتجاوز عدّة أبيات:

وَفِي بَالِي حَمَامٌ لَا يُبَالِي *** بِهِمْ يَاوِي إِلَيْهَا حِينَ يَاوِي

كَأَنَّ اللَّهَ أَقْطَعَهُ سَمَاءً *** فَأَكْرَمَ هَذِهِ الدُّنْيَا بِجَوْ

يَطِيرُ نُنَى نُنَى مِثْلَ الْقَوَافِي *** فَأَنْقَلُ شِعْرَهُ حَذْوًا بِحَذْوِي

وَيَكْتُبُنِي وَيَمْحُونِي قَلِيلًا *** فَدَيْتُ يَدَيْهِ فِي حَظٍّ وَمَحْوِي

وبعضها يكون في هيئة إحالة يتخللها ضمير يقطع امتداد الإحالة الأولى، ويشكل إحالة أخرى وإن كانت هذه الإحالة لا تفصل سياق المعنى؛ لأنها تندرج تحته، وذلك من خلال تدعيم المعنى الأول بعلاقة مشابهة، فحيط الوصل بين المعنى الأول والمعنى الثاني تحافظ عليه علاقة التشابه وإن انقطعت علاقة الإحالة بالضمير، فنراه يعقد علاقات تشابه، ويتفرع الكلام ويأخذ مساراً آخر، ولكنه سرعان ما يمسك بزمام المبادرة فيعيده إلى مساره الأول، ومثاله:

هَوَاهَا مُعْرَبٌ لُغَةُ اللَّيَالِي *** كَكُوفِي يُعَلِّمُ أَهْلَ مَرْوِي

يُشَكِّلُهَا كَنَحَاتٍ مُدِلٍ *** يَشُوبُ جَلَالَ صَخْرَتِهِ بِلَهْوِي

وَصَخْرَتُهُ الزَّمَانُ غَدَتْ بِسَاطًا *** بِكَفِيهِ فَيَنْشُرُهَا وَيَطْوِي

هَوَاهَا كَعَبَّةٌ وَالْكُونُ وَفَدٌ *** لَهُ لَجَبٌ وَتَلْبِيَّةٌ تُدْوِي

والملمح البارز كما رأينا في تتبع حركة ضمائر الغيبة أنها تحدد مواضع الإحالات، وحجم التماسك بين عناصر البنية التركيبية، كما تبين خط التواصل والانقطاع بين الإحالات، والذي بدوره يعكس مسار الخطاب واتجاهه، ثم تحدد ما هي عوامل الانقطاع، وما سببها، وهل تؤثر في عامل التماسك في النص، أم أن هذه الانحرافات هي موضعية، وتقع تحت إطار المعنى العام، وما جيء بها إلا لتقوية المعنى وتأكيدده، وبالتالي لا تؤثر

في البناء النصي. والانحرافات في اتجاه الضمائر كما رأينا في النص عادة ما تقوم على علاقة المقارنة، أو التشابه، أو التداخي، من خلال علاقة الدوال بمدلولات أخرى، فنرى في مستهل النص أن ضمير الغيبة ينحرف عن مسارة بواسطة عقد علاقة مقارنة بين العرب والشعر، والحمام والشدو والتي أراد أن يبيّن من خلالها التلازم بين كلّ من الثنائيتين، وهذا الانحراف الموضوعي في اتجاه الضمير لم يؤثر على اتساق وتسلسل الأفكار في النص؛ لأنها تقع تحت سياق المعنى العام.

وشبيهه بالمثال السابق قوله:

وَسَأَلْ عَنْ نَوَايَا فَتَبَدُّو *** عَلَى خَجَلٍ وَتَبَدُّ فِي الدُّنُو
تَكُونُ كَمُهْرَةٍ وُلِدَتْ حَدِيثًا *** تَقُومُ عَلَى مَرَاجِلٍ ثُمَّ تَهْوِي
كَأَنَّ لِنَوَّهَا لِيَلَى تَرَانِي *** كَمَا أَنِّي أَرَى لِيَلَى لِنَوِّي

يصوّر في هذه الأبيات بداية مرحلة التعلق بليلي، وكيف كانت مشاعرها في تلك الفترة، فيأتي في البيت الأول ليقوم بربط الشطر الثاني بالشطر الأول من خلال الفعل (تَبَدُّ) والذي يتضمن ضميراً مستتراً يعود على (النَوَايَا)، ثم يقوم بربط البيت الثاني بالبيت الأول بواسطة الإحالة في الفعل الناسخ (تَكُونُ)، ثم يعقد علاقة مقارنة تقوم على التشابه، فتقطع الإحالة الأولى وتبنى إحالة أخرى تعود على (المُهْرَةَ)، ولكن كما أشرنا في الأمثلة السابقة أن انحراف الإحالة لم يقطع سياق المعنى، وإنما ظل متسلسلاً، والصورة التي جاء بها إنما أراد من ورائها إخراج الفكرة من الإطار المجرد إلى الإطار المحسوس؛ لتكون أقرب إلى الأذهان.

ب- المقارنة:

تعد المقارنة إحدى أدوات الاتساق النصي شأنها في ذلك شأن غيرها من عناصر الإحالة النصية، حيث تعمل على خلق الاتساق بواسطة ربط عنصر بعنصر آخر، أو حالة بأخرى، وذلك بما يتوفر بينهما من سمات مشتركة تقوم على التطابق أو التشابه أو التمايز. وفي إطار النص نجد الشاعر حشد طاقات مختلفة تقوم في معظمها على علاقة التشابه، التي تجاوزت عشر حالات، وهذا بدوره يعكس مدى الترابط بين أجزاء النص، كما يعكس حاجة الشاعر إلى تقوية المعنى، وإخراجه من الإطار المجرد إلى الإطار المحسوس، فنراه يعقد علاقة ثنائية تناظرية بين العرب والشعر، والحمام والشدو، وهي علاقة تقوم على التلازم، فكما تلازم الحمام مع الشدو، تلازم العرب مع الشعر، وهذا نراه في قوله:

وَلَوْلَا الشَّعْرُ مِنْ عَرَبٍ أَحْبَبُوا *** إِذْنِ خُلِقَ الْحَمَامُ بِدُونِ شَدُو

ومن أمثلة المقارنة أيضاً قوله:

نَكُونُ وَلَا نَكُونُ إِذَا اعْتَنَقْنَا *** دُخَانًا لَا يَكْفُ عَنِ الْعُلُوِّ

هَوَاءٌ فِي هَوَاءٍ أَوْ كَمَاءٍ *** عَلَى مَاءٍ فَأَحْوِيهَا وَتَحْوِي

وفي هذين البيتين نراه يعقد أكثر من علاقة مماثلة، المماثلة الأولى تقوم على تناظر جزئي بين الدخان الذي لا يكف عن العلو، وبين تعلقه بما الذي يزداد كل يوم حدة وقوة، والمماثلة الثانية تقوم على حالة التوحد بينه وبين محبوبته، وهي تشبه حالة اختلاط الهواء بالهواء، وامتزاج الماء بالماء. ومن الأمثلة المشابهة قوله:

وَنَسْأَلُ عَنِ نَوَايَانَا فَتَبْدُو *** عَلَى خَجَلٍ وَتَبْدَأُ فِي الدُّنُوِّ

تَكُونُ كَمُهْرَةٍ وُلِدَتْ حَدِيثًا *** تَقُومُ عَلَى مَرَا حِلِّ ثُمَّ تَهْوِي

وفي هذا الموضوع يعقد علاقة مقارنة بين مشاعرها الأولى التي تبدو على خجل، فأحياناً تظهر وأحياناً تختفي، وبين مَهْرَةٍ ولدت حديثاً، فأحياناً تقوم، وأحياناً تهوي، وأهمية هذه المماثلات فيما يتعلق بالتماسك النصي واضحة، فهي لا تتوقف عند حدود ربط الأجزاء من زاوية البناء وحسب، وإنما تتعداها إلى ربط النص من ناحية الفكرة، فليس النص سوى مجموعة من الصورة الجزئية التي تُكوّن في مجملها الصورة الكلية أو البنية الكبرى. وفي هذا المقام نكتفي بهذه النماذج التي أوردناها لتمثيل الإحالة بواسطة المقارنة، وسوف نتوقف عند هذه السمة التعبيرية بشيء من التفصيل في موضع آخر، وذلك عن دراستنا للبنية التركيبية.

2- الربط بالاستبدال:

يعد الاستبدال أحد عوامل الاتساق النصي، وأحد أدوات الترابط داخل النص، حيث يعمل على تعويض عنصر في النص بعنصر آخر، وهذا يعني أن الاستبدال يقوم على علاقة قبلية بين عنصر متقدّم، وآخر متأخر، ويشترط في العنصر المستبدل به أن يحمل جزءاً كبيراً من صفات المتقدّم أو بعضاً منها بما يضمن صفة الاستمرارية؛ أي وجود العنصر المتقدّم ولكن بصور أخرى لا تحمل طابع التطابق معه؛ ولذلك فإن علاقة اللاحق بالسابق غالباً ما تقوم على التقابل والاختلاف الجزئي، وبناء عليه لا يمكن فهم وتفسير العنصر اللاحق على وجه الدقة إلا بالعودة إلى السابق، وهنا يكمن عامل الترابط بين الأجزاء، وتظهر بوضوح أهمية هذا العنصر ودوره في خلق الاتساق النصي⁽¹⁾.

هذا وقد ورد الاستبدال في عدّة مواضع من النص، وتنوّع بين الاستبدال الاسمي والفعلية والقولي، وكان

(1) ينظر: لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، د. محمد خطّابي، ص 20، 21.

هذا الحضور متوازناً، وذلك بما يتناسب وحجم النص، وقد وقع الاستبدال الاسمي في النص بين لفظة (الطير) و (حمام بيت الله) إذ حلَّ الأوَّل محلَّ الثاني، وذلك في قوله:

يَطِيرُ حَمَامٌ بَيْتَ اللَّهِ نَحْوِي *** لِأَرْوِي عَنْهُ أَشْعَاراً وَيَرْوِي
وَوَطَّنِي مَا يَحُجُّ الطَّيْرُ إِلَّا *** لِجَمْعِ الشَّعْرِ مِنْ حَضْرٍ وَبَدُو

وهو استبدال على المستوى المعجمي، والعلاقة بين المستبدل منه والمستبدل به هي علاقة تقابل، إي تقابل بين لفظتي (الطير) و (الحمام) إذ كلاهما بمعنى واحد، وإذا كان لفظ (الطير) أعم وأشمل من لفظ (الحمام)، فإن الحمام لا يخرج من عموم الطير فهو جزء منه، وعلى هذا فإن هذا الاستبدال ضمن للنص استمراريته، ولم يتسبب في الانقطاع، بل أسهم في تعالق الأجزاء وتماسكها. كما جاء الاستبدال بين لفظتي (حضر وبدو)، و بين لفظة (عرب)، إذ حلت لفظة (عرب) محلَّ لفظتي (حضر وبدو)، وذلك بقوله:

وَوَطَّنِي مَا يَحُجُّ الطَّيْرُ إِلَّا *** لِجَمْعِ الشَّعْرِ مِنْ حَضْرٍ وَبَدُو
وَلَوْلَا الشَّعْرُ مِنْ عَرَبٍ أَحْبَبُوا *** إِذْ نَ خُلِقَ الْحَمَامُ بِدُونِ شَدُو

وهو لم يقصد من لفظتي (حضر وبدو) سوى العرب، فهم أكثر شهرة من سائر الأجناس في اتصالهم بالشعر، وهو ما صرَّح به في البيت الثاني موضع الشاهد، والذي يدل على التلازم بين العرب والشعر، وغاية الاستبدال هنا هو التنويع في الصياغة، وتلافي التكرار، فضلاً عن تحقيق الهدف من الاستبدال وهو الاستمرارية بما يساهم في الاتساق النصي.

