قصيدة "ما على ظني باس" لابن زيدون
رؤية تداولية

حمدة بنت خلف العنزي

قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة الملك فيصل
الأحساء، المملكة العربية السعودية

الملخص

تجاوز علم اللغة النصي حدود الجملة في دراسة اللغة إلى تحليل النص؛ ولذا اتجهت هذه الدراسة إلى بحث تقنيات الترابط النصي وتماسكه في مجال الشعر، من خلال اختيار قصيدة «ما على ظني باس» لابن زيدون ميدانًا للتطبيق.

وقد سعت هذه الدراسة لإبراز أهم علاقات الترابط النصي وتماسكه في تلك القصيدة التي تعد من غُرر الشعر العربي في الأندلس، والتي خلت المكتبة العربية -فيما أعلم- من دراستها دراسة نصية.

وحاولت الممارسة النصية التطبيقية أن تفيد من آخر ما أنتجته اللسانيات الحديثة في مجال علم النص وهو التداولية؛ لكونها تقوم بدراسة أثر السياق في بنية الخطاب، كما تقصد المرسِل في المقام التواصلي الموجه إلى المرسَل إليه، وعلى ذلك انتظمت الدراسة في مبحثين: السبك التركيبي، والحبك الدلالي.

وخلصت الدراسة إلى أن الحبك الدلالي أحد أسس بناء النص، وأنه يمثل العلاقة بين عالم النص، والعالم الواقعي، وذلك بما يحويه من علاقات دلالية، وأن قصيدة ابن زيدون تمثلت فيها معايير النصية، فجاءت متلاحمة الأجزاء، مستوفية لشروط السبك التركيبي، والحبك الدلالي، ومن ثم تحقق هدف القصيدة الذي قصده الشاعر.

الكلمات المفتاحية: تحليل الخطاب، السبك المعجمي.

المقدمة

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على أشرف المرسلين سيدنا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين.. وبعد:

فقد تجاوز علم اللغة النصي حدود الجملة في دراسة اللغة إلى تحليل النص؛ ولذا اتجهت هذه الدراسة إلى بحث تقنيات الترابط النصي، وتماسكه في مجال الشعر، من خلال اختيار قصيدة « ما على ظني باس « لابن زيدون؛ لتكون ميدانًا للتطبيق.

وتسعى هذه الدراسة لإبراز أهم علاقات الترابط النصي وتماسكه في تلك القصيدة التي تعد من غُرر الشعر العربي في الأندلس، بيد أن المكتبة العربية تخلو -فيما أعلم- من دراستها دراسة نصية.

وتحاول الممارسة النصية التطبيقية أن تفيد من آخر ما أنتجته اللسانيات الحديثة في مجال علم النص وهو التداولية؛ لكونها تقوم بدراسة أثر السياق في بنية الخطاب، كما تقصد المرسِل في المقام التواصلي الموجه إلى المرسَل إليه.

وبناء على ذلك اتكأت الدراسة على التداولية في دراسة بنية النص في قصيدة ابن زيدون، على أساس أن الممارسات الاتصالية العملية التي تؤسس النص هي محور الارتكاز الحقيقي في دراسته.

وقد انتظمت الدراسة في مبحثين يسبقهما مدخل:

المبحث الأول: السبك التركيبي.

المبحث الثاني: الحبك الدلالي.

ولعل هذا البحث يكون قد استوفى دعائمه التي بُني عليها، وأشرف على تحقيق هدفه الذي يرنو إليه، وأسهم في تقديم ما يفيد في مجال الدراسات النصية التي تتخذ التطبيق ميدانًا لها. والله الموفق والمستعان.

المدخل

تُعرف التداولية «pragmatics» في مفهومها العام بأنها: دراسة الاتصال اللغوي في السياق[1]، وهذه تعد أحدث ما أنتجته اللسانيات الحديثة، إذ تنظر إلى اللغة بعدها جهازًا نفعيًّا يحقق الوظيفة التواصلية اعتمادا على عناصر متشابكة من بنية النص ومن خارجها[2].

فالتداولية لا تدرس البنية اللغوية في ذاتها، بل تدرسها من حيث الاستعمال والدور والرسالة والسياق الوظيفي، في الطبقات المقامية المختلفة،

(1) ينظر:
Shoshana Blum-Kulaka: Discourse Pragmatics in: Teun A. Van Dijk (Ed) discourse as social interaction, SAGE publication, London, 1997, p38.

(2) ينظر: أدهم، فلسفة اللغة، ص 29 وما بعدها.

فهي ترفض الاهتمام بالبنيات الشكلية والجمالية، دون مساءلة أفعال الكلام والمقصدية الوظيفية، وبذلك تقوم بدراسة أثر السياق في بنية الخطاب، ومرجع رموزه اللغوية ومعناه، كما يقصد المرسِل في المقام التواصلي الموجه إلى المرسَل إليه.

وقد اتكأ النصيون على التداولية في دراسة بنية النص، وطبقوا عناصرها في تحليلاتهم النصية، فرأوا أن النص نفسه وبناءه النحوي أو الدلالي لم يعد هو الأساس في علم اللغة النصي، بل إن الممارسات الاتصالية العملية التي تؤسس النص هي محور الارتكاز الحقيقي في دراسته.

ولأن التداولية تقوم على استعمال اللغة، اعتمد الدرس اللغوي التداولي على دراسة المنجز اللغوي في إطار التواصل؛ لأن اللغة لا يؤدى استعمالها أو وظيفتها إلا فيه، وبما أن الكلام يحدث في سياقات اجتماعية، فمن الضروري معرفة تأثير هذه السياقات على نظام الخطاب المنجز، ومن ثم تدرس التداولية كل العلاقات بين المنطوقات اللغوية وعمليات الاتصال والتفاعل، وموضوعها على هذا النحو يقوم على التواصل البشري المعتمد على دراسة المقام والشروط المناسبة لأداء الخطاب.

وبناء على ذلك اتجهت الدراسات الحديثة إلى تناول النص من خلال ربطه بسياق إنتاجه؛ لأهميته ودقته، حيث يبحث المرسِل عن أفضل طريقة لينتج خطابا يؤثر به في المرسَل إليه، كما أن المرسل إليه يبحث عن أفضل كيفية للوصول إلى مقاصد المرسِل، كما يريدها عند إنتاج خطابه لحظة التلفظ، وهذه الإجراءات تتبلور عبر تقدير ذهني عام ومحتمل وفقا لعناصر السياق[1].

ومن هنا برز ما يسمى بالاتجاه التواصلي، انطلاقا من أن التواصل نشاط اجتماعي يتم بين طرفين أو أكثر، ويكون منظما وفق مقتضيات اللغة المستعملة فيه.

على أن هذا الاتجاه الذي جعل جلّ اهتمامه بالسياق الذي يحقق تواصلاً ناجحًا بين المبدع والمتلقي لا يغفل القواعد اللغوية في مستوياتها التركيبية والدلالية والصوتية، إذ ينطلق منها رابطًا بينها وبين كل ما يحيط بالنص من أمور سياقية غير لغوية تؤثر تأثيرًا مباشرًا في فهمه، وتحقيق المبتغى منه.

كما لا يستطيع الاتجاه التواصلي -في الوقت نفسه- أن يستغني عن الاتجاه الشكلي في الدراسة التداولية، حيث تظل مهمة الاتجاه الشكلي هي اكتشاف القواعد وتصنيفها والتمثيل لها، في حين تظل مهمة الاتجاه التواصلي هي دراسة اللغة في التواصل من خلال توظيف تلك القواعد، وإدراك مدى امتثالها لمتطلبات السياق، وفائدة العدول عن بعض الصور إلى صور أخرى وأسبابه، والربط بين ذلك التنوع من ناحية أخرى[2].

وإذا كانت الدراسة النصية التي هي حدث تواصلي تتخذ الجملة مدخلا لدراسة النص بوصفها وحدة لغوية، فإنها تنطلق منها إلى تحليل النص بكامله، وذلك بالنظر إلى العلاقات اللغوية، والروابط بين الجمل وتتابعها ومظاهر انسجامها على مستوى النص.

بيد أن تجزئة النص من أجل مقاربته ليست تجزئة يراد بها أن نفهم العلاقات فيما بين هذه الأجزاء داخل النص[3]، فالنظر إلى العلاقات اللغوية القائمة بين الجمل كالعلاقات النحوية والمعجمية والدلالية تمثل أساسا في عملية التحليل النصي.

فالسامع عندما يتلقى نصا ما يستدعي له بنيتين: داخلية، تعتمد على الوسائل اللغوية التي تربط أواصر مقطع ما بغيره، وخارجية، تكمن في مراعاة المقام المحيط بالنص، ومن ثم فلا فصل بينهما عند المتلقي، ولكن الفصل ضروري عند الدارس اللساني، تأكيدًا لما يرغب في دراسته وما يدرجه ضمن اهتمامه[4].

فإذا ما نظرنا إلى النص الذي نعنى بتحليله تحليلا تداوليا، لاحظنا ضرورة تحليل العناصر الجزئية داخل الجملة أولا، ثم ننظر في علاقات الجمل بعضها ببعض داخل النص، والمتمثلة في علاقة كل جملة بما قبلها وما بعدها، هذا من جهة، ومن جهة أخرى لا يُفصل بين المتحدث والمتلقي والخطاب.

وعلى هذا تنتقل الجملة في السياق الفعلي من

(1) ينظر:
Geoffrey Finch: Principles of Pargamatics, London, MaCmillan Press Ltd, 2000 p p 35-36.

(2) ينظر: الشهري، إستراتيجيات الخطاب، ص 11.

(3) ينظر: عبد اللطيف، النحو والدلالة، ص 165.

(4) ينظر:
Halliday, M.A.K and R. Hasan (1976) Cohesion in English, longman, London, p. 20.
وينظر: فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص 108.

بنيتها المحدودة إلى بنية نصية متصلة بسياقها، ومن ثم تتعدد العلاقات بين الجملة والجمل داخل النص، فإذا كانت هناك جملة أساسية يكون غيرها من الجمل، إما معطوفًا عليها، أو بدلاً منها، أو بيانًا لها، أو تفسيرًا، أو تعليلاً إلى غير ذلك من العلاقات[1].

ومن المفيد في معالجة موضوع (الرؤية التداولية) أن نقدم تعريفًا بسيطًا لمفهوم النص كما أشار إليه فاينرش «H.Weinrich» بأنه: «وحدة كلية مترابطة الأجزاء، فالجمل يتبع بعضها بعضا وفقًا لنظام سديد، بحيث تسهم كل جملة في فهم الجملة التي تليها فهمًا معقولاً، كما تسهم الجملة التالية من ناحية أخرى في فهم الجمل السابقة عليها فهما أفضل»[2].

ولا شك فإن تحديد الدلالة لن يتأتى إلا من خلال وحدة النص ونسيجه المحكم الذي يعتمد أساسًا على السياق وما يقدمه من معلومات معينة؛ أي على سياقات دلالية Semantische Zusammenhaenge.

هذه السياقات التي يعبر عنها بمصطلحي السبك «cohesion» والحبك «coherence» اللذين يمثلان العصب الرئيس للترابط النصي مع مجموعة المعايير الأخرى التي اقترحها «دي بوجراند»، وهي: القصدية «Intentionality»، والمقبولية «Acceptability»، والمقامية «Situationalit»، والتناص «Intertextuality»، والإعلامية «Informativity»[3].

وهذان المعياران: السبك أو الربط، والالتحام أو الحبك من أهم وسائل الترابط النصي التي حفظت لنص «ما على ظني باس» تماسكه وترابطه، وأبقت له أثره عند جمهور متلقيه.

ويقصد بالسبك ذلك التماسك اللفظي الظاهر على سطح النص من خلال الوسائل اللغوية الشكلية التي تربط العناصر التي يتكون منها النص، ويحتوي على ثلاثة أنواع:

أولا: السبك النحوي، ويشمل: الإحالة والحذف والاستبدال والربط.

ثانيا: السبك المعجمي، ويشمل: التكرار، المصاحبة اللغوية (التضام).

ثالثا: السبك الصوتي، ويحتوي على: الإيقاع الخارجي، والإيقاع الداخلي.

ويقصد بالحبك: الربط الدلالي القائم على إدراك العلاقات المفهومية التي لا تظهر على سطح النص، ويشمل: الربط السببي، والتفصيل بعد الإجمال، والتخصيص، والمقابلة، وغيرها من العناصر.

وسوف أتناول هذه المعايير بشيء من التفصيل من خلال هذه الدراسة التطبيقية لنص «ما على ظني باس» لابن زيدون، التي تعنى بتحليل النص على مستوى الجملة، وعلى مستوى النص بكامله، بما يسهم في تفسيره، ويبرز تماسكه وترابطه الدلالي؛ مما يكون له أبلغ الأثر في نجاح عملية الاتصال بين المرسل والمتلقي، فيتحقق الفهم والإدراك، ومن ثم يتحقق مقصد النص.

المبحث الأول: السبك التركيبي

يعد السبك أو الربط اللفظي مظهرًا من مظاهر عملية إنتاج النص التي تشتمل على عناصر أخرى سياقية، وتكمن أهميته في كونه عنصرًا جوهريًّا في تشكيل النص وتفسيره، في الربط بين أجزاء الجملة، وأجزاء النص ربطًا شكليًّا ودلاليًّا.

