جامعه الملك سعود
كلية الآداب
مجلة الآداب
ردمد (ورقي):3620 – 1018
ردمد (النشر الالكتروني): 8339-1658

King Saud University
College of Arts
Journal of Arts
ISSN (Paper):1018-3620
ISSN (Electronic):1658-8339

مجلة *الآداب*، مج (32)، ع (3)، ص ص 43-61، جامعة الملك سعود، الرياض (2020م/1441هـ)
Journal of Arts, Vol. 32 (3), pp 43-61, © King Saud University, Riyadh (2020 /1441H.)

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

محمود سليم محمد هياجنه

أستاذ الأدب والنَّقد المشارك، قسم اللّغة العربيّة، كلية العلوم والدراسات الإنسانية في الدوادمي، جامعة شقراء، شقراء، المملكة العربيّة السُّعوديّة

(قدم للنشر في 1441/5/24هـ، وقبل للنشر في 3/ 1442/3هـ)

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 مِسْك ختام البحث؛ خاتمة مُوجزة تلخص أهم نتائج البحث.

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

Manifestations of Consistency and Textual Harmony: Reading in Abu Dhuib 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.

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

هذه القصيدة، التى تسمى بالعينيَّة، رثى فيها أبو ذؤيب الهذلي مَن هلك من بنيه بالطاعون، ولم يَبْقَ منهم إلاَّ طفل واحد، التي بدأها بقوله: "أَمِنَ الْمَنُونِ وَرَيْبِهَا تُتَوَجَّعُ" (الضبي، د.ت، ص421)، موضوع الدراسة، أورد ابن عبد ربه أبياتا منها فى العقد الفريد، والقصيدةُ من كنوز الشِّعر، وقد قيل: أن أبا هذيل قد تقدم جميع شعراء هذيل بقصيدته العينية، التي يرثي فيها بنيه(الهذلي، 2003، ص 9).

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

وكما سيحاول البحث رصد الانسجام النصي، الذي يُعَدُّ أحد المعايير المهمة في تحقيق تماسك النص على مستوى بنيته العميقة، والذي يتآزر 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 أعمّ 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 حديث الشاعر المرهف، وحديث الإنسان المفجوع الذي يعبر بشفافية عن أحزاننا وآلامنا جميعاً.

تعريف الاتساق

ينهض النص اللغوي على مجموعة من العلاقات المتضافرة، والأشكال النصية المتجاذبة، والدلالات المتعالقة، وتتجسد هذه العلائق عبر العناصر والمكونات اللغوية من خلال هيكلة التركيب والترتيب والتأليف بين العناصر المكوّنة للنص، والمتمثلة بالوسائل اللغوية الشكلية، والعلاقات النحوية والمعجمية وغيرها. ومما لا شك فيه أن مقاربة النصوص، يستدعى الوقوف على هندستها التركيبية، وكشف السجوف عن العلائق التي جعلت من النص بنية متكاملة؛ وإذ ذاك لا بد من البحث عن معطيات عناصر الاتساق التى ضمنت استمرار النص وترابطه، وبناء عليه لا بد من طرح السؤال الآتي: ما هو الاتساق النصى؟.

لا مندوحة إن قلنا: إن الاتساق النصى من المفاهيم الحديثة التى دخلت ساحة المشهد النقدي الأدبي، فهو يتكئ على أريكة المبادئ التى انبجست من حقل علم اللغة النصى، وبدأت إرهاصاتها الأولى على يد العالم اللغوي السويسري "دي سوسير"، ففي أواخر الستينيات كانت مرحلة جديدة لظهور تيار جديد جعل النصَّ البنية اللغوية الكبرى والصورة الكاملة والأخيرة المتماسكة والمادة الأساسية فى الدراسة والتحليل، واصطلح على تسميته: لسانيات النص، هذا التيار الذي تجاوز حدود الدراسات اللسانية النصية للمناهج السابقة، التى كانت تَعُدُّ 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 فى المنهج، وأدواته، وإجراءاته، وأهدافه، حيث استطاعت لسانيات النص بلوغ محطات متقدمة لم تستطع لسانيات الجملة الوصول إليها، إذ تمكنت من تحديد العلاقات التى تربط الكلمات والجمل وفقرات النصوص على مستويات عدة" (وهبة، 2012، ص13)، ومن أبرز قضاياها: الاتساق والانسجام.

وأما الاتساق فيعنى الكيفية التى يحدث بها التماسك بترابط عناصره، وهو مفهوم دلالى يحيل إلى العلاقات المعنوية القائمة داخل النص، وهى عناصر تحدده وتمنحه صفة النَّصَّانية، ويشمل مفهوم الاتساق هذا عددا من المنسقات كالإحالات إلى الضمائر، والإشارة والحذف والاستبدال والوصل والاتساق المعجمي (خطابي،1991، ص15)، فالاتساق: هو " ذلك التماسك الشديد بين الأجزاء المُشَكِّلة لنص/ خطابٍ ما، ويهتم فيه بالوسائل اللغوية الشكلية التي تصل بين العناصر المكونة لجزء من خطاب أو خطاب برمته" (خطابى، 1991، ص5).

إن ما يشكل الاتساق عناصر النص الداخلية، وكلما توافرت أدوات اتساقية أكثر دل على ترابط البنية الشعرية وانسجامها عند المتلقى(الهواوشة، 2009، ص45-46)، فالاتساق مُقَدَّمٌ على الانسجام؛ وهو طريق إلى الانسجام، إذ إن النص "ما لم يحقق شروطا محددة تجعل منه نصا مترابطا دلاليا ونحويا ومعجميا؛ فإنه لا يُعَدُّ نصا، أو أنه يفقد جزءا من شروط النَصَّانية" (عبابنة، والزعبي، 2013، ص 511).

عناصر الاتساق النصي

أولا: الإحالة (إحالات النص)

تُعَدُّ الإحالة المظهر الأول الذي يربط عناصر النص، والتى " تضمن استمرار وحدته الموضوعية فى ضوء ترابط جُمَلِهِ وتعلقها بعضها ببعض" (بوقره، 2009، ص 81)، فكل لفظ أو عنصر لاحق يعتمد على ما سبقه، فاللفظة لا تقوم مستقلة بذاتها عن سائر المكونات المورفيمية المشكلة للنص، وإنما تتمثل فى 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، 1991، ص17)، وتنقسم الإحالة إلى إحالة مقامية وإحالة نصية. فأما الإحالة المقامية فهى: " الإحالة إلى السياق الخارجى، أو الإحالة إلى خارج النص، أو إلى غير مذكور، وفيها يحيل عنصر فى النص إلى شىء خارج النص" (الشاوش، 2001، ج1، ص125)، حيث تسهم فى خلق النص باعتبارها تربط اللغة بسياق المقام (خطابى،1991، ص17) ولذا فهى إحالة خارجية. وأما الإحالة النصية فهي التي تحيل إلى عنصر سابق أو لاحق داخل النص وتقوم بدور فعال فى اتساق النص (خطابي، 1991، ص17-18).

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 حبك النص وتوجيهه نحو البؤرة الرئيسة أو نواته، فنواة النص هى الحقيقة الفاجعة بفقد الأبناء، أو الحقيقة التي يصفها بقوله: (والدَّهْرُ لَيْسَ بِمُعْتِبٍ مَنْ يَجْزَعُ) وما المقامات التى تؤول إليها إلا مفردات لهذه الفاجعة.

يقول أبو ذؤيب في الشريحة الأولى من القصيدة:

اِمِنَ المَنُونِ وريْبِها تَتَوجَّعُ والدّهْرُ لَيْسَ بِمُعْتِبٍ مَنْ يَجْزَعُ
قالتْ اَمَيْمَة ما لِجِسْمِكَ شاحِبا مُنْذ ابْتَذِلتَ ومِثْلُ مالِك يَنفَعُ
اَمْ ما لِجَنْبِكَ لا يُلائِمُ إلا اقضَّ عليْكَ ذاك المَضْجَعُ
فَاَجَبْتُهَا اَنّ ما لجِسْمِيَ انه اَوْدَى بَنِيَّ مِنَ البلاد فَبُعْدُ الرُّقادِ وعَبْرةً لا تَقلِعُ
اَوْدى بني وأعْقبوني غَصّة سَبقوا هَوىً واعْنقوا فتَخَرَّموا ولِكلِّ جَنْبٍ مَصْرَعُ
فَعَبَرْتُ بَعْدَهُمْ بِعَيْشٍ ناصِبٍ وَاَخَالُ اَنّي لاحقٌ مُسْتتبعُ
وَلَقَدْ حَرِصْتُ بأنْ اَدافِعَ عَنْهُم فإذا المَنِيّة اَقبلتْ لا تَدْفَعُ
وإذا المنيّة انْشَبَتْ اظفارَها الفيْتَ كلّ تَميمَةٍ لا تَنْفَعُ
فالعَيْنَ بَعْدَهُم كاَنّ حِداقها سُمِلتْ بِشوْكٍ فهي عوْرٌ تَدْمَعُ
حَتّى كاَنّي للحوادِثِ مَرْوَةً بِصَفا المُشَرَّقِ كلّ يومٍ تُقْرَعُ
لا بُدّ مِنْ تَلَفٍ مُقيمٍ فانْتَظِرْ اَيُّ الفَرِيقَيْنِ قومِكَ امْ باخرى تُرْفَعُ
ولقَدْ اَرَى اَنّ البُكاءَ سَفاهَة وَلَسَوْفَ يُولعُ بالبُكا مَنْ يُفْجَعُ
وليَاتيَنّ عليك يومٌ مرةً يُبْكَى عليك مُقنّعا لا تَسْمَعُ
وتَجَلِدي للشامِتين اريهم اَنّي لريْبِ الدّهر لا اَتَضَعْضَعُ
والنفسُ راغبة إذا رغّبْتها فَإذَا تُرَدُّ إلى قليلٍ تَقْنَعُ
كَمْ مِنْ جميعِ الشّمْلِ مُلْتَئِمٍ باتوا بعيْشٍ ناعِمٍ فتَصَدّعُوا فَلَئِنْ بِهم فجَعَ الزمانُ إنّي باهلِ مَوَدّتي لمُفجعُ

