دراسات الأدب المعاصر، السنة الثامنة، ربيع ۱۳۹۵، العدد التاسع والعشرون: صص**۹**- **۳۶**

أثر عناصر الإتّساق فی تماسک قصیدة "مجاز وسبعة أبواب" لسعدی یوسف

روح الله صیادی نژاد*

سمانه نقوی**

تاریخ الوصول: ۹۴/۵/۳

تاریخ القبول: ۹۴/۱۱/۱۹

الملخّص

اتّفق کثیر من الدراسات اللسانیة النصیة علی کون خاصیة الإتّساق ظاهرة فعالیة، لأنّ الإتساق یعتبر شرطاً ضروریاً لتحقیق نصیّة النص، من خلال الدور الکبیر الذی تؤدّی أدواتها فی ربط عناصر النص الشکلیة ربطاً یضمن له استمراریة المعنی ویساهم فی تماسُکه ویُقدّم *هالیدای* و *رقیّة حسن* نموذجاً لهذه الأدوات باعتبارها مصدراً اساسیاً للإتّساق النصّی؛ لما لها دورٌ اساسیٌ فی بیان کیفیّة ترابط الجُمل، لأنّ فهمَ بعض العناصر فی الجملة یتمّ بعد الرجوع إلی جملة أخری سابقة أو لاحقة وهذه الأدوات هی الربط المُعجمی وأدوات الوصل والحذف والإحالة. وأما تقوم هذه الدراسة علی رصد عددٍ من عناصر الإتساق الّذی قدّمه الباحثان *هالیدای* و*رقیة حسن* فی إحدی القصائد الشعریة التی أنشدها الشاعر العراقی *سعدی یوسف*(۱۹۳۴ق) وهی قصیدة «مجاز وسبعة أبواب» من أطول قصائد الشاعر وهو نصٌّ یتعاملُ مع ما وقع فیه من حوادث هامّة. نکشف فی هذه القصیدة علی المنهج الذی یتبعه هذا البحث هو التوصیفی- التحلیلی عن آلیّات الاتساق من خلال تقسیم الإتّساق إلی ثلاثة المحاور التی تتمثّل فی الإتّساق الصوتی والإتّساق المُعجمی والإتّساق النحوی.

الکلمات الدلیلیة: الإتّساق الصوتی، الإتّساق المُعجمی، الإتّساق النحوی، مجاز وسبعة أبواب.

---

* عضو هیئة التدریس بجامعة کاشان، کاشان، ایران(أستاذ مساعد).

** طالبة الدکتورا فی فرع اللغة العربیة وآدابها بجامعة کاشان، کاشان، ایران. samaneh.naghavi@yahoo.com

الکاتبة المسؤولة: سمانه نقوی

المقدمة

اشتهر مصطلح الإتّساق Cohesion فی الدراسات النصيّة متنوعاً وتدلّ عليه المصطلحات الكثيرة مثل السبک أو الترابط النحوی أو الإتساق؛ هو يترتب عن إجراءات تبدو بها العناصر السطحية على صورة وقائع يؤدی السابق منها إلى اللاحق بحيث يتحقق الترابط النحوی أو السطحی ويكون من خلال الوسائل النحويّة فی النص من الضمائر والادوات و ...(الخطابی، ١٩٩١: ١۴).

وكلا من *هاليداى*(*Haliday*) (١٩٧٣) و*رقية حسن*(*R.hassan*) (١٩٧۶) فی كتابهما «الإتساق فی الإنجليزيّة أو التماسک فی اللغة الانجليزيّة»(Cohesion in Englis) يعتبران السبک والإلتحام معياران أساسيان للنصيّة؛ وفی رأی *هاليداى*: «الكلام الّذی يُقال أو يكتب من أجل أن يكون كياناً متّحداً ولا عبرة بطوله أو قصره وهو ترابط مستمر يوافق فيه محور الاستبدال Paradigmatic محور المجادلة بحيث يتجلّی فيه الترابط النحوی على أشده، والعناصر الّتی يبثُّها المتكلّم أو الكاتب فيه ويستتعب محتواه الكلّی ويقتضی هذا الترابط أن يبنی المتأخر منه على المتقدّم والعكس، بحيث يكون المظهر الخارجی مشاكلاً مظهره الداخلی، ممثلاً فی الموضوع وذلک لا يتحقق إلاّ بالتماسک أو الإتّساق والإنسجام أو الإلتحام(جميل، ٢٠٠٣: ١۴۵).

هذه المقالة على خاصيّة الإتّساق فی تحليل قصيدة «مجاز وسبعة أبواب» *لسعدی يوسف*(١٩٣۴ق) وقد تمّ الاعتماد فی هذه المقالة على التصنيف الّذی قدّمه الباحثان (*هاليداى* و*رقية حسن*) بتقسيم الاتّساق إلى ثلاث محاور كبرى.

يتمثّل المحورُ الأوّل الاتساق الصوتی والمحور الثانی فی الإتّساق النحوی الذی يعتمد على مجموعة من الوسائل الّتی تُساهم فی الربط النحوی وهی الإستبدال، والحذف، والإحالة.

اما المحور الثالث هو الاتساق المعجمی وله دورٌ فی استحكام معنى فی النصّ الشعری من خلال وسيلتين هما التكرار والتضام والوصل. فاخترنا هذه القصيدة المذكورة بسبب حضورها واضحاً لنموذج وسائل الإتّساق ولأنّها إحدى أطول القصائد لدى الشاعر العراقی المعاصر هو *سعدی يوسف*.

خلفیّة البحث

فقد جمعت بعض ما قیل حول موضوع البحث من مادّة علمیّة، تتمثّلُ فی مجموعة من المراجع، فمن أهم الرّسالات والمقالات الّتی کُتِبَت فی هذا المجال هی:

۱:رسالة «التماسک النصّی فی دیوان أغانی الحیاة لأبی القاسم الشابّی»؛ *کریمة صوالحیة* و*عبدالسلام صنف*(۲۰۱۰-۲۰۱۱م) دراسة أسلوبیّة، جامعة الحاج لخضر باتنة، کلیّة الآداب واللّغات- قسم اللّغة العربیّة وآدابها.

۲:«الإنسجام النصی فی الرسالة الهزلیّة لإبن زیدون»؛ *ربیعة مخوف*، و*حسین بن مشیش* و*محمّد بو عمامة*(۲۰۰۸-۲۰۰۹م) رسالة الماجستیر من الجمهوریّة الجزائریّة الدیمقراطیّة الشعبیة.

۳: مقاله «عناصر الإتّساق والإنسجام النصّی قراءة نصیّة تحلیلیّة فی قصیدة "أغنیة لشهر أیار لأحمد عبدالمعطی الحجازی"» من *یحیی بانیة* و*آمنة صالح الزغبی* فی مجلة جامعة دمشق وهی دراسة تحلیلیّة من بعض عناصر الإتساق والإنسجام فی هذه القصیدة.

بعد دراسة هذه الکتب والمقالات والرسالات شاهدنا أنّ موضوع التماسک النصّی فی قصائد شاعرنا العراقی لا تهتمّ بها ونحن فی هذه المقالة نسعی اکتشاف عناصر الإتّساق فی إحدی قصائد *لسعدی یوسف* وهی قصیدة «مجاز وسبعة أبواب» من أطول قصائده؛ لعلّ عنوان القصیدة وشاعرها کانا دافعین لإختیار هذه القصیده ودراسة آلیّات الاتساق النصّی المذکورة فیها.

أسئلة البحث

أما الاشکالیّة التی قد طرحت فی هذا البحث فتدور حول الأسئلة التالیّة: ما مفهوم الاتّساق والمعاییر التی یستقیم بها اتّساق النص؟ ما هی المعاییر الرئیسیة الملتصقة بالتماسک النصّی التی استخدمها *سعدی یوسف* فی قصیدة «مجاز وسبعة أبواب»؟ أیُّ عناصر الاتّساق له دورٌ أکبر فی هذه القصیدة؟

حياة سعدى يوسف وقصيدته مجاز وسبعة ابواب

ولد الشاعر *سعدى يوسف* فى مدينة البقيع إحدى ضواحى البصرة عام ١٩٣٤م وتعلّم فى مسجد السنّى نصوص القرآن والحديث ودرس رسائل إخوان الصفا وغيرها من المصادر التراثية. أنهى المدرسة الثانويّة فى البصرة ولكن بعد حصوله على درجة بكالوريوس الفخريّه وتمريره بالسجن فى عشرينات ٧٠ غادر العراق. بعد مغادرته العراق ذهب إلى الجزائر، لبنان، اليمن، سوريا، تونس وقبرص وإشتغل بأعمال كثيرة بما فى ذلك التدريس وأصبح صحفيّاً. إنّه هجر بعد سنوات من بلد إلى بلد حتى استقرّ فى لندن. وهو حاليا أحد أبرز شعراء من العالم العربى.

هو صاحب الأعمال البحوثيّة والمُبتكر فى الشعر وذو براعة فنية والإدراك الجمالى. لديه أكثر من أربع وعشرين الكتب والمقالات من الكتّاب المشهورين مثل *والت ويتمان*، *لوركا* و*كفافى* الذى هو ترجم إلى العربية وقد اكتسب هدايا كثيرة.

هو شاعرٌ سياسى مع أفكاره سوسياليستى وقد أنشد أطول قصيدته «مجاز وسبعة أبواب» فى قصّة مدينة مرّاكش والمُرّاكش ملأى بالرياض وريـاض مُـرّاكش يشتريها الآن فاحشوا الغنى، الأروبيون والأمريكيون بملايين الدولارات. هم يشترون كُلَّ شيءٍ وتدريجاً سوف يمتلكون خير منازل المدينة العتيقة أى الرياض بينما فنادقهم الباذخة تحتلّ الأحياء الجديدة(عثمان الصمادى،٢٠٠١م:٢٠-٢٥). بعد التعرّف على حياته وقصيدته جدير بنا التحقيق من أنواع عناصر الإتّساق فى هذه القصيدة.

أنواع عناصر الإتساق ووسائله فى القصيدة

الإتّساق الصوتى ووسائله

«إن للدراسات البلاغية العربية كبير الفضل فى الإهتمام بالجانب الصوتى فقد قدّمت البلاغة العربيّة من خلال علم البديع إسهامات لها أهميّتها فى الكشف عن أنواع الروابط الصوتية فى النصوص العربيّة من السجع والجناس والوزن والقافية»(شبل محمّد،٢٠٠٧م: ١٢٥). يتمّ الاتّساق الصوتى فى النصوص الشعريّة من خلال ثُنائيّة الوزن والقافية بإعتبارهما إطاراً خارجيّاً لها واساساً فى بناء القصيدة العربية.

الوزن

یعدّ الوزن من أبرز الخصائص الصوتیّة فی القصیدة العربیّة ولا یُمکن الفصل بین الـوزن والشعر. فی البدایة تجدرُ الإشارة إلی أنّ قصیدة «مجاز وسبعة ابواب» تشتمل سبعة أبواب علی نمط الشعر الحرّ فی "بحر الرجز" وهو من البحور التی تهمـین ببعـده النغمـی علـی نظام الموسیقی فی قصائد الشعر الحرّ «والبحر الرجز أسهلُ البحور الشعریّة نظراً إلی کثرة التغییرات المألوفة فی اجزائه والتنوّع الّذی ینتـاب أعاریضـه وضـروبه»(یعقـوب، ۱۹۹۹م: ۸۷) ویری *عبدالرضا علی* «أنّ الرجز من البُحور المُفردة الّتی تقوم علی تکرار جـزء رتیـب "مُستفعلن" من غیر آن یشعر قائله بأی تکلّف أو صُعوبة؛ فإنّ هذه المیـزة هیّأتـه لیکـون واحداً من اکثر الأوزان استعمالاً فی الشعر الحرّ فی عصـرنا الـرّاهن، کمـا کـان مـن اکثـر الاوزان استعمالاً عند المتقـدّمین حتّـی نعتـوه بمطیّـة الشـعراء»(۱۹۹۷: ۶۰)؛ کمـا أنّـه یحتمل جمیع الموضوعات المُعاصرة، سواءً أکانت غزلیّة أم فلسفیّة، أم علی هـذا الإعتبـار یمکنُ القول؛ إنّ هذه الهیمنة للرجز ترجع إلی رغبة الشاعر فی أن یُجـدّد الفضـاء ایقاعیّـاً حرّاً لبیان ما فی صدره من مشـاعر الحُـزن والألـم والغربـة والوطن(المصـدر نفسـه: ۶۳). فالشاعر *سعدی یوسف* اختار بین البحور؛ البحـر الرجـز وهـو یسـتخدم للبطولـة والتمـرد والثورة ونری قد لعب هذا البحر دوراً بارزاً ومتمیّـزاً باتّسـاقه فـی مضـمون القصـیدة وهـو مملوءٌ من روح التحدی والقهر والخوف والتسلیم وإلقاء ما یخـتلج فـی نفـس الشـاعر مـن الشجن والحزن والحیرة والتعسّف أو فرحه علی مدینته(مراکش).

القافیة

تعدّ القافیة عنصراً أساسیّاً فی الموسیقی الخارجیّة للشعر العربی قدیمُـه وحدیثُـه معـاً لأن لها أهمیّة بالغة فی تشکیل بنیة الـنصّ الشـعری. «والقافیـة لیسـت مجـرّد صـوت أو مُحسنٍ یأتی به الشاعر لتزیین قصیدته فحسب؛ بل هی أکثر من ذلک وذات أبعاد دلالیّـة ومضمونیّة فی النص الشعری وإنّها تتفاعل مع بنیة النص عن طریق حرف الـروی وصـوته ویمثّل الصوت الرئیسی الذی یمنح الإنسجام فی الأصوات الاخری فی القصیدة»(الدسوقی، ۲۰۰۷م: ۱۸۹). بالنظر إلی القصیدة نجد مجموعة من الظواهر الإیقاعیّة فیها:

القافية الموحّدة

يتمثّل هذا النمط من التقفية فـی تکـرار النسـق الصـوتی فـی آخـر السـطر بحرکاتـه وسکناته مع الإحتفاظ بحرف الـروی فـی معظـم الأسـطر، وهـی اکثـر إلتصـاقاً بـالمفهوم التقلیدی للقافیة، حیث تمثل القافیة نهایة السطر الشعری ویکون هذا النمط وفق النظـام أءأ ...(أبو حمیدة، ٢٠٠٠م: ٣٥٢). بعد البحوث الکثیـرة فـی هـذه القصـیدة وجدنا(القافیـة الموحّدة) نموذجین کما نـری فـی قـول الشـاعر وقـد جعـل ردفهـا علـی حـرف "الـراء" و"الدال":

فلأجلس قلیلاً عند محنی السورِ
ولأتذکّر الطرقات...
من یدری؟
لعلّی أنتهی وحدی
ومن یدری
لعلّی اعرف الباب الّتی کانت تؤدّی:
إنّها مُرّاکشُ الحمراء
(یوسف، ١٩٩٥م: ١٨٧)

یدخل حرف المدّ علی القافیة فی هذا المقطع الشعری ویتجاوب مع حرف الردف (الراء والدال). اشباع حرف الروی، یخلق ایقاعاً متجاوباً فـی القافیـة بمـدّ الصـوت یعنـی حـرف المد(الیاء) یغنی القصیدة من الموسیقی الملموسة وهذه الحرکة الطویلة تحمـل المشـاعر الممتـدة والعمیقـة للشـاعر؛ بأنّـه ینتهـی وحـده ویعـرف البـاب التـی هـی مُـرّاکش الحمراة(مدینته المستعمرة) ویؤدّی إلی اتساق الوزن العروضی للشـعر مـع مـا فـی نفـس الشاعر وشغل بالَه.

وکقوله الآخر:

أتُشیر حیث یُشیر؟
أم أنّنی أسیر کما یسیرُ؟
لمحتُه للمرة الاولی، ضحیً فی مَعمل الفخّارِ
کنتُ أدیر إبریقاً

وراقبتُ ناتئاً فی قطعة الصلصال
قلتُ جرحتُ...
لکنّی لمحتُ براحتی الخطَّ العمیقَ
یغور فی سبابتی...
أتُشیر حیث یُشیر؟
أم أنّی أسیر کما یسیرُ؟
إلی الیسار؟
اللیل کان یئنّ عند السور

(یوسف،۱۹۹۵م: ۱۹۹)

کما نلاحظ التزام الشاعر بالقافیة الموحّدة والمردوفة؛ أی سبق حرف الروی الراء من حروف المدّ المُختلفة(الف، الواو، الیاء) وظهور حرف المدّ فی القوافی یؤدّی إلی الإیضاح فی ایقاع حرف الراء للسطور والإطالة فی نهایة السطور والوقوف والتأنّی الشعریة وجاءت القافیة متّسقاً مع المعانی التی سیطرت علی الشاعر؛ لأن الشاعر جعل "الصلصال" رمزاً للظروف والأحوالات غیر المناسبة، لأنّه راقب قطعة الصلصال اما جرح کفّه وهذه الجراحة أثرت فی قلبه کما اللیل أی الاستعماریون یئن عند السور والسور رمز الانفصال، والصداع، والضیق فی التنفس ودالٌ علی أنّ الشاعر محبوس فی بیته وهم حصروا(بیته/ وطنه) فالشاعر وحّد بین الروی مع ما فی المدّ من الحروف اللین(الف، الواو، الیاء) لیلقی الواقع السیاسی المُزری الراهن هی استعمار مراکش ویعطی النصّ ایقاعاً واضحاً وهذا الاتّساق فی القصیدة منح النصّ جمالاً وخصوبة.

القافیة المقطعیة

هذا النمط من القافیة یتکثّر فی قصیدة «مجاز وسبعة ابواب» *وسعدی یوسف* فی هذا النمط یعتمد فی کلّ المقطع علی قافیةٍ ما، والقوافی تتنوّع بالإنتقال من مقطعٍ إلی آخر وهذه الطریقة فی قصیدة الشاعر أدّی إلی تنویع الموسیقی فیها والإتساق بین عناصرها الموجودة والتجنّب من أی مللٍ ورتابة فیها. لا یُمکن لنا الفصل بین القافیة وسائر المقاطع فی قصیدة الشاعر؛ لأنّ القوافی معانیها متّصلةٌ بموضوع القصیدة؛ علی سبیل المثال:

هل قلتُ للفتيان:
إن على النساء
ألاّ يلدن سوى الأفاعي؟
هل قلتُ: قد كلّت ذراعي
مما كتبتُ على الحوائط...
أيُّ معنى للصراعِ
إن كنتُ مقتولاً؟
وما الراياتُ
إن أخذت قلاعي؟.

(يوسف،١٩٩٥م: ١٩٩)

فيتبيّن لنا الاتّساق والتلاحم بين القافية ومضمون القصيدة ودور القافية فى تحقّق وظيفتها الإيقاعية فى أجزاء القصيدة والتعبير عن المعنى المقصود كما هو بارزٌ فى هذا المقطع من القصيدة. كلمات القافية هنا متشكّلة من أفاعى، ذراعى، قلاعى وحرف المدّ الياء، والكسرة فى أواخر الكلمات ينتقل ما يتبادر إلى ذهن الشاعر منه: حزنه على مجتمعه بأنّ النساء لا يلدن إلاّ الأفاعى والأفعى هو رمزُ الحواجز للاحتجاج على عودته إلى مُرّاكش وفى قوله "قد كلّت ذراعى" جعلَ ذراعَ رمزَ السلطة والقوة للمحاربة والتقارب مع الاستبداد، وإذا أغلقت، هو رمز للعبودية والعار؛ يعنى إنّ الانسان فى رأى الشاعر محكومٌ فى هذا الزمان بالكثير من المصائب التى يعارضها وإن أخذت قلاعُه يعنى قصره/وطنه فلا جدوى للصراع والمقاتلة فالشاعر أراد أن يصوّر ثقلاً واقعاً عليه بالقوافى التى اختارها ذكيّاً.

الروى

«يُعدُّ الروى أهم حروف القافية؛ لأنّه الحرف الذى تُبنى عليه القصيدة، هو النبرة أو النغمة التى تنتهى بها الأبيات ويلتزم الشاعر بتكراره فى كلّ أبيات القصيدة، وإليه تنسب القصيدة؛ فيُقال ميميّة أو رائيّة أو داليّة ... الخ»(يعقوب،١٩٩١م: ٣٥٢). من خلال التأمّل فى هذه القصيدة وجدنا أنّ الشاعر حافظ على أختيار الأحرف المجهورة اكثر منها

المهموسة واستخدم من حروف الهجاء اثنا عشر حرفاً. الجدول الآتی یُبین عدد التواتر والنسبة المائویّة للحروف التی تمّ علیها الشاعر قصیدته التفعیلیة.

التسلسل	حرف الروی	عدد التواتر
۱	الراء	۳۸
۲	الهمزة	۱۴
۳	التاء	۱۲
۴	النون	۱۲
۵	الباء	۱۱
۶	الدال	۱۰
۷	الألف	۱۰
۸	الیاء	۱۰
۹	اللام	۶
۱۰	السین	۴
۱۱	القاف	۳
۱۲	الواو	۲

النظر إلی حروف الروی فی القصیدة فإنّ حرف الراء تأتی فی مقدّمتها و«حرف الراء مجهور متوسط الشدة والرخاوة. شکله فی السریانیة یشبه الرأس فإن حرف الراء بتمفصل صوته (ر. ر. را)، وبرشاقة طرف اللسان فی أدائه، قد قدّم للعربی الصور الصوتیة المماثلة للصور المرئیة التی فیها ترجیع وتکرار ولعل الفرنسیین قد انتبهوا إلی وظیفة حرف الراء فی الترجیع والتکرار، فجعلوا مقطع (ر و - RE)، الملحق فی أول الأفعال، للعودة والتکرار(عباس،۱۹۹۸: ۸۰-۸۲).

کما نلاحظ أن حرف الراء فی هذا المقطع من القصیدة تدل معانیها علی التحرک والتکرار وحیرة الشاعر بأنه من أین یدخل مرّاکش وحرف الاستفهام تشدّد حیرته:

حاولتُ فی تربة السورِ
أن أتقرّی هشاشة ما یرفع السور...
من أین أدخلُ مرّاکش الآن؟
من مُطمأنّ الأسارير

أم من لُهاث السريرة؟
من لمسة الصخر
أم همسة السرّ؟
وحدى أنا الطائف الفرد

(يوسف،١٩٩٥م: ٢١١)

بالتأمل فى معانى هذه الحرف يلاحظ أن *سعدى يوسف* قد استعمل حـرف روى الـراء فى هذه القصيدة للكشف عن واقعة التحرک والاضطراب التى سيطرت عليها.

وحرف روى الهمزة قد وقعت فى المرتبة الثانية والجدير بالذكر أكثر حروف الهمزه قـد وقعت بعد حرف مدّ ألف وتخلق ايقاعاً مُتجاوباً فى القافية بمدّ الصوت وتكتسـب القصـيدة درجة موسيقية ملموسة لأنّ هـذه الحركـة الطويلـة الممـدودة تحمـل المشـاعر العميقـة والممتدة للشاعر ويُضفى على القصيدة طاقة موسيقيّة كبيرة؛ كما نرى فى قول الشاعر:

البيت تثلمه الجداول من ثلاث جهاته
والماء يهدأ
تحت قنطرةٍ من الأعشابِ والقصبِ الخفيفِ
الماء يأتى من بعيدٍ
ثمّتَ القُنىُ الّتى ليست تُرى
لكنّها بيضاء
قالوا: بعدها الصحراء
قالوا بعدها إفريقيا السوداء

(يوسف،١٩٩٥م: ١٩٠)

اما نقطة أخرى تجدر الإشارة إليها، بأنّ اختيار النون كحرف الروى جاءت متّفقتـاً مـع جوّ القصيدة وهو شكوى الشاعر من الواقع السياسى والمرّ فى مُرّاكش «ومكانها فى الـروى دليل امتيازها بقوّة الاستماع الـذى يزيـد مـن روعـة موسـيقى الشـعر ونغمـات الإنشـاء» فأصبحت النون موصولة قويّة لمعاناة الشاعر(بشر،٢٠٠٠م: ٣٥٩) مهموس انفجارى شـديد وعلى الرغم مما أسند إلى هذا الحرف من الشدة والانفجار وما وصـف بـالقرع بقـوة، فـإن صـوته المتماسک المرن يوحى بلمس بين الطراوة والليونـة وهكـذا صـنفت حـرف التـاء فـى زمـرة

الحروف اللمسیة، لأن صوته یوحی فعلاً بإحساس لمسی مزیج من الطراوة والليونة ومعانی التاء بما یحاکی الرقة والضعف فی صوتها أو تدل معانیها علی الشدة والغلظة والقساوة والقوّة بما یتجافی مع موحیات الرقة والضعف فی صوت التاء(عباس،۱۹۹۸: ۵۲-۵۶) والأحری أن نقول بأن حرف التاء فی هذه القصیدة تدل معانیها علی الشدة والغلظة والقساوة والقوّة کما نشاهد فی هذا المقطع:

إن کانت جهات البیت، فی مرّاکش، التاثت
فهل معنیً لهذا البیت؟
وإن کان الطریق الیه ملتبساً، علیّ أنا
فما جدوی طریق البیت؟

والشاعر یعبّر عن غضبة بأنّ الطریق إلی بیته یعنی وطنه وهو مراکش ملتبسٌ ولا معنی لوطنه إن کانت جهات البیت فی مراکش غیر معلومة. وقد جعل الشاعر حرف لین الیاء ردف لروی التاء لامتداد صوته وحزنه علی مدینته. أمّا النسبة المائویّة لحرکات الروی فی هذه القصیدة هی الکسرة ۷۵٪ والضمّة ۲۵٪ والفتحة ۱۸٪ والسکون ۲٪ کما نُشاهد أکثر حرکات الروی فی هذه القصیدة جاءت حرکة الروی(القافیة المطلقة) وحرکة القافیة المطلقة هی الحرکة الغالبة فی هذه القصیدة؛ کما یری *ابراهیم انیس* أنّ «قریبَ ۹۰٪ من الشعر العربی جاء محرّک الروی(القافیة المطلقة) لأنّها أوضح فی السمع والآذان وقد لفت أن تسمع بعد الروی شیئاً آخر»(۱۹۵۲م: ۱۵۵). نلاحظ من خلال الإحصاء للقصیدة، تقدّم حرف الروی المکسورة بنسبة ۷۵٪ وهیمنة الکسرة علی الروی دلیلٌ علی صوت الشاعر المحزون ودالة علی المآسی التی تمرّ علی مدینته مرّاکش کما نری فی قوله:

هیهات ذاک البیت!
کُنّا فی الشتاء نلوذُ من ریح الجبالِ
بشمسٍ باحتةٍ صغیرةِ
بالبرانسِ، بالأغانی والصلاةِ
وأمِّنا،
هیهات ذاک البیت

(یوسف،۱۹۹۵م:۱۹۱)

هذا المقطع تعبيرٌ عن أسف الشاعر على ماضيه وكان فی بيته وهو رمزٌ لمدينته مراكش وحركة الروى الكسرة وكلمة هيهات توحی بحالة نفسيّة الشاعر المكسورة.

الإتساق المُعجمی ووسائله

يُعدّ الاتساق المعجمی مظهراً من مظاهر الاتّساق النصّی ويعرفه *هاليداى ورقيه حسن* بأنّه ذلک الربط الذی يتحقق من خلال اختيار المُفردات عن طريقة احالة عنصر إلی عنصرٍ آخر فيحقق الإتساق للنصّ من خلال استمراريّة النصّ ومن خلال انتظام العناصر المعجميّة حيث تُساهم هذه العناصر فی شرح وتفسير العناصر المُعجميّة الأخری المُرتبطة بها وتضمن للنص الفهم المتواصل أثناء قرائته أو سماعه(١٩٧٦: ٣٠ وشبل محمد،٢٠٠٧: ١٠٥). يتحقق الربط المُعجمی داخل النصّ من خلال وسيلتين هما التكرار والتضام.

التكرار

تكرار عنصرٌ من العناصر المُعجميّة الاستعماليّة بعينه أو بمرادفه أو ما يُشبه مرادفه فی النصّ الأدبی وإنّ هذا العنصر ذو دورٍ مهمٍّ فی النصّ لأنّه دالٌّ على مقدار اهتمام صاحب نصّ الشعر بالعبارات المُتكرّرة يعنی سيطرته على الدفقات التی حكمت انتاج النص ولاسيّما المقطوعة التی احتفلت بتكرارها(زايد،١٩٨١: ٦١).

فالتكرار ظاهرة أسلوبيّة مميّزة عالجها البلاغيّون والنقاد العرب قديماً وحديثاً، وأسلوب التكرار هو إعادة ذكر كلمة أو بعبارة لفظها ومعنا إمّا للتوكيد أو لزيادة التنبيه أو التهويل أو التعظيم أو للتلذذ بذكر المكرر(عثمان صمادی،٢٠٠١: ٢٠٢). كما سنشاهد فی الأمثلة التالية. أما التكرار قد قسّم إلی نوعين: التكرار الملفوظ(تكرار الألفاظ فی لفظها ومعناها وقد يكون اسماً أو فعلاً أو حرفاً) والتكرار المعنوی(تكرار المعانی دون لفظها).

التكرار الملفوظ

والتكرار الملفوظ نفسه يُقسّم إلی ثلاثة أنواع هی التكرار المُباشر، التكرار الجزئی، الاشتراک اللفظی.

اما التکرار الملفوظ فی قصیدة *سعدی یوسف* ینقسم إلی نوعان فقط(التکـرار المباشـر والتکرار الجزئی). أ: التکرار المُباشر: یُسمّی أیضاً التکرار المُعجمی البسیط وهـو أن یتکـرر العُنصر المُعجمی نفسُه دون التغییر(شبل محمد،۲۰۰۷: ۱۰۶). قـد ورد التکـرار الملفـوظ فی نصّ القصیدة بأشکاله المختلفة کلّها ومنها تکریر الأفعال، تکریر الأسماء، تکریر الجُمَل وتکریر الحرف.

تکرار الأسماء

هو شکلٌ من أشکال التکرار المتداولة فی شعر *سـعدی یوسـف*؛ ففـی القصـیدة وردت کلمة عائشه وعائشة فی الأدب العربی هی روح العالم الجدیـد والرمـز الفـردی والجمـاعی للحبّ وهکذا یمتزجه الشاعر بحبّه للـوطن والثـورة والإنسـانیّة؛ بحیـث لا یُمکـن الفصـل بینهما وقد أخذت "عائشة" هنا رمزاً للوطن المهجور عند *سـعدی یوسـف* والنافـذة التـی اطلّت منها هی المکان الذی من القصر یفتح الانتفاضة وأراد الشاعر أن یوقظ روح التحدی فی الناس ویمحی ظلمة اللیل والطغیان وفائدة التکرار هنـا مفیـدٌ للتحیُّـر والتضـجُّر کمـا یقول:

عائشةُ
افتحی من قصرک المهجور نافذةً
اطلّی لحظةً
إنّی وراء السور...
عائشة البهیّة
هل یغیض النور
یخبو، بغتةً، فیذوب فی الدیجور؟
عائشة البهیةُ
کنتُ أحسبُ موعدی وعدا
ولکنّ السنین تمرّ

(یوسف،۱۹۹۵م:۱۹۹)

جاء تكرار كلمة "النور" فی هذا المقطع ثلاث مرات ویُجاهد الشاعر من الحضور الفاعل لنور أن یبعث الحیاة فی غمارها ویرعی هاجس الأمل فی المدینة وهذا النور رمزُ المُقاومة لعتمات مسالک المدینة التی تتحوّل إلی تیه بلا نهایات وقد التفتت حافات المدینة.

غسقٌ علی الأسوار
والبُرج الوحید أسیرُ لیل الجند والطرقات خافیة
یکاد الجبس وهو یموّه النور
فی عتمات هذا التیه
یمسی وحده النور المخالفَ
أین مصباح النحاس دور فیه النور

(یوسف،١٩٩٥م:١٨٦)

وردت کلمة "القصر" بوصفها لازمة «ثلاث مرّات» متفرّقة بین ثنایا النصّ، وتتعدد الدلالات الناتجة عن تکرار لفظة "القصر" تبعاً لإختلاف موقعها فی السیاق، فمرّة وردت مع لفظة المسحور(القصر المسحور) ومرة(القصر المهجور) ومرّة(قصور الضّباب) ونشاهد کلمة النخل وردت فی القصیدة سبع مرّات بوصفها ومتفرّقة بین ثنایا النصّ. مرّة وردت مع لفظة المهاجر(نخل المهاجر) ومرة نخلاً بالضواحی ومرّة نخلة الدار وأخری جاءت دون الإضافات والصفات وفی کلّ مرّة القصر والنخلة تحملان بعداً دلالیّاً من زوایا الرؤیة لدی الشاعر لأنّ النخل عند الشاعر رمزاً للفتح، والصعود، والترفیه، وخلود الروح ورمز المقاومة والتحمل للشعب ضدّ البعثیون وتدابیرهم القمعیة واقصر رمز مدینته مرّاکش وهی مهجورة منه.

أمّا تکرار لفظة سجن ثلاث مرّات وزنزانة مرّتان والفجر سبع مرّات والللیل أربع مرّات والطائر خمس مرّات والمراکش الحمراء ستّ مرّات فی قصیدة یأتی لما تحمله من بُعد یوحی بفکرة الغلق والرجاء فی ذهن الشاعر وما یُعنی به وحبّه إلی مدینته(المراکش) واهتمامه به سبب تکراره أکثر من کلمات الآخر فی قصیدته. کما نشاهد قدر الرجاء فی الشاعر إلی المستقبل لأنّ إستعمال کلمات الفجر والطائر أکثر استعمالاً من اللیل والزنزانة والسجن.

تکرار الحرف

نجد مصادیق هذا النوع من التکرار فی النصّ الذی بین أیدینا فی کلمة "یـا" الندائیّـة فقد کرّر الشاعر فی تسعة مواضع وإنّ استعماله یُشیر إلـی نـوعٍ مـن مـن مُناجـاة الشـاعر المریرة لنفسه وتُمثّلُ هذه المُناجات نقمةَ الشاعر علـی هـذه المدینـة(المراکش الحمـراء) وأهمیّته:

یا من بأعلی البرج!
یا جندَ المدینة!
یا سکاری ساحة الإعدام!
یا سورَ المخازن!

(یوسف،۱۹۹۵: ۱۹۵)

یا قرنفلةً
یا طعمَ ریحانی
یا ریعان أجفانی المغضَّنة

(یوسف،۱۹۹۵: ۱۹۷)

أمّا المدارسة فی استعمال حرف یا توضح حالةَ القلق والإضطراب التـی سـیطرت علـی المُبدع نفسه وهدف الشاعر من هذا التکرار مناجات ذات الفرد أو الجماعة بنفسهم. فتکرار الأسماء یؤدی إلی اتساق النص والمخاطب الذی یقرأه لا یشعر الملل؛ اما یُمکن أن یکـون هدفُ الشاعر من هذا التکرار هو تعمیق المعنی فی ذهن المُخاطب والتأکیـد علـی نقطـة الخطاب المرکزیّة فیرتبط تکرار الألفاظ فی قصیدة الشاعر بالإضافة علی اتّسـاق القصـیدة، فی معظمه ببعده النفسی.

تکرار الفعل

و نقدر فی بعض مواضع القصیدة نری تکرار الفعل؛ فالشاعر یتکرر الفعل بالإضافة علـی إتّساق النص، للتأکید علی أهمیّته ودلالته الخاصّة، وخاصة تلک الأفعال المتعلّقة بـالرفض والثورة والتمرد؛ فتحمل دلالة التحریض من خلال تولید إیقاع الصوتی وأمثلته الکثیرة فی قصیدة الشاعر ومنها فعل «إتئد» اربع مرّات و«تعال» اربع مرّات کذلک ومنها:

اتّئد يا بنىّ
اتّئد
حين تلقى طريقَک أطولَ مما ظننتَ الطريق
واتّئد يا بُنىَّ
عند اوّل منعطفٍ يتخاطک فيه الرفيق
اتّئد يا بنىّ

(ص٢٠٧)

وقد أخفت برانسُهُم خناجرَها...
تعال، تعال!
أين؟
تعال تعرَف

(يوسف،١٩٩٥: ٢٠٢)

ولا شکّ أن التكرار الفعل الذى يركز عليه الشاعر فى قصيدته يمنح النصّ التحول والسيرورة؛ لأنّ هدف *سعدى يوسف* من خلال هذا التكرار تثبيتُ وتعميقُ المعنى فى ذهن المخاطب.

ويحاول الشاعر فى هذا المقطع بتكرار فعل "أعود" أن يبعث الحياة فى قلبه الذى يعيش تحت عبء الذلّ والضعف وهذا العبء حبسَ أنفاسَه وكبّله عن الحياة الحرّة وحاول الشاعر من خلال تكرار أعود أن يوقظ حسَّ شعبِه بدعوته إلى التحرّر من الماضى وسلطة الاستعمار الأمريكيّين والتطلّع إلى المستقبل الفُضلى والطُموح إلى الحياة الخصبة؛ فالشاعر سيعود خزّافاً ويحتكم الطين؛ يعنى سيبنى مدينته جديدا ويحرّر الطيرَ يعنى الشعب الذى يتم القبض عليهم فى عبودية الاستعمار. الجدير بالذكر أنّ فائدة التكرار هنا من أجل التأكيد على الغرض الرئيسى وهو بناء مدينته الجديدة والسلام»:

عجيبةٌ أيّامُنا
لكننى سأعود خزّافاً
أعود إلى احتكام الطينِ
والنيرانِ

والطیرِ الّذی أسماؤه بیدیّ
کم ضیّعتُ! کم ضیّعتُ!
لکنّی أعود...

(یوسف،۱۹۹۵م: ۲۱۲)

التکرار هو أساس الایقاع فی قصیدة *سعدی یوسف* وإلحاح علی جهةٍ هامّة فـی العبـارة التی یُعنی الشاعر بها أکثر عنایته. لیسلّط الضوء علی نقطة حساسة فیها مرتبطة بـدلالات نفسیّة عمیقة. فالتکرار یعدّ مفتاحاً للفکرة المتسلطة علی الشاعر ومجالاً لتکثیف إحساسـه سواءً أکان إحساساً بالحبّ أم البُغض.

ومعظم قصیدة «مجاز وسبعة أبواب»*لسـعدی یوسـف* تـوافرت علـی أسـلوب التکـرار بأشکاله المتنوعة(حرف، إسم، فعل، جملة، عبارات، مقاطع) بحیث ساهم هذا التکـرار فـی اتساق قصیدته والتماسک بین أجزاء القصیدة وفی تفجیر إحساس الشاعر الثقیـل بـالحزن والکآبة والوحدة والغربة. لیس بإمکاننا أن نذکر انماط التکریر کلّها بـل نکتفـی علـی هـذا المقدار.

التکرار الجزئی

یعنی استخدام المکنونات الأساسیة للکلمة أی الجذر الصرفی مع نقلها إلی فئة أخـری مثل ینفصل- انفصال، یحکم- حُکم- حکام- حکومة(شبل محمد،۲۰۰۷: ۱۰۶). کما قلنـا هذا النوع یکون بتکرار جذر کلمة فی التماسک داخل النصّ وهذا النوع من التکرار نجـده بکثرة فی القصیدة ومن أمثلته قول الشاعر:

من یخلق من الصلصال
أشکال طیور یطر
خذ طیراً

(یوسف، ۱۹۹۵: ۱۹۳)

طیور، یطر، طیر وهـذه إحـدی أدوات التـی تـؤدی إلـی التماسـک النصـی فـی هـذه القصیدة. لأن الشاعر جعل الطیر رمزاً للحریّة وکلّ المُشتقات تاکیدٌ علی نظر الشاعر.

التكرار المعنوى أو الترادف

هو عكسُ الاشتراک اللفظی ویعنی اشتراک کلمتین فی معنی واحد واختلافهما فی اللفظ مثل الحُسن والملاحة؛ والشناعة والشنائة(شبل محمد،٢٠٠٧: ١٠٧). إنّ التکرار الملفوظ والمعنوی من أکثر الأدوات استخداماً فی النصّ الشعری للشاعر العراقی هو *سعدی یوسف* والعامل الرئیسی للایقاع الداخلی فی قصیدة «مجاز وسبعة أبواب»؛ فالترادف وسیلة من وسائل الاتّساق المُعجمی فهو شکلٌ من أشکال التکرار یسهم فی استمراریّة المعنی داخل النصّ. کما فی قول الشاعر:

لأوقد شمعتین، إذن، وأدخل
أیَّ بابٍ منک أطرق

(یوسف، ١٩٩٥: ١٨٥)

خلقتُ آلاف الطیور
برأتُ آلاف الأباریق الرهیفة کالنسائم

(یوسف،١٩٩٥: ١٩٤)

ووحشة الطرقات
والعسس الّذین یراقبون النجم

(یوسف،١٩٩٥: ١٩٦)

هل یغیض النور
یخبو، بغتةً، فیذوب فی الدیجور؟

(یوسف،١٩٩٥: ١٩٦)

الترادف فی کلمات ادخل- أطرق؛ وخلقتُ- برأتُ؛ ووحشة- العسس؛ ویغیض- یخبو وفی الشطر الآخر یقول الشاعر:

فی السجن،کان فتای مغلولاً
وموثوقاً بجذع النخلة الوسطی

(یوسف،١٩٩٥: ٢٠٣)

فاستخدام الترادف یُساهم فی بناء الفکرة الأساسیة للقصیدة؛ لأنّ تکرار المترادفات یسهم علی بناء موضوع النصّ کما شاهدنا؛ وبذلک یُمکن اعتبار الترادف وسیلة من وسائل

الاتّساق المُعجمی فی هذه القصیدة بحیثُ له دورٌ اساسیٌّ کبقیّة وسائل الربط الأخری فی تحقق التماسک النصّی.

التّضام

یعنی العلاقة النسقیّة التی تحکم الزواج بین الکلمات وهی علاقة التعارض أو التضاد(خطابی،۱۹۹۱:۲۵) یُمکن تقسیم وسائل التضام إلی ما یلی:

الارتباط بموضوع معیّن

حیث یتمّ الربط بین العناصر المُعجمیّة من خلال ظهورها فی سیاقات متشابهة ویسمیه محمّد *خطابی* علاقة التلازم الذکری مثل المرض- الطبیب والنکتة- الضحک(۱۹۹۹: ۲۵). التضام یقوم بدور أساسیّ فی وحدة النصّ ویبرز الخزینة اللغویة للشاعر من خلال تضام الکلمات المرتبطة بموضوعٍ معیّن وکذلک له دورٌ فی المخزون اللغوی لدی المخاطب ما یضمن للنص وحدته وتماسکه علی نحو ما نجد فی قصیده «مجاز وسبعة ابواب» کما نری یصف الشاعر حزنه وصمته وتعطیل إرادة مجتمعه فی الدفاع عن وطنه من خلال تضامّ الکلمات التالیة السجن، مغلول، موثوق، یئنّ، الکدمات، صمت، بکیتُ، زنزانة فی الشطر التالی:

فی السجن، کان فتای مغولاً
وموثوقاً بجذع النخلة الوسطی، وکان یئنُّ...
لم أعرف له وجهاً من الکدمات
قالوا لی: أتعرفه؟ صمتٌ للحظة، وبکیتُ ... ساروا بی خفافاً،
مرةً أخری فی زنزانة الحسرات ألقوا بی

(یوسف،۱۹۹۵: ۱۸۵)

التقابل أو التضاد

هو یعنی المُقابلة بین لفظین مُختلفین فبالتضاد یتّضح المعنی. وقد ورد هذا النوع من عناصر الاتّساق فی سبعة مواضع من قصیدة *سعدی یوسف* التی طالعتها. ونحن نتمسک مثالاً واحدا من ذلک قول الشاعر:

کنتُ أغمسُ کفّی الیسری ببرد الماء منتظراً

فترجفُ كفّى اليُمنى

(يوسف، ١٩٩٥: ١٩١)

لا همسَ من مُرّاكش الحمراء
لا تلويحَ...

(يوسف، ١٩٩٥: ١٩٨)

فوقع هنا التضاد بين لفظين اليُسرى- اليُمنى وهمس- تلويح وهذا يُعين على تعيين المعنى واتّساق القصيدة. قد يقع التقابل بين الفعلين كما نشاهد فى قول الشاعر بين الأفعال التالية أدخل- أقادر) ويصغرُ- يكبر.

واليومَ،
انتهيتُ هنا،
إلى هذا المساء الصعب:
أدخل أم أقادر مرّةً أخرى

(يوسف، ١٩٩٥: ١٩٥)

هل يجد المُسافر غيرَ ما تهبُ الوسادةُ فى خبىء الليل:
وجهک وهو يصغر وهو يكبرُ

(يوسف، ١٩٩٥: ١٩٧)

الاتّساق النحوى ووسائله

يتحقق الاتساقُ النحوى فى النصّ من خلال الوسائل التاليّة: الاحالة، الاستبدال و الحذف.

الإحالة

علاقة من العلاقات الموجودة فى النصّ تقع بين العبارات والأحداث والمواقف. تقسمُ الإحالات على قسمين: الإحالة المقاميّة(الخارجيّة)Eephora وهى ما يُمكن أن يحيل إليه خارج النصّ ويشملُ علاقة المفردة والتركيب بالعالم الخارجى، ويكشفها السياق والمقام والإحالة النصيّة(الداخليّة)Anaphora التى نلتمسها داخل النصّ وتقوم بدور فعّال فى اتّساق النصّ وربطه كضمائر المُنفصلة وضمائر المُتّصلة وضمائر الغيبة وتتقسّم إلى:

أ: الإحالة القبلیّة وتکون الإحالة إلی السابق أو المتقدّم أی إنّ المحال علیة یذکر أوّلاً ثمّ تأتی الإحالة ثانیاً(الزنّاد، ۱۹۹۳ :۱۲۰).

ب: الإحالة البعدیة: وهی عکس السابق فتکون الإحالة علی اللاحق أو المتأخّر ویدخل فیها ضمیر الشأن(الزنّاد،۱۹۹۳: ۱۱۸-۱۱۹).

ومن أمثلة هذه الإحالات التی واضحة فی قصیدة وقد قسّمها علماءُ تحلیل الخطاب علی ثلاثة أقسام: الضمائر، أسماء الإشارة وأدوات المُقارنة(خطابی،۱۹۹۱:۱۷). ونحن نکتفی علی الضمائر بسبب اهمیتها الغریزة فی نصّ القصیدة.

الضمائر

الضمیر هو الأصل فی روابط الجملة لأنه أکثر وسائل الإحالة دوراناً وبسبب قدرته علی اسناد اشیاء معیّنة له قدرٌ کبیرٌ من الأهمیّة فی دراسة تماسک النُّصوص وفیما یأتی احصاء للضمائر الواردة فی القصیدة:

المستوی الأول

الإحالة المقامیّة أو السیاقیة وهی تسهم فی تماسک النص من خلال ربطه بالسیاق الخارجی یعنی العنصر الذی یُشار إلیه ما ذُکر فی النصّ وهذا النوع من الإحالة نشاهده بکثرة فی هذه القصیدة ومن أمثلته قول الشاعر:

وأین مکتبتی
لقد فارقتُها قرنین حقّاً

(ص۱۸۶)

غیر أنّی مازال أری الرفوف منضّداتٍ
فلأجلسُ قلیلاً
ولأتذکّر الطرقات
لعلّی أعرف الباب التی کانت تؤدی:
إنّها مُرّاکشُ الحمراء
للثلج أو الرمل
قل:

للثلج أو الشمس

(يوسف،١٩٩٥م:١٨٧)

المستوى الثانى

الإحالة النصيّة الداخليّة أمثلتها كثيرة ومتعددة فى القصيدة والقسم الأعظم من هذه القصيدة مختصٌّ على الإحالة النصيّة الداخلية. منها:

هذه مرّاكشُ الحمراءُ
إن غادرتُها عشرين عاماً
أو أقمتُ بها
تظلّ عجيبةً: مُرّاكشَ الحمراء
لا فقراؤها افتقروا
ولا تُجّارُها اتّجروا
تظلّ مدينةً فى الريح
درباً للقوافل والجُيوش
وساحةً للسحر والأعشاب والمترادفات وفَندقاً للصامتين
ونفحةً من غامض الذكرى...
ولكنى ابنُها
سأظلّ أرسمُها على الفخّار
أطلقُ منتهاها فى طيور الطين
أسميها: المدينة

(المصدر نفسه: ٢١٣)

حدث الإتّساق فى هذا المقطع بفعل الضمير المستتر(هى) و ضمير(ها) أى إنّه ورد غائباً أو ملفوظاً حيناً آخر وفى كلتا الحالتين جذّر الاضمار الشعور بالضياع. فلا يُمكن أن نعرف سبب وجع الشاعر فى السطور التالية دون الرجوع إلى بداية السطر وبالتحديد إلى كلمة مُرّاكش الحمراء كما لا يأتى فهم العنصر الإحالى(ها) فى غادرتُها، فقراؤها، تُجّارُها، ابنُها، أرسمُها، منتهاها، أسميها إلاّ بالعودة إلى كلمة مُرّاكش الحمراء وكلّها ترجع إلى مدينة الشاعر.

أما الإحالة النصیّة البعدیة وهی استخدام الشاعر الضمیر قبل المرجع المُشار إلیه فهی تعود علی عنصر لاحق فی النصّ. یقول الشاعر:

نأت بلنسیةُ العجیبة
سوف نرجع للسهوب
وسوف تستبق القوافلُ مثل مسبحةٍ
وعظام جمالنا
ستکون إفریقیّة المنأی

(یوسف، ۱۹۹۵: ۱۸۹)

فکل الضمائر(التاء التأنیث) یحیل إلی کلمات بعدها علی الترتیب بلنسیة/ القوافل/ افریقة) وهذا کله دورٌ فی التماسک النصّی للقصیدة. فالإحالة هی من أکثر وسائل الإتّساق الذی متداولٌ عند شاعرنا للإقتصاد فی کلامه ومنعه للتکرار والإحالة فی هذه القصیدة سواءً أعادت علی المتقدّم أو المتأخّر تلعب دوراً هامّاً فی نصّیته، لأنّها ترتبط بین عناصر الجملة فی القصیدة. لیس بإمکاننا أن نذکر أنماط الإحالة کلّها بل نکتفی علی هذا المقدار ونسبة عدد المرات تمّ ذکرها فی هذا الجدول وکما نشاهد قسمٌ عظیم لنصّ القصیدة تتوجّه إلی الإحالة القبلیّة.

الاحالة المقامیّة	الإحالةالنصیبة القبلیة	الاحالة النصیّة البعدیة
٪۳۵	٪۵۵	٪۲۰

الاستبدال

یستند هذا العنصر فی الأصل إلی ما جاء عند علماء الانجلیز علی ید *فیرث* وتلامذته وأنصاره من عنصر یسمّی استبدال النمط ویعنی عندهم عنصراً من عناصر تجدید القسم الذی ینتمی إلیه النمط اللّغوی بالنظر إلی الناحیة الشکلیّة بعیداً عن المعنی؛ فإذا أمکننا أن نستبدل عنصراً ما من عناصر الکلام لا نعرف الشکلیة نفسها؛ فإنّه یُمکننا أن نحیله إلی القسم الذی ینتمی إلیه النمط المُستبدل به. أمّا من الناحیة النصیبة فالاستبدال وقفاً لنظریة *هالیدای* هو عملیّة تتمّ داخل النصّ لا من خارجه، فیُعوّضُ عنصر من عناصر النصّ بعنصر آخر منه أیضاً مما یعنی أنّ الاستبدال یمثّلُ شکلاً من الأشکال العلاقات النصانیّة

القبليّة؛ فالعنصر المتأخّر يكـون بـديلاً لعنصـر متقـدّم ممـا يُضـفى إلـى تماسـك الـنصّ واتّساقه(خطابى،١٩٩١:٢٠). ومن الأمثلة النادرة فى النصّ:

ثمّت القنن الّتى ليست تُرى
لكنها بيضاء
قالوا: بعدها الصحراءُ
قالوا: بعدها إفريقيا السوداء

(يوسف،١٩٩٥: ١٩٠)

هل كان خطوىَ فى سنين الرحلة العشرين
أبعدَ من مُعادلة المَدى؟
هل كان أبعدَ من تخومٍ لم أضعها؟
كان أبعدَ من حدود العين؟

(ص١٩٢)

فقد وقع الاستبدال بين كلمتى الصحراء وإفريقيّة السوداء) وفى الشطر التالى اسـتبدل بين تخومٍ لم أضعها وحدود العين.

الحذف

الحذف من العلاقات الداخلية التى تسهم فى تسخير الطاقات التعبيريـة للغـة؛ إذ يعـدّ إحالة قبلية وهو من العلاقات التى لا تترك أثراً فى نصّانيّة النصّ؛ لأنّ عمليّـة الإسـتدلال عليه إنما تعتمد على جملة السابقة عليه ولهذا فهو لا يعمل علـى اتّسـاق الـنصّ وترابطـه يعنى إنّه لا يترك مثل الأثر الذى يتركه الاستبدال ومع هـذا لابـدّ مـن تكليـف المُلتقـى باستنتاج هذا الحذف وهو عبءٌ لا يكون ثقيلاً إذا كان الملتقـى علـى وعـيٍ عـالٍ بالنظـام التركيبى اللغوى والعلاقات الاسنادية والتركيبية لهـا. ينقسـمُ الحـذف فـى رأى *هاليـدى* وحسن إلى ثلاثة أقسام: الإسمى والفعلى والقولى.(1976:24) .

قد ظهر عنصر الحذف فى عدد من المواضع الذى قد ذُكرَ فى النصّ ومن أمثله الحذف الفعلى: الكتابةُ صالحتنى والكتابةَ...(يوسف، ١٩٩٥: ١٨٥). فقـد حـذف الفعـل "صـالحتُ" استغناء بحرف الربط الواو العاطفة وأصل النصّ والكتابةَ صالحتُها وهو حذفٌ جوازىٌ يحقـق

کثیراً والحذف الفعلی من عناصر التماسک النصّی ویمنح نصیّة النصّ. من نماذج الحذف الإسمی حذف الإسم "وحیداً" فی قول الشاعر:

ربّما ذهب الّذین أحبّهم وبقیتُ...

(ص ۱۹۰)

ممکن أن نجعل کثیراً من الکلمات فی هذا الموقف وهو من أهمیة الحذف فی شعر *سعدی یوسف*، لأنّ الکلمة المحذوفة تثیر الإنتباه وتلفت النظر وتُبعث علی التفکیر فیما حذف فتحدث عملیّة إشراک الملتقی فی القصیدة الموجهة إلیه. ومن أمثلة الحذف القولی هو حذف الجملة فی قوله:

وشوشنی، ابنُ حفصونٍ: کأنّک، یا بنیّ، تُرید أجنحةً

تعال...

(المصدر نفسه: ۱۹۴)

فحذف الجملة الندائیّة "یابنیّ" من کلام *سعدی یوسف* لإتساق النصّ أکثر. یجب أن نذکر بأنّ الشاعر یمیل إلی الحذف فی قصیدته للاقتصاد والاختصار فی کلامه وخاصّة إذا لم یؤثر الإیضاح والذکر فی کلامه فیُلجأ إلی الحذف تجنباً من التکرار وإخفاء أسراره وأما الحذف فی قصیدة الشاعر لیس ضربٌ من التکلیف بل یشیر إلی القرائن اللغویة والمقامیّة.

الوصل

تقنیّة الوصل من أهمّ التقنیّات التی تؤکّد اتساق الخطاب من عدمه «یقوم الوصل بواسطة الأدوات(الواو، الفاء، أو، أم،کذلک، ایضاً) واختیار هذه الأدوات فی النص مبنیٌّ علی أساس بلاغی فمثلاً الواو تفید معنی الاشتراک وأو تفید معنی البدل. تکرار هذا النوع من الوصل فی قصیدة کثیرة نری فیها أحرف العطف کمثل الفاء والواو وأو. «فائدة العطف اشتراک الثانی فی الأول فی الإعراب الأوّل ویُشیر الربط إلی إمکان اجتماع العناصر والصور وتعلّق بعضها ببعض فی عالم النص»(الجرجانی: ۲۲۲). فقد وردت "الواو" مائة وستّ مرّات) وتُفید الجمع بین شیئین والإشتراک فی الحُکم؛ فی حینٍ وردت "الفاء" مرّتان وحرف عطف "ثمّ" ستّ مرّات واستعمال الواو أکثر من الفاء وثمّ. علی کلّ حال أثر الواو والفاء کان أثراً فاعلاً فی اتّساق النصّ إذ ربط بین العناصر الموجودة فی النصّ.

كما يقول الشاعر:

غصنان وانكسرا... لأوقد شمعتين، إذن، وأدخلُ
أيَّ بابٍ منک أطرق
أو أقيم وليمتى، غسقاً على عتباته؟ الأسوار شاخصةٌ وثمّ كتابةٌ
وكتابُ أسرارٍ من الفخار
دولابٌ يدور بمائه
واللون صحراءُ
غسقٌ على الأسوار
والبرج الوحيد أسيرُ ليل الجند
والطرقات الخافية
يكاد الجبس وهو يموه الجُدرانَ يمسى النورَ
فى عتمات هذا التيه

(يوسف، ١٩٩٥: ١٨٥-١٨٦)

الشاعر ربط بين أجزاء القصيدة وأفكاره التى ترتبط بمدينته مُرّاكش وخوفه من عدم وجود نور الرجاء وانتشار الخوف والعتمة فى بلده. سجّل حرف العطف "أو" حضوراً أقلّ بكثير من الواو فجاءت فى سبع مواضع ومن أمثلته:

نخوض فى الرمال
وفى عظام جمالنا
ستكون افريقيّة المنأى
أو المنفى

(يوسف، ١٩٩٥: ١٨٩)

وجاء حرف العطف "أم" فى أربع مرّات. كمثل قول الشاعر:

واليوم،
انتهيتُ هنا،
إلى هذا المساء الصعب: أدخل أم أغادرُ مرّةً أخرى

(يوسف، ١٩٩٥: ١٩٥)

فتظهر وظیفة أدوات الوصل الإضافی(الفاء، الواو، أم، أو) فی الربط بین أجـزاء القصـیدة وتُقدّم هذه الأدوات معانٍ جدیدة إلی النصّ عن طریق تتابع استعمال الـواو والفـاء أو عـن طریق التخیّر بأداة أم، وأو وکلّها دورٌ أساسیٌّ لها فی إظهار معنی النصّ وبناء الفکرة العامّـة للقصیدة.

نتیجة البحث

وصلنا من البحث إلی مجموعة من النتائج یُمکن تلخیصها فی النقاط التالیة:

اختار الشاعر من البُحور العروضیّة أجمعها "البحر الرجز" وهذا الوزن قد استقطب تلک المشاعر المدفونة فی نفس الشاعر ویحتویها ویجعل المتلقّی یهیم معها.

ومن خلال قرائتنا والتأمّل فی قصیدة «مجاز وسبعة أبواب» أنّ الاتّساق الصـوتی بـین القافیة ومضامین القصیدة واضحة وللقوافی دورٌ فـی تحقیـق وظیفـة ایقاعیـة فـی أجـزاء القصیدة والتعبیر عن المعانی الموجودة ولفتِ انتباه المتلقی إلی الـدلالات الموجـودة فـی النصّ.

نلاحظ من خلال الإحصاء للقصیدة، تقدّم حرف الـروی المکسـورة لأنّ هـذه القصـیدة مملوءة من إحساس الشاعر بالحزن والأسی وجـاءت انعکاسـاً باطنیّـاً لآلامـه عـن مدینتـه مراکش المهجورة.

وسائل الإتّساق المُعجمی من التکـرار والتّضـام سـاهمت فـی اتّسـاق القصـیدة وإبـراز الخزینة اللّغویة لدی الشاعر بحیث أسلوب التکـرار بأشـکاله المتنوعـة(حرف، إسـم، فعـل، جملة، عبارات، مقاطع) له دورٌ کثیر فی اتّساق القصیدة والتماسـک بـین أجـزاء القصـیدة وفی تفجیر إحساس الشاعر أکثر من وسائل الإتّساق الأخری.

ووسائل الإتساق النحوی من الحذف والإحالة والإستبدال ساهمت فی اتسـاق القصـیدة فالحذف یسهم فی تحقیق الإیجاز أو الإختصار؛ مما یوجب عملیة القرائة والحفظ سهلاً أمّا الإحالة فقد ساهمت فی ربط أشکال القصیدة بالسیاق.

المصادر والمراجع

أنيس، ابراهيم. ١٩٥٢م، **موسيقى الشعر**، الطبعة الثانية، مكتبة الأنجلو المصريّة.

بديع يعقوب، اميل. ١٩٩١م، **المُعجم المُفصّل فى علم العروض والقافية وفنون الشعر**، الطبعة الأولى، بيروت، دار الكتب العلميّة.

بشر، كمال. ٢٠٠٠م، **علم الأصوات**، القاهرة: دار الغريب.

الجرجانى، عبدالقاهر بن عبدالرحمن بن محمد. ٢٠٠٧م، **دلائل الإعجاز**، تعليق محمود محمد شاكر، القاهرة: مكتبة الخانجى.

جميل، حسين. ٢٠٠٣م، **علم النص وأسسه المعرفيّة وتجليّاته**، الكويت: عالم الفكر للنشر والتوزيع.

خطابى، محمد. ١٩٩١م، **لسانيّات النص؛ مدخل إلى انسجام الخطاب**، بيروت: المركز الثقافى العربى للنشر.

زايد، على عشرى. ١٩٨١م، **عن بناء القصيدة العربية الحديثة**، الكويت: دار الفصحى للطباعة والنشر.

زكى أبوحميده، محمد صالح. ٢٠٠٠م، **الخطاب الشعرى عند محمود درويش؛ دراسة أسلوبية**، الطبعة الاولى، غزة: مطبعة المقداد.

الزنّاد، الأزهر. ١٩٩٣م، **نسيج النصّ**، الطبعة الاولى، بيروت: الدار البيضاء.

السيد احمد الدسوقى، محمّد. ٢٠٠٧م، **دراسة فى لسانيات النص الأدبى**، الطبعة الاولى، مصر: دار العلم والايمان للنشر والتوزيع.

شبل محمّد، عزة. ٢٠٠٧م، **علم لغة النص؛ النظرية والتطبيق**، تقديم سليمان العطار، ط١، القاهرة- مصر: مكتبة الآداب.

عثمان الصمادى، امتنان. ٢٠٠١م، **شعر سعدى يوسف؛ دراسة تحليلية**، الطبعة الأولى، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

عفيفى، احمد. ٢٠٠١م، **نحو النص؛ اتجاه جديد فى الدرس النحوى**، ط١، القاهرة: مكتبة الزهراء الشرق.

على، عبدالرضا. ١٩٩٧م، **موسيقى الشعر العربى قديمُه وحديثُه؛ دراسة وتطبيق فى شعر الشطرين والشعر الحرّ**، الطبعة الأولى، عمان: دار الشرق.

يوسف، سعدى. ١٩٩٥م، **الأعمال الشعرية؛ جنة المنسيّات**، المجلد الثالث، الطبعة الرابعة، بيروت: نشر المدى.

الكتب الإنجليزية

M.A.k.Haliday&R.hassan.1976, Cohesion in English, london: Longman.