مجلة جامعة الملك سعود، م ٢٢، الآداب (٢) ، ص ص ٣٤١-٣٥٨ ، الرياض (٢٠١٠م/١٤٣١هـ)

بنية التماسك في قصيدة" كلمات إلى الحجر" للشاعر عبد الوهاب البياتي

محمد سليمان سلمان السعودي
أستاذ مساعد، بقسم اللغة العربية، كلية الآداب،
جامعة الطّفيلة التقنية، الأردن

(قدم للنشر في ٢٠/ ٢/١٤٣٠هـ، وقبل للنشر في ١٦/٢/١٤٣١هـ)

كلمات مفتاحية: (التّماسك النّصي، الضّمائر، العطف، التّكرار).

ملخص البحث. يهدف هذا البحث إلى الوقوف عند ظاهرة نقدية هي التماسك النصي من خلال قصيدة: " كلمات إلى الحجر" للشاعر العراقيّ عبد الوهاب البياتي (١٩٢٦- ١٩٩٩)؛ ليظهر لدينا مدى تحقيق التضافر بين عوالم النص المتنوعة. ومن هنا حاولت البحث عن التماسك النصيّ بين تضاعيف القصيدة؛ فوجدته ماثلاً في دور الضمائر بتناوبها وتداخلها وتركّزها في مكان داخل النص دون غيره، وفي أثر العطف على ترابط النص وتوحّده بصورة كبيرة، وفي إغناء التكرار للمعاني الرّمزيّة وتثبيتها داخل النّص. وأرى أنّ الشّاعرَ بما استخدم من أدوات قد نجحَ في إظهار النّص بالصّورة الّتي يريدها؛ فكوّن لحمةً بين أجزائه أزاحتْ عنه الفصلَ الّذي افتعله بتقسيم النّصِّ إلى خمسة عنوانات.

المقدمة

تحاول الدراساتُ النقديةُ العربيةُ اليومَ الولوجَ في عالم الدّراسات النّصيّة التي تُحاكم النّصوصَ من خلال مناهج النّقد الحديث، وإنْ لم يكن هذا الأمرُ بجديدٍ على أمتنا التي عرفتْ نظامَ المراجعات في القراءة منذ زمن بعيد في العلوم المتنوّعة. ولذا حاولتُ في هذه

الدراسة أن أقفَ عند قصيدة للشاعر العراقيّ عبد الوهاب البياتي (١٩٢٦-١٩٩٩) الذي استطاع أن يثيرَ القارئَ العربيَّ من خلال رؤيته الشّعريّة ؛ فبُنيتْ حول تجربته دراسات متعددة في طرحها النّقديذ وقناعاتها الفكريّة، إلا أنّ حظّ الدراسات النذصية منها كان قليلاً إذا ما قورنتْ بالدراسات الخاصة لشعره. وأردتُ من بحثي هذا الخروج من دائرة النّمط النّظريّ إلى واقع التطبيق النقديّ ؛ فاخترت قصيدة "كلمات إلى الحجر"، لما لها من صدى عند قارىء الشعر الحديث وشعر البياتي بصورة خاصة. وسأعتمد في دراستي هذه على أسس النظرية البنائية، مبتعداً عن التعصّب لناقد دون غيره ؛ لأنّ الكلامَ فيها قد عظُم ؛ فتباينتْ الآراءُ فيها. وركزت على صورة من صور هذا التنوع وهو التماسك النصي الذي أراه نتاجاً حقيقياً لمناقشات النظرية البنائية. والتماسك النصي موضوع كبير، وآلياته كثيرة كما يعلم المختصّون في هذا المجال، إلا أنني سأركز على أربعة معالم من معالم التماسك الذي أقصده، هي: الضمائر، والعطف، والتكرار، وحركة الفعل داخل النص. ولا يقصد الباحث أن التماسك النصي قد اكتمل في هذا العناصر، إنما الحكم النهائي للبحث ونتائجه. وإن اقترب منهجي من نظرية البناء كثيراً في معالجة النصوص إلا أنني لم أغفل عن الجوانب النفسية والاجتماعية فيها، ولم أترك لنفسي مساحة تملي بها الآراء النقدية على النصوص، واجتهدت، قدر الإمكان، أن ينطق النص بما فيه. فإن وفّقت في ذلك فأحمد الله تعالى، وإن جانبت الصواب فأسأله أن يرشدني إلى جادّته.

إضاءة حول المصطلح

يعد التماسك النصيّ فرعاً من فروع علم اللغة الذي يرمي إلى دراسة النص بحسبانه الوحدة اللغوية الكبرى، وذلك بتناوله لجوانب عديدة، أهمها الترابط أو التماسك ووسائله، وأنواعه، والإحالة وأنواعها، والسياق النصيّ، ودور المشاركين في النص "المرسل والمستقبل"، وتعالج النص المكتوب كما تعالج النص المنطوق (الفقهي ١٤٢١هـ ،٢٠٠٠م، ص٣٦)، إلا أنني أتناول في بحثي الجزء الأول منها فقط. وأرى أن النقاد متفقون على أن وظيفة علم اللغة النصي تنحصر في أمرين أساسين هما: الوصف النصي والتحليل النصي.

ويعنى التماسك النصي بالعلاقات بين أجزاء الجملة الواحدة، وبين جمل النص مجتمعة، ثم بين النصوص المكونة للعمل الإبداعي، ويحقق هذا الترابط "إذا كان مدلولهما، أي الظروف المنسوبة إليهما في التأويل، مترابطة فيما بينها" (فضل، ١٩٩٢، ص٢٦١). أي أنّ التماسك النصي لا يقف عند أبنية النصوص وصياغتها، بل يحيط بالعلاقات الاتصالية والاجتماعية والنفسية العامة (هاينه من، ١٤١٩هـ، ص١١). وإنّ المعنى كما يقول فيرث "لا ينكشف إلا من خلال تسييق الوحدة اللغوية، أي وصفها في

سياقات مختلفة.. فمعظم الوحدات الدلالية تقع في مجاورة وحدات أخرى، وإن معاني هذه الوحدات لا يمكن وصفها أو تحديدها إلا بملاحظة الوحدات الأخرى التي تقع مجاورة لها"(عمر، ١٩٨٨، ص٦٨، ٦٩). وحقيقة التنوع في المعاني للكلمة الواحدة تعود إلى سياق النص أكثر من أيّ شيء آخر(ستيفن، ١٩٩٠، ص٦٥). وقد أدرك علماء النص مكانة المتلقي، فلم يكن عندهم قطيعة بين البنية والقارىء، بل تبنوا فكرة الاندماج بينهما في عملية دلالية واحدة، القارىء فيها يسهم في تأليف النص(بحيري، ١٩٩٣، ص١١١، ١١٢).

ويشتمل التماسك النصي على أدوات أولها الجملة" علاقة الإسناد"، وإن اختلفوا في نظرة الاجتهاد إلا أنهم اصطلحوا على نقاط محددة، منها ما هو داخلي ومنها ما هو خارجي. أما الداخلي فقد تضمن ثلاثة أنماط هي: أدوات شكلية، ودلالية، ومشتركة. الشكلية تكونت من العطف والتكرار اللفظي والمعجم، والرتبة. فيما أدرج تحت الدلالية الأدوات المرجعية الضمائر، الإبدال، الحذف، المقارنة، التكرار بالمعنى، الترادف، التأكيد، الإضراب. في حين اقتصرت المشتركة على العطف (الفقهي، ٢٠٠٠م، ص١٢٠). وإني لأومن أن مصطلحات النص اليوم هي نتاج إنساني خالص ليس فيه فضل لأحد دون غيره، وقد وردت إشارات هنا وهناك عند علماء اللغة والنقاد حول هذا المصطلح. ومنها ما ورد عند الجرجانيّ حينما قال في القرآن الكريم: " تأملوه سورة سورة، وعشرا عشرا، وآية آية، فلم يجدوا في الجميع كلمة ينبو بها مكانها، ولفظة شأنها، أو يُرى أنّ غيرها أصلح هناك أو أشبه، أو أحرى وأخلق، بل وجدوا اتساقاً بهر العقول، وأعجز الجمهور، ونظاماً والتئاماً، وإتقاناً وإحكاماً.." (الجرجاني، ١٩٨٠م، ص٨٩).

إضاءة على القصيدة

تتكون القصيدة من خمسة مقاطع وضع الشاعر كلاً منها تحت عنوان جديد، وهي: المستحيل، عن الميلاد والموت، قال طرفة بن العبد، كتابة على قبر عائشة، الحمل الكاذب. وتتضافر هذه المقاطع جميعاً لتحقق معنى واحداً تدور في فلكه وإن تنوعت الرؤى الظاهرية لها. ومهمة القراءة هنا تكمن في التوليف بين هذه التقسيمات الشكلية، كما يرى بعض النقاد أنها "إيجاد المعاني" (راي، ١٩٨٧، ص١٩٩). وإن علاها التقسيم الذي يشبه الألوان أو الأحجار التي تشكل فسيفساء متميزة، فإن اللون أو الأحجار مفردة لا يحقّق لوحة، إنما بتناسق الألوان واتحادها تخرج صورتها المنشودة. ولذا فإن التغيير والانتقال من حال الأمة المعيش إلى حال جديدة تستعيد بها عافيتها وقوتها ومركزها بين الأمم، يحتاجان إلى توليف بين الألفاظ والأساليب لتجتمع على معنى واحد، وإن أتى أكثر من صورة، وجاء من اتجاهات متنوعة. وكان الشاعر يفضل الانطلاق من وطنه الصغير الذي يبدو له قطعة

من لوحة فسيفساء الأمة، لا يكون إلا بها ولا تكون إلا به.

دلالة العنوان

أقف عند العنوان وأعلم أنه لا يمس الظاهرة التي أتناولها مباشرة غير أن التفكير النقدي يؤمن بأن العنوان نقطة ارتكاز في العالم النّقدي اليوم لكل ظاهرة تُدرس. وتنبع أهمية العنوان من تفاعله مع النّص الذي يليه، أي أن الانسجام بين العنوان والنص يمثل لحظة إلهام لدى المبدع، ولعل هذا الذي جعل أحد النقاد ينظر إلى العنوان والنص على أنّهما بمثابة الرأس من الجسد "إن العنوان يمدنا بزاد ثمين لتفكيك النص ودراسته، ونقول هنا: إنه يقدم لنا معرفة كبرى لضبط انسجام النص وفهم ما غمض منه، إذ هو المحور الذي يتوالد ويتنامى ويعيد إنتاج نفسه، وهو الذي يحدد هوية القصيدة، فهو – إن صحت المشابهة- بمثابة الرأس من الجسد والأساس الذي تبنى عليه" (مفتاح، د.ت، ص٧٢). ومن النقاد من وسّع النظرة إلى العنوان؛ فجعله يمس نواحي الحياة " قيماً مجتمعية، أخلاقية، وأيدلوجية كثيرة، لا بد، للإحاطة بها، من تفكير منظم" (بارت، ١٩٩٣، ص٢٥). إن المتأمل في عنوان القصيدة: " كلمات إلى الحجر" قد يميل إلى الحالة الواقعية التي وصلت إليها الأمة فهي كلمات، والكلمة فاعلة في نفس المرء وواقعه لكنها هنا كلمات إلى الحجر، والحجر مادة لها فوائدها التي لا ينكرها أحد، لكن الشاعر أخذ منه خاصية الجمود والصلابة. وخلف العنوان والأسطر الأولى والكلمات الأخيرة منظومة من الإحالات إلى كتب ونصوص وجمل أخرى (فوكو، ١٩٨٦، ص٢٣)، ومنه تنبع العنوانات الداخلية الخمسة: المستحيل، عن الميلاد والموت، قال طرفة بن العبد، كتابة على قبر عائشة، الحمل الكاذب، فكلها تتعلق بالموت أو ما يدور في دائرته؛ حتى استرجاعه لاسم طرفة يمثل موتاً، لأن قصة الفتى القتيل لا تخفى على أحد. فالمستحيل – أولها- يظهر فيه تعقيب على سلسلة من الأحداث، أي أن العنوان لم يطلق إلا بعد تجربة، فبعد حوار طال في القصيدة بين الشاعر وبين فتاة شكلت رمزاً للتغيير كانت النتيجة من أنت؟ أي إنكار لها، أو بمعنى آخر كانت النهاية سلبية. وكل هذا وغيره سيتفتح بالولوج في عمق النص؛ لأنه كما قال الإمام الغزاليّ: " ولا متكلم إلا وهو محتاج إلى وضع علامة لتعريف ما في ضميره" (الغزالي، د.ت، ص٢٩). وقد ترك لنا الشاعر علامات وليس علامة واحدة.

وتحدث الشاعر في العنوان الداخليّ الثاني "عن الميلاد والموت"، عن علاقة متأزمة تعيشها الأمة على مستوى الوطن الصغير، وعلى مستوى جمع الأمة، فالميلاد يعبر عن النقطة الأولى، في حين يمثل الموت نهاية المطاف، أي علاقة تضاد، وبين هذه وتلك تكبر المساحة وتزداد، ويتواكب مع هذا قهر الأمة، إنه فعلاً ميلاد وموت. فيما كان طرفة، العنوان الثالث، دليلاً ناصعاً على جدلية الحياة والموت بمفهومها البسيط

والعميق ؛ فلم يكبح جماحه سوى الموت. أما العنوان الداخليّ الرابع "كتابة على قبر عائشة" فقد أظهر مكان الموت بما يتعلق به من غموض رهيب، وصمت رتيب، وهذا المكان أضيف إليه اسم عائشة الذي ارتبط بالصبية التي أحبّها عمر الخيّام، وهي رمز للحب الأزلي الواحد. غير أن العنوان الخامس جسّد نهاية واقعية مستمدة من المجتمع "الحمل الكاذب"، نهاية سلبية حقاً، إلا أنها تحمل وقعاً نفسياً على الحياة الزوجية. فما بالنا لو حدث هذا الحمل للأمة، أليست الصدمة أكبر، والحدث أعظم؟!

في القصيدة علامات أسلوبيّة حقّقت التّماسك النّصي داخل النّص، وإن تعددت في مظاهرها إلا أنها متضافرة في تشكيل النص الإبداعي. وتقف الدارسة عند علامات محددة كان لها الأثر الكبير في تشكيل النص المدروس. وهي: الضمائر، والعطف، والتكرار، وحركة الفعل.

الضمائر

إنّ اللافت للنظر أن علماء العربية قد عدّوا الضمير رابطاً من روابط الجملة منذ زمن، وإن كان ابن هشام أول من توسّع في هذا الموضوع وأضاف إليه الإشارة، وإعادة المبتدأ بلفظه، والعطف بالفاء والواو (ابن هشام، ١٩٨٥، ص ١٠٦، ١٠٧). ومن هؤلاء سيبويه وابن جني اللذان أدركا مرجعية الضمير في الجملة (سيبويه، ١٤٠٨هـ، ١٩٨٨، ص٨٩)، (ابن جني، ١٩٨٦، ١٤٠٦، ص٢٩٣). غير أنّهما على فضلهما لم يقفا وقوف ابن هشام عنده ؛ ولعل للمتقدم على المتأخر ما يعذره. أما بما يخص وقوف الأوائل _ رحمهم الله _ فلم ينظروا لدور الضمير في النص بصورة كاملة وأثره في المعنى العام، في حين أن نقاد الخطاب اليوم يرون في الضمير إحالة لأشياء سابقة في النص، فمثلاً رأى فالانسي في الضمير "هو" ميزتين: " الغياب عن الدائرة الخطابية، والثانية: القدرة على إسناد أشياء معينة، وتجعل هاتان الميزتان من هذا الضمير موضوعاً على قدر كبير من الأهمية في دراسة تماسك النصوص" (فلانسي، ١٩٩٧، ص٢٤٧ ، ٢٤٨).

إن المتأمل في حالة الضمائر في القصيدة كلها يجد أنها تتوزع بين ضميرين، بغض النظر عن مدلوليهما، يعززان البنية الحوارية في النّص ؛ فمرّة يكون الضّمير الغائب "هو" وأخرى يكون الضّمير المخاطب "أنتِ"، كما هو الوضع في العنوان الأوّل المستحيل، فيما يتركز الضمير "أنتِ" في العنوان الثاني من القصيدة" عن الميلاد والموت"، بينما شهد العنوان الثالث " قال طرفة بن العبد" تقابلا بين الضميرين "أنا وأنتَ" في النص المقتطع من المعلقة، والذي أسقط على الواقع المعيش، غير أن الشاعر عندما عاد إلى نفسه بدأ بيته الشعري اليتيم على صورة تعليق على الأبيات السابقة له، ليتوجه إلى الضمير الغائب المفرد "هو" في الشطر الأول ثم إلى الضميرين "أنتَ ونحن" في الشطر الثاني. وحدث في العنوان الرابع تناوب بين الضميرين"هي، هو" مرة وبين "أنا وأنتِ" مرة ثانية. في

حين كانت معظم ضمائر العنوان الخامس ضمائر غائبة: "هي، هو، هم".

وليس المقصود من هذا الاستقصاء عرضاً للضمائر وعدّاً لها، إنما نقصد به البحث في مدى أهمية وجود هذه الضمائر، ودورها في إنتاج المعنى، بالتضافر النصي لا بغيره، أي أن الباحث يؤمن بأن هذه الضمائر وحدها لا تشكل نصاً، ولا تبني فكرة. فهي إما أن تكون إشارية أي تعزز الدلالة المنتشرة في النص، وإما أنها تحمل بعداً انفعالياً يُعبر بها عن المواقف (١٤٩ص ،١٩٨٥ ، kogden) وبذلك تكون أبرز العوامل التي تظهر اتحاد المستوى التركيبي (Syntex) مع المستوى الدلاليّ (Semantics) (عمايرة، ١٩٨٩ ، ص١٨). ومن هنا نجد أن الضمائر مقسمة بطريقة هندسية بين المذكر والمؤنث في مقطع القصيدة الأول، وليس هذا فقط بل بين الضمير المذكر والمؤنث المفرد، مع تواجد بعض ضمائر الجمع إلا أنها لم تكن تشكل ظاهرة كي تدرس، أو كي يكون لها تأثير في محاور القصيدة. ومن ذلك:

يأتي مع الفجر ولا يأتي
حبي الذي أغرق في الصمت
يحومُ حول السور مستجديا
تنهشه مخالبُ الموت
حتى إذا ما اليأسُ أودى به
صاح من الأعماق يا أنتِ

❖❖❖

من أين أقبلتِ؟ وآبارُنا
مسمومةٌ من أين أقبلتِ؟
لعلّني كنتُ على موعد
من قبل أنْ أولد أو كنتِ
الحبُ أعمى وأنا ههنا
أكتب فوق الماء ما قلتِ (البياتي، ١٩٩٠ ، ص١٨٧ ، ١٩٠).

إنّ حبه هنا يعني التغيير بكل أشكاله، وحركة الضمائر في المقطع نفسه هي التي توصلنا إلى هذا الاعتقاد، فالضمير في الأفعال الآتية: (يأتي، أغرق، يحوم ، تنهشه، أودى به، صاح) تعود إلى الضمير: "هو"، بينما يبدو الضمير المفرد المؤنث "أنتِ" واضحاً في المقطع نفسه:

ربيعُنا أقبل من رحلة الـ...
...ضياع والأحزان والمقتِ
تسبحُ بالنور فراشاتُه
فلتفتحي الأبوابَ يا أختِ
حبيبتي من قبل أن تولدي
أحببتُ عينيكِ
فمن أنتِ؟ (البياتي، ١٩٩٠ ، ص١٨٨).

إنّ الضمير "أنتِ" مشترك بين " تسبح بالنور، يا أخت، حبيبتي، عينيك" حتى إنه في نهاية الأمر كشف عنه علانية عندما قال أحببت عينيك، فمن أنتِ؟! هذا من زاوية، ومن زاوية أخرى " فلتفتحي الأبواب يا أختِ" ألغى فرضية أن الضمير المخاطب محبوبة أو امرأة

يرتبط معها المتحدث برباط عاطفي، وإن عاد وقال: "حبيبتي"؛ ولذا فإن الضمير أسفر عن قصد تركه الشاعر يعوم في القصيدة ، وهو التغيير الذي أشرت إليه سابقاً.

في حين انتشر في النص الثاني الضمير "أنتِ" المخاطب المفرد المؤنث، حيث مهّد له الشاعر بالضمير "هي" الغائب المفرد المؤنث:

عندما تسقطُ في الوحلِ صبيّة
عندما تنغرسُ السّكينُ في لحم الضحية
عندما تسعى عصا السّاحرِ حية
ستعودين مع الشّمسِ خيوطا ذهبيّة

❖❖❖

تشعلين النّارَ في هذي السّهوبِ الحجريّة
تبعثين النّورس الميت في صمت البحار الأسيوية.
(البياتي، ١٩٩٠، ص١٨٩).

فلنلاحظ الأفعال التي تحيل إلى الضمير "هي" تسقط، تنغرس، تسعى، وهو الضمير الممهد لتكثيف آت للضمير "أنت" ستعودين، تشعلين، تبعثين، مطوعاً الفعل المضارع الذي جاء على وزن (تفعلين) من الأفعال الخمسة، ومكرراً الفعل ستعودين بعد كل مساحة شعرية وكأنها محفز لهذا الصمت الأليم. إن تكثيفاً مثل هذا يسفر عن تعطش الشاعر للحظة التغيير وانتظاره الطويل لها، هذه اللحظة التي يرى الشاعر فيها أنها لا تأتي إلا مع الميلاد وإشعال النار وبعث النورس الميت ومنح الضفدع النائم جناحين ومع الطوفان، لكنه ربط هذا كله بغصن الزيتون رمز السلام والوئام لإحقاق الحق فقط لا اعتداء على إنسانية الإنسان:

تشعلين النّار في هذي السّهوب الحجريّة
تبعثين النورسَ الميتَ في صمت البحار الآسيوية
والينابيع الخفية
تمنحين الضّفدعَ النائمَ في الطين جناحين، تجوبين البريّة

❖❖❖

ستعودين مع الطُوفان للفُلك حمامة
تحملين غصن زيتون من الأرض علامة
(البياتي، ١٩٩٠، ص١٨٩).

أما المقطع الرابع (كتابة على قبر عائشة) فقد نشط فيه الضمير الغائب المفرد (هي، هو) بصورة واضحة، وكانت الطفولة هي المحرك للضمائر في النص، لاسيما أن الشاعر يبكيها كما بكى مالك بن الريب نفسه في قصيدته المشهورة، فإن الشاعر في النص يئس من العودة إلى الوطن الذي يسكنه الموت والغراب:

يا راكباً نجران

❖❖❖

فمن هنا أقبلت
بلّغ نداماي إذا ما طلعَ النهار
واقتحمتْ مدينةَ الموتى خيولُ النّار
وشطّ بيَ المزار

" أنْ لا تلاقيا" ولا لقاء
وابكِ على طفولتي أمامَ صمتِ القبر
وَقِفْ على أطلال هذا القلب
مُصلّياً للرّب
فَمنْ هنا رحلتْ
ومنْ هنا رحلتْ (البياتي، ١٩٩٠، ص١٩٢)

وجعل الشاعر الضمير الغائب، بنسبة تكاد تكون كاملة، مستتراً حتى أضاء به القصيدة في نهايتها عندما قال:

فهي هنا حارسةُ الموتى إلى الأبد
تنمو على صخورِها الأعشاب
وينعبُ الغراب (البياتي، ١٩٩٠، ص١٩٢، ١٩٣)

ولا يعني هذا خلو القصيدة أو المقاطع من الضمائر الأخرى، إلا أننا نقف عند الضمير الذي يشكل خطاً بيانياً لتجربة الشاعر في القصيدة. فقد مهّد الشاعر بالضمير المخاطب المفرد "أنتَ": "يا راكباً نجران"؛ ليكون له مسلياً ومعيناً في حياته التي لا يراها إلا صمتاً كصمت القبر وهي سمة من سمات الشعر القديم. ولم يكن الضمير عابراً بل وقف عنده ملياً؛ منذ يا راكباً نجران، إلى بلّغ، وابكِ وقفْ. ونستطيع القول إنه بوحٌ نفسيّ من قبل الشاعر.

وشهد المقطع الأخير في القصيدة (الحمل الكاذب) تضافراً في الضمائر بصورة مكثفة بين "أنا" المتكلم المفرد المؤنث "أنتِ"، والغائب المفرد المؤنث "هي" والغائب المفرد المذكر "هو". فبابل المكان أخذت الضمير "هي" لتستمر عوماً في النص من بدايته:

بابل لم تبعث ولم يظهر على أسوارها المبشر الإنسان

حتى نهايته، مذكراً الشاعر باسمها مرة أخرى في النص:

بابل يا مدينةَ الأشرار
قومي وغطي عري هذا الجسدِ الذّابلِ بالأزهار. (البياتي، ١٩٩٠، ص١٩٤)

إنّ الحوارَ الذي حاول الشّاعر أنْ يقدّمه هو حوار من طرف واحد؛ حوار الشاعر لمدينة بابل، دون أن تحرك المدينةُ ساكناً. فهل هو وجوم منها تُجاه ما يحدث، أم هو يأسُها مِن أبنائها؟ أم أنّه لم يسمحْ لها بالدّفاع عن نفسها؛ لذا اقترب في نصّه من السّرد القصصيّ:

بابل لم تبْعَثْ ولم يغسلْ خطاياها المُبشّر الإنسانْ
ولم يُدمّرها ولم يغسل خطايا أهلها الطوفان

❖❖❖

العاقر الهلوكْ
من ألفِ ألفٍ وهي في أسمالها تضاجع الملوك
ترنو لبحر الرومْ
بنظرة المهزوم
تمنح بالمجان
قُبْلَتَها للصّ والقوّاد والخائن والجبانْ

❖❖❖

بابل يا مدينةَ الأشرار
قومي وغطّي عُريَ هذا الجسد الذابل بالأزهار
قومي لعلّ البرقْ
والفارسَ المجهولَ من دمشق
يبذر في بطنك بذرةً فتحملين. (البياتي، ١٩٩٠، ص١٩٤، ١٩٥)

إنّ الشاعر هنا يحمل جزءاً من مسؤولية ضياع الأوطان للمكان نفسه؛ فهو الذي يحتضن أهله المتخاذلين وإنْ كانتْ الفكرة في حقيقتها لدى الشاعر غير هذا، فقد قارنها بدمشق التي تحمي نفسها وأبناءها، وكأني بالشاعر قد دفع لهذا الموقف من قبل الواقع المعيش، فلجأ إلى الرمز ليسقط ما لديه من مواقف على المكان متناسياً دور الإنسان فيه.

العطف

تتفاوت نسبةُ العطف في القصيدة؛ فتكاد تكون متقاربة في المقطوعات(١- ٤)، بحيث لا تزيد عن ستة، إلا أن المقطوعة الخامسة (الحمل الكاذب) شكلت تفرداً ببلوغها (٢٦) ستة وعشرين عطفاً. ولعل هذا يدفع المتلقي للتساؤل: ما سبب هذا التكثيف؟! ولماذا بان في المقطوعة الخامسة بهذه الصورة؟! غير أنّ النظر في النص يوصلنا إلى حقيقة مفادها أن هذا التكثيف لم يقتصر على العطف فحسب، إنما طال المعاني والأساليب، فكان النص منذ كلمته الأولى يرتفع في إثارته وتجيشه إلى أن وصل إلى نقطة التضافر التي ولدت الذروة في عملية الإبداع، ولعل أكبر الدلائل على ذلك العنوان (الحمل الكاذب) بما يشكل من استباق للمعاني، فهو حمل لكنه كاذب، وإن علت هنا أو هناك نكهات النجاح.

وإذا ما دخلنا في عمق النص وجدنا العطف يقتصر على حرف واحد هو حرف الواو الذي يفيد الجمع والمشاركة، إلا أنه خرج من دائرة الاقتصار على صورة واحدة؛ فتنوع المعطوف والمعطوف عليه فمن عطف اسم على اسم إلى عطف فعل على آخر بصورة تثير المتلقي وتدفعه إلى التفكر في العلاقات التي تمثل هذا الأمر، فالألفاظ إن كانت أسماء أو أفعالاً تحمل في ثناياها السّلب الذي بدئت به المقطوعة (الحمل الكاذب)، هذا السّلب الذي يتمثل بالضياع في كل شيء على البسيطة.

ونسمع له وهو يبدأ المقطوعة ويختمها بعطف الأفعال بعضها على بعض، أو ما أسميه العطف الخارجيّ، ليعطي مساحة العطف الدّاخلية للأسماء، وإن ظهر هنا أو هناك عطف فعل على آخر ضمن العطف الداخلي، إنما هو نمط لا يشكل ظاهرة داخلية كما هي الحال في الأسماء.

ومن عطفه الخارجي استهلاله بعطف الأفعال المضارعة المجزومة:

بابل لم تبْعَثْ ولم يغسلْ خطاياها المُبشّر الإنسانْ
ولم يُدمّرها ولم يغسل خطايا أهلها الطوفان
ولم يقُمْ من قبره عبر الفرات سارق النيران

لقد تعددت الأفعال المعطوفة "لم تبعث، ولم يظهر، ولم يدمرها، ولم يغسل"، وكلها أفعال مضارعة صحيحة مجزومة بحرف جزم "لم"، وكلها تدل على المفرد. وتواصل هذا الأمر في نهاية القصيدة " دوري ودوري"، لكن الفعل جاء على صيغة الأمر، "ثم اسقطي" كذلك فعل أمر، ثم (سيسدل، ويسقط)، فعلان مضارعان. إنها حركة تنبع من هواجس الشاعر الذي يرقب حركة الزمان، وهو يتمنى تتابعه؛ لعل حقاً مسلوباً يعود.

دوري ودوري في الفراغ واسقطي في العار
أيّتها الأصفار !
ففي غدٍ سيسدلُ السّتار
ويسقط الممثّلون في الوحول تحت سقف المسرح المنهار (البياتي، ١٩٩٠، ص١٩٥)

فيما يجسّد عطفُ الأسماء صورةً سلبيةً للمدينة (بابل):

فالعقمُ والصّيف الذي لا ينتهي والصّمت والتّراب
والحزن والطاعون
طعام هذي المدن المنفوخة البطون (البياتي، ١٩٩٠، ص١٩٤)

فهذه الأسماء كلها تفيد السّلب كما شكلتْ في النّص، ولو وقفنا عندها لوجدنا أن العقم يساوي عدم التواصل والإنتاج، والصّيف حرارة شديدة يتبخر فيها كل نافع، والصمت ضد التعبير، والتراب الذي فيه جانب إيجاب كبير إلا أنه ينقلب إلى قمة السلب عندما نصل إلى الخبر (طعام)، وكذلك الحزن والطاعون الفاتك كلها معطوفات تعود للمعطوف عليه (العقم) الذي يمثل في الدرس النحوي المبتدأ (العمدة). فهذا إغراق متعمد من قبل الشاعر في العطف أظهر صورة المدينة (بابل) على حقيقتها السلبية الذي تمثّل بسكونها المميت. ولو تخيلنا أن الشاعر وقف عند "العقم طعام هذي المدن...."لما استطاع أن يوصل لنا صورة هذه المدينة الضائعة والتي تمثل وطناً. ولذلك استطاع الشاعر أن يقلب لدينا صورة العطف المعهودة التي تمثّل التفكك في النص ليجعلها جامعة له؛ فقد استطاع أن يرسم لنا صورة التفكك الذي يلازمنا في واقعنا اليوم من خلاله، وكذلك الحال نفسها كُررت في موقعين من المقطوعة، في الأولى:

تمنح بالمجان
قبلتها للص والقوّاد والخائن والجبان.

ولو تأملنا الأسماء المعطوفة كلّها كيف تتضمن المعنى العام نفسه؟! إلا أن حرف العطف جسّد ترابطاً للمصيبة التي تعيشها المدينة بتعدد وجوه القهر. والثانية فقد تحققتْ في قوله:

عشرون عاماً وأنا أبكي على أسوارها وأحمل الأكفان
لكنها ظلتْ كأورشليم
ملعونةً تعجُ بالذباب والأصفار والحريم.

فإذا كانت المدينة سابقاً تأكل العقم والصيف

..، وتمنح قبلها للص فهي الآن ملعونة تعج بالذباب والأصفار والحريم. مما لا شك فيه أن الأسماء المعطوفة جسدت صورة المدينة الرمز، وما هي عليه من هوان وتخاذل واستباحة. غير أنني أتحفظ على عطف الشاعر الحريم على الأصفار والذباب خاصة أنه لم يحدد لنا صنف الحريم الذي تعج به المدينة.

إن حركة العطف الدّاخلية للأسماء كانت أكثر دوراناً داخل النفس من حركة العطف فيما يقابلها من الأفعال، لاسيما أن الأسماء أكثر عدداً من الأفعال في ميدان الاختيار المتنوّع؛ ولذا فإن الشاعر استطاع أن يثير المتلقي بصورة استثمر فيها ثقافته في القدرة على اختيار الأسماء المناسة لنفسية العربي. وهذا لا ينتقص من الدور الذي قامت به الأفعال بما تكتنز به من حدث وزمان ماضٍ.

التكرار

تنبّه العربُ منذُ وقتٍ بعيدٍ للتكرار؛ حتى أصبح من الموضوعات الأولى التي نُوقشت من قبل علماء اللّغة والتّفسير والنّقاد والشّعراء، وهذا يضعنا أمام اجتهادات كثيرة وآراء متنوعة، إلّا أنّنا في هذا البحث نلحّ على زاوية منه. ومن هنا وقفت على شيء من فكرة التّماسك النّصيّ في شرح الشّافية في النّحو عندما جعله ضماً للشيء "التّكرير ضمّ الشّيء" (الاستراباذي، ١٤١٣هـ، ص ١٥)، والضم فيه تواصل وتلاصق وانسجام وهذا يتماشى مع فكرة التّماسك. ورمى الزّركشيُّ لهذا بقوله " تعلّق بعضُه ببعض"(الزركشي، د.ت، ص٩)، لأنّ التّعلّق فيه نظرةٌ بلاغية ثاقبة تؤمن بانسجام النّص فيما يكتنز من جمل وعبارات وأفعال وأسماء وحروف، لها الأثر البالغ في تشكيل المعنى.

يرمي الشاعرُ بالتّكرار إلى التّماسك النّصيّ الذي اجتهد في إثباته. وإنْ لم يكنْ التكرارُ ذا مساحة كبيرة في النّص إلا أنّه كان حيوياً في وجوده، فالشّاعر يجسّدُ واقعاً أليماً يراه، وبذلك لجأ إلى التكرار ليظهر هذه الصورة السلبية، ويميط اللثام عن واقع مأزوم، فمنذ بداية المقطوعة الأولى وهو يتخذه سلاحاً:

من أين أقبلت؟ وآبارنا

مسمومةٌ من أين أقبلتِ؟ (البياتي، ١٩٩٠، ص١٨٧).

إنّه يخاطبُ هنا نسماتِ الحريّةِ التي هبّتْ على وطنه رغم ما يُتخذ ضدها من قهر وخنق للحياة، ومع هذا فقد دفعت بنفسها أمامه، فالتّكرار ليس مصنوعاً، إنّه ما تلعثمتْ به الشفاه. " من أين أقبلت" لأنّ الشاعر يعلم صعوبة المجيء، فكيف وصلت؟! وقبل هذا التكرار فلنستمع لصوته:

سفينة الأقدار لم تنتظرْ

وسندبادُ الريح لم يأتِ (البياتي، ١٩٩٠، ص١٨٧)

فإذا كانت سفينة الأقدار المنقذة لم تنتظر وسندباد الفرج لم يأت، أي أن أسبابَ النجاة مفقودة، فحقّ له أن يكرر متسائلاً " من أين أقبلت؟".

في حين كرر الشاعر في المقطوعة الثانية من القصيدة ألفاظاً وأوزاناً صرفية بعينها:

عندما تسقط في الوحل صبيّة
عندما تنغرسُ السكين في لحم الضحية
عندما تسعى عصى الساحر حيّة (البياتي، ١٩٩٠، ص١٨٩)

أقف عند تكرارين أحدهما بيّن وهو ظرف الزمان (عندما)، والآخر فيه شيءٌ من التوازي تمثّل في الوزن الصّرفيّ الخاص بالمضارع. فمشكلة الشّاعر مع الزّمن ليس غيره؛ لأنّه هو الذي سيأتي برياح التّجديد، ولذلك كرّره ثلاثاً (عندما)، وجعله يتعالق مع مشاهد من الحياة فيها ما يكفي من وعي القارىء؛ إلذا أنّ الظّرفَ (عندما) نفسه يقفُ بنا عند برهةٍ زمنية من الحياة يتم بعدها الانطلاق في مشهد غريب عن العين؛ تسقط في الوحل صبية، تنغرس السكين في لحم الضحية، علامتا قهر واضحتان، ثم تسعى عصا الساحر حية. تحول لا يحدث إلا لساحر ماهر أو معجزة لنبي كما حدث لموسى عليه السلام. أما تكراره للأفعال فقد جاءت على وزن الفعل المضارع (ينفعل) مثل: (ينغرس)، وعلى وزن الفعل المضارع مضموم العين (يفعُل): (يسقط)، ومفتوحة (تسعَى). ولعل هذا التكرار يظهر استطراد الفعل، أي استطراد هذه الصور في أبناء الأمة، والذي يتمثل في كل مناحي الحياة.

حركة الفعل

إن حركة الفعل المضارع هي المسيطرة على حركة الأفعال في النص، وأقصد هنا من حيث الكم والفاعلية، ولا يخفى على من قرأ القصيدة وتمعن فيها إن هذا الفعل مقصود ويرمي إلى مواصلة القهر في الوطن منذ وقت طويل حتى اللحظات التي يعيشها الشاعر، وإن كانت هذه نظرة عجلى إلا أنها تظهر أن الشاعر ليس بعيدا عما يجري في وطنه. وإن كان هذا يهمّنا في القراءة النقدية الأولى إلا أنه ليس غايتنا في هذا الدراسة التي تقف عند قدرة الشاعر في التوليف بين هذه الظواهر في إبراز النص وتميّزه.

لقد كثّف المبدعُ ونوّع في استخدام الفعل المضارع من فعل مضارع مرفوع إلى منصوب، ثم يتكىء على فعل من الأفعال الخمسة في مقطوعة كاملة على وزن ستفعلين ثم يكثّف التّناوبَ بين هذه الأنماط، بعدها ينتقل إلى الفعل المضارع المجزوم. ويجمع هذه الأنماط جميعَها نبرةُ الشقاء، وملاحقةُ الحلمِ الذي يدور في خلد الشاعر. وسأبدأ برهنة لذلك بالفعل المضارع المرفوع على مستوى النص كاملاً، حيث يقول الشاعر:

يأتي مع الفجر ولا يأتي
حبي الذي أغرق في الصّمت
يحوم حول السّور مستجدياً
تنهشه مخالب الموت

فلو تأملنا الأفعال السابقة (يأتي، ولا يأتي، يحوم، تنهشه)؛ لوجدناها تمضي في طريق واحد هو الضّياع الذي يلفّ الوجودَ المعيش كما قال الشاعرُ عنه

في موقع آخر:

ربيعنا أقبل من رحلة الـ...

...ضياع والأحزان والمقتِ

حتى في المقطوعة الثانية (الميلاد والموت) بدأها بالفعل المضارع:

عندما تسقط في الوحل صبية

عندما تنغرس السكين في لحم الضحية

عندما تسعى عصى الساحر حية.

ستعودين مع الشمس خيوطا ذهبية

ومع الريح التي تعوي على شطآن ليل الأبدية

غنوةً أندلسية

لعلّ ربطّه للفعل المضارع بـ(عندما) يكشفُ المعادلةَ التي يريدها، فالظّلمُ متزامنٌ مع حركة الأفعال السّالفة، ولا بدّ له من تضحيات مستمرة أيضاً تتوازى مع انتشار الاستبداد من أجل إيقافه: (تسقط، تنغرس، تسعى)، ثم جاء بالفعل تعوي. بعدها تحول إلى استخدام نمط الأفعال الخمسة صورة مكثفة:

ستعودين مع الميلاد والموت نبية

تُشعلين النار في هذي السهوب الحجرية

تبعثين النورس الميتَ في صمت البحار الآسيوية

والينابيع الخفية

تمنحين الضفدعَ النائمَ في الطين جناحين، تجوبين البرية

❖❖❖

ستعودين مع الطُوفان للفُلك حمامة

تحملين غصنَ زيتون من الأرض علامة

ستظّلين إلى يوم القيامة

تمطرين وتموتين ندامة (البياتي، ١٩٩٠، ص١٨٩).

إن الأفعال السابقة تنطلق في معانيها من السّكون إلى الحركة بتدرج واضح، (ستعودين، تشعلين، تبعثين، تمنحين، تجوبين، تحملين، ستظلين، تمطرين، تموتين). وكأني بهذه الأفعال تواكب ما يتحمله المواطن في يومه من عنت الحياة، فهي حالة ملازمة لحياة الناس. حتى عندما أراد الشاعر أن يعلل عودة الحرية المأمولة أو ينفي تلك العودة استخدم إحدى صيغ الأفعال الخمسة:

ستعودين إلى الأرض التي تخضرّ عُوداً بعد عودٍ

لتضيئي الحجرَ السّاقطَ في بئر الوجودِ

لتموتي من جديد

لتعودي عشبةً صفراءَ في حقل ورودِ

عندليباً في الجليد

ستعودين، ولكن لن تعودي (البياتي، ١٩٩٠، ص١٩٠)

إنّ لدى الشاعر اعتقاداً واضحاً أنّ هذه الحريةَ لن تأتيَ، وسيحلُ العنتُ والضياعُ بثوب جديد، إلا أنّ هذه العودةَ وهذا الانكفاءَ سيكونان مواكبين لحركة الحياة (ستعودين إلى الأرض التي تخضرّ عوداً بعد عود)، (لتعودي عشبةً صفراءَ في حقل ورودِ)، حتى ولو عادت في حلم الشاعر غير أن هذه العودة محكومةٌ

بسجية الحياة التي يؤطّرها التّدرجُ وتنتهي بالموت. إنّ لحركة الأفعال الخمسة أكبر الأثر في تشكيل المعنى الذي أراده الشّاعر؛ فالواقعُ مستمرٌ باطراد، والحلم بالحرية مستمرٌ أيضاً، وعوائقُ الحريةِ تكاد لا تهدأ، ولا يشكّلُ صورةَ هذا كلّه سوى الفعلِ المضارع، خاصة صيغة الأفعال الخمسة.

واستمراراً لرؤية الشاعر لأرض الوطن فقد ربط الفعل المضارع بالنفي والقلب والجزم (لم)؛ ليكرس أن الوطن بحاجة ماسة للتغير الذي يهدف إليه:

أحمل أسمالي معي للقبر
وحسرةَ الأرضِ التي لم يغسل المطر
جبينَها الشاحبَ في السحر
ولم تذقْ حلاوةَ القُبلْ
في حُمرةِ الطَفَل
ولم يُضاجَعْ عُريَها أحد
فَهْيَ هنا حارسةُ الموتى إلى الأبد
تنمو على صخورها الأعشاب
وينعب الغراب (البياتي، ١٩٩٠، ص١٩٢، ص١٩٣)

إنّ الأفعال المجزومة (لم يغسل، لم تذق، لم يضاجع) صريحةٌ في نفيها للمعنى، وإنْ لم تأت الأفعال المضارعة الأخرى على صيغة النفي نفسها إلا أنها حملتْ معنى النّفي المراد (أحمل أسمالي معي للقبر)، ولعل العلاقة بين المسند والمسند إليه هي التي عكستْ هذا السلب. ثم ما فائدة أن (تنمو على صخورها الأعشاب) إذا كان الغراب (ينعب).

وتابع الشاعر رؤيته بالطريقة السابقة نفسها في مقطوعته الأخيرة من القصيدة (الحمل الكاذب)، حيث التكثيف الواضح للفعل المضارع المجزوم، أو إسناده إلى ألفاظ تدلّل على السّلب الذي ينتشر في أرض الوطن:

بابل لم تبْعَثْ ولم يظهر على أسوارها المُبشِّر الإنسانْ
ولم يُدمرها ولم يغسل خطايا أهلها الطوفان
ولم يَقُمْ من قبره عبر الفرات سارق النيران
فالعقم والصيف الذي لا ينتهي والصمت والتراب
والحزن والطاعون
طعام هذي المدن المنفوخة البطون

❖❖❖

تمنح بالمجان
قُبْلَتَها للصّ والقوّاد والخائن والجبانْ
عشرون عاماً وأنا أبكي على أسوارها وأحمل الأكفان
لكنها ظلتْ كأورشليم
ملعونةً تعجُ بالذباب والأصفار والحريم
(البياتي، ١٩٩٠، ص١٩٤، ص١٩٥)

يكاد الفعل المضارع يحضر في نواحي القصيدة كلّها، وإنّ قوةَ التّجاذبِ بين هذه الأفعال وعنوان المقطوعة (الحمل الكاذب) كانت كبيرة، فالانتقال من

الأفعال المجزومة إلى الأفعال المضارعة التي أُسندتْ إلى ألفاظ أو تعالقت مع ألفاظ أخرى كشفتْ واقعاً مريراً، فقد بدأ بالجزم:

بابل لم تبعث ولم يظهر على أسوارها المبشّر الإنسان

ولم يدمرها ولم يغسل خطايا أهلها الطوفان

ولم يقم من قبره عبر الفرات سارق النيران

لقد وردتْ خمسة أفعال مجزومة في الأبيات السابقة الثلاثة، كلّها تبعث الحيرة، وتنفي الاستقرار الذي ينشده أصحابُ الضّمائر الحية. ويتوافق هذا مع ما جاءتْ به الأفعالُ الأخرى غير المجزومة: (ينتهي، تمنح، تعج، تضاجع، ترنو، أصيح، يبذر، تفتح، تحمل، وتموت، يسدل، يسقط). إنّ تقديمَ شيءٍ من العناية لهذه الأفعال في سياقها سنجدُ أنّ الرابطَ بينها هو الانهزام والرضى بالذّلة، حتى إنّ الأفعالَ: (تمنح وتبذر وتفتح وتحمل) لم تأتِ في سياق يبعث الأملَ من هذه المدن المنفوخة البطون كما أطلق عليها الشاعر:

تحمل حملاً كاذبا في كلّ فجر وتموت كلّما القمر

غاب وراء غابة النخيل في السحرْ

الخلاصة

ليس من أهداف البحث إحصاء ضروب التماسك النصيّ في النص، إنّما كان الهدف إظهار قدرة بعض أنماط التماسك في تمكين النص من الصمود أمام نظرات المتلقين، وأمام تنافس نصوص الإبداع الأخرى. وأهم النقاط التي توصل إليها:

١- لم يقصد الباحث استقصاء الظواهر المدروسة وعدّها، كما هي الصورة في المنهج الإحصائيّ، إنما قصد النظر في حقيقة وجودها، ودورها في إنتاج المعنى، بالتضافر النصي لا بغيره.

٢- سار النّص من لحظته الأولى نحو ذروةِ الإبداع؛ فكانتْ عناصرُ الإبداع تتكثّفُ، والعنواناتُ تتصاعدُ حتّى وصل بنا إلى عنوان داخليّ " الحمل الكاذب".

٣- إنّ التّماسك الأوّل في القصيدة ظهر من خلال العنوان؛ فمن العنوان العام " كلمات إلى الحجر" إلى عنوانات داخلية متماسكة وإن ظهرت متعددة.

٤- نوّع الشاعر في استخدام الضمائر في قصيدته من ضمائر المتكلم إلى ضمائر المخاطب، إلى ضمائر الغائب، إلا أن نصيب ضمائر الغائب كان أكثرها حضوراً.

٥- كان العنوانُ الداخليُّ الأخيرُ " الحمل الكاذب" مسرحاً حقيقياً للعطف الذي بلغ تكثيفاً وصل ستة وعشرين عطفاً، اقتصر فيها على حرفٍ واحدٍ هو حرفُ الواو ، وتنوّع المعطوف والمعطوف عليه فمن عطف اسم على اسم إلى عطف فعل على آخر بصورة أغنتْ النّص، استطاع من خلالها أنْ يعكسَ صورةً جديدةً للعطف، حيث إنّه أخرجه من دائرة التفكك عند استخدامه في النصوص إلى دائرة التماسك؛ فقد

أظهر من خلاله صورة الواقع المعيش.

٦- لم يكنْ التّكرارُ ذا مساحةٍ كبيرةٍ في النّص، كما هي الحالُ في الظواهر الأخرى، إلا أنه كان حيوياً في وجوده.

٧- إنّ حركةَ الفعلِ المضارع هي المسيطرةُ على حركةِ الأفعالِ النّص، سواء أكانت مرفوعةً أم منصوبةً أم مجزومةً، أم جاءتْ على صيغ الأفعال الخمسة، وقد انسجم هذا الاستخدامُ مع مرامي الشّاعرِ في القصيدة.

المراجـــع

المراجع العربية

الاستراباذي، رضي الدين (ت٦٨٦هـ/ ١٢٨٧م)، *شرح الشافية في النحو، لابن الحاجب*، (د.ط)، بيروت، دار الكتب العلمية، ١٣٩٥هـ.

أولمان، ستيفن، *دور الكلمة في اللّغة*، ترجمة كمال بشر، (د.ط)، القاهرة، مكتبة الشباب، ١٩٩٠م.

بارت، رولان، *المغامرة السيميولوجية*، ترجمة عبد الرحيم حزل، ط١، مراكش، ١٩٩٣.

بحيري، سعيد، *علم لغة النص، المفاهيم والاتجاهات*، ط١، الجيزة، الشركة المصرية العالمية، لنجمان، ١٤١٣، ١٩٩٣.

البياتي، عبد الوهاب (ت١٤٢١/١٩٩٩)، *الديوان*، ط٤، بيروت، دار العودة، ١٩٩٠.

الجرجاني، عبد القاهر (ت٤٧١هـ/ ١٠٧٨م)، *دلائل الإعجاز*، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، د.ط، القاهرة، مكتبة القاهرة، ١٩٨٠م.

ابن جني، أبو الفتح عثمان، (ت٣٩٢هـ/ ١٠٠١م)، *الخصائص*، تحقيق محمد علي النجار، ط٣، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦.

راي، وليم، *المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية*، ترجمة يوئيل يوسف عزيز، د.ط، بغداد، دار المأمون، ١٩٨٧،

الزركشي، أبو عبد الله، محمد بن بهادر بن عبد الله، (ت٧٩٤هـ/ ١٣٩١م)، *البرهان في علوم القرآن*، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، د.ط، القاهرة، دار التراث، د.ت.

سيبويه، أبو البشر عمرو بن عثمان بن قنبر (ت١٨٠هـ/٧٩٦م)، *الكتاب*، تحقيق وشرح عبد السلام هارون، ط٣، بيروت، دار الكتب العلمية، القاهرة، مكتبة الخانجي، ١٩٨٨.

عمايرة، خليل (ت١٤٢٥هـ/٢٠٠٤م)، *آراء في الضمير العائد ولغة أكلوني البراغيث*، ط١، عمان، دار البشير، ١٩٨٩.

عمر، أحمد مختار، (ت ١٤٢٥هـ/٢٠٠٤م)، *علم الدلالة*، ط٢، بيروت، عالم الكتب، ١٩٨٨م.

الغزالي، أبو حامد، محمد بن محمد (ت٥٠٥هـ/١١١١م)، *المستصفى من علم الأصول*، تحقيق: محمد عبد السلام عبد الشافي، ط١، بيروت، دار الكتب العلمية، ١٤١٣هـ.

فضل، صلاح، *بلاغة الخطاب وعلم النص*، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، العدد١٦٤، أغسطس ١٩٩٢م.

الفقهي، صبحي، *علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق*، ط١، القاهرة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٠٠م.

فلانسي، جزبل، *النقد النصي*، ترجمة رضوان ظاظا، مراجعة المصنف الشنوفي، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، العدد٢٢١، مايو ١٩٩٧.

فوكو، ميشيل، *حفريات المعرفة*، ترجمة سالم يفوت، ط١، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ، ١٩٨٦.

فولفجانج، هاينه من، وديتر فيهيفجر، *علم اللّغة النّصيّ*، ترجمة فالح شبيب العجمي، د.ط، الرياض، جامعة الملك سعود، ١٤١٩.

مفتاح، محمد، *دينامية النّص*، ط١، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، د.ت.

ابن هشام، أبو محمد عبد الله جمال الدين (ت٧٦١هـ/١٣٥٩م)، *مغني اللبيب عن كتب الأعاريب*، تحقيق مازن المبارك، ط٦، بيروت، دار الفكر، ١٩٨٥م.

المراجع الأجنبية

C.kogden &I.A Richards, *The meaning of meaning*, London,1985.

Coherence in the Structure of the Poem "Words to the Stone" of the Poet Abdul Wahab Al-Bayati

Mohammed S. al Saudi
Assistant Professor, Department of Arabic, Faculty of Arts,
University of Az-Tech. Jordan

(Received 20/2/1430H; accepted for publication 16/2/1431H.)

Keywords: (textual cohesion, pronouns,conjunction, repetition).

Abstact. This research aims at investigating the critical phenomenon of textual cohesion through the poem of "Words to the Stone " to show how successful the poet has been in achieving coaction among the various textual levels. Teeming with opposites, the poem reflects genuine creativity that stimulates different readings in different places and at different times. Hence, I have endeavoured to search for cohesion among the layers of its structure and I have found it embodied in the role of pronouns particularly when they alternate, overlap and concentrate at one place of the text rather than others. On the other hand, I have also explored the significant role of conjunction in building the connectivity and unity of the text and that of repetition in enriching the symbolic meanings and establishing them in the text. The poet, in my opinion, has succeeded in manipulating the appropriate tools to come out with a text he formally divided into five parts under five titles, but is structurally cohesive and coherent.