الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعـــة وهران1 – أحمد بن بلّة –

كلية الآداب والفنون

قســـم اللغة والأدب العربي

نحـــــــوية الاتساق لقصـــــــــيدة النثـــــــــر

شعر محمود درويش أنموذجا

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماجستير في مشروع اللسانيات النصية

إعداد الطالب:

هاشمي محمد بلحبيب

إشـــــــراف:

أ. د/اسطمبول ناصر

لجنة المناقشة:

الاسم واللقب	الرتبة العلمية	الجامعة	الصفة
محمد ملياني	أستاذ التعليم العالي	وهران	رئيسا
ناصر اسطنبول	أستاذ التعليم العالي	وهران	مشرفا ومقررا
فريدة أيت حمدوش	أستاذ التعليم العالي	وهران	عضوا مناقشا

1437-1438هـ

2016-2017م

إهـــــــــــــــداء

الحمد لله و الصلاة و السلام على من لا نبي بعده ، هذه المرة أعتذر لجميع الأحبة ،لأنني قررت منذ مدة إهداء هذا العمل المتواضع لشخص عزيز علي ، غمرني بعطائه و كرمه و لم يبخل عليا بنصحه صغيرا و كبيرا ، له الفضل الكبير بعد الله في شحذ همتي لطلب العلم بكلماته الصادقة .

إلى معلمي الغالي **محـــــمد بريـكـي** " رحمه الله " الذي أحزننا فراقه كثيرا ، و إن كلمة شكرا لن توفيك حقت وكل ما أرجوه من الله سبحانه و تعالى أن تكون ممن قال فيهم رسوله الكريم صلى الله عليه وسلم : { إِنَّ اللَّهَ وَمَلاَئِكَتَهُ وَأَهْلَ السَّمَوَاتِ وَالأَرْضِ حَتَّى النَّمْلَةَ فِى جُحْرِهَا وَحَتَّى الْحُوتَ لَيُصَلُّونَ عَلَى مُعَلِّمِ النَّاسِ الْخَيْر }

الطالب : هاشمي محمد بلحبيب

شكـــــــر وتقديـــــــــر

الحمـد لله الـذي أنـار لنـا درب العلـم والمعرفـة وأعاننـا علـى أداء هـذا الواجـب ووفقنا إلى انجاز هذا العمل.

نتوجه بجزيل الشكر والامتنان إلى كل من ساعدنا من قريب أو من بعيد علـى انجـاز هذا العمل وفـي تـذليل مـا واجهنـاه مـن صـعوبات، ونخـص بالـذكر الأسـتاذ الـدكتور المشرف **نـاصر اسطمبول** الذي لم يبخل علينـا بتوجيهاتـه القيمـة ولا يفوتنـا أن نشكر الأستاذ الدكتور **ملياني محمد** على كل نصائحه المفيدة التي كانت عونـا لنـا فـي إتمـام هذا البحث.

الطالب : هاشمي محمد بلحبيب

مقـــدمـــــــــــة:

مقدمـــــــة :

إنه لمن المؤكد أن تميز التجربة الحداثية في الشعر و التحولات المتسارعة التي فرضتها على بنية القصيدة العربية المتوارثة ، انعكست على النص الشعري انعكاسا واضحا لا جدل فيه ، فقد استشرفت وجودها من جدلية القيود و التحرر و التراث و الحداثة ، و في خضم بحثها عن موضع قدم اصطدمت بجدار الوزن و القافية فاخترقتهما و دخلت في صراع مع حصون اللغة بحجة أن الاستجابة لمتطلبات الفعل الإبداعي تجيز الخروج عن خارطة قواعد اللغة العربية ، لاستكشاف مواطن إبداع مغيبة تحدها تلك الحدود الوهمية المحكومة بقواعد لا تساعد الشاعر الحديث على الإبداع ، فاستبيحت حرمات قواعد اللغة العربية ، وسط تشتت للرؤى النقدية بين مؤيدة لطوفان الحداثة و متطلبات فعلها الإبداعي و معارض يرى أن الإبداع لا يكون إلا بالاستثمار داخل طاقات الكامنة في اللغة نفسها ابتداء من الجملة ووصولا إلى النص ،فقدمت قصيدة النثر نصها الشعري المتمرد عن كل ما هو تراثي فتخلت عن الوزن و القافية و عبثت بالقواعد النحوية، في محاولة لإنتاج لغة شعرية ثانية .

فهل أضر هذا التطور الحداثي بالجانب النحوي للاتساق و بالتالي أضرت بالاتساق نفسه ؟ وهل تتوفر الروابط النحوية داخل هذه القصيدة؟ وهل حققت تماسكها النصي ؟

و هل تمردها عن الوزن والقافية انعكس سلبا على الاتساق الصوتي و المعنى ؟

إن هذه الأسئلة وما يمكن أن يتفرع عنها من أسئلة أخرى تمثل المحور الذي يدور حوله هذا البحث ، بسبب اللغط الكبير الذي كان ولا زال يدور حول قصيدة النثر و تمردها على القواعد النحوية للغة العربية ، فآثرنا أن يكون بحثنا هذا عن انعكاسات ذلك التمرد على الجانب النصي ، وذلك بدراسة الجانب النحوي أو الروابط النحوية للاتساق ، و إذا ما كانت تتوفر بهذه القصية لأنها عامل مهم في تماسك النصوص و اتساقها الذي ينعكس على الانسجام .

و بهذا حاولنا معالجة هذا الموضوع من خلال هذا البحث الموسوم بـــ نحوية الإتساق لقصيدة النثر و أردنا مؤشرا يكون قريبا من هذه القصية ويكون ملتحف بلحاف الحداثة حيث لا يكون الفارق شاسعا و كان اختيارنا بمقارنتها بشعر محمود درويش من حيث هو ينتمي إلى الجيل الأول من هذه الحداثة .

و قد اقتضت الإجابة عن التساؤلات السابقة إلى توزيع البحث إلى ثلاثة فصول و مدخل ، فتطرقنا في أوله إلى قضية تماسك النص الشعري بين الحداثة و التراث و اللسانية النصية . فتطرقنا فيه إلى تجربة التيار الحداثي مع لغة الشعر و تعامله مع إنتاج النصوص ضمن تيارات االتجربة الحداثية القائم على الإنتهاك المتواصل للثوابت ، و البحث الدائم عن المغايرة والتجاوز فتكلمنا عن ما يراه أصحب هذا التيار من أفكار حول تماسك النص و علاقته بالانفعال. ثم ألقينا الضوء على التماسك النصي في التراث، فقدمنا نماذج عن رؤية النقاد العرب القدمى إلى التماسك النصي و إحساسهم به ، و كيف كان لهم السبق في هذا الموضوع قبل توصل اللسانية النصية إليه من خلال ثنائية السبك و الحبك ، حيث توصلوا إلى الآلية التي تجعل من النص منسجما بحسن السبك وحسن النقلة التي تجعل من النص كأنه قطعة واحدة ، ثم إنتقلنا إلى التماسك النصي في اللسانيات النصية ،هذا العلم الحديث في النشأة و الذي يتخذ من النص عموما محور و مركز دراسته ، بعد أن مر ردحا من الزمن لا تتجاوز فيه الدراسة اللغوية حدود الجملة ، وقد ساهم هذا العلم الجديد في إيجاد آليات و معايير من خلالها تقيم نصية أي نص و قد تطرقنا ببعض التفصيل هذه المعايير من إتساق و إنسجام و سياق و القصدية و المقبولية و الإعلامية و التناص ، و كيف قرر دي بوغراند أن الإخلال بها قد يخل بالنصية.

أما في الفصل الأول فقد تناولنا النسق الشعري بين السلامة النحوية و تفكك اللغة ، فتطرقنا فيه إلى نظرة الحداثة المتمثلة في قصيدة النثر مع قواعد النحو و كيف تعاملت معه ، إذ رأت فيه حاجزا للوصل إلى الإبداع ، فأرادت الخروج من حدوده إلى مجال أرحب ، و فتح اللغة على إيحاءات و لغة أخرى لم تكن متوفرة فيها ،

وعرضنا بالمقابل الآراء المناقضة لهذا الرأي، و التي ترى في قواعد اللغة خطا أحمر لا يجب تجاوزه و أن الإبداع لا بد أن لا يتجاوز حدود اللغة و قواعدها، و أن أي خروج عنها لا يسمى إبداعا بل ابتداعا مذموما ، وفي نفس الإطار عرضنا رأي اللسانية النصية في السلامة النحوية بين الجمل و الأدوات التي تساعد على هذه السلامة و التي يبتغى بها الاتساق الحاصل بين جمل النص على المستوى الخطي الذي يساهم بدوره في الوصول إلى الانسجام على مستوى الدلالة الكلية للنص، فعرضنا الروابط النحوية للاتساق و آلية استغلالها للربط بين الجمل من إحالة و وصل و استبدال و حذف .

أم الفصل الثالث فخضنا فيه حول اتساق الخطاب الشعري بين الوثوقية و الإرسال فكان هذا الفصل خاص بالاتساق الصوتي و أثره في المعنى ، و هل له علاقة بالاتساق الخطي ، فحاولنا التطرق في هذا الفصل إلى الاتساق الصوتي كتعريف و كيف وقعت قصيدة النثر في جدلية لإثبات نفسها بين النسق الشعري و النسق النثري، و ناقشنا كذلك دور الإيقاع الصوتي و أثره في اتساق النص و كيف أن قصية النثر عارضت ذلك من حيث هي لا تعترف بالجانب الصوتي ، مقابل ما أحدثته من إيقاع داخلي ترى فيه بديل عن ذلك، و كان ذلك الجدل الواقع بين أنصار الحداثة مقابل التراث و مؤيديه و نفس الشيء كان مع الوزن و القافية و دورهما في اتساق معنى النص بين المؤيد و المعارض .

أما الفصل الثالث فكان فصلا تطبيقيا حول الروابط النحوية في قصية النثر التي اخترنا أن يمثلها أحد منظريها و هو الشاعر محمد الماغوط مقارنة بشعر محمود درويش الذي يمثل الوجه الأول من الحداثة ، لنعرف المدى الذي وصلت إليه قصيدة النثر بوصول الجيل الثاني من أصحاب الحداثة وثورتهم على قواعد النحو .

و في الأخير كانت الخاتمة التي كانت بمثابة الوعاء الذي يحتضن ما استطعنا التوصل إليه من نتائج حول التساؤلات من خلال بحثنا هذا .

وقد خضع منهج البحث لطبيعة المادة المدروسة فتبعنا فيه المنهج الوصفي المبني على الاستقراء و الإحصاء و المقارنة الذي اقتضته طبيعة الموضوع خلال البحث حيث كان وصفا لظاهرة لغوية ووسائلها المختلفة .

و إن من أهم عوائق التي واجت هذا البحث هو إتساع الموضع بين الرأيين الإيديولوجيين مما أدى إلى تركيز على البعض فقط يضاف إلى ذلك الحي الزمني الذي ضيق كثيرا على النظام الكلاسيكي و الخوف من صدور قوانين أخرى لا ترأف بنا.

ومن أهم المصادر التي اعتمدنا عليها في إنجاز هذا البحث و التي كانت متنوعة على سبيل المثال لا الحصر : علم اللغة النصي بين النظرية و التطبيق لصبحي إبراهيم الفقي ، لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب لمحمد الخطابي ، زمن الشعر لـ أدونيس ، رحلت عمر في دروب الشعر محمود درويش .

ولا يسعني في الأخير سوى التوجه بالشكر الخالص إلى كل من آزرني في إنجاز هذا البحث، و أول هؤلاء الأستاذ المشرف الدكتور ناصر اسطمبول الذي رعى هذا البحث ، دون أن أغفل فضل الدكتور محمد ملياني الذي لم يبخل علينا بنصائحه الوجيهة.

ولا أدعي لهذا البحث الكمال فهو بذرة أولية و النقص من سمات البشر ، و ما فيه من جهد فهو جهد المقل ،وحسبي أني حاولت الاجتهاد ما استطعت إلىه سبيلا و ما توفيقي إلا بالله العلي العظيم .

مـدخـــل:

تماسك النص الشعري بين الحداثة و التراث و اللسانيات النصية

1- تماسك النص الشعري في الشعر الحداثي .

2 - التماسك النصي عند التراث العربي .

3- التماسك النصي في اللسانيات النصية .

مدخل :

إن تماسك النص لغويا ، من أهم المقومات النصية ، إذ بدونه يكون النص مفكك الأوصال، فالغموض الذي يشوب أجزائه يؤثر سلبيا على دلالته ، ذلك أن كتابة نص تعني القدرة على نسج شبكة من المعاني عن طريق توظيف أشكال واستعمالات لغوية متنوعة ، تجعل قارئ هذا النص يتابع القراءة بيسر من البداية إلى النهاية، دون أن يشعر بفجوات أو إنقطاعات ([1])والسبيل إلى تحقيق هذا الهدف يمكن في براعة الكاتب الذي يحسن مسك أوصال نصه عن طريق الروابط اللغوية والترابط الموضوعي ([2]).

1- تماسك النص الشعري في الشعر الحداثي :

لقد كانت الثورة التي قامت بها الحداثة الشعرية في جانب هام منها تعمل على تجديد لغة الشعر لتكون بديلا عن معيارية الشعر القديم التي ظلت القصيدة العربية خاضعة له زمنا طويلا، لكن البعض لم يقبل ذلك ورأى في قصيدة النثر بأنها لا تعدوا أن تكون تجربة من تجارب الشعر الحديث، تعمل على تجديد اللغة وتحطيمها ([3])لكن أدونيس يرى بأن الشاعر الجديد يعبر عن نفسه تعبيرا جديدا ، وهذا يعني أن له لغة متميزة وخاصة ([4])فهو " فارس ينتشل الكلمات من الغدير الذي غرقت فيه ، يستلها كلمة كلمة من نسيجها القديم و يخيطها كلمة كلمة في نسيج جديد " ([5])

لنحصل في الأخير على " لغة ثانية لا عهد لنا بها " ([6])فهو يؤكد بأن لغة الشعر الحديث نظام خاضع للإنفعال والتجربة ولا يتحكم فيه النحو وقواعده ، ومن ثمة تميزت لغة هذا الشعر بالإيحاء لا بالتحديد ،ولا يكون ذلك إلا بإفراغ الكلمة من شحنتها الموروثة التقليدية وملئها بشحنة جديدة ([7])فأصحاب هذا الشعر الحديث يريدون تركيباً جديد للألفاظ والجمل على حد سواء لإيجاد إيحاء أكبر ، فها هو يوسف خال يقول عن شاعر قصيدة النثر " في ما يتعلق باللغة ، ينزل بها الأذى ليعززها ويقويها ويمتحن قدرتها الفائقة على التعبير ،

---

[1]- محمد الأخضر الصبيحي ، مدخل إلى علم النص ومجالات تطبيقه ، منشورات الإختلاف الجزائر ، ط1 ، 2008 ، ص 129 .
2- ينظر المرجع نفسه ، نفس الصفحة .
3- ينظر أحمد بزون ، قصيدة النثر العربية الإيطار النظري ، دار الفكر الجديد ، ط1 ، 1996 ، ص 167 .
4- أدونيس زمن الشعر ، دار العودة ، بيروت ، ط 2 ، 1978 ، ص 40 .
5- المرجع السابق ، ص 163 .
6- المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .
7- أدونيس ، زمن الشعر ، ص 40 .

وكذلك الأمر فيما يتعلق بالأسلوب ، فكل قصيدة ناجحة لا تكون إضافة على التراث الشعري فقط بل تغيير " لغوي " وشعري لهذا التراث " ([8])

فالتمرد من وجهة نظره لا يطال الجوانب الشكلية ولكنه يمس الجوهر ، أي اللغة وطريقة الكتابة ، فلكي يكون التديد و الإبداع ـ من وجهة نظر الخال ـ لا بد أن ينطلق من تحرير اللغة ، ونبذ القواعد وتسليم بمبدأ التطور ([9]). القائم على اختراق منظومات ثبات الذاكرة اللغوية كما يراها محمد عباس أيضاً ، بإعتبارها بنية سوسيولوجية ، وذلك عن طريق تصديع قصدي للمعجم ونقل النص من إلتزاماته التوضيفية إلى حركاته التعبيرية الممتدة ([10]). فتتحول اللغة إلى لغة ثانية أو موازية ، يكتشفها المتلقي.

و يقول أستاذنا الدكتور محمد ملياني في هذا المجال " تتحول لغة الشاعر ، الذي خرق منظومتها الصارمة وتمرد عليها إلى شفرة سرية، تفسح المجال إلى المتلقين بإختلاف تجاربهم لأن يكونوا طرفا لكشف المغيب الذي يقع خارج النص ، والبحث عن معنى لغة لما وراء اللغة"([11])وفي ذلك يقول أيضاً عبد القدر فيدوح "الشاعر يوظف البياض بوصفه نصًا موازيًا داخل النص ، وأن المتلقي يجد نفسه أمام نصين : (نص حاضر فى المكتوب ، ونص مغيب فى البياض) ، يتشاكلان فيما بينهما ، غير أن هوى البصر يميل إلى المغيب فى البياض الذي لا يفصح عن نفسه بصورة واضحة ، ولا يبين عن خواطره بشكل مباشر ، ولكنه يسبك رؤاه بصيغة يجعل منها شكلا متوازيا مع المتن ، سواء عن طريق الترغيب أم عن طريق الترهيب ، وفى كلتا الحالتين يتعزز الإضمار عما لا يرغب فى التصريح به بحنكة عالية ، وفى هذه الحال يستبدل الشاعر اللامقول بالقول ، والانزياح عن المعنى الحقيقي بالإفشاء عما ينبغي الإعلان عنه ، والمسكوت عنه جمالا فنيا ، بالإفصاح عنه وجلاء من الريبة ."([12])

وهذا الكلام الجميل في كل ما سبق قد لا يستسيغه كثير من علماء علم النص الذين يحرصون على رصد العلاقات بين جمل النص وأجزائه ، الذي ينعكس حسب وجهة نظرهم على الترابط المعنوي والبنيوي للنص ودلالته الكلية ، يقول صلاح فضل :" أما علماء النص فإنهم كما

8- يوسف خال ، مفهوم القصيدة الحديثة ، ضمن " نظرية الشعر " ، مرحلة مجلة شعر،مقالات،تحر:محمد كامل الخطيب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق،1996م ،عن مجلة الشعر،عدد27،جويلية،1963.

9- ينظر إبراهيم محمود خليل ، النقد الأدبي الحديث ، من المحاكاة إلى التفكيك ، دار المسيرة للنشر والتوزيع ، ط 1 ، عمان ، 2003 ، ص 194.

10- ينظر محمد عباس ، ضد الذاكرة ، شعرية قصيدة النثر ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء / بيروت ، ط 1 ، 2000 ، ص 111 .

11- ينظر محمد ملياني ، ثنائية الملفوظ والمسكوت في بناء المعنى الهامشي للنص ، مجلة أبحاث مختبر اللسانيات وتحليل الخطاب ، جامعة وهران، العدد الأول ، ص 08 .

12- عبد القادر فيدوح ،موقع جامعة البويرة http://dspace.univ-bouira.dz:8080/jspui/handle/123456789/707

رأينا يولون التماسك عناية قصوى ، ويتجاوزون في شرحهم المرحلة الحدسية ، فيذكرون أنه (التماسك) ، خاصة دلالية للخطاب ، تعتمد على فهم كل جملة مكونة في علاقتها بما يفهم من الجمل الأخرى ويشرحون العوامل التي يعتمد عليها الترابط على المستوى السطحي للنص ، مما يتمثل في مؤشرات لغوية مثل علاقات العطف والوصل والفصل والترقيم وكذلك أسماء الإشارة وأدوات التعريف والأسماء الموصولة ....." ([13]).

وهذا ما يلخصه " فإن ديك " الذي يرى بأن مجموعة من الجمل لا تدور حول موضوع موحد يصعب إيجاد روابط بينها ، وبالتالي لا يمكن أن تكون نصا ([14])

وقصيدة النثر إعتبرت تمردها عن هذه المعيارية ، هو ما يعطيها كما يقول أدونيس آفاقا فلسفية أو ميتافيزيقية ، فإعتبر الكتابة العربية السائدة ليست سوى " نتاج " تصدر عن نموذج أو معيار يتبع فيها القواعد الراسخة فتأتي هذه اللغة هادئة ومطمئنة أما لغة قصيدة النثر فهي تعبير جديد لرؤية الوجود لشاعر خلاق، تصدر لغته عما هو خارج عن المعايير فلا قواعد للكتابة تتحكم به فهو يستطيع خلخلتها ، فيخلق بذلك لغة مقلقة ([15])،هذه اللغة التي يرها يوسف خال بأنها تشد إنتباه القارئ وتفاجئه فتوقظ إدراكه وتحمله إلى عالم غريب وسحري طالما حلم به دون أن يلقاه ([16])،لكن هذا لم يشفع لهم عند علماء اللسانيات النصية فها هو إبراهيم محمود خليل يصف قصيدة " أنشودة المطر " للسياب والتي حققت شهرة عالية وإنبهارا كبيرا للمحللين بمستواها ، فيصفها بأنها مفككة في بنائها ، فيقول في ذلك " .... إلا أن الشيء الذي أود إثارته هنا ،هو كيف تسنى لهؤلاء الدارسين أن يغفلوا عن أمر مهم وبارز في القصيدة وهو تفكك بنائها وانعدام التفاعل العضوي بين وحداتها الأساسية ومثل هذا الأمر كفيل بأن يلحظه كل من لديه حظ من المعرفة ببناء النص ، قل هذا الحظ أو كثر " ([17])فقد عاب على المحللين الإبتعاد عن النقد العلمي الممنهج الذي من المفروض أن ينصب على النص الذي يوجد به تفكك في مواضع عدة من القصيدة ، بسبب انشغالهم وانبهارهم بما جاء في القصيدة من صياغات تعبيرية لم تكن مألوفة وإعجابهم

13- صلاح فضل : بلاغة وعلم النص ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب 1992 ، ص ص 140- 141 .

14- ذكره محمد الأخضر الصبيحي في كتابه مدخل إلى علم النص ، ص 129 .

15- ينظر أدونيس ، موسيقى الحوت الأزرق ، الهوية، الكتابة ، العنف ،دار الأدب ،بيروت،ط1 ، 2002،ص ص 23- 24 .

16- ينظر ، إبراهيم خليل ، النقد الأدبي الحديث ، ص 194 .

17- خليل محمود إبراهيم ، الأسلوبية ونظرية النص ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ، (د ط) 1997 ، ص 151 .

بالإنزياحات التي وضفها الشاعر ([18])ولعل أسرع رد في هذا المجال ما نجده عند صلاح فضل وهو صاحب اختصاص ، إذ يقول : " ونعود بعد هذه الإستطراد لمتابعة مفاهيم التماسك النصي لنجد أن هناك نوعا آخر من التماسك الكلي ، يتجاوز الأبنية السطحية للنصوص ، ويتصل بمجمل عملها الدلالي والشعري ، وهو يتجلى في تلك الحالات التي قد يبدو فيها النص مفككا من السطح ، لكننا لا نلبث أن نتبين وراءه بنية عميقة محكمة في تماسكها ، تفسر تشاكل الأجزاء وتضمن اتساقها مع تشتتها الخارجي " ([19])

فصلاح فضل يرى البنية النحوية لا تعبر دائما وبصفة تامة عن التماسك النصي ، وأن السبيل لإكتشافه هو الإعتماد على المفاهيم المنطقية ، ومجموعة الحقول المركبة وطبيعة علاقات الترميز الأدبي ([20])،بالإضافة إلى أن الوصول إلى المعنى المتبقي للنص ، قد تدخل فيه جوانب أخرى ، حيث يقول أستاذنا ناصر اسطمبول في هذا المجال بأن " الخطاب الأدبي بعامة والشعري بخاصة يتجاوز ويتعدى ، تلك المحددات والعوالم التي حددتها له الشكلانية الروسية ليدخل في حوار مع معارف إنسانية تأخذ في حسبانها أن المهمش أو المستثنى أو المسهو عنه في الثقافة يسهم في تلوين المعنى " ([21]). فـ" النص ليس نظاماً لغوياً مغلقاً كما ترى البنيوية الشكلية، وإنما هو عدسة مقعرة لمعان ودلالات معقدة، ومتغايرة، ومتباينة، في إطار أنظمة ثقافية واجتماعية وسياسية سائدة. ومن هنا فإن النص، أي نص، هو غير مكتمل. وعملية استكماله تتم بوساطة قراءته"[22]

لكن أصحاب هذا الشعر الحديث لم يتوقفوا عند هذا الحد بل قادتهم رحلة البحث عن شعرية جديدة لقصائدهم إلى تسجيل تجارب أخرى في انتهاك اللغة في مستوايتها المختلفة من أجل ابتكار لغة وصور ودلالات جديدة ، بل إن الأمر وصل إلى حد إدخال اللغة المحكية (الدارجة) ، يقول أحمد بزون " إن الطموح إلى اللغة الدارجة في الشعر وابتغاء التبسيط في بناء العبارة وتطعيم الفصحى بمفردات وتعابير عامية، قادت إلى الاستهانة بقواعد اللغة والنحو " ([23])فلم

18- المرجع السابق، الصفحة نفسها .

19- صلاح فصل ، بلاغة الخطاب وعلم النص ، ص ص 343 – 344 .

20- ينظر محمد الأخضر الصبيحي ، مدخل إلى علم النص ص 135 .

21- ناصر إسطنبول ، تجليات التكامل المعرفي في تلقي النص ، مجلة أبحاث ، مختبر اللسانيات وتحليل الخطاب ، وهران ، العدد الأول 2013 ،ص05.

22– محمد عزام، مقاربة سيمائية لقصيدة عربية، مجلة الموقف الأدبي، دمشق، سوريا، عدد تموز 243، 1991 ، ص.

23- أحمد بزون ، قصيدة النثر العربية الإيطار النظري ، ص 176 .

يقتصر الأمر بإستعمال اللغة المحكية بل تعداه إلى استعمال مفردات وتعابير عامية فأضحى انتهاك قواعد اللغة والنحو أمرا بسيطا ، وهذا ما لم تستطع حتى نازك الملائكة ، إستساغته وهي من رواد الحداثة فرفضت بقوة هذا النزول باللغة وعارضت بقوة وصراحة أن يبيح الشاعر لنفسه أن يلعب بقواعد النحو واللغة لمجرد أن القافية تضايقه أو أن التفعيلة تضغط عليه ([24]).

وفي هذا السياق ينظر محمد بنيس إلى مصطلح " جدار اللغة " الذي ورد لدى حركة شعر، على أنه علامة على الخروج من مرحلة القناعة إلى مرحلة السؤال والقلق ، ومن مرحلة العلاقة المحايدة باللغة إلى مرحلة الإصطدام بها ([25]) فحاولوا إنشاء لغة مغايرة من خلال ذات اللغة ، فمارس أصحاب قصيدة النثر التفكيك على اللغة التي يكتبون بها ، حيث لاحظ كمال خير بك هجوما لدى شعراء الحداثة على الفعل في الجملة العربية، عن طريق إحالته إسما علاوة على أن التركيب اللغوي تعرض للتفكيك بتحويل الجملة الإسمية إلى شبه جملة أو استعمال جمل غير تامة ([26])،ويقدم كمال خير بك طريقتين أساسيتين لهدم الطبيعة اللغوية من خلال " العدوان " على الجملة :

1 ـ حذف العناصر الأساسية المكونة لوحدة منطق العبارة واكتمالها .

2 ـ حذف الفعل الرئيسي ، وذلك بإجراء الجملة الإسمية التي تقدم لوحدها دلالة كاملة وفي حالات أخرى ترد جمل فعلية في أصلها وقد غاب فعلها الرئيسي.

وهذا ما يشكل جانبا من نزعة تكسير العبارة وبعثرة عناصرها وذلك بإحالتها إلى مجرد صيغ ، أو كلمات متتابعة مكررة أو متجاورة دونما انتظام ، ويرى كمال خير بك ، في هذا العمل ولادة الجملة الفوضوية بإمتياز ([27])،الأمر الذي أدى ، في نظر البعض إلى فتح النصوص على فوضى ([28]) ،التي قد تخل بالتماسك النصي الذي يعده علماء النص " خاصية دلالية للخطاب، تعتمد على فهم كل جملة مكونة للنص في علاقتها بما يفهم من الجمل الأخرى " ([29]) و على الرغم من أن نظريات التلقي وجماليات القراءة قد أسالت الكثير من الحبر في الوسط الثقافي العربي بعامة، فإن أهميتها تبقى في محور تفاعل القارئ مع البنيات اللغوية وغير اللغوية في

24- ينظر المرجع السابق، ص 170 .

25- ينظر ، محمد بنيس ، الشعر العربي الحديث ، (الشعر المعاصر) ، ج 3 ، دار توبقال الدار البيضاء ، ط 2 ، 1996 ، ص 82 .

26- ينظر أحمد بزون ، قصيدة النثر العربية ، الإيطار النظري ، ص 169 .

27- ينظر المرجع نفسه ، ص ص 171 – 172 .

28- ينظر المرجع نفسه ، ص 153 .

29- صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص ،ص342 .

المستوى السطحي -كدوال- وانفتاحه على البنيات العميقة للنص، وكيفية تشكيل حلقة تواصله مع النص شعريا كان أم نثريا .

وتلك اللغة الفوضوية لم توجد في الشعر العمودي القديم ، إذ ما فتئ النقاد والبلاغيون العرب القدمى يوصون الشاعر والكاتب بأهمية معرفة اللغة ، وبإتقان النحو ، وذلك جلي ، في مصنفاتهم ، لا يكاد يخلو منه مصنف ، حتى أنه يمكن القول ، إنهم أكثر تشددا من النحويين أنفسهم ، إذ لم يشيعوا أمورا يشفع لها عند بعض النحاة سماع نادر ، أو قياس بعيد ([30])،هذا الإهتمام الذي ما فتئ ينعكس على اهتمامهم بالنص كاملا ، بحسب رأي سعيد حسن بحيري إذ يقول :

" عني علماء العربية بالربط بين أجزاء الجملة من جهة ، والربط بين عدة جمل من جهة أخرى عناية كبيرة، وتوزعت جهودهم بين أشكال مختلفة من التحليل ، فمنهم من إقتصر على الجانب النحوي ، ومنهم من تعمق في الجانب الصرفي ، ومنهم من وازن بين النظرية والتطبيق ، وراح يحاول استخراج قواعد تحتملها النصوص الفعلية، فتجاوز المقولات المتكررة وقيود التقعيد " ([31]).

ونفس التأكيد نجده عند محمد الخطابي الذي يرى أن البحث في الإتساق الداخلي للنصوص كان موضع اهتمام أكثر من باحث لغوي قديم إلى درجة يمكن معها الكلام عن " علم نص عربي"([32])،نستعرض جانبا منها للوقوف على أهمية التماسك النصي في القصيدة العربية العمودية القديمة .

2 ـ التماسك النصي عند القدامى :

أ ـ التماسك النصي عند عبد القاهر الجرجاني :

تعد جهود " عبد القادر الجرجاني " في هذا المجال ذات أهمية كبيرة من خلال إسهاماته الجبارة في كتابه " دلائل الإعجاز " إذ يعتبر همزة وصل بينه وبين ما يسمى اليوم بعلم النص، خاصة حيث تحدث عن نظرية النظم ، وفيها تجلى مفهوم التماسك النصي عنده " حيث أن النظم عند عبد القاهر تجاوزية الجملة إلى العلاقات الداخلية بينها ، وعلاقة الجمال بعضهما ببعض وعلاقة الفكر ، ثم علاقة النص " . ([33])

30- ينظر ، سعود الحنين ، النقد النحوي والصرفي عند قدامى النقد ، جامعة محمد بن سعود الإسلامية ، الرياض ، السعودية ، ط1 ، (1428هـ، 2007 م)،ص14 .

31- سعيد حسن بحيري ، دراسات لغوية تطبيقية في العلاقة بين البنية والدلالة مكتبة زهراء الشوق ، القاهرة ، 1999 ، ص 77 .

32- ينظر أمحمد الخطابي ،لسانيات النص مدخل إلى إنسجام الخطاب ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، 1991 ، ص 95 .

33- أشرف عبد البديع عبد الكريم، الدرس النحوي في كتب إعجاز القرآن الكريم، مكتبة الأداب ، القاهرة ، د ط ، 2008 ، ص 82 .

أي إن بناء الكلام ، يكون بإتصال المعاني بعضها ببعض في علاقات متناسقة منظمة ، ولا تخلو من فكرة الربط الجمل بعضها ببعض .

فتبدأ الوحدة النصية عند الجرجاني انطلاقا من فكرة النظم ، وإن "الكلمات لا تتوالى في النطق إلا من حيث تناسقت دلالتها ، وتلاقت معانيها على الوجه الذي اقتضاه العقل ". ([34])

بمعنى أن الوحدة النصية لا تتحقق إلا من خلال تماسك معاني الكلمات بعضها ببعض ، وأنه لا تتم لها المزية والفضل إلا عن طريق هذه الخاصية .

فالتماسك النصي عند " الجرجاني " يتحقق بحسن النظم ، وهذا الأخير لا يكون حتى يأتي على القطعة بكاملها ، انطلاقا من الجزء إلا الكل ، فيقول الجرجاني :" وأعلم من الكلام ، ما أنت ترى المزية في نظمه والحسن ، كالأجزاء من الصيغ تتلاحق ، وينظم بعضها ببعض ، حتى تكثر في العين ، فأنت كذلك لا تكبر شأن صاحبه ، ولا تفضي له بالحذق والأستاذية ، وسعة الدرع ، وشدة المنة ، حتى تستوفي في القطعة وتأتي على عدة أبيات " ([35])، ذلك أن التماسك النصي يكون بترابط الكلام ترابطا مبنيا بدأ من الجزء وصولاً إلى الكل ، فكل كلمة مبنية على الأخرى ، لا يكتمل معناها إلا بعلاقتها بما قبلها وما بعدها ،وهكذا الجمل. فـ" هو الكيفية التي تمكن القارئ من إدراك تدفق المعنى الناتج عن تنظيم النص، ومعها يصبح النص وحدة اتصالية متجانسة". ([36])

ولم يقف " الجرجاني " عند هذا الحد بل تعداه إلى وصف الطرق والوسائل التي يتم بها انسجام النص ، وتماسكه كطريقة الوصل والفصل ، والتي فيها يتمثل التماسك الشكلي ، والتماسك الدلالي وصولا إلى التماسك الكلي ". ([37])

بمعنى أن التماسك النصي يدرك عبر خاصيتين : أولهما خاصية الإتساق ، وهي ذات طبيعة سطحية شكلية ، أما الخاصية الثانية فهي خاصية الإنسجام وهي ذات طبيعة دلالية هاتان الخاصيتان تتضافران معا لتحقيق التماسك النصي .

34- عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز في علم المعاني ، تحقيق ياسين الأيوبي ، المكتبة العصرية ، صيدا ، بيروت ، د ط ، 1424 هـ ، 2003 م ، ص.

35- عبد القاهر الجرجاني ، المرجع السابق ، ص 133 .

36- عزة شبل محمد ، علم لغة النص ، النظرية والتطبيق ، مكتبة الأداب ، ط 1 ، القاهرة ، 2007 ، ص 189 .

37- الطاهر سعد الله ، مجلة علوم اللغة العربية وأدابها ، دورية أكاديمية محكمة متخصصة ، كلية الأداب واللغات ، جامعة الوادي العدد الرابع مارس 2012م ، ص 189 .

ب ـ التماسك النصي عند الجاحظ (ق 255 هـ) :

هو الأخر قد كانت له آراء في قضية التماسك وذلك عندما عرف الشعر اشترط فيه الترابط والتماسك إذ يقول :" وأجود الشعر ما رأيته متلائم الأجزاء ، سهل المخارج ، فتعلم بذلك أنه أفرغ إفراغا واحدا ، وسبك سبكا واحدا ، فهو يجري على اللسان كما يجري الدهان " ([38]).

فالجاحظ يريد من تماسك البيت أن يكون البيت بأسره ككلمة واحدة ، وهذا سيقود إلى ضرورة التماسك في النص بأكمله ، فإذا كان كل بيت في القصيدة له علاقته بأبيات القصيدة الأخرى،عندها تصبح القصيدة مسبوكة كلها على قالب واحد ، فالتماسك يعني حسن الصياغة ، وسلامة النظم وصحته والتلطف في تدفيق الصنعة وإحكامها ، عن طريق قوة الروابط .

وعليه نرى فكرة التماسك عند الجاحظ تقوم على إلتحام الأجزاء وتحقيق الإنسجام بين وحدات النص من خلال العلاقات التي تربط عناصر النص ، بعضها ببعض لتجعل النص كلا موحدا.

ج ـ التماسك عند أسامة بن منقذ (ت 30) هـ :

لقد تطرق أسامة بن منفذ الخاصية التماسك النصي بثنائية " السبك " و " الحبك " فقد عرف السبك بأنه تعلق كلمات البيت بعضها ببعض من أوله لأخره ، كقول زهير بن أبي سلمى :

يطعنهم ما ارتموا حتى إذا طعنوا

ضارب حتى إذا ما ضاربوا اعتنقا

فقال منقذ : " خير الكلام المحبوك المسبوك الذي يأخذ بعضه برقاب بعض "([39]).

فثنائية السبك والحبك عند بن منقذ تشبه الجسم والروح حيث جمع بين الحبك و السبك و جعل ذلك من ذلك كلا واحدا لا يستغني الواحد منهما عن الآخر فسلامة و قوة السبك تعطي حبكا مميزا .

د ـ إبن أبي الأصبع المصري (ت 654 هـ) :

قال في كتابه البرهان في إعجاز القرآن ، في باب الإنسجام : "وهو أن يأتي الكلام متحدرا كتحدر الماء المنسجم ، بسهولة "سبك"، وعذوبة ألفاظ ،وسلاسة تأليف ، حتى يكون للجملة من

38ـ الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر ، البيان والتبيين ، ج1،تحقيق و شرح عبد السلام محمد هارون ،مكتبة الخانجي ،مصر ،ط2، 1960،ص 67 .

39ـ محمود عكاشة ، الربط في اللفظ والمعنى ، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي ، القاهرة مصر ، ط 1 ، 2010 ، ص 18 .

المنثور و البيت من الموزون وقع في النفوس وتأثير في القلوب ما ليس لغيره ، وإن خلا من البديع وبعد عن التصنيع " ([40])

قصد ابن أبي الأصبع من أن الكلام الفصيح مع بلاغة في التأليف و حسن السبك، المنسجم العذب له موقع في القلوب وله تأثير في النفوس وإقناع للمتلقي بمضمون الخطاب .

5 ـ التماسك النصي عند حازم القرطاجي(ت 684 هـ)

وقد اهتم حازم القرطاجني هو كذلك بمفهوم التماسك النصي ، إن تطرق لأشكال الترابط المعنوي ضمن أجزاء النص ، بإستخدام عدد من المصطلحات تقترب من مصطلح التماسك ، كالتناسب والإقتران وحاول أو يوضح ذلك الترابط القائم بين أجزاء النص أو القصيدة من خلال حديثه عن قوانين الإبتداء والتخلص ، والإنتهاء بقول : " وإذا لم يكن البيت الثاني مناسبا للأول في حسنه غض ذلك من بهاء المبدأ أو حسن الطليعة وخصوصا إذا كان فيه قبح من جهة لفظ أو معنى أو نظم أو أسلوب " ([41]).

فالمناسبة هنا تعني التماسك والربط الشكلي والمضموني معا ،وفي قانون الإنتهاء يشترط "حازم القرطاجني " أن تكون قائمة النص مرتبطة بقصد المتكلم من النص ، وأن يكون تأثيرها إيجابيا في ما قبلها من المعاني .

كما اهتم حازم القرطاجني بالتأليف والتلاؤم في الكلام ، حيث تكلم عن تلاؤم حروف الكلمة الواحدة ، وكذا كلمات الجملة الواحدة وأيضا الجمل بعضها مع بعض ، وبالتالي يشكل لنا هذا التلاؤم بين العناصر وحدة منسجمة يقول : "ومن ذلك حسن التأليف وتلاؤمه ، والتلاؤم يقع في الكلام على أنحاء ، منها أن تكون حروف الكلام بالنظر إلى ائتلاف بعض حروف الكلمة مع بعضها وإتلاف جملة كلمة مع جملة كلمة ، تلاصقها منتظمة في حروف مختارة ، متباعدة المخارج، مرتبة الترتيب الذي يقع فيه خفة وتشاكل ما" ([42])

من خلال ما ذهب إليه القرطاجني نرى بأنه لم يغفل بذلك حتى على الإنسجام الصوتي والذي أعطى له مكانة عنده ، لأهميته في الربط بين المعاني .

40ـ إبن أبي الأصبع المصري ، البرهان في إعجاز القرآن أو بديع القرآن ، ص 227 .

41ـ محمد العبيد ، حبك ، النص منظورات التراث ، الهيئة العامة للكتاب ، كرنيش النيل ، رملة بولاق ، القاهرة ، 2002 ، ص 73 .

42ـ حازم القرطاجني ، منهاج بلغاء وسراج الأدباء ، دار الغرب الإسلامي ، بيروت (د ط) ، 1986 م ، ص 222 .

و- التماسك النصي عند ابن طباطبا(ت 982 هـ) :

يجعل ابن طباطبا هو الأخر التماسك قاعدة ومعيارا ، لحسن الشعر وتقبله يقول " ينبغي للشاعر أن يتأمل تأليف شعره ، وتناسب أبياته ، وتقف على حسن تجاورها أو قبحها فيلائم بينها لتينظم له معانيها ويتصل كلامه فيها " ([43]).

إن انتظام المعاني ،واتصال الكلام ببعضه البعض في نظر ابن طباطبا يمنح للنص مبدأ التناسب المعنوي ، الذي يربط بين أجزائه ، ويحقق له خاصية الإنسجام ،ويقول أيضا " وأحسن الشعر ما ينتظم فيه القول انتظاما ، يتسق به أوله مع آخره على ما ينسقه قائله .... ويجب أن تكون القصيدة ككلمة واحدة في اشتباه أولها بأخرها نسجا وحسن وفصاحة وجزالة ألفاظ حتى تخرج القصيدة كأنها مفرغة إفراغا (.....) تفضي كل كلمة إلى ما بعدها ". ([44])

هذان النصان يكشفان بوضوح هذا الوعي بضرورة الاتساق والانسجام إذا كانت هذه الإشارات هنا خاصة بالتماسك والإنسجام بين المنطوقات وأجزاء النص الواحدة فإن علماء التفسير تجاوزوا هذا إلى التماسك بين طائفة من النصوص في مدونة كبرى ، فظهر التماسك عندهم على أبعاد كثيرة ، حيث كانت نظرتهم إلى القرآن نظرة محلية بإعتباره وحدة متكاملة وخير من جسد هذا العمل الإمام " جلال الدين السيوطي " ت 911 هـ ،

من خلال كتابه " تناسق الدرر في تناسب الصور " الذي عمد فيه خاصية التناسب في المعاني والمقاصد بين نصوص السور ، وهي المنظور اللغوي العام الذي بني عليه كتابه ([45])".

وعلى منواله وضع قاعدته العامة التي على وفقها رتب السور ، حيث يقول " إن القاعدة التي استقر بها القرآن : أن كل سورة تفصيل لإجمال ما قبلها وشرح له وإطناب لإيجازه ، وقد استقر معنى ذلك في غالب سور القرآن ، طويلها وقصيرها ([46]).

وهي القاعدة التي يرى " السيوطي " أنها تحكم ترتيب السور وهي كما يرى محمد خطابي تتخذ الجانب العقلاني بإجمال أو التفصيل أساسا لهذا الترتيب ([47])، كما أن من الأمور التي يدل عليها استقراؤه النصي ، أنه إذا وردت سورتان بينهما تلازم وإتحاد فإن السورة الثانية تكون

43- إبن طباطبا ، عيار الشعر ، تحقيق عبد العزيز الناصر ، المانع مكتبه الفاتحي القاهرة، مصر (د ط) ، (د ت) ص 209 .

44- من موقع www el basan . com.

45- محمد العبد ، النص ، الخطاب والإتصال الأكاديمية الحديثة لكتاب الجامعي ، القاهرة، ط 1 ، 2005 م ، 158 .

46- جلال الدين السيوطي ، تناسق الدرر في تناسب السور ، دراسة وتحقيق عبد القادر أحمد عطا ،دار بوسلامة للطباعة والنشر والتوزيع ، ط 1 ، 1983 م ، ص78.

47- ينظر ، محمد الخطابي لسانيات النص ، ص 198 .

خاتمتها مناسبة لفاتحة الأولى للدلالة على الإتحاد ، وفي السورة المستقلة عما بعدها يكون أخر السورة نفسها مناسبا لأولها .

وبهذا يبدو لنا ، بعد الإطلاع على آراء وحج العلماء العرب القدامى مدى إرتباط أبحاثهم حول الشعر العربي بعلم النص أو اللسانيات النصية من خلال تأكيدهم حول الترابط النصي وأهميته في جودة الشعر وحسن سبكه وإنسجامه ، وهذا لا ينفي الجهود الغربية التي أعطت لعلم النص وجهه المكتمل فهي الخطوة الأخيرة التي خطاها علم اللغة في مساره العملي المنضبط ، فبعد أن كانت النصوص بصورتها التامة أو الكاملة بعيدة عن مرمى الدراسات اللغوية ، أصبحت وبفضل علم لغة النص ، الذي صار في الفكر الغربي علما قائما بذاته محط الإهتمام . ([48])

3- التماسك النصي في اللسانيات النصية ومعايره :

الدراسات اللغوية القديمة أو الحديثة اهتمت بالجملة و نالت حاضا وافرا في الدراسة اللغوية على إمتداد العصور، دراسة وصفية وتصنيفية وتقعيدية خاصة مع ظهور البنيوية في النصف الثاني للقرن العشرين.

" وقد كللت جهود البنيوين بتحقيق إنجازات كبيرة تمثلت في دراسات شاملة ودقيقة لنظم مختلف اللغات " ([49])إذ إن الدراسات اللغوية بمناهجها المختلفة اهتمت بالجملة في دراستها وكانت موضوعها المفضل وتتابع هذا البحث حتى وصل إلى أوجه مع اللسانيات البنيوية التي كانت فيها زبدة الدراسات اللغوية للجملة ،وكانت محاور اهتمامها تدور حول :

1 ـ تعريف الجملة ومكوناتها وأبعادها بالإعتماد على مفهوم الإسناد ومكوناته المباشرة .

2 ـ تحليل الجملة والوقوف على عناصرها وما تشمل عليه من مركبات من أسمى فعلي ووصفي وظرفي وغيرها .

3 ـ بيان طرائق الربط بين عناصر الجملة .

4 ـ وصف بنية الجمل والتمييز بينها من حيث البساطة والتركيب .

5 ـ تحديد وظائف مختلف الجمل من تقريرية واستفهامية وتعجبية .....([50])

48- ينظر ، مذكرة أصول المعايير النصية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ، عبد الخالق فرحان شاهين ، جامعة الكوفة ، كلية الأدب قسم اللغة العربية، العراق 2012 ، - 1433 هـ ، ص 39 .

49- محمد الأخضر الصبيحي ، مدخل إلى علم النص ومجالات تطبيقه ، ص 69 .

50- المرجع السابق ، ص ص 68- 69 .

فتلك الدراسات لم تترك جانبا من جوانب الدراسة إلا وخاطت فيه أحيانا إلى درجة المبالغة سواء من ناحية التركيب أو العناصر المكونة له وما يربط بين تلك المكونات والتمييز بين التراكيب المختلفة ومن حيث ما تؤديه من خلاله أي التركيب " غير أن هذا المنهج لم يلبث أن عرف نوعا من الإنسداد لسببين أولهما " إغراقه في الشكلية بسبب إبعاده دراسة المعنى، واعتبار اللغة نظاما مغلقا ، وثانيهما الوقوف بالبحث عند حدود مستوى الجملة " ([51]).

فإعتبارهذا النوع من اللسانيات أن الجملة أكبر وحدة للتحليل واستبعادها للسياق بسبب اعتبار أن اللغة هي نظام مغلق أدى إلى نوع من الإنسداد فتعالت نداءات بضرورة تجاوز بوتقة التحليل على مستوى الجملة إلى فضاء أرحب وأوسع ، لأن الأولى تعبر عن الظاهرة اللغوية الحقيقية للتواصل بل هي جزء منها ، يقول سعد مصلوح " أدرك علماء اللسان أن اجتزاء الجمل يحيل اللغة الحية فتاتا وتفاريق من الجمل المصنوعة المجففة أو المجمدة " ([52])

وبذلك وصل بعض الباحثون في لسانيات الجملة إلى حقيقة مفادها أن الجملة لا تعبر عن التواصل والتفاعل الحقيقي بين المتكلمين ،إنما عبر إنجازات أكبر من ذلك المتمثلة في النص ، حيث رأى فان ديك van dike أن محاولة وصف الكلام من خلال وصف الجمل هو إجراء غير مضمون النتائج وعليه فلا بد من أن يكون موضوع الدراسة والوصف وحدة لغوية أشمل هي النص" ([53]).

فقرر فان ديك بأن النتائج المتحصل عليها من خلال الدراسة الوظيفية للجملة قد لا تكون حقيقية لأن ذلك اجتزاء من الوحدة الكبرى، التي يجب دراستها والإهتمام بها ألا وهي النص. وبهذا فتح المجال إلى دراسة لغوية جديدة أكثر شمولية تحت ما يطلق عليه اللسانيات النصية فما هو هذا النوع الجديد من الدراسة وما هي القواعد التي تنظمه ؟

من المهم قبل التعرض إلى أسس هذا المنهج ومبادئه ، أن نبدأ أولا بالتعريف بموضوع هذا العلم .

51- مدخل إلى علم النص المرجع السابق ، ص 69 .

52- سعيد يقطين ، إنفتاح النص الروائي ، النص والسياق ، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء ، ط 2 ، 2001 م ، ص 16 .

53- محمد الصبيحي مدخل إلى علم النص ،ص 65 .

أ- النص المفهوم اللغوي :

ورد مفهوم النص في المعاجم اللغوية بدلالات متعددة سنكتفي منها ، بما يسهل لنا الوقوف على معنى النص بالمفهوم الحديث لهذا المصطلح فقد جاء في لسان العرب لإبن منظور في مادة (ن ص ص) قوله : " النص رفعت الشئ ، نص الحديث ينصه نصا رفعه ، وكل ما أظهره، فقد نص ، ونصت الظبية جديها ، رفعته ، والمنصة ما تظهر عليه العروس لترى ، وأصل النص أقصى الشئ وغايته " ([54])والملاحظ أن يركز على الرفع والظهور والوصول إلى أقصى الشئ وغايته .

وجاء في أساس البلاغة لزمخشري قوله : " ومن المجاز: نص الحديث إلى صاحبه أي رفعه" ([55]) وهو كذلك أكد على أن المعنى هو الرفع .

وجاء في القاموس المحيط ، في تعليقه عن قول علي بن أبي طالب :" إذا بلغ النساء نص الحقاق " بلوغ الغاية التي عقلن فيها ([56])، هنا كانت بدلالة الوصول إلى بلوغ العقل.

وفي معجم من اللغة " ونص المتاع " جعله بعضه فوق بعض " ([57]) .وفي هذا القول يركز إلى ضم المتاع بعضه فوق بعض أي حسن الترتيب حتى يكون في أحسن صورة حتى لا يضيع .

ومن الملاحظ أن المعنى بدور في كل ما سبق من التعاريف اللغوية لمصطلح النص يدور حول الرفع والظهور وبلوغ أقصى الشئ ومنتهاه وضم الشئ .

ب - المفهوم الإصطلاحي :

النص في الدراسات اللغوية :

تجدر الإشارة إلى أن تراثنا العربي لم يتضمن تعريفا مقننا للنص ، ولم يعرف هذا المصطلح بمسماه الإصطلاحي المعاصر ، يقول عبد المالك مرتاض ، " وقد حاولنا أن نعثر على ذلك اللفظ في التراث العربي النقدي فأعجزنا البحث ولم يفض بنا إلى شئ إلا ما ذكر أبو عثمان الجاحظ في مقدمة كتابه " الحيوان " من أمر الكتابة بمفهوم التسجيل والتقييد ، والتدوين والتخليد لا بالمفهوم الحديث للنص " ([58])،وهذا لا يعني غياب المفهوم عن ذهنية علماء العربية القدمى ،

54- ابن منظور ،لسان العرب ،باب النون مادة (ن ص ص) ، الدار المتوسطة للنشرو التوزيع، تونس،ط1، 1426هـ-2005م،ص 444 .

55- الزمخشري أساس البلاغة تحقيق عبد الرحيم محمود الجزء 02 ، مادة (نصص) ، دار المعارف ، بيروت ، 1982 م ، ص .

56- الفيرو أبادي القاموس المحيط المجلد الثاني دار الجيل بيروت (د ط) (د ت) ص 331 .

57- أحمد رضا ، معجم متن اللغة ،منشورات ، دار مكتبة الحياة ، بيروت ، لبنان 1380 هـ / 1960 م ، ج 5 ، ص 472 .

58- مدخل إلى علم النص محمد صبيحي المرجع السابق ، ص 18 .

لاسيما البلاغيون :" إذ وردت إشارات كثيرة تؤكد أن فهمهم له لم يكن بعيدا عما هو متداول اليوم، ويظهر ذلك جليا عند عبد القاهر الجرجاني ، حيث أعتبر النص ما إرتبطت أجزاؤه بعضها مع بعض وأمثل صورة لهذا النص القرآني ، فقد درس غريب اللفظ وتراكيبه بغية اكتشاف سر الإعجاز فيه " ([59]).وبهذا كان التعامل مع النصوص والإدراك بها دون إعطائها مصطلحا خاص بها فتداخل مفهومها مع مفهوم الكلام مثل ما حصل مع مفهوم الجملة .

وأكد البعض بأنه وإن لم يذكر هذا المصطلح صراحة إلا أن آليته كانت حاضرة في الدرس اللغوي القديم ، فالنص عند الجرجاني كما تقول الدكتورة هناء محمود إسماعيل " هو النظم وإن بناء النص وإنتاجه لا يكون إلا بقوانين وآليات خاصة ، وهي قوانين النحو وأصوله " ([60]).إذن فنظرية النظم تجاوزت حدود الجملة وكانت تدور وتنظم في ذلك النص .

ومن جهة أخرى فعلماء الأصول تطرقوا إلى النص القرآني والحديث من حيث الوضوح والغموض ، واهتموا بمفاهيمه ، وإشاراته ودلالاته ، وأطلقوا لفظ (نص) على كل ملفوظ مفهوم المعنى من الكتاب والسنة . وكان كل من الإمام الشافعي (ت 204 هـ) والشريف الجرجاني (816هـ) يرون في النص حسب اصطلاحهم " لفظ مفيد لا يتطرق إليه التأويل " ([61])وهذا التعريف وإن كانوا قد تطرقوا للنص بنفس المصطلح إلا أنه بعيد كل البعد عما يراد بالنص في الدراسات النصية المعاصرة .

لكن الأمر قد اختلف مع اللغويين العرب المحدثين ، حيث ظهرت رؤيتهم لمصطلح النص بعد ترجمات لمؤلفات أجنبية ، فبرزت مفاهيم له اعتمادا للمفاهيم الغربية ، لكن رغم ذاك فإن مفهوم مصطلح النص لم يكن أكثر تحديدا وإنفاقا لدى الدارسين ، حيث وقفنا على زخم هائل من التعاريف المتعددة والمتداخلة إلى غاية الغموض والتعقيد أحيانا .

فالأزهر الزناد يعرفه على أنه :" نسيج من الكلام يترابط بعضه ببعض كالخيوط التي يجمع عناصر الشئ المتباعد ، في كيان كلي متماسك " ([62]).

59- ينظر أحمد عزت يونس ، العلاقات النصية في لغة القرآن الكريم ، دار الأفاق العربية ، القاهرة ، ط 1 ، 1435 هـ ، 2004 م ، ص 16 .

60- هناء محمود إسماعيل النحو القرآني في ضوء لسانيات النص دار الكتب العلمية بيروت ، ط 1 ، 1971 م ، ص 192 .

61- العلاقات النصية في القرآن الكريم، المرجع السابق ، ص 17 .

62- الأزهر الزناد ، نسيج النص ، بحث فيما يكون به الملفوظ نصا ، المركز الثقافي العربي ،بيروت ،ط1 ، 1993 ، ص 12 .