(الضبي، د.ت، ص421-422)

ويستهل البحث الحديث بإحالات الضمائر:

الضمائر:

للضمير دور بارز وكبير فى الترابط النصي، كما له دور مهم فى الاختصار؛ فهو يسهم في رد المدلولات إلى أصحابها، ورسم فضاء النص وفتح باب التصور لفضاءات النص، وإذ ذاك فقد كان له مساحة واسعة فى الدراسات اللسانية الحديثة، 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، وأكّدوا على "دور السياق فى معرفة مرجعية الضمير، خاصة إذا كانت مرجعيته غامضة وخارجية، لأن المرجعية الخارجية تعتمد على سياق الحال" (الفقي، 2000، 1، ص156)، ومن خلال الرجوع لتلك الشريحة وجدنا وفرة للضمائر، وبخاصة ضمير المتكلم/ الشاعر، ثم يليه ضمير المُخاطَب، وضمير الغيبة (هي) فى الاستخدام، مما يدل على أن الخطاب يدور فى فلك مجموعة من الذوات، أنا/ الذات الشاعرة، وهي/ ذات المحبوبة أو الزوجة (أميمة)، والضمير(أنت) المُخاطَب، وهم/ ذات الأبناء المفقودين، وهي العائدة على المنيّة/ الموت، وغير ذلك من الضمائر التي تحيلنا إلى شبكة من العلاقات التى تربط بين هذه التجارب في نسيج متناسق محبوك.

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 والمُخاطَب، قد جعل الشاعر يتخلى عن مهمته الشعرية ليبدو متكلما آخر غيره، لينقل المتلقى من فكرة لأخرى، فالشاعر يتحدث بضمير الغائب عن هول الفاجعة وعظمها فضلا عن أنه يختفي وراء الضمائر، وهذا الاختفاء والتنقل بين الضمائر ينمُّ عن حالة مضطربة ضعيفة مستسلمة لريْب الدهر، أضف إلى ذلك أن وفرة استخدام الضمائر يُصَوّر ألم الموت والحزن على الفقد والاستسلام لحتميته.

ومن ذلك ما ورد فى الشريحة الأولى فى قول الشاعر:

اَمِنَ المَنُونِ وريْبِها تَتَوجَّعُ والدّهْرُ لَيْسَ بِمُعْتِبٍ مَنْ يَجْزَعُ

فالشريحة الأولى من القصيدة– كما هو باد- تنفتح -منذ بدايتها- على التداخل مع الدراما عبر تقنية الحوار بنوعيْه الداخلى والخارجى، ويحتل الاستفهام بالهمزة (أمِنَ المَنون) محط رحال الحركة الدرامية، وهو استفهام استنكاري كما هو باد من السياق، إذ هو تقرير بفعل قد كان وإنكارٌ له لِمَ كان، وينهض البيت الأول من الشريحة الأولى للقصيدة على إحالة مقامية يمثلها الضمير المستتر (أنتَ) ضمير المخاطَب الذي يخاطبه الشاعر، فى خطاب المحمول المقصود بالدلالة، ومن هنا يمكننا أن نتساءل مَنْ هذا الذي يخاطبه الشاعر بقوله: أمِنَ المنون وريبها تتوجعُ؟ هل هو الإنسان/ كل إنسان يقف عاجزا أمام صروف الدهر ونوائبه؟ أم أنه هو الشاعر ذاته؟ أم أن هناك صوتا خارجيا يخاطبُ الشاعرَ ويقول له: أمِنَ المنون وريبها تتوجع، والشاعر قام بنقل هذا الصوت؟

ولعل هذه التساؤلات التى تمتلك نصاب الشرعية نصيا، تنمُّ بشيء من الغموض واللَّبس، ذلك لأنها تحيلنا خارج النص، والإحالة الخارجية تقلل من التماسك النصي وترابطه، فضلا عن أن الضمائر مورفيمات وظيفية تتغير وظائفها النحوية بتغير المقامات التى تنزل فيها، لا سيما أننا نرى الإحالات التالية عليها مرتبطة بها وتمتح من معينها التركيبى فنحن نرى ما يتبع هذه الإحالة إحالات أخرى تحيل إلى الدلالة نفسها فى كلمات: (ما لجِسْمكَ، ابْتذلتَ، مالِكَ، ما لِجَنْبِكَ، عليكَ) في قوله:

قالتْ اَمَيْمَة ما لِجِسْمِكَ شاحِبا مُنذ ابْتَذِلتَ ومِثْلُ مالِك يَنفَعُ
اَمْ ما لِجَنْبِكَ لا يُلائِمُ إلا اَقضَّ عليْكَ ذاك المَضْجَعُ

وعلماء النص يُعَوّلون على ضمائر الغائب التى تُحيل إلى شيء داخل النص، ذلك لأنها تدفع المتلقي إلى البحث فى النص عما يعود إليه الضمير، ولا يُعَوّلون على الضمائر المُحيلة إلى مُتكلّم أو مخاطَب فى عملية اتساق النص ذلك لأنها تحيل إلى خارج النص (البطاشي، 2013، ص167)، أضف إلى ذلك أنه "يمكن الاستعانة كذلك بأسلوب آخر فى توجيه الإحالات الضميرية فى 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" (البطاشى، 2013، ص 167)، ففى القصيدة نجد الضمير(ضمير المُخاطَب) مشدودا نحو بؤرة النص أو نواته وهو ذلك الرجل الذي فُجِع بفقد أبنائه، ألا وهو الشاعر نفسه، ولذا فهو البنية الكبرى الأولى، ومما يُعَزِّز هذا الحكم أنَّ حَشْد الضمائر تُحيل إليه؛ فقد ورد الضمير المُحيل إليه كثيرا فى الشريحة الأولى من القصيدة، فمثلا جاء في قوله:

فاجَبْتُها انّ ما لجِسْمِيَ انه ... إِوْدَى بَنِيَّ مِنَ البلاد

وفي قوله: (وأعقبوني غُصَّةً، فَغُبِرْتُ بعدهم، وإخال أنّي لاحقٌ، ولقد حَرِصْتُ، بأنْ أُدافِعَ، حتى كأنّي للحوادث، ولقد أرى أنّ البكاء، وتجلّدي للشامتين، أريهم، أنّي لريْب الدهر، لا أتضعضعُ، وإنّي بأهل مَوَدَّتي).

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

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

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

ومن الأمثلة على هذا ما جاء فى شريحة أخرى يرسم فيها الشاعر لوحة فنية رائعة، تلك اللوحة التى يصور فيها الحمار الوحشى وأتُنَهُ، ومصرعها على يد الصائد، يقول فيها:

والدّهْرُ لا يَبْقى على ... جَوْنُ السَّراةِ لهُ جَدائِدُ أرْبَعُ
صَخِبُ الشّوارِبِ لا يزالُ ... عبْدٌ لالِ ابي ربيعَة مُسْبَعُ
كأنَّهُ ... أكَلُ الجَميمَ وطاوعته مثل القناةِ وأزْعَلَتهُ الأمْرَعُ
بِقُرارِ قِيعانٍ سَقاها وابِلٌ ... واهٍ فاثْجَمَ بُرْهَة لا يُقلعُ
فلبِثْنَ حِينا يَعْتَلِجْنَ بِرَوْضَةٍ ... فيَجِدّ حِينا في العِلاجِ
حتّى إذا جَزَرَتْ مِياهُ ... وبأيْنَ حِينِ مَلاوَةٍ تَتَقَطعُ
ذُكُرٌ الورودَ بها وشاقى ... شؤم واقبلَ حَيْنه يَتَتَبّعُ
فأفَتْنَهُنّ مِنَ السّواءِ ومَاؤُهُ ... بِئرٌ وعَانَدَهُ طريقٌ مَهْيَعُ
فكأنّها بالجِزْعِ بَيْنَ يُنابِعٍ ... وأولاتِ ذِي العَرْجاءِ نَهْبٌ
وكأنّهنّ رَبابة وكأنّهُ ... يُسْرٌ يَفيضُ على القِداحِ