ومن مواضع الاستبدال الاسمي ما وقع بين لفظة (كأس)، ولفظة (ليلي)، أو (المحبوبة)، وقد جاء التوظيف في هذا الموضع على سبيل الكناية، وعلاقة الاستبدال بين اللفظتين تقوم على المشابهة، وهو حسب تعبيره، يرى أنه إذا كانت (الكأس) لا ينبغي أن تراق إلا لكفؤ، فكذلك (ليلي) لا ينبغي أن تكون إلا لمن يعرف قدرها وهو الشاعر، ولفظة كأس لا ترتبط بموضع محدد، وإنما تشير إلى كل ما يدل على ليلي أو يتصل بصفة من صفاتها؛ لذلك نرى خيوط الوصل تتناص بين لفظة (الكأس)، وكل ما تحيل إليه من ألفاظ في النص مثل: الحمام، وهواها، وحيِّي، وليلي، وخرم، وغيرها؛ ولذلك نرى حجم الترابط والتماسك الذي تخلَّق بواسطة الاستبدال.

وشبيهه بالعلاقة السابقة استخدامه للفظ (خمر) وهو تعبير أيضاً جاء على سبيل الكناية، وهو يتقاطع مع كل ما يتصل بالمحبة، أو يعود عليها، والعلاقة بين اللفظتين اللتين حلَّت إحداها محلَّ الأخرى، تقوم على

التشابه في الصفات، فكما تفعل الخمرة بصاحبها الذي يدمن عليها، فكذلك ليلى أدمنته وأدمنتها، ففعلها يشبه فعل الخمرة، ولكي يؤكد هذا الأمر يأتي بصورة أخرى في نفس البيت تعاضد هذا الارتباط، بقوله: **كَالْبَيْتِ تُغْوَى حِينَ تُغْوَى**، ومن هذا نتبين أنّ علاقات الاستبدال الاسمي في النص، حققت مبدأ التماسك النصي، بواسطة استمرارية العنصر المتقدّم في صور مختلفة، كما أسهمت في تنوع الصياغة، وخلق علاقات تقوم على التناظر والتشابه بين العنصر السابق واللاحق، والإسهام في إثراء النص من خلال بناء علاقات أخرى تقوم بين العنصر اللاحق المختلف جزئياً، وعناصر أخرى، وهذا بدوره يثري النص ويحقق له تماسكه.

والاستبدال الفعلي يكون بين الفعل ونظيره، أو بين الفعل وما يقوم مقامه في الدلالة على الحدث، وتكون العلاقة بين اللفظتين قائمة على الترادف، أو أن يتضمن الفعل اللاحق أو ما يقوم مقامه بعض صفات المتقدّم بما يضمن عامل الاستمرارية. وفي النص قيد التحليل انحصرت مواضع الاستبدال الفعلي في مواضع محددة، منها قوله:

هَوَاهَا مُعْرِبٌ لُغَةَ اللَّيَالِي *** كَكُوفِي يُعَلِّمُ أَهْلَ مَرَوْ

يُشَكِّلُهَا كَنَحَّاتٍ مُدِلٍ *** يَشُوبُ جَلَالَ صَخْرَتِهِ بِلَهْوٍ

يتجلى الاستبدال الفعلي في استخدام الفعل (يُشَكِّلُهَا) بدل اسم الفاعل (مُعْرِبٌ)، فهو مُعْرِبٌ أي قارئٌ ومفسِّرٌ ومُترجمٌ للغة اللَّيَالِي، و(يُشَكِّلُهَا)، أي قادر على صياغتها، وتشكيلها كما يفعل النَّحَّاتُ بالصخر، والضمير في كلا اللفظين يعود على لفظة (هواها)، وبالتالي فإن لفظة (يُشَكِّلُ) تحمل بعض صفات القدرة التي يتضمنها الوصف المشتق (مُعْرِبٌ)، وبناء على ذلك جاء اللفظ اللاحق؛ ليحافظ على استمرارية محتوى الوصف المشتق.

كما نلاحظ وقوع الاستبدال الفعلي بين جملة القول والفعل المضمّر (قلت)، وذلك في قوله:

يَقُولُونَ ائِنُّ أَنْ تَنْسَى هَوَاهَا *** وَهَلْ يَنْسَى ابْنُ آدَمَ حِينَ يَنْوِي

وَقِيلَ تَقَوُّ يَا هَذَا بِصَبْرٍ *** وَإِنَّ الصَّبْرَ يُضْعَفُ لَا يَقْوِي

وَقِيلَ تَرَوُّ فِي أَمْرٍ تَنْلُهُ *** وَمَنْ لِي ثُمَّ مَنْ لِي بِالتَّرَوِّي

فهذه الأبيات تحمل صبغة حوارية بين المتكلم والأشخاص الذين يفترضهم، وبالتالي فهو ينقل نص كلامهم بقوله: (يقولون، وقيل)، والكلام موجّه إلى المتكلم، فكان المبتغى أنّ يكون الردّ (قُلْتُ)، أي: قُلْتُ: وَهَلْ يَنْسَى ابْنُ آدَمَ حِينَ يَنْوِي، وَقُلْتُ: إِنَّ الصَّبْرَ يُضْعَفُ لَا يَقْوِي، وَقُلْتُ: وَمَنْ لِي ثُمَّ مَنْ لِي بِالتَّرَوِّي، ولكنه أضمر الفعل، وجعل جملة القول تحلّ بدلاً عنه؛ وذلك لأنه مفهوم من سياق الكلام، وبناء عليه نرى الارتباط واضحاً بين الشطرتين حتى مع إضمار الفعل.

والاستبدال القولي يقصد به استبدال قول أو جملة بكاملها بكلمة تتضمن وتستوعب جميع تفاصيل القول السابق، ويكون توظيف الاستبدال حينئذ بهدف الربط والإيجاز وتفاذي التكرار، ويتحقق هذا بواسطة استخدام اسم الإشارة الذي لديه القدرة على استدعاء المشار إليه وتمييزه وبيانه ومن ثم الحكم له أو عليه. وعلى مستوى النص انحصر الاستبدال القولي في موضعين، الأول يتمثل في قوله:

وَمَنْ عَنِ جِسْمِهِ يَبْغِي سُمُومًا *** فَذَا لَمْ يَدْرِ مَا مَعْنَى السُّمُومِ

فقد استبدل جملة (وَمَنْ عَنِ جِسْمِهِ يَبْغِي سُمُومًا) باسم الإشارة (ذَا)؛ أي استحضره في اسم الإشارة، واسم الإشارة في هذه الحال تتضمن كل تفاصيل القول السابق، وعندما تحقق له ذلك حكم عليه بقوله: فَذَا لَمْ يَدْرِ مَا مَعْنَى السُّمُومِ

والموضع الآخر جاء في نهاية النص، وكأنه ملخص لكل ما تقدم من إشارات وأحداث، وذلك بقوله:

لِذَاكَ أَقُولُ طَارَ الطَّيْرُ نَحْوِي *** لِأَرْوِي عَنْهُ أَشْعَارًا وَيَرْوِي

فقد حقق اسم الإشارة (ذاك) استبدالاً نصياً، لكل ما ورد في النص من رسائل، واستطاع اختزال تراكيب كاملة، وطوى معاني أبيات كثيرة في هذه الإشارة، ولأنه يتعذر إعادة ذكر كل الوحدات النصية السابقة، اختزلها في اسم الإشارة ليتسنى الحكم على ذلك، وبهذا نرى ما حققه الاستبدال من تماسك نصي.

3- الوصل:

من وسائل الاتساق الوصل، وتظهر أهميته في الربط بين الوحدات النصية، وبين أجزاء الكلام، وإذا كان النص يتكوّن من مجموعة من المتواليات المترابطة فيما بينها بما يحقق مبدأ التماسك النصي، فإن هذا التماسك أسهمت في تكوينه مجموعة من أدوات الوصل التي تربط بين أجزاء الكلام، وتعكس في الوقت ذاته طبيعة العلاقة بين الجمل؛ ولذلك إضافة إلى دورها في الاتساق النصي، لها معان أخرى يتعيّن بها نوع العلاقة بين الجمل، ومن هذه المعاني الإضافة، والشرح، والتعليل، والتمثيل، والاستدراك، والارتباط السببي، والتعاقبي وغيرها⁽¹⁾.

وأدوات الوصل متعددة، ولا تقتصر على حروف العطف وحسب، وإنما تتعداها إلى كلّ الوسائل التي تسهم في اتساق الخطاب، وتجعل بعضه جزءاً من بعض، وعلى مستوى النص وردت وسائل متعددة وتباينت

(1) ينظر: لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، د. محمد خطّابي، ص 23، 24.

من حيث حضورها، فمنها ما دلّ على التعليل مثل لام التعليل في قوله:

يَطِيرُ حَمَامٌ بَيْتِ اللَّهِ نَحْوِي *** لَأَرْوِيَّ عَنْهُ أَشْعَاراً وَيَرْوِي

ومنها اللام الجارّة الدالة على التعليل في قوله:

وطني ما يحجُّ الطير إلا *** ليجمع الشعر من حصرٍ وبدو

لذلك أقول طار الطير نحوي *** لأروي عنه أشعاراً ويروي

ومن وسائل الاتساق (الفاء) العاطفة الدالة على الترتيب والتعقيب في وقوع الحدث، ودورها في هذا الإطار لا ينحصر في الترتيب الزمني فحسب، وإنما ينعكس على المستوى البنائي، فتعمل على الربط بين أجزاء الكلام. هذا وقد وردت الفاء العاطفة في خمسة مواضع من النص، منها قوله:

يُرِيدُ بِمَا بِهِ تَخْفِيفَ مَا بِي *** فَيُرْجِعُنِي كِلَا الشَّجْوَيْنِ شَجْوِي

وقوله:

كَأَنَّ اللَّهَ أَقْطَعَهُ سَمَاءً *** فَأَكْرَمَ هَذِهِ الدُّنْيَا بِجَوْ

وقوله:

يَطِيرُ ثُنَى ثُنَى مِثْلَ الْقَوَافِي *** فَأَنْفُلُ شِعْرَهُ حَذْوًا بِحَذْوِي

أما الواو فهي من الوسائل التي تعمل على خلق الاتساق على مستوى البناء والدلالة؛ على مستوى البناء يتوجب أن يكون هناك تناسب من حيث النوع بين الجمل السابقة واللاحقة، وعلى مستوى الدلالة ينبغي أن تتوفر مناسبة جامعة بين البنائين من ناحية المعنى.

والواو أكثر أدوات الوصل حضوراً من حيث الصياغة؛ وذلك لأنها تأتي لمطلق الجمع، ولا تتضمن معاني خاصة بما تقيدها في الاستخدام، كما في حروف العطف الأخرى. وعلى مستوى النص تجلّي توظيف هذه الأداة بصورة مكثفة حتى لا تكاد تخلو مساحة منه، وتنوّع بين العطف المفرد، وعطف الجمل، وعطف الأبيات. كما جاء استخدامه مناسباً من حيث النواحي الفنية - نواحي البناء والدلالة - ويمكن التمثيل لذلك ببعض النماذج:

يَطِيرُ حَمَامٌ بَيْتِ اللَّهِ نَحْوِي *** لَأَرْوِيَّ عَنْهُ أَشْعَاراً وَيَرْوِي

فجملة (ويروي) معطوفة على ما سبقها، والتقدير: لأروي عنه أشعاراً، ويروي عني أشعاراً، وحذفت متعلقات الفعل (إيجازاً)؛ لدلالة الجملة السابقة على المعنى، وتناسبت الجملتان من حيث البناء فجاءت كلاهما خبرية، وتناسبتا من حيث الدلالة، فكانت بينهما جهة جامعة من حيث المعنى.

