

تجليات الاتساق والانسجام النصي، قراءة في قصيدة أبي ذؤيب الهذلي / القصيدة العينية

محمود سليم محمد هياجنه

أستاذ الأدب والتّقدّم المشارك، قسم اللّغة العربيّة، كلية العلوم والدراسات الإنسانية في الدوادمي، جامعة شقراء، شقراء،

المملكة العربيّة السّعوديّة

(قدم للنشر في ٢٤ / ٥ / ١٤٤١هـ، وقبل للنشر في ٣ / ٣ / ١٤٤٢هـ)

ملخص البحث: تنهض هذه الدراسة على رصد معطيات مجموعة من عناصر الاتساق والانسجام المهمة في إنجاز التماسك الكلي للنص، على المستويين (اللغوي) و(الدلالي)، في إحدى القصائد الشعرية المشهورة، التي أبدعها الشاعر أبو ذؤيب الهذلي، وهو نص يتعامل مع ما وقع لأبنائه من الهلاك في مرض الطاعون، مستندا إلى الكشف عن آليات الاتساق: الإحالات النصية، والحذف، والوصل، والاتساق المعجمي، وآليات الانسجام النصي: البنية الكلية للنص، والعنوان، والتكرار، والمعرفة الكلية للعالم، والزمن النصي / الخطاب وغيرها، وكان مسك ختام البحث؛ خاتمة موجزة تلخص أهم نتائج البحث.

الكلمات المفتاحية: الاتساق، الانسجام، العينية، أبو ذؤيب.

Manifestations of Consistency and Textual Harmony: Reading in Abu Dhu'ib Al-Huthali's Poem (Al-'ayniyyah)

Mahmoud Selim Mohamed Hayajneh

Associate Professor of Literature and Criticism, Department of Arabic Language, College of Sciences and Humanities in Dawadmi, Shaqraa University, Shaqraa, Saudi Arabia.

(Received:24/5/1441 H, Accepted for publication 3/3/1442 H)

Abstract. This study aims to monitor the data of a group of elements of consistency and textual harmony that are important in achieving the total coherence of the text, on the surface (linguistic) and deep (semantic) levels, in one of the famous poems created by the poet Abu Dhu'ib Al-Hudhali, a text that deals with what happened to his children due to the plague disease. The study is based the mechanisms of consistency: textual references, deletions, conjunction, lexical consistency, and textual harmony mechanisms (the overall structure of text, title, repetition, overall knowledge of the world, textual time/discourse, etc.) The conclusion of the research paper summarizes the most important results.

Keywords: consistency, harmony, Al-'ayniyyah, Abu Duaib Al-Hudhali.

حديث الشاعر المرهف، وحديث الإنسان المفجوع الذي يعبر
بشفافية عن أحزاننا وآلامنا جميعاً.

تعريف الاتساق

ينهض النص اللغوي على مجموعة من العلاقات المتضاربة، والأشكال النصية المتجاذبة، والدلالات المتعاقبة، وتتجسد هذه العلاقات عبر العناصر والمكونات اللغوية من خلال هيكلية التركيب والترتيب والتأليف بين العناصر المكوّنة للنص، والمتمثلة بالوسائل اللغوية الشكلية، والعلاقات النحوية والمعجمية وغيرها. وما لا شك فيه أن مقارنة النصوص، يستدعي الوقوف على هندستها التركيبية، وكشف السجوف عن العلاقات التي جعلت من النص بنية متكاملة؛ وإذ ذلك لا بد من البحث عن معطيات عناصر الاتساق التي ضمنت استمرار النص وترابطه، وبناء عليه لا بد من طرح السؤال الآتي: ما هو الاتساق النصي؟.

لا مندوحة إن قلنا: إن الاتساق النصي من المفاهيم الحديثة التي دخلت ساحة المشهد النقدي الأدبي، فهو يتكئ على أريكة المبادئ التي انبجست من حقل علم اللغة النصي، وبدأت إرهاباتها الأولى على يد العالم اللغوي السويسري "دي سوسير"، ففي أواخر الستينيات كانت مرحلة جديدة لظهور تيار جديد جعل النصّ البنية اللغوية الكبرى والصورة الكاملة والأخيرة المتناسكة والمادة الأساسية في الدراسة والتحليل، واصطلح على تسميته: لسانيات النص، هذا التيار الذي تجاوز حدود الدراسات اللسانية النصية للمناهج السابقة، التي كانت تُعدّ الجملة/ البنية اللغوية الصغرى، هو الموضوع الأساسي للدراسة اللسانية، باعتبارها أكبر وحدة لغوية قابلة للتحليل؛ و"هذا الانتقال المعرفي من لسانيات الجملة إلى لسانيات النص هو انتقال في المنهج، وأدواته، وإجراءاته، وأهدافه، حيث استطاعت لسانيات النص بلوغ محطات متقدمة لم تستطع لسانيات الجملة الوصول إليها، إذ تمكنت من تحديد العلاقات التي تربط الكلمات والجمل وفقرات النصوص على مستويات عدة" (وهبة، ٢٠١٢، ص ١٣)، ومن أبرز قضاياها: الاتساق والانسجام.

وأما الاتساق فيعني الكيفية التي يحدث بها التماسك بترابط عناصره، وهو مفهوم دلالي يحيل إلى العلاقات المعنوية

تجليات الاتساق والانسجام النصي، قراءة في قصيدة أبي ذؤيب الهذلي/ القصيدة العينية

هذه القصيدة، التي تسمى بالعينية، رثى فيها أبو ذؤيب الهذلي من هلك من بنيهِ بالطاعون، ولم يبقَ منهم إلا طفل واحد، التي بدأها بقوله: "أَمِنَ المُنُونِ وَرَبِيهَا تَتَوَجَّعُ" (الضبي، د.ت، ص ٤٢١)، موضوع الدراسة، أورد ابن عبد ربه أبياتا منها في العقد الفريد، والقصيدة من كنوز الشعر، وقد قيل: أن أبا هذيل قد تقدم جميع شعراء هذيل بقصيدته العينية، التي يرثي فيها بنيهِ (الهذلي، ٢٠٠٣، ص ٩).

وتتناول هذه الدراسة عناصر الاتساق النصي، التي تهتم بالروابط الشكلية المتجسدة في ظاهر النص، والتي تُعدّ الوسيلة المتحكممة في بنيته والمساهمة في نصّيته وهي: الإحالة، والاستبدال، والحذف، والوصل، والاتساق المعجمي، تناولا تطبيقيا بُغية معرفة مدى إسهامها في تحقيق الاتساق النصي الذي من خلاله يُمنح النص الأدبي نصّيته، منطلقا في ذلك من بحثه لقصيدة أبي ذؤيب الهذلي (العينية) في ندب أبنائه.

وكما سيحاول البحث رصد الانسجام النصي، الذي يُعدّ أحد المعايير المهمة في تحقيق تماسك النص على مستوى بنيته العميقة، والذي يتأزر مع معيار الاتساق النصي في طبع النص المُعالج بصبغة النصية، وهي: البنية الكلية للنص، والعنوان، والتكرار، والمعرفة الكلية للعالم، والزمن النصي/ الخطاب، وغيرها.. الخ. وقد اتبعت (المنهج الوصفي التحليلي)، مستعينا بمقولات علم النص، ومسترشدا بالنظريات النقدية الحديثة التي تساعد الباحث في الولوج إلى عالم النص.

ولعل شهرة القصيدة كان دافعا لاختيارها ميدانا لتطبيق آليات الاتساق والانسجام النصي، فقد عرض الشاعر قصيدته التي تتكون من ثلاثة وستين بيتا ببناء غير معهود قبله، فعلى الرغم من أنها قيلت في الرثاء، وهو من الأغراض المشهورة في الشعر العربي القديم، إلا أنها تختلف عن قصائد الرثاء التي سبقتها اختلافاً لافتا يستدعي الوقوف عندها والتأمل فيها، لأن أبا ذؤيب لا يقف عند رثائه لأبنائه؛ وإنما يتحدث عن مشكلة أعم وأشمل، مشكلة لا يفلت منها أحد، ألا وهي مشكلة الموت، وقد تكون من أعظم المشاكل التي تواجه الإنسان وتؤرقه، ولا ننسى أن أبا ذؤيب يتحدث

فالأبيات في الشريحة الأولى من القصيدة العينية جميعها مرتبطة بحادثة ومقام محدد (فكرة الدهر/ الموت) وبعد الرجوع إليها وجد الباحث ارتباطا مشتركا بينها من جهة، وارتباطا وثيقا مع موضوع القصيدة من جهة أخرى، فالإحالة المقامية -مثلا- التي تؤول إليها هذه الأبيات لم تقم في إنتاج النص فحسب، بل تعدت ذلك إلى الإسهام في حيك النص وتوجيهه نحو البؤرة الرئيسة أو نواته، فتواة النص هي الحقيقة الفاجعة بفقد الأبناء، أو الحقيقة التي يصفها بقوله: (والدهر ليس بمعتب من يجزغ) وما المقامات التي تؤول إليها إلا مفردات لهذه الفاجعة.

يقول أبو ذؤيب في الشريحة الأولى من القصيدة:

أَمِنَ الْمُنُونِ وَرَيْبِهَا تَتَوَجَّعُ
وَالدَّهْرُ لَيْسَ بِمُعْتَبٍ مَن يَجْزِغُ
مُنذُ أُبْتُذِلْتُ وَمِثْلَ مَالِكٍ يَنْفَعُ
أَمْ مَا لِحَسْبِكَ لَا يَلَائِمُ مَضْجَعَا
أَوْدَى بَنِي مَن الْبِلَادِ فَوَدَّعُوا
بَعْدَ الرَّقَادِ وَعَبْرَةَ لَا تُقْلِعُ
سَبَقُوا هَوَى وَأَعْقَبُونِي غُصَّةً
فَعَبَّرْتُ بَعْدَهُمْ بَعِيثَ نَاصِبٍ
وَلَقَدْ حَرَضْتُ بَأَن أَدْفِعَ عَنْهُمْ
وَإِذَا الْمَنِيَّةُ أَنْشَبَتْ أَطْفَارَهَا
فَالعَيْنُ بَعْدَهُمْ كَأَنَّ حِدَاقَهَا
حَتَّى كَأَنِّي لِلْحَوَادِثِ مَرَوَةٌ
لَا بُدَّ مِنْ تَلْفٍ مُقِيمٍ فَانْتَظِرْ
وَلَقَدْ أَرَى أَنَّ الْبُكَاءَ سَفَاهَةٌ
وَلِيَأْتِيَنَّ عَلَيْكَ يَوْمٌ مَرَّةً
وَتَجَلِدِي لِلشَّامِتِينَ أَرِيهِمْ
وَالنَّفْسُ رَاغِبَةٌ إِذَا رَغَبَتْهَا
كَمَ مِنْ جَمِيعِ الشَّمْلِ مُلْتَمِئِمْ الْهَوَى
فَلَيْتَنِي بِهِمْ فَجَعَ الزَّمَانُ وَرِيئَهُ
(الضبي، د.ت، ص ٤٢١-٤٢٢)

ويستهل البحث الحديث بإحالات الضمائر:

الضمائر:

للمضمير دور بارز وكبير في الترابط النصي، كما له دور مهم في الاختصار؛ فهو يسهم في رد المدلولات إلى أصحابها، ورسم فضاء النص وفتح باب التصور لفضاءات النص، وإذ ذلك فقد كان له مساحة واسعة في الدراسات اللسانية الحديثة،

القائمة داخل النص، وهي عناصر تحدده وتمنحه صفة النَّصَّانِيَّة، ويشمل مفهوم الاتساق هذا عددا من المنسقات كالإحالات إلى الضمائر، والإشارة والحذف والاستبدال والوصل والاتساق المعجمي (خطابي، ١٩٩١، ص ١٥)، فالاتساق: هو " ذلك التماسك الشديد بين الأجزاء المُشكَّلة لنص/ خطاب ما، ويهتم فيه بالوسائل اللغوية الشكلية التي تصل بين العناصر المكونة لجزء من خطاب أو خطاب برمته" (خطابي، ١٩٩١، ص ٥).

إن ما يشكل الاتساق عناصر النص الداخلية، وكلما توافرت أدوات اتساقية أكثر دل على ترابط البنية الشعرية وانسجامها عند المتلقي (الهواوشة، ٢٠٠٩، ص ٤٥-٤٦)، فالاتساق مُقدَّم على الانسجام؛ وهو طريق إلى الانسجام، إذ إن النص " ما لم يحقق شروطا محددة تجعل منه نصا مترابطا دلاليا ونحويا ومعجميا؛ فإنه لا يُعدُّ نصا، أو أنه يفقد جزءا من شروط النَّصَّانِيَّة" (عبابنة، والزعبي، ٢٠١٣، ص ٥١١).

