

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

كلية اللغة العربية وآدابها واللغات الشرقية
قسم علوم اللسان

جامعة الجزائر 02
أبو القاسم سعد الله

انسجام الخطاب الشعري

محمد محمود درويش - حالة حصار أنموذجاً-

بحث مقدم لنيل دكتوراه الطور الثالث
تخصص: لسانيات النصوص والخطاب

إشراف الأستاذ الدكتور:

مفتاح بن عروس

إعداد الطالب:

خليل صلاح الدين بلعيد

السادة أعضاء لجنة المناقشة:

رئيسا	أستاذ التعليم العالي-المدرسة العليا - بوزريعة	قدور عمران
مشرفا ومقررا	أستاذ التعليم العالي-جامعة الجزائر 02	مفتاح بن عروس
عضوا	أستاذ التعليم العالي-جامعة الجزائر 02	جمال موسى
عضوا	أستاذ التعليم العالي-جامعة الجزائر 02	فتيحة لعلاوي
عضوا	أستاذ التعليم العالي- جامعة المدية	محمد زوقاي

السنة الجامعية: 2017/2016

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

كلية اللغة العربية وآدابها واللغات الشرقية
قسم علوم اللسان

جامعة الجزائر 02
أبو القاسم سعد الله

انسجام الخطاب الشعري

محمد محمود درويش - حالة حصار أنموذجاً-

بحث مقدم لنيل دكتوراه الطور الثالث
تخصص: لسانيات النصوص والخطاب

إشراف الأستاذ الدكتور:
مفتاح بن عروس

إعداد الطالب:
خليل صلاح الدين بلعيد

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

إهداء



❖ إلى من رباني صغيرا تغمدهما الله برحمته .

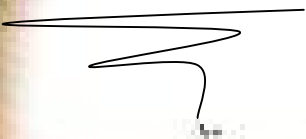
❖ إلى عقيلتي المحترمة

❖ إلى أولادي البررة

❖ إلى كل من علمني حرفا

❖ إلى كل أساتذة قسم علوم اللسان - جامعة الجزائر 02-

خليل



شكر وحر فاه



اللهم لك الحمد على ما أعطيت، ولك الشكر على ما قضيت، تباركت ربنا
وتعاليت .

أتقدم بجزيل الشكر والامتنان إلى أستاذي المشرف
الأستاذ الدكتور مفتاح بن عروس

الذي أمدني بتوجيهاته القيمة ونصائحه السديدة التي أنارت لي السبيل .

كما أتقدم بالشكر إلى كل أعضاء لجنة المناقشة الكرام .

خليفة

مقدمة

تطمح هذه الدراسة أن تكون بحثاً في انسجام الخطاب في الشعر الفلسطيني الحديث فهي تسعى لتحليل المعايير النصية، وتحاول أن تطبقها على عمل إبداعي لأبرز شعراء الأرض المحتلة.

وبما أن لسانيات النص فرع معرفي جديد من فروع اللسانيات المتنوعة، التي تكوّنت تدريجياً في سبعينيات القرن العشرين، وقد تجاوزت لسانيات الجملة بتوجهاتها المختلفة، كما أنها استثمرت جلّ النظريات اللسانية التي سبقتها، فهي بذلك ذات اختصاصات متداخلة تشكّل محور ارتكاز لعدة علوم، وتقوم على أساس التحليل التداولي الذي يولي عناية كلية بالنص كوحدة لغوية، داخل النص وخارجه، بناءً على سياق تفاعلي بين طرفين: المخاطب والمخاطب، وقد آثرنا الاعتماد على تعريف روبرت دي بوجراند (R.Debeaugrande) وولفجانج دريسلر (W.Dressler) لمفهوم النص، حيث يربا بأنه حدث تواصل يُلزم لكونه نصاً أن تتوافر فيه سبعة معايير، وتنزع منه هذه الصفة إذا ما تخلف معيار واحد، على الأقل. وهذه المعايير تتمثل في: الاتساق، الانسجام، المقصدية، المقبولية، الإعلامية، المقامية التناس. وقد صنّفناها إلى أصناف ثلاث: أولاً، حسب ما يتصل بالنص في ذاته؛ وهما معيارا الاتساق والانسجام. وثانياً، حسب ما يتصل بمستعملي النص سواء أكان المستعمل منتجاً أم متلقياً؛ وذلك في معياري المقصدية والمقبولية. وثالثاً، حسب ما يتصل بالسياق المادي والثقافي الذي يحيط بالنص؛ وذلك في المعايير المتبقية؛ الإعلامية، والمقامية، والتناس.

وعلى هذا الأساس جمعت اللسانيات النصية بين المناهج النقدية الحديثة التي تشترك في العنصر اللساني وتتنظر إلى النص كبنية كلية مترابطة.

إشكالية الموضوع:

كيف بنى الشاعر الفلسطيني محمود درويش خطابه الشعري في ديوانه "حالة حصار"؟ وما مدى العلاقة بين مسائل النصية والإيديولوجيا؟ وما مدى توفر معايير النصية في خطاب محمود درويش الشعري؟

فكل هذه التساؤلات، هي وجهتنا في هذا العمل، حتى نؤكد على مدى أهمية المعايير النصية التي أتى بها روبرت دي بوجراند ومدى تطبيقها على مدونة شعرية لمحمود درويش التي خدمت القضية الفلسطينية إلى أبعد الحدود بالدرجة الأولى، وأمتعت القارئ العربي من خلال إبداعاته بالدرجة الثانية.

أسباب اختيار الموضوع:

لا ننكر أن الشعر الفلسطيني أخذ القسط الأوفر من الدراسات الأكاديمية على وجه الخصوص لما له من علاقة بالقضية الفلسطينية، لكن هناك ما يلفت انتباهنا، أن أكثر الدراسات ركزت على جوانب عدة دون التطرق إلى أحدث ما توصلت إليه اللسانيات النصية.

أهمية الموضوع وهدفه:

إن أهمية هذا الموضوع تتجلى في الالتفاف حول فهم البنية الكبرى للخطاب الشعري ومحاولة تسليط الضوء على العلاقات التي تتسج هذا الخطاب- في المدونة المختارة لشاعر أخلص للقضية الفلسطينية- بتبيان المعايير النصية، من خلال المبادئ السبعة، في عرضها عرضاً شاملاً، ندرك من جرّائها نصية الخطاب الشعري وتتبع عناصرها التواصلية والنصية على حدّ سواء.

وهذا الهدف انعكس على منهجية البحث كما يلي:

منهجية البحث:

ولما كان البحث يتطلب منهجاً يسير عليه، ويسدد خطواته، اتبعنا في ذلك المنهج الوصفي التحليلي، الذي فرضته طبيعنا المدونة والموضوع على حد سواء، إذ من خلاله

يمكن أن نصف الظاهرة اللغوية، ووسائلها المختلفة، وتحليلها من خلال تعقب المفاهيم المختلفة .

وقد اقتضت طبيعة البحث أن نقسمه، انطلاقاً من المقدمة التي نحن بصددھا، والمدخل الذي تحدّث عن حدود مصطلح الخطاب، مركزين على مفاهيمه، وعلاقته بلسانيات النصّ من خلال المنظور اللساني الغربي المعاصر، وكذلك المنظور اللساني العربي المعاصر، مع الالتفات إلى مصطلح الخطاب الشعري، ومفهومه لدى جاكوبسون.

ففي الفصل الأوّل: "لسانيات النصّ بين المعاصرة والتّراث" وفيه أوضحنا مفهوم لسانيات النص في الدراسات الغربية، بما أنّها ظهرت، في الغرب، كحقل معرفي جديد في أواخر القرن العشرين، واستوت كفرع من الفروع الهامة للدرس اللساني، مستثمرة بذلك جلّ النظريات اللسانية التي سبقته مما جعلته يشكّل محور ارتكاز علوم مختلفة. كما التفتنا إلى موقعها لدى بعض النقاد العرب.

وفي الفصل الثّاني: كان عنوانه "الخطاب الشعري وبنية النص"، وتناولنا فيه مبحثين الأوّل ارتبط بالاتّساق، حيث وقفنا على مفهومه، ودور أنواعه النحويّ والمعجمي والصوتي في تحليل الخطاب الشعري. أمّا الثّاني فقد ارتبط بالانسجام، تناولنا فيه، كذلك، مفهومه وأوضحنا مبادئه وعملياته التي تسهم في بنية الخطاب الشعري.

وفي الفصل الثّالث: الذي اخترنا أن يكون عنوانه "الخطاب الشعري بين المنتج والمتلقّي". وتناولنا فيه، بالدرجة الأولى، مقصدية المنتج في إنتاج خطابه الشعري، وبالدرجة الثّانية، دور المتلقّي في مقبولية الخطاب الشعري. فكلا المعيارين لهما علاقة وطيدة بين المقاصد واستراتيجيات التلقّي.

وأما الفصل الرّابع: فكان عنوانه "الخطاب الشعري بين ظروف إنتاج النص وتلقّيه". وقد تناولنا فيه ثلاثة مباحث، عالّجنا في المبحث الأوّل، الإعلاميّة التي تعتمد في موضوعها على ناحية الجودة أو التوقّع الذي توصف به المعلومات في بعض المواقف التي تزداد بها الكفاءة الإعلاميّة، بنسبية تختلف باختلاف المتلقّي، وعمليات استقباله للنصّ، وكما تزداد كذلك، بإنتاجية المبدع، وردود فعل المتلقّي. وعالجنا في المبحث الثّاني، السياق الذي يعدّ في

الدّرس اللساني علماً حديث النشأة، وقد استعمل فيه بمضامين مختلفة، كما أنّه استعمل لتعيين المحيط الخاصّ بالخطاب الذي ظهر فيه، فهو يمثّل الأساس في عمليّة إنتاج النصّ وفهمه. فكان اهتمام مؤسسي لسانيات النصّ به اهتماماً كبيراً، باعتبار ما يمتلك من علاقات تمسّ جوانب نصيّة داخل الخطاب الشعري المعاصر. أمّا في المبحث الأخير، فقد عالجت التناص الذي عرف تحولات كثيرة مهّدت له على أساس أنّه قانون جوهري، لنصوص تتّصنعها عبر امتصاص، وفي نفس الوقت عبر هدم النصوص الأخرى للفضاء المتداخل نصيّاً.

أمّا الخاتمة فقد كانت استخلاصاً وصفيّاً لما قد عولج في الفصول، وقمنا ببيان النتائج مفصلة لما أنجزناه بدراستنا من كلا الجانبين النظري والتطبيقي.

وفي الأخير، لا يسعني سوى أن أتقدّم بخالص شكري واعترافي بالجميل، لأستاذي القدير الدكتور مفتاح بن عروس الذي رعى هذا البحث في مراحله المختلفة، توجيهاً وإرشاداً، كما أتقدّم بشكري الجزيل للسادة أعضاء لجنة المناقشة على ما تحملوه من عناء قراءة البحث، وإلى كلّ أساتذة جامعة الجزائر 02 أبو قاسم سعد الله قسم علوم اللسان.

مدخل

حدود مصطلح الخطاب

1 مفهوم الخطاب

1-1 الدلالة اللغوية للخطاب

1-2 الدلالة الاصطلاحية للخطاب

2 الخطاب الشعري

حظي مصطلح الخطاب بأبحاث مختلفة ودراسات متعددة في جميع المجالات، إذ اكتسب معنى خاصاً في كل مجال منها، بحسب رؤية الدارسين له. لذا سنقوم بتأصيل مفهومه انطلاقاً من معناه اللغوي، ثم الاصطلاحي، معتمدين في ذلك على معاجمنا العربية وبعض المعاجم الغربية أيضاً، ثم نخرج - بعد ذلك - على المنظور اللساني للخطاب في الدراسات الغربية لدى بعض الأعلام، ونختتمه بالمنظور اللساني لدى البعض من الدارسين العرب .

1- مفهوم الخطاب:

يكتنف المعنى المعجمي لكلمة "خِطَاب" دلالةً لغويةً متقاربةً، في جُلّ المعاجم العربية التي وضع حدودها لغويو العرب، سواء أكانوا قدامى أم محدثين. ولا بدّ لنا، بادئ ذي بدء أن نقف على كُنْه المعجمي، باحثين في ثناياها عن مدى هذا التقارب الحاصل بين دلالاته دون أن ننسى ما ذكر في المعاجم الأجنبية. وننتقل، بعد ذلك، إلى المعنى الاصطلاحي، من خلال المنظور اللساني الغربي المعاصر، ثم نلتفت إلى استعماله من طرف بعض النقاد العرب.

1-1 الدلالة اللغوية للخطاب: ذكر الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت 174هـ) في "كتاب العين" المعنى اللغوي لكلمة "خطاب" التي حصر مفهومها في "مُرَاجَعَةُ الْكَلَامِ"⁽¹⁾ وهو يقصد بذلك، المحاورّة التي لا تكون إلاّ بين طرفين يتبادلان أطراف الحديث.

ويرى الصاحب إسماعيل بن عباد (ت 385 هـ) في معجمه "المحيط في اللغة"، أن الخطاب يراد به أيضاً "مُرَاجَعَةُ الْكَلَامِ"⁽²⁾ فمدلوله مشابه ومتفق لما ذهب إليه الخليل.

ونجد معنى الخطاب في "معجم مقاييس اللغة" لابن فارس (ت 395 هـ) الذي يؤكّد ما ذهب إليه من سبقه في هذا التعريف، حيث قسم مادة (خطب) إلى أصليين: "أحدهما الكلام بين

(1)- الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، مرتباً على حروف المعجم، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية بيروت، ط1، 2003: مادة (خطب) .

(2)- الصاحب إسماعيل بن عباد، المحيط في اللغة، تح: محمد حسن آل ياسين، دار عالم الكتب، بيروت، ط1، 1994: مادة (خطب).

اثنين، يقال خاطبه يُخاطبه خطاباً، (...) وَالْخُطْبَةُ: الْكَلَامُ الْمَخْطُوبُ بِهِ (...) وَالْخَطْبُ: الْأَمْرُ يَقَعُ ; وَإِنَّمَا سُمِّيَ بِذَلِكَ لِمَا يَقَعُ فِيهِ مِنَ التَّخَاطُبِ وَالْمُرَاجَعَةِ وَأَمَّا الْأَصْلُ الْآخَرُ فَاخْتِلَافُ لَوْنَيْنِ. قال الفراء: الْخُطْبَاءُ: الْأَتَانِ الَّتِي لَهَا خَطٌّ أَسْوَدٌ عَلَى مَتْنِهَا⁽¹⁾. وهكذا يأتي الأصل الأول تأكيداً على أَنَّ الخطاب هو ما كان كلاماً دائراً بين اثنين يقع فيه التخاطب والمراجعة.

وذكر ابن سيده (ت 458 هـ) في معجمه "المحكم والمحيط الأعظم" أَنَّ معنى الخطاب من الفعل خاطب الذي يحوي على مصدرين، وهما "الْخِطَابُ وَالْمُخَاطَبَةُ: مُرَاجَعَةُ الْكَلَامِ وَقَدْ خَاطَبَهُ، وَهُمَا يَتَخَاطَبَانِ"⁽²⁾. لِأَنَّ وَزْنَ الْفِعْلِ الْمَزِيدِ (فَاعِلٌ) مِنْ مَعَانِيهِ الْمَشَارَكَةِ فِي الْفِعْلِ، وَلَهُ مُصْدَرَانِ:

المصدر الأول على وزن: فِعَالٌ كـ(خِطَابٌ) والثاني على وزن: مُفَاعَلَةٌ كـ(مُخَاطَبَةٌ). وابن منظور (ت 711 هـ) في "لسان العرب"، لم يأت بجديد، إِنَّمَا اقْتَفَى آثَارَ مَنْ سَبَقُوهُ وَكَرَّرَ مَا قَالَهُ الْأَوَّلُ، فَالْخِطَابُ عِنْدَهُ: "مُرَاجَعَةُ الْكَلَامِ، وَقَدْ خَاطَبَهُ بِالْكَلامِ مُخَاطَبَةً وَخِطَاباً وَهُمَا يَتَخَاطَبَانِ"⁽³⁾. فهو بهذا يثبت ما قيل فقط، دون زيادة تذكر.

واعتمد الزبيدي (ت 1205 هـ) في معجمه "تاج العروس من جواهر القاموس" على ما قيل في هذه الكلمة من مراجعة للكلام، لكنه أضاف على من سبقه صفة المشاورة التي ترتبط بين المتكلم والسامع. فالخطاب عنده، إذن هو "مُرَاجَعَةُ الْكَلَامِ، وَقَدْ خَاطَبَهُ بِالْكَلامِ مُخَاطَبَةً وَخِطَاباً، وَهُمَا يَتَخَاطَبَانِ، وَالْمُخَاطَبَةُ: مُفَاعَلَةٌ، مِنَ الْخِطَابِ وَالْمُشَاوَرَةِ"⁽⁴⁾. مركزاً في ذلك على ما يلعبه التشاور بين المتخاطبين في إرساء معنى الخطاب.

(1)- ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام هارون، دار الفكر، بيروت، ط1، 1979: مادة (خطب) [ج2/189/198].

(2)- ابن سيده، المحكم والمحيط الأعظم، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2000: مادة (خطب).

(3)- ابن منظور، لسان العرب، ج13، تح: عامر أحمد حيدر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2003: مادة (خطب) [ج1/423].

(4)- الزبيدي، تاج العروس من جوامع القاموس، تح: علي هلاي، دار الهداية للطباعة والنشر، الكويت، 1966: مادة (خطب).

أما مفهوم الخطاب في "المعجم الوسيط"، الذي يعدُّ من أشهر المعاجم العربية الحديثة حيث جمع أقوال علماء اللغة السابقين، بأن الخطاب من الفعل "خَاطَبَهُ" مُخَاطَبَةً، وخطاباً: كالمه وحادثه. وخطابه وجّه إليه كلاماً. ويقال: خاطبهُ في الأمر: حَدَّثَهُ بشأنِهِ. (تخاطباً): تكالما وتحادثا. (الخطابُ): الكلام. وفَصْلُ الخطاب: ما ينفصلُ به الأمرُ من الخطاب. وأيضاً: الحكم بالبينة، أو اليمين، أو الفقه في القضاء، أو النطق بأماً بعدد، أو أن يفصل بين الحق والباطل، أو هو خطاب لا يكون فيه اختصارٌ مخلٌ ولا إسهابٌ مملٌ⁽¹⁾. ركز المعجم الوسيط على أن كلمة "خطاب" يدور معناها حول مشاركة المخاطب للمخاطب في الكلام، بحيث يصبّ معناها في المكالمة والمحادثة وتوجيه الكلام إلى السامع، وألا يكون الاختصار فيه خلل ولا الإسهاب فيه ملل.

أضاف أحمد مختار عمر في معجمه "معجم اللغة العربية المعاصرة" معنى آخر للخطاب خلافاً لما ذكر في المعاجم الأخرى، بأنّه يرتكز على ما يُكلّم به الرجلُ صاحبه إذا "كالمه وحادثه، واجهه بالكلام، اتّجه إليه بالكلام"⁽²⁾. أي أنه يتمّ بالتركيز على توظيف الكلام بين منتج للخطاب ومنتلق له.

أما معنى الخطاب في المعاجم الأجنبية وتحديداً في اللغات الأوروبية، سواء أكان فرنسيا (Discours) أم إنجليزيا (Discourse)، فإنّه يرتبط بالأصل اللاتيني (Discurrer) ذي المعنى الخاص بالحراك الذي يتجدد، ذهاباً وإياباً. فنجدّه يتمحور في المعجم الفرنسي (le petit Larousse) بمدلول "الخطاب الموجه إلى عامة الناس، كالخطاب الرسمي، أو الخطبة الموجزة (une allocution)، وبمدلول لساني، من ناحيتين:

- إنجاز متماسك، كتابي أو شفهي، للغة التي تعتبر نظاماً مجرداً.
- ملفوظ أكبر من الجملة، اعتباراً من منظورها التسلسلي.

(1)- شوقي ضيف وآخرون، المعجم الوسيط، دار الشروق الدولية، القاهرة، ط4، 2004: مادة (خطب).

(2)- أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 2008: مادة (خطب).

كما يعدّ مجموعة من المظاهر اللفظية - الشفهية والكتابية - التي تمثل إيديولوجية أو حالة من المواقف⁽¹⁾. وهذا إضافة إلى تعدد معاني الخطاب في معجم مترادفات اللغة الفرنسية حيث أورد استعمالات مختلفة، منها أن الخطاب عبارة عن "ردّ، خطبة موجزة، مؤتمر، خطبة مملّة رسالة، دعاء، بلاغ، موعظة..."⁽²⁾ فهو في هذا المضمار يتمّ بين قطبين مخاطب ومخاطب فالأول يكتسب قدرة إرسال الكلام إلى الطرف الآخر الذي بدوره يفكر في مضمون الرسالة ذات المتواليات اللغوية، ويفكّ شفراتها المتضمنة فيها.

ويتضح جلياً لنا من خلال هذه الإطلالة على المستويين السابقين، سواء ما ذكر في المعاجم العربية، القديمة أو الحديثة، وكذا ما جاء في بعض المعاجم الأجنبية، فإنّ المفهوم اللغوي للخطاب ينحصر، بصفة عامة، ضمن إطار الكلام المنطوق أو المكتوب المتبادل بين طرفين عبر سلسلة من الأفكار قصد الإبلاغ والإفهام.

2-1 الدلالة الاصطلاحية للخطاب: الخطاب من المصطلحات التي اعتنى بها الباحثون،

أيّما عناية، غرباً وشرقاً، فنال بذلك حظوة كبيرة، وكثر تداوله في شتى الحقول المعرفية، ممّا أدى إلى تداخل دلالاته وتنوّع مفاهيمه، لذا نحاول أن نتناوله من المنظور اللساني الغربي ذي المنشأ الفلسفي، ومن المنظور العربي الذي احتك نقاده بالثقافة الغربية .

1-2-1 الخطاب من المنظور اللساني الغربي: اهتم جلّ اللسانيين بمصطلح "الخطاب"

فقدّموا له تعريفات مختلفة، مما أدّى بها إلى أن تداخلت فيما بينها، وصعب إحصاؤها، ولم يقفوا على رأي موحد منذ أوّل ظهور له في الأدبيات الحديثة عند (هايمز) وإنّ مفهومه "قد ناله التعدد والتنوع، وذلك بتأثير الدراسات التي أجراها عليه الباحثون، حسب اتجاهي

(1)- le petit Larousse illustré ; paris ;2007.(p370)=(1.Développement oratoire sur un sujet déterminé, prononcé en public ;allocation.2.LING : a. Réalisation concrète, écrite ou orale, de la langue considérée comme un système abstrait. b. Énoncé supérieur à la phrase, considéré du point de vue de son enchainement.3.Ensemble de manifestations verbales, orales ou écrites, représentatives d'une idéologie ou d'un état des mentalités à une époque .Le discours sécuritaire).

(2)- Pierre RIPERT: Dictionnaire des synonymes de la langue française; éd, Maxi-livres, 2002.p82= (Discours: adresse, illocution, conférence, harangue, message, oraison, proclamation, sermon, ...).

الدراسات اللغوية الشكلية والدراسات التواصلية⁽¹⁾. التي أسهمت في تحديد مفهومه المتمم بالجدة في الدرس اللساني الحديث، فكان له مفهومان هما: الأول: الملفوظ الموجّه إلى الغير بإفهامه قصداً معيّناً. والآخر: الشكل اللغوي الذي يتجاوز الجملة⁽²⁾. وهذا ما حدا باللسانيات الحديثة إلى استعمال ثلاثة مفاهيم ذات تعريفات مختلفة وهي: الجملة والنص والخطاب.

إلا أننا سنركز على تعريف الخطاب، ومفهومه، من منطلق النظريات اللسانية، حيث "تمّت المقابلة داخل النظريات اللسانية الصورية (النظرية التوليدية - التحويلية مثلاً) بين الجملة والخطاب على أساس أن الجملة مقولة صرفية - تركيبية صورية شأنها في الصورية شأن المفردة والمركب وعُدّت بهذا التحديد موضوع الوصف والتفسير اللغويين.

أما الخطاب فقد ميّز عن الجملة في هذا النمط من النظريات باعتباره يتسمّ بسمتين: تعدّيه للجملة من حيث حجمه وملابسته لخصائص غير لغوية دلالية وتداولية وسياقية. وعلى أساس هذا التمييز، وقّف من الخطاب موقفان:

أولهما: إقصاؤه من الدرس اللساني الصرف باعتباره يندرج، بخلاف الجملة، في حيز الإنجاز أكثر من اندراجه في حيز القدرة اللغوية.

وثانيهما: الاحتفاظ به لكن على أساس أن يتخذ موضوعاً لدرس لساني منفصل سُمّي لسانيات الخطاب (أو تحليل الخطاب) في مقابل لسانيات الجملة⁽³⁾.

ويعود الفضل في وضع مصطلح تحليل الخطاب إلى اللساني الأمريكي هاريس (Harris) الذي اعتمده كعنوان في مقالته الموسومة بـ (تحليل الخطاب - Discourse Analysis) سنة 1952 حيث صاغ مجموعة من الإجراءات ذات المحتوى الشكلي، ليحلل كل ما ينجزه المتكلم من كلام، سواء أكان مكتوباً أم منطوقاً، "انطلاقاً من نوعين من المسائل

(1) عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب، مقارنة لغوية تداولية، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط1، 2004. ص36.

(2) - المرجع نفسه، ص37.

(3) - أحمد المتوكل، الخطاب وخصائص اللغة العربية، دراسة في الوظيفة والبنية والنمط، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010. ص22.

التي، هي، في الحقيقة مترابطة. النوع الأول: يخصّ تمديد اللسانيات الوصفية خارج حدود جملة واحدة في الوقت نفسه. والنوع الثاني: يخصّ العلاقات بين « الثقافة » واللغة (يعنى بين السلوك غير اللغوي والسلوك اللغوي)⁽¹⁾.

ويرى إميل بنفينيست (Émile Benveniste) (1902-1976) الذي دعا "إلى إيجاد نظرية لسانية أكثر واقعية هي نظرية القول (نظرية التلفظ) تكون قادرة على أن تأخذ في الحسبان بعض القضايا اللغوية في اللسانيات الخطابية لاسيّما الجوانب الذاتية والشخصية للفرد المتكلم التي تجسد بوضوح وتترك آثار تدخله في كل عملية القول"⁽²⁾ ومن خلال هذه النظرية يرى أن الخطاب مرتبط ارتباطاً وثيقاً بنظام اللغة، حيث عرّف الجملة "بوصفها إبداعاً غير محدد لتنوع لا حدّ له، تمثل حياة الكلام البشري بالذات في نشاطه. ونستشف من هذا كذلك أننا مع الجملة نغادر ميدان اللغة بوصفها نظاماً للعلامات وندخل إلى عالم آخر هو عالم اللغة بوصفها وسيلة اتصال تعبر عن نفسها بالخطاب"⁽³⁾. حيث يتمّ انتقال الجملة التي تمثل الكلام البشري كنظام للعلامات بميدان اللغة، إلى العالم الفعلي للغة، فيصبح الخطاب مصنفاً ضمن إطار محدد كوسيلة اتصال في حقل من حقول التواصل. وبهذا "ينبغي أن يكون الخطاب بمعناه الواسع: كل تقوّه يفترض جدلاً، و إن هناك متكلماً وسامعاً وفي داخل المتكلم هناك القصد الذي يعني التأثير في الآخرين بطريقة ما"⁽⁴⁾. فمن الأول الذي ينظم كلامه في مقولة شخصية، تحمل في طياته نيّة التأثير في الثاني، الذي يتأثر هو بدوره فيما أنتجه الأول من كلام.

(1) - Zellig Sabbetai Harris « Analyse du discours », trad : Françoise Dubois- Charlier, in : langages, 4^e année, N^o 13, 1969, p09=(On peut envisager l'analyse du discours à partir de deux types de problèmes qui, en fait, sont liés. Le premier concerne le prolongement de la linguistique descriptive au-delà des limites d'une seule phrase à la fois. Le second concerne les rapports entre la « culture » et la langue (c'est-à-dire entre le comportement non-verbal et le comportement verbal).

(2) - مصطفى غلفان، "اللسانيات وتحليل الخطاب: أية علاقة؟ تساؤلات منهجية"، المؤتمر الدولي الأول، لسانيات النص وتحليل الخطاب، دار كنوز المعرفة، عمان - الأردن، مج 1، ط 1، 2013. ص 82.

(3) - سارة ميلز، الخطاب، تر: غريب اسكندر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 2012. ص 23.

(4) - المرجع نفسه، ص 23.

وبصفة عامة، كتمييز بين الخطاب والنص "يمكن أن نعرّف الخطاب مقابلاً للغة كإنجاز عمل فعال من متحدث لمجموعة من العلامات، وضعت اجتماعياً، لتتيح التعبير عن الفكر أو كعقد اتصالي محدد بالظروف الاجتماعية -تاريخية (التي تعكس أنواع الخطاب) ومقابلاً للنص كمجموعة لاستعمالات اللسانيات المدونة، ومجموعة تابعة للممارسة الاجتماعية (في حين أن النص يشكل متتالية لسانية مستقلة منتجة من قبل المتلفظ بها في إطار التطبيق الاجتماعي المحدد، مكوناً بذلك موضوعاً تجريبيّاً، منسقاً ومتماسكاً"⁽¹⁾ يسمى عندئذٍ "خطاب" حسب ما دعا إليه بكل "صراحة إلى ضرورة تجاوز تصور دي سوسير للسان كعلامات وفتح الباب أمام اتجاهات جديدة للبحث اللساني، تُمكن من معانقة مجالات بين - لغوية (Intralinguistique) تكون أرحب من الجملة ذاتها مثل الخطاب وصولاً لمجال عبر لغوي (Translinguistique) يسمح بالوقوف على النصوص في كليتها وشموليّتها"⁽²⁾. وفي هذا المنوال دار موقف تشومسكي فيما يخص المتكلم الذي يتوفر على ملكتين:

- ملكة لسانية compétence linguistique .

- ملكة تداولية compétence pragmatique .

تسمح الملكة اللسانية بإنتاج وتأويل عدد لا محدود من الجمل، بينما تُمكن الثانية، أي الملكة التداولية صاحبها من استعمال قدرته اللسانية استعمالاً مناسباً⁽³⁾. حيث يسمح باحتواء ما عرف من قضايا لسانية في اللسانيات الحديثة، واندماجها في لسانيات أخرى، محورها

(1)- Julien Longhi, Georges Sarfati : Dictionnaire de pragmatique, éd : Armand Colin. Paris, 2011, p 47.= (le discours peut être défini en opposition à la langue, comme la mise en œuvre effective par le locuteur d'un ensemble de signes, socialement = institués, mis à sa disposition pour l'expression de la pensée; ou comme un acte de communication déterminé par des conditions sociohistoriques (dont rendent compte les genres de discours); en opposition au texte, comme un ensemble d'usages linguistiques codifiés, ensemble subordonné à une pratique sociale (alors que le texte formerait une suite linguistique autonome produite par un énonciateur dans le cadre d'une pratique sociale spécifique, constituant un objet empirique cohérent et cohésif)".

(2)- مصطفى غلفان، مرجع سابق، ص 83.

(3)- المرجع نفسه، ص 83.

الأساس هو الخطاب، وأصبحت تدعى بلسانيات الخطاب أو تحليل الخطاب، ولهذا الإدماج الذي تمّ بينهما له مبررات عدة، "منها:

- كل شيء في الواقع «لغة» بما فيها النص/الخطاب نفسه.
- جدارة اللسانيات وأهميتها النظرية والمنهجية في تزويد اللسانيات الخطابية بما تحتاجه من آليات لتحليل النص/الخطاب.
- إمكانية احتواء اللسانيات لكل الإشكالات الواردة في اللسانيات الخطابية⁽¹⁾.

وحدد دافيد كريستال (David Crystal) مصطلح الخطاب من المنظور اللساني، الذي قام بمقارنته مع مصطلح النص، إذ يرى أن "تحليل الخطاب يسلط الضوء على بنية اللغة المحكية الموجودة طبيعياً في خطاب (المحادثات والتعليقات). وتحليل النص: يركز على بنية اللغة المكتوبة التي توجد في نصوص مثل الأبحاث والملاحظات وإشارات الطريق وفصول الكتب"⁽²⁾. فهذه المقارنة تعتمد على رؤية تسليط الضوء على شفوية مصطلح الخطاب التي توجد ضمنه وجوداً طبيعياً، أي كل ما هو منطوق من خلال ما يدور بين المتحدثين من محادثات وتعليقات. بينما يمثل رؤيته للنص فيما هو مكتوب ليشكل بذلك نصوصاً، إلا أنه يستدرك مفهومهما، حيث يضيف إلى ما أقرّه من تمييز ومقارنة بين المصطلحين، بأنّ لهما استعمالات موسعة، إذ "يحتوي كل وحدات اللغة في وظيفة صريحة ومحددة سواء أكانت محكية أم مكتوبة. فيتناول بعض العلماء الخطاب المحكي أو المكتوب بشيء من العناية بينما يتحدث آخرون وبالأهمية نفسها عن النص المحكي أو المكتوب"⁽³⁾.

ونجد مفهوم آخر للخطاب لدى دومينييك مانغونو (Dominique Maingueneau)، الذي أولى عناية تامة بهذا المصطلح، إذ حدّد له تصوّراً خاصاً في كتابه "المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب"، وتعرّض لمفهومه بإسهاب، "من حيث معناه العام المتداول في تحليل

(1)- مصطفى غلفان، مرجع سابق، ص 83.

(2)- سارة ميلز، مرجع سابق، ص 21.

(3)- المرجع نفسه، ص 21.

الخطابات، يحيل على نوع من التناول للغة، أكثر مما يحيل على حقل بحثي محدد، فاللغة في الخطاب لا تعدّ بنية اعتباطية بل نشاطا لأفراد مندرجين في سياقات معينة⁽¹⁾ بهذا المعنى التداولي يكون الخطاب مرتبطا ارتباطا وثيقا بالسياق الذي قيل فيه، وتكون دلالاته في الموقف ذاته الذي يتم فيه استعمال اللغة كشرط تواصل بين طرفين، مخاطب ومخاطب. ويرى كذلك، بأن الخطاب في حقيقته سلسلة من التقابلات، حيث يكتسي قيما دلالية أخرى أكثر دقة، منها:

- أ- **خطاب/جملة:** الخطاب من منظوره "يتكون من وحدة لغوية قوامها سلسلة من الجمل"⁽²⁾، والتي نادى بها ز.س. هاريس (Zellig.S.Harri) (1952) واستعملها في تحليله للخطاب، موسعا في ذلك التحليل اللساني إلى ما هو أكبر من الجملة، وتجاوزا لها.
- ب- **خطاب/ملفوظ:** تشكل طبيعة الخطاب وحدة لغوية أي ملفوظ، لذا فهو "وحدة اتصال مرتبطة بظروف إنتاج معينة"⁽³⁾ مما تجعل من هيكله النص ومن بنائه لغويا ملفوظا وظروف إنتاجه خطابا، بالنظر إلى الفعل التواصل الاجتماعي المحدد له سلفا.
- ج- **خطاب/لغة:** ينظر إلى اللغة على أنها مخالفة للخطاب، باعتبارها نظاما "من القيم المقدرة مخالفة للخطاب واستعمال اللغة في سياق بعينه، الذي يحدد، في الوقت نفسه، قيمه أو يستثير قيما جديدة"⁽⁴⁾، تقترب من مصطلح الخطاب، مثلما هو شائع في التوليد المعجمي. وكما ينظر إليها على أنها "نظام مشترك بين أفراد الجماعة اللغوية مخالفة للخطاب من حيث هو استعمال محدد لهذا النظام"⁽⁵⁾.

(1)- دومينيك مونقانو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، تر: محمد يحياتن، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005. ص35.

(2)- المرجع نفسه، ص35.

(3)- المرجع نفسه، ص35.

(4)- المرجع نفسه، ص36.

(5)- المرجع نفسه، ص36.

د- خطاب / نص: ينظر إلى النص بأنه لفظ "يكتسي قيما متغيرة، على غرار لفظي خطاب وملفوظ، في غالب الأحيان، يستعمل كمرادف لملفوظ، أي كمتوالية لغوية مستقلة أكانت شفوية أو مكتوبة، أنتجها متلفظ واحد أو عدة متلفظين في سياق تبليغي اتصالي معين"⁽¹⁾ متميز عن الخطاب الذي يدلّ على ارتباط النص بسياقه، بينما النص "بنية قوية وهو مستقل نسبيا عن السياق"⁽²⁾، ومن هذا المنظور نستشف استقلاليته، خلافا لاستعماله كمدلول للخطاب، "فيحصل حينئذٍ ربط الملفوظ بمقام تلفظ متميز، وحينما يستعمل لفظ النص، فيتمّ التشديد على ما يضيف عليه وحدته، التي تجعل منه كيانا وليس سلسلة بسيطة من الجمل"⁽³⁾. نخلص إلى أن الخطاب - حسب تصوّر مانغونو (Maingueneau) - بأنه يتميز بسمات أساسية ثلاث، المقام والسياق والتواصل، وهذا ما يؤدي بنا إلى تحديد مفهوم الخطاب باعتباره نسقا لغويا مقاميا، مرتبطا بسياقه اللغوي.

أما فان دايك (Van Dijk)، فإنه قام بالتمييز بين مصطلحي "نص" و"خطاب"، إذ يرى في الأول البناء النظري الذي يقوم على مستويين، مستوى الجملة، ومستوى النص: "البناء النظري في مستوى الجملة: الجملة بنية مستتبطة من المستعمل باعتبارها أمرا موجودا فيه بالقوة. والبناء النظري في مستوى النص: النص شيء مبني تدخل فيه متغيرات التحقق"⁽⁴⁾ ويرى في الثاني الذي يدل على الاستعمال الحدسي العام بين أفراد المجتمع. فالعلاقة الموجودة بين المصطلحين، في ربطهما تشكيلا وتحقيقا، إذ يشكل النص خطابا وهو بدوره يحقق النص.

فالخطاب مصطلح يشير إلى نمط تشكيل الجمل المتتالية بنظام معيّن، أي أنه عبارة عن "مجموعة دالة من أشكال الأداء اللفظي تنتجها مجموعة من العلامات، أو يوصف بأنه

(1)- دومينيك مونفانو، المرجع السابق، ص116.

(2)- المرجع نفسه، ص117.

(3)- المرجع نفسه، ص117.

(4)- محمد الشاوش، أصول تحليل الخطاب في النظرية النحوية العربية "تأسيس نحو النص" كلية الآداب جامعة منوبة، تونس، ط1، 2001. ص101.

مساق من العلاقات المتعينة التي تُستخدم لتحقيق أغراض متعينة⁽¹⁾ حيث اكتسب هذا المصطلح تميّزاً وتعميقاً له في ظلّ التحوّلات التي لحقت به، وأصبح "بمثابة نقطة من نقاط التحوّل عن «البنويّة»" في آخر المطاف، أي بمثابة انتقال من مركزية مفهوم «اللغة» إلى مركزية مفهوم «الخطاب»⁽²⁾.

2-2-1 الخطاب من المنظور اللساني العربي: حدّدت الدراسات النقدية العربية مصطلح

"خطاب" من المنظور الأدبي - خصوصاً لدى بعض الباحثين السيميائيين - عبر مراحل تطوّره، انطلاقاً من مرحلة الترجمة الحرفية ووصولاً إلى الابتكار الفعلي للمصطلح.

ومن بين هؤلاء الباحثين عبد السلام المسدي الذي حدّد مفهوم مصطلح الخطاب أسلوبياً حيث قارب بينه وبين مصطلحات متاخمة له، كالمفوض والجملة والنص التي وظفها كمترادفات تصبّ في معنى الخطاب، إذ يرى في مصطلح المفوض بأنه "جملة ما يتلفظ به الإنسان ويكون محدّداً ببداية ونهاية كأن يكون محصوراً بين سكوتين في الخطاب الشفوي أو بين علامتي ابتداء وانتهاء في الخطاب المكتوب، والمفوض بذلك يكون جملة أو فقرة أو نصّاً"⁽³⁾. فالخطاب بمعناه الواسع، عبارة عن متتاليات ذات وحدات تلفظيّة، مرتبطة بسياقات خاصة.

وما يمكن ملاحظته عن الخطاب عند أحمد المتوكل: "يعدّ خطاباً كلّ ملفوظ/مكتوب يشكّل وحدة تواصلية تامة، ويترتب على هذا التعريف أمور ثلاثة:

- المعيار الأساسي في تحديد الخطاب معيار وظيفي وليس معياراً بنوياً: فالخطاب كل ملفوظ/مكتوب يؤدي غرضاً تواصلياً ما. وهو معيار يتلاءم وطبيعة نظرية النحو الوظيفي.

(1)- إديث كريزويل، تعريف بالمصطلحات الأساسية الواردة في كتاب "عصر البنويّة"، تر: جابر عصفور، دار سعاد الصباح، الكويت، ط1، 1993. ص379.

(2)- المرجع نفسه، ص380.

(3)- عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط5، 2006. ص147.

- ليس مفهوم الخطاب مقصوراً على ما يتعدّى الجملة (كما دُرّج على ذلك) حيث إنّ كلّ ما يشكّل وحدة تواصلية تامة عدّ خطاباً سواء أتعّدّى الجملة أم كان جملة كبرى أم جملة صغرى أم مركّباً أم كلمة.

- بإطلاقنا مصطلح الخطاب وتعميمه أصبح من الضروري تعويض هذا المصطلح الذي كان مقصوراً على ما تعّدّى الجملة وليكن التعويض بمصطلح النص⁽¹⁾.

يؤكد المتوكل على غرض الخطاب التواصلية، فهو بذلك، يقصيه من البنيوية، ويضمّه إلى كنف النظرية النحوية الوظيفية، التي تنظر إليه على أنه يشكل وحدة تواصلية، لا تقتصر على ما تتعدّى الجملة، فحسب، وإنما يعدّ خطاباً كلّ من الجملة، كبرى أو صغرى، وحتى الكلمة حيث عمّم بعدما كان محصوراً على ما تعّدّى الجملة، ليعوّض بعد ذلك بمصطلح النص.

فاختيار مصطلح الخطاب - في نظره - "يؤحي أكثر من مصطلح النص، بأن المقصود ليس مجرد سلسلة لفظية (عبارة أو مجموعة من العبارات) تحكمها قوانين الاتساق الداخلي (الصوتية التركيبية والدلالية الصرف) بل كلّ إنتاج لغوي يُربط فيه ربط تبعية بين بنيته الداخلية وظروفه المقامية (بالمعنى الواسع)"⁽²⁾. ففي تعريفه هذا يركّز على عبارة كل إنتاج لغوي الذي يحيل على كل ما يتعدّى الجملة أو جزء منها، أو حتّى مجموعة من الجمل. أما عبارة ربط تبعية بين بنية الخطاب الداخلية، التي مفادها، أنّ وظيفة الخطاب تتمثّل في التواصل التي تنفرّع عنها وظائف أخرى.

2- الخطاب الشعري:

إذا ما تتبعنا تعريف الخطاب الشعري في النقد الحديث على وجه الخصوص، فإننا نتلمّس أن مفهومه يتراوح بين نوعين متقابلين، حيث حظي النوع الأول بكل "ما نتج عن

(1)- أحمد المتوكل، الوظيفة بين الكلية والنمطية، دار الأمان للنشر والتوزيع، الرباط، ط1، 2003، ص22.

(2)- أحمد المتوكل، قضايا اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية بنية الخطاب من الجملة إلى النص، دار الأمان - الرباط،

ط1، 2001، ص16.

القراءات التي اتخذت للسانيات منطلقا واعتبرت اللغة وسيلة وغاية فكان أن أصبح النص الشعري في نظرها مجرد "بنية ألسنية لغوية مكتفية بذاتها وليست بحاجة إلى الإحالة إلى أي مرجع خارجي أو الوقوف أمام دلالة أو معنى محدودين"⁽¹⁾ نسجل في ذلك مدى انغلاقه على ذاته، أي دون الالتفات إلى كل ما يقع خارج نظامه الداخلي.

أما النوع الثاني، فيمثل إخراج النص عن محيط انغلاقه "ليتجاوز النص ذاته إلى محيطه والعوامل الفاعلة فيه لغة ودلالة فيكشف النص بين أيدي أعلام هذا الاتجاه عن مناحي جديدة قد يختلف الدارسون في منازلها على سلم الأهمية والترتيب ولكنهم متفقون جميعا على عدم نكران دورها وعدم جحود تأثيرها في النص من حيث مبناه ومعناه فيتجلى النص الأدبي والشعر منه"⁽²⁾.

ويعتبر رومان جاكوبسون (Roman Jakobson) من اللسانيين الرواد الذين تركوا بصماتهم بمساهمته في القراءة اللسانية للخطاب الأدبي، بعد أن انتقل من الاهتمام بالجماليات الأدبية (الشعرية) من خلال آليات الصياغة والتركيب إلى ميدان اللسانيات، ويرى، بذلك أن الأدبية هي الاعتناء بنماذج الوسائل اللغوية التي تخصص بدورها الخطاب الأدبي.

وأن الخطاب الشعري الإبداعي من منظوره، يتكوّن من ست وظائف، "وتتيح كل وظيفة من الوظائف الستة، الحصول على فئات دلالية موسّعة تتأثّر عن العلاقات المترابطة القائمة بين المتكلم والآخرين وبينه وبين العالم المحيط به"⁽³⁾ ممّا يؤكد ذلك على فعالية الخطاب، باعتباره مساهما في دراسة النصّ الأدبي وتحليله، والنصّ يأخذ سماته الخاصة من خلال اندماج الوظائف الستة، التي تتمثل فيما يلي:

(1)- محمد عبد العظيم، "معاني النص الشعري، طرق الإنتاج وسبل الاستقطار"، ضمن صناعة المعنى وتأويل النص، أعمال الندوة التي نظمها قسم العربية كلية الآداب منوبة، سلسلة الندوات، مجلد: VIII منشورات كلية الآداب، منوبة، تونس، 1992. ص 197.

(2)- المرجع نفسه، ص 197.

(3)- ميشال زكريا، الألسنية (علم اللغة الحديث) المبادئ والأعلام، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 1983. ص 246.

- **الوظيفة التعبيرية (La fonction expressive):** "وتسمى أيضا الوظيفة الانفعالية (Émotive)، وتركز على المرسل لأنها تهدف إلى أن تعبر بصفة مباشرة عن موقف المتكلم تجاه ما يتحدث عنه"⁽¹⁾ فهي ترتبط بالمتكلم الذي يضيف إلى الجملة معلومات تعبر عن حالته الداخلية، بتوضيح موقفه من الرسالة اللغوية.

- **الوظيفة الإفهامية (La fonction cognitive):** "ويطلق عليها بعض اللسانيين مصطلح وظيفة تأثيرية (La fonction impressive) وتبرز هذه الوظيفة على سطح الخطاب عندما تتجه الرسالة إلى المرسل إليه"⁽²⁾ فهي وظيفة خاصة بالمخاطب (المتلقي) الذي يستقبل الرسالة ومدى تأثيرها عليه .

- **الوظيفة الانتباهية (La fonction Phatique):** تدلّ هذه الوظيفة على "أنماط لغوية تقوم بأدوار خارجية عن نطاق الخطاب الإبلغي لتزويد المتلقي بقيم إخبارية، وإنما تؤدي وظيفة المحافظة على سلامة جهاز الاتصال، والتأكد من استمرار مرور سلسلة الرسائل الموجهة إليه على الوجه الذي أرسلت به"⁽³⁾، أي بعنصر القناة، التي تُستخدم فيها اللغة بقصد تقوية الاتصال والتواصل الاجتماعي وكذا لفت الانتباه. وهي تحافظ على استمرارية العملية الاتصالية .

- **الوظيفة المرجعية (La fonction Référentielle):** يشير هذا المصطلح إلى "الوظيفة المهيمنة عندما تتجه الرسالة إلى السياق، وتركز عليه"⁽⁴⁾. أي أنها تركّز على ما هو موجود خارجيا بوصف الوضع أو الحالة.

- **وظيفة ما وراء اللغة (La fonction métalinguistique):** تستخدم هذه الوظيفة "عندما يشعر المتخاطبان أنّهما بحاجة إلى التأكد من الاستعمال الصحيح للسنن [الشفرة Le

(1)- الطاهر بومزبر، التواصل اللساني والشعرية، مقارنة تحليلية لنظرية رومان جاكبسون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007، ص35.

(2)- المرجع نفسه، ص39.

(3)- المرجع نفسه، ص43.

(4)- المرجع نفسه، ص45.

[code] الذي يوظفان رموزه في العملية التخاطبية، فيكون الخطاب مركزاً على السّنن، لأنّه يشغل وظيفة ميتالسانية (أو وظيفة شرح)، ويمكن تصنيف هذه الأنماط من الخطابات ضمن الكلام عن الكلام نفسه أو القول على القول⁽¹⁾. والهدف من هذه الوظيفة هو أن تستخدم اللغة من أجل أن تصف نفسها بفكّ شعريتها، أو من أجل مناقشتها، وشرحها من الناحية المعجمية، وهذا ما يسمى بوظيفة الميتا لغة أو الوظيفة المعجمية.

– الوظيفة الشعرية (La fonction poétique): "هي الوظيفة التي تركّز على الرسالة مع عدم إهمال العناصر الثانوية الأخرى، ونلمح تعريفها في تحديد جاكوبسون لمجال الشعرية بوصفها علماً قائماً بذاته ضمن أفانين اللسانيات؛ أي بوصفها الدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية في سياق الرسائل اللفظية عموماً وفي الشعر على وجه الخصوص"⁽²⁾. فعنصر الرسالة هو العامل الأساس في هذه الوظيفة، حيث تبرز الرسالة فيها، مع التركيز على نفسها لأجل ذاتها، خصوصاً في شكلها الإبداعي.

ولكي نميّز بين ما ينتمي إلى ميدان الشعر وما لا ينتمي إليه، أي الشاعر، لا بدّ أن ندخل مظهرًا من مظاهر الأسلوب، والذي يتمثل في المجاوزة، بمعنى الانزياح، كحدّ فاصل بينهما، إذ نجد جون كوين يفسر هذا التصور بإعطاء مثال حيّ عن الأسلوب ذي الشكل المستقيم، "الذي يمثل أقصى طرفيه قطبين، قطبا نثريا تتعدم فيه كلّ مظاهر المجاوزة وقطبا شعريا يتحقق فيه الحدّ الأقصى منها، وبين القطبين تتوزع الأنماط المختلفة المستخدمة في اللغة الشعرية"⁽³⁾، إذ نسجّل في الخطاب الأوّل (القطب النثري) الانعدام التام للمجاوزة حيث تستعمل اللغة استعمالاً عادياً، فنتجّه بذلك نحو الصفر، بينما نتلمّس في الخطاب الثاني (القطب الشعري) تحقيق الحدّ الأقصى من المجاوزة، فتضمن بذلك لغته الموظفة إبداعاً راقياً للنص.

(1)- الطاهر بومزبر، مرجع سابق، ص47.

(2)- المرجع نفسه، ص52.

(3)- جون كوين، بناء لغة الشعر، تر: أحمد درويش، كتابات نقدية (3)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، 1990. ص32.

الفصل الأول

لسانيات النص بين المعاصرة والتراث

I. مفاهيم لسانيات النصّ في الدراسات الغربية

1 لسانيات الجملة

2 لسانيات ما بعد الجملة

3 لسانيات النصّ

4 مراحل تطور لسانيات النص

II. مفاهيم لسانيات النصّ في الجهود العربية

- مفاهيم لسانيات النصّ في الجهود العربية الحديثة

المبحث الأول: مفاهيم لسانيات النص في الدراسات الغربية

ظهرت لسانيات النص كحقل معرفي جديد في أواخر القرن العشرين، واستوت كفرع من الفروع الهامة للدرس اللساني، مستثمرة بذلك جلّ النظريات اللسانية التي سبقته ممّا جعلته يشكل محور ارتكاز علوم مختلفة.

سننطلق في هذا المبحث إلى جملة من المفاهيم التي لها علاقة بالدرس اللساني الغربي انطلاقاً من لسانيات الجملة - التي تهتم بدراسة العلاقات بين أجزاء الجملة أو الجمل - إلى لسانيات النصّ التي تتجاوز الجملة بالنظر إلى شمولية النص، مع التركيز على أهم ما جاء في هذه الأخيرة من مصطلحات، حيث سنقف على المحاور التالية:

1- لسانيات الجملة:

1-1 لسانيات فردينان دي سوسير: ارتبطت اللسانيات باللساني السويسري فردينان

دي سوسير (Ferdinand de Saussure) (1857-1913) الذي بلور مفهومها، ووضّح حدودها من خلال محاضراته "اللسانيات العامة" في منتصف العقد الثاني من القرن العشرين، فكانت، بذلك حقاً إيذاناً بتحوّلات جديدة مسّت ميادين كثيرة، على رأسها ميدان العلوم اللسانية.

فاللسانيات لديه تقوم على مبادئ تتجلى في تصور جديد للظاهرة اللسانية التي قسمها إلى ثلاث مكونات: اللغة، اللسان والكلام. إذ يرى في ذلك أن:

- **اللغة (Le Langage):** بمعناها العام هي الملكة التي تميّز الإنسان من غيره من الكائنات فهي ظاهرة إنسانية لها أشكال متعددة تنتج عن الملكة اللغوية.

- **اللسان (La Langue):** فهو الجزء المحدد من اللغة كظاهرة عامة، إنه نتاج اجتماعي للغة ومجموعة من الاصطلاحات اللازمة التي يُكَيِّفُها المجتمع ليسمح للأفراد المتكلمين بممارسة هذه الملكة، أي أنها جزء متحقق من اللغة بمعناها الإنسانيّ الواسع، وهو اجتماعي، عرفي مكتسب. بذلك يشكل نظاماً متعارفاً عليه داخل جماعة إنسانية محددة.

- **الكلام (La Parole):** هو النشاط اللغوي الفردي، الذي يتعلق بتنفيذ قواعد نظام لسان معين، وبعبارة أخرى، فإن أداء المتكلم لنظام اللسان العام والمشارك وإنجازه له، هو

الذي يسميه دي سوسير كلاماً. فهو قائم على إرادة الفرد ومتعلق بذكائه، لأنه يقوم بتركيبات يستخدمها وفق ما يوفره اللسان من إمكانات التعبير عن الأفكار والأغراض الشخصية. مفهوم فردي ينتمي إلى اللسان، ويشمل ما يعتري أداء الفرد للسان من ملامح فردية⁽¹⁾. و"هذا يختلف طبعاً من شخص إلى آخر ومن فئة إلى أخرى اختلافاً قليلاً أو كثيراً ولكن يربط بينها جميعاً قواعد لغوية وسلوكية عامة تجعل منها لغة واحدة مفهومة في المجتمع الواحد"⁽²⁾.

فاللغة تعتبر نسقاً عضوياً منظماً من العلامات، إذ مصطلح العلامة (le Signe) يستخدم للدلالة على الكلمة لفظاً ومعنى، والرمز اللغوي يمتلك وجهان متلازمان، لا ينفصلان، هما:

- الصورة الصوتية: (الدال le signifiant) التي تصنف تحت النظام المادي.
- الصورة المفهومية: (المدلول le signifié) التي تصنف تحت النظام الذهني.

فباقترائهما (الصورة الصوتية، الصورة المفهومية) تتم الدلالة (la signification)، أي علاقة التحقق بين الصورتين التي يحصل من جرّائها عندئذٍ الفهم والإفهام. فلا يمكن على هذا الأساس أن نفصل الصوت عن الفكر، إذ يرى أن المهمة المنوطة باللساني، التي تتمثل في تحديد نظام نوعي خاص لوقائع السيميولوجيا، العلم الذي يدرس حياة العلامة في ظل الحياة الاجتماعية⁽³⁾.

2-1 الاتجاهات اللسانية الحديثة: قامت جلّ الاتجاهات اللسانية الحديثة على قواعد

علمية موضوعية في دراستها للجملة، باعتبارها وحدة كبرى، وساهمت، بذلك، في تبيان مكوناتها وتحليلها ووضعت لها حدوداً لا تتعداها.

(1)- ينظر: مصطفى غلفان، في اللسانيات العامة، تاريخها، طبيعتها، موضوعها، مفاهيمها، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط1، 2010. ص216-218.

(2)- نايف خرما، أضواء على الدراسات اللغوية المعاصرة، سلسلة عالم المعرفة 9، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت، 1978. ص88.

(3)- ينظر: سمير حجازي، معجم المصطلحات اللغوية والأدبية الحديثة، دار الراتب الجامعية، بيروت، (د ط)، (د ت). ص147.

وممن ساهم في هذا الاتجاه "ت. تودوروف" الذي ربط اللسانيات بدراسة الجملة، إذ يتحدد "موضوع بحثها في الجملة، وفي حالة قصوى، كما هو الحال عند دي سوسير، فإنّ ما يمكن أن يعرف لسانيا يتوقف عند الكلمة أو عند التركيب. ولقد أرادت البلاغة الكلاسيكية أن تجعل لضوابط بناء الخطاب سرعة، ولكن قصدها المعياري وإهمالها للأشكال الكلامية الواقعية، جعلاً ميراثها يشتمل على قليل من المعلومات التي يمكن استخدامها"⁽¹⁾. فحدود الجملة تظهر في المعرفة اللسانية التي تتجلى في الكلمة أو المركب (syntagme)، خلافاً لما كان سائداً في البلاغة القديمة التي راهنت على تقنيها للخطاب. فكيف كانت نظرة الباحثين لمفهوم الجملة؟

اختلف الباحثون - قديماً وحديثاً - في تحديد مفهوم الجملة اختلافاً كبيراً، مما أدى إلى كثرة تعريفاتها وتنوعاتها، فأدلى كل باحث منهم برأيه في تعريفها حسب تصوراتها لها وفق منظوره الذي اعتمده في منهجه، ونظراً لكثرة هذه التعريفات، ارتأينا أن ننوّه ببعض الآراء التي ساهمت في تبيان مدلولها، مركزين على التوجهات اللسانية - الوصفية والتحويلية - التي أولت اهتماماً بالغاً بدراسة الجملة.

فاللسانيات اتخذت من الجملة منطلقاً أساسياً لدراسة اللغة وصفاً وتقييداً، حيث جعلت "من أهم أهدافها وصف بنيتها المجردة، وما يتّخرّج على هذه البنية من أنماط، وما يرتبط بكلّ نمط من مقاصد ودلالات وضوابط تتحكم في الأبنية المكونة ووظائفها"⁽²⁾ وبهذا تكون الجملة من المنظور البنيوي لدى بلومفيلد (L.Bloomfield)، الذي حددها بـ "الصيغة اللسانية المستقلة بحيث تؤدي وظيفتها دون توقف على صيغة تركيبية تشملها"⁽³⁾، على أن الجملة في نظره، من خلال تعريفه الشكلي الصارم، بوصفها الوحدة اللغوية الكبرى، فهي وحدة أساسية ذات شكل لغوي مستقل .

وأما من المنظور التحويلي، فهي "عملية إنجاز وإنشاء من ناحية ونتيجة لما يحدث من تفاعل بين البنيتين: السطحية والعميقة، بعيداً عمّا يكتنف الجملة من أبعاد خارجية كانت محط أنظار الوظيفيين الذين أولوا جُلّ عنايتهم الجملة؛ فعرفوها بأنها أقلّ قدر من الكلام يفيد

(1)- تزيفيتان تودوروف، "النص" من كتاب العلاماتية وعلم النص، إ.و.تر: منذر عياشي، المركز العربي الثقافي، بيروت - الدار البيضاء، ط1، 2004. ص109.

(2)- عبد الحميد السيد، دراسات في اللسانيات العربية ج2، دار الحامد للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2004. ص57.

(3)- المرجع نفسه، ص60.

السامع معنى مستقلاً بنفسه"⁽¹⁾ فتكون الجملة لديهم، بذلك، بين بنيتين بنية سطحية (تمثيل صوتي) وبنية عميقة .

2-لسانيات ما بعد الجملة:

2-1 مفهوم لسانيات ما بعد الجملة: نقصد بلسانيات ما بعد الجملة تلك التي حاولت

أن تتجاوز حدود الجملة، وفي هذا المنوال، نجد البحث الذي قام به هاريس في مقاله الشهير عن القواعد النحوية التي تفسر كيفية تتابع الجمل. ممّا دفع باللسانيين إلى أن يعيدوا النظر في كلّ ما أصدره من دراسات لسانية تتعلّق بالنصّ والخطاب، فهماً وتفسيراً، حيث تجاوزت هذه الدراسات حدود الجملة، "لتبحث عن العلاقات الرابطة بين الجمل على مستوى النصوص وربطها بالموقف الاجتماعي فأعاد للغة نشاطها الاجتماعي الحيوي معتبرا وضعية التخاطب والتفاعل التي توجه الخطاب إلى عالم المتخاطبين بهدف المقاصد الصريحة والضمنية"⁽²⁾. والذي يقصد به أن الدراسات اللسانية تتجاوز مفهوم الجملة أي البنية الصغرى، وذلك بالبحث عن بنية أكبر منها تشمل النص، وتدعى البنية الكبرى. وقد اعتمدت في ذلك لسانيات النصّ من منظور غربي على "تداخل الاختصاصات وتعددتها من أبرزها الدراسة الأسلوبية والانثروبولوجية والنفسية والاجتماعية والنقدية"⁽³⁾. فهذه المجالات تتصافر متداخلة لبناء نظرية تقوم بدور الرابط بين عدة قضايا كي تكون نصّاً، وهذا النصّ لا يتوقّف فهمه على "تفكيكه إلى جمل باعتبار أن فهم القضايا الدلالية يتطلّب عزلها بصورة منطقية في تحليل الجمل. ولكنّ النصّ يمثّل وحدة متكاملة وليس مجردّ تجميع للقضايا المستقلة وتركيبها بصفة متجاوزة ومتضامنة ومعناه لا يتحدّد بدراسة معاني الجمل وإنما يتجاوزها إلى المعنى الكلّي العميق"⁽⁴⁾.

(1)- عبد الحميد السيد، المرجع السابق، ص 61.

(2)- خليفة الميساوي، المصطلح اللساني وتأسيس المفاهيم، منشورات الاختلاف، الجزائر، منشورات ضفاف بيروت، ط1، 2013. ص 184.

(3)- المرجع نفسه، ص 184.

(4)- المرجع نفسه، ص 184.

2-2 نظرة الدراسات اللغوية الحديثة إلى النص: تختلف نظرات الباحثين في

الدراسات اللغوية الحديثة إلى النص، من باحث إلى آخر، حيث نرى أن دي سوسير لم يشر في محاضراته إلى كلمة "نص" باعتباره مصطلحا، إلا أنه ذكرها عرضا مرتين:

الأولى عندما تحدث عن موضوع الدراسة الفيلولوجية، التي يعتبرها "علما يتناول ضبط النصوص وتأويلها والتعليق عليها"⁽¹⁾ بدراسة المسائل اللغوية الماثلة في نصوص العهود المختلفة.

والثانية عندما تحدث عن الكلام المنطوق والمكتوب، "فالكلام المنطوق يفلت في أغلب الأحيان عن الملاحظة، فإنه يتعين على الألسني أن يقرأ أيضا حسابا للنصوص المكتوبة لأنها هي وحدها التي تمكنه من أن يعرف الألسن القديمة أو النائية"⁽²⁾ وبهذا نجد أنه لم يشر البتة "إشارة إلى كون النص وحدة نظامية مجردة تابعة لمجال اللغة (linguistique de la langue) أو كونه صورة من صور تجليات الاستعمال تابعة لمجال الكلام (linguistique de la parole)"⁽³⁾ فهو يشير إلى أن الإنسان لا يستطيع أن يعبر بكلمات منفصلة، وأن هذه الكلمات لا تحمل بين طياتها أفكاراً ذات معنى ودلالة، وإنما لا بد أن توضع هذه الكلمات في علاقات مع بعضها لإنتاج بنية تركيبية ودلالية.

كما اقترح هيلمسلاف في كتابه "مقدمة في نظرية الكلام" (Prolégomènes à une théorie du langage) أسسا عامة تعتمد عليه نظريته، إذ حظي مصطلح "النص" بتعريف خاص ذي معنى أوسع، فهو "ملفوظ مهما كان منطوقا أو مكتوبا، طويلا أو موجزا، قديما أو جديدا. فإشارة (قف) هي نص مثله مثل رواية الوردية، فكل مادة لسانية مدروسة تشكل تحديداً نصاً، يندرج ضمن لغة واحدة أو أكثر. ويشكل فئة قابلة للتحليل من الأجناس، وهي

(1)- محمد الشاوش، مرجع سابق، ج1، ص26.

(2)- المرجع نفسه، ص26.

(3)- المرجع نفسه، ص27.

بدورها تقسم إلى فئات، وهكذا دواليك إلى استنفاد إمكانيات التقسيم⁽¹⁾. إذ يعترف بالنص ككيان لغوي قابل للتحليل، متناسق مترابط بين مكوناته.

ولما جاء ز. هاريس الذي يعتبر أول لساني ارتاد هذا المضمار باحثاً عما هو أكبر من الجملة، حيث حاول أن يوسع حدود البحث اللساني بأن يجعله يتعدى الجملة، ويتجه نحو الخطاب/ النص.

وقد اعتمد في مقاله (1952) على مسألتين مترابطتين: الدراسة النحوية للجملة ودراسة علاقة اللغة بالسلوك والثقافة، ففي المسألة الأولى: "يتمثل في مواصلة الدراسة اللسانية الوصفية بتجاوز حدود الجملة الواحدة في نفس الوقت" وفي المسألة الثانية: "يتعلق بالعلاقة بين الثقافة واللغة (أي العلاقة بين السلوك اللغوي والسلوك غير اللغوي)"⁽²⁾ مما أصبح نظريته دعوة صريحة إلى تحليل يتجاوز الجملة ويهتم بالعلاقة القائمة بين اللغة والثقافة.

لذا نجد بأن التوجهات اللسانية الحديثة أولت اهتمامها البالغ بدراسة الجملة باعتبارها وحدة لغوية نظامية، وأقصت مصطلح النص، "فقد أقصى دي سوسير الكلام، وأقصى أتباع بلومفيلد المعنى لاتصاله بالمقام واختلاطه به، وكان المقام في جلّ النظريات أسوأ حظاً لشدة التشعب الذي يفضي إليه"⁽³⁾.

3-لسانيات النص:

1-3 النص في الفكر اللغوي المعاصر: يشكل النص عند هاليداي ورقية حسن

مفاهيم ثلاثة:

- **النص الدال على مقطع لغوي:** استخدم كلمة نص للدلالة على أي مقطع لغوي

يمكن أن يكون منطوقاً أو مكتوباً، نثراً أو شعراً، حواراً أو مونولوجاً، يمكن أن يكون أي شيء من مثل واحد حتى مسرحية بأكملها، من نداء استغاثة حتى مجموع المناقشة

(1)- Jean Dubois et autres, Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage, Larousse ;Paris, 1999. P482. =(désigne par là un énoncé quel qu'il soit, parlé ou écrit, long ou bref, ancien ou nouveau. « Stop » est un texte aussi bien que le *Roman de la Rose*. Tout matériel linguistique étudié forme également un texte, qu'il relève d'une ou de plusieurs langues. Il constitue une classe analysable en genres, eux-mêmes divisibles en classes, et ainsi de suite jusqu'à épuisement des possibilités de division).

(2)- محمد الشاوش، مرجع سابق، ص38.

(3)- المرجع نفسه، ص41.

الحاصلة، طوال اليوم، في لقاء هيئة⁽¹⁾ ومهما كان طوله على أن يشكل كلاً موحداً وعلى هذا فالنص وحدة دلالية لا من حيث الشكل وإنما من حيث المعنى.

- **النص متتالية من الجمل:** فرقاً بين الجملة والنص لبيان طبيعة هذا الأخير، بأنه متتالية من الجمل، "شريطة أن تكون بين هذه الجمل علاقات، أو على الأصح بين بعض عناصر هذه الجمل علاقات، تتم هذه العلاقات بين عنصر وآخر وارد في جملة سابقة أو جملة لاحقة، أو بين عنصر وبين متتالية برمتها سابقة أو لاحقة. يسمي الباحثان تعلق عنصر بما سبقه علاقة قبلية وتعلقه بما يلحقه علاقة بعدية. ويمكن أن نمثل لهاتين العلاقتين بما يلي:

س → ص = علاقة قبلية

س ← ص = علاقة بعدية

فلا يمكن من وجهة نظرهما الاعتقاد أن النص يشبه الجملة ويختلف عنها من حيث الحجم أو من حيث الطول فقط بل الاختلاف بينهما يكمن في النوع فلا يعتبر النص وحدة نحوية أوسع من الجملة بكثير وإنما هو وحدة دلالية لا علاقة لها بالمسائل القواعدية البسيطة، وإنما الجمل تمثل وسيلة من الوسائل التي يتحقق بها النص.