كما أنه يسهم في تنظيم بنية المعلومات داخله، بالإضافة إلى تحقيقه لاستمرارية الوقائع، كذلك تظهر أهميته في كون كل جملة تملك بعض أشكاله التي تُربط مع الجملة السابقة أو اللاحقة؛ الأمر الذي يساعد المتلقي في متابعة خيوط الترابط المتحركة عبر النص التي تمكنه من ملء الفجوات أو المعلومات التي بين السطور، والتي لا تظهر في النص، ولكنها ضرورية في فهمه وتفسيره؛ ولهذه الأهمية أصبحت روابط السبك بين الجمل هي المصدر الأساس للنصية، وتمثل أهمية كبرى بخصوص التحليل النصي[4].

أما عناصر السبك في قصيدة ابن زيدون، فهي عناصر نحوية ومعجمية وصوتية، وأحاول هنا إظهار كيفية ترابط نص القصيدة، والوجوه المختلفة لهذا الترابط، سواء كانت صوتية أو تركيبية أو دلالية، بيد أنه عند التطبيق قد يظهر

(1) ينظر: يوسف، إعراب النص، ص ص 13 – 14.

(2) ينظر:
Weinrich, II, Tempus, besproehene and Erzahlte Welt, Stuttgart (1964) S.212.

(3) ينظر: دي بوجراند، النص والخطاب والإجراء، ص ص 103 – 105.

(4) ينظر: Halliday & Hassan: Cohesion in English, p.293.

بعضها ظهورًا وظيفيًّا مؤثرًا دون البعض الآخر، وبناء على ذلك سأوضح الجانبين الكمي والكيفي لعناصر السبك في القصيدة على النحو التالي:

أولاً: عناصر السبك النحوي

يقصد بالسبك النحوي: الربط النصي القائم على الوسائل النحوية، كالإحالة والحذف والعطف وغيرها من وسائل تقوم بدورها في تماسك النص، وسأعرض لأهم وسائل الربط هذه فيما يلي:

1- الإحالة: هي عنصر من عناصر السبك النحوي لتشكيل ترابط النص وتماسكه، وترتبط بالبناء اللغوي التلقائي للمعاني الذي يحمل غرضًا رئيسًا، وهو تقديم جمل متوازنة ومرتبطة لا انقطاع فيها؛ فهي علاقة معنوية تربط بين ألفاظ معينة، وما تشير إليه من أشياء أو معان أو مواقف تدل عليها عبارات أخرى في السياق، أو يدل عليها المقام، وتلك الألفاظ المحيلة تعطي معناها عن طريق قصد المتكلم[1].

وتسمى تلك الوسيلة من وسائل الربط اللفظي بالإحالة، وتشمل: الضمائر، وأسماء الإشارة، والأسماء الموصولة، حيث تعود هذه الألفاظ إلى عناصر أخرى مذكورة في أجزاء أخرى من النص. ويقع التماسك عن طريق الإحالة عند استرجاع المعنى أو إدخال الشيء في الخطاب مرة ثانية، ويحقق هذا الاسترجاع عن طريق الإحالة والاقتصاد في اللغة، إذ تختصر الوحدات الإحالية العناصر المحال إليها، وتجنب مستمعها إعادتها، كما تحفظ المحتوى مستمرًّا في المخزون الفعَّال دون الحاجة إلى التصريح به مرة أخرى، ومن ثم تتحقق الاستمرارية[2].

وتنقسم الإحالة إلى نوعين رئيسين: إحالة خارجية «exophora» وهي إحالة إلى شيء خارج النص، وتسهم في خلق النص، لأنها تربط اللغة بسياق المقام الخاص بالنص، بيد أنها لا تسهم في اتساقه بشكل مباشر.

وإحالة داخلية «endophora» وهي الإحالة النصيّة التي تحيل إلى شيء داخل النص، وتتفرع إلى: إحالة قبلية «anaphora» وتعود على مفسَّر سبق التلفظ به، وهي الأكثر دورانًا في الكلام، وإحالة بعدية «cataphora» وفيها يشير العنصر المحيل إلى عنصر آخر مذكور بعدها في النص، ولاحق عليها، وهي تعمل على تكثيف اهتمام القارئ، حيث يتم شغله بالمرجع المطلوب، وهذا النوع أقل من سابقه[3].

وسأحاول فيما يلي تناول هذه العناصر الإحالية في قصيدة ابن زيدون؛ للوقوف على الدور الشكلي والدلالي الذي تقوم به في تماسك النص الشعري، وترابط أجزائه وعناصره.

الإحالة بالضمير:

تشمل الإحالة الضميرية ضمير الشخص الغائب، وضمير الفصل، وضمير الشأن، وضمير الموصول، وضمير الإشارة، ويلجأ إليها المبدع؛ لأهميتها في تحقيق تماسك النص شكلاً ودلالة، إذ تسهم الضمائر بكل أنواعها في تشكيل معنى النص وإبرازه.

وتتفرع الضمائر الشخصية إلى نوعين: ضمائر وجودية (أنا، أنت، هو، هي...) وإلى ضمائر ملكية (الياء، الكاف، الهاء...).

وتعد الضمائر الدالة على المتكلم والمخاطب إحالة إلى خارج النص، ولا تصبح إحالة إلى داخل النص إلا في الكلام المستشهد به أو في خطابات مكتوبة متنوعة كالخطاب السردي[4].

ويعد الربط بالضمير بديلاً لإعادة الذكر، فيكون أيسر في الاستعمال، وأدعى إلى الخفة والدمج والاختصار لبعض عناصر الجملة الأولى التي ترتبط الإحالات بها؛ مما يسهل على المتلقي ربط عناصر النص أحدها بالآخر، وإرجاع كل إحالة إلى مرجعها النصي.

ويشترط أن يكون هناك مطابقة بين الضمير ومرجعه في اللفظ والقصد، بحيث لو عدنا إلى الإظهار لحصلنا على اللفظ والمدلول نفسه[5].

كما يتجلى الدور الذي يقوم به الضمير من حيث تنوعه؛ إذ إنه يعطي مجالاً آخر لتعدد

(1) ينظر: عفيفي، الإحالة في نحو النص، ص 527.
(2) ينظر:
Robert de Beaugrande & Dressler: Introduction to text linguistics, p.60.

(3) ينظر:
Halliday & Hassan: Cohesion in English ،p.31.
Robert de Beaugrande & Dressler: Introduction to text linguistics, p.61.
(4) ينظر: النحاس، نحو النص في ضوء التحليل اللساني للخطاب، ص 62.
(5) ينظر: حسان، البيان في روائع القرآن، ص 119.

الأصوات في النص؛ مما يكسب النص درامية خاصة إذا اقترن تنوع الضمائر بحوار في البنية النصية، فإن هذا الحوار يضفي على النص حيوية، وتدفقًا، وينفي عنه أحادية الصوت التي قد تدفع إلى الملال أو تحول النص إلى الفضاء والبوح الذاتي[1].

ويؤكد اللغويون المحدثون دور السياق في معرفة مرجعية الضمير، خاصة إذا كانت مرجعية الضمير غامضة، وكذلك إذا كانت مرجعيته خارجية؛ لأن المرجعية الخارجية تعتمد على سياق الحال، بيد أن العلاقة بين الجملتين أو عنصري الخطاب قد تكون في بعض الأحيان واضحة بينهما لا تحتاج إلى رابط خارجي كالضمير وغيره، كما في الجمل المفسرة والتوابع وغيرها.

كما أنه يمكن في توجيه الإحالات الضميرية الاستعانة بما يسمى البؤرة الرئيسة في النص، أو النواة، التي تعمل على شد مكونات النص نحوها بما فيها الضمائر، ويكون النص متماسكا عندما تعمل البؤرة على استقطاب وجذب الضمائر نحوها[2].

وقد اتكأ ابن زيدون اتكاءً واضحًا على الإحالة الضميرية في القصيدة، فقد استعملها في تحقيق التماسك داخل الوحدة النصية الواحدة، كما استعملها في تحقيق التماسك بين الوحدات النصية المكونة للنص الكلي باعتبار القصيدة كلاً وجدانيًّا، وحالة شعورية، تمثل نتيجة طبيعية وتلقائية لوحدة الإحساس وتجانسه وصدقه، إذ تنبع من اكتمال التجربة وتكاملها، فالمضمون واحد، والغرض واحد، والبناء جاء ليتمم بعضه بعضًا؛ مما يترك أثرًا متدفقًا لا ينقطع في نفوس المتلقين.

وإذا كانت قصيدة «ما على ظني باس» عبارة عن نص يتزر بلباس الرسالة الشعرية، صادرًا عن تجربة شعرية ذاتية، يتحدث فيها عن حاله البائسة في السجن؛ فمن ثم توزعت أغلب الضمائر على هذه العناصر الإشارية المحورية بما تحمل من شكاية واستعطاف.

فجاء استخدامه للضمير في هذا السياق بصيغته الأساس (أنا) منفصلا، أو بصيغة متعلقاته متصلاً، أو باستخدامه مضافًا إلى ياء المتكلم مستندًا إلى عنصر كلامي معين؛ لتتلاءم طريقة استخدامه مع سياقات الحالة النفسية التي تعتري الشاعر؛ إما لتبرير موقف، أو لإظهار حالته النفسية التي يعانيها في السجن، ويمثل استخدام الضمير في هذه الحالة استجلابًا لعطف المخاطب؛ لما يحمله من شعور عميق بالعزلة والضيق والأسى.

فالشاعر في حالة استخدامه الضمير على المستويات المختلفة بين الحضور والغيبة، الإفراد والإجماع، إنما هو يقوم بعملية مراعاة للواقع الحاضر، ويلتفت -في الوقت نفسه- إلى الماضي؛ رغبة منه في أن يشير إلى ذلك الإبهام والغموض الذي يغلف واقعه ويلفه لفًّا كثيفًا.

وتتكون القصيدة من أربع وحدات نصية، استطاع ابن زيدون أن يخلق بالضمائر تماسكًا بين أجزاء الوحدة النصية الواحدة، وبينها وبين الوحدات النصية المكونة للنص؛ فجاء النص بناءً محكمًا يكمل بعضه بعضًا ثراءً وتلاحمًا، مؤديًا غرضه لدى قارئه أحسن أداء.

ويتجلى ذلك واضحًا في الوحدة النصية الأولى (1-8) التي يقول فيها:

مَا عَلى ظَنّيَ بَاسُ ... يَجْرَحُ الدّهْرُ وَيَاسُو
رُبّما أشْرَفَ بِالمَرْ ... ءِ، عَلَى الآمَالِ، يَاسُ
وَلَقَدْ يُنْجِيكَ إغْفا ... لٌ وَيُرْدِيكَ احْتِرَاسُ
والمحاذيرُ سهامٌ ... والمقاديرُ قياسُ
ولكمْ أجدَى قعودٌ ... ولكمْ أكدى التماسُ
وَكذَا الدّهْرُ إذَا ما ... عزّ ناسٌ، ذَلّ ناسُ
وبنُو الأيّامِ أخْيَا ... فٌ: سَرَاةٌ وَخِساسُ
نَلْبَسُ الدّنْيَا، وَلَكِنْ ... متعةٌ ذاكَ اللّباسُ

وقد اشتملت الجملة الأولى في هذه الوحدة على ضمير يحيل إلى المبدع، وهو خارج النص (ما على ظني باس) وهذا الاستهلال ينبئ عن محتوى القصيدة، وكأنه عنوان لها، ومفتاح يطلعنا به على حالته النفسية الرافضة لما آل إليه من سجن وعذاب، فالاستهلال يحتل مكانة بارزة من حيث علاقته ببقية أجزاء النص؛ إذ يركز المرسِل كل جهوده في هذه الجملة المفتاحية؛ لأنها تمثل المحور الذي يدور عليه النص، وغالبًا ما تتعلق الأجزاء التالية بها تفسيرًا أو تعليلاً[3].

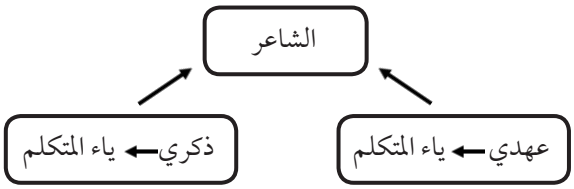
وجاءت الإحالة بالضمير (الياء) في كلمة

(1) ينظر: عبد اللطيف، الإبداع الموازي، ص 179.
(2) ينظر: الفقي، علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق دراسة تطبيقية على السور المكية 1/ 156.
(3) السابق، ص 65.

(ظني)؛ لتكشف الغموض الذي يغلف الأبيات المذكورة بعده، ويساعده في ذلك عدة ضمائر محيلة، منها ما هو ظاهر، ومنها ما هو مضمر، وذلك في البنية الأولى للنص التي يعزي فيها الشاعر نفسه، ويرجع ما آل إليه حاله إلى تقلبات الزمن، وقد تضمنتها الأبيات السابقة.

ففي هذه الوحدة أو البنية استطاع الشاعر أن يبرز مأساته وما لاقاه من التهم التي وجهت إليه، وألقت به إلى السجن، من خلال الضمائر التي تعد المحور الرابط في النص: الضمير العائد إلى ذات المتكلم، وهو هنا ابن زيدون، والعناصر الإحالية الرابطة المتمثلة في ضمير المتكلم العائد إليه، تتمثل في ياء المتكلم في (ظني) وهو أول ظهور للضمير العائد على منشئ النص، وفي الضمير المستتر (نحن) في (نلبس) الدال على التعظيم، على الرغم من تبدل حال الشاعر، وهو يتلاءم مع المعنى الذي بثه، حيث يعزي نفسه مؤكدًا أن ما حدث له من انخفاض بعد علو وشموخ، هو من عظات الدهر وعبره.

