جامعة مؤتة

وزارة التعليم العالي
والبحث العلمي

المجلة الأردنية في

اللغة العربية وآدابها

مجلة علمية عالمية متخصصة ومحكمة

تصدر بدعم من صندوق دعم البحث العلمي

وزارة التعليم العالي

المجلد (١٢) العدد (٢) ٢٠١٦ م

الرقم المتسلسل

٤٣

تقنيات التماسك النصي في قصيدة التفعيلة بين التغييب والتغليب رؤية لسانية نصية

د. عبد المهدي هاشم الجراح*

تاريخ تقديم البحث: ٢٠١٥/١٢/٣٠ م تاريخ القبول: ٢٠١٦/٣/٢٨م.

ملخص

حظي مبدأ التماسك النصي بعناية فائقة من قبل المنظرين الأوائل للسانيات النصية ونحو النص، إذ انصب بحثهم على مبدأ النصية ومعاييرها، وجعلوا مبدأ حضور التماسك هو قوامها. يأتي هذا البحث لدراسة ظاهرة لافتة للنظر في قصيدة التفعيلة، وهي ظاهرة التغييب أو التغليب الاستعمالي للتقنيات التي توفر التماسك للنص، فالقارئ لدواوين شعراء التفعيلة يجد أن أسلوب الشعراء قد اتخذ مسارات متعددة في عملية استثمار ظاهرة التماسك في بناء النص. خلص البحث إلى أن الشعراء قد اتخذوا مسلكين واضحين في استثمارهم لظاهرة التماسك في بناء النص: الأول يتمثل التغييب لكثير من تقنيات التماسك، والثاني التغليب الاستعمالي لبعض التقنيات، وكان لهذا الأثر الفاعل في المسار الإبلاغي للقصيدة، وهذا أسهم في العملية التعبيرية أو الوظيفة التعبيرية لها.

الكلمات الدالة: التماسك، تقنيات، التغييب، التغليب، قصيدة، تفعيلة.

* جامعة العلوم والتكنولوجيا الأردنية، كلية العلوم والآداب-قسم العلوم الإنسانية.

حقوق النشر محفوظة لجامعة مؤتة، الكرك، الأردن.

Cohesion Techniques in the Feet Poem Between Absence and Overcome A linguistic Discourse Study

Dr. Abdel Mohdi Hashem Al-Jarrah

Abstract

The principle of cohesion has acquired the interest of the first theoreticians of a linguistic discourse, and there discussions had focused on the texture and its standards. Moreover, this made the principle of the presence of coherence is the basic of texture; Therefore, the research aimed at studying an important phenomenon in the feet poem, it is an absence and overcome of textual techniques. The analysis of poems show that the style of the poets had taken multiple paths in the process of investing the phenomenon of coherence in the construct of the text. The research concluded that poets have taken two tracks clear in their investment phenomenon of coherence in constructing the text, absence and overcome, and this contributed to the process expressionism or function expressive.

Keywords: Cohesion, techniques, absence, overcome, a poem, feet.

تمهيد:

نال مبدأ التماسك النصي عناية فائقة من قبل المنظرين الأوائل للسانيات النصية ونحو النص، بل إن بحثهم في معظمه كان قد انصب على مبدأ النصية ومعاييرها، وجعلوا مبدأ حضور التماسك هو قوامها، كما اشترطوا في تحقيق مبدأ النصية تحقيق مبدأ التماسك مع إضافة قيد محدد، يرتبط بالمقام أو سياق الموقف[1]، فالنصية عند هاليداي وحسن مرتبطة بالمعادلة التالية: (النصية=التماسك+ القيد السياقي)، وهذا يعني أن مبدأ النصية تصنعه سلسلة الترابطات النصية المرتبطة بسياقات مقصدية محددة، وهي تختلف تبعاً لمستويات الخطاب ومحدداته؛ فالسياق هو الذي يشمل النص والأدب عموماً فهرسةً وتأصيلاً وامتداداً[2].ويعد مبدأ التماسك من المبادئ التي تلفت نظر المستقبل إلى مدى الدقة التنظيمية التي يتمتع بها النص، بل هي عنوان الإبداع، فهذا الكلام ليس كلاماً عادياً غرضه الإشارة وكفى، بل غرضه الوعي بأهمية التماسك في بناء النص وقبوله وتلقيه من قبل المستقبل؛ لأن المرسل لا يكتب لنفسه بل يكتب معبراً وباحثاً عمن يشاركه في انفعالاته.

نتيجة لأهمية مبدأ التماسك فإن هذا البحث؛ يأتي لدراسة ظاهرة لافتة للنظر في قصيدة التفعيلة، وهذه الظاهرة من الظواهر التي تستحق أن يفرد لها بحث من الأبحاث اللسانية النصية، وهي ظاهرة التغييب أو التغليب لاستعمال التقنيات التي توفر التماسك للنص، فالقارئ لدواوين شعراء التفعيلة يجد أن سلوك الشعراء قد اتخذ مسالك متعددة في عملية استثمار ظاهرة التماسك في بناء النص، ويمكن حصر هذه المسالك باتجاهين هما:

أولاً: التغييب الهادف لكثير من تقنيات التماسك، إذ يعمد المبدع إلى تغييب بعض التقنيات وتفعيل أخرى خدمة للعملية البنائية النصية، وتبعاً للمقصدية التواصلية التي تدفع القارئ إلى التفاعل والإنتاج.

ثانياً: التغليب الاستعمالي لبعض التقنيات، والذي يقتضي من المبدع أن يقوم بتفعيل تقنيات محددة وتغليبها على أي تقنية أخرى فيؤثر في المسار الإبلاغي للقصيدة وأبعادها التواصلية.

---

(1) See: Halliday, m.a.k. &Hasan.R. **Cohesion in English** .Longman Group.l.t.d.1984,pp 23-37

(2) See: Levinson Stephen C .**Pragmatics**. Cambridge University Press: Cambridge,1983, p 182.

يأتي هذا البحث ليدرس هذه الظاهرة، وليقف على مظاهرها وأسبابها من جهة، ثم لإظهار أثر ذلك في بناء النص الشعري من جهة أخرى. ولم يختر البحث قصيدة بعينها أو ديواناً محدداً فهي ظاهرة ليست حكراً على شاعر دون الآخر.

أولاً: تقنيات التماسك النصي:

يُعنى التماسك النصي من وجهة نظر لسانيات النص بالكشف عن الأدوات اللغوية والتعابير اللغوية، وتحليل الكلمات إلى مقومات لإثبات العلائق غير الظاهرة فيما بينها، فهذه العناصر انفلتت لإثبات التعالق الخفي فيما بينها "مما يؤدي إلى انسجام النص مع البنيات المعرفية المختزنة في الذاكرة والكشف عن بعض الأوليات اللغوية والكونيات الأنثروبولوجية التي تنعكس في اللغة الطبيعية[1]"،ويقترح محمد مفتاح تجزيء مقولة التماسك إلى مفاهيم خاصة وهي: التنضيد والاتساق والتشاكل والترادف[2]،ولكن الملحظ على تناول محمد مفتاح أنه يحصر هذا المبدأ بهذه المفاهيم، مع العلم أن ما ذكره هو جزء من كل؛ لأن التماسك النصي يمثل بنية امتدادية تكوينية، لذا يميل البحث إلى جعل "التماسك مجموعة من العلاقات اللفظية أو الدلالية بين أجزاء النص، إذ تلتحم هذه الأجزاء، ويتماسك بعضها مع بعض، بحيث إذا غاب الالتحام، ظهر النص وكأنه أشلاء ومزق لا رابط بينها. وللتماسك أهمية كبرى في العمل الأدبي، بل في كل عمليات الاتصال اللغوي[3]". فالتماسك يشمل تقنيات ربط كثيرة تمثل العلاقات اللفظية والدلالية بين أجزاء النص.

يتمظهر التماسك النصي بمستوى الربط النحوي الذي يعتمد على فهم "كل جملة مكونة للنص في علاقتها بما يفهم من الجمل الأخرى[4]"، ويشرح علماء النص "العوامل التي يعتمد عليها الترابط على المستوى السطحي للنص؛ ما يتمثل في مؤشرات لغوية، مثل علامات العطف والوصل والفصل والترقيم، وكذلك أسماء الإشارة وأدوات التعريف والأسماء الموصولة وأبنية الحال والزمان والمكان، وغير ذلك من العناصر الرابطة التي يعنى علم اللغة بتحديدها، وتقوم بوظيفة إبراز الرابط العلاقات

(١) مفتاح، محمد: **التشابه والاختلاف نحو منهاجية شمولية**، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت–الدار البيضاء، ١٩٩٦م، ص ١٢٥.

(٢) المرجع نفسه، ١٢٥.

(٣) استيتية، سمير: **منازل الرؤية منهج تكاملي في قراءة النص**، ط ١، دار وائل للنشر، عمان، الأردن،٢٠٠٣م، ص ٢٧.

(٤) بحيري، سعيد: **علم لغة النص المفاهيم والاتجاهات**، ط١، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية لونجمان، ١٩٩٧م، ص ١٢٣.

السببية بين العناصر المكونة للنص في مستواه الخطي المباشر للقول"[١]،فيكون بذلك الترابط على المستوى السطحي معتمداً على وسائل لغوية ذات وظيفة مشتركة أما المستوى الثاني للتماسك فهو الذي" يعني الوحدة والاستمرار والتشابك فيقوم على قواعد وأبنية تصورية تجريدية[٢]"،تعمل هذه القواعد والأبنية التصورية على تجاوز التماسك الدلالي للأبنية النحوية السطحية للنصوص إلى الاتصال بعالمها الشعري والدلالي الداخلي[٣]، وهو "يتجلى في تلك الحالات التي قد يبدو فيها النص مفككاً من السطح، لكننا لا نلبث أن نتبين وراءه بنية عميقة محكمة في تماسكها، وتفسر تشاكل الأجزاء وتضمن اتساقها مع تشتتها الخارجي. وقد يعتمد اكتشاف هذه البنية على بعض المفاهيم التي يستخدمها علماء النص، مثل المفاهيم المنطقية الدلالية ومجموعات الحقول الموضوعية المركبة وطبيعة علاقات الترميز الأدبي[٤]"، وهذا في المحصلة النهائية يقتضي "كفاءة تتخطى كفاءة الشخص العادي إلى كفاءة المفسر الواعي، فهو الذي يبرز خواص أي نظام للتفكير، ويتصف بالدينامية، ويستند إلى أنواع مختلفة من المعارف"[٥].

وقد تناول فان ديك مبدأ التماسك بصورة مفصلة، إذ افترض أن للنص بنيتين: كبرى وصغرى[٦]،أما الكبرى فهي بنية تجريدية كامنة تمثل منطق النص؛ ولإدراكها لا بد من إدخال بعض القيود التداولية لإدراك العلاقة بين البنية النصية وعناصر الموقف التواصلي المرتبطة به بشكل منظم، أي: سياق النص، ثم الشروط والقواعد اللازمة لمسألة الملاءمة بين أفعال القول وتقنيات المواقف الخاصة به، أي: العلاقة بين النص والسياق، ثم البحث في مسألة الشروط الأساسية لجعل الأقوال اللغوية مقبولة وملائمة في الموقف التواصلي الذي يتحدث فيه المتكلم [٧]، ولا يخفى هنا أن فان ديك يعير أهمية كبرى للبنية الكبرى في فهم النص، وهو يتكئ على السياق الإدراكي في فهم النص[٨]، وقد ربط الوحدات الدلالية الخاصة بقضايا البنية الكبرى بالبنى المعرفية أو المعارف السابقة (Back

(١) المرجع نفسه، ص ١٢٤.

(٢) المرجع نفسه، ص١٢٥.

(٣) المرجع نفسه، ص١٢٥.

(٤) المرجع نفسه، ص١٢٣.

(٥) المرجع نفسه، ص١٢٤.

(٦)انظر: بحيري، سعيد: مرجع سابق، ص ص ١٢٤-١٢٥، وانظر كذلك النص الأم في:

Teun (A). Vandijk: **Text and Context: Explorations in the semantics and Pragmatics of Discourse,** Longman INC. London and New York, 1977, P 155.

(7) Ibid, P. 125

(٨) انظر: فضل، صلاح: **بلاغة الخطاب وعلم النص**، عالم المعرفة: الكويت، ١٦٤، ١٩٩٢م، ص ٢٢٦.

Ground Knowledge) [1]. أما البنية الصغرى فهي المتحصلة بوساطة علاقات الترابط بين المتتاليات والجمل[2].

إن النظر الحقيقي لمبدأ التماسك يكمن في فعاليته الإجرائية التأثيرية على المتلقي، يقول سعيد بحيري: "اللغة ليست مجرد أصوات وصيغ وجمل ودلالات بل هي أداة لممارسة الفعل على المتلقي أيضاً، على أساس أن النص اللغوي في جملته إنما هو "نص في موقف". وتحدث الأبنية في عمليات اتصال كاملة تأثيرات معرفية ووجدانية، وتستند في كشفها إلى كم غير قليل من القواعد والإجراءات والاستراتيجيات التي تنتمي إلى فروع علم لغة النص، وهي النحو والدلالة والتداولية[3]".

خلاصة الأمر: إن التماسك النصي هو مبدأ تقني بالدرجة الأولى؛ لأنه يأتي من سلسلة من الإجراءات التقنية، بمعنى تقنية شاملة لتقنيات صغرى متعددة ومتنوعة، ويشمل الترابطات على مستوى البنية الصغرى السطحية، والترابطات التصورية القضوية على مستوى البنية الكبرى العميقة، والمبدأ التماسكي هو مبدأ-بلا شك- حجاجي ؛لأنك في البناء التماسكي للنص تقدم سلسلة دلالات مترابطة ترتد إلى نتيجة واحدة، وكذلك في الحجاج فإنه" سلسلة من الأدلة تفضي إلى نتيجة واحدة أو هو طريقة عرض الأدلة وتقديمها[4]"، فكل ما في العمليّة الحجاجية هو علاقات سببية، فالمرء يقدم في بسطه للحجج أدلة منطقية تحكمها علاقات منطقية سببية.

ثانياً: تغييب تقنيات التماسك:

يعمد كثير من شعراء التفعيلة إلى تغييب بعض تقنيات التماسك، والتركيز على تقنية أو أكثر، وهذا يتبع لطبيعة الموقف والغرض، وهناك نماذج شعرية كثيرة لشعراء كثر تمثل هذه الظاهرة، فهذا السياب في كثير من قصائده يعمد إلى تغييب بعض التقنيات فيركز على تقنيات أخرى وبصورة متكافئة فيرتقي بالنص فيخرج النص متماسكاً وبعيداً عن الرتابة والتصنع، فهو في قصيدة "جيكور" مثلاً، يركز على جعل نصه يرقى إلى أعلى درجات النصية؛ فيوظف تقنيات تماسكية كثيرة منها: العطف، وأبنية الحال والزمان، وأبنية التقابل (التشاكل)، وبعض البنى البلاغية التوضيحية والتأسيسية، والربط الزمني، والربط الإسنادي، إلا أنه لم يركز على تقنيات تماسكية أخرى مثل: تقنية التنسيق

(1) See: Teun (A). vandijk & Kintsch ,Walter: **Strategies Of Discourse Comprehension**, P.8

(٢) انظر: بحيري، **علم لغة النص**، ص ١٢٧.

(٣) المرجع نفسه، ص ص ١٢٨-١٢٩.

(٤) بوجادي، خليفة: **اللسانيات التداولية مع محاولة تأصيلية في الدرس العربي القديم**، بيت الحكمة، ط١، ٢٠٠٩، ص ٨٧.

المتمثلة بـ: الترادف والعام والخاص، كما أن التكرار لم يحظ بالمكانة التي حظي بها في قصائده الأخرى، باستثناء تكرار لفظة: " جيكور"، و"أمطر"؛ ويعود هذا التغييب إلى قصدية الشاعر؛ لعلمه التام بأن حضور مثل هذه التقنيات إلى جانب التقنيات المذكورة في النص قد يؤدي إلى وجود خلل واضح في البنية الكلية للنص، مما يؤثر سلباً في رسالته ومبتغاه، يقول:

"أشجارها دائمة الخضرة
كأنها أعمدة من رخام
لا عري يعروها ولا صفره
وليلها لا ينام
يطلع من أحداقه فجره
لكن في جيكور
للصيف ألواناً كما للشتاء،
وتغرب الشمس كأن السماء
حقل يمص الماء،
أزهاره السكرى غناء الطيور.
ناحلة كالصدى [١]"

إذ يستخدم الشاعر التشبيه أداة رابطة، ثم يتبعه بأسلوب النفي ويعطف النفي على النفي، ويتبعه بالواو في " وليلها لا ينام"، ثم يفصل في حال الليل "، ثم يركز الشاعر في المقطع الثاني على تقنية التشبيه، ويعمد إلى تفعيل التشبيه بوصفه أداة بلاغية رابطة؛ لظن الشاعر أن التشبيه أقوى إبلاغياً من أي أداة نحوية رابطة، يقول مكملاً المقطع الثاني من القصيدة:"

أنغامه البلور:

استثمر أدونيس من أدوات التماسك الإجمال والتفصيل، وهذا أصلاً في تصنيفات المنظرين لنحو النص واللسانيات النصية هو نوع من أنواع التوازي، وقد جعل الدكتور محمد مفتاح مقولة التوازي منفصلة عن التماسك[٢]، واستثمر العطف، وغيب مرتكزات وأدوات تماسكية كثيرة، لم يكن يرى في استخدامها من ضرورة.

(١) السياب، بدر شاكر: **شناشيل ابنة الجلبي**، ط ١، دار الطليعة، بيروت، ١٩٦٥، ص ٥٢.

(٢) مفتاح، **التشابه**، ص ٩٧.

ثبت أيضاً عن طريق المتابعة والتحليل لبعض من القصائد لغير شاعر من الشعراء الاستثمار المكثف لتقنية من تقنيات التماسك، وترك كثير من التقنيات الأخرى، وهذا حقيقة يتبع رؤية الشاعر، وأهم ما في الأمر أن توظف هذه التقنيات بصورة ناجحة مؤثرة، فتحدث أثراً مباشراً في البناء الفني للنص من جهة، والجانب التواصلي الإبلاغي من جهة أخرى-وعلى سبيل التمثيل لا الحصر- يوظف نزار قباني تقنية التكرار ويجعلها مرتكزاً بنائياً تماسكياً في كثير من قصائده، أي يجعلها أساساً من الأسس البنائية للنص، يقول في قصيدته" لماذا أكتب؟":

أكتب...
كي أفجر الأشياء ، والكتابة انفجارْ
أكتب..
كي ينتصر الضوء على العتمة،
والقصيدة انتصارْ..
أكتب..
كي تقرأني سنابل القمح،
وكي تقرأني الأشجار
كي تفهمني الوردة، والنجمة، والعصفور،
والقطة، والأسماك، والأصداف، والمحار.. (١)".

يوظف قباني هنا التكرار في بناء نصه، ولأكن أكثر دقة وانصافاً: التكرار السببي والنسقي، فالتكرار يمثل حقيقة بنية في النص الشعري، ويلعب دوراً دلالياً على مستوى الصيغة والتركيب(٢)، كما أن علماء لغة النص ونحوه جعلوا إعادة اللفظ والعبارات من الشروط النحوية للتماسك النصي(٣). ومما لا بد من التنويه إليه أن قباني يقيم قصيدته كاملة على التكرار من أولها إلى آخرها، قائلاً:

"أكتب. كي أنقذ من أحبها

(١) قباني، نزار: **الأعمال السياسية الكاملة ج ٦، قصائد مغضوب عليها، الكتاب الرابع والعشرون ١٩٨٦**، ط ٢، منشورات نزار قباني، بيروت، ١٩٩٩م، ص ١٦.

(٢) السعدني، مصطفى: **البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث**، منشأة المعارف، الاسكندرية، ص ١٤٧.

(٣) برينكر، كلاوس: **التحليل اللغوي للنص مدخل إلى المفاهيم الأساسية والمناهج**، ترجمة: أ.د: سعيد بحيري، ط١، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، ٢٠٠٥، ص ٣٨. وانظر كذلك: روبرت دي بوجراند: **النص والخطاب والإجراء**، ترجمة: تمام حسان، ط١، عالم الكتب، القاهرة، ١٩٩٨، ص٢٠٨.

من مدن اللاشعر، واللاحب، والإحباط، والكآبة
أكتب.. كي أجعلها رسولةً
أكتب.. كي أجعلها أيقونةً
أكتب.. كي أجعلها سحابه
*
لا شيء يحمينا من الموت،
سوى المرأة.. والكتابه...
سوى المرأة.. والكتابه... (١)".

كما أن هذا التكرار يسهم في تمكين المرء من الوصول إلى بنية القصيدة الكبرى، أو موضوعها العام، والقصيدة وفقاً لهذا المستوى التكراري تمكن القارئ من أن يقرأها قراءة ناقدة "تتجاوز الإعجاب بما يروق، إلى التثبت من الأثر الأدبي وتقييمه في جملته، من حيث هو تركيب لغوي فلا يغني معها الوقوف عند الشعور بروعة القصيدة، وتأثيرها في النفس، ولا الإلمام بالمعنى الحرفي للألفاظ الذي أتينا على سذاجته، ولا التعلق ببيت أو بيتين من القصيدة صادفا هوى في نفس القارئ، فكل هذه درجات من القراءة لا تبلغ حقيقة النص وجوهره(٢)"، فالتنوعات التركيبية داخل النغمة التكرارية تدفع إلى البحث عن أمور جمالية كثيرة داخل هذه القصيدة، يقول قباني في قصيدة " من غير يدين":

لم أكن منتظراً..
أن تثقبيني مثل رمح وثنيّ
لم أكن منتظراً.
أن تدخلي في لغتي وكلامي..
وإشارات يديّ
لم أكن منتظراً
أن تصبحي أنت الثقافة
لم أكن منتظراً..

(١) قباني، **الأعمال السياسية** ٦/ ص ١٨

(٢) عبد البديع، لطفي: **التركيب اللغوي للأدب (بحث في فلسفة اللغة والاستطيقا)**، دار المريخ، الرياض، ١٤٠٩هـ، ١٩٨٩م، ص ١٧٦.

أن أخسر التاج..وحقّي بالخلافةْ.

فلقد كنت قوياً. وشهيراً

وجنودي يملأون البرّ والبحر.

ورایاتي تغطي المشرقينْ

لم أكن منتظراً أن يحدث الزلزال.

أن ينشطر البحر..

وأن تكسرني عيناك، يوماً، قطعتين.

****

لم أكن منتظراً.

حين قبلتك أن أنسى لديك الشفتينْ

لم أكن منتظراً.

حين عانقتك..أن أرجع من غير يدين..(١)".

القارئ المستبصر الذي يبحث عن حقيقة النص وجوهره يجد أن هذا النص قد أقيم برمته على تقنية التكرار؛ لأنه عامل بنائي نصي إذا ما تم توظيفه بصورة مبرمجة ومنظمة ومؤثرة(٢)؛ مع توظيف متواضع لتقنيتي التوازي والتنسيق (العطف)، ومعلوم أن النسق التكراري يعزز مبدأ الانفعال المتواتر، بصورة سهلة جداً، فالتكرار المطلوب في النصوص الشعرية الراقية" ليس هو ذلك التكرار المولد للرتابة والملل، أو التكرار المولد للخلل والهلهلة في البناء، ولكنه التكرار المبدع الذي يدخل ضمن عملية البناء أو الكلام، إنه التكرار الذي يسمح لنا بتوليد بنيات لغوية جديدة باعتباره أحد

(١) قباني، نزار: **الأعمال الكاملة-الحب لا يقف على الضوء الأحمر، الكتاب التاسع عشر**، ١٩٨٥، **ط ٢، دار** نزار قباني بيروت،١٩٩٨، ص ص ١٣٧-١٣٩.

(2) See: Michael Riffatere: **Semiotic of Poetry**, F. Midland book Edition 1984, Indiana University Press, Bloomington, p.109.

ميكانيزمات عملية إنتاج الكلام، وهو أيضاً التكرار الذي يضمن انسجام النص وتوالده وتناميه(١)". وهذه نظرة جديدة إلى تقنية التكرار تجعلها تشكل طريقة جديدة من "الطرائق الجديدة في النظر إلى الأدب يمكن أن تضفي حيوية جديدة على علاقتنا بالنصوص الأدبية، بدلاً من أن يكون لها تأثير على قراءتنا لها(٢)"، وقد كان محقاً حازم القرطاجني حينما قال: " والطبع هو استكمال للنفس في فهم أسرار الكلام والبصيرة بالمذهب والأغراض التي من شأن الكلام الشعري أن ينحى بها نحوها، فإذا أحاطت بذلك قويت على صوغ الكلام بحسبه عملاً وكان النفوذ في مقاصد النظم وأغراضه وحسن التصرف في مذاهبه وأنحائه إنما يكونان بقوى فكرية واهتداءات خاطرية تتفاوت فيها أفكار الشعراء(٣)".

يمكن القول: إنه في مجال تغييب بعض التقنيات الخاصة بالبناء المتماسك لقصيدة التفعيلة، نجد أن التغييب يؤدي إلى أن تبنى القصيدة بناء تماسكياً محكماً؛ لأن تفعيل التقنيات الكثيرة قد يؤدي إلى التعطيل والتشويش؛ فيكون التغييب مقصوداً، أما التركيز على تقنية واحدة والمبالغة فيها-فهذا يعود إلى رؤية الشاعر وطبيعة الموقف الانفعالي، والسؤال هنا: إذا كان تغييبه بعض التقنيات يحدث هذه الملامح والتوجهات، فما الذي يحدثه تغليب التقنيات؟ وبعبارة أخرى: كيف يبدو مبدأ التغليب التقني لتقنيات التماسك في نص قصيدة التفعيلة؟

ثالثاً: تغليب تقنيات التماسك

يسلك كثير من الشعراء مسلك التكامل في استثمار تقنيات التماسك النصي، بمعنى: إن الشاعر يميل إلى استخدام تقنيات التماسك بنوع متكافئ ومتميز، فيغلب الاستعمال على النزوع الوحدوي الإفرادي، فتبدو القصيدة وقد حققت أعلى درجة من درجات التماسك؛ لأن التماسك هنا هو "بحث لتحقق العلاقة بين المفاهيم والذوات، والمدلولات، وتصبح المتتالية النصية متماسكة دلالياً عندما تكون كل جملة خاضعة لمبدأي التأويل والتفسير السياقيين، أي: التفسير والتأويل في الخط الداخلي الممتد لأن هذا الخط هو الذي يفسر العلاقة بين كل جملة وسابقتها ولاحقتها في المتتالية نفسها؛ ولهذا تتحدد

(١) العزاوي، أبو بكر: **اللغة والحجاج**، ط١، العمدة للطبع، المغرب، ٢٠٠٦ م، ص ٤٨.

(٢) سلدن، رامان: **النظرية الأدبية المعاصرة**، ط ١، ترجمة: جابر عصفور، دار قباء، القاهرة، ١٩٩٨، ص ١٩.

(٣) القرطاجني، حازم: **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، ط٢، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٨١، ص ١٩٩.

ماهية النص بالنظر النسبي القائم بين أجزائه، أي تفسير أجزائه بالنسبة لمجموعها المنتظم كلياً(١)". وهناك كثير من القصائد الشعرية التي نحا شعراؤها بها نحو جعل القصيدة تأخذ المنحى التتابعي والمتتالي، القائم على تفسير أجزاء القصيدة اعتماداً على كلها المنتظم، وأشير في هذا المقام إلى قصيدة: "أبي" للشاعر صلاح عبد الصبور، إذ تتنوع التقنيات التماسكية في هذه القصيدة، ويدل هذا على رغبة الشاعر في تحقيق أكبر قدر من التماسك النصي لها، فأجزاؤها منسجمة، وكل جزء منها يؤكد كلية القصيدة، بل إن كل جملة شعرية فيها مرتبطة بكلية القصيدة فترى في النص: العلاقات السببية، والتنضيد، والتنسيق، والتكرار الهادف الذي يتعالق مع غيره من التقنيات بصورة تكاملية إبداعية، ثم ترى استخدامه للأساليب اللغوية: نداء، استفهام، نفي، تأكيد. فهذه التقنيات جميعها تفسر كلية النص المتمثلة بالتركيز على فكرة: "نعي الأب"، والذي يظهره النظر المعمق للقصيدة أنه ليس نعياً حقيقياً، يقول: "

وأتى نَعْيُ أبي هذا الصباحْ
نام في الميدان مشجوجَ الجبينْ
حولَهُ الذؤبان تعوي والرياحْ
ورفاقٌ قبلوه خاشعينْ
وبأقدام تجرّ الأحذية
وتدق الأرض في وقعٍ مُنَفَّر
طرقوا الباب علينا
وأتى نعيُ أبي
كان فجراً موغلاً في وحشته
مطرٌ يهمى، وبردٌ، وضبابْ
ورعودٌ قاصفهْ
قطةٌ تصرخُ من هولِ المطر
وكلابٌ تتَعاوى
مطر يهمى، وبردٌ، وضباب
وأتينا بوعاءٍ حجري

(١) فضل: **بلاغة الخطاب**، ص ٢٥٥. وانظر كذلك: الجراح: عبد المهدي " **نحو النص وتطبيقاته على نماذج في النحو العربيّ** ، دراسات-العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد ٣٣، العدد ١، ٢٠٠٦، ص ٧٣

وملأناهُ تراباً وخشبْ
وجلسنا
نأكلُ الخبزَ المُقَدَّدْ
وضحكنا لفُكاهَه
قالها جدي العجوزْ...[١]".

فهو- كما يلحظ- يستثمر العطف والتتابع المقنن للأحداث، هذا التتابع الذي يعكس براعة الشاعر في الدخول إلى أدق تفصيلات المشهد الشعري، فهذه المشاهد الشعرية يفسر بعضها بعضاً وصولاً إلى الكل، فهناك نعي الأب، ورافقه عواء وخواء وخشوع وتمرد وليؤكد ما سبق كله، ركز على الظلام والمطر والبرد والضباب، ثم الصراخ والعواء، والرعود، إنها ساعات عصيبة وحزينة، ثم بعد ذلك يركز على سَلْسَلَة الأفعال الدالة على الجوع: (أتينا، ملأناه، جلسنا، نأكل، ضحكنا)، إذ لا يوجد في النص سوى الموت والجوع، وكل جملة فيه ترتد إلى هذا النظر الكلي، والملفت هنا استخدامه للتكرار بصورة هادفة، ثم استثماره للأساليب اللغوية التي تعكس مدى الانفعال الصادر عن الفاقد نحو الفقيد، يقول:

" طرقوا الباب علينا
وأتى نعيُ أبي
حين ودعت أبي
من زمان
كان دَمعي غائراً في مُقلَتي
وشفاهي تنطقُ الحرفَ الصغيرْ
يا أبي !
مرة يخنُقُهُ الدمعُ ، ويأبَى
أن يذوب في فراغِ العدمِ
ثم جمعتُ حياتي
وهي بعضٌ من أبي
ما الذي يقصيك عني ..؟

(١) عبد الصبور، صلاح: **الديوان**، ط ٢، دار العودة، بيروت، ١٩٧٢، ص ص ٢٣ -٢٤

ما الذي يدعوك للبحر الكبيرْ ؟
ما الذي يدعوك للدرب المضلَّل ؟
لم تجفو مضْجَعَكْ ؟"[1]

ثم ليدلل على عمق الفجيعة؛ يلجأ إلى أسلوب التوكيد قائلاً:

يا لأقدامٍ تجُرُّ الأخْذِيَه
وتدقُّ الأرضَ في وقعٍ منفَّر
يا لأقدامٍ تذيعُ النَبَأَ
نَبأ المصروعِ في صخرِ الجبل
إنه مات!
إنه مات وجَفَّتْ رِحْلَتهُ
إنه مات ووارَاهُ الثرى
حيثُ مات
حين غابَ لهِيبُ المِدفأه"[2].

فهذا الاستثمار الأمثل لتقنيات التماسك في هذه القصيدة يعكس رغبة الشاعر في التعبير الحي المتفاعل عن فكرة العزلة والخواء التي يعيشها الإنسان، أو لأكن أكثر دقة قد يكون الشاعر قد أحس بفكرة الاغتراب، إذ وظف تقنيات متنوعة وهي:

- التوازي التسلسلي المتمثل بتوقف فهم الحدث التركيبي على مجموعة التراكيب اللاحقة (طرقوا الباب علينا)، ما معنى ذلك وما الذي يؤدي إلى فهم ما بعد طرق الباب؟ إنها سلسلة التراكيب اللاحقة.
- التتابع الأسلوبي المقنن للتراكيب اللغوية من نداء (يا أبي)، واستفهام (ما الذي يقصيك عني؟)..إلخ
- ثم التنسيق بالعطف
- تتابع الإحالات غير المتشتة

(١) عبد الصبور، **الديوان**، ص ٢٥.
(٢) نفسه، ص ٢٨.

وأكد الشاعر في نهاية القصيدة فكرته الانفعالية حينما جمع عناصر القصة جميعها، القصة التي شكلت مسرح القصيدة قائلاً:

" كلُّ شيءٍ كانَ يحكي النَبَأ
قطةٌ تصرخُ من هولِ المطر
وكلابٌ تتعاوى
ورعودْ
كان فجراً موغلاً في وَحْشَتهْ
وأتى نعي أبي
نام في الميدان مشجوج الجبين." (١).

فالإحساس بالاغتراب والألم لم يقتصر على الشاعر فقط بل تعداه إلى الحيوان؛ لأن الحيوان يحمل نبأ الاغتراب والألم، فالقطة تصرخ، والكلاب تتعاوى، وأصوات الرعود، ثم الفجر الموغل في الوحشة، ثم نوم الأب في الميدان مشجوج الجبين. إنه بحق وظف التقنيات البنائية النصية بصورة ناجحة، تعكس الوعي بأهمية مبدأ التكافؤ في الاستثمار التقني لتقنيات التماسك في بناء النص الشعري، ظهر هذا الوعي بما تم ذكره، وباستخدامه للبنى الإحالية، لأنه أجاد في استخدامه للإحالة بجميع أنواعها، وهذا التلاحم الحاصل بين المحيلات وسلسلة العناصر المُحال إليها تثبت هذا التوجه، فكل ضمير من الضمائر المرتدة إلى (نعي الأب) يمثل عنصراً إحالياً يحيل إليه مسهماً بذلك في عملية الترابط والتماسك.

ومن المنحى التتابعي المتكامل في استثمار تقنيات التماسك ما نجده عند شعراء المقاومة، فتوهج الانفعال يولد نوعاً من الصلابة التي تمتد لتشمل الفكرة الانفعالية وأبجديات بناء النص، فيحدث نوع من أنواع التكافؤ التقني؛ فالشاعر لا يكاد ينتهي من تقنية ليدخل في تقنية أخرى، ضمن نسق رومنـــــطيقي؛ يحدد زاوية الرؤية ويضخم الجانب المأساوي عندما تصطدم النفس الحساسة بالمشكلات (٢)، وهنا تسهم الفكرة في اختيار النسق النحوي النصي للقصيدة ، ويكون البناء النحوي المتماسك عامل بناء فكري وانفعالي في الوقت ذاته، فتكون العلاقة بين البناء النحوي للنص وأفكاره المقصودة هي علاقة تفاعلية، وهناك نماذج كثيرة تثبت هذا الاتجاه، ففي قصيدة مثل قصيدة: "نزل على البحر"، لمحمود درويش، محاولة لتوظيف تقنيات التماسك النصي جميعها ليعبر عن فكرته

(١) عبد الصبور، **الديوان**، ٢٨.

(٢) عباس، إحسان: **اتجاهات الشعر العربي المعاصر**، ط٢، عمان، دار الشروق، ١٩٩٢، ص ص ٥٢-٥٣.

الانفعالية المتمثلة: "باتساع رقعة المنفى وعدم القدرة على العودة"، فيوظف المظاهر الترابطية جميعها: الوصل والفصل، والإحالة، والتعالق السببي، ويعمق التصور البنائي للتوازي، فكأنه يفسر، وغرضه من هذا التفسير إحداث العلاقات العلية بين التراكيب، ومعلوم أن العلاقات العلية" السببية"، هي من أقوى العلاقات التماسكية النصية[1]، يقول:

"نُزُلٌ على بحرٍ: زيارتُنا قصيرهْ
وحديثُنا نُقَطٌ من الماضي المهشم منذ ساعهْ
من أيّ أبيض يبدأ التكوينُ؟
أنشأ جزيره
لجنوب صرختنا. وداعاً يا جزيرتنا الصغيرهْ
***
لم نأتِ من بلدٍ إلى هذا البلدْ
جئنا من الرُمَّان، من سرّيس ذاكرةٍ أتينا
من شظايا فكرةٍ جئنا إلى هذا الزبدْ
لا تسألونا كم سنمكث بينكم، لا تسألونا
أيَّ شيء عن زيارتنا. دعونا
نفرغُ السفَنَ البطيئة من بقيّة روحنا ومن الجسدْ
نُزُلٌ على بحرٍ: زيارتنا قصيرهْ
والأرضُ أصغر من زيارتنا. سنرسل للمياهِ
تُفّاحةً أخرى، دوائر، أين نذهبُ
حين نذهبُ؟ أين نرجعُ حين نرجعُ؟ يا إلهي
ماذا تبقَّى من رياضة روحنا؟ ماذا تبقَّى من جهاتِ
ماذا تبقَّى من حدود الأرض؟ هل من صخرةٍ أخرى
نُقَدّم فوقها قربانَ رحمتك الجديدْ؟
ماذا تبقَّى من بقايانا لنرحلَ من جديد؟(٢)".

(١) انظر: دي بوجراند: **النص والخطاب**، ص ٣٤٧. وانظر كذلك: استيتية، سمير: علم اللغة التعلمي، ص ٢٠٨.

(٢) درويش، محمود: **الديوان الأعمال الأولى(٣) هي أغنية**، ط١، رياض الريس للكتب والنشر، ٢٠٠٥، ص ص ٢١-٢٣.

يُلحظ على هاتين المقطوعتين أن الشاعر يضع القارئ في مواجهة أمرين: التشتت (وهذا ناتج من التشتت الحقيقي لأبناء فلسطين)، ثم الحيرة (وهي نابعة من الفعل الحائر الذي جاء بعد مرحلة التشتت)، فنحن نزل لفترة قصيرة على هذا المكان الذي خيب أملنا فجعلنا نتساءل، فأنشأنا جزيرة ثم وداعاً يا جزيرتنا، فهو يعلل، ويعلل، ثم تأتي المقطوعة الثانية معللة لما جاء في الأولى، فنحن جئنا من الحياة من الرمان ومن الذاكرة المكانية القوية، من الثورة، من الصمود، من الاضطرار، فلا تسألونا كم سنمكث بينكم؟ ويكرر الشاعر: " لا تسألونا" فهو يعي تماماً أن من يقابله لا حق له بالسؤال، فتبقى الزيارة قصيرة، ويعبر عن قصر الزيارة بهذا التتابع المقنن للاستفهام الذي يعكس قدرة الشاعر البنائية، وكيف أنه يمتلك الأدوات التي تنحو بالقصيدة نحو تحقيق الوظائف الإبلاغية، فتحقق مبدأ التماسك، معززة بذلك مبدأ الشعرية أو الشاعرية الذي يتجلى في " كون الكلمة تدرك بوصفها كلمة وليست مجرد بدل عن الشيء المسمى ولا كانبثاق للانفعال وتتجلى في كون الكلمات وتركيبها ودلالتها وشكلها الخارجي والداخلي ليست مجرد أمارات مختلفة عن الواقع، بل لها وزنها الخاص وقيمتها الخاصة(١)".

-فصحيح أنه يكرر الاستفهام، ولكن الاستفهام في موقعه المحدد لا يأخذ الموقع أو الوضع نفسه في موقع آخر، كما أنه داخل بنية الاستفهام تجد تعالقاً سببياً بين تركيب وتركيب آخر، فالاستفهام يتولد منه آخر، فتتولد التقنيات بعضها من بعض، والملحظ في هذه القصيدة أن الشاعر يستثمر الأساليب اللغوية في العملية التعبيرية استثماراً له حضوره وأهميته، إذ يختم المقطوعة الثانية –والتي هي برمتها كتلة حية من الأساليب اللغوية–باللازمة:

"لا تُعطِنا، يا بحرُ، ما لا نستحقُّ من النشيد"(٢)

وهي مكونة من تتابعات للأساليب اللغوية ليؤكد أن هذا الشعب النازح المشتت يستحق الاحترام والتقدير، ثم يعود في المقطوعة الثالثة إلى تقنية التوازي، ولكن استعماله لها هنا يدخلها ضمن نظام التماسك؛ وذلك لأنها منبثقة عن السابق وتمهد وتفصل للاحق، فهي بذلك جزء من السلسلة النصية المتكاملة، يقول:

"للبحر مهنتهُ القديمةْ:
مدٌّ وجزرٌ،
للنساء وظيفةٌ أولى هي الإغراءُ،
للشعراء أن يتساقطوا غمّاً

(١) انظر: ياكوبسون، رومان: **قضايا الشعرية**، ط ١، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال الدار البيضاء، ص ١٩

(٢) درويش، **الديوان الأعمال الأولى**، ص ٢٤

وللشهداء أن يتفجروا حُلُماً

وللحكماء أن يستدرجوا شعباً إلى الوهم السعيدْ(١)".

فهو بوساطة سَلْسَلَة التوازي وجعله يأخذ المنحى التتابعي التماسكي، يحدد وظيفة كل صنف من محاور اهتمامه: البحر، النساء، الشعراء، الشهداء، الحكماء، وهذا التحديد معلوم للجميع، لكن وضعه بهذا المستوى من النظم يميزه، ويفعل رمزيته، فينحو بالروابط التركيبية منحى سيميائياً، ويختتم هذه المقطوعة باللازمة:

"لا تعطنا يا بحرُ، ما لا نستحق من النشيد(٢)".

وهو في المقطوعة الرابعة من القصيدة، يجعلها سبباً وتعليلاً للازمة السابقة، قائلاً:

"لم نأتِ من لُغة المكان إلى المكانْ

طالت نباتاتُ البعيدِ وطالَ ظلُّ الرمل فينا وانتشرْ

طالت زيارتنا القصيرةُ. كم قمرْ

أهدى خواتمهُ إلى مَنْ ليس منَّا. كم حجرْ

باضَ السنونو في البعيد وكم سنهْ

سننام في نُزُلٍ على بحرٍ وننتظر المكانْ

ونقول: بعد هنيهة أخرى سنخرج من هنا

متنا من النوم، انكسرنا ههنا

أفلا يدوم سوى المؤقَّت يا زمان البحر فينا؟

لا تُعطِنا، يا بحرُ، ما لانستحق من النشيدْ(٣)".

فلمَ يا بحر لا تعطينا ما لا نستحق من النشيد؟ لأننا لم نأت من لغة المكان إلى المكان، إذ طال الشتات واتسعت رقعته، وطال ظل الجدب والعفاء فينا (الرمل)، وطالت زيارتنا القصيرة، ويعمد درويش هنا إلى ظاهرة التتابع الزمني للأفعال، ثم يدخل تقنية القص أو السرد، فتغدو القصيدة ملحمة إنسانية مصغرة، قائلاً:

"ونريد أن نحيا قليلاً، لا لشيءٍ

بل لنرحل من جديدْ

لا شيء من أسلافنا فينا ولكنَّا نريدْ

(١) درويش، الديوان الأعمال الأولى ٢٤

(٢) نفسه، ص ٢٣

(٣) نفسه، ص ٢٤

بلادَ قهوتنا الصباحيّهْ
ونريدُ رائحة النباتات البدائيهْ
ونريدُ مدرسةً خصوصيهْ
ونريد مقبرةً خصوصيهْ
ونريد حريّهْ
في حجمِ جمجمةٍ.. وأغنيّهْ[١]".

ويمضي درويش في هذه القصيدة حتى نهايتها بين إجمال وتفصيل، ونسق وتعليل، وتكرار هادف؛ فتتعاضد التقنيات التماسكية جميعها؛ لتفرز نصاً متماسكاً، متميزاً في دلالاته وانفعالاته، وهذا يعكس الأبعاد السيميائية المستكنة في جسم القصيدة والتي أفرزتها مخيلة الشاعر، فيكون هذا التماسك هو المحرك للعبة التفكيك والتركيب، وتحديد البنيات العميقة الثاوية وراء البنيات السطحية المتمظهرة فنولوجياً ودلالياً[٢]".

وفي تجربة متميزة تعكس المنحى التتابعي المتكامل في استثمار تقنيات التماسك النصي، وأثر ذلك في هندسة لعبة التفكيك والتركيب الخاصة بالمنحى السيميائي الذي يخدم البناء النحوي النصي للقصيدة، أيضاً ما نجده عند سميح القاسم ، فالقصيدة عنده تتكون من مجموعة من الأنساق الرامزة، وما يربطها ليس الروابط التماسكية التي تمت الإشارة إليها سابقاً وحسب، بل اتحاد الرؤى القابعة خلف المدلولات التركيبية؛ وهذا يعطي القصيدة الخاصة بسميح القاسم خصوصيتها التعبيرية، فخصوصية" التشكيل هي التي تجعل للتعبير الشعري طابعه المميز[٣]". ففي قصيدته: "قميصنا البالي"، يركز على نسقية الحركة الحزينة المقيدة التي تنطلق من عذاب الفرد ومعاناته مروراً بالأم المريضة "بالرمتزم" وصولاً إلى ابن فلسطين الوطني المعاني الذي رأى من ألوان الذل والهوان ما لم يره أحد، ويعمد القاسم إلى استثمار أدوات التماسك النصي جميعها تعبيراً عن هذه الحركة الحزينة التي اتخذت نسقاً دينامياً مؤثراً شكل الهيكل العام للقصيدة، يقول: "

ستطول غيبته،
وبرد الغرب، يُحكى لا يطاق

(١) درويش، **الديوان الأعمال الأولى**، ص ٢٤.

(٢) حمداوي، جميل: **السيميوطيقا والعنونة**، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد(٢٥)، العدد (٣)، ١٩٩٧، ص ٧٩.

(٣) إسماعيل، عز الدين: **الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**، دار الثقافة، بيروت، (د.ت)، ص ٥٠.

يا أمّهُ فتفقدي كل الحقائب

ودعيه رهن ذراع صاحب

هاتي له الشال الذي حكتيه

بين انتظار صغيرك الغالي وهمهمة الوجاق

ستطول غيبته، وبرد الغرب، يحكى، لا يطاق

يا أمّهُ أزف الرحيل

إياك أن تنسيْ جراب الصوف..في حمّى العناق

وتجلدي، فصغيرك الغالي يعذبه العويل

مذ مات والده...يعذبه العويل

بوابة الميناء مشرعة

ومشرعة مناديل الرفاق"[1]

يقوم القاسم بتوظيف العلاقات النسقية ممثلة بالعطف، والعلاقات السببية، ثم التكرار، وكذلك العلاقات الإحالية، وهذه جميعها من مقومات التماسك بل من المرتكزات الأساسية له، كما أنه يعمد إلى التركيب الندائي: "يا أمه"؛ فهذا فيه تنبيه لأهمية من يوجه الخطاب إليه وهو الأم، فالأم هنا تشكل مرتكزاً للدخول في تفصيلات مرتبطة بالمشهد الشعري، ويستمر هذا المنحى في المقطع الثاني من القصيدة، ويضيف مرتكزاً تماسكياً جديداً وهو الحوار والسرد، قائلاً:

" مذ قال: إني راحلٌ!

ما ذقت من حزن طعام

وبكيت طول الليل..في صمتٍ

محدقة بتابوت الظلام

وتغضّن الوجه الجليل

كبرتِ في الساعات أعواماً،

(١) القاسم، سميح: **ديوان سميح القاسم**، دار العودة، بيروت، ١٩٨٧م، ص٤٥٤.

هرمتِ

انهار قلبك في الرغام

وتيبست شفتاك!

يا ربي.. لمن ربيته عشرين عاماً؟

أسمعت يا ربي.. لمن ربيته عشرين عام؟

لم تفهمي ضرباته.. تهوى فيرتج الجدار

لم تفهمي صرخاته..

أماه إن بقاءنا في هذه الأرض انتحار![1]"

ولم يكتف بإدخال السرد والحوار، وإنما كثف الدلالات التركيبية التي تحملها الأساليب اللغوية من استفهام ونفي ونداء، ومن هنا يتعاضد السرد والحوار والدلالات الكامنة وراء هذين المحورين ليعبرا عن طاقة انفعالية جماعية؛ لأن الطاقة الانفعالية الكامنة وراء الحوار السردي وتراكيبه" لا يمكن أن تتحول إلى إبداع إنساني راق إلا حين تتخلص من الشخصي والعرضي والاصطناعي[2]"، كيف لا وسميح القاسم يعبر وبأعلى درجات الانفعال عن القضية الجماعية للشعب الفلسطيني؛ ويتنامى الانفعال بوساطة إدخال بعض الأساليب والتركيز عليها في بعض المقاطع مثل العطف في قوله:

" أمي! طحنت الماء في المقهى

ومسختُ كل موائد الملهى

وطُردت من باب إلى باب

وتهرّأت نعلي وأثوابي

وشُتمت في صلف

وطُعنت في شرفي

وحُملت مخموراً على أكتاف أصحابي

(١) القاسم، **الديوان**، ٤٥٤.

(٢) إيكو، امبرتو: **آليات الكتابة السردية**، ترجمة: سعيد بنكراد، دار الحوار، اللاذقية، ٢٠٠٩، ص ١٤.

وبكيت في ذل وعارْ [1]"

والقاسم هنا يريد أن يؤكد مبدأ: معاناة الأم الناتجة عن أملها الممتد في عودة الأبناء إليها، فهو يريد أن يعمق الإحساس بحجم المعاناة التي تعانيها الأم، فهو يمتلك مخططاً محكماً للقصيدة يثبت أن "أبنية النصوص الأدبية لا تنفتح عادة على فضاء فوضوي خالص، بل تتبنى في معظم الأحيان بعض المخططات[2]". وتكون هذه المخططات صادرة عن مقصدية واعية، وهي مخططات قابلة للتعديل حسب نمو النص؛ لأن القاسم صرح في نهاية النص أو لأكن أكثر دقة موضوع الخطاب هنا هو: " ألم المهاجر ورفضه التنازل وبيع أرضه"؛ وإن هذا الموضوع يظهر بل يتراءى بتمظهرات تركيبية مختلفة؛ لذا عمد الشاعر إلى الإعلان عن حتمية العودة، ورفض بيع الأرض، قائلاً:

"حمل المهاجر ما يريد

ومضى.

فسبحان الذي يعطي البنين ويستعيد

وبكيتِ طول الليل في صمتٍ

محدقةً بتابوت الظلام

لم تفهمي. . وصغيرك الغالي

لم يدرِ أن قميصه البالي

ما دام يخفق في رياح الحزن والشدة

ستظل تخفق راية العودة

فخُذي أخاه وأفهميه

أن المذلة أن يبيع ثرى أبيه.. [3]".

وينتقل القاسم بالقصيدة إلى أعلى درجات التماسك، وهي مرحلة اختزال البنيتين: الكبرى والصغرى، في فقرة شعرية واحدة، يعلن فيها رغبته في أن تستمر الأم في عملية الإفهام لهذا الصغير ذي القميص البالي، قائلاً:

---

(١) القاسم، الديوان، ص ٤٥٦.

(٢) فضل، صلاح: **أشكال التخيل من فتات الأدب والنقد**، ط١، الشركة المصرية العالمية لونجمان، ١٩٩٦، ص ١١.

(٣)القاسم، **الديوان**: ص ٤٥٧.

" وأفهميه

أن اختلاج الروح في البذرة

أقوى من الصخرة

وجذورنا في رحم هذه الأرض ممتدة

وقميصنا البالي

ما دام يخفق في رياح الحزن والشدة

ستظل تخفق راية العودة

ستظل تخفق راية العودة!![1]".

ويكون بذلك قد بنى نصه بناء متماسكاً اعتماداً على توظيف تقنيات التماسك وعناصرها جميعها، وهذا يدل على وعي من قبله بأهمية أدوات التماسك النصي في بناء الجانب النحوي النصي للنص، وقد أقام هذا البناء -كما هو ملحوظ-بحرية محروسة؛ لأن هذا النص بمنطلقاته وأبعاده الأيديولوجية يمثل أدلة، ومعلوم أن تأليف الأدلة يتم بحرية ولكن هذه الحرية-كما يرى-بارت هي حرية محروسة[2]، إذ أقام النص على مبدأ التكافؤ الفاعلي لتقنيات التماسك النصي.

وبعد، فهناك نماذج شعرية كثيرة لشعراء التفعيلة تثبت النهج التكاملي في تناولهم للنص الشعري: بناءً وتشكيلاً، والغرض هنا هو الإشارة والتمثيل لا الحصر والتضييق.

(١) القاسم، **الديوان**: ص٤٥٨

(٢) انظر: بارت، رولان: **مبادئ في علم الأدلة**، ط ٢، ترجمة وتقديم: محمد البكري، دار الحوار، اللاذقية، ١٩٨٧، ص ١٠٧

خاتمة:

بعد تتبع تقنيات التماسك النصي في نماذج من قصيدة التفعيلة وقراءتها قراءة لسانية نصية، فإن هذا البحث يثبت النتائج التالية:

أولاً: إن مسلك التماسك دقيق وديناميي يكشف عن الأدوات والتعابير اللغوية وترابطاتها، وتعالقاتها الظاهرة والخفية.

ثانياً: يؤثر مبدأ التماسك في مبدأ التفاعل والإنتاج النصيين، وهو بهذا يدخل في تشكيل جوهر العملية التواصلية.

ثالثاً: يشكل التماسك النصي مبدأً نصياً؛ لأنه يأتي من سلسلة من الإجراءات التقنية، بمعنى تقنية شاملة لتقنيات صغرى متعددة ومتنوعة ويشمل الترابط على مستوى البنيتين الصغرى والكبرى.

رابعاً: اتخذ الشعراء مسالك متعددة في استثمارهم لظاهرة التماسك في بناء النص، ويمكن حصر هذه المسالك باتجاهين، الأول: التحييد (التغييب) لكثير من تقنيات التماسك، أما الاتجاه الثاني: فهو التغليب الاستعمالي لبعض التقنيات، وهذا كله أسهم بصورة واعية في عملية البناء النصي.

خامساً: كان للتماسك من حيث: التغييب والتغليب بحسب السياق والغرض، الدور الفاعل في المسار الإبلاغي للقصيدة، وهذا أسهم في العملية التعبيرية أو الوظيفة التعبيرية لها.

صندوق دعم البحث العلمي
Scientific Research Support Fund

Ministry of Higher Education
and Scientific Research

Mu'tah University

Jordanian Journal of

ARABIC

LANGUAGE
&
LITERATURE

An International Refereed Research Journal
Published with the Support of Scientific
Research Support Fund

Vol. (12), No. (2),(2016)