ومن الوصل بالواو أيضاً قوله:

يَقُولُونَ اِنُوْ اَنْ تَنْسَى هَوَاَهَا *** وَهَلْ يَنْسَى ابْنُ اَدَمَ حِيْنَ يَنْوِي
 وَقِيْلَ تَقَوَّ يَا هَذَا بِصَبْرٍ *** وَاِنَّ الصَّبْرَ يُضْعِفُ لَا يُقَوِّي
 وَقِيْلَ تَرَوُّ فِيْ اَمْرٍ تَنْلُهُ *** وَمَنْ لِيْ ثُمَّ مَنْ لِيْ بِالتَّرَوِّي

يظهر التناسب واضحاً بين الجمل في هذه الأبيات؛ فمن جهة البناء كلّ الجمل خبرية وإن ظهرت في الشكل بالطابع الإنشائي، حيث سُبِقَتْ هذه الجمل بفعل القول: (يقولون، وقيل)، وبالتالي فهي تتضمن خبراً، ولا تتضمن طلباً مباشراً، لأنّ القول وقع في الماضي، وجاء ليخبر عنه، وهذا ينطبق على الشطر الأول في كلّ الأبيات، أما الشطر الثاني فقد بناها على إضمار فعل القول: (قلت)، والتقدير: قلت: وَهَلْ يَنْسَى ابْنُ اَدَمَ حِيْنَ يَنْوِي، وقلت: وَاِنَّ الصَّبْرَ يُضْعِفُ لَا يُقَوِّي، وهكذا، وقد أضمر الفعل؛ ليظهر القول بصيغة الخطاب المباشر، أما من ناحية الدلالة فتوجد صيغة جامعة بين شطري كلّ بيت، فالصيغة الجامعة في البيت الأول الحديث عن (النسيان)، وفي البيت الثاني الحديث عن (الصبر)، وفي الثالث الحديث عن (التروي). ومن الوصل أيضاً قوله:

هَوَاَهَا كَعْبَةٌ وَالْكُوْنُ وَفَدٌ *** لَهُ لَجَبٌ وَتَلْبِيَةٌ تُدَوِّي

فمن حيث المعيار البنائي نلاحظ أنّ كلّ الجمل في البيت خبرية، فوصل الجملة الثانية بالأولى، كما ربط بين جملة (وَالْكُوْنُ وَفَدٌ) و(لَهُ لَجَبٌ) بواسطة الضمير، ثم وصل الجملة الثانية بالأولى في الشطر الثاني، هذا على مستوى البناء، أما على المستوى الدلالي فيظهر التناسب واضحاً بين الكعبة والطواف، وبين لَجَبٌ وتلبية تُدَوِّي من جهة الصوت.

أما الوسائل الأخرى فكان ورودها محدوداً، باستثناء أدوات التمثيل المباشر التي عرّجنا على بعض منها عند حديثنا عن المقارنة، وسنقف على بعضها الآخر عند تناولنا للصورة الشعرية، أما بقية الأدوات، فجاءتوظيفها محصوراً في مواضع محددة، كاستخدام (إِدْنٌ) بمعنى التعليل أو التفسير لمرة واحدة، واستخدام (ثُمَّ) للترتيب والتراخي لمرة واحدة، و(أو) للتخيير لمرة واحدة.

وما تجدر الإشارة إليه في سياق الحديث عن التماسك النصي، أنّ الاتساق لا يتوقف عند حدود الوصل وحسب، وإنما تدخل به أيضاً بعض أبواب الفصل؛ وذلك عندما يكون هناك اتحاد تام بين الجملتين في المعنى، كأن تكون الجملة الثانية توكيداً للأولى أو بياناً لها، أو بدلاً منها، وتسمى هذه الحالات في البلاغة بكمال الاتصال، وهو ما نبحت عنه في هذا الباب، ونماذجه على مستوى النص كثيرة نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر قوله:

يَطِيرُ حَمَامٌ بَيْتَ اللَّهِ نَحْوِي *** لِأَرْوِي عَنْهُ أَشْعَاراً وَيَرْوِي

فالترايط واضح بين الشطرتين، إذ الثانية لم تأت إلا لتفسير الأولى، فكلا الشطرتين ترتبط بالأخرى ارتباطاً عضويًا، ولا يتجلى المراد إلا باتصالهما. وإذا كانت الجمل في الوصل تستقل بمعناها وبنائها، فإنّه في حالة الفصل - وفي هذه النوع تحديداً - تكاد تكون الجملة الثانية جزءاً من الأولى، إذ لا يستقيم المعنى إلا بها، وهذا بدوره يعكس حجم الترايط في حالة الفصل.

وشبيهه بالنموذج السابق قوله:

وَفِي بَالِي حَمَامٌ لَا يُبَالِي *** بِهِمْ يَاوِي إِلَيْهَا حِينَ يَاوِي

ففي قوله: **وَفِي بَالِي حَمَامٌ لَا يُبَالِي بِهِمْ**، قول يفترق إلى بعض الوضوح؛ لذلك أردفه بالجملة الثانية لتزليل الإبهام الذي وقع في الجملة الأولى، بقوله: **يَاوِي إِلَيْهَا حِينَ يَاوِي**، وبهذا نرى حجم التلاحم والتماسك في بعض مواضع الفصل.

ومن مواضع الفصل أيضاً قوله:

تَكُونُ كَمُهْرَةٍ وُلِدَتْ حَدِيثًا *** تَقُومُ عَلَى مَرَا حِلِّ ثُمَّ تَهْوِي

يبدو واضحاً ارتباط هذا البيت بما سبقه، فالضمير المستتر في (تكون) يعود على (النوايا)، وإذ ما اتضح معنى الشرط الأول من هذا البيت، تسنى لها أن تستقل عن الشرط الثاني من حيث المعنى؛ لذا فإن الشرط الثاني لم تأت لإزالة الإبهام كما في النماذج السابقة، وإنما جاءت لتؤكد المعنى في الجملة الأولى، فكلاهما بمعنى واحد؛ وبهذا فإن مواضع الفصل التي أشرنا إليها لا تقل أهمية من حيث خلق التماسك والاتساق بين أجزاء الكلام عن بقية وسائل التماسك النصي الأخرى.

ثانياً / الروابط المعجمية:

وهي إحدى العناصر التي تسهم في اتساق النص بواسطة ما تتسم به من خصائص تقوم على إعادة بعض العناصر المعجمية، أو ما يرادفها، أو يشابهها، أو يناسبها، أو يقابلها، أو بضم عنصر إلى آخر من خلال ما يقوم بينهما من تناسب أو تعارض أو غير ذلك. وهذه الخصائص تقوم على خلق نوع من التواؤم والتلاحم بين الأجزاء، ويتمظهر هذا بواسطة عنصري التكرار والتضام.

ويعد التكرار من الظواهر الأسلوبية التي تحقق للنص فنيته وعوامل تأثيره، وهو يقوم على تكرار الأصوات أو الألفاظ أو الجمل؛ لدواعي مختلفة، منها ما يكون بهدف التنبيه، ومنها ما يأتي لتقوية المعنى، وقد يكون داعي التوكيد صادر عن موقف انفعالي، فترى المنشئ يلح على استخدام ألفاظ بعينها؛ بسبب تعلقه بها أو التلذذ بذكرها؛ ولذلك فهو من العناصر التي تساعد على شد أجزاء النص من خلال تكرار قيمة معينة تشيع

على مستوى النص.

والتكرار باعتباره خاصية أسلوبية وإيقاعية هو أقرب إلى المستوى الصوتي أو البنية الصوتية، وعليه لن نتوقف عنده كثيراً في هذا الموضوع؛ لأننا سنفرد له مساحة كافية عند دراستنا للبنية الصوتية، وحسبنا في هذا الموضوع أن نشير إلى بعض العناصر التي كان لها دور في التماسك النصي.

وكما أسلفت لن نشير إلى الجانب الفني، ودور التكرار في الإيقاع في النص، بقدر ما نشير إلى دوره في تلاحم الأجزاء، وخاصة الترابط الذي يحدث على مستوى البيت الواحد، وهذا يتبدى بوضوح في معظم مواضع النص، حيث وصل معدّله إلى واحد وعشرين موضعاً، وشواهد (لأروي - ويروي) في قوله: **يَطِيرُ**

حَمَامُ بَيْتِ اللَّهِ نَحْوِي * لَأُرْوِي عَنْهُ أَشْعَاراً وَيُرْوِي**

و(بما به - بما بي) في قوله: **يُرِيدُ بِمَا بِهِ تَخْفِيفَ مَا بِي *** فَيُرْجِعُنِي كِلَا الشَّجَوَيْنِ شَجْوِي**

و(انو - ينوي) في قوله: **يَقُولُونَ ائِنَّا أَنْ تَنْسَى هَوَاهَا *** وَهَلْ يَنْسَى ابْنُ آدَمَ حِينَ يَنْوِي**

و(تقوّ - يقوّي) في قوله: **وَقِيلَ تَقَوَّ يَا هَذَا بِصَبْرِ *** وَإِنَّ الصَّبْرَ يُضْعِفُ لَا يُقْوِي**

و(تروّ - التروّي) في قوله: **وَقِيلَ تَرَوَّ فِي أَمْرٍ تَنْلُهُ *** وَمَنْ لِي ثُمَّ مَنْ لِي بِالتَّرَوِّي**

و(نكون ولا نكون) في قوله: **نَكُونُ وَلَا نَكُونُ إِذَا اعْتَنَفْنَا *** دُخَانًا لَا يَكْفُ عَنْ الْعُلُوِّ**

و(فأخوئها وتحوّي)، و(هوّاء - بي هوّاء) و(كّماء - على ماء) في قوله:

هَوَاءٌ فِي هَوَاءٍ أَوْ كَمَاءٍ * عَلَى مَاءٍ فَأَخْوِيهَا وَتَحْوِي**

و(لتوّها - لتوّي) و(لئلي - لئلي) و(تراني - أرى) في قوله:

كَأَنَّ لَتَوَّهَا لَيْلَى تَرَانِي * كَمَا أَنِّي أَرَى لَيْلَى لَتَوِّي**

و(تغوّي - تغوي) في قوله: **وَحَمْرٌ أَدْمَنْتَنَا فَهَيْ تَسْعَى *** لَنَا كَالْبَيْتِ تُغْوِي حِينَ تُغْوِي**

وشواهد التكرار كثيرة ويكفي ما أوردناه للتدليل على هذه الخاصية التعبيرية والفنية؛ لأنّ المقام لا يتسع لذكرها جميعاً، أما التّضام " فهو توارد زوج من الكلمات بالفعل أو بالقوّة نظراً لارتباطهما بحكم هذه العلاقة أو تلك"⁽¹⁾؛ أي هو ناتج عن ترابط بين كلمتين لعلاقة بينهما تقوم على التجانس أو التعارض، أو ارتباط الجزء بالكل، أو الجزء بالجزء، وهذه العلاقات تتضافر مع غيرها من أدوات التماسك، فتنعكس على البناء العام بما يحقق مفهوم النسيج النصي. وقد ورد هذا النوع من الاتساق في تسعة مواضع على مستوى النص، نذكر منها

(1) لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، د. محمد خطابي، ص 25.