وعلى الرغم من أن اسم ابن زيدون لم يذكر صراحة في الجملة الأولى النواة، فإن مرجعية ضمير المتكلم إليه واضحة صريحة، من خلال ما سبق من مناسبة النص، وهو يمثل إحالة على ما هو خارج اللغة: أي إحالة عنصر لغوي إحالي، وهو هنا ضمير المتكلم الظاهر المتصل والمستتر، على عنصر إشاري غير لغوي، موجود في المقام الخارجي، والذي يعين على تحديد العلاقة الرابطة بين الضمير وما يعود إليه، أو بين العنصر الإحالي، والعنصر الإشاري -سواء أكان لغويًّا أم غير لغوي- هو السياق[1]، ويمكن أن نمثل مرجعية هذا الضمير المتكلم بالشكل التالي:



أما الضمائر الرابطة الأخرى في هذه الوحدة، فهي الضمير الغائب (هو) الذي يحيل إلى الدهر، وقد جاءت الإحالة من باب الإحالة الداخلية القبلية في (ياسو)، ولعل من الملاحظ أن الضمير (هو) تتحقق له ميزتان: الأولى: الغياب عن الدائرة الخطابية، والثانية: القدرة على إسناد أشياء معينة؛ مما يجعل من هذا الضمير موضوعًا على قدر كبير من الأهمية في دراسة التماسك النصي[2]، ويمكن تمثيل هذه المرجعية الداخلية بالشكل التالي:

وفي الوحدة ضمائر رابطة أخرى، كان منها ضمير المخاطب (الكاف) في (ينجيك) و (يرديك)، وهو يشير إلى عموم البشر، إذ يؤكد الشاعر في جملتين فعليتين، أن الإنسان مهما كان لا يملك تصاريف أموره، فقد يكون حرصه سببًا في هلاكه، كما قد يكون عدم اكتراثه مدعاة لنجاته من ذلك، وما دام هذا يمثل أمرًا عامًّا يحدث للناس، فإنه قد يحدث له، الأمر الذي لا يقلل من شأنه ومكانته السامقة، وهذا يقتضي أن يتسم الضمير بالعمومية.

ومما يعضد هذا المعنى الذي يبثه الشاعر، ما جاء مؤكدًا بلام التوكيد في قوله (ولكم) التي تفيد الكثرة، في قوله:

ولكمْ أجدَى قعودٌ ولكمْ أكدى التماسُ

وكما سيطر ضمير المتكلم وضمير الغائب على الوحدة النصية الأولى، فقد سيطر كلاهما أيضًا على الوحدة النصية الثانية (9-16) التي يقول فيها:

يا أبا حَفْصٍ، وَمَا سا وَاكَ في فهمٍ، إيَاسُ
مِنْ سَنَا رَأْيِكَ لي، في غَسَقِ الخَطْبِ، اقتباسُ
وَوِدادي لَكَ نَصٌّ لَمْ يخالِفْهُ قياسُ
أنَا حَيْرَانُ، وَلِلأمْـ ـرِ وُضُوحٌ وَالتِبَاسُ
مَا تَرَى في مَعْشَرٍ حا لوا عنِ العهدِ، وخاسُوا
وَرَأوْني سَامِرِيًّا يُتّقَى مِنْهُ المَسَاسُ
أذْؤبٌ هامَتْ بلَحْمي فانْتِهَاشٌ وَانْتِهَاسُ
كلّهمْ يسألُ عن حا لي وَلِلذّئْبِ اعْتِسَاسُ

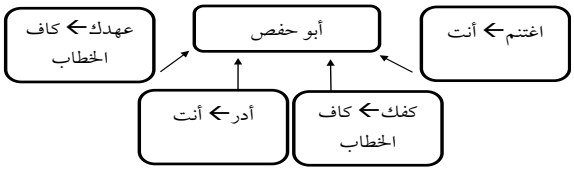
وتعد هذه الوحدة موضوع الرسالة الأساس، وفيها يتحدث عن حاله البائسة مستهديًا رأي

(1) ينظر: الزناد، نسيج النص، ص 119.

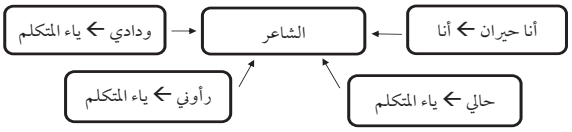
(2) ينظر: الفقي، علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق دراسة تطبيقية على السور المكية 1/ 161.

صاحبه المنير، مؤكدًا وفاءه له، ومعرِّضًا بانقلاب جل الناس عليه، ولذلك توزعت الضمائر في هذه الوحدة على: صديقه، وهو أبو حفص، والشاعر، والخائنين على النحو التالي:

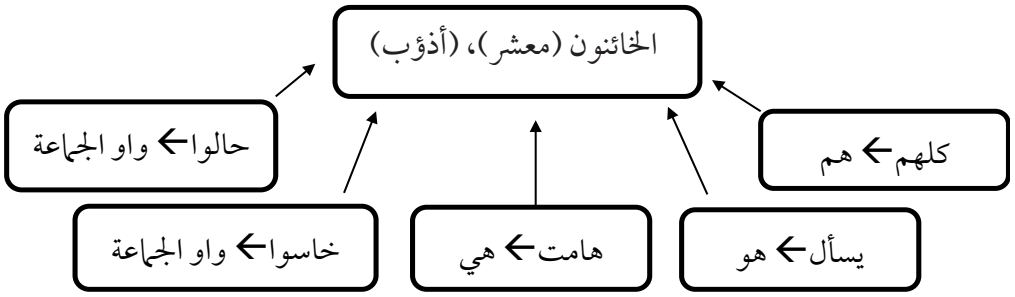
جاء ذكر اسم صديقه الأديب (أبي حفص) بوصفه أول ملفوظ به في هذا النص، وورد على صورة الخطاب المباشر له من الشاعر، ولا يخفى ما في خطابه من إيماء إلى علو مكانة صديقه لديه، ثم جاءت الإحالات إلى (يا أبا حفص) بأربعة ضمائر للمخاطب الظاهر والمستتر: (وما سواك)، و(رأيك)، و(لك)، و(ترى)؛ مما يفصح عن تقدير الشاعر لرأي صاحبه الذي يستهدي به في مأساته، ونمثل للضمائر بالشكل التالي:



ثم توالت الضمائر المحيلة إلى ذات الشاعر، وهي العنصر الفاعل في النص، والمركز الرئيس فيه، وبلغ عدد الضمائر المحيلة إليها أربعة ضمائر، وهي مرجعية خارجية، وتمثلت في ياء المتكلم في (ودادي)، وفي (رأوني)، وفي (حالي)، والضمير المستتر للمتكلم في (ودادي)، وفي ضمير المتصل (أنا) في (أنا حيران)؛ مما يبرز كثرة الإحالة بالضمير إلى منشئ النص التي تدل على أنه المهيمن على مستوى النص مستعطفا وشاكيًا، ونمثل للضمائر على هذا النحو التالي:



أما عنصر الخائنين، فلم يأت باللفظ الصريح، وإنما ورد ذكره من خلال كلمتين دالتين عليه: (معشر) و (أذؤب)، وبلغ مجموع الإحالات النصية بالضمير إلى هذا العنصر المحوري خمسة ضمائر للغائب، وجاءت في: (حالوا) و(خاسوا) و(هامت) و(كلهم) و(يسأل)، وتشير كثرة الإحالة إلى الخائنين بضمائر الغيبة إما إلى الخوف منهم، أو إلى التهوين من شأنهم، والتوبيخ لهم؛ لما مارسوه معه من أدوار أودت به إلى الإلقاء في غيابات السجن، وعلى هذا النحو جاءت الضمائر بالشكل التالي:



وتأتي الوحدة النصية الثالثة (17-21)، وفيها يقول:

إنْ قسَا الدّهرُ فلِلْمَا ءِ منَ الصّخْرِ انبجاسُ
وَلَئِنْ أمْسَيْتُ مَحْبُو سًا فَلِلْغَيْثِ احْتِبَاسُ
يلبُدُ الوَرْدُ السَّبَنْتَى وَلَهُ بَعْدُ افْتِرَاسُ
فتأمّلْ! كيفَ يغشى مقلة المجدِ النّعاسُ؟
ويفتّ المسكُ في التُّ بِ فَيُوطَا وَيُدَاسُ؟

ويبرز في هذه الوحدة موقف الشاعر الرافض للسجن، والآمل في الحرية، وفيه تتجلى النرجسية، وإظهار الأنا، فإذا كان أعداؤه ينهشونه كالذئاب، فإنه يخبئ لهم صولة الأسد بعد التحفز، كما أنه يكون كالماء الذي ينبجس من الصخر، والغيث الذي يهطل بعد الاحتباس، والدهر الذي يصحو بعد النعاس، فهو لا ينحني على الرغم من عاديات الزمن وصروفه.

وعملت الضمائر على جذب الفكرة نحو البؤرة المركزية للنص، وقد ارتبطت بذات الشاعر في تاء الفاعل (للمتكلم) في (أمسيتُ)، وكذلك جاءت الضمائر الإحالية الرابطة التي احتوتها التشبيهات الضمنية تحيل، بشكل غير مباشر، إلى هذه الذات أيضًا، حيث يصف نفسه دون تصريح، بالغيث المنبجس، وبالأسد المتلبد، والمسك المفتت، وهي ثلاثة ضمائر للغائب في (له) التي تعود إلى (الورد) ومعناه الأسد، و(يوطأ) و(يداس) التي تعود إلى

(المسك).

وتتسم الإحالة هنا بنوع من الغموض والإيهام الذي له أهميته في جو التهويل؛ مما يجعلها تحتمل أكثر من وجه، وهذا يفيد في إثراء النص، ويدفع إلى عمل ذهن المتلقي، لمعرفة مرجعية الضمير في النص؛ مما يحقق حيوية التلقي وهي تكون على النحو التالي:

الشاعر	← أمسيت	←	تاء الفاعل
الورد	← له	←	هاء الغائب
المسك	← يوطأ	←	هو
المسك	← يداس	←	هو

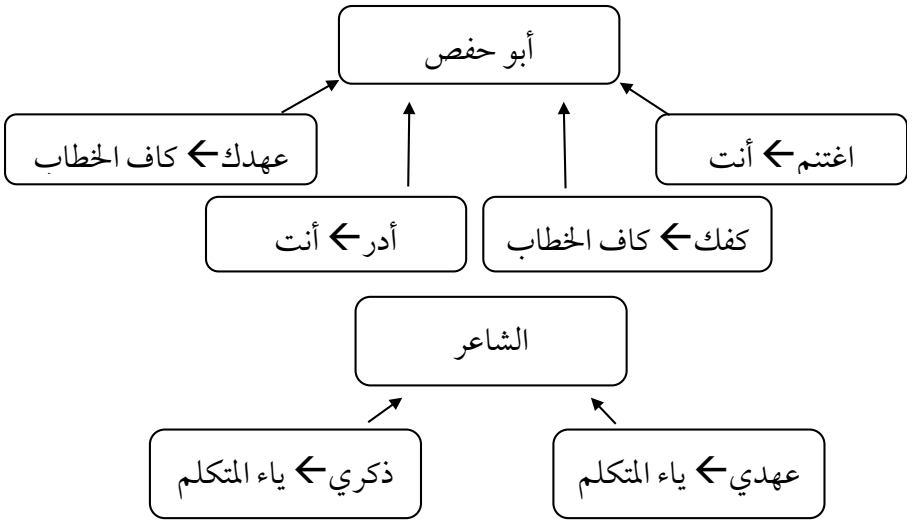
وتأتي الوحدة النصية الأخيرة (22-25) لتصل الرسالة إلى نهايتها الطبيعية، وفيها يقول:

لا يكنْ عهْدُكَ وردًا! إنّ عهدِي لكَ آسُ
وأدرْ ذكرِيَ كأسًا، ما امتطَتْ كفَّك كاسُ
وَاغْتَنِمْ صَفْوَ اللّيَالي؛ إنّما العَيْشُ اخْتِلاسُ
وَعَسَى أنْ يَسمحَ الدّهـ ـرُ فقدْ طالَ الشِّماسُ

وتبلغ العاطفة في هذه الوحدة منتهى جيشانها، وفيها ينبثق الأمل والتفاؤل من بين صميم الحزن والأسى العميقين، محاولاً استعطاف صاحبه، والتأكيد مرة أخرى لما طلبه منه في بداية النص بأن يتشفع له في فك أسره، وخروجه من محبسه، آملاً في ملاينة الدهر بعد تقلبه.

ولذلك تمحورت الضمائر في هذه الوحدة حول ذاتية: الشاعر، وصاحبه؛ لأنهما يمثلان الطرفين الرئيسين؛ مما يؤكد الوجود المستمر لكليهما، وما لهما من فاعلية مؤثرة في صنع الأحداث، وجاءت الإحالة المكثفة بالضمير المخاطب العائد إلى صاحبه (أبي حفص) التي تدل على دوره الأساس في العمل على خروجه من السجن، وذلك في: (عهدك)، و(أدر)، و(كفك) و(اغتنم).

