التَّماسك النَّصِّي في قصيدة (حديقة الغروب) للقصيبي

د. نورة صُبيان بخيت الجُهني

أستاذ مشارك في العلوم اللّغويَّة, كليَّة اللّغات والتَّرجمة– جامعة جدة

nsaljuhani@uj.edu.sa

الملخَّص:

تندرج هذه الدِّراسة ضمن الدِّراسات النَّصِّيَّة، وتهدف إلى التَّعرف إلى مكامن التَّماسك النَّصِّي وأدواته في قصيدة (حديقة الغروب)، وهي من آخر ما كتبه الدّكتور غازي القصيبي قبيل وفاته بخمس سنوات. وتبيّن الدِّراسة أثر التَّماسك في تشكيل لغة الشَّاعر، وما تحمله من طاقات إيحائية، وإمكانات تعبيريَّة قادرة على تجسيد حُزنه الشَّديد لشعوره بدنو أجله، وتكشف هذه الدِّراسة مدى التَّماسك بين المجالات الصَّوتيَّة والمُعجميّة والتَّركيبيّة والدّلاليّة وأثرها في تشكيل الرّؤية الشِّعريَّة، وتُظْهِر فاعليّة البناء النَّصّي في تشكيل صورة رثاء الذَّات عند الشَّاعر، والكشف عن عناصر التَّماسك التي وظِّفت على مستوى التِّكرار والإحالة والرَّوابط التَّركيبية وغيرها من عناصر التَّماسك النَّصّي. وقامت الدِّراسة على المنهج الوصفي وأدوات التَّحليل والإحصاء.

ويهدف البحثُ إلى بيان قدرة نظريَّة تماسك النَّصّ على وصف التَّماسك في قصيدة (حديقة الغروب)، كما يهدِفُ إلى تسليط الضّوء على مدى إمكانيَّة استثمارِ تطبيقات هذه النَّظريَّة في خدمة النُّصوص العربيَّة.

الكلمات المفتاحيَّة: ***النَّصّ، الإحالة، الرَّوابط التَّركيبيَّة، التَّماسك النَّصّي.***

المقدِّمة:

تقوم هذه الدّراسة اللّسانيَّة النّصِّيّة على محاولة تطبيق معطيات مظاهر التَّماسك النَّصِّي على قصيدة (حديقة الغروب) للشَّاعر غازي القصيبي، وهذه المظاهر تندرج تحت علم اللّغة النَّصِّي الذي ينظر للنَّصّ على أنَّه وحدة كُلّيّة مُترابطة، وأنَّه الموضوع الرَّئيس في التَّحليل والوصف اللّغويّ، والهدف هو الوصول إلى نصيَّة النَّصّ.

وتقوم إشكاليّة هذه الدّراسة على تساؤل رئيس هو: كيف يتحقَّق للقصيدة التَّماسك النَّصّي؟ وتنبثق من هذه الإشكاليَّة مجموعة من التساؤلات: ما مدى تحقّق التَّماسك النَّصّي في القصيدة؟ وما هي الوسائل التي استخدمها الشاعر لتحقيق ذلك؟ وما أثر وسائل التَّماسك النَّصِّي في نمو النَّصّ؟ وما مدى تأثيرها في المُتلقِّي؟

ويهدف البحثُ إلى بيان قدرة نظريَّة تماسك النَّصّ على وصف التَّماسك في قصيدة (حديقة الغروب)، كما يهدِفُ إلى تسليط الضّوء على مدى إمكانيَّة استثمارِ تطبيقات هذه النَّظريَّة في خدمة نصوص عربيَّة أخرى.

مفهوم التَّماسك النَّصّي:

الْمِيمُ وَالسِّينُ وَالْكَافُ أَصْلٌ وَاحِدٌ صَحِيحٌ يَدُلُّ عَلَى حَبْسِ الشَّيْءِ أَوْ تَحَبُّسِهِ (ابن فارس، 2008، مادة: م س ك) يقال: أمسكت عليه ماله: حبسته، والتَمَسُّكُ: اسْتِمْسَاكُكَ بالشَّيْءِ، يقال: مَسَكْتُ بِالشَّيْءِ مَسْكًا، وَتَمَسَّكْتُ وَامْتَسَكْتُ وَاسْتَمْسَكْتُ بِمَعْنَى أَخَذْتُ بِهِ وَتَعَلَّقْتُ وَاعْتَصَمْتُ، وَأَمْسَكْتُهُ بِيَدِي إمْسَاكًا قَبَضْتُهُ بِالْيَدِ. وَأَمْسَكْتُ عَنْ الْأَمْرِ كَفَفْتُ عَنْهُ (الفيومي، د.ت، مادة: م س ك)، وإمْسَاكُ الشَّيْء: التَّعَلُّقُ به وحفْظُه، ويقال: أمْسَكْتُ عنْهُ كَذَا أي: مَنَعْتُهُ (الراغب الأصفهاني، د.ت، ص 606)، ويقال: ما تَمَاسَكَ أَنْ قالَ ذلِكَ أي: ما تَمالَكَ، ويقال: إنَّه لذو مَسَكَةٍ وتماسك: أي ذو عقل، كما يقال: ما به تماسُك، إذا لم يكن فيه خيرٌ. (ابن منظور، د.ت، مادة: م س ك). وهذه الدّلالات المُعجميَّة تدور حول معنى: الاحتباس والأخذ والاعتصام بالشَّيء، والتَّعلّق به وحفظه، والمنع والاعتدال والصَّلابة والارتباط. والعلاقة بين هذا المعاني وتماسك النَّصّ أنَّ النَّصّ يقوم على التَّرابط والتَّماسك، فيأخذ بعضه ويعتصم ببعض، ما يكسبه منعة وقوَّة وصلابة.

أمَّا مصطلح التَّماسك النَّصِّي (Cohesion) فيندرِج تحت علم لغة النَّصّ، أو لسانيَّات النَّصّ (Text linguistics)، الذي يقوم على دراسة النَّصّ اللّغويّ في إطار يضمن له التَّرابط والتَّماسك، ويُشكِّل النَّصّ في الدِّراسات اللِّسانيَّة المُعاصِرة مفهومًا مركزيًّا يتجاوز الجملة إلى فضاء لغويّ أوسع هو فضاء النَّصّ، ويُعرَّف التَّماسك النَّصِّي بأنَّه: "خاصيَّة دلاليَّة للخطاب، تعتمد على فهم كلّ جملة مكوِّنة للنَّصّ في علاقتها بما يُفْهَم من الجمل الأخرى" (فضل، 1992، ص 244). كما يرى علماء

لسانيَّات النَّصّ أنَّ التَّماسك يربط بين جانبين: جانب الشَّكل، وجانب المضمون، وبهما يتحقَّق "التحام ظاهر النَّصّ مع باطنه، وبعبارة أخرى: التحام شكله مع مضمونه" (علاوي، 2011، مجلة قراءات، العدد 3، ص 127)، والتَّماسك الشَّكلي يهتمّ بالعلاقات الشكليَّة، بينما يهتمّ التَّماسك الدّلالي بالعلاقات الدّلاليَّة بين أجزاء النَّصّ من ناحية، وبين ما يحيط به من سياقات مُختلِفة من ناحية أخرى، وتتضافر العلاقات التَّماسكيَّة الدّلاليَّة والشَّكليَّة مع السّياق في تحقيق التَّماسك النَّصِّي للنَّصّ، وإذا خلا النَّصّ من أدوات التَّماسك بشقيه؛ الشَّكلي والدّلالي، فإنَّه يُصبح جُملًا مُتراصَّة لا رابط بينها. كما أنَّ للمُتلقِّي دورًا مُهمًّا في تحليل النَّصّ وتحقيق مدى تماسكه؛ كونه يتفاعل معه، ويصنع أسئلة كثيرة يواجه بها النَّصّ، ويُلاحِظ وسائل التَّماسك ليتمكَّن في النّهاية من فكّ شفرته (الفقي، 1440- 2019، ص 79- 98).

ويرى هاليداي (M.Halliday)، ورقيَّة حسن أنَّ حقيقة النَّصّ قائمة على التَّماسك النَّاتج من انتظام العناصر ضمن النَّسق اللّغويّ، كما أنَّ وحدة النَّصّ هي الأساس في تحقيق النَّصِّيَّة، فـ "النَّصّ وحدة دلاليَّة، وليست الجُمل إلَّا الوسيلة التي يتحقَّق بها النَّصّ ... فلكي تكون لأيّ نصّ نصّيَّة ينبغي أن يعتمد على مجموعة من الوسائل في وحدته الشَّاملة" (خطابي،1991، ص 13)، وهذا يعني أنَّ ثورة المنهج عند علماء النَّصّ هي التَّحوّل من نحو الجملة إلى نحو النَّصّ. فكلّ متتالية من الجُمل تُشكِّل عندهم نصًّا، بشرط أن يكون بين هذه الجُمل علاقات تُحقِّق نصّيته؛ فالنَّصّ: "عبارة عن مُتتاليَّة من الجُمل بينها علاقة من العلاقات، ومتى انعدمت هذه العلاقة لا يبقى نصّ" (خمري،2007، ص48)؛ فالعلاقات الداخليَّة والخارجيَّة هي الَّتي تربط أجزاء النَّصّ، وهي العامل الأساسي في تقويَّة عمليَّة التواصل بين المُلقي والمُتلقِّي.

نصّ قصيدة (حديقة الغروب) من البحر (البسيط):

عنوان القصيدة، وأثره في تماسك النَّص:

جاءت هذه القصيدة ضمن ديوان يحمل اسم القصيدة، والديوان أشبه بمرثيَّة تناول فيها الشَّاعر رثاء شخصيَّات متعدِّدة، والعنوان من العلامات السّيميولوجيَّة الإشهارية في القصيدة، وبه يتحقَّق اتِّساق النَّصّ وتماسكه، فهو "المحور الذي يتوالد ويتنامى ويعيد إنتاج نفسه، وهو الذي يحدِّد هويَّة النَّصّ" (مفتاح، 2006، ص 72). فإذا وقفنا وقفة متفحِّصة لمعرفة مدى ارتباط عنوان القصيدة (حديقة الغروب) بمحتوى القصيدة، فإننا نجد عنوانًا غير مباشر يعتمد على التَّركيب المجازي الذي جمع بين (حديقة) و(الغروب)، فنحن أمام عنوان ملتبس، فهو لم يُظهر قصديَّة النَّصّ، مشكِّلًا انزياحًا دلاليًّا يدفع المُتلقي إلى طرح الكثير من الأسئلة لفك شفرة أيقونة العنوان، مثل: هل للغروب حديقة؟ وما هي العلاقة بين الغروب والحديقة؟ وما علاقة حديقة الغروب بالنَّصّ؟ وبالتَّالي يضطَّر القارئ إلى دخول عالم النَّص لفكّ رمزيَّة هذا العنوان.

خمسٌ وستُونَ في أجفان إعصارِ أما سئمتَ ارتحالاً أيّها الساري؟
أما مللتَ من الأسفارِ ما هَدَأتْ إلا وألقتْكَ في وعثاءِ أسفار؟
أما تَعِبتَ من الأعداءِ مَا بَرِحوا يحاورونكَ بالكبريتِ والنَّارِ
والصحبُ؟ أين رفاقُ العمرِ؟ هل بَقِيَتْ سوى ثُمالةِ أيامٍ وتذكارِ
بلى! اكتفيتُ وأضناني السُّرى! وشكَا قلبي العَناءَ! ولكنْ تلكَ أقداري
أيا رفيقةَ دربي! لو لديّ سوى عمري لقلتُ: فِدَى عينيكِ أعماري
أحْبَبْتِني وشبابي في فتوّتهِ وما تغيّرتِ والأوجاعُ سُمّاري
مَنَحْتِني من كنوزِ الحُبّ أَنفَسها وكنتُ لولا نداكِ الجائعَ العاري
ماذا أقولُ؟ وددتُ البحرَ قافيتي والغيمَ محبرتي والأفقَ أشعاري
إنْ ساءلوكِ فقولي: كانَ يَعْشَقُني بكلِّ ما فيهِ من عُنفٍ وإصرار
وكانَ يأوي إلى قلبي ويَسْكُنُهُ وكانَ يَحْمِلُ في أضْلاعِهِ دَاري
وإنْ مضيتُ فقولي: لم يكنْ بَطَلاً لكنَّهُ لمْ يقّبَلْ جَبهةَ العارِ
وأنتِ! يا بنتَ فَجرٍ في تنفُّسِه ما في الأنوثةِ من سِحرٍ وأسرارِ
ماذا تريدينَ منّي؟! إنَّني شَبَحٌ يُهيمُ ما بينَ أغلالٍ وأسوارِ
هذي حديقةُ عُمري في الغروبِ كما رأيتِ مرعَى خَريفٍ جائعٍ ضارِ
الطيرُ هَاجَرَ والأغصانُ شاحبةٌ والوردُ أطرقَ يَبكي عهدَ آذارِ

ويتكوَّن العنوان من كلمتين: (حديقة)، و (الغروب)، والحديقة تعني: المكان ذات الشَّجرِ، أو البُسْتانُ من النَّخلِ والشَّجرِ، أو كلَّ ما أحاطَ به البِناءُ، وقيل: كلُّ بُستان كان عليه حائط، فهو حديقة، وما لم يكن عليه حائط لم يُقَل له حديقة. (ابن منظور، مادة: ح د ق)، كما تشي الحديقة بالفرح والتفاؤل. وَالْغُرُوبُ يعني: غُيُوبُ الشَّمْسِ، يُقال: غَرَبَتِ الشَّمْسُ تَغْرُبُ غُرُوبًا: غَابَتْ فِي الْمَغْرِبِ، وَكَذَلِكَ غَرَبَ النَّجْمُ، وَغَرَّبَ. والغُروب أيضاً: مجاري الدَّمع، وقيل: الغُروب: الدّموع. وكذا: حدَّة الأسنان وماؤها. (ابن منظور، مادة: غ ر ب)، وعلى هذا يجمع العنوان بين بعدين: البعد المكاني (حديقة)، والبعد الزَّماني(الغروب). وجاء العنوان جملة اسميَّة حُذِف منها المبتدأ، بنْيَتَهَا العميقة: هذه حديقة الغروب؛ ليفتح أمام المُتلقِّي آفاقًا واسعة من التَّأويل، وليُسهم في إثراء عمليَّة التَّواصل، والإحالة إلى دلالات متنوّعة سببها إضافة الغروب إلى الحديقة، ما جعل للعنوان حضورًا وظيفيًّا. وجاءت كلمة (حديقة) نكرة، فلا نعلم ماهي تلك الحديقة التي أسندت للغروب، فلا صلة بين الكلمتين.

ويظهر قصد الشَّاعر من وراء اختيار هذا العنوان في بنية تركيبيَّة ضمَّت كلمتي (حديقة) و(الغروب)، ففي الشطر الأوَّل من البيت الحادي والعشرين، يقول: (هذي حديقة عمري في الغروب)، وكأنَّ كل ما سبق هذا الشطر وما بعده، يشرح ما أراد إيصاله للمُتلقِّي، ويُفصح عن مُراده بحديقة الغروب؛ بأنَّها حديقة عُمره، ما انقضى منها لن يعود، والقابل فيها قليل، ويعقبها بقوله شارحًا العلاقة بصورة أوضح: (مرعى خريفٍ جائعٍ ضارِ)، و(الطيرُ هَاجَرَ)، و(الأغصانُ شاحبةٌ)، و(الوردُ أطرقَ يبكي عهد آذارِ)؛ فكلّ ما في النَّص مسند للعنوان، يُشكِّل الفكرة الرّئيسة التي يقوم عليها بناء القصيدة بما فيها من أفكار فرعيَّة، تحيلنا إلى حديقة، لكنَّها ليست الحديقة المألوفة التي تبعث الأمل، وتنشر السرور، وتضجّ بالجَمال، وتتولَّد عنها المشاعر المُفعمة بالسَّعادة. بل هي حديقة تؤذن بقرب الخريف، وتساقط الأوراق، ومغادرة الأطيار، وموت الأغصان، كما يؤذن غروب الشَّمس برحيل الضِّياء وحلول الظَّلام. والمُراد الغروب الأبديّ، وهذه صورة غير مألوفة حوت حمولة دلاليَّة عميقة، فيها خرق للسائد المألوف، وانزياح وعدول عمَّا هو في الواقع. ما حقَّق وحدة عضويَّة وموضوعيَّة وشعوريَّة في بناء النَّصّ.

أدوات التَّماسك النَّصِّي:

الإحالة (Reference): وهي من العناصر المُهمَّة التي تُسهِم بشكلٍ فعَّال في تماسك النَّصّ واتِّساقه، وقد ذكر علماء النَّصّ للإحالة تعريفات عدَّة، ولعلَّ تعريف ميرفي (Murphy) أكثرها إيجازًا، يقول: "هي تركيب لغوي يُشير إلى جزءٍ ما، ذُكِر صراحة أو ضمنًا في النَّصّ الذي سبقه أو الذي يليه" (الجرف،2001، مجلة رسالة الخليج العربي، ع7، ص82) ، وعرَّفها كلماير (Kallmeyer,W.) بقوله: " الإحالة هي العلاقة القائمة بين عُنصر لغوي يُطلق عليه (عُنصر التَّعلّق) وضمائر يُطلق عليها (صيغ الإحالة)، وتقوم المُكونات الاسميَّة بوظيفة عناصر العلاقة أو المُفسِّر أو العائد إليه"(كلماير وآخرون، 2009، ص248)، وهناك من عرَّفها بشيء من التَّفصيل بأنَّها: "العلاقة بين العبارات والأشياء (objects)، والأحداث(events) والمواقف (situations) في العالم الخارجي الذي يُدَلُّ عليه بالعبارات ذات الطَّابع البدائلي (alternative) في نصّ ما، فتُشير إلى شيء ينتمي إلى عالم النَّصّ نفسه" (دي بوجراند، 2007، ص320)، بمعنى أنَّ هناك عناصر في النَّصّ لا يتمّ فهمها إلا بواسطة علاقتها بألفاظ أخرى داخل النَّصّ سواء أكانت قبليَّة أم بعديَّة، أو بعلاقتها بالسِّياق أوما يدلّ عليه المقام ؛ أي أنَّ العُنصر الإحالي يُحيل إلى عُنصر آخر يحدِّده ويُفسِّر المُراد منه، وهي بهذا المعنى لا تبتعد كثيرًا عن المعنى المُعْجمي العام الذي يتمحوَّر حول معنى التَّغيّر والتّحوّل، ونقل الشَّيء إلى شيءٍ آخر أو التّبدّل القائم على علاقة بين عنصرين: المُحال والمُحال إليه، فـ "المُحال من الكلام ما حُوِّل عن وجهه، وكلامٌ مُسْتَحِيلٌ مُحَالٌ، وأرضٌ مُسْتَحَالةٌ: تُرِكت حَوْلًا أو أَحْوَالًا

عن الزِّراعة" (الفراهيدي، د.ت، مادة: ح و ل) ويُقال: "حالَ الرَّجلُ يَحُول مثل تَحَوَّل من موضع إلى موضع ... وحال إلى مكان آخر أَي تَحَوَّل، وحال الشَّيءُ نفسُه يَحُول حَوْلًا بمعنيين يكون تَغَيُّراً ويكون تَحَوُّلًا" (ابن منظور، د.ت، مادة: ح و ل).