وكأنّما هُوَ مِدْوَسٌ مُتَقَلِبٌ ... في الكفِّ إلا أنّهُ هُوَ أضْلَعُ
فوَرَدْنَ والعَيّوقَ مقعَدَ ... الضِّرْباءِ فوْقَ النّظمِ لا
فشَرَعْنَ في حَجَراتِ عَذبٍ ... حَصِبٍ البِطاح تَغيبُ فيه
فشَرِبْنَ ثمَّ سَمِعْنَ حِسا ... شَرَفُ الحِجابِ ورَيْبَ قَرْعِ
وتَميمَةٍ مِنْ قانِصٍ مُتلبِّبٍ ... في كَفِهِ جَشْءٌ اجَشّ واقطعُ
فنَكِرْنَهُ ونَفَرْنَ وامْتَرَسَتْ ... سَطعاءُ هادِية وهادٍ جُرْشَعُ
فرَمَى فانفذ مِنْ نَجودٍ عائِطٍ ... سِهْما فخرَّ وريشَهُ
فبدا له اقرابُ هذا رائِغا عَجِلا ... فُعَيِّثَ في الكِنانةِ يُرجِعُ
فرَمى فألحَقَ صاعِديا ... بالكَشْح فاشْتَملتْ عليهِ الأضْلعُ
فأبَدَهُنّ حُتوفهُنّ فهاربٌ ... بِذمائِهِ او بارِكٌ مُتَجَعْجِعُ
يَعْثُرْنَ في حَدِّ الظبات كأنّما ... بُرودَ بَنِى يَزيدَ الاذرُعُ

(الضبي، د.ت،ص422-425)

فقد بدأ الشريحة بتلك اللازمة التي كانت مفتاحا لكل الشرائح، "والدهر لا يبقى على حدثانه.....،"، بصيغة الجملة الخبرية التقريرية، التى تؤكد الفناء/ موت الحمار الوحشى، وقد برز ضمير الغيبة المستتر بوفرة فى هذه الشريحة، وبشكل لافت للانتباه ليُحيل إلى ذاتين؛ ذات الدهر وذات الصياد، (لا يبقى، رمى، أنفذ، خرَّ، بدا، رمي، عيّثَ، يرجع، ألحَق) ليشكل فضاء النص من جهة، ويَستفِزَّ وَثَبَاتِ عَقْلِ المتلقي لخَلْقِ تَصَوُّرٍ لفضاءاتٍ نصيّةٍ من جهة أخرى؛ فالضمير المستتر يثري المعنى من خلال فَسْح 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 المتلقى بموضوعات شتى، وتستوقفه عن المتابعة بطرح مجموعة من التساؤلات المتعلقة بالدلالة المبتغاة التى نجمت عن الإحالة؛ مثلا: لِمَ توارى الفاعل مستترا ؟ أكان ذلك لمعرفة الشاعر به؟ أم إنه مجهول غير معروف؟ أم إنه واراه لدلالة خاصة ومقصودة؟.

ونأيا عن الأفق الدلالى الذي يمكن أن يحمله الضمير المستتر(هو) فإن الضمير المستتر من الممكن أن يحمل بُعدا مخاتلا ما، إذ يظهر أن الشاعر قد تنازل عن مهمته الشعرية مستحضرا متكلما آخر غيره، وهو نوع من التماهى بالآخر والتواري خلف أقنعةٍ تخرج الضمير عن دوره المباشر.

ومما هو لافت للانتباه حري بالتأمل أن الشاعر قد استعمل ضمير العاقل (هُنَّ) فيما يخص الحُمُر الوَحْشِية (فَلَبِثْنَ، يَعْتَلِجْنَ، فَأفْتَنَهُنَّ، كأنَّهُنَّ، فَوَرَدْنَ، فَشَرَعْنَ، سَمِعْنَ، فَنَكِرْنَه، نَفَرْن، فأبَدّهُنّ، حُتُوفَهُنّ، يَعْثُرْنَ= هُنّ) ولعلها إحالة تشي بتسربله خلف الضمير؛ لينقل التجربة من المستوى الذاتي الشخصى/ الداخلى إلى المستوى الذاتي الحيوانى/ الخارجى؛ فالشاعر قد وضعنا أمام لوحة فنية متحركة تتقاطع مع ما يعتمل نفسه ويختلج أعماقه، وهو بهذا يحيلنا على العالم الخارجي إحالة تحتاج إلى ربْط 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 فى 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 بقى 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 وأتنه، هو المصير الذي لا يفلت منه أحد.

وإذا ما انتقلنا إلى الشريحة الثالثة التي يقول فيها:

والدهرُ لا يَبْقَى على شببٌ أفزّتهُ الكِلابُ مُروَّعُ
جَذَأتْهُ شَعْفُ الكِلابَ الضارباتِ فإذا رأى الصُّبْحَ المُصَدّقَ
وَيُعَوذ بالارْطى إذا ما شَفهُ قُطُرٌ وراحَته بَلِيلٌ زَعْزَعُ
يرمي بِعيْنيْهِ الغُيوبَ مُغْضٍ يُصَدِّقُ طرفهُ ما
فَغَدا يُشَرِّقُ مَتنَهُ فبَدا لهُ أُولَى سَوابِقِها قريبا توزَعُ
فاهْتاجَ مِنْ فزَعٍ وسَدّ غبْرٌ ضَوارٍ وافيانِ واجْدَعُ
يُنْهِشْنَهُ ويَذبُهُنّ ويَحْتَمِي عَبْلُ الشَوَى بالطرَّتَيْنِ
فنَحا لها بِمُذلقَيْنِ كأنّما بُهَماً مِنَ النَصْحِ المُجَدّحِ
فكانَ سَفودَيْنِ لمَّا يُفترا عُجِلا له بِشِواءِ شَربٍ
فصَرَعْنَهُ تَحْتَ الغُبارِ مُتَرَبِّبٌ ولكلّ جَنْبٍ مَصْرَعُ
حَتّى إذا ارتَتّتْ وأقصَدَ مِنْها وقامَ شَريدُها يَتَضَرَّعُ
فَبَدا لَهُ رَبُّ الكِلابِ بِكَفِهِ بيضٌ رِهافٌ ريشُهُنّ مُقزَعُ
فرَمى لِيُنْفِذ فرَّها فهَوى لهُ سَهمٌ فأنفذ طرَّتَيْهِ المِنزَعُ
فكَبا كما يَكبو فِنيقٌ تارِزٌ بالخَبتِ إلا أنّه هُوَ الأبْرَعُ

(الضبي، د.ت، ص425-427)

نجده كالعادة يفتتح اللوحة بلازمة البؤرة المركزية "والدهر لا يبقى على حدثانه....."، ثم يقدم قصّة الثور وبصورة أشد مأساوية من قصة الحمار الوحشي، ويبدأ القصة بقوله: شَبَبٌ أفزّته الكلاب مُرَوّعُ، والشببُ هنا هو الثور، والملحوظ من المبدع أنه وضعنا أمام قصة تراجيدية مأساوية، وعلى خشبة مسرح تفوح منه رائحة الدم، والرعب والخوف والفزع والعراك، وهى قصة الثور مع الكلاب والصياد، فأحال فى الشريحة -منذ البداية- إلى الثور إحالة نصية قبلية قريبة، واللافت للانتباه تكثيفه لضمير الغيبة (الهاء) لترسم فضاء رحبا للنص فى المفردات:(أفزّتْهُ، فؤادهُ، شَفّهُ، راحته، بِعَيْنَيْهِ، طرْفُهُ، متْنهُ، فروجه، يَنْهَشْنَهُ) وكلها تعود على الثور(شبب)، فلولاه لما فُهِمَتْ تلك الأبيات التى جاءت بعده، وهنا يتجلى دور الإحالة فى تأدية دورها نحو اتساق النص، حيث ربطت بين مجموعة من الأبيات مُتكئة على الضمير الغائب، فكل بيت ارتبط بالآخر لاحتوائه على الضمير المُحيل لعنصر واحد.

وأما الثاني من إحالات الضمير الغائب، هو ذلك الذي استعمله فيما يخص الكلاب، (ينهشنه، يذبهن، سوابقها، لها، منها) والملحوظ أنه استخدم ضمير العاقل مرة (ينهشنه، يذبهن) ثم استخدم ضمير غير العاقل (سوابقها، لها، منها) والمسند إليه واحد وهو الكلاب، وكأنى بالشاعر -هذه المرة- يتناوب بين عالمي الوعى واللاوعي، ففى غمرة انفعاله وتعلقه بأبنائه يكون مع البشر، فتسيطر عليه ضمائر العاقل، وفى 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 فى ظاهره يعكس ضعفا في الإحالة، إلا أنه في بعده العميق يعكس تصدعا نفسيا، ومن هنا تكمن براعة المبدع ونباهة المتلقي فى فهم أثر الإحالة ودورها في عملية ربط اللغة بالمقام. ولو تتبعنا الضمير المُحيل إلى الصياد في المفردات (بكفه، فرمى، لينفذ، له، فأنفذ) لازددنا معرفة فى دورها فى عملية ربط اللغة بالحال أو المقام، فالضمائر أحيلتْ إلى الصياد الذي صرّحَ به مرة واحدة في قوله: فبدا له ربُّ الكلاب، ثم أضمر بتلك الضمائر إحالة نصية قبلية، ولم يكرر اسم الصياد، ولعله يريد من ذلك زيادة فى الإيحاء.