أما الضمائر التي تحيل إلى الشاعر، فجاءت بنسبة أقل، وتمثلت في ضمير المتكلم في: (عهدي) و (ذكري)، وهو يشير إلى تأكيده للوفاء لصديقه، والتحريض له على التماس المسرة، ونمثل للضمائر على النحو التالي:



وبذلك يتبين أن الإحالة بالضمير كانت من أشد عناصر السبك النحوي وضوحًا في النص، وأن وجودها تراوح بين الخطاب والغيبة والمتكلم بوصفه ذاتًا تمثل موضوع الخطاب في القصيدة النص.

وقد تمثل الاعتماد فيها على الإحالة القبلية سواء كانت خارجية أو داخلية، دون ورود أية إحالة بعدية في سياقات النص، وقد أنكر هذا النوع من الإحالة بعض الباحثين، وعدّها خارجة عن سنن الكلام؛ فالمتكلم العاقل لا يستعمل في كلامه المبهم؛ لأنه بذلك يناقض الغرض من الكلام مطلقًا، ويخرج عن سنن الخطاب، في حين يرى آخرون أنها تقنية من تقنيات التماسك النصي، يلجأ إليها المرسل بغية التنبيه على أهمية عنصر أو مجموعة عناصر يحيل إليها لاحقًا[1].

كما يتضح أن تعدد المحال إليه في النص، يدل على التفاعل المتحقق بين أطراف الخطاب، الذي يحافظ على استمرار ضبط الوحدات النصية دون

(1) ينظر: الشاوش، أصول تحليل الخطاب في النظرية النحوية العربية تأسيس نحو النص، ص 17.

انقطاع يخل بتتابعها؛ وهو أمر يسهم في تحقيق الانسجام في النص، والربط بين أجزائه وعناصره ربطًا شكليًّا ودلاليًّا في آن واحد.

كذلك لا يخفى ما قام به الربط الإحالي بالضمير من جذب الأفكار المتعددة والمتنوعة نحو البؤرة المركزية للنص المرتبطة بذات الشاعر؛ مما جعل منها منظومة متسلسلة تسلسلاً منطقيًّا لا يناقضها عفو الخاطر.

كما تجلى أثره واضحًا في التناسب والانسجام بين الإحالة إلى العناصر الإشارية المحورية بالنص (الشاعر، أبي حفص، الخائنين)، وبين الموضوع الرئيس بوحداته أو بنياته الكبرى التي تدور في إطار الاستعطاف والشكوى؛ مما يدل دلالة واضحة على الدور البارز الذي تقوم به الإحالة بالضمائر في تحقيق التماسك النصي في رسالة ابن زيدون الناجحة إلى صاحبه أبي حفص.

الإحالة بالإشارة

يسهم اسم الإشارة مثله مثل الضمير في التماسك النصي، والربط على مستوى الجملة الواحدة، وعلى مستوى المتواليات من الجمل أجزاء الخطاب بعضها ببعض، والإحالة النصية التي يقوم بها اسم الإشارة قد تكون إحالة قبلية، وقد تكون بعدية، وكل منها يقوم بدوره في اتساق النص وتلاحمه.

ويبرز في هذا النص دور اسم الإشارة في الربط بين أجزائه، وذلك في قوله:

وَكَذَا الدّهْرُ إذَا مَا عزّ ناسٌ، ذَلّ ناسُ

وجاءت الإحالة هنا بضمير الإشارة (كذا) وهي من باب الإحالة الموسعة، التي تحيل إلى جملة من الوقائع والأحداث المتتالية من الجمل السابقة، حيث تعود الإشارة بـ(كذا) إلى ما قام به الشاعر من تسلية نفسه في عدد من الأبيات المتتالية التي يتحدث فيها عن مجموعة من المتناقضات التي تحدث في عالم الواقع، عن جراح الدهر وشفائها، وعن جدوى اليأس واللامبالاة والخمول في بعض الأحيان.

هذا التناقض بين الواقع وما ينبغي أن يكون، جعل الشاعر يقع في حيرة؛ فأخذ يقارن، ويسلي نفسه بأن الدهر بطبيعة حاله قد يفعل مثل هذا؛ فيرفع قومًا، ويذل آخرين بين حين وآخر؛ وبذلك كان الإتيان باسم الإشارة (كذا) لتمييز المشار إليه أكمل تمييز تنويهًا به، فضلاً عن أن هذه الإحالة قد شغلت مساحة كبيرة من المعلومات بشكل موسع.

كما قامت الإشارة (ذاك) بالربط بين الجملتين؛ لتفيد تقرير مضمون الجملة السابقة ورسوخه في النفوس، وذلك في قوله:

نَلْبَسُ الدّنْيَا، وَلَكِنْ متعةٌ ذاكَ اللّباسُ

وبذلك توزعت الإحالة باسم الإشارة على مستوى الجملة، وعلى مستوى المتواليات من الجمل؛ مما يؤكد قيامها بوظيفة الربط النصي شكليًّا ودلاليًّا.

الحذف

يندرج الحذف ضمن عناصر السبك النحوي التي تعمل على ربط أجزاء النص، وهو يظهر عندما تشتمل عملية فهم النص على إمكانية إدراك الانقطاع على مستوى سطح النص؛ لأن البنيات السطحية في النصوص غير مكتملة غالبًا، بعكس ما يبدو لمستعمل اللغة العادي، وبذلك فالحذف اعتداد بالمبنى العدمي، كما يقول علماء اللغة النصيون[1].

ومن ثم يقوم السبك في الحذف على محورين: أولهما: التكرار، لكون المحذوف يشتق من مادة المذكور غالبًا، أو من معناه، أو مما يتعلق به، ثانيهما: المرجعية في كون المحذوف غالبًا يقع في التركيب الثاني، ويحيل بمرجعيته إلى ما سبق ذكره؛ فهي مرجعية قبلية كثيرًا، وبعدية قليلاً، ولا شك أن هاتين الوسيلتين من وسائل السبك النصي[2].

ولذلك يعرفه دي بوجراند بأنه: «استبعاد العبارات السطحية التي يمكن لمحتواها المفهومي أن يقوم في الذهن أو أن يوسع أو أن يعدّل بوساطة العبارات الناقصة»[3].

وقد أولى علماء النص الحذف اهتمامًا كبيرًا، وقديمًا سماه ابن جني «شجاعة العربية»[4]، بوصفه صورة من صور التماسك النحوي للنص التي يشترك فيها المرسل والمتلقي؛ إذ يقوم المرسل بعملية

(1) ينظر: دي بوجراند، النص والخطاب والإجراء، ص 34.
(2) ينظر: الفقي، علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق دراسة تطبيقية على السور المكية 2/ 231.
(3) ينظر: دي بوجراند، النص والخطاب والإجراء، ص 301.
(4) ينظر: ابن جني، الخصائص 2/ 268.

الحذف، لكنه لا يحذف إلا ما كان معلومًا لدى المتلقي، حيث يشترط في الحذف إحاطة المتلقي بمكونات السياق اللغوي والاجتماعي المصاحب للنص؛ ليتمكن من تقدير العنصر المحذوف تقديرًا صائبًا، وحتى يحافظ على استمرارية فعل التلقي[1].

بيد أن المحذوف من الخطاب يقدّر اعتمادًا على البنية العميقة في التعامل مع النص، ولا يمكن تقديره حسب ما هو ظاهر من لغة الخطاب؛ مما يؤكد أهمية أثر المتلقي في عملية الحذف، وإنتاج النص بوصفه طرفًا من أطراف الخطاب، يتولى ملء الفراغات الناتجة من الحذف أو ما يعرف بالمسكوت عنه من القول، من خلال آليات وضوابط معروفة، وفي ذلك دفع غير مباشر للمتلقي؛ ليسهم في تصور المعنى، والوقوف على ما يمكن أن ينتجه العدول من ظلال دلالية، على أساس أن الحذف يشكل عدولاً عن نمطية التأليف، يستدعي إعمال الفكر بما يضفيه من فجوات دلالية.

وهذه الظاهرة تنطوي -غالبا- على خصوصيات يكون مبناها على إثارة الحس والشعور، ويعوَّل فيها على الذوق وسعة أفق الخيال، وتلك الخصوصيات تختلف بحسب السياق الوارد فيه الكلام، وقد أشار عبد القاهر الجرجاني إلى شيء من هذا في قوله: «هو باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بيانًا إذا لم تُبِنْ، وهذه جملة قد تنكرها حتى تخبر، وتدفعها حتى تنظر»[2].

وتعددت ألوان الإحالة بالحذف في قصيدة ابن زيدون، وكان لها فاعليتها في ترابط أجزاء النص وسبكها على المستويين الخارجي والداخلي، ومنها ما جاء في قوله: (يَجْرَحُ الدّهْرُ وَيَاسُو)، حيث جاء الحذف والإضمار بقصد الإيجاز، وقد طرح الشاعر المفعول (الإنسان)؛ لتوفير العناية على إثبات الفعل للفاعل؛ بالإضافة إلى أن هذا الحذف يفيد العموم، أي أن الدهر يجرح كل الناس، ويشفي جراحهم، وفي ذلك تسلية للشاعر السجين، وبعث للطمأنينة في نفسه، على أمل قرب مغادرته جدران السجن، وقد اعتمد الحذف هنا على دلالة السياق، وفهم المتلقي للمعنى.

ومن هذا القبيل ما جاء في قوله:

مَا تَرَى فِي مَعْشَرٍ حا لوا عنِ العهدِ، وخاسُوا

فقد حُذف مفعول الفعل المتعدي (خاسوا)؛ لسبق ما يدل عليه، وعدم الحذف هنا يتعارض مع مبدأ الاقتصاد اللغوي الذي يُعد من مظاهر بلاغة الخطاب، كما أنه يصيب القارئ بالملل من كثرة تكرار عنصر لا فائدة من وجوده لفظًا، ما دام مفهومًا من المتلقي.

ولذلك لجأ الشاعر إلى الحذف للاختصار، وعدم التكرار، لدمج عناصر الجملة وتماسكها، هذا فضلاً عن ارتباط الحذف بأبعاد الشاعر القصدية، بما تكشف السياقات النفسية والشعورية التي تقف وراء رسالته، وما يعانيه من الإحساس بفداحة ما أصابه من نكبات غير متناهية بسبب أعدائه.

ولعل الشاعر بهذا الحذف يفتح الدلالة النصية أمام المتلقي، إذ يمكن له أن يتخيل في ضوء السياق ما يشاء، وبالقطع لن يتخيل ذهنه إلا كل ما هو كريه ومنفر، ويحمل بين طياته كافة ألوان الغدر والخيانة، ونكث العهود والمواثيق.

وقد يكون هناك دلالة أخرى هي أن الشاعر كأنما هاله أن يجري لسانه بهذا الذي صنعه به أعداؤه، فبتر الكلام، وآثر الحذف والإضمار، ومن ثم تظل دلالة المحذوف مخبوءة؛ لتحفز القارئ إلى استكشافها، وبذلك يتجلى الدور الحيوي للمتلقي في إنتاج الدلالة بالاشتراك مع المبدع.

ومن ألوان الحذف التي وردت بكثافة في القصيدة، ما جاء من الأفعال بالبناء للمجهول، أو على باب ما لم يسم فاعله، حيث حذف الفاعل، وناب عنه نائب الفاعل؛ ليسد مسد المفعول، وذلك في قوله: «يُتّقَى مِنْهُ المَسَاسُ»، «ويفتّ المسكُ... فَيُوطَأ وَيُدَاسُ»، فقد عمد الشاعر إلى تكثيف المحذوفات في هذه الجمل النصية؛ لتحقيق الإيجاز في الخطاب، وللعلم به أيضًا؛ لأن «الفاعل» ليس مهمًّا أن يذكر في هذا السياق من سيكون، ولكن المهم هو ما يحصل عليه أيا كان جنسه.

وهناك نوع آخر من الحذف في النص، هو حذف المسند إليه في كلمة: «أذؤب» في قوله:

(1) ينظر: خطابي، لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، ص ص 21 – 22.
(2) الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 146.

أَذْؤُبٌ هامَتْ بلَحْمي فانْتِهَاشٌ وَانْتِهَاسُ

فقد جاءت كلمة «أذؤب» جمع قلة ونكرة للتحقير والسخرية من هؤلاء الخائنين، وتعرب خبرًا لمبتدأ محذوف على تقدير (هم أذؤب)، وفيه ادعاء أن الخبر لا يصلح إلا لهذا المبتدأ؛ ومن ثم استغنى بحذفه عن ذكره، كذلك وضعنا حذف المبتدأ مباشرة وبدون أي تمهيد في قلب الحدث باستبعاد كل ما ليس ضروريًّا؛ ليضفي على الخطاب صفة المباشرة والدرامية، هذا فضلاً عما يتيحه من الإيجاز والتركيز.

وقد تحقق التماسك النصي عن طريق الحذف، نتيجة للفجوة التي تتولد مباشرة في ذهن المتلقي حول مبتدأ (أذؤب)، بحيث لا يمكن ملء فراغها إلا بالعودة إلى السياق السابق وهو قوله:

مَا تَرَى في مَعْشَرٍ حا لوا عنِ العهدِ، وخاسُوا

حيث نجد أن ما سبق يشير إلى ما فعله هؤلاء الأعداء الخائنون معه من غدر وخيانة؛ وبهذه العودة إلى الخلف تسد الفجوات، لاستكمال عناصر النص الغائبة، والوصول إلى درجة الفهم القصوى له، ومن ثم يتحقق الترابط بين جزئي الخطاب.

