الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد خيضر بسكرة

كلية الآداب واللغات

قسم الآداب واللغة العربية

التّماسك النّصّي في "ديوان ومضات" لإبراهيم زيد الكيلاني

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الآداب و اللغة العربية

تخصص: اللسانيات واللغة العربية

إعداد الطالب:

حسين كربع

إشراف الدكتورة:

نعيمة سعدية

الرقم	الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
01	دليلة مزوز	أستاذ محاضر (أ)	بسكرة	رئيسا
02	نعيمة سعدية	أستاذ محاضر (أ)	بسكرة	مشرفا ومقررا
03	فوزية دندوقة	أستاذ محاضر (أ)	بسكرة	عضوا مناقشا
04	ابتسام بن خراف	أستاذ محاضر (أ)	باتنة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية:

1437-1436 هـ/2016-2015 م

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

الحمد لله الذي وفقني لإنجاز هذا البحث، وأنعم عليّ بنعمة إتمامه، ثم الشكر الجزيل وفائق الامتنان والتقدير لأستاذتي المشرفة: "**الدكتورة نعيمة سعديّة**"، على عونها وسداد نصحها وفيض عطائها.

وأقدم الشكر الحار إلى أساتذة جامعة محمد خيضر عامة، وإلى أساتذة قسم الآداب واللغة العربية خاصة؛ ولا سيما من تتلمذت على أياديهم، الذين بثوا في روح الاجتهاد والنظام، وبذل المحبة والاحترام، فوفقهم الله وبارك فيهم، وجعلهم ذخرا للعباد والبلاد.

وأرسل شكري وامتناني إلى كل من وجّهني وأشار علي، ولم يبخل بجهده في الإجابة عن أي سؤال أو استفسار، وكذا شكري إلى كل من ساعدني من إداريين وعمال المكتبة، وإلى كل من أعانني ببحث أو كتاب أو برأي صواب، فجزاهم الله خير الجزاء.

شكرا جزيلا ...

مقدمـــة

الحمـد لله ربّ العـالمين، والصّـلاة والسّـلام علـى سيّدنا محمّـد وعلـى آلـه وصـحبه أجمعين إلى يوم الدّين، وبعد:

أثبت الدرس اللغوي الحديث أثر لسانيات النص في تمكين الدراسات اللغوية من المنهج التجريبي، كما أنها فتحت اللغة على كثير من العلوم الإنسانية المختلفة، فعلى الرغم من التغير الذي حدث على مستوى دراسة اللغة، فقد كانت الثورة عند علماء النص أكثر بروزا، متمثلة في التحول من نحو الجملة (بنية لغوية صغرى) إلى نحو النص (بنية لغوية كبرى).

وقد تعددت المدارس اللسانية وصار البحث متعلقا بتماسك النصوص وتعالقها حتى تكون وحدة كبرى، وفتحت بذلك للدرس اللساني منافذ كان لها الأثر الكبير في دراسة اللغة ووظائفها، ناظرة إلى النص على أنه حمولة لمجموعة وسائل تجعل النص كلا واحدا، تعددت معها المصطلحات الخاصة بها، وكان للمفهومين الاتساق والانسجام المكانة المركزية في الأبحاث والدراسات التحليلية النصية.

فالمفهومان السابقان هما أكثر المفاهيم النصية شيوعا، وسنخصّهما بالعناية؛ فالاتساق ذو أهمية بالغة في بناء النص، حيث يعمل على الربط النحوي (الظاهر) لوحدات وأجزاء النص، كما يسهم في عملية تفسير وفهم النصوص، وقد تعددت وسائله وتنوعت، منها: الإحالة والحذف والتكرار والتوازي، أما الانسجام فهو يعمل على الربط الدلالي (الخفي) للوحدات النّصّيّة، ومن وسائله: العلاقات الدّلالية بين القضايا (التضاد، الإجمال والتفصيل، السّببيّة)، وكذا موضوع الخطاب/النص والبنية الكبرى.

وفي هذا الإطار توجّه البحث صوب الخطاب/النص الشعري؛ باعتباره ممارسة فنّيّة تُظهر تجربة شعريّة، تحمل قضايا حسّية وأخرى معنويّة، فيتغلغل بداخله ليدرس مدى تماسكه، ومنه جاء موضوع البحث ليسلط الضوء على هذا العنصر (التماسك)، وأردنا

بذلك أن نخصّص الدّراسة لأثر الاتساق والانسجام في تماسك النص الشعري العربي من خلال النموذج المختار وكيف كان فعله في تحقيق مرامي الشاعر، وتمتين أواصر قصائده، وضم مفاصلها؛ ليبلغ من القلوب كل مبلغ؛ وجعلِ النص لحمة واحدة مترابطة الوحدات والأطراف. واختير لذلك "ديوان ومضات" للشاعر الأردني" إبراهيم زيد الكيلاني" ليكون مجالا للتطبيق (الدراسة والتحليل).

وعليه صيغ عنوان البحث على النحو:

التّماسك النّصّي في "ديوان ومضات" لإبراهيم زيد الكيلاني

وقد اختير موضوع البحث لأسباب مشتركة، موضوعية وشخصية، هذه أهمها:

ـ قلة المؤلفات العربية التي تدرس النصوص الشعرية من منظور لساني نصي، مركزةً بصورة بارزة على ثنائية الاتساق والانسجام.

. الميول إلى تتبع جديد الدراسات اللسانية المعاصرة التي تحلل النص بعدّه وحدة كبرى، باحثةً في درجة تماسكه.

. التأكيد على قدرة لسانيات النص على كشف الترابط النصي، من خلال دراسة المستويين الخارجي والداخلي.

ـ استثمار الدراسات اللسانية النصية وتطبيقاتها، من خلال ثنائية الاتساق والانسجام لخدمة اللغة العربية خاصة الدراسات الأسلوبية وإثراء البحوث بالدراسات التطبيقية؛ التي لا يزال البحث فيها شحيحا.

. الرغبة في تطبيق الدراسات الحديثة، في مجال لسانيات النّص، على نصوص عربية –والقديمة منها خاصة– وإعادة إحيائها وبعثها من جديد.

. الرغبة في الوقوف على مدى تماسك أشعار "إبراهيم زيد الكيلاني"، من خلال "ديوان ومضات" من منظور لسانيات النص.

سنتناول في هذا البحث آليتين هامتين في دراسة وتحليل النصوص، هما الاتساق والانسجام، فمن خلالهما يُعرف مدى تماسك النصوص، وكيفيةُ ترابطها، سعيا وراء الإجابة عن أسئلة ظمأى، من مثل: هل استطاع الشاعر "إبراهيم زيد الكيلاني" نسج قصائد ديوانه "ديوان ومضات" بشكل متماسك الأجزاء والوحدات؟ وإن كان كذلك فهل ظهر التماسك النصي بشكل بارز وواضح؟ وما المعايير الرئيسة التي استقام بها النص/الخطاب الشعري؟ وهل للشاعر إستراتيجيات خاصة يُحدث بها تماسكا في نصوصه الشّعرية؟ وكيف استثمر وسائل الاتساق والانسجام؛ لجعل قصائده مترابطة العناصر، وفي الوقت نفسه تظهر أحاسيسه ومهاراته الشعرية؟

ولبلوغ المراد وتذليل الدرب لإدراكه، اتّبعنا خطّة بحث مقسّمة إلى مقدمة ومدخل وفصلين وخاتمة، وهذا تفصيل الخطة:

* **مقدمـة:** جاء فيها عناصرها الأساسية، من أهمية الموضوع وأسباب ودوافع اصطفائه وإشكالية البحث، والخطّة المتّبعة والمنهج المقتفى؛ الذي أمكن تطبيقه على المدوّنة، والصعوبات التي أعاقت عملية البحث.

* **مدخـل:** هو جانب نظري بحت يحمل عنوان: مفاهيم أساسية في لسانيات النص، وتضمن مبحثين، الأول موسوم بـ: نحو الجملة ولسانيات النص؛ تظهر من خلاله النقلة النوعية من دراسة الجملة إلى دراسة النّصّ، والثاني موسوم بـ: التماسك والمعايير النصّيّة؛ ويحوي دور التماسك النصي وأهم المعايير التي تبرز تلاحم الأجزاء النصّيّة وتعالقها.

* **الفصل الأول:** هو فصل يترافق فيه الجانبان النظري والتطبيقي جنبا إلى جنب، ويحمل عنوان: التماسك النصي النحوي، يتضمّن أربعة مباحث هي على الترتيب: الإحالة وأثرها في تماسك النصوص، والحذف وأثره في تماسك النصوص، والتكرار وأثره في تماسك النصوص، والتوازي وأثره في تماسك النصوص. فكل مبحث منها يظهر آلية نحوية، ويكشف عن كيفية تأثيرها في تماسك قصائد المدوّنة المختارة.

* **الفصل الثاني:** هو أيضا فصل يترافق فيه الجانبان النظري والتطبيقي ويحمل عنوان: التماسك النصي الدّلالي، ويحوي مبحثين كبيرين، الأول منهما وسِم بالعلاقات الدلالية، وتضمّن علاقة التضاد (الثنائية الضدية)، وعلاقة الإجمال والتفصيل، وعلاقة السببيّة. أما الثاني فوسِم بموضوع الخطاب والبنية الكلّيّة، ويتضمن أيضا مبحثين، الأول: موضوع الخطاب/النص، والثاني: البنية الكلّيّة (الكبرى)، وكل مبحث في هذا الفصل يُظهر آلية دلالية وكيفية تأثيرها في تماسك قصائد المدوّنة.

* **خاتمــة:** تضمنت أهم ما توصلنا إليه في البحث من نتائج، أوجزت في مجموعة من النقاط.

وقد تنوعت الكتب المعتمد عليها في البحث، بين عربية وأخرى غربية مترجمة، ومن العربية: "لسانيات النص (مدخل لانسجام الخطاب)" لمحمد خطابي، و"علم لغة النص (النظرية والتطبيق)" لعزة شبل محمد، و"علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق (دراسة تطبيقية على السّور المكّيّة)" لصبحي إبراهيم الفقي، و"نسيج النص" للأزهر الزناد، و"الترابط النصي في ضوء التحليل اللساني للخطاب" لخليل بن ياسر البطاشي، أما المترجمة، فمنها: "تحليل الخطاب" لبراون جيليان ويول جورج، و"علم النص (مدخل متداخل الاختصاصات)" لتون فان دايك.

ومـع العـزم علـى إكمـال البحـث، وُجـدت صـعوبات أخّـرت إخراجـه، منهـا: تـداخل المفـاهيم والـرؤى بـين علمـاء لسـانيات النـص؛ لاخـتلاف توجّهـاتهم، وصـعوبة الحصـول علـى كثيـر مـن أمّـات الكتـب الغربيـة فـي اللسـانيات النصـية، وعـدم الحصـول علـى بعضـها، مثـل: "الاتسـاق فـي الإنجليزيـة" لهاليـداي ورقيّـة حسـن، وكـذلك الاخـتلاف والتشـابك المفهومي لبعض المصـطلحات؛ الذي حمل كثيرا من التعقيد والتداخل، مما أثر سلبا على عمليات التحليل، وفي بعض الأحيان وُجد غموض في التماسك الدلالي على مستوى بعض القصائد صعّب عملية التّفسير.

وللوصـول إلـى الغايـة المرجـوّة سنتبع المنـهج التـاريخي علـى مستوى مـدخل البحـث؛ حيـث سـندرس نظريـا مراحـل الدراسـات اللسـانية، بـدءا مـن دراسـة الجملـة المفـردة إلـى دراسة النص بعدّه وحدة كبرى. أما المنهج الوصفي التحليلي فقد هيمن على الفصلين المـواليين؛ كونـه المـنهج الملائـم للدراسـة التطبيقيـة؛ فمـن خلالـه تـتم عمليـات الوصـف ومعالجة الظواهر اللغوية وتحليلها.

وفي الختام لا يفوتني تقديم جزيل الشكر للأستاذة المشرفة "**الـدكتورة نعيمـة سـعديّة**" علـى كـريم نصـحها وصـبرها وعونهـا المفيد بكـل مـا هـو جديـد، والـرأي السّـديد والـنهج الرّشيد، حتى اكتسى البحث هذه الحلّة.

مدخل:

مفاهيم أساسية في لسانيات النص

1 . نحو الجملة ولسانيات النّصّ

2 . التّماسك والمعايير النّصّيّة

1 . نحو الجملة ولسانيات النَّص:

اعتمدت الدراسات اللغوية عند أنصار النحو الجُمْلي، على دراسة نحو الجملة؛ حيث يشترطون في الدرس اللساني أن تكون الجملة هي محور الدرس اللغوي باعتبارها الوحدة الأساسية للكلام، وقد جاء تعريفها في معجم اللسانيات الحديثة على أنها «مجموعة من المكونات اللغوية مرتبة ترتيبا نحويا بحيث تكون وحدة كاملة في ذاتها وتعبّر عن معنى مستقل»[1]، وهذا المفهوم جاء عند الكثيرين من نحاة الجملة.

أما بلومفيلد "Blomfield" فقد نظر إلى الجملة على أنها شكل لغوي مستقل لا يدخل –عن طريق أي تركيب نحوي– في شكل لغوي أكبر منه[2]. ويمكن عدّ «الجملة وحدة تركيبية تؤدي معنى دلاليا واحدا، واستقلالها فكرة نسبية تحكمها علاقات الارتباط والربط والانفصال في السياق»[3]. لكن هذا الاستقلال النسبي قد يكون لمنطق الدراسة فهو حكم مؤقت؛ لأن حدود الجملة يشوبها إبهام، وفي هذا الإطار ميّز "جون ليونز (J.Loyns) بين نوعين من الجمل[4]:

❖ جملة نظام: وهو شكل الجملة المجرّد الذي يتولد عنه جميع أشكال الجملة الممكنة، وهو ما اتكأ عليه النحاة التوليديون التحويليون، وهو ما يعطي للجملة معنى استقلاليا.

---

[1] سامي عياد حنا وآخرون، مكتبة ناشرون، بيروت، لبنان، (د ط)، 1997م، ص129.

[2] ينظر: محمد الشاوش، أصول تحليل الخطاب، في النظرية النحوية العربية تأسيس نحو النص، جامعة منوبة، تونس, ط1، ج1، ، 1412هـ/2001م، ص235.

[3] مصطفى حميدة، نظام الارتباط والربط في تركيب الجملة، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، القاهرة، (د ط)، 1997م، ص148.

[4] ينظر: براون ويول، تحليل الخطاب، تر: محمد لطفي الزليطني ومنير التريكي، جامعة الملك سعود، الرياض، السعودية، (د ط)، 1418 هـ/1997م، ص24. والأزهر الزناد، نسيج النص (بحث فيما يكون به الملفوظ نصا)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، (د ط)، 1993م، ص14.

❖ جملة نصية: وهي جملة تتسم بالتواصل مع جملة أخرى؛ حيث يحتويها نص ما، أو هي المنجزة فعلا في مقام ما، ولها مدلولها داخل السياق.

ومن اللسانيين من يرى أن «نحو الجملة هو صورة من صور التحليل النحوي، يقف في معالجته عند حدود الجملة، ويرى أن الجملة هي الوحدة اللغوية الكبرى، التي ينبغي أن يقعّد لها دون أن يتجاوزها...، فإذا ما تعدى الأمر في تجاوز حدود الجملة إلى مجموعة تتابعات كبرى تتصل بكلية النص وبنائه العام عن طريق البحث في تلك الظواهر التي تتعلق ببنية النص الكلية؛ فإن ذلك تجاوز لنحو الجملة إلى نحو النص»[1]؛ ذلك النحو الكلي.

ولهذا رأى "هاريس" (Harris) أنه لابد من تجاوز مشكلتين وقعت فيهما الدراسات اللغوية (الوصفية والسلوكية)[2]:

الأولى: قَصْر الدراسات اللسانية على الجمل والعلاقات فيما بين أجزاء الجملة الواحدة.

الثانية: الفصل بين اللغة (Language) والموقف الاجتماعي(Social Situation) مما يحول دون الفهم الصحيح.

وأقر "هاريس" بأن «اللغة لا تأتي على شكل كلمات أو جمل مفردة، بل في نص متماسك، بدءا من القول ذي الكلمة الواحدة... وانتهاء بمناظرة جماعية مطوّلة»[3].

---

[1] أحمد عفيفي، نحو النص اتجاه جديد في الدرس النحوي، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ط1، 2001م، ص65.

[2] جميل عبد المجيد، البديع بين البلاغة العربية اللسانيات النصية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية، مصر، (د ط)، 1998م، ص65.

[3] فولجفانج هاينه منه وديتر فيهفيجر، مدخل إلى علم اللغة النصي، تر: فالح بن شبيب العجمي، جامعة الملك سعود، الرياض، المملكة العربية السعودية، (ط1)، 1998م، ص21.

وبدأ بعد ذلك بعض اللسانيين ينتبهون إلى المشكلتين اللتين أشار إليهما، وإلى أهمية تجاوز المستوى الجملي إلى المستوى النصي والربط بين اللغة والمواقف الاجتماعية المختلفة المحيطة بها.

بالإضافة إلى المشكلتين السابقتين تجدر الإشارة إلى أن هناك مجموعة أخرى من الأسباب دعت اللغويين إلى الانتقال لدراسة النص بعد أن كان البحث مقصورا على تحليل الجملة مفردة، منها [1]:

*أهمية الابتعاد عن الشواهد المتكلفة أثناء المعالجة اللغوية، والحاجة لشواهد عفوية متعلقة بالظاهرة اللغوية موضوع الدراسة، وتلك الشواهد لا تتوفر في الجملة الواحدة، بل في نص متكامل أنتج في موقف واحد.

*عدم اكتفاء الجملة المفردة بذاتها وحاجتها إلى ما هو حولها من الجمل؛ فبترها من سياقها لا يستوفي جميع دلالاتها.

*الاقتصار على الجملة مفردة فيه تجاهل لنواح دلالية وسياقية كثيرة مما يؤدي إلى التركيز على الجوانب التركيبية البحتة، ويحول اللغة إلى شكل فارغ من أي مضمون.

ثم بدأت ملامح اتجاه جديد بالظهور، «وتطلب هذا الاتجاه الجديد من الدارسين بأن يتجاوزوا حدود الجملة إلى التراكيب أو الوحدات الأكبر من الجملة»[2]، وقصدوا بالوحدة الكبرى "النص"؛ باعتباره «وحدة كبرى شاملة تتكون من أجزاء مختلفة تقع على مستوى أفقي من النّاحية النّحوية وعلى مستوى عمودي من النّاحية الدّلاليّة، ومعنى ذلك أن النّص وحدة كبرى لا تتضمّنها وحدة أكبر منها، والمقصود بالمستوى الأوّل

---

[1] ينظر: سعيد حسن بحيري، علم لغة النص (المفاهيم والاتجاهات)، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، مصر، ط1، 1997م، ص119.

[2] علي عزت، الاتجاهات الحديثة في علم الأساليب وتحليل الخطاب، شركة أبو الهول للنشر، القاهرة، ط1 1996م، ص47.

(الأفقي) أن النص يتكوّن من وحدات نصّيّة صغرى تربط بينها علاقات نحويّة، أما الثاني فيتكون من تصوّرات كلية تربط بينها علاقات التماسك الدلالية المنطقية»[1].

والنص حسب "جوليا كريستيفيا" (Julia Kristivia) عبارة عن «جهاز عبر لغوي يعيد توزيع اللغة بكشف العلاقة بين الكلمات التواصلية، مشيرا إلى بيانات مباشرة تربطها بأنواع مختلفة في الأقوال السابقة والمتزامنة معها، والنص نتيجة لذلك إنما هو عملية إنتاجية» [2].

وقد أخذت مناهج وإجراءات الاتجاه الجديد في التبلور منذ منتصف الستينيات تقريبا، وعرف بلسانيات النص (Text Linguistics) واللسانيات النصية (Textual Linguistcs) ونحو النص (Text Grammar)؛ وهو نحو يتخذ النص كله وحدة للتحليل لا الجملة فقط كما كانت الحال في الأنحاء السابقة عليه التي عرفت بنحو الجملة (Sentence Grammar)، حيث أخذ أصحاب هذا الاتجاه ودارسوه يكشفون عن الحاجة الماسة إليه، والجوانب الواجب اعتبارها لدراسة النص، والمهام التي يمكن أن يؤديها [3].

والحق أن تعبير لسانيات النص هو «تعبير جديد أطلق على ميدان من البحث غايته القصوى فهم أوجه الترابط النحوي المتجاوزة للجملة الواحدة إلى سلسلة طويلة أو قصيرة من الجمل، تؤلف نصا محددا؛ إذ من الطبيعي أن ترتبط هذه الجمل بروابط توفر للنص تماسكه الشكلي والمعنوي» [4].

---

[1] نعمان بوقرة، مدخل إلى التحليل اللساني للخطاب الشعري، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1، 1428هـ/2008م، ص56.

[2] صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، الشركة العالمية للنشر، لونجمان، مصر، ط1، 1996م، ص29.

[3] ينظر: جميل عبد المجيد، البديع بين البلاغة العربية اللسانيات النصية، ص66.

[4] إبراهيم محمود خليل، في اللسانيات ونحو النص، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، ، عمان، الأردن, ط1427،1هـ/2007م، ص215.

وقد نوّه "فان دايك" (Van Dijk) إلى «عدم كفاية لسانيات الجملة لوصف ظواهر تتجاوز حدود الجملة، ما عدا بعض الظواهر الموجودة التي تقود النحوي إلى البحث فيما وراء الجملة كمبحث (الاستدراك)، أما لسانيات النص فهي ليست مجموعة من القواعد الصارمة التي تنطبق على النص من الخارج؛ بل إنها تعني مجموعة من القوانين الاختيارية تستخلص من النص نفسه» [1]؛ ودعا إلى تجديد النظر في حدود المادة المدروسة، باختيار النص، والتعامل معه على أنه البنية الكبرى.

كان هذا هو التحول الأساس الذي حدث في الدراسات اللسانية؛ لأنه أخرجها من مأزق الدراسات البنيوية التي عجزت عن الربط بين مختلف أبعاد الظاهرة اللغوية (البنيوي والدلالي والتداولي)، وفي هذا يقول اللغوي الألماني "روك": «أخذت اللسانيات النصية بصفتها العلم الذي يهتم ببنية النصوص اللغوية وكيفية جريانها في الاستعمال، شيئا فشيئا مكانة هامة في النقاش العلمي للسنوات الأخيرة. لا يمكن اليوم أن نعدها مكملا ضروريا للأوصاف اللغوية التي اعتادت أن تقف عند الجملة معتبرة إياها أكبر حدا للتحليل بل تحاول اللسانيات النصية أن تعيد تأسيس الدراسة اللسانية على قاعدة أخرى هي النص ليس غير» [2]، مطيّةً لتحقيق الغايات.

ونشير إلى أن نحو النص يركز على التفريق بينه وبين نحو الجملة من حيث المادة التي يعنى بدراستها، إضافة إلى إمكاناته وتقنياته في التحليل، فحين يهتم نحو الجملة بالجوانب الخاصة بالعلاقات بين أجزاء الجملة والمتواليات الجملية وشروط الفصل والوصل ومعاني الأساليب والدلالات الخاصة بها، نجد نحو النص يهتم بقضايا أعظم من ذلك؛ فهو يبحث في المشكلات النصية الاتصالية، والمشكلات

---

[1] سعيد حسن بحيري، علم لغة النص (المفاهيم والاتجاهات)، ص218. وينظر: أحمد عفيفي، نحو النص، ص65.

[2] خولة طالب الإبراهيمي، مبادئ في اللسانيات، دار القصبة للنشر، الجزائر، ط2، ص167، 168.

الدلالية المحورية، إضافة إلى القضايا التركيبية[1]؛ لذا وجب «على النص بهذا المعنى أن يكون متميّزا من "الفقرة"، ومن وحدة النموذج الكتابي لعدد من الجمل. فالنص يمكنه أن يتطابق مع جملة كما يمكنه أن يتطابق مع كتاب كامل» [2].

ومنه يمكننا القول: إن «نحو النص يتوفر على دراسة النص المنجز فعلا من حيث هو بنية كلية موضوعة في مقام ما أو سياق ما، ويكون ذلك بعملية تسجيل عناصر النص في بنيته المجردة بعيدا عن المضمون، ولهذا فموضوعه محدد في إطار ما يكون الملفوظ نصا، وهو يختلف عن نحو الجملة اختلافا بيّنا؛ حيث يحدد نحو الجملة مجموعة من القواعد للدراسة، محاولا إثباتها من خلال النماذج التي يمكن أن تصنع من أجل ذلك، أما نحو النص فيدرس النص لاستخلاص القواعد منه لا من خارجه» [3].

فلسانيات النص هو ذلك «النمط من التحليل ذو وسائل بحثية مركبة، تمتد قدرتها التشخيصية إلى مستوى ما وراء الجملة، بالإضافة إلى فحصها لعلاقة المكونات التركيبية داخل الجملة، وتشمل علاقات ما وراء الجملة مستويات ذات طابع تدريجي، يبدأ من علاقات ما بين الجمل، ثم الفقرة، ثم النص أو الخطاب بتمامه» [4].

وقد اقترح اللغوي الفرنسي "جان ميشال آدام" قواعدا . لإرساء أسس نظرية نصية متكاملة. مبنية على أربع فرضيات أساسية يجب مراعاتها [5]:

*الطبيعة النصية لممارساتنا الكلامية أو الخطابية.

*النصية شروطها وقوامها الترابط والاتساق والانسجام.

---

[1] ينظر: سعيد حسن بحيري، علم لغة النص، ص119،120.

[2] منذر عيّاشي، العلاماتية وعلم النص، المركز الثقافي العربي، المغرب، لبنان، ط1، 2004م، ص 109

[3] أحمد عفيفي نحو النص اتجاه جديد في الدرس النحوي، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، مصر، ط1، 2001م، ص55.

[4] نفسه، ص56.

[5] خولة طالب الإبراهيمي، مبادئ في اللسانيات، ص168.

*ضرورة التمييز بين نصية محلية ونصية عامة.

*الهيكلة المقطعية غير المتجانسة في الأساس للنص والنصية.

وبالنسبة لأهمية لسانيات النص يقول "مصطفى النحاس": إنها تأتي «في مجال التحليل اللساني من حيث احتوائه على نظم النحو التقليدي وأدواته، فكما أن نحو الجملة عالج المعنى في الأمثلة والنماذج اللغوية...، فإن نحو النص يتجاوز ذلك بكثير؛ إذ إنه يستخدم أدوات النحو ذاتها ويوظفها في تحقيق الترابط بين الجمل المتتابعة في النص أو الخطاب» [1]؛ فصار نحو الجملة خادما لنحو أكبر منه.

وعلى الرغم من النقد الموجه لنحو الجملة فلا يمكن التخلي عنه أثناء التحليل اللغوي؛ ذلك أن نحو الجملة يعد أساسا في عملية التحليل النصي وكذا منطلقا له، ولا يعتبر التجاوز له هو إشارة لعدم أهميته أو إلغاء لدوره [2]؛ إذ لا يمكن بأي حال فصل لسانيات النص عن نحو الجملة إلا للدراسة؛ لأن الثاني يعدّ جزءا من الأول.

---

[1] خليل بن ياسر البطاشي، الترابط النصي في ضوء التحليل اللساني للخطاب، دار جرير للنشر والتوزيع ، عمان، الأردن، ط1، 1430هـ/2009م، ص34. نقلا عن: مصطفى النحاس، نحو النص، ص9.

[2] نفسه، ص ن.

2 . التّماسك والمعايير النصّيَّة:

لسانيات النص علم مستقل برزت نظرياته عند علماء الغرب، مع التأكيد على أن جذوره في ذخائر العربية واضحة كل الوضوح، ومع كون هذه النظريات استقلت بصور ونماذج غربية، وذكرت أدوات تتفق مع اللغات الغربية [1]؛ إلا أن هناك أدوات كثيرة تتفق مع الأدوات المستعملة في اللغة العربية.

وأهم الظواهر التي اهتم بها علم اللغة النصي هي «ظاهرة التّرابط النصي، التي تقوم على التّصوّر الذي يجمع عناصر نحويّة تقليديّة مع عناصر مستقاة من علوم متداخلة مع النحو، وقد تمّ التّمييز بين نوعين من الربط؛ أما أولهما فتحققه أدوات الرّبط النّحوية (الرّوابط)، وأما ثانيهما فتحققه وسائل دلاليّة، وإذا كان الربط يظهر في المستوى السّطحي للنص من خلال الجمل فإن التماسك (الانسجام) يظهر في المستوى العميق للنص الذي يوضح طرق الترابط بين التراكيب التي ربّما لا تظهر على السّطح»[2] وتبقى خفية وراءه ولا تظهر إلا في العمق.

والتماسك واجب الحضور في أي نص؛ ذلك أن «كل جملة تمتلك بعض أشكال التماسك عادة مع الجملة السابقة مباشرة. من جهة أخرى كل جملة تحتوي –على الأقل–على رابطة واحدة تربطها بما حدث مقدما. وبعض آخر من الجمل يمكن أن يحتوي على رابطة تربطها بما سوف يأتي، لكن هذه نادرة جدا، وليست ضرورية، لتعيين النص» [3]، ومنه ذكر اللغوي الغربي "نيلز" (Nilz Erik Enkvist) أن «علم لغة النص يعني –في العادة–الدراسة للأدوات اللغوية للتماسك النصي، الشكلي

---

[1] نادية رمضان النجار، علم لغة النص والأسلوب، مؤسسة حوس الدولية، مصر، (د ط)، 2013م، ص26.

[2] نعمان بوقرة: مدخل إلى التحليل اللساني للخطاب الشعري، ص57.

[3] نفسه، ص93.

والدلالي» [1]، وإذا خلا النص من أدوات التماسك والترابط الشكلية والدلالية، فإنه يصبح جملا متراصة ويصبح النص جسدا بلا روح.

وآراء الباحثين في لسانيات النص حول الأدوات التي تحقق التماسك النصي متعددة، وتختلف في الغالب عن بعضها، ورغم الاختلاف الحاصل بين رؤى النصيين، نجدهم يشتركون فيما بينهم في مجموعة من الأدوات، وهذا الاشتراك ما هو إلا تأكيد على إبراز لأهمية تلك الأدوات التي اشتركوا في ذكرها؛ وهي تمثل الأدوات الرئيسة للتماسك النصي، مع التنبيه إلى أن معظم هذه الأقوال اعتمدت غالبا على الناحية النظرية [2].

وللتماسك أثر في الربط بين القارئ والنص؛ فهو «لا يُحفر في النص، ولكن يظهر في جهود القراء لبناء المعنى، وتوحيد التفاصيل في النص داخل كل متماسك، فالنص ليس إنتاجا فقط، بل عملية تفاعل بين القارئ والنّص أو إنّه عملية إثارة وتحقيق للميول، فلدى القارئ شهوة نحو صنع التماسك، هذه الشّهوة نتيجة المقبولية، حيث تتولّد عند قراءة النّص رغبات متوالية تدفع لاستكمال القراءة فيكون النّص مفجّرا ومنجزا للرغبات» [3] في شكل وحدة متماسكة تعطي للقارئ الرغبة في الاستمرارية واستكمال القراءة.

إذن التماسك هو خاصية تمدّ النص بصفة النصية في مقابل اللاّنصية؛ لكن "لوتمان" (L.Lotmak) انطلق من عدم القناعة بكفاية ما تقدمه مقاربات بعض

---

[1] صبحي إبراهيم الفقي، علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق دراسة تطبيقية على السور المكية، دار قباء للنشر والتوزيع ، القاهرة، مصر،، ط1، ج1، 2000م، ص35.

[2] نفسه، ص115.

[3] عزّة شبل محمد، علم لغة النص النّظريّة والتّطبيق، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ط2، 2009م، ص184.

النصيين في تحديد نصية النص؛ إذ عدّها معلومات مجزأة وقصيرة لا تفي بالغرض، ووجد أن النص يعتمد في نصيته على مكونات ثلاثة، هي[1]:

1- التعبير: النص يتمثل في علاقات محددة تختلف عن الأبنية القائمة خارج النص؛ فإذا كان هذا النص أدبيا فإن التعبير يتم فيه أولا من خلال علامات اللغة الطبيعية، والتعبير في مقابل اللا تعبير، يجرنا إلى أن نعتبر النص تحقيقا وتجسيدا ماديا له.

2- التحديد: النص يحتوي على دلالة غير قابلة للتجزئة، مثل: أن يكون قصة أو أن يكون وثيقة أو أن يكون قصيدة؛ مما يعني أنه يحقق وظيفة ثقافية محددة، وينقل دلالتها الكاملة، والقارئ يعرف كل واحد من هذه النصوص بمجموعة سمات؛ حيث يؤدي تراتب النص إلى قيام مجموعة من العناصر. التي تنتمي إلى بنية النص الداخلية. بالبروز كحدود واضحة، ونجد من ذلك: حدود الفصول والمقاطع والأشطر والأبيات والفقرات.

3- الخاصية البنيوية: النص لا يمثل مجرد متوالية Séquence من مجموعة علامات تقع بين حدين فاصلين، فالتنظيم الداخلي الذي يحيله إلى مستوى متراكب أفقيا في كلّ بنيوي موحد لازم للنص، فبروز البنية شرط أساسي لتكوين النص.

أما اللغوي "دي بوجراند" (De.Beaugrande) فيرى أن النص عبارة عن حدث تواصلي يلزم لكونه نصا أن تتوفر فيه سبعة معايير مجتمعة، وإذا تخلف (فُقِدَ) واحد منها تنتزع صفة النصية منه [2].

---

[1] ينظر: سعيد حسن بحيري، علم لغة النص المفاهيم والاتجاهات، ص116،117.

[2] ينظر: صبحي إبراهيم الفقي، علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، ج1، ص33.

وتمثلت هذه المعايير فيما يلي [1]:

1- السبك "Cohesion"(*): أو الربط النحوي؛ الذي يختص بالوسائل التي تتحقق بها خاصية الاستمرارية في البنية الشكلية للنص؛ فهذا المعيار يترتب على إجراءات تظهر العناصر السطحية على شاكلة وقائع، وينتظم بعضها مع بعض نحويا، ويتحقق ذلك بتوفر مجموعة وسائل الاتساق؛ التي تجعل النص يحافظ على كينونته واستمراره.

2- الحبك Coherense(**): أو التماسك الدلالي والانسجام؛ الذي يعد من أهم المعايير النصية التي اشترطها "دي بوجراند" ليصبح النص يملك صفة التماسك والترابط؛ ويقصد به تلك العلاقات التصورية التي تجعل من النص لحمة واحدة، ويعتمد الحبك على عناصر داخلية، وعناصر مقامية متعالقة يتم من خلالها فهم النص.

3- القصد Intentionality: أو القصدية؛ أي هدف النص؛ وهي موقف منتج النص وهدفه لإنتاج نص متماسك ومتناسق باعتبار منتج النص فاعلا في اللغة مؤثرا في تشكيلها وتركيبها، والقصد يظل قائما من الناحية العملية حتى وإن فُقِدَ التخطيط للغاية المرجوة.

---

[1] ينظر: دي بوجراند، النص والخطاب والاجراء، تر: تمام حسان، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 1998م، ص103، وينظر: سعد مصلوح، نحو أجرومية للنص الشعري "دراسة في قصيدة جاهلية"، مجلة فصول، مج10، ع1و2، 1991م، ص154، وينظر: صبحي إبراهيم الفقي، علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، ج1، ص33.

(*) من اللغويين من ترجم هذا المصطلح بالاتساق.

(**) ترجم "تمام حسان" هذا المصطلح بالالتحام، ومن اللغويين من ترجمه بالانسجام.

4- القبول Acceptability: أو المقبولية؛ وتتعلق بموقف المتلقي من قبول النص، وللقبول مدى من التغاضي في حالات تؤدي فيها المواقف إلى ارتباك، أو في الحالات التي لا توجد شراكة في الغايات بين مستقبِل النص ومنتجه.

5- الإعلام Informativity: أو الإعلامية والإخبارية؛ ويشار بها إلى ما يحمله النص من المعلومات التي تهم السامع/القارئ، والواقع أن كل نص يحمل مجموعة من المعلومات بأي شكل من الأشكال؛ فهو يوصل على الأقل معلومات محددة؛ غير أن مقدار الإعلامية هو الذي يوجه اهتمام السامع [1].

6- المقامية Situationality: أو السياق، ويشتمل على العوامل التي تجعل نصا ما مرتبطا بموقف حالي يمكن استرجاعه؛ فدلالة النص تتعلق بمناسبة النص للموقف.

7- التناص Intertextuality: المراد به العلاقات بين النص ونصوص أخرى غائبة مرتبطة به [2]، ويُتعرف عليها من خلال خبرات سابقة.

وللإشارة فقد صنّفت هذه المعايير إلى محاور بارزة حُصرت في ثلاثة، هي [3]:

أ- ما يتصل بالنص في ذاته، وهما معيارا السبك والحبك.

ب- ما يتصل بمستعملي النص سواء أكان المستعمل منتجا أم متلقيا؛ ونقصد بذلك معيارا القصد والقبول.

ت- ما يتصل بالسياق المادي والثقافي المحيط بالنص، وتلك المعايير هي الإعلام والمقامية والتناص.

يبدو مما سبق أن تحليل "دي بوجراند" –وهو أشهر تحليل نصي– شامل لا يلغي أي طرف من أطراف الرسالة التواصلية؛ بحيث جمع بين المرسل والمرسل إليه والسياق، بالإضافة إلى أدوات ربط لغوية شكلية ودلالية؛ إذ اهتم بكل العناصر النصّية

---

[1] ينظر: دي بوجراند، النص والخطاب والاجراء، ص103.

[2] صبحي إبراهيم الفقي، علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، ج1، ص34.

[3] أحمد عفيفي، نحو النص، ص76.

في تحليله دون الميل لعنصر على حساب آخر[1]؛ فقد ساوى بين عناصر النص في تحليله كافة، وبرؤية شاملة.

وعموما تعدّ لسانيات النص حلْقة من حلقات التطوّر الموضوعي والمنهجي للسانيات المعاصرة؛ إذ انتقل بالدرس اللغوي من المجال الجملي الضيّق إلى المجال النصي الواسع، واتخذ لنفسه مفاهيم مختلفة تؤطر منهجه. كما عرفت لسانيات النص تعاملا جديدا مع اللغة؛ وذلك بعدّ النص الوحدة الكلية الكبرى، كما ركزت على الأسباب التي تؤدي إلى تماسك أجزائه، واشتغلت بتحديد الأدوات التي تجعل منه نسيجا موحدا مترابط الأطراف.

من هذا المنطلق سيتم التركيز في الدراسة على ما يتصل بالنص في ذاته؛ ونعني بذلك معياري "الاتساق" و"الانسجام". ومهما يكن من اختلافات في ترجمة المصطلحين: Cohesion – Coherense، فإننا نتبنى الفهم الذي يجعل "الاتساق" مرتبطا بالجانب النحوي (الخارجي)، ويجعل "الانسجام" متعلقا بالجانب الدلالي (الداخلي).

[1] ينظر: صبحي إبراهيم الفقي، علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، ج1، ص34.

الفصـل الأول:

التَّمـاسك النَّصِّـي النّحـوي

تمـهيـد:

أوّلاً / الإحـالـة وأثرها في تماسك النّصوص

ثانياً / الحـذف وأثره في تماسك النّصوص

ثالثاً / التّكـرار وأثره في تماسك النّصوص

رابعاً/ التّوازي وأثره في تماسك النّصوص

تمهيد:

تتوجه لسانيات النص في تحليلها نحو العلاقات الترابطية بين أجزاء النص، خاصة الشعري منه؛ الذي تختلف فيه علاقات التماسك النصي، من حيث النوع أو التراكم الكمي, التي تساعد في اتساقه وتلاحمه؛ ويقصد عادة بذلك التماسك الشديد بين الأجزاء المشكلة لنص ما، مصطلح "الاتساق"؛ ويهتم فيه بالوسائل اللغوية النّحويّة (الشكلية) التي تصل بين العناصر المكوّنة لجزء من النص أو بجميعه. ومن أجل وصف اتساق النص فالمحلل يسلك طريقا خطيا، متدرجا من بداية النص إلى نهايته، مهتما بوسائل الربط المتنوعة، وكل ذلك من أجل البرهنة على أن النص كل موحد [1].

جاء في "لسان العرب" «... فكل ما انْضَمَّ فقد اتَّسَقَ. والطريق يَأْتَسِقُ ويَتَّسِقَ؛ أي ينظَمُ، واتَّسَقَ القمر: اسْتَوَى»[2]، وفي "معجم متن اللغة" «اتَّسَقَ ويَتَّسِقُ ويأْتَسِقُ الشيء: انْضَمَّ وانتظم...، واتَّسَقَتِ الإبل: اجتمعت،...»[3].

والاستعمال الاصطلاحي لهذا اللفظ (الاتساق) ليس بعيدا عن معانيه اللغوية، فقد ظهر هذا المصطلح عند الغرب بلفظ "Cohésion"؛ ويعني أحد المفاهيم الأساسية في لسانيات النص الخاصة بالتماسك النصي على المستوى البنائي الشكلي[4].

---

[1] ينظر: محمد خطابي، لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2006م، ص5.

[2] ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط6، مج10، 1997م، مادة (وسق)، ص380،379.

[3] أحمد رضا، معجم متن اللغة، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، (د ط)، 1380هـ /1960م، مادة (وسق)، ص755.

[4] ينظر: أزوالد ديكرو وجان ماري سشايفر، القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان، تر: منذر عياشي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2007م.

ويرتبط مفهوم الاتساق بمفهوم النظم في التراث العربي، فالنظم هو «أن تتحد أجزاء الكلام، ويدخل بعضها في بعض، ويشتد ارتباط ثان منها بأول، وأن يحتاج لوضعها في النفس وضعا واحدا؛ فالكلام أو الجملة وحدة متماسكة العناصر لها نظامها وعلاقاتها الداخلية، ولها توزع وتعدد ونظم مدلولي تام» [1] يختص بها.

ومما سبق يمكن القول: إن الاتساق يقصد به «تحقيق الترابط الكامل بين بداية النص وآخره دون الفصل بين المستويات اللغوية المختلفة، حيث لا يعرف التجزئة ولا يحده شيء»[2]، فيصبح نصا مترابطا لا مجرد تتابع جملي، ويمكن تلمّس هذا الترابط في قوله تعالى:﴿وَقِيلَ يَٰٓأَرۡضُ ٱبۡلَعِي مَآءَكِ وَيَٰسَمَآءُ أَقۡلِعِي وَغِيضَ ٱلۡمَآءُ وَقُضِيَ ٱلۡأَمۡرُ وَٱسۡتَوَتۡ عَلَى ٱلۡجُودِيِّۖ وَقِيلَ بُعۡدٗا لِّلۡقَوۡمِ ٱلظَّٰلِمِينَ ٤٤﴾[3] فقد تعاضدت معاني النص بترابط عباراته وجمله، ودلالة هذا الترابط هو توزع مجموعة من الأدوات بحسب سياقات خاصة تتيحها اللغة العربية[4].

ويجدر التنبيه إلى التشعب الكبير الحاصل في مفاهيم لسانيات النص، ونخص بالذكر مفهوم الاتساق ووسائله، كونه عنصرا هاما في البحث النصي، إذ كل دارس أدلى بدلوه؛ فنجد منهم –على سبيل المثال لا الحصر– "هاليداي ورقية حسن" (Hallidad & R.Hassan) اللذين جعلا وسائل الاتساق النصي خمسا، هي:

---

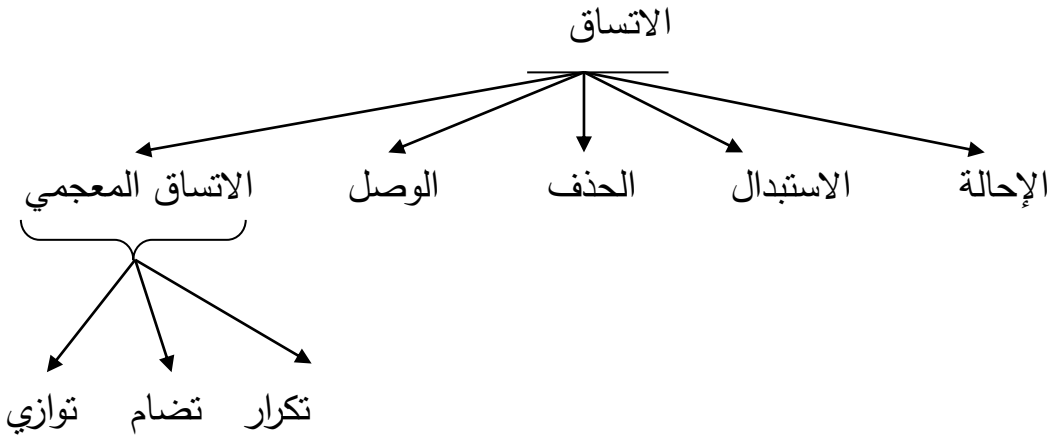
[1] المنصف عاشور، التركيب عند ابن المقفع في مقدمات كليلة ودمنة (دراسة إحصائية وصفية)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د ط)، 1982م، ص13.

[2] أحمد عفيفي، نحو النص، ص96.

[3] هود: 44.

[4] ينظر: نعمان بوقرة، مدخل إلى التحليل اللساني للخطاب الشعري، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1، 2008م، ص44.

الإحالـة والاسـتبدال والحـذف والوصـل والاتسـاق المعجمـي (تكـرار، تضـام، تـوازي) [1]. ويمكن تمثيلها في المشجر هذا:



كما أشار ("هاليداي ورقية حسن") إلى أن «علاقات الترابط علاقات دلالية، ولكنها مثل مكونات النظام الدلالي تدرك من خلال النظام النحوي المعجمي. بالإضافة إلى ذلك توجد مجموعة من الوسائل الشكلية تؤدي إلى ترابط النص مثل: التوازي التركيبي syntactic والوزن/البحر metre، والإيقاع/القافية rhyme»[2].

ونجد بعض النصانيين اهتموا بالجانب التداولي في إنتاج النص، ومنهم "دي بوجراند" (De.Beaugrande)؛ الذي يورد أمثلة حيّة من وقائع حقيقية رغبة في وصف أصدق للغة عند تعداده لوسائل الاتساق، وعلى الرغم من كونه لم يخرج كثيرا عن تصنيف "هاليداي ورقية حسن"، غير أنّه أسبغ على آليات الاتساق بعدا دلاليا وآخر تداوليا، وتتلخص وسائل الاتساق عنده في [3]: التكرار والتعريف والإحالة والربط

---

[1] ينظر: محمد خطابي، لسانيات النص، ص16.25.

[2] عزة شبل محمد، علم لغة النص النظرية والتطبيق، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ط2، 2009م، ص101.

[3] ينظر: دي بوجراند، النص والخطاب والإجراء، تر: تمام حسان، دار الكتب، القاهرة، مصر، ط1، 1418هـ/1998م، ص300.

والحذف واتحاد المرجع. وقد استدرك "دي بوجراند" التوازي في عمل آخر، بوصفه وسيلة أخرى للاتساق [1].

واستثمارا لما تقدم فإننا سنبحث في وسائل الاتساق، المجسدة أكثر لخصوصيات الخطاب/النص الشعري عند "إبراهيم زيد الكيلاني" في "ديوان ومضات"، ميولا في ذلك إلى مقاصد المتكلم وقراءة المتلقي/القارئ.

ومن أجل وصف تماسك النص عل المستوى النحوي، نتبع طريقة خطية متدرجين في ذلك ابتداء برصد الإحالة بأنواعها ثم الحذف بأنواعه، ونتبعه بأشكال التكرار، وختاما بالصور المختلفة للتوازي، على مستوى الديوان.

[1] ينظر: محمد خطابي، لسانيات النص، ص230،229.

أولا / الإحـالـة وأثرها في تماسك النّصوص:

1 . مفهوم الإحالة:

تسهم الإحالة في ربط النص، ولها عدة دلالات من الناحية اللغوية، أوردها "ابن منظور" (ت 711 هـ) في معجمه، فقال: «...المحَالُ من الكلام: ما عدل به عن وجهه، وحَوَّلَه جعله مُحَالاً...، وتحَوَّلَ عن الشيء: زال عنه إلى غيره...، حَالَ الرجل يحُولُ مثل تَحَوَّلَ من موضع إلى موضع،...، وتحوّل: تنقّل من موضع إلى آخر»[1]. وقد جاء هذا المعنى مماثلا في القاموس المحيط للفيروزآبادي (ت817هـ): «حَالَ الشيء وأحَالَ: تحَوَّلَ، ويقال أَحَالَ: أَسْلَمَ أي أنّه تحَوَّلَ من الكفر إلى الإسلام، وكل ما تحَوَّلَ أو تغيّر من الاستواء إلى العوَجِ، فقد حَالَ واسْتَحَالَ» [2].

ومن التعريفات اللغوية تبدو الإحالة «رابطا مهما ذا دور فعال في اتساق النص وربط أجزائه بعضها ببعض، وهي لا تخضع لقيود نحويّة، ولكنها تخضع لقيد دلالي وهو وجوب تطابق الخصائص الدلالية بين العنصر المحيل والعنصر المحال إليه»[3] ويستعمل "هاليداي ورقية حسن" مصطلح الإحالة استعمالا خاصا «وهو أن العناصر المحيلة كيفما كان نوعها لا تكتفي بذاتها من حيث التأويل؛ إذ لابد من العودة على ما تشير إليه من أجل تأويلها، وتتوفر كل لغة طبيعية على عناصر تملك خاصية الإحالة، وهي حسب الباحثين: الضمائر وأسماء الإشارة وأدوات المقارنة»[4]

وكلها تساعد في ربط الوحدات النصية ببعض.

---

[1] لسان العرب، مج11، مادة (حول)، ص186.190 .

[2] القاموس المحيط، تحقيق مجدي فتحي السيّد، المكتبة التوقيفية، القاهرة، مصر، (دط)، (دت)، ج3، مادة (حول)، ص410 .412.

[3] خليل بن ياسر البطاشي، الترابط النصي في ضوء التحليل اللساني للخطاب، ص165.

[4] محمد خطابي، لسانيات النص، ص16، 17. وينظر: براون ويول، تحليل الخطاب، ص36.

ومن الباحثين من يرى أن التماسك بالإحالة يقع عند استرجاع المعنى أو إدخال الشيء في الخطاب مرة ثانية، وبذلك تحقق الإحالة الاقتصاد في اللغة، إذ تختصر الوحدات الإحالية العناصر المحال إليها وتجنب مستعملها إعادتها، وفي الوقت نفسه تحفظ المحتوى مستمرا في المخزون الفعال دون التصريح به مرة أخرى، فتحقق الاستمرارية [1].

ويحاول"أحمد عفيفي" أن يقدم لنا معنى الإحالة، فيقول: «إن الإحالة علاقة معنوية بين ألفاظ معينة وما تشير إليه من أشياء أو معان أو مواقف تدل عليها عبارات أخرى في السياق، أو ما يدل عليها المقام، وتلك الألفاظ المحيلة تعطي معناها عن طريق قصد المتكلم، مثل: الضمير واسم الإشارة، واسم الموصول...إلخ، حيث تشير هذه الألفاظ إلى أشياء سابقة أو لاحقة، قصدت عن طريق أخرى، أو عبارات أو مواقف لغوية»[2] تساعد في الوصول إلى المقصود.

وقد عدّ "فان دايك V.Diks" الإحالة من وسائل ربط النص بالسياق، وأطلق على عناصر الإحالة: "التعبيرات الإشارية"، حيث يقول: «في المقام الأول سلسلة من أوجه الربط بين الجملة (النص) والسياق التي تندرج ضمن محالّ الدلالة، الدلالة السياقية وهي التعبيرات الإشارية ويقصد بذلك تعبيرات تحيل إلى مكونات السياق الاتصالي، وهي المتكلم والسامع والمنطوق ومكانه...إلخ، وهذا يعني أن هذه التعبيرات غير مستقلة عن السياق(المتغير)، ولها دائما محيلات أخرى، أما التعبيرات الإشارية فهي: أنا، أنت، هنا، هناك...وكل ما هو مركب مع هنا وهنا مثل: من هنا ومن هناك...

---

[1] ينظر: حسام أحمد فرج، نظرية علم النص رؤية منهجية في بناء النص النثري، ، مكتبة الآداب، القاهرة، (د ط)، 2008م ، ص83،84 .

[2] الإحالة في نحو النص، كلية دار العلوم، جامعة القاهرة، (دط)، (دت)، ص09.

إلخ، وكذلك: الآن واليوم وأمس وغدا، وكذلك أدوات التعريف والتنكير وضمائر الإشارة (هذا، هذه، ذلك، أولئك...إلخ)»[1].

والإحالة في النحو الوظيفي فعل تداولي تعاوني بين متكلم ومخاطب في بنية تواصلية معينة، ويستهدف بها المتكلم أن يحيل المخاطب على ذات معينة، فهي ترتبط بموقف تواصلي معين، وبعبارة أخر ترتبط بمخزون المخاطَب كما يتصوره المتكلم أثناء التخاطب؛ أي إعطاء المخاطب قدرا من المعلومات يكفيه للتعرف على الذات المقصودة، وألا تكون دونه، فإذا كانت دونه فشلت عملية الإحالة [2].

أما "سعيد حسن بحيري" فيرى أن الإحالة هي «إحدى الأبنية التي تتشكل منها البنية الكلية للنص، فالبنية النصية نظام من البنى كل بنية لها قواعدها الخاصة تقيم بها وجها من وجوه النص» [3] فتقوم بخلق اتساق في الخطاب وتضمن استمراره، وتسهم في عملية التواصل ذاتها.