والإحالة بهذا المفهوم عُنصر من عناصر التَّماسك النَّصِّي التي لا يكاد يخلو منها نصّ؛ لأنَّ المُتكلِّم يجنح دائمًا للاقتصاد في كلامه فيبتعد عن الإعادة والتِّكرار، ويحتاج إلى ربط الألفاظ والجمل والعبارات، وإلى ربط النَّصّ بعضه ببعض، وربطه بالسِّياق أو المقام إن احتاج إلى ذلك. وتنقسم الإحالة من حيث النوع إلى نوعين: الأولى: مقاميَّة: وهي إحالة إلى خارج النَّصّ؛ أي الإحالة لغير المذكور، ممَّا هو موجود في المقام الخارجي؛ "كأن يُحيل ضمير المُتكلِّم المُفرد إلى ذات صاحبه المُتكلِّم، فيرتبط عُنْصر لغويّ إحالي بعُنْصر إشاري غير لغويّ هو ذات المُتكلِّم، ويُمكن أن يُشير عُنْصر لغويّ إلى المقام ذاته، في تفاصيله أو مُجْملًا، فيُمثِّل كائنًا أو مرجعًا موجودًا مُسْتقلًا بنفسه، فهو يُمكِن أن يُحيل إليه المُتكلِّم" (الزَّنَّاد،1993م، ص119). ويرى هاليداي ورقيَّة حسن أنَّ هذه الإحالة تُسهم بشكل غير مباشر في خلق النَّصّ باعتبارها تربط اللّغة بسياق المقام (خطابي،1991، ص116). ويعتمد هذا النّوع من الإحالة على السِّياق ومُقتضى الحال خارج حدود النَّصّ. والثانية: نصيَّة، وهي الإحالة داخل النَّصّ؛ أي الإحالة لمذكور سواء أكان سابقًا أم لاحقًا، وهذا النَّوع من الإحالة له دور فعَّال في تماسك النَّصّ؛ لأنَّها تُركِّز على العلاقات اللّغويَّة في النَّصّ ذاته، وقد تكون بين ضمير وكلمة، أو كلمة وكلمة، أو عبارة وكلمة، أو جملة وجملة، أو فقرة وفقرة، وغيرها من الأنماط اللّغويَّة (الفقي،1440– 2019، ص41). والإحالة النَّصِّيَّة تكون باتّجاهين، الأولى: قبليَّة للسَّابق (Anaphoric) وتعود على مفسِّر (Antecedent) سبق التَّلفظ به، وفيها يجري تعويض لفظ المُفسِّر المذكور قبله، فتكون الإحالة بناء للنَّصّ على صورته التَّامَّة التي كان المفروض أن يكون عليها (الزَّنَّاد، 1993، ص 118). وهي الأكثر ورودًا في القصيدة؛ فقد بلغت خمس عشرة ومئة مرة. ووظيفتها الإشارة لسابق عليها والتَّعويض عنه لعدم التّكرار، ولتماسك النَّصّ. والثانية: بعديَّة للاحق (Cataphoric) تعود إلى مفسِّر يليها؛ سواء أكان كلمة أمْ مجموعة من الكلمات؛ فتعمل على ربط النَّصّ بما سبق من كلام. أمَّا وسائل الإحالة وأدواتها، فهي:

أ– الإحالة بالضَّمير (Pronoun): تؤدي الضَّمائر دورًا بارزًا في ترابط أجزاء النَّصّ، وتشكيل معناه، وبالتَّالي تحقيق التَّماسك الشَّكلي والدّلالي بين أجزاء النَّصّ، إلى جانب قدرة الضَّمير على الإحالة إلى سياق خارجي، والضَّمير في الدّراسات النَّصيَّة يُشكِّل الإحالة، فتنقسم من حيث العلاقة بالنَّصّ إلى داخليَّة وخارجيَّة، ومن حيث المرجع إلى قبليَّة وبعديَّة، ومن حيث القرب والبعد إلى قريبة وبعيدة. ومُعظَم الإحالات في الأبيات نصِّيَّة؛ أي إحالات داخل النَّصّ تعمل على ربط أجزاء النَّصّ باتجاهين، ما يخلق شبكة من العلاقات بين أجزاء النَّصّ.

وقد شغلت الضَّمائر في القصيدة مساحة واسعة، فقد بلغ عددها مئة وتسعة عشر ضميرًا؛ بمعدل (4,8) ضميرًا في البيت الواحد. ونابت هذه الضَّمائر عن الأسماء والأفعال والجمل، وقامت بالرَّبط بين أجزاء النَّصّ من ناحية الشَّكل ومن ناحية الدّلالة داخليًّا وخارجيًّا، قبليَّة وبعديَّة. وهذا التَّشكيل الإحالي في القصيدة أدَّى إلى اتِّساق النَّصّ وتماسكه، فالنَّواه التي يقوم عليها النَّصّ هي (الشَّاعر) والمُتمثِّلة في قوله: (أيُّها السَّاري)، وبلغ عدد الضَّمائر التي تحيل إليه ثلاثَّة وستين ضميرًا، أي بنسبة 52,9%، وهذا الإحصاء للضّمائر يبيّن أنَّ الذَّات المحوريَّة في النَّصّ هي ذات الشاعر؛ لأنَّه العنصر الإشاري الأكثر أهميَّة الذي يرتبط به أكبر عدد من العناصر الإحاليَّة، وهو ما سُمِّي بالسُّلَّميَّة الإحاليَّة (Hierarchy) (الزَّنَّاد، 1993، ص 124) ، فالشَّاعر يتحدَّث عن نفسه وكأنَّها ذاتان: ذات تتخذ ضمير (الأنا) الذي يدلّ على التَّكلُّم، وذات تتَّخذ ضمير (الأنت) الذي يدلّ على الخطاب، ما يكشف لنا عن مدى مُناسبة ذلك مع موضوع القصيدة، وهو رثاء الذَّات. وهذا التَّشكيل الإحالي أدَّى إلى تماسك النَّصّ، فالعنصر المُحال هو الضَّمير الرَّابط، والمرجع أو العُنصر الإشاري المُحال إليه هو (الشاعر)، ما جعل الضَّمير من حيث الموضوع يؤدي دوره في عدم تفكّك أجزاء النَّصّ، فوجوده واضح من بدء النَّصّ حتَّى نهايته.

والقصيدة عبارة عن خمسة وعشرين بيتًا، تدور حول موضوع واحد هو رثاء الشَّاعر لنفسه، ويمكننا تقسيمها إلى خمس لوحات نصيَّة، كلّ لوحة منها تُكوِّن بنية خطاب:

إحالة الضمير في اللّوحة الأولى: ذات الشاعر:

سئمتَ ← تاء الخطاب ← الشَّاعر(السَّاري) ← نصّيَّة بعديَّة

مللتَ، تعبتَ ← تاء الخطاب ← الشَّاعر(السَّاري) ← نصّيَّة قبلية

هدأتْ، ألقتْك ← ضمير مستتر(هي) ← الأسفار ← نصِّيَّة قبليَّة

بَقِيَتْ ← ضمير مستتر(هي) ← رفاق العمر← نصِّيَّة قبليَّة

وألقتك، يحاورونك ← كاف الخطاب ← الشَّاعر(السَّاري) ← نصيَّة قبليَّة

برحوا، يحاورونك ← ضمير الفاعل ← الأعداء ← نصيَّة قبليَّة

اكتفيتُ← تاء المُتكلِّم ← الشاعر (الساري) ← نصيَّة قبليَّة

أضناني، أقداري ← ياء المُتكلِّم ← الشاعر (الساري) ← نصيَّة قبليَّة

وقد بدأ الشاعر قصيدته بتوجيه الخطاب إلى نفسه، يقول: (أمَا سئمتَ)، ومرجعيَّة الضَّمير هنا داخليَّة سابقة تعود إلى (السَّاري) وهو الشَّاعر، ثمَّ توالت بعد ذلك الضَّمائر الدَّاخليَّة اللاحقة، ما يُحقِّق التَّماسك الدّلالي في الأبيات الثّلاثة الأولى في إحالتها إلى مرجوع واحد. والعناصر المُشار إليها في هذه المجموعة هي:

جدول 1: العناصر الإشارية في اللوحة الأولى

العنصر الإشاري (المرجع)	عدد الإحالات		العنصر الإشاري المرجع	عدد الإحالات
الشاعر	8		الأعداء	2
الأسفار	2		رفاق العمر	1

نجد أنَّ الإحالة في هذه اللَّوحة جميعها نصيَّة مذكورة في النَّصّ، وجميعها جاءت على النَّسق المشهور في اللّغة وهو الإحالة القبليَّة؛ وبذلك حقَّقت هذه الضَّمائر عن طريق استعادة العنصر المُفترض الذي سبق ذكره، ولم يخرج عنها إلا في الإحالة الأولى: تاء الخطاب في (سئمتَ) التي كانت بعديَّة، وتمَّت التَّوطئة لها في جملة لاحقة؛ فأحال الضَّمير إلى مذكور لاحق، ما أحدث تشويقًا عند المُتلقِّي لمعرفة المُتحدَّث عنه الذي أشار إليه الشاعر مُباشرة وهو: (أيُّها الساري)، ويبقى الغموض وحالة التَّشويق مُسْتمرة، لأنَّ كلمة السَّاري لا تعبِّر بصورة مباشرة عن المقصود، وكأنَّ الإحالة هنا مقاميَّة إلى خارج النَّصّ، فالغموض ما زال يكتنف المُحال إليه، ذلك الغموض الذي يُصاحب الإحالة في جميع ضمائر الخطاب (التَّاء والكاف) والذي لا يفكّ شفرته إلا مطلع البيت الرَّابع حين يستخدم الشَّاعر الإحالة بضمير المُتكلِّم (اكتفيتُ)، حينها يُدرك المُتلقِّي أنَّ الشَّاعر هنا يحاور نفسه، والمقصود بالسَّاري (الشَّاعر). ويزيد تماسك هذا البيت الإحالة إلى المتكلِّم باستعمال ياء المُتكلِّم في (أضناني) و(أقداري).

وقد حقَّق هذا الانتقال (العدول) أو (الالتفات) من ضمائر الخطاب إلى ضمائر المُتكلِّم قيمة دلاليَّة وبلاغيَّة وظَّفها الشَّاعر في تكثيف المعنى، وقوَّة التَّماسك، فجميعها تُحيل إلى الشَّاعر؛ وإحساسه بدنو أجله الذي جعله يتأمل حياته وما فيها من أسفار متتالية أرهقته، وأعداء حوله حاربوه، وأصحاب لم يبق منهم إلَّا القليل، أو بعض الذكريات. وفي الغالب نجد

الضَّمائر مُتَّصلة وظَّفها الشَّاعر في هذه الأبيات لما يمتاز به الضَّمير المُتَّصل؛ فهو "أكثر اختصارًا في تكوينه وصيغته، وأوضح وأيسر في تحقيق مهمَّة الضمير" (حسن، د.ت، 1: 272).

إحالة الضمير في اللّوحة الثانيَّة: رفيقة دربه:

دربي، لديّ، عمري، أعماري، أحببتني، شبابي، سُمّاري، منحتني، قافيتي، محبرتي، أشعاري ← (ياء المتكلم) ← الشَّاعر← نصّيَّة قبليَّة

قولي، يعشقني، قلبي، داري، فقولي ← ياء المُتكلِّم ←رفيقة دربه (يتحدَّث على لسانها) ← نصيَّة قبليَّة

لقلتُ، كنتُ، وددتُ، مضيتُ ← (تاء المُتكلِّم) ← الشَّاعر←←نصيَّة قبليَّة

عينيكِ، نداكِ، ساءلوكِ← كاف الخطاب ← رفيقة دربه←←نصيَّة قبليَّة

أحببتني، تغيرتِ، منحتني ← تاء الخطاب ← رفيقة دربه← نصِّيَّة قبليَّة

فتوّتهِ ← هاء الغائب ← الشباب ← نصِّيَّة قبليَّة

أَنفَسها ← هاء الغائب ← كنوز الحب← نصِّيَّة قبليَّة

ماذا أقولُ؟ ← مستتر (أنا) ← الشَّاعر← نصِّيَّة قبليَّة

ساءلوكِ← واو الجماعة ضمير متَّصل ← خارج النَّص ←مقاميَّة

كان، يعشقني، وكان، يأوي، ويسكنه، كان، يحمل، يكن، يقبِّل ← ضمير مستتر (هو) ← الشَّاعر← نصِّيَّة قبليَّة

يسكنه ← هاء الغائب ← قلب رفيقة دربه ← نصِّيَّة قبليَّة

فيهِ، أضلاعهِ، لكنَّه ← هاء الغائب ← الشَّاعر ← نصِّيَّة قبليَّة

بلغ عدد الضمائر في الإحالات المُتَّصلة بالضَّمائر في هذه المجموعة ثلاثة وأربعين ضميرًا، شكَّلت أكبر شبكة إحاليَّة في القصيدة كلّها، مُكوِّنة جسورًا تواصليَّة في فضاء النَّصّ.

والعناصر المُشار إليها في هذه المجموعة هي:

جدول 2: العناصر الإشارية في اللوحة الثاني

العنصر الإشاري (المرجع)	عدد الإحالات
الشَّاعر	28
رفيقة دربه	11
قلب رفيقة دربه	1

العنصر الإشاري (المرجع)	عدد الإحالات
الشَّباب	1
كنوز الحبّ	1
خارج النَّصّ	1

نلحظ فيها طغيان الجانب الذَّاتي المُتمثِّل في استخدام ضميري المُتكلِّم (الياء والتَّاء)، وتزداد الذاتيَّة المُغلفة بروزًا في استخدامه للعُنصر الإحالي الضَّمير المستتر المُقدَّر بـ(هو) بعد الأفعال والذي يُحيل إلى الشَّاعر ذاته، وكذا ضمير الغائب (الهاء) الذي يُحيل إلى العُنصر الإشاري وهو الشَّاعر أيضًا حين نقل الحوار للحديث على لسان رفيقة دربه، وما ذاك إلَّا لأنَّ الشَّاعر يصف مشاعره تجاه زوجه، لما لهذا الضَّمير من ميزتين: "الأولى: الغياب عن الدَّائرة الخطابيَّة، والثَّانيَّة: القدرة على إسناد أشياء معيَّنة، وتجعل هاتان الميزتان هنا هذا الضّمير موضوعًا على قدْر كبير من الأهميَّة في تماسك النّصوص" (الفقي، 1440- 2019، ص145)، كما نجد التَّفاعل الضَّميريّ بين ذاتين في هذه اللَّوحة، هما ذات المُتكلَّم (الشَّاعر)، وذات المخاطب (رفيقة دربه)، جاءت عن طريق فعلٍ نصّيّ مُشترك بينهما نحو:(أحببتني)، و(منحتني).

ونجد إحالة مقاميَّة سياقيَّة في قوله: (وإن ساءلوكِ)، فالعُنصر الإحالي اللّغوي وهو ضمير جماعة الغائبين (الواو)، يعود إلى عنصر إشاري غير لغويّ؛ أي مرجعيَّة خارجيَّة تتمثَّل في سياق الحال أو المقام تعود إلى مجموعة من الغائبين لم يُصرِّح بهم الشَّاعر. وإن كان يُشير إلى كلّ من يوجه لرفيقة دربه سؤالًا بعد موته.

إحالة الضَّمير في اللّوحة الثَّالثة: (بنت فجر)، ولعله يقصد الحياة:

في تنفّسه ← هاء الغائب ← الفجر ←نصّيَّة قبليَّة

تريدين، لا تتبعيني، دعيني، اقرئي، قولي ← ياء الخطاب ← بنت فجر ←نصيَّة قبليَّة

مني، إنَّني، عمري، لا تتبعيني، دعيني، كتبي، أخباري← ياء المتكلم ← الشَّاعر← نصيَّة قبليَّة

يهيمُ، يكن، وكان، يمزج ← ضمير مستتر (هو) ← الشَّاعر ←نصيَّة قبليَّة

رأيتِ ← تاء الخطاب ← بنت فجر ←نصّيَّة قبليَّة

هاجر ← ضمير مستتر (هو) ← الطَّير ←نصّيَّة قبليَّة

أطرقَ ← ضمير مستتر (هو) ← الورد ← نصّيَّة قبليَّة

أوراقِها ← هاء الغائب ← الكتب ←نصِّيَّة قبليَّة

تلقاكِ ← كاف الخطاب ← بنت فجر ←نصِّيَّة قبليَّة

مضيتُ← تاء المُتكلِّم ← الشَّاعر ←نصِّيَّة قبليَّة

وفي هذه المجموعة نلاحظ أنَّ الضَّمائر التي تُحيل إلى الشَّاعر هي الأبرز ظهورًا، مع تنوعها:

جدول 3: العناصر الإشارية في اللَّوحة الثَّالثة

العنصر الإشاري (المرجع)	عدد الإحالات		العنصر الإشاري (المرجع)	عدد الإحالات
الشَّاعر	12		الطير	1
بنت فجر	7		الورد	1
الفجر	1		الكتب	1

بلغ عدد الإحالات ثلاثًا وعشرين إحالة، منها اثنتا عشرة إحالة لذات الشاعر، ما بين غائب ومُتكلِّم. وقد يحدث الغموض في مرجعيَّة الضَّمير حتَّى في حال ذكره كما هو الحال بالنّسبة للضَّمائر التي تُحيل إلى (بنت فجر)، وهي سبعة ضمائر تنوَّعت ما بين (ياء وتاء وكاف الخطاب) وهنا يكون دور المُتلقِّي في محاولة فهم السِّياق ومعرفة المراد ببنت الفجر، هل هي ابنته؟ أم فتاة مُعْجبة؟ أم أنها كناية عن الحياة؟ والأخيرة أقرب خاصَّة أنَّا لا نجد تلك الحميميَّة التي وجدناها في حديثه عن رفيقة دربه؛ فهذه الأبيات ليست اعترافات عاطفيَّة تجاه المرأة (الابنة أو المُعجبة)، بل هي تعبير فني عن رؤية الشَّاعر للحياة التي أحال إليها سبع إحالات، بدأها بالاستفهام عما تريده منه بعد هذا العمر، ثم نهاها عن اتباعه وأمرها بقراءة ما سيتركه خلفه من كتب ضمَّنها أخباره، واصفًا حقيقة حديقة عمره في غروبها وقد غادرها الشباب.