وعلى هذا النحو تظهر أهمية الحذف من خلال اشتراك تراكيب ظاهر النص في مكوناته البنائية، ويعتمد في ذلك على الإشارات السابقة، وقد أفاد الشاعر من هذه الوسيلة أيما فائدة، ووظف إمكاناتها في بناء نص مكثف ومتماسك في آن واحد.

العطف:

هو رابط تركيبي يربط بين عنصرين بينهما ارتباط دلالي، وله دور كبير في تحقيق التماسك النصي، من خلال تبعية متبوعة، وارتباطه به ارتباطًا كالكلمة الواحدة؛ مما يجعله امتدادًا نصيًّا للمتبوع، كما يرتبط المعطوف بمعطوفه عن طريق المشاركة معه في الوقوع تحت تأثير عامل واحد؛ ومن ثم يظهر صدى المتبوع في التابع، وتتحقق تبعية العطف بالتشريك بواسطة حروف العطف، بحيث يكون هناك جامع بجمع المتعاطفين.

والعطف كونه وسيلة اتساق في النص -كما يذكر الدكتور النحاس- يختلف عن الإحالة؛ لأنه لا يتضمن إشارة موجهة إلى سابق، وإنما يحتاج إلى عناصر رابطة متنوعة تصل بين أجزاء النص الذي هو عبارة عن جمل أو متتاليات متعاقبة خطيًّا[1].

ومن قبل أشار ابن يعيش إلى فائدة العطف بالجملة في قوله: «والغرض من عطف الجمل ربط بعضها ببعض واتصالها، والإيذان بأن المتكلم لم يرد قطع الجملة الثانية من الأولى، والأخذ في جملة أخرى ليست من الأولى»[2].

ويمثل العطف في القصيدة التي نحن بصدد تحليلها حضورًا واضحًا، بوصفه حلقة وصل رئيسة بين أجزاء الخطاب، وقد كان لزيادة وروده أثر بالغ في النص من ناحيتين، من ناحية تحقيقه لقوة التماسك بين مكونات الخطاب المختلفة من كلمات وعبارات وجمل، ومن ناحية تحقيقه لسمة الاختزال والاقتصاد، وخلوه من الحشو الذي يؤدي إلى اتساع تلك المكونات وتباعدها، والتي تقلل من التماسك؛ ونتيجة لذلك أنتج ابن زيدون نصًّا محكمًا متماسكًا، ومكثَّفًا دون حشو أو زيادة في الوقت نفسه.

واعتمد الشاعر في قصيدته على أدوات الوصل التي تربط بين الشيئين اللذين لهما نفس الحالة (المكانة)، فكلاهما صحيح (موجود) في عالم النص، وهي علاقة إضافة سابق للاحق، تربط صورتين أو أكثر من صور المعلومات بالجمع بينهما، إذ تكونان متحدتين من حيث البنية أو متشابهتين[3].

ومن تلك الأدوات التي لها وجود مكثف (الواو)، وجاءت في العطف بالجملة في قوله: «يَجْرَحُ الدّهْرُ وَيَاسُو» حيث أفادت المشاركة بين الجملتين المتتاليتين، وإضافة معنى التالي إلى السابق، وعلى الرغم من المقابلة بينهما، فإن المراد منهما شيء واحد هو نزعة الشاعر التفاؤلية المعتصرة من الحزن العميق؛ مما يفصح عن عميق نظرته إلى الحياة.

كما ورد العطف بالواو بين الجملتين في قوله:

وَلَقَدْ يُنْجِيكَ إغْفا لٌ وَيُرْدِيكَ احْتِرَاسُ

فقد جاء العطف: (وَيُرْدِيكَ احْتِرَاسُ) في مقابل العطف: (يُنْجِيكَ إغْفَالٌ)؛ ليبرز الجمع بين النقيضين، وما في كل منهما من دلالة توضح المفارقة بين حالين أو موقفين: خمول ولا مبالاة، واحتراس ويقظة، في سبيل الوصول إلى تحقيق الآمال، حيث

(1) ينظر: النحاس، نحو النص، ص 72.
(2) ابن يعيش، شرح المفصل 3/ 75.
(3) ينظر:
Robert de Beaugrand & Dressler: Introduction to text linguistics, pp.71-72.

أصبح كل شيء يحتمل العكس، ولم تعد هناك جدوى مأمولة، وهذا يمثل وصفه لشعوره وحالته النفسية المأزومة.

كذلك استخدم الشاعر الربط الزمني بالواو في الترتيب والتسلسل الزمني؛ ليشير إلى وجود تتابع مستمر، وظفه في وصف حالته مع أعدائه التي يظهر فيها بمظهر الأسد المتحفز المغضب، وجاء ذلك من خلال جملتين جمعهما عنصر الترابط الزمني بجانب الترابط الموضوعي في قوله:

يلبُدُ الورْدُ السَّبَنْتَى وَلَهُ بَعْدُ افْتِرَاسُ

فالشاعر هنا يستخدم الوصف الحركي، لتقديم فكرته بوضوح عمن يتحدث عنهم من أعدائه.

ولم يقتصر العطف بالواو على تحقيق الترابط على مستوى الجمل، بل استُعمل لتحقيق الترابط على مستوى الأبيات؛ وجاءت سلسلة المتعاطفات تكمل بعضها بعضًا، مفصلة وموضحة ما حلَّ بالشاعر من ظلم وقهر، وهو من وجهاء مجتمعه حسبًا وأدبًا ورياسة، ويتجلى ذلك واضحًا في قوله:

وَلَقَدْ يُنْجِيكَ إغْفا لٌ وَيُرْديكَ احْتِرَاسُ
والمحاذيرُ سهامٌ والمقاديرُ قياسُ
ولكمْ أجدَى قعودٌ ولكمْ أكدى التماسُ
وَكذَا الدّهْرُ إذَا مَا عزّ ناسٌ، ذَلّ ناس
وبنُو الأيّامِ أخْيا فٌ: سَرَاةٌ وَخِسَاسُ

وإلى جانب (الواو) وظف الشاعر أداة ربط أخرى للاستدراك (لكن)، وهي لا تحقق الربط المباشر الذي تحققه الواو، فهي لا تشرك المعطوف والمعطوف عليه في حكم واحد، بل تقر الكلام قبلها على ما هو عليه، وتثبت نقيضه لما بعدها، ويتضح ذلك في حديث الشاعر عن الذين يعيشون في الدنيا، ويسعون وراء نعيمها سعيًا حثيثًا، مبينًا لهم من خلال العطف بالاستدراك أن هذا النعيم متاع زائل، وسراب خادع لا قيمة له، متمثلاً بقوله تعالى: ﴿وَمَا الْحَيَاةُ الدُّنْيَا إِلاَ مَتَاعُ الْغُرُورِ﴾ (الحديد:20)، يقول:

نَلْبَسُ الدّنْيَا، وَلَكِنْ متعةٌ ذاكَ اللّباسُ

ومما سبق يتضح أن أداة العطف جاءت طريقًا يتم به الربط بين الأفكار التي يعرضها الشاعر بشكل تراكمي، وهي تعكس رؤيته التي يسعى إلى تقديمها في رسالته تقديمًا مقصودًا؛ ليصل إلى قبول المتلقي للنص كليًّا؛ مما يؤكد التعالق الدلالي بين طبيعة أداة العطف المستخدمة، والغرض الذي تساق من أجله، وهو ما يبرز دور السياق في استعمال أدوات العطف، بوصفه مؤسسًا للدلالة، وكاشفًا عنها في الوقت ذاته.

ثانيا: السبك المعجمي

تتضافر عناصر السبك النحوي التي سبق ذكرها مع عناصر السبك المعجمي في ترابط النص والتحامه، ويقصد بالسبك المعجمي، ذلك التماسك الذي تحدثه العناصر اللغوية، من خلال العلاقة الجامعة بين كلمتين أو أكثر داخل المتتابعات النصية، وهي علاقة معجمية خالصة، حيث لا تفتقر إلى عنصر نحوي يظهرها؛ ومن ثم فهي تخضع لعلاقات أخرى غير التي تخضع لها عناصر السبك النحوي؛ ولذلك خصها النصيون بدراسات مستقلة[1].

وعلى الرغم من أن معنى الكلمة الواحدة يختلف من جملة إلى أخرى داخل النص، فإنه يفيد في بيان تماسك النص؛ لأن معنى الكلمة مهما تغير بتغير السياقات، فهو يعود إلى أصل دلالتها، وهذا في حد ذاته نوع من الترابط يخدم اتساق النص[2].

ولذلك يقوم المستوى المعجمي على شبكة متصلة من العلاقات في المنجز النصي، تعمد إلى ترابط النص، وإبراز محاوره الرئيسة المبتغاة منه، حيث تبدو في كل نص معالمه من خلال رصد مفرداته، ومدى تعالقها سواء بالترابط أو التداعي، وهو ما يفرض تآزرًا ما بين المعالم المعجمية للنص وسياقه الخاص[3].

وتتمثل عناصر السبك المعجمي في: التكرار، والمصاحبة اللغوية، وهما يدلان على القدرة المعجمية في بناء الترابط النصي وتماسكه.

1- **التكرار**

التكرار وسيلة من وسائل السبك في النص، ويمثل وجوده دعمًا للجانب الدلالي والتداولي فيه؛ لأن تكثيف المفردات أو شبهها بالتكرار يعني بناء الخطاب، وإعادة تأكيده بهذا الأسلوب اللغوي، إذ

(1) ينظر: خطابي، لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، ص 24.
(2) ينظر: حيدر، اتساق النص في سورة الكهف، ص 7.
(3) ينظر: الخوالده، تحليل الخطاب الشعري ثنائية الاتساق والانسجام في ديوان «أحد عشر كوكبًا»، ص 92.

يسمح التكرار للمتكلم أن يقول شيئًا مرة أخرى بالتتابع مع إضافة بعد جديد له[1].

وقد عُني القدماء بالتكرار بوصفه مظهرًا من المظاهر البيانية، له أهميته في تماسك النص، وتقوية المعنى، إذ يقول الرضي: «التكرير ضم الشيء إلى مثله في اللفظ مع كونه إياه في المعنى للتأكيد والتقرير»[2].

فالتكرار شكل من أشكال التماسك المعجمي، يعتمد على ترداد اللفظ أو إعادة ذكره بنفسه أو بمعناه، سواء أكان هذا المعنى مصاغا في كلمة مفردة أم في جملة، والسبك هنا تأتي من تعلق الألفاظ بعضها ببعض[3].

لأن الإحالة التكرارية إحالة بالعودة عن طريق أن يكون اللفظ الأول واقعًا في جملة، واللفظ الآخر واقعًا في جملة أخرى؛ مما يحدث ترابطًا بين الجملتين اللتين تشتملان على اللفظين المكررين، فضلاً عما يقوم به التكرار من تجدد الأسلوب والهروب من رتابته، مع غيره من وسائل التماسك الأخرى[4].

ومن ثم يحقق التكرار العلاقة المتبادلة بين العناصر المكونة للنص، على أن يكون للعنصر المكرر نسبة ورود عالية تميزه عن نظائره في النص، وأن يساعد رصده على فك شفرة النص، وإدراك كيفية أدائه لدلالته، وبذلك يؤدي التكرار دوره في تحقيق السبك النصي عن طريق امتداد عنصر من بداية النص حتى آخره، وهذا الامتداد يربط بين عناصر هذا النص مع مساعدة عوامل السبك الأخرى[5].

وعلى هذا الأساس فإن شبكات التكرار تفيد في تحديد الجمل الأساسية والثانوية في النص، وتحديد الكلمات المحورية التي يميل المرسل إلى تكرارها غالبًا[6]؛ إذ إن الكلمات المتكررة بين الوحدات النصية تسهم في التأكيد على أهمية مساهمة، وتمييز هذه الجمل بإشارتها إلى القضية (central proposition) فهناك دائما قضية أساسية يتم توسيعها من خلال إدخال معلومات جديدة (صفات / أفعال)، وهذا يوضح ما للتكرار من تأثيرات بنائية ودلالية[7].

وتتعدد أشكال التكرار داخل النص، فمنها إعادة تكرار اللفظ نفسه، وهو يعطي منتج النص القدرة على خلق صور لغوية جديدة، ويسمى التكرار المتصل، ويكون الغرض منه جعل التواصل والنص متينًا متماسكًا، على أن يكون اللفظ المكرر وثيق الصلة بالمعنى العام[8]، ومن هذا النوع تكرار (لكم) في قوله:

ولكمْ أَجدَى قعودٌ ولكمْ أكدى التماسُ

ولجأ الشاعر إلى تكرار (لكم) في صدر كل شطر، وهي تفيد الكثرة، واللام للتوكيد، بغرض المبالغة في التوجع واليأس واللامبالاة مع التهكم والسخرية مما يجري من تناقضات في مجتمعه، وقد قام العنصر المعجمي المعاد (لكم) بوظيفة الربط بين شطري البيت؛ فكان لذلك أثره في السبك والتماسك المعجمي مع تأكيد الفكرة، وتقريرها.

ومن الواضح أن التكرار هنا جاء ليحمل طاقة وظيفية مهمة تتمثل في الدعم الدلالي لمفردات محددة في النص، وإبقائه عليها في بؤرة التعبير ظاهرة للمتلقي، وتكرار هذه المفردة (لكم) بعينها في البيت جاء تفعيلاً لإمكانات الدال اللغوي، وطاقته النغمية والدلالية داخل السياق الذي منحه قيمته وأهميته؛ مما جعل هذه اللفظة المكررة تكتسب وجودًا جديدًا، صوتيًّا ودلاليًّا، إذ إنها محاطة بسياق مختلف عن سابقتها في الشطر الأول.