عناصر الاتساق النصي

أولاً: الإحالة (إحالات النص)

تُعدُّ الإحالة المظهر الأول الذي يربط عناصر النص، والتي " تضمن استمرار وحدته الموضوعية في ضوء ترابط جملته وتعلقها بعضها ببعض" (بوقره، ٢٠٠٩، ص ٨١)، فكل لفظ أو عنصر لاحق يعتمد على ما سبقه، فاللفظة لا تقوم مستقلة بذاتها عن سائر المكونات المورفيمية المشكلة للنص، وإنما تتمثل في عودة بعض عناصر الملفوظ على عناصر لفظية أخرى يمكن أن نقدرها داخل السياق، أو في المقام، والأخيرة علاقات يمكن رصدها بين مكوناته، وتتفرع هذه الإحالة إلى إحالة قبلية وإحالة بعدية (خطابي، ١٩٩١، ص ١٧)، وتنقسم الإحالة إلى إحالة مقامية وإحالة نصية. فأما الإحالة المقامية فهي: " الإحالة إلى السياق الخارجي، أو الإحالة إلى خارج النص، أو إلى غير مذكور، وفيها يحيل عنصر في النص إلى شيء خارج النص" (الشاوش، ٢٠٠١، ج ١، ص ١٢٥)، حيث تسهم في خلق النص باعتبارها تربط اللغة بسياق المقام (خطابي، ١٩٩١، ص ١٧) ولذا فهي إحالة خارجية. وأما الإحالة النصية فهي التي تحيل إلى عنصر سابق أو لاحق داخل النص وتقوم بدور فعال في اتساق النص (خطابي، ١٩٩١، ص ١٧-١٨).

مقامة يمثلها الضمير المستتر (أنت) ضمير المخاطب الذي يخاطبه الشاعر، في خطاب المحمول المقصود بالدلالة، ومن هنا يمكننا أن نتساءل من هذا الذي يخاطبه الشاعر بقوله: أَمِنْ المنون وريبها تتوجع؟ هل هو الإنسان/ كل إنسان يقف عاجزا أمام صروف الدهر ونوابه؟ أم أنه هو الشاعر ذاته؟ أم أن هناك صوتا خارجيا يخاطب الشاعر ويقول له: أَمِنْ المنون وريبها تتوجع، والشاعر قام بنقل هذا الصوت؟

ولعل هذه التساؤلات التي تمتلك نصاب الشرعية نصيا، تنمُّ بشيء من الغموض واللبس، ذلك لأنها تحيلنا خارج النص، والإحالة الخارجية تقلل من التماسك النصي وترابطه، فضلا عن أن الضمائر مورفيات وظيفية تتغير وظائفها النحوية بتغير المقامات التي تنزل فيها، لا سيما أننا نرى الإحالات التالية عليها مرتبطة بها وتمتدح من معينها التركيبي فنحن نرى ما يتبع هذه الإحالة إحالات أخرى تحيل إلى الدلالة نفسها في كلمات: (ما لجِسْمِكَ، ابتدلْت، مالك، ما حِجْنِكَ، عليك) في قوله:

قَالَتْ أَمِيمَةٌ مَا لِحِسْمِكَ شَاجِبَا مُنْذُ ابْتَدَلْتْ وَمِثْلُ مَالِكٍ يَنْفَعُ
أَمْ مَا حِجْنِكَ لَا يَلَائِمُ مَضْجَعَا إِلَّا أَقْصَى عَلَيْكَ ذَاكَ الْمَضْجَعُ
وعلماء النص يُعَوِّلون على ضمائر الغائب التي تُحِيل إلى شيء داخل النص، ذلك لأنها تدفع المتلقي إلى البحث في النص عما يعود إليه الضمير، ولا يُعَوِّلون على الضمائر المحيلة إلى مُتَكَلِّمٍ أو مُخَاطَبٍ في عملية اتساق النص ذلك لأنها تحيل إلى خارج النص (البطاشي، ٢٠١٣، ص ١٦٧)، أضف إلى ذلك أنه "يمكن الاستعانة كذلك بأسلوب آخر في توجيه الإحالات الضميرية في النص، وذلك من خلال ما يسمى البؤرة الرئيسة للنص أو النواة، إذ تعمل هذه الأخيرة على شد مكونات النص نحوها بما فيها الضمائر، ويكون النص متماسكا عندما تعمل البؤرة على استقطاب الضمائر وجذبها نحوها" (البطاشي، ٢٠١٣، ص ١٦٧)، ففي القصيدة نجد الضمير (ضمير المخاطب) مشدودا نحو بؤرة النص أو نواته وهو ذلك الرجل الذي فُجِعَ بفقد أبنائه، ألا وهو الشاعر نفسه، ولذا فهو البنية الكبرى الأولى، ومما يُعزِّز هذا الحكم أنَّ حَسَدَ الضمائر تُحِيل إليه؛ فقد ورد الضمير المُحِيل إليه كثيرا في الشريحة الأولى من القصيدة، فمثلا جاء في قوله:

فَأَجَبْتُهَا أَنْ مَا لِحِسْمِي أَنَّهُ أَوْدَى بَنِيَّ مِنْ الْبِلَادِ فَوَدَّعُوا

وبخاصة تشكيله للإحالة التي تُعَدُّ أهم مظهر من مظاهر التماسك النصي، وقد يحيل الضمير إلى كلمة مفردة وقد يحيل إلى جملة، فضلا عن إحالته إلى سياق مقام خارج النص، وقد أولاه اللغويون أهمية بالغة، وأكدوا على "دور السياق في معرفة مرجعية الضمير، خاصة إذا كانت مرجعيته غامضة وخارجية، لأن المرجعية الخارجية تعتمد على سياق الحال" (الفقي، ٢٠٠٠، ١، ص ١٥٦)، ومن خلال الرجوع لتلك الشريحة وجدنا وفرة للضمائر، وبخاصة ضمير المتكلم/ الشاعر، ثم يليه ضمير المُخَاطَب، وضمير الغيبة (هي) في الاستخدام، مما يدل على أن الخطاب يدور في فلك مجموعة من الذوات، أنا/ الذات الشاعرة، وهي/ ذات المحبوبة أو الزوجة (أميمة)، والضمير (أنت) المُخَاطَب، وهم/ ذات الأبناء المفقودين، وهي العائدة على المنية/ الموت، وغير ذلك من الضمائر التي تحيلنا إلى شبكة من العلاقات التي تربط بين هذه التجارب في نسيج متناسق محبوب.

ونستطيع تصنيفها إلى ضمائر ظاهرة وضمائر مستترة، والضمائر الظاهرة حاضرة صياغة ومدلولا، وفيها الحزن والجزع والألم بسبب الموت الذي وقع على الأبناء، والضمير المستتر يفسح المجال أمام المتلقي لفهم النص وتصور فضاءاته، فضلا عن أن تنوع الضمائر بين الغائب والمتكلم والمُخَاطَب، قد جعل الشاعر يتخلى عن مهمته الشعرية ليبدو متكلما آخر غيره، لينقل المتلقي من فكرة لأخرى، فالشاعر يتحدث بضمير الغائب عن هول الفاجعة وعظمتها فضلا عن أنه يختفي وراء الضمائر، وهذا الاختفاء والتنقل بين الضمائر ينمُّ عن حالة مضطربة ضعيفة مستسلمة لرَبِّ الدهر، أضف إلى ذلك أن وفرة استخدام الضمائر يُصَوِّرُ ألم الموت والحزن على الفقد والاستسلام لحتميته.

ومن ذلك ما ورد في الشريحة الأولى في قول الشاعر:

أَمِنْ الْمُنُونِ وَرَيْبِهَا تَتَوَجَّعُ وَالْدَّهْرُ لَيْسَ بِمُعْتَبٍ مَنْ يَجْزَعُ
فالشريحة الأولى من القصيدة - كما هو باد - تنفتح - منذ بدايتها - على التداخل مع الدراما عبر تقنية الحوار بنوعيه الداخلي والخارجي، ويحتل الاستفهام بالهمزة (أَمِنْ الْمُنُونِ) محط رحال الحركة الدرامية، وهو استفهام استنكاري كما هو باد من السياق، إذ هو تقرير بفعل قد كان وإنكاراً له لم كان، وينهض البيت الأول من الشريحة الأولى للقصيدة على إحالة

وفي قوله: (وأعقبوني غصّة، فغبرت بعدهم، وإخال أي لاحق، ولقد حرصت، بأن أدافع، حتى كأتي للحوادث، ولقد أرى أنّ البكاء، وتجلدي للشامتين، أريهم، أي لرب الدهر، لا أتضعض، وإني بأهل مودتي).

فقد برز ضمير الأنا المتكلم والمعني ببؤرة النص بشكل واضح وكبير، وهذا يتفق مع التجربة الفردية والقضية المحورية، وأما الإحالة المقامية المتمثلة بضمير المخاطب فقد أسهمت بترابط النص وحبكه، كما عملت على تأطيره في فلك واحد، وذلك من خلال ما أحالت مكوناته إلى مقامات خارجية بينها قواسم مشتركة، فالأبيات جميعها مرتبطة بحوادث ومقامات محددة (الفجيعه، الفقد، نواب الدهر، حتمية الموت).

ومما زاد من تماسك النص تلك الضمائر المحيلة على المنية (أقبلت، لا تدفع، أنشبت، أظفارها) فالضمير الذي يمثل الفاعل/ الشاعر اختفى من ساحة المشهد ليطغى محله الضمير الفاعل/ الموت ليشكل الحتمية النهائية، ذلك لأنه طرف رئيس في رعب اليقين لدى الشاعر.

ومن خلال تتبعنا لأنواع الضمائر وإحالاتها نجد أنها كلها كرسست حضورها لجذب الأفكار المختلفة نحو البؤرة المركزية (نهائية الموت الحتمية)، فهي فُرَجَةٌ لإظهار هول الفاجعة من جهة وتخفيف التصدع النفسي من جهة أخرى، وبذلك يثري الضمير المعنى، وهو الصراع بين الموت والحياة، وما التنوع بالضمائر إلا لتعبر عن تصدع وتردد وضياح أمام رعب اليقين/ الموت، فضلا عن أن تنوع الضمائر يمكن تحميلها بعدا إنسانيا، كي ينقل التجربة من تجربة فردية إلى تجربة إنسانية لتكون أكثر شمولاً.

ومن الأمثلة على هذا ما جاء في شريحة أخرى يرسم فيها الشاعر لوحة فنية رائعة، تلك اللوحة التي يصور فيها الحمار الوحشي وأنته، ومصرعها على يد الصائد، يقول فيها:

والدهر لا يبقى على حدائنه
جَوْنُ السَّرَاةِ لَهُ جَدَائِدُ أَرْبَعِ
صَحْبُ الشَّوَارِبِ لَا يَزَالُ كَانَهُ
عَبْدٌ لَالِ أَبِي رَبِيعَةَ مُسْبَعِ
أَكَلَ الْجَمِيمِ وَطَاوَعْتَهُ
مِثْلَ الْقَنَاةِ وَأَزَعَلْتَهُ الْأَمْرُ
يَقْرَارِ قِيَعَانٍ سَقَاها وَابِلٌ
وَإِوَاءِ فَائْتَجَمَ بَرُهَةً لَا يُفْلَعُ
فَلَيْشْنَ حِينَا يَعْتَلِجْنَ بَرُوضَةَ
فَيَجِدْنَ حِينَا فِي الْعِلَاجِ وَيَسْمَعُ
حَتَّى إِذَا جَزَرَتْ مِيَاهُ رُزُونِهِ
وَبِأَيِّ حِينٍ مَلَاوَةٌ تَنْقَطِعُ
ذَكَرَ الْوَرُودَ بِهَا وَشَاقَى أَمْرَهُ
شَوْمٌ وَأَقْبَلَ حِينَهُ يَتَّبِعُ