- **النصية أو نسيج النص:** أشارا إلى أن النص لا بد أن يتوفر على ما يسمّى بالنصية أو نسيج النص، "وهذا ما يميزه عما ليس نصاً. فلكي تكون لأي نص نصية ينبغي أن يعتمد على مجموعة من الوسائل اللغوية التي تخلق النصية، بحيث تساهم هذه الوسائل في وحدته الشاملة"⁽²⁾ التي تمنح النص صفة النسيج، فتستمد بذلك علاقة التماسك التي تتعلق بأجزائه لتكون كتلة واحدة مترابطة، وهو ما يتفق عليه بين علماء لسانيات النص بمعايير النصية التي تضمن للنص نصيته منها معايير تتعلق بالنص ذاته وهي الاتساق والانسجام ومنها معايير تتعلق بمستعملي هذه النصوص وهي المقصدية والمقبولية، ومنها معايير تتعلق بالوسط الثقافي والمادي وهي الإعلامية والسياق والنتاص.

(1)- محمد خطابي، لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2، 2006. ص13.

(2)- المرجع نفسه، ص13.

2-3 مفاهيم النصّ: ومن المفاهيم التي تتصل بالنصّ، ترجع إلى المنبت المعرفي التي أنتجته، والذي أسهم في بلورته، وفق التراكم المعرفي وكذا المراس الاجتماعية للذين أحاطا به فلا يتم تحليل النصّ إلا باعتبار ممارسيه، قبل أن ينظر إليه باعتباره عملية علمية، فالنصّ أو الخطاب من الوجهة الفرنسية يختلف عما هو عليه من الوجهة الأمريكية ومن الوجهة الهولندية وبهذا يصبح النظر إليهما برصد الاختلاف أو الائتلاف المسجل بين مجموعة علمية وأخرى. ولن يتمّ ذلك إلا بعرض المفهومات الثلاث التي تتعلق بالنصّ⁽¹⁾.

- النصّ باعتباره متنا: النصّ في نظر اللسانيين البنيويين بفرنسا يمثل مجموعة من الملفوظات اللغوية التي تقبل التحليل، إذ هو عينة من السلوك اللغوي مكتوبة أو شفوية، ويكون بذلك مرادفا لمصطلح المدونة (Corpus). فهو يمثل عددا غير متناه من الجمل، والذي يضمن وجودا ماديا ملموسا لسلسلة من العناصر اللغوية.

ويصبح النصّ بعد ذلك مصطلحا آخر معادلا للكلام (parole) بأنه حالة ذاتية تحقق فيها الذات المتكلمة أبعادها، باعتباره إنجازا فرديا يتصل بالإبداعية التي تمتد لمفهوم الكلام عند دي سوسير، بينما الإبداعية عند تشومسكي، فهي على نوعين:

- الإبداعية التي تغير القواعد، وترتبط بالإنجاز (Performance).
- الإبداعية التي تخضع للقواعد، وترتبط بالكفاءة (Competence).

فالنصّ بهذا المعنى يوصف باعتباره إنجازا فرديا أو كلاما يقابل اللسان عند دي سوسير، أما استغلال تلك القواعد وإنجازها فرديا، فتمثل النصّ أو الكلام، وهذا ما دفع بالأسلوبيين إلى أن يهتموا بالنصّ الشعري على الخصوص⁽²⁾.

- النصّ باعتباره احتمالا: يقوم هذا الاتجاه على الأبعاد النظرية للنحو التوليدي، التي تسعى إلى إنشاء نماذج للقدرة بحكم تفسيرها لتوليد الأشكال الخطابية، حيث تمثل الشعرية

(1)- ينظر: عبد الناصر لقاح، "مفهوم النص في الفكر اللغوي المعاصر"، ضمن اللسانيات واللغة العربية بين النظرية والتطبيق، سلسلة الندوات 4، جامعة المولى إسماعيل، مكناس، المغرب، 1992. ص17.

(2)- المرجع نفسه، ص18.

التوليدية القسم الأكثر تطورا تحديدا في مجال دراسة النصوص. واستطاعت بذلك أن تنتظر في القواعد المجردة التي تخصّ الخطاب الشعري⁽¹⁾.

يركز فان دايك على الكفاءة النصية التي ينبغي للغوي أن يهتمّ بها، لأن المتكلم يعتمد عليها في إنتاج وتأويل ملفوظ ما بشكل شمولي، أو في شكل خطاب مترابط. وكما ينبغي على اللغوي أن يفسر كيف يستطيع المتكلم التمييز بين نصوص نحوية وأخرى لاحنة؟ وكيف يتعرف على أنواع النصوص المؤتلفة على مستوى الشكل؟ وكيف يتمكن من إعادة صياغتها مستعينا بنصوص أخرى؟

مسوغات عزوف اللسانيين الذين يهتمون بالنص عن الجملة، وتتمثل فيما يلي:

- إن النصّ هو الذي يسمح لنا برفع اللبس في الجمل.
- النصّ يشتمل على اقتضاءات واستلزامات لا تشتمل عليها الجمل التي تكونه.
- النصّ قابل لإعادة الصياغة بشكل أكثر من الاحتمالات التي تمدّنا بها الجمل (إما عن طريق الإطناب والشرح، أو التلخيص الشديد)⁽²⁾.

وتتعدد الكفاءة النصية عند فان ديك بتعدد أنواع النصوص، حيث تتيح للمتكلم المثالي أن يفهم عدداً غير متناهٍ من النصوص، ويؤلّها ويفسرّها، بذلك تكون الكفاءة ذات طبيعة نصية، ولا تمثل لسانيات الجملة إلا جزءاً من لسانيات النص.

ويرى - كذلك - أن هناك قدرة سردية تكون إلى جانب الكفاءة النصية التي تدخل في النحو النصي المؤهل لتوليد عدد غير محدود من البنى النصية السليمة التي تقبل الوصف اللساني⁽³⁾.

- النصّ باعتباره إقناعاً: ينفرد الخطاب الإقناعي بميزتين:

- ✓ تأسيسه وفق بنية من القضايا التي تكون برهاناً، وترجم موقف المتكلم (إثبات - حكم - نقد) بطريقة مباشرة أو غير مباشرة.

(1)- عبد الناصر لقاح، المرجع السابق، ص20.

(2)- المرجع نفسه، ص21.

(3)- المرجع نفسه، ص22.

✓ إحالته الدائمة على الآخر، والذي يكون في هذه الحال إما مفرداً أو غير ذلك ويكون إما واضحاً أو غير واضح في الخطاب.

فالنص يظهر جلياً في هذا الاتجاه من خلال توالي القضايا [الجميل] والروابط التي تصل بعضها ببعض، وفق مفاهيم كـ: الكمية، الكيفية، المجاورة، الحذف، الربط، الخضوع الخ.... واعتماداً على هذه المفاهيم، يتم بطريقة ما إنشاء تصنيف للخطابات (typologie des discours).

والمشكلة التي تعترض هذا الاتجاه، تتمثل في أن منهجه لا يمكن أن نعتمده في تحليل جميع النصوص وبنفس الطريقة لأنّ النصوص نوعان: نصوص مليئة بالوسائل الإقناعية كالخطاب السياسي، ونصوص خالية منها، على الأقل في بناها السطحية، كحال الشعر المعاصر في بعده التجريدي، فلا يمكن أن نعتمد نفس الآليات في دراسة الخطابات السياسية والشعرية. ولحلّ هذا المشكل لابدّ من خلق وسائل منهجية تضع في الحسبان نوع النصّ المدروس.

ويقوم هذا الاتجاه على مسلّمة مفادها أنّ الخطاب موجّه لآخر فرداً كان أو مجموعة حيث يفترض وجود تواصل مؤكّد، قائم على شفرة (Code)، وسياق (Contexte)، إلّا أنّ بعض النصوص لا يمكن أن يشملها هذا التعريف كالمذكرات الخاصة (Le journal intime)⁽¹⁾.

3-3 إنتاجيّة النصّ:

3-3-1 مكونات النصّ: النصّ لم يبق بالمفهوم التقليدي، وإنما ارتبط بعد ذلك بالوظيفة التي ينجزها، قصد فهمه الذي يتحقق ضمن مستويين هما:

- المكونات السطحية: تمثل هذه المكونات السطحية علامات لغوية تربطها علاقات نحوية لتشكيل المعنى.

- المكونات العميقة: تمثل التصورات تربطها علاقات دلالية، وهي تحتاج إلى معرفة واسعة، فالنصّ بالنسبة إلى اللسانيين شكل لغوي تكوّن وفق قواعد محدّدة، وتنتج نظرة

(1)- ينظر: عبد النصر لقاح، مرجع سابق، ص 23.

البحث اللغويّ في مستوى النصّ إلى فاعلية أوجه الاطراد التي تتربط وفقها العناصر اللغوية من أنماط متغيرة في مقامات مختلفة في النصوص⁽¹⁾.

ولفهم ذلك لا بدّ أن نفرق بينه وبين الخطاب، على أنّ النصّ في حدّ ذاته "يمثل المظهر الشكلي المجرد للخطاب، بينما يعني هذا الأخير الممارسة الفعلية الاجتماعية للنص"⁽²⁾ هذا مما يعني أنّ مصطلح نصّ هو كائن فيزيائيّ منجز، وخطاب هو موطن التفاعل والوجه المتحرك فيه ويتمثل في التعبير والتأويل⁽³⁾ والنص باعتباره قاعدة يركز عليها ما هو مكتوب، فيثير بعض المفاهيم المجاورة له في ذهن المتخاطبين - متكلّماً وسامعاً - ومن بينها الخطاب الذي "يشكّل النسيج المفهومي والدلالي الذي ينظّم بناء النصّ في مجال النقد الفلسفيّ والنقد الأدبيّ معاً، يدخل الخطاب كأداة تحليل بنيويّ من جهة وسيميائيّ دلاليّ من جهة التركيب. فما كان تقليدياً يسمّى بالحيّز النفسي والحيّز الاجتماعي وعلاقات الكاتب والقارئ عبر توسّط النصّ وجد له مؤثراته داخل مفهوم الخطاب"⁽⁴⁾ وبهذا يصير النصّ هو الخطاب نفسه، الذي يحيل المتخاطبين إلى مجال تواصل معتمد على وظيفة اللغة.

إلا أنّ دي بوجراند يرى أنّ العلاقة تكون قويّة بين النصّ والخطاب، "فالخطاب مجموعة من النصوص ذات العلاقات المشتركة أي أنّه تتابع مترابط من صور الاستعمال النصّيّ يمكن الرجوع إليه في وقت لاحق، وإذا كان عالم النصّ هو الموازي المعرفي للمعلومات المنقولة والمنشطة بعد الاقتران في الذاكرة من خلال استعمال النصّ فإنّ عالم الخطاب هو جملة أحداث الخطاب ذات العلاقات المشتركة في جماعة لغوية أو مجتمع ما... أو جملة الهموم المعرفية التي جرى التعبير عنها في إطار ما"⁽⁵⁾.

3-2-3 المفاهيم المشتركة في إنتاج النصّ: ونصل إلى المفاهيم الأساسية الثلاثة التي

تتشترك بين المصطلحين - النصّ والخطاب - في إنتاج النصّ، وهي:

(1)- ينظر: نعمان بوقرة، المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب دراسة معجمية، عالم الكتب الحديث الأردن ط2، 2010، ص142.

(2)- محمد الأخضر الصبيحي، مدخل إلى علم النص، ومجالات تطبيقه، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم بيروت ط1، 2008، ص73.

(3)- المرجع نفسه، ص73.

(4)- محمد عبد العظيم، مرجع سابق، ص193.

(5)- روبرت دي بوجراند، النص والخطاب والإجراء، تر: تمام حسان، عالم الكتب، القاهرة، ط2، 2007، ص6.

- **الملكة النصية:** تتجلى في القدرة الإبداعية التي يتمتع بها منتج النص، حسب سعة تكوينه وثراء مشاربه العلمية والثقافية. وهي تبرز في المفهومين التاليين: التشكيل النصي والذاكرة النصية.

- **التشكيل النصي:** تظهر بدورها في الأسلوب وخصوصية البناء النصي والإبداع الجمالي.

- **الذاكرة النصية:** ترتكز على ما تلقاه المنتج من نصوص أثرت في تكوينه الفكري واتجاهه الإيديولوجي⁽¹⁾.

3-4 مؤشرات النص الأدبي: لقد أولت الدراسات الأكاديمية اهتماما بالغا بالنص، نقدا وتحليلا، "فأصبح مفهوما تقنياً عالياً وخصباً في النظرية الثقافية الأكاديمية. فهذا "المنعطف اللغوي" يميزه اهتمام متزايد بالنصية [textualité]، التي كانت تعني في بواكير القرن التاسع عشر شيئاً مثل الأسلوب الأدبي. من الناحية التاريخية، دخل هذا الاستعمال التقني الجديد الحقول المتنوعة والمتداخلة بتأثير من البنيوية، حيث كانت بؤرة الدراسة تركز على النص بوصفه صنعة مكتوبة أو منطوقة. ما كان يهم هو أن تفهم المظاهر النسقية للبنية النصية التي تسهل التماسك النصي وتمكن الاتصال النصي بالتفصيل اللغوي الدقيق"⁽²⁾.

وأصبحت النظرية النصية تنظر إلى النص على أنه "نسيج من التشكيلات التي تتولد من التشابك بين زمن الأديب الذي يكتب وزمن المتلقي الذي يقرأ"⁽³⁾ باعتباره الوسط المشترك بين زمنين: زمن الكتابة وزمن التلقي. فهو يتراوح في ذلك بين إنجازين، إنجاز كتابي، وآخر قرائي. وبين هذين الإنجازين يولد النص ويتسع ليشمل كل التجارب الحياتية المعاشة التي تكون في الذاكرة نصاً غير مكتوب، أو مخزن فيها على شكل رموز، وكذلك القراءات السابقة التي تتحول دلالاتها ومعانيها إلى نصوص في ذاكرة مؤلف النص الجديد.

(1)- خليفة الميساوي، مرجع سابق، ص192.

(2)- طوني بينيت وآخرون، مفاتيح اصطلاحية جديدة معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع، تر: سعيد الغانمي، المنظمة العربية للتر، بيروت، ط1، 2010، ص689.

(3)- نبيل راغب، موسوعة النظريات الأدبية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونغمان، مصر، ط1، 2003، ص668.

ولا يقتصر الأمر على المؤلف بل يمتدّ ليشمل القارئ أيضاً، فهو أيضاً له نصوصه المخترنة من قراءاته ومعلوماته وتجاربه الحياتية والمعنى الذي ينتجه من خلال قراءة النصّ الجديد مرتبط بكل النصوص الحياتية أو المعلوماتية أو المخترنة أو المتخيلة⁽¹⁾.

وبهذا تعددت تعريفات النص، ممّا أدّى إلى التركيز على خواصه النوعية في بعض أنواعه؛ من بينها، الخاصية الأدبية، التي يبنى من خلالها مفهوم النصّ، باعتباره ممارسة سيميولوجية تكونت من جرّاء اللغة، فهو «جهاز عبر لغوي، يعيد توزيع نظام اللغة، يكشف العلاقة بين الكلمات التواصلية، مشيراً إلى بيانات مباشرة، تربطها بأنماط مختلفة من الأقوال السابقة والمتزامنة معها. والنص نتيجة لذلك إنما هو عملية إنتاجية، مما يعني أمرين:

نجد في الأمر الأول، علاقته باللغة التي يتموقع فيها تصبح من قبيل إعادة التوزيع (عن طريق التفكير وإعادة البناء)؛ ممّا يجعله صالحاً لأن يعالج بمقولات منطقية ورياضية أكثر من صلاحية المقولات اللغوية الصّرفة له.

أمّا الأمر الثاني، يمثّل النصّ عملية استبدال من نصوص أخرى؛ أي عملية تناص (intertextualité) ففي فضاء النصّ تتقاطع أقوال عديدة، مأخوذة من نصوص أخرى، ممّا يجعل بعضها يقوم بتحييد البعض الآخر ونقضه»⁽²⁾.

- نظرة يوري لوتمان للنصّ: نجد أنّ النصّ لدى يوري لوتمان من المنظور الأدبي

قد أدرج مفهومه في تصورات الكلية عن الفن، إذ حدّده انطلاقاً من ثلاثة معايير هي:

✓ **المعيار الأول - التعبير**: يتمثل النصّ في علاقات محددة، تختلف عن الأبنية القائمة

خارجه. ففي النصّ الأدبيّ يتمّ التعبير من خلال علامات اللغة الطبيعية.

✓ **المعيار الثاني - التحديد**: إنّ نظام اللّغات الطبيعية يحتوي على أبنية تدخل فيها

بوضوح مقولة التّحديد مثل الكلمة والجملة؛ ومن هنا فإنّهما يحتلان مركزاً مرموقاً في تكوين

النصّ الفنّي وذلك للتشاكل الذي لوحظ بين النصّ الفنّي والكلمة.

(1)- نبيل راغب، مرجع سابق، ص 677.

(2)- ينظر: صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، دار الكتاب المصري، القاهرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1،

2004. ص 269.

✓ المعيار الثالث _خاصية البنيوية_: إنَّ النصَّ لا يمثِّل مجرد متوالية (séquence) من مجموعة علامات تقع بين حدَّين فاصلين، فالتنظيم الداخلي الذي يحيله إلى مستوى متراكب أفقيًّا في كلِّ بنيوي موحد لازم للنص. فبروز البنية شرطٌ أساسيٌّ لتكوين النص⁽¹⁾.

ومن خلال هذه المعايير، يمنحنا المنظور اللغوي بعض المؤشرات لتكوين فكرة عن النص ومن أهمها خاصية الاكتمال لتحديد النص، بعيداً عن الطول أو الحجم. فالبعد العلاميّ، حسب رؤية هيلمسليف، لا يمثِّل منظورا مناسباً كي يحدّد النصّ، فيمكن أن تكون كلمة "نار" علامة، في مقابل أيّ عمل روائي، على سبيل المثال، إذ كلٌّ منهما يمكن اعتباره "نصّاً" وذلك بفضل اكتماله واستقلاله بغضّ النظر عن أبعاده أو مدى طوله.

ومن هذا المنطلق يعرف أحد اللغويين المحدثين مفهوم النص، بأن يبدأ التحليل بالوحدة الكبرى التي ترسم حدودها عن طريق تعيين الفواصل والقواطع الملموسة لاتصالها. أي لا بدّ أن نضحي بفكرة الطول لكي نصل إلى النصّ المكتمل، المحقّق لمقصدية قائله في عملية التواصل اللغوية.

كما قد يستخدم النصّ فكرة الانغلاق على نفسه، كمحور لتحديد الاكتمال، فيصبح بذلك قولاً لغويّاً مكتفياً بذاته، مكتملاً بدلالته. عندئذٍ يصبح التحليل مقياس الوحدة الكبرى النصية التي تقوم كمنطلق لفحص باقي المستويات⁽²⁾.

فهذا التحديد لا يكفي لتعريف النصّ الأدبي، وإنما هو ينطبق على مجال لغوي بحث "فإذا كان النصّ اللغوي يتحدّد بأنه إنتاج مباشر لعمليات الكلام، ويتشكل في جملة من الدوال والمدلولات - فإن اللغة الأدبية التي تتمتع بوضع فردي خاص من الوجهة السيميولوجية تجعل النصّ الأدبي لا يمكن اعتباره مجرد ممارسة متعينة للنص اللغوي، بل هو رسالة ناجمة عن نظام محدّد من المفاهيم والشفرات. وبالفعل فإننا بدون أن ننسى المستوى التعبيري للغة الأدبية - الذي يعتمد على الشفرة اللغوية - لا بدّ أن نبرز في النصّ الأدبي الخواص الناجمة عن توافق جملة من عمليات التشفير، وعلاقاتها الجدلية وتراتبها البنيوي مما يجعلها تؤلّف شفرة أدبية عامة"⁽³⁾.

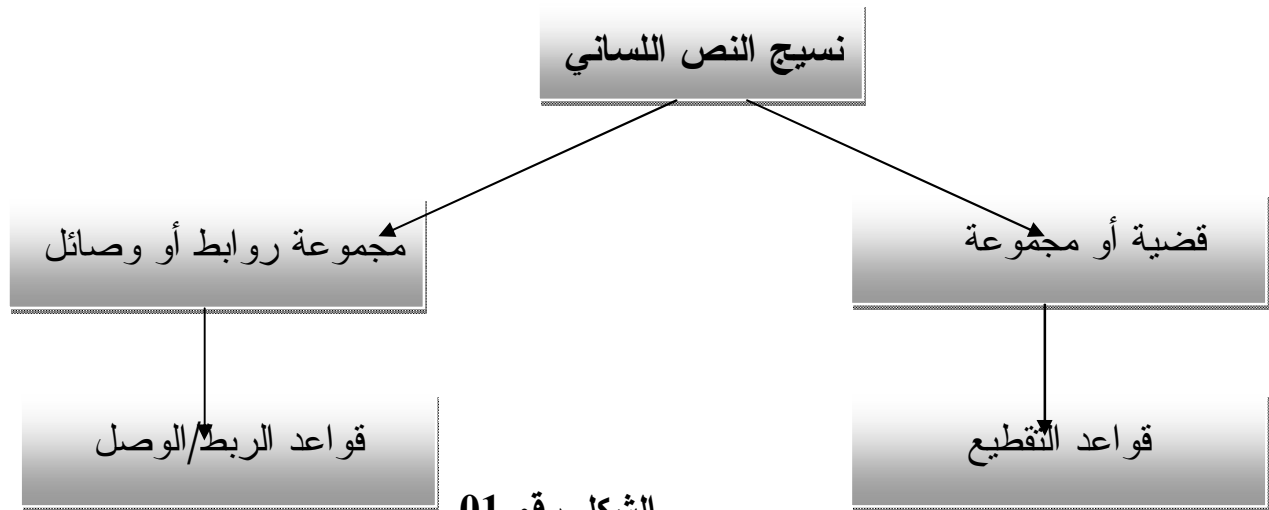
(1)- صلاح فضل، مرجع سابق، ص 274-275.

(2)- المرجع نفسه، ص 273.

(3)- المرجع نفسه، ص 273.

4- لسانيات النص:

حددت اللسانيات موضوعها الذي حصر في اللسان، فكان بمثابة نقطة الانطلاق الفعلية لتأسيس علم لها. واستطاعت بذلك "أن تدرس الجمل أو القضايا دراسة علمية ومنطقية دقيقة فتمكنت من ضبط القواعد التركيبية والنحوية المتحكمة في بناء الجملة البسيطة أو المركبة التي اعتبرها اللسانيون منتهى التحليل النحوي الدقيق"⁽¹⁾ إلا أن لسانيات النص اتخذت بالمقابل مصطلحا آخر، حصر في كلمة "النص"، وتبنته كموضوع لها؛ لأنّ النصّ باعتباره "وحدة تلفظية كبرى تتحدد حدودها بضبط البنى الكبرى والشاملة لمفهوم النصّ وطرق انتظامه"⁽²⁾. كي تشكل بذلك نسيجاً لسانياً، لا يبنى إلا من خلال "مجموعة القضايا"^(3*) والروابط والوصلات^(**) التي تكوّن البنية النصية الكبرى.



الشكل رقم 01

1-4 العلاقة بين اللسانيات واللسانيات النصّ واللسانيات الخطابية: ويمكن تحديد

العلاقة القائمة بين اللسانيات ولسانيات النصّ ولسانيات الخطاب وحتى العلوم اللغوية الأخرى في ثلاث زوايا:

(1)- خليفة الميساوي، مرجع سابق، ص 185.

(2)- المرجع نفسه، ص 185.

(*)- نقلاً عن خليفة الميساوي الذي يرى أن القضية قد تعادل الجملة، أو تتجاوزها في التركيب والدلالة.

(**)- كما يعتبر "الروابط شأناً نحوياً"، وهي لا تتعدى الوظيفة النحوية التي تربط مكونات الجملة أو الربط بين الجمل مثل

العطف أو الاستئناف، أمّا الوصل فهو تدوالي يتجاوز مجرد الربط إلى إحداث وظائف تداولية وتفاعلية وحجاجية وغيرها

في تكوين بنية النص الكبرى. (ينظر: خليفة الميساوي ص 186).

- الزاوية الأولى- العلاقة بين اللسانيات ولسانيات الخطاب-: اللسانيات تدرس اللسان باعتباره شبكة من السمات القابلة للاندماج في نموذج صوري محدّد، بينما ينظر لللسانيات الخطاب على أنها المجال اللغوي الذي من خلاله ينخرط متكلمون في مجالات لغوية تعبيراً عن مواقفهم المتنوعة.

- الزاوية الثانية-العلاقة التراتبية-: تأتي اللسانيات أولاً، ثمّ المعارف الأخرى بمعنى أن دراسة الظاهرة اللغوية تمر حتماً عبر اللسانيات ثم تأتي باقي المعارف.

- الزاوية الثالثة -الدراسة اللسانية-: تشكل الدراسة اللسانية منطقتين: منطقة علمية ومنطقة الهامش، ففي الأولى، تشكل اللسانيات النواة الصلبة، وأما الثانية، فتشكل المعارف الأخرى بما فيها تحليل الخطاب ولسانيات النص. وتكون تابعة للأولى⁽¹⁾. وبما أن الجملة وحدة اتصال، فإنها تستند إلى وظيفتها في الخطاب، فيمكن عندئذ أن تكتسب وظيفة أخرى تختلف اختلافاً تاماً عن علم النحو التقليدي فهي من هذا المنظور، كوحدة لسانية يتم إنجازها لتبليغ رسالة مستخدمة أفعال الكلام.

فقد استفادت لسانيات النصّ من توجهات لسانيات الجملة ومن معطياتها، وتجاوزت قصورها دون أن تكون هناك قطيعة بينهما، لأن لسانيات الجملة لم تعد كافية لكل مسائل الوصف اللغوي من حيث الدلالة والتداول والسياق الثقافي العام، وكل ذلك له دور حاسم في التواصل اللغوي، وقد أخرجت لسانيات النصية علوم اللسان من مأزق الدراسات البنيوية التركيبية التي عجزت في الربط بين مختلف أبعاد الظاهرة اللغوية⁽²⁾.

2-4 تقاطع لسانيات الجملة مع لسانيات النصّ: وهنا نلاحظ اشتراك لسانيات الجملة

مع لسانيات النصّ في معيارين اثنين:

(1)-مصطفى غلفان، اللسانيات وتحليل الخطاب، مرجع سابق، ص80.

(2)-رشيد عمران، "مسارات التحول من لسانيات الجملة إلى لسانيات النص، قراءة في بدايات ودواعي التأسيس والمساهمات العربية في اللسانيات النصية"، المؤتمر الدولي الأول في لسانيات النص وتحليل الخطاب، ج1، دار كنوز المعرفة الأردن ط1، 2013. ص379.

- **المعيار الأول الاتساق:** يرتبط الاتساق باللفظ ويهتم بظاهر النصّ أي " تلك الأحداث اللغوية التي ننطق بها أو نسمعها في تعاقبها الزمني، والتي نخطها أو نراها. وهذه الأحداث أو المكونات ينتظم بعضها مع بعض تبعا للمباني النحوية. ولكنها لا تشكل نصا إلا إذا تحقق لها من وسائل السبك ما يجعل النصّ محتفظا بكيونته واستمراريته"⁽¹⁾.

- **المعيار الثاني الانسجام:** أما معيار الانسجام، فإنه يهتم برصد وسائل الاستمرار الدلالي في عالم النص، ويكون متصلا بالمعنى، و"هو علاقة معنوية بين عنصر في النصّ وعنصر آخر يكون ضروريا لتفسير هذا النص، هذا العنصر الآخر يوجد في النص، غير أنه لا يمكن تحديد مكانه إلا عن طريق هذه العلاقة التماسيكة"⁽²⁾.

5-مراحل تطور لسانيات النص:

تطورت النظريات اللسانية تطورا مذهلا، حيث نجد أنها قد انضوت تحت لواء لسانيات النص، باعتبارها علما جديدا متداخل الاختصاصات، وبذلك اتسع أفقها وتعددت اهتماماتها "فاعتمدت البنيوية على مفهوم البنية واعتمدت الوظيفية على مفهوم السياق واعتمدت التوليدية والعرفانية على مفهوم الإنتاج واعتمدت التداولية على مفهوم المقاصد وهي مقاربات أصبحت اليوم تشغل متداخلة في مجال لسانيات النصّ وأصبح تحليل النصوص لا يخضع إلى منهج واحد من هذه المناهج"⁽³⁾.

5-1 علاقة اللسانيات بلسانيات النصّ: ونسجل أن لسانيات النصّ مرتّ في علاقتها

باللسانيات، عبر مراحل ثلاث، وهي كالتالي:

- **اللسانيات البنيوية:** بدأت المرحلة الأولى مع اللسانيات البنيوية، من خلال ملاحظات أكبر علمائها، كشارل بالي، وهيلمسلف وهاريس وغيرهم، ممن ألحوا على إقحام مصطلحي النصّ أو الخطاب واعتمادهما في الدراسات اللسانية، فكانت بداية بأسلوبية بالي

(1)- أحمد عفيفي، نحو النص، اتجاه جديد في الدرس النحوي، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ط1، 2001. ص90.

(2)- المرجع نفسه، ص90.

(3)- خليفة الميساوي، مرجع سابق، ص187.

التعبيرية، ثم دراسة هاريس لتحليل الخطاب (1952)، وفي نهاية الستينيات نجد إشارات عند دي بوجراند، تلمح إلى ضرورة توسيع مجال اللسانيات ليصل إلى مجال النصوص.

- **وضع أسس لسانيات ما وراء الجملة:** أما المرحلة الثانية تمثلت في وضع أسس لسانيات ما وراء الجملة، بالحديث عن الكلام والنص والخطاب بمصطلحات ومفاهيم اللسانيات البنيوية والتوليدية على حدّ سواء. واعتبر النص/الخطاب في هذه المرحلة متتالية من الجمل فحسب. وكانت المدرسة الألمانية التقليدية حاضرة مع (هايدولف) وفي الإنجليزية مع (هاليداي) و(رقية حسن) وفي الأمريكية (بايك) (Pike)، وفي المدرسة الفرنسية المتعلقة بتحليل الخطاب والتي ربطت الخطاب بالمحيط الثقافي والاجتماعي والسياسي. وكان لنظرية النحو التوليدي أثر كبير على هذه المرحلة في الوقوف على حقيقة النص/الخطاب.

- **اللسانيات النصية:** بدأت المرحلة الثالثة في مستهلّ السبعينيات وما زالت آثارها قائمة إلى يومنا هذا، حيث اتجهت نحو نظريات بديلة لما تمّ تداوله من تصورات سابقة حول تحليل الخطاب. وذلك بالاستفادة من نتائج إيجابية حققتها اللسانيات وبتراكم هام في مجال اللسانيات الخطابية التي انفتحت على الدراسات الأدبية والعلوم الإنسانية والمعرفية (علم الاجتماع اللغوي/علم النفس/الإثنوميتودولوجيا).

وأبرز علماء هذه المرحلة بيتوفي (Petofi) وكونو (Kuno) ودريسلر (Dressler) ودي بو جراند (Debeaugrande) وفان دايك (T.van Dijk) وآدام (J.M.Adam) ⁽¹⁾.

2-5 الاتجاهات الغربية الأولى في لسانيات النص: كانت الاتجاهات الغربية الأولى

في لسانيات النص متمثلة في أبرز الباحثين الذين خدموا هذا العلم الجديد، بجدية تامة، ومن بين هؤلاء، نجد: أن مايكل هاليداي، (1976) المؤسس الثاني لمدرسة لندن بمعية رقية حسن، وكونا معاً فرقة اهتمت اهتماماً بالغاً بتحليل النصوص، وقدّما بعد ذلك دراستهما التي نالت شهرة عظيمة، وكان ذلك سنة (1976) في كتابهما "cohesion in English" لبحث

(1)- ينظر: مصطفى غلفان، اللسانيات وتحليل الخطاب، مرجع سابق. ص 80.

وسائل الربط التي تتجاوز مستوى الجملة، تطبيقاً على اللغة الانجليزية⁽¹⁾. فهما يمثلان الريادة الحقيقية ببحثهما هذا في مجال التحليل اللساني النصي، ليتجاوزا الجملة إلى البحث في العلاقات التي تربط بين الوحدات الصغرى (الجملة)، لتكوين وحدة كبرى (النص).

أما فان دايك (T.A. Van Dijk) تتمثل رؤيته حول التماسك النصي، التي قدّمها في كتابه النصّ والسياق (text and context) (1976)، التي تتدرج ضمن إطارين: إطار البنية الداخلية للنص، وإطار المعطيات التداولية، إلا أن ما قدمه في كتابه علم النص، مدخل متداخل الاختصاصات (1980) كان أكثر عمقا وشمولية، لدراسة النصّ من نواح متعددة، سواء أكانت من الناحية الدلالية والتداولية، أو من الناحية، البلاغية والأسلوبية، وحتى من المنظور النفسي والاجتماعي .

أما ما قام به كلا من روبرت دي بوجراند (Robert De Beaugrand) وولفجانج دريسلر (Wolfgang Dressler)، في تقديم منهج شامل جمعاً فيه جهود الباحثين اللسانيين الذين سبقوهم، ووضعاً بعد ذلك مدخلاً مهماً لدراسة النصّ في كتابهما "مدخل إلى لسانيات النص" (introduction to text linguistics) أقرّا فيه أن نصية النصّ يشترط فيها سبعة معايير، هي: الاتساق (cohesion) والانسجام (coherence) والمقصدية (Intentionnalité) والمقبولية (acceptabilité)، والإعلامية (informativité)، والسياق (contexte)، والتناص (intertextualité).

(1)-عزة شبل محمد، علم لغة النص النظرية والتطبيق، مكتبة الآداب، القاهرة، ط2، 2009. صفحة ح. (مقدمة الكتاب).

المبحث الثاني: مفاهيم لسانيات النص في الجهود العربية

عالجنا في المبحث السابق بعض المقترحات الغربية حول لسانيات النص، إلا أننا ارتأينا - في هذا المبحث - أن نشير إلى الدراسات العربية، قديماً وحديثاً، من خلال مرحلتين: تتمثل المرحلة الأولى في الجهود التراثية العربية، حيث نقف عندها برهة من أجل أن نسائل التراث العربي تحديداً من خلال إسهامات علماء العرب في الدرس اللغوي تحديداً، وبكل ما يرتبط بالممارسة النصية. وتتمثل المرحلة الثانية في جهود بعض الباحثين العرب في الدراسات اللسانية المعاصرة.

1- مفاهيم لسانيات النص في التراث العربي:

إن العودة إلى ما قدمه هؤلاء العلماء في الدرس اللساني، له مبرراته وأسبابه لأن "العودة إلى القديم لا تعني أن النصّ العربي يسلك، في اتساقه وانسجامه، سبيلاً مخالفاً تماماً للنصّ الغربي بحيث تعجز الأدوات التي اقترحها الغربيون عن مقارنته من هذه الزاوية وإنما تعني إعادة الحياة إلى هذه الإسهامات باعتبار أن فيها نظرات لا تقل أهمية وخصوصية عما قدمه الغربيون"⁽¹⁾. أنفسهم في مجالات الدرس اللساني، وعلى رأسها لسانيات النص. لذا حاولنا أن نتلمس بعض المفاهيم التي تخصّ لسانيات النص، ضمن التراث العربي دون إسهاب، من الجانبين:

أولاً: من الجانب البلاغي، حيث نتعرض إلى قطب من أقطاب البلاغة العربية، وهو عبد القاهر الجرجاني (400-471 هـ) من خلال نظرية النظم في دلائله وثانها: من الجانب النقدي، حيث نتعرض إلى حازم القرطاجني (608-684 هـ)، من خلال كتابه "منهاج البلغاء وسراج الأدباء" مركزين في ذلك على الجوانب التي تخدم بحثنا، دون الالتفات إلى ما ورد في التفسير وأصول الفقه.

1-1 من الجانب البلاغي:

• **عبد القاهر الجرجاني (400-471 هـ):** يعتبر عبد القادر الجرجاني "نقطة تحول في مسار الفكر البلاغي والنقدي؛ وقد يكون لهذا التعليل نصيب من الصواب؛ ذلك أن المستقرئ

(1)- محمد خطابي، مرجع سابق، ص 95.

لمعجم المصطلحات البلاغية التي شكّلت نظرية النظم⁽¹⁾ كاشفة عن ذلك، إرهابات أولى لما سيجد من تطورات في نظريات خدمت اللغة، كالأسلوبية والتلقي وعلم النص، التي "لم يسمح لها السياق المعرفي، والحضاري الذي احتضنها من البروز؛ ولا غرو في أن هذه اللمع والخطرات النقدية المتناثرة في دلائل الإعجاز، وأسرار البلاغة، يقف شاهداً على عقلية نقدية حصيفة تملك حساً جمالياً راقياً قلّ نظيره في التراث العربي والإسلامي"⁽²⁾.

لهذا كانت للرجل مكانة مرموقة لدى النقاد المحدثين، ومن بين هؤلاء محمد مندور الذي اعترف بالقيمة العلمية لكتابه، حيث قال: "إنني لا أعدل بكتاب دلائل الإعجاز كتاباً آخر، وأما أسرار البلاغة فمرتبه في نظري دون الدلائل بكثير فالدلائل يشتمل على نظرية النظم في اللغة وتطبيقات على تلك النظرية، وأما الأسرار فهي أقرب إلى الفلسفة الفطرية في اللغة والتطبيق"⁽³⁾. ويشير إلى ذلك إبراهيم مصطفى في كتابه إحياء النحو، لافتاً النظر الجديدة إلى النحو، التي أتى بها الجرجاني في دلائله، حيث رسم "طريقاً جديداً للبحث النحوي، تجاوز أواخر الكلم وعلامات الإعراب، وبين أن للكلام "نظماً" وأن رعاية هذا النظم واتباع قوانينه هي السبيل إلى الإبانة والإفهام - وأنه إذا عدل بالكلام عن سنن هذا النظم لم يكن مفهوماً معناه، ولا دالاً على ما يراد منه"⁽⁴⁾ فالنحو في نظره، لا يعتمد كلياً على الإعراب وإنما له علاقة بالنظم، نظم الكلام الذي يؤدي إلى الوضوح والإفهام.

ورغم الخطوة التي نالها كتابه "دلائل الإعجاز" من الدراسة والتمحيص، فإن جلّ الدارسين لم يشيروا إلى ما جاء في ثناياه من أفكار مهدت لما أصبح يعرف اليوم باسم التماسك النصي، الذي يعتبر من أهم أبواب علم النص"⁽⁵⁾.

(1)- عزيز محمد عدنان، "مصادر الإحساس الجمالي عند عبد القاهر الجرجاني، مقارنة في رحاب بعض نظريات التلقي الغربية المعاصرة" مجلة ثقافات، العدد 17، 2006. ص31. عد إلى كتابه، دراسات في البلاغة العربية والنقد الأدبي المعاصر، عالم الكتب الحديث، إربد، ط1، 2011. ص47-70.

(2)- المرجع نفسه، ص31.

(3)- وليد محمد مراد، نظرية النظم وقيمتها العملية في الدراسات اللغوية عند عبد القاهر الجرجاني، دار الفكر، دمشق، ط1، 1983. ص169.

(4)- إبراهيم مصطفى، إحياء النحو، دار الكتاب الإسلامي، القاهرة، ط2، 1992. ص16.

(5)- ينظر: إبراهيم خليل، في اللسانيات ونحو النص، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2007. ص213.

- **النظم:** أكد عبد القاهر الجرجاني أن الإعجاز لا يكون إلا في النظم، "لأن الألفاظ المفردة موجودة في الاستعمال قبل نزول القرآن، ولا يجوز أن يكون الإعجاز في ترتيب الحركات والسكنات. أي في طبيعة الإيقاع لأن ذلك قد ينطبق على مثل حماقات مسيلمة في قوله: (إنا أعطيناك الجماهر فصل لربك وجاهر). ولا يتحقق الإعجاز بالفواصل لأن الفواصل في الآي كالقوافي في الشعر، وذلك أمر كان العرب قد أتقنوه فلم يعد معجزا لهم فإذا بطل أن يكون الإعجاز متأتيا من هذه الأمور، فهل الإعجاز آت من الاستعارة؟ ذلك أيضا ممتنع، لأن ذلك يؤدي أن يكون الإعجاز في أي معدودة في مواضع من السور الطوال مخصوصة، وإذا كانت كل هذه الأمور مجتمعة أو منفردة لا تحقق الإعجاز فلم يبق إلا أن يكون الإعجاز في النظم والتأليف"⁽¹⁾.

- **معنى النظم والتأليف عند الجرجاني:** ما المقصود بالنظم والتأليف - وهما مترادفان في رأي عبد القاهر -؟ يبعد اللفظة من مجال النظم، ويقرر بأنها ليست في ذاتها" ولا في جرسها ولا في دلالتها ميزة أو فضل أولى، ولا يحكم عليها بأي حكم قبل دخولها في سياق "معين" وربط الألفاظ في سياق يكون وليد الفكر، والفكر لا يرى في اللفظة نفسها ميزة فارقة، وإنما يحكم بوضعها، لأن لها دلالة بحسب السياق نفسه، ولهذا كانت المعاني لا الألفاظ هي المقصودة في إحداث النظم والتأليف، ولا نظم ولا تأليف حتى يعلق بعضها ببعض ويبني بعضها على بعض"⁽²⁾ والنظم في حقيقته يبنني على رؤية الجرجاني التي مفادها أنه ليس "إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو وتعمل على قوانينه وأصوله وتعرف مناهجه التي نهجت فلا تزيغ عنها"⁽³⁾. ويقصد بذلك الاحتكام إلى معرفة الصواب من الخطأ في النظم، بالنظر في الفصل والوصل والتقديم والتأخير والإظهار والإضمار والاستفهام والنفي، وهو ما يسمى بعلم المعاني.

(1)- إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت، ط4، 1983. ص419.

(2)- حسين الحاج حسن، النقد الأدبي في آثار أعلامه، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1 1996، ص292.

(3)- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، في علم المعاني، تح: محمد عبده، دار المعرفة، بيروت، 1981. ص63.

- **عطف المفرد على المفرد:** يعتمد العطف في هذه الحالة، على مبدأ الإشراف، إذ يرى في ذلك الجرجاني "أنّ فائدة العطف في المفرد أن يُشرك الثاني في إعراب الأول وأنه إذا أشركه في إعرابه فقد أشركه في حكم ذلك الإعراب نحو أن المعطوف على المرفوع بأنه فاعل مثله والمعطوف على المنصوب بأنه مفعول به أو فيه أو له شريك له في ذلك"⁽¹⁾ وهذا ما يجعل من الواو العاطفة، ذات دور في نقل الحكم الإعرابي، من الأول إلى الثاني.

- **عطف الجملة على الجملة:** يميز الجرجاني بين حالتين للعطف، إحداهما: عطف جملة على جملة لها محل من الإعراب وهي "أن يكون للمعطوف عليها موضع من الإعراب، وإذا كانت كذلك كان حكمها حكم المفرد إذ لا يكون للجملة موضع من الإعراب حتى تكون واقعة موقع المفرد، وإذا كانت الجملة الأولى واقعة موقع المفرد كان عطف الثانية عليها جارياً مجرى عطف المفرد وكان وجه الحاجة إلى الواو ظاهراً والإشراف بها في الحكم موجوداً"⁽²⁾ وأعطى لذلك مثالا: مررت برجل خلقه حسنٌ وخلقُه قبيحٌ. ونلاحظ أن الجملة الثانية قد أُشركت في حكم الجملة الأولى (خلقُه حسنٌ) التي وقعت بعد نكرة محضة (رجل) المجرورة بحرف الجرّ (الباء)، في هذه الحالة تعرب الجملة الاسمية صفة في محلّ جرّ، لأن بعد النكرات صفات، والجملة الثانية، جملة اسمية في محلّ جرّ معطوفة على الجملة الأولى. وثانيهما: عطف جملة على جملة لا محلّ لها من الإعراب، "وذلك أن تعطف على الجملة العارية الموضع من الإعراب جملة أخرى، كقولك: زيد قائم وعمرو قاعد والعلم حسن والجهل قبيح، لا سبيل لنا أن ندعي أن الواو أشركت الثانية في إعراب قد وجب للأولى بوجه من الوجوه وإذا كان كذلك فينبغي أن تعلم المطلوب من هذا العطف والمغزى منه ولم لم يستو الحال بين أن تعطف وبين أن تدع العطف"⁽³⁾ ففي المثال السابق، نلاحظ أن الجملة الثانية فيها مغايرة للأولى، ولكنك مع ذلك ترى جامعاً بين الجملتين، فالعقل لا ينكر

(1)- عبد القاهر الجرجاني مصدر سابق، ص171.

(2)- المصدر نفسه، ص171.

(3)- المصدر نفسه ، ص172.

الصلة بين ما قام به زيد من حركة القيام، وما قام به عمرو -كذلك- من حركة القعود والعطف يتطلب أمرين اثنين: التغاير والاشتراك، حتى يكون في موقعه، ويحسن في موضعه (1).

ويرى في هذا الشأن محمد خطابي، أن لعطف الجملة على الجملة شروطاً من بينها: - أن يكون حكمها حكم المفرد. - أن يكون الأولى محل من الإعراب. - أن تنتقل الواو إلى الثانية حكماً وجب للأولى (2).

- **الوصل والفصل:** عرّف البلاغيون الوصل بأنه عطف بالواو، من دون سائر حروف العطف الأخرى. أما الفصل فهو ترك ذلك العطف. فهما يشكلان معاً "العلم بمواضع العطف أو الاستئناف، والتهدي إلى كيفية إيقاع حرف العطف (الواو) في مواقعها، أو تركها عند عدم الحاجة إليها" (3) وهذا ما ذهب إليه الجرجاني بقوله: "ما ينبغي أن يصنع في الجمل من عطف بعضها على بعض أو ترك العطف فيها والمجيء بها منثورة تستأنف واحدة منها بعد أخرى" (4). فهما، أي الوصل والفصل، على نوعين متلازمين يخدم أحدهما الآخر، "فنوع يتعلق بعلم النحو، وهذا لا مجال لتصرف البلاغي فيه، ومنه ما يتعلق بالفكرة نفسها والتصرف في عرضها والافتتان في بيانها وجلائها" (5)، حيث استطاع أن يصوغ عبد القاهر الجرجاني - صراحة وضمناً - المبادئ التي تتحكم في الوصل والفصل، والتي تعتبر إحدى التجليات التي تحلل البنى السطحية والعميقة التي تخدم النص، اتساقاً وانسجاماً.

ولمعرفة الفصل والوصل، أي مواضع العطف بين الجمل ومواضع تركه، لا بدّ من الإلمام بمواضعهما عن طريقين: إحداهما: الاهتداء بالسليقة، التي أولاها عبد القادر الجرجاني الاهتمام البالغ، حيث يوضح بانها "من أسرار البلاغة، ومما لا يأتي لتمام الصواب فيه إلا الأعراب الخلص والأقوام طبعوا على البلاغة وأوتوا فناً من المعرفة في ذوق

(1)- فضل حسن عباس، أساليب البيان، دار النفائس، الأردن، ط2، 2009. ص191.

(2)- محمد خطابي، مرجع سابق، ص101.

(3)- فضل حسن عباس، مرجع سابق، ص185.

(4)- عبد القاهر الجرجاني، مصدر سابق، ص170.

(5)- السيد أحمد خليل، المدخل إلى البلاغة العربية، دار النهضة العربية، بيروت، 1968. ص214.

الكلام⁽¹⁾ وثانيهما: المهارة المكتسبة التي استخلصها علماء البلاغة من القرآن الكريم ومن الشواهد الشعرية. لهذا فـ"حاجة الناقد إلى دراسة مواضع الفصل والوصل أكبر من حاجة الشاعر والناثر، لأن معرفة هذين بمواضع الفصل والوصل في كلامهما إنما تستند إلى السليقة واحتذاء المحفوظ من الأساليب الفصيحة"⁽²⁾.

✓ مواضع الفصل⁽³⁾: يجب الفصل بين الجملتين في ثلاثة مواضع:

✓ كمال الاتصال: وهو أن يكون بين الجملتين اتحاد تام، وذلك بأن تكون الجملة الثانية توكيداً للأولى، أو بياناً لها، أو بدلاً منها.

التوكيد: وهو أن تكون الجملة الثانية توكيداً للجملة الأولى، ومثال ذلك في قوله ﷻ في شأن الكافرين في الآية السادسة، من سورة البقرة: ﴿إِنَّ الَّذِينَ كَفَرُوا سَوَاءٌ عَلَيْهِمْ أُنذَرْتَهُمْ أَمْ لَمْ تُنذِرْهُمْ لَا يُؤْمِنُونَ (6)﴾ [البقرة] فالآية الكريمة تشتمل على جملتين، بينهما اتحاد في المعنى، إذ الجملة الثانية (لا يؤمنون) لم تجيء إلا توكيداً للأولى.

البيان: وهو أن تكون فيه الجملة الثانية بياناً للجملة الأولى، وذلك بأن تنزل منها منزلة عطف البيان من متبوعه في إفادة الإيضاح، والمقتضي للتبيين أن تكون في الأولى نوع خفاء مع اقتضاء إزالته، ومثال ذلك قوله عز وجل في الآيتين (3-4) من سورة النجم: ﴿وَمَا يَنْطِقُ عَنِ الْهَوَى (3) إِنْ هُوَ إِلَّا وَحْيٌ يُوحَى (4)﴾ فقد فصل بين الجملتين لأن بينهما كمال الاتصال فإن الجملة الثانية بيان للأولى، حيث أزلت الخفاء عن عدم نطق النبي ﷺ عن الهوى.

البدل: وهو أن تكون فيه الجملة الثانية بدلاً من الجملة الأولى، كقوله ﷻ: ﴿يُدَبِّرُ الْأَمْرَ يُفَصِّلُ الْآيَاتِ لَعَلَّكُمْ بَلْقَاءَ رَبِّكُمْ تَوْفِقُونَ﴾ [بعض الآية 2، الرعد]، فقد فصل بين الجملة الأولى (يُدَبِّرُ الْأَمْرَ) والجملة الثانية (يُفَصِّلُ الْآيَاتِ) لكمال الاتصال والتآلف التام بينهما: فالجملة الثانية جزء من معنى الجملة الأولى؛ لأن تفصيل الآيات بعض من تدبير الأمور فهي بدل منها.

(1)- عبد القاهر الجرجاني، مصدر سابق، ص170.

(2)- محمد إبراهيم شادي، علوم البلاغة وتجلي القيمة الوظيفية في قصص العرب، دار اليقين للنشر والتوزيع، المنصورة مصر، ط1، 2011. ص211.

(3)- ابن عبد الله أحمد شعيب، بحوث منهجية في علوم البلاغة العربية، دار ابن حزم، بيروت، ط 1، 2008. ص300.

✓ **كمال الانقطاع:** وهو أن يكون بين الجملتين تباين تام، وذلك بأن تختلفا خبراً وإنشاءً، أو بالأكثر تكون بينهما مناسبة ما.

اختلاف الجملتين خبراً وإنشاءً: يجب الفصل بين الجملتين لاختلافهما خبراً وإنشاءً. وذلك كقول أبي العلاء المعري:

لَا يَعْجَبُكَ إِقْبَالُ يُرِيكَ سَنَا إِنَّ الْخُمُودَ، لَعَمْرِي، غَايَةُ الضَّرَمِ
فإذا تأملنا هذا المثال، نجد أن بين الجملة الأولى والجملة الثانية منتهى التباين وغاية الابتعاد لأنهما مختلفان خبراً وإنشاءً.

انعدام المناسبة بين الجملتين: يجب الفصل بين الجملتين عندما لا يكون بينهما مناسبة ما. كقول الشاعر:

وإنَّما المرءُ بأصغريه كلُّ امرئٍ رهنٌ بما لديه
فبين الجملة الثانية والجملة الأولى تمام التباين ومنتهى الابتعاد؛ لأنه لا مناسبة بينهما مطلقاً إذ لا رابطة بينهما في المعنى.

✓ **شبه كمال الاتصال:** يجب الفصل بين الجملتين، إذا كانت الجملة الثانية جواباً لسؤال يفهم من الجملة الأولى. كقول الطغرائي:

لا الدمع غاض ولا فؤادك سالي نزل الحمام عرينة الرُّبَالِ
فقد فصل بين شطري البيت؛ لأن بينهما شبه كمال الاتصال، إذ الشطر الثاني جواب عن سؤال نشأ من الشطر الأول، كأن قائلًا قال له: لِمَ لا يغيض الدَّمْع، وَلِمَ لا يسلو الفؤاد؟ فقال: نزل الحمام عرينة الرُّبَالِ.

✓ **مواضع الوصل⁽¹⁾:** يجب الوصل بين الجملتين في ثلاثة مواضع:

- **اشتراك الجملتين في الحكم الإعرابي:**

قال المتنبي:

وحبُّ العيش (أعبدُ كلَّ حرٍّ) و(علمٌ ساغباً أكل المزار)
نلاحظ أن الجملة الأولى (أعبدُ كلَّ حرٍّ) لها موضع من الإعراب، حيث تعرب خبراً للمبتدأ وأن الشاعر أشرك الجملة الثانية في الحكم الإعرابي، أي أن تكون خبراً ثانياً للمبتدأ.

(1)- ابن عبد الله أحمد شيعب، مرجع سابق، ص304.

فعطف الجملتين بواو العطف، تماماً كما يعطف مفرد بواو لاشتراكهما في حكم إعرابي واحد.

- اتفاق الجملتين خبراً أو إنشاءً: يجب الوصل بين الجمل المتفقة خبراً أو إنشاءً والمتاسبة في المعنى.

قال المتنبّي:

أعزّ مكاناً في الدُّنَا سرج سابح وخير جليس في الزمان كتابُ

نلاحظ أن البيت اشتمل على جملتين متحدتين خبراً، ومتناسبتين في المعنى، وليس هناك من سبب يقتضي الفصل، ولذلك عطفت الجملة الثانية (في عجز البيت) على الجملة الأولى (في صدر البيت) بواو العطف.

قال أبو العتاهية يعظ ابنه:

أسلك بُنيّ مناهج السادات وتخلّقن بأشرف العادات

ونلاحظ كذلك في بيت أبي العتاهية الذي اشتمل على جملتين اتحدتا إنشاءً، وتناسبتا في المعنى، ولذلك لم يكن هناك من سبب يقتضي الفصل، فعطفت الجملة الثانية (عجز البيت) على الجملة الأولى (صدر البيت) بواو العطف.

- كون الفصل مخلّلاً بالمعنى: يجب الوصل بين الجملتين إذا اختلفتا خبراً وإنشاءً وأوهم الفصل خلاف المقصود، ومثال على ذلك فيما روي أنّ أبا بكر الصديق رضي الله عنه مرّ برجل في يده ثوب فقال له الصّدّيّ: أتبيع هذا؟ فقال: لا يرحمك الله. فقال له: لا تقل هكذا وقل: لا يرحمك الله ويسمى ذلك كمال الانقطاع مع إيهام خلاف المراد.

نستنتج أن الجرجاني التفت إلى كيفية صناعة النصّ أي النظم بمفهومه هو، الذي يعتمد الوصل والفصل وما لهما من أهمية بالغة تتجلى في "ربط المتتاليات الجمالية، التي تشكل النصّ الكلي، ومن خلاله نوضح تماسكها"⁽¹⁾ وهذه الالتفاتة التي نسجلها للجرجاني، في تعريفه للنظم، حيث قال: "واعلم أن ليس النظم (أي صناعة النص) إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو وتعمل على قوانينه، وأصوله، وتعرف مناهجه، التي نهجت، فلا تزيغ

(1)- عمر أبو خرمة، نحو النص، نقد النظرية... و بناء أخرى، عالم الكتب الحديث، إربد، ط1، 2004. ص45.

عنها، وتحفظ الرسوم التي رسمت لك، فلا تخلّ بشيء منها، وذلك أنا لا نعلم شيئاً يبتغيه الناظم بنظمه، غير أن ينظر في وجوه كل باب، وفروقه⁽¹⁾. بهذا أدرك أن علم النحو يساهم في خدمة النص، اتساقاً وانسجاماً.

1-2 من الجانب النقدي:

• **حازم القرطاجني (608 - 684 هـ):** ظلت البلاغة العربية طيلة قرون تبحث عن الإعجاز في الأسلوب القرآني، إلى أن حلّ القرن السابع الهجري، القرن الذي عاش فيه حازم، "فعمد إلى تغيير وجهتها تغييراً تاماً، حيث حولها من مجال البحث في النثر إلى البحث في الشعر، فخالف بذلك كلّ الذين سبقوه حتى أرسطو"⁽²⁾. فهذا التغيير الشامل الذي أحدث ثورة في القصيدة العربية بشكل متميّز، من خلال البحث عما يتناسب مع أصولها فكانت نظرته إليها تختلف عن سبقه من النقاد، لأنه اعتمد على الرؤية الكلية لتماسك النصّ وترابطه.

ما الجديد الذي أحدثه القرطاجني؟ فيم تتمثل هذه الثورة التي قادها حازم القرطاجني؟ لقد كان حازم "حريصاً كلّ الحرص على أن يبيّن للدارسين أسس الجودة الشعرية عند العرب مشفوعة بالقوانين البلاغية المعضودة بالأصول المنطقية والحكمية. ويتراءى للمتأمل أنّ القصد الأول لحازم في (المنهاج) هو أن يعلم متعاطي الصنعة الشعرية كيف ينشئ شعراً جيّداً"⁽³⁾ فجعل البلاغة بقوانينها، هي العلم الكلي المهيمن على كل العلوم اللسانية، وعلى رأسها الشعر العربي "فكان لا بدّ أن تخضع كل العلوم التي تتألف منها أو تكون متداخلة فيها، إلى دائرة العلم البلاغي فالألفاظ والمعاني، والبحور والقوافي، والنحو والمتون اللغوية، وكل ما هو مؤلف للكلام الشعري أو متصل به، فهو لا بدّ أن يخضع إلى دائرة الدرس البلاغي"⁽⁴⁾ بحكم أن هذه الصناعة لا يليق بها أن تخرج إلى محض صناعات اللسان

(1)- عبد القاهر الجرجاني، مصدر سابق، ص64.

(2)- عمر عبد المطلب، حازم القرطاجني، حياته ومنهجه البلاغي، دار الجنادرية، الأردن، 2009. ص91.

(3)- عيسى علي العاكوب، التفكير النقدي عند العرب مدخل إلى نظرية الأدب العربي، دار الوعي للنشر والتوزيع، الجزائر ط9، 2012. ص317.

(4)- عمر عبد المطلب، مرجع سابق، ص92.

الجزئية، وأن تستقصي فيها تفاصيل تلك الصناعات. وإنما نتكلم من ذلك في ما له عِلَقَةٌ بصناعة البلاغة أو في ما عسى المتكلم في هذه الصناعة أن يستطرد إليه من ذلك" يقصد بالصناعة، في هذا الموقف هي صناعة الشعر، التي تعتمد على التخيل، لأن الشعر في نظره "كلام مخيل موزون، مختص في لسان العرب بزيادة التقفية إلى ذلك. والتأمله من مقدمات مخيلة، صادقة كانت، أو كاذبة، لا يشترط فيها بما هي شعر غير التخيل. والتخيل في الشعر يقع من أربعة أنحاء: من جهة المعنى، ومن جهة الأسلوب، ومن جهة اللفظ، ومن جهة النظم والوزن"⁽¹⁾ وبهذا التقسيم الذي اعتمده في منهاجه، يكون واعيا كل الوعي بالتصور الذي بنى عليه "منهاج البلغاء" المبني على مستويين:

- "مستوى الجملة: يعالجه مبحثا اللفظ والمعنى،

- مستوى النص: ويعالجه مبحثا النظم والأسلوب"⁽²⁾

فكتاب منهاج بأقسامه الثلاثة المتبقية يبحث في صناعة الشعر، ونجد أن القسمين: الثالث الذي يخص دراسة المباني، والقسم الرابع الذي يخص دراسة الأسلوب، كلاهما يعالجان المستوى النصي، لكن ما يهمننا في بحثنا، هو المنهج الثالث من القسم الثالث الذي يبين عما يجب في تقدير الفصول وترتيبها ووصل بعضها ببعض وتحسين هيأتها. والهدف، من وراء كل ذلك، يتمثل في كيفية صياغة مفهوم للوحدة يتلاءم مع الشعر العربي ومن هذا المنطلق "لم يكن أمام حازم إلا السعي إلى إعطاء تبريرات جمالية تستطيع صهر أجزاء القصيدة الغنائية في قالب واحد، وخلق نوع من الانسجام والتلاؤم بين عناصرها"⁽³⁾ الذي يخدم ما يسمى بالتماسك النصي ويمكن لها بذلك "أن تحقق الوحدة على طريقته الخاصة القائمة على أساس ارتباط الأبيات والأفكار، وتولد بعضها عن بعض في نسج شعري متكامل"⁽⁴⁾.

(1)- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن الخوجة، الدار العربية للكتاب، تونس، ط3 2008. ص79.

(2)- محمد العمري، البلاغة العربية، أصولها وامتداداتها، أفريقيا الشرق، المغرب، ط2، 2010. ص 489.

(3)- عبد الرحيم وهابي، القراءة العربية لكتاب فنّ الشعر لأرسطو طاليس، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2011. ص369.

(4)- المرجع نفسه، ص299.

سنتطرق، في البدء، إلى معنى الفصل -حسب ما دعا إليه حازم- وتماسكه والشروط التي ينبغي أن تراعى فيه، بالإضافة، إلى التماسك فيما بين الفصول، وبعض العلاقات الأساسية الخاصة بها، كـ(الجزء والكل، والخاص والعام) .

- التماسك النصي:

✓ **تماسك الفصل:** الفصل - في نظر حازم القرطاجني - "بيتان، في غالب الأحيان، إلى حدود أربعة أبيات تتضافر لأجل إيصال معنى معين"⁽¹⁾ . ونحاول أن نعطي له مثالا على ذلك، من خلال الرسم التالي:

المثال الأول: يتركب الفصل من بيتين.

(البيت الأول)	_____	_____	}
(البيت الثاني)	_____	_____	

المثال الثاني: ويتركب الفصل من ثلاثة أبيات.

(البيت الأول)	_____	_____	}
(البيت الثاني)	_____	_____	
(البيت الثالث)	_____	_____	

أما المثال الثالث: فيتركب من أربعة أبيات.

(البيت الأول)	_____	_____	}
(البيت الثاني)	_____	_____	
(البيت الثالث)	_____	_____	
(البيت الرابع)	_____	_____	

ويتمثل تماسك الفصل، فيما ذهب إليه حازم في المَعْلَم الأول الذي خصصه للدلالة على "طرق العلم بإحكام مباني الفصول وتحسين هيئاتها ووصل بعضها ببعض"⁽²⁾ حيث جعل هذا التماسك يتم بين حالتين:

الحالة الأولى: الفصل وما ينبغي أن يسلك فيه.

(1)- محمد خطابي، مرجع سابق، ص150.

(2)- حازم القرطاجني، مصدر سابق، ص259.

الحالة الثانية: ترتيب الفصول بعضها إلى بعض⁽¹⁾.

ففي الحالة الأولى، التي خصها بقوانين ثلاثة، وهي:

"القانون الأول: في استجادة مواد الفصول وانتقاء جوهرها.

القانون الثاني: في ترتيب الفصول والموالات بين بعضها وبعض.

القانون الثالث: في ترتيب ما يقع في الفصول"⁽²⁾.

نجد حازماً في القانون الأول قد قسمه إلى مجموعة من المطالب، حيث حدّد فيه شروط استجادة مواد الفصل، وذلك بـ"أن تكون متناسبة المسموعات والمفهومات، حسنة الاطراد غير متخالفة النسيج، غير متميّز بعضها عن بعض، المتميز الذي يجعل كلّ بيت كأنه منحاز بنفسه لا يشمله وغيره من الأبيات بنية لفظية أو معنوية، يتنزّل بها منه منزلة الصدر من العجز أو العجز من الصدر"⁽³⁾. وبهذا تكون الشروط الأربعة التي أتى على ذكرها، تدلّ دلالة قاطعة على "التناسب والاطراد والتماسك والترابط، كأوصاف ينبغي أن تتوافر في المواد التي تتشكل منها الفصل، فإنّ الشرطين الأخيرين خاصة، شديداً الإلحاح على الترابط ويستفاد ذلك من سلبية "تخاذل النسيج"، أي كونه مهلهل الخيوط غير متصل بعضها ببعض على الوجه الأكمل"⁽⁴⁾.

كما يشترط في القانون الأول، لا بدّ "أن يكون نمط نظم الفصل مناسباً للغرض. فتعتمد فيه الجزالة في الفخر مثلاً والعذوبة في النسيب، وأن تكون الفصول معتدلة المقادير بين الطول والقصر. وتقصيرُ الفصول سائغ في المقطّعات والمقاصد التي يُذهب بها مذهب الرشاقة، وتطويلها مستثقل في ذلك"⁽⁵⁾. فلا بدّ في هذا الشرط، أن يكون نمط الفصل مناسباً للغرض الذي اختير للتعبير عنه، و"ينبغي أن تكون العلاقة بين الغرض وبين التعبير عنه علاقة انسجام، وليس علاقة تناقض"⁽⁶⁾.

(1)- ينظر: محمد خطابي، مرجع سابق، ص 150.

(2)- حازم القرطاجني، مصدر سابق، ص 260.

(3)- المصدر نفسه، ص 260.

(4)- محمد خطابي، مرجع سابق، ص 151.

(5)- حازم القرطاجني، مصدر سابق، ص 260.

(6)- محمد خطابي، مرجع سابق، ص 151.

ونجد القانون الثاني، الذي يهتم بترتيب بعض الفصول إلى بعض، يولي من خلاله إلى أهمية تقديم بعض "الفصول ما يكون به عناية بحسب الغرض المقصود بالكلام. وكون مع ذلك متأنيًا فيه حسن العبارة اللائقة بالمبدأ. ويتلوه الأهم فالأهم إلا أن تتصور التفاتة ونسبة بين فصلين تدعو إلى تقديم غير الأهم على الأهم. فهناك يُترك القانون الأصلي في الترتيب"⁽¹⁾. ففي هذا المبدأ التداولي الذي يتحكم في سير ترتيب الفصول، بحيث يكون الترتيب الأحسن والأمتل، في هذه الحال، هو تقديم الفصول القصار على الطوال.

أما في القانون الثالث، الذي يتمحور حول تأليف بعض أبيات الفصل إلى بعض، إذ يحسن بالشاعر أن يؤلف قصيدته، وفق المنظور الذي صاغه حازم، لذا "يجب أن يبدأ منها بالمعنى المناسب لما قبله"⁽²⁾. والمعنى المراد به حسب رأيه، له صفتان: "عمدة معاني الفصل" والمعنى الأشرف، ولا بد أن يختم به الفصل. "فأما من يردف الأقوال الشعرية بالخطابية فإن الأحسن له أن يفتتح الفصل بأشرف معاني المحاكاة ويختمه بأشرف معاني الإقناع. وإلى هذا كان يذهب أبو الطيب المتنبي - رحمه الله - في كثير من كلامه"⁽³⁾.

وقد أشار إلى بعض العلاقات ذات الطبيعة المعنوية، لترتيب الفصل، والربط بين أبياته ويجب في هذه الحال "أن يردف البيت الأول من الفصل بما يكون لائقًا به من باقي معاني الفصل مثل أن يكون مقابلًا له على جهة من جهات التقابل أو بعضه مقابلًا لبعضه، أو يكون مقتضى له مثل أن يكون مسببًا عنه، أو تفسيرًا له، أو محاكي بعض ما فيه ببعض ما في الآخر، أو غير ذلك من الوجوه التي تقتضي ذكر شيء بعد شيء آخر. وكذلك الحكم في ما يتلى به الثاني والثالث إلى آخر الفصل"⁽⁴⁾. فهذا الترتيب الذي يحترم الأهم فالأهم، يقوم على مبدأ تداولي... ومعنوي يتفرع إلى... لا تقف عند البيت الذي يلي أول الفصل (رأس الفصل) فحسب، وإنما يسار على هذه الشاكلة... إلى آخر الفصل"⁽⁵⁾.

✓ **تماسك الفصول:** أما القانون الرابع، فيتمثل في وصل بعض الفصول ببعض (تماسك

الفصول) ويكون التأليف فيه "على أربعة أضرب:

(1)- حازم القرطاجني، مصدر سابق، ص260.

(2)- المصدر نفسه، ص261.

(3)- المصدر نفسه، ص261.

(4)- المصدر نفسه، ص261.