إحالة الضَّمير في اللَّوحة الرَّابعة: البلاد:

نذرتُ، تركتُ، مضيتُ ← تاء المُتكلِّم ← الشَّاعر ←نصِّيَّة قبليَّة

زَهرتَه ← هاء الغائب ← العمر← نصِّيَّة قبليَّة

لعزّها← هاء الغائب ← البلاد ← نصِّيَّة قبليَّة

دُمتِ ← تاء الخطاب ← البلاد ←نصِّيَّة قبليَّة

إني، إبحاري، أغنيتي، أسماري، قلمي، أفكاري، طفلي، محبوبي، قيثاري ← ياء المُتكلِّم ← الشَّاعر ←نصِّيَّة قبليَّة

شاطئكِ، ساءلوكِ ← كاف الخطاب ← البلاد ← نصِّيَّة قبليَّة

إن ساءلوكِ ← الضَّمير المتَّصل (الواو) ← .... ←مقاميَّة

فقولي، فقولي ← ياء الخطاب ← البلاد ← نصِّيَّة قبليَّة

لم أبع، أدنِّس ← الضَّمير المستتر(أنا) ← الشاعر ←نصِّيَّة قبليَّة

لم يكن، وكانَ ← ضمير مستتر(هو) ← الشاعر ←نصِّيَّة قبليَّة

العناصر المُشار إليها في هذه المجموعة هي:

جدول 4: العناصر الإشارية في اللوحة الرابعة

العنصر الإشاري (المرجع)	عدد الإحالات		العنصر الإشاري (المرجع)	عدد الإحالات
الشاعر	16		العمر	1
البلاد	6		الآخرون أو الناس..	1

نوَّع الشَّاعر الإحالات هنا، فاستخدم الإحالة بضمائر المُتكلِّم (التَّاء، والياء)، وهي عناصر إشاريَّة تُحيل إلى الشَّاعر، ولأنَّ هذه اللوحة تُشكِّل خطاب الشَّاعر لبلاده، كانت العناصر الإشاريَّة التي تحيل إلى بلاده المذكورة في بداية اللَّوحة كلّها قبليَّة استخدم فيها (تاء، وكاف وياء الخطاب)، كما استخدم (هاء الغائب) في (لعزّها). وقول الشَّاعر: (ويا بلادًا نذرتُ العُمر زهرته) أحال الضَّمير المُتصل ببدل البعض على العُنصر (العُمر) ومن شروط بدل البعض اتِّصاله بضمير يُحيل إلى المُبدل منه ليربك البعض بكلّه، والبعض لا يقع إلَّا على ما دون النّصف، وكأنَّ زهرة حياته هي الأقصر من عمره، ومع هذا فقد وهبها لبلاده.

كما نجد إحالة مقاميَّة في قوله: (إن ساءلوكِ)، فالضمير المُتصل (الواو) يحيل إلى عُنصر خارجي.

إحالة الضَّمير في اللَّوحة الخامسة:

ذنبي، إعلاني، إسراري، أوزاري، لي، عليّ ← ياء المُتكلِّم ← الشَّاعر ←نصِّيَّة قبليَّة

تعرفُه، تعلم ← ضمير مستتر(أنت) ← عالم الغيب (الله) ← نصِّيَّة قبليَّة

تعرفه ← هاء الغائب ← الذَّنب ← نصِّيَّة قبليَّة

مننتَ ← تاء الخطاب ← عالم الغيب (الله) ←نصِّيَّة قبليَّة

بـه ← هاء الغائب ← إيمان ← نصِّيَّة قبليَّة

ما خدشته ← الضَّمير المُستتر (هي) ← الأوزار ←نصِّيَّة قبليَّة

ما خدشته ← هاء الغائب ← الإيمان ← نصِّيَّة بعديَّة

أحببتُ ← تاء المُتكلِّم ← الشَّاعر ← نصِّيَّة قبليَّة

لقياكَ ← كاف الخطاب ← الله عالم الغيب ← نصِّيَّة قبليَّة

يشفع ← ضمير مستتر (هو) ← حسن الظَّن ← نصِّيَّة قبليَّة

العناصر المُشار إليها في هذه المجموعة هي:

جدول 5: العناصر الإشارية في اللوحة الخامسة

العنصر الإشاري (المرجع)	عدد الإحالات
الشَّاعر	7
عالم الغيب	4
إيمان	3

العنصر الإشاري (المرجع)	عدد الإحالات
الأوزار	1
حسن الظن	1

وتستمر الإحالة إلى ذات الشَّاعر الذي يمثل البؤرة المركزيَّة في القصيدة، فكان توزيع الضَّمائر الرَّاجعة إليه سبعة ضمائر توزَّعت ما بين (ياء) و(تاء) المُتكلِّم، وقد بدأ الشَّاعر هذه اللّوحة بتوجيه النِّداء لعالم الغيب (الله سبحانه وتعالى)؛ مُستخدمًا الإحالات النصيَّة القبليَّة إلا في موضعٍ واحد استخدم الإحالة البعديَّة: في قوله: (وأنتَ أدرى بإيمانٍ مننتَ بـه)، فالضَّمير أو العُنصر الإحالي في (به) يُحيل إلى مرجعيَّة داخليَّة سابقة هي: (إيمان)

وقد بدأ بإحالة نصيَّة قبليَّة تُحيل إلى الشَّاعر واعترافه بذنبه (ذنبي) باستخدام العُنصر الإحالي ضمير المُتكلم (الياء) الذي تكرر في:(إعلاني، وإسراري، وأوزاري، ولي، وعليّ).

كما وظِّفت في هذه اللَّوحة الضَّمائر المحيلة إلى الله تعالى والتي كان لها حضور مكثَّف تنوَّعت بين الضمير المستتر و(تاء، وكاف) الخطاب.

وبصورة عامَّة نجد أنَّ الضَّمير منح النَّصّ سمة التَّماسك والتَّرابط، وعمل على اختزال بعض العناصر فيه؛ فهو يدلّ على العُنصر الإشاري المحذوف، ويحلُّ محلَّه دالًّا عليه دلالة مُطابقة ربطت الضَّمير بمرجعه، كما أنَّ الضَّمير العائد على ذات الشاعر كان المحور الذي يدور حوله النَّصّ، لحضوره القوي في كلّ لوحة، فلا يكاد يخلو بيت في القصيدة من غير ضمير مرجوعه الشَّاعر، ما أسهم في تماسك النَّصّ. وتمثَّل حضور الشاعر أيضًا في استخدامه لضمير الملكيَّة (الياء) الذي يدلّ على النّسبة في خمسة وثلاثين موضعًا، كما قامت الضَّمائر بدور أساسي في تسلسل النَّصّ لدى المُتلقِّي الذي أدرك أنَّ الشَّاعر لا زال يتحدَّث عن الفكرة الأساسيَّة ذاتها، وهي رثاء الذَّات مع تطور النَّصّ، وانتقاله من فكرة جزئية إلى أخرى قادت النَّصّ إلى النّمو والحركة والتَّقدّم.

ب- الإحالة بأسماء الإشارة: (Demonstrative) واسم الإشارة: هو ما دلّ على شيءٍ معيَّن مقرونًا بإشارة إليه حسيَّة كانت أم معنويَّة، فهو يتضمَّن المُشار والمُشار إليه، والأمران مُقترنان يقعان في وقت واحد لا ينفصل أحدهما عن الآخر؛ لإنّهما مُتلازمان دائمًا (حسن، د.ت، 1: 321)، واسم الإشارة هو الدَّال (المُشار)، والمُشار إليه هو المدلول، ويكون في الغالب محسوسًا، لوجوده في الواقع الخارجي. وهي الوسيلة الثَّانيَّة من وسائل التَّماسك النَّصِّي، وهي "مفهوم لساني يجمع كلّ العناصر اللغويَّة التي تحيل مباشرة إلى المقام من حيث وجود الذَّات المُتكلِّمة أو الزَّمن أو المكان، حيث يُنجز الملفوظ والذي يرتبط به معناه" (الزَّنَّاد، 1993، 116)، ولها وظيفة أساسيَّة في تحقيق التَّماسك بين البنى النَّصِّيَّة المُتَّصلة أو المُتباعدة في فضاء النَّصّ، وتصنَّف بما يتناسب مع خصوصيَّة كلّ لغة، إمَّا حسب الظرفيَّة: الزمان (الآن وغدًا ...)، والمكان (هنا وهناك...)، أو حسب القرب (هذه وهذا ...) أو البُعد (ذلك وتلك ...) (خطابي، 1991، ص19).

وتقوم الإحالة الإشاريَّة بالرَّبط القبلي والبعدي، وتُعدّ شكلًا من أشكال الإشارة اللفظيَّة؛ فهو يُعيَّن المُتكلِّم المُحيل إليه عن طريق تحديد مكانه من حيث القُرب، وتعتمد على السّياق في تحديد المُراد، والمعروف أنَّ أسماء الإشارة مُبهمة يستخدمها المُتكلِّم للدّلالة على المُشار إليه، الذي يزيل عنه الإبهام.

والإحالات باسم الإشارة قليلة في هذا النَّصّ، فقد جاءت في ستّة مواضع، هي:

تلك ← أقداري ← إحالة داخليَّة نصِّيَّة بعديَّة

أنتِ ← بنت فجر ← إحالة داخليَّة نصِّيَّة بعديَّة

هذي ← حديقة عمري ← إحالة داخليَّة نصِّيَّة بعديَّة

(أنت)، (أنت)، (أنت) ←عالم الغيب ← إحالة داخليَّة نصِّيَّة قبليَّة

جاء في اللّوحة الأولى: (ولكن تلك أقداري) فـ (تلك) اسم إشارة للبعيد، ويُستخدم للإشارة إلى المفرد المؤنث العاقل، كما يُستخدم أيضًا للإشارة للجمع غير العاقل، والإحالة هنا بعديَّة أحالت إلى (أقداري) وهو جمع غير عاقل، مع أنَّ ما أراده بالقدر لا يتَّضح إلَّا من قراءة الأبيات السَّابقة التي تمكننا من إزالة غموض قصد الشاعر وهو مللـه من تعاقب الأسفار، وموت الصَّحب، وكثرة الأعداء، وأخيرًا شعوره بالاكتفاء من الحياة بما فيها من تعب وعناء، وفي هذا دليل على تماسك هذه اللوحة.

وجاءت في اللَّوحة الثَّالثة: (وأنت يا بنت فجر في تنفسه)؛ حيث وظَّف الشَّاعر اسم الإشارة (أنتِ) للبدء بمقطع جديد؛ ليحيل به إحالة بعديَّة تعود إلى (بنت فجر) التي جاءت بعده، مُحدثًا ترابطًا بين أجزاء البيت. وكذا: (هذي حديقة عمري في الغُروب)؛ فقد استثمر الشاعر اسم الإشارة (هذي) في الرَّبط بين أجزاء النَّصّ المُتباعدة، وربط بينها ربطًا واضحًا أسهم في تماسك النَّصّ، بل ربطه بعنوان النَّصّ، وكأنَّه يوضِّح مُراده من (حديقة الغروب) ومن الواضح أنَّ الإحالة هنا تجاوزت حدود الجملة الواحدة إلى النَّصّ بأكمله؛ السَّابق لها واللاحق، فقد أحال اسم الإشارة غليها جميعًا، فاسم الإشارة المُفرد يتميَّز بما يُسمِّيه المؤلفان (هاليداي ورقيَّة حسن) الإحالة الموسَّعة؛ أي إمكانيَّة الإحالة إلى جملة بأكملها، أو متتالية من الجُمل(خطابي، 1991، ص19)، وتتميَّز أسماء الإشارة بصورة خاصَّة بالإحالة الموسَّعة والتي يقوم بها بالتَّحديد اسم الإشارة المُفرد الذي نشّط مساحة كبيرة من المعلومات بشكّل موسّع (عفيفي، د.ت، ص26)؛ فحقَّق بذلك اختصارًا وتماسكًا، مع أنَّ الإحالة هنا بعديَّة أحالت إلى العُنصر الإشاري القريب منها (حديقة عمري)، وعدل الشَّاعر عن اسم الإشارة الذي يدلّ على البُعْد إشارة إلى أنَّ هذه الفترة الزَّمنيَّة وإن كانت طويلة؛ فقد اختزلها الشاعر في حديقة حان وقت غروبها، ما جعل القصيدة بنية نصيَّة أكثر تماسكًا واتِّساقًا، والذي حدَّد ذلك هو السياق اللغوي للنَّصّ.

وفي اللَّوحة الخامسة والأخيرة تكرَّر اسم الإشارة (أنت) ثلاث مرَّات؛ ليؤدي دورًا مركزيًّا في هذه اللّوحة، وليُظهر الجانب الإيماني عند الشَّاعر، ومدى رغبته بلقاء خالقه ثقّة منه بصفحه وكرمه. وجميعها إحالات نصّيَّة قبليَّة للإحالة إلى العُنصر الإشاري (عالم الغيب) المذكور في بداية هذه اللّوحة.

نلاحظ أنَّ أسماء الإشارة أقامت شبكة من العلاقات الداخليَّة، وتوَّزعت بين إحالات قبليَّة وبعديَّة، أسهمت في تحقيق التَّرابط والتَّماسك في فضاء النَّصّ، كما أحدثت نسيجًا مُتكاملًا ربطت فيه الأبيات بعضها ببعض كما ربطتها بعنوان القصيدة فجعلت من القصيدة وحدة مُتكاملة.

ج- الإحالة بالظَّروف: (الزَّمانيَّة والمكانيَّة)، فيقوم الظَّرف بالرَّبط بين جملتين تتعلَّق إحداهما بالأخرى، إلى جانب بيان زمان الحدث ومكانه؛ فيجيء الظَّرف فيها مُحيلًا إلى زمان أو مكان.

وممَّا يتعلَّق بالظَّرفيَّة الزمانيَّة: (والوردُ أطرقَ يبكي عهد آذارِ)، فـ (عهد) ظرف زمان، وإضافته إلى (آذار) وهو الشَّهر الذي يعني الربيع بجماله وخصوبة أرضه وتفتّح أزهاره، ولكنَّ الشَّاعر هنا عدل عن كلّ تلك الدّلالات، فهو يتحدَّث عن الزَّمن الذي أتى بعد هذا الزَّمن، وهو زمن الشَّيخوخة، الذي يبكي فيه على الشباب، كما يبكي الورد الذابل على شهر آذار. والعُنصر الإحالي (عهد) يحيل إلى زمن مضى، وهو شهر آذار الذي بكاه الورد حين بدأ ذبوله وكأنَّه الشَّاعر الذي أضحى يبكي عهد شبابه وقوته.

وبصورة عامَّة فإننا نجد الشَّاعر يستعمل مجموعة من العناصر الإشاريّة التي تدلّ على الزَّمن الذي تتحدَّث عنه هذه القصيدة؛ فالشَّاعر كتب قصيدته وقد بلغ الخامسة والسّتين من عمره، ثمَّ نجد مجموعة من العناصر الإشاريَّة التي تدلّ على هذه الفترة مثل: العمر، ومرحلة فتوَّة شبابه، وغروب العمر، كما تحدَّث عن الزَّمن اللاحق بعد رحيله؛ مستخدمًا الفعل (مضيت) ثلاث مرات في نهاية اللَّوحة الثَّانية والثَّالثة والرَّابعة.

والظَّرفية المكانية جاءت في ستّة مواضع: (لو لديّ سوى عمري)، و(يهيم ما بين أغلال وأسوار)، و(بين أوراقها تلقاك أخباري)، و(تركت بين رمال البيد أغنيتي)، و(عند شاطئك المسحور.. أسماري)، و(أيرتُجَى العفو إلاّ عند غفَّارِ؟). وجميعها إحالات نصيَّة بعديَّة، أحالت إلى مكان مادي محسوس (الأغلال والأسوار، والأوراق، ورمال البيد، والشاطئ). وأبرز العناصر الإشاريَّة المكانيَّة المذكورة في القصيدة هي بلاده التي تحدَّث عنها في لوحة كاملة، هي اللّوحة الرَّابعة.