على سبيل المثال لا الحصر، التّضام بين لفظتي: (حَضْرٍ وَبَدْوٍ)، وذلك في قوله:

وظنّي ما يحجُّ الطيرُ إلا *** لجمع الشعرِ من حَضْرٍ وَبَدْوٍ

والتضام بين: (فأحويها وتحوي) في قوله:

هواءٌ في هواءٍ أو كماءٍ *** على ماءٍ فأحويها وتحوي

وبين: (فينشئها ويطوي) في قوله:

وصخرته الزمانُ عدتُ بساطاً *** بكفيه فينشئها ويطوي

والتضام الذي نقصده في هذا الموضوع هو التضام المباشر بين لفظة وأخرى تجمع بينهما صيغة جامعة، ولا نقصد به التعارض المطلق بين الدوال في النص؛ لأنّ ذلك مواضعه كثيرة، ومجاله سيأتي ذكره عند دراستنا للبنية الصوتية، فهو أشدُّ اتصالاً بها.

كما نلاحظ الاتساق المعجمي بين بعض الألفاظ وما يناسبها وما تحيل إليه من قرائن بحيث تجعل الدوال في النص بمثابة سلسلة متناسقة يستدعي بعضها بعضاً بما يحقق صفة التعالق والتماسك النصي، وهذا يتبدى واضحاً بين بعض الألفاظ في النص كالتعالق بين (البنتِ، وتغوي وتغوي) وبين (كأسٌ وخمرٌ وأدمنتنا) وبين (حبيّ و شجوي وهواها وليلى) وبين (الحمام، والطير والشدو) وبين (العرب والشعر والقوافي والرّواية) وبين (مغربٌ و يعلم) وبين (كعبةٌ ووفدٌ وتلبيةٌ ولجبتُ و تدوي) وبين (خطٌ ومحوٌ ويكتئبي ويمحوني).

وبهذا نرى حجم التماسك الذي حققته هذه العناصر على مستوى البناء النصي، وإذا كانت هذه العناصر لا تكشف عن كامل الجانب الفني الذي يتحقق على مستوى النص، فهي ساعدت على كشف الشبكة التي تربط أجزاء النص من الداخل، وتعمل على خلق عوامل الاتساق.

كما تجدر الإشارة إلى أنّ وقوفنا على بعض العناصر البنائية دون غيرها فيما يخص عناصر التماسك النصي لا يعني استبعادها أو عدم أهميتها في سياق التماسك النصي، وإنما لأنّ ورودها لم يكن بصورة كافية أو مكثفة يفرض على الباحث أفراد مساحة خاصة بها. أضف إلى ذلك أنّ بعض أدوات التماسك النصي لم نتوقف عندها طويلاً، ولم نتعمق في تفاصيلها؛ وذلك تفادياً للتكرار الذي قد يقع بين الجزئيات المتشابهة في البحث.

ثالثاً/ الروابط الصوتية:

لا تقل الروابط الصوتية والإيقاعية في أهميتها عن غيرها من أدوات التماسك النصي. و التماسك الصوتي يظهر في الانتظام الصوتي، وفي تناسب الحركة الإيقاعية على مستوى النص؛ مما يجعل البنية الصوتية

وحدة منسجمة ومتناسكة، وهذا الانسجام والتماسك على المستوى البنائي تقابله على المستوى الآخر وحدة دلالية، فعناصر البناء الصوتي تتضافر فيما بينها من أجل إبراز الإيقاع العام الذي يسيطر على النص والذي يشيء ببعد دلالي، حيث تنصهر البنية الصوتية مع غيرها من البنى الأخرى مشكلة لحمة النص وكيانه ودلالته. وعلى مستوى النص الذي بين أيدينا تضافرت عناصر متعددة من أجل تحلّق البناء الصوتي، وتشكل البنية الإيقاعية، وخاصة أن الشاعر له مهارة وبراعة في البناء والصيغة الأمر الذي جعل التعالق والاتساق على مستوى الموسيقى الداخلية أظهر وأقوى منه على مستوى الإيقاع الخارجي المتمثل في الوزن والقافية؛ ولهذا نرى جدلية التناغم بين الألفاظ والمقاطع، وخاصة على مستوى تكرار الألفاظ حيناً، وتوازنها أحياناً أخرى، وعلى مستوى التكرار المقطعي للحمل، وتوازن التراكيب، وكذلك بروز بعض المظاهر الإيقاعية المتمثلة في التضاد والتضام والتضعيف وغيرها، إضافة إلى عناصر الوزن والقافية، كل هذه العناصر جعلت من النص وحدة إيقاعية منسجمة ومتناسقة، وفي هذا المقام لا نريد الإسهاب في هذا الجانب أو التمثيل له؛ لأننا سنفرد له مساحة كافية تحتص به تحت مسمى البنية الصوتية.

❖ التماسك البنائي على مستوى البنية النصية الصغرى:

ونقصد بالتماسك على مستوى بنى النص أن النص يتكوّن من مجموعة من البنى التي تتضافر فيما بينها من أجل تشكيل لحمة النص، وهذه البنى لا تقوم على التعارض أو التناقض؛ وإنما على التوافق والانسجام؛ لذلك نجد كل البنى تتعاقد فيما بينها من أجل تحقيق غاية واحدة وهي رسالة النص ومبتغاه، فالبنى الصغرى على مستوى النص تكوّن في مجموعها كياناً واحداً يسمى البنية الكبرى، وهي التي تتصل بشكل مباشر بموضوع الخطاب؛ أي الدلالة العامة للنص، وعلى هذا الأساس لا يمكن فصل هذه البنى بعضها عن بعض إلا بهدف الدراسة والتحليل؛ لأنها لا يمكن لها أن تنفصل أو تستقل بذاتها. ولهذا فإن دراستنا لهذه البنى بصورة منفصلة لا نهدف من ورائها إلى العزل بقدر ما نهدف إلى كشف شبكة النص من الداخل، ومعرفة عمل هذه العناصر داخل البنية الكبرى، والوقوف على الروابط التي تجمع بينها، والبحث عن الأواصر التي تمثل قاسماً مشتركاً فيما يخص الجانب الدلالي، وهذا الأمر يوضح بدوره حجم التماسك بين هذه البنى.

أولاً/ البنية الصوتية:

ونعني بالبنية الصوتية كل ما له دور في إظهار الإيقاع العام للنص، سواء على مستوى الأصوات

أنواعها وإيجاءاتها أو على مستوى جرس الألفاظ ونغمتها، أو من حيث توازن المقاطع، أو من خلال التناغم الذي يحدث بواسطة معدلات التكرار، وكل ما له وظيفة في خلق التناسق الصوتي وتشكيل البنية الصوتية، وهذه العناصر وإن كان يغلب عليها الطابع الفني والعامل التأثيري الذي يسهم في تحريك وجدان المتلقي، فإنها لا تنفصل عن الجانب الدلالي الذي تتعاقد به كل البنى في النص؛ لذا سنسعى إلى محاولة الوقوف على الجوانب الصوتية وأثرها في الجانب الفني والدلالي، والبحث عن الأواصر التي تجمع بين البنية الصوتية وغيرها من بنى النص، وسنعمل في البداية على دراسة الأصوات المفردة التي تشكل ظاهرة إيقاعية على مستوى النص والتعرف على دلالاتها ضمن الإيقاع العام للبنية الصوتية.

والصوت المفرد لا نقصد عزله عن سياقه وبيان دلالاته؛ وإنما نقصد به دوره وتفاعله مع غيره من الأصوات ضمن البنية النصية، كما نطمح إلى رصد هيمنة بعض الأصوات وشيوعها على رقعة النص، ومدى مناسبة هذه الأصوات للسياق العام والجو الذي يخيم على القصيدة؛ ولهذا حاولنا حصر الأصوات المهيمنة على غيرها، والأصوات التي تنتمي إلى مجموعات صوتية تتميز بصفات مشتركة كالجهر أو الهمس، والشدة أو الرخاوة، ومحاولة إيجاد تفسير لهذه الظواهر.

وقد تبين من خلال دراسة توزيع الأصوات على مستوى النص أنّ الأصوات المهيمنة هي: الهاء، وقد تكررت (39) تسعاً وثلاثين مرّة، والحاء (22) اثنتين وعشرين مرّة، والميم (48) ثمانياً وأربعين مرّة، والنون (64) أربعاً وستين مرّة، واللام (87) سبعاً وثمانين مرّة، والراء (38) ثمانياً وثلاثين مرّة، والتاء (36) ستاً وثلاثين مرّة، والفاء (27) سبعاً وعشرين مرّة، والواو (64) أربعاً وستين مرّة، والياء (72) اثنتين وسبعين مرّة، والباء (34) أربعاً وثلاثين مرّة، والهمزة (35) خمساً وثلاثين مرّة، وهي في معظمها باستثناء (الباء والهمزة)

تتشارك في صفة واحدة، وهي ما بين الشدة والرخاوة، (فالهاء) صوت مهموس رخو، يوحى بالاضطراب النفسي، وبالانفعالات والمشاعر الإنسانية، و(الحاء) أيضاً صوت مهموس رخو يوحى بمشاعر لا تخلو من الحدة والانفعال، وإذا لُفِظَ مرققاً دلّ على مشاعر الحب والحنين، وصوتا (الميم والنون) بما يتصفان به من غنّة، يوحيان بالوقار والجلال والشحن والهدوء، وأصوات (اللام والتاء والواو والياء) هي أصوات تتشارك كما أسلفنا في صفة واحدة، وتوحى جميعها بالليونة والمرونة، وصوت (الفاء) هو صوت مهموس رخو يماثل النطق به فيوحي بالتنفسي والانتشار، وصوت (الراء) يوحى بالحركة والتكرير والترجيع، وهو يتناسب وبنية أفعال النص التي تروي الأحداث بصيغة المضارعة، والتي تدل على الحدوث والتجدد مثل: (بطير، أروي، ويروي، يريد، أرى، تراني، تراق) وغيرها. وصوت (الباء) يوحى بتمثيل الأشياء، وصوت (الهمزة) يوحى بالبروز والظهور. ولهذا عندما نستجمع الصفات التي تتشارك بها معظم هذه الأصوات نجد أنها متشابهة، وعندما ننظر إلى ما توحى به

من دلالات نجدها أيضاً متقاربة، وهذا الأمر لم يأت بمحض الصدفة؛ وإنما كانت نتيجة تفرضها طبيعة النص الذي يخيم عليه طابع الانفعال والعاطفة والمشاعر الإنسانية، وهذه الدلالات تتطلب هذا النوع من الأصوات، بدليل أننا نجد الأصوات التي تدلّ على الشدة والقوة مثل: (الجيم، والعين والقاف، والصاد، والطاء، والضاد)، جاء ورودها قليلاً مقارنةً بباقي الأصوات، وكذلك أصوات الصغير (السين، والشين، والزاي). وهذا يدل دلالة واضحة على مدى مناسبة هذه الأصوات لطبيعة النص، ومدى تضافر هذه الأصوات التي تنتمي إلى صفات صوتية مشتركة إلى تحقيق الهدف العام وإبراز الرسالة العامة للنص.

