الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي كلية الآداب والعلوم الاجتماعية
جامعة محمد خيضر
والإنسانية
- بسكرة- قسم اللغة العربية وآدابها

الانسجام والاتساق في شعر عثمان لوصيف
قصيدة "غرّداية" نموذجا

مذكرة لنيل شهادة الماجستير
في النقد الأدبي

إعداد الطالب:
- يحي الشريف عبد الرزاق

تحت إشراف الدكتور:
سعيد خضراوي

السنة الجامعية: 2005/2004

منذ أمد غير قصير والنظريات الأدبية التي تروم أن تقدم وجهات نظرها المختلفة في كيفية مقاربة النص الأدبي في تزايد مستمر، والمناهج التي تحاول أن تمدنا بآليات التحكم فيه قصد كشف أسراره وسبر أغواره وإضاءة خباياه في تكاثر لا يتوانى عن التنامي والتعدد حتى غدا الإلمام بها من الصعوبة بمكان أما استيعابها والإحاطة بها والتحكم في آلياتها المتنوعة جميعا فصار في حكم شبه المستحيل إن لم يكن مستحيلا فعلا ولكن رغبة البحث والإطلاع عند الباحثين ظلت تتأبى على الخضوع لهذه الصعوبات،وترفض الانصياع لدواعي التسليم للأمر الواقع الذي فرضه هذا الزخم العاتي من الدراسات على كل من يحاول أن يدلي بدلوه في معاطاة النقد بغية التقرب من النص للظفر بأقل ما يمكن أن يتاح من كوامنه وفي هذا الإطار- أي إطار المحاولة يمكن أن يدرج هذا البحث المتواضع الذي كان من دوافع اختياري له رغبتي في معرفة بعض وجهات نظر الباحثين في كيفية مقاربة النص الأدبي،والإطلاع على بعض الآليات التي تمنحني شيئا من القدرة على تسليط الضوء على جانب أو جوانب منه نظرا للهوة السحيقة التي أجدها تفصل بيني وبين ما قدم من نظريات ومناهج حديثة أغنت الساحة النقدية بآرائها واصطلاحاتها ومفاهيمها غير أن قدرتي على التحكم في أدواتها-وخاصة في الجانب التطبيقي منها - ظلت تتضاءل تبعا لتناميها وتهيبي من الإقدام على الخوض فيها خشية المطبات التي عادة ما تصادف المبتدئ في أي ميدان يلجه، ولما كانت حدود هذا البحث لا تسمح بمعالجة أكثر من جانب من جوانب النظر في النص فقد وجدتني أنساق إلى اصطفاء «الانسجام» كموضوع لهذه الدراسة بحكم إطلاعي البسيط عليه ورغبتي الملحة في التعرف عليه أكثر من جهة ,وأملي الأكثر إلحاحا في أن أستطيع تطبيق أدواته على النصوص الأدبية من جهة أخرى ، أما اختيار النص أو النصوص كميدان للدراسة فلم أجد فيه كبير عناء

لأنني كنت-منذ مدة-قد صحبت دواوين كثيرة للشاعر عثمان لوصيف فأثارت فيّ غير قليل من الإعجاب وكثيرا من حب دراستها بغية الكشف عن غنى تجربته وثرائها وكذا إخضاعها للنظرة الموضوعية التي يتيحها استخدام الأدوات الآنفة الذكر وهو الأمر الذي يتجاوز حدود الإعجاب إلى الحكم المبني على قواعد سليمة ليست النظرة الخاصة والانطباع الذاتي إلا أداتين ثانويتين من أدواته وبناء على ما سلف فإن الإشكال الذي يحاول أن يعالجه هذا البحث ويقدم له إجابات في حدود الإمكان فيتلخص في الآتي:

ما هو الانسجام؟ وما هي أدواته؟ وما صلته بالنص الأدبي ؟

وهل بالإمكان أن يتنزل من إطاره النظري إلى المحك التطبيقي على النصوص؟ وإن كان ذلك ممكننا فما الغاية المرجوة من البحث عنه في النص الأدبي ؟

وقد اقتضت الإجابة على الإشكالات السابقة قطع مسافة فصل تمهيدي كان بمثابة المهاد التاريخي لعلاقة النص بالنقد، تلاه الفصل الأول الذي جعلته لتحديد مفاهيم كل من النص والخطاب نظرا لأن هناك من فرق بين اصطلاحيهما،وهناك من جعلهما بمثابة الشيء الواحد ثم وجدت أنه من الضروري تحديد مفهوم الاتساق كمصطلح مرتبط بالانسجام إلى حد الخلط بينهما عند بعض الدارسين، لأنتقل إلى تحديد مفهوم الانسجام،فالتوازي كمفهوم مرتبط بالاتساق باعتباره أداة من أدوات تحققه أما الفصل الثاني فخصصته لأدوات وآليات كل من الاتساق والانسجام فجاء في مبحثين أفردت أولهما لأدوات الاتساق وثانيهما لأدوات الانسجام في حين كان الفصل الثالث ميدانا لامتحان المفاهيم والأدوات السابقة تطبيقا وقد قسمته-بدوره- إلى مبحثين جعلت أولهما للاتساق والثاني للانسجام وقد اخترت قصيدة «غرداية» للشاعر عثمان لوصيف كنموذج شعري لتطبيق المفاهيم والأدوات السابقة ، ثم أتبعته بملحق هو عبارة عن نص قصيدة «

غرداية»، وقد أسدلت ستار الخوض في البحث بخاتمة ضمنتها أهم النتائج المستخلصة منه، وقد فرضت طبيعة هذه الخطة إضافة إلى غاية البحث الاعتماد على المنهج الوصفي التحليلي في مختلف مراحل البحث ،وهو المنهج الذي سمح بتتبع عناصر البحث واحدا واحدا عن طريق تعقب ما فيه من مفاهيم مختلفة لضبطها ثم عرضها على محك التجربة بالاعتماد على نماذج شعرية محللة.

وإن كان لا يخلو بحث من عوائق تعترضه وصعوبات تقف في طريقه، فإن أهم ما واجه هذا البحث من حواجز قد تسجد في قلة المصادر والمراجع المتعلقة به مما اضطرني إلى السفر إلى أكثر من جامعة من جامعات الوطن والاتصال بعدد غير قليل من الأساتذة الأجلاء في عدد من جامعاتنا حتى تمكنت من الحصول على عدد معتبر منها والفضل في ذلك لله أولا وأخيرا.

وإن كان هذا البحث قد تم بعد جهد مضن فإن الفضل في إنجازه ليعود إلى ما لاقاني به الأستاذ المشرف الدكتور السعيد خضراوي من رحابة صدر، وصدق نصيحة،وسديد رأي ، وقيم توجيه، وكريم بذل، فله مني خالص الشكر والتقدير دون أن أنسى فضل جميع أساتذتي بكل من جامعتي بسكرة وباتنة وكذا ما تفضل به عليّ بعض الزملاء من إفادتي بعدد من المصادر والمراجع التي كنت في أمس الحاجة إليها بإضافة العدد المعتبر من الدواوين الشعرية التي أهداها إلي الشاعر عثمان لوصيف مشكورا.

إهداء

« تهـــــادوا تحـــــابوا »

يسرني أن أهدي ثمرة هذا الجهد

إلـــــــــــــــــــــــى :

الوالدين الكريمين ... عربون إحسان وبر

روح الحبيب الراحل " ناصر " ... صلة وفاء وإخلاص

زوجتي : الدكتورة سماح..... تعبير إعتراف ومودة

إخوتي : وناسة، يمينة، لخضر وعبد المالك

ومن ورائهم كافة أفراد العائلة، ثمن محبة وصدق

الخليلين : عياش ومراد .... تقدير صداقة وخلة

الأحبة : أبو بكر، عاشور،كمال، عبد العزيز، جمال، دراجي، صابر، حافظ، ناصر، ....

وجميع الصحب والأصدقاء، وكل تلاميذتي، ... وصل امتنان وتقدير.

المخلص : عبد الرزاق سليمان

شكر وتقدير

« بالشكـــر تـدوم النعـم »

لكي لا أجحد فضل كل من ساهم في إعانتي على إنجاز هذا البحث

أرفع أسمى آيات شكري وامتناني لأستاذي المشرف :. الدكتور سعيد خضراوي

اعترافا بفضله في توجيه مسيرة هذا البحث حتى استوى على سوقه، وك=ا إلى جميع أساتذتي بجامعتي باتنة وبسكرة، وأخص بالذكر أستاذي :. د/ صالح مفقودة، و د/ محمد خان ومن ورائهما جميع إطارات جامعة محمد خيضر على ما أولونا إياه من رعاية، وما أحاطونا به من اهتمام حتى بلغنا هذه المرحلة من دراستنا، دون أن أغفل شكر جميع الزملاء والأصدقاء الذين أعانوني بجهودهم في إتمام بحثي، غير ناس قضل الإخوة والأخوات الذين أشرفوا على طبعه وإخراجه، ولا منكر كرم الزوجة الفاضلة في سعيها الدؤوب لإمدادي بعدة مراجع.

لهم مني جميعا جزيل الشكر وخالص الامتنان.

الفصل الثالث

الاتساق والانسجام / الجانب الإجرائي التطبيقي :

* المبحث الأول : الاتساق في قصيدة »غردايةَ«

* المبحث الثاني : الانسجام في قصيدة » غردايةَ «

الجانب الإجرائي التطبيقي

اتســاق " غردايـة " :

أول مظاهر اتساق القصيدة تجليا هو التكرار الذي تم عن طريق رصف مجموعة من المفردات في الجملة الأولى بحيث أن كلا منها يأخذ بتلابيب الباقي عن طريق تأديتها جميعا المعنى نفسه، فـ(الرصائص) و(مرصوفة) تؤديان معنى واحدا رغم أن أولاهما موصوفا والثانية صفة لها حيث أن الرصائص تدل على أشياء متراصة متراكمة،وتؤدي مفردة (مرصوفة) المعنى نفسه لدلالتها على الترتيب والصف وذلك يحقق التكرار بتواردهما وهو ما يشكل ترادفا بين اللفظتين، فإذا انتقلنا إلى الكلمة الموالية وجدنا أن التكرار مستمر عن طريق الترادف دائما وذلك في لفظ (طبقات) وكل ذلك يحقق اتساقا معجميا بين الألفاظ الثلاثة، لكن هذا الشكل يتغير داخل الجملة الثانية بانتقاله من التكرار إلى التوازي المتحقق عن طريق الإنتقال من الكل (طبقات) إلى الجزء (الطين، الكائنات الدقيقة، الصدوع، النتوءات، منعرجات، المياه البدائية، الرمل) فكل هذه الأجزاء مجتمعة تكون ذلك الكل (طبقات) وهو ما يحقق استمرارية اتساق هذا الجزء من المقطع الأول من القصيدة الذي يتواصل ترابطة مع ما بعده عن طريق الوصل الإضافي الذي تم عن طريق (الواو) مرة (الرمل ... والأكمات) والإحالة عن طريق الاسم الموصول (التي) المحيلة إحالة قبلية على (الأكمات) مرة أخرى وعن طريق الوصل ثانية بواسطة (أو) و (مثل) في جملة واحدة هي : (تسهر مثل التهاويل أو ديناصورات عصر غير) فإذا أضفنا التكرار الوارد عن طريق الترادف (سهاد – تسهر) فقد تم الربط المحكم بين هذه الجملة والجملة السابقة لها (والأكمات التي تتكوم منهكة من سهاد) ثم نجد التماسك يتم بالطريقة نفسها في ربط هاتين الجملتين بما بعدهما عن طريق تكرار (التهاويل) في لفظ (هندسات خرافية) وتكرار (الصدوع) في (حفر) و (الطين) في (الثـرى) و (هندسات) في (خرائط).

الجانب الإجرائي التطبيقي

فهذه الوفرة للروابط داخل كل جملة على حدة، وبين كل جملة وما يسبقها وما يليها هي التي حققت اتساقا تاما للجزء الأول من المقطع الأول من النص وهو قول الشاعر : [1].

« تتراءى الرصائص[2]. مرصوفة[3].

طبقات من الطين والكائنات الدقيقة

بعض الصدوع، النتوءات، منعرجات المياه البدائية

الرمل ... والأكمات التي تتكوم منهكة من سهاد

وتسهر مثل التهاويل أو ديناصورات عصر غبر

هندسات خرافية

حُفَرٌ نكشتها[4]. الرياح

براثن منشبة في الثرى

وخرائط شرَّش فيها المطر»

---

[1] عثمان لوصيف : غرداية (ديوان شعر) دار هومة، الجزائر 1997، ص 7-8.

[2] الرصائص : ج رصَّاصة: الحجارة المركومة على القبر (أثر مخشري أساس البلاغة، تقديم ومراجعة الأستاذ إبراهيم قلاتي، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 1998، ص 245-246.

[3] مرصوفة : مضمونة (أ – ز ص 246).

[4] نكش : الشيء : فرغ منه، ونكش البئر : نزفها (أ- ز، ص 692).

الجانب الإجرائي التطبيقي

فإذا انتقلنا إلى الجزء الثاني من هذا المقطع، وجدنا موقف الشاعر يتغير من الوقوف أمام تلك الصور المغرية الخلابة إلى السير في فلوات غرداية غير أن ذلك الوقوف لا ينفصل عن هذا السير لأن افتتاح هذا الجزء يتم على هذا النحو[1].

ومشيت وئيد الخطى

تتقاذفني فلوات وتسلمني لأخر

والخيوط التي لامستها يداي

الخيوط المضيئة تخفى

ويخفى لأثره.

فأوله الوصل بينه وبين الجزء السابق حيث تم عن طريق (الواو) ليتواصل مع ما بقي من هذا الجزء بواسطة شبه الترادف (مشيت) و(الخطى) وعن طريق الإحالة القبلية بواسطة ضمير المتكلم (الياء) في (تتقاذفني) وهو ضمير يعود على الضمير (التاء) في الجملة السابقة (مشيت) وهذه الجملة بدورها (تتقاذفني) تتصل بما بعدها عن طريق الوصل (وتسلمني لأخر) وما بعدها – بدوره – يرتبط بما يليه بواسطة الوصل دائما (والخيوط) ثم بواسطة التكرار (الخيوط المضيئة تخفى) ثم بواسطة التكرار أيضا ترتبط هذه الجملة بما بعدها (يخفى الأثر)، وتتبعنا للجزء الموالي من المقطع يدلنا على أن التماسك متواصل هذه المرة بورود الوصل الإضافي (هكذا) التي أتاحت ربط هذا الجزء بكل ما قبله لأن قول الشاعر (هكذا تتناسخ أيامنا) [2]. يجعله يمثل لهذا التناسخ بما سبق أي بتقاذف الفلوات لنا، أو باختفاء تلك الخيوط المضيئة بعد أن كانت في متناول اليد كما أنها أي جملة (هكذا تتناسخ أيامنا) – تربط هذا الجزء بما يليه أي أنها تأتي لتبين كيفية تناسخ أيامنا بطريقة أخرى هي : [3].

---

[1] عثمان لوصيف : المصدر السابق، ص 08.
[2] عثمان لوصيف : المصدر السابق، ص 8-9.
[3] عثمان لوصيف : المصدر السابق، ص 8-9.

الجانب الإجرائي التطبيقي

تنطفئ صور ... وتضيء صورْ

وخيام تخوَّض[1].في التيه نحو البعيد البعيد

و ما من خبرْ...

ولا يخفى على القارئ التوازي الذي تشكله لفظتا (تنطفئ) و(تضيء) وهو تواز عن طريق التضاد (التعارض) ولا التكرار (البعيد البعيد) ولا الوصل عن طريق (الواو) في (وما من خبر) وكل ذلك يجعل النص – إلى الآن على الأقل- سلسلة متصلة الحلقات يعضد بعضها بعضا مما يجعل النص كتلة واحدة متضامة الأجزاء.

ونعود إلى الجزء الثاني من هذا المقطع فنجد أن مشيت ممتد حدثه في الجزء الثالث باستخدام طريقة من طرق الاتساق المعجمي هي التكرار حيث ينطلق هذا الجزء الثالث من المقطع نفسه بالآتي[2].

ومضيت ... مضيت... هنا جرف هجرته الطيور

هنا شجر ميت وجراحات ورد تحجر ثم اندثر

وتلمست أنسجة الصخر

أسأل عن ذرة نحتتها الأعاصير

---

[1]تخوض : تجوز وتقتحم الرازي : مختار الصحاح، دار القلم،بيروت، د-ت ص 192.

[2]عثمان لوصيف : المصدر السابق، ص 9.

الجانب الإجرائي التطبيقي

عن طينة رسبتها المياه القديمة

عن مهج[1]. أمس كانت تموج هباءً دقيقاُ ولا

تستقر

وليس خافيا الحذف في مطلعه في البياض الذي نجده بعد (مضيت)، فكيف مضى الشاعر؟ لا شك عندي أنه لازال ماضيا (وئيد الخطى) وهو من الحذف الاسمي ودليل ذلك اسم الإشارة الذي يحيل أيضا إلى محذوف سابق هو (فلوات) يدل على ذلك تكراره لأن الفلوات – في السابق – قد أسلمته لفلوات أخر، (فهنا) الأولى للفلوات التي تتقاذفه بينما الثانية للتي استلمته منها، كما نجد (تحجَّر) تكرر في (الصخر) الذي كانت تظهر فيه الصدوع في الجزء الأول من هذا المقطع و (الذرة) تكرار (للكائنات الدقيقة) حيث أنهما –أي الصدوع والكائنات الدقيقة – قد استبدلا بكل من (الذرة – الصخر) بعد أن تُخْلُّي عن بعض صفاتهما ليتم الاستبدال وفق ما تقرر في الفصل النظري، ونجد (الطين) الذي صادفناه في الجزء الأول يعاد في هذا الجزء (طينة) و (المياه البدائية) تعاد في (المياه القديمة) وتتكرر الكائنات الدقيقة مرة أخر في (هباء دقيقا) وتتواصل أجزاء النص في تناسق تام محكم حتى ونحن ننتقل إلى الجزء الموالي : [2].

آه يا نابش الرمل قل :

أيما مهجة يبست في حجرْ؟

لكأن الغرين[3]. يداعبه الماء

والرمل يهفو غَوًى ...

وكأن القواقع تنبض زغزاغة [1]. اللون

---

[1]مهج : ج، مهجة، الروح (م- ر، ص637).

[2]عثمان لوصيف : المصدر السابق، ص 10-11.

[3]الغرين : الطين الذي يحمله السيل فيبقى على وجه الأرض، ومثله الغُرْيَلُ الجوهري : الصحاح في اللغة والعلوم ، إعداد وتصنيف نديم مرعشلي وأسامة مرعشلي دار الحضارة العربية بيروت، دمشق، مج 2 ، ص 96.

الجانب الإجرائي التطبيقي

والسرخس[2]. المخملي يشعُّ بهاءً نضر

آه ... من مزج الماء بالنار

في عنصر شبقي[3].

وصاغ من الطين حنجرةً ... ووترْ؟

من أثار السدائم ملء السموات

ثم أتاح العناصر

كي تتحرر هذي البسيطة

واشتق من روحه أنجما ... وشجرْ؟

زفرة الخلق تعصف بالكائنات

ولكن جوهرها يستمرْ ! !

ولسنا في حاجة إلى التأكيد على أن أول ما يحقق ارتباط هذا الجزء بكل ما سبقه الاعتماد على الاتساق المعجمي الناتج عن تكرار (الرمل) في أول جملة من هذا الجزء ثم (مهجة) التي أنجزت التوازي مع (مهج) في الجزء السابق مرتبطة معها عن طريق علاقة الجزء بالكل وهو الشيء نفسه بالنسبة لـ (حَجر) بكله (صخر) فيما سبق من النص، ويستمر اتساق هذا الجزء مع ما سلف عن طريق الوصل الإضافي هذه المرة (وكأن) و(السرخس) وبعد ذلك عن طريق التكرار (آه) ليعود الوصل (وصاغ) ولا يخفى أن هناك إحالة قبلية حيث يحيل الضمير المستتر للفعل (صاغ) إلى الاسم الموصول قبله (من) الذي يعود مرة أخرى منجزا تكرارا آخر في (من أثار السدائم) كما تعود الإحالة في الجملة الموالية مع ضمير (أتاح) لتعضد نوعا آخر من الروابط هو (ثم) التي حققت الوصل الإضافي ليكون الاتساق أقوى بتعدد الروابط بين

---

[1]زغزاغة : غير ثابتة أو واضحة (أ- ز)، ص 286.

[2]السرخس : نبات للزينة، الجوهري، المرجع السابق، ص 580.

[3]الشبق : شدة الغلمة (م- ر ص 327) أو هو الشهوة الفاسدة، (أ. ز 388).

الجانب الإجرائي التطبيقي

الجملتين، وتأتي الجملة الموالية (كي تتحرر هذه البسيطة) بنوع آخر من الوصل هو الوصل السببي لأنها نتيجة لما سبقها أي (إتاحة العناصر) وإن كانت هذه الجملة قد ارتبطت بما قبلها عن طريق الوصل السببي فإنها تتصل بما بعدها بواسطة إحالة الضمير (هو) المستتر في الفعل (اشتق) وفي الوقت نفسه – وهو ارتباط داعم – بواسطة الوصل الإضافي عن طريق (الواو)، وفي آخر هذا المقطع تأتي النتيجة الحتمية لنبض القواقع وامتزاج الماء بالنار وصياح الحنجرة وصداح الوتر، وهي (زفرة الخلق) التي (تعصف بالكائنات) لينكسر أفق التوقع هنا حيث أن هذه (الزفرة العاصفة) تذهب بذهن المتلقي إلى فناء الكائنات واندثارها فيأتي الوصل العكسي عن طريق (لكن) منقذا –لا للكائنات- ولكن لجوهرها الذي يظل مستمرا (ولكن جوهرها يستمر) ولينقذ النص أيضا من التفكك لأنه أحد الروابط الشكلية التي أعطت هذا العنصر النصي هويته داخل جسد النص بإقامته لعلاقته الوطيدة بكل ما سبقه بشكل غير مجرى التوقع عند المتلقي.

لقد استبان لنا من خلال المقطع الأول أن هناك اتساقا شديدا بين عناصر كل جملة فيما بينها وبين كل جملة وجملة ثم بين أجزاء المقطع ككل حتى أن هذا المقطع قد صار في حكم النسيج المتلاحم بتعالق عناصره إلى درجة التلاحم الكامل الذي كان يتم – في أحيان كثيرة – بروابط متعددة في إطار الجملة الواحدة، وبين الجملة والجملة، لكن الأكيد أن هذا ليس هو النص، وإنما هو مقطع واحد من عدة مقاطع فما درجة الترابط بينه وبين باقي أعضاء النص.

ذلك ما سنحاول استجلاءه من خلال تتبع باقي المقاطع بغية استكناه مدى تلاحم ما سبق مع ما بقي من فضاء النص الممتد.

الجانب الإجرائي التطبيقي

يقول الشاعر مفتتحا المقطع الموالي أي الثاني :[1]

هابط ظل واديك أمشي على سعف ناعمٍ

والمزامير تسكب نيرانها الدامياتْ

هابط ... قدم في الرمال تسوخ[2].

وأخرى تحطُّ على دَرجٍ النَّغَمات

إن التلاحم بين هذا المقطع والذي سبقه لا يلوح في أول كلمة منه (هابط) المشكلة لاتساق معجمي عن طريق شبه الترادف بينه وبين (مشيت) و(مضيت) الواردتان في المقطع الآنف يؤكد ذلك الفعل (أمشي) الذي يليه مباشرة بعد إكمال عناصر جملته (جملة هابط) فبانتهاء جملته نحويا يأتي الفعل (أمشي) شارحا كيفية الهبوط إلى ظل هذا الوادي، ثم يتلاحق تكرار (الرمل) بين المقطعين.

هذا بالإضافة إلى الإحالة التي تمت بواسطة الضمير (أنا) المستتر في الفعل (هابط) مرَّة والفعل (أمشي) أخرى حيث أن الضمير نفسه الذي نجده في أفعال المقطع السابق مثل (مشيت، مضيت، أسأل) وكلها مسندة إلى المتكلم ذاته، ولا نبتعد كثيرا في مسايرتنا لهذا المقطع حتى تقابلنا (الفلوات) مرة أخرى، كل هذا عن ترابط هذا المقطع مع المقطع السابق، أما عن ترابط عناصر هذا المقطع فيما بينها فيكفي أن نشير إلى الإحالة عن طريق ضمير المتكلم (أنا) التي تتوزع بين أجزائه من أول جملة فيه (هابط) إلى أواسطه (علميني، ... أتخطى ... أتوحد ... جئت ...) إلى آخره (امنحيني ... فافسحي لي ... فارسك) وهذا الأخير من الجملة الخاتمة

---

[1] عثمان لوصيف : المصدر السابق، ص 12.
[2] تسوخ : تغوص (أ-ز- ص331).

الجانب الإجرائي التطبيقي

للمقطع، فإذا أضفنا الإحالة عن طريق ضمير المخاطبة المؤنثة وهو (الكاف) الذي يحيل إلى غرداية من أول جملة في المقطع (واديك) إلى آخر جملة فيه (فارسك) وإلى الاستبدال الذي تم بين ضمير المتكلم (أنا) ومفردات (الطائر، صوفي، شاعر، فارس) فقد اكتمل لهذا المقطع اتساقه رغم تغاضينا عن روابط أخرى كثيرة جمعت – في إصرار ملح – بين عناصره المختلفة خشية الإطناب.

فإذا انتقلنا إلى المقطع الثالث من القصيدة وجدناه يسير على النسق نفسه من حيث التلاحم الشديد بين عناصره، فيما بينها وبينه – كعضو من أعضاء جسد النص- وبين المقطع الثاني كعضو آخر سابق له، ولنتابع – من الآن – هذه اللحمة المتماسكة في هذا المقطع وما بقي من مقاطع عن طريق تلمس عناصر اتساقه واحدا واحدا.

انطلاقا من المقطع الثالث إلى آخر مقطع في القصيدة وأول عنصر نقف معه الإحالة باعتبارها أحد أهم دعائم اتساق هذا النص، ففي هذا المقطع – أي الثالث – هي أول ما يستوقفنا في الضمير (أنا) الذي انسل من المقطعين السابقين لينغرس في أول جملة منه : [1]

ثملا ببخوراتها ... موغلا في التراتيل

هوَّمت [2]بين بساتين زرقاء

.....

[1] عثمان لوصيف : المصدر السابق، ص16.

[2]هومت : هززت رأسي (أ- ز ص 715) .

الجانب الإجرائي التطبيقي

فالشاعر هو الثمل، وهو المهوَّم، والضمير المستتر (أنا) في (ثملا) والتاء في (هوَّمت) هو ما يحقق استمراره في هذا المقطع منذ بدايته – كما رأينا – إلى [1]:

يعانقني عطرها الشبقي

فأغرق في غيمة من ذهول

أثيرية الخلجات وأحلم ...

أية مغتصبات ترصدنني بغواياتهّن البريئة ؟

أية جنية شملتني بأردانها[2].

فاحتواني النعاس البهيّ

ثم إذا مضينا مع هذا المقطع وجدنا هذا الضمير الساهر على اتساق المقطع لا يختفي في أي جزء منه إلى قول الشاعر[1]:

رأيت كواعب عبقر ... والساحرات

رأيت السواقي وحور الجنان

رأيت مرايا الندى ...

حيث يتخلىّ هذا الضمير عن دوره لنوع آخر من الروابط هو الوصل الإضافي الذي حقق التماثل الدلالي نفسه عن طريق جعله كل ما بقي من هذا المقطع رواية لحلم الشاعر وما رآه فيه من رؤى مختلفة المشاهد متنوعة الأوجه، تجسد جميعا حلما طالع

---

[1] عثمان لوصيف، المصدر السابق، ص 17.
[2] أردان : أصول الأكمام (م- ر ص 240) أو الحرير والخز (أ- ز ص 238)

الجانب الإجرائي التطبيقي

الشاعر حين غمره ذاك النعاس البهي، لكن الإحالة السابقة لا تلبث أن تعود في المقطع الرابع بالضمير نفسه (أنا) : [2]

.....

طفلة علمتني البكاء على قدميها

وأن أتوهج طفلا يطارد عبر المدى نحلة ذهبيهْ

طفلة من بنات المعاني الخفيهْ

أقرأتني البراءات والحب

مدَّت إليَّهْ

يدها المخمليهْ[3].

وسقتني أباريق من خمرة بابليهْ

.....

ثم يُعْضَد بعنصر آخر هو الاستبدال الاسمي الذي تم بين (غردايـة) و(طفلة) حيث تلبَّست غردايـة صورة محبوبة الشاعر التي نجدها في جميع أجزاء هذا المقطع باستبدالها هي الأخرى مرَّة ببلقيس وأخرى بربة الشعر وثالثة بالبدوية وأخيرا[4] :

... راحت تخوَّض في لجج الضوء

وهي تغني :

---

[1] عثمان لوصيف، المصدر السابق، ص 18.
[2] المصدر السابق، ص 22-23.
[3] مخمل : قطيفة ممزوجة بريش النعام (أ- ز- ص 181).
[4] عثمان لوصيف، المصدر السابق، ص 28.

الجانب الإجرائي التطبيقي

أنا الطَّلعة الكوكبيهْ

أنا الشمخة العربيهْ

حيث وقع الاستبدال – الاسمي دائما- بين (البدوية بنت الذرى) و (الطلعة الكوكبية) و (الشمخة العربية)، أما في المقطع الخامس فنجد الإحالتين تجتمعان في الجملة الأولى منه[1] :

مغرم ببساتينها ...

بعناقيد عنبرها المتفتت في طرقات الجنون

بالشذى ... بالنخيل يمد ذؤاباته[2]. للغمام

ويستقبل العاشقين

بالخزامى تَضَوَّع من خطوٍ عابرةٍ

خلطت في خطاها خطى العابرينْ

فاستمرار الضمير (أنا) وعودة " غردايةً" مجسدة – عن طريق الإحالة – باستخدام الضمير (ها) الذي يعود عليها كل ذلك يمدُّ النصَّ بنَفَسِ امتداد بعضه في بعض ويمنحه متانة الوشائج الماسكة لجوانحه، ثم يزداد نفس النص قوة في عنفوان تعالقه

---

[1] المصدر السابق، ص 29-30.

[2] ذؤاباته : خصلات شعره (أ-ز ص 210).

الجانب الإجرائي التطبيقي

الظاهر في الاستبدال الاسمي الذي رسم معالمه إحياء "غردايـة" في صورة (قرنفلة، زبرجدة، قدِّيسة، أسطورة) لتعود بعد هذا – إلى هيئتها عينها – فيواصل الشاعر – بإحالة ضمائره عليه – مهمة الربط بين أجزاء المقطع[1] :

قيل مرجانة تتشظَّى [2].

قرنفلة تتلظَّى

زبرجدة ... زخَّة[3]. من لُحونْ

قيل قدِّيسة تتعرَّى

فيحتشد الشعراء ... ويحتشد المؤمنونْ

قيل أسطورة تستفيق

فيرتعش التين والزيزفونْ

ولا يخفى الحذف الوارد في (زبرجدة ... زخة من لحون) وهو حذف فعلي لأن ما يمكن أن يحل مكان البياض هو الفعل (قيل) الذي تخلى عنه النص، أما عودة الشاعر – كمحال إليه – فتبرز في [4] :

.....

ها أنا أتوحَّد فيك بغاويتي

أتوحَّد بالطلع والسعفات

---

[1] عثمان لوصيف، المصدر السابق، ص 30.
[2] تتشظَّى : تتطاير شظايا (م- ر 338).
[3] زخَّة : دفعة أو دفقةٌ (م – ر 270) أو بريق (أ- ز ص 282).
[4] عثمان لوصيف، المصدر السابق ، ص 31-32.

الجانب الإجرائي التطبيقي

وبالأثل ... والرمث ... واليانسون

.....

أنا الناي يجرح قلب السكون

حتى أصير أنا أنت

أنت وما كان فيك وما سيكون

وهاهو الشاعر يواصل مسيرته رفقة غرداية في المقطع السادس رابطا إياه بالمقطع السابق[1].

ها تشربت عشقك حتى الثمالة

إني أسافر عبر سماوات عينين صوفيتين

أسافر بين شعاعين

آه، مباركة هذه الرعشات

مباركة ... هذه اللحظة الغاويهْ

ولا يفوتنا أن نشير – إضافة إلى إحالة الجملة الأولى - إلى التكرار في (مباركة)، هذا التكرار الذي سيلازم هذا المقطع إلى آخره لكن بجملة أخرى هي (أحدس الآن أني أرى) حيث أن هذا التكرار هو نقطة تمفصل المقطع السادس القائم على أجزاء لولاه لبدت منفصلة عن بعضها البعض، لكن حضوره –أي التكرار– يحول دون ذلك في مثل قول الشاعر: [2]

[1] المصدر السابق، ص 33.
[2] المصدر السابق، ص 34-35.

الجانب الإجرائي التطبيقي

أحدس[1] الآن أني أرى ...

موجة تتلألأ

تجرفني ... فأغمغم منجذبا لهواها

.....

أحدس الآن أني أرى ...

غبشات[2] تشفُّ

معارج تبسط لي

نجمة تتبّسم مغرية بالهوى

وهو الشيء عينه الذي تقوم به جملة (للظهيرة طعم غريب على شفتي ...) في المقطع السابع حيث تتكرر في مطلع كل جزء من الأجزاء المشكلة له : [3].

للظهيرة طعم غريب على شفتي ...

تتوالى النهارات مغموسة بالبهارات[4].

ترتعش الشمس مثل إله عتيْ

.....

للظهيرة طعم غريب على شفتي

---

[1]أحدس : أظن وأخمن (م ر ص 126) (أ-ز 116).
[2]غبشات : بقايا الظلام (م – ر ص 468) (ا- ز ص 472).
[3]عثمان لوصيف، المصدر السابق ، ص 40-42-43.
[4]البهار : العرار : النبات بري (م ر ص 66).

الجانب الإجرائي التطبيقي

تتوازى الأشعة أو تتقاطع

والجلَّنارُ[1] يغني أهازيجه الدمويهْ

.....

للظهيرة طعم غريب على شفتي...

وهذا دون أن نجحد دور روابط أخرى في لملمة أجزاء المقطع كالإحالة إلى الشمس بضمير الغائب في : [2]

ترتعش الشمس مثل إله عتيِّ

وتنثر سمسمها القزحي فيهفو النَّسم

حيث أن الضمير (ها) في مفردة (سمسم) يعود على الشمس في الجملة السابقة، والوصل عن طريق (الواو) الذي يربط الجملتين ببعض، والإحالة عن طريق المقارنة، ترتعش الشمس (مثل) إله عتي.

فالعنصر الأول يحيل على الثاني والعكس لأن المقارنة قد عقدت بين (الشمس) و (إله عتي) علاقة تماثل فصارا في حكم الشيء الواحد.

---

[1] الجلَّنارُ : زهر الرمان (المعجم الوسيط : إخراج مجموعة من الباحثين، دار الدعوة استانبول ، تركيا 1989، ص 132).

[2] عثمان لوصيف، المصدر السابق ، ص 40.

الجانب الإجرائي التطبيقي

ويعود بنا المقطع الثامن – لا إلى المقطع السابق فحسب – وإنما يمدُّ جذوره إلى المقطع الرابع لإحيائه صورة المحبوبة من جديد من رماد غرداية[1] :

آه ... آه ! دعيني أطالع جمالات فيضك

بالله ... لا تحجبني وجهك القمريْ

كل ما فيك يملأني بالبشارات

يغسلني بالأناشيد

يرجعني لصباي ... الطريْ

فالشاعر هو الشاعر في هذه الإحالات المتواليـــة (دعيني) ، (يملأني) ، (يغسلني)، (يرجعني) فهذه الضمائر جميعا هي (أنا) السابقة، بل إن هذه الآهات لتعود بنا حتى إلى المقطع الأول عن طريق تكرار (آه) التي تمنح المقاطع السابقة جميعا إلى غاية هذا المقطع اتساقا معجميا رائعا فإذا أضفنا الحذف الواقع في الجملتيـن الأوليـن حـذف " غرداية" وترك مكانها شاغرا في البياض الواقع فيهما فقد اكتمل لهذا الجزء اتساقه الذي لا ينتهي عنده، بل إنه يمتد ضاربا أطنابه في ما بقى من هذا المقطع باستخدام عدة روابط كالإحالة (فردوسي)، (غفوي)، (شفتي) ، (أنا الأبد السرمدي) وهي آخر ما في المقطع، والوصل والإحالة معا : (فكأني)، (فأمسي)، و(غدي) .... إلخ والاستبدال (طفلا) التي حلت محل (أنا) ثم قام مقامه هو الآخر لفظ (الكهل) والتوازي المتحقق عن طريق التعارض (ينتصر، ينحسر) و (أمسي، حاضري)، و(حاضري، غدي) فكلها تنبت توازيات عن طريق إيراد اللفظ وضده إذ أن ذكر واحد منها يستدعي بالضرورة معنى الآخر تلقائيا :

---

[1] المصدر السابق ، ص 46-47.

الجانب الإجرائي التطبيقي

فإذا طرقنا باب المقطع التاسع وجدنا مطلعه :

آه ... يا عازف النار ! [1].

يعانق (يا نابش الرمل) من المقطع الأول وهو استبدال قولي مدَّ به هذا المقطع بيديه ضاما ما سبق من جسد النص كله، فإذا ما تأكد من أنه قد تم له ذلك – أي احتضانه لباقي المقاطع- التفت إلى نفسه ملتفا حولها لينسج قميصه المتشابك الخيوط، وأول ما أفضى به إلى ذلك إحالة ضمير المخاطب (الكاف) في الجملة الموالية له إحالة قبلية على (عازف) ثم باستعمال الوصل لربط هذه الأخيرة بما بعدها (ولكنها) هذا الوصل الإضافي الذي إتكأَ بدوره على وصل عكسي استدراكي باستخدام (لكن) التي اعتمدت هي الأخرى على إحالة بعدية عن طريق (الهاء) المشيرة إلى (كيمياء) التي تليها، ومن خلال هذه الجمل الثلاث فقط نجد حشدا من الروابط المتنوعة التي تضافرت في فتل هذا السبب النصِّيِّ، وسيتضح ذلك اكثر بعرضها كما جاءت في قول صاحبها[2] :

آه .... يا عازف النار !

ما بيديك كتاب

ولكنها كيمياء التحول تغشى الطبيعةْ

كي تتنفض من قبرها ... وتشقُّ القتام

---

[1] المصدر السابق ، ص 52.
[2] المصدر السابق ، ص 52.

الجانب الإجرائي التطبيقي

ويبدو -من إضافتنا الجملة الأخيرة -وصل من نوع آخر هو الوصل السببي عن طريق (كي) التي تجعل من الانتفاض نتيجة لغشيان الطبيعة من طرف (كيمياء والتحول)، أو تجعل هذه الأخيرة (كيمياء التحول) علة في تنفض الطبيعة من قبرها، ولا نحتاج أن نذكرّ أنّ (الهاء) في هذه الجملة إحالية لأنها تومىء إلى (الطبيعة) المذكورة قبلا، كما لا يخفى تضافر أداتي الوصل والإحالة في مفردة واحدة (وتشق)، ويأتي دور التكرار الذي يقوم مقام الخيط الناظم لحبات العقد في توطيد علاقة الأجزاء ببعضها[1] :

آ ... يا عازف النار

مسّح على ثوبها الطهر أوجاع قلبك

.....

يا عازف النار

غَنِّ لزيتونة رسَّخت جذرها في التراب ونامت

.....

يا عازف النار !

غـنَّ

وغـنِّ

و غـنِّ

برغم الحتوف ... ورغم السقام ! !

[1] المصدر السابق ، ص 56.

الجانب الإجرائي التطبيقي

فقد أقام تكرار (يا عازف النار) علاقة الاتساق بين الأجزاء فيما أقامها ترديد (غنِّ) بين عناصر الجزء، وأسستها إعادة (برغم) بين أجزاء الجملة، لنلاحظ أن الاتساق قد تم على مستوى الجملة، ثم بين الجمل ، ليتسع مداه – بعد ذلك- ليشمل المقطع وما سبقه جميعا.

ولا يختلف المقطع العاشر عن كثير من المقاطع السابقة على الأقل في تكفل الشاعر – بالإحالة إليه- برسم أولى ملامح اتساق الخطاب[1].

أتفيَّأ أهداب ملهمتي ...

أتوضأ بالضوء ينساب أخضر

من مقلتين سماويتين

أصلِّي ... وأسلم قافيتي لغواها

ففاعل (أتفيَّأ) يعود على الشاعر في المقاطع السابقة، في حين تحيل (ملهمتي) إلى (غردية) وإلى (طفلة) في ما مضى من النص، بينما (مقلتين سماويتين) تعيدان المتلقي إلى (عينان صوفيتان) في المقطع الرابع، وليس من باب الصدفة أن تحيل المقلتان السماويتان إلى العينين الصوفيتين في المقطع الرابع الذي يستبدل فيه هو نفسه (وسجدت) بـ(أصلِّي) في هذا المقطع وبهذا الترابط يمضي المقطع إلى أن يسلمنا إلى[2] :

إغمـاءة ... ثم تسطع معجزة الخلق

مجنونة ... راجفةْ

---

[1] المصدر السابق ، ص 52.
[2] المصدر السابق ، ص 57.