د-الإحالة بالمقارنة (Comparative): وتتَّسم ألفاظ المقارنة بأنَّها تعبيرات إحاليَّة تقوم بربط عبارات النَّصّ لفظيًّا، وتماسكه دلاليًّا، و "هي نوع من الإحالة يتمّ باستعمال عناصر عامَّة مثل التَّطابق والتّشابه والاختلاف، أو عناصر خاصَّة مثل الكميَّة والكيفيَّة، فهي من منظور الاتّساق لا تختلف عن الضَّمائر وأسماء الإشارة في كونها نصيَّة" (البطاشي، 2009، ص175)، وكلّ عمليَّة مقارنة، تُقارن بين شيئين على الأقل يشتركان في السِّمة ذاتها، ما يجعل المُقارنة وسيلة من وسائل التَّماسك التي لا تستقلّ بذاتها، ومن ذلك: (سوى ثُمالةِ أيامٍ.. وتذكارِ) فالاستثناء أسلوب نحوي يُستخدم لإخراج ما وقع بعد أدواته من حُكْمِ ما قبلها، والمعنى هنا استثناء (ثمالة أيَّام) أي أنَّ عدم البقاء وقع وطُبّق على الصَّحب ورفاق العمر باستثناء الثّمالة من الأيام، فأدَّى العُنصر الإحالي (سوى) إلى التَّرابط والتَّماسك بين شطري البيت من حيث الكميَّة، وكذا قوله: (منحتني من كنوز الحبّ أنفسها)، فجاء (أنفسها): (اسم التفضيل) قام بوظيفة المُقارنة الخاصَّة؛ فهو يُستعمل للموازنة بين شيئين من حيث الكمّ أو

الكيف، فربط العُنصر الإحالي (أنفسها) العبارة الثانيَّة بالأولى، فلا يمكن أن يكون الشيء أنفس إلا بموازنته ومقارنته بشيء آخر، ولا يمكننا معرفته إلَّا بالرجوع إلى ما قبله، حين قارن بين صورتين من مراحل عمره: مرحلة الشباب وقوته ومرحلة الشيخوخة ومسامرة الأوجاع والأمراض ومع ذلك لم تتغيّر رفيقة دربه ولم يتضاءل حبها له في المرحلة الثانيَّة؛ بل منحته الأنفس من كنوز الحبّ، أمَّا قوله: (ويا بلادًا نذرت العمر زهرته)، فلن نعرف زهرة عمره إلا إذا قارناها بما كانت عليه حياته؛ أي بالرجوع لما سبق، وبهذا يتحقَّق تماسك النَّصّ وترابطه باعتماد بعضه على بعض. وفي قوله: (وأنت أدرى بإيمان مننت به)، جاء العُنصر الإحالي (أدرى) وهي (صيغة تفضيل) للرَّبط بين أجزاء البيت، فالفاعل هو الله عالم الغيب الذي لا يخفى عليه شيء في الأرض ولا في السَّماء.

هـ – الإحالة الموصوليَّة: و"الموصولات ضرب من المُبهمات، وإنَّما كانت مُبهمة لوقوعها على كلّ شيء من حيوان وجماد وغيرها، كوقوع: هذا، وهؤلاء وغيرها من أسماء الإشارة على كلّ شيء" (ابن يعيش، د.ت،2: 101)، وتُسمَّى الجُملة التي تقع بعد الاسم الموصول صلة الموصول.

وقد استخدم الشَّاعر من الأسماء الموصولة (ما) وهي من الأسماء الموصولة العامَّة في ثلاثة مواضع فقط، هي: (بكلِّ ما فيهِ من عُنفٍ وإصرار) و(كما رأيتِ مرعى خريفٍ جائعٍ ضارِ)، و(ما في الأنوثةِ من سِحرٍ وأسرارِ). وللأسماء الموصولة دورٌ في ربط الجمل؛ لأنَّها ألفاظ مُبهمة تحتاج إلى صلة توضّحها، وتُعيّن المدلول المُراد؛ فالعُنصر الإحالي (ما) هنا يحتاج إلى عُنصر إشاري هو شبه الجملة في المثال الأوَّل والمُرتبط بمذكور سابق هو الشَّاعر الذي يمثِّل بؤرة النَّصّ، والجملة الفعليَّة في المثال الثَّاني جاءت مُرتبطة أيضًا بعُنصر إشاري سابق مذكور في مطلع المقطع وهو المُنادى المُضاف: (بنت فجر)، أمَّا المثال الثَّالث فصلة الموصول التي ترفع الإبهام عنه الجملة الاسميَّة: (في الأنوثةِ من سِحرٍ وأسرارِ)؛ المُكونة من المُبتدأ المُقدَّم، والخبر المؤخَّر.

ثانيًا: الاستبدال (Substituotion): وهو عمليَّة تتمّ في فضاء النَّصّ، ويُعرّفه النَّصِّيُّون بأنَّه: "تعويض في النَّصّ بعُنصر آخر" (خطابي،1991، ص19)؛ أي إحلال عُنصر لغويّ مكان عُنصر آخر داخل النَّصّ، ويدلّ الاستبدال على مهارة الكاتب اللّغويّة، وقدرته على استعمال اللغة بما يُسهم في رفع الملل الناشئ من تكرار الكلمات، ويُبيّن قدرة المُتلقِّي على الرَّبط وتقديره، والعلاقة –في الغالب– قبليَّة بين عُنصر لاحق وعنصر سابق. فيكون العُنصر المُتقدِّم بديلًا للعُنصر المُتأخر، وملاحظة التقابل بين العُنصرين تُسهم في التَّماسك النَّصّي، ويُعدّ الاستبدال عن طريق الأشكال البديلة وسيلة مُهمَّة لإنشاء الرَّبط بين الجُمل، وشرطه أن يتمّ استبدال وحدة لغويَّة بشكل آخر يشترك معها في الدّلالة، حيث ينبغي أن يدلّ كلا الشَّكلين على الشَّيء

غير اللّغوي نفسه (شبلنر، 1987، ص191). وإذا وقع المُستبدل منه والمُستبدل به الذي حلّ محل الأوّل في مواقع نصِّيَّة متوالية، فإنَّهما يقعان–حسب هارفج– في علاقة استبدال نحويَّة بعضها ببعض، ويوجد في حالة الاستبدال النَّحوي بين المُستبدل به والمُستبدل منه مطابقة إحاليَّة (واورزنياك، 2003، ص61). وينقسم الاستبدال إلى ثلاثة أنواع:

أ. استبدال اسمي (Nominal Substitution): ويُقصد به "استعمال ألفاظ مُعيَّنة مكان أسماء وردت في موضع سابق من النَّصّ ومن ألفاظه: واحد، واحدة، آخر، أخرى" (الداودي،2010، ص48)، ويكون فيه العُنصر البديل مُتَّصلًا باسمٍ ورد ذكره في موضع سابق من النَّصّ. ومن عمليَّات الاستبدال التي وظَّفها الشَّاعر في النَّصّ: (الصَّحب) وهو عُنصر إشاري مُحال إليه بـ (رفاق العمر)؛ فالاسم (الصَّحب) استُبدِل باسم آخر هو (رفاق العُمر)، وهما يدلان على شيء غير لغويّ في النَّصّ وهو: الملازمة، وكذا (أغلال) عُنصر إشاري مُحال إليه بـ (أسوار)؛ فالعلاقة النَّصّيَّة بين العُنصر المُتقدِّم (أغلال)، والعُنصر المُتأخر (أسوار) بواسطة العلاقة القبليَّة بينهما، فالمُتأخر بديل للعُنصر المُتقدِّم، والعُنصران يدلان على شيء غير لغويّ وهو: القيد. وكذا قول الشَّاعر: (يا عالم الغيب)، ثمَّ يقول: (أيرتُجَى العفو إلاّ عند غفَّارِ؟)؛ فـ (عالم الغيب) بيَّنه في بيت لاحق عن طريق الاستبدال بأنَّه (الغفَّار).

ب. استبدال فعلي (Verbal Substitution): وفيه يحلّ فعل محل فعل آخر مُتقدِّم عليه، وقد استبدل الشَّاعر الفعل (يأوي) بالفعل (يسكنه)، وهذا الاستبدال يقع في باب التَّقابل الفعلي بين الفعلين (يأوي) و(يسكنه) وبين الضميرين المستترين المُقدرين بـ (هو) وإن كانت الأولى تعني الملجأ والملاذ والثانيَّة تعني السكن والاستقرار.

ج. استبدال قولي (Clausal Substitution): وفيه يحلّ عُنصر لغويّ محلّ عبارة داخل النَّصّ، ويُشترط فيه أن يتضمَّن العُنصر المُستبدل به مُحتوى العبارة المُستبدل منها، أي أنَّه استبدال لجملة بكاملها، فتقع أوَّلًا جملة الاستبدال، ثمَّ تقع الكلمة المُستبدلة خارج حدود الجُملة، مثل: هذا، وتلك، ولا...(خطابي،1991، 19)، وقد وقع الاستبدال القولي بين اسم الإشارة (تلك) في قوله في نهاية اللوحة الأولى: (ولكن تلك أقداري)، وبين ما سبقها؛ فقد اختزل العُنصر (تلك) التركيب النحويّ السابق له من وصوله إلى هذا العُمر، وما في حياته من حلٍّ وترحال وسأم وملل وأعداء ورحيل للأصحاب ورفاق العُمر، والذي يُمكن تقديره بـ (هذا الذي ذكرته لك) هو قدري؛ فقام اسم الإشارة (تلك) مقام الوحدات النَّصيَّة السابقة، وبهذا يكون الاستبدال حقَّق التَّماسك، والاختصار والإيجاز.

كما وقع الاستبدال القولي بين اسم الإشارة (هذي) في قوله: (هذي حديقة عمري في الغروب) وما ذكره في الأبيات السابقة بدءًا من العنوان، وكأنه يقول: هذا الذي ذكرته لكم يمثِّل حديقة عمري.

ثالثًا:-الحذف (Ellipsis): يعرِّفه دي بوجراند بأنَّه: " استبعاد العبارات السَّطحيَّة التي يُمكن لمحتواها المفهومي أن يقوم في الذِّهن أو أن يوسَّع أو أن يعدَّل بواسطة العبارة النَّاقصة"(دي بوجراند،2007، ص301)، وتُعدّ تقنية الحذف من أهمّ المقاييس التي يتمّ فيها الحُكم على تماسك النَّصّ، ما يعمل على زيادة تكثيف الدلالة، والاقتصاد اللغوي، ويعتمد الحذف على التَّعاون بين كاتب النَّصّ ومُتلقِّيه من ناحية، والنَّص والمُتلقِّي من ناحية ثانية، ويَنتج الحذف من وجود فراغ في بنية النَّصّ من صنع الكاتب يهتدي المُتلقِّي إلى إكماله مُعتمدًا على النَّصّ، بواسطة قرينة تكون سابقة في الغالب، ويعدّ الحذف من الإحالات الصّفريَّة التي تفسِّرها بنية النَّصّ العميقة، كما أنَّ "الحذف يُسهم في تحقيق التَّماسك النَّصّي وهو ما يؤدي إلى تحقيق الكفاءة النَّصّيّة" (الفقي،1440- 2019، ص192)؛ فالمُتلقِّي هو الذي يملأ الفجوات النَّاتجة عن الحذف مُعتمدًا على عناصر النَّصّ الملفوظة، وعلى وعيه بالضَّوابط التَّركيبيَّة التي تحكم اللغة. ويَظهر الحذف عندما تشتمل عملية فهم النَّصّ على إمكانية إدراك الانقطاع على مستوى سطح النَّصّ حيث نفترض عنصرًا سابقًا يعدّ مصدرًا للمعلومة المفقودة فيترك العُنصر المحذوف فجوة على مستوى البنية التركيبيَّة يمكن ملؤها من مكان آخر في النَّصّ، وهنا يأتي دور التفاعل بين الإدراك (cognition) والأعراف التَّركيبيَّة (syntactic conventions) للّغة في فهم المحذوف (محمَّد، 2007، ص115)' وأمثلة ذلك:

– العنوان: (حديقة الغروب) = ∅ + تركيب إضافي، والحذف هنا قبلي، والتَّقدير: هذه حديقة الغروب.

– في مطلع القصيدة نلحظ أنَّ المحكي عنه جاء إضمارًا؛ فالبنية السَّطحيَّة (خمسٌ وستون) = خمس وستون في أجفان إعصار = ∅ + اسم + عطف + اسم + ∅ + حرف جر+ تركيب إضافي، والبنيَّة العميقة بعد إعادة المحذوف: عمري خمس وستون عامًا قضيتها في أجفان إعصار. لكنَّه لم يُصرح بالمراد من (خمس وستون) لدلالة السّياق عليه، ولتمكّن المُتلقِّي من ملء هذه الفجوة التي دلَّ عليها النَّصّ، والقرينة السّياقيَّة هنا متأخرة؛ دلَّ عليها حديث الشَّاعر عن اكتفائه من هذه الحياة، والنَّصّ في مجمله يُشير إلى مقصد الشَّاعر ومُراده. وهذا الحذف في مطلع القصيدة يترك للمُتلقِّي فرصة التَّفاعل مع النَّصّ، وإشغال ذهنه لتقدير المحذوف الذي يُمثل أساس النَّصّ. والحذف الفعلي قبل (في أجفان إعصار) دلَّ عليه تعلق الجار والمجرور.

– ومن الحذف الاسمي – وهو كثير– ما جاء في اللّوحة الأولى أيضًا (الأسفار) بعد (هدأتْ)، و(وألقتْك):

(ما هدأت) و (ألقتك) = نفي + فعل + ∅، وجاء الحذف لوجود قرينة لفظيَّة هي تاء التأنيث الساكنة المُتَّصلة بالفعلين، والدَّالة على العُنصر المحذوف. ومنه حذف الخبر (اسم الاستفهام) في: (والصحبُ؟ أين رفاقُ العمرِ؟). والصَّحب = ∅ + اسم، والتقدير: (وأين الصحبُ) لوجود قرينة تُشير إلى العُنصر المحذوف، نشأت من مرجعيَّة داخليَّة بعديَّة. وفي الشّطر

الثاني من البيت وجاء حذف الاستثناء (سوى) من البنية العميقة: وجاء حذف الاستثناء في: (وسوى تذكارِ). كما جاء حذف الفاعل (الاسم) بعد جميع الأفعال: (كان)، (يأوي)، (يسكنه)، (يحمل)= فعل+ ø، والضَّمير المستتر يعود على الشَّاعر.

– وممَّا جاء في حذف الجملة، قوله: (بلى! اكتفيتُ.. وأضناني السري)، (اكتفيت)= فعل+ ø، والتَّقدير: بلى! اكتفيتُ بما مرَّ من عمري، وعشت من سنوات. لما فيه من إحساس الشَّاعر بدنو أجله.

– ومن أمثلة حذف الفعل: (يحاورونكَ بالكبريتِ والنارِ). (والنار) = عطف+ ø + اسم، والتقدير: يحاورونك بالكبريت، ويحاورونك بالنار؛ معتمدًا على العُنصر الملفوظ قبلة (يحاربونك)، فلم يكن هناك مسوغ لإعادة الفعل لوضوح المعنى، وقد أحدث هذا الحذف تماسكًا نصيًّا في الشَّطر الثاني من البيت.، ومثله: (وددتُ البحرَ قافيتي ** والغيم محبرتي.. والأفقَ أشعاري). وهو حذف جائز أغنى عنه العطف بـ (الواو). (والغيم) و(الأفق)= عطف+ ø + اسم، والأصل: وددتُ البحرَ قافيتي، ووددت الغيم محبرتي، ووددت الأفقَ أشعاري، وهذا الحذف حقَّق الانسجام على مستوى الشَّطر الثاني، وربطه بالشَّطر الأوَّل، وأبعده عن التِّكرار الممل، ومثله: (يهيمُ ما بين أغلالٍ.. وأسوارِ). (وأسوار)= ø+ اسم، والتَّقدير: ويهيم ما بين أسوار، فالعنصر المحذوف ناب عنه العنصر المُفترض المُصرح به في نفس الشَّطر، كما حذف الفعل قبل (عند) في: (وعند شاطئكِ المسحورِ): = عطف+ ø+ ظرف، والتَّقدير: وتركتُ عند شاطئكِ المسحورِ أسماري، وهو حذف يُحقِّق التَّماسك بين شطري البيت، ويخلِّص النَّصّ من التِّكرار، لوجود قرينة تُشير إلى العُنصر المحذوف، نشأت من مرجعيَّة داخليَّة أداتها علامة الوصل (الواو)، ومثله: حذف الفعل(كان) قبل (محبوبي) و(قيثاري) في: (وكان طفلي.. ومحبوبي.. وقيثاري)، ومثله حذف الفعل في (وأنت تَعلمُ إعلاني.. وإسراري) والتَّقدير: وتعلم إسراري.

– ومن أمثلة حذف شبه الجملة: (وإن ساءلوك فقولي)، وقد تكررت العبارة في اللوحة الثانية والرَّابعة، وتقدير المحذوف: وإن ساءلوك عني فقولي لهم، والمحذوف شبه جملة (جار ومجرور) جاء في سياق الجملة الشَّرطيَّة، وارتبط بالفعل (ساءلوك)، والقرينة سياقيَّة، فالشاعر يتحدَّث عن نفسه. ومثلها (وإن مضيتُ فقولي) والتي تكررت ثلاث مرات في القصيدة، وبنيتها العميقة: وإن مضيتُ عنك فقولي)

وقد أجاد الشاعر في استعماله أسلوب الحذف، فأبقى في النَّصّ قرينة تُشير إلى العنصر المحذوف، وكلّ مواضع الحذف ممَّا يحسن فيه الحذف؛ بل كان الحذف أولى من الذّكر؛ ما أسهم في تماسك النَّصَ بعيدًا عن الحشو الذي لا داعي له.

رابعًا:-الوصل (Conjunction): يُعدّ الوصل عُنصرًا من العناصر الأساسيَّة التي تُسهم في تحقيق ترابط النَّصّ وتماسكه، ويُعرَّفه (هالداي، ورقيَّة حسن) بأنَّه: "تحديد للطَّريقة التي يترابط بها اللَّاحق مع السَّابق بشكل مُنتظم"(خطابي، 1991، ص23)، ووظيفته تقويّة الأسباب بين الجُمل وجعل المُتواليات مُترابطة مُتماسكة باستخدام أدوات تظهر في فضاء النَّصّ فتربط بين الثّنائيات والجمل والأساليب، وتُبرز أشكال العلاقات الدّلاليَّة بينها، ولذا فهو علاقة اتِّساق أساسيَّة في النَّصّ، وينقسم إلى وصل إضافي وعكسيّ وسببيّ وزمنيّ(خطابي، 1991، ص24)، ويمكن تحديد أشكال الوصل في القصيدة فيما يلي:

– الوصل الإضافي، ويعني: مجموعة العلاقات التي تقع بين المساحات السَّطحيَّة للنَّصّ، أو بين الأشياء التي في هذه المساحات، والصّور التي تترابط بأنواع الرَّبط المُختلفة، يحسن أن تُعدّ ذات نظام سطحي مُتشابه (دي بوجراند،2007، ص 346). ومن بين أدوات الوصل الإضافي التي وظَّفها الشَّاعر واكتفى بها للحفاظ على تماسك النَّصّ في قصيدته: (الواو)، الدَّالة على مطلق الجمع، ولا غرابة في هذا فهي أصل حروف العطف وأم الباب؛ لكثرة استعمالها من جهة، ولما تُدخله من دلالات جديدة من جهة أخرى، ولما لها من أهميَّة بالغة في إحداث التَّماسك النَّصِّي، والاقتصاد اللّغوي، وقد تكرَّرت ستًّا وثلاثين مرَّة. أسهمت في بناء النَّصّ، بربط عناصره بعضها ببعض مشكِّلة شبكة مترابطة الأطراف، ويمكننا توضيح ذلك بنماذج من القصيدة:

– الرَّبط الثنائي بين كلمتين، مثل: خمسٌ وستُونَ، الكبريتِ والنَّارِ، ثُمالةِ أيامٍ وتذكارِ، عُنفٍ وإصرار، سحرٍ وأسرارِ، أغلالٍ وأسوارِ. فالواو دلَّت على الجمع والمُشاركة فربطت بين كلمتين يجمع بينهما شبه التَّرادف.