كما يمكن أن نضيف أمراً آخر يتعلق بالإيقاع العام والنغمة المسيطرة على النص وهو تكرار التنوين بالكسر، فقد ورد (14) أربع عشرة مرة، وتكرار الكسرة في آخر الأسماء ورد (25) خمساً وعشرين مرة، وكذلك ما يتسق ويتناسب مع الكسرة وهو صوت الياء، فقد تكررت ياء المتكلم (21) إحدى وعشرين مرة، والياء الأصلية المتصلة بآخر الأسماء والأفعال فقد تكررت (13) ثلاث عشرة مرة، ويتعاضد مع هذه النغمة أيضاً قافية القصيدة ورؤيها الذي يتناوب بين الياء، والواو المضعفة المشبعة بالكسرة، هذا كله يعطي انطباعاً عاماً عن الإيقاع الذي يسود النص، والذي يتناسب كما أسلفنا وطبيعة النص الذي يغلب عليه طابع العاطفة والانفعال والمشاعر والأحاسيس، وما يدعم هذا الحدس حضور ياء المتكلم الذي يجعل النص يصطبغ بصبغة ذاتية.

والبنية الصوتية بمختلف مكوناتها سواء تمثلت في توزيع الأصوات أو في كثافتها أو في توازن الألفاظ والمقاطع أو في معدلات التكرار؛ إنما هي كيان صوتي موحد يهدف إلى تحقيق غاية واحدة، وإذا كانت كثافة الأصوات وتوزيعها يرتبط بالإيقاع العام ويخدم الثيمة العامة التي تحكم موضوع الخطاب، فإن العناصر الأخرى التي تمثل الموسيقى الداخلية - وإن كان يغلب عليها الطابع الفني - لا تقل أهمية عن تلك العناصر التي تسهم في تكوين البناء الصوتي العام، وبالتالي فهي تسهم كغيرها في خلق التأثير وتحريك وجدان المتلقي.

والموسيقى الداخلية على مستوى النص الذي بين أيدينا هي ثمرة إمكانات وقدرات يتمتع بها الشاعر؛ لذا نرى اللغة تتشكل بين يديه مطوعة، والألفاظ والمقاطع والعناصر الفنية تتسق وتتضافر مشكلة بناء عضواً موحداً، ونتيجة لذلك نرى أنّ عناصر الموسيقى الداخلية أكثر قوةً وتماسكاً، وإن كانت جميع العناصر تنصهر في بوتقة البنية الصوتية، وتهدف إلى تحقيق غاية واحدة.

ومن عناصر الإيقاع الداخلي والذي يمثّل فاعلية كبرى على مستوى النص (التكرار) وهو إضافة لما يحققه من اتساق على المستوى المعجمي، فهو ذو طبيعة فنية في خلق الاتساق الفني على مستوى المقاطع والأبيات والنص بعامه. هذا وقد توقفنا عند تكرار اللفظة عند دراستنا للروابط المعجمية، ولا ضير أن نتوقف في

هذا الموضوع عند التكرار، وما يحققه على مستوى المقاطع من أثرٍ فيّ، ويبدو هذا واضحاً في مقاطع متعددة حيث يخلق تناغماً وتجاوباً داخل الشطر الواحد من البيت، ومن شواهد ذلك: (لَأَرْوِي عَنْهُ أَشْعَاراً وَيَرْوِي) و(يُرِيدُ بِمَا بِهِ تَخْفِيفَ مَا بِي) و(فَيْرْجِعُنِي كِلَا الشَّجْوَيْنِ شَجْوِي) و(هَوَاءٌ فِي هَوَاءٍ) و(كَمَاءٍ عَلَى مَاءٍ) و(فَأَحْوِيهَا وَتَحْوِي) و(لَنَا كَالْبِنْتِ تُغْوَى حِينَ تُغْوِي) و(بِهِمْ يَاوِي إِلَيْهَا حِينَ يَاوِي) و(فَأَنْقُلُ شِعْرَهُ حَدَوّاً بِحَدْوٍ). وقد نرى ذلك يتجاوز الشطر الواحد إلى البيت من الشعر حيث يمتد التناغم بين شطرتي البيت

وشواهد ذلك: يَقُولُونَ اِنُو أَنْ تَنْسَى هَوَاهَا *** وَهَلْ يَنْسَى ابْنُ آدَمَ حِينَ يَنْوِي
وَقِيلَ تَقَوُّ يَا هَذَا بِصَبْرٍ *** وَإِنَّ الصَّبْرَ يُضْعِفُ لَا يُقْوِي
وَقِيلَ تَرَوُّ فِي أَمْرِ تَنْلُهُ *** وَمَنْ لِي ثُمَّ مَنْ لِي بِالتَّرْوِي

وكذلك قوله:

كَأَنَّ لَتَوَّهَا لَيْلَى تَرَانِي *** كَمَا أَنِّي أَرَى لَيْلَى لَتَوِي

وقوله:

وَمَنْ عَن جِسْمِهِ يَبْغِي سُمُوءاً *** فَذَا لَمْ يَدْرِ مَا مَعْنَى السُّمُوءِ

كما يأخذ الاتساق على مستوى الألفاظ داعماً لموسيقى القصيدة مما يسهم في الأثر الجمالي للإيقاع العام، وهذا نراه في مثل: (كَشْفٌ، وَفَتْحٌ، وَكَأْسٌ، وَخَمْرٌ، وَوَفْدٌ، وَلَجَبٌ، وَمُعْرَبٌ، وَكَعْبَةٌ) وكذلك في مثل: (بَدْوٍ، وَشَدْوٍ، وَشَجْوِي، وَكُفْوٍ، وَلَهُوٍ، وَمَرْوٍ، وَمَحْوٍ، وَبِجْوٍ، وَبِحَدْوٍ، وَالْغُلُوُّ، وَالْغُلُوُّ، وَالْدُّنُوُّ، وَالسُّمُوءُ).

كما نرى إيقاعاً يتشكل في بعض الأبيات تسهم به حالة من الاتساق والتوازن النسبي بين المقاطع داخل البيت الشعري الواحد، مما أضفى على موسيقى النص أثراً جمالياً ومثاله:

هَوَاهَا كَعْبَةٌ / وَالْكَوْنُ وَفْدٌ / لَهُ لَجَبٌ / وَتَلْبِيَةٌ تَدْوِي
وَفِي بَالِي / حَمَامٌ لَا يُبَالِي / بِهِمْ يَاوِي / إِلَيْهَا حِينَ يَاوِي
هَوَاهَا مُعْرَبٌ / لُغَةٌ اللَّيَالِي / كَكُوفِي / يُعَلِّمُ أَهْلَ مَرْوِ
وَصَخْرَتُهُ الرِّمَانُ / غَدَتْ بِسَاطِطاً / بِكَفِيهِ / فَيَنْشُرُهَا / وَيَطْوِي
وَخَمْرٌ أَدْمَنْتَنَا / فَهِيَ تَسْعَى / لَنَا كَالْبِنْتِ / تُغْوَى حِينَ تُغْوِي
لِكُلِّ تَعَانِقٍ / كَشْفٌ وَفَتْحٌ / وَكَأْسٌ لَا تُرَاقُ / لِغَيْرِ كُفُو

ومن العناصر التي شكلت أثراً إيقاعياً في النص التضام المبني على الطباق؛ أي الجمع بين لفظتين بنيت العلاقة بينهما على التضاد، ويكون الإيقاع أكثر ظهوراً حين يأتي في نهاية البيت الشعري ومثاله: (حَضْرٍ

وَبَدُو) و(يُضَعِفُ لَا يُقَوِّي) و(تَقُومُ ثُمَّ تَهْوِي) و(تُغَوِّي حِينَ تُغْوِي) و(فَيَنْشُرُهَا وَيَطْوِي) و(خَطٌّ وَمَخَو) و(فَأَحْوِيهَا وَتَحْوِي) و(نَكُونُ وَلَا نَكُونُ) و(ويَكْتُبُنِي وَيَمْحُونِي).

كما نلاحظ على المستوى الإيقاعي أنّ المقاطع والأبيات لم تجر على وتيرة واحدة من حيث الطول والقصر، فنراها أحياناً تطول وأحياناً تقصر بحسب الدفقة الشعورية والحالة الوجدانية التي يعيشها الشاعر لحظة الإبداع. هذا وقد نظم الشاعر قصيدته على أوزان البحر الوافر غير أنّ تفعيلات هذا البحر نادر ما وردت صحيحة، فقد دخل عليها زحاف العصب في مواضع متعددة، إضافة إلى زحاف القطف الذي يشتهر به البحر الوافر، ومن ضمن صور الزحاف التي مثلت قاسماً مشتركاً بين معظم أبيات القصيدة :

- أنّ العروض مقطوفة والضرب مقطوف ومثاله:

وَنَسْأَلُ عَنْ نَوَايَانَا فَتَبْدُو *** عَلَى خَجَلٍ وَتَبْدَأُ فِي الدُّنُو

●/●// ●/●/●// ●///●// - ●/●// ●/●/●// ●///●//

مفاعلتن مفاعيلن فعولن - مفاعلتن مفاعيلن فعولن

- دخول العصب جميع تفاعيل البيت ما عدا العروض والضرب فمقطوفان، ومثاله:

وَخَمْرٌ أَدْمَنْتَنَا فَهِيَ تَسْعَى *** لَنَا كَالْبِنْتِ تُغْوِي حِينَ تُغْوِي

●/●// ●/●/●// ●/●/●// - ●/●// ●/●/●// ●/●/●//

مفاعيلن مفاعيلن فعولن - مفاعيلن مفاعيلن فعولن

- تفاعيل الحشو في صدر البيت معصوبة، وفي عجزه صحيحة، ومثاله:

هَوَاهَا كَعْبَةٌ وَالْكُونُ وَقَدْ *** لَهُ لَجَبٌ وَتَلْبِيَةٌ تُدَوِّي

●/●// ●/●/●// ●/●/●// - ●/●// ●/●/●// ●/●/●//

مفاعيلن مفاعيلن فعولن - مفاعلتن مفاعلتن فعولن

- وردت تفاعيل الحشو صحيحة في مواضع قلة، ومثاله:

تَكُونُ كَمُهْرَةٍ وُلِدَتْ حَدِيثاً *** تَقُومُ عَلَى مَرَاجِلِ ثُمَّ تَهْوِي

●/●// ●/●/●// ●/●/●// - ●/●// ●/●/●// ●/●/●//

مفاعلتن مفاعلتن فعولن - مفاعلتن مفاعلتن فعولن

هذا وقد ذكرنا أنّ العناصر الصوتية بمختلف أنواعها؛ إنما هي كيان واحد يسعى موظفه إلى إبراز غاية

واحدة هي التعبير عما في نفسه في قالب في تعد الموسيقى إحدى عناصره الأساسية، وإذا كانت العناصر الصوتية تتعاقد جميعها من أجل بناء الشكل الفني، فإنها ترهّن أولاً لطبيعة الفكرة وإلى الجوّ النفسي والوجداني الذي يعيشه الشاعر؛ لذا نراه يطمح إلى انتقاء الشكل الفني المناسب الذي ينقل فيه مشاعره وأحاسيسه، والنغمة العامة والوزن الشعري ليس إلا جزءاً من هذا القالب الفني؛ لذا نرى على مستوى النص أنّ النغمة العامة والوزن الشعري ساعد الشاعر في التعبير عن حالته الشعورية والوجدانية، وذلك للطبيعة التي يمتاز بها هذا الوزن من رقة وليونة تناسب هذا النوع من الخطاب.