فعبر عن النص بالنسيج وهو مستوح من التعريفات الغربية التي سيأتي ذكرها ، وهو في هذا التعريف يركز عليه من جانب النسق والتماسك الأفقي ، وهو يقول في تعريف آخر " يطلق النص على كل وحدات اللغوية ذات الوظيفة التواصلية الواضحة التي تحكمها جملة من المبادئ"([63])

وهو في هذا التعريف يركز على الجانب التواصلي ويشترط فيه الوضوح الذي لا يكتسب إلا بمبادئ تحكمه ، ونفس الرأي تقريبا نجده عند عبد السلام المسدي الذي يراه " كيان عضوي يحدده انسجام نوعي ناتج عن علاقة التناسب القائمة بين أجزائه " ([64]) فركز على خاصية التماسك التي تعطي بدورها الوحدة الدلالية الكبرى ، أما أحمد عفيفي فهو بالإضافة إلى الخاصية السابقة يقول : "ولا نستطيع تناول النص من خلال وصفه بأنه ذو وحدات كبرى أو جمل متوالية ، إلا إذا وجدت خاصيته الأولى، وهي كونه وارد في الإتصال"([65]).فركز على البنية الدلالية التي يقع بها الإتصال ويحدث بها قبول الحديث وفهمه .

وعموما هم ينفقون على أن النص ليس ألفاظا وجمل بل هو بنية مركبة ومعقدة ذات وحدة كلية وشاملة تحدث أثناء التواصل .

ج ـ مفهوم النص في الدراسات الغربية :

تعددت المفاهيم الإصطلاحية للنص في الدرس اللغوي الغربي ، وهذا راجع للخلفية المعرفية لكل باحث فكل واحد يعرفه حسب مقتضيات المنهج الذي يتبعه في دراسته .

وكلية (نص) تعادل " texte " في اللغة الفرنسية ، و texte ، في اللغة الإنجليزية بل وفي الكثير من اللغات الأوروبية الأخرى بما فيها اللغات السلافية إذ لها الجذر اللغوي نفسه والدلالة نفسها ، وترجع إلى الأصل اللاتيني " textus " بمعنى " النسيج " ، أو الضفيرة من الشعر، وقد ترجمت ترجمت texte و texte إلى اللغة العربية بكلمة " نص " . ([66])

63ـ المرجع السابق ، ص 15 .

64ـ عبد السلام المسدي ، النقد والحداثة ، دار الطليعة ، بيروت (د ط) 1983 م ، ص 15 .

65ـ أحمد عفيفي ، نحو النص اتجاه جديد في الدرس النحوي، مكتبة زهراء الشرق ، القاهرة، (د،ط)،2001، ص 25 .

66ـ ينظر دكتور محمد إسماعيل بصل ، التراكم العلامتي بين النص المكتوب والنص المنطوق ، بحث منشور في مجلة المعرفة العدد 370 ، 1994 م ، ص 22.

ولا غرابة في أن نجد نفس التعريف تقريبا في معجم " لاروس العالمي " بأن كلمة text أتت من فعل texéne ومعناها نسيج وهذا يعني بأن texte هو تسلسل في الأفكار وتوال للكلمات ([67]).

ومن التعريفيين السابقين نخلص إلى أن النص هو كنسيج والحياكة لما يقوم به الكاتب في ضم الكلمة إلى أختها لتكوين جعل يضمها لبعضها البعض في انتظام وترابط لتكون غاية في التماسك والإنسجام .

وفي اللسانيات الحديثة نجد تعريفات متعددة كما ذكرنا سابقا تختلف حسب التوجهات ،فتدروف ..... يعرف النص من وجهة نظر بنيوية فيقول " يمكن أن يكون النص جملة كما يمكن أن يكون كتابا بأكمله وإن أهم ما يحدده هو إستقلاليته وإنغلاقه " ([68]).الإهتمام بالنسق واضح وإهمال الجوانب الأخرى كالسياق يلغيه "الإنغلاق" ، فلم يخرج النص عن بوتقة الجملة بل يراهما من نفس الزاوية .

لكن سرعان ما إنتقلت الفكرة النص الكلمة والجملة إلى الترابط بين الجمل بفضل علاقات نحوية فيرى هافغ haveg.r " أن النص ترابط مستمر للإستبدالات السنجميمية (النحوية) التي تظهر الترابط النحوي في النص ، وهو بذلك يحدد سمة الإمتداد الأفقي للنص من خلال الترابط الذي تقدمه وسائل لغوية معينة " ([69])فنفهم أن النص مجموعة من الجمل تربط بينها وسائل لغوية تجعل منها وحدة مترابطة لغويا لكن فاينرشweinrich h زاد على هذا التراصف النسقي إلى كلية الدلالية فيرى أن " النص تكوين حتمي يحدد بعضه بعضا وتستلزم عناصره بعضها بعضا لفهم الكل ، ويفسر هذا بوضوح من خلال مصطلحي " الوحدة الكلية " و" التماسك الدلالي النصي "([70]) فركز على أن التراصف الأفقي يجب أن تتبعه وحدة دلاليته متماسكة تفسرها الجمل بتتابعها والعلاقة التي تجمعها مع بعض .

أما هالداي ورقية حسن ففي تعريفاتهما المتحددة تجد الإهتمام بالتماسك النحوي والدلالي وحتى الإهتمام بالسياق حيث يقولان : " النص كل متتالية من الجمل تشكل نصا شريطة أن تكون

67- الأزهر الزناد نسيج النص ، المرجع السابق ، ص 12 .

68- محمد صبيحي مدخل إلى علم النص ، ص 22 .

69- ينظر سعيد البحيري علم اللغة النصي المفاهيم والإتجاهات ،الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان،القاهرة ،(د،ط)،1997، ص 99 .

70- ينظر المرجع نفسه ، نفس الصفحة .

بين الجمل علاقات ، أو على الأصح بين بعض عناصر هذه الجمل علاقات بين عنصر وآخر وارد في جملة سابقة أو جملة لاحقة أو بين عنصر وبين متتالية برمتها سابقة أو لاحقة " ([71]).

فهذا التعريف قائم في أساسه على فكرة التماسك أو الترابط بين أجزاء ووحدات النص وفي تعريف آخر يقولان إن كلمة نص تستخدم في علم اللغة لتشير إلى أي فقرة مكتوبة أو منطوقة مهما كان طولها شريطة أن تكون وحدة متكاملة " ([72])

وهنا ركزا على الوحدة الدلالية متجاوزين بذلك الوحدة النحوية التي تميز النص والجملة على حد سواء ، ومن جهة أخرى نجدهما يقولان عن النص "شكل لساني للتفاعل الإجتماعي "([73]) وهما يراعيان المقام (السياق) الذي أنتج فيه النص وعلاقته بالأبعاد الإجتماعية الثقافية والمعرفية .

أما هارمان p hariman فقد أعطى للنص آفاق أخرى للفهم فيقول " النص علامة لغوية أصلية ، تبرز الجانب الإتصالي والسميائي " ، ولم يكتفي بالجانب النحوي والإتصالي بل تعدى إلى جانب أخر وهو تعدد الفهم من خلال تعددية الرمز الموجودة فيه ([74]).

وفي ضواء ما تقدم يتبين لنا أن جل التعريفات للنص ركزت على الجانب الشكلي والدلالي والتواصلي وحتى السميائي ، والقاسم المشترك الذي يوحد كل تلك التعاريف ، تأكيدها على خاصية التماسك النصي الذي هو عين الدراسة في اللسانيات النصية ،بعد تجاوز تلك الدراسات التي اهتمت بالجملة. لكن هنا بدأ جدل خلال محاولة تعريف النص بينه وبين الخطاب و الحد الفاصل بينهما ؟ أما هما الشيء ذاته ؟

د- بين النص والخطاب :

وسنحاول اختصار تداخل تلك الإتجاهات التي حاولت تبيان الفرق بين الخطاب والنص في ثلاثة اتجاهات هي :

1 - الإتجاهالأول : هم الذين يرون بأن الخطاب وحدة لغوية أشمل من النص ومن هؤلاء نجد ،جون مشال أدم j m adam الذي يرى أن النص يمثل المظهر الشكل المجرد للخطاب بينما يعني الخطاب الممارسة الفعلية الإجتماعية للنص وعليه :

71- محمد الخطابي ، لسانيات النص ، ص 13 .

72- أحمد عفيفي ،نحو النص، المرجع السابق ، ص 22 .

73- بشير أبرير ، البحث عن النص في الدراسات اللسانية الغربية منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين ، ط 1 ، 2009 م ، ص 149 .

74- ينظر سعيد بحيري، علم لغة النص المفاهيم والإتجاهات ، ص 99 .

الخطاب = النص + شروط الإنتاج أو ظروف التواصل .

النص = الخطاب – شروط الإنتاج أو ظروف التواصل . ([75])

ويوافقه في ذلك كل من بول ويكور ورونالد بارت حيث يقول هذا الأخير " لا يستطيع أن يتواجد ، النص ، إلا عبر الخطاب وممن ينتصر لهذا الرأي من النقاد العرب المحدثين محمد مفتاح ([76])

إذن فالخطاب عندهم فحل كلامي يستلزم إنتاجه تهيئة جملة من الظروف الداخلية والخارجية هدفه التأثير والنص مجرد تقيد له .

الإتجاه الثاني :

وهو عكس الإتجاه الأول ، فالنص عندهم أعم ، وأشمل من الخطاب ومتعللون بأن الخطاب لا يكون إلا منطوقا بينما النص له خاصيتين فيمكن أن يكون منطوقا أو مكتوبا وممن يؤيدون هذا التصور " سعيد يقطين " الذي يرى ضرورة الإعتناء بالنص بوصفه عنصرا مؤولا للدلالة ويمثل أساس الإهتمام بجوانب أخرى، تتعدى الراوي إلى الكاتب والروي إلى القارئ، والبنيات السردية إلى الدلالية وصيغ الخطاب إلى بنيات النص ، ويعد انفتاح النص أساس ذلك التمييز لكونه سمح بالحديث عن التناص من خلال التمييز بين البنيات السردية عبر تعريف أوسع للنص لأنه أشمل من الخطاب ([77]).

الإتجاهالثالث :

وعلى عكس الإتجاهين السابقين عقد قامت وجهة نظر هذا الفريق على أن النفس والخطاب شئ واحد ، فالنص هو الخطاب ، والخطاب هو النص ، ذلك لأن منطلق هؤلاء الباحثون ، وأغلبهم ممن يهتم باللسانيات النصية ، على ضرورة أن تمتد دراسة النص إلى جانبين هما النص والسياق ، وبهذا تحتفي ضرورة التفريق بين الخطاب والنص عندهم ، فقد قال فان ديك " إن النص والسياق يعتمد كل منهما على الأخر " ([78]).

وهو يؤكد في ذلك أن لا مجال لدراسة النص دون مراعاة للسياق حتى تتضح الدلالة الحقيقية له .

75- ينظر توفيق فريرة، التعامل بين بنية الخطاب وبنية النص ، ، مجلة عالم الفكر العدد 02 ، المجلد 32 ، أكتوبر 2003 م ، ص ص 183 184 .

76- ينظر سعيد يقطين ، من النص إلى النص المترابط ، مجلة عالم الفكر العدد 2 المجلد 31 أكتوبر 2003 م ، ص 75 .

77- ينظر من النص إلى النص المترابط سعيد يقطين ، المرجع السابق ، ص 76 .

78- فان ديك علم النص مدخل متداخل للإختصاصات ترجمة سعيد حسن بحيري دار القاهرة، جمهورية مصر العربية ، ط 2 ، 2005 م ، ص 156 .

ونجد ممن يساند هذا الإتجاه أيضا هاليداي ورقية حسن وأيضا براون ويول في كتابهما " تحليل الخطاب " ، فيؤكدان على ضرورة مراعاة السياق عند تحليل النص أو الخطاب ([79]).

ونفس الرأي نجد عند دي بوغراند الذي يؤكد عليه بقوله " إن التمييز بين ما بعد نصا وبين اللا نص يكون بالرجوع إلى السياق الذي ورد فيه النص " ([80])

وهو بذلك يجعل من السياق أحد المعايير التي نقيس بها النص من كونه كذلك أو لا تتحقق فيه النصية .

ومن هنا نخلص إلى أن علماء اللسانيات النصية على رأسهم دي بوغراند يؤكدون على ضرورة دراسة النص مقترنا بسياقه ، ونفس التأكيد نجده عند علماء تحليل الخطاب متمثلا عند حسن رقية وهالداي وهما رائدي هذا العلم، " نعتقد أن فان ديك قد فصل الأمر إذا أشار ، بأنه ليس ثمة فرق بين اللسانيات النصية وتحليل الخطاب سوى ما أطلق عليه في اللغة الفرنسية مصطلح الخطاب اللسانيات النصية ، قابله في الأنجلو سكسوني تحليل الخطاب ([81]). إذن ما هو هذا العلم أي اللسانيات النصية ؟

و- اللسانيات النصية :

مما لا خلاف فيه بين علماء اللسانيات النصية أن الإنطلاقة الحقيقية لهذه الدراسة بدأت مع أعمال زيلج هاريس z harris مع بدايات النصف الثاني من القرن العشرين ، حين قدم منهجا لتحليل الخطاب المتماسك بنوعية الملفوظ والمكتوب تحت عنوان " تحليل الخطاب " استخدم فيه أسلوب اللسانيات النصية وذلك عام 1952 م ([82]) وقد تطورت الدراسات النصية بعد ذلك في السبعينات من نفس القرن خاصة على يد فان ديك vendyk .

مما جعل بعض اللغويين يرى فيه المؤسس الحقيقي لعلم النص وقد ضمن فإن ديك أفكاره وتصوراته لأسس ومبادئ هذا العلم كتابا يحمل عنوان " بعض مظاهر نحور النص " ([83])لكنه صقل أفكار هذا العلم جيدا من خلال كتابه ، علم النص مدخل من مداخل الإختصاصات 1980 غير أن الدراسات النصية لم تبلغ أوجها إلا مع اللغوي الأمريكي " روبرت دي بوغراند " robert

79- ينظر محمد صبيحي، مدخل إلى علم النص المرجع السابق ، ص 85 .

80- دي بوغراند ، النص والخطاب والإجراء ، تر، حسان تمام علم الكتب ، القاهرة ،(د،ط)،1998 ، ص 156 .

81- ينظر محمد صبيحي ،مدخل إلى علم النص المرجع السابق ، ص 76 .

82- ينظر يوسف سليمان عليان، النحو العربي بين نحو الجملة ونحو النص، المجلة الأردنية في اللغة العربية وأدابها ، المجلد 7 ، العدد الأول 2011م ، ص ص 188 – 189 .

83- محمد صبيحي ،مدخل إلى علم النص، ص 62 .

de beaugrand " ومما ألفه في هذا المجال كتاب " مدخل إلى لسانيات النص "، 1981 ، وألف كتابا أخر على جانب كبير من الأهمية يحمل عنوان " النص والخطاب والإجراء " ([84])وقد نقل هذا العلم إلى الدراسات اللغوية العربية عن طريق الترجمة خاصة ترجمة تمام حسان لهذا الكتاب الأخير وترجمات أخرى .

لسانيـــات النص. المفهوم :

كغيره من المصطلحات لم تلق لسانيات النص توحيدا في تسميته لا عند منظريه ، حيث نجد هارفجharveg يستخدم textologie لدلالة على هذا الإتجاه وهو الأكثر قبولا عند سعيد حسن البحيري في حين إستخدم درسلرdressler علم دلالة النص وعلم النحو والتداولية النصية في حين آخر يرى سوينسكي أن لسانيات النص هي الأنسب ، و عند المترجمين إلا أننا نجده ترجم بـ " علم النص " " لسانيات الخطاب " لكن أنسبها لسانيات النص وليست اللسانيات النصية* أو لسانيات النص كما قد يعتقد مكملا للسانيات الجملة ..... إنما هي إعادة بناء اللسانيات من منطلق جديد موضوعه الوحدة الطبيعية للتعامل اللغوي بين المتكلمين ألا وهي " النص " من حيث هو فعل تواصلي لغوي ([85]).

ويعرفة سعيد البحيري ترجمة عن لو لفاتج lauffgang بأنه إتجاه لغوي غربي حديث من اللسانيات الوصفية،و يعني بوصف البنية الكلية للنص وتحليلها وبيان علاقاتها دون الإقتصار على دراسة الجملة فقط كما هو مألوف في النحو العادي .

مع تركيز الإهتمام على توضيح أوجه الإطراد والتتابع اللغوية النصية التي تحقق تماسك النص واتساقه ([86])، ويرى صبحي الفقي بأنه يهتم بدراسة النص من حيث كونه الوحدة اللغوية الكبرى ، وذلك بدراسة جوانب عديدة أهمها الترابط أو التماسك ووسائله وأنواعه والإحالة أو المرجعية وأنواعها والسياق النصي ([87])، ويقدم مصطفى النماس تعريفا لنحو النص إذ يقول "هو النحو الذي يتخذ من النص وحدته اللغوية الكبرى للتحليل بعكس نحو الجملة الذي يعد الجملة

84- المرجع السابق، ص 63 .

85- ينظر المرجع نفسه ،نفس الصفحة.

*النصية ، هي المقومات التي يتميز من خلالها النص عن اللا نص .

86- ينظر سعيد البحيري ،علم لغة النص ، المفاهيم والإتجاهات ، ص 52 .

87-ينظر، سعيد البحيري،علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق دراسة تطبيقية على السورة،ج1، دار قباء ، القاهرة ،(د،ط)، 2000 ، ص 02 .

وحدته اللغوية الكبرى للتحليل ، أو هو دراسة الوظيفة الدلالية لبعض العناصر النحوية ، وربطها بشبكة الدلالة في النص " ([88])

ويعرفه صبيحي إبراهيم بأنه :" ذلك الفرع من فروع علم اللغة الذي يهتم بدراسة النص بإعتباره الوحدة الكبرى ، وذلك بدراسة جوانب عديدة أهمها : الترابط أو التماسك ووسائله وأنواعه والإحالة والمرجعية وأنواعها والسياق النصي textual ودور المشاركين في النص référence (المرسل والمستقبل) ، وهذه الدراسة تتضمن النص المنطوق والمكتوب على حد سواء " ([89]) .

نستنتج من التعريفين المذكورين أعلاه ، أن النص هو المرجع الأساسي للدراسة ونقطة الإنطلاق في نحو النص يعالجه من ناحيتين ، من الداخل بدراسة جوانب التماسك في جميع المستويات ، والتركيب ، الصرف ، الدلالة ، المعجم وكذا من الخارج بمراعاة السياق وظروف إنتاج النص ، ومستعمليه من مرسل ومتلق .

وقد جاءت لسانيات النص لتثبت نصية نص ما من عدمها ،فهي بمثابة غربال يكشف به ترابط النص وإلتحام أجزائه وتعالق وحداته ليشكل وحدة كلية شاملة أو يبين عكس ما ذكر ومن هنا يرى اللغوي ووبرت دي بوغراند أن العمل الأساسي لهذا الفرع هو : دراسة مفهوم النصية بإعتباره عامل مهم ناتج عن الإجراءات الإتصالية المتخذة من إستعمال اللغة ([90]).

وقدم هذا الحقل خدمات جليلة لمختلف العلوم ، منها حالة لها صلة مباشرة بنواحي الحياة المختلفة كالترجمة والتعليم ، وعلوم الإتصال ، علم الإجتماع واللسانيات التطبيقية فمثلا من أهم تطبيقاته في مجال التربية، إسهامه في إيجاد خطاب حسن التنظيم يصلح لحمل الوسائل المراد إيصالها للمتعلمين ، كما يوظف في تعليم القراءة والكتابة، وذهب دي بوغراند إلى القول أنه يمكن لنحو النص أن يقدم إسهاما جاد الدراسات الترجمة كونها من أمور الأداء وامتلاك النحو والمعجم ليس كافيا للقيام بهذه العملية التوجيهية بسبب الحاجة إلى استعمال أدوات الترابط والتماسك في استعمالات اللغة ([91]) . كما أن النحو النصي يراعي في وصفه وتحليلاته عناصر لم تؤخذ بعين

88- خليل بن ياسر البطاشي ، الترابط النحوي في ضوء التحليل اللساني للخطاب ، دار حرير للنشر و التوزيع ،عمان ،ط1،(1430 ه،2009م) ، ص 21 .

89- صبيحي إبراهيم الفقي ، علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق ، ج 1 ، دار قباء للطباعة ، القاهرة ،ط1 ،2000م ، ص 35 .

90- ينظر تون ، فان دايك ، علم النص مدخل متداخل الإختصاصات ، ص 12.

91- ينظر ، نعمان بوفرة ، لسانيات الخطاب مباحث في التأسيس والإجراء ، دار الكتب العلمية، بيروت ،ط1،1971م ، ص 50 .

الإعتبار قبل في نحو الجملة ويلجأ في تفسيراته إلى قواعد دلالية ومنطقية وتركيبية ليقدم نمطا جديدا من أنماط التحليل البنية النص ومعايير تماسكها وترابطها وانسجامها ([92]).

فهو يرى بأن اللسانيات النصية تعتمد في تحليلها على قواعد دلالية ومنطقية وتركيبية التي أدت إلى ظهور معايير تبين مدى تماسك النص وترابطه وانسجامه .

ويعد دي بوغراند من أهم العلماء الذين جددوا بدقة متناهية هذه المعايير النصية فجاءت شاملة لكل تعاريف النص على اختلافها وقد اقترحها في "كتابه النص والخطاب والإجراء" ، فيقول :"وأنا أقترح المعايير التالية لجعل النصية textuclity أساسا مشروعا لإيجاد النصوص وإستعمالها " ([93]).

وقد عبر عن هذه المعايير بـ :

1 ـ الإتساق : la cohésion

2 ـ الإنسجام :la cohérence

3 ـ المقصدية : l'intentionnalité

4 ـ المقبولية : l'acceptablité

5 ـ السياق : le contexte

6 **ـ التناص :** l'intertextualité ([94]).

7 ـ الإعلامية : informativité

فما المقصود بهذه المعايير ؟

ه ـ المعايير النصية :

***الإتساقla cohésion :**

يتحقق هذا المعيار عند روبرت دي بونغراد بواسطة الترابط الأفقي الحاصل على مستوى البنية اللغوية السطحية ويعني مفهوم البنية وجود علاقات متنوعة ومتداخلة بين عناصر النص ومقاطعه ويتجسد ذلك في ما يسمى بأدوات الربط وبكلام أخر " الكيفية التي يتم بها ربط العناصر اللغوية على مستوى البنية السطحية في النص بحيث يؤدي السابق منها إلى اللاحق " . ([95])

92- ينظر ، سعيد حسن بحيري ، علم لغة النص ، مرجع سابق ، ص 134 .

93- دي بونغراد ، النص والخطاب والإجراء ، ص 103 .

94- المرجع نفسه ، ص ص 103 – 104 .

95-

وسيأتي الحديث عن هذا العنصر بالتفصيل إذ هو محور هذا البحث .

الإنسجامla cohérence :

يقوم هذا المعيار عند " روبرت دي بوغراند " على الترابط الفكري أو المفهومي الذي تحققه البنية العميقة للخطاب وعلى هذا يكون الترابط عنده قد شمل مبدأ الترابط عند كريس griss ومضمون التماسك المعنوي عند " براون بول " braons et youlوالتعالق عند " شارول " charoul ([96])،ويحدده سعد مصلوح بقوله أنه يختص بالإستمرارية المتحققة في عالم النص وتعني بها الإستمرارية الدلالية التي تتجلى في منظومة من المفاهيم والعلاقات الرابطة بين هذه المفاهيم ([97]) .وعليه فالإنسجام يعني ترابط النص وتناسقه على المستوى المضموني والدلالي فإذا إفترضنا أن الإتساق يتحقق بشكل أفقي للنص، فإن الإنسجام يكون على مستوى العمودي .

القصد أو القصدية l'intentionnalité :

وهو أحد المقومات الأساسية للنص ، بإعتبار أن لكل منتج خطاب غاية يسعى إلى بلوغها، فيرى دي بوغراند أن القصدية على مستوى النص "تتضمن موقف منشئ النص من كونه صورة ما من صورة اللغة ، قصد بها أن تكون نصا يتمتع بالسبك والإلتحام ، وأن مثل هذا النص وسيلة من وسائل متابعة خطة معينة للوصول إلى غاية بعينها " ([98])

المقبولية l'acceptablité:

وهو من معايير النصية ويقول عنها دي بوغراند بأن النص " يتضمن موقف مستقبل النص إزاء كون صورة ما من صور اللغة ينبغي لها أن تكون مقبولة من حيث هي نصا ذو سبك وإلتحام "([99])، وهذا يعني أن الفكرة التقبلية تتجه صوب المخاطب ، بحيث يكون له الإختيار بين القبول والرفض لهذه الصورة اللغوية على أساس التماسك الحاصل بين أجزائه والدلالة التي تؤديها .

الإعلامية informativité:

هي المعيار الخامس من المعايير النصية وقد حددها دي بوغراند في " المدى الذي تكون فيه العناصر المعلومات داخل النص معتادة في معناها وفي أسلوب التعبير عنها وطريقة عرضها

96- ينظر أحمد مداس، لسانيات النص ، نحو منهج التحليل الخطاب الشعري ،عالم الكتب ، أربد ،الأردن ،ط1،2008م، ص83 .

97- ينظر محمد صبيحي، مدخل إلى علم النص، ص ص 82- 83 .

98- ينظر مرجع نفسه ، ص ص 96- 97 .

99- دي بوغراند، النص والخطاب والإجراء ، ص 104 .

فهي عندئذ تمثل كفاءة إعلامية منخفضة الدرجة .أو تكون غير معتادة ، فتمثل كفاءة إعلامية عالية الدرجة ([100]).

وفسرها سعيد البحيري في قوله " كلما كان هناك إبتعاد عن التوقع وكثرة المألوف زادت الكفاءة الإعلامية " ([101])

السياق le contexte:

يؤكد جل علماء النص على ضرورة أن نأخذ بعين الإعتبار البعد التداولي للنص وذلك إنطلاقا من أن لكل نص رسالة يريد الكاتب إيصالها للمتلقي وأن ذلك يتم في ظروف معينة ، كما يرون أيضا أن أحد معايير الحكم على النص بالقبول هي مدى ملائمته للسياق الذي يرد فيه "([102])وعند دي بوغراند فإن المقامية " تضمن العوامل التي تجعل النص مرتبطا بموقف سائد يمكن استرجاعه " ([103])

وعليه فإن نصية الخطاب لا تكتمل ولا تستقيم إلا إذا راعى أصحابه في إنجازه الظروف المحيطة التي سيظهر فيها النص . ([104])

التناص :

والمقصود به، ذلك التداخل والتقاطع الذي يحدث على مستوى النصوص في أشكالها ومضامينها ، وأطلق عليه مخائيل باختين إسم الحوارية ، أي حوارية النصوص وصيغ التعالق بعضها مع بعض ([105])أما جوليا كريستيفا فحدث التناص هو ترحال للنصوص وتداخل نصي في فضاء نص معين ،تتقاطع فيه ملفوظات عديدة مقتطعة مع نصوص أخرى ([106]).

وهذا ما عبرت عنه بالفيسفاء من الإستشهادات .ولم يختلف دي بوغراند عن التعريفات السابقة ، حيث يرى أنه يتضمن" العلاقات بين نص ما ونصوص أخرى مرتبطة به وقعت في حدود تجربة سابقة سواء بوساطة أم بغير وساطة " . ([107])

100- حسام حمد فرج ،نظرية علم النص رؤية منهجية في بناء النص الشعري، مكتبة الأداب ، القاهرة ، ط 1 ،(1428هـ ، 2008 م)، ص 66 .

101- سعيد البحيري، علم لغة النص النظرية والتطبيق، ص 68 .

102-ينظر، محمد صبيحي ،مدخل إلى علم النص ، ص 98 .

103- دي بوغراند، النص والخطاب والإجراء ص 104 .

104- ينظر، محمد صبيحي، مدخل إلى علم النص ، ص 98 .

105- ينظر،المرجع نفسه ، ص 69 .

106- ينظر، حميد لحمادني، لقرأة و توليد الدلالة، ص ص 24،25.

107-دي بوغراند، النص والخطاب والإجراء ، ص 10 .

وهذه القواعد التي جاء بها دي بوغراند أراد منها أن يحدد معالم نصية النص، التي من خلالها يكون الحكم على تأليف لغوي ما بأنه نص أو لا نص فكان دور اللسانيات النصية البحث في المقومات النصية بما أن النص عندها ليس تركيبا لغويا عشوائيا " وإنما هو بناء حصيف يخضع لمعايير عديدة ، منها ما يتصل بالنص ذاته ، منها ما يتصل بمنتجه ومتلقيه أو بسياقه بصفة عامة " ([108]). وقد يكون الإخلال بأحد تلك المعايير يسبب خلل في بناء النص فيفقده اتساقه وانسجامه .

ومما مر معنا نرى قرب النقاد العرب القدامى للسانيات النصية ، بسبب اهتمامهم بالجانب النحوي للنص وإعطائه أولوية و اهتمام خاص في الشعر ، عكس ما ذهب إليه شعراء و نقاد قصيدة النثر و الحداثة الذين مارسوا ذلك الإنتهاك في حق اللغة من أجل إنتاج لغة شعرية مغايرة تواكب العصر ، حسب زعمهم.

108- محمد الصبيحي، مدخل إلى علم النص ، ص 104 .

الفصل الأول :
النسق الشعري بين السلامة النحوية وتفكك اللغة

1- التفكيك في لغة الشعر الحديث

2 - السلامة النحوية في الشعر القديم

3- السلامة النحوية في اللسانيات النصية

إن الشعر فاعلية لغوية في المقام الأول ، فهو فن أداته الكلمة ، لذا فجوهر الشعرية وسرها في اللغة إبتداءا بالصوت ومرورا بالمفردة وانتهاء بالتركيب ، وإذا كان الشعر تجربة فالكلام تجل لتلك التجربة ، ولعواطف الشاعر ، وأحاسيسه في تلك التجربة، فالشاعر يعي العالم جماليا ، ويعبر عن هذا الوعي تعبيرا جماليا ، ومن هنا كان الشعر بنية لغوية معرفية جمالية وتحليل بنية اللغة الشعرية يسمح بالكشف عن حيازة الشاعر الجمالية للعالم ، أي يسمح بالربط بين اللغة والرؤيا ، وإذا كانت اللغة في النثر العادي ، أو العلمي ، وسيلة للتعبير المباشر عن مقولة نرغب في إيصالها أو توضيحها ، فإن اللغة في الشعر غاية فنية بقدر ماهي وسيلة تؤدي معنى ، وتخلق فنا ([1]).

1- التفكيك في لغة الشعر الحديث :

يرى لوتمان أن الفرق الجزئي بين النص الشعري والنص الغير شعري يكمن في أن مقدار المستويات البنائية وعناصرها المؤثرة في اللغة العادية معروف مسبقا بالنسبة للمتحدثين بتلك اللغة، أما في النص الشعري فإن المتلقي نفسه مضطر إلى تحديد مجموعة من الأنظمة الشعرية الضابطة لحركة النص الذي يتلقاه ([2])،وبناء عليه يذهب لوتمان إلى أن أي نظام يقنن الشعر لا بد أن يتم تلقيه بإعتباره " قيمة ذات مغزى " ولكي يتحقق ذلك لا مناص من إتسام هذا النظام بسمتين متلازمتين :

1 ـ أن يكون منضبطا إلى درجة ملحوظة .

2 ـ أن يتعرض هذا النظام للتصدع بصورة محددة ومقننة ، حتى يمنح العمل الشعري تنوعا وثراءا ". ([3])

1 ـ وهب رومية ، شعرنا القديم والنقد الجديد ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب ، الكويت ، 1996 م ، ص ص 25 – 26 .

2- ينظر يوري لوتمان ، تحليل النص الشعري، بنية القصيدة ، ترجمة محمد فتوح أحمد ، دار المعارف القاهرة، 1995 م ص 106 .

3- ينظر ، المرجع نفسه ، ص 106 .

فهو يعتبر أن الإلتزام بالقواعد النحوية بصورة ملحوظة أو خرق هذه القواعد بشكل مقنن يعطي الشعر تميزا خاصا ويعتبر أن الجانب الأفقي الشكلي مهم في الشعر فيعتبر أن شكله الكتابي من أهم خواص النص الشعري ، لأن تنظيم الكتابة الشعرية يسمح برصد جملة من قوانين العلاقة بين البنية الشعرية واللغة العامة ([4]) ،ولعل هذا ما قصده محمد حماسة في قوله " وإذا كان كل متكلم باللغة إنما يقدم تجربته الخاصة مع "اللغة " عندما يتكلم ، فإن الشاعر يقدم تجربته مع اللغة في القصيدة بطريقة أكثر خصوصية ، لأن المتكلم يخضع في كلامه للنظام اللغوي العام ، والشاعر يخضع للنظام اللغوي الخاص بالشعر داخل النظام اللغوي العام ([5]) .

لكن عند شعراء الحداثة جعلوا من التعدي على هذه القواعد النحوية نوعا من الحداثة فالأوائل كانوا يضطرون إلى ذلك لإلتزامهم بالوزن والقافية وما عدى ذلك hعتبروه لحنا ،أما أصحاب قصيدة النثر فالأمر مختلف فهو تعدي متعمد من أجل خلق لغة جديدة ([6])ويعلل ذلك أدونيس ذلك بأن تلك الوسائل ليست جديدة ، فقد عرفتها الشعرية العربية القديمة ، كما عند ابن سكرة ، وابن الحجاج ، والواساني مؤكدا أن مسالة " التفجير " ليست مسألة نظرية ، وإنما هي مسالة الشعر ، أي هل هذا " التفجير " شعر أم لا ([7]) فجمال اللغة عنده يعود إلى نظام المفردات و علاقتها ببعضها البعض ، و هو نظام لا يتحكم فيه النحو ، بل الانفعال و التجربة([8]). هذا الكلام الذي لم يتقبله محمد عبدو فلفل و شن عليه هجوما شرسا ، فقال "وهذه المقولات و نظائرها ، فيها من التعميم و المغالات ما يجعل الانزياح في لغة الشعر دعوى مضللة ما لم تتوضح معالم هذا الإنزياح ، و حدوده الكمية و النوعية ، و إلا تحول الشعر ـ تنظيرا على الأقل ـ إلى عبث مقصود لذاته ، و لا يندر أن يكون ذلك بدوافع أيدلوجية مغرضة لها من الأهداف ما لا يرضاه المخلصون للغتنا العربية أولا ، و لدور الخطاب الشعري في المشهد الثقافي ثانياً" ([9]).

4ـ ينظر المرجع السابق ،ص106 .

5ـ محمد حماسة البنية النحوية في الشعر الحر دراسة نصية في شعر صلاح عبد الصبور، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة (د ط) ، (د ت) ، ص 15 .

6ـ ينظر أدونيس ، زمن الشعر ،المرجع السابق،ص 163 .

7ـ ينظر أدونيس ، سياسة الشعر ،دار الأدب ، بيروت،ط1996،2م، ص 132 .

8 ـ يظر محمد عزام الحداثة الشعرية ،إتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 1995م ن ص ص35 ،36.

9ـ محمد عبدو فلفل ، في التشكيل اللغوي للشعر ، مقاربات في النظرية و التطبيق ، منشوات الهيئة العامة السورية للكتاب ،دمشق ،2013م ، ص15.

و لعل محمد فلفل انطلق من موقف محافظ ، مقارنة بأدونيس المتشبع بالنموذج الغربي ، الذي يرى فيها انفتاحا على الآخر و الابتعاد عن التقوقع حسب رأيه.

و هذه النظرة التي تميل إلى الحداثة الغربية منها إلى التراث نجدها توافق منظريها أمثال فندريس الذي يقول : بأن " النحو كثيرا ما يكون في صراع مع الحس الطبيعي للغة ، ففي الأقطار التي يطغى فيها أثر النحاة لا تستسلم اللغة لفعل القياس إلا بصعوبة ، إذ تختنق المبتكرات القياسية في مهدها ، ولا تستطيع الحياة ، فهذه يجب لتغلبها أن تتكرر غالبا وبصورة مطردة " ([10])، فهو يرى أن الإلتزام بالقواعد يخنق اللغة ويجعلها منحصرة في تعبيرات محددة ، مما يفقدها مرونة التعبير ، فيضطر الشاعر لإنتهاك قواعد اللغة عمدا لتفجير معان جديدة ،وفي نفس السياق نجد أستاذنا الدكتور محمد ملياني يقول" إن التحدي الجدلي بين المبدع واللغة مرده إلى اعتبارات قد تتعلق بالمبدع نفسه إذ تعجز اللغة أحيانا عن نقل كل ما تجود به الرؤية الشعرية ، فيأتي الحذف الماثل في علامات الترقيم دليلا على ما صمتت عنه اللغة، وغيب عن قصد ،الأمر الذي يحمل المتلقي على إعمال الفكر وكد الذهن بغية تكسير هذا الصمت المزين للقصيدة"([11]) ، ويضيف بأن"النص الفني يمارس تأثيره بما ينقصه و يوحي به ، وليس فقط بما ينجزه و يثبته في البنية السطحية"([12]) فالإبداع أصبح بلغة ثانية غير المعهودة عند الشعر القديم الذي يتوخى الصرامة النحوية ، فهو خرق لتلك المنظومة بطريقة فنية، يقول جان جاك لوسيركل " نحن نستمتع بإرتكاب الإثم ضد اللغة لأن هذا العنف الذي تمارسه ضد تراكيبها هو ما يضيف إليها الحيوية " ([13]).ويقول عبد القادر فيدوح في ذلك "إن تضافر الفراغ فى النص الشعري مع السواد وتموجات النص وفق هذه الثنائية بشكل متناظر ، ومكرر أحيانا ، هو ما يوحي فى نظر الشاعر بالانسجام بين المعنى الموحى به ، والمعنى المنتظر ، و هو ما يعبر عنه ياوس Jauss Robert Hans بأفق التوقعات ، ضمن إيقاع دلالي يحكمها تناوب فى المعنى ، وتوافق فى الرؤية ، بين ما هو مجسم ،

10- محمد حماسة ، الظواهر النحوية، ص 28 .

11 - محمد ملياني، ثنائية الملفوظ والمسكوت عنه في بناء المعنى الهامشي للنص، المرجع السابق،ص 18.

12 - المرجع نفسه،ص17.

13- جان جاك لوسيركل ،عنف اللغة ترجمة محمد بدوي ، مركز دراسات الوحدة العربية بيروت ، ط 1 ، 2005 م ، ص 50 .

وما هو مغيّب فى صورة تجريدية تتم فيها كل أنواع المطاردة للبحث عما يربط أطراف ثنائية (سواد/بياض) ، أو ما ورد فى مهارة الكلمة وصنعة الفراغ ، =وكان وراء التجريب الطوبوغرافي (الطباعية) مقاصد عديد ، وقد توخى الكتاب من استخدامه ، إثارة استجابات خارج نطاق المادة الطبوعة الاعتيادية والتغلب على تفككات عديدة للحساسية ، وإنشاء بعدا، حيث يمكن أن يلتقي الشعور والنشاط القلمي"([14]) .

لذلك راج عند النقاد الحداثة الشعرية العربية و شعرائها مقولات انتشرت لديهم انتشار النار في الهشيم ، فمن قائل إن الشعر يقوم على خرق العادة اللغوية إلى ناقد يدعو في حداثته إلى تدمير أمور عدة في مقدمتها اللغة . ولا تعدم أن تجد من يحدثك عن قصيدة نثرية حداثية تقوم على تكسير قواعد اللغة القديمة ، و تخريب علاقتها المتداولة و قوانينها المعروفة([15]).و اللافت أن رفض القواعد النحوية هو أحد المفاهيم التي دارت حولها على استحياء الحداثة الأولى ، و أوغلت فيه الحداثة الثانية ، ثم دفعت بهذا المفهوم إلى أقصى درجة تجارب الكتابة الجديدة كما يقول نعيم

اليافي، لأن الفعل الإبداعي تحده حسب رأيهم تلك القوعد التقليدية،لذلك يرى لوسيركل : أن عالم الألسنية شبيه براسم خرائط ، واللغة بدرسها هي الأرض التي يرسم خريطتها وتتمثل تلك الخرائط في القواعد النحوية ، ولكن هناك مساحات في اللغة لا يمكن لأي نحو الوصول إليها ([16]) ، فهذه القواعد لا تستوعب كل شئ ، إذ يظل هناك الكثير خارج الدراسة والذي يوضع عادة في خانة الشذوذ أو الإستثناء ([17])،وهذا الشئ الواقع خارج الدراسة والذي هو خارج قيود القواعد وهو ما يدعوه لوسيركل بالمتبقي ، فيقول : " إن التفاصيل التي لا نجدها في الخريطة النحوية هي التي تولف ما أدعوه بالمتبقي " ([18])

14عبد القادر فيدوح ،موقع جامعة البويرة http://dspace.univ-bouira.dz:8080/jspui/handle/123456789/707

15 .ينظر نعيم اليافي ، أوهاج الحداثة ، إتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، (د،ط)،1993م،ص33.

16- ينظر نفسه ، ص 65 .

17- ينظر المرجع ، نفسه ص ص 65- 66 .

18- المرجع نفسه ، ص 66 .

وهذا المتبقي لا يلغي القاعدة التي يخرقها ، وإنما يخرق الحدود التي ترسمها هذه القاعدة وهذه الحدود لا تشبه الحدود في الخريطة وإنما هي أشبه بحاجز فاصل ، حاجز الرقابة ، وهكذا يصبح المتبقي هو المعادل اللغوي لما يسميه فرويد باللاوعي ([19]) فالمتبقي جزء أساسي من اللغة، كما هو اللاوعي الفرويدي من النفس ([20]).

لكن ذلك الإبداع من خلال تجاوز حدود اللغة يجب أن يراعى فيه المتلقي و أن لا يلغى دوره في هذه العملية التواصلية ، بحكم أنه الشريك الحقيقي لهذا النص ، يقول أستاذنا ناصر اسطمبول "و إذا لم يكن للنص الأدبي أن يذعن لجنسه و فرادة أسننه ، و لم يكن للذات أن ينظر إليها على أنها شبكة معقدة واعية و غير واعية تفرز نصا ،يرد بوصفه علامة دالة أو نسق يتفاعل مع المتلقي الذي بدوره شبكة نصية تتداخل ضمنها المقصديات([21]). ويؤكد هذا القول محمد مفتاح بأن هناك ميثاق بين المبدع و المتلقي ، أو قسط مشترك من التقاليد الأدبية و من المعاني ضروري لنجاح العملية التواصلية ([22]) ويؤكد جون كوهن بأن غياب ذلك الميثاق و ذلك القسط المشترك يؤدي الى طلاق بين النص و المتلقي ، فيقول " هناك درجة انزياح حرجة مختلفة دون شك من قارئ إلى آخر ، و لكننا نستطيع اعتمادا على الإحصاء تعيين قيمة متوسطة ، بتجاوزها تكف القصيدة عن انجاز وضيفتها باعتبارها لغة دالة و ربما كان الطلاق الحاصل بين الشعر المعاصر و الجمهور بسبب تجاوز الشعر هذه العتبة بسهولة ، ذلك الطلاق الذي يشكو منه الشعراء الشباب المعاصرون"([23]). لأن اللغة التي المستعملة هي لغة غير مألوفة فيصبح فعل القراءة كما تقول د. فريدة أيت حمدوش"عملية كشف مضنية لتحولات النص المفتوحة على دلالات كثيرة في ظل المعيار الذي تحتكم إليه النصوص الحديثة و التي تخيب كل توقعات المتلقي ."([24]) لكن فعل القراءة لا يجب أن يصل إلى حد الغموض، بل يجب أن يكون غموضاً من النوع الذي"لا يحول

19- ينظر المرجع السابق، ص 73 .

20- ينظر ، المرجع نفسه ، ص 76 .

21 - ناصر اسطمبول ، تجليات التكامل المعرفي في النص ، المرجع السابق، ص 5.

22 - ينظر محمد مفتاح ، تجليات الخطاب الشعري ، استراتجية التناص ،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، 1986م، ص135.

23 -جون كوهن ،بنية اللغة الشعرية تر : أحمد درويش ، دار المعارف ، القاهرة، ط 3 ،1993م ، ص31.

24 - فريدة أيت حمدوش، محددات تلقي النص في ضوء جدلية المبدع و التلقي، مجلة أبحاث ، المرجع السابق ،ص ص 98- 99.

بين(القارئ) وبين الاستمتاع بما يقرأ، فهو غموض يشف حتى يغدو جذابا مؤثرا يطيل أمد التأثير الذي يشجع القارئ على إعادة النظر في القصيدة، ليكتشف في كل مرة يقرأها شيئا جديدا"([25]) أي إن في الشعر غموض جميل هو العمق الذي يحفز على القراءة والتقرب من النص واكتشافه والدهشة في تلقيه.

وعدم القبول لمثل هذه الأعمال التي توصف بالغموض لم تقبل حتى عند بعض رواد قصيدة النثر ، فحتى محمد الماغوط قال عن صديقه أدونيس " لا أفهم شعره "([26]) . ويقول أيضاً :" ربما لو كنت مثقفا و تعلمت اللغات الأجنبية ، لكتبت طلاسم مثل أدونيس "([27]). فما بالنا بمن هم دون ذلك من القراء.

"فالشعر فعل واع ، ولو لم يكن كذلك لكان هذيان مجانين و كلام الحمقى شعرا ، و الشاعر الحق هو الذي يدرك أن للغة قوانين و نظماً لا تكون اللغة إلا بها ،و لا يتمكن من التواصل مع الآخر إلا من خلالها ، ولكنه يفطن في الوقت نفسه إلى أن اللغة تسمح من حيث تشمس ، و تبيح من حيث تحجر وتحرم ، فالنفاذ من الممنوع إلى المباح به يتميز الشاعر عن الشاعر"([28]).

وفي الأخير لا يسعنا القول إلا أن رغم هذا الجدل حول رؤية قصيدة النثر في تعاملها مع الجانب النحوي للغة، إلا كما يقول محمد عمران حول التسمية بقصيدة النثر" لا تهم، ما يهم هو كمية الشعر في هذه الكتابة الجديدة التي نسميها تجاوزاً، قصيدة النثر، لقد تسلل هذا الشكل الكتابي إلى

25–إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث، من المحاكاة إلى التفكيك،المرجع السابق، ص203.

26 ـ خليل صويلح ،محمد الماغوط ، إغتصاب كان و أخواتها ، دار البلد ،ط1 ،2002م ،ص 36 .

27 ـ المرجع نفسه ،ص34.

28 ـ حسين الواد ، اللغة و الشعر في ديوان أبي تمام ، دار الجنوب للنشر ،تونس،(د،ط)،1998م،ص190.

حياتنا الأدبية وصار جزءاً من مشهد ثقافتنا الشعرية المعاصرة، المعافى منه شعر جميل سوى أنه نادر، وهو غير متوافر سوى لدى الشعراء السحرة وهم بعدد أصابع اليدين"([29]).

2 ـ السلامة النحوية في الشعر القديم :

لقد كان علماء اللغة العربية ونحويوها على إطلاع بظاهرة كسر القواعد اللغوية في الشعر فتبهوا إليها وأولوها اهتماما ، وقد اختلفوا في مواقفهم حول هذه الظاهرة فمنهم من سماها " ضرورة شعرية " وتسامحوا في بعض هذه المخالفات النحوية والصرفية ، ورفضها البعض الأخر ، ورموه بالخطأ والغلط ([30])،وربما هذا الغلط الذي رفضه البعض هو ليس ذلك الكسر العمدي لتلك القواعد بل هو اللحن في اللغة وهذا الأمر، هو ما عارضه المبرد ([31])فالشاعر القديم لم يكن يسمح لنفسه ، ولا يسمح له غيره ، أن يكسر نظام الوزن في الشعر ، مع أنه قد يكسر ما عدا ذلك وكان هذا العرف سائد قديما([32]). فهذا حمزة ابن الحسن الأصبهاني(350هـ) يرى أن الشعراء "لابد أن يدفعهم استفاء حقوق الصنعة إلى عسف اللغة بفنون الحيلة لما يدخلونه من حذف عنها ، أو الزيادة فيها ، و مرة بتوليد الألفاظ على حساب ما تسمو إليه هممهم عند قرض الشعر".([33]) فهذا الإنزياح هو مما تفرضه الضرورة الشعرية و ليس تعمدا، بل يدفع الشاعر له دفعاً، فإبن سراج (316هـ) يرى أنه ربما وجد الشاعر من القدماء الفصحاء يحوجه الوزن إلى قلب البناء ، أو يحتاج المعنى ، فيشق له لفظا يلتئم به شعره".([34]) فذلك الخروج عن قواعد اللغة راجع لضرورة أراد بها الشاعر صلاح شعره ، وبيان معناه على أحسن وجه ، يقول الشاطبي (790هـ) :" قد يكون للمعنى عبارتان أو أكثر واحدة تلزم فيها الضرورة، إلا أنها مطابقة لمقتضى الحال ، و لا شك أنهم في هذه الحال يرجعون إلى الضرورة،لأنه اعتناءهم بالمعنى أعتد من اعتناءهم باللفظ".([35]) ورغم ذلك كان الشاعر يلجأ لها و هو ربما خائف من أن يعد النقاد أنها ضعف قادحا

29- آصف عبد الله، الحداثة الشعرية وقصيدة النثر مجلة الموقف الأدبي – اتحاد الكتاب العرب بدمشق – العدد 343 تشرين الثاني1999.

30- ينظر محمد حماسة، الظواهر النحوية، ص 26 .

31- ينظر المرجع نفسه ، ص 29 .

32- ينظر المرجع نفسه ص 09 .

33 ـ محمد عبدو فلفل ، في التشكيل اللغوي للشعر ، مقاربات في النظرية و التطبيق ، ص31.

34 ـ المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

35 ـ ينظر عبد القدر البغدادي ، خزانة الأدب و لب لسان العرب تح عبد السلام هارون ،ج1،القاهرة ،1986م، ص34 أو محمد عبدو فلفل، التشكيل اللغوي للشعر ، المرجع السابق ،ص30.

في فحولته ، رغم شيوع أن هذا الإستثناء لا يعد خرقا فادحا في لغته بل يعد ضرورة شعرية فيقول إبن جني في الخصائص ، "متى رأيت الشاعر قد ارتكب مثل هذه الضرورات مع قبحها وإنخراق الأصول بها ، فأعلم أن ذلك على ما تجسمه منه ، وإن دل من وجه على جوره وتعسفه ، فإنه من وجه آخر مؤذن بصياله وتخمصه ، وليس بقاطع دليل على ضعف لغته ولا قصوره عن الوجه

الناطق بفصاحته ، بل مثله في دلك عندي مثل مجري الجموح بلا لجام ، و وارد الحرب الضروس حاسراً من غير احتشام ،فهو و إن كان ملوماً في عنفه و تهالكه ن فإنه مشهود له بشجاعته ، و فيض منته ، ألا تراه لا يجهل أن لو تكفر قي سلاحه ، أو اعتصم بلجام جواده لكان أقرب لنجاة و أبعد عن الملاحاة ، و لكنه تجشم ما تجشمه على علمه بما يعقب اقتحام مثله إدلالاً بقوة طبعه ، و دلالة على شهامة نفسه ، و مثله سواء ما يحكى عن بعض الأجواد أنه قال: أيرى البخلاء لا نجد بأموالنا ما يجدون بأموالهم ، إننا نرى في الثناء بإنفاقها عوضا من حفضها بإمساكها. " ([36]) فهو يبين أن ما أقدم عليه الشاعر يعد مجازفة ، قد لايقدم عليها إ لا بعض الشجعان ، لأنها ليست محمودة العواقب.

رغم ذلك آثر بعض علماء اللغة إلى البعد عن هذه الرخص ،فيقول أبو هلال العسكري " وينبغي أن يتجنب إرتكاب الضرورات وإن جاء فيها رخصة من أهل العربية، فإنها قبيحة تشين الكلام وتذهب بمائه ، وإنما إستعمال القدماء لعدم علمهم بقباحتها " ([37])وهذا فيه دليل بأنه رغم الضرورة الشعرية التي رخصها علماء اللغة إلا أن الشعر الكامل هو ما وافق القواعد النحوية مع التزامه بالوزن فيقول إبن طباطبا " فينبغي للشاعر في عصرنا ألا يظهر شعره إلا بعد ثقته بجودته وحسن سلامته من العيوب التي نبه عليها ، وأمر بالتحرز منها ، ونهي عن إستعمال نظائرها ولا يضع في نفسه موضع إضطرار ، وأنه يسلك سبيل من كان قبله ويحتج بالأبيات التي عيبت على قائلها ، فليس يقتدى بالمسئ وإنما الإقتداء بالمحسن " ([38])وهذا يظهر نظرة نقاد الشعر القدماء لما سمي بالضرورة الشعرية رغم الترخيص بها إلا أنها تفقد الشعر عذوبته .

36- محمد عبدو فلفل ،التشكيل اللغوي في الشعر، ص30 .

37- أبو هلال العسكري ، كتاب الصنعتين ، ص 112 .

38- إبن طباطبا ، عيار الشعر ،تحقيق عبد العزيز الناصر،مكتبة الفاتحي ،القاهرة ، مصر ،(د،ط)،(د،ت)،ص 09 .

وفي نفس الموضوع يقول تدوروف :"اللغة بالنسبة للأدب هي المبدأ و المعاد ، وهي نقطة إنطلاقه ونقطة وصوله على السواء ،اللغة تضفي على الأدب صيغتها المجردة ، كما تضفي عليه مادته المحسوسة.... فالأدب ليس مجرد الحقل الأول الذي تمكن دراسته ابتداءً من اللغة ، بل إنه الحقل الذي يمكن لمعرفته أن تسلط ضوءاً جديداً على خواص اللغة نفسها ....يتضح من هذا المنظور أن معرفة الادب ستتبع مساراً موازياً للمسار الذي تتبعه اللغة "([39])فتدوروف يبين أن الإبداع يدور في فلك اللغة ن وليس خارجها فهي المنطلق و هي نقطة الوصول .

وهذا ما يراه أيضاً إدوارد سابير [أن الأسلوب ليس مطلقاً.....و أنه يستوحي من اللغة نفسها عندما تجري في مجراها الطبيعي مع ما يكتنفها من اللهجة الفردية للسماح لشخصية الفنان بأن تشعر بذاتها بوصفها حضوراً ، وليس بهلوانية([40]). فالابداع هو فن التعامل مع اللغة ، وجعل لمستك في الإبداع داخلها ، بما يبرز شخصيتك و ذوقك.

و يؤكد على هذا الرأي بشكل واضح محمد حماسة في قوله " لابد من تعانق النحو مع النص الأدبي ، والإنطلاق من النحو في تفسير النص الشعري ، إذ إن النص لا يمكن أن يتنصص إلا بفتل جديلة من البنية النحوية و المفردات ، وهذه الجديلة هي تخلق سياقا لغويا خاصا بالنص نفسه ، و عند محاولة فهم النص و تحليله لا بد من فهم بنائه النحوي على مستوى الجملة أولا، وعلى مستوى النص كله ثانيا"([41]) فلم يكتفي بصحة الجملة بل تعداه الى المستوى النصي.

و الجدير بالذكر أن حتى من أصحاب الحداثة من الجيل الأول لم يقبلوا بهذا النوع من التعدي على اللغة فهاهي نازك الملائكة تقول:" نحن نرفض بقوة و صراحة أن يبيح الشاعر لنفسه أن يلعب بقواعد النحو ،و إن كل خروج على القواعد المعتبرة ينقص تعبيرية الشعر([42]).

ونختم هذا العنصر بقول نعيم اليافي إذ يقول"أنا مع التطور و التجديد و الحداثة الشعرية إلى آخر مدى شريطة أن يتم ذلك ضمن خصوصيتي القومية و تراثي الثقافي ، ولغتي العربية"([43]).

39 ـ ينظر ادوارد سابير و آخرون اللغة و الخطاب الأدبي (مقالات لغوية في الأدب) اختارها سعيد الغانمي ،بيروت ، الدار البيضاء ، المركز الثقافي العربي ،1993م ،ص ص43،42.

40 ـ ادوارد سابير و آخرون ،المرجع السابق، ص35.

41 ـ محمد حماسة عبد اللطيف ، اللغة و بناء النص ، مكتبة الخانجي ، القهرة ، ط1996،1م ، ص 81.

42 ـ نازك الملائكة ،قضايا الشعر المعاصر،دار الملايين ،بيروت ،ط7، 1983م،ص322.

43 ـ نعيم اليافي ، أوهاج الحداثة ، المرجع السابق ،ص110.

3- السلامة النحوية في اللسانيات النصية :

لكن اتجاهات النقد الجديد النصانية ترى في النص الأدبي نظاما يتشكل أساسا من اللغة، وعلى اعتباره ظاهرة اجتماعية يجب مراعاة هذه الرسالة و تشكيلها بما يحقق القصدية و المقبولية عند المتلقي. ويلعب الإتساق دورا مهما في الدراسات النصية لأنه المحور المركزي في بناء وتحليل النص، وإذا إفتقر هذا الأخير إلى آليات الإتساق .... فإنه يصبح حينئذ مجرد مقاطع صوتية غير مفهومة ، أو بالأحرى جسدا بلا روح . ([44])

ومنه فالإتساق هو السياج والرابط الذي يجمع بين المتفرقات ، فيجذب بعضها بعضا ويضع جسورا كبرى للتواصل بين أجزاء النص المتباعدة ، ولذلك يصفه بعض الباحثين بأنه : " عنصر جوهري في تشكيل النص وتفسيره . ([45])

ولا يقتصر الأمر على نص محدد بل يشمل كافة أنواع النصوص قصصية ،حكائية ، سياسية، دينية، إشهارية ، وشعرية .