– ربط الجمل، كالرَّبط بين الجمل الفعليَّة، نحو: (اكتفيتُ وأضناني، وشكا)، وهذا على مستوى الشطر الواحد من البيت.

– وقد يكون الربط بين شطري البيت نحو:(أحببتني وشبابي في فتوّتهِ * وِما تغيّرتِ.. والأوجاعُ سُمّاري)

– وقد يكون الرَّبط على مستوى البُنى الكُبرى كالرَّبط بين الأبيات الشعريَّة؛ مُحقِّقًا تماسكًا على مستوى البنيَّة العموديَّة في:

إنْ ساءلوك كِ فقولي: كان يعشقني ** بكلِّ ما فيهِ من عُنفٍ.. وإصرار

وكان.. يأوي.. إلى قلبي ويسكنه ** وكان يحمل في أضلاعهِ داري

إلى جانب ما نلمحه من روابط داخل البيتين سواء أكانت روابط ثنائية أم روابط بين الجمل، فقد أسهمت في تكثيف عمليَّة التَّماسك داخل النَّصّ.

– وقد تجيء في عطف نصّ على نصّ؛ وبها يتحقَّق التماسك بين أجزاء النَّصّ؛ فنجد أنَّ الواو ربطت بين أجزاء النَّصّ في (وأنت يا بنت فجر في تنفسه)، و (ويا بلاداً نذرت العمر زَهرتَه) على (أيا رفيقة دربي لو لدي ...) وهذا اللَّون من العطف ساعد على استمراريَّة النَّصّ على مستواه السَّطحي، وأسهم في إنتاج الدّلالة الكليَّة للنَّصّ، والانتقال من دلالة إلى أخرى.

– وقد تفيد التَّفصيل، يقول د. كريستال عن الجُمل المُركَّبة: "إنَّها تتكوَّن من عبارات أساسيَّة، وعبارات بسيطة تعتمد على العبارة الأولى، ويربط بين هذه العبارات كلَّها أدوات العطف" (الفقي،1440-2019، ص285)، فقول الشَّاعر (مرعى خريفٍ جائعٍ ضار) مُجمل، يُشكِّل العبارة الأساسيَّة، وجاء تفصيله بثلاث جمل بسيطة متواليَّة، جعلت النَّصّ كأنَّه وحدة مُتماسكة: (الطير هاجر) و (الأغصان شاحبة) و (الورد أطرق يبكي عهد آذار) وقد وظَّف الشاعر (الواو) ليلحّ على إيصال فكرته في تفسيره لتفاصيل حديقة غروبه التي شارفت على الانقضاء.

وبصورة عامَّة اعتمد الشَّاعر اعتمادًا واضحًا على العطف بـ (الواو) في النَّصّ دون غيرها من أدوات العطف لدلالتها على مُطلق الجمع، دون الحاجة إلى ترتيب، ما جعل نصّه مُتماسكًا ومترابطًا.

ومن **الوصل الاستدراكي:** وهو ما ضمَّ صورتين من صور المعلومات بينهما علاقة تعارض، ويتحقَّق هذا الرَّبط باستخدام الأدوات التي تقوم بوظيفة الاستدراك، مثل: (بل)، و (أو) في الاضراب، و(لكن) الاستدراكيَّة، وأدوات الاستثناء (خليل، 1997، 145). وقد استخدم الشَّاعر (لكن) في موضعين: (لكن تلك أقداري)، مع أنَّها جاءت ابتدائية بعد واو الاستئنافيَّة، إلا أنَّها أفادت عكس ما يشعر به ويريده من الاكتفاء من هذه الحياة فقد أضناه التَّعب والمرض، إلا أنَّ قدره يُحتِّم عليه هذا البقاء، فالصّورة الأولى تمثِّل الاكتفاء بما مرَّ به من عمر، وما عاش من سنوات، والصّورة الثَّانيَّة التي تعارضها هي قَدَرَه الذي حتَّم عليه البقاء، والرَّابط بينهما (لكن)، وكذا: (لكنّه لم يقبّل جبهةَ العارِ) فإنَّه ينفي كونه بطلًا، ثمَّ يستدرك فيقول: (لكنَّه لم يقبل جبهة العار)، سعيًّا منه للدفاع عن نفسه؛ فيستدرك الشَّاعر نفيه لبطولته بنفي آخر، وهو عدم جلب العار لنفسه. كما استخدم الشَّاعر الاستثناء بـ (إلا) في موضعين، الأوَّل: (إلا وألقتك في وعثاءِ أسفار؟) فهو يستدرك الشاعر الفترة الوجيزة

التي يستقر بها ويصفها بلحظات الهدوء، والموضع الآخر في قوله: (أيرتُجَى العفو إلَّا عند غفَّارِ؟) فالعفو مقصور على غفَّار الذنوب وهو الله تعالى. ومثل (إلا) الاستثناء بـ (سوى) في موضعين: (سوى ثُمالةِ أيامٍ.. وتذكارِ)، و(لو لديّ سوى عمري)

أمَّا **الوصل السببي**، وبه يتمّ تماسك العناصر اللَّاحقة بالسَّابقة لعلاقة السببيَّة، فقد استخدم الشَّاعر في قصيدته أساليب الشَّرط الَّتي تقوم على العلاقة المنطقيَّة بين جملتي الشَّرط، ما يُسهم في تقوية العلاقة بين عناصر الجمل، وبما يكفل للجمل المتوالية التَّماسك والتَّرابط، وذلك نحو: (إن ساءلوك فقولي) فالرَّبط السببي جاء من استخدام (إن) قبل (ساءلوك) والنتيجة المُترتبة عن هذا التساؤل (قولي)، ومثلها: (وإن مضيت فقولي)

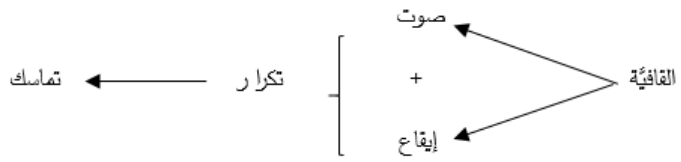
كما دلَّت (الفاء) في قول الشاعر: (اقرئي كتبي فبين أوراقِها تلقاكِ أخباري) على السببية، فقد وقعت في جواب الطَّلب بين (اقرئي): الطلب و(بين أوراقها): السبب؛ فربطت بين الجملتين.

التَّماسك الصَّوتي:

1-الوزن والقافية: القافية هي " ما يلزم الشَّاعر تكريره في كلّ بيت من الحروف والحركات من آخر ساكن في البيت مع السَّاكن الذي قبله مسبوقًا بمتحرّك" (نصَّار2002، ص27)، ويُعدّ الإيقاع الموسيقي في الوزن والقافية من أهم المقومات التي يقوم عليها النَّصّ الشّعري والتي بها يمتاز عن غيره من الفنون النَّثريَّة، وعليهما يقوم الشّعر القديم، وقد جاءت هذه الأبيات في بنائها الهندسي على الشَّكل العمودي للقصيدة العربيّة؛ فقد نظمها على بحر البسيط، فالشَّاعر ألزم نفسه عند صياغة البيت الأوَّل بالمُحافظة على الإيقاع الموسيقي الموحَّد، والنَّسق الصَّوتي، فكما أنَّ تكرار الوحدات الصَّوتيَّة المُتشكِّلة في تفعيلات هذا البحر منحت القصيدة جمالًا في بنيتها الهيكليَّة كان لها بالغ الأثر في تحقيق التَّماسك النَّصِّي.

وجاءت القافية الموحدة في القصيدة لتشكِّل عنصرًا أساسيًّا في الموسيقى الخارجيَّة للنَّصّ، فالقافية ليست مجرد صوت أو مُحسّن يأتي به الشاعر لتزيين قصيدته؛ بل هي ذات أبعاد دلاليَّة ومضمونيَّة في النَّصّ الشعري، كما تتفاعل مع بُنية النَّصّ عن طريق حرف الرَّوي وصوته، ويمثل الصَّوت الرئيس الذي يمنح الانسجام لباقي أصوات القصيدة (الدسوقي، 2008م، ص187)، ويظهر التَّماسك النَّصّي في القافية الموحدة في الشّعر العمودي في عمليَّة تكرار القافية الذي نلحظه في

نهاية البيت الأوَّل، فما أن ننتقل للبيت الثاني حتّى نعاود سماعه في نهاية هذا البيت، ويتكرَّر سماع هذا النَّغم المتوافق والإيقاع المُتوازي مع نهاية كلّ بيت حتَّى نهاية القصيدة؛ فالمُتلقي في كلّ مرّة يُنشد فيها بيتًا ينتظر قافيته، وهذا الإيقاع المُتكرِّر يجمع شتات النَّصّ، ويعمل على تماسكه وترابطه.



وقد جاء الرَّوي على حرف الرَّاء، وصوت الرَّاء صوت مجهور، متوسط بين الشدَّة والرَّخاوة، يقبل التَّفخيم والتَّرقيق، ويتميَّز بصفة خاصَّة لا توجد في غيره من أصوات العربيَّة، وهي صفة التِّكرار، حيث يتكرَّر الصوت طرف اللّسان مع ما يحاذيه من الحنك الأعلى عند النُّطق به (أنيس،1961، ص55)، وهذا التَّكرّر ولَّد إيقاعًا سببه انخفاض اللّسان وارتفاعه، ما أدَّى إلى الانسجام مع الحالة النَّفسيَّة لدى الشَّاعر وترددها، وهذا التردّد يحمل دلالة الامتداد والاستمراريَّة المتناسبة مع طول الفترة الزَّمنيَّة التي يتحدّث عنها الشَّاعر، فالرَّاء حرف شديد جرى فيه الصَّوت لتكرّره وانحرافه إلى اللَّام فصار كالرَّخويَّة ولو لم يُكرَّر لم يجرِ فيه الصَّوت(حسَّاني1994، ص ص 84-85)، إلى جانب ما يتمتَّع به الصَّوت من الوضوح السَّمعي العالي ؛فهو أوضح الأصوات السَّاكنة في السمع(أنيس، ص66)، وأسهم صوت الألف (الردف) الذي يسبق (الراء)، وصوت الوصل (الياء)، أو (الكسرة الطويلة) بعدها وما يحتاجانه من زيادة في زمن النّطق على تحقيق هذه الدّلالة، كما أنَّ هذه الكسرة الطَّويلة وما يصاحبها من اتّخاذ الشَّفتين وضع الانكسار، والتَّراجع إلى الخلف(الأنطاكي، د.ت،1: 35) توحي بشدّة الانفعال المُصاحبة للحزن والانكسار؛ فالكسرة الطَّويلة بعد الرَّاء تُعبِّر عن " الانفعال المؤثر في البواطن"(علي، 1985، ص64).

وعلى هذا نجد أنَّ تكرار البحر، واتِّفاق القافية أسهما في ترابط النَّصّ من ناحية الشَّكل والمضمون.

2- التَّصريع: وهو أن تكون قافية الشَّطر الثَّاني هي نفس قافية الشَّطر الأوَّل من البيت الشّعري فتنقُص بنَقصه وتَزيد بزياته (وهبة، 1984، ص105). وهو لون من ألوان البديع المُرتبطة بالشِّعر، وتكمن أهميته في التَّماسك بين شطري البيت؛ إذ يؤدي إلى ترابط صدر البيت بعجزه، وهو من الجماليَّات التي دلَّت على قدرة الشَّاعر وتمكّنه من لغته؛ لما أحدثه من تناغم بدأ مع نهاية الشَّطر الأوَّل وأكمله الشَّطر الثَّاني من البيت.

- **الأصوات في القصيدة:** توزَّعت الأصوات في قصيدة (حديقة الغروب) بين أصوات صامتة، وأخرى صائتة، وبلغت ما يقرب من ألف وخمسة وتسعين صوتًا، وتكرَّرت بعض الأصوات أكثر من غيرها، ما جعل النَّصّ الشعري ينبض

بالإيقاعات المتنوِّعة، لما يحدثه هذا التكرار من أثر موسيقي داخل القصيدة. فقد نجد بعض الأصوات التي هيمنت على القصيدة دون غيرها؛ محقِّقة انسجامًا صوتيًّا في بنية القصيدة.

تكرار الصوامت والصَّوائت في قصيدة (حديقة الغروب):

جدول 6: تكرار الصَّوامت والصَّوائت في القصيدة

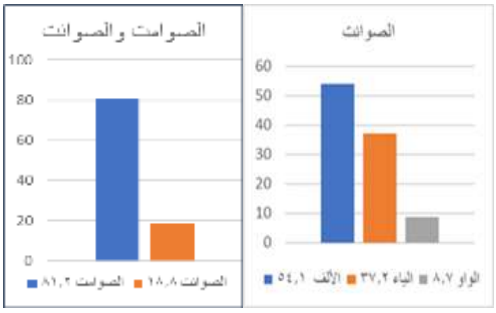
الرقم	الصوت	العدد	الصفة والمخرج	النسبة
1	ا (صائت طويل)	112	مجهور مصمت رخو منفتح مستفل مدي(جوفي)	10.2
2	ن+ التنوين	92	مجهور منفتح مستفل ذلقي بين الشدة والرخاوة	8.4
3	ل	84	مجهور منحرف منفتح مستفل ذلقي بين الشِّدة والرَّخاوة.	7.7
4	ي (صائت طويل)	77	مجهور مصمت رخو منفتح مستفل مدي (جوفي)	7.0
5	الهمزة(أإئء)	75	صوت مرقق مجهور شديد مصمت منفتح ومستفل (حلقي)	6.8
6	ر	67	مجهور منحرف مكرَّر منفتح مستفل ذلقي بين الشِّدة والرَّخاوة.	6.1
7	ة / ت	64	مرقق شديد مهموس منفتح مستفل (نطعي)	5.9
8	م	57	مجهور منفتح مستفل ذلقي بين الشدة والرخاوة (شفوي)	5.2
9	و(صوت صامت)	54	مجهور مصمت لين رخو منفتح مستفل غير مدي (شفوي)	5.0
10	ب	50	مرقق مجهور شديد مقلقل منفتح مستفل ذلقي (شفوي)	4.6
11	ي (صوت صامت)	47	مجهور مصمت لين رخو منفتح مستفل غير مدي (جوفي)	4.3
12	ف	38	مرقق مهموس رخو منفتح مستفل ذلقي (شفوي)	3.5
13	ع	35	صوت مرقق مجهور مصمت منفتح مستفل بين الشدة والرخاوة	3.2
14	ك	34	مرقق شديد مصمت مهموس منفتح مستفل (لهوي)	3.1
15	ق	27	مجهور شديد مستعلي مصمت مقلقل منفتح مفخم (لهوي)	2.5
16	س	26	مرقق مصمت صفيري مهموس رخو منفتح مستفل (أسلي)	2.4
17	د	24	مرقق مجهور شديد مصمت مقلقل منفتح مستفل (نطعي)	2.2
18	ه	22	مرقق مهموس رخو مصمت منفتح مستفل (حلقي)	2.0

19	ح	20	صوت مرقق مصمت مهموس رخو منفتح مستفل (حلقي)	1.8
20	و(صائت طويل)	18	مجهور مصمت رخو منفتح مستفل مدي (جوفي)	1.6
21	ط	10	مجهور شديد مطبق مستعلي مصمت مقلقل مفخم (نطعي)	0.9
22	ج	9	مجهور شديد (مركب) مصمت مقلقل منفتح مستفل (شجري)	0.8
23	ش	9	مرقق مصمت متفشي مهموس رخو منفتح مستفل (شجري)	0.8
24	غ	8	مجهور مستعلي مصمت رخو منفتح مفخم (حلقي)	0.7
25	ز	8	مرقق مجهور مصمت صفيري رخو منفتح مستفل (أسلي)	0.7
26	ذ	7	مرقق مجهور مصمت رخو منفتح مستفل (لثوي)	0.6
27	ض	6	مجهور مطبق مستعلي مصمت رخو مفخم (شديد عند المحدثين) (لثوي)	0,5
28	ص	5	مطبق مستعلي مصمت صفيري مهموس رخو مفخم (أسلي)	0.5
29	ث	4	مرقق مصمت مهموس رخو منفتح مستفل (لثوي)	0.4
30	خ	4	مستعلي مصمت مهموس رخو منفتح مفخم (حلقي)	0.4
31	ظ	2	مجهور مطبق مستعلي مصمت رخو مفخم (لثوي)	0.2
		1095		%100

يلفت انتباهنا في الجدول السابق كثرة الصَّوائت الطَّويلة وتوزّعها في النَّصّ، وقد شكّلت نسبة 18.8% وهي نسبة كبيرة إذا ما قيست بعدد الأصوات الموجودة في القصيدة، والصَّوائت طويلها وقصيرها هي التي تخرج الصَّامت من سكونه، كما أنَّها وسيلة التَّماسك والاتصال بين الصَّوامت؛ فهي تشكِّل نواة المقطع، التي تُسهم في بناء السلسلة الكلاميَّة، ما يجعلها أكثر دورانًا وشيوعًا في الكلام، فهي امتداد لقيمة الصَّوت الدّلاليَّة، فضلا عما تتَّصف به من قوَّة الإسماع، والملاحظ أنَّ دلالات الحزن والشَّجن والألم والبكاء من الدّلالات التي يكثر فيها استخدام الأصوات الصَّائتة، فمجال الحزن يتطلب امتداد الصوت، والمزج بينها في النَّصّ يحمل دلالة الاضطراب وعدم الاستقرار(مصطفى، 2003، ص7)، والجدول التَّالي يبين نسبة الصَّوائت إلى بعضها البعض:

جدول 7: نسبة الصَّوائت بعضها إلى بعض

الصائت	التكرار	النسبة	نسب الصوائت إلى بعضها البعض
الألف	112	10.2	54.1
الياء	77	7.0	37.2
الواو	18	1.6	8.7
المجموع	207	18.8	%100



الشكل1: النسبة بين الصوامت والصوائت

نلاحظ من قراءة الجدول السَّابق أنَّ الصَّدارة للألف، وهي صوت انطلاقي مجهور صائت، وبلغت نسبة تكرارها 10.2% بالنِّسبة للأصوات، بعدها الياء بنسبة 7.0%، أمَّا الواو فكانت نسبة تكرارها 1.6%، وقد " توصَّل علماء التعمية واستخراج المعمَّى إلى تحديدِ مراتب دوران الحروف مِن حيثُ الكثرة والقلَّة في اللِّسان، وأجمع هؤلاء على أنَّ الحروف (المصوَّتة) هي أكثرُ الحروف في كلِّ لِسان، أمَّا الألف فهي أكثرها في العربية" (أبو حمدان،1991، ص77) وصوت الصَّائت الطويل الألف جاء في أبيات القصيدة في النداءات التي جاءت مع كلّ لوحة وفي الأسماء والأفعال، وهذا النَّفس الطّويل ساعد الشَّاعر على تفريغ الشّحنة العاطفية الحزينة التي عصفت بنفسه، وممَّا يعكس حالته النَّفسيَّة آهاته التي منبعها الأعماق، والتي لا تعبر عنها الصَّوامت بمقدار الصَّوائت؛ فالصَّوائت الطّويلة تستغرق فترة أطول في زمن نُطقها وهذا يتناسب مع طول فترة الحزن والألم المصاحبة لها.