الشريحة الرابعة:

والدّهْرُ لا يَبْقَى على مُسْتَشْعِرٌ حَلقَ الحديدِ مُقَنَّعُ
حَذَأتْهُ عليه الدرْعُ حتى مِنْ حَرّها يوم الكريهةِ
تَعْدُو بِهِ خَوْصاءُ يَقصِمُ أَحْلَقُ الرحالة فهي رَخْوٌ
قَصَرُ الصبوحَ لها فشَرّجَ بِالْنَيِّ فهْيَ تَثوخ بها
مُتَفَلِّقٌ انساؤها عنّ قانئ كالقَرْطِ صَاوٍ غَبرهُ لا
تابي بِدِرّتها إذا ما إلاّ الُحميم فإنّه يتبضعُ
بِيْنَا تَعَنْقُهُ الكماةُ وروغه يوما أتيحَ له جَرْيٌ سَلفعُ
يَعْدُو بِهِ نَهَشُ المَشاشِ كأنّه صَدْعٌ سليمٌ رجْعُه لا يضلعُ
فتناديا وتواقفتْ خَيْلاهما وكلاهما بَطلُ اللقاءِ مُخدعُ
مُتحامِيَيْن المجدَ كلّ واثقٌ ببلائِه واليوم يوم أشنعُ
وعليهما مَسْرودتان داوود اوْ صُنع السوابغِ تُبَّعُ
وكلاهُما في كفِه يزنِيّة فيها سِنانٌ كالمنارةِ اصْلعُ
وكلاهما مُتوشِّحٌ ذا رَوْنقٍ عَضْبا إذا مَسَّ الضريبة
فتخالسا نفسيْهما بنوافِذٍ كنوافِذِ العبط التي لا تَرْقعُ
وكلاهما قد عاشَ عَيْشَ ماجِدٍ وجَنى العلاءَ لوْ انّ شَيئا

(الضبي، د.ت، ص427-429)

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

وبعيدا عن البعد الدلالى للإحالة؛ فإن الشريحة قد غلب عليها الإحالات النصية، وخصوصا منها الإحالة على شخصين، لقد ساهم ضمير التثنية بدور عال في تكوّن نسيج النص، ولا شك في أن مرجع ضمير التثنية إلى الفارسين الذين ذكرهما المبدع في أول الشريحة بقوله: (مُسْتَشْعِر) للفارس الأول، (جَرْيٌ) للفارس الثاني، لا تحتاج للبحث عن متقدم أو متأخر، فضمير التثنية واضح الإحالة للفارسيْن، ولكنها إحالة قبلية بعيدة المدى، وقد حققت هذه الضمائر الاتساق كما أسهمت في ربط الجمل دلاليا، فدوْر الإحالة بالضمير لا يقتصر

على الاتساق الشكلي فحسب؛ بل لها وظيفة دلالية، إذ تقوم على ربط الدلالات المتناثرة للجمل.

وزيادة على هذا فقد وضَعَنا الشاعر أمام إحالات بضمير المفرد لكل من الفارسيْن، مثل: (عليه، وجهه، به، له) والهاء ضمير يحيل للفارس الأول، بينما يحيل بالضمير للفارس الثاني مفردا في قوله: يعدو به...، فهي إحالات تربط اللغة بالمقام، فقد أبرزت تلك الضمائر ما لكل واحد من الفارسين من قوة وبأس، فالضمير يمكن تحميله بُعدا أسطوريا في الأنفة والقوة والمنعة والشجاعة، فضلا عن التحصن بالدروع القوية والمحكمة، ومن هنا يمكن فهم الدَّوْر، أو الأثر الذي تقوم به الإحالة في ربط اللغة بالمقام ولو جُزْئيا، والملحوظ أن الإحالات بالضمائر قد حققت ترابطا وتماسكا نصيا أدى إلى تحقيق الفائدة والفهم للمتلقي. فكانت من أهم وسائل الربط في العينية، إذ كانت عَصَبَ النص، وضَمِنتْ استمراره؛ لذلك يركز الباحثون" على مدى أهمية الإحالة النصية في صُنع الاتساق داخل فضاء النصوص الشعرية زيادة على تعددها وتنوعها؛ لخصوصية الرؤيا والتشكيل داخل هذا الفضاء الشعري"(الخوالدة، 2005، ص 58).

الإحالة عن طريق عناصر الإشارة والظروف:

ومن هذه الإحالات نجد نوعا آخر يتمثل في أسماء الإشارة، وهي من الأصناف التي تقوم بربط أجزاء الكلام ربطا قبليا أو بعديا، وتعمل على اتساق النص وترابطه (خطابي، 1991، ص 19-20).

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 ذاك المضجع"، والثانى في الشطر الأول من البيت السابع والثلاثين، في قوله: "فبدا له أقراب هذا رائغا"، فحضور أسماء الإشارة بهذا الحجم القليل لم يخدم اتساق النص الكلي في القصيدة، فورودها مرتين في النص قليل جدا إذا ما قيست نسبته إلى نسبة حجم النص الشعري،، إلا أنه كان ذا أثر وظيفي في الشطر الذي وُظِّفَ فيه، مما يساعد جانب التماسك النصي، كما يؤسس لروابط تأويلية، ففي قوله: "إلا أقَضّ عليك ذاكَ المَضْجَعُ"، أشار عنصر الإشارة (ذاك) إلى عنصر بَعْدي، وأسهم في اتساق النص في هذا الموضع، فقد أكّدَ عنصرا بعده، وجمع بين الإرادة والرفض، إرادة النوم وهجرانه، وفي المقطع الثاني استخدم الشاعر اسم الإشارة (هذا)؛ ليحيل على الحمار، وهي إحالة قَبْلِيّة ساهمت في ربط هذا البيت بما قبله، وزادت من تماسك الأبيات في الشريحة لغويا من جهة، وقدمت دلالة شمولية في استمرارية المأساة 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 فاجِعَةِ فَقْدِ أبنائه، تبيانا لمقدار وَقْع المصيبة التي حلت به، وتوضيحا لمقدار ما ألمّ به من المأساة وأثرها الموجع على نفسه.

وأما الظرف الثانى الذي ورد فى القصيدة فهو، (بعد) وورد في قوله:

أودى بني وأعقبوني غصة بعد الرقاد وعبرة لا تقلع

وقد جاء في مقام القبلية، إذ أحال إلى الرقاد، معبرا عن زمن الراحة وهنا العيش.

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

فغبرت بعدهم بعيش وإخال أني لاحق مستتبع

وقد جاء في مقام القبلية، معبرا عن الحال الذي آلَ إليه بعد هلاك أبنائه، من نَصَبٍ وتَمَزُّقِ نفسي وأرق وحزن، وكذلك في قوله:

فالعيْن بعدهم كأن حداقها سملت بشوك فهي عور تدمع

فقد كرر الظرف ليؤكد عِظَمَ المُصاب، وتذكيرا بأصْل الفاجعة.

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

وإذا المنية أنشبت أظفارها ألفيت 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:

والنفس راغبة إذا رغبتها فإذا ترد إلى قليل تقنع

فقد جاءت في الشطر الأول من البيت للربط بين الجملتين 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 الجملتين: جملة (تُرَدُّ) وجملة (تَقْنَعُ).

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

ومن أدوات الربط الظرفية التي استخدمها الشاعر(حين) في قوله: "فلبثن حينا يعتلجن بروضة"، وقد دلت على الربط الزماني، بين اللبث والاعتلاج بتلك الروضة، كما وظف الشاعر الظرف (بيْن) ليدل على المكان، في قوله: " فكأنها بالجزع بين ينابع"، لتوضيح روعة المكان ومدى جماله بالينابيع.

كما وظف الشاعر الظرف (تحت) ليدل على ما آلت إليه الأمور، ولكي يرسم صورة المأساة الدرامية في قوله: "فصرعنه تحت الغبار وجنبه متترب ولكل جنب مصرع"؛ فالظرف هنا لم يقم بربط الجملتين فحسب، وإنما أضاف وظيفة دلالية تبين مدى القهر والانكسار، فما من فوْقِيّة لأحد، وإنْ كانت؛ فلا بد أن تنقلب لتحت؛ ليكون تحت وطأة الدهر وقهره وحتميته، ومن الظروف التي وظفها الشاعر الظرف (بين) في قوله: "بيْنا تَعَنُّقِهِ الكماةَ ورَوْغِهِ يوما أتيح له جريءٌ سَلْفَعُ"، وقد أفاد بروز الذات البطل وتمظهره في البينية، فضلا عن وظيفة الربط بين ما سبقها وما بعدها من الجمل 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، 1991، ص18)"وتعد المقارنة بناء لغويا معبرا عن قيمة عالية لدى المبدع؛ لتقديم رؤياه وتشكيلها اعتمادا على عالمين يصنعهما بذاته، ويقدمهما لمتلقيه 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 الموحي عبر البوابة اللغوية" (الخوالدة، 2005، ص45)وقد انماز البناء النصى فى العينية بوفرة هذه الأداة، وتموضعها بشكل انتقائي؛ فهي تقوم بدورها الاتساقى فى رتق الفتق النصي فى فضاء النص، وتَبْنِي جسرا لسانيا لعبور الدلالة خصوصا بتعالقها مع غيرها من المفردات، وتأطيرها لكثير من الرؤى فى أغوار النص الشعري. ومن الأمثلة عليه فى العينية:

فالعَين بعْدهَم كانّ حِداقها سُمِلتْ بشوْكٍ فهي عَوْرٌ تدّمَعُ

يبدو استحضار مقارنة المشابهة هنا من خلال الأداة (كأنّ) التى 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 التى سُمِلَتْ حِداقها بشوك؛ فهى مريضة لا يفارقها الدمع؛ فجعلها مشبها به؛ لتكون الحالة الثانية؛ فالأفق الذي صنعته المقارنة فى مستوى وحدة النص اللغوية، وبيان دلالته مرتبط بالإيحاء 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، ولنتوقف عند قوله:

حتّى كأنّي للحَوادِثِ مروة بِصَفا المَشرقِ كلّ يومٍ أُقْرَعُ

وهنا استحضار مقارنة المشابهة مرة أخرى، باستخدام الأداة (كأن) التى 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.....، ولتفضى الإحالة إلى درجة من التماسك والاتساق النصى، ومن الأمثلة أيضا قوله:

صَخِبُ الشَّوارِبِ لا يزالُ كأنه عبدٌ لآلِ أبى ربيعةَ مُسْبَعُ

وتتبدى المقارنة فى هذا البيت من خلال عقد التشبيه بين حمار الوحش/ صخب الشوارب، وعبد لآل ربيعة مُسْبَع؛ أي عبد وقع السباع في غنمه، وهو دليل على الخوف والقلق، ومازالت المقارنة تخدم مستوى وحدة النص اللغوية، وتوجيه دلالته لمركزية النص. ونتوقف مع مثال آخر، على الرغم من أن الأمثلة كثيرة، يقول:

فكبا كما يَكبو فنيقٌ تارزٌ بالخِبْتِ إلا أنّه هُو أبْرَعُ

وكما هو باد فإن المقارنة القائمة على التشابه ظاهرة بشكل جلي في النص، والمبدع اضطر إليها في مواطن كثيرة، والملحوظ 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 النماذج لبعض أدوات المقارنة التى وردت فى القصيدة على كثرتها يفضي بمدى حضورها ومدى خدمتها في اتساق النص، وقد تميزت بكيفيتها الهادفة من حيث تشكيل الرؤيا.

الاستبدال

يمثل الاستبدال ركيزة مهمة فى بناء النص على المستوى اللسانى، فهو وفقا لنظرية هاليداي، عملية تتم داخل النص لا من خارجه، فيُعَوّضُ عنصر من عناصر النص بعنصر آخر منه أيضا، مما يعني أن الاستبدال يمثل شكلا من أشكال العلاقات النَصّانية القبلية، فالعنصر المتأخر يكون بديلا لعنصر متقدم مما يفضي إلى تماسك النص واتساقه (خطابي، 1991، ص20)،ولا يمكن فهم العنصر المستبدل إلا بالعودة إلى ما هو مُتعلق به قبليا، فالاستبدال "فى أساسه أي ارتباط بين مكونين من مكونات النصّ أو عالم النصّ يسمح لثانيهما أن ينشط هيكل المعلومات المشتركة بينه وبين الأول" (دي بوجراند، 1998، ص 300)، 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 الوحشى، وكذلك في قوله: حتى كأني للحوادث مروة..... بصفا المُشَرّق، فالمروة والصفا بمعنى واحد تقريبا وكلتاهما تدل على القسوة والصلابة، وهذا النوع يسمى الاستبدال الاسمي.

الحذف

ذكر (هاليداي) أنّ الحذف علاقة داخل النّصّ وفى معظم الأمثلة يوجد العنصر المفترض في النّصّ السابق، وهذا يعني أنّ الحذف عادة علاقة قبليّة، وهو من العلاقات الداخلية المهمة التي تسهم فى تسخير الطاقات التعبيرية للغة لا يختلف فى ذلك عن الاستبدال، غير أنه يتميز فى أنه لا يترك أثرا 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، 1991،ص21-22)، أي أنّ علاقة الاستبدال تترك أثراً، وأثرها هو وجود أحد عناصر الاستبدال، بينما علاقة الحذف لا تخلّف أثراً في نصّانية النص، ولهذا فإنّ المستبدل يبقي مؤشّراً يسترشد به المتلقى للبحث عن العنصر المفترض، مما يمكّنه من ملء الفراغ الذي يخلقه الاستبدال، بينما الأمر على خلاف هذا في الحذف، إذ لا يحلّ محلّ المحذوف أيّ شيء، ومن ثمّ نجد في الجملة الثانية فراغاً بنيويّاً يهتدي المتلقي إلى ملئه اعتماداً على ما ورد في الجملة الأولى أو النّصّ السابق، " وهي آلية تنشط خيال المتلقى وتقوي العلاقة بين النص والمتلقين، دون أن تكون قصدية تماما في هذا الاتجاه، بل ربما تحققت ضمن قصدية تحميل المبدع نصه طاقات تعبيرية يقصد إليها" (عبابنة، والزعبي، 2013، ص526).

وحسب قسمة (هاليداي ورقية حسن) فإنّ الحذف ينقسم إلى ثلاثة أقسام: الاسمي والفعلي والجملي (هاليداي، وحسن، 1976، 145، نقلا عن خطابى، 251)، ولقد شكل الحذف علاقة بارزة اتكأ عليها نص العينية، ولهذا لا بُدّ للمتلقى من دور فى إدراك مواطن الحذف، وفى التفاعل المفترض بينه وبين النص الذي لا يعطى كل ما عنده، وإنما هناك أشياء تبقى عصية فى تقديمها بين يديه، ولهذا يُعَدُّ الحذف وسيلة تسهم فى خلق ترابط نصى، إذ يشرع الحذف فى تكوين حوار؛ طرفاه النصّ والمتلقى، وهو حوار يتجلى فيه تواصل المتلقى مع النصّ، مما دعا بعض النقاد إلى افتراض وجود أسباب لهذا الحذف تُقدّر وَفْق سياقها.(الرواشدة،2001،ص110).

ومن نماذج الحذف الفعلي في العينية:

قالت أميمة ما لجسمك شاحبا منذ ابتليت ومثل مالك ينفع

فقد حذف الفعل (قالت) استغناء بحرف العطف/ الربط، والأصل هو: (قالت مثل مالك ينفع)، وهو حذف جوازي يحقق انسجاما نصيا، ويمنح النص نصيته، ومن الأمثلة أيضا، قوله:

فلئن بهم فجع الزمانُ وريْبُهُ.....،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:

فَشَرِبْنَ ثمّ سَمِعْنَ حِسّا شَرَفُ الحِجابِ ورَيْبَ قَرْعِ

فقد حذف الفعل (سَمِعْن) والأصل هو (سَمِعْن رَيْبَ قَرْع)، استغناء بحرف العطف.

ومن نماذج الحذف الاسمي؛ قوله:

فالعيْنُ بَعْدَهم كأنّ حِداقها سُمِلتْ بشوْكٍ فهي عورٌ 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:

فكأنها بالجِزْعِ بيْن يَنابِعٍ واولاتِ ذي العَرْجاءِ نَهبٌ

فقد حذف (كأنها ذي العرْجَاءُ) أو (بين أولات ذي العرجاء).

ومن النماذج أيضا ما ورد في قوله:

وكلاهما قد عاشَ عَيْشَ ماجِدٍ وجَنى العلاءَ لوْ انّ شَيئا

فقد حذف (كلاهما) فى قوله: وجنى، والأصل؛ (وكلاهما جني)، والأمثلة على ذلك فيها وفرة فى عينيته، ولكن الباحث يكتفى بهذا القدر خشية الإطالة.

ومن أمثلة الحذف القولي

ما ورد في قول الشاعر: قالت أميمة ما لجسمك شاحبا، وقوله: فأجبتها أن ما لجسمى أنه، وتقدير المحذوف القولى؛ (أن ما لجسمى شاحب أنه....) فقد حذف لفظة (شاحب) ليكسب النص بعدا دلاليا يتمثل فى العذاب وحال التأزم فى أغوار النفس الموجوعة.

الوصل

مما لا شك فيه أن تقنية الوصل بالأدوات مهم في تماسك أوصال النص بعضها مع بعضها الآخر، بل يُعَدّ من أهم التقنيات التي تؤكد اتساق النص من عدمه، إذ يسهم فى ترابط مكوناته، كما أن ما تقوم به هذه الأدوات من سبك، يرتبط ارتباطا وثيقا ببنية النص الدلالية، فيُمَكِّنُ مِنَ السّبْكِ بين الوحدات اللغوية، وكذلك بين الجمل، والمقاطع والفقرات، وهو ما دعا عبد القاهر الجرجانى 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 منثورة تنساق واحدة منها بعد أخرى من أسرار البلاغة" (الجرجاني، 1992، ص 174)، وفي الدراسات البلاغية هو "الوصل بين الجمل أو عطف بعضها على بعض" (مطلوب، 1983، 3/ ص 354). وينقسم إلى أقسام: العطف الإضافى، والعطف السببى، والعطف العكسي، والعطف الزمني.

العطف الإضافي

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

ففي الشريحة الأولى التي كرّستْ حضورها للتفجّع على فقدان الأبناء، كان لحرف العطف (الواو) حضورا وافرا لافتا للانتباه، مثل: (وريبها، والدهر، ومثل، وأعقبوني، وعبرة، وأعنقوا، ولكلّ، وإخالُ، ولقد،....) وهو حرف يفيد تحديد اللاحق بالسابق، فضلا عن إفادته مطلق الجمع، ودلالته -فى السياق- عنْ عُمْقِ التّماهى بالفاجعة التي حلّتْ بأبنائه.