الجانب الإجرائي التطبيقي

فالوصل الإضافي (بثمَّ) يربط سطوع معجزة الخلق بالإغماءة، ثم تتولَّى جملة (تستطع معجزة الخلق) ضم ما سبق من المقطع لما بقي منه عن طريق الإحالة التي تمت هذه المرة باستعمال علاقة الشَّرح، حيث أن مايلي هذه الجملة – كما سنرى – متصل بها دوما كونه مجتمعا – يمثل شرحا مستفيضا لكيفية سطوع معجزة الخلق، وهو في الوقت نفسه يخلق توازيات بين الأجزاء المكونة لهذه المعجزة ... كيف ذلك؟

إجابة عن هذا نستعرض بعض أجزاء المقطع[1] :

سدم تتصادم ... نار تلملم ذراتها

ثم تزفر مشبوبة ... حمم تتصدع

عن صيحة الأمر ... رعد يدوِّي

وفوَّارة تتدافع مزبدة ... نازفهْ

أليس هذا أحد مظاهر سطوع معجزة الخلق وانبثاقها؟ فإذا ما واصلنا مع باقي الأجزاء[2]:

صرخات تدوي ... دخان السنادين

نار الأزاميل تلهث باكية ... ومصاهر

.....

طفرات جنوبية ... كتل تتفتت ...

.....

مهج تتجامح في زَخَمِ العنفوان ...

.....

---

[1] المصدر السابق ، ص 57-58.

[2] المصدر السابق ، ص 58-59-60.

الجانب الإجرائي التطبيقي

حمأُ يتكوَّر منسبكا ... شبق يتأجَّجُ

.....

رحم يتمخض ... نسغ يغني

جيوب تُشَقُّ ... وأغشية

تتمزَّق عن صور مغويات

وأجنحة هاتفهْ

أو ليس كل هذا مظاهر انبثاق الخلق في رحم الكون؟

بلى إنه لكذلك، وإنه أيضا يشكل توازيات مختلفة بين أجزاء المقطع الذي غادرنا مطلعه مع الإحالة، إلى الشاعر، ونعود إلى خاتمته معها وكأنما قد وضع ذراعا في أول المقطع وأخرى في آخره ليضم أجزاءه ضما عنيفا يحقق البعد الاتساقي للنص في أجلي صوره، فاسمع إليه يقول في آخر جزء من هذا المقطع[1] :

ليس يدركني أحد ...

مهجتي تتخطَّى المدى

والكواكب بين يديَّ أهدهد أوجاعها

أصهر الماء

ثم الغناء

أفيض المعاني على الكائنات

وأرسم للأرض دورتها العازفهْ

فالذي تفيَّأ الأهداب في أول المقطع، وتوضأ بالضوء، وصلى، وأسلم القافية للغوى هو الذي نجده – بعد عرض مظاهر انبثاق الخلق- ينفي أن يدركه أحد من

[1] المصدر السابق ، ص 61.

الجانب الإجرائي التطبيقي

الكائنات، وهو إذ يقول هذا إنما يتحدث بلسان الإنسان في تفرده وتميزه عن باقي الموجودات، لأن له مهجة تتخطى المدى، ولم تتخطَّ هذه المهجة المدى إلا في محراب الصلاة الذي وقف فيه الشاعر في مطلع المقطع مطهِّرا بالضوء، وليس غناؤه إلا تلك القافية التي أسلمها للغوى في مطلع المقطع، وكل هذا يسند الحكم الذي سبق صدوره عن هذا التعالق الشديد بين مطلع المقطع ونهايته مرورا بما بينهما.

فإذا يمَّمنا شطر المقطع الحادي عشر فإن بوابتنا إليه مطلع المقطع الثاني[1] :

هابط ظل واديك أمشي على سعف ناعم

.....

علميني قراءة لغز الوجود بعينيك

وإذ نقول بوَّابته فإن القصد يتَّجه إلى الاستبدال والإحالة التي جعلت المقطع الحادي عشر يستمد نسغه من الثاني وما بعده، فالتكرار بين (هابط) و(يهبط) وإحالة (المدينة) إلى الضمير في (واديك) والترادف بين (عينيك) و(مقلتيها) كل هذا يجعل من حق القارئ، بل من واجبه أن يربط بين المقطعين، فإذا أضفنا ترادفا آخر بين (أمشي) من المقطع الثاني وبين (سرت) في المقطع الحادي عشر فقد انزاح كل شك في ترابط المقطعين حد التوحُّد، يقول الشاعر في مطلع المقطع الحادي عشر[2] :

يهبط الليل ...

---

[1] المصدر السابق ، ص 12-13.
[2] المصدر السابق ، ص 62-64.

الجانب الإجرائي التطبيقي

تغفو المدينة في حجر ميزاب

محلولة الشعر

مغمضة مقلتيها على دمعة ... وشفق

.....

سرت وحدي

تفيَّأت ظل سرادقها ...

كانت الريح تغري جدائلها بالرحيل

.....

ونكتفي بهذا لندع القارئ يحكم على مدى صدق ما ذهبنا إليه بالمقارنة بين المطلعين. أما نحن فنشد الرحال إلى المقطع الموالي – الثاني عشر – الذي يطالعنا فيه – ككثير من المقاطع السابقة- رابط الإحالة إلى ما قبله وذلك منذ بدايته[1] :

في دهاليزها المبهمات شردت

ومثل المروبص رحت أهوِّم بين البيوت

وهندسة الطرقات العتيقهْ

فالدهاليز هي دهاليز غرداية التي تنمى الدهاليزُ إليها (بالهاء) والشارد – المهوِّم هو الشاعر الذي دلت عليه الضمائر المتصلة بالأفعال الصادرة عنه في هذا المقطع وهو أقل ما يمكن أن يشار إليه، ونعتقده يكفي ويفي بالغرض لبيان تعالق هذا

[1] المصدر السابق ، ص 66.

الجانب الإجرائي التطبيقي

المقطع بما سبقه، أما التماسك الداخلي للمقطع فيكفي أن نشير إلى امتداد الإحالة إلى كل من الشاعر والمدينة فيه، وإلى هذا الاستبدال الذي تم بين كل من (فتى) و(زكريا) و(مفدي) ... إلخ، وأخيرا إلى الوصل عن طريق علاقة الشرح بعد الاستبدال بين (أجهش شعرا) و (أوحى التي بسر المعاني الدقيقة)، فالشعر الذي أجهش به مفدي زكريا لشاعرنا، والمعاني الدقيقة التي أوحى بها إليه ليس إلا لازمة إلياذة الجزائر[1].

شغلنا الورى وملأنا الدنا

بشعر نرتله كالصلاة

تسابيحه من حنايا الجزائر !

وهو استبدال قولي تم بين هذه اللازمة والجملتين اللتين سبقت الإشارة إليهما، وبالتالي فإن هذا المقطع لا يشذ عما سبقه سواء في اتساقه الداخلي أو في اتساقه مع باقي المقاطع.

وليس المقطع الثالث عشر سوى امتداد لما يسبقه في كون الإحالة أهم رابط يجمعه بالمقاطع السابقة غير انه في ترابطه الداخلي يعتمد عليها وعلى روابط أخرى كثيرة متشابكة كالتكرار[2] :

همت ... همت بأفوافها[3].

بالتعاشيب ... بالطلع والعسل السلسبيل

همت ... لكنني هذه الليلة انتابني هوس غامض

لم أطق ليل أسوارها

---

[1] المصدر السابق ، ص 70.
[2] المصدر السابق ، ص 71.
[3] أفوافها : ج فوفة : بياض في اظافر الأطفال (أ – ز ص 517).

الجانب الإجرائي التطبيقي

لم أطق برد أحجارها

فالتكرار عن طريق اللفظ نفسه باد في الإعادة الملحة للفظ (همت) و (لم أطق)، وفي هذا الجزء أيضا نجد الوصل العكسي (لكنني)، والإحالة بوسيلة أخرى هي المقارنة في اكثر من موضع[1] :

فكأن دمي من شعاع

كأن فمي من خزامى ... وعيني من زنجبيل

.....

من يفهم الآن ... أني سلام يرف على الكائنات...

وأني محض شفافية وهديل ؟!

كما لا ينكر دور كلٍّ من الحذف، والوصل الإضافي في عدة مواضع لا يعجز القارئ أن يضع يده عليها اعتمادا على ما سبق من نماذج قدَّمناها في مقاطع سابقة من النص.

إن متابع النص إلى هذه المرحلة لم يعد يحتاج إلا لرمي بصره من بعيد على عناصر النص الشكلية ليتبين له تحقق اتساقه، فقد برهن النص – بما فيه الكفاية – على أنه نسيج محكم، وجسد متماسك ، وبنيان مرصوص كل بنية من بنياته تشكل لبنة من لبنات هذا البناء، وكل رابط من روابطه يقوم مقام الملاط اللاحم لهذه اللبنات

بعضها ببعض، وقارئ المقطع ما قبل الأخير في مثل قول الشاعر[1] :

---

[1] هديل : صوت الحمام (م – ر – ص 692).

الجانب الإجرائي التطبيقي

طاعن في الجنونْ

أسامر غرداية الشعر والصبوات[2]

أحاورها ...نتناجى معا

ثم نغمض أعيننا من حنان

وهي تنهض من نومها الجيولوجي

تفشي الهوى ... وتبيح البيانْ

لا تعوزه الحجة – من أول نظرة يلقيها عليه- في ربطه بما سبقه، ولا في إيجاد أدوات ترابطه داخليا، بل إنه ليكاد يجد نفسه عاجزا عن إحصاء كل الأدلة، وجمع كافة روابطه لغناه بها وكثرتها فيه، ولن نشير إلى الإحالة إلى كل من الشاعر وغرداية، لكثرة ما أشرنا إليها، بل سنقتصر على بعض الروابط الأخرى كالوصل عن طريق الواو (الشعر والصبوات) ، وبواسطة " ثم" : ثم نغمض أعيننا من حنــان، وباستخدام الواو مرة أخرى(وهي تنهض) وما أغنى هذا المقطع باستبدال غرداية بصور عديدة تلبستها فهي :

(حورية، فلة، زقزقات، أغنية، عاشقة، أيقونة، عيد، حبق، ... إلخ)

---

[1] عثمان لوصيف : المصدر السابق، 75-76.

[2] الصبوات : ج صبوة، (الجهل والفتوة) (م ر 356).

الجانب الإجرائي التطبيقي

فكل هذه المظاهر تتجلى فيها غرداية من خلال جزء واحد من هذا المقطع هو[1] :

قيل : حورية ... فلَّة تزدهي

زقزقات ... وأغنية من جمانْ

قيل : عاشقة ... من رآها تفضُ الخواتم عنها

وتغري الدنانْ؟

قيل : أيقونة تتوهَّج ... عيد الطبيعة رقشه[2]عاشقان

حبق يتوسده زنبق وأقاقيا يعانقها قوقحانْ

نكهة الرند والناروند ... حفيف الصَّبا ورفيف الكمانْ

قمر يتألق ... فلقة رمان، سقسقات السواقي

وتسبيحة السنديانْ

هذا دون أن نغفل الاستبدال القولي الذي تم ما بين الفعل (قيل) ومقول قوله،

وكذا الحذف الذي يملأ جنبات هذا الجزء، وهو حذف فعلي لأنه لا يملؤه إلا الفعل (قيل)، ولا يمضي بنا هذا الجزء إلا قليلا حتى يعود إلى إسباغ هالات صور أخرى كثيرة على غرداية إلى أن تتجمع جميعا – أي هذه الصور – في صورة واحدة على

[1] عثمان لوصيف : المصدر السابق، 76.
[2] رقشه : زوقه وزخرفه (م ر ص 252).

الجانب الإجرائي التطبيقي

اختلاف ألوانها وأشكالها ودلالاتها وإيحاءاتها، نقول تتجمع كلها لتتشكل صورة واحدة هي صورة الوطن[1] :

وهي في الكلِّ واحدةٌ

تتقمَّص كل الرموز وتلبس كل المعانْ

آه ... امرأة تتمسى فيبتهج إليه

ثم ترددها الكائنات : جزائرْ !

جزائرْ !

جزائرْ !

ويستمر – مع المقطع الأخير – الاستبدال الاسمي الذي يربط ربطا وثيقا آخر المقطع الرابع عشر مع بداية هذا المقطع عن طريق استبدال (جزائر) بأول كلمة من أول جملة في (وطني) التي راح الشاعر يستمد منها كل معاني الوطن التي حلت - الواحدة تلو الأخرى- محل (وطني) فهو (امرأة، زقزقة، جذر، أنشودة، فاتحة، ...قلق، حنين، أشرعة، ... نجمة، سُدَّة، صفصافة، فاخته، ... خُصل، هفهفة، سرب ... إلخ) إلى أن يصير في آخر جملة من النص[2] :

تسبيحة الشهداء ... وأسطورة مرسلهْ

ولكننا حين نقول بأن استبدال (وطني) من (جزائر) يقوم بربط المقطع بالذي سبقه إنما نقوله تجوُّزًا، لأن هذه المفردة لا تقف عند حدود المقطع الرابع عشر، بل إنها لتطوي بين جوانحها النص كلِّه بما في ذلك عنوانه الذي أجَّلنا الحديث عنه، لأسباب منهجية تتعلق بعدم الرغبة في سبق الأحداث، أوليِّ عنق النص أو تقويله ما

[1] عثمان لوصيف : المصدر السابق، 82.
[2] عثمان لوصيف : المصدر السابق، 88.

الجانب الإجرائي التطبيقي

لم يبح به، لكنَّه حينما أباح بسرِّه الذي تكشَّف في آخره عن أن غرداية ليست – في آخر المطاف – إلا الجزائر، وحين تكون كذلك فنحن لم نجانب الحقيقة، ولم نبالغ إذ قلنا بأن هذه المفردة (وطني) تجمع جميع أطراف النص لأن جميع الصور التي تزيَّت بها غرداية؛ نساءً، ومظاهر طبيعية، وأطياف أحلام ... إلخ.

كلها لم تكن إلا صورا من صُور الوطن، وهيئات من هيئاته التي تجلَّى بها، لأنه هو كل شيء في حياة الشاعر، وبالتالي في نصِّه، وحينئذ فلا ضير في أن تستبدل كلها – أي الصور السابقة – بالوطن فيكون قد حلَّ – أي الوطن – في كل مقطع من مقاطع النص في شكل من الأشكال، أو في زي من الأزياء المختلفة عن البقية وعندئذ فدوره في اتساق النص يكون دور المحور الذي تبقى باقي العناصر – بالنسبة إليه – نقاطا على المحيط بعد أن تبوأ هو مكان المركز في التجلِّي لشكل النص، ولا يخفى على قارئ النص دور هذه المفردة (وطني) – بتكرارها في كل جزء من المقطع الأخير – في نظم أجزائه بعضها إلى بعض، إذ انه زيادة على مهمته التي تولاَّها بإتقان في لم شتات النص – قد كان أيضا – عن طريق التكرار – أبرز مظاهر اتساق المقطع الأخير بمجيئه كأحد الروابط الشكلية التي ساهمت في ميلاد اتساق هذا المقطع ببروزه في صورة اتساق معجمي كان بمثابة مفصل تتقاطع عنده نهاية كل جزء مع بداية الجزء الذي يليه[1] :

وطني امرأة تتبرَّج في حللٍ الضوء

زفرة ناي يهزُّ الخليقة

جذر يغلغل في رحم الكون

أنشودة تتلظَّى ... وفاتحة تتطهَّر بالبسملهْ

[1] المصدر السابق، ص 83-84-85.

الجانب الإجرائي التطبيقي

وطني شبق النخل يفرش أوجاعه للأغاني

مواجع داليةٍ تتأوَّه ... حلم يهف

وجرح تدغدغه الصبوات

فيعبق بالأسئلهْ

.....

وطني قلق النار في بحثها عن فضاء

.....

وطني حلم يتكوَّر في رحم الغيب

.....

وطني نجمة تتوهج كي تستردَّ براءتها

.....

فمفردة (وطني) هي فاتحة كل الأجزاء جميعا وهو ما يتيح ترابطها فيما بينها، فإذا زدنا إلى ذلك تكرارا آخر بترديد (جذر، تتجذَّر) فقد أضفنا رابطا إضافيا يدعم تماسك المقطع، هذا بغض النظر عن الوصل، المختلفة أنواعه، والذي لا يخلو منه جزء من أجزاء المقطع الأخير، والإحالة التي توزعت في حناياه فكانت سندا آخر يضع نفسه في خدمة اتساق المقطع.

ولعلنا – ببلوغنا هذه المرحلة – نستطيع أن تقرِّر في ارتياح أن نص الشاعر غاية في الاتساق بما يحتوي عليه من روابط شكلية قامت مقام الوشائج التي أتاحت له

الجانب الإجرائي التطبيقي

أن يقدم نفسه للقارئ في هيئة متلاحمة لا فراغ فيها يخل بتماسك سداها، ولا فجوات تتخللها فتفسد تناسقها، ولا تفكك يعتورها فيفصم عرى لحمتها، بل إن النص ليبرز لمتلقيه في صورة متعاضدة الوحدات تغنيه عن عناء الخوض في بحث السبل التي يمكنه بها- بعد الجهد والعنت- أن يلائم بين أجزائه إذ أن جهده لن يجاوز القيام بعملية استخراج هذه الروابط – وما أكثرها- ثم بيان دورها في تحقيق اتساق النص، وأن القارئ – بعد هذا العمل- ليجد نفسه قد قطع شوطا مهما في تهيئة أرضية عملية أعقد وأوسع وأشمل من الاتساق هي انسجام النص، ولن نغادر هذا القسم من الفصل التطبيقي قبل أن نشير إلى أن أكثر الروابط حضورا وفاعلية في هذا النص هي الإحالة والوصل ثم الاتساق المعجمي بدرجة أقل مع الاستبدال، ويبقى آخر العناصر فاعلية الحذف بأنواعه المختلفة.

الجانب الإجرائي التطبيقي

انسجام غرداية :

يكتسي هذا القسم من البحث أهمية خاصة، ولذا فهو يتطلب جهدا خاصا، واهتماما استثنائيا، لا لقلَّة جدوى ما سبق من البحث، إلى الآن، وإنما لكونه الخلاصة المركزة للبحث كلِّه ذلك أنَّ كلَّ ما سلف من جهدٍ قد كان توطئة – بوجه من الوجوه- لهذه المرحلة؛ فالجانب النظري من البحث لم يكن سوى تحديد وتوضيح لركائز هذا الجزء كما لم يكن الاتساق – حتى في مرحلته التطبيقية- غير عتبة من عتبات الانسجام الكثيرة هذا من جانب، أمَّا من جانب آخر فكل ما مرَّ بنا لحدِّ الآن لم يخرج عن إطار المعطى المتحقِّق – نظريا وتطبيقيا- إذ أن العناصر النظرية لا يعدو وجهد الباحث فيها النظر في مدوِّنات الباحثين والناقدين واستخلاص آرائهم من خلالها، وفي أعقد الأحوال لم يكن الباحث في حاجة لأكثر من زاد القدرة على الترتيب والتنسيق والتبويب في حين لم ينل الجانب التطبيقي غير العناية بإحصاء ترابطات النص وتعالقاته الشكلية المعطاة نصيًّا لاستخلاص اتساقه، لذلك فليس من المبالغة القول بأن هذه المرحلة تستأهل الجهد الاستثنائي والعناية الخاصة، وما ذاك إلا لأن الباحث – إبان هذه الخطوة- سيجد نفسه بإزاء النص وجها لوجه فيواجهه دون حجاب أو من غير سند إلا زاده النظري الذي سبقت الإشارة إليه، لكنَّ هذا الزاد – على بالغ أهميته- يطرح إشكالا أكثر مما يقدِّم دعما للباحث، ذلك «أن محلِّل الخطاب لا يقرأ نظريات، إن كان واعيا بما يفعل، ثم يلصقها إلصاقا بما يقرأ، وإنما عليه أن يستضيف النص ويعقد معه صلاتٍ حميمة ليتعاونا معا على إنجاز مهمة الفهم والتأويل (والنقد)» [1].
وهنا تكمن المفارقة في بحث الانسجام أي في أنَّ الباحث

من جانب يتحدَّى النصَّ من أجل استكناه مغاليقه، وهو من جانب آخر لا يقوم بذلك إلا بموافقة النص وتواطئه إن جاز التعبير.

[1] د/ محمد مفتاح : دينامية النص (تنظير وإنجاز)، المركز الثقافي العربي : بيروت الدار البيضاء ط2، 1990، ص 42.

الجانب الإجرائي التطبيقي

إن جانب التحدِّي ليَمْثُلُ في تقرير الباحثين « أن المتلقي لا يذهب إلى عالم النص وهو عبارة عن صحيفة بيضاء، وإنما تكون له معلومات مختزنة في ذاكرته تسمح له بالتعميم اعتمادا على مبدأ النظير، كما تسمح له بإعادة الرأي في قياسه وتصحيح بعض أجزائه»[1]. ولكنه رغم هذه الخلفية المعرفية التي يملكها سيواجه حرجا عظيما حتى وهو يستضيف هذا النص الذي سيقبل دعوته وهو « يبدو ... كما لو أنه منشغل بذاته عن مبدعه، مفتون بكيانه عن قارئه، ولا شيء بعينه غير هديره واندفعاته، وتبقى منابته ومنحدراته سرا مقفلا»[2]. وليست هذه الأسرار التي تكتنف النص تلفيقا ولا مبالغة إنما هي حقيقية ماثلة في كل النصوص الأدبية والشعرية منها بصفة خاصة انطلاقا من منشئها إذ « أن هناك ساعات في حياة الشاعر حيث التأملات الشاردة تستوعب الواقع (الواقع بمعنى الحقيقة)، كل ما يدركه هو مستوعبٌ، فيتمُّ ابتلاع العالم الواقع بالعالم التخيلي»[3]. فلا يكون المتلقي في مواجهة النص فحسب وإنما يقف – لحظة مقاربته للنص – مواجها العالم المستوعب والمركب من ثنائيتي الواقعية والتخييل، والأكثر تعقيدا فيه من هذا « أن الشعر يقدم لنا – أيضا – الروح كلها، نعم الروح كلها تقدم نفسها مع عالم الشاعر»[4].

هذا عن المنشأ والطبيعة وقد رأينا بالغ تعقيدهما، فإذا نظرنا في تجلِّي كل ذلك في شكل نص لغوي وجدنا أنفسنا أيضا إزاء طبيعة أخرى لا تقل عنهما تعقيدا وتشابكا، تلك هي طبيعة اللغة بعامة، واللغة الأدبية بصفة خاصة، ثم اللغة الشعرية بصفة أخــص لأن « الشعر ليس لعبا لغويا يفترض أن الكلمات أدوات زينة وزخرف ولا تحمل أية شحنة انفعالية أو فكرية خارج شحنة اللعب الحر، الشعر، على العكس، شيء آخر يتجاوز اللعب الشكلي، إنه انفعال وفعل في آن، إنه حركة الكيان الإنساني

---

[1] المصدر السابق، ص 42.
[2] محمد لطفي اليوسطي، الخطة المكاشفة الشعرية : مرجع سابق ، ص 15-16.
[3] غاستون باشلار : شاعرية أحلام اليقظة (علم شاعرية التأملات الشاردة) ترجمة جورج سعد، منشورات المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1991، ص 16.
[4] المصدر السابق، ص 17.

الجانب الإجرائي التطبيقي

شعورا وفكرا في فهم الأشياء وفي العلاقات التي يقيمها معها»[1] فالنص – من خلال هذا- ليس ضربا من العبث اللغوي، ولا نوعا من الرصف للكلمات، بل هو جسد حي على حِّد تعبير الغذامي :« وما دام النص جسدا فلابد أن يكون القلم مبضعا يلج إلى هذا الجسد لتشريحه من أجل سبر كوامنه، وسبر أغواره وكشف ألغازه في سبيل تأسيس الحقيقة الأدبية لهذا البناء»[2]. ومن خلال الذي سلف تأتي « الأهمية المتزايدة التي اكتسبها القارئ والناقد (المتلقي) باعتباره منشئا للنص الأدبي، ومبدعا له»[3]. فالمسؤولية التي صارت ملقاة على عاتق المتلقي ليست في متناول الجميع، ولا بمقدور أيَّ كان أن يتحمَّلها خاصة إذا تعلق الأمر بجانب الانسجام في النص، لأن المسؤولية – في بحثه- تكون مضاعفة بالمقارنة مع بحث جوانب أخرى كالاتساق مثلا، لأن « القراءة (في بحث الانسجام) عملية دخول إلى السياق، وهي محاولة تصنيف النص في سياق يشمله مع أمثاله من النصوص التي تمثل (أفقية) فسيحة للنص المقروء تمتد من حوله، ومن قبله وتفتح له طريقا إلى المستقبل»[4]. وهو ما سبق التنبيه إليه من أن المتلقي لابد وأن يتسلح بجهد إضافي، وبخلفية معرفية، بل ركام معرفي ليقابل ما يزخر به النص من انعكاسات للعالم فيه، وما يرِنُ فيه من صدًى روح صاحبه وأرواح غيره ممن تكون لهم فاعلية في تكوين هذا النص وانشائـــه لأن:« النص مفتوح على الخارج بمعنى أن تحقق الدلالـة

يعتمد بالإضافة إلى شبكة العلاقات التي تنظم الأنساق الداخلية على استحضار مؤثرات خارجية قد تنتمي إلى أنظمة غير أدبية مثل القوى الاجتماعية والاقتصادية

---

[1]أدونيس (علي أحمد سعيد) : الصوفية والسوريالية، دار الساقي، بيروت، ط1، 1992، ص 154-155.
[2]عبد الله الغذامي : الخطيئة والتكفير : مرجع سابق ص 86.
[3]د/ عبد العزيز حمودة : المرايا المحدبة (من البنوية إلى التفكيك) سلسلة عالم المعرفة، العدد 232، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت أبريل / نيسان، 1998، ص 31.
[4]عبد الله الغذامي : المرجع السابق : ص 80.

الجانب الإجرائي التطبيقي

التي ساهمت في إنشاء النص الإبداعي»[1]. وفي الانفتاح على هذه العوالم المختلفة للنص يأتي تأكيد الدارسين على الدور الفاعل والحاسم للقارئ في الكشف عنها من جهة، وفي توظيفها من أجل رأب الصدع الذي قد يتخلل كيان النص ظاهريا من آن إلى آخر قصد إعادة صياغته – في قالب متماسك ومنسجم بالاعتماد دوما على مؤشرات النص الذي يحول « ظاهره وزمانه ومكانه دون إسقاط الذات لأوهامها ومكبوتاتها عليه ظلما وجورا»[2]. ذلك أنه « إذا كان دور استجابة الذات المتلقية للنص أمرا مرغوبا فيه وملحا عليه في دراسات متعددة، فإن ذلك الدور يجب أن توضع له قيود لئلا يتغلب الهذيان على الوقائع، ويسود التسيب على الكلام المسؤول»[3].

إن المحاذير الآنفة، والتنبهات السابقة قد صيغت في قالب عام ليشمل في كنفه النص الأدبي والشعري منه خاصة أيا كان قائله، أو مناخه، وما ذاك إلا أن هناك سمات عامة تلتقي فيها النصوص ذات الطبيعة الواحدة، وتتقاطع همومها وما يتعلق بها من إشكالات، لكن هناك حقيقة أخرى لا ينبغي إغفالها أو التغاضي عنها لأنها من الواقعية والموضوعية في درجة ما قلناه سابقا، عن تشابه النصوص ذات الطبيعة الواحدة، أو المجال الواحد، هذه الحقيقة مفادها أن لكل نص أدبي خصائصه الذاتية التي تمنحه تفرُّده وتميزه مهما بلغت درجة مماثلته لنصوص أخرى، وتقاطعاته معها، بل مهما بلغت درجة تماهيه في غيره من النصوص لأن « طبيعة الأشياء وقوتها تفرض أن التفرُّد هو أساس المشابهة»[4].

---

[1] د/ عبد العزيز حمودة : المرايا المقعرة (نحو نظرية نقدية عربية) سلسلة عالم المعرفة العدد 272، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت ، أغسطس 2001، ص 153.
[2] محمد خطابي : دينامية النص، مرجع سابق، ص 42.
[3] محمد خطابي : دينامية النص، مرجع سابق، ص 42.
[4] د/ محمد مفتاح : دينامية النص، المرجع السابق، ص 43.

الجانب الإجرائي التطبيقي

وانطلاقا من هذه الحقيقة الثابتة فإننا -زيادة عن المزالق السابقة - نجد أنفسنا مقابل صعوبات أخرى، إذا تعلق الأمر بالقصيدة التي نحن بصدد بحث الانسجام فيها أي « غرداية» التي تنطوي على خصائص ذاتية تراكم من هذه الصعوبات؛ فثراؤها الشكلي خاصة المعجمي والبنائي – يلوِّح بتحدٍّ إضافي زيادة على التحديات التي تفرضها طبيعة النصوص الشعرية عموما، ذلك أن الشاعر لم يعتمد على الأدوات المألوفة في الشعر، بل راح يكسر الحواجز بين هذا الجنس الأدبي – أي الشعر – وأجناس أدبية أخرى عديدة كالقصة والمسرحية، والملحمة وغيرها فجاءت قصيدته في هيئة ما يسمى بالشكل المختلط، حتى وإن كانت كل مؤشراتها تشير – بما لا يدع مجالا للشك – بأنها من صلب النص الشعري ، ونحن إذ نقول أن انطواء القصيدة على هذه المزية يعد من خصائصها الذاتية لا نعني بأي وجه من الوجوه أن هذا الشكل يعدُّ من ابتكار الشاعر أو خاصية في شعره دون غيره، وإنما نقصد أنها – بتجليها في هذا الشكل – تضيف لصعوبة النص الشعري عامة هذه الصعوبة الشكلية في مواجهته، وإلا فإن هذا في نظر النقاد يعد ميزة من ميزات القصيدة العربية المعاصرة عموما، وربما يكفي أن نتمثل بقول أحد الدارسين في ذلك لجعل الرؤية أكثر وضـوحا، يقول : « أمَّا الشكـل المختلط للجملة الشعرية – النظام- فإنه يعد واحد من أظهر خصائص البناء اللغوي للقصيدة العربية الحديثة عامة، حيث يختلط الشعري الدرامي والملحمي ويتساهمون جميعا في تشكيل النص الشعري، فقد كان من مظاهر تطور الفنون الأدبية عموما أن انفتحت الحدود فيما بينها، الأمر الذي سمح بانتقال التقنيات الفنية الخاصة بجنس معين، إلى أجناس أدبية أخرى، ولقد فرض هذا الانتقال على الأجناس الأدبية عددا من التغيرات البنائية لاستيعاب تلك التقنيات الجديدة»[1].

وهذا أمر قد مسَّ الأجناس الأدبية عموما إلى جانب الشعر في هذا القول، أما عن دوافع ذلك التداخل في الشعر تحديدا « فإنه نتيجة لتحولات فنية متعددة تميزت لغة

[1]محمد فكري الجزار : الخطاب الشعري عند محمود درويش : إتراك للطباعة ، مصر، ط1، 2001، ص 116-117.

الجانب الإجرائي التطبيقي

الشعر بتلك الشكول الحوارية الممتزجة بالنزعة القصصية والمسرحية حيث تتداخل الأصوات، وتتناثر أمشاج من الحوار، وتقتحم القصيدة شخوص جانبية تضيف أبعاد هامة في بنية الشكل الدرامي للقصيدة»[1].فالأمر إذن لا يتعلق بغرداية كسبق، وإنما كشكل يضاعف صعوبات مقاربة النص الذي نحن بصدد محاورته لاستخلاص انسجامه، وأعتقد أن هذه الصعوبات والمحاذير التي نبَّه إليها الباحث لحد الآن، تصبح مضاعفة إذا كان من سيتولى مقاربة النص مبتدئ مثلي قليل الزاد النظري من جهة ويكاد يفتقد كليا القدرة على التحكم فيما يملكه من آليات المقاربة على قلته، ولكن ذلك لا يمنع من المحاولة التي يؤمن كل باحث بأنها تعد فضيلة حتى مع كثرة زلاتها إذا قيست برذيلة الخلود إلى الراحة، والإحجام عن المغامرة التي تبقى السبيل الوحيد لتحسين الآداء في خوض تجربة البحث العلمي الأكاديمي على وجه التحديد، وبالتالي تحسين مردود الباحث بتوالي التجارب، وتكرار المحاولة.

قبل الشروع في محاولة تبيان مدى انسجام قصيدة «غرداية» يرى الباحث أنه من المفيد التذكير بأنه قد تعين على من يتصدى لبحث الانسجام الاعتماد على عناصر خمسة هي السياق و الفهم المحلي و القياس و الحالة العادية المفترضة للعوالم والتغريض وإضافة إلى عنصر آخر هو من صلب عمل المتلقي ألا و هو التأويل، وإن كان البحث قد استفاض في الحديث عنها نظريا فقد جاء الوقت لامتحانها تطبيقيا، و يعتقد الباحث أن أهم ما يمكن الانطلاق منه هو التغـريض، و انطلاقا منه سيجد نفسه بداية في مواجهة عنوان النص، «غرداية» فلماذا «غرداية» تحديدا؟. و قبل الإجابة عن هذا السؤال لا بد من التنبيه إلى شيء مهم يتعلق بخاصية أصيلة من خصائص شعر عثمان لوصيف عمــوما، و مبعث اللفتة لهذا التنبيه هو عنوان القصيدة كاسم لمدينة جزائرية إذ أن هذا العنوان ليس بجديد في تراث المبدع الشعري لأن إطلالة سريعة على جل –إن لم نقل كل- دواوينه كفيلة بأن تحيط المتلقي بأنه لا يكاد يخلو

[1] د/ رجاء عيد : لغة الشعر : قراءة في الشعر العربي الحديث، ص 42، نقلا عن المرجع السابق، ص 117.

الجانب الإجرائي التطبيقي

ديوان من دواوينه من قصيدة تمجد الأرض، ففي ديوان "الإرهاصات" وحده هناك قصيدتان الأولى بعنوان "طولقة"[1]. و الثانية بعنوان "باتنة"[2]. فإذا انتقلنا إلى ديوان «أعراس الملح» وجدناه أكثر غنى بهذا الضرب من القصائد ففيه "الأرض"[3]. و "باق هو الجذع"[4]. و"مجنون طولقة"[5]. و"خلني للحجر"[6]. و له أيضا "وهران"[7].و "الجلفـــة"[8]. و"تيزي وزو"[9]. و "سطيف"[10]. و "ورقلة"[11]. و "الأغواط"[12]. فهذه القصائـــد وغيرها كثير مما يشير إلى الوطن من طريق غير مباشر ملحا على تمسك الشاعر

بالأرض و احتضانه الدائم لها و بين هذا الزخم من قصائد الأرض أو الوطن إن صح التعبير تأتي "غرداية" كديوان قائم بذاته، و هنا نعود إلى سؤالنا السالف الذكر: لماذا "غرداية" بالذات كعنوان لهذه القصيدة الملحمة؟ و محاولة للإجابة عنه نعتمد على ما غرض به الشاعر ديوانه من إهداء إلى الشاعر"مفدي زكريا" بكل ما في هذا الاسم من ثقل تاريخي، ووطنية متفردة، و عبقرية شعرية نادرة إضافة إلى ما نعلم أن مسقط رأس هذا الشاعر –زكريا- هو غرداية نفسها، ثم هناك شيء آخر لا يجهله كل جزائري على صلة بأدب بلاده من أن لقبه هو "شاعر الثورة" و "شاعر الوطن" فيكون الإهداء إليه كأنما هو إهداء لهذه الثورة و هذا الوطن، كما أن هناك مؤشرا آخر لا يقل أهمية على هذا كله ألا و هو أن القصيدة مؤرخة بربيـــع 1995، و كلنا يعلم ما

---

(1) عثمان لوصيف : " الإرهاصات " ، مصدر سابق، ص 95.
(2) حصلت على نسخة مخطوطة منها مؤرخة بـ 02-08-1985، بعث بها الشاعر مهدي إلى أستاذ بالدكتور عبد الكريم الشريف بتاريخ 17-05-1995، وهي موجودة أيضا بديوان الإرهاصات، ص 32.
(3) عثمان لوصيف : أعرامس الملح (ديوان) المؤسسة الوطنية للكتاب 1988، الصفحات : 9-35-59-81 على التوالي.
(4) عثمان لوصيف : أعرامس الملح (ديوان) المؤسسة الوطنية للكتاب 1988، الصفحات : 9-35-59-81 على التوالي.
(5) عثمان لوصيف : أعرامس الملح (ديوان) المؤسسة الوطنية للكتاب 1988، الصفحات : 9-35-59-81 على التوالي.
(6) عثمان لوصيف : أعرامس الملح (ديوان) المؤسسة الوطنية للكتاب 1988، الصفحات : 9-35-59-81 على التوالي.
(7) عثمان لوصيف : أبجديات : مصدر سابق، ص 19-61، على التوالي.
(8) عثمان لوصيف : أبجديات : مصدر سابق، ص 19-61، على التوالي.
(9) عثمان لوصيف : أبجديات : مصدر سابق، ص 19-61، على التوالي.
(10) عثمان لوصيف : أبجديات : مصدر سابق، ص 19-61، على التوالي.
(11) عثمان لوصيف : أبجديات : مصدر سابق، ص 19-61، على التوالي.
(12) عثمان لوصيف : أبجديات : مصدر سابق، ص 19-61، على التوالي.

الجانب الإجرائي التطبيقي

تمثله هذه السنة، أو هذه الفترة عموما ف حياة الجزائر من مآسي وفتن كادت تعصف بهذا الوطن الجريح من تقتيل وتشريد و تخريب طال كل شيء فلم يسلم منه شيء حتى كادت أن تهتز وحدة الوطن وتتهاوى أركانه تحت وطأة الظروف السياسية المتردية، والأطماع الجهوية اللامسؤولة وعندئذ حين يتجه الشاعر صوب غرداية فلا يكون ذلك ضربا من الاعتباط، أو نوعا من اللعب بالألفاظ مما تمثله غرداية كنموذج للتآخي بين أبناء الشعب الواحد رغم اختلاف الأعراق، و تعدد المذاهب، و كذا لما تمتاز به من تمسك بتراث الأمة، وحفاظا على مقوماتها و التزام بأخلاقها، زيادة على كونها جزءا من الصحراء التي ظلت على الدوام رمزا للجمال و مثالا للنقاء، و نموذجا للأصالة، إذن هذا هو ما تمثله غرداية من دلالات أوحى بها اسمها، و سياق النص التاريخي و ما بقي إلا أن نحاول أن نبين مدى تطابق هذه الدلالات و انسجامها مع مضمون النص، و إن كان الشاعر فعلا قد اعتمد "غرداية" عنوانا للنص بإيحاء من هذه المنطلقات المتعددة أو بتعبير

آخر هل تمثل غرداية بالفعل ما يسميه النقاد بموضوع الخطاب[1] ؟

تقتضي الإجابة عن هذا السؤال استنطاق النص من أوله إلى آخره قبل إصدار أي حكم بشأنه فيما يتصل بهذا الجانب المهم و الحاسم من جوانب انسجام النص أي انسجام العنوان مع موضوع النص.

و يجد الباحث نفسه –لإنجاز ذلك- مضطرا لبحث الانسجام في كل جزء من النص على حدة قبل أن ينتقل إلى الحديث عن الانسجام فيه كبنية كلية، و هذا بدوره يستدعي التذكير بأن نص "غرداية" –كما سبق وأن رأينا في القسم الأول من هذا

(1). يعرف موضوع الخطاب بأنه «قضية تصدر بشأنها أو توضح دعوى معينة» أو يكون «القضية التي تحضى بالاهتمام المباشر» ينظر: ج براون، ج يول: تحليل الخطاب: مرجع سابق ص 87 و ما بعدها

الجانب الإجرائي التطبيقي

الفصل- قد جاء مقسما إلى مقاطع بلغ عددها خمسة عشر مقطعا، يشكل كل مقطع منها بنية مستقلة شكليا و دلاليا، و لذلك سيعمد الباحث إلى تناولها مقطعا مقطعا كما فعل في قسم بحث الاتساق.

يطالعنا المقطع الأول من النص متمفصلا إلى سبعة أجزاء من الناحية الشكلية و البنائية، بحيث يشكل كل جزء منه بنية مستقلة –ظاهريا- عن باقي الأجزاء/البنيات التي تتوالى على النحو التالي:

1- الجزء الأول يعبر عن وقفة أمام جلال التاريخ الماثل في الرصائص المرصوفة، أو الطبقات المكدسة من الطين و الكائنات الدقيقة، و الرمل، و الهندسات الخرافية و الصدوع و النتوءات و الحفر و الخرائط التي تحمل بصمات مطر بدائي.

2- أما الجزء الثاني فيحيل إلى ذات إنسانية تسيير الهوينى وتتقاذفها الفلوات البيد متلمسة خيوطا غير معينة إلا بكونها مضيئة نخمن –لذلك- أنها خيوط الحقيقة الغاربة في ثنايا المشهد السابق، هذه الخيوط التي لاحت لهذه الذات مرة حتى لامستها ثم اختفت ليختفي معها أثر تلك الحقيقة.

3- في حين يجسد الجزء الثالث استخلاص العبرة من الحياة التي لا ثبات فيها لشيء على حاله.

4- بينما يعود الجزء الرابع إلى الذات السابقة مواجهة مشاهد أخرى كلها خراب و قحط و فناء.

5- ثم ينقلنا الجزء الخامس إلى مشهد تقف فيه تلك الذات مقابل ذات أخرى باحثة عندها عن إجابات للغوامض التي أرهقت خاطرها و كدت ذهنها دون أن تقف فيها

الجانب الإجرائي التطبيقي

على يقين مصورا –أي هذا الجزء- في الوقت ذاته نقلة نوعية في المشاهد الذي بدا و كان الحياة قد بدأت تدب فيه.

6- و الجزء السادس عبارة عن استمرار للقلق الوجودي الدافع إلى معرفة أصل الأشياء وكنهها.

7- و أخيرا يأتي الجزء السابع –على قصره- بخلاصة مركزة لحقيقة الوجود الذي يظل عرضة لعصف مدمر لكل شيء إلا لجوهره الذي يبقى مستمرا رغم كل شيء.

هذه هي أجزاء المقطع الأول من النص التي جاءت في شكل بنيات مستقلة تنتقل من مشهد إلى آخر تدريجيا أحيانا و فجأة أحيانا أخرى فهل يكفي هذا الذي قيل و نحن بصدد بحث الانسجام؟

لا شك أن النص قد قال ما أراد ثم خلد إلى الصمت الذي يدفعنا إلى البحث عن خيط رفيع يشد –ولا شك- تلك الأجزاء بعضها إلى بعض.