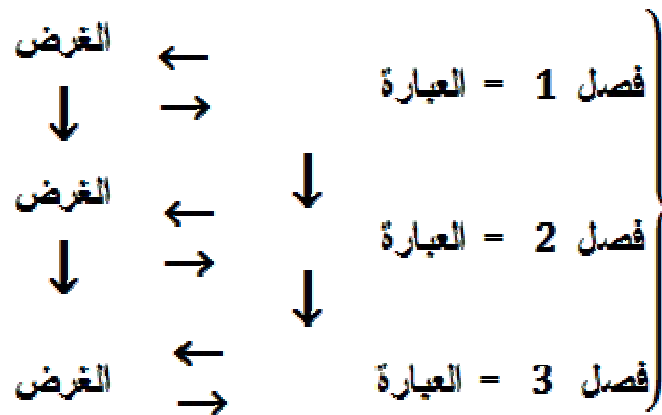
(5)- محمد خطابي، مرجع سابق، ص153.

- 1- ضرب متصل العبارة والغرض
- 2- وضرب متصل العبارة دون الغرض
- 3- وضرب متصل الغرض دون العبارة
- 4- وضرب منفصل الغرض والعبارة⁽¹⁾.

ما نلاحظه في الأضرب الثلاثة الأولى، أنها تجتمع في حيز اتصالي واحد، بحيث يكون الضرب الأول منها، متميّزاً بالاتصال التام، بين العبارة والغرض. أما الضربان: الثاني والثالث فيتميّزان بالجزئية أي الاتصال الجزئي، فنجد أن الضرب الثاني، اتصال جزئي من طرف العبارة لاغير. والعكس بالنسبة للضرب الثالث. أي اتصاله جزئي كذلك، من طرف الغرض لا غير.

الضرب الأول:

يتميّز بالاتصال التام بين العبارة والغرض ونمثله رسماً:



والاتصال التام بين العبارة والغرض، في هذا الضرب، "يكون فيه لآخر الفصل بأول الفصل الذي يتلوه علفة من جهة الغرض وارتباط من جهة العبارة، بأن يكون بعض الألفاظ التي في أحد الفصلين يطلب بعض الألفاظ التي في الآخر من جهة الإسناد والربط"⁽²⁾. فالعلاقة التي تتبني بين المستويين، مستوى العبارة ومستوى الغرض، تتمّ قصد إنشاء نص يتركب من "سلسلة من الفصول المتعلاقة غرضاً والمترابطة عبارة"⁽³⁾.

(1)- حازم القرطاجني، مصدر سابق، ص262.

(2)- المصدر نفسه، ص262 .

(3)- محمد خطابي، مرجع سابق، ص156.

الضرب الثاني: المتميّز بالاتصال الجزئي من طرف العبارة (المنفصل من طرف الغرض) ونمثّله رسماً:

فصل: 1	العبارة	الغرض Ø
فصل: 2	العبارة	الغرض Ø
فصل: 3	العبارة	الغرض Ø

ويصف هذا الضرب المتصل العبارة، بأنه ضرب "منحط عن الضربين" ⁽¹⁾ الآخرين الضرب السابق، الذي يتميّز بالاتصال التام، والضرب اللاحق، الذي يتميّز بالاتصال الجزئي (من طرف الغرض)، والذي سنتطرق إليه لاحقاً.

الضرب الثالث: المتميّز بالاتصال الجزئي من طرف الغرض (المنفصل من طرف العبارة) ونمثّله رسماً:

فصل 1:	العبارة	الغرض
	_____	_____ (البيت الأول)
	_____	_____ (البيت الثاني)
	_____	_____ (البيت الثالث)
فصل 2:	العبارة	الغرض
	_____ رأس كلام _____	_____ (البيت الأول)
	_____	_____ (البيت الثاني)
	_____	_____ (البيت الثالث)
فصل 3:	العبارة	الغرض
	_____ رأس كلام _____	_____ (البيت الأول)
	_____	_____ (البيت الثاني)
	_____	_____ (البيت الثالث)

⁽¹⁾ - حازم القرطاجني، مصدر سابق، ص 262.

فهذا الضرب "هو الذي يكون أول الفصل فيه رأس كلام، ويكون لذلك الكلام علة بما قبله من جهة المعنى"⁽¹⁾. إذ أن العلاقة التي تربط بين الفصول، هي علاقة معنوية، أي أنها ترتكز على المعنى. فهو بذلك يمثل "أفضل الضروب الأربعة، لكون النفوس تتبسط ويتجدد نشاطها بإشعارها الخروج من شيء إلى شيء واستئناف كلام جديد لها مع ما يشفع به إليها في قبول الكلام من نيابة ما ذكرناه من تعجيب أو دعاء أو غير ذلك مما له بالمعنى علة بالكلام وتصديره"⁽²⁾.

أما الضرب الرابع: يتميز بالانفصال التام، بين العبارة والغرض:

وهو الضرب "الذي لا توصل فيه عبارة بعبارة ولا غرض بغرض مناسب له، بل يهجم على الفصل هجوما من غير إشعار به مما قبله ولا مناسبة بين أحدهما والآخر، فإنّ النظم الذي بهذه الصفة متشتت من كل وجه. وإنما تسامح بعض المجيدين في مثل هذا عند الخروج من نسيب إلى مديح. وربما فعلوا ذلك عند خروجهم منه إلى الذم"⁽³⁾. ونمثل له بالرسم التالي (كما رسمه محمد خطابي)⁽⁴⁾:

فصل 1: العبارة الغرض

Ø Ø

فصل 2: العبارة الغرض

Ø Ø

فصل 3: العبارة الغرض

فمن خلال ما سبق، نلاحظ أن حازما صنف النصوص إلى أربعة أنماط، بحيث "اعتمد التتميط على العلاقات القائمة أو الغائبة داخل النص (بين فصوله) على مستويي العبارة والغرض"⁽⁵⁾ وتعتبر هذه العلاقات ذات أبعاد أساسية يعتمد عليها الشاعر في فصول قصائده التي "يضمنها معاني جزئية تكون مفهوماتها شخصية، ومنها ما يقصد في فصولها أن تتضمن المعاني الكلية التي مفهوماتها جنسية أو نوعية، ومنها ما يقصد في فصولها أن تكون المعاني

(1)- حازم القرطاجني، مصدر سابق، ص 262.

(2)- المصدر نفسه، ص 262.

(3)- المصدر نفسه، ص 263.

(4)- محمد خطابي، مرجع سابق، ص 158.

(5)- المرجع نفسه، ص 158.

المضمنة إياها مؤتلفة بين الجزئية والكلية⁽¹⁾. وهذا هو المذهب الذي يجب اعتماده لحسن موقع الكلام به من النفس. وأحسن ما يكون عليه هيئة الكلام في ذلك أن تصدر الفصول بالمعاني الجزئية وتردف بالمعاني الكلية على جهة تمثّل بأمر عام على أمر خاص أو استدلال على الشيء بما هو أعمّ منه⁽²⁾.

فالقوائد تبني - حسب نظرة حازم - على ثلاثة أنواع:

- قصائد ذات معان جزئية.

- قصائد ذات معان كلية.

- قصائد ذات معان مؤتلفة، (بين الجزئية والكلية).

فهذا التقسيم الذي انتهجه حازم يعدّ كلاماً في صميم العلاقات التي تنتظم النص، وهي علاقات قد لا تظهر في سطحه، وإنما تحتاج إلى قوة إدراك ونفوذ إلى النصّ من مسالك عدة⁽³⁾.

وقد راعى حازم شروطاً يلتزم بها الشاعر في بناء قصيدته، لتكتمل رؤيته للقصيدة العربية إذ قدّم "مجموعة من الأوصاف التي ينبغي أن تتوافر في مبدأ الفصل وفي خاتمته أوصاف تلح على وجوب دلالة رأس الفصل على الفصل برمته، وتعزيد نهايته لمعناه. على أن الاعتناء بالاتصال بين الفصول يعدّ من أهمّ الأمور التي يشترطها حازم لكي تكون القصيدة كأنها عقد منفصل⁽⁴⁾.

✓ **التسويم والتحجيل:** نجد أن حازماً وظف مصطلح التسويم الذي يدلّ على رأس الفصل أو فاتحته حيث "يوضع كعلامة وكدلالة على مضمون ما يليه من الأبيات"⁽⁵⁾ لأن هدف الشاعر الأساس من هذا العمل، يتجلى في "استمرار المعنى وتوالده بطريقة من الطرق في بقية فصول القصيدة"⁽⁶⁾، وفيما ستكتسبه القصيدة - حسب رأي حازم - من بهاء

(1)- حازم القرطاجني، مصدر سابق، ص 266.

(2)- حازم القرطاجني، مصدر سابق، ص 266.

(3)- محمد خطابي، مرجع سابق، ص 158.

(4)- المرجع نفسه، ص 159.

(5)- عبد الرحيم وهابي، مرجع سابق، ص 369.

(6)- محمد خطابي، مرجع سابق، ص 161.

وشهرة وازديان حتى كأنها بذلك ذوات غرر رأيت أن أسمى ذلك بالتسويم وهو أن يعلم على الشيء وتجعل له سيمى يتميز بها⁽¹⁾.

أما مصطلح التحجيل، فهو ما يطلق على أواخر الفصول، ونهاياته، التي تذيل بالأبيات الحكيمة والاستدلالية لتزداد الفصول بذلك بهاء وحسناً وتقع في النفوس أحسن موقع⁽²⁾. والهدف من وراء هذين المصطلحين، يتمثل في خلق نوع من الانسجام والتكامل فيما بينهما لهذا يكون اقتران صنعة رأس الفصل وصنعة عجزه⁽³⁾ يخدمان القصيدة، إلا أن وظيفتهما تختلفان، فإذا كان التسويم "منبأً بغرض القصيدة، وبمقصد المتكلم، فإن التحجيل وظيفته تعزيز معنى أبيات الفصل بطريقة عقلية"⁽⁴⁾ مما جعل حازم "يقدم وصفاً مفصلاً لكيفية لكيفية تماسك النص الشعري - القديم على الأقل - مهتماً ببداية القصيدة ونهايتها مروراً بوسطها"⁽⁵⁾.

2- مفاهيم لسانيات النص في الجهود العربية الحديثة:

1-2 الاختلافات المصطلحية في لسانيات النص: تعددت جهود اللسانيين العرب في الدراسات اللسانية وتنوعت مشاربها، وعلى رأسها، دراسات حول لسانيات النص، وهذا كله لم يشفع لها، بأن تتوحد مصطلحاتها، التي لم تضبط ضبطاً كاملاً، والتي كان من سماتها الاضطراب الواضح في الاتفاق حول مصطلح بعينه. "وهو ما يعكس الاختلاف المفهومي الناتج عن عدم إدراك المتصور الأولي لهذا الحقل العلمي الحديث، وكذلك ناتج عن تطور النظريات اللسانية تطوراً سريعاً يستدعي دائماً مراجعة مفهومية ومصطلحية. وقد أثرت هذه الاختلافات في المتصورات وتحديد المفاهيم المتعلقة بلسانيات النص مما أدى بالدارسين العرب إلى وضع مصطلحات لا تفي بالضبط الدلالي الدقيق للمصطلحات التي نشأت في لسانيات النص الغربية فنتج عن ذلك وضع مصطلحي متذبذب، فنجد ترجمات مختلفة

(1)- حازم القرطاجني، مصدر سابق، ص 267.

(2)- المصدر نفسه، ص 270.

(3)- المصدر نفسه، ص 268.

(4)- محمد خطابي، مرجع سابق، ص 161.

(5)- المرجع نفسه، ص 163.

لمصطلح غربي واحد مثل ترجمة مصطلحي (cohésion) و (cohérence) وغيرهما من المصطلحات، فانعكس ذلك على التصور العميق لنشأة لسانيات النصّ العربية، وجعلها غير قادرة في الوقت الراهن على تجاوز أزمة ضبط مصطلحاتها التي لا يمكن لها أن تتطور إلا بإعادة النظر في المتصورات والمفاهيم وإدراكها إدراكا سليما⁽¹⁾.

وبما أن نشأة مصطلح "لسانيات النص" مرتبط ارتباطا وثيقا بالترجمة الوافدة، حيث نجد أنها في اللسان الفرنسي (linguistique textuelle) وفي اللسان الإنجليزي (text linguistics) أما في اللسان الألماني (Textlinguistik). وإذا ما كان المصطلح الأصل قبيل ترجمته يحمل في طياته مدلولاً واحداً، فإن ما نجده لدى اللسانيين العرب، يتعدد بتعدد مترجمي هذا المصطلح الوافد، حيث نجد أن الدارسين العرب قد وضعوا "مصطلحات لا تفي بالضبط الدلالي الدقيق للمصطلحات التي نشأت في لسانيات النصّ الغربية، فنتج عن ذلك وضع مصطلحي متذبذب"⁽²⁾، مما أدى ذلك إلى انعكاس التصور العميق لنشأة لسانيات النصّ النصّ في إطارها الغربي.

أما فيما يخص الاختلافات المصطلحية التي تبنتها الدراسات العربية، لمفهوم لسانيات النصّ فإنها متبانية حسب توجه الدارسين العرب لها، وهذه أمثلة على ذلك:

المصطلحات النصية (1)	
المصطلح	صاحب الدراسة
علم اللغة النصي	صبحي إبراهيم الفقي
علم لغة النص	سعيد حسن بحيري
اللسانيات النصية	عمر بلخير
اللسانيات الأدبية	عبد الحق بلعابد
لسانيات النص	محمد خطابي
مدخل إلى علم النص	سعيد حسن بحيري

(1)- خليفة الميساوي، مرجع سابق، ص 199.

(2)- المرجع نفسه، ص 199.

منذر عياشي	
صلاح فضل	
فريد الزاهي	
نهاد رزق الله	دراسات منهجية في تحليل النصوص
الأزهر الزناد	نسيج النص
مريم فرنسيس	في بناء النص ودلالته
جمعان بن عبد الكريم ⁽¹⁾	إشكالات النص: دراسة لسانية نصية

الجدول رقم 01

• ونضيف بعض الباحثين العرب ممن صبّوا جُلَّ اهتمامهم بهذا العلم، فكانت لهم مصطلحات يتداولونها في بحوثهم، ومن بين هؤلاء:

المصطلحات النصية (2)	
المصطلح	صاحب الدراسة
نحو أجرومية للنص الشعري	سعد عبد العزيز مصلوح
علم لغة النص	عزة شبل محمد
نظرية علم النص	حسام أحمد فرج
اللسانيات النصية	جميل عبد المجيد
نحو النص	عثمان أبو زنيد
لسانيات الخطاب/لسانيات النص	نعمان بوقرة
لسانيات النصّ	أحمد مداس
لسانيات النصّ	ليندة قيّاس
مدخل إلى علم النص	محمد الأخضر الصبيحي
علم النص/ نحو النص	إبراهيم خليل
نحو النص	أحمد عفيفي

الجدول رقم 02

(1)- خليفة الميساوي، مرجع سابق، ص198.

لقد اهتم هؤلاء الباحثون بتحليل النصوص المختلفة (نص قرآني، نص شعري، نص نثري...) في ضوء المناهج النقدية الحديثة التي تزامنت مع ظهور اللسانيات النصية الغربية وراحوا يطبقون بعض مفاهيمها على النص العربي.

2-2 لسانيات النص والخطاب الشعري المعاصر: سنقوم بإطلالة سريعة لباحثين

عربيين ساهما بقسط وافر من الجهود الجبارة في إثراء البحث اللساني العربي، على الخصوص، النص الشعري المعاصر، فكان أولاً الباحث المغربي محمد خطابي، والثاني الباحث الجزائري أحمد مداس.

قدّم محمد خطابي في كتابه الموسوم بـ(لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب) دراسة شاملة، استهلها بمقدمة حول مظاهر انسجام الخطاب، ثم قسمها إلى أبواب ثلاث، أولها: الاقتراحات الغربية، حيث عالج هذه الاقتراحات ضمن أربعة فصول: من منظور اللساني الوصفي، ومن منظور لسانيات الخطاب، فمن منظور تحليل الخطاب، ثم من منظور الذكاء الاصطناعي.

وعالج في الباب الثاني: المساهمات العربية، حيث قسمه إلى ثلاثة فصول، بدءاً بالبلاغة العربية، وثناها بالنقد الأدبي، أما الفصل السابع، فقسمه إلى قسمين: تطرق في الأول إلى علم التفسير، وفي الثاني إلى علوم القرآن.

أما الباب الثالث: فخصه للتحليل والمناقشة، حيث حلل قصيدة "فارس الكلمات الغربية" للشاعر السوري علي أحمد سعيد إسبر المعروف بـ"أدونيس".

أما أحمد مداس: فقد قسم كتابه الموسوم بـ"لسانيات النص نحو منهج لتحليل الخطاب الشعري" إلى أربعة فصول، ففي الفصل الأول، ركز على الفعل التأسيسي للسانيات النص محاولاً بذلك تسليط الضوء على ماهية الخطاب/النص، ومكوناته وخصائصه، وفي الفصل الثاني، تطرق إلى تحليل الفعل التواصل من خلال قصيدتين، إحداهما، المساء للشاعر المهجري إيليا أبي ماضي، والثانية، قارئة الفنجان للشاعر السوري نزار قباني. وفي الفصل الثالث، تناول شعرية الرسالة في الخطابين، من خلال إطارين: إطار المدّ السردي وحكاية الشعر، وإطار نبض الشعر وحركة الإيقاع... أما الفصل الرابع، أشار إلى مفهوم النصية من خلال مستويات ثلاث: المستوى النحوي الدلالي ومستوى بنية النص/الخطاب والمستوى الفكري.

الفصل الثاني

بنية الخطاب الشعري المعاصر بين الاتساق والانسجام

المبحث الأول: الاتساق في الخطاب الشعري

- 1 مفهوم الاتساق
- 2 أهمية الاتساق
- 3 وظيفة الاتساق
- 4 العوامل الأساسية التي تتحكم في الاتساق
- 5 نظرات علماء النص إلى الاتساق
- 6 أدوات الاتساق
- 7 الاتساق في الخطاب الشعري

المبحث الثاني: الانسجام في الخطاب الشعري

- 1 مفهوم الانسجام
- 2 نظرة علماء النص إلى الانسجام
- 3 الخطاب الأدبي بين المبدع والمتلقي
- 4 إنتاج الخطاب الأدبي
- 5 عناصر تشكل الخطاب الشعري المعاصر
- 6 مبادئ الانسجام
- 7 عمليات الانسجام
- 8 الانسجام في الخطاب الشعري

المبحث الأول: الاتساق في الخطاب الشعري

نحاول في هذا الفصل أن ندرس الاتساق والانسجام باعتبارهما معيارين يختصان بالبنية النصية، حيث يساهمان بدورهما في إبراز مدى قدرتهما في تشكيل بنية الخطاب الشعري وتماسكها.

وسنتطرق في البداية إلى ما أقره هاليداي ورقية حسن حول مفهوم الاتساق من خلال كتابهما "Cohesion In English"، باعتباره أهم عمل لقي رواجاً كبيراً في منتصف السبعينيات (1976)، لما له من إسهامات في مجال لسانيات النص، لأن عملهما هذا يهدف "إلى تحديد ما يميز النص باعتباره وحدة دلالية تداولية منسجمة، من مجرد متتالية من الجمل لا علاقة بينها"⁽¹⁾ وكما يراد به إبراز التماسك المتين الذي يشكل نسيجاً لنص ما. وعلى هذا الأساس سنحاول أن نمزج في هذا المبحث بين النظري والتطبيقي، إذ نتناول الاتساق، بداية الجانب النظري، انطلاقاً من مفهومه، فوظيفته، ثم عناصره. وبعد ذلك، نعرّج على معالجة الاتساق من الجانب التطبيقي.

ونلفت الأنظار إلى أن نسيج قصيدة "حالة حصار" يتركب من تسع وثمانين مقطعاً حسبما قسمها الشاعر نفسه، وقد اعتمدنا هذا التقسيم دون أن نحيد عنه، حتى يتسنى لنا أن نحللها في مبحثين معتمدين على معيارين من المعايير النصية، أولهما: الاتساق، وثانيهما: الانسجام.

1- مفهوم الاتساق:

1-1 دلالة الاتساق في اللغة: إنّ البحث عن المعنى اللغوي لأيّ مصطلح، والتّقيب عنه في ثنايا أمّات الكتب العربية أصبح من مسلمات الأمور التي تسهّل فهمه، وتحاول تقريبه على قدر المستطاع، ولنتمكن، بعد ذلك، من الربط بين المعنيين: اللّغوي والاصطلاحيّ.

(1) - مفتاح بن عروس، الاتساق والانسجام في القرآن الكريم، (رسالة دكتوراه في لسانيات النص)، إ: زبير سعدي، والحواس مسعودي، جامعة الجزائر، 2007-2008. ص196.

إذا ما عدنا إلى المعاجم العربيّة، بهدف أن نتتبّع معاني مادة [وَسَقَ]، نجد أنّ الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت 174 هـ) في "كتاب العين"، قد ذكر "الْوَسَقُ: ضَمُّكَ الشَّيْءَ إِلَى الشَّيْءِ بَعْضُهُمَا إِلَى بَعْضٍ. الْإِتِّسَاقُ: الْإِنْضِمَامُ وَالِاسْتِواءُ كَاتِّسَاقَ الْقَمَرِ إِذَا تَمَّ وَامْتَلَأَ فَاسْتَوَى"⁽¹⁾.

ويركّز الأزهري (370 هـ) على أنّ الصفة التي التصفت بالقمر عندما يكون بدرًا هي صفة "المتّسق"، وهذا ما دلّ على أنّ اتّساق القمر هو "امتلاؤه واجتماعه واستواؤه ليلة ثلاث عشرة وأربع عشرة"⁽²⁾.

أمّا ابن فارس (395 هـ) في "مقاييس اللغة"، فقد ذكر أنّ اجتماع الحروف الثلاثة لمادة (وَسَقَ) هي ذات أصل واحد، تتمثّل في "كلمة تدلّ على حملِ الشَّيْءِ"⁽³⁾.

ويتفق ابن منظور (711 هـ) في "لسان العرب" مع الأزهري في معنى الاتساق، حيث نجد أنّ معنى "اتّسقَ القمر: استوى... واتّساق القمر: امتلاؤه واجتماعه واستواؤه ليلة ثلاث عشرة وأربع عشرة"⁽⁴⁾، بهذا نلاحظ أنّ المعاجم العربية قد أجمعت حول معنى واحد لكلمة "اتّساق"، فهي الانضمام والاجتماع والاستواء والامتلاء.

ويبدو أنّ ما جاء في المعجم الوسيط، فقد كان متداولاً بين الأوائل ومشابهاً لما ذكره دون تغيير، حيث أشير إلى معنى "اتّسقَ الشَّيْءُ: اجتمع وانضمّ، وانتظم، والقمر: استوى وامتلاً"⁽⁵⁾.

وجاء في معجم اللغة العربية المعاصرة معنى اتّسق بشيء من التفصيل نوعاً ما، إذ ذكر معنى "اتّسقَ يَتَّسِقُ، اتّساقاً، فهو مُتَّسِقٌ".

(1) - الخليل بن أحمد الفراهيدي، مصدر سابق: مادة [وَسَقَ].

(2) - محمد بن أحمد الأزهري، تهذيب اللغة، تح: عبد السلام هارون، ج9، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة: مادة [وَسَقَ].

(3) - أحمد بن فارس، مصدر سابق، مادة [وَسَقَ].

(4) - جمال الدين بن منظور، مصدر سابق، مادة [وَسَقَ].

(5) - شوقي ضيف وآخرون، المعجم الوسيط، مصدر سابق، مادة [وَسَقَ].

اتَّسَقَ الشَّيْءُ: 1. اجتمع وانضم. اتَّسَقَتِ الأشجار/الإبل. (والقمر إذا اتَّسَقَ): اجتمع نوره واستوى أمره، وذلك حين يكون بدرًا. 2. انتظم وتلاءم واستوى. اتَّسَقَتِ صفوف التلاميذ في المدرسة- اتَّسَقَتِ العبارات (والقمر إذا اتَّسَقَ). اتَّسَقَتِ الأفكار: ترابطت. اتَّسَقَ القمر: استوى وامتلاً واكتمل واستدار⁽¹⁾، فالمعنى الجديد الذي أضيف هنا، هو الترابط (ترابط الأفكار والعبارات وتماسكها) والاكتمال والاستدارة.

1-2 دلالة الاتساق في الاصطلاح: سنقدم، بدايةً، المعنى الاصطلاحي لمفهوم الاتساق الذي يتعلّق بالمعنى اللساني، وبذلك نتلمّس استمرارية النصّ حيث تتحقّق النّصيّة، وبما أنّ "مفهوم النسيج (Texture) يلائم تماماً التعبير عن خاصيّة (وجود النص). فللنص نسيج وهذا ما يميّزه عن اللا نصّ. حيث يستمدّ هذا النسيج من الواقع الذي يوظّف فيه كوحدة مع أخذ المحيط بعين الاعتبار"⁽²⁾. ويعبّر عن صلته بالمحيط الذي أنشئ فيه.

"فالآتساق ذو مفهوم دلاليّ، يحيل إلى علاقات معنوية قائمة ضمن النص، ويعرفها كنصّ. ويحدث حينما يتعلّق تأويل عنصر خطابيّ ما بتأويل عنصر آخر. يفترض كلّ منهما الآخر، إذ لا يمكن أن نفهم العنصر الثّاني إلّا بالعودة إلى الأوّل، حينها يتمّ تعيين العلاقة الاتّساقية. ومن ثمّ يمكن دمج العنصرين، المفترض والمفترض، احتمالاً على الأقلّ داخل النص"⁽³⁾. فهو يشكّل بذلك العنصر الأساس في عمليّة تشكيل النصّ وتأويله.

(1) - أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، مرجع سابق، مادة [وَسَقَ] .

(2) -Halliday .M.A.K & R. Hasan , Cohesion in English, Longman London ,1976, p02.=(The concept of TEXTURE is entirely appropriate to express the property of (being a text). A text has texture and this is what distinguishes it from something that is not a text. It derives this texture from the fact that it functions as a unity with respect to its environment).

(3) -Halliday M.A.K & R. Hasan , p 04.=(The concept of cohesion is a semantic one; it refers to relations of meaning that exist within the text. and that define it as a text. Cohesion occurs where the interpretation of some element in the discourse is dependent on that of another. The one presupposes the other. in the sense that it cannot be effectively decoded except by recourse to it. When this happens. a relation of cohesion is set up, and the two dements, the presupposing and the presupposed. are thereby at least potentially integrated into a text) .

2- أهمية الاتساق:

يصف الاتساق نظاماً لغوياً يتسع عبر النصّ، إذ يمثّل عاملاً من عوامل استقراره ورسوخه، ومن ثمّ تتضح أهميته في هذا الاستقرار؛ بذلك تتعدّم تشتيت الدلالات الواردة في الجمل المكونة له⁽¹⁾.

وتظهر أهمية الاتساق في التماسك القوي بين الأجزاء التي تشكل بنية النصّ، وإذا ما دققنا النظر في الصفة التي تغلب عليه، فإننا نجد أن الاستمرارية هي الصفة القارة فيه، حيث تتجسد في ظاهره، أي "الأحداث اللغوية التي ننطق بها أو نسمعها في تعاقبها الزمني، والتي نخطها أو نراها بما هي كمّ متصل على صفحة الورق. وهذه الأحداث أو المكونات ينتظم بعضها مع بعض تبعاً للمباني النحوية، ولكنها لا تشكل نصّاً إلا إذا تحقق لها من وسائل [الاتساق] ما يجعل النصّ محتفظاً بكيونته واستمراريته"⁽²⁾.

3- وظيفة الاتساق:

نرى أن الاتساق "يقع بين العناصر داخل النصّ على مستوى البنية السطحية، ويزيد من تماسك النصّ"⁽³⁾ وذلك بازدياد التماسك بين جملة وأخرى. بينما يمثّل الانسجام في "علاقات مفهومية يقيمها القارئ أو يأمل في إقامتها في عملية قراءة نصّ مترابط"⁽⁴⁾ باعتباره ظاهرة ترتبط بالنصّ والقارئ. ويعني ذلك أنّه "استتباط يقوم به القارئ الذي يعتمد على هذا الترابط وعلى وعيه بالموقف الخاص بالنصّ وبالمشاركين فيه"⁽⁵⁾. لذا فالاتساق ذو خاصية نصّية

(1) - ينظر: صبحي إبراهيم الفقي، علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، دراسة تطبيقية على السور المكيّة، ج1، دار فباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2000، ص74.

(2) - جميل عبد المجيد، البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصّية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1998، ص76.

(3) - عزة شبل، مرجع سابق، ص100.

(4) - المرجع نفسه، ص100.

(5) - حسام أحمد فرج، نظرية علم النصّ، رؤية منهجية في بناء النصّ النثري، مكتبة الآداب، القاهرة، ط2، 2009، ص81.

"يخضع لقاعدة التعرف الآليّ (التلقائي)"⁽¹⁾ إلا أن الانسجام ذاتي "تتنوّع الأحكام المتعلقة به من قارئ إلى آخر"⁽²⁾ ويعني هذا أن التعامل مع معيار الاتساق سيتجه في اتجاهين:

- إظهار ماهية وسائل الاتساق لبيان العناصر الأسلوبية لنوع النص أو اللغة في الاستخدام الفعلي.

- وما يشتمل عليه الانسجام، في إظهار كيفية عمل هذه الوسائل اللغوية في ظلّ عناصر أخرى دلالية، منها السياقية والتداولية، التي تمثّل البنية التّحتيّة لها فتحرّكها وتجعل استخدامها أمراً مقبولاً.

ففي النقطة الأولى، يتمّ دراسة الاتساق كجزء من الاتجاه الوظيفي لتنظيم اللغة واللغة في الاستخدام. والكشف عن تداخل العوامل الإدراكية والاجتماعية في تشكيل اللغة.

ونقرّر في هذا الإطار اختلافات في طريقة اختيار اللغة وفي الكمّ المستخدم، وهذا راجع إلى اختلاف تعبير المؤلفين من سياق إلى آخر. وتعتبر وسائل الاتساق التي تختلف من نصّ إلى آخر تبعاً لنوع النصّ (Genre) واختلاف المؤلفين، من حيث عدد الروابط ونوعها التي تلعب دوراً وظيفياً في تكوين النصّ كوحدة دلالية، ممّا يجعل دراسة المعيارين معاً "الاتساق والانسجام" يكتملان بتجسيد القيام الفعلي للعلاقات بين وقائع النصّ، فتتحقّق التداولية باستكشاف اتجاهات مقصدية المؤلفين، ومقبولية القراء، وموقفية الاتصال، وإعلامية النصّ⁽³⁾.

4- العوامل الأساسية المتحركة في الاتساق:

4-1 الكثافة: كثافة استخدام أدوات الاتساق داخل النصّ وكثافة وجودها داخله، مما يسهم في تحديد المعلومات الأساسية والمعلومات الثانوية، فكلما زادت الأدوات بين أجزاء النصّ، ازدادت إحالة على الفكرة الرئيسة فيه، وأحكمت اتساقه وتماسكه.

(1)- حسام أحمد فرج ، مرجع سابق، ص100.

(2)- المرجع نفسه، ص100.

(3)- المرجع نفسه، ص82.

2-4 المسافة الاتساقية: (المسافة بين أدوات الاتساق) كلما قربت المسافة بين أدوات الاتساق داخل النصّ وقلّت بينها، كان الاتساق أوضح للمتلقّي وأبين، ممّا يضيف على النصّ تماسكاً واتساقاً محكم النّسج.

3-4 التكاملية: ما تمثّله أدوات الاتساق المتنوّعة التي تتضافر بصورة تكاملية تشكّل داخل البنية النصّية وحدة يصبح بها النصّ نسيجاً متكاملًا⁽¹⁾.

5- نظرات علماء النصّ إلى الاتساق:

1-5 نظرتا هاليداي ورقية حسن: تمثّل نظرتا هاليداي ورقية حسن إلى الاتساق، من حيث تمييزهما بين الاتساق والبنية، من ناحية، وبين الاتساق والخطاب، من ناحية أخرى. إذ قدّما علاقة الاتساق ببنية النصّ باعتباره "ليس وحدة بنيوية (Unité Structurale) والاتساق بهذا المعنى الذي نستخدمه ليس علاقة بنيوية ومهما تكن العلاقة بين أجزاء نصّ - جمل أو فقرات أو أدوار حوارية، إنها ليست نفس البنية بالمعنى المعتاد. هي العلاقة التي تربط أجزاء الجملة أو العبارة.

والبنية، بالطبع، هي علاقة موحّدة، حيث "تنسّق" بوضوح، أجزاء الجملة أو العبارة فيما بينها، بفضل البنية، لذلك تظهر النسيج أيضاً. والعناصر في أيّ تركيب تحتوي، كتعريف لها، على وحدة داخلية تضمن أنّ كلّ تعبير جزء من النصّ.

فلا يمكن لأحد أن يغيّر في النصّ في منتصف الجملة، إنّ صحّ التعبير، إلى حدّ ما وإذا قام أحد بذلك، سيكون هناك دائماً، انقطاع في البنية، مع شيء من التحريف، الذي لا يمثّل الجزء البنيوي للجملة"⁽²⁾. لأنّ البنية - في رأيهما - ما هي إلّا تعبير عن نسيج منتظم

(1) - ينظر: حسام أحمد فرج ، مرجع سابق، ص 81.

(2) - Ibid ,pp 6- 7 .=(A text, as we have said, is not a structural unit; and cohesion, in the sense in which we are using the term, is not a structural relation. Whatever relation there is among the parts of a text- the sentences, or paragraphs. Or turns in a dialogue- it is not the same as structure in the usual sense. The relation which links the parts of a sentence or a clause. Structure is, of course, a unifying relation. The parts of a sentence or a clause obviously 'cohere' with each other. by virtue of the structure. Hence they also display texture; the elements of any structure have, by definition. an internal unity which ensures that they all express part of a text. One cannot change text in mid-sentence, so to speak; or rather, if one does, there will always: be a break in the structure. with something being interpolated which is not structurally a part of the same sentence).

متسق ومنسجم في آن واحد، حيث تحتكم إلى علاقات معينة بين المتتاليات الجمليّة التي تؤدي إلى معناها العام .

2-5 نظرتا دي بوجراند ودريسيلر: يرى دي بوجراند أنّ الاتساق "يترتب على إجراءات تبدو بها العناصر السطحية على صورة وقائع يؤدي السابق منها إلى اللاحق بحيث يتحقق لها الترابط الرصفي"⁽¹⁾ الذي يركز على وسائل الاتساق، المشتملة على "الهيئة النحوية للمركبات (Syntagmes) والتراكيب (Propositions) والجمل (Phrases)"⁽²⁾ وغيرها من الوسائل الاتساقية.

وبما أنّ الاتساق المظهر الأساس "عملية إنتاج النصّ الكبرى التي تشتمل على عناصر أخرى سياقية، ويمثّل مرحلة التعبير التي يتمّ تحويل المحتوى المتراكم إليها"⁽³⁾. ويتعلق هنا بظاهر النصّ الذي تترابط بها مكونات النصّ المتتابعة .

6- أدوات الاتساق:

1-6 الاتساق النحوي (La Cohesion Grammatical):

1-1-6 الإحالة: الإحالة ظاهرة نصيّة ذات دور في اتساق أجزاء النصّ، فهي تعدّ الإحالة وسيلة من الوسائل ذات الأهمية البالغة التي تحقق للنص اتساقه وانسجامه، بحيث نتلمس "ذلك بالوصل بين أواصر مقطع ما، أو الوصل بين مختلف مقاطع النص"⁽⁴⁾ وتعتبر الإحالة ذات علاقة دلالية، بحكم خضوعها للقيّد الدلالي دون النحوي، إذ "هو وجوب تطابق الخصائص الدلالية بين العنصر المحيل والعنصر المحال إليه"⁽⁵⁾ فلا تقتصر على العنصر المحيل لوحده، إنما بالعودة إلى العنصر المحال إليه، كي يؤوّل دلاليًا.

(1) - روبرت دي بوجراند، مرجع سابق، ص 103.

(2) - المرجع نفسه، ص 103.

(3) - حسام فرج، مرجع سابق، ص 78.

(4) - محمد الأخضر الصبيحي، مرجع سابق، ص 88.

(5) - محمد خطابي، مرجع سابق، ص 17.

وتنقسم الإحالة إلى نوعين:

- **الإحالة المقامية (Exophore):** تسمى هذه الإحالة كذلك بـ (الإحالة الخارجية) أي الإحالة خارج النصّ أو خارج اللغة. فهي التي تحيل على موجودات خارج النصّ، إذ تأتي "بالضمير للدلالة على أمر ما غير مذكور في النصّ مطلقاً، غير أنّه يمكن التعرّف عليه من سياق الموقف ويطلق عليه "الإضمار لمرجع متصيّد أو الإحالة لغير مذكور، إذا قلنا: ما هذا؟ لا نعرف المشار إليه إلاّ من خلال سياق الموقف وبعض الضمائر مثل (أنا- نحن) تعزّ أحياناً على تحديد المقصود"⁽¹⁾ وبهذا تسهم الإحالة المقامية في "ربط النص بعالمه، فيتحقق بذلك الانسجام النصّي، ويكون القارئ حينها قادراً على فهم مقاصد المتكلم وأغراض خطابه"⁽²⁾.

- **الإحالة النصية (Endophore):** تسمى كذلك بالإحالة الداخلية التي تكون داخل النص، فهي تمثل "العلاقات الإحالية التي تحقق داخل النصّ سواء أكان بالرجوع إلى ما سبق أم بالإشارة إلى ما سوف يأتي داخل النص"⁽³⁾ حيث تشير- بهذا المعنى- إلى علاقات الاتساق التي تساعد على تحديد تركيب النص.

ويركز على العلاقات بين الأنماط الموجودة في النص ذاته، ولا تعنى بالعلاقة بين هذه الأنماط والأشياء الخارجية عن النص. وقد تكون بين ضمير وكلمة أو كلمة وكلمة أو عبارة أو جملة وجملة، أو فقرة وفقرة وغيرها من الأنماط اللغوية"⁽⁴⁾.

وهي تتكوّن من نوعين: إحالة قبلية وإحالة بعدية.

✓ **إحالة قبلية (Anaphore):** الإحالة القبلية من المصطلحات الأكثر شيوعاً في الخطاب، "فهي استعمال كلمة أو عبارة تشير إلى كلمة أخرى سابقة في النص أو المحادثة

(1) - أحمد عفيفي، مرجع سابق، ص 121.

(2) - نعمان بوقرة، لسانيات الخطاب، مباحث في التأسيس والإجراء، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2012، ص 47.

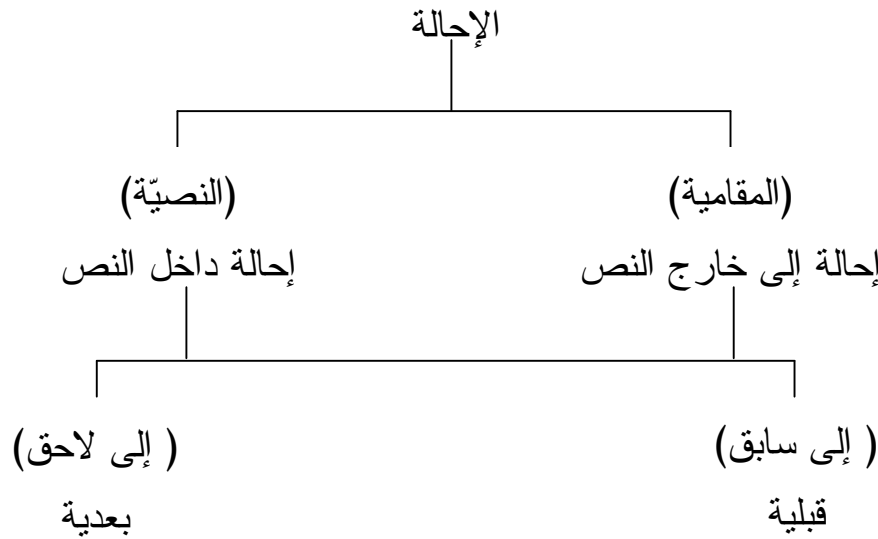
(3) - داليا أحمد موسى، الإحالة في شعر أدونيس، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، ط1، 2010، ص 81.

(4) - المرجع نفسه، ص 81.

[...] ومن الممكن أن تكون الإحالة بتكرار كلمة واحدة. أو عبارة واحدة في جملتين متعاقبتين⁽¹⁾.

✓ **إحالة بعدية (Cataphore):** تسمى أيضاً إحالة على اللاحق و"تعود على عنصر إشاري مذكور بعدها في النصّ ولاحق عليها"⁽²⁾ وتستخدم لإيضاح شيء مجهول أو مشكوك فيه، ولهذا فهي تعمل على تكثيف اهتمام القارئ؛ ففي تلقي النص يؤدي وجودها إلى خلق مكان فارغ مؤقت حتى يتمّ شغله بالمرجع المطلوب. إن استعمال الإحالة البعدية قد يثير مشكلة مؤقتة لدى مستقبل النص تساعد على زجهم في صميمه. وقد يؤدي تأخير التعبير المشارك إلى دعم قدرة المتلقي على استرجاع العناصر أو الصفات التي ارتبطت بالإحالة البعدية أكثر من قدرتهم على استرجاع أو تذكر الصفات التي ارتبطت بالإحالة القبلية⁽³⁾.

وقد وضع هاليداي ورقية حسن شكلاً توضيحياً لتقسيم الإحالة:



فالعناصر الإحالية بنوعها "تملك إمكانية الإحالة والاستعمال وحده هو الذي يحدد نوع إحالتها"⁽⁴⁾ رغم وجود اختلاف طفيف بينهما. حسب ما ذهب إليه كل من هاليداي ورقية حسن في إيضاح دور الإحالة المقامية التي "تساهم في إبداع النص، لأنها تربط اللغة بسياق

(1) -داليا أحمد موسى، مرجع سابق، ص 82.

(2) - أحمد عفيفي، مرجع سابق، ص 117.

(3) - حسام أحمد فرج، مرجع سابق، ص 84.

(4) - محمد خطابي، مرجع سابق، ص 17.

المقام، لكنها لا تساهم في اندماج مقطع بآخر ليشكلا بذلك جزءاً من النص نفسه وبالتالي فهو لا يساهم مباشرة في اتساق النص كما عرفناه سابقاً⁽¹⁾.

أما الإحالة النصية (الإحالة الداخلية) فقد اتخذها معياراً للإحالة لما لها من أهمية بالغة في اتساق النص. فهي "علاقة قائمة بين الأسماء والمسميات وهي تعني العملية التي بمقتضاها تحيل اللفظة المستعملة إلى لفظة متقدمة عليها، [أو متأخرة عنها]، والعناصر المحيلة كيفما كان نوعها لا تكتفي بذاتها من حيث التأويل، وصورة الإحالة، استخدام الضمير ليعود على اسم سابق أو لاحق له بدلا من تكرار الاسم نفسه"⁽²⁾.

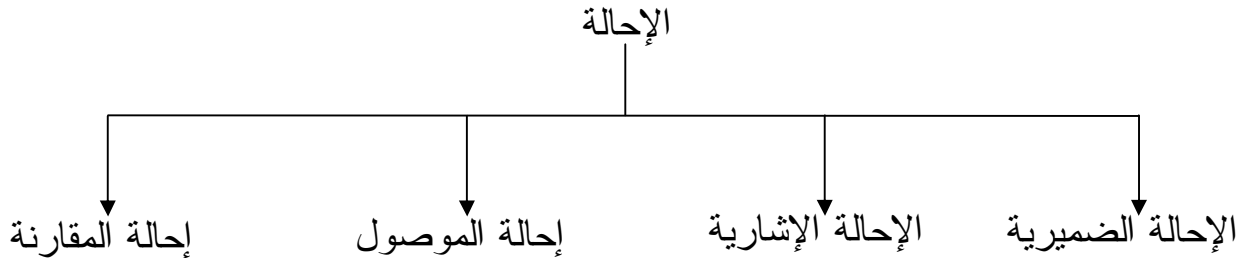
والإحالة برغم تنوعها في اللغة فإن الوصف اللساني لها كشف عن هذه الأنواع، منها:

❖ الإحالة الضميرية.

❖ الإحالة الإشارية.

❖ إحالة الموصول.

❖ إحالة المقارنة.



كما "يتميز نمطان من الإحالة بحسب مذهبهما النصي، هما:

✓ الإحالة ذات المدى القريب، الكائنة في مستوى الجملة الواحدة فتجمع العنصر

الإحالي والمفسر.

(1) -Halliday, p 37.= (Exophoric reference contributes to the CREATION of text, in that it links the language with the context of situation; but it does not contribute to the INTEGRATION of one passage with another so that the two together form part of the SAME text Hence it does not contribute directly to cohesion as we have defined it) .

(2) - نعمان بوقرة، المصطلحات الأساسية، مرجع سابق، ص 81.

✓ الإحالة ذات المدى البعيد، وهي لا تظهر إلا بين الجمل المتباعدة في المساحة النصية⁽¹⁾.

1- الإحالة الضميرية (Référence Pronominal): تلعب الضمائر دوراً مهماً في إبراز الشّخص التي تشارك في العملية التّلفظيّة (ضمائر الحضور)، أو التي لا تشارك فيها (ضمائر الغياب)، فهي تنقسم إلى "فرعين كبيرين متقابلين هما: ضمائر الحضور وضمائر الغياب؛ ثمّ تتفرّع ضمائر الحضور إلى متكلّم هو مركز المقام الإشاري وهو الباث، وإلى مخاطب يقابله في ذلك المقام ويشاركه فيه، وهو المتقبّل؛ وكل مجموعة منهما تنقسم بدورها حسب الجنس والعدد إلى أقسامها المعروفة. أما ضمائر الغياب فمعيّار التّفصيل فيها لا يتجاوز الجنس والعدد؛ فضمائر الحضور أكثر تفصيلاً من ضمائر الغياب"⁽²⁾.

فاتّجاه الإحالة "تحيل على ما سبق فإنّه يمكنُ أنْ تحيلَ الوحدات التي تنتمي إلى هذا القسم على ما يلحق ويلاحظ هاليداي ورقية حسن أنّ هذه العناصر التي ترتبط بعناصر لاحقة في السّياق كثيراً ما تكون داخل حدود الجملة وبالتالي يغيب دورها في الاتّساق"⁽³⁾. إلّا أنّ للضمير أهميّة بارزة باعتباره نائباً عن الاسم، فهو يشكّل بذلك إعادة نصيّة التي عادة ما تتعاون في النصّ الضمائر مع الأسماء المتكرّرة، وتشكّل معاً شبكة اسميّة إحاليّة أو ضفيرة اسمية إحاليّة. وحين يحيل نصّ ما عدّة شبكات اسميّة فإنّ واحدة منها في الغالب هي موضوع النصّ"⁽⁴⁾.

والضمائر نوعان:

✓ ضمائر وجودية: أنا، أنت، نحن، هو، هم، هن...

(1) - نعمان بوقرة، لسانيات الخطاب، مرجع سابق، ص46.

(2) - الأزهر الزناد، نسيج النص، بحث في ما يكون به الملفوظ نصّاً، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1993. ص117.

(3) - مفتاح بن عروس، مرجع سابق، ص166.

(4) - زتسيسلاف واورزنيك، مدخل إلى علم النص مشكلات بناء النص، تر: سعيد حسن بحيري، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2003. ص126.

✓ ضمائر ملكية: كتابي...

2- الإحالة الإشارية (Référence Déictique): نصّف الإحالة الإشارية إلى عدّة

أصناف: حسب الظرفية: الزمان (الآن، غداً)، والمكان (هنا، هناك)، أو حسب الحياد (The) أو الانتقاء (هذا، هؤلاء)، أو حسب البعد (ذاك، تلك)، والقرب (هذه، هذا) ونشير إلى أن أسماء الإشارة تقوم بالربط القبلي والبعدى، وإذا كانت أسماء الإشارة بشتى أصنافها محيلة إحالة قبلية بمعنى أنها تربط جزءاً لاحقاً بجزء سابق ومن ثم تساهم في اتّساق النص، فإن اسم الإشارة المفرد يتميز بما يسميه المؤلفان "الإحالة الموسعة" أي إمكانية الإحالة إلى جملة بأكملها أو متتالية من الجمل⁽¹⁾.

وإن ما يفرّق ما بين الإشارة والإحالة هو العالم الخاص الذي يحتوي عليهما "فعالم الإشارة عادة ما يحدّد بأنّه "خارج الكلام"؛ أيّ العالم غير اللغويّ الذي نطلق عليه السياق (Contexte) في حين أن عالم الإحالة يحدّد بأنّه "داخل الكلام"؛ أيّ العالم اللغويّ الذي نطلق عليه النصّ (Texte)"⁽²⁾.

وقد ميّز (Karl Buhler) (1934) بين نوعية من الحقول اللغوية، الحقل الإشاريّ والحقل الرمزي، بتقديمه لخريطة خاصة بالظاهرة الإشارية، فما ينتمي للحقل الإشاري: الكلمات التي تشير إلى المتكلم (أنا) والسّامع (أنت) والمكان (هنا) والزمان (أمس). أما ما ينتمي للحقل الرمزي: يتمثّل في الكلمات التي لها معنى محدّد لا يعتمد على الموقف، مثل (جميل، يجري، سطح..)⁽³⁾.

(1) - محمد خطابي، مرجع سابق، ص 19.

(2) - عزة شبل، مرجع سابق، ص 122.

(3) - ينظر: المرجع نفسه، ص 122.

3- إحالة الموصول (Référence Relative): الاسم الموصول "اسم غامض المعنى

مبهم الدلالة، ولهذا الغموض والإبهام أثرهما في غموض المعنى الكلي للكلمة وإبهامه⁽¹⁾ ولا بد أن تأتي بعده صلة الموصول التي تحتوي على ضمير يعود على اسم الموصول.

والاسم الموصول قسمان: مختص ومشترك.

✓ المختص: ما كان نصًّا في الدلالة على بعض الأنواع دون بعض، مقصوراً عليه وحده يذكر ويؤنث، ويثنى ويجمع: الذي (الَّذان، اللّذين، اللّذين، الأولى)، والتي (اللّتان، اللّتين، اللّواتي، اللّائي، اللّاتي).

✓ والمشارك: ما ليس نصًّا في الدلالة على بعض هذه الأنواع دون بعض أي ليس مقصوراً على بعضها وإنما يصلح للأنواع كلّها: مَنْ (للعاقل)، وما (لغير العاقل)⁽²⁾.

والاسم الموصول ذو وظيفة مزدوجة، "إذ تعوّض وتربط ربطاً تركيبياً. وهي بحكم إبهامها تحتاج إلى صلة تفسرها، فالصلة ينبغي أن تكون معلومة للسامع في اعتقاد المتكلم قبل ذكر الموصول، وذلك يفسّر التلازم بينهما"⁽³⁾، فتجعله واضح المعنى، كامل الإفادة.

4- إحالة المقارنة (Référence De Comparaison): تمثّل المقارنة نوعاً من أنواع

الإحالة، وتنقسم إلى قسمين: مقارنة عامة ومقارنة خاصة.

– المقارنة العامة (Comparaison Générale): تتفرع منها:

✓ التطابق: (نفسه)

✓ التشابه: (مماثل، مثل)

✓ الاختلاف (خلاف ذلك، غيرها).

– المقارنة الخاصة (Comparaison Particulier): تتفرع منها:

✓ الكميّة (أكثر)

(1) – عباس حسن، النحو الوافي مع ربطه بالأساليب الرفيعة والحياة اللغوية المتجددة، ج1، دار المعارف، القاهرة، ط3 1995. ص340.

(2) – المرجع نفسه، ص342.

(3) – الأزهري الزناد، نسيج النص، مرجع سابق، ص118.

✓ الكيفية (أجل من، جميل).

والمقارنة باعتبارها إحالة نصية تقوم - بما تقوم به الأنواع التي تقدمت - بوظيفتها الاتساقية إلا أنها تختلف في خاصية الإحالة الضميرية والإحالة الإشارية من حيث إنها لا تعمل انطلاقاً من تحديد العنصر المحيل والعنصر الذي يحيل عليه، ولكن انطلاقاً من مقارنة صريحة مع العنصر المحيل عليه⁽¹⁾.

2-1-6 الحذف (Éllipse): يعدّ الحذف شكلاً من أشكال العلاقة بين الجمل، وظاهرة من ظواهر النصية حيث يتحدّد بأنه علاقة تتم داخل النص فمعظم أمثله تبيّن أنّ العنصر المحذوف موجود في النصّ السابق، ممّا يعني أنّ الحذف ينشأ علاقة قبلية، ولا يختلف الحذف عن الاستبدال إلا بكونه استبدالاً بالصّقر، بمعنى أنّ علاقة الاستبدال تترك أثراً في النصّ، وأنّ العنصر البديل يبقى مؤشراً يهتدي به المتلقي في البحث عن العنصر المستبدل في حين يختلف الأمر مع الحذف فلا يحلّ محلّ المحذوف أي شيء ممّا يترك في الجملة التالية فراغاً في البنية يهتدي المتلقي إلى ملئه بالعودة إلى ما ورد في الجملة السابقة⁽²⁾. فهو يظهر عندما تشتمل عملية فهم النص على إمكانية إدراك الانقطاع على مستوى سطح النصّ حيث نفترض عنصراً سابقاً يعدّ مصدرّاً للمعلومة المفقودة، فيترك العنصر المحذوف فجوة (Écart) على مستوى البنية التركيبية، يمكن ملؤها من مكان آخر في النصّ. وهنا يأتي دور التفاعل بين الإدراك (Cognition) والأعراف التركيبية للغة (Conventions Syntaxique) في فهم المحذوف⁽³⁾.

وللحذف أنواع ثلاثة:

1- الحذف الاسمي (Éllipse Nominale): يكون الحذف الاسمي داخل المجموعة

الاسمية من خلال العناصر التالية:

(1) - مفتاح بن عروس، مرجع سابق، ص 168.

(2) - نعمان بوقرة، المصطلحات الأساسية، مرجع سابق، ص 107.

(3) - عزة شبل، مرجع سابق، ص 116.

✓ **العنصر الإشاري (Élément Déictique):** تعبر عنه الكلمات الآتية (كل - بعض - أي - كلا - كلتا). مثال: -الرجال رجعوا منتصف الليل. - الكل كان متعباً.

✓ **العنصر العددي (Élément Numéral):** ما يعبر عن الترتيب العددي، مثل (أول - ثان - ثالث ... الخ) أو الكلمات التي تدلّ على الكمّ، مثل (كثير - قليل). مثال: -هل لك في شيكولاته أخرى؟ - لا شكرًا، لقد كانت الثالثة.

✓ **النعت (Epithète):** خاصة ما يدلّ على لون، مثال: - أريد قميصًا خشنًا. - أعتقد (...). الأملس أفضل. - أعتقد (القميص) الأملس أفضل.

2- **الحذف الفعلي (Éllipse Verbale):** يكون الحذف داخل الجملة الفعلية كذلك، وهو

نوعان:

✓ **الحذف المعجمي (Éllipse Lexicale):** يفقد الفعل المعجمي من المجموعة الفعلية.

كما في المثال:

- هل سبحت ؟ نعم.

✓ **حذف العامل (Éllipse d'opérateur):** يتضمن حذف العامل فقط، ويظلّ الفعل

المعجمي كما هو، ويحدث هذا بين الجمل المتاخمة مع بعضها البعض مثل السؤال والإجابة كما في المثال التالي:

- هل كانت تبكي ؟ لا، تضحك.

3- **حذف الجملي (Éllipse Propositionnel):** للجملة وظائف كلامية مختلفة مثل:

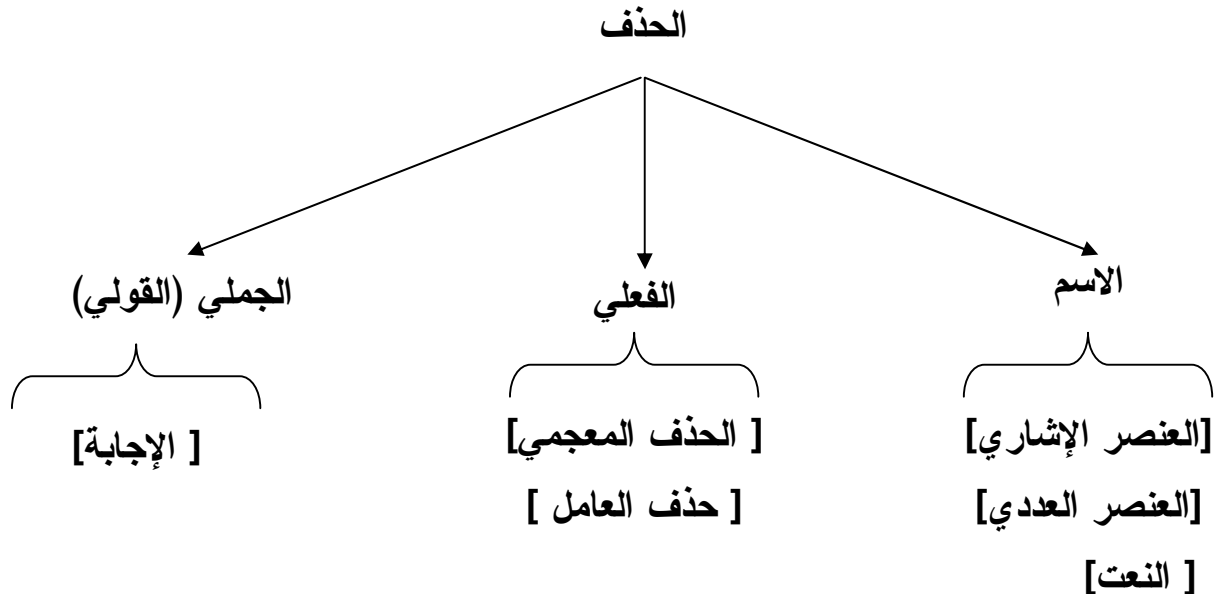
الإخبار (information)، والسؤال (Question)، الإجابة (Réponse) وغيرها. ومن الموضع التي يكثر فيها الحذف الأسئلة التي يجاب عنها بنعم أو لا.

مثال 1: هل ستأتي ؟ - نعم.

مثال 2: متى وصل جون ؟ - أمس⁽¹⁾.

ويمكننا أن نضع مخططاً لأنواع الحذف:

(1) - ينظر: عزة شبل محمد، مرجع سابق، ص118.



3-1-6 الوصل: الوصل مظهر من مظاهر الاتساق، يقوم بوظيفة "التحديد للطريقة التي يترابط بها اللاحق مع السابق بشكل منظم، معنى هذا أن النص عبارة عن جمل أو متتاليات متعاقبة خطياً، ولكي تدرك كوحدة متماسكة تحتاج إلى عناصر رابطة متنوعة تصل بين أجزاء النص"⁽¹⁾ وفقراته، حيث تعدّ هذه العناصر "من الأهمية البالغة للنظرة اللغوية النصية المجموعات الفرعية الدلالية من أدوات الربط. وفي ذلك يورد فابريسيوس - هانزن ابتداء المجموعات المعروفة من القواعد، أي المستخدمة للتفريق بين صور الربط:

✓ عاطفة (إضافية، وفاصلة واستدراكية): الواو، أو، لكن. .

✓ وسببية (غائية ضمناً ومتوالية): لأن، وبذلك، وبحيث إن...

✓ واعتراضية: مع أن، إن...

✓ وشرطية: إن، إذا...

✓ وزمنية: حين ... الخ

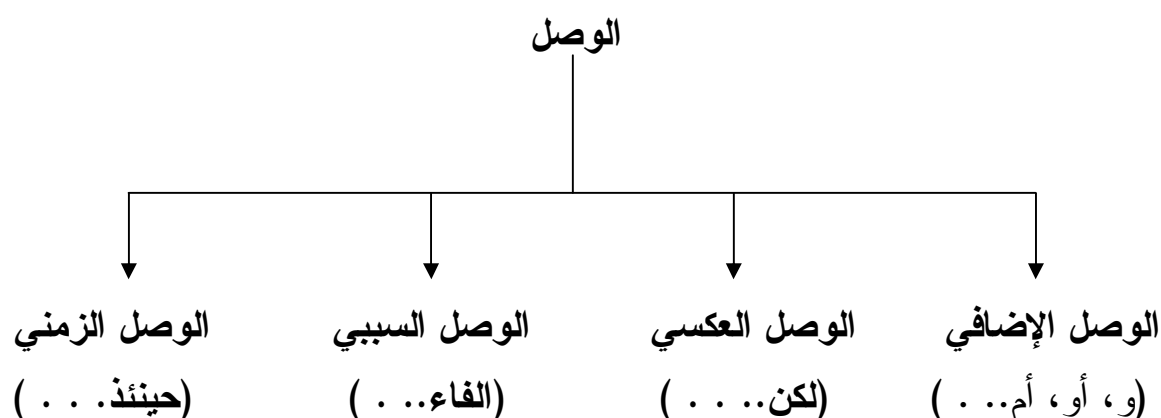
✓ صيغية - أداتية: بأن ... الخ⁽²⁾

(1) - محمد خطابي، مرجع سابق، ص 23.

(2) - كريستن آدمستيك، لسانيات النص عرض تأسييسي، تر: سعيد حسن بحيري، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ط 1

نرى أنّ علماء النصّ قد ذكروا "أمثلة كثيرة للعطف لا تتدرج تحت أدوات العطف الأساسية، لأنّ الذي يقوم بالعطف فيها ليس حروفاً للعطف؛ بل عبارات تحقق هذه الوظيفة"⁽¹⁾.

وهذا مخطّط لأنواع الوصل:



1- الوصل الإضافي (Conjunction): يسمى كذلك مطلق الجمع ويتمّ بين "الأشياء التي لها نفس الحالة، فكلّ منهم صحيح في عالم النص. وغالباً ما يشار إليه بواسطة الأدوات: (و- أيضاً- كذلك- أو- أم) والاختيار من بين هذه الأدوات في النص هو اختيار بلاغي فـ (الواو) تفيد الاشتراك (Coordination)، و(أو) تعطي معنى البديل (Alternative) وعادة ما تستخدم مع السؤال والطلب والوعد والخبر"⁽²⁾ ويمكن أن يندرج تحت "الوصل الإضافي علاقات أخرى مثل: التماثل الدلالي المتحقق في الربط بين الجمل بواسطة تعبير من نوع: بالمثل...؛ وعلاقة الشرح، وتتمّ بتعابير مثل: أعني، بتعبير آخر... وعلاقة التمثيل المتجسدة في تعابير مثل: مثلاً، نحو..."⁽³⁾.

(1) - صبحي إبراهيم الفقي، ج 1، مرجع سابق، ص 262.

(2) - عزة شبل، مرجع سابق، ص 111.

(3) - محمد خطابي، مرجع سابق، ص 23.

2- الوصل العكسي: تسميه عزة شبل الوصل الاستدراكي، "الذي يعني عكس ما هو متوقع"⁽¹⁾، فأدواته تساهم في الربط بين "شيئين لهما نفس المكانة ولكنهما يبدوان غير متسقين معاً في عالم النصّ، كأن يكونا: سبباً ونتيجة غير متوقعة، فالجمع بينهما يكون غير محتمل. ومن تلك الأدوات: (لكنّ- بيد أنّ-غير أنّ- وإمّا - خلاف ذلك- على العكس- في المقابل)"⁽²⁾ التي تختلف خصوصياتها من لغة إلى أخرى.

3- الوصل السببي:

يندرج ضمن هذا الوصل علاقات منطقية كالسبب والنتيجة و "يمكننا من إدراك العلاقة السببية بين جملتين أو أكثر، ويعبر عنه بعناصر مثل: هكذا- كذلك- إلى هذا الحدّ- مثلاً- من الآن-من هنا- لذلك- إذن- بناء على..."⁽³⁾ فهذه العناصر نجدها في اللغات الأجنبية، أمّا فيما يخصّ اللغة العربية فتتمثّل فيما يلي: (الفاء، لأنّ إذن،...).

4- الوصل الزمني: "يجسّد الوصل الزمني- بوصفه آخر نوع من أنواع الوصل- علاقة بين أطروحتي جملتين متتابعين زمنياً. وإذا كان للزمن تقسيمات: ماضٍ- مضارع- مستقبل، فإن هذا التقسيم يعتمد على استخدام المتحدث ووصف النصّ وفقاً للسياق أو تفاعل الأحداث مع بعضها البعض"⁽⁴⁾ ونعبر عنه بأداة Then في اللغة الإنجليزية، أمّا ما يقابله في اللغة العربية، نجد العناصر التالية: (إذن، لذلك، بعد...).

نصل إلى أنّ الوظيفة المنوطة بالوصل "هي تقوية الأسباب بين الجمل وجعل المتواليات مترابطة متماسكة فإنه لا محالة يعتبر علاقة اتساق أساسية في النصّ"⁽⁵⁾ كما أنّنا نلاحظ تكثيف النصّ عن طريق الاختزال فيزداد تماسكاً واتساقاً.

(1)- مصطفى صلاح قطب، علم اللغة النصي، النظرية والتطبيق، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 2014. ص189.

(2)- حسام أحمد فرج، مرجع سابق، ص90.

(3)- مصطفى صلاح قطب، مرجع سابق، ص189.

(4)- حسام أحمد فرج، مرجع سابق، ص96.

(5)- محمد خطابي، مرجع سابق، ص24.

6-1-4 الاستبدال: تتجلى عملية الاستبدال التي "تتمّ داخل النصّ، إنه تعويض عنصر في النصّ بعنصر آخر، شأنه في ذلك شأن الإحالة، علاقة اتساق، إلا أنه يختلف عنها في كونه علاقة تتمّ في المستوى النحوي- المعجمي بين كلمات أو عبارات، بينما الإحالة علاقة معنوية تقع في المستوى الدلالي. ويعتبر الاستبدال، من جهة أخرى، وسيلة أساسية تعتمد في اتساق النص. يستخلص من كونه عملية داخل النص، إنه نصّي، على أن معظم حالات الاستبدال النصي قبلية، أي علاقة بين عنصر متأخر وبين عنصر متقدم، وبناء عليه يعدّ الاستبدال مصدرًا أساسيًا من مصادر اتساق النصوص"⁽¹⁾.

ويميّز لسانيو النصّ بين ثلاثة أنواع من الاستبدال، منها ما يلي:

1- الاستبدال الاسمي (Substitution Nominale):

يتمّ هذا النوع من الاستبدال بإحلال اسم محلّ اسم آخر، حيث يؤدي وظيفته التركيبية داخل النص، و"يتمّ باستخدام عناصر لغوية اسميّة مثل: (آخر، آخرون، نفس)"⁽²⁾. نسوق أمثلة من النص القرآني، ممّا جاء في سورة آل عمران، الآية (13) قال تعالى: {قَدْ كَانَ لَكُمْ آيَةٌ فِي فَنَّتَيْنِ التَّتَا^ط فَنَّةً تُقَاتِلُ فِي سَبِيلِ اللَّهِ وَأُخْرَى كَافِرَةٌ يَرَوْنَهُمْ مِثْلَهُمْ رَأْيَ الْعَيْنِ^ع وَاللَّهُ يُؤَيِّدُ بِنَصَرِهِ مَن يَشَاءُ^ط إِنَّ فِي ذَلِكَ لَعِبْرَةً لِّأُولِي الْأَبْصَارِ^ط (13)} سورة آل عمران.

قد تمّ الاستبدال في الآية الكريمة باستخدام العنصر اللغوي الاسمي (أخرى) كلاحقة بكلمة (فئة) والتقدير (فئة كافرة) ليتمّ "الربط بعد جذب انتباه القارئ"⁽³⁾.

2- الاستبدال الفعلي (Substitution Verbale): يتمّ الاستبدال الفعلي "من خلال

استخدام الفعل (يفعل)"⁽⁴⁾. "حيث يأتي إضمارًا لفعل أو لحدث معيّن أو عبارة فعلية، ليحافظ على استمرارية محتوى الفعل ويستخدم بصورة أكثر في المحادثة عنه في الخطاب

(1)- محمد خطابي، مرجع سابق، ص 20.

(2)- أحمد عفيفي، نحو النص، مرجع سابق، ص 123.

(3)- المرجع نفسه، ص 123.

(4)- المرجع نفسه ، ص 124.

المكتوب"⁽¹⁾، نمثله بما يلي: أَتُظَنُّ مُحَمَّدًا لَا يَصَارْحُكْ؟ - أَظُنُّهُ يَفْعَلُ. فكلمة (يفعل) فعلية استبدلت بكلام كان يجب أن يحل محلها وهو (لا يصارح).

3- استبدال الجملي (القولِي) (Substitution propositionnel): يتم الاستبدال الجملي بكلمة واحدة بدلاً من جملة بكاملها، حيث تعوّضها وفي هذه الحال تقع أولاً جملة الاستبدال ثم تقع الكلمة المستبدلة خارج حدود الجملة ويتم باستخدام الأداتين (هذا، ذلك)⁽²⁾. قال تعالى: {قَالَ أَرَأَيْتَ إِذْ أَوَيْنَا إِلَى الصَّخْرَةِ فَإِنِّي نَسِيتُ الْخُوتَ وَمَا أَنَسَانِيهِ إِلَّا الشَّيْطَانُ أَنْ أَذْكُرَهُ} وَاتَّخَذَ سَبِيلَهُ فِي الْبَحْرِ عَجَبًا(63) قَالَ ذَلِكَ مَا كُنَّا نَبْغِ فَارْتَدَّا عَلَى آثَارِهِمَا قَصَصًا (64) { سورة الكهف.