وقد حصر صبحي إبراهيم الفقي وظيفة الإتساق في تحقيق أمور ثلاثة هي : الوحدة ، الصلابة، والإستمرارية ، حيث يجعل النص شبكة نسيجية ولحمة تماسكية من الصعب فك عراها، ويعمل على تجسيد الفهم الصحيح للنص ، وعدم اللبس في أداء المقصود ، وتنظيم أفكاره وتتابعها الدلالية المختلفة، ومن ثم تتضح أهميته في تحقيق إستقرار النص ، ورسوخه . ([46])

وإذا أنتج نص متماسك ،فإكتسابه سمة المقبولية أمر محسوم، وما دام النص قد حصل على هذه المقبولية من قبل المتلقي ، فإن هذا يضمن ، بلا شك ، نجاح وإستمرارية عملية الإتصال اللغوي ، ومنه تحقيق معايير النصية أو الكفاءة النصية . ([47])

وما نستخلصه من تلك الأقوال و الآراء حول مصطلح الإتساق ، أن له دورا هاما في النص إذ يعمل على إستقراره وثباته ، وذلك بعدم تشتت الدلالة الواردة في النص ، وتنظيم بنية المعلومات داخل النص ، هذا كله يساعد القارئ على فهم النص عن طريق متابعة خيوط الترابط

44- ينظر ، أحمد عزت يونس ، العلاقات النصية في لغة القرآن الكريم ، مرجع سابق ، ص 142 .

45- صبحي إبراهيم الفقي ، علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق ، ج 1 ، مرجع سابق ، ص 110 .

46- ينظر نفس المرجع ، ص 98 .

47- ينظر أحمد عزت يونس ، العلاقات النصية في لغة القرآن الكريم، مرجع سابق ، ص 142 .

المتحركة عبره، التي تمكنه من ملئ الفجوات أو المعلومات ما بين السطور التي لا تظهر في النص .

كما تبين لنا أن العلاقات الإتساقية في النص الشعري تجعل أوصاله ملتحمة ، ومرتبطة بعضها ببعض ، ويساعد في تحقيقها بعض العناصر اللغوية مثل : الضمائر والحذف والإستبدال والتكرار وأدوات الربط مثل حروف العطف ، ونرى أن العناصر السابقة ضرورية في إنشاء الإتساق والإتصال بين المعاني داخل النص زيادة على كونها وحدات نحوية تربط بين الجمل بعضها ببعضها الأخر ، فهي وحدات وظيفية تؤدي دورا في تكوين النص .و لسانيات النص تعاملت مع هذا النص على أنه وحدة كلية غير قابلة للتجزئة ، لذلك ركزت بحوثها على الأسباب التي تؤدي إلى تماسكه وتلاحم أجزائه .

ومن هذا المنطلق شغل الإتساق وآلياته مساحة شاسعة في الدرس اللساني الحديث فقد حظي بإهتمام كبير من قبل علماء النص ، حيث عملوا على تحديد مفهومه وإبراز أدواته ، والسؤال المطروح ما المقصود بالإتساق النصي . وفيما تتمثل الروابط النحوية وماهي أهم آلياتها وأسسها ؟

I - مفهوم الإتساق :

1 - لغة : يقال الوسق ، أي ضم الشئ إلى الشئ .

وفي لسان العرب " الوسوق ما دخل عليه الليل وما ختم ، وقد وسق الليل وإتسق ، كل ما أنضم فقد إتسق ، والطريق يأتسق ويتسق أي ينضم ، واتسق القمر إستوى " ([48]) وفي الترتيب "فلا أقسم بالشفق والليل وما وسق والقمر إذا اتسق " ([49]).

وفي الوسيط : وتسق الحب ، جعله وسقا وسقا ، واتسق الشئ : اجتمع وانضم ([50]).

ومن متن اللغة " وسقه يسقه وسقا و وسوقا ، ضمه وجمعه وجمله ، اتسق ويتسق ويأتسيق الشئ ، أنظم وانتظم و اتسقت الإبل ، اجتمعت و اتساق القمر ، امتلأ و إستوى ليالي الإبدار ، والمنسق من أسماء القمر ([51]).

48- إبن منظور أبو الفضل ، جمال الدين ، لسان العرب ، مادة (وسق) ، الدار المتوسطة للنشر والتوزيع ، تونس ، ط 1 ، 1426 - 2005 م ، ج 1 ، ص 4284 .

49- سورة الإنشقاق ، الآية (16 – 17- 18)

50- إبراهيم مصطفى ، المعجم الوسيط مكتبة الشروق الدولية ،القاهرة ، ط 4 ،(1426 - 2005 م)، ص 1032 .

51- رضا أحمد معجم متن اللغة ، مج 5 ص 755 .

ولم تبتعد المعاجم الغربية هي أيضا عن إعطاء مفهوم لهذا المصطلح ، فقد جاء في معجم (oxford) أن الإتساق هو " ألصاق الشئ بشئ أخر لإعطاء كلا موحدا .... مثل :اتساق العائلة الموحدة ، وتثبيت الذرات بعضها ببعض لتعطي كلا واحدا .... " ([52])

من خلال ما سبق يتضح لنا أن الصيغ المتنوعة لمادة (وسق) تشير معظمها بمعاني الضم، والإستواء ، والجمع ، والإنضمام ، والإستجماع والإنتظام وهي دلالات تتقاطع مع سمات النص من حيث كونه ضم جملا بعضها ببعض ، حتى تتشكل نصا يتصف بالإستواء والإكتمال والترابط.

2 - إصطلاحا :

تترجم كلمة (cohesion) غالبا في العربية بـ : (التماسك) ، وهناك من يترجمونها(السبك) وبعض منهم يترجمونها ب (الترابط) وأخرون يترجمونها ب (التماسك النصي الشكلي) ، للتفريق بينها وبين كلمة (coherence) ، إذ يترجمونها ب (التماسك الدلالي).

وقد أخذت كلمة الإتساق ترجمة للكلمة ، لكونها في العربية تعني : الجمع والإنضمام والإمتلاء ، وهذا ما توحي به دلالتها واستعمالها . ([53])

يبدوا أن الإستعمال الإصطلاحي لهذا اللفظ ليس بعيدا عن معانيه اللغوية فقد ظهر هذا المصطلح عند الغرب بلفظ (cohesion ، وهو أحد المصطلحات التي تندرج ضمن مجال اللسانيات ، وهو يختص بالبنية السطحية للنص أي العلاقات والروابط التي تشكل بنية النص .([54])

والإتساق ضروري في النصوص ليفهمها المتلقي ، وحتى يلقي النص قبولا وإنتشارا محليا وعالميا ، والإتساق نتيجة حتمية لوضوح الدلالة لدى المنتج ، ويقصد عادة بالإتساق ذلك التماسك الشديد بين الأجزاء المشكلة لنص خطاب ما ، ويهتم فيه بالوسائل اللغوية (الشكلية) التي تصل بين العناصر المكونة لجزء من خطاب أو خطاب برمته . ([55])

وهو من أبرز المعايير النصية، وأكثرها شيوعا في النصوص وبخاصة أنه يشترك مع بعض قواعد الجملة ، ويتجاوزها من أجل وصف عام لظاهر النص ، فيستقي من المستوى

52- . oxford advanced learner 's encyclopedia oxfort university – press newyork 1989 p 173

53- جبار سويس حيحن الذهبي ، الإتساق في العربية (دراسة في ضوء علم اللغة الحديث) رسالة ماجستير ، كلية الأدب في الجامعة المستنصرية 2005م. ص19.

54- أزوالد ديكرو و جان ماري ستايفر ، القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان ترجمة منذر عياشي ، ص 16 .

55- محمد خطابي ، لسانيات النص ، ص 05 .

المعجمي ما يتصل بالبنية المجردة للنص ويأخذ من النحو ما يتعلق بما يفوق الجملة ، ولا يغفل عن الدلالة بصفتها نتاجا للمستويات الأخرى . ([56])

وقد عرف محمد شاوش الإتساق بأنه " مجموعة الإمكانات المتوافرة في اللغة والتي من شأنها أن تجعل أجزاء النص تتماسك " ([57])وقوله " الإمكانات المتاحة في اللغة " هي إشارة واضحة للروابط الشكلية أو العناصر النحوية والمعجمية البارزة في اللغة التي تعمل على ربط أجزاء النص المختلفة .

في حين أن تعريف هاليداي وحسن رقية للإتساق " يتمثل في كون أن مفهوم الإتساق مفهوم دلالي ، يشير إلى علاقات المعنى الموجودة بين طيات النص " . ([58])

يتبين من هذا التعريف أن الباحثين قد حصرا مفهوم الإتساق في الجانب الدلالي .

إلا أن " محمد خطابي " بين أن الإتساق لا يقتصر على الجانب الدلالي فحسب وإنما يتم على مستويات أخرى كالنحو والمعجم، وقال بأن هذا : " مرتبط بتصور الباحثين للغة كنظام في ثلاثة أبعاد مستويات الدلالة (المعاني) ، والنحو ، المعجم (الأشكال) ، والصوت والكتابة (التعبير) يعني هذا التصور أن المعاني تتحقق كأشكال ، والإشكال تتحقق كتعابير ، وبتعبير أبسط: تنتقل المعاني إلى كلمات والكلمات إلى أصوات أو كتابة وهذا ما سنوضحه في الشكل الآتي : ([59]).

56- إبراهيم بشار ، الإتساق في الخطاب الشعري من شمولية النصية إلى خصوصية التجربة الشعرية مجلة المخبر ، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي العدد 6 ، 2010 ، ص ص 02- 03 .

57- محمد شاوش ، أصول تحليل الخطاب في النظرية النحوية العربية، المؤسسة العربية للتوزيع ، تونس 1421 هـ، 2001 ، ط 1 ، ج 1 ، ص124.

58- halliday and r hasan (cohesion – in english) p 04 .

نقلا : محمد خطابي ، لسانيات النص ، ص 15 .

59- محمد الخطابي، مرجع نفسه ، ص 15 .

المعاني (النظام الدلالي)

الكلمات (النظام النحوي ، المعجمي ، النحو والمفردات) .

الأصوات / الكتابة (النظام الصوتي والكتابة) .

وبالتالي يعني بالإتساق ، ذلك الترابط بين التراكيب والعناصر اللغوية المختلفة لنظام اللغة ([60])،حيث تتآزر التراكيب والعناصر لتشكل وحدة متآلفة متناسقة ، متسقة، بما تلعبه مختلف الروابط من دور في تلاحم الجمل بعضها ببعض ، لأن اجتماع العناصر الأصول والعناصر النحوية والكلمة والجمل إجتماعا عاديا بالمفاهيم أو بمجموعة من المفاهيم التي يتعلق بعضها ببعض في أنظمة متماسكة هو نفسه حقيقة اللغة ([61]).

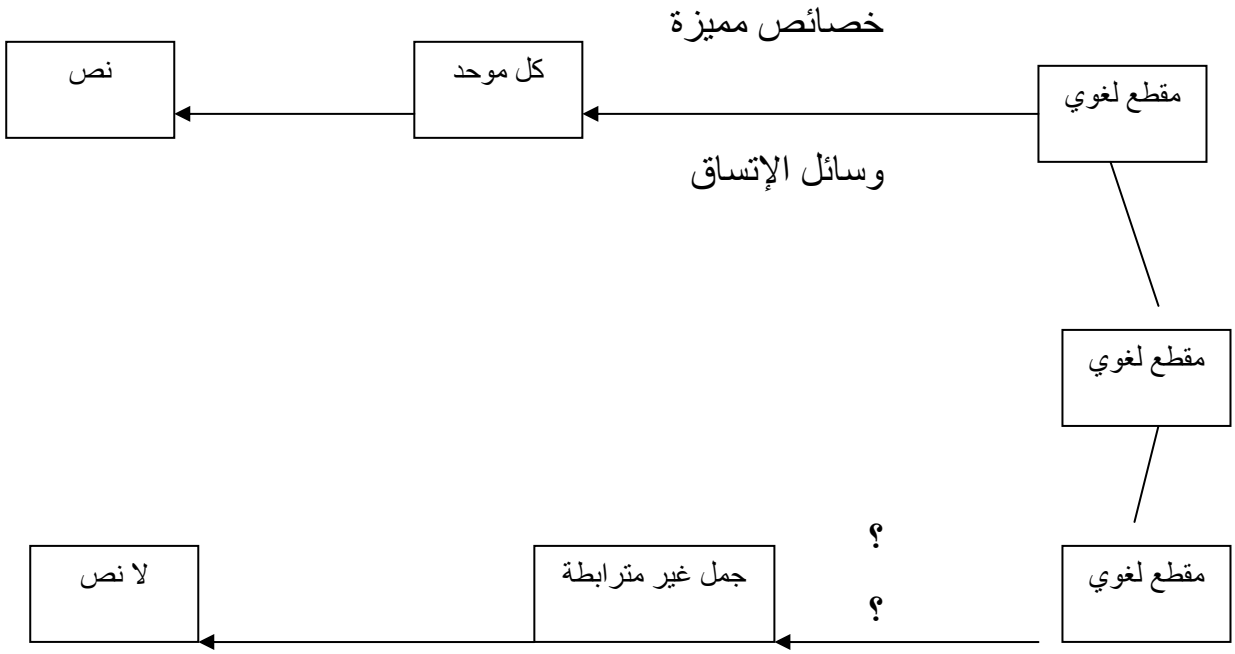
والإتساق لا يتحقق بوجود عنصر واحد من عناصره ، وإنما " بورود العنصر في سياق العناصر المتعالقة هو الذي يهيئ الإتساق ويعطي للمقطع صفة النص، وفي نظر الباحثين " هاليدي ورقية الإتساق وحده القادر على التمييز بين النص واللانص، ومن أجل أن يشكل كل مقطع لغوي كلا موحدا يجب أن تتوافر فيه خصائص معينة تعتبر سمة من النصوص ولا توجد في غيرها بغية تميز ما نقرأ وما نسمع حول ما إن كان نصا أو غير ذلك . ([62]) إذن فالعناصر النحوية للإتساق هي ما يجمع أوصر النص و تجعل منه وحدة متكاملة،وبدونها لا يمكن التمييز بين نص كامل أو مجموعة من الجمل متراصة لا يربط بينها أي رابط .

وهذا ما هو موضع في الشكل الآتي :

60- بشير أبرير ، إستراتيجيةالإنسجام في قراءة النص الأدبي (قصة سميرة عزام دموع البيع نموذجا) معهد اللغة العربية وأدابها ، جامعة عنابة الجزائر (مقال مخطوط) ص 03 .

61- نعيمة سعدية ، الإتساق النصي في التراث العربي ، مجلة كلية الأداب ، جامعة محمد خيضر ، بسكرة ، العدد الخامس ، جوان 2009 ، ص 06.

62- مرجع نفسه ، ص 08 .



ما يلاحظ من هذا المخطط أن الإتساق شرط ضروري لتحديد ما هو نص وما ليس نصا، فإذا توافرت وسائله كان المقطع اللغوي كلا موحدا ، وإذا ما إفتقد إلى هذه العناصر التي تميزه، أصبح المقطع اللغوي جملا غير مترابطة ، وبالتالي يفقد مقومات وجوده كنص متسق متناسق فمصطلح الإتساق ينهض على مستويات مختلفة تتداخل بموجب الدلالة ، وأنه يمثل دعامة أساسية من دعائم الدرس النصي ، فهو يرتبط بالوسائل والروابط الصورية السطحية ، وتتحدد مهمته في توفير عناصر الإلتحام وتحقيق الترابط من بداية النص إلى نهايته من أجل خلق نصا متماسكا وفق عناصر اتساقية .

فما هي أدوات هذا الإتساق و مظاهره ؟.

II ـ مظاهر الإتساق :

يعد الإتساق ووسائله من القضايا المهمة التي شغلت علم اللغة النصي ونحو النص، وقد تعددت أراء العلماء وإختلفت حول الأدوات المحققة للتماسك النصي ، غير أن هذا لا يمنع من وجود أدوات رئيسية تشترك بينهم ،ومن أبرز من تحدث عن هذه الأدوات " هاليدي " و " رقية حسن " في كتابهما " cohesion in english وقسمها على النحو التالي : ([63])

I ـ الإتساق النحوي وإنقسم إلى :

1 ـ الإحالة أو المرجعية (référence)

2 ـ الحذف (ellipsis)

3 ـ الإستبدال(substitution) .

4 ـ العطف (conjunction)

وسيأتي التفصيل فيه لاحقا لأنه هو موضوع البحث .

II ـ الإتساق المعجمي lexical cohesion :

1 ـ التكرار :

إن مظاهر التكرار ظاهرة لغوية عرفتها العربية في أقدم نصوصها التي وصلت إلينا ، و استعملها القرآن الكريم ، ووردت في الحديث النبوي وكلام العرب شعره ونثره .....

ـ قد تناثرت أقوال عن ظاهرة التكرار ، بإعتباره شكل من أشكال الإتساق المعجمي يتطلب إعادة عنصر معجمي أو ورود مرادف أو شبه مرادف أو عنصرا مطلقا أو إسما عاما " ([64])

كما أن التكرار يعد عند العديد من العلماء ومن بينهم عبد القاهر الجرجاني من معاني النحو التي تبث في النظم أي (الكلام) الإنسجام ، والإتساق ، والتناسق ومن المؤيدين كذلك والمشجعين لفكرة التكرار نجد " رقية حسن " وذلك يتضح من خلال قولها : " فتكرار كلمة معينة، أو

63ـ محمد خطابي لسانيات النص ، المرجع السابق ، ص 299 .

64 ـ اللسانيات النصية ضمن موقع WWW . ELBASSAIR . COMالمرجع السابق ، ص 6 .

إستخدام مرادف معين . ([65]) ينشأ عنه تماسك معجمي lexical، أو صوتي phonlogical ، وكل تكرار في الوزن netre، والقافية يعمل على تحقيق التماسك النصي ويعضده " . ([66])

أما من منظور لسانيات النص فيرى محمد خطابي أن التكرار يقوم بالربط أولا ، (الجمع بين الكلامين) والثانية فهي وظيفة التداولية المعبر عنها بالخطاب أي لفت أسماع المتلقين إلى أن لهذا الكلام أهمية لا ينبغي إغفالها ([67]).

والتكرار بوصفه خصيصة أسلوبية مميزة تعمل على زيادة ترابط النص فالمنشئ عندما يكرر صوتا أو كلمة وعبارة في نص ما فإنما يعيد معها معناها ، وهو لا يخرج عن معناه اللغوي . ([68])

ندرك من هذا أن الإعادة تشترط أن يكون السياق واحد ، وعليه فلو إختلف السياق ، وتغير الموضوع ولو أعيد فيه بعض الألفاظ فلا تكرار عندئذ .

في حين يرى إبراهيم الفقي " أن التكرار هو إعادة أو إسترجاع للألفاظ أو الجمل أو الفقرات، ويتم ذلك بإستحضار اللفظ نفسه أو بمرادف له ، بهدف تحقيق التماسك النصي بين أجزاء النص . ([69])

نلاحظ من هذا القول أن التكرار يقوم على مستويات مختلفة تعمل من أجل هدف واحد داخل النص، وهو إحداث ترابط بين أجزاء النص .

ينقسم التكرار إلى عدة أنواع :

II - 1 – 1 التكرار التام أو المحض : eubbecrrence

ويتمثل في تكرار اللفظ ، والمعنى والمرجع واحد ، ويحقق هذا التكرار أهدافا تركيبية، ومعنوية كثيرة .([70])

65 - المرجع نفسه ، ص 08 .

66 - ينظر : إبراهيم خليل ، في اللسانيات ونحو النص ، الدار المسيرة ، عمان ، الأردن ،ط1 ،(1426هـ،2007م) ، ص ص 231- 232 .

67 - محمد خطابي ، المرجع السابق ، ص 159 .

68 - مراد حميد عبد الله ، من أنواع التماسك النصي ، مجلة جامعة ذي قار - العدد الخاص - المجلد 5 ، حزيران / 2010 م، ص 53 .

69 - إبراهيم الفقي ، علم اللغة النصي ، ج 2 ، ص 20 .

70 - ينظر أمين محمد عطية باشا التكرار في القصص القرآني ، دراسة تطبيقية على قصة موسى عليه السلام ص 04 .

II - 1 – 2 التكرار الجزئي : partiabecurence

ويقصد به تكرار عنصر سبق إستخدامه ، ولكن في أشكال وفئات مختلفة ([71]) ، حيث تشتق من الجذر اللغوي نفسه كلمات بنفس السياق نحو : مادة (هدى) = الهدي ـ المهتدين ـ أهتدى .....

II - 1 – 3 تكرار المعنى واللفظ مختلف : synonyme : ويشمل الترادف وشبهه والعبارة المساوية في المعنى لعبارة أخرى مثال : الكافر ـ الفاجر ـ المشرك .

II - 1 – 4 التوازي : paralleisim : يعني تكرار البنية مع ملئها بعناصر معنوية جديدة مختلفة ([72])، نحو قوله تعالى ((وَلا تَطْرُدِ الَّذِينَ يَدْعُونَ رَبَّهُمْ بِالْغَدَاةِ وَالْعَشِيِّ يُرِيدُونَ وَجْهَهُ مَا عَلَيْكَ مِنْ حِسَابِهِمْ مِنْ شَيْءٍ وَمَا مِنْ حِسَابِكَ عَلَيْهِمْ مِنْ شَيْءٍ فَتَطْرُدَهُمْ فَتَكُونَ مِنَ الظَّالِمِينَ (٥٢)))([73]) ف "من حسابهم من شيء " يوازي " وما من حسابك عليهم من شئ " .

وعليه نقول إن لكل نوع من أنواع التكرار دور في تحقيق التماسك النصي خاصة في النص القرآني وبين آياته .

II - 2 التضام :

وهو توارد زوج من الكلمات بالفعل ، أو بالقوة نظرا لإرتباطهما بحكم هذه العلاقة ، فالعلاقة النسقية التي تحكم هذه الأزواج في خطاب ما ، هي علاقة التعارض أو التضاد أو علاقة الجزء بالكل كعلاقة اليد بالجسم ([74]).

كل هذه العلاقات بين الكلمات تخلق في النص ما يسمى بالتضام ، ويكون للقارئ دور في وضع هذه الأشكال في سياق ترابطي معتمدا على حدسه اللغوي وعلى معرفته بمعاني الكلمات وبمدى إرتباط هذه الكلمات . ([75])

ـ والمصاحبة ظاهرة لغوية وجدت في العربية كغيرها من اللغات وقد إنتبه إليها بعض القدماء أمثال " الجاحظ " ، إذ نجده يشير إلى التلازم بين كلمات بعينها على ألسنة العامة ، تخالف ما

71 ـ أحمد عفيفي نحو النص ، المرجع السابق ، ص ص 106- 107 .

72 ـ خليل بن ياسر البطاشي ،الترابط النصي ،المرجع السابق ، ص ص 67 – 68 .

73 ـ سورة الأنعام ، الآية 52 .

74 ـ ينظر ، محمد خطابي ، لسانيات النص ، المرجع السابق ، ص 25 .

75 ـ أحمد عفيفي ، نحو النص ، المرجع السابق ، ص 113 .

يشاع إستعماله في القرآن الكريم ، فيقول ": وقد يستخف الناس ألفاظا ويستعملونها وغيرها أحق بذلك منها " ([76]).

هنا الجاحظ يفرق بين أسلوب القرآن وأسلوب العلوم في استعمال المصاحبة مثلا القرآن الكريم لم يستعمل لفظة المطر إلا في موضع الإنتقام ، والعامة وأكثر الخاصة لا يفصلون بين ذكر المطر وبين الغيث .

ـ كما يقرن الأسلوب القرآني بين الجوع وسياق الفقر المدقع ، على حين يقرن العوام بين الجوع وسياق القدرة والسلامة ([77])، وهذا يفسر إلى ميل العوام إلى الإستخفاف والتساهل .

وقد حاول النصنيون تصنيف علاقات المصاحبة على الرغم من صعوبة ذلك ، لشدة التداخل بينها على النحو التالي :

II - 2 – 1 علاقة التضاد : تترابط الكلمات بعضها مع بعضها الأخر عن طريق أشكال التقابل بأنواعها ، مثل : المكملات (ولد ـ بنت) ومتعارضات (يحب ـ يكره) والمقلوبات : (يأمر ـ يطبع) ([78]) مثال قوله تعالى : ((قُلِ اللَّهُمَّ مَالِكَ الْمُلْكِ تُؤْتِي الْمُلْكَ مَنْ تَشَاءُ وَتَنْزِعُ الْمُلْكَ مِمَّنْ تَشَاءُ وَتُعِزُّ مَنْ تَشَاءُ وَتُذِلُّ مَنْ تَشَاءُ بِيَدِكَ الْخَيْرُ إِنَّكَ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ)) ([79]).

II - 2 – 2 علاقة الجزء بالكل : يقول الثعالبي : " اليد ليست نوعا من جسم الإنسان، بل هي جزء منه ، وقد جاء ذلك في سياق باب (الرؤوس والأعضاء والأطراف وأوصافها وما يتولد منها وما يتصل بها ويذكر معها) ([80]).

II - 2 – 3 التلازم الذكري : وفيها يقترن كل لفظ بما يوافقه في الإستعمال فتجتمع كل كلمة وما يناسبها .

76 ـ نادية رمضان النجار ، علم لغة النص والأسلوب بين النظرية و التطبيق، كلية الأدب جامعة حلوان ، الإسكندري ، مؤسسة حورس الدولية لنشر و التوزيع (د،ط)، 2013م، ص 57 .

77 ـ المرجع نفسه ، ص 58 .

78 ـ محمد خطابي ، المرجع السابق ، ص 25 .

79 ـ سورة آل عمران ، الآية 26 .

80 ـ الثعالبي ، فقه اللغة وأسرار العربية ، ظبطه وراجعه دياسة الأيوبي ، المكتبة العصرية بيروت، ط ، 1999 م ،ص 141 .

II - 2 – 4 الإشتحال المشترك: مثل : (كرسي - منضدة) فهما كلمتان تشتمل عليها كله أثاث .

II - 2 – 5 الإنتماء إلى مجموعة منتظمة : قد نجد (السبت ، الأحد ، الإثنين ، الثلاثاء.....) فهذه مجموعة أيام الأسبوع منتظمة لا يمكن أن تختلف فيها . ([81])

وهكذا تعد التضام عنصرا من عناصر الإتساق المعجمي التي تتضافر مع مثيلها التكرار ، ليتعاونان بدورهما مع باقي عناصر الإتساق النحوي من إحالة ، وربط ، حذف ، في تلاحم جمل النص وتماسكه فيعلق بعضها يعجز بعض فيبدو النص وكأنه جملة واحدة لشدة سبكه وانسجامه.

I - الإتساق النحوي :

1 - الإحالة :

لقد جاءت الإحالة لتكون واحدة من الوسائل المهمة للربط وهي من أهم وسائل الإتساقcohesion وتعتبر من المعايير المهمة التي تسهم بشكل فعال في الكفاءة النصية ، وقد يتضمن معنى الإحالة الناحيتين اللغوية والإصطلاحية كما يلي : ([82])

أ - لغة :

جاء في لسان العرب " المحال من الكلام " ، ما عدل به عن وجهه ، وحوله جعله محالا، وأحال أتى بمحال ، ورجل محوال ، كثير محال الكلام ..... ويقال أحلت الكلام أحيله إحالة إذا أفسدته .

وروى ابن شميل عن الخليل بن أحمد أنه قال : المحال الكلام لغير شئ .... والحوال : كل شئ حال بين اثنين .... حال الرجل يحول تحول من موضع إلى موضع والجوهري : حال إلى مكان أخر أي تحول ...." ([83]).

وجاء في قاموس المحيط " حال الشئ وأحال " تحول وفي الحديث من أحال دخل الجنة، يريد من أسلم لأنه تحول من الكفر إلى الإسلام " . ([84])

81 - ينظر محمد خطابي ، المرجع السابق ، ص 25 .

82- محمد خطابي ، لسانيات النص ، مرجع نفسه ، ص 299 .

83- إبن منظور ، لسان العرب ، ج 9 ، ص955.

84- الفيروز أبادي ، القاموس المحيط ، مادة (حول) ، ص 325 .

ومن المعاني التي ثبتها المعجمات العربية للإحالة : الإتباع ، قال الزبيري يقال :" أتبع فلان أي أحيل له عليه ، وأتبعه عليه : أحاله والتابع هو : التالي " ([85]).

ب ـ إصطلاحا :

يمكن أن نذهب بعيدا ونحن نتحدث عن مفهوم الإحالة ، ذلك أن معناها قد تغير بدءا من دخول المصطلح إلى ميدان لسانيات النص ، فالمفهوم التقليدي لها هو تلك العلاقة الموجودة بين الأسماء ومسمياتها ، والظاهر أن هذا المفهوم هو الذي ذهب إليه كثير من الباحثين .

و يقول جون لوينزjohnlyons في سياق حديثه عن المفهوم الدلالي للإحالة "بأنها العلاقة القائمة بين الأسماء والمسميات ، هذه الأسماء تحيل إلى المسميات وفق علاقة دلالية تفضي بتطابق وتماثل المحيل والمحال إليه " . ([86])

ويشير اللسانيين النصيين أيضا لمفهوم الإحالة référence والتي تعني " العلاقة بين العبارات من جهة وبين الأشياء والمواقف في العالم الخارجي الذي تشير إليه العبارات " ([87])وهي إحالة عنصر على عنصر متقدم أو متأخر .

ويذكر محمد خطابي أن الباحثين " هاليداي ورقية حسن " يستعملان مصطلح الإحالة إستعمالاخاصا ، وهو أن العناصر المحيلة كيفما كان نوعها لا تكتفي بذاتها من حيث التأويل إذ لا بد من العودة إلى ما تشير إليه من أجل تأويلها . ([88])

يقصد هنا بالعناصر المحيلة : الضمائر وأسماء الإشارة وأدوات المقارنة وهي من أهم وسائل الإتساقالإحالية .

1 –2 : أنواع الإحالة :

تنقسم الإحالة إلى قسمين رئيسيين هما : الإحالة الداخلية (النصية) endophora ، وهي تنقسم بدورها إلى نوعين : الإحالة على السابق ، anophora أي إحالة قبلية ، والإحالة على اللاحق cataphora وتعني البعدية .

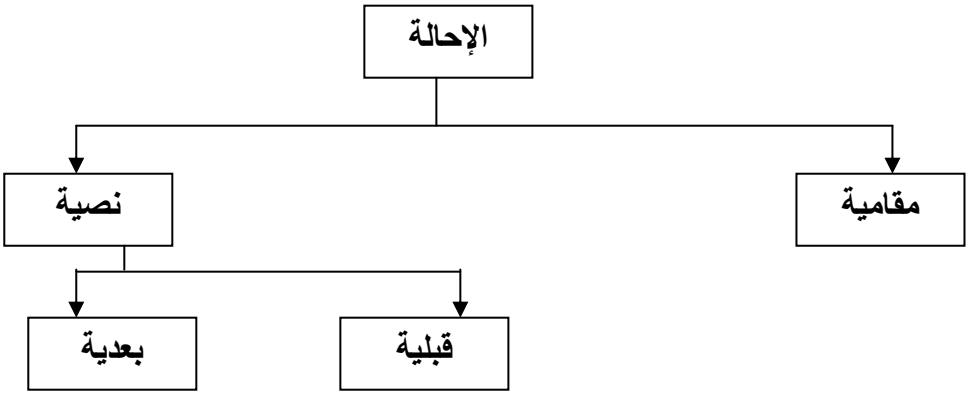
85ـ أحمد حسين حيال ، السبك النصي في القرآن الكريم، دراسة تطبيقية في سورة الأنعام ، رسالة ماجستير ، الجامعة المستنصرية، 1433- 2011 م ، ص57.

86ـ أحمد عفيفي ، نحو النص المرجع السابق ، ص 116 .

87ـ روبرت دي بوجراند ، النص والخطاب والإجراء ، المرجع السابق ، ص 172 .

88ـ محمد خطابي ، لسانيات النص ، المرجع السابق ، ص ص 16- 17 .

أما القسم الرئيسي الأخر فهو الإحالة الخارجية (المقامية) erophora وهذا ما هو موضح في المخطط الذي وضعه هاليداي ورقية حسن: ([89]).



وفيما يلي تفصيل لهذه الأنواع :

1 – 2 –1 : الإحالة النصية : endophora :

وهي إحالة داخل النص ، حيث تسهم مباشرة في تحقيق اتساق النص لأنها تحيل داخله ، وفي هذا النوع الإحالة لا بد من المتلقي من العودة إلى العناصر المحال إليها ، فهي إحالة على العناصر اللغوية الواردة في الملفوظ سابقة كانت أو لاحقة، فهي إحالة نصية ([90])،وتنقسم بدورها إلى قسمين :

1-1-2-1 إحالة على السابق (قبلية) anaphora référence :

تعود هذه الإحالة على مفسر سبق التلفظ به ، حيث يجري تعويض لفظ المفسر الذي كان من المفروض أن يظهر في المكان الذي يرد فيه المضمر ، وليس الأمر كما استقر في الدرس اللغوي إذ يعتقد أن المضمر يعوض لفظ المسفر المذكور قبله ، فتكون الإحالة بناء للنص على

89- حازم رشك حسوني شذر ، الإتساق في العربية، رسالة ماجيستير في اللغة العربية، جامعة بغداد ، ص 27 .

90- الأزهر الزناد ، نسيج النص ، المرجع السابق ، ص 118 .

صورته التامة التي كان من المفروض أن يكون عليها، فهي تحليل جديد له من حيث هي بناء جديد له ([91]).

وتمثل الإحالة القبلية " أكثر أنواع الإحالة دورانا في الكلام " ([92]) ومن أمثلة عنها : قوله عز وجل : ((وإذا إبتلى إبراهيم ربه بكلمات فأتمهن))([93]).

فالضمير المتصل بلفظ " ربه " " الهاء " يعود أو يحيل إلى إبراهيم وكذلك الضمير بالفعل "أتم " هن " يحيل إلى لفظ " كلمات " السابق الذكر .

وأمثلة هذا النوع كثيرة في النص القرآني وفي غيره من النصوص .

1 – 2 – 1 –2 : إحالة على اللاحق (بعدية) cataphora référence :

وهو النوع الثاني من الإحالة داخل النص ، إذ يقصد بها أن المحيل يشير إلى شئ لاحق له، أي أنه يستمد تأويله من كلام يأتي بعده ، بحيث تعود على عنصر أشاري مذكور بعدها في النص ولاحقا عليها ([94]).

وأبرز أبواب النحو العربي توضيحا لها " ضمير الشأن " ([95])، ومثاله قوله تعالى ((وَإِذَا جَاءَكَ الَّذِينَ يُؤْمِنُونَ بِآيَاتِنَا فَقُلْ سَلامٌ عَلَيْكُمْ كَتَبَ رَبُّكُمْ عَلَى نَفْسِهِ الرَّحْمَةَ أَنَّهُ مَنْ عَمِلَ مِنْكُمْ سُوءًا بِجَهَالَةٍ ثُمَّ تَابَ مِنْ بَعْدِهِ وَأَصْلَحَ فَأَنَّهُ غَفُورٌ رَحِيمٌ)) ([96])فالضمير الهاء يحيل على الكلام الذي ورد بعده ، الذي ورد على سبيل الإجابة عما قبله من الكلام، والقصد من الضمير هنا تسد الإنتباه بالإبهام إلى ما يليه ، رغبة في تعظيم وتفحيم شأنه أو أن يصبح ذهن السامع في غاية التنبه والترصد لما يبين الضمير ، وما يكشف من غموض . ([97])

وعليه نقول : إن كلا من الإحالتين القبلية والبعدية لهما دور بارز في ظهور أجزاء النص متراصة من حيث دلالة التركيب الكلامي .

91- المرجع السابق ، ص 19 .

92- سعيد حسن بحيري ، دراسات لغوية تـ\طبيقية ، المرجع السابق، ص 104 .

93- سورة البقرة ،الآية 123 .

94- الأزهر الزناد ، نسيج النص ، ص 119 .

95- صبحي إبراهيم الفقي ، علم اللغة النصي ،المرجع السابق ، ص 40 .

96 - سورة الأنعام ، الآية 54 .

97- سعيد حسن بحيري ، دراسات لغوية تطبيقية في العلاقة بين البنية والدلالة ، المرجع السابق ، ص 108 .

1 – 2 –2 : الإحالة المقامية (exophora) :

وهي النوع الثاني من أنواع الإحالة وتسمى أيضا الخارجية وهي " إحالة على ما هو خارج اللغة أي إحالة عنصر لغوي إحالي على عنصر إشاري غير لغوي موجود في المقام الخارجي، كأن يحيل ضمير المتكلم المفرد على ذات صاحبه المتكلم حيث يرتبط عنصر لغوي إحالي بعنصر إشاري غير لغوي هو ذات المتكلم ([98])،ويمكن أن يكون العنصر الإشاري المحال عليه مقاميا معجميا أو نصيا .

كما تشكل الإحالة المقامية عامل ربط بين النصوص ، بسبب التجاذب الإحالي التبادلي من النص وإليه ، والربط هنا تحكمه الإعتبارات الدلالية وهي كما أشار هاليداي ورقية حسن " تساهم في خلق النص لكونها تربط اللغة بسياق المقام ، إلا أنها لا تساهم في اتساقه بشكل مباشر " ([99]).

ومن الأمثلة التي تدعم مفهومنا هذا ما جاء في قوله تعالى : ((قال بل فعله كبيرهم هذا فسألوهم إن كانوا ينطقون)) ضمير الإشارة هنا " هذا " أشير به إلى كبير الأصنام، التي جعلوها آلهة، وهذا النوع من الإحالة لا يمنح سمعة التماسك ، لأنه لا يربط عنصرين معا في السياق بل يقتضي النظر خارج النص القرآني نفسه لتحديد المحال إليه . ([100])

وعليه فإن الإحالة بنوعيها الخارجية (المقامية) والداخلية (النصية) ومهما تعددت أنواعها فإنها تقوم على مبدأ واحد هو الإتفاق بين العنصر الإشاري والعنصر الإحالي في المرجع، ويعملان على ربط أجزاء النص ، إلا أن الإحالة النصية تزيد فاعلية الترابط الدلالي داخل النص، وتؤدي إلى ترابط أجزاء النص لسانيا أكثر من المقامية .

1 –3 : وسائل الإتساق الإحالية :

تتفرع إلى ثلاث وسائل كما أشرنا سلفا :

1 – 3 –1 : الضمائر :

شغل الضمير حيزا مهما في عملية ربط الكلام ، وأكثر النحويون الحديث عن دوره وما يقوم به من عمل في تماسك الكلام وربط أجزائه ، إذ إن أكثر الحالات التي يتكون فيها الكلام من

98- الزناد الأزهر ، نسيج النص ، ص 119 .

99- محمد خطابي ، اللسانيات النص ، ص 17 .

100- عبد الحميد بوترعة ، الإحالة النصية وأثرها في تحقيق تماسك النص القرآني ، مجلة الأثر ، جامعة الوادي (الجزائر) ص 02 .

جملتين أو أكثر تحتاج إلى الضمير العائد ، وهذا العائد قد يحيل على كلام سابق أو كلام لاحق. ([101])

قد عرف النحاة الضمير بأنه : " ما وضع لمتكلم ، أو مخاطب أو غائب تقدم ذكره لفظا أو معنى أو حكما " والضمير هو من المعارف في العربية وقد علل سيبويه بقوله : " وإنما صار الإضمار

معرفة لأنك تضمر إسما بعد ما تعلم أن من يحدث قد عرف من تعني وما تعني ، وأنك تريد شيئا يعلمه " . ([102])

وتعد الضمائر من أبرز أدوات التماسك ، لأنها نائبة عن الكلمات والعبارات والجمل المتتالية ، وتتعدى وظيفتها كونها تربط بين أجزاء النص المقامية أو المقالية القبلية أو البعدية([103]).

وهي هنا لها دور فعال مع عناصر الإحالة في اتساق النص .

وقد تكون دلالة الكلام أحيانا غامضة والضمير هو الذي يوضحها ويجمع شتات ما تناثر من عبارات وجمل ليربط بينهما . ([104])

وتنقسم الضمائر إلى قسمين :

ـ ضمائر وجودية : مثل ، أنا ، أنت ، نحن ، هو ، هي ، هم ، أنتم ...

ـ ضمائر ملكية : مثل ، لي ، لك ، لهم ، لنا

هذه الضمائر إذا ما نظرنا إليها من الناحية الإتساقية ، فمن الممكن أن تفرق بين أدوار الكلام التي تضم جميع ضمائر المتكلم ، والمخاطب وهي إحالة لخارج النص بشكل نمطي . ([105])

ففي الكلام المتداول بين إثنين أو جماعة تكون هذه الضمائر قد أحالت إلى شئ خارج النص وتعتبرها هنا إحالة مقامية ، ولا يمكن أن تكون مقالية (داخل النص) لأنها لا تسهم في تحقيق تناسق النص .

101- إبن هشام ، أبو محمد عبد الله جمال الدين الأنصاري ، شرح شذور الذهب في معرفة كلام العرب ، تحقيق حنا الفاخوري، دار الجيل ، بيروت، ط1، 1988م ، ص 154 .

102- أبو بشير عمرو وبن عثمان بن قينر سيبويه ، تحقيق عبد السلام هارون مكتبة الخانجي بالقاهر ، ط3، 1408 ، 1988 م،ص.

103- ينظر صبحي إبراهيم الفقي ، علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق ، المرجع السابق ، ص 137 .

104- ينظر المرجع نفسه ، ص 162 .

105- محمد خطابي ، لسانيات النص ، المرجع السابق ، ص 18 .

أما الضمائر التي تسهم في خلق اتساق النص والتي سماها هاليداي وحسن رقية ، " أدوار أخرى " ، تندرج ضمنها ضمائر الغيبية إفرادا وتثنية وجمعا إذ تحيل داخل النص وبالتالي فهي تساهم في تحقيق تناسق النص ويكون مفسرها مقاليا لأنها تربط لاحقا بسابق . ([106])

وعليه نقول أن الدور العام في إتساق النص بالنسبة للضمائر يكمن في ضمائر الغيبة لأنها تميل غالبا إلى شئ داخل النص وتكون إحالة نصية ، ومن ثم تجبر المتلقي على البحث في النص عما يعود إليه الضمير فيكون ذلك من قبيل الترابط النصي ، وهذا ما يؤكد على دراسته النصنيون.

2-3-1 : أسماء الإشارة demonstrative :

تعد الوسيلة الثانية من وسائل الإحالة التي تعمل على تماسك النص وترابطه ، فمنها ما يدل على الزمان (الآن ، غدا) والمكان (هنا ، هناك) ومنها للبعد (ذلك ، تلك) والقرب (هذه ، هذا) ، فهي تقوم بالربط القبلي والبعدي ومن ثم تسهم في إتساق النص وربط أجزائه . ([107])

وقد سماها سيبويه بالأسماء المبهمة ، وهذا الإبهام هو الذي جعل إبن هشام يعدها من روابط الجملة ، فإن أي إبهام في جزء من الجمل يجعل المتكلم يعتمد إلى تفسيره حتى يكون الكلام واضحا ([108])،وهو الهدف من إنشاء الكلام الذي بدوره يؤدي إلى إكتمال عملية التواصل بين المتكلم والمتلقي .

وينطبق على أسماء الإشارة ما قيل في الضمائر من إمكانية أن تكون الإحالة إلى عنصر واحد أو شخص أو شئ ما ، أو أن تكون إلى أشياء متعددة أو خطاب ، كذلك تحقق الإشارة التماسك النصي من خلال إستدعاء عنصر متقدم أو خطاب بأكمله . ([109])

هذا بالإضافة إلى أن ضمير الإشارة عنصر قوي وفاعل إذ يمكن استخدامه مكثفا ، أي مشيرا إلى عدد كبير من الأحداث السابقة له ، رغبة في الإختصار أو اجتنابا للتكرار .

ويتضح دورها خصوصا في تماسك النص القرآني في عديد المواضع منها :

106- ينظر ، المرجع نفسه ، ص 19 .

107- محمد خطابي ، لسانيات النص ، المرجع السابق ، ص 19 .

108- إبن هشام الأنصاري ، مغنى اللبيب ، عن كتب الأعاريب ، تحقيق مازن مبارك ومحمد علي حمد الله، مراجعة ، د سعيد الأفغاني ، دار الفكر ، بيروت ، لبنان ، ط 1 ، 1426 – 2005 م ، ص 467 .

109- خليل بن ياسر البطاشي ، الترابط النصي في ضوء التحليل اللساني للخطابي ،دار حرير للنشر والتوزيع ، عمان ، ط 1 ، 1430 ، 2009 م ، ص 175.

قوله تعالى : ((وَهُوَ الَّذِي مَدَّ الأَرْضَ وَجَعَلَ فِيهَا رَوَاسِيَ وَأَنْهَارًا وَمِنْ كُلِّ الثَّمَرَاتِ جَعَلَ فِيهَا زَوْجَيْنِ اثْنَيْنِ يُغْشِي اللَّيْلَ النَّهَارَ إِنَّ فِي ذَلِكَ لآيَاتٍ لِقَوْمٍ يَتَفَكَّرُونَ)). ([110])

نلاحظ احتواء هذه الآية على عناصر أشارية معجمية المتمثلة في (الأرض ، رواسي ، أنهارا ، الثمرات ، زوجين ، إثنين ، الليل ، النهار) وعنصر إشاري نصي واحد يتمثل في (ذلك)، حيث وظف هذا الأخير اختزالا للكلام واجتنابا للتكرار ، وقد أحال على العناصر الإشارية المعجمية.

وقد إلتفت القدماء إلى إحالة ضمير الإشارة إلى متأخر في النص ذاته يطابقه كما في قوله تعالى ((وَمَا هَذِهِ الْحَيَاةُ الدُّنْيَا إِلا لَهْوٌ وَلَعِبٌ وَإِنَّ الدَّارَ الآخِرَةَ لَهِيَ الْحَيَوَانُ لَوْ كَانُوا يَعْلَمُونَ)) . ([111])

وهذا دال على معنى التحقير والإهانة كما تدل على معنى التعظيم والإعجاب في قول عائشة رضي الله عنها " يا عجبا لإبن عمرو هذا " وهي من الإحالة المتقدمة .

وقد يكون البعد الزمني بين إسم الإشارة والمشار إليه دليلا على العظمة ، سواء أكان متقدما، كما في قوله تعالى ((الم (١)ذَلِكَ الْكِتَابُ لا رَيْبَ فِيهِ هُدًى لِلْمُتَّقِينَ (٢))). ([112])

أم متأخرا مثل قوله تعالى ((وَتِلْكَ الْجَنَّةُ الَّتِي أُورِثْتُمُوهَا بِمَا كُنْتُمْ تَعْمَلُونَ)) .سورة الزخرف الآية (72) . ([113])

وقد يكون المحيل إليه مفهوما من السياق راجعا إلى ما قبل النص المتضمن لإسم الإشارة، ومع ذلك يؤتي ب " هذا " للدلالة على القرب المكاني ، كما في قوله تعالى ((الَّذِينَ يَذْكُرُونَ اللَّهَ قِيَامًا وَقُعُودًا وَعَلَى جُنُوبِهِمْ وَيَتَفَكَّرُونَ فِي خَلْقِ السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضِ رَبَّنَا مَا خَلَقْتَ هَذَا بَاطِلا سُبْحَانَكَ فَقِنَا عَذَابَ النَّارِ))([114]). " ربنا ما خلقت هذا باطلا "

وعليه نقول سواء أكانت الإحالة إلى بعيد أم إلى قريب ، فإن عامل الإحالة يسهم بدور فعال في ترابط النص وتماسكه ، إلى جوار العامل التركيبي ، والعامل الزمني .

110- سورة الرعد الآية ، 03 .

111- سورة العنكبوت ، الآية 64 .

112- سورةالبقرة ، الآية (1 – 2) .

113- ينظر ،القزويني ، الإيضاح في علوم البلاغة شرح وتعليق عبد المنعم خفاجي ، المكتبة الأزهرية للتراث ، القاهرة،ط19، 1993 م ، ص ص 19-20 .

114- آل عمران (191) .

1 – 3 –3 : أدوات المقارنة : comparative :

هي نوع من الإحالة يتم بإستعمال عناصر عامة مثل التطابق ، والتشابه والإختلاف أو عناصر خاصة مثل : الكمية والكيفية، فهي من منظور الإتساق لا تختلف عن الضمائر وأسماء الإشارة في كونها نصية ([115]) وتصنع هذه الأدوات ربطا واضحا بين السابق واللاحق ومن ألفاظ المقارنة التي تعبر عن التشابه : ومنها ، " تشبيه ، ومشابه " ، أما التي تدل عن التطابق منها :"نفسه ـ عينه ـ مطابق ـ مكافئ ـ مساو " مثيل ، قبيل ـ مرادف " ، وهناك ألفاظ أخرى تعبر عن التحالف نحو : مخالف ـ مختلف ـ مغاير .

أما الصنف الأخر (العناصر الخاصة) التي تتفرع إلى الكمية مثل (أكثر ـ أقل) وكيفية(أجمل من ، جميل مثل .....) ([116]) ، كل هذه تقوم بوظائف إتساقية تربط بين أجزاء النص.

ويمكن توضيح حضور هذه الأداة في تماسك النص القرآني في ما يأتي : قال تعالى ((يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا لا تَتَّخِذُوا بِطَانَةً مِنْ دُونِكُمْ لا يَأْلُونَكُمْ خَبَالا وَدُّوا مَا عَنِتُّمْ قَدْ بَدَتِ الْبَغْضَاءُ مِنْ أَفْوَاهِهِمْ وَمَا تُخْفِي صُدُورُهُمْ أَكْبَرُ قَدْ بَيَّنَّا لَكُمُ الآيَاتِ إِنْ كُنْتُمْ تَعْقِلُونَ)) ([117]) فقد ربطت كلمة أكبر (التي هي لفظ من ألفاظ المقارنة) الجملة الثانية بالأولى لأنه لا يكون الشئ أكبر إلا بالموازنة بشئ أخر ، ولا يعرف ذلك الشئ الأخر إلا بالرجوع إلى ما سبق في الآية ، ومن هنا تتحقق فكرة اعتماد أجزاء النص بعضها على بعض وعدم استغناء أحدها عن الأخر .

وفي الأخير نقول بأن المقارنة بأنها واسع ووضعها مع الإحالات سيدخل جميع البنى الدلالية التركيبية التي تقتضي عنصرين إثنين إلى حيز الإحالات وبذلك تبتلع الإحالة معظم مقتضيات الدلالة والإعراب ، ([118]) لذلك لم يتم تناولها بشكلها الموسع في البحث .

115- خليل بن ياسر البطاشي ، الترابط النصي في ضوء التحليل اللساني للخطاب ، المرجع السابق ، ص 179 .

116- عبد الحميد بوترعة ، الإحالة النصية وأثرها في تحقيق تماسك النص القرآني ، المرجع السابق ، ص 4 .

117- سورة آل عمران الآية 118 .

118-ينظر ،محمد شاوش،أصول تحليل الخطاب ، المرجع السابق ، مج 1 ، ص 130 .

2 ـ الحذف ellipsis :

يعد الحذف من أكثر عناصر الإتساق النحوي شيوعا ، وهو من بين الظواهر التي عالجتها البحوث اللغوية قديما وحديثا ، إذ يعتبر ظاهرة لغوية اختصت بها جميع اللغات الإنسانية دون استثناء ، حيث يميل الناطقون إلى إسقاط بعض العناصر من الخطاب ، اعتمادا على فهم المخاطب تارة ووضوح السياق تارة أخرى ([119]) ، وذلك اجتنابا لتكرار بعض العناصر أثناء الكلام، لذلك أخذت العناية من قبل أصحاب الإهتمام من لغويين وغيرهم .

والسؤال الذي يبقى مطروح في هذا السياق : هل يمكن لشئ محذوف أن يربط بين الكلام وهل لهذه الظاهرة دور في تماسك النصوص ؟ وللوصول إلى الإجابة عن هذا السؤال نقوم بإعطاء تعريفا للحذف وتبيان دوره وعناصره .

أ ـ الحذف لغة :

الحذف في المعجم العربي هو القطع من الطرف قال صاحب العين " الحذف قطف الشئ من الطرف كما يحذف طرف ذنب الشاة . ([120])

وورد في المعجم الوسيط حذف الشئ حذفا: قطعه من طرفه . ([121])

ب ـ اصطلاحا :

يعتبر الحذف ظاهرة نصية عرفها القدماء وعرفوا قيمتها السياقية إذ يصرح عبد القاهر الجرجاني بما يضفيه على السياق من جمال وما يتركه في النفس من تأثير يقول في باب الحذف "باب دقيق المسلك لطيف المأخذ ، عجيب الأمر ، شبيه بالسحر ، فإنه ترى به ترك الذكر ، أفصح من الذكر ، والصمت عند الإفادة أزيد للإفادة ، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق ، وأتم ما تكون بيانا إذا لم تبين .... إلخ . ([122])

يتضح من هذا الكلام أن الجرجاني كان واعيا لمكامن هذه الظاهرة العجيبة في اللغة ورأيه هذا يتم عن رأي مصيب ، وبصيرة نافذة بهذه الظاهرة .

119- طاهر سليمان حمودة ، ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي ، ط الدار الجامعية للطباعة والنشر والتوزيع الإسكندرية ،(د ت)،ص ص 144 – 146 .

120- الخليل بن أحمد الفراهدي ، العين ، تحقيق ، د : مهدي المخروسي ود : إبراهيم السامرائي دار الرشيد للنشر ، العراق 1984 م ، ص 201 .

121- المعجم الوسيط ،إبرهيم مصطفى و آخرون ، أشرف عل طبعه ،د.عبد السلام هارون ، دار إحياء التراث العربي ، بيروت لبنان ، (د،ط)'ص 162 .

122- عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز في علم المعاني (المرجع السابق) ص 162 .

وقد عرفه علي أبو المكارم بأنه " إسقاط لصيغ داخل النص التركيبي في بعض المواقف اللغوية ، وهذه الصيغ يفترض وجودها نحويا لسلامة التركيب وتطبيقا للقواعد " . ([123])

أما دي بوغراند ، يذهب إلى أنه " استبعاد للعبارات المثبتة على السطح والتي يمكن لمحتواها الدلالي أن يوقظ الذهن ، وأطلق عليه تسمية الإكتفاء بالمبنى العدمي " ([124]).

نرى من قول بوغراند أن الجمل التي حذفت واستبعدت هي أساسا رابطا بين عناصر النص من خلال المحتوى الدلالي ، أما قوله الإكتفاء فيعني أن الحذف لا يعد نقصان في النص وإنما يحقق الوحدة لهذا النص .

لذلك اهتم القدماء بالحذف اهتماما كبيرا فلا نجد نحويا ، أو بلاغيا أو مفسرا إلا وقد تعرض لهذه الظاهرة في أكثر من موضع فوضحوا أن الحذف أولى سبق ذكر ما يدل عليه ، وأنه لا بد من

وجود الدليل على المحذوف كما أشاروا إلى تنوع العناصر المحذوفة بين الصوت والكلمة والجملة وأكثر من جملة داخل السياق ، ولا شك أن هذا كله يعد تحليلا نصيا من منظور المحدثين .

2 –1 : أنماط الحذف :

قد حصر النصنيون الحذف في ثلاثة أنماط هي : الحذف الإسمي والفعلي والجملي على حين ذكر القدماء الحذف في الصوت ، والحرف ، والكلمة ، والجملة وما فوقها وهي أنماط لم تخرج عنها تقسيمات علماء العربية ، وكذلك علماء اللغة المحدثين إذ يقول إبن جني " قد حذفت العرب الجملة والمفرد والحرف والحركة وليس شئ من ذلك إلا عن دليل وإلا كان فيه ضرب من تكليف علم الغيب في معرفته " . ([125])

نلاحظ هنا تأكيد إبن جني على حذف الجملة بمجيئها في أول كلامه وأنه لا يحدث ذلك إلا عند وجود الدليل أي أن الشرط الحذف عنده توفر الدليل وقد جاء تأكيد هاليداي ورقية حسن على أن أكثر الأنماط قياما بمهمة التماسك النصي هي : الحذف الإسمي ، والفعلي والجملي وحذف أكثر من جملة . ([126])

123- أحمد حسين حيال ، السبك النصي في القرآن الكريم ، المرجع السابق ، ص 79 .

124- روبرت دي بوجراند : النص والخطاب والإجراء (المرجع السابق) ، ص 340 .

125- إبن جني الخصائص ، تحقيق ، عبد الحميد هنداوي ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط 2 ، 1424 – 2002 م ، ج 2 ، ص .

126- محمد خطابي ، المرجع السابق ، ص .

2 – 1 –1 : الحذف الإسمي (nominal ellipsis) :

هو نوع من الحذف يعتمد على التراكيب الإسنادية ، حيث يكون العنصر المحذوف إسما بغض النظر عن موقعه الإعرابي ، على حين غنى القدماء بالمواقع الإعرابية المختلفة للعنصر الإسمي المحذوف ، فذكروا أنه يحذف في حالة (الإبتداء ، الخبرية، الإضافة ، الحالية والتمييز ، المعطوف ، الظرف .... إلخ إلى غير ذلك من المواقع الإعرابية التي يشغلها الإسم . ([127])

ولا تعدم هذه الحالات من الشواهد سنتطرق إلى أخذ بعض الشواهد من القرآن الكريم لبعض الحالات :

أ ـ حذف المبتدأ :

يرد حذف المبتدأ في القرآن الكريم في مواضع كثيرة منها : حذف المبتدأ بعد فاء الجزاء مثلا في قوله تعالى : ((وَإِنْ كُنْتُمْ عَلَى سَفَرٍ وَلَمْ تَجِدُوا كَاتِبًا فَرِهَانٌ مَقْبُوضَةٌ فَإِنْ أَمِنَ بَعْضُكُمْ بَعْضًا فَلْيُؤَدِّ الَّذِي اؤْتُمِنَ أَمَانَتَهُ وَلْيَتَّقِ اللَّهَ رَبَّهُ وَلا تَكْتُمُوا الشَّهَادَةَ وَمَنْ يَكْتُمْهَا فَإِنَّهُ آثِمٌ قَلْبُهُ وَاللَّهُ بِمَا تَعْمَلُونَ عَلِيمٌ))([128]) أي التقدير: فالوثيقة رهان مقبوضة فحذف للدلالة على الإختصار . ([129])

حذف المبتدأ في جواب الإستفهام ، نحو قوله تعالى : ((وَمَا أَدْرَاكَ مَا الْحُطَمَةُ (٥)نَارُ اللَّهِ الْمُوقَدَةُ (٦)))([130])،والتقدير : هي نار الله الموقدة ، ([131]) فحذف المبتدأ للدلالة من خلال السياق هو الترهيب والتعظيم على قدرة الله .

ب ـ حذف الخبر :

يحذف الخبر في الدرس اللغوي وجوبا وجوازا ولكل واحد منهما حالاته يحذف فيها الخبر ، ومنه قوله تعالى : ((وَقَالَ الَّذِينَ كَفَرُوا لَنْ نُؤْمِنَ بِهَذَا الْقُرْآنِ وَلا بِالَّذِي بَيْنَ يَدَيْهِ وَلَوْ تَرَى إِذِ الظَّالِمُونَ مَوْقُوفُونَ عِنْدَ رَبِّهِمْ يَرْجِعُ بَعْضُهُمْ إِلَى بَعْضٍ الْقَوْلَ يَقُولُ الَّذِينَ اسْتُضْعِفُوا لِلَّذِينَ اسْتَكْبَرُوا لَوْلا أَنْتُمْ لَكُنَّا مُؤْمِنِينَ (٣١))) . ([132])

127- نادية رمضان النجار ، علم لغة النص والأسلوب بين النظر والتطبيق ، المرجع السابق ، ص ص 41 – 42 .

128- سورة البقرة الآية 283 .

129- محمد عبد المطلب ، البلاغة والأسلوبية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر(د،ط)، ص 240 .

130- سورة الهمزة ، الآية 5 – 6 .

131- محمد عبد المطلب ، البلاغة والأسلوبية ، المرجع السابق ، ص 243 .

132- سورة سبأ الآية ، 31 .

ففي قوله " لولا أنتم لكنا مؤمنين " تقدير " فأنتم " مبتدأ والخبر محذوف : أي حاضرون والحذف لازم هنا . ([133])

أما حذف الخبر جوازا في قوله تعالى : ((وَمَا كَانَ لِمُؤْمِنٍ أَنْ يَقْتُلَ مُؤْمِنًا إِلا خَطَأً وَمَنْ قَتَلَ مُؤْمِنًا خَطَأً فَتَحْرِيرُ رَقَبَةٍ مُؤْمِنَةٍ وَدِيَةٌ مُسَلَّمَةٌ إِلَى أَهْلِهِ إِلا أَنْ يَصَّدَّقُوا فَإِنْ كَانَ مِنْ قَوْمٍ عَدُوٍّ لَكُمْ وَهُوَ مُؤْمِنٌ فَتَحْرِيرُ رَقَبَةٍ مُؤْمِنَةٍ وَإِنْ كَانَ مِنْ قَوْمٍ بَيْنَكُمْ وَبَيْنَهُمْ مِيثَاقٌ فَدِيَةٌ مُسَلَّمَةٌ إِلَى أَهْلِهِ وَتَحْرِيرُ رَقَبَةٍ مُؤْمِنَةٍ فَمَنْ لَمْ يَجِدْ فَصِيَامُ شَهْرَيْنِ مُتَتَابِعَيْنِ تَوْبَةً مِنَ اللَّهِ وَكَانَ اللَّهُ عَلِيمًا حَكِيمًا))([134])

والتقدير ، فعليه تحرير رقبة وعليه ودية مسلمة إلى أهله .

كما انتبه القدماء إلى حذف المفعول كثيرا في سياق القصص القرآني ، ويكون ذلك للعلم به تارة، أو لإثبات الفعل للفاعل دون الحاجة إلى المفعول تارة أخرى ومنه قوله تعالى : ((وَلَمَّا وَرَدَ مَاءَ مَدْيَنَ وَجَدَ عَلَيْهِ أُمَّةً مِنَ النَّاسِ يَسْقُونَ وَوَجَدَ مِنْ دُونِهِمُ امْرَأَتَيْنِ تَذُودَانِ قَالَ مَا خَطْبُكُمَا قَالَتَا لا نَسْقِي حَتَّى يُصْدِرَ الرِّعَاءُ وَأَبُونَا شَيْخٌ كَبِيرٌ (٢٣)فَسَقَى لَهُمَا ثُمَّ تَوَلَّى إِلَى الظِّلِّ فَقَالَ رَبِّ إِنِّي لِمَا أَنْزَلْتَ إِلَيَّ مِنْ خَيْرٍ فَقِيرٌ (٢٤))) . ([135])

فقد حذف في النص المفعول (أغنامهم) في أربعة مواضع مشار إليها فيه ، والحذف هنا أبلغ من الذكر ، لكون المفعول معلوما من السياق ، ولعدم تكراره في البنية الكلية، ومن ثم كان في حذفه وترك ذكره فائدة جليلية ، وأن الغرض لا يصح إلا على تركه . ([136])

2 –1 - 2 : الحذف الفعلي : (varbalellipsis) :

ذكر النصيون أن حذف الفعل قليل في اللغات الهندية الأوروبية وذلك لكون حذف الفاعل فيها أسير في نمط الجملة من حذف الفعل ([137])....أما علماء العربية فقد نصوا على حذف الفعل في مواضع عدة قياسية وأخرى سماعية إعتمادا على القرائن النحوية والسياقية والعقلية ، فقسموها إلى قسمين :

133- إبن هشام الأنصاري ، شرح قطر الندى ويل الصدى ، تحقيق أميل بديع يعقوب ، دار الكتب العلمية بيروت ، لبنان ط 1 ، 1996 ، ص 121 .

134- سورة النساء ، الآية 92 .

135- سورة القصص الآية 23 -24 .

136- نادية رمضان النجار ، علم لغة النص والأسلوب ، المرجع السابق ، ص 42 .

137- ينظر، روبرت دي بوجراند ، النص والخطاب والإجراء ، مرجع سابق ، ص 343 .

أ- حذف الفعل مع الفاعل : فيكون جملة ، ومن ذلك قول العرب :

(المرء مقتول بما قتل به إن سيفا فسيف وإن خنجرا فخنجر) .

أي هنا يقصد إن كان الذي قتل به سيفا فالذي يقتل به سيفا ، فهنا إن لم تكن كان وراسمها مستقلة ، فإنها تعتد إعتداد الجملة . ([138])

ب - حذف الفعل دون الفاعل :

وذلك عند الفصل بينهما ، ويكثر ذلك مع حروف الشرط ، ومنه قوله تعالى : " إن أمرؤا " ([139]).

فالعنصر المحذوف هنا الفعل " هلك " بعد إن فتكون البنية الكلي:(إن هلك أمرؤ هلك)([140])

2 – 1 –3 : الحذف الجملي :

المراد بالجملة ، الجملة التامة التي تفيد معنى مستقلا ، ولا تكون جزءا من كلام أخر.

وتحذف الجملة كاملة من السياق ولا سيما مقام الحكي والقص حين يكون موضعها معلوما من السياق ، وذلك لأغراض إما إيجازا أو إختصارا أو غير ذلك ومن الجمل التي يكثر حذفها في النص القرآني جملة الشرط وجملة القسم ([141]).

أ - حذف جملة الشرط :

تحذف جملة الشرط د ون أن يسبقها أو يكتنفها جملة تدل على المحذوف ، وإنما يعلم المحذوف بالقرينة العقلية ، وبما يلي من سياق اللفظ ، ومنه قوله تعالى : ((وَلَوْ تَرَى إِذْ وُقِفُوا عَلَى النَّارِ فَقَالُوا يَا لَيْتَنَا نُرَدُّ وَلا نُكَذِّبَ بِآيَاتِ رَبِّنَا وَنَكُونَ مِنَ الْمُؤْمِنِينَ))([142])فالمحذوف هنا هو جواب الشرط والتقدير (لو ترى لرأيت أمرا شنيعا) .

138- ينظر إبن جني ، الخصائص ، المرجع السابق، ص 371 .

139- سورة النساء الآية 176 .

140- إبن جني ، الخصائص المرجع السابق ، ص 382 .

141- نادية رمضان النجار ، علم لغة النص والأسلوب ، المرجع السابق ، ص .

142- سورة الأنعام ، الآية 27 .

والذي دل على الحذف هو سياق المقال ، فلا بد من إكمال بنية الشرط كي يستقيم الكلام ويتم معناه ، واعتمد في هذا الحذف على معرفة المتلقي المسبقة بالحذف فمثل هذا المحذوف لا يذكر في الكلام إلا إذا كان غريبا عن المتلقي واحتاج إليه الملتقى لفهم النص . ([143])

ب ـ حذف جواب القسم :

لقد علل البلاغيون الحذف الواقع في أسلوب القسم بأمرين : كثرة الإستعمال طول الكلام.

وأكثر ما ورد من حذف جملة القسم في القرآن الكريم إذا كان الغرض من القسم تعظيم المقسم به ، أو تكريمه ، أو التنبيه إلى موضع دلالة وعبرة فيه دون إرادة توكيد جملة تالية ، وذلك كأن نؤكد إيماننا بالله فتقول : والله الذي لا إله هو فالق الحب والنوى . ([144])

ومنه أيضا قوله تعالى ((وَالْفَجْرِ (١)وَلَيَالٍ عَشْرٍ (٢)وَالشَّفْعِ وَالْوَتْرِ (٣))) ([145]).

فالجواب هنا محذوف تقديره " لأعذبن هؤلاء " بدليل ما جاء في الآية ((ألم تر كيف فعل ربك بعاد)) .

2 –1 - 4 : حذف أكثر من جملة :

قد يكثر حذف أكثر من جملة ، وذلك عند تعدد الأغراض ، كدخول الشرط مع االإستفهام ، فتتعرض للحذف إحدى جملتي الشرط أو كلتاهما معا ، ومنه قول الشاعر :

قالت سلمى : ليت لي بعلا يمن بغسل جليدي وينسيني الحزن

قالت بنات العم : يا سلمى وإن كان فقيرا معدما ؟ قالت : وإن ([146])

فهذا النص قد حذفت منه أكثر من جملة ، فالتركيب : " وإن كان " يقدر قبله همزة إستفهام وجوابه محذوف ، فيكون المراد " أو إن كان فقيرا معدما رضيت به ؟ " كما حذفت جملتا الشرط والجواب بعد " إن " ([147]) ، بدلالة ما سبق ذكره في الشرط الأول .

ـ ونجد أيضا يكثر حذف أكثر من جملة في القصص القرآني ، وذلك اختصارا وإيجازا ، ويكتفي بدلالة القرائن العقلية والحالية واللفظية على المحذوف مثال ذلك قوله تعالى : ((الَّذِينَ تَتَوَفَّاهُمُ

143- ينظر : دلائل الإعجاز ، المرجع السابق ، ص 165 .

144- نادية رمضان النجار ، علم لغة النص والأسلوب ، المرجع السابق ، ص 44 .

145- سورة الفجر ، الآية 04 .

146- إبن هشام ، مغني اللبيب ، ج 2 ، المرجع السابق ، ص 747 .

147- طاهر سليمان حمودة ، ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي (المرجع السابق) ص 259 .

الْمَلائِكَةُ ظَالِمِي أَنْفُسِهِمْ فَأَلْقَوُا السَّلَمَ مَا كُنَّا نَعْمَلُ مِنْ سُوءٍ بَلَى إِنَّ اللَّهَ عَلِيمٌ بِمَا كُنْتُمْ تَعْمَلُونَ (٢٨)فَادْخُلُوا أَبْوَابَ جَهَنَّمَ خَالِدِينَ فِيهَا فَلَبِئْسَ مَثْوَى الْمُتَكَبِّرِينَ))([148]).

هنا بعد قوله تعالى : ((فانظر ماذا يرجعون)) حذفت أكثر من جملة والتقدير : فأخذت الكتاب، فألقاه إليهم قرأته ، وقرأته ، وقالت " .

يتضح مما سبق أن الحذف يقوم بدور معين في إتساق النص ، وإن كان هذا الدور مختلفا من حيث الكيف عن الإتساق بالإحالة ، وأن المظهر البارز الذي يجعل الحذف مختلفا عنهما هو عدم وجود أثر عن المحذوف فيما يلحق من النص .

3 - الإستبدال : substitution :

الإستبدال عملية تتم داخل النص وهو من أهم عناصر الإتساق النصي ، إذ يعرفه النصيون بقولهم " هو إحلال عنصر لغوي مكان عنصر لغوي أخر داخل النص " ([149]).

ويعد الإستبدال علاقة اتساق شأنه في ذلك شأن الإحالة، إلا أنه يختلف عنها في كونه علاقة تتم في المستوى النحوي المعجمي بين كلمات وعبارات ، بينما الإحالة علاقة معنوية تقع في المستوى الدلالي ويعتبر الإستبدال وسيلة أساسية تعتمد في اتساق النص لأنها تحيل على الإستمرارية، ([150])وتكون معظم حالاته قبلية ، أي وجود علاقة بين عنصر متأخر وعنصر متقدم. ـ بالإضافة إلى ذلك ، هناك حقيقة تؤكد مساهمة الإستبدال في سبك النص وهي استحالة فهم ما يعنيه ، كعناصر مستبدلة إلا بالعود إلى ما هي متعلقة به قبليا ، وفي هذا العود يكمن ما يسمى لدى " هاليداي ورقية " معنى الإستبدال الذي ينبغي البحث عن الإسم أو الفعل أو القول الذي يملأ هذه الثغرة في النص السابق ، أي أن المعلومات التي تمكن القارئ من تأويل العنصر الإستبدالي توجد في مكان أخر من النص . ([151])

ومن هنا يقسم علماء اللغة النصيونالإستبدال إلى ثلاثة أقسام :

148- سورة النحل ، الآية 28- 29 .

149- زتيسلافوا ورزنياك ، مدخل إلى علم النص ، مشكلات بناء النص ، ترجمة : سعيد حسن بحيري ، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع ، القاهرة، ط1 ، 2003 ، ص 61 .

150- اللسانيات النصية ضمن موقع www.elbassair . com ص 05.

151- ينظر، نادية رمضان النجار ، علم لغة النص والأسلوب ، المرجع السابق ، ص 111 .

3 –1 :الإستبدال الإسمي : nominal s :

وهو أن يحل الإسم محل أخر مؤديا وظيفته التركيبية ومنها : أخر وأخرى one – ones ونفس (same[152]) كقوله تعالى : ((وَإِنْ خِفْتُمْ أَلا تُقْسِطُوا فِي الْيَتَامَى فَانْكِحُوا مَا طَابَ لَكُمْ مِنَ النِّسَاءِ مَثْنَى وَثُلاثَ وَرُبَاعَ فَإِنْ خِفْتُمْ أَلا تَعْدِلُوا فَوَاحِدَةً أَوْ مَا مَلَكَتْ أَيْمَانُكُمْ ذَلِكَ أَدْنَى أَلا تَعُولُوا))([153])

يبدوا أن كلمة واحدة في الآية تم إستبدالها بكلمة (إمرأة) .

3 –2 :الإستبدال الفعلي : verbal . s :

يمثله غالبا استخدام الفعل (يفعل) ([154]) نحو قوله تعالى : ((يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا لا تَتَّخِذُوا عَدُوِّي وَعَدُوَّكُمْ أَوْلِيَاءَ تُلْقُونَ إِلَيْهِمْ بِالْمَوَدَّةِ وَقَدْ كَفَرُوا بِمَا جَاءَكُمْ مِنَ الْحَقِّ يُخْرِجُونَ الرَّسُولَ وَإِيَّاكُمْ أَنْ تُؤْمِنُوا بِاللَّهِ رَبِّكُمْ إِنْ كُنْتُمْ خَرَجْتُمْ جِهَادًا فِي سَبِيلِي وَابْتِغَاءَ مَرْضَاتِي تُسِرُّونَ إِلَيْهِمْ بِالْمَوَدَّةِ وَأَنَا أَعْلَمُ بِمَا أَخْفَيْتُمْ وَمَا أَعْلَنْتُمْ وَمَنْ يَفْعَلْهُ مِنْكُمْ فَقَدْ ضَلَّ سَوَاءَ السَّبِيلِ))([155]).

فقد استبدل الفعل (يفعل) مكان الفعل تتخذوا .

3 –3 :الإستبدال القولي : clausal . s :

وفيه يتم إحلال عنصر لغوي محل عبارة داخل النص بشرط أن يتضمن العنصر المستبدل به محتوى العبارة المستبدل منها مع تأدية وظيفته ومنه قوله ـ صلى الله عليه وسلم ـ في خطبته الأولى بالمدينة "فمن استطاع أن يقي وجهه من النار ، ولو بشق من تمرة فليفعل ، ومن لم يجد فبكلمة طيبة " فالعنصر (فليفعل حل محل الجملة المتقدمة عليه وكأن الأصل (فليق وجهه من النار ولو بشق تمرة) وأكد الجملة الواقعة بعدها (من لم يجد فبكلمة طيبة) ، لأن الكلمة الطيبة صدقة . ([156])

152- ينظر محمد خطابي ، لسانيات النص ، المرجع السابق ،ص 20 .

153- سورة النساء الآية 03 .

154- محمد عرباوي ، دور الروابط في إتساق وإنسجام الحديث القدسي ، دراسة تطبيقية في صحيح الأحاديث القدمية للشيخ مصطفى العدوي، كلية الأداب جامعة الحاج لخضر باتنة ، شهادة ماجستير ، 2011 م ، ص 48 .

155- سورة الممتحنة الاية 1 .

156- ينظرنادية رمضان النجار ، المرجع السابق ، ص 112 .

علاقة الإستبدال بالحذف :

هناك تداخل بين الإستبدال والحذف ، فمن الباحثين من جمع بينهما ، ومنهم من فصل ولكن المظهر البارز الذي يميزها هو أن عنصر الإستبدال يشكل ـ بوجود عنصرية ـ علاقة حضور بينما يشكل الحذف ـ بإلغاء أحد عنصريه ـ علاقة حضور وغياب في آن واحد أي حضور المبدل منه وغياب المبدل ([157])، وعليه رغم الخلاف إلا أن الإستبدال لا يقلل من أهميته في السبك النصي حيث أنه يدعم عملية السبك النحوي داخل النص ، إذ يقوم العنصر المستبدل به بالدور الذي يؤديه العنصر المستبدل منه ، وهذه الإستمرارية في الأدوار في سياق البناء اللغوي للنص تمنحه قوة السبك ([158]).

4 ـ الربط (العطف) junction :

أ ـ لغة :

قال إبن فارس " العين والطاء والفاء أصل واحد صحيح يدل على إنثناء وعياج " ([159]).

وقال إبنمنظور : (عطف عليه يعطف عطفا رجع عليه بما يكره ....) ويقال عطف فلان إلى ناحية كذا يعطف عطفا إذا مال إليه وانعطف نحوه . ([160])

نستخلص من المفهومين اللغويين لمصطلح العطف أنه يدور في مجاله الدلالي حول الثني والميل والرجوع .

ب ـ إصطلاحا :

يعد العطف وسيلة رابعة من وسائل الإتساق النحوية ، فهو يختلف عن الوسائل الأخرى، كونه لا يتضمن إشارة موجهة نحو البحث عن المفترض فيما تقدم أو ما سيلحق ، كما هو شأن الإحالة والحذف والإستبدال ، بل هو تحديد للطريقة التي تترابط بها السابق مع اللاحق بشكل منظم([161]).معنى هذا أن النص عبارة عن متتالية جملية متعاقبة خطيا ولكي تدرك كوحدة متماسكة تحتاج إلى عناصر متنوعة تصل بين أجزاء النص .

157- دي بوجراند ، النص والخطاب والأجراء ، المرجع السابق ، ص 340 .

158-ينظر نادية رمضان النجار ، علم لغة النص والأسلوب ، ص 113 .

159- أبو الحسين أحمد بن فارس ، مقاييس اللغة ،ج4،تحقيق عبد السلام هارون دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع بيروت(1399 هـ ـ 1979 م) ص/351.

160- ابن منظور ، لسان العرب ، مادة (عطف) ج9،ص299 .

161- ينظر، محمد خطابي ، المرجع السابق ، ص 23 .

وبإعتبار العطف أحد أدوات الربط فإنه يساهم بشكل كبير في تحقيق التماسك النصي ، وخاصة في النص القرآني إذ لا نكاد نجد آية من آيات القرآن الكريم تخلوا منه ، ومن تعدده فيها عدة مرات .

فالعطف من الوسائل المنتشرة بكثرة والتي تنشئ العلاقات بين جمل النص فعندما نقرأ نصا من النصوص ، نلاحظ أن جل الجمل والفقرات تلتحم بسابقتها بحرف من حروف العطف . ([162])

فقد حظي هذا الأخير بإهتمام كبير ونال نصيبا وافرا من الدراسة سواء من أهل اللغة في القديم أو حتى عند الدارسين في الوقت الحالي ، ومن المحدثين نجد علماء النص الذين أولوه اهتماما بالغا خاصة عند هاليداي ورقية حسن " في كتابهما cohesion in english الذي تضمن في طياته ورود العطف ضمن الأدوات التي تحقق الإتساق النصي . ([163])

أما " أحمد عفيفي " فقد جعل العطف أحد وسائل الربط إلى جانب أدوات أخرى، تساهم في اتساق النص عن طريق الربط ، الذي عده أصعب الأدوات تحديدا ، وذلك لكونه تماسكا وظيفيا بدرجة كبيرة . ([164])

وقد أعطوا علماء النص تصورا دقيقا لصورة الرابط النصي ، فجعلوا التماسك خاصية دلالية للخطاب ، تعتمد على فهم كل جملة مكونة للنص في علاقتها بما يفهم من الجمل الأخرى، ويشرحون العوامل التي يعتمد عليها الترابط على المستوى السطحي للنص ، وما يتمثل في مؤشرات لغوية مثل علامات العطف والوصل والفصل وكذلك أسماء الإشارة وأدوات التعريف والأسماء الموصولة والزمان والمكان وغير ذلك من العناصر الرابطة التي تقوم بوظيفة إبراز العلاقات السببية بين العناصر المكونة للنص في مستواه الخطي . ([165])

162- ينظر ، شحدة فارغ ، د : جهاد حمدان ، د موسى عمايرة ، محمد العناني ، مقدمة في اللغويات المعاصرة، دار وائل للنشر ط 3 ، 2006 ، عمان الأردن ص 202 .

163- إبراهيم الفقي ، ج 1 ، المرجع السابق ، ص 257 .

164- ينظر أحمد عفيفي نحو النص ، ص 128 .

165- سعيد حسن بحيري ، علم لغة النص المفاهيم والإتجاهات ، ص 123 .

أما عن الوظائف التي يؤديها العطف فتتمثل في الربط إلى جانب الإختزال والإختصار، وهما يمثلان أهم وظائف هذه الأدوات ، أما فيما يخص باقي الأدوات فكل منها دلالة معينة تتحدد من التراكيب التي ترد فيها . ([166])

ونظرا لأن حروف العطف تكتسب دلالتها عن طريق السياق التي ترد فيه هذه الحروف ، كان طبيعيا أن توجد علاقة بين المتعاطفين ، وقد صنف العلماء هذه العلاقات إلى أربعة أنماط :

4 –1 : الربط الإضافي : additive :

يتم هذا النوع من الربط بواسطة أحرف العطف ويمثله الأداتان (و ، أو) فضلا عن مجموعة أخرى من الأدوات تقع ضمن هذا النوع من الترابط ، التي لها خاصية التماثل الدلالي الناتج عن ربط جمل نحو : (مثلما) أو خاصية التمثيل وتتم بأدوات ، مثل (نحو) أو خاصية الشرخ وتتم بعبارات ، مثل (أعني) ، أو (بتعبير أخر) ([167])، وهذه الروابط تضيف معنى التالي إلى السابق ، حيث أطلق عليها تمام حسان ([168])(الربط الجمعي) .

4 –2 : الربط العكسي : odversative :

ويفيد أن الجملة التابعة مخالفة للمتقدمة ، هذا يعني أنه يتم بمجموعة من الأدوات التي تجعل من العبارة اللاحقة في النص على عكس ما كان يتوقعه المتلقي ، وأهم هذه الأدوات الأداتين (لكن ـ مع ذلك) ، إلا أن المؤلفان " هاليداي وحسن رقية " يريا أن الأداة التي تعبر عن الترابط العكسي هي (حتى yet) . ([169])

4 –3 : الربط السببي : casual j :

ويتم الربط السببي من خلال النظر وإدراك العلاقة المنطقية بين جملتين أو أكثر ويعبر عنه بعناصر مثل : بالتالي ، لهذا السبب ، إذا ، من أجل هذا .... فضلا عن العلاقات الخاصة كالسبب والنتيجة والشرط .... وهي علاقات منطقية ذات علاقة وثيقة بعلاقة عامة هي السبب والنتيجة . ([170])

166- ينظر، محمد حماسة عبد اللطيف ، بناء الجملة العربية، القراءة ، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع ، 2003 م ، ص ص 158 – 159 .

167- ينظر، محمد عرباوي : دور الروابط في إتساق وإنسجام الحديث القدسي ، المرجع السابق ، ص 51 .

168- دي بوغراند ، النص والخطاب والأجراء ، ص 35 .

169- ينظر ، محمد خطابي لسانيات النص 23 .

170- ينظر ، محمد عرباوي المرجع السابق ، ص 53 .

4 –4 : الربط الزمني :

يقوم على التسلسل الزمني الذي يكون علاقة الترابط بين جملتين فأكثر ، فجمل النص يمكن أن تتبع الواحدة الأخرى ضمن تسلسل زمني يضمن لها اتساق عن طريق تتابع الأفعال الزمني ([171]) وأبسط تعبير عن هذه العلاقة هو then والتي تمثلها في العربية حرف العطف " ثم " .

وعليه نستخلص مما تتقدم أن عمل أدوات الترابط بأنواعها يتمثل في عملية الربط بين المتواليات المكونة للنص ، وإذا نظرنا إلى معانيها نجدها تختلف داخل النص وبحسب أنواعها ، وبوصف الترابط علاقة اتساقية فقد حقق الغاية عن طريق تقوية الأسباب بين الجمل ، وجعل متواليات الجمل مترابطة متماسكة .

171- ينظر، جبار سويس خيجن الذهبي ، الإتساق في العربية المرجع السابق ، ص 60 .

الفصل الثاني :
اتساق الخطاب الشعري بين الوثوقية والإرسال

1ـ الاتساق الصوتي.

2 ـ قصيدة النثر .

3 ـ قصيدة النثر وجدلية النسق الشعري أو النثري .

4ـ الإيقاع الصوتي وأثره في اتساق النص .

5 ـ محمود درويش و الإيقاع الموسيقي.

6 ـ الوزن بين الحداثة والتراث.

7 ـ محمود درويش والوزن .

8 ـ القـــــــــافية بين الحداثة والتراث .

9 ـ محمود درويش والقافية .

إن الوزن والقافية في الشعر ، والسجع والجناس في النثر والشعر وسائل تساهم في السبك الصوتي على مستوى النص الأدبي ، ولا سام لأن هذه المقومات الصوتية تسير على وفق نمط إيقاع منتظم ، يتجلى في مقاطع النص شعرا كان أو نثرا ([1]).

فالوزن والقافية ليس مجرد قالب تصب فيه الكلمات بل هو يساعد في الاتساق والانسجام الذي يحدث داخل النص في حد ذاته .

1 ـ الاتساق الصوتي:

وقد قدمت البلاغة العربية إسهامات مهمة في الكشف عن الروابط الصوتية في النصوص العربية من سجع وجناس ووزن وقافية ([2]).

فقد اهتم العرب بموسيقى اللفظة واجتهدوا في تخليصها مما يفقدها التناسب بين حروفها وحركتها ، كذلك حرسوا على موسيقى العبارات ، واهتموا بالانسجام الصوتي في الكلمات بحيث تؤلف بمجموعها نغما تطرب له الأذن وتقبل عليه النفس ([3]).

فا هو الجاحظ يقرر أن " أجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء ، سهل المخارج ، فتعلم بذلك أنه قد أفرغ إفراغا واحدا وسبك سبكا واحدا فهو يجري على اللسان كما يجري الدهان ... وكذلك حروف الكلام وأجزاء البيت من الشعر ....تراها مختلفة متباينة ، ومتنافرة مستكرهة تشق على اللسان وتكده ، والأخرى تراها سهلة لينة ، ورطبة مواتية ، سلسة النظام ، خفيفة على اللسان، حتى كأن البيت بأسره كلمة واحدة ، وحتى كأن الكلمة بأسرها حرف واحد " ، ([4])ومن هنا يبدو أن الجاحظ يجعل البنية الصوتية مدخلا لدراسة النص وتحليله ؛ وعدت ملاحظاته أول ملمح تطبيقي لدراسة التوافق الصوتي الذي يعتري النص ملفوظا ومكتوبا ([5]).

1 ـ ينظر: عزة شيل محمد، علم لغة النص النظرية والتطبيق، المرجع السابق ،ص 127.

2 ـ ينظر: المرجع السابق، ص 125.

3 ـ ينظر: نعمة رحيم العزاوي، النقد اللغوي عند العرب حتى نهايته القرن 07 هـ، منشورات وزارة الثقافة والفنون، العراق 1978 م، ص293.

4 ـ أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ البيان والتبيين، ج1، المصدر السابق ،ص 67.

5 ـ مذكرة أصول المعايير النصية في التراث، النقدي والبلاغي عند العرب، رسالة الماجستير عبد الخالق شاهين، جامعة الكوفة، كلية الأدب، العراق 2012م، ص 75.

إذن فدراسة الاتساق الصوتي لم تكن وليدة البحث اللغوي المعاصر بل جذوره تمتد إلى الدراسات اللغوية العربية القديمة ، حيث كان الاهتمام بالصوت وتوافقه من أهم العناصر التي تؤثر على المتلقي وعلى مدى تقبله لتلك النصوص الشعرية .

أما عند اللغويون المحدثين فنجد أن البنية الصوتية للقصيدة عند نور الدين السد لا تنفصل عن مستوياتها الدلالية الأخرى" نحوية، صرفية، لغوية " ، وهذا يعني أن الوزن " ليس مجرد قالب تصب فيه التجربة الشعرية إنما هو جزء هام في تشكيل القصيدة ، وفي هذا المعنى يقول محمد النويهي " ، إن الوزن في الشعر ليس شيئا زائدا يمكن الاستغناء عنه ،وليس مجرد شكل خارجي يكسب الشعر زينة وطلاوة وحلاوة، وإذا كانت الكلمة الإشارة تحمل قيمة جوهرية في ذاتها وإنما تتعدد قيمتها بعلاقتها مع سواها ، تعارضا ومغايرة، فإن التفعيلة المفردة ليس لها أثر خارج دائرة البحر ففي داخل الخطاب الشعري تأخذ حيويتها وتمارس دورها الموسيقي وتأثيرها في المتلقي وهنا تبرز فعالية التشكيل الصوتي والصرفي والنحوي والبلاغي في الخطاب الشعري لتعطي بلاغة جمالية تحددها طبيعة السياق وما تملكه من طاقات فنية تساعد على ولوج عالم التخيل وآفاقه الواسعة ".([6])

أو بعبارة أخرى فإن الموسيقى في بنية النص الشعري يبرز دورها في التعبير عن التجربة الشعرية ، وتصوير في نظام فني متسق دون أن ننسى الدور الذي يلعبه كل من الجرس الموسيقي والجناس والنبر والإيقاع في إعطاء لمسة موسيقية إيقاعية في القصيدة تعبر عن النفس و العاطفة والتخيلات .

لأن المستوى الصوتي يشكل عنصرا أساسيا في النص الشعري ، فهو يعد أحد العناصر المكونة للإيقاع في بنية النص فهو في تفاعله مع العناصر الأخرى " ، دلالي ، صرفي ، تركيبي" يسهم ، في تشكيل الرؤيا الشعرية وأبعادها الفنية والجمالية ولهذا علينا أن ننوه بدءاً بأهمية الدراسة الصوتية لأن " طبيعة اللغة تتخذ في المقام الأول صورة صوتية منطوقة مسموعة تعبر عن معان أو أفكار ذاتية أو اجتماعية أو عالمية " . ([7])

6 ـ ينظر ، نور الدين السد ، الأسلوبية وتحليل الخطاب " ، دراسة في النقد العربي الحديث ،تحليل الخطاب الشعري و السردي ،ج2 ،دار هومة لنشر و التوزيع ، الجزائر ،ط1 ،1997م ، ص 139 .

7 ـ محمد كراكبي " خصائص الخطاب في ديوان ، أبو فارس الحمداني " ، دراسة صوتية وتركيبية ، دار هومة، الجزائر ، 2003 ، (د ط) ، ص45.

إذ نلحظ في العديد من الأعمال الفنية بما فيها الشعر بطبيعة الحال " تلفت طبقة الصوت الانتباه وتؤلف بذلك جزءا لا يتجزأ من التأثير الجمالي " . ([8])

وبذلك فإن الإيقاع الصوتي ليس مجرد نغم خارج عن إطار النص بل هو جزء لا يتجزأ منه، لكن الثورة التي قامت بها الحداثة الشعرية كانت في جانب هام منها رافضة للأوزان الشعرية الجاهزة التي عرفها الشعر العربي وظلت خاضعة لها طوال روح كبيرة من الزمن فعد ذلك تمردا عن الشعر في حد ذاته ، وتعد القصيدة النثرية قمة هذا التمرد بعد المرور بفترة وجيزة سميي شعرها بشعر التفعيلة ، حيث كانت تحافظ على جزء قليل من العروض لكن قصيدة النثر نزعت نهائيا رداء تلك البحور الخليلية .

فما هي قصيدة النثر ؟ وكيف كانت نشأتها ؟ .

2 ـ قصيدة النثر :

مما لا شكل فيه أنها نشأة قصيدة النثر كانت غربية في منابعها ، فقد ظهرت في فرنسا في النصف الأول من القرن 19 على يد الشاعر الفرنسي " أكوسيوس " بيرتران " في دونه الشعر الوحيد (كسيار الليل) ، وقد أحدث ضجة كبيرة في الساحة الأدبية والفنية في ذلك الوقت ([9]).

و قد كان سبب تلك الضجة الغرابة في شكل قصائده .

أما في الساحة الأدبية العربية فكانت البدايات مع بعض الشعراء الأوائل للنهضة العربية الذين قدموا بعض الأشكال القريبة من قصيدة النثر كتبت تحته ما عرف بـ (الشعر المنثور) وقد تمثلت هذه المحاولات في :

" نصوص أحمد شوقي التي أطلقت عليها صفة الشعر المنثور ، في كتابه " أسواق الذهب"، وكذا هذا في نماذج "نقولا فياض" و" أمين الرياحني " ، و " خليل مطران " ([10]).

8 ـ محمد الماكري ، " الشكل والخطاب " ، مدخل لتحليل ظاهرتين المركز الثقافي ، الدار البيضاء ، المغرب 1997 ، ط 1 ، ص 123 .

9 ـ ينظر ، عبد العزيز موافي ، قصيدة النثر من تأسيس إلى مرجعة ، المجلس الأعلى للثقافة،القاهرة ،ط1 ،2004م ، ص 106 .

10ـ مصدر نفسه ، ص 122 .

هذه البدايات لم يعطي لها الصبغة الحقيقية للشعر حتى عند كاتبها رغم أن بعض الشعراء الرومانسيين كانت لهم مساهمات في ذلك كمثال " رشيد نخلى " و " مي زيادة " لكن البداية الحقيقية تعود وتنتسب إلى مجلة شعر " اللبنانية " فقد كان لها دورا كبير في ترويج قصيدة النثر بعد والترجمة والنقل لـ " أدونيس " عن كتابه " سوزان بيرنان " ، حيث يعتبر " أدونيس " هو المنظر الحقيقي لقصيدة النثر والذي أخذ عنه الشعراء العرب الذين خاضوا في هذا النوع من الأدب فقد " ظهرت أول محاولة نظرية لتوجه الجديد ، متمثلة في مقالة لـ " أدونيس " بعنوان ": "محاولة في تعريف الشعر الحر " ([11])

ومما سبق يظهر لنا جليلا أن قصيدة النثر هي وليدة الاحتكاك بالأدب الغربي وفكرتها وصياغتها جاءت عبر " آفاق الاحتكاك بالآخر ، إلى المثاقفة والترجمة وإعادة تشكيل المفاهيم النظرية في هذه التجارب الشعرية الجديدة التي أرادت التخلص من ثقل الموروث ، وضغط عمود الشعر العربي " . ([12])

وقد قوبل هذا النوع من الأدب أو من الشعر لمعارضة شديدة خاصة وقد رأى فيه بعض الباحثين أنه تمردا عن مقومات الشعر الحقيقي ويرى " محمد علاء الدين عبد المولى " بأن إلحاق قصيدة النثر بشعر العربي ينطوي على مفارقة ، إذ أن سمات قصيدة النثر هي سمات النثر العربي لا الشعر ([13]).

وهذا يبين اختلاف الباحث مع قصيدة النثر في تحديد نوع الأدب في حد ذاته ، فهو يرى أن " جذورها موجودة في النثر العربي الذي من حقها تطويره والإضافة إليه " ([14])

فهو يؤكد بأن هذا النوع من الأدب يعد ثورة عن النثر لا ثورة عن الشعر فيرى أن إنجازها هو تطوير لنثر ([15]). فقوبلت قصيدة النثر بمعارضة شديدة لأنها أرادت خلق مسار مغاير عن الشعر العربي المعروف.

11 - عبد العزيز موافي ، قصيدة النثر في تأسيس إلى المرجعية ، ص 135 .

12 - قحري صالح ، القصيدة العربية الحديثة الإطار النظري والنماذج ، مجلة موفق الأدبي ، العدد 135 ، دمشق ، 1982 ، ص 59 .

13 - ينظر ، محمد علاء الدين عبد مولى ، وهم الحداثة، مفهومات قصيدة النثر نموذجاً ، إتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 206 ، ص 110 .

14 - المرجع نفسه، ص 110 .

15 - ينظر ، المرجع نفسه ، ص 111 .

وهذه الإشكالية لم تكن عند محمد عبد المولى وحده ،بل كانت حتى عند العديد من الأدباء والشعراء أنفسهم ، فـ " نازك الملائكة " مثلاً التي تعتبر من الأوائل الشعراء الذين كتبوا في شعر التفعليلة و الذي كان يعتبر كذلك ثورة على الشعر العمودي القديم ، قالت في معرض مناقشتها لخالدة سعيد " فعلى أي وجه تريد دعوة النثر لأن يسمى شعرا " ([16])

فقد نفت نازك الملائكة صفة الشعر عن القصيدة النثرية لأنها خالية من الوزن الذي يميز حسب رأيها النثر عن الشعر .

لكن أدونيس يرى أن التعبير الشعري جزء من الحالات النفسية والشعورية ، والتعبير لغة،إذن فاللغة كائن حي متجدد ، والشعر الجديد يعبر عن نفسه تعبيرا جديدا ، وهذا يعني أن له لغة متميزة وخاصة ([17]).

وهو بذلك يرى بأن هذا النوع من الأدب هو شعر وله لغته الخاصة وحلقة من حلقات التجديد في الشعر العربي ، وهي تختلف عن النثر ، و بذلك وقعت هذه القصيدة في صراع حول إثبات هويتها بين الشعر و النثر.

3 ـ قصيدة النثر وجدلية النسق الشعري أو النثري :

إن ظهور قصيدة النثر ولد جدلا شديدا حول ماهيتها وحول جنسها ، فتمخض عن ذلك كم كبير من الاختلاف والتباين في الآراء ، وانقسم الأدباء والنقاد في ذلك إلى فريقين ، الأول رافضا لها من حيث هي تريد الانتساب إلى الشعر، ويرون فيها الوجه المشوه للشعر و بأنها مجرد تقليد لا يمت للأدب العربي بصلة، أما الفريق الثاني مؤيدا لهذا النوع الأدبي ويرى فيه روحاً للتجديد في الشعر العربي، يواكب التطور الحاصل في العالم ومعبرا عنه . و سنحاول اختصار ذلك فيما يلي :

16 ـ نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ، المرجع السابق، ص 217.

17 ـ أنظر: أدونيس ، زمن الشعر،المرجع السابق ، ص40 .

3 – 1 : الفريق الذي لا يرى أن قصيدة النثر تعبر عن الشعر :

إن الذين تبنوا هذا الرأي ينظرون إلى قصيدة النثر بأنها جنس مختلف لا يمكن بأية حال من الأحوال أن تعطي صفة الشعر ، فعز الدين مناصرة يرى أن من الأفضل لقصيدة النثر إعلان الاستقلال عن الشعر والسرد على حد سواء ، فهو ينفي عليها صفة الشعر والنثر ويرى فيها جنس ثالث مختلف عنهما، كان سببه ذلك التزاوج الهجين بين القصيدة النثرية الفرنسية والنثر العربي ([18])،وحسب مناصرة فإن هذا النوع ينقصه ذلك الاتساق الحاصل بين الألفاظ والإيقاع الموجود في الشعر الكامل ،فهو يرى أن قصيدة النثر ينقصها ما يدعوه بالدلالة الصوتية وينقصها الإيقاع الشعري رغم اشتمالها على إيقاع نثري وصورة شعرية ولغة شعرية ([19])فهو يعترف بالشعرية العالية التي تتوفر في قصيدة النثر ، إلا أنه يرى ذلك لا يخرجها عن إطار النثر وإن حصل ذلك فارتقاؤها لا يعدو أن يكون في عرفه سوى خاطرة نثرية أو كتابة خنثى ونصاً مفتوحا وجنسا ثالث ([20])،وهو بذلك يلح على إقصاء قصيدة النثر من دائرة الشعر و النثر على حد سواء .

ونفس الرأي تقريبا نجده عند محمد علاء الدين عبد المولى ، الذي يرى بأنها جددت في تقنيات النثر حتى صارت مستقلة بذاتها ولا تشبه النثر الذي تمخضت عنه ، ولا تشبه الشعر والقصيدة العربية ، ويرى محاولة إلحاق قصيدة النثر بالشعر ، هو انتقاص حقيقي لقيمة النثر في حدا ذاته ، لأنه يضمر قناعه لدى أصحابه بتفوق الشعر وتدني في مرتبة النثر ([21])،ويرجع سبب هذه النظرة السلبية إلى النثر، إلى أن الشعر في اللاوعي العربي له جاذبية وقداسة استثنائية ، مما قد يؤدي تهميش أشكال تعبيرية مهمة قد تكون نثرية ذات مستوى عال يفوق حتى إمكانيات الشعر، لكننا نشعر حياله بعقدة نقص لأنه ليس شعرا، ([22]) فهو رغم أنه لا يعترف بإلحاق قصيدة النثر بالشعر إلا أنه يريد لهذا النوع أن تكون له خصوصيته ، وأن يبحث عن موقع خاص خارج إطار الشعر ، دون الشعور بعقدة نقص حيال الشعر .

18 - ينظر ، عز الدين مناصرة، إشكالية قصيدة النثر ، نص مفتوح عابر للأنواع ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط 1 ، 2002م، ص 94- 95 .

19 - ينظر ، المرجع نفسه ، ص 79 .

20 - ينظر ، المرجع نفسه ، ص 78 .

21 - ينظر ، محمد عبد المولى ، وهم الحداثة ، ص 111 .

22 - ينظر ، المرجع نفسه ، ص 112 .

ولم يقتصر هذا الرفض عند النقاد والأدباء الذين يعتبرون الشعر العمودي هو الوجه الحقيقي لكلمة الشعر العربي ، بل تعداه إلى من أحدثوا حركة سموها التجديد في الشعر أمثال نازك الملائكة ، التي تعتبر من رواد ما يسمى بالشعر الحر أو شعر التفعيلة ، وقالت عن النمط الذي تكتب به قصيدة النثر " على هذا النمط جرت الخواطر في هذا الكتاب ، فيها صور غريبة وتخير للألفاظ وتلوين ، غير أنها مكتوبة نثرا اعتياديا كالنثر في كل مكان وزمان " ([23])، فهي ترى أنه لو كتبت تلك القصيدة النثرية بشكل الكتابة النثرية لم نلاحظ الفرق بينهما، إلا في تلك التلوينات والألفاظ الذي تميزها عن النثر لا غير ، وهي لا توافق حينما يخلط أحيانا بين قصيدة النثر والشعر الحر، وترى أن هذا الأخير عنده صفة الشعر عكس ذلك الأول فتقول :" وإنما سمينا شعرنا الجديد ، " بالشعر الحر " ، لأننا نقصد كل كلمة في هذا الاصطلاح ، فهو " شعر " لأنه موزون يخضع لعروض الخليل ويجري على ثمانية من أوزانه، وهو " حر" ، لأنه ينوع عدد تفعيلات الحشو في الشطر .... فعلى أي وجه تريد دعوة النثر أن تسمي النثر شعرا " ([24])وهي تقصد بالشعر هنا الشعر الحر فهي تريد أن تميز بين قصيدة النثر والشعر الحر ، وهي كذلك مثل محمد عبد المولى ، ترى أن شعورهم بالدونية هو الذي أدى بهم إلى إلحاق النثر بالشعر . ([25])

فهذا الفريق يرفض قصيدة النثر ليس من حيث النوعية أو الجودة بل يعترف الكثير منهم بالشعرية التي يتمتع بها وباختلافه أو التجديد الذي قام به لكن يرون فيه إما ، امتداد لنثر أو شكلا أخر يختلف عن النثر والشعر على حد سواء ، و يرون بأن الشعر الحقيقي يجب أن يحافظ على قداسة الجانب الصوتي المتمثل في الأوزان التي توارثها الشعر العربي على مر العصور و الأجيال ، و يرون أن هذا النوع هو شكل هجين جاء من خلال تقليد لحركة تجديدية تابعة لنمط ثقافي ، يخلف عن الثقافة العربية و موروثاتها التي يجب المحافظة عليها.

23 - نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ، ص 215 .

24 - المرجع نفسه ، ص 217 .

25 - ينظر ، المرجع نفسه ، ص 218 .

3 – 2 : الفريق الذي يرى في قصيدة النثر الوجه المعاصر للشعر :

وفي مقدمتهم نجد أدونيس الذي يرى في قصيدة النثر الحركة الشعرية العربية الجديدة التي تخضع اللغة وقواعدها وأساليبها لمتطلبات جديدة ، وتبحث عن الإثارة من جديد في تراثنا العربي بشعر يتناسب وتلك المتطلبات ([26])، فهو ينطلق من مقولة للجرجاني مفادها حسب رأيه أن الشعر لا يتقيد بتعريفات نهائية، لأنه ليس شيئا ثابتا يتناول شيئا ثابتا ، وإنما هو حركة مستمرة من الإبداع المستمر ([27]).

وهو يرفض إلحاق قصيدة النثر بالنثر فعنده أن الشعر والنثر يفترقان مهما تقاربا ، فهذا الأخير يحيلنا إلى الواقع أما القصيدة لا تفعل ذلك ، وإذا فعلت ذلك ، فإن أقصى حالتها لا تنقل الواقع وإنما تنقل " صورة " عنه هي نتاج مخيلة كاتبها ، فوظيفة القصيدة ليست التوثيق بل التخيل ، بينما النثر يقرب بين اللغة والواقع ([28])،وعليه فإن الشكل ليس هدفا أو غاية ، وإنما الهدف هو توليد فعالية جمالية جديدة ([29])

وهكذا وجد أصحاب هذا الرأي أنفسهم في محاولة البرهنة عن الفرق بين النثر وقصيدة النثر ، فيتناول أنسي الحاج خصائص النثر ، ليبين أنه ذو طبيعة مرسلة وغاية إخبارية، وهو سرد مباشر يميل إلى التوسع والاستطراد والشرح ، وفي المقابل تكتسي القصيدة خصائص مغايرة تتمثل في كونها عالما مغلقا مكتفيا بنفسه ، ذا وحدة كلية في التأثير ([30]).

وهذا الرأي يسانده فيه عبد العزيز موافي في محاولة لتبيان قصيدة النثر عن النثر فيوضح بأنها " مركزة ، مجانية ، كثيفة، ذات إطار ، هي عالم مغلق ، مقفل على نفسه ، وهي في الوقت ذاته كتلة مشعة مثقلة بلا نهاية من الإيحاءات " ([31])فيرى شعريتها في كثافتها وإيحاءاتها.

---

26 - ينظر ، أدونيس ، مقدمة للشعر العربي ، ص 113 .

27 - ينظر ، المرجع نفسه ، نفس الصفحة .

28 - ينظر ، أدونيس موسيقى الحوت الأزرق ، المرجع السابق، ص ص 33- 34 .

29 - ينظر ، أدونيس ، سياسة الشعر ، دار الأداب ، بيروت ، ط 2 ، 1996 م ، ص 12 .

30 - أنسي الحاج ، ديوان " لن " المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط 2 ، 1982 م ، ص 05 .

31 - عبد العزيز موافي ، قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية ،ص 136 .

وهذا الرأي نفسه نجده عند سوزان برنار التي ترى أن قصيدة النثر يجب أن تتجه دائما صوب أهداف تتخطى الأهداف الخاصة بالنثر الدارج ، إذ عليها ألا تتعارض مع خصائص ثلاث يتميز بها الشعر ، وهي اللانفعية والغموض والكثافة ([32])، فهي لا ترى للإيقاع أي ميزة بالنسبة للشعر بل حصرت ما يتميز به الشعر عن النثر من حيث المتن في الغموض والكثافة .

وحين تعود سوزان برنار إلى دوافع كتابة قصيدة النثر عند بودلير ، لرؤيته بأن هذا الشكل يتمتع بحرية أكبر وانفتاح أشد مما هو كائن في قصيدة النظم ([33]).

فبودلير يجعل من قصيدة النثر مجال أرحب للتعبير مما هي عليه في قصيدة النظم .

ولعل هذه الآراء تنطلق من رؤية رومان ياكبسون الذي يرى بأن مفهوم الشعر غير ثابت، فهو يتغير مع الزمن، ولكن تبقى ما أسماه (بالوظيفة الشعرية) أي الشاعرية ، عنصرا فريدا لا يمكن اختزاله بشكل ميكانيكي إلى عناصر أخرى، وإذا كانت الشاعرية مجرد مكون من بنية مركبة فإنها مكون يحول بالضرورة العناصر الأخرى، ويحدد معها سلوك المجموع ، ولذلك فإنه إذا ظهرت الشاعرية (الوظيفة الشعرية) في أثر أدبي ما وبلغت درجة الهيمنة فإننا سنتحدث حينئذ عن شعر ([34]).

وهو هنا يحدد الشاعرية (الوظيفة الشعرية) بوصفها هي التي تفصل بين النثر والشعرية فكلما سيطر هذا العنصر وهيمن (العنصر المهيمن) أصبح الكلام هنا عن الشعر وهذه الشاعرية تتغير بتغير الزمن ، أي لا يمكن تحديد شاعرية واحدة لكل الأزمان فياكبسون يوسع نطاق الشعر فيرى بأنه ليس مفهوما بسيطا ، وهو ليس وحدة غير منقسمة بل هو في ذاته نظام من القيم يتوفر على سلمية خاصة لقيمه العليا والدنيا، وبين هذه القيم قيمة رئيسية هي المهيمنة التي بدونها (في إطار حقبة معينة ، واتجاه فني معين) ، لا يمكن للشعر أن يفهم أو يحاكم باعتباره شعرا ، فهذه المهيمنة هي التي تكسب الأثر نوعيته ، وهذه المهيمنة يمكن البحث عنها في مظان متنوعة :

32 - ينظر ، سوزان برنار : قصيدة النثر من بودلير من الوقت الراهن ، ج 1 ، تر : راوية صادق ، مراجعة وتقديم ، رفعت سلام ، دار الشرقيات للنشر والتوزيع ، القاهرة ، 1998 ،/ ص 148 .

33 - ينظر ، المرجع نفسه ، ص 145 .

34 - ينظر ، رومان ياكبسون ، قضايا الشعرية ، تر : محمد الولي مبارك حنون، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، ط 1 ، 1988 ، ص 19.

فنجدها في الأثر الأدبي لفنان مفرد ، أو في مجموع أصول مدرسة شعرية ، وحتى في فن حقبة معينة باعتبارها كلا واحدا ([35]).

وهو بذلك يؤكد على أن ليس لشعر مفهوما خاصا، بل يتحدد بالشعرية التي تصطلح عليها خلال فترة زمنية محددة ، وحتى من خلال اتجاه فني معين .

وللوهلة الأولى يبدو أن كوهن يتفق مع ياكبسون من أن الشعر ليس هو النثر مضافا إليه شئ ما ، لكنه في حقيقته ، مضاد للنثر ، ومن هذه الناحية يبدو الشعر سلبيا تماما، كأنه شكل معتل للغة ، ولكن هذا العنصر الأول يتضمن عنصرا أخر إيجابيا ، يتمثل في أن الشعر لا يهدم اللغة العادية إلا لكي يعيد بناءها وفقا لتخطيط أسمى ، وهذا العنصر السلبي ، باعتباره شرطا ضروريا للعنصر الإيجابي ، لم يحظ بدراسة منظمة . ([36])

فهو بذلك يرى أن الشعر هو الخروج عن المألوف بالنسبة للنثر ، فيبدو جليا أنه تكسير لنظام الذي تعرفه الكتابة والتأليف والنسق السائد بالنسبة للنثر ،وإعادة بناءه بشكل مختلف ، لكن يختلف مع ياكبسون في أنه يرى في الوزن بالنسبة للشعر أداة لاكتماله على أحسن وجه ، وينظر إليه بنظرة مختلفة فكوهن يتعرض إلى الخلط الواقع بين أوساط المثقفين بين الوزن والشعر ، وهو خطأ علينا الاحتراس منه، كما يقول : ولكن علينا في المقابل ألا نقع في خطأ المضاد ، فنجعل من الوزن مجرد زينة أو قيود تكمل حرية التفكير الشعري ([37]) ، والدليل على أن الوزن ليس كذلك، أن قصيدة النثر ظلت ظاهرة استثنائية ، رغم النجاح الذي حققته، ويرى أن حتى بودليو الذي أعلن طموحه لتحقيق معجزة النثر الشعري الذي يكون موسيقيا بلا وزن ولا قافية ، ورغم تحقيقه لذلك الطموح فإنه يظل أكبر في ديوان " أزهار الثر " .و يضيف أنه رغم ما عرفته قصيدة النثر من تنقيحات على امتداد تاريخها إلا أن " قصيدة الشعر " ظلت إلى اليوم المركب الطبيعي للشعر([38]).

35 - ينظر ، رومان ياكبسون، القيمة المهيمنة ضمن " نظرية المنهج الشكلي " نصوص الشكلانين الروس ، تر : إبراهيم الخطيب ، مؤسسة الأبحاث العلمية / المؤسسة المغربية لإتحاد الناشرين المتحدين ، بيروت / الرباط ، 1982 ، ص ص 81 – 82 .

36 - ينظر:جون كوهن : النظرية الشعرية ، تر : أحمد دوريش ، دار غريب ، القاهرة ، 2000 م ، ص 72 .

37 - ينظر ، المرجع نفسه ، ص 73 .

38 - ينظر ، المرجع نفسه ،الصفحة نفسها .

ليعود كوهن للتأكيد على أن الوزن ليس هو الشعر ، كما أنه ليس قيدا يحد من حريته ، لأن التغيير يتم على مستويين في اللغة ، صوتي ومعنوي ، والمستوى الثاني ـ دون شك ـ دليل على أن قصيدة النثر موجودة من الناحية الشعرية، في حين أن لا وجود للشعر الذي يعتمد على تناسق الكلمات فقط من الناحية الموسيقية، ومعنى هذا أن الشعر يمكن له أن يستغني عن الوزن، ولكنه في هذه الحالة سيتم بالنقصان ، إذ أن الفن الكامل عليه استخدام كل أدواته ،ومن ثمة فإن قصيدة النثر بإهمالها للمقومات الصوتية للغة الشعر تبدو كما لو كانت شعرا أبترا ([39]).

وبذلك يقرر " جون كوهن " أن الوزن ليس هو الشعر بل هو جزء لا يتجزأ منه وبدونه يكون الشعر ناقصا أبتراً .

فالملاحظ مما سبق معنا أن القضية الجوهرية التي يدور حولها إشكال قصيدة النثر بالنسبة للقصيدة العمودية هي الوزن والقافية أو الإيقاع الصوتي بشكل عام، فمنهم من يرى فيه جزءا هام في الشعر أو ركنا رئيسيا لا يمكن الاستغناء عنه يدخل في المعنى ويزيد من اتساق النص وانسجامه والبعض الأخر الذي يرى فيه أمرا إضافيا يمكن الاستغناء عنه والنص الشعري يحقق شعريته واتساقه من خلال آليات أخرى كالكثافة والإيحاء .

وهذا السجال الكبير الذي محوره الرئيسي حول الوزن و القافية و الإيقاع الصوتي يقودنا لتسؤل مفاده : هل هذا الجانب هو جزء لا يتجزأ من الشعر ؟و هو داخل فيه ومعبر معاني ثانوية داخل النسق؟ و تزيد من اتساقه ؟ أم هو شيء إضافي لا دخل له في النسق و لا الاتساق و بالتالي ليس جزأ من شعرية القصيدة؟.

سنحاول الإجابة عن هذه الأسئلة عبر التطرق لآراء الفريقين وصولاً إلى رأي محمود درويش في كل عنصر من العناصر.

39 ـ ينظر ، جون كوهن ، النظرية الشعرية، ص ص 73 – 74 .

4- الإيقاع الصوتي وأثره في اتساق النص :

4 – 1 : الرأي الذي يرى أن الإيقاع الصوتي يدخل في اتساق النص:

يرى ريتشاردز أن تتابع الأصوات على شكل معين يهيئ الذهن لتقبل تتابع جديد من هذا النمط دون غيره ، فالإيقاع إذن ، مرتبط بالتتابعات المختلفة للسلسلة اللغوية المنسجمة مع ما ينتظره جهاز التلقي لدينا ، والخارجة عن هذا الانسجام أحيانا ([40])وهكذا يكون " النسيج الذي يتألف من التوقعات والإشباعات وخيبة الظن أو المفاجآت التي يولدها سياق المقاطع هو الإيقاع "([41])، فالإيقاع لا يتحقق بمجرد " تحقيق نوع من التجانس الصوتي ، بين الكلمات والحروف، بل لا بد أن يتبع ذلك إيقاع في المضمون " ([42])وهذا ما أشار إليه النويهي عند حديثه عن موسيقية القصيدة ، التي يرى أنها " توجد في هيكلها العام كوحدة وهذا الهيكل يتألف من نمطين ، نمط الأصوات ونمط المعاني الثانوية التي تحملها الألفاظ "([43])، وهذا يعني مما يعنيه ، أن لكل نص شعري إيقاعا ينبع من الحالة الشعورية التي تكتنف النص الشعري ، فينتج عن ذلك صورة موسيقية تضطلع بنقل المعني إلى وجدان المتلقي ([44]).

وفي النقد العربي يلفت انتباهنا هذا الإلحاح على علاقة المستوى الإيقاعي بالمستوى الدلالي، ومن ذلك تأكيد صاحبي كتاب نظرية الأدب ضرورة تحليل الصوت في علاقته بالمعنى داخل العمل الأدبي لأن العزل بين الجانبين يعني إلغاء مفهوم التكامل في العمل الفني ، علاوة على أن الصوت المجرد ليس له تأثير جمالي في حد ذاته ، أو إن هذا التأثير يكون ضعيفا ([45])، لكننا نشير في هذا المقام إلى أن هذه العلاقة لم تكن واضحة في المفهوم الغربي القديم للإيقاع ، فالإيقاع يجاور المعنى ويقابله في الوقت نفسه ، ومن ثم فهو لا يرتبط معه بعلاقة حتمية .

40 - ينظر ، ريتشاردز ، مبادئ النقد الأدبي والعلم والشعر ، ترجمة مصطفى بدوي ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة، 2005 م ، ص185.

41 - المرجع نفسه، ص 188 .

42 - حسن مخافي ، القصيدة الرؤيا ، ص 136 .

43 - محمد نويهي : قضية الشعر الجديد، مكتبة الخانجي ، دار الفكر ، القاهرة ، ط 2 ، 1971 ، ص 23 .

44 - ينظر ، مؤمنات الشامي ، الإيقاع في شعر نزار قباني ، رسالة ماجستير ، أشراف رياض العوابدة، قسم اللغة العربية وآدابها ، جامعة دمشق 2002/2001 ، ص 146 .

45 - رينيه ، ويليك وأوستن وارين ، نظرية الأدب ، تر / محي الدين صبحي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت 1987 ص .

ويعقد " جان ماري جويو " الفصل الأخير من كتابه " مسائل فلسفة الفن المعاصرة" لتلك العلاقة ، ويتجلى ذلك في عنوان الفصل نفسه : المعنى والوزن ، في هذا الفصل يربط " جويو" تطور الأشكال الشعرية بالتطورات المستجدة، فأي تطور في الشكل الفني ، إنما يكون بسبب تطور في المعاني ، فلسفيا ودينيا واجتماعيا مما لم يعرفه الشعراء السابقون، فالفكر وحده ، إذن ، هو الذي يستطيع حين يتغير ، أن يغير وزن الشعر تغييرا عميقا ([46])، " فالمعنى والعواطف الجديدة تحتاج إلى شكل أكثر مرونة وغنى ، وإن لم يخرج عن المبادئ الثابتة للشعر " ([47]).

ويظهر الإلحاح على تلك العلاقة بين المستويين الصوتي والدلالي أيضا لدى ت .س. إليوت الذي يؤكد أن موسيقى الشعر ليست مستقلة عن المعنى ([48])وموسيقى الكلمة تنبع عن العلاقة الكائنة بين معناها المباشر في سياقها ، وكل المعاني السابقة التي إكتستها في سياقات أخرى ([49])

وعليه ، فإن القصيدة الموسيقية هي " التي لها نمط موسيقي من الأصوات ، ونمط موسيقي من المعاني الثانوية للكلمات التي تؤلفها ، وأن هذين النمطين هما شئ واحد ولا ينفصلان" ([50]).

كما يبين " جون كوهن " أن النظم هو بنية صوتية دلالية، أي أنه يوجد علاقة بين الصوت والمعنى . ([51]) و بذلك فالصوت يدخل في البنية الدلالية ،إذ أن هناك علاقة بين الصوت و المعنى و لا يمكن الفصل بينهما في الشعر ، فهما نمطين لا ينفصلان على حد تعبير إليوت، فالكلمات تنبع من العلاقة الموجودة بين معناها المباشر و سياقها.

46 - ينظر جان ماري جوبو ، مسائل فلسفة الفن المعاصرة ، ترجمة وتقديم سامي الدروبي ، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر ، دمشق، ط2 1965 ، ص 211 .

47 - المرجع نفسه ، ص ص 211- 212 .

48 - ينظر ، ت .س. إليوت ، في الشعر والشعراء ، ترجمة محمد جديد ، دار كنعان للدراسات والنشر ، دمشق ، ط 1 ، 1991 ، ص 29 .

49 - ينظر المرجع نفسه ، ص 34 .

50 - إليوت، في الشعر والشعراء ، ص 35 .

51 - ينظر ، جون كوهن ، بنية اللغة الشعرية ، ص 52 .

و يؤكد محمد بنيس على أن ارتباط الأصوات بالمعاني في الشعر يفضي إلى نشوء إيقاع متميز متفرد يحكمه، إضافة إلى الصوت والمعنى ، فذلك الصراع المستمر والجدلية القائمة بين العلاقات ، هي التي تشكل نسق الخطاب الشعري ، كما أن الخطاب يتحكم بدوره " في نسق الخطاب أي بناء عناصره ومكوناته" ([52])، وبهذا التكامل بين الإيقاع ونسق الخطاب تتحقق جمالية النص الشعري وإبداعيته ، ويبلغ درجة كبرى ، من التجانس والتناسب بين مستوياته المختلفة ، " فبقدر ما ينم النص عن اتساق وتناغم في بنيته وبين مستوياته ، بقدر ما يبلغ حدا أرفع من الشعرية والإتقان الإبداعي "([53]).

كما يعقد شكري عياد في كتابه " موسيقى الشعر ومعناه" ، فصلا لقضية العلاقة بين الإيقاع والدلالة تحت عنوان " موسيقى الشعر ومعناه " ، وفي هذا الفصل يتعرض الناقد إلى إغفال العروضيين العرب لتلك العلاقة، مقللا من شأن الخبر الذي يرويه إبن رشيق في كتابه العمدة عن الزجاج فيما يتعلق بعلة تسمية البحور الشعرية، معتبرا ذلك ليس إلا وصفا ظاهريا للأصوات التي يتشكل منها كل بحر ([54])

وقد شدد شكري عياد على العلاقة بين الإيقاع والدلالة ،فيرى أن هناك تلازم في العمل الشعري بين جانبه الصوتي و الكلمات و المعنى، وأن هذا العمل لا يكون متقن و مكتملا الا بتضافر تلك العناصر و خروجها في ثوب واحد ، ويلخص ذلك قوله :" فقد يكون للإيقاع بمفرده تأثير ، ولكن هذا التأثير لا يسمى فنيا أو غير فني حتى يلتقي بعناصره الكثيرة... مع المعنى لقاءً يقوم على التوافق والطباق معا " ([55])

52 ـ محمد بنيس ، الشعر العربي الحديث ، بنياته وإبدالاته ، ج 1 (التقليدية) ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، ط 2 ، 2001 ، ص 178 .

53 ـ سامي سويدان ، في النص الشعري العربي ، مقاربات منهجية ، دار الأدب ، بيروت ، 1999 ، ط 2 ، ص 61 .

54 ـ ينظر شكري محمد عياد ، موسيقى الشعر العربي ، مشروع دراسة علمية ، أصدقاء الكتاب ، القاهرة ، ط 3 ، 1998 ، ص 135 .

55 ـ شكري عيادة ، موسيقى الشعر العربي ، ص 148 .

وفي هذا الكلام دلالة على أن النسق الصوتي والنصف النحوي متشابهان في خدمة المعنى والخلل في أحدهما يؤدي إلى خلل في المعنى المراد ، وإن الإيقاع ، كما يشير محمد بنيس معتمدا على هنري ميشونيك ، هو " الدال الأكبر في الخطاب الشعري ، ومسار التفاعل بينهما هو ما يحقق للخطاب دلاليته " . ([56]) وكأن الدارس يريد أن يجعل من البنية الإيقاعية جزء لا يتجزأ من النص وأنه غير منفصل عن معنى أي خطاب ، ما دام هو المنظم لكل من المعنى والذات عبر حركتهما في الخطاب ([57]).

4 – 2 : تحول مفهوم الإيقاع في قصيدة النثر :

لقد شهد مفهوم الإيقاع عند دعاة قصيدة النثر تحولا كبيرا ، وذلك في سياق دعوتهم إلى التجديد في الشعر وتجاوز تلك الرقابة التي تفرضها القصيدة القديمة ، لمواكبة النفس الإنسانية في تحولاتها ، وهذا ما نلمسه عند أنسي الحاج في إشارته إلى عدم ملاءمة الموسيقى الشعرية التقليدية لإنسان متغير ذي إحساس جديد ، وإن الإنسان في تجدد دائم ([58])،كما يؤكد أدونيس ، على أن الإيقاع أيضا يظل يتجدد بتجدد الإنسان ، ومن ثم وجب التشديد على كون الشكل الشعري له ولادة مستمرة، وإن الشكل الشعري الحي هو الذي لا يفتأ يتشكل ويتجدد ([59])ويرى أن لهذه القصيدة نظامها الإيقاعي الداخلي المنافي، الذي يعبر عن إنسان هذا العصر إذ يقول : " ففي قصيدة النثر موسيقى لكنها ليست موسيقى الخضوع للإيقاعات القديمة ، بل هي موسيقى الاستجابة لإيقاع تجاربنا وحياتنا الجديدة ، وهو إيقاع يتجدد كل لحظة " ([60])، وفي ذلك إقرار بتغير بنية الإيقاع مقارنة بالقصيدة القديمة، إذ حسب رأيهم صار يتحرك في إطار أوسع متعديا حدود التعاريف التي تربطه بالصوت وما ينتج عنه من أثار، فقد يكون له أوجه عديدة حسب متطلبات العصر ، وإلى

56 - محمد بنيس ، الشعر العربي الحديث ، ج 2 ، ص 178 .

57 - ينظر: محمد بنيس ، الشعر العربي الحديث ، ص 104 .

58 - ينظر ، أنسي الحاج ، ديوان " لن " ، ص 12 .

59 - ينظر ، أدونيس مقدمة للشعر العربي ، ص 110 .

60 - المرجع نفسه ، ص 166 .

هذا الرأي تشير الباحثة " روز غريب " ، حين تعرف الإيقاع بأنه " تكرار حرف أو لفظة أو عبارة على أبعاد متساوية أو غير متساوية، والإيقاع أيضا ، تكرار وزن أو شكل من أشكال التنسيق يضمن للعبارة التوازن وحسن الرصف... ويجوز التوسع في مدلول الإيقاع ليشمل جميع الوسائل الموسيقية التي يلجأ إليها الفنان لتقوية معانيها الأساسية عن طريق الإيحاء الصوتي " ([61]).

إن الإيقاع حسب هذا التعريف يعتمد على مفهوم التوازن ولكن شرط التساوي في الأبعاد يسقط هنا لكي يتحدد الإيقاع من خلال الإنتظام وعدم الإنتظام في الوقت نفسه وفي هذا إشارة ضمنية إلى الخروج على إيقاع القصيدة العمودية الذي تحكمه قوانين وضوابط تجعل منه إيقاعا نظاميا، إضافة إلى كل ذلك نلاحظ أن تعريف روز غريب يشير إلى مسألة أخرى تتعلق بالعلاقة بين الصوت والمعنى أو ما تدعوه بالإيحاء الصوتي ، وهي مسألة خلافية بين الدارسين والنقاد([62])،ويؤكد أدونيس أن القصيدة ليست نغما فحسب ، وإنما هي نغم وتعبير ، إذ يجمع النغم بين الإيقاع والمدلول في حين أن التعبير يربطنا بصاحبه وموضوعه في آن واحد ، وإذا ما وجدنا لذة شعرية في " الحركة النفسية للكلمات ومقاطعها " فإن هذه اللغة تكون مشروطة بكون تلك الحركة تتولد عن " تفجرات الأعماق "، وإذا لم تكن كذلك فإنها تتحول إلى رنين بارد صنعي وأجوف " ([63]). فالشعر حالة شعورية ، تتجسد في الكلمات حسب رأيه.

ولعل هذا يتفق مع ما ذهبت إليه " سوزان برنارد " في تعبيرها عن الشعر المعاصر، بأنه أصبح " يرفض وسائل الرقي الآلية جدا للشعر الموزون المقفى ، ويطلب " مفاتن " أكثر دقة من الكلمات نفسها، ومن التوافقات السرية في المعنى والصوت وبين الفكرة والإيقاع وبين التجربة الشعرية واللغة التي تترجمها" ، ([64])وبهذا تعوض قصيدة النثر ، ما أسمته بالإيقاع الصوتي الخارجي إلى لذة تكتسب من معايشة للعالم الداخلي للقصيدة ، فشاعرها حينما " يرفض عناصر

61 - روز غريب ، جبران في أثاره الكتابية، دار المكشوف ، بيروت ، ط 1 ، 1969 ، ص ص 210- 211 .

62 - ينظر ، محمد مفتاح، دينامية النص ، تنظير وإنجاز ،المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط 3 ، 2006م ، ص 55 .

63 - ينظر ، أدونيس ، مقدمة في الشعر العربي ، ص 94 .

64 - سوزان برنارد ، قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا ، ص 59 .

الشعر المتفق عليها كلها فعليه أن يعوض عليها بالصور الأخاذة ، ونمط من الإيقاع المتنام، داخلي جديد " ([65]).

وهذا الإيقاع من منظور أدونيس لا ينمو في المظاهر الخارجية للنغم من قاضية وجناس وتزاوج حروف وتنافرها وإنما هو يتجاوز هذه الأصول العامة إلى " الأسرار الواصلة فيما بين النفس والكلمة ، بين الإنسان والحياة " ([66])، فهو يرى أن قصيدة النثر تستثمر عناصر إيقاعية أخرى ، كإيقاع الجملة وعلاقة الأصوات والمعاني والصور ، والطاقة الإيحائية للكلام وما يتبعها من أصداء متلونة ومتعددة .([67])

وقد أشارت يمنى العبد إلى عناصر أخرى تراها ذات أهمية أكبر بالنسبة لقصيدة النثر بعد التخلي عن الإيقاع التقليدي ومن هذه العناصر :

ـ التكرار وفق أشكال موظفة لتأدية دلالتها .

ـ التوزيع والتقسيم على مستوى القصيدة بهدف دلالي محدد .

ـ التوقيع على حرس بعض الألفاظ والموازاة بين حروفها . ([68])

وبهذا يرى أصحاب هذا الرأي أنهم لا ينفون دور الصوت تماما لكن الصوت الذي يراهنون عليه هو صوت الكلمة في حد ذاتها وهي تتنوع كما يرى محمد عبد المطلب بين إفرادية وتركيبية، وبين حرفية وصرفية ، وبين بديعية ونحوية ، ولكن متابعة اشتغال هذه العناصر تحتاج إلى صبر بسبب الطابع الكتابي الذي يميزها، والذي يكاد معه، أن يغيب الحس الصوتي، ومن ثم فإن على المتابع أن ينقل الكتابية إلى الشفاهية لتحديد ركائز الإيقاع ومدى انتشارها أفقيا وعموديا ([69])،ويرى أن التكافؤ الصوتي الذي يخدم هذه القصيدة يحدث من خلال ما سماه " الدوال " والدوال المتجاورة حرفيا " وتنشأ هذه العلاقة من خلال تردد حرف أو أكثر من دالين متجاورين أو مجموعة دوال متجاورة التي تتطلب إنصاتا تاما للإحساس بها وإدراكها . ([70])إذن فحدود هذه

65 ـ علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري ، دار الشروق للطباعة والنشر ، الأردن ، ط 1 ، 2003 ، ص 121 .

66 ـ أدونيس ، مقدمة في الشعر العربي ، ص 94 .

67 ـ المرجع نفسه ، ص 116 .

68 ـ ينظر ، يمنى العيد ، في معرفة النص ، دار الأدب ، بيروت ، ط 4 ، 1999 ، ص 106 .

69 ـ ينظر ، محمد عبد المطلب ، قصيدة النثر ، ص 38 .

70 ـ ينظر ، المرجع نفسه ، ص 40 .

القصيدة لا يتعدى اللغة ذاتها من خلال أصوات الألفاظ ودلالاتها وإيحاءتها، ومن خلال التفاعل الحاصل بين الكلمات من الجملة الواحدة ، وفي ترابط أجزاء القصيدة وتناسقها .

وفي ذلك يقول علي العلاق " لا تعود اللغة وسيلة بل تصبح هدفا للخلق وتجلياً له ، وفي هذه اللغة تبلغ الكثافة حدودها القصية ، حيث ينهض صوت الكلمة بدور في تجميد الدلالة ، وتعدو الكلمة شكلا صوتيا للمعنى، كما أن صورتها الحسية أو وجودها الفيزيائي يصبح بما فيه من عثرة أو اكتظاظ أو استطالة صورة مرئية لما تريد التعبير عنه " ([71]) .

ورغم ما ذهب إليه العلاق إلا أنه يعترف أن هذا النص في قصيدة النثر ضعيف من حيث الترابط إذ يقول بأنها ذات " نبرة عميقة ، ومناخ شعري مترابط ، وكانت صورة التلقائية الباهرة تعكس عالما لا حدود له من أجواء الحنين ، والصعلكة والتمرد ، رغم ما في كتاباته من تلقائية تشتت كثافة النص ، وتضعف ترابطه أحيانا " ([72])،والقارئ لهذه التعريفات للإيقاع الجديد ليجد نفسه في حيرة لتحديد معالمه ، فـ " قواعد الإيقاع الشعري الجديد في صورة شبه واهمة لم تتضح إلا لقلة من الشعراء الرواد الأوائل من أمثال واهمة لم تتضح إلا لقلة من الشعراء الرواد الأوائل من أمثال أنسي الحاج و .... ظلت غائمة غامضة عند مجموعة أخرى من الشعراء الضعاف الذي وجدوا فيها مركبا ميسورا " ([73]). فأصبح الكثير يرصف بعض الكلمات و يقدمها على أنها قصيدة نثر.

5 - محمود درويش و الإيقاع الموسيقى:

يقول الناقد رجاء النقاش في كتابه "الهام" عن (محمود درويش شاعر الأرض المحتلة) ما معناه: "لقد استطاع محمود درويش أن يصل إلى توازن دقيق واضح بين الموسيقى الخارجية و الموسيقى الداخلية ، فصوت قصيدته مسموع ، وهو بذلك يستخلص من ذلك الخفوت الموسيقي و الفتور النغمي الذي نلاحظه في عدد غير قليل من نماذج الشعر الجديد ، والذي يدفع النقاد

71 - علي جعفر العلاق ، في حداثة النص الشعري ، ص 123 .

72 - المرجع نفسه ، ص 127 .

73 - مسعودة الوقاد ، قصيدة النثر وشعرية التجاوز مجلة علوم اللغة العربية وآدابها ،كلية الآداب واللغات ، جامعة الوادي ، العدد 4 / مارس 2012، ص ص 24- 25 .

إلى وصف هذه النماذج بأنها(نثرية).. أي أنها قريبة من النثر بقدر بعدها عن الشعر . ولكننا بالنسبة لشعر محمود نحس بموسيقى هذا الشعر إحساسا واضحا ، فيجعل من قصيدته عملا فنياً مسموعا بالأذن و القلب معا .

وتستطيع أن تتبين القدرة الموسيقية الواضحة عند درويش دون عناء كبير"[74] . و هذا اعتراف من هذا الناقد بحس درويش الإيقاعي الموسيقي و دوره في شعريته العالية و لعلل اعترافه بهذا الشأن خير دليل في حوار أجرته معه مجلة "الكرمل" في الرباط سنة 2004م حيث قال بأنه :"من الشعراء شديدي الإنحياز إلى الإيقاع سواء أكان هذا الإيقاع خارجيا أم داخليا ، و قد عبرت أكثر من مرة عن أنني لا أستطيع أن أحقق شعريتي إلا إيقعياً"[75] . و هو من حيث لا ينفي دور الإيقاع الداخلي للقصيدة ، الإ أنه يرى شعريته لا تتحقق بدون الإيقاع موسيقي .

وقد ساق هاني الخير مثالا عن استعماله الإيقاع الموسيقي من خلال مقطوعة شعرية له عن الشاعر الإسباني لوركا :

*عازف الجيتار في الليل يجوب الطرقات

و يغني في خفاء

و بأشعارك يا لوركا ، يلم الصدقات

من عيون البؤساء[76]

و كذلك نجد هذا الحس الموسيقي في قوله:

*يوم كانت كلماتي

تربةً..

كنت صديقا للسنابل

يوم كانت كلماتي

غضباً..

74 - هاني الخير ، محمود درويش ، رحلة عمر في دروب الشعر، دار فليتس للنشر و التوزيع، المدية ، الجزائر ، ط1، 2008م،ص21.

75 - المرجع نفسه ، ص 47.

76 - المرجع نفسه ، ص 21.

كنت صديقا للسلاسل

يوم كانت كلماتي

حجراً..

كنت صديقاً للجداول.

يوم كانت كلماتي

ثورةً..

كنت صديقا للزلازل[77]

و هنا الحس الموسيقي واضح لا تستطيع أن تخطأه الأذن ، و لم يقتصر الأم على هذا فقد صرح محمود درويش ، ضمنياً بعلاقة الايقاع الموسيقي بالنسق و المعنى حيث قال في نفس الحوار الصحفي :

"أحياناً ، أحتاج إلى الموسيقى لكي يخدم إيقاعي أو لكي آخذ من هذه الموسيقى إيقاعاً ما ، مثلا ، عندما أريد أن أكتب نصاً خافتاً أستمع إلى شوبان ، و عندما أريد أن أكتب مقطع عالي النبرة و قوياً ، أستمع إلى بتهوفن"[78].

وهذا يبن رأي درويش في علاقة المعنى بالإيقاع الموسيقي ، بل هو لا ينكر علاقة الموسيقى بالنسق فيقول :

"أستمع إلى الموسيقى لكي آخذ منها أفكاراً.لماذا؟ لأن الموسيقى لا تقول لك بالكلمات ، ما هي موضوعاتها ، و ما هي طريقها ، و ما هي رحلتها ، فأنت تؤول وتترجم ن من خلال تفاعلك مع الموسيقى هذه الأصوات التجريدية إلى كلمات ملموسة.إني كثيراً ما أستفيد من الموسيقى و أستخدمها ليس فقط لتقوية أو تخفيض النبرة أو الإيقاع ، بل من أجل تحويلها إلى كلمات تعينني على أن أترجم الموسيقى إلى لغة"[79]. و من الأمثلة عل ذلك حيث تستطيع أن تحس بإتحاد النص مع الإيقاع الصوتي له ن قول درويش :

77 ـمحمود درويش ، مزامير ، ديوان محمود درويش ،ج2، دار العودة ،بيروت،ص25،26

78 - هاني الخير ، محمود درويش ، ص53.

79 - المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

*هو الآن يرحل عنا
و يسكن يافا
ويعرفها حجرا..حجرا
ولا شيء يشبهه
و الأغاني
تقلده..
تقلد موعده الأخضرا
هو الآن يعلن صورته ـ
و الصنوبر ينمو على مشنقه
هو الآن يعلن قصته ـ
و الحرائق تنمو على زنبقه[80].

تستطيع أن تحس المنحى الصوتي التصاعدي الدال على غضب داخلي سرعان ما يطفو على الواجهة بسبب الحرمان من الوطن و الشوق و الحنين الذي يزيد دائما إل الديار.

6 - الوزن و أثره في اتساق النص بين الحداثة والتراث :

6 - 1 : الوزن و اتساق النص الشعري:

يعد الوزن أساسا متينا في البنية الإيقاعية للشعر التي تنعكس في تشكيل الوحدة الكلية للخطاب الشعري بوجه خاص، ولن يألف الخطاب الشعري في شكله الكلي أو الجزئي إلا بالاعتماد على الأدوات الموسيقية التي بها يتزن ويستقيم .([81])

والوزن هو مجموعة من التفعيلات المتجاورة ، وهذا التجاوز ليس من باب الإعتباط ، ولكنه تجاوز مقصود وذلك لاجتناب التنافر بين أجزائه . ([82]) فالوزن ليس تفعيلات وضعت بشكل اعتباطي، ولكنها تساهم في اتساق أجزاء النص من حيث هي تجعل أجزاؤه مترابطة غير متنافرة .

80 ـ محمود درويش ، عائد إلى يافا ، ديوان محمود درويش، المجلد 2 ،ص88.

81 ـ ينظر ، الطاهر بومزبر : أصول الشعرية العربية (نظرية حازم القرطاجني ، في تأصيل الخطاب الشعري) ، ديوان المطبوعات الجامعية ،لجزائر(د ط) ، (د ت) ، ص 107 .

82 ـ ينظر ، القرطاجني أبو الحسن حازم، منهج البلغاء وسراج الأدباء ، تحقيق محمد الحبيب بلخوجة ، دار المغرب الإسلامي ، بيروت، ط 2 ، 1981م ، ص 236 .

فتناسب الوزن أمر منشود ، حتى تكون الأبيات والقصائد على مستوى من الجودة ، ومتانة النسيج ، فقد ورد على لسان جابر عصفور : " أن هناك حالات للتناسب ، تتحقق بكيفية تعاقب التفاعيل ، وانتظامها مع غيرها في علاقات صوتية ذات أبعاد منتظمة في الزمن " ([83])

فيرى أن ذلك الانتظام في زمن الصوتي يؤثر بالضرورة على انتظام النسق وبالتالي على المعني .

وتحدث عن ذلك حازم القرطاجني من التركيبات المتناسبة الملائمة لبعضها البعض في قوله:" إنها تكون بإقتران المتماثلات والمتضارعات ولا يقع في اقتران المتضادات والمتنافرات تركيب تتناسب أصلا" ([84]).

وهو يعني بالتمائل : اتفاق التفاعيل في النوع، ذلك أن المماثلة لا تكون إلا بين متفقين كما هو في بحر المتقارب (فعولن ، فعولن، فعولن ، فعولن) .

والتضارع يشير إلى كيفية تشكيل الأوزان من تفعيلتين مختلفتين بمضاعفة كل منهما ، كما في بحر طويل (فعولن ، مفاعيلن ، فعولن ، مفاعيلن) ([85])ويضيف حازم : " ومكان متشافع أجزاء الشطر من غير أن يكون متماثل جميعها ، فهو أكمل الأوزان مناسبة ، ومكان متشافع بعض أجزاء الشطر ، تلاه في المناسبة وما لم يقع في شطره تشافع ، أدناها درجة في التناسب وما وقع التشافع والتماثل في جميعه ، أستثقل ، ولم يستحل أيضا للتكرار " . ([86])

التشافع يقصد به ، مجئ تفعيلة مزدوجة في الشطر كما هو في بحر السريع (مستفعلن ، مستفعلن ، فاعلن) ([87]).

83 - جابر عصفور : مفهوم الشعر ، دراسة في المفهوم النقدي ، الهيئة المصرية العامة ، القاهرة للكتاب ، (د ط) ، 2005 م ، ص 310 .

84 - حازم القرطاجني ، منهج البلغاء ، ص 248 .

85 - ينظر ، جابر ، عصفور : مفهوم الشعر ، ص 310 .

86 - حازم القرطاجني ، منهج البلغاء ، ص 267 .

87 - ينظر ، جابر عصفور ، مفهوم الشعر ، ص 310 .

حازم الفرطاجني يبين إنعكاس الوزن على المتن من حيث تكرار التفعيلات ، فبين مدى تأثير التشافع والتماثل والتضارع والتداخل بينهما ومدى تأثيرها على النسق من حيث الاستحسان في اللفظ والاستثقال ، وقد سمها بالمناسبة أي مناسبة اللفظ مع الوزن ، وهذا دليل أن الوزن له انعكاسه على النسق الشعري وهو جزء منه .

هذا من ناحية الصوتية أما من ناحية المعنى ، فيقول جابر عصفور :" حركة الوزن حركة أنية لا تنفصل عن حركة المعنى أو تعاقبها ".([88])

فهو يرى أن الشاعر حينما ينظم قصيدته ، لا يبحث عن البحر الذي سينظم على منواله ، ثم يبحث عن المعاني ليصبها في ذلك البحر بل يكون حضورهما في أن واحد .

فالوزن لا جدوى منه وهو منفصل عن المعنى لأن : " لغة الشعر ليست كأنغام الموسيقى مجرد عناصر صوتية مجردة ، بل هي عناصر لغوية لا يفارق فيها الصوت المعنى بأي حال ([89]).

فهو يشدد على أن الوزن داخل في المعنى من حيث هو يؤثر على النسق كما رأينا سابقا، فالبنية الإيقاعية لا يمكن بأي حال من الأحوال فصلها عن البنية اللغوية ، أي أن " الوزن ليس مجرد قالب تصب فيه التجربة، أو وعاء يحتوي النص ، وإنما هو بعد من أبعاد الحركة الآنية لفعل التعبير الشعري ذاته ، في محاولة خلق معنى لا ينفصل فيه المسموع عن المفهوم "([90]). أي أن الوزن لا ينفصل عن النسق ، بل هو داخل في المعنى نفسه.

وهكذا تبرز أهمية الوزن وقيمته من خلال منح القصيدة روحها ، وجعلها متناسقة الوحدات، متزنة الأجزاء ، منسجمة ([91]).

88 - المرجع نفسه ، ص 332 .

89 - المرجع نفسه ، ص 333 .

90 - المرجع نفسه، ص 334 .

91 - ينظر ، الطاهر بومزبر ، أصول الشعرية العربية ، ص 105 .

فالطاهر بومزبر ، يرى أن الوزن هو بمثابة الروح التي تعطي للقصيدة اتساقها الذي يحدث بالضرورة الانسجام لها فبالوزن يستطيع الشاعر أن يبث ما يختلج في نفسه من شجن وحزن ، وفرح وسرور ، وفي هذا يقول رمضان الصباغ ،" عند اختيار الشاعر التفعيلة ، أصبح في وسعه أن يعبر عن حالات من الحزن والفرح ، وحالات نفسية أخرى معقدة ، ويعبر به عن تقلبات النفس مستخدما الإيقاع " .([92]) إذن الوزن داخل في الحالة الشعورية و النفسية للشاعر.

فالوزن حسب رأي النويهي ليس شيئا زائدا ، وليس مجرد شكل خارجي يمكن الاستغناء عنه ، بل هو ضرورة أكيدة ، لها ارتباطها العميق بالتكوين والسلوك البشريين ([93]).

وهو في هذا يتفق مع رمضان الصباغ بأن اختيار الوزن ليس أمرا اعتباطيا ، بل يكون تزامنيا مع الحالة النفسية للشاعر ومن ثمة فله دلالته الخارجية التي يوحي إليها ، والتي تنعكس في النص، والتي يستطيع المتلقي أستخلصها منه ، من أجل فهم كامل لنص والوصول إلى المقصدية المرجوة منه .

فالنويهي يربط سمات الوزن ، وخصائصه بالانفعالات الإنسانية ، كما تبدو في الناحية الفيزيولوجية ، فيقول : " فليس الشعر بأوزانه المختلفة ، وأنظمة إيقاعه المتعددة سوى محاكاة لهذا الاهتزاز الجسمي والتموج الصوتي ، يأخذاننا ونحن نعاني الانفعالات القوية، فالوزن الشعري يتردد فيه اللسان بين إسراع وإبطاء ، وضغط وارتخاء ، وحدة ولين ، ويتردد فيه الصوت، إن أحسنا القراءة ، بين انطلاق وانحباس ورقة واكتظاظ ، وعلو وهبوط ، وهذه التموجات الصوتية تحكي حكاية قرينة ارتعاد الجسم وتراوح الصوت في الأزمة العاطفية الشديدة ".([94])

وهذا يعني أن النص الشعري يحمل شحنة عاطفية من خلال إيقاعه الصوتي واللفظي يحاول الشاعر نقلها للمتلقي ، وهذا ما أشار إليه النويهي في حديثه عن نص القصيدة الشعرية ، بأنها:" توجد في هيكلها العام كوحدة ، وهذا الهيكل يتألف من نمطين ، نمط الأصوات ونمط المعاني الثانوية التي تحملها الألفاظ " ([95]).

92 - رمضان الصباغ ، نقد الشعر العربي المعاصر (دراسة جمالية) دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع ، (د ط) ، 1992 ، ص 38 .

93 - ينظر ، محمد نويهي ، قضية الشعر الجديد، ص 38.

94 - المرجع نفسه ، ص 33 .

95 - المرجع نفسه، ص 23 .

فارتباط الأصوات بالمعاني في الشعر يفضي إلى نشوء إيقاع متميز متفرد يحكمه، إضافة إلى الصوت والمعنى، ذلك الصراع المستمر والجدلية القائمة بين العلاقات التي تشكل نسق الخطاب الشعري ، كما أن الخطاب يتحكم بدوره " في نسق الخطاب أي بناء عناصره ، ومكوناته " ([96])، وبهذا التكامل بين الإيقاع ونسق الخطاب تتحقق جمالية النص الشعري وإبداعيته ويبلغ درجة كبرى من التجانس والتناسب بين مستوياته المختلفة " ، فبقدر ما ينم النص عن اتساق وتناغم في بنيته وبين مستوياته ، بقدر ما يبلغ حدا أرفع من الشعرية والإتقان الإبداعي " ([97])

وبالنسبة لنذير العظمة فإن هذه الأسباب هي التي كانت سبب تفوق الشعر العربي القديم حيث يرى أن الأوزان ليست صيغا جاهزة ، فبإمكان الشعراء أن يولدوا منها أنغاما مختلفة ، فأمرؤ القيس وطرفة ، على سبيل التمثيل ، يستخدمان في معلقتيهما البحر الشعري نفسه ، ولكنهما " يحصدان " إيقاعا مختلفا فالإيقاع لا ينبع من البحر فقط ، بقدر ما يتولد من السبك اللغوي في تشابكه مع سياق النغم في بحر من البحور الشعرية . ([98])

وقد تناول " صمويل كولودج " الوزن من حيث تأثيره في المتلقي ، فذهب إلى أن الوزن يؤثر بمفرده في القارئ ، إذ يزيد من انتباهه وقدرته على الاستجابة، ويخلق فيه حيوية كبيرة، كما أنه يثير دهشته وحبه للاستطلاع ، ثم يرضى حبه هذا.ولكن ليس بصورة آلية رتيبة ([99])،لكن الوزن وحده لا يغني في بناء قصيدة جيدة ، فإذا كان موضوع القصيدة تافها ، أو كانت لغتها فقيرة مجردة ، فإن القارئ في هذه الحالة يشعر بخيبة كبرى، ولهذا يشبه كولودج الوزن بالخميرة التي لا فائدة منها وحدها ، ولكنها تؤدي إلى نتائج طيبة حين امتزاجها بغيرها من العناصر ([100]).

96 - محمد بنيس ، الشعر العربي الحديث ،ج 2 ، ص 178 .

97 - سامي سويدان ، في النص الشعري العربي ، ص 61 .,

98 - ينظر:جهاد فاضل ، قضايا الشعر الحديث ، دار الشروق ، بيروت ، ط 1 ، 1984 ، ص ص 439 – 440 .

99 - ينظر ، محمد مصطفى بدوي ، كولودج ، دار المعارف ، القاهرة، ط 2 ، 1988 ، ص 101 .

100 - ينظر:المرجع نفسه ، ص ص 101- 102 .

6 – 2 : الوزن لا يدخل في نسق القصيدة وإتساقها :

سعى أنصار قصيدة النثر إلى التقليل من أهمية العروض ، واستندوا في ذلك إلى ما تضمنه التراث ذاته من إشارات تثبت ذلك ، في محاولة منهم لإعطاء الشرعية الشعرية لقصيدتهم ، ولم يجدوا مثل قول الجرجاني في أن " الوزن ليس من الفصاحة والبلاغة في شيء إذ لو كان له كل مدخل فيهما كان يجب في كل قصيدتين إتفقتا في الوزن أن تتفقا في الفصاحة والبلاغة "([101])وقد اعتمد أدونيس على هذا القول في تبريراته ودفاعه عن قصيدة النثر ، بل ذهب بعيدا حينما رأى بأن العرب لم يميزوا الشعر بالعروض حين سماعهم القرآن ومن هنا رأى بأن الشعرية هي روح النص التي تشيع فيه الحياة . ([102])

وقد جعلوا أول مظهر من مظاهر التحديث في الشعر العربي الثورة على العروض الخليلي بحجة أنها شئ إضافي كان يصلح لزمن مضى ، ويقول أنسي الحاج عنها ، بأنها : " موسيقى خارجية ، ثم أنها مهما أمعنت في التعمق تبقى متصفة بهذه الصفة، إنها قالب صالح لشاعر كان يصلح لها ، وكان في عالم يناسبها وتناسبه ، لقد ظلت هذه الموسيقى كما هي، ولكن في عالم تغير لإنسان تغير ولإ حساس جديد حتى في الزمان الذي كان زمانها، لم تكن موسيقى الوزن والقافية وحدها ما يزلزل القارئ " ([103])، فهو يرى أن الوزن والقافية مجرد موسيقي خارجية غير داخلة بأي صفة كانت في مضمون النص ونسقه ، وعد الوزن قالبا شكليا كان يستجيب لاحتياجات إنسان ذلك العصر ، عكس الشاعر المعاصر الذي تعقدت تجربته الشعرية ، فأصبحت هذه القوالب غير صالحة له .

ولعل أنسي الحاج ذهب بعيدا جدا، حيث هاجم التراث ووصف ما جعله قيد للشعر مجرد سطحية إذ يقول : " ألف عام من الضغط ، ألف عام ونحن عبيد وجهلاء وسطحيون ".([104])

101 ـ عبد القادر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، ، ص 302 .

102 ـ ينظر ، مسعودة وقاد ، قصيدة النثر وشعرية التجاوز، ص 23 .

103 ـ أنسي الحاج ، ديوان " لن "، ص 12 .

104 ـ أنسي الحاج ، ديوان " لن "، ص 08 .

وكأنه يرى في الوزن عائق أمام لغته أو أن قريحته أوسع وأرحب من أن تلجم بلجام الوزن الذي عبر عن رأيه فيه بأنه أمر سطحي لا يمت للشعر بصلة ، ونفس الرأي تقريبا كان للريحاني في مقدمة " الريحانيات " إذ يقول ".... فتحققتُ أن إلتزام القافية الواحدة والأوزان الوضعية يحول غالبا دون التبسط والتدفق فيضطر الشاعر أن يلجم قريحته لئلا تقع في البيت فتكسر رأسها أو يشذب المعاني الجديدة لتلائم الصيغ القديمة أو يختار أهون الأمور فيأتينا بالنثر المنظوم ، لذلك قلت :لا صيغ قديمة ولا قوافي ولا أوزان ، وبدل النثر المنظوم جئت بالشعر المنثور الذي يشهد على ما في لوح الوجود من موحيات المعاني والاستعارات والأفكار الجديدة ".([105])

فالريحاني يجعل من الوزن عائقا وحاجزا للغة ، فهو حسب رأيه يضطر الشاعر لأن يلوي أعناق الكلمات لتلائم الوزن وبالتالي يكون هناك خلل في النسق يعيق التعبير بشكل جيد ومتسق فيضطر الشاعر للتخلي عن بعض أفكاره و خوالجه من أجل أن الكلمات لا تناسب الوزن، على عكس ما في قصيدة النثر فهناك رحابة في استعمال اللغة ،فلا قيود للوزن تخنق الكلمات و تكلف في اصطناعها ، بل اطلاق العنان لنفس لتعبر بأي كلمات أرادت المهم أن تكون موحية و معبرة .

ويؤكد عبد الله راجع إلى أن الفاعلية الشعرية المعاصرة وجدت نفسها في حاجة ماسة إلى تجاوز الحدود الصارمة لتفجير قدراتها الحبيسة، إذ لم يكن لهذه الفاعلية أن تنمو داخل مجالات محكومة بتلك القوانين الصارمة ([106]) ، فالشعر العربي عليه التجديد من خلال فك تلك القيود ، فـ " لقد أدرك الشاعر العربي أنه لكي يعبر عن تجربته بكل صدق وحرارة ، مطالب بأن ينصت إلى حركة هذه التجربة في اضطرابها وهدوئها ، قبل أن ينصت إلى الحركات التي تفرضها القوالب الجاهزة " . ([107])

105 ـ أمين الرحاني ، الريحانيات ، ج 2 ، دار الكتاب اللبناني ، دار الكتاب المصري ، ط 8 ، بيروت ، القاهرة ، 1978 ، ص 10 .

106 ـ ينظر ، عبد الله راجع ، القصيدة المغربية المعاصرة ، بنية الشهادة والإستشهاد ، ج 1 ، منشورات عيون ، الدار البيضاء ، ط 1 ، 1987، ص 99.

107 ـ ينظر ، عبد الله راجع : الحداثة الشعرية العربية ، ص 103 .

وفي هذا إعادة لنفس التهمة وهي أن الأوزان قوالب جاهزة باردة لا تخدم النسق و المعنى على حد السواء ، وهم يعتمدون في رأيهم هذا إلى ما ذهب إليه ابن رشيق في كلامه عن الشعر، إذ يقول " وقال غير واحد من العلماء : الشعر ما إشتمل على المثل السائر ، والإستعارة الرائعة والتشبيه الواقع ، وما سوى ذلك فإنما لقائله فضل الوزن"([108])،فجعل من الفصاحة والبلاغة سمة الشعر الحقيقي والوزن سمة إضافية، لكن في نفس الكتاب يؤكد على أن حد الشعر هو اللفظ والمعنى والوزن والقافية ([109])وبأن " الوزن أعظم أركان حد الشعر " ([110]).

لذلك ذهب أدونيس إلى أن القول بالوزن هو فهم سئ لعمل الخليل ، لأن الخليل حسب رأية لم يقصد وضع قواعد مستقبلية للشعر العربي ، وإنما كان تأريخا للإيقاعات الشعرية المعروفة

حتى أيامه .([111])ويضيف بأن هوية الشعر العربي لا تكمن في مجرد كونه موزون مقفى، وإنما في الرؤى التي يكشف عنها، والآفاق التي يفتحها للحساسية والفكر .([112])

وبالتالي فإن أدونيس ينفي كل ما ذهب إليه الكثير من النقاد بأن الوزن والقافية يدخلان ويؤثران في تركيب النسق ، من حيث أن الإيقاع هو روح الشعر ومعبرا عن الأحاسيس والعواطف وهو انعكاس لها، وهذا ما ذهب إليه إبراهيم أنيس الذي قال :" إن استعراض القصائد القديمة وموضوعاتها لا يشعرنا بمثل هذا التخيير والربط بين موضوع الشعر ووزنه " . ([113])

وهو بالتالي ينفي ذلك الارتباط الذي قال به البعض بين الحالة النفسية والوزن أي أن الوزن هو بعيد كل البعد عن المعنى الموجود في القصيدة، وهو عامل خارجي فقط .

وعليه فإن الشعر لا يحدد بالعروض لأن الشعر أشمل من العروض ، بل إن العروض ليس سوى طريقة من طرائق التعبير الشعري هي طريقة النظم ([114])، كما أن هذا الشكل ليس خبرة علمية تتوارث ، إنه يولد ولا يتبنى ، يخلق ولا يكتسب شأنه شأن المضمون الشعري .

108 - إبن رشيق القيرواني ، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ، تحقيق محمد عبد القادر ،أحمد عطا ، ج 1 ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط 1 ، 2001 ، ص 130 .

109 - ينظر ، المرجع نفسه ، ص 127 .

110 - المرجع نفسه ، ص 141 .

111 - ينظر ، أدونيس ،مقدمة في الشعر العربي ،ص 110 .

112 - ينظر ، المرجع نفسه ، ص 10 .

113 - عبد الحميد جودي ، الموسيقى الشعرية في شعر الزهد ، عند أبي إسحاق الألبيري الأندلوسي ، مجلة علوم اللغة العربية وأدابها ، كلية الأداب واللغات جامعة الوادي ، العدد 04 ، مارس 2012 ، ص 126 .

114 - ينظر ، أدونيس ، مقدمة للشعر العربي ، ص ص 113- 114 .

ومن ثم فإن الشاعر ، لكي يكون شاعرا ، ألا يستعير شكلا خارجيا منتميا إلى زمن غير زمانه، لأنه في هذه الحالة يصبح صانعا لا شاعرا ([115]).

وبالتالي جعل أصحاب هذا الرأي الأوزان مجرد تصنع لا يعبر عن أي معنى فضلا على أن له دخل في الاتساق داخل النص. وفي أحسن الأحوال هو شكل خارجي كان يناسب مرحلة زمنية معينة .

وتجدر بنا الإشارة هنا أن رغم رفض قصيدة النثر للوزن فإن أعمالهم قد لا تخلوا من مثل هذه الميزة ونصادفها كثيرا ولعل في الأمثلة الأتية من شعر محمد الماغوط وتوفيق الصايغ دليل على ذلك.

بعض الأسطر الموزونة من شعر الماغوط :

*من قصيدة " الليل والأزهار " ([116])

ـ يموت فيه المساء = متفعلن فاعلات

ـ وفي وسطه = مفاعلتن

ـ حتى العصافير الحنونه = مستفعلن مستفعلاتن

ـ إنهم يكرهونني يا حبيبه = فاعلاتن متفعلن فاعلاتن

ـ إنني لا أستطيع يا حبيبه = فاعلاتن فاعلات فاعلاتن

*من قصيدة " واجبات منزلية " ([117]).

ـ أطلبي لي كوفية وعقالا = فاعلاتن مستفعلن فعلاتن

ـ لأعود إلى الماضي = فعلن فعلن فعلن

ـ أغرسي كلابة في شفتي السفلى = فاعلاتن فاعلاتن فعلاتن فا

ـ إلى ضواحي المدينه = متفعلن فاعلاتن

ـ فوق ساريته = فعلن فعلن

115 ـ ينظر ، المرجع السابق ، ص 110 .

116 ـ محمد الماغوط ، ديوان محمد الماغوط ، ص ص 66 – 68 .

117 ـالمصدر نفسه ، 268 – 270 .

*من قصيدة " بعد تفكير طويل " ([118]):

ـ أنزعوا الأرصفه = فاعلن فاعلن

ـ لم تعد لي غاية أسعى إليها = فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

ـ تسكعتها في فراشي = فعولن فعولن فعولن

ـ طالبا الموت أو الرحيل = مستعلن مستعلن فعول

ـ ولن أقول ودعا = متفعلن فعلاتن

ـ فليخاطبني من وراء جدار = فاعلاتن مستفعلن فعلات

ـ أو وراء شجرة ما = فاعلات فاعلاتن

ـ لا شئ غير الغبار = مستفعلن فاعلات

بعض أسطر الموزونة من توفيق صايغ (القصيدة ك) ([119]):

ـ بهذي الليالي الطوال القصار = فعولن فعولن فعولن فعول

ـ ما حجبناه عنا ، بنينا = فاعلن فاعلن فاعلن مسـ .

ـ بينه وبيننا الجدار = تفعلن متفعلن فعول

ـ وكنت الخبير = فعولن فعول

ـ أن تكون الذاكرات = فاعلاتن فاعلات

ـ ينتاج بيدرك الوفير = متفاعلن متفاعلن

ـ إنبقرت بعدك من جديد = مستعلن مستعلن فعول

ـ وتركت أسراك الجدد = متفاعلن متفاعلن .

يلاحظ من هذه الأبيات حضور الوزن ولو بصفة لا واعية في هذه القصائد وهذا لا يلغي رأي أصحاب الحداثة من الشعر وخاصة أصحاب قصيدة النثر ورفضهم للإلتزام بالوزن في القصيدة وبأنه لا دخل له في إتساق النص أو معناه وحتى في إنسجامه .

118 ـ المصدر السابق ، ص ص 271 – 274 .

119 ـ توفيق صايغ : القصيدة ك ، دار المكتبة العصرية ، بيروت 1960 ، المقطع 18 : ومن الطريف أن سلمى الخضراء تشير إلى أن هناك من أصحاب الميول الشعرية الكثير ممن لا يتحكم في الأوزان ولا يستنبطها بشكل غريزي أبدا ، ومن هؤلاء توفيق صايغ الذي أكد للناقدة ، أن أذنه لم تكن قط حساغسة بأوزان الشعر العربي *أنظر كتابها " الإتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث " ، ص 698 ، والهامش 119 في الصفحة نفسها .

7 ـ محمود درويش والوزن :

يقول محمود درويش " صحيح أن الشعر ليس هو الكلام الموزون المقفى ، المعبر عن أفكار ، ومشاعر، كما تقول الكتب المدرسية .كلنا يأنف من ذلك" ([120]). فهنا ترى الاتفاق بينه وبين شعراء قصيدة النثر في قضية التحول عن النمط الكلاسيكي القديم ، لكن درويش لا ينكر هذا الجانب الإيقاعي كافة ، كم مر معنا في الإيقاع الصوتي و مدى اهتمامه به ' و يقول مهاجما أصحاب قصيدة النثر في ذلك " وهل يعني رفضنا هذا التعريف أن يكون عكسه هو الصحيح ، لنقول أن الشعر هو ما ليس كلاما موزونا ،مقفى ، و لا يعبر عن شيء "([121]). فهو لا ينكره تماما لكن حاله يتفق مع حال أصحاب الحداثة من الجيل الأول ، الذين يرون بضرورة التطوير في الشعر القديم مع المحافظة على خصوصيته ، فيقول في ذلك " وليس سرا أن تطوير تجربتي الشعرية يبدأ أو يتحرك من سياق القصيدة العربية ، من الجاهلية إلى الآن ، لكن هذا السياق ليس مغلقا على ذاته ، بل منفتح على علاقة الثقافة العربية بالثقافة العالمية"([122]). و قد رفض الانصياع لتلك القوالب الخليلية ، من حيث يعتبرها لا تعبر عن ذاته و بأن اللغة العربية أكبر من أن توضع في قوالب و يؤكد بأن اللغة لم تأخذ شكلها النهائي ، و أن الشعر العربي لم يأخذ شكله مبكرا ،بل أخذ يحدد شكله الشعري([123]).فالشاعر كما رأينا سابقا يهتم بالايقاع الداخلي و الخارجي للقصيدة و من نماذج أوزان التفعيلات التي استعملها على سبيل المثال :

في قصيدة "بطاقة هوية":

*سجل = مستفـ

أنا عربي = مفاعلتن (علنمتفا)

و رقم بطاقتي خمسون ألف = مفاعلتن مفاعن فعول

و أطفالي ثمانية = مفاعيلن مفاعلتن

وتاسعهم ..سيأتي بعد الصيف= مفاعلتن مفاعيلن فعول ([124])

120 ـ محمود درويش ، أنقذونا من هذا الشعر ، مجلة الكرمل ، بيروت ، العدد السادس ،ربيع 1982م، ص8.

121 ـ المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

122 ـ محمود درويش ، رحلة عمر في دروب الشعر ، المرجع السابق، ص 39.

123 ـ المرجع نفسه، ص43.

124 ـ المرجع السابق ،ص67.

و يقول قصيدة "عاشق من فلسطين":

*عيونك شوكة في القلب =علاتن فاعلاتن فاع

توجعني و أعبدها = لاتن فاعلاتن فا

أعمدها وراء الليل و الأوجاع أعمدها = علاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فا

فيشعل جراحها ضوء المصابيح = علاتن فاعلاتن فاعلاتن فا

و يجعل حاضري غداها = علاتن فاعلاتن فا

8 - القـــــــــافية و أثرها في اتساق النص بين الحداثة والتراث :

8 – 1 القافية وعلاقتها بإتساق النص :

تعد القافية عنصرا في الموسيقى الخارجية للشعر العربي قديمة وحديثة معا ، لما لها من أهمية بالغة في تشكيل بنية النص الشعري .

وقد عرفها الخليل بقوله : " إن القافية من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبلة، مع حركة الحرف الذي قبل الساكن " . ([125])

أما حازم القرطاجني فعرفها بقوله " ما بين أقرب متحرك يليه ساكن إلى منقطع القافية وبين منتهى مسموعات البيت المقفى . ([126])

ونظرا لأهميتها نجد العروضيين قد أسهموا في الحديث عنها وعن أنواعها، وقسموها إلى مطلقة ومقيدة ، وآثروا القافية المطلقة على المقيدة لما لها من مزايا صوتية تتمثل في توضيح السمع وتزيين صوت حرف الروي ، وتجعله أكثر تمثلا وتجسيدا ، ووضعوا لها معيارين يحكمانها كمي وكيفي .

أما الأول فيتمثل في وجوب إلتزام القافية بالوحدة التامة في كامل القصيدة والثاني يتمثل في تكرار قيم صوتية ، وذلك من خلال تكرار نفس الحروف ونفس الحركات ([127])،فالشاعر يدرك تماما وظيفة القافية في بناء قصيدته وتفاعلها مع باقي العناصر لخلق المعنى العام للقصيدة .

125 ـ صلاح يوسف عبد القادر ، في العروض والإيقاع الشعري ، دراسة تحليلية تطبيقية، الأيام للطباعة والنشر والتوزيع ، الجزائر ، (د ط) ، 1986 ، ص 131 .

126 ـ الفرطاجني ، أبو الحسن حازم ، منها ج البلغاء وسراج الأدباء ، ص 175 .

127 ـ ينظر ، محمد السيد أحمد الدسوقي ، جماليات التلقي وإعادة إنتاج الدلالة (دراسة في لسانية النص الأدبي) ، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، الإسكندرية ، مصر ، ط1 ، 2008/2007 ، ص187 .

وقد أولى الدارسون المحدثون أهمية كبيرة لصوت حرف الروي (القافية) من خلال توضيح وظيفته الدلالية ، يقول (يوري لوتمان) " إن وقع القافية في نفس المتلقي يرتبط مباشرة بحظها من المباغتة أو عدم التوقع ، وهذا يعني أنها ذات طابع دلالي أكثر مما هي ذات طابع نطقي أو صوتي ، وليس من الصعب الإقتناع بهذه الحقيقة إذا قارنا ما بين القوافي التي تعتمد على التكرار لفظا ومعنى .