فَأَفْتَنَنْ مِنَ السَّوَاءِ وَمَاؤُهُ
بِئْرٌ وَعَانَدَهُ طَرِيقٌ مَهْمَعُ
فَكَأَنَّهَا بِالْجَزْعِ بَيْنَ يُنَابِعِ
وَأُولَاتِ ذِي الْعَرَجَاءِ نَهَبٌ مُجْمَعُ
وَكَأَنَّ رِبَابَهُ وَكَأَنَّهُ
يَسْرٌ يَقْبِضُ عَلَى الْقِدَاحِ وَيَصْدَعُ
وَكَأَنَّهَا هُوَ مِدْوَسٌ مُتَقَلَّبٌ
فِي الْكَفِّ إِلَّا أَنَّهُ هُوَ أَضْلَعُ
فَوَرَدَنَّ وَالْعَيُوقُ مَقْعَدَ رَابِعِ
الضَّرْبَاءِ فَوْقَ النَّظْمِ لَا يَتَلَعُ
فَشَرَعَنَ فِي حَجَرَاتِ عَذَبِ
حَصْبِ الْبِطَاحِ تَغِيبُ فِيهِ الْأَكْرَعُ
فَشَرِبَنَّ ثُمَّ سَمِعَنَّ حِسَا دُونَهُ
شَرَفَ الْحِجَابِ وَرَيْبَ قَرَعِ يُقْرَعُ
وَنَمِيمَةً مِنْ قَانِصِ مُتَلَبِّبِ
فِي كَفِّهِ جَشَاءٌ أَجَشُّ وَأَفْطَعُ
فَكَزِيرُهُ وَنَقْرَنَ وَأَمْتَرَسَتْ بِهِ
سَطْعَاءُ هَادِيَةٌ وَهَادٍ جُرْشَعُ
فَرَمَى فَأَنْفَذَ مِنْ نَجْوِدِ عَائِطِ
سَ هَمَّا فَخَرَّ وَرَيْشُهُ مُتَصَمِّعُ
فَبَدَأَ لَهُ أَقْرَابُ هَذَا رَائِعًا عَجَلًا
فِعِيَّتْ فِي الْكِنَانَةِ يُرْجِعُ
فَرَمَى فَأَلْحَقَ صَاعِدِيَا مَطْحَرًا
بِالْكُشْحِ فَأَشْتَمَلَتْ عَلَيْهِ الْأَضْلَعُ
فَأَبْدَهَنَّ حُتُوفَهُنَّ فَهَارِبٌ
بَدْمَائِهِ أَوْ بَارِكٌ مُتَجَعِّعُ
يَعْتَرْنَ فِي حَدِّ الطَّبَاتِ كَأَنَّهَا كَسِيبَتْ
بُرُودَ بِنِي يَزِيدَ الْأَذْرُعُ
(الضبي، د.ت، ص ٤٢٢-٤٢٥)

فقد بدأ الشريحة بتلك اللازمة التي كانت مفتاحا لكل الشرائح، "والدهر لا يبقى على حدائنه....."، بصيغة الجملة الخبرية التقريرية، التي تؤكد الفناء/ موت الحمار الوحشي، وقد برز ضمير الغيبة المستتر بوفرة في هذه الشريحة، وبشكل لافت للانتباه ليُحيل إلى ذاتين؛ ذات الدهر وذات الصياد، (لا يبقى، رمى، أنفذ، خرّ، بدا، رمى، عيث، يرجع، أحتق) ليشكل فضاء النص من جهة، ويستفز وتنبات عقل المتلقي لخلق تصور لفضاءات نصية من جهة أخرى؛ فالضمير المستتر يثري المعنى من خلال فسح المجال أمام المتلقي لإدراك فضاءات النص وتصورها، ذلك لأن الإحالة بضمير الفاعلية المعبر عنها بـ(هو) تشي بشيء من عدم التماسك النصي، لأنها تشغل ذهن المتلقي بموضوعات شتى، وتستوقفه عن المتابعة بطرح مجموعة من التساؤلات المتعلقة بالدلالة المتبغاة التي نجمت عن الإحالة؛ مثلا: لم توارى الفاعل مستترا؟ أم كان ذلك لمعرفة الشاعر به؟ أم إنه مجهول غير معروف؟ أم إنه واره لدلالة خاصة ومقصودة؟.

ونأيا عن الأفق الدلالي الذي يمكن أن يحمله الضمير المستتر(هو) فإن الضمير المستتر من الممكن أن يحمل بعدا مختالا ما، إذ يظهر أن الشاعر قد تنازل عن مهمته الشعرية مستحضرا متكلما آخر غيره، وهو نوع من التهامي بالآخر والتواري خلف أقنعة تخرج الضمير عن دوره المباشر.

فَرَمَى لِيُقَدِّدَ فَرَّهَا فَهَوَى لَهُ سَهْمٌ فَأَنْفَذَ طَرَّتِيهِ الْمِنْزَعُ
فَكَبَا كَمَا يَكْبُو فَنِيَقُ تَارِزٌ بِالْحَيْبِ إِلَّا أَنَّهُ هُوَ الْأَبْرَعُ
(الضبي، دت، ص ٤٢٥-٤٢٧)

نجدته كالعادة يفتتح اللوحة بلازمة البؤرة المركزية
"والدهر لا يبقى على حدثائه....."، ثم يقدم قصة الثور
وبصورة أشد مأساوية من قصة الحمار الوحشي، ويبدأ القصة
بقوله: شَبَّ أَفْزَتَهُ الْكِلَابُ مَرُوعٌ، والشبُّ هنا هو الثور،
والملاحظ من المبدع أنه وضعنا أمام قصة تراجيدية مأساوية،
وعلى خشبة مسرح تفوح منه رائحة الدم، والرعب والخوف
والفزع والعراك، وهي قصة الثور مع الكلاب والصيد،
فأحال في الشريحة -منذ البداية- إلى الثور إحالة نصبة قبلية
قريبة، واللافت للانتباه تكثيفه لضمير الغيبة (الهاء) لترسم
فضاء رحبا للنص في المفردات: (أَفْزَتُهُ، فُوَادُهُ، شَفُّهُ، راحته،
بِعَيْنِيهِ، طَرْفُهُ، مَتْنُهُ، فروجه، يَنْهَشُنُهُ) وكلها تعود على
الثور (شيب)، فلولاه لما فهمت تلك الأبيات التي جاءت
بعده، وهنا يتجلى دور الإحالة في تأدية دورها نحو اتساق
النص، حيث ربطت بين مجموعة من الأبيات مُتَكِنَةً على
الضمير الغائب، فكل بيت ارتبط بالآخر لاحتوائه على
الضمير المحيل لعنصر واحد.

وأما الثاني من إحالات الضمير الغائب، هو ذلك الذي
استعمله فيما يخص الكلاب، (ينهشنه، يذهبن، سوابقها، لها،
منها) والملاحظ أنه استخدم ضمير العاقل مرة (ينهشنه،
يذهبن) ثم استخدم ضمير غير العاقل (سوابقها، لها، منها)
والمسند إليه واحد وهو الكلاب، وكأني بالشاعر -هذه المرة-
يتناوب بين عالمي الوعي واللاوعي، ففي غمرة انفعاله
وتعلقه بأبنائه يكون مع البشر، فتسيطر عليه ضمائر العاقل،
وفي لحظة وعيه يكون مع الحيوان، فتسيطر عليه ضمائر غير
العاقل، فالإحالة هنا بضمير الغيبة متردد بين العاقل لغير
العاقل (هن = ينهشنه، يردهن)، وغير العاقل وهو المناسب
لها (هي = لها، منها) وهذا في ظاهره يعكس ضعفا في الإحالة،
إلا أنه في بعده العميق يعكس تصدعا نفسيا، ومن هنا تكمن
براعة المبدع ونباهة المتلقي في فهم أثر الإحالة ودورها في
عملية ربط اللغة بالمقام. ولو تتبعنا الضمير المحيل إلى الصيد
في المفردات (بكفه، فرمى، لينقذ، له، فأنفذ) لاردنا معرفة في
دورها في عملية ربط اللغة بالحال أو المقام، فالضمائر أُحِيلَتْ
إلى الصيد الذي صرَّح به مرة واحدة في قوله: فبدا له ربُّ

ومما هو لافت للانتباه حري بالتأمل أن الشاعر قد
استعمل ضمير العاقل (هُنَّ) فيما يخص الحُمُرِ الْوَحْشِيَّةِ
(فَلَيْشَنَّ، يَعْتَلِجَنَّ، فَافْتَنَّهُنَّ، كَأَهْنَنَّ، فَوَرَدَنَّ، فَشَرَعَنَّ، سَمِعَنَّ،
فَنَكَّرَنَّ، نَفَرَنَّ، فَأَبْدَهُنَّ، حُتُوْفَهُنَّ، يَعْزُزَنَّ= هُنَّ) ولعلها إحالة
تشي بتسرله خلف الضمير؛ لينقل التجربة من المستوى
الذاتي الشخصي/ الداخلي إلى المستوى الذاتي الحيواني/
الخارجي؛ فالشاعر قد وضعنا أمام لوحة فنية متحركة تتقاطع
مع ما يعتمل نفسه ويختلج أعماقه، وهو بهذا يجعلنا على العالم
الخارجي إحالة تحتاج إلى ربط بين البؤرة المركزية للنص وبين
هذه القصة التي تقطر بالدم، والصراع بين الموت والحياة، وفي
النهاية الموت هو الذي يكرس وجوده، ومن هنا يمكن فهم
أثر الإحالة في ربط اللغة بالمقام، فهو لم يستطع ولو للحظة أن
يسلو الفاجعة بفقد أبنائه، لأنها أخذته كل مأخذ؛ بل ملكت
عليه ذاته، فهو وإن هرب إلى عالم الحيوان إلا أنه بقي منجذبا
لعالمه البشري، حتى أصبح ضمير العاقل يكرس وجوده في
عالم الحيوان.

ومما لا شك فيه أن الشاعر حين يصور تلك اللوحة
الدرامية لصراع حمار الوحش، بذلك الأسلوب البارع،
والتصوير الدقيق، إنما يريد من المتلقي أن يتماهى مع الحدث
بكل تفاصيله، لأن الرسالة التي يريد أن ينقلها للمتلقي إنما
هي؛ أن السعادة لم تدم طويلا، وأن الحياة مصيرها محتوم؛
فالمصير المحتوم الذي أحاط بحمار الوحش وأتته، هو المصير
الذي لا يفلت منه أحد.

وإذا ما انتقلنا إلى الشريحة الثالثة التي يقول فيها:

والدهر لا يبقى على حدثائه شَبَّ أَفْزَتَهُ الْكِلَابُ مَرُوعٌ
شَعَفَ الْكِلَابُ الضَّارِبَاتِ فُوَادَهُ فَإِذَا رَأَى الصَّبْحَ الْمُصَدِّقَ يَفْزَعُ
وَيَعُودُ بِالْأَرْضِ إِذَا مَا شَفَّهُ قَطْرٌ وَرَاحَتَهُ بَلِيلٌ زَعَزَعُ
يَرْمِي بَعَيْنِيهِ الْغُيُوبَ وَطَرْفُهُ مَغْضٍ يُصَدِّقُ طَرْفُهُ مَا يَسْمَعُ
فَعَدَا يُشْرِقُ مَتْنَهُ فَبَدَا لَهُ أَوْلَى سَوَابِقِهَا قَرِيبَا تَوَزَعُ
فَاهْتَجَّ مِنْ فَزَعٍ وَسَدَّ فُرُوجَهُ غَبْرٌ صَوَارٍ وَافِيَانٍ وَأَجْدَعُ
يَنْهَشُنُهُ وَيَذْبُهْنُ وَيَحْتَوِي عَبْلَ الشَّوَى بِالطَّرْتِينِ مُوَلِّعُ
فَنَحَا لَهَا بِمُدْلَقَيْنِ كَأَنَّمَا بِيهَا مِنَ النَّصْحِ الْمَجْدَحِ أَيْدَعُ
فَكَأَنَّ سَفُودَيْنِ لَمَّا يُفْتَرَا عَجَلَا لَهُ بِشِوَاءِ شَرِبِ يَنْزَعُ
فَصَرَغَتْ تَحْتَ الْغُبَارِ وَجَنِبُهُ مُتَرَبِّبٌ وَلِكُلِّ جَنْبٍ مَصْرَعُ
حَتَّى إِذَا ارْتَدَّتْ وَأَقْصَدَ عَصَبَهُ مِنْهَا وَقَامَ شَرِيدُهَا يَتَضَرَّعُ
فَبَدَا لَهُ رَبُّ الْكِلَابِ بِكَفِّهِ بِيضٌ رِهَافٌ رِيْشُهُنَّ مَفْرَعُ

الاتساق كما أسهمت في ربط الجمل دلالياً، فدور الإحالة بالضمير لا يقتصر على الاتساق الشكلي فحسب؛ بل لها وظيفة دلالية، إذ تقوم على ربط الدلالات المتناثرة للجمل.

وزيادة على هذا فقد وضعنا الشاعر أمام إحالات بضمير المفرد لكل من الفارسين، مثل: (عليه، وجهه، به، له) والهاء ضمير يحيل للفارس الأول، بينما يحيل بالضمير للفارس الثاني مفرداً في قوله: يعدو به...، فهي إحالات تربط اللغة بالمقام، فقد أبرزت تلك الضمائر ما لكل واحد من الفارسين من قوة وبأس، فالضمير يمكن تحميلة بعداً أسطورياً في الأنفة والقوة والمنعة والشجاعة، فضلاً عن التحصن بالدرع القوية والمحكمة، ومن هنا يمكن فهم الدور، أو الأثر الذي تقوم به الإحالة في ربط اللغة بالمقام ولو جزئياً، والملاحظ أن الإحالات بالضمائر قد حققت ترابطاً وتماسكاً نصياً أدى إلى تحقيق الفائدة والفهم للمتلقي. فكانت من أهم وسائل الربط في العينية، إذ كانت عصب النص، وضمنت استمراره؛ لذلك يركز الباحثون" على مدى أهمية الإحالة النصية في صنع الاتساق داخل فضاء النصوص الشعرية زيادة على تعددها وتنوعها؛ لخصوصية الرؤيا والتشكيل داخل هذا الفضاء الشعري" (الخوالدة، ٢٠٠٥، ص ٥٨).