ثانياً/ البنية الصرفية:

وهي جزء لا يتجزأ من البناء النصي، ورافد من روافد بنية الخطاب، وهي تمثل كغيرها من البنى أهمية كبرى في تشكيل البناء، وفي إبراز الجانب الدلالي، واللغة تمتاز بطاقات هائلة، وعناصر متنوعة، وأبنية مختلفة تفسح أمام المنشئ مجالات متعددة للاختيار. والصيغ الصرفية تختلف دلالاتها باختلاف أبنيتها؛ لذا فإن كل اختيار يهدف إلى تحقيق غاية ووظيفة بما يتناسب وطبيعة الخطاب، ومضمون الرسالة وموضوعها، ولهذا لا تقتضي دراسة البنية الصرفية في النص دراسة المعنى المعجمي للألفاظ بصورة منفردة، وإنما دراستها باعتبارها لبنات في نظام متكامل؛ حتى يتسنى ربط دلالة البنية الصرفية بغيرها من دلالات البنى الأخرى بما يحقق هدف البنية الكبرى، وثيمة الخطاب، باعتبار أنّ البنية الكبرى تهدف إلى تحقيق هدف واحد تشترك به معظم البنى الصغرى في النص.

وعلى مستوى البنية الصرفية نرى أنّ نسبة التعبير بالحدث في النص تغطي على نسبة التعبير بالوصف، وهو ما يفسح المجال أمام حدوث الانزياحات التي تميز الشكل الأدبي عن غيره من أشكال التعبير الأخرى. كما نرى صيغة الفعل المضارع تهيمن على صيغ التعبير بالحدث، فقد وردت صيغة المضارع في ثمانية وأربعين (48) موضعاً، مقابل أربعة (4) مواضع لصيغة الأمر، وأحد عشر (11) موضعاً لصيغة الماضي، وهو ما يجعل التعبير يصطبغ بصيغة الحدث الآني، وبالفعل فإنّ الشاعر يعبر عن مشاعره وأحاسيسه وانفعالاته في الزمن الآني، ويتحدّث عن تجربته الآنية المستمرة والمتجددة، ولا يتحدّث عن حكاية وقعت في زمن مضى وانتهى.

صيغ الأفعال في معظمها صيغ مجردة؛ أي ماضيها مجرد، إضافة إلى ذلك فإنّ جُلّها أفعال متعدية مثل: (لأزوي عنه أشعاراً - أن تنسى هواها - رأيت القتل - هبوا حبي) وغيرها، ومنها ما اتخذ صفة الصيغة المركبة (فيرجعي، فأخويها، تراني، أدمنتنا، يُشكّلها، فينشُرُها، أقطعهُ، يكتُبني، يمخوني)، وربما يُعزى حضور هذه الصيغة إلى بناء الخطاب في معظمه للتكلم، وهذا الأمر تعززه شواهد أخرى بُيّت فيها الصيغ في هذا الإطار، واتصلت بالأسماء والأفعال والحروف، ونذكر منها على سبيل المثال لا الحصر: (نخوي،

لأَرْوِي، مَا بِي، شَجَوِي، ظَنِّي، مَنْ لِي، حُبِّي، تَرَانِي، أَنِّي، لِتَوِّي)، وغيرها، وهذا بدوره يعزز غلبة الطابع الذاتي الذي أشرنا إليه عند دراستنا للبنية الصوتية.

كما نرى قدرة الشاعر على تطويع الصيغ في إطار التركيب الواحد بما يخدم الجانب الدلالي والفني في آنٍ معاً، وبما لا يحدث خللاً في بناء المقاطع، وخاصة أنّ صيغ التكرار إذا لم توظف ببراعة، فإنها تحدث ثقلاً وترهلاً في البناء، ومثاله: (تُغَوِي و تُغَوِي - لِتَوِّي و لِتَوِّي - انو و يَنوِي - فَأَخَوِيهَا وَتَحَوِي - لَأَرْوِي وَبُرُوِي - تَقَوُّ وَيُقَوِّي - تَنَسَى وَ يَنَسَى) وغيرها.

ونرى أيضاً على مستوى البنية الصرفية حضور صيغة مصدر الفعل الثلاثي (فَعَلَ)، فقد ورد في ثمانية عشر موضعاً، ومثاله: (شَجَوِي، وَظَنِّي، وَجَمَعِ، وَشَدُو، وَكُفُو، وَلَهُو، وَحَدُو، وَحَطَّ، وَمَحُو) وغيرها. وطبيعة المصدر من حيث الدلالة تتباين عن طبيعة الفعل، فإذا كان الفعل يتصف بالحدوث والتجدد مقترناً بالزمن، فإن المصدر يتصف بالثبوت والاستمرارية في الدلالة على الحدث؛ ولذلك فإنّ المواضع التي تقتضي الحدوث والتجدد غير المواضع التي تقتضي الثبوت والاستمرارية، وقد لاحظنا غلبة صيغة التعبير بالحدث على بنية الخطاب في النص؛ لأنّ الخطاب يغلب عليه التعبير الآني، والحدث مازال في طور الوقوع والتجدد، وفي المقابل فإنّ هناك مواضع تتطلب الوصف الثابت والمستمر والملازم للحدث، ومثاله قوله: دُخَانًا لَا يَكْفُ عَنْ الْعُلُوِّ، وَالْعُلُوُّ مَصْدَرُ الْفِعْلِ الثَّلَاثِيِّ (عَلَا)، ودلالة المصدر على الوصف واضحة؛ بمعنى أنه دائم العلوّ والاستمرار في ذلك، ودلالة السياق أيضاً تعزز المعنى. وقوله أيضاً:

وَقِيلَ تَرَوُّ فِي أَمْرٍ تَنَلُهُ *** وَمَنْ لِي نَمَّ مَنْ لِي بِالْتَّرَوِّي

والمصدر (الْتَّرَوِّي) أيضاً يحمل دلالة الثبوت والاستمرارية، وسياق الكلام يوضح ذلك، فإذا كانت دلالة الفعل (تَرَوُّ) تتطلب أن يتجدد منه الفعل مرّة بعد مرّة، فإنّ دلالة المصدر تتطلب الاستمرار في ذلك؛ أي الاستمرار في التحلي بهذا الوصف؛ ولهذا قال: وَمَنْ لِي نَمَّ مَنْ لِي بِالْتَّرَوِّي؛ أي من لي بالْتَّرَوِّي دائماً، ومن لي بالاستمرار فيه.

وقوله: وَنَسَأَلُ عَنْ نَوَايَا فَتَبْدُو *** عَلَى حَجَلٍ وَتَبْدَأُ فِي الدُّنُوِّ

والمصدر (الدُّنُوِّ) كذلك يعبر عن دلالة الثبوت في الوصف؛ بمعنى أنّ النوايا أو المشاعر تجاه المحبوب عندما تظهر في البداية تبدو خجولة وبسيطة، وهي دائماً وفي كلّ حالة عندما تظهر تبدو في هذه الصورة من الوصف؛ أي أنّ دلالة الدُّنُوِّ دائماً تصاحب بداية ظهور المشاعر والأحاسيس تجاه الطرف الآخر.

وفي هذا الإطار يمكن أن نشير أيضاً إلى أنّ النص يكاد يخلو من صيغ التعبير بالوصف المشتق، كاسم

الفاعل، واسم المفعول، والصفة المشبهة، وغيرها، وهذه الصيغ في طبيعتها تحمل دلالة ثبوت الصفة لصاحبها، ونسبة الأفعال والأحداث والصفات إلى الموصوف. والموصوف (المحبوبة) التي يتحدث عنها الشاعر في النص لم تتخذ المظهر الحسي، ولم تتجسد في صورة حسية لها شكلها وملاحظها وأفعالها؛ وإنما كانت صورة رمزية، تَمَثَّلُهَا تارة في اسم (ليلي)، وتارة أخرى أشار إليها كناية بالحمام في قوله: **وَفِي بَالِي حَمَامٌ لَا يُبَالِي بِهِمْ**؛ ولهذا فإنَّ عدم الإغراق في تجسيد الشخصية، والامتناع عن إظهارها في صورة حسية، حال دون استخدام هذه الصيغ التي يغلب على طبيعتها نسبة الحدث والوصف إلى صاحبه.

ثالثاً/ البنية التركيبية:

لا نقصد بالبنية التركيبية في هذا الموضوع البنية النحوية بمفهومها المجرد؛ وإنما نقصد بذلك الخصائص البنائية والسمات التعبيرية التي يمتاز بها النص الشعري، وأثرها في الجانب الجمالي والدلالي، باعتبار أنَّ البنية التركيبية هي إحدى البنى الرئيسة في النص، وإذا كانت البنى السابقة تهتم بالعناصر الصغرى، مثل الأصوات والإيقاعات، والأبنية الصرفية، فإنَّ البنية التركيبية تختص بما هو أكبر، وهو دراسة الوحدات التركيبية التي تمثل سلسلة عملية الخطاب في النص، والتي بدورها تنتظم في إطارها كلَّ العناصر البنائية السابقة.

ولا نهدف في هذا الموضوع إلى دراسة كل الوحدات التركيبية في النص، وإنما نقتصر على دراسة بعض السمات التعبيرية؛ ومردِّ ذلك إلى عدم كثافة بعض السمات، وندرة سمات تعبيرية أخرى، وحسبنا في هذا المقام أنَّ نشير إلى بعض السمات التي كانت حاضرة أكثر من غيرها، وتلمس أبعادها الدلالية والفنية، ومن هذه السمات (حذف المفعول به) في بعض المواضع، وذكره في مواضع أخرى، ومن شواهد حذف المفعول: **(لَأَرْوِي عَنْهُ أَشْعَاراً وَيَرْوِي، وَلَوْلَا الشَّعْرُ مِنْ عَرَبٍ أَحْبُّوا، وَهَلْ يَنْسَى ابْنَ آدَمَ حِينَ يَنْوِي، وَإِنَّ الصَّبْرَ يُضْعِفُ لَا يُقْوِي، فَأَحْوِيهَا وَتَحْوِي) وغيرها.** وتقدير المفعول به المحذوف: **وَيَرْوِي عَنِّي أَشْعَاراً، وَلَوْلَا الشَّعْرُ مِنْ عَرَبٍ أَحْبُّوا الشَّعْرَ، وَهَلْ يَنْسَى ابْنَ آدَمَ حِينَ يَنْوِي النَّسِيانَ، وَإِنَّ الصَّبْرَ يُضْعِفُ لَا يُقْوِي الْمَرْءَ، فَأَحْوِيهَا وَتَحْوِينِي.** وقد كان الحذف في معظم المواضع يهدف إلى أمرين: الأول: صقل العبارة وأناقته، وخاصة أنَّ المعنى مفهوم من السياق، والثاني: هو خدمة الجانب الفني الإيقاعي؛ وذلك لأنَّ معظم مواضع الحذف جاءت في نهاية الأبيات.

وحذف المفعول به يهدف منه في بعض الأحيان إلى إطلاق الفعل، وخاصة عندما يكون المفعول به أمراً غير محدد، وأحياناً يهدف منه إلى إثبات المعنى في نفسه للفاعل من غير النظر إلى المفعول، وفي المقابل فإنَّ ذكر المفعول به يجعل الدلالة لا تتركز كثيراً عند من قام بالفعل؛ وإنما تتمحور أكثر عند من وقع عليه الفعل، واستناداً على ذلك نرى أنَّ الأفعال المتعدية لها النصيب الأوفر على مستوى النص، وقد أشرنا إلى ذلك فيما

مضى، والأمر الذي نود الإشارة إليه هو (ذكر المفعول به) مع هذه الأفعال، وإذا كان عدم ذكر المفعول به مع الأفعال المتعدية يهدف منه إلى إطلاق الفعل، وإلى عدم التحديد، فإن ذكر المفعول به في هذه المواضع يهدف منه إلى تحديد من وقع عليه الفعل، وفي هذا يحاول الشاعر أن يتعد عن التعميم والتعميم وأن يكون أكثر دقة في تحديد المراد؛ ليكون المشهد أكثر وضوحاً، والدلالة أكثر ظهوراً.