والقوافي التي تشترك لفظا وتختلف معنى، ففي كلتا الحالتين نرى التطابق الصوتي والإيقاعي واحدا غير أن إختلاف المعاني .... يجعل القافية تبدو أكثر غنى، أما في حالة تكرار القوافي لفظا ومعنى فإنها تترك في النفس إنطباعا ضئيلا ، بل لا يكاد يعرف بها قواف على الإطلاق ([128]).

فالقافية ليست مجرد صوت محسن يأتي به الشاعر لتزيين قصيدته فحسب ، بل هي أكثر من ذلك بكثير، إنها ذات أبعاد دلالية ومضمونية في النص الشعري إنها تتفاعل مع بنية النص عن طريق حرف الروي وصوته ، فهو يمثل الصوت الرئيسي الذي يمنح الإنسجام لباقي الأصوات الأخرى في القصيدة ([129]).

كما تحدث (جون كوهين) عن الوظيفة الدلالية للقافية فقال "إن القافية ليست أداة أو وسيلة تابعة لشئ أخر ، بل هي عامل مستقل صورة تضاف إلى غيرها ، وهي كغيرها من الصور لا تظهر وظيفتها الحقيقية إلا في علاقتها بالمعنى" ([130]).

فصوت القافية وحده لا يعني شيئا إلا إذا ارتبط بالمعنى فحضوره يستدعي حضور المعنى والعكس وفي هذا الصدد يقول (جويير) " إن القافية والمعنى يتفاعلان في ذهن الشاعر ، يتجاذبان ويدور كل واحد منهما حول الأخر دون أن تختلط خطواتهما أبدا ، ودون أن يتصادما ويجب أن يسير تداعي الأصوات وتداعي المعاني جنبا إلى جنب " . ([131])

128 - محمد الدسوقي ،المرجع السابق ،ص 188 .

129 - ينظر ، المرجع نفسه ، ص 189 .

130 - المرجع نفسه ، ص 190 .

131 - جويير ، مسائل في فلسفة الفن المعاصر وترجمة سامي الدوروبي ، دار اليقضة العربية للتأليف والترجمة والنشر ، دمشق ، سوريا، ط 2 ، 1965 ، ص ص 218 – 219 .

ويشير عبد الرحمان بدوي إلى أن العلاقة الرابطة بين القافية والمعنى لابد أن تكون علاقة باطنية ، فالشاعر حين يبحث عن أفكار من أجل القوافي من أجل الأفكار فإن شعره يتأتى متكلفا أثر لواقعة في أذان السامع، لذلك على الشاعر أن يجعل أفكاره متتابعة متسلسلة حسب الإيقاع الكلمات، تناغم القوافي ما يضمن السلامة والتوازن للأفكار ، ويعطي القصيدة تأثيرا كبيرا في النفس السامع وخياله ([132]).

وبهذا تضمن القافية وحدة القصيدة من خلال توضيح مقاصد للشاعر، وذلك بإخراج المعاني الضمنية المراد التعبير عنها في شكل أصوات موسيقية مؤثرة ، فتشكل بذلك القافية ، الدعامة الثانية ، بعد الوزن فيشكلان إيقاعاً موسيقياً ثانياً ، يساهمان في تماسك النص ، ويكونان إضافة لذلك مظهراً جمالياً للقصيدة .

8 – 2 : القافية لا دخل لها في إتساق النص :

إن أنصار قصيدة النثر كانت ثورتهم على بنية القصيدة العمودية ككل ، وجعلوا من ذلك من مظاهر التحديث في الشعر العربي ، فنفوا بأن يكون الوزن والقافية من " أصول الشعر وقواعده" وقد وصل الأمر بالبعض مثل " يوسف الخال " لحد التعبير بأن هذان العنصران لا يحولان دون قيام قصيدة عظيمة ، كما أن توفرهما لا يضمن الشعرية للقصيدة ، وقد يكون حضورهما مواكبا لغياب هذه الشعرية . ([133])

132 ـ ينظر ، عبد الرحمن بدوي في الشعر الأدبي المعاصر ، الأنجو ، للنشر والتوزيع ، القاهرة ، مصر ، د ط ، 1965 ، ص 138 .

133 ـ ينظر ، محمد عزام ، الحداثة الشعرية ، منشورات إتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 1995 ، ص 65 .

ولعل الثورة على القافية كانت أسبق منها على الوزن لقناعة مفادها أنها تضر النسق أكثر مما تفيده، وفي هذا السياق يشير الباحث " حسين نصار " إلى أن القافية قد سبقت الوزن في العثور على من يخاصمها ، إذ رأى فيها خصومها الحائل الوحيد بين الشعراء والأجناس الشعرية الغير الغنائية كالشعر القصصي والشعر التمثيلي ، كما حملوها مسؤولية غياب القصائد الطويلة في الشعر العربي لأنها تشعل الشاعر عن الإسترسال في معانيه بالتفتيش عنها ([134])،

والرأي نفسه نجده عند أدونيس الذي يرى فيها إلزاما قاتلا لدفعة الخلق الشعري أو هي معرقلة له على الأقل فهي تجبر الشاعر على التضحية بحدوسه الشعرية العميقة من أجل الإستجابة لهذا المطلب ([135])،ويرى أنها تجني على النسق الشعري، إذ تقتصر مهمتها على مجرد التكرار دون أن تكون لها وظيفة في تكامل مضمون القصيدة ، كما أنها قد تأتي زائدة ، فيمكن حينها الإستغناء عنها دون أن تتأثر القصيدة ودفعتها الشعورية ، بل إن الشاعر قد يضطره إلتزامه بهذه القافية إلى وضع قافية غريبة عن القصيدة ودفتعتها الشعورية فتكثر بذلك الزوائد في القصيدة وتمتلئ بالحشو ([136]).

ويرى عبد العزيز المقالح أن الشعر الحديث قام على تجاوز الرقابة التي تميز الشعر الكلاسيكي (الشعر العمودي) ، وأن أول مظاهر هذه الرقابة ومسبباتها يتمثل في القافية ، إذ يقول:"ومن عناصر هذا التشكيل (الموسيقي) ، " القافية " ، ذلك الرتم الرتيب ، أو النغم المتكرر في القصيدة الكلاسيكية ([137]) ،وهو بذلك يرى أن القافية لا تضيف للنسق الشعري إلا تكرار ورتابة مضرة به لأنه مجرد نغم يتكرر في قصيدة الشعر العمودي .

لكن جهاد فاضل يقف من القافية موقفا معتدلا ، إذ يرى في هذه الخصومة (مع القافية) لم تكن تعني ، على الإطلاق المطالبة بالتنازل عن القافية وإعتبارها عنصرا ثانويا في البناء الشعري، بل هي خصومة موجهة ضد أحادية القافية التي تخلق الرقابة وتمنع الشاعر من التطويل.([138])

134 - ينظر حسين نصار ، القافية في العروض والأدب ، مكتبة الثقافة الدينية ، القاهرة، ط 1 ، 2002 ، ص 153 .

135 - ينظر ، أدونيس ، مقدمة في الشعر العربي ، ص 115 .

136 - ينظر ، المرجع نفسه ، ص 115 .

137 - عبد العزيز المقالح ، الشعر بين الرؤيا والتشكيل ، طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق ، ط 2 ، 1985م، ص 232 .

138 - ينظر ، جهاد فاضل ، قضايا الشعر الحديث، ص ص 246- 247 .

وعموماً أصحاب هذا الرأي لا يرون في القافية أية مزية على النسق الشعري ،غير أنها تمارس المنع من التطويل في القصائد ، و أنها إلزاما قاتلاً يحد من التعبير الشعري بالكلمات المناسبة لكل ما يجول في النفس و الخاطر ،مقابل كلمات تخدم الإلتزام بالقافية الشكلية.

ورغم الرفض القاطع لقصيدة النثر للقافية في الشعر القديم الا أننا لا نعدم أن تظهر في هذا النوع من الشعر فمثلا عند أنسي الحاج تتعدد القوافي من:

القافية المتوطئة المتتابعة كقوله:

*العريس الملقى عروسه هجرا تحت الليل

سجنها طواها تحت الليل

و هي تقوم و تغطيه في الليل([139])

و من القافية المتواطئة المتباعدة قوله في نفس القصيدة:

*هذه قصة الوجه الآخر من التكوين

وجدتها و عيناي مغمضتان

فالطريق حبيبتي

قادم من انتظارها لي

قادم من رجوعها إليها

هذه قصة الوجه الآخر من التكوين([140])

و من القافية الغير متواطئة:

*في سلام من لا يهز سلاما إلا لتسقط منه تحية

في حرية من لا يعرف أنها حرية([141])

139 - أنسي الحاج ،الرسولة بشعرها الطويل حتى الينابيع ،دار الجديدة ،ط2، بيروت ،1963..م،ص20.

140 - المصدر نفسه ، ص11.

141 - المصدر نفسه ،ص14.

9 ـ محمود درويش والقافية :

يؤكد الشاعر على الجانب الإيقاعي في شعره و بأنه جانب مهم في شعريته و به يحقق المعنى الذي يريد إيصاله للمتلقي و قد أوردنا مدى أهمية الجانب الموسيقي في قصائده و كيف يرى أن الموسيقى في حد ذاتها تعبر عن كلمات تجريدية ([142])إلا أنه يؤكد على عفوية ذلك في شعره رغم اهتمامه به فيقول "وقد عبرت أكثر من مرة عن أنني لا أستطيع أن أحقق شعريتي إلا إيقاعيا.فعناصر الإنشاد متوفرة لكنني لا أخطط لها مسبقا"([143]). والقافية تصادفا كثيرا في شعره و من الأمثلة على ذلك:

من القافية الغير متواطئة:

يقول محمود درويش في قصيدة موت أخر ..... وأحبك :

*إن التراب يخون جميع المحيين إلا البقايا
أجيئك منك انتظارا
وأغرق فيك انتحارا
أجيئك منك انفجارا
وأسقط فيك شظايا ..
وكيف أقول أحبك ؟ ([144])

و من القافية المتباعدة:

ويقول في قصيدة عابر سبيل :

*بلادي بعيدة .
تبخر مني ثراها
إلى داخلي ..
لا أراها .
وأنت بعيده
أراك

142- ينظر محمود درويش رحلة عمر في دروب الشعر، ص53.

143 - المرجع نفسه،ص47.

144 - ديوان محمود درويش ، المجلد الثاني ، ص 316 .

كومضة ورد مفاجئ

وفي جسدي رغبة في الغناء

لكل الموانئ .

.. وإني أحبك

لكنني

لا أحب الأغاني السريعه

والقبل الخاطفه

وأنت تحبينها

كبحارة يائسين ..([145])

ويقول محمد درويش في قصيدته ريتا والبندقية ([146]).

*..وأنا قبلت ريتا

عندما كانت صغيره

وأنا أنكر كيف التصقت

بي وغطت ساعدي أحلى ضفيره

وأنا أذكر ريتا

مثلما ينكر عصفور غديره

أه .. ريتا

بيننا مليون عصفور وصوره

ومواعيد كثيره

أطلقت نارا عليها .. بندقيه

إسم ريتا كان عيدا في فمي .

145 - المرجع السابق ، ص ص 165- 166 .

146 - محمود درويش ، رحلة عمر في دروب الشعر ، ص 83 .

و في الأخير قد شاهدنا ذلك الصراع العنيف بين اتجاهين إيديولوجيين متناقضين ، يدافع كل عن رأيه في محاولة لإثبات الوجود ، أما حقيقة اتصال الجانب الإيقاعي و الوزن و القافية بالجانب النحوي و النسق بشكل عام فهي مسألة غاية في التعقيد مثلما رأينا ،تجاذبت فيها الآراء و الأفكار ، إلى حد كبير ، و تجدر الاشارة هنا أن الشعر بجانبه الايقاعي الصوتي كان له القبول الأكبر من ما هو عله الآن بما يسمى بشعر الحداثة و هذا ليس تقليلا من شأنه لكن توصيفا لحال.

الفصل الثالث :

تطبيق بين الشعر محمود درويش ومحمد الماغوط.

1- الوصل ,

2 - الإحالة .

3 - الإستبدال .

4- الحذف .

إن الإتساق النصي هو ذلك التماسك أو الترابط الحاصل بين أجزاء النص من (فقرات ، جمل ، الكلمات) ولتحقيق هذه الوحدة الكلية على المستوى الشكلي يجب توفير أدوات ربط شكلية معينة ، تؤدي هذا الدور الفعال من أجل الوصول إلى نص مترابط يؤدي في النهاية إلى أقصى درجات الإقناع " فالأحداث اللغوية التي تنطبق بها أو نسمعها في تعاقبتها الزمني ، والتي نخطها أو نراها وهذه الأحداث أو المكونات ينتظم بعضها مع بعض تبعا للمباني النحوية ولكنها لا تشكل نصا إلا إذا تحقق لها من وسائل السبك ما يجعل النص محتفظا بكينونته واستمراريته " ([1]) إذن الروابط النحوية تضمن للنص استمراريته وتلعب دورا هاما في الإتساق النصي.

ومن هذه العناصر :

I - الوصل :

وهي تفيد الربط الخطي وتولد تلك العلاقة النحوية بين الجمل ، ولقد جعل دافيد كريستال منها أول وسيلة من وسائل التماسك . ([2]) ويقول عنها الخطابي :" فإذا كانت وظيفة هذه الأنواع المختلفة من الوصل متماثلة (نقصد بالوظيفة هنا الربط بين المتواليات المشكلة للنص) ، فإن معانيها داخل النص مختلفة، فقد يعني الوصل تارة معلومات مضافة إلى معلومات سابقة أو معلومات معايرة للسابق أو معلومات (نتيجة) مترتبة عن السابق (السبب) إلى غير ذلك من المعاني " ([3]) فهي لا تلعب دورا فقط على المستوى الخطي بل تساهم في ربط المعاني والدلالات .

1 - سعد مصلوح ، نحو أجرومية للنص الشعري ، دراسة في قصيدة جاهلية ، مجلة فصول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،القاهرة المجلد العاشر ، العدد الأول ،جويلية 1991، ص 54 .

2 - ينظر صبحي إبراهيم الفقي ، علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق ، ج 1 ، ص 257 .

3 - محمد الخطابي ، لسانيات النص ، ص 24 .

I - 1 : الوصل عند محمود درويش :

جدول التالي هو جدول توضيحي لأدوات العطف الموجودة في القصيدة عائد إلى يافا.

أدوات العطف	تكرارها	النسبة المئوية
الواو	37	%82
أو	02	%03
اللام	07	%15
المجموع	**48**	**%100**

وفيما يلي جدول توضيحي لأدوات العطف الموظفة في قصيدة " بطاقة هوية".

أدوات العطف	تكرارها	النسبة المئوية
الواو	24	%80
الفاء	05	%17
المجموع	**29**	**%100**

أما الجدول التالي : فهو جدول توضيحي لأدوات العطف الموظفة في قصيدة " مديح الظل العالي " .

أدوات العطف	تكرارها	النسبة المئوية
الواو	382	%66
اللام	98	%17
الفاء	47	%08
أو	32	%05
السين	17	%03
ثم	05	%01
المجموع	**580**	**%100**

I - 1 - تحليل قصيدة عائد إلى يافا :

إن الشاعر وظف في نصه الشعري أدوات عطف من بينها " الواو " وقد تكررت (37) مرت وبنسبة 82 % ومن نماذج توظيفها في النص نورد الأمثلة التالية :

* ويسكن يافا :

ويعرفها حجرا .... حجرا .

ولا شئ يشبهه .

هنا يربط الذكريات باللاجئ وبأنه لا ينفك يذكر يافا حتى وإن بعدت عنه فهي جزء لا يتجزأ من كيانه فهي منقوشة في خياله حجرا حجرا حتى أغانيها لا ينساها، وقد شارك حرف العطف " الواو " في الربط بين ذلك الجمل لتعطينا المعنى المراد فمثلا لو نزعنا حرف الواو لكان شكلها كالآتي :

* يعرفها حجرا ... حجرا .

لا شئ يشبهه .

الأغاني . ([4])

الملاحظ أن عدم الربط بينها يجعلها مفككة فحرف الواو يفيد الإضافة وعدم ذكره يجعل الجمل متباعدة ويضفي عليها نوعا من الغرابة في إدراك المعنى ، فتيشوش القارئ لها .

أما حرف العطف الذي إستعمله كذلك هي قصيدة عائد إلى يافا فهو حـــــرف " أو" لكن بنسبة قليلة جدا ولم يظهر إلا مرة واحدة بنسبة 02 % كانتا في :

* هو الآن يمضي إليه .

قنابل أو ... برتقال

ولا يعرف الحد بين الجريمة حين تصير حقوقا

4 - ديوان محمود درويش ، م 2 ، ص 88 .

وبين العدالة([5])

وهذا حرف " أو " لا يفيد التخير بل تفيد الإباحة فهو يساوي بين القنابل أو البرتقال ليبد لنا عن الحق المسلوب بموجب الحقوق أي ما يدعيه الصهاينة من حق في أرض فلسطين المحتلة ، وصمت الرأي العالمي عليه ، حتى اختلط الجريمة بالحق فلم تعرف أين العدالة فكان لذلك الربط في " أو " و إن كان واحدا فقط والذي توسط القصيدة حسابيا ذلك المفعول الكبير في المعنى فمثلا لو حذفنها لكانت على الشكل التالي :

قنابل .... برتقال .

فتفتح المجال للتأول ولا يصل المعنى المبتغى من التركيب الذي يصل بين الجمل السابقة بالإضافة إلى أن حرف الواو قد ساعد كذلك في هذا الربط حيث كان له حضور .

وفيما يخص الرابط الثالث الذي وظف في هذه القصيدة فكان حرف " اللام" فقد تكرر خلال القصيدة (09) مرات أي بنسبة 16 % وتجلى ظهوره من خلال :

*نعلن قصتنا كل يوم

" لنكسب خصلة ريح وقبلة نار . ([6])

جاءت " اللام " هنا للإضافة ،فأضافت الكلام الذي جاء بعدها إلى الذي سبق، فهو يوضح وينحصر في نفس الوقت بأنهم يتوجهون للعالم كل يوم بالشكوى حول حقهم في الرجوع إلى بلدهم والعالم يرى كل يوم تلك الإغتصابات للأراضي والجرائم وقوافل الشهداء ، لكنهم يجنون في الأخير تعاطف كاذب مجرد تصفيقات عبر عنها بخصلة الريح ومساعدات من الإخوة لكنها ليست من أخوية بل مجرد تلميعات لهم أمام الرأي العام العربي لذلك عبر عنها بقبلة النار .

5 - محمود دوريش ، المصدر نفسه ، ص 81 .

6 - المصدر نفسه ، ص 79 .

ومن الأمثلة على توظيف اللام كذلك :

*ونمضي ... لنطرح أحزاننا في مقاهي الرصيف .

ونحتج ، ليس لنا في المدينة دار ([7]).

وهنا كذلك وصف حرف اللام للإضافة أي إضافة الكلام اللاحق للسابق ، ليبين حالتهم في مخيمات اللاجئين ، فهو يبين الحزن الذي لحق بهم وهم تحت الخيم رغم أنهم في المدينة ، فيشتاقون ليكون لهم دار ، هذا الشوق يصبح حنين إلى يافا أين المسكن والسكون .

ومما سبق تظهر لنا قيمة العطف في التماسك الذي تفرضه على الجمل بحيث تجعل منها وحدة متناسقة ومتسقة لأن العطف بذلك علاقة توسيع في الفقرة أو سلسلة الجمل ، يسمح للجملة بأن تكون علاقة جديدة ، جملة أو عبارة أو مفردة . بحيث يلتفت إلى ارتباطه بالعناصر السابقة، وهو في نفسه وسيلة من وسائل الفقرة في الاقتصاد ([8])، أي بالإضافة إلى أنه يربط الجمل وبعضها ببعض هو عامل في اقتصاد الكلام فينقص الإطناب للوصول إلى فكرة ما مباشرة .

I - 1 – 2 : تحليل القصيدة بطاقة هوية :

ومن ما نجد في قصيدة بطاقة هوية :

أن الكاتب قد اعتمد من هذه الناحية ، الوصل ، على أدوات العطف واختصر هذا أيضا في " الواو " و " الفاء " فنجد أن الواو تكررت (24) مرة .

ومن الأمثلة على ذلك :

- ورقم بطاقتي .....
- وأطفالي .....
- وتاسعهم .....
- وأعمل مع الرفاق .....

7 - المصدر السابق، نفس الصفحة .

8 - ينظر عمر أبو خرمة ، نحو النص ، نقد النظرية ، وبناء أخرى ، عالم الكتاب الحديث ، الأردن ، ط 1 ، 2004 ، ص 184 .

- والأثواب .....
- ولا أتسول .....
- ولا أصغر .....
- وقبل ترعرع العشب .....
- ولون العين .....
- وكل رجالها .....
- ولم تترك لنا .....([9])

*أما " الفاء " لم تتكرر سوى (05) مرات :

- فهل تغضب ؟ ثلاث مرات .
- فهل ترضيك منزلتي ؟
- فهل ستأخذها ؟ ([10])

ومجموع أدوات العطف في هذه القصيدة هي (29) منقصة بين " الواو " و"الفاء " منتشرة في قصيدة بها (66) سطر ، سيطر عليها حرف الواو ترابط وصل رئيسي ولم تضفر الأدوات الأخرى .

مثل لام الجر، الين ..... إلا الفاء في خمسة أماكن وهذا يبين عدم إعتماد الكلي للشاعر على هذه " أدوات الوصل المنطقية " كثيرا فهو لم يستخدم منها ما يفيد التعداد مثل : أولا ، أخيرا أو ما يفيد الشرح مثل : لأن ..... أو ما يفيد التوضيح: مثلا خاصة ..... أو ما يفيد التمثيل : نحو ، مثلا .

وما يفيد الربط العكسي أو الإختصار وحتى ما يفيد التعاقب الزمني .

وهذا ليس عيبا في حد ذاته لأن طبيعة النص هي التي تقتضي توظيف هذه الأدوات المختلفة ([11]) وهنا الكاتب في مجال الشعر الذي قد يضعفه كثرة استعمال تلك الروابط لكن :

9 - محمود درويش ، رحلة عمر في دروب الشعر، المرجع السابق ،ص67،68، 69.

10 - المرجع نفسه ،نفس الصفحة

11 - ينظر محمد الأخضر صبيحي ، مدخل إلى علم النص ، ص 95 .

I - 1 – 3 : في قصيدة مديح الظل العالي :

وهي قصيدة مطولة مقارنة بالأولى نجد أن الشاعر نوع من أدوات الوصل فإستعمل " الواو " و " اللام " و" الفاء " و " أو " و " الين " و " ثم " فأما الواو ظهرت (382) مرة وهذا يبين مرة أخرى اعتماد الشاعر على هذا الحرف الذي يفيد الإضافة ، فهو ينكر كثيرا في القصيدة ، وهذا لا ينفي دوره في الاتساق النحوي الذي يفرضه ، ومن الأمثلة على ذلك :

*والماء مالح

والغيم فولاذ ، وهذا النجم جارح .

وعليك أن تحيا وأن تحيا .

وأن تعطي مقابل حبة الزيتون جلدك . ([12])

وقوله أيضا :

*ويمدد الأعضاء ، فوق الطاولة

ويواصل الفاشي رقصته ، ويضحك للعيون المائلة .

ويحن من فرح ، وصبرا لم تعد جسدا ([13])

والأمثلة كثيرة كما ذكرنا سابقا لأنه اعتمد كثيرا على حرف " الواو " وجعل منه رابطا أساسيا بين جمل النص لأن الشاعر هنا في مجال سرد و وصف و حرف الواو يفيد في الإضافة مما يخدم حالته.

وظهر " رابط " اللام " (98) مرة من الأمثلة على ذلك :

*بحر لأيول الجديد .....

بحر للنشيد المر .....

بحر لمنتصف النهار .....

بحر لرايات الحمام ، لظلنا ، لسلاحنا الفردي .....

بحر للزمان المستعار .....

12 - محمود درويش ، مديح الظل العالي ، ط 2 ، دار العودة ، بيروت ، 1984 ، ص 17 .

13 - محمود درويش ، المصدر السابق ، ص 88 .

ليديك ، كم من موجة سرقت يديك ([14]).

وأما "الفاء" فقد تكررت (47) مرة منتشرة في أوصال القصيدة نذكر منها :

فلتطفئوا لهبي إذا شئتم ، عن الدنيا ، وإن شئتم فزيدوه أن لا ما .

*ـ فيمثل تسع عشر طفلة .

ـ فنصرخ : أيها البطل أنكسر فينا .

ـ فليفتح قصيدته .

ـ فلا أي منفى ترجعون ؟

فأحذروها ولا تذهب إلى القربان .

فلا تلمس يد القرصان .

وكما هو معلوم فإن دور " الفاء " كونها من أدوات العطف تفيد الترتيب والتعقيب ، سواء أكان المعطوف إما مفردا أو جملة .

أما " أو " فقد تكرر (32) مرة وضيفتها التخير أو الإباحة تساعد في الربط الجمل وتماسكها من الأمثلة على توظيفها :

ـ والبحر يسمع ، أو يوزع صوته بين اليدين .

أو فكرة .

أو سنبلة .

لك أن تكون

أو لا تكون ....

لهم حصونا أو قلاعا .

أو ذكريات .

أو شراعا .

14 ـ المصدر نفسه ، ص 05 .

أو لتضئ للمحتل وجهي كي يرى وجهي ([15]).

ووظف الشاعر من الحروف من أجل الربط حرف " السين " الذي هو حرف تنفيس للمستقبل القريب ليعبر عن أماله التي يريدها أن تتحقق وهو لا يراها بعيدة المنال ومن الأمثلة على ذلك من القصيدة :

*سأراك في قلبي غدا ، سأراك في قلبي .

أه ، يا دمنا الفضيحة ، هل ستأتيهم عماما ،

سندمر الهيكل . ([16])

صدقت ما صدقت ، لكي سأمشي في خطاي .

بعد هنيهة سنكون ماكنا وما ستكون .

ومن أدوات الربط التي إستعملها أيضا : حرف ثم لكن بنسبة قليلة مقارنة بالأدوات السابقة ، حيث تكررت (05) مرات على مدى كل القصيدة ، وهي تفيد الترتيب مع التراخي وتفيد كذلك في التعاقب الزمني الحاصل بين معاني الجمل ([17])

ومن الأمثلة من خلال النص :

*بحر ، ثم بحر ، ثم بحر .

يسمون الجزيرة ، يعسلون الماء ، ثم يطرزون حصارنا .

والملاحظ في هذه القصيدة إستعمال الروابط المنطقية بكثر ،مقارنة بالقصيدة الأولى من حيث التنوع مما يعطيها تماسك أكثر وقد تجتمع في المقطع الواحد أكثر من أداة للعطف فمثلا في قوله :

* اليوم أكملت الرسالة فانشروني ، إن أردتم ، في القبائل توبة

أو ذكريات ،

أو شراعا .

15 - محمود درويش ، المصدر السابق .

16 - المصدر نفسه .

17 - ينظر ، محمد صبيحي ، مدخل إلى علم النص ، ص 95 .

اليوم أكملت الرسالة فيكم
فيتطفئوا لهبي ، إذا شئتم ، عن الدنيا ،
وإن شئتم فزيدوه إندلاعا
أنا لي ، كما شئت خطاي .
حملت روحي فوق أيديكم فراشات ،
وجسمي نرجسا فيكم ،
وموتاي أندفاعا . ([18])

في هذا المقطع اجتمع " الواو " التي تكررت ثلاث مرات ، و"أو" التي تكررت مرتين والفاء أيضا مرتين وهذا ما يعزز الاتساق الشكلي ف " أيا كان نوع النص ، فإن الربط أو الوصل عن طريق هذه الأدوات ، يعتبر عامل انسجام * أساسيا بما يتيحه من تقوية العلاقات الجملية ، وتمتين التماسك بين المتواليات النصية"([19])وهي متواجد في القصيدتين السابقتين بشكل كبير ، حيث كان مجمل تكرار الروابط في القصيدة الأولى (29) مرة ، في قصيدة قصيرة " بطاقة هوية " أما في القصيدة المطولة " مديح الظل العالي " فقد كان تكرار أدوات العطف (580) مرة مما يدل حرص الشاعر على هذا النوع من الربط .

ومما سبق يظهر لنا أن محمود درويش يحافظ على ذلك الربط الذي تختص به حروف العطف وإن كان استعمال الواو بفاعلية كبيرة ، إلا أنها كلها ساعدت في تشكيل شبكة متحدة الأجزاء ، لأن وظيفة العطف هي :
*تقوية الأسباب بين الجمل وجعل المتواليات مترابطة متماسكة ، فإنه لا محالة يعتبر علاقة اتساق في النص " ([20])

18 - محمود درويش ، المصدر السابق ، ص ص 96 – 97 .
19 - محمد صبيحي ، مدخل إلى علم النص ، ص ص 95- 96 .
20 - محمد الخطابي ، لسانيات النص ، ص 23 .

I - 2 : تحليل لقصيدة محمد الماغوط : " القتل " ([21])

هذا الجدول يبين أدوات العطف في القصيدة :

أدوات العطف	تكرارها	النسبة المئوية
الواو	138	%71
الباء	40	%21
اللام	10	%05
السين	04	%02
الفاء	01	%01
المجموع	**193**	**%100**

قصيدة : سماء الحبر الجرداء ([22])

جدول يبين تكرار أدوات العطف في القصيدة .

أدوات العطف	تكرارها	النسبة المئوية
الواو	12	%75
الباء	02	%12.5
السين	02	%12.5
المجموع	**16**	**%100**

I- 2 – 1 : تحليل : قصيدة القتل :

لقد كان مجموع أدوات العطف في القصيدة 193 ، وهي بدون شك قد ساعدت وساهمت إلى حد كبير في ترابط القصيدة ويبدو أن حرف العطف " الواو" قد كان له الحضور الكبير وعدد التكرارات (198) مرة ، يقول الشاعر:

*كان الدود يعمر المستنقعات والمدارس .

خيطان رفيعة من التراب والدم .

21 - محمد الماغوط ، الأعمال الشعرية ، دار المدى للثقافة والنشر ، بيروت لبنان ، ط 2 ، 2006 ، ص 58 .

22 - المصدر نفسه ، ص 149 .

تتسلق منصات العمودية المستديرة .

تأكل الشاي وربطات العنق والحديد المزاليج .

من كل مكان ، الدود ينهمر يتلوى كالعجين ([23])

وكذلك في قوله :

*نلوح بمعاطفنا وأقدامنا .

حيث المدخنة تتوارى في الهجير .

وأسنان القطار محطمة في الخلاء المتوحش .

الطفلة الجميلة تبتهل .

والأسير مطارد على صخر .

وأسنان القطار محطمة في الخلاء الموحش ([24]).

الملاحظ في هذا المقطع أن الشاعر استعمل " واو " الإضافة وهي حاضرة بقوة لكنها على المستوى النحوي لم تساهم كثيرا في الربط لأن خلوها من الإحالات جعلها مجرد تراكيب متوالية وإن كان العطف حاضرا فيها وكذلك في قوله :

*غرفتي مطفأة بين الجبال .

ونشرب الساحل في هدوء لعين

وتمضي ذبابة الوجود الشقراء

تخفق على طرف الحجرة

كنا كنزا عظيما .

ومناهل سخية بالدهن والبغضاء .

نتشاجر في المراحيض

ونتعانق كالعشاق .([25])

23 - المصدر السابق ، ص 59 .

24 - المصدر نفسه ، ص 60 .

25 - المصدر نفسه ، ص 62 .

رغم وجود الربط بحرف الواو إلا أنك تحس دائما بخلل ما في البنية العميقة أو ما يسميها تشومسكي الكفاءة التحية التي قد لا تكون صحيحة وإن كانت البنية السطحية صحيحة ([26])

و قد سجل حضور حرف " الباء " في هذه القصيدة كحرف عطف وقد تكرر حضوره في (40) مرة وبنسبة 21 % من مجموع تكرارات حروف العطف في القصيدة ، ومن الأمثلة على حضورها قوله :

*غفاة على البلاط المكسو بالبصاق والمحارم .

نرقد على بطوننا المضروبة بأسلاك الحديد .....

كنا كنزا عظيما .

ومناهل سخية بالدهن والبغضاء . ([27])

هنا نلاحظ أن " الباء " قد ساهمت في العطف بين الجمل ، حيث ربطت بين النوم والمكان القذر الذي ينامون وفيه وصف لنا حالتهم وهم مكبلين بالحديد من كل جانب .

ومن الأمثلة على حضور هذا الحرف قوله :

*كنت أتساقط وأحلم بعينيك الجميلتين .

بقمصانك الوردية .

والهجير الضائع في قبولتك الأخيرة

مرحبا بك ، بفمك الغامق كالجرح .

بالشامة الحزينة على فتحة الصدر ([28])

وهنا كذلك ساهمت " الباء " في تماسك هذا المقطع ، حيث أضافت كل جملة لاحقة للباء معنى أخر إلى الجملة السابقة مما يزيد من تماسك النص .

26 - التواتي بن تواتي ، المدارس اللسانية في العصر الحديث ومناهجها في البحث دار الوعي للنشر والتوزيع ، 2008 ، ص 54.

27 - محمد الماغوط ، الأعمال الشعرية ، ص ص 61- 62 .

28 - المصدر السابق ، ص ص 63 – 64 .

ونجد أن الأدوات الأخرى من مثل : " اللام " ، " الفاء " ، و" السين " كان حضورها وتكرارها محتشما مقارنة بمسابقيها .

حيث أن " اللام " تكررت (10) مرات بنسبة 05 % مثل قوله :

*ومئات الأحضان المهجورة تدعو لفنائها

وسقوط هاماتها

وردمها بالقش والتراب والمكانس .

حتى لو قدر للدموع الحبيسة بين الصحراء والبحر

أن تهدر أن تمشي على الحصى .

لإزالتها تلك الحشرة الزاحفة إلى القلب ([29]).

واللام هنا وضيفتها هي الإضافة أي إضافة معنى لاحق لمعنى سابق .

وتظهر " السين " كأداة يوظفها ليعبر عن التمرد والغضب في قوله :

*شئ يمزقني أن أراهم يلمسونك بغلطة

أن يشتهوك يا ليلى

سأكلم الحديد والجباه الدنيئة .

سأصرح كالطفل وأصبح كالبغي .

عيناك لي منذ الطفولة تأسرني حتى الموت . ([30])

والسين هنا هي حرفا تنفيس للمستقبل القريب ليربط جملة الإعتداء على ليلى بصراخه وغضبه .

ومهما كان فإن حروف العطف تلعب دورا كبيرا في الربط بين الجمل وتزيد في تماسكها ، وقد طغى على هذا النص وجود حرف العطف " الواو " ليساعد على الاسترسال التلقائي للمشهد السردي ، الذي يعكس نفسية الشاعر المتمردة على الواقع والرافضة له ، ساعده على هذه المهمة كثرة استعمال حرف " الباء " .

29 - المصدر نفسه ، ص 66 .

30 - المصدر نفسه ، ص 64 .

I - 2 – 2 : حروف العطف في قصيدة سماء الحبر الجرداء :

لقد كان حضور روابط العطف في هذه القصيدة شحيحا حيث اشتملت على ثلاثة حروف " الواو " و " الباء " و " السين " تكررت كلها في (16) مرة .

كان تكرار حرف " الواو " منها (12) مرة كقوله :

*أنام على الشوك ، وينامون على الحرير .

أكتب عن المرأة والنجوم والشهوة .

وأعشق فضلات الشوارع .

لقد ستمتك يا بيروت .

يا سرطان من حرير .

لا مرأة ولا حرية .

لا شرف ولا مال ([31])

و " الواو " هنا للإضافة إستعملها الكاتب للإسترسال التلقائي لمشهد سردي والذي يعكس إحباط الشاعر من الواقع الذي يعيشه ، وعموما الواو زادت من تماسك النص وإن كان حضورها قليل ، ويقول محمد الماغوط ، " أنا رجل يعشق العربية، وأحب واو العطف (.....) ، أكثر من أي قاموس أجنبي " ([32])

وظهر حرف العطف " واو " كذلك في قوله :

*بين الثلوج البيضاء .

وأمضي على فرس من الجر .

ولن أعود .... ([33])

أما حرف العطف " الباء " فقد تكرر مرتين فقط في قوله :

31 - المصدر السابق ، ص 150 .

32 - خليل صويلح ، محمد الماغوط ، إغتصاب كان وأخواتها ، دار البلد ، ط 1 ، 2002 م ، ص 34 .

33 - محمد الماغوط ، الأعمال الشعرية ، ص 150 .

*يا طيوري الزرقاء المهاجرة

إنك باردة كالصقيع .

تذكرينني بالليل والإثراء المحتقنة في الخريف .

يتوافد القرى المطفأة ....

وبكاء الجنود في المدن الغريبة . ([34])

واستعمالها بين هذه الثلاثة جمل قد أدى إلى ترابطها وتماسك معناها ، بالإضافة معنى كل جملة إلى الجملة التي سبقتها ولكن لم تظهر " الباء " إلا في هذين الموضعين طيلة القصيدة التي بها (32) سطرا .

وكذلك حرف " السين " لم يظهر إلا من مناسبتين فقط في قوله :

* يا من تقتاتون على حزني كالكلاب الضارية سأقذف هذا القلم إلى الريح.

سأدفنه كالطائر

بين الثلوج البيضاء .

وأمضي على فرس من الحبر .

ولن أعود .....

هنا " السين " للتنفيس عن المستقبل الغريب وقد ربطوا بين الجمل الثلاثة وهذا المطلوب من هذه الروابط لكنها كذلك شحيحة جدا إذ لم تظهر إلا في هذين الموضعين من القصيدة .

وعموما فإن هذه القصيدة التي بها (32) سطر كانت فيها حروف العطف قليلة جدا حيث لم تتجاوز تكرارتها عن (16) مرة ولم تزد عن ثلاثة حروف وهذا يؤكد عدم اعتماد الشاعر على مثل هذه الروابط .

34 - المصدر نفسه ، ص 149 .

ـ مقارنة بين استعمال حروف العطف عند محمود درويش ومحمد الماغوط :

الجدول يمثل مدى استعمال كل شاعر لرابط حروف العطف بعدد استعمال الكلمات:

القصيدة	تكرارات حروف العطف	عدد الكلمات	عدد الأسطر
القتل	113	1220	313
سماء الحبر الجرداء	16	110	30
بطاقة هوية	29	140	66
عائد إلى يافا	46	180	74

قد يبدوا من الوهلة الأولى أن محمد الماغوط قد كان أكثر استعمالا للروابط من محمود درويش لكن ، هذا غير صحيح لأننا من الناحية الإحصائية لو قسمنا الكلمات على عدد الروابط سنرى أن العكس صحيح إذ سيكون تركيب الجمل عند الماغوط أكبر منه عند محمود درويش مما يؤكد كثافة استعمال الروابط عند هذا الأخير، إذ يكون معدل الربط بين كلمات الجمل في قصيدة " بطاقة هوية " ، لكل (03)كلمات يتبعها حرف عطف أما في معدل كلمات الجملة في عائد إلى يافا هو 03)كلمات يتبعها حرف عطف وهنا يتضح لنا كثافة استعمال حروف العطف عند محمود درويش مقارنة بمحمد الماغوط الذي تصل عدد كلمات الجمل بين(6)و (7)كلمات وهو تركيب طويل ، كان هذا من الناحية الإحصائية فقط ، أما من الناحية العملية ، فإننا نلاحظ مثلا في عند محمد الماغوط نلاحظ التباعد الملحوظ بين استعمال حروف العطف فمثلا في قصيدة " القتل " :

*أنا عند لك يا حبيبه .

ترى كيف يبدو المطر في الحدائق ؟

ابتعدي كالنسيم يا ليلى .

يجب ألا تلتقي العيون .

هرم الإنحطاط نحن نرفعه .

نحن نشك راية الظلم في حلقات السلاسل .

بالله لا تعودي .

شئ يمزقني أن أراهم يلمسونك بغلظة .

أن يشتهوك يا ليلى . ([35])

هذا المقطع لم تتكرر فيه أدوات العطف إلا مرتين وهو حرف " الباء" وهذا يعني أن هناك زهد في استعمال هذه الروابط ، وكذلك في قصيدة " سماء الحبر الجرداء " كان فيها الزهد الواضح في استعمال هذه الروابط ، حيث أنك ترى ذلك التباعد في استعمالها مما ينقص من ترابط النص وتماسكه فمثلا المقطع الأول لا يحتوي على أي رابط من حروف العطف .

أما عند محمود درويش ترى ذلك الإعتماد الواضح على رابط حروف العطف ، ربما لتزيد في تماسك المعنى المراد من القصيدة فمثلا في قصيدة عائد إلى يافا يقول في المقطع الأول :

*هو الآن يرحل عنا .

ويسكن يافا .

ويعرفها حجرا .... حجرا .

ولا شئ يشبهه .

والأغاني تقلده ....

تقلد موعده الأحضرا .

هو الآن يعلن صورته .

والصنوبر ينمو على مشنقه .

هو الآن يعلن قصته .

35 ـ محمد الماغوط ، الأعمال الشعرية ، ص .

والحرائق تنموا على زنبقه ([36]).

نلاحظ كثافة استعمال حروف العطف وإن طغى عليها حرف " الواو " لأنه في مجال السرد ، لكن هذا يعطي القارئ ذلك الانطباع بالتماسك والترابط والإحساس بعدم انقطاع الكلام .

ونفس الشئ نراه في قصيدة " بطاقة هوية " ، حيث نرى تلك الكثافة في استعمال حروف العطف ، يقول الشاعر في المقطع الأول :

*سجل :

أنا عربي

ورقم بطاقتي خمسون ألف

وأطفالي ثمانية .

وتاسعهم ...سيأتي بعد الصيف .

فهل تغضب ؟

سجل

أنا عربي

وأعمل مع رفاقي الكدح في محجر

وأطفالي ثمانية

أسل لهم رغيف الخبز ،

والأثواب والدفتر

من الصخر ...

ولا أتسول الصدقات من بابك ([37])

36 - ديوان محمود درويش ، مج 2 ، ص 88 .

37 - محمود درويش ، رحلة عمر في دروب الشعر ، ص 67 .

بالإضافة إلى الكثافة في استعمال الروابط من حروف العطف هناك تنوع كذلك إذ وجدت في هذا المقطع " الواو " و " الفاء " و " السين " هذه الكثافة وهذا التنوع يزيد من ترابط النص وتماسكه .

ومما مر بنا نستنتج أن الشاعر محمود درويش أكثر استعمال لرابط الوصل "حروف العطف " أكثر من الشاعر محمد الماغوط ، مما ساهمت في ترابط نصه وتماسكه وحصول بعض التفكك في نص قصيدة الماغوط ربط يكون مقصود لطبيعة اللغة في قصيدة النثر ، فهويرى أن الكلمات وحدها ممكن أن تحدث الشعرية فيقول:" أرى أن كل كلمة في العربية هي كلمة شعرية ، حتى الجيفة و القمل و البراز ، المهم أن تجد مكانها الملائم في النص "([38]). و يقول أيضاً:"في بعض الأحيان أبقى يومين أسأل نفسي ،أيهما أفضل و أقوى و أصح في هذه الجملة :"الباء" أو الـ"في" "([39]).و في هذا اعتراف حو البحث عن ما يناسبه هو من حروف العطف و ليس بما تقتضيه النحوية لجملة ما.

II - الإحالة :

تعد الإحالة ا بنوعيها المقامية والنصية من الروابط النحوية للإتساق المهمة التي تعمل على اتساق النص وتماسكه وهي تضم :

أ ـ الضمائر .

ب ـ أسماء الإشارة .

ج ـ أدوات المقارنة .

II - 2 - الضمائر : والضمائر قد تحيل أحيانا إلى متقدم موجود داخل النص ، فإستعمال الضمير، ليعود على اسم سابق أولا حق ، بدل من تكرار الإسم نفسه، ويؤدي ذلك إلى ضمان وحدة النص في ضوء ترابط جمله ([40]) وأحيانا أخرى

38 ـ خليل الصويلح ، محمد الماغوط ، إغتصاب كان و أخواتها، ص33.

39 ـ المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

40 ـ ينظر نعمان بوقرة ، المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب ، عالم الكتب الحديث ، إربد ، الأردن ، ط1 ، 2009م، ص 82 .

تكون " أدوار الكلام التي تندرج تحتها الضمائر الدالة على المتكلم والمخاطب ، هي إحالة لخارج النص بشكل نمطي " . ([41])

41 ـ محمد الخطابي ، لسانيات النص ، ص 18 .

II - 1 – 1 : وفيما يلي إستعراض لبعض الجداول التي تبين إستخدام الشاعر محمود درويش للضمائر :

القصيدة الأولى : عابرون في كلام عابر ([42]).

الضمائر	التكرار	النسبة المئوية
المتكلم	35	%39
المخاطب	53	%59
الغائب	02	%02
المجموع	**90**	**%100**

أما في " قصيدة العائد إلى يافا " ، فكان تقسيم تكرارات الضمائر على النحو التالي :

الضمائر	التكرار	النسبة المئوية
المتكلم	31	%33
الغائب	59	%65
المخاطب	02	%02
المجموع	**82**	**%100**

أما في قصيدة " بطاقة هوية " فكانت على النحو التالي :

الضمائر	التكرار	النسبة المئوية
المتكلم	32	%59
المخاطب	13	%24
الغائب	09	%07
المجموع	**54**	**%100**

42 ـ محمود درويش ، رحلة في دروب الشعر ، ص ص ص 99- 100 – 101 – 102 .

تحليل : II – 1 – 1 – 1 :قصيدة عابرون في كلام عابر :

بالنسبة لقصيدة عابرون في كلام عابر ، فقد كان عدد تكرارات الضمائر المستعملة خلال النص (88) مرة ، انقسمت ما بين ضمير المتكلم (نحن) وقد كان تكراره (35) مرة ، وضمير المخاطب ، (أنتم) للظاهر في (أيها ، أسماءكم ، انصرفوا .....) ، وقد تكرر (53) مرة وقد حصر الشاعر خطابه بين نحن وأنتم ليبين الصراع والمطلب الدائرين المغتصب والمغصوب وهي تعطي للقصيدة لمحة ثورية في ذلك الخطاب الدائر بين ضميرين يعطيها قوة في الخطاب .

فالضمير " نحن " في القصيدة يحيلنا للقضية الفلسطينية كلها بكل ما تحمله من تفاصيل وهي إحالة مقامية تحيلنا إلى شئ خارج النص وخصص ذكر "نحن" كضمير منفصل في (3) مناسبات جاءت في سطرين فقط :

*وعلينا ، نحن ، أن نحرس ورد الشهداء .

وعلينا ، نحن أن نحيا كما نشاء ، ([43])

وهذا التخصيص أراد به الأشخاص من القضية الفلسطينية أي أن الفلسطينيين معنيون بأن لا ينسوا شهداءهم ولا تاريخهم وحقهم في الأرض وبأن لهم الحق في العيش بحرية فهذه بلدهم ولهم أن يحيوا فيها بالطريقة التي يرتاحون إليها ف " نحن" أحالتنا إلى الشعب الفلسطيني وهي إحالة مقامية خارجية ، وهكذا حدد الشاعر فيها معاني الصمود والإنسانية في طلب الحرية المستلبة .

والضمير المتصل (نا) العائد على المتكلم الجمع " نحن " إحالة مقامية على القضية الفلسطينية بكل أبعادها كما ذكرنا سابقا وقد طغى ضمير المتكلم المتصل (نا) في أغلب أسطر القصيدة ليوحي بالنزعة الجماعية وتأكيدها ، لأنها ليست قضية فرد واحد أو جماعة أو حتى الفلسطينيين أنفسهم إنها قضية أمة مغتصبة في حقها المشروع ، وهو في نفس الوقت تذكير وأمل في توحد العرب وبأن الجرح الذي ينزف ألامه تصل إلى كل أوصال هذه الأمة .

43 ـ محمود درويش ، رحلة في دروب الشعر ، ص 100 .

ومن الأمثلة على ما مضى من النص قوله

*قلنا في أرضنا ما تصل

ولنا قمح تربية ونسقيه ندى أجسادنا .

ولنا ما ليس يرضيكم هنا :

حجر .... أو حجل . ([44])

هنا إحالة مقامية في (نا) للعرب كافة ، فهو يؤكد حقهم في الأرض وبأنها لهم إذ تجمعهم بها أكثر من أنها أرض وفقط فيها السكن وفيها كل ما يحبه الإنسان في وطن وفيها أكثر فيها ما لا يرضى المغتصب في حد ذاته وعبر عنه بالحجر ، أي المسجد الأقصى وصخرة المعراج والكنائس والمعابد ، فهي مهد الرسالات والرسل وهم أعداء الرسل وكل ذلك فلا شئ من هذا كله يرضى المغتصب الصهيوني فكل شئ في هذا البلد يعاديه حتى الحجر الذي فيه أيضا معنى الصمود والإنتماء .

وكذلك في قوله :

*قلنا ما ليس يرضيكم ، لنا المستقبل .

ولنا في أرضنا ما نعمل ([45])

فالضمير المتصل " نا " يحيل إلى نحن " أصحاب القضية " نحن القضية" "نحن الفلسطينيون " ، " نحن العرب " ، وهي إحالة مقامية لتتم الكلام السابق لتخبر العد وأن رغم كل ما يفعله فإن المستقبل لأصحاب الأرض لأن كل شئ فيها يعاديه ويمقته .

44 - المرجع السابق ، ص 100 .

45 - المرجع نفسه ، نفس الصفحة .

ودائما جاء الضمير المتصل " نا " ذو إحالة مقامية خارجية كما أسلفنا الذكر لتحيل على الفلسطنيين والعرب وسنعملها لإظهار ذلك الحق المتواجد بين تفاصيل القضية الفلسطينية كاملة فيقول :

*قلنا في أرضنا ما نعمل .

ولنا الماضي هنا

ولنا صوت الحياة الأول

ولنا الحاضر والحاضر .... والآخرة . ([46])

فهو يؤكد الحضور الجماعي في هذا الحق الذي إذ بحثوا فيه عن الماضي يتأكدون أن الحق لهذه الأمة وإذا بحثوا في الحاضر يؤكد ذلك كونهم لم يأتوا من فراغ ليتواجدوا عبثا في هذه المنطقة التي هي أصلا محاطة من كل جانب بالعرب لهذا أردفها كلامه بأن حتى المستقبل يؤكد ذلك لأنها وسط هذا المحيط العربي لن تستطيع العيش ولن تكون سوى علة سرعان ما تزول ويبقى صوت الحياة الأول هو من يدوم .

أما **ضمائر المخاطب** فقد برزت وبشكل واضح في بناء النص فقد تكررت 53 مرة أي بنسبة 59 % من باقي الضمائر الأخرى .

فظهر ضمير المخاطب المفرد في الضمير المتصل " ها " وفي " أيها " بذات ولم ترد إلا في جملة واحدة تكررت ذلك التكرار البياني الغرض منه إبقاء المتلقي مع الموضوع الرئيسي للنص وذلك في قوله :

*أيها المارون بين الكلمات العابرة ([47]).

46 - المرجع السابق ، ص 101 .

47 - المرجع نفسه ، ص 99 .

وقد تكرر ضمير المخاطب أنت المستتر فقط مع هذه العبارة التي تكررت "ستة مرات في النص ، وفيه إحالة مقامية خارجية للعدو ونعرف أن ما يلي أيها أو أيتها يكون محلي بـ " ال " أي هو يحيل على " العدو " " الصهاينة اليهود " ، " المعتصبون " أي أنه يجمع كل بإنصاف إلى جنس هذه الأسماء أو هو يعني الكل دون إستثناء من غصب ومن ساعد على هذا الإغتصاب ومن سكت عنه كلهم أعداء ومغتصبون وسماهم بالمارون أي أنهم مجرد مرور عادي وليس في أي مكان بين كلمات فقط وهي كذلك كلمات عابرة أي إذا كانوا يوما ما عبروا البحر مع النبي موسى عليه السلام وخلد ذلك التاريخ فإنهم اليوم مجرد مارون ولن يكون لهم أي تاريخ تائهون ولن يكون لهم أي مستقر في هذه البلاد العربية :

كما كان حضور الضمير المخاطب أنتم في الأفعال (أحملوا ، انصرفوا ، أخرجوا ... تموتوا ...) الأمثلة على ذلك :

*أحملوا أسماءكم وانصرفوا .

واسحبوا ساعاتكم من وقتنا وانصرفوا .

واسرقوا ما شئتم من زرقة البحر ورمل الذاكرة .

وخذوا ما شئتم من صور ، كي تعرفوا .

أنكم لن تعرفوا . ([48])

فالضمير في الأفعال يحيل على العدو والمستعمر والمغتصب الصهيوني وحتى من ساندهم وهي إحالة مقامية خارجية لتعزز المعنى داخل النص فهو يخبرهم أن هذه الأرض ليست لهم وأن تسميتهم لما بإسرائيل لن تكون سوى كلمات عابرة فيأمرهم بحمل هذا الإسم (إسرائيل) وينصرفوا لأن هذا الإسم هو ما يملكونه في هذه الأرض، فنحن كرهنا اختلاط تاريخنا بتاريخكم ومهما حاولتم تزوير التاريخ لن تستطيعوا ذلك لأنه مختلط بالبر والبحر ولن تستطيعوا اقتلاعه .

48 ـ المرجع نفسه ، ص 99 .

ويظهر الضمير المخاطب في الأفعال كذلك في قوله :

*فخذوا الماضي إذ شئتم إلى سوق التحف .

وأعيدوا الهيكل العظمي للهدهد إن شئتم .

على صحن خزف .

فلنا ما ليس يرضيكم لنا المستقبل ([49])

فالضمير المخاطب للجمع المستر دائما يحيل على العدو في (حذوا ، أعيدوا) (شئتم) وهي دائما إحالة مقامية فهو يقول للعدو بأنه يستطيع أن يزيف التاريخ كيف ما يشاء وأن يسرق منه ما يشاء ويغير ما يشاء كأن يحاول بناء الهيكل المزعوم للنبي سليمان عليه السلام الذي أشار له بالهدهد ، مكان المسجد الأقصى فهم لن يستطيعوا لأنه يجزم أن المستقبل لأصحاب الأرض وظهر الضمير المتصل " كم " في الأسماء الذي يحيل على ضمير المخاطب أنتم في عدة أماكن في النص نذكر منها :

*كدسوا أوهامكم في حفرة مهجورة وانصرفوا .

وأعيدوا عقارب الوقت إلى شرعية العجل المقدس .

أو إلى توقيت موسيقى المسدس ؟

فلنا ما ليس يرضيكم هنا ، فانصرفوا .

ولنا ما ليس فيكم وطن ينزف شعبا .....ينزف .

وطنا يصلح للنسيان أو للذاكرة ([50]).

ويحيل الضمير المتصل " كم " هنا دائما إلى العدو والمحتل وهي إحالة مقامية كذلك إلا أنها تضرب في أعماق التاريخ لتعيد الأوهام التي سيطرت على اليهود رغم وجود النبيين موسى وهارون بين ظهرانيهم ، وأن مجرد خوار لصنم جعلهم يعتقدون أنه آلهتهم ، فمثل ذلك الوهم بوهم ثاني هو أن أرض فلسطين هي أرضهم ، فنفى ذلك عنهم إن ذكرهم بأنهم يهجرونهم منها ، أي أنهم الأصل ،مقابل من يهاجرون إليها . وفي كلامه أيضا ما يسمى إحالة تاريخية ، أي أنه يحيل إلى أحداث تاريخية ، وهذه أيضا إحالة مقامية .

---

49 - المرجع نفسه ، ص 99 .

50 - المرجع نفسه ، ص 101 .

وفي مقاطع أخرى اجتمع ضمير المخاطب المستتر في " كم " الذي يحيل على العدو في إحالة مقامية وضمير المتكلم الجمع المستتر " نا " فكان هناك نوعا من الصدام داخل النص قبل الواقع ، في قوله :

*منكم السيف ، ومنا دمنا .

منكم الفولاذ والنار ، ومنا لحمنا .

منكم دبابة أخرى ، ومنا حجر .

منكم قنبلة الغاز ، ومنا المطر .

وعلينا ما عليكم من سماء وهواء ([51])

هنا يتجلى الصدام بين العدو والمعتدي عليه الذي يحيل إليهما على التوالي بالضميرين المتصلان ، " كم " و " نا " فيظهر تفوق العدو وإصراره على المقاومة للمطالبة بالحرية التي هي صفة إنسانية مقابل الوحشية التي هي أقرب للحيوانية فيقدم : دمه مقابل السيف ولحمه في مقابل النار ، وحجره في مقابل التنبة ، وكل هذا في مقابل أن يسترد حقه المسلوب من بشر مثله يعيش تحت نفس السماء ويتنفس الهواء مثله، ليظهرها على أنها قضية إنسانية .

أما **ضمير الغائب** فحضوره كان شحيحا كثيرا ، ولم يظهر إلا في مناسبتين في نفس السطر ، تمثل في الضمير المتصل " الهاء " في قوله .

*ولنا قمح تربية ونسقيه ندى أجسادنا .

ولنا ما ليس يرضيكم هنا :

حجر .... أو حجل ([52])

وكانت هذه الإحالة إحالة نصية داخلية ، حيث تحيل الهاء في " تربية" "ونسقيه" .

51 - المرجع نفسه ، ص 99 .

52 - المرجع نفسه ، ص 100 .

وتعود الإحالة على القمح وقد أفادت عدم التكرار بالإضافة إلى ربط أجزاء الجملة الأولى " ولنا قمح تربية " " ونسقيه ندى أجسادنا " ليبين مدى الإرتباط الحاصل بين الشعب الفلسطيني بهذه الأرض المقدسة .

ومن ما مضى معنا نرى أن توظيف الضمائر ساهم في تماسك النص واتساقه رغم أن الشاعر كانت أغلب إحالته مع الضمائر مقامية وهذا طبيعي مع هذا الصنف لأن غالبية تدل على ذلك ، وهذا طبيعي حتى في اللغة إذ أنها تحيل دائما على أشياء وموجودات خارج النص ([53])، فهي تساهم في انسجام النص من حيث المعنى .

II – 1 – 1 – 2 : قصيدة عائد إلى يافا :

إن هذه القصيدة لم توظف فيها الضمائر كلها بل انحصرت في الضمائر المتكلم والغائب و المخاطب بنسبة ضئيلة حيث كان حضور ضمير المتكلم في (31) مرة ، بنسبة 33 % ، أما ضمير الغائب ، فقد كانت له النسبة الأكبر من الحضور بتكرار (59) مرة أي بنسبة 65 % وهي نسبة كبيرة إذا ما قورنت بالقصيدة السابقة إذ لم تتعدى 02% و أما ضمائر المخاطب فقد تكررت مرتين بنسبة2%،هذا يبين التنوع في استعمال هذه الضمائر عند الشاعر محمود درويش حسب ما يراه مناسب من إحالات داخل النص أو خارجه مما يعطي للنص التماسك المطلوب سواء على المستوى الخطي أو العمودي .

وقد استعمل الشاعر في النص ضمير المتكلم للجمع " نحن " في القصيدة والضمير المتصل الذي يدل عليه " نا" وكان في جل أطراف النص وجمله يحيل على اللاجئين والفلسطنيين هذا الشعب المطارد الباحث عن الغطاء والأمن والسلام وهذا الضمير نحن يوحي بتحقيق الروح الجماعية من أجل القضية المشتركة وهي قضية العودة إلى الديار فيقول :

* ونحن بعيدون عنه ،

ويافا حقائب منسية في مطار .

53 - ينظر ، محمد صبيحي ، مدخل إلى علم النص ، ص 89 .

ونحن بعيدون عنه .

لنا صور في جيوب النساء .

وفي صفحات الجرائد ،

نعلن قصتنا كل يوم.

لنكسب خصلة ريح وقبلة نار . ([54])

ظهر ضمير المتكلم للجماعة " نحن " في إحالة مقامية خارجية للدلالة على اللاجئين الفلسطينيين البعيدون عن وطنهم الذي يحنون إليه فلسطين والمتمثل في مدينة يافا والتي يرى أن هذه القضية أصبحت منسية تنتظر أن يعود الحق لأهله ، وظهر ضمير المتصل " نا " الذي يحيل على نحن في " لنا صور في جيوب النساء" ، وهي إحالة مقامية دائما عن اللاجئين وظهر فيها حنينهم إلى بلدهم الذي يحتفظون بصوره ويتابعون أخباره ، من المخيمات عبر الصحف .

وظهر أيضا من خلال الفعلين " نعلن " نكسب " الذي يحيل دائما إلى الفلسطنيين اللاجئين وهي كذلك إحالة مقامية ، " نعلن قصتنا كل يوم " أي أن اللاجئين يواصلون نضالهم من أجل حريتهم " لنكسب خصلة ريح وقبلة نار" لكن العالم من حولهم يخذلهم ولا ينالون من الغرب سوى التصفيق والتهليل والضجيج وهن العرب سوى مساعدات لا تلبي مستوى رغباتهم بل يحسون من خلالها بالقهر.

وكذلك يظهر الضمير " نحن في قوله :

*ونحن بعيدون عنه :

نهيب به أن يسير إلى حتفه ....

نحن نكتب عنه بلاغا فصيحا .

وشعرا حديثا .

ونمضي .... لنطرح أحزاننا في مقاهي الرصيف .

ونحتج ، ليس لنا في المدينة دار . ([55])

54 - ديوان محمود درويش ، م 2 ، ص 78 .

55 - ديوان محمود درويش ، م 2 ، ص 89 .

ويحيل الضمير " نحن " في المناسبتين دائما إلى الفلسطينيين اللاجئين في المخيمات المهجرين من بلادهم ، وهي إحالة مقامية كما أن الضمير في الأفعال " نهيب ، مكتب ، نمضي ، نحتج " ، يحيل إلى نفس الشخصية وهي الشعب الفلسطيني وهي إحالة مقامية، ويحاول أن يقول من خلال هذه الشخصية تذكر تفاصيل المعركة بين الشهيد والأعداء ، حيث كانت تدور رحاها بعيدة عنهم وهم يترقبون الأخبار، وليس بيدهم سوى تذكر بعض البطولات وكتابة الأشعار ، وتذكر أحزان اللجوء والسكن في المخيمات ، ليبين الفارق بين الشهيد وبينهم هم المخلفين القاعدين في المخيمات يحملون الأحزان ولا يفعلون شئ غير التحسر .

أما **ضمير المخاطب** تكرر في القصيدة مرتين فقط في قوله :

*لا تقولوا : أبانا الذي في السموات .

قولوا ، أخانا الذي أخذ الأرض منا وعاد ([56]).

وهنا يظهر الضمير أنتم المستتر وفيه إحالة إلى أبناء الشهيد أبو علي إياد وهي إحالة مقامية تزيد من تماسك النص وانسجامه على مستوى المعنى، وهو يقول للأبناء بأن أباهم ليس ميتا بل هو حي وسيعيش أكثر منهم جميعا لأنه خلد اسمه وسيكبر الأبناء ويروحوا لكن اسم الشهيد باق ، لذلك قال لهم قولوا أخانا لأنه سيعيش أكثر منهم ، فهو شهيد تشهد له بطولته التي قام بها أثناء مقاومته للإحتلال ، ولم يطأطئ رأسه بل عاش ومات صامدا إلى أن اغتالته أيادي الغدر والعمالة .

وعند رصدنا لضمائر الغائب في القصيدة ، فنجده أنها حاضرة في (59) مرة، وهي بذلك أسهمت إلى حد ما في تماسك القصيدة ، خاصة وأن المسافة بين المحيل والمحال إليه في أغلب الأحيان مسافة قصيرة ومباشرة ، هذا ما زاد من إرتباط أجزاء القصيدة وتماسك أقسامها ، وتمثلت ضمائر الغائب في الضمير المنفصل " هو " و " هي " (الهاء ، ها ، هم) ومنها ما تدل عليه الأفعال مثل (

56 - نفس المصدر ، ص 82 .

سكن ، يسكن ، يتعلم ، عاد ....) ، وتختلف إحالة كل ضمير عن الأخر ، ومن النماذج الدالة على ذلك قول الشاعر :

*هو الآن يرحل عنا .

ويسكن يافا

ويعرفها حجرا... حجرا .

ولا شئ يشبهه .

والأغاني .

تقلده .....

تقلد موعده الأخضر .

هو الآن يعلن صورته

والصنوبر ينمو على مشنقه

هو الآن يعلن قصته

والحرائق تنمو على زنبقه .

هو الآن يرحل عنا .

ليسكن يافا ([57])

إن المقطع السابق ، والمكون من ثلاثة عشر سطرا ، إنطوت على ثلاثة :

ضمائر ، كلها تحيل على معنى أو شئ معين ، هذا ما جعل الجمل في هذه الأسطر الثلاثة عشر متماسكة لتكون بذلك نسيجا نصيا مترابطا وقد إفتتح الشاعر هذا المقطع والقصيدة بضمير الغائب " هو " في قوله " هو الآن يرحل عنا " وهنا الإحالة مقامية للدلالة على الشهيد " أبو علي إياد " فالقصيدة الفت بعد إستشهاده ، قيبين أنه قد إستشهد وهو الآن يرحل عنا .

أما الضمير في الفعل " يمكن " هو يحيل على الكلام السابق ، بأن الذي قصده من " هو " الأولى هو من يسكن يافا ، وبالتالي هذه إحالة نصية قبلية ، تربط الجمل

57 - المصدر نفسه ، ص ص 77- 78 .

بعضها ببعض ، حتى وإن كان المعنى الذي يريده شيئا أخر فهو يقصد أن روحه ذهبت إلى فلسطين واستقرت هناك .

ثم قال " يعرفها " هنا كانت الإحالة نصية قبلية لأنه يحيل على يافا مما ربط كذلك الجملة السابقة بالجملة اللاحقة لها ، ويقصد بأن ذلك الشهيد يعرف فلسطين شبرا شبرا ، بيتا بيتا ، مسجدا ، كنيسة ، مجددا ، كل شئ يعرفه هناك ، ثم قال "يشبهه " هنا كذلك إحالة نصية قبلية لأن " الهاء " ، تعود على الحجر في الجملة السابقة، فيتحدث عن فلسطين وبأن لا شئ يستهها ، فهي مميزة عن بقية العالم .

وقال كذلك :

" والأغاني .... تقلده " هنا " الهاء " إحالة نصية قبلية تصل إلى " هو " الموجودة في السطر الأول أي تبعدها خمسة أسطر ، فنلاحظ هذا التماسك الذي تفرضه هذه الضمائر خاصة التي تشير إلى إحالات داخلية، فالضمير إذن يتعلق ، للضرورة النحوية الدلالية ، بمرجع معين يسبقه وتحديد دلالة هذا المرجع قرينة تعين على إزالة الإبهام الذي يتلبس بالضمير عند الإستعمال ([58]).

وكذلك الضمير في " موعده " يحيل على " هو " الموجودة في السطر الأول الذي يحيل بدوره عن الشهيد " أبو علي إياد " وهي بذلك إحالة نصية قبلية، ساعدت على تماسك النص خطيا إن بين المحيل والمحال إليه ستة أسطر مع تكرر هذه الهاء في الأسطر السابقة فإنها تجعلها كلها متماسكة وتذهب الغموض الذي تحدثنا عنه سابقا.

ثم يعود ليذكر الضمير " هو " حتى لا تبتعد الإحالة عن بعضها البعض، وتبقى المسافة بين المحيل والمحال إليه مسافة قصيرة ومباشرة ، لأن بعدهما عن بعض في بعض الأحيان قد يحدث نوعا من الغموض أو خلطا في الفهم ، فيقول " هو الآن يعلن صورته " ف " هو " تحيل عن الشهيد وهي إحالة مقامية أما " الهاء" في

58 - ينظر ، إبراهيم رماني الغموض في الشعر العربي الحديث ، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر ، 1991 م ، ص 197 .

" صورته " تحيل عن " هو " في نفس السطر ، لتخلق ذلك التماسك الوثيق بين الجمل والمعاني في نفس الوقت .

أما " ينمو " في السطر التاسع فالضمير فيها يحيل على الصنوبر وهي كذلك إحالة نصية قبلية ، ويقصد بذلك أن حتى المشتقة التي يعلق فيها أو موته بصفة عامة، موت أسطوري مخلد .

وفي مقاطع أخرى أين يلتقي الضمير " نحن " أو ما يجدل إليه والضمير"هو " وما يحيل إليه ، تحس ذلك الإلتقاء بين نحن الشاعر والفلسطين والشهيد فتحس بذلك التشكي والحزن فمثلا في قوله :

*ونحن بعيدون عنه ،

نعانق قاتله في الجنازة ،

نسرق من جراحه القطن حتى نلمع .

أوسمة الصبر والإنتظار ([59]).

فالضمير " نحن " يحيل إلى اللاجئين وهي إحالة مقامية ، أما " الهاء " في "عنه " فهي إحالة نصية قبلية إلى الذي يسير إلى حتفه الذي يبعد عنه ب خمسة أسطر، أما الضمير في نعانقه دائما يعود على اللاجئين في إحالة مقامية ، أما "الهاء" في " قاتله " تحيل إحالة نصية قبلية للذين هم بعيدون عنه ، هذا التنوع في الإحالات ما يجعل النص متماسك فهو يتراوح بين إحالة مقامية وإحالة نصية تزيد في إتساقه، وهو يقصد من هذا المقطع بأنهم بعد موته والبعد عنه ، يعانقون قاتله، يقصد بذلك ملك الأردن الحسين الذي أعطى الأمر بقتله بعد أن قبض عليه جيشه في الحدود مع فلسطين ويقصد مباشرة أيضا زعماء منظمة التحرير الفلسطينية الذي تقاعسوا على نصرته ولم يتدخلوا بعد القبض عليه، وهم اليوم حاضرون في جنازته ويعزون أبناءه، وهم لا يستطعيون فعل شئ سوى التأسي ببطولاته والإنتظار في ظل هذه الخيانة الأخوية .

59 - ديوان محمود درويش ، ص ص 79 – 80 .

وقد كان لضمير الغائب ، " هي " حضورا في قوله :

*وما كان لاجئ .

هي الأرض لاجئة في جراحه .

وعاد بها .

والضمير " هي " فيه إحالة على فلسطين الأرض المحتلة وهذه الإحالة هي مقامية لأنها تشير إلى شئ خارج النص أما " ها " في وعاد بها فهي تحيل إلى "هي" التي في السطر السابق وهي إحالة نصية قبلية وكلاهما يزيدان من إلتحام النص سواء من جانبه العمودي أو الأفقي مما يزيد في تحقيق النصية لهذه القصيدة، وفي هذا المقطع يوضح الشاعر بأن الشهيد ليس لاجئ بل الأرض هي اللاجئة لكن في دمه وجراحه لأنه ما رضي بحياة اللجوء بل قاوم وناضل وقد ظهر الضمير " هي" في الضمير المتصل " ها " في قوله

*صباحا .... صباحا .

لتكتشف الأرض عنوانها .

وتكتشف الأرض فينا ([60]).

فالضمير المتصل " ها " في " عنوانها " يحيل على فلسطين وبالتالي هي إحالة مقامية تربط بين النص وشئ خارج عنه تحيل إليه، وهنا يريد الشاعر أن يقول بأن النضال هو الذي يرجع الأرض إلى أصحابها ويرجع لها إسمها الحقيقي وعنوانها فلسطين العربية " ويعود اللاجئين إليها بعد حرمان طويل عاشت فيه هذه الأرض بداخلهم فقط .

وقد أشار الشاعر في النص للعدو الصهيوني في مناسبتين فقط إذ يقول:

رياحا ... رياحا .

لتنتشر أسماؤهم .

60 ـ المصدر السابق ، ص 84 .

جراحا ... جراحا .

لتنفجر الآن أجسادهم ([61]).

والضمير المتصل " هم " في " أسماؤهم " و" أجسادهم " يحيل إلى العدو الصهيوني وكل من ساندهم ، وبالتالي فالإحالتين هما : مقاميتان ، وقد صور الشاعر في هذا المقطع ضرورة المقاومة والنضال وبذل الدماء من أجل إرهاق العدو، للوصول إلى المبتغى .

وفي هذه القصيدة نلاحظ كيف أن تنوع الضمائر نوع في الإحالات وكيف كان هذا التنوع حتى في المقطع الصغير الواحد مما ساهم في ترابطها النحوي وتماسك النص .

61 - المصدر نفسه ، ص 84 .

II – 1 – 1 – 3 : الضمائر في قصيدة " بطاقة هوية " :

لقد كان مجموع تكرارات الضمائر في هذه القصيدة (54) مرة تنوعت بين " أنا" و"أنت " و"أنتم " و " هو " و " هي " تنوعت بين حضور حقيقي أو عن طريق الإتصال أو الإستتار وقد كان نصيب ضمائر المتكلم منها (32) مرة أي بنسبة 59 % أما ضمائر المخاطب ، فقد كان عدد تكراراتها (13) مرة أي بنسبة 24 % أما ضمائر الغائب فقد تكررت (09) مرات بنسبة 07 % والملاحظ من هذا العمل الإحصائي هو طغيان ضمائر المتكلم مما يوحي طغيان الآنا في سبيل تحقيق الذات سواء الفردية أو الجماعية وتأكيدها .

وإن الضمير " أنا " في القصيدة يحيل إلى الشاعر نفسه ، كتحديد لهويته ، في تحدي واضح لمن ينكرونها عليه بموجب أنه لاجئ فيقول :

*أنا عربي

ورقم بطاقتي خمسون ألف

وأطفالي ثمانية وتاسعهم ... سيأتي بعد الصيف فهل تغضب ([62]).

ف " أنا " هنا تحيل إلى اللاجئ الفلسطيني وهي إحالة مقامية فيحاول أن يقول أن هويتي عربية يا من تريدون أن تنكروها عليا لأنني لاجئ .

و " ي " في " بطاقتي " تحيل على " أنا العربي " التي في السطر السابق وهي إحالة نصية قبلية .

و"ي " في " أطفالي " تحيل إلى نفس الشخص " أنا عربي " وهي كذلك إحالة نصية قبلية .

ويحاول دائما أن يثبت هويته ويؤكد عليها ويزيد على ذلك بأن أبناءه الثمانية كذلك هم عرب وفلسطنيون والتاسع سيأتي في المخيمات بعد الصيف ، وإذا كان ذلك يغضبك، فلتغضب .

62 - محمود درويش ، رحلة في دروب الشعر ، ص 67 .

ويظهر ضمير " أنا " والضمير المتصل الذي يشير إليه في قوله :

*أنا لا أكره الناس .

ولا أسطو على أحد .

ولكني .... إذا ما جعلت

أكل لحم مغتصبي .

حذار ... حذار ... من جوعي .

ومن غضبي ؟؟ ([63])

" أنا " تحيل إلى اللاجئ الفلسطيني وقد جاءت الإحالة هنا إحالة مقامية لكن "الياء " في كل من (لكني ، مغتصبي ، جوعي ، غضبي) كلها إحالات نصية قبلية تحيل إلى الضمير " أنا " الموجود في السطر الأول وهذا ما يبين نوعا من تماسك هذا المقطع وترابطه ومن خلال هذا المقطع يحاول الشاعر أن يبين إنسانية اللاجئ الفلسطيني ، حيث أنه لا يكره الناس ولا يسطو عليهم ، لكنه إذا ما جاع ، ربما يقصد هنا طغيان الحنين للبلد ، فإنه لن يتعدى على أحد سوى على من اغتصب بلده فيحذروه من هذا الغضب ، فنلاحظ أن هذه الضمائر زادت من اتساق النص وتماسكه .

أما ضمائر المخاطب فقد كان تميل دائما نحو العدو المغتصب الذي ينكر عليه وطنه وهويته ، وتسجل حضور هذا المخاطب في قوله مثلا :

*ولا أتوسل الصدقات من بابك .

ولا أضغر

أمام بلاط أعتابك .

فهل تغضب ؟

سجل ([64])

ف " الكاف " الموجودة في " بابك و " أعتابك " تحيل على الذي طلب منه أن يسجل وهو قد سبق بالذكر قبل سنة أسطر وبالتالي ف " ك " في " بابك " هي

63 - المرجع السابق ، ص 70 .

64 - المرجع السابق ، ص ص 67- 68 .

إحالة نصية قبلية يحيل فيها الشاعر للعدو الذي طلب منه أن يسجل و " ك " في أعتابك هي إحالة نصية قبلية على نفس الشخص وهي بذلك تساهم في التماسك النصي كذلك ، ويريد أن يخبرنا الشاعر هنا بأنه سيكد ويعمل ويشقى من أجل رزق أطفاله العرب ،وبأنه لن يمرغ وجهه بتسول للعدو من أجل أن يعطيه شئ ، وفي نفس الوقت هو يعرف أن هذا الأمر سيغضبه فيجعل ذلك في سؤال إستفزازي بقوله " هل تغضب " ، وفيه إحالة نصية على من يسجل وهي كذلك إحالة قبلية .

وقد ظهر ضمير المخاطب في الفعل " سجل " الذي كرره ستة مرات وفيه إحالة مقامية عن العدو المحتل والمغتصب الذي ينكر عنه هويته ووطنه .

وقد بين هذا الإغتصاب للذي أمره بأن يسجل بأنه عربي في قوله .

*سلبت كروم أجدادي .

وأرضا كنت أفلحها

أنا وجميع أولادي

ولم تترك لنا ...ولكل أحفادي .

سوى هذي الصخور ....([65])

الضمير في " سلبت " يحيل دائما إلى العدو الذي طلب منه الشاعر بأن يسجل، فهي إحالة نصية قبلية و " الكاف " كذلك في " تترك " هي إحالة نصية قبلية تدل على نفس الشخص .

وبالنسبة لضمائر الغائب فقد تكررت (09) في نص القصيدة وكانت متنوعة على امتدادها ، إلا أن كل واحد منها كان يدل ويحيل على شئ .

فنجد الضمير في تغضب في قوله :

*فهل تغضب ؟ ([66])تكرر مرتين .

65 - المرجع السابق ،ص ص 79 – 80 .

66 - المرجع نفسه ، ص ص 78- 79 .

يحيل هنا إلى الذي طلب منه الشاعر أن يسجل بأنه عربي وبالتالي فالإحالة هنا إحالة نصية قبلية، تسبق بخمسة أسطر ، وفي هذا السطر سؤال استفزازي ، إذ يريد القول له اغضب إن أردت الغضب فهذا لا يهمني .

وظهر ضمير الغائب في قوله :

*وأطفالي ثمانية .

أسل لهم رغيف الخبز .

والأثواب والدفتر .

من الصخر .... ([67])

فالضمير المتصل " هم " يحيل إلى الأطفال في السطر السابق ، والإحالة هنا إحالة نصية قبلية تزيد من تماسك الجملتين : من الناحية الخطية .

ولقد ظهرت الإحالة النصية القبلية في ضمير الغائب في النص من خلال:

*وكفي صلبة كالصخر ....

وتخمش من يلامسها .

وعنواني :

أنا من قرية عزلاء .. منسية .

شوارعها بلا أسماء .

وكل رجالها .. في الحقل والمحجر ([68])

فالضمير في " تحمش " و " يلامسها " تحيل على الكف في السطر السابق، وكلاهما إحالة نصية قبلية و " الهاء " في " شوارعها " و " رجالها " تحيل على " القرية عزلاء المنسية " التي تسبق الأولى بسطر والثانية بسطرين وكلاهما كذلك إحالة قبلية ، ويصور الشاعر في هذا المقطع مدى صلابته في طلب قوت أولاده بكل جهد وكد ، وأن كل اللاجئين الفلسطينيين مثله رغم أنهم في مخيمات لا شوارع فيها، هي مخيمات للاجئين .

67 - المرجع نفسه ، ص 78 .

68 - المرجع السابق ، ص 69 .

وقد ظهرت الإحالة النصية البعدية مع ضمير الغائب في النص من خلال قوله:

*فهل ستأخذها .

حكومتكم .... كما قيلا ؟

إذن ؟

فالضمير المتصل " ها " في " ستأخذها " يحيل على " حكومتكم " .

في السطر الموالي ، وبالتالي فالإحالة هنا هي إحالة نصية بعدية .

أما " كم " في كلمة " حكومتكم " فهي تحيل على الحكومة الإسرائيلية الصهيونية ، وهي إحالة مقامية .

فترى اجتماع إحالتين في سطرين الأولى إحالة نصية بعدية والثانية هي إحالة مقامية ، مما يؤكد استغلال الشاعر لهذا الرابط النحوي للإتساق بقوة .

وعموما قد لاحظنا أن الشاعر محمود درويش قد وظف مختلف الإحالات في نصه هذا ، من إحالة مقامية وإحالة نصية بنوعيها ، تؤكد اعتماده على هذا الرابط من أجل جعل نصه متماسك ومتسق ومترابط الأطراف .

وإذا قارنا ما سبق معنا من تحليل مع بعض قصائد الحداثة فإننا قد نجد بعض النصوص تكاد تكون خالية من الضمائر أو تكون أو يفوت المقطع الطويل دون ذكر هذا النوع من الروابط أي الإحالة ، وعلى سبيل المثال وليس الحصر ما يقوله :

أنسي الحاج :

* والحزن ؟

ما سعر رجل حزين ؟ التغضن علامة ، الغضب إبحار ...دُرَف الصرع تذيع الربيع، وعند الصباح تتعانق المذبحة والضفر وحسدًا أخلع وجنتي .

لكن الخوف ؟

ما

الخوف ؟

لا تبدأ سأضؤل ، جناحك ، عينك الأفقية ؟ مولاي : لا ! خذ قبلي
حصادي ! ...
دمٌ حديث ([69])

الملاحظ في هذا المقطع فوضوية في الإحالة ، فتتابع الضمائر في الأفعال وحذف الروابط أعطى ذلك الشعور بأن اللغة المستعملة فوضوية ، وهذه اللغة الفوضوية تظهر في ديوان " لن لأنسى الحاج بفضل حذف كثير من الحروف الرابطة بين الكلمات ، وتعدية الفعل اللازم مباشرة على الضمير ، فيتحول الضمير الذي كان مضافا إليه إلى مفعول به ، لأن الإضافة ضعيفة، والفعل أقوى وأعنف ([70])،ونحن ندرس هنا الربط من جانب نحوي الداخل في اتساق النص ، داخل لسانيات النص و اتزان النص يكون بمدى تحقيق الاتساق داخله .

و سنتتبع ذلك في شعر محمد الماغوط و نلاحظ ،هل هناك إحالات بالضمائر ،كونه من رواد قصيدة النثر.

II – 1 – 2 : الضمائر في قصائد محمد الماغوط :

هذه الجداول التالية : نحصر فيها تكرار الضمائر في القصيدتين التي أخترناهما للدراسة :

أ ـ قصيدة " القتل " :

الضمائر	التكرار	النسبة المئوية
المتكلم	137	%59
المخاطب	42	%18
الغائب	52	%23
المجموع	**231**	**%100**

69 ـ أنسي الحاج ، ديوان لن ، ص ص 20- 21 .

70 ـ ينظر خالدة سعيد ، حركية الإبداع ، ط 1 ، دار العودة ، بيروت ، 1979 م ، ص ص 71- 72 .

ب ـ جدول إحصائي للضمائر في قصيدة " سماء الحبر الجرداء " :

الضمائر	التكرار	النسبة المئوية
المتكلم	21	%75
المخاطب	03	%11
الغائب	04	%14
المجموع	**28**	**%100**

تحليل : II - 1 – 2 – 1 : قصيدة " القتل " :

لقد تكررت الضمائر في هذه القصيدة المطولة الضمائر (231) مرة موزعة على ضمائر المتكلم بتكرار (137) مرة ونسبة 59 % والمخاطب بتكرار (92) أي بنسبة 18 % أما ضمائر الغائب تكررت (52) مرة أي بنسبة 23 % ونلاحظ طغيان ضمائر المتكلم في هذه القصيدة " تجنبا " للتجريد وأوهامه ، وما يتمخض عنه من خواء معنوي وفني وتوهيم يطغى على لغة البوح ، التي هي ركن هام في قصيدة الماغوط " ([71])

ولقد تراوحت ضمائر المتكلم بين (أنا، ي) وضمير الجمع المتكلم (نحن، نا) وقد ظهر الضمير المتكلم يحيل على الشاعر نفسه وهو منهزم ، حزين وراء الغضبان فيقول :

*وأنا مستلق على قفاي .

لا أحد يزورني أثرثر كأرملة .

عن الحرب ، والأفلام الخليعة ، ونكران الذات .

والخفير المطهم ، يتأمل قدمي الحافيتين .

وقضت وراء الأسوار ياليلى .

أتصاعد وأرتمي كأنني أجلس على نابض .

71 ـ سمير حماد ، الماغوط .... بين الحزن والتمرد ، مجلة الموقف الأدبي ، ع 432 إتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2007م، ص 21.

وقلبي مفعم بالضباب ([72])

ف " أنا " تحيل على شخصية الشاعر المسجون وهي إحالة مقامية ، أما "ي في " قفاي، يزورني ، قدمي ، أرتمي ، كأنني ، قلبي " كلها تحيل إلى " أنا " الأولى التي تحيل إلى الشاعر وبالتالي كلها إحالات نصية قبلية كلها تساعد على ترابط النص واتساقه .

والشاعر يحكي في هذا الموقف حول حالة في السجن فلا شئ يفعله سوى تذكر الماضي وسط تلك الأحزان والمآسي التي تحيط به من كل جانب .

لكن أحيانا في النص ومع وجود الضمير الذي أداة للإحالة داخليه لكنك تجد صعوبة في تحديد المحال إليه ،وسط فوضى من الضمائر والإنقطاعات بين الجمل ، ومثال على ذلك قوله :

*وأنا ما زلت ألعق الدم المتجمد على الشفة العليا

مالحا كان ، من عيوني يسيل .

من عيوني أمي يسيل

سطحوه على الأرض .

الأشرعة تتساقط كالبلح

لقد فات الأوان .

إنني على الأرض منذ أجيال

أتسكع بين الوحوش والأسنان المحطمة .

أضربه على صدره إنه كالثور ([73]).

هنا " أنا " والضمير المتصل " ي " تحيل على الشاعر المسجون في إحالة مقامية لكن غياب الضمائر التي تحيل إحالة نصية قبلية أو بعدية يعطيك شعور بأن كل جملة من هذا المقطع منفصلة نحويا عن الأخرى، وبالتالي لا يكتمل المعنى في الجملة الواحدة فضلا عن أن تتوصل إلى الدلالة الكبرى من خلال المستوى السطحي لهذه

72 - محمد الماغوط ، الأعمال الشعرية ، ص 63 .

73 - المصدر السابق ، ص ص 68- 69 .

الجمل، وربما هذا ما عبر عنه كمال خير بك بأنه ولادة الجملة الفوضوية بإمتياز ([74]) وذلك بإحالتها إلى مجرد صيغ أو كلمات متتابعة مكررة أو متجاورة دونما انتظام([75]).

وليست كل المقاطع على ذلك النحو فمثلا وهو يستعمل ضمير الجمع المتكلم في النص :

* نمشي ونحن نيام .

حفاة على البلاط المكسو بالبساق والمحارم .

نرقد على بطوننا المطروبة بأسلاك الحديد .

ونشرب الشاي القاحل في هدوء لعين .

وتمضي ذبابة الوجود الشقراء .

تخفق على طرف الحنجرة .

كنا كنزا عظيما .

ومناهل سخية بالدهن والبغضاء .

نتشاجر في المراحيض .

ونتعانق كالعشاق ([76]).

هنا الضمير " نحن " والضمير في الأفعال (نمشي ، نرقد ، نشرب ، نتشاجر، نتعانق) يحيلان على متكلمين خارج القصيدة وهم " المساجين " زملاء الشاعر في الزنزانة ، والذين يعانون الألم والبؤس نفسه، وحضور هذا الضمير وإحالته المقامية في أغلب أسطر المقطع جعلها مترابطة حول حياة المساجين وذكرياتهم ،وساعد في ذلك حضور حروف العطف المتنوعة في هذا المقطع وبالتالي كان مترابط يخلو من الغموض متماسك يفهم من جانبه السطحي دون اللجوء إلى التأويل .

74 - ينظر أحمد بزون ، قصيدة النثر العربية، ص 158 .

75 - ينظر المرجع السابق ، ص 172 .

76 - ينظر ، محمد الماغوط الأعمال الشعرية ، ص ص 61 – 62 .

وكذلك استخدام ضمائر المخاطب بتكرار (40) مرة لكنها كانت متباعدة عن بعضها في كل مرة ،فاختلفت الإحالة فيها باختلاف استعمالها فمثلا في قوله :

* ضع قدمك الحجرية على قلبي يا سيدي .

الجريمة تضرب باب القفص

والخوف يصدع كالكروان .

هاهي عربة الطاغية تدفعها الريح .

وها نحن نتقدم ([77]).

" الكاف " في قدمك تحيل إلى السجان الذي يدوس عليه برجله وهي إحالة مقامية، لكن في هذا المقطع ، ترى كثافة استعمال الضمائر دون أن تحيل على بعضها البعض إلا على مستوى الجملة الواحدة ، فتشتت هذا المقطع من حيث الدلالة ، وتحس أن هناك انقطاع في الفهم بسبب هذا الخلل على المستوى السطحي ، فترى الجمل وكأنها لا تترابط نحويا وتحتاج ربما إلى عامل آخر خارج عن هذا المستوى ليربط بينها .

ـ وظهر ضمير المخاطب أيضا في قوله :

*هكذا تحكي الشفاه الغليظة يا ليلى .

أنت لا تعرفينها .

ولم تشمي رائحتها القوية السافلة .

سأحدثك عنها ببساطة وصدق وارتياح .

ولكن

ألا تكوني خائنة يا عطور قلبي المسكين .

الضمير في " سأحدثك " والضمير في " لا تكوني " كلها تحيل على ليلى في إحالة نصية قبلية جاء فيها المقطع مترابطا من حيث لا يوجد فيه انقطاع و لأن الشاعر في كل جملة أو سطر يحيل إلى ليلى و بالتالي كان هذا المقطع مترابطا.

77 ـ المصدر السابق ، ص 58 .

ولقد استعمل الكاتب كذلك ضمير الغائب ، الذي جاءت إحالته مختلفة حسب الإستعمال ففي المقطع السابق الذكر، الضمير " ها " في (تعرفينها ، رائحتها ، عنها) كانت تحيل على عنصر سبق ذكره وهو " الشفاه الغليظة " وهي إحالة نصية قبلية .

وفي موضع أخر :

* وعلى حافة الباب الخارجي

ساقية من العشب الصغير الأخضر

تستحم في الضوء

وثمة أحذية براقة تنتقل على رؤوس الأزهار

كانت لامعة وتحمل معها رائحة الشارع، ودور السينما

كانت تدوس بحرية ([78]).

إن الضمير في (كانت ، تحمل ، تدوس) والضمير " ها " في " معها " يحيلان على عنصر سابق هو " الأحذية البراقة " في إحالة نصية قبلية ، يقصد الشاعر من خلال هذا المقطع الناس الذين خارج السجن ويجولون في الشوارع ويذهبون إلى دور السينما .

وعموما لم يكن حضور ذلك الكم الهائل من الضمائر مساعدا في الربط بل كان في بعض الأحيان عاملا يخلخل الترابط عند عدم توظيفها في مكانه الحقيقي أو في بعض الأحيان كثرتها في مقطع ما ـ كما مر بنا ـ دون إحالتها على بعضها البعض أو إحالتها على عنصر خارجي معين تزيد من تفكك النص وتشتته .

78 ـ المصدر السابق ، ص 65 .

II – 1 – 2 – 2 : قصيدة " سماء الحبر الجرداء " :

لقد تكررت الضمائر في هذه القصيدة (28) مرة ، توزعت بين المتكلم بتكرار(21) مرة ، 75 % وضمائر المخاطب ثلاثة مرات بنسبة 11 % أما ضمائر الغائب فلم تتكرر سوى (04) مرات بنسبة 14 % ، وطغيان ضمائر المتكلم لأنه في موقع سرد عن نفسه ومن الأمثلة على ذلك :

*لقد انتهيت .

الدخان يتصاعد من قلبي .

يا سماء الحبر الجرداء

أما من غيمة عابرة ؟؟

أما من عزال صغير على سفوح الألم

أنام على الشوك ، وينامون على الحرير . ([79])

ـ الضمير في " انتهيت ، قلبي ، أنام " كلها تحيل على الشاعر في إحالة مقامية ، لكنها لم تساعد على ترابط النص لان الجمل متباعدة منفصلة لا تحيل بعضها الى بعض و حتى تلاحظ كأنما العلاقة التي تربط هذه الجمل هي علاقة تجاور فرضها الكاتب فقط و أن الفهم لها ، يستدعي ربما آليات أخرى غير الجانب الخطي أو المستوى السطحي لكن ربما الإغراق في هذا الجانب قد يبعد المتلقي عن مواصلة فعل القراءة و يحدث ذلك الطلاق الذي تكلم عنه جون كوهن ([80]).

ونفس الإحالة في قوله :

*أكتب عن المرأة ونجوم والشهوة

وأعشق فضلات الشوارع ([81]).

79 ـ المصدر السابق ، ص 149 .

80 ـ ينظر ،جون كوهن بنية اللغة الشعرية ، المرجع السابق ،ص31.

81 ـ المصدر نفسه ، نفس الصفحة .

فالضمير في " أكتب ، أعشق" يحيلان على الشاعر في إحالة مقامية ، وقد ساعدتا على ربط الجملتين مع بعضهما البعض كما نلاحظ .

ـ أما عن ضمائر المخاطب فقد ظهرت ثلاث مرات فقط كقوله :

*لقد سئمتك يا بيروت .

يا سرطانا من الحرير .

لا المرأة ولا الحرية .

لا الشرف ولا المال ([82]).

الكاف في سئمتك تعود على عنصر لاحق ألا وهو بيروت ، فالإحالة هنا هي إحالة نصية بعدية ولا شك أن هذا يزيد من ترابط النص وتماسكه .

وقوله أيضا :

*وأنتم يا أعدائي وأحبائي .

يا من تقرؤونني فوق السروج والصهوات .

يا من تقتاتون على حزني كالكلاب الضاربة ([83])

ـ " أنتم " تحيل على عنصر لاحق هو أعدائي وأحبائي وهي إحالة نصية بعدية.

ـ أما الضمير في " تقرؤونني ، تقتاتون " ، تحيل على عنصر سابق هم الأعداء والأحباء ، وهي إحالة نصية قبلية ، و هذا المقطع جاء فيه ترابط إذ تضافرت فيه الإحالات بين الأعداء و المتكلم و كانت هناك إحالات بعدية ، فلا تلاحظ أن هناك انقطاع بين الجمل، بل على العكس تلحظ ذلك التماسك بينها مما ، يبين لك أهمية الإحالة و الروابط النحوية بشكل عام ، في ترابط النص و تماسكه من جانه السطحي ، الذي يلعب دورا كبير في توضيح الدلالة الكبرى للنص.

وبالنسبة لضمائر الغائب التي تكررت 04 مرات تمثل منها بقوله :

* سأقذف هذا القلم إلى الريح .

سأدفنه كالطائر .

82 ـ المصدر نفسه ، نفس الصفحة .

83 ـ المصدر السابق ، ص 150 .

بين الثلوج البيضاء .

وأمضي على فرس من الحبر .

ولن أعود .....

ـ الهاء في " سأدفنه " تحيل على القلم وهي إحالة نصية قبلية ، ويشير هذا المقطع إلى الحزن واليأس الذي يحتوي الشاعر لدرجة أنه ينوي أن يدفن قلمه ، في إشارة للبعد عن الشعر و الكتابة.

وفي الأخير أن الفرق واضح بين شعر محمود درويش و محمد الماغوط ، في قضية استعمال الإحالة بالضمائر حيث أن الأول جمعت الإحالة بالضمائر بين جمل النص سواء منها النصية أو المقامية ومن الأمثلة على ذلك :

*ونحن بعيدون عنه ،

نهيب أن يسير إلى حتفه..

نحن نكتب عنه بلاغا عربيا فصيحا

وشعرا حديثا

و نمضي ..لنطرح أحزاننا في مقاهي الرصيف

و نحتج: ليس لنا في المدينة دار.

ونحن بعيدون عنه ،

نعانق قاتله في جنازة :

نسرق من جراحه القطن حتى نلمع

أوسمة الصبر و الإنتظار([84])

نلاحظ كيف أن الإحالات في الضمائر ساعدت على تماسك النص حيث ربطت الإحالات النصية ل"الهاء" الجمل ببعضها(حتفه،عنه ،عنه ، عنه ، قاتله ، جراحه) كلها كانت في جمل لوحدها تحيل الى بعضها البعض في إحالة إلى الذي يرحل عنا في بداية القصيدة ،يتكلم عن الشهيد البطل أبو إياد ،بالإضافة إلى ضمير المتكلم ،

84 ـ ديوان محمود درويش ، المرجع السابق ،ص ص80،79.

الذي نجده في كل الجمل ،في إحالة مقامية عن اللاجئين الفلسطينيين ، وعموم تلاحظ ذلك الترابط بين الجمل الذي ساعدت عليه الإحالة بالضمائر.

أما عند الماغوط فنجد ذلك التفكك بين أوصال القصيدة من جانبها السطحي ، لأنه حتى مع إستعمال الضمائر،و كثافتها أحيانا ، يجد القارئ صعوبة في تحديد المحال إليه ، و هذا يشتته ويجعله في حيرة ولن تلبي اللغة السطحية انتظاره و من الأمثلة على ذلك :

*النجيع ينشد على طرف اللسان
و الغراب ينهض الى عشه
الألم يتجول في اشتى الأنحاء
و المغيص يرتفع كالموج حتى الهضبة
كادت تنسحب من هذا النضال الوحشي
من هذا المغيص المروع
و ماؤها الفضي يسيل حزينا على الجوانب
من وراء المياه و المرمر
يلوح شعر قاسيون المتطاير مع الرياح
و غمامة من المقاهي
و الحانات المغرورقة بالسكارى([85])

هنا نلاحظ على المستوى الخطي بأن جمل القصيدة أغلبيتها ليس لها علاقة ببعضها البعض لأن إحالة الضمائر كانت داخل الجمل نفسها و لا تربط بينها، ونحن نتكلم هنا عن الجانب السطحي الداخل في اللسانيات النصية و لا دخل لنا بالتأويل ، و الملاحظ تفكك هذا المقطع و عدم الترابط بين الجمل عند محمد الماغوط.

85 - محمد الماغوط ، المرجع السابق،ص80.

II-2- أسماء الإشارة:

تعد أسماء الإشارة من وسائل الإحالة أيضا ، و هي من المحيلات النصية بشكل نمطي تقوم بالربط القبلي و البعدي ، غير أن الغالب عليها هو الربط القبلي ،كونها تربط عنصرا متأخر بعنصر سابق ،ومن ثمة كان الإسهام في الربط و الاتساق.

و الملاحظ من قصائد درويش و الماغوط أن حضورها كان محتشما جدا ، أي أنهما لم يعتمدو على هذه الروابط بشكل واضح في هذه القصائد لكننا سنبين مواطن ظهورها في تلك القصائد.

II-2-1: الإحالة بأسماء الإشارة في قصائد محمود درويش :

فأما في قصيدة "عائد إلى يافا" لم نعثر تماما على أسماء الإشارة و هذا يبين عدم استخدامه لهذا النوع من الربط في هذه القصيدة .

وفي قصيدة "بطاقة هوية" لم تكن أسماء الإشارة حاضرة إلا مرة واحدة في اسم "هذي " في قوله:

*وأرضا كنت أفلحها

أنا وجميع أولادي

ولم تترك لنا..وكل أحفادي

سوى هذي الصخور..([86])

هنا الإحالة النصية بعدية لأنها تشير إلى عنصر لاحق هو "الصخور"، وكان هذا هو اسم الإشارة الوحيد في النص.

أما قصيدة "عابرون في كلام عابر" فظهرت أسماء الإشارة ثلاث مرات مقتصرة في "هنا" كلها تحيل إلى الأرض :

*فلنا ما ليس يرضيكم هنا، فاصرفوا([87])

*ولنا الماضي هنا([88])

86 - محمود درويش ،رحلة عمر في دروب الشعر، المرجع السابق،ص80.

87 - المرجع نفسة،ص101.

88 المرجع نفسة،ص101.

*ولنا الدنيا هنا..والآخرة([89])

و كلها إحالات نصية قبلية تحيل كما أسلفنا الذكر عل الأرض . و عموما نلا تجب أن تظهر أسماء الإشارة بكثرة مثل حرف العطف لأنها تستعمل قدر الحاجة في النص.

II-2-2: الإحالة بأسماء الإشارة في نصوص محمد الماغوط:

في قصيدة "القتل" لم تظهر أسماء الإشارة إلا ستة مرات رغم أنها قصيدة مطولة أما في قصيدة "سماء الحبر الجرداء" لم تظهر إلا مرتين فقط.

ففي قصيدة "القتل" نجد:

*إننا من شرق

من ذلك الفؤاد الضيق البارد([90])

"ذلك" تحيل على الشرق ، و هي إحالة نصية قبلية ، ربطت بين الجملتين.

*بشدة ،بشدة، نحن عبيد يا ليلى

كنت في تلك اللحظة

أذوق طعم الضجيج الإنساني في أقسى مراحله([91])

"تلك" لا تحيل إلا داخل الجملة ،على اللحظة ، فليست لها علاقة بالجملة السابقة و الجمل التي سبقتها ،على الأقل فيما يظهر من الجانب السطحي ، فالجمل السابقة كل لها ،معناها الخاص و لا ترتبط مع الأخرى ، بالإضافة إلى التفكك الحاصل في بعض الأحيان داخل الجملة نفسها.

*كادت تنسحب من هذا النضال الوحشي

من هذا المغيص المروع

رأسي على حافة النفورة([92])

دائما الإحالة لإسم الإشارة "هنا" هي إحالة داخل الجملة و لا تتعداها ، فالأولى تحيل على النضال و الثانية تحيل على المغيص ، هذا اللفظ الغريب.و الملاحظ أن حضور

89 ـ المرجع نفسة،ص101.

90 ـ محمد الماغوط ، الأعمال الشعرية،ص65.

91 ـالمرجع نفسه ،ص 69.

92 المرجع نفسه، ص70.

اسم الإشارة لم يساعد على الترابط رغم قربهما من بعض، لذلك فحسن التوظيف يلعب دور كبير.

أما في قصيدة "سماء الحبر الجرداء" فلم يظهر إلا مرتيين متتابعتين في قوله:

*ثلاثة رماح في قلبي..

هذي أغنيتي الأخيرة

هذا هو نشيد الإنكسار([93])

هذي أحالت على أغنيتي في إحالة نصية بعدية، أما هذا فأحالت على نشيد الإنكسار و هي كذلك إحالة بعدية ، و كان المقطع مترابط.

III – الاستبدال :

الإستبدال في قصيدة مديح الظل العالي :

يقصد بالإستبدال " إحلال تعبير لغوي محل تعبير لغوي أخر معين " ([94])، فمعظم حالات الإستبدال النصي قبلية بمعنى أنه يربط بين عنصر متأخر وأخر متقدم، وعليه يعد الإستبدال وسيلة أساسية من الوسائل التي تعمل على تماسك النص واتساقه .

تعتبر العلاقة الإستبدالية وسيلة أساسية تعتمد في اتساق النص ، وشكلا مهما من العلاقات النصية القبلية لأن العنصر المتأخر يأتي بديلا لعنصر متقدم ، هذا ما يجعلها قادرة على تحقيق الإتساق كونها تربط بين عنصرين متباعدين ، ويرى "هاليداي" و " رقية حسن " أنه " ينبغي البحث عن الإسم أو الفعل أو القول الذي يملأ هذه الثغرة في النص السابق ، أي أن المعلومات التي تمكن القارئ من تأويل العنصر الإستبدالي توجد في مكان أخر في النص " . ([95])

أما إذا جئنا إلى هذه القصيدة فإننا نجد أنها تخلو تماما من هذا النوع من الإتساق .

93 - المرجع السابق،ص149.

94 - زتيسلافو وأورزنياك ، مدخل إلى علم النص ، مشكلات بناء النص ، ص 61 .

95 - محمد خطابي ، المرجع السابق ، ص ص 20- 21 .

الإستبدال في قصيدة القتل للماغوط:

الإستبدال في قصيدة القتل : وإذا جئنا إلى قصيدة " القتل " نجد أن الإستبدال لم يظهر إلا في موضع واحد ، يقول الشاعر :

" أعطيني فمك الصغير يا ليلى .

أعطني الحلمة والمدية إننا نجثو

نتحدث عن أشياء تافهة .

وأخرى عظيمة كالسلاسل التي تصر وراء الأبواب " ([96])

إن كلمة "أخرى " في هذا المقطع عوضت العنصر المتقدم " أشياء " ويسمى هذا العنصر المستبدل منه ، والأخر الذي حل محله المستبدل به ، وهذا النوع من الإستبدال هو الإستبدال الإسمي .

VI – الحذف :

يشير الحذف إلى علاقة داخل النص ، تكون عادة علاقة قبلية ، فهو يقوم على "حذف عنصر لغوي سبق ذكره في الخطاب " ([97]) ، مما يحدث فراغا يهتدي القارئ إلى ملئه اعتمادا على ما ورد سابقا .

والحذف لا يخلف أثرا ، إذ لا يحل محل المحذوف أي شئ ، وهو بذلك يختلف عن الإستبدال الذي يترك أثرا ، وأثره هو وجود أحد عناصر الإستبدال.

ويقصد بالحذف " ذلك الضرب من الحذوف الذي يقع بحذف عنصر لغوي سبق ذكره في الخطاب " ([98])،

أي هو حذف عنصر في المقطع النصي على خلفية وجوده في المقطع النصي السابق ، وبالتالي فإن استحضاره متوقف على المتلقي من خلال ما يمتلكه من معلومات ومعارف مسبقة خاصة بذلك الموضوع ، وبناء على هذا ذهب " محمد خطابي " إلى تحديد أهمية الحذف في قوله :" دور الحذف في الإتساق ينبغي البحث

96 - محمد الماغوط ، الأعمال الكاملة ،ص.

97 - يوسف أبو العدوس ، الأسلوبية الرؤية والتطبيق ، ص 237 .

98 - المرجع نفسه ،ص 237 .

عنه في العلاقة بين الجمل وليس داخل الجملة الواحدة"([99])، وعلى هذا نجد أن الحذف يختلف عن الإحالة والإستبدال في عدم وجود أثر عن المحذوف فيما يلي من النص .

VI - 1 الحذف في قصائد محمود درويش :

إن ظاهرة الحذف هي ظاهرة ملفتة للإنتباه في الشعر الحديث لدرجة عنيفة إذ يقول لوسير كل :" إننا نستمتع بإرتكاب هذا الإثم ضد اللغة لأن هذا العنف الذي نمارسه ضذ تراكيبها هو ما يضيف إليها حيويتها "([100]) هذه اللغة التي يقول عنها الأستاذ محمد ملياني "حين تمتد إليها يد المبدع غليها تطوعها و تخرجها من فضاء الصرامة إلى فضاء اللين و الطواعية ، ويدخل في ذلك توظيفه لأنواع كثيرة من الحذوف غير المحايدة (المشحونة بالدلالات) بوصفها انعكاسا مباشرا و غير مباشر عن الصراع الداخلي الذي يعنيه المبدع"([101])

VI - 1 - 1 الحذف في قصيدة عابرون في كلام عابر:

لقد كانت هذه القصيد زاخرة بالحذوف نذكر منها :

حذف الأفعال: كقوله :

احملوا أسماءكم و انصرفوا([102])

حذف فعل "أقول " و تقدير الكلام " أقول لكم احملوا أسماءكم و انصرفوا" و قد دل على الفعل الكلام الذي لحقه و كان فيه تجنب للتكرار في الأسطر الموالية في قوله

اسحبوا...

اسرقوا...

خذوا...

---

99 - محمد خطابي ، المرجع السابق ، ص 22 .

100 جون جاك لوسيار، عنف اللغة ، المرجع السابق ،ص50

101 محممد ملياني ، ثنائية الملفوظ و المسكوت عنه ، المرجع السابق ،ص19 .

102 محمود درويش ، رحلة في دروب الشعر ،ص99.

و كان من الممكن القول "و أقول لكم اسحبوا..." لأن الشاعر في سياق الخطاب ، و قد دل على الكلام ما لحقه منه. و رغم ذلك الحذف لم يختل المعنى و بقي اتساق بين اسطر هذا المقطع.

وكذلك في قوله:

*كيف يبني حجر من أرضنا سقف السماء([103])

وتقدير الكلام " كيف يستطيع أن يبني حجر من أرضنا سقف السماء" و قد دل عليه الكلام اللاحق فلم يكن هناك خلل في المعنى سواء في السطر نفسه أو الكلام الموالي أو السابق و هذا يدل على اتساق بين أطراف الكلام.

و في قوله :

*أعيدوا عقارب الوقت إلى شرعية العجل المقدس

أو إلى توقيت موسيقى المسدس !([104])

فقد حذف الفعل "أعيدوا" في السطر الثاني لوجود القرينة التي دلت عليه في السطر الأول ، لتجنب التكرار و هذا لم يخل بالمعنى بل جعل هناك إتساق بين الجملتين و زاد من ترابطهما .

حذف الأسماء:

ومن حذف الأسماء في القصيدة نذكر :

منكم السيف ، و منا دمنا

منكم الفولاذ و النار ـ و منا لحمنا

منكم دبابة أخرى ـ ومنا حجر

منكم قنبلة غاز ، و منا مطر([105])

في هذا المقطع تم حذف الكثير من الأسماء كـ "منكم (تسليط ...ضرب...إرهاب...) السيف " "منا (نزيف...سيلان...تضحية...) الدم"

103 المرجع السابق ،نفس الصفحة.

104 المرجع نفسه ،ص101.

105 المرجع نفسه ، ص99 .

" منكم (عذاب ..تسليط...تخويف...) الفولاذ و النار"

"و منا (صبر...تضحية...عذاب...) لحمنا"

و في هذه الأمثلة حذف المبتدأ لأن سياق الكلام يدل عليه و عمد الشاعر إليه من أجل الإيجاز و الاختصار و من أجل مجال أرحب للتوسع في المعاني التي يختارها القارئ ،فيكون هناك مجال أرحب للتأويل أكبر من كلمة قد يفرضها الشاعر نفسه.

حذف الجمل :

ونذكر منها قوله :

*وتموتوا أينما شئتم و لكن لا تموتوا بيننا

فلنا في أرضنا ما نعمل

ولنا الماضي هنا

ولنا صوت الحياة الأول

ولنا الحاضر ، و الحاضر ..و الآخرة

فخرجوا من أرضنا([106])

فقد حذفت شبه الجملة " في أرضنا " للإيجاز و الاختصار، مثلا : "ولكن لا تموتوا بيننا(في أرضنا) "

" ولنا الماضي هنا (في أرضنا)"

" ولنا صوت الحياة الأول (في أرضنا)"

هذا الحذف لم يثر في بناء النص بل كان هناك اتساق بين أجزائه سواء على المستوى الخطي أو على مستوى المعنى ، فلم يكن هناك اختلال في المعنى المراد و جنب الشاعر التكرار .

حذف الحروف:

*أيها المارون ...([107])

106 _ المرجع السابق، ص101 .

107 محمود درويش ،رحلة في دروب الشعر ،ص99.

هنا حذفت أداة النداء "يا" و تقدير الكلام "يا أيها المارون" ربما الغرض من ذلك الإيجاز و التساع في الكلام ، و هذا جائز عند النحويين.

VI - 1 - 2 الحذف في قصيدة مديح الظل العالي :

ويظهر الحذف الإتساقي في قصيدة درويش :

حذف الجمل : كقوله :

* كم كنت وحدك ، يا ابن أمي ،

يا ابن أكثر من أب ،

كم كنت وحدك

القمح مر من حقول الآخرين

والماء مالح

والغيم فولاذ ، وهذا النجم جارح .

وعليك أن تحيا وأن تحيا

وأن تعطي مقابل حبة الزيتون جلدك " . ([108])

فبدلا من أن يعيد الشاعر في كل مرة الجمل الندائية " يا إبن أمي " حذفها واكتفى بقوله : " عليك أن تحيا (يا ابن أمي) وأن تحيا ، وأن تعطي (يا ابن أمي) مقابل حبة الزيتون جلدك ، وهنا يتبادر إلى ذهننا تساؤل مهم ومثير ، كيف يمكن للإنسان أن يكون ابن أكثر من أب ؟ وماذا قصد الشاعر بذلك ؟؟ .... عند التعمق في القصيدة نجد أن الوحيد هو الشعب الفلسطيني الذي كنى له الشاعر بقوله : " ابن أمي" ، والأم هي الأرض أو هي وطن الشاعر " فلسطين " ، وابن أكثر من أب هم الحكام العرب أو الأنظمة العربية التي تدعي تبني القضية الفلسطينية أو تحرير فلسطين ، ليعيد السؤال في أخر المقطع ، كم كنت وحدك ؟ تأكيد منه أن هذا الإدعاء لا وجود له .

108 - محمود درويش ، المصدر السابق ، ص ص 16 – 17 .

الإشارة بالرمز:

يقول درويش أيضا :

* بيروت ليلا :

(ه)لا تنامي كل هذا الليل .

(ه)لا تتحدثي عما يدور وراء هذا الباب

(ه)لا ترمي ثيابك

(ه)لا تعريني تماما

(ه)لا تقولي الحب

(ه)لا تعطي سوى فخذيك " . ([109])

إن المقطع أعلاه يظهر بجلاء كيف أن كل فراغ حلت فيه العلامة (ه)إنما هو محيل إلى العنصر المفترض " بيروت " ، هذه الأخيرة التي صدورها الشاعر في صورة امرأة جميلة امتزجت رغبته نحوها بالحرب ، حيث يريد امتلاكها وإبعادها عن أنين الحرب الذي أرهقها وأتعبها ، ومن الملاحظ أن هذه الجمل تتابع فيما بينها دون وجود روابط نحوية .

علامة الترقيم الدالة على الحذف:

ومن الأمثلة الأخرى الدالة على الحذف :

* يا أهل لبنان .... الوداعا .

اسمان للتوحيد نحن :

على مشيئتنا أردنا أن نكون .

109 - المصدر نفسه ، ص ص 66 – 67 .

ولا يكون الناس في الدنيا متاعا .

يا أهل لبنان .... الوداعا " ([110])

إن مكان النقاط الثلاثة يبدو وكأنه تم حذف لكلمة ما ، فنستطيع أن نعوض ونضع اللفظة التي تناسب السياق من خلال قراءتنا كأن نقول يا أهل (الأصدقاء ، الكرماء ، الأشقاء ، الشرفاء ....) ، وهنا تكمن علاقة النص بمتلقيه ، إذ ترك الشاعر مجالا للمتلقي ليصبح طرفا في هذه العملية .

وهكذا كان الحذف من عناصر الإتساق البارزة في القصيدة ، والتي ساهمت إلى حد بعيد في تلاحم وترابط أجزائها .

VI - 2 الحذف في قصائد محمد الماغوط :

VI - 2 - 1 الحذف في قصيدة " جنازة نسر":

لقد تنوعت الحذوف في هذه القصيدة منها من كانت تخدم النص من حيث الاتساق النحوي ومنها من زادت من غموض المشهد و تعقيده و جعلت بين جمله فواصل بعيدة المدى يصعب على القارئ تأويلها بسرعة على الأقل لأن اللغة التي المستعملة هي لغة غير مألوفة فيصبح فعل القراءة كما تقول د. فريدة أيت حمدوش"عملية كشف مضنية لتحولات النص المفتوحة على دلالات كثيرة في ظل المعيار الذي تحتكم إليه النصوص الحديثة و التي تخيب كل توقعات المتلقي ."([111])

من الأمثلة عل هذا الحذف:

*أيها الحزن..يا سيفي الطويل المجعد

الرصيف الحامل طفله الأشقر

يسأل عن وردة أو أسير،

عن سفينة و غيمة من الوطن...

110 - محمود درويش ، المصدر السابق ، ص 103 .

111 - فريدة أيت حمدوش، محددات تلقي النص في ضوء جدلية المبدع و التلقي، مجلة أبحاث ، المرجع السابق ،ص ص 98- 99.

و الكلمات الحرة تكتسحني كالطاعون([112])

فالحذف الواقع في نقاط الترقيم الدالة على الحذف الأولى في هذا المقطع ، حذف يصعب إيجاد مراد الشاعر فيه " أيها الحزن ..ياسيفي الطويل المجعد" فالمسافة بعيدة بين الجملتين حتى و إن بدأت القراءة من السطر السابق أو الذي قبله يصعب على القارئ إيجاد الجملة المحذوفة .

و في السطر الذي يليه "أيها الرصيف الحامل طفله الأشقر" هنا حذف لحرف العطف ، ربما هو " لـ " ،ما زاد من تعقيد الوصول إلى المراد من كلام الشاعر ،فلا يعرف "طفله الأشقر " على من تعود على الرصيف أم السيف أم الحزن.

ونفس الصعوبة تجدها في الوصول إلى كلام المحذوف الدالة عليه نقاط الترقيم الثانية في هذا المقطع :

" عن سفينة و غيمة من الوطن ...

و الكلمات الحرة تكتسحني كالطاعون "

الصعوبة أوجدتها أداة العطف في السطر اللاحق لأن الكلام المحذوف يرتبط به ،

وعموما فإن القارئ لهذا الشطر يجد صعوبة في إيجاد التناسق الخطي بين جمله و سطوره و يحس بها متنافرة فيما بينها.

ورغم هذا لا نعدم أن نجد أنواعا من الحذوف في هذه القصيدة ، تخدم الاتساق من جانبه الخطي نذكر منها :

<u>حذف الجمل:</u> مثل :

*أظنها من الوطن

هذه السحابة المقبلة كعينين مسيحيتين

أظنها من دمشق([113])

حذفت الجملة الفعلية " أقبلت " من السطر الأول و السطر الثالث و تقدير الكلام :

" أظنها (أقبلت) من الوطن"

" أظنها (أقبلت) من دمشق "

112 - محمد الماغوط ، قصيدة جنازة النسر، الأعمال الكاملة ،المرجع السابق ،ص 16 .

113 - نفس المرجع ، نفس الصفحة .

هذا الحذف جنب الشاعر التكرار و أفاد في الإيجاز و الإختصر و زاد من الاتساق الخطي في النص.

حذف الأسماء:

و من الأمثلة على ذلك قوله:

*أظنها من دمشق

هذه الطفلة المقرونة الحواجب ([114])

فحذفت " دمشق " من السطر الثاني لعدم التكرر و للإيجاز و الاختصار و لم يكن هناك خلل على مستوى الكلام ، بل كان هناك اتساق بين الجملتين

حذف الحروف:

ومنها قوله:

*أحبك أكثر من التبغ و الحدائق

أكثر من جندي عاري الفخذين([115])

حذف حرف العطف " و " من السطر الثاني و لم يخل هذا بالمعنى.

و كذلك في قوله:

*إن ملايين السنين الدموية

تقف ذليلة أمام الحانات([116])

حذفت هنا " لام " الابتداء و تقدير الكلام " لتقف ذليلة " و هذا لم يخل في اتساق المقطع و لا من معناه.

VI - 2 - 2 الحذف في قصيدة " القتل " :

حذف الاسماء:

ويظهر الحذف في مواضع كثيرة من القصيدة ، يقول الشاعر :

*قطار هائل وطويل

114 ـ االمرجع السابق ، نفس الصفحة .

115 - المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

116 - المرجع انفسه ، نفس الصفحة .

كنهر من الزنوج

يئن في أحشاء الصقيع المتراكم

على جثث القياصرة والموسيقيين .

ينقل في ذيله سوقا كاملا

من الوحل والثياب المهلهلة " ([117])

(يئن ، ينقل) هما فعلان يلان على " القطار " الكلمة التي حذفها الشاعر تفاديا للتكرار ،رغم ذلك يحس القارئ بنوع من التشتت ، لأن الجمل المتتابعة لم يكن بينا ترابط منطقي وهو يتحدث عن القطار:

كنهر من الزنوج

يئن في أحشاء الصقيع المتراكم

على جثث القياصرة و الموسيقيين

الحذف رغم مساعدته في الإيجاز و الاختصر لم يساعد في الاتساق بين الجمل المتباعدة أصلا و تحتاج الى آلية أخرى غير آليات النص من أجل الفهم لمراد الشاعر.

حذف الجمل :

يقول الشاعر :

*أواه لم زرتني يا ليلى ؟

وأنت أشد فتنة من نجمة الشمال

وأحلى رواء من عناقيد العسل

لا تكتبي شيئا سأموت بعد أيام " ([118])

حذف الشاعر الجملة الندائية " يا ليلى " بدلا من أن يعيدها في أخر هذا المقطع : لا تكتبي شيئا (ليلى) سأموت بعد أيام .

وتوجد أمثلة أخرى للحذف في القصيدة :

*وعلى حافة الباب الخارجي

117 ـ محمد الماغوط ، الاعمال الشعرية، ص57.

118 ـ المصدر نفسه ، ص64ت65.

ساقية من العشب الصغير الأخضر

تستحم في الضوء

وثمة أحذية براقة تنتقل على رؤوس الأزهار

كانت لامعة وتحمل معها رائحة الشارع ، ودور السينما

كانت تدوس بحرية " ([119])

إن الأفعال (كانت ، تحمل ، تدوس) تعود على العنصر المفترض:" الأحذية البراقة " وفي موضع أخر ، يقول الشاعر :

*إنني رجل من الصفيح

أغنية ثقيلة حادة كالمياه الدفقة

كالصهيل المتمرد على الهضبة

هضبة صفراء ميتة تشرق بالألم والفولاذ

فيها أكثر من ألف خفقة جنونية

تنتحب على العتبات والنوافذ

تلتصق بأجنحة العصافير

لتنقل صرخة الأسرى ، وهياج الماشية " ([120]).

فالأفعال (تنتحب ، تلتصق ، تنقل) تعود على " الأغنية " ، إذ أن " الشاعر يشبه نفسه بأغنية ثقيلة حزينة تنتحب على العتبات والنوافذ ، وتلتصق بأجنحة العصافير لتنقل صرخة الأسرى .

إن نص الماغوط تجد فيه حذوف تخل بالمعنى السطحي للنص و هي كثيرة كحذف الرواط مثلا حروف العطف كقوله:

*كانوا يكدحون طيلة الليل

المومسات و ذو الأحذية المدببة

يعطرون شعورهم

ينتظرون القطار العائد من الحرب([121])

119 ـ محمد الماغوط ، الأعمال الشعرية ، ص 65 .

120 ـ المصدر السبق، ص66.

حيث حذف الشاعر حروف العطف ، فلا يكون هناك إضافة الجمل الى بعضها مثلا و كذلك قوله:

*كان الدود يغمر المستنقعات والمدارس
خيطان رفيعة من التراب و الدم
تتسلق منصات العبودية المستديرة
تأكل الشاي و ربطات العنق أو حديد المزاليج
من كل مكان ، الدود ينهمر و يتلوى كالعجين
القمح الميت بين الجبال([122])

فعدم استعمال الروابط و حذفها إلا داخل تركيب الجملة أحيانا يجعل منها مفككة في ظاهرها و يبدو عليها التنافر.بالإضافة الى بعض التراكيب التي لا تستقيم دلاليا ك "تأكل الشاي" كل هذا يضفي على القصيدة نوعا من الغموض لا يمكن للجانب السطحي أن يجيب عليه.

وحذف الضمائر أدى إلى غياب الإحالة النصية مما زاد من تعقيد في الفهم و من الامثلة على ذلك:

*الطفلة الجميلة تبتهل
و الأسير مطارد على الصخر
أنام على وسادتي وردتان من الحبر
الخرف يتدحرج كالقارب الذهبي
والساعات المرعبة تلتهب بين العظام
يدي مغلقة على الدم([123])

حذف الضمائر أدى إلى عدم وجود الإحالات زاد من مشهد الغموض و الضبابية في الوصول إلى المعنى المراد من هذه الجمل ، حيث التفكك السطحي واضح ،

121 - المرجع نفسه، ص57.
122 - المرجع نفسه،ص59.
123 - المرجع نفسه،ص60.

بالإضافة إلى التراكيب التي لا تستقيم دلاليا ك " الأسير المطارد على الصخر" فحذف الفعل هنا لا يستقيم به المعنى خاصة و أنه لا يوجد قرينة تدل عليه. و الأمثلة مثل هذه كثيرة في القصيدة و هي كذلك من ميزات قصيدة النثر.

خـــــــاتمة :

هكذا يبلغ البحث نهايته ، بعد أن عبر مناطق متباينة ، وعند هذه النهاية ، يحاول البحث تسجيل أهم النتائج المستخلصة و طرح أسئلة أخرى لا تزال في حاجة إلى المعالجة والبحث على أفاق جديدة تنفتح من خلالها الدراسة النصية لقصيدة النثر العربية :

1 ـ لقد كان تباين في وجهة النظر بخصوص التماسك النصي بين الفرقين الحداثي و التراثي و كان الصراع بين اتجاهين إيديولوجيين متناقضين و قد سجلنا أن الفريق التراثي كان أقرب إلى اللسانيات النصية في توجهاتها من حيث رؤيتها للتماسك النصي و كان التراثيون أقرب للمعايير التي حددتها اللسانيات النصية من أجل الوصول إلى نص متماسك ومنسجم .

2 ـ أما بالنسبة للسلامة النحوية فقد كانت قصيدة النثر تتعمد تحطيم البنية اللغوية للجملة و النص على حد سواء ، ما خلق بذلك الجمل الفوضوية و التي بدورها أنتجت ما يعتبر النص الفوضوي من جانبه الخطي و السطحي حيث كان عدم الإعتماد على الروابط النحوية بين الجمل يجعل منها نصا مفككا ، أما أصحاب التراث فقد أولو للجانب النحوي عناية كبيرة ولم يجيزوا تخطي ذلك إلا بما سمي بالضرورة الشعرية (اختلال الوزن) و كانوا في هذا أقرب لعلماء اللسانيات النصية الذين أكدوا على الروابط النحوية لتحقيق الإتساق .

3 ـ الإختلاف بين الفرقين في دور الوزن في الشعر و إرتباطه بالمعنى و الإتساق ، وكان مرد هذا الاختلاف إلى رؤيتين متباينتين : رؤية ثابتة لم تتغير تميل إلى أصحاب معايير الشعر القديم ، و رؤيتهم أن الوزن له دخل في اتساق المعنى و لا غنى للشعر عنه ، و رؤية أخرى عرف مفهوم الشعر لديها تأثر من الثقافة الغربية ، لا ترى في الوزن أية أهمية في المعنى أو اتساقه ، بل تراه مجرد قوالب تحد من الإبداع . و هنا يبقى مجال البحث مفتوحا حول مدى تحقيق الجانب الصوتي للإتساق و ارتباطه بالجانب النحوي للنص .

4 ـ المتتبع لأراء النقاد العرب القدامى يرى ذلك التقارب الكبير في أرائهم مع اللسانيات النصية من حيث التأكيد على اتساق النص و انسجامه حيث يولون لذلك أهمية كبيرة فهم يؤكدون على حسن النقلة و ترابط المعنى و سلاسة الترتيب ، فيما سمية عندهم بالسبك والحبك .

5 ـ تجاوزت قصيدة النثر لحدود اللغة ، لإحداث لغة ثانية بتجاوزها حدود قواعد اللغة ذلك الترابط على المستوى الخطي النحوي ، وهذا ما قد لا يحقق لنصوصها الإتساق عند علماء اللسانيات النصية ، وهنا كذلك تجدر الاشارة إلى أن المجال مفتوح للبحث حول حدود التي تسمح بها اللغة لتجاوزها و التي لا تخل بإتساق النص و بالتالي إيجاد الحدود التي لا تجعل بين النص و المتلقي شرخا قد يؤدي إلى الطلاق بينهما .

6 ـ تلعب الروابط النحوية في الإتساق دورا هاما في الربط بين الجملة و أخرى داخل النص و بالتالي تربط بين معاني النص ليكون وحدة دالالية كبرى منسجمة .

7 ـ ليس بالضرورة أن تتوفر الروابط النحوية ليحصل الإتساق في نص ما و يكون متسقا ، لأن حسن توظيفها يلعب دورا كبيرا ، و سلامة تركيب الجملة يلعب دور في اتساق المعنى .

8 ـ لقد استعمل محمود درويش الروابط النحوية في النماذج التي حللناها و أحسن توظيفها فلاحظنا في نصوصه حسن الترابط الجملي مما زاد من تماسك تلك النصوص .

9 ـ محمد الماغوط كان حضور الروابط النحوية في نصوصه شحيحا أحيانا بدرجة تلاحظ فيها انفصال و تفكك بين الجمل و أحيانا تتكث و تتتابع لدرجة يحصل بها القلقلة و تثير الحيرة والقلق عند المتلقي ككثرة الضمائر أو الحذوف و هذا ليس بدعا في شعره ، لكنه يتبع منهج قصيدة النثر الذي يتبنى مفهوم " تفجير اللغة "

خـــــــاتمة:

و هناك ملاحظات كانت على هامش البحث منها :

ـ كان التنظير للعلوم الوافدة علينا منها اللسانيات النصية مكتنفا دائما بالاضطراب في المصطلح وتعدده ، و هي مسألة لا تزال في حاجة إلى جهود كثيرة من أجل التخفيف منها على الأقل .

ـ الصراع على أحقية قصيدة النثر بالانتماء إلى الشعر، ناتج للإختلاف بين الفرقين عن مفهوم النسق الشعري و النثري في حد ذاته و هذه الثنائية المختلف فيها ليست مقصورة على الادب العربي فقط ، فالادب الغربي يعيش نفس الاشكالية .

مـــــــــلاحق

الملاحق :

قصائد محمود دروش :

بطاقة هوية ([1])

سجل ؟

أنا عربي

ورقم بطاقتي خمسون ألف

وأطفالي ثمانية

وتاسعهم .... سيأتي بعد صيف ؟

فهل تغضب ؟

سجل ؟

أنا عربي

وأعمل مع رفاقي الكدح في محجر

وأطفالي ثمانية

أسل لهم رغيف الخبر ،

والأثواب والدفتر

من الصخر ..

ولا أتوسل الصدقات من بابك

ولا أصغر

أمام بلاط أعتابك

فهل تغضب ؟

سجل

أنا عربي

[1] ـ محمود درويش رحلة عمر في دروب الشعر إعداد هاني الخير ، دار فليتس ، المدية ، الجزائر ، ط 1 ، 2008 ، ص 67

أنا إسم بلا لقب

صبور في بلاد كل ما فيها

يعيش بفورة الغضب

جذوري ..

قبل ميلاد الزمان رست

وقبل تفتح الحقب

وقبل السرو والزيتون

.. وقبل ترعرع العشب

أبي .. من أسرة المحراث

لا من سادة نجب

وجدي كان فلاحا

بلا حسب .. ولا نسب ؟

يعلمني شموخ الشمس قبل قراءة الكتب

وبيتي ، كوخ ناطور

من الأعواد والقصب

فهل ترضيك منزلتي ؟

أنا إسم بلا لقب ؟

سجل ؟

أنا عربي

ولون الشعر فحمي

ولون العين بني

وميزاتي :
على رأسي عقال وكوفيه
وكفي صلبة كالصخر ..
تخمش من يلامسها
وعنواني :
أنا من قرية عزلاء .. منسيه
شوارعها بلا أسماء
وكل رجالها .. في الحقل والمحجر
فهل تغضب
سجل
أنا عربي
سلبت كروم أجدادي
وأرض كنت أفلحها
أنا وجميع أولادي
ولم تترك لنا .. ولكل أحفادي
سوى هذي الصخور ..
فهل ستأخذها
حكومتكم .. كما قيلا ؟
إذن ؟
سجل .. برأس الصفحة الأولى
أنا لا أكره الناس

ولا أسطو على أحد

ولكني .. إذا ما جعت

أكل لحم مغتصبي

حذار .. حذار .. من جوعي

ومن غضبي ! !

***

عابرون في كلام عابر([2])

أيها المارون بين الكلمات العابرة
أحملوا أسماءكم وأنصرفوا
وأسحبوا ساعاتكم من وقتنا ، وأنصرفوا
وأسرقوا ما شئتم من زرقة البحر ورمل الذاكرة
وخنوا ما شئتم من صور ، كي تعرفوا
أنكم لن تعرفوا
كيف يبني حجر من أرضنا سقف السماء
أيها المارون بين الكلمات العابرة
منكم السيق ، ومنا دمنا
منكم الفولاذ والنار ـ ومنا لحمنا
منكم دبابة أخرى ـ ومنا حجر
منكم قبلة الغاز ، ومنا المطر
وعلينا ما عليكم من سماء وهواء
فخذوا حصتكم من دمنا .. وأنصرفوا
وأدخلوا حفل عشاء راقص وأنصرفوا
وعلينا ، نحن ، أن نحرس ورد الشهداء
وعلينا ، نحن أن نحيا كما نحن نشاء
أيها المارون بين الكلمات العابرة
كالغبار المر ، مروا أينما شئتم ولكن
لا تمروا بيننا كالحشرات الطائرة
فلنا في أرضنا ما نعمل

[2] ـ محمود درويش رحلة عمر في دروب الشعر إعداد هاني الخير ، دار فليتس ، المدية ، الجزائر ، ط 1 ، 2008 ، ص 99

ولنا قمح نربيه ونسقيه ندى أجسادنا
ولنا ما ليس يرضيكم هنا :
حجر .. أو حجل
فخذوا الماضي ، إذ شئتم ، إلى سوق التحف
وأعيدوا الهيكل العظمي " للهدهد ، إن شئتم ،
على صحن خزف
فلنا ما ليس يرضيكم : لنا المستقبل
ولنا في أرضنا ما نعمل
أيها المارون بين الكلمات العابرة
كتسوا أوهامكم في حفرة مهجورة ، وأنصرفوا
وأعيدوا عقرب الوقت إلى شرعية العجل المقدس
أو إلى توقيت موسيقى المسدس !
فلنا ما ليس يرضيكم هنا ، فانصرفوا
ولنا ما ليس فيكم ، وطن ينزف شعبا .. ينزف
وطنا يصلح للنسيان أو للذاكرة
أيها المارون بين الكلمات العابرة
أن أن تنصرفوا
وتقيموا أينما شئتم ولكن لا تقيموا بيننا
أن أن تنصرفوا
وتموتوا أينما شئتم ، ولكن لا تموتوا بيننا
فلنا في أرضنا ما نعمل
ولنا الماضي هنا

ولنا صوت الحياة الأول

ولنا الحاضر ، والحاضر ، والمستقبل

ولنا الدينا هنا .. والأخرة

فاخرجوا من أرضنا

من برنا .. من بحرنا

من قمحنا .. من ملحنا .. من جرحنا

من كل شئ وأخرجوا

من ذكريات الذاكرة

أيها المارون بين الكلمات العابرة !..

***

عائد إلى يافا ([3])

هو الآن يرحل عنا
ويسكن يافا
ويعرفها حجرا .. حجرا
ولا شئ يشبهه
والأغاني
تقلده ..
تقلد موعده الأخضرا .
هو الآن يعلن صورته ـ
والصنوبر ينمو على مشنقه
هو الآن يعلن قصته ـ
والحرائق تنمو على زنبقه .
هو الآن يرحل عنا
ليسكن يافا .
***
ونحن بعيدون عنه ،
ويافا حقائب منسية في مطار
ونحن بعيدون عنه ؛
لنا صور في جيوب النساء ،
وفي صفحات الجرائد ،
نعلن قصتنا كل يوم
لنكسب خصلة ريح وقبلة نار .

[3] ـ ديوان محمود درويش المجلد الثاني ، دار العودة ، بيروت ،ط 2 ، 1978 م ، ص 77 .

ونحن بعيدون عنه ،
نهيب به أن يسير إلى حتفه ..
نحن نكتب عنه بلاغا فصيحا
وشعرا حديثا
ونمضي .. لنطرح أحزاننا في مقاهي الرصيف
ونحتج : ليس لنا في المدينة دار .
نعانق قاتله في الجنازة ،
نسرق من جرحه القطن حيى نلمع
أوسمة الصبر والإنتظار
****
هو الآن يخرج منا
كما تخرج الأرض من ليلة ماطره
وينهمر الدم منه
وينهمر الحبر منا .
وماذا نقول له ؟ ـ تسقط الذاكره
على خنجر ؟
والمساء بعيد عن الناصره !
هو الآن يمضي إليه
قنابل أو .. برتقاله
ولا يعرف الحد بين الجريمة حين تصير حقوقا
وبين العداله
وليس يصدق شيئا

وليس يكذب شيئا .
هو الآن يمضي .. ويتركنا
كي نعارض حينا
ونقبل حينا .
هو الآن يمضي شهيدا
ويتركنا لاجئينا !
ونام
ولم يلتجئ للخيام
ولم يلتجئ للموانئ
ولم يتكلم
ولم يتعلم
وما كان لاجئ
هي الأرض لاجئة في جراحه
وعاد بها .
لا تقولوا : أبانا الذي في السموات
قولوا : أخانا الذي أخذ الأرض منا
وعاد ..
هو الآن يعدم
والآن يسكن يافا
ويعرفها حجرا .. حجرا
ولا شئ يشبهه

والأغاني
تقلده .
تلقد موعده الأخضرا
لترتفع الآن أذرعة اللاجئين
رياحا .. رياحا .
لتنتشر الآن أسماؤهم
جراحا .. جراحا
لتنفجر الآن أجسادهم
صباحا .. صباحا .
لتكتشف الأرض عنوانها
ونكتشف الأرض فينا .

الملاحق :

جنازة نسر:([4])

أظنَّها من الوطن
هذه السحابةُ المقبلةُ كعينين مسيحيتين ،
أظنَّها من دمشق
هذه الطفلةُ المقرونةُ الحواجب
هذه العيونُ الأكثر صفاءً
من نيرانٍ زرقاءَ بين السفن.
أيها الحزن .. يا سيفيَ الطويل المجعَّد
الرصيفُ الحاملُ طفله الأشقر
يسأل عن وردةٍ أو أسير ،
عن سفينةٍ وغيمة من الوطن...
والكلمات الحرّة تكتسحني كالطاعون
لا امرأةَ لي ولا عقيده
لا مقهى ولا شتاء
ضمني بقوة يا لبنان
أحبُّكَ أكثر من التبغِ والحدائق
أكثر من جنديٍّ عاري الفخذين
يشعلُ لفافته بين الأنقاض
ان ملايين السنين الدمويه
تقف ذليلةً أمام الحانات
كجيوشٍ حزينةٍ تجلس القرفصاء
ثمانية شهور
وأنا ألمسُ تجاعيد الأرضِ والليل
أسمع رنينَ المركبة الذليله

4 - محمد الماغوط ، الأعمال الشعرية ، المصدر السابق ، ص16 .

والثلجَ يتراكمُ على معطفي وحواجبي
فالترابُ حزين ، والألمُ يومضُ كالنسر
لا نجومَ فوق التلال
التثاؤب هو مركبتي المطهمةُ ، وترسي الصغيره
والأحلام ، كنيستي وشارعي
بها استلقي على الملكاتِ والجواري
وأسيرُ حزيناً في أواخر الليل.

المـــصـــــادر و المـــراجـــع

المصادر و المراجع :

ـ إبراهيم رماني الغموض في الشعر العربي الحديث ، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر ، 1991 م .

ـ إبراهيم محمود خليل ، النقد الأدبي الحديث ، من المحاكاة إلى التفكيك ، دار المسيرة للنشر والتوزيع ، عمان، ط 1 ، 2003 م.

ـ إبراهيم محمود خليل، في اللسانيات و نحو النص ،دار الميسرة ، عمان ، الأردن ،ط1 ، 2007م.

ـ إبراهيم محمود خليل ،الأسلوبية و نظرية النص ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ،بيروت ،1997م.

ـ إبراهيم مصطفى ، المعجم الوسيط مكتبة الشروق الدولية ،القاهرة ، ط 4 ، 1426 ـ 2005 م.

ـ إبن جني الخصائص ، تحقيق ، عبد الحميد هنداوي ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط 2 ، 1424 – 2002 م ، ج 2.

ـ إبن رشيق القيرواني ، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ، تحقيق محمد عبد القادر ،أحمد عطا ، ج 1 ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط 1 ، 2001م .

ـ إبن طباطبا ، عيار الشعر ، تحقيق عبد العزيز الناصر ، المانع مكتبه الفاتحي القاهرة، مصر (د ط) ، (د ت) .

ـ إبن منظور أبو الفضل ، جمال الدين ، لسان العرب ج 1 ، مادة (وسق) ، الدار المتوسطة للنشر والتوزيع ، تونس ، ط 1 ، 1426 ـ 2005 م ،.

ـ إبن هشام ، أبو محمد عبد الله جمال الدين الأنصاري ، شرح شذور الذهب في معرفة كلام العرب ، تحقيق حنا الفاخوري، دار الجيل ، بيروت، ط1، 1988م.

ـ إبن هشام الأنصاري ، شرح قطر الندى ويل الصدى ، تحقيق أميل بديع يعقوب ، دار الكتب العلمية بيروت ، لبنان ط 1 ، 1996.

ـ إبن هشام الأنصاري ، مغنى اللبيب ، عن كتب الأعاريب ، تحقيق مازن مبارك ومحمد علي حمد الله، مراجعة ، د سعيد الأفغاني ، دار الفكر ، بيروت ، لبنان ، ط 1 ، 1426 – 2005 م.

ـ أبو الحسين أحمد بن فارس ، مقاييس اللغة،ج4، تحقيق عبد السلام هارون دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع بيروت 1399 هـ ـ 1979م.

ـ أبو بشير عمرو وبن عثمان سيبويه ،الكتاب، تحقيق عبد السلام هارون مكتبة الخانجي بالقاهر ،ط 3 ، 1408هـ ، 1988 م .

ـ أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ البيان والتبيين، ج1، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي بمصر، ط2 (1380هـ، 1960م).

ـ أحمد بزون ، قصيدة النثر العربية الإيطار النظري ، دار الفكر الجديد ، بيروت ، ط 1 ، 1996.

ـ أحمد رضا ، معجم متن اللغة ،منشورات ، دار مكتبة الحياة ، بيروت ، لبنان 1380 هـ / 1960 م ، ج 5.

ـ أحمد عزت يونس ، العلاقات النصية في لغة القرآن الكريم ، دار الأفاق العربية ، القاهرة ، ط 1 ، 1435 هـ ، 2004 م.

ـ أحمد مداس ،لسانيات النص ،نحو منهج لتحليل الخطاب الشعري ، عالم الكتب ، أربد ، الأردن ،ط1 ،2008م.

ـ أدونيس ، سياسة الشعر ، دار الأداب ، بيروت ، ط 2 ، 1996 م.

ـ أدونيس ، مقدمة في الشعر العربي ،دار العودة ،بيروت،ط2 ، 1979م.

ـ أدونيس ، زمن الشعر ،دار العودة ،بيروت ، ط2 ن 1978م.

ـ أدونيس موسيقى الحوت الأزرق ، الهوية، العنف ، دار الأداب ، بيروت ، ط 1 ، 2002 .

ـ أشرف عبد البديع عبد الكريم، الدرس النحوي في كتب إعجاز القرآن الكريم، مكتبة الأداب ، القاهرة ، د ط ، 2008.

ـ الأزهر الزناد ، نسيج النص ، بحث فيما يكون به الملفوظ نصا، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط 1 ، 1993.

ـ التواتي بن تواتي ، المدارس اللسانية في العصر الحديث ومناهجها في البحث دار الوعي للنشر والتوزيع ، 2008م .

ـ الثعالبي ، فقه اللغة وأسرار العربية ، ظبطه وراجعه دياسة الأيوبي ، ط ، المكتبة العصرية بيروت 1999 م.

ـ الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر ، البيان والتبيين ، تحقيق ، عبد السلام محمد هارون ، دار الجبل بيروت ، (د ط) (د ت).

ـ الخليل بن أحمد الفراهدي ، العين ، تحقيق ، د : مهدي المخروسي ود : إبراهيم السامرائي دار الرشيد للنشر ، العراق 1984 م.

ـ الزمخشري أساس البلاغة تحقيق عبد الرحيم محمود ، دار المعارف بيروت ، 1982 م.

ـ الطاهر بومزبر : أصول الشعرية العربية (نظرية حازم القرطاجني ، في تأصيل الخطاب الشعري) الدار العربية للعلوم ناشرون ، منشورات الإختلاف ،ط1 ،2007م.

ـ الفيروز أبادي القاموس المحيط المجلد الثاني دار الجيل بيروت (د ط) (د ت) .

ـ أبو الحسن حازم القرطاجني ، منهج البلغاء وسراج الأدباء ، تحقيق محمد الحبيب بلخوجة ، دار المغرب الإسلامي ، بيروت، ط 2 ، 1981م.

ـ القزويني ، الإيضاح في علوم البلاغة شرح وتعليق عبد المنعم خفاجي ، المكتبة الأزهرية للتراث،ط19 ، 1993 م.

ـ أمين الرحاني ، الريحانيات ، ج 2 ، دار الكتاب اللبناني ، دار الكتاب المصري ، ط 8 ، بيروت ، القاهرة ، 1978.

ـ أنسي الحاج ، ديوان " لن " المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط 2 ، 1982 م

ـ أنسي الحاج ،الرسولة بشعرها الطويل حتى الينابيع ،دار الجديدة ،ط2، بيروت ،1963..م.

ـ بشير أبرير ، البحث عن النص في الدراسات اللسانية الغربية منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين ، ط 1 ، 2009 م .

ـ توفيق صايغ : القصيدة ك ، دار المكتبة العصرية ، بيروت ،1960 ،

ـ جابر عصفور : مفهوم الشعر ، دراسة في المفهوم النقدي ، الهيئة المصرية العامة ، القاهرة للكتاب ، (د ط) ، 2005 م .

ـ جمال الدين السيوطي ، تناسق الدرر في تناسب السور ، دراسة وتحقيق عبد القادر أحمد ، عطا دار بوسلامة للطباعة والنشر والتوزيع ط 1 ، 1983 م.

ـ جهاد فاضل ، قضايا الشعر الحديث ، دار الشروق ، بيروت ، ط 1 ، 1984م .

ـ حسام حمد فرج ،نظرية علم النص رؤية منهجية في بناء النص الشعري ،مكتبة الأداب ، القاهرة ، ط 1 ، 1428هـ ، 2008 م.

ـ حسين الواد ، اللغة و الشعر في ديوان أبي تمام ، دار الجنوب للنشر ،تونس ،1998.

ـ حسين نصار ، القافية في العروض والأدب ، مكتبة الثقافة الدينية ، القاهرة، ط 1 ، 2002م .
ـ خالدة سعيد ، حركية الإبداع ، ط 1 ، دار العودة ، بيروت ، 1979 م .
ـ عمر أبو خرمة ، نحو النص ، نقد النظرية، وبناء أخرى، عالم الكتاب الحديث ، الأردن ، ط 1 ، 2004م .
ـ خليل بن ياسر البطاشي ، الترابط النصي في ضوء التحليل اللساني للخطابي ،دار حرير للنشر والتوزيع ، عمان ، ط 1 ، 1430هـ ، 2009 م.
ـ خليل صويلح ، محمد الماغوط ، إعتصاب كان وأخواتها ، دار البلد ، ط 1 ، 2002 م.
ـ رمضان الصباغ ، نقد الشعر العربي المعاصر (دراسة جمالية) دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع ، (د ط) ، 1992م.
ـ روز غريب ، جبران في أثاره الكتابية، دار المكشوف ، بيروت ، ط 1 ، 1969م.
ـ سامي سويدان ، في النص الشعري العربي ، مقاربات منهجية ، دار الأدب ، بيروت ، ط2، 1999 م.
ـ سعود الحنين ، النقد النحوي والصرفي عند قدامى النقد ، جامعة محمد بن سعود الإسلامية ، الرياض ، السعودية ، ط1 ، 1428هـ، 2007 م.
ـ سعيد حسن البحيري،علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق دراسة تطبيقية على السورة دار قباء ، القاهرة ج 1 ، 2000م.
ـ سعيد حسن بحيري ، دراسات لغوية تطبيقية في العلاقة بين البنية والدلالة مكتبة زهراء الشوق ، القاهرة ، 1999م.
سعيد حسن بحيري ، علم اللغة النص، المفاهيم و الإتجاهات ، الشركة المصرية العالمية لنشر ، لونجمان ، القاهرة ، (د،ط)،1997م.
ـ سعيد يقطين ، إنفتاح النص الروائي ، النص والسياق ، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء ، ط 2 ، 2001 م .
ـ شحدة فارغ ، د : جهاد حمدان ، د موسى عمايرة ، محمد العناني ، مقدمة في اللغويات المعاصرة، دار وائل للنش عمان ، الاردن ،ط 3 ، 2006 ،.

ـ شكري محمد عياد ، موسيقى الشعر العربي ، مشروع دراسة علمية ، أصدقاء الكتاب ، القاهرة ، ط 3 ، 1998م.

ـ صبحي إبراهيم الفقي ، علم اللغة النصي بين النظرية و التطبيق ،ج2/1، دار قباء للطباعة ، القاهرة ،ط1 ،2000م.

ـ صلاح يوسف عبد القادر ، في العروض والإيقاع الشعري ، دراسة تحليلية تطبيقية، الأيام للطباعة والنشر والتوزيع ، الجزائر ، (د ط) ، 1986م .

ـ طاهر سليمان حمودة ، ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي ، الدار الجامعية للطباعة والنشر والتوزيع الإسكندرية ، ط1، د ت.

ـ عبد الرحمن بدوي في الشعر الأدبي المعاصر ، الأنجو ، للنشر والتوزيع ، القاهرة ، مصر ، د ط ، 1965م .

ـ عبد السلام المسدي ، النقد والحداثة ، دار الطليعة ، بيروت (د ط) 1983 .

ـ عبد العزيز المقالح ، الشعر بين الرؤيا والتشكيل ، طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق ، ط 2 ، 1985م .

ـ عبد العزيز موافي ، قصيدة النثر من تأسيس إلى مرجعة ، الهيئة النصرية للكتاب ، القاهرة، ط1، 2004 م.

ـ عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز في علم المعاني ، تحقيق ياسين الأيوبي ، المكتبة العصرية ، صيدا ، بيروت ، د ط ، 1424 هـ ، 2003 م.

ـ عبد القدر البغدادي ، خزانة الأدب و لب لسان العرب تح عبد السلام هارون ،ج1،القاهرة ،1986م.

ـ عبد الله راجع ، القصيدة المغربية المعاصرة ، بنية الشهادة والإستشهاد ، ج 1 ، منشورات عيون ، الدار البيضاء ، ط 1 ، 1987م.

ـ عز الدين مناصرة، إشكالية قصيدة النثر ، نص مفتوح عابر للأنواع ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط 1 ، 2002م .

ـ عزة شبل محمد ، علم لغة النص ، النظرية والتطبيق ، مكتبة الأداب ، ط 1 ، القاهرة ، 2007.

ـ علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري ، دار الشروق للطباعة والنشر ، الأردن ، ط 1 ، 2003 م .

ـ محمد الأخضر الصبيحي ، مدخل إلى علم النفس ومجالات تطبيقه، منشورات الأختلاف الجزائر ، ط 1 ، 1429 هـ ، 2008م.

ـ محمد الخطابي ،لسانيات النص مدخل إلى إنسجام الخطاب ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، 1991م.

ـ محمد السيد أحمد الدسوقي ، جماليات التلقي وإعادة إنتاج الدلالة (دراسة في لسانية النص الأدبي) ، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، الإسكندرية ، مصر ، ط1 ، 2008/2007م .

ـ محمد العبد ، النص ، الخطاب والإتصال الأكاديمية الحديثة لكتاب الجامعي ، القاهرة، ط 1 ، 2005 م.

ـ محمد العبد ، حبك ، النص منظورات التراث ، الهيئة العامة للكتاب ، كرنيش النيل ، رملة بولاق ، القاهرة ، 2002م.

ـ محمد الماغوط ، الأعمال الشعرية ، دار المدى للثقافة والنشر، بيروت لبنان ، ط 2 ، 2006م .

ـ محمد الماكري ، الشكل والخطاب ، مدخل لتحليل ظاهرتين المركز الثقافي ، الدار البيضاء ، المغرب، ط 1، 1997م.

ـ محمد بنيس ، الشعر العربي الحديث ، بنياته وإبدالاته ، ج 1 /3، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، ط 2 ، 2001م .

ـ محمد حماسة عبد اللطيف ، بناء الجملة العربية، القراءة ، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع ، 2003 م.

ـ محمد حماسة البنية النحوية في الشعر الحر دراسة نصية في شعر صلاح عبد الصبور دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة (د ط) ، (د ت).

ـ محمد حماسة عبد اللطيف ، اللغة و بناء النص ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط1،1996م .

ـ محمد شاوش ، أصول تحليل الخطاب في النظرية النحوية العربية، المؤسسة العربية للتوزيع ج1، تونس ،ط 1، 1421 هـ ـ، 2001 م.

ـ محمد عباس ، ضد الذاكرة ، شعرية قصيدة النثر ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء / بيروت ، ط 1 ، 2000م.

ـ محمد عبد المطلب ، البلاغة والأسلوبية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر.

ـ محمد عبدو فلفل ، في التشكيل اللغوي للشعر ، مقاربات في النظرية و التطبيق ، منشوات الهيئة العامة السورية للكتاب ،دمشق ،2013م.

ـ محمد عزام ، الحداثة الشعرية ، منشورات إتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 1995م .

ـ محمد علاء الدين عبد مولى ، وهم الحداثة، مفهومات قصيدة النثر نموذجاً ، إتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2006م.

ـ محمد كراكبي " خصائص الخطاب في ديوان ، أبو فارس الحمداني " ، دراسة صوتية وتركيبية ، دار هومة، الجزائر ، 2003 م.

ـ محمد مصطفى بدوي ، كولودج ، دار المعارف ، القاهرة، ط 2 ، 1988.

ـ محمد مفتاح ، تجليات الخطاب الشعري ، استراتجي التناص ، الدار البيضاء ، 1986م .

ـ محمد مفتاح، دينامية النص ، تنظير وإنجاز ،المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط 3 ، 2006م.

ـ محمد نويهي : قضية الشعر الجديد، مكتبة الخانجي ، دار الفكر ، القاهرة ، ط 2 ، 1971م.

ـ محمود درويش ، مديح الظل العالي ، ط 2 ، دار العودة ، بيروت ، 1984.

ـ محمود درويش ،ديوان محمود درويش ،ج2، دار العودة ،بيروت،ط2، 1978م.

ـ محمود عكاشة ، الربط في اللفظ والمعنى ، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي ، القاهرة مصر ، ط 1 ، 2010م.

ـ نادية رمضان النجار ، علم لغة النص والأسلوب بين النظر والتطبيق ، كلية الأداب جامعة حلوان الإسكندرية مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع ،2013م.

ـ نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط 7 ، 1983م.

ـ نعمان بوقرة ، المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب ، عالم الكتب الحديث ، إربد ، الأردن ، ط1 ، 2009م .

ـ نعمة رحيم العزاوي، النقد اللغوي عند العرب حتى نهايته القرن 07 هـ، منشورات وزارة الثقافة والفنون، العراق 1978 م.

ـ نعيم اليافي ، أوهاج الحداثة ، إتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 1993م.

ـ هاني الخير ، محمود درويش ، رحلة عمر في دروب الشعر، دار فليتس للنشر و التوزيع، المدية ، الجزائر ، ط1، 2008م .

ـ هناء محمود إسماعيل ، النحو القرآني في ضوء لسانيات النص دار الكتب العلمية ، بيروت ،ط 1 ، 1971 م.

ـ وهب رومية ، شعرنا القديم والنقد الجديد ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب ، الكويت ، 1996 م.

ـ يمنى العيد ، في معرفة النص ، دار الأدب ، بيروت ، ط 4 ، 1999م.

المراجع المترجمة

ـ ادوارد سابير و آخرون اللغة و الخطاب الأدبي (مقالات لغوية في الأدب) اختارها سعيد الغانمي ،بيروت ، الدار البيضاء ، المركز الثقافي العربي ،1993م.

ـ ت .س. إليوت ، في الشعر والشعراء ، ترجمة محمد جديد ، دار كنعان للدراسات والنشر ، دمشق ، ط 1 ، 1991م .

ـ جان جاك لوسير كل عنف اللغة تر : محمد بدوي ، مركز دراسات الوحدة العربية بيروت ، ط 1 ، 2005 م.

ـ جون كوهن : النظرية الشعرية ، تر : أحمد دوريش ، دار غريب ، القاهرة ، 2000 م.

ـ جون كوهن ،بنية اللغة الشعرية تر : أحمد درويش ، دار المعارف ، القاهرة، ط 3 ن1993م.

ـ جوبير ، مسائل في فلسفة الفن المعاصر ، ترجمة سامي الدوروبي ، دار اليقضة العربية للتأليف والترجمة والنشر ، دمشق ، سوريا، ط 2 ، 1965م.

ـ ديبونغراد ، النص و الخطاب و إجرا ء ، ترجمة تمام حسان ، عالم الكتب ، القاهرة ، ط1، 1998م.

ـ رومان ياكبسون ، قضايا الشعرية ، ترجمة محمد الولي مبارك حنون، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، ط 1 ، 1988 ، ص 19.

ـ رومان ياكبسون، القيمة المهيمنة ضمن " نظرية المنهج الشكلي " نصوص الشكلانين الروس ، ترجمة إبراهيم الخطيب ، مؤسسة الأبحاث العلمية / المؤسسة المغربية لإتحاد الناشرين المتحدين ، بيروت / الرباط ، 1982م.

ـ ريتشاردز ، مبادئ النقد الأدبي والعلم والشعر ، ترجمة مصطفى بدوي ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة، 2005 م .

ـ رينيه ، ويليك وأوستن وارين ، نظرية الأدب ، ترجمة محي الدين صبحي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت 1987م.

ـ زتيسلاف واورزنياك ، مدخل إلى علم النص ، مشكلات بناء النص ، ترجمة : سعيد حسن بحيري ، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع ، القاهرة، ط1 ، 2003م.

ـ سوزان برنار : قصيدة النثر من بودلير من الوقت الراهن ، ج 1 ، ترجمة راوية صادق ، مراجعة وتقديم ، رفعت سلام ، دار الشرقيات للنشر والتوزيع ، القاهرة ، 1998م.

ـ فان ديك علم النص مدخل متداخل للإختصاصات ترجمة سعيد حسن بحيري دار القاهرة، جمهورية مصر العربية ، ط 2 ، 2005م.

ـ ماري جوبو ، مسائل فلسفة الفن المعاصرة ، ترجمة وتقديم سامي الدروبي ، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر ، دمشق، ط2 1965م .

ـ يروي لوتمان ، تحليل النص الشعري ، بنية القصيدة ، ترجمة محمد فتوح أحمد ، دار المعارف القاهرة 1995م.

الـــدوريـــــــات:

ـ إبراهيم بشار ، الإتساق في الخطاب الشعري من شمولية النصية إلى خصوصية التجربة الشعرية مجلة المخير ، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي العدد 6 ، 2010م.

ـ التراكم العلامتي بين النص المكتوب والنص المنطوق دكتور محمد إسماعيل بصل ، بحث منشور في مجلة المعرفة العدد 370 ، 1994 م.

ـ الطاهر سعد الله ، مجلة علوم اللغة العربية وأدابها ، دورية أكاديمية محكمة متخصصة ، كلية الأداب واللغات ، جامعة الوادي العدد الرابع مارس 2012م.

ـ بشير أبرير ، إستراتيجيةالإنسجام في قراءة النص الأدبي (قصة سميرة عزام دموع البيع نموذجا) معهد اللغة العربية وأدابها ، جامعة عنابة الجزائر(مقال مخطوط) .

ـ سعيد يقطين ،من النص إلى النص المترابط ، مجلة عالم الفكر العدد 2 المجلد 31 أكتوبر 2003 م ، ص 75 .

ـ سمير حماد ، الماغوط ، بين الحزن والتمرد ، مجلة الموقف الأدبي ، ع 432 إتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2007م .

ـ عبد الحميد جودي ، الموسيقى الشعرية في شعر الزهد ، عند أبي إسحاق الألبيري الأندلوسي ، مجلة علوم اللغة العربية وأدابها ، كلية الأداب واللغات جامعة الوادي ، العدد 04 ، مارس 2012م .

ـ عبد الحميد بوترعة ، الإحالة النصية وأثرها في تحقيق تماسك النص القرآني ، مجلة الأثر ، جامعة الوادي (الجزائر).

ـ توفيق فريرة ، التعامل بين بنية الخطاب وبنية النص ، مجلة عالم الفكر العدد 02 ، المجلد 32 ، أكتوبر 2003 م .

ـ قحري صالح ، القصيدة العربية الحديثة الإطار النظري والنماذج ، مجلة موفق الأدبي ، العدد 135 ، دمشق ، 1982.

ـ محمد ملياني ، ثنائية الملفوظ والمسكوت في بناء المعنى الهامشي للنص ، مجلة أبحاث مختبر اللسانيات وتحليل الخطاب ، جامعة وهران، العدد الأول.

ـ محمود درويش ، أنقذونا من هذا الشعر ، مجلة الكرمل ، بيروت ، العدد السادس ،ربيع 1982م .

ـ مراد حميد عبد الله ، من أنواع التماسك النصي ، مجلة جامعة ذي قار ـ العدد الخاص ـ المجلد 5 ، حريزان / 2010 .

ـ مسعودة الوقاد ، قصيدة النثر وشعرية التجاوز مجلة علوم اللغة العربية وآدابها ،كلية الآداب واللغات ، جامعة الوادي ، العدد 4 / مارس 2012م.

ـ ناصر إسطنبول ، تجليات التكامل المعرفي في تلقي النص ، مجلة أبحاث ، مختبر اللسانيات وتحليل الخطاب ، وهران ، العدد الأول 2013.
ـ نعيمة سعدية ، الإتساق النصي في التراث العربي ، مجلة كلية الأداب ، جامعة محمد خيضر ، بسكرة ، العدد الخامس ، جوان 2009.
ـ يوسف خال ، مفهوم القصيدة الحديثة ، ضمن " نظرية الشعر " ، مرحلة مجلة شعر
ـ يوسف سليمان ،النحو العربي بين نحو الجملة ونحو النص ،عليان المجلة الأردنية في اللغة العربية وأدابها ، المجلد 7 ، العدد الأول .

المذكرات الجامعية:

ـ أحمد حسين حيال ، السبك النصي في القرآن الكريم، دراسة تطبيقية في سورة الأنعام ، رسالة ماجستير ، الجامعة المستنصرية، 1433- 2011.
ـ جبار سويس حيحن الذهبي ، الإتساق في العربية (دراسة في ضوء علم اللغة الحديث) رسالة ماجستير ، كلية الأدب في الجامعة المستنصرية 2005م.
ـ حازم رشك حسوني شذر ، الإتساق في العربية، رسالة ماجيستير في اللغة العربية، جامعة بغداد.
ـ محمد عرباوي ، دور الروابط في إتساق وإنسجام الحديث القدسي ، دراسة تطبيقية في صحيح الأحاديث القدمية للشيخ مصطفى العدوي، كلية الأداب جامعة الحاج لخضر باتنة ، شهادة ماجستير ، 2011 م.

ـ مذكرة أصول المعايير النصية في التراث، النقدي والبلاغي عند العرب، رسالة الماجستير عبد الخالق شاهين، جامعة الكوفة، كلية الأدب، العراق 2012م .
ـ مؤمنات الشامي ، الإيقاع في شعر نزار قباني ، رسالة ماجستير ، أشراف رياض العوابدة، قسم اللغة العربية وآدابها ، جامعة دمشق 2002/2001م .

المواقع الإلكترونية:

- اللسانيات النصية ضمن موقع WWW . ELBASSAIR . COM.
- من موقع www el basan . com.
- http://dspace.univ-bouira.dz:8080/jspui/handle/123456789/707

فهرس الموضوعـــات

مقـــــــــــدمة

مـــــــــــــدخل : التماسك النصي بين الحداثة و التراث و اللسانيات النصية..... 6

التماسك النصي عند شعراء الحداثة..... 6

التماسك النصي في التراث العربي..... 11

التماسك النصي في اللسانيات النصية..... 16

الفصـــــــــــل الأول : النسق الشعري بين السلامة النحوية و تفكيك اللغة..... 32

تفكيك اللغة في قصيدة النثر..... 32

السلامة النحوية في القصيدة القديمة 38

السلامة النحوية في اللسانيات النصية..... 41

ـ مفهوم الإتساق 42

ـ مظاهر الإتساق 47

ـ الإتساق المعجمي 47

ـ الإتساق النحوي 51

ـ الإحالة 51

ـ الحذف..... 60

ـ الإستبدال..... 66

ـ الوصل (العطف)..... 68

الفصـــــــــــل الثاني: اتساق الخطاب الشعري بين الوثوقية و الإرسال..... 71

الاتساق الصوتي..... 72

قصيدة النثر 74

قصيدة النثر وجدلية النسق الشعري أو النثري..... 76

ـ الفريق الذي لا يرى أن قصيدة النثر تعبر عن الشعر 77

ـ الفريق الذي يرى في قصيدة النثر الوجه المعاصر للشعر 79

الإيقاع الصوتي وأثره في اتساق النص 83

ـ الرأي الذي يري أن الإيقاع الصوتي يدخل في اتساق النص 83

ـ تحول مفهوم الإيقاع في قصيدة النثر..... 86
محمود درويش و الإيقاع الموسيقي..... 89
الوزن وأثره في اتساق النص بين الحداثة والتراث..... 92
ـ الوزن و اتساق النص الشعري 92
ـ الوزن لا يدخل في نسق القصيدة وإتساقها 97
محمود درويش والوزن 102
القـــــــــــافية وأثرها في اتساق النص بين الحداثة والتراث 103
ـ القافية وعلاقتها بإتساق النص 103
ـ القافية لا دخل لها في إتساق النص..... 105
محمود درويش والقافية 108
الفصـــــــل الثالث: فصل تطبيقي بين شعر محمود درويش و محمد الماغوط..... 111
الوصل..... 112
الوصل عند محمود درويش 113
ـ تحليل قصيدة عائد إلى يافا..... 114
ـ تحليل القصيدة بطاقة هوية..... 116
ـ في قصيدة مديح الظل العالي..... 118
الوصل عند محمد الماغوط 122
ـ تحليل قصيدة القتل..... 122
ـ تحليل قصيدة سماء الحبر الجرداء..... 126
مقارنة بين استعمال حروف العطف عند محمود درويش ومحمد الماغوط.... 128
الإحالة 131
ـ إستخدام الشاعر محمود درويش للضمائر..... 133
ـ الضمائر في قصائد الشاعر محمد الماغوط 153
ـ الإحالة بأسماء الإشارة في قصائد محمود درويش..... 163
ـ الإحالة بأسماء الإشارة في قصائد محمد الماغوط..... 164
الإستبدال 165

ـ الإستبدال في قصيدة مديح الظل العالي..... 165
ـ الإستبدال في قصيدة القتل للماغوط..... 166
الحذف 166
ـ الحذف في قصائد محمود درويش 167
ـ الحذف في قصائد محمد الماغوط 172
خـــــــــاتمة 169
ملاحـــــــق..... 173
مصادر و مراجع..... 187
فـــهرس..... 200

ملخص :

إنه لمن المؤكد أن تميز التجربة الحداثية في الشعر و التحولات المتسارعة التي فرضتها على بنية القصيدة العربية المتوارثة ، انعكست على النص الشعري انعكاسا واضحا لا جدل فيه ، فقد استشرفت وجودها من جدلية القيود و التحرر و التراث و الحداثة ، و في خضم بحثها عن موضع قدم اصطدمت بجدار الوزن و القافية فاخترقتهما و دخلت في صراع مع حصون اللغة بحجة أن الاستجابة لمتطلبات الفعل الإبداعي تجيز الخروج عن خارطة قواعد اللغة العربية ، لاستكشاف مواطن إبداع مغيبة تحدها تلك الحدود الوهمية المحكومة بقواعد لا تساعد الشاعر الحديث على الإبداع ، فاستبيحت حرومات قواعد اللغة العربية ، وسط تشتت للرؤى النقدية بين مؤيدة لطوفان الحداثة و متطلبات فعلها الإبداعي و معارض يرى أن الإبداع لا يكون إلا بالاستثمار داخل طاقات الكامنة في اللغة نفسها ابتداء من الجملة ووصولا إلى النص ،فقدمت قصيدة النثر نصها الشعري المتمرد عن كل ما هو تراثي فتخلت عن الوزن و القافية و عبثت بالقواعد النحوية، في محاولة لإنتاج لغة شعرية ثانية .

فبحثنا في المدى الذي وصلت إليه قصيدة النثر لتحقيق اتساق نصها من الجانب النحوي للاتساق النصي في ظل التحولات التي فرضتها على البنية الشعرية القديمة

ملخص

إنه لمن المؤكد أن تميز التجربة الحداثية في الشعر و التحولات المتسارعة التي فرضتها على بنية القصيدة العربية المتوارثة، انعكست على النص الشعري انعكاسا واضحا لا جدل فيه، فقد استشرفت وجودها من جدلية القيود و التحرر و التراث و الحداثة، و في خضم بحثها عن موضع قدم اصطدمت بجدار الوزن و القافية فاخترقتهما و دخلت في صراع مع حصون اللغة بحجة أن الاستجابة لمتطلبات الفعل الإبداعي تجيز الخروج عن خارطة قواعد اللغة العربية، لاستكشاف مواطن إبداع مغيبة تحدها تلك الحدود الوهمية المحكومة بقواعد لا تساعد الشاعر الحديث على الإبداع، فاستبيحت حرومات قواعد اللغة العربية، وسط تشتت للرؤى النقدية بين مؤيدة لطوفان الحداثة و متطلبات فعلها الإبداعي و معارض يرى أن الإبداع لا يكون إلا بالاستثمار داخل طاقات الكامنة في اللغة نفسها ابتداء من الجملة ووصولا إلى النص، فقدمت قصيدة النثر نصها الشعري المتمرد عن كل ما هو تراثي فتخلت عن الوزن و القافية و عبثت بالقواعد النحوية، في محاولة لإنتاج لغة شعرية ثانية. فبحثنا في المدى الذي وصلت إليه قصيدة النثر لتحقيق اتساق نصها من الجانب النحوي للاتساق النصي في ظل التحولات التي فرضتها على البنية الشعرية القديمة

الكلمات المفتاحية:

اللسانيات النصية؛ الاتساق النصي؛ الانسجام النصي؛ الروابط النحوية؛ الإحالة؛ الوصل؛ الحذف؛ الاستبدال؛ قصيدة النثر؛ محمود درويش.

نوقشت يوم 16 ماي 2017