ومن هذا القبيل تكرار (عهد) في قوله:

لا يكنْ عهْدُك وردًا! إنّ عهدِي لكَ آسُ

وقد برزت هذه المفردة في سياق وصف الشاعر لوفائه لصاحبه، وأضافت معنى جديدًا، حيث تكررت مرتين: الأولى لصاحبه، والثانية

(1) ينظر:
MichaelHoey: Patternsof lexis in text. Oxford universitypress 1991.p.52.

(2) الرضي، شرح الرضي على الكافية 1/ 49.

(3) ينظر: الفقي، علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق دراسة تطبيقية على السور المكية 1/ 19.

(4) ينظر: عفيفي، الإحالة في نحو النص، ص 525، وعبد العاطي، التماسك النصي في الشعر العربي المعاصر دراسة نصية نحوية دلالية لأدوات الربط «أحمد عبد المعطي حجازي نموذجًا»، ص 71.

(5) ينظر: الفقي، علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق دراسة تطبيقية على السور المكية 1/ 22.

(6) ينظر: فرج، نظرية علم النص، ص 107.

(7) ينظر:
Dudley W. Reynolds: language in the balance: lexical repetition as a function of topic, cultural background، and writing development. Language 51:3, September, 2001 ،pp. 437-476.

(8) ينظر:. دي بوجراند، النص والخطاب والإجراء، ص 306، وعاشور، التكرار في شعر محمود درويش، ص 60.

للشاعر، فجاءت اللفظة في المرة الأولى في وصف عهد صاحبه معه بأنه كالورد سريع الذبول، وفي المرة الثانية في وصف عهده هو مع صاحبه بأنه كالآس طويل العمر، وفي ذلك دلالة على تأكيد وفائه لصاحبه.

ومن أساليب التكرار التي استخدمها الشاعر هو ذكر لفظه في أول البيت تدل على آخره قبل الوصول إليه، وهو ما عُرف قديمًا باسم (الإرصاد، والتسهيم، والتوشيح، والتوأم)، كما جاء في قوله:

نَلْبَسُ الدّنْيَا، وَلَكِنْ متعةٌ ذاكَ اللّباسُ

فقد دل قوله (نلبس) على قافية البيت، وكشف عن أن تكون (اللباس)، وأدى هذا التكرار دورًا في تماسك أجزاء البيت، فصار وحدة متلاحمة مترابطة يدل بعضه على بعض، وأفاد التأكيد بأن نعيم الدنيا متاع زائل لا قيمة له، ولا يستحق السعي وراءه كل هذا السعي.

أما بلاغة هذا النمط من التكرار، فتكمن في دلالته على آخر الكلام قبل الوصول إليه، فالكلام الجيد -كما قال القدماء- ما دلت موارده على مصادره، وكشف أوله عن آخره، حتى قالوا: البلاغة أن يكون أول كلامك دالاً على آخره، وآخره مرتبطًا بأوله[1].

ومما سبق يتضح جليًّا أن التكرار ملمح أسلوبي يسهم في تماسك النص وترابط أجزائه؛ لأنه يكثف الدلالة، ويضيف في كل مرة معنى جديدًا للفظ المكرر بما يقتضيه سياقه الذي يرد فيه؛ مما يجعله مميزًا عن مثيلاته.

2. المصاحبة اللغوية «collocations»

يقصد بها العلاقة التي تربط بين الوحدات المعجمية المنفردة، عن طريق توارد زوج من الكلمات بينهما ارتباط أو علاقة، وهو ارتباط يعتاد أبناء اللغة وقوعه في الكلام بحيث يمكن توقع ورود كلمة محددة في النص من خلال ذكر كلمة أخرى فيه، وتتميز تلك الظاهرة بعدم افتقارها إلى مرجعية سابقة أو لاحقة كما هو الحال مع عناصر السبك النحوي[2].

وقد يواجه المتلقي صعوبة في إرجاع هذه الأزواج إلى علاقة واضحة تحكمها، حيث لا تأتي دائمًا هذه العلاقة واضحة للعيان، ولكن القارئ يتجاوز تلك الصعوبة بخلق سياق تترابط فيه العناصر المعجمية، معتمدًا على مخزونه اللغوي، وخلفياته الثقافية (الحدس اللغوي)، وعلى معرفة بمعاني الكلمات وغير ذلك؛ مما يعني أنه لا يوجد مقياس آلي صارم يجعل المتلقي يصنف كلمات النص في مجموعة محددة[3].

وهكذا تقوم علاقة المصاحبة اللغوية (التضام) على استغلال إيحاء الكلمات، ومعانيها المعجمية في التماسك المعجمي للنص، وهو ما يسمى في علم الدلالة (الحقول المعجمية) بمستوييها الشكلي والدلالي، بيد أن التضافر بين العناصر اللغوية داخل النص لا يتحقق إلا بوجود مصاحبات أو علاقات، منها: علاقة التضاد، وعلاقة الترادف، وعلاقة التدرج التسلسلي، وعلاقة التلازم الذكري، وغيرها من علاقات لغوية.

ومن العلاقات المعجمية الخاصة بالمصاحبة اللغوية التي ظهرت في قصيدة ابن زيدون: علاقة التضاد التي جاءت لتعكس تقلبات حياة الشاعر بين العيش في أعطاف البلاط، وفي ملاهي ولادة بنت المستكفي، وبين الحبس في غياهب السجن وعذابه، وإذا الناس الذين كانوا يلتفون حوله، ويسعون حثيثًا إليه، ها هم اليوم قد نسوه أو تناسوه، وتباعدوا عنه، وانفرط عقد صداقتهم معه، بل منهم من انقلب عليه، ولم يحفظ له عهدًا، وصار عدوًا له.

أما سلاسل التضاد التي جاءت لتأكيد شمولية هذا المعنى في النص، وتعزيز الأبعاد الدلالية التي يرمي إليها الشاعر، فمنها: (الآمال وياس) و (إغفال واحتراس) و (سنا وغسق) و (وضوح والتباس).

وعلى هذا النحو كان للتضاد ذلك الوجود الكمي الكبير بالمقارنة بعناصر المصاحبة اللغوية الأخرى؛ لأهميته التي تكمن في الوظيفة البراجماتية التي يقوم بها، حيث يؤكد وجوده المكثف على سرعة تغير الأحوال وتقلبها الدائم في حياة ابن زيدون.

(1) ينظر: العسكري، كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، ص 141.

(2) ينظر:
David Crystal: A Dictionary of Linguistics and Phonetics, p. 62; Monir Baalbaki: Dictionary of Linguistics Terms, p. 98.

(3) ينظر: خطابي، لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، ص 25.

كما توافر في النص من الأزواج المعجمية علاقة التلازم الذكري، وعرض لها القدماء من خلال حديثهم عن «مراعاة النظير»، وقد جاءت لتعبر عن بعض المضامين بالحجة القوية، التي تقنع – غالبا- بالصور الفنية لا بالأقيسة المنطقية، ومنها: (نلبس اللباس) و (نص لم يخالفه قياس) و (سامريا – المساس) و(للذئب اعتساس) و(له افتراس) و(للماء من الصخر انبجاس) و(للغيث احتباس) و(يغشى النعاس).

كذلك تمثلت علاقة التدرج التسلسلي بين زوجين من الألفاظ (حالوا وخاسوا) وبين (يلبد وافتراس). وجاءت علاقة الترادف بين زوجين من الألفاظ (يوطأ ويداس).

وهكذا تحقق التماسك المعجمي للنص على المستويين الشكلي والدلالي؛ نتيجة لتفاعل هذه الأزواج اللغوية (الحقول المعجمية).

ثالثًا: السبك الصوتي

يعد الإيقاع أو المستوى الصوتي محورًا رئيسًا من المحاور التي يتحقق بها التماسك النصي، ويُقصد به عند اللسانيين: الإعادة المنتظمة داخل السلسلة المنطوقة لإحساسات سمعية متماثلة تكونها مختلف العناصر النغمية[1]؛ إذ من خلاله تتولد النغمات الشعرية التي تنتقل من المرسل إلى المتلقي محدثة الأثر الذي يعمل على إثارة المتلقي، وزيادة رغبته في التعامل مع النص.

ويرتبط الإيقاع بتجربة المبدع الشعورية، ويضطلع بدور كبير في الإيحاء بها؛ لأن القصيدة -كما يذكر الدكتور عز الدين إسماعيل- بنية إيقاعية ترتبط بحالة شعورية معينة لشاعر بذاته؛ فتعكس هذه الحالة لا في صورتها التي كانت عليها من قبل في نفس الشاعر، بل في صورة جديدة منسقة تنسيقًا خاصًّا بها، من شأنه أن يساعد الآخرين على الالتقاء بها، وتنسيق مشاعرهم وفقًا لنسقها[2].

أما العناصر الصوتية التي سنتناولها في القصيدة، فتتمثل في: الإيقاع الخارجي، والإيقاع الداخلي.

ويتشكل الإيقاع الخارجي للقصيدة من الوزن والقافية، ولهما دورهما البارز في إظهار وحدة الأبيات، فضلاً عن أثرهما في أذن السامع التي تصغي للقصيدة الملقاة.

ويعد الوزن أساس الإيقاع في الشعر؛ لأنه يضبط المستويات الصوتية للحروف والكلمات، وما تكوّن من مقاطع وأجزاء، كما أنه ينظم العلاقات النغمية بينها، فضلاً عن أنه يبرز مختلف أنواع النبر والنقر، وينسق الاهتزازات الإيقاعية، والانسجامات الصوتية، والموجات الموسيقية.

ويرتبط الوزن بقوام القصيدة، ويتواصل مع ما سواه من أصوات وألفاظ وعبارات وتراكيب في إنتاج دلالتها الشعرية، ويختلف الإيقاع الوزني نفسه بين قصيدة وأخرى لدى الشاعر تبعًا لاختلاف تجربته؛ ومن ثم يصبح لكل قصيدة خِصيصة وتمايز من سواها في توظيفها لوزن الشعر؛ لأن التجربة الشعرية هي التي تستدعي الوزن وتحدده[3].

وقد اختار ابن زيدون لقصيدته مجزوء الرمل:

مَا عَلى ظَنّيَ بَاسُ يَجْرَحُ الدّهْرُ وَيَاسُو
فاعلاتن فعلاتن فاعلاتن فعلاتن

ويتجلى في القصيدة مجزوء الرمل بمداته التي تعبر عن الأنين والتوجع، وقصر وزنه الذي يعبر عن ألم الشاعر وانفعاله، ويعكس لجوءه إلى الجمل القصيرة المنفثة عما يعاني، وهو في ذلك يتعالق مع ما يعانيه ابن زيدون من تجربة السجن الأليمة.

كما تشعر من خلال تقطيع أبيات القصيدة أن إيقاعها يستوقفك؛ لتتأمل مليًّا معاناة الشاعر، وتسمع -عن كثب- زفراته وأناته؛ مما يجعلك تتعاطف معه تعاطفًا لا حد له.

كذلك لا يقتصر انسجام تجربته الشعرية مع إيقاع الوزن فحسب؛ بل يتجلى هذا الانسجام أيضا في التوازي الإيقاعي الناشئ عن التقطيع المتساوي لأقسام الخطاب من خلال تجزئة جمله إلى مقاطع متساوية بغض النظر عن توافقها أو اختلافها المعنوي، على أن تكون هذه الأبنية المتوازية متتالية في البناء النصي.

وجاء من التوازي الأفقي التام في القصيدة، وهو التطابق النحوي بين الشطرين، قوله:

والمحاذيرُ سهامٌ والمقاديرُ قياسُ
ولكمْ أجدَى قعودٌ ولكمْ أكدى التماسُ

أما التوازي الأفقي الجزئي، فهو الذي يبنى

(1) ينظر: الزيدي، أثر اللسانيات في النقد العربي حتى القرن الثامن، ص 63.

(2) ينظر: إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 64.

(3) ينظر: جدوع، المستوى الصوتي مدخل لدراسة جماليات النص الشعري، ص 17.

على مبدأ النقصان في الأبنية المتوازية، حيث يُفتقد التوازي بين الشطرين بإجراء عملية من عمليات التحويل النحوي بالزيادة أو النقصان (الحذف) أو الاستبدال، ويمثله قول الشاعر:

وَلَقَدْ يُنْجِيكَ إِغْفَا ... لٌ وَيُرْدِيكَ احْتِرَاسُ

ومن حيث العنصر الثاني من عناصر الإيقاع الخارجي، وهو القافية، فقد كان لها دور كبير في تشكيل قصيدة ابن زيدون وإنتاج دلالتها، فاتكأ الشاعر على إيقاعاتها طوال القصيدة اتكاءً تامًّا، حيث رأى أن تجربته أصبحت في حاجة إلى إيقاعها البارز، ونغمها الواضح.

أما شكل القافية التي عزف الشاعر عليها تجربته، فهي القافية الموحدة التي التزم فيها روي (السين)، والألف الممدود قبلها، وأدى دورًا رئيسًا من خلال تكراره مضمومًا، مع إطالة الوقوف عليه، فتجلى واضحا الهمس والنجوى من بين حنايا الشاعر السجين؛ وبذلك تجلى إسهام القافية في الربط بين أجزاء القصيدة، فجاءت ملتحمة التحامًا قويًّا ومنسجمًا مع رؤية الشاعر.