2 ـ أنواع الإحالة: تنقسم الإحالة إلى نوعين رئيسين: إحالة خارج النص أو الإحالة الخارجية؛ وتعرف اصطلاحا بـ "Exophora"؛ وذلك باعتبار أن اللّغة تحيل أحيانا على أشياء وموجودات خارج النص أو خارج اللغة، فيتطلب من المستمع أو القارئ أن يلتفت خارج النص حتى يتعرف على الشيء المحال إليه. وإحالة داخل النص أو داخلية (داخل النص أو داخل اللغة) وتعرف اصطلاحا بـ"Endaphora"، تتحقق

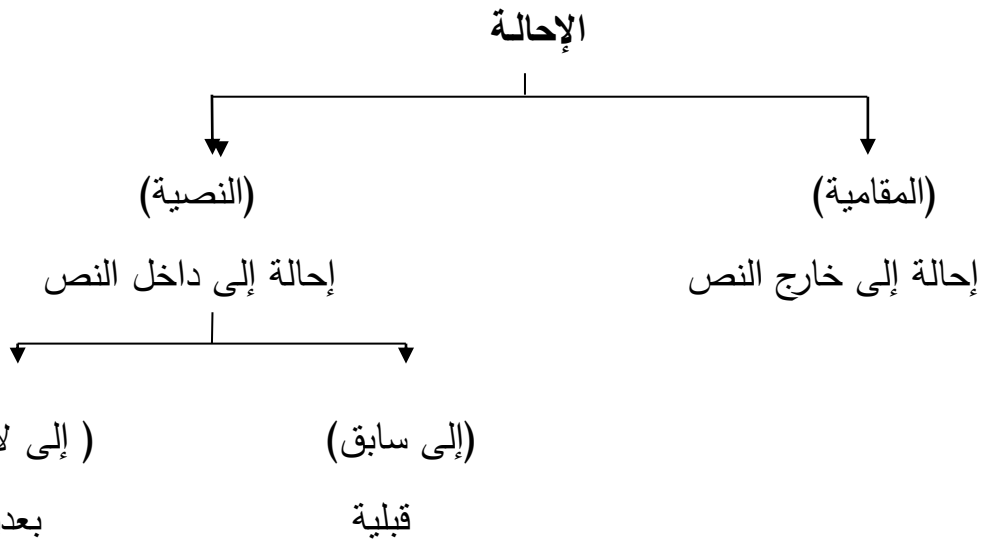
---

[1] علم النص مدخل متداخل الاختصاصات، ترجمة وتعليق: سعيد حسن بحيري، دار القاهرة للكتاب، مصر، ط1، 2001م، ص135، 136.

[2] ينظر: أحمد المتوكل، قضايا اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية (بنية الخطاب من الجملة إلى النص)، دار الأمان للنشر والتوزيع، الرباط، المغرب، ط1، 2001م، ص138، وبنية المكونات أو التمثيل الصرفي . التركيبي، دار الأمان، الدار البيضاء، المغرب، (د ط)، (د ت)، ص133.

[3] دراسات لغوية تطبيقية في العلاقة بين البنية والدلالة، مكتب الآداب، القاهرة، مصر، ط1، 2005م، ص96،97.

داخل النّص سواء أكان بالرجوع إلى ما سبق أم الإشارة إلى ما سوف يأتي داخل النص [1]، وهذه الأخيرة بدورها تنقسم إلى إحالة قبلية تحيل إلى مذكور سابق وإحالة بعدية تحيل إلى مذكور لاحق، وقد مثل "محمد خطابي" الإحالة بنوعيها بالمخطط هذا[2]:



أما بالنسبة للمدى الفاصل بين العنصر الإحالي ومفسّره، فالإحالة تنقسم إلى نوعين:

أ – إحالة ذات مدى قريب: وهي إحالة « تجري في مستوى الجملة الواحدة؛ حيث لا توجد فواصل تركيبية»[3]؛ فتجمع بين العنصر الإحالي والمفسر.

---

[1] ينظر: براون ويول، تحليل الخطاب، ص238،239، وسعيد حسن بحيري، دراسات لغوية تطبيقية في العلاقة بين البنية والدلالة ، ص103، وأحمد عفيفي، نحو النص إتجاه جديد في الدرس النحوي، ص117،

[2] محمد خطابي، لسانيات النص، ص17.

[3] الأزهر الزناد، نسيج النص، ص123.

ب – إحالة ذات مدى بعيد: وهي إحالة « تجري بين الجمل المتصلة أو المتباعدة في فضاء النص، وهي تتجاوز الفواصل أو الحدود التركيبية القائمة بين الجمل»[1]؛ أي أن هذه الإحالة تتجلى بين الجمل البعيدة في المساحة النصِّيَّة.

3 . الوسائل (الأدوات) الإحاليّة:

أطلق "الأزهر الزناد" على الوسائل الإحالية اسم "العناصر الإحالية" في اللغة وعدّها من قبيل المعوّضات وأشار إلى أنها تأتي تعويضا عن وحدات معجمية يمكن أن نطلق عليها مصطلح "العنصر الإشاري"، وتشمل كل ما يشير إلى ذات أو موقع أو زمن[2]. وإذا كان علماء النص قد اختلفوا في تسمية وسائل الترابط الإحالية، فإننا وجدناهم مختلفين كذلك في تحديد تلك الوسائل، وسنكتفي بذكر الوسائل الأكثر شيوعا.

أ- الضمائر: يعد الربط بالضّمير «بديلا لإعادة الذِّكْرِ، أيسر في الاستعمال، وأدعى إلى الخفّة والاختصار، بل إن الضّمير إذا اتّصل فقد أضاف إلى الخفّة والاختصار عنصرا ثالثا هو الاقتصار»[3]، وتتفرع ضمائر الشخصية إلى فرعين: «ضمائر وجودية(أنا، أنت، هو، هي،...) وإلى ضمائر ملكية (كتابي، كتابك، كتابه،...)، وتعد الضمائر الدالة على المتكلم والمخاطب إحالة إلى خارج النص»[4].

ب- أسماء الإشارة: يذهب الباحثان "هاليداي ورقية حسن" «إلى أن هناك عدة إمكانيات لتصنيفها، إما حسب الظرفية: الزمان(الآن، غدا، ...) والمكان (هنا، هناك، ...) أو الانتقاء(هذا، هؤلاء، ...) أو حسب البعد (ذاك، تلك،...) والقرب(هذه،

---

(1) ينظر: نسيج النص، ص124.

(2) نفسه ، ص115،116.

(3) خليل ياسر البطاشي، الترابط النصي في ضوء التحليل اللساني للخطاب، ص167.

(4) نفسه، ص168.

هذا،...)»[1] فكلها تحيل وفق غرض المتكلم/الكاتب، أو الظروف التي يفرضها المقام على الكلام/الكتابة.

ج – أدوات المقارنة: وهي «نوع من الإحالة يتم باستعمال عناصر عامة، مثل: التطابق والتشابه والاختلاف، أو عناصر خاصة، مثل: الكمية والكيفية، فهي من منظور الاتساق لا تختلف عن الضمائر وأسماء الإشارة في كونها نصّية»[2] وتنقسم إلى قسمين[3]:

1 ـ مقارنة عامة: ويتفرع منها التطابق والتشابه والاختلاف، ومن أمثلتها: مثل، نفس، غير،...إلخ.

2 ـ مقارنة خاصة: وتتفرع إلى مقارنة كمية ومقارنة كيفية، ومن أمثلتها: أكثر، أفضل، أجمل،...إلخ.

د– الأسماء الموصولة: تعَدُّ الأسماء الموصولة من وسائل الإحالة في النص، ومن أدواتها: من، ما، الذي، التي، اللذان، اللتان،...إلخ[4]؛ حيث تقوم بالربط القبلي والبعدي مثل الضمائر وأسماء الإشارة وأدوات المقارنة؛ إذ تعوّض وتربط ربطا تركيبياً.

---

[1] محمد خطابي، لسانيات النص، ص19، وينظر: زاهر مرهون الداودي، الترابط النصي بين الشعر والنثر، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2010م ، ص47.

[2] خليل ياسر البطاشي، الترابط النصي في ضوء التحليل اللساني للخطاب، ص179.

[3] ينظر: زاهر مرهون الداودي، الترابط النصي بين الشعر والنثر، ص47. وينظر: محمد خطابي، لسانيات النص، ص19.

[4] ينظر: عزّة شبل محمد، علم لغة النص النظرية والتطبيق، ص176.

هـ – أداة التعريف: عدّت أداة التعريف من الظواهر المحققة للترابط النَّصِّي، فقد اعتبر "هاليداي ورقية حسن" أداة التعريف "The" في الإنجليزية صنفا من الوحدات الإشارية المحايدة[1].

كان هذا عرضا موجزا لأهم وسائل الاتساق الإحالية عند علماء اللسانيات النصِّيَّة، تمهيدا لدراسة مظاهر الإحالة في قصائد الديوان، وسنختار أكثرها بروزا وأقواها تأثيرا في تحقيق التماسك النَّصِّي.

4 . تجليات الإحالة في الديوان:

قدم الشاعر إبراهيم زيد الكيلاني[2] أشعاره حاوية لشبكة من الإحالات، أتت في مواضع مختلفة وفق الغرض والزمان والمكان؛ محاولا بذلك إعطاء صورة للواقع الاجتماعي والسياسي الذي يعيشه، ومعبرا عن مكنوناته وأحاسيسه بتعابير وكلمات شعرية سهلة بسيطة تحوي دلالات إيحائية ضمنية عميقة، ساهم في إبرازها الظواهر الإحالية المختلفة في ديوانه "ومضات".

---

[1] ينظر: محمد الشاوش، أصول تحليل الخطاب، ص128.

[2] هو إبراهيم عبدالحليم مصطفى زيد الكيلاني، يرجع نسبه إلى العالم القطب الأكبر الشيخ عبد القادر الجيلاني . و إبراهيم هو ابن الشيخ عبد الحليم الكيلاني إمام السلط و مفتيها، ولد في مدينة السلط الأردنية عام 1937م وتخرج من مدرستها الثانوية التحق بكلية الشريعة في جامعة دمشق حيث تخرج منها في السنة الثالثة، ثم أكمل السنة الرابعة في جامعة بغداد، وأكمل الماجستير والدكتوراه في التفسير وعلوم القرآن في جامعة الأزهر .والدكتور "الكيلاني" مفكر إسلامي أردني، حاصل على دكتوراه في علم التفسير من جامعة الأزهر الشريف، وكان عميد كلية الشريعة في الجامعة الأردنية سابقا، ونائبا في البرلمان سنة 1993م، وعضوا في جبهة العمل الإسلامي، ورئيس مجلس الفقهاء فيها، ورئيس جمعية القرآن، واشتغل العديد من المناصب الأخرى. وكان شاعرا ومؤلفا، له العديد من الكتب، كما أشرف على عشرات الرسائل الجامعية في الجامعة الأردنية. قدم برامج إذاعية وتلفزيونية، وكان له حديث يومي بعنوان **" من هدي القرآن الكريم "**استمر لما يزيد على خمسة عشر عاماً، كما كان له ندوة أسبوعية في التلفزيون بعنوان **" هدي الإسلام** ". توفي الشيخ يوم: الثلاثاء 02 أفريل 2013م عن عمر يناهز الـ76 عاماً، ودفن بمقبرة العيزرية بالسلط (مسقط رأسه). ومن آثاره: كتب في التفسير وعلوم القرآن والثقافة الإسلامية، منها "تصور الألوهية كما تعرضه سورة الأنعام"، وكتاب "خصائص المجتمع الإسلامي الحضارية كما تعرضه سورة المائدة مع المشركين"، وكذلك"نفحات من القرآن الكريم" ومؤلفات أخرى في التفسير الموضوعي، وله دواوين شعرية:"ديوان ومضات" و"في ظلال الإسلام". ينظر: إبراهيم زيد الكيلاني، ديوان ومضات، مطبعة الشرق ومكتبتها، عمان، الأردن، ط1، 1429 هـ/2008م، ص129، 130.

ونبدأ بالإحالة الخارجية أو المقامية "Exophora"، وهذا النوع من الإحالة يتوقف على معرفة سياق الحال أو الأحداث والمواقف التي تحيط بالنص، حتى يمكن معرفة المحال إليه من خلال الأشياء والملابسات المحيطة بالنص [1]، ومن هذا ما نجده في قصيدة (فلسطيني) التي يُظهر فيها الشاعر مدى حبِّه وتعلقه بفلسطين، فيقول :

و**أَحْفَظُ** عَهْدَهَا الْمَحْفُورَ فِي **قَلْبِي** وفِي **أَرْضِي** وفِي **دِينِي**

فَلَسْطِينِي، ومَهْمَا **حَاوَلُوا طَمْسِي وتَذْوِيبِي وتَدْجِينِي**

سأَبْقَى ذلك الجَبّـَار **أَحْفَظُ** عَهْدَ حطين

و**أَلْعَنُ** كلّ مـتن قـد بـَاعَ شِبْـرًا مـن **فلسْطِينِي**

لِقُدْسِي عَهْـدِيَ المَجْبـُولِ في **أَرْضِي** وفي **دِينِي**

مُحَمَّد صَاحِـبُ الإسْـرَاءِ نَحْو الْقُـدْس يَدْعُـونِي[2]

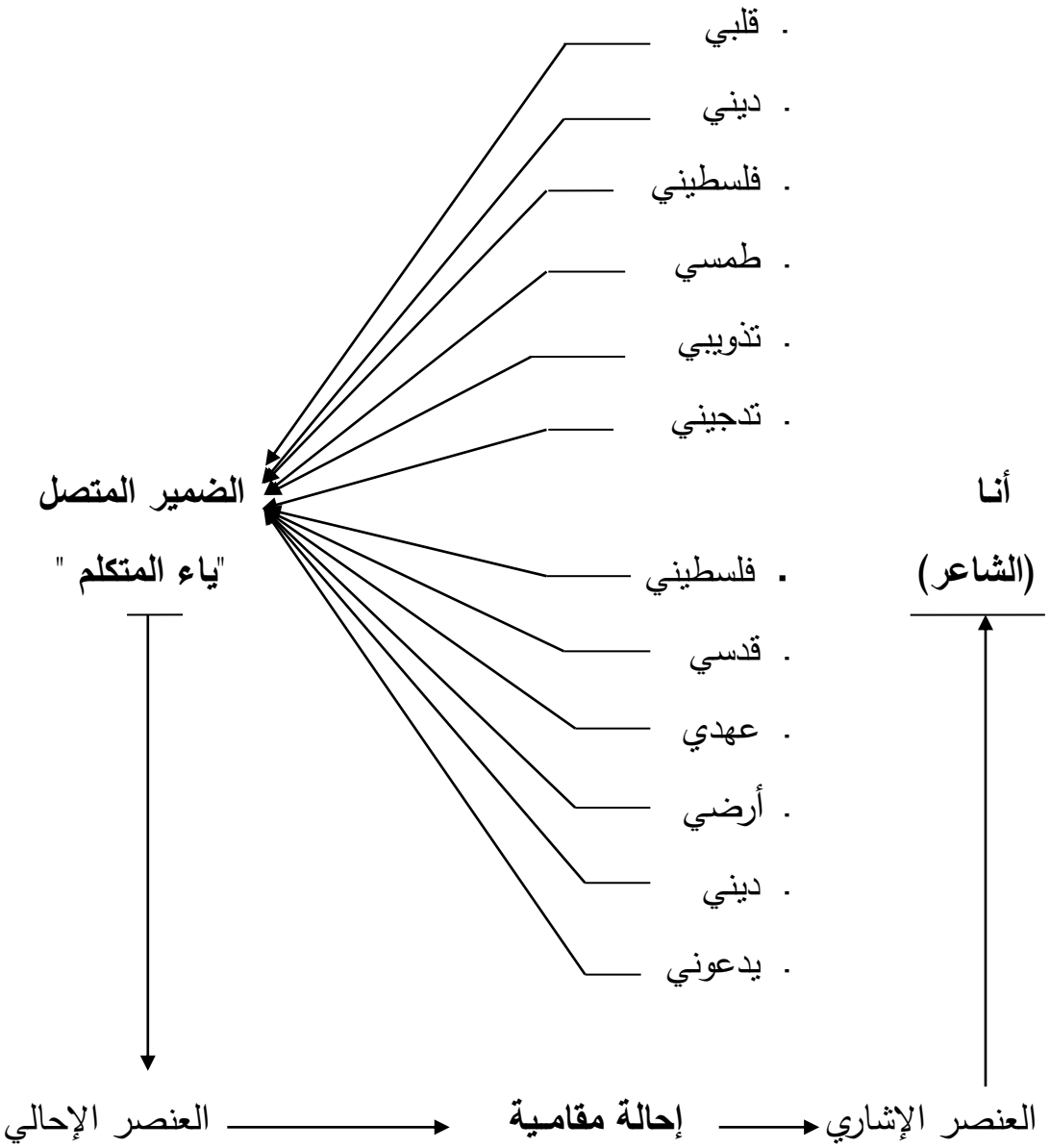
بدأ الشاعر بالحديث عن ذاته شاعرا من منبره، وفردا عربيا ثائرا يؤجج في صدره لهيب العزة والشرف بدينه الإسلام وبنسبه العربي، ونستشعر ذلك في الفعل (أحفظ)، ثم توالت الأفعال على الترتيب (أبقى، أحفظ ، ألعن) التي تدل على التزامه بوفائه اتجاه وطنه الثاني (فلسطين)، وفيما سبق جاء الفاعل ضميرا مستترا تقديره (أنا) يعود على الشاعر، الذي أبان عن موقفه اتجاه القضية الفلسطينية. وفي كلمة "حاولوا" نجد "واو" الجماعة تعود على العدو الصهيوني الذي هدم الديار، وأحرق الأشجار والأزهار،

---

[1] ينظر: أحمد عفيفي، نحو النص، ص118، 121 .

[2] إبراهيم زيد الكيلاني، ديوان ومضات، ص19.

وما رحم الكبار ولا الصغار، بإحالة مقامية، ثم استعمل ضمير المتكلم المتصل "الياء" في مجموعة من المفردات. ويمكن تجسيد كل ذلك في الآتي:



وفي قصيدة (أُرْدُنُّنَا يا غَابَة الأُسْدِ) التي يمدح فيها شعب بلده الأردن:

أُرْدُنُّنَا يـا غَابَة الأُسْدِ يا مَوْئِلَ الأَبْطَالِ لِلْـحَشْدِ

أَسْيَافُنَا لَمْ تَرْضَ بالغِمْدِ وعُيونُنا كَحْلاَء بالسُّـهْدِ

قَدْ أَقْسَمَتْ أَلاَّ تَرَى غَمْضًا حتــى تَفِــي لِلَّهِ بالعَهْـدِ
فَتُـــرَدُّ أَقْدَاسًــا لأُمَّتِـهَا مَسْرَى النَّبِيّ وسَاحَة الْمَهْدِ[1]

ثم يقول:

بِعْنَاكَ يا رَحْمَــان أَنْفُسَنا حتى **نَفُــوز** بأَكْرَمِ الوَعْــدِ
لا **نَنْثَنِي** والله **واعِــدُنا** بالحُسْنَيينِ – النَّصْرِ – والخُلْدِ[2]

استعمل الشاعر في المقطع ضمير الجمع المتصل "نا" بقوة في المفردات (أُرْدُنُّنَا، أَسْيَافُنَا، عُيونُنا، بِعْنَاكَ، أنفسنا،) وكذا ضمير الفاعل المستتر"نحن" في (نفوز، لا ننثني) وكلها تعود على الشعب الأردني، جاعلا منها رمزا للعروبة؛ فأحال إلى خارج النص؛ وعليه «يمكن القول أن النص بكامله عنصر إحالي إلى الخارج أو الموقف على الرغم من تسليمنا بكافة العمليات الذهنية في الإنتاج والتحليل التي يخضع لها النص»[3] من طرف ثنائية المنتج (الكاتب/المتكلم) والمتلقي (القارئ/المستمع).

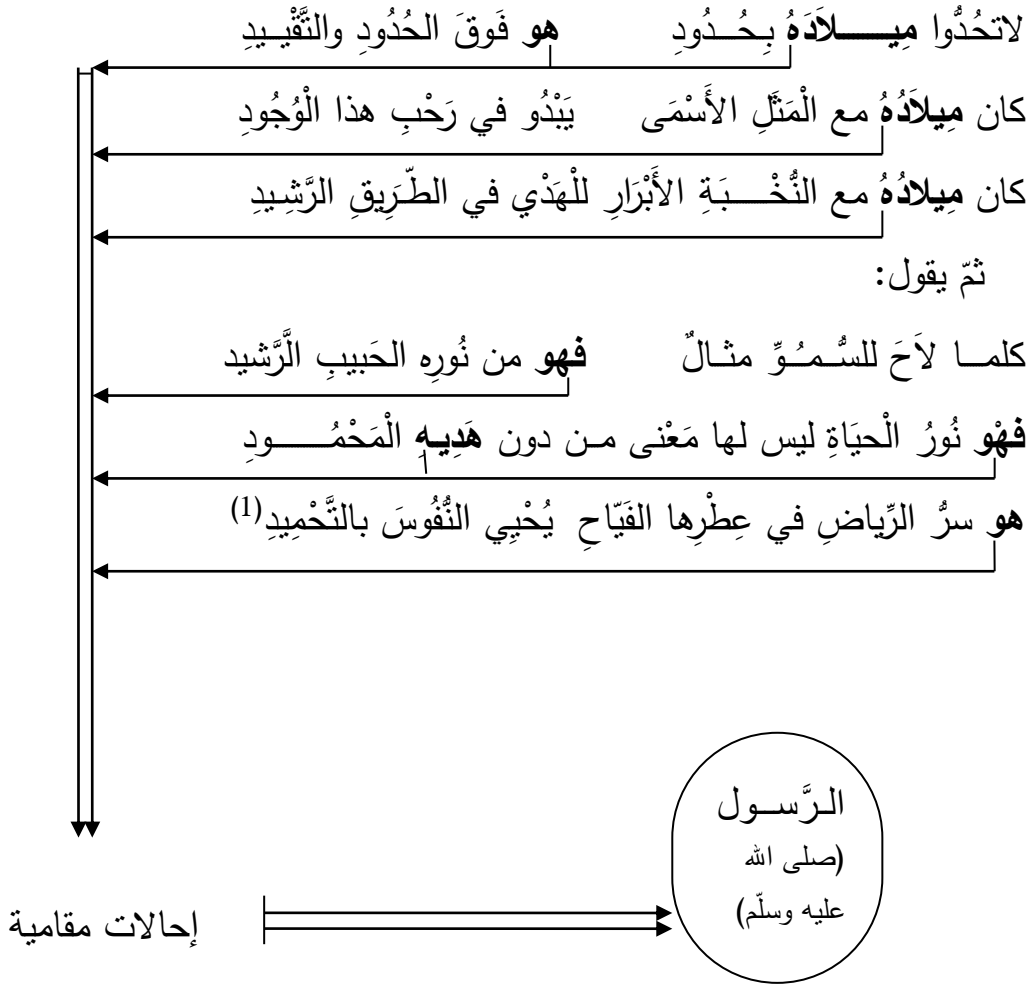
ويذكر في قصيدة (مولد النّور) خصال رسولنا الكريم (صلى الله علي وسلّم) ومكانته الفُضلى العالية في قلوب العرب المسلمين ، فيقول فيها شامخ الرأس بصوت جهوري:

---

[1] الديوان، ص21.

[2] نفسه، ص ن.

[3] جمعان عبد الكريم، إشكالات النص المداخلة أنموذجا دراسة لسانية نصية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2009م، ص349.



فالضمير الهاء **(هـ)** المتصل في كل من (ميلاده، هَدْيِهِ) يمثل إحالات إلى خارج النص، نحو الرسول (صلى الله عليه وسلّم) في إشارة إلى درجة اهتمام المسلمين بحياة رسولهم وخصاله، منذ اليوم الأول من مولده، ومكانة هديه المحمود في حياة البشر قاطبة، وكذا الضمير المنفصل **(هو)** البارز بين الأبيات، فهو أيضا عنصر إحالي يعود على العنصر الإشاري شخص رسولنا الكريم (صلى الله عليه وسلّم).

* أما الإحالة الداخلية أو النصية "Endophora" فهي «إحالة على العناصر اللغوية الواردة في الملفوظ، سابقة كانت أو لاحقة فهي إحالة نصية»(2) وتطلب فيها

(1) الديوان، ص127.

(2) الأزهر الزناد، نسيج النص، ص118.

من المستمع أو القارئ أن يركز بنظره داخل النص للبحث عن الشيء المحال عليه، وتنقسم إلى قسمين:

– أولهما إحالة على السابق أو إحالة بالعودة "Anaphora"، وهناك من يطلق عليها اسم «الإحالة إلى الوراء»[1]، وتجلت بوضوح في قصيدة "دخول الانتفاضة عامها الرابع" التي صور الشاعر من خلالها حالة بنت فلسطين مع رضيعها، وهما يواجهان التجويع والتجريح والتخويف، جراء الحصار الذي وصل عامه الرابع، بالصبر والاحتساب، فيقول الشاعر–على لسان الأم الفلسطينية – للابن الرضيع والوطن الجريح:

تَعَوّدْتُ **مَسَّ الضُّرِّ** حتى أَلِفْتُهُ ... وأَسْلمني عِزُّ الجِهَادِ إلى الصَّبْرِ
وصَيَّرَنِي يَأْسِي من النَّاسِ رَاجِياً ... بحُسْنِ صَنِيعِ اللّه من حيث لا أَدْرِي
تَفجَّرُ آمَالِي حِجَارَةُ مَوْطِنِي ... **وطِفْلٌ رَضِيعٌ** قد ضَمَمْتُ إلى صَدْرِي
أُنَاغِيهِ باسْمِ اللّهِ حُباً ورَحْمَةً ... **لِيُدْرِكَ** باسْمِ اللَّهِ في **غَدِهِ** ثَأْرِي
و**أُرْضِعُهُ** حُبِّي لأَرْضِي وقُدْسِها ... **لِيَصْنَعَ** من أَرْضِي ومن حُبِّها فَجْرِي[2]

جاء الضمير المتصل (الهاء) في (أَلِفْتُهُ) عنصرا إحاليا عائدا على عنصر إشاري ذكر سابقا، وهو هنا شبه الجملة (مَسَّ الضُّرِّ). ونجد كذلك عودة **(للطفل الرضيع)** باستعمال ضمائر مستترة وأخرى بارزة، متصلة في الكلمات الآتية على الترتيب: **أُنَاغِيه، لِيُدْرِكَ، غَدِهِ، أُرْضِعُهُ، لِيَصْنَعَ**، وهي كلها إحالات على السابق (قبلية) ربطت الأبيات ببعضها فكمَّل كل واحد منها الآخر، بخط تسلسلي يضم الحلقات الدلالية للكلمات، ثم الأبيات في شاكلة سلسلة مترابطة الوحدات.

---

[1] براون ويول، تحليل الخطاب، ص230.

[2] الديوان، ص 39.

أما في قصيدة "استبيحوا أينما كنتم دمائي"؛ التي قالها بسبب غارة للعدو اليهودي الغاشم، وقتله عددا من قادة المقاومة في تونس؛ حيث يأمل من خلالها بسطوع شمس الحق وأفول الباطل والعدوان، وعودة الحرِّية المغتصبة لأصحابها، فيقول فيها:

أَطْبَقَ اللَّيْلُ وهـذِي **شَمْسُـهُ** فاطْرُدِي يا **شَمْسُ** طُوفَانَ الْمَسَاءِ
و**أْذَنِـــي** لِلزَّهْرِ في أَكْمَـــامِهِ بِبَصِيصِ النُّورِ في رَوْضِ الرَّجَاءِ
و**أْذَنِي** لِلْمَـــاءِ فـــي أَنْهَـارِهِ يمْنَـحُ الأَرْضَ مفَاتِيحَ الرَّجَـــاءِ
و**أْذَنِي** لِلْمَجْدِ طَـــالَتْ غُرْبَةً عَـرَّتِ الأَعْرَابَ في لَيْـلِ الشَّقَاءِ
يا **نُسورَ الأَرْضِ** في **أَوكَـارِهَا** **غَالَـهَا** الْبَغْيُ وعَجْـزُ الأَصْدِقَاءِ[1]

الإحالة البارزة هنا هي إحالة على السابق؛ متمثلة في مخاطبة الشاعر للشمس باستعمال " و**أْذَنِـي**" في عودة على كلمة "الشمس"، فمن خلالها ارتبط البيت الرابع بالثالث وهذا الأخير بالثاني فالأول (وهي إحالة بعيدة المدى) مما جعل الأبيات كتلة متراصة الأطراف والأجزاء، وكذا نجد إحالة على سابق في البيت الأخير متمثلة في العودة على **نُسـورَ الأَرْضِ**، باستعمال الضمير (ها) المتصل بالكلمات (**أَفْكَارِهَـا، غَالَهَا**)، فتعلَّق العجز بالصدر مكملا للمعنى ومجلِّيا للمقصود.

وفي قصيدة ألقاها بأحد المهرجانات يعزَّز فيها انتسابه، لا الترابي بل الرُّوحي والعقائدي وكذا التّاريخي، لمدينة "سحاب"؛ والقصيدة وسمها **ب: (زِيارَةُ مَدِينَةِ سَحَاب)**، قائلا فيها:

(1) الديوان، ص47،48.

إِنَّنِي لَسْتُ من **سَحَابٍ** ثُــرَابًا أنا **مِنْـــــها** عَقِيدَة وكِتَابًا
أنا **مِنْـــــهَا** حيث النَّبِيُّ يُصَلِّي ويَؤُمُّ الأَنْصَارَ والأَصْحَابَا
أنا **مِنْـــــها** مع الأَذَانِ يــدَوِّي ويَدُكُّ الأَصْنَامَ والأَنْصَابَا
أنا **مِنْـــــها** على عُهُودُ رِجَالٍ لم يُبَالُوا السِّمْسَارَ والكَذَّابَا[1]

برزت الإحالة على مذكور سابق، يعود على مدينة **(سَحَـاب)**، مستعملا في ذلك الضمير (ها) المتصل **(بمنها)** في البيت الأول رابطا بذلك العجز بالصدر، وتكرّر في صدور الأبيات الثاني والثالث والرابع، مما جعل الأبيات متماسكة، أفقيا بربط شطري البيت الأول، وعموديا بربط أول الأبيات بآخرها وآخرها بأولها جاعلا منها لُحمة واحدة.

وكذا في قصيدة "دمعة على الشهيد العالم المجاهد الشيخ عبد الله عزام"(رحمه الله تعالى) التي رثى فيها الشيخ، ويذكر فيها بعض خصاله، يقول فيها:

وما كُنْتَ خُوَارًا إذا **الخَيْلُ أَقْبَلَتْ** وما كُنْتَ في وَهَجِ الْحَــوَادِثِ تَلْعَــبُ
وما كنتَ بالعِلْمِ الشَّرِيفِ مَدَارِيًا وصَوْتُك **كالسَّيْفِ الَّــذِي فِيــه** تَضْرِبُ
رَفَعْتَ **مَنَارَ الْعِلْمِ** بالْحَقِّ هَادِيًا فَقَصّـــرَ **عَنْـــه** القَاعِـــدُ الْمُتَكَسِّبُ
أَرَادُوكَ **شَيْخًا** فَاضِلاً مُتَنَسِّكاً يَلُـــــوذُ **بِدُنْيَاه** ويحْـيَا ويكْـــسِبُ[2]

في البيت الأول إحالة متمثلة في عودة الضمير في (أقبلت) في الصدر على كلمة **(الخَيْـلُ)** التي سبقتها، وكذا في عجز البيت الثاني عودة باستعمال اسم الموصول **(الَّذِي)** والضمير المتصل (الهاء) في عودة لكلمة (السّيف) وفي البيت الثالث والرابع عودة باستعمال "الهاء" ضميرا متصلا للعودة على سابقها؛ وهي الكلمتان الآتيتان على

(1) الديوان، ص51.
(2) نفسه، ص89.

التوالي (**مَنَارَ الْعِلْمِ، شَيْخًا**)، وكلها إحالات على سابق (قبلية) تم فيها ضم الشطور والأبيات بعضها ببعض.

– ثانيهما إحالة على اللاحق"Cataphora"، وتسمى الإحالة البعدية، وتعرف أيضا بأنها: «استعمال كلمة أو عبارة تشير إلى كلمة أخرى أو عبارة أخرى سوف تستعمل لاحقا في النص أو العبارة»[1]، وتستخدم الإحالة البعدية لإيضاح شيء مجهول أو مشكوك فيه، ولهذا فهي تعمل على تكثيف اهتمام القارئ، فيظل يقظا باحثا عن المرجع[2]، الذي يتعرف من خلاله على الدلالة المقصودة .

أرسل الشاعر بتحية لأصحاب الانتفاضة (مباركا إيَّاها) في قصيدة بعنوان "بِرًا بعَهْدِكَ يا أبَا الزَّهْرَاء"، وذكر فيها ثورة الشعب كباره وصغاره، يقدمون أرواحهم فداء للدين والوطن، يطلبون الشهادة، متسابقين للجنّة الفيحاء، وفيها يقول:

غَنُّوا لنا وتَرَنَّمُوا بِجِرَاحِنَا ... ليس الْجِهَادُ بمَعْزِفٍ وغِنَاءِ

إنَّ الجِهَادَ **هو الحَدِيدُ** مُقَاتِلاً ... و**هو الْحِجَارَةُ** تَصْطَلِي بِدِمَائِي

أَأَمُوتُ في ظَمَئِي على أَرْضِ الْحِمَى ... وأَخِي هناك على مَعِينِ الْمَاءِ!! [3]

استعمل الشاعر في البيت الثاني ضمير الغائب المنفصل (**هو**)، مشيرا إلى كلمتين وهما على الترتيب (**الحَدِيدُ، الحِجَارَةُ**) بإحالة بعدية، فقد سبق العنصر الإحالي – الذي هو ضمير الغائب – العنصران الإشاريان "الحديد" ثم "الحجارة" على التوالي؛ مما أوجد ترابطا بين صدر البيت وعجزه صوتا ومعنى.

وفي قصيدة "عرس العربيّة في عُمان"؛ التي يقدم فيها التحية الكبيرة لشاعر عُمان الشيخ"عبد الله الخليلي"، مادحا إيّاه، مثنيا على بلاغته وفصاحته، مع إشادته بمكانة

---

(1) صبحي إبراهيم الفقي، علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، ج1، ص40.

(2) ينظر: أحمد عفيفي، الإحالة في نحو النص، ص39.

(3) الديوان، ص23.

اللغة العربية وقوتها أمام جهود الأعاجم الرامية لطمسها، ومحو الهوية العربية، فينشد قائلا:

يا غَادَةَ العربِ أَنْتِ الْيَوْمَ وحْدَتُنَا فَـهَلْ يُجِيـبُ الْـهوَى أَبْنَاءُ عَدْنَانِ

مالَت فَقُلْتُ لها يا بَانَةُ اعْتَدِلِي **هـذا الْخَلِيلِيُّ هـذا فَــخْرُ** قَحْطَانِ[1]

ثم يقول :

هذا الْخَلِيلِيُّ أَنْفَاسُ الْخَلِيلِ بِـه لكِّنَّما نَارُهُ مـن جَمْرِ وجْــدَانِ

وللْمَعَانِي إذا ما الصِّدْقُ زَيَّنَها ما للْمَلِيحَةِ من حُسْنٍ وإحْسَانِ

هذا الْخَلِيلِيُّ أَنْغَامُ وأَخْــيِلَـةٌ تَسْبِي الْقُلُوبَ بتَصْوِير ٍوأَلْحَانِ

هذا الْخَلِيلِيُّ والفُصْحَى تُرَافِقُهُ لكِنَّما شِعْرُهُ مــن نُورِ قُـرْآنِ[2]

تكرَّرَ اسم الإشارة(**هذا**) في عجز البيت الثاني، في إشارة إلى الكلمتين اللتين تليه (**الْخَلِيلِـيُّ، فَخْـرُ**)، ثم بقي العنصر الإشاري (**الْخَلِيلِـيُّ**) يتخلف عن العنصر الإحالي (**هذا**) في الأبيات الموالية، وكلها إحالات بعدية، ينشد من خلالها الشاعر للتأكيد عن المقصود (الشيخ "عبد الله الخليلي") وعلاقته الحميمة باللّغة العربية.

ثم يقول:

وبَحْــرُهَا لُجَّـــةٌ تَدْعُو مُتَيِّمَهَا صَيْدَ اللآلِئ مِن عِلْمٍ وعِرْفَانِ

هَذِي عُمَانِ و**هذا اليَوم** شَاعِرُها لِلْعُرْبِ قَاطِبَة من غير نُكْرَانِ

قد وحَّدَتْ لُغَةُ الفُصْحَى عُرُوبَتَنَا مِنَ الْفُرَاتِ إلى أَنْحَاءِ تطْوَانِ[3]

الإحالة البعدية في هذا المقطع تجلَّت في استباق ضميرَي الإشارة (**هَذِهِ، هذا**) لعنصريهما الإشاريين، وهما على التوالي (**عُمان، اليوم**). ونشير هنا إلى أن الإحالات

---

(1) نفسه ، ص64.

(2) نفسه، ص ن.

(3) الديوان ، ص65.

السابقة في هذه القصيدة هي قريبة المدى، لمجاورة العنصر الإشاري العنصر الإحالي، وغياب فواصل بينهما.

وفي احتفال أقامه أهل السلط ـ مسقط رأس الكيلاني ـ قدَّم قصيدة بعنوان "تحيّة لمدينة السلط" أثنى فيها عن شعبه، وذكر زينة خِصاله، كما وصف الطبيعة الخلابة للمدينة، وربط عراقتها وأصالتها بشعبها الأبيّ، كما نوَّه بالدّور العلمي والأدبي والثقافي لآل زيد الكيلاني، يقول فيها:

جَدُّنَا الشَّيْـــخُ مُصْطَفَى وسَقَى الله ثَـــرَاهُ بالْـــوَابِلِ الْهـتَّانِ
بَـاعَ دُنْيَـــاهُ واشْتَرَى **هـــذه الأَرْضَ** لِيُحْيِـــي القُلُوبَ بالْقُرْآنِ
هـذه السَّلْطُ جَنَـــتِي وتِلاَدِي وطَرِيقِي لجَنَّةِ الرِّضْوَانِ
أَرْضُهَا الخُصْب، والكُرُومُ عَطَاءٌ وقُلُوبٌ تَفِيضُ بالتِّحْنَانِ[1]

الشاعر يكن لهذه المدينة "السلط" محبة عظيمة في قلبه، فقد جعلها طريقه للجنة، فنجده يشير إليها **(هـذه الأَرْضَ)** ثم **(هـذه السَّلْطُ)** في البيت الموالي، وقد قدم العنصر الإشاري (اسم الإشارة **هـذه)** على العنصرين الإحاليين **(الأرضَ، السلط)** محققا بذلك إحالة بعدية، ضمّت الكلمةَ بالكلمةِ فاتَّسق الشَّطر بالشطر، وارتبط البيت بالبيتِ حتى توحدت القصيدة.

(1) الديوان، ص72.

ثانيا / الحـذف وأثره في تماسك النّصوص

1 . مفـهوم الحذف :

يعُدُّ الدارسون "الحذف" من الظواهر اللّغويّة التي تشترك فيها جلّ اللّغات الإنسانيّة؛ «حيث يميل الناطقون إلى حذف العناصر المكرّرة في الكلام، أو إلى حذف ما يتمكن السامع من فهمه، اعتمادا على القرائن المصاحبة، حالية كانت أو عقلية أو لفظية، كما قد يعتري الحذف بعض عناصر الكلمة الواحدة فيسقط منها مقطع أو أكثر»[1]؛ لأغراض لدى المتحدّثين، وباختلاف المقامات.

ويعدّ الحذف من بين أهم الظواهر التي عالجتها البحوث اللغوية قديما، فقد عرّفه "الزمخشري" بقوله: «وحَذَفَ الصانع الشيء: سوّاه تسوية حسنة، كأنّه حَذَفَ كل ما يجب حَذْفُهُ»[2] والحذف شهير في اللغة العربية بشكل بارز وواضح؛ لما جُبل عليه اللسان العربي من ميل إلى الإيجاز؛ حيث يعمد المتكلمون إلى حذف وإسقاط بعض العناصر المتكررة أثناء الكلام[3]، وقد التفت "ابن جنّي" إلى هذا بقوله: « قد حذفت العرب الجملة والمفرد والحرف والحركة، وليس شيء من ذلك إلا عن دليل عليه وإلا كان فيه ضرب مِن تكلّفٍ بعلم الغيب في معرفته»[4]، إذ تحذف أحد العناصر لوجود قرائن معنوية أو مقالية تدلّ عليه.

---

[1] ينظر: طاهر سليمان حمودة، ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي، الدار الجامعية للطبع والنشر والتوزيع ، الإسكندرية، (د ط)، 1999م،ص4.

[2] الزمخشري، أساس البلاغة، تحقيق محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1419هـ/1998م.

[3] ينظر: طاهر سليمان حمودة، ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي، ص6-9.

[4] ابن جنّي، الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، المكتبة العلمية، القاهرة، (د ط)، ج2، (د ت)، ص360.

وقد تحدّث "عبد القاهر الجرجاني" عن الحذف فقال: «الحذف باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ عجيب الأمر، شبيه بالسّحر، فإنك ترى به ترك الذِّكر، أفصح من الّذكر، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق وأتم ما تكون بيانا إذا لم تَبِن»[1]؛ فقد أعطى للحذف شأنا كبيرا في البيان.

كما يعدُّ الحذف تحوّلا في التركيب اللّغوي، يثير القارئ ويحفّزه نحو استحضار النص الغائب، أو سدّ الفراغ، كما أنّه يثري النّص جماليا ويبعده عن التلقي السّلبي، فهو أسلوب يعمد إلى سمة الإخفاء والاستبعاد بغية تعددية الدلالة، وانفتاحية النص على آفاق جديدة[2]، وعلى استمرارية وجودية.

لذا عدّ الحذف «إسقاط بعض العناصر اللغوية التي يمكن فهمها من سياق الكلام وغرضه الإيجاز والاختصار، والحذف يصيب العنصر الأساسي في الجملة، كما يصيب أيضا المكملات فيها، وهو يقع في المفردات على اختلاف أنواعها (حروفا وأسماء وأفعالا) كما يقع في الجمل والتراكيب، ولابد للحذف من قرينة تبيّن العنصر المحذوف...، وقد تكون هذه القرائن لفظية مأخوذة من الكلام المنطوق أو المكتوب، كما تكون حالية أو مقامية»[3] وفقا للظروف المحيطة بالخطاب/النص.

---

[1] دلائل الإعجاز، تحقيق محمد رضوان الداية وفايز الداية، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط1، 2008م، ص177.

[2] ينظر: عبد الباسط الزيود، من دلالات الانزياح التركيبي وجمالياته في قصيدة الصقر لأدونيس، مجلة جامعة دمشق، م23، ع1، سوريا، 2007م، ص172

[3] نادية رمضان النجار، علم لغة النص، ص171.

فيمثّل «الحذف استبعادا للعبارات السّطحية التي يمكن لمحتواها المفهومي أن يقوم في الذهن أو أن يوسَّع أو يعدَّل بواسطة العبارات الناقصة»[1]، ومنه نجد أن الحذف يأتي «من مبدأ عدم معقولية أن يحوّل الناس كل شيء يقولونه أو يفهمونه إلى جمل كاملة؛ فالاكتمال النحوي ينتج حينئذ تراكيب لا فائدة فيها ولا وضوح»[2] وما يزيدها إلاّ طولاً وثقلاً.

ويتضح أن الحذف «سمة غالبة في البنيات النصية التي تظهر بشكل مكتمل بعكس ما يبدو للقارئ، والحقيقة أن هذه الظاهرة تبيّن ميلا نفسيا لدى المتكلمين إلى الاقتصاد في المجهود الكلامي والعضلي، من خلال إنتاج الجمل البسيطة واختيار التراكيب الموجزة»[3] الحاملة لدلالات مكثّفة.

فالحذف يمثّل علاقة مرجعية لما سبق، وقد تكون مرجعية الحذف خارجية تعتمد على سياق الحال الذي يمدنا بالمعلومات التي تسهم في تقدير المحذوف، ويرى "فان ديك" بهذا الشأن أن أهم شرط لتقدير المحذوف هو معرفة السياق؛ فهو الذي يسهم في عملية التماسك النصي؛ إذ يرى أن الترابط لا تحدُّه العناصر اللغوية الظاهرة في النص، فشرط تحقيق الترابط – لديه – هو تعليق الوقائع التي تشير إليها القضايا، وذلك في عوالم أزمنة وأمكنة متعالقة[4].

فيشترط في الحذف إحاطة متلقي النّص بمكونات السياق اللغوي والاجتماعي المصاحب له؛ ليتمكن من تقدير العنصر المحذوف تقديرا صائبا، كما يشترط أن يكون

---

[1] دي بوجراند، النص والخطاب والإجراء، ص301.

[2] نفسه ، ص192.

[3] نعمان بوقرة، مدخل إلى التحليل اللساني للخطاب الشعري، ص44.

[4] ينظر: فان ديك، النص والسياق استقصاء البحث في الخطاب الدلالي والتداولي، ترجمة عبد القادر قنيني، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000م، ص20.

العنصر المحذوف من نفس مادة المذكور قبلا، ومن ثم عدّه بعض الدارسين اللسانيين، متداخلا مع الإحالة القبلية؛ إلا أن ذلك يكون بعنصر صفري [1].

2 . أنواع الحذف:

يقسم الحذف إلى أقسام هامة، هي:

أ- حذف الحروف : وحذف الحروف كما في حذف «حرف العطف، وفاء الجواب، و واو الحال، وقد، وما النافية، وأداة الاستثناء، ولام التوطئة، والجار، وأن النافية، ولام الطلب، وحرف النداء...إلخ»[2]، فالواقع اللغوي جعل "ابن جنّي" يقول: «...لا يجوز حذف الحروف ولا زيادتها ومع ذلك فقد حذفت تارة وزيدت تارة أخرى»[3]؛ حيث تجد في مواضع كثيرة حذف الحروف، حتى كاد يصبح موضعا قياسيا للحذف، وبعضها يقل فيه الحذف أو يصل إلى الندرة، فيقصره النحاة على السماع [4].

ب – حذف الأسماء: هو نوع من الحذف يعتري التراكيب الإسنادية؛ حيث يكون العنصر المحذوف اسما يستغنى عنه بالقرينة الدالة عليه وبشروط مخصوصة، وبعض التراكيب يرد الحذف فيها بكثرة، ويندر في بعضها، ومن حذف الاسم كما في حذف: المبتدأ والخبر والمضاف والمضاف إليه والصفة والموصوف والمعطوف والمعطوف عليه والتمييز والحال[5].

---

[1] ينظر: محمد خطابي، ص21،22.

[2] صبحي إبراهيم الفقي، علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، ج2، ص194.

[3] الخصائص،ج2، ص280.

[4] ينظر: طاهر سليمان حمودة، ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي، ص265.

[5] ينظر: صبحي إبراهيم الفقي، علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، ج2، ص193، وينطر: طاهر سليمان حمودة، ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي ، ص 199.

ج – حذف الأفعال: وغالبا ما «يرد في اللغة حذف الفعل وحده أو حذفه مع فاعله المضمر، وبعض مواضع الحذف يصفها النحاة بالوجوب؛ أي أن إظهار الفعل فيها غير جائز، بعبارة أخرى لا تكون الجملة صحيحة نحويا لو ذكر الفعل المحذوف المقدّر؛ لأن عادة الناطقين أن يلتزموا هذا الحذف، وفي مواضع أخرى يكون الحذف جائزا؛ بمعنى أن إظهار الفعل المحذوف تكون الجملة معه صحيحة لجري العادة اللغوية للناطقين على ذكر المحذوف»[1].

د – حذف جملة: تحذف الجملة من الكلام « تجنبا للإطالة وجنوحا للاختصار، ولذلك يلحظ أن حذفها يقع في الأساليب المركبة من أكثر من جملة، وهي أساليب الشرط والقسم والعطف والاستفهام... »[2].

ويرى "هاليداي ورقية حسن" أن الحذف يقع تحت ثلاثة أنواع: الحذف الاسمي والحذف الفعلي والحذف الجملي، مع ملاحظتهما أن الاهتمام الأكبر ينصب على العلاقات بين الجمل؛ حيث إن الحذف داخل الجملة خارج عن الاهتمام؛ لأنه يدخل في بنية الجملة أما الحذف باعتباره شكلا من أشكال العلاقات بين الجمل فهو سمة أساسية من سمات النصية[3]. وتجدر الإشارة إلى وجوب وجود الدليل على وقوع الحذف في كل حالاته.

---

[1] طاهر سليمان حمودة، ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي، ص253

[2] نفسه، ص284.

[3] ينظر: عزة شبل محمد، علم لغة النص النظرية والتطبيق، ص118.

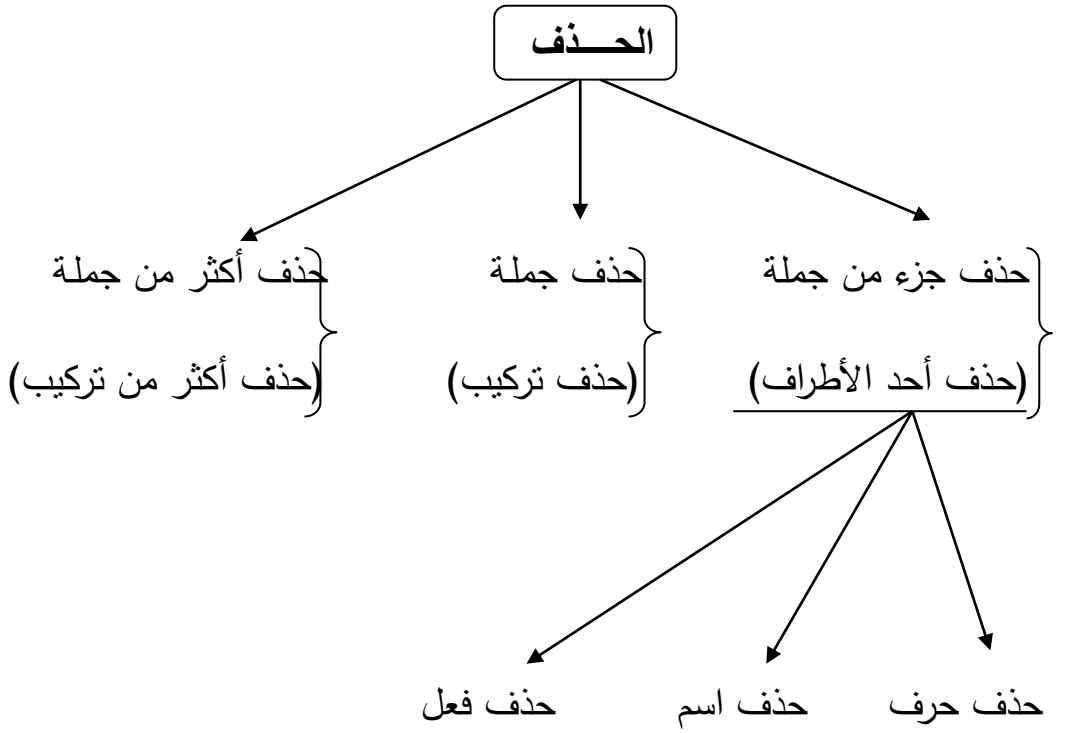
فالحذف – عموما – يدور حول محاور هامة، يمكن حصرها في ثلاثةٍ أساسية، هي[1]:

*حذف جزء من جملة (حذف أحد الأطراف)

*حذف جملة (حذف تركيب)

*حذف أكثر من جملة (حذف أكثر من تركيب)

ويمكن تمثيل أنواع الحذف بالمشجر الآتي:



وبهذا يكون الحذف تقنية فعّالة تساعد بشكل كبير في تحقيق الاتساق داخل النص؛ فهي تتوجه نحو توليد الإيحاء وتوسيع الدوائر الدلالية؛ وذلك بخلقه العديد من الإمكانيات التي تفجّر العطاء وتعدّد زواياه باختلاف القراء، وما يملكونه من تجارب

[1] ينظر: ابن جني، الخصائص، ج2، ص36، وينظر: القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، تبويب وشرح علي بوملحم، دار مكتبة الهلال، بيروت، لبنان، (د ط)، 2000م، ص170.

متباينة، وتتضافر فاعلية الإيحاء النابع من الحذف مع فعاليات العناصر الأخرى في النّص لتصنع وحدة متماسكة الأطراف[1]، ومنها الوصول إلى المرامي المقصودة من وراء النص/الخطاب ككل.

3 – تجليات الحذف في قصائد الديوان :

نظم الشَّاعر (الكيلاني) قصائد عن فلسطين، مبيِّنا فيها حبَّهُ وشوقه لها، ومنها قصيدة **(فلسطيني)** التي يقول فيها:

وأَحْفَظُ عَهْدَهَا الْمَحْفُورَ فِي قَلْبِي وØ[*] فِي أَرْضِي وØ فِي دِينِي
فَلَسْطِينِي، ومَهْمَا حَـــاوَلُوا طَمْسِي وØ تَـــذْوِيبي وØ تَدْجِـــينِي
سأَبْقَى ذلك الجَبَّار أَحْفَظُ عَهْدَ حطين
وأَلْعَـــــنُ كـــلّ من قـــــد بَاعَ شِبْـــــرًا من فلسْـطِـينِي
لِقُدْسِي عَـــــهْدِي المَجْبُولِ فـــــي أَرْضِي وØ فـــــي دِينِي[2]

البيت الأول يحوي حذفا جمليا، ولو قدرناه لصار الكلام (وأَحْفَظُ عَهْدَهَا الْمَحْفُورَ فِي قَلْبِي و**أَحْفَظُ عَهْدَهَا الْمَحْفُورَ** فِي أَرْضِي و**أَحْفَظُ عَهْدَهَا الْمَحْفُورَ** فِي دِينِي) وأبان على الحذف دليل مقالي قبلي في بداية السّطر الأول، ومثْل ذلك في البيت الثاني – أيضا– وبتقدير الحذف يصبح الكلام (ومَهْمَا حَاوَلُوا طَمْسِي و**مَهْمَا حَاوَلُوا** تَذْوِيبي و**مَهْمَا حَاوَلُوا** تدجيني) ونجد حذفا في البيت الخامس لكلمة **(المجبول)** وبتقدير المحذوف – حسب الدليل المقالي القبلي – يصبح الكلام (لِقدسي عهدِي المجبول في

---

[1] ينظر: عدنان حسين قاسم، الاتجاه البنيوي الأسلوبي في نقد الشعر العربي، الدار العربية للنشر والتوزيع، مصر، (د ط)، 1421هـ/ 2001م، ص222.

[*] نستعمل هذا الرمز للدلالة على مكان الحذف.

[2] الديوان، ص19.

أرضي و**المجبول** في ديني) وهو حذف اسمي جنح من خلاله الشاعر قصد الإيجاز، مبتعدا عن الإطناب والكلام الزائد.

أما قصيدة "أردننا يا غابة الأسد"، فقد خصَّها لمدح الأردن وشعبها، جاعلا منها رمزا للفدا وبوابة للشهادة والبطولات، ومنبرا للنَّصر والفتوحات، قائلا فيها:

أُرْدُنُّنَا يا غَـــابَةَ الأُسْـدِ يـا مَوْئِـــلَ الأَبْطَـالِ للـــــحَشْدِ
يا قِصَّـةً للنَّصْرِ نَكْتُبُـهَا في السَّهْلِ، Ø في الأَغْوَارِ،Ø في النَّجْدِ
بدِمَاءِ أَبْطَـالٍ وما وَهَبُوا لِلَّـــــهِ Ø لِلتَّـــــارِيخِ Ø للـــمَجْدِ
بِعْنَاكَ يا رَحْمـانُ أَنْفُسَنَا حتـى نَفُوزَ بِأَكْـــرَمِ الـــوَعْـــدِ
لا نَنْثَنِـي واللّهُ واعِـدُنَا بالحُسْنَيَيْنِ . Ø النّصْرِ . وØ الخُـــلْدِ[1]

تجلّى في عجز البيت الثاني حذف، ويمكن تقديره حسب دليل مقالي قبلي إلى (يا قصة للنصر نكتبها في السّهل، و**نكتبها** في الأغوار، و**نكتبها** في النّجد)، وهو حذف جملي للجملة (نكتبها). ونجد حذفا جمليا في عجز البيت الثالث، دلّ عنه دليل مقالي قبلي، وبتقديره يصبح الكلام (بدماء أبطال **وما وهبوا** للّه **وما وهبوا** للتاريخ **وما وهبوا** للمجد)، وحذفا آخر في البيت الخامس، ويقدر حسب القرينة السّابقة إلى (لا ننثني واللّه واعِدنا بالحسنيين: **واعِدنا** بالنصر و**واعِدنا** بالخلد) يميل الشاعر هنا للاختصار، ابتعادا منه عن التكرار المثقِلِ للكلام.

ثم يقول:

أَقر السَّلامَ على أَحِبَّتِنَا في الْقُدْسِØ في نَابُلسِØ في اللَدِ[2]

---

[1] الديوان، ص21.

[2] نفسه، ص ن.

هناك حذف في العجز، ويقدر بوجود دليل (قرينة) مقالي سابق (قبلي) (في صدر البيت) ليصير الكلام (أَقر السلام على أحبتنا في القدس **وأَقر السلام على أحبتنا** في نابلس **وأَقر السلام على أحبتنا** في اللد) وقد تعمد الشاعر الحذف تفاديا للثقل، وميلا للخفَّة في التعبيرات والتفعيلات.

وفي قصيدته" برّا بِعَهدك يا أبا الزّهراء" التي يقدّم فيها تحيّة لأهل الانتفاضة والمقاومة، التي يقول فيها:

Ø وَلَدي، خُذِ الْحَجَرَ الْكَرِيمَ مُجَاهِدًا	واضْـرِبْ بته يا زِينـَةَ الأَبْنَاءِ
Ø وَلَدِي فَدَيْتُكَ ليس يَحْمِي موَطَنِي	أَلا بَنُوهُ علـــى طَـــرِيقِ فِدَاءِ
سَبَـقَ الْحَفِيــد الوَالِدَيْـــنِ وزَغْرَدَتْ	حُـورُ الْجِنَانِ لِفَـارِسِ الْهَيْجَاءِ
غَنُّـــوا لـــنا وتَرَنـمُوا بِجِرَاحِـــنَا	ليس الْجِهَادُ بمَعْزِفٍ وØ غِنَاءِ[1]

في صدر البيتين الأول والثاني حذف لأداة النداء"يا"؛ فهو نداء صارخ يناشد من خلاله أبناء فلسطين خصوصا وأبناء الوطن العربي عموما، للانتفاضة وطلب الشهادة ولو برمي الحجر في وجه العدو الغاصب، وبتقدير الحذف يصير الكلام (**يا** ولدي، خذ الحجر الكريم مجاهدا ، **يا** ولدي فديتك ليس يحمي وطني) ودل عليه دليل مقامي، وهناك حذف في عجز البيت الرابع، وبتقديره يصبح الكلام – بدليل مقالي قبلي– (ليس الجهاد بمعزف و **ليس الجهاد** بغناء) وهو حذف جملي.

وقد ذكر الشاعر المرأة الفلسطينية، في قصيدته "بنت فلسطين ... شرف الإسلام"، جاعلا منها رمزا للشرف، وواصفا إيّاها بصانعة المجد وهازمة الليل، قائلا فيها:

---

[1] الديوان، ص23.

أُمُّ الأبْنَاءِØ... صَانِعَةُ الْمَجْدِØ... وهَازِمَةَ اللَّيْلِ بنُورِ الْقُرْآنِØ...

نَظَرَتْ من نَافِذَةِ الشُّبَّاكِØ...

وشَاهَدَت الْغَازِي الْمُحْتَل يَجُوسُ الدّارَ، وØ يَقْطَعُ أَزْهَارَ الْبُسْتَانِØ... [1]

الحذف في السّطر الأول والثاني، يسمى حذف المخبر به؛ وهذا النوع من الحذف قد تحددت حروفه المحذوفة؛ بحيث أن القارئ يجد نفسه أمام بياضات ليست لها حقيقة خاصة سوى حقيقة الكلمات نفسها، فهي تعتبر مقاطع تمثل الكلمات أطرافها [2]، فالنقاط التي بين الكلمات وأواخر الأسطر هنا تؤوّل حسب ثقافة ورؤية كل متلق مع عدم إهماله السياق اللغوي، وهنا دليل مقامي يجعل الكلام عند تقدير الحذف (أُمُّ الأبْنَاءِ **الستة** صانعة المجد **الخالد** وهازمة الليل بنور القرآن **الساطع**، نظرتْ من نافذة الشباك **خِلسة**)، وعليه فهو في نطاق الحذف الاسمي أما في البيت الثالث حذف جملي وآخر اسمي، وبتقديره يصبح الكلام على التوالي (وشاهدتْ الغازي المحتل يجوس الدّار، **وشاهدت الغازي المحتل** يقطع أزهار البستان **اليافعة**) والدليل عليه قرينة مقالية سابقة وأخرى مقامية.

ثم يقول:

عُمْرُكَ يا طِفْلِي من عُمْرِ الثَّوْرَةِ أَرْبَعُ سَنَوَاتٍØ...

ضَرَّمَهَا إخْوَانُك ـَفي غَزَّة، وØ القُدْسِ، وØ نَابُلْسِ، Ø وبِيسَانِØ... [3]

في السطر الأول حذف، ودليله مقامي وآخر مقالي بعدي (السطر الذي يليه) وبتقدير الحذف يصبح الكلام (عمرك يا طفلي من عمر الثورة أربع سنوات؛ **فعمرك**

---

[1] الديوان، ص32.

[2] ينظر: محمد بنيس، الشعر العربي الحديث (بنياته وابدالاتها)، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2001م، ص165.

[3] الديوان، ص32.

يعادل عمر الثورة) ويأتي البيت الموالي ليكمل المعنى ، وهو بدوره يحوي حذفا دل عليه دليل مقالي قبلي، فيصبح الكلام (ضرّمها إخوانك في غزّة، **وضرّمها إخوانك** في القدس، **وضرّمها إخوانك** في نابلس، **وضرّمها إخوانك** في بيسان **وفي كل فلسطين)**.

ونظم الشاعر للأم الفلسطينية – التي ضحّت بالغالي والنفيس – قصيدة عنوانها "الأم الشهيدة"، يحكي فيها قصة الأم التي قامت بعملية استشهادية، فداء الوطن، راجية من الله (عز ّوجلّ) الجنّة والرضوان، يقول عنها:

Ø... حَمَلَت خِنْجَرَهاØ... وانْطَلَقَت بهَدِيَتِهاØ... صَوْت الإيمَانِ
حَمَلَتْهُ لتَقْتُلَ فِيه الْجِرْذَانØ... قَضَمُوا الزَّيْتُون وجَاسُوا في الدَّارِ خَرَابَاØ...[1]

تبيّن النقاط في الأسطر السابقة وجود حذف المخبر به، ولإكمال الدلالة نؤول الفراغات وفق السياق الخارجي، فيصبح الكلام (**الأم** حملت خنجرها **سرا** وانطلقت بهديتها **وقلبها يهتف** بصوت الإيمان ، حملت **خنجرها** لتقتل فيه الجرذان **الذين** قضموا الزيتون وجاسوا في الدار خرابا **وتدميرا)**.

وفي قصيدة "نداء الأرض" تحدّث فيها عن الأرض؛ قاصدا من ورائها الأصل والأصالة، فهي الوطن والهويّة، بها يعيش الإنسان ومن أجلها يموت، وعَنها يقول:

الأَرْضُ تَصْمِيمُ الرِّجَالِ على دَحْرِ الْعَدُوِّ وØكَسْرِ شَوْكَتِهِ
الأَرْضُ أُسْتاذٌ وØ مَدْرَسَـــةٌ تَسْتَوْقِف التَّارِيخَ كلـــمَتُهُ
الأَرْضُ مَسْجِدُها وØ عَالمُها ستُزَلْزِلُ الطُّغْيَانَ خُطْـبَتُهُ
الأَرْضُ فَلاَّحٌ وØ مَـــزْرَعَةٌ تَسْتَنْبِتُ التَّارِيخَ غَــرْسَتُهُ

[1] الديوان، ص34.

الأَرْضُ نَجَّارٌ وØ حِرْفَتُهُ بَوَّابَةُ التَّـارِيخ صَنْعَتُهُ[1]

عجُز البيت الأول يتضمن حذفا حرفيا، متمثلا في حذف حرف الجر(على) دلّ عليه دليل (قرينة) مقالي قبلي (سابق) في صدر البيت، وعند تقديره يصبح الكلام (الأَرْضُ تَصْمِيمُ الرِّجَالِ على دَحْرِ الْعَدُوِّ و **على** كَسْرِ شَوْكَتِهِ) وهناك حذف آخر في صدور الأبيات الموالية، وهو حذف اسمي، ومراعاة للدليل المقالي القبلي، يصبح الكلام – بتقدير الحذف – على التوالي (الأرض أستاذ و**الأرض** مدرسة الأرض مسجدها و**الأرض** عالمها، الأرض فلاح و**الأرض** مزرعة، الأرض نجار و**الأرض** حرفته) وقد تجنب الشاعر التكرار لكلمة (الأرض)، ميلا منه للإيجاز وإعطاء للأبيات خفَّة وجرسا موسيقيا منتظما.

أما قصيدة "استبيحوا أينما كنتُ دمائي"؛ فيَظهر من خلالها مدى وطنية الشاعر، ودعمه للقضية الفلسطينية، قائلا فيها:

قَدَرِي أن أَحْمِلَ السَّيْفَ على رَغْمَ أَنْـــفِ الغَاصِـبِين الدُّخَـــلاَءِ

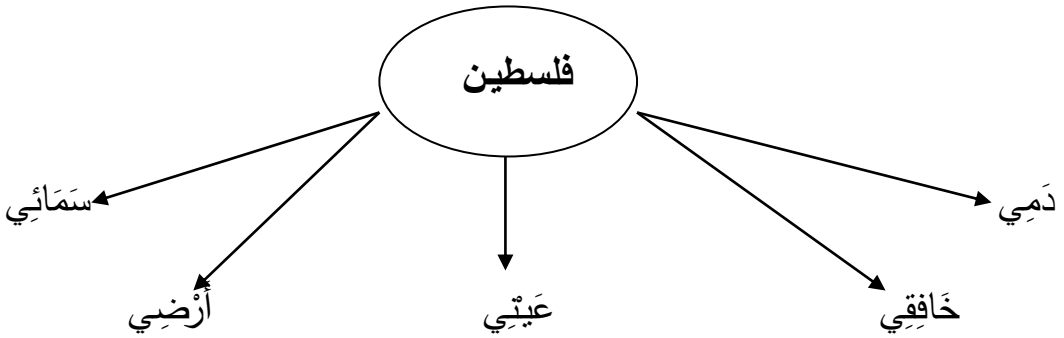
قَدَرِي أنَّ فلسْـــطِين دَمِي Øخَافِقِي،Øعَيْنِي وØأَرْضِي وØ سَمَائِي[2]

البيت الثاني عجزه يحوي حذفا اسميا في أماكن متقاربة، فقد حُذفت كلمة" فلسْطِين" لأربع مرات، ودلّت على ذلك قرينة مقالية سبقت في صدر البيت، ولو قدّرنا الحذف لصار الكلام (قَدَرِي أنَّ فلسْطِين دَمِي و**فلسْطِين** خَافِقِي و**فلسْطِين** عَيْنِي و**فلسْطِين** أَرْضِي و**فلسْطِين** سَمَائِي). ويمكن إيضاح ذلك بالمخطط التالي:

---

[1] الديوان، ص44.

[2] نفسه، ص47.



المخطط يبدي أن الشاعر يعشق فلسطين حتى النُّخاع؛ فقد جعل منها دَمهُ الذي يسري في عروقه، وقلبه الخفَّاق، وعينه التي يبصر بها، وأرضه التي يعيش عليها ولأجلها، وهي سماؤه؛ لسموِّها وارتقاء مكانتها وشموخ عزَّتها في نفسه.

ونجده يقول في قصيدة "زيارة مدينة سحاب"، يبيِّن فيها مدى انتمائه لمدينة "سحاب":

إِنَّنِي لَسْتُ من سَحَابٍ تُرَابًا أنا مِنْـــــها عَقِيدَة وØ كِتَابًا
أنا مِنْهَا حيث النَّبِيُّ يُصَلِّي ويَؤُمُّ الأَنْصَارَ وØ الأَصْحَابَا
أنا مِنْها مع الأَذَانِ يُــدَوِّي ويَدُكُّ الأَصْنَامَ وØالأَنْصَابَا
أنا مِنْها على عُهُودُ رِجَالٍ لم يُبَالُوا السِّمْسَارَ وØالكَذَّابَا[1]

أصاب الحذف الجملي أعجاز المقطع، وثَبُتَ ذلك لوجود أدلة مقالية قبلية في صدور الأبيات، وعند تقديره يصير العجز الأول (أنا منها عقيدة و**أنا منها** كتاب) والثاني (ويؤم الأنصار و**يؤم** الأصحابا) والثالث (ويدكّ الأصنام و**يدكّ** الأنصابا) والرابع (لم يبالوا السّمسار و**لم يبالوا** الكذّابا)، وقد جنح الشاعر للحذف بهذه الطريقة ليجعل توافقا بين الأسطر وكذا بين الصدر والعجز للبيت الواحد، فتوازنا بين الأبيات، ليحصل على قصيدة مترابطة شكلاً ودلالةً وإيقاعاً.

[1] الديوان، ص51.

ثم يقول معززا انتسابه :

أَنَّمَا مِنْهَا على الأُخُوَّةِ فـي اللهِ حُبًا وØ دَعْوَتًا وØ انْتِسَابَا[1]

السّطر يحوي حذفا جمليا وجلاّه دليل مقالي سابق، وبتقديره يصير الكلام (أنما منها على الأخوّة في الله حبا **وأنا منها على الأخوّة فـي الله** دعوتا و**أنا منها على الأخوّة فـي الله** انتسابا) فهنا ابتعد الشاعر عن الإطالة والإطناب الممل، مجانبا في ذلك الخفّة والإيجاز.

أما قصيدة "عرس العربية في عمان"، فقد خصّها للغة العربية، وشِدّة ارتباط الشيخ العُمانيّ "عبد الله الخليلي" بها، يقول فيها مادحا:

هذا الْخَلِيلِيُّ أَنْفَاسُ الْخَلِيلِ بِه لكِنَّما نَارُهُ من جَمْـــرِ وجْـــدَانِ

وللْمَعَانِي إذا ما الصِّدْقُ زَيَّنَها ما للْمَلِيحَةِ من حُسْنٍ وØ إحْسَانِ

هذا الْخَلِيلِيُّ أَنْغَـــامُ وأَخْيِلَـةٌ تَسْبِي الْقُلُوبَ بتَصْوِيرٍوØ أَلْحَانِ

هذا الْخَلِيلِيُّ والفُصْحَى تُرَافِقُهُ لكِنَّمَا شِـــعْرُهُ من نُـــورِ قُرْآنِ[2]

يوجد حذف في عجز البيت الثاني، دلّت عليه قرينة مقالية سابقة، وعند تقديره يصبح الكلام (ما للمليحة من حسن و**ما للمليحة من** إحسان) هو حذف جملي ، وفي صدر البيت الذي يليه حذف آخر، والدليل عليه هو القرينة المقالية السابقة أيضا، وبتقديره يصير الكلام (تسبي القلوب بتصوير و**تسبي القلوب** بألحان) والهدف من كلا الحذفين، هو المحافظة على النّسق الواحد للقصيدة، دون إهمال المقاصد المرجوّة وبأقل الكلمات وأيسرها.

---

[1] الديوان ، ص51.

[2] نفسه، ص64.

وألقى الشاعر قصيدة "خمسون عاما"، في احتفال هديّة للإخوة في العقبة، يقول فيها:

هي دَعْـوَةُ الرَّحْمـَنِ بــارَكَها ومِدَادُها الإيمَـانُ وØ الــذِّكْرُ
وأُخُــوَّةٌ فـي اللَّـهِ خَـــــالِصَةً من أَن يَشُـوبَ ضِيَاءَها كَدَرُ
ونَبِيِّـها الْمُخْتـَارُ قَـــــائِدُها وسِلاَحُها الأَخْـلاَقُ وØ الطُّهْرُ
خَطَبُوا جِنَـانَ الْخُلْدِ واسْتـَبَقُوا ودَمُ الشَّـهِيــدِ لِـجَنَّــةِ مهْـرُ
لا يَسْتَكِينُ كَرِيمُــهُم أَبــــدًا وسِلاَحُــهُ الإيمَانُ و Øالصَّبْرُ
عُلَمَاءُ ما هَانُوا وØ ما ضَعُفُوا شُهَدَاءُ ما خَانُوا وØ ما غَدَرُوا[1]

يوجد حذف في عجز البيت الأول، والدليل على ذلك القرينة المقالية السابقة؛ لذا يصير الكلام بعد بتقدير الحذف (ومدادها الإيمان و**مدادها** الذكر) والشيء نفسه حصل في عجز البيت الثالث، وبتقدير الحذف يصبح (وسلاحها الأخلاق و**سلاحها** الطّهر)، وبرز الحذف أيضا في عجز البيت الخامس، ودلّت عليه قرينة مقالية سابقة، ويصبح الكلام عند التقدير (وسلاحه الإيمان وسلاحه الصّبر)، كما في صدر وعجز البيت الأخير حذف دلّت عليه القرينة السابقة أيضا، وبتقديره يصبح الكلام (علماء ما هانوا و**علماء** ما ضعُفوا، شهداء ما خانوا، **شهداء** ما غدروا)، ونلاحظ هنا ثقلا في الكلام، لذا لجأ الشاعر للحذف جاعلا منه وسيلة لتخفيف وتنظيم الأجزاء الكلامية.

الشاعر رثى ابن عمه المرحوم "يعقوب حلمي زيد الكيلاني" في قصيدة "دمعة على يعقوب"، يشبهه فيا بالجبل الصابر، ومثّل له بصبر يعقوب عند فراقه لابنه "يوسف"، يقول:

[1] الديوان، ص76.

يَعْقُوبُ يا جَبَلاً للصَّبْرِ وØ الأَلَمِ سَلَّمْت رُوحَكَ بين الْحِلِّ وØ الْحَرَمِ
وطَافَ بالْبَيْتِ شَـــوْقًا رَغْمَ عِلَّتِهِ حتى يُجَاوِرَ رَبّ الْعَرْشِ وØ الْقَلَمِ[1]

الحذف في صدر البيت الأول لكلمة (جبلا)، وفي عجزه لكلمة (بين) دلّت عليهما قرائن مقالية سابقة؛ فصار البيت بتقدير الحذف (يعقوب يا جبلا للصبر و**جبلا** للألم، سلّمت روحك بين الحِلِّ و**بين** الحَرَمِ) وكذا في صدر البيت الثاني الذي أصبح بتقدير الحذف (حتى يجاور ربّ العرش و**ربّ** القلم) وهو حذف اسمي دلّت عليه قرينة مقالية سابقة. كل المحذوفات السابقة اسمية، والغرض منها الوصول إلى الغاية المرجوَّة بأقل الكلمات، دون الإضرار بالجرس الموسيقي للقصيدة، جاعلا منها لحمة واحدة متجانسة الأطراف.

ثم يقول:

زَفَّتْكَ للخُـــــــلْدِ أَمْلاَكٌ مُطَهَّرَةٌ وجَـدُّكَ الْمُصْطَفَى يَلْقَاكَ فـي الأُمَمِ
طُوبَى لَكَ الْعَيْشُ في أَفْيَاءِ رَحْمَتِهِ مع النَّبِيِّينَ وØالأَصْحَابِ وØالْكَرَمِ[2]

البيت الأخير يتضمن حذفا حرفياً في عجزه؛ تمثَّل في حرف العطف"مع" ودلّ عليه القرينة المقالية السابقة، فصار الكلام عند تقديره (مع النّبيين و**مع** الأصحاب و**مع** الكرم) وقام الشاعر بالحذف ليجعل توافقا في التفعيلة بيت شطري البيت الواحد.

أسلمت والدة الشاعر روحها إلى بارئها، فنظم فيها قصيدة "دمعة على فراق والدتي"، يذكر فيها خصالها الحميدة، ومكانتها الرفيعة في قلبه، فيقول عنها:

---

[1] الديوان ، ص90.

[2] نفسه ، ص ن.

طَلَعَ النَّهَارُ فكَيف غَابَ نَهَارِي يا شَمْسَ أَيَّامِي وØ ضَوْءَ نَهَارِي
عَزَّ التَّجَلـــــدُ بعد نَأْيِ الدَّارِ يا مَوْئِلِي في شِدَّتِي وØ يَسَارِي[1]

الحذف في عجز البيت الأول، ودل عليه القرينة القبلية، فأصبح الكلام بتقدير المحذوف (يا شمس أيامي و **يا** ضوء نهاري) والحذف الآخر في عجز البيت الثاني وبنفس الدليل يصبح الكلام (يا موئلي في شدّتي **ويا موئلي في** يساري).

ثم يصرخ مناديا أمّه:

Øأُمَّاهُ أَيَّامِي برَوْضِكِ أَزْهَرَت أَيَجِفُّ هــذا الرَّوْضُ في آذَارِ
أُمِّي وما كالأُمَّهَاتِ جِهَادُها عَزَّت على الأَشْبَاهِ وØ الأَنْظَارِ[2]

حذفت أداة النداء في صدر البيت الأول ودلّ على الحذف قرينة مقالية في البيتين السابقين، وإذا قدِّر المحذوف يصبح الكلام (**يا** أمّاه، أيّامي بروضك أزهرت) وهناك حذف آخر في عجز البيت الثاني، ودلت عليه قرينة مقالية قبلية، فصار الكلام بتقدير المحذوف (عزّت على الأشباه و**عزّت على** الأنظار) وهو حذف جملي.

وفي قصيدته "أسلمت روحها" يرثي فيها "أم حسان"، فيقول:

أَيُّ قَلْبٍ هــذا الّذي صَارَعَ التَّيَّارَ أَقْـــوَى مـــن لُجَّةِ التَّيَّارِ
قَلْبُ أُمٍّ قَالَت لِعِلْمِ طَبِيبٍ هو ابْنِي وØ مُهْجَتِي وØ دِثَارِي[3]

في عجز البيت الثاني حذف للضمير المنفصل "هو" ودل عليه قرينة مقالية سابقة، وعند تقدير الحذف يصبح الكلام (هو ابْنِي و**هو** مُهْجَتِي و**هو** دِثَارِي) فهو حذف اسمي تعمّده الشاعر، ابتعادا عن التكرار الذي يخل بالوزن ويجعل الكلام طويلا مُمِلاً.

---

[1] الديوان، ص102.

[2] نفسه ، ص102.

[3] نفسه ، ص106.

ثم يقول مبينا معزَّة الأم لابنها:

أَمْسَكَتْ بابْنِها وقَـــالَت إلى الطِّبِّ تَقَـدَّم علـى هُـدَى أَوْتَـــارِي
إنَّ قَلْبِي يَهْدِي الطَّبِيبَ ورَبِّي هو عَوْنِي وØعُدَّتِي وØانْتِصَارِي
واسْتَعَـــــانَت بـاللَّهِ تُنْقِـــذُ زَيْـــنَ الشَّـــبَابِ وØ الأَقْمَـــارِ[1]

هنا حذف اسمي آخر للضمير المنفصل (هو)، في عجز البيت الثاني والدليل عليه القرينـة المقاليـة القبليـة، «ويـدل السـياق اللفظـي السـابق للموضـوع الـذي تـم فـي الحـذف على طبيعة المحذوف، أو المحذوف ذاته. وفي أحيان كثيرة تجتمع العناصر المذكورة سابقا مع العناصر المذكورة أيضا لاحقا للدلالة عليه»[2].

ولو قدّرنا المحذوف لصار الكلام (هو عوني و**هو** عدّتي و**هو** انتصاري). ثم يصف وليدها في البيت الأخير؛ الذي يحوي حذفا اسميا لكلمـة**(زيـن)**، وتم تقديره اعتمادا علـى قرينـة مقاليـة قبليـة، فصـار الكـلام (واستعانت باللّـه تنقذ زيـن الشّباب و**زيـن** الأقمـار)؛ حيث أعطـى الحذف للبيت خفّة وسـهولة فـي الوصـف والتعبيـر، بـدلاً من الثقل؛ الـذي لاحظناه عند تقديره.

[1] الديوان، ص106.

[2] عمر أبو خرمة، نحو النص (نقد نظرية وبناء ...أخرى)، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1، 1425هـ/2004م، ص167.

ثالثا/ التكرار وأثره في تماسك النّصوص

يعدّ التكرار من الوسائل التي تسهم في اتساق النص، وقد عرّفه "السجلماسي"(ت804هـ) بقوله: «إعادة اللفظ الواحد بالعدد أو بالنّوع، أو المعنى الواحد بالعدد أو بالنّوع في القول مرّتين فصاعدا. والتكرير اسم لمحمول يشابه به شيء شيئا في جوهره المشترك لهما، فذلك جنس عال تحته نوعان: أحدهما التكرير اللفظي، ولنسمّه "مشاكلة"، والثاني: التكرير المعنوي، ولنسمّه "مناسبة"؛ وذلك لأنه إما أن يعيد اللفظ وإما أن يعيد المعنى؛ فإعادة الفظ هو التكرير اللفظي وهو المشاكلة، وإعادة المعنى هو التكرير المعنوي وهو المناسبة»[1]؛ فقسمه بذلك إلى نوعين هامّين فقط.

وما يلاحظ على الدراسات النحوية البلاغية في التراث أنها اقتصرت على عدة أمور، منها بيان معنى التكرار وأنواعه وأغراضه، وذكر شواهد له، وإلى غير ذلك من هذا النوع من القضايا المتعلقة بالتكرار[2]، دون التركيز على مدى تأثيره في تماسك النصوص.

ويرى "هاليداي ورقية حسن" بأن «التَّكرير هو شكل من أشكال الاتساق المعجمي يتطلب إعادة عنصر معجمي أو ورود مرادف له أو شبه مرادف أو عنصرا مطلقا أو اسما عاما»[3]ومما سبق يمكن القول «إن أي حالة تكرير يمكن أن تكون(أ) الكلمة نفسها، (ب) مرادفا أو شبه مرادف، (ج) كلمة عامة، (د) أو اسما عاما»[4]، فالتكرار (التكرير) في رأيهما لا يخرج عن الحالات الأربع السابقة.

---

(1) المنزع البديع في تحسين أساليب البديع، تحقيق: الغازي، مكتبة المعارف، الرباط، ط1، 1401هـ/1980م، ص476،477.

(2) ينظر: محمود السيد شيخون، أسرار التكرار في لغة القرآن، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة، ط1، 1403هـ/1983م، ص209.

(3) محمد خطابي، لسانيات النص، ص24.

(4) نفسه، ص237.

ويعد «التكرار أداة تواصل فكري، لا يتحقق إلا على مستوى التلقي الفكري والفلسفي عن طريق المساءلة والمناقشة، وعلى هذا يصبح التكرار مجالا معرفيا لاستيعاب الأفكار وإعادة إنتاجها، ومن ثم يصبح علامة عليها. وإذا كان التكرار ـ كظاهرة لسانية ـ علامة على إعادة إنتاج نموذج ما ذي أهمية معرفية أو لغوية، فإنه يؤكد مبدأ التواصل المعرفي/اللغوي بين الخطابات عن طريق الاستيعاب والتمثل وإعادة الإنتاج»[1].

يحمل التكرار مضمونه لبعض معاني التّماسك، منها المرجعية القبلية، والبعث والتجديد، والضم للشيئين المتباعدين ليتماسكا، ومن معانيه أيضا تجديد الخلق بعد الفناء، وكأنى يريد به القول أن المتكلم يذكر عدّة جمل متتالية، وبعد فترة من الحديث يكاد أن يصل المستمع إلى نسيان ما قيل له في بداية الكلام، فيعود المتكلم ليكرر جزءا مما قاله بداية ليذكّر المستمع ويجدد الكلام والأفكار بعد أن كادت تنسى[2]، أو صارت هامشيّة فيؤكد عليها بإعادتها.

فالتكرار «ظاهرة لغوية نجدها في الألفاظ والتراكيب والمعاني لتحقيق البلاغة في التعبير، والتأكيد للكلام، والجمال في الأداء اللغوي والدلالة على العناية بالشيء الذي كرر فيه»[3]، بالإضافة إلى المساهمة في ربط الوحدات النصيّة، فالتّكرار يؤدي عديدا من الأدوار داخل النص، فهو يربط بين عناصر النص الواحد؛ حيث «تعتمده النصوص في اتساقها جملة فجملة، مقطعا فمقطعا، حلقة فحلقة، فهو من الوسائل الموجودة في النص ذاته؛ فبالتكرار يستطيع الكاتب ربط بعض الفقرات بالبعض الآخر ليمنحها الوضوح الذي يحيلنا إلى ماهية الفكرة؛ فالتكرار وسيلة اتساقية لها وزنها ودورها في تحقق النص واتساقه؛ لأنه يساعدنا على

---

[1] عبد الفتاح أحمد يوسف، لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، لبنان، ط1، 1431هـ/ 2010م، ص97.

[2] ينظر: صبحي إبراهيم الفقي، علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، ج2، ص18 .

[3] محمود سليمان ياقوت، علم الجمال اللغوي(المعاني، البيان، البديع)، دار المعرفة الجامعية، مصر، (د ط)، 1995م، ص449.

معرفة الفقرة الأساسية أو القطعة المكتوبة؛ كونه يظهر لنا الجملة مرتبطة بالجملة التي تأتي بعدها، والتي قبلها كما يظهر الفقرة مجتمعة بالتي تليها، والتي قبلها...؛ لأن الاتساق أمر حاصل في النص»[1]، مما يحافظ على الوحدة السّطحية (الشكلية).

وعليه فما الغرض «من تكرار الكلمة أو العبارة نفسها في ثنايا النّص، إلا لتذكر القارئ بأن الحديث مازال عن الشيء نفسه، وهذا النوع من التكرار مقبول، ولا يؤدي إلى ضعف أسلوبي في الكتابة بقدر ما يؤدي للاتساق»[2]؛ الذي يجمع أجزاء النص ويضمها في وحدة كبرى.

وقد تباينت الآراء واختلفت – عند الدارسين المحدثين – حول أنواع التكرار، وكان من أبرزها ما قدمه "هاليداي ورقية حسن" من تقسيمات؛ فقد جعلا له أربعة أنواع (أوجه) رئيسة، هي[3]:

1 . تكرار الكلمة نفسها "the same word "

2 . الترادف أو شبه الترادف "a synonym or near – synonym "

3 . الكلمة الشاملة "a super ordinate word "

4 . الكلمة العامة "a general word "

---

(1) نعيمة سعدية، الاتساق النصي ووسائله من خلال النخلة والمجداف للشاعر عز الدين ميهوبي، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في علوم اللسان (مخطوط)، إشراف: د/محمد خان، قسم اللغة العربية آدابها، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2004/2003، ص115.

(2) موسى عمايرة وآخرون، مقدمة في اللغويات المعاصرة، دار وائل للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، (د ط)، (د ت)، ص204.

(3) عزة شبل محمد، علم لغة النص النظرية والتطبيق، ص106.

1 . تكرار الكلمة نفسها "the same word" :

هذا النوع من التكرار تندرج تحته ثلاثة أنواع رئيسة هي: التكرار المباشر والتكرار الجزئي والاشتراك اللفظي[1]، وهي ممثلة كما يلي:

أ – التكرار المباشر للعنصر المعجمي the direct repetetion[*]: وهذا النوع من التكرار« يشير أن المتكلم يواصل الحديث عن نفس الشيء، بما يعني استمراره عبر النص»[2]، ومنه كلمة "الحاقة" في قوله تعالى:﴿ ٱلۡحَآقَّةُ ۝١ مَا ٱلۡحَآقَّةُ ۝٢ وَمَآ أَدۡرَىٰكَ مَا ٱلۡحَآقَّةُ ۝٣ ﴾[3]، ولفظ الجلالة "الله" في قوله تعالى: ﴿ قَدۡ سَمِعَ ٱللَّهُ قَوۡلَ ٱلَّتِي تُجَٰدِلُكَ فِي زَوۡجِهَا وَتَشۡتَكِيٓ إِلَى ٱللَّهِ وَٱللَّهُ يَسۡمَعُ تَحَاوُرَكُمَآۚ إِنَّ ٱللَّهَ سَمِيعُۢ بَصِيرٌ ۝١ ﴾[4]، ويشترط هنا وحدة المحيل إليه في اللّفظين المذكورين، ومن ذلك ما جاء في قول الشاعر "الكيلاني" في قصيدته **(فلسْطِينِي)**، التي يقول فيها:

وأَحْفَظُ عَهْدَهَا الْمَحْفُورَ فِي قَلْبِي و فِي أَرْضِي و فِي دِينِي

فلسْطـــــتيني، ومَهْمَا حَاوَلُوا طَمْسِي و تَذْوِيبتي و تَدْجِينِي

سأَبْقَى ذلــك الجَبَّار أَحْفَظُ عَهْدَ حطين

وأَلْعَــتنُ كلّ من قد بَاعَ شِــبْرًا مــن **فلسْطِيــنِي**

تكرار مباشر

ثم يقول في آخر القصيدة:

---

(1) ينظر: عزة شبل محمد، علم لغة النص النظرية والتطبيق، ص106.

(*) ويسمى التكرار المعجمي البسيط Simple Lexical repetition

(2) عزة شبل محمد، علم لغة النص النظرية والتطبيق، ص106.

(3) الحاقة : 1،2،3.

(4) المجادلة: 1.

فلسْـطِينِي فلسْطِينِي فلسْـطِينِي فلسْـطِينِي[1]

تحوي القصيدة تكرار لكلمة" **فلسطيني**" وهي نفسها عنوان القصيدة، وقد ارتبطت بياء النسبة، فهو تكرار مباشر؛ يؤكد من خلاله على انتمائه وانتسابه للدولة والشعب الفلسطيني، في دلالة واضحة على نصرته للقضية الفلسطينية، فارتبطت الأبيات والأسطر ببعض؛ الأول بالآخِر منها والعكس صحيح، حتى صارت لُحمة واحدة تتصل اتصالا مباشرا بالعنوان.

وتكررت كلمة "**الأَرْضُ**" تكرارا لفظيا مباشرا بارزا، في قصيدة (نداء **الأرض**)، التي يقول فيها:

الأَرْضُ لـيس نَشِـيدَ أُغْنِيَةٍ نَلْهُو على أَلْحَانِ نَغْمَتِهِ
الأَرْضُ ليس بُكَاءَ مُـغْتَرِبٍ يبْكِي علـى آلاَمِ غُرْبَتِهِ
الأَرْضُ ليس لهَاثَ مُـرْتَزِقٍ يسْعَى إلى تَجْمِيعِ ثَرْوَتِهِ
الأَرْضُ ليس قَمِيصِ مُتَّـجِرٍ يرْفُو بِـهِ أَعْـــلاَمَ دَوْلَتِهِ
الأَرْضُ تَصْمِيمُ الرِّجالِ على دَحْرِ الْعَدُوِّ وكَسْرِ شَوْكَتِهِ
الأَرْضُ أُسْتاذٌ ومَـــدْرَسَـةٌ تَسْتَوْقِف التَّـارِيـخَ كلمتُهُ
الأَرْضُ مَسْجِدُها وعَـالمُها ستُزَلْزِلُ الطُّـغْيَانَ خُطْبَتُهُ
الأَرْضُ فَـــلاَّحٌ ومَـزْرَعَةٌ تَسْتَنْبِتُ التَّارِيخَ غَرْسَتُهُ
الأَرْضُ نَـــجَّارٌ و حِـرْفَتُهُ بَوَّابَـةُ التَّـارِيخ صَنْعَتُهُ[2]

ثم يقول في آخر بيت في القصيدة:

الأَرْضُ أهلي، والدي، وأخي مترقبٌ، والفجرَ طلعتَه[3]

---

(1) الديوان، ص19.

(2) نفسه، ص44،43.

(3) نفسه، ص،44.

احتوى العنوان كلمة "الأَرْضُ"؛ التي تكررت باللّفظ نفسه في كل بدايات أبيات المقطوعة، فارتبطت ببعضها مُظهرة بذلك مدى تركيز الشاعر على الأهمية البالغة للأرض؛ جاعلا منها الأم والأهل؛ فهي الهويّة والأصل.

ونجد أيضا علاقةً بين العنوان والكلمات المكررة بين ثنايا المقطع المأخوذ من قصيدة (أفراح الشجرة)، يقول فيه:

فَرَحُ الأَرْضِ بيَوْمِ **الشَّـجَرَهْ** — **فَرَحُ** الآمَالِ تَأْتِـي مُزْهِرَهْ

فَرَحُ الأَزْهارِ فـي أَكْمَـامِها — نَثَـرَ الطّـلُّ عَلَيْـها دُرَرَهْ

فَرَحُ الأَطْـفَالِ فـي أَلْعَابِهِمْ — يَتَبَارَوْنَ لِقَطْـفِ الثَّـمَرَهْ

فَرَحُ الأَبْنَاءِ فـي أَعْيَـادِهِمْ — قَفَزُوا فَوْقَ غُصُونِ **الشَّجَرَهْ**

فَرَحُ الأَجْدَادِ فـي أَسْمَارِهِمْ — طَابَتِ السَّهْرَةُ تحت **الشَّجَرَهْ**

فَرَحُ الأُمَّةِ فـي أَبْنَائِـــهَا — قَهَرُوا الْخَصـمَ وأَفْنُـوا أَثَرَهْ

فَرَحُ الْفَلاَّحِ فـي أَشْجَارِهِ — أَرْسَلَ اللَّهُ عَلَيْهَا مَـــطَرَهْ

فَرَحُ الأَغْرَاسِ في زَارِعِهَا — لَبِسَتْ حُلَّتَـهَا مُخْضَوْضِرَهْ[1]

تبدو فرحة الشاعر بأرضه وأشجارها وبشعبه وأبطاله، بادية من كلمة "أفراح" التي ذكرت بدءا في العنوان بصيغة الجمع، ثم تكرّرت بصيغة المفرد "فَرَحُ" في كل بدايات أبيات المقطوعة، كما تكرّر اسم "الشجرة" في العنوان ثم تناثر الاسم بين أبيات القصيدة وتكرار الاسمين (فرح، الشجرة) باللّفظ يعطي دلالات فرعية تتصل مباشرة بالدلالة المركزية، هي العنوان (أفراح الشجرة)، مما أعطى للقصيدة خفّة ونسقا موسيقيا متّزنا، وكل هذه التكرارات المتراكمة جعلت من القصيدة نسيجا شبكيا متراصّ الأطراف متّسق الوحدات.

(1) الديوان، ص83.

ب – التكرار الجزئي partial repetition: ويقصد به استخدام المكونات الأساسية للكلمة (الجذر الصرفي) مع نقلها إلى فئة أخرى، ومثال ذلك: حكم، يحكم حكومة؛ حيث يشترك عنصران معجميان أو أكثر من ذلك في مورفيم معجمي واحد[1]، ومنه ما جاء في قصيدة "عرس العربية في عمان"، يقول فيها شاعرنا:

هذه عُمَانُ وهذا **الْحُسْـــــنُ** شَاهِدُهَا ... ما صَوَّرَ **الْحُسْـنَ** إلا شِعْرَ فَنّانِ

حُسْنُ الرَّبِيـــــعِ إذا وَافَت مَوَاكِبَهُ ... وازَّيَّنَتْ أَرْضُـنَا أَطْـــوَاقَ عُقْيَانِ

حُسنُ الْكرِيمِ إذا جَـــــادَتْ أَنَامِلُهُ ... كَالْغَيْثِ يَرْوِي جَـتدَاهُ كُلَّ ضَمْآنِ

حُسنُ الشّبابِ نَضيرًا فـــي مَوَاطِنِه ... تَسَلَّحَ الْعِـلْمُ مَـــزْهوًا بأَحْسَانِ

حُسنُ الْبوَادِي تَحَلّـت في مَرَابِضِهَا ... رغَاءُ سَائِـــمَة أَفْوَاجُ قطْـــعَانِ

حُسْنُ الزِّرَاعَـــــةِ والأَشْجَارُ وَارِفَةٌ ... طَابَت بأَثْمَـــارِها للْقَاطِفِ الْجَانِي

يا شَاعِرَ **الْحُسْنِ** هذا **الْحُسْنُ** في بَلَدِي ... عمانُ و**الْحُسْنُ** في التَّارِيخِ صِنْوَانِ[2]

تكرّر في البيت الأول كلمة" الحُسْن"؛ فربطت الصدر بالعجز، ثم تكرّرت الكلمة نكرة، في الأبيات الموالية، للدلالة على جمال عُمان الأخّاذ؛ الذي لم يصوّره فنّان – على حدّ قوله – ثم استمرّ التّكرار لكلمة الحُسْن" معرّفة في آخر بيت المقطوعة؛ مرّتين في الصدر ومرّة في العجز مما زاد في ترابط البيت، وتماسك المقطوعة ثم القصيدة كلها.

أما في قصيدته (ذكرى بدر) فيتذكر يوم نصرَ الله الإسلام والمسلمين، فيقول فيها:

الله أَكْبَرُ والمَـــــلاَئِكُ **نُصرةٌ** ... للمُصْطَفَى فـي عِزَّةِ الإسْلاَمِ

نَزَلَت مَلاَئِكَةُ السَّمَاءِ **لِنَصْرِهم** ... و**النَّصْـرُ نَصْرُ** المَالِكِ العَلاَّمِ

ودُعَاؤُهُمْ والغَيْثُ ينْزِلِ **نَاصِرًا** ... وثَبَاتُ أَفْئِدَةٍ مـــــع الإقْدَامِ[3]

---

[1] ينظر: عزة شبل محمد، علم لغة النص النظرية والتطبيق، ص106.

[2] الديوان، ص65.

[3] نفسه ، ص117.

اشـتركت الكلمـات (نُصْـرُةٌ، لِنَصْـرِهم، النَّصْـرُ، نَصْـرُ) فـي الجـذر الصـرفي للكلمة(نصر) وبالتالي هو تكرار جزئي، ارتبطت به الأشطر ببعض(كما في البيت الثاني)، وكذا الأبيات إجمالا، فوصلت الأفكار متلاحقة متسلسلة، تبرز فخر الشّاعر بانتصار الإسلام والمسلمين على أهل الكفر.

ومثل ذلك ما جاء في قصيدته (مواساة بوفاة نجله نوفل)، التي يقول فيها:

هوّن عَلَيك فأَنْتِ فينا المَوْئِلُ

و**فَقِيهنا** فيما يجِدُّ وينْزِلُ

والرَّأْيُ رَأيكَ عند كلّ عَويصَةٍ

ظَلْمَاءِ، يجْلوها الإمَامُ الفَيصَلُ

حَارَت بأَفكَارِ **الفَقِيه** أُمُورَها

فجَلاَ غَياهِبها الْحُسَامُ الصَّيْقَلُ

عِلْمٌ على التَّقْوَى ورَأْيٌ ثَاقِبٌ

فِقْهُ الحَيَاةِ وما يجِدُّ ويشكلُ

فِقهَان في القَلْبِ الذَّكِيِّ تكَامَلاَ

أَعْلَى مَنَارَهما الْكِتَابُ المُنْزَل

والْيَوم **فِقْهُك** يا إمَام مع القَضَا

ما تُخَبِّئ الأَيَّامُ والمُستَقبَلُ

فِقْهُ النَّوَازِلِ قد كَشَفْت عَصِيَّهُ

فإذا مَرارَتُهُ الرَّحِيقُ السَّلْسَل

واليَوْمُ مع **فِقْه** القَضَا وصُرُوفِه

أَعْظِمْ **بِفِقْهِكَ** والْقَضَا يتَنَزَّلُ[1]

تكرار جزئي

[1] الديوان، ص109، 110.

استخدم الشاعر كلمة (فقه) بصور مختلفة (فقيهنا، الفقيه، فقه، فقهان، فقهك، بفقهك)، وتباينت بين السّطر والآخر، فتارة يضاف للجذر الأصلي (فقه) سوابق (الفقيه)، وتارة يذكر مجرّدا (فقه)، وتارة بإضافة لواحق (فقيهنا، فقهان، فقهك)، وتارة أخرى بإضافة سوابق ولواحق (بفقهك)، وهذه الصور أعطت التكرار لونا جماليا، وتنوعا صوتيا، كما زاد في ربط الأسطر ببعض، وعمّق الفكرة وأبرزها بطريقة شيّقة بعيدة عن كل ضجر أو ملل قد يصيبان السامع/القارئ.

ج – الاشتراك اللّفظي homonymy: ويتمثل هذا التكرار في استعمال كلمتين أو أكثر بمعان مختلفة، إلا أنها تتّحد في اللفظ، وعرفه "حلمي خليل" بأنه «اتفاق اللّفظين واختلاف المعنيين»[1]، ومثال ذلك ما ورد في قصيدة "الكيلاني" وسمها بـ: (عرس العربية في عُمان)، ومثال ذلك ما جاء في قصيدة "حمل الكتاب ومدفعا"، مهداة لروح الشهيد "عز الدين المصري" وإخوانه الشهداء في فلسطين، يقول فيها:

حَمَــلَ الكِتَابَ ومِــدْفَعَا قَــهَرَ العَدُوَّ وأَوجَعَا

نَادَى بصَوْتِ المُصطَفَى لن نُستَذَلَّ ونَخضَعَا

جَــدّدت **عزّ الدّين** **عـــــزّ الدّين** فاجتَمَعَا معًا[2]

السّطر الأخير يحوي تكرارا لعبارة "عزّ الدين" (من الناحية الشكلية)؛ لكن الأولى تختلف عن الثّانية من ناحية المرجع، فالأولى تعود على اسم العلم الشهيد" عزّ الدين المصري"، أما الثانية تعود على شرف وكرامة الدين، فلو قدرنا الكلام بالاعتماد على السياق الخارجي، لصار (جدّدت يا عزّ الدين شرف وكرامة الدين)، فهنا تم الاشتراك في اللفظ والاختلاف في المرجع (المحال إليه).

---

[1] الكلمة (دراسة لغوية معجمية)، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، ط2، ، 1993م، ص 124.

[2] الديوان، ص24.

أما في "رسالة إلى فضيلة مفتي جرش رحمه الله"، التي يقول فيها:

أَخبرَني السَّامـــعُ والـــرَّائي
أنَّ ذُبَـــــــاباً خَطِـــــــراً
دَاهَمَكم فــي جــرش الغربيَّهْ
يحْمِلُ كُـــــلّ سُمُومِ الأرضْ
يقْتلُ في **الإنْسَانِ الإنْسَان**
يقْتلُ فيه خَصَائصَهُ الرُّوحِيّة
يجْتَثُّ أصُولَ هَويّتِه العَرَبِيّة[1]

في السطر الثاني للمقطع تكرار لكلمة "الإنسان"؛ لكن الأولى تختلف عن الثانية من ناحية المحيل إليه؛ فالأولى تحيل إلى الإنسان كبشر يجمع بين الرّوح والجسد، أمّا الثانية فتحيل إلى الخصائص الروحية فقط؛ التي تجعل من الإنسان إنسانا حقا، فيؤثّر ويتأثّر، ودل على ذلك ما جاء في الأسطر الموالية. فالتكرار هنا ثنائي الدور، أوله إبراز الفكرة، وثانيه ربط الأسطر وضمّها ببعض.

ويبرز تكرار اسم "يعقوب" في قصيدة "دمعة على يعقوب"، التي يقول في مطلعها:

يَعْقُوبُ يا جَبَلاً للصَّبْـرِ والأَلَمِ سَلَّمْـتَ رُوحَكَ بين الْحِلِّ والْحَرَمِ
وطَافَ بالبَيْتِ شَوْقاً رَغْمَ عِلَّتِهِ حتـــى يجَاورَ رَبَّ الْعَرْشِ والْقَلَمِ

ثم يقول في آخر بيت في القصيدة:

يعْقُوبُ يا صَبْرَ **يَعْقُوب** بيُوسُفِهِ لم يلْقَ يوسُفه قد مَاتَ وهو ظَمِي! [2]

---

[1] الديوان، ص84.

[2] نفسه ، ص90.

اسم "يعقوب" تكرر ثلاث مرات على مستوى القصيدة ككل؛ مرّة في صدر البيت الأول، ومرتين في صدر آخر بيت في القصيدة، لكنها تختلف في الإحالة؛ فاسم "يعقوب" في بداية صدر البيت الأول تعود على المرحوم (يعقوب حلمي)، ويتفق في إحالته مع الاسم الأول (في صدر آخر بيت في القصيدة)، ويختلفان مع الثاني؛ لأنه يعود على النّبيّ "يعقوب" عليه السلام؛ فشبّه الصبر الكبير للمرحوم بصبر النّبيّ "يعقوب" عليه السلام؛ الذي يضرب به المثل في شدة التّحمّل وقوّة الصّبر، فتبادُلِ المحيل هنا أبرز مكنون الكلمات، وربط الأول بآخر الأبيات، وشدّ الأجزاء والوحدات.

أما في قصيدة (مولد النّور)؛ التي قالها في مناسبة المولد النّبويّ الشّريف، يقول فيها:

هُوَ سِرُّ الرِّيَاضِ في عِطْرِهَا الْفَيَّاحِ يُحْيِي النُّفُوسَ بالتَّحْمِيدِ

كُلَّمَا **غَـرَّدَتْ** طُيُورُ فَضَاءٍ سَابِحَاتٍ في نَغْمَةِ التَّوْحِيدِ

وإذا **غَـرَّدَتْ** نُفُوسُـــــــكُمْ الذِّكْرِ تُحْيِي الْجَمَالَ في التَّغْرِيدِ

فَاذْكُرِي مَنْ بِهِ خَتَـمَ الله الرِّسَالاَت وصَلِّي وسَلِّمِي وأَعِيدِي

فَبِمَدْحِ الرَّسُولِ جَادَ **نَشِيدِي** ثُمَّ طَابَ **النَّشِيدُ** بالتَّرْدِيدِ[1]

تكرّر الفعل (غرّدت) مرّتين شكلا؛ لكن بإحالات مختلفة؛ فالأولى يقصد بها زقزقة وغناء الطّيور، أمّا الثّانية فيقصد بها إنشاد الإنسان بالذِّكر والصّلاة والسّلام على خير خلق الله، وفي آخر القصيدة خير دليل على ذلك. هنا تكررت الكلمة نفسها وبدلالات مختلفة أعطت للأبيات ترابطا وتلاحما.

[1] الديوان،128.

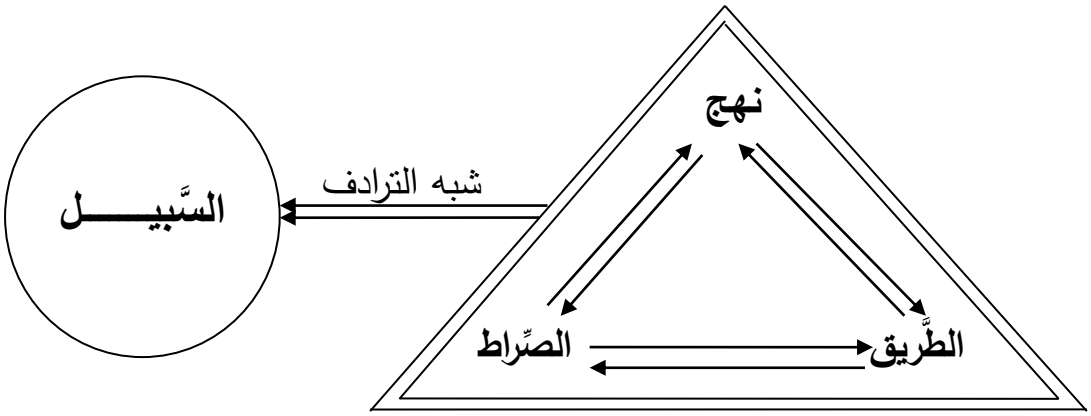
2 . الترادف أو شبه الترادف "a synonym or near – synonym ":

يعتبر الترادف من وسائل تماسك النصوص، وذلك عن طريق استخدام كلمات لها معنى مشترك، ويستخدم الترادف بدلا من التكرار المباشر في الابتعاد عن الملل والضّجر[1]، وهو إما ترادف تام أو شبه الترادف؛ فالترادف التام يتطابق فيه اللّفظان تمام المطابقة، ويتم الاستبدال بينهما دون إشكال أو خلاف في ذلك، وأما شبه الترادف؛ فهو إعادة المعنى مع وجود فروق بين المعنيين في دلالة اللفظ[2]، ومثال ذلك ما برز في قصيدة "حمل الكتاب ومدفعا"، يقول فيها:

جَسَدِي تنَاثَرَ مثْل قَلْبِي مثـل تِلـــك الأَنْجُمِ
يهْدِي الشُّعــوبَ لرَبِّها ويضِيءُ **نَهْجِ** المُسْلِمِ
هذه **الطَّرِيقِ** وما سِوَاه خَدِيعَــةٌ مــن أَرْقُمِ
خَدَعَتْـك يــا شَعْبِي الأَرَاقِــمُ مُجْرِما مــن مُجْـرِمِ
والْيَوْم قد بَانَ **الطَّرِيقُ** على **الصِّرَاطِ** الأَقْوَمِ[3]

تعددت الكلمات (نهج، الطريق، الصّراط)، بين ثنايا المقطع، لكن الهدف والمقصود بقي واحدا؛ فكل الكلمات السّابقة تصب في معنى واحد هو (السّبيل)، ويمكن تمثيل ذلك في المخطط هذا:

(1) ينظر: عزة شبل محمد، علم لغة النص النظرية والتطبيق، ص107.
(2) ينظر: نادية رمضان النجار، علم لغة النص والأسلوب، ص127.
(3) الديوان، ص24.



الثلاثية الاسمية (نهج، الطّريق، الصّراط) تناثرت بين الأبيات، لكنها صبّت في بوتقة واحدة ، وهي دائرة (السّبيل)، فارتبطت حلقات الأفكار ببعض، حتى صارت كالسلسلة الممتدة دون انقطاع، وتواصلت بطريقة تكرارية سلسة صيّرت الأبيات متكاملة على شاكلة قطعة واحدة متماسكة الأطراف من جهة، وأبعدت الملل عن المتلقي (السامع/القارئ) من جهة أخرى.

وفي قصيدته (بنت فلسطين...شرف الإسلام)، رافعا لشأن المرأة الفلسطينية، قائلاً فيها:

أُمّ الأَبْناءِ السِّتَّه... صَانِعَة الْمَجْدِ... وهَازِمَةُ اللَّيْلِ بنُورِ الْقُرْآنِ...

نَظَرَتْ من نَافِذَةِ الشُّبَّاكِ...

و**شَاهَدَتِ** الْغَازِي المُحْتَل يجُوسُ الدَّارَ، ويقطَعُ أَزْهَارَ الْبُسْتَانِ...

ويقتُلُ أَطْفَالَ الأَوْطَانِ... [1]

جاءت دلالة الكلمتين (نظرت، شاهدت) في حيّز دلالي واحد؛ وهو "الرؤية"، فقد رأت الأم العدوّ الصهيوني من نافذة البيت، يخترق حرمة الأرض والعرض، ويخرّب كل ما يعترضه، وبهذه الطريقة ارتبطت الأسطر ببعض، واستمر نسج الكلام دون إحساس المتلقي بثقل أو سأم.

[1] الديوان، ص32.

وتجلّى الترادف لاسم الرّسول (صلى الله عليه وسلّم) في قصيدة (وماذا بعد غزة)؛ التي أرسل الشاعر فيها سلامه إلى أصحاب البطولات والعزّة (أهل غزّة)، فيقول:

سأصْدقُ قَولَ **الْمُصْطَفَى** في يهُودِها لتَنْطَقَ أحْجَارِي تقُولُ تقَـدَّمِي

سَلاَمٌ علـــى أمٍّ توَارى وحِيـــدُها وتهْتِفُ للرَّحْمَنِ رُوحِي وأعْظُمِي

فِدَاءٌ لبَيْتِ الْقُــدْسِ مَسْرَى **مُحَمَّـدٍ** وإنَّا على عَهْــدِ **النَّبِيِّ** الْمُكَرَّمِ[1]

الشاعر هنا يظهر مدى الاقتداء بالرّسول (صلى الله عليه وسلّم)، فذكر اسمه بصور مختلفة فمرّة (المصطفى) ومرّة (محمد) ومرّة أخرى (النّبي)، فزيّن اسم رسولنا الكريم الأبيات وأنارها، حتى صارت كالنسيج المرصّع بالحجر الكريم، فارتبطت الأبيات والأشطر(كما في البيت الثالث)، وتماسكت بكل خفّة وتوازن.

ويقول شاعرنا في قصيدة "دمعة على فراق والدتي"، وهو يتحسّر على فراق والدته، منها:

تبْنِي الحَيـاةَ **بقَلْبِـها** وبعَـــــقْلها وبصَبْرِها لتَقـلُّبِ الأَقْـدَارِ

يا قلبَها نبعُ الحنَانِ على الرِّضَا يا صَوتها تَسبِيحَة الأَزْهَارِ[2]

ثم يقول:

ما الْعِيدُ إلاَّ نَسْجُــها وجِهَادُها **وفُؤَادُها** في نَبْعِهِ الزَّخَّارِ[3]

وصف الشاعر أمّه بأنّها كانت صاحبة صبر وحنان، فتقلبات الأقدار جعلتها تزاوج بين الصّفتين لتبني حياتها، متّخذة من قلبها الحنون نبعا للسّعادة والعطاء، فتكررت كلمة (قلبها) بلفظها ثم بمرادفها (فؤادها)، لإبراز مدى حنانها، فوصلت الفكرة وارتبطت الأبيات في آن واحد.

---

[1] الديوان ، ص42.

[2] نفسه ، ص102.

[3] نفسه ، ص102.

وفي قصيدة (ذكرى بدر)، يقول فيها:

قَرَعَ الجِنَانَ **بســـيْفِهِ** وبرُمْحِهِ ... واسْتَـــلَّ نَصْـــــرَ اللهِ بالإقْدَامِ
النُّورُ يسْطَع من وجُوهٍ أشْرَقَت ... من شَمْسِ **أَحْمَدَ** في دُجَى وظَلاَمِ[1]
ثم يقول:
قد عَلَّمُوا بالصَّبْرِ أَبْنَاءَ الْهُدَى ... صِـدْقَ الْعَقِيدَةِ شَـــاهِدًا **بِحُسَامِ**
غَلَبَ القَلِيلُ كَثِيرَهم في غَزْوَةً ... عَزَّتْ بجُـــــــندِ الله والأَعْلاَمِ
اللهُ أَكْبَرُ والمَلاَئـــكَةُ نُصْرَةً ... **للمُصْـــطَفَى** في عِـــزَّةِ الإِسْلاَمِ[2]

ذُكرت كلمة (السّيف) في صدر البيت الأول، ثم أعيد ذكرها بعد بضعة أبيات، لكن بصيغة أخرى وهي (الحسام)، فالأخيرة تعدّ تكرارا للأول بصورة ترادف، وكذلك جرى مع الكلمتين(أحمد، المصطفى) فكلتاهما تعود على الرّسول (صلى الله عليه وسلّم)؛ فقد تكرر اسمه باستعمال المترادفات. واستعمال هذه الطريقة أدى إلى إعادة في التذكير وربط الأول بالأخير، وزيادة في تعالق الأبيات.

وبمناسبة تبرُّعِ سخيٍّ لبناء مسجد ومدرسة، قال شاعرنا قصيدته (من ثمار الإيمان)، منها قوله:

أيُّهَا الشَّعبُ خُذْ سَبِيلك واتبع ... **عُصْبَةَ** الْحَقِّ **زُمْرَةَ الْقُـــــرْآنِ**
قد أَرَادَت للشَّعْبِ غير نِظَامِ ... شرْعَةَ الله شرْعَة **الْفُرْقَـــــانِ**
أنتَ في لُجَّةٍ تسِيرُ وفيــها ... غَرَقُ الْمَوْتِ أو بُلُوغُ الأَمَانِي[3]

ذُكر في عجز البيت الأول الكلمة (عصبة) ثم تلتها كلمة (زمرة)، وهما تحملان دلالة واحدة وهي (الجماعة)، وذُكر – كذلك في العجز نفسه – كلمة (القرآن) التي أعيد ذكرها في

---

(1) الديوان ، ص117.

(2) نفسه ، ص117.

(3) نفسه ، ص126.

عجز البيت الموالي، لكن ليس باللّفظ نفسه بل بمرادفها (الفرقان)، فكل الترادفات ربطت أجزاء القصيدة ببعض، بطريقة سَلِسَةٍ، خفيفة على اللّسان قويّة البلاغة والبيان جليّة للعِيان.

3 . الكلمة الشاملة "a super ordinate word ":

ويرد التكرار باستعمال كلمة شاملة تندرج تحتها كلمة أو كلمات أخرى؛ ونقصد هنا بالكلمة الشاملة «أن إحدى الكلمات تشير إلى فئة، والكلمة الأخرى تشير إلى عنصر آخر في هذه الفئة مثل (لحم ـ لحم بقري)»[1]؛ فهي بذلك إحدى الطرق التي تساهم في ربط الكلمات داخل النص، مثل الربط بين الكلمتين (دولة/الجزائر) فكلمة "دولة" هي الكلمة الشاملة، وكلمة "الجزائر" هي كلمة منضوية أو مشمولة في الكلمة الشاملة "دولة"[2]، ومثال ذلك قول الشاعر (إبراهيم زيد الكيلاني) في قصيدته (الأم الشهيدة)، يقول فيها:

يا أمّا **للأطفَالِ السّتْ** صارت أمّا مثـلا **للشَّـــــــعْبِ** المملوءِ بنور الإيمان...

أبْنَاؤكِ كُلّ **شَبَابِ فِلسْطِينِ** وشَبَابُ الإِسْلاَمِ...

دَمُكِ الفَوَّارِ عَهْدُ الله وعَهْدُ الإيمَانِ...

سيُزَيِّنُ يوم النَّصْرِ طَرِيقَ الأَبْطَالِ...

ويعْلَمُ كيف تُرَبِّي الأُمُّ الْمُسْلِمَةُ الأَجْيَالَ...

تَرَبَّت في مَدْرَسَةِ القُرْآنِ...

ستبْقَى أمُّ الأَبْنَاءِ السِّت، بِنْتُ الإِسْلاَمِ...

بِنْتُ الْقُدْسِ تحفَظُ عَهْدَ الأَقْصَى عَهْدَ الإِسْلاَمِ وتدْعُو **الأَبْنَاءَ جَمِيعا في عمان**...

هيّا إنّ طَرِيقَ النَّصْرِ قَرِيبٌ ومَوْعِدُنَا في الجَنَّةِ حَوضُ العَدْنَانِ... [3]

الكلمـــة الشّاملة

الكلمـــات المشمولة

---

[1] عزة شبل محمد، علم لغة النص النظرية والتطبيق، ص108.

[2] الديوان ، ص108.

[3] نفسه، ص37.

أثنى الشّاعر هنا على الأمّ الشّهيدة، جاعلا من كلّ شباب فلسطين أبناء لها، وأنها مثل للشعب المملوء بنور الإيمان، وبذلك صارت كلمة (الشعب) شاملة لكل من (الأطفال الست، شباب فلسطين، بنت القدس، أبناء عمان) فكل هاته الأخيرة مشمولة؛ لأن كل واحدة منها تمثل جزءا لا يتجزأ من الكلمة الشاملة (الشعب)، فتعالقت المعاني وتماسكت الأسطر ببعض واتّسقت.

وتجدر الإشارة إلى أنه بإمكان الكلمات المنضوية أن تشتمل على كلمات تنضوي تحتها أيضا، ومثال ذلك (شباب فلسطين ، بنت القدس)؛ فالثانية منضوية تحت الأولى، وفي نفس الوقت ينضوي الاثنان تحت الكلمة الشاملة (الشعب)؛ وبذلك يمكن عد الكلمات الشاملة والمنضوية أنها نوع من الترادف، لكنه أحادي الجانب؛ لأنه غير قابل للعكس[1].

أما قصيدته عن الشجرة، الموسومة بـ: "أفراح الشجرة" فتحوي كلمتين شاملتين(الشجرة، الأمّة)، ويقول فيها:

فَرَحُ الأَرْضِ بيَوْمِ **الشَّـــجَرَهْ** فَـرَحُ الآمَـالِ تَأْتِـي مُزْهِرَهْ

فَـــرَحُ **الأَزْهَارِ** فـي أَكْمَامِها نَثَرَ الطّــلُّ عَلَيْـــها دُرَرَهْ

فرَحُ **الأَطْـفَالِ** فــي أَلْعَابِهِمْ يَتَبَــارَوْنَ لِقَطْفِ **الثَّـــمَرَهْ**

فَرَحُ **الأَبْنَــاءِ** فـي أَعْيَادِهِمْ قَفَزُوا فَوْقَ **غُصُونِ** الشَّجَرَهْ

فَرَحُ **الأَجْـدَادِ** فـي أَسْمَارِهِمْ طَابَتِ السَّهْرَةُ تحت الشَّجَرَهْ

فَرَحُ **الأُمَّـــةِ** فـي أَبْنَـــائِهَا قَهَرُوا الْخَصْمَ وأَفْنُـــوا أَثَرَهْ

فَرَحُ الْفَـــلاَّحِ فـي أَشْجَارِهِ أَرْسَـــلَ اللَّهُ عَلَيْها مَطَره

فَرَحُ **الأَغْــرَاسِ** في زَارِعِهَا لَبِسَـتْ حُلَّتَهَا مُخْضَوْضرَهْ[2]

---

[1] ينظر: عزة شبل محمد، علم لغة النص النظرية والتطبيق، ص108.

[2] الديوان، ص83.

أوّل ما يبرز هو كلمة (الشجرة) التي ذُكرت أولا في العنوان ثم في أول بيت، فهي كلمة شاملة تضمنت مجموعة من الكلمات تناثرت بين أبيات القصيدة، وبالطريقة نفسها جرى مع كلمة (الأمّة)؛ فهي الأخرى تضمنت مجموعة من الكلمات. ويمكن توضيح ما سبق في هذا الجدول:

الكلمات الشاملة	الكلمات المشمولة
الشّجرة	. الأزهار . الثّمرة . غصون . الأغراس
الأمّة	. الأطفال . الأبناء . الأجداد

الملاحظ من الجدول أن الشاعر ربط هذه الأمّة؛ والتي تحوي الأجداد والأبناء والأطفال، بالشجرة العالية التي تحوي أغصانا وأزهارا ثم ثمارا، فهذا الرّبط أضفى تّشابكا وتداخلا بين الكلمة الأولى ومشمولاتها، والكلمة الثانية ومشمولاتها فجعل من القصيدة نسيجا متعالق الأطراف والوحدات يشدّ بعضه بعضا.

4 . الكلمة العامة "a general word ":

يرِد التكرار خلال اسم عام غير محدد الدلالة؛ ويُقصد بالاسم العام «مجموعة صغيرة من الكلمات لها إحالة عامة، وتستخدم كوسائط للربط بين الكلمات في النص. مثل الكلمات (مشكلة – سؤال – فكرة – أمر ما . مكان – شيء – الناس). بالإضافة إلى كلمات مثل (قصة – خطاب – ورقة – كتاب) التي يمكن أن تستخدم للإشارة إلى نص سابق ككل»[1]، ومثال ذلك قول الشاعر "الكيلاني" في قصيدته (استبيحوا أينما كنت دمائي)، يقول فيها:

[1] عزة شبل محمد، علم لغة النص النظرية والتطبيق، ص108.

قَدَري أن فلسطيـــــن دَمِـي خَافِقِي، عَيْنِي وأرْضِي وسَمَائي
قَدَري أن أشُقَّ **الأَرْضَ** الّتي أشْرَقَت فيـــها شُمُوسُ الأنْبِيَاءِ
قَدَري قُدسِي، وقُدسِي قَدَري هـــــي قَلْبِي وحَيَاتِي وحدَائِي
يا نَجِيعًا عَرَبِـــــيًا طَاهِرًا مَنَـــحَ الْمَغْرِبَ عِطْرَ الشُّهَدَاءِ[1]

الشاعر جعل القدس قدره وكل حياته، فهي القلب والعين وهي الأرض والسماء، وفي صدر البيت الثاني رأى بأن من قدره أن يشقّ الأرض، وكلمة "الأرض" هي كلمة عامة، تضم في طياتها مجموعة من الكلمات، نجدها – تقريبا – في جميع القصائد ؛ لفظا مباشرا أو بالمعنى، وتساعد بذلك في ربط قصائد الديوان ببعض.

ويقول في قصيدته (تحية لمدينة السلط) :

بين نَاءٍ من الزَّمَانِ ودَانِي ارْفَعُوا رَايتِي وخُطُّوا بَيَانِي
ايه يا سَلْـــــطُ حَدِّثِينَا عـــــن التَّارِيخِ والْعِـــــلْمِ والإيمَانِ
حَدِّثِينَا عن السُّيُوفِ الْعَوَالِي وبُيُوتٍ للعِـلْمِ والعِرْفَانِ
كَرُمَ السَّيْفُ أن يصُونَ حِمى العِلْمِ ويحْمِي كَرَامَـــةَ **الإِنْسَانِ**[2]

كلمة (إنسان) في السطر الأخير هي كلمة عامة، تتغلغل في أعماق القصائد، وتجدر الإشارة إلى أنّ «هذه الكلمات محدودة في العدد، وتلعب دورا في الإحالة باعتبارها نوعا من الترادف، فهذه الأسماء لها معنى عام جدا، ولهذا يمكن تفسيرها فقط من خلال الإحالة إلى عنصر آخر، ومن هنا فهي تلعب دورا دالا في جعل النص يترابط مع بعضه البعض»[3]، ليشكّل بذلك وحدة كبرى تتصف بالنّصّيّة.

---

[2] الديوان، ص48.

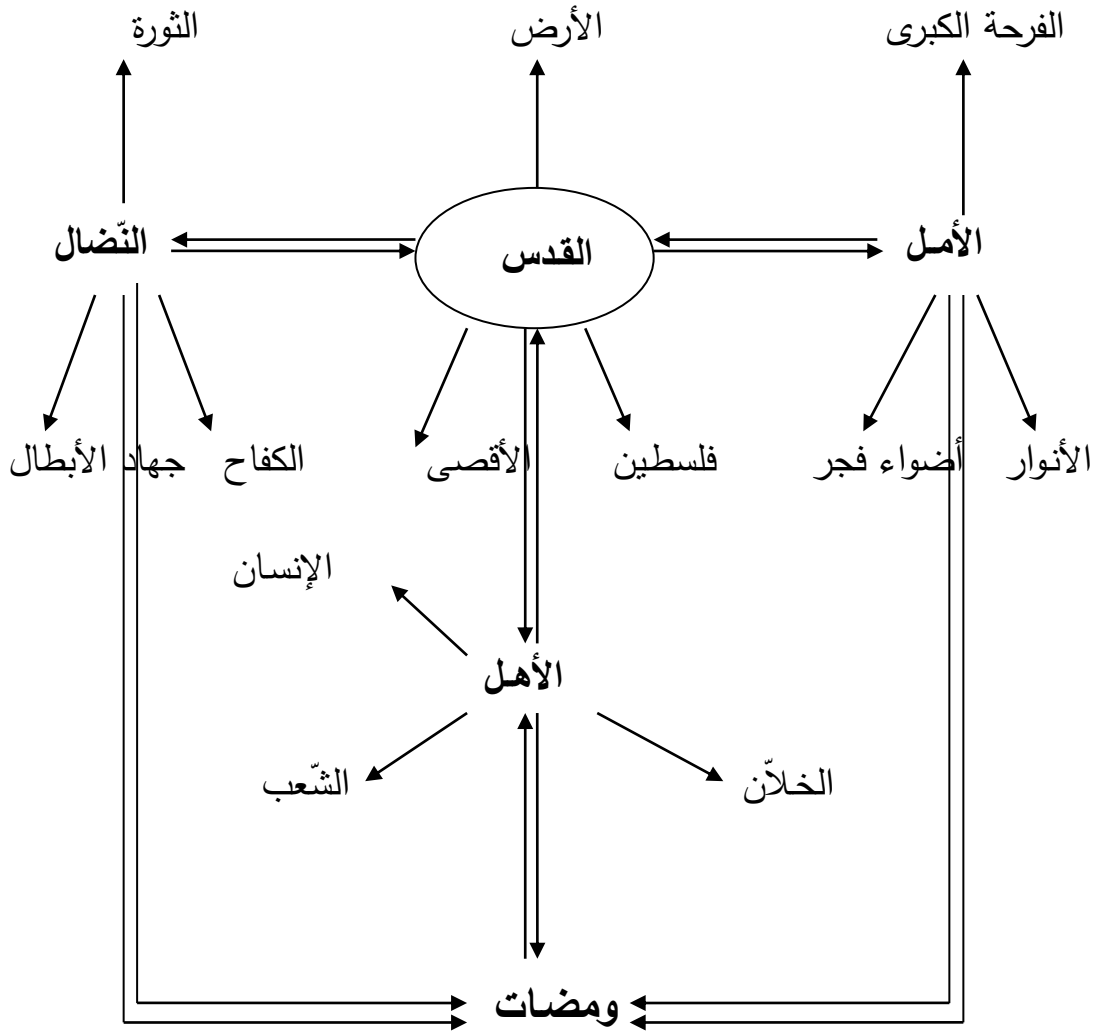
[3] نفسه، ص 82.

[1] عزة شبل محمد، علم لغة النص النظرية والتطبيق، ص108.

وعموما قصائد الديوان تتمحور حول ركيزة أساسية وهي "الأرض الفلسطينية"؛ حيث تعتبر البؤرة المركزية أو النواة الرئيسة، التي تتعالق بها الدلالات الثانوية الأخرى؛ والتي تمثلها الكلمات الأربع هذه: القدس، الأهل، الأمل، النّضال، ويمكن تقديم (بعض) كيفيات تكرارها بين قصائد الديوان في هذا الجدول التوضيحي:

التكرار / الكلمة	الكلمة نفسها	الترادف/شبه الترادف	الكلمة الشّاملة	الكلمة العامة
القدس	القدس	الأقصى	فلسطين	الأرض
الأهل	الأهل	الخلاّن	الشّعب	الإنسان
الأمل	الأمل	أضواء فجر	الأنوار	الفرحة الكبرى
النّضال	النّضال	الكفاح	جهاد الأبطال	الثورة

تمركز خطاب الشاعر حول القدس، وبالتحديد داخل الحرم القدسي (المسجد الأقصى)، فجعل منها الأمل العربي المنشود؛ الذي لا يتحقق حسبه إلا بالسير على طريق النضال والكفاح، وجعل منه الأهل والدار؛ ليصل بذلك لمبتغاه الأكبر المتمثل في التركيز على أهمية الأرض الفلسطينية بالنسبة للمسلمين عبر تكرار مجموعة من الكلمات الجوهرية؛ التي تتعلق بالقدس وبأوجه مختلفة (وفق أنواع التكرار)، ويمكن توضيح طريقة ربطها بالمخطط الآتي:



التكرارات المختلفة تبرز ما شغل به الشاعر؛ حيث «يعد الباعث النفسي من أهم العوامل المسببة للتكرار، ويمتاز عن غيره بأنه الأكثر ظهورا بينها لما يمثله من إعادة لما وقع في القلب واستقر في النفس فانشغلت به عمن سواه، ولما كانت مرآة الفكر وما يعتمل في الوجدان، تعين أن يظهر ما شغل به الإنسان مكررا في كلامه»[1]. وهنا تكررت الكلمات فتكررت معها القضايا التي تعالجها القصائد، مما زاد في ترابط الأخيرة ببعض على المستوى الأفقي؛ حتى صار الديوان ككل وحدة موحّدة تتعالق ببعض كارتباط وتعلّق "القدس" بفؤاد الشاعر.

[1] فهد ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2004، ص33.

رابعا / التوازي وأثره في تماسك النّصوص

يساعد التوازي على بناء نص متماسك الوحدات؛ فهو تكرير بنية تملأ بعناصر جديدة، أو هو ذلك المظهر الذي يقتضي إعادة استعمال صيغ سطحية تملأ بتعابير مختلفة، وفضلا عن ذلك هو مبدأ يؤسس الوظيفة الشعرية للّغة، وقد ألح الباحثون في أسرار الشعر لأهميته في النص الشعري؛ لأن بنية الشعر تتميز بتواز مستمر، لذا يمكننا القول إن التوازي الموسوم في البنية هو الذي يولد التوازي الموسوم في الكلمات والمعاني، والتوازي يساهم في اتساق النصوص الشعرية من خلال استمرار بنية شكلية في سطور شعرية متعددة[1]؛ بحيث تصيرالوسيلة الأساسية التي تتبني بها تلك السطور على مستوى تركيبي أوسع.

والتوازي «كمصطلح قائم بذاته ومستقل عن غيره لا نجد له تعريفا في كتب البلاغة العربيّة التي بين أيدينا إلا أنّه يوجد ضمنيّا في البديع كالجناس والمعادلة والتّوازن والتكرار»[2].

وفي الدراسات الحديثة صار للتوازي مكانة هامة؛ فقد جعل منه "رومان جاكوبسون "– في نظريته – أساسا للبناء الشعري ومحورا للعلاقات التركيبية والدلالية، بين أجزاء المتتاليات المكونة للبيت والمقاطع في نسيج القصيدة الشعرية، وقد أدرجه في الشعرية باعتباره من وسائل التحليل، وإجراء دقيقا بواسطته يمكن اكتشاف البناء اللغوي،

---

[1] ينظر: محمد خطابي، لسانيات النص، ص230،229

[2] عبد الرحمن تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر التوزيع، القاهرة، ط1، 2003م، ص 252.

لمختلف السِّمات الفنَّيَّة، واعتبر مفهوم التوازي من المفاهيم الحديثة مقارنة بالمفاهيم المعروفة في البلاغة الكلاسيكية[1].

إن «التوازي مركب ثنائي التكوين أحد أطرافه لا يعرف إلا من خلال الآخر، وهذا الآخر بدوره يرتبط مع الأول بعلاقة أقرب إلى التشابه. نعني أنها ليست علاقة تطابق كامل ولا تباين مطلق، ومن ثم فإن هذا الطرف الآخر يحظى من الملامح العامة بما يميزه الإدراك من الطرف الأول، ولأنهما في نهاية المطاف طرفا معادلة وليسا متطابقين فإننا نعود ونكافئ بينهما على نحو ما بل ونحاكم أولهما بمنطق خصائص وسلوك ثانيهما»[2]

وبالرغم من أن «التوازي يساهم في الاتساق من خلال استمرار بنية شكلية في سطور عدة فإنه في الوقت نفسه يمنح فرصة لتنامي النص وذلك بإضافة عناصر جديدة»[3]؛ كما يساعد على تنمية الصورة الفنّيّة واطّراد نموّها وحيويتها، مما يزيد من بروز التجربة الشعرية؛ فهو عامل مساعد يجمع الجزئيات المتقاربة والمتباعدة على حد سواء[4] ويضمّها إلى بعض لتشكل بنية كلية موحّدة.

---

[1] ينظر: عبد القادر الغزالي، اللسانيات ونظرية التواصل، دار الحوار للطباعة والنّشر، سوريا، ط1، 2003م، ص81.

[2] عبد الرحمن تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، نقلا عن: يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، ص129.

[3] محمد خطابي، لسانيات النص مدخل ، ص230.

[4] ينظر: عبد الواحد حسن الشيخ، البديع والتوازي، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنّية، مصر، ط1، 1999م، ص25.

ومفهوم التوازي من منظور لساني نصّي يقوم على أساس التقطيع المتساوي لأقسام النّص؛ وذلك من خلال تجزئة جمله إلى مقاطع متساوية، يساهم كل منها في تحقيق الارتباط والتناسق، واللّسانيات النّصّيّة تميز بين نوعين من التوازي فالأول تام(*) والثاني جزئي(**) (بالزيادة أو النقصان "الحذف" أو الاستبدال)[1]، ويكونان في البيت الواحد أو أكثر، وفي مساحات نصية متقاربة أو متباعدة.

وعدّ التوازي من أحد الوسائل التي تسهم في الاتّساق «فهو لا يخص بشروط الصّحّة النّحويّة في الجملة، بل يبحث في طريقة وكيفية وجود روابط ذات نوع خاص بين الجمل تتمثل في التّشابه التركيبي، المدعم بالتّماثل الصّوتي لنهاياتها، وهذا التّشابه بين مجموعة من التراكيب المتوازية يخلق نوعا من التوحّد يشي بترابط النّصّ»[2] مهما كان نوعه شعريا أو نثريا.

ويمكن ملاحظة مدى هذا التّرابط النّصّي عبر التّوازي، من خلال تتبع أبرز مظاهره في الدّيوان (ومضات)، بدءا بما جاء في قصيدة "حمل الكتاب ومدفعا"، ومنها:

(*) التوازي التام ينقسم إلى قسمين: تواز أفقي تام يكون بين شطري البيت الواحد، وتواز عمودي تام يكون بين بيتين متتاليين أو بين مجموعة من الأبيات. ينظر: نعمان بوقرة، مدخل إلى التحليل اللساني للخطاب الشعري، ص86،87.

(**)التوازي الجزئي ينقسم إلى قسمين: تواز أفقي جزئي يبنى على مبدأ النقصان في الأبنية، ويتم بين الشطرين بإجراء عملية من عمليات التحويل النحوي(الزيادة، النقصان، الاستبدال)، تواز عمودي جزئي وهو التطابق بين الجمل المتتالية في النص، عدا بعض عناصرها، بسبب العمليات السابقة الذكر. ينظر: نعمان بوقرة، مدخل إلى التحليل اللساني للخطاب الشعري، ص86،87.

[1] ينظر: نعمان بوقرة، مدخل إلى التحليل اللساني للخطاب الشعري، ص86، 87.

[2] نعيمة سعدية، الخطاب الشّعري عند محمد الماغوط «دراسة تحليلية من منظور لسانيات النّص»، رسالة دكتوراه (مخطوط)، إشراف: د/محمد خان، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2010/2009م، ص251.

حَمَلَ الكِتَابَ ومِدْفَـــعَا قَـهَرَ العَدُوَّ وأَوجَعَا

نَادَى بصَوْتِ المُصطَفَى لن نُستَذَلَّ ونَخضَعَا

جَــدّدت عزّ الدّيـــن عزّ الدّين فاجــتَمَعَا مـــعًا

هـــو مَبـــدَأٌ وقَذِيفَةٌ **رَفَــعَ الأَذَانَ وأَسْمَعَا**

اللّـــــهُ أَكْبَـــــــــرُ مِـــــنْ فَمِـــــي

اللّـــــهُ أَكْـــــــبَرُ فِـــــي دَمِـــــــــي[1]

البيت الأول يحوي توازيا تاما، تجلّى في التوافق في التقطيع بين الصدر والعجز، فأعطى هذا التوافق توازنا صوتيا ربط الأشطر ببعض واستمر هذا التوازن إلى عجز البيت الخامس (رَفَعَ الأَذَانَ وأَسْمَعَا)، كما برز التوازي في السطرين الأخيرين من المقطع، نوضحه كالآتي :

اللّـهُ	أَكْبَـرُ	مِـنْ	فَمِـي
اللّـهُ	أَكْبَـرُ	فِـي	دَمِـي
تطابق	تطابق	تماثل	تماثل في الصيغة الصرفية والموقع

تطابق السطران منذ البداية في الجملة (اللّهُ أَكْبَرُ)، ثم تماثلا في الصيغ الصرفية والموقع، فربط التوازي أجزاء القصيدة ووحّدها؛ فبرزت صرخة الشاعر بإيقاع موسيقي موحّد أعطى للأبيات والأسطر تواصلا وخفّة.

وفي قصيدة "رحل الفدائيون عن طرابلس"، التي صوّر فيها الشّاعر رجال البطولات بمنابر النّور، يقول فيها:

---

[1] الدّيوان، ص24.

خَرَجُوا يحمِلُون مِيرَاثَ شَعْبٍ في حَنَايَا القُـلُوبِ والأَكْبَادِ
خَرَجُوا يحْمِلُون أضوَاءَ فَجْرٍ يمْسَحُ اللَّيلَ من أَسَىً وسَوَادِ
خَرَجُوا يوقِدُون مِشْعَلَ مَجْدٍ **خَرَجُوا يوقِدُون نَـارَ جِهَادِ**[1]

تجلى التوازي في تكرار الجملة "خرجوا" (فعل وفاعل) في رؤوس الأبيات، مقترنة بجملة فعلية، وكذا الحال في بداية عجز البيت الثالث، مما ساهم بشكل واضح في ترابط الأشطر والأبيات ببعض ثم القصيدة ككل، كما استمر الإيقاع الموحّد، ويمكن التوضيح في هذا الجدول:

الشّطر	فعل و فاعل	فعل و فاعل	مفعول به	مضاف إليه
صدر البيت1	خَرَجُوا	يحمِلُون	مِيرَاثَ	شَعْبٍ
صدر البيت2	خَرَجُوا	يحمِلُون	أضوَاءَ	فَجْرٍ
صدر البيت3	خَرَجُوا	يوقِدُون	مِشْعَلَ	مَجْدٍ
عجز البيت3	خَرَجُوا	يوقِدُون	نَـارَ	جِهَادِ

وفي قصيدة "الأم الشهيدة"، يقول الشاعر فيها متسائلا:

فأيْنَ رِجَالُ الفَتْحِ... وأين أُبَاةُ الضَّيْمِ...
وأين عَزِيزُ النَّفْسِ... يحَطِّمُ هذي الأَوْثَانْ... [2]

فالشاعر هنا يبحث عن المفتاح الذي يولج النوّر لأهل الدّار، والسيف الذي يكسر قيد الظلم، مستعينا في ذلك لإيصال فكرته بالتوازي؛ الذي تجلى في التعادل المقطعي بين الجمل الإنشائية؛ وهي جمل استفهامية ثلاث (فأيْنَ رِجَالُ الفَتْحِ، وأين أُبَاةُ الضَّيْمِ، وأين عَزِيزُ النَّفْسِ)، توالت وتلاحقت بشكل متناسق، فربطت الأجزاء والأسطر ببعض.

---

[1] الديوان، ص26.

[2] نفسه ، ص36.

ويقول في قصيدته "مؤتة والقدس":

إنَّها قِصَّةُ العَقِيدَةِ لا تفْنَى ولحْنُ الإيمَانِ يبقَى نَشِيدَا

إنَّهَا رَايَةُ الْعَقِيدَةِ لا تَبْلَى ويبْقَـــــى لِوَاؤُها مَعْقُودَا[1]

بدأ الشاعر البيتين بالتوكيد، مستعملا الأداة (إنَّها)، مؤكدا على عدم فناء أو بلاء العقيدة، وقد توافق الصدران إلى حد كبير منذ الافتتاحية، ويمكن توضيح ذلك في هذا الجدول:

صدرالبيت1	إنَّـها	قِصَّـةُ	العَقِيدَةِ	لا	تفْنَى
صدرالبيت2	إنّـها	رَايَـةُ	الْعَقِيدَةِ	لا	تَبْلَى
	تطابق	توافــق فــي الموقع	تطابق	تطابق	تماثــل فــي الصـــــيغة الصّرفيّة

صدر البيت الأوّل يبدأ بجملة مؤكّدة (إنَّها قِصَّةُ العَقِيدَةِ لا تفْنَى) تتماثل في التقطيع مع الجملة المؤكّدة في صدر البيت الثاني (إنَّهَا رَايَـةُ الْعَقِيدَةِ لا تَبْلَى)، وهذا التماثل أعطى جرسا موسيقيا موحدا بين البيتين، مما زاد في درجة التّعالق والتّرابط بينهما.

[1] الديوان، ص41.

أما في قصيدته الموسومة بـ : "نداء الأرض"، التي يركّز فيها عن المكانة البالغة للأرض، فيقول:

الأَرْضُ ليس نَشِيدَ أُغْنِيَةٍ نَلْهُو علـى أَلْحَانِ نَغْمَتِهِ
الأَرْضُ لـيس بُكَـاءَ مُغْتَرِبٍ يبْكِي علـى آلاَمِ غُـرْبَتِهِ
الأَرْضُ ليس لـهَاثَ مُرْتَزِقٍ يسْعَى إلـى تَجْمِيعِ ثَـرْوَتِهِ
الأَرْضُ ليس قَمِيصِ مُتَّجِرٍ يرْفُو بِـهِ أَعْـــلاَمَ دَوْلَـتِهِ
الأَرْضُ تَصْمِيمُ الرِّجالِ على دَحْر ِالْعَدُوِّ وكَسرِ شَوْكَتِهِ
الأَرْضُ أُسْـتاذٌ ومَدْرَسَـــةٌ تَسْتَوْقِف التَّارِيخَ كلـمَتُهُ
الأَرْضُ مَسْـجِدُها وعَالمُها ستُزَلْزِلُ الطُّغْيَانَ خُـطْبَتُهُ
الأَرْضُ فَلاَّحٌ ومَـــزْرَعَةٌ تَسْتَنْبِتُ التَّارِيخَ غَـرْسَتُهُ
الأَرْضُ نَجَّارٌ و حِـــرْفَتُهُ بَوَّابَـةُ التَّـــارِيخ صَنْعَـتُهُ[1]

جعل الشّاعر من "الأرض" الأهل والأمل المنشودين، حتى صارت البؤرة المركزية، التي تجتمع عندها وتتّحد كل الدلالات الفرعية، لتكرار كلمة "الأرض" داخل متن القصيدة، وساعد التقطيع المتعادل في التوزيع للكلمات (التماثل بين الصدور والأعجاز)، في إظهار الحالة الشّعورية؛ حيث «تعكس ظاهرة التّوازي النَّصِّي تكرارا للحالة النّفسية المعبّر عنها وثباتها مما يجعل الوعي الشعري بقصد أو بغير قصد يميل إلى هذا النوع من التكرار الشكلي، كما أن ظهور التوازي الرأسي (العمودي) يؤكد استمرار الحالة الشّعوريّة الواحدة وهي المتحكّمة في نمو الخطاب الشعري واستمراره، وتماسكه من ناحية أخرى»[2]؛ مما يجعله لحمة واحدة موحّدة.

---

[1] الديوان، ص43، 44 .

[2] نعمان بوقرة، مدخل إلى التحليل اللساني للخطاب الشعري، ص88.

ومن هذا التوازي الرأسي ما جاء في قصيدة "استبيحوا أينما كنتم دمائي"، الّتي يقول فيها:

قَدَرِي أن أَحْمِلَ السَّيْفَ الَّذِي عَجِزَت عَنْـهُ قُلُـــولُ الجُّبَنَاءِ
قَدَرِي أن أَحْمِلَ السَّيْفَ على رَغْــمَ أَنْفِ الغَاصِبِين الدُّخَـلاَءِ
قَدَرِي أنَّ فلسْطِـــين دَمِـــي خَافِقِي، عَيْنِي وأَرْضِي وسَمَائِي
قَدَرِي أن أَعْشَقَ الأَرْضَ الَّتِي أَشْرَقَت فِيهَا شُمُـوسُ الأَنْبِيَاءِ[1]

ثم يقول:

أَطْبَقَ اللَّيْلُ وهَـذِي شَمْسُهُ فَاطْرُدِي يا شَمْسُ طُوفَانَ الْمَسَاءِ
وأْذَنِـي للـــزَّهْرِ في أَكْمَامِه ببَصِيصِ النّورِ في رَوْضِ الرَّجَاءِ
وأْذَنِـي للْمَـــاءِ في أَنْهَارِهِ يَمْنَـحُ الأَرْضَ مَفَاتِيـــحَ الرَّجَـاءِ[2]

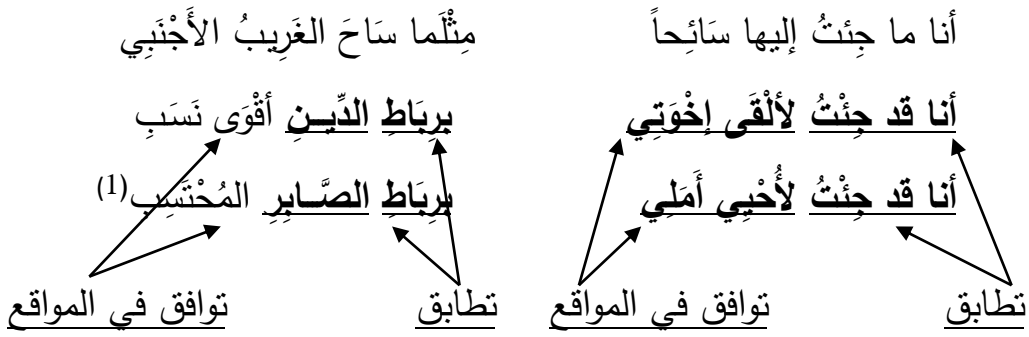
توالى التوافق في التقطيع (لأجزاء الكلام)، بين الأبيات المتوالية، وتجلّى ذلك في توافق صدور أبيات المقطوعة (الأولى) مع بعض من جهة، و ما ظهر منه في صدور الأبيات الأخيرة التي توافقت مع بعض من جهة ثانية، مما جعل من المقطعين نسيجا متراصا؛ فاللاحق يكمل السابق والسابق يفسّر اللاحق، في تعالق وتناغم مستمرين. بالإضافة إلى ذلك فقد أضفى التوازي ترابطا صوتيا ساعد في توحيد الجرس الموسيقي على المستويين القريب والبعيد.

وفي قصيدة "تحية المغرب"، يقول فيها الشاعر مبينا الفرق بينه وبين السائح الأجنبي:

---

[1] الديوان، ص47.

[2] نفسه، ص47، 48.



تساوى البيتان (الثاني والثالث) في الأجزاء الجملية؛ فالصدران يتوافقان تمام التوافق إلا أن العجزين يتوافقان نسبيا (زيادة اسم التفضيل "أقوى" في عجز البيت الثاني)؛ فقد حاول الشّاعر أن يظهر مدى الترابط بينه وبين الشعب المغربي، فجعل من هذا الأخير أسرة له يربطه بها رابط الدّين؛ فيبعد بذلك عن نفسه صفة السائح الأجنبي، فارتبطت الأبيات ببعض، كما ارتبط الشاعر بالشعب المغربي؛ مظهرة بذلك حالته النّفسيّة، وأفكاره المخفيّة.

ومن هذا الترابط الشكلي الذي يظهر الحالة النفسية، نجد قول الشاعر(الكيلاني)، في قصيدة "زيارة مدينة سحاب"، يقول فيها:

إنَّنِي لَسْتُ من سَحَابٍ تُرَابًا أنا مِنْـــــها عَقِيدَة و كِتَابًا
أنا مِنْـهَا حيث النَّبِيُّ يُصَلِّي ويَؤُمُّ الأَنْصَــارَ والأَصْحَابَا
أنا مِنْـها مع الأَذَانِ يُدَوِّي ويَدُكُّ الأَصْنَــامَ والأَنْصَابَا
أنا مِنْـها على عُهُودُ رِجَالٍ لم يُبَالُوا السِّمْسَارَ و الكَذَّابَا
أنَّمَا مِنْـهَا على الأُخُوَّةِ في اللَّـهِ حُبًّا ودَعْوَةً وانْتِسَابًا[2]

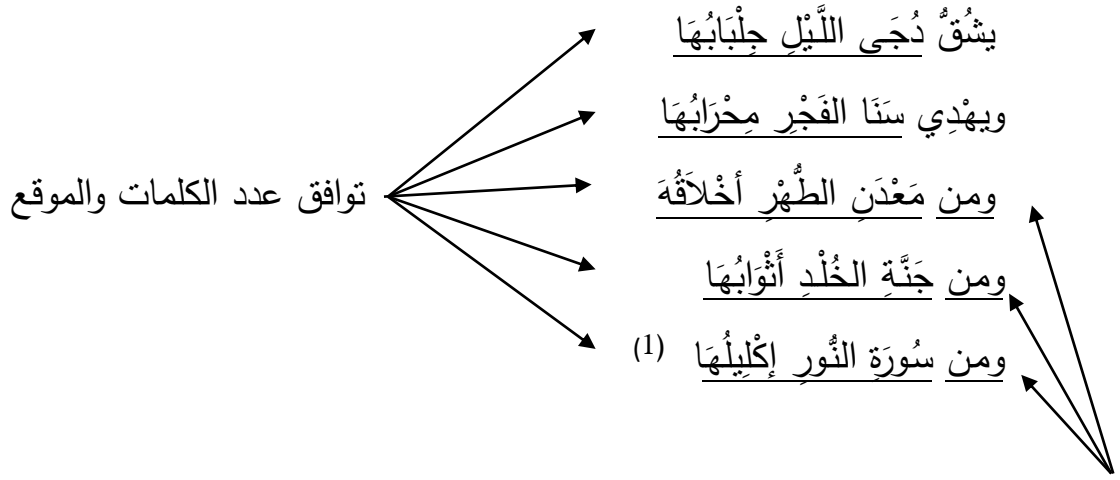
هنا الشاعر يعزز انتماءه إلى مدينة سحاب؛ لكن من جهة العقيدة والكتاب، لا من جهة التراب، واستعمل في ذلك أبياتا متناغمة، سواء من الناحية الصوتية كما في

(1) الديوان، ص 49.

(2) نفسه، ص51.

صدور الأبيات الأولى، أو التوافق التام (البارز) بين عجزي البيتين الثاني والثالث، وهما على التوالي (ويَؤُمُّ الأَنْصَارَ والأَصْحَابَا، ويَدُكُّ الأَصْنَامَ والأَنْصَابَا)، وبذلك ارتبطت الأبيات ببعض حتى صارت قطعة واحدة.

أما في قصيدته "مصباح يهزم الظلام"؛ التي يحيّي فيها الفتاة المسلمة المتحجبة والمقاومة، يقول فيها:



تطابقت الأسطر في مواضع (بدايات الأسطر ونهاياتها)، وتوافقت في عدد الكلمات والمواقع في مواضع أخرى، فالتوازي هنا «عبارة عن تماثل أو تعادل المباني أو المعاني في سطور متطابقة الكلمات، أو العبارة القائمة على الازدواج الفنّي، وترتبط ببعضها وتسمى عندئذ بالمتطابقة أو المتعادلة أو المتوازية، سواء في الشعر أو النثر، خاصة المعروف بالنثر المقفى، أو النثر الفني، ويوجد التوازي بشكل واضح في الشعر، فينشأ بين مقطع شعري وآخر، أو بيت شعري وآخر»[2] فترتبط الأبيات/الأسطر أو المقاطع ببعض؛ لتكون وحدة كبرى مترابطة الأطراف والوحدات.

---

[1] الديوان، ص52.

[2] ينظر: عبد الواحد حسن الشيخ، البديع والتوازي، ص7، 8.

برز التطابق في البدايات وكذا التماثل في الصيغ الصّرفيّة والمواقع – أيضا – في قصيدة "عرس العربية في عُمان"، التي يقول فيها :

هذه عُمَانُ وهذا الْحُسْـــنُ شَاهِدُهَا ما صَوَّرَ الْحُسْنَ إلا شِعْرَ فَنَّانِ

حُسْنُ الرَّبِيعِ إذا وَافَت مَـــوَاكِبُهُ وازَّيَّنَتْ أَرْضُنَا أَطْـــوَاقَ عُقْيَانِ

حُسْنُ الْكَرِيمِ إذا جَـــادَتْ أَنَامِلُهُ كَالْغَيْثِ يَرْوِي جَدَاهُ كُلَّ ضَمْآنِ[1]

تطابق تماثل في الصيغ الصّرفيّة والمواقع

وفي قصيدته "هذي الرسائل يا بنَّاء والكتب"، التي يعبر فيها عن فرحته بالنجاحات في فلسطين ومصر، يقول:

تبلَّج الفَجْرُ لا زُورٌ ولا كَـــذِبٌ وحَصْحَصَ الحَقُّ لا شَكٌّ ولا رِيَـبُ

وأَقْبَلَتْ بالأَمَانِي البِـــيضِ زَاهِيَةً كالغَيْثِ يرْجُو حَياه رَوضُنا الجَدِبُ

طَالَ الغِيابُ وضِعْنَا فـي مَتَاهَتِنا غِذَاؤُنا الـــــذُّلُّ والآلاَمُ والنُّوَبُ

وأَقْفَرَ الرَّوضُ لا زهـــرٌ ولا أَرَجُ وهَاجَرَ الطَّيرُ لا شَـــدْوٌ ولا طَرَبُ

واسْتَيْأَسَ النَّاسُ لا نَجْمٌ ولا قَبَسُ وكُدِّر النَّبع لا صفـــوٌ ولا عذِبُ

تنَاهَبَتْنَا ذِئَـــــابُ الأَرْضِ رَاتِعَةً واسْتَنْسَرَت في حِمَانَا البُومُ والزَّغب[2]

يصوّر الشاعر الحالة المزرية التي كانوا يعيشونها (قبل بزوغ فجر النجاح العظيم) من ظلم واضطهاد وفساد في الأرض، وقد جاءت الأبيات متوافقة في تقطيع أجزائها تارة، وتارة أخرى متماثلة بشكل كبير في مواضع أخرى، ويمكن توضيح ذلك في الجدول هذا:

---

[1] الديوان، ص65.

[2] نفسه، ص68.

صدر البيت1	تبلَّج	الفَجْرُ	لا	زُورٌ	ولا	كَذِبٌ
عجز البيت 1	وحَصْحَصَ	الحَقُّ	لا	شَكٌّ	ولا	رِيَبُ
صدر البيت4	وأقفَرَ	الرَّوضُ	لا	زهرٌ	ولا	أرَجُ
عجز البيت 4	وهَاجَرَ	الطَّيرُ	لا	شَدْوٌ	ولا	طَرَبُ
صدر البيت5	واسْتَيْأَسَ	النَّاسُ	لا	نَجْمٌ	ولا	قَبَسُ
عجز البيت5	وكُدِّر	النَّبعُ	لا	صفْوٌ	ولا	عذبُ
	تماثل في الموقع	تماثل في الموقع	تطابق	تماثل في الموقع	تطابق	تماثل في الموقع

يُظهر الجدول توافقا بين الأبيات (الأول والرابع والخامس) في تقطيع أجزاء الكلام، وتماثلا في مواقع الكلمات، وتطابقا في مواضع أخرى (واو العطف و"لا" النافية)، مما أعطى للأبيات توازنا إيقاعيا وترابطا شكليا، مما زاد في تماسك الأبيات؛ الذي أفضى إلى توحّد أجزاء القصيدة .

ويقول في قصيدته "خمسون عاما":

عُلَمَاءُ ما هَانُوا و ما ضَعُفُوا شُهَدَاءُ ما خَانُوا و ما غَدَرُوا

روَوْا تراب القدس من دمهم للّه جند الحق إن زأروا[1]

يربط الشاعر بين العلماء الذين يبذلون كل جهد دون كلل أو ملل في إعلاء راية الحق، وبين الشهداء الذين تخلوا عن النفس والنفيس، فرووا أرض فلسطين بدمهم الطاهر، فالبيت الأول أعطانا صورتين متشابهتين، انطلاقا من توافق أجزاء (كلمات) الشطرين؛ ويمكن توضيح ذلك في الجدول هذا:

[1] الديوان، ص76.

صدر البيت1	عُلَمَاءُ	ما	هَانُوا	و ما	ضَعُفُوا
عجز البيت1	شُهَدَاءُ	ما	خَانُوا	و ما	غَدَرُوا
	تماثل في الصّيغة الصّرفية والموقع	تطابق	تماثل في الصّيغة الصّرفية والموقع	تطابق	تماثل في الموقع والنهايات

يظهر تماثل في الصيغ الصرفية وفي الموقع وكذا النهايات، بين صدر البيت وعجزه، كما أن هناك تطابقا في اسم الموصول (ما)، ومنه فالتوازي هنا تام بين الشطرين، الشيء زاد من ترابطهما وشدهما ببعض، فكما وحّد التوازي الأجزاء السّطحية فقد وحّد الفكرة (الدلالة) باطنيا وساهم في استمراريتها.

وفي قصيدة أظهر فيها الشاعر حبه لثلاثية الشجرة والأرض والفلاح، وسمَها بأفراح الشجرة، يقول فيها:

فَرَحُ الأَرْضِ بيَوْمِ الشَّجَرَهْ فَرَحُ الآمَـــالِ تَـأْتِي مُزْهِرَهْ
فَرَحُ الأَزْهَارِ فـي أَكْمَامِـها نَثَرَ الطّـــلُّ عَلَيْها دُرَرَهْ
فَرَحُ الأَطْفَالِ فـي أَلْعَابِهِمْ يَتَبَـــارَوْنَ لِقَطْـفِ الثَّمَرَهْ
فَرَحُ الأَبْنَاءِ فـي أَعْيَادِهِمْ قَفَزُوا فَوْقَ غُصُونِ الشَّجَرَهْ
فَرَحُ الأَجْدَادِ فـي أَسْمَارِهِمْ طَابَتِ السَّهْرَةُ تحت الشَّجَرَهْ
فَرَحُ الأُمَّةِ فـي أَبْنَـائِهَا قَهَرُوا الْخَصْمَ وأَفْـنُوا أَثَرَهْ
فَرَحُ الْفَلاَّحِ فـي أَشْجَارِهِ أَرْسَـــلَ اللَّهُ عَلَيْهـا مَطَرَهْ

فَرَحُ الأَغْرَاسِ في زَارِعِهَا لَبِسَتْ حُلَّتَهَا مُخْضَوْضِرَهْ[1]

بدايات الأبيات جاءت متماثلة في عدد وموقع الكلمات، وفي بعض الأحيان يصل إلى درجة التطابق، ومنه ما تجلّى في الصيغ الصرفية، ومنها (الأطفال، الأبناء، الأجداد، الأغراس) وأيضا (ألعابهم، أعيادهم، أسمارهم)، وهذا التماثل زاد من تلاحم القصيدة وترابطها شكلا ودلالة، فبنية التّوازي النّاتجة عن تماثل افتتاحية الأسطر الشّعريّة، وخاصة المتوالية منها، لا تخصّ البعد الشكلي وحده فحسب، وإنّما تمتد إلى تعميق البعد المعنوي أيضا؛ لأن التّوازي يقتضي إعادة استعمال صيغ سطحية تملأ بتعبيرات مختلفة[2] تساعد في إيصال الفكرة المرجوّة بطريقة متناغمة الأصوات ومتراصة الوحدات.

أما في قصيدة "في رثاء الحبيبة خاتمة"، التي يصوّر فيها مدى مرارة الفراق، يقول فيها:

كَمَا تَسْقُطُ الأَوْرَاقُ تَسْقُطُ أَعْمَارٌ
وتَذْوِي عَنَاقِيدٌ ويَنْفَضُّ سُمَّارٌ
ويَقْفَرُ رَوْضٌ كان بالأَمْسِ جَنَّةٌ
وتُبْرَحُ أَطْيَارٌ وتُهْجَرُ أَوْكَارٌ
ويُطْفَأُ مِصْبَاحٌ وتَذْوِي بَشَاشَةٌ
وتُقْطَعُ أَنْفَاسٌ وتَسْكُتُ أَوْتَارٌ[3]

---

[1] الديوان، ص83.

[2] ينظر: محمد خطابي، لسانيات النص، ص230.

[3] الديوان، 96.

يصوّر الشّاعر فقدان "خاتمة" بالشجرة التي تسقط أوراقها، وبالرّوض الّذي أقفر بعدما كان جنّة، وبالمصباح الذي انطفأ بعدما كان يملأ الدنيا نورا، وجاءت كل هذه الصّور وفق تماثل بين الأسطر، يمكن توضيحه في الجدول هذا:

السّطر 2	و	تَذْوِي	عَنَاقِيدٌ	و	يَنْفَضُّ	سُمَّارٌ
السّطر 4	و	تُبْرَحُ	أَطْيَارٌ	و	تُهْجَرُ	أَوْكَارٌ
السّطر 5	و	يُطْفَأُ	مِصْبَاحٌ	و	تَذْوِي	بَشَاشَةٌ
السّطر 6	و	تُقْطَعُ	أَنْفَاسٌ	و	تَسْكُتُ	أَوْتَارٌ
	تطابق	تماثل في الموقع	تماثل في الموقع	تطابق	تماثل في الموقع	تماثل في الموقع

تماثل افتتاحية الأسطر الشعرية، خاصة المتوالية منها، زاد في تناغمها وتراصّها؛ حيث تطابقت فيما بينها في الواو، وتماثلت في عدد كبير من المواقع (كما حدث بين السّطر الثاني والرّابع والخامس والسادس)، فترابطت الأسطر ببعض حتى صارت لُحمة واحدة.

وفي قصيدة الرثاء "بكى عليٌّ"، وهو يظهر حالة الحزن الشديد، فيقول فيها:

في كلِّ رُكْنٍ بِبَيْتِي سَائِلٌ وجِلٌ أَدْنُو أُوَاسِيهِ أَمْ يدْنُو يُوَاسِينِي

أَقُولُ للقَلْبِ صَبْرًا لا يُطَاوِعُنِي أَقُولُ للشِّعْرِ أَقْبِلْ لا يُوَاتِينِي

حُورِيَةٌ هَبَطَتْ من قُدْسِ خَالِقِهَا عَادَت لمَوْطِنِها في زُمْرَةِ العينِ

حُورِيَّتِي كنتِ جَنَّاتِي إذا عَصَفَتْ بِيَ الْخُطُوبُ فمَن يا حُورُ يُؤْوِينِي

حُورِيَّتِي كنتِ آمَالِي إذا ابْتَسَمَتْ لِيَ الْحَيَاةُ تريني وَرْدَ تِشْرِينِ[1]

[1] الديوان، ص108.

في البيت الثاني تواز تام؛ فالصدر يوافق العجز تمام التوافق؛ إذ نجد التطابق جليا في البداية، كما نجد التماثل للكلمات في عدد من المواقع، والتوحّد في النهايات، كما يبيّنه الجدول هذا:

صدرالبيت2	أَقُولُ	للقَلْبِ	صَبْرًا	لا	يُطَاوِعُنِي
عجزالبيت2	أَقُولُ	للشِّعْرِ	أَقْبِلْ	لا	يُوَاتِينِي
	تطابق	تماثل في الموقع	تماثل في الموقع	تطابق	تماثل في الموقع والنهايات

كما أن صدر البيت الرابع يتوافق مع صدر البيت الخامس (الأخير)، فنجد التطابق منذ الافتتاحية وتماثل للكلمات في مواقع مختلفة، واتحاد في النهايات، نبيّنها في الجدول التالي:

صدر البيت4	حُورِيَّتِي	كنتِ	جَنَّاتِي	إذا	عَصَفَتْ
صدر البيت5	حُورِيَّتِي	كنتِ	آمَالِي	إذا	ابْتَسَمَتْ
	تطابق	تطابق	تماثل في الموقع	تطابق	تماثل في الموقع والنهايات

زاد التوازي في ربط الأبيات وتلاحمها وإعطائها نغما موسيقيا موحّدا؛ فهو في كل حالاته «يحقق تناظرا وتناغما وتناسبا، إنه حجّة جمالية وإقناعية؛ إذ يفيد النّصّ من بنية التّوازي عندما يرسم نفسه نصّا أطلسيّاً لتضاريس تجربة شعريّة تفوح حزنا وحبّاً وحرّيّة ووطنيّة، ورغبة في التّنامي من خلال خلق إيقاع صوتيّ أو نغميّ مميّز يعبّر عن التّجربة ويعمل على تفريغها» [1] في قالب شعري.

[1] نعيمة سعدية، الخطاب الشّعري عند محمد الماغوط، ص253.

وبعد أن تناولنا في هذا الفصل دراسة نظرية وتطبيقية خاصة بأهم وسائل التماسك الشكلي (الاتساق)، ومدى تحقيقها لتماسك النصوص (القصائد) من الناحية السطحية، يجدر بنا الآن الانتقال إلى بحث وسائل التماسك الأخرى؛ فالبحث في تماسك النص لا يتوقف فقط عند خاصية الاتساق رغم ما لها من أهمية كبيرة في تحقيقه، بل لابد من الاهتمام بوسائل ربط تتجاوز ذلك أيضا إلى مستوى أعلى من التحليل، وتسهم في مزيد من الكشف عن خصوصية القصائد ومكنوناتها، من خلال البحث في وسائل التماسك على المستوى الدلالي (الانسجام)؛ وهذا ما سنتناوله بالشرح والتحليل في الفصل الثاني.

الفصل الثّاني:

التّماسك النّصّي الدّلالي

تمهيد:

أولا/ العلاقات الدّلالية

1 . علاقة التضاد

2 . علاقة الإجمال والتفصيل

3 . علاقة السّببية

ثانيا/ موضوع الخطاب والبنية الكليّة

1 . موضوع الخطاب/النّصّ

2 . البنية الكلّيّة/الكبرى

تمهيد:

المتتبع للدّراسات النصّيّة يجد أن الفرق بين النص واللانص؛ يكمن في أهم خاصية؛ وهي التماسك النصي، وقد صار «البحث في كيفية تماسك النص لا يقتصر فقط على دراسة وسائل الرّبط اللّفظي، بل يتعداها إلى دراسة وسائل أخرى للتّماسك، تتجاوز الوسائل الصّوتيّة، والمعجميّة، والنحويّة إلى مستويات أعلى من التحليل كالمستوى الدلالي... أو ما يطلق عليه "دي بوجراند" و"دريسلر" مصطلح *Coherence وهو أحد المعايير السبعة للنصية» [1]؛ الذي يساهم بشكل كبير في إعطاء النص سمة النصية.

يعُد النصيون المحدثون التماسك على المستوى الدلالي من أهم معايير النصيّة التي اشترطوها لوصف النص بالترابط والتماسك؛ فمن تأمل في مؤلفاتهم يلاحظ تعدد مصطلحاتهم في التعبير عنه، بين: «الترابط الدلالي، والحبك، والانسجام، والتقارن، والتماسك الدلالي، والالتحام»[2]، وإن كنا نرجح مصطلح الانسجام –في هذه الدراسة– وهو في الاصطلاح «معيار يختص بالاستمرارية المتحققة في عالم النص Textual world، ونعني بها الاستمرارية الدلالية التي تتجلى من منظومة المفاهيم Concepts والعلاقات Relation الرابطة بين هذه المفاهيم»[3].

وجاء في "لسان العرب "مادة (سجم): «سجمت العين الدمع والسّحابة الماء تسجمه سجما...وانسجم الماء والدمع فهو منسجم، إذا انسجم إذا انصب...»[4] كل هذه

---

* قدمت عدة ترجمات لمصطلح Coherence منها التقارن عند إلهام أبو غزالة، والحبك أو الترابط المفهومي عند تمام حسان، والانسجام عند محمد خطابي. ينظر: عزة شبل محمد، علم لغة النص النظرية والتطبيق، ص184.

[1] عزة شبل محمد، علم لغة النص النظرية والتطبيق، ص184.

[2] نادية رمضان النجار، علم لغة النص والأسلوب، ص65.

[3] جميل عبد المجيد، البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية، ص141.

[4] ابن منظور، ج2، ص 1762، 1763.

المعاني اللغوية تتصل اتصالا مباشرا بمصطلح الانسجام في الدراسات اللّسانية النّصّيّة؛ فانصباب الماء (الدمع والمطر)، يقابل انصباب دلالات النص.

فالترابط على المستوى الدلالي للنص مكمّل لترابطه الشّكلي، ونقطة وصول إلى تماسكه الكلي؛ لأن النص عندما يكون مترابطا من ناحية واحدة فقط (من الناحية الشكلية)، ولا يكون مترابطا من الناحية الفكرية، نقول إنّ نصيته لم تكتمل[1]، ولا يمكن عدّه نصا، ويساهم عمل الذاكرة بشكل كبير في بناء نصوص متماسكة دلاليا، فقد «أكد الدور الذهني الذي يقوم به الانسجام النصّي في تنشيط عمل الذّاكرة، وتفعيل أدائها في ربط المفاهيم واستدعائها في سياق مشابهة، وبناء الأفكار على بعضها البعض طلبا لبناء المفاهيم والتصوّرات»[2] التي تسهم في بناء النصوص.

وإذا كان علماء اللغة النصيون قد جعلوا من الانسجام إحدى العلاقات التصورية التي تربط مكونات النص دون حاجة إلى روابط شكلية، فإن ذلك لا يمنع ورود الأخيرة جنبا إلى جنب مع علاقات الانسجام داخل النص، والمهم في ذلك أن ترتبط الجمل معنويا كما ترتبط شكليا، وإلا فقد الاتساق دوره المنوط به المتمثل في إعطاء النص صفة النصية القائمة على الترابط الشديد بين الشكل والمعنى.[3]

فعلى الرغم من الدور الكبير للروابط النحوية في عملية التماسك النصي، إلا أن "محمد خطابي" يرى «أن الانسجام أعم من الاتساق، كما أنه يغدو أعمق منه، بحيث يتطلّب بناء الانسجام من المتلقي، صرف الاهتمام جهة العلاقات الخفيّة التي تنظم النص وتولده»[4] وصولا إلى وحدة كبرى متماسكة الأجزاء ومنسجمة.

---

[1] ينظر: سعيد حسن بحيري، علم لغة النص، ص146.

[2] نعمان بوقرة، مدخل إلى التحليل اللساني للخطاب الشعري، ص51.

[3] ينظر: نادية رمضان النجار، علم لغة النص والأسلوب، ص83.

[4] لسانيات النص، ص5،6.

ومن النصيين منْ يرى أن «تحليل الانسجام يحتاج إلى تحديد نوع الدلالة التي ستمكننا من ذلك، وهي دلالة نسبية؛ أي أننا لا نؤوّل الجمل بمعزل عن الجمل والقضايا السّابقة عليها، فالعلاقة بين الجمل محدّدة باعتبار التأويلات النّسبيّة» [1] التي ترتكز على المرجعيّة القبلية للوصول إلى الدلالة المقصودة؛ التي تغيب عن المتلقي إذا تعذّر عليه معرفة العالم الخارجي للنص.

من هذا المنطلق نقوم بدراسة أبرز العلاقات الخفية – في المستوى الدلالي– التي تنظم النصوص (القصائد)، وسنعتمد في هذا بدايةً بدراسة العلاقات الدلالية بين القضايا، وصولا إلى موضوع الخطاب والبنية الكبرى، في قصائد الديوان (ومضات).

أولا/ العلاقات الدلاليّة:

تعدّ العلاقات الدلالية بين القضايا من أهم العلاقات التي تسهم في الربط النصي؛ حيث «يُنظر عادة إلى العلاقات التي تجمع بين أطراف النص أو تربط بين متوالياته (أو بعضها) دون بُدُوّ وسائل شكلية تعتمد في ذلك عادة، ينظر إليها على أنها علاقات دلالية، مثال ذلك:علاقة العموم/الخصوص، السبب/المسبب، المجمل/المفصّل... بل لا يخلو منها أي نص يعتمد الربط القوي بين أجزائه. بيد أن النص الشعري قد يوحي بعدم الخضوع لهذه العلاقات، ولكنه مادام نصا تحكمه شروط الإنتاج والتلقي فإنه لا يتخلى عن هذه العلاقات، وإنما الذي يحصل هو بروز علاقة دون أخرى» [2]، ولهذا سنقوم بدراسة أبرز العلاقات الدلالية في قصائد الديوان بالوصف والتحليل.

---

[1] محمد خطابي، لسانيات النص، ص34.

[2] نفسه، ص268.

1 . علاقة التّضاد:

انطلاقا من فكرة أن كل شيء في الوجود يحمل نقيضه، توجه الاهتمام إلى دراسة الثنائيات في الشعر، وهذه الأخيرة موجودة منذ أن وجد الإنسان، وبعودة إلى المنظور القرآني للثنائية يتأكد لنا أنها موجودة وملتصقة بالتركيبة البشرية، قال تعالى: ﴿ يَٰٓأَيُّهَا ٱلنَّاسُ إِنَّا خَلَقۡنَٰكُم مِّن ذَكَرٖ وَأُنثَىٰ وَجَعَلۡنَٰكُمۡ شُعُوبٗا وَقَبَآئِلَ لِتَعَارَفُوٓاْۚ إِنَّ أَكۡرَمَكُمۡ عِندَ ٱللَّهِ أَتۡقَىٰكُمۡۚ إِنَّ ٱللَّهَ عَلِيمٌ خَبِيرٞ ١٣﴾ [1]. ففي الحياة توازن وتقابل[2]، وهذه الرؤية التوازنية المرنة منحت للشاعر فرصة لاعتماد الدرب نفسه في التعامل مع ثنائيات ضدّيّة في أشعاره.

وقد تكلّم "عبد القاهر الجرجاني "عن التضاد وأثره في النفوس قائلا: «ولم أرد بقولي: إن الحذق في إيجاد الائتلاف بين المختلفات في الأجناس أنّك تقدر أن تحدث هناك مشابهة ليس لها أصل في العقل، وإنّما المعنى أنّ هناك مشابهات خفيّة يدق المسلك إليها؛ فإذا تغلغل فكرك فأدركها فقد استحققت الفضل» [3]، وهنا إشارة واضحة لدور الثنائيات الضدّيّة في الكلام.

يعدّ التضاد من العلاقات الدلالية الهامة؛ فهو «علاقة دلالية ناتجة عن تتابع قضيتين، كل منهما تحمل عكس معنى الأخرى، والتضاد إجراء يقوم به الكاتب ليضفي الشمولية على معنى ما، وذلك بإظهار الشيء ونقيضه، كما أنه يعمل على تمييز

---

[1] الحجرات:13.

[2] ينظر: سمر الديوب، الثنائيات الضدية دراسات في الشعر العربي القديم، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، سوريا، ط1، 2009م، ص18.

[3] أسرار البلاغة في علم البيان، تعليق: محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، (دط) 1978م، ص 182، 183.

المعنى وبلورته وتناسبه. ويعدّ التضاد من إحدى العلاقات الدلالية التي يتم عن طريقها تشكيل قضايا كبرى في مستويات النص المتتابعة فقد تجمع تلك العلاقة قضيتين صغيرتين لتكون قضية كبرى» [1] شاملة لكل المستويات النصية.

وتتم عملية الربط «من خلال توقع القارئ للكلمة المقابلة، فالكاتب يساعد القراء على الإبحار داخل النصوص من خلال سلاسل الكلمات المترابطة التي تخلق التماسك في النص، وهذا غير محدود بأزواج الكلمات في جمل متاخمة، ولكنه يحدث في سلاسل مترابطة طويلة قد تقع داخل حدود الجملة، أو خارج حدودها في جمل أخرى» [2] ومثال ذلك الربط (علاقة التضاد)* ما نجده في قصيدة "برا بعهدك يا أبا الزهراء"، التي يقول فيها:

عَرّجْ عن الأعْرَابِ في الصّحْراءِ يتَوسَّدون نَـــدَاوَةَ الـــــغَبرَاءِ
مُتَخَلِّفينَ عن الجِهَـــادِ قِتَالهم عبر الإذَاعَةِ في ضُحَى ومَسَاءِ
واذكر ورَاءَ النّهرِ شَعــبًا ثَائِرًا مَنَحَ الحَيَاةَ كَـــرَامَــةَ الشّـهَدَاءِ
السَّالِكِين على طَرِيقِ مُحـمّد الصَّاعِــدِين مَــدَارِجَ الــجَوّزَاءِ
الكَاتِبِين عُهُودَهم بدِمَائِـــهم بِرًّا بعَهْــدِك يا أبـا الزَّهْرَاءِ [3]

أظهر الشاعر استياءه في البيتين الأول والثاني من الحال التي صار عليها الأعراب في الصحراء؛ من لامبالاة وتخلف عن الدفاع على العِرض العربي والإدبار

---

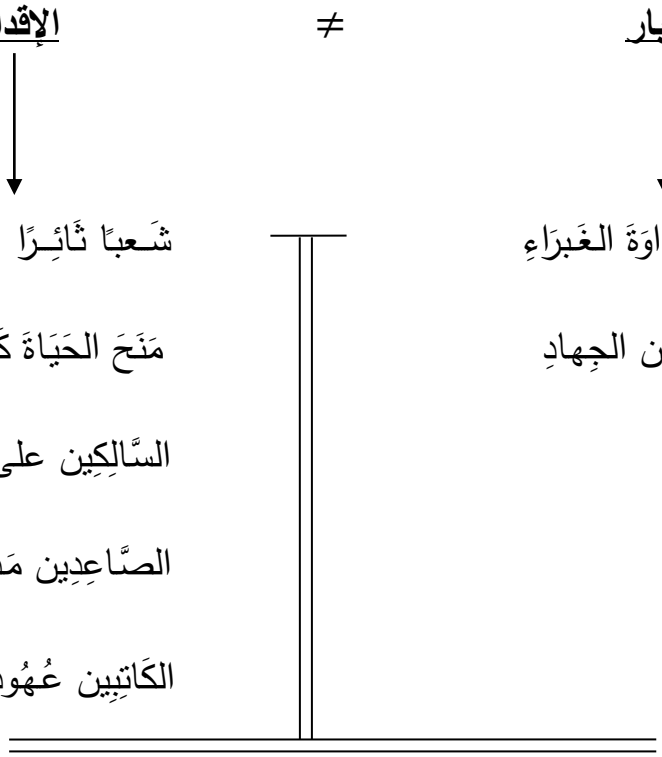
[1] نادية رمضان النجار، علم لغة النص والأسلوب، ص85.

[2] عزة شبل محمد، علم لغة النص النظرية والتطبيق، ص109.

[*] علاقة التضاد يطلق عليها أيضا اسم "الثنائية الضدية". ينظر: سمر الديوب، الثنائيات الضدية (دراسة في الشعر العربي القديم)، ص17.

[3] الديوان، ص23.

عن القتال، ثم انتقل بالصورة في الأبيات الموالية مبرزا قوة شعب ثائر من وراء النهر، يحمل الراية المحمدية، ولو تتبعنا الحقول الدلالية داخل الأبيات لوجدنا صورتين متضادتين هما: الإدبار/الإقبال، نوضحهما في المخطط هذا:



استعمل الشاعر الثنائية الضدية (الإدبار/الإقدام)، لتوضيح الصورة أكثر، فبالأضداد يمكن فهم المعاني؛ فلدينا الصورة الأولى (الإدبار) تتضمن دلالات الخمول والتخلف عن الجهاد والبقاء بعيدا، وفي الصورة الثانية (الإقدام) فهي تحوي دلالات الحماسة والإقبال على الشهادة بكل قوة وعزم، سالكين مسرى النبي (صلى الله عليه وسلم) وصحبه؛ فمن خلال هاتين المتضادتين ارتبطت الأبيات دلاليا فيما بينها مما زاد من سيرورة الأفكار وتواصلها.

وفي قصيدته "برا بعهدك يا أبا الزهراء" يظهر ثنائية الحياة/الموت المتعلقة بصورتي البقاء والفناء، يقول فيها:

وَلَدِي، خُذِ الْحَجَرَ الكَرِيمَ مُجَاهِدًا واضْرِب بـه يا زِينـــةَ الأَبْنَاءِ

وَلَدِي فَدَيْتُك ليس يحْمِي موَطنِي أَلاَ بَنُوهُ على طَرِيـقِ فِـــــدَاءِ

سَبَقَ الحَفِيدُ الوَالِدَين وزَغْـــرَدَت حُورُ الجِنَانِ لِفَارِسِ الْهَيْجَاءِ [1]

استثمر الشاعر ثنائية الحياة/الموت، في تبيان دور الأبناء في الدفاع عن وطنهم؛ فأخذ الحجر وضرب العدو لحماية الوطن كلها دلالات ورموز الحياة والبقاء، وأما الصورة الأخرى فهي الموت والشهادة؛ طلبا لحور الجنان، فالشاعر ربط الحياة بالموت رغم تضادهما ليبرز فكرة أن الإنسان يطلب الحياة الكريمة في وطنه، أو أن يموت شهيدا دفاعا عنه فيظفر بحور الجنان، ومن هذا المنوال نجده في أبيات موالية، يقول:

أَأَمُوتُ في ظَمَئِي على أَرْضِ الْحِمَى وأَخِي هناك على مَعِينِ الْمَاءِ!!

ما الشَّعْبُ في لَفَحِ الْكِفَاحِ مُجَاهِدًا كالقاعدين بخيمة الضعفاء [2]

تعجب الشاعر في صدري البيت الأول والثاني، واستغرب لحال الناس؛ فأعطى للمدافعين عن الوطن الذين يموتون جوعا وعطشا في أرض المعركة دفاعا عن دينهم ووطنهم مواجهين لهيب النار، دلالة القوة والإقدام، في حين نجد في الصورة المقابلة في العجزين دلالة الضعف والجبن لمن يعيشون في بزخ الحياة ولا يبالون، فدلالات ثنائية القوة/الضعف، أضفت على الأبيات تماسكا وفهما لمكنوناتها، وكل هذه الدلالات زادت الفكرة وضوحا واستمرارا.

---

[1] الديوان، ص23.

[2] نفسه، ص ن.

أما في قصيدته "رحل الفدائيون عن طرابلس"، يقول:

شَرِّدوهم في كُـــلّ أَرضٍ ووَادِي وانْثُرُوهم كحَفْنـــَةٍ من رَمَادِ

واطْمسُوا القُدْسَ واستَبِيحُوا حِمَاها واتْرُكُوا بَيْتَ أَحمَد للأَعَادِي

عَبَثًا يفْعـــَلُون فالـــجُرْحُ نـــَارٌ ضَرَّمَتْه مَرَاجِلُ الأَحـــقَادِ[1]

يبدو من الوهلة الأولى أن الشاعر في البيتين الأولين يتقبل واقع الظلم والفساد، ويدعو لتشريد المدافعين عن الوطن، وطمس القدس واستباحة حماه، لكنه في حقيقة الأمر رافض لكل ذلك رفضا قاطعا، فما جاء في البيت الثالث خير دليل عنه (عَبَثًا يفْعَلُون فالجُرْحُ نَارٌ)؛ فالشاعر انتقل من حالة السلبية إلى حالة الإيجابية؛ من حالة القبول بالواقع المرير إلى حالة الرفض القاطع لواقع الذل، فقد ارتبط التضاد هنا بتتابع التناقض مما زاد في كثافة المعنى؛ حيث «يزداد أداء التضاد فاعلية بارتباطه بعلاقات أخرى تتكاثف معه في إظهار المعنى؛ فقد ارتبط التضاد مع التتابع كعلاقتين دلاليتين استقصى بهما نفس المعنى فشكلتا معا حدود تلك القضية الكبرى»[2]؛ وهي إظهار حقيقة الواقع المؤلم.

ومن هذا الواقع المؤلم، نجد الشاعر يستعمل ثنائية السفر/العودة، في قصيدته "الأم الشهيدة"، مظهرا حال الأم التي فضلت دخول التاريخ من باب الشهادة، بدلا من العيش تحت وطأة الذل والقيد، يقول فيها:

أَغمَدَتِ الخِنْجَرَ في صَدْرِ الغَازِي ...

ومَضَتْ للجَنّه ... وعَادَتْ لِبَنِيهَا السَّتَّه ...

---

[1] الديوان، ص26.

[2] حسام أحمد فرج، نظرية علم النص رؤية منهجية في بناء النص النثري، مكتبة الآداب، القاهرة، (د ط) 2008م، ص142.

بمَلاَبِسِ أَهْلِ الْجَنَّه ...

ليكون العِطرُ الفَوَّاحُ من دَمِها المِعطَاءِ ...

قَارُورَةَ عِطرِ الشُّهَدَاءِ وهَدِيَّةَ كل الأبنَاءِ ... [1]

في البداية تظهر صورة الأم وهي تغمد الخنجر في صدر الغازي، ثم استشهدت ومضت للجنة، وفجأة تعود الأم من الجنة لبنيها بملابس وعطر أهل الجنة، وهذا الانتقال المفاجئ من دلالات السفر إلى الدار الباقية، إلى دلالات العودة والرجوع إلى الدار الباقية، زاد في تقريب الفكرة. فثنائية السفر/العودة، أعطت بتضادها ترابطا دلاليا بين أجزاء المقطع.

وفي قصيدته "دخول الانتفاضة عامها الرّابع" تَبرز أيضا ثنائية الحياة/الموت، يقول فيها:

فلسطِين قَلبِي خَافِقِي لا أَبِيعُها وَرِيدِي وشِرْيَاني من النَّهرِ للبَحرِ

أَأَقطَعُ شرْيَانِـــي وأَحيَــا بدُونِهِ فتلك لَعَمرُ الله قَاصِمَة الظّـــَهرِ

سأَحْفَظُها مِثل النَّبيّ وصَحْبِهِ نمُوتُ ونَحْيَا في مَنَابِتِها الْخُضْرِ [2]

البيت الأول يظهر بأن الشاعر يجعل من فلسطين رمزا لحياته؛ فهي قلبه الخفاق، ثم ينتقل في البيت الثاني ليصور لنا حالته لو قطعت شرايين قلبه؛ ألا وهي حالة الموت؛ وكأنه يقول: إن فلسطين حياتي، أموت وأحيا لأجلها، وعجز البيت الثالث **(نمُوتُ ونَحْيَا** في مَنَابِتِها الْخُضْرِ) يؤكد ذلك، فكل هاته الدلالات المتضادة تجعل من الأبيات كلا واحدا.

---

[1] الديوان، ص35.

[2] نفسه، ص40.

أما في قصيدة "خنجري نار وأحجاري وقود"، فيستعمل الشاعر علاقة التضاد، مستثمرا ثنائية هامة وهي ثنائية الثبات/التحول، ليرسل صورا (دلالات) عبرها لتبرز بذلك غاياته، يقول:

حَفَرُوا الأُخدُودَ للشَّعبِ الّذي طَوَّقَ الشَّمْسَ وحَيَّاهُ الصُّـمُودُ

أَوقَدُوا النِّيرَانَ في أُخـدُودِها يحرِقُونَ الشَّعبَ والشَّعبُ عَنِيدُ

حَوَّلَ النِّيرَانَ زَهرًا بَـــاسِمًا عِطْرُهُ الفَوَّاحُ يحكِيه الشَّـــهِيدُ

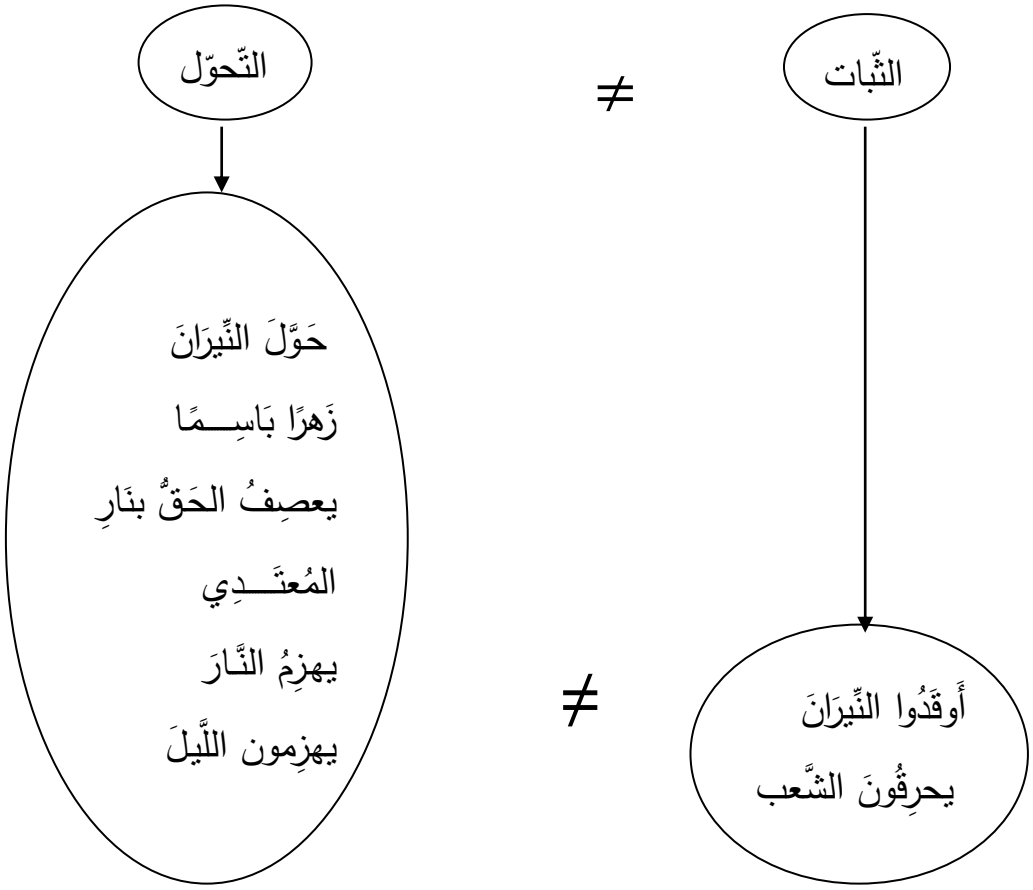
يعصِفُ الحَقُّ بنَارِ المُعتَدِي فإذا النِّيرَانُ للبَغيِ وَقُـــــودُ

مَثَلُ إبرَاهِيمَ في إيمَـــانِـــهِ يهزِمُ النَّارَ إِمَامٌ وشَهَـــــيدُ

وإذا الأَبطَـــالُ فـي نِيرَانِـها يهزِمون اللَّيلَ واللَّيلُ شَدِيدُ [1]

يُظهر الشّاعر في البيتين الأولين، حالة الغدر والمكائد التي يتعرض لها الشعب الصامد؛ الذي طوّق الشمس كما يصفه الشاعر، فهُم الأعداء يشعلون نار الفتن والخيانة؛ كي يحرقوه ويحطموه، لكنه يبقى صامدا ويزيد على ذلك؛ حيث يكسر حالة السكون والثبات وينتقل إلى حالة الحركة والتحوّل، فتتحول النار إلى زهر وبلسم، وتصير بردا وسلاما كما حصل مع النبي "إبراهيم" عليه السّلام، فيعصف الحق بنار المعتدي، ويمكن توضيح الدلالات المتضادة وفق المخطط الآتي:

[1] الديوان، ص56.



يبدو من كل هذه الدلالات المتضادة أن دلالات الحركة والتحول أكثر من دلالات السكون والثبات، وبالتالي فالشاعر من خلال ثنائية الثبات/التحول، يظهر قوة الرفض للعدو، والدعوة للحراك ضد كل ظالم مستبد. وهذا الانتقال من دلالة إلى دلالة مضادة أعطى للأبيات تماسكا على طول القصيدة.

وفي قصيدته "هذه الرسائل يا بناء والكتب"، يستعمل ثنائية الغياب/العودة؛ حيث يستظهر حالة الغياب والضياع التي كان يعيشها الشعب الفلسطيني، ثم يبدي فرحته بعودة الأفراح والنصر، وتبرز الحالة الأولى (وهي حالة السلبية بسبب الأوضاع المزرية) في قوله:

طَالَ الغِيَابُ وضعنَا في مَتَاهَتِنا غذَاؤنا الـــذُّلُ والآلاَمُ والنُّـــــوَبُ

وأَقفَرَ الرَّوضُ لا زَهْـــرٌ ولا أَرَجُ وهَاجَرَ الطَّيرُ لا شَـــدوٌ ولا طَرَبُ

واسْتَيأَسَ النَّاسُ لا نَجمٌ ولا قَبَسُ وكُدِّرَ النَّبـــعُ لا صَـــفْوٌ ولا عَذبُ

تناهَبَتنَا ذِئَابُ الأَرضِ رَاتِـــعَةٌ واستَنسَرَت في حِمَانا البُومُ والزَّغبُ

وأطبَقَ اللّيلُ والأَخطَارُ مُحدِقـةٌ وكاد ينكرنا من أصلـنا العرب[1]

ثم ينتقل للحالة الثانية (وهي حالة الإيجابية) فيظهر فرحته بعودة النصر والأفراح التي اشتاق إليها، بعد غياب طويل استتب فيه الظلم والفساد، حتى استيأس الناس، فيقول:

وقام فِتيَة صِدقٍ يصـــنعون لـنا سُفن النَّجَاةِ ومَوجُ البَحرِ يضطَرِبُ

إيمَان نوحٍ شراعٌ فوق لُجّـــــتِها وصِدق يونسَ منجاةٌ لـــمن رَهَبُوا

يا رَايَةَ المُصْطَفَى المُخْتَارِ خَافِقَةً عُودِي فَقَد عَادَ هذا الجَّحفَلُ اللَّجِبُ

عَادَت كَتَائِبُ بَدْرٍ في مَوَاكِـــبِهَا تستَنزِلُ النَّصرَ لا حـــزن ولا رَهَبُ

يا أيّها الشَّيخُ عند النِّـيلِ مَرقـدُه قُم واشهَدِ الفَجرَ لا زورٌ ولا كَذِبُ

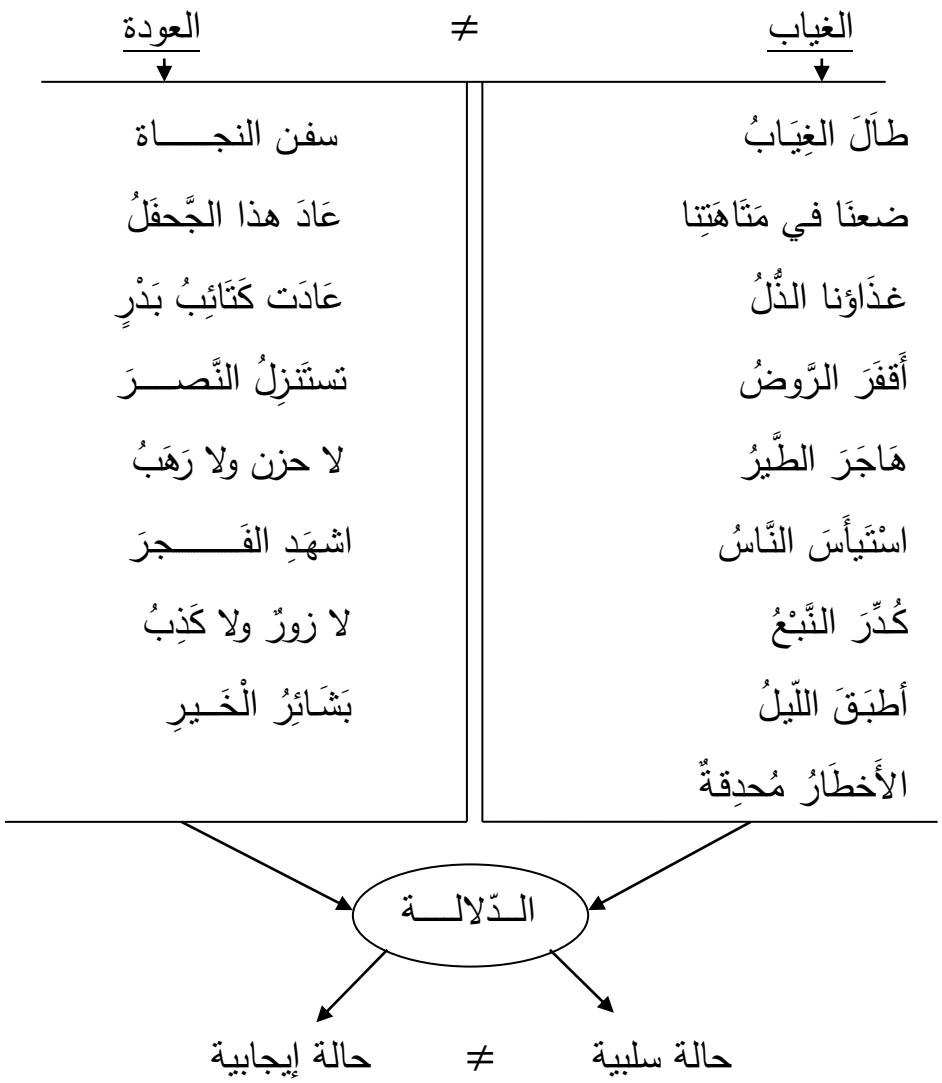
بَشَائِرُ الْخَـــيرِ لِلإِسْـــلاَمِ مُقـبِلَةٌ هذه الرَّسَائِلُ يا بَنَّاءُ والـــكُتُبُ[2]

يستبشر الشاعر بعودة البهجة؛ فهناك من جاء بسفن النجاة وأنقذ الحياة، من الدمار والانهيار، فلا حزن ولا رهب بعد اليوم؛ لأن راية المُصْطَفَى المُخْتَار سترفع خَافِقَةً. ويمكن توضيح دلالات الثنائية الضديّة الغياب/العودة، في هذا المخطط:

---

[1] الديوان، ص58.

[2] نفسه، ص58.



يبدو من المخطط أن دلالات الغياب التي أظهرها الشاعر في المقطع الأول تمدّنا بصور متمثلة في: الغياب والضياع والذل والهجر والظلام، وكلها حالات سلبية، ثم ينقلنا لدلالات مضادة وهي دلالات العودة، متمثلة في: العودة والنصر والبهجة وبشائر الخير، وكلها دلالات إيجابية، وهذا الانتقال من حال إلى حال تعاكسها، يُظهر الفوارق بينها ويزيد من إبراز الفكرة المقصودة، مما يجعل الأبيات والمقاطع تتصل وترتبط ببعض.

وفي قصيدة "تحية لمدينة السّلط"، يحيي الشّاعر مدينة السّلط التي يحبها، وكيف لا؛ وهي مسقط رأسه. ومن خلال أبيات منها تَظهر الثنائية الضدية اللين/القساوة، يقول:

يا جِبَالَ السَّلطِ الأَبِيَّة، صَوتُ القُدسِ يعلُو من خَلفِ هذا الأَذَان

أَسمَعَت صَوتَها لِقَاصٍ ودَانِ غير أُذنٍ صَمـــَّاءَ بالأَلْحَانِ!

وقُلُوبٌ تعِـــــيشُ هَمَّ بِلاَدِي وقُلُوبٌ أَقسَى من الصوَّانِ! [1]

يتعجب الشاعر في البيت الثاني والثالث، للفوارق بين الناس في تلبية صوت القدس؛ الذي يعلو مناديا القريب والبعيد لنصرته؛ لذلك جعل الشاعر في صدري البيتين دلالات اللين المتمثلة في: الآذان المستمعة لصوت القدس، والقلوب المتحيّرة لحال البلاد، ويقابلها دلالات ضدية وهي دلالات القساوة في عجزي البيتين، متمثلة في: الآذان الصمّاء، والقلوب القاسية كالصوّان (كما شبهها الشاعر)، وهذا التقابل الضدي في الدلالات، زاد من شدّ الأشطر والمقطع ككل.

وتبرز ثنائية الحاضر/ الماضي، في قصيدة "هذه قرطبة فأين المسلمون"، التي يقول فيها:

تَقَطَّعَ قَلْبي أن أَرَى المَجدَ عَارِيا وتلك القُصُورَ الشَّامِخَاتِ خَوَالِيا

وأن أَشهَدَ الحَمْرَاءَ قَصرًا مُنَكَّساً وقد كان بالشُّمِّ الصَّنَادِيدِ عَالِيا

وأن أَشهَدَ المِحرَابَ قِبْلَةَ سَائِحٍ وقد كان بالقُرآنِ والذِّكرِ حَالِـــيا

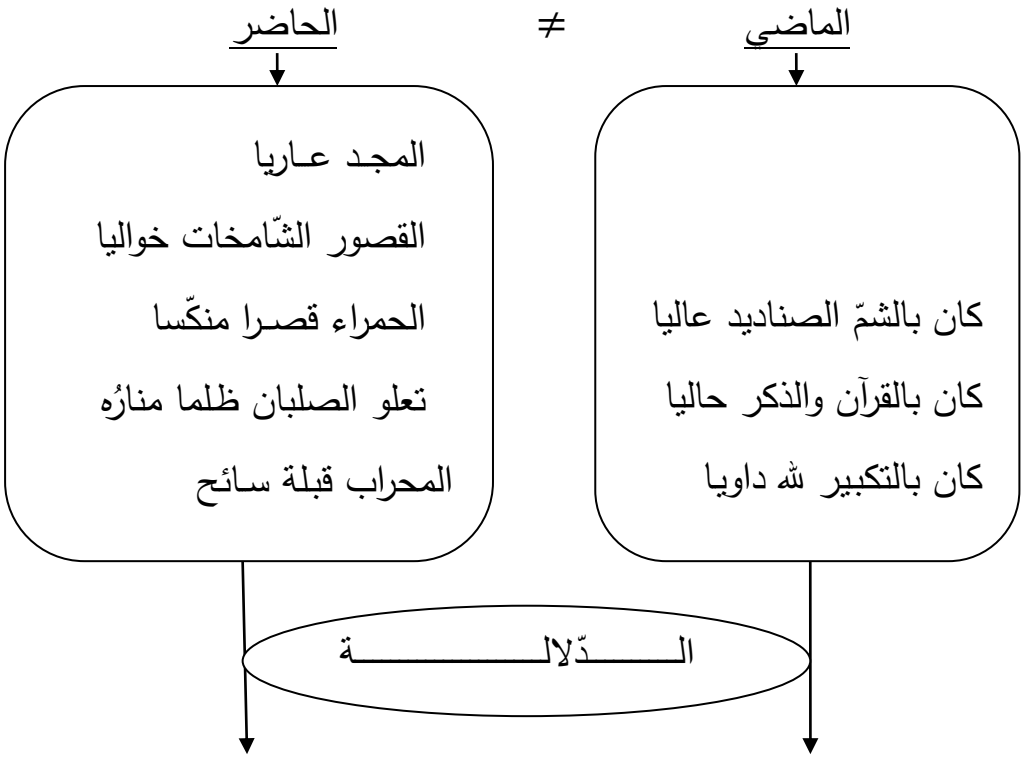
وأن تَعلُو الصُّلبَان ظُلماً مَنَارُهُ وقد كان بالتَّكّـــــبِيرِ لله دَاوِيا

---

[1] الديوان، ص75.

أَقُرْطَبَة الأَمجَاد ماذا أَصَابَه ومازال في عَهدِ التَّفَرُّقِ بَاكِيا[1]

يتذكر الشاعر مجد المسلمين في قرطبة، ويقارنه بما يحدث له اليوم من خراب وانتهاك لحرمات هذا الصرح، فنجده يحمّل صدور الأبيات دلالات الحاضر وما يحمله من خراب ودمار، أما الأعجاز فإنه يحمّلها دلالات الماضي وما يحمله من قوة وشموخ، وهذا التضاد الدلالي نوضحه في المخطط هذا:



القوة والمجد ≠ الضعف والخراب

يبدو من المخطط أن للفعل الماضي (كان) دلالات الماضي من الزمن، أسهمت في إبراز التضاد بين ما مضى والحاضر عند الذات الشاعرة «وهذا التضاد يزيد من حدة التوتر؛ توتر علاقة الذات بالظرف الذي يحيط بها، وهذا التوتر يعكس

[1] الديوان، ص89.

التوتر الموجود بين الواقع والحلم، أو بين الرؤية والرؤيا. وهو ما يجعل النص ذا نزعة درامية» [1].

أما التضاد على مستوى قصائد الديوان إجمالا فقد تمركز حول ثنائيات كثيرة ومتنوعة، أبرزها ثنائية الزمن (الماضي/الحاضر)، ليُبرز الشاعر بذلك الفوارق بين ما حدث وكان في السابق وبين ما يحدث ويصير في الوقت الراهن؛ وهذه المقابلة بين المتناقضات عمقت الدلالة وزادت في انسجام القصائد.

فللتّضاد على مستوى اللغة والصورة وظيفة هامة في إبراز الثنائيات المتناقضة التي عاش فيها الشاعر، فحياته قائمة على متناقضات عدة؛ لذلك أتت صوره حاملة لهذا التناقض، معطية لشعره نزعة درامية تكمن في جمعها بين النزعتين المتناقضتين أنفسهما في وحدة واحدة تجمع بين الداخل والخارج، وبين الذات الشاعرة ومحيطها، وبين الحلم والواقع، وبين الماضي والحاضر [2]، وكل هذه الدلالات المتضادة شدّت أطراف الديوان وعمّقت مضمونه، وزادت في توضيح الصّورة.

---

[1] سمر الديوب، الثنائيات الضدية دراسات في الشعر العربي القديم، ص22.

[2] نفسه، ص37،38.

2 . علاقة الإجمال والتفصيل:

تتعدد العلاقات الدلالية التي تسهم في ترابط النصوص واستمراريتها على المستوى العلوي (الدلالي) للنص، ونجد من أهمها علاقة الإجمال/التفصيل؛ فهي «تعدّ إحدى العلاقات الدلالية التي يشغلها النص لضمان اتصال المقاطع ببعضها عن طريق استمرار دلالة معينة في المقاطع اللاحقة» [1] وبالتالي يمكننا القول: إن «هذه العلاقة شديدة الصلة بالتماسك النصي؛ إذ التفصيل يعد شرحا للإجمال، والإجمال– في الغالب– سابق التفصيل، ومن ثم نرى أن التفصيل يحمل المرجعية الخلفية لما سبق إجماله في الإجمال»[2]، ويحمل شرحا وتوضيحا له.

وفي بعض الحالات «قد يتقدم المفصل على المجمل لتحقيق غاية معينة... لأن للإجمال بعد التفصيل وقعا في نفوس السامعين. وهذا النوع من التفصيل يعد من العلاقات الدلالية التي كثر استعمالها على ألسنة الكتاب والشعراء فالكاتب غالبا ما يبدأ بفكرة ما ثم يعود فيكرر تناوله لها بشكل مجمل أو أنه يبدأ الفكرة نثرا ثم يعود فيكررها بشكل مجمل شعرا وسواء كان هذا أو ذاك؛ فالكاتب بذلك يرغب في إظهار القضية بشكل جلي؛ فيؤكد على وجودها بأن يظهرها مجملة بعد أن فصّل فيها القول أو العكس»[3]؛ إذن فالإجمال يتأخر عن تفصيله لتحقيق غايات معينة، منها التأكيد على القضية المقصودة وإبرازها.

يسبق الإجمالُ تفصيله وقد يتأخر في بعض الحالات «ومن ثم فإن العلاقة كما هي متجليّة في الخطاب لا تسلك دوما نفس الاتجاه، من المجمل إلى المفصل، وإنما قد تسلك سبيلا مخالفا من المفصل إلى المجمل، فالترتيب الأول "معياري"، والثاني

---

[1] محمد خطابي، لسانيات النص، ص272.

[2] إبراهيم الفقي، علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، ج2، ص14.

[3] نادية رمضان النجار، علم لغة النص والأسلوب، ص89، 90.

تداولي، وهو ما عبّرنا عنه بأنه يأتي لتحقيق غاية معيّنة»[1]، تتعلق بصاحب النص (الكاتب/المتكلم).

ومن الأمثلة على علاقة الإجمال/التفصيل في الديوان ما برز في قصيدة "فلسطيني"؛ التي يُظهر فيها الشاعر تشبثه وحبّه العميقين بفلسطين، فيقول فيها:

وأَحْفَظُ عَهْدَهَا الْمَحْفُورَ فِي قَلْبِي وفِي أَرْضِي وفِي دِينِي

فَلَسْطِينِي، ومَهْمَا حَاوَلُوا طَمْسِي وتَذْوِيبي وتَدْجِينِي

سأَبْقَى ذلك الجَبَّار أَحْفَظُ عَهْدَ حطين

وأَلْعَنُ كلّ من قد بَاعَ شِبْرًا من فلسْطِينِي

لِقُدْسِي عَهْدِيَ المَجْبُولِ في أَرْضِي وفي دِينِي

مُحَمَّد صَاحِبُ الإسْرَاءِ نَحْو الْقُدْس يَدْعُونِ

وآلاف من الشّهداء روَّوا أرض حطِّين

فلا شَرقَ ولا غَربَ عن الأَقصَى سيقصِينِي[2]

إلى أن يقول في آخر بيت:

فلسطيني فلسطيني فلسطيني فلسطيني [3]

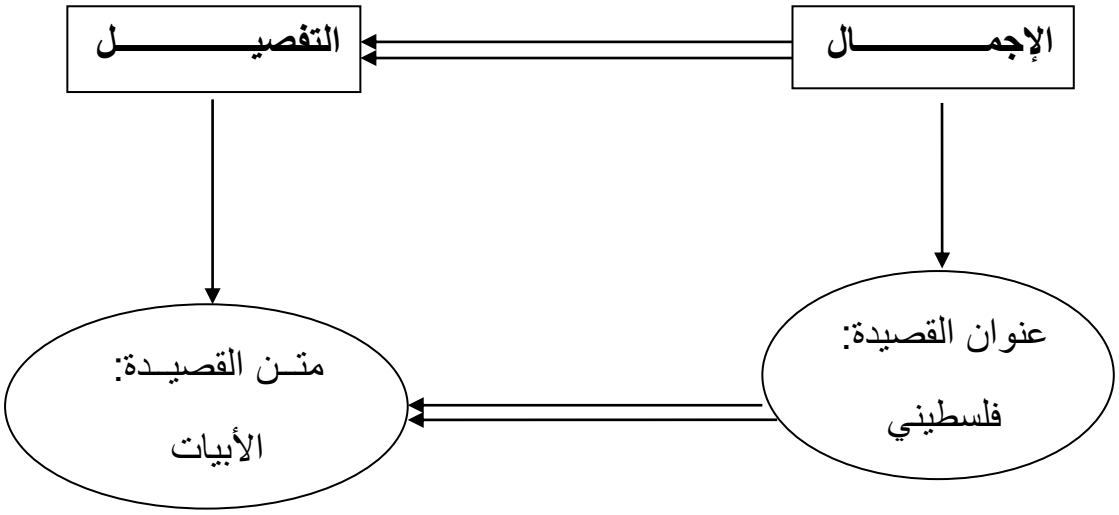
---

[1] محمد خطابي، لسانيات النص، ص189.

[2] الديوان، ص19.

[3] نفسه، ص ن.

الأبيات الشعرية تُظهر حب الشاعر وتعلقه الكبيرين بفلسطين، بعدما أجمله في العنوان "فلسطيني" وأكد عليه في آخر بيت، لذا أول ما يمكن البدء به هو دراسة «العنوان الذي أجمل النص الشعري ومضمونه، في حين جاء كل الذي يليه تفصيلا له، وفي هذا التفصيل مرجعية خلفية لما سبق إجماله في "العنوان"، من حيث إن هذا الأخير يضم النص الواسع في حالة اختزال وكمون كبيرين، ويختزن فيه بنيته أو دلالته أو كليهما في آن. إنه يشكل مرتكزا دلاليا يجب على القارئ أن ينتبه إليه، بوصفه أعلى سلطة تلق ممكنة» [1]، ويمكن التوضيح بهذا المخطط:



أظهر الشاعر حبّه لفلسطين وفق تسلسل دلالي منطقي سار مع سيرورة القصيدة؛ انطلاقا من العنوان؛ الذي يعتبر إجمالا؛ فياء الملكية هنا تبرز دلالات التمني المتمثل في عودة الأراضي المحتلة لشعبها العربي، ثم تلاحقت الأبيات معطية تفاصيل لدلالات ما سبق (العنوان). وهذا الترابط الدلالي بين عنوان القصيدة ومتنها، زاد في شد أعضاء القصيدة وتماسكها.

[1] نعيمة سعدية، الخطاب الشّعري عند محمد الماغوط، ص290.

أما في قصيدته "الأم الشهيدة"، التي يظهر فيها الدور البطولي الذي قامت به، وبرزت دلالاته من العنوان، يقول فيها:

وأنّ الأبنَاءَ الستَّة والأمّ العِمْلاقَة أقْوَى من كلّ أسَاطِيلِ الطّغْيَانْ...

يا أمَّا للأَطفَالِ السِتْ صارت أمّا مَثَلاً للشّعْبِ المَملُوءِ بنُورِ الإيمَانْ...

أبْنَاؤُك كلّ شَبَابِ فلسطين وشبابِ الإسلاَمْ...

دَمُك الفَوَّارُ عَهدُ الله وعَهدُ الإيمَانْ...

سيزَيّن يومُ النَّصرِ طَريقَ الأَبطَالْ...

ويعلّمُ كيف تُرَبِّي الأمُّ المُسلِمَة الأَجيالْ...

تَرَبَّت في مَدْرَسَةِ القُرْآنْ...

ستَبقَى أُمُّ الأَبنَاءِ السِتْ، بنتَ الإسلاَمْ... [1]

السّطر الأول جاء فيه وصف مجمل للأم؛ فقد وصفها الشاعر بالعملاقة والقوية، ثم بدأ في التفصيل عبر الأسطر الموالية، إلى آخر سطر فيها؛ فأعاد التذكير بأنها أم لأبناء ستة، وأنها صارت مثلا للشعب، فدمها الفوار الذي جعلها ترفض الذل وتطلب الشهادة سيزيّن طريق النّصر، وسيتعلم الناس منها كيف يربون أولادهم، اقتداء بها؛ وهي الّتي ربّتهم في مدرسة القرآن (خير مدرسة). فالشاعر في تفصيله هذا يعلل وصفه للأم (العملاقة، القوية)، مما جعل السطور تتلاحق وتترابط دلاليا حتى اكتملت الصورة، ووصلت الفكرة المرجوّ وصولها.

---

[1] الديوان، ص37.

وفي قصيدته "دخول الانتفاضة عامها الرابع"، يقول فيها على لسان بنت فلسطين الصّابرة المحتسبة:

تفَجّرُ آمَالي حِجَارَة مَوطِـــني وطِفلٌ رَضيعٌ قد ضَممتُ إلى صَدْرِي

أُناغِيهِ بِاسمِ الله حُبّاً ورَحمَـــةً ليدرِك بِاســـمِ الله فـــي غَـدِه ثَأرِي

وأُرضِعُهُ حُبِّي لأَرضِي وقُدسِها ليصنَعَ من أَرضـــــي وحُبِّـها فَجْرِي

بُنَيَّ حَبِيبِي هذه الأَرضُ أَرضُنا حِجَارَتها أَقوَى من النَّـــــارِ والقَهْـرِ

وحَفْنَةُ تُربٍ من فلسطِين نارُها ستُوقِظُ أَرضَ العُربِ بالأَمَـلِ البِـكرِ

وفي كلّ شِبرٍ من تُرَابِ بلادِنا دِمَاءُ شَهِيدٍ طَيِّبَ العِطْرِ والـــــذِّكْرِ

أَبُوكَ هنا ضَحَّى وجَدُّك قَبْلَـهُ على دَربِهِم تمْضِي إلى شَرَفِ الدَّهْرِ[1]

تحدّث الشاعر في بداية المقطوعة بالإجمال عن الحب الكبير للأرض والوطن، ثم بدأ في التفصيل في الأبيات الموالية، شارحا وموضحا مكانة الأرض الفلسطينية؛ حيث أخبرت الأم حبيبها (ابنها) بقوة حجارة أرض فلسطين؛ فهي أحرّ من لهيب النار، وحفنة من ترابها توقظ الهمم وتعيد الأمل العربي. وكل شبر من هذه الأرض به دم عَطِر لشهيد؛ فالأب ضحى والجدّ قبله لأجل هذه الأرض، وهو على هذا الدرب الشريف سيمضي كما يمضي كل أبناء الوطن الشرفاء، وبهذا التفصيل المتتابع تماسكت الأبيات وصارت لحمة واحدة.

[1] الديوان، ص39.

وفي قصيدة "نداء الأرض" يقول:

الأَرْضُ ليس نَشِيدَ أُغْنِـيَـةٍ نَلْهُو على أَلْحَـــانِ نَغْمَتِهِ

الأَرْضُ ليس بُكَاءَ مُغْتَـرِبٍ يبْكِي على آلاَمِ غُـــرْبَتِهِ

الأَرْضُ ليس لهَاثَ مُرْتَـزِقٍ يسْعَى إلى تَجـــمْيعِ ثَرْوَتِهِ

الأَرْضُ ليس قَمِيصِ مُتَّـجِرٍ يرْفُو بِهِ أَعْـــــلاَمَ دَوْلَتِهِ

الأَرْضُ تَصْمِيمُ الرِّجالِ على دَحْر ِالْعَدُوِّ وكَـسْرِ شَوْكَتِهِ

الأَرْضُ أُسْتاذٌ ومَدْرَسَـــةٌ تَسْتَوْقِف التَّـــارِيخَ كلمتُهُ

الأَرْضُ مَسْجِدُها وعَالمُـها ستُزَلْزِلُ الطُّغْيَـــانَ خُطْبَتُهُ

الأَرْضُ فَلاَّحٌ ومَـزْرَعَـــةٌ تَسْتَنْبِتُ التَّـــارِيخَ غَرْسَتُهُ

الأَرْضُ نَجَّارٌ و حِرْفَتُـــهُ بَوَّابَةُ التَّـــــارِيخ صَنْعَتُهُ

الأرض هذا الوجه أعرفه من لفح شمس القدس سمرته[1]

العنوان "نداء الأرض" أعطى فكرة مسبقة عن مضمون القصيدة؛ فقد جاء مجملا يشع بدلالات متنوعة كامنة بداخله، أبرزتها التفاصيل الموجودة في القصيدة. فالعنوان هو المفتاح الأول الذي يولج لعالم النص، لما له من وظيفة إدراكية بارزة تساعد المتلقي (السامع/القارئ) في بناء تفسير للنص أو ما يتحدث عنه.

ويسمح العنوان للقارئ بتذكر المعرفة المتصلة بالنص، كما أن أفكار الخطاب تدمج بواسطة معرفة الفكرة الأساسية المشار إليها من خلال المعرفة المسبقة

[1] الديوان، ص43، 44.

(العنوان)[1]؛ والمتمثلة في حب الأرض ومكانتها؛ إنها رمز الحياة؛ فهي الماضي الذي عاشه الأجداد والحاضر الذي يعيشه الأهل ومستقبل الأبناء. وكل هذا الترابط الدلالي بين المجمل (العنوان) والتفاصيل (الأبيات) زاد من شدّ أجزاء القصيدة.

ويبقى دور العنوان أساسيا في فهم النص خاصة إذا عرف مسبقا، كما في قصيدة "أفراح الشجرة"، منها قوله:

فَرَحُ الأَرْضِ بيَوْمِ الشَّجَرَهْ فَرَحُ الآمَالِ تَـأْتِـــي مزْهِرَهْ

فَرَحُ الأَزْهَارِ فـي أَكْمَامِها نَثَرَ الطّلُّ عَلَيْـــــها دُرَرَهْ

فَرَحُ الأَطْفَالِ فـي أَلْعَابِهِمْ يَتَبَارَوْنَ لِقَطْفِ الثَّـــــمَرَهْ

فَرَحُ الأَبْنَاءِ فـي أَعْيَادِهِمْ قَفَزُوا فَوْقَ غُصُونِ الشَّجَرَهْ

فَرَحُ الأَجْدَادِ فـي أَسْمَارِهِمْ طَابَتِ السَّهْرَةُ تحت الشَّجَرَهْ

فَرَحُ الأُمَّةِ فـي أَبْنَـــائِهَا قَهَرُوا الْخَصْمَ وأَفْنـــوُا أَثَرَهْ

فَرَحُ الْفَلاَّحِ فـي أَشْجَـارِهِ أَرْسَـلَ اللَّهُ عَلَيْهَا مَـــــطَرَه

فَرَحُ الأَغْرَاسِ فـي زَارِعِهَا لَبِسَتْ حُلَّتَـهَا مُخْضوضرَه[2]

عنوان القصيدة "أفراح الشجرة" أعطى فكرة مسبقة عن محتوى القصيدة؛ لاحتوائه على الكلمات المفاتيح، وهي "الأفراح" و"الشجرة"؛ التي جاءت التفاصيل عنها في المحتوى. وللإشارة فإنه «قد أكدت النتائج المعملية أن معرفة العنوان تساعد في عملية الإدراك والتذكر، كما أن عملية التذكر تكون أفضل إذا قدم العنوان قبل النص للقراء. وبغض النظر عن وجود وموقع عنوان النص، فإن محتوى العنوان قد اختبر أيضا،

[1] ينظر: عزة شبل محمد، علم لغة النص النظرية والتطبيق، ص193.

[2] الديوان، ص83.

ووجدت الدراسات أن تذكر المحتوى يتأسس في اتجاه النقطة التي يتم التركيز عليها في العنوان، كما وجدت الدراسات أن العناوين السابقة للنصوص لها بعض التأثير على بناء هيكل المعلومات لدى القارئ أثناء عملية القراءة حيث يلجأ القارئ إلى تخمين هيكل للمعلومات من خلال المحتوى» [1]، وهذه العلاقة (الإجمال/التفصيل) بين العنوان والنص (باعتباره تفصيلا للعنوان) ساعدت في استمرار الفكرة وتتابعها بانتظام.

وفي قصيدته "دمعة على الشهيد العالم المجاهد الشيخ عبد الله عزام رحمه الله"، يقول فيها:

قَضيت شَهيدًا نِلْت ما تطْلُبُ ... وفي دَمِك الفَوَّارِ نَارٌ تَلَهَّبُ

فيا ثَورَةَ الإِسْلاَمِ ضُمِّيهِ فَاتِحاً ... لأَصحَابِ طَهَ والبُطُولَةُ تكْتُبُ

وما كنتَ خُوَارًا إذا الخَيلُ أَقْبَلَت ... وما كنتَ في وَهَجِ الحَوَادِثِ تلْعَبُ

وما كنتَ بالعِلْمِ الشَّرِيفِ مَدَارِياً ... وصَوْتُكَ كالسَيْفِ الَّذِي فِيهِ تَضْرِبُ

رَفَعتَ مَنَارَ العِلْمِ بالحَقِّ هَادِيا ... فقَصَّرَ عَنْهُ القَاعِد المُتَكَسِّبُ[2]

أجملَ الشاعرُ الوصفَ في البيتين الأولين للشهيد الشيخ "عبد الله عزام" رحمه الله، فجعله البطل المغوار ذا الدم الفوّار، ثم بدأ بالتفصيل في تقديم الأعمال التي جعلته يتصف بهذه الصفات؛ فقد جاء في الأبيات أنه لا يأبه بالحرب وإن حمي وطيسها، ولا يتهاون أو يلعب وقت الجد، جاعلا من صوته الصارم البتار، ورافعا راية العلم والحق، لا يبالي بوهج الحوادث، في حين قصّر عن رفعها آخرون (القاعدون)؛ وعليه ارتبطت هذه الأبيات الأخيرة دلاليا بما سبقها؛ حيث فصّلت ما جاء مجملا في البيتين الأولين، وهذا الترابط زاد في تماسك المقطع واتّحاده.

---

[1] عزة شبل محمد، علم لغة النص النظرية والتطبيق، ص193

[2] الديوان، ص 89.

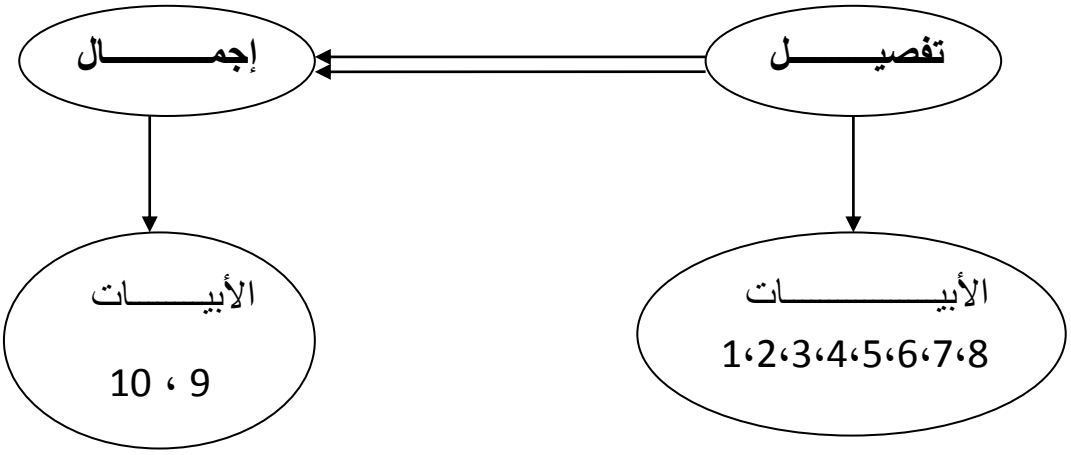
أما في قصيدة "في رثاء الحبيبة خاتمة"، التي يظهر فيها شدة حزنه لفقد الأخت، يقول فيها:

1. كَمَا تَسْقُطُ الأَوْرَاقُ تَسْقُطُ أَعْـــمَارٌ
2. وتَذْوِي عَنَاقِيدٌ ويَنْفَـــضُّ سُمَّـــارٌ
3. ويَقْفَرُ رَوْضٌ كان بالأَمْسِ جَنَّـــةٌ
4. وتُبْـرَحُ أَطْيَارٌ وتُهْـــجَرُ أَوْكَـــارٌ
5. ويُطْفَأُ مِصْبَاحٌ وتَذْوِي بَشَاشَـــــةٌ
6. وتُقْطَعُ أَنْفَاسٌ وتَسْكُتُ أَوْتَـــــارٌ
7. وتهْزَا بنا الدَّنْيَا نَجِدُّ بأَمْرِهـــــا
8. ولا صَفْوُها صَفوٌ ولا دَارُهـــــا دَارُ
9. وإنِّي لأَرْضى بالقَضَاءِ وحُكـــــمِهِ
10. ولكنَّ فَقْدَ الأُخْتِ في القَلْبِ إِعْصَار [1]

الشاعر كسر المألوف في القصائد السابقة بتقديم الإجمال على التفصيل؛ فقد قد هنا التفصيل على الإجمال، فكما علمنا – سابقا– «أن علاقة الإجمال/التفصيل تسير في اتجاهين: إجمال ⟵ تفصيل وتفصيل⟵ إجمال، مما ينقل النص من رتابة الوتيرة الواحدة إلى تنامٍ مطرد»[2]. فكأن الأبيات الأولى جاءت لتكون تمهيدا وشرحا لما هو لاحق (مجمل)، ويمكن توضيح الترابط الحاصل بالمخطط هذا:

[1] الديوان، ص96.

[2] محمد خطابي، لسانيات النص، ص272.



أشار الشاعر في الأبيات الأولى (1،2،3،4،5،6،7،8) للحالة النفسية الصعبة (حرقة ومرارة)؛ التي تصيب من فارقه أحد الأحبّة؛ فراقا ليس بعده لقاء؛ وهو فراق من غادرت الروح جسده وعادت لخالقها، وكل هذه التفاصيل سبقت الإجمال في البيتين (9،10).

لخّص الشاعر إحساسه لفقدان الأخت وفراقها، بصورة القلب الذي يصيبه آلام وأوجاع قوية تعصره عصرا (ولكنَّ فَقْدَ الأُخْتِ في القَلْبِ إِعْصَار)، رغم تصريحه بأنه يرضى بقضاء الله وقدره في البيت 8 (وإنِّي لأَرْضى بالقَضَاءِ وحُكمِهِ). وفي هذا الوصف إجمال موجز لكل المعلومات السابقة، وعليه اكتملت الصورة واتضحت؛ لترابط دلالات الأسطر ببعض.

ويقول في قصيدة "دمعة على فراق والدتي":

أُمِّي وما كالأُمَّهَات جِهَـــادها عَزَّت على الأَشبَاهِ والأَنظَارِ

تَبْنِي الحَيَاةَ بقَبِها وبعَقْلِـــــها وبصَبرِها لتَقَلُّبِ الأَقْـــدَارِ

يا قَلْبَها نَبعُ الحَنَانِ على الرضا يا صَوتَها تسْبْيحَة الأَزْهَارِ

أُمِّي ذَكَرتُ طُفُولَتِي وحَنَانَـــها مُتَدَفِّقاً من نَبْعِها المِـدْرَارِ

وذَكَرتُ إخْوَانِـي وحُلو لِقَائـــــنِا نلْهُو ونَنْشُدُ أَجْمَلَ الأَشْعَارِ

لا تَفتُرُ العَزَمَاتُ من تدْبِـــيرِها وبنَائِها لِتَقَلُّبِ الإعصَـــارِ

سَهَرَتْ مع اللَّيلِ الطَوِيلِ خِيَاطَةٌ لمَلاَبِسِ الأَبنَاءِ خَيرَ دِثَـارِ

ما العِيدُ إلا نسجُها وجِهَـــادُها وفُؤَادُها فـي نَبعِهِ الزَّخَّـــارِ

كَرُمَت بنَفْسٍ عَزِيزَةٍ في قَومــِها لتُحِيطَنا بالْعِزِّ والإيثَارِ[1]

تبيّن دلالة البيت الأول أن الشاعر ميّز الأم بصفة التفرّد بجهادها؛ فلم يجد شبيها ولا نظيرا لجهادها (قبل وفاتها)، ثم بدأ بالتفصيل (في الأبيات الموالية) ليُظهر لماذا وصفها بهذا الوصف؛ فهي الصّبور الحنون، ساهرةً لليالي في خياطة ملابس أبنائها بلا كلل أو ملل، فلا تحلو الأعياد إلا بحضورها، قلبها نبع زخّار بالحنان، ذات نفس عزيزة في أهلها. وقد تدرّج الشاعر في تقديم دلالات تفرّد أمه بالجهاد، وفقا لتتابع الأبيات، وسيرورة بناء القصيدة.

فهنا لم يلجأ الشاعر إلى عرض موقفه أو رؤيته دفعة واحدة؛ أي في عبارة مركزة يكررها، وإنما عمد إلى تقديم موضوعه داخل القصيدة بشكل متطوّر ومتدرّج، فالموضوع يأخذ في النّمو والتّخلّق شيئا فشيئا على امتداد جسد القصيدة؛ حيث كل مجموعة من الأبيات تحمل دلالات جديدة تضيء جوانب الموضوع المختلفة إلى أن يكتمل ويكتشف تماما مع نهاية القصيدة[2]. ومثال ذلك أيضا ما نجده في قصيدة "أسلمت روحها" التي تُظهر حالة الأم وهي تُحتضر، يقول فيها:

---

[1] الديوان، ص102.

[2] ينظر: نعيمة سعدية، الخطاب الشّعري عند محمد الماغوط، ص290.

أمّ حَسَّان يا جَبَــلا من الصَّــبرِ ويا جَنَّةً مــن الإيــثَارِ

لك قَلب من الحَنَانِ المُصَفَّى ولِســانٌ كالصَّارِمِ البَتَّارِ

جَنَّةُ الأَهْــلِ والأَحِبَّةِ وفُكَاهــاتُــها مــع الأَخــبَارِ

وإذا غَضَبْتِ أَرعَدَت الأَرضُ وجَاءوا إلــيــكِ بالأَعــــذَارِ

ليس يرضَى الكَرِيمُ ضَيْمًا وتلقَاهُ مــع الحُبِّ جَـنَّةَ الــزُّوَّارِ

أيّ قَلبٍ هذا الَّذِي صَارَعَ التَّيَّارَ أقْـوَى مــن لُـجَّةِ التَّيَّــارِ

قَلْب أم قالت لِعلمِ طَبِيبٍ هو ابْنِي ومُهجَتِي ودِثَــارِي

أمْسَكَت بابْنِها وقالت إلى الطِّــبِّ تقَدَّم على هُــدَى أَوتـارِي

إنَّ قَلبِي يهْدِي الطَبِيبَ ورَبِّي هو عَونِي وعُدَّتِي وانتِصَارِي[1]

يبدو من البيتين الأول والثاني وصف الشّاعر (مجملا) للألم التي تصارع الموت؛ جاعلا منها جبلا من الصّبر، ثم يتدرج في التفصيل (في الأبيات الموالية) ليؤكد حقيقة ذلك، ويعلّل حكمه؛ فتوزعت دلالات الصّبر والقوّة وفق تطوّر وتنامي القصيدة، وهذا التعالق الدلالي بين الإجمال والتفصيل جعل من المقطوعة لحمة واحدة مترابطة الأجزاء.

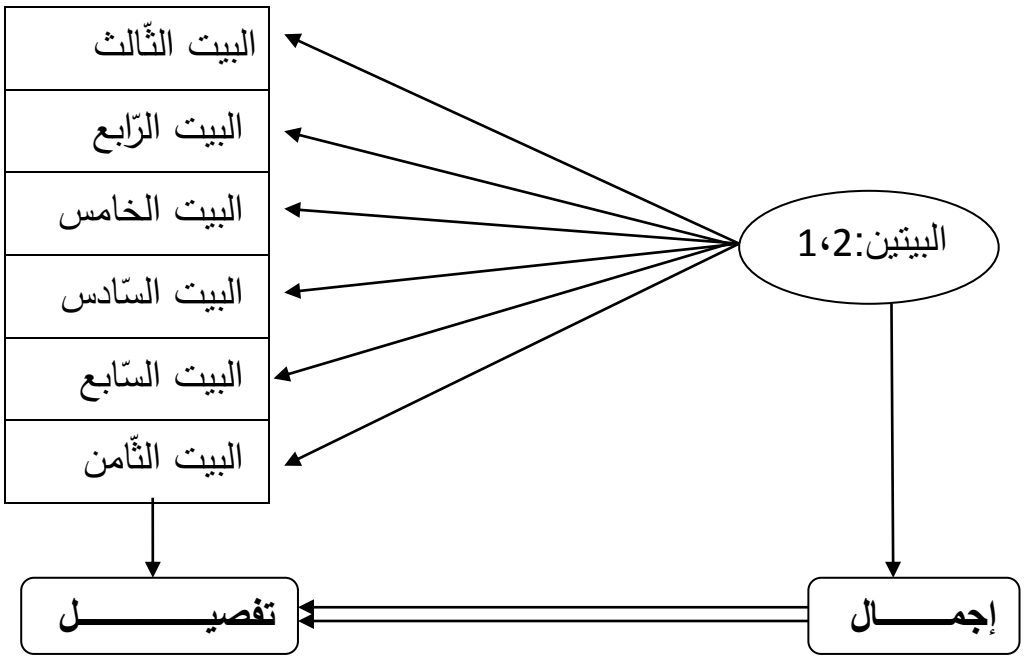
ويقول في قصيدة "بكى عليّ":

1. بَكَى عَلِي وكاد الدَّمعُ يبْكِيــني أمّ العَلاَءِ وأُخْت اللّيثِ ياسِــينِ
2. رَفِيقَة العُمرِ لا شَوبٌ ولا كَــدَرُ كَأنّها النُّورُ لم تُخلَق من الطِّينِ
3. زَكَّت شَمَائلَها السَّمحَاء وامْتَلَكَت سَمعِي وعَقْلِي وإِحْسَاسِي وتكْوِينِي

[1] الديوان، ص106 .

4. في كلِّ رُكْنٍ بِبَيْتِي سَائِلٌ وجِـلٌ أَدْنُو أُوَاسِيهِ أَمْ يدْنُو يُوَاسِـــينِي
5. أَقُولُ للقَلْـْبِ صَبرًا لا يُطَاوِعُنِي أَقُولُ للشِّعْرِ أَقْبِلْ لا يُوَاتِـــينِي
6. حُورِيَةٌ هَبَطَتْ من قُدْسِ خَالِقِهـَا عَادَت لمَوْطِنِها في زُمْرَةِ العـــينِ
7. حُورِيَّتِي كنتِ جَنَّاتِي إذا عَصَفَتْ بِيَ الْخُطُوبُ فمَن يا حُورُ يُؤْوِينِي
8. حُورِيَّتِي كنتِ آمَالِي إذا ابْتَسَمَتْ لِيَ الْحَيَاةُ ترِينـــي وَرْدَ تِشْـــرِينِ[1]

في البيت الأول والثاني أجمل الشاعر وصفه لرفيقة عمره أنها نور لم تمسسه شائبة؛ فيه دلالة واضحة على الطهارة والعفّة، ثم في الأبيات اللاحقة تم التفصيل في ذلك (الإجمال)، وفق هذا المخطط:



أجملَ الشاعر في البيتين الأول والثاني وصفه للأم (العفيفة الطاهرة)، ثم بدأ في توضيح ذلك عبر التفصيل الذي لحق في الأبيات الموالية (3،4،5،6،7،8)؛ فصرّح بأنها امتلكت سمعه وعقله وإحساسه، وأن كلّ ركن في البيت مشتاق إليها، ثم وصفها بأنها حورية هبطت إليه من الجنّة ثم عادت إليها، وأنها كانت سنده عند الشدّة، وكانت

[1] الديوان، ص108.

فرحته في الحياة عند اليسر. وبالتالي ارتبطت الأبيات دلاليا لتكتمل الصورة والفكرة وكان الترابط الدلالي بين ما أُجمل وما فصّل أهمّ علاقة زادت في قوة الانسجام .

وفي قصيدة "ذكرى بدر"، لذكرى غزوة "بدر"، يقول فيها:

يَومٌ من التَّاريخِ أشرَقَ فَـــجْرُهُ يومُ الفِدَاءِ وعِزَّةِ الإِسْـــــــلاَمِ

يومٌ به سَطَعَت شُمُوسُ هِدَايَةٍ للمَجدِ والإيمَانِ والأَحـــــــكَامِ

قَرَعَ الجِنَانَ بسَيفِهِ وبرُمْـحِـــهِ واسْتلّ نَصْرَ الله بالإِقـــــــدَامِ

النُّورُ يسْطَعُ في وجُوهٌ أشرَقَـت من شَمسِ أَحمَدَ في دُجَى وظَلاَمِ

يومٌ به رَأَت الحَيَاةُ طَرِيقَـــــها في خَيرِ أُستَـــــــاذٍ وخَيرِ إِمَام

حَشَدَ الأَعَادِي للنَّبيّ جُمُوعَـهم فأجَابَـــــــهم في وَثْبَةِ الضُّرْغَامِ

قِف حَيّ حَمزَةَ وهو في هَيجَائِها حَـــــــقٌّ يصَارِعُ أُمَّةَ الأَصنَامِ

قد عَلَّمُوا بالصَّبرِ أبْنَاءَ الـــهُدَى صِدقَ العَقِيـــــدَةِ شَاهِدًا بحُسَامِ

غَلَبَ القَلِيلُ كَثِيرُهم في غَـــزْوَةَ عَـــــزَّت بجُنْدِ الله والأَعـــلاَمِ

الله أَكبَرُ والمَلائِكُ نُصْـــــــرَةٌ للمُصطَفَى في عِـــزَّةِ الإِسْلاَمِ[1]

إلى أن يقول في آخر بيت:

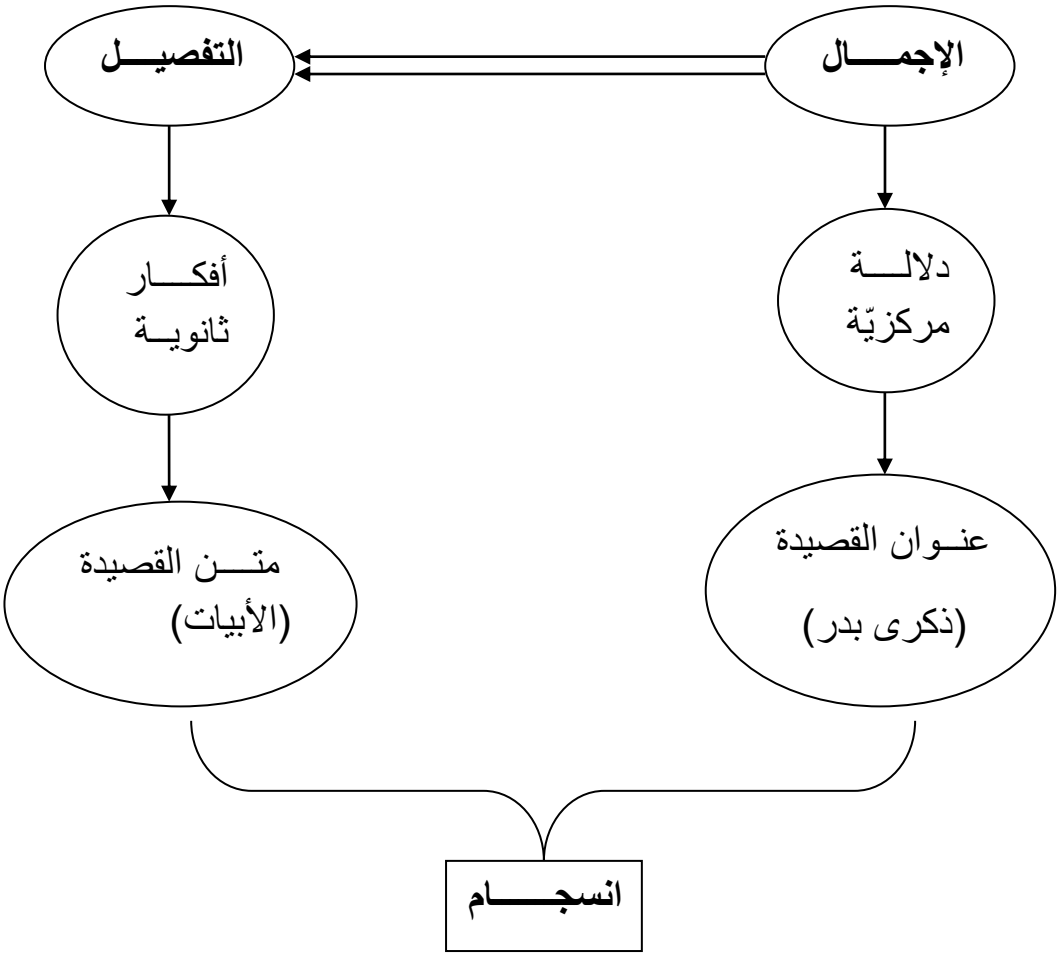
خَيرُ المَلائِك يومَ بَدرٍ قَاتـلُوا وكذاكَ خَيـــرُ صَحَابَةِ الإِسْلاَمِ[2]

---

[1] الديوان، ص117.

[2] نفسه، ص ن.

يتذكر الشاعر غزوة "بدر" التي انتصر فيها المسلمون وهم قلّة، على أعداء الله، وتبدّت الفكرة الأساسية لمحتوى القصيدة، منذ العنوان (ذكرى بدر)؛ الذي يحوي الدلالة المركزيّة، ولحقت بعد ذلك الأفكار الثانوية في تفاصيل القصيدة (الأبيات)، ونوضح ذلك في المخطط هذا:



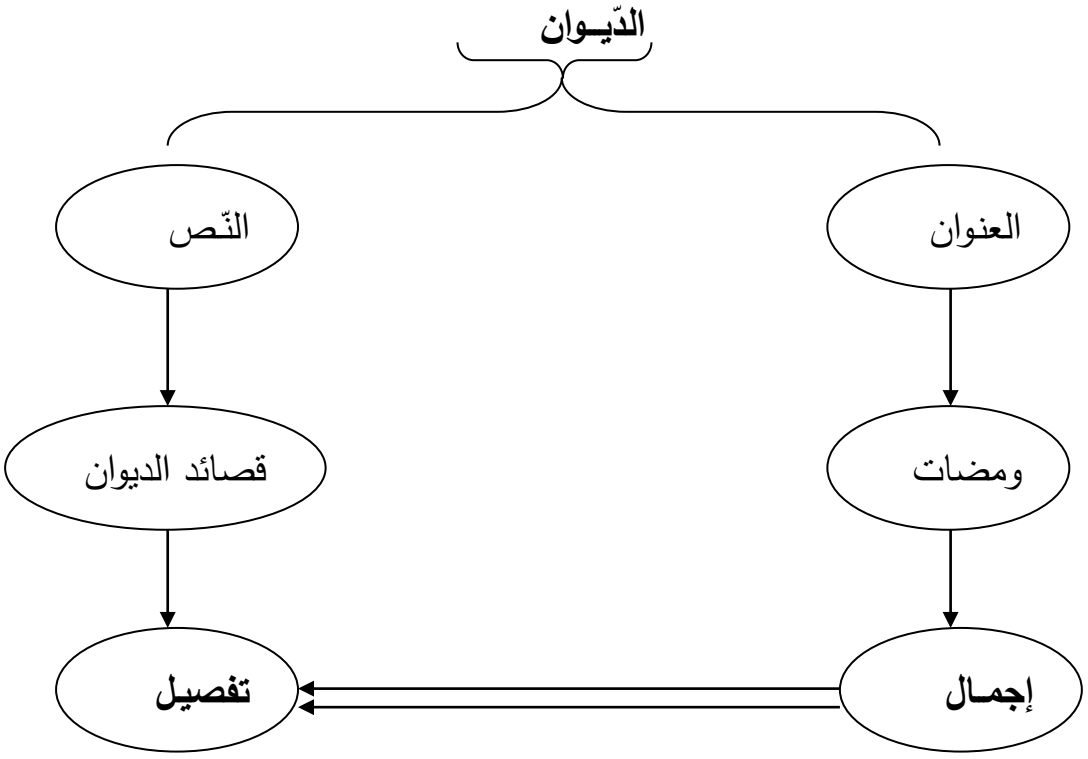
قدّم الشاعر تفاصيل عن غزوة "بدر"، بعد أن برزت دلالات مسبقة عن ذلك في العنوان؛ الذي يعتبر إجمالا لعديد من الدلالات الكامنة داخله، فسّرها ووضّحها التفصيل؛ الذي لحق الأبيات.

وللسياق الثقافي الأهمية البالغة في فهم الرسالة (النص)، لما له من «دور كبير في توضيح دلالة بعض الأساليب النحوية التي تُشْكل على متلقيها، ويمكننا أن نقسم الثقافة التي يكتسبها الفرد في المجتمع على ثقافة البيئة، التي تتمثل في العادات

والتقاليد والأعراف المكتسبة، والثقافة الدينية التي يكتسبها الفرد –على اختلاف ديانته– من الكتب السماوية والأنبياء والرسل»[1]، واعتمادا على هذه الثّقافة الدينيّة الإسلاميّة عدّ الشاعر يوم "بدر" يوم أشرقت فيه شموس هداية، ويوم نصر فيه الله بملائكته الحق على الباطل؛ فهو يوم مبارك من ربّ السماء.

صار الربط في الأبيات السابقة بين الإجمال (دلالات العنوان) والتفصيل (دلالات الأبيات) بمثابة السبيل الذي أدى إلى تماسك دلالي للقصيدة ككل؛ إذن علاقة الإجمال والتفصيل الواقعة بين الأبيات، جعلت منها جسدا واحدا متماسك الأعضاء.

أما علاقة الإجمال والتفصيل في الديوان ككل، فقد برزت من علاقة عنوان الديوان "ومضات" بالنص (نعتبر قصائد الديوان نصا واحدا)، ويمكن توضيحها على النحو الآتي:



[1] عرفات فيصل المناع، السياق والمعنى، ص93.

اختزل الشاعر فحوى الديوان بكلمة "ومضات" (العنوان)، في إشارة إلى تنقله بين محطات مختلفة في قصائده (النص)، ومنه برزت العلاقة التكاملية بين العنوان الموجز القصير والنص الشعري الطويل، وهذه العلاقة ربطت القصائد على المستوى الدلالي وزادت في انسجامها.

وللإشارة فالنص الشعري هنا «يتكون من نصّين يشيران إلى دلالة واحدة في تماثلها، مختلفة في قراءاتها، هما النص وعنوانه؛ أحدهما مقيّد موجز مكثف، والآخر طويل، فنصّ العنوان مكثّف مخبوء في دلالاته بما يحمله النص المطوّل بشكل موح إشاري مكثف، ويظل العنوان على الرغم من دلالته المعجمية الفقيرة في اللحظة الاستكشافية الأولى، خاضعا لاحتمالات دلالية مختلفة، وهي لا تتضح إلا من خلال القراءة التأويلية»[1] المتعلقة بخصوصيات كل قارئ والظروف المحيطة به، دون إهمال مقاصد صاحب النص.

فكما زادت علاقة الإجمال والتفصيل في الربط الدلالي بين العنوان "ومضات" (الإجمال) وقصائد الديوان (التفصيل)، فقد أفضى العنوان إلى غياهب النص (القصائد) وقاد إلى فك الكثير من طلاسمه وألغازه.

[1] عامر رضا، سيمياء العنوان في شعر هدى ميقاتي، مجلة الواحات للبحوث والدراسات، مج7، ع 2، جامعة غرداية، الجزائر، ص 90، 2014م.

3 . علاقـة السّببيّـة:

قد تترابط أجزاء النص دلاليا وفق علاقة السببية «وهذه العلاقة من العلاقات التي تعطي معقولية لكيفية تتابع قضايا النص، ونسمها دائما بسمة المنطقية، خاصة وأنها لا تظهر بين قضايا صغرى، وهذا يدل على أن الكاتب لا يتعامل منطقيا بذكر سبب ما أو نتيجة إلا على مستوى الأفكار العامة والقضايا الكبرى. فقد شغل أثناء بناء كل قضيّة منفصلة باستقصاء جزئياتها وعناصرها بشكل تراكمي، ثم إنّه يفسّر منطقيا سبب وجود هذه العناصر ككل، أو ما قد تؤدّي إليه من وجود عناصر أخرى في قضيّة كبرى مثيلة»[1].

وبذلك علاقة السببية هيأن يرتبط الخطاب بواسطة ذكر النتيجة والسبب، كقوله تعالى: ﴿فَأَهۡلَكۡنَٰهُم بِذُنُوبِهِمۡ وَأَنشَأۡنَا مِنۢ بَعۡدِهِمۡ قَرۡنًا ءَاخَرِينَ ٦﴾[2]، فهذا سبب لقوله تعالى:﴿مَّكَّنَّٰهُمۡ فِي ٱلۡأَرۡضِ مَا لَمۡ نُمَكِّن لَّكُمۡ وَأَرۡسَلۡنَا ٱلسَّمَآءَ عَلَيۡهِم مِّدۡرَارٗا وَجَعَلۡنَا ٱلۡأَنۡهَٰرَ تَجۡرِي مِن تَحۡتِهِمۡ ﴾[3]؛ ظهر في هاتين الآيتين السبب والنتيجة، أما الأولى فإن الذنوب وهي السبب، أدّت إلى إهلاك المذنبين وإنشاء الآخرين وهذا هو النتيجة، وأما الثانية فالسبب التمكين والنتيجة نزول الأمطار وجري الأنهار[4].

وعلى هذا النّمط تنشأ بين الجمل علاقة السّببيّة أو النتيجة، فقد تستعمل اللّغة للدّلالة على هذه العلاقة بعض الروابط فتظهر على المستوى السّطحي في تركيب النّص؛ تدعيما لمستوى الدلالة العميقة الباطنيّة، ومن هذه الأدوات التي تسهم في

---

(1) حسام أحمد فرج، نظرية علم النص رؤية منهجيّة في بناء النص النثري، ص144،143.

(2) الأنعام:6.

(3) الأنعام:6.

(4) ينظر: خليل بن ياسر البطاشي، الترابط النصي في ضوء التحليل اللساني للخطاب، ص75، 76.

عملية الربط: (بسبب، ومن أجل، ولأن، ولكي، وحتى)[1]، وكلها أدوات تبرز السبب والنتيجة وتربط بينهما.

وتقوم علاقة السببية (السبب والنتيجة) بالربط بين الجمل، متجاوزة في ذلك الربط بين جملتين إلى الربط بين العديد من الجمل المتتالية والمتقاربة وكذا المتباعدة – أحيانا أخرى– ومن الأمثلة على هذه العلاقة في الديوان، ما جاء في قصيدة "حمل الكتاب ومدفعا"، يقول:

فلْيخسَأ العُمَلاءُ حُرَّاسُ العَدُوِّ المُجْـــــرِم

ولْتحْرَق الأَورَاقُ صَاغُوهَا بلَيلٍ مُظـــــلِم

كَتَبُوا بها رِقّي وبَاعُونِي ببعضِ الـــــذِّرْهَم

باعُوا بها الأَوطَانَ والأَحيَاءَ حَتَّى أَعْظُمِي

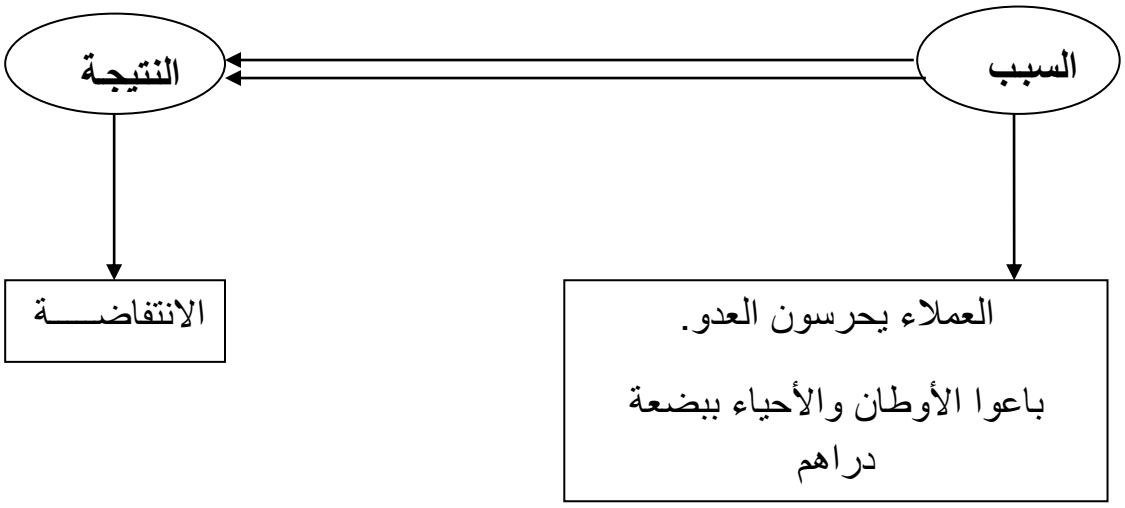
واليَومَ تَنتَفِضُ البُطُولَةُ يا حدَاءَ الأَنْجُمِ[2]

تطرق الشاعر لمشكل استفحل كثيرا – في رأيه – وهو العمالة للعدو وبيع الأوطان للأجانب، وأشار إلى أن الشعب لن يمر مرور الكرام على كل هذه الخيانات، بل سينتفض ويثور رافضا إياها مهما كانت أشكالها، ونوضح ذلك في المخطط هذا:

---

[1] ينظر: فايز أحمد محمد الكومي، أثر الروابط في البناء النصي، مجلّة علوم اللّغة، مج11، ع3، 2008م، ص29.

[2] الديوان، ص25.



تضـررت وتشـتت الوحـدة العربيـة بسـبب حـرص العمـلاء والخونـة لمصـالح الأعداء الأجانب، والتخابر ليلا على الوطن، فباعوه ببضع دراهم، معتقدين في ذلك بـأنهم سـينجحون دون ردة فعل أو مقاومـة، لكـن نـتج عـن كـل الأسـباب السـابقة ثـورة عارمـة وانتفاضـة شـاملة لكل الأطيـاف، لاسـترجاع الحريـة والـوطن، وطـرد كل عميل. والربط بين هذا السبب وهذه النتيجة، ربط بين السابق من الأسطر (الأسباب) والمتأخر (النتيجة) منها.

وفي قصيدة "بنت فلسطين...شرف الإسلام" يقول فيها:

أُمّ الأبنَاء الستّه... صَانِعَةَ المَجْدِ... وهَازِمَةَ اللَّيلِ بنُورِ القُرْآن...

نَظَرَت من نَافِذَةِ الشُّبَّاك...

وشَاهَدَتِ الغَازِي الْمُحْتَلَّ يجُوسُ الدَّارَ، ويقطَعُ أزهَارَ البُسْتَان...

ويقْتلُ أَطْفَالَ الأَوْطَان...[1]

الشـهيدة الفلسطينية الأم (أُمّ الأبنَاء الستّة) شرفت نفسـها ووطنها بالمقام الرفيـع، في الدنيا والآخرة؛ هذه الأم التي رفضت ذلّ الغازي بعد أن شاهدته من النافذة، يجوس

[1] الديوان، ص32.

الديار ويخترق حرمتها مدنسا أعراض المسلمين، ويقطَعُ أزهَارَ البُسْتَان ليمحو بذلك كل آثار الجمال وكسر كل الروابط والتماسك الأسري؛ لأنه يعلم أن الأزهار تحمل دلالة الحب والتراحم، وتزيد من تعلق الفرد بوطنه، كما يقْتلُ البراءة (الأَطْفَالَ)؛ طامعا بذلك محو هوية الأجيال القادمة خوفا من انتقامهم في المستقبل.

ثم أكمل الشاعر في قصيدة "الأم الشهيدة" مظاهر الاستدمار، والأسباب التي أدت بالأم لحمل خنجرها طلبا للشهادة، فيقول:

قَارورةُ عطرٍ من عِطرِ الجنّهْ...**ومع الخِنجَرِ**...وثيقةَ عهدٍ مَخْطُوطَهْ بدَمِي الأَحْمَر...

بنتُ فلسطين كلَّ فلسطين... ممتدُّ النّهرِ إلى البَحرْ مَصْبُوغ بدَمِي الأَحْمَر...

... **حملت خِنجرِها**... وانطلقتْ بهديَّتِها... صوتِ الإيمانْ ...

حَمَلَتهُ لتَقتُلَ فيه الْجُرْذَانْ... قَضَمُوا الزَّيْتُونَ وجَاسُوا في الدَّارِ خَرَابَا...

قَطَعُوا أَزْهَارَ البُسْتَانْ...

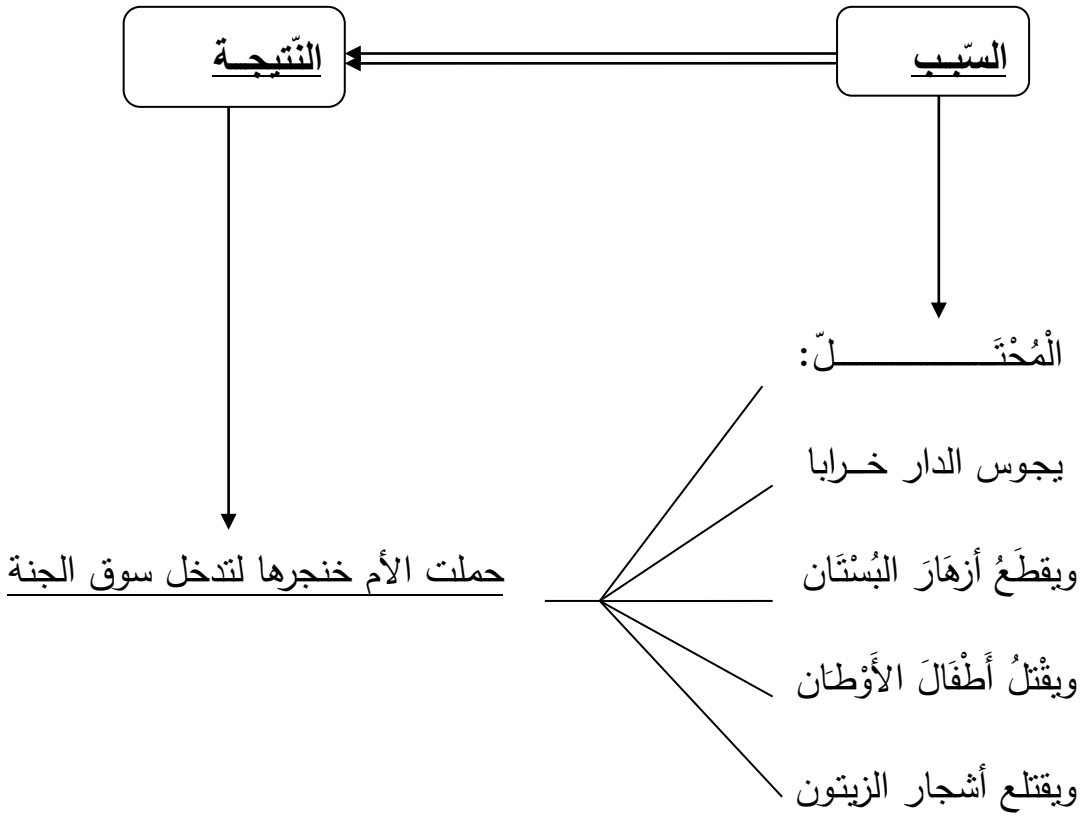
حَمَلَتهُ لتدخُلَ في التَّارِيخِ مع الخَنْسَاءِ وخَوْلَةَ... وأَهْلِ القُرْآنْ

حَمَلَتهُ لتَدخُل سُوقَ الجَنَّةِ... وتُحَضِّر للأطفَالِ هَدَاياهُم من سُوقِ الجنّهْ...[1]

إذن حمْلُ الأم الفلسطينية للخنجر قاصدة الدخول للجنة لم يكن من فراغ، بل بسبب شدّة الأذى الذي أصابها، وأصاب وطنها، فرفضُ الظّلم نتيجة منطقية من كل إنسان يعشق الحرية وينبذ كل أنواع الاستعباد. ويمكن التوضيح أكثر في المخطط هذا:

---

[1] الديوان، ص34.



أدت الأعمال البشعة التي يقوم بها المحتل (في الأرض المحتلة)؛ من تخريب للديار و تقطيع للأزهار وتقتيل للأطفال وتقليع للأشجار، إلى طلب الأم للشهادة باستخدام خنجرها؛ فالحدث الأخير نتج عن الأحداث الأولى في القصيدتين، فبرز دور الربط الدلالي لعلاقة السببية؛ وهنا جاءت العلاقة «تربط بين مفهومين أو حدثين؛ أحدهما ناتج عن الآخر»[1] ومنه زاد ارتباط الأسطر الشعريّة ببعض، وارتبطت القصيدة الثانية (الأم الشهيدة) بالأولى (بنت فلسطين...شرف الإسلام) وكأنها تكمّلها، حتى صارتا كالقصيدة الواحدة.

يستمر الشاعر في إبراز خطر أعداء الله ورسوله (صلى الله عليه وسلّم)، في القصيدة نفسها "الأم الشهيدة"، فيقول:

---

[1] جميل عبد المجيد، البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية، ص142.

تمضِي أمّ الأَبنَاءِ الستّهْ... بثِيابِ شَهادتِها الحَمْرَاءِ...

نحو الكَعبَةِ تَتَوضَّأُ من زمزمْ...

وتصبُغُ أثوَابَ الكَعبَةِ بعِطرِ شَهَادَتِها الأحمرْ...

وتُنَادِي شَيخَ المَسْجِدِ قُمْ أَعْلِن للدُّنْيَا...

أَنَّ **جِهَادَ الْكُفَّارِ فَرِيضَه**...

وأنّ طَرِيقَ حَبِيبَ الله من الْكَعْبَةِ للأَقْصَى...

صَارَ مُحَاطًا في قُطَّاعِ الطُّرُقِ وعُبَّادِ الأَوثَانْ...

وأنّ الحَرَمَ يُنَادِي أَهْلَ الإسْلاَمِ تَعَالُوا...

أَعدَاءَ مُحَمَّدَ سَكَنُوا أَرْضَ مُحَمَّدْ... أَرْضَ الحَرَمَين...

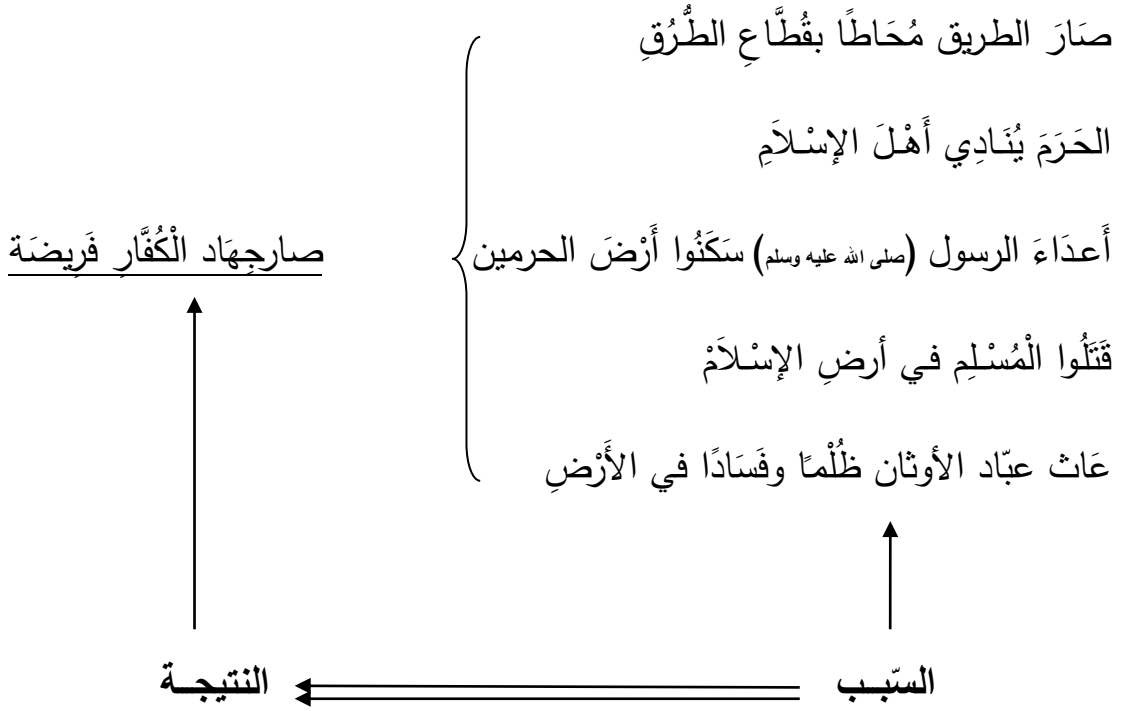
قَتَلُوا الْمُسْلِم في أرضِ الإسْلاَمْ...

عَاثُوا ظُلْمًا وفَسَادًا في أَرْضِ الطُّهْرِ...

المُمْتَدِّ من الكَعْبَةِ للقُدْسِ...[1]

في هذه الأسطر إشارة إلى الخطر الذي يترصّد الحرمين الشريفين، بعد نهش الحرم القدسي بأظافره، وانتهاك كل الحرمات والمقدسات، فتجاوز الاعتداء كل الخطوط الحمراء حتى صار الجهاد فريضة على كل مسلم ومسلمة، ويمكن تشكيل تخمينات الشاعر في المخطط هذا:

[1] الديوان، ص34.



أصبح الجهاد فريضة على حد قول الشاعر كنتيجة حتمية لمجموعة من الأسباب التي لغّمت حياة للمسلمين؛ فقطّاع الطّرق (أعداء الإسلام) ملؤوا كل السبل المؤدية للحرمين، وقتلوا المسلمين في ديار الإسلام، وعاثوا في كل أرض الدنيا فسادا، فهذا تنبيه واضح للخطر الشديد الذي يحدّق بالكعبة الشريفة. وبذكره الأسباب التي أدت إلى نتيجة فرض الجهاد، فقد ارتبطت دلالات الأسطر ببعض فاكتملت الفكرة وصارت المقطوعة لحمة منسجمة ومتّحدة الأجزاء.

وفي قصيدته "مؤتة والقدس"؛ التي كانت بالاحتفال الذي قامت به وزارة الأوقاف الأردنية سنة 1972م في ذكرى غزوة مؤتة، منها هذه الأبيات التي يقول فيها:

ربِّ عَفْوًا إذْ **زُرْتُ مُؤْتَـــةَ** والأَقصَى أَسِيرٌ يئِنُّ يشْكُو القُيُودَا

أنا ما زُرتُها لأَنسَى جِرَاحِي بل لأُذْكِي جُرْحِي وقَلبِي وقُــودَا

لأَشُمّ العَبِيرَ نَضْحَ لــيوثٍ قد قَضوا هاهنا وعَاشُوا خُــلُودَا

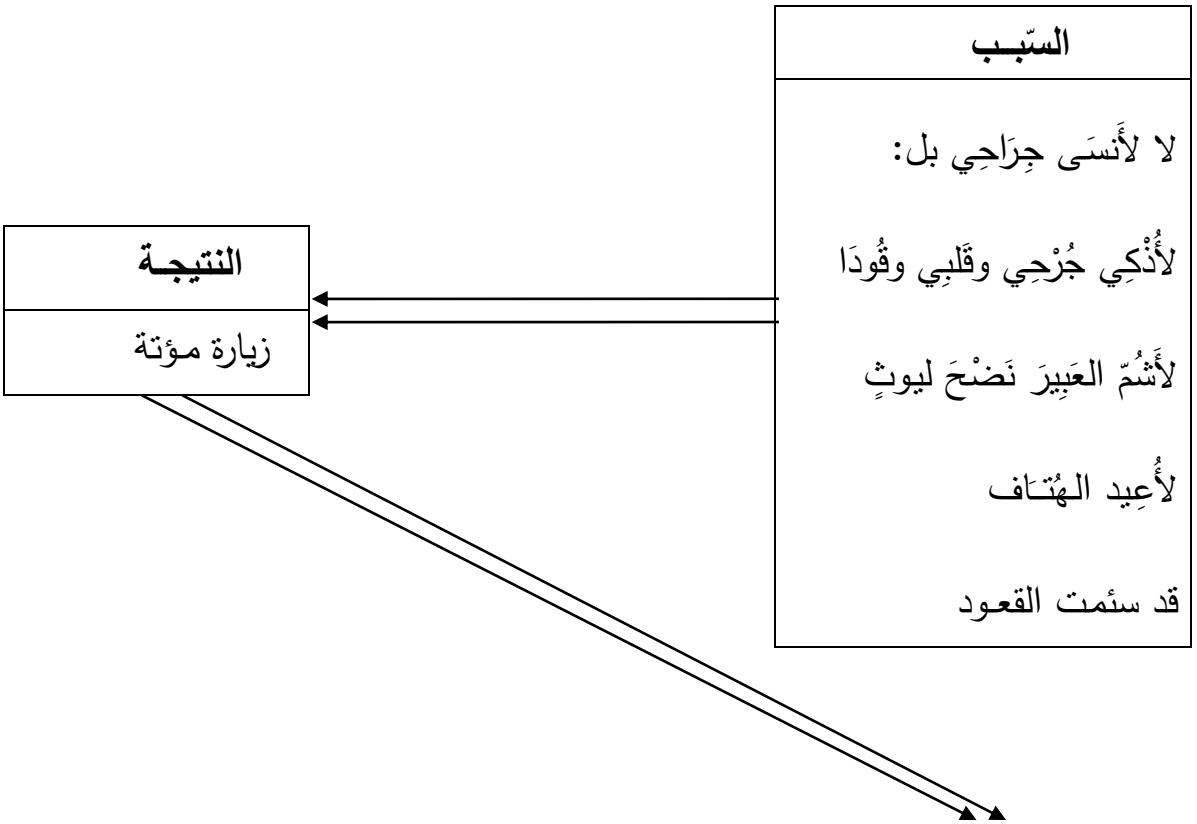
لأُعِيد الهُتَافَ يا جَنَّةَ الخُلْدِ أَطِلِّي فقد سَئِمْــــت القُــعُودَا[1]

هنا طلب للعفو من الله عز وجل بسبب زيارة مؤتة؛ في وقت يئن فيه الشعب الفلسطيني من شدة الأسر والقيد، وعملت علاقة السبب والنتيجة في القصيدة على ربط النص حتى صار حلقة متصلة الأطراف؛ فالزيارة إلى مؤتة هي سبب لطلب العفو وفي ذات الوقت هي نتيجة لظروف (أسباب) عدّة، فالشاعر يصرّح بأنّ زيارته لم تكن للترفيه أو السياحة كالأجنبي الغريب؛ بل كانت لإحياء جراحه وبث نفس جديد في قلبه، بشمّ عبير الأماكن التي عاش واستشهد فيها أبطال عظماء؛ هذا العبير الذي سيعيد له الهتاف والصيحة طلبا لجنة الخلد، وكاسرا للقيد العربي وأسره الرّوحي، فالحرية نتاج الحركة والتغيير لا القعود وانتظار الوعود.

فزيارة مؤتة أدت إلى صنع جسر يربط بين الأسباب والنتيجة الكبرى أو العليا (طلب العفو)، فصار نسيجا دلاليا متداخل الخيوط بين الأجزاء (أبيات القصيدة)، ويمكن توضيح هذا التداخل الدلالي بين الأسباب والنتائج في المخطط هذا:

---

[1] الديوان، ص41.



السّبـــــــــب **النّتيجـــــــــة**

زيارة مؤتة _____ طلب العفو من الله عزّ وجلّ

أمـا فـي قصـيدته "نـداء الأرض"؛ التـي تـدور حـول قصـة زواج مـات فـي المهـد بـالأرض المحتلـة، بين شابة تعشق العيش في أرضـها، وبين شاب أراد الهجرة إلى بلد أجنبي، وباختلاف المبادئ والرؤى كان الفراق، عند تسجيل وثيقة الطلاق في مجلس القاضي، كانت هذه القصيدة، ومنها قوله:

ما بين **دَمعَتِـــــها** ودَمْعَتِهِ وقَفَت تُطِلُّ على رُجُــولَتِه

قد كنتُ أحْسبُ صَرحَهُ جَبَلاً حتَّى صَحَوت على حَقِيقَتِه

يا كَاذِب الدَّمَعَاتِ تذْرِفُـــها يا قَاتِلاً يبكِي ضَـــحِيّتَه!!

الأرض ليس نشيد أغنية نلهو على ألحان نغمته [1]

تأثّر الزوج عندما رأى زوجته ترفض النعيم (العيش في بلد أجنبي مع راتب مغر ومنزل واسع وسيارة فاخرة)، وتحب البقاء مع أهلها تواجه كيد العدوّ وإرهابه، فكان وفاؤها للأرض والأهل أقوى من دمعاته وتوسلاته للنزوح والهجرة معه؛ فهي تعلم بالمؤامرة التي دبرت ليلا لتهجير الأهل وإخلاء الأرض، فكانت دمعة الزوجة أقوى من دمعته، ألا وهو السبب فيها!؛ فبكاؤها نتيجة لصدمتها عند إطلالتها عن رجولته المزيّفة.

كانت الزوجة تظنه صنديدا شديدا في دفاعه عن وطنه الغالي، لكنها لم تجد من ذلك إلا السّراب، فبكاؤه كان مجرّد بكاء قاتل على ضحيّته، فصار الطلاق نتيجة تجلي حقيقته. وكان الربط بين السبب والنتيجة سببا في وقوع الربط الدلالي بين الأسطر، ومنه انسجمت وتوحّدت.

أما في قصيدة "حاكم يستبيح مدينته"، فيقول فيها:

غَاصَت قَوَائِمُ عَرشِكُم يا مُجرِمًا بنَجِيعِ أَطفَالٍ وطُهرِ عَذَارَى

ودُمُوعُ ثَاكِلَـةٍ رَأَت أَوْلادَهـــــا صَرعَى وكَانُوا حَولَـها أَقْمَارَا

وشَتَاتُ عَائِلَةٍ تَقَطَّعَ رَبُّهـــــا إرْبًا ولم تُبقِ القَذِيـــفَةُ دَارَا

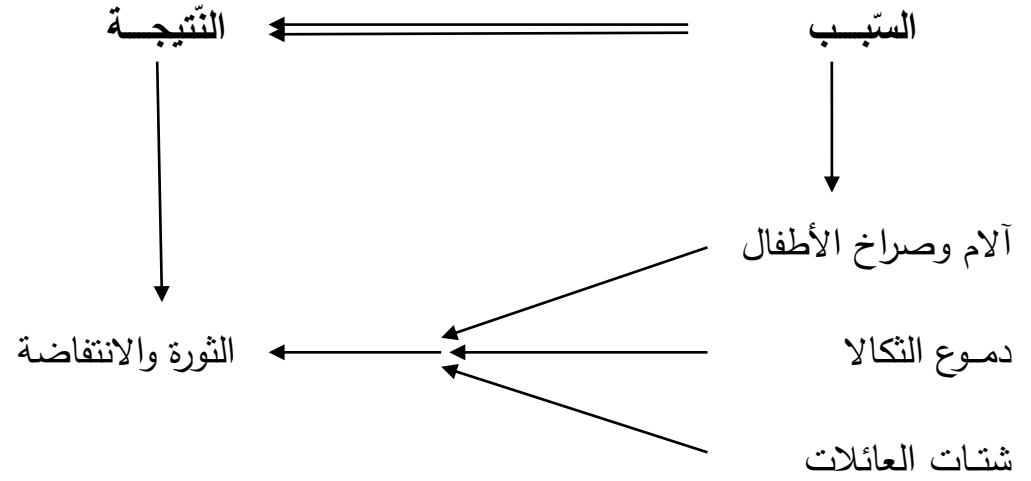
تِلك المَآسِي فانْظُمْنَ حَبَّاتِهـــا دُرَرًا لِتَاجِك **وارْقَبِ الإعْصَارَا**[2]

---

[1] الديوان، ص43.

[2] نفسه ، ص50.

تُبرز الأبيات حالة الألم والمعاناة التي أصابت الناس، بسبب استبداد وتسلط الحاكم، لكن دوام الحال من المحال فسيأتي يوم تسطع فيه شمس الحريّة وينكسر القيد، فلن يتلقى الشعب كل أنواع الظلم والفساد بالقبول والترحاب، فنتيجة الأذى ستكون الثورة والانتفاضة مهما طال الزمان أو قصر، وهذا واضح جلي في الأبيات السابقة، والمخطط الموالي يوضح ذلك:



كل أشكال المعانات؛ من آلام وصراخ أطفال ودموع ثكالا وشتات عائلات، كانت سببا في الثورة والانتفاضة، ودلّ على الأخيرة قوله: "وارْقَبِ الإعْصَارَا"، وكيف سيقبلون بالقيد؟! وقد ولدتهم أمّهاتهم أحرارا؛ فلذا كان لابد من أن تتكسر عصا كل ظالم ويأخذ جزاءه، في الدنيا قبل الآخرة، إذن فرفض الظلم نتيجة منطقية وحتمية، فلكل فعل ردّة فعل؛ إن الإحساس بالحرية والأمن يقابله الراحة، أما الإحساس بالظلم والجور فيقابله الرفض والانتفاضة. والترابط هنا بين السبب والنتيجة شدّ أجزاء الأبيات ببعض حتى انسجمت وصارت مركّبا واحدا.

وفي قصيدته "من وحي زيارة للعقبة"، التي قالها عند مشاهدته لشاطئها الأسير(كما وصفه)، يقول في مطلعها:

قِف على الشَّطِّ وارْقَــبِ الزُّوَّارَا ويهُودًا تحْتَلُّ أَرضــا ودَارَا

وشَبَابًا على المَلاَهِي حَيَــارَى ينْفُثُون السُّمُومَ والسِّيــجَارَا

برمَجُوهُم وقَيَّدُوهُم أسَــــــارَى يهدرُون الأَوقَاتَ والأَعمَارَا

حَجَبُوهم عن رُؤيَة الشَّمسِ **حتّى** **لا يَرَوْا ظَــالِمًا ولا غَــدَّارَا**

عَطَّلُوا لَمْسَةَ الحَيَاةِ ومــا عُـدتَ تَرَى الشَّــبَابَ والأَزْهَــــــارَا[1]

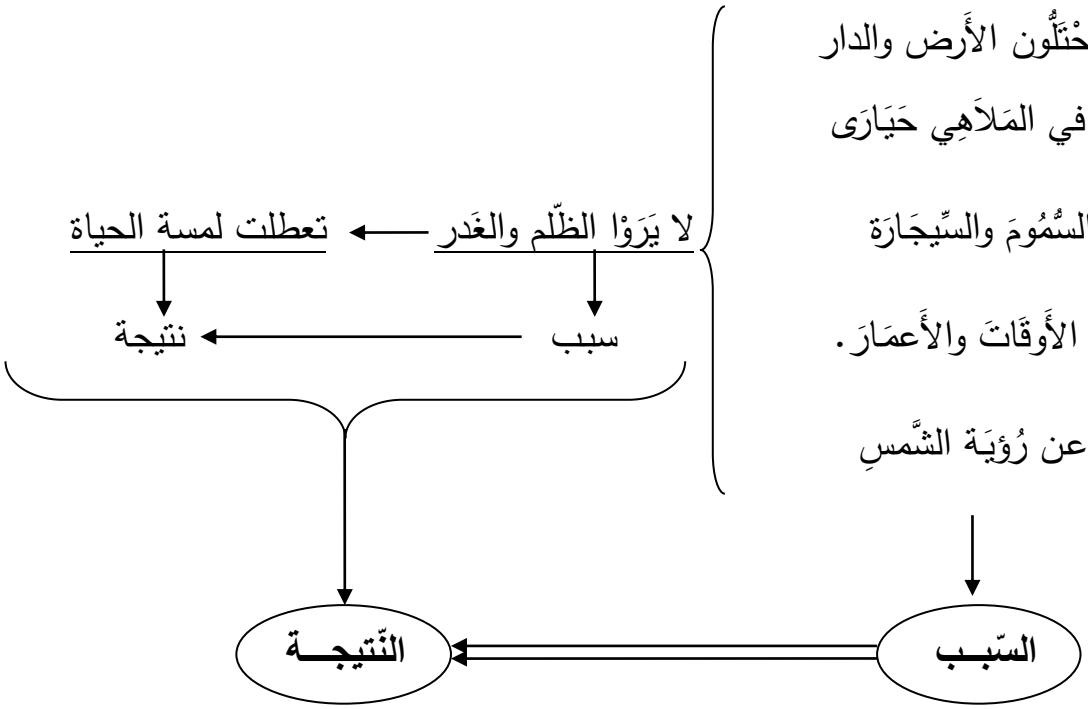
افتتح الشاعر قصيدته بفعل أمر "قف"، قاصدا من ذلك طلب فعلٍ؛ ففعل الأمر «ما دلّ على طلب وقوع الفعل من الفاعل المخاطب... وعلامته أن يدلَّ على الطلب بالصيغة»[2] ، فهو يطالب – مستعملا فعل الأمر– بالتمعن في حالة الشاطئ، بنبرة خطابية شديدة تدل على سوء الوضع ووجوب الإسراع في معالجته قبل فوات الأوان، فقد لغّمت الحياة ونُصبت فيها الفخاخ؛ ليقع الشباب فيها صيدا سهلا.

والأبيات السابقة تحوي أسبابا وعوامل نتج عنها ضياع الشباب وفساده في كل المجالات، لصالح المشروع الصهيوني في المنطقة العربية، وللتوضيح نلاحظ المخطط هذا:

---

[1] الديوان، ص53.

[2] مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربيّة، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، ج3-1، 2007م، ص23 .



انتشر اليهود في كل أرض ودار، وانتشرت المؤامرات –التي فتتت الوحدة العربية– حول الأرض العربية عامة وفلسطين خاصة، ولكيلا تفضح نياتهم قاموا (اليهود) بتخريب عقول الشباب؛ فصيّروهم حيارى في الملاهي يهدرون أوقات أعمارهم بنفث السّموم، وحجبوهم عن رؤية شمس الحقيقة، وعليه لن يروا أشكال الظلم والغدر، مما ينتج عن هذه الأخيرة تعطل الحياة وتخريبها على جميع المستويات خاصة الديني فيخلو الجو لهم وتسهل عليهم السيطرة على المسجد الأقصى. والربط الدلالي بين الأسباب والنتائج جعل الأبيات تترابط وتكمّل بعضها بعضا.

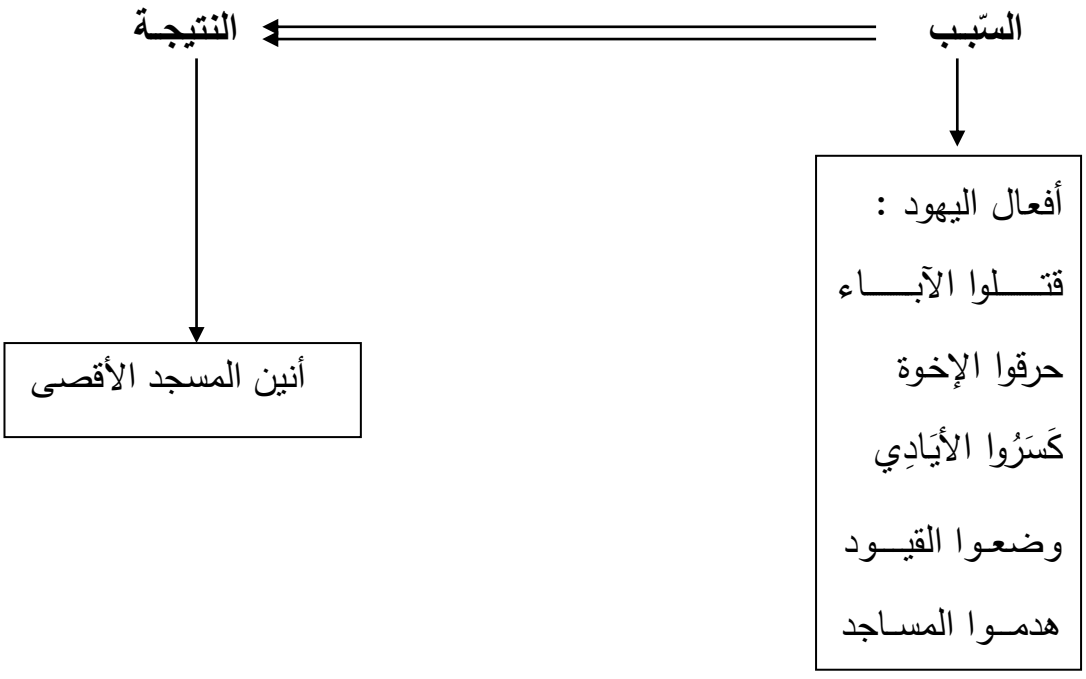
ويبرز الترابط الدلالي أيضا باستعمال علاقة السبب والنتيجة، في قصيدته "أعمان يا بلد الإمامة عودي"، التي يقول فيها:

والمَسْجِدُ الأَقصَى يئِـــنُّ وأَهْلـــه ما بين مَجرُوحٍ وبين شَهِيدِ
قَتَلُوا أَبِي، حَرَقُوا أَخِي، كَسَرُوا يَدِي لا أَنثَنِي حَتَّى أَدُكَّ قُيُـودِي
أأذل للطَّاغُوت يَهْدِمُ مَسْجِـــــدِي وأطِيعُ قَسرًا شِرعَةَ التَّلْمُودِ؟!

لا لن أَذِلّ، وفي فُؤَادِي جذْوَة من نُورِ قُرْآنِي وعَزْمِ جُدُودِي

يا نَدْوَةَ الفِقْهِ العَظِيمِ تَحـــيَّةً عَبِقَت بعِطْرِ مُجَاهِدٍ وشَهِيدٍ[1]

صار أبناء فلسطين ما بين مجروح وشهيد؛ فقد طمس اليهود كل أنواع الحياة؛ هدموا المساجد، قطعوا الأشجار والأزهار، حرقوا الدار، قتلوا الأهل ولم يفرقوا بين الشيخ والمرأة والطفل أبادوهم بلا رحمة، وكل هذه الجراح صارت أسبابا نتج عنها أنين المسجد الأقصى، في إشارة إلى الضرر الشديد الذي حل بالمسجد الأقصى؛ من تدنيس لحرمته وتشريد لأهله، فلا يعقل أن يبقى الحال على حاله، وفؤاد كل من أحبّه يحوي جذوة من نور القرآن وعزم الجدود، فلكل نتيجة أسباب تؤدي إليها، وهذا ما يوضحه المخطط هذا:



أدّت أفعال اليهود (الإجرامية)؛ من تقتيل وحرق للأهل، وتكبيل للأيادي وهدم للمساجد، إلى الثورة على هذا الظلم، حتى صارت كل عائلة لا تخلو من مجاهد أو

(1) الديوان، ص60.

شهيد فدى بروحه سبيلا لله الوطنَ، فنتج عن كل هذا أن صار القدس كمريض أسير ملقى على سرير، يئن ويصرخ صباح مساء، ينتظر من يضمّد جراحه ويطلق سراحه، فانسجمت الأبيات جرّاء العلاقة بين الأسباب السالفة الذكر والنتيجة.

وفي قصيدة "عرس العربية في عُمان" تحية لشاعر عُمان الكبير الشيخ "عبد الله الخليلي"، يقول:

تمْضِي القُرُونُ ومازَالَت مَفَاتِنُها ... تُغرِي المشوقَ لأَينَاسٍ وتِحُنَان

ولم تَزَل تَحْفَظُ العَهْدَ الكَرِيم لِمَن ... قد صَانَها مــن أَكَاذِيب وأَدْرَان

ولم يُشَوّه جَمَالاً مـــن مَحَاسِنها ... بالأَعْجَمِيّ مــن أَحْفَادِ سَاسَان

وحُسنُها الحُسـنُ إلاّ أن نَاظِـرَها ... يلْقَى الرَيــاضَ بجنّاَتٍ وغدْرَان

كَفَى بها شَــرَفاً تكْرِيمُ خَالِقِها ... بين لُغَـــــــاتٍ لتَنزِيلٍ وقُرْآن

أمِينَةٌ حَفَظَــت أَمْجَـــادَ أُمَّتِها ... ولم يزَل عَهْدها عُنــوَان إيمَان

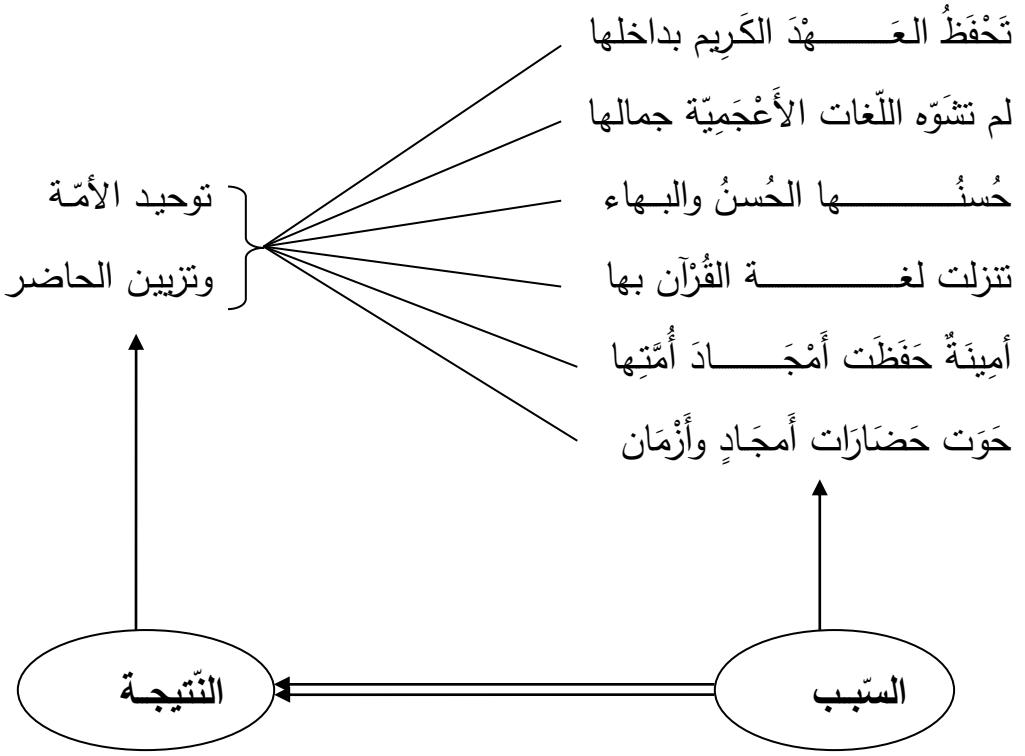
أمِينَة لكُنُـــــوزٍ فـــي خَزَائِنِها ... حَوَت حَضَارَات أَمجَـادٍ وأَزْمَان

قد وحَّدَت لُغَـــةُ التَّنزِيلِ أَمَّتَنَا ... عَبْرَ القُرُونِ بِرَغْمَ الحَاقِدِ الشَّانِي

وزيّنَت لغَـــةُ القُرْآن حَاضِرَنا ... بما حَوَت من عُلُومٍ جنْيها دَانِي[1]

أول ما يقابل القارئ هو التعبير الذي بدا في العنوان "عرس العربيّة"؛ فهو إشارة إلى الفرحة والاعتزاز باللغة العربية، ثم لحقته الأبيات لتجيب عن السؤال: ما جوهر الافتخار باللغة العربية؟ ويمكن توضيح فحوى الأبيات في المخطط الموالي:

[1] الديوان، ص64.



اللغة العربيّة زيّنت الحاضر ووحّدت الأمة، بسبب تفرّدها بعدّة صفات جعلتها مميّزة عن لغات العالم؛ فقد حفَظت العَهْدَ الكَرِيم بداخلها ولم تشَوّه اللّغات الأَعْجَمِيّة جمالها وحُسنها، وزادها بهاء ومكانة أنها لغة القُرْآن الكريم، وأَمِينَةٌ حَوَت أَمْجَادَ أُمَّتِها؛ من حَضَارَات كاد يمحوها طول الزمان. فالعلاقة هنا بين الأسباب والنتائج ربطت الأبيات دلاليا، وصيّرتها لُحمة واحدة.

أما قصيدته "تحيّة لمدينة السّلط"؛ التي ألقيت في الاحتفال الذي أقامه أهل السّلط في مركزها الثقافي تكريما لآل "زيد الكيلاني"، واعترافا بدورهم العلمي والأدبي والثقافي، يقول فيها:

إيه يا سَلْـــــــــــط يا قَلعَةَ الأُرْدُنّ فـــي وَجْـهِ أَخْطَرَ العُدْوَان

عَلِّمِي الجِيلَ كَيفَ ينْشَأ حَيًّا في ظِلاَلِ السَّيُوفِ والقُرْآن

إن نَسِينَا أَذَى العُدِّو **هَلَـكْنا** **ورَجَعْـنا بأَقْبَـحِ الخُسْرَان**

فَتَوَاصَوا بالْقُدْسِ جِيلاً فجِيلاَ وأَعِدُّوا لِسَاحَـةِ المَيْدَان[1]

ينبّه الشّاعر إلى عدم نسيان غدر العدو وأذاه؛ لأنه تترتب عنه نتائج وخيمة تؤثر سلبا في الحاضر وفي الأجيال القادمة، كما أثرت في الأجيال السالفة. ونوضح هذا هكذا:

السّبب (الصّدر) ←**النّتيجة (العجز)**

نسيان أذى العدوّ ← الهلاك والرجوع بالخسران

زاد أذى الأعداء (اليهود) الذين عاثوا في الأرض فسادا، ولم يتركوا أخضر ولا يابس إلا أحرقوه، ونسيان هذا الأذى سينتج عنه الهلاك والرجوع بأقبح الخسران. وهذا التعلّق بين السبب والنتيجة ربط بين الصدر والعجز وزاد في التماسك الدلالي، حتى صار البيت كالسّطر الواحد.

ويقول في قصيدته "من وحي زيارة للخرطوم":

ويلاَه ما بيـــن الفُرَاتِ ونِيلِه تَرْعَى الذِّئَابُ تحَالَفَت بعُوَاء

يا نِيلُ منْبَعُك العَزِيزُ نَصُونُه بالصِّدْقِ والإيمَانِ والشُّهَدَاء

أمَّا المُنَافِقُ حيثُ يلْقَى صَحْبَهُ **فمَصِيرُهُم لِزبَـالَـةِ الأَحْيَـاء**[2]

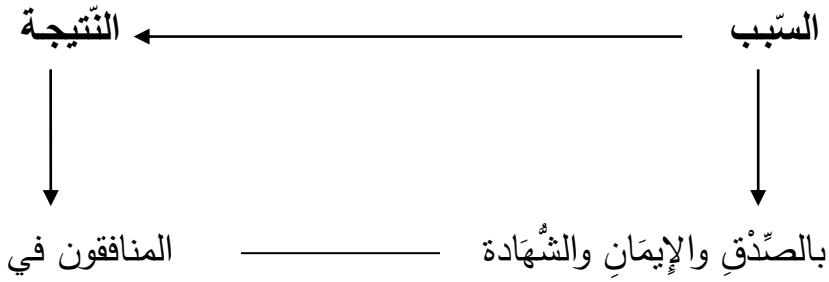
تشير الأبيات إلى الخطر الذي تتعرض له البلاد العربية والإسلامية، من النيل إلى الفرات، فالعملاء والخونة تحالفوا في تدبير المكائد واجتمعوا على الخداع والغدر في غرف الظلام، وكأنهم ذئاب؛ لكن وقوف رجال أوفياء يصونون النيل والأرض العربية

---

[1] الديوان، ص74.

[2] نفسه، ص66،67.

بالصدق وبالإيمان وبالشهادة، قزّم دورهم فصار مصيرهم إلى الضعف والهلاك، والتوضيح في المخطط الموالي:



تعدّ أداة الرّبط "الفاء" أكثر الأدوات شيوعا؛ إذ تعمل على الربط بين الجمل في النص (أبيات القصيدة) من خلال علاقة السبب والنتيجة؛ حيث تتداخل الأخيرة مع علاقات الربط الأخرى في بناء المشاهد الرئيسة في النص[1]، وهذا ما تجلى في عجز البيت الأخير (فمَصِيرُهُم لِزِبَالَةِ الأَحْيَاء)، ويمكن ملاحظة عملية الربط بين السبب والنتيجة باستعمال "الفاء" في قصيدة "دمعة على زين الشّباب"، منها:

يا طَرِيفَ الأَخـــلاَقِ والمَعشَرِ السَّمـــحِ سَقَانَا الزُّلاَلَ من آدَابِه

قد بَلَوْتَ الحَيَاةَ بَحْرًا خِضَمًّا واقْتَحَمْتَ الأَمْوَاجَ فَوْقَ عُبَابِه

فتألَّقت كوكبا مـــن ضياء وتضوّعت في شذى أطيابه

ووَهَبْـــت الشَّبَـــابَ فـــي لَهَـــبِ الفِتـــنَةِ أَنْقَى بُرُودِهِ وثِيَابِه[2]

الشاعرُ يرثي أحد الشباب؛ الذي كان يتصف بالخصال الحميدة، حتى صار كالكوكب المضيء، وكان دور "الفاء" فعالا في الربط بين السبب (طَرِيفَ الأَخلاَقِ، المَعشَرِ السَّمحِ ، غزير الآداب، الشجاع المقدام) والنتيجة (التألق كالكوكب المضيء)، فعلاقة السببية هنا ربطت الأبيات دلاليا وكثفت المعنى.

---

[1] ينظر:عزة شبل محمد، علم لغة النص النظرية والتطبيق، ص165،166.

[2] الديوان، ص92.

يمكن ملاحظة الربط باستعمال الفاء – بين السبب والنتيجة– في قصيدة "عيد العبيد"، يقول فيها:

قد بَعُدنا عن دِينِنا **فَجَرَعْنا** **أكوُسَ الذُّلِ تَحت حُكمِ اليَهُودِ**

أَيُّها العِيـــــدُ قد ذَكَرْتُكَ والأَوْطَـــــــان تَشْكُو أَسَارَ تلك الْقُيُودِ

وذكَرت الأَحْبَـــــــــابَ والصُّحبَ والخِـــلاَّن ذَاقُوا مَرَارَةَ التَّشْرِيدِ

ذاك عِيـدٌ أمْ **ذاك ذُلٌّ وعَارُ؟** ليس فـــي الْعِيدِ مَوْكِبٌ للعَبِيدِ[1]

يشير الشاعر في البيت الأول إلى السبب الذي جعلنا نضعف ونهون أمام تعاظم القوى الغربية، وهو بُعْدُنا عن الدين؛ مما نتج عنه خضوعنا لحكم اليهود، الذين استغلوا الفرصة، وكان للفاء دور أساس في الربط بين السبب (قد بَعُدنا عن دِينِنا) والنتيجة (فَجَرَعْنا أكوُسَ الذُّلِ تَحت حُكمِ اليَهُودِ). ونوضح كل ما سلف هنا:

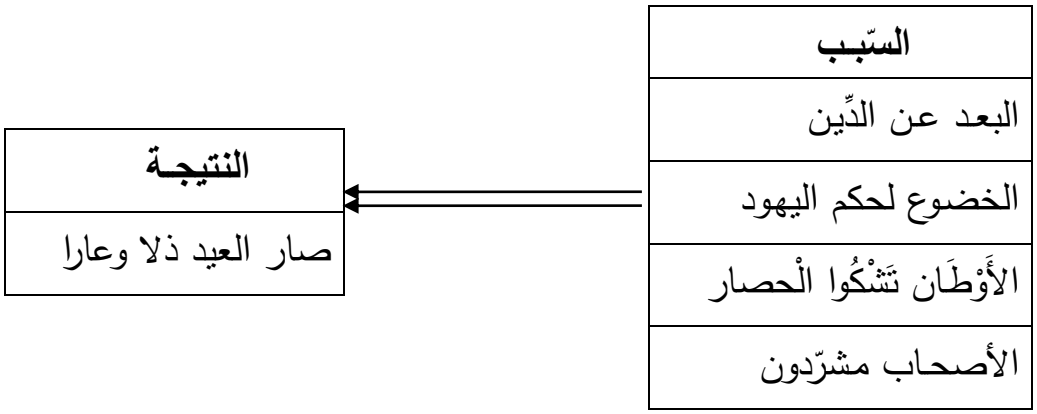
السبب ←——————————————— **النتيجة**

البعد عن الدِّين ——————————————— الخضوع لحكم اليهود

تحوّل العيد في الزمن هذا من فرحة وابتهاج بين الكبار والصغار إلى ذل وعار، لبعد المسلمين عن دينهم الذي جرّ عنه الخضوع والذل تحت حكم اليهود، وما أصاب الأوطان من قيد وحصار، وتشريد للأصحاب والخلان، ويمكن توضيح هذا في المخطط هذا:

---

[1] الديوان، ص115.



ينبّه الشاعر إلى الخطأ الكبير؛ والمتمثل في عدم التّمسّك بالدين الإسلامي، وهي الثغرة التي استغلها اليهود لتحقيق أطماعهم في كل المنطقة العربيّة، وكأن الشاعر هنا يتمنى في أحاسيس نفسه أن نعود لديننا ونسترجع أوطاننا التي سلبت منّا، وعادة «المعاني التي نعدّها من باب التمني ذات طبيعة خاصة فهي من المعاني التي تتعلق بها القلوب وتشتاق سواء كانت بعيدة أو مستحيلة، ثم إن فيها لا يكون بعدا بالنسبة إلى الواقع أو العرف أو العقل وإنما هو بعد من حيث إحساس النفس»[1]، فارتباط الأحاسيس نفسيا جعل من الأبيات ترتبط دلاليا باستعمال علاقة السببيّة فصيّرها متكاملة ومتراصة، مما زاد في توحدها وانسجامها.

ويقول في قصيدته "أبا الضلال":

أبا الضّلاَلِ نَرَاك اليَومَ مَذْعُورَا من فِتْيَةِ الْحَـقِّ يا طَاغُوتُ مَقْهُورَا

فاعْلَم بِأَنّهُم في السِّجْن ما وهَنُوا فمَـــا تَرَى لِعَــذَابِ السِّجْنِ تَأْثِيرَا

بعْتَ الأَجَانِبَ أَوْطَانًا ونِلْت بِها بعـضَ المَنَاصِبِ والأَمْوَالِ مَغْرُورَا

لسَوْفَ تَلْقَىØ ولَلأَيَّامُ شَـاهِدَةٌ يا مَن بعَطفِ الذِّئَابِ البِيضِ مَأْسُورَا[2]

---

[1] محمد محمد أبو موسى، دلالات التراكيب دراسة بلاغية، مكتبة وهبة، القاهرة، مصر، ط4، 2008م، ص199.

[2] الديوان، ص120.

نتائج أفعال خائن الوطن ستكون وخِيمة؛ فقد تسبّب في سجن فتية وبيع الأوطان للأجانب في مقابل الأموال أو تقلّد بعض المناصب، فالوطن عزيز وغال، ولا يمكن التفريط به أو بيعه ولو بأغلى الأثمان، فالشاعر يتوعد الخائن بالحساب الشديد.

وليظهر الشاعر فكرته قام متعمّدا بحذف المفعول به أو المفاعيل في "لسوف تلقى"، ليبتعد عن تعداد النتائج فيتخلخل بناء القصيدة (الشكلي)، ويمكن تقدير القول إلى: لسوف تلقى الويل، أو لسوف تلقى الجزاء الوخيم، أو لسوف تلقى العذاب الشديد في الدنيا والآخرة والأيام ستظهر ذلك، وللإبهام هنا (المفاعيل المحذوفة) دلالات متعددة.

ولبيان الغرض هذا «ينقل "السيوطي" عن "حازم" في "منهاج البلغاء" أنه إنما يحسن الحذف لقوة الدلالة عليه، أو يقصد به تعديد أشياء فيكون في تعدادها طول وسآمة، فيحذف ويكتفي بدلالة الحال، وتترك النفس تجول في الأشياء المكتفى بالحال عن ذكرها»[1]، وقد ترك الشاعر للمتلقي (المستمع/ القارئ) فرصة إكمال المحذوف؛ فيحقق الشاعر بذلك المراد والغايات، بقليل الكلمات.

لقد تعددت الأسباب في الأبيات السابقة وبرزت بشكل جلي وواضح، أما النتائج فبقيت مبهمة (حذفت المفاعيل)، وهذا الإبهام كان له دور أقوى من التصريح ؛ فقد زادت النتائج في ذهن المتلقي، لانفتاح النص على دلالات واسعة ومتنوعة، فكان الربط بين الأسباب والنتائج بمثابة الجسر والممر الآمن، الذي يوصل إلى قمة الانسجام.

---

[1] طاهر سليمان حمودة، ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي، ص196.

ثانيا/ موضوع الخطاب والبنية الكلّيّة

البحث في مدى انسجام النصوص، يعدّ من الأولويات التي تساعد على معرفة مستوى التماسك النصي لنص ما، هذا الأخير الذي يزج بالباحث للغوص في أعماق النصوص واستخراج جواهرها الثمينة من جوهرها، فكان لابد عليه من وضع عدسته المكبرة على هويّة موضوع الخطاب/النص، وتقفي آثار بنيته الكليّة (الكبرى). وهذا ما سنقوم به معتمدين الوصف والتحليل، مع أخذ نماذج مختارة من قصائد الديوان (ومضات).

1 . موضوع الخطاب/النّصّ :

وجود "موضوع الخطاب" في خطاب/نص ما، من شروط ترابطه على المستوى الدلالي، وقبل البدء بالحديث عن ماهيته «تجدر الإشارة إلى أن مفهوم الموضوع (Topic) استعمل أولا في وصف بنية الجملة»[1]، وانتقل هكذا «مفهوم وضع أصلا لدراسة بنية الجملة إلى وصف انسجام الخطاب مما يستدعي على الأقل، إعادة تحديد المفهوم تحديدا يوافق مهمته الجديدة التي يرى "فان ديك" أنها اختزال وتنظيم وتصنيف الإخبار الدلالي للمتتاليات ككل»[2]، والمقصود بالمهمة الجديدة هنا هو وصف درجة الترابط الدلالي للنصوص.

ويرتبط مفهوم الموضوع بالمحور الذي يدور حوله النص، لكن " فان دايك" يثير قضية أخرى حول مفهوم الموضوع، إذ يطرح سؤالا مفاده: هل يمكن أن يكون للنص أو الخطاب الواحد أكثر من موضوع؟ ويحدد بذلك مهمة موضوع الخطاب؛ حيث عدّه

---

[1] محمد خطابي، لسانيات، ص275.

[2] نفسه، ص276.

عملية بحث واستكشاف البؤرة المركزية في الموضوع عن طريق إعادة تنظيم جميع محتويات هذا الخطاب[1].

موضوع الخطاب مفهوم أساس، يبدو من خلاله بأنّه «المبدأ المركزي المنظم لقسم كبير من الخطاب، يمكن أن يجعل المحلل قادرا على تفسير ما يلي: لماذا ينبغي أن نعتبر الجمل والأقوال متآخذة كمجموع من صنف انفصل عن مجموع آخر يمكن أن يقدّم أيضا وسيلة لتمييز الأجزاء الخطابيّة الجيّدة المنسجمة، من تلك التي تعدّ حدسيا جملا متجاورة غير منسجمة، وقد أضاف الدارسون إلى موضوع الخطاب مفهوم التخاطب الذي يقتضي اشتراك اثنين في العملية بخاصة في النّص الشعري باعتباره خطابا متعدّد الأصوات، ويظهر ذلك من خلال حوارية مقطعيّة داخليّة بحيث يساهم كل مقطع في علاقته بسائر المقاطع في بناء موضوع الخطاب»[2] الذي تجتمع تحته كل المقاطع الشعريّة.

وعليه تمّ إدراج «تحت موضوع الخطاب ما يسمى موضوع المخاطب أو الخطاب الموجه، ويعني أن لكل طرف في الخطاب موضوعه الخاص، لكن موضوعه هذا يصب في الموضوع العام للتخاطب أو إطار الموضوع. من هنا يسهم موضوع الخطاب في تحقيق التماسك النصي، وذلك عندما يكون خطابُ مشاركٍ ما موافقا معظم عناصر الخطاب الأخرى»[3] ومنسجما معها.

وغالبا ما تتبني دراسة نص ما على وجود رابطة (علاقة) محددة بين "موضوع الخطاب" و"محتوى الخطاب" فموضوع الخطاب يعتبر إلى حد ما شاملا للعناصر

---

[1] ينظر: خليل بن ياسر البطاشي، الترابط النصي في ضوء التحليل اللساني للخطاب، ص225.

[2] نعمان بوقرّة، مدخل إلى التحليل اللّساني للخطاب الشّعري، ص98،97. وينظر: محمد خطابي، لسانيات النص، ص277.

[3] خليل بن ياسر البطاشي، الترابط النصي في ضوء التحليل اللساني للخطاب، ص226.

المهمة الموجودة في محتوى النص/الخطاب[1] ومنه «موضوع الخطاب ليس مجرّد مركب اسمي بسيط وإنما هو قضية تصدر بشأنها أو توضح دعوى معينة»[2]؛ لذا فالمركب الاسمي (موضوع الخطاب) له دور دلالي فعّال في إظهار درجة الانسجام على مستوى النص/الخطاب ككل.

ويتم تحديد «موضوع الخطاب topic أو الفكرة الأساسية them باعتباره بؤرة الخطاب التي توحده، وتكون الفكرة العامة له، أو هو ما يدور حوله الخطاب، أو ما يقوله، أو ما يقدّمه. إن قدرة النّاس على تذكر عناصر أكثر من غيرها، قد يكون دليلا على أنه ما نحمله في رؤوسنا بعد قراءة النص هي تلك العناصر، التي تمثل موضوع الخطاب»[3]، ومن ثمّ يؤدي موضوع الخطاب عند دراسة انسجام الخطاب/النص دورين هامين[4]:

الأول: باعتباره مرتكزا لدمج الأفكار التي ينقلها الخطاب، بالإضافة إلى كونه يسهم في تنظيم أفكار الخطاب.

الثاني: باعتباره مؤشرا يشير إلى معرفة المعالم المتصلة بالموضوع عند القارئ أو السامع.

واللافت للانتباه أن التطور الذي أصاب القصيدة الحديثة من الناحية البنيوية والدلالية صار مظهرا من مظاهر تطوّر التجربة الأدبيّة (الشعرية)، التي تعكس تغيرات في المفاهيم والأوضاع العامة لخصوصيات الحياة «فلم تعد هذه القصيدة عملا إضافيا للإنسان يزجي به أوقات فراغه أو يمارس فيه هوايته، وإنما صارت عملا صميما شاقا

---

(1) ينظر: نادية رمضان النجار، علم لغة النص والأسلوب، ص82.

(2) براون ويول، تحليل الخطاب، ص87.

(3) عزة شبل محمد، علم لغة النص النظرية والتطبيق، ص191.

(4) نفسه، ص192.

يحتشد له الشاعر بكل كيانه، صارت القصيدة تشكيلا جديدا للوجود الإنساني، أو لنقل – بإيجاز – إنما صارت بنية درامية»[1] ومن هذه القصائد الحديثة ما جاء في "ديوان ومضات"، حيث برزت فيها التجربة الشعريّة بجلاء، نذكر من الأمثلة على ذلك ما جاء في قصيدة "أردننا يا غابة الأسد"[*] التي يقول فيها:

1. أُرْدُنُّنَا يا غَـــــابَةَ الأُسْدِ يا مَوْئلَ الأَبْطَـــــالِ للحَشْـــتدِ
2. أَسْيافُنَا لم تَـــرْضَ بالغِمْدِ وعُيُونُـنَا كَـــــحْلاءُ بالسُّـــهْدِ
3. قد أَقْسَمَت أَلاَّ تَرَى غَمْضاً حتَّى تَفِـــــي للـه بالْعَـــهْدِ
4. فتُرَدّ أقـــــــدَاسا لأُمَّتِها مَسْرَى النَّبـــيِّ وسَاحَةَ المَـهْدِ

* * *

5. أُرْدُنُّنَا يـــــا غَابَةَ الأُسْدِ يـــا مَوْئِـــــلَ الأَبْطَالِ للحَشْـدِ
6. يا قِصّةً للنَّصْـــرِ نَكْتُبُهَا في السَّهْلِ، في الأَغْوَارِ، في النَّجْدِ
7. بِدِمَاءِ أَبْطَـــالٍ ومَا وَهَبُوا للـــــــه للتَارِيـــــــخِ للمَجْـدِ
8. بِعْنَـــاكَ يا رَحْمَنُ أنْفُسَنا حتَّى نَفُـــــوزَ بِأَكْـــرَمِ الوَعْدِ
9. لا نَنْثَنِي والله وَاعِـــدُنَا بِالحُسْنَيَيْنِ – النَّصْـرِ – والخُلْـــدِ

* * *

[1] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، المكتبة الأكاديمية، مصر، ط5، 1994م، ص207. وينظر: نعمان بوقرّة، مدخل إلى التحليل اللّساني للخطاب الشّعري، ص111.

[*] لحنتها الإذاعة الأردنيّة وبثت على الهواء.

10.أَقرَ السَّلاَمَ على أَحِبَّتِنا في القُدْسِ في نَابُلْسَ في الـلد

11.وَالْمَوْعِدُ المَعْرُوفُ يَرْقُبُنا والنَّـــارُ تذْكِي مشْــعَلَ الْمَجْدِ

12.صَبْرًا فلَن يَفْرِي عَزِيمَتَنَا بـــأْسُ العَدُوّ وكَـــرَّةُ الوَغْدِ

13.تَتَحَطَّمُ الأَصْنَامُ خَاسِرَةً مـــنْ نَارِ عَزْمِ الصَّابِرِ الجَلْدِ

14.ودَمُ الشَّـهِيدِ وُقُودُهُ حِمَمٌ ستُضِيءُ مِـــنْهُ مَنَائِرُ المَجْدِ[1]

***

جعل الشّاعر من صدر البيت الأول (أُرْدُنُّنَا يا غَابَةَ الأُسْدِ) عنوانا للقصيدة، ومنه تجلّت صورة مقرّبة عن موضوعها؛ حيث «إن استعمال كلمة "موضوع" في هذا النوع من التجارب يوحي بأن موضوع نص ما نظير للعنوان»[2]، ويشكل بذلك العنوان «النقطة الأعلى أو المفصل الشامل لبنية النص، التي ترشد القارئ إلى نوعه، وبذلك يمكن أن يقرّر ما إذا كان سيستمر في القراءة أم لا؛ وفقا لاهتماماته، وموقع العنوان من مقبولية النص لديه، ممتعا أم غير ممتع، جديدا أو غير جديد، غامضا أو ملبسا، مشوقا أو غير مشوق»[3]، وهذا يعكس فاعلية النص/الخطاب بالنسبة للمتلقي (القارئ).

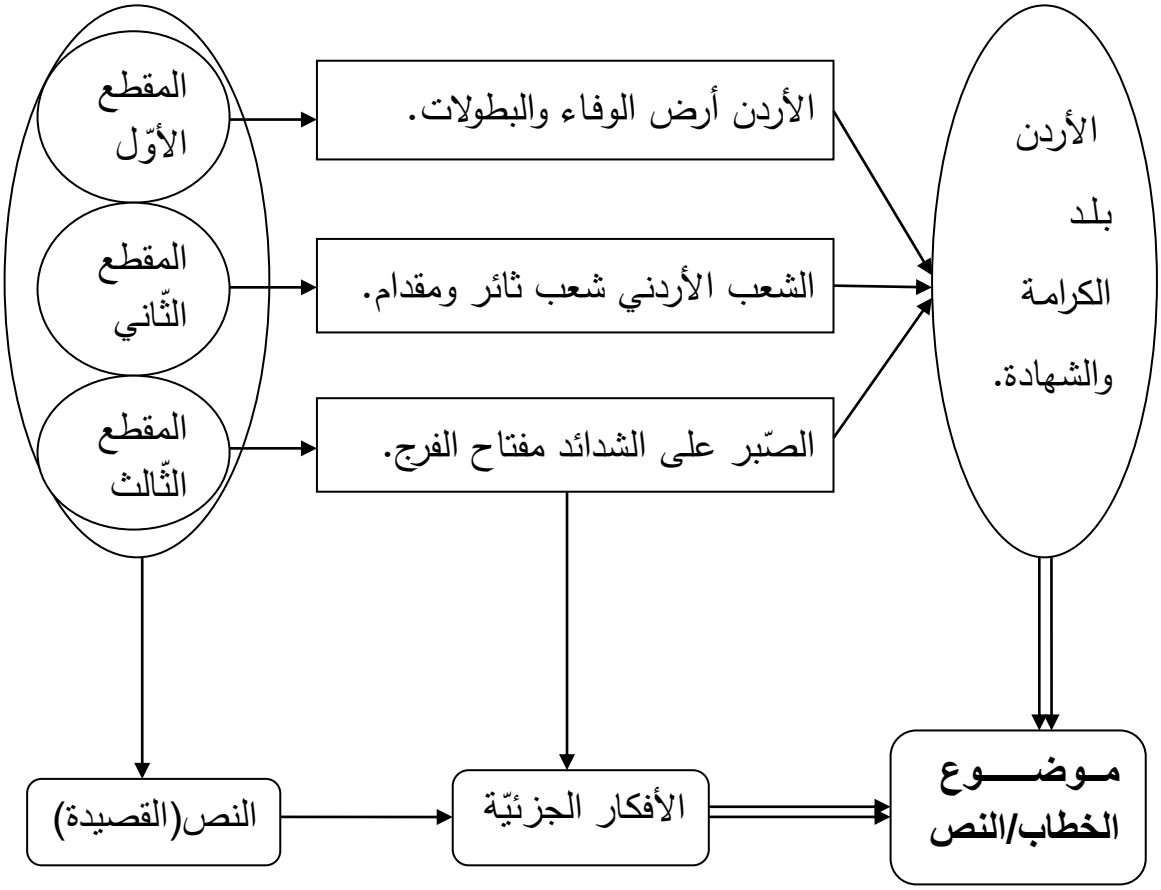
---

[1] الديوان، ص21، 22.

[2] براون ويول، تحليل الخطاب، ص88.

[3] عزة شبل محمد، علم لغة النص النظرية والتطبيق، ص252.

بما أن العنوان لا يكون دوما هو موضوع النص/الخطاب، لذا سنقوم بالبحث عنه في القصيدة السابقة لنعرف مدى تقاربه مع الموضوع. والملاحَظ أن القصيدة تحتوي على ثلاثة مقاطع (الأول:1–4، الثاني:5–9، الثالث:10–14)، وكل مقطع منها يحمل فكرة معيّنة، وهذه الأخيرة تتقاطع في فكرة واحدة تمثل الموضوع، ويمكن التوضيح في المخطط الآتي:



العناوين (الرئيسة أو الفرعية) إضافة إلى كونها نقطة انطلاق، فهي تبني تصوّرات مترابطة للخطاب/النص، فإنها تقدم ما يريد الشاعر قوله من وجهة نظر معيّنة «ولكن يجب ألا ننظر إلى "عنوان" مقطع خطابي على أنّه يساوي "موضوع" ذلك المقطع، بل

هـو تعبيـر ممكـن واحـد عـن ذلـك الموضـوع»[1]؛ لتصـبح بـذلك وظيفـة عنـوان الخطاب/النص أداة إبراز لها قوّة خاصة.

مـن خـلال الأفكـار الجزئيـة الـثلاث (الأردن أرض الوفـاء والبطـولات، الشـعب الأردنـي شـعب ثـائر ومقدام، الصّبر علـى الشـدائد مفتـاح الفرج) يمكـن الوصـول إلـى موضـوع الخطـاب/الـنص (الأردن بلـد الكرامـة والشّـهادة) الـذي يكـاد يكـون مطابقـا مـن الناحيـة الدلاليـة للعنوان (أُرْدُنُّنَا يا غَابَةَ الأُسْدِ) وحتـى الكلمـات الموجودة فـي العنوان تتقـارب فـي المعنـى مـع كلمـات الموضـوع، فمـن المعلـوم أن «الكلمـة لا تفهـم إلا مـن خـلال السياق؛ وعلاقتها مـع الكلمـات الأخرى. كمـا أن الشّكل لا يمكن أن ينفصـم عن الموضـوع. وهكـذا فمـن أراد أن يقرأ الشّـعر عليـه أن يضـع هـاتين الحقيقتين فـي ذهنـه. فالشـاعر يوسّـع من معنـى المفردات ويزيد فـي تفاعلها»[2]، وفقا لثقافتـه ودينـه وعـادات وتقاليد مجتمعه.

وتعدّ اللغـة الأداة الناقلـة والواصـفة لهـذه الثقافـة أو تلـك فهـي «تحـوي خصـوصـيتها هي الأخرى فبعض الكلمات أو العبارات قد تحمل مدلولات سياسية أو دينيـة تتغير من عصر إلى آخر ومن مكان إلى آخر، ومن ثمّ فإن معرفة السياق الثقافي الذي قيل فيه النص يساعد كثيرا فـي فهم معنـاه، فليست الأصـوات أو التراكيـب وحدها المسؤولة عن إيصـال المعنـى بـل الرصـيد الثقـافي والخلفيـة الأيديولوجيـة للمشـاركين لهـا الـدور نفسـه أيضـا»[3]، ولذلك سنستعين بالسياق الثقافي للوصـول إلـى الدلالـة المقصـودة من الرسـالة (القصـائد).

---

[1] براون ويول، تحليل الخطاب، ص162. وينظر: عزة شبل محمد، علم لغة النص النظرية والتطبيق، ص55 .

[2] صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص136.

[3] عرفات فيصل المناع، السياق والمعنى، ص96.

ومن ذلك ما قاد إلى «اعتبار النص في واقعه الاجتماعي عملية تفاعل يتم بواسطتها تبادل المعاني؛ أي هو نوع من الحوار بين المتخاطبين باللغة. وهنا تبرز عند "هاليداي" أهمية محاولة ربط مفهوم النص بالسياق ومعرفة الكيفية التي يكوّن بها النّاس توقّعاتهم لما يأتي في النص من خطاب»[1]؛ ولذا دون أن نهمل السياقين الثقافي والاجتماعي ودلالة العنوان، سنقوم بالبحث عن موضوع الخطاب في قصيدة "حريق الأقصى" التي يقول فيها الشاعر:

1. يا حَرِيقًا ضَرَّمَت نِيرَانَه عُصْبَــةُ الغَـدْرِ بِبَيْـتِ القُدْسِ
2. أيُّ نَـارٍ أَكَلَت مِنْبَرَهُ وهو في القَيْدِ رَهِينُ المِحْبَسِ؟!
3. أين نُورُ الدِّينِ قد هَيَّأَهُ؟ قَبْلَ فَتْحِ القُدْسِ... فَتْحُ الأَنْفُسِ
4. وصَلاَحُ الدِّينِ قد أَرْكَزَهُ بحِـــــرَابِ الفَتْحِ يومَ القُدْسِ
5. لَبَّيْـــــــــكَ رَبِّـي لن نذلَّ ولـــــــــن نَضِلَّ ولــن نَهونْ
6. لَبَّيْـــــــكَ رَبِّـي المَسْجِدُ الأَقْصَى تَقَطَّعَ من حَرِيقِ الغَاصِبِين
7. لَبَّيْـــــــكَ رَبِّـي قد أَجَابَت صَرْخَةُ الأَقْصَى جُمُوعُ المُسْلِمِين
8. لَبَّيْـــــــكَ رَبِّـي بِالجِهَادِ فمُـــــــنَّ بِالنَّصْـــــرِ المُبِيـنِ [2]

***

[1] يوسف نور عوض، علم النّص ونظريّة التّرجمة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، مكة المكرمة، المملكة العربية السعودية، ط1، 1410هـ/1999م، ص32.

[2] الديوان، ص38.

المتتبع للأبيات الشعرية السابقة يجدها تتمحور حول خمسة مرتكزات، يمكن أن تقود إلى موضوع القصيدة، وهي على التوالي:

1.عصبة الغدر تحرق منبر المسجد الأقصى (2.1)

2.أين الفاتحون الأوائل للقدس(4.3)

3.عدم الخضوع لسلطة اليهود(5)

4.الحريق خرّب المسجد الأقصى(6)

5.الدعوة لتلبية نداء الأقصى (فالنصر أو الشهادة) (8.7)

فهنا تفاعل بين فحوى الأبيات لتفاعل العناصر النحوية والدلالية «فكما يمد العنصر النحوي العنصر الدلالي بالمعنى الأساسي في الجملة الذي يساعد على تمييزه وتحديده، يمد العنصر الدلالي العنصر النحوي كذلك ببعض الجوانب التي تساعد على تحديده وتمييزه؛ فبين الجانبين أخذ وعطاء وتبادل تأثيري مستمر»[1] يؤدي إلى مساعدة المتلقي للتعرف على موضوع الخطاب/النص. وفي هذه القصيدة السابقة تمثّل في صرخة ضمن طيّات الاستفهام، ويمكن إجمالها في: أُحرق الأقصى... فأين المسلمون؟!

وتجدر الإشارة إلى أن «تذكّر المحتوى يتأسس في اتجاه النقطة التي يتم التركيز عليها في العنوان، كما وجدت في الدراسات أن العناوين السابقة للنصوص لها بعض التأثير على بناء هيكل المعلومات لدى القارئ أثناء عمليّة القراءة حيث يلجأ القارئ إلى تخمين هيكل المعلومات من خلال المحتوى. ولذلك فوجود العنوان المناسب يسهل

[1] محمد حماسة عبد اللطيف، النحو والدلالة (مدخل لدراسة المعنى النحوي – الدلالي)، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، 1420هـ/2000م، ص113.

الفهم»[1]، ومن الفهم الجيّد للنّصوص (الشّعريّة أو النّثريّة) يمكن الوصول إلى موضوعاتها بسهولة.

أما العنوان الموجود على الغلاف "ديوان ومضات"، هو عنوان مناسب سهّل الولوج إلى الموضوع العام لقصائده، باعتباره البوابة الرئيسية «لذلك فالعنوان هو مفتاح النص، أو هو مفتاح إجرائي للدخول إلى عالم النص وفك مغاليقه وفهم دلالاته، فهو بمثابة رسالة يبثها المرسل إلى المرسل إليه، مزوّدة بشفرة لغوية، يحللها المستقبل ويؤولها بلغته الواصفة. ومن ثم فالعنوان بمثابة عتبة تحيط بالنص»[2]، وهذه العتبة عبارة عن لفظ أو مجموعة من الألفاظ يوجَز من خلالها النّصّ.

والألفاظ بوضعها المعجمي هي عبارة عن «مجموعة من الأصوات المنظمة على وفق قانون اللغة تحمل في ذاتها عددا من المعاني نختار منها ما يناسب الموضوع الذي نتكلم عنه، فالمتكلم لديه مجموعة من الاحتمالات وهو يختار من هذه الاحتمالات المتاحة الأكثر ملاءمة لما يريد قوله»[3] من خلالها.

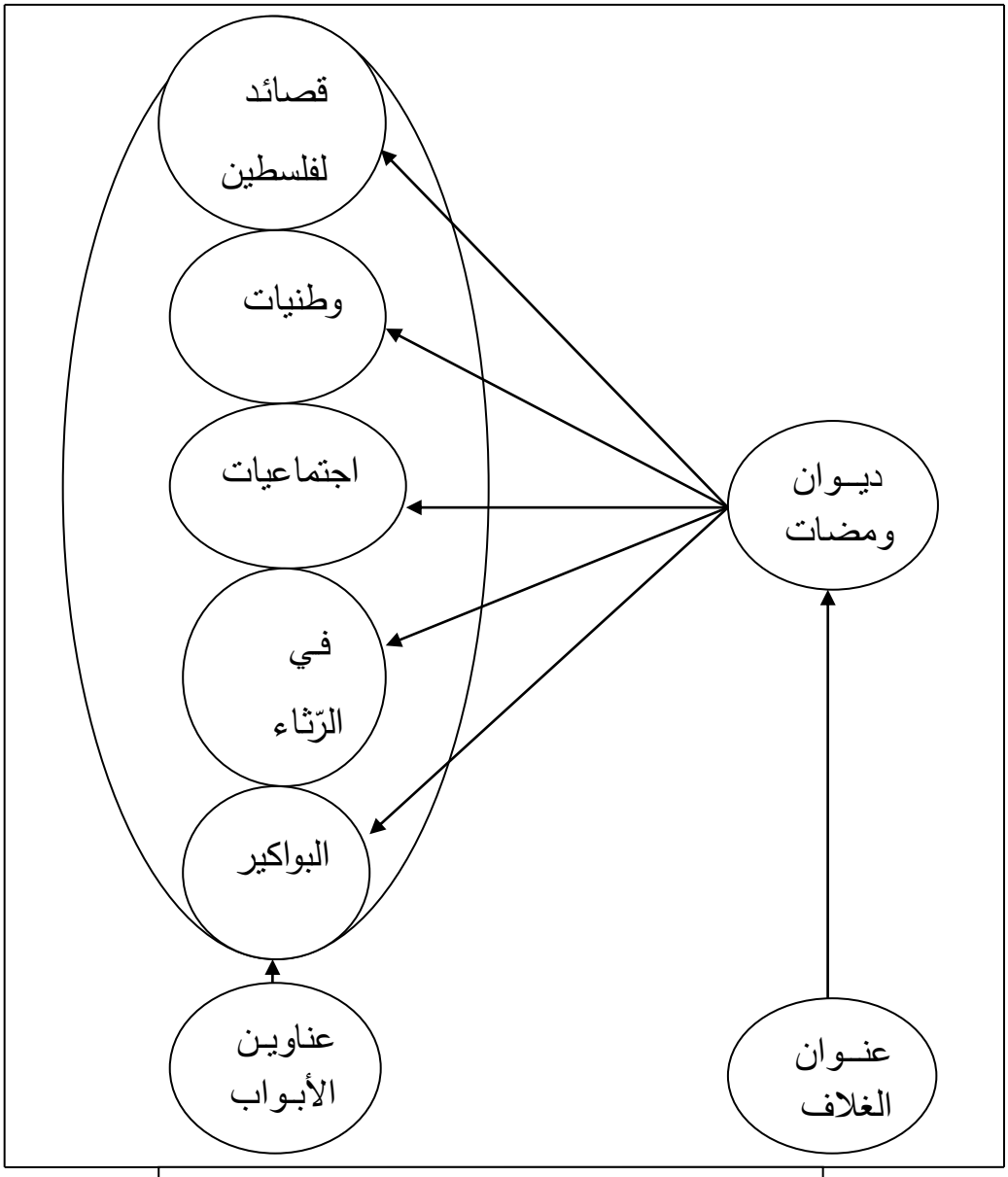
ولمعرفة ما يريد أن يقول الشاعر "إبراهيم زيد الكيلاني" من خلال موضوعات قصائده في ديوانه بأكمله، لجأنا للتوضيح بالمخطط هذا:

---

[1] عزة شبل محمد، علم لغة النص النظرية والتطبيق، ص193.

[2] نفسه، ص55.

[3] عرفات فيصل المناع، السياق والمعنى، ص21.



الكتاب:**"ديوان ومضات "** لإبراهيم زيد الكيلاني

يقوم العنوان بوظيفة الإشهار أو الإعلان عن النص، ويتمثل هذا في العنوان الرئيسي للنص وهو هنا "ديوان ومضات"؛ الذي يتصدر الصفحة الأولى "غلاف الكتاب"، ثم تأتي العناوين الداخلية؛ لتشير إلى أن هذا الكتاب يضم خمسة أقسام يمثل كل قسم منها بابا مستقلا يحمل عنوانا مميزا، نذكرها: الباب الأول: قصائد لفلسطين،

الباب الثاني: وطنيات، الباب الثالث: اجتماعيات، الباب الرابع: في الرثاء، الباب الخامس: البواكير.

وتتقاطع الأبواب مع بعض في الجوهر (الشكل، الدلالة، الفكرة، الهدف، ...)، وهذه الأخيرة تحمل أيضا مجموعة من القصائد المعنونة. والجدير بالذكر أن عناوين القصائد تعد عنصرا هاما من عناصر تشويق القارئ، وذلك بدءا بالعنوان الرئيس الذي يقوم بدعوة القارئ إلى قراءة النص/ الخطاب الشعري، ويبسط له عملية التعرف على موضوعه، الذي يمكن تقديره بـ: مقتطفات عن حالة الأقصى الذي يئن من شدة التدنيس وحال المسلمين.

موضوعات الديوان انصهرت مع بعض لتبرِز بنية شعرية معقدة، لتعقد الحياة؛ وهذه البنية هي ثمرة التجربة الشعرية لتشكّل بذلك محصّلةً «تزدحم فيها التجارب والآراء والأصوات والأزمنة انسجاما مع حالة التعقيد التي تحياها الإنسانية، وإمعانا في تركيب الصورة الأدبية من خلال دمج بين مكونات متفارقة ومتعالقة في شكل مشاهد وملفوظات حوارية...، كما أن التداخل المشهدي يكثف من دلالة الغموض كعلامة جمالية في النص الشعري الحديث، وهذا ما يكسبه ثراء يبحر عبره القارئ إلى عوالم لا تسعفه فيها إلا المكابدة والترحال المتواصل»[1] والمستمر، مما يجعل النص محمّلا بعديد الدلالات، ويتصف بالديمومة على الرغم من مرور الزمن واختلاف الأمكنة.

[1] محمد الهادي الطرابلسي، بحوث في النص الأدبي، الدار العربية للكتاب، طرابلس، (دط)، 1988، ص157.

2 . البنيـة الكليّـة (الكبرى) للنّصّ:

لعل من القضايا الهامة التي شغلت علماء النص "البنية الكبرى"، فقد جعلوا منها« بنية تجريدية كامنة تمثل منطق النص أو ما أطلق عليه "جريماس": البنية العميقة الدلالية والمنطقية»[1]؛ ويقصد هنا بالتجريدية «أنها غير ملموسة بشكل مباشر من النص بل تحتاج إلى قراءة فاحصة لمضامين النصّ، فهي ليست قواعد عرفية متفق عليها سلفا كالبنية العليا، فالقارئ لنص من النصوص يمكنه معرفة خصائص البنية العليا للنص قبل قراءته من خلال الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه، أما الأبنية الكبرى فلا يمكنه أن يصل إليها إلا بعد قراءته المتعمقة للنص»[2] لفهمه فهما كليا ويستنبط منه ما خفي.

وتنتظم جل القضايا في النص على شاكلة «بناء هرمي قمته هي القضية الكبرى... مستوى القضايا الكبرى يكون أفضل في تذكره من مستوى القضايا الصغرى. وتكون مهمة القارئ هي بناء تمثيل معرفيcongnitive representation مشابه لما يهدف إليه الكاتب، وعندئذ تستلزم عملية الفهم اكتشاف العلاقات المنطقية في النص والمعلومات المقدمة من خلال تلك العلاقات»[3] المكتشفة سابقا.

ومنه صارت الأبنية الكبرى لأي نص من النصوص «عبارة عن تصورات دلالية يجتمع تحتها كم غير محدّد من الأبنية الصغرى ويناط إلى المفسر تحديدها، وتحديد أشكال التماسك الكلي؛ لأن ذلك ينتمي إلى مجال الفهم والتفسير الذي ينشده

---

(1) سعيد حسن بحيري، علم لغة النص المفاهيم والاتجاهات، ص112.

(2) خليل بن ياسر البطاشي، الترابط النصي في ضوء التحليل اللساني للخطاب، ص123.

(3) عزة شبل محمد، علم لغة النص النظرية والتطبيق، ص195.

القارئ»[1]، وعليه «إذن فالبنية الكبرى تتكون من مجموعة من الأبنية الصغرى أو المتتاليات الجملية، ولا يوجد تفسير مطلق للأبنية الكبرى، فتحديدها في كل نص يعود إلى نوع القراءة لذلك النص، تتدخل فيه عوامل كثيرة مثل ثقافة القارئ والزمان والمكان وأهداف القارئ مما يقرأ»[2]؛ أي كل ما يتعلّق بالنص (داخليا وخارجيا).

من هنا وجب التنبيه إلى قضية هامة عند تحليل النصوص لتحديد الأبنية الكبرى لها، وهي «أن هذه الأبنية ليست مجموع أبنية المتتاليات الجملية، أي ليست مجموع الدلالات للجمل التي تتكون منها كل بنية كبرى، بل هي نتاج تفاعل معقّد لمكوّناتها المعجمية والتركيبية والدلالية والسياقية؛ أي أن البنية الكبرى هي مزيج من بنية النص اللغويّة، وقصد المؤلف، وتوقعات (ثقافة) المتلقي»[3]، فهي مزيج يتعلق بثلاثية المرسل (الكاتب/المتكلم) والنص (شعر/نثر) والمتلقي (القارئ/السامع).

وعليه يمكن القول: «إن البنية الكبرى للنصوص أبنية دلالية تصوّر الترابط الكلي ومعنى النص الذي يستقر على مستوى أعلى من مستوى القضايا المفردة، وبذلك يمكن أن يشكّل تتابع كلي أو جزئي لعدد من القضايا وحدة دلالية على مستوى أكثر عمومية. وبوجه عام توجد مستويات مختلفة للبنية الكبرى في النص، بحيث يمكن أن يقدم كل مستوى أعلى (أعم) من القضايا – في مقابل مستوى أدنى– بنية كبرى، وبذلك تتشكل بنية متدرجة ممكنة للبنى الكبرى»[4] على مستوى النص بأكمله.

---

(1) سعيد حسن بحيري، علم لغة النص المفاهيم والاتجاهات، ص116.

(2) خليل بن ياسر البطاشي، الترابط النصي في ضوء التحليل اللساني للخطاب، ص123.

(3) نفسه، ص124.

(4) عزة شبل محمد، علم لغة النص النظرية والتطبيق، ص195، 196. وينظر: فان دايك، علم النص، ص75.

وإذا كانت «الأبنية الكبرى للنصوص دلالية، فهي تمثل محصلة الترابط القائم بين الأبنية الصغرى، وبالتالي يناط بها دور تحديد معنى النص وموضوعه، وهي في مجموعها – كما رأينا– تلتقي في نقطة واحدة تمثل هذه النقطة القضية الكبرى للنص»[1] وبنيته الكلية الشاملة.

لقد درجت الدراسات في تحليل النصوص على أن «تنطلق من فضاءات إستراتيجية ناتئة في البني النصية كالعنوان والمقدمة والخاتمة والمواضع الداخلية السميكة، مستنجدة بمعطيات جزئية في وصف المعطيات الكلية، والتي يسمح إدراكها بالإحاطة في عالم النص في صفته الكلية، ثم تأكيد ترابطه من خلال وصف العلاقات بين الأجزاء وتحديد نوعها في مستويي السطح والعمق»[2]، أو لنقُل الشكل والدلالة؛ لذا لزم التنبيه إلى مجموعة من الأساسيات الهامة، التي وجب مراعاتها قبل الشروع في تحليل النصوص (القصائد)، فيما يرتبط بالأبنية الكبرى، وهي على النحو الآتي[3]:

1. الأبنية الكبرى هي أبنية دلالية بحتة مميزة عن البنية العليا ويمكن أن تكون في النص بنية كبرى واحدة وقد تكون فيه أبنية كبرى عديدة.
2. يجب أن تلتزم التتابعات الجملية داخل البنية الكبرى بقواعد الترابط الرأسي؛ أي لابد من دلالة مركزية موحدة على مستوى كل بنية كبرى.
3. يشترط الأخذ بعين الاعتبار في تحديد الأبنية الكبرى ارتباطها بالموضوع الأساسي (الكلّي) للنص.
4. تتسم البنية الكبرى بالنسبية؛ أي قد تختلف قراءتها وتحديدها من متلق إلى آخر، حسب ثقافة كل منهم وميوله، مع اعتماد القرائن في كل قراءة.

---

(1) خليل بن ياسر البطاشي، الترابط النصي في ضوء التحليل اللساني للخطاب، ص132.

(2) نعمان بوقرّة، مدخل إلى التحليل اللّساني للخطاب الشّعري، ص70.

(3) ينظر: خليل بن ياسر البطاشي، الترابط النصي في ضوء التحليل اللساني للخطاب، ص125، 126.

5. تعطي الأبنية الكبرى في النهاية إجابة حول ماهية موضوع النص أو موضوع الخطاب، وهي تعين المتلقي في الإجابة عن سؤال: ما موضوع النص؟

6. تستند عملية تحديد الأبنية الكبرى في نص ما على عدد من العمليات الإدراكية التي تستند على قواعد كبرى.

وللإشارة فإن القواعد الكبرى تُمكَّن من إقامة علاقة بين سلسلة من القضايا، فهذه الرؤية تتضمن اختصارا للمعلومات الدلالية؛ حيث يمكننا على مستوى الإدراك أن نعد القواعد الكبرى عمليات لاختصارات تخص المعلومات المتعلقة بالجانب الدلالي؛ لأنها تقللها وتنظمها في البنية الصغرى للنص، من وجهة نظر أكثر كليّة[1] وأكثر شمولية.

وقد قدّم "فان دايك" و"والتر كينت" قواعد كبرى هامة، يُعتمد عليها عند البحث عن البنية الكبرى لنص ما، وهي[2]:

1 . قاعدة الحذف deletion rule :

تتضمن قاعدة الحذف أن كل معلومة غير هامة أو غير جوهريّة، أو ثانوية بالنسبة للمعنى، أو زائدة، أو ليست شرطا لتفسير تتابع القضايا بصورة مباشرة أو غير مباشرة، وجبَ حذفها من البنية الكبرى.

---

[1] ينظر: فان دايك، علم النص، ص77،78 .

[2] ينظر: عزة شبل محمد، علم لغة النص النظرية والتطبيق، ص196،197.

2 . قاعدة الاختيار selection rule :

هذه القاعدة تتعلق باختيار القضايا الضرورية لتفسير القضايا الأخرى، فبعض القضايا الصغرى تكون هامة بصفة خاصة، أو وثيقة الصّلة بالموضوع فتدخل في البنية الكبرى.

3 . قاعدة التّعميم generalization rule :

تتعلق هذه القاعدة بالإحلال أو الاستبدال؛ حيث تحذف معلومات أساسية لتصوّر ما وتحل محلّها قضيّة جديدة تتضمّن القضايا السّابقة (القديمة).

4 . قاعدة التركيب (الإدماج) construction rule :

هذه القاعدة الأخيرة التي يتمكّن فيها الباحث عن البنية الكبرى من بناء قضية بالاعتماد على مجموعة من القضايا؛ بحيث تدمج مجموعة من القضايا الصغرى لتكوّن قضية كبرى (شاملة).

وتجدر الإشارة إلى أن تطبيق القواعد الكبرى (السّابقة) «نسبي بين مستخدمي اللّغة تبعا لعوامل كثيرة، مثل الاهتمام والمعرفة والرغبات والأهداف وما أشبه، حيث يمكن أن يبني قرّاء مختلفون تفسيرات كبرى لنص ما. ومن البديهي أنّه توجد أيضا أوجه اتّفاق»[1]، فالفروق الفردية تلعب دورها أثناء القراءة أو الشرح والتحليل لنص ما.

وللتمثيل يمكن الوصول إلى البنية الكبرى، من خلال ملاحظة عمل القواعد الكبرى في قصيدة "دمعة على أختي (أم عمر)"، حيث يقول الشاعر:

---

[1] عزة شبل محمد، علم لغة النص النظرية والتطبيق، ص197.

1. بين الحَيَاةِ وبين الْمَوْتِ تَنْتَظِرُ حَبِيبَةُ القَلْبِ لا شَمْـسٌ ولا قَمَر

2. أين الأَحَادِيثُ والأَخْبَارُ تنْقُلُها أين الضِّيَافَةُ والتـرْحَابُ والسَّـمَر

3. ذَابَت كَما ذَابَ نَجْمٌ في مَدَارَتِه وكُلُّنَا لِعطَـاءِ الله نَفْتَـــــــتقر

4. قد صَارَعَت سَبعَ أعْوَامٍ بعِلَّتِها اليومَ في كَنَفِ الرَّحْمـــن تنتظِر

5. لله إصبَعُها يحْــكِي شَـهَادَتَها جَادَت بِها رُوحُها والنَّفْسُ تحتضر

6. عَاشتْ مـع الله أَوْرَادًا وأَدْعِيَةً وآخِرُ القَــوْلِ بالتَّوْحِيدِ إذْ ذَكَرُوا

7. يمِينُها رَفَعَ التَّوْحِيدَ شَــاهِدُها بُشْرَى الْحَبِيبَةِ لا خَوْفٌ ولاَ خَطَر

8. الله رَبِّي حَبِيبِي أنتَ مَــوئِلُنا أنتَ الرَّجَاءُ ودَمْعُ الْعَيْنِ ينْحَدِرُ[1]

***

يبدو من العنوان أن الشاعر يرثي "أم عمر" والحزن يقطّع أوصاله؛ فكيف لا؟ وقد فارق حبيبة قلبه وشمس نهاره. وللوصول إلى البنية الكبرى للقصيدة نطبّق القواعد الأربع الكبرى:

* قاعدة الحذف: يمكن حذف الأبيات الآتية: 2، 4، 6، 7.

* قاعدة الاختيار: يمكن اختيار الأبيات الآتية: 1، 3، 8 . مع الإشارة إلى أن «كل اختيار لغوي على مستوى الخطاب هو اختيار متميّز لرؤية العالم. وبالطبع تشمل عملية الاختيار ما يقع داخل النص، فضلا عن المسكوت عنه. فعوالم الخطاب تشتمل

[1] الديوان، ص104.

على علاقات الغياب والحضور، وكلاهما له أهمية في تحليل الخطاب، وإن كانت علاقة الغياب أصعب في الملاحظة»[1] والتّحليل والتأويل.

* قاعدة التعميم: يمكن الحصول على: 1. حبيبة القلب بين الحياة والموت، 2. المكانة السامية للأخت، 3. لفراق الأحبة جرح عميق.

* قاعدة الإدماج: من خلالها يمكن الحصول على البنية الكبرى في النص (القصيدة): الحزن العميق على حبيبة القلب (أختي أم عمر)

والملاحظ هنا أنه بالإضافة إلى الطبيعة الدلالية للبنية الكبرى؛ فإنها «مشروطة بمدى التماسك الكلّي للنّص، وهي أبنية لا يبدأ بها التّحليل وإنّما يبدأ في إطار هذا المنهج من الأبنية الصغرى أو التراكيب المتشكلة في جمل أو متواليات جملية تشكّل نصّا معيّنا، وبينها علاقات ربط نحوي، وهو ما أطلق عليه "التّماسك الجزئي"، ثم ينتقل إلى الأبنية الكبرى، وهي تصوّرات دلالية يتجمّع تحتها كم غير محدّد من الأبنية الصغرى ويناط إلى المفسّر (كفاءة الفهم والتّفسير) تحديدها وتحديد أشكال التّماسك الكلّي؛ لأنّ ذلك ينتمي إلى مجال الفهم والتّفسير الذي يضفيه القارئ على النص»[2] مهما اختلفت التأويلات بين القرّاء وتعدّدت. ويمكن التوضيح أكثر على قصيدة "تحية لشهيد القدس"؛ إذ يقول:

1. قفْ بأَرْضِ القُدْسِ في تلك الهِضَابِ والثُّمَـــن مَجْـــدًا دَفِينًا بالتّـرَابِ
2. نَظْرَةٌ خَلْفَ الحـــــــدُودِ البَاكِيَاتِ تَنْدُبُ المَجْـــدَ وتـــدْعُو للحِـــرَابِ
3. أيُّها السَّيْـــــفُ أجِب لـــم يبق في مَجْدِنَا الدَّامِي سوى خَوْضِ الصِّعَابِ

---

[1] عزة شبل محمد، علم لغة النص النظرية والتطبيق، ص192.

[2] سعيد حسن بحيري، علم لغة النص المفاهيم والاتجاهات، ص130.

4. عِزَّةُ المُـــــؤْمِنِ فـي يَوْمٍ بَدَا فَجْـــــرُهُ بَـدَّدَ أَحْـــــلاَمَ السَّرَابِ

5. وبَـــدَت قُوَّتُـــنَا مَاثِلَـــــةً بالشَّهِيدِ الحَيِّ، يـــا فَخْـــرَ الشَّبَابِ

6. وَثْبَةُ الحَقِّ زَكَـــتْ في نَفْسهِ فَأَطَاحَت بالطَّـــوَاغِيتِ الذِّئَـابِ

7. وَثْبَةُ المُؤْمـــــنِ في صَوْلَتِهِ أَثْمَرَتْ هَـــذِي البُطُولاَتِ العِذَابِ

8. من جِهَادٍ صَفّـــــقَ الْخُلْدُ لَهُ وشَـــــهِيدٍ بَـــاتَ في أَسْمَى مَآبِ

9. ثَمَرَاتُ الْخُلـــــــدِ أدْنَتْها لَكُم طَفْـرَةٌ قُدْسِيّةُ النُّـــــورِ المُهَابِ

10.وَصَلَـــت أَغْصَانُها الخُلْدَ وفي ظِلِّها اللَّيثُ بَدَا خَلْـــفَ الحِرَابِ

11.يا شَهِيـــدَ المَجْدِ والنُّورِ الَّذِي فَتَّحَـــــت أَزْهَارُهُ بعـــد ارْتِيَابِ

12.نحن في عَهْدِ النَّبِيِّ المُصْطَفَى يا حُدَاءَ الْمَجْدِ في قَهْرِ الصِّعَابِ[1]

* * *

يبدو من العنوان أن الشاعر يحيّي شهداء أرض القدس، وعند تطبيق القواعد الكبرى في القصيدة السابقة للوصول إلى البنية الكبرى نحصل على:

* قاعدة الحذف: يمكن حذف الأبيات الآتية: 2، 4، 6، 7، 8، 9، 10، 11، والتي تعتبر ثانوية.

* قاعدة الاختيار: يمكن اختيار الأبيات الآتية: 1، 3، 5، 12، فهي أساسية وقارة في القصيدة.

[1] الديوان، ص122.

* قاعدة التعميم : يمكن الحصول على : 1- القدس أرض المجد، 2 – خوض الصعاب طريق الحريّة، 3 – الشهادة رمز القوّة، 4- التّمسك بالدين سلاح يقهر الضلال.

* قاعدة الإدماج: يمكن الحصول على البنية الكبرى المتمثلة في: الشهادة منهج لتحرير القدس.

أما بالنسبة للبنية الكبرى في الديوان بأكمله، فيمكن الوصول إليها اعتمادا على المرتكزات (الضوئية) التي قام عليها والتي تتمثل في مجموعة من الكلمات التي بنيت عليها القصائد، وهي: الأرض، فلسطين، الشهادة، الأهل، النضال، النور، الأمل، الأردن، الدين، القدس، الحزن، النصر، الحجارة، قلبي، الشعب، ثورة، الأبطال، العدو، الطريق، الإسلام، الظلم، الفتح، الجنة، الصعاب، الحرية، الوطن، الموت، الإنسان، العلم؛ فكل منها يحمل موضوعا هاما.

وعند تطبيق القواعد الكبرى عليها للحصول على البنية الكبرى، سنحصل على الآتي:

* قاعدة الحذف: يمكن حذف كلمات تعدّ ثانوية مقارنة بأخرى، وهي: الأهل، النضال، النور، الأمل، الدين، القدس، الحزن، الحجارة، الشعب، ثورة، الأبطال، العدو، الإسلام، الظلم، الفتح، الجنة، الصعاب، الحرية، الموت، الإنسان، العلم.

* قاعدة الاختيار: نختار الكلمات التي تعدّ أساسا في الديوان، وهي: الوطن، فلسطين، الأرض، الأردن، قلبي، النصر، الطريق، الشهادة.

* قاعدة التعميم: يمكن الحصول على: فلسطين والأردن هما وطني، الشهادة طريق لنصرة الأرض المحتلة، قلبي ثائر لنصرة وطني.

* قاعـدة الإدمـاج: تمكننـا مـن الحصـول علـى البنيـة الكليـة فـي الـديوان: الوطن ومضة في قلبي الثائر.

وتجدر الإشارة إلى أن البحث في النصوص لا يعزلها عن محيطها؛ حيث «إن التفكير فيما يطرحه النص، أو ما يقوله يجعلنا أمام افتراض أنه يوجد عالم خارج النص يشير إليه النص، وعادة ما نشير إلى هذا العالم باعتباره عالما فعليا real world ولهذا فعندما نقرأ نصا أو ندخل في عالم النص فإننا نتخيل هذا العالم الفعلي، أو أننا نفهم عالم النص بناء على فهمنا للعالم الخارجي»[1] محاولين من وراء ذلك الوصول إلى الدلالات الحقيقية – أو الأقرب إليها– التي يقصدها صاحب النص.

أما الوظائف الدلالية للأبنية الكبرى فيمكن تلخيصها في ثلاث نقاط هامة، هي[2]:

– تسهم البنية الكبرى في الربط بين أجزاء النص الواحد، أو بين فقرات النصوص من خلال انسجام البنيات الصغرى المكوّنة لها.

– تساعد البنية الكبرى القارئ على إنتاج نص جديد يحتوي على علاقات خاصة بالنص الأصلي، فيشكل له موضوعا معينا حسب فهمه الخاص.

– تعمل البنية الكبرى على تقديم مختصرات وملخّصات للنّصوص، من خلال عمل القواعد الكبرى؛ فهي تقوم بتصنيف المعلومات من المهم إلى الأهم، فتبقي على الضروري والشامل، الذي يمكّن المتلقي من إدراك كل المعلومات الخاصة بالنص بشكل واضح.

---

[1] عزة شبل محمد، علم لغة النص النظرية والتطبيق، ص192.

[2] ينظر: فان دايك، علم النص، ص78 – 80.

من هنا وجب الانتباه إلى فعالية المحيط الثقافي أو الاجتماعي «في بيان ما يعطيه للنص من معنى، يقول "مالينوفسكي": إنه من الضروري إعطاء اهتمام لما هو أكبر من محيط النص يصل إلى (الخلفية الثقافية) للنص؛ لأن أي نوع من التفاعل اللغوي أو التبادل الحواري لا يمثله فقط مجموع الرؤى أو الأصوات المحيطة بالحدث، ولكن أيضا كل التاريخ الثقافي الكامن في عقل المشاركين في الخطاب (المتكلم ـ المستمع)، والكامن في نوع النشاط الذي يمارسونه»[1]، وكل هذا يؤدي دورا بارزا في شرح وتفسير الدلالة العامة للنص، التي تمكّن من الحصول على البنيات الجزئية والكبرى – على حد سواء– بكل سهولة.

وعليه فإن «تصوّر البنية الكبرى لا يؤدّي إلى تصوّر التّماسك الكلّي بين وحدات النص الكبرى فحسب، بل يؤدّي كذلك إلى تصوّر التّماسك الجزئي بين الجمل والمتواليات الجمليّة أيضا ومن ثمّ فإنّ تحليل النّصوص يعتمد على رصد أوجه الترابط والانسجام والتفاعل بين الأبنية الصغرى الجزئيّة والبنية الكلّيّة الكبرى التي تجمعها في هيكل تجريدي »[2] يُظهر مدى التّماسك الكلّي بين الوحدات النصية.

ومما تقدم يمكن القول: إن لكل نص بنية كلية ترتبط بها أجزاؤه وأن القارئ يصل إلى هذه البنية الكلية عبر عمليات متنوعة تلتقي في سمة الاختزال، وعليه فإن البنية الكلية ليست شيئا معطى، حتى وإن كانت هناك بنيات متنوعة أو مؤشرات ودلائل على وجود هذه البنية؛ فهي مفهوم مجرد (حدسي) به تتجلى وتتضح كلية النص ووحدته[3].

---

[1] عرفات فيصل المناع، السياق والمعنى، ص29.

[2] سعيد حسن بحيري، علم لغة النص المفاهيم والاتجاهات، ص130.

[3] ينظر: محمد خطابي، لسانيات النص، ص46.

فهذه الكلية والوحدة النصية/ الخطابية هي ما جنح إليهما "الكيلاني" في أشعاره؛ انطلاقا من وحدات صغرى (الأبيات والقصائد) وصولا إلى وحدة كبرى تشمل الديوان الذي سجّل فيه خلجات قلبه وانفعالات مشاعره بشعره، حتى صار حياته وسجلّ أحداث الأيام والليالي؛ فتراه فيه مع أسرته ووالديه ومع الأصدقاء والإخوة، وتراه مع جهاده في وجه الضلال نصرة لقضايا أمته، كما تراه في أسفاره ورحلاته وروح المقاومة باقية فيه تدكّ مواقع الظلم والفساد من أعلى المنابر، حتى صارت أقوى من الاحتلال وجبروته.

خاتمــة

بعد دراسة مظاهر التّماسك النّصّي في "ديوان ومضات" لإبراهيم زيد الكيلاني، والكشف عن أهم الوسائل التي تحققه، تم التّوصّل إلى مجموعة من النّتائج، أمكن إيجازها في النقاط الآتية:

– تجلّى من خلال الدراسة المنجزة قدرة الشاعر" إبراهيم زيد الكيلاني" على تسخير التماسك النصي بمختلف وسائله بإبداع فني عال وتصوير جمالي سام وفق مقتضيات الوضع؛ إذ كان يجتبي في كل مرّة الوسيلة الملائمة للغاية المرجوة، نصرة للقضية الفلسطينية وتصويرا للوطن.

– تعد ثنائية الاتّساق والانسجام المحور الذي يدور حوله التماسك النصي؛ فالخاصية الأولى تقوم بالربط على مستوى البنية النحوية الظاهرة، في حين تهتم الثانية بالبنية الدلالية الكامنة والخفيّة داخل النص، فلا يمكن الحكم على ترابط نص ما خلال مستوى بنية واحدة منفردة، بل يتحقق بالربط بين المستويين معا.

– أسهمت وسائل الاتساق من حذف وإحالة وتكرار وتوازٍ في اتساق القصائد، مبرزة بذلك مخزون الشاعر اللغوي؛ الذي أسهم في دفع تعقيدات الواقع العربي عموما والفلسطيني خصوصا إلى السّطح، بشكل موضوعي مملوء بالمحبة والآمال وبتصوير فني يشع بالحسن والجمال .

– عمد الشاعر في ديوانه "ومضات" إلى استعمال وسائل وأدوات إحالية مختلفة أسهمت في اتساق وحداته النّصّيّة، وانتظام العناصر المكوّنة لها، فجعلت منه نسيجا متماسك الوحدات والأطراف؛ وذلك بربط بنياته النصية بسابقتها أو بلاحقتها، أو بربطها بالمحيط الخارجي الذي قيلت فيه.

– جمع الشاعر في قصائده بين مواقف إنسانية نبيلة وأفكار رفيعة، صبّها في قوالب متسقة أبرزت القدرة على التأثير والإقناع اتجاه المتلقي (السامع/القارئ)، وأدّى الحذف دورا هاما في ذلك؛ من خلال عملية الربط بين الأجزاء بتركيز الموضوعات وتكثيفها، أو من خلال جعل المتلقي يعود للسابق أو اللاحق، لملء الفراغات والفجوات

الموجـودة فـي الخطـاب/الـنص جـراء الحـذف، وهـذه العـودة بشـأنها أن تحقـق عمليـة التماسك، وتؤكد بذلك أن الخطاب/النص وحدة كبرى ولا غنى لجزء عن الآخر.

– كان للربط عن طريق التوازي الأثر البالغ في تماسك قصائد الديوان، لما له من خواص وميزات؛ فقد جمع بين خاصيتين هامتين، أولاها الربط بين الوحدات الصغرى والذي أفضى إلى وحدة كبرى متماسكة الوحدات، وثانيها إعطاء الجرس الموسيقي الذي أضفى على قصائد الديوان خفة ومرونة، مما أسهم في تقوية المقبولية والرغبة لدى القارئ لمواصلة القراءة.

– كما أن للعلاقات الدلالية (التضاد، الإجمال/التفصيل، السببية) الدور الجلل في تماسك القصائد من الناحية الدلالية، مما زاد في انسجام الوحدات الصغرى والكبرى؛ التي تضافرت وصيّرت الديوان وحدة كبرى تميّزها سمة النّصيّة.

– الانسجام الذي صنعته العلاقات الدلالية بين القضايا في الديوان عدّ المصباح الذي ينشر الضوء على الصورة؛ لاتصاله بوجدان وأحاسيس القارئ/السامع، حتى صار الجسر الرابط بين المبدع والمتلقي.

– أوضحت الدراسة التطبيقية على المدونة دور موضوع الخطاب/ النص والبنية الكلية في توحيده وشد أجزائه؛ فمعرفة موضوع الخطاب/النص من الوسائل التي تساعد على انسجام القصائد، ويتحقق ذلك من خلال عديد المفاتيح التي ترشد إليه، وأهمها: العنوان؛ الذي يمثّل المفتاح أو العتبة الأولى لولوج النص؛ أبوابه وقصائده. أما البنية الكلية فقد أسهمت بشكل كبير في توحيد أبنية النّص بالارتكاز على عمليات الاختزال (القواعد الكبرى)، والترتيب والبناء مانحة القارئ فرصة فهم النص وتأوّله.

المصادروالمراجع

*القرآن الكريم (برواية حفص عن عاصم)، إشراف الشيخ محمد أبو اليسر عابدين وآخرين، اليمامة للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، بيروت، ط4، 1432هـ/2011م.

أولا / الكتب العربية:

- **إبراهيم زيد الكيلاني:**

1 – ديوان ومضات، مطبعة الشرق ومكتبتها، عمان، الأردن، ط1، 1429هـ/2008م.

- **إبراهيم محمود خليل:**

2 – في اللسانيات ونحو النص، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، ، عمان، الأردن، ط1427،1هـ/2007م.

- **أحمد عفيفي:**

3 – نحو النص إتجاه جديد في الدرس النحوي، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ط1، 2001م.

4 – الإحالة في نحو النص، كلية دار العلوم، جامعة القاهرة،(دط)، (دت).

- **أحمد المتوكل:**

5 – قضايا اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية (بنية الخطاب من الجملة إلى النص)، دار الأمان للنشر والتوزيع، الرباط، المغرب، ط2001،1م.

6 – قضايا اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية (بنية المكونات أو التمثيل الصرفي - التركيبي)، دار الأمان للنشر والتوزيع ، الدار البيضاء، المغرب، (د ط)، (د ت).

- **الأزهر الزناد:**

7 – نسيج النص(بحث فيما يكون به الملفوظ نصا)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، (د ط)، 1993م.

- **الجرجاني (عبد القاهر، ت471هـ):**

8 – دلائل الإعجاز، تحقيق محمد رضوان الداية وفايز الداية، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط1، 2008م.

9 – أسرار البلاغة في علم البيان، تعليق: محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، (دط) 1978م.

- **جمعان عبد الكريم:**

10 – إشكالات النص المداخلة أنموذجا دراسة لسانية نصية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2009م.

- **جميل عبد المجيد:**

11 – البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية، مصر، (د ط)، 1998م.

- **ابن جنّي (أبو الفتح عثمان ت 392هـ):**

12– الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، المكتبة العلمية، القاهرة، مصر، (د ط)، ج2، (د ت).

- **حسام أحمد فرج:**

13 – نظرية علم النص رؤية منهجية في بناء النص النثري، مكتبة الآداب، القاهرة، (د ط) 2008م.

- **حلمي خليل:**

14 – الكلمة(دراسة لغوية معجمية)، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، ط2، 1993م.

- **خليل بن ياسر البطاشي :**

15 – الترابط النصي في ضوء التحليل اللساني للخطاب، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1430هـ/2009م.

- **خولة طالب الإبراهيمي:**

16 – مبادئ في اللسانيات، دار القصبة للنشر، ، الجزائر، ط2، 2006م.

- **رضا أحمد :**

17 – معجم متن اللغة ، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، (د ط)، 1380هـ / 1960م.

- **زاهر مرهون الداودي:**

18 – الترابط النصي بين الشعر والنثر، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2010م.

- **الزمخشري (أبو القاسم محمود بن عمرو بن أحمد جار الله (ت 538هـ)):**

19 – أساس البلاغة، تحقيق: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1419هـ/1998م.

- **سامي عياد حنا وآخرون:**

20 – معجم اللسانيات الحديثة، مكتبة ناشرون، بيروت، لبنان، (د ط)، 1997م.

- **السجلماسي (أبو محمد القاسم):**

21 – المنزع البديع في تحسين أساليب البديع، تحقيق: علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط، ط1، 1401هـ/1980م.

- **سعيد حسن بحيري:**

22 – علم لغة النص(المفاهيم والاتجاهات)، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، مصر، ط1، 1997م.

23 – دراسات لغوية تطبيقية في العلاقة بين البنية والدلالة، مكتب الآداب، القاهرة، مصر، ط1، 2005م.

- **سمر الديوب:**

24 – الثنائيات الضدية دراسات في الشعر العربي القديم، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، سوريا، ط1، 2009م.

- **صبحي إبراهيم الفقي:**

25 – علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق دراسة تطبيقية على السور المكية، دار قباء للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر،، ط1، ج1، ج2، 2000م.

- **صلاح فضل:**

26 – بلاغة الخطاب وعلم النص، الشركة العالمية للنشر، لونجمان، مصر، ط1، 1996م.

- **طاهر سليمان حمودة:**

27 – ظـاهرة الحـذف فـي الـدرس اللغـوي، الـدار الجامعيـة للطبـع والنشـر والتوزيـع، الإسكندرية، (د ط)، 1999م.

- **عبد الرحمن تبرماسين:**

28 – البنيـة الإيقاعيـة للقصـيدة المعاصـرة فـي الجزائـر، دار الفجـر للنشـر التوزيـع، القاهرة، ط1، 2003م.

- **عبد الفتاح أحمد يوسف:**

29– لسـانيات الخطـاب وأنسـاق الثقافـة، منشـورات الاخـتلاف، الـدار العربيـة للعلـوم ناشرون، الجزائر، لبنان، ط1، 1431هـ/ 2010م.

- **عبد القادر الغزالي:**

30 – اللســانيات ونظريــة التواصــل، دار الحــوار للطباعــة والنّشــر، ســوريا، ط1، 2003م.

- **عبد الواحد حسن الشيخ:**

31 – البديع والتوازي، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنّية، مصر، ط1، 1999م.

- **عدنان حسين قاسم:**

32 – الاتجاه البنيوي الأسلوبي في نقد الشعر العربي، الدار العربية للنشر والتوزيع، مصر، (د ط)، 1421هـ/2001م.

- **عرفات فيصل المناع:**

33 – السياق والمعنى دراسة في أساليب النحو العربي ، مؤسسة السياب(لندن)، منشورات الاختلاف(الجزائر)، منشورات ضفاف(لبنان)، ط1، 2013م.

- **عزة شبل محمد:**

34 – علم لغة النص النظرية والتطبيق، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ط2، 2009م.

- **عز الدين إسماعيل:**

35 – الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، المكتبة الأكاديمية، مصر، ط5، 1994م.

- **علي عزت:**

36 – الاتجاهات الحديثة في علم الأساليب وتحليل الخطاب، شركة أبو الهول للنشر، القاهرة، مصر، ط1، 1996م.

- **عمر أبو خرمة:**

37– نحو النص (نقد نظرية وبناء ...أخرى)، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1، 1425هـ/2004م.

- **فهد ناصر عاشور:**

38– التكرار في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2004م.

- **الفيروز آبادي (مجد الدين محمد بن يعقوب، ت817هـ):**

39- القاموس المحيط، تحقيق مجدي فتحي السيّد، المكتبة التوقيفية، القاهرة، مصر، (دط)، ج3، (دت).

- **القزويني (محمد عبد الرحمان ت 682هـ):**

40 – الإيضاح في علوم البلاغة: المعاني والبيان والبديع، تبويب وشرح علي بوملحم، دار مكتبة الهلال، بيروت، لبنان، (دط)، 2000م.

- **محمد بنيس:**

41 – الشعر العربي الحديث(بنياته وابدالاتها)، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2001م، ص165.

- **محمد حماسة عبد اللطيف:**

42 – النحو والدلالة (مدخل لدراسة المعنى النحوي ـ الدلالي)، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1420،1 هـ/2000م.

- **محمد خطابي:**

43 – لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2006م.

- **محمد الشاوش:**

44 – أصول تحليل الخطاب، في النظرية النحوية العربية تأسيس نحو النص، جامعة منوبة، تونس، ط1، ج1، 1412هـ/2001م.

- **محمد محمد أبو موسى:**

45 – دلالات التراكيب دراسة بلاغية، مكتبة وهبة، القاهرة، مصر، ط4، 2008م.

- **محمد الهادي الطرابلسي:**

46 – بحوث في النص الأدبي، الدار العربية للكتاب، طرابلس، (دط)، 1988م.

- **محمود سليمان ياقوت:**

47 – علم الجمال اللغوي(المعاني، البيان، البديع)، دار المعرفة الجامعية، مصر، (د ط)، 1995م.

- **محمود السيد شيخون:**

48 – أسرار التكرار في لغة القرآن، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة، ط1، 1403هـ/1983م.

- **مصطفى حميدة:**

49 – نظام الارتباط والربط في تركيب الجملة، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، القاهرة، (د ط)، 1997م.

- **مصطفى الغلاييني**:

50 – جامع الدروس العربيّة، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، (د ط)، ج1،2007،3م، ص23 .

- **منذر عيّاشي**:

51 – العلاماتية وعلم النص، المركز الثقافي العربي، المغرب، لبنان، ط1، 2004م.

- **المنصف عاشور:**

52 – التركيب عند ابن المقفع في مقدمات كليلة ودمنة(دراسة إحصائية وصفية)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د ط) ، 1982م.

- **ابن منظور(جمال الدين محمد بن مكرم ت 711هـ):**

53 – لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط6، 1997م.

- **موسى عمايرة وآخرون:**

54 – مقدمة في اللغويات المعاصرة، دار وائل للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، (د ط)، (د ت).

- **نادية رمضان النجار:**

55 – علم لغة النص والأسلوب بين النظرية والتطبيق، مؤسسة حورس الدولية، الإسكندرية، مصر،(د ط)، 2013م.

- **نعمان بوقرة :**

56 – مدخل إلى التحليل اللساني للخطاب الشعري، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1، 1428هـ/2008م.

- **يوسف نور عوض:**

57 – علم النّص ونظريّة التّرجمة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، مكة المكرمة، المملكة العربية السعودية، ط1، 1410هـ/1999م.

ثانيا / الكتب المترجمة:

- **أزوالد ديكرو و جان ماري سشايفر:**

58 – القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان، تر: منذر عياشي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2007م.

- **تون فان دايك:**

59 – علم النص مدخل متداخل الاختصاصات، ترجمة وتعليق: سعيد حسن بحيري، دار القاهرة للكتاب، مصر، ط1، 2001م.

60 – النص والسياق استقصاء البحث في الخطاب الدلالي والتداولي، ترجمة عبد القادر قنيني، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط1، 2000م.

- **جيليان براون و جورج يول:**

61 – تحليل الخطاب، تر: محمد لطفي الزليطني ومنير التريكي، جامعة الملك سعود، الرياض، السعودية، (د ط)، 1418هـ/1997م.

- **دي بوجراند:**

62 – النص والخطاب والاجراء، تر: تمام حسان، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط1، 1998م.

- **فولجفانج هاينه منه و ديتر فيهفيجر:**

63 – مدخل إلى علم اللغة النصي، تر: فالح بن شبيب العجمي، الرياض، المملكة العربية السعودية، ط1، 1998م.

ثالثا / الرسائل الجامعية:

- **نعيمة سعدية:**

64 – الاتساق النصي ووسائله من خلال النخلة والمجداف للشاعر عز الدين ميهوبي، مذكرة ماجستير (مخطوط)، إشراف: د/محمد خان، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2004/2003م.

65 – الخطاب الشعري عند محمد الماغوط «دراسة تحليلية من منظور لسانيات النّص»، رسالة دكتوراه (مخطوط)، إشراف: د/محمد خان، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2010/2009م.

رابعا/ المجلات والدوريات:

- **سعد مصلوح:**

66 – نحو أجرومية للنص الشعري"دراسة في قصيدة جاهلية"، مجلة فصول، مج10، ع1 و2، 1991م.

- **عامر رضا:**

67 – سيمياء العنوان في شعر هدى ميقاتي، مجلة الواحات للبحوث والدراسات، مج7، ع 2، جامعة غرداية، ص 90، 2014م.

- **عبد الباسط الزيود:**

68 – من دلالات الانزياح التركيبي وجمالياته في قصيدة الصقر لأدونيس، مجلة جامعة دمشق، م23، ع1، سوريا، 2007م.

- **فايز أحمد محمد الكومي:**

69 – أثر الروابط في البناء النصي، مجلّة علوم اللّغة، مج11، ع3، 2008م.

فهرس الموضوعات

مقدمة..... أ – هـ

مدخل: مفاهيم أساسية في لسانيات النص..... 06 – 19

1 – نحو الجملة ولسانيات النَّص:..... 07

2 – التّماسك والمعايير النصِّيَّة:..... 14

الفصل الأول: التَّماسك النَّصِّي النّحوي..... 20– 97

تمهيد:..... 21

أوّلاً / الإحالة وأثرها في تماسك النّصوص: ..... 25 – 41

1 – مفهوم الإحالة :..... 25

2 – أنواع الإحالة :..... 27

3 – الوسائل(الأدوات) الإحاليّة :.....29

4 – تجليات الإحالة في الديوان:..... 31

ثانياً / الحذف وأثره في تماسك النّصوص:..... 42 – 59

1 – مفهوم الحذف :..... 42

2 – أنواع الحذف:..... 45

3 – تجليات الحذف في قصائد الديوان :..... 48

ثالثاً / التّكـرار وأثره في تماسك النّصوص:.....60 – 80

1 – تكرار الكلمة نفسها:..... 63

أ – التكرار المباشر للعنصر المعجمي..... 63

ب – التكرار الجزئي..... 66

ج – الاشتراك اللّفظي..... 68

2 – الترادف أو شبه الترادف..... 71

3 – الكلمة الشاملة..... 75

4 – الكلمة العامة.....77

رابعاً: التّوازي وأثره في تماسك النّصوص.....81 – 97

الفصل الثّاني: التّمـاسك النّصّـي الدّلالـي..... 98 – 176

تمهيد:..... 99

أولا/ العلاقـات الـدّلالـيّة:.....101– 152

1 – علاقة التضــاد..... 102

2 – علاقة الإجمال والتفصيل..... 115

3 – علاقة السّبـبيّة..... 132

ثانيا/ موضوع الخطاب والبنيـة الكليّة:.....153- 176

1 - موضوع الخطاب/النّصّ..... 153

2 - البنيـة الكلّيّة/الكبرى.....165

خاتمـة..... 177

المصادر والمراجع..... 180

فهرس الموضوعات..... .. 192