ومن الملامح البارزة ضمن هذه البنية استخدام (أل) وقد وردت للدلالة على الجنس في ثلاثة مواضع، وما عداها فكانت بمعنى أل العهد الحضوري، وأل العهد الحضوري هو ما كان حاضراً مدلوله لدى المتلقي بذاته أو حاضراً بالعلم، وهذا الاستخدام يدل على سعي الشاعر إلى تحقيق درجة من الوضوح والدقة في أبيته.

ومن السمات التعبيرية التي كانت حاضرة على مستوى النص تقانة (التنكير)، حيث وردت في أكثر من ثلاثين موضعاً، وتنوّعت بين الدلالة على النوع، وعموم الجنس، وكان النصيب الأوفر لعموم الجنس، ومن شواهدنا على النوع: (وَفِي بَالِي حَمَامٍ لَا يُبَالِي، يَشُوبُ جَلَالَ صَخْرَتِهِ بِلَهُوٍ، فَدَيْتُ يَدَيْهِ فِي خَطِّ وَمَحْوٍ، دُخَانًا لَا يَكْفُ عَنْ الْعُلُوِّ) وغيرها، ومن شواهدنا على عموم الجنس: (لِجَمْعِ الشَّعْرِ مِنْ حَضْرٍ وَبَدْوٍ، تَكُونُ كَمُهْرَةٍ وُلِدَتْ حَدِيثًا، وَكَأْسٌ لَا تُرَاقُ لِغَيْرِ كُفْوٍ، يُشَكِّلُهَا كَنَحَّاتٍ مُدَلِّ) وغيرها من الشواهد الكثيرة التي لا سبيل لذكرها في هذا المقام، وشيوع هذه السمة التعبيرية وخاصة في دلالتها على العموم لا تعني الخشية من التصريح أو التعيين، وإنما يهدف منها إلى إرادة الإطلاق والتعميم الذي يجعل الأمر في الشيء ينطبق على عموم جنسه، وهذا يتناسب مع طبيعة الشعر، والعبارات المكثفة، والنصوص البليغة.

ومن خصائص هذه البنية أيضاً غلبة الطابع الخبري (الجملة الخبرية)، على معظم الجمل في النص، يضاف إلى ذلك أنّ العلاقة بين الجملة الخبرية تتصف بالتعالق بما يحقق مبدأ التماسك النصي، فكانت أكثر الجمل إما أن تكون فيها الجملة الثانية تفسيراً للأولى، أو توكيداً لها، أو تجمع بينهما صفة جامعة بواسطة الوصل. أمّا الجملة الإنشائية فكان حضورها قليلاً؛ ومردّد ذلك إلى أنّ مقام الشاعر هو مقام الإخبار وليس مقام التساؤل أو الأمر أو النهي وما إلى ذلك، فهو يعبر عن مشاعره وأحاسيسه وكلّ ما يجول في نفسه تجاه محبوبته التي رمز لها كناية باسم (ليلي)، وقد أخذ يصف هذه المشاعر منذ أن ظهرت في مراحلها الأولى، والتي يصورها بأنها كانت خجولة وبسيطة، ثم يبدأ برصد تصاعد تلك المشاعر إلى أن تصل إلى ذروتها حين يشبه مشاعره تجاه المحبوبة بالإدمان في قوله: وَحَمْرٌ أَدْمَنْتَنَا فَهَيَّ تَسْعَى - لَنَا كَالْبِنْتِ تُغْوِي حِينَ تُغْوِي، ويتعاطف هذا الإحساس، ويصل مداه حين يرى هَوَاهَا كَعَبَّةٍ وَالْكُونُ وَفَدٌّ، وهَوَاهَا مُعْرَبٌ لَعَّةَ اللَّيَالِي، وحين يرى في الحمام رسولاً جاء ليخفف عنه، وخلال هذه المرحلة يمرّ الشاعر بحالة من الحيرة التي تعترى تفكيره، فهو غير قادر على

النسيان كما يُطلب منه، ولا يستطيع الصبر لو أراد الصبر، ولهذا فهو يرى أنه مغالٍ ومتطرفٌ كلٌّ من يطلب منه النسيان وترك المحبوبة.

ومن الظواهر الأسلوبية التي طغت على مستوى البنية التركيبية في النص (الصورة الشعرية)، وخاصة الصورة التشبيهية. والصورة الشعرية هي أداة البيان والإيضاح، فالأديب حين يسعى إلى تقريب الفكرة يبدأ في إخراجها من إطارها المجرد إلى الإطار المحسوس، فتتجسد في صورة محسوسة أمام مرأى المتلقي، وسعيًا إلى هذا المطمح وإلى إضفاء الطابع الخيالي على النص، نلاحظ شيوع هذه السمة التعبيرية، ومن شواهدنا من التشبيه قوله:

وَخَمْرٌ أَدْمَنْتُنَا فَهِيَ تَسْعَى * لَنَا كَالْبِنْتِ تُغْوَى حِينَ تُغْوَى

يصف الشاعر مشاعره وأحاسيسه تجاه محبوبته، وفي هذا الإطار يستحضر صورة حسية، وكأنه أدرك أنّ الوصف المجرد لا يدرك المراد، ولا يعبر عن الحقيقة؛ ولهذا يعقد علاقة مقارنة بين حبّه لها، وبين الخمرة التي يدمن عليها شاربها، ثم يحيل إليه أنّ هذه الصورة لم تف بالغرض، فيدركها بصورة أخرى، والملاحظ أنّ الصورة بدأت تتفرع عن الأصل، وهذا ما يعرف بالصورة المتنامية أو الممتدة، فإذا كان في الصورة الأولى عقد علاقة مقارنة بين علاقته بالمحبة وعلاقة الخمرة بشاربها، فإنه في الصورة الثانية يعقد علاقة مقارنة بين الخمرة ومدمنها، وبين البنت حين تغوي من يغويها، ويتبدى بوضوح أنّ الصورة التي تفرعت لم تخرج عن إطار الأصل، فهي تمتح من نفس البؤرة، وتؤكد نفس الفكرة، وتظهر هذه السمة في مواضع أخرى من النص، ومنها قوله:

هَوَاهَا مُعْرَبٌ لُغَةً اللَّيَالِي * كَكُوفِي يُعَلِّمُ أَهْلَ مَرَوْ
يُشَكِّلُهَا كَنَحَاتٍ مُدَلٍّ *** يَشُوبُ جَلَالَ صَخْرَتِهِ بِلَهُو
وَصَخْرَتُهُ الزَّمَانُ غَدَتْ بِسَاطًا *** بِكَفِّهِ فَيَنْشُرُهَا وَيَطْوِي**

وفي هذه الأبيات يجمع الشاعر بين الصورة التراكمية والصورة الممتدة، فيشبه هواها وقدرته على صياغة لغة الليالي بكوفي يُعَلِّمُ أَهْلَ مَرَوْ، ثم يحيل إليه أنّ الأمر لم يأخذ حقه من التصوير، فيأتي بصورة أخرى تمتح من نفس البؤرة، وتؤكد نفس المعنى، حين يشبه هواها في تشكيل لغة الليالي بِنَحَاتٍ بَارِعٍ في رسم لوحته، ثم تنحرف الصورة قليلاً عن المنبع وتتفرّع حين يشبه صخرته وقد تحوّلت بفعل مهارته إلى بساط، أو إلى صحيفة قادر على نشرها وطويها، ويبدو واضحاً كيف تراكمت الصورة، ثم تفرعت وهي مع هذا لم تخرج عن الإطار العام للصورة، والمبتغى من وراء ذلك هو تقصي الأمر من كلّ زواياه لتقديم فكرة متكاملة عن الشيء الذي يريد توضيحه.

كما نلاحظ على مستوى الصورة الشعرية إمكانات الشاعر وقدرته على التشخيص والتجسيد، حيث

نراه يشخص الماديات ويجسد المعنويات في صورة حسية يستنطق بها غير العاقل، ويبث الحياة والروح في المعنويات فتترأى وكأنها كائنات حيّة، ومن شواهد ذلك من التشخيص قوله: (يَطِيرُ حَمَامٌ بَيْتِ اللَّهِ نَحْوِي ** لَأُرْوِي عَنْهُ أَشْعَاراً وَيُرْوِي)، فنراه يشخص الحمام في صورة رسول ينقل الأخبار، ويروي الأشعار؛ ليخفف عنه أشواقه ومعاناته، وهذا النوع من التشخيص جعل الصورة تنبض بالحياة، وإن كانت مغرقة في الخيال. ومن شواهدا أيضاً قوله: (وِظْنِي مَا يَحُجُّ الطَّيْرُ إِلَّا ** لَجَمْعِ الشَّعْرِ مِنْ حَضْرٍ وَبَدْوٍ). وهذه الصورة يشخص فيها الطير وكأنه إنسان حيّ؛ وذلك حين أسند له الفعل يَحُجُّ، وقد اتخذ له قبلة، وجعل له من ديار الحضر والبدو مزاراً يحج إليه، ليروي فيه الشعر، ويروي عنه الشعر. أما شواهد التجسيد فمثالها قوله:

(هَبُوا حُبِّي لَكُمْ ذَنْباً فَإِنِّي ** رَأَيْتُ الْقَتْلَ فِيهِ مِنَ الْعُلُوِّ). في هذه الصورة يجسد المعنوي في صورة حسية، حيث يجعل الحبّ (الشيء المعنوي) يموت ويحيا، ففي بقائه حياة، وفي نسيانه وتركه ما يقابل القتل والموت. والحبّ في الحقيقة لا يموت ولا يحيا، ولا يعيش ولا يفنى، ولكنه حين ملأ آفاق نفسه، أحسّه وكأنه كائن حيّ يحيا معه يلازمه ويرافقه؛ ونتيجة لهذه الصورة الحسية رأى أنّه امتلك صفات الأحياء، يعيش كما يعيشون، ويُقتل كما يُقتلون؛ لذلك رأى أنّ قتله من العلوّ. ومن شواهد تجسيد المعنويات أيضاً قوله: (وَنَسْأَلُ عَنْ نَوَايَا فَتَبْدُو ** عَلَى خَجَلٍ وَتَبْدَأُ فِي الدُّنُوِّ). فالشاعر هنا يصف نواياه ومشاعره تجاه المحبوبة. والمشاعر هي شيء معنوي لا يتصف بالظهور حتى تدركه الحواس، ومن ثمّ لا يمكن تقريب صورته إلا إذا تجلّى في مظهر حسّي؛ لذلك عمل الشاعر على تجسيد (النوايا) في صورة كائن حيّ يحسّ ويشعُر ويَحْجَلُ. وفي قوله: (فتبدو) و(وتبدأ) أي أنّ صورته تناهت في الظهور حتى خيّل إليه أنه بالإمكان رؤيتها.

وشواهد الصورة الشعرية في النص كثيرة ولا سبيل إلى سردها في هذا المقام، وحسبنا ما ذكرنا من شواهد لتكون شاهداً على هذه التقنية الفنية التي برع الشاعر في توظيفها، هذا على مستوى التشبيه والاستعارة، أما الصور الكنائية فكان حضورها أقل إذا ما قورنت بكثافة التشبيه والاستعارة؛ ومردّ ذلك إلى طبيعة كلّ تقنية وهدف الشاعر من توظيفها، فإذا كانت الصور الكنائية تهدف إلى التلميح والتلويح، فإنّ الصور التشبيهية والاستعارية تنحو إلى بيان الفكرة، وإلى إظهار المعنى في صورة حسية، وهذا هو مراد الشاعر.