اعتمادا على مبدأ التغريض الذي يعتبره الباحثون « ذا علاقة وثيقة مع موضوع الخطاب و مع عنوان النص»[1]. و انطلاقا من العنوان باعتباره «تعبيرا ممكنا عن الموضوع» [2]. ورؤية الباحثين لأهميته «كوسيلة قوية للتغرض لأننا نجد – مثلا- اسم شخص مغرضا في عنوان النص يتوقع أن يكون ذلك الشخص هو الموضوع»[3]. أقول اعتمادا على ذلك فإننا حين نعود إلى المقطع الأول من النص ونجد تلك المشاهد المعبرة عن جلال التاريخ في الجزء الأول منه فلا يكون قولنا أن تلك الآثار المصورة في ذلك المشهد هي جزء من "غرداية" المدينة قولا لا

(1) محمد خطابي: لسانيات النص، مرجع سابق ص 293
(2) بروان و يول : تحليل الخطاب مرجع سابق ص 156
(3) بروان و يول: المرجع السابق ص 157.

الجانب الإجرائي التطبيقي

يجانب الحقيقة، و لذلك سنعتمده إلى أن يثبت ما ينفيه، و يصبح الواقف أمامها هو الشاعر باعتباره باث النص أو مرسله وهذا بالعودة إلى مبدأ السياق الذي يعد من أهم عناصره المرسل و المرسل إليه[1].

و على ضوء هذا نجد أنفسنا مضطرين إلى بحث العلاقة الناظمة للأجزاء السابقة في بنية كلية تتعلق بالمقطع الأول فالشاعر حينما قابل ذلك الزخم التاريخي الماثل في إحدى حنايا غرداية كان قد تراءى له من بعيد فغرس في نفسه المتطلعة دهشة و أسئلة أثقلت كاهله حتى لم يعد قادرا على الانطلاق و لو فرارا من مواجهة هذه الطلاسم فراح- في غمر ة دهشه وأثقاله-يسير وئيد الخطى تائه اللب لكنه-مع ذلك- لازال يتلمس خيوط الحقيقة الغاربة (الجزء الثاني) و هذه الحقيقة هي التي أوحت إليه تلك الخلاصة التي تشبه الحكمة: [2]

هكذا تتناسخ أيـــامنا

تنطفي صور.... وتضيء صور

لكن هذه الحكمة لا توقف الشاعر عندها كنقطة للنهاية، و إنما تزيد من إصراره فيمضي سائلا: [3]

و مضيت.....مضيت.....

.....

أسأل عن ذرة نحتتها الأعاصير

---

(1) ينظر: محمد خطابي : لسانيات النص 297.
(2) عثمان لوصيف: "غرداية" مصدر سابق ص 8-9.
(3) المصدر السابق ص 9.

الجانب الإجرائي التطبيقي

عن طينة رسبتها المياه القديمة

عن مهجٍ أمس كانت تموج هباء ولا

تستقر

إنه يريد أن يعرف حقيقة هذا الخراب، و سبب هذا البلى (الجزء الرابع) وحينما تعجزه حيلته يسترشد في الجزء الخامس (بنابش الرمل) الذي قد يكون باحثا من باحثي الآثار الذي يبدو أنه قد زوده بشيء من الحقيقة حتى بدأ يتصور انبعاث الحقائق الجاثمة فيما يرى: [1]

لكأنّ الغرين يداعبه الماء

و الرمل يهفو غوى.....

و كأن القواقع تنبض زغزاغة اللون

و السرخس المخملي يشع بهاء نضر

فها هي الحقيقة بدأت تنبثق من رماد التاريخ، فهل يكتفي الشاعر بها؟. لا بل إن حياة هذا الوجود الماثل لتدفعه لمعرفة سر أعظم من سر انبثاقها .. إنه يسأل عن علة حياتها، كما سأل عن علة فنائها: [2]

آه ... من مزج الماء بالنار

---

(1) نفس المصدر السابق ص 10.

(2) نفسه ص 10-11.

الجانب الإجرائي التطبيقي

في عنصر شبقي

و صاغ من الطين حنجرة .... ووتر؟

من آ ثار السدائــم ملء السماوات

ثم أتاح العناصر كي تتحرر هذي البسيطة

و أشتق من روحه أنجما ..... و شجر ؟

الجانب الإجرائي التطبيقي

و بعد هذه المعاناة، و هذه الأسئلة يقف الشاعر على حقيقة أخرى هي أن ما يعصف بالكائنات ليس هو الفناء و إنما هي "زفرة الخلق" إن الوجود ليفني الوجود والقادم إليه يعصف بالقائم فيه و ذلك هو علة استمرارهم جميعا: [1].

زفرة الخلق تعصف بالكائنات

و لكن جوهرها يستمر

و من خلال ما سبق يتجلى لنا انسجام المقطع من توالد أجزائه أحدهما من الآخر حيث أن المشاهد هي التي ولدت الحيرة والحيرة هي التي دفعت للتساؤل، والتساؤل هو الذي أتى بالحقيقة –ولو جزئيا- و معرفة الحقيقة هي التي ولدت الحكمـــة و بالتالي فانسجام هذه الأجزاء متولد من تناسل بعضها من البعض حتى لكأنها حبات عقد منظومة مع بعض ليشكل اجتماعها عقد هذا المقطع في شكل متماسك.

فإذا أردنا أن نبحث عن انسجام هذا المقطع مع ما يليه – و قد رأينا انسجامه الداخلي- فهناك مؤشر نصي في المقطع الموالي سيوجه تأويلنا في بيان تماسك المقطعين و يتمثل في : [2]

آه .. غرداية الغار.....و النار

.....

علميني قراءة لغز الوجود بعينيك

---

[1] نفسه ص 11.

[2] المصدر السابق ص 13.

الجانب الإجرائي التطبيقي

فنحن نذكر –مما سبق- أن الشاعر قد انبهر بما في غرداية التي خمنـــا – مجرد تخمين- بأنها المعنية بما أمامه من ألغاز مبهمات، فها هو يصرح بذلك أي بأن ما تراءى له قد كان بالفعل في غرداية، و أشرنا أيضا إلى أنه باحث عن الحقيقة فهاهو أيضا يصرح بأنه قد جاء يتعلم من غرداية فك طلاسم الوجود بعد أن رأى أنه لا ملجأ له غيرها: [1].

آه كل الفضاءات سدت أمامي

فلا تبخلي.... وامنحيني فضاء جديدا

فالمقطعان يتقاطعان في أكثر من موضع، و يتشابكان لدرجة يصعب بل يستحيل معها الفصل بينهما، زد إلى هذا التقاطع تقاطعا آخر، فالشاعر في المقطع السابق –كما رأينا- لم يقنع بظاهر الأشياء بل راح يلهث وراء سر الأسرار، وها هو يفصح عن غرضه في هذا المقطع [2] :

آه ..... و أن أ تخطى الحقيقة

كي أتوحد بالحق

أو ليس الحق هو الذي سأل عنه الشاعر سابقا؟ إنه هو الذي كان يسأل عنه في المقطع السابق:

آه ..... من مزج الماء بالنار

.....

(1) نفسه ص 14-15.
(2) المصدر السابق ص 10.

الجانب الإجرائي التطبيقي

لقد بلغ الحقيقة الآن التي لم تكن موجودة في معارفه السابقة المستمدة من الخرافات و الأحاجي: [1]

أن أتخطى الجدار العتيق

و أقبية الموت.... و الأحجيات

فهذا المقطع الثاني يستمد انسجامه الداخلي من تواتر هذه الطلبات الملحة من غرداية أن تفضي إليه بالحقيقة، ويستمد انسجامه مع ما سبق من كونه الإجابات المتاحة للشاعر عن تساؤلاته، و إذا انتقلنا إلى المقطع الموالي وجدنا الشاعر وكأنما قد أشفى غليله من حر أسئلته فإذا به يخلد إلى الراحة من وهجها[2] :

فاحتوائي النفاس البهي

أو كأن ما بلغه من الحقيقة لم يشفي غليله فراح يطلب المزيد في الحلم بعد أن لم يقنع بما فيه الحقيقة: [3].

رأيت كواعب عبقر و الساحرات

رأيت السواقي و حور الجنان

رأيت مرايا الندى

---

(1) نفسه ص 13.
(2) نفسه ص 17.
(3) السابق ص 18.

الجانب الإجرائي التطبيقي

كل ذلك بعد أن احتواه النعاس لذلك فكل ما رآه إن هو في حقيقة الأمر إلاّ[1] :

فيالج أخيلة ورؤى

وبالرغم من ذلك فهو قد بلغه ما لم تبلّغه إياه الحقيقة لأنه قد رأى فيه[2] :

فكرة الكون قبل انشطار الهباءْ

وتاريخ معجزة أزليهْ

والذي نخلص إليه من كل ما سلف هو أن المقاطع الثلاثة السابقة تشكل كتلة واحدة لا فكاك فيها، لجزء من بقية الأجزاء لأن حياة كل منها مرهونة بالباقي من الأجزاء حيث يمنحه الاستمرار والامتداد في جسد النص ليقيه من التشرذم، والانكفاء على الذات الذي لن يكون إلا سبيلا لاندثاره انطلاقا من أن حياة الجزء مرهونة بحياة الكل، ولا حياة – فنيا – للكلمة أو الجملة أو المقطع في فضاء النص لأن تنصلها منه يعني الانفصام عن مصدر حياتها وديناميكيتها وفعاليتها الفنية.

نعود الآن إلى المقطع الثاني، وبالتحديد إلى قول الشاعر[3] :

آه ! غرداية الغار ... والنار

يا امرأة تستحم بسحر الوجود

وتعبق بالمجد والصلواتْ

---

(1) المصدر السابق، ص 21.
(2) المصدر السابق، ص 21.
(3) المصدر نفسه، ص 13.

الجانب الإجرائي التطبيقي

وهنا نجد غرداية تنسلخ من رداء المدينة لترتدي ثوب المرأة المحبوبة نظراً لهيام الشاعر بها بعد أن علّمته ما جهل من أسرار الوجود، وأعطته مفتاح مغاليقه، فلم تعد في عينيه مدينة وحسب وإنما صارت إلى صورة المعشوقة التي لا يرى عاشقها الوجود إلاّ في مرايا عينيها، وعودتنا إلى هذا الجزء من المقطع الثاني قد دفع إليها إقدامنا على ولوج المقطع الرابع الذي فاتحته[1] :

طفلة قمريةْ ...

ترتدي سعفًا وخلاخيل من نرجس

سبكتها المواجيد والحرق الباطنيةْ

.....

فليست هذه الطفلة إلا غرداية التي رأيناها ترتدي ثوب المرأة في المقطع الذي أشرنا إليه آنفا، ... وهي التي سكنت حلم الشاعر في المقطع الثالث أيضا : [2].

رأيت كواعب عبقر ... والساحرات

فهي واحدة من كواعب عبقر، وهذا ما نجده ينتقل إلى المقطع الرابع[3].

طفلة ... من ملائكة الأرض

من نور عبقر

---

(1) المصدر نفسه، ص 22.
(2) المصدر نفسه، ص 18.
(3) المصدر نفسه، ص 23.

الجانب الإجرائي التطبيقي

إذن هي المرأة نفسها التي تنقلت في أرجاء هذه المقاطع الثلاثة رابطة بينها برباط وثيق يحقق انسجامها إلى أبعد حدٍّ كما يحقق انسجام المقطع الرابع داخليا إلى أبعد مدًى حيث أن الحديث عنها قد كان فاتحة للمقطع، ثم يستمر في باقي أجزائه حين يريد الشاعر أن يصفها فيروح يتخبط بين عدة أوصاف ولا يستقر على واحد منها لأنه يراها فوقها جميعا، وأبرز أوصافها التي رآها تقارب أن تكونها "بلقيس"[1] و "ربة الشعر "[2].

أهي بلقيس تكشف عن ساقها الطهر

أم ربّة الشعر في صورة بشريهْ ؟ !

وهنا نشير إلى تقاطع الشاعر مع الأسطورة اليونانية واستقائه من القرآن الكريم في تناص واضح معهما، حيث استمدَّ صورة بلقيس من الآية الكريمة « قيل لها ادخلي الصرح فلمّا رأته حسبته لجة، وكشفت عن ساقيها»[3]. وتناصَّ مع الأسطورة اليونانية التي تجعل لكل مظهر من مظاهر الطبيعة، وكل شيء فيها ربًّا، ومن ذلك الشعر الذي جعلت له ربة أنثى، هذه هي المرأة التي تعلق بها قلب الشاعر بعد أن حلّت فيها غرداية ثم لا يمضي الشاعر إلاَّ قليلا حتى يفصح عن سرِّها، فهي[4] :

... جنوبيةٌ من بنات الجزائر

ورغم أنها من الجنوب، من غرداية فقد شكلت لحمة جامعة لشتات الوطن لأنها[5] :

---

(1) جاء في التراث الاسلامي أن أم بلقيس كانت جنية، وقد قال بذلك قتادة، وزهير بن محمد الذي سمى أمها فقال : إنها فارعة الجنية/ (ينظر ابن كثير : تفسير القرآن العظيم، دار الثقافة، الجزائر، ج5، ص 138، (تفسير سورة النمل) ولذلك يمكن أن نربط هذا بما جاء في المقطع السابق (أية جنية شملتني بأردانها).

(2) المصدر نفسه، ص 24.

(3) سورة النمل / الآية 44.

(4) عثمان لوصيف، المرجع السابق، ص 27.

(5) المصدر نفسه، ص 26.

الجانب الإجرائي التطبيقي

مزجت في ملامحها عربَا بأمازيغَ

ثم استوت آيةَ لدنيهْ

ثم تعرف الشاعر بنفسها لتعود بنا – في تعريفها- إلى ما سلفت الإشارة إليه من أن إهداء الشاعر ديوانه لمفدي زكرياء إنما هو إهداء للثورة والوطن، وأنّه لم يختر مفدي لإهدائه " غرداية " إلاَّ من هذا الباب، فها هي محبوبته تعرفه بنفسها، وتحدِّدُ انتماءها فتقول[1] :

أنا البدوية بنت الذرى

بنت مليون جرحٍ

ومليون شمس

ومليون معجزة دمويهْ

من شوامخ أوراس

والونشريس

فهي بنت مليون شهيد، ومليون شمس من شموس الحرية التي سطعت من مليون جرح تدفق بدماء هؤلاء في سبيل حرية الوطن، بل إن جذورها لتمتدُّ إلى أبعد من ذلك لأنها : [2].

حفيدة عزٍّ ... ترعرعت تحت سيوف الأمير

مسربلة بالضبى

---

[1] المصدر نفسه، ص 27.
[2] المصدر نفسه، ص 27-28.

الجانب الإجرائي التطبيقي

فهي سليلة الأمير عبد القادر، لذلك اكتست – بدل الحرير – ضُبًى، وتسربلت – عوض ناعم الثياب- الصوارم القواطع، وتعود بعد ذلك لتؤكد تزاوج أعراق الوطن فيها فتقرر: [1].

وابن باديس غمَّس في دمه الأمزيغي

ضادًا إلهية النبرات

وخطَّ وشامًا على جبهتي الأطلسية :

" شعب الجزائر مسلم وإلى العروبة ينتسب"[2].

من قال حاد عن أصله أو قال مات فقد كذب "

---

[1] المصدر نفسه، ص 28.

[2] البيتان كما هو معروف لابن باديس وهما من قصيدة مطوَّلة نشرت في الشهاب، ج4 مج : 13، ص 200 إلى 202، بقسنطينة في 11 جوان 1937، نقلا عن د/عمار الطالبي ابن باديس (حياته وآثاره)، دار الغرب الاسلامي، ط2، بيروت، 1983، مج 2، ج1، ص 571.

الجانب الإجرائي التطبيقي

فهذه هي غرداية المرأة ... غرداية المحبوبة التي جمعت أشلاء هذا المقطع في وحدة متماسكة حققت انسجامه بإحالتها الدائمة على نفسها في كل وحدة منه، بل وربطته ربطا محكما بكل ما سبقه من مقاطع فانتظم في سلك العقد السابق من النص عن طريق تماسك السياق النصِّي، وخارج النصِّي الذي صَّب في إطار " غرداية " أرضا وحبيبة، فهي امرأة محبوبة بالاعتماد على مبدأ التأويل المحلِّي المنضبط بموضع الكلمة من الجملة، وهي الأرض وفق مبدأ السياق النصِّي الذي يتجاوز مدى السياق المحلي إلى سياق أوسع هو إشارات النص الأخرى المترابطة معنويا مع ما يحيل إليه العنصر النصِّي في إطاره الضيق أي الجملة.

ونجد غرداية – في المقطع الخامس- لا تتجاوز هذين المظهرين أي الأرض والمرأة، فهي الأرض في مطلع المقطع[1]:

مغرم ببساتينها ...

وهي المرأة في قوله : [2]

.....

خلطت في خطاها خطى العابرين

.....

آه ... غرداية المشتهى والغرام الدفينْ

---

[1] عثمان لوصيف : المصدر السابق، ص29.
[2] المصدر نفسه، ص .

الجانب الإجرائي التطبيقي

بالمحبة أسأل عينيك أن ترحماني

وأسأله أرحم الرَّاحمينْ

وبذلك يرتبط هذا المقطع بما سبقه ارتباطا وثيقا عن طريق امتداد بنيتي : **غرداية الأرض وغرداية المرأة** فيه، غير أن المقطع السادس ينتقل – شكلا ودلالة- عن هذا النمط حيث ينقسم إلى ستة أجزاء كل جزء منها يستقل عن سابقه ولاحقه، معنويا حتى أنه يبدو أن لا رابط بينهما إلاَّ ذلك المؤثِّر النصِّيُّ، (أحدس الآن أني أرى ...) الذي يقع موقع الجسر بين كل مقطع وآخر فيسير المقطع على هذا المنوال[1]:

أحدس الآن أني أرى ...

موجة تتلألأ

تجرفني ... فأغمغم منجذباً لهواها

.....

أحدس الآن أني أرى ...

غبشات تشف

معارج تبسط لي

نجمة تتبسم مغرية بالهوى

.....

أحدس الآن أني أرى ...

[1] المصدر نفسه، ص 34-35-36.

الجانب الإجرائي التطبيقي

سندس يتنَّدى

حدائق تسطع في ناظري

.....

وهكذا إلى آخر المقطع، فإن أردنا أن نبحث عن انسجام المقطع داخليا، أي انسجام الأجزاء فيما بينها فلا نجد ذلك إلا في المؤشر النصي السابق الذكر يجمع الأجزاء جميعا في كونها كلها حدس متواصل، ولا تخرج عن هذا الإطار والذي يدلنا على ذلك هو تكرار (أحدس الآن أني أرى) في كل جزء، بل في بداية كل جزء للتأكيد على أن الحدس لم ينقطع وبالتالي فإن انسجام المقطع لم ينفرط، أمَّا إن أردنا بحث مدى انسجام هذا المقطع مع المقاطع السابقة فإننا سنجد ذلك في بداية هذا المقطع التي أجّلناها عمدا، وفيها يقول الشاعر : [1]

ها تشرَّبت عشقك حتى الثمالة

إني أسافر عبر سماوات عينين صوفيتين

أسافر بين شعاعين

آه ! مباركة هذه الرعشات

مباركة ... هذه اللحظة الغاويهْ

[1] المصدر نفسه، ص 33.

الجانب الإجرائي التطبيقي

فانسجام هذا المقطع مع المقاطع التي سبقته متأتٍّ من مخاطبة الشاعر لغرداية المرأة، وحديثه عن عشقه لها، وهي غرداية التي سكنت كل ما سلف من مقاطع، فإن أردنا أن نربط هذا الجزء مع الأجزاء اللاحقة له فلن نجد ذلك إلاَّ في كون ما بقي من أجزاء المقطع جميعا تعتبر انبثاقا من هذه الافتتاحية لأن كل ذلك الحدس الموجود بعدها إنما هو وليد هذه الرعشات الصوفية التي عاشها الشاعر في ظل عيني غرداية في تلك اللحظة الغاوية من هيامه بها، وفنائه في مرايا عينيها الصوفيتين اللتين سافر عبر شعاعيهما في اللامرئي واللامنتهي الذي صوَّره فيما حدسه في لحظة ذهوله وانخطافه عما حوله، وعلى هذا المنوال يسير المقطع السابع المقسم بدوره إلى أقسام ثلاثة ينظمها تمفصلها عبر هذه الجملة (للظهيرة طعم غريب على شفتي...) في سلك واحد، بينما يربطها عشق غرداية بالمقاطع السابقة، بجانب استمرار حالة الذهول والغياب عمَّا حول الشاعر في لحظات العشق الصوفية التي غادرناه عليها في المقطع السابق، وحينما نحاول تجاوز تحليل هذا المقطع فإن ذلك من باب الاعتماد على مبدإ القياس الذي يرى بروان ويول أنه من أبرز المبادئ التي يقوم عليها تحديد الانسجام في تأكيدهما على أنَّه : « علينا أن نفترض أن تجربة الإنسان مع أحداث سابقة متشابهة[1] ستزوده بتوقعات وافتراضات عن خصائص السياق التي يحتمل أن تكون مناسبة، في سياق تعليقه على أهمية ربط تجربة معينة بتجارب أخرى مشابهة»[2] ويستشهدان في ذلك بقول أحد أقطاب علم النفس المعاصر في حديثه عن مبدأ القياس في كل المعارف دون تخصيص المعرفة الأدبية حين أشار إلى أنه « يحق لنا أن نقول أن كل العمليات المعرفية التي تم النظر فيها، والتي تتراوح بين الإدراك والتفكير ليست إلاَّ سبلاً تمكن جهدنا في تقصِّي المعنى

(1) ولذلك ترجمة محمد خطابي إلى : « مبدإ التشابه» أنظر محمد خطابي : لسانيات النص، مرجع سابق، ص 57-58.
(2) ج براون –ويول : تحليل الخطاب، مرجع سابق، ص 74.

الجانب الإجرائي التطبيقي

من التعبير عن نفسه، ولو صغنا هذا الأمر بقدر كبير من التعميم لقلنا إن هذا الجهد هو ببساطة محاولة لربط شيء معطى بشيء آخر مخالف له»[1]. وانطلاقا من هذا المبدإ كان تعميمنا للحكم على هذا المقطع بناء على المعطى في المقطع السابق له، ولكن ذلك لا يمنع من تقديم نموذج واحد – على الأقل – يوضح كيفية تلاحم أجزاء هذا المقطع في انسجام تامٍ عن طريق وحدة المؤشِّر النصِّيِّ الناظم لهذه الأجزاء والذي يجسد – أي المؤشّر النصّي – بوضوح مبدأ التغريض السالف الذكر المعتمد عليه في المقطعين معا (السادس والسابع) لإيجاد الانسجام الداخلي للمقطعين أمَّا النموذج الذي يبين انتقاء مبدإ القياس الذي رأينا أنه المعوَل عليه في بيان انسجام هذا المقطع الأخير فهو : [2].

للظهيرة طعم غريب على شفتي ...

تتوالى النهارات مغموسة بالبهارات

ترتعش الشمس مثل إله عتّيٍ

وتنثر سمسمها القزحي فيهفو النّسَمْ

.....

ثم يأتي الموالي ليضيف[3] :

للظهيرة طعم غريب على شفتي ...

تتوازى الأشعة أو تتقاطع

---

(1) BARLETT , F.C (1932) Remembering combridge university, p : 227/ نقلا عن المرجع السابق، ص 74.

(2) عثمان لوصيف (غردايـة)، مصدر سابق، ص 40.

(3) المصدر نفسه، ص 42-43.

الجانب الإجرائي التطبيقي

صَدَّاحةً بالغوايات

والجلّنار يغني أهازيجه الدمويهْ

في لجِّه اللهب المحتدمْ

.....

فهذا النموذج كاف - في نظر الباحث – لتجليه أسباب الحكم السابق اعتمادا على مبدإ القياس في بيان انسجام المقطع السابع، وبالنظر لتشابهه مع المقطع الذي يسبقه في الاحتكام إلى عنصر التغريض الموحد لانسجامهما داخليا.

ويصبح هذان المبدآن – القياس والتغريض – دون جدوى إذا أردنا أن ننظر في مدى انسجام المقطع الثامن داخليا لأن حاجتنا ستكون حتما لمبدأ آخر من مبادئ الانسجام نرجئ الحديث عنه حتى نبيِّن انسجامه مع المقاطع السابقة اعتمادا على السياق النصِّيِّ.

منطلق هذا المقطع هو [1] :

آه ! معبودتي في الجنوب القصّي ... القصّي

آه ... آه ! دعيني أطالعْ جمالات فيضك

بالله ... لا تحجبي وجهك القمريْ

كل ما فيك يملأني بالبشارات

يغسلني بالأناشيد

[1] المصدر نفسه، ص 46-47.

الجانب الإجرائي التطبيقي

يرجعني لصبايَ ... الطريْ

وإذ لم نشأ أن نذهب بعيدا في التحليل قصد استجلاء انسجام هذا المقطع مع سابقه فقد انطلقنا إلى هذا الأخير، ففي سياقه النصِّي ما يُحْكِمُ الصلة مع المقطع الثامن عن طريق امتداده المعنوي فيه لأن المقطع الثامن تحقيق لحلم راود الشاعر في المقطع السابع ولكنه لم يتمكن من تجسيده حين راح يستجدي رذاذات غرداية متأوها[1] :

آه ... بالله جودي عليَّ ولا تبخلي !

علّني أستعيد البريق الذي طار من قبضتي

منذ ودَّعت زهر الطفولة...

منذ الرَّحِمْ

فهذا البريق المفتقد (الطفولة، وما قبل الطفولة) هو الذي انبثق في المقطع الثامن (يرجعني لصبايْ الطريْ) ففي المقطع السابق حلم ملحٌ – ملحاف، هاهو يتجسد في المقطع الموالي محققا حلم الشاعر في استعادة طفولته من جهة، وأملنا في انسجام النص من جهة ثانية.

ومن أجل النظر في الانسجام الذاتي للمقطع نعود إلى المبدإ الذي أرجأنا الحديث عنه سابقا ونقصد به مبدأ الحالة العادية المفترضة للعوالم الذي سبق الحديث عنه في الفصل النظري.

---

(1) المصدر نفسه، ص 44.

الجانب الإجرائي التطبيقي

ويعدُّ هذا المبدأ امتدادًا لعنصر آخر استغنينا عنه بمبدأ السياق، وهو ما يسمى بالمعرفة الخلفية[1]. ويعتبر مبدأ الحالة العادية المفترضة للعوالم أيضا ذا صلة بعنصر القياس لكونهما يقومان معا على خبرات الناقد، غير أنه إذا كانت الخبرة المقصودة في مبدإ القياس هي الخبرة الأدبية أي الناتجة عن تعامل الناقد أو الباحث مع مواقف نصية متشابهة، فإن الخبرة المعنية في المبدإ الآخر هي الخبرة بالحياة العامة، ولذلك « يمكننا القول إن المعرفة التي نملكها كمستعملي لغة مّا عن التفاعل الاجتماعي عن طريق اللغة ليست سوى جزء من معرفتنا الاجتماعية الثقافية العامة، وهذه المعلومات العامة عن العالم هي أساس فهمنا لا للخطاب فحسب بل ربما لكل جوانب خبراتنا الحياتية»[2]، أي « أن مسألة كيفية معرفة الناس بما يجري داخل النص هي حالة خاصة عن مسألة كيفية معرفة الناس بما يجري في العالم بأسره»[3]. ولتطبيق ذلك

على النص نعود إلى المقطع الثامن وبالتحديد إلى الجزء الثاني منه حيث نجد الشاعر يعود فيه إلى ما قبل الخروج إلى عالم النور والحياة، أي إلى ظلمات الرحم، ثم إلى لحظة الميلاد[4] :

أتذكر فردوسي المتلألئ خلف

الدياجير ... ماء المشيمة ... صيحة

ميلاد هذي الأنا ... والشعاع

النبيْ

---

(1) أنظر محمد خطابي : لسانيات النص، مرجع سابق، ص 61 وما بعدها.
(2) ج بروان، ج يول : تحليل الخطاب، مرجع سابق، ص 279.
(3) روبرت دي بوجراند : النص والخطاب والإجراء، مرجع سابق، ص 216، وللتوسع أكثر تنظر الصفحة 201، وما بعدها.
(4) عثمان لوصيف (غرداية) ص 47..

الجانب الإجرائي التطبيقي

ثم ينتقل إلى مرحلة عمرية أخرى تلت لحظة الميلاد حين يقول [1] :

أتذكَّر غفوي في حجر أمي

.....

ثم وهو ينطلق[2] :

.....

وكيف ركضت وراء العصافير

.....

ويرحل الشاعر مع حلقات عمره في ختانه، وانبثاق الشعر على شفتيــه وحبه الأول إلى الكهولة، وهنا يبرز دور المبدإ السابق الذكر في انسجام النص حيث أن ما جاء في المقطع يوافق الحالة العادية المعروفة لدينا عن عالم الإنسان في انتقاله من بطن أمه إلى ما بعد ذلك من مراحل عمرية مختلفة، فانبناء النص وفق هذا التراتب الزمني هو الذي يمنح المقطع انسجامه، ولا ينكسر هذا الانسجام ولا يختل حتى والشاعر يقرر عودته إلى الطفولة في الكهولة[3] :

أتذكر ... لا ! إن طفلا توغَّل في

الغيب هاهو ينبثق الآن من

أضلعي ... ثم يصعد

يصعد

يصعد ...

---

(1) المصدر نفسه، ص 47.
(2) المصدر نفسه، ص 48.
(3) المصدر نفسه، ص 50-51.

الجانب الإجرائي التطبيقي

ينتصر الطفل ... ينحسر الكهل

.....

لأن العودة هنا عودة للبراءة في الكهولة الشاعرة فحين ينتصر فينا الطهرُ، ونغتسل من آثام الكبر، ننطلق من أسر الأطماع، نتحرَّر من أصفاد المخازي ... ونكسر أطواق الأهواء، فإن الطفولة فينا تكون قد انتصرت. ونكون أطفالا بالفعل لا بالقول.

وكخلاصة لما مضى نقول أن هذا المقطع قد حقق انسجامه الداخلي بتطابقه مع معرفتنا السابقة بالعالم وعلائقه في حين تحقق انسجامه مع باقي المقاطع عن طريق تطابق السياق النصي فيه مع السياق النصي لباقي أعضاء النص السابقة، أما إذا خلصنا إلى المقطع التاسع فإن انسجامه الذاتي سوف ينبني انطلاقا من تغريض أجزائه – وقد انقسم إلى أربعة أجزاء – بجملة (آه... يا عازف النار) ولذلك فهذه الجملة هي التي أتاحت انسجامه بالنظر لمبدأ القياس الذي اعتمدنا عليه في مقاطع سابقة، بينما يقوم انسجامه مع باقي المقاطع على ارتباطه العضوي بها معنويا باعتباره امتدادا لعناصر نصية سابقة كالذي نجده في المقطع الثالث [1] :

.....

لواعج صوفية تتفصَّد من جسد الأرض

مجد العناصر في مهرجان التحوُّل

صيرورة كيمياء ... وأيقونة دمويّهْ

[1] المصدر نفسه، ص 52.

الجانب الإجرائي التطبيقي

وهو ينتقل بذاته إلى الجزء الأول من المقطع التاسع دونما أدنى تغير في دلالته[1] :

آه ... يا عازف النار !

ما بيديك كتابْ

ولكنَّها كيمياء التحوُّل تغشى الطبيعة

كي تتنفّضَ من قبرها ... وتشق القتام

وقد يكون في هذا غنًى عن نماذج أخرى لبيان انسجامه مع النص في شقه السابق، ولذا سننتقل إلى المقطع الموالي الذي يعيدنا إلى غرداية المرأة ليغرس أطنابه في كامل جسد النص[2].

أتفيأ أهداب ملهمتي ...

أتوضَّأ بالضوء ينساب أخضر

من مقلتين سماويتين

وربما تكفي الإشارة إلى أنه يقهقرنا إلى المقطع السادس في جزئه الأول الذي كان قد غاص الشاعر عبره في مقلتي غرداية على غرار ما رأينا في هذا المقطع، والجزء المقصود هو قول الشاعر[3] :

---

(1) المصدر نفسه، ص 52.
(2) المصدر نفسه، ص 56.
(3) المصدر نفسه، ص 33.

الجانب الإجرائي التطبيقي

.....

إني أسافر عبر سماوات عينين صوفيتين

أسافر بين شعاعين

.....

فهو لم يتحول عنهما إلا إلى حين، وهاهو يعود إليهما في هذا المقطع الأخير رابطا – عن طريقهما – المقطع بما يسبقه، ولكن مبعث انسجام هذا المقطع مع النص كله ليس هذا فحسب، بل هناك ما هو أشد اتصالا مع النص من مقلتي غرداية، ذلك هو جواب هذا المقطع عن أسئلة أرَّقت الشاعر منذ المقطع الأول من النص حين راح يستفهم[1] :

من أثار السدائم ملء السموات

ثم أتاح العناصر

كي تتحرّر هذي البسيطة

.....

وهو أيضا سطوع لتلك المعجزة التي حلم الشاعر بالوقوف على سرها في المقطع الثالث ألا وهي [2] :

فكرة الكون قبل انشطار الهباء

وتاريخ معجزة أزليهْ

---

[1] المصدر السابق ، 10-11.
[2] المصدر نفسه، ص 21.

الجانب الإجرائي التطبيقي

هذه المعجزة التي تتدفق الآن أسرارها في المقطع العاشر ومنذ جزئــه الأول [1] :

.....

فراشات سهو ترفرف مغسولة بالبريق الإلهيّ

إغماءة ... ثم تسطع معجزة الخلق

مجنونة ... راجفهْ

ثم يمضي هذا المقطع في سرد مراحل هذه المعجزة إلى أن تطلع صورة الإنسان[2] :

رحم يتمخّض ... نسغ يغنّي

جيوب تشقُّ ... وأغشية

تتمزّق عن صور مغويات ...

وأجنحة هاتفهْ

ثم يعود بنا المقطع الحادي عشر إلى غرداية المدينة ويجول بنا في أزقتها وهي غافية[3] :

يهبط الليل ...

تغفو المدينة في حجر ميزاب

محلولة الشعر

مغمضة مقلتيها على دمعة ... وشفقْ

---

[1] المصدر نفسه، ص 57.
[2] المصدر نفسه، ص 60.
[3] المصدر نفسه، ص 62.

الجانب الإجرائي التطبيقي

فارتباط هذا المقطع بما قبله يأتي من ترابطه المكاني معها، أي أن الشاعر بعد أن سار في فلوات غرداية في المقطع الأول[1] :

ومشيت وئيد الخطى

تتقاذفني فلوات وتسلمني لأخرْ

وتنقّل في أرجاء واديها من خلال المقطع الثاني[2] :

هابط ظل واديك أمشي على سعف ناعم

وجاب بساتينها عبر المقطع الثالث[3] :

هوَّمت بين بساتين زرقاء

هفهافة الظل

ها هو يواصل سيره ولكن في شوارع غرداية هذه المرّة[4] :

سرت وحدي

تفيّأت ظل سرادقها

فالانسجام يتحقق عن طريق هذه المسيرة الطويلة المتواصلة في إطار ما يسمّى بالحالة العادية المفترضة للعوالم؛ فقد بدأت الجولة من بعيد رويدا رويدا حتى بلغ

(1) المصدر نفسه، ص 08.
(2) المصدر نفسه، ص 12.
(3) المصدر نفسه، ص 16.
(4) المصدر نفسه، ص 64.

الجانب الإجرائي التطبيقي

الشاعر المدينة وحلّ بشوارعها التي راح يتنقل في أرجائها عبر المقطع الموالي أيضا ليتواصل الترابط المكاني فيه[1] :

في دهاليزها المبهمات شردت

ومثل المروبص رحت أهوِّم بين البيوت

وهندسة الطرقات العتيقهْ

وقد جاءت هذه المسيرة في أزقة وشوارع غرداية لغاية[2] :

علَّني ألتقي الخظر[3]

أو أرتقي الطور[4]

أو ... أو لعلّ وليًا من الصالحين يمرُّ

فيلقي التي بخرقة شيخ الطريقهْ ...

لكن هذه الغاية لم تُبْلَغْ حين[5] :

تلاشى الشعاع رويدًا ... رويدًا

غير أن السير يتواصل[6] :

ولكنني رحت أركض

---

(1) المصدر نفسه، ص 66.
(2) المصدر نفسه، ص 67.
(3) الخضر : هو صاحب موسى عليه السلام، الذي أرشده الله إليه ليأخذ عنه العلم، ابن الكثير : تفسير القرآن العظيم، دار الأندلس، بيروت، ط2، ج4، ص 402 وما بعدها.
(4) الطور : الجبل الذي رفع فوق رؤوس بني إسرائيل آية لهم، ابن كثير، : المرجع السابق، ص 182-183.
(5) عثمان لوصيف (غرداية)، مصدر سابق، ص 67.
(6) المصدر والصفحة السابقان.

الجانب الإجرائي التطبيقي

عبر أزقتها الضيقات

ألاحق طيف فتًى لاح بين الدروب

وهنا يضاف إلى الارتباط المكاني عنصر آخر يسهم في تحقيق انسجام النص هو عنصر السياق، حين نعرف أن الفتى الذي لاحق الشاعر طيفه هو الذي سبق وأن أشرنا إليه في مطلع هذا القسم من الفصل في حديثنا عن تغريض الشاعر لنصِّه بإهداء إلى مفدي زكرياء، لأنه هو الفتى الذي يلاحقه الآن في هذا المقطع[1] :

ثم توغّل في الظلمات العميقةْ

ووقفت كئيباً ....

تهجيت حرفين من لَهَبٍ قُدُسيٍّ(*).

فهرول نحوي وقال : سلامٌ !

وناديته :

زكرياءُ !

ناديت :

مفدي .

وهنا لنا أن نشير إلى شيء سبق التنبيه إليه وهو تداخل الأجناس الأدبية في شعرنا المعاصر حيث نقف على ضروب من السرد والحوار وكثير من التقنيات التي وظفها الشاعر دون أن يخل بروح الشعر، لا بانسجام النص في بنيته، بل إنه ليعين على ذلك حين راح الاعتماد على السرد يمنح المقاطع ارتباطا عضويا عن طريق توحيد مكانها وزمانها وحتى شخصياتها التي تلاقت وتحاورت في هذين الإطارين في تسلسل يمد النص بطاقة إضافية على تحقيق انسجامه الداخلي، بل وحتى مع سياقه الموسع.

الجانب الإجرائي التطبيقي

وبعد هذا اللقاء يعود الشاعر – في المقطع الثالث عشر – إلى غرداية في صورتي المرأة والمدينة، ثم يتخلّى عنهما جميعا حين يقول [2] :

قمت في دامس الليل وحدي

تسللت حتى اهتديت لبوابة السرِّ

ثم سلخت المدينة عنِّي

فهنا قد تخلّى الشاعر عن المدينة ونفضها عنه، ثم يترك غرداية المرأة في المقطع الموالي [3].

آه ... امرأة تسمّى فيبتهج الله

ثم ترددها الكائنات

جزائرْ !

جزائرْ !

جزائرْ !

ولأن المرأة هنا ليست إلاّ الوطن، فغرداية تتخلى أيضا عن ثوب المرأة للوطن ليتم انسجام النص كلية بتطابق الموضوع مع عنوان النص الذي سبق وأن أجَّلنا الحديث عنه، فليست غرداية رغم تعدُّد صورها، واختلاف هيئاتها إلاَّ صورة للوطن المجسَّد في وحدتها وتلاحمها وعراقتها، ثم يأتي المقطع الأخير كخلاصة للمقاطع السابقة دون أن يضيف شيئا للنص خارج هذه الأطر أما انسجامه مع النص كله فلا يخفى، بل إنّه ليتماهى في كل مقطع من المقاطع السابقة لأنها جميعا إنما تصوّر أجزاء

---

[1] المصدر نفسه، ص 68.

* إشارة إلى ديوان " اللهب المقدّس " لمفدي زكرياء.

[2] المصدر نفسه، ص 72.

[3] المصدر نفسه، ص 82.

الجانب الإجرائي التطبيقي

الوطن ويجسّم هو صورته النهائية محققا انسجامه الداخلي عن طريق تغريض كل جزء فيه بكلمة (وطني) فيجعل كل جزء منه وجهًا من وجوه الوطن المتعدِّدة، ويحقق انسجامه مع باقي المقاطع السابقة بكونه الجامع لشتاتها جميعا في بنية الوطن.

ومن خلال هذه الجولة في أرجاء غرداية القصيدة يمكن أن نؤكد – مطمئنين- اتساقها الذي ساهمت في إنجازه الروابط النصِّية المختلفة من إحالات واستبدالات وحذف ووصل واتساق معجمي، أعطت النصّ تماسكه الشكلي الذي بان النص – في تجلّيه- جسدا واحدا متماسك الأعضاء، وهذه المرحلة – أي الاتساق- لم يكن النص ليخالفها ونحن نحاول بحث العلاقات الخفية التي أحدثت انسجام النص وتماسكه المعنوي فظهر في صورة أكثر تلاحما وذلك لتعاضد تماسكه الشكلي والمعنوي في ربط أجزائه بعضها ببعض، هذا الأخير – التماسك المعنوي – الذي لم يخرج بحثنا عنه من إطار التأويل المنضبط بقواعد السياق، والفهم المحليّ، والاعتماد على القياس، والعودة إلى الحالة العادية المفترضة للعوالم دون إهمال تغريض النص، سواء بعناصر نصية داخلية، أو بما أتاحه ما خارجه من مؤشرات أعانتنا على فهم النص ومن ثم على تأويله وفق ما يمنحه انسجامه وتماسكه ووحدة شخصيته الشكلية والمعنوية على حدٍّ سواء.