الإحالة عن طريق عناصر الإشارة والظروف:

ومن هذه الإحالات نجد نوعاً آخر يتمثل في أسماء الإشارة، وهي من الأصناف التي تقوم بربط أجزاء الكلام ربطاً قديماً أو حديثاً، وتعمل على اتساق النص وترابطه (خطابي، ١٩٩١، ص ١٩-٢٠).

ويلاحظ أن (العينية) موضع الدراسة قد افتقرت إلى عناصر الربط الإشارية، فلم تشتمل إلا على عنصرين اثنين من عناصر الإشارة؛ الأولى في الشطر الثاني من البيت الثالث، في قوله: "إلا أقض عليك ذلك المضجع"، والثاني في الشطر الأول من البيت السابع والثلاثين، في قوله: "فبدا له أقرب هذا رائغاً"، فحضور أسماء الإشارة بهذا الحجم القليل لم يخدم اتساق النص الكلي في القصيدة، فورودها مرتين في النص قليل جداً إذا ما قيست نسبته إلى نسبة حجم النص الشعري، إلا أنه كان ذا أثر وظيفي في الشطر الذي وُظف فيه، مما يساعد جانب التماسك النصي، كما يؤسس لروابط تأويلية،

الكلاب، ثم أضرمت تلك الضمائر إحالة نصية قبلية، ولم يكرر اسم الصياد، ولعله يريد من ذلك زيادة في الإيجاء.

الشريحة الرابعة:

والدَّهْرُ لَا يَبْقَى عَلَى حَدَثَانِهِ مُسْتَشْعِرٌ حَلَقَ الْحَدِيدَ مُتَّقِعٌ
حَمِيَتْ عَلَيْهِ الدَّرْعُ حَتَّى وَجْهَهُ مِنْ حَرِّهَا يَوْمَ الْكَرْيَةِ أَسْفَعُ
تَعْدُو بِهِ حَوْصَاءُ يَفْصِمُ جَرِيهَا حَلَقَ الرِّحَالَةَ فَهِيَ رَخْوٌ تَمْرَعُ
فَصَّرَ الصَّبُوحَ لَهَا فَسَّرَجَ لِحْمَهَا بِالنَّيِّ فَهِيَ تَثْوُخُ بِهَا الإِصْبَعُ
مُتَمَلِّقٌ أَنْسَاؤَهَا عَنْ قَانِي كَالْقَرِطِ صَاوٍ عَبْرَهُ لَا يَرْضَعُ
تَأْبَى بِدِرَّتِهَا إِذَا مَا اسْتَعْضِبَتْ إِلَّا الْحَمِيمَ فَإِنَّهُ يَتْبَعُ
بَيْنَا تَعْنَقَهُ الْكِبَاءُ وَرَوْعُهُ يَوْمَا أَيْحَ لَهُ جَرِيٌّ سَلْفَعُ
يَعْدُو بِهِ مَهْسُ الْمَشَاشِ كَأَنَّهُ صَدَعٌ سَلِيمٌ رَجَعَهُ لَا يَضْلَعُ
فَتَنَادِيَا وَتَوَاقَفْتَا خَيْلَاهُمَا وَكِلَاهُمَا بَطَلُ اللِقَاءِ مُخْدَعُ
مُتَحَامِيَيْنِ الْمَجْدَ كُلِّ وَاتَّقُ بَبْلَاتِهِ وَالْيَوْمَ يَوْمَ أَسْنَعُ
وَعَلَيْهَا مَسْرُودَتَانِ قَضَاهُمَا دَاوُودُ أَوْ صُنْعُ السَّوَابِغِ تُبْعُ
وَكِلَاهُمَا فِي كَفِّهِ يَزِيئَةُ فِيهَا سِنَانٌ كَالْمَنَارَةِ أَصْلَعُ
وَكِلَاهُمَا مُتَوَشِّحٌ ذَا رَوْنِقٍ عَضْبًا إِذَا مَسَّ الضَّرِيْبَةَ يَقْطَعُ
فَتَخَالَسَا نَفْسَيْهِمَا بِنَوَافِذِ كِنَافِذِ الْعَبْطِ الَّتِي لَا تُرْقَعُ
وَكِلَاهُمَا قَدْ عَاشَ عَيْشَ مَا جِدَّ وَجَنَى الْعَلَاءَ لَوْ أَنَّ شَيْئًا يَنْفَعُ
(الضبي، د.ت، ص ٤٢٧-٤٢٩)

وإذا ما انتقلنا إلى الشريحة الأخيرة، ووقفنا على عتبها نجد المبدع بدأها بتلك اللازمة التي لم تفارقه حتى في الجزء الأخير من القصيدة، "والدهر لا يبقى على حدثانه"، ولكن هذه المرة بمواجهة بين فارسين بطلين يمتلكان بعداً أسطورياً في القوة والمنعة، ولهذا نجد الإحالة قد غلبت عليها التثنية (تنازلاً، خيلاهما، كلاهما، عليهما، قضاهما، فتخالسا، نفسيهما، كلاهما) وهي جميعها تحيل إلى الماثلة في الفروسية والقوة والبطولة والمنعة، ومع ذلك فإن النهاية حتمية ومعروفة، وهي الفاجعة بحتمية الموت لكليهما.

وبعيداً عن البعد الدلالي للإحالة؛ فإن الشريحة قد غلب عليها الإحالات النصية، وخصوصاً منها الإحالة على شخصين، لقد ساهم ضمير التثنية بدور عال في تكوين نسيج النص، ولا شك في أن مرجع ضمير التثنية إلى الفارسين الذين ذكرهما المبدع في أول الشريحة بقوله: (مُسْتَشْعِر) للفارس الأول، (جَرِيٌّ) للفارس الثاني، لا تحتاج للبحث عن متقدم أو متأخر، فضمير التثنية واضح الإحالة للفارسين، ولكنها إحالة قبلية بعيدة المدى، وقد حققت هذه الضمائر

والنفس راغبة إذا رغبتها فإذا ترد إلى قليل تقنع
فقد جاءت في الشطر الأول من البيت للربط بين
الجمليتين والنفس راغبة، ورغبتها، وأفادت شرح ما يحدث
بعد تعويد النفس الرغبة حتى تصبح راغبة بصيغة اسم
الفاعل، وأما الثانية التي جاءت في الشطر الثاني فقد جاءت
فجائية تفيد السرعة في التنفيذ، وقد ربطت الجمليتين: جملة
(تُرَدُّ) وجملة (تَقْنَعُ).

كما وردت في قوله: "إذا مَسَّ الضريبة يقطع"، وقد
ربطت بين الجمليتين: مَسَّ الضريبة، ويقطع، وأفادت
التفصيل والشرح والتوضيح على ما يحدث بعد المَسِّ، إذ
اشترط الشاعر مَسَّ الضريبة مقابل التقطيع.

ومن أدوات الربط الظرفية التي استخدمها الشاعر (حين)
في قوله: "فلبثنا حيناً يعتلجن بروضة"، وقد دلت على الربط
الزمني، بين اللبث والاعتلاج بتلك الروضة، كما وظف
الشاعر الظرف (بَيْنَ) ليدل على المكان، في قوله: "فكأها
بالجزع بين ينابيع"، لتوضيح روعة المكان ومدى جماله
بالينابيع.

كما وظف الشاعر الظرف (تحت) ليدل على ما آلت إليه
الأمر، ولكي يرسم صورة المأساة الدرامية في قوله:
"فصرعته تحت الغبار وجنبه مترب ولكل جنب مصرع"؛
فالظرف هنا لم يرم بربط الجمليتين فحسب، وإنما أضاف
وظيفة دلالية تبين مدى القهر والانكسار، فما من فَوْقِيَّة
لأحد، وإن كانت؛ فلا بد أن تتقلب لتحت؛ ليكون تحت
وطأة الدهر وقهره وحتميته، ومن الظروف التي وظفها
الشاعر الظرف (بين) في قوله: "بَيْنَا تَعْتَفُّ الكهأة ورُوغُهُ يوماً
أُتِيح له جريءٌ سَلَفٌ"، وقد أفاد بروز الذات البطل وتمظهره
في البينية، فضلاً عن وظيفة الربط بين ما سبقها وما بعدها من
الجميل والمشاهد.

الإحالات المقارنة:

وهي من وسائل الإحالة، والمقصود بها وجود عنصرين
يقارن بينهما النص، وذلك في التشابه، أو الاختلاف
والمطابقة، والمقارنة تؤدي وظيفة اتساقية داخل النص
(خطابي، ١٩٩١، ص ١٨) "وتعد المقارنة بناء لغوي معبراً عن
قيمة عالية لدى المبدع؛ لتقديم رؤياه وتشكيلها اعتماداً على

ففي قوله: "إلا أَقْصَّ عليك ذاك المَصْجَعُ"، أشار عنصر
الإشارة (ذاك) إلى عنصر بَعْدِي، وأسهم في اتساق النص في
هذا الموضوع، فقد أكَّدَ عنصره بعده، وجمع بين الإرادة
والرفض، إرادة النوم وهجرانه، وفي المقطع الثاني استخدم
الشاعر اسم الإشارة (هذا)؛ ليحيل على الحمار، وهي إحالة
قَبْلِيَّة ساهمت في ربط هذا البيت بما قبله، وزادت من تماسك
الآبيات في الشريحة لغويًا من جهة، وقدمت دلالة شمولية في
استمرارية المسألة وحتمية الدهر من جهة أخرى، وبهذا الربط
جعل الفكرة أكثر فعالية، إذ تآزر فيها الجانب اللغوي مع
الجانب الدلالي.

واشتملت القصيدة على عناصر ظرفية في مواضع
متعددة، ومن أهمها:

قالت أميمة ما لجسمك منذ ابتذلت ومثل مالك ينفع
فقد ورد فيه الظرف (منذ)، وهو ظرف زمان يحيل إلى
فاجعةٍ فَقَدِ أبنائه، تبياناً لمقدار وَقَع المصيبة التي حلت به،
وتوضيحاً لمقدار ما ألمَّ به من المأساة وأثرها الموجه على نفسه.
وأما الظرف الثاني الذي ورد في القصيدة فهو، (بعد)
وورد في قوله:

أودى بني وأعقبوني غصنة بعد الرقاد وعبرة لا تقلع
وقد جاء في مقام القبليَّة، إذ أحال إلى الرقاد، معبراً عن
زمن الراحة وهناً العيش.

وأما الظرف الثالث الذي ورد في القصيدة، فهو (بعد) في
قوله:

فغبرت بعدهم بعيش ناصب وإخال أني لاحق مستتبع
وقد جاء في مقام القبليَّة، معبراً عن الحال الذي آل إليه
بعد هلاك أبنائه، من نَصَبٍ وَمَمَرُّقٍ نفسي وأرق وحزن،
وكذلك في قوله:

فالعين بعدهم كأن حذاقها سملت بشوك فهي عور تدمع
فقد كرر الظرف ليؤكد عِظَم المصاب، وتذكيراً بأصل
الفاجعة.

كما تكرر الظرف (إذا الشرطية الظرفية) عدة مرات في
أكثر من موضع، مثل قوله:

وإذا المنية أنشبت أظفارها ألفت كل تميمة لا تنفع
وهي إحالة بعدية لزمن المستقبل، ودلت على تأكيد القطع
بوقوع حدث الموت، وقامت بربط الجملة بما قبلها، كما
جاءت في مثل قوله:

دلالتة لمركزية النص. وتتوقف مع مثال آخر، على الرغم من أن الأمثلة كثيرة، يقول:

فكَبَا كَمَا يَكْبُو فَنِيْقُ تَارِزٌ بِالْحَبِيتِ إِلَّا أَنَّهُ هُوَ أَبْرَعُ
وكما هو باد فإن المقارنة القائمة على التشابه ظاهرة بشكل جلي في النص، والمبدع اضطر إليها في مواطن كثيرة، والملاحظ في البيت أنه عقد مقارنة المشابهة بين جزور ضخم وبين الثور، ليدل على قوته وضخامته، إلا أنه لاقى المصير نفسه، فكان الموت نهايته، والمبدع يريد من ذلك كله إبراز صورة الموت وهو يتغلب على الحياة. ولعل ما مثلنا به من الناذج لبعض أدوات المقارنة التي وردت في القصيدة على كثرتها يفضي بمدى حضورها ومدى خدمتها في اتساق النص، وقد تميزت بكيفيتها الهادفة من حيث تشكيل الرؤيا.

