

الترابط النصي وقيّمته الأسلوبية في الخطاب الشعري Textual cohesion and his stylistic value in the poetry discourse

د. حسين ترّوش

أستاذ محاضر - أ - قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات،
جامعة محمد لمين دباغين، سطيف 2 الجزائر

terrouchehocine@yahoo.fr

ملخص :

الترابط النصي إجراء أسلوبى معاصر يستمد وجوده من البلاغة العربية القديمة التي عرفته تحت مسميات عديدة كالسبك والنسيج والانسجام، غير أنّ الدراسات النصية الحديثة وسّعت مجال البحث فيه خارج الجملة التي توقفت عندها البلاغيون إلى النص الكامل، فتحوّل دور النحو مع هذه الدراسات من مفسّر للترابط التركيبي بين وحدات الجمل الإفرادية، إلى مؤوّل للعلاقات اللغوية بين مختلف أجزاء النص الصوتية والإيقاعية والإفرادية والتركيبية، وما تنتجه من دلالات خاصة ترتبط بكلّ جزئية على حدة، وبالدلالة العامة للنص.

وإذا كانت الدراسات البلاغية قد ربطت دلالات هذا السبك النحوي بالجميل المنفصلة، فإنّ علم الأسلوب قد خصّ به الخطابات الإبداعية لاعتقاده أنّ الدلالة النصيّة لا يمكن أن تتمظهر على مستوى الجملة، بل تتعدّاه إلى النص كلّّه، وأنّ هذه الدلالة هي نتاج الترابط النصي بين الدلالات الجزئية التي تنتج عن ترابط اللغة الإبداعية من أصغر وحداتها إلى أكبرها.

لذلك تجاوزت الأسلوبية مستويات التحليل التي توقفت عندها الدرس البلاغي القديم، كما ابتدعت لنفسها أدوات إجرائية جديدة حاولت من خلالها التأكيد على وجود ترابط نصّي ودلالي بين أطراف النص المختلفة، وهو ما تحاول هذه الدراسة التأكيد عليه من خلال قراءة نص شعري عربي قديم .

الكلمات المفتاح : النص - الترابط النصّي - علم الأسلوب - الخطاب الشعري

Abstract:

Textual cohesion is a contemporary stylistic procedure that derives its existence from ancient Arabic rhetoric which was known under many names as coherence, collocation. However, modern textual studies have enlarged the domain of research in it outside the sentence to the whole text .

Therefore, the role of grammar has changed from an interpreter of the structure link between the components of single sentences to a translator of the linguistics relations between different text parts; phonetic, rhythmic, structural and what specific meanings are produced in the text in relation to each part in isolation, and to the global meaning of the text as a whole .

Keywords: *text- cohesion- coherence – stylistic- poetic discourse*

مقدمة :

تتميّز اللغة في النصوص الشعرية بخرقها لسنن النظام النحوي الثابت، واستعانتها بنظام خاصة تُنتج تراكيب مبتدعة تحمل من الدلالة أكثر مما تستطيع التراكيب النمطية التعبير عنه، وهذه التراكيب الشعرية هي نتاج عملية الربط الإبداعي بين العناصر اللغوية، ونقصد بالإبداعي ما يهدف إلى الوظيفة التأثيرية التي تتجاوز الوظيفة التواصلية للكلام العادي .

فالتأثير هو نتاج النص الذي تداخلت عناصره اللغوية فيما بينها في انسجام وتناسق لإنتاج الدلالات المتميزة، والقراءة الأسلوبية لهذا النص تحاول فكّ طلاسم تلك العلاقات من خلال تفكيك الروابط اللغوية وإعادة بنائها من أجل الكشف عن تلك الدلالات.

وقد عبر ترفتان تودوروف عن هذه العملية بقوله: «إننا لكي نصف قصيدة وصفا غنيا نحتاج إلى الوقوف عند مستويات مختلفة إحصائية – إيقاعية – وزن – مورفولوجية - معجمية – رمزية – تركيبية والأخذ في الاعتبار علاقاتها المترابطة»¹، وكل هذه المستويات المختلفة هي أطراف مهمة في السياق اللغوي لأي نص شعري والعلاقة بينها «أشبه بالنسيج الشبكي الذي تتلاحم أجزاؤه بعضها ببعض لتشكل النص الشعري الكلي، بل وتوضح مدى أهمية أصغر وحدة دلالية في كشف جوانب المعنى، إذ إنّ غيابها سيحدث ثقباً في هيكل النسيج الشبكي للنص»²، فالترابط بين أجزاء النص والعلاقات التي ينتجها تُثري النص بمستويات أعمق من الدلالات تهتم الأسلوبية بالبحث فيها، ومحاولة التأكيد على أهميتها.

وقد جرت عادة البحوث الأسلوبية أن تبدأ بتحليل الترابط النصي والنسيج الشبكي في النصوص الشعرية من أصغر وحداتها اللغوية إلى أكبرها وفق نظام المستويات اللسانية، الصوتية والمعجمية والتركيبية، غير أنّ هذا المقال انطلق من الجمل إلى الأصوات، لأنّ الترابط النصي يتمظهر عادة على مستوى الجمل، والتحليل النصي ينطلق من الدلالة النصية المتكاملة التي يعتقد أنّها تكوّنت من ترابط دلالات تلك المستويات، لذلك وجب الانطلاق من الكلّ إلى الجزء.

وقبل الخوض في غمار التحليل لا بد من الإشارة إلى أن التحليل الأسلوبي للشعر يعتمد «تقسيم القصيدة إلى أجزاء وليس هناك طريق آخر للانطلاق من الإطار العام إلى التقييم الدقيق»³، والقصيدة المعدة للدراسة والتحليل تنقسم إلى خمس شرائح^(*) هي: شريحة الفراق من البيت الأول إلى البيت الحادي عشر، وشريحة الحركة من البيت الثاني عشر إلى البيت الرابع والعشرين، وشريحة المدح من البيت الخامس والعشرين إلى البيت الرابع والخمسين، وشريحة الوصل من البيت الخامس والخمسين إلى البيت السادس والستين، وشريحة الشعر من البيت السابع والستين إلى البيت الواحد والسبعين.

فماهي أشكال الترابط النصي المختلفة في هذه القصيدة؟ وما الدلالات الأسلوبية العميقة التي يمكن أن تُستشف منها؟ وهل أبقت الأسلوبية على طرائق البلاغيين في تحليل السبك اللغوي أم ابتدعت إجراءاتها الخاصة؟.

1- مفهوم الترابط النصي وأهميته الأسلوبية:

الترابط النصي شكل من أشكال التضافر الأسلوبي، فإذا كانت التراكيب النحوية تتضافر لتشكيل الخطاب الشعري اللغوي، فإنّ الترابط النصي يمثل الخيوط الخفية التي يتم بها هذا التشكيل، كما أنّه من العناصر المهمة المحققة لوحدة النص الشعري والرباط الأساس بين شرائحه المختلفة.

ويقصد بالترابط النصي تلك الوسائل التي تتحقّق بها خاصيّة الاستقرار في ظاهر النصّ⁴، وهذا الشكل النحوي « يترتب على إجراءات تبدو بها العناصر السطحيّة على صورة وقائع يؤدّي السابق منها إلى اللاحق بحيث يتحقّق بها الترابط »⁵.

ولأهميّة الترابط النصّي فقد اهتمّ الدارسون بالتعمّق في مستوياته النصية انطلاقاً من اعتقادهم «أنّ الهدف الأساسي للترابط هو مساعدة القارئ على رؤية الروابط التي تستخدم بين الأفكار الرئيسة، فعدم وضوح هذه الروابط يسبّب فجوة يجب أن تسدّ»⁶. وقد وصل الدارسون إلى تحديد مجموعة من القيم المهمة للترابط النصي، فهو عندهم «يعني الصلابة والوحدة والاستمرار، ويمثّل أحد المظاهر الضرورية لضمان الطابع العلمي لأية نظرية أو جسم للبحث. فالترابط هو الذي يبرز خواص أي نظام للتفكير سواء كان نظرية أو نصّاً، ويعني أنّ أجزاء هذا النظام لا بدّ من ترابطها الحميم فيما بينها، مما يقتضي أنّ تقوم بينها روابط تمثّل شبكة لضبط العلاقات القريبة والبعيدة، وهو خاصيّة دلالية للخطاب تعتمد على فهم كلّ جملة مكوّنة للنصّ في علاقتها بما يفهم من الجمل الأخرى»⁷.

وتبرز أهميّة الترابط النصي في الكلام العادي كما في النصوص الإبداعية، وقد انتبه النقاد العرب القدامى إلى هذه الأهمية التي عبّر عنها عبد القاهر الجرجاني بقوله: «اعلم أنّ مما هو أصل في أن يدق النظر، ويغمض المسلك في توخي المعاني التي عرفت أنّ تتحد أجزاء الكلام، ويدخل بعضها في بعض، ويستدّ ارتباط ثانٍ بأول»⁸، فالمعاني الصحيحة والسليمة التي تنتج كلاماً واضحاً ومفهوماً يساهم في تأدية وظيفة التواصل لا بدّ أن يكون مترابط الأجزاء، متداخل الجمل والتراكيب يؤدي الواحد منها إلى الآخر.

وأما في المستوى الإبداعي فقد اعتبر ابن رشيق أنّ القصيدة «مثلها مثل خلق الإنسان في اتصال بعض أعضائه ببعض، فمتى انفصل واحد عن الآخر وبينه في صحة التركيب غادر بالجسم عاهة تتخون محاسنه، وتعفي معالم جماله»⁹. فالنص الإبداعي هو الكائن العي الذي يحتاج لأداء وظائفه الوجودية لكل أعضائه الكبيرة والصغيرة على حدّ السواء، لذلك عدّ الشعر الناجح هو ذلك الذي يقوم على الانسجام والاتساق، وهو ما عبّر عنه ابن طباطبا بقوله: «أحسن الشعر ما ينتظم القول فيه انتظاماً يتسق به أوله مع آخره على ما ينسقه قائله»¹⁰.

فالنظام والنسق والانسجام والتماسك والسبك هي كلّها مصطلحات بلاغية عبّر القدامى من خلالها عمّا اختارت الأسلوبية المعاصرة التعبير عنه بالترابط النصي، وهو - في نظري - مصطلح جامع يحوي تلك المصطلحات القديمة، ويضيف عليها ما ابتدعه

الأسلوبيون من أدوات إجرائية تطبيقية تحاول البرهنة على ترابط أجزاء النصوص وعلاقة ذلك بتوسيع الدلالة.

2- أشكال الترابط النصي في القصيدة وأهميتها:

الترابط النصي الذي نقصد الإشارة إليه في هذا البحث هو المتعلق بالجانب الشكلي، أي اللغوي دون المعنوي ، لأنّ المنهج الأسلوبي يعتقد بقدرة الأشكال اللغوية على حمل معانيها الخاصة التي تضيف على دلالات النص وتجعلها أعمق وأكثر كثافة.

والبحث الأسلوبي المتعلق بالترابط النصي يهتم بالبحث عن « التماسك الشديد بين الأجزاء المشكلة لنص خطاب ما، ويهتم بالوسائل اللغوية الشكلية التي تصل بين العناصر المكونة لجزء من خطاب أو خطاب برمته»¹¹، وهو ما سنؤكد على أهميته في حائية بهاء الدين زهير، ومن الأشكال اللغوية المُحقّقة للترابط النصي ما يأتي :

أ – ترابط الأنماط النحوية ودلالاته الأسلوبية:

إنّ النص الشعري تحكمه مجموعة من العلاقات النحوية، التي تنتج بدورها المعاني النحوية، إذ أنها إضافة إلى دورها التعبيري المباشر، لها دور آخر يظهر على المستوى الفني من خلال ما تقدمه هذه العلاقات من إichاءات متفرعة عن المعنى النحوي، من جهة، ومن خلال ما تحقّقه من ترابط بين البنى الإفرادية للنص وهو ما نسميه بالترابط الأفقي» ونعني بها ترابط الجملة الواحدة في داخلها بواسطة العلاقات النحوية المعروفة على مستوى الجملة¹². ولكن الترابط لا يتحقّق بهذه العلاقات النحوية الأفقية وحدها، بل يتحقّق بتضافرها مع بقية التراكيب النحوية على مستوى النص كله، مما يجعلها « تحقّق فاعليتها في تشكّل المعنى من خلال الترابط الرأسي والترابط الأفقي معا»¹³.

والمقصود بالترابط الرأسي هو « تماسك القصيدة كلها في إطار واحد محكوم بعلاقات نحوية سياقية توثق عرى الترابط بين الجمل بعضها ببعض»¹⁴، ويتمثل ذلك في إعادة صياغة تراكيب نحوية بعينها أو تكرارها أو المحافظة على ترتيب معين داخل النص، كما يتمثل في تواتر النفي والإثبات وغيرها.

وتضافر التراكيب النحوية الأفقية والترابط الرأسي يشكل نسيج النص الشعري المتكامل الذي يتعدى التقسيم الافتراضي للنص إلى شرائح شعرية، لأن الترابط النصي

يتعدى الحدود التي يفرضها المعنى ويربط هذه الشرائح بخيط رفيع يفرز معاني أخرى، لا تنفي المعاني الأولى بل تعضدها لتشكيل المعنى العام للنص .

والمدخل لهذا التحليل الأسلوبي هو النّحو، كما هو مع التراكيب النحوية، وإذا كان النحو الذي يدرس الجملة في تراكيبها المختلفة وأساليبها يسمى نحو الجمل (Grammaires de phrases) فإنّ النّحو الذي يدرس هذه التّرابطات الرّأسية التي تمتد عبر النص جميعاً لابد أن يسمى نحو النصوص (Grammaires de textes)¹⁵، لأنه بفضل هذه الترابطات يتشكل النص.

ويعرف نحو النّصوص بأنّه منهجٌ خاص في التحليل اللّغوي للأعمال الإبداعية، فهو يستشرف المعنى الكلّي للنّصّ ويحلّل الأجزاء والمكونات على ضوء النظرة الكلّيّة الشموليّة التي يحددها المعنى العام، فالدلالة تتحدّد من خلال النّصّ لا من خلال الجملة، ويمكن للمحلّل تفسير جملةٍ بجملة لاحقة لها أو سابقة عليها، من منطلق الاعتقاد بشموليّة النّصّ، والنظر إلى النّصّ على أنّه بنية كلّيّة لا على أنّه جمل فرعيّة، هو اهتمام بقيمة الخطاب الملفوظ كلّّه، وقد تطوّر النحو من منهج يحلّل الجملة إلى نحو يحلّل النّصّ، فيتعامل معه بوصفه جملاً وسياقات، وظروفاً وفضاءات تتعالق فيها المعاني وتترابط بما قبلها وما بعدها، فهو الأكثر اتصالاً بمجال تحليل النّصّ¹⁶.

وتكمن أهميّة نحو النّصّ في تطويره للرؤية النحوية القديمة، «فكما أنّ نحو الجملة عالج المعنى في الأمثلة اللّغويّة المقطّعة من نصوصها من خلال أدواته ليحقّق الربط الدلالي في الإسناد (المسند والمسند إليه) فإنّ نحو النّصّ يتجاوز ذلك بكثير، من حيث أنّه يستخدم أدوات النحو ذاتها، ويوظّفها في تحقيق الترابط بين الجمل المتتابعة في النّصّ أو الخطاب»¹⁷.

وعليه فلقد تمثّلت وظيفة علم لغة النّصّ الأساسيّة في إظهار أوجه الترابط بين وحدات النّصّ اللّغويّة، والكشف عن علاقات الربط النحوي، في مستوى الجمل من جهة والمتجاوزة مستوى الجمل من جهة أخرى¹⁸.

وترابط الأنماط النحوية يعني انسجام النص، والمقصود به تكرار وظائف نحوية من ابتدائية وخبرية وفاعلية ومفعولية وحالية وغيرها داخل النص الإبداعي، ومحاولة الربط بين هذا التكرار لكشف الأغراض الأسلوبية من إعادتها داخل النص، والبحث في دلالتها المتشابهة أو المختلفة.

وقد كشف البحث عن مجموعة من الأنماط النحوية المتواترة في مختلف شرائح القصيدة، رابطة بين معانيها الخاصة في إطار دلالة نصية شاملة ، وهي:

- النمط النحوي الأول: خبر مقدم (جار و مجرور + مبتدأ)، وقد ربط هذا النمط بين الشرائح الأولى والثانية والرابعة (الفراق- الحركة-الوصل):

- لَكُمْ مِني الْوُدُّ الَّذِي لَيْسَ يَبْرَحُ وَلِي فِيكُمْ الشَّوْقُ الشَّدِيدُ الْمُبْرِحُ
- وَلِي رَشَاءٌ مَا فِيهِ قَدْحٌ لِقَادِحٍ سِوَى أَنَّهُ مِنْ خَدِّهِ النَّارُ تَقْدَحُ
- لَكَ الْعُذْرُ مَا لِلْقَوْلِ نَحْوُكَ مُرْتَقٍ مَقَامُكَ أَعْلَى مِنْ مَقَالِي وَأَرْجَحُ

فالعذر ورد جار ومجرورا ربط بين الشوق والرشاء والود ، والضمير المتصل في الحالة الأولى والثالثة يعود على المخاطب، وفي الحالة الثانية يعود على المتكلم فهذه الشرائح المتسلسلة معنويا أصبحت متداخلة أكثر بفضل التجانس التركيبي.

- النمط النحوي الثاني: فعل مبني لما لم يسم فاعله+ نائب الفاعل (ضمير متصل بالفعل) ويربط هذا النمط بين الشريحة الأولى والشريحة الثانية في قوله :

- خُلِفْتُ وَفِيًّا لَا أَرَى الْعُدْرَ فِي الْهَوَى وَذَلِكَ خُلِقَ عَنْهُ لَا أَتَزَحَّزُ
- فَتَنَّتْ بِهِ حُلُوءًا مَلِيحًا فَحَدَّثُوا بِأَعْجَبِ شَيْءٍ كَيْفَ يَخْلُو وَيَمْلَحُ

وصيغة الفعل المبني لما لم يسم فاعله تدل على الزمن المطلق المرتبط بزمن الفعل، والأفعال في هذين البيتين وقعا في الماضي، لذلك دلا على الزمن المطلق، والجملة الأولى تدل على الزمن الذي كان فيه الشاعر وفيها، أما الثانية فتدل على الزمن الذي فتن فيه الممدوح. وكلاهما مطلقان مرتبطان ببعضهما البعض، لذلك فالشاعر وفيّ ومفتون بمحبوبه دائما .

- النمط النحوي الثالث: (اسم معرفة + اسم موصول (الذي)+ جملة الصلة)، في هذا النمط ورد الاسم الموصول نعتا، في حالات ثلاث ربطت بين شرائح الفراق والممدوح والوصل، يقول :

- لَكُمْ مِني الْوُدُّ الَّذِي لَيْسَ يَبْرَحُ وَلِي فِيكُمْ الشَّوْقُ الشَّدِيدُ الْمُبْرِحُ
- وَجَدْتُ لِي بِالْقُرْبِ الَّذِي قَدْ عَدَيْتُهُ وَأَرْضَى بِبَعْضٍ مِنْهُ إِنْ كُنْتُ أَصْلَحُ

الاسم الموصول ورد نعتا في البيتين السابقين، حيث أنه في البيت الأول يظهر الود بقوة حتى يراه الممدوح، فقد غفل عنه بسبب أقوال الوشاة، وهو في الأخير يظهر له الكرم الذي يريده والذي يخالف ما يريده غيره، إنه يريد القرب. والاسم الموصول النعت

في كلتا الحالتين أظهر بقوة المعنى (الود والقرب)، فربط بين الشريحتين الأولى شريحة الفراق والرابعة شريحة الوصل.

- النمط النحوي الرابع : (أداة نداء + منادى منصوب + مضاف إليه)، وربط هذا النمط بين الشرائح الأولى والثانية والرابعة في قوله :

- أَحْبَابُنَا حَتَّى مَتَى وَإِلَى مَتَى أُعْرِضْ بِالشَّكْوَى لَكُمْ وَأَصْرِحْ
- وَيَا عَاذِلِي فِيهِ جَوَابُكَ حَاضِرٌ وَلَكِنْ سَكُوتِي عَنْ جَوَابِكَ أَصْلَحْ
- أُمُولَايَ سَامِعِي فَإِنَّكَ لَمْ تَزَلْ تُسَامِحْ بِالذَّنْبِ الْعَظِيمِ وَتَسْمَحْ

ينادى في شريحة الود حبيبا وفي الثانية عاذلا وفي الثالثة مولى، وشبكة المعنى تجمع بين الأولى والثانية فحسب، لكن شبكة الترابط النحوي تجمع بين الجمل الثلاث. ويتضافرها يفهم القارئ أن العواذل يتوسطون الحبيب والمولى، فهم بسبب هذا الفراق، لذلك أبعدهم الشاعر بأداة نداء البعيد وربط بين الحبيب والمولى بأداة نداء القريب فالربط نصي ومعنوي في آن واحد.

- النمط النحوي الخامس: إن + اسمها + مضاف إليه + بدل + مضاف إليه خبرها (جمل فعلية فعلها مضارع)، ربط بين الشريحة الثالثة المدح والرابعة الوصل في قوله:

- وَإِنَّ مَدِيحَ النَّاصِرِ بْنِ مُحَمَّدٍ لَيَصْبُو إِلَيْهِ كُلُّ قَلْبٍ وَيَجَنُّحْ
- وَإِنَّ صَلَاحَ الدِّينِ ذَا الْمُجْدِ وَالْعُلَا لِمَا أَفْسَدَتْ مَيِّ الْحَوَادِثُ يُصْلِحْ

البيت الأول في مدح الناصر بن محمد، والثاني يذكر صلاح الدين الأيوبي جد الأول، وكلاهما سلطان ، لذلك فالربط النحوي يعضده ترابط معنوي، فشكل الاسم ونوع الخبر الذي ورد جملة فعلية فعلها مضارع كلها روابط نحوية نصبة تجمع شريحة المدح بشريحة الوصل.

- النمط النحوي السادس : قسم (جملة اسمية) + استدراك (لكن) + جملة اسمية .

ورد هذا النمط في الشريحة الثالثة « شريحة المدح » والخامسة « شريحة الشعر » فربط نحويا بين الشريحتين مما جعل الربط المعنوي أقوى ، يقول:

- وَوَاللَّهِ مَا زَالَتْ دِمَشْقُ مَلِيحَةٍ وَلَكِنَّهَا عِنْدِي بِكَ الْيَوْمَ أَمْلَحْ
- لَعَمْرُكَ كُلُّ النَّاسِ لَا شَكَّ نَاطِقٌ وَلَكِنَّ ذَا يَلْغُو وَهَذَا يُسَبِّحْ

والفرق أن الجملة الاسمية في الأولى منسوخة وهي غير منسوخة في الثانية ، ولكن " مازال " تدل على الاستمرار والدوام، وكذلك " كل " فهي تدل على العموم، أما بقية

العناصر فهي متشابهة والربط وإن كان معنوياً غير ظاهر، فإنه نحوياً ظاهراً بين، يربط بين المدح غايةً والشعر وسيلةً .

والترابطات النصية السابقة الذكر جعلت النص الذي فرض المعنى تقسيمه إلى شرائح لكل منها معناها الخاص الذي يبدأ وينتهي ليترك المجال للمعنى الآخر، جعلته نصاً منسجماً وفق ترابط الانسجام النابع من الأنماط النحوية المتكررة في النص. والملاحظ أن الود هو منبع الترابط النصي في أكثر الأحيان، إذ يرتبط بالحركة ثلاث مرات وبالوصل ثلاث مرات، أما المدح فيتصل به مرة وبالشعر مرة، فالوصل غايته والشعر وسيلته.

ومن خلال التحليل الأسلوبي لأنماط التراكيب المترابطة توصلت الدراسة إلى أن البناء اللغوي للنص اعتمد منطق الاختيار، مما أدى إلى صياغة هذا البناء اللغوي المتكامل والمتناسك عبر لبنات إفرادية وتركيبية ساهمت في تضافرها في تشكيل النص الشعري لغوياً لتتضافر البنية اللغوية مع دلالة النص في إبراز السياق العام .

ب - ترابط الوصل ودلالاته الأسلوبية:

الوصل في اللغة هو الربط بين طرفين أو أطراف متعددة ، وهو في علم المعاني عطف جملة على أخرى بوساطة أحد حروف العطف ونتيجة لهذا الربط يصبح « الوصل إضافة شيء إلى شيء، وتحويل شيء إلى أشياء»¹⁹ ، بمعنى أن أدوات الربط تحوّل التركيب إلى نص متكامل .

وقد اعتمد البحث في تحليل الوصل في النص الشعري على إحصاء تواتر حرف الواو وبناء التحليل على نسبة هذا التواتر، ذلك أن «علماء المعاني قصروا عنايتهم في هذا الباب على البحث في عطف الجمل بالواو دون بقية حروف العطف، لأن الواو هي الأداة التي لا تخفى الحاجة إليها ويتطلب فهم العطف بمادته في الإدراك»²⁰ ، ولأن « الواو العاطفة هي أم حروف العطف لكثرة استعمالها ودورها فيه ومعناها الجمع والتشريك»²¹ .

وهذا الاهتمام بالواو فسّره عبد القاهر الجرجاني بقوله: « واعلم أنه يعرض الإشكال في الواو دون غيرها من حروف العطف وذلك لأن تلك تفيد مع الإشراك معاني، وليس للواو معنى سوى الإشراك في الحكم الذي يقتضيه الإعراب»²² ، لذلك اهتم بها

الدارسون الأسلوبيون، فقد اعتبر أحمد درويش الواو من حروف عطف النسق، ومعنى ذلك أنه لا بد أن يكون هناك تناسق بين ما قبلها وما بعدها²³.

والبحث في هذا التناسق هو مهمة التحليل الأسلوبي، ومهمته أيضا البحث عن الدلالات السياقية لوصل الواو، واعتمادا على هذا المنهج في تحليل الوصل فقد تواترت الواو في القصيدة ثمانية وثمانين مرة واصله بين كلمتين ثمانين مرات وبين الجمل ثمانين مرة.

أما عن توزيع حرف الواو في النص حسب الشرائح فقد جاء على الشكل الآتي:

- 1- شريحة الفراق 15 مرة.
- 2- شريحة الحركة 14 مرة.
- 3- شريحة المدح 37 مرة.
- 4- شريحة الوصل 13 مرة.
- 5- شريحة الشعر 09 مرات.

وانطلاقا من هذه العملية الاحصائية فقد ظهر النص، نص وصل، نظرا للنسبة العالية للجمل الموصولة، وهذا ما يوافق السياق العام لهذا النص وقد توصل التحليل إلى مجموعة من الدلالات الأسلوبية هي:

1- الوصل الترادفي أو مطلق الجمع:

المعروف أن الترادف هو اختلاف اللفظين والمعنى الواحد وإحساس الشاعر المرهف، ورغبته في التعبير عن معاني في تفرق اللغة، وتظهر عجز اللغة في حمل مقاصد المعنى، يدفعه إلى ربط المترادفات للإفادة من المجال اللغوي لهذه وإدخاله في علاقة مع المجال اللغوي للأخرى، ليحقق من ارتباطهما ما عجزت اللغة عن منحه إياه ومن قدرة على حمل المعاني، ولعل رفض الشاعر لتكرار الكلمات نفسها هو الذي يدفعه إلى هذا الربط الإبداعي بين المترادفات²⁴.

وهذا النوع من الترابط النصي «يتضمن وسائل متعددة لربط المتواليات السطحية بعضها ببعض بطريقة تسمح بالإشارة إلى العلاقات بين مجموعات من معرفة العالم المفهومي للنص كالجمع بينها واستبدال البعض بالبعض والتقابل والسببية، أما الأنواع الفرعية فهي مطلق الجمع والتخيير والاستدراك والتبعية»²⁵.

والوصل الترادفي يتعدى الجمع بين المعاني المترادفة الذي هو مجال اللغة إلى مجال أكثر رحابة، إنه المجال الفني حيث يفيد في النص الإبداعي من جذر هذه وجذر تلك، ومن المعاني المصاحبة لكليهما في استخراج معنى ثالث هو قريب من المعنيين المترادفين ولكنه ليس نفسه. وقد تحقق ذلك في القصيدة في قوله في شريحة الفراق :

فَقُتِنْتُ بِهِ حُلُوءًا مَلِيحًا فَحَدَّثُوا بِأَعْجَبِ شَيْءٍ كَيْفَ يَحُلُو وَيَمْلَحُ

فالجملتان (يحلوه ويملح) مترادفتان في أداء صفة الجمال فالحلاوة هي صفة القبول عند الناظر، والملاحة جمال وحسن فيه ، لذلك اجتمع في الجملتين الموصولتين، جمال الذات وجمال يراه الناظر.

أما في شريحة المدح فنجد في قوله:

وَلَيْسَ بِمُحْتَاجٍ إِلَى مَدْحٍ مَادِحٍ مَكَارِمُهُ تُثْنِي عَلَيْهِ وَتَمْدَحُ

أنّ الجملتين (تثني عليه وتمدح) مترادفتان في المعنى، فالثناء هو المدح عينه، ولكن الأولى بمعنى شكر له والثانية بمعنى ذكر صفاته الحسنة. ومكارم الممدوح هي التي تظهر قيمته وصفاته العظيمة. وفي قوله في أهل الممدوح:

وَلَمْ يَتَّبِعُوا مَنْ جَاءَ فِي النَّاسِ بَعْدَهُمْ لَقَدْ بَيَّنُّوا لِلسَّالِكِينَ وَأَوْضَحُوا

فالجملتان (بينوا و أوضحوا) مترادفتان لإظهار الأيوبين وهم يسنون طريقا جديدة لم يسرفها احد قبلهم وقد شرحوا منهجهم للتابعين حتى صاروا ضحا بينا، لا غموض فيه. وفي طلب العفو يقول:

أَتَتَكَ وَإِنْ كَانَتْ كَثِيرًا تَأَخَّرْتُ فَإِنَّكَ تَعْفُو عَنْ كَثِيرٍ وَتَصْفَحُ

والعفو والصفح كلاهما رد الذنب والسماح للمخطئ وقد ظهرت المبالغة في طلب العفو في هذا الترادف بين الجملتين الموصولتين، وهو العفو الذي يزيل ما في القلب من قلق وانقباض يقول:

وَهَبْ لِي أَنْسَا مِنْكَ يُذْهِبُ وَخَشْتِي وَيَبْسُطُ قَلْبًا ذَا انْقِبَاضٍ وَيَشْرَحُ

فالجملتان (يبسط قلبا ويشرح) مترادفتان في المعنى، والوصل بينهما يحقق لهذا المعنى عمقا أكبر ودلالة أوسع توضح علاقة العفو براحة القلب .

2- الوصل التقابلي أو الاشتباك والاقتران:

استعارت الدراسة هذين المصطلحين عن عبد القاهر الجرجاني من كتابه دلائل الإعجاز، ويقصد بهما أن يكون المخبر عنه في الجملتين واحدا والوصل بالواو يزيد الجمع

ظهوراً . فالوصل بين الفعلين في هذه الحالة يوجب للمخبر عنه الفعلين جميعاً ، ويجعله يفعلهما معاً ، وبذلك يزداد الاشتباك والاقتران ، حتى لا يتصور تقدير أفراد في أحدهما عن الآخر²⁶ . وهذا النوع من الوصل يكون بين الفعلين الدالين على الفاعل الواحد يقتربان بوساطة الواو حتى لا يستطيع أحدهما الاستغناء عن الآخر في الدلالة على المعنى العام فلا يشتبه على عاقل أن المعنى على جعل الفعلين في حكم فعل واحد والتقابل ، يقصد به وصل بين معنيين متقابلين ضداً في مساحة واحدة هي التركيب أو الجملة أو السياق « ومهمة التقابل انه يحدث توازن المعاني التي تسير كل منها في اتجاه مخالف لاتجاه المعنى الآخر ، متباعدين ممتدين إلى ما لا نهاية والوصل هو الربط بين هذين المعنيين »²⁷ للوصول إلى جمع المعاني الواقعة بين طرفي التقابل كلها على اختلاف درجات هذا التباعد . يقول الشاعر في شريحة الفراق :

أَخْبَانَنَا حَتَّى مَتَى وَ إِلَى مَتَى أَعْرَضُ بِالشَّكْوَى لَكُمْ وَأُصْرِحُ

فالجملتين (اعرض و أصرح) اختلفتا في المعنى ضداً ولكن الوصل بينهما حقق توافقا بين التعريض والتصريح بين الصوت الخافت والصوت المسموع ، فتحققت جميع الحالات الواقعة بين هاتين الحالتين ، للدلالة على امتداد الشكوى. وفي قوله:

وَلَكِنْ أَتَى لَيْلًا وَعَادَ بِسُحْرَةٍ ذَرَى أَنَّ ضَوْءَ الصُّبْحِ إِنَّ لَاحَ يَفْضَحُ

فالوصل بين الجملتين (أتى ليلاً وعاد بسحرة) هو جمع لفترة بقاء الطيف التي لا يدل عليها التركيب ولكن يدل على زمن المجيء وزمن الذهاب . ولولا الوصل ما تحقق الربط بين المعنيين المتقابلين ضداً للدلالة على الليلة الواحدة ، وبدايتها ونهايتها ولدل المعنى على بداية ليلة ونهاية ليلة أخرى . وفي قوله:

يُشْرِقُ غَيْرِي أَوْ يُغَرِّبُ إِنِّي لَدَى يُوسُفٍ فِي أَنْعَمٍ لَسْتُ أَبْرَحُ

الجملتان (يشرق ويغرب) تدلان على مكانين متقابلين متباعدين ، ولكن الوصل في هذا التركيب التقابلي جاء (بأو) وهي تفيد التخيير كما سبق الذكر ، لذلك فالوصل ههنا هو لتخيير المكان الآخر. أما الشاعر فقد اختار البقاء لدى الممدوح فنية الذهاب شرقاً أو غرباً للآخر تبين رفض الشاعر لهذين المكانين المتقابلين وبالتالي بقاءه عند الممدوح.

ج - ترابط التكرار ودلالاته الأسلوبية:

ويقصد به تكرار لفظتين أو أكثر أصلهما واحد مما يكشف عن وجود ترابط دلالي وراء هذا الترابط النصي و« التكرار عامة يسمح للمتكلم أن يقول شيئاً مرة أخرى بالتتابع مع

إضافة بعد جديد له»²⁸، فالمعنى الأوّل يرتبط بالظهور الأوّل للوحدة اللغوية، ولكنّ الظهورات الأخرى، رغم تطابقها مع الأولى في الشكل، إلّا أنّها تحمل في كلّ مرّة إضافة دلالية جديدة.

أما وظيفته فهي تحقيق العلاقة المتبادلة بين العناصر المكونة للنص، ويشترط لتحقيق هذه الوظيفة أن يكون لهذا العنصر المكرر نسبة ورود عالية في النص تميزه عن نظرائه، وأن يساعد رصده على فك لغز النص وإدراك كيفية أدائه لدلالته، فهو زيادة على كونه يؤدي وظائف دلالية معينة فإنه يؤدي كذلك إلى تحقيق الترابط النصي، وذلك عن طريق امتداد عنصر من أول النص حتى آخره²⁹.

وإذا كان لتكرار الحرف الواحد «قيمة في الكلمة أو الكلام على أبعاد ما عرفناه من القيمة السمعية، فإن تكرار الكلمة في الجملة أو النص، وتكرار الجملة في السياق، لا بد أن يكون له من القيمة ما هو أكبر»³⁰.

ويقسم التكرار إلى دلالي ولفظي، والأوّل «ينقسم إلى تكرار معجمي مفهومي بأن يتكرر العنصر مع الاحتفاظ بالمدلول نفسه، والتكرار بذلك يحافظ على الإشارة إلى الكيان ذاته في عالم النص الخطاب وتكرار معجمي فقط بأن يتكرر التعبير مع حمل مدلول مختلف تمامًا في المرة التالية (مشتك لفظي)»³¹.

والثاني ينقسم إلى «تكرار جزئي أو استعمال المكونات الأساسية للكلمة مع نقلها إلى فئة أخرى (من فئة الاسم إلى فئة الفعل) وتكرار كلي حيث تتكرر الكلمة دون تغيير»³².

ودراسة التكرار هي إحدى مداخل دراسة الأسلوب في النص الشعري، لأنّ «التكرار من الخصائص اللازمة للشعر بل هو مكون أساسي في الشعر وهذا ما أشار إليه يوري لوتمان فالبنية الأساسية للبيت هي التكرير هذه الواقعة ليست فقط صائبة، ولكنها معروفة لدى الجميع»³³. وأحد مبررات وجوده داخل بنيات النص الشعري هي أن «النص متكامل والتكرار أحد لبنات هذا البناء، ومن ثم فهو يسهل استقبال الرسالة»³⁴.

والدراسة الأسلوبية للتكرار تقوم على اعتبار الأسلوب اختياراً، وبالتالي يمكن قياسه من الوجهة الكمية «إذ يعتمد الأسلوب في نص ما على العلاقة القائمة بين معدلات التكرار للعناصر»³⁵، ومن النتائج المحصل عليها يمكن الوصول إلى أعماق النص لأنّ «كلّ تكرار يؤدي غرضاً أساسياً لا يمكن بتره عن السياق بأي شكل من الأشكال»³⁶، شريطة أن لا يكون هذا التكرار «ثرثرة لفظية لا تقدم بالقصيدة، بل لينوء كاهلها بعبء القول

المعاد أو الأداء المكرر فتفقد بذلك توازنها الفني ³⁷. وقد ارتبط التكرار في القصيدة بالكلمات الآتية:

"ليس" ، وهو فعل جامد، ناقص ناسخ ، من أخوات كان ، وهو لا يتعرف ويدل دلالة ضمنية على النفي ولكنه قد يدل على الإثبات إذا ورد في أسلوب استثناء ³⁸ ، وقد تكررت في الأبيات الثلاثة الأولى:

لَكُمْ مَنِي الْوُدِّ الَّذِي لَيْسَ يَبْرُحُ وَلِي فَيْكُمُ الشَّوْقُ الشَّدِيدُ الْمُبْرَحُ
وَكَمْ لِي مَن كُتِبَ وَرُسِلَ إِلَيْكُمُ وَلَكِنَّهَا عَن لَّوْعَتِي لَيْسَ تُفْصِحُ
وَفِي النَّفْسِ مَا لَا أَسْتَطِيعُ أَبْنُهُ وَلَسْتُ بِهِ لِلْكَتَبِ وَالرُّسُلِ أَسْمَحُ

فكلمة "ليس" تتكرر في شريحة الفراق ، ثلاث مرات، وهي في المرات الثلاث تدل على نفي الخبر، فالجمل الفعلية (يبرح ، وتفصح ، وأسمح) هي خبر ليس، وفي المثالين الأول والثاني اسمها هو "ضمير الشأن" ³⁹ وهو مذكور في هذا السياق قبلها. و"ليس" في هذه الأبيات تدل على النفي، وجمل الخبر فعلية فعلها مضارع تدل على الحال والاستقبال، لذلك فدلالة "ليس" هي نفي الحال والاستقبال، وهي الحالة التي يعانها الشاعر بسبب فراق الممدوح. وقد تكررت "ليس" في شريحة المدح ثلاث مرات أيضا في قوله:

وَلَيْسَ بِمُحْتَاجٍ إِلَى مَدْحٍ مَادِحٍ مَكَارِمُهُ تُثْنِي عَلَيْهِ وَتَمْدَحُ
دَعُوا ذِكْرَ كَعْبٍ فِي السَّمَاحِ وَحَاتِمٍ فَلَيْسَ يُعَدُّ الْيَوْمَ ذَاكَ التَّسْمُخُ
وَلَيْسَ صَعَالِيكَ الْعَرِيبِ كَيُوسُفٍ تَعَالَوْا نُبَاهِ الْحَقِّ وَالْحَقُّ أَوْضَحُ

إضافة إلى معنى نفي الخبر فقد تدخل الباء على خبر "ليس" لتؤكد النفي (بمحتاج)، فتجر لفظ الخبر ويكون في محل نصب ⁴⁰. و"ليس" في البيت الثاني جاء خبرها جملة فعلية فعلها مضارع مبني لما لم يسم فاعله، وذلك دلالة على إطلاق الزمن ولكن المفعول فيه (اليوم) حدد هذا الزمن، والمقصود به الوقت الحاضر وليس لذكر كعب وحاتم مكان في الوقت الحاضر، لأن كرم الممدوح فاق كل كرم في الزمان، لذلك نفي أن يكون صعاليك العريب مثل يوسف في الكرم.

كما نجد الفعل "عسى" ، يتكرر وهو فعل ناقص يدخل على الجملة الاسمية يعمل عمل كان، وهو فعل جامد يفيد معنى الرجاء ، وتكرر في هذا النص الشعري ثلاث مرات في بيت واحد في قوله :

وَلَا فَمَا أَدْرِي عَسَى كُنْتُ نَاسِيًا عَسَى كُنْتُ سَكْرَانًا عَسَى كُنْتُ أَمْرَحُ

وهذا البيت من شريحة الفراق، ودلالة عسى في سياقه هي دلالة رجاء العفو كما أنها تدل على الخوف من الممدوح، ودليل ذلك التوتر الملحوظ في تكرار عسى بحثا عن سبب مقنع لهذا الفراق، ولرد غضب الممدوح، ومن ناحية ثالثة تدل على إبعاد ذهن الممدوح عن الكلام الكاذب الذي نقله الوشاة بإعطائه أسباب أخرى تجعله يعيد النظر في هذا الكلام ليصبح مشكوكا فيه بعد أن كان مؤكدا لديه وسببا في غضبه. لذلك يتضافر في "عسى" الرجاء والخوف، والتشكيك في كلام الوشاة.

وقد تكرر الحرف المشبه بالفعل "كأن"، ويذكر ابن هشام (ت761هـ) أن «معنى "كأن" الغالب عليها والمتفق عليه التشبيه، وهذا المعنى أطلقه الجمهور لكأن»⁴¹. أما عبد القاهر الجرجاني، فيعطيها فضلا كبيرا عن بقية الأدوات، يقول: «فإنك تقول كالأسد أو مثل الأسد أو شبيها بالأسد، فتجد ذلك كله تشبيها غفلا ساذجا ثم تقول كان زيذا الأسد، فيكون تشبيها أيضا، إلا أنك ترى بينه وبين الأول بونا بعيدا لأنك ترى له صورة خاصة، وتجذبك قد فخمت المعنى وزدت فيه بأن أفدت له من الشجاعة وشدة البطش ولأن قلبه لا يخامر الذعر ولا يدخله الروح بحيث أنه يتوهم أنه الأسد بعينه»⁴² ف"كأن" عند الجرجاني هي أداة تشبيه مثل الأخريات ولكنها تفوقهن في مزجها بين طرفي التشبيه فلا يبقى بينهما حاجز كالذي تحدثه بقية الأدوات ومنه يتوحدان وينصهران في شكل واحد في ذهن القارئ.

وتكرر "كأن" في هذا المقطع الشعري له دلالاته المختلفة، إذ «يحمل وظيفة تأكيد الدلالة وإبراز المقصود بما لا يفلته من الذهن ويفرضه على الوعي، ويحدث ذلك حين يؤدي التكرار إلى إبطاء إيقاع لقائنا بالدلالات، وإطالة وقوفنا عند الدلالة المراد إبرازها، وذلك بتقديمها على أكثر من وجه بما يجعلنا نراها بأكثر من زاوية»⁴³. يقول الشاعر:

كَأَنَّ الَّذِي فِيهِ مِنَ الْحُسْنِ وَالضَّيَا تَدَاخَلَهُ زُهُوبُهُ فَهُوَ يَمُرُّ
كَأَنَّ نَسِيمَ الرِّوْضِ هَزَقَ وَامَهُ لِيَخْجَلَ غُصْنُ الْبَانَةِ الْمُتَطَوِّحُ
كَأَنَّ الْمُدَامَ الصَّرْفَ مَالَتْ بِعَظْفِهِ كَمَا مَالَ فِي الْأَرْجُوْحَةِ الْمُتَرَجِّحُ
كَأَنِّي قَدْ أَنْشِدْتُهُ مَدَحَ يُوسُفٍ فَأَطْرَبَهُ حَتَّى انْتَسَى يَتَرَنَّحُ

فتكرار التشبيه بالأداة "كأن" خاصة يعطيه مرونة أكبر، إذ ينظر إلى الصورة الواحدة من زوايا مختلفة وكل نظرة تعطي القارئ قطعة من الفسيفساء التي تتكون في ذهنه عن ذلك التشبيه حتى إذا أحاط به جميعا اكتملت الصورة في ذهنه، وبدأت أمامه ذات

ثلاثة أبعاد ينظر إليها من أي جهة شاء، وتكرار التشبيه يؤدي إلى «استقصاء جزئيات الموضوع الذي يصفه وذلك على نحو يلعب فيه تكرار الأداة دور تعداد جوانب الموصوف وملاحقة عناصر المشهد الذي يحرص الشاعر على محاكاته واقتناص كل مشبهاته»⁴⁴.

ومن ناحية أخرى فإنّ التكرار الاستهلاكي للأداة في الأبيات المتوالية هو «كالإشارة التنبيهية التي تبقى القارئ في الدائرة نفسها، وفي علاقته بالمشهد ذاته، وذلك يبطئ من إيقاع التقاء القارئ بالمشاهد ويدفعه إلى التمعن في تفاصيلها»⁴⁵.

ظهرت المحاكاة جلية في هذا المقطع الشعري من الشريحة الثانية، إذا الحركة المتمايلة الصادرة عن الجسم توجد مثيلات لها في الطبيعة، كحركة غصن البان العلق في الهواء الذي يحركه النسيم جيئة وزهابا في تودة مثل ذلك الجسم الأهيف الذي يرقص طربا.

وليس من الطبيعة فقط يمكن محاكاة تلك الحركة المتمايلة، بل وفي الطبيعة الإنسانية كذلك فالإنسان الذي لعبت المدام برأسه حتى الثمالة، تراه يتهادى نشوان يمنة ويسرة، ومن الآلة التي يصنع الإنسان يمكن أيضا محاكاة التمايل، فالمتأرجح في أرجوحته يذهب إلى الأمام والخلف في حركة متناسقة تشبه إلى حد بعيد حركة الجسم المتمايل. وقد تكررت كلمة "مدح" ومدح الرجل في اللغة، أثني عليه وأكثر، والشاعر يقول :

وَأَنَّ مَدِيحَ النَّاصِرِينَ مُحَمَّدٍ لَيَصُبُّوْا إِلَيْهِ كُلَّ قَلْبٍ وَيَجْنَحُ
مَدِيحًا يُنِيلُ الْمَادِحِينَ جَلَالَةً وَمَدْحًا بِمَدْحٍ ثُمَّ يَرْبُو وَيَمْنَحُ
وَكُلُّ فَصِيحٍ أَلْكَنُ فِي مَدِيحِهِ لِأَنَّ لِسَانَ الْجُودِ بِالمَدْحِ أَفْصَحُ

والشريحة التي تكررت فيها هذه الكلمة هي شريحة المدح التي برزت فيها صفات الممدوح، وقد تكررت مصدرا أربع مرات وصيغة مبالغة ثلاث مرات واسم فاعل مرة واحدة. أما المصدر فيدل على حدث غير مرتبط بزمان، بمعنى أنه يمتد عبر جميع الأزمنة ماضيا وحاضرا ومستقبلا وهذا يعني أن الشعراء يمدحونه في كل زمان. وأما صيغ المبالغة فتدل على امتداد الحدث عبر جميع الأزمنة مما يستوجب كثرة المدح، وكثرة المادحين وهو ما دل عليه اسم الفاعل الذي يحمل صفة غير دائمة بمعنى أن كل مادح يعجز عن هذا المدح فيترك مكانه للآخر، وكلهم عاجزون أمام صفات الممدوح ولا يستطيع ذلك إلا لسان الجود.

وقد جاءت كلمات المدح كلها نكرة إلا كلمة المدح المرتبطة بلسان الجود فقد جاءت معرفة، ومعنى التنكير هو « الشيوع وعدم التحديد، وحين تطلق يراد بها أصل المعنى في عمومها خاليا مجردا من أي صفة أما المعرفة فيراد بها الشيء المعين المحدد»⁴⁶. وقد عرّف التعريف القارئ بالمدح المقصود وهو الكرم، فكرم الممدوح هو الذي يمدح صاحبه وهو الممدوح في آن واحد.

وبالوصول إلى شريحة الوصل تقابل القارئ كلمة تتكرر أربع مرات في أبيات متفرقة:

- وَأَنَّ صَلَاحَ الدِّينِ ذَا الْمَجْدِ وَالْعَلَا
- وَمَا أَفْسَدَتْ مِثِّي الْحَوَادِثُ يُصْلِحُ
- وَمَا كُلُّ لَفْظٍ فِي خِطَابِكَ يُرْتَضَى
- وَمَا كُلُّ مَعْنَى فِي مَدِيحِكَ يُصْلِحُ
- وَجُدْ لِي بِالْقُرْبِ الَّذِي قَدْ عَهَدْتُهُ
- وَأَرْضِي بِنِعْضٍ مِنْهُ إِنْ كُنْتُ أَصْلِحُ

ولا يتم الوصل مع الممدوح إلا بعد الصفاء وعودة الأمور إلى طبيعتها، ولا يتم ذلك أيضا إلا بإصلاح فساد النفس الذي أصاب الشاعر فتترك الممدوح غاضبا وسمح للشوأة بتوسيع الشقة بينهما، ولتحقيق الوصل يلجأ الشاعر إلى «صلاح الدين» وهو رأس الأيوبيين، ليتقرب به إلى حفيده طالبا للعفو.

وبعد ذلك يستعمل الشعر وسيلة للتقرب من الممدوح، رغم معرفته بعدم قدرة الشعر على المدح. وفي الأخير يرجو منه القرب مباشرة، ولكنه يعقد هذا الرجاء بشرط «إن كان يصلح». فتكرار كلمة الصلاح هي إيدان بصلاح النفس وصلاح القلب والصلح مع الممدوح. والوصل لا يكون إلا بعد الصلح. وقد تكررت كلمة "الكلام" ثلاث مرات في آخر القصيدة في شريحة الشعر ربطا للكلام بالشعر، يقول :

- وَقَدْ يُحْسِنُ النَّاسُ الْكَلَامَ وَإِنَّمَا
- كَلَامِي هُوَ الدُّرُّ الْمُنَقَّى الْمُنَقَّحُ
- كَلَامٌ يَنْشِي السَّامِعِينَ كَأَنَّمَا
- لِسَامِعِهِ فِيهِ الشَّرَابُ الْمُفْرَحُ

والشعر هو الوسيلة التي اتخذها الشاعر لتحقيق الوصل مع الممدوح، لذلك وجب أن يكون هذا الكلام قادرا على أداء هذه المهمة، وهذا ما أراده باختياره تكرار هذه الكلمة، إذ الكلام / الشعر وصف بأنه (منقى ومنقح).

أما الكلام الأولى فيقصد به شعر الآخرين الذي لا يرقى إلى كلامه، ودليل ذلك أن جعله مفعولا به، لفعل مضارع سبق بقدر دلالة على التشكيك، وكلام الشاعر جاء بعد "إنما" إخراجا له من كلام الناس، لينطلق وحده ينشي السامعين طربا.

وبتضافر "ليس" و"عسى" و"كأن" و"الصلح" و"الكلام" يتم التشكيل الدلالي لمعاني القصيدة. فليس رفض لواقع الألم في شريحة الفراق، وعسى رجاء لإعادة المياه إلى مجاريها مع الممدوح والاعتذار له، وكأن ساهمت في الحركة إلى الممدوح، والصلح جمع بين الشاعر والممدوح في شريحة الوصل، أما الكلام فكان الوسيلة الأهم لتحقيق ذلك عبر هذا النص الشعري / الرسالة.

د- ترابط الكلمات المتضادة ومعانيها الأسلوبية:

تظهر الثنائيات الضدية في النصوص الإبداعية في شكل « نموذج لغوي ينكسر بعنصر غير متوقع والتضاد الناجم عن هذا الاختلاف هو المثير الأسلوبى »⁴⁷. أو هو « عبارة عن فكرتين اثنتين عن شيئين مختلفين تعملان خلال عبارة واحدة تساندتهما معا، ومعنى هذه العبارة هو الناتج من تفاعلتهما »⁴⁸.

أي أن التضاد لا يظهر إلا داخل نسق لغوي، يسير في خط مستقيم، ثم يكسر فجأة بعنصر مضاد والدهشة الناتجة عن هذا التضاد هي التي تترك أثرها في المتلقي، وهو ما أشار إليه ريفاتير بالأثر الأسلوبى « فالتصور النفسي لمفهوم التضاد يعود حقيقة إلى تأثيرات متضادة متزامنة ، ولكن هذا يعود إلى شعورين غريزيين مختلفين يوقظان الإحساس وواحد من هذين الشعورين فقط هو الذي يستثمر نظام الإدراك في الوعي والثاني يظل في اللاوعي »⁴⁹، والبحث الأسلوبى ينطلق من التضاد الظاهر في البنية اللغوية ليصل إلى القيم التعبيرية في النص. وقد شكلت الكلمات المتضادة في النص الشعري مجموعة من الثنائيات الضدية لكل منها إحياءاتها :

أولها ثنائية تضاد الانتقال ، ويعني أنه « لكي يصل الشيء من نقطة إلى نقطة أخرى عليه أن يبرح النقطة الأولى فهو ينتقل ليصل، ولا يمكن أن يكون في مكانين أو حالين في وقت واحد وكل منهما مستقلة بذاتها لها خصائصها الفارقة، والربط بينهما يكون ربط متضادين »⁵⁰. فهذا النوع من التضاد لا يكون من الشيء في وقت واحد، وقد ظهر في شريحة الفراق في قوله :

أَحْبَابَنَا حَتَّى مَتَى وَإِلَى مَتَى أَعْرَضُ بِالشَّكْوَى لَكُمْ وَأَصْرَحُ

فتضاد الانتقال جاء بين كلمتي (أعرض - أصرح) ، والتعريض لا يكون إلا تلميحاً، فإن انتقل الشاعر إلى التصريح، زال مفعول التعريض، إذ لا يمكن أن يعود إليه مرة أخرى لأن الأمر المشار إليه صار معروفاً. لذلك فهو طباق انتقال من التعريض الخفي إلى

التصريح العلني، ويدل على عدم القدرة على كبت ما في النفس من جهة، وعلى تحدي من كان يخاف علمهم بالأمر. ويظهر هذا النوع في قول الشاعر أيضاً:

وَلَكِنْ أَتَى لَيْلًا وَعَادَ بِسُحْرَةٍ دَرَى أَنَّ ضَوْءَ الصُّبْحِ إِنَّ لَاحَ يَفْضَحُ

فالتضاد بين كلمتي (أتى-عاد) وهو انتقال حركة في المكان والزمان، والكلمتان في أصلهما فعلين، يدلان على الحركة في ذاتهما، وتنتهي هذه الحركة عند الشاعر لتنتقل منها مبتعدة، وتقديم المحييء على الذهاب دلالة على زوال الأول واستمرار الثاني أي استمرار الفراق. أما في شريحة المدح فيقول:

فَقُلْ لِلْمَلُوكِ الْأَرْضِ مَا تَلَحُّقُونَهُ لَقَدْ أَتَعَبَ الْغَادِي الَّذِي يَتَرَوَّحُ

والغادي هو المنطلق بكرة، أما المترَوَّح فهو العائد إلى المكان الأول، إذ يغدو محاولاً للحاق فلا يستطيع ليعود إلى نقطته الأولى، وهي تدل على الاستسلام، والرابط بين الكلمتين اسم الموصول "الذي" وهو رابط قوي، إذ أن الرواح موصول بالغدو و مرتبط به ارتباطاً عضوياً. أما في شريحة الوصل فيقول:

يُشْرِقُ غَيْبِي أَوْ يُغْرِبُ إِنِّي لَدَى يُوسُفَ فِي أَنْعَمِ لَسْتُ أَبْرَحُ

فتضاد الانتقال جاء بين (يشرق-يغرب)، وهما فعلاان يدلان على مكانين متقابلين، والتضعيف يدل على المبالغة في أداء، والرابط بينهما هو حرف العطف (أو) وهو يدل على التخير، إذ انتقال الآخرين هو اختيار قاموا به، أما الشاعر فاختر البقاء لدى يوسف.

أما ثاني هذه الثنائيات المتضادة، فهي ثنائية تضاد التحول، والمقصود به «تحول في الشكل الخارجي والمضمون المصاحب من وإلى، أما الجوهر نفسه فباق»⁵¹. أي أن المتضادين يمكن أن يقعا من شيء واحد في شكل تحول من حال إلى حال مما يغير المعنى المصاحب لهذه الحال، وقد ورد في شريحة الفراق في قوله:

خُلِقْتُ وَفِيًّا لَا أَرَى الْغَدْرَ فِي الْهَوَى وَذَلِكَ خُلِقَ عَنْهُ لَا أَتَزَحَّزُ

فالوفاء والغدر صفتان تكونان في الإنسان، ويمكن اجتماعهما في شخص واحد، والوفاء هو الحفاظ على العهد، والغدر عكس ذلك، والتحول هنا تم من الغدر إلى الوفاء، مع تأكيد الوفاء، والفاصل بين الكلمتين يؤكد ذلك فـ "لا" النافية تنفي الحال الثانية وتبقي على الأولى. أما في شريحة المدح فيقول:

وَكُلُّ فَصِيحٍ أَلْكَنُ فِي مَدِيحِهِ لِأَنَّ لِسَانَ الْجُودِ بِالْمَدْحِ أَفْصَحُ

وتضاد التحول جاء بين كلمتين (فصيح-ألكن) وهما حال الإنسان في نطقه ، إذ الفصيح هو سليم اللسان أما الألكن فهو المتلعثم الذي لا يفهم، والملاحظ أن لا فاصل ولا رابط بين الكلمتين، مما يدل على اتحاد المعنيين في شخص واحد. فما يراه الناس فصاحة وبلاغة هو كلام لا طائل منه، مما يؤدي إلى عجز الشعراء عن مدح الممدوح مهما وصفوه بقصائدهم . وعندما يقول في شريحة الوصل :

وَأَنَّ صَلَاحَ الدِّينِ ذَا الْمَجْدِ وَالْعُلَا لِمَا أَفْسَدَتْ مِْيَ الْحَوَادِثُ يُصْلِحُ

يأتي التحول من الفساد إلى الصلاح ومن الماضي إلى المضارع (أفسدت = يصلح)، والفاصل هو الزمن المتغير وتأثير الملك الصالح على الشاعر الذي ارتبط به بالفعلين معا إشارة إلى حاله المتغيرة، أما الملك فصلاحه ثابت ثبات الاسم فيه.

وثالث هذه الثنائيات، ثنائية تضاد الإضراب، ، والمقصود به أن « يضرب عن السائد المعروف ويقدم البديل الذي ليس في الحسبان»⁵². بمعنى أن الكلمة إذا ذكرت ألمحت إلى التي تليها، فالمتلقي يتوقع معنى ما ولكن الشاعر يكسر أفق التوقع، ويأتي بما لم يكن في الحسبان. ومنه قول الشاعر في شريحة الحركة:

وَيَا عَاذِلِي فِيهِ جَوَابُكَ حَاضِرٌ وَلَكِنْ سَكُوتِي عَنْ جَوَابِكَ أَصْلَحُ

فالتضاد بين (جوابك وسكوتي) هو تضاد إضراب، إذ ينتظر المتلقي الجواب عن العذل واللوم فيقابل فجأة بالسكوت، والدليل على الإضراب هو أداة الاستدراك "لكن"، الفاصلة بين المتضادين، إذ استدركت ما كان سيخبر به الشاعر، وغيّرت الاتجاه إلى السكوت.

وخلاصة ترابط التضاد أن الشاعر نجح في إبراز الحركة والانتقال من نقطة إلى نقطة تخالفها، وهو انتقال معنوي يدل على الرغبة في تغيير المكان، لأن ذلك يجر تغييرا في الحال، وهو ما دل عليه تضاد التحول، أما تضاد الإضراب فقد كسر توقع القارئ لمعاني هذا الانتقال/ التحول.

هـ- ترابط التجنيس ودلالاته الأسلوبية :

تعد الكلمات المتجانسة في النص الشعري إحدى الملامح الأسلوبية الهامة، نظرا لدورها البارز في كسر رتابة إيقاع الوزن والقافية، والخروج إلى التنوع الصوتي الذي ينشط القارئ، ويبعث في نفسه المتعة الفنية وينقله من حالة إيقاعية إلى حالة أخرى من خلال اختلاف نوع التجنيس بين الكلمتين دون مراعاة لتفاعيل الوزن، وإحداث

القوافي داخلية في البيت والأبيات. فتأتي الموسيقى الداخلية كسر للمتوقع وتهديم للترتيب وإمتاع للقارئ وإفادة للمعنى. وقد ظهر في القصيدة إيقاع التجنيس متعدد الأنواع مما أدى إلى تعدد إيقاعاته، وبالتالي تعدد التشكيل الموسيقي الداخلي للنص. ومن هذه الأنواع:

الجناس التام الذي ظهر بنوعيه المماثل والمستوفي، أما المماثل فيكون بين لفظتين متفقتين في النوع كأن تكونا اسمين أو فعلين، أما المستوفي فيكون بين لفظتين مختلفتين في النوع.⁵³ وقد ظهر الجناس المستوفي في شريحة الفراق في قول البهاء:

خُلِقْتُ وَفِيًّا لَا أَرَى الْغَدْرَ فِي الْهَوَى وَذَلِكَ خُلِقَ عَنْهُ لَا أَتَزَحُّ

فالكلمتان (خلقت-خلق) حققتا الجناس المستوفي لأنهما من أصلين مختلفين (فعل واسم) ومن معنيين مختلفين (الميلاد والصفة الحسنة)، وارتباطهما المعنوي بسبب التجنيس هو ارتباط الشاعر منذ ولادته بالأخلاق الحسنة. وقد حملت الكلمتان معنى التأكيد خاصة من خلال (حرفي الخاء والقاف) المجهورين. وظهر الجناس المستوفي كذلك في شريحة الحركة:

وَلِي رَشًا مَا فِيهِ قَدْخُ لِقَادِحٍ سَوَى أَنَّهُ مِنْ خَدِّهِ النَّارُ تَقْدَحُ

فالكلمتان (قدح-تقدح) جناس مستوفي لأن الأولى مصدر والثانية فعل مضارع، والأولى تدل على الذم والعييب في الشيء، والثانية تدل على اشتعال النار، ولا يخفى الرابط الذي حققه التجنيس الصوتي فإضافة إلى التصريع الثاني الذي يدل على بدء جزء جديد معنويًا، فإن ربط اللوم والذم باشتعال النار، فالذم هو كالنار. أما الجناس المماثل فظهر في شريحة الحركة في قوله:

وَيَا عَاذِلِي فِيهِ جَوَابُكَ حَاضِرٌ وَلَكِنْ سَكُوتِي عَنْ جَوَابِكَ أَصْلَحُ

فكلمتا (جوابك وجوابك) اتفقتا في عدد ونوع وشكل الحروف، مما جعلها تشبه التكرار، ولكن اختلاف المعنى أضفى عليها الصفتين معا (التكرار والتجنيس التام)، فالأولى تعني الرد على ما يقوله العواذل، والثانية تعني الكلام. فالسكوت ردا على العواذل خير من الكلام.

أما الجناس اللاحق فهو اختلاف اللفظتين المتجانستين في صوت واحد واتفاقهما في بقية الأصوات والصوتان المختلفان من مخرجين متباعدين⁵⁴. ويتضافر الجناس اللاحق بين المخارج المتشابهة في الحروف المتشابهة ويختلف في الحرف المختلف، وكأن هذا

الحرف هو كسر للكلمتين المتشابهتين، وبالتالي كسر التكرار الذي يمكن أن يصبح مملا. ويظهر ذلك في شريحة المدح :

وَأَنَّ حَلِيَجًا مِنْ أَيْادِيهِ لِلْوَرَى يُرَى كُلُّ بَحْرٍ عِنْدَهُ يَنْصَحُصَحُ

فكلمتا (الورى ويرى) تختلفان في (الواو والياء) فالأول مخرجه بين الشفتين والثاني أدنى حنكي واليون شاسع بين الشفتين وأدنى الحنك، لذلك فالحرفان يربطان أول الفم بآخره والكلمتان تربطان البيت الأول بالثاني، وأما في المعنى "فالورى" هم الناس جميعا، و"يرى" يبصر فهم يبصرون كرم الممدوح وفي قوله:

مَنَاقِبُ قَدْ أَضْحَى بِهَا الدَّهْرُ حَالِيَا فَهَآ عَطْفُهُ مِنْهَا مُوشَى مُوشَعُ

فالجناس اللاحق جاء بين (موشى وموشع)، فالألف أدنى حنكي والحاء حلقي، ومعنى الأول مزج الألوان في الثوب، والثانية تعني نسيج عريض يرصع بالجواهر تضعه المرأة على خصرها، وكلاهما يظهر مناقب الممدوح. والمعنى الذي يظهر في البيت الآتي من شريحة الشعر قريب منه، يقول الشاعر:

وَقَدْ يُحْسِنُ النَّاسُ الْكَلَامَ وَإِنَّمَا كَلَامِي هُوَ الدُّرُّ الْمُنَقَّى الْمُنَقَّحُ

(فالمنقى والمنقح) يتجانسان في الوزن والصوت عدا صوتي (الألف والحاء) والأولى تعني نظف الشيء واختاره، والثانية تعني أصلح وهذب الشيء واجتماعهما يعني اختيار الكلام وإصلاحه وتهذيبه. وفي قوله:

وَمَدْحٌ يَكُونُ الدَّهْرُ بَعْضُ رُؤَاتِهِ فَيَمْسِي وَيَضْحَى وَهُوَ يَسْرِي وَيَسْرُحُ

اختلف الجناس اللاحق بين (يسري -يسرح) في صوتي الياء الحنكي والحاء الحلقي، والأولى تعني السير ليلا والثانية تعني الانتشار في المكان، واجتماعهما الإيقاعي يعطيان المعنى قوة، إذ يربطان الزمان بالمكان فينتشر هذا المدح في كل زمان ومكان.

يتضافر الجناس اللاحق مع الجناس المضارع في شريحة الشعر، والجناس المضارع قسيم الجناس اللاحق والفرق أن الحرفين المختلفين ، متقاربان في المخرج ، يقول الشاعر:

نَسِيبٌ كَمَا رَقَّ النَّسِيمُ مِنَ الصَّبَا وَغَازَلَهُ زَهْرُ الرِّيَاضِ الْمُفْتَحِ

فكلمتا (نسيب ونسيم) تختلفان في صوتي (الباء والميم)، لكن هذين الصوتين من مخرج واحد هو الشفتين، مما يقلل من هذا الاختلاف ،ويجعل النسيب وهو الغزل العفيف كنسيم الصباح.

أما جناس الاشتقاق وهو « أن يجمع بين اللفظتين اشتقاق أو ما يشبهه»⁵⁵، فله تأثيره الإيقاعي في ربط الجذر اللغوي بين اللفظتين، مما يلفت الانتباه إلى العلاقة المعنوية بينهما، وقد ظهر في شريحة الوصل:

وَأَنَّ صَلَاحَ الدِّينِ ذَا الْمَجْدِ وَالْغُلَا لِمَا أَفْسَدَتْ مَيِّ الْحَوَادِثُ يُصْلِحُ

فكلمة "صلاح" اسم علم و"يصلح" فعل مضارع، والربط بين صاحب هذا الاسم وبين الحدث واضح وهو شفاعة صلاح الدين للشاعر عند الممدوح، من أجل الوصول إلى الصلح ومن ورائه الوصل.

تضافر هذه المتجانسات أبرز إيقاعا متجانسا أحدثه توزيعها في الأبيات المذكورة، وذلك أنها ظهرت مرة في نهاية كل شطر، ومرة في بداية كل شطر وثالثة في بداية الشطر الأول ونهاية الشطر الثاني ورابعة في وسط الشطر الأول ووسط الشطر الثاني، كما وردت رابطة بين نهاية الشطر الأول وبداية الشطر الثاني، وكثيرا ما وردت متتالية في النطق في أحد الشطرين، وهو ما أدى إلى ظهور هندسة إيقاعية داخل القصيدة « والقصائد تستمد إيقاعها وموسيقاها من وجود نظام ضمني غير معلن من التواترات الصوتية»⁵⁶، وذلك النظام غير المعلن هو الذي حقق إحساسا بالترابط النصي من خلال تلك النغمات الصوتية المتواترة .

و- ترابط الهندسة الصوتية ودلالته الأسلوبية:

الشاعر هو مهندس أصوات ينظم أبيات الشعر صوتيا فيرتكز على تكرير الفونيمات المتماثلة والمتشابهة ولكن «هذه التكرارات لا تتساوى في الأهمية، بل يعود الدور الرئيسي فيها إلى تواتر بعض الوحدات الصوتية، التي تشترك في عدد محدد من التنسيقات الأساسية»⁵⁷، ومعنى ذلك أن الشاعر يندسق أصواته داخل الأبيات الشعرية لتحقيق أغراضه الأسلوبية.

1- الهندسة الفاتحة: وهي تكرار أصوات في بداية كل شطر، سواء تكوّنت من حرف أو حرفين أو أكثر. يقول الشاعر في شريحة الفراق :

أَحْبَابَنَا حَتَّى مَتَى وَإِلَى مَتَى أَعْرِضْ بِالشَّكْوَى لَكُمْ وَأُصْرِحْ

أ -

أ -

فصوت الهمزة في الشطر الأول لفت انتباه الألبة إلى التصريح والتعريض في الشطر الثاني، من خلال ذلك النداء الذي أظهر الممدوح البعيد قريبا، فاستطاع بذلك أن

يسمع شكوى الشاعر من العواذل الذين أفسدوا طيب العشرة ، وقد تأكد دور الهمزة في الفعل (أصرح) الذي صرح بالحب والشكوى وبالرغبة في الوصل .

2-الهندسة الخاتمة : وهي تكرار أصوات لغوية في نهاية كل شطر.

لَكُمْ مِنِّي الْوُدُّ الَّذِي لَيْسَ يَبْرُحُ وَلِي فِيكُمْ الشَّوْقُ الشَّدِيدُ الْمُبْرِحُ

ب-ر-ح

ب-ر-ح

تضافرت الأصوات (ب-ر-ح) في نهاية الصدر والعجز للتعبير عن استقرار الحب الذي لا يمكن للحوادث تغييره، وللتعبير عن الألم الشديد الملازم للشاعر بسبب شوقه إلى أحبته الذين أبعدهم الوشاة عنه، والترابط النصي بين الفعلين يُعبّر عن ألم الحب وألم الشوق وألم الوشاة، وكلها دلالات ظهرت في الشرائح المتعددة للنص. ويتأكد دور هذه الهندسة الخاتمة في قوله :

وَوَاللَّهِ مَا زَالَتْ دِمَشْقُ مَلِيحَةً وَلَكِنَّهَا عِنْدِي بِكَ الْيَوْمَ أَمْلَحُ

م-ل-ح

م-ل-ح

فالأصوات (م-ل-ح) المتواترة في نهاية الشطرين نفت ظهور عيب في الحبيبة وأكدت جمالها سواء كانت إنسانا أو مدينة، والجمع بين الصفة المشبهة وبين اسم التفضيل أكد هذه الدلالة، غير أنّ الذي لفت الانتباه إليها بداية هي تلك الهندسة الخاتمة التي ربطت الحبيبة بصفة (ملح) الثابتة الدائمة دوام الصفة المشبهة، والتي تفوق فيها غيرها كما يبرز ذلك اسم التفضيل، وقد حقق الانسجام الصوتي إضافة إلى تلك الدلالات انسجاما إيقاعيا ترابط داخليا مع دلالة الجمال التي عبّر عنها الشاعر.

3-الهندسة المحيطة : وهي تكرار أصوات في بداية البيت ونهايته، حيث يفتتح القاريء البيت بالحرف وينتهي به، ليحيط ذلك الصوت بالبيت الشعري كله، يقول:

حَيَاتِي وَصَبْرِي مُذْ هَجَرْتُمْ كِلَاهُمَا غَرِيبٌ وَدَمْعِي لِلْغَرِيبَيْنِ يَشْرُحُ

ح

ح

ربط صوت الحاء في شريحة الفراق بين الحياة وبين الدموع ، فالثانية تعبر عن الأولى وعمّا حلّ بها من ألم بسبب الهجر الذي توسّط هذا البيت ، ليظهر صوت الحاء دمعاً يسيل على خديه الصدر والعجز، وتسمع صفة الهمس التي يميّز بها هذا الصوت أنينا مؤثرا . ولتغيير هذا الواقع الأليم يلجأ الشاعر في شريحة الوصل إلى هندسة محيطة أخرى تمثلها الأصوات(ص-ل-ح) تعبيراً عن الرغبة في الوصل وإصلاح ما أفسده الوشاة :

وَأَنَّ صَلَاحَ الدِّينِ ذَا الْمَجْدِ وَالْعَلَا لِمَا أَفْسَدَتْ مِنِّي الْحَوَادِثُ يُصْلِحُ

ص-ل-ح

ص-ل-ح

فالمفتاح لإصلاح العلاقة بين الشاعر وبين ممدوحه يكمن في شخصية صلاح الدين الأيوبي جدّ الملك يوسف لذلك ربط بينهما بهذه الهندسة الصوتية، لأنّ محبة الشاعر لهذه الشخصية العظيمة يشفع-لا محالة - عند حفيده وسليله الذي ورث عنه دون شك مجده وعظمته ، ولكنّه ورث عنه أيضا كرمه وعفوه وهو ما يرجوه الشاعر.

4-الهندسة الرابطة: وهي تكرار أصوات في نهاية الشطر الأول وبداية الشطر الثاني ، ظهر في شريحة الحركة التي هي البديل الموضوعاتي للرحلة:

كَأَنِّي قَدْ أَنْشَدْتُهُ مَدَحَ يُوسُفَ فَأَطْرَبُهُ حَتَّى انْتَقَى يَتَرَنِّجُ

ف ف

وقد جاء هذا البيت في آخر شريحة الحركة/الرحلة، لينتقل بعده الشاعر إلى شريحة المدح، مما يجعل منه الجزء الذي تحوّل فيه الشاعر من موضوع إلى آخر، وحسن التخلّص شرط بلاغي لتحقيق الاستمرارية في القصيدة، وقد ظهر جمال هذا التخلّص في هذه الهندسة الرابطة لصوت الفاء، أما دلاليا فقد ربط الشاعر بين الملك يوسف وبين الفرح والطرب جاعلا السبب في ذلك ما أنشده من شعر. ويقول:

أحدثت هذه الهندسات الصوتية المتضافرة مع التجانس الصوتي إيقاعا غنياً زاد الموسيقى الداخلية ثراء وساهم في إيضاح المعنى ، فقد توضحت شرائح النص المعنوية انطلاقا من هذه الأصوات المتواترة. فالهندسة الخاتمة وضحت بداية النص عبر التصريع الأول، وبداية الشريحة الثانية عبر تصريع ثانوي في البيت الثاني عشر، والهندسة الرابطة بينت بداية الشريحة الثالثة في البيت الرابع والعشرين وتنتهي هذه الشريحة عبر تصريع ثالث في البيت الرابع والخمسين لتبدأ الشريحة الرابعة .

الخاتمة :

المقصود بالترباط النصي هو تضافر التراكيب في بناء النص الشعري المتكامل الذي تتداخل فيه العلاقات العمودية مع العلاقات الأفقية، وتربط بين التراكيب وبين الكلمات، وقد اعتمد البحث بداية على إحصاء تراكيب معينة في شرائح النص المختلفة، وقد كشف عن أنماط متعددة من الترباط الناتج عن تواتر أنماط نحوية

خاصة في شرائح محددة من النص ، مما ساهم في تأكيد المعاني السطحية بدلالات عميقة تؤثر في القارئ دون أن يلاحظها، لأنها تحتاج إلى تفكير وتدبر.

والنص الشعري نص وصل، نظرا للنسبة الكبيرة لتواتر حرف العطف الواو، والتي أظهرها الإحصاء وهناك نوعان من الوصل بين الجمل، أولهما الوصل الترادفي وهو ما يسمى بمطلق الجمع، إذ يربط بين الكلمة ومرادفها، ودلالة الجمع المطلق تخدم سياق النص، وثانيهما الوصل التقابلي وهو ما اسماه الجرجاني بالاشتباك والاقتران، فالربط بين المتناقضين يجعل الإنسان يمتاز بالصفيتين معا والاشتباك والاقتران وصل وجمع ولعل هذا ما يرجوه الشاعر مع ممدوحه.

وإذا كان التكرار الأسلوبي قد حقق نوعا واضحا من الترابط النصي من خلال إعادة وحدات لغوية بعينها سواء بالمعنى نفسه أو بمعاني أخرى ، فإنّ التضاد قد حقق نوعا آخر من الترابط أثار القارئ ولفت انتباهه من خلال الدلالات المتناقضة التي تحوّل مع كلّ ظهور لها في النص من معنى إلى آخر مقابل له ضداً، وهو ما يدفعه إلى البحث عن العلاقة بين النقيضين مما يحقق للنص نوعا من الترابط الذي تنوّع بين تضاد الانتقال والتحوّل والإضراب.

أما الترابط الصوتي فقد تمظهر في شكلين اثنين هما التجنيس والهندسة الصوتية، أما الأول فقد ربط بين كلمات متشابهة صوتيا مما دفع إلى البحث عن العلاقة بينها، وقد كشف التحليل الأسلوبي أنّ الكلمات المتجانسة أضافت الجديد للمعنى وأكدته، وأما الثاني فقد ربط بين أجزاء الأبيات وأجزاء النص بشبكة من الروابط الصوتية التي تنوّعت بين الفاتحة والخاتمة والمحيطه والرابطة، وتداخل الأشكال الستة للترابط الصوتي (الأنماط النحوية-الوصل-التكرار-التضاد-التجنيس -الهندسة الصوتية) يتماسك النص وتنسجم أجزاؤه البنائية والدلالية.

ومن خلال التحليل الأسلوبي للترابط النصي في هذه القصيدة تظهر أشكال التطوّر التي مسّت هذا الإجراء البلاغي القديم، فقد تجاوز علم الأسلوب مستوى الجملة إلى ساحة النص الواسعة التي تمتلك العديد من الأدوات اللغوية التي تتضافر فيما بينها خالقة نوعا من التجانس النصي الذي يؤدي مع كلّ نوع من هذا الترابط تجانسا دلاليا يوسّع المعنى ويؤكد.

الهوامش والإحالات

- ¹ - إبراهيم أنيس : من أسرار اللغة ، مكتبة الانجلو مصرية ، القاهرة - مصر ، ط3 ، 1975 ، ص261
- ² - مراد عبد الرحمن مبروك: من الصوت إلى النص، نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري، دارا لوفاء، الإسكندرية، مصر، ط 1 ، 2002 ، ص 115
- ^(*) الشرائح : هي شحنات إخبارية و مجموعات دلالية تنطلق من المضمون العام للنص .ينظر : عبد السلام المسدي : النقد و الحداثة ، ص 79 ، والقصيدة المعدّة للدراسة هي إحدى مطولات الشاعر بهاء الدين زهير من العصر الأيوبي، وتحمل عنوان (أسخى وأسمح من الحيا) ، حائية عدد أبياتها 71 بيتا ، أنظر : بهاء الدين زهير : الديوان ، دار بيروت للطباعة و النشر ، بيروت - لبنان ، 1981 ، ص 72 وما بعدها
- ³ - فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، الدار الفنية للنشر . القاهرة، ط1 ، 1990 ، ص 53.
- ⁴ - ينظر : سعد مصلوح : نحو أجرومية للنصّ الشعري "دراسة في قصيدة جاهليّة، مجلّة فصول، عدد1، 2، يوليو 1991م، أغسطس 1991 ، ص 154.
- ⁵ - روبرت دي بوجراند: النصّ والخطاب والإجراء، تر: تَمّام حسان، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 1998 ، ص103.
- ⁶ - محمد خطابي: لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2 2006 ، ص 47
- ⁷ - صلاح فضل : بلاغة الخطاب وعلم النصّ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة و الفنون والآداب ، الكويت أغسطس /آب ، 1992، ص 263
- ⁸ - عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز تح: محمد رشيد رضا دار المعرفة، بيروت، 1978 ، ص 93.
- ⁹ - ابن رشيق القيرواني :العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ،نح :محمد محي الدين عبد الحميد ،المكتبة التجارية ، القاهرة -مصر ، 1955، ص117.
- ¹⁰ - ابن طباطبا العلوي : عيار الشعر، تح: عباس عبد الستار، دار الكتب العلمية ، بيروت، ط1، 1983 ، ص 131.
- ¹¹ - محمد خطابي: لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2، 2006 ، ص50.
- ¹² - محمد حماسة عبد اللطيف: اللغة وبناء الشعر، دار غريب، القاهرة، مصر 2001، ص 44.
- ¹³ - جميل عبد المجيد: بلاغة النص، مدخل نظري ودراسة تطبيقية، دار غريب، القاهرة - مصر، 1999 ، ص 98.
- ¹⁴ - محمد حماسة عبد اللطيف : اللغة وبناء الشعر ، ص 45.

- ¹⁵ - ينظر: الأزهر زناد : نسيج النص ، بحث في ما يكون به اللفظ نصا ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء - بيروت ط1، 1993. ص 15.
- ¹⁶ - ينظر: أحمد عفيفي: نحو النَّصِّ والتحليل اللُّغوي ، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، 1999م ، ص 10.
- ¹⁷ - مصطفى النَّحَّاس: نحو النَّصِّ في ضوء التحليل اللساني للخطاب، ذات السلاسل، ط1، 2001، ص9.
- ¹⁸ - سعيد بحيري: علم لغة النَّصِّ المفاهيم والاتجاهات ، مؤسَّسة المختار ، القاهرة، ط1، 1424هـ، 2004، ص 85.
- ¹⁹ - منير سلطان: بديع التراكيب في شعر أبي تمام، ج2، (الجمال والأسلوب)، منشأة المعارف، الإسكندرية مصر، ط 1، (لات) . ص 110.
- ²⁰ - عبد العزيز عتيق: علم المعاني ، دار النهضة العربية، بيروت -لبنان، 1985 ، ص 161.
- ²¹ - حمد بن عبد الثَّور المالقي، رصف المباني في شرح حروف المعاني، تحقيق: أحمد محمد الخراط، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق، ص 410.
- ²² - عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز ، ص 153.
- ²³ - ينظر: أحمد درويش: دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، 1998، ص175.
- ²⁴ - ينظر : منير سلطان : بديع التراكيب في شعر أبي تمام ، ج2 ، (.الجمال و الأسلوب) . ص 113.
- ²⁵ - روبرت دي بوجراند : النص والخطاب والإجراء، مقدمة المترجم، ص301.
- ²⁶ - ينظر: عبد القاهر الجرجاني : دلائل الاعجاز ص 154-155.
- ²⁷ - منير سلطان :بديع التركيب في شعر أبي تمام ، ج2، (الجمال و الأسلوب) ، ص 114.
- ²⁸ - حسام أحمد فرج: نظرية علم النص رؤية منهجية في بناء النص النثري، مكتبة الآداب، ط2، 2009 ، ص 106.
- ²⁹ - المرجع نفسه، ص 107.
- ³⁰ - عز الدين عي السيد: التكرير بين المثير والتأثير ، عالم الكتب، بيروت ط2، 1407هـ، ص81.
- ³¹ - حسام أحمد فرج :نظرية علم النص رؤية منهجية في بناء النص النثري، ص 107.
- ³² - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
- ³³ - خالد سليكي :من النقد المعياري الى التحليل اللساني (الشعرية البنوية نموذجا) ، مجلة عالم الفكر ،مج23. ع1. يوليو/ سبتمبر/أكتوبر/نوفمبر /ديسمبر 1994، ص 408.
- ³⁴ - منذر عياشي : مقالات في الأسلوبية ، اتحاد الكتاب العرب دمشق - سوريا، ط1، 1990، ص 83.
- ³⁵ - صلاح فضل: علم الاسلوب، مبادئه وإجراءاته، دار الآفاق .بيروت-لبنان ، ط1، 1985، ص 242.
- ³⁶ - موسى ربيعة : قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، مكتبة الكتاني ودار الكندي، أريد - الأردن ، 2001 ، ص28.
- ³⁷ - رجا عيد: لغة الشعر ، قراءة في الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، الاسكندرية . 1985، ص 77

- 38- ينظر: حسين سرحان : قاموس الأدوات النحوية ، مكتبة الإيمان ، المنصورة - مصر ، ط1، 1994، ص 89 .
- 39- ينظر: حمزة حمزة أبو النصر: تيسير النحو والصرف، مكتبة الإيمان . المنصورة - مصر، ط1، 1997، ص 73.
- 40- ينظر: المرجع نفسه ، ص 74.
- 41- ابن هشام: مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تج محمد محي الدين عبد الحميد، دار البارجي، القاهرة ، (د،ت)، ج1. ص 191.
- 42- عبد القاهر الجرجاني : دلائل الاعجاز ، ص 425.
- 43- جابر عصفور: تكرار التشبيه، مجلة العربي، تصدرها وزارة الثقافة، الكويت، ع 507، فبراير 2001، ص 89.
- 44- المرجع نفسه ، ص 90.
- 45- المرجع نفسه ، ص 92.
- 46- أحمد درويش : دراسة الأسلوب بين المعاصرة و التراث ، ص 154.
- 47- صلاح فضل: علم الأسلوب ، مبادئه وإجراءاته، ص 225.
- 48- مصطفى ناصف : نظرية المعنى في النقد العربي، دار القلم ، 1965 ، ص 86 .
- 49- جون كوهين: النظرية الشعرية، تر أحمد درويش، دار غريب، القاهرة - مصر، 2000، ص 416.
- 50- منير سلطان : بديع التراكيب في شعر أبي تمام ، ج 2 ، (الجملة و الاسلوب)، ص 340.
- 51- المرجع نفسه ، ص 343.
- 52- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
- 53- ينظر : منير سلطان : البديع تأصيل وتجديد ، ص 64 .
- 54- ينظر : المرجع نفسه ، ص 63.
- 55- المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.
- 56- جوزيف ميشال شريم: دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات، ط2، 1987، ص 90.
- 57- المرجع نفسه، ص 91.