الفصل الأول

تحديد المفاهيم

- النـــــص و الخطـــــاب

- الإتســـــــــــــــاق

- الإنسجـــــــــــــام

- التـــــــــــــــوازي

1-1- النص/الخطاب (المعنى اللغوي)

لا يمكن أن يستقيم الحديث عن الانسجام والاتساق أو التوازي و ما اتصل بهما من آليات و أدوات دون الالتفات أولا إلى أننا نتحدث عنهما في إطار عمل أدبي يسمى مرة نصا، و مرة خطابا، و ثالثة رسالة إلى غير ذلك من المسميات و الاصطلاحات و ذلك ما يستدعى الوقوف مع مصطلحي النص و الخطاب في محاولة لتحديد الفرق بينهما لننظر إن كنا سنبحث عن الانسجام و الاتساق في النص أو في الخطاب أو في كليهما أو فيهما في آن واحد باعتبارهما وجهان لعملة واحدة هي النتاج الأدبي فقد جاء في لسان العرب تحت مادة « نصص» مايلي: « والنص رفعك

الفصل الأول

تحديد المفاهيم

الشيء، نص الحديث ينصه نصا، رفعه وكل ما أظهر فقد نص، ووضع على المنصة أي : على غاية الفضيحة والشهرة والظهور، ... ونص الرجل نصا إذا سأله عن شيء حتى يستقصي ما عنده، ونص كل شيء : منتهاه»[1].

فالذي يستخلص من معنى النص لغة هو الظهور والانتهاء والاستقصاء، فما علاقته بما نحن بصدد البحث عنه؟ ربما كان ارتباط هذه المعاني بمفهوم النص الأدبي بكون العمل الفني غايته إظهار ما في نفس قائله والإبانة عنه للمتلقي، وبكونه لا يتوقف عن الكتابة حتى يستقصي كل ما في دخيلته مما يريد الإبانة عنه، أما معنى الانتهاء فلا أجد تخريجا – في اعتقادي على الأقل – أقرب إلى نظرة البنيويين إلى النص باعتباره وحدة منتهية ومكتفية بذاتها، وهذه جميعا آراء شخصية حاولت فيها ربط المعنى اللغوي للنص بمعناه النقدي، ولست أجزم بصحتها ولا

[1] ابن منظور لسان العرب المحيط : إعداد وتصنيف : يوسف خياط المجلد 03، دار لسان العرب بيروت، د-ت مادة، تقصص، ص 648.

الفصل الأول

تحديد المفاهيم

حتى الاعتقاد بقربها إلى الحقيقة ولكنه جهد المقل في محاولة استخلاص ما يستطيعه من معنى، كما لا يفوتني أن أشير إلى أن أول ما نبه إليه ابن المنظور في معنى النص أنه يتجه أول ما يتجه إلى " الحديث " أي إلى الكلام دون أن يحدد إن كان يقصد به الكلام المنطوق أو المكتوب بل تركه دون ضبط، أما الخطاب فقد أورد له ابن المنظور معاني عديدة تلتقي كلها في أنه يقصد به الكلام الذي يلقى على جمهور من المستمعين وأبرز ما أورده في ذلك قول أبي اسحق : « الخطبة عند العرب الكلام المنثور المسجع ونحوه »[1]. كما أورد قولا آخر قريبا من هذا المعنى هو:«والمخاطبة مفاعلة : من الخطاب والمشاورة»[2].

2-1 النص / الخطاب : المنظور النقدي

وإذا عدنا إلى النقاد فإننا نجد لهم أقوالا مضطربة بين محدد معنى خاص لكل من النص والخطاب، وبين جاعل إياهما بمعنى واحد وإن كان معظمهم يتجه إلى المطابقة بين معنييهما كما سنرى، وأول ما يطالعنا من أقوال النقاد قول فولفغانغ إيزر الذي يبين صعوبة تعريف النص بقوله : « النص الأدبي ليس كينونة قابلة للتعريف، غير أنه إذا كان شيئا فهو حدث دينامي»[3].

فأقصى ما أمكنه أن يقدمه للنص من تعريف هو جعله حدثا ديناميا، وهو الشيء نفسه الذي نجده في موضوع آخر له لكنه يضيف إليه مصطلحا آخر هو مصطلح التجربة حين يقول مبينا قصور النظرة التقليدية للنص : « وبالتالي جنح – أي النقد التقليدي – إلى تجاهل النص بوصفه حدثا وتجربة للقارئ»[1]. والذي يمكن أن يلاحظ عند إيزر هو أنه لا يفرق بين النص والخطاب، لأنه في سياق حديثه السابق

(1) ابن منظور : المرجع السابق، المجلد : 1، ص 855.
(2) ابن المنظور : المرجع السابق، المجلد 1، ص 856.
(3) فولفقانغ إيزر : فعل القراءة، المرجع السابق، ص 13.

الفصل الأول

تـــحـديد المفـاهيـــم

ينتقل انتقالا مفاجئا من الحديث عن النص إلى الحديث عن الخطاب باعتبارهما شيئا واحدا يجمعهما – عنده – مصطلح " العمل الأدبي " وقد أوردنا له قولا سابقا نعيد إيراده هنا ونضيف إليه قولا آخر له يتجلى من خلالهما عدم تفريقه بين النص والخطاب : « وإذا كان الموقع الفعلي للعمل يقع بين النص والقارئ فمن الواضح أن تحقيقه هو نتيجة التفاعل بين الاثنين... فالتحليل المنفرد لا يكون مقنعا إلا إذا كانت العلاقة هي علاقة مرسل ومتلق ... ذلك لأن الخطاب سيكون مرسلا في اتجاه واحد، أما في الأعمال الأدبية فيرسل الخطاب في اتجاهين اثنين...» [2].

فالذي يمكن استنتاجه من إيراد الأقوال السابقة أن هذا الناقد والفيلسوف يرى أن النص والخطاب هما وجهان لعملة واحدة هي العمل الأدبي، وليس هذا موقف " إيزر" لوحده بل يشاركه فيه جملة من كبار الباحثين نورد آراءهم باختصار، كما جاءت في مقال للأستاذ أحمد منور في مجلة اللغة والأدب لجامعة الجزائر، انطلاقا من قوله : « ... والواقع أننا حين نعود إلى المختصين فإننا نجدهم لا يولون أهمية كبيرة للتفريق بين النص الأدبي والخطاب الأدبي، حيث يميل معظمهم إلى اعتبار النص والخطاب شيئا واحدا مثل « جوليان كريماص» الذي يعد كلمة خطاب مرادفة لكلمة نص واستدل على معنى هذا الترادف بأن بعض اللغات الأوروبية لا تتوفر إلا على لفظ واحد يؤدي معنى الخطاب والنص على السواء، وفي تعريف " هاريس" الذي ينسب إليه أنه أول من حدد مفهوم الخطاب بالقياس إلى أكبر الوحدات اللسانية وهي الجملة ما يفيد بأنه يعني النص المنطوق، والمكتوب على السواء، وفي القاموس

---

[1] المرجع نفسه، ص 14.
[2] المرجع نفسه، ص 12.

الفصل الأول

تحديد المفاهيم

الموسوعي لعلوم اللغة نجد " تزفيطان تودوروف" يسلك نفس المسلك في تعريف النص، ونجد الشيء نفسه عند عالم اللسان الفرنسي " بينيفيست"»[1].

والملاحظ أن هؤلاء جميعا من ذوي الاختصاص- كما أشار صاحب المقال– لكن الغريب في الأمر أن صاحب المقال يورد هذه الأقوال جميعا بعد أن مهد هو نفسه بتفرقة دقيقة بين النص والخطاب حين قال : « إن المعنى اللغوي الذي يوحي به لفظ " نص " بالعربية كما بالفرنسية على سبيل المثال هو الكلام المكتوب في مقابل لفظ (خطاب) الذي يحيل عادة على الكلام المنطوق بقطع النظر عن نوعه، (حوار، أو قص، ...) أو وظيفته (تواصلية، براغماتية، أو جمالية)» [2].

وهنا يمكننا أن نقف مع صاحب المقال وقفة نبين من خلالها، أنه قد تعسف في تحديده لمعنى النص على الأقل في اللغة العربية وذلك بناء على ما سبق وأن أوردناه من كلام ابن المنظور في مادة (نصص) التي لم يبين فيها ماهية " النص" وإنما ساق الكلام دون أدنى تحديد له، وعلى كل فإن هذه التفرقة التي أوردها تبقى شكلية لا غير، على غرار ذلك التفريق الغامض بين النص والخطاب، لدى يمنى العيد والذي أورده الأستاذ رابع بوحوش بدوره في المجلة نفسها حين قال:«الخطاب عند يمنى العيد خطابان : الأول يندرج في نظام اللغة وقوانينها وهو النص الأدبي، والثاني يخرج من اللغة ليندرج في سياق العلاقات الاجتماعية ليضطلع بمهمة توصيل الرسالة الجديدة، وهو الخطاب»[3]. ولسنا ندري كيف يخرج الخطاب من اللغة؟ أو ما معنى خروجه من اللغة وقوانينها؟ إلا أن يكون يعنى بالنص الكلام العادي المنضبط بالمتعارف عليه من قوانين اللغة، فهذا التفريق أيضا يبقى تفريقا ضبابيا رجراجا، لا

---

(1) أحمد منور: علم النص، مرجع سابق، ص 30.

(2) المرجع والصفحة السابقين.

(3) رابح بوحوش : الخطاب والخطاب الأدبي وثورته اللغوية، مرجع سابق، ص 184.

الفصل الأول

تـــحـديد المفـاهيـــم

يضع حدودا فاصلة بين النص والخطاب، وانطلاقا أيضا من أن الكاتب الذي أورده هو نفسه لا يفرق بين النص والخطاب في كلام سابق له في المقال نفسه : « إن قضية الخطاب الأدبي إشكالية من إشكاليات النقد الحديث التي تحتاج إلى إثراء ومناقشة واهتمام، انطلاقا من هذا الإشكال المعرفي تحاول هذه الدراسة الإجابة عن سؤال : ما هو الخطاب عموما؟ والخطاب الأدبي خصوصا؟ وما علاقته باللغة والكلام والرسالة والبنية والأسلوب؟ وكيف يتشكل حتى يصير خطابا أدبيا؟ وقد رأيت أن الإجابة عن هذه الانشغالات لا يمكن أن نعثر عليها إلا في صلب الثقافة اللسانية والأسلوبية والنقدية لأن النص الأدبي مادته اللغة فحسب»[1]. فانطلاقا من قوله هذا نجد أن هذا الدارس – أي الأستاذ بوحوش – لا يرى فرقا بين النص والخطاب أيضا لأنه يستخدمهما كمترادفين في موضوع واحد، وبعد إيرادنا لهذه الأقوال السالفة فإن الخلاصة التي يمكن أن نصل إليها هو أنه لا فرق عند الدارسين والباحثين بين النص والخطاب بل إن منهم من جعل هذا التطابق في معنى المصطلحين عنوانا في كتاباته مثلما نجد ذلك عند الأستاذ : محمد خطابي في كتابه المعنون بـ « لسانيات النص – مدخل إلى انسجام الخطاب » فهو لم ير فرقا بين النص والخطاب فأوردهما كمترادفين في العنوان، وكذلك كان يفعل في كل مرة في المتن فنجده يسوق حديثه على هذا النحو: « ومن أجل وصف اتساق الخطاب / النص سلك المحلل – الواصف طريقة خطية ... وكثيرا ما يجد المتلقي نفسه أمام نص / خطاب لا توظف فيه الوسائل التي أسلفنا الإشارة إليها ...» [2].

---

[1] أ. رابح بوحوش : المرجع والصفحة السابقين.

[2] محمد خطابي : لسانيات النص ، مرجع سابق، ص 05.

الفصل الأول

تحديد المفاهيم

ففي كل مرة نجده يجعل المصطلحين متلازمين تأكيدا منه على عدم وجود اختلاف بين معنييهما، ولذلك سنكتفي بما رآه الباحثون والدارسون أي أننا سنستخدم المصطلحين بمعنى واحد من الآن على الأساس أنهما مسميان لمسمًّى واحد.

وبعد أن انتهينا إلى هذه النتيجة نعود إلى ما سلفت الإشارة إليه من أن هناك مصطلحين قد شاع استعمالهما في الدراسات اللسانية النصية ألا وهما مصطلحا (الإتساق والإنسجام) محاولين تحديد مفهوم كل منهما وتوضيح الفرق بينهما لتنتقل بعد ذلك إلى الآليات والأدوات التي يقوم عليها كل منهما، ولكن قبل ذلك أليس بإمكان سائل أن يسأل : إذا كان عنوان البحث هو الإنسجام فما دخل الإتساق فيه؟ أو ما علاقته به؟ وإجابة عن ذلك نقول : أنه قد وقع خلط كبير بين المصطلحين على غرار ما وقع بين مصطلحي النص والخطاب، فاستعملهما البعض بمعنى واحد في حين نحا البعض الآخر إلى التفريق بينهما، تفرقة علمية دقيقة ذلك أن هناك صلات تربط كلا منهما بالآخر لدرجة يصعب معهما ملاحظة الفرق بينهما دون إمعان النظر في منطلق وأدوات وغايات كل منهما، وأخيرا مراعاة العلاقة القائمة بين هذا و ذاك، وقد رأيت – خضوعا للمنهج العلمي – أن تكون البداية مع الإتساق، وأن تكون البداية معه من معناه اللغوي.

1-2 الإتساق والإنسجام والتوازي / المعنى اللغوي :

جاء في لسان العرب : « وسقت الناقة وغيرها تسِقُ أي حملت وأغلقت رحمها على الماء، والوسوق ما دخل فيه الليل وما ضمَّ، وقد وسق الليل واتَّسق، وكل ما انظمَّ فقد اتَّسق... واتسق القمر : استوى، وفي التنزيل : « فلا أقسم بالشفق والليل وما وسق، والقمر إذا إتسق» قال الفرّاء : وما وسق أي : وما جمع وما ضمَّ،

الفصل الأول

تحديد المفاهيم

واتساق القمر : امتلاؤه واجتماعهُ واستواؤه ... والوَسَقُ : ضم" الشيء إلى الشيء ،... واتسقت الإبل واستوسقت : اجتمعت، والإتساق الانتظام ... وهذا كما قيل للسائق القابض، لأن السائق إذا ساق قطيعا من الإبل قبضها : أي جمعها لئلا يتعذر عليه سوقها، ولأنها إذا انتثرت عليه لم تتابع ولم تطَّرد على صوب واحد»[1].

والذي يخلص لدينا مما أورده ابن منظور أن معنى الاتساق في اللغة كثير المعاني غير أنها تجتمع جميعا في معان معدودة تعود إليها جميعا رغم تشعب ميادين استخدامها، إذ أنها لا تخرج في مجملها عن معاني : الانتظام، والانضمام والاجتماع والاستواء والإطراد على صوب واحد، وكل هذا ليس بعيدا عن معنى الاتساق في اصطلاح النقاد - كما سنرى- بل إن من هذه المعاني ما يؤدي معناه – أي الإتساق – بدقة متناهية، أما عن الانسجام فقد أورد فيه ابن منظور المعاني الآتية : « سجمت العين الدمع والسحابة الماء تسجمه وتسجُمه سجْما وسُجُوما، وسَجَمَانًا : وهو قَطْران الدمع وسيلانه، قليلا كان أو كثيرا ... والساجوم الصبغ»[2].

والنتيجة التي نخلص إليها من معاني الفعل سجم في اللغة هو أن هذه المعاني لا تتصل من قريب أو بعيد بمعنى الانسجام الذي نرمي إليه اللهم إلا إذا كان انصباب الماء يقابل انصباب المعاني المستخلصة من قراءة نص معين في إتجاه واحد يحقق انسجام النص، وقبل أن ننتقل إلى البحث في المعاني الاصطلاحية لكل من الاتساق والانسجام نرى أنه لا بد من أن نتطرق إلى مصطلح آخر ذي ارتباط بهما وهو مصطلح " التوازي " الذي رأى الأستاذ محمد خطابي ضرورة ضمُّه

---

[1] ابن منظور : لسان العرب/ المرجع السابق، مادة وسقَّ، مج 03، ص 926 – 927.
[2] ابن منظور : المرجع السابق، مادة سَجَمَ، مج 02، ص 103.

الفصل الأول

تـــحـــديـد المفـــاهيـــم

وإضافته إلى مفهوم الاتساق في الخلاصات التي خرج بها من بحثه في الانسجام فقال : « بضرورة إغناء بعض المفاهيم مثل « الإتساق» الذي انتهينا إلى ضرورة أن يضاف إليه التوازي»[1].

ولنبدأ - كما اعتدنا – بمعناه اللغوي، وبالعودة إلى لسان العرب، نجد أن معنى التوازي ينحصر في الاجتماع والانقباض والإستناد والمقابلة والمواجهة والمحاذاة، وهو في جانب منه – كما هو ظاهر -يتطابق مع معنى الإتساق، يقول ابن منظور في مادة وَزَي : « وزى الشيءُ يزي اجتمع وتقبَّض، وأوزى ظهره إلى الحائط : أسنده، قال أبو البختريُّ : فوازينا العدوَّ وصافَفْناهم؛ والموازاة المقابلة والمواجهة، قال : والأصل فيه الهمزة، يقال آزيته إذا حاذيته»[2]. والذي يعنينا من هذه المعاني –كما سنرى- المحاذاة والمقابلة والمواجهة.

وبعد أن عرجنا على المعاني اللغوية لكل من الاتساق والانسجام والتوازي، لم يبق لنا إلاَّ أن نعود إلى الباحثين في ميداني علم النص ولسانيات النص علَّنا نستطيع أن نظفر بمفاهيم محدَّدةً لها في اصطلاحاتهم، وهنا تجدر الإشارة إلى أنه لا يمكننا أن نلتزم المنهجيـة السابقة في تحديـد معانيها ؛ أي إخضاعها للترتيب فيما يتصل -على الأقل – بالاتساق والانسجام وذلك للربط الدائم بينهما عند الدارسين والباحثين، كما لا يفوتنا أن نشير إلى أننا عندما نعود إلى بعض الكتب المتخصصة، ونقصد بذلك الموسوعات تحديدا[♦]. فإن عددا معتبرا منها قد أغفل هذه المفاهيم ربما لجدتها وعدم

---

[1] محمد خطابي : لسانيات النص، المرجع السابق، ص 385.

[2] ابن منظور : لسان العرب، المرجع السابق، المجلد 03، ص 922، مادة وزي.

♦ نذكر على سبيل المثال لا للحصر : معجم المصطلحات العلمية والفنية، إعداد وتصنيف يوسف خياط: دار الجيل ودار لسان العرب، بيروت، - د-ت، الموسوعة العربية المسيرة، دار الجيل بيروت – تونس – القاهرة ط2، 2001، الصحاح في اللغة والعلوم : إعداد وتصنيف نديم مرعشلي، دار الحضارة العربية بيروت، ط1، 1974، دائرة معارف القرن العشرين : محمد فريد وجدي، دار المعرفة بيروت، ط3، د-ت.

الفصل الأول

تحديد المفاهيم

تبلورها بالشكل الكافي الذي يتيح لأصحاب الموسوعات ضمها إلى باقي المفاهيم النقدية والفنية التي يعنون بالتحري عنها وإيداعها بطون مؤلفاهم.

2-2- الاتساق والانسجام والتوازي/ من منظور نقدي :

ربما كان من أدق التعريفات التي قدمت لكل من الاتساق والانسجام هو ما جاء به الأستاذ محمد خطابي في كتابه لسانيات النص حين قال : « يقصد عادة بالاتساق 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»[1]. ثم ينتقل الباحث إلى كيفية رصد تحقق الاتساق في نص من النصوص فيواصل قائلا : « ومن أجل وصف اتساق الخطاب / النص. يسلك المحلل الواصف طريقة خطية متدرجا من بداية الخطاب (الجملة الثانية منه غالبا) حتى نهايته»[2].
وبعد ذلك يحدد - بإيجاز- آليات تحققه فيضيف أنه على المحلل أن يرصد «الضمائر و الإشارات المحيلة إحالة قبلية أو بعدية، مهتما أيضا بوسائل الربط المتنوعة كالعطف، و الاستبدال والحذف والمقارنة والاستدراك وهلم جرا»[3].

و أخيرا يتجه إلى بيان الغاية من ذلك كله فيردف : « وكل ذلك من أجل البرهنة على أن النص/ الخطاب (المعطى اللغوي بصفة عامة) يشكل كلا متآخذا»[1].ومن خلال ما سبق تتضح لنا دقة تحديد المفهوم الذي قدمه خطابي للاتساق على أننا سنعود إلى الآليات التي و ضعها له بشيء من التفصيل فيما يلي من الفصل اللاحق، و لكن بعد أن نحدد مفهوم الانسجام عند الباحث نفسه و نستعرض جملة من التعريفات التي قدمها باحثون آخرون لكلا المصطلحين، يقول خطابي مواصلا

(1) محمد خطابي : لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، مرجع سابق، ص 05.
(2) محمد خطابي : لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، مرجع سابق، ص 05.
(3) محمد خطابي : لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، مرجع سابق، ص 05.

الفصل الأول

تـــحـــديـد المفـــاهيـــم

حديثه لما أسلفنا: «إن الإنجاز اللغوي المكتوب خاصة (و كذا المتكلم) لا يسلك دوما هذا السبيل [♦]- يعني الاعتناء بالرسائل اللغوية الشكليــة – إذ أن كثيرا ما يجد المتلقي نفسه أمام نص/خطاب لا توظف فيه الوسائل التي أسلفنا الإشارة إليها، و إنما توضع الجمل بعضها إلى جوار بعض دونما أدنى اهتمام من الكاتب بالروابط التي تجسد الاتساق، على أن هذا النوع من الكتابة تمليه حينا ضرورات تواصلية (التلغراف، الإعلانات الحائطية) أو تجارية (إعلانات البيع، الكراء، و الخدمات في الجرائد) و قد تكون خلفه أحيانا أخرى مقصديه إبداعية ابتكارية (الشعر الحديث مثلا...) ، حين يحدث هذا فإن الاهتمام يتغير من اتساق النص/الخطاب إلى انسجامه أي أنه على المتلقي في هذه الحالة أن يعيد بناء انسجام النص الممزقة أوصاله»[2].

وقد تعمدت نقل هذا النص كاملا – على طوله- لكي أحدد بدقة كيفية الانتقال من الاتساق (من المستوى الشكلي) إلى الانسجام (مستوى المضمون) و رغم أن الباحث قد حدد بدقة متناهية –في تقديري على آلأقل – مفهوم كل من الاتساق و الانسجام إلا أن هناك تساؤلا بدا لي ملحا فيما يتعلق بما طرحه الباحث حول الانسجام ومفاد هذا التساؤل مايلي : إذا كان هم الدارس –في رصده لتحقق اتساق

النص- يعنى بالوسائل اللغوية التي تنتظم بفضل توافرها وحدة النص و التحام أجزائه، و كانت مهمة الراصد لانسجام النص أن يبحث عن العلاقات الخطية بين وحدات النص المختلفة على امتداد فضائه أفلا يتم ذلك – أي البحث عن كيفية انسجام النص –

---

[1] محمد خطابي : لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، مرجع سابق، ص 05.

♦ يقدم كل من جوليان بروان وجورج يول المفهوم نفسه غير أنهما يطلقان عليه اسم : «التماسك المعنوي» بدل " الإنسجام" أنظر : ج.ب بروان – ج. يول : تحليل الخطاب، ترجمة وتعليق، د/ محمد لطفي الزليطي، و د. منير التريكي : منشورات جامعة الملك سعود – المملكة العربية السعودية 1997، ص 267 وما بعدها وسماه " الجشطالتيون" بالجشطلت الجيد « « the good gestalt ومنه قولهم: « أنه يظهر عندما يتوصل إلى تنظيم شيء معين بحيث يدرك على أنه يتسم بخصائص الكلية والوضوح والتماسك والتحديد والدقة والاستقرار والبساطة والمعنى» ينظر، د/ شاكر ع الحميد : التفضيل الجمالي : مرجع سابق، ص 159 وما بعدها.

[2] محمد خطابي : لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، مرجع سابق، ص 05.

الفصل الأول

تـــحـــديـد المفـــاهيـــم

إلا عندما تختفي تلك الروابط الشكلية القائمة بين وحدات النص وأجزائه المختلفة؟ أو بتعبير آخر ألا يحق للدارسين أن يشغلوا أنفسهم بالانسجام إلا إذا خلا النص من تلك الروابط؟.

إن الإجابة عن ذلك تبدو عسيرة إذا اكتفينا فقط بما قدمه الباحث في هذا القول لأن الأكيد من خلال قوله هو أنه لا يمكن أن يبحث الاتساق والانسجام في نص واحد و في آن واحد لأن وجود أحدهما – بناءا على ما تقدم- ينفـي وجود الآخر، و بالتالي يصبح البحث عن الاتساق متصلا بنوع خاص من النصوص التي توافرت على تلك الروابط الشكلية المحققة لالتحام النص الشكلي في حين يختص البحث عن الانسجام بنصوص أخرى من طراز ما ضرب الباحث الأمثلـة بـه كالتلغراف و الإعلانات بأنواعها و ضرب واحد من الشعر أتاحه احتكاك بعض الشعراء بالتيار الحداثي أمثال أدو نيس و الماغوط و غيرهما غير أن التسليم بهذا غير ممكن لأن النقاد – كما سنرى- يجعلون من الاتساق خطوة أولى ضرورية للمرور إلى الانسجام بمعنى أنهم يعدونه مرحلة هامة في تحقق الانسجام كالذي نجده عند الباحث مفتاح بن عروس حين قال: « إنه لا يمكن أن نتصور نصا منسجما دون أن يكون متسقا، و بهذا المعنى يكو ن الاتساق (cohésion) شرطا ضروريا للانسجام» [1]. ثم استشهد لذلك بقوله للناقد ميشال كارول جاء فيه: « فحتى يكون النص منسجما يجب أن يتميز بالاستمرار، و بمعنى لساني يجب أن يحوي في مساره الخطي عناصر استمراره»[2]. ولا أعتقد أنه يلزمنا بأن نبين أنه يقصد بالمسار الخطي للنص جانبه الشكلي (اللغوي) منه، و بالتالي فالذي يمكننا أن نضيفه كإجابة عن التساؤل السابق هو أن الباحث قد أعوزته الدقة في

---

(1) مفتاح بن عروس : حول الاتساق في نصوص المرحلة الثانوية (مقاربة لسانية) مجلة اللغة والأدب، جامعة الجزائر، العدد 12 ديسمبر 1997، ص 431.

(2) Charolles M. grammaire de texte, théorie de discours, narrative p : 141 /نقلا عن المرجع والصفحة السابقين.

الفصل الأول

تـــحـديد المفـاهيـــم

ضرب الأمثلة أو أنه لم يول الأمر عناية كبيرة كان إهماله لها هو الذي فرض علينا طرح مثل هذا الإشكال.

بعد أن عولج الإشكال السابق في حدود الإمكان المتاح نعود إلى باحثين آخرين أدلوا بدلائهم في موضوع الاتساق أمثال الباحث مفتاح بن عروس الذي فضل أن يكون التفريق بين المصطلحين لغويا أولا فقال: «يقابل مصطلح الاتساق المصطلح الأجنبي (cohésion)، ويقابل مصطلح الانسجام المصطلح الأجنبي (coherence)»[1]. ثم بين سبب هذا الاعتماد على هذا التفريق حين برره بالتداخل بينهما لدرجة استخدام بعض الباحثين لهما كمصطلح واحد لدرجة تعبير بعضهم عن أحد المصطلحين وهم يقصدون غيره، و يقدم بذلك أمثلة قدمها الباحث جان ميشال آدم في مقال له بمجلة (pratique) [2]. ومن تلك ٱلأمثلة نموذج لفان ديك (Vandûk) الذي كـان يستعمل مصطلح الانسجام بينما المـواصفات التي يقدمها

له و الآليات التي يضعها لاستنباطه كلها تتعلق بالاتساق يقول فان ديك: «من غير المحتمل –كما اقترحناه- أن الانسجام النصي يحدد فقط في هذا المستوى من العلاقات بين الجمل (inter phrastique) و بدون هذه البنية الكبرى و القواعد التي تحكمها فإن انسجام النص يبقى سطحيا (superficielle) وخطيا»[3].

أما النموذج الثاني فصاحب المقال نفسه في كتابه : « اللسانيات والخطاب الأدبي» المنشور عام 1976، يعزو دور الروابط إلى الانسجام، وهو انزلاق من مستوى تحليلي يمس نظام القواعد الشكلانية إلى مستوى آخر يتعلق بظروف إنتاج

---

(1) مفتاح بن عروس : حول الاتساق، مرجع سابق، ص 430.

(2) Adam J.M ordre de texte, ordre du discours, pratiques 13-1977 نقلا عن المرجع السابق ص 430.

(3) جان ميشال آدم، المرجع السابق، ص 106.

الفصل الأول

تحديد المفاهيم

الخطاب[1]. وبعد هذا العرض لكيفية الخلط الواقع بين المصطلحين يقدم الباحث تعريفا للاتساق استقاه كخلاصة من الباحثين الذين عرض آراءهم فقال : « الاتساق هو مجموعة القواعد الشكلانية التي تربط العناصر اللغوية بتدرج تصاعدي من أصغر وحدة لغوية إلى أكبر وحدة»[2]. ويقدم بعد ذلك تفريقا دقيقا بين الانسجام والاتساق حين رأى بأن الاتساق يتحدد لسانيا على مستوى الدالية والنص، بينما يمكن أن ينظر إلى الانسجام نظرة شاملة تضع في الحسبان مقاربة النص في بنيته الدلالية والشكلانية»[3].

ويعد ما قدمته الأساتذة خولة طالب الإبراهيمي كخلاصة لقراءتها في كتاب « مبادئ في اللسانيات النصية» لجان ميشال آدم من أوضح ما قدم من نماذج في تعريف كل من الاتساق والانسجام وتحديد الفروق الجوهرية بينهما، وينطلق الناقد والباحث الفرنسي من أن «النص منتوج مترابط، متسق ومنسجم، وليس تتابعا عشوائيا لألفاظ وجمل وقضايا وأفعال كلامية»[4]. ويبرر هذا التعريف للنص بكونه – أي النص- « كل تحده مجموعة من الحدود وتسمح لنا أن ندركه كلا مترابطا»[5]. ثم ينتقل الناقد إلى كيفية تحقق ذلك، أي ببيان العناصر التي تسمح بانجازه، وهي – بالتقريب- العناصر نفسها التي سبقت الإشارة إليها مع محمد الخطابي فيضيف أن ذلك – أي رؤية النص ككل مترابط – يتم « بفعل العلاقات النحوية التركيبية بين القضايا وداخلها، وكذلك باستعمال أساليب الإحالة والعائد المختلفة والروابط والمنظمات العديدة»[6]. ولا يكتفي بالترابط الذي قد يكون ظاهريا ناتجا عن وحدة في الموضوع

---

(1) المرجع والصفحة السابقين.
(2) المرجع السابق ، ص 05.
(3) المرجع السابق ص 07.
(4) J.M ADAM élément de linguistique textuelle, théorie pratique de l'analyse textuelle, mardago, paris1990 / نقلا عن خولة طالب الابراهيمي، قراءة في اللسانيات النصية، مجلة اللغة والأدب، ص 117.
(5) المرجع السابق ص 118.
(6) المرجع السابق ص 118.

الفصل الأول

تحديد المفاهيم

أو وحدة رؤية المبدع، وبالتالي يمارس النص سلطته على متلقيه بأن يظهر له في صورة الكل رغم أنه قد يكون – إذا أخضع للفحص الدقيق والدرس المتأني – غير ذلك فيؤكد أنه لا ينبغي أن يتصف بالاتساق، بل إن الاتساق من الشروط الأساسية لبناء نصية المعنى، وينتج هذا الاتساق باستعمال النظائر الدلالية (isotopies) أو المتجانسات الدلالية، ولا تستقيم نصية القطعة إلا بانسجامها، وهذا يتأتى عن إدراج النص ضمن إطاره السياقي، ولا يكتمل إلا إذا اكتملت كل أبعاد النص، وبعده التداولي أو توجهه التداولي البرهاني يتبلور خلال العملية التأويلية التي تتم أثناء التفاعل والتبادل الكلامي»[1]. فالأكيد من هذا القول أن الناقد حريص على التفرقة الدقيقة بين المفهومين عن طريق البيان الشامل لما يقوم عليه كل منهما، وما يستند عليه المتلقي في إنجاز كل واحد منهما بالتأكيد على أن الاتساق ذو بعد خطي، أفقي ينطلق – في تحديده- من العلاقات القائمة بين أجزائه من أصغر وحداته اللسانية الشكلية إلى بلوغ الغاية منه وهي تحقيق التماسك الشديد بين عناصر النص دون تعسف في ذلك، أو اعتماد على شيء آخر غير ما تتيحه بنية النص، الذي أكد على أنه ليس رصفا عشوائيا للألفاظ والجمل، بل إن طبيعته التي تمنحه الأهلية النصية هي التي تعطي القارئ المتلقي فرصة للبحث عن اتساق النص، في حين ينتقل القارئ من هذا المستوى الأفقي إلى المستوى العمودي إذا أراد أن يذهب ببحثه إلى أبعد من تحقيق اتساق النص وبمعنى آخر، إذا أراد أن يستقصي مدى انسجام النص، وذلك بالذهاب إلى استنطاق العناصر الكامنة في النص، والتي يتيحها التنقيب في فضائه السياقي بمختلف جوانبه عن طريق ممارسة التأويل بقصد الربط بين ما انقطع – في الظاهر – بين أوصال النص، وتلك هي المهمة التي ألح عليها " إيزر" حين نبه إلى أن عمل

---

[1] المرجع السابق ص 118.

الفصل الأول

تحديد المفاهيم

المؤول هي : « توضيح المعاني الكامنة في النص»[1]. أو على حد تعبير خطابي عليه أن ينتقل – أي المتلقي -في رصده لانسجام النص «من المتحقق فعلا (أو غير المتحقق) أي الاتساق إلى الكامن أي الانسجام»[2].

وغني عن التنبيه أنه يعني بالمتحقق ما يتيحه شكل النص وبنيته لأنه يمثل حضورا بالقوة في جسد النص، وأن الكامن هي العلاقات الخفية التي يتيح استحضارها لملمة أجزاء النص المتناثرة، ومن ثم : « وتأسيسا على هذا التمايز تصبح بعض المفاهيم مثل : موضوع البنية الكلية والخطاب، والمعرفة الخلفية بمختلف مفاهيمها حشوا إن أردنا توظيفها في مستوى اتساق النص / الخطاب، والعكس صحيح، أي أن الوسائل التي يتجلى بها اتساق النص عاجزة عن مقاربة (بناء) موضوع الخطاب والبنية الكلية لمعطى لغوى »[3]. ولجان ميشال آدام إضافة أخرى مهمة في هذا المضمار بحيث يتحدد – بايرادها – التفريق بما لا يدع مجالا للتردد أو الشك في كيفية تحصيل كل من اتساق النص وانسجامه وذلك بتأكيده أن « لكل من الترابط والاتساق والانسجام علامات خاصة متميزة تحدد النص في بعده الجزئي وفي بعده الكلي؟. فالترابط المحلي فيه علاماته العلاقات النحوية المنطقية في حين أن الاتساق فيه يتبلور بترتيب الموضوعات والمحمولات، وأخيرا الانسجام المحلي الذي تنتظم فيه أفعال الكلام التي يحدها النص وتحده كذلك علامات الخطاب المختلفة (marques d'énonciation)، الترابط في البعد الكلي أو الميكرونصي يكون بين المقاطع فيما بينها والنص بمجمله، أما النظائر والمتجانسات الدلالية فهي قوام الاتساق العام، في حين أن التوجه الحجاجي التداولي العام للنص يحدد انسجام النص العام»[4].

---

(1) إيزر : فعل القراءة، مرجع سابق، ص 14.
(2) محمد خطابي: لسانيات النص، المرجع السابق ص 06.
(3) المرجع والصفحة السابقين.
(4) جان ميشال آدم، المرجع السابق، نقلا عن خولة طالب الابراهيمي : المرجع السابق، ص 120.

الفصل الأول

تـــحـديد المفـاهيـــم

وواضح مما سلف أن الناقد يضيف مفهوما آخر زيادة على الاتساق والانسجام، وهو مفهوم الترابط، ولكن المتمعن للأدوات التي حددها الناقد لتحقق الترابط وهي "العلاقات النحوية المنطقية يجدها لا تعدو أن تكون أدوات شكلية لكونها تنطلق من البعد اللغوي للنص، ولذلك لست أجد غضاضة – في حدود فهمي- في أن تضاف إلى عناصر تحقيق الاتساق، وذلك انطلاقا مما سبق وأن قدَّمه الباحث نفسه في تحديده لعناصر كل من الانسجام والاتساق فيما سبق من نصوص أوردناها له دون أن نحتاج إلى ليٍّ أعْنَاق تلك النصوص، وقبل أن ننتقل إلى تحديد العناصر التي يقوم عليها كل من الاتساق والانسجام لابد لنا من وقفة مع مفهوم التوازي الذي سبق وأن أشرنا إلى أن خطابي قد رأى أنه لا يستقيم الأمر بجعله عنصرا مستقلا بنفسه نظرا لكونه أحد العناصر الشكلية التي يتيحها النص فقال بضرورة ضمُّه إلى مفهوم الاتساق ليكون عنصرا من عناصر تحققه التي تعضد إتمام إنجازه من كافة جوانبه اللغوية، وقد عدت إلى مجموعة من الباحثين في علم النص ولسانيات النص فلم أكد أضفر منهم بطائل حول التوازي غير ما وجدته عند يوري لوتمان في كتابه : تحليل النص الشعري، حيث خصص له ما يتجاوز الصفحتين بقليل، وموجز رأيه فيه أنه يعالج كأداة من أدوات التكرار، ويستند في ذلك على باحثين آخرين قدموا للتوازي مفاهيم متقاربة مثل الذي أورده لفسيولوفسكي الذي حام حول المعنى دون أن يقدم له مفهوما محددا فقال : « إن الأمر هنا لا يتعلق بالتطابق بين الحياة الإنسانية والحياة الطبيعية، بل ولا يتعلق حتى بالموازنة التي تفترض الوعي بتوزع الموضوعات التي يوازن بينها، إنه بالأحرى -التوازي- يعني ضربا من المقارنة بعلامة الفعل»[1]. ثم يعلق لوتمان على ذلك قائلا : « وبهذه الصورة فإن التوازي يتضمن بالتأكيد نوعا من التشابه على

[1] خارجايف – ف ترينين : ثقافة مياكوفلسكي الشعرية موسكو 1970، ص 195 – 197، نقلا عن : يوري لوتمان : تحليل النص الشعري (بنية النقصيدة)، ترجمة وتقديم وتعليق د/ محمد فتوح أحمد : دار المعارف القاهرة 1995، ص 129.

الفصل الأول

تـــحـــديـد المفـــاهيـــم

العكس مما هو عليه الوضع في حالتي التطابق التام أو التمايز المطلق»[1]. ثم يورد قولا آخر لباحث غير هذا هو الباحث البولندي أوسترليتز الذي يعرف التوازي بما يأتي : « كل شطرتين في البيت يمكن اعتبارهما متوازيتين ، إذا كانتا متطابقتين فيما عدا جزءا واحدا يشغل في كل منهما نفس الموقع تقريبا... إن التوازي يمكن النظر إليه كضرب من التكرار، وإن يكن تكرارا غير كامل»[2].

وبعد ذلك يعلق لوتمان دائما « ويمكن أن نحدد الخصائص الملحوظة بهذه الطريقة : التوازي مركب ثنائي التكوين : أحد طرفيه لا يعرف إلا من خلال الآخر، وهذا الأخير بدوره – يرتبط مع الأول بعلاقة أقرب إلى التشابه- نعني أنها ليست علاقة تطابق كامل ولا تباين مطلق، ومن ثم فإن هذا الطرف الآخر يحضى من الملامح العامة بما يميزه الإدراك من الطرف الأول، ولأنه – في نهاية الأمر – طرفا المعادلة وليسا متطابقين تماما، فإننا نعود ونكافئ بينهما على نحو ما، بل ونحاكم أولهما بمنطق خصائص وسلوك ثانيهما»[3]. فنستخلص من الأقوال السابقة مجتمعة أن التوازي – في معناه العام – يعني علاقة مشابهة – لا تطابق – قائمة

---

[1] يوري لوتمان : المرجع والصفحة السابقين.

[2] أوسترليتز التوازي – في مجموعة دراسات بعنوان (فن الشعر) وارسو : 1961، ص 439، نقلا عن المرجع والصفحة السابقين.

[3] يوري لوتمان المرجع والصفحة السابقين.

الفصل الأول

تـــحـديد المفـاهيـــم

بين عنصرين من عناصر النص لدرجة أنهما يمثلان نوعا من التكرار، ولأن هذا التكرار غير تام لكونه بين طرفين غير متطابقين فإن الخصائص الكامنة في كل منهما هي التي تتيح للمتلقي أن يعقد بينهما العلاقة التي تتيح تشكيل ثنائية من تجميع أحدهما مع الثاني، مع عدم اشتراط لا التضاد بينهما ولا التطابق بل إن الذي يجعل هذه الثنائية قابلة للانعقاد هو ذلك الاختلاف والتشابه بينهما في آن واحد، فهما مختلفان لأنهما غير متطابقين، وهما متشابهان – فقط – لأنه يشترط أن يختلفا في عنصر واحد على الأقل وهو ما يقدم علامة فارقة بينهما ورغم ذلك فإن أحدهما لا يعرف إلا من خلال الآخر لوجود تلك العلاقة الرفيعة الرابطة بينهما بل إن هذه العلاقة ذاتها هي التي تيسر لنا فرصة إقامة علاقة تكافؤ من نوع خاص بين هذين العنصرين، بل – وفوق ذلك كله- تمنحنا الحق في أن نحاكم أحدهما بناء على خصائص الثاني وهذا يعني أنهما قد اتحدا تبعا للعلاقة التي ذكرناها فكادا أن يصيرا في حكم الشيء الواحد، أو بتعبير آخر في حكم العضوين المختلفين لكنهما متصلين بجسم واحد، وهناك ملاحظة أخرى نستمدها من الأقوال السابقة نعتمد عليها لنؤكد شيئا سبقت الإشارة إليه هو أن التوازي لا يمكن أن يستقل كعنصر قائم بذاته أو مصطلح يمكن أن يكون أداة قابلة لأن يبحث عنها في النصوص الأدبية، وإنما لا يمكن إلا أن يضم إلى الاتساق كعنصر متمم له، وهذا انطلاقا من مفهوم الاتساق من جهة واعتماد على تعريف الباحثين السابقين للتوازي من جهة أخرى حيث كلا منهم يؤكد على أنه – أي التوازي- مبحث شكلي يتصل بالفضاء اللغوي للنص ولا صلة له بالعلاقات الخفية فيه ففسيولوفسكي – كما سبق – يراه " مقارنة بعلامة الفعل" في حين يضرب له أوسترليتز مثالا بالشطرتين من البيت الشعري، ولا شك في أن الشطرتين هما شكل من أشكال تمظهر النص وتجليه كمادة لغوية صوتية كانت أو مرئية، وسنعود إلى التوازي ونضرب له أمثلة توضيحية مبينين كيفية إنجازه وتحققه في نص أدبي ما، وقبل أن نغادر هذا المبحث من هذا

الفصل الأول

تـــحـديد المفـاهيـــم

الفصل لابد أن نشير إلى أننا اعتمدنا في تحديدنا لهذه الاصطلاحات على أشهر ما هو رائج منها لدى الباحثين والدارسين، وإلا فإن هناك مصطلحات أخرى يمكن أن يجدها الباحث في الدراسات اللسانية مبثوثة هنا وهناك لتدل على بعض الاصطلاحات نفسها التي قدمناها، وسنضرب لذلك مثالا واحدا قدمه د/ محمد مفتاح في محاولته لتبيان كيفية تحقق دينامية النص حيث نجده يستخدم اصطلاح " الالتحام" فيجعل منه مفهوما جامعا لكل من الاتساق والانسجام، وإذا نظرنا إلى خصائص كل منهما – أي الاتساق والانسجام- فإننا نجده يطلق لفظ " التنضيد" على الاتساق، ولفظ " التنسيق" على الانسجام، ثم لا يلبث أن يعود فيستعيض عن لفظ " الالتحام" بلفظ الانسجام جاعلا، "التنضيد والتنسيق" من وسائل تحققه، ولنستنطق نصوصه فهي الكفيلة بالبيان الدقيق لما قيل سابقا، فبعد أن يقدم مصطلح " الالتحام" ويبين أنه ينطوي على عنصرين يشكلانه – التنضيد والتنسيق- يحدد مفهوم التنضيد بقوله : « ونعني بالتنضيد الجمل التي نجد فيها أدوات العطف ومختلف الروابط الأخرى التي تعلق جملة بجملة»[1]. وهذا – كما سبق وأن رأينا عند الكثير من الباحثين ما يجسد عناصر الاتساق في حين يعرف التنسيق بأنه « العلاقات المعنوية والمنطقية بين الجمل حيث لا تكون هناك روابط ظاهرة بينهما»[1]. والبحث عن العلاقات المعنوية الخفية في النص هو الذي أطلق عليه جمهور الباحثين اصطلاح الانسجام، وليس خافيا أن د/ مفتاح لم يقدم تعريفا دقيقا لما سماه بالتنضيد والتنسيق بل اكتفى أن عرفهما بمظاهرهما كما هو واضح من قوليه السابقين، وهذا أمر نابع من قناعة هذا الناقد من أن أمورا مثل هذه لا تستحق الوقوف عندها من أجل تحديد مفهومها لأنه يرى أنها أشياء تدرك بالبداهة والسليقة، فهو القائل في مدخل كتابه السالف الذكر : « سيرى المتصفح لهذا الكتاب أننا استعملنا مفاهيم مثل : النمو، الحوار، التناسل، الصراع والحركة والسيرورة

[1] محمد مفتاح : دينامية النص، تنظيم وإنجاز: المركز الثقافي العربي، بيروت، ط/02، حزيران 1990، ص 44.

الفصل الأول

تـــحـــديـد المفـــاهيـــم

والانسجام، وهذه المفاهيم جميعا ترجع إلى مقولة جامعة هي «الدينامية» وقد اعتبرناها جميعا أولية غير معرفة لأن المتلقي يدرك معناها ودلالتها بالسليقة والحدس»[2]. فأساس اضطراب التعريف الذي قدمه هذا الباحث للاتساق والانسجام هو عدم إعطائه إياها الاهتمام اللازم لقناعته – كما أسلفنا – بأنها من المدركات بالبداهة ويواصل الباحث حديثه عن هذه الاصطلاحات بالضبابية السابقة حين يعود فيجمع لفظي التنضيد والتنسيق – كأداتين لإنجاز الالتحام – تحت مسمى الانسجام بقوله : « إن هذا الالتحام وما يقتضيه من تنضيد وتنسيق هو ما يدعى – غالبا – بانسجام النص لدى الدارسين البنيويين المحافظين والمحللين للخطاب من اللسانيين»[3]. فالناقد رغم اعتماده على ما قدمه الباحثون لمفهوم الانسجام لا يكلف نفسه عناء التدقيق في ماهيته وما يتجلى به في النص من عناصر وأدوات.

---

[1] محمد مفتاح : دينامية النص، المرجع السابق، ص 44.
[2] محمد مفتاح : دينامية النص، المرجع السابق، ص 07.
[3] محمد مفتاح : دينامية النص، المرجع السابق، ص 44.

الفصل الثاني

أدوات وآليـــــــــات الاتساق والانسجام:

* المبحث الأول : الاتســـــــــــــــــــاق

* المبحث الثاني : الانسجـــــــــــــــــام

- **أدوات الاتساق والانسجام :**

1- أدوات الاتساق :

سبق وأن نبهت صفحات سابقة من هذا الفصل إلى الأدوات التي يقوم عليها كل من الاتساق والانسجام في معرض التعريف بهما وتحديد مفهومها، والتزاما بمنهجية البحث الوصفية نعود إلى هذه الأدوات كل منها على انفراد بالتعريف لكل أداة وفق ما ورد في دراسات النقاد محاولين آناء ذلك عضْد كل مفهوم بأمثلة توضح هذا المفهوم وتبينه تطبيقا، وقد رأيت أن لا أبالغ في النظرية فاخترت أن تكون الأمثلة مستقاة من شعر "عثمان لوصيف" الذي يشكل شعره مادة لهذا البحث، وأول الأدوات التي يقوم عليها الاتساق هي :

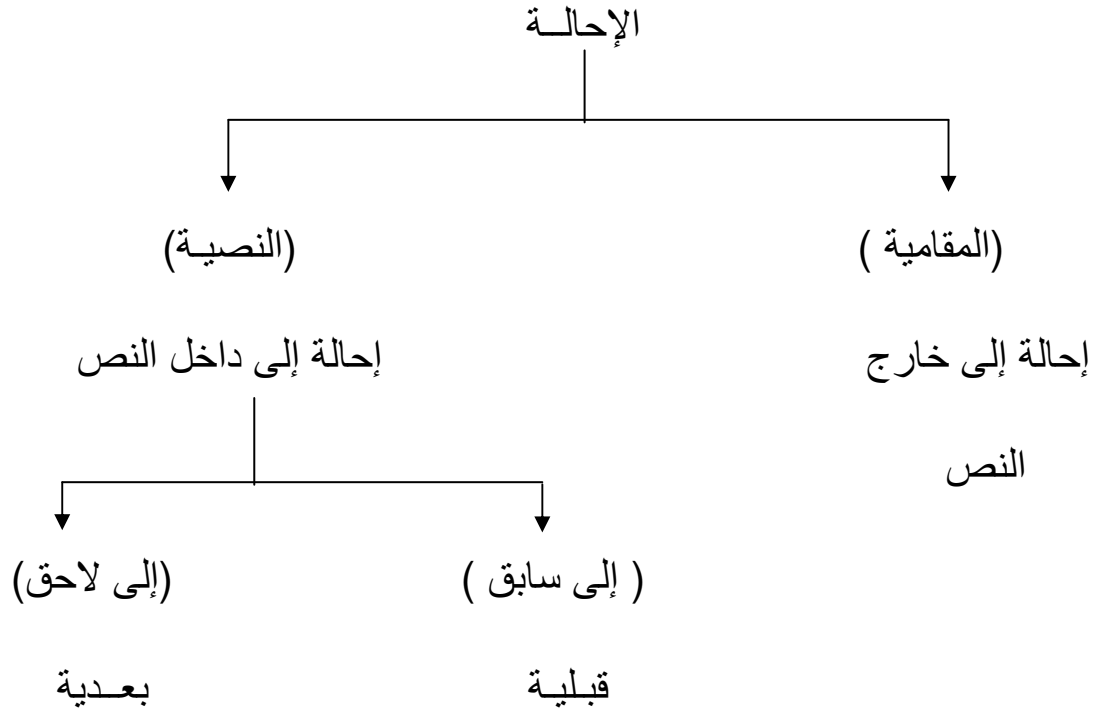
1-1 الإحالة :

يعتبر هذا العنصر من أهم الأدوات التي تحقق اتساق النص لأنها تربط بين مختلف أجزائه في بعدها الدلالي المعنوي، وهي علاقة تقوم بين عنصرين من عناصر النص، أي بين وحداته المختلفة عن طريق إشارة أحدهما إلى الآخر، ويطلق مصطلح العناصر الإحالية على نوع من الألفاظ لا تقوم بذاتها بل تحيل إلى عنصر أو عدة عناصر – سابقة أو لاحقة – مبثوثة في نواحي النص، وتلتقي هذه العناصر على كونها تقوم على التماثل فيما بينها، أي بين ما ذكر سابقا وما ذكر لاحقا أو العكس[1].

ورغم أن جميع الباحثين قد جعلوا " الإحالة" من أدوات الاتساق إلا أننا نجد منهم من يعرفها بأنها : « العلاقة بين العبارات من جهة، وبين الأشياء والمواقف في العالم

[1] أنظر الأزهر الزنَّاد : نسيج النص (بحث في ما يكون به الملفوظ نصا) المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء، ط1، 1993، ص 118.

الخارجي الذي تشير إليه العبارات»[1]. وبالتالي فهو – بهذا المعنى- كأنما يجعلها أداة من أدوات الانسجام بجعلها تحيل إلى العالم الخارجي أي إلى خارج النص، وهو ما يتنافى مع أن الاتساق إنما يتم بناء على معطيات النص اللغوية فحسب، وهناك من ذهب إلى تقسيمها إلى أنواع فجعل منها ما يحيل إلى سياقه، فجعلها في جانب منها آلية من آليات الاتساق، وفي جانب آخر آلية من آليات الانسجام، وذلك كالذي فعله كل من م. هاليداي ورقية حسن حين قسماها إلى قسمين[2]. هما الإحالة المقامية والإحالة النصية التي تنقسم – حسب ما ذهبا إليه – بدورها إلى إحالة قبلية وبعدية وقدما لذلك رسما توضيحا نورده كما جاء عندهما :



في حين يضيف الأزهر الزناد في كتابه السابق الذكر نوعا آخر لهـا هو "الإحالة" النصية مفرقا في ذلك بين الإحالة داخل النص التي تقوم عنده على الإحالة على العناصر اللغوية الواردة في النص والإحالة النصية التي يبين طبيعتها بكونها

(1) روبرت دي بوجراند : النص والخطاب والإجراء، ترجمة د/ تمام حسان، عالم الكتب القاهرة، ط1، 1998، ص 172.

(2) ينظر : كتابهما (الاتساق في اللغة الانجليزية) الصادر بلندن عن دار لونكمان سنة 1976، وقد أوردته نقلا عن : محمد خطابي : لسانيات النص، مرجع سابق، ص 16، وما بعدها.

تقوم على إحالة عنصر معجمي على مقطع من الملفوظ أو النص وتؤديها – حسبه- ألفاظ من قبيل « قصة – خبر – رأي فعل ... [1].

أما عناصر الإحالة عند الباحثين فهي – دون خلاف بينهم - : الضمائر وأسماء الإشارة وأدوات المقارنة، ولكي يتضح معنى الإحالة وتتضح كيفية مساهمتها في تحقيق اتساق النص نضرب لها مثالا من قصيدة للشاعر عثمان لوصيف بعنوان "أستاذ" مهداة إلى الشاعر أدونيس وهذا مطلعها :

لم أصافحك ذات صباح

على عَجَلٍ ...

لم أقبل جبينك

لم نرتشف قهوة الشعراء معاً

كنت وحدك تبحث عن زمن عربي

تَخَوَّض في لج الموت وحدك

كيف تفك رموز الحبيبة[2].

.....

فالضمير (ك) المتصل بالفعل (أصافح) في أول القصيدة يخاطب شخصا لم تتحدد شخصيته أو ملامحه، أو بتعبير آخر يحيل إلى شخص أو شيء لم يذكر بعد، لكننا بمواصلة قراءة النص نجده في المقطع السابع من النص نفسه يصيح :

يا أدونيس !

---

(1) الأزهر الزناد نسيج النص: مرجع سابق، ص 119.
(2) عثمان لوصيف : أبجديات (شعر)، دار هومة، الجزائر 97، ص 45.

آه أناديك : فينيق !

قمْ من رمادك ! [1].

فالضمير (ك) يحيل إلى أدونيس، وهذا ما يسمى بالإحالة البعدية لأن المحال عليه جاء تاليا على المحيل، أما الإحالة القبلية فيمكننا أن نقدم لها نموذجا من النص نفسه وهو قول الشاعر :

آه ! امرأة لا تزال تنام الضحى

غير عابئة بالمغنيين

امرأة هامت الشعراء بها

والمجانين ... كل المجانين

امرأة هي سيدة الملكات

وسيدة الكلمات[2].

[1] المرجع السابق، ص 55.
[2] المرجع السابق، ص 57.

فالضمير (ها) في قوله (هامت الشعراء بها) يعود على كلمة (امرأة) التي سبق وأن ذكرت وبالتالي فالإحالة قبلية لأن ما أحيل إليه سابق على المُحَال.

والنموذجان السابقان – كما هو ملاحظ- كلاهما كانت الإحالة فيه عن طريق الضمير، ولنأخذ نموذجا آخر تمت فيه الإحالة عن طريق اسم الإشارة، يقول الشاعر:

هذا تأَبَّط شرًّا يرُوعُ القبائل

والشنفرى ينتضي قوسه

ويصبُّ سهامًا...

وهذا الحطيئة يهجو الحطيئة

والمتنبي يطاعن خيلا وليلا ...

وهذا المعرُّي يغوِّر في العتمات[1].

فاسم الإشارة (هذا) يحيل مرة إلى (تأبط شرًّا) ومرة إلى (الشنفرى) وثالثة إلى (الحطيئة) وأخرى إلى (المعرُّي) وكلها إحالات قبلية.

[1] المرجع السابق، ص 46-47.

وقد سبق وأن أشرنا إلى أن من عناصر الإحالة أيضا " المقارنة" التي نقدم لها النموذج التالي :

هو الحرف يرعف من غضب

ويدخُّن مثل السنادين

تحت المطارق[1].

ونوع المقارنة هنا هو النوع الذي يقوم على التشابه ذلك أن مفردة (الحرف) تحيل على (السنادين) بناء على علاقة التشابه القائمة بينهما ألا وهي أن كلا منهما يئن تحت وطأة ألم يعانيه، وهناك طرق أخرى تتم بها المقارنة كالتطابق، والاختلاف والكم، والكيف ...إلخ.

فهذه العناصر جميعا (أسماء الإشارة، الضمائر، المقارنة) تستطيع أن تمدنا بالعلاقات القائمة بين مركبات النص سواء كانت جملا أو مفـردات أو مقاطـع وبتتبعنا لهذه العناصر في حنايا النص وجنباته يمكننا أن نتلمس اتساق النص انطلاقا مما أتاحته لنا من علائق مختلفة بين أوصاله.

1-2-الاستبدال :

إن كان الباحثون قد جعلوا – على الأقل – نوعا من الإحالة ذا بعد خارج نصي فإنهم يتفقون على أن الاستبدال عنصر نصي بمعنى أنه عملية تتم داخل النص باعتباره علاقة اتساق، ويعرف الاستبدال بأنه « تعويض عنصر في النص بعنصر آخر»[2]. ويمكن أن يفهم من هذا الاستبدال علاقة مشابهة جدا لعلاقة الإحالة غير أن التدقيق بينهما يفضي إلى أن الإحالة – وقد سبقت الإشارة لهذا – تتم على المستوى المعنوي الدلالي بينما يتم الاستبدال في المستوى النحوي /المعجمي، وهناك فارق آخر

(1) الرمجع السابق، ص 50.
(2) محمد خطابي : لسانيات النص، مرجع سابق، ص 19.

بين علاقة الإحالة وعلاقة الاستبدال يتمثل في كون الإحالة ذات وجهين يمثلان نوعين من أنواعها وهما الإحالة القبلية والإحالة البعدية، وقد ضربنا لكل منهما مثالا توضيحيا تبين من خلاله أن الإحالة قد تكون على سابق أو على لاحق باعتبار وضع كل من المحال والمحال عليه في النص، بينما الاستبدال – حسب الباحثين – فعلاقة نصية قبلية في معظم الحالات، وما دام الاستبدال عنصرا من عناصر الاتساق فعلينا أن نوضح كيف يساهم هذا العنصر في تحقيق اتساق النص.

إن العلاقة القائمة بين المستبدل والمستبدل منه هي التي تحدد كيفية مساهمة الاستبدال في الربط الشكلي للنص إذ أنها علاقة قبلية بين عنصر سابق في النص وعنصر لاحق فيه أيضا، وبذلك فإن الاستمرارية التي تحققها عملية الاستبدال هي التي تمنح النص تماسكه وتضامَّ عناصره، ولئن كانت العلاقة بين عنصري الإحالة علاقة تطابق وتماثل، فإنها في الاستبدال علاقة تقابل تفرض طرح مصطلح آخر هو " إعادة التحديد والاستبعاد"[1]. والمقصود بهذا أن المستبدل لا يحمل كافة خصائص المستبدل منه، بل إنه – في معظم الحالات – يتصف بصفات، ويحصل على خصائص لا يتوفر عليها المستبدل منه، وبالتالي يكون قد تخلى (استبعد) عن بعض خصائص المستبدل منه لكنه احتفظ بجزئية أو جزئيات منه تمنح العنصر السابق خصائصه وصفاته أو حتى سلوكاته، هذا من جهة ومن جهة أخرى فإن العنصر اللاحق دوما يعيد ذهن القارئ وحواسه إلى المستبدل منه، وبالتالي فهو يمنح النص حق تملك القارئ من بدايته إلى نهايته عن طريق شده دوما إلى العناصر السابقة فيه بناء على استمراريتها في العناصر اللاحقة عن طريق علاقة – الاستبدال – وهذا ما يمنح هذه العلاقة – أي الاستبدال- خاصيتها الاتساقية، وقيمتها في منح النص تماسكه وترابطه.

بقيت الإشارة إلى أن الاستبدال عند النقاد يقسم إلى أنواع ثلاثة هي :

(1) محمد خطابي : لسانيات النص، مرجع سابق، ص 21.

أ- **الاستبدال الاسمي :** ويتم عن طريق استبدال عنصر اسمي (اسم) بعنصر اسمي آخر.

ب- الاستبدال الفعلي : ويتحقق حين يستبدل عنصر فعلي (فعل) بعنصر فعلي آخر.

ج- الاستبدال القولي : وفيه يحل عنصر اسمي أو فعلي محل قول كامل برمته.

وكما فعلنا مع عنصر الإحالة سابقا نحاول هنا أيضا أن نضرب بعض الأمثلة عن الاستبدال عن طريق عرض نماذج شعرية، وليكن النموذج الأول من قصيدة " عبقري " للشاعر عثمان لوصيف :

.....

كان طفلا عليلاً مدائحه مُرَّةٌ

وفراشاته تتهافت في النار مرتبكةْ

والغزال الذي بات يحرسه

من نيوب الذئاب

الغزال الوديع تحوَّل غولاً

يلاحقه بالقذائف والشتم والهرْبَكة

ما تعلَّم نفخ الفقاقيع في الجوِّ

أو أن يحاكي الطواويس والديكةْ

حين يمشي

يهدهدُ أفئدة الأرض

ثم يلُّم الشظايا

ويركن للصعلكة

عبقري ... له من رؤاه فضاء و أجنحة

من قصائده سدة وعريش

ومن نفسه مملكهْ

آه !

يا سيُّدي ...

قدر أن تواجه حتفك بين البهائم

أو تتهالك وجداً

وتذبل كالليلكهْ[1].

.....

فحين نعود إلى هذا المقطع من النص يطالعنا – في بدايته- لفظ « طفلا» وبعد عدة أبيات نلتقي لفظ «عبقري» ثم في أواخر النص نواجه لفظ « سيدي» وكل هذه المفردات عناصر اسمية قد حل بعضها محل بعض تبعا لسير النص وتماشيا مع تناميه، فهذا الذي كان طفلا استبدل بلفظ « عبقري» فهو الموصوف نفسه، فالمستبدل هو لفظ « طفل» والمستبدل به لفظ « عبقري» وقد سبق وأن أشرنا إلى أن العلاقة بين عنصري الاستبدال (المستبدل والمستبدل منه) هي علاقة تقابل تقتضي إعادة التحديد والاستبعاد، وهذا الحاصل مع هذين العنصرين حيث أن لفظ الطفل الدال على إنسان صغير قد أعيد تحديد صفاته من مجرد طفل بصيغة النكرة، إلى طفل (أو رجل) موصوف بالعبقرية، فاستبعدت صفة الطفل النكرة عنه وحلت محلها صفة العبقرية، وهنا يتحقق استمرار ذلك (الطفل) في العبقري حيث أن هذه الصفة لا تنفي عن هذا (العبقري) أن يكون طفلا حيث أنه لا يزال موجودا في العنصر الذي استبدل به ولكنه جاء بصفة جديدة غير متعينة فيه بصفاته الأولى، والشيء نفسه يقال عن لفظي (عبقري) و (سيدي) حين استحال لفظ (عبقري) بدوره واستبدل بلفظ (سيدي) وبعد أن عدلت فيه صفاته أو أعيد تحديده بصفة أخرى، (من العبقرية إلى السيادة) دون أن يلغي العنصر اللاحق وجود العنصر السابق لأن وجود العبقري في السيد لا يزال

ممتدا، وكل الذي حدث أن هذا العبقري – وبحكم عبقريته- استحق أن يحلَّى بحليته السيادة، فالسيد والعبقري كلاهما شخص (إنسان) ولكنهما بصفتين مختلفتين، وامتداد أحدهما في الآخر، أو تماهيه، أي تماهي السابق بصفته القديمة -في اللاحق - بصفاته الجديدة.

هو الذي خول الشاعر أن يستبدل أحدهما بالآخر محققا بذلك اتساق نصه عن طريق العلاقة التي تربط بين عنصري الاستبدال دون حاجة منه للتكرار، ودون أن يعتسف ويتجاوز إمكانات اللغة والنص في الاستمرار والانطلاق والتجدد.

ويمكن أن نقدم نموذجا آخر للشاعر في قصيدة أخرى من الديوان نفسه قال فيها مخاطبا " الناقة " :

من يقتفي دربك المتوغل في الغيب؟

من يتهجَّى طلاسم عينيك؟

من يتجسَّم بحران وجدك؟

من ألف ألف ... تحجِّين ظمأى

ولا تصلين ...

ومن عهد آدم مقذوفة في العراء

بلا قَبَس أو دليل

مضرَّجة بالضراعات

مثخنة بالتباريح

---

(1) عثمان لوصيف : نمش وهديل، « ديوان شعر»، دار هومة، الجزائر، 1997، ص 11-12.

مطعونة بالرؤى ! [1].

فلفظ " مضرَّجة " استبدل بلفظ " مثخنة " وهو بدوره استبدل بلفظ " مطعونة " وكلها تحيل إلى هذه الناقة التي تحمل جراحات عميقة وعديدة، ولكنها مع العنصر الأول مجروحة بالصراعات، ومع العنصر الثاني بالتباريح ومع العنصر الأخير بالرؤى، ففي كل مرة كان يعاد تحديد هذه الجراحات، أو - بالأحرى – بواعثها ودواعيها عن طريق استبعاد صفة السابق بصفة اللاحق دون أن ينفي ذلك وجودها، أي وجود الناقة نفسها في كل عنصر من تلك العناصر.

وانطلاقا من هذه النماذج تتضح لنا أهمية الاستبدال في منح النص شكله المتسق بحيث أن المستبدل دوما – يبقى موجودا في المستبدل منه، وهذا الأخير بدوره يربط ذهن القارئ – في مختلف مراحل تتبعه لمسارب النص – بالعنصر المستبدل لتبقى الوشائج بين وحدات النص قائمة فيه من بدايته إلى نهايته.

[1] عثمان لوصيف : نمش وهديل، المرجع السابق، ص 16.

1-3- الحـذف : لا يختلف الحذف عن العلاقتين السابقتين – الإحالة والاستبدال – باعتباره علاقة اتساق من جهة ثم بكونه – أيضا – يتحقق بوجود عنصرين اثنين – سابق ولاحق – ولكن المظهر البارز الذي يميزه عنهما هو أن الإحالة والاستبدال يشكلان – بوجود عنصريهما – علاقة حضور بينما يشكل الحذف – بإلغاء أحد عنصريه – علاقة حضور وغياب في آن واحد؟ حضور المبدل منه، وغياب المبدل، ولذلك يميل بعض الباحثين إلى تسميته « استبدالا بالصفر»[1]. ويسميه آخرون « اكتفاء بالمبنى العدمي»[1]. ذلك أن علاقة الاستبدال – عند حدوثها- تخلف أثرا يسترشد به القارئ، وأثرها هو وجود السابق واللاحق، وكذلك الأمر بالنسبة للإحالة لكن الأمر في علاقة الحذف يختلف باعتبار أن المبدل منه في اللاحق من النص لا يترك أثرا وإنما يسترشد به هو نفسه لملء الفراغ الذي يخلفه الاستغناء عنه.

وبالتالي يكون هو المحذوف، وهو المتوسل به لملء الفراغ البنيوي الذي يخلفه غيابه في آن واحد وهناك شيء مهم يلح عليه الباحثون في هذا المجال وهو أن دور الحذف في بناء الاتساق لا يعتبر إذا كان في إطار الجملة الواحدة، وإنما المعتبر عندهم من ضروب الحذف هو ذلك الذي يتم في العلاقات بين الجمل، أي أن الموجود في جملة ما من النص لا يعود المبدع وسيستغني عنه في الجملة نفسها، وإن كان هذا يعد حذفا، بل ما يحققه الاتساق هو التخلي عن الحاضر في جملة سابقة عند الانتقال إلى جملة لاحقة، ولنأخذ المثال الآتي الذي يوضح هذه العلاقة :

.....

التي بعثتني من رماد الموت

من رميم الرميم

والتي نفخت

[1] محمد حطابي : لسانيات النص، المرجع السابق، ص 21.

في أعصابي وشراييني

وهجًا من روحها الإلهية[2].

فبملاحظتنا للجملة الأولى والثانية (التي بعثتني من رماد الموت) و (من رميم الرميم). نجد أنه قد استغنى في الجملة الثانية عن كلمة (بعثتني) ولكن معنى الجملة – رغم الفراغ الموجود فيه- لا يتم في ذهن القارئ إلا بأن البعث قد استمر أيضا فيها من الرميم رغم الاستغناء عنه وذلك للترابط المعنوي بين الجملتين، فبناء الجملة الثانية يبقى ناقصا دون إضافة (بعثني) إلى بنائها غير المكتمل.

ويمكن أن نقدم – أيضا – النموذج التالي، الذي يجسد نوعا آخر من الحذف :

من أنت ؟ بربك قولي !

أأنت قدري ... أم لعنتي ؟

عذابي ... أم جنتي ؟

من أنت ؟ بربك قولي ؟

أأنت ترنيمة الليل ؟

سقسقة الشفق

أم هينمة الأريج على الروابي والسهول؟

من أنت ؟ بربك قولي ! [1].

ولنلاحظ الآتي : (أأنت قدري ... أم لعنتي ؟) فلا شك أن الجملة الثانية قد استغني فيها عن الضمير (أنت) ولكنه – مع ذلك – حاضر فيها لأن الكلام – ولا شك

---

[1] روبرت دي بوجراند : النص والخطاب والإجراء، مرجع سابق، ص 340.
[2] عثمان لوصيف : ريشة خضراء، « رسالة حب»، منشورات التبيين الجاحضية، الجزائر، 1999، ص 56.

– ينبني على هذا النحو : أنت قدري ... أم أنت لعنتي والشيء نفسه بالنسبة للجملة الموالية : عذابي ... أم جنتي.

وهنا نطرح السؤال المهم : ما دور الحذف أو ما أهميته في تحقيق اتساق النص ؟ والجواب هو ما قلناه عن الاستبدال من أن ذهن القارئ – وهو يجوب فضاء النص – سيربط حتما بين الموجود والغائب وهو ما يقتضي منه العودة إلى الموجود ليتوسل به إلى استخراج الغائب لملء الفراغ الذي يتركه غياب السابق في الجملة اللاحقة، ثم لأن السابق يبقى مستمرا وموجودا في اللاحق من أوصال النص رغم حذفه وإخفائه وهو ما يمثل الامتداد بين وحدات النص بما يكفل اتساق بنائه.

بقي أن نشير أن الدراسين قد قسموا الحذف –على غرار الاستبدال- إلى اسمي و فعلي و حذف داخل شبه الجملة، و ما قيل عن الاستبدال يقال عن أقسام الحذف دون حاجة لتكراره، و لكن هناك من خرج عن هذا التقسيم المحدود للحذف و جعل منه أنواعا عديدة مثل حذف الحرف و الظرف و الفاصلة و نقاط الوقف والقاطعة، وحذف الكلمة وحذف الجملة و حذف الفقرة الشعرية والمقطع الشعري (وهما ما يسمى بالبياض في النصوص الشعرية المعاصرة) و أخيرا حذف البداية والنهاية و الإجابة على صيغة الاستفهام[2]. وقد جاءت هذه الأنواع جميعا في معرض الحديث على ظاهرة الغموض و الغرابة و الصعوبة في القصيدة المعاصرة و كان تبرير وجودها هو أنها تساهم في خلق الشعر الغامض المعادل لرمز غامض في الوجود»[3].الذي يحيا فيه الشاعر المعاصر الذي يسعى إلى إعادة إنتاج اللغة داخل القول الشعري الخاص (التي) تصبح هنا العلاقة الأساسية في الشعر، فتتحرر الكلمة من ضغط العناصر الخارجية لتبحث عن تحددها في علاقاتها الداخلية»[4]. فمحاولة التخلص من سلطة العناصر الخارجية (التي هي ولا شك –هنا- مواضعات المجتمع و

---

(1) عثمان لوصيف : المرجع السابق، ص65.
(2) أسيمة درويش : مسار التحولات [قراءة في شعر أدونيس] دار الآداب، بيروت، ط1، 1992، ص 217، وما بعدها.
(3) المرجع السابق، ص 216.
(4) إلياس خوري : في نقد الشعر، دار ابن رشد، بيروت- د-ت، ص 63-64.

اصطلاحاته في تعامله مع اللغة) و هي الدافع إلى مثل هذه الطريقة المتحررة من التعبير التي تعطي للقصيدة شكل السلسلة المنفصلة الحلقات غير أن هذا الحذف لا يجعل القصيدة في الحقيقة عقدا منفرطا بل يعني استمرارية القول الشعري و استمرارية الفيض و الكتابة و لكن بالحبر السري، المفرغ من اللون»[1].لأن للقارئ حريته في ملء الفراغ و إعادة تشكيل النص عن طريق إسقاط ما يمليه عليه السياق الذهني و النفسي و الثقافي على سياق الفقرة أو المقطع بتأويل شخصي توجهه الإشارات المتاحة في النص بما لا يدع له مجالا للعبثية في إعادة إنتاجه النص فلا ينزلق إلى هدم محتوى النص من حيث يريد إثراءه و إغناءه و إعادة بنائه.

4-1 –الوصل: ليس الانتقال من الحديث عن الحذف إلى الحديث عن الوصل انتقالا من مظهر اتساقي إلى مظهر اتساقي آخر فحسب بل هو انتقال من أنواع اتساقية يربط بينها –على اختلافها- جامع الاتصاف بالثنائية إلى نوع لا أثر للثنائية فيه، أي إلى عنصر أحادي الدلالة، فردي المظهر ذلك أنه –أي الوصل- لا يحوي إشارة موجهة[2]. نحو البحث عن مفترض فيما تقدم أو فيما سيلحق كما هو الشأن بالنسبة للإحالة و الاستبدال و الحذف التي يقوم كل منها على عنصرين علاقتهما التشابه أو التماثل أو التقابل، أما في الوصل فالأمر يختلف تماما لأنه يعني «تحديد الطريقة التي يترابط بها اللاحق مع السابق بشكل منظم»[3]. فالذي يمكن استخلاصه من تعريفه هو أنه يشكل علاقة رابطة[*]. بين العنصرين اللذين تقوم عليها الأدوات الاتساقية السابقة، أي أن موقعه بين عنصرين من عناصر الجملة أو النص، ودوره هو إظهار النص (أو بعض أجزائه) في شكل وحدة متماسكة، والذي يتيح تمظهر النص في هذا الشكل هي العناصر التي يقوم عليها الوصل من أدوات الربط المختلفة المقيمة « للعلاقات التي بين المساحات أو بين الأشياء التي فيها هذه المساحات»[4] من النص طبعا، ذلك أن

---

(1) أسمية درويش : المرجع السابق، ص 220.
(2) محمد خطابي: لسانيات النص، المرجع السابق، ص 22.
(3) محمد خطابي : لسانيات النص، المرجع السابق، ص 23.
(*) لذلك يسميه دي بوجراند بالربط : أنظر دي بوجراند: النص والخطاب والإجراء، مرجع سابق، ص 346.
(4) دي بوجراند : المرجع السابق والصفحة السابقة.

النص – في جانب منه- عبارة عن جمل أو متتاليات جملية متعاقبة خطيا[1]. يؤدي فيها الوصل دور تقليص مساحة الغموض و الحد من وجود تعدد الاحتمالات في قراءة النص التي تتنامى طرديا مع انتشار ظاهرة الحذف، و عكسيا مع وجود الوصل، و يتفرع الوصل إلى أنواع تختلف أسماؤها واصطلاحاتها باختلاف الباحثين، فهو عند هاليداي ورقية حسن إضافي (و يتم بواسطة الواو و أو) و عكسي (عن طريق الاستدراك) وسببي (ومن وسائله الشرط مثلا) وزمني (حين يتحقق التتابع الزمني في النص) [2].بينما نجده عند روبرت دي بوجراند[3]. ينقسم إلى:

1- **ربط عن طريق مطلق الجمع:** ويجمع صورتين أو أكثر من صور المعلومات حين تكونان متَّحدتين أو متشابهتين.

2- ربط عن طريق التخيير : ويجمع صورتين آو أكثر على وجه التخيير (أداته : أو).

3- ربط عن طريق الاستدراك : ويربط على سبيل السلب صورتين بينهما علاقة تعارض.

4- ربط عن طريق التفريع : ويشير إلى أن العلاقة بين صورتين هي علاقة تدرج أي أن تحقق إحداهما يتوقف على حدوث الثانية حتى وإن اختلفت بنية الجملة الفرعية عن بنية الجملة الأصلية لأن علاقة التشابه بينهما تبقى قائمة ومن ذلك توالد الجزء من الكل.

ومن خلال عرض التقسيمين يبدو لنا أن الوصل الإضافي عند هاليداي وحسن يجمع الربط عن طريق مطلق الجمع وعن طريق التخيير عند دي بوجراند، والوصل العكسي عندهما هو نفسه الربط عن طريق الاستدراك عنده، في حين أن صورة

(1) محمد خطابي: المرجع السابق والصفحة السابقة.
(2) محمد خطابي : المرجع السابق، ص 23.
(3) دي بوجاند : المرجع السابق، ص 346-347.

الوصل السببي عند الأولين هي صورة الربط عن طريق التفريع عند الثاني، ويبقى الوصل الزمني عندهما دون مقابل عنده، ومادام التقسيمان هما نفسهما فسنعتمد على تقسيم هاليداي وحسن لإضافته نوعا آخر نفتقده عند دي بوجراند لأنه أكثر ثراء، وبالتالي يزودنا بأداة إضافية لإضاءة النص وتحقيق اتساقه أكثر.

ولا أعتقد أننا في حاجة إلى التأكيد على أن الوصل علاقة اتساقية أساسية باعتبار أن وظيفته هي تقوية أسباب الترابط بين الجمل، وجعل المتتاليات النصية أكثر ترابطا وتماسكا، ولذلك سنعمد إلى ضرب أمثلة وتقديم نماذج من نصوص شعرية لإضاءة ظاهرة الوصل بطريقة تطبيقية ولعل أيسر مثال نقدمه قول الشاعر :

إغترابي اكتشاف

وغيابي حضور[1].

ويتجلى من هاتين الجملتين أحد أنواع الوصل وهو الوصل الإضافي الذي تم عن طريق (الواو) حيث أضيف الاغتراب من أجل الاكتشاف، أو الاغتـــراب الإكتشافي إلى الغياب الحضوري إن صحَّ التعبير، ونجد الوصل الزمني في هذا المقطع الشعري من قصيدة بعنوان : " نحلة "

.....

تتنقل ساهية

من برعم ضوء إلى برعم ضوء

ومن زهرة حرير

إلى زهرة حرير

وحين تتعب

تسدل الستار الغبشي

[1] عثمان لوصيف، كتاب الإشارات (ديوان شعر)، دار هومة، الجزائر، 99، ص 119.

الشفَّاف

لأجفانها المغمَّسة

بنغم الأصائل

ثم ... تفرش أجنحتها

على خميلة من عهن[1].

.....

فالوصل الزمني تم بالحرف (ثم) التي تفيد – في عرف النحاة- الترتيب والتعقيب، ففرش الأجنحة على خميلة العهن لم يتم – زمنيا- إلاَّ بعد أن كانت هذه الفراشة قد أسدلت ستار أجفانها.

(1) عثمان لوصيف، قصائد ظمأى «ديوان شعر»، مطبعة هومة، الجزائر، 99، ص 80-81.

ويمكن الاستشهاد للوصل السببي بهذا المقطع من قصيدة "قالت الوردة" :

.....

أيها التائـه

المتعثِّر في فجوات النفقْ

أيها المقتفي أثري

في المهامه

أو في فجاج الغسقْ

إن أضعتَ الخرائط

أو غشيتك الدياجي

وسُّدت أمامك كل الطرقْ

" قل أعوذ برب الفلقْ"[1].

فالآية القرآنية المستشهد بها، والتي ضمنها الشاعر قوله كاستعاذة يلجأ إليها التائهون مربوطة بشرط : **إن أضعت الخرائط...**

فارتباط الجمل الأولى بالجملة الأخيرة هو ارتباط شرط بجوابه، كما نجد في هذا المقطع وصلا إضافيا، أو هو ما سماه دي بوجراند بالربط الاختياري بين الجملتين (إن أضعت الخرائط) و (غشيتك الدياجي) حيث تم عن طريق (أو)، وأخيرا يجَسِّد المقطع الآتي الوصل العكسي الذي يكسر أفق التوقع عند القارئ والنموذج مأخوذ من القصيدة السابقة :

[1] عثمان لوصيف، قالت الوردة (ديوان شعر) دار هومة، الجزائر، 2000، ص 22-23.

أيَّة روح بكل الدنى تتوحَّد

وترفرف بي في أثير

من الجاذبية والوجدِ؟

أيَّة إيماءة تتوقَّدْ؟

أنا في الأرض

لكنَّ كل السماوات تهوي على ركبتيَّ

وتسجدْ ! [1].

فبينما يسير توقع القارئ مع الشاعر في الأرض بكل ما في الأرض من معاني وجود الإنسان وطينيته وانحطاطه، الذي آتاه من عنصره الترابي الآسن إذا بالشاعر يأتي بما هو عكس هذا التوقع، فمن الأرض .. من الطين يقتلعه الشاعر –على حين غرَّة منه –ويحلق به في سعة السماوات فيمحو عنصر الطين بمسحة من السماوات الهاوية الساجدة كل ذلك باستخدام ذلك الوصل العكسي المجسد في الأداة (لكنَّ) التي استدركت هذه الوهدة إلى الأرض متداركة وعي القارئ الذي كاد أن يستكنَّ في طينة الأرض التي سكنَّ فيها الشاعر نفسه قبل أن يتدارك ذلك بالتفاتة

منه- غير متوقعة- إلى السماوات وكأنمَّا قد خشي أن يفوته الأوان إن هو طار – بنفسه- إلى السماوات فجعلها هي التي هوت لتكون أسرع في إنقاذ وعي القارئ المتماهي مع النص، وفي كل النماذج نلاحظ كيف يساهم الوصل في تجسيم الاتساق الشعري بضمِّه جنبات النص بعضها إلى بعض فيحقق للنص تماسكه عن طريق تقوية أسباب الترابط بين عناصره.

1-5- الاتساق المعجمي : حديثنا عن الاتساق المعجمي حديث عن آخر مظهر من مظاهر الاتساق النصي، وفي الوقت نفسه عن مظهر مختلف عن باقي المظاهر السابقة إذ ليس عنصرا قائما على الثنائية كما هو الشأن في الإحالة والاستبدال، كما لا يمكن أن يكون تناوله تناول أداة شكلية رابطة بين عناصر النص المختلفة، ذلك أن تمظهر الاتساق المعجمي يتجلَّى بطريقة مغايرة لما سبقه من عناصر، وبالتالي فإن حتى دوره في اتساق النص يبدو – إلى حدٍ ما- مختلفا عن الأدوار التي تلعبها باقي الآليات.

والاتساق المعجمي باعتباره علاقة اتساقية بين عناصر النص عن طريق التكرار والتضامِّ – ينقسم إلى قسمين، أي أنه يتم بطريقتين مختلفتين وإن كانتا تقومان بالدور نفسه، وطريقتاه هما :

أ- **التكرارُ**

ب- التضامُ

(1) عثمان لوصيف : المرجع السابق، ص 79-80.

والتكرار يعني إعادة عنصر معجمي بذاته أو بمرادفه أو شبه مرادف له، أو عن طريق عنصر مطلق أو اسم عامٌ، وتظهر قيمة التكرار – كعنصر اتساقي في النص- في كونه يتيح للعناصر التي يتكون منها السياق النصِّي أو تولِّد تواكبا للتماثل والتنوع[1]في النص، وهذا التواكب هو الذي يمنح النص خاصيته الاتساقية، وقلنا التماثل لأن من ضروب التكرار ما يتم عن طريق إعادة العنصر المعجمي نفسه أكثر من مرَّة، وأشرنا إلى التنوع لأنه يتم بطرق أخرى سبقت الإشارة إليها، وهذه الخاصية – أي التنوع- وليدة عدم اقتصار نظر الباحثين على ما يتكرَّر ببساطة أكثر من مرة.

ذلك أن التكرار عندهم يتعدَّى إلى نظام البدائل والمتغيرات المتجمعة حول محور ثابت رغم تميزها فيما بينها واحدا عن الآخر، ويؤكدون على أن تصوُّر هذا المحور الثابت لا يتسنى إلا من خلال إدراك كل بدائله واحتمالاته، على اعتبار أن السمة الأساسية لهذا المحور هي خاصية الاستبدال، ويعنون بذلك أن يكون له هذا البديل أو ذاك عن طريق الانتقائية الفائقة الدقة التي تحكمها ظروف محدَّدة تفرض، أو– بتعبير أدق- توجّه البديل الأفضل والأنسب[2].

أما المقصود بالتضّام فهو « توارد زوج من الكلمات بالفعل أو بالقوة نظرا لارتباطهما بحكم هذه العلاقة أو تلك»[3]. وغالبا ما تكون العلاقة قائمة على التعارض أو متصلة عن طريق علاقة الجزء بالكل أو العكس، أو الجزء بالجزء، أو عن طريق انتمائهما للمجال نفسه، وهذه العلاقات –داخل النص- لا يمكن أن تكون دائما واضحة يدركها المحلل لأول وهلة يلقي فيها ببصره إلى النص، بل إنها قد تكون أحيانا من الخفاء وعدم الوضوح بمكان، وهنا يجب أن يعوِّل على الحدس اللغوي للقارئ وخلفيته المعرفية لإيجاد سياق تترابط فيه هذه العناصر المعجمية دون أن يعني هذا بالضرورة الخروج عن كون الاتساق المعجمي أداة لغوية من أدوات تحقيق الاتساق

(1) ينظر : يوري لوتمان : تحليل النص الشعري (بنية القصيدة) ترجمة د/ محمد فتوح أحمد : مرجع سابق، ص 62..
(2) ينظر : يوري لوتمان : تحليل النص الشعري (بنية القصيدة) ترجمة د/ محمد فتوح أحمد : مرجع سابق، ص 62..
(3) محمد خطابي : لسانيات النص، مرجع سابق، ص 25.

النصي، ولعل أبرز دور يلعبه التضّام في اتساقية النص هو خلقه توازيات مختلفة بين الأزواج التي سبق الحديث عنها ، وهنا علينا أن نتذكر ما سلف التنويه به من أن التوازي لابد وأن يكون أحد الروافد التي تصب في إطار الاتساق ذلك أنه يعد هو القسم الثاني من أقسام الاتساق المعجمي أو – بعبارة أدق – هو المظهر البارز لهذا القسم منه، وفيمايلي نماذج شعرية تمثل لمظهر الاتساق المعجمي:

لا نبوءة إلاَّ في البحر

لا رؤيا إلاَّ في البحر[1].

فهذا أبسط مظهر للاتساق المعجمي الوارد في النص عن طريق تكرار «في البحر» مرتين، وهو تكرار لعنصر معجمي واحد بلفظه في حين يتم الاتساق المعجمي في المثال الآتي عن طريق المرادف في قول الشاعر في قصيدة بعنوان " العقرب " :

.....

تـزفـر

تشـهـق

تتجسّس ... وتتحسس نبضاتي[2].

.....

(1) عثمان لوصيف : قراءة في ديوان الطبيعة، «ديوان شعر» دار هومة الجزائر، 99، ص 80.
(2) المرجع السابق، ص 108.

حيث أن ورود (تتجسس) و (تتحسس) هو الذي يحقق الاتساق عن طريق المترادفين، بينما يتم عن طريق علاقة الجزء بالكل في النموذج الآتي :

.....

أيها النهر !

أنا مثلك أتدفق في شقوق الأيام

بيد أنِّي أضعت كل مصباتي ! [1].

حيث أن (مصباتي) جزء من (النهر)، ويمكن أن نتمثل للتضام عن طريق النموذج الآتي :

.....

جسدي في الأرض

وشماريخي تمتد إلى قلب السماء[2].

حيث ينشأ التضام عن طريق التوازي الذي يحققه توالي (الأرض) و (السماء) في النص، وعلاقتهما التعارضية هي التي تمنح المتلقي أحقية الجمع بينهما في علاقة تواز، ويمكن أيضا أن يتحقق التوازي بشكل آخر كالذي نجده في النموذج الآتي :

منسلخا من جسدي

عاريا من ظلِّي[3].

.....

(1) المرجع السابق، ص 100.
(2) المرجع السابق، ص 97.
(3) المرجع السابق، ص 70.

فالتضام قد نشأ من العلاقة القائمة بين (جسدي) و (ظلي) باعتبار أن الظل لا يتولد إلا عن جسم ما، وهو متولد هنا عن ظل المتكلم باعتبار كل من (الجسد) و (الظل) مضاف إلى هذا المتكلم، أو بالأحرى إلى ضمير هذا المتكلم في النص ومنتسبا إليه عن طريق الإضافة.

إذن هذه هي الوسائل الاتساقية التي يعتمد عليها القارئ في التماس تماسك النصوص جملة فجملة، ومقطعا فمقطعا إلى أن يكتمل اتساق النص كلية، وهي– كما سبق التأكيد- أدوات متوافرة في النص، ولا دخل للقارئ إلا في الكشف عنها باعتبار النص بنية متسقة بذاتها نظرا لتوافر هذه الوسائل فيه.

2- أدوات الانسجام:

لا يتم الحديث عن أدوات الانسجام، كامتداد للحديث عن أدوات الاتساق إلا من جهة أن أحدهما (الاتساق) خطوة مبدئية لإنجاز الآخر (الانسجام) ذلك أن الانتقال من أدوات الاتساق إلى أدوات الانسجام انتقال نوعي منهجي بالأساس، لأن مدار الاتساق- بناء على مفهومه وأدواته- هو النص متمظهرُ ُ في شكله اللغوي – اللساني في حين أن الخروج عنه إلى الانسجام يعني – بالضرورة – الخروج من النص إلى سياقاته المعرفية المختلفة، والعودة إلى مفهوم الانسجام كفيلة ببيان هذا الفرق الجوهري بين المظهرين في مواجهة النص، كما أن هناك فرقا أساسيا آخر لا يقل أهمية عن السابق ذلك هو دور القارئ في كلا العمليتين ؛ فإن كان عمل المتلقي – في المستوى الاتساقي للنص – لا يعدو أن يكون متابعة ورصدا للمتحقق الفعلي، وبالتالي فعمله لا يتجاوز العملية الإحصائية الاستقرائية للعوامل المختلفة المتحكمة في اتساق النص، فإنه–على خلاف ذلك–يصبح ذا دور جوهري فعَّال حينما يتعلق الأمر بالبحث في مدى تحقق انسجام النص لأن جهده ينصرف من العمل الإحصائي للمعطيات النصية إلى عملٍ أقل ما يمكن أن يوصف به أنه عمل إبداعي يقتضي التزود بقدرات معرفية وثقافية ومنهجية تختلف الحاجة إلى غناها وثرائها وتنوعها باختلاف طبيعة

ونوعية الخطابات التي يتصدى لدراستها، وهو ما يتطلب منه وقتا وجهدا ودراية وحتى عزيمة تفوق بكثير ما يستلزمه البحث في اتساق النص من هذه الاستعدادات لأن الجهد المبذول يكون قد تحول من البحث عن الماثل في النص إلى الغائب عن بنيته، أو – بتعبير آخر – من المسح العابر للمادي، في بنية النص السطحية بطريقة خطية أفقية إلى التنقيب عن الكامن المعنوي في بنية النص العميقة بطريقة عمودية،وشتان بين العمليتين، أما أدوات الانسجام فهي:

1-2 التأويـــل:

إن الكلام عن دور القارئ في عملية الانسجام يقودنا إلى الحديث عن جهده التأويلي الذي يبذله من أجل الوصل بين أجزاء النص عن طريق رصد العلاقات الخفية المتحكمة في تماسكه، وهذا ما استدعى – بالضرورة- تحديد مفهوم التأويل كعملية أساسية في هذا العمل الإجرائي ذي الأبعاد المتعددة والامتدادات المتشعبة التي تتحكم فيه مبادئ وقوانين، ويقوم على أسس تختلف جذريا عما سبق وأن رأيناه مع آليات الاتساق ومبادئه.

وقبل تحديد مفهوم التأويل يجد الباحث نفسه في حاجة إلى التذكير بأن هذا المصطلح قد تداولته عدة مجالات معرفية كعلم الدلالة ولسانيات النص/ الخطاب، وتحليل الخطاب/النص، والسيمياء وعلم النص، واللسانيات إضافة إلى البحوث اللاهوتية الغربية، وعلم التفسير والمقاصد عند علماء المسلمين لكننا سنحصر الحديث عنه في مجال الدراسات المتعلقة بالخطاب ودراسته وذلك باعتباره امتدادا للحديث عن الانسجام في النصوص الأدبية ولن تتجاوز معالجته خارج هذا الإطار حدود الإشارة والتلميح التي نراها ضرورية لإضاءة مفهومه النقدي.

لقد ارتبط مفهوم التأويل ارتباطا وثيقا بالتصور الذي كونه الباحثون عن الدلالة وشروط وجودها وأشكال تحققها إذ أن المعطيات الأولية – في المجال اللساني على الأقل– تشير إلى أن الكلمة لا يمكن أن تقف عند حدود التعيين المحايد لمرجع

موضوعي مستقل، فبالإضافة إلى حالة التعيين هاته تشتمل هذه الكلمة على مجموعة من السياقات المحتملة القابلة للتحيين مع أبسط تنشيط لذاكرتها[1]. فالمعانم (الوحدات الدلالية الصغرى) تنقسم إلى قسمين :

أ- ما يحيل إلى جوهر الظاهرة وأصلها.

ب- ما يحيل على سياقات ضمنية هي من صلب الثقافي والذاتي، أي ليست أصلية.

ولعل أبسط التعابير الدالة على التأويل وضرورته هي الإجماع على القول بالتعددية الدلالية سواء تعلق الأمر بالكلمة أو بالوقائع غير اللسانية باعتبار أن هذا المبدأ– أي التعددية الدلالية- قابل للتعميم على جميع الأشكال التعبيرية التي يتوسل بها الإنسان من أجل التواصل وإنتاج الدلالات، وقد كان هذا المبدأ هو الذي قام عليه تصور مفهوم التأويل عند علماء الدين الغربيين، حيث أقاموه على وجود استقطاب ثنائي يجمع بين معنى خفي وآخر مباشر في شرحهم للكتاب المقدس « **الإنجيل**» [2]. وهو معنى قريب مما أشار إليه صاحبا لسان العرب وتاج العروس في قولهما:« المراد بالتأويل نقل ظاهر اللفظ عن وضعه الأصلي إلى ما يحتاج إلى دليل لولاه ما ترك ظاهر اللفظ»[3]. وليس هذا الذي نجده في لسان العرب وتاج العروس ببعيد

عما نجده عند عبد القاهر الجرجاني في تمييزه بين (المعنى) و(معنى المعنى) إذ أن الكلام عنده، على ضربين:ضرب أنت تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، وضرب آخر يدلك اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة، ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض»[4]. ولكن هذا المعنى للتأويل-عند الانتقال إلى المجال النقدي عند الباحثين المعاصرين- يبقى – عندهم- منطلقا للبحث لا غاية

(1) سعيد بن كراد : موقعه على الأنترنيت .http/said bengrad.free.FR/Al/n17/8.RTM أو في مجلة علامات العدد 17، 2002، نقلا عن الموقع السابق.
(2) المرجع السابق.
(3) أبن منظور: لسان العرب المحيط : مرجع سابق : المجلد 1 ج1، ص 131 ومحمد مرتضى الزبيدي : دار صادر بيروت، والمطبعة الخيرية، الجمالية، مصر ط1، ج7، 1603 هـ ص 215.
(4) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز : منشورات مكتبة الخانجي، القاهرة 1984، ص 264-265.

ينتهي إليها الباحث لأن مفهومه يتجاوز حدود هذه القطبية الثنائية انطلاقا من كونه « نشاطا معرفيا اعتمدت عليه العلوم الإنسانية من أجل فهم أفضل للتراث الإنساني قديمه وحديثه»[1]. وطبيعته هذه هي التي حدت بالدارسين إلى اعتباره« حالة وعي فلسفي لا ترى في المحدد بشكل مباشر سوى حالات رمزية تحتوي كل أسرار الإنسان»[2]. وهذه الأسرار لا يتم الكشف عنها إلا بمعايشة حالة الوعي هذه، أي بامتلاك مفاتيح التأويل الضرورية، وبالتالي تكون مهمة المؤول«هي توضيح المعاني الكامنة في النص»[3]. بغرض الربط بين أجزائه التي تبدو– في ظاهرها– غير متماسكة من أجل إعادة بنائه بشكل يحقق انسجامه اعتمادا على الحس اللغوي للناقد، واستنادا إلى خلفيته المعرفية والثقافية التي اكتسبها عن طريق خبرته في أناء تعامله مع النصوص المختلفة.

ولعل ما يلفت الانتباه في تحديد دور المؤول/ المتلقي هو النزعة الذاتية التي جاء النقد المعاصر– بمختلف اتجاهاته – من أجل إلغائها، أو على أقل تقدير قصد كبحها والحد من جموحها المفرط الذي طالما ساد النقد التقليدي ذا النزعة الانطباعية، فهل المسؤول حرٌ في أن يقول ما يشاء، وأن ينسب للنص ما يريد من قراءات، ويسقط عليه من نفسه وثقافته ما يعنُّ له من خواطر قد تلغي النص إطلاقا، أو تحمِّله – في أحسن الأحوال – أكثر مما يطيق ؟

لم يغفل الباحثون هذه النقطة آناء حديثهم عن الانسجام والتأويل ودور القارئ فيهما، فقد قسم" أمبريتو إيكو"[4]. من تحدثوا عن التأويل إلى تيارين :

أ- تيار يرى في التأويل فعلا حرا لا يخضع لأية ضوابط أو حدود، وبالتالي فإن السيرورة التأويلية – عند هؤلاء- تتطور خارج قوانين انسجام الخطاب أو تماسكه

(1) سعيد بن كراد : المرجع السابق.
(2) سعيد بن كراد : المرجع السابق.
(3) فولفغانغ إيزر : فعل القراءة، مرجع سابق، ص 13-14.
(4) أمبريتو إيكو : التأويل بين السيميائيات والتفكيك : ترجمة سعيد بن كراد : المركز الثقافي العربي، 2000، ص 132، بتصرُف.

الداخلي، وبناء عليه فمن حق العلامة أن تحدد قراءتها حتى ولو ضاعت اللحظة التي أنتجت ضمنها إلى الأبد أو جهل ما يود الكاتب قوله وهو ما يؤدي إلى عدد لا نهائي من القراءات للنص الواحد.

ب- وتيار يعترف بتعدد القراءات، ولكنه يسجل في الوقت ذاته محدوديتها من حيث العدد والحجم وأشكال التحقق، فعلى الرغم من تسجيل أحقية النص في التمنع والتردد، في تسليم أسراره إلا أنه يحتوي على مجموعة من " التعليمات الضرورية" التي توجه قراءاته الممكنة، فنحن لا نؤول خارج كل الغايات لأن التأويل مرتبط بغاية تجعلنا نقبل بعض التأويلات ونرفض أخرى، أو نقبل بها في هذا السياق[*]. ونرفضها في سياق آخر، وبناء عليه فإن التأويل ليس ترفا يمارسه كل من أراد ووفق ما يشاء، بل هو عمل بناء يستند على مؤشرات بنائية وأخرى سياقية هي بمثابة إشارات المرور التي تؤدي بمحترمها إلى السلامة وبلوغ الهدف عبر الطريق الصحيح، وبمن يتجاهلها إلى عكس ذلك.

ولا ريب أن الذي يعنينا هو التيار الثاني الذي وضع للتأويل إطارا واضحا يحميه من أن يتحول إلى عمل عبثي خاضع للأهواء والاسقاطات الذاتية التي لا تخدم لا النص ولا القارئ ولا الأدب بشيء.

أما وقد تم لنا – في حدود المستطاع- تحديد مفهوم التأويل كأهم أداة من أدوات الانسجام فلم يبق إلا أن نقدم نموذجا شعريا نبين من خلاله كيفية التأويل، وقيمة المؤشرات النصية، و(غير النصية) في توجيه التأويل نحو أقل ما يمكن من عدد الاحتمالات الممكنة من القراءات المتاحة، دون وجود هذه المؤشرات والموجهات التي لا يخلو منها نص أدبي.

يقول الشاعر لوصيف من قصيدة بعنوان : " الطيب صالح" :

يا عنترة العبسي !

[*] سيأتي تعريف السياق فيما بعد.

هذا موسم الهجرة... قم !

قم نهاجر عبر هذا الأزرق الممتد

حتى نهتدي نحو الشمالْ

نحن أبناء الجنوب الحي

أبناءُ اللهبْ

أرضنا تزخر تبراً

ورحيقاً ينسكِبْ

والمجاعات ...

المجاعات ...

هنا تنخر مثل السوس في أعظمنا

يا ... للعجبْ[1].

وقبل الخوض في بعض التأويلات الممكنة لبعض الأجزاء من هذا المقطع لابد من ذكر أنني قد تعمدت اقتطاعه في إطار هذه الحدود لأن في باقي النص ما يمكن أن يكون خطابية مباشرة تخلو من التكثيف الذي تتطلبه الطبيعة الشعرية من جهة ومن جهة ثانية لأن إيراد بعض الأجزاء المقتطعة لا يتم – في وجوده ما نحن بصدد توضيحه، ولعل أول ما يستوقف المتلقي في النص هو هذا النداء الغريب ؛ (يا عنترة العبسي !) وسميناه بالغريب لأن ابسط المعارف التاريخية والتاريخية الأدبية على وجه الخصوص توجه القارئ إلى أن عنترة العبسي قد خلت قرون على وفاته، وبالتالي فإن ذهن القارئ – وقد تواردت عليه هذه المعلومة المشاعة- لابد وأن يتجه إلى تأويل هذا النداء على أنه استخدام مجازي أو رمزي لهذا الاسم، أو أنه من قبيل الاستنجاد بالتراث العربي في مواجهة الراهن الموبوء الذي خلا أو كاد من حماة الحمى أمثال عنترة، ولكن مواصلة القراءة لبقية النص توجهه إلى حصر هذه التأويلات الممكنة (وغيرها) إلى أن المقصود بعنترة العبسي ليس إلا الروائي

السوداني (الطيب صالح) وذلك بالاعتماد على عدة مؤشرات نصية وسياقية لعل أهمها :

1- العنوان : " الطيب صالح"

2- الإهداء الذي وشح به الشاعر ديوانه : إلى الشعب السوداني الشقيق ...

3- باقي قصائد الديوان التي كانت كلها تصب في هذا الإطار (التوجه إلى الشعب السوداني بالخطاب في كل مرة).

4- ما ورد في النص مثل : (هذا موسم الهجرة ... قم نهاجر ... نحو الشمال)فمن أشهر الروايات العربية المعاصرة – وهذا اعتمادا على معارف المؤول – رواية " موسم الهجرة إلى الشمال – للشخصية المذكورة في عنوان النص، وبالتالي فإن مجيء المقطع الأول مرتبا على النحو الذي نراه يميل إلى أن الشاعر قد وظف عنوان الرواية تكثيفا لدلالاته النصية، وبالتالي فإن الوصول إلى أن " عنترة " هو " الطيب صالح" لا يكون تأويلا تعسفيا، ولا اعتباطيا لهذا الاسم – عنترة- على أنه هو الروائي " الطيب صالح" وإذا انتقلنا إلى المقطع الثاني من النص فإن أول جملة فيه هي (نحن أبناء الجنوب الحي) وللقارئ أن يتصور أي جنوب يقصد الشاعر أهو الجنوب الجزائري الذي يعاني الفقر رغم أنه غني بثروات الأرض؟ أم هو دول إفريقيا الجنوبية وبجذورها في الفاقة أشد و الفاقة أشد وأعنى، مما هو في جنوب الجزائر ؟ أم هو جنوب المتوسط ؟ ... إلى غير ذلك من التأويلات الممكنة إن لم نعد إلى المؤشرات النصية السابقة والسياقية المختلفة، إذ أن العودة إليها كفيلة بتوجيه تأويل المتلقي إلى أن المقصود بالجنوب هو الجزء الجنوبي للكرة الأرضية، أو ما اصطلح على تسميته بالعالم الثالث أو المتخلف وهذا اعتمادا على الخلفية المعرفية التي تكون قد أتاحتها قراءة الرواية السالفة للذكر من معلومات تشير إلى هذا الوجه من التأويل، ثم على المعرفة التي تتيحها المعايشة اليومية للحدث السياسي والاقتصادي العالمي من

(1) عثمان لوضيف : زنجبيل، ديوان شعر، دار هومة، الجزائر، 99، ص 35-36.

اضطهاد يعانيه هذا الجزء من العالم على أيدي المترفين الأغنياء من العالم (المتحضِّر) ومما سبق نتبين دور التأويل في إنارة جنبات النص ودور الموجهات النصية وخارج النصية في رسم الإطار الذي يمكن أن يتجه إليه التأويل كخيار من بين خيارات كثيرة متعددة وممكنة.

2-2 السياق:

قد يكون أيسر ما يعرف به " السياق" ما أورده "بروان" و " يول" في إطار حديثهما عن دور محلِّل الخطاب في دراسة نص مَّا تلمِّسا لانسجامه من أن هناك – على وجه الخصوص– من الوحدات النصية:« إذا ما وردت في مقطع خطابي استوجب ذلك منَّا –على الأقل – معرفة هوية المتكلم / الكاتب والمستمع/ المتلقي والإطار الزماني والمكاني للحدث اللغوي » [1].ويبرز أن ذلك بكون«اهتمام محلل الخطاب ينصرف إلى فحص العلاقة بين المتكلم والخطاب في مقام استعمالي خاص، بدرجة أكبر من تتبعه للعلاقة الممكنة بين جملة وأخرى»[2]. ولعل القارئ لقول الباحثين يلاحظ أنهما لا ينفيان البحث في العلاقة بين جملة وأخرى نفيا تاما وإنما يعطيانه درجة أقل من الأهمية وحسب، وهو ما قد يوحي بأن ذلك خارج عن إطار البحث عن الانسجام الذي سبقت الإشارة إلى أنه يتم خارج المعطى النصي، ولكن إزالة هذا اللبس تكمن في أن الباحثين يقسمان السياق إلى نوعين هما السياق النصي (مؤشراته نصية ولغوية) وسياق موسع(ما كان من خارج النص) وقد سبق توضيح ذلك في عرض النموذج السابق في إطار الحديث عن مصطلح التأويل، والذي يخلص لدينا من السابق أن السياق يعني«الإنزلاق من المستوى التحليلي إلى مستوى آخر يتعلق بظروف إنتاج الخطاب»[3]. أي أن الباحث لا بد وأن يوغل في تجاوز التجلي الشكلي للنص بحثا عن المرجع في رصده لسياق النص، ولنبين دور السياق في تسليط الضوء على حنايا النص تحقيقا لانسجامه نأخذ النموذج الشعري الآتي:

.....

يتهاوى من رصيف لرصيفْ

---

(1) ج. بروان : ج. يول : تحليل الخطاب : مرجع سابق، ص 35.
(2) المرجع السابق : ص 36.
(3) جان ميشال آدم، مبادئ في اللسانيات، مرجع سابق، ص 106.
نقلا عن مفتاح بن عروس، حول الاتساق في نصوص المرحلة الثانوية، مجلة اللغة والأدب : المرجع السابق، ص 431.

ثم يعدو من نزيف لنزيفْ

ساحبا خُفَّي حُنين

طاويا البطن

يصوم الدهر من غير ثوابْ

حاملا أدوية أو وصفات

لكنارتيه ... تلك العليلهْ

فإذا ما خيَّم الليل

أو من كرها إلى كوخ

من القصدير والألواح

حيث البرد ... والبق

وحيث القطط الكسلى الذليلهْ [1].

وتأملنا للنص يعطينا بعض الإشارات إلى ما يمكن أن يستفاد من مضمونه غير أن هناك جوانب لا تتم محاصرتها إلا من خلال تحديد سياقها سواء النصِّي أو الموسَّع، فالسياق النصي مثلما يبين أن المتحدث عنه (إنسان) وليس– كما قد يتوهم- أنه طائر (الكناري) لأن في النص ما يشير إلى (كناريته) ولكن حمل (أدوية أو ووصفات) يحدُّ مجال التأويل إلى المجال الإنساني بدل المجال السالف الذكر، فإذا أضفنا السياق التاريخي للنص المؤرخ بـ : 1996/12/19 الجزائر، وعلمنا أن هذه الفترة تمثل مرحلة معاناة للشاعر بمرض زوجته وسعيه لعلاجها بالعاصمة استطعنا أن نقارب النص بموضوعية أكثر لأننا ندرك حينئذ أن هذا المتهاوي العادي إن هو إلا الشاعر نفسه وهو يواجه معاناته اليومية في العاصمة من أجل تطبيب زوجته، وبالتالي فالسياقان – النصي والموسع- قد لعبا دورا أساسيا في إيضاح النص وإجلاء مبهماته.

[1] عثمان لوصيف : المتغابي : ديوان شعر، دار هومة، الجزائر، 99، ص 83-84.

2-3- الفهم المحلِّي: يعد هذا العنصر امتدادا للعنصر السابق بكونه يحدد للقارئ/المخاطب المبادئ التي توجه فهمه من أجل الوصول إلى تأويل مناسب ومعقول لعنصر تركيبي أو مقطع أو نص كامل في حالة استعماله في مقام خاص فيكون المتلقي –وفقا لهذا المبدأ « مدعوًّا لعدم إنشاء سياق يفوق ما يحتاج إليه للوصول إلى فهم معين لقول ما»[1]. ولذلك يمكن أن يعتبر الفهم المحلي « تقييدا للطاقة التأويلية لدى المتلقي باعتماده على خصائص السياق»[2]. النصي على وجه التحديد لأنه يؤثر في تحديد فهم المتلقي للاحق،ذلك أن الشكل الأولي للسياق النصي يحدد المجال السياقي الذي يفرض عليه أن يفهم عنصرا تركيبيا معينا على طول امتداد النص على أنه ثابت بخصائصه السابقة في فضاء النص اللهم إلا إذا عبر الكاتب عن تغيير ما في الإطار الزماني أو المكاني أو في ما يتصل بمميزات هذا العنصر أو ذاك، وعندها يكون المتلقي مضطرا إلى توسيع دائرة السياق بشكل يناسب التغير الحاصل فإذا أخذنا هذا المقطع الشعري :

تتمادى زنجيات الغسق

وهن يرفلن

في عباءات سوداوات[3].

فإن السياق النصي يفرض على المتلقي أن يحاور النص ويتفاعل معه على أساس معطياته التي يبدو من أبرزها الإطار الزماني المتمثل في " الغسق" وأن يرى الأشياء ويتلمس الموجودات من خلال هذه الظلمة حتى إذا ما لاح ضوء مَّا وسع سياقه إلى إطار زماني آخر فيه ما ينير سبيل هؤلاء الزنجيات حتى وإن كان هذا النور هو نور البرق في قول الشاعر :

---

(1) براون– ج- يول : تحليل الخطاب، مرجع سابق، ص 71.
(2) محمد خطابي : لسانيات النص، مرجع سابق، ص 56.
(3) عثمان لوصيف : ولعينيك هذا الفيض ، ديوان شعر دار هومة، الجزائر 99، ص 17.

لكن طفلاً معتوها

لا يزال يغتسل بالسهاد

ويدَّثر بعهن الكلمات

لا يزال

يهرول مثل الحجيج

بين البرق والظلمة[1].

.....

فرغم أن الإطار الزماني لا زال مستقرا ثابتا إلا أن التحول الحاصل في الإطار المكاني الذي كان يلوح فيه البرق بين آونة وأخرى يعدل – على الأقل – من شدة العتمة التي كان على القارئ أن يبني تأويله تحت جناحها إذ أن تجربة القارئ مع النص توفر له خبرات يؤسس على ضوئها مبادئ تأويله للنص، وهذه الخبرات – بتراكمها – تعطيه القدرة على التنبؤ بما قد يحدث، أي أنها تزوده بالطاقة التوقعية لمايلي في النص بناء على ما كان فيه سابقا وربما كان هذا أوضح في الفنون السردية القائمة على التنامي الزماني أكثر من حصولها في الشعر المبني على كسر أفق التوقع في كل مرة، وانطلاقا من السابق – أي توالد القدرة التنبؤية من تراكم الخبرات – ينتج عنصر آخر من عناصر بناء الانسجام هو ما سماه براون ويول " القياس " وهو المبدأ الرابع من مبادئ الانسجام.

2-4- القياس : يقول براون و يول : «يمثل مبدأ القياس إحدى الأدوات الأساسية التي تمكن السامعين والمحللين من تحديد فهمهم داخل السياق ؛ فهم يفترضون أن كل شيء سيبقى على ما كان عليه ماداموا لم يعطوا إشعارا خاصا بتغيير إحدى الخصائص»[2]. وتتجلى أهميته عندهما في أنه « يوفر للسامع والمحلل

(1) المرجع السابق ، ص 18.
(2) ج- براون – ج يول : تحليل الخطاب، مرجع سابق، ص 78.

– في أغلب الأحيان – إطارا مضمونا إلى حد ما لعملية الفهم»[1]. ذلك أن الأمور في الغالب تسير حسب توقعاتنا التي نكون قد بنيناها انطلاقا من كتلة من التجارب المتراكمة في تعاملنا مع نص معين أو نصوص مماثلة لكن ذلك لا يتم دائما وفق ما نريد وبالأخص في مضمار الشعر – كما سلفت الإشارة – حيث أنه من الممكن بل من المتوقع أن « يحدث وأن تخرق القوانين المتعارف عليها : فيدخل خلل على توقعاتنا سواء كان ذلك بصفة مقصودة للحصول على وقع أسلوبي معين أو عن طريق الخطأ والسهو»[2].

وهنا يكون على المتلقي أن لا يعتقد بأن هذا المبدأ « عصا سحرية تمكنه آليا من مواجهة جميع أنواع الخطابات مهما كانت جدتها، ومهما كان اختلافها عن الخطابات السابقة»[3]. وبناء على ذلك فلابد من أن يتسلح بالقدرة على مواجهة التعطل المرحلي في فهمه وتأويله لنص ما حين يصادف مثل تلك الفجوات ليتكيف مع المستجدات التي ينتجها تواجدها بابتكار أدوات مناسبة للمقاربة قصد تحقيق الكفاءة النصية التي يسعى لبحثها في هذا النص أو ذاك ، ولنأخذ النموذج الشعري الآتي لبيان هذا المبدأ عمليا وهو مأخوذ من قصيدة للشاعر تحت عنوان "باتنة" :

....

أنا غنيت ليالي عرسها

وحملت العشق نارًا ووترْ

وقرأت المجد في دفترها

فالجبال الشمُّ وحيٌ وسُورْ[4].

---

(1) المرجع السابق ، ص 77.
(2) المرجع السابق ، ص 77-78.
(3) محمد خطابي : لسانيات النص، مرجع سابق، ص 58.
(4) عثمان لوصيف : الإرهاصات : ديوان شعر دار هومة، الجزائر 1997، ص 32.

فمن الخبرات التي يمكن أن يحصلها المتلقي من هذين البيتين هو أن : " باتنة" كمدينة تعتبر منطقة جبلية فيها الجبال الشامخة التي تعد سمة مميزة لها، وهذه المعرفة التي أتاحها البيتان تنتقل مع المتلقي عبر باقي أجزاء النص فلا يحتاج إلى أن يسأل عن موقع (قمم الأوراس) مثلا في قول الشاعر فيما بعد :

قمم الأوراس كم ظلت هنا

ترسل البرق شواظا وشررْ

تقبس الأجيال من آياته

وفرنسا لم تعد تخفي الخبرْ

فلقد خرّت هنا مدحورة

وارتوى من دمها هذا الحجرْ[1].

كما لا يمكن أن يتساءل عن (هذا الحجر) الذي يشير إليه الشاعر لعلمه المسبق بأن المقصود هو جبال الأوراس انطلاقا من الخبرة التي حصلها من البيت الأول لهذا المقطع، كما أنه حين يسمع :

وتصدت للطواغيت فلم

يبق منهم جاحدٌ إلاّ اعتبرْ[2].

فإن ذهنه يربط (الطواغيت) بفرنسا المذكورة في البيت الثاني من المقطع السابق كتحصيل لما سبق وأن تراكم لديه من معلومات عنها من كونها مستعمر تلك الجبال

(1) عثمان لوصيف : الإرهاصات : المرجع السابق، ص 32.
(2) عثمان لوصيف : الإرهاصات : المرجع السابق، ص 32.

التي ارتوت أحجارها من دمها، فبقياسه للاحق على السابق، يستطيع القارئ أن يبني تأويله للنص وبالتالي يلاحظ تحقق انسجامه من كون هذه الخبرات جميعا يأخذ بعضها بتلابيب بعض في تعاضد يمكن النص من تحقيق تماسكه.

2-5- الحالة العادية المفترضة للعوالم : يعد هذا المبدأ شرطا معرفيا يقدمه الباحث (تون فان ديك) كأداة لمعرفة مدى انسجام خطاب ما ويعني به « أن توقعاتنا حول البنيات الدلالية للخطاب تحددها معرفتنا حول بنية العوالم عموما والحالات الخاصة للأمور أو مجرى الأحداث »[1]. والمقصود بذلك هو أن للمتلقي معرفة مسبقة بوضع الأشياء أو الأفكار في عالمها الخاص بها فإذا حدث وأن دخل على عالمها الخاص بها ما ليس منه فإن ذلك سيعتبر حتما خرقا للحالة العادية المفترضة

لذلك العالم الخاص، وعليه سيكون على المتلقي أن يجد المبرر الكافي لوجود مثل هذا العنصر الغريب عن طريق إعادة تصحيح الوضع في بنية النص بما يناسب ربط العنصر الدخيل بباقي عناصر العالم الذي يدور في فلكه مع مراعاة عدم إفقاد النص حقه في الانسجام والتماسك وقد يكون في النص الشعري الآتي ما يجلي ذلك :

أين منِّي نجومك الخضراء

والنواقيس

والندى

يا سماء ؟

أين منْي رذاذك البكر يهمي

بين عينيَّ

حين يأتي المساء[2].

(1) فان ديك (النص والسياق) 1977 ص 99، نقلا عن محمد خطابي : لسانيات النص/ المرجع السابق، ص 35.
(2) عثمان لوصيف : اللؤلؤة : ديوان شعر ر-د-م-ك، 1997، ص 71.

فالمتلقي وهو يواجه هذا النص لا يستغرب غياب النجوم، والندى، والرذاذ لأن الحالة العادية لعالم الطبيعة من خلال معرفته بها تسمح بوجود النجوم واختفائها، وتساقط الندى والرذاذ أو انقطاعهما، ولكن يشرع له أن يتساءل عن تعجب الشاعر من غياب (النواقيس) إذ أن الحالة العادية المفترضة أنه لا نواقيس في السماء، وبالتالي فوجودها في بنية عالم الطبيعة اختراق للنظام الذي اعتاده في هذه البنية فيكون عليه أن يسعى لإيجاد تأويل لوجود هذه النواقيس أو بالأحرى لتعجب الشاعر من عدم وجودها، إذ لو كان النداء (يا سماء) موجها نحو كنيسة أو مدرسة أو شيئا آخر من عادة النواقيس أن تعلق به لما كان في بنية عالمها اختلال، ولكن الأمر يختلف حين يكون المخاطب بتلك الاستفهامات التعجبية هي السماء فلابد من إيجاد تخريج لذلك كأن يكون المقصود بها العصافير الصادحة مثلا ليناسب ذلك بنية عالم الطبيعة التي تحيا في ظلالها تلك الأسئلة.

6-2 التغريض [*]**:** هو آخر عنصر من عناصر تحقق الانسجام، ويعني «ذلك» الجانب من بنية الخطاب الذي يحدّد نسبة الأهمية التي تعطى لمقاطع متعددّة من الخطاب»[1]. ذلك أن « كل تركيبة لكل جملة، كل فقرة، كل حلقة، وكل خطاب يتمحور حول عنصر واحد خاص يكون هو نقطة الانطلاق»[2]. وكل هذا منبن على اعتبار أن الخطاب ينتظم على شكل متتاليات من الجمل لها بداية ونهاية، وهذا النظام المتدرج بشكل خطي سيتحكم في تأويل المتلقي للنص بناء على ما يبدأ به الكاتب، مما يعني أن العنوان يشكل ركيزة أساسية في توجيه فهم القارئ لمضمون خطـاب معين كما أن الجملة الأولى في مقطع شعري ما ستحدد ما عليه أن يفهمه المتلقي مما يليها، بل إنها لن تقيد تأويل القارئ لهذا المقطع فحسب وإنما ستؤثر في تأويله لباقي النص أيضا بمعنى « أننا نفترض أن كل جملة تشكل جزءا من توجيه متدرج متراكم يخبرنا

[*] قدم هذا المصطلح « محمد خطابي» بينما سماه يول براون «الإخراج».
[1] براون ويول : تحليل الخطاب : مرجع سابق، ص 156.
[2] المرجع السابق، ص 156.

عن كيفية إنشاء تمثيل منسجم»[1]. للخطاب الذي نكون بصدد محاورته لاستجلاء مدى تماسكه وانسجامه ولنستعرض هذا النص الشعري تحديدا لدور كل من العنوان والجملة الشعرية الأولى فقط، في توجيه تأويلنا للنص الشعري، دون أن يعني ذلك أنهما فقط مجال الحديث عن التغريض، يقول الشاعر في قصيدة عنوانها "الصاعقة" :

جبل – ليتني جبل من حجرْ

تعصف الريح لكنها تحت أقدامه تنكسرْ

ليتني صخرة تتسربل بالدهر في القمة الشاهقهْ

ليتني عاصف أو مطرْ

ليتني ... ليتني كيمياءْ

تتسلق نار السماءْ

ثم تهبط كالصاعقهْ

في رفت البشرْ

جبل ... ليتني جبل من حَجَرْ! [1].

ولتكن البداية من العنوان : « الصاعقة» حيث أن دلالته – حتى قبل قراءة النص – توحي بالغضب، والدمار والقوة، ... إلخ، ولا شك أن هذه الدلالات جميعا تشحن المتلقي بطاقاتها فيستقبل النص مزودا بإيحاءاتها منتظرا معانيها في النص وهو الأمر الذي يستدعي توجيه رؤيته التأويلية للقصيدة حتى قبل الشروع في محاورتها، وهذا عكس لو أنه واجه النص نفسه بعنوان آخر من قبيل " الحطام " أو " الشاعر الثائر " أو " الجبل " أو غيرها من الاحتمالات الممكن أن توضع كعنوان لمضمون

[1] محمد خطابي : لسانيات النص، مرجع سابق، ص 59

نص كهذا، والأمر أيضا مختلف حين ينتقل المتلقي من مستوى العنوان إلى مستوى الجملة المفتاح في النص، « جبل – ليتني جبل من حجر» فدلالة الجبل تختلف اختلافا شاسعا عن دلالة الصاعقة ثم إذا تلاه التمني : « ليتني» فإن دلالته تتضاءل لأن المتكلم لم يعد هو الجبل بثقل دلالته عن الرسوخ والثبات والصلابة والقوة بل صار شيئا آخر قد يكون الشاعر أو غيره لا يمتلك تلك الدلالات التي يحيل إليها لفظ الجبل لأنّه يتمنى – لضعفه – أن يحصّلها – سعيا منه لامتلاك تلك الدلالات ومنه فإن الطاقة التأويلية للمتلقي التي أطلقتها دلالات العنوان نحو العنفوان والقوة والدمار تنحسر ربما إلى الإشفاق والنظر بعين الريبة لهذه القوة المدّعاة في العنوان كل ذلك بفعل الجملة الأولى من النص، ثم بمضيه في قراءة النص يتبين له – أي القارئ – أن تلك الصاعقة ليست – في حقيقتها – إلاّ أمنية من أمان عديدة في خيال الشاعر من أجل إحداث التغيير الذي ينشده، وما قيل عن هذين العنصرين – العنوان والجملة المفتاح – يقال عن باقي العناصر المشكلّة للخطاب الشعري في توجيه تأويل المتلقي له.

وبعد : فقد كانت الصفحات السابقة هي الإطار النظري الذي حددنا فيه المفاهيم المتصلة بموضوع البحث، والأليات المتحكمة في إنجاز كل من الاتساق والانسجام، فلم يبق إلا أن نعرض تلك المفاهيم، ونقدم تلك الأدوات لمحك التجربة العملية لمحاولة تطبيقها ميدانيا مجتمعة على نموذج شعري كامل، وبعد تروٍّ وتقليب نظر طال مداه وقع اختياري أخيرا على قصيدة «غرداية»[2]. للشاعر عثمان لوصيف، وذلك لأسباب عديدة لعل أهمها أنها تمثل إحدى قمم نضج الشاعر الفني ! إن لم تكن أنضج تجاربه الشعرية طرًّا في اعتقادي على الأقل، ثم لكونها تعتبر نصا ثريا لأن الشاعر قد تقلب بين ثناياها « في أجواء عدة، فهو تارة فنان رقيق جمالي، وهو تارة فيلسوف لا يقف عند حد، ... وهو أيضا فنان وفيلسوف، بآن واحد، ... وهو تارة صوفي خارق، أو

---

(1) عثمان لوصيف: براءة، ديوان الشعر، دار هومة، الجزائر، 1997، ص 41.

(2) حصلت على نسخة مخطوطة منها بقلم الشاعر عن طريق أستاذنا الدكتور عبد الكريم الشريف سنة 1997، مؤرخة بربيع 1995، غير أني سأعتمد على النسخة المطبوعة بدار هومة – الجزائر، 1997، لسهولة ودقة توثيقها.

حكيم رصين، أو طائش نزق»[1]. كل ذلك لأن فضاء القصيدة قد أتاح له أن يغوص « في كنه الأشياء المستكنة في طيات الغيوب، ليفتق الأسرار المستترة في رغبة قاسية ملحة (جعلته) يبحر في المجاهيل والسدائم ولا يبالي، باحثا عن الحقيقة الجوهرة، لا يثنيه أينٌ ولا نصبٌ، ذاهلا نحو تفجير الشرارة الأولى دائما قادحا أضداد الطلاسم الكونية»[2]. وهذه الأبعاد جميعا هي التي أوحت لي بأن بحث الانسجام فيها سيكون ذا ثمرة مرجوّة رغم ما يفرضه تنوع القصيدة وثراؤها من جهد للمِّ أطرافها، وما يلزم به حجمها المترامي الأطراف المتلقي من وقت وعناء لتتبع جميع مساربها، والسير معها في مختلف فجاجها.

وقبل أن أتجه إلى التطبيق لابد أن أشير إلى شيء في غاية الأهمية يتعلق بمنهج دراسة القصيدة في ضوء المعطيات النظرية السابقة، ذلك هو أنني سأعتمد منهجا تحليليا أتتبع من خلاله أجزاء القصيدة واحدا واحدا لأخلص إلى الحكم الذي

تقدمه بنفسها للقارئ فيما يتعلق باتساقها أو انجسامها، وأنبّه لهذا لأن هناك من الدارسين من قام بدراسات مماثلة لكنها أنجزت بطرق إحصائية جافة فيما يتصل بالتطبيق على أدوات الاتساق تحديدا، وهو الأمر الذي حول أعمالهم إلى مجموعة جداول خنقت روح القصائد التي درسوها، وذلك ما أحسوه هم أنفسهم ونبهوا إليه حينما وجدوا ذلك النوع من التطبيق، يعمد إلى الكلمة أو الروابط بين الكلمات أو الجمل فيقتلعه من موضعه في النص نازعا إياه من جذوره التي تمنح فهما أفضل له في سياقه يتيحه احتكاكه بما يسبقه وما يلحقه، وهي نتيجة وصل إليها –على سبيل المثال لا للحصر– محمد خطابي بعد دراسة تطبيقية له في هذا المجال خلص منها إلى أن « هذه النظرة في التصنيف مغرقة في الحرفية والوضعية إضافة إلى أنها تجعل معنى الكلمات ثابتا غير معَرَّضٍ للتلون بلون محيطها، ومتأثراً بظلال هذا

(1) محمد سعدون في جريدة الخبر (يومية وطنية مستقلة)، شركة الخبر العدد 2050، الاثنين 25 أوت 1997، ص 21.
(2) محمد سعدون : المرجع السابق، الصفحة السابقة.

المحيط»[1]. وقد سبقه أستاذه محمد مفتاح إلى التنبيه على أن « هذه الطريقة الإحصائية خادعة، إذ تعزل الكلمات عن سياقها وتتعامل معها كشيء فاقد للتواصل مع ما يتقدمه وما يلحقه»[2]. وذلك أن الكلمة – في العمل الأدبي- «متجددة الدلالة وليس لها معنى مسبق، أو جاهز كما هي الحال في اللغة العادية، ... لنقل أن الكلمة عنصر مرئي ظاهر غير أن دلالتها باطنية، وهي لا تأخذ هذه الدلالة إلا بعد أن تجرّد من دلالاتها ومساراتها أو سياقاتها السابقة،... وبدءا من هذا التجريد الذي يعريها من لباسها الظاهر السابق، تقدر أن تنفتح لعلاقات وأشكال متعددة»[3]. وكل هذا الانفتاح والتعدد الدلالي لا شك ستحرم منه وفق تلك الطريقة الإحصائية العازلة، ولذلك رأيت أن أتجنب هذه المزالق عن طريق مسايرة النص « والإصغاء إليه ورصد اندفاعاته وتمكينه من الإخبار عن كيانه (بالذهاب إليه) في شكل حركة تمضي إلى النص مغتذية بمعارفها»[4]. ومتكئة – قبل ذلك – على معطياته النصية، ملزما نفسي – في كل الأحوال – بالتتبع الجزئي له حتى يُمنح كل عنصر فيه حرِّية البوح بما يستكن فيه في إطاره، وضمن مجاله.

إذن هذه هي الطريقة التي سأحاول إلتزامها من أجل تجنب الأحكام التعسفية، والاحتكام إلى الطرق الباترة للنص أو لأحد عناصره، وما دامت « دراسة الاتساق تمكننا من إدراك العلاقات الرابطة بين الجمل المكونة للنص، فالبحث عن الاتساق يرتبط بالضرورة بوصف طبيعة الروابط الشكلية لسطح النص»[5]. ومادام « الاتساق ليس هدفا في حد ذاته حتى وإن كان شيئا ضروريا، لأن علاماته تساعد القارئ في عمليته التأويلية (باعتباره) ممهدا للوصول إلى الانسجام»[6]. فإن الانطلاقة

---

(1) محمد خطابي: لسانيات النص، مرجع سابق، ص 249.

(2) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استيراتيجية التناص) دار التنوير- بيروت، 1985، ص 59..

(3) أدونيس (على أحمد سعيد) الصوفية والسوريالية : دار الساقي، بيروت، ط1/ 1992، ص 224-225.

(4) محمد لطفي اليوسفي : لحظة المكاشفة الشعرية، (إطلالة على مدار الرعب)، الدار التونسية للنشر، 1992، ص 16/15.

(5) رياض مسيس : الخطاب الأدبي في منظور لسانيات النص (مذكرة ماجستير) مخطوطة : جامعة عنابة 2004، ص 35..

(6) المرجع السابق، ص 37.

التطبيقية ستكون منه في مقاربة القصيدة – النموذج لهذا البحث في الفصل الموالي بحول الله تعالى.

المجلات والدوريات والجرائد

- الخبر، يومية وطنية مستقلة، شركة الخبر، العدد 2050، الإثنين 25 أوت 1997.
- مجلة اللغة والأدب، جامعة الجزائر، العدد 12، دار الحكمة، الجزائر ديسمبر 1997.
- مجلة اللغة والأدب، جامعة الجزائر، دار الحكمة، الجزائر ديسمبر 1996.
- مجلة علامات ، العدد 17، 2002.

الأنترنيت

HTTP : // SAID BENGRAD. FREE. FR /AL/N17/8RTM

الرسائل الجامعية :

رياض مسيس : الخطاب الأدبي في منظور لسانيات النص، مذكرة ماجيستير، مخطوط، جامعة عنابة 2004.

المراجع الأجنبية :

- **ANDRE CRESSON : HIPOLYTE TAINE, SA VIE ET SON OEUVRE P.U.F COL, PHILOSOPHES, PARIS 1951.**
- **ARNHEIM. R 1969 GESTALT AND ART IN HOGG (ED) PSYCOLOGY AND VISUAL ART, LONDON PENGUIN BOOKS.**
- **ADAM J.M ELEMENTS DE LOINGUISTIQUE TEXTUELLE, THEORIE ET PRATIQUE DE L'ANALYSE TEXTUELLE MARDAGA, PARIS 1990.**
- **W.J SLATOFF : WITH RESPECT TO READERS? DIMENSSION OF LITERARY RESPONSE . ITHACA 1970.**

القرآن الكريم برواية ورش عن نافع :

المصادر والمراجع العربية :

01- أدونيس علي أحمد سعيد : الصوفية والسريالية، دار الساقي، بيروت، ط1، 1992.

02- أسيمة درويش: مسار التحولات، قراءة في شعر أدونيس، دار الآداب، بيروت، ط1، 1992.

03- إلياس خوري : دراسات في نقد الشعر، دار ابن رشد، بيروت، د-ت.

04- إمبريتو إيكو : التأويل بين السيميائيات والتفكيك، ترجمة سعيد بن كراد، المركز الثقافي العربي، بيروت 200.

05- ابن كثير : تفسير القرآن العظيم، دار الأندلس، بيروت، ط2، د-ت.

06- الأزهر الزناد : نسيج النص، بحث في ما يكون به الملفوض نص، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1993.

07- ج. ب براون، ج يول : تحليل الخطـــاب، ترجمة وتعليـق د/ محمد لطفي الزليطي، و د/ منير التريكي، منشورات جامعة الملك سعود، المملكة العربية السعودية، 1997.

08- جمال شحيد : في البنيوية التركيبية، دراسة في منهج لوسيان كولدمان، دار ابن رشد، بيروت،1982.

09- جورج لوكاتش : الرواية، ترجمة مرزاق بقطاش، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، سلسلة المكتبة الشعبية، د-ت.

10- رامان سلون : النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1996.

11- روبرت دي بوجراند : النص والخطاب والإجراء، ترجمة الدكتور تمام حسان، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 1998.

12- سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي، الزمن، السرد، التبئير، منشورات المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1989.

13- شاكر عبد الحميد : التفضيل الجمالي، دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، سلسلة عالم المعرفة، العدد 267، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مارس 2001.

14- صلاح فضل : علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، الهيئة المصرية العامة 1985.

15- صلاح فضل : بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة علم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون الأدبي الكويت، عدد "آب"، أغسطس،1992.
16- عبد العزيز حمودة : المرايا المحدبة، من البنوية إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة، العدد 232، المجلس الوطني للثقافة والفنون الآداب، الكويت، أفريل، نيسان، 1998.
17- عبد العزيز حمودة : المرايا المقعرة، نحو نظرية نقدية عربية، سلسلة عالم المعرفة، العدد 272، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، أغسطس 2001.
18- عبد القاهر الجورجاني : دلائل الإعجاز، منشورات مكتبة الخانجي، القاهرة، 1984.
19- عبد الله محمد الغذامي : الخطيئة والتكفير، دار سعاد الصباح، د-ت.
20- عبد المنعم تليمة : مقدمة في نظرية الأدب، ط2، دار العودة بيروت 1979.
21- عثمان لوصيف : أبجديات، شعر، دار هومة، الجزائر، 1997.
22- عثمان لوصيف : نمش وهديل، شعر، دار هومة، الجزائر، 1997.
23- عثمان لوصيف : ريشة خضراء، شعر، منشورات التبيين / الجاحظية، الجزائر، 1999.
24- عثمان لوصيف : كتاب الإشارات، شعر، دار هومة، الجزائر، 1999.
25- عثمان لوصيف : قصائد ظمآى، شعر، دار هومة، الجزائر، 1999.
26- عثمان لوصيف : قالت الوردة ، شعر، دار هومة، الجزائر، 2000.
27- عثمان لوصيف : قراءة في ديوان الطبيعة، شعر، دار هومة، الجزائر، 1999.
28- عثمان لوصيف : زنجبيل، شعر، دار هومة، الجزائر، 1999.
29- عثمان لوصيف : المتغابي، شعر، دار هومة، الجزائر، 1999.
30- عثمان لوصيف : ولعينيك هذا الفيض، شعر، دار هومة، الجزائر، 1999.
31- عثمان لوصيف : الإرهاصات، شعر، دار هومة، الجزائر، 1997.
32- عثمان لوصيف : اللؤلؤة، شعر، ر-د-م-ك، الجزائر، 1997.
33- عثمان لوصيف : براءة، شعر، دار هومة، الجزائر، 1997.
34- عثمان لوصيف : غردايا، شعر، مخطوط طولقة ربيع 1995.
35- عثمان لوصيف : غردايا، شعر، دار هومة، الجزائر، 1997.
36- عثمان لوصيف : باتنة، شعرمخطوطة، بتاريخ 1996/05/17.

37- عثمان لوصيف : أعراس الملح، شعر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1988.
38- عمار الطالبي : ابن باديس، حياته وآثاره، دار الغرب الإسلامي، ط2، بيروت، 1983.
39- غاستون باشلار : شاعرية أحلام اليقظة، علم شاعرية التأملات الشاردة، ترجمة جورج سعد، منشورات المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1991.
40- فولفغانغ إيزر : فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب في الأدب، ترجمة وتقديم د/ حميد الحميداني و د/ جيلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل 1994.
41- محمد خطابي : لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1991.
42- محمد فكري الجزار : الخطاب الشعري عند محمود درويش، إتراك للطباعة، مصر، ط1، 2001.
43- محمد لطفي اليوسفي لحظة المكاشفة الشعرية، إطلالة على مدار الرعب، الدار التونسية للنشر، 1992.
44- محمد مفتاح : دينامية النص، تنظير وإنجاز، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، حزيران، 1990.
45- محمد مفتاح : تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، دار التنوير، بيروت 1985.
46- يوري لوتمان : تحليل النص الشعري، بنية القصيدة، ترجمة وتقديم وتعليق د/ محمد فتوح أحمد، دار المعارف القاهرة، 1995.

المعاجم والموسوعات :

47- ابن منظور : لسان العرب المحيط، إعداد وتصنيف يوسف خياط، دار لسان العرب، بيروت، د-ت.
48- الجوهري : الصحاح في اللغة والعلوم، إعداد وتصنيف نديم مرعشلي، وأسامة مرعشلي، دار الحضارة العربية، بيروت، د-ت.
49- الزمخشري : أساس البلاغة، تقديم ومراجعة ابراهيم قلاتي، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 1998.

50- الموسوعة العربية الميسرة، دار الجيل بيروت/ تونس/القاهرة، ط2، 2001.
51- محمد بن أبي بكر الرازي : مختار الصحاح، دار القلم، بيروت، د-ت.
52- محمد فريد وجدي : دائرة معارف القرن العشرين، دار المعرفة، بيروت، ط3 ، د-ت.
53- محمد مرتضى الزبيدي : تاج العروس، دار صادر بيروت، والمطبعة الخيرية، الجمالية، مصر، ط1، 1306هـ.
54- نديم مرعشلي : دار الحضارة العربية، بيروت، ط1، 1974.
55- يوسف خياط : معجم المصطلحات العلمية والفنية، دار الجيل، ودار لسان العرب، بيروت، د-ت.

المجلات والدوريات والجرائد

56- الخبر، يومية وطنية مستقلة، شركة الخبر، العدد 2050، الإثنين 25 أوت 1997.
59- مجلة اللغة والأدب، جامعة الجزائر، العدد 12، دار الحكمة، الجزائر ديسمبر 1997.
58- مجلة اللغة والأدب، جامعة الجزائر، دار الحكمة، الجزائر ديسمبر 1996.
59- مجلة علامات ، العدد 17، 2002.

الأنترنيت

HTTP : // SAID BENGRAD. FREE. FR /AL/N17/8RTM -60

الرسائل الجامعية :

61- رياض مسيس : الخطاب الأدبي في منظور لسانيات النص، مذكرة ماجيستير، مخطوط، جامعة عنابة 2004.

المراجع الأجنبية :

62- ANDRE CRESSON : HIPOLYTE TAINE, SA VIE ET SON OEUVRE P.U.F COL, PHILOSOPHES, PARIS 1951.

63- ARNHEIM. R 1969 GESTALT AND ART IN HOGG (ED) PSYCOLOGY AND VISUAL ART, LONDON PENGUIN BOOKS.

64- ADAM J.M ELEMENTS DE LOINGUISTIQUE TEXTUELLE, THEORIE ET PRATIQUE DE L'ANALYSE TEXTUELLE MARDAGA, PARIS 1990.

65- W.J SLATOFF : WITH RESPECT TO READERS? DIMENSSION OF LITERARY RESPONSE . ITHACA 1970.

المعاجم والموسوعات :

ابن منظور : لسان العرب المحيط، إعداد وتصنيف يوسف خياط، دار لسان العرب، بيروت، د-ت.
الجوهري : الصحاح في اللغة والعلوم، إعداد وتصنيف نديم مرعشلي، وأسامة مرعشلي، دار الحضارة العربية، بيروت، د-ت.
الزمخشري : أساس البلاغة، تقديم ومراجعة ابراهيم قلاتي، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 1998.
الموسوعة العربية الميسرة، دار الجيل بيروت/ تونس/القاهرة، ط2، 2001.
محمد بن أبي بكر الرازي : مختار الصحاح، دار القلم، بيروت، د-ت.
محمد فريد وجدي : دائرة معارف القرن العشرين، دار المعرفة، بيروت، ط3 ، د-ت.
محمد مرتضى الزبيدي : تاج العروس، دار صادر بيروت، والمطبعة الخيرية، الجمالية، مصر، ط1، 1306هـ.
نديم مرعشلي : دار الحضارة العربية، بيروت، ط1، 1974.
يوسف خياط : معجم المصطلحات العلمية والفنية، دار الجيل، ودار لسان العرب، بيروت، د-ت.

الخاتمة

بعد أن جبت في جنبات البحث مجالات عدة فرضتها عليّ طبيعته ها هي هذه الطبيعة نفسها تحتم وضع نقطة النهاية،ولكن قبل ذلك لابد من استعراض أهم النتائج التي توصل إليها البحث والتي يمكن إيجازها في النقاط الآتية:

- لقد وقع خلط كبير بين مفهوم كل من النص والخطاب،فذهب البعض إلى أن النص يطلق على الكلام المكتوب والخطاب يسمى به الكلام الملفوظ مباشرة من مرسل إلى متلق دون واسطة، ومن الباحثين من رأى آراء أخرى غير أن الذي رجح لدي من تتبع أقوال الكثيرين منهم هو أنه لا فرق عندهم بين هذين المصطلحين إذ أنهما مسميان لمسمى واحد هو النتاج الأدبي.

- وكما وقع الخلط بين المصطلحين السابقين وقع خلط آخر بين مصطلحي الاتساق والانجسام وقد كان سبب ذلك عدم التفريق بين أدوات وآليات وغايات كل منهما، لكن إجماع الباحثين ينعقد على أن الاتساق يتحقق عن طريق النظر في الأدوات الشكلية والروابط النصية التي تمنح النص تلاحمه وتضام وحداته وبالتالي فهو عندهم من المعطى المتحقق في النص والذي لا يحتاج من الباحث عنه غير رصد أدواته الشكلية في النص.

أما الانسجام فيقوم على إيجاد العلاقات الخفية التي تمنح النص تماسكه المعنوي وهو ما يقتضي من الباحث الاعتماد على العناصر غير النصية إضافة إلى استعانته بمعطيات النص قصد تحديد مدى انسجام نص ما وهو ما يدفعه إلى الارتكاز على سياق النص والخلفية المعرفية له وبالتالي فتحققه لا يتوقف على ما في النص وحسب وإنما يستعان في البحث عنه بتأويل المتلقي للنص باستمداد طاقته التأويلية من معارفه وثقافته الخاصة التي تخضع لاعتبارات سياقية ومقامية تجنبه تحميل النص مالا يحتمل من قراءات وتقيه من الركون إلى اسقاطاته الشخصية في توجيه معطيات النص المختلفة.

- إن الأدوات والآليات التي اعتمدها الدارسون في كيفية البحث عن كل من الاتساق والانسجام ليست نهائية ولا ثابتة، وأكبر دليل على ذلك اختلافها من باحث إلى آخر، واهتمام بعض الباحثين ببعضها اهتماما بالغا، والاقتصار على الإشارة لبعضها الآخر تبعا لاهتمامات الباحث ونظرته إلى كل من النص وهذه الآليات ودورها فيه غير أن هناك حدا أدنى من التفاهم حول أهم هذه الآليات والأدوات بينهم.

- لم يواجه الباحث أي انفصام بين المعطيات النظرية والعمليات التطبيقية لها على النصوص لبعدها عن الغلو والمثالية في صياغاتها النظرية وهو ما أتاح له أن يطبقها على نماذج شعرية أثبتت مدى فاعلية تلك العناصر في تكوين نظرة موضوعية عن النص الذي يدرسه.

- لا ينحصر الاهتمام بمصطلحي الاتساق والانسجام في مجال معرفي نقدي معين بل كان من مشاغل كثير من المناهج والنظريات المتباينة المنطلقات والمبادئ والأهداف والغايات ولذلك اقتضى البحث عنهما العودة إلى مجالات عديدة لعل أهمها لسانيات النص وتحليل الخطاب وعلم النص.

- للشاعر عثمان لوصيف طاقة شعرية تستحق التنويه والدراسة النقدية المتأنية التي تكشف ثراء تجربته، وإن كانت له أيضا جوانب ضعف كثيرة تستأهل الوقوف عندها قصد توجيه إبداعه حيث أنه كثيرا ما يميل إلى الكم الإنتاجي على حساب صدق التجربة وعمقها، وهو ما وصم عددا من دواوينه بالخطابية التي تفقد الشعر حرارته ورواءه وتدفقه وتماسكه فتحليه إلى رصف للكلمات والأوزان.

- لا يزال الانسجام نسخة غربية في مجمله إلا بعض المحاولات التي أرادت التأصيل له في فكرنا النقدي العربي لكنها لم تفرده بجهد خاص يتيح الإحاطة به من جميع جوانبه وتتبعه في التراث النقدي العربي الذي حوى كثيرا من مباحث الانسجام عند علماء البلاغة،والتفسير والمقاصد..الخ.

- إن تتبعي للنص وانطلاقي في مساربه قد أكد لي بما لا يدع مجالا للشك اتساقه القائم على توافر الروابط الشكلية الكافية لالتحام عناصره وأجزائه ومقاطعه لدرجة بدا فيها وحدة متماسكة الأجزاء، وقد كان هذا الاتساق مهادا أساسيا أضاء لي المرحلة التالية لبحث الاتساق ألا وهي مرحلة البحث عن انسجام النص الذي كان أيضا متصل الأوصال مترابط الأعضاء بناء على ما أتاحه سياقه النصي وسياقه الموسع من امكانات لتأويل ما كان يبدو- في ظاهر النص- غير متصل، وبالتالي فنص «غرادية» يعتبر نموذجا للنصوص المتسقة والمنسجمة لغناه بالروابط الشكلية اللغوية، وثرائه بالعلائق الكامنة الخفية.

الفصل التمهيدي

* النص / الخطاب والنقد :

* مسار التاريخ وتلمس المنهج

تتقاطع دراسات عديدة، ومجالات معرفية متنوعة في تناولها للموضوع الذي يحاول هذا البحث الخوض فيه كعلم النص، وعلم الدلالة واللسانيات، وتحليل الخطاب والسيمياء واللسانيات النص، ولذلك رأيت أن أجعل فاتحة هذا البحث مهادا تاريخيا لبيان رؤية هذه الاهتمامات لهذا الموضوع في مساره التاريخي المعاصر على الأقل- وآلياتها في معالجته، وتفريقها الدقيق حينا والمتضارب أحيانا بين العديد من المصطلحات النصية وخارج النصية، بل وللنص والخطاب أولا ثم لما يتصل بهما من مفاهيم كالإنسجام والإتساق والسياق ... إلخ، وكذا فيما له علاقة بمناهج البحث وبالدرس اللساني، والنظريات النقدية في مقاربتها للنصوص الأدبية، والعائد إلى البحوث والدراسات النقدية بداية من القرن التاسع عشر يجد أن هناك خوضا مبكرا في هذا المجال.

وكل ما أنجز في هذا الإطار إنما كانت غايته البعيدة هي الاستفادة من منجزات العلم والتكنولوجيا وتطور أساليب البحث والتقصي، فيما يتصل بالعلوم الإنسانية عموما، وبالبحوث اللسانية واللغوية على وجه الخصوص بغية تخليص الأدب من الأحكام الإنطباعية والاسقاطات الذاتية، والتفسيرات التعسفية، والاستنتاجات التقريبية التي تراكمت في الأذهان والبحوث المدونة عبر العصور حتى نالت مرتبة المسلمات التي تصعب على الباحث – في ذلك المناخ السائد- مناقشتها أو الاعتراض عليها بَلْهَ تجاوزها أو التخلص منها، وبالرغم من هذه الصعوبات فإن الباحثين قد وضعوا أعينهم في تلك الغاية النبيلة المتمثلة في محاولة تقديم بديل يتيح فهما أفضل للأدب وتذوقا أرقى له وتحكما أجود في آلياته عن طريق القيام بفحص دقيق، وتقييم شامل لكل ما كان سائدا وما هو قائم في ذلك التراث النقدي الضخم المتوارث قصد إعادة النظر في تلك المسلمات وإزاحة ذلك الضباب المتراكم عبر العصور، وبالرغم من أننا سنحاول الوقوف مع هذه المراجعات منذ مطالع القرن التاسع عشر إلى يومنا هذا فقط إلا أننا نضع في الحسبان صعوبات جمّة تقف في طريقنا نحو تحقيق هذا الهدف لأن ما أنتج في هذه الفترة – على قصرها – قد أصبح يشكل هو الآخر تراثا ضخما

آخر يتيه الباحث في لملمة أطرافه، وجمع شتاته حيث أنه « قد بات واضحا أن الإلمام بحقل معرفي بعينه، ومتابعة إنجازاته ومستجداته أمر صعب إن لم نقل مستحيل، وذلك بسبب كثرة الأبحاث[1]. ورواج المفاهيم ذات الاستهلاك الواسع رواجا سريعا، فتاه المختص ومعه المبتدئ في زحمة هذا الركام المعرفي، وغابت الحقيقة، فتداخلت المصطلحات والمفاهيم وتحول الفرد من منتج إيجابي إلى مستهلك سلبي لا يعي خطورة ما يستخدم وما يوظف من مصطلحات ومفاهيم»[2]. فبمثل هذا الاعتراف المنبَّه يطالعنا كل من الدكتور صالح فضل والأستاذ صالح بوحوش في مقال لهذا الأخير، وهو تنبيه يتجه – كما سبقت الإشارة – إلى المختص والمبتدئ على حد سواء، ويستوعب جميع الحقول المعرفية بلا استثناء، وما ذاك إلا لذلك التدفق الغزير والتراكم المستمر في شتى المجالات المعرفية، فإذا خصصنا المجال الذي نحن بصدد البحث فيه – أي النقد – طالعنا قول أشد تشاؤما كونه أقرب إلى التحذير منه إلى التنبيه، إن لم نقل إلى التيئيس منه إلى التوجيه، ذلك هو ما افتتح به الدكتور الغذامي كتابه الخطيئة والتكفير [حين قال : « عندما تكون على وضح من نهار التاريخ، تقف على صهوة الزمن مواجها بقرون يتضاعف مدها الحضاري، ومعطياتها النقدية، عربيها وغربيها، وتزمع - مع هذا – على الكتابة عن أديب متميز فإنك حينئذ واقف على حافة زمن محفور في ذاكرة الإنسان حفرا غائرا يضيع فيه حسك حتى لا يكون له صدى أو ظل»][3].

ويعلل الغذامي هذه الأحكام التي أوردناها في القول السابق بكون « التقاليد الأدبية المتوارثة من الأزمان تواجهك بمد زاخر، لست أمامه بصامد إلا كصمود الريشة تهب عليها النسائم عليلها ومهتاجها»[4]. ويزيد من حدة التحذير، ويرفع من درجة توتره حين يردف «وأي مسلك تطرقه بقلمك ستقع فيه حوافرك على حوافر من

---

(1) د صالح فضل علم الأسلوب – مبادئه وإجراءاته، الهيئة المصرية العامة 1985، ص 05، نقلا عن أ صالح بوحوش: الخطاب والخطاب الأدبي وثورته اللغوية – مجلة اللغة والأدب العدد 12 ديسمبر 97 ، دار الحكمة الجزائر، ص 156.

(2) أ- صالح بوحوش، المرجع والصفحة السابقين.

(3) د/ عبد الله محمد الغذامي : الخطيئة والتكفير، دار سعاد الصباح، د- ت، ص 05.

(4) ع. الله محمد الغذامي : المرجع نفسه، ص 06.

فوق حوافر تكدس بعضها على بعض، ولحمها الزمن بلحمه لن يكون لك فكها مهما أوتيت من عزائم، وهي عزائم ستراها تتكسر على بعضها كما تتكسر النصال على النصال»[1]. فنحن نرى أنه حتى في إطار المجال المعرفي الواحد تقف في طريق الباحث العقبة تلو العقبة، والسد تلو الآخر، والمنعرج إزاء المنعرج، وكل هذا فيما يتصل بضخامة الإنتاج الموجود وتنوعه وغناه وتفاوت أساليبه من حيث الصعوبة والسهولة تبعا لتفاوت قدرات الباحثين، فإذا أضفنا إلى ذلك أبرز ما يعترض الباحثين الآن من مشكلات وعوائق ألا وهي إشكالية المنهج فإن الخطب يصبح أفدح، والصعوبة تصير أشد، ولنستمع إليه – أي الغذامي – وهو يقول متابعا لما أسلف : « فأي منهج نقدي تأخذ به، وأي رأي تسعى لتكوينه، وأي مدرسة تشكلها لن تكون كلها سوى حوافر تقع على حوافر غرست – من قبل – في جبين الزمن سابقة حتى وجودك، بل مكونة لوجودك ولست إلا بعض صنائعها»[2].

[1] ع. الله محمد الغذامي : المرجع نفسه، ص 06.
[2] ع. الله محمد الغذامي : المرجع نفسه، ص 06.

ولذلك لا عجب أن يبقى التمييز والإبداع – في هذا المضمار – مطلبا عزيزا، بل مستحيلا بناء على ما أضاف : « وهذا منك – يعني ما سبق – ليس بحثا عن تمييز تخرج به عن سواك، فذلك مطمح لا سبيل إلى تمنيه وإن شرف قصدا، وتسامى بالنفس نبلا وارتفاعا، ولكن حسب المرء غاية أن يدرك أدنى درجات القبول من النفس، وذلك بأن يبلغ حد القناعة في أن ما يفعله أمر فيه جدوى لو قيست بعدمها لرجحت عليه»[1].

وبعد، فإن تكن هذه الصعوبات المعرفية والمنهجية والمصطلحية قد اعترضت فأعاقت سبيل أمثال هؤلاء، فإنه لا سبيل إلى مبتدئ مثلى إلا أن يرجو النجاة كفافا، لا له ولا عليه على حد تعبير عمر – رضي الله عنه – ذلك أن ما لا يدرك كله لا يترك جله – كما يقال- وهذا ما سأحاول إدراكه في تتبع منابت هذه المناهج والنظريات منذ مطالع القرن التاسع عشر حيث بدأ التفكير فيه مع الفيلسوف الفرنسي : هيبوليت تين[2]. (H. TAINE) – 1828 – 1895، والذي حاول أن يؤسس لعلم النص الأدبي حيث راح يطبق منهج دراسة النبات على الأدب بالتركيز على ثلاثة عناصر فيه أطلق عليها مصطلحات : الجنس والبيئة والفترة وحاول أن يدرس الأدب وفق دراسة النبتة وتبعا للعوامل المؤثرة فيها، فرأى أن الجنس الذي ينتمي إليه الأديب والمجتمع الذي ينشأ فيه، والفترة الزمنية التي ينتج في إطارها هي العوامل المتحكمة في النتاج الأدبي وهي النظرة نفسها التي قام عليها ما جاء به مواطنه ومعاصره « دي كوبينو» في نظرته للأدب معتمدا على أبحاث علماء

الأجناس البشرية ثم تلا هذه المحاولة التأسيسية الأولى ما أورده كل من فردينان دبرونتيير F. BRUNRTIERE (1849-1906) وكوستاف لانسون G.

---

(1) ع. الله محمد الغذامي : المرجع السابق، ص 06.

(2) André Crésson : « Hippolyte Taine,Sa Vie Et Son Œuvre » P.U.F. COL. SUP. philosophes : Paris, 1951, p 100.
نقلا عن : أحمد منور : علم النص من التأسيس إلى التأصيل، مجلة اللغة والأدب ع 12 ديسمبر 97، ص 12.

LANSON (1857-1934) [1]. حيث كان تأثر الأول بالنظرية الداروينية وتأثر الثاني بالوضعيين وبالأخص ما جاء في منهج الفيلسوف أوغست كونت A. CONTE القائم على تفسير الظواهر من خلال الاستقراء والملاحظة والتجريب،

فقد راح برونتير سيتلهم ما جاء به داروين في نظرية النشوء والإرتقاء، وما عرف عن نظريته من قوانين مثل قانون البقاء للأصلح، فرأى بدوره أن الأجناس الأدبية تنمو وتتطور ثم تنقرض غير أن انقراضها لا يكون تاما حيث تبقى منها عناصر تتوالد منها أجناس أخرى كالملحمة التي انقرضت وبقيت منها بعض العناصر التي تولدت عنها القصة والرواية والمسرحية بينما رأى الوضعيون أن ما يكفل الدراسة العلمية الدقيقة للنص الأدبي إنما هي الصرامة في التحري عن النص وتاريخه وما أحاط به من ظروف في إنتاجه، وقد التقى كلا المنهجين في نقطة واحدة هي دراسة النص الأدبي بأدوات وضعت أصلا لدراسة ظواهر غير أدبية رغم أن لانسون حاول في دراساته الاستعانة بما كانت قد بلغته بعض العلوم الانسانية من تطور كعلم النص والاجتماع والإحصاء وعلم اللغة، وقد ظلت هذه الدراسات تراوح مكانها رغم إضافات مختصين آخرين أمثال الألمانيين[2].

ويلهيلهم ديلتي W. DILTHEY وفندلباند W. WINDELBAND إلى أن جاء التحول الكبير الذي شهدته الدراسات الأدبية على يد الأستاذ فرديناند دي سوسير F.DESAUSSURE[1]. في نظرياته اللسانية الجديدة، وبالأخص ما جاء في كتابه « دروس في اللسانيات العامة» وهي الدراسات التي أحدثت ثورة لا مثيل لها في دراسة اللغة فمنذ أن ظهر مصطلح البنية في اللسانيات عرفت الدراسات الأدبية توجها جديا قويا لم يتوقف مدُّه إلى يومنا هذا وكأن الدرس الأدبي قد وجد ضالته أخيرا في اللسانيات وخاصة أنه – أي الدرس اللغوي – قد واكب ما جدَّ من تطور في الدرس اللساني وساير بجدية لا متناهية حيويته وتنوعه وثراءه حتى أنه قد طغى المصطلح

[1] ينظر : د/ عبد المنعم تليمة «مقدمة في نظرية الأدب»: دار العودة، ط2 بيروت، 1979، ص 127.
[2] د عبد المنعم كليمة : المرجع نفسه، ص13.

اللساني على جميع الدراسات الأدبية دون استثناء لدرجة لم يعد ممكنا معها القيام بأي دراسة أدبية دون الاعتماد على ما جاءت به اللسانيات من مفاهيم ومصطلحات بل صار كل نتاج يتصل بالنص الأدبي سواء في تحديد مفهومه أو آليات دراسته أو تحديد غاياته يأتي من قبل الباحثين اللسانيين، وتجدر الإشارة هنا إلى إحدى المفارقات الغريبة في الدراسات اللسانية الحديثة وهو انطلاقها على يدي سوسير من جامعة السريون بفرنسا غير أن الدراسات الأدبية المرتبطة بها انطلقت من موسكو في شتاء 1914 - 1915[2]. على يدي جماعة نادي موسكو للسانيات، و "جمعية دراسة اللغة الشعرية" في المدينة ذاتها سنة 1917، وقد كان الشغل الشاغل لكلا الجماعتين دراسة المظاهر اللسانية للشعر، غير أن جهودهما لم تقف على ضفاف الشعر بل امتدت إلى أجناس أدبية أخرى كالقصة والرواية والحكاية الشعبية[♦].

وذلك لتفطنهم المبكر إلى أن معنى الشعرية Poétique لا ينحصر في مجال الشعر وحده، وقد كان أبرز ما ميز عمل هؤلاء –أي الشكلانيين الروس- هو إعطاؤهم الأهمية البالغة للتصنيف والنمذجة والوصف المتناهي الدقة للأعمال الأدبية ووضع المصطلحات التقنية الملائمة لذلك الأمر الذي جعل أعمالهم تصطبغ بالصبغة العلمية الموضوعية إلى أبعد حد ممكن في إطار الأدب خصوصا والدراسات الانسانية بصفة أعم إضافة إلى انصباب اهتمامهم على ما يجود به النص – دون سواه – من معطيات متخلين عن سيرة الكاتب وأثر مجتمعه أو بصمات نفسيته غير أن هناك مجموعة من الإيديولوجيين أمثال باختين – وهم المتأثرون بالماركسية – راحوا يضعون الايدولوجيا على رأس اهتماماتهم في دراسة النصوص وذلك لاعتقادهم بعدم إمكان الفصل بين اللغة والإيدولوجيا على اعتبار أن اللغة نظام إشارات ذو بناء اجتماعي، ومع انحسار حركة الشكلانيين بعد قيام الثورة في روسيا وقربها من

---

(1) أحمد منور : المرجع السابق، ص 19.

(2) R.Jakobson : vers une science de l'art poétique « théorie de la littérature », p : 09.
نقلا عن : أحمد منور : المرجع السابق ، ص 20.

♦ درس القصة عدة نقاد أبرزهم شخلوفسكي بينما كان أبرز دارسي الرواية (باختين) في حين ظل أكبر من درس الحكاية الشعبية إلى يومنا هذا (يروب).

التلاشي في الثلاثينات باستثناء أصحاب النزعة الايدولوجية الذين رضيت الحركة الماركسية على اتجاههم لتطابق توجهاتهم مع توجهاتها انبعثت هذه الحركة – أي حركة الشكلانيين – من جديد في مدرستي "براغ " سنة 1926، و ' كوبنهاغن" سنة 1934[1]. وقد كان من أبرز أعضاء المدرستين أعضاء من الشكلانيين الفارين من الاضطهاد الماركسي، وعلى رأس هؤلاء عملاق النقد «رومان ياكبسون»، كما انضمت إلى المدرستين أسماء لامعة أخرى من هولندا وألمانيا وفرنسا وغيرها من البلدان أمثال : بينيفيست ومارتيني ويلمسلاف، وقد انصبت جهود مدرسة براغ على الصوتيات بينما اتجهت جهود أصحاب مدرسة كوبنهاغن إلى علم النحو فكانت استفادة علم النص من جهود المنتسبين إلى المدرسة بطريق غير مباشر عن طريق استغلال نتائج بحوثهم في دراسة الشعر على المستويين الصوتي والتركيبي، وحين النظر إلى جنسيات الباحثين المنتمين إلى هاتين المدرستين يرى الباحث أن الدراسات اللسانية قد اكتسبت بعدا عالميا، وطابعا عاما يتصل باللغة كلغة دون أن تخص الدراسات لغة بعينها أو قومية بذاتها بل كان الجهد منصبا على الإجراء الدقيق والصرامة في اعتماد المنهج والسير الحثيث نحو استخلاص القوانين التي تحكم الظاهرة اللسانية عامة، وهو الأمر نفسه الذي أفاده علم النص من هذه البحوث، فحاول الدارسون في إطاره وضع قوانين عامة تحكم النص، وقد تجلى هذا التوجه في الملتقيات والمؤتمرات الدولية والجهوية التي انعقدت في تواريخ وأماكن متفرقة[♦]. والتي استقطبت اهتمام أكبر الباحثين والدارسين في العالم.

غير أن هذه الجهود – رغم تضافرها – قد كانت دوما تصطدم بإشكال لم يتَخَلَّص منه على كثرة ما دار حوله من نقاش، ووفرة ما انتج حوله من بحوث ودراسات وهو مشكل : انغلاق النص وانفتاحه والذي ظل يشكل محور خلاف كبير بين أصحاب الاتجاه اللغوي عامة، واللساني بصفة خاصة من جهة والاتجاه

---

[1] نذكر على سبيل المثال لا للحصر ملتقيات علم النص في بولونيا سنوات 65-66-1968، ومؤتمر الجمعية الدولية للسيميائية في ميلانو سنة 725 – وأعمال المركز الدولي للسيميائية والألسنية بايطاليا " أوربينو" ...إلخ.

♦ ينظر أحمد منور : المرجع السابق، ص 23.

الاجتماعي بصفة عامة، والايديولوجي بصفة أخص من جهة أخرى، وقد لقي الاتجاه الأول عنتا كبيرا في ظل الدولة السوفياتية سابقا لكن الحرية التي أتاحتها أوروبا الغربية للباحثين في مجال الدرس اللغوي أثمرت إضافات نوعية في معالجة هذا لإشكال فقد كان جورج لوكانش[1]، من أوائل الماركسيين من خارج الاتحاد السوفياتي الذين ربطوا بين بنية العمل الأدبي ومحيطه الاجتماعي، وتواصلت جهود أصحاب هذا الاتجاه مع مدرسة فرانكفورت في الخمسينيات من القرن الماضي مع كل من « ماكس هوركهايمر» و «أدرونو» و«ماركيوز» غير أن تبلوره في شكل نظرية بنيوية متكاملة فرضت نفسها بديلا لما سبقها في هذا المجال من الدراسات الأدبية قد تم على يد الناقد الروماني الأصل فرنسي الجنسية[2].لوسيان كولدمان LUCIEN GOLDMAN فيما أسماه بالبنوية التكوينية أو التوليدية ويرى فيها أن المنهج البنيوي هو الأمثل لدراسة النص الأدبي، غير أن جديده يتمثل في نظرته إلى البنية باعتبارها واقعا حيا متحركا رافضا دراسة النص بعيدا عن محيطه الثقافي والاجتماعي وقدم وفق هذه النظرة دراسة لقصيدة الشاعر «شارل بودلير» ألا وهي قصيدة « القطط» وهي القصيدة نفسها التي سبقت دراستها من طرف كل من ليفي شتراوس ورومان ياكبسون.

وهو بتناوله لها لا يرفض نتائج التحليل البنيوي التي قدماها في دراستهما لها لكنه أعطى الأولوية لما يسميه برؤية العلم[3]. LA VISION DU MONDE على الشكل، وللبنية الشمولية على البنى الجزئية، وقد تواصل هذا الجهد مع الباحثة جوليا كريستيفا، التي نظرت إلى النص باعتباره وحدة إيديولوجية[4]. تتشكل من التقاء النظام النصي المعطى كممارسة سيميولوجية بالأقوال والمتتاليات التي يشملها في فضائه أو التي يحيل إليها فضاء النص مقدمة في ذلك منهجا يتعامل مع النص وفق محورين (

(1) جورج لوكانش «الرواية» ترجمة مزراق بقطاش، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، سلسلة المكتبة الشعبية، (د-ت)، ص 10.
(2) جمال شحيد : في البنوية التركيبية : دراسة في منهج لوسيان كولدمان، دار ابن رشد، بيروت 1982، ص 76.
(3) جمال شحيد : المرجع السابق، ص 46-47.
(4) د/ صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص : سلسلة عالم المعرفة، آداب أغسطس، الكويت 1992، ص 106.

سانكروني وديناكروني) أو محور أفقي يتناول البنية السطحية للنص التي تتيحها العلاقات الأفقية لوحداته، ويتناول في محوره العمودي البنية العميقة للنص التي تتيح الكشف عن امتداده التاريخي وما يحمله من قيم ومعتقدات وذوق ومشاعر وأخلاق، وتطلق على المحور الأول مظهرية النص بينما تسمي المحور الثاني تكوينية النص التي تحولت فيما بعد إلى ما يسمى بالتناص، وقد ظل النقاش حادا حول انغلاق النص على نفسه وانفتاحه على محيطه إلى غاية الستينات حين طرح "بارت " كتابه : مبادئ السيمياء سنة 1967[1] للنقاش الذي يعد أول محاولة لتجاوز الشمولية البنيوية في دراسة النص الأدبي، لكن المحاولة الجادة بحق في هذا الإطار هي ما جسده « جاك دريدا» فيما سماه بنظرية التفكيك[2]. La déconstruction وأهم ما جاء به لتجاوز البنيوية هو أن النص المنسجم الذي يشكل وحدة تامة ومغلقة لا وجود له[3]. بقوله أنه لا وجود لنص أصيل أو متجانس وهو الشيء الذي يلتقي فيه مع جوليا كريستيفا فيما سبقت الإشارة إليه في تكوينية النص وهي النظرة التي يلخصها قولهما أن النص منغلق ومنفتح في آن واحد وهو الأمر الذي يتيح للدارس النظر من جهات عدة للنص، ويقيمه بمنظورات متباينة تعطي النص غناه وثراءه وتنوعه، وقد أعقب هذه الجهود الجبارة عمل آخر لا يقل عنها أهمية لكونه يلفت النظر إلى شيء طالما أغفله الدارسون ألا وهو دور القارئ أو المتلقي في تحديد معنى النص، وتندرج هذه الإشارة فيما أصبح يعرف بنظرية القراءة التي تعد اتجاها فلسفيا لقي صداه في الدراسات الأدبية في منتصف سبعينيات القرن الماضي على يد هانز جورج غادامير، ثم جاءت من بعده إسهامات روبيرت ياوس، ولفغانغ إيزر، الذي يرى أن الانتباه إلى دور القارئ في إنتاج المعنى يعد بحد ذاته إكتشافا لتاريخ التأويل مستغربا ومتعجبا لإغفال هذا الأمر طوال القرون الماضية ويظهر التأكيد على أهمية المتلقي في مثل قوله : «

---

(1) رامان سلون : النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت 1996، ص 31.

(2) أ. أحمد منور : محاولة في فهم أفكار جاك دريدا : مجلة اللغة العربية والأدب معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر ديسمبر 1996، ص 62-63.

(3) سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي، الزمن – السرد – التبئير – منشورات المركز الثقافي العربي، بيروت – الدار البيضاء 1989، ص 24.

بدأ التأويل في يومنا هذا باكتشاف تاريخه الخاص، ولم يكتشف حدود معاييره الخاصة فقط، بل أيضا تلك العوامل التي لم يقيض لها أن ترى النور طوال مدة سيادة المعايير التقليدية، والعامل الأكثر أهمية بين تلك العوامل هو دون شك دور القارئ نفسه أي مخاطب النص»[1].

ويبين نقطة التحول بين النظرة التقليدية وما نبهت إليه نظرية القراءة بقوله : « وحيث أن نقطة الاهتمام الجوهرية كانت هي قصد المؤلف، أو المعنى المعاصر النفسي والاجتماعي والتاريخي للنص أو الطريقة التي تشكل بها النص، فإنه بدا من الصعب أن يخطر ببال النقد أن النص ليس في وسعه أن يمتلك المعنى إلا عندما يكون قد قرئ»[2].

ويبرز اندهاشه من عدم الاكتراث لهذا الأمر حين يستشهد بقول " والتر سلاتوف" الذي أورده في كتابه " بصدد القراء" : « يشعر المرء بأنه سيكون مضحكا قليلا إذا كان عليه أن يبدأ بالإلحاح على أن الأعمال الأدبية توجد في جانب منها على الأقل لكي تكون مقروءة، وأننا نقوم بالفعل بقراءتها، وأن من المفيد أن نفكر في ماذا يحدث عندما نفعل ذلك، ولنقل هذا بكل صراحة، فمثل هذه التصريحات تبدو بديهية لدرجة أنه لم تكن هناك حاجة لذكرها»[3].

ويعود إيزر لبيان أهمية القارئ في إنتاج المعنى، بل وتحديد قيمة النص فيقول:«إن الشيء الأساسي في قراءة كل عمل أدبي هو التفاعل بين بنيته ومتلقيه... ومن هنا يمكن أن نستخلص أن للعمل الأدبي قطبين قد نسميهما : القطب الفني والقطب الجمالي؛ الأول هو نص المؤلف، والثاني هو التحقق الذي ينجزه القارئ، وفي ضوء هذا التقاطب يتضح أن العمل الأدبي ذاته لا يمكن أن يكون مطابقا لا للنص

---

(1) فولفقانغ إيزر : فعل القراءة – نظرية جمالية التجاوب (في الأدب) ترجمة وتقديم د/ حميد لحميداني و د/ الجلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل 1994، ص 11.

(2) فولفقانغ إيزر : فعل القراءة – نظرية جمالية التجاوب (في الأدب) ترجمة وتقديم د/ حميد لحميداني و د/ الجلالي الكدية منشورات مكتبة المناهل 1994، ص 11.

(3) W.J.Slatoff : with respect readers, dimension of literary reponse ithaca 1970, p : 03

ولا لتحققه بل لا بد أن يكون واقعا في مكان ما بينهما ... وهو يستمد حيويته من هذه الفعالية»[1]. ثم يبرز كيفية تحقق العمل الأدبي بناء على ما سبق فيضيف : « وإذا كان الموقع الفعلي للعمل يقع بين النص والقارئ فمن الواضح أن تحقيقه هو نتيجة التفاعل بين الإثنين»[2]. وقد سبق أن أشار البحث في صفحة سابقة (♦).

إلى أن هذه النظرة قد كانت مستمدة من نظريات فلسفية خاصة من فلاسفة الفن، وعلماء نفس الفن، وتتبع هذا التأثير في مضانه بالقدر الكافي ربما احتاج إلى بحث مستقل لكنني – تجنبا للاستطراد- سأقتصر على ذكر تأثير مدرسة الجشطلت(♦).

نظرا لكونها كانت سباقة في هذا الميدان ثم لأن تأثيرها كان الأقوى في هذا التوجه ومن أبرز أعلامها الذين نبهوا لذلك، «كيرت كوفكا» في محاضرة له سنة 1940، بعنوان : «مشكلات علم نفس الفن»[3]. وفيها يقول : « إن العمل الفني كموضوع قابل للإدراك موضوع يحصل على وجوده من خلال النشاط الخاص بالكائن الحي (الإنسان خاصة) وفي ضوء قوانين الإدراك أيضا»[4]. وهو بذلك يرفض وجهة النظر السيكوفيزيقية التي حاولت أن تفهم الفن من خلال دراسة الخصائص الشكلية فقط، ونكتفي بهذا القدر من أقواله لأن فيه غنى عن سواه مما ليس إلا امتدادا لما قاله بإيجاز كاف، وسنعود إلى هذه النظرية " الجشطلت " في موضع آخر أكثر أهمية في هذا البحث.

نقلا عن المرجع السابق.

(1) فولفقانغ إيزر : المرجع نفسه، ص 12.

(2) فولفقانغ إيزر : المرجع نفسه، ص 12.

♦ أنظر الصفحة 12.

♦ الجشطلت GESTALT كلمة ألمانية ليس لها مقابل دقيق في الإنجليزية، وقد اقترحت لها ترجمات عدة مثل الشكل form والتشكيل أو الصياغة configuration والهيئة shape والبنية structure والجوهرessence والطريقة أو الطراز mannar وغيرها، والأمر نفسه بالنسبة للعربية فترجم إلى « الصيغة الكلية» والفكرة الجوهرية التي يقدمها هذا المصطلح هي أن الكل مختلف عن مجموع الأجزاء» أو هو « ليس مجرد تجميع لها» أنظر في ذلك : د/ شاكر ع الحميد : التفصيل الجمالي، دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، سلسلة عالم المعرفة، العدد 267... المجلس الوطني للثقافة والفنون والأداب، الكويت مارس 2001، ص 159.

(3) Arnhaim : R 1969 gestalt and art in hogg (ed) psychology and visual art, London : penguin Books, p : 257 – نقلا عن د/ شاكر ع الحميد : المرجع السابق، ص 157.

(4) د/ شاكر ع الحميد : المرجع السابق، الصفحة السابقة.

وإنطلاقا مما سبق أي من أن المعنى لا يحتكره النص وحده، ولا يبتكره القارئ من فراغ ظهر في هذه الفترة نفسها أي فترة السبعينيات من القرن الماضي[1]. مصطلحان تبنتهما لسانيات النص يولد الأول منهما من رحم الشكل النصي بينما يتبلور إنجاز ثانيهما إثر تفاعل النص مع متلقيه، وقد تزايد الاهتمام بهما حتى أن كل ما أنتج في مجال لسانيات النص خلال الفترة التالية لفترة السبعينيات لا يكاد يخلو من الإشارة إليهما ومحاولة تحديد مفهومهما، وبيان دورهما في تجلية معنى النص وإضاءته، وكيفية البحث عنهما، وإقامة الآليات التي تحكمهما أو - بمعنى أدق – يقومان عليها ذانك هما مصطلحا الاتساق والانسجام اللذان سيكونان أساس حديثنا في الفصل اللاحق بإذن الله تعالى.

[1] محمد خطابي : لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، بيروت 1991، ص 06.

قصيدة غردايّة

«1»

تتراءى الرصائص مرصوفة
طبقات من الطين والكائنات الدقيقة
بعض الصدوع النتوءات منعرجات المياه البدائية
الرمل ... والأكامت التي تتكوم منهكة من سهاد
وتسهر مثل التهاويل أو دينصورات عصر غبرْ
هندسات خرافية
حفر نكشتها الرياح
براثن منشبة في الثرى ...
وخرائط شرّش فيها المطرْ
ومشيت وئيد الخطى
تتقاذفني فلوات وتسلمني لأخرْ
والخيوط التي لامستها يداي
الخيوط المضيئة تخفى ...
ويخفى الأثرْ
هكذا تتناسخ أيامنا
تنطفى صور ... وتضيء صور
وخيام تخوّض في التيه نحو البعيد البعيد
وما من خبرْ ...
ومضيت ... مضيت ... هنا جرفٌ هجرته الطيور
هنا شجر ميت وجراحات ورد تحجرّ ثم اندثرْ
وتلّمست أنسجة الصخر
أسأل عن ذرة نحتتها الأعاصير
عن طينة رسّبتها المياه القديمة
عن مهج أمس كانت تموج هباء دقيقا ولا
تستقرْ
آه ... يا نابش الرمل قل :
أيُّما مهجة يبست في حجرْ ؟
لكأنَّ الغرين يداعبه الماء
والرمل يهفو غوًى ...
وكأن القواقع تنبض زغزاغة اللون
والسرخس المخمليّ يشع بها نَضرْ
آهٍ ... من مزج الماء بالنار
في عنصر شبقيّ
وصاغ من الطين حنجرة ... ووترْ ؟
من آثار السدائم ملء السماوات
ثم أتاح العناصر
كي تتحررّ هذي البسيطة
واشتقّ من روحه أنجما ... وشجرْ ؟

زفرة الخلق تعصف بالكائنات

ولكن جوهرها يستمرْ !!

«2»
هابط ظل واديك أمشي على سعف ناعم
والمزامير تسكب نيرانها الدامياتْ
هابط ... قدم في الرمال تسوخ
وأخرى تحط على درج النغماتْ
ما الذي ساقني نحو هذا المحجّ العميق
وخوّض بي في المهامة والفلوات
ما الذي جاء بي ... ؟
آه ! غردية الغار ... والنار
ياامرأة تستحم بسحر الجنوب
وتعبق بالمجد والصلواتْ
علميني قراءة لغز الوجود بعينيك
آهٍ ... وأن أتخطى الحقيقة
كي أتوحّد بالحق
أن أتخطى الجدار العتيق
وأقبية الموت ... والأحجياتْ
علميني النبوغ النبوغ
براءة حرف الهجاء ... وعذريّة الكلماتْ
ها ترامى بيَ الوجد حتى أتيتك
مغتسلا بالصبابات
مشتعل القلب ... والأغنياتْ
جئت من خارج الكون
من سبخة ميْتة
من غَيابات هاوية
من مهبّ الفجيعات والعتماتْ
آهٍ ! كل الفضاءات سُدّت أمامي
فلا تبخلي ... وامنحيني فضاءا جديدا
وكل ظلال الدنى صدئت
فافسحي لي بعينيك هُدبا وحيدا
فأنا الطائر الصَّبُّ
صوفيُّك المتوّحش
شاعرك البدويّ
وفارسك المتسربل باللغناتْ

«3»

ثملا ببخوراتها ... موغلا في التراتيل
هّومت بين بساتين زرقاء
هفهافة الظل
بين عرائس ماء يسرّحن فوضى جدائلهن
ويغمسن في الشمس فاتحة العشق
ثم ينمن على سرُرٍ من تعاويذ ...
كان الأصيل ينثّ رَذاذ الأشعة بين ذراعيّ

والسعفات التي تتأرجح في اللازورد
يعانقني عطرها الشبقيّ
فأغرق في غيمة من ذهول
أثيرية الخلجات وأحلم ...
أية مغتصبات ترصدنني بغواياتهن البريئة !
أية جنية شملتني بأردائها
فاحتواني النعاس البهيّ ؟
رأيت كواعب عبقَر ... والساحرات
رأيت السواقي وحور الجنان
رأيت مرايا الندى ...

آهٍ ! يا هذه الكائنات الشفيفة
يا مهج الضوء في الملكوت
ويا رسل الحقّ !
ألهمنني أن أغني جمالاتها اللَّدُنِيَّهْ :

كهرمان النجوم على شرشف الورد
فيروزج الله يُرهص بين الرمال
سبائخُ يفتضُّ أكمامها الجلّنار
نوافيرٌ من نغم كوكبيّ ... وسقسقة كوثريهْ

خصلات الزبرجد يغسلها البرق
هسهسة الغيم يغري المدى
سرخس الليل ينضج بالهذيان
معارجٌ في عرصات التجلّي ... وتهويمة نبويهْ

ظلَّلّ الكستناء يداعبها السهو
أروقة الضوء تنثال وحياً
قوافل من أنجم وأساطيرَ
أجنحة تتغاوى ... وتغريبة أبجديه

حلم من حرائق تحت المياه
لواعج صوفية تتفصد من جسد الأرض
مجد العناصر في مهرجان التحوّل
صيرورة الكيمياء ... وأيقونة دمويهْ

غبَشُ النشوات يُضَرّجُ بالأغنيات
نثيث الخَلْنَج على مهج الشعراء
فيالجُ أخليةَ وروَى
فكرة الكون قبل انشطار الهباء
وتاريخ معجزة أزليهْ ...

«4»
طفلة قمريهْ ...
ترتدي سعفا وخلاخيل من نرجس

سبكتها المواجيد والحُرَقُ الباطنيهْ
طفلة علمتني البكاء على قدميها
وأن أتوهج طفلا يطارد عبر المدى نحلة ذهبيهْ
طفلة من بنات المعاني الخفيهْ
أقرأتني البراءات والحبّ
مدّت إليّهْ
بدها المخمليهْ
وسقتني أباريقَ من خمرة بابليهْ
طفلة ... من ملائكة الأرض
من نور عبقرَ
من سدرة أزليهْ
تتغنَّج هيفاءَ
عملاقةً
آهٍ ... سبحان بارئها !
كلما قلت أنظر يغْمى عليّهْ
تتغنَّج مزهوّة ...
أهْي بلقيسُ تكشف عن ساقها الطُّهْرِ
أم ربَّة الشعر في صورة بشريهْ ؟!
ودنوت ... دنوت أسائلها
مسحت جبهتي بذؤاباتها
لمست مهجتي بشعاعاتها
ألهمتني الجنون
وكيف أطير وأطوي السماوات بين يديّهْ
كان نجمي اختفى في السديم
ولكنني الآن ألمس عقد نجوم
تناثر فوق جبيني
وشعشع في مقلتيهْ
طفلة الأبجديات
والبرق
والوخزات النبيهْ
إن مشت عانقتها الأساطير
والتفّ من حولها الطير والحيوان
فطورا تدوس على جمرات الرصيف
وطورا على جمرات دمي ...
طفلة غزليهْ
أربكتني بأحداقها النُّجْلِ
بالشَّنبِ اللؤلؤانِ ... وبالبسملة العسليهْ
طفلة قدسيهْ
مزجت في ملامحها عربًا بأمازيغَ
ثم استوت آية لدُنيّهْ
آه ... عينان صوفيتان
ووجه كوجه النبوّة
ينضج نورا وعذريةً
قلت : من هذه النمرة الآدميهْ ؟
وسجدتْ ... فقالوا جنوبيةٌ من بنات الجزائرِ

ثم لثمتُ يديها فغنتْ :
أنا البدويةُ بنت الذُّرى
بنت مليون جرحٍ
ومليون شمسٍ ومليون معجزةٍ دمويهْ
من شوامخِ أوراسَ
والونشريسَ
حفيدة عزّ ... ترعرعتْ تحت سيوف الأمير
مسَّربلَةٌ بالضُّبَى ...
وابن باديسُ غمَس في دمه الأمزيغيّ
ضادا إلهية النبراتِ
وخطّ وِشاما على جبهتي الأطلسيهْ :
شعب الجزائر مسلم وإلى العروبة ينتسبْ
من قال حاد عن أصله أو قال مات فقد كذبْ
ثم راحت تخوّض في لجَجِ الضوء
وهيّ تغني :

أنا الطلعـة الكوكبيهْ
أنا الشمخـة العربيهْ

«5»

مغرمٌ ببساتينها ...
بعناقيد عنبرها المتفتّت في طرقات الجنونْ
بالشذى ... بالنخيل يمدّ ذؤاباته للغمام
ويستقبل العاشقينْ
بالخزامى تضوَّعُ من خطو عابرةٍ
خلطت في خطاها خطى العابرين
قيل مرجانة تتشظّى
قرنفلة تتلظّى
زبرجدة ... زخة من لحون
قيل قديسة تتعرى
فيحتشد الشعراء ... ويحتشد المؤمنون
قيل أسطورة تستفيق
فيرتعش التين ... والزيزفون
زوغة النسمات مغمسة بالندى
دندنات الخلاخيل دغداغة
وسوسات الأساور وغواغة
شبق النادين ... وتهويمة الياسمين
آه ... غردايةَ المشتهى والغرام الدفين
بالمحبة أسأل عينيك أن ترحماني
وأسأله – أرحم الراحمين
آه ... غردايةَ البدء والمنتهى !
ها أنا أتوّحد فيك بغاويتي
أتوحد بالطلع والسعافات
وبالأثل ... والرمث ... واليانَسونْ

أتوّحد في خفقة من جناح
وفي ومضة من رنينّ
أتوحد بالزقزقات وبالصبية اللاعبينْ
أتوحد بالذهب المترقرق عند المغيب
وبالليل ينثال فيروزجاً ... وحنينْ
أتوحد ... حتى أصيرَ أنا البرق والهيْنمات
أنا السحر والغمغمات
أنا الناي يجرح قلب السكونْ
وأصيرَ أنا أنتِ
أنتِ وما كان فيكِ ... وما سيكونْ

«6»

ها تشرّبت عشقك حتى الثمالة
إني أسافر عبر سماوات عينين صوفيتين
أسافر بين شعاعين
آه ! مباركةٌ هذه الرعشات
مباركة ... هذه اللحظة الغاويهْ
أحدسُ الآن أني أرى ...
موجة تتلألأ
تجرفني ... فأغمغم منجذبا لهواها
وما هو إلا أن انغمست مهجتي
في قرارة فيضٍ
من النور
والأغنيات ...
غصون ترفرف حولي
بروق أمسّد أهدابها بيديّ
وألبس حلّتها الزاهيهْ
أحدس الآن أني أرى ...

غبشات تشفّ
معارجُ تبسط لي
نجمة تتبسم مُغرية بالهوى
درجٌ ... ثم فاض عليّ الحنان الإلهيّ
إنّي أصعد ... أصعد ...
خيط من السهو يرفعني
نحو برج التراويح ... والسُّدة العاليهْ
أحدس الآن أني أرى ...

سندسٌ يتندّى
حدائق تسطع في ناظريّ
عناقيدُ ... رحتُ أعانقها
في ذهول
نوافيرُ رقراقة ... من لُجَيْنٍ
رفارفُ مخضلّة

وأباريق وهّاجة ... صافيهْ
أحدس الآن أني ارى ...

باقة من حنان
يدّ من نوافحَ تمتدّ نحوي
تمسدّ أوصاليّ المنهكاتِ
وتمسح حزني العتيقَ ...
ملاكٌ يشقّ محارة قلبي
وينزع جرثومة الشرّ عني
وما مسنّي من صداءاتِ
رغوٍ ... وطينٍ
فلا شيء إلا المحبة
لا شيء إلا المحبة ... والمهجة العاريهْ
أحدس الآن أني أرى ...
غفوةٌ من حرير تدثّرني
فكأني أعود إلى الأرض مغتنماَ
جذوةُ الحب تدفعني الآن
أن أعشق الملكوت
أنمشّ بالشعر ثوب الطبيعة
أحتضن الناس من نشوة
وأزقزق مثل العصافير
أركض خلف الفراشات
أستبق النحل ... والنسمة الساريهْ
أحدس الآن أني أرى ...

«7»

للظهيرة طعم غريب على شفّتِي ...
تتوالى النهاراتْ مغموسةٌ بالبهاراتِ
ترتعش الشمس مثل إله عتيّ
وتنثر سمسمها القزحيّ فيهفو النَّسَمْ
تتنزّي الخزامى جوى ...
والنخيل يهاجر عبر الأساطير عبر النغمْ ...
كنت أركض بين النخيل
وأصدح من نشوة
تتدلّى على جبهتي السعفات
مزاميرَ من شبق ... وألمْ
والمرايا ... المرايا تسربلت سجْسجَها
غبشا ... وحلُمْ
كنت أسأل قاتلتي ...
فجأة حاصرتني عطور بدائية
ثم دغدغني صوتُ رائحة الطلع
طوّقني حبله المنسجمْ
آه ... من أيّما زمن تتدفق هذي الرؤى النبوية

من أيّما لغة تتصادى العناصر ملء الطبيعة
أو تلتحمْ ؟!

للظهيرة طعم غريب على شفتي ...
تتوازى الأشعة أو تتقاطع
صدّاحة بالغواياتِ
والجلّنار يغني أهازيجه الدموية
في لجّة اللهبِ المحتدمْ
لعبة الظل تغمرني بالطنين المشعّ
هباءُ المرايا على جبهتي
والحُباحب يومض منتشرا في المدى ...
يا رذاذاتُ ... هذي جراحيَ تفرش أوجاعها
لحريرك ... هذي جفوني ترّف
وهذا دمي يضطرمْ
آه ... بالله جودي عليَ ولا تبخلي !
علني أستعيد البريق الذي طار من قبضتي
منذ ودّعت زهو الطفولة ...
منذ الرحمْ

كنت أنصت ...
ريحانةٌ نشوى
رنين العطورات عبر المدى
دبابيرُ تغمس في الدبس أوجاعها
لتزيح الضنى ... والسقمْ
هذياناتْ سوسنةٍ
شغفٌ يتمادى
وشبّابة تتفجّر نارا ... ودمْ
للظهيرة طعم غريب على شفتي ...

«8»

آ. ! معبودتي في الجنوب القصيّ ... القصي
آه ... آهٍ ! دعيني أطالعْ جمالاتِ فيضك
بالله ... لا تحجبي وجهك القمريْ
كل ما فيك يملأني بالبشارات
يغسلني بالأناشيد
يرجعني لصباي ... الطريْ

أتذكر فردوسيَ المتلألىء خلف
الدياجير ... ماء المشيمة ... صيحة
ميلاد هذي الأنا ... والشعاع
النبيْ

أتذكر غفويَ في حجر |أمّي ...
تهدهدني ريشتان حريريتان

فأغرق في حلَمٍ أزرقٍ ... ثم أصحو
أعضّ يدا من نَدًى ... وأداعبُ
ثديا سخيْ

أتذكر أجنحة الضوء تخفق عابقة
بالأغاريد ... أحلامي الغابرات
وكيف ركضت وراء العصافير ..
أو طرت بين النجوم ملاكا بهيْ

أتذكر عرس ختاني تضمّخني
نسوة الحي بالزغردات ...
ثغـــاءاتِ عنزتنـــا
وشعـاعات قنديلنا القـرويْ

أتذكر أول بيت من الشعر نوّر
في شفتيّ ... وأول قاتلة رشقتني
بأهدابها فانكفأت إلى الــدار
والنخـلات ... بلحــن شجيْ

أتذكر شبّـابة لأبي غمّستنـــي
بأوجاعها ... هسهسات المواقـد
عطر لزغيف ... حكايات أمــي
عن الجنّ والغول والعالم الأخرويْ

أتذكر ... لا ! إنّ طفلا توّغل في
الغيب ها هو ينبثق الآن مـــن
أضلعي ... ثـم يصعـــد
يصعـــد
يصعـد ...

ينتصر الطفل ... ينحسر الكهل
طفل كوجه النبوة
يطلع من كوكب باطنيْ
فكأني أنا الآن
لست أنا !
إنني أتقمص كل زمان
فأمسي تألق في حاضري
وغدي لجّ في نور أمسي ...
كأني ...
أنا الأبد السرمديْ !!

«9»

آه ... يا عازف النار !

ما بيدك كتاب
ولكنها كيمياء التحوّل تغشى الطبيعة
كي تنتفض من قبرها ... وتشقّ القّتامْ
آه ... فاقرأ على الحجر الصلد آيات وجدك
وارفع على جسد الرمل رايات مجدك
تعشقك الأرض
تعلم أنك مفتاح هجرتها في دروب الغمامْ

آه ... يا عازف النار!
مسّح على ثوبها الطهر أوجاع قلبك
ضمّد جراحات نايك
بلّل غليلك بالراح
واقطع من الروح جذرا يهيئ للأرض معراجها
ويشعشع في طخطخات الظلامْ
ثم خطّ على شفة البرق وشما
لسيدتي في الغناء ... وسيدتي في الغرامْ
آه ! وانحت من الرعد شكل أغانيك ...

يا عازف النار !
غنّ لزيتونة رسّخت جذرها في التراب ونامتْ
لليمونة كشفت صدرها للمرايا ... فهامتْ
لنخل تناثرت النجمات عليه
ورفرف سرب اليمامْ
غنّ ... عنّ ولا تكترث !
ستضجّ أغانيك في فجوات الجماجم يوما
ستقرأك الطير
والريح
والشجر المستهامْ
ويبرعم حبك رغم الصقيع الجليديْ

يا عازف النار !
غنّ
وغنّ
وغنّ
برغم الحتوف ... ورغم السِّقام !!

«10»

أتفيأ أهداب ملهمتي ...
أتوّضأ بالضوء ينساب أخضرَ
من مقلتين سماويتين
أصلّي ... وأسلم قافيتي لغِواها
بياضٌ على الورقات ...
فقاقيعٌ من نغم تتفجّر ملء الهواء
صريفٌ من المعدن المتأوّه

همهمةٌ ... ومدًى يتفتح منخطف الومضات
فراشاتُ سهوٍ ترفرف مغسولةً بالبريق الإلهيّ
إغماءةٌ ... ثَم تسطع معجزة الخلق
مجنونةٌ ... راجفهْ

سَدُمٌ تتصادم ... نارٌ تلملم ذرّاتها
ثم تزفر مشبوبةً ... حِمَمٌ تتصدّع
عن صيحة الأمر ... رعدٌ يدوّي

وفوارة تتدافع مزبدة ... نازفهْ

صرخاتٌ تدوّي ... دخان السنادين
نار الأزاميل تلهث باكية ... ومصاهر
تنحلّ فيها المعادن أو تتلاحم ...
أسئلة تتراكض في ولهٍ ... ومزامير
تبحث عن نغم في خضمّ الوطيس
وضجّته العاصفةْ

طفرات جنونية ... كُتل تتفتتّ ...
دمدمةٌ ... فلقٌ يتبلّج عن فجره
الأرجوانيّ ... ريح تهبّ ... وأشرعة
تتدافع في اللانهائيّ تحتضن الملكوت
وتبحر عبر الصواعق والسحب الواكفهْ
مهجٌ تتجامح في زخم العنفوان ...
خمائرُ مسنونة تتخثر ... حمحمة
ومفاصل تُسند أخرى ... شهابٌ
من الغيب يسطع في الأفُق المكفهرّ
ودوامة جارفهْ

حما يتكور منسَبكا ... شبقٌ يتَأَجَجُ
...ذرٌّ لقاحٍ ... قشعريرة كهربائية
الوخزات تَهزّ الدّنى ... نطفٌ تتـجَامح
...جذرٌ من الماء يبدأ هجرته الكهنوتيةَ
العشقِ تحت التراب وظلمته الواجفهْ

رحمٌ يتمخضّ ... نسغٌ يغني ...
جيوبٌ تُشَقّ ... وأَغشيـة...
تتمزّق عن صُوَرِ مُغويات ...
وأجنحة هاتفهْ
ليس يدركني أحد ...
مهجتي تتخطّى المدى
والكواكب بين يديّ أهدهد أوجاعها
أصهر الماءَ
ثم الغناءَ
أفيض المعاني على الكائنات

وأرسم للأرض دورتها العازفهْ

«11»

يهبط الليل ...
تغفو المدينةِ في حِجَر ميزابَ
محلولةِ الشَعر
مُغمضةً مقلتيها على دمعة ... وشفقْ
يهبط الليل ...
يعوي الفضاء
وكل البساتين تغرق في أُرْدُوَازِ الغسقْ
جهَشاتٌ حدادية
شهقاتٌ
أنينٌ
جوًى ... وحُرَقْ
أُرْغُنُونُ الفجيعات والجلّناراتِ
مرمدة الذكرياتِ
لُظًى ... ومتيّمة تحترقْ
وتدبّ الظلال الكئيبة
مثل التنانين
أو كالسعالي
تدبّ ... ولا تنعتقْ
يهبط الليل ...
ها ...
سرت وحدي
تفيّأت ظّل سُرادقها ...
كانت الريح تغري جدائلها بالرحيل
وكان الحنين يدغدغ أجفانها الناعسات
وكان الجنون ...
وكانِ النزقْ
ومعذّبتي تستعيد مواويلها في حياء
تُزَيّنُ باللازوردِ
وتنضج صوفيةً ... وشبقْ !!

«12»

في دهاليزها المبهماتِ شردتُ
ومثل المُرَوْبِصِ رحت أهوّم بين البيوت
وهندسة الطُرقات العتيقهْ
نصفّ يقظانَ ... أتبع خيط بريق
توهّج في عتمات الدُّجى
علّني ألتقي الخضْرَ
أو أرتقي الطُّورَ
أو ... أو لعّل وليًا من الصالحين يمرّ
فيلقي إليّ بخرقة شيخ الطريقهْ ...

وتلاشى الشعاع رويدا ... رويدا
ولكنني رحت أركض
عبر أزقتها الضيقاتِ
ألاحق طيفَ فتًى لاح بين الدروب
فتًى ... قيل عنه : تحدّر من هوس البرق
من وجع كوكبيّ
ومن حُمّيات الغمام ...
ركضت ... ركضت ألاحق طفلا تضّرج بالشعر
ثم توّغل في الظلمات العميقهْ
ووقفت كئيبا ...
تهجّيت حرفين من لهب قُدُسِيٍّ
فهرول نحوي وقال : سلامٌ !
وناديته :
زكرياءُ !
ناديت :
مفدي !
فما نَبَسَتْ شفتاه ...
ولكنه راح يرمقني في سكون !
وكان فقيرا
يشدّ على بطنه حجرًا
كان منكسرًا
حافياً ...
عارياً ...
زاده كلماتْ
وثروته حفنة من تراب الجزائرِ!
مِلْتُ إليه فقبّلني
ثم غمس عينيّ بالشعشعان الإلهيّ
أجهش شعراً
وأوحى إليّ بسرّ المعاني الدقيقهْ :

شغلنـا الورى ومـلأْنـا الدنـى
بشـعر نرتلـه كـالصـلاة
تسابيحــه مـن حنـايـا الجـزائرْ!

«13»

هِمْتُ ... هِمْتُ بأفوافها
بالتعاشيب ... بالطلع والعسل السلسبيلْ
همت ... لكنني هذه الليلة انتابني هوسٌ غامض
لم أطق ليل أسوارها
لم اطق برد أجحارها
لم أطق صمتها الوثنيّ الثقيلْ
أيّ ذكرى أفاضت ذوارف عينيّ!

أيّ هوّى هاج قلبي
فحنّ لأصداء نائيةِ
ونوافحَ من يَانسون بليلْ ؟
قمتُ في دامس الليل وحدي
تسلّلت حتى اهتديت لبوّابة السرّ
ثم سلخت المدينة عنّي
ومن برزخ الظلمات إلى سُدّة النور
حلّقتُ ... حلّقتُ
كان فضاءٌ تشرّبتُ أبعَاده الساطعاتِ
وصحراءُ مرّغتُ ناصيتي في حماوة رمضائها
كان دهر طويل ... طويلْ
غشيتني المدارات
كاشفني الرعد
زُلزلت النفس زلزالها المستحيلْ
وتطهّرت بالرمل عبر القفارِ
تطهّرت بالنار ... لا بالبحارِ
تطهّرت ... أيّ يد مزجتني بكل المجرّات ؟
أيّ سماءٍ هَوَتْ؟
ثم دمدم صوتٌ فأسلمت معراج قدْسي
ودخلت المدينة مغتسلا بسَنَى ألف شمسِ
فكأنّ دمي من شعاع
كأن فمي من خزامى ... وعينيّ من زنجبيلْ
آهِ ! من يفهم الآن أنّ الطبيعة تنهض بين يديّ ؟
وأنّ الطفولة تزهر في جسدي الحي ؟
من يفهم الآن ... أني سلام يرفّ على الكائنات
وأنّ الطفولة تزهر في جسدي الحي ؟
من يفهم الآن ... أني سلام يرّف على الكائنات
وأنّي محض شفافيةٍ وهديلْ ؟!

«14»

طاعنٌ في الجنون
أسامر غرداية الشعر والصبواتِ
أحاورها ... نتناجى معا
ثم نغمض أعيننا من حنانْ
وهيّ تنهض من نومها الجِيُولوجيّ
تفشي الهوى ... وتُبيح البيانْ
قيل : حوريةٌ ... فلّةٌ تزدهي
زقزقاتٌ ... وأغنيةٌ من جُمانْ
قيل : عاشقةٌ ... من رآها تفضّ الخواتم عنها
وتغري الدنَّانْ !
قيل : أيقونةٌ تتوهّج ... عيد الطبيعة رقّشة عاشقانْ
حبقٌ يتوسّده زنبقٌ وأقاقيا يعانقها قوقحانْ

نكهة الرّندِ والنَّارَوَنْدِ ... حفيف الصَّبا ورفيف الكمانْ
قمرٌ يتألق ... فلقة رمَّانةٍ ... سقسقات السواقي
وتسبيحة السنديانْ
آه ! غرداية الأمس واليوم ... قولي !
جمالك يغري فضولي
جمالك يوحي إلي بأشياءَ مبهمةٍ
آهٍ! يوحي بماهية الحق ... بالنبض كيف يسافر في الأرض
يوحي بسرّ التنسّك فيك
وسرّ الغواية والهذيانْ
فكرة الله في الكائنات الصغيرة
حمحمة الخيل ... في مهرجانْ
آهٍ ... غرداية القلب والروح !
أنت الضياء البريء
وأنت السلام الإلهيّ ... أنت الأمانْ
أنت هذا الغناء الذي يترذّذ فوق جبيني
وأنت الطرافة والفرح البِكْرُ
أنت السماوات تفتح أبوابها لي
أنت بدء البداءات ... مغمغة الفجر
بَوح الشراشير والحَيْذُوّانْ
أنت ... أنت احتفال النواوير بالطلّ
أنت الرؤى تتهامى على وجنتيّ
مبللّة بالأغانْ
أنت..انت الحقيقة ... أنت أنا !
فدعيني لكي أتورّط فيكِ
دعيني أقبّل ثغرك حتى يموت الكلام
وتحترق الشفتانْ ...
وتَهُبّين ساحرة الميس والخَيَلاء
تهبين غاويةً ... وبعينيك تنمو كواكبْ سيارةٌ
بيديك تنام الدُّنى ويصليَ الزمانْ
آهِ ! غرداية الغَور ... غردايتي !
يا التي تولد الآن من وَلَهٍ
يا التي طعمها زنجبيل ... وأنفاسها كهرمانْ
يا المريضة بالعشق
يا ... يا السجينةُ
يا المستحمّةُ بالأرجوانْ
آهٍ ... آهٍ ! أغنّيك ... من أنت ؟
بالله ردّي ولا تنكري لوعتي
آهٍ ! من أنت ؟ ... من ؟
صورةٌ أنت لامرأة شرّشت في عروقي وأخيلتي
امرأة شرّدتني بكل مكانْ
إن مشت ... برعمت زهرتانْ
أو رنت ... لألأت نجمتانْ
آهٍ ! امرأة كلّما قلت أعبدها
ينحني الكون لي
امرأة تتزيّا بكل الصفات

وتسطع في سحر كل النساء الحسانْ
كل يوم أطاردها في المدائن
عبر شوارع وهرانَ
في نور بسكرةٍ
في سطيفَ
وعنابةٍ
في الجبال ... وعبرِ الفَلا
وهيْ في الكلِ واحدةٌ
تتقمّص كل الرموز وتلبس كل المعانْ
آهٍ ... امرأة تتسمىّ فيبتهج الله
ثم تردّدها الكائناتُ :
جزائرْ !
جزائرْ !
جزائرْ !

«15»

وطني امرأة تتبرّج في حُلل الضوء
زفرة ناي يهزّ الخليقة
جذرّ يغلغلُ في رحم الكون
أنشودة تتلظى ... وفاتحة تتطهّر بالبسملهْ
وطني شبق النخل يفرش أوجاعه للأغاني
مواجع دالية تتأوّه ... حلم يهفّ
وجرح تدغدغه الصبوات
فيعبق بالأسئلهْ

وطني قلق النار في بحثها عن فضاء
حنين الغصون إلى النسغِ
أشرعة تتهادى ...
وأوديسّة موغلهْ
وطني حُلُمٌ يتكوّر في رحم الغيب
نَارَنْجَةٌ تتضرّج بالعشق
قيتارة تتمزق ... كيما تضجّ الخوابي
وتحبل بالمدن المقبلهْ

وطني نجمة تتوهج كي تستردّ براءتها
سُدّة المجد جلّلها الغار
صفصافة تتجذّر في الضوء
فاختة تتنفّض ... أو حجلهْ

وطني خُصَلُ الضوء داعبها الظلّ
هفهفة النسمات مضمّخة بالبَخورات
سرب فراش يرفّ ...
وسوسنة تتغنّج مخضوضلهْ

وطني وتر الله يعبق بالدندناتِ
شابيبَ تبكي الربيعَ
شماريخُ من وهج عسليّ
وأودية تتموّج ... بالأخيلهْ

وطني رخمة تتخبّط في مشبك الضوء
صبّارة تتصبَّى ...
وقافلة تتخطى المفاوز
والطرق ... الموحلهْ

وطني شمخات الصنوبر
يروي مواويله للفضاءات
وردٌ يبوح ...
وعاشقة ذهّب النجم أهدابها المسبلهْ
وطني قصة المجد سطّرها الدم
مغمغمة في الدجى ...
شهقات الكمان على مذبح الخلق
تسبيحة الشهداء ... وأسطورة مرسلهْ

طولقـة – ربيـع 1995.