وقد توسع الشاعر في استخدام القافية؛ لإحداث ركيزة نغمية متكررة، عن طريق التصريع الذي يعتمد على تقفية العروض والضرب، وتغيير عروضه؛ لتناسب ضربه، وذلك في قوله:

مَا عَلى ظَنّيَ بَاسُ ... يَجْرَحُ الدّهْرُ وَيَاسُو

ويعد التصريع في هذا البيت ركنًا مهمًّا من أركان البنية الموسيقية على مستوى الأصوات، إذ ينظر إليه على أنه يماثل القافية إيقاعيًّا على المستوى الأفقي؛ فيقوم بخلق تناغم داخلي، يسهم في تدعيم الإيقاع الكلي للنص.

وقد رغب الشاعر عن طريق التدوير في التعبير عن تجربته بحرية وطلاقة، دون أن تحد من اندفاعها وقفات صوتية، وذلك بكسر الرتابة عبر التنويع الإيقاعي، الذي يعمل على الاتساق والانسجام في أجزاء البيت بدمجها؛ لتصبح جملة شعرية ذات إيقاع متصل، كما في قوله:

رُبّمَا أَشْرَفَ بِالمَـ ... ـرءِ، عَلَى الآمَالِ، يَاسُ
وَلَقَدْ يُنْجِيكَ إِغْفَا ... لٌ وَيُرْدِيكَ احْتِرَاسُ

أما الإيقاع الداخلي ببنيته الصوتية الناتجة عن توافق التنظيمات اللغوية والصوتية والتركيبية فلم يكن أقل حظًّا وتأثيرًا في بنية النص، بل غدا أكثر ملاءمة لتجربة ابن زيدون، وما يعتمل في نفسه من أدق المشاعر والأحاسيس، وربما أصبح في كثير من الأحيان أقوى تأثيرا من الإيقاع الخارجي؛ لما توافر له من إمكانات نغمية ممتدة، وتأثيرات نفسية خفية لا حد لدلالاتها، وهي تتبع حركة النص، وتتوافق مع رؤاها.

ومن أبرز عناصر الإيقاع الداخلي في النص تكرار الأصوات اللغوية التي منها حرف (السين) المهموس، الذي توزع بشكل مكثف سواء على مستوى القافية، أو على مستوى ألفاظ القصيدة في ثنايا أبياتها، ومن أمثلته المتعددة:

والمحاذيرُ سهامٌ ... والمقاديرُ قياسُ
مِنْ سَنَا رَأْيِكَ لِي، في ... غَسَقِ الخَطْبِ، اقتباسُ
وَرَأَوْنِي سَامِرِيًّا ... يُتّقَى مِنْهُ المَسَاسُ
وَلَئِنْ أَمْسَيْتُ مَحْبُو ... سًا فَلِلْغَيْثِ احْتِبَاسُ

ومن ثم كان له أثره البارز في شعرية القصيدة من حيث ثراء إيقاعها، وتكثيف معناها، وتعميق إحساسها، فأشاع جوًّا نفسيًّا يسيطر عليه الحزن، وتخيم عليه الكآبة والمأساة، نتيجة لمعاناة الشاعر المظلوم الذي ألقت به الوشايات في غياهب السجن.

كما كرر الشاعر أصواتًا أخرى إلى جانب السين كالدال والذال والكاف، وشكلت معًا تلك التجمعات الصوتية المكررة تدفقًا وانسيابية ساعدت على طرح رؤية الشاعر بإلحاح ووضوح شديدين كما في قوله – تمثيلاً لا حصرًا:

والمحاذيرُ سهامٌ ... والمقاديرُ قياسُ
وَكذَا الدّهْرُ إِذَا مَا ... عزّ ناسٌ، ذَلّ ناسُ
نَلْبَسُ الدّنْيَا، وَلَكِنْ ... متعةٌ ذاكَ اللّباسُ

كما اعتمد الشاعر على بنية الجناس بأثريها الصوتي والدلالي في تكثيف الإيقاع الداخلي في بناء النص الذي تتطلب طبيعة رؤيته مثل هذه البنية بثرائها الإيقاعي الذي يصير ملازمًا للإيقاع العام؛ ليبرز حركة المعنى بدلالاتها الخفية على نحو أكثر وضوحًا بما اشتملت عليه كلمات الجناس من تشابك يمثل الشعور المتتابع والمتنوع بين اليأس والأمل، كما في: (باس، ياسو)، و(ينجيك، يرديك)، و (المحاذير، المقادير)، و(أجدى، أكدى)، و(حالوا، خاسوا)، و(انتهاش، انتهاس).

وعلى هذا النحو البارع جاء الإيقاع الصوتي مصورًا المعاني والأفكار التي طرحها الشاعر، وأسهم في تماسك النص، وترابط عناصره.

المبحث الثاني: الحبك الدلالي

هو المعيار الثاني من معايير النصية بعد السبك؛ ويقصد به الربط الذي يعتمد على العلاقات الدلالية التحتية التي تعطي النص مظهره ووحدته؛ إذ إنه يمثل وسيلة من وسائل تماسك النص التي لا تكون عن طريق سطح اللغة، وإنما تكون عن طريق أدوات أخرى ترتبط بالنواحي الدلالية والجوانب الفكرية للنص.

وتكمن أهمية البعد الدلالي في أنه ينظر إلى النص على أنه وحدة دلالية تجعل أجزاء الكلام بعضها آخذ برقاب بعض، فيقوى بذلك الارتباط، ويصير التأليف حاله حال البناء المحكم المتلائم الأجزاء[1].

وإذا كان الحبك يمثل جزءًا أساسًا عند تشكيل المبدع للنص اعتمادًا على المقصد والحالة، وتساعده في ذلك إجراءات التعبير الموجودة في ثقافته، فإنه يمثل جزءًا من عملية فهم النص أيضًا، فالقارئ يقيم الحبك من خلال عملية القراءة للمعلومات التي يحتويها النص المترابط اعتمادًا على قاعدة الاستنتاج؛ إذ يدمج القضايا المفردة المعبر عنها في النص في كلٍّ أكبر[2].

وبهذا المعنى يمكن أن ينظر إلى الحبك باعتباره ترابطًا معرفيًّا متبادلاً. وإذا كان السبك ظاهرة مرتبطة بالنص، فالحبك ظاهرة مرتبطة بالنص والقارئ معًا[3].

وعلى هذا الأساس يعنى بالحبك مجموعة من العلاقات المفهومية يستخدمها القراء والكتاب في تعاملهم مع النص[4]؛ مما يعطي بعدًا براجماتيًّا واضحًا للحبك؛ ولذلك فإن شروط الحبك يحددها قصد الكاتب ومعرفة الجمهور؛ ومن ثم يشترط وجود العنصر البراجماتي لكي يتحقق الحبك، وبذلك يرتبط بالحبك طرفان: داخل النص (ظاهر) وهو أدوات الربط، وخارج النص (براجماتي)، وهو الأفعال اللسانية والسياقات التي تتم فيها، أي: ربط الجمل بالسياقات التي ستكون ملائمة لها؛ فالبراجماتية تعني في الدراسات اللسانية: دراسة العلاقات بين اللغة والسياق، تلك العلاقات القائمة على فهم اللغة[5].

أما علاقات الحبك الدلالية التي من أدوات تماسك النص، فمنها: الارتباط السببي، والتفسير والتوضيح، والتخصيص، والارتباط الزمني، والارتباط لوجود دافع أو علة، والتفصيل بعد الإجمال، والتقابل، والتطابق بين الإجابة والسؤال، والإضراب عن قول سابق، وغيرها من وسائل الربط الدلالي[6].

على أن العلاقات الدلالية تأتي متنوعة ومتجددة مع النصوص بحيث يكاد كل نص يبتكر وسائل تماسكه الدلالية، وقد برز الترابط المفهومي أو الدلالي بشكل واضح في قصيدة ابن زيدون؛ لأن القصيدة تمثل كتلة دلالية واحدة، إذ تعالج موضوعًا واحدًا، وسأعرض للحبك في القصيدة على النحو التالي:

المقابلة

أقيمت القصيدة على أسلوب المقابلة، وهو يعكس ما تعرضت له حياة ابن زيدون من تقلب وتناقض شديدين؛ فما من موضع من مواضع النص ذكر فيه حال ابن زيدون إلا وجرى ذكر تغير الأمور وتبدلها، تلك التي أسلمته إلى دخول السجن، ثم تأرجح الشاعر بين اليأس والأمل.

وجاء ذلك على نحو يجعل هذا الأسلوب مستمرًّا على امتداد القصيدة من أولها إلى آخرها، وإن اختلفت مواقع الجمل المتقابلة؛ وهذا يدل على أن المقابلة شكلت وسيلة من أهم وسائل التماسك الدلالي في النص، ويظهر ذلك بجلاء في النماذج التالية:

افتتحت القصيدة بالمقابلة في الشطر الثاني من البيت الأول بين ما أصابه من نوائب الدهر ونكباته كان من نتاجها دخوله السجن، وبين ضدها، وهو انتظار الفرج، وزوال ما حل به من مصائب، وهو ما جاء في قوله (يَجْرَحُ الدّهْرُ وَيَاسُو)، وذلك تمهيدًا

(1) الزركشي، البرهان في علوم القرآن 1/ 36.

(2) ينظر:
Alistair Knott & Ted Sanders: The classification of coherence relations and their linguistic markers: An exploration of two language. Journal of pragmatics 30, 1998, p.138.

(3) ينظر:
Alden J. Moe: cohesion, coherence, and the comprehension of text. Journal of reading, October 1979, p.18.

(4) ينظر:
Alistair Knott & Ted Sanders: The classification of coherence relations, p.136.

(5) ينظر: العبد، اللغة والإبداع الأدبي، ص ص41 – 43.

(6) ينظر: بن طالب، البراغماتية وعلم التراكيب، ص ص 125 – 126، وأرمينكو، المقاربة التداولية، ص ص 38 – 39.

لسلسلة المقابلات التي تشكلت في ضوئها القصيدة، ودارت في مجملها حول الآلام والآمال؛ فأسهمت في عكس تجربة الشاعر الإنسانية والنفسية، ونقلها بصورة عميقة إلى المتلقي.

فجاءت المقابلة في البيت الثالث؛ ليبرز من خلالها التناقض الكبير في مآل الإنسان بين النجاة والهلاك، إذ يكون مآل عدم الاكتراث واللامبالاة هو النجاة، على حين يكون مآل الحرص والحذر هو الهلاك، يقول:

وَلَقَدْ يُنْجِيكَ إغْفَالٌ وَيُرْدِيكَ احْتِرَاسُ

ثم تتابعت الجمل المختلفة في الدال والمتضادة في المدلول؛ لتشكل ظاهرة بارزة في النص، تسهم في إحداث الأثر الجمالي، وتخلق عنصر التأثير لدى المتلقي، كما تعمل على رفع وتيرة الخطاب الشعري، ويتجلى هذا التصادم بين المدلولات الذي تتولد منه وحدة الإيقاعات في قوله:

ولكمْ أجدَى قعودٌ ولكمْ أكدى التماسُ

لقد استمرت المقابلة لتبين التناقض بين تحقق المنفعة من غير كد أو تعب، وذهاب السعي والطلب سدى دون أن يحقق نفعًا.

ثم أعقبه في البيت التالي تناقض آخر يبرهن من خلاله على أن الدهر بطبيعة حاله قد يفعل مثل هذه المتناقضات؛ فيعز قومًا، ويذل آخرين:

وَكذَا الدّهْرُ إذَا مَا عزّ ناسٌ، ذَلّ ناسُ

وتتوالى المتناقضات؛ لتعمل على توليد الإيقاع الناشئ عن تضادها، وعن تواشج عناصر التضاد؛ مما يحدث إيقاعًا خاصًّا يؤثر في نفسية المتلقي، ويلفت انتباهه إلى المواطن الجمالية التي تتجلى واضحة في النص بما تسهم في تحقيق شعريته بالتضافر مع بقية العناصر الدلالية، خاصة الصورة التي تولدت من تكرار هذه المتقابلات، كما في قوله:

يلبُدُ الوَرْدُ السَّبَنْتَى وَلَهُ بَعْدُ افْتِرَاسُ

وتقوم المقابلة في البيت بين حالة الأسد الذي يلازم عرينه دون الخروج لطلب الصيد، وحالته في جرأته وتحفزه للافتراس حين يخرج لهذا المقصد، فهو يصف نفسه بالأسد المتحفز المغضب في الشدة مع أعدائه، حتى وإن كان ملازمًا لعرينه هادئًا ساكنًا، وبذلك تركزت المقابلات في تطلع الشاعر إلى الخلاص من السجن، وهو البعد الدلالي الذي يرمي إليه من خلال تلك البنى التي جاءت وفقًا للسياقات التي تحيا فيها.

الارتباط السببي:

هي علاقة دلالية تجمع أطراف النص أو تربط بين جملتين في المتتالية النصية على أساس من السببية أو الارتباط لوجود دافع أو علة بين هذه الأطراف أو المتواليات؛ لإفادة التماسك بينها، وهي علاقات متنوعة.

ويلجأ إليها المرسل زيادة في توضيح موضوعه الذي يتناوله، سالكًا في سبيل ذلك بناء اللاحق على السابق؛ مستهدفًا تحقيق درجة معينة من التواصل مع المتلقي، الذي يحمله على التفاعل مع الرسالة اقتناعًا أو رفضًا.