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

وإذا ما انتقلنا للشريحة الثانية التي تصور حمار الوحش وأتنه، نجدنا أمام كثافة واضحة لحضور حرف العطف (الواو) قبل الصياد وبعده، فمما جاء قبل الصياد، مثل: (وطاوعته، وأزعلته، وأقبل، وشافى، 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 فى 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، فشربن، فشرعن، فنكرن، فرمى، فبدا، فنفر، فخر، فخر،.....) وهذا واضح الدلالة على التناسق والاتساق فى استعمال الحروف في مواضعها، فالمقام يشي بسرعة تسارع الأحداث، لذا جاءت متماشية مع ما تحمل من معنى، وكلها تشترك في الدلالة على قصر الزمن وهيمنة الموت، فالأحداث تركض وتجري وتتسارع، وهكذا يكون الرابط بالواو والفاء قد أسهما بتواترهما فى النص إسهاما واضحا فى اتساقه اللغوي والتركيبي.

وإذا ما انتقلنا للشريحة الثالثة، وهي شريحة الثور، نجد الشاعر قد استعمل حرف العطف (الواو) في عطف الأفعال على بعضها، مما يدل على توالى 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 الشخوص لهذه الأحداث، وهو مشهد تفوح منه رائحة الدم والموت، كما يمثل نكوس النفس وانهزامها أمام سطوة الموت وجبروته.

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(فهي، فشرّج، فإنّه، 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 معانى 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 تشى بحالة الانكسار للشاعر المنبثقة من حركة الأسماء الواردة بعد هذه الحروف وبخاصة فى الشريحة الأولى، وأما فى الشريحة الثانية فقد ورد حرف الجر الباء الذي يفيد الالتصاق، ولعله التصاق الحيوانات بما يمدها بأسباب الحياة قبل ظهور الصياد، والتصاقها بالأرض بعد ظهوره، ثم نلحظ وجود حرف الجر (في) مثل: (في العلاج، في حَجَرات، في كفه) وهى تشى بدلالتين: ما قبل ظهور الصياد، وما بعد ظهوره، ولعلها قبل الظهور تشى بالانجرار إلى الماء والكلأ وأسباب الحياة، ولعلها تشى بعد الظهور بحال الانكسار والموت.

وجاءت حروف الجر فى الشريحة الأخيرة متنوعة أيضا، فقد استخدم المبدع (على، عليهما، عليه) وهى كلها تفيد الاستعلاء، فالموقف والمقام مقام تَحَدٍّ وبروز، وموقف أنفة وعزة وكبرياء وشموخ فى هذا اللقاء مهما كانت النتيجة لكلا الفارسين، فالحروف على كثرتها مكّنت من إدراك التعالق اللفظى والدلالى بين الجمل والمفردات، وخدمت اتساق النص وتماسكه.

الاتساق المعجمي

ينهض الاتساق المعجمي من خلال تعاقب وحدات النص المعجمية وتلاحمها، كما يقوم بدور نافذٍ وفعال فى بناء شبكة العلاقات فى النص، مما يسهم فى استمرارية النص، وذلك لكونه يشد النص، ويآزر بين الأداءات اللغوية، ويسهم في ترابطه وذلك من خلال خاصيتى التكرير والتضام، " لأن اختيار المفردات في عمل شعري يعدّ بالضرورة جزءا من البنية الجمالية للعمل، ويدخل فى علاقات معقدة مع مكوناته الأخرى" (خطابى، 1991،ص254) ويمكن رصد معطيات هذا المستوى من خلال التكرير والتضام، اللذيْن يمثلان مقاليد القدرة المعجمية فى بناء النص وتماسكه.

يُعَدُّ 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" (خطابى، 1991، ص24)، ويظهر اتساق النص من خلال توزيع وظيفة هذا العنصر ودَوَرانه حول كلمات أو محاور تشكل مركز الثقل فيه، ذلك بتعالقها مع عالم المعنى والدلالة التي تعتمل 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 والمتلقى.

وقد شكل التكرار حضورا واضحا فى عينية أبى ذؤيب، إذ ورد بأشكال مختلفة، فمن ذلك تكرار(المنون، المنية، المصرع) وكلها مترادفات للموت التى كانت تسيطر على نفسية الشاعر وتَقُضُّ مضجعه، فهو منشغل بقضية الموت التى أودت ببنيه، كما ظهر تكرار الدهر بشكل جليّ، تلك القوة الخفية التي حاول أن يبرزها بشكل كبير، حيث بدا مهزوما ضعيفا أمامها، والملاحظ أنه حاول أن يجمع ما استطاع من مفردات الفَاجعة بهذه المصيبة التى ألمّت به، محاولا أن يسير بالمتلقى إلى هذا المنحى من خلال إلحاحه على تكرار بعض المفردات والجمل، مثل: (أودى بنى 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 للمتلقى شدة إحساس الشاعر بوطأة الدهر وقسوته وجبروته، فضلا عن إحساسه بالعجز أمام صروفه ونوائبه، كما تؤكد على أن الشعور بالمنية جاثم على صدره لا تغادره لحظة، فما نلاحظه فى هذه الشريحة هو تكرار للمنية ومرادفها، تكرار 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 فى تصرف دائم وحركة مستمرة، وليس بمُعْتِبٍ مَنْ يجزع.

وفي الشريحة الثانية نجد الشاعر قد بدأها بتلك اللازمة الأسلوبية (والدهر لا يبقى على حدثانه) وهى 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 أنّ الصّبر لا يجدي أمام سطوة الموت على كل الكائنات، فالتكرار هنا يعكس ترابط النص، ويظهر ما فى نفس الشاعر من دلالات لتكوين فكرته.

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

وإذا ما انتقلنا إلى الشريحة الختامية، تلك الشريحة التى تحاكى الصراع بين الموت والحياة، كما هو الحال فى الشرائح السابقة، نجد الشاعر قد كرر تلك اللازمة (والدهر لا يبقى على حدثانه) وهو تأكيد على قسوة المعاناة وشدة المكابدة التى يعانيها 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 دلالى فى ضمير التثنية، فإنه قد حقق قيمة تعبيرية تمثلت فى ربط النص بعضه 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 الفارسيْن معا ليتحقق -حسب الشاعر- نتيجة عادلة، وفى النهاية الدهر لا يبقي شيئا مهما كانت الشخوص ومهما كانت الاستعدادات.

انسجام الخطاب الشعري

مما لا شك فيه أن الانسجام له أهمية خاصة فى حقل الدراسات النصية، كما "يمثل أساسا مهما من أسس الدرس النصى" (الفقى، 1،2000/ص 42) لكونه يختص بالاستمرارية الدلالية التى تتجلى فى منظومة المفاهيم والعلاقات الرابطة بينها(عبد الواحد،2003، 1/ص12) لذا فهو الطريقة التى يتم من خلالها ربط الأفكار داخل النص(عزام، 2001، ص48) أي أنه يهتم بالروابط الدلالية المتحققة فى عالم النص، لأن النص " يتألف من عدد من العناصر التى تقيم فيما بينها شبكة من العلاقات الداخلية التي تعمل على إيجاد نوع من الانسجام والتماسك بين تلك العناصر، وتسهم الروابط

التركيبية والروابط الزمنية والروابط الإحالية في تحقيقها" (بحيري، 2005، ص78)، بخلاف الاتساق الذي يهتم بالروابط الشكلية المتجسدة في ظاهر النص(الفقي، 2000، 1/ص95) لذا فهو أعم وأعمق من الاتساق (خطابى، 1991، ص5)، كونه يختص بتحقيق الاستمرارية في أعماق النص/ البنية العميقة، وهى 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 هى الأساس، والركيزة الأولى التى تساعد المتلقى على فهم موضوع الخطاب وانسجامه انطلاقا من الوظيفة التى يقوم على تأديتها، وأهم من ذلك كله "العنوان؛ فهو بمثابة حلقة وصل بين المبدع والمتلقى لأنه يقدم وظيفة إدراكية تساهم فى بناء النص وتفسيره، كما أن لها بعض التأثير على بناء هيكل المعلومات لدى القارئ أثناء عملية القراءة" (جاهمى، 2011، ص98)، إلا أن القصائد القديمة ليس لها عنوان، لذلك نجد جل اهتمام الشعراء قد انصب على استهلالة القصيدة أو ما يسمى بالمطلع، فهى الركيزة الأولى للقصيدة وهى المحور الأساس الذي تدور حوله فكرة القصيدة، ولقد عنى النقاد بالمطلع أي الأبيات من القصائد، وذهبوا جميعا 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 دالا على مقصد الشاعر" (مهداوي،2010، ص29)، فالمطلع "هو الشرارة الأولى لتوصيل الشحنة الوجدانية المثيرة لعنصر التطريب في القصيدة لتتفرغ العواطف عبر قنواتها نحو الهدف المقصود" (نبوي،1988، ص59) كما تعد المقدمة "جسر المتلقي ومنفذه إلى عالم التجربة التي بعثت الشاعر على قول القصيدة برمتها" (القيسي، 1990، ص158)، فهى 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 التى تعتلج فيه، لأنه العتبة الأولى للنص، " وهو ما يمكن أن يساعد على تأويل النص، إذ هو واجهته، فهو على هذا أول لقاء بين المبدع والمتلقى قبل الدخول في النص نفسه" (قطوس، 2001، ص36) لأنه -بلا شك- قد وُضِع عن وعي من المبدع وإدراك منه، فقد كان للربط بين غاية الشاعر من نظمه والمطلع الذي يفتتح به إبداعه مبدأ مركزيا في الحكم على قيمة العمل الفنية؛ ذلك أن الانسجام الموضوعى بين الافتتاح ورسالة القصيدة التى يتوخى الشاعر إيصالها أمر فى غاية الأهمية والقيمة، وهذا ما أكده حازم القرطاجني(ت 684هـ) قائلًا: "وملاك الأمر في جميع ذلك أن يكون المفتتح مناسبًا لمقصد المتكلم من جميع جهاته، فإذا كان مقصده الفخر كان الوجه أن يعتمد من الألفاظ والمعانى والأسلوب ما يكون فيه بهاء وتفخيمًا، وإذا كان المقصد النسيب كان الوجه أن يعتمد منها ما يكون فيه رقة وعذوبة من جميع ذلك، وكذلك سائر المقاصد" (القرطاجنى، 2008، ص310)ومَطْلَع النص فى العينية هو:

أَمِنَ المَنُونِ وريْبِها تَتَوجَّعُ والدّهْرُ لَيْسَ بِمُعْتِبٍ مَنْ يَجْزَعُ

والمَطْلَعُ كما هو باد؛ خطَابٌ جديد مغاير لما ألفناه في مطالع القصائد الجاهلية، وبخاصة الرثائية، والملحوظ أنّ مَطْلَع البيت مستغرق في الاستفهام الذي خرج عن معناه الحقيقى الذي يفيد الطلب والفهم إلى ما هو أبعد من ذلك، وهو تأكيد اليقين الثابت في الشطر الثاني (والدهر ليس بمعتب من يجزع)، فالاستغراق الاستفهامي هو الذي استدعى ثبوتية اليقين الحتمى لفعل الدهر، وكان هذا الاستفهام مفتاحا لسبر أغوار عالم القصيدة، فأوجد شخصية أنثوية حاضرة غائبة، سماها أميمة، وهو تصغير (أم)-على الأرجح- الذي باستغراقه يحمل معانى العطف والحنان واللطف والأمان، والطمأنينة، وبتصغيره مضاعفة لذلك، فحاورها بعد أن حاور نفسه حوارا داخليا كى يكون عتبة للولوج إلى عالم النص.

لقد كان هذا المطلع وما تلاه من أبيات تأسيسا لحقيقة يقينية، يقينية مطلقة بحتمية الموت وعبثية الصراع من أجل البقاء، ولقد شكل الاستغراق الاستفهامي في البيت الأول وما تلاه من استفهام تأكيدا للحقيقة الثابتة من خلال الجمل الخبرية، التى تحمل الدهر دلالة تقريرية أنه لا يبقى على حدثانه، وما المفردات التى وردت فى الشريحة الأولى إلا معجما لحقيقة ذلك (المنون، الدهر، معتب، شاحب، جنب، مضجع، بنى، 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 فعلا مهما فى بناء النص، وخلق انسجامه، إذ يقوم الترابط النصى على معايير مثل تكرار الكلمة نفسها في بداية الجمل المتتالية والمجموعة الافتراضية المسبقة التى تمارس وظيفتها فى داخل النص نفسه بمعزل عن أي تنوع مقامي" (سيرفوني، 1998، ص20)، فكما له دور محوري فى اتساق النص، له – أيضا- دور بالغ الأهمية في انسجامه، بمعنى هو أداة وعنصر من أدوات الانسجام والاتساق النصي" لأنه يربط الماضي النصي بلاحقه أو العكس، وهو بهذا يحاول أن يقضى على التشتت النصى، أو على الأقل يوصله إلى أدنى حد من حدوده" (عبابنه، والزعبى، 2013، ص540) كما في نص العينية الذي تكرر فيه المقطع "والدهر لا يبقى على حدثانه" فى بداية كل شريحة، مما يؤدي بالمتلقى إلى أن يظل مشدودا للبؤرة المركزية لموضوع النص، فضلا عن أن هذا التكرار يقوم بتشييد رؤيا الخطاب الكلى للنص، ويؤكد الرؤيا الوثوقية التى انبنى عليها.

كما تكرر القَسم 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 المتلقى، كما أن تكرار القسم هنا يدل على عدم استقرار نفسى لدى الشاعر.

وقد كان لتكرار كلمة الدهر، أثر كبير فى ترابط النص، إذ كرره مرات متعددة، فالدهر هو الموت والقوة الخفية التى تأخذ دون عتبى، وحدثانه: نوائبه وحوادثه، فقد بدأ قصيدته بالدهر وختمها بالحتوف وكلاهما موت،

وجعل بداية كل لوحة لازمة تؤكد هذه الحقيقة التى سيطرت عليه، فالمقدمة أفضت إلى الخاتمة.

المعرفة الخلفية

مما لا شك فيه أن المعرفة الخلفية أو ما يمتلكه المتلقى من تجارب عامة أو خاصة تساعد فى فك شفرة النص وفتح مغاليقه، والولوج في عالم القصيدة، ولذا فإن المعرفة الخلفية آلية من آليات انسجام الخطاب، "وتعنى ثقافة المتلقي وأداته المعرفية، وما يملكه من قدرات تساعد على التصور الذهنى للأشياء، ولما كانت رؤانا للعالم نسبية، فإن بنية النص يمكن أن تنتج قاعدة أساسية جديدة للإدراك البشري العام" (عبابنه، والزعبي، 2013، ص 541-542، وكذلك، فلفغانج، 2000، ص33)، 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" (1985، ص123)، ذلك أن النص قد يتخذ أبعادا أخرى، لا تكون بالضرورة مطابقة لصورته فى النص، لأنه يصور العالم كما نعرفه، وقد يؤكد النص ذلك أو يخالفه (كريستوفر، 1985، ص80)، ولذا فإن تحليل النص والنفوذ في غمرته يتكئ على أريكة ما تراكم لدى المتلقى من معرفة فى التاريخ والتراث، وما لديه من تجارب ومرجعيات سابقة، وإن الحكم على النص بالانسجام والنصانية "، يعتمد على ما تراكم لدى القائم على تأويل النص أو متلقيه من معارف سابقة تجمعت لديه، قارئا قادرا على الاحتفاظ بالخطوط العريضة للنصوص والتجارب السابقة التى قرأها أو عالجها" (عبابنة، والزعبي، 2013، ص542)، وعلى هذا " فالمعرفة الخلفية تسهم بشكل فعال في تكسير العلاقة المتوترة بين القارئ وبين النص، وبالتالى تجعله يشعر بإمكان الفهم والتأويل" (خطابى، 1991، ص326).

وإذا كانت الرؤيا العامة للعينية تتمركز حول فاعلية الدهر وعبثية الصراع الإنسانى 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 التى صورت الصورة الانفعالية الحادة، كل ذلك ليؤكد يقينا يؤمن به، "والدهر ليس بمعتب من يجزع"، و"والدهر لا يبقي على حدثانه"، ثم "ولكل جنب مصرع" و "وإذا المنية أنشبت أظفارها ألفيت كل تميمة لا تنفع"، ثم "إني بأهل مودتي لمفجع"، هذا من جهة ومن جهة أخرى فقد بدأ قصيدته بالتجربة الفردية الإنسانية ثم خللها صورا تحاكى تجارب على صعيد العالم الخارجى فى الشريحتين الثانية والثالثة ثم ختم قصيدته بما بدأ به وهو المستوى الإنسانى، كما أن ثمة شيئا لافتا للانتباه وهو أنه بدأ قصيدته بالاستفهام اليائس "أمن المنون وريبها تتوجع" وختمها بالتمنى اليائس "لو أن شيئا ينفع"، كل ذلك جاء ركائز لانسجام النص، ليبقى المتلقى مشدودا إلى البؤرة المركزية التى أسسها الخطاب الشعري.

إن أهم مظاهر الحزن والقلق النفسي في النص هو ما نطلق عليه بالشِدَّة، وهو أمر يتبدىء فى القصيدة من أولها إلى آخرها، أي أن القصيدة تشكلت فى إطار من المفردات التي تتضمن معنى الشِدَّة، وهي ـبلا شك- تتعالق تعالقا وثيقا بالشِدَّة النفسية التى كابدها الشاعر، وتشي بقنوطه ويأسه.

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 الانسجام النصي، فمن ذلك مثلا كلمة (ودَّعوا) بدلا من شَيّعوا، مع أن الأخيرة هى الدارجة، ولعل ذلك يعود لحال التخفيف من حدة التوتر والتصدع النفسى، فهو يودّع ولا يشيع، وهذا يتناسب مع مشاعر الأب الحانى الرؤوف، ففيها استغراق في اللطف والحنان، ومن الألفاظ ـ أيضا- "أعقبوني" مع أن المعهود أن نقول: أورثونى، إذ الميت يورث، إلا أن هذا الانتقاء يتناسب وجو النص والحالة النفسية للأب، ومن ذلك ـ أيضا- قوله: تصدّعوا، ذلك لأنها أنسب وأقوى من تقطعوا؛ ففى الصَّدْع أثر فى النفس أعظم من التقطع، لأن الانفصال والانقطاع يختلف عن التصدع، ففى الأخير معنى الانكسار مع بقاء أجزائه.