نلاحظ أن كلمة (ذلك) جاءت بدلاً من الآية التي سبقتها كلها، مما جعل الآيات متماسكة "والاستبدال بهذا المعنى شكل بديل في النص، وهو وسيلة هامة لإنشاء الرابطة بين الجمل، وشرطه أن يتم استبدال وحدة لغوية بشكل آخر يشترك معها في الدلالة"⁽³⁾ التي تساعد على تماسك النص حيث نلاحظ أن الاتساق الذي حققه الاستبدال على مستوى النص يرجع إلى العلاقة بين العنصرين اللغويين اللذين تم الاستبدال بينهما (المستبدل والمستبدل به)، وهي علاقة قبلية بين عنصر سابق في النص وعنصر لاحق فيه"⁽⁴⁾. فهو في حقيقة الأمر "ارتباط بين مكونين من مكونات النص أو عالم النص يسمح لثانيهما أن ينشط هيكل المعلومات المشتركة بينه وبين الأول"⁽⁵⁾.

و"هذا ما من شأنه أن يحقق نوعاً من التلاحم والاستمرارية على مستوى الكلام. كما أن من مزايا هذه الظاهرة اللغوية، أنها تمكن كاتب النص من عرض أفكاره دون تكرار

(1) - عزة شبل، مرجع سابق، ص114.

(2) - المرجع نفسه، ص115.

(3) - أحمد عفيفي، مرجع سابق، ص124.

(4) - مصطفى صلاح قطب، مرجع سابق، ص185.

(5) - روبرت دي بوجراند، مرجع سابق، ص300.

كلمات بعينها، ودون الاستعمال المفرط للضمائر، الأمر الذي قد ينعكس سلباً على مقروئية النص⁽¹⁾.

2-6 الاتساق المعجمي: يعدّ الاتساق المعجمي "العلاقة الجامعة بين كلمتين أو أكثر

داخل المتتابعات النصّية، وهي علاقة معجمية خالصة لا تقتصر إلى عنصر نحوي يظهرها"⁽²⁾ أي أنّه اتّساق إحالي يقوم على المستوى المعجمي، حيث يساهم في تحريك "العناصر المعجمية على نحو منتظم في اتجاه بناء الفكرة الأساسية للنص (Topique)، وتكوينه"⁽³⁾. تحقيقاً للدور المرجوّ منه، حيث "يحدث الربط بواسطة استمرارية المعنى بما يعطي النص صفة النصية"⁽⁴⁾.

وللاتّساق المعجمي وسيلتان تتحقّقان داخل النصّ، تتمثّلان في: التّكرار (Réitération) والتّضام (Collocation).

1-2-6 التّكرار (Réitération): يركّز التّكرار على "إعادة عنصر معجمي، أو ورود

مرادف له أو شبه مرادف"⁽⁵⁾ بطريقة مباشرة حيث تتوزع وظيفة العناصر المكرّرة التي ينبغي أن تتطبع في الذاكرة، ومن ثمّ ينبغي للعملية الإجرائية أن تكون سهلة، إذ إنّ نقطة الاتّصال في نموذج العالم ذي الاستمرار النصّي يجب أن تكون واضحة، ومهما كانت العوامل المؤثرة فلا بدّ أن يكون هناك اختلاف بين الإعادات"⁽⁶⁾ التي قد "يخلق تعددها أساساً مشتركاً بين الجمل مما يسهم في وحدة النص وتماسكه"⁽⁷⁾. "كما يسهم في تنظيم بنية المعلومات داخل النص، بالإضافة إلى تحقيقه لاستمرارية الوقائع؛ ممّا يساعد القارئ في

(1) - محمد الأخضر الصبيحي، مرجع سابق، ص 92.

(2) - حسام أحمد فرج، مرجع سابق، ص 106.

(3) - عزة شبل محمد، مرجع سابق، ص 105.

(4) - المرجع نفسه، ص 105.

(5) - محمد خطابي، مرجع سابق، ص 24.

(6) - روبرت دي بوجراند، مرجع سابق، ص 304.

(7) - عزة شبل محمد، مرجع سابق، ص 105.

متابعة خيوط الترابط المتحركة عبر النص التي تمكنه من ملء الفجوات أو المعلومات ما بين السطور التي لا تظهر في النص ولكنها ضرورية في فهمه وتفسيره⁽¹⁾.

ونجد أنّ التكرار يتراوح "بين وظيفتين: الأولى دلالية والثانية تحقيق الاتساق النصي" وذلك عن طريق امتداد عنصر ما من بداية النص حتى آخره، هذا العنصر قد يكون كلمة أو عبارة أو جملة أو فقرة، وهذا الامتداد يربط بين عناصر هذا النص، بالتأكيد مع مساعدة عوامل التماسك النصي الأخرى⁽²⁾.

- أنواع التكرار:

يتحقق التكرار على مستويات متعددة، فقد قسمه علماء النصّ إلى أربعة أنواع:

1- تكرار العنصر المعجمي (Récurrence D'item Lexical): يعدّ التكرار من

الظواهر الهامة التي تتسم بها جميع اللغات ومنها اللغة العربية على وجه الخصوص ويتحقق على مستويات متعددة، منها تكرار الحرف والكلمة والجملة.

ويكون التكرار بالعنصر المعجمي الذي يدلّ على "الكلمات المفردة ذات الأصول الاشتقاقية والصيغ الصرفية"⁽³⁾ وينقسم بدوره إلى قسمين:

الأول: التكرار التام أو المحض (اللفظي) (Récurrence Complet): يعدّ التكرار

التام إعادة لفظية دون تغيير حيث "يشير إلى أن المتكلم يواصل الحديث عن نفس الشيء، بما يعني استمراره عبر النص"⁽⁴⁾.

وله مظهران: "أولهما التكرار مع وحدة المرجع (أي والمسمى واحد) وهو ما تجاور فيه اللفظان المكرران؛ وثانيهما التكرار مع اختلاف المرجع (أي والمسمى متعدد) وهو ما كان بين اللفظين المكررين فاصل قصير أو طويل، وهو النوع الذائع الصيت في الكلام⁽¹⁾.

(1) - حسام أحمد فرج، مرجع سابق، ص 80.

(2) - صبحي إبراهيم الفقي، ج 2، مرجع سابق، ص 22.

(3) - تمام حسان، اجتهادات لغوية، عالم الكتب، القاهرة، ط 1، 2007، ص 339.

(4) - عزة شبل محمد، مرجع سابق، ص 106.

أما الثاني: التكرار الجزئي (Récurrence Partielle): يتمثل التكرار الجزئي في تكرار الكلمة مع شيء من التغيير في الصيغة، أي تكرار الجذر اللغوي في عدد من الصيغ داخل النص الواحد⁽²⁾. ويستخدم في ذلك "المكونات الأساسية للكلمة (الجذر الصرفي) مع نقلها إلى فئة أخرى مثل: (ينفصل - انفصال)، (يحكم - حكم - حكام - حكومة)"⁽³⁾.

2- الترادف أو شبه الترادف (Synonyme Ou Quasi Synonyme): يعدّ الترادف من وسائل الاتساق المعجمي، الذي "يعني تكرار المعنى دون اللفظ، وقد يتكرر أكثر من مرة في النص، لأكثر من كلمة، ومن ثمّ تتسع المساحة التي يحدث فيها سبكاً"⁽⁴⁾. ويكون بين كلمتين مترادفتين حيث تتضمن إحداهما الأخرى، والعكس.

كما نجد أنّ دي بوجراند ودريسلير قد استخدموا "مصطلح إعادة الصياغة (Paraphrase) ويعني (تكرار المحتوى، ولكن بنقله بواسطة تعبيرات مختلفة) مثل (يكتشف - يخترع) وهنا ندخل في منطقة الترادف. فإعادة الصياغة قد يؤدي إلى الترادف، ولكن العكس ليس صحيحاً"⁽⁵⁾.

أما (Hoey) قد أطلق على الترادف مصطلح إعادة الصياغة البسيطة (Simple Paraphrase) التي "تكون جزئية أو متبادلة. فتكون جزئية إذا كان الاستبدال يعمل في اتجاه واحد فقط مثل (مجلد - كتاب)، وتكون متبادلة عندما يعمل الاستبدال في الاتجاهين مثل (يسكن الألم - يهدأ الألم). ولا شك أن السياق له دور هام في صنع هذه العلاقة أو نفيها"⁽⁶⁾.

(1) - ينظر: سعد عبد العزيز مصلوح، في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية آفاق جديدة، عالم الكتب، القاهرة، ط2، 2010. ص242.

(2) - عيسى جواد فضل الوداعي، "التماسك النصي في الدرس اللغوي" المؤتمر الدولي الأول، لسانيات النص وتحليل الخطاب، دار كنوز المعرفة، الأردن - عمان، مج1، ط1، 2013. ص364.

(3) - عزة شبل محمد، مرجع سابق، ص106.

(4) - عيسى جواد فضل الوداعي، مرجع سابق، ص364.

(5) - عزة شبل محمد، مرجع سابق، ص107.

(6) - المرجع نفسه، ص107.

3- **الكلمة الشاملة (Le Mot Universel):** تشكّل الكلمة الشاملة شكلاً هاماً من أشكال التكرار التي تفيد الربط الخطي على المستوى السطحي للنص وتمثّل "كلمة يندرج تحتها عدد من الكلمات المتكافئة؛ فكلمة (الفن) على سبيل المثال يقع تحتها كلمات متكافئة كالموسيقى والشعر، والنحت، والغناء، وكذلك كلمة (الإنسان) فإنّه يندرج تحتها كلّ من الرجل، والمرأة والولد، والطفل، والبنت، وهكذا"⁽¹⁾. ويقصد بالكلمة الشاملة أن إحدى الكلمات تشير إلى فئة والكلمة الأخرى تشير إلى عنصر في هذه الفئة مثل (لحم - لحم بقري). وهي طريقة أخرى للربط بين الكلمات في النص تخلق التماسك، مثل الربط بين الكلمتين (البرازيل - دولة) حيث إن (البرازيل) مثال محدد للكلمة الأكثر تعميماً وهي (دولة) فكلمة دولة يطلق عليها كلمة شاملة (Le Mot universel) والكلمة الأكثر تحديداً يطلق عليها كلمة منضوية أو مشمولة (Hyponyme). فالبرازيل، وفيتنام، وألمانيا، وزامبيا، كلها كلمات منضوية لكلمة شاملة وهي (دولة)"⁽²⁾.

4- **ألفاظ العموم (المجرّدة) (Termes Généraux):** يقصد بالآفاظ العموم أو العامة تلك الكلمات التي تعبّر عن "مجموعة صغيرة من الكلمات لها إحالة عامة، وتستخدم كوسائل للربط بين الكلمات في النص. مثل الكلمات (مشكلة - سؤال - فكرة - أمر ما - مكان - شيء - الناس). بالإضافة إلى كلمات مثل (قصة - خطاب - ورقة - كتاب) التي يمكن أن تستخدم للإشارة إلى نص سابق ككل. يقسم هاليداي ورقية حسن الكلمات العامة إلى:

- الاسم الدال على الإنسان: مثل (الناس - الشخص - الرجل - المرأة - الطفل).
- الاسم الدال على المكان: مثل (مكان - موضع - ناحية - اتجاه).
- الاسم الدال على حقيقة: مثل (سؤال - فكرة - شيء - أمر - موضوع)⁽³⁾.

(1) - عيسى جواد فضل الوداعي، ج 1، مرجع سابق، ص 364.

(2) - عزة شبل محمد، مرجع سابق، ص 108.

(3) - المرجع نفسه، ص 108.

فألفاظ العموم محدودة العدد، إذ "تلعب دوراً في الإحالة باعتبارها نوعاً من الترادف. فهذه الأسماء لها معنى عام جداً، ولهذا يمكن تفسيرها فقط من خلال الإحالة إلى عنصر آخر، ومن هنا فهي تلعب دوراً دالاً في جعل النص يترايط مع بعضه البعض"⁽¹⁾.

- **أهمية التكرار:** لقد نال مصطلح التكرار عناية كبيرة لكونه مظهرًا اتساقياً تتجلى "وظيفته في ضوء التحليل النصي المعاصر فيذكر علماء النص أن التكرار يهدف إلى تدعيم التماسك النصي وكذلك يوظف التكرار من أجل تحقيق العلاقة المتبادلة بين العناصر المكونة للنص"⁽²⁾ ولكي يقوم بهذه الوظيفة لا بد أن يكون له "نسبة ورود عالية في النص تجعله يتميز عن نظائره.. ويساعدنا رصده - أي التكرار - على فكّ شفرة النص وإدراك كيفية أدائه لدلالته"⁽³⁾.

2-2-6 التّضام (Collocation) (*): التّضام أو المصاحبة اللغوية كما يطلق عليه البعض ويقصد به "توارد زوج من الكلمات بالفعل أو بالقوة نظراً لارتباطها بحكم هذه العلاقة أو تلك"⁽⁴⁾ والتي اعتاد أبناء اللغة على ارتباط وقوعها في الكلام "بحيث يمكن توقع ورود كلمة محدّدة في النصّ من خلال ذكر كلمة أخرى فيه"⁽⁵⁾. حيث تميل هذه الألفاظ إلى اصطحاب ألفاظ أخرى، لكي تعبّر عن فكرة ما.

وإذا ما ميّزنا العلاقات بين هذه الألفاظ فإننا نلاحظ أنّها "علاقة مقيدة، وليست علاقة حرة. فلو ذكر أحدهما، استدعى -على الفور- صاحبه الذي يرتبط به في الكلام العادي

(1) -عزة شبل محمد ، مرجع سابق، ص109.

(2) - صبحي إبراهيم الفقي، ج2، مرجع سابق، ص21.

(3) - المرجع نفسه، ص22.

(*) - (collocation) نجد لهذا المصطلح ترجمات مختلفة، من بينها: 1- (التضام) عند محمد خطابي في كتابه "لسانيات النص". 2- (المصاحبة) عند كل من: أ- محمد العبد في كتابه "إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، ب- محمد حسن عبد العزيز في كتابه "المصاحبة اللغوية في التعبير اللغوي". 3- (الرصف) عند أحمد مختار عمر في كتابه "علم الدلالة". 4- (توافق في الموقع) عند تمام حسان في كتاب دي بوجراند "النص والخطاب والإجراء".

(4) - محمد خطابي، مرجع سابق، ص25.

(5) - حسام أحمد فرج، مرجع سابق، ص111.

دلاليًا وتركيبياً⁽¹⁾. أي أنه يتمّ ارتباط "عنصر بعنصر آخر من خلال الظهور المشترك المتكرر في سياقات متشابهة مثل الكلمات (الحرب - الأعداء - الصراع - الجنرال) و(المجتمع - الاقتصاد - الطبقة)"⁽²⁾ وغيرها.

ويعتمد التضام اعتمادًا كليًا "على المعرفة المسبقة للقارئ بالكلمات في سياقات متشابهة بالإضافة إلى فهم تلك الكلمات في سياق النص المترابط"⁽³⁾.

- وسائل التضام: هناك علاقات تحكم التوارد الزوجي من الكلمات الموظفة في النصّ، حيث يساهم ورودها فيه مساهمة في اتّساقية النصّ. ومن بين هذه العلاقات:

✓ الارتباط بموضوع معين (Association D'un Thème Particulier): يتمّ ارتباط

العناصر المعجمية بموضوع معيّن ضمن سياق متشابه، كمثال على ذلك: عندما نذكر (المرض) لابدّ أن يصاحب هذه المفردة الكلمات التالية: (طبيب، دواء، شفاء، موت...) وبهذا الشكل يتضح لنا أنّ التعامل مع هذه العلاقات "تتسع لتشمل الورود المتوقع أو المعتاد لكلمة ما مع ما يناسبها أو يتلاءم معها من الكلمات الأخرى في سياق لغوي ما"⁽⁴⁾.

✓ التضاد (Antonyme):

يعرّف التضاد بأنّه الترابط الذي يتمّ بين الكلمات من خلال التقابلات التي تستخدم "في الدلالة على عكس المعنى؛ فالكلمات المقابلة (Opposés) هي (Antonymes). ويعتبر أنه ملمح دلالي مطرد وطبيعي للغاية للغة، ويمكن تحديده بدقة تامة"⁽⁵⁾. وله أشكال مختلفة أهمّها:

(1) - محمد العبد، إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، مدخل لغوي أسلوبي، دار المعارف، مصر، ط1، 1988. ص103.

(2) - عزة شبل محمد، مرجع سابق، ص109.

(3) - المرجع نفسه، ص109.

(4) - عثمان أبو زنيد، نحو النص، إطار نظري ودراسات تطبيقية، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2010. ص289.

(5) - بالمر.ف.ب، علم الدلالة إطار جديد، تر: صبري إبراهيم السيد، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1995. ص122.

✓ **المكمّلات (Complémentaires):** هذا النوع من التضاد تتكامل فيه دلالة الكلمتين تكاملاً متضاداً، حيث تشمل المكمّلات كما في المثالين: (ذكر - أنثى)، (وقف - جلس). وهو ما عرف في البلاغة العربية بالطباق.

✓ **المتعارضات (Incompatibles):** يشمل الكلمات المتعارضة (Les Mots Incompatibles)، كما هو الحال في الكلمات التالية: (يحب - يكره) وغيرهما.

✓ **المقلوبات (Inverses):** يفترض في هذا النوع من التضاد اتجاهاً مقلوباً أي عكسياً وذلك كما هو حال في الكلمات المقلوبة (أمر - أطاع) و(صعد - نزل)، وغيرهما.

- **علاقة الجزء بالكل (Relation Du Partie Avec Le Tout):** يتعلق بما له علاقة الجزء بالكل (العام) مثلاً ما تمثّله اليد كجزء من (الجسم) الذي يشكّل الكلّ.

- **علاقة الجزء بالجزء (Relation Du Partie Avec Partie):** تتمّ هذه العلاقة بين ما يمثّله الجزء بالجزء كما هو الحال في (نافذة - باب).

- **الاشتغال المشترك (Co-Hyponyme):** يحمل مصطلح الاشتغال "فكرة التضمن (Inclusion)؛ فمثلاً الكلمتان "خزامى - وردة" تتضمنها "زهرة" والكلمتان "أسد - فيل" تتضمنهما كلمة "الثدييات" (أو ربما كلمة الحيوان). وقد أطلق ليونز (Lyons) على هذه العلاقة مصطلح الاشتغال (Hyponyme)⁽¹⁾. الذي يختلف عن الترادف لأنّه يكون من طرف واحد.

- **الكلمات المنتظمة (Les Mots Réguliers):** تمثّل الكلمات التي تنتمي إلى مجموعة منتظمة، حيث تشمل أزواج من الكلمات لها ترتيب معين مثل: الكلمات الدالة على الاتجاهات (الشمال - الجنوب - الشرق - الغرب)، وأيام الأسبوع (السبت، الأحد الاثنين...)، وشهور السنة (يناير - فبراير...) ⁽²⁾.

(1) - بالمرف.ب.، مرجع سابق، ص118.

(2) - عزة شبل، مرجع سابق، ص110.

- الكلمات غير المنتظمة (Les Mots Non-Réguliers): تمثل الكلمات التي إلى مجموعة غير منتظمة، "مثل مجموعة الكلمات الدالة على الألوان (أحمر - أخضر...)".⁽¹⁾

3-6 الاتساق الصوتي: انصبّ جلّ اهتمام علماء النصّ على دراسة وسائل الاتساق نحويًا ومعجميًا، إلّا أنّ هناك إشارات إلى الاتساق الصوتي الذي يقتضي منّا أن ندقّق النظر في إيقاعين: "أولهما الإيقاع الخارجي المتصل بالأوزان والقوافي على نحو خاص. وثانيهما الإيقاع الداخلي الصّادر عن أساليب تركيبية في بناء الجملة"⁽²⁾ بلاغيًا كالجناس والطباق والمقابلة.

1-3-6 الإيقاع الخارجي (الموسيقى العروضية): يعدّ الوزن أساسًا للبنية الإيقاعية للشعر، ويمثّل "المحيط الإيقاعي الذي يخلق المناخ الملائم لكل الفعاليات الإيقاعية في النص"⁽³⁾ كما يستمدّ منه خاصية دلالية تشكّل موسيقى الشعر التي تعدّ عنصرًا جوهريًا في تشكيل النصّ الشعريّ.

ومن الملاحظ أنّ "ظاهرة الوزن هذه، عبارة عن وحدات صوتية خاصة، يرمز إليها في علم العروض (بالمتحرك والساكن)، وتقوم على أساسها (التفعيلة)، وقد رصد الخليل بن أحمد جميع ألوان موسيقى الشعر العربي"⁽⁴⁾. في إطار نظريته العروضية التي تركز على نظام وزنيّ أساسه الوحدات الصوتية (أسباب، وأوتاد وفواصل)^(*) أمّا فيما يخصّ شعر التفعيلة فإنّ نظامه العروضي يقوم على ثلاث دعائم: (وحدة التفعيلة، عدد التفعيلات في السطر، حرية القافية).

(1) - عزة شبل، مرجع سابق، ص 110.

(2) - رحمان غركان، مرايا المعنى الشعري، دار صفاء للنشر والتوزيع، الأردن، ومؤسسة دار الصادق الثقافية، العراق ط1، 2012. ص 392.

(3) - محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين الدلالية والبنية الإيقاعية منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق (سوريا)، 2001. ص 06.

(4) - محمد الصادق عفيفي، النقد التطبيقي والموازنات، مكتبة الوحدة العربية، الدار البيضاء - المغرب، 1972. ص 251.

(*) - راجع هذه الوحدات في كتب العروض، منها: موسى الأحمد نويوات، المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي وغيره.

- **وحدة التفعيلة:** يرتكز شعر التفعيلة في وزنه على ما يعرف بـ(التفعيلة)، التي يتخذها كوحدة موسيقية يكررها الشاعر بنظام معين يتفق مع الإيقاع الفني الذي تشكله طبيعة التجربة نفسها والذي يتردد في روح الشاعر عند استغراقه في عملية الإبداع الفني. فالقصيدة المعاصرة لا تلتزم بحرًا خليليًا معينًا، بل تفعيلة واحدة من أول القصيدة إلى آخرها، وقد يتصرف الشاعر في شكل هذه التفعيلة، مستفيدًا مما تسمح به الزخافات والعلل التي تطرأ على تلك التفعيلة نفسها في البحور التامة أو المجزوءة، دون تمييز، وخصوصًا في نهايات الأسطر⁽¹⁾.

والبحر في شعر التفعيلة لا يمكن معرفته إلا بالتعرف على "تفعيلته" التي يستعملها أغلب الشعراء في القصيدة الواحدة، مما يعني أنهم يكتفون بالبحور الصافية التي تتكون من تفعيلة مكررة، ومن بين هذه البحور: الوافر، الكامل، الرجز، الرمل، المتقارب، المتدارك⁽²⁾.

- **عدد التفعيلات في السطر:** قيّد الشاعر التقليدي في بناء القصيدة بالتزامه عددًا ثابتًا من التفعيلات، بينما "جاء الشعر الحديث ردّ فعل مباشرًا على أسلوب الشطرين ذي التفعيلات الثابتة، ومنح الشاعر حرية التصرف في عدد التفعيلات في كل سطر شعري، وأخضع طول السطر للمعنى، وتبقى التفعيلة فيه هي الأساس والركيزة مهما كان عددها. وعندئذ يقف الشاعر حيث يريد، ويسير أنى شاء، إلى أن ينتهي المعنى. حتى إنّ بعض الشعراء أوصل عدد التفعيلات إلى العشر في السطر الواحد"⁽³⁾.

- **القافية:** تُعدّ القافية - بمعناها الواسع - ثلاثة العناصر التي يقوم عليها الشعر التفعيلي الحديث، إلا أنّها في الوقت نفسه إحدى المشكلات البارزة في القصيدة الجديدة، إذ تعددت فيها الآراء، وتباينت المواقف حول أثرها الموسيقي ومدى التزام الشاعر بها في القصيدة⁽⁴⁾ إلا أنّ بعض النقاد كـنازك الملائكة ومحمد النويهي "يطلقون لفظ (القافية)

(1) - ينظر: محمود فاخوري، موسيقى الشعر العربي، منشورات جامعة حلب، (سوريا)، ط1، 1996. ص208.

(2) - ينظر: مصطفى حركات، نظرية الوزن، الشعر العربي وعروضه، دار الآفاق، الأبيار - الجزائر، (د ت)، ص253.

(3) - محمود فاخوري، مرجع سابق، ص222.

(4) - المرجع نفسه، ص224.

ويريدون بها (الرؤي)، يرون أن الرؤي عنصر عفوي غير ملتزم ولا معتمد، وأن السبيل إلى التعويض عنه هو تنمية الموسيقى الداخلية في البيت والقصيدة؛ بدلاً من الموسيقى الراتبة في وحدة الرؤي⁽¹⁾. فالشاعر ينظر "إلى القافية على أنها عنصر عضوي متحرك لا يعتمد الشاعر ولا يلتزم به"⁽²⁾.

نلاحظ العلاقة الاتساقية بين الوزن والقافية، إذ يختار الشاعر وزناً يجعله هيكلاً لقصيدته التي ترتبط عضوياً بين معنى الشعر وموسيقاه يصعب الفصل بينهما⁽³⁾، لذا فالتساق الوزن يخلق شعوراً بوحدة الإيقاع التي توأم وحدة المعنى، حيث تتسجم البنيتان، البنية الإيقاعية والأبنية الدلالية، وأية مفارقة بينهما، يؤدي ذلك حتماً إلى ارتباك في التشكل العام لهيكل القصيدة وتفقد بذلك تماسكها النصي⁽⁴⁾. وأما القافية فإنها تقوم بوظيفة "الربط بين أجزاء القصيدة وجعلها كياناً مؤسساً على تلاحم الوحدات المكونة، فإنها تستلزم بالضرورة علاقة دلالية بين الوحدات التي ترتبط بها، تتسجم وتتداخل مع العلاقة الإيقاعية المنجزة وبذلك تحقق وظيفة ذات مستويين، المستوى الأول - الإيقاعي - وهو مستوى "خارجي" والمستوى الثاني - الدلالي - وهو مستوى "داخلي"، وبالتحام هذين المستويين في مهمة مشتركة يتعزز دور القافية في بناء القصيدة"⁽⁵⁾.

2-3-6 الإيقاع الداخلي (الموسيقى البديعية): تطلق كلمة "البديع على العلم أو الفن الجامع والشارح للبداية البلاغية المشتملة على المحسنات المعنوية والمحسنات اللفظية، من منثورات جمالية في الكلام"⁽⁶⁾. ويأتي هذا النوع من البلاغة العربية "تكويناً في النص

(1) - محمود فاخوري، مرجع سابق، ص 224.

(2) - المرجع نفسه، ص 208.

(3) - شعبان صلاح، موسيقى الشعر بين الإتياع والابتداع، دار غريب، القاهرة، ط 1، 2005. ص 338.

(4) - ينظر: محمد صابر عبيد، مرجع سابق، ص 87.

(5) - المرجع نفسه، ص 87.

(6) - عبد الرحمن حسن حبيكة الميداني البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها، ج 2، دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط 1، 1996. ص 369.

الشعري، ليساهم مساهمة فعّالة في بناء جماليّته وإحكام شعريّته، حتّى ليصبح إهماله ضرباً من الإخلال بطبيعة إظهار الأشياء، ونوعاً من العقوق الفنّي المعيب⁽¹⁾.

- **الجناس:** يمثّل الجناس ثنائيّة صوتيّة، تتوافق فيها الصّورة اللفظيّة بين كلمتين، وقد تناوله البلاغيّون بتفريعات معقّدة، مع حرصهم الشديد على توفير أقصى درجات التّوازن المزدوج خاصة فيما أطلقوا عليه (الجناس التّام)⁽²⁾ ونقصد به التّكاثف الكلّي.

كما أنّه يقدّم للنصّ الشعري فوائد جليّة تعلي مقامه في السّلم الكلامي، لذا سنقف عند جانبها النغمي الإيقاعي المتمثّل في الكثافة الصوتيّة، التي تعدّ أهمّ المؤشرات الفعّالة التي تساهم في إعطاء التّشاكلات الصّوتيّة مظهراً أماميّاً في القول الشعري⁽³⁾. ويبدو أنّ الكثافة تمارس فاعليتها على الجناس من خلال نوعين: الكثافة الداخليّة والكثافة الخارجيّة.

✓ **الكثافة الداخليّة:** الكثافة الداخليّة تخصّ الأصوات البانيّة للمفردات المتجانسة، وقد قسّمها البلاغيّون إلى نوعين:

1. **التّكاثف الكلّي:** التّكاثف الكلّي أي الجناس التّام ويكون اتّحاد المتجانسين في الحروف كلّها.

2. **التّكاثف الجزئي:** التّكاثف الجزئي يكون عندما لا يتّحد المتجانسان في كلّ الحروف وإنّما في بعضها أو جلّها، وكثيراً ما يظهر هذا النّوع في كلمات القافية فيشخص الإيقاع وتقوى دقّاقته.

✓ **الكثافة الخارجيّة:** الكثافة الخارجيّة هي التي تؤوّل إلى الأصوات المتراكمة داخل البيت أو حتى القصيدة، وقسّمها البلاغيّون، كذلك، إلى نوعين:

1. **التّكاثف الصّامتي:** يظهر التّكاثف الصّامتي في تراكم بعض الصّوامت التي تتشكل قاسماً مشتركاً بين جناسين مختلفين، وهو ما يحقّق للبيت ترجيحاً صوتيّاً يفضي إلى وضوح

(1) - سعيد العوادي، حركيّة البديع في الخطاب الشعري، من التحسين إلى التكوين، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع الأردن، ط1، 2014. ص31.

(2) - محمد عبد المطلب، بناء الأسلوب في شعر الحداثة، التكوين البديعي، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1995. ص65.

(3) - سعيد العوادي، مرجع سابق، ص125.

سمعي موسيقي تتفعل له النفس، وتلتذّ الألسنة بترداده، حتى إنه ليشعرنا بنوع من الانفجار الصوتي للجناس.

2. **التكاثف الصائتي:** تتميز الفونيمات الصائتة في النظام الفونولوجي للعربية الفصحى بعدد ثابت، وهي ستة فونيمات صائتيّة ؛ ثلاثة منها قصيرة، وثلاثة طويلة .

• **الصوائت القصيرة:** يؤكّد اللغويون العرب أن الصوائت القصيرة أو الحركات هي أجزاء من الصوائت الطويلة.

• **الصوائت الطويلة:** تتمثّل في الفونيمات الصائتيّة الطويلة (الألف، الواو، الياء)، التي تنهض على إحداث امتدادات نغمية واضحة، أي لها خاصيّة إيقاعيّة في حروف المد⁽¹⁾.

وتتجلّى بلاغة الجناس في النصّ الشعريّ التي تجعله "من أسباب تلاحم الأسلوب وترابطه. لما بين طرفيه من المماثلة الشكلية، وله وقع موسيقي ملحوظ، يجعل الأسلوب مميّزًا وذا أثر قوي في النفس"⁽²⁾.

- **الطباق (المفارقة المفردة):** الطباق لون بديعي من المحسنات المعنويّة التي تولي اهتمامًا بتحسين المعنى؛ فهو لا يكون إلا بالجمع بين ضدّين، وهناك رأيان في معناه: رأي تهمّه ماهية الطباق المتبدية في المنافرة والمخالفة، ورأي آخر، يشير إلى أسباب تشكّل هذه الماهية الآيلة إلى أن بناء المفارقات يحتاج إلى لطافة الحسّ ونباهة الذهن⁽³⁾.

وترجع بلاغته إلى تأثيره في ناحيتين:

✓ ناحية لفظية:

يأتي في الأسلوب سلسا طيّعاً غير مكلف، فيخلع عليه جزالة وفخامة ويجعل له وقعا جميلاً مؤثراً.

(1) - ينظر: سعيد العوادي، مرجع سابق، ص 136/125.

(2) - الشحات محمد أبو ستيت، دراسات منهجية في علم البديع، دار الخفاجي للطباعة والنشر، قليوبية (مصر)، ط 1 1994. ص 220.

(3) - سعيد العوادي، مرجع سابق، ص 191.

✓ **وناحية معنوية:** بما يحققه من إيضاح المعنى وإظهاره، وتأكيد وتقويته، عن طريق المقارنة بين الضدين، وتصور أحد الضدين فيه تصوّر للآخر، وعلى هذا فالذهن عند ذكر الضدّ يكون مهياً للآخر ومستعداً له، فإذا ورد عليه ثبت وتأكد فيه⁽¹⁾.

ونرى أنّ سعيد العوادي قد أخذ عن البلاغيين تحديداتهم للطباق والمقابلة، وانتقل إلى الكشف عن الاشتغال الأسلوبي لكلّ منهما، حيث اقترح مفارقتين: مفارقة مفردة تخصّ الطباق، ويظهر تنويعاتها الأسلوبية المختلفة، ومفارقة مركبة تحيل إلى المقابلة، ويجلي تشكيلاتها الفنية العديدة⁽²⁾ وقسم الطباق ثلاث تقسيمات: الطباق اللوني، والطباق الحركي والطباق النغمي، وسنركز اهتمامنا على هذا الأخير.

- **الطباق النغمي:** يتأسس هذا النوع من الطباق على وضوح النغم والموسيقى فيه، وقد سمّاه يوري لوتمان " الطباق الموسيقي"، وهو قسمان:

✓ **تنعيم الإطار:** هو نغم يعتري دالي الطباق عن طريق تماثل الإطارين الخارجيين وينتظم عموماً في إطارين. هما: الإطار الصرّفي المستحدث في بنية الكلمة، والإطار الموقعي الناتج عن بنية التركيب، ويتحقّق تنعيم الإطار تحقّقاً لافتاً كمياً وكيفياً في الإطار الأول الذي يتمثّل في النظم الصرّفية المتوازنة.

✓ **تنعيم البنية:** هو تنعيم ينشأ عن تماثل داخلي يلتئم الأصوات المشكلة لدالي الطباق لتلتقي المفارقة الدلالية بالانسجام الصوتي. فالشعراء يعولون عليه كثيراً في تقوية الجرس وإيجاد الانسجام بين اللفظ والمعنى أيّما تعويل. ويتحصل تنعيم البنية من خلال شكلين مختلفين: التماثل الجزئي، الذي تتماثل فيه الحروف جزئياً، ممّا يلتبس معه الجنس بالطباق. والتماثل الكلي: الذي تتماثل فيه الحروف تماثلاً كلياً أو شبه كليّ، حتى يعتقد أنّهما تكرار محض⁽³⁾.

(1) - الشحات محمد أبو ستيت، مرجع سابق، ص 51.

(2) - سعيد العوادي، مرجع سابق، ص 188.

(3) - المرجع نفسه، ص 213، 219.

- **المقابلة (المفارقة المركبة):** "المقابلة هي طباق متعدّد عناصر الفريقين المتقابلين وفيها يؤتى بمعنيين فأكثر، ثمَّ يُؤتى بما يُقابل ذلك على سبيل الترتيب"⁽¹⁾. فهي تعدّ إذاً "طباق مركّب سواء تأسّس على التّوافق أم لم يتأسّس عليه، وأن الفرق بينهما كمّي في ظاهره، كيفي في باطنه، لما لتعدّد المفارقات داخل الكلام من مساهمة جليلة في إغناء الدلالة ووسمها بالانفتاح"⁽²⁾.

كما أنّها "تهدف في القول الشعري إلى إحداث دينامية حركيّة في معانيه ورؤيته، فإنها كثيراً ما تعزّز موسيقى الإطار بإيقاعات جديدة غير مشروطة، فتولد صوراً سمعية تنتظم في نظام متوازٍ له صلة عميقة بالمضامين المتقابلة داخله"⁽³⁾. وتأتي في أبرز العلاقات التي ترد فيها المقابلة هي التوازي بنوعيه، فيأتي منتظمة في سياق متوازٍ يتنوّع بين تام وناقص⁽⁴⁾.

7- الاتّساق في الخطاب الشعري:

1-7 الاتّساق النحوي: وصف العناصر الاتساقية النحوية التي اعتمدت في نص "حالة

حصار".

وهذه الأنواع هي:

- إحالة ضميرية قبلية = (إح.ض.قب).

- إحالة إشارية = (إح.إش).

- عطف = (عط).

- عطف سببي = (عط.سب).

- حذف = (حذ).

- مقارنة = (مقا).

- استندراك = (اس).

(1) - عبد الرحمن حسن حبنّكه الميداني، مرجع سابق، ص378.

(2) - سعيد العواد، مرجع سابق، ص226.

(3) - المرجع نفسه، ص238.

(4) - المرجع نفسه، ص238، 243.

المقطع	عدد الروابط	العنصر الاتساق	نوع الإحالة	العنصر المفترض
1	4	هنا نفعل (نحن) و نربي (نحن)	إح.إش إح.ض عط إح.ض	المكان المحاصر المحاصرون نفعل المحاصرون
2	7	صرنا (نحن) لأنّا نحملك (نحن) ليلنا أعداؤنا و أعداؤنا	إح.ض إح.ض إح.ض إح.ض إح.ض عط إح.ض	المحاصرون المحاصرون المحاصرون المحاصرون المحاصرون يسهرون المحاصرون
3 أ	2	هنا ننتظر (نحن)	إح.إش إح.ض	المكان المحاصر المحاصرون
3 ب	2	هنا صلصاله (هو)	إح.إش إح.ض	المكان المحاصر آدم
3 ج	4	هذا نعلم (نحن) أعداءنا شعرنا	إح.إش إح.ض إح.ض إح.ض	الحصار المحاصرون المحاصرون المحاصرون
4 أ	3	و	عط	السماء

	القلوب	إح.ض.قب	ظلت		
	القلوب	مقا	مثل ورد السياج		
4 ب	الحياءة	إح.ض.قب	هي	4	
	الحياءة	إح.ض.قب	أولها		
	تذكر	عط	و		
	الحياءة	إح.ض.قب	آخرها		
5	الحياءة	إح.ض.	بكاملها	9	
	الحياءة	إح.ض.	بنقصانها		
	نجوماً	إح.ض.	لا زمان لها		
	تستضيف	إح.ض.	و		
	غيوماً	عط	لا مكان لها		
	المكان المحاصر	إح.ض.	هنا		
	الحياءة	إح.إش	تتساءل (هي)		
	المحاصرون	إح.ض.	نعيد(نحن)		
	الحياءة	إح.ض.	إليها		
6	المحاصر	إح.ض.قب	يقول(هو)	12	
	المحاصر	إح.ض.قب	بي		
	المحاصر	إح.ض.قب	حريتي		
	موطئ للخسارة	عط	و		
	المحاصر	إح.ض.قب	غدي		
	المحاصر	إح.ض.قب	يدي		
	المحاصر	إح.ض.قب	أدخل(أنا)		
	المحاصر	إح.ض.قب	حياتي		

		و أولد (أنا) و أختار (أنا)	عط إح.ض.قب عط إح.ض.قب	أدخل حياتي المحاصر أولد حراً المحاصر
7 أ	3	هنا نفعل (نحن) ننسى (نحن)	إح.إش إح.ض.قب إح.ض.قب	المكان المحاصر المحاصرون المحاصرون
7 ب	4	هو (الأم) و تكتفي (هي) هذا	إح.ض.قب عط إح.ض.قب إح.إش.بع	الأم لا تعلق سيّدة البيت العلم
8	7	هنا فـ تطرق (هي) أبوأبنا نحتاجها ينقّب (هو) هنا	إح.إش عط إح.ض.قب إح.ض.قب إح.ض.قب إح.إش	المكان المحاصر الصدى الهومري الأساطير المحاصرون الأساطير المحاصر المكان المحاصر
9 أ	1	و	عط	يقيسُ (الجنودُ)
9 ب	3	نقيس (نحن) أجسادنا و	إح.ض.قب إح.ض.قب عط	المحاصرون المحاصرون نقيسُ (نحن)
10	11	ادخلوا (أنتم)	إح.ض.قب	المحاصرون

		و	عط	ادخلوا
		اشربوا (أنتم)	إح.ض.قب	المحاصرون
		معنا	إح.ض.قب	المحاصرون
		أنكم (أنتم)	إح.ض.قب	المحاصرون
		مثلنا	إح.ض.قب	المحاصرون
		اخرجوا (أنتم)	إح.ض.قب	المحاصرون
		صباحاتنا	إح.ض.قب	المحاصرون
		نطمئن	إح.ض.قب	المحاصرون
		أننا	إح.ض.قب	المحاصرون
		مثلكم	إح.ض.قب	المحاصرون
		نجد (نحن)	إح.ض.قب	المحاصرون
		نلعب (نحن)	إح.ض.قب	المحاصرون
		أو	عط	نلعب
	7	نتصفّح (نحن)	إح.ض.قب	المحاصرون
		أخبارنا	إح.ض.قب	المحاصرون
		و	عط	نتصفّح
		نقرأ (نحن)	إح.ض.قب	المحاصرون
		جاعني	إح.ض.قب	المحاصر
		قلتُ	إح.ض.قب	المحاصر
		لهُ	إح.ض.قب	الأمس
	7	موعدنا	إح.ض.قب	المحاصرون
		فلتبتعدْ (أنت)	إح.ض.قب	الأمس
		و	عط	فلتبتعدْ

	تعال (أنت)	إح.ض.قب	الأمس
12 ب	لي عرفتُ يبقى لي	إح.ض.قب إح.ض.قب إح.ض.قب	المحاصر المحاصر المحاصر
13	كان (هو) هو أرى (أنا)	إح.ض.قب إح.ض.قب إح.ض.قب	الموت الموت المحاصر
14	أفكر (أنا) هو مثلي هناك و هذه فـ توجعني و	إح.ض.قب إح.ض.قب إح.ض.قب إح.إش.بع عط إح.إش.بع عط إح.ض.قب عط	المحاصر محاصر آخر المحاصر قمة التلّ ثلاثة آلاف عام اللحظة العابرة أفكر المحاصر توجعني
15	تغسل (هي) تستعيد (هي) لي	إح.ض.قب إح.ض.قب إح.ض.قب	الحمامات الحمامات المحاصر
16	سأعرف (أنا) هذا هو مرتّ (هي)	إح.ض.قب إح.إش.بع إح.ض.قب إح.ض.قب	المحاصر الوحي الوميض، البصيرة القصيدة

أودتْ (هي)	إح.ض.قب	القصيدة
و	عط	مرتْ
شاعرها	إح.ض.قب	المحاصر
لا تفسرْ (أنت)	إح.ض.قب	الناقد
كلامي	إح.ض.قب	الشاعر المحاصر
أو	عط	ملعقة الشاي
يحاصري	إح.ض.قب	الكلام
كلامي	إح.ض.قب	الشاعر المحاصر
كلامي	إح.ض.قب	الشاعر المحاصر
لم أقله	إح.ض.قب	الشاعر المحاصر
و	عط	يحاصري
يكتبني	إح.ض.قب	الكلام
ثمّ	عط	يكتبني
يتركني	إح.ض.قب	الكلام
منامي	إح.ض.قب	الشاعر المحاصر
تحمي (هي)	إح.ض.قب	شجر السرو (مآذن)
و	عط	خلف الجنود
و	عط (استئناف)	-
يكمل (هو)	إح.ض.قب	النهار
نزّهته	إح.ض.قب	النهار
كالكنيسة	مقا	النهار الخريفيّ
نختلفْ (نحن)	إح.ض.قب	المحاصرون
همّ	إح.ض.قب	الشهداء
نأثلفْ (نحن)	إح.ض.قب	المحاصرون + الشهداء

المحاصرون	إح.ض.قب	نحبُّ (نحن)		
المحاصرون	إح.ض.قب	نحبُّ (نحن)		
الحياة	مقا	كما هي		
رماديّة	عط	أو		
الحياة	إح.ض.قب	هي		
القيامة	عط	و	11	20
الحياة	إح.ض.قب	فيها		
—	عط(استئناف)	و		
الفرح	إح.ض.قب	فليكن		
القلب	عط	و		
—	عط(استئناف)	فـ		
القاتل (المُحاصر)	إح.ض.قب	تأملتَ (أنت)		
تأملتَ	عط	و		
القاتل (المُحاصر)	إح.ض.قب	فكرتَ (أنت)		
القاتل (المُحاصر)	إح.ض.قب	كنتَ (أنت)		
القاتل (المُحاصر)	إح.ض.قب	تذكرتَ (أنت)		
القاتل (المُحاصر)	إح.ض.قب	أمّك		
القاتل (المُحاصر)	إح.ض.قب	كنتَ (أنت)	12	21
القاتل (المُحاصر)	إح.ض.قب	تحررتَ (أنت)		
تحررتَ	عط	و		
القاتل (المُحاصر)	إح.ض.قب	غيرتَ (أنت)		
القاتل (المُحاصر)	إح.ض.قب	رأيتُ		
تستعاد الهوية	إح.إش.بع	هكذا		

تركتَ (أنت)	إح.ض.	قاتل آخر
و	عط	قد ينتهي
ذاك	إح.إش.بع	الرضيع(ابن المحاصر)
فـ	عط	يتذكر
يكبر (هو)	إح.ض.قب	الرضيع(ابن المحاصر)
و	عط	يكبر
يصبحُ (هو)	إح.ض.قب	الرضيع(ابن المحاصر)
و	عط	يصبح
يدرس (هو)	إح.ض.قب	الرضيع(ابن المحاصر)
بناتك	إح.ض.قب	القاتل الآخر
و	عط	الفلسطيني + اليهودية
يقعان (هما)	إح.ض.قب	الفلسطيني + اليهودية
و	عط	قد يقعان
ينجبان (هما)	إح.ض.قب	الفلسطيني + اليهودية
تكون (هي)	إح.ض.قب	اليهودية(ابنة المحاصر)
فعلتَ (أنت)	إح.ض.قب	المحاصر
صارتُ (هي)	إح.ض.قب	اليهودية
ابنتك	إح.ض.قب	المحاصر
و	عط	أرملة
صارتُ (هي)	إح.ض.قب	الحفيدة
فـ	عط(استئناف)	—
فعلتَ (أنت)	إح.ض.قب	المحاصر
أسرتك	إح.ض.قب	المحاصر

فعلتَ	عط	و		
المحاصر	إح.ض.قب	أصبتَ (أنت)		
القافية	إح.إش.بع	هذه		
ضبط النغم	عط	و	4	23 أ
القافية	إح.ض.قب	إنها		
(ها)القافية	مقا	كذاب		
الضباب	إح.ض.قب	تقشّره	2	23 ب
البرتقالة	عط	و		
المحاصرون	إح.ض.	نحن	1	24 أ
المحاصرون	إح.ض.	نسيء (نحن)		
– عط(استئناف)		و		
– عط(استئناف)		و	5	24 ب
المحاصرون	إح.ض.	نسيء (نحن)		
المحاصرون	إح.ض.	أصينّا (نحن)		
الحصار	إح.ض.قب	هو		
الحصار	إح.ض.قب	هو	2	24 ج
المحاصرون	إح.ض.قب	لنا		
المدى	إح.إش.بع	هذا		
الأخوة	إح.ض.قب	يُحبّوننا		
المحاصرون	إح.ض.قب	إلينا	15	25
ينظرون	عط	و		
الأخوة	إح.ض.قب	يبيكون (هم)		
يبيكون	عط	ثمّ		

		يقولون (هم)	إح.ض.قب	الأخوة
		سرهم	إح.ض.قب	الأخوة
		هذا	إح.إش.بع	الحصار
		هنا	إح.إش.قب	المكان المحاصر
		و	عط	يقولون
		لا يُكْمَلُونَ (هم)	إح.ض.قب	الأخوة
		تتركونا	إح.ض.قب	الأخوة
		تتركونا	إح.ض.قب	الأخوة
26	8	تستعين (هي)	إح.ض.قب	القبائل
		و	عط	كسرى
		فـ	عط(استئناف)	—
		و	عط	القبائل
		لكنـ(ها)	عط(استدراك)	—
		أُعْجِبْتُ	إح.ض.قب	القبائل
		فـ	إح.ض.قب	القبائل
		استبدلت	عط(استئناف)	—
			إح.ض.قب	القبائل
27	8	سأصرخ (أنا)	إح.ض.قب	المحاصر
		عزلتي	إح.ض.قب	المحاصر
		أوقظ (أنا)	إح.ض.قب	المحاصر
		و	عط	كي أوقظَ
		لكن	عط(استدراك)	—
		لتوقظني	إح.ض.قب	صرختي

	صرختي خيالي	إح.ض.قب إح.ض.قب	المحاصر المحاصر
28	أنا يؤرقهم يؤرق و	إح.ض.قب إح.ض.قب إح.ض.قب عط	الشاعر المحاصر الشعراء التفكير في الأرض الناس
29	هنا فيها و «لولا السراب» فـ أعمالها أنا فـ سأهمسُ (أنا) هذا مدائحنا	إح.إش.قب إح.ض.قب عط حذف عط إح.ض.قب إح.ض.قب عط إح.ض.قب إح.إش.بع إح.ض.قب	المكان المحاصر المحاصرون لولا السراب لكنت خطي لولا السراب لكان تتجمع الأبدية المحاصر تكمل المحاصر المكان المحاصرون
30	خسائرننا و «خسائرننا» و «خسائرننا» و	إح.ض.قب عط حذف عط حذف عط	المحاصرون شهيديان خسائرننا عشرة جرحى خسائرننا عشرون بيتاً

		«خسائرنا»	حذف	خسائرنا
		سيصيب	إح.ض.قب	الخلل
		و	عط	القصيدَة
		«سَيُصِيبُ»	حذف	سيصيبُ
		نُخْزِنُ (نحن)	إح.ض.قب	المحاصرون
		أحزاننا	إح.ض.قب	المحاصرون
		يراها (هي)	إح.ض.قب	الأحزان
		فـ	عط(استئناف	—
		يحتفلوا	إح.ض.قب	المحاصرون
		نخزنها	إح.ض.قب	الأحزان
	13	يفاجئنا	إح.ض.قب	الشيء(حزن آخر)
	31	نحزن (نحن)	إح.ض.قب	المحاصرون
		خبأتها	إح.ض.قب	الأحزان
		ننتبه	إح.ض.قب	المحاصرون
		فيها	إح.ض.قب	المحاصرون
		نحسُّ	إح.ض.قب	المحاصرون
		أعراضه	إح.ض.قب	المكان المحاصر
		أرى	إح.ض.قب	الشاعر المحاصر
		و	عط	الجنوب
		تصوّف (هو)	إح.ض.قب	الشرق
	8	و	عط	الشرق
		يسكُون	إح.ض.قب	الغرب
		و	عط	الغرب

	فـ	عط	الشمال
	إنَّه	إح.ض.قب	الشمال
33 أ	يقول (هو)	إح.ض.قب	المحاصر
3	لها	إح.ض.قب	هي (الهاوية)
	تقول (هي)	إح.ض.قب	هي (الهاوية)
33 ب	غطّي	إح.ض.قب	السحابة
4	حبيبي	إح.ض.قب	المرأة
	ثيابي	إح.ض.قب	المرأة
	دمه	إح.ض.قب	المحاصر (الشهيد)
34	تكنْ (أنت)	إح.ض.قب	المحاصر
	حبيبي	إح.ض.قب	المرأة / الأرض / ...
	كنْ (أنت)	إح.ض.قب	المحاصر
	كنْ	إح.ض.قب	المحاصر
	و	عط	إذا لم تكن مطراً
	تكنْ	إح.ض.قب	المحاصر
17	حبيبي	إح.ض.قب	المرأة / الأرض / ...
	كنْ	إح.ض.قب	المحاصر
	كنْ	إح.ض.قب	المحاصر
	و	عط	إذا لم تكن شجراً
	تكن	إح.ض.قب	المحاصر
	حبيبي	إح.ض.قب	المرأة / الأرض / ...
	كنْ	إح.ض.قب	المحاصر
	كن	إح.ض.قب	المحاصر

هكذا	إح.إش.قب	حالات الشهيد
لابنها	إح.ض.قب	المرأة/أمّ الشهيد
جنازته	إح.ض.قب	جنازة الشهيد
ادعيتَ كلُّك و أحلامهم لنا و «لنا» يغيّر قميصك	إح.ض.قب إح.ض.قب عط إح.ض.قب إح.ض.قب عط حذف إح.ض.قب إح.ض.قب	المحاصر (العدو) المحاصر للحالمين الأتباع و المؤيدون المحاصرون قمر لنا دم الدم الليل
نعزّي ابنه نهنّ (ه)	إح.ض.قب إح.ض.قب إح.ض.قب	المحاصرون والد الشهيد والد الشهيد
نعرف (نحن) جئتَ نعرف تريد عُدْ اعتذرْ و ضبّاطهم	إح.ض.قب إح.ض.قب إح.ض.قب إح.ض.قب إح.ض.قب إح.ض.قب عط إح.ض.قب	المحاصرون المحاصر (المحتل) المحاصرون المحاصر (المحتل) المحاصر المحاصر للجنود الجنود

		أنظرُ	إح.ض.قب	المحاصر
		نحوهما	إح.ض.قب	العروسان
		ترددتُ	إح.ض.قب	المحاصر
		ثمّ	عط	ترددت
		أعدتُ	إح.ض.قب	المحاصر
		أهلها	إح.ض.قب	العروس
36 ب	6	إلهي	إح.ض.قب	المحاصر
		إلهي	إح.ض.قب	المحاصر
		تخلّيتُ	إح.ض.قب	الله
		عني	إح.ض.قب	المحاصر
		زلتُ (أنا)	إح.ض.قب	المحاصر
		تمتّحتني		الله
37	11	أره	إح.ض.قب	الأمّ+الشهيد
		دمه	إح.ض.قب	الشهيد
		أرّ	إح.ض.قب	الأمّ
		قدمه	إح.ض.قب	الشهيد
		كان	إح.ض.قب	الشهيد
		و	عط	على قدمه
		يده	إح.ض.قب	الشهيد
		و	عط	مستنداً
		«كان»	حذف	كان
		يفكرُ	إح.ض.قب	الشهيد
		غده	إح.ض.قب	الشهيد

أفهم (أنا)	إح.ض.قب	الأمّ (أمّ الشهيد)
تزوَّج	إح.ض.قب	الشهيد
فـ	عط	تزوَّج
زغرَدْتُ	إح.ض.قب	أمّ الشهيد
ثمّ	عط	زغرَدْتُ
رقصْتُ	إح.ض.قب	أمّ الشهيد
و	عط	رقصْتُ
غَنَيْتُ	إح.ض.قب	أمّ الشهيد
حولي	إح.ض.قب	أمّ الشهيد
تساءلتُ	إح.ض.قب	أمّ الشهيد
هنالك	إح.إش.بع	فوق السماء
يستكملان	إح.ض.قب	العروسان
فـ	عط	يستكملان
زغرَدْتُ	إح.ض.قب	أمّ الشهيد
ثمّ	عط	زغرَدْتُ
رقصْتُ	إح.ض.قب	أمّ الشهيد
و	عط	رقصْتُ
غَنَيْتُ	إح.ض.قب	أمّ الشهيد
حتى	عط	غَنَيْتُ
أُصِيتُ	إح.ض.قب	أمّ الشهيد
حبيبي	إح.ض.قب	أمّ الشهيد
هذا	إح.إش.بع	الحصار
مثل المحاصر	مقا	المحاصر
2		39 أ

39 ب	6	تتعبوا ملحنا و «ألم تتعبوا» جرحنا ألم تتعبوا	إح.ض.قب إح.ض.قب عط حذف إح.ض.قب إح.ض.قب	الساهرون(المحاصرون) المحاصرون ألم تتعبوا .. ؟ ألم تتعبوا .. ؟ المحاصرون الساهرون(المحاصرون)
40	21	هنا هنا هنا هنا لنا نكون و بعده نحن ستُحسِنُ اخترتَ شعبيّ ستُحسِنُ اخترتَ و ستُحسِنُ اخترتَ	إح.إش.قب إح.إش.قب إح.إش.قب إح.إش.قب إح.ض.قب إح.ض.قب عط إح.ض.قب إح.ض.قب إح.ض.قب إح.ض.قب إح.ض.قب إح.ض.قب عط إح.ض.قب إح.ض.قب	المكان المحاصر المكان المحاصر المكان المحاصر المكان المحاصر المحاصرون المحاصرون لنا هدفٌ الهدف(هدف الوجود) المحاصرون الشعب المحاصر الشعب المحاصر المحاصرون الشعب المحاصر الشعب المحاصر مختلفون الشعب المحاصر الشعب المحاصر

مختلفون	عط	و		
المحاصرون	إح.ض.قب	لنا		
المحاصرون	إح.ض.قب	نكون		
الشعب المحاصر		بعده		
فعل المضارع	إح.ض.قب	أشغاله	1	41
السجين	إح.ض.قب	قال		
المحاصر	إح.ض.قب	لي		
السجين	إح.ض.قب	سجنه		
السجين	إح.ض.قب	أُحررُ	7	42
السجين	إح.ض.قب	أعرفُ		
مديح الوطن	مقا	كهجاء الوطن		
مهنة	مقا	مثل باقي المهن		
المحاصر	إح.ض.قب	أيقظُ		
المحاصر	إح.ض.قب	حصانك		
أيقظُ	عط	و		
المحاصر	إح.ض.قب	اصعدُ		
المحاصر	إح.ض.قب	لتسبق		
المحاصر	إح.ض.قب	حُلمك	10	43
اصعدُ	عط	و		
المحاصر	إح.ض.قب	اجلس		
المحاصر	إح.ض.قب	ماطلتك		
الصخرة	إح.ض.قب	تنتهذُ		
المحاصر	إح.ض.قب	حريتي	29	44

تحميلني	إح.ض.قب	الحرية
نسكن	إح.ض.قب	المحاصرون
و	عط	أين نسكن ؟
لها	إح.ض.قب	الحرية
جانبي	إح.ض.قب	المحاصر
و	عط	أنمت ؟
«أ... ؟»	حذف	أحلمت ...؟
بذاتك	إح.ض.قب	الحرية
منامك ؟	إح.ض.قب	الحرية
معي ؟	إح.ض.قب	المحاصر
أم	عط	الشاي ؟
«هل تشربين	حذف	قهوة بالحليب ؟
معي»	عط	عصير الفواكه ؟
أم	حذف	هل تؤثرين ؟
«هل تؤثرين»	إح.ض.قب	المحاصر
قُبلي ؟	إح.ض.قب	المحاصر
حريتي	إح.ض.قب	المحاصر
غريبك	إح.إش.بع	السريّر
هذا	إح.ض.قب	الحرية
سريرك	إح.ض.قب	المحاصر
جسدي	إح.ض.قب	الحرية
لهاتك	إح.ض.قب	المحاصر
حريتي	إح.ض.قب	الحرية

		أحملها تحملني سيدها أنا عبدها حريتي نفترق؟		إح.ض.قب إح.ض.قب إح.ض.قب إح.ض.قب إح.ض.قب	المحاصر الحرية الحرية المحاصر المحاصرون
45	3	يكفي هذا هذا		إح.ض.قب إح.إش.بع إح.إش.بع	المطلق الأزرق الزمان المكان
46 أ	3	هذا نقلّم (نحن) أشجارنا		إح.إش.بع إح.ض.قب إح.ض.قب	الحصار المحاصرون المحاصرون
46 ب	6	هذا الحصار حصاري نفسي و و يحملق		إح.إش.بع إح.ض.قب إح.ض.قب عط عط إح.ض.قب	الحصار الشاعر المحاصر الشاعر ما قبل نفسي ما بعد نفسي المكان (المحاصر)
47	17	تترجلّ (هي) و «أن..» تمشي (هي) قدميها		إح.ض.قب عط حذف إح.ض.قب إح.ض.قب	الروح أن تترجلّ أن تمشي الروح الروح

		جانبي هكذا و «يقتسمان» لنقطع هذا ثمّ أَيّامنا أنا هي تختار تجلس	إح.ض.قب إح.إش. عط حذف إح.ض.قب إح.إش.بع عط إح.ض.قب إح.ض.قب إح.ض.قب إح.ض.قب إح.ض.قب إح.ض.قب	الشاعر المحاصر صاحبين يقتسمان يقتسمان المحاصر و الروح الطريق تمشي المحاصر و الروح المحاصر الروح الروح الروح
48	4	عناك موضوعك و ذاتك	إح.ض.قب إح.ض.قب عط إح.ض.قب	الشاعر الشاعر ذات الشاعر
49 أ	2	حاصر حصارك	إح.ض.قب إح.ض.قب	الشعر الشعر
49 ب	5	جُرّ دمرته و اشرح غبارك	إح.ض.قب إح.ض.قب عط إح.ض.قب إح.ض.قب	النثر الواقع جرّ النثر النثر

49 ج	3	طيرا (أنتما) كجناحي تحملان	إح.ض.قب مقا إح.ض.قب	الشعر و النثر الشعر و النثر جناحا السنونوة
50	3	لي هذا تراجع (هو)	إح.ض.قب إح.إش.بع إح.ض.قب	الشاعر المحاصر الحصار الحصار
51	8	يجد (هو) هاتفني و لا يرنُ يرنُ أنني لم أكنُ ههنا	إح.ض.قب إح.ض.قب عط إح.ض.قب إح.ض.قب إح.ض.قب إح.ض.قب إح.إش.قب	الشاعر المحاصر الشاعر هاتفني الهاتف جرس الباب الشاعر المحاصر الشاعر المحاصر المكان المحاصر
52	10	يجدُ انتظارك لا أستطيع انتظارك لا أستطيع غيرهما انتظارك له في انتظارك	إح.ض.قب إح.ض.قب إح.ض.قب إح.ض.قب إح.ض.بع إح.ض.قب إح.ض.قب إح.ض.قب إح.ض.قب	الشاعر المحاصر المرأة (الوطن) الشاعر المحاصر المرأة (الوطن) الشاعر المحاصر أمّ كلثوم/ماريا كالاس المرأة (الوطن) للزمن المرأة

	لم أنتظرك	إح.ض.قب	الشاعر
53	يقول (هو)	إح.ض.قب	الشاعر المحاصر
	لها	إح.ض.قب	المرأة (الوطن)
	تحيينه	إح.ض.قب	الزهر
	فـ	عط	يقول
	تقول (هي)	إح.ض.قب	المرأة الوطن
	يقول (هو)	إح.ض.قب	الشاعر المحاصر
	تمضين بي	إح.ض.قب	الشاعر المحاصر
	تقول (هي)	إح.ض.قب	المرأة الوطن
	داخلي	عط	المرأة الوطن
54	و	إح.ض.قب	تقول
	تقول (هي)	إح.ض.	المرأة الوطن
	دعنا (نحن)	إح.ض.قب	المحاصرون
	و	عط	الأزرق الأبدي
	«دعنا»	حذف	دعنا
	تعال (أنت)	إح.ض.قب	الحب، طائر الغيب
	مطبخي	إح.ض.قب	الشاعر المحاصر
	لنُعدَّ	إح.ض.قب	الشاعر + الحب
	أطهو	إح.ض.قب	الشاعر المحاصر
25	أنت	إح.ض.قب	الحب
	تصبُّ	إح.ض.قب	الحب
	تختارُ	إح.ض.قب	الحب
	ما شئت	إح.ض.قب	الحب

تَذَكَّرْنَا	إح.ض.قب	الأغنيات
إِنَّكَ	إح.ض.قب	الحبّ
صَدَقَ	إح.ض.قب	الحبّ
حَدَقَ	إح.ض.قب	الحبّ
إِلَيْكَ	إح.ض.قب	الحبّ
مَزَّقَ	إح.ض.قب	الحبّ
حِجَابُكَ	إح.ض.قب	الحبّ
لَكِنَّا	إح.ض.قب	الحبّ
قُرْبِي	إح.ض.قب	الشاعر المحاصر
تَقَشَّرُ	إح.ض.قب	الحبّ
سِتَخْتَار	إح.ض.قب	الحبّ
لِي	إح.ض.قب	الشاعر المحاصر
لِنَشْهَدَ	إح.ض.قب	الشاعر المحاصر + الحبّ
هناك هنا	إح.إش.بع	شاهدين على المكان
يَعْقُبُ	إح.ض.قب	الصباح
هذا	إح.إش.بع	الحصار
حَبَّهَا	إح.ض.قب	الفتاة
و	عط	القَمِيص المَزْرَكش
«سوف تمضي»	حذف	تمضي إلى حبّها
كالمِشْمِشِيَّاتِ	مقا	شفّافة المعنويات
هذا	إح.إش.بع	النهار
لنا	إح.ض.قب	المحاصرون
كلّهُ	إح.ض.قب	النهار

كله	إح.ض.قب	النهار
يا حبيبي	إح.ض.قب	الشاعر
لا تتأخر	إح.ض.قب	الشاعر (الحبيب)
كتقي	إح.ض.قب	الفتاة
و	عط	سوف تمضي
ستقضم	إح.ض.قب	الفتاة
لن يصل	إح.ض.قب	الشاعر (الحبيب)
أنا	إح.ض.قب	المحاصر
أو	عط	أنا
هو	إح.ض.قب	المحاصر (الحب)
لكنـ(ها)	عط. استد	—
9	إح.ض.قب	الحرب
تنتهي	إح.ض.قب	الحرب
أنا	إح.ض.قب	المحاصر
و	عط	أنا
هو	إح.ض.قب	المحاصر (الحب)
أنا	إح.ض.قب	المحاصر
هي	إح.ض.قب	المحاصر (الحرب)
هكذا	إح.إش.بع	الحب
لكنـ(هـ)	عط. استد	—
10	إح.ض.قب	الحب
ينتهي	إح.ض.قب	الحب
ينتهي	إح.ض.قب	الحب

		أنا	إح.ض.قب	المحاصر
		و	عط	أنا
		هي	إح.ض.قب	الحرب
		لا أحبك	إح.ض.قب	المحاصر (المحقق)
		لا أكرهك	إح.ض.قب	المحاصر (المحقق)
		قلبي	إح.ض.قب	المحاصر (المعتقل)
		يفيض	إح.ض.قب	القلب (قلب المحاصر)
		قلبي	إح.ض.قب	المحاصر (المعتقل)
		لا أحبك	إح.ض.قب	المحاصر (المحقق)
		أنت	إح.ض.قب	المحاصر (المحقق)
		أحبك	إح.ض.قب	المحاصر (المحقق)
		و	عط	بعض أناي
	21	«هل أنت؟»	حذف	هل أنت ...؟
		و	عط	موعد شاي
		«هل أنت؟»	حذف	هل أنت ...؟
		و	عط	بُحّة ناي
		«هل أنت؟»	حذف	هل أنت ...؟
		لكنني—(ي)	عط.استد	—
		—	إح.ض.قب	المحاصر
		لا أكرهك	إح.ض.قب	المحاصر (المحقق)
		هكذا	إح.إش.بع	عاطفتي لا تخصّك
		عاطفتي	إح.ض.قب	المحاصر
		لا تخصّك	إح.ض.قب	المحاصر (المحقق)

		عاطفتي	إح.ض.قب	المحاصر
		هي	إح.ض.قب	العاطفة
		ليلي	إح.ض.قب	المحاصر
		ليلي	إح.ض.قب	المحاصر
		يتحرك	إح.ض.قب	الليل
		و	عط	الوزن
		«يتحرك حراً»	حذف	يتحرك حراً
58 أ	1	هذا	إح.إش.بع	الحصار
58 ب	1	هنا	إح.إش.قب	المكان المحاصر
58 ج	2	ألوانها يدخل (هو)	إح.إش.قب إح.إش.قب	طائرة من ورق الطفل
59	10	جلسنا مصائرنا كطيور تؤنث (هي) أعشاشها أو «تؤنث» أعشاشها أو «تؤنث» أعشاشها نُصبت (هي)	إح.ض.قب إح.ض.قب مقا إح.ض.قب إح.ض.قب عط حذف عط حذف إح.ض.قب	المحاصرون المحاصرون - الطيور الطيور في ثقب التماثيل تؤنث أعشاشها في المداخل تؤنث أعشاشها الخيام

المحاصر	إح.ض.قب	موتي		
المحاصر (الحارس)	إح.ض.قب	تمهلْ		
المحاصر (الحارس)	إح.ض.قب	تمهلْ		
المحاصر	إح.ض.قب	مني		
لعلّك تسأم مني	عط	و		
لعلّك	حذف	«لعلّك»	12	60
المحاصر	إح.ض.قب	ظلك		
المحاصر	إح.ض.قب	عني		
ترفع ظلك عني	عط	و		
لعلّك	حذف	«لعلّك»		
المحاصر	إح.ض.قب	ليلاك		
المحاصر	إح.ض.قب	شبحي		
سأعلمك	عط	فـ		
المحاصر حارس آخر	إح.ض.	تسمعُ		
المحاصر	إح.ض.	قلبك		
المحاصر	إح.ض.	تعرف		
المحاصر	إح.ض.	مثلي		
المحاصر	إح.ض.	تمهلْ	12	61
المحاصر	إح.ض.	مثلي		
المحاصر	إح.ض.	تُصفرّ		
تسمع	عط	فـ		
لحناً	إح.ض.	يهاجر		
يوجعك	عط	و		