* * * *

وعود على بدء نبين من خلال قراءة النص ومن تفكيكه إلى وحداته الأساسية وعناصره المكوّنة له أنّ النص يمثل وحدة معقدة متداخلة المكوّنات، ومتواشجة العناصر والبنى والمستويات، وكلّ عنصر فيها له دوره ووظيفته داخل إطار هذا الشكل الكلي، بدءاً من العناصر الصغرى التي أسهمت في خلق التواؤم والتماسك

بين عناصر النص، إلى الروابط الصوتية والإيقاعية والمعجمية، إلى العناصر التي عملت على ربط النص ببعده المرجعي، ومن ثمّ حققت له كيانه ووجوده، وهذا على مستوى الوحدات الصغرى والبنية السطحية، أما على مستوى البنى النصية، فيبدو واضحاً أنّ هذه البنى هي عبارة عن مستويات متداخلة ومنسجمة يعاضد بعضها بعضاً، ويقوم كلّ منها بوظيفته من أجل تحقيق هدف واحد وغاية واحدة؛ لذا نرى أنّ طريقة عمل هذه البنى لا تقوم على التعارض أو التناقض، وإنما تقوم على أساس التكامل والانسجام.

كما تبين من خلال الدراسة أنّ الوحدة الكلية للنص لا تبنى على العنصر البنائي، وعلى الروابط الداخلية، والتواؤم بين الأجزاء وحسب، وإنما هي عملية متبادلة بين البناء والدلالة، فكما حقق عنصر البناء باعتباره الوسيلة صفة الوحدة والانسجام، فإنّ عامل الدلالة في المقابل هو من يفرض طبيعة التماسك والانسجام. إنّ صفة التواؤم بين جميع العناصر في النص لا يمكن أن تتحقق إلا بواسطة الفكرة أو الرسالة المبتغى إيصالها؛ لذا فإنّ الدلالة هي من تجعل كل الوحدات البنائية تخضع لها؛ وبالتالي يتحقق مفهوم الانسجام، وإذا لم تتحقق وحدة الفكرة، فإنّ النص يصاب بالتشظي، وعلى هذا الأساس فإنّ العلاقة بين البنية والدلالة هي علاقة متبادلة ومتكاملة.

وإذا كانت البنى الصغرى كما أشرنا في السابق هي من تشكل الوحدة البنيوية، وتفرض في الوقت نفسه إلى قيمة الخطاب، فإنّ هذه القيمة هي سابقة في وجودها على البناء، سابقة في عقل المنشئ، وما تشكل البناء إلا استجابة للفكرة؛ وبهذا يمكننا القول إن التماسك والتواؤم الذي يتحقق على مستوى البناء لا يمكنه أن يتأتى إلا بواسطة الفكرة، فما البناء سوى حامل للفكر.

كما يمكن أن نشير إلى أنّ تحقيق هدف النص باعتباره رسالة مكثفة يتطلب حشد طاقات هائلة، وعناصر متنوعة، وبنى مختلفة، وهذه العناصر لا تتكشف ويتم الوقوف على وظيفتها إلا من خلال تشريح النص وتفكيكه إلى وحداته الصغرى، حينها يمكن التعرف على دورها في البناء، ووظيفتها في خلق التلاحم والتآزر بين العناصر داخل إطار الوحدة الكلية المنسجمة، ثمّ أنّ هذه العناصر تتداخل فيما بينها وتشابك صناعة نسيجاً موحداً، وعلى هذا الأساس فإنّ إحداث أيّ تغيير أو إضافة عناصر أخرى قد يصيب البناء بالتشظي، ويحدث خللاً في القيمة العامة التي تحكم الخطاب، وهو ما يؤكد مفهوم البنية. كما أنه من خلال التحليل يتكشف حجم التجربة، والعامل النفسي والشعوري الذي يحكم سائر العمل الفني من بدايته إلى نهايته بما يحقق الوحدة والانسجام بين كل العناصر، وهذا بدوره يجعل الفكرة تمتزج مع العامل الشعوري بما يفضي إلى الوحدة العضوية للنص.

وبهذا يمكن القول إنّ علم النص استطاع أن يقدم الآليات والوسائل العلمية المنظمة والمنضبطة التي

تمكّن القارئ من تفتيت النص، وكشفه من الداخل، ومعرفة محتواه، والوقوف على العناصر التي تشكل ركيزة العمل الفني، وتحديد كل عنصر ودوره داخل إطار البنية النصية.

الخاتمة

الحمد لله وكفى وسلام على عباده الذين اصطفى سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم وعلى آله وصحبه ومن اهتدى بهديه وسار على نهجه إلى يوم الدين.

وبعد هذه الدراسة المتأملّة في زوايا النص ومكوّناته وبناءه المختلفة، وبتوظيف آليات علم النص في دراسة عناصر الخطاب، ومن خلال البحث في البنية النصية العامة، وتحريّ وسائل الاتساق والتماسك داخل النص، وبعد البحث في الآليات التي تتحقق بواسطتها الوحدة الكلية للنص، نصل في هذا المقام إلى استخلاص مجموعة من النتائج يمكن أن نجملها في الآتي:

1- تمثل آليات علم النص أداة ناجعة لدراسة النص، وكشف مكوّناته، ومعرفة محتواه، والوقوف على العناصر التي يتحقق بواسطتها التماسك النصي.

2- بواسطة أدوات علم النص يمكن الوقوف على كلّ مكوّن من مكوّنات النص، ومعرفة دوره داخل إطار البنية النصية.

3- النص الأدبي يمثل شبكة معقدة، وبنية مأهولة بالعناصر التي لا حصر لها، والتي تتداخل فيما بينها مشكلة بنية منسجمة ومتكاملة.

4- يتحقق التماسك النصي بواسطة عناصر متعددة تتمثل في الروابط النحوية والصوتية والمعجمية، فضلاً عن التعاضد الذي يتحقق على مستوى البنى المختلفة، والتي يهدف تعاضدها إلى تحقيق هدف واحد، وهو تحقيق التأثير وإيصال الرسالة.

5- أنّ الوحدة والتماسك لا تتحقق بواسطة العناصر البنائية أو من خلال الروابط والاتساق بين الأجزاء وحسب؛ وإنما هي عملية متبادلة ومتكاملة بين البنية والدلالة.

6- تتحقق الوحدة والانسجام داخل البنية النصية من خلال العامل النفسي والشعوري الذي يحكم سائر العمل الفني، مما يخلق منه بناءً منسجماً وموحداً.

7- أسهمت البنية الصوتية في خلق تعالق واتساق على مستوى الألفاظ، وعلى مستوى المقاطع؛ مما حقق وحدة إيقاعية متناسقة ومنسجمة على مستوى النص.



8- من أبرز العناصر التي شكلت ظاهرة أسلوبية، وأسهمت في خلق نوع من التماسك بين أجزاء النص الصور الشعرية، فهي إضافة إلى دورها في نقل المعنى من صورته المجردة إلى المحسوسة، فإنها تعمل على عرض الشيء على أساس المقارنة، وهذا بدوره يسهم في تماسك الأجزاء، إضافة إلى وجود بعض الصور التراكمية والممتدة التي تتبع من بؤرة واحدة؛ لتؤكد نفس المعنى، وهذا التراكم والتفرع داخل أجزاء النص من شأنه أن يساعد في تلاحم الوحدات النصية.

9- يتضح من خلال تفكيك الوحدات والأجزاء والبنى الصغرى أن الدلالة العامة لا تتحقق على مستوى الوحدات النصية، ولا تختزلها البنى الصغرى مهما كان نوعها، وإنما تتحقق بتضافر البنى الصغرى كل منها في إطاره الذي يختص به، وهذا التضافر الذي يظهر على مستوى التحليل هو في حقيقته انصهار بين كل المكونات من أجل تحقيق الهدف العام.

10- يبدو التآزر والتماسك واضحاً بين البنى النصية المختلفة على مستوى البناء وعلى مستوى الدلالة، وذلك حين نرى أن كلّ البنى تدفع في اتجاه واحد بما يحقق غاية البنية الكبرى، وبما يحقق الوحدة والتماسك والانسجام.

مراجع البحث:

أولاً/ المصادر:

1. ديوان في القدس، تميم البرغوثي، دار الشروق، القاهرة، د. ط.

ثانياً/ المراجع:

1. إبداع الدلالة في العصر الجاهلي، مدخل لغوي أسلوبي، د. محمد العبد، مكتبة الآداب القاهرة، ط2، 2007.

2. بلاغة الخطاب وعلم النص، د. صلاح فضل، سلسلة عالم المعرفة، ع164، 1992، الكويت.

3. تطوّر الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، د. نعيم اليافي، دار صفحات للدراسات والنشر، دمشق، ط1، 2008.

4. خصائص الحروف ومعانيها، حسن عباس، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1998، دمشق.

5. دراسات لغوية تطبيقية في العلاقة بين البنية والدلالة، د. سعيد حسن بحيري، مكتبة الآداب، ميدان الأوبرا القاهرة، ط1، 2005.

6. دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، ت: محمود شاكر، دار المدني، جدة، 1992، ط3.

7. علم لغة النص المفاهيم والاتجاهات، د. سعيد حسن بحيري، المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2005.

8. عن بناء القصيدة العربية الحديثة، د. علي عشري زايد، مكتبة الآداب، القاهرة، ط5، 2008.

9. فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، د. محمد زكي عشاوي، دار النهضة العربية، ط1، 1981.

10. لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، د. محمد خطايي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991.



**The structural and semantic unity of the text in the contemporary poem: A reading in a love poem
by Tamim Al-Barghouti as an example**

Saad Omar Abdel Aziz

This research deals with the factor of coherence and consistency in the contemporary poem. And it examines the elements that contribute to the structural unity of the text, whether at the level of small units or at the level of the structures which make up the text, employing the achievements of the science of the text, and contemporary theories whose concern is reading the literary text. On this basis, the research had two aims. The first aim concerned with the study of cohesion and coherence that are achieved at the level of parts, and another aim concerned with the study of textual cohesion and harmony that are achieved at the level of minor structures, which in turn lead to the formation of the major structures. If cohesion at the level of parts requires logical coherence on the level of meaning in the parts, the coherence on the level of structures requires greater harmony at the level of meaning. Because this harmony is what stems from it the general meaning that is the text subject. In the light of the above mentioned aims on which the research was based, some results were reached. The most important result was that the text represents a network inhabited by the innumerable elements that intertwine between them forming its textual coherence. And this coherence was created by multiple elements including; phonemic, lexical and grammatical links and solidarity and synergy that are achieved at the level of minor structures and this is at the level of construction. But at the level of meaning, it is noted that the smaller units, and all the structures at the level of the text, are mutually supportive in order to achieve the goal of the text which is the message, in addition to the emotional and psychological factor that govern the entire artistic work from its beginning to its end, and this, in turn, makes the text represents a coherent organic unit which contributes to its meaning. Thus, it can be noted that the general meaning, and the influence factor in the text, are not achieved at the level of parts or small units, nor is it reducing a minor structure at the expense of another. Rather, it is achieved by the combination of all the elements and their fusion in the crucible of the text.

Key words: unity of text/ textual cohesion/ minor structures/ major structure