وهذه العلاقة تقدم الدعم الدلالي للبنية العليا للنص، إذ تعطي معقولية لكيفية تتابع قضايا النص وأفكاره، وتسمها بسمة المنطقية، خاصة أنها من العلاقات ذات الحضور المكثف الذي أدى إلى قوة البناء المنطقي للنص، وهو ما يؤكد تعالق الفكر وامتزاجه بأحاسيس الشاعر الفياضة، فهو يقدم أفكاره متسلسلة تسلسلاً منطقيًّا، مستقصيًا جزئياتها وعناصرها بشكل تراكمي مع تفسيرها منطقيًّا؛ لكنه لا يناقض عفو الخاطر؛ مما يسهم في تقبل المتلقي لها.

ومن أشكال الروابط النصية السببية التي توافرت في النص، وجاءت بدون الأداة، وما نراه في قوله:

مَا عَلى ظَنّيَ بَاسُ يَجْرَحُ الدّهْرُ وَيَاسُو

فالشاعر السجين المظلوم الذي نالت منه أحداث الزمان، ما زال لديه بصيص من الأمل في فك أسره وسجنه؛ حيث يظن أن الفرج أصبح قريبًا، نافيًا أن يتصف ظنه هذا بالبأس والشدة، معللاً ذلك بأن صروف الدهر بطبيعتها تجرح الإنسان وتداوي جراحه، فهو يعزي نفسه في الشطر الأول، بتلك الحقيقة المعروفة لنا جميعًا في الشطر الثاني، وجاء الربط بين الشطرين ربطًا منطقيا لا يعتمد على رابط ملفوظ يجمعهما؛ لأن ما بينهما من شدة الحبك الدلالي لم يحتج إلى رابط لفظي، حيث دل البناء المضموني على معنى التعليل.

ويظهر الارتباط السببي بالفاء بشكل بين في قوله:

إنْ قسَا الدّهرُ فلِلْمَا ءِ منَ الصّخْرِ انبجاسُ
وَلَئنْ أمْسَيْتُ محْبُو سًا فَلِلْغَيْثِ احْتِبَاسُ

وتتوالى نظرة الشاعر التفاؤلية للأحداث، رغم

قسوتها ومرارتها التي تجرعها، فهو على ثقة من الخلاص من هذا السجن، وعودته مرة أخرى إلى سالف عهده، ويعلل ذلك بأنه كالماء الذي ينبجس من الصخر، وكالمطر الذي ينحبس ثم ينهمر.

وجاء الارتباط السببي بالفاء أيضًا في قوله:

ويفتّ المسكُ في التُّرْ ب فَيُوطَا وَيُدَاسُ؟

حيث يصور ما آل إليه حاله، فقد صار كالمسك الذي يُفت ويُلقى في التراب، فتطؤه الأقدام وتدوسه، غير أنه يظل مسكًا طيب الرائحة.

ويتتابع الارتباط السببي بالفاء؛ للتعبير عن التفاؤل المنبعث من الحزن العميق، في النفثة الأخيرة من القصيدة:

وَعَسَى أنْ يَسمحَ الدّهـ ـرُ، فقدْ طالَ الشِّماسُ

فالشاعر يأمل في ملاينة الدهر ومصالحته، وفي تغير الأحوال، وتبدل الأيام؛ معللاً ذلك بطول معاناته من عداوة الدهر، وقسوة صروفه.

ومن هنا أسهمت علاقة الربط السببي في تحقق التماسك بين الجمل المتتابعة في النص، واستطاع الشاعر أن يحمل المتلقي على التفاعل مع رسالته، من خلال استنتاج الربط المنطقي بين السبب والنتيجة.

التفصيل بعد الإجمال

يعد من الروابط الدلالية القوية بين عناصر النص، حيث تعتمد فيه العلاقة على طرفين يكون أحدهما مجملاً مكثفًا، والآخر مفسرًا ومفصلاً له، إذ يقوم الطرف المجمل بعرض قضية كلية تتسم بالعموم، ثم تأتي عناصر أو متواليات بعده، لتفصيله وتوضيحه وتخصيصه؛ ولذلك يحمل التفصيل مرجعية خلفية لما سبق إجماله، ويتضح ذلك في قصيدة ابن زيدون من خلال قوله:

وبنُو الأيّام أخْيَا فٌ: سَرَاةٌ وَخِسَاسُ

فقد فصل ما أجمل في قوله (أخياف) بما جاء بعده (سراةٌ وخساسٌ)؛ إذ يرى الشاعر أن الناس صنفان مختلفان: أحرار شرفاء، وأذلة خساس، وفي ذلك تعريض بأعدائه الخائنين له.

ومن هذا القبيل قوله:

وَوِدادي لَكَ نَصٌّ لَمْ يخالِفْهُ قياسُ

فجاء الإجمال في لفظ (نص) وهو الكلام الذي ليس له إلا معنى واحد؛ فلا يحتمل التأويل، ثم رغب الشاعر في إظهار مودته الثابتة ثبوتًا قطعيًّا لصاحبه بشكل جلي، ففصل فيها القول بجملة النعت (لم يخالفه قياس) أي أن قوة تلك المودة لا تحتمل اجتهادًا بالرأي أيضًا؛ إذًا هي قوية ومستمرة وراسخة قولاً واحدًا.

ومنه أيضًا قوله:

أَنَا حَيْرَانُ، وَلِلأمْـ ـرِ وُضُوحٌ وَالتبَاسُ

فالعطف بقولهَ (وللأمر وضوح والتباس) بعد ذكر (أنا حيران) فيه توضيح وبيان لدهشته وحيرته؛ وهو عدم تبين حقيقة ما حدث له، وعدم استيعابه له.

وبذلك أسهم التفصيل بعد الإجمال في تماسك عناصر النص تماسكًا دلاليًّا، كما ساعد على فهم المتلقي للأفكار وتلقيها وفقًا لإرادة المرسِل، دون صعوبة أو غموض.

ومما سبق يتبين أن معيار الحبك الدلالي أحد أسس بناء النص، وأنه يمثل العلاقة بين عالم النص، والعالم الواقعي، وذلك بما يحويه من علاقات دلالية.

وهكذا تمثلت في قصيدة ابن زيدون معايير النصية، فجاءت متلاحمة الأجزاء، مستوفية لشروط السبك التركيبي، والحبك الدلالي، مناسبة للموقف الذي جاءت فيه؛ فأدى إلى نجاح عملية الاتصال من جانب المتلقي، فتحقق الفهم والإدراك، ومن ثم تحقق هدف القصيدة الذي قصده الشاعر قصدًا.

المراجع

ابن جني، أبو الفتح عثمان. تحقيق: النجار، محمد علي. 1955م. الخصائص. بدون رقم الطبعة، دار الكتاب المصري، القاهرة، مصر.

ابن يعيش، موفق الدين يعيش بن علي النحوي. د.ت. شرح المفصل. بدون رقم الطبعة، مكتبة المتنبي، القاهرة، مصر.

أدهم، سامي. 1993م. فلسفة اللغة. الطبعة الأولى، المؤسسة الجامعية، بيروت، لبنان.

أرمينكو، فرانسواز. ترجمة: علوش، سعيد. د.ت. المقاربة التداولية. بدون رقم الطبعة، منشورات مركز الإنماء القومي، بيروت، لبنان.

إسماعيل، عز الدين. 1973م. الشعر العربي المعاصر. الطبعة الثالثة، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر.

بن طالب، عثمان. 1986م. البراغماتية وعلم التراكيب. ضمن أعمال الملتقى الدولي الثالث في اللسانيات، ع6.

جدوع، عزة. 2011م. المستوى الصوتي مدخل لدراسة جماليات النص الشعري. الطبعة الثانية، مكتبة المتنبي، الدمام، المملكة العربية السعودية.

الجرجاني، عبد القاهر. قرأه وعلق عليه: شاكر، أبو فهر محمود محمد. د.ت. دلائل الإعجاز. بدون رقم الطبعة، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر.

حسان، تمام. 1993م. البيان في روائع القرآن. الطبعة الأولى، عالم الكتب، القاهرة، مصر.

حيدر، فريد عوض. 2004م. اتساق النص في سورة الكهف. بدون رقم الطبعة، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، مصر.

خطابي، محمد. 1991م. لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب. بدون رقم الطبعة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب.

الخوالده، فتحي رزق. 2006م. تحليل الخطاب الشعري ثنائية الاتساق والانسجام في ديوان «أحد عشر كوكبًا». الطبعة الأولى، دار أزمنة للنشر، عمَّان، الأردن.

دي بوجراند، روبرت. ترجمة: حسان، تمام. 1998م. النص والخطاب والإجراء. الطبعة الأولى، عالم الكتب، القاهرة، مصر.

الرضي، محمد بن الحسن الاستراباذي. تحقيق: عمر، يوسف حسن. 1996م. شرح الرضي على الكافية. الطبعة الثانية، منشورات جامعة قار يونس، بنغازي، ليبيا.

الزركشي، بدر الدين محمد بن عبد الله. تحقيق: إبراهيم، محمد أبو الفضل. 1980م. البرهان في علوم القرآن. الطبعة الثالثة، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر.

الزناد، الأزهر. 1993م. نسيج النص. بدون رقم الطبعة، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان.

الزيدي، توفيق. 1984م. أثر اللسانيات في النقد العربي حتى القرن الثامن. الطبعة الأولى، دار الآداب، بيروت، لبنان.

الشاوش، محمد. 2001م. أصول تحليل الخطاب في النظرية النحوية العربية تأسيس نحو النص. بدون رقم الطبعة، المؤسسة العربية، بيروت، لبنان.

الشهري، عبد الهادي بن ظافر. 2004م. إستراتيجيات الخطاب. الطبعة الأولى، دار الكتب الجديدة المتحدة، بيروت، لبنان.

عاشور، فهد ناصر. 2004م. التكرار في شعر محمود درويش. بدون رقم الطبعة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمَّان، الأردن.

عبد العاطي، حسام جايل. د.ت. التماسك النصي في الشعر العربي المعاصر دراسة نصية نحوية دلالية لأدوات الربط «أحمد عبد المعطي حجازي نموذجًا». بدون بيانات الناشر وبلد النشر.

عبد اللطيف، محمد حماسة. 1983م. النحو والدلالة. الطبعة الأولى، مطبعة المدينة، القاهرة، مصر.

عبد اللطيف، محمد حماسة. 2001م. الإبداع الموازي. بدون رقم الطبعة، دار غريب، القاهرة، مصر.

العبد، محمد. 2007م. اللغة والإبداع الأدبي. الطبعة الثانية، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، القاهرة، مصر.

العسكري، أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل. تحقيق: البجاوي، علي محمد، وإبراهيم، محمد أبو الفضل. 1406هـ/ 1986م. كتاب الصناعتين الكتابة والشعر. بدون رقم الطبعة، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان.

عفيفي، أحمد. د.ت. الإحالة في نحو النص. تاريخ الاسترجاع 17/ 5/ 1432هـ. على الرابط الإلكتروني:- http://cutt.us/kABLu

فرج، حسام أحمد. 2007م. نظرية علم النص. الطبعة الأولى، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر.

فضل، صلاح. 1992م. بلاغة الخطاب وعلم النص. بدون رقم الطبعة، عالم المعرفة، الكويت.

الفقي، صبحي إبراهيم. 2000م. علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق دراسة تطبيقية على السور المكية. الطبعة الأولى، دار قباء، القاهرة، مصر.

قطب، مصطفى صلاح. 1996م. دراسة لغوية لصور التماسك النصي في لغتي الجاحظ والزيات. رسالة دكتوراه، قسم علم اللغة والدراسات السامية والشرقية، كلية دار العلوم، جامعة القاهرة، مصر.

النحاس، مصطفى. 2001م. نحو النص في ضوء التحليل اللساني للخطاب. بدون رقم الطبعة، منشورات ذات السلاسل، الكويت.

يوسف، حسني عبد الجليل. 1997م. إعراب النص. الطبعة الأولى، دار الآفاق العربية، القاهرة، مصر.

The Poem "No Burden upon My Misgiving" by Ibn Zaidoun: A Pragmatic View

Hamda Khalaf Anzi

Department of Arabic Language, Faculty of Arts, King Faisal University
Al Hasa, Saudi Arabia

ABSTRACT

Textual linguistics transcended the limits of sentence in the study of language to text analysis. Therefore, this study aimed to examine the techniques of textual cohesion and coherence in poetry, using Ibn Zaidoun's poem entitled "No Burden upon My Misgiving" for analysis and discussion.

This study seeks to highlight the most important relations of both the textual cohesion and coherence in the poem, which is considered as one of the best Arabic poetry in Andalusia; a poem that has never textually been studied.

This study is an attempt to benefit from the latest achievements of contemporary linguistics in the field of text analysis, which is pragmatics. Indeed, the study examines the effect of the context in the structure of the discourse and aims at addressing the sender within the communicative domain directed to the addressee. Thus, the study was organized in two sections: structural cohesion and semantic coherence.

The study concluded that the semantic coherence is one of the main foundations of the construction of the text, and that it represents the relationship between the realm of the text and the real world around it as it contains pragmatic relations. The study proved that Ibn Zaidoun's poem represented textual standards where all parts seemed to have come together; the poem has met the requirements of the structural cohesion and the semantic coherence and then the goal of the poem intended by the poet has been achieved.

Key Words: Context analysis, lexican cohesion.