المحاصر	إح.ض	ترحل		
المحاصرون + الحارس	إح.ض.بع	نتبادلُ	12	62
المحاصرون + الحارس	إح.ض.قب	أسماعنا		
الحارس	إح.ض.قب	تري		
المحاصرون + الحارس	إح.ض.قب	بيننا		
الحارس الثالث	إح.ض.قب	لك		
لك أم	عط	و		
الشاعر المحاصر	إح.ض.قب	لي		
لي والدة	عط	و		
المحاصرون + الحارس	إح.ض.قب	لنا		
لنا مطرٌ واحدٌ	عط	و		
المحاصرون + الحارس	إح.ض.قب	لنا		
لنا قمرٌ واحدٌ	عط	و		
المحاصر	إح.ض.قب	طللي	13	63
على طللي ينبتُ	عط	و		
الذئب	إح.ض.قب	يغفو		
المحاصر	إح.ض.قب	شاتي		
الذئب يغفو	عط	و		
الذئبُ	حذف	«الذئب»		
الذئب	إح.ض.قب	يحلم		
المحاصر	إح.ض.قب	مثلي		
يحلم مثلي	عط	و		
الذئب يحلم	حذف	«الذئب»		

		مثل الملاك	مقا	الذئب
		هنا	إح.ض.قب	المكان المحاصر
		هناك	إح.ض.قب	مكان آخر.
		ترفض	إح.ض.بع	الأساطير
		حبكتها	إح.ض.قب	الأساطير
		مسّها	إح.ض.قب	الأساطير
		لكنـ(ها)	عط.استد	—
64	10		إح.ض.قب	الأساطير
		لا تغير	إح.ض.قب	الأساطير
		حبكتها	إح.ض.قب	الأساطير
		وجدت	إح.ض.قب	الأساطير
		يلائمتها	إح.ض.قب	الأساطير
		عدلتّه	إح.ض.قب	الأساطير + الواقع
		ما تظنّ	إح.ض.	شبه مستشرق
		لنفترض	إح.ض.	أنا+أنت
		الآن	إح.إش	الغباء
		أنّي	إح.ض.	أنا (الشعب)
		و	عط	الغباء
65		لألعبُ	إح.ض.	الشعب
		لأفهمُ	إح.ض.	الشعب
		لأستطيعُ	إح.ض.	الشعب
		لهذا	إح.إش	أخذ الحياة
		أخذتَ	إح.ض.	المحاصر (المحتل)

حياتي	إح.ض	الشعب
لتصنعَ	إح.ض	المحاصر (المحتل)
منها	إح.ض	حياتي
حياتك	إح.ض	المحاصر (المحتل)
كنتَ	إح.ض	المحاصر (المحتل)
غيرك	إح.ض	المحاصر (المحتل)
كنتُ	إح.ض	الشعب المحاصر
غيري	إح.ض	الشعب المحاصر
كلنا	إح.ض	المحاصر + المحاصر
يعترفان	إح.ض	المحاصر + المحاصر
بحاجتنا	إح.ض	المحاصر + المحاصر
كما اليهوديِّ	مقا	الغبيّ (تاجر البندقية)
و	عط	قلبُ
و	عط	خبزُ
تجبرَ	إح.ض	المكان (مكان الحصار)
أبده	إح.ض	المكان
تخلفَ	إح.ض	الزمان (زمان الحصار)
موعده	إح.ض	الزمان
هو	إح.ض	المكان
أتذكرُ	إح.ض	المحاصر
أشَمَّ	إح.ض	المحاصر
و	عط	أشَمُّ
أحنُّ	إح.ض	المحاصر

	نفسى	إح.ض	المحاصر
68	هذه أو «هذه الأرض» لا نبالي فـ	إح.إش عط حذف إح.ض عط	المحاصرون هذه الأرض واطئة هذه الأرض صفات الأرض التحول
69	يحاصرني عشتُ و يسألني كنتَ ؟ أعدُ كنتَ أهديتني و خففُ	إح.ض إح.ض عط إح.ض إح.ض إح.ض إح.ض إح.ض عط إح.ض	الشهيد المحاصر يحاصرني الشهيد المحاصر المحاصر المحاصر الكلام أعدُ المحاصر (الشاعر)
70	يُوضِّحُ لي لم أفتشُ فـ إنني أحبُّ و	إح.ض إح.ض إح.ض عط إح.ض إح.ض عط	الشهيد المحاصر الشهيد حبّ الحياة الشهيد الشهيد الصنوبر

		«أحبّ الحياة»	حذف	أحبّ الحياة
		لكنني	إح.ض	الشهيد
		ما استطعتُ	إح.ض	الشهيد
		إليها	إح.ض	الحياة
		فـ	عط	التفتيش عن الحياة
		فتشتُ	إح.ض	الشهيد
		عنها	إح.ض	الحياة
		ما أملكُ	إح.ض	الشهيد
71 أ	2	يعلمني	إح.ض	الشهيد
		حريتي	إح.ض	الشهيد
71 ب	15	يحذّرني	إح.ض	الشهيد
		لا تصدّقْ	إح.ض	المحاصر
		و	عط	لا تصدّقْ
		صدّقْ	إح.ض	المحاصر
		أبي	إح.ض	الشهيد
		ينظرُ	إح.ض	أبي
		صورتي	إح.ض	الشهيد
		بدلتَ	إح.ض	الابن، الشهيد
		أدوارنا	إح.ض	الابن+الأب
		و	عط	بدلتَ
		سرتَ	إح.ض	الشهيد
		أمامي	إح.ض	الأب
		أنا	إح.ض	الأب

130

	و لكن	عط عط . استند	--
73 ب	أن تقاوم يعني و و دائك	إح.ض وص(علاقة الـ شرح) عط عط إح.ض	المحاصر -- التأكد من صحة القلب التأكد من المحاصر
74 أ	أمشي خارجي و أسمع داخلي	إح.ض إح.ض عط إح.ض إح.ض	المحاصر المحاصر في ما تبقى... المحاصر المحاصر
74 ب	عالجته و «عالجته» و «عالجته»	إح.ض عط حذف عط حذف	الحب الرياضة عالجته السخرية عالجته
74 ج	يحولني	إح.ض	الحصار
75 أ	لا تتق فـ هي و	إح.ض عط. است إح.ض عط	المحصّر القصيد القصيد هي حدس

القصيدة	إح.ض	هي		
القصيدة	عط.استد	لكنـ(ها)		
اقصيدة	إح.ض			
جرؤ صغير	إح.ض	يعضُّ	2	75 ب
الكتابة	إح.ض	تجرحُ		
المحاصر	إح.ض	أصدقائي		
الأصدقاء	إح.ض	يُعدُّون		
المحاصر	إح.ض	لي		
يعدُّون لي حفلةً	عط	و		
يعدُّون لي	إح.ض	« يعدُّون لي »	10	76
القبر	إح.ض	يظللُّه		
قبراً مريحاً	عط	و		
يعدُّون لي	إح.ض	«يعدُّون لي»		
الأصدقاء	إح.ض	أسبقهم		
المحاصر	إح.ض	ماتَ ؟		
الشهيدةُ	عط	و		
أختُ الشهيد	عط	و		
حفيدة جدِّ شهيد	عط	و		
--	عط .است	و		
الشيء(الاعتراض ..)	إح.ض	يحدثُ	10	77
لا شيء يحدث في العالم	عط.است	فـ		
الزمن البربري	إح.ض	انتهى		
الشهيد	عط	و		

	و	عط مقا	الضحية نسيية
78	7	يريدون هذه إليها و ظَلَّتْ كرائحة البنّ دمهم	الجنود (المحاصرون) الساعة الأغنيات الاستماع إلى الأغنيات الأغنيات الاستماع إلى الأغنيات الشهداء
79	13	قلنا لهم فـ نتبارى أشياننا فـ أجابوا تعلمون يفتحُ قلعتنا أو «لمقام» قلنا	المحاصرون المحاصرون (المحتلون) -- المحاصرون المحاصرون -- المحاصرون المحاصرون السلام المحاصرون (المحتلون) مقام الحجاز لمقام... المحاصرون
80	13	قهوتنا	المحاصرون

	و	عط	فناجين..
	و	عط	العصافير
	و	عط	الشجرُ
	تقفزُ	إح.ض	الشمس
	مثل الغزالة	مقا	الشمس
	و	عط	الشمس
	لنا	إح.ض	المحاصرون
	و	عط	الماء
	تدل	إح.ض	أشياء جميلة
	هذا	إح.إش	الصباح
	و	عط	أشياء أخرى
	أنا	إح.ض	المحاصرون
	نودّع	إح.ض	المحاصرون
	هذا	إح.إش	الطريقَ
	و	عط	نودّع
	نسألُ	إح.ض	المحاصرون
	نبدأ؟	إح.ض	المحاصرون
	نحذرُ	إح.ض	المحاصرون
	نرجسنا	إح.ض	المحاصرون
	صورته	إح.ض	النرجس
	لم تعدْ	إح.ض	
	انظرُ	إح.ض	
82 أ	يشاطرني	إح.ض	دعاة السلام

10

81

	هذا	إح.إش	النفق
82 ب	يقاسمني قدحي يفيض شبحي	إح.ض	دعاة السلام المحاصر القدح المحاصر
83	نفسه يقتسمان	إح.ض إح.ض	المسافر الغريبان
84	يغتسلان	إح.ض	المحبّان
85	هو أضعف منه و «السلام اعتذار..» يفلُّ	إح.ض مقا إح.ض عط حذف إح.ض	الأضعف الأضعف الندى.... السلام السلام اعتذار الندى
86	لا يعادي يوحد سكّانه أو	إح.ض إح.ض إح.ض عط	السلام السلام قطار السلام يوحد
87	هو صنعتم هو سنزرعُ	إح.ض إح.ض إح.ض إح.ض	السلام المحاصرون(المحتلون) السلام المحاصرون

هو	إح.ض	السلام
تُغويان	إح.ض	مقلتا ثعلب
هو	إح.ض	السلام
تُسندُ	إح.ض	الآه
ثُقبَتْ	إح.ض	شامة امرأة
قلبه	إح.ض	الفتى
و	عط	رصاصٌ
هنا	إح.إش	في الحياة

1-1-7 الإحالة: تعدّ الإحالة وسيلة اتساقية داخل النصّ، باعتبارها "علاقة دلالية تشير إلى عملية استرجاع المعنى الإحاليّ في النصّ مرّة أخرى عن طريق مجموعة من الكلمات ليس لها معنى مستقلّ في ذاتها"⁽¹⁾ فهي تساهم في تشكيل النصّ والعناصر التي تكوّن عالمه.

- الإحالة الضميرية: نحاول أن نبحث عن الدور الذي يقوم به الضمير، بأنواعه، داخل قصيدة معاصرة ؟ .

تعدّ الإحالة بالضمائر من أكثر الإحالات شيوعاً، لأنها "تكتسب أهميتها بصفقتها نائبة عن الأسماء والأفعال والعبارات والجمل المتتالية؛ فقد يحلّ ضمير محلّ كلمة أو عبارة أو جملة أو عدّة جمل. ولا تقف أهميتها عند هذا الحدّ؛ بل تتعدّاه إلى كونها... بين أجزاء النصّ المختلفة، شكلاً ودلالة. داخلية وخارجية، وسابقة ولاحقة"⁽²⁾. فالضمير، بطبيعة الحال، يؤدي مهمّة الربط داخل النصّ، ويحيل ما لحق من الكلام على ما سبقه. وقد تعدّد استخدامه ضمن الخطاب الشعريّ، فنجدّه من حيث الحضور (الضمير المتكلم، الضمير المخاطب) ومن حيث الغيبة (الضمير الغائب).

(1) - عزة شبل محمد، مرجع سابق، ص 176.

(2) - صبحي إبراهيم الفقي، ج 1، مرجع سابق، ص 137.

وقد أكد علماء النصّ أنّ للضمير (هو) الذي يختصّ بالغيبة، له ميزتان:

"الأولى: الغياب عن الدائرة الخطابية، والثانية: القدرة على إسناد أشياء معينة، وتجعل هاتان الميزتان من هذا الضمير موضوعا على قدر كبير من الأهمية في دراسة تماسك النصوص"⁽¹⁾.

بدأ الشاعر قصيدته باستخدام ضمائر الحضور التي تخصّ المتكلم والمخاطب، اللذين يكونان حاضرين أثناء تبادل ما بينهما من حديث.

نستهلّ تحليلنا باعتماد ما ورد في جلّ المقاطع، حيث نقف على الضمير الجمعي الذي يعبر عن جماعة بعينها، المتمثلة في المجتمع العربي الفلسطيني الذي عانى الويلات من الاحتلال الصهيوني.

ومن المقاطع التي ورد فيها الضمير الجمعي، ما يلي:

[م01]: (جزء من المقطع)

– نفعلُ ما يفعلُ السُّجَنَاءُ،

وما يفعلُ العاطلون عَنِ العملِ:

نُرَبِّي الأملَ.⁽²⁾

[نفعلُ] [نحن] / [نُرَبِّي] [نحن] الأملَ.

وفي [م02]:

بلادٌ على أُنْبَةِ الفجرِ،

صرنا أَقْلَ ذكاءٍ،

لأنّا نُحمِلُ في ساعة النصر.

أعداؤنا يسهرون،

وأعداؤنا يُشْعِلون لنا النورَ

⁽¹⁾ -صبحي إبراهيم الفقي، ج1، مرجع سابق، ص161.

⁽²⁾ - قصيدة حالة حصار، ص177.

في حلقة الأقبية⁽¹⁾.

[أصبرنا] (نحن) / [نُحْمَلُ] (نحن) / [أعداؤنا] (نحن) يسهرون (هم) / [أعداؤنا] (نحن) يُشعلون (هم) لنا النور.

وقد أعاد الضمير الجمعي في [م07]:

نفعل ما يفعل الصاعدون إلى الله:

ننسى الألم⁽²⁾

[نفعل] (نحن) / [ننسى] (نحن)

ركّز الشاعر في منجزه الشعري على الضمير (نحن) الضمير الجمعي الذي يعبر عن الذات الإنسانية، فكانت من خصائصه التي "تتوافق مع الصميمية الذاتية والعاطفة الإنسانية بكثير من الرقة والأناقة والجمال والإحاطة وليس ثمة لفظة عربية. هي أحوى منها للقيم الجمالية والإنسانية، مما يشير إلى تعظيم الإنسان العربي ومحفته للجماعة التي ينتمي إليها أسرة كانت أو قبيلة أو أمة"⁽³⁾.

ومن المقاطع التي خصّها الشاعر باستخدام الضمير الدال على الذات المتكلمة المفردة التي يمثّلها الضمير (أنا). ونتلمس التحوّل المفاجئ- بعد أن استخدم الضمير الجمعي في بداية منجزه الشعري- إلى الصوت المعبر عن ضمير المتكلم في تعبير مباشر غير مبهم وهذا ما جاء في المقطع السادس، حيث يقول مؤكّداً على حرّيته التي ولدت معه:

حرُّ أنا قُربَ حرّيتي

وغدي في يدي...

سوف أدخل، عما قليل، حياتي

وأولدُ حرّاً بلا أبوين،

(1) - قصيدة حالة حصار، ص178.

(2) - قصيدة حالة حصار، ص183.

(3) - حسن عباس، حروف المعاني بين الأصالة والحداثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000. ص137.

وَأَخْتَارُ لِأَسْمِي حُرُوفًا مِنَ اللَّازُورِ... (1)

ونجد في [م70]:

- فَإِنِّي أَحِبُّ الْحَيَاةَ

على الأرض، بين الصَّنَوْبَرِ والتِّينِ، وَلَكِنِّي

ما اسْتَطَعْتُ إِلَيْهَا سَبِيلًا... (2)

إنّ استخدام ضمير الحضور (الياء) التي تشير "في نهاية الكلمة إلى ذات المتكلم، إذ تعبّر عن رسوخ ذاته وتوكيدها في مواجهة العالم الخارجي ولا يدانيها في ذلك سوى كلمة (أنا) للظهور والبروز والتّعالّي في مواجهة العامل الخارجي أيضاً، ولكن بفارق بينهما من حيث توكيد الذات ورسوخها لصالح (إنّي) أمّا (أنا) فأكثر سموخاً" (3).

برز ضمير (الأنا) أو (المتكلم) الذي يخصّ الذات الشاعرة لحظة الكتابة، إذ يكشف من خلاله ما تهيمن عليه من أزمة داخلية تعانيها، وهذا ما يتجلّى في مقاطع كثيرة منها:

[م103]/[م106]/[م28]/[م29]/[م33]

وقد خصّ الضمير المتكلم (أنا) "بـ (الألف اللينة) في آخره. مما يوحي بالامتداد إلى الأعلى فصار (أنا). فكان معنى (أنا) هو: (الذات الإنسانية الحاضرة بوضوح وتعال) وذلك في مواجهة المخاطب" (4).

أمّا كيف كان الشّاعر ينظر إلى الآخر من خلال الضمير الذي استخدمه في منجزه الشعريّ، أي ضمير المخاطب الذي يقتصر على تشخيص مخاطب معيّن، يفهم من خلال سياق النصّ، ونرى أنّ ضمير المخاطب (أنت) استخدم في [م57]:

(مَنْ أَنْتَ حَتَّى أُحِبَّكَ؟/هَلْ أَنْتَ بَعْضُ أَنَايَ؟...) خطاب آخر، هذه المرّة، لكنّه موجّه

من فلسطيني عانى الاعتقال إلى محقّق محتلّ، مؤكّداً على "الضمير (أنت) التي خصّها العربي

(1) - قصيدة حالة حصار، ص182.

(2) - قصيدة حالة حصار، ص246.

(3) - حسن عباس، مرجع سابق، ص101.

(4) - المرجع نفسه، ص137.

بـ (التاء) الضعيفة الرقيقة في آخره فصار (أنت). وذلك إصراراً من العربيّ على وضع المخاطب إطلاقاً في موقع (صوتي-اجتماعي- لغوي) أقلّ شأناً من موقع المتكلم⁽¹⁾.

فضمير الغائب (هو، هي، ..) الذي استخدمه الشاعر نجد أنه قد وظفه باستمرار انطلاقاً من المقطع [م03] عندما تحدّث عن آدم عليه السّلام بضمير يعود عليه [إحالة قبلية] (هنا يتذكّر آدم صلصال (هـ)...) .

وفي [م04] تحدّث عن الحصار، إذ يقول:

في الحصار، تكون الحياة هي الوقتُ

بين تذكر أولّها

ونسيان آخرها... (2)

الحياة هي الوقت... أولّـ (ها) ... آخر (ها) فـ (الهاء) تعود هنا على الحياة، فهي إحالة قبلية. ويستأنف استخدام ضمير (الهاء) الذي يعود دائماً على الحياة التي تمثّل الوقت.

-الإحالة الإشارية: تعدّ أسماء الإشارة من أهمّ وسائل الاتساق النصّي التي تتصوي تحت آليات الإحالة، المساهمة في ربط أجزاء الكلام مع بعضه بعضاً، ويكون ربطها هذا قبلياً أو بعدياً بين عناصر النصّ، وفي هذا الإطار يمكننا أن نحصيها حسبما وردت في قصيدة "حالة حصار".

الظرفيّة: ما دلّ على المكان؛ كرّرت هنا (19 مرة)، هناك (03 مرات)، هنالك (مرة واحدة). وما دلّ على الزمان؛ كرّرت الآن (04 مرات)، غداً (03 مرات).

المسافة: ما دلّ على القرب؛ كرّرت هذا (22 مرّة)، هذه (04 مرّات). وما دلّ على البعد؛ كرّرت ذاك (مرّة واحدة).

أسّس الشاعر خطابه انطلاقاً من تصوير مشهدي للراهن الفلسطيني وذلك من خلال ثنائيّة المكان والزمان، حيث استخدم (هنا) الذي يشير إلى مكان قريب، مستهلاً قصيدته

(1)-حسن عباس، مرجع سابق، ص137.

(2)- قصيدة حالة حصار، ص180.

بالوصف المكاني الذي ألهمه روح الاستطلاع المشهدي عن قرب في "منحدرات التلال" (تعبّر عن المكان) من المقطع الأول وربطه بزمنين: يمثل الزمن الأول "الغروب" بداية الليل وغرته ويمثل الثاني "فوهة الوقت" التي تعني الموت لاقتترانه بـ "فوهة" التي استعارها من البركان أو المدفع، فكانت (هنا) إحالة بعيدة تقوم بربط السابق باللاحق في [م01]:

هنا، عند منحدرات التلال، أمام الغروب
وفوهة الوقت،

قرب بساتين مقطوعة الظل،⁽¹⁾

أما ما ورد في [م03]:

هنا بعد أشعار "أيوب" لم ننتظر أحداً...
هنا، لا "أنا"

هنا يتذكر "آدم" صلصاله

سيمتد هذا الحصار إلى أن نعلم أعداءنا
نماذج من شعرنا الجاهلي⁽²⁾.

ركّز الشاعر، مرة أخرى، على أهمية الذات الجمعية (النحن) وحضورها الطاعي مع الذات الفردية (الأنا) التي ارتبطت بكلّ التحوّلات المكانية الحديثة متقاطعة مع استمرارية زمنية متغلغلة داخل المكان، حيث ربط [م03] بما قبله [م01] وبما بعده [م14] الذي أعلن فيه انتماءه التاريخي المقدّر بآلاف السنين، حيث ورد في [م14]:

أفكر، من دون جدوى:

بماذا يفكر من هو مثلي، هناك

على قمة التل، منذ ثلاثة آلاف عام⁽³⁾.

(1) - قصيدة حالة حصار، ص177.

(2) - قصيدة حالة حصار، ص179.

(3) - قصيدة حالة حصار، ص190.

يكمل الشاعر هدفه الذي صاغه منذ بداية قصيدته، مكرراً (هنا) عدّة مرات في [م40] إذ أحالها إلى المقاطع الأولى من القصيدة، وشكّل بذلك اتّساقاً بينها وبين ما سبقها، إذ يقول:

[م40]:

واقفون هنا. قاعدون هنا. دائمون هنا.

خالدون هنا. ولنا هدفٌ واحدٌ واحدٌ⁽¹⁾

يعلن للمحتلّ أنّ الفلسطيني لن يبرح مكانه هذا الذي ورثه عن أجداده، وسيظلّ على ثراها صامداً إلى ما يشاء الله عزّ وجلّ. وقد أحال العنصر الإشاري في هذا المقطع، إلى ما ذكر آنفاً، أي المكان الذي يدور حوله النزاع، فهو لا يحبّ أن تكون حياته بعيدة عنه، مؤكّداً ذلك بما جاء في المقطع [م63]، حيث ربط بين أجزاء النصّ وجعلها كلا موحّداً، إذ ربط بين جزء لاحق وجزء سابق.

واسم الإشارة (هذا) من أدوات الإحالة الداخلية، يقوم بوظيفة إحالية حيث يحدّد موضع العنصر الإشاري، ويمكن أن يحيل على عنصر واحد (المحال إليه) أو أكثر الذي يكون داخله النص أو خارجه.

وقد حظي استخدام اسم الإشارة (هذا) بنسبة عالية، حيث تكرر (22 مرّة)، إذا ما قارناه بأسماء الإشارة الأخرى، التي قلّ استخدامها.

وما نلاحظه في [م03] أنّ لهذا الحصار نهاية، وسيتمتدّ إلى نقطة فاصلة بين عقليتين: عقلية إسرائيلية مليئة بالأساطير والأكاذيب، وعقلية عربية أنتجت شعراً خالداً، فشتان ما بينهما، وسينتهي الحصار حتماً إذا ما علّم الفلسطيني الآخر المحتلّ ما يجهله من التاريخ. سجّل الشاعر امتداد هذا الحصار بحضور مكثّف، ودلالات متعددة، إذ ربطه بالواقع الفعليّ الذي عبّر عنه من خلال ثنائية مكان/زمان. فكان تكرار [سيتمتدّ هذا الحصار] في عدة مقاطع [م03]، [م39]، [م46]، [م58]، ممّا يدلّ على أنّ لاسم الإشارة (هذا) دور بارز في ربط أركان الجملة ممّا أدّى إلى اتّساق النصّ، وأسهم في دعمه، إذ يقول في [م03]:

(1) - قصيدة حالة حصار، ص216.

سَيَمْتَدُّ هَذَا الْحَصَارُ إِلَى أَنْ نَعْلَمَ أَعْدَاءَنَا
نَمَازِجَ مَنْ شَعَرْنَا الْجَاهِلِيَّ⁽¹⁾.

وفي [م39]:

سَيَمْتَدُّ هَذَا الْحَصَارُ إِلَى أَنْ،
يُحِسَّ الْمُحَاصِرُ، مِثْلَ الْمُحَاصَرِ،
أَنَّ الضَّجَرَ
صِفَةً مِنْ صِفَاتِ الْبَشَرِ⁽²⁾.

- إحالة الموصول (Référence Relative): الاسم الموصول "اسم غامض المعنى مبهم الدلالة، ولهذا الغموض والإبهام أثرهما في غموض المعنى الكلي للكلمة وإيهامه"⁽³⁾ ولا بدّ أن تأتي بعده صلة الموصول التي تحتوي على ضمير يعود على اسم الموصول.

ذكر اسم الموصول الذي (07 مرات)، حيث ورد في المقاطع التالية: [م17]، [م30] [م55] مرتان، [م57]، [م69].

أمّا اسم الموصول (التي) وردت مرتين، حيث ذكرت في المقطعين التاليين: [م59] [م78].

أمّا اسم الموصول الدال على الجماعة (الذين) فقد ورد مرة واحدة [م28]. سنسوق مثالا على ذلك في [م17]:

يُحَاصِرُنِي فِي الْمَنَامِ كَلَامِي،
كَلَامِي الَّذِي لَمْ أَقُلْهُ،
وَيَكْتُبُنِي ثُمَّ يَتْرَكُنِي بَاحِثًا

(1) - قصيدة حالة حصار، ص179.

(2) - قصيدة حالة حصار، ص215.

(3) - عباس حسن، النحو الوافي، ج1، مرجع سابق، ص340.

عن بقايا منامي... (1)

الشعر يحاصر الشاعر؛ رغم شاعريته؛ فإن القصيدة هي التي تكتبه وليس العكس، لأن عبقريته لا تنتقد كما قال: بملعقة شاي وبفخاخ الطيور. وأشار إلى شعره بـ (كلامي) في السطر الشعري (كلامي الذي لم أقله) فالاسم الموصول (الذي) وما بعده الجملة الفعلية التي تمثل صلة الموصول (لم أقله) تشتمل على ضمير يعود عليه، وساهم في إزالة الغموض والإبهام عنه وعن الجملة كلّها، حيث أحال إحالة قبلية على ما سبقه (كلامي).

-إحالة المقارنة: تمثل المقارنة أضعف وسيلة من وسائل اتّساق النصّ التي تربط بين أجزائه، إلا أنها تؤدي دوراً فعالاً في تعليق الأجزاء بعضها ببعض، وسنتبع ما جاء منها في القصيدة.

✓ المقارنة العامة (Comparaison Générale):

وردت ألفاظ المقارنة الدالة على التشابه في [م63]:

على طَلِّي يَنْبُتُ الظِّلُّ أَخْضَرَ،

وَالذَّنْبُ يَغْفُو عَلَى شَعْرِ شَاتِي

وَيَحْلُمُ مِثْلِي،

وَمِثْلَ الْمَلَائِكِ

بِأَنَّ الْحَيَاةَ هُنَا

لَا هُنَاكَ... (2)

تمثّلت المقارنة التي تدلّ على التشابه في (مثلي) و(مثل) اللذين يحيلان معاً على الذَّنْب؛ حيث ربطت الأولى بالمتكلم؛ والثانية بالملاك، ولهذه الإحالة مسؤولية بناء النصّ وانتظامه، ممّا أهل المقارنة أن تكون وسيلة من الوسائل الاتساق.

(1) - قصيدة حالة حصار، ص193.

(2) - قصيدة حالة حصار، ص239.

✓ المقارنة الخاصة (Comparaison Particulier):

وردت الإحالة بالمقارنة الخاصة بين الكيف والكم في [م29] تعبيراً عن شيئين يريد الشاعر أن يوازن بينهما؛ كيفاً في مستهل المقطع باستخدام صيغة (أقل)؛ ثم تلاها كمّاً باستخدام (أكثر) في نهايته، حيث قال:

أَمَّا أَنَا، فَسَأَهْمِسُ لِلظِّلِّ: لَوْ
كَانَ تَارِيخُ هَذَا الْمَكَانِ أَقْلَ زِحَامًا
لَكَانَتْ مَدَائِحُنَا لِلتَّضَارِيسِ فِي
شَجَرِ الْحَوْرِ... أَكْثَرَ! (1)

فالظلّ يمثّل، هنا، مرآة الذات، ولا ينفصل عنها، فهو الذي يجدرّ حضور الذات في المكان والتّاريخ⁽²⁾. فقد وردت صيغة (أقل) لتحيل إحالة خاصة على ما قبلها، وتثبت في جواب الشرط قدرة مقاومة الإنسان الفلسطيني، الذي يرمز إليه بـ (شجر الحور)، باستخدام صيغة (أكثر) التي ربطت أجزاء النصّ بعضه ببعض؛ وأسهمت في استمراريّته.

2-1-7 الحذف: يتمثّل الهدف من دراسة ظاهرة الحذف في تحليلها لكي نحدّد أسباب العدول عن الذكر إلى الحذف، ونميّز بين أغراضه المختلفة التي تجعل المتكلّم يؤثّر استخدام أبنيته في أشكال الخطاب المختلفة⁽³⁾.

1- حذف الاسم: ورد الحذف في [م29]:

لَوْلا الْخَطَايَا لَكَانَ الْكِتَابُ
الْمُقَدَّسُ أَصْغَرَ. لَوْلا السَّرَابُ لَكَانَتْ
خُطَى الْأَنْبِيَاءِ عَلَى الرَّمْلِ أَقْوَى،

(1) - قصيدة حالة حصار، ص205.

(2) - حسين حمزة، معجم الموتيقات المركزيّة في شعر محمود درويش، مجمع اللغة العربية حيفا، فلسطين، ط1، 2012. ص344.

(3) - ينظر: سعيد حسن البحيري، دراسات لغوية تطبيقية في العلاقة بين البنية والدلالة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1 2005. ص247.

وَكَانَ الطَّرِيقُ إِلَى اللَّهِ أَقْصَرَ. (1)

قمنا بوضع رمز [X] للدلالة على المحذوف في الأسطر الشعرية:

- لولا الخطايا [X] لكان الكتاب المقدس أصغر.
- لولا السراب [X] لكانت خطى الأنبياء على الرمل أقوى،
- و[X] كان الطريق إلى الله أقصر.

هناك ثلاث جمل شرطية، فالشرط في السطر الأول، وجود الخطايا؛ وجوابه كون الكتاب المقدس أصغر، والأداة [لولا] تفيد امتناع الجواب لوجود الشرط، فقد امتنع كون الكتاب المقدس أصغر لوجود الخطايا، وإذا ما تأملت الجملة الشرطية، فإنك ترى أنها تتركب من ثلاث عناصر، الأداة [لولا]، ثم فعل الشرط [الخطايا(موجودة)]، التي تتكون من الخطايا مبتدأ مرفوع، وخبرها محذوف وجوباً، نقدّره في كلامنا بـ (موجودة)، أمّا جوابه يتملّ في [لكان الكتاب المقدس أصغر]، وهكذا دواليك.

إلا أنّ السطر الثالث منه، فقد حذفت جملة فعل الشرط كلّها (لولا السراب..)، وأبقى الشاعر على جوابها.

كما ورد في [م82]:

[X] سلامٌ على مَنْ يُشَاظِرُنِي الانتباهَ إلى

نشوة الضوّء، ضوء الفراشة، في

ليل هذا النفق!

سلامٌ على مَنْ يُقَاسِمُنِي قَدَحِي

في كثافة ليلٍ يفيض من المُقْعَدَيْن:

سلامٌ على شبحي! (2)

(1) - قصيدة حالة حصار، ص205.

(2) - قصيدة حالة حصار، ص258.

سلامٌ خبر ناب مناب الفعل، لأنه يؤدي معناه، ويغني عن التلّفظ به، وتقديره هنا: [سلامي] سلامٌ على مَنْ يشاطرني الانتباه، ويعني ذلك: أسلمٌ سلامًا. وقد حذف الفعل وجوبًا للاستغناء عنه بالمصدر الذي ينوب منابه، وأُحِلَّت جملة اسمية محلّ الجملة الفعلية، وصار المصدر خبرًا مرفوعًا لمبتدأ محذوف وجوبًا بعد أن كان مفعولًا مطلقًا.

2- حذف الفعل:

✓ الحذف في جواب الاستفهام:

ورد الحذف في [م76]:

... فأسبقهم دائماً في الجنازة:

مَنْ مات... مَنْ؟ (1)

وفي [م77]:

الشَّهِيدَةُ بِنْتُ الشَّهِيدِ بِنْتُ الشَّهِيدِ

وَأُخْتُ الشَّهِيدِ وَأُخْتُ الشَّهِيدَةِ كِنَّةٌ

أُمُّ الشَّهِيدِ حَفِيدَةٌ جَدِّ شَهِيدٍ

وجارةُ عمِّ الشَّهِيدِ [الخ... الخ... (2)]

"الحذف كثيرًا ما يعتري بعض عناصر جملة جواب الاستفهام اعتمادًا على القرينة اللفظية في السؤال"⁽³⁾، لذا نجد أن الاستفهام في [م76] قد ارتبط بجملة الجواب في [م77] حيث قدّر الفعل المحذوف الذي وقع في الجواب، [(ماتت) الشَّهِيدَةُ بِنْتُ الشَّهِيدَةِ...].

(1) - قصيدة حالة حصار، ص252.

(2) - قصيدة حالة حصار، ص253.

(3) - طاهر سليمان حمودة، ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي، الدار الجامعية للطباعة والنشر والتوزيع، الإسكندرية 1998. ص261.

✓ الحذف في سياق العطف:

ورد الحذف في [م05]:

تستضيفُ نجومًا مجاورةً

لا زمانَ لها...

و[×] غيومًا مهاجرةً

لا مكانَ لها⁽¹⁾.

ورد في [م05] عطف النسق الذي يسهم في الربط بين أجزاء الكلام، حيث يجعل المتأخر متصلًا بما تقدّم، وهو كلّ تابع يتوسّط بينه وبين متبوعه حرف من حروف العطف التي تؤدي معنى خاصًا⁽²⁾ فحرف (الواو) العاطفة جيء بها لمجرّد اشتراك المعطوف (غيومًا) مع ما سبقها من معطوف عليه (نجومًا) في المعنى الذي يراد به في عملية الاستضافة، لذا تعرب (غيومًا) مفعولًا به لفعل محذوف، تقديره: (تستضيف).

✓ الحذف في عامل المفعول المطلق: وكما نجد حذفه في [م78]:

هدوءاً، هدوءاً، فإنّ الجنودَ يريدون

في هذه السّاعةِ الاستماعَ إلى الأغنياتِ

التي استمَعَ الشُّهداءُ إليها...⁽³⁾

يعدّ المصدر [هدوءاً] مصدرًا أوتيَ به بدلاً من التلّفّظ بفعله؛ أي أنّه ناب عن فعله المحذوف، الذي يراد من وراء حذفه، تحقيقاً لمعنى ما، فلو قيل [اهدأوا هدوءاً] لكان التوكيد هو قصده دون غيره، لكنّه استخدم المصدر وحده [هدوءاً]، للتعبير عن الأمر الذي وجّهه إلى جماعته.

(1) - قصيدة حالة حصار، ص181.

(2) - حسن عباس، النحو الوافي، ج3، مرجع سابق، ص556.

(3) - قصيدة حالة حصار، ص254.

✓ الحذف في أسلوب النداء:

وقع الحذف في [م54]:

[إلى الحب]: يا حُبُّ، يا طائرُ الغيب !

دَعْنَا مِنَ الْأَزْرَقِ الْأَبْدِيِّ وَحُمَى الْغِيَابِ⁽¹⁾.

يعدّ النداء تنبيه المخاطب للاصغاء، ودعوته لسماع ما يريده المتكلم، والنحاة يعتبرون "حرف النداء مع المنادى جملة فعلية إنشائية للطلب؛ برغم أنها قبل النداء خبرية، فهي تتحوّل معه إلى إنشاء طلبى جملة فعلية"⁽²⁾. وتقدير الجملتين: (يا حُبُّ) و(يا طائرُ الغيب)، هو: أدعو أو أنادي الحبَّ، وأنادي طائرَ الغيب، نجد في الجملتين الأوليتين أن الفعل قد حذف وجوباً مع فاعله الضمير المستتر، ولا يجوز إظهارهما، ويعتبر حرف النداء من حروف المعاني التي تنوب عن جملة محذوفة .

✓ الحذف في جملة الصلة:

وقع الحذف في [م09]:

نقيسُ المسافةَ ما بين أجسادنا

والقذيفة... بالحاسّة السادسة⁽³⁾

حذف الفعل وجوباً من صلة الموصول (بين أجسادنا) التي وقعت شبه جملة (ظرفاً) وقد قدرّ النحاة تعلّقها بفعل محذوف وجوباً تقديره (استقرّ)⁽⁴⁾. "أو (حلّ) أو (نزل)، وفاعله ضمير مستتر يعود على اسم الموصول ويربط بينه وبين الصلة"⁽⁵⁾، فالأصل في الجملة: (نقيسُ المسافة ما [استقرّ] بين أجسادنا) .

(1) - قصيدة حالة حصار، ص230.

(2) - حسن عباس، النحو الوافي، ج4، مرجع سابق، ص07.

(3) - قصيدة حالة حصار، ص185.

(4) - ينظر: طاهر سليمان حمودة، مرجع سابق، ص259.

(5) - حسن عباس، النحو الوافي، ج1، مرجع سابق، ص386.

3- حذف الجملة:

- جملة جواب الشرط:

قال الشاعر في [م40]:

[سُتُحْسِنُ صُنْعاً لَوْ اخْتَرْتُ يَا

شُعْبِي الْحَيِّ رَمَزَ الْحَمَارِ الْبَسِيطِ]

وَمُخْتَلِفُونَ عَلَى واجبات النساءِ

[سُتُحْسِنُ صُنْعاً لَوْ اخْتَرْتُ سَيِّدَةَ لِرَأْسَةِ أَهْجَةِ الْأَمْنِ] (1)

جواب الشرط من أكثر أجزاء الجملة الشرطية تعرضاً للحذف، "فإذا تقدّم على الشرط أو اكتفاه ما يدلّ على الجواب، وجب حذف الجواب" (2)، وقد ورد حذف جواب الشرط في [م40]، [سُتُحْسِنُ صُنْعاً لَوْ اخْتَرْتُ يَا/ شُعْبِي الْحَيِّ رَمَزَ الْحَمَارِ الْبَسِيطِ]/والتقدير هنا [لَوْ اخْتَرْتُ يَا/شُعْبِي الْحَيِّ رَمَزَ الْحَمَارِ الْبَسِيطِ] (كان اختيارك حسناً) "وهو مبني على أنّ الأصل في الترتيب أن تقع جملة الجواب بعد جملة الشرط وأن أدوات الشرط لا تعمل فيما قبلها، فلا تصحّ تسمية الجملة السابقة جواباً للشرط" (3).

نصل إلى أن الحذف "يتحقّق فيه أمران: 1- عدم وقوع فساد نحوي؛ أي: تحقق شرط الصّحة النحويّة. 2- الأثر النفسي؛ أي: الحكم القيمي. ويستند الأول إلى أحكام النحو، أما الثاني فيرتكز على حسّ المخاطب، وذوقه، وقدرته على تقدير قيمة ذلك الحذف (4). الذي يتّسم بالخفة أين "تكمن البلاغة، ويسمو الكلام، حتى يصل إلى قوّة السّحر في التّأثير، وتكون الجملة مع الحذف أشدّ وقعاً على النفس، وأتمّ بياناً، وأفصح من الذكر (5).

(1) - قصيدة حالة حصار، ص216.

(2) - طاهر سليمان حمودة، مرجع سابق، ص286.

(3) - المرجع نفسه، ص286.

(4) - سعيد حسن بحيري، دراسات لغوية تطبيقية، مرجع سابق، ص251.

(5) - عبد الفتاح لاشين، التراكيب النحوية من الوجهة البلاغية عند عبد القاهر، دار المريخ للنشر، الرياض، 1980.

7-1-3 الوصل: يعتبر الوصل آلية من آليات الاتساق المهمة في بناء النصّ، وأدواته التي "لا نهتمّ بها لمجرّد وجودها الشكليّ في النصّ، ولكن أيضاً للدور الدلاليّ الذي تؤديه على مستوى النصّ"⁽¹⁾ حيث "تفرض خطيّة الخطاب وجود سلسلة متتابعة من الكلمات والجمل، تربط بينها وسائل وأدوات لغويّة، نذكر من بينها الوصل، الذي أسهمت فيه أدوات العطف بأنواعها، في تحقيق ربط أجزاء النصّ. "على مستويين": [قياس، ص 110]

أدوات الوصل الإضافي	العدد الإجمالي	النسبة المئوية
الواو	167 مرة	72. 60 %
الفاء	48	86. 20 %
أو	13	65. 05 %
ثمّ	07	04. 03 %
حتّى	07	04. 03 %
لكنّ	07	04. 03 %
أم	02	86. 0 %
لأنّ	01	43. 0 %

جدول رقم 3

- **الوصل الإضافي:** يعتمد الوصل الإضافي على الأدوات التالية (الواو - الفاء - أم - أو) من خلالها "يتمّ الربط بين الجمل عبر إضافة معنى جديد؛ إذ تضيف كل جملة لاحقة إلى سابقتها عنصراً إخبارياً جديداً سواء عبر التتابع من خلال الأدوات مثل (الواو - الفاء) أو عبر التخيير بإضافة أحد المعنيين من خلال الأدوات مثل (أم - أو)، فيسهم تراكم الدلالة في بناء معنى النصّ"⁽²⁾.

(1) - مصطفى صلاح قطب، مرجع سابق، ص 158.

(2) - عزة شبل محمد، مرجع سابق، ص 162.

وفيما يلي العدد الإجمالي لأدوات الوصل الإضافي.

أدوات الوصل الإضافي	العدد الإجمالي	النسبة المئوية
الواو	167 مرة	% 60,72
الفاء	48	% 20,86
أو	13	% 05,65
أم	02	% 0.86

جدول رقم 4.

بالنظر إلى أهمية أدوات الوصل الإضافي التي تتمثل في نسج قصيدة "حالة حصار" فإنّ استعمالات أداة (الواو) كثيرة إذا ما قارناها بالأدوات الأخرى (الفاء - أو - أم) التي وظّفت بدرجة أقلّ. فالعدد الإجماليّ لأدوات الوصل الإضافي تكرر 230 مرّة، فكانت أداة (الواو) الأكثر استعمالاً حيث وردت في قصيدة "حالة حصار" 167 مرّة، ونسبتها المئوية 60,72 % في حين وردت أداة (الفاء) في الرتبة الثانية، فكانت ثمان وأربعين مرّة، ونسبتها المئوية 20,86 %، إلّا أنّ نسبة استعمال أداتي (أو - أم) محدود، فـ(أو) وردت ثلاث عشر مرة، أمّا (أم) فجاءت على مرتين فقط، وكانت نسبتهما المئوية على التوالي، (أو) 05,65 % و(أم) 0.86 %.

نرى أنّ (الواو) من منظور النحو العربي، تفيد العطف "لمطلق الجمع، ومجرّد العطف بين المتعاطفين لفظاً وحكماً [...] كما قد تكون بينهما مهلة أو لا تكون"⁽¹⁾.

وقد أسهمت (الواو) في الوصل بين العناصر النصيّة بنوعيتها السّابقة واللاحقة، من خلال توظيف الربط بين الكلمات أو المفردات داخل السّطر الشعريّ الواحد، أو بين أسطر المقطع الشعريّ.

(1) - علي توفيق الحمد ويوسف جميل الزعبي، المعجم الوافي في النحو العربي، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع مصراتة، ليبيا، ط1، 1992. ص349.

سنورد أمثلة قليلة عن أدوات الوصل الإضافي، وسنختار بعض المقاطع من القصيدة للاستدلال على أهمية هذه الأدوات في بناء النصّ الشعريّ.

ففي [م04]:

السَّمَاءُ رَصَاصِيَّةٌ فِي الضُّحَى
بُرْتُقَالِيَّةٌ فِي اللَّيَالِي. وَأَمَّا الْقُلُوبُ
فَظَلَّتْ حَيَادِيَّةً مِثْلَ وَرْدِ السِّيَاحِ
فِي الْحِصَارِ، تَكُونُ الْحَيَاةُ هِيَ الْوَقْتُ
بَيْنَ تَذَكُّرِ أَوَّلِهَا
وَنَسِيَانِ آخِرِهَا... (1)

ربط الشاعر في [م04] بين جملتين: جملة اسميّة وجملة شرطية ؛ حيث عبّر في الأولى عن حالة فلسطين التي شوّهها المحتلّ، وفي الثانية وصف حالة قلوب الفلسطينيين التي ظلت على التزامها الوطنيّ، وأسهمت الأداة (الواو) في أن تجمع ما بين الحالتين، كما استخدم الأداة (الفاء) التي وقعت في جواب الشرط، فكانت الأداة الرابطة بين جزئي الجملة الشرطية، أمّا في الجزء الثاني من نفس المقطع، فقد لجأ الشاعر إلى الربط بـ (الواو) التي ربطت بين المتعاطفين (تذكّر أَوَّلِهَا ونسيان آخرها) لفظاً وحكماً، وهذا ما أدّى بالنصّ إلى الاتساق الذي يضمن له ترابطه، واستمرار دلالاته.

كما ورد حرف (أم) في [م44]:

هل تشربين معي الشاي أم قهوة بالحليب ؟
وهل تؤثرين عصير الفواكه، أم قبلي ؟ (2)

وردت الأداة (أم) العاطفة المتصلة لأنّ ما قبلها وما بعدها، لا يستغنى بأحدهما عن الآخر، والتي يراد بها "تعيين أحد المعادلين، أي أن تتوسّط غالباً بين مفردين مجسّمين أو

(1) - قصيدة حالة حصار، ص180.

(2) - قصيدة حالة حصار، ص220.

معنويين، يتصل أحدهما بأمر ما يعرفه المتكلم، ولكنه يجهل تعيين صاحبه⁽¹⁾ فالشاعر في السطر السادس يطلب من حريته مساءلاً إياها، أن تعين أحد الشيئين اللذين تريد شربهما شايًا أم قهوة. كما يطلب منها، في السطر السابع، ماذا تفضل أختارُ عصيرَ الفواكه أم قبلاته؟

ووظف الشاعر الأداة (أيضاً) في [م51]، حيث جاء في السطر الثالث منه:

يجدُ الوقتَ للسخرية:

هاتفِي لا يرنُ

ولا جرسَ البابِ أيضاً يرنُ⁽²⁾

فـ (أيضاً) تعني كذلك، والمعاودة كمرّة أخرى، "ولا يستعمل إلاّ مع شيئين بينهما توافق، ويمكن استغناء كلّ منهما عن الآخر"⁽³⁾ فهي أداة رابطة وظيفتها التوكيد لأنها أتت بين الهاتف وجرس الباب اللذين أصبحا متوافقين في عملهما المنسوبة إليهما، والذي يتمثل في عدم إصدار الرنين.

ومن العلاقات المندرجة ضمن الوصل الإضافي، علاقة الشرح [يعني] التي وظفها في قصيدة حالة حصار، ففي المقطع [م73] شرح معنى المقاومة من المنظور الذاتي للشاعر، إذ يقول:

أَنْ تُقاوِمَ يعني: التأكّد منْ

صحّة القلبِ والخُصِيَّتَيْنِ،

ومن دائِكَ المتأصّل:

داعِ الأملِ⁽⁴⁾

(1) - علي توفيق الحمد ويوسف جميل الزعبي، مرجع سابق، ص 67.

(2) - قصيدة حالة حصار، ص 227.

(3) - عبد الغني الدقر، معجم النحو، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط 3، 1986. ص 80.

(4) - قصيدة حالة حصار، ص 249.

- الوصل العكسي: ورد الوصل العكسي في [م70]:

الشَّهيدُ يُوَضِّحُ لي: لم أَفْتَشْ وراءَ المدى
عن عذارى الخلود، فَإِنِّي أَحِبُّ الحِياةَ
على الأرضِ، بينَ الصنوبرِ والتِّينِ، ولكنِّي
ما استطعتُ إليها سبيلاً،
الدمُ في جسدِ اللازوردِ (1)

سمي هذا الوصل عكسياً لأنه يكون عكس ما هو متوقع في عالم النص، وقد وردت الأداة (لكن) في [م 70]، التي تقوم ربط عناصر الكلام، وصل الأول بالآخر، فهي تفيد في هذا المقام الاستدراك والتوكيد، لتدفع توهم مما سبق من الكلام. وقد أعلن الشهيد الفلسطيني - على لسان الشاعر - عزوفه عن أي امرأة، حتى وإن كانت عذراء الجنة، فقلبه متعلق بالمرأة الفلسطينية - لا غير - التي سينجب منها أبطالاً يقدمون أنفسهم قرباناً لحرية الوطن لكنه يستدرك كل هذا معلناً أنه لم يستطع أن يقوم بذلك، لأن المحتل يجثم على رقاب أحرار الوطن.

- الوصل السببي في [م02]:

بلادٌ على أُنْبَةِ الفجرِ،
صرنا أقلَّ ذكاءً،
لأنَّا نُحمِلُ في ساعة النصر: (2)

تمثل الوصل السببي (التعليلي) في العنصر الرابط (لأن) التعليلية، التي منحت للنص دينامية عالية، مما أسهم حضوره في إبراز العلاقة المنطقية بين الجمل، حيث حدّد الشاعر التفكير السلبي للجماعة التي يمثلها، لأنها أصبحت تنتظر النصر، بينما الأعداء يشعلون لهم النار في عتمة الأقبية.

(1) - قصيدة حالة حصار، ص246.

(2) - قصيدة حالة حصار، ص178.

- الوصل الزمني في [م58]:

سيلعبُ طفلٌ بطائرةً من ورقٍ

بألوانها الأربعة

[أحمر، أسود، أبيض، أخضر]

ثمَّ يدخلُ في نجمةٍ شاردة⁽¹⁾

يمثل الوصل الزمنيّ علاقةً بين تتابع جملتين زمنياً، وقد ورد الرّابط (ثمّ) الذي يفيد التّرتيب مع التّراخي، والمقصود منها ترتيب الإخبار لا ترتيب الحكم، كما أنّ المقصود من التّراخي وجود مدّة زمنيّة بين المتعاطفين، حيث تتوالى أحداث الحصار الذي سيتمدّد إلى ما شاء الله، وسيولد خلاله أطفال؛ وسيلعبون بالعلم الوطني، وفي نهاية المطاف يجدون أنفسهم حتماً تحت راية أخرى؛ راية المحتلّ.

4-1-7 الاستبدال Substitution: يمثل الاستبدال ركيزة من الركائز التي تساهم في

بناء النص على المستوى اللساني حيث يتمّ استبدال مفردة بأخرى، أو يحمل معناها.

وإذا ما بحثنا عن الحالات الاستبدالية الاسميّة الممكنة التي وظفت في القصيدة، فإننا

نجد في المقطع [22]:

[إلى قاتلٍ آخر]: لو تركتَ الجنينَ

ثلاثين يوماً، إذاً لتغيّرتِ الاحتمالات...⁽²⁾

وفي [م31]:

نُخزِنُ أحزاننا في الجرار، لنُلا

يراهنا الجنودُ فيحتفلوا بالحصار...

نُخزِنُها لمواسمٍ أخرى، . . .

(1) - قصيدة حالة حصار، ص234.

(2) - قصيدة حالة حصار، ص198.

إلى أن يقول في نفس المقطع:

سوف نحزن كالآخرين لأشياء شخصية
خبأتها عناوين كبرى، (1)

وفي [م61]:

[إلى حارس آخر]: سأعلمك الانتظار... (2)

وفي [م 80]:

.. وأشياء أخرى مؤجلة الذكريات.. (3)

نحاول أن نضع هذا النوع من الاستبدال في عنصرين (سابق ولاحق):

المقطع	العنصر السابق	العنصر اللاحق
22	إلى قاتل	إلى قاتل آخر
31	خسائر. . . الخلل. . . (بسطاء العالم الثالث)	مواسم أخرى سوف نحزن كالآخرين
61	إلى حارس	إلى حارس آخر
80	(الحياة اليومية في فلسطين)	أشياء أخرى

جدول: رقم 5

انطلاقاً من المقطع [22]، نجد أن الشاعر يتعامل في نصّه مع جماعة من القتلة، إذ لا فرق بينهم، لأن اليهود، كما جاء في الكتب السماوية، قتلة الأنبياء، بلا منازع، فكيف لا يكون جنودهم من أمهر القتلة الذين يتفننون في القتل، فهذا قاتل [يشع] لا يرحم النساء وآخر قاتل [أكثر بشاعة] لا يملك رافة بما في بطون الحوامل.

(1) - قصيدة حالة حصار، ص207.

(2) - قصيدة حالة حصار، ص237.

(3) - قصيدة حالة حصار، ص256.

أمّا ما ذكر في المقطع [31] وظّف الضمير الدال على الجماعة الفلسطينية (نخزّن أحزاننا في الجرار...) وهذه الأحزان من ضمن الخسائر التي كابدها الشعب الفلسطيني، إذ يتحتم عليهم كشعب مكافح أن نخزّن آلامه إلى مواسم بعيداً عن أعين الجنود اليهود. ونلاحظ أنّ العلاقة الاستبدالية التي تمثّل العلاقة بين العنصرين "المستبدل والمستبدل" التي صيغت في المقاطع [22] و[31] و[61] و[80] كانت ذات علاقة قبلية تمتّ على المستوى التركيب اللغوي فاستبدال عنصر بعنصر آخر تقدّم عليه، لهذا يعدّ الاستبدال علاقة اتساقية تساهم ما جعل النص متماسكاً، فهو يلعب نفس الدور الذي تلعبه الإحالة. ويتمثّل الفرق بين الاستبدال والإحالة، أن الثاني يحيل على شيء غير لغوي في أوقات معينة، في حين أن الاستبدال يكون بوضع لفظ مكان لفظ آخر، لزيادة الصلة بين هذا اللفظ وذلك الذي يجاوره وذلك اللفظ الذي يدلّ على الشيء الذي تقدّم ذكره⁽¹⁾.

– الاستبدال الجملي (القولبي): يمكن إعادة الجملة التي حذفت بعد [لا] في [م27]:

سأصرّخُ في عزّلتني،
لا.. لكي أوقظ النائمين.
ولكن لتوقظني صرّختي
من خيالي السجين !⁽²⁾

وبإعادة الجملة المستبدلة [تتركونا وحيدين] بعد الأداة النافية [لا] والتي ذكرت في المقطع السابق [25] حيث صرّح الشاعر:

ولا يكملون العبارة: ((لا تتركونا
وحيدين.. لا تتركونا))⁽³⁾

(1) – إبراهيم خليل، في اللسانيات ونحو النص، مرجع سابق، ص194.

(2) – قصيدة حالة حصار، ص203.

(3) – قصيدة حالة حصار، ص201.

يتمّ بناء النصّ "بالحديث عن الاستمرارية أي وجود العنصر المستبدل، بشكل ما، في الجملة اللاحقة"⁽¹⁾ وبهذين العنصرين يحقق الاستبدال الاتساق على مستوى النصّ. إلّا أنّنا نتلمّس الفرق الجليّ بين الاستبدال والإحالة، أن الثاني يحيل على شيء غير لغوي في أوقات معيّنة، في حين أن الاستبدال يكون بوضع لفظ مكان لفظ آخر، لزيادة الصلة بين هذا اللفظ وذلك الذي يجاوره، وذلك اللفظ الذي يدلّ على الشيء الذي تقدّم ذكره⁽²⁾.

2-7 الاتساق المعجمي: وصف العناصر الاتساقية المعجمية التي اعتمد في نص حالة

حصار، وقدأشرنا إلى اختزالاته من خلال:

[تك] = التكرار (بأنواعه)؛ [تض] = التضام (بأنواعه)

المقطع	عدد الروابط	العنصر الاتساق	نوع الإحالة	العنصر المفترض
1	4	الغروب بساتين نفعل يفعل	تض ع/خ تك تك	الوقت الظلّ يفعل يفعل
2	6	الفجر الفجر ليل أعداؤنا نور حلقة	تض تض تك تك تض تض	النور الغروب (م1) ليلنا أعداؤنا حلقة ليل
3	3	هنا	تك	هنا

(1) - محمد خطابي، مرجع سابق، ص20.

(2) - إبراهيم خليل، اللسانيات ونحو النص، مرجع سابق، ص138.

أنا	أنا	أنا	أنا	أنا
أعداءنا	أعداءنا	أعداءنا	أعداءنا	أعداءنا
4	4	4	4	4
الضحى	الضحى	الضحى	الضحى	الضحى
الليالي	الليالي	الليالي	الليالي	الليالي
تذكر	تذكر	تذكر	تذكر	تذكر
أولها	أولها	أولها	أولها	أولها
5	5	5	5	5
الحياة	الحياة	الحياة	الحياة	الحياة
الحياة	الحياة	الحياة	الحياة	الحياة
كاملها	كاملها	كاملها	كاملها	كاملها
نجوم	نجوم	نجوم	نجوم	نجوم
مجاورة	مجاورة	مجاورة	مجاورة	مجاورة
زمان	زمان	زمان	زمان	زمان
هنا	هنا	هنا	هنا	هنا
6	6	6	6	6
حافة	حافة	حافة	حافة	حافة
الموت	الموت	الموت	الموت	الموت
حرّ	حرّ	حرّ	حرّ	حرّ
حرّ	حرّ	حرّ	حرّ	حرّ
7	7	7	7	7
هنا	هنا	هنا	هنا	هنا
مرتفعات	مرتفعات	مرتفعات	مرتفعات	مرتفعات
درج	درج	درج	درج	درج
وقت	وقت	وقت	وقت	وقت
نفعل	نفعل	نفعل	نفعل	نفعل
8	8	8	8	8
هنا	هنا	هنا	هنا	هنا
منحدرات	منحدرات	منحدرات	منحدرات	منحدرات
فوهة	فوهة	فوهة	فوهة	فوهة
وقت (م 1+4)	وقت (م 1+4)	وقت (م 1+4)	وقت (م 1+4)	وقت (م 1+4)
نفعل (م 1)	نفعل (م 1)	نفعل (م 1)	نفعل (م 1)	نفعل (م 1)
هنا (م 1+3+5+7)	هنا (م 1+3+5+7)	هنا (م 1+3+5+7)	هنا (م 1+3+5+7)	هنا (م 1+3+5+7)

	طروادة	تض	الحصار (م3+م4)
9	5	تاك	نقيس
	الجنود	تض	جنرال
	الوجود	تض	العدم
	القدم	تض	أجساد
	دبابة	تض	القذيفة
10	6	تاك	الواقفون
	-	تض	نائمة (م8)
	عتبات	تض	درج (م7)
	البيوت	تاك	البيت (م7)
	ادخلوا	تض	اخرجوا
	بشر	تض	آدم (م3)
	صباحاتنا	تاك	صباح (م7)
11	7	تاك	الوقت (م1+م4+م7)
	التسلية	ترا	نلعب
	نلعب	تض	نقرأ
	نتصفح	ترا	نقرأ
	أمس	تض	غدي
	مواليد	تاك	أولد (م6)
	الحصار	تاك	الحصار (م3+م4..)
12	6	تض	اليوم
	تبتعد	تض	تعال
	غداً	تض	أمس (م11)

النهاية	تض	البداية		
عمل	تاك	العمل (م1)		
لغة	تض	حروف (م6)		
موت	تاك	الموت (م6)		
قمرأ	تض	نجوم (م5)	3	13
نائماً	تاك	نائمة (م8)		
يفكر	ترا	أفكر		
قمة التلّ	تض	منحدرات التلال (م1)	3	14
التلّ	تاك	التلال (م1)		
الطائرات	تاك	تطير		
الحمامات	تاك	الحمامات		
بيضاء	تاك	بيضاء		
تغسل	تاك	الغسيل (م7)		
خذّ	تض	يدي (م6)	10	15
السماء	تاك	السماء		
حرّة	تاك	حرّ (م6)		
الجوّ	تض	السماء		
اللهو	ترا	نلعب (م11)		
أعلى	تاك	أعلى		
الوميض	تض	البرق		
الأصدقاء	تض	أعداؤنا (م2+م3)	4	16
القصيدة	تض	اللغة (م12)		
شاعر	تض	كاتب (م12)		

17	5	ناقد كلامي يحاصرني المنام يكتبني	تض تاك تاك تاك تاك	شاعر (م16) كلامي الحصار (م3+4م+11) منامي كاتب (م12)
18	11	شجر السرور خلف سياج الجنود مآذن السماء الانحدار خلف دبابة النهار كنيسة	خ/ع تض تاك تض تض تاك تاك تض تض تض تض	بساتين (م1) أمام (م1) السياج (م4) جنرال كنيسة السماء (م15) المنحدرات (م1) أمام (م1) الطائرات ليل (م02) صلاة الأحد
19	5	بلاد أهبة الفجر نختلف الأرض العشب	تاك تاك تض تض تض	بلاد (م2) أهبة الفجر (م2) نألف البساتين (م1) شاي (م17)
20	9	الحياة غداً	تاك تاك	حياتي (م6) الغد

		غداً نحبّ رماديّة قيامة القلب الخاصرة فرح	تض تاك تض تض تاك تض ، ج/ع تاك	أمس (م12) نحبّ برتقالية (م4) آخرة القلوب (م4) أجساد (م9) فرح
21	7	قاتل الضحية وجه فكرت أمك البندقية تستعاد	تض تض تض تاك تض تض تاك	جنرال قاتل خدّ (م15) أفكرّ (م14) سيّدة دبابة (م18) تستعيد (م15)
22	10	قاتل الجنين الحصار طفل واحد ابنة الولادة ابنتك أرملة	تاك تض تاك تض تاك تاك تاك ترا تض	قاتل (م21) الرضيع الحصار (م11) شاب إحدى بنات مواليد (م11) الحفيدة اليتيمة

	حمائم	تاك	حمامات (م) 15
23	5	ض تاك تض تض تاك	القصيد (م) 16 الأم (م) 7 غيوم (م) 5 بياض برتقالية (م) 4
24	6	تاك تاك تض تاك تاك تاك	وحيدون نسيء رذاذ الفرح (م) 20 الحصار الانتظار
25	7	تاك تض ترا تاك تض تاك تاك	أخوة الأصدقاء (م) 16 حميمون (م) 16 الحصار (م) 11 علن وحيدون (م) 24 لا تتركونا
26	4	تض تض تض	قيصر الحكم أسرتك (م) 22

الحدث	الحدث	مط	القديم
27	4	سأصرخ عزّلتي النائمين السجين	صرختي السجين منامي (م 17) الحرّ
28	9	آخر الشعراء يؤرقهم أعداءهم - الأرض ضيقة الناس الآلهة	أول شاعر (م 16) يسهرون (م 02) أعداءنا (م 03) الأصدقاء (م 16) السماء (م 18) واسع (م 18) بشرّ (م 10) الله (م 07)
29	6	هنا سوداء الكتاب الأزلية تاريخ أكثر	هنا (م 8) بيضاء (م 15) الوحي (م 16) الأبدية تاريخ (م 22) أقلّ
30	6	خسائرنا عشرون خمسون	الشهداء (م 19) عشرة عشرون

القصيدية	تض	القافية (م23)
المسرحية	تض	الكاميرا (م11)
الناقصة	تض	زائدة (م23)
أحزاننا	تض	الفرح (م24)
الجنود	تض	شهيدين (م30)
الحصار	تاك	الحصار (م25)
نخزنها	تاك	نخزّن
الطريق	تاك	الطريق (م29)
مواسم	تض	التواريخ (م29)
ذكرى	تاك	تذكرت (م21)
أخرى	تاك	آخر (م28)
الحياة	تاك	الحياة (م20)
الجروح	تاك	جرحي (م30)
غداً	تض	يوم (م30)
الطريق	تاك	الطريق (م31)
قنديل	تض	النور (م2)
منفى	تض	عزّلتني (م27)
خيمة	ترا	غرفة (م21)
الغرب	تض	الشرق
تصوّف	تض	خطي الأنبياء (م29)
السلام	تض	هدنة
الشمال	تاك	الشمال
جهة	تض	المكان (م31)

يقول الهاوية سيّدة (م7) غيوم (م5) نزيف (م31)	تاك تاك تض تض تض	تقول الهاوية امرأة السحابة دمه	5	33
حبيبي (م33) سحابة (م33) شجر (م29) السماء (م18) منامي (م17) حبيبي (م33) امرأة (م33)	تاك تض تاك تض تاك تاك تاك	حبيبي مطراً شجراً قمرأ منام الحبيبة امرأة	7	34
الفجر (م19) سو اسية (م19) للكل للحالمين قمرأ (م34) الناقصة (م30) بدمه (م33) ثيابي (م33) نهنّه شهيدين (م30) جنين (م22)	تض تاك تاك تاك تاك تاك تاك تض تض تاك تض	الليل المساواة كلّك أحلامهم قمر ناقص دم قميصك نعزي الشهيد وليد	11	35

الحياة(م31)	مط	الموت	6	36
البندقية(م21)	تض	دبابة		
الجنود(م31)	تاك	الجنود		
الجنود	تض	ضباطهم		
العروسان	تاك	العروس		
أسرتاك	ترا	أهلها		
امرأة(م33)	تض	الأم	8	37
مستنداً	تض	ماشياً		
بدمه(م33)	تاك	دمه		
شجر(م34)	تض	الأرجوان		
سياج (م18)	تض	الجدار		
قدمه	تض ، ج/ج	يده		
ملعقة الشاي(م17)	تض	كأس بابونج		
الأمس(م12)	تض	غده		
قالت الأم (م38)	تاك	قالت الأم	7	38
غنيّت	تض	زغردت		
يسهرون(م2)	تاك	الساھرون		
العروس(م36)	تاك	العروسان		
قمر(م34)	تض	السماء		
العروسان(م36)	تض	ملاكاً		
شباك الغرام(م22)	تض	طقوس الزواج		
الحصار(م31)	تاك	الحصار	9	39
المحاصر	تاك	المحاصر		

الفرح (م24)	تض	الضجر		
صفات	تاك	صفة		
الساهاون (م38)	تاك	الساهاون		
النائمين (م27)	تض	-		
حلقة (م2)	تض	الضوء		
ورد السياج (م4)	تاك	وهج الورد		
بابونج (م37)	تض	الورد		
جروح (م31)	تاك	جرحنا		
قاعدون	تض	واقفون		
هنا	تاك	هنا		
الواقفون (م10)	تض	قاعدون		
ماشياً (م37)	تض	-		
خالدون	تض	دائمون		
واحد	تاك	واحد		
مختلفون	تاك	مختلفون		
اللغة (م12)	تض	كلمات	14	40
القصيدة (م30)	تض	النشيد		
غنيت (م38)	تاك	أغنية		
الزواج (م38)	تاك	زواج		
الحمامات (م15)	تاك	الحمام		
المرأة (م23)	تاك	النساء		
الخاص	تض	العام		
هدف واحد	تاك	هدف واحد		

عميقاً	تاك	عميقاً	2	41
اختيار الهدف (م40)	تاك	وراء الهدف		
الطريق(م31)	تاك	الطريق		
السجين(م27)	تاك	سجنه		
تحرّرتَ (م21)	تاك	أُتحرّر		
مدائحنا(م29)	تاك	مديح	6	42
هجاء	تض	-		
وطني(م40)	تاك	الوطن		
مهن	تاك	مهنة		
بلاد(م19)	تاك	بلادٌ		
أهبة(م19)	تاك	أهبة		
الفجر(م19)	تاك	الفجر		
أوقظ(م27)	تاك	أيقظُ		
الحمار(م40)	تض	حصانك	9	43
خفيفاً (م20)	تاك	خفيفاً		
أحلامهم(م35)	تاك	حلمك		
السماء (م38)	تاك	السماء		
حجراً(م34)	تض	صخرة		
تحملني	تاك	أحمل		
سجنه	تض	حريّتي		
الزواج	تض	النكاح	18	44
المساء	تض	الصباح		
منامي	تاك	تنامي		