أزمنة النص/ الخطاب

اهتم علماء النص بأزمنة النص/ الخطاب، من خلال تحليلهم للنصوص الشعرية وغيرها، "فالملفوظ يصبح نصا عندما تترابط عناصره باعتماد عامل الزمن، أي يتوفر فيه عنصر زمانى ما يرتبط بزمان آخر معروف، أو معطى عند السامع أو المتكلم" (الأزهر، 1993، ص72) ومن المعلوم أن الأدوات المعبرة عن الزمن فى النص/ الخطاب كثيرة، فمنها الأفعال (الماضي والمضارع والأمر) بأزمنتها المختلفة، والحروف الدالة على الزمن (السين، سوف..) والأفعال الناقصة (كان وأخواتها...) وحروف النفى (لم، لن....) وغيرها" (البطاشي، 2013، ص232)، "وهي نتاج ثلاثة محاور زمانية: زمن الواقعة المثبتة فى النص والزمن الذي قيل فيه النص، والزمن المرجعى، أي زمن تحديد الحادثة من خلال مقارنته بزمن إنتاج النص. وهناك نوع آخر من الزمن هو الزمن المعطى الأولى 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 الإحالى، فأما الزمن الإشاري فهو الزمن الذي يرتبط مباشر بالزمن المعطى الأولى، لأن كل زمن إشاري يرتبط بالمقام ارتباطا مباشرا، فهو الزمن الذي يمثل نقطة مستقلة الوجود، ولا يتعلق إدراكها أو تصورها بنقطة زمانية أخرى غير الزمن المعطى الأولى. وأما الزمن الإحالي فهو الزمن الذي لا يرتبط مباشرة بالزمن المعطى الأولي وإنما يرتبط بزمن آخر قد سبق ذكره فى النص وهو ما يسمى بالزمن المعطى الثانوي" (الطيب، 2012، ص77).

والإنسان في العصر الجاهلى عانق الزمن حتى أصبح الزمن بالنسبة له زمنا نفسيا، يتلون بتلون الذات، ومن هنا نجد الشاعر الجاهلى قد شخص الزمن، وجعل منه تلك القوة المسيطرة التى تَغْلب ولا تُغْلب، وتَقْهر ولا تُقْهر، كما نجده قد نظر إليه بأنه ذلك الزمن القابع وراء الأزمنة الثلاثة: الماضي والحاضر والمستقبل، بالإضافة إلى تراكيب أخرى، مثل كان وأخواتها وسوف والسين التى تفيد الاستقبال، كلها تتلاحم وتتضافر فى بنية واحدة متماسكة، لبناء زمن مختلف ذي بُعْدٍ عميق يتعالق مع رؤياه الجوهرية؛ هو ذلك الزمن الفاعل والمدمر والمخفي والفاجع والقاهر، والذي لا يمكن مقاومته، وقد تجلى ذلك في العينية موضوع الدراسة، إذ الزمن هنا

تمثل فى شبح فقدان أبي ذؤيب لأبنائه والفاجعة التي أقضت 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 تبتر، فالرؤيا اليقينية التي انبنى عليها نص العينية وشكلت الوحدة له؛ هى تلك القوة الخفية المدمرة/ الفناء والموت، فهى 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، فالمتأمل في الشريحة الأولى التى بدأ بها قصيدته يدرك نبض القلق والتوجس والخوف أمام الزمن، فصورة الإنسان تظهر في سياق هجمات الزمن المتتالية، ثم تأتى الشريحة الثانية، لتؤسس زمنين: زمن خارجي وزمن داخلي؛ فأما الزمن الخارجي فمفعم بالحيوية والحياة إلا أنه سرعان ما يتحول إلى زمن داخلي، يحمل معني السلب والانحسار وتلاشى 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.

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

الخاتمة

تبين بعد كل هذا؛ أن ثمة تضافرا بين عناصر الاتساق والانسجام فى هندسة البنية الدلالية؛ لقصيدة أبى ذؤيب الهذلى، 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 الترابط الرصفي، المعروف بالسبك النحوي والمعجمى، والترابط المفهومى، التي ساهمت كلها، بشكل بارز وسائد في الكشف عن البنية اللسانية له، وقد ظهرت هذه المعايير جلية فى (عينيته/ المرثية) ومحددة لآفاق الخطاب، وحدوده والمقاصد داخله، مما دفع إلي نوع من الوفاء بمقاصدها فى تأويل النص وتحليله، ولهذا نستطيع القول: بأن نص العينية نص متماسك مترابط، وهذا ما ساعد المتلقى فى إنشاء العلاقات، وجمع المتباينات وبناء الدلالات التى بدت نسيجا واحدا متسقا ومنسجما، إذ مَكّنَ المتلقي من سبر أغواره والمشاركة فى تشييده.

المصادر والمراجع:

الأزهر، الزناد (1993). *نسيج النص بحث فيما يكون به الملفوظ نصا*. (ط1). الدار البيضاء، المغرب: المركز الثقافي العربي.

الأصفهانى، على بن الحسين (د.ت). *الأغانى*. (د.ط). القاهرة: طبعة مصورة عن طبعة دار الكتب المصرية.

أيسر، فلفغانج (2000). *فعل القراءة، نظرية فى الاستجابة الجمالية*، نقله إلى العربية، عبد الوهاب علوي. (د.ط). القاهرة، مصر: المجلس الأعلى للثقافة.

بحيري، سعيد حسن (2005). *دراسات لغوية تطبيقية فى العلاقة بين البنية والدلالة*. (د.ط). القاهرة، مصر: مكتبة الآداب.

البطاشي، خليل (2013). *الترابط النصى فى ضوء التحليل اللساني للخطاب*. (ط1). الرياض: دار جرير للنشر والتوزيع.

بوقره، نعمان (2009). *المصطلحات الأساسية فى لسانيات النص وتحليل الخطاب*. (ط1). عمان، الأردن: جدارا للكتاب العالمى.

جاهمى، آمنه (2011). *آليات الانسجام النصى فى خطب مختارة من مستدرك نهج البلاغة* (رسالة ماجستير غير منشورة). جامعة باجي مختار، عنابة الجزائر، كلية الآداب، قسم اللغة العربية).

الجرجانى، عبد القاهر(1992). *دلائل الإعجاز*، تحقيق: محمود محمد شاكر. (ط3). القاهرة، مصر: مطبعة المدنى.

خطابى، محمد (1991). *لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب*. (د.ط). بيروت، لبنان: المركز الثقافى العربى.

الخوالدة، فتحي (2005). *تحليل الخطاب الشعري، ثنائية الاتساق والانسجام فى ديوان أحد عشر كوكبا لمحمود درويش* (رسالة ماجستير غير منشورة). جامعة مؤتة، الاردن، قسم اللغة العربية وآدابها).

دي، بوجراند (1998). *النصّ والخطاب والإجراء*، ترجمة: تمّام حسان، القاهرة. (د.ط). مصر: عالم الكتب.

الرواشدة، سامح (2001). *إشكالية التلقي والتأويل، دراسة فى الشعر العربى الحديث*، ط1، عمان، الأردن: أمانة عمان.

سيرفونى، جان (1998). *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. (ط6). القاهرة: دارالمعارف.

الطيب، العزالى (2012). الانسجام النصى وأدواته. *مجلة المخبر*، (8)، 61- 86.

عبابنة، آمنة الزعبى (2013). عناصر الاتساق والانسجام، قراءة نصية تحليلية في قصيدة أغنية لشهر أيار. *مجلة جامعة دمشق*، *29*(1+2)، 507- 550.

عزام، محمد (2001). *النص الغائب*. (ط1). دمشق، سوريا: منشورات اتحاد الكتاب العرب.

على، عشري (2002). *عن بناء القصيدة العربية الحديثة*. (ط4). القاهرة، مصر: مكتبة الآداب.

عمر، عبد الواحد (2003). *التعلق النصى، مقامات الحريري نموذجا*. (ط1). المنيا، مصر: دار الهدى للطباعة والنشر.

الفقى، صبحى (2000). *علم اللغة النصى*، القاهرة. (ط1). مصر: دار قباء للطباعة والنشر.

القرطاجني، حازم (2008). *منهاج البلغاء وسراج الأدباء*، تحقيق: محمد الخوجة. (ط3). تونس: الدار العربية للكتاب.

قطوس، بسام (2001). *سيمياء العنوان*. (د.ط). إربد، الأردن: مطبعة البهجة، من مطبوعات وزارة الثقافة الأردنية.

القيسي، نوري (1990). *نصوص من الشعر العربي قبل الإسلام، دراسة وتحليل*. (د.ط). بغداد، العراق: دار الحكمة للطباعة والنشر.

كريستوفر، بطلر (1985). التفسير والتفكيك والإيديولوجيا. نقله إلى العربية: نهاد صليحة. *مجلة فصول، 5*، (3)، مصر، 79-96.

مطلوب، أحمد (1983). *معجم المصطلحات البلاغية*. (د.ط). بغداد، العراق: مطبعة المجمع العلمى العراقى.

مفتاح، محمد (د.ت). *تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص*. (ط1) المغرب: المركز الثقافي.

مهداوي، لطيفة (2010). *مراثى الخلفاء والقادة فى الشعر العباسى إلى آخر القرن الرابع الهجري*. (ط1). بيروت، لبنان: دار الكتب العلمية.

نبوي، عبد العزيز (1988). *دراسات في الأدب الجاهلي*، ط2، العراق: الصدر لخدمات الطباعة.

الهذلي، أبو ذؤيب (2003). *ديوان أبو ذؤيب الهذلى*، تحقيق وشرح: أنطونيوس بطرس. (د.ط). بيروت، لبنان: دار صادر.

الهواوشة، محمود (2008). *أثر عناصر الاتساق في تماسك النص، سورة يوسف نموذجا* (رسالة ماجستير غير منشورة)., جامعة مؤتة، الأردن، قسم اللغة العربية وآدابها).