الاستبدال

يمثل الاستبدال ركيزة مهمة في بناء النص على المستوى اللساني، فهو وفقا لنظرية هاليداي، عملية تتم داخل النص لا من خارجه، فيُعَوِّضُ عنصر من عناصر النص بعنصر آخر منه أيضا، مما يعني أن الاستبدال يمثل شكلا من أشكال العلاقات النَّصَّانِيَّةِ القبلية، فالعنصر المتأخر يكون بديلا لعنصر متقدم مما يفضي إلى تماسك النص واتساقه (خطابي، ١٩٩١، ص ٢٠)، ولا يمكن فهم العنصر المستبدل إلا بالعودة إلى ما هو مُتَعَلِّقُ به قبلها، فالاستبدال "في أساسه أي ارتباط بين مكونين من مكونات النصّ أو عالم النصّ يسمح لثانيتها أن ينشط هيكل المعلومات المشتركة بينه وبين الأول" (دي بوجراندي، ١٩٩٨، ص ٣٠٠)، ومع هذا فقد ظهر أن نص العينية لا يحتفل به إلا احتفالا يسيرا جدا، ومن الأمثلة على ذلك قوله:

صخب الشوارب لا يزال كأنه..... وقوله: جون السراة له جدائد أربع، فقد أحدثه بين كلمتي صخب الشوارب وجون السراة، وهما يحملان الدلالة نفسها، وهو الحمار الوحشي، وكذلك في قوله: حتى كأني للحوادث مروة..... بصفا المُشْرِقِ، فالروة والصفاء بمعنى واحد تقريبا وكتلتاهما تدل على القسوة والصلابة، وهذا النوع يسمى الاستبدال الاسمي.

عالمين يصنعها بذاته، ويقدمها لتلقيه بعيدا عن لغة المعنى المكشوف؛ ذاك لأنها لعبة لغوية ماهرة وذكية بين طرفين: صانع المقارنة وقارئها، على نحو يقدم فيه صانع المقارنة عالما من التقارب الموحى عبر البوابة اللغوية" (الحوالدة، ٢٠٠٥، ص ٤٥) وقد انماز البناء النصي في العينية بوفرة هذه الأداة، وتموضعها بشكل انتقائي؛ فهي تقوم بدورها الاتساق في رتق الفتق النصي في فضاء النص، وتبني جسرا لسانيا لعبور الدلالة خصوصا بتعالقها مع غيرها من المفردات، وتأطيرها لكثير من الرؤى في أغوار النص الشعري. ومن الأمثلة عليه في العينية:

فَالْعَيْنُ بَعْدَهُمْ كَأَنَّ حِدَاقَهَا سُومِلَتْ بِشَوْكٍ فَهِيَ عَوْرٌ تَدْمَعُ
يبدو استحضار مقارنة المشابهة هنا من خلال الأداة (كأن) التي يمكن أن تعدها جسرا لسانيا يربط بين حالتين تتجسد إحداهما في بكاء الشاعر الدائم على فقد أبنائه وإظهار حالة الحزن الشديد والتوجع والألم الذي حل به، وقد أبان هذا من خلال إبراز صورة العين التي سُومِلَتْ حِدَاقَهَا بِشَوْكٍ؛ فهي مريضة لا يفارقها الدمع؛ فجعلها مشبها به؛ لتكون الحالة الثانية؛ فالأفق الذي صنعتها المقارنة في مستوى وحدة النص اللغوية، وبيان دلالتة مرتبط بالإيجاء المترجم للدلالة من الغموض إلى الوضوح ومن التخيل إلى الحقيقة. وفي سبيل الغاية نفسها رسم الشاعر صورة لما حل به من خسران أبنائه، وما حل به من المصائب الموصولة بعدهم، ولتتوقف عند قوله:

حَتَّى كَأَنِّي لِلْحَوَادِثِ مَرُوءَةٌ بِصَفَا الْمَشْرِقِ كُلِّ يَوْمٍ تُفْرَعُ
وهنا استحضار مقارنة المشابهة مرة أخرى، باستخدام الأداة (كأن) التي جسدت حالتين: حالة الصخرة/ مشبه به، صخرة في الأرض يقرعها الرائحون والغادون بأقدامهم، وحال الشاعر بذله وانكساره، وتبقى الصخرة صلبة ثابتة ويبقى الشاعر متجلدا كما قال سابقا: وتجلدي للشامتين.....، ولتفضي الإحالة إلى درجة من التماسك والاتساق النصي، ومن الأمثلة أيضا قوله:

صَخْبُ الشَّوَارِبِ لَا يَزَالُ كَأَنَّهُ عَبْدٌ لِأَبِي رِبِيعَةَ مُسْبَعٍ
وتتبدى المقارنة في هذا البيت من خلال عقد التشبيه بين حمار الوحش/ صخب الشوارب، وعبد لآل أبي ربيعة مُسْبَعٍ؛ أي عبد وقع السباع في غنمه، وهو دليل على الخوف والقلق، وما زالت المقارنة تخدم مستوى وحدة النص اللغوية، وتوجيه

الحذف

ذكر (هاليداي) أنّ الحذف علاقة داخل النصّ وفي معظم الأمثلة يوجد العنصر المفترض في النصّ السابق، وهذا يعني أنّ الحذف عادة علاقة قبلية، وهو من العلاقات الداخلية المهمة التي تسهم في تسخير الطاقات التعبيرية للغة لا يختلف في ذلك عن الاستبدال، غير أنه يتميز في أنه لا يترك أثراً في النص، ويمكننا العثور عليه بناء على ما ورد في جملة سابقة، بمعنى أنه يشكل علاقة داخل النص ولا يشكل علاقة اتساقية في بيئته (خطابي، ١٩٩١، ص ٢١-٢٢)، أي أنّ علاقة الاستبدال تترك أثراً، وأثرها هو وجود أحد عناصر الاستبدال، بينما علاقة الحذف لا تخلف أثراً في نصانية النص، ولهذا فإنّ المستبدل يبقى مؤشراً يسترشد به المتلقي للبحث عن العنصر المفترض، مما يمكنه من ملء الفراغ الذي يخلقه الاستبدال، بينما الأمر على خلاف هذا في الحذف، إذ لا يحل محل المحذوف أي شيء، ومن ثم نجد في الجملة الثانية فراغاً بنيوياً يهتدي المتلقي إلى ملئه اعتماداً على ما ورد في الجملة الأولى أو النصّ السابق، " وهي آلية تنشيط خيال المتلقي وتقوي العلاقة بين النص والمتلقين، دون أن تكون قصدية تماماً في هذا الاتجاه، بل ربما تحققت ضمن قصدية تحميل المبدع نصه طاقات تعبيرية يقصد إليها" (عبابنة، والزعبي، ٢٠١٣، ص ٥٢٦).

وحسب قسمة (هاليداي ورقية حسن) فإنّ الحذف ينقسم إلى ثلاثة أقسام: الاسمي والفعلية والجملي (هاليداي، وحسن، ١٩٧٦، ١٤٥، نقلاً عن خطابي، ٢٥١)، ولقد شكل الحذف علاقة بارزة اتكأ عليها نص العينية، ولهذا لا بُدّ للمتلقي من دور في إدراك مواطن الحذف، وفي التفاعل المفترض بينه وبين النص الذي لا يعطي كل ما عنده، وإنما هناك أشياء تبقى عvisية في تقديمها بين يديه، ولهذا يعدّ الحذف وسيلة تسهم في خلق ترابط نصي، إذ يشرع الحذف في تكوين حوار؛ طرفاه النصّ والمتلقي، وهو حوار يتجلى فيه تواصل المتلقي مع النصّ، مما دعا بعض النقاد إلى افتراض وجود أسباب لهذا الحذف تُقدّر وفق سياقها. (الرواشدة، ٢٠٠١، ص ١١٠).

ومن نماذج الحذف الفعلي في العينية:

قالت أميمة ما لجسمك شاحبا منذ ابتليت ومثل مالك ينفج
فقد حذف الفعل (قالت) استغناء بحرف العطف/
الربط، والأصل هو: (قالت مثل مالك ينفج)، وهو حذف جوازي يحقق انسجاما نصيا، ويمنح النص نصيته، ومن الأمثلة أيضا، قوله:
فلئن بهم فجع الزمانُ ورِيْبُهُ.....، فقد حذف الفعل (فجع) استغناء بحرف الربط (حرف العطف، الواو) والأصل هو (وفجع ريبه) وهو حذف يحقق الانسجام النصي ويخلص النص من التكرار، ومن الأمثلة كذلك قوله: فافتنهن من السواء وماؤه.....، فقد حذف الفعل (افتنهن) واستغنى بذكر حرف العطف (الواو) والأصل هو: (وافتنهن ماؤه)، ومثل ذلك قوله:

فَشْرَبْنِ نَمَّ سَمِعْنَ حِسًّا دُونَهُ شَرَفَ الْحِجَابِ وَرَيْبَ قَرَعٍ يُفْرَعُ
فقد حذف الفعل (سَمِعْنَ) والأصل هو (سَمِعْنَ رَيْبَ قَرَعٍ)، استغناء بحرف العطف.

ومن نماذج الحذف الاسمي؛ قوله:

فالعَيْنُ بَعْدَهُمْ كَأَنَّ حِدَاقَهَا سُمِلَتْ بِشَوْكٍ فَهِيَ عَوْرٌ تَدْمَعُ
فقد حذف الاسم (العين) في الشطر الثاني والأصل هو (فالعين عور تدمع) وهو حذف يخدم الاتساق اللغوي ويقلل من التكرار.

ومن الأمثلة كذلك قوله:

فكأنتها بالجَزَعِ بَيْنَ يُنَابِعِ وَأُولَاتِ ذِي الْعَرَجَاءِ نَهَبٌ مُجْمَعُ
فقد حذف (كأنتها ذي العرجاء) أو (بين أولات ذي العرجاء).

ومن النماذج أيضا ما ورد في قوله:

وكلاهما قد عاشَ عَيْشٌ مَاجِدٍ وَجَنَى الْعَلَاءِ لَوْ أَنَّ شَيْئًا يَنْفَعُ
فقد حذف (كلاهما) في قوله: وجنى، والأصل؛ (وكلاهما جنى)، والأمثلة على ذلك فيها وفرة في عينيته، ولكن الباحث يكتفي بهذا القدر خشية الإطالة.

ومن أمثلة الحذف القولي

ما ورد في قول الشاعر: قالت أميمة ما لجسمك شاحبا، وقوله: فأجبتها أن ما لجسمي أنه، وتقدير المحذوف القولي؛

ودلالته - في السياق - عن عمق التهاهي بالفاجعة التي حلتْ بأبنائه.

وقد ضارح حرف العطف (الفاء) حرف العطف (الواو) مثل: (فأجبتها، فودعوا، فتخرموا، فغربت،...) ولعل في حضور حروف العطف بهذا المستوى من الكثافة يشي بكثافة في العاطفة الأبوية، وهو أمر طبيعي لا غرابة في وجودها.

وإذا ما انتقلنا للشريحة الثانية التي تصور حمار الوحش وأنته، نجدنا أمام كثافة واضحة لحضور حرف العطف (الواو) قبل الصياد وبعده، فمما جاء قبل الصياد، مثل: (وطاوعته، وأزعلته، وأقبل، وشافي، وأقبل، وماؤه، وعانده،....)، والملاحظ أنها جاءت لتدل على الاجتماع للهو والمرح واللعب، ولذا جاءت لتدل على الطريقة التي يترابط فيها اللاحق بالسابق، ولتشكل بنية النص من الجمل المتطابقة، والربط بين الجمل التي ترجع في معناها إلى الحقل الدلالي نفسه، بينما قل استخدام (الواو) بعد ظهور الصياد، ليحل محلها حرف أكثر ملاءمة للموقف، وعندما ذكرت جاءت لتدل على الاتحاد أمام الموت.

ولملاءمة المقام كثر استخدام حرف (الفاء) لدلالته على الترتيب والتعقيب القريب، مثل: (فوردن، فشرين، فشرعن، فنكرون، فرمى، فبدأ، فنفر، فخر، فخر،....) وهذا واضح الدلالة على التناسق والاتساق في استعمال الحروف في مواضعها، فالمقام يشي بسرعة تسارع الأحداث، لذا جاءت متماشية مع ما تحمل من معنى، وكلها تشتترك في الدلالة على قصر الزمن وهيمنة الموت، فالأحداث تركض وتجري وتتسارع، وهكذا يكون الرابط بالواو والفاء قد أسهبا بتواترها في النص إسهما واضحا في اتساقه اللغوي والتركيب.

وإذا ما انتقلنا للشريحة الثالثة، وهي شريحة الثور، نجد الشاعر قد استعمل حرف العطف (الواو) في عطف الأفعال على بعضها، مما يدل على توالي الأحداث وتتابعها للوصول إلى النتيجة المفجعة، بينما استعمل حرف العطف (الفاء) الذي يفيد الترتيب والتعقيب؛ ليدل على سرعة الأحداث وتسارع الزمن، فضلا عن سرعة استجابة الشخص لهداه الأحداث، وهو مشهد تفوح منه رائحة الدم والموت، كما يمثل نكوس النفس وانهازها أمام أسطورة الموت وجبروته.