جانبى	تاك	الجانبية
أرض	تض	السماء
تشرىين	تاك	اشربوا (م10)
الشاي	تض	القهوة العربية(م10)
الحليب	تض	القهوة العربية(م10)
عصير الفواكه	تض	البرتقالة(م23)
حره	تاك	حرىتى
غريبه	تاك	غريبك
السريـر	تاك	سريـرك
جسدى	تض	ذاتك
زهرة	تاك	زهرة
تحملنى	تاك	أحملها
عبدها	تض	سىدها
قليل	تاك	قليل(م35)
الأزرق	تض	اللازورد (م6)
اللانهاى	تاك	لا نهائىة(م44)
تخفيف	تاك	خفيفاً(م43)
وطأة	تاك	موطى(م6)
الزمان	تض	المكان(م31)
تنظيف	تاك	نظافة (م7)
حمأة	تض	صلصاله(م3)
المكان	تاك	المكان(م31)
الحصار	تاك	المحاصر(م39)
45	9	
46	13	

أشجارنا	تاك	شجراً (م34)
أيدي	تض	قدمه (م37)
الأطباء	تض	جرحي (م30)
الكهنة	تض	الكنيسة (م18)
الحصار	تاك	الحصار (م31)
نفسي	تض	جسدي (م44)
ما قبل	تض	ما بعد
سوسنة	تض	البنفسج (م38)
المكان	تاك	المكان (م45)
يحملق	تاك	نحملق (م2)
عبث	ترا	دون جدوى (م14)
الأزمنة	تاك	الزمان (م45)
الروح	ترا	نفسي (م54)
-	تض	جسدي (م44)
أن تترجّل	تض	ماشياً (م37)
تمشي	تاك	ماشيا (م37)
قدميها	تاك	قدمه (م37)
جانبى	تاك	جانبى (م44)
يداً	تاك	أيدي (م46)
قديمين	تاك	القديم (م22)
كأس	تاك	كأس (م37)
الطريق	تاك	الطريق (م42)
أيامنا	تاك	يوم (م30)

47

13

مختلفين	تاك	مختلفون (م40)
صخرة	تاك	صخرة (م43)
عالية	تاك	أعلى (م15)
شاعر	تاك	شاعرها (م17)
غاب	تاك	الغياب
عزلة	تاك	عزلي (م27)
الآلهة	تاك	الآلهة (م32)
ذاتك	تاك	ذات
حاضر	تض	الغياب
الشعر	تاك	شاعر (م48)
حاصر	تاك	حصارك
النثر	تض	الشعر
الفقهاء	تض	الكهنة (م46)
واقع	تض	خيالي (م27)
البراهين	تاك	البراهين
جناحي	تاك	أجنة (م15)
سنونوة	تض	حمامات (م15)
الربيع	تض	الخريفي (م18)
الحبّ	تاك	حبيبي (م38)
الحصار	تاك	حاصر (م49)
عشرين	تاك	عشرين
الوقت	تاك	الوقت (م11)
لا يرنّ	تاك	لا يرنّ

هاتفِي خَيْلُ	تض تض	جرس يَتَقَنَّتْ		
الوقت (م51)	تاك	الوقت	11	52
غَنِيَّتُ (م38)	تاك	الأغْنِيَّة		
انتظار	تاك	انتظار		
لا أَسْتَطِيعُ	تاك	لا أَسْتَطِيعُ		
كَتَبْتُ	تض	قراءة		
تمشي (م47)	تاك	تمشي		
اتجاهين (م47)	تض	اليسار		
الأزمنة (م46)	تاك	زمن		
المكان (م46)	تاك	مكان		
لم انتظرِكَ	تاك	انتظرت		
الأزلية (م29)	تاك	الأزل		
أَقُولُ لها (م44)	تاك	يقول لها	8	53
زهرة (م44)	تاك	زهر		
يحبُّوننا (م25)	تاك	تَحَبَّيْنِه		
سوسنة (م46)	تض	القرنفل		
بياض (م23)	تض	أسود		
الضوء (م39)	تاك	الضوء		
أدخل (م6)	تاك	داخلي		
أبعد	تاك	أبعد		
أحبّ	تاك	الحبّ	15	54
الطيور (م17)	تاك	طائر		

الغيب	تاك	الغياب (م48)
الأزرق	تاك	الأزرق (م45)
الأبدى	تض	اللانهاى (م45)
أطهو	تض	مطبخي
النبىذ	تاك	النبىذ (م47)
أغنيات	تاك	أغنية (م40)
حياد	تاك	حيادية (م4)
المكان	تاك	مكان (م52)
الجنّ	تض	البشر (م39)
صدّق	تاك	صدّق
قربي	تاك	قرب (م6)
تقشّر	تاك	تقشّر ه (م23)
العشاء	تاك	العشاء
الصباح	تاك	الصباح (م44)
الحصار	تاك	الحصار (م50)
تمضي	تاك	تمضين (م53)
فتاة	تض	المرأة (م23)
حبّها	تاك	الحبّ (م54)
القميص	تاك	قميصك (م35)
المزركش	ترا	ملوّنة (م20)
الرمادي	تاك	الرماديّ (م20)
شهر	تاك	شهر (م38)
النهار	تاك	النهار (م18)

19

55

حبيبي (م38)	تاك	حبيبي		
قليل (م45)	تض	كثيرا		
الحمامات (م15)	تض	غراب		
الخاصرة (م20)	تض	كتفي		
البرتقالة (م23)	تض	تفاحة		
المشمشيات	تض	تفاحة		
انتظارك (م52)	تاك	انتظار		
الأمل (م1)	تاك	الأمل		
أحبّ (م53)	تاك	الحبيب		
أنا (م47)	تاك	أنا		
هي (م47)	تض	هو		
الحب	تض	الحرب		
تبدأ	تض	تنتهي		
وداع	تض	لقاء	9	56
حرج	تاك	حرج		
الأزل (م52)	تض	الأبد		
تنتهي	تض	يبدأ		
الحبيب (م55)	تاك	الحب		
أحبّ (م53)	تاك	لا أحبّك		
لا أحبّك	تض	لا أكرهك		
المحقق	تاك	المحقّق	16	57
القلب (م20)	تاك	قلبي		
البابونج (م37)	تض	المريمية		

مليء	تاك	مليء		
الوقت(م52)	تاك	وقت		
أنت(م54)	تاك	أنت		
قليل (م45)	ترا	بعض		
أنا	تاك	أناي		
لقاء(م56)	ترا	موعد		
قهوة(م44)	تض	شاي		
أغنية(م52)	تاك	أغنية		
معتقل	تاك	الاعتقال		
الليل(م38)	تاك	ليلي		
القصيدة(م30)	تض	الوزن		
الحصار(م55)	تاك	الحصار		
طروادة(م8)	تض	إلياذة		
خالدون(م40)	تاك	الخالدة		
طفلا(م36)	تاك	طفل		
شارع(م18)	تاك	شارع		
الموت(م36)	تاك	الموت		
ساعة(م52)	تاك	الساعة	12	58
نلعب(م11)	تاك	سيلعب		
طائرة(م26)	تاك	طائرة		
ملونة(م20)	تاك	ألوانها		
نجوم(م5)	تاك	نجمة		
الشاردة(م22)	تاك	شاردة		

59	4	بعيدين طيور الخيام الأمير	تاك تاك تاك تض	البعيد (م32) الطيور (م17) خيمة (م32) سادة (م58)
60	10	حارس - الانتظار - موتي تسام ظلك ليلك حرّاً شبحي	تض تاك تاك تض تاك تض تاك تاك تاك تض	سجين (م27) حراسة (م18) انتظرت (م51) تتأخر (م55) الموت (م58) الضجر (م39) الظل (م29) ليلي (م57) حرّاً (م57) خيالي (م27)
61	14	حارس سأعلمك الانتظار باب قلبك أسرع متلي تمهّل تمهّل	تاك تاك تاك تاك تاك تض تاك تاك تض	حارس (م60) سأعلمك (م60) الانتظار (م60) الباب (م51) قلبي (م57) أبطأ مثل (م39) تمهّل (م60) أسرع

		لحناً	تض	أغنية(م57)
		يهاجر	تاك	مهاجرة(م5)
		الأسى	تض	نحزن(م31)
		يوجعك	تاك	توجعني(م14)
		ترحل	تاك	رحلة(م59)
		حارس	تاك	حارس(م61)
		سأعلمك	تاك	سأعلمك(م61)
		الانتظار	تاك	الانتظار(م61)
		مقعد	تض	وسائد(م57)
		حجريّ	تض	صخرة(م47)
		أسماءنا	تاك	اسمي(م6)
		شبهاً	تض	مثلي(م61)
62	14	أمّ	تاك	أمّك(م21)
		والدة	تاك	سيولد(م58)
		مطر	تاك	مطر(م34)
		قمر	تاك	قمر(م34)
		واحد	تاك	واحد(م44)
		غياب	تاك	الغياب(م54)
		المائدة	تاك	المائدة(م23)
		طللي	تض	بيتاً(م30)
		الظلّ	تاك	ظلك(م60)
		أخضر	تاك	أخضر(م58)
63	9	يغفو	ترا	تنام

الذئب	تض	شاتي		
حلمك (م43)	تاك	يحلم		
مثلي (م61)	تاك	مثلي		
ملاك (م38)	تاك	الملاك		
الحياة (م31)	تاك	الحياة		
الأساطير (م8)	تاك	الأساطير	10	64
الخلل (م30)	تاك	خلل		
طارئاً (م62)	تاك	طارئ		
الطائرات (م15)	تض	سفن		
الأرض (م28)	تض	يابسة		
الخيالي	تض	الواقعي		
حبكتها	تاك	حبكتها		
تعديل	تاك	عدّلته		
دبابة (م36)	تض	جرّافة		
بيضاء (م15)	تاك	بيضاء		
غبيّ	تاك	غبيّ	8	65
طائرة (م58)	تاك	طيّارة		
حياتي (م6)	تاك	حياتي		
صاحبين (م47)	تاك	صديقين		
الغبيّ	تاك	الغباء		
يهوديّة (م22)	تاك	اليهودي		
البندقيّة (م21)	تاك	البندقيّة		
قلبك (م61)	تاك	قلب		

الحصار (م58)	تاك	الحصار	8	66
الزمان (م45)	تاك	الزمان		
المكان (م54)	تاك	مكاناً		
حجري (م62)	تاك	تحجّر		
الأبد (م56)	تاك	أبده		
الحصار	تاك	الحصار		
تتأخر (م55)	ترا	تخلّف		
موعد (م57)	تاك	موعده		
المكان (م66)	تاك	المكان	8	67
رائحة (م57)	تاك	الرائحة		
تذكرنا (م54)	تاك	أتذكرّ		
أرض (م44)	تاك	أرضاً		
دمه (م37)	تاك	دم		
رائحة (م57)	تاك	الرائحة		
نفسي (م46)	تاك	نفسي		
مهاجرة (م5)	ترا	النازحة		
الأرض (م28)	تاك	الأرض	4	68
واطنة	تض	عالية		
مقدّسة	تض	زانية		
قليل (م45)	تض	كثيراً		
الشهيد (م35)	تاك	الشهيد	8	69
الحصار (م66)	تاك	يحاصرني		
يوم (م30)	تاك	يوماً		

جديداً	تض	قديمًا (م54)
القواميس	ترا	معجم (م49)
الكلام	تاك	كلامي (م17)
النائمين	تاك	النائمين (م27)
الصدى	تاك	صدى (م8)
الشهيد	تاك	الشهيد (م69)
أفتش	ترا	ينقب (م8)
وراء	تض	خلف (م25)
–	تاك	وراء (م47)
المدى	تاك	المدى (م25)
عذارى	ترا	فتاة (م55)
خلود	تاك	خالدون (م40)
أحبّ	تاك	أحبك (م53)
الحياة	تاك	الحياة (م63)
الأرض	تاك	الأرض (م68)
سبيلاً	ترا	طريق (م59)
فتشتُ	تض	لم أفتش
آخر	تاك	آخر (م61)
الدم	تاك	دمه (م37)
جسد	تاك	جسدي (م44)
اللازورد	تاك	اللازورد (م6)
الشهيد	تاك	الشهيد (م70)
خارج	تض	داخلي (م53)

حريتي	تاك	حريتي (م44)
زغاريد	تض	أغنيات (م54)
صدق	تض	لا تصدق
صورتي	تاك	صورة (م40)
بدلت	ترا	تغير (م64)
أمامي	تض	وراء (م71)
أنا	تاك	أنا (م28)
أولاً	تض	آخر (م28)
الشهيد	تاك	الشهيد (م70)
يحاصرني	تاك	يحاصرني (م69)
أغير	تاك	تغير (م64)
موقعي	ترا	موطئ (م6)
مخدعي	ترا	بيتاً (م30)
هلالاً	تض	قمر (م62)
إصبعي	تض	يدي (م6)
أخفف	تاك	خفف (م69)
وجعي	تاك	يوجعك (م61)
الشهيد	تاك	الشهيد
الحصار	تاك	يحاصرني (م72)
عبودية	تض	حريتي (م71)
حرية	تض	عبودية
القلب	تاك	قلب (م65)
دائك	تض	صحة

	داء	تاك	دائك
74	11	الفجر	تاك
		أمشي	ترا
		خارجي	تاك
		الليل	تض
		داخلي	تاك
		مرض	تض
		الحبّ	تاك
		الرياضة	تض
		مغنّ	تاك
		الأغنية	تاك
		الحصار	تاك
75	13	قارئ	تاك
		القصيدة	تاك
		بنت	تاك
		الغياب	تاك
		هي	تاك
		فكر	تاك
		حاسة	تاك
		الهاوية	تاك
		صغير	تاك
		العدم	تض
		الكتابة	تاك
		قراءة(م52)	قراءة(م52)
		قصيدة(م30)	قصيدة(م30)
		بنات(م22)	بنات(م22)
		غياب(م62)	غياب(م62)
		هي(م56)	هي(م56)
		يفكر(م37)	يفكر(م37)
		الحاسة(م9)	الحاسة(م9)
		الهاوية(م33)	الهاوية(م33)
		الصغيرة(م31)	الصغيرة(م31)
		الوجود (م9)	الوجود (م9)
		الكتابة	الكتابة

	تجرح	تض	تعض
	دم	تاك	الدم(م70)
76	أصدقائي الوداع مريحاً يظله السنديان شاهدة رخام الجنابة مات	تاك تاك مط تاك تض تاك تض تاك تض	صديقين(م65) وداع(م56) لم تتعبوا(م39) الظل(م63) الصنوبر(م70) شاهدين(م54) حجر(م62) الجنابة(م72) عشت(م69)
77	الشهيدة بنت الشهيد أخت البربري الضحية الحقيقة	تاك تاك تاك تاك تض تاك تاك	الشهيدة بنت(م75) الشهيد أخت المتمدن الضحية الحقيقة(م64)
78	هدوء — — الجنود الأغنيات	تاك تض تض تاك تاك	هدوء فوضى(م54) طنين(م69) الجنود(م36) أغنيات(م54)

الاستماع	تاك	استمع		
الرائحة (م67)	تاك	رائحة		
دمه (م37)	تاك	دمهم		
هدنة	تاك	هدنة		
امتحان	ترا	اختيار		
الطائرات (م15)	تاك	الطائرات		
امتحان (م57)	تاك	امتحان		
السلام (م32)	تاك	السلم		
نفسى (م67)	تاك	النفس	11	79
الحب (م74)	تاك	حب		
الشعر (م49)	تاك	شعرية		
أبو ابنا (م8)	تاك	أبواب		
برج (م11)	تض	قلعتنا		
مقام الحجاز	تض	مقام النهوند		
قهوة (م44)	تاك	قهوتنا		
حمامات (م15)	تض	العصافير		
شجر (م34)	تاك	الشجر		
أخضر (م63)	تاك	الأخضر		
الأزرق (م54)	تاك	الأزرق	21	80
الظل (م63)	تاك	الظل		
قمر (م62)	تض	الشمس		
جدار (م37)	ترا	حائط		
الآخرين (م31)	تاك	آخر		

غزالا (م72)	تاك	الغزاة		
غيوم (م5)	ترا	السحب		
اللانهاية (م45)	تاك	اللانهاية		
سماء (م44)	تاك	سماء		
أشياننا (م79)	تاك	أشياء		
آخر	تاك	أخرى		
الموئل (م60)	تاك	مؤجلة		
ذكرى (م31)	تاك	الذكريات		
الصباح (م55)	تاك	الصباح		
أقوى (م29)	تاك	قوي		
البهاء (م15)	تاك	بهي		
أبد (م66)	تاك	الأبدية		
الوطن (م42)	ترا	بلاد		
أهبة (م43)	تاك	أهبة		
الفجر (م43)	تاك	الفجر		
قليل (م45)	تاك	قليل		
كثيراً (م68)	تض	—		
تنامي (م44)	تاك	تنام	20	81
نجوم (م5)	تض	الكواكب		
اللغة (م12)	تاك	لغة		
الشعر (م49)	تاك	الشعر		
قليل	تاك	قليل		
نفترق (م44)	ترا	نودّع		

		الطريق	تاك	طريق (م59)
		الطويل	تض	قصير (م62)
		نسأل	تاك	يسألني (م69)
		نبدأ	تاك	يبدأ (م56)
		-	تض	ينتهي (م56)
		نحذر	تاك	يحذرني (م71)
		نرجسنا	تض	الياسمين (م61)
		صورته	تاك	صورة (م40)
		القصيدة	تاك	القصيدة (م75)
		عابرات	تاك	العابرة (م14)
		السبيل	تاك	سبيلاً (م70)
82	9	سلام	تاك	السلام (م79)
		الانتباه	تاك	لم ننتبه (م31)
		الضوء	تاك	الضوء (م53)
		ليل	تاك	الليل (م74)
		يقاسمني	تاك	يقتسمان (م74)
		قدحي	ترا	كأس (م47)
		يفيض	تاك	يفيض (م57)
		سلام	تاك	سلام
		شبحي	تاك	شبحي (م60)
83	12	السلام	تاك	سلام (م82)
		كلام	تض	لغة (م81)
		المسافر	ترا	مهاجرة (م5)

نفسه	تاك	نفسى (م67)
الجهة	تاك	جهة (م32)
حمام	تاك	الحمامات (م15)
غريبين	تاك	غريبك (م44)
يقتسمان	تاك	يقتسمان (م47)
الهديل	تض	حمام
الأخير	تاك	الأخير (م38)
حافة	تاك	حافة (م33)
الهاوية	تاك	الهاوية (م33)
السلام	تاك	السلام (م83)
حنين	تاك	أحنّ (م67)
عدوين	تاك	أعداءنا (م3)
فوق	تض	تحت (م18)
الضجر	تاك	الضجر (م39)
السلام	تاك	السلام
محيين	تاك	الحبيب (م55)
يغتسلان	تاك	تغسل (م15)
ضوء	تاك	الضوء (م82)
القمر	تاك	قمر (م62)
السلام	تاك	السلام (م84)
اعتذار	تاك	اعتذر (م36)
القويّ	تاك	قويّ (م80)
سلاحاً	تض	الجنود (م78)

		أقوى	تض	أضعف
		مدى	تاك	المدى (م70)
		السلام	تاك	السلام
		السيوف	تض	دبابة (م36)
		أمام	تاك	أمامي (م71)
		الجمال	تاك	جمالي (م71)
		الطبيعي	تاك	طبيعية (م31)
		الحديد	تاك	الحديد (م18)
		الندى	ترا	الرطوبة (م34)
		السلام	تاك	السلام (م85)
		نهار	تاك	النهار (م55)
		أليف	تاك	أليف (م54)
		لطيف	تاك	لطيف (م54)
		خفيف	تاك	خفيف (م43)
		الخطى	تاك	الخطى (م74)
86	13	يعادي	تض	أحب (م70)
		أحد	تاك	أحد (م72)
		السلام	تاك	السلام
		قطار	تض	طائرة (م26)
		الذاهبين	تض	العائدين
		نزهة	تض	رحلة (م59)
		الأبد	تاك	الأبدية (م80)
87	11	السلام	تاك	السلام

علائيّة	تاك	علائي (م25)
الحقيقة	تاك	الحقيقة (م77)
صنعتم	تاك	تصنع (م65)
طيف	ترا	الخيالي (م64)
القتيل	تاك	قتلى (م32)
السلام	تاك	السلام
الانصراف	تض	لم تعد (م81)
عمل	تاك	العمل (م1)
سنزرع	ترا	ينبت (م63)
قليل	تاك	قليل (م81)
السلام	تاك	السلام (م87)
الانتباه	تاك	الانتباه (م82)
الجاذبية	تض	الافتتان (م81)
مقلتي	ترا	عينان (م65)
ثعلب	تض	الذئب (م63)
الغريزة	تض	الطبيعة (م47)
امرأة	تاك	امرأة (م34)
-	ترا	سيّدة (م40)
السلام	تاك	السلام
الآه	تض	أنين (م84)
مرتفعات	تاك	مرتفعات (م7)
الموشح	تض	أغنية (م74)
قلب	تاك	قلب (م73)

88

14

	جيتارة	تض	الكمان (م74)
	نازفة	تاك	نزيف (م31)
	السلام	تاك	السلام (م88)
	رثاء	تض	مديح (م42)
	فتى	تاك	فتاة (م55)
	ثقبت	تاك	ثقوب (م59)
	قلبه	تاك	قلب (م88)
	امرأة	تاك	امرأة (م88)
89	رصاص	تاك	رصاصية (م4)
12	قنبلة	تض	رصاص
	السلام	تاك	السلام
	غناء	تاك	أغنية (م74)
	حياة	تاك	الحياة (م70)
	وتر	تاك	وتر (م74)

7-2-1 التكرار (Réitération): التكرار من العوامل الهامة التي تخدم الاتساق

المعجمي، "لما له من أثر في تأكيد المعنى، وإبرازه، وتمكينه المتلقي من الإحاطة التذكيرية بالملفوظات السابقة من الكلام"⁽¹⁾ بالاعتماد على عنصر معجمي معيّن "ويمكن لإعادة اللفظ أن تستعمل مع انتقال الوظيفة النحوية لعبارة ما، ويكيّف العنصر المكرر بكيفية بيئته السياقية"⁽²⁾ وسنحاول أن نقف على ما ورد في القصيدة من حالات التكرار.

(1) - عثمان أبو زنيد، مرجع سابق، ص 286.

(2) - روبرت دي بوجراند، مرجع سابق، ص 305.

- التكرار التام (المحض): ورد في القصيدة التكرار التام لكلمة (الحصار) التي تمثل المحور الرئيس لهذه القصيدة، إذ تمّ تكرارها (18 مرة)، انطلاقاً من المقاطع التالية: [03] [04]، [11]، [22]، [24]، [25]، [31]، [39]، [49]، [50]، [55]، [58]، [66]، [73]، [74].

وقد وظّف الشاعر ألفاظاً أخرى ذات دلالة تخدم موضوع القصيدة، وكان تكرارها علامة مميزة، إذ ذكر الموت: (ست مرات) في المقاطع التالية: [06]، [13] (2)، [36]، [58]، [60]، فالموت في عرف الشاعر من المحاور التي اهتمّ بها في جلّ أشعاره، فكان الأكثر تكراراً على الإطلاق، حتّى اكتسب هالة سياسية لارتباطه بالموت الجماعي والاغتراب الحتمي.

ووردت لفظ "السلام" في القصيدة بنسب كبيرة، إذ بلغت عددها (19) مرّة ضمن المقاطع التالية: [32]، [79]، [82] (تمّ تكرارها ثلاث مرات)، [83] (كرّرت مرتين)، [84] (كرّرت مرتين)، [85] (كرّرت مرتين)، [86] (كرّرت مرتين)، [87] (كرّرت مرتين)، [88] (كرّرت مرتين)، [89] (كرّرت مرتين).

انطلق الشاعر من منتصف القصيدة تقريباً ذاكراً لفظ "السلام" في المقطع [32] حيث وردت مرّة واحدة، ثمّ أعاد تكرارها في نهايتها، ووظّفها في المقطع [79] مرّة واحدة كذلك، لكنّ المسافة بينهما كانت بعيدة جدّاً، والشّيء الملفت للانتباه يتمثّل في أنّ الشاعر كرّرها باستمرار انطلاقاً من المقطع [82] مركزاً على ذكره ثلاث مرّات، ثمّ أتى على باقي المقاطع بذكره بالتساوي، حيث ذكر في المقطع [83] مرتين، وهكذا دواليك إلى نهاية القصيدة.

نلاحظ المسافة التي ربطت توظيف لفظ "السلام"، كانت بعيدة في بادئ الأمر، ثمّ تغيّرت، وأصبحت متقاربة، وهذا ما يدلّ على أنّ النصّ متماسك.

- التكرار الجزئي (Récurrence partielle): يمسّ هذا النوع من التكرار الجذر اللغويّ الذي تتغيّر صيغته، وتتنوّع حسب المكونات الأساسية للجذر الصرفيّ الذي ينقل من فئة إلى فئة أخرى، فيسهم بهذا الانتقال في شدّ انتباه المتلقي واستمالاته، ويتمّ شدّ أواصر النصّ شدّاً متماسكاً، وهذا ما تبين لنا من خلال المقاطع التي كرّرت.

تمّ تكرار الكلمات التالية جزئياً:

- الحصار تقاطع مع: حاصر [م49]- حصارك [م69]، [م72]، [م17]- المحاصر [م39].
- الشهيد [م30]، [م69]، [م70]، [م71]، [م72] [م77]، تقاطع مع: الشهداء [م19]، [م78]- شاهد [م54]- شاهدة [م76]- نشهد [م54].

- السّلام تقاطع مع: سلّم [م24]، سلّم [م79]، سالمة [م44].

- السّجن تقاطع مع: السجناء [م01]- سجنه [م42]- السجين [م27]/

نتلمّس التّكرار الذي لم يعد عموماً في الشّعر العربي المعاصر، "مجرد أسلوب من شأنه أن يعيب النصّ الشعري في موطن من مواطنه كما كان قديماً. إنه الآن نقطة مركزية في القصيدة التي تحتويه، ترتبط كثير من الدلالات والأفكار به عبر الخيوط التعبيرية المختلفة. وكيف لا يكون التكرار هكذا؟ والقصيدة قائمة في الأصل على تكرار تفعيلة واحدة من بدايتها وحتى النهاية"⁽¹⁾.

- التّرادف (synonyme): يعدّ التّرادف وسيلة من وسائل الاتساق المعجمي الذي يربط بين كلمتين لهما نفس المعنى تقريباً، ينفي الشعور بالرتابة مع إضافته تنوعاً إلى المحتوى يعتمد إلى تأكيد فكرة ما أو إثباتها أو الحث عليها⁽²⁾. ويقدم المحاور الرئيسة التي تتواجد بتواجد الكلمات الأساسية (المفاتيح) المترادفة فيما بينها أحياناً والمكررة لفظاً ودلالة في أحيان أخرى⁽³⁾.

للتّرادف أشكال ربط متعددة، فقد يقع داخل الجملة الواحدة، عندئذ يكون مدى الربط قصيراً نسبياً، وقد يقع بين جملتين، عندئذ يكون المدى الربط طويلاً نسبياً⁽⁴⁾. وتمّ الشّكل الأوّل منه في [م79] بين ثلاث مترادفات بين الهدنة، السّلم، والسّلام، إذ يقول:

(1) - فهد ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004. ص36.

(2) - حسام أحمد فرج، مرجع سابق، ص109.

(3) - المرجع نفسه، ص110.

(4) - عزة شبل محمد، مرجع سابق، ص149.

... قُلْنَا لَهُمْ: هُدْنَةَ، هُدْنَةَ لَامْتِحَانِ النَوَايَا،

فَقَدْ يَتَسَرَّبُ شَيْءٌ مِنَ السَّلَامِ لِلنَّفْسِ!

عِنْدُنَا نَتَبَارَى عَلَى حُبِّ أَشْيَانَا

بِوَسَائِلِ شَعْرِيَّةٍ.

فَأَجَابُوا: أَلَا تَعْلَمُونَ بَأْنَ السَّلَامِ مَعَ النَّفْسِ

يَفْتَحُ أَبْوَابَ قُلُوبِنَا... (1)

ورود في [م62] مترادفان بين الأم والوالدة، إذ يقول:

نَتَبَادَلُ أَسْمَاعَنَا. قَدْ تَرَى

شَبَهَا طَارِئاً بَيْنَنَا:

لَكَ أُمٌّ

وَلِي وَالِدَةٌ

وَلَنَا مَطَرٌ وَاحِدٌ (2)

ورد في [م81] ترادف آخر بين الطريق والسبيل، إذ يقول:

عَمَّا قَلِيلٍ

نُودِعُ هَذَا الطَّرِيقَ الطَّوِيلَ

وَنَسْأَلُ: مَنْ أَيْنَ نَبْدُ؟

...

لَمْ تَعُدْ

صَالِحاً لِلْقَصِيدَةِ، فَانْظُرْ

إِلَى عَابِرَاتِ السَّبِيلِ (3)

(1) - قصيدة حالة حصار، ص255.

(2) - قصيدة حالة حصار، ص238.

(3) - قصيدة حالة حصار، ص257.

كما شكّل النوع الثاني الذي يتمثل في الربط الطويل المدى، حيث استخدم الشاعر كلمة حصار في مقاطع كثيرة منها [م04]، وكلمة سياج في نفس المقطع، إلا أنه استخدمه في مقطع آخر بعيداً، أي في [م18]، ممّا جعل التّرادف في هذه الحالة يستدعي دلالة شجرة السّرو التي تتميّز بامتدادها العمودي مشكلة بذلك حاجزاً مانعاً مقاوماً للرياح، كما هو الشّأن في دلالة السياج تماماً، أضف إلى ذلك ما تقدّمه كلمة سجن في [م42]، حيث تمنع السّجين من ممارسة حريته.

2-2-7 التّضام (Collocation): يمثّل التّضام آلية من الآليات التي تسهم في "نمو النّصّ" لأنّه جزء من ذهن الإنسان الذي يقيم الأشياء ويميزها بما تختلف فيه⁽¹⁾ لذلك نجد أنّ الشاعر الشّاعر قد استثمر هذه الآلية في قصيدته، حيث جاء في [م42]:

قال لي في الطريق إلى سجنه:

عندما أحررُ أعرفُ

أنّ مديح الوطن

كهجاء الوطن

مهنة مثل باقي المهن⁽²⁾

تحقّق التّضاد بالمكملات (Complémentaires) بين كلمتي (مديح) و(هجاء)، فلا يوجد بينها علاقة تكرار معجمي، وإنما يجمع بينهما الاتساق الذي تظهره علاقة التّضاد، إذ "أنّ ذكر أحدهما يستدعي ذكر الآخر؛ ومن ثمّ يظهران دوماً معاً"⁽³⁾ في جمل متجاوزة ممّا يضيفان على النّصّ مسحة جمالية ممّا يكسبه نوعاً من السّحر الذي يجذب المتلقي ويثيره.

كما تحقّق بالمقلوبات (inverses) في [م10]:

أيّها الواقفون على العتبات ادخلوا،

(1) - جمال بندحمان، الأنساق الذهنية في الخطاب الشعري التشعب والانسجام، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2011. ص407.

(2) - قصيدة حالة حصار، ص218.

(3) - جميل عبد المجيد، مرجع سابق، ص107.

واشربوا مَعَا القهوةَ العربيَّةَ
[قَدْ تَشْعُرُونَ بِأَنكُمْ بَشَرٌ مِثْلُنَا]
أَيُّهَا الواقفون على عتبات البيوت،
اخرجوا من صباحاتنا،
نطمئن إلى أَنَّنَا
بَشَرٌ مِثْلَكُمْ ! (1)

فالمقلوبات تكون ذات اتجاهٍ عكسيٍّ بين كلمتي (ادخلوا) و(اخرجوا)، فنكشف تحكُّم التَّضاد من خلال السمتين المتمظهرتين في عمليَّة الدخول التي تدلُّ على روح استقبال الآخر وانبساطه له ما لم يكن في نواياه مكر وخداع، والسَّمة الثَّانية الدالة على الاتِّجاه العكسيِّ والتي تطالب المحتلَّ بأن يغادر المكان الذي احتفى به في يوم ما.

كما وردت كلمات تنتمي إلى الكلمات المنتظمة (les mots réguliers)، حيث تشمل أزواجا لها ترتيب معيَّن تدلُّ على الترتيب العمري بين جنين، رضيع، طفل، شاب في [م22]:

[إلى قاتلٍ آخر]: لو تَرَكَتَ الْجَنِينَ
ثلاثين يوماً، إِذَا لَتَغَيَّرَتِ الاحتمالاتُ:
قد ينتهي الاحتلالُ ولا يتذكَّرُ ذاك
الرضيعُ زمانَ الحصار،
فيكبر طفلاً مُعافى، ويصبحُ شاباً
ويُدْرُسُ في معهدٍ واحدٍ مَعَ إِحدى بَنَاتِكَ
تاريخَ آسيا القديمِ
وقد يَقَعَانِ مَعاً في شَبَاكِ الغَرَام... (2)

(1) - قصيدة حالة حصار، ص186.

(2) - قصيدة حالة حصار، ص198.

نخلص ممّا سبق أنّ "العلاقات المعجمية بين الكلمات باعتبارها مصدراً للربط؛ حيث يوجد ربط لفظي بين أزواج من العناصر المعجمية التي تظهر مع بعضها البعض في علاقة معجمية - دلالية يمكن إدراكها"⁽¹⁾. ولهذا "تصنع مثل هذه العلاقات تماسكاً نصّياً بدلالاتها المتناقضة على مبدأ الضدّ يظهر حسنه الضدّ"⁽²⁾.

3-7 الاتساق الصوتي في الخطاب الشعري: الوزن والقافية عنصران صوتيان يسهمان في اكتمال الجانب الصوتي وفي "التقارب بين كلمات النصّ على أساس مبدأ المشابهة أو الوحدة الإيقاعية"⁽³⁾. ويوحيان ممّا "في إشعار المتلقين بتماسك النصّ وترابطه لحظة أدائه فالمتلقي يستهويه - أوّل ما يستهويه - البعد الموسيقي للغة، خصوصاً إذا كان الأداء الصوتي للنصّ يسير على نمط إيقاعي منتظم"⁽⁴⁾. يؤدي إلى إعادة التوازن بين الشاعر والمتلقي ممّا.

1-3-7 الإيقاع العروضي:

- **الوزن:** يمثّل الوزن في الشعر العربي العنصر البنائي الجوهري الذي يسهم في تشكيل النصّ الشعري، كما أنّه يقوم بوظيفة جمالية في تشكيله⁽⁵⁾. وانتظام كلماته "انتظاماً مخصوصاً، تبعاً لتعاقب الحركة والسكون، ممّا يصنع للشعر وزنه المتميز وإيقاعه الخاص. هذا الانتظام يعتمد على كلفة فريدة في تناسب أصوات الكلمات وتوافق أحرفها توافقاً زمانياً، يشكّل صورة الوزن العروضي، الذي يتقدم به الشعر ويعدّ من جملة جوهره"⁽⁶⁾. حيث تتألف وحداته الموسيقية لتشكّل وزناً متآلفاً.

(1) - عزة شبل محمد، مرجع سابق، ص 110.

(2) - أحمد عفيفي، مرجع سابق، ص 114.

(3) - حسام أحمد فرج، مرجع سابق، ص 121.

(4) - المرجع نفسه، ص 121.

(5) - عزة شبل محمد، مرجع سابق، ص 127.

(6) - جابر عصفور، مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، المركز العربي للثقافة والعلوم، بيروت، 1982. ص 367.

استثمر الشاعر إيقاعين متقاربين -المتقارب والمتدارك- من دائرة عروضية واحدة وهي (دائرة المتفق)، ليعبر عن حالة حقيقية لحصار طال طول هذه القصيدة التي تنوعت وحداتها الإيقاعية، فقد استخدم التفعيلة (فعولن) من بحر (المتقارب) وهذه التفعيلة ذات إيقاعين مختلفين: إيقاع ثقيل يمثلّه الوند (فعو)، وإيقاع خفيف يمثلّه (لن)؛ اللذين استهلّ بهما قصيدته، بداية من [م01]، ثمّ تحوّل إلى استخدام تفعيلة بحر (المتدارك) التي تتركّب من إيقاعين، كما هو الشأن في تفعيلة المتقارب، إلّا أنّنا في تفعيلة المتدارك (فاعلن) نقدم الإيقاع الخفيف على الإيقاع الثقيل، ويكون على هذا الشكل: (فا) إيقاع خفيف، و(علن) إيقاع ثقيل. وقد وزّع الشاعر عبر مقاطع قصيدته، تفعيلات البحرين، مرة استخدم تفعيلة (فعولن)/المتقارب، ومرة أخرى تفعيلة (فاعلن)/المتدارك، وأحياناً يزوج ما بينهما وسنوضح كيفية توزيع التفعيلات، في الجدول التالي:

المزاوجة بين البحرين	بحر المتدارك	بحر المتقارب
07	04	01
23	05	02
33	08	03
39	10	06
47	11	09
52	12	14
/	13	17
/	15	18
/	16	19
/	26	20
/	32	24
/	37	25

/	38	27
/	40	28

جدول رقم 6

وقد وزّع الشاعر عبر مقاطع قصيدته، تفعيلات البحرين، مرة استخدم تفعيلة (فعولن)/ المتقارب، ومرة أخرى تفعيلة (فاعلن)/المتدارك، وأحياناً يزوج ما بينهما، نلاحظ أنّ الشاعر وظّف تفعيلة (فعولن) في المقاطع، [م01]، [م02]، [م03]؛ ثمّ انتقل إلى تفعيلة (فاعلن) في المقاطع، [م04]، [م05] ثمّ عاد إلى تفعيلة (فعولن) في [م06]، أمّا [م07] فقد زوج بين التفعيلين، كما زوج في المقاطع، [م23]، [م33]، [م39]، [م47]، [م52].

السطر الشعري يقوم على عدد معيّن من التفعيلات التي تدعى بالمقطع الموسيقي، والتي ينشأ عن تكرارها ما يسمّى بالوزن. فإذا تأملنا المقطع [م01] فإنّنا نلاحظ عدد المقاطع الموسيقيّة التي تشكّل السطر الشعري، وقد بنيت على تفعيلة المتقارب في [م01]:

هنا، عند مُنحدرات التلال، أمام الغروب/

فعولن/فعول/فعولن/فعول/فعولن/فعول (تكرار التفعيلة 06 مرات)

وفُوّهة الوقت،

فعول/فعولن/ف (مرّتان)

قُرْبَ بساتينَ مقطوعةِ الظلّ،/

عول/فعولن/فعولن/فعولن/ف (04 مرات)

نفعلُ ما يفعلُ السّجناءُ،

عول/فعولن/فعول/فعول (04 مرات)

وما يفعلُ العاطلون عن العملِ

فعولن/فعولن/فعول/فعول/فَع (05 مرات)

نُرَبِّي الأملَ. (1)

(1) - قصيدة حالة حصار، ص177.

(مرّتان)

ثمّ انتقل الشّاعر إلى تفعيلة المتدارك (فاعِلن) في [م04]:

فَاعِلُنْ / فَعِلُنْ / فَاعِلُنْ / فَاعِلُنْ (04 مرّات)

(05 مرّات) فَاَعْلُنْ / فَاَعْلُنْ / فَاَعْلُنْ / فَاَعْلُنْ / فَ

عِلْنُ / فَاعِلُنْ / فَاعِلُنْ / فَاعِلُنْ / فَاعِلَانْ.

(05 مرّات)

فَاعِلُنْ / فَعِلُنْ / فَاعِلُنْ / فَعِلُنْ / فَاعِلْ — (05 مرّات)

لُنْ / فَعِلُنْ / فَعِلُنْ / فَعِلُنْ (03 مرّات)

ونسیان آخرها... (2)

فَعُولُنْ / فَعُولُ / فَعُو

انتقل من المتقارب الذي استعمله في المقاطع السابقة، [م01] و [م02]، و [م03]؛ ليكمل نسج قصيدته باعتماد تفعيلية المتدارك (فاعلن) الصّحيحة، و(فَعْلُنْ) المخبونة التي حذف ثانيها

1991. ص 38.

(2) - قسيمة حالة حصار ، ص 180.

السّاكن، رغم أنّها تنتمي إلى بحر (المحدث) أو (الخبب)؛ وفي السّطر الثالث، استعمل الضرب (فاعلان) المذيّل والتّذييل علّة من علل الزيادة، أي "زيادة حرف ساكن على وتد مجموع بعد مدّ"⁽¹⁾ والشّاعر في هذا المقطع، لم يقتصر على تفعيلة المتدارك (فاعلن) وإنّما عاد إلى (المقارب) في السطر الشعري الأخير من [م04]. فالتنوّيع الذي اعتمده الشّاعر في بناء قصيدته "حالة حصار" ما هو سوى بحث عما يكرّس حركيتها وانسجامها، من التوسّع الذي يكون فيه "الإيقاعي غرضاً ديناميكياً في كسر رتابته الثّابتة التي تغرضها التفعيلة الموحدة، كما أن التّنوّيع بين تفعيلات البحور ينسجم مع تلوّن الموقف الشعري بحالات شعوريّة متعددة"⁽²⁾.

- **القافية:** القافية عنصر هامّ من عناصر بناء النصّ الشعري، فهي في شعرنا العربي "ذات سلطان يفوق ما لنظائرها في اللغات الأخرى، من حيث ناحيتها: الدلاليّة والموسيقىّة معاً"⁽³⁾ وتشكّل "وحدة موسيقية لها أشكال مختلفة، أي أنّها تنسيق معيّن لعدد من الحركات والسّكنات"⁽⁴⁾ التي تتجاوب موسيقياً مع السّطر الشعريّ. وللقافية في الشعر صورتان: صورة صورة قديمة: تمثّل نقطة الارتكاز الموسيقية في الشعر التقليدي. وصورة حديثة: تشكّل نهاية موسيقىّة للسّطر الشعريّ تتمشّى مع موسيقى الشّطر نفسه وتنتهي عندها الدفعة الموسيقية الجزئية في السّطر⁽⁵⁾.

(1) - محمد علي الشوابكة، مرجع سابق، ص18.

(2) - نعمان بوقرة، لسانيات الخطاب، مرجع سابق، ص211.

(3) - محمود فاخوري، مرجع سابق، ص175.

(4) - عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط5

1994. ص98.

(5) - محمود فاخوري، مرجع سابق، ص229.

لم يول الشاعر بالقافية اهتماماً، وهذا ما أكدّه في [م57]، حين قال للمحقق على لسان معتقل فلسطيني:

عاطفتي

لا تخصُّكَ. عاطفتي هي ليلى الخُصُوصيُّ..

ليلى الذي يتحرَّكُ بين الوسائد حرّاً

من الوزن والقافية! (1)

فقد تخلّى عنها في معظم مقاطع قصيدته، وأصبح حرف الروي متغيّراً مستقلاً غير ثابت. إلّا أنّنا نحاول أن نبحت في طيّات القصيدة عن العلاقة المزدوجة للقافية؛ من خلال الوزن من جهة، وحرف الروي من جهة أخرى.

- **العلاقة الوزنيّة:** للقافية علاقة بالبحر العروضي؛ وقد صنّفت في علم القافية خمسة أنواع، منها: القافية المترادفة التي يجتمع في آخرها ساكنين، أي تنتهي بألف ساكن يردفه روي ساكن أيضاً؛ والقافية المتواترة التي تحتوي على حركة بين ساكنين. والقافية المتداركة التي تحتوي على حركتين بين ساكنين. والقافية المتراكبة التي تتكوّن من ثلاث حركات بين ساكنين. والقافية المتكاوسة التي تتركّب من أربع حركات بين ساكنين (2).

- **العلاقة الصوتيّة:** تتمثّل علاقة القافية بحرف الروي الذي يتّخذ سمة مميزة على مستوى التّجانس الصوتي من قافية إلى أخرى، وهي على قسمين:

✓ **علاقة ذاتيّة:** أنواع القوافي في ذاتها، وهي ثلاثة أنواع: بسيطة، ومركبة، وملتبسة فالأولى تقوم على الصدفة، فهي لا تمثّل ظاهرة صوتيّة ذات طابع علمي؛ والثانيّة، تعتمد على جذر وزائدة، أمّا الثالثة، تركز على عنصر التّجانس الصوتي.

(1) - قصيدة حالة حصار، ص233.

(2) - ينظر: حسن الغرفي، حركيّة الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2001. ص137.

✓ علاقة غيريّة: تقتصر هذه العلاقة على النظر إلى القافية في علاقتها بقافية أخرى وهي ثلاثة أنواع، منها: الاستقلال، والتعاقب، والتقاطع (1).

- العلاقة الوزنية:

✓ القافية المترادفة: نجد مثالها في [م35]:

نُعْزِي أَبَا بَابْنِهِ: " كَرَّمَ اللَّهُ وَجْهَ الشَّهِيدِ "
وَبَعْدَ قَلِيلٍ، نُهْنِئُهُ بِوَلِيدٍ جَدِيدٍ. (2)

ومثالها أيضاً في [م63]:

وَيَحْلُمُ مِثْلِي،
وَمِثْلَ الْمَلَائِكِ
بِأَنَّ الْحَيَاةَ هُنَا
لَا هُنَاكَ... (3)

نجد أن القافية المترادفة في المقطعين تنتهي، في [م35] بـ (ياء) ساكنة يردفها رويّ (الذال) ساكن أيضاً، وفي [م63] تنتهي بـ (ألف) ساكن يردفه روي (الكاف) الساكن فالرويان في المقطعين أدبياً إلى إحداث قيمة صوتية في القافية.

✓ القافية المتواترة: ومثالها ما جاء في [م66]:

فِي الْحِصَارِ، يَصِيرُ الزَّمَانُ مَكَاناً
تَحَجَّرَ فِي أَبْدِهِ
فِي الْحِصَارِ، يَصِيرُ الْمَكَانُ زَمَاناً
تَخَلَّفَ عَنْ مَوْعِدِهِ (4)

(1) - حسن الغرقي، مرجع سابق، ص 141.

(2) - قصيدة حالة حصار، ص 211.

(3) - قصيدة حالة حصار، ص 239.

(4) - قصيدة حالة حصار، ص 242.

القافية المتواترة في هذا المثال، جعلت حرف الروي (النون) ينحصر بين حرفين ساكنين، وهما على التوالي، (الألف ونون التتوين) في القافيتين.

✓ القافية المتدركة: نجد للقافية المتدركة مثالا لها في [م27]:

سَأَصْرُخُ فِي عَزَلَتِي،
لا لَكِي أَوْقِظَ النَّائِمِينَ.
ولكنْ لَتُوقِظَنِي صَرَخَتِي
مِنْ خِيَالِي السَّجِينِ! (1)

انحصرت القافية المتدركة في هذا المثال، في الكلمتين (عزَلَتِي) و(صَرَخَتِي)، ففي الأولى وردت القافية في اجتماع حركتين (اللام والتاء) بين ساكنين (الزاي والياء)، أما القافية الثانية تمثلت في اجتماع حركتين (الخاء والتاء) بين ساكنين (الراء والياء).

✓ القافية المترابطة: ومثالها كما ورد في [م82]:

سَلَامٌ عَلَى مَنْ يُقَاسِمُنِي قَدَحِي
فِي كَثَافَةِ لَيْلٍ يَفِيضُ مِنَ الْمُقْعَدَيْنِ:
سَلَامٌ عَلَى شَبَحِي! (2)

القافية المترابطة في هذا المقطع تجلّت في القافيتين (قَدَحِي، شَبَحِي) تتكون من ثلاث حروف متحركة مسبوقة بساكن، ففي الأولى الساكن (الياء) من الفعل (يقاسمني)، وفي الثانية الساكن (الألف اللينة المقصورة) من حرف الجرّ (على)، ومنتهية بسكون (الياء) في كلتا الحالتين.

- العلاقة الصوتية:

1- العلاقة الذاتية:

✓ القافية المركبة: نسوق مثالا صريحا لهذا النوع من القافية، الذي ورد في [م36]:

(1) - قصيدة حالة حصار، ص203.

(2) - قصيدة حالة حصار، ص258.

إِلَهِي... إِلَهِي !لِمَاذَا تَخَلَّيْتَ عَنِّي
وَمَا زِلْتُ طِفْلاً... وَلَمْ تَمْتَحِنِّي؟⁽¹⁾

أو كما ورد في المثال التالي من [م 60]:

تَمَهَّلْ، تَمَهَّلْ
لَعَلَّكَ تَسَامُ مِنْي
وَتَرْفَعُ ظِلَّكَ عَنِّي
وَتَدْخُلُ لَيْلَكَ حُرّاً
بِلا شَبَحِي !⁽²⁾

تتميّز القافية المركبة بطابعها النحوي لاعتمادها "على جذر أساسي وزائدة تضاف إلى الجذر فتضفي عليه طابعاً نحوياً"⁽³⁾ ونجد أن الشاعر قد وظّفها في المثالين السابقين، ففي [م 36] وردت القافية (عني) التي قامت على جذر حرفي، يتمثّل في حرف الجرّ (عن) وزيادة (نون الوقاية) ثمّ الضمير الدالّ على المتكلم والقافية (تَمْتَحِنِّي) ذات جذر فعلي وزيادة (نون الوقاية) والضمير الدالّ على المتكلم. أمّا المثال الثاني من [م 60] فكلا القافيتين (مني) و(عني) ذات جذر حرفي، مع زيادة نون الوقاية والضمير الدالّ على المتكلم في كليهما.

✓ القافية الملتبسة: تتمثّل في المثال [م 19]:

بِلَادٍ عَلَى أَهْبَةِ الْفَجْرِ،
لَنْ نَخْتَلِفَ
عَلَى حِصَّةِ الشُّهَدَاءِ مِنَ الْأَرْضِ،
هَآ هُمْ سَوَاسِيَّةٌ
يَقْرُشُونَ لَنَا الْعُشْبَ

(1) - قصيدة حالة حصار، ص 212.

(2) - قصيدة حالة حصار، ص 236.

(3) - حسن الغرفي، مرجع سابق، ص 140.

كَي نَأْتَلَفُ ! (1)

نلاحظ التشابه الفونيمي بين الكلمتين (نَحْتَلِفُ) و(نَأْتَلِفُ) إلا أن هناك اختلاف بين سمتين مميزتين، وهما: (الخاء) و(الألف)، والتشابه فيما تبقى من الكلمتين، وهذا ما يسمى على المستوى البلاغي بالجناس الناقص.

2- العلاقة الغيرية:

✓ القافية المتعاقبة: نجد مثالها في [م42]:

قَالَ لِي فِي الطَّرِيقِ إِلَى سِجْنِهِ:
عِنْدَمَا أَتَحَرَّرُ أَعْرِفُ
أَنَّ مَدِيحَ الْوَطَنِ
كَهَجَاءِ الْوَطَنِ
مِهْنَةً مِثْلُ بَاقِي الْمِهَنِ (2)

القوافي في هذا المثال وردت كلها متعاقبة، أي أنها تتابعت دون فاصل، وانتهت بروي واحد متمثل في النون الساكنة.

✓ القافية المتقاطعة: وردت هذه القافية في [م87]:

الْسَّلَامُ هُوَ الْاعْتِرَافُ، عَلَانِيَةً، بِالْحَقِيقَةِ:
مَاذَا صَنَعْتُمْ بِطَيْفِ الْقَتِيلِ ؟
الْسَّلَامُ هُوَ الْانْصِرَافُ إِلَى عَمَلٍ فِي الْحَدِيقَةِ:
مَاذَا سَنَزَرَعُ عَمَّا قَلِيلُ ؟ (3)

يقوم هذا النوع من القوافي على التقاطع فيما بينها، إذ نرى التقاطع في [م66] الذي يتمثل في القافية (الحقيقة) التي تتقاطع مع القافية (الحديقة)، وكذلك الحال بالنسبة إلى القافية

(1) - قصيدة حالة حصار، ص195.

(2) - قصيدة حالة حصار، ص218.

(3) - قصيدة حالة حصار، ص263.

(الْقَتِيلُ) التي تتقاطع مع القافية (قَلِيلُ)، ليشكّل نوعاً من الموازنة الصوتيّة، ويحقّق تماسكاً من خلال التكرار الذي أحدثته القوافي.

2-3-7 الإيقاع البديعي:

1. الكثافة الداخليّة:

✓ التّكاثف الكلّي (الجناس التام): لم يستخدم الشاعر الكثافة الكلية إلا في موضع واحد، يتمثّل في [م07]:

هنا، عند مُرتفعات الدُّخان، على درَج البيت

لا وقتَ للوقتِ

نفعلُ ما يفعلُ الصّاعدونَ إلى الله:

ننسى الألمَ (1)

نلاحظ التّماثل الكلّي بين الجناسين (وقت، الوقت) اللذين ساهما في التدفّق النغمي وربطنا هذا السّطر الشعريّ شارحة دلالة الوقت الذي يدلّ على الموت الحتميّ ما ورد قبله في [م01]: (فُوّهةِ الوقتِ) ومعنى الحياة كما هي أثناء الحصار، في [م04]: (في الحصار تكون الحياةُ هي الوقتُ) ودلّت على معاني الوقت المتنوّعة، من تسلية وسخرية فأغنية، وذلك بما جاء بعده في [م11]: (نجدُ الوقتَ للتسلية): وفي [م51] (يجدُ الوقتَ للسخرية): وفي [م52] (يجدُ الوقتَ للأغنية):

فالوقت في نظر شاعرنا يتراوح ما بين الحياة والموت، وهذا ما تساءل حوله في قصيدة "جداريّة" التي أدلى من خلالها بمفهومه للوقت، حيث أعلن ذلك قائلاً:

— كَمَ مِنْ الْوَقْتِ

انْقَضَى مِنْذُ اكْتَشَفْنَا التَّوَأْمَيْنِ: الْوَقْتُ

(1) - قصيدة حالة حصار، ص183.

والمَوْتِ الطَّبِيعِيِّ الْمُرَادِفَ لِلْحَيَاةِ؟⁽¹⁾

✓ التَّكَاثُفُ الجزئي (الجناس الناقص): يتجلى التَّكَاثُفُ الجزئي في بعض المقاطع من القصيدة.

ففي [م01]: وَمَا يَفْعَلُ الْعَاطِلُونَ عَنِ الْعَمَلِ:

نُرَبِّي الْأَمَلَ⁽²⁾.

وفي [م06]: حُرٌّ أَنَا قُرْبَ حُرِّيَّتِي

وغدي في يدي...⁽³⁾

وفي [م75]: الْكَتَابَةُ جَرَوْ صَغِيرٌ يَعْصُ الْعَدَمَ

الْكَتَابَةُ تَجْرَحُ مِنْ دُونَ دَمٍ⁽⁴⁾

نجد أن الأمثلة السالفة الذكر قد احتوت على حروف لا تنتمي إلى الحروف الشديدة، ولا الحروف الرخوة، وإنما هي بينية، كما يسميها مصطفى حركات الحروف الجرسية (les sonantes)، كـ (ع، ل، م، ي، ا)؛ وحروف أخرى، تتمثل في الحرف الشديد الانفجاري (الذال)، والحرفان الرخويان (الاحتكاكيان) هما (الغين، الحاء)⁽⁵⁾. ونلاحظ عدم اتحاد المتجانسين في كل الحروف، ففي [م01] تتجاوب الكلمتان إيقاعياً بين (العمل/الأمل)، ويظهر تراكمهما الصوتي جلياً في الحرفين (الميم واللام)، وتقارب مخرجي الحرفين (العين والألف)؛ فالعين حلقية (من أوسط الحلق) والألف حلقية كذلك؛ لكنها من (أقصى الحلق). أما في [م06]، ونجد أن التَّكَاثُفَ الجزئي يتمثل في الكلمتين (حرّ/حرّيتي) وفي الكلمتين (غدي/

(1) - محمود درويش، (جدارية) الأعمال الجديدة الكاملة، ج1، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، ط1، 2009. ص512.

(2) - قصيدة حالة حصار، ص177.

(3) - قصيدة حالة حصار، ص182.

(4) - قصيدة حالة حصار، ص251.

(5) - مصطفى حركات، الصوتيات والفونولوجيا، دار الآفاق، الجزائر، (د ت)، ص47.

(يدي)، ففي الكلمتين الأوليتين نتج عن الثنائية تمديدًا صوتيًا أضيف نفسًا طويلاً، بينما يظهر التّباعّد المخرجي بين الحرفين (الغين والياء)؛ لأنّ (الغين) مخرجها أدنى الحلق؛ ومخرج (الياء) يتمثّل في وسط اللسان أو وسط الحنك الأعلى، وأمّا في [م75] فالتكاثف الجزئي يتمثّل في (عدم - دم)، فهما لفظان مختلفان في عدد الحروف، حيث زيد حرف (العين) الحلقية المجهورة لتشكّل كلمة ذات مدلول آخر، يسهم في تماسك أجزاء السّطر الشعري.

فالبعد الصوتي في التكاثف بنوعيه يسهم في الجانبين؛ معجميًا ونحويًا، نتلمّس في الأوّل اتّحاد الأصل المعجمي بين طرفيه، ونقف في الثاني، على تكراره صوتيًا⁽¹⁾، ممّا يوثّق عرى عرى النصّ واتّساقها صوتيًا، حيث تتلاحم أجزاءه وتترابط فيما بينها.

2. الكثافة الخارجيّة: الكثافة الخارجيّة - كما أسلفنا القول - هي التي تؤوّل إلى الأصوات التي تكثرث "بتفاعلاتها المختلفة مع باقي الدّوال المتجاوبة معها"⁽²⁾ داخل البيت أو أو حتى القصيدة، وقسمها البلاغيّون إلى نوعين:

- **التكاثف الصّامت:** يتمثّل في "تراكم بعض الصوامت التي تشكل قاسمًا مشتركًا بين جناسين مختلفين"⁽³⁾، وسنتعقب هذه الظاهرة الصّوتية في المقاطع التالية:

[م01]:

وَمَا يَفْعَلُ الْعَاطِلُونَ عَنِ الْعَمَلِ:

نُرَبِّي الْأَمَلَ.⁽⁴⁾

كرّر الشاعر الحرف الصّامت (اللام) في نهاية الجناسين؛ كما ذكر قبلهما في (يفعل) و(العاطلون)، فأضفى على السّطر الشعري صفة الجهرية التي طغت عليه من جرّاء الصامت المكرّر.

(1) - جميل عبد المجيد، مرجع سابق، ص101.

(2) - سعيد العوادي، مرجع سابق، ص129.

(3) - المرجع نفسه، ص129.

(4) - قصيدة حالة حصار، ص177.

[م37]:

قَالَتِ الْأُمُّ:

لَمْ أَرَهُ مَاشِيًا فِي دَمِهِ

لَمْ أَرِ الْأَرْجُونَ عَلَى قَدَمِهِ⁽¹⁾

يشكل الحرف الصامت (الميم) العنصر المشترك بين الجناسين (دمة/قدمه)، ويعدّ همزة الوصل بينه وبين ما سبقه من ميمات التي توزعت في (الأم، لم، ماشياً، لم)، مشكلةً رتابة موسيقية، كما أفضى الروي المقيد على السطر جانباً صوتياً رناناً.

- **التكاثف الصائتي:** للفونيمات الصائتة في اللغة العربية عدد ثابت، فهي ستة فونيمات صائتيّة؛ ثلاثة منها قصيرة، وثلاثة طويلة.

✓ **الصوائت القصيرة:** تمثلّ الصوائت القصيرة الحركات التي هي جزء من الصوائت الطويلة، وقد وردت في [م37] بوضوح، حيث تردّد صائت (حركة الفتحة) على حرف (الدال)، وصائت (حركة الكسرة) على حرف (الميم) من الكلمتين المتجانستين.

✓ **الصوائت الطويلة:** ورد الفونيم الصائتي الطويل في [م23]:

لَمْ تَكُنْ هَذِهِ الْقَافِيَةُ

ضُرُورِيَّةً، لَا لِضَبْطِ النِّعَمِ

وَلَا لِاقْتِصَادِ الْأَلَمِ

إِنَّهَا زَائِدَةٌ

كَذِبَابٍ عَلَى الْمَائِدَةِ⁽²⁾

ورد الفونيم الصائتي الطويل الذي يتمثلّ في (الألف) من الكلمتين المتجانستين في [م23]، وهما (زائدة/مائدة)، ويعدّ هذا الصائت الطويل "أعلى امتداد نغمي في التراسلات

(1) - قصيدة حالة حصار، ص213.

(2) - قصيدة حالة حصار، ص199.

الإيقاعية، يتصاعد نحو الأعلى⁽¹⁾ كما تضافرت ألفات داخل المقطع مشكلة بذلك توقيعا صوتيا متصاعدا.

- **الطباق (المفارقة المفردة):** الطباق لونٌ بديعيٌّ من المحسنات المعنوية، يظهر العنصر الجمالي من خلال "ما فيه من التلاؤم بينه وبين تداعي الأفكار في الأذهان، باعتبار أن المتقابلات أقرب تخاطراً إلى الأذهان من المتشابهات والمتخالفات⁽²⁾. لأنها بالتقاء المتقابلات تحدث إيقاعاً نغمياً خاصاً بالطباق.

- **الطباق النغمي:** زخرف موسيقي أخذ يتأسس على النغم الواضح؛ وهو قسمان:

- تنعيم الإطار:

✓ **التمائل في الصيغة الصرفية:** الذي يتوازن في الصيغة الصرفية، وقد ورد في

[م58]:

سيلعُ طفلٌ بطائرةٍ من ورقٍ

بألوانها الأربعة

[أحمر، أسود، أبيض، أخضر]

ثمَّ يدخلُ في نجمةٍ شاردةٍ⁽³⁾

الطباق اللونيّ (أسود، أبيض) متمائل في الصيغة الصرفية (أفعل، أفعِل) التي أحدثت

نغماً انسيابياً، مشكلة مع ما رافقها من طباق لوني (أحمر، أخضر) أو مع ما سبقها منه في

[م47]:

فتقول: أحبُّ القرنفل... أسود

يقول: إلى أين تمضين بي،

والقرنفل أسود؟⁽⁴⁾

(1) - سعيد العوادي، مرجع سابق، ص134.

(2) - عبد الرحمن حبنكة الميداني، مرجع سابق، ص378.

(3) - قصيدة حالة حصار، ص234.

(4) - قصيدة حالة حصار، ص229.

نجد أنّ الطباق في [م58] قد تفاعل مع [م47] من ناحيتين؛ دلاليًا وصرفيًا، فمن الناحية الأولى، تفاعل دلاليًا بين اللونين (الأسود ≠ الأبيض) حيث طغى اللون الأسود في [م47]، لأنّه يشكّل رمزًا يوحي إلى كلّ ما يمتّ إلى الاحتلال والظلام بصلة، وأمّا من الناحية الثانية، فقد تفاعل صرفيًا من خلال الجانب الصوّتي الذي يتمثّل في صيغة (أفعل).

✓ التماثل الموقعي: التّغيم الذي ينتج عن بنية التركيب، وقد ورد في المقطعين:

[م40]:

واقفون هنا. قاعدون هنا. دائمون هنا. (1)

[م86]:

السّلام قطارٌ يوحدُ سكّانه العائدين

أو الدّاهبين إلى نزّهة في ضواحي الأبد (2)

ورد الطباق في كلّ من [م40] و [م86] تماثلاً موقعي؛ ففي (واقفون، قاعدون) تعادلا في الابتداء، وتقوى إيقاعهما بما أتى بعدهما من ظرف دالّ على المكان، أمّا في المقطع الثّاني (العائدين، الدّاهبين) فقد تعادلا في حالتي التعريف والجرّ، وزيادة (النون) الدّالة على الجماعة، ومما زاده نغماً طويلاً مستساغاً في أذن المتلقي.

- تنعيم البنية: يختصّ بالتّماثل الدّخليّ التي تشكّل أصوات الطّباق؛ ويتميّز بشكلين

مختلفين:

✓ التّماثل الجزئيّ: "الذي تتماثل فيه الحروف جزئياً، ممّا يلتبس معه الجنس

بالطباق" (3) وقد ورد في [م19]:

بلادٌ على أهبة الفجر،

لن نختلف

(1) - قصيدة حالة حصار، ص216.

(2) - قصيدة حالة حصار، ص262.

(3) - سعيد العوادي، مرجع سابق، ص219.

على حصّة الشهداء من الأرض،

ها هم سواسية

يفرشون لنا العشب

كي نأتلّف! (1)

فقد طابق الشاعر بين (نختلف) و(نأتلّف) حيث اتفقت معظم الحروف بين الكلمتين واختلفتا في حرفي (الخاء) و(الهمزة)، ممّا أحدث نوعاً من التناغم بين الحروف، لأنّ مخرجهما متقارب؛ فـ (الخاء) من أدنى الحلق، و(الهمزة) من أقصاه. ✓ التماثل الكليّ: ما هو إلّا تماثل كليّ في الحروف أو شبه كليّ؛ ويسمّى طباق السلب أو الإيجاب (2).

[م57]:

لا أُحبّك. مَنْ أَنْتَ حتّى أُحبّك؟ (3)

ورد الطّباق في [م53] بين (لا أُحبّك) وبين (أُحبّك)، ابتدئ السّطر الشعري بالنفي وماتل بين حروف الكلمتين تماثلاً كليّاً، ممّا جعل هذا التّكرار مساهماً في إحداث موسيقى ذات وقع قويّ.

- المقابلة: المقابلة "أن يؤتى بمعنيين متوافقين أو أكثر ثمّ بما يقابل ذلك على التّرتيب اللفظي" (4) فهي ترتبط بالطّباق ارتباطاً وثيقاً إلّا أنّه يكون بين ضدّين لا غير.

وقد وردت المقابلة في [م04]؛ حيث قال:

في الحصار، تكون الحياة هي الوقت

بين تذكر أولها

(1) - قصيدة حالة حصار، ص195.

(2) - سعيد العوادي، مرجع سابق، ص219.

(3) - قصيدة حالة حصار، ص233.

(4) - عبد العاطي غريب، دراسات في البلاغة العربية، منشورات جامعة قار يونس، بنغازي، ط1، 1997. ص170.

ونسيان آخرها... (1)

أتت المقابلة بين معنيين متوافقين بالدرجة الأولى، فالتوافق حدث بين (التذكر وأولها) وبين (النسيان وآخرها)، ثم وقع التتافي بين الطرفين بعد الجمع بينهما، مما أكسبها "تمطا من التوازن والتناسب له حسنه وبهاؤه، فالألفاظ متجانسة، والجمل متوازنة، والتقابل بينها يحدث أثراً صوتياً له قيمته.

خلاصة:

نتائج نعتبرها ذات نسب محددة لمسار بحثنا، في هذا المبحث، حول معيار الاتساق نظرياً وتطبيقاً، لأن الغاية من وراء ذلك كله، أن نطبق هذا المعيار على خطاب شعري معاصر من الشعر الفلسطيني، حيث انتهينا إلى جملة من النقاط التي نأتي على ذكرها، فيما يلي:

- الاتساق ذو مفهوم دلالي، تظهر أهميته في التماسك القوي بين الأجزاء المشكلة لبنية النص على مستوى البنية السطحية، فكلما ازداد تماسك النص بين مجموع الجمل، ازداد اتساقه، لذا فهو ذو خاصية نصية، بالدرجة الأولى، وقد تعاملنا مع الاتساق من خلال إظهار ماهية وسائل الاتساق لبيان العناصر الأسلوبية لنوع النص أو اللغة في الاستخدام الفعلي حيث تمت دراسة الاتساق كجزء من الاتجاه الوظيفي لتنظيم اللغة.

اعتمدنا على مستويات مختلفة لمعالجة الاتساق من نواحٍ ثلاث: النحوي والمعجمي والصوتي، فكانت الملاحظات التالية:

- الاتساق النحوي: هناك الإحالة، تعدّ آلية من آليات الاتساق الداخلية التي تساهم في تشكيل النص، وربط عناصره المكونة لعالمه. والشاعر في خطابه، ركّز على الضمير الجمعي الذي يعبر عن الذات الفلسطينية. وأسس خطابه انطلاقاً من تصوير مشهدي للراهن الفلسطيني، باستعمال ثنائية المكان والزمان.

(1) - قصيدة حالة حصار، ص 180.

أما من حيث الوصل، نسجل ما يلي: أن الوصل آلية مهمة في بناء النص، حيث فرض خطية الخطاب لتحقيق الربط بين أجزائه ومنها الوصل الزمني الذي يمثل التتابع الزمني وترتيب الإخبار عن أحوال فلسطين.

-الاتساق المعجمي: نلاحظ من خلال "التكرار" الذي يسهم في شد انتباه المتلقي واستمالته إلى متابعة قراءة الخطاب الشعري، كذا نلاحظ أنه يشدّ أواصر النص شدًا متماسكًا. أما التضام، فيمثل آلية نمو النص باعتباره مصدرًا للربط التي تخلق تماسكًا نصيًا بدلالاتها المتناقضة على مبدأ الضدّ يظهر حسنه الضدّ.