وبالنسبة لتكرار الأصوات من حيث الهمس والجهر، فنلحظ أنَّ الهيمنة لأصوات الجهر التي بلغت نسبتها (79.2%) من مجموع الأصوات، وهذه الأصوات يهتزّ معها الوتران الصوتيَّان حين تنقبض فتحة المزمار فيقترب الوتران الصوتيَّان من بعضهما البعض، فيندفع الهواء خلالهما مُحدِثًا اهتزازًا منتظمًا تختلف شدّة الصَّوت أو علوه حسب سعة الاهتزاز. وزيادة نسبة المجهورات في القصيدة تتوافق مع كثرة عدد المجهورات في اللغة، ونجد في قمّة هرم تلك الأصوات، إذا استثنينا الصَّائت الطَّويل (الألف)، صوت النّون والتّنوين؛ الذي تكرَّر اثنتين وتسعين مرَّة، وهو صوت مجهور مائع جمع بين الشّدَّة وما فيها من صلابة الالتصاق والرَّخاوة وما فيها من تسرب الهواء، وتكرار شاعرنا لهذا الصَّوت إنَّما يوحي بشدّة الألم الذي يحبسه داخله، والأنين المُصاحب لهذا الصَّوت لما فيه من غنَّة، ومن الأبيات التي ورد فيها صوت النون سبع مرات:

منحتني من كنوز الحُبّ.. أَنفَسها ** وكنتُ لولا نداكِ الجائعَ العاري

ويُخرِج الشَّاعر هنا ما تُكنّه نفسه لزوجه من اعتراف بالفضل والعطاء؛ فقد منحته أنفس كنوز الحبّ، وأنَّه لولا هذا العطاء لكان كالجائع العاريّ الذي لا يمتلك شيئًا.

وقريب من صوت النّون صوت (اللّام)، ويأتي في المرتبة التَّالية لصوت النّون؛ فقد تكرَّر أربعًا وثمانين مرَّة، وهو أيضًا صوت مجهور مائع جمع بين شدَّة انحباس الهواء النَّاتج من التصاق اللّسان بأصول الثَّنايا العُليا ورخاوة تسرب الهواء، ما يوحي "بمزيج من الليونة والمرونة والتَّماسك والإلصاق"(عباس، 1998، ص79)، كما أنَّ امتداد الصوت واستطالته يوحي بالامتداد الزمني الذي يدلّ على شعور الشَّاعر بطول هذه الفترة من الحياة، يقول:

وإنْ مضيتُ.. فقولي: لم يكنْ بَطَلاً ** لكنه لم يقبّل جبهةَ العارِ

نلاحظ في هذا البيت شعور الشاعر باقتراب أجله الذي يختلج في داخله فيطلب من رفيقة دربه أن تذكر بعده عن العارّ، في صورة بلاغية نقل فيها (العار) من رتبة المعنويات إلى رتبة الحسيَّات العاقلة، دلالة على تماسك الشاعر وفخره بذاته مع كلّ تلك المشاعر الحزينة. وممَّا "لاحَظَه المحدَثون أنَّ اللَّام والنّون والميم أصوات عالية النسبة في الوضوح السَّمعي، وتكاد تشبه أصوات اللين في هذه الصِّفة" (أنيس، د.ت، ص79)، والميم أيضًا حققت نسبة حضور عالية كاللَّام والنّون؛ فقد تكررت سبعًا وخمسين مرَّة، وهذا يتّفق مع ما ذهب إليه المحدثون.

أمَّا صوت الهمزة، وهو من الأصوات المجهورة أيضا، فقد تكرر خمسًا وسبعين مرَّة، ويرى الدكتور إبراهيم أنيس أنَّ "الهمزة صوت شديد لا هو بالمجهور ولا بالمهموس" (أنيس، د.ت، ص90)، والهمز عند سيبويه نبرة في الصدر تخرج

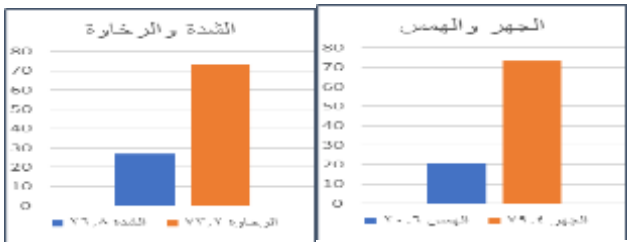
باجتهاد، وهي أبعد الحروف (سيبويه، 1987، 3: 548)، فصعوبة نطق هذا الصوت عبَّرت عن مدى شدَّة الألم التي اعتصرت قلب الشَّاعر، وخاصّة في اللوحة الأولى من القصيدة التي عبَّرت عن خلاصة تعب الشاعر ومله من الحياة وما فيها من سفر يعقبه سفر، وما فيها من الألم لفقده رفاق الدرب، وبقاء الأعداء حوله.

وبالنسبة للأصوات المهموسة، التي لا تهتزّ معها الأوتار الصوتيَّة عند النّطق بها، فقد بلغت نسيتها (20,6) وكان أكثر الأصوات المهموسة ورودًا صوت (التَّاء)، وهو صوت مرقَّق مهموس لكنه شديد انفجاري، وتكرَّر خمسًا وستين مرَّة، والهمس يعني ضعف التَّصويت بالحرف لضعف الاعتماد عليه في المخرج حتى جرى النّفس معه فكان فيه همس أي خفاء (الناصر،1971، ص93)، كما أنَّه من الأصوات الشديدة (الانفجاريَّة) التي تمنع الصوت أن يجري فيها، فالهمس يوقفه قبل حدوثه، ما يُقلِّل من حدّة الانفجار. فهو صوت "تضطرَّ معه لإخراج الهواء كأنَّه آهة حبيسة ذبيحة" (عيد، 1987، ص10) ونلاحظ كثرة ورود هذا الصوت في اللّوحة الثَّانية التي وجه فيها حديثه لزوجه واعترافه بحبها له في حال شبابه وصحته وقوته، والذي لم يتغير والآلام ملازمة له لا تفارقه في شيخوخته، ما يوحي بالضّعف والوهن، واضطراب المشاعر وتداخلها؛ فالتَّاء وما تحمله من آهات حزينة " تدلّ على الاضطراب في الطّبيعة، أو الملابس للطّبيعة من غير ما يكون شديدًا" (شاهين، 1985، ص100).

ويلي (التَّاء) من الأصوات المهموسة صوت (الفاء) وهو صوت لا تهتزّ عند نطقه الأوتار الصَّوتيّة، احتكاكي يتولد عند ملامسة الأسنان العُليا للشّفة السّفلى التي تسمح للهواء بالمُرور، ويدلّ على "التّشتت والبعثرة والانتشار" (عباس، 1998، ص133)؛ وهذا يتناسب مع وضع الشَّاعر ونفسيته المشتَّتة، وذكرياته الأليمة المتنوّعة.

ثمَّ صوت الكاف الذي تكرَّر أربعًا وثلاثين مرَّة، وهو صوت مرقَّق شديد مصمت مهموس، وجمعه بين الشِّدّة والهمس جعله يوحي "بانفجاره بعد احتباس تيار الهواء الصَّادر من الرّئتين خلف نقطة الالتقاء"(النوري،1991، ص240)، ولو نظرنا إلى الكلمات التي حوت هذا الصَّوت لوجدنا معظمها يحمل دلالة الضَّعف، مثل: (تذكار، اكتفيت، شكا، يبكي، تركت)، فانفجار الصوت لم يكن قويًّا لصفة الهمس التي رافقت صدوره. أمَّا بقيَّة الأصوات المهموسة فقد وردت بنسب أقلّ في أبيات القصيدة، وقد وظَّفها الشاعر للتعبير عمَّا يُعانيه من حزن وأنين.

كما نلاحظ غلبة أصوات الذلاقة، وهي أصوات مرقَّقة، بلغت نسبها (35.4%) وهي من أكثر الأصوات دورانًا في العربيَّة.، والأكثر شيوعًا فيها، كما أنَّها من أخف الأصوات، وأكثرها سهولة على اللّسان.



الشكل2: نسب أبرز الصفات

التَّماسك المُعجميّ (Lexical Cohesion):

وهو مظهر من مظاهر التّماسك النَّصّي يقوم على توارد كلمتين تربطهما علاقة معجميَّة، تُسهم في الرَّبط بين جمل النَّصّ، وهو " وسيلة لفظيَّة من وسائل السَّبك التي تقع بين مُفردات النَّصّ، وعلى مستوى البنيَّة السَّطحيَّة فيه، تعمل على الالتحام بين أجزائه مُعجميًّا، ومعاني جمله وقضاياه من خلال إحكام العلاقات الدّلاليّة القريبة والبعيدة فيه، ويؤدي ذلك إلى تلازم الأحداث، وتعالقها من بداية النَّصّ حتَّى آخره، ما يُحقِّق للنَّصّ نصيته"(الشاويش،2001، ص142) ويتحقَّق التَّماسك المُعجمي بين العناصر المُعجميَّة داخل النَّصّ عبر ظاهرتين لغويتين هما: التّكرار، والتَّضام.

1- التّكرار: وهو من الوسائل التي يلجأ إليها المُتكلِّم لتقوية كلامه، كما يضمن انسجام النَّصّ وتوالده وتناميه (الغزاوي،2010، ص 49) وقد وظَّف الشَّاعر التِّكرار في قصيدته على النحو الآتي:

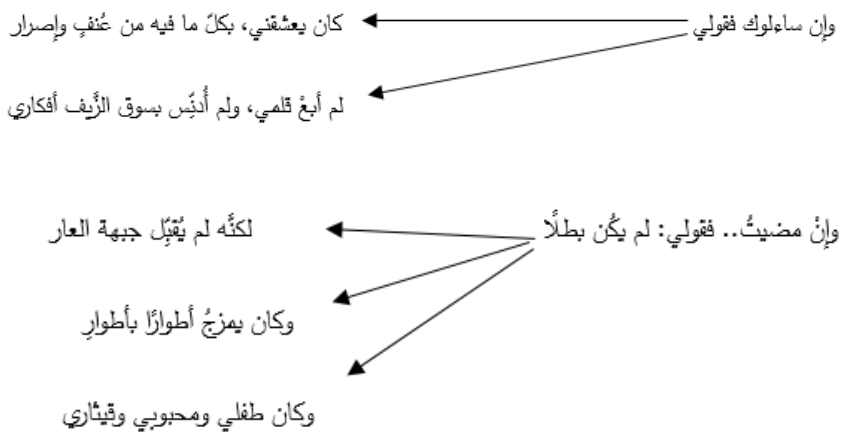
(الأسفار)، و(أسفار) جاءت على سبيل التِّكرار الجزئي؛ فقد تكرَّر العُنصر المُعجمي مع شيء من التَّغيير، فالعنصر الثَّاني تلاقى مع الأوَّل في المادة المعجميَّة، وبصيغة الجمع؛ للدّلالة على الكثرة، واختلف معه في التَّعريف والتَّنكير بالمعنى نفسه، وفي البيت نفسه، موضحًا حقيقة حياة الشَّاعر القائمة على السَّفر، ومثل ذلك: تكرار العُنصر المُعجمي (عُمري) و(أعماري) على سبيل التّكرار الجزئي؛ مع أنَّ كلمة (عمري) كُرِّرت تكرارًا محضًا في اللوحة الثالثة، في البيت الخامس عشر. فالعُمر الذي جعله فدى لعيني زوجه يُشكِّل حديقة عمره الَّتي حان غروبها. كما كُرِّرت كلمة العُمر تكرارًا جزئيًّا في بيت سابق عند حديثه عن الصَّحب (رفاق العمر)، وهذه الأخيرة كُرِّرت تكرارًا محضًا في اللَّوحة الرَّابعة، في البيت الخامس والعشرين: (ويا بلاداً نذرت العمر.. زَهرتَه) مُتحدِّثًا عن عمره الذي نذر زهرته لبلاده. وتكرار الشَّاعر لهذه المادة المُعجميَّة في الأربع اللّوحات تكرارًا محضًا أو جزئيًا أدى إلى تماسك أجزاء القصيدة مع موضوعها (رثاء الذَّات)، فالإنسان عندما يرثي ذاته؛ فهذا

يعني شعوره بدنو الأجل وانتهاء العُمر، وفي هذا كشف لأحاسيس الشَّاعر ومُضمراته التي ضجَّت بالحُزن واليأس من هذه الحياة، وبهذا التِّكرار استطاع الشَّاعر أنَّ يوحد لوحات قصيدته، ويجعلها أكثر تماسكًا، ويجمعها في دلالة أبرزت قيمة كلمة (العمر) ودلالاتها عند الشاعر التي ارتبطت بالعناصر الأساسيَّة في النص؛ فعندما كان الخطاب لأصحابه الذين رحلوا قال:(رفاق العمر)، ولزوجه جعل عمره فدى لعينيها (فدى عينيكِ أعماري) وعند توضيح معنى موضوعه قال:(هذي حديقة عمري في الغروب)، أمَّا بلاده فقد وهبها زهرة هذا العمر، والدّلالة التي نستخلصها من هذا التِّكرار أنَّ حديقة عمر الشاعر غِراسها رفاقه وزوجه وبلاده. وعلى هذا فهذه المادة من أهم مفاتيح هذا النَّصّ الشّعري؛ فهي تُشكِّل محور ارتكازٍ للقصيدة، وتحقِّق جزءًا من الشبكة التعالقيَّة التي ضمنت التَّرابط بين الأجزاء المحوريَّة في النَّصّ. كما كُرِّر الشَّاعر العُنصر المُعجمي(قلبي) تكرارًا محضًا في موضعين متباعدين نستشعر ما أحدثه هذا التّكرار من ترابط دلالي، فإذا كان قلبه قد شكا العناء في البيت الخامس، فقد دفعه هذا الألم الذي اشتكى قلبه من قسوته إلى أن يأوي إلى قلب زوجه فيجعله له سكنا في البيت الحادي عشر.

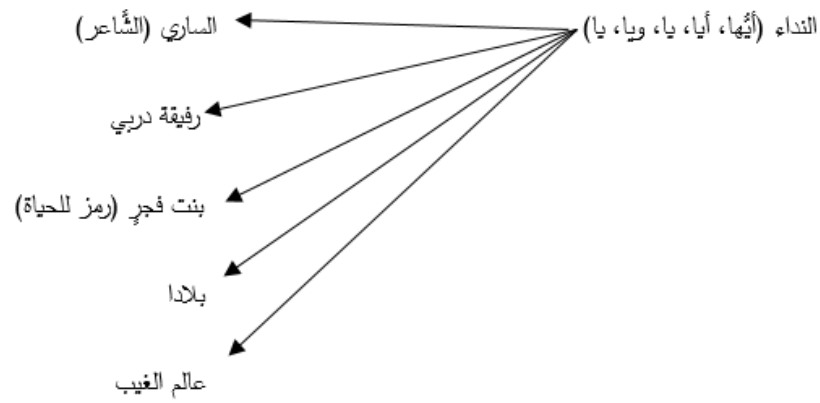
أمَّا مادة (ح ب ب)، فقد تكرَّرت في أربعة مواضع تكرارًا جزئيًّا؛ ينمّ عن حقيقة مشاعر الشَّاعر في توزيع هذه المادة المُعجميَّة بين زوجه في موضعين: (أحببتني.. وشبابي في فتوّتهِ)، و(منحتني من كنوز الحُبّ.. أَنفَسها)، وبلاده: (وكان طفلي.. ومحبوبي.. وقيثاري)، وخطابه لخالقه: (أحببتُ لقياكَ). ومن التكرار الجزئي تكرار كلمة (جائع) مرة معرَّفة عند خطابه لزوجه: (وكنتُ لولا نداكِ الجائعَ العاري)، ومرَّة نكرة حين وصفه لحديقة عمره في الغروب بأنَّها: (مرعى خريفٍ جائعٍ ضارٍ)، ويتحقَّق التَّماسك الدّلالي بين وصفه للحياة، وعطاء زوجه الذي منحه ما سلبته منه الحياة. ومن التّكرار المحض الذي جاء متتاليًّا: (وكان يمزجُ أطواراً بأطوارِ)، كما أنَّ من التكرار الجزئي ما جاء في اللَّوحة الأخيرة بين: (عالم) و (تعلم)، فالله تعالى عالم الغيب، ويترتَّب على علمه الغيب علمه السَّر والعلن. ومن مميزات القصيدة الإكثار من تكرار صيغة جمع التَّكسير التي تدلّ صرفيًّا على القلَّة، وهي صيغة (أفْعَال) التي تكررت عشرين مرَّة، إلَّا أنَّ السِّياق وما يحويه من قرائن جعلها في الغالب دالَّة على الكثرة.

كما وظَّف شاعرنا تكرار العبارة أو المقطع في هذه القصيدة في مواضع من قصيدته؛ نحو: (وإن ساءلوك فقولي) و(وإن مضيت فقولي لم يكن بطلا)، وهدفه من التِّكرار تأكيد المعنى وتقويته من ناحية، ومن ناحية أخرى ربطه بالجو العام للقصيدة ليحدث التَّماسك بين أفكارها. ويمكننا أن نُطلق على هذا اللَّون من التِّكرار: (التِّكرار الهندسي)، وهذا التّكرار الرأسي الاستهلالي يقوم على الشّكل الخارجي للنَّصّ الشّعري، إذ يقوم الشَّاعر بتكرار كلمة، أو عبارة تخضع لنوع من الهندسة اللَّفظيَّة

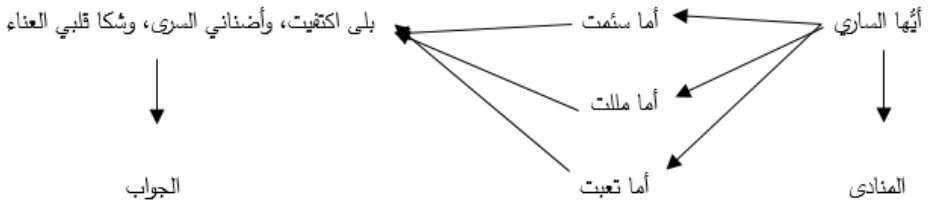
الدّقيقة، ويهدف من ورائها إلى توجيه القصيدة في اتّجاه معين، أو لتأكيد موقف ما (السَّيد، 1978، ص298). والشَّاعر هنا يهدف إلى بيان محاسنه على لسان غيره. حيث اندرج تحت تكرار: (وإنْ ساءلوك فقولي:) و(إنْ مضيتُ فقولي)، مضامين فكريَّة تحمل في طياتها فخر الشَّاعر بذاته، وتنقل بواسطة الأسئلة صراعه الدَّاخلي، وانفعالاته النَّفسيَّة، وتُصحِّح في الوقت ذاته للمُتلقِّي أفكاره السَّلبيَّة عن الشَّاعر في حال وجودها، خاصَّة مع كثرة المُغرضين، كما أنَّ وجودها في نهاية اللَّوحة الثانية والثَّالثة والرَّابعة مثَّل حلقة وصل بين أجزاء القصيدة، وبراعة الشَّاعر في هذا اللون من التّكرار لا تتوقف عند تماسك النّصّ فحسب وإنَّما براعته في الانتقال من معنى إلى معنى آخر جديد.



والشَّاعر مع كلِّ تكرار يفاجئنا بمعانٍ مُختلفة تدور حول فكرة واحدة، تكشف للمُتلقي حقيقة الشاعر، بما ينفي ما ألصقه به الأعداء الذين ذكرهم في اللوحة الأولى من القصيدة. كما كان لتكرار أسلوب النداء أثره في تماسك النَّصّ وترابط لوحاته، فقد كرر الشاعر النداء مع كلِّ لوحة، ما أحدث تماسكًا عضويًّا بين لوحات القصيدة، مُستخدمًا أسلوب النداء لنداء لكل من أراد توجيه الخطاب له.



ويتَّضح لنا من تكثيف الأسئلة، وتكرارها، والتي تُحيل بدورها للكشف عن الحالة النفسيَّة للشَّاعر وتناميها، كما أنَّ الإجابة الواحدة عن هذه الاستفهامات ولَّد تماسكًا نصِّيًّا بينها، فقد سئم الشاعر من هذه الحياة وملَّها وتعب.



والتكرار هنا يعني التزام الشَّاعر بتكرار مجموعة من الكلمات بصورة مُنظَّمة، قامت بوظيفتها في ربط القصيدة وتماسكها من النَّاحيتين: الإيقاعيَّة والفكريَّة، ما أدَّى إلى "رفع مستوى الشّعور في القصيدة إلى درجة غير عادية ... وتصل القارئ بمدى كثافة الذّروة العاطفيَّة عنده"(السَّيد، 1978، ص298)

2-التضام (Colocation): وهو من الظّواهر الشَّكليَّة التي تُسْهم في تحقيق التَّماسك المُعجمي، والرَّبط بين أجزاء الكلام، ويعني: "توارد زوج من الكلمات بالفعل أو بالقوَّة؛ نظرًا لارتباطهما بحكم هذه العلاقة أو تلك"(خطابي،1991، ص 25) مثل علاقة التَّضاد والتَّنافر والتَّرادف، وهذه العناصر المُتعالقة هي التي تُعطي المقطع صفة النَّصّ (خطابي،1991، ص 238)، ومن أمثلة العلاقات الحاكمة للتَّضام:

اللوحة الأولى: يبدأ الشاعر قصيدته بالإفصاح عن عمره محاولًا اختزال ما مرَّ به طيلة تلك السنوات. وقد وظَّف الشَّاعر في هذه اللوحة ثمانية عناصر تضام؛ منها ثلاثة يجمع بينها شبه الترادف اللفظي وهي: (سئمت، ومللت)، و(ارتحالا، وأسفار) و(الصَّحب، ورفاق العمر)، وعنصرا تضاد هما: (هدأت وألقتك)، و(الأعداء والصَّحب)، وعنصرا اشتمال (ثمالة أيام وتذكار) يجمع بينهما القلَّة، فالثُّمالةُ الماء القليل في أَيّ شيء كان، و(الكبريت والنار) يجمع بينهما الاشتعال، وقد تكون السببيَّة؛ فالنار سببها الكبريت، وأخيرا علاقة الجزء بالكلّ (وعثاء وأسفار)، فالسفر قطعة من العذاب والوعثاء: المشقَّة والتَّعب، وهما جزء من ذلك العذاب.

اللوحة الثانيَّة: ويبدأها الشاعر بتوجيه النداء لرفيقة دربه معلنًا لها عن حبّه لها، ومتمنيًّا امتلاكه أدوات التَّعبير المستحيلة (البحر والغيم والأفق) ليكتب لها قصيدته، وقد وظَّف الشَّاعر في هذه اللَّوحة عشرة عناصر من عناصر التَّضام،

وهي: علاقة شبه التَّرادف في:(أحببتني ومنحتني)، و(يأوي ويسكنه) وعلاقة الجزء بالكلّ في: (شبابي وفتوته)، فالفتوة جزء من الشَّباب، و(الأوجاع وسماري)، فالأوجاع جزء ممَّا يسامره في ليله، و(قافيتي وأشعاري)، فالقافية جزء من الشّعر، كذا التَّقابل بين (شبابي في فتوه) و(الأوجاع سُماري)، وعلاقة التنافر الانتسابي في: (قلبي وأضلاعي)، فالقلب والأضلاع ينتسبان للصَّدر، وعلاقة الجزء بالكلّ في: (كنوز الحبّ وأنفسها)، وعلاقة الاشتمال في: (الجائع والعاري)، وهما عنصران يجمع بينهما الافتقار، وعلاقة الارتباط. و(البحر، الغيم، الأفق) يجمع بينها الطبيعة، و(عنف وإصرار) يجمع بينهما القوَّة.

اللَّوحة الثَّالثة: يوجه الشاعر حديثه للحياة، مفصحًا عن حديقة عمره في غروبها، وهي حديقة تؤذن بقرب النهاية بكلِّ ما فيها؛ فالطيور هاجرت، والأغصان شاحبة، والورد يبكي على عهد مضى وانقضى، وفي هذه الصورة انزياح وخروج عن المألوف، كما وظَّف الشاعر في هذه اللوحة الترادف المعنوي بين (أغلال) و(أسوار)، والمقابلة بين (بنت فجر في تنفسه) (حديقة عمري في الغروب)، وعلاقة الاشتمال بين (كتبي) و(أوراقها) فالكتاب يشتمل على أوراقه، وشبه التَّرادف بين (لا تتبعيني، ودعيني).

اللَّوحة الرَّابعة: وفيها يُشير الشَّاعر إلى تفانيه في خدمة بلاده؛ فهو قد قضى أيَّام قوته وشبابه لعزّ هذا الوطن، والعلاقة بين (عمري، وزهرته) علاقة البعض من الكلّ، فزهرة أيام عمره جزء من عمره، وعلاقة البعض من الكلّ بين (أغنيتي، وأسماري)، فأغانيه جزء من سمره.

اللوحة الخامسة: ويظهر التَّضام في هذه اللوحة بين (ذنبي، وأوزاري)، وكذا (تعرفه، وتعلم، وأدرى) وكلّها يجمع بينها الترادف، وعلاقة التَّضاد بين (إعلاني، وإسراري)

جدول 8: العلاقة بين الكلمات التي بينها تضام

البيت	التَّضام	نوع العلاقة
2-1	سئمت، مللت	ترادف
2-1	ارتحالا، أسفار	ترادف
2	هدأت، ألقتك	تضاد عكسي
2	وعثاء، أسفار	جزء من كلّ
4	الصَّحب، رفاق العمر	ترادف

4-3	الأعداء، الصَّحب	تضاد حادّ
3	الكبريت، النار	علاقة اشتمال (الاشتعال)
4	ثمالة أيام، تذكار	علاقة اشتمال (القلَّة)
7	شبابي، فتوته	كلّ من جزء
7	الأوجاع، سماري	جزء من كلّ
8-7	أحببتني، منحتني	ترادف
8	كنوز الحبّ، أنفسها	الجزء بالكلّ
8	الجائع، العاري	اشتمال (الافتقار) الاندراج في قسم عام
9	البحر، الغيم والأفق	علاقة اشتمال (الطبيعة)
	قافيتي، أشعاري	الجزء بالكلّ
	عنف وإصرار	اشتمال (القوَّة)
11	يأوي، يسكنه	ترادف
11	قلبي، أضلاعي	علاقة اشتمال (الجسد)
	فجر، تنفسه	الجزء بالكلّ
16-13	فجر، غروب	تضاد حادّ
14	أغلال، أسوار	ترادف
16	الطير، الأغصان، الورد	اشتمال (طبيعة)
	لا تتبعيني، ودعيني	ترادف
17	كتبي، أوراقها	كلّ من جزء
	تعرفه، تعلم	ترادف
24	ذنبي، أوزاري	ترادف

الحقول الدلاليَّة (Semantique fields):

وهي" حقول فَهْرَسيَّة دلاليَّة؛ فَهْرَسيَّة لكونها مُؤلَّفة من الكلمات، ودلاليَّة لارتدادها على أوجاعها إلى العَلاقة بين الدَّال والمدلول"(نهر،2007، ص 546). فالحقل الدّلالي عبارة عن مجموعة من الألفاظ المُتقاربة، والتي تتميَّز بوجود مجموعة من الملامح الدّلاليّة أو الخصائص المُشتركة؛ تضيق وتتسع بحسب مفاهيمها اللغويَّة، والرَّابط الذي يجمعها؛ فتكتسب الكلمة قيمتها من السِّياق ومن المجموعة التي صُنِّفت معها؛ فالحقل الدّلالي" صنف تندرج تحته مجموعة كلمات، تنتمي إلى حقل واحد، وعادة تكون هذه الكلمات مُترادفات، أو كلمات مُشتقَّه من جذر واحد، أو بينها علاقة تضادّ أو علاقات غيرها" (الخولي، 2001، ص 174)؛ أي أنَّه يقوم على التّكرار؛ فـ"عندما نتحدَّث عن التّكرار كأداة للرَّبط المُعجمي أو اللَّفظي فإنَّنا لا نقصد فقط إعادة استعمال مُفردة بعينها، وإنَّما يشمل ذلك استعمال مُفردات أو ألفاظ ترتبط بها معنويًّا"(الحلوة، 2012، جامعة أم القرى، ع8، 1433، ص60) كما أنَّ ألفاظ الحقل الدّلالي تؤلِّف شبكة من العلاقات الدّلاليَّة التي تُساعد على تعيين الفكرة الأساسيَّة التي يقوم عليها النَّصّ، وتُثبِت تماسكه وترابطه. ومن الكلمات التي يُمكننا جعلها في حقول:

جدول 9: الحقول الدلاليَّة

م	حقل السَّفر والرَّحيل	حقل الطَّبيعة	حقل الجسد	حقل الألم
1	ارتحالا	إعصار	أجفان	وعثاء
2	الساري	البحر	قلبي2	تعبت
3	الأسفار	الغيم	عينيك	أضناني
4	ألقتك	الأفق	أعماري	العناء
5	أسفار	فجر	شبابي	الأوجاع
6	بَقيَت	حديقة	أضلاعه	
7	السرى	غروب	جبهة	
8	مضيت 3	مرعى	شبح	
9	يهيم	خريف	العمر	
10	هاجر	الطير		

11	عهد آذار	الأغصان
12	تتبعيني	الورد
13	حان	زهرته
14	إبحاري	رمال البيد
	تركت	شاطئك
15	أسماري	
16	لقياك	

تتضمَّن القصيدة مجموعة من المفردات ذوات المعاني المشحونة بلوعة الفراق والرحيل، ونلمح تلك الدلالة في جميع الحقول، ما أحدث تماسكًا موضوعيًا في فضاء النَّص، فقد طغت الألفاظ الدَّالة على الرَّحيل دلالة مباشرة، كما نجد ملامح هذه الدّلالة في ألفاظ حقل الطبيعة كـ (الغروب، والخريف)، وهي ألفاظ تؤذن بالنّهاية فتبدو من هجرة الطير، وشحوب الأشجار، وبكاء الورد، وهذا مبعث حزن وأسى في نفس الشَّاعر؛ فهي تؤكِّد على غروب العمر ونهايته، وكذا ما جاء في حقل الجسد كـ(شبح)، و(حديقة العمر) التي حان غروبها. أمَّا ما جاء في حقل الألم، فكلها آلام وأوجاع وأسقام وتعب تعلن دنو الأجل.

نلاحظ أنَّ التّجمعات الدّلاليَّة الموجودة في تلك الحقول الدّلاليَّة بصورة مُجملة تخدم فكرة النَّصّ الأساسيَّة، كونها يجمعها شعور الشَّاعر بدنو أجله ورحيله، فجاء الحقل الأساسي مهيمنًا على النَّصّ، ثمَّ جاءت الحقول الدلاليَّة الأخرى مساعدة له ودالة عليه، ما أظهر النَّصّ بشكل مُتماسك، ترتبط أجزاؤه بعضها ببعض ارتباطًا معنويًّا.

التَّوازي (Parallesm):

وهو لون من ألوان التّكرار الذي لا يعتمد على تكرار اللّفظ أو العبارة في النَّصّ كما هي، وإنَّما يقوم على تكرار البنيَّة النَّحويَّة تكرارًا كميًّا، وعرفه فيوري لوتمان (V.Lotman) بأنَّه: "مركب ثنائي التَّكوين، أحد طرفيه لا يُعرف إلا من خلال الآخر، وهذا الآخر – بدوره – يرتبط مع الأوَّل بعلاقة أقرب إلى التَّشابه؛ نعني أنَّها ليست علاقة تطابق كامل، ولا تباين مُطلق، ومن ثمَّ فإنّ هذا الطرف الآخر يحظى من الملامح العامَّة بما يُميّزه الإدراك من الطَّرف الأوَّل، ولأنَّهما في نهاية الأمر طرفا معادلة وليسا متطابقين تماما، فإنَّنا نعود ونكافئ بينهما على نحو ما، بل نحاكم أولهما بمنطق خصائص وسلوك ثانيهما"

(لوتمان،1995، ص)، يقول ياكبسون: "إنَّ موضوع التَّوازي لا يستنفد، ولا أعتقد أنَّه قد استهوتني مسألة خلال حياتي العلميَّة بقدر ما استهوتني مسألة التوازي". كما يرى أنَّ التَّوازي يقوم على التَّأليف الثّنائي الذي يقوم على أساس التَّماثل الذي لا يعني التَّطابق (ياكبسون، 1988، ص103–104). ويُمكننا القول: إنَّ التَّوازي أحد المعايير الهامَّة لتحقيق نصِّيَّة النَّصّ، وهو تكرارٌ للأنماط النَّحويَّة التي تخلق نوعًا من التَّوازي الهندسي بين عناصر البُنى التركيبيَّة، وتميِّز الدِّراسات النَّصِّيَّة بين نوعين من التَّوازي (بوقرة،2012، ص160): الأوَّل: الأفقي: ويعني تطابق الأنماط أو البنى النَّحويَّة تطابقًا تامًّا على مستوى البيت الواحد من القصيدة. والثاني: الرَّأسي: ويعني تطابق الأنماط أو البنى النَّحويَّة تطابقًا جزئيًا على المستوى الرَّأسي أو العمودي، يكون ذلك التَّطابق بين كل بيتين أو مجموعة من الأبيات. وعادة ما يكون التشابه بين المتوازيين بوصفهما طرفين متعادلين في الأهمية من حيث المضمون والدلالة، ومتماثلين، من حيث الشكل، في التسلسل والترتيب.

كما أنَّ التوازي التَّركيبي إمَّا أن يكون تامًّا؛ وذلك حين تتطابق الأنماط التركيبيَّة، والنَّحويَّة بجميع عناصرها اتِّفاقًا تامًّا، وإمَّا أن يكون جزئيًا، حين تتطابق الأنماط في البنية النحويَّة، مع اختلاف البنية التركيبيَّة بالزيادة أو الحذف أو الاستبدال. والجدول التَّالي يوضِّح التَّوازيات الأفقيَّة والرَّأسيَّة التَّامَّة والجزئية في القصيدة:

جدول 10: أنماط التَّوازي ونوعها

الجُمل المتوازية	النمط التركيبي	نوع التوازي
في أجفان إعصارِ/ ألقتكَ في وعثاءِ أسفار	حرف+ اسم + اسم، مع حذف (ألقتك) من الثانية	رأسي/جزئي، عن طريق الحذف
أما مللتَ من الأسفارِ/ أما تَعِبتَ من الأعداءِ	استفهام + نفي + فعل + فاعل + حرف جر + اسم مجرور	رأسي/ تام
وددت البحرَ قافيتي/الغيم محبرتي/الأفقَ أشعاري	اسم منصوب + اسم مرفوع + اسم مجرور مع حذف (وددت) من العبارتين التاليتين	أفقي/ جزئي
كان يعشقني، كان يأوي، كان يحمل، كان يمزجُ	فعل ناسخ + اسم كان تقديره هو+ جملة فعلية (خبر كان)	رأسي/ تام
ما فيهِ من عُنفٍ وإصرار/ ما في الأنوثة من سحرٍ وأسرارِ	اسم موصول+ حرف جر+ اسم مجرور+ حرف جر + اسم مجرور + حرف عطف + اسم مجرور	رأسي/ جزئي
لم يكنْ بَطَلاً / لم يقبّل جبهةَ العارِ	جازم + فعل ناسخ اسمه محذوف + خبر كان منصوب	رأسي/ جزئي عن طريق الاستبدال
الطيرُ هَاجَرَ، والوردُ أطرقَ	مبتدأ مقدم + جملة فعلية فاعلها مقدر	أفقي/ تام

تركت بين رمال البيد أغنيتي/ وعند شاطئكِ المسحورِ أسماري	ظرف+ اسم مجرور + اسم مجرور+ اسم منصوب + ضمير متصل في محل جر	أفقي/ جزئي عن طرق الحذف
لم أبعْ قلمي، ولم أدنّس بسوق الزيف أفكاري	أداة جزم + فعل مضارع مجزوم فاعله مُقدَّر + مفعول به	أفقي/ جزئي عن طريق الإضافة

فمثلًا: في الأبيات الثلاث الأولى: نجد التَّوازي الرَّأسي بين (في أجفان إعصار) في الشطر الأوَّل من البيت الأوَّل، و(في وعثاء أسفار) الشطر الثاني من البيت الثاني، فالجملتان متوافقتان في البُنية التركيبية مُختلفتان من حيث الألفاظ والعناصر، ومن الممكن النظر إلى البنيتين على أنهما متوازيتان توازيًا جزيئًا عن طريق الحذف الذي نُقدِّره في العبارة الأولى بـ (ألقتك في أجفان إعصارِ) بناء على ما جاء في الثانية.

أما التَّوازي الرأسي التَّام في: (أما مللتَ من الأسفارِ) و(أما تَعِبتَ من الأعداءِ) فإذا كانت دلالة الأوَّل تُشير إلى الملل من كثرة الأسفار، ودلالة الثاني تُشير إلى التّعب من الأعداء، فإنَّهما تتفاعلان في خدمة الفكرة التي يسعى الشَّاعر إلى إيصالها وهي شعوره بطول المدّة التي قضاها في هذه الحياة ما بين السَّفر وكثرة الأعداء، فدلالة العبارتين متقابلة لاختلاف العناصر اللغويَّة في كلٍّ منهما، مع تحقّق المماثلة التَّامة بين النَّمطين.

وفي: (البحرَ قافيتي، الغيم محبرتي، الأفقَ أشعاري) ثلاث جمل متوازيَّة، تربط بينها (الواو) العاطفة، ووقعت (البحر) اسمًا منصوبًا وكذا (قافيتي) ومثلها ما عُطِف عليها. ولو نظرنا إلى تركيب العبارة الأولى نجد أنَّها سبقت بالفعل (وددت)، وعلى هذا فمن الممكن أن يكون التوازي توازيًا جزئياً عن طريق الحذف في العبارتين التاليتين للعبارة الأولى (وددت البحر قافيتي)؛ فقد تمَّ حذف الفعل (وددت) من (الغيم محبرتي)، و(الأفقَ أشعاري)،

ومن التَّوازي الذي قام على حذف الفعل أيضًا: (تركتُ بين رمال البيد أغنيتي)، و(عند شاطئكِ المسحورِ أسماري) والتقدير: (وتركتُ عند شاطئكِ المسحورِ أسماري)

وقد يكون الاختلاف بين العبارتين المتوازيتين توازيًّا جزئيًّا بالاستبدال بين الاسم المنصوب مفردًا أو شبه جملة نحو: (لم يكنْ بَطَلاً) و (لم يقبّل جبهةَ العارِ). أمَّا التَّوازي الجزئي بين (لم أبعْ قلمي) و(لم أدنّس بسوق الزيف أفكاري) فجاء عن طريق إضافة (بسوق الزيف) إلى العبارة الثَّانية.

كلّ هذا أدَّى إلى خلق تناغم صوتي في فضاء النَّصّ، وأضفى لونًا من ألوان الإيقاع الدَّاخلي المؤثِّر في النَّفس، كما أحدث تماسكًا بين أجزاء النَّصّ؛ فالتَّوازي وسيلة من وسائل الرَّبط النَّحوي الشَّكلي؛ لأنَّه يُحقِّق للنَّصّ ترابطا شكليًّا على المستوى: الأفقي في البيت الواحد، والرَّأسي بين بيتين أو أكثر على مستوى القصيدة.

النتائج:

1. كان للعنوان أثره في تماسك النَّصّ، وفهم لوحاته، لما حمله من وصف للمضمون، وإثارة للمُتلقّي؛ فهو المحور الذي يتوالد منه النّصّ، ويحدّد هويَّة القصيدة.
2. تحقيق ما تهدف إليه الدِّراسات النَّصّيَّة من إبراز دور التّكرار، والعلائق الإحاليَّة بالضَّمائر، وأسماء الإشارة، والأسماء الموصولة، والمقارنة، والظَّرف، وأساليب الاستبدال والحذف في بناء النَّصّ وتماسكه.
3. انتشار الإحالة أدَّى إلى مدّ شبكات الاتّصال بين أركان اللوحات الشّعريَّة، ما أسهم في تماسك النَّصّ وترابط أجزائه حتَّى أصبح النَّصّ كأنَّه كتلة واحدة. ومعظم الإحالات كانت قبليَّة، لأنَّها مبنيَّة على أحداث سابقة، وقد سجَّلت الإحالة الضميريَّة باختلاف أشكالها حضورًا مكثَّفًا أسهم في تماسك النّصّ.
4. السُّلَّميَّة الإحاليَّة المُتمثِّلة في كثرة الضَّمائر المُحيلة إلى ذات الشَّاعر سواء في حالة حضورها أو غيابها على سائر ضمائر شبكة الضمائر البنائية في النَّصّ؛ دليلٌ على أنَّه الذَّات الفاعلة في النَّص، وجميع من حوله شخصيات ثانويّة مهما كان قربهم من الشَّاعر، وهذا يتناسب مع طبيعة شعر رثاء الذات.
5. لم تكُن ثمَّة صعوبة أو غموض في اكتشاف العناصر المُحال إليها بالرغم من كثرتها؛ وذلك لقرب العنصر الإحاليّ من العُنصر المُحال إليه، ولقلَّة الإحالات المقاميَّة التي تحتاج إلى التأويل.
6. التِّكرار من أهمّ الظواهر الأسلوبيَّة في قصيدة (حديقة الغروب)، كما أدَّى وظيفة تعبيريَّة وإيحائيَّة تعكس سيطرة العُنصر المُكرَّر على فكر الشَّاعر ووجدانه، وقد اتَّخذ التِّكرار في هذه القصيدة أشكالًا مُخْتلِفة، توزَّعت بين تكرار اللَّازمة، وتكرار الكلمة، وتكرار الحرف.
7. أبرز التِّكرار قيمة الزَّوجة (رفيقة الدرب) في حياة الشَّاعر، وكأنَّها محور السَّعادة، والمُتنفَّس الجميل للشَّاعر في هذه الحياة؛ فإذا شكا قلبه العناء، فقلبها المأوى.
8. شكَّلت الثّنائيات المُتقابلة من ترادف وتضاد ظاهرة واضحة أسهمت في تعزيز التَّماسك النَّصِّي.

9. أسْهم الحذف في تحقيق التَّماسك النَّصّي؛ فقد أدَّى إلى تحقيق الكفاءة النَّصّيّة، وأبرز دور المتلقِّي في ملء الفجوات النَّاتجة عن الحذف، مُعتمدًا على عناصر النَّصّ الملفوظة، وعلى وعيه بضَّوابط اللغة.

10. حقَّقت أدوات التَّماسك النَّصِّي نصِّيَّة قصيدة (حديقة الغروب) للقصيبي.

المراجع:

- الأنطاكي، محمَّد (د.ت) المُحيط في أصوات العربيَّة ونحوها وصرفها (بيروت: دار الشّروق العربي، ط3)
- أنيس، إبراهيم(1961م) الأصوات اللغويَّة (القاهرة: دار الطباعة الحديثة)
- البطاشي، خليل بن ياسر (2009م) التَّرابط النَّصّي في ضوء التَّحليل اللساني للخطاب (عمَّان – الأردن، دار جرير)
- الجرف، ريما سعد سعاد(2001م) مهارات التَّعرّف على الترابط في النَّصّ (مجلة رسالة الخليج، ع7)
- حسَّاني، أحمد (1994م) مباحث في اللسانيَّات (الجزائر– بن عكنون: ديوان المطبوعات الجامعيَّة)
- حسن، عباس (د.ت) النحو الوافي مع ربطه بالأساليب الرفيعة، والحياة اللغويَّة المُتجدِّدة (القاهرة: دار المعارف، ط16)
- أبو حمدان، سمير(1991م) الإبلاغيَّة في البلاغة العربيَّة (لبنان– بيروت: دار عويدات للنشر والطّباعة)
- الحلوة، نوال إبراهيم (2012م) مُقاربة مُعجميَّة تطبيقيَّة في ضوء مقالات د. خالد المنيف (مكَّة المُكرَّمة: مجلَّة جامعة أم القرى لعلوم اللغات وآدابها، ع الثامن، رجب 1433هـ)
- خطابي، محمَّد (1991) لسانيَّات النَّصّ، مدخل إلى انسجام الخطاب (بيروت: المركز الثقافي العربيّ)
- خليل، إبراهيم (1997م) الأسلوبيَّة ونظريَّة النَّصّ (بيروت: المؤسسة العربيَّة للدّراسات والنَّشر)
- خمري، حسين(2007م) نظريَّة النَّصّ، من بنية المعنى إلى سيميائية الدال (الجزائر: الدار العربيَّة للعلوم)
- الخولي، محمد علي (2001م) علم الدلالة علم المعنى (عمان: دار الفلاح للنشر والتوزيع)
- الداودي، زاهر بن مرهون بن خصيف(2010م) الترابط النَّصّي بين الشّعر والنَّثر (عمان: دار جرير للنشر والتَّوزيع)
- الدسوقي، محمَّد السَّيّد أحمد(2008م) جماليَّات التَّلقِّي وإعادة إنتاج الدّلالة، دراسة في لسانيَّة النَّصّ الأدبي (الإسكندريَّة: دار العلم والإيمان للنَّشر والتَّوزيع)
- دي بوجراند، روبرت (2007م) النَّصّ والخطاب والإجراء، ترجمة: تمام حسان (القاهرة: عالم الكتب، ط2)

- الراغب الأصفهاني، أبو القاسم الحسين بن محمَّد (د.ت) المُفردات في غريب القُرآن (مكَّة المُكرَّمة: نزار مُصطفى الباز)
- الزَّنَّاد، الأزهر(1993م) نسيج النَّصّ، بحث ما يكون الملفوظ نصًّا (بيروت: المركز الثَّقافي العربيّ)
- السَّيد علي، عزّ الدّين (1978م) التَّكرير بين المثير والتَّأثير (القاهرة: دار الطّباعة المُحمديَّة، ط2)
- سيبويه، عمرو بن عثمان بن قنبر (1987م) الكتاب، تحقيق: عبد السلام هارون (بيروت: دار الجيل)
- شاهين، عبد الصَّبور (1985م) في التَّطوّر اللّغوي (لبنان– بيروت: مؤسَّسة الرّسالة، ط2)
- الشاويش، محمَّد(2001م) أصول تحليل الخطاب (بيروت: المؤسسة العربيَّة للتوزيع)
- شبلنر، برند (1987م) علم اللّغة والدّراسات الأدبيَّة (دراسة الأسلوب، البلاغة، علم لغة النَّصّ) ترجمة: محمود جاب الرَّب (الرياض: الدَّار الفنيَّة للنَّشر والتَّوزيع)
- عباس، حسن (1998م) خصائص الحروف العربيَّة ومعانيها (دمشق: منشورات اتّحاد الكُتَّاب العرب)
- عفيفي، أحمد (د.ت) الإحالة في نحو النَّصّ (كليَّة دار العلوم، جامعة القاهرة)
- علاوي، العيد(2011م) التماسك النحويّ، أشكاله وآلياته (دراسة تطبيقيَّة لنماذج من شعر محمَّد العيد آل خليفة (الجزائر: جامعة بسكرة، مجلة قراءات، العدد 3)
- علي، أسعد أحمد (1985م) تهذيب المُقدّمة اللّغويَّة للعلايلي (دمشق: دار السؤال للطّباعة والنَّشر، ط3)
- عيد، رجاء (1987م) التَّجديد في الشّعر العربي (الإسكندريّة: منشأة المعارف)
- الغزاوي، أبو بكر(2010م) الخطاب والحجاج (بيروت: مؤسسة الرَّحاب الحديثة للطِّباعة والنَّشر)
- ابن فارس، أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا(2008م) مقاييس اللغة، تحقيق: عبد السَّلام هارون (بيروت: دار الجيل)
- الفراهيدي، الخليل بن أحمد (د.ت) العين، تحقيق: د. مهدي المخزومي، ود. إبراهيم السامرائي (بيروت: دار ومكتبة الهلال)
- فضل، صلاح(1992م) بلاغة الخطاب وعلم النَّصّ (الكويت: عالم المعرفة)
- الفقي، صبحي إبراهيم (2019م) علم اللّغة النَّصِّي بين النَّظريَّة والتَّطبيق (الدَّمَّام: مكتبة المُتنبي)

- الفيومي، أبو العباس أحمد بن مُحمَّد بن علي (د.ت) المصباح المنير في غريب الشرح الكبير، تحقيق: عبد العظيم الشناوي (القاهرة: دار المعارف، ط2)
- بوقرة، النعمان (2012م) لسانيَّات الخطاب، مباحث في الأسيس والإجراء (بيروت: دار الكتب العلميَّة)
- القصيبي، غازي عبد الرحمن(2003م) حياة في الإدارة (بيروت: المؤسسة العربيَّة للدراسات والنَّشر)
- كلماير وآخرون (2009م) أساسيات علم لغة النص: مدخل إلى فروضه ونماذجه وعلاقاته وطرائقه، ترجمة: سعيد حسن بحيري (مصر – القاهرة: مكتبة زهراء الشَّرق)
- لوتمان، يوري (1995م) تحليل النَّصّ الشِّعري، بُنية القصيدة، ترجمة: محمَّد فتوح أحمد (القاهرة: دار المعارف)
- مرتضى الزبيدي، محمَّد بن محمَّد بن محمَّد بن عبد الرزاق الحسيني (1413هـ- 1993م) تاج العروس في جواهر القاموس، تحقيق: محمَّد محمود الطناحي، راجعه: عبد السلام هارون (الكويت: وزارة الإعلام)
- مفتاح، محمَّد(2006م) ديناميَّة النَّصّ (تنظير وإنجاز) (المغرب، لبنان: المركز الثقافي العربي، ط3)
- محمَّد، عزة شبل(2007م) علم لغة النَّصّ (القاهرة: مكتبة الآداب)
- مصطفى، إبراهيم (2003م) البنية الصَّوتيَّة ودلالتها في شعر عبد النَّاصر صالح (غزة: الجامعة الإسلاميّة، رسالة ماجستير)
- ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين مُحمَّد بن مكرم (د.ت) لسان العرب (بيروت: دار صادر)
- الناصر، عبد المنعم (1971م) شرح صوتيَّات سيبويه، دراسة حديثة في النظام الصَّوتي للعربيَّة من خلال نصوص سيبويه (بيروت: دار الكتب العلميَّة)
- نصَّار، حسين (2002م) القافية في العروض والأدب (القاهرة: مكتبة الثَّقافة الدّينيَّة)
- نهر، هادي (2007م) علم اللغة التطبيقي في التراث العربي، (الأردن: دار الأمل للنشر والتوزيع)
- النوري، محمَّد جواد، وحمد، علي خليل (1991م) فصول في علم الأصوات (نابلس: مطبعة النَّصر التّجاريَّة)
- واورزنياك، زتسيسلاف (2003م) مدخل إلى علم النَّصّ، مُشكلات يناء النَّصّ، ترجمة: د. سعيد حسن بحيري (القاهرة: مؤسسة المُختار للنشر والتَّوزيع)

- وهبة، مجدي وآخرون(1984م) معجم المُصطلحات العربيَّة في اللّغة والأدب (بيروت: مكتبة لبنان، ط2).
- ياكبسون، رومان(1988م) قضايا الشعريَّة، ترجمة: محمَّد الولي ومبارك حنون (الدار البيضاء– المغرب: دار توبقال).

The textual cohesion in “Sunset Garden” poem by Dr. Ghazi Al-Qusaibi

Dr. Noora Subian Aljohani

Associate Professor in Linguistics

University of Jeddah, Jeddah, Saudi Arabia

nsaljuhani@uj.edu.sa

Abstract

This study explores the features of the textual cohesion in “Sunset Garden’’ (hadiqat alghurub) poem by Dr. Ghazi Al- Qosaibi, the last before his death. It highlights the effect of cohesion on forming the poem’s language, which reflects his grief and sense of death. In addition, the study shows the connection between the semantic and syntactic structures and their impact on forming the entire image of the poem. The impact of textual structures is manifested in shaping the image of self-eulogy and through employing various cohesive devices, such as repetitions and references. This study follows the descriptive, analytical, and statistical approaches.

The study also aims to highlight the effectiveness of the textual cohesion theory on describing the cohesion in “Sunset Garden’ poem and investigate the possibility of applying this theory to other Arabic texts.

Keywords: *Text, reference, structural ties, textural cohesio*