(أن ما لجسمي شاحب أنه....) فقد حذف لفظة (شاحب) ليكسب النص بعدا دلاليا يتمثل في العذاب وحال التأزم في أعوار النفس الموحوعة.

الوصل

مما لا شك فيه أن تقنية الوصل بالأدوات مهم في تماسك أوصال النص بعضها مع بعضها الآخر، بل يُعدُّ من أهم التقنيات التي تؤكد اتساق النص من عدمه، إذ يسهم في ترابط مكوناته، كما أن ما تقوم به هذه الأدوات من سبك، يرتبط ارتباطا وثيقا ببنية النص الدلالية، فيمكنُ من السبكِ بين الوحدات اللغوية، وكذلك بين الجمل، والمقاطع والفقرات، وهو ما دعا عبد القاهر الجرجاني أن يفرد لها بابا تحت عنوان الوصل والفصل، قائلا: "إن العلم بما ينبغي أن يصنع في الجمل من عطف بعضها على بعض أو ترك العطف فيها والمجيء بها مشورة تنساق واحدة منها بعد أخرى من أسرار البلاغة" (الجرجاني، ١٩٩٢، ص ١٧٤)، وفي الدراسات البلاغية هو "الوصل بين الجمل أو عطف بعضها على بعض" (مطلوب، ١٩٨٣، ٣/ ص ٣٥٤). وينقسم إلى أقسام: العطف الإضافي، والعطف السببي، والعطف العكسي، والعطف الزمني.

العطف الإضافي

وقد انتشرت في القصيدة روابط عديدة كأحرف العطف بالواو وأحرف العطف بالفاء، التي تفيد الربط الإضافي، واستقراء العينية يظهر هيمنة الربط بالواو مقارنة بغيرها من أدوات الربط، إذ شكل أعلى نسبة ورود في القصيدة، ولعل مرد ذلك يرجع إلى ما تنفرد به الواو عن غيرها من سائر الأدوات من خفة ومرونة، وكذلك لدلالاتها على مطلق الجمع.

ففي الشريحة الأولى التي كرس حضورها للتفجع على فقدان الأبناء، كان لحرف العطف (الواو) حضورا وافرا لافتا لانتباهه، مثل: (وريبها، والدهر، ومثل، وأعقبوني، وعبرة، وأعنفوا، ولكل، وإخال، ولقد،....) وهو حرف يفيد تحديد اللاحق بالسابق، فضلا عن إفادته مطلق الجمع،

وذلك لكونه يشد النص، ويأزر بين الأداءات اللغوية، ويسهم في ترابطه وذلك من خلال خاصيتي التكرير والتضام، " لأن اختيار المفردات في عمل شعري يعدّ بالضرورة جزءاً من البنية الجمالية للعمل، ويدخل في علاقات معقدة مع مكوناته الأخرى" (خطابي، ١٩٩١، ص ٢٥٤) ويمكن رصد معطيات هذا المستوى من خلال التكرير والتضام، اللذين يمثلان مقاليد القدرة المعجمية في بناء النص وتماسكه.

يُعدُّ التكرار ركيزة مهمة من الركائز المعجمية التي تؤكد اتساق النص وتآلف عناصره، لأنه يقوم على " إعادة عنصر معجمي أو ورود مرادف له أو شبه مرادف" (خطابي، ١٩٩١، ص ٢٤)، ويظهر اتساق النص من خلال توزيع وظيفة هذا العنصر ودورانه حول كلمات أو محاور تشكل مركز الثقل فيه، ذلك بتعالقها مع عالم المعنى والدلالة التي تعمل في ذهن المبدع، ومن خلال إرجاع مكوناته المختلفة إليه.

وفي الوقت الذي يقوم به التكرار على الإسهام في ربط مكونات النص والمحافظة على بنيته وتماسكه؛ فإن له جوانب متعددة ذات أهمية بالغة؛ مثل التأكيد والتأثير، كما يخدم جانب التواصل بين المبدع والمتلقي.

وقد شكل التكرار حضوراً واضحاً في عينية أبي ذؤيب، إذ ورد بأشكال مختلفة، فمن ذلك تكرار (المنون، المنية، المصراع) وكلها مترادفات للموت التي كانت تسيطر على نفسية الشاعر وتَقْضُ مضجعه، فهو منشغل بقضية الموت التي أودت ببنيه، كما ظهر تكرار الدهر بشكل جليّ، تلك القوة الخفية التي حاول أن يبرزها بشكل كبير، حيث بدا مهزوماً ضعيفاً أمامها، والملاحظ أنه حاول أن يجمع ما استطاع من مفردات الفأجعة بهذه المصيبة التي ألمت به، محاولاً أن يسير بالمتلقي إلى هذا المنحى من خلال إلحاحه على تكرار بعض المفردات والجمل، مثل: (أودى بني من البلاد فودعوا، أودى بني وأعقبوني غصة، الدهر وريبه، المنون وريبه، وإذا المنية أقبلت، وإذا المنية أنشبت أظفارها، فجع الزمان وريبه)، فمعجم الشريحة الأولى يعكس للمتلقي شدة إحساس الشاعر بوطأة الدهر وقسوته وجبروته، فضلاً عن إحساسه بالعجز أمام صروفه ونوائبه، كما تؤكد على أن

وأما الشريحة الرابعة فلم تكن تنأى عن حرف العطف (الفاء)، فقد كرس حضوره بشكل لافت، إلا أن الشاعر قد برع في توزيعه حسب تنوع فن الاستعداد والمواجهة بين الفارسين، مثل (فهبي، فشرج، فإنه، فتناديا، فتخالسا) وكلها تدل على الترتيب والتعقيب وسرعة عدو الفرس، كما تدل على الاستجابة واختبار قوة كل منهما للآخر من خلال المنازلة والمناوشة، وخفة الحركة والكر والفر وسرعة العدو، والحذق والبراعة في فنون القتال في مواجهة المصير الذي يحاول كل منهما أن ينفلت منه. لقد أسهمت حروف العطف ببراعة المبدع في اتساق النص والربط بين معاني الأبيات.

وعلاوة على الربط الإضافي، كثر الربط بمختلف حروف الجر (من، اللام، الباء، على، عن)، مما أسهم في تماسك النص وانسجامه؛ فشيوع حروف الجر بهذه الكثرة لافت للانتباه، ولعلها تشي بحالة الانكسار للشاعر المنبثقة من حركة الأسماء الواردة بعد هذه الحروف وبخاصة في الشريحة الأولى، وأما في الشريحة الثانية فقد ورد حرف الجر الباء الذي يفيد الالتصاق، ولعله التصاق الحيوانات بما يمددها بأسباب الحياة قبل ظهور الصياد، والتصاقها بالأرض بعد ظهوره، ثم نلاحظ وجود حرف الجر (في) مثل: (في العلاج، في حَجَرَات، في كفه) وهي تشي بدلالاتين: ما قبل ظهور الصياد، وما بعد ظهوره، ولعلها قبل الظهور تشي بالانجرار إلى الماء والكلأ وأسباب الحياة، ولعلها تشي بعد الظهور بحال الانكسار والموت.

وجاءت حروف الجر في الشريحة الأخيرة متنوعة أيضاً، فقد استخدم المبدع (على، عليها، عليه) وهي كلها تفيد الاستعلاء، فالموقف والمقام مقام كَحْدٌ وبروز، وموقف أنفة وعزة وكبرياء وشموخ في هذا اللقاء مهما كانت النتيجة لكلا الفارسين، فالحروف على كثرتها مكّنت من إدراك التعالق اللفظي والدلالي بين الجمل والمفردات، وخدمت اتساق النص وتماسكه.

الاتساق المعجمي

ينهض الاتساق المعجمي من خلال تعاقب وحدات النص المعجمية وتلاحمها، كما يقوم بدور نافذٍ وفعالٍ في بناء شبكة العلاقات في النص، مما يسهم في استمرارية النص،

الشعور بالمنية جاثم على صدره لا تغادره لحظة، فما نلاحظه في هذه الشريحة هو تكرر للمنية ومرادفها، تكرر يشكل بؤرة مركزية للنص، يمثل إلحاحا على مادة لغوية بذاتها، أو مشتقاتها؛ ليصل بنا إلى فكرة تعتمل في صدره؛ ألا وهي أن الدهر لا يسلم أحد منه؛ فهو في تصرف دائم وحركة مستمرة، وليس بمُعْتَبٍ مَنْ يُجْزَع.

وفي الشريحة الثانية نجد الشاعر قد بدأها بتلك اللازمة الأسلوبية (والدهر لا يبقى على حدثانه) وهي لازمة تتكرر قبل كل مشهد، مما يؤكد خضوعه واستسلامه لهول الفاجعة بما تعتمل في داخله من الفزع والخوف والهلع فضلا عن الحزن والقلق، على الرغم من محاولة التَّصَبُّر، إلا أنَّ الصَّبْر لا يجدي أمام سطوة الموت على كل الكائنات، فالتكرار هنا يعكس ترابط النص، ويظهر ما في نفس الشاعر من دلالات لتكوين فكرته.

وفي الشريحة الثالثة التي تصور مشهدا آخر من معارك عالم الحيوان، تتكرر تلك اللازمة (والدهر لا يبقى على حدثانه) وكأن الشاعر أصبح أسيرا لتلك الرؤية الوثوقية، التي سيطرت على كيانه، وكأن صروف الدهر ونوائبه والموت والفناء والفاجعة والمحنة والمصيبة، وغيرها من تلك المفردات التي شكلت معجما واضحا لحالة الحزن والمأساة حتى أصبحت مرآة لوجوده.

وإذا ما انتقلنا إلى الشريحة الختامية، تلك الشريحة التي تحاكي الصراع بين الموت والحياة، كما هو الحال في الشرائح السابقة، نجد الشاعر قد كرر تلك اللازمة (والدهر لا يبقى على حدثانه) وهو تأكيد على قسوة المعاناة وشدة المكابدة التي يعانها الشاعر، ثم ها هو يكرر (كلاهما) ليؤكد المواجهة والتكافؤ والندية، كما كرر ضمير المثنى في (تنازلا، خيلاهما، نفسيهما، عليهما، فتخالسا،... الخ) ليدل على المواجهة والندية أيضا، والشاعر بما حققه من جانب دلالي في ضمير التثنية، فإنه قد حقق قيمة تعبيرية تمثلت في ربط النص ببعضه ببعض، فاستخدامه لضمير التثنية بهذه الطريقة تنبهنا إلى أن الدهر لا يرحم أحدا مهما كان الاستعداد ومهما كان الاتحاد، فالدهر هنا كان عادلا إذ قضى على الفارسين معا ليتحقق - حسب الشاعر - نتيجة عادلة، وفي النهاية الدهر لا يبقى شيئا مهما كانت الشخوص ومهما كانت الاستعدادات.

انسجام الخطاب الشعري

مما لا شك فيه أن الانسجام له أهمية خاصة في حقل الدراسات النصية، كما "يمثل أساسا مهما من أسس الدرس النصي" (الفقي، ٢٠٠٠، ١/ص ٤٢) لكونه يختص بالاستمرارية الدلالية التي تتجلى في منظومة المفاهيم والعلاقات الرابطة بينها (عبد الواحد، ٢٠٠٣، ١/ص ١٢) لذا فهو الطريقة التي يتم من خلالها ربط الأفكار داخل النص (عزام، ٢٠٠١، ص ٤٨) أي أنه يهتم بالروابط الدلالية المتحققة في عالم النص، لأن النص " يتألف من عدد من العناصر التي تقيم فيما بينها شبكة من العلاقات الداخلية التي تعمل على إيجاد نوع من الانسجام والتناسك بين تلك العناصر، وتسهم الروابط التركيبية والروابط الزمنية والروابط الإحالية في تحقيقها" (بحيري، ٢٠٠٥، ص ٧٨)، بخلاف الاتساق الذي يهتم بالروابط الشكلية المتجسدة في ظاهر النص (الفقي، ٢٠٠٠، ١/ص ٩٥) لذا فهو أعم وأعمق من الاتساق (خطابي، ١٩٩١، ص ٥)، كونه يختص بتحقيق الاستمرارية في أعماق النص/ البنية العميقة، وهي ما يطلق عليها الاستمرارية الدلالية، بينما الاتساق على عكس ذلك؛ إذ يهتم الاتساق برصد الاستمرارية المتحققة في ظاهر النص. وسيحاول البحث أن يبحث عن بعض عناصر الانسجام في نص عينية أبي ذؤيب من خلال:

البنية الكلية (موضوع الخطاب أو محموله الدلالي):

يمكن القول إن البنية الكلية هي الأساس، والركيزة الأولى التي تساعد المتلقي على فهم موضوع الخطاب وانسجامه انطلاقا من الوظيفة التي يقوم على تأديتها، وأهم من ذلك كله "العنوان؛ فهو بمثابة حلقة وصل بين المبدع والمتلقي لأنه يقدم وظيفة إدراكية تساهم في بناء النص وتفسيره، كما أن لها بعض التأثير على بناء هيكل المعلومات لدى القارئ أثناء عملية القراءة" (جاهمي، ٢٠١١، ص ٩٨)، إلا أن القصائد القديمة ليس لها عنوان، لذلك نجد جل اهتمام الشعراء قد انصب على استهلال القصيدة أو ما يسمى بالمطلع، فهي الركيزة الأولى للقصيدة وهي المحور الأساس الذي تدور حوله فكرة القصيدة، ولقد عني النقاد بالمطلع أي

بمعتب من يجزع)، فالاستغراق الاستفهامي هو الذي استدعى ثبوتية اليقين الحتمي لفعل الدهر، وكان هذا الاستفهام مفتاحاً لسبر أغوار عالم القصيدة، فأوجد شخصية أنثوية حاضرة غائبة، سماها أميمة، وهو تصغير (أم) - على الأرجح - الذي باستغراقه يحمل معاني العطف والحنان واللفظ والأمان، والطمأنينة، وبتصغيره مضاعفة لذلك، فحاورها بعد أن حاور نفسه حواراً داخلياً كي يكون عتبة للولوج إلى عالم النص.

لقد كان هذا المطلع وما تلاه من أبيات تأسيساً لحقيقة يقينية، يقينية مطلقة بحتمية الموت وعبثية الصراع من أجل البقاء، ولقد شكل الاستغراق الاستفهامي في البيت الأول وما تلاه من استفهام تأكيداً للحقيقة الثابتة من خلال الجمل الخبرية، التي تحمل الدهر دلالة تقريرية أنه لا يبقى على حدثانه، وما المفردات التي وردت في الشريحة الأولى إلا معجماً لحقيقة ذلك (المنون، الدهر، معتب، شاحب، جنب، مضجع، بني، غصة، رقاد، عبرة، هوى، مصرع، عيش ناصب، لاحق مستتبع، المنية، أظفار، تميمة، العين، حداق، شوك، حوادث، مروة، البكاء، سفاهة، الشامتين، ريب المنون، النفس راهبة) إذ جلها يرسم لوحة الموت والفناء، والباقي يرسم صورة الاستسلام وحالة الانهزام أمام سطوته، وقد ناسبت المعنى وساعدت على إثرائه وعمقت فكرته.

التكرار

"يمثل التكرار فعلاً مهماً في بناء النص، وخلق انسجامه، إذ يقوم الترابط النصي على معايير مثل تكرار الكلمة نفسها في بداية الجمل المتتالية والمجموعة الافتراضية المسبقة التي تمارس وظيفتها في داخل النص نفسه بمعزل عن أي تنوع مقامي" (سيرفوني، ١٩٩٨، ص ٢٠)، فكما له دور محوري في اتساق النص، له - أيضاً - دور بالغ الأهمية في انسجامه، بمعنى هو أداة وعنصر من أدوات الانسجام والاتساق النصي "لأنه يربط الماضي النصي بلاحقه أو العكس، وهو هذا يحاول أن يقضي على التشتت النصي، أو على الأقل يوصله إلى أدنى حد من حدوده" (عباننه، والزعبي، ٢٠١٣، ص ٥٤٠) كما في نص العينية الذي تكرر فيه المقطع "والدهر لا يبقى على حدثانه" في بداية كل شريحة، مما يؤدي بالمتلقي إلى أن يظل

الأبيات من القصائد، وذهبوا جميعاً إلى أن المطلع لا يقصد منه الشاعر إلا جذب انتباه السامعين، وإعدادهم للإصغاء إلى موضوع قصيدته الأساسي، فالمطلع هو مفتاحها، والأعمال تعرف من مقدماتها، كما تعرف الكتب من عناوينها، ولذلك يجب أن يكون دالاً على مقصد الشاعر" (مهداوي، ٢٠١٠، ص ٢٩)، فالمطلع "هو الشرارة الأولى لتوصيل الشحنة الوجدانية المثيرة لعنصر التطريب في القصيدة لتتفرغ العواطف عبر قنواتها نحو الهدف المقصود" (نبوي، ١٩٨٨، ص ٥٩) كما تعد المقدمة "جسر المتلقي ومنفذه إلى عالم التجربة التي بعثت الشاعر على قول القصيدة برمتها" (القيسي، ١٩٩٠، ص ١٥٨)، فهي تمثل الجانب الحيوي الذي تتمحور فيه تجربة الشاعر الخلاقة، ولذا فإن المطلع عنصر من أهم عناصر فك شفرات القصيدة، فلا مندوحة إن قلنا إن المطلع يفكُّ مُعميَّات القصيدة التي تعتلج فيه، لأنه العتبة الأولى للنص، "وهو ما يمكن أن يساعد على تأويل النص، إذ هو واجهته، فهو على هذا أول لقاء بين المبدع والمتلقي قبل الدخول في النص نفسه" (قطوس، ٢٠٠١، ص ٣٦) لأنه - بلا شك - قد وُضِعَ عن وعيٍ من المبدع وإدراك منه، فقد كان للربط بين غاية الشاعر من نظمه والمطلع الذي يفتتح به إبداعه مبدأ مركزياً في الحكم على قيمة العمل الفنية؛ ذلك أن الانسجام الموضوعي بين الافتتاح ورسالة القصيدة التي يتوخى الشاعر إيصالها أمر في غاية الأهمية والقيمة، وهذا ما أكده حازم القرطاجني (ت ٦٨٤هـ) قائلاً: "وملاك الأمر في جميع ذلك أن يكون المفتوح مناسباً لمقصد المتكلم من جميع جهاته، فإذا كان مقصده الفخر كان الوجه أن يعتمد من الألفاظ والمعاني والأسلوب ما يكون فيه بهاء وتفخيماً، وإذا كان المقصد النسب كان الوجه أن يعتمد منها ما يكون فيه رقة وعدوبة من جميع ذلك، وكذلك سائر المقاصد" (القرطاجني، ٢٠٠٨، ص ٣١٠) ومَطَّلَعُ النص في العينية هو: **أَمِنَ الْمُنُونِ وَرَيْبِهَا تَوَجَّعُ وَالدَّهْرُ لَيْسَ بِمُعْتَبٍ مَنْ يَجْزَعُ وَالْمَطَّلَعُ كَمَا هُوَ بَادٍ؛** خطاب جديد مغاير لما ألفناه في مطالع القصائد الجاهلية، وبخاصة الرثائية، والملاحظ أن مَطَّلَعُ البيت مستغرق في الاستفهام الذي خرج عن معناه الحقيقي الذي يفيد الطلب والفهم إلى ما هو أبعد من ذلك، وهو تأكيد اليقين الثابت في الشطر الثاني (والدهر ليس

تراكم لدى القارئ على تأويل النص أو متلقيه من معارف سابقة تجمعت لديه، قارئاً قادراً على الاحتفاظ بالخطوط العريضة للنصوص والتجارب السابقة التي قرأها أو عالجها" (عبابنة، والزعبي، ٢٠١٣، ص ٥٤٢)، وعلى هذا " فالمعرفة الخلفية تسهم بشكل فعال في تفسير العلاقة المتوترة بين القارئ وبين النص، وبالتالي تجعله يشعر بإمكان الفهم والتأويل" (خطابي، ١٩٩١، ص ٣٢٦).

وإذا كانت الرؤيا العامة للعينية تتمركز حول فاعلية الدهر وعبثية الصراع الإنساني من أجل البقاء، فإن هذه الرؤيا لم تغب عن لغة الخطاب، بل بقيت متفاعلة معها، حيث عبر الشاعر عنها بكل جملة وكل كلمة وفي كل الشرائح، ومنح القارئ فرصة التأويل من خلال معرفة مشتركة بينه وبين الشاعر وسياق النص، وقد رسم صورا من المشاهد لتشكيل ثلاث لوحات تجسد عوالم فكرية خاصة، فضلا عن الشريحة الأولى التي صورت الصورة الانفعالية الحادة، كل ذلك ليؤكد يقينا يؤمن به، "والدهر ليس بمعتب من يجزع"، و"والدهر لا يبقى على حدثانه"، ثم "ولكل جنب مصرع" و "وإذا المنية أنشبت أظفارها ألفت كل تميمه لا تنفع"، ثم "إني بأهل مودتي لمفجع"، هذا من جهة ومن جهة أخرى فقد بدأ قصيدته بالتجربة الفردية الإنسانية ثم خللها صورا تحاكي تجارب على صعيد العالم الخارجي في الشريحتين الثانية والثالثة ثم ختم قصيدته بما بدأ به وهو المستوى الإنساني، كما أن ثمة شيئا لافتا للانتباه وهو أنه بدأ قصيدته بالاستفهام اليائس "أمن المنون وريبتها تتوجع" وختمها بالتمني اليائس "لو أن شيئا ينفع"، كل ذلك جاء ركائز لانسجام النص، ليبقى المتلقي مشدودا إلى البؤرة المركزية التي أسسها الخطاب الشعري.

إن أهم مظاهر الحزن والقلق النفسي في النص هو ما نطلق عليه بالشدة، وهو أمر يتبدى في القصيدة من أولها إلى آخرها، أي أن القصيدة تشكلت في إطار من المفردات التي تتضمن معنى الشدة، وهي -بلا شك- تتعالتق تعالقا وثيقا بالشدة النفسية التي كابدها الشاعر، وتشي بقنوطه وبأسه.

ومما هو لافت للانتباه انتقاؤه للألفاظ انتقاء دقيقا يتناسب مع خطابه وفكرته، لتمثل دلالات ذات أبعاد نفسية مشكلة في الآن نفسه شفرات للولوج إلى عالم نصه، وبناء

مشدودا للبؤرة المركزية لموضوع النص، فضلا عن أن هذا التكرار يقوم بتشديد رؤيا الخطاب الكلي للنص، ويؤكد الرؤيا الوثوقية التي انبنى عليها.

كما تكرر القسم بشكل لافت للانتباه، في قوله: ولقد أرى أن البكاء سفاهة، وقوله: ولقد حرصت بأن أدافع عنهم، وقوله: وليأتين عليك يوم مرة، وقوله: ولسوف يولع بالبكا من يفجع، وكلها تفيد تأكيد حقيقة يقينية لدى المبدع، قد يشك فيها المتلقي، كما أن تكرار القسم هنا يدل على عدم استقرار نفسي لدى الشاعر.

وقد كان لتكرار كلمة الدهر، أثر كبير في ترابط النص، إذ كرره مرات متعددة، فالدهر هو الموت والقوة الخفية التي تأخذ دون عتبي، وحدثانه: نوابه وحوادثه، فقد بدأ قصيدته بالدهر وختمها بالختوف وكلاهما موت، وجعل بداية كل لوحة لازمة تؤكد هذه الحقيقة التي سيطرت عليه، فالمقدمة أفضت إلى الخاتمة.

المعرفة الخلفية

مما لا شك فيه أن المعرفة الخلفية أو ما يمتله المتلقي من تجارب عامة أو خاصة تساعد في فك شفرة النص وفتح مغاليقه، والولوج في عالم القصيدة، ولذا فإن المعرفة الخلفية آلية من آليات انسجام الخطاب، "وتعني ثقافة المتلقي وأداته المعرفية، وما يملكه من قدرات تساعد على التصور الذهني للأشياء، ولما كانت رؤانا للعالم نسبية، فإن بنية النص يمكن أن تتجق قاعدة أساسية جديدة للإدراك البشري العام" (عبابنة، والزعبي، ٢٠١٣، ص ٥٤١-٥٤٢، وكذلك، فلفغانج، ٢٠٠٠، ص ٣٣)، ولقد عدّ محمد مفتاح أن " أساس إنتاج أي نص هو معرفة صاحبه للعالم، وهذه المعرفة ركيزة تأويل النص من قبل المتلقي أيضا، وبرهنة على صحة هذه المسألة" (١٩٨٥، ص ١٢٣)، ذلك أن النص قد يتخذ أبعادا أخرى، لا تكون بالضرورة مطابقة لصورته في النص، لأنه يصور العالم كما نعرفه، وقد يؤكد النص ذلك أو يخالفه (كريستوفر، ١٩٨٥، ص ٨٠)، ولذا فإن تحليل النص والنفوذ في غمخته يتكئ على أريكة ما تراكم لدى المتلقي من معرفة في التاريخ والتراث، وما لديه من تجارب ومرجعيات سابقة، وإن الحكم على النص بالانسجام والنصانية، "يعتمد على ما

يرتبط بزمن آخر قد سبق ذكره في النص وهو ما يسمى بالزمن المعطى الثانوي" (الطيب، ٢٠١٢، ص٧٧).

والإنسان في العصر الجاهلي عانق الزمن حتى أصبح الزمن بالنسبة له زمنا نفسيا، يتلون بتلون الذات، ومن هنا نجد الشاعر الجاهلي قد شخص الزمن، وجعل منه تلك القوة المسيطرة التي تغلب ولا تُغلب، وتُقهَر ولا تُقَهَر، كما نجده قد نظر إليه بأنه ذلك الزمن القابع وراء الأزمنة الثلاثة: الماضي والحاضر والمستقبل، بالإضافة إلى تراكيب أخرى، مثل كان وأخواتها وسوف والسين التي تفيد الاستقبال، كلها تتلاحم وتتصافر في بنية واحدة متماسكة، لبناء زمن مختلف ذي بُعد عميق يتعالتق مع رؤياه الجوهرية؛ هو ذلك الزمن الفاعل والمدمر والمخفي والفاجع والقاهر، والذي لا يمكن مقاومته، وقد تجلّى ذلك في العينية موضوع الدراسة، إذ الزمن هنا تمثل في شبح فقدان أبي ذؤيب لأبنائه والفاجعة التي أفضت مضجعه، والمتأمل في القصيدة يرى أن الأفعال الطاغية فيها - ماضيها وحاضرها وما يشير إلى المستقبل - تشير إلى تلك القوة الطاغية القاهرة الفاتكة، تلك القوة التي تدمر وتفتك، وإن كانت - نفسها - هي التي تخلق وتجدد الحياة إلا أنها هي التي تبتز، فالرؤيا اليقينية التي انبنى عليها نص العينية وشكلت الوحدة له؛ هي تلك القوة الخفية المدمرة/ الفناء والموت، فهي الحقيقة النهائية والثابتة، لذا لا مندوحة إن قلنا: إن الخاصية الرئيسة لبنية القصيدة تفرض نفسها على ذهن المتلقي، فالقصيدة تتحرك وتتنامى داخل هذه البنية التي شكلت معالمها، فالتأمل في الشريحة الأولى التي بدأ بها قصيدته يدرك نبض القلق والتوجس والخوف أمام الزمن، فصورة الإنسان تظهر في سياق هجمات الزمن المتتالية، ثم تأتي الشريحة الثانية، لتؤسس زمنين: زمن خارجي وزمن داخلي؛ فأما الزمن الخارجي فمفعم بالحوية والحياة إلا أنه سرعان ما يتحول إلى زمن داخلي، يحمل معنى السلب والانحسار وتلاشي الحياة، وفي الشريحة الثالثة تبدو حركة الزمن فيها نذير وشؤم إذ تحمل -من بدايتها- الخضوع لفاعلية الزمن، وفي الشريحة الأخيرة، لم يعتن الشاعر بالزمن كثيرا واقتصر بالحديث عن وظيفة الشخصيات في تأكيد فكرته ورؤياه الوثوقية حول الدهر.

الانسجام النصي، فمن ذلك مثلا كلمة (ودّعوا) بدلا من شَيِّعُوا، مع أن الأخيرة هي الدارجة، ولعل ذلك يعود لحال التخفيف من حدة التوتر والتصدع النفسي، فهو يودّع ولا يشيع، وهذا يتناسب مع مشاعر الأب الحاني الرؤوف، ففيها استغراق في اللطف والحنان، ومن الألفاظ - أيضا - "أعقبوني" مع أن المعهود أن نقول: أورثوني، إذ الميث يورث، إلا أن هذا الانتقاء يتناسب وجو النص والحالة النفسية للأب، ومن ذلك - أيضا - قوله: تصدّعوا، ذلك لأنها أنسب وأقوى من تقطعوا؛ ففي الصّدْع أثر في النفس أعظم من التقطع، لأن الانفصال والانقطاع يختلف عن التصدع، ففي الأخير معنى الانكسار مع بقاء أجزائه.

أزمة النص/ الخطاب

اهتم علماء النص بأزمة النص/ الخطاب، من خلال تحليلهم للنصوص الشعرية وغيرها، فالملفوظ يصبح نصا عندما تترابط عناصره باعتماد عامل الزمن، أي يتوفر فيه عنصر زمني ما يرتبط بزمن آخر معروف، أو معطى عند السامع أو المتكلم" (الأزهر، ١٩٩٣، ص٧٢) ومن المعروف أن الأدوات المعبرة عن الزمن في النص/ الخطاب كثيرة، فمنها الأفعال (الماضي والمضارع والأمر) بأزممتها المختلفة، والحروف الدالة على الزمن (السين، سوف..) والأفعال الناقصة (كان وأخواتها...)) وحروف النفي (لم، لن...)) وغيرها" (البطاشي، ٢٠١٣، ص٢٣٢)، "وهي نتاج ثلاثة محاور زمنية: زمن الواقعة المثبتة في النص والزمن الذي قيل فيه النص، والزمن المرجعي، أي زمن تحديد الحادثة من خلال مقارنته بزمن إنتاج النص. وهناك نوع آخر من الزمن هو الزمن المعطى الأولي الذي يتعلق بعالم الخطاب، الذي يحتوي على الحدث، أو الصفة الواردة في الكلام، ويمكن الوصول إليه من خلال عناصر المقام، ويقسم هذا النوع إلى قسمين: الزمن الإشاري والزمن الإحالي، فأما الزمن الإشاري فهو الزمن الذي يرتبط مباشرة بالزمن المعطى الأولي، لأن كل زمن إشاري يرتبط بالمقام ارتباطا مباشرا، فهو الزمن الذي يمثل نقطة مستقلة الوجود، ولا يتعلق إدراكها أو تصورهما بنقطة زمنية أخرى غير الزمن المعطى الأولي. وأما الزمن الإحالي فهو الزمن الذي لا يرتبط مباشرة بالزمن المعطى الأولي وإنما

بحيري، سعيد حسن (٢٠٠٥). *دراسات لغوية تطبيقية في العلاقة بين البنية والدلالة*. (د.ط.). القاهرة، مصر: مكتبة الآداب.

البطاشي، خليل (٢٠١٣). *الترايب النصي في ضوء التحليل اللساني للخطاب*. (ط١). الرياض: دار جرير للنشر والتوزيع.

بوقره، نعمان (٢٠٠٩). *المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب*. (ط١). عمان، الأردن: جدارا للكتاب العالمي.

جاهمي، آمنه (٢٠١١). *آليات الانسجام النصي في خطب مختارة من مستدرک نهج البلاغة* (رسالة ماجستير غير منشورة). جامعة باجي مختار، عنابة الجزائر، كلية الآداب، قسم اللغة العربية).

الجرجاني، عبد القاهر (١٩٩٢). *دلائل الإعجاز، تحقيق: محمود محمد شاكر*. (ط٣). القاهرة، مصر: مطبعة المدني.

خطابي، محمد (١٩٩١). *لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب*. (د.ط.). بيروت، لبنان: المركز الثقافي العربي.

الخوالدة، فتحي (٢٠٠٥). *تحليل الخطاب الشعري، ثنائية الاتساق والانسجام في ديوان أحد عشر كوكبا لمحمود درويش* (رسالة ماجستير غير منشورة). جامعة مؤتة، الاردن، قسم اللغة العربية وآدابها).

دي، بوجراند (١٩٩٨). *النص والخطاب والإجراء، ترجمة: تمام حسان، القاهرة*. (د.ط.). مصر: عالم الكتب.

الرواشدة، سامح (٢٠٠١). *إشكالية التلقي والتأويل، دراسة في الشعر العربي الحديث*، ط١، عمان، الأردن: أمانة عمان.

سرفوني، جان (١٩٩٨). *الملفوظية، ترجمة: قاسم المقداد*. (د.ط.). دمشق، سوريا: اتحاد الكتاب العرب.

الشاوش، محمد (د.ت). *أصول تحليل الخطاب في النظرية النحوية العربية*. (د.ط.). تونس: المؤسسة العربية للتوزيع.

الضبي، المفضل بن محمد (د.ت). *المفضليات، تحقيق: أحمد محمد شاكر أبو الأشبال وعبد السلام هارون*. (ط٦). القاهرة: دارالمعارف.

إن تأثير الأفعال الطاغية وتجلياتها في النص تكاد تشي بأن وعي المبدع بالزمن قد ألغى المسافة بين الحياة والموت، وبذلك يكون الزمن وفعله حاضرا في نصه كله، مما حقق انسجاما لقصيدته، وتماسكا وترايبا وحضورا فعالا للمتلقي.

الخاتمة

تبين بعد كل هذا؛ أن ثمة تضافرا بين عناصر الاتساق والانسجام في هندسة البنية الدلالية؛ لقصيدة أبي ذؤيب الهذلي، فما لم تستطع آلية الاتساق من تشييده، قامت آلية الانسجام بتعويضه وملئه، من خلال المعرفة الخلفية، والبنية الكلية، وزمن الخطاب، والقصد الذي يتضمن موقف منشئ النص، وخطته في إنشاء العينية، كما زاد من تماسك النص وجود موقف بارز يمكن استرجاعه، فضلا عن الترايب الرصفي، المعروف بالسبك النحوي والمعجمي، والترايب المفهومي، التي ساهمت كلها، بشكل بارز وسائد في الكشف عن البنية اللسانية له، وقد ظهرت هذه المعايير جلية في (عينيته/ المرثية) ومحددة لآفاق الخطاب، وحدوده والمقاصد داخله، مما دفع إلى نوع من الوفاء بمقاصدها في تأويل النص وتحليله، ولهذا نستطيع القول: بأن نص العينية نص متماسك مترابط، وهذا ما ساعد المتلقي في إنشاء العلاقات، وجمع المتباينات وبناء الدلالات التي بدت نسيجا واحدا متسقا ومنسجما، إذ مكن المتلقي من سبر أغواره والمشاركة في تشييده.

المصادر والمراجع:

الأزهر، الزناد (١٩٩٣). *نسيج النص بحث فيما يكون به الملفوظ نصا*. (ط١). الدار البيضاء، المغرب: المركز الثقافي العربي.

الأصفهاني، علي بن الحسين (د.ت). *الأغاني*. (د.ط.). القاهرة: طبعة مصورة عن طبعة دار الكتب المصرية.

أيسر، فلفغانج (٢٠٠٠). *فعل القراءة، نظرية في الاستجابة الجمالية، نقله إلى العربية، عبد الوهاب علوي*. (د.ط.). القاهرة، مصر: المجلس الأعلى للثقافة.

ذؤيب (٢٠٠٣). ديوان أبو ذؤيب الهذلي، تحقيق وشرح: أنطونيوس بطرس. (د.ط.). بيروت، لبنان: دار صادر. الهواشة، محمود (٢٠٠٨). أثر عناصر الاتساق في تماسك النص، سورة يوسف نموذجاً (رسالة ماجستير غير منشورة).، جامعة مؤتة، الأردن، قسم اللغة العربية وآدابها.

الطيب، العزالي (٢٠١٢). الانسجام النصي وأدواته. مجلة المخبر، (٨)، ٦١-٨٦.

عبابنة، أمّنة الزعبي (٢٠١٣). عناصر الاتساق والانسجام، قراءة نصية تحليلية في قصيدة أغنية لشهر أيار. مجلة جامعة دمشق، ٢٩، (٢+١)، ٥٠٧-٥٥٠.

عزام، محمد (٢٠٠١). النص الغائب. (ط١). دمشق، سوريا: منشورات اتحاد الكتاب العرب.

علي، عشري (٢٠٠٢). عن بناء القصيدة العربية الحديثة. (ط٤). القاهرة، مصر: مكتبة الآداب.

عمر، عبد الواحد (٢٠٠٣). التعلق النصي، مقامات الحريري نموذجاً. (ط١). المنيا، مصر: دار الهدى للطباعة والنشر.

الفتحي، صبحي (٢٠٠٠). علم اللغة النصي، القاهرة. (ط١). مصر: دار قباء للطباعة والنشر.

القرطاجني، حازم (٢٠٠٨). منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الخوجة. (ط٣). تونس: الدار العربية للكتاب.

قطوس، بسام (٢٠٠١). سيمياء العنوان. (د.ط.). إربد، الأردن: مطبعة البهجة، من مطبوعات وزارة الثقافة الأردنية. القيسي، نوري (١٩٩٠). نصوص من الشعر العربي قبل الإسلام، دراسة وتحليل. (د.ط.). بغداد، العراق: دار الحكمة للطباعة والنشر.

كريستوفر، بطلر (١٩٨٥). التفسير والتفكيك والإيديولوجيا. نقله إلى العربية: نهاد صليحة. مجلة فصول، ٥، (٣)، مصر، ٧٩-٩٦.

مطلوب، أحمد (١٩٨٣). معجم المصطلحات البلاغية. (د.ط.). بغداد، العراق: مطبعة المجمع العلمي العراقي.

مفتاح، محمد (د.ت.). تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص. (ط١) المغرب: المركز الثقافي.

مهداوي، لطيفة (٢٠١٠). مراثي الخلفاء والقادة في الشعر العباسي إلى آخر القرن الرابع الهجري. (ط١). بيروت، لبنان: دار الكتب العلمية.

نبوي، عبد العزيز (١٩٨٨). دراسات في الأدب الجاهلي، ط٢، العراق: الصدر لخدمات الطباعة. الهذلي، أبو