-الاتساق الصوتي:

• دور الاتساق الصوتي في التقارب بين كلمات النص القائمة على الوحدة الإيقاعية ومبدأ المشابهة اللذين يوحيان إلى أن النص متماسك ومتربط لحظة أدائه أو قراءته، وهذا أدى إلى خلق نوع من التوازن بين المبدع والمتلقي.

• بما أن الوزن يمثل العنصر البنائي الجوهرى المساهم في تشكيل النص الشعري، فإن الشاعر اعتمد التنويع بين تفعيلتي بحري المتقارب والمتدارك، لينسجم موقفه الشعري بحالات شعورية متعددة.

• أما القافية: هي العنصر الآخر الذي يعتمد عليه في بناء النص، لما لها من سلطان في شعرنا العربي خلافاً لما هو معروف في الآداب الأخرى، فهي تشكل نوعاً من الموازنة الصوتية محققة بذلك تماسكاً من خلال التكرار.

• أما من حيث الإيقاع البديعي: فبالجناس الذي يوثق عرى النص، حيث تتلاحم أجزاءه وتترابط فيما بينها. وبالطباق والمقابلة، يتم إحداث الإيقاع النغمي الخاص لالتقاء المتقابلات وإمداد النص بعناصر جمالية تسهم في نسج النص وبنائه.

المبحث الثاني: الانسجام في الخطاب الشعري

نحاول أن نتتبّع المفهوم اللغوي للانسجام بالبحث عن مدلوله في المعاجم العربية القديمة والحديثة على حدّ سواء، كما نحاول أن نبحث عن مفهومه في المعاجم الأجنبية، ثمّ لنقف أخيراً عند مفهومه الاصطلاحي في المعاجم المتخصصة، كما عرف لدى علماء النصّ الغربيين.

1- مفهوم الانسجام^(*):

1.1 دلالة الانسجام في اللغة: إذا ما تتبعنا المفهوم اللغوي لمادة [سَجَمَ] في بعض المعاجم العربيّة، القديمة منها والحديثة على حدّ سواء، لنكشف عن مدلوله، ففي المعاجم القديمة وجدنا أنّها تدور حول معنى واحد، فابن فارس (ت395هـ) في مقاييسه يصرّح بأنّ مادة "[سَجَمَ] السَّيْنُ والجَيْمُ والمِيمُ أصلٌ واحدٌ، وهو صبُّ الشَّيْءِ مِنَ الْمَاءِ والدَّمْعُ"⁽¹⁾. لكن ابن منظور (ت711هـ) بعدما شرح الفعل [سَجَمَ] على وزن (فَعَلَ)، انتقل إلى صياغته على وزن (انفعل)، حيث قال: "انْسَجَمَ الْمَاءُ والدَّمْعُ، فهو منسَجَمٌ إذا انسجم أي انصب"⁽²⁾ واتفق مع من جاء قبله حول المعنى نفسه، بيد أنّنا نرى أن الزبيدي أضاف إليه المعنى المجازي الذي يتمثّل في "انْسَجَمَ الْكَلَامُ: انتَظَمَ، وهو من المجاز"⁽³⁾ كما ربط ابن أبي الإصبع المصري معنى (الانسجام) بالكلام، مشبّها إياه بانصباب الماء وتحدره وهو بذلك "أن يأتي الكلام متحدّراً كتحدّر الماء المنسجم، بسهولة سبك وعذوبة ألفاظ، وسلامة تأليف

(*) - الانسجام: عند محمد خطابي في كتابه لسانيات النص، ص5، وعند بحيري (التماسك) في كتابه علم لغة النص المفاهيم والاتجاهات ص 140، أمّا تمام حسان قد ترجمه بـ(الالتحام) في كتاب النص والخطاب والإجراء الذي ترجمه عن دي بوجراند، ص59، وعند سعد مصلوح(الحبك) في كتابه نحو أجرومية للنصّ الشعري، (الارتباط) عند مصطفى حميدة في كتابه الارتباط والربط في تركيب الجملة، ص43، و(التقارن) عند إلهام أبو غزالة وحلمي في كتابهما مدخل إلى علم لغة النص، ص11.

(1) - ابن فارس، مقاييس اللغة: مادة (سجم) [ج3/136]

(2) - ابن منظور، لسان العرب: مادة (سَجَمَ) [ج12/326]

(3) - الزبيدي، تاج العروس، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، ط1، 2000: مادة (سجم) [ج32/349].

حتى يكون للجملة من المنثور، وللبيت من الموزون وقع في النفوس، وتأثير في القلوب ما ليس لغيره، وإن خلا من البديع وبعُد عن التّصنيع"⁽¹⁾.

لكنّ المحدثين رأوا أن يأخذوا بما ذهب إليه القدامى، فقد طرح أحمد رضا معنى الفعل (انسَجَم) بدلالتيه، حقيقة ومجازاً، حيث قال: "انسَجَم الدَّمع والماء: انصبَّ وانسجم الكلام: انتظم"⁽²⁾ أمّا أحمد مختار عمر الذي أفاض في سرد مفاهيم الانسجام بالانتقال من المفهوم الحقيقي، إذ يقول: "انسجم ينسجم، انسجاماً، فهو مُنسجم... انسجم المطر/انسجم الدَّمع: مُطاوع سَجَم: انصبَّ". ثمّ انتقل إلى المعنى المجازي، الدّال على الانتظام والاتّفاق وعدم التّعارض، إذ يقول: "انسجم الكلام: انتظم ألفاظاً وعباراتٍ من غير تعقيد، كان سلساً أنيقاً متوافقاً في الأفكار والشعور والميول "انسجام الأنغام" انسجام الألحان: انتظامها، توافقها بطريقة تلذّ للأذن...انسجم الأمرُ مع غيره: اتّفق معه ولم يتعارض "انسجمت القرارات المتّخذة مع مبادئنا— انسجمت الفتاة مع الآخرين. هذه الألوان غير منسجمة مع بعضها" هما في قمّة الانسجام: متوافقان تماماً. "كما ألّمّ بمعنى الانسجام الصوتي، حيث يعرفه بأنّه" تأثّر الأصوات اللّغويّة بعضها ببعض تأثراً يهدف إلى نوع من المماثلة أو المشابهة بينها ليزداد مع مجاورتها قربها في الصّفات أو المخارج"⁽³⁾.

2-1 دلالة الانسجام في الاصطلاح:

ظهر الانسجام كمصطلح لساني في بادئ الأمر عند غيوم (G.Guillaume) الذي "يجعل منه خاصية للسان باعتباره نسقا وباعتباره كلا نسقيا أجزاؤه كلها في انسجام وبناتقال هذا المفهوم من لسانيات اللسان إلى لسانيات الخطاب فقد اكتسب معنى آخر. إن الانسجام

(1) - ابن أبي الإصبع المصري، بديع القرآن، ج2، تح: مغني محمد شرف، نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، (د ت). ص166.

(2) - أحمد رضا، معجم متن اللغة، موسوعة لغوية حديثة، دار مكتبة الحياة، بيروت، (د ط)، 1960: مادة (سجم) [ج3/110].

(3) - ينظر: أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، مرجع سابق، مادة (سجم) [ج2/1037].

باعتباره من صميم تعريف النص لا ينفصل في اللسانيات النصية عن مفهوم الاتساق الذي كثيراً ما يختلط به⁽¹⁾.

ويفرّق سلاكتا (Slakta) بين مفهومي الاتساق والانسجام، إذ يحدّد الأول لسانياً على مستوى الدالية والنصّ، أمّا الثاني فيحدّد على مستوى المدلوليّة والخطاب باعتباره انعكاساً متبايناً للظروف الماديّة المحدّدة تاريخياً التي تنتج الخطابات.

ومن الملاحظة هنا أنّ المقابلة بين المفهومين تتأسّس على مقابلة أخرى بين النص والخطاب وتتفرّع عن هذه المقابلة مقابلات أخرى تشكل محورين متدرجين من الأعلى إلى الأسفل ومن الأسفل إلى الأعلى هكذا:



لذا يعتبر سلاكتا (Slakta) أنّ "قصد الربط بين وحدة النص المتناقضة باعتبارها شيئاً شكلياً مجرداً والخطاب باعتباره ممارسة اجتماعيّة ملموسة أن اتّساق النصّ يتحدّد لسانياً في مستوى التنظيم (الداخليّ والمجرد) للنصّ. فموضوع اللسانيات النصيّة هو تنظير الاتساق. أمّا الانسجام باعتباره من صنف الممارسات الخطابيّة فهو من قبيل تحليل للخطاب مراعي لجنس الخطاب ومرمى النصّ، والمعارف المتبادلة بين المتلفّظين المتشاركين في مقام تفاعل

(1) - باتريك شارودو، دومينيك منغنو، معجم تحليل الخطاب، تر: عبد القادر المهيري وحمادي حمود، المركز الوطني

للتّرجمة، تونس، 2008. ص 100.

معين، على أنه عادة التعريف التداولي هذا تضع هذا المفهوم في مفترق الطرق بين اللسانيات النصية وتحليل الخطاب⁽¹⁾.

ومن ثم فالانسجام (cohérence) "يرتبط به طرفان: الأول داخل النص (ظاهر) تحمله الأدوات الظاهرة للربط، والثاني خارج النص (تداولي)"⁽²⁾. فيتصل اتصالاً وثيقاً برصد الترابط والاستمرارية في عالم النص، و"يتطلب من الإجراءات ما تنشط به المعرفة، لإيجاد الترابط المفهومي (connectivité conceptuel) واسترجاعه وتشتمل وسائله على:

- العناصر المنطقية كالسببية والعموم والخصوص .
 - معلومات عن تنظيم الأحداث والأعمال والموضوعات والمواقف .
 - السعي إلى التماسك فيما يتصل بالتجربة الإنسانية، ويتدعم بتفاعل المعلومات التي يعرضها النص مع المعرفة السابقة بالعالم⁽³⁾.
- فالانسجام من هذا المنظور يؤدي إلى أن يكون الخطاب أو النص مقبولا دلاليًا وتداوليًا فيكون بذلك منسجمًا في ذهن المبدع والمتلقي على حدّ سواء حتى يستطيع أن يفهمه ويؤوله.

2- نظرة علماء النص إلى انسجام الخطاب:

اعتبر الاتساق والانسجام مصطلحين توأمين، وقع الخلط بينهما، ففي بداية السبعينيات ظهرا كمصطلحين في اللسانيات وفي التداولية، عرف في اللسانيات بالانسجام اللساني (La cohérence linguistique) وفي التداولية بالانسجام التداولي (La cohérence pragmatique) والتمييز بينهما ينحصر في احتواء النص على روابط نحوية في السلسلة الكلامية، أوفي خلوها من تلك الروابط اللسانية. إلا أن هذا التمييز بقي يكتنفه بعض الغموض، مما أدى إلى إحداث نظريتين مستقلتين منهجاً، ومتكاملتين هدفًا. فظهر إلى الوجود كتاب "الاتساق في

(1) - شارودو، مرجع سابق، ص 101.

(2) - حسام أحمد فرج، مرجع سابق، ص 127.

(3) - دي بوجراند، مرجع سابق، ص 103.

اللغة الإنجليزية "ل:هاليداي ورقية حسن، فكان مصطلح الاتساق الذي خصص لتنظيم مكونات الخطاب ومصطلح الانسجام الذي خصص لمبدأ تأويل النص، إلا أن هذا التمييز بقي غامضاً كذلك، اقترح شارول (charolles) (1978) مقتفياً أثر فان دايك (van dijk) (1972) أربع قواعد حدّد فيها مفهوم الانسجام:

- قاعدة التكرار (Méta-règle de répétition): تلتقي هذه القاعدة مع الاتساق لأنها تعنى بالشروط الأساسية التي تحقق الاسترسال الدلالي بالوسائل المعجمية والنحوية .

- قاعدة التدرّج (Méta-règle de progression): تعنى بكيفية ربط المعلومات السابقة باللاحقة ربطاً دلاليّاً.

- قاعدة عدم التناقض (Méta-règle de non-contradiction): تعنى بعدم التناقض بين الخطاب ومحتواه ليتمكن المتلقي من فهمه.

- قاعدة التوافق (Méta-règle de relation): تعنى بتكوين العلاقة الموجودة بين الملفوظات التي تكون إنجاز الخطاب وهي ذات بعد تداولي تتولّى مسألة التوافق بين الملفوظ وما يوافقه في عالم المتكلم.

مثّلت هذه القواعد نقطة انطلاق لوضع مقدّمة لنظرية الانسجام، تلتها دراسات أخرى ضبطت مسأّلتها بصورة مختلفة، فاعتبر "كنوت" (A.Knott) و"سندرس" (T.Sanders) (1998) أن هناك أربع أفكار أساسية تنتج عنها علاقات الانسجام:

✓ العملية الأساسية: لا بدّ لكلّ علاقة أن تكون محكومة بمكوّن سببي أو إضافي.

✓ مصدر الانسجام: كلّ علاقة تكون منسجمة على أسس دلالية وتداولية، فهي دلالية إذا تعلّقت عملية الربط بالمضمون الدلالي، وهي تداولية إذا ترابطت بسبب قوّة الفعل الكلامي.

✓ الاستقطاب: تكون العلاقة إيجابية إذا كانت عمليتها الأساسية تربط بين جزأين لا نفي فيهما، وتكون سلبية بين جزء ينفي محتوى جزء آخر.

✓ نظام المقاطع الكلامية/ يطبق هذا الصنف على العلاقات السببية فقط، ويكون فيه النظام محكومًا بموقع المكون الرئيسي الذي يكون سببًا في العلاقة مع بقية المكونات.

وقد عرف جاك موشلر (J.Moeschler) وأن ريبول (A.Reboul) الانسجام كما يلي:

- يمثل الانسجام خصوصية محدّدة للخطاب.

- يتحدّد الانسجام باحترام مجموعة القواعد التي توجّه تنظيم الوحدات الخطابية للخطاب في لسان ما⁽¹⁾.

أمّا نظرة دي بوجراند للانسجام فتتمثّل في أنه يعود إلى "إفادة النصّ معنى ما إلى استمرارية المعاني المقالية في إطار المعرفة التي تستثيرها تعبيرات ذلك النص، والنصّ الخالي من المعنى أو غير المعقول هو النصّ الذي يعجز مستقبلوه عن اكتشاف مثل تلك الاستمرارية فيه، ويعود هذا في العادة إلى وجود خلل كبير في المزاجية بين تشكيلة المفاهيم والعلاقات التي يعبر عنها النصّ وبين المعرفة القبلية للعالم في أذهان المستقبلين"⁽²⁾ حيث تشكّل هذه الاستمرارية مفهوم الانسجام التي تتطوي عليه تشكيلة المفاهيم والعلاقات.

وما يمكن لنا أن نستشفّه من المفهوم السابق الذي يتمحورّ في فكرتين: ففي الأولى نلاحظ ترادف المعنى المقالي للمعنى السياقي الذي يضيفه النصّ على العبارة، وفي الفكرة الثانية، أين يتمّ معنى المزاجية بين مفهومي النصّ والمتلقي، حيث يقترح الدارسون إطلاق مصطلح القضية على المعنى المقالي لكون القضية مضمونًا دلاليًا قابلاً للقياس المنطقي وهذا المفهوم بدوره هو الوحدة الأساسية لقياس الانسجام الذي سمّاه دي بوجراند ودريسلر بالمزاجية، حيث تتحقّق المزاجية إذا كان نسق القضايا يستجيب لمنطق المتلقي⁽³⁾. بهذا يبرز الفرق بين الاتساق والانسجام، كما يحدّده شارول ويضع "مسألة الانسجام على مستوى

(1)- ينظر: خليفة الميساوي، مرجع سابق، ص 108.

(2)- إلهام أبو غزالة وعلي خليل الحمد، مدخل إلى علم لغة النصّ، تطبيقات النظرية روبرت دي بوجراند وفولجانج دريسلر، مطبعة دار الكتاب، القاهرة، ط1، 1992. ص120.

(3)- ينظر: رزيق بوزغاوية، قيام الساعة في القرآن الكريم، مدلولية النصّ ومرجعيتها، (رسالة دكتوراه في اللغويات)، صالح خديس، جامعة منتوري - قسنطينة، الجزائر، 2012-2013. ص 256.

فهم الخطاب. ويؤسس تصوره من منطلق أن الخطاب ليس مجرد تتابع للأقوال يوضع الواحد منها بجانب الآخر بل إن فحصاً بسيطاً لنص ما يسمح باكتشاف عناصر تترايط مع عناصر أخرى حتى تحقق الاتساق. وتصبح مهمة التحليل اللساني حينئذ أن يصف هذه العناصر ويحدد طبيعة علاقاتها، وكيفية تفاعلها حين يتعلق الأمر بفهم الخطاب⁽¹⁾.

3- الخطاب الأدبي بين المبدع والمتلقي:

يرى محمد مفتاح أن "النص مدونة حدث كلامي ذي وظائف متعددة:

✓ **مدونة كلامية:** يعني أنه مؤلف من الكلام وليس صورة فوتوغرافية أو رسماً أو عمارة أو زياً وإن كان الدارس يستعين برسم الكتابة وفنائها وهندستها في التحليل .

✓ **حدث:** إن كان نص هو حدث يقع في زمان ومكان معينين لا يعيد نفسه إعادة مطلقة مثله في ذلك مثل الحدث التاريخي .

✓ **تواصل:** يهدف إلى توصيل معلومات ومعارف ونقل تجارب ... إلى المتلقي .

✓ **تفاعلي:** على أن الوظيفة التواصلية في اللغة ليست هي كل شيء، فهناك وظائف أخرى للنص اللغوي أهمها الوظيفة التفاعلية التي تقيم علاقات اجتماعية بين أفراد المجتمع وتحافظ عليها.

✓ **مغلق:** ونقصد انغلاق سمته الكتابية الأيقونية التي لها بداية ونهاية، ولكنه من الناحية المعنوية هو:

✓ **توالدي:** إن الحدث اللغوي ليس منبثقاً من عدم وإنما هو متولد من أحداث تاريخية ونفسانية ولغوية... وتتناسل منه أحداث لغوية أخرى لاحقة له⁽²⁾.

كما نجد أن الخطاب/النص من منظور كلاوس برينكر يتميز باتجاهين: اتجاه يقوم على أساس النظام اللغوي الذي يكمن هدفه في اكتشاف تلك المبادئ العامة ووصفها وصفاً منظماً

(1) - مفتاح بن عروس، الاتساق والانسجام في القرآن الكريم، (رسالة دكتوراه في لسانيات النص)، إ: زبير سعدي والحواس مسعودي، جامعة الجزائر، 2007-2008. ص38.

(2) - د. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري - استراتيجية التناص -، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2 1986. ص 120.

وهو يرجع في ذلك سواء من الناحية النظرية- المفاهيمية أو المنهجية إلى حد بعيد إلى تحديدات لسانيات الجملة ذات الأصل البنيوي أو التوليدي - التحويلي. ويعبر عن هذا الترابط بوضوح خصوصاً في مفهوم النص: فيعرف بأنه تتابع متماسك من الجمل، واتجاه ثانٍ وجه على أساس نظرية التواصل التي تدرس الوظيفة التواصلية للنصوص. وتحدد الوظيفة التواصلية خاصية الفعل لأي نص؛ وهي تسم نوع الاحتكاك التواصلية، الذي يعبر عنه الباحث (أي المتكلم أو الكاتب) بالنص صوب المتلقي (على سبيل المثال مبلغاً أو مستثيراً إياه)؛ وهكذا فهي تهب النص "معنى" تواصلياً معيناً.

إلا أنه يقترح مفهوماً آخر بإدماج الاتجاهين السابقين، على أن النص أصبح مفهومه الذي يمكن من وصف النص على أنه وحدة لغوية وتواصلية في الوقت نفسه⁽¹⁾.

4- إنتاج الخطاب الأدبي:

الخطاب حسب النظرية النقدية المعاصرة نسق يتألف من مستويات متداخلة، يعتمد في تشكيله على لغة ذات مستويين: "مستوى نفعي تواصلية ومستوى فني جمالي، وفي المستوى الثاني توظف اللغة توظيفاً جمالياً تلعب فيه الصنعة الفنية دوراً نشطاً لكي يصبغ النص بصبغة الأدبية وينطبع بطابع الجمالية ويرتدي لبوس الإبداعية"⁽²⁾ مما يستدعي إحكام هذه الصنعة التي تمثل عملية الإبداع الشعري، لأن "هدف الشاعر هو تنظيم تجربته، وبالتالي إعادة الاتزان إلى الأنا، إنه يحمل التوتر الدافع، وهذا التوتر يكون في بداية العملية سطحياً لكنه كلما اقترب من نهايته ازداد عمقاً وثقلًا على الأنا، بحيث إن الأنا تصبح في قبضته"⁽³⁾ قبضته"⁽³⁾ ومن هنا يمكن لنا أن نقوم مقارنة بين مفهومي الأنا والذات:

(1)- ينظر: كلاوس برينكر، التحليل اللغوي للنص، مدخل إلى المفاهيم الأساسية والمناهج، تر: سعيد حسن بحيري، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط 1، 2005. ص 22-27.

(2)- حسين بوحسون، "الأدبية والتلقي" مجلة مقاليد، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، ع4، جوان 2013. ص 161.

(3)- عبد العزيز موافي، الرؤية والعبارة، مدخل إلى فهم الشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2010. ص 42.

الذات

الأنا

تقف على الواقع

تعمل طبقاً لمبدأ الواقع

إيجاد الصور الذهنية

إدراك العمليات العقلية

تقبل الرغبات (1)

إشباع المتطلبات

ويرى في ذلك عبد العزيز موافي "أن العلاقة بين الأنا والذات فيما يتعلق بالعملية الإبداعية، سوف تقودنا بالضرورة إلى بحث العلاقة بين الانفعال والوجدان، باعتبار أن التجربة الإبداعية تتميز بأنها تجربة انفعالية. وربما كان انفعال الشاعر بالتجربة هو أساس انفعاله بها في عملية التحويل الإبداعي، والذي يمر عبر مرحلتين أساسيتين:

فالذات هي التي تقوم بدور الوساطة بين التجربة والمتلقي من خلال فعلي الممارسة ثم تحويل الانفعال إلى صور ذهنية.

أما الأنا - باعتبارها المسؤولة عن فعل الإعلاء - فإنها تقوم بدورها في تحويل الصور الذهنية إلى صور فنية، تكون مشحونة بتجليات الانفعال التي تنتقل من الأنا إلى النص⁽²⁾.

فالنص الأدبي - إذن - يمثل كل "بنية لغوية مفتوحة البداية ومعلقة النهاية، لأن حدوثه نفسي لا شعوري وليس حركة عقلانية، ولذلك فإن القصيدة لا تبدأ كما تبدأ أي رسالة عادية تصدر ب خطاب موجه إلى المرسل إليه، وتختتم بخاتمة قاطعة التعبير. إن القصيدة تبدأ منبثقة كانبثاق النور أو كهطول المطر، وتنتهي نهاية شبيهة ببدايتها وكأنها تتلاشى فقط وليس تنتهي، ودائماً ما تأتي الجملة الأولى من القصيدة وكأنها مد ل قول سابق أو استئناف لحلم قديم، إنها لذلك. لأنها نص يأتي ليتداخل مع سياق سبقه فبي الوجود. وكذلك فالنص مفتوح

(1)- عبد العزيز موافي، مرجع سابق، ص 46.

(2)- المرجع نفسه، ص 47.

وهو بنية شمولية لبنى داخلية: من الحرف إلى الكلمة إلى الجملة إلى السياق إلى النص ثم إلى النصوص الأخرى ليكون بعد ذلك: (الكتاب امتداداً كاملاً للحرف)⁽¹⁾.

فما العلاقة التي تكمن بينهما؟ رغم ما نلاحظه من تناقض بين كلية النصّ وانفتاحه. فالنصّ "كُلِّيٌّ" في حركة مرحليّة فقط لأنه نصّ بنيوي، والبنية كما رأينا شموليّة / ومتحوّلة / وذات تحكم ذاتي / والنصّ يتحرّك داخلياً بحركة مفعمة بالحياة كي يكون بنيته الوجوديّة ليكون له هويّة تميّزه⁽²⁾.

5- عناصر تشكّل الخطاب الشعري المعاصر:

تتمّ العلميّة الإبداعية وتتحقّق داخل لاشعور المبدع المتمثل في عمليّة تفكيك وإعادة تركيب التجربة، وكذا حذف بعض عناصرها الضارة من وجهة نظر إبداعية، لنصل إلى دقائق العمليات التي تحكم التفكير الإبداعي للتجربة الذي يمرّ بأربع مراحل أساسية:

✓ **مرحلة التهيؤ:** حين يجمع المبدع أو يتعرض لأفكار جديدة، وارتباطات تأتلف بسرعة.

✓ **مرحلة الاختمار:** وهي مرحلة تتبع (أو تصاحب مرحلة التهيؤ، وهي في الأغلب تعبر عن حالة مزاجيّة (humeur)، وقد تختمر فيها فكرة دون إرادة المبدع.

✓ **مرحلة الإشراف:** وهي المرحلة التي تتبلور فيها الفكرة.

✓ **مرحلة المراجعة:** (أو التحقيق) وفيها يتمّ تنفيذ الفكرة وإخراجها إبداعياً إلى الوجود⁽³⁾.

إنّ القصيدة كأيّ كائن حيّ ينمو في كليته وشموليته، يختلّ بناؤها لو انفصلت عناصرها، وإنّما هي في الحقيقة تعتمد على مكونات أساسية تتجلّى فيما يلي:

(1) - عبد الله محمد الغدامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج معاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط 4، 1998. ص 92.

(2) - مرجع نفسه، ص 92.

(3) - عبد العزيز موافي، مرجع سابق، ص 55.

✓ الرؤيا: ذلك الضوء الذي ينير العتمة في المادة الخام، وينفخ فيها الحياة، فيعطي تلك المعرفة، التي تزهر في اللحظة الشعرية.

✓ الإيقاع: يشمل النغم الموسيقي واللغوي معاً.

✓ المجاز: اللغة الشعرية المشكلة في صور⁽¹⁾.

فالشعراء كل واحد منهم يسعى وراء رؤية خاصة في إنتاج نصّه الشعري، وكل أدلى بما لديه من تجربة، حول إبداع القصيدة، فهذا نزار قباني يرى أن القصيدة لديه تتشكل من خلال نقطتين رئيسيتين:

- القصيدة هي التي تتقدم إلى الشاعر ليكتبها لا العكس، وبتعبير آخر ليس الشاعر هو الذي يكتب القصيدة وإنما هي التي تكتبه.

- حضور القصيدة على الورق متأخر جداً على زمن تكونها الحقيقي، وشكلها الأخير - أي الشكل الذي نقرؤه - هو المحطة الأخيرة"⁽²⁾.

ويرجع محمود درويش عملية تصميمه للقصيدة إلى "الوعي الذي تبلور في التجربة والتجريب، فالشعر أساساً بناء، بناء العلاقات بين عناصر القصيدة بحيث لا تكون هناك حالة من المجانية لا بالصورة ولا بالاستعارات ولا حتى بالإيقاع"⁽³⁾. فالوعي في نظره هو أساس التجربة الشعرية من أجل إبداع نصّ شعريّ خالد.

النصّ العظيم هو كلّ ما نتج عن موهبة وإبداع، إنه بحق نصّ حريّ بأنّ يبقى ويستمر كروائع شعرية كثيرة في شعرنا العربي قديماً وحديثاً.

وبالعودة إلى المتلقي الجاد الذي يسهم في تجربة إبداعية في حدّ ذاتها، فهو الذي يقوم بإعادة إنتاج التجربة الإبداعية، ولكن بطريقة مغايرة، فهو يعيش حالة من التوتر شبيهة بما

(1) - ينظر: عبد الله العشّي، أسئلة الشعرية، بحث في آلية الإبداع الشعري، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2009. ص79.

(2) - نزار قباني، الأعمال النثرية الكاملة، ج7، منشورات نزار قباني، بيروت، ط 2، 1999. ص 387.

(3) - سميح القاسم وآخرون، محمود درويش المختلف الحقيقي، دراسات وشهادات، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن ط1، 1999. ص14.

عائشه الشاعر⁽¹⁾ ممّا يدفع به في لا وعيه أن يعيد صياغة القصيدة مع شاعرها. وبهذه "الكيفية التي تمكن القارئ من إدراك تدفق المعنى الناتج عن تنظيم النص، ومعها يصبح النص وحدة اتّصالية متجانسة"⁽²⁾ "تخضع لترتيب عادي تحكمه مبادئ مختلفة على رأسها معرفتنا للعالم"⁽³⁾. فيستقبلها المتلقي ويتواصل معها، ويحاول أن يسير أغوارها، فيتحرّك بسهولة من جملة إلى أخرى، ويقرأ النصّ كوحدة واحدة ويتفاعل معه، ليملاً فجواته، ويبني معناه، ويوحّد تفاصيله داخل كلّ متماسك⁽⁴⁾. منسجم تستدعيه العمليّة الإبداعية ليتمّ التفاعل بينه وبين النصّ.

والخطاب الأدبي إذا ما حقّق حلقة وصل بين مبدع ومتلقٍ، فثمّة يحدث ما يسمّى بالتفاعل الجمالي، لأنّ الفطرة السليمة هي التي تأخذ بشغاف قلب المتلقي، وتدفع به لأن ينغمس في الخطاب، وبذلك يولد الخطاب مرتّين: في الأولى على يد مبدعه، وفي الثانية على يد المتلقي، الذي يعيد الحياة له ويبعثه من جديد على أساس أنّه كتب ليقراً قراءات متعددة تسمح له بأن يكون أمام أفق رحب لإنتاج نصوص جديدة⁽⁵⁾.

6- مبادئ الانسجام:

1-6 السياق (Contexte): السياق ذلك المصطلح الذي "لا تخلو أدبيات البحث اللغوي قديمها وحديثها، عربيّها وغربيّها، من الإشارة إليه باعتباره ما يواكب الخطاب مؤثراً فيه دون أن يكون منه"⁽⁶⁾. فهو من المصطلحات التي ذاع صيتها وأثّرت في الدرس اللغوي الحديث، خصوصاً في الدّراسات التّداوليّة، التي تعدّه أساساً من أسسها المكيّنة، وأصبحت

(1) - عبد العزيز موافي، مرجع سابق، ص 64.

(2) - عزة شبل محمد، مرجع سابق، ص 184.

(3) - محمد خطابي، مرجع سابق، ص 38.

(4) - ينظر: عزة شبل محمد، مرجع سابق، ص 184.

(5) - عمار ساسي، منهج الجواب في آليات الخطاب، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط 1، 2011. ص 23.

(6) - أحمد المتوكل، "السياق موارد ومواده وأنماطه توطئة لمكون سياقي مندمج"، ضمن "التداوليات وتحليل الخطاب بحوث محكمة" دار كنوز المعرفة، عمان، الأردن، ط 1، 2014. ص 601.

تعرف مجموعة الظروف التي تحفّ حدوث فعل التّلفّظ بموقف الكلام، في بعض الأحيان بالسياق (contexte) (1).

فالسّياق هو ما يصاحب اللفظ ممّا يساعد على توضيح المعنى، ويمثّل التّتابعات الأسلوبية التي يجري عليها الكلام وهيكلته، التي تتسج مدخلاتها، ومخرجاتها، وفق المنهج السياقي (approche contextuelle) الذي يمثّل المكونات الرأسيّة المحيطة بالنّصّ والمتجدّدة من خلاله أبعاده الدلالية، والجوّ العام الذي يحيط بالكلمة وما يكتنفها من قرائن وعلامات والكلمة الواحدة والجملة الواحدة قد تحمل كلّ منهما مدلولين متناقضين تمامًا، دون أن تختلف في بنائها الدّاخلي، وإنّما الذي يتغيّر هو السّياق والقرائن المحيطة، وبذلك فالسياق له مفهومان:

✓ السّياق اللغوي أو المقالّي: البنية اللغوية التي تتّصل بما قبلها وبما بعدها.

✓ السّياق غير اللغوي أو المقامي: الظروف والملابسات التي تحيط بالحدث اللغوي أو غيره (2).

- خصائص السياق: صنّف هايمز (Hymes) الخصائص التي تميّز السّياق حيث يمكن أن تكون لها علاقة بتحديد نمط من الأحداث الكلامية، فتشكّل سياق خطاب ما هي: المتكلم والمخاطب والمشاركون، والموضوع، والقناة، والمقام، والسنن، وجنس الرسالة والحدث والمقصد (3).

وهناك محاولة أخرى للفيلسوف لويس (Lewis) الذي ركّز على المؤشرات الخاصة التي تمثّل مجموعة متكاملة من العوامل المهمة والتي تشكّل السياق الذي يجب تحديد صحّة الجملة بالعودة إليه، وتحدّد هذه المؤشرات كما يلي:

(1) - عبد الهادي بن ظافر الشهري، مرجع سابق، ص 41.

(2) - فاطمة الشبيدي، المعنى خارج النص، أثر السياق في تحديد دلالات الخطاب دار نيوى للدراسات والنشر والتوزيع دمشق، 2011. ص 20.

(3) - ينظر: جوليان براون وجورج يول، تحليل الخطاب، تر: محمد لطفي الزليطني، منير التريكي، جامعة الملك سعود الرياض، ط1، 1997. ص 48.

✓ مؤشر العالم الممكن: وذلك لتفسير حالات يمكن أن توجد أو من المفترض أن تكون موجودة أو هي موجودة فعلاً.

✓ المؤشر الزمني: وذلك لتفسير الأزمنة اللغوية في الجمل، ظروف الزمان مثل اليوم أو الأسبوع القادم.

✓ المؤشر المكاني: وذلك لتفسير جمل مثل هاك/خذ هذا.

✓ مؤشر المتكلم: (أنا، لي، نحن، لنا...الخ).

✓ مؤشر المستمعين: وذلك لتفسير جمل تحتوي على أنت، لك، أنت نفسك ...

✓ مؤشر الشيء المشار إليه: وذلك لتفسير جمل تحتوي على أدوات الإشارة مثل: هذا، أولئك...الخ.

✓ مؤشر الخطاب السابق: وذلك لتفسير عبارات مثل: الأخير، السابق الذكر...الخ.

✓ مؤشر الإسناد: ويشمل مجموعة مفتوحة لا نهاية لها من الأشياء (مجموعات حلقات...الخ).

ولقد اقترح علماء ممن يهتمون بإنشاء مجالات شكلانية للخطاب قوائم مشابهة ولكننا سنكتفي هنا بملاحظة أن قائمة لويس -شأنها شأن قائمة هايمز - تحيل على المتكلم والمستمع حتى تعطي معنى للوظائف الإشارية للمتكلم والمستمع (الباث/المتلقي) والتي تتحقق عن طريق استعمال ضمائر المتكلم وضمائر المخاطب، وهكذا يمكن تطوير ما يسميه هايمز بالظرف أو الإطار لتقديم تفسير دقيق وواضح للزمان والمكان⁽¹⁾.

ويقتضي السياق عناصر مختلفة تسهم في تحديد السياق؛ من بينها:

- **العنصر الذاتي:** يتمحور في اهتمامات المتكلم ورغباته ومقاصده ومعتقداته .
- **العنصر الموضوعي:** يتمثل في الوقائع الخارجية التي تمّ فيها القول؛ أي الظروف الزمانية والمكانية.

(1) - براون ويول، مرجع سابق، ص 51.

• **العنصر الذواتي:**، يتمثل المعرفة المشتركة بين ذوات المتخاطبين⁽¹⁾.

يعدّ النص الشعري القديم نصّ مقاميّ بالدرجة الأولى، لارتباطه "بمعلومات ضافية عن سياق النصّ، فالمتكلّم هو الشاعر والمتلقي هو فلان أو فلان، والمناسبة هي كذا أو كذا، أي أن الشخص الذي يروي القصيدة يقيدّها بزمان ومكان محددين وحدث وشخصيات معلومة (موثوقة)، بحيث يضع لكل قصيدة ملّفًا يساعد على فهمها"⁽²⁾. خلافاً لما هو شائع بيننا حول الشعر المعاصر الذي يندر توفير هذه المعلومات السياقية التي تقرّب النصّ من المتلقين.

- دور العناصر السياقية في الخطاب:

✓ **المخاطب (المبدع):** يتمثل باث النصّ "الذات المحورية في إنتاج الخطاب؛ لأنه هو الذي يتلفّظ به، من أجل التعبير عن مقاصد معينة، وبغرض تحقيق هدف فيه ويجسّد ذاته من خلال بناء خطابه، باعتماد استراتيجية خطابية تمتدّ من مرحلة تحليل السياق ذهنياً والاستعداد له، بما في ذلك اختيار العلامة اللغوية الملائمة، وبما يضمن تحقّق منفعة الذاتيّة؛ بتوظيف كفاءته للنجاح في نقل أفكاره بتنوّعات مناسبة"⁽³⁾.

✓ **المخاطب (المتلقي):** المتلقي يتمثل الطّرف الذي يستقبل الخطاب "فيستطيع أن يحقق تأويل موضوعي للمعنى الذي عبر عنه الشّاعر، وما قصد إليه، فالمعنى قابل للتحديد حيث المبدأ ويبقى ثابتاً عبر الزمان يستطيع استعادته وإنتاجه كل قارئ كفاء"⁽⁴⁾.

وهو "كالمؤلف معرض للمؤثرات الأيديولوجية في عصره، ومن هنا فلا إمكانية لتفسير أو تقييم موضوعي للنص الأدبي، بل إن ما يحدث هو أن القارئ إمّا أن يُطبع النصّ - في حالة اتفاق أيديولوجيته كقارئ مع أيديولوجية الكاتب - فيمنح خصائص النصّ الموضوعيّة

(1)- ينظر: عبد الهادي بن ظافر الشهري، مرجع سابق، ص45.

(2)- محمد خطابي، مرجع سابق، ص299.

(3)- عبد الهادي الشهري، مرجع سابق، ص45.

(4)- ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط 4، 2005. ص90.

والفنية صفة عالمية والديمومة، أو أن يستعيد النص - في حالة اختلافه مع الكاتب - بإسقاط فرضياته على ذلك النص⁽¹⁾.

✓ **الخطاب (الرسالة):** "إنه خطاب إيداعي بالدرجة الأولى، أحادي الأداة، تقوم به: صوتاً، نحواً، ودلالةً قوانينه الخاصة التي بها يصير إلى وجوده متميزاً ضمن النظام اللغوي العام"⁽²⁾.

6-2 مبدأ التأويل المحلي (Interpretation local): يمثل التأويل "كلّ فعل قرائي يروم بناء المعنى، استناداً إلى أدوات ومرجعيات وقواعد في العمل، والتزام مطلق بحدود البلاغة التأويلية، وهي خلاصة تجارب جماعية في تأطير الفهم وبلوغ الدلالة"⁽³⁾ وفي هذه الحالة يرتبط التأويل بالفهم، إذ يشكّلان معاً عمليتين متلازمتين في التواصل اللساني، لأنّ "التأويل في أدقّ معانيه هو تحديد المعاني اللغوية في العمل الأدبي من خلال التحليل وإعادة صياغة المفردات والتركيب ومن خلال التعليق على النصّ. مثل هذا التأويل يركز عادة على مقطوعات غامضة أو مجازية يتعذّر فهمها. أمّا في أوسع معانيه فالتأويل هو توضيح مرامي العمل الفني ككلّ ومقاصده باستخدام وسيلة اللغة"⁽⁴⁾. وبهذا المفهوم ينطوي التأويل على "شرح" خصائص العمل وسماته مثل النوع الأدبي الذي ينتمي إليه، وعناصره وبنيته وغرضه وتأثيراته"⁽⁵⁾.

أمّا مبدأ التأويل المحلي يرتبط "بما يمكن أن يعتبر تقييداً للطاقة التأويلية لدى المتلقي باعتماده على خصائص السياق، كما أنه مبدأ متعلق أيضاً بكيفية تحديد الفترة الزمنية في تأويل مؤشر زمني مثل (الآن) أو المظاهر الملائمة لشخص محال إليه بالاسم (محمد)

(1) -ميجان الرويلي وسعد البازعي، مرجع سابق، ص 81.

(2) -منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط1، 2002. ص 111.

(3) - محمد بازي، التأويلية العربية نحو نموذج تساندي في فهم النصوص والخطابات، الدار العربية للعلوم ناشرون بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010. ص 21.

(4) - ميجان الرويلي وسعد البازعي، مرجع سابق، ص 88.

(5) - المرجع نفسه، ص 88.

مثلاً⁽¹⁾. فالمتلقي مدعوّ إلى عدم إنشاء سياق يفوق ما يحتاج إليه للوصول إلى فهم معيّن لقول ما⁽²⁾.

والنصّ الذي يقدّم إلى المتلقي على نوعين، نصّ يقدّم في أسلوب سلس لا يجهد في فهم معناه، وآخر يحتاج إلى جهد جهيد وإعمال فكر ليقف على فحواه، فيفهمه ويؤوّله "وعلى هذا فإن النص لا يتمظهر في شاكلة واحدة وإنما في كيفيات مختلفة وراءها مقصدية المرسل ومراعاة مقصدية المخاطب، والظروف التي يروج فيها النصّ، وجنس النصّ، وهذه الماورائيات نفسها تؤدي إلى اختلاف إستراتيجية التأويل من عصر إلى عصر ومن مجموعة إلى مجموعة ومن شخص إلى شخص، بل إن الممارسة التأويلية الشخصية دينامية"⁽³⁾ لا تخضع لأيّ معيار، لكنها ترتبط "بخطّة مغايرة تطلب من المتلقي/القارئ أن يقلّل من عمليات التحليل قدر الإمكان، وأن يقتصر على تكوين تصوّر على درجة كافية من التخصيص يسمح له بفهم يتناسب مع ما يرى المتلقي أنه غرض القول"⁽⁴⁾. لتحدد تجربته الخاضعة لمعرفة العالم تأويله المحلي.

3-6 مبدأ التشابه (similarité)^(*): يواجه المتلقي النصّ بما يمتلكه من تجارب، وما يكتسبه من خبرات تساعد على فهم النصّ، وفي هذا الشأن، يقول ف.تش. بارتليت (F.Ch.Bartlett)⁽⁵⁾: "يحقّ لنا أن نقول إن كل العمليات المعرفية التي تمّ النظر فيها والتي تتراوح بين الإدراك والتفكير ليست إلا سبلا تمكن جهدنا في تقصّي المعنى من التعبير عن

(1) - محمد خطابي، مرجع سابق، ص 56.

(2) - براون ويول، مرجع سابق، ص 71.

(3) - محمد مفتاح، مجهول البيان، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990. ص 89.

(4) - براون ويول، مرجع سابق، ص 73.

(*) - نجد هذا المصطلح عند محمد لطفي الزليطني ومنير التريكي يعبر عنه بمبدأ القياس، ونحن آثرنا ما استعمله محمد خطابي مبدأ التشابه.

(5) - ف.تش. بارتليت (F.Ch.Bartlett) (1886-1969) عالم نفس إنجليزي مؤسس علم النفس المعاصر، له كتاب (التذكر) 1932، دراسة في علم النفس التجريبي والاجتماعي، [انظر: هتشنسون، معجم الأفكار والأعلام، ص 70].

نفسه. ولو صغنا هذا الأمر بقدر كبير من التعميم، لقلنا إن هذا الجهد هو ببساطة محاولة لربط شيء معطى بشيء آخر مخالف له" (1).

فالمتلقي يدرك اطرادات التعميم التي اكتسبها بعد ممارسات طويلة تؤهله إلى اكتشاف الثوابت والمتغيرات، واستخلاص الخصائص والمميزات النوعية من الخطابات يقود القارئ إلى الفهم والتأويل بناء على المعطى النصي الموجود أمامه، ولكن بناء أيضاً على الفهم والتأويل في ضوء التجربة السابقة (2).

ومبدأ التشابه من هذا المنوال يمثل "إحدى الأدوات الأساسية التي تمكن السامعين والمحلّين من تحديد فهمهم داخل السياق، فهم يفترضون أنّ كلّ شيء سيبقى على ما كان عليه ما داموا لم يعطوا إشعاراً خاصاً بتغيير إحدى الخصائص" (3). التي تنتمي إلى خطاب معين، وتحدّد نوعيته.

نميّز بين المبدئين المحدّدين لانسجام الخطاب، مبدأ التأويل المحلي ومبدأ التشابه، بما أنّهما ليسا من قبيل واحد: فالأول يتعلّق بوجه من وجوه ظاهرة التأويل والفهم ذاتها، أمّا الثاني فيتعلّق بإحدى الطرق التي يتحقّق بها، فأحدث ذلك تضارباً في التصنيف، زاد منه إقامة الأول على الروابط النصّية والتجارب السابقة وإقامة الثاني على المعارف النصّية الحاصلة ممّا تجمّع للسامع من سابق معرفة بالنصوص" (4). وبالتالي فهذان المبدآن، يكونان أساس فرضية الانسجام في تجربتنا الحياتية عموماً، وفي تجربتنا مع الخطاب كذلك.

لكنّ "الاعتماد على مبدأ التشابه من شأنه أن يجبر السامعين/القراء على محاولة فهم الأقوال المتتالية على أنها ترتبط بالموضوع نفسه" (5) والاعتماد، كذلك، على مبدأ التأويل

(1) - نقلا عن براون ويول، مرجع سابق، ص74.

(2) - ينظر: محمد خطابي، مرجع سابق، ص 57.

(3) - براون ويول، مرجع سابق، ص78.

(4) - محمد الشاوش، ج1، مرجع السابق، ص170.

(5) - براون ويول، مرجع سابق، ص79.

المحلي الذي يصف سلسلة من الأحداث التي تترايط فيما بينها، ممّا يؤدي إلى تقريب الفهم من خلال المؤشرات اللغوية.

ولعلّ الأنسب أن يكون المدخل للحديث عن هذا الضرب من الفهم والتأويل تقابلاً بين سابق حاصل وحاضر، تقابل يمكن أن تجري في ثلاثة مجالات أو مستويات:

✓ مستوى نصّ الخطاب المقصود تأويله، وفيه جزء سابق وجزء حاضر: وللسابق المتقدّم منه دوراً في قيام التّأويل المحلي.

✓ مستوى التجارب الحاصلة للمستمع، وفيها من المعطيات ما يعتمد عليه في تأويل نصّ الخطاب التّأويل المحلي المناسب.

✓ مستوى المعرفة النصّية، وفيها يجد المستمع أيضاً من المعطيات ما يعتمد عليه في تأويل نصّ الخطاب التّأويل المناسب، وإن كان هذا الضرب من التّأويل قد لا يوافق تأويل جزء ضيق من نصّ الخطاب⁽¹⁾. باعتبار أن التشابه عمليّة ذهنيّة ينجزها المتلقي في جميع الحالات التي تتعلّق بالروابط النصّية والتي لها صلة بالمعارف المكتسبة.

4-6 مبدأ التّغريض: للتّغريض "علاقة وثيقة مع موضوع الخطاب ومع عنوان النص"⁽²⁾ والموضوع في أيّ خطاب يمثّل النقطة الأساس التي يركّز عليها المبدع أيّما تركيز لأنها تجذب انتباه المتلقي بدرجة فعّالة، وهو يشكّل الوسيلة الأولى لمبدأ التّغريض، باعتباره "نقطة بداية قول ما"⁽³⁾، فهو "ينتظم على شكل متتاليات من الجمل متدرجة لها بداية ونهاية فإنّ هذا التّنظيم، يعني الخطيّة، سيتحكم في تأويل الخطاب بناء على أن ما يبدأ به المتكلم أو الكاتب سيؤثر في تأويل ما يليه"⁽⁴⁾. فالعنوان في هذه الحال يساعد المتلقي على أن يفهم بقيّة النصّ ويؤوّله أيضاً، انطلاقاً من الجملة الأولى التي "تشكّل جزءاً من تعليمات تتطور

(1) - محمد الشاوش، ج1، مرجع سابق، ص170.

(2) - محمد خطابي، مرجع سابق، ص 293.

(3) - براون ويول، مرجع سابق، ص147.

(4) - محمد خطابي، مرجع سابق، ص59.

وتتراكم لتعلمنا كيف نبني تصوّرًا مترابطًا للخطاب"⁽¹⁾. حيث يجعله منطلقًا لتحديد المبدأ الذي صيغ من أجله.

يوجد في الخطاب روابط محدّدة بين موضوعه ومحتواه، "فموضوع الخطاب يعتبر إلى حدّ ما شاملاً للعناصر المهمّة الموجودة في محتوى الخطاب. ولو أمكن عرض عملية تصوير محتوى الخطاب في شكل سلّم هرميّ للعناصر الموجودة في الخطاب لاعتبرنا العناصر الواقعة في أعلى السلّم مرشحة تلقائيًا لأن تكون المكونات الأكثر أهميّة في موضوع الخطاب"، فهذا الأخير "ترد فيه المعلومات الدلالية وتنظمها وترتبها تراكيب متوالية ككل شامل"⁽²⁾. إلّا أنّ الفرق بينهما يتمّ من خلال تأسيس البنية الكلية المعتمدة على الحذف والاختزال، بينما موضوع الخطاب يستخلص عن طريق رصد مجموعة من الجمل التي تخصّ هذا الموضوع⁽³⁾.

وقد اقترح شارول (Charolles) سنة 1978، في مقاله "مدخل إلى إشكالات النصوص" أربع قواعد عامّة للانسجام تأخذ مجتمعة في الاعتبار وحدة الخطاب وغرضه العامّ وفهم المخاطب، وهذه القواعد هي: "قاعدة التكرار وقاعدة النموّ الإخباري وقاعدة عدم التناقض وقاعدة التعلّق المنطقي والتشاكل. واعتبر أنّ القاعدتين الأوليين على تعارضهما تجعلان الخطاب قائمًا على توازن دقيق بين نسبة الإعادة ونسبة النمو. فإذا اختلّ التوازن لمصلحة الأولى كان الخطاب تكراريًا. وإذا اختلّ لمصلحة الثانية، صار الخطاب مثقلًا بكثافة إخبارية تعسرّ على المتقبّل تنظيم المعلومات والوصول إلى الدلالة"⁽⁴⁾. كما أنّهما متّصلتان اتّصالًا وثيقًا بالاتّساق الذي ينفصل عن التغيريض في بنية الخطاب.

(1) - براون ويول، مرجع سابق، ص 155.

(2) - فان دايك، النص والسياق، استقصاء البحث في الخطاب الدلالي والتداولي، تر: عبد القادر قنيني، أفريقيا الشرق، المغرب، 2000. 276.

(3) - محمد خطابي، مرجع سابق، ص 277.

(4) - نور الدين بنخود، "انسجام" ضمن: معجم السرديات، مجموعة من المؤلفين، إ: محمد القاضي، الرابطة الدولية للناشرين المستقلين، تونس، بيروت، ط 1، 2010. ص 41.

7- عمليات الانسجام:

7-1 المعرفة الخلفية: تحمل المعرفة معان كثيرة لكن المتعارف عليه هو مدى ارتباطها بمفهومين: "علمي إستمولوجي (معرفي) خاص وثقافي عام، فهي بالأول جملة المعارف والمعلومات الثابتة الصّحيحة التي كانت البرهنة عليها في مختلف المجالات والعصور. أمّا المعرفة في المفهوم الثقافي العام فهي كلّ ما يمثّل معتقدات الفرد أو المجموعة في جميع مظاهر الفكر والحياة في علاقة الفرد بمحيطه البيئيّ أو الاجتماعيّ وفي علاقته بالكون وبما يسعه، من معتقدات"⁽¹⁾. فالمعرفة التي "تملكها كمستعملي لغة ما عن التفاعل الاجتماعي عن طريق اللغة ليست سوى جزء من معرفتنا الاجتماعية الثقافية العامة. هذه المعلومات العامة عن العالم هي أساس فهمنا لا للخطاب فحسب بل ربما لكل جوانب خبراتنا الحياتية"⁽²⁾.

والمتلقي في هذه الحال لا يستقبل الخطاب دون زاد، و"إنما يتلقاه وقد حصلت لديه جملة من المعارف هي التي سمّيت بالمعرفة الخلفية"⁽³⁾. التي تقوم بدور بارز في "إنتاج النص كما أنها ضرورية لاستقباله، إذ أن الوسيلة الأساسية للحصول على المعرفة هي الحواس، فالمتلقي يتخذ حواسه هادية له، وخصوصاً سمعه وبصره"⁽⁴⁾. ونرى في ذلك دور المعرفة الخلفية من خلال الإبداع والتحليل، حيث يمثّل "المحلل هو من حصل على معرفة موسوعية مصاحبة بموهبة الذوق الذي يرشده إلى مكان الجمال وإلى بؤر القبح، والذوق والمعرفة بالإضافة إلى التجربة تجعل المحلل قادراً على أن يكشف عن أبعاد النص وتقريبها إلى القراء الذين ليس لهم تلك المعرفة وذلك الذوق وتلك التجربة، وقادراً على أن يوجه المبدع ويرشده، وبناء على هذا يفترض وجود مسارين متوازنين لا يلتقيان: مسار

(1) - الأزهر الزناد، النص والخطاب مباحث لسانية عرفنية، دار محمد علي للنشر، تونس، مركز النشر الجامعي، تونس، ط1، 2011، ص 77.

(2) - براون ويول، مرجع سابق، ص 278.

(3) - محمد الشاوش، مرجع سابق، ج 1، ص 175.

(4) - محمد مفتاح، تنظير وانجاز، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط3، 2006، ص 47.

المبدع، ومسار الناقد، لأن لكل منهما سبيله الخاص به بل هناك من ظن أن العملية التحليلية الفكرية عملية تشويش على العمل الإبداعي، لأنها تفرض عليه قيودها ومقاييسها، مما يعوقه عن الانطلاق الحر لارتداد آفاق جديدة كاشفة عن غياهب المجهول"⁽¹⁾.

فالمبدع ينطلق في إنتاج خطابه من معارف متباينة، "يمكن أن تنتظم في ثلاثة أنظمة معرفية هي:

- معرفة لغوية.

- معرفة موضوعية أو موسوعية.

- معرفة تفاعلية، تشمل معرفة إنجازية وكذلك معرفة عن معايير اتصالية ومعرفة ما وراء اتصالية بوصفها معرفة خاصة بضمان الفهم والحيلولة دون معارضات الاتصال ومعرفة عن أبنية النص الكلية وأنواعه"⁽²⁾. واعتماد هذه المعارف متضافرة سبباً مساهماً في تأويل الخطاب وفهمه باعتبار الفهم عملية ذاكرية، لأن "عملية تفعيل المعرفة لا تفهم في إطار ذلك على أنها مجرد استدعاء لمعارف متباينة من الذاكرة، بل هي عملية تتضمن عمليات تفكير بشكل نسقي. ولما كانت عمليات إنتاج النص لم تدرس إلى الآن إلا دراسة محدودة نسبياً، فإن المكونات داخل عمليات إنتاج النص لا يمكن حصرها إلا بصعوبة بالغة"⁽³⁾.

وهذا ما دفع "بالدراسات النفسانية الجديدة المتجلية فيما يسمى بعلم النفس المعرفي والدراسات العلمية المعاصرة مثل الذكاء الاصطناعي، تقدم نظريات ومفاهيم تجعل المبدع والمحلل خاضعين لنفس العمليات الذهنية التي تحكمهما معاً. وتلك النظريات والمفاهيم هي:

(1) - محمد مفتاح، النص من القراءة إلى التنظير، المدارس للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 2000. ص23.

(2) - فولفجانج هايمنه مان وديتر فيهفجر، مدخل إلى علم لغة النص، تر: سعيد حسن بحيري، مكتبة زهراء الشرق القاهرة، ط1، 2004. ص125.

(3) - المرجع نفسه، ص127.

نظرية الأطر، والمدونات، والخطاطات، والسيناريوهات، والنماذج الذهنية، وقد تفرع عنها مفاهيم أخرى أخرى مثل المشهد والديكور وغيرها⁽¹⁾.

2-7 مجالات المعرفة الخلفية: المعرفة الخلفية منظمة بطريقة ثابتة مشكلة بذلك كتلة من المعارف، مما يجعل "عملية فهم الخطاب أساساً عملية استرجاع المعلومات المخزنة في الذاكرة، وربطها بالخطاب الذي نتعامل معه. ونتيجة لذلك فقد أخذ منحى البحوث في هذا المجال منعطفاً مهماً نحو البحث عن أفضل مفهوم للتخزين، قادر على معالجة المعلومات المعروفة الموجودة مسبقاً في الذهن، مثل مفهوم الأطر والمخططات اللذين اقترحتهما دراسات الذكاء الاصطناعي عن كيفية تنظيم المعلومات في الذاكرة؛ ومثل مفهوم السيناريو والهيكل، مما أسهمت به الأبحاث في مجال علم النفس عن كيفية تخزين المعلومات عن العالم في ذاكرة الإنسان، وكيفية تنشيطها في عملية فهم الخطاب"⁽²⁾.

قد أدمجت نظريات إعلامية ومعلوماتية ونفسانية وبيولوجية فيما يصطلح عليه بالذكاء الاصطناعي، إذ بلغت هذه النظرية التوليفية في المشابهة بين الذاكرتين: ذاكرة الكائن الإنساني، وذاكرة الحاسوب، ونتيجة لهذا، فقد تمّ اللقاء بين الدراسات اللسانية النفسية واللسانيات الحاسوبية وإجراءات الذكاء الاصطناعي من خلال محاولات تطبيقية لفهم و/أو توليد النصوص في اللغة الطبيعية، ولإعادة إنتاج الأقوال وفهمها، بل لإظهار الآليات اللغوية وعمليات إعادة الإنتاج. ورغبة في محاولة لضبط السلوك الإنساني وغيره صيغت نظريات ومفاهيم مثل: الشبكة الدلالية (réseau sémantique)، الأطر (cadres)، والمدونات (Scripts) والسيناريوهات (scénarios) والخطاطات (schémas) والنماذج الذهنية (modèles mentaux).⁽³⁾

– **الشبكة الدلالية (Réseau Sémantique):** الشبكة الدلالية هي شبكة ذات علاقات دلالية بين المفاهيم، وغالباً ما تستخدم كقالب لتمثيل المعرفة، إذ هي "وسيلة استدلالية لإثبات

(1) – محمد مفتاح، النص من القراءة إلى التنظير، مرجع سابق، ص 24.

(2) – عزة شبل محمد، مرجع سابق، ص 198.

(3) – ينظر: محمد مفتاح، دينامية النص، مرجع سابق، ص 26؛

العلاقة بين جمل النص ممّا يؤدي إلى تنظيمه وملء فراغه⁽¹⁾ لتكون بعد ذلك شبكة حقيقية للمعلومات، "فإن جملة المعنى بالنسبة للمفهوم تُدرك بالوقوف عند مركز ضبطه في شبكة ما، ثم النظر إلى خارج المركز على طول ارتباطاته العلائقية في هذه المساحة المعلوماتية وينشأ التفاعل بين الكلمات السطحية من هذا الارتباط ذاته"⁽²⁾ ارتباط يجمع بين علاقات الكلمة وانسجامها.

وتعدّ الشبكة الدلالية "وضعية لا تتيح خلق مماثلات للجمع بين عقدتين أو مجالين مختلفين ولكنه إذا احتكم إلى دور المفهوم في السياق اللغوي وفي السياق الثقافي"⁽³⁾. بما أنها شبكة ذات مهمات كثيرة، من بينها "تقديم العروض كالذاكرة الاستدعائية مثلاً، وكإزالة اللبس عن الكلمات وكفهم الحوار، وكالإدراك الحسي، والأسماء المركبة، والإجراءات الإبداعية، وغير ذلك. هذا التنوع رشح الشبكة بقوة أن تكون صورة شكلية (formalisme) النماذج المتماسكة والمتفاعلة في الاتصال"⁽⁴⁾.

- الأطر (les cadres): الأطر "أشكال معينة للتنظيم بالنسبة للمعرفة المحددة عرفياً التي نمتلكها عن العالم، مثل التنزه، حفلات أعياد الميلاد، السفر بالقطار، التسوّق... الخ"⁽⁵⁾. كما أنها تمثّل "عرض معين من خلاله تنظيم العناصر الخاصة بمفهوم أساسي ما؛ فهو مجموعة جمل لها مفهوم (thème) واحد. وهو يرتبط بوصف كيان الشيء. مثال: إطار (البيت): شبكة من المداخل والأبواب والنوافذ"⁽⁶⁾.

فهو "تنظيم للمعرفة ضمن مواضيع مثالية (prototypes) وأحداث قلبية (stereotypes) ملائمة لأوضاع خاصة. ومعنى هذا أن الذاكرة الإنسانية تحتوي على أنواع من المعارف

(1) - محمد مفتاح، مجهول البيان، دار توبقال للنشر المغرب، ط 1، 1990. ص 66.

(2) - دي بوجراند، مرجع سابق، ص 184.

(3) - محمد مفتاح، مجهول البيان، مرجع سابق، ص 68.

(4) - دي بوجراند، مرجع سابق، ص 185.

(5) - عزة شبل محمد، مرجع سابق، ص 199.

(6) - حسام أحمد فرج، مرجع سابق، ص 158.

المنظمة في شكل بنيات. وحينما يواجه الإنسان سلوكاً أو حدثاً أو يريد أن يقوم به أو يفعله فإنه يستمد من مخزون ذاكرته أحد أجزاء البنية لتأويل ما وقع أو لإنجاز ما يريد"⁽¹⁾.

– **المدونات (les Scripts):** تختصّ المدونات "بأنساق التعاقب الحدثي"⁽²⁾ مما يعني أنها "تتابع تقليدي للأحداث المخزنة في الوعي، أو تعاقب الأحداث التي تتكرر كثيراً، مثل (زيارة مطعم، زيارة طبيب،... الخ)؛ أي أنها تعنى الأحداث المميزة لسياق معين، بينما يعامل الإطار على أنه مجموعة من الحقائق بشأن العالم"⁽³⁾، فكل من المدونات والأطر توحى بتطابق بينهما، لذا "تجد بعض المؤلفين يجمعونهما في تعريف واحد: الأطر والمدونات تنظم المعرفة ضمن مواضيع.. ويجعلون مكوناتها واحدة"⁽⁴⁾.

فالمدونات تنتم بأنها أكثر برمجة من حيث كونها تضم نسقاً قياسيًّا من الوقائع جاءت في وصف ظرف معين. وكما هو الحال في الأطر، تصلح هذه المدونات في تكوين قدر كبير من توقع وتوزيع المعلومات لدى السامع عند فهم النص⁽⁵⁾. فهي "توجيهات مسوقة للمشاركين بالنسبة إلى ما ينبغي لهم أن يقولوا أو أن يفعلوا في أداء الأدوار التي يقومون بها على الترتيب. وهي بذلك مشروعات تتميز بالتعارف الاجتماعي"⁽⁶⁾.

– **الخطاطة (le schéma):** تمثل الخطاطة نمطاً من أنماط "تجريدية يكون بها تنضيد المعارف عند الناس ما تعلق منها بالمعهود المتداول من الأعمال والأشياء والأحداث من قبيل البيع والشراء أو تناول الطعام في مطعم أو صعود في الحافلة وما إلى ذلك"⁽⁷⁾. فيما يخص

(1) – محمد مفتاح، مجهول البيان، مرجع سابق، ص 68.

(2) – براون ويول، تحليل الخطاب، مرجع سابق، ص 288.

(3) – عزة شبل محمد، مرجع سابق، ص 199.

(4) – محمد مفتاح، مجهول البيان، مرجع سابق، ص 70.

(5) – عزة شبل محمد، مرجع سابق، ص 199.

(6) – حسام أحمد فرج، مرجع سابق، ص 158.

(7) – الأزهر الزناد، النص والخطاب، مرجع سابق، ص 117.

الصور الذهنية التي تمثل أساس قيامها، إذ هي "توالٍ للعناصر عندما ترد أثناء التنفيذ، فهو إذاً إطار موضوع في ترتيب تتابعي.

مثال: مشروع (بيت): تعاقب تجميع أجزاء البيت أو كيفية تحرك الناس فيه. وهكذا يكون المشروع أكثر ارتباطاً من الإطار بالتتابع في رتبة التنفيذ، كما يرتبط بتتابع الأحداث وترتيبها الزمني المفهوم بصورة مطردة"⁽¹⁾. وتقودنا هذه الخطاطة لما اقترحه كلٌّ من براون ويول: "الصورة العامة التي نجدها عن [الخطاطة] في إطار تحليل الخطاب أضعف بكثير فبدلاً من اعتبارها قيوداً حتمية تحدّد كيفية فهمنا للخطاب، يمكن اعتبارها بمثابة الخلفية المعرفية المنظمة التي تقودنا إلى أن نتوقّع أو نتنبأ بمظاهر معينة في تأويلنا للخطاب"⁽²⁾.

- السيناريوهات (les scénarios): ارتبط السيناريو بالتداولية، ولا بد من تمييزه عن باقي العمليات الخاصة بالانسجام إذ يمكن أن نعرفه انطلاقاً من تعريف منسكي "الذي جعل منه حصيلة الامتدادات الممكنة، المحددة اصطناعياً، أو طبيعياً، أو ثقافياً، والمتعلقة بالأفعال والسلوكيات المرتبطة بعمل ما"⁽³⁾. إلا أن هذا التعريف يبدو أنه بعيد عن التظاهرات الأساسية الأساسية لمفهوم السيناريو الذي نقصد معالجته، فالذي يهمنا في هذا المقام، يتمثل في السيناريو الثقافي المرتبط بمقامين: "في المقام الأول، يرتبط أساساً بالموسوعة الثقافية، وثانويًا بالموسوعة الفردية"⁽⁴⁾.

نجد أن مصطلح السيناريوهات في مجالي علم النفس وعلم اللغة الإدراكي يفهم من خلال "التتابعات المقولبة للفعل المختزنة في الوعي، وهي ما تسمى كتب الأدوار لإنجاز تتابعات الأفعال التي تتكرر كثيراً. فحسبما يكون الترتيب محددًا تحديدا صارما أو غير ذلك يفرق المرء بين سيناريوهات قوية (زيارة مطعم، زيارة طبيب) وسيناريوهات ضعيفة

(1) - حسام أحمد فرج، مرجع سابق، ص 158.

(2) - براون ويول، مرجع سابق، ص 296.

(3) - عبد اللطيف محفوظ، المعنى وفرضيات الإنتاج مقارنة سيميائية في روايات نجيب محفوظ، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت ومنشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص 72.

(4) - المرجع نفسه، ص 73.

(أشكال التّسوّق). بشكل عام تقوم السيناريوهات - كما كانت الحال مع المخططات - بوظيفة نماذج كلية ليس لإنجاز الأفعال فقط، بل لتكوين مواقف التوقع وعمليات الإلحاق لدى السامع عند فهم النص أيضاً. ومن هنا يمكن لكثير من الأفعال المفردة التي لم توضح في نص ما أن يتفهمها السامع بسهولة بإلحاقها بسيناريو⁽¹⁾.

وقد استعمل سائفورد (Sanford) وجارود (Garrod) مصطلح السيناريوهات "للحديث عن المجال المرجعي الموسّع الذي نعود إليه في تأويل النصوص المكتوبة، إذ نستطيع أن ننظر إلى معرفتنا بالظروف المحيطة والمواقف على أنها تمثل السيناريو الذي يكمن وراء تأويلنا للنص وهما يهدفان من ذلك إلى تأكيد صلاحية نظرية السيناريو لأن تمثل نظرية نفسية تقابل نظرية كينتس (Kintsch.w) القائمة على عامل الإخبار"⁽²⁾. ف كلا النظريتين لا تختلفان "مادامت الوضعيات الموصوفة جاهزة في السيناريوهات، وهي تتضمن أيضاً فراغات تتعلق ببعض العناصر المشكلة للوضعية والتي يسهل على القارئ ملؤها بمجرد تنشيط سيناريو مرتبط بهذه الوضعية أو تلك"⁽³⁾. ويصل الباحثان إلى نتيجة مفادها أن "نجاح عملية الفهم القائمة على السيناريو يعتمد على درجة النجاعة التي يحققها صاحب النص في تنشيط السيناريو المناسب"⁽⁴⁾.

- **النماذج الذهنية (modèles mentaux):** تجري في الانثروبولوجية المعرفية مصطلحات بديلة للخطاطة من قبيل المدونة أو السيناريو أو النموذج الثقافي وهو أكثرها رواجاً، وقريب من هذا النموذج المعرفي المثاليّ عند لايفوف. ويجري تعريف النماذج الثقافية على أنها نماذج في تصوّر العالم والتجربة، ضمنيّة مسلّم بها مشتركة بين أفراد مجموعة بشريّة ما توجّه تمثّل أفرادها لذلك العالم وسلوكهم فيه، ولا يتمثّل إنتاج الخطاب أو

(1)- فولفجانج هاينه مان وديتر فيهفجر، مرجع سابق، ص75.

(2)- براون ويول، مرجع سابق، ص293.

(3)- محمد خطابي، مرجع سابق، ص 66.

(4)- براون ويول، مرجع سابق، ص294.

فهمه في مجرد الربط ما بين المعاني والكلمات أو الجمل أو المقاطع في الخطاب وإنما هو إقامة لنماذج متعلقة بما هو موضوع للخطاب⁽¹⁾.

فالنماذج الذهنية التي اقترح نظريتها جونسون - ليرد (Johnson-Laird) للنظر في كيفية تأويل الخطاب مما دفعه إلى "التغلب على أوجه محدودية منطلقات الأطر، إذ توسع فيها الأبنية العامة لمعرفة العالم إلى نماذج أفعال شاملة بالاشتغال على مكونات نمطية لمواقف اجتماعية وأدوار اجتماعية للفاعلين. وتنظم أبنية المعرفة في الذاكرة حسب هذه الفرضية على نحو ما يحتاج إليها وتعمل أدواتها. ومن ثم لا يفترض فيها أوجه تمثيل للأفراد والتصورات، وأشكال التطابق بينها فحسب، بل علاقات الزمان والمكان"⁽²⁾. التي تقوم عليه مضامين الذاكرة التي يستحضرها المتلقي في ما يلحق من الأزمنة عن زمن التلقي (سماعاً أو قراءة) كما تمثل أسساً تقوم عليه عمليات التعلم بما فيها من اكتساب لتجارب جديدة ومهارات حادثة ومواقف لم تكن لصاحبها أو تحويراً لما كان من المواقف والأفكار، وعليها كذلك تقوم الإيديولوجية عامة⁽³⁾.

ويرى في ذلك جونسون - ليرد أن توظيف المفردة ضمن جملة هو بمثابة "الإشارات إلى بناء نموذج ذهني مألوف والنموذج الذهني عبارة عن تمثيل يتخذ شكل نموذج داخلي لواقع الأمر كما تعرضه الجملة. ومن الواجب أن نلاحظ أن تلك النماذج على الرغم من أنها لا توصف بأنها نمطية، فإن عبارة "مألوف" تتسلل إلى وصفنا لها دون أي تفسير لما يتضمنه معنى تلك العبارة⁽⁴⁾.

(1) - ينظر: الأزهر الزناد، النص والخطاب، مرجع سابق، ص 141.

(2) - فولفجانج هاينه مان وديتر فيهفجر، مرجع سابق، ص 75.

(3) - ينظر: الأزهر الزناد، مرجع سابق، ص 141.

(4) - براون ويول، مرجع سابق، ص 300.

8- الانسجام في الخطاب الشعري:

1-8 الانسجام الدلالي:

- موضوع الخطاب/ البنية الكلية: يمثل موضوع الخطاب الأداة التي تكشف عن مضمون فحوى الخطاب، باعتباره "بنية كلية ترتبط بها أجزاء الخطاب وأن القارئ يصل إلى هذه البنية الكلية عبر عمليات متنوعة تشترك كلها في سمة الاختزال، على أن البنية الكلية ليست شيئاً معطى، حتى وإن كانت هناك بنيات متنوعة أو مؤشرات على وجود هذه البنية وإنما هي مفهوم مجرد (حدسي) به تتجلى كلية الخطاب ووحدته"⁽¹⁾ فالمعنى الدلالي الذي ينحصر في بنية الخطاب، ما هو سوى متتالية تسهم في موضوع القضية التي تعالجها "بمعنى أن كلاً من موضوع الخطاب والبنية الكلية تمثّل دلالي إمّا لقضية ما، أو لمجموعة من القضايا، أو لخطاب بأكمله"⁽²⁾.

فما هو دور المتلقي في تحليل العمليات التي يسلكها من أجل إعادة بناء (البنية الكلية) موضوع الخطاب؟

وقد افترض فان دايك "أن القواعد الكبرى للدلالة النصية موجودة في نموذج سيكولوجي للعملية أيضاً"⁽³⁾، ممّا يحتمّ على المتلقي أن ينظّم معلوماته ويختصرها وفق العمليات التالية:

✓ **عملية الحذف:** تعد هذه العملية "كقاعدة تضمن الإنشاء الدلالي الجيد للبنية الكلية ومفادها حذف كل قضية من القضايا التي يفترض أنّها لم تعد مهمة لتفسير القضية التالية"⁽⁴⁾.

(1) - محمد خطابي، مرجع سابق، ص 46.

(2) - المرجع نفسه، ص 44.

(3) - فان دايك، علم النص، مدخل متداخل الاختصاصات، تر: سعيد حسن بحيري، دار القاهرة، القاهرة، ط2، 2005. ص

التالية⁽¹⁾. ممّا يعني أن "كلّ المعلومات العرضية قابلة للحذف دون أن يخلف ذلك أثراً دلاليّاً دلاليّاً في البنية الكلية إلاّ أنّها غير قابلة للاسترجاع"⁽²⁾ كما نجده في [م81]:

بلادٌ على أهبةِ الفجرِ،

عمّا قليلٍ

تنامُ الكواكبُ في لغةِ الشعرِ.

عمّا قليلٍ

نودّعُ هذا الطريقَ الطويلَ

ونسألُ: من أينَ نبدأ ؟

عمّا قليلٍ

نُحذّرُ نرجسنا الجبليّ الجميلَ

منَ الافتتانِ بصورتِهِ: لمَ تُعدّ

صالحاً للقصيدة، فانظرْ

إلى عابراتِ السبيلِ⁽³⁾

استخدم الشاعر نعتين لتوضيح صفتين: الأولى (الطريق) والثانية (النرجس)، ففي هذه الحالة نستطيع أن نحذف كلا النعتين (الطويل) و(الجميل)، لأنهما لا يفرضان معلومات لاحقة، والوصف عندئذٍ يعدّ في هذا المقطع وصفاً عرضياً قابل للتغيير.

✓ عملية حذف المعلومات المكونة لإطار أو مفهوم ما: "كل تتابع يعيّن شروطاً ومكونات ونتائج وخصائص عادية، وما أشبه لموضوع أعمّ تحلّ محله قضية تعيّن هذا الموضوع الأعم"⁽⁴⁾.

(1) - المرجع نفسه، ص 291.

(2) - محمد خطابي، مرجع سابق، ص 45.

(3) - قصيدة حالة حصار، ص 257.

(4) - قصيدة حالة حصار، ص 181.

[م05]:

أَلْحَيَاةُ.

الحياةُ بكاملها،

الحياةُ بنُقْصَانِها،

تستضيفُ نجومًا مُجاوِرَةً

لا زمانَ لها...

وغيوماً مُهاجرةً

لا مكانَ لها.

والحياةُ هنا

تتساءل:

كيف نُعيدُ إليها الحياة⁽¹⁾

نجد أنّ المعلومات التي استخدمها الشاعر في الإخبار عن الحياة بنقيضيتها، (الحياة بكاملها) و(الحياة بنقصانها)، يمكن لنا أن نحذفها لأنها متضمنة في إطار العبارة الأولى، في بداية المقطع الشعري (أَلْحَيَاةُ)، كما يمكننا أن نسترجعها لأنها جزء من المعنى، ولا نستطيع ذلك خوفاً من الإساءة للخطاب الشعري، وتفادياً لتكسير الوزن الشعري.

✓ **عملية التعميم البسيط:** "كل تتابع قضوي، تقع من خلاله تصورات، يستوعبها تصور أعلى مشترك، تحلّ محلّه قضية لها هذا المفهوم القضوي"⁽²⁾ يتعلّق بحذف المعلومات الأساسية.

نعود إلى المثال السابق الذي ورد في [م05]: حيث نستطيع أن نحذف معلومات أساسية من المقطع دون أن يخلّ ذلك بالمعنى الذي سطره الشاعر، ونبقي عبارة (أَلْحَيَاةُ) مع نهاية

(1) - قصيدة حالة حصار، ص 181.

(2) - فان دايك، علم النص، مرجع سابق، ص 291.

المقطع الذي يتمثل في (والحياة هنا/ تتساءل: /كيف نعيدُ إليها الحياة) فكلّ المقطع يلغى أو يحذف تقريباً، ويمكن أن تعمّم في التساؤل حول إعادة الحياة.

ونسجل أنّ هناك فرضية تتبلور حول "وجود رابطة محدّدة بين (موضوع الخطاب) و(محتوى الخطاب)، فموضوع الخطاب يعتبر إلى حدّ ما شاملاً للعناصر المهمة الموجودة في محتوى الخطاب. ولو أمكن عرض عملية تصوير محتوى الخطاب في شكل سلّم هرميّ للعناصر الموجودة في الخطاب لاعتبرنا العناصر الواقعة أعلى السلّم مرشحة تلقائيّاً لأن تكون المكونات الأكثر أهمية في موضوع الخطاب. ولو أمكن إثبات قدرة الناس على تذكر هذه العناصر العليا في السلّم أكثر من غيرها فإن ذلك قد يكون دليلاً على أن ما نحمله في رؤوسنا بعد قراءة النص هي تلك العناصر التي تمثّل موضوع الخطاب"⁽¹⁾. ولكي نوّول معطيّاته فلا بدّ أن نبحت عن عوالم نصيّة كبرى استخدمها الشاعر في بناء خطابه.

- العوالم النصيّة الكبرى: ارتكز الشاعر في بناء عوالم نصيّة كبرى لخطابه الشعري

تتمثّل في عوالم ثلاثة :

✓العالم الأسطوري:

قال الشاعر:

لا صدّى هوميريّ لشيء هنا.

فالأساطيرُ تطرُقُ أبوابنا حين نحتاجُها

لا صدّى هوميريّ لشيء...

هنا جنرالٌ يُنقَبُ عن دَوْلَةٍ نائمة

تحت أنقاضِ طروادةِ القادمة⁽²⁾

أولت العلوم الحديثة الأسطورة اهتماماً بالغاً، مما جعلها المحور في دراسة النص الأدبي، فكانت "كتعبير عن صراعات اللاوعي البشري؛ وكتجسيد رمزي لظواهر طبيعية أو

(1)- براون ويول، مرجع سابق، ص 125.

(2)- قصيدة حالة حصار، ص184.

انعكاس للبنى الاجتماعي⁽¹⁾ "ولذلك" استعمل لفظ الأسطورة للدلالة على مكونات الوعي الجماعي، غير المرتكز على واقع موضوعي⁽²⁾.

تعدّ الأسطورة من أهمّ الأدوات التعبيرية التي اهتدى إليها الشعراء المعاصرون، من بينهم درويش الذي أراد أن يوصل تجربته الإبداعية المعبرة عن أحاسيسه الدفينة إلى عالم المتلقي.

إن هناك ملمحاً أسطورياً يسجل حضوراً فعلياً في الخطاب الشعري من خلال محورين: الأول يتمثل في محور العنوان "حالة حصار" حيث يمتد إلى العلاقة بين أسطورة حصار مدينة طروادة، وبين واقع يعاش على أرض الوطن الفلسطيني. أمّا المحور الثاني فيتجلى في عملية استدعاء شخصية الشاعر الإغريقي "هوميروس" (Homère) مبدع هذين النصين الخالدين (الإلياذة L'Iliade) و(الأوديسة L'odyssée)، حيث تعرض في الملحمة الأولى إلى الحروب التي شنت على مدينة طروادة، واستولى عليها الإغريق باستخدام حيلة الحصان الخشبي العملاق، الذي أصبح يعرف بحصان طروادة (Le cheval de Troie)؛ أما الملحمة الثانية فقد سردت عودة البطل "أوليس" (Ulysse) إلى وطنه بعد سقوط مدينة طروادة.

لجأ الشاعر إلى توظيف أسطورة طروادة ليعبر عن واقعه، وليس عما جاء فيها، ليشكل الرؤية الصائبة عن المحتل الذي عرف عن طباعه وعن أخلاقه الشيء الكثير في الكتب السماوية، وقام بإسقاط العالم الأسطوري الخاص بقصة طروادة على ما هو واقع بالفعل على الأرض المقدسة التي استولوا عليه باستعمال المكر والخديعة، فدلالة طروادة تدل دلالة جليّة واضحة بما يتصف به هذا المحتلّ.

✓ **العالم الديني:** تعدّ ثقافة الإنسان الفلسطيني الجانب الأكثر أهميّة في الإدلاء عن ذات انصهرت في الهوية الوطنية والانتماء إلى العالم العربي، على حدّ سواء، وبما أن ثقافته هذه

(1) - خليل أحمد خليل، مضمون الأسطورة في الفكر العربي، دار الطليعة، بيروت، ط 3، 1986، ص 09.

(2) - المرجع نفسه، ص 09.

المحرك الوحيد "التي تعصم أيّ شعب من الاندثار، مؤكدة على قيمه الروحية والفكرية ومجسدة لتقاليده الراسخة في التعامل مع الحياة." (1) وانتمائه إلى هذه الأرض المقدسة؛ أرض أرض الديانات ومهد الأنبياء، التي طالما تغنى بها الشعراء بحكم قداستها لارتباطها الديني بعالم الأنبياء .

إنّ هوية الإنسان سواء أكانت دينية أم وطنية، فإنها تعرضه إلى متاعب جمّة، لكن تشبّثه بهما يجعلانه في مأمن من الاندثار والذوبان، وهذا ما حدث للشعب الفلسطيني الذي رفض المحتل رفضاً تامّاً، وفضل الانتفاضات بأنواعها المختلفة، كما واجه المحتل بالصبر والحكمة على معاناته المستمرة.

وهنا نجد أن الشاعر قد ارتبط بما يمثّل همزة الوصل بين الديني والوطني، من خلال توظيفه لرمز "أيوب" و "آدم" عليهما السلام في [م03]:

هنا بعد أشعار "أيوب" "لم ننتظر أحداً...

هنا، لا "أنا"

هنا يتذكّر "آدم" صلصلة (2)

استدعى الشاعر شخصية أيوب كرمز دال على صبر الفلسطيني منذ آلاف السنين لفقدان أرضه تحت مرأى عالم يدعي التمدن، لأن "العلاقة بين العنصر الديني في مختلف أشكاله والأرض يصوغ قيمة خاصة ترتفع بصورة المكان وما تعكسه من قضايا الوجود الإنساني إلى مرتبة حصانة المقدس" (3) المرتبطة بالغيب .

(1) - عمر يوسف قادري، التجربة الشعرية عند فدوى طوقان بين الشكل والمضمون، دار هومه، الجزائر، (د ت). ص 213.

(2) - قصيدة حالة حصار، ص 179.

(3) - جمال مجناح، دلالات المكان في الشعر الفلسطيني المعاصر بعد 1970، (دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث) إشراف: العربي دحو، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 2007. ص 413.

وفي [م18] استدعى رمزاً من رموز الثقافة الدينية الإسلامية التي تتمثل في المآذن الدالة على الانتماء الحقيقي للإسلام، وأن سكانها ما هم سوى مسلمين أباً عن جد؛ حيث قال معلناً ذلك:

شَجَرَ السَّرْو، خَلْفَ الْجُنُود، مآذنُ

تحمي السماء من الانحدار.⁽¹⁾

✓ العالم التراثي: اتّصل الشاعر المعاصر بكلّ ما يمثل البيئة العربية، فاحتكّ بتراثه العريق الذي يحيا به، لأن "علاقة الشاعر المعاصر بهذا التراث هي علاقة استيعاب وتفهم وإدراك واعٍ للمعنى الإنساني والتاريخي للتراث، وليست بحال من الأحوال علاقة تأثر صرف. ومن خلال هذه النظرة كان استخراج الشاعر المعاصر للمواقف التي لها صفة الديمومة في هذا التراث، سواء أكانت هذه الصفة لازمة للموقف القديم أم مضافة من قبل الشاعر. وفي كلا الحالتين نلاحظ أن الموقف إنما يكتسب هذه الصفة من ارتباطه (أو ربطه) بأحد بعدين: البعد الإنساني والبعد التاريخي (الزميني)، أو بهما معاً"⁽²⁾.

فقد استقى الشاعر كلماته من البيئة العربية التي اتّصل بها اتصالاً مباشراً، في حلّه وترحاله، وتفاعل معها تفاعلاً مستمراً، يستمدّ منها طاقاته الشعرية التي لا تنفد، والتي يحيا بها ليتغلب على كل ما يعكر صفو حياته؛ فالعربي ذو نخوة وأنفة يرتبط بتراثه الذي يمثل هويته التي لا تتغير، لأنه ببساطة وثيقة حيّة تؤرخ انتماءاته لهذه الأرض الطيبة ولنضالاته الجبارة التي تستحق الاحترام والتبجيل.

ارتكز على توظيف كلمة القهوة كرمز ذي دلالة معبرة عن انتصاره في شتى المجالات، بدءاً ممّا شاع في التاريخ الإنساني عنه، من أخلاق رفعت قيمته بين الإنسانية من حسن الضيافة، وقرى الضيف التي ملئت حكاياته في متون القصص العربية.

(1) - قصيدة حالة حصار، ص 194.

(2) - عز الدين إسماعيل، مرجع سابق، ص 27.

قال الشاعر في [م10]:

أيُّها الواقفون على العتبات ادخلوا،
واشربوا مَعَنَا القهوةَ العربيَّةَ (1).

استدعى في [م10] صورة المحاصرين الواقفين على عتبات بيته، وهنا دلالة صريحة بأنهم ليسوا أصحاب حقّ في امتلاك هذه البيوت، داعياً إياهم؛ بالألّا يقفوا على هذه العتبات ويتخلصوا من الخوف الساكن بداخلهم، آمراً إياهم بأن يدخلوا البيت العربي عن حبّ منه حيث يوجد الأمن والأمان، لكي يتمتعوا بتقاليد عربية عريقة سكنت المكان منذ آلاف السنين إن كانوا مسالمين. أمّا إن كانوا غير ذلك، فمصيرهم الطرد من هذا المكان المقدس.

كما استمدّ الإنسان الفلسطيني كرامته من الإسلام الحنيف، فلا يقبل المساس بها، لما فيها من قدسيّة أكسبته عظمة، لأنها صفة مستمدة من الخالق عزّ وجلّ، باحثاً عما يدوم معرضاً عما يزول من أعراض الدنيا، مؤكداً ذلك في [م26]:

أَلْقِبَائُلُ لَا تَسْتَعِينُ بِكسرى
وَلَا قَيْصَرَ، طَمَعاً بِالْخِلافةِ،
فَالْحُكْمُ شُورَى عَلَى طَبَقِ الْعَائِلَةِ
وَلَكِنَّهَا أُعْجِبَتْ بِالْحَدَاثَةِ
فَاسْتَبَدَلَتْ

بطائرةٍ إِبِلَ الْقَافِلَةِ (2).

معلنًا بعد ذلك تمسّكه بالأرض رغم النفي والتهجير، في [م32] راسماً الصورة المأساوية للخيمة الفلسطينية التي تجابه مصيراً مجهولاً.

(1) - قصيدة حالة حصار، ص 186.

(2) - قصيدة حالة حصار، ص 202.

وقال في [م32]:

في الطريق المضاء بقنديل منفى

أرى خيمةً في مهبّ الجهات⁽¹⁾.

يمثل العنوان البنية الموازية للقصيدة العربية المعاصرة دلاليًا وتركيبياً، "بيد أن العلاقة التي رصدها كثير من النقاد بين العنوان والنص لم تجزُ الحدود الشكلية، من أجل ذلك كان العنوان عند هؤلاء بنية خارجة عن بنية النصّ الأساسية، فقل إن العنوان الذي تلبسه القصيدة في أحسن أحواله كلمة أو عبارة منتزعة من جسد النصّ"⁽²⁾. تكشف عن عناصر خفية بشكل مختزل.

والعنوان يمتلك المعنى الكلي للخطاب، "فيمدنا بزاد ثمين لتفكيك النص ودراسته، كما يقدم لنا معونة كبرى لضبط انسجام النص وفهم ما غمض منه، إذ هو المحور الذي يتوالد ويتنامى ويعيد إنتاج نفسه، وهو الذي يحدد هوية القصيدة"⁽³⁾، فهو الأساس الذي يعتمد عليه في بنائها. فما دلالات عنوان القصيدة التي بين أيدينا باعتباره نصاً موازياً لها، وما هي طريقته في أداء الدلالة ؟

حالة: هي ما دلّت دائماً على كلّ ما هو سلبيّ، وما يبعث في الإنسان من حالات مختلفة تدفع به إلى أن يعيش حياة قلق، فيقال: "حال الشيء: صفته وهيئته وكيفيته" الجيش في حالة استعداد" وحالة استعداد: تهيو وترقب - حالة حرب: في حرب، - حالة طوارئ: إجراءات خاصة تحفظ الأمن، تُعلن عند وقوع أحداث أو خطر أو حرب أو اضطرابات. - سوء الحالة: وضع سيء"⁽⁴⁾.

(1)- قصيدة حالة حصار، ص208.

(2)- أحمد علي محمد، "مرجعيات النص الداخلية عابرون في كلام عابر لمحمود درويش نموذجاً" ضمن المرجعيات في النقد والأدب واللغة، مؤتمر النقد الدولي الثالث عشر، 27-29 تموز 2010، مج 02، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2011. ص708.

(3)- محمد مفتاح، دينامية النص، مرجع سابق، ص72.

(4)- أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، مرجع سابق، ج1، ص588.

حصار: تدلّ عمومًا على الحبس والمنع والسيطرة، من الفعل (حَاصَرَ) يحاصره، أي أحاط به من جميع الجهات ليحبسه عن الخروج وليمنع عنه الإمداد⁽¹⁾ فيفقد حريته داخل موضع يحاصر فيه، ويمنع عنه الخروج.

له أنواع مختلفة منها:

- **"حصار اقتصادي:** حصار يراد به التضيق اقتصاديًا على بلد من البلدان بمختلف الوسائل.

- **حصار بحري:** منع وصول المؤن والذخائر إلى موانئ العدو عن طريق البحر في وقت الحرب.

- **حصار عسكري:** إحاطة الجيوش للمدن أو الأهداف العسكرية، وقطع وسائل الحياة والاتصالات عنها، وذلك لدفع أهلها إلى الاستسلام⁽²⁾.

فالعنوان الرئيس "حالة حصار" جملة اسمية، خبرها محذوف، يمكن لنا أن نعيد المحذوف الذي نقدره بالضمير الغائب (هي)؛ أو باسم الإشارة (هذه)، فنقول عندئذٍ: هي حالة حصار أو هذه حالة حصار، فحذف المبتدأ في هذه الحال كان لعلّة ذات جمالية هي الإيجاز بالحذف حيث جمالية القول البلاغي.

فإذا ما قمنا بضمّ الكلمتين بعضهما إلى بعض، كلمة "حالة" إلى كلمة "حصار"، فإننا نحصل على عنوان يحمل بين طياته معانٍ معبرة عن حالات الإنسان الفلسطيني التي يرثى له، من جرّاء ما لحقه من سلب لحريته، إلى نهب أراضيّه، دون مراعاة حرمة القوانين السماوية، ولا الوضعيّة، وهذا ما يظهر جليًا العلاقة المتينة بين عنوان القصيدة ونصّها الذي يمثل مقاطعها المتتالية، متعرفين في ذلك على تفصيلات القصيدة التي حولها إلى "عمل فنيّ" فذّ، هي ثلاثيّة تتدمج لتقدّم لنا المشهد كاملاً، لنربط الفكر بالكتابة، والشعر بالحياة⁽³⁾.

(1) - أحمد مختار عمر ، مرجع سابق، ج1، ص506.

(2) - المرجع نفسه، ص507.

(3) - فؤاد نصر الله، تجليات العولمة الثقافية والسياسية في شعر محمود درويش، مقارنة حضارية أدبية، 1995-2004، مؤسسة الانتشار، بيروت، ط 1، 2007. ص132.

نخلص إلى أن الخطاب الشعري يمتاز بسمة معيّنة تختلف عن الخطابات الأخرى، وله أيضاً "بنية كلية ترتبط بها أجزاء الخطاب، وأن القارئ يصل إلى هذه البنية الكلية عبر عمليات متنوعة تشترك كلها في سمة الاختزال"⁽¹⁾ ليصل بعد هذه العمليات التي أنجزها إلى أن يجعل خطابه واضحاً ومقبولاً.

- مبادئ الاتسجام:

✓ **مبدأ التغريض:** يقوم مبدأ التغريض في الخطاب الشعري على نقطة محورية يدور حولها النص، حيث تمّ في الحالة التي آلت إليها فلسطين، أرضاً وشعباً، بطرق متنوعة انطلاقاً من عنوانها الدال على الحصار، من خلال بنية القصيدة، حيث بدأ باسم الإشارة هنا) الدال على المكان المغتصب، مستعملاً ضمائر تحيل إليه، كما وظّف الضمير الجمعي منتقلاً بين ذكر أحوال المجتمع الفلسطيني وما يعانيه من ويلات جنود الاحتلال، ومن هذا يتجلى لنا أن موضوع القصيدة ذات محور يدور في فلك "الحصار" الذي ضرب على القائد الفلسطيني أبي عمار ياسر عرفات - رحمه الله - بمقرّ السلطة الفلسطينية بمدينة رام الله.

نجد أن الشاعر قام باستحضار كلمة الحصار في مقاطع معينة بصورة آلية مركزاً على لفت انتباه المتلقي، كي ينسجم مع الخطاب، فكان أن استخدم الفعل "حاصر" بدءاً من الفعل الدال على الأمر في [م49]: يقول فيه: حاصر حصارك. إلى الفعل الدال على الحاضر (يحاصرني) في المقاطع: [17]؛ [م69]؛ [م72]. كما استخدم اسم الفاعل (المحاصر) واسم المفعول (المحاصر) في [م39]، واستعمل في باقي المقاطع الستة عشر المصدر (حصار)، انطلاقاً من [م03]، [م04]، [م11]، [م22]، [م24]، [م25]، [م31]، [م39]، [م46] [م49]، [م50]، [م55]، [م58]، [م66]، [م73]، [م74]. إلّا أننا نسجل في نهاية القصيدة أن الشاعر ركّز على استخدام لفظة السلام، حتى ليخيّل لنا أن الحالتين: الحصار والسلام يقتسمان موضوع القصيدة، لأنه ذكر "السلام" في [م79] مرتبطاً بكلمة "هدنة"، كما أتى على ذكره في

(1) - محمد خطابي، مرجع سابق، ص 46.

المقاطع الأخيرة من القصيدة، بدءًا من [م82]، [م83]، [م84]، [م85]، [م86]، [م87]، [م88] [م89].

يظهر أن الخطاب الشعري نصّ ذو ترابط قويّ، "منشد إلى مركز محدد يمكن اعتباره بلغة المنطقة، موضوعًا وبقية النص محمولات عليه"⁽¹⁾.

✓ مبدأ التشابه: نستشف مبدأ التشابه من قراءتنا لقصيدة حالة حصار، أننا "لا يمكننا أن نفصل قصائد محمود درويش عن سيرته النضالية التي أثبت من خلالها أن الانحياز إلى قضايا الخير والحق والجمال هي سمات إنسانية شاملة لكل زمان ومكان، لا يمكن أن تكون بمنأى عن الحس الوطني الأصيل الذي استهدفه الخطاب الجمالي الذي ظلل نصوص ذلك الشاعر المفعم بحب الوطن، والدفاع عنه ضد المحتلين الذين أتوا من شتّى أنحاء الأرض ليعيدوا تشكيل الأسطورة، وليطردوا السكان الأصليين، ويقيموا دولتهم العنصرية" إسرائيل "ذلك الفعل الذي استهدف قمع الإرادة، فسجّل الشاعر الموقف النبيل لمفهوم الإرادة في "حالة حصار"، في ظل معايير دولية مختلة سمحت للغاصب أن يفرّ بجريمته، لكن صوت الشعر كان هو الكاشف للعدوان، والمناهض لمنطق القوة عبر تجربة رائعة اتسمت بالفراة وباستنهاض روح المقاومة في أبهى صورها"⁽²⁾.

- أزمنة الخطاب: لدراسة الزمن داخل بنية النص الإبداعي أهمية بارزة، حيث تحتلّ "ركيزة كبرى يُتّكأ عليها في تفسير غايات النص الأدبي، الذي يتّسم باتّساع فضائياته وخصوبة تربته"⁽³⁾، لأنّ "بنية الزمن في الكلام من أهمّ البنى التي تكوّن بنيته المنطقية"⁽⁴⁾. وللتعبير عن الزمن في النص/الخطاب نرصد الزمن المعطى الأولي بنوعيه في الخطاب الشعري.

(1) - محمد خطابي، مرجع سابق، ص 295.

(2) - فؤاد نصر الله، مرجع سابق، ص 131.

(3) - محمد السيد أحمد الدسوقي، جماليات التلقي وإعادة إنتاج الدلالة (دراسة في لسانية النص الأدبي)، مكتبة العلم والإيمان

للنشر والتوزيع، مصر، ط 1، 2007. ص 69.

(4) - الأزهري الزناد، نسيج النص، مرجع سابق، ص 74.

✓ **الزمن:** يعدّ الزمن عنصر أساسي لتشكل أيّ عمل أدبي، وتتربط جملته "المختلفة في النصّ باعتماد عامل الزمن، وهذا الزمن درجات يتوزّعها مستويان حسب نوع الزمن مستوى الزمن الخارجي (أو الزمن المعطى الأولي) ومستوى الزمن الداخلي"⁽¹⁾.

✓ **مستوى الزمن الخارجي:** يحكم هذا المستوى زمنين: زمن الكتابة، الزمن القارئ لأنه تمّ وانقرض، وزمن القراءة، الزمن المتجدد بفعل كلّ قراءة⁽²⁾.

فزمن الكتابة يتصل بمبدع النصّ/الخطاب الذي أنشأه في زمن محدّد، تمّ فيه كتابة النصّ الإبداعي المتمثل في مطوّلة "حالة حصار" كانت لمناسبة خاصّة جدّاً، مناسبة حصار مقرّ القيادة الفلسطينية برام الله، وقد كان ذلك بتاريخ يناير 2002، حسبما هو مصرّح به في الأعمال الجديدة الكاملة الأولى. "فالشاعر في زمن الكتابة ينظر إلى الحياة من طرف خفيّ وقد يتجاهل الموقف الزمنيّ لئلا يخلد شعره إلى المناسباتيّة فيركن إلى الانتهاء"⁽³⁾.

أما زمن القراءة المرتبط بقراءات نقدية متعددة، فكلّ ناقد يقرأ النصّ/الخطاب المراد تحليله وفق رؤيته، "ومن سماتها الأساسية السيّورة، ولعلّ زمن قراءتنا الآن يختلف جذريّاً عن زمن القراءة الماضويّة"⁽⁴⁾.

✓ **مستوى الزمن الداخلي:** يطلق عليّ آيت أوشان على هذا النوع بالزمن التخيليّ و"هو زمن يتوزع عبر فضاءات النصّ ويتجسّد بالكتابة، وليس من الضروري أن يتماثل مع زمن التخيل، فقد يؤسس على الاختلاف والتنويع بين الأزمنة، وقد يلعب المبدع على التماثل تبعاً لحالته النفسية"⁽⁵⁾. حيث يتوفر هذا الزمن في عالم الخطاب، إذ تدلّ عليه "صيغ الأفعال

(1) - الأزهري الزناد، نسيج النص، مرجع سابق، ص 83.

(2) - المرجع نفسه، ص 83.

(3) - بشار إبراهيم، "المقام الشعري بين الواقع والمتخيّل دراسة نصيّة لقصيدة عاشق من فلسطين" ضمن مجلة قراءات، كلية الآداب، جامعة بسكرة، ع2، جانفي 2010. ص 209.

(4) - عليّ آيت أوشان، السياق والنص الشعري من البنية إلى القراءة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء-المغرب، ط1، 2000. ص 158.

(5) - المرجع نفسه، ص 158.

التامة والناقصة وكذلك ظروف الزمان وبعض البنى التركيبية الأخرى في الجملة"⁽¹⁾، وتمثل وتمثل الأفعال في هذا المستوى الوسيلة المثلى، حيث "تتقسم في كل كلام إلى نوعين:

✓ أفعال أساسية وضرورية في تمثل الأحداث الرئيسية في عالم الخطاب، وهي التي لا يمكن أن يستغني عنها المتلقي لأنها تمثل المعالم (repères) التي تقوم عليها تضاريس الخطاب، هذا من حيث مدلولها المعجمي. وهي أساسية في تمثل الأزمنة المقترنة بأحداثها وهذا من حيث مدلولها الصيغي. فانتظام عالم الخطاب يقوم في جزء كبير منه على هذين المدلولين المجتمعين في أفاظ الأفعال.

✓ أفعال ثانوية تُعين على تمثل الأحداث ولكنها ليست ضرورية إذ يمكن الاستغناء عنها، وهي في التركيب مرتبطة بالأفعال الأساسية وتابعة لها"⁽²⁾. وللأفعال زمانان: زمن إشاري وزمن إحالي.

يرتبط الزمن الإشاري "بالمقام ارتباطاً مباشراً؛ وهو يمثل نقطة مستقلة الوجود تُدرك لذاتها ولا تحتاج في ذلك إلى غيرها"⁽³⁾. ونتلمس هذا النوع من الزمن في القصيدة، حيث نجد في [م46] يتكوّن من خمسة جمل:

سَيَمْتَدُّ هَذَا الْحَصَارُ إِلَى أَنْ

نُقَلِّمَ أَشْجَارَنَا

بِأَيْدِي الْأَطْبَاءِ، وَالْكَهَنَةِ

سَيَمْتَدُّ هَذَا الْحَصَارُ، حَصَارِي الْمَجَازِي،

حَتَّى أَعْلَمَ نَفْسِي زُهْدَ التَّأَمُّلِ:

مَا قَبْلَ نَفْسِي - بَكَتْ سَوْسَنَةً

وَمَا بَعْدَ نَفْسِي - بَكَتْ سَوْسَنَةً

(1) - الأزهري الزناد، مرجع سابق، ص87.

(2) - المرجع نفسه، ص 88.

(3) - المرجع نفسه، ص88.

والمكان يُحمَلُ في عبثِ الأزمنة⁽¹⁾.

يتوفر السطر الشعري الأول على فعلين: - سيمتدُّ: زمن إشاريٍّ مستمرٍّ في المستقبل القريب، يمثل الفعل الرئيسي - نَقَلَمَ: زمن إحالي ارتبط بما سبقه، بالفعل (سيمتدُّ). وينتقل فيما تبقى من المقطع، إذ نلاحظ الترتيب المنطقي الذي اعتمده الشاعر، حسب تعاقبها في عالم الخطاب، بالانتقال من: (امتداد الحصار)، إلى (تقليم الأشجار) محاولاً ربط بداية المقطع بنهايته، إيصال ما هو واقعي بما هو غير حقيقي، إذ أعاد نفس زمن الفعل المعبر عن (امتداد الحصار) لكن الزمن الإشاري بعد ذلك أسقطه (تعليم نفسه زهد التأمل) في حالتين نفسييتين حالة أولى في زمن قبلي، وحالة أخرى في زمن بعدي، ثم عطف كل ذلك على جملة (المكان يحمَلُ في عبثِ الأزمنة) فالفعل (يحمَلُ) ارتبط بالفعل الأول .

أما اسم الإشارة (هذا) يحمل قيمة الفعل لتحديدته المشار إليه، وتعيينه، فهو يتعلق بالفعل (سيمتدُّ)، باعتباره حاملاً للزمن الإشاري.

ما نلاحظه أن الشاعر ركّز على استعمال الزمن الحاضر، كما استعمل الزمن المرتبط بما هو آتٍ مستقبلاً، سواء أكان قريباً، أم بعيداً، وسنختار عينة لذلك:

- الزمن الحاضر:

- [م01]: نفع/نرّبي.

- [م02]: يسهرون/يشعلون.

- [م03]: يتذكر.

- الزمن المستقبل؛ له نوعان:

✓ المستقبل الرقيب:

- [م03]: سيمتدّ الحصار؛ كما كرّره في مقاطع أخرى، منها: [م39]؛ [م46]؛ [م58].

- [م27]: سأصرخ في عزلتي.

- [م73]: ستشتدّ.

(1) - قصيدة حالة حصار، ص222.

✓ **المستقبل البعيد:** يكون باستخدام "سوف" التي تدلّ على تباعد احتمالات الوقوع وتأجيله.

- [م06]: سوف أدخل.

- [م20]: سوف نحبّ الحياة.

- [م31]: سوف نحزن كالآخرين.

- [م55]: سوف يعقب هذا الحصار.

فالزمن في النص الأدبي ميزته الأساس، أنه غير مستقر على حالة معيّنة، "فالزمن الواقعي تتلاشى ملامحه الأصليّة، وتتشكّل مرة أخرى تبعاً للإطار التخيلي الذي يصنع أحداث الخطاب ووقائعه، وكذلك الأمر بالنسبة لزمن إنتاج الخطاب وتلقيه، حيث تأخذان معنى السطحية ومنحى العمومية، ومع ذلك يظلّ الخطاب الشعري يدين ولو بالتلميح للقيّد الزمني الحقيقي"⁽¹⁾.

- **ترتيب الخطاب:** إذا كان الاتساق يهتم بالاستمرارية التي تتحقّق في ظاهر النص فإن الانسجام "يختصّ بالاستمرارية المتحققة في عالم النص (monde textuelle) ونعني بها الاستمرارية الدلالية التي تتجلى في منظومة المفاهيم (concepts) والعلاقات (relations) الرابطة بين هذه المفاهيم. وكلا هذين الأمرين هو حاصل العمليات الإدراكية المصاحبة للنص إنتاجاً وإبداعاً، أو تلقياً واستيعاباً"⁽²⁾ و"هذا التعريف يتضمن عنصرين أساسيين المفاهيم: الصورة الذهنية عن الشيء، وتتخذ أكثر من شكل أو مسمى وتتناوب فيما بينها فبعضها خاص بتركز حوله جزء من النصّ، وبعضها عام يشمل النصّ كلّ.

والعلاقات: وهي الروابط التي تصل بين المفاهيم، سواء كانت علاقات اتصال أو علاقات انفصال"⁽³⁾.

(1) - بشار إبراهيم، مرجع سابق، ص208.

(2) - سعد مصلوح، مرجع سابق، ص228.

(3) - حسام أحمد فرج، مرجع سابق، ص128.

فالانسجام يتمّ على مستوى البنية العميقة للنص، فيسهم في تماسكه دلاليًا، وهذا ما جعل دي بوجراند يربط المفاهيم والعلاقات بهذا المعيار الذي "يتطلب من الإجراءات ما تنتشط به عناصر المعرفة لإيجاد الترابط المفهومي واسترجاعه وتشتمل وسائل الانسجام على:

1. العناصر المنطقية كالسببية والعموم والخصوص.
 2. معلومات عن تنظيم الأحداث والأعمال والموضوعات والمواقف.
 3. السعي إلى التماسك فيما يتصل بالتجربة الإنسانية ويتدعم الانسجام بتفاعل المعلومات التي يعرضها النص مع المعرفة السابقة بالعالم⁽¹⁾.
- فالعلاقات تتواجد عبر الخطاب الشعري بتفاوت محققة بذلك -حسب نظرنا- نوعاً من التواصل، رغم أنه "قد يوحي بعدم الخضوع لهذه العلاقات، ولكنه ما دام نصاً تحكمه شروط الإنتاج والتلقي فإنه لا يتخلى عن هذه العلاقات، وإنّما الذي يحصل هو بروز علاقة دون أخرى"⁽²⁾ وسنقف عند البعض منها: علاقة السبب بالنتيجة، علاقة الإجمال والتفصيل.
- ✓ **علاقة السبب-النتيجة-**: العلاقة السببية عنصر من العناصر المنطقية التي "تربط بين مفهومين أو حدثين، أحدهما ناتج عن الآخر"⁽³⁾ الذي يترتب فيه السبب على المسبب عنه.

يواجه الشاعر درويش الاحتلال أعزل، سلاحه شعره، في مواجهة القنلة وهو يخاطبهم ببسالة، هذا ما ورد في [م21]:

[إلى قاتل]: لو تأملت وجه الضحية
وفكرت، كنت تذكرت أمك في غرفة الغاز،
كنت تحررت من حكمة البندقية
وغيرت رأيك: ما هكذا تستعاد الهوية! (4)

(1) - روبرت دي بوجراند، مرجع سابق، ص103.

(2) - محمد خطابي، مرجع سابق، ص269.

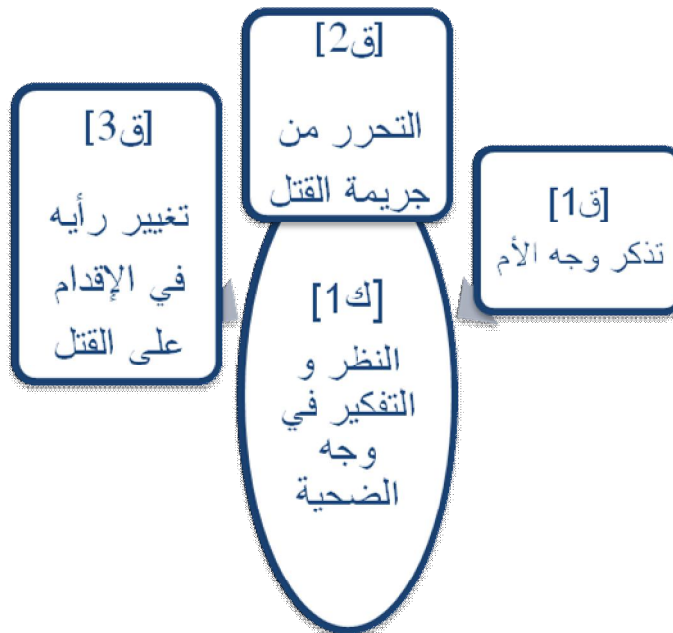
(3) - جميل عبد المجيد، البديع، مرجع سابق، ص142.

(4) - قصيدة حالة حصار، ص197.

فالشاعر يوجّه خطابه [إلى قاتل] من القتلة الاحترافيين الذين عرفوا بهذا الطبع على مدى التاريخ البشري الطويل، يشترط منه قبل أن يقتترف فعلته؛ أن يتأمل وجه الضحية البريئة ربما قد يكون لها شبه بوالدته، وهنا يتمثل السبب الذي أراده الشاعر لكي يبنى عليه بعد ذلك النتائج التي سيقف بعد نظر القاتل إلى وجه الضحية الفلسطينية، وتتمثل النتائج فيما يلي:

- يتذكر ما حدث لوالدته اليهودية في غرفة الغاز على يد هيتلر [حسب ادعائهم].
- يتحرر من جرائمه التي لصقت به.
- يتغيّر رأيه لاستعادة هويته المزعومة.

فالسبب الرئيس الذي جعل الشاعر يشترط من الجندي الإسرائيلي (النظر، التفكير) في وجه الضحية، قبل أن ينجز مجموعة من الأفعال المتمثلة في النتائج، منها: تذكر وجه الأم التحرر من الجريمة، تغيير رأيه في الإقدام على القتل. وبالضرورة تؤدي هذه الأفعال حصر السبب، في [ك] أي القضية الكبرى، ومجموعة القضايا الصغرى، [ق1]، [ق2]، [ق3] ويكون كالتالي:



الشكل رقم: 02

ومن الأمثلة الدالة على العلاقة السببية ما ورد في [م22]:

[إلى قاتلٍ آخر]: لو تركتَ الجنينَ

ثلاثين يوماً، إذاً لتغيّرتِ الاحتمالاتُ:

قد ينتهي الاحتلالُ ولا يتذكّرُ ذاك

الرضيعُ زمانَ الحصار،

فيكبر طفلاً مُعافى، ويصبحُ شاباً

ويدرُسُ في معهدٍ واحدٍ معَ إحدى بناتِكَ

تاريخَ آسيا القديمِ

وقد يَقَعانِ معاً في شبّاكِ الغرامِ

وقد يُنجَبانِ ابنةً [وتكونُ يهوديّةً بالولادة]

ماذا فعلتَ إذا ؟

صارتِ ابنتُكَ الآنَ أرملةً

والحفيدةُ صارتِ يتيمةً ؟

فماذا فَعَلْتَ بِأُسْرَتِكَ الشاردة

وكيف أَصَبْتَ ثلاثَ حمائمَ بالطلقةِ الواحدةَ ؟⁽¹⁾

ويوجّه الشاعر خطابه لقاتلٍ آخر يحترف بقر بطون الفلسطينيين الحوامل، بلا رحمة

ولا شفقة، مقدماً في ذلك سبباً يتمثل في قتل الجندي الإسرائيلي لجنين لم يتجاوز الثلاثين

يوماً فلو لم ينجز فعلته الشنيعة، لكانت هناك احتمالات أخرى غير التي نحيّاها الآن..

انطلاقاً من هذا السطر الشعري الذي يحدد طباع الجندي الإسرائيلي بفعلته الأخلاقية

نتلمس العلاقة السببية، حيث يكون السبب المتمثل في:

لو تركت الجنين ثلاثين يوماً . ← (عدم قتل الجنين)

(1) - قصيدة حالة حصار، ص198.

نلاحظ أن الاحتمالات التي سردها الشاعر على الإسرائيلي عامة، تمثل النتائج كانت سببا مباشرا لما يلي:

- قد ينتهي الاحتلال.
- ولا يتذكر ذاك الرضيع زمان الحصار.
- فيكبر طفلا معافى.
- ويصبح شابا.
- ويدرس في معهد واحد مع إحدى بناتك تاريخ آسيا القديم.
- وقد يقعان معا في شباك الغرام.
- و قد ينجبان ابنة[و تكون يهودية بالولادة].

✓ **علاقة الإجمال/التفصيل:** تمثل علاقة الإجمال/التفصيل آلية من آليات نمو النص وتعدّ إحدى العلاقات الدلالية التي يشغلها النص لضمان اتصال المقاطع ببعضها عن طريق استمرار دلالة معينة في المقاطع اللاحقة، وقد أشرنا أيضاً إلى أن هذه العلاقة تسير في اتجاهين: إجمال تفصيل وتفصيل إجمال، مما ينقل النص من رتبة الوتيرة الواحدة إلى تنام مطرد⁽¹⁾. حيث تعدّ هذه العلاقة ذات اتجاه مزدوج، يكون الإجمال سابقاً للتفصيل، وهذا الأخير يفسر الأول ويشرحه.

نلاحظ أن علاقة الإجمال/التفصيل تشمل الخطاب الشعري من خلال مستويين: سواء أكان ذلك في مستوى المقطع الواحد، أو في مستويات مقاطع متلاحقة، ولتأكيد ذلك نقدم المستوى الأول الذي يتمثل في [م30]:

خسائرنا: من شهيدين حتى ثمانية

كلّ يوم،

وعشرة جرحى

وعشرون بيتاً

(1) - محمد خطابي، مرجع سابق، ص272.

وخمسون زيتونة،

بالإضافة للخلل البنيوي الذي

سيُصيب القصيدة المسرحية واللوحة الناقصة⁽¹⁾.

أجمل الشاعر لفظ (الخسائر) انطلاقاً من السطر الشعري الأول من [م30]، ثم فصلّ الخسائر المتتالية، مادياً ومعنوياً، التي ألحقت الضرر بالإنسان الفلسطيني، الذي قدّم قوافل من الشهداء يومياً، صغاراً وكباراً، رجالاً ونساءً، وما زال يقدم الشهيد تلو الآخر؛ وإن لم يكن شهيداً فهو معطوب، وألحقت كذلك الضرر بالمباني رغم بساطتها، كما أتت على كل ما يمتّ إلى الأرض الفلسطينية بصلة، من أشجار الزيتون وغيرها، ولم يسلم الفن العربي الفلسطيني أيضاً، لا الشعر، ولا المسرحية، ولا اللوحات الزيتية، فهذا إن دلّ على شيء إنما يدلّ على بشاعة المحتل وهمجيته التي ليس لها مثيل على وجه الأرض.

فعلاقة الإجمال انطلقت من لفظ (الخسائر) باتجاه مستويات تفصيلية، حيث كان التفصيل بفداحته التي تهزّ الإنسان مهما كان اعتقاده أو انتماءه:

❖ الخسائر:

- الشهداء (من 02 إلى 08).
- الجرحى (10 جرحى).
- تهديم البيوت (20 بيتاً).
- حرق أشجار الزيتون وإزالتها (50 شجرة)
- الخلل البنيوي للقصيدة العربية.
- الخلل البنيوي للمسرحية.
- الخلل البنيوي للوحات الفنية.

(1) - قصيدة حالة حصار، ص206.

فالشاعر "يرغب في إظهار القضية بشكل جليّ فيؤكد على وجودها بأن يظهرها مجملة بعد أن فصل فيها القول"⁽¹⁾. وهذا ما حدا به إلى إضفاء تفصيلات على مقاطع أخرى أبانت وحشية المحتلّ، ففي [م32]:

في الطريق المضاء بقنديل منفي
أرى خيمةً في مهبّ الجهات:
الجنوبُ عصيّ على الريح،
والشرقُ غربٌ تصوّف،
والغربُ هُدنةٌ قتلى يسكون نقدَ السلام.
وأما الشمالُ، الشمال البعيد
فليس بجغرافيا أو جهةً
إنه مجمع الآلهة !⁽²⁾

فالوطن هو المنفى، والمنفى طبعاً هو الوطن، والجرائم الإسرائيلية ليس لها سوى هدف واحد تسعى إليه جاهدة لكي تحققه، إنه هدف جليّ يتمثل في إبعاد الوطن (الخيمة)، حتى لا يكون المواطن المفني شاهدَ عيان على ما يُقتَرَف في حقّه من عدوان سافر، فالخسائر كثيرة لأن المجرمين يحاصرون فلسطين من الجهات الأربعة.

أجمل الشاعر في هذا المقطع الجرائم التي تعدّ من ضمن الخسائر التي مُنيَ بها الفلسطيني، أباً عن جدّ، دون أن يجد من يردّ له حقوقه المستلبة، حتى الجهات الأربعة المحيطة به، التي تمثل ما أراد الشاعر أن يفصله، حيث كانت هذه الجهات عوناً للمحتل عليه، وهي:

- الجنوب: (عصيّ على الريح) [حياديّة الجنوب]
- الشرق: (غربٌ تصوّف) [الانضواء تحت راية الاستغراب بروح شرقية]

(1) - حسام أحمد فرج، مرجع سابق، ص146.

(2) - قصيدة حالة حصار، ص208.

- الغرب: (هُدْنَةُ قَتْلَى يَسْكُونُ نَقْدَ السَّلامِ) [مهادنة القتلة والسلام المزيّف]

- الشمال: (إنه مجمع الآلهة) [الطاعة العميان]

2-8 الانسجام التداولي:

1-2-8 السياق وخصائصه في الخطاب الشعري: قبل أن نتغلغل في تحليل الخطاب

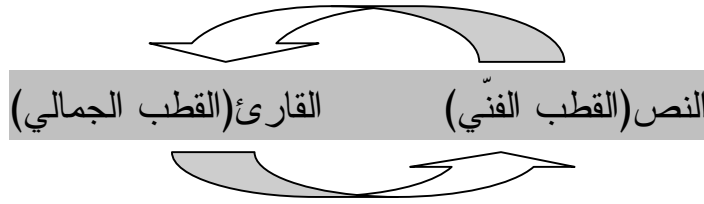
الشعري، لا بدّ لنا من أن نتساءل عن ماهية السيّاق وأهميّته في هذا التحليل، إذ لا توجد إجابة بسيطة عنه، لكن هناك حقيقة ملموسة تتجلّى في نظريات السيّاق وخاصة اللغوية منها التي تؤكد الحاجة إلى الربط بين العلوم المختلفة منها على الخصوص علم النفس وعلم الاجتماع والأنثروبولوجيا، فكل هذه النظريات تتضافر معاً لتساعد المتلقي في تحليل النصّ سياقيّاً⁽¹⁾. ولا بدّ له من أن ينتهج طريقة معيّنة في تحليله، "تحتّم عليه أن يأخذ بعين الاعتبار السيّاق الذي ورد فيه مقطع ما من الخطاب، على الأقلّ معرفة المتكلم والمتلقي والإطار الزماني والمكاني للحدث اللغوي"⁽²⁾. التي تسهم في تقريب فهم الرسالة وتأويلها.

ويرى في ذلك انغاردن "أن الفاعلية القرآنية ذات اتجاه واحد ينبع من النص ويتجه إلى القارئ أمّا آيزر فيرى أن القراءة هي علمية جدلية تبادلية مستمرة ذات اتجاهين: من القارئ إلى النص ومن النص إلى القارئ، وتعمل هذه الجدلية دائماً على محوري الزمان المكان فكلّ قراءة تعمل على إيجاد وتأسيس ما تدفع به إلى الواجهة ممّا ينجم عنه بالتالي ما يندفع بالاتجاه المضاد: إلى الخلفيّة. فيما يخصّ المعنى، وأن المعنى ليس موضوعاً مادياً يمكن تعريفه وحده وإنما هو تأثير تصويري السّمة يجب معاشته والإحساس به"⁽³⁾ ويكون بذلك له دور بارز في إنشاء المعنى أثناء عملية الفهم، والخطاطة الآتية توضّح عملية التماسك بين النص والقارئ التي تنطلق من النصّ باتجاه القارئ ثمّ تعود إلى النصّ مرّة أخرى.

(1) - ينظر: أحمد عفيفي، مرجع سابق، ص 49.

(2) - براون ويول، مرجع سابق، ص 35.

(3) - ميجان الرويلي وسعد البازعي، مرجع سابق، ص 285.



الشكل رقم: 03

الخطاب الشعري عامة ما هو سوى فعل يرتكز على التّواصل، أي أنّه "فعل تواصلّي يخضع لقانون العرض والطلب (سوق القراءة)، فإنّه لا محالة متوفر على سياق، وليكن داخلياً أو خارجياً"⁽¹⁾ ولا بدّ أن نعتمد على النصّ نفسه لنذكر "المبدأ العام الذي يحدد أهمية ودور السياق في فهم وتأويل"⁽²⁾ الخطاب الدرويشي، وبالتالي علينا أن نعرف أوّلاً: المتكلم من هو الشاعر الذي أبدع هذا الخطاب؟ ثانياً: المتلقي: لمن وجّه هذا الخطاب تحديداً، ثالثاً المكان: أين أبدع هذا الخطاب؟ رابعاً: الزمان: متى تمّ إبداعه؟

■ **المتكلم:** يشكّل الطّرف الأهمّ في العملية التّخاطبيّة "قيدونه لا يكون هناك خطاب؛ لأنّه طرف الخطاب الأوّل الذي يتجّه به إلى الطّرف الثّاني ليكمل دائرة العمليّة التّخاطبيّة، بقصد إفهامه مقاصده أو التّأثير فيه، ولذلك فإنّه يختار ما يتناسب مع منزلته ومنزلة المرسل إليه بما يراعيه عند إعداد خطابه، وفق ما يقتضيه موقعه"⁽³⁾، وبما يتوافق مع السيّاق العام. نتساءل بداية عن مبدع هذا الخطاب الذي بين أيدينا، فمن هو هذا المتكلم (الشّاعر)؟ إنّهُ الشّاعر الفلسطيني محمود درويش (1941-2008) الذي ملأ الدّنيا وشغل النّاس بعبقرية مميّزة رفعته إلى مصافّ الشّعراء العالميين.

نسب هذا العمل الإبداعي إلى صاحبه من خلال موقعين:

1- **غلاف الديوان:** أعلن الشّاعر عن نفسه صراحة في غلاف الديوان (الأعمال الجديدة الكاملة) محمود درويش الجزء (1)، حيث تقع القصيدة (حالة حصار) ضمن هذا الجزء، تتواجد من الصفحة 173 إلى الصفحة 265.

(1) - محمد خطابي، مرجع سابق، ص305.

(2) - المرجع نفسه، ص297.

(3) - عبد الهادي ظافر الشهري، مرجع سابق، من المقدمة (v).

2- القصيدة: أعلن الشاعر عن نفسه في [م28] من هذا الخطاب، استخدم في ذلك ضميراً وجودياً دالاً على ذاته، معبراً عن نفسه بأنه آخر الشعراء الذين تؤرقهم القضية، إذ يقول:

أنا آخرُ الشعراء الذين
يؤرقُهُم ما يؤرقُ أعداءهم:
رُبما كانت الأرضُ ضيقةً
على الناس،
والآلهة (1)

■ المتلقي: يمثل المتلقي الطرف الثاني للعملية التخاطبية، "إليه تتجه لغة الخطاب التي تعبّر عن مقاصد المرسل، وعليه فإنه يمارس، بشكل غير مباشر، دوراً في توجيه المرسل عند اختيار أدواته وصياغة خطابه، وذلك بحضوره العيني أو الذهني؛ انطلاقاً من علاقاته السابقة بالمرسل وموقفه منه ومن الموضوعات التي يتناولها الخطاب" (2)، فهو الذي يقوم بتفكيك الخطاب ويحاول أن يؤوّله.

ندرك تمام الإدراك أن الشاعر أراد من إبداعه هذا أن يمرّره إلى متلقٍ متنوّع المشارب، متنوّع المعتقدات، من خلال نوعين:

✓ النوع الأول: اختار الشاعر أن يلقي قصيدته على مسامع متلقين لهم يد في الحياة العامة داخل فلسطين، فوجّه لكلّ متلقٍ خطاباً خاصاً به، كما نجد أنه قسم هذا النوع إلى فئتين، حيث تمثّل الفئة الأولى المتلقي الذي يرفض الآخر ولا يريده أن يكون معه على وجه الأرض البتّة، أمّا الفئة الثانية، تمثّل المتلقي الذي يشعر بوجود الآخر فيحبّه ويتفاعل معه من أجل العيش في سلام .

نجد من الفئة الأولى أن الشاعر يوجّه خطابه إلى ناقد في [م17]:

(1) - قصيدة حالة حصار، ص204.

(2) - عبد الهادي الشهري، مرجع سابق، من المقدمة.(v).

[إلى ناقد]: لا تُفسِّرْ كلامي

بملعقة الشاي أو بفخاخ الطيور !

يحاصرني في المنام كلامي،

كلامي الذي لم أقله،

ويكتُبني ثم يتركني باحثاً

عن بقايا منامي... (1)

ووجهه إلى قاتل في [م21]:

[إلى قاتل]: لو تأملت وجه الضحية

وفكرت، كنت تذكرت أمك في غرفة

الغاز،

كنت تحررت من حكمة البندقية

وغيرت رأيك: ما هكذا تستعاد الهوية (2)

ووجهه إلى قاتل آخر [م22]:

[إلى قاتل آخر]: لو تركت الجنين

ثلاثين يوماً، إذا لتغيرت الاحتمالات:

قد ينتهي الاحتلال ولا يتذكر ذاك

الرضيع زمان الحصار،

فيكبر طفلاً معافى، ويصبح شاباً

ويدرس في معهد واحد مع إحدى بناتك

تاريخ آسيا القديم

وقد يقعان معاً في شباك الغرام

(1) - قصيدة حالة حصار، ص193.

(2) - قصيدة حالة حصار، ص197.

وقد يُنْجَبَانِ ابْنَةً [وتكونُ يهوديّةً بالولادة]

ماذا فعلتَ إذا ؟

صارت ابنتُكَ الآنَ أرملةً

والحفيدةُ صارت يتيمةً ؟

فماذا فعلتَ بأسْرَتِكَ الشاردة

وكيف أصبْتَ ثلاثَ حمائمَ بالطلقةِ الواحدة ؟ (1)

ينتقل الشاعر إلى متلقٍ آخر، وهو الليل وما يحمله من دلالات دالة على الاحتلال،

وذلك في [م35]:

[إلى الليل]: مهما ادّعيَت المساواة

((كُلُّكَ لِلْكَلِّ))...للحالمينَ وحُرَّاسِ

أحلامهم، فلنا قمرٌ ناقصٌ، ودمٌ

لا يُعَيِّرُ لَوْنٌ قميصِكَ يا لَيْلٍ...

نُعْزِي أَبَا بَابْنَه: ((كَرَّمَ اللهُ وَجْهَ الشَّهِيدِ))

وبعد قليلٍ، نُهْنِئُهُ بوليدٍ جديدٍ (2).

كما كان الموت هو المتلقي الذي خاطبه في [م36]:

[إلى الموت]: نعرف من أيِّ دَبَابَةِ

جئْتَ. نعرف ماذا تريدُ... فَعُدْ

ناقصاً خاتماً. واعتذرُ للجنود وضباطهم،

قائلاً: قد رآني العروسانُ أَنْظُرُ

نحوهما، فتردَّدْتُ ثمَّ أعدتُ العروسَ

إلى أهلها... باكيةً !

(1) - قصيدة حالة حصار، ص198.

(2) - قصيدة حالة حصار، ص211.

إلهي...إلهي !لماذا تَخَلَّيْتَ عَنِّي
وما زلتُ طفلاً...و لم تَمْتَحِنِّي ؟ (1)

ونجد الفئة الثانية: قد استهلّها بذكر الشّاعر لما له دور في تأجيج العواطف، فذكره في

[48م]:

[إلى شاعر]: كُلِّمَا غَابَ عَنْكَ الْغِيَابُ
تَوَرَّطْتُ فِي عَزْلَةِ الْآلِهَةِ
فَكُنْ ((ذات)) مَوْضُوعَكَ التَّائِهَةَ
و ((موضوع)) ذَاتِكَ،
كُنْ حَاضِرًا فِي الْغِيَابِ (2)

ثمّ وجّه خطابه إلى كلّ من الشعر والنثر، في [49م]:

[إلى الشعر]: حَاصِرٌ حِصَارَكَ
[إلى النثر]: جُرَّ الْبِرَاهِينِ مِنْ
مُعْجَمِ الْفُقَهَاءِ إِلَى وَاقِعِ دَمَرَتِهِ
الْبِرَاهِينِ. وَاشْرَحْ غُبَارَكَ.

[إلى الشعر والنثر]: طَيِّرَا مَعًا

كجناحي سُنُونُوءٍ تَحْمِلَانِ الرَّبِيعَ الْمُبَارَكَ (3)

كما وجّه خطابه إلى الحبّ في [54م]:

[إلى الحبّ]: يَا حُبُّ، يَا طَائِرُ الْغَيْبِ !
دَعْنَا مِنَ الْأَزْرَقِ الْأَبَدِيِّ وَحُمَى الْغِيَابِ.
تَعَالَ إِلَى مَطْبَخِي لِنُعِدَّ الْعِشَاءَ مَعًا.

(1) - قصيدة حالة حصار، ص212.

(2) - قصيدة حالة حصار، ص 224.

(3) - قصيدة حالة حصار، ص225.

سوف أطهو، وأنت تصبُّ النبيذ،
وتختار ما شئتَ من أغنياتٍ تُذكرنا
بحياد المكان وفوضى العواطف: إن
قيل إنك جنسٌ من الجن... صدق !
وإن قيل إنك نوعٌ من الأنفلونزا... فصدق !
وحدقُ إليك ومزقُ حجابك. لكنك الآن
قُربي أليفٌ لطيفٌ تُقشِّرُ ثوماً، وبعد العشاء
ستختارُ لي فيلماً عاطفياً قديماً،
لنشهد كيف غدا البطلان هناك
هنا شاهدين⁽¹⁾

والمتلقي الآخر هو الحارس في [م60]:

[إلى حارس]: سأعلمك الانتظار

على باب موّتي المؤجّل

تمهّل، تمهّل

لعلك تسأم مني

وترفع ظلك عني

وتدخلُ ليّلك حُرّاً

بلا شبحي !⁽²⁾

ثمّ وجّه خطابه إلى متلقٍ آخر (حارس ثانٍ) في [م61]:

[إلى حارسٍ آخر]: سأعلمك الانتظار

على باب مقهى

(1) - قصيدة حالة حصار، ص230.

(2) - قصيدة حالة حصار، ص236.

فَتَسْمَعُ دَقَّاتِ قَلْبِكَ أَبْطَأً، أَسْرَعَ

قَدْ تَعْرِفُ الْقَشْعِرِيرَةَ مِثْلِي

تَمَهَّلْ،

لَعَلَّكَ مِثْلِي تُصَفِّرُ لَحْنًا يُهَاجِرُ

أَنْدُلُسِيَّ الْأَسَى، فَارِسِيَّ الْمَدَارِ

فِيُوجِعُكَ الْيَاسْمِينَ، وَتَرْحَلُ (1)

ثم وجه كلامه إلى حارس ثالث في [م62]:

[إلى حارس ثالث]: سَأَعْلَمُكَ الْإِنْتَظَارَ

عَلَى مَقْعَدِ حَجَرِيٍّ، فَقَدْ

نَتَبَادَلُ أَسْمَاعَنَا. قَدْ تَرَى

شَبَهَا طَارِئًا بَيْنَنَا:

لَكَ أُمٌّ

وَلِي وَالِدَةٌ

وَلَنَا مَطَرٌ وَاحِدٌ

وَلَنَا قَمَرٌ وَاحِدٌ

وْغِيَابٌ قَصِيرٌ عَنِ الْمَائِدَةِ (2)

إلى شبه مستشرق في [م65]:

[إلى شبه مُسْتَشْرِقٍ]: لِيَكُنْ مَا تَظُنُّ

لِنَفْتَرِضِ الْآنَ أَنِّي غَبِيٌّ غَبِيٌّ، غَبِيٌّ

وَلَا أَلْعَبُ الْجَوْلَفَ،

لَا أَفْهَمُ التَّكْنُولُوجِيَا،

(1) - قصيدة حالة حصار، ص 237.

(2) - قصيدة حالة حصار، ص 238.

ولا أستطيع قيادة طيَّارة !
 أ لهذا أخذتَ حياتي لتصنعَ منها حياتك ؟
 لو كُنْتُ غيرك، لو كُنْتُ غيري
 كلُّنا صديقَيْنِ يعترفانِ بحاجتنا للغباء...
 أما للغبيِّ، كما لليهوديِّ في
 ((تاجر البندقية)) قَلْبٌ، وخَبْزٌ
 وعينانِ تغرورانِ؟⁽¹⁾

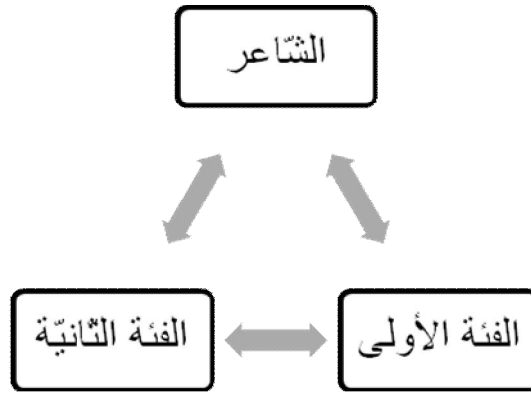
يختم الشَّاعر خطابه إلى قارئه الذي كتبت من أجله هذه القصيدة الخالدة، في [م75]:

[إلى قارئ]: لا تتق بالقصيدة،
 بِنْتُ الغياب، فلا هي فكرٌ
 ولكنها حاسَّة الهاوية
 الكتابةُ جَرَوْ صغيرٌ يَعَضُّ العَدَمَ
 الكتابةُ تجرحُ من دون دَمٍ⁽²⁾

ارتبط النصُّ الشعريُّ بعناصر دالة على متخاطبين: الشَّاعر ← المخاطب الذي جعلناه
 فئتين، الفئة الأولى التي تمثِّل بشكل جليِّ المخاطب الرافض لكلِّ سلام، وهم على التوالي
 (ناقد، قاتل، قاتل آخر، الليل، الموت)؛ أمَّا الفئة الثَّانية التي تشكِّل القطب الحيويِّ الذي يحبُّ
 السلام (شاعر، الشَّعر، الحب، حارس، حارس آخر، حارس ثالث، شبه مستشرق، قارئ)
 فهاتان الفئتان أسهمتَا في مدِّ جسور التَّواصل بين المبدع والمتلقي على حدِّ سواء، ممَّا أضفى
 على النصِّ نسيجًا متداخلًا بين المتخاطبين، نمثِّله بالشَّكل التَّالي:

(1) - قصيدة حالة حصار، ص 241.

(2) - قصيدة حالة حصار، ص 251.



الشكل رقم: 04

✓ **النوع الثاني:** نقدم احتمالاً آخر، يتضمن في ثناياه، كذلك، قطبين من المتخاطبين، فنرى أنّ الشاعر يوجّه خطاباً شعرياً معاصراً إلى المجتمع الدوليّ بأسره، عالم غربي، وعالم عربي بجميع أطرافه؛ لعلّ وعسى أن تجد من يولي اهتماماً لما يقول، أو تجد آذاناً صاغية، تفهم الرسالة متقبلة إياها عن قناعة تامة، مدافعة عن السلام وعن المطالبين به، رغم أنّهم أصحاب حقّ، دون منازع.

■ **الإطار المكاني:** يرتبط المكان "بالذاكرة الجماعية، إذ يشكّل بالدرجة الأولى علاقة تاريخية تقوم على استرجاع المكان وتخلق عبر المتخيّل المكان المفقود في الواقع، أو تعيد سرد الخوف من فقد المكان، لأنها تسجّل تجربة إنسانية تقاوم الإحساس بالفقد على مستوى الذات ممّا يعيد الذاكرة إلى الارتباط بالمكان"⁽¹⁾ لأنّ العلاقة التي تشدّ الشاعر بالمكان "هي أحد أوجه علاقة الإنسان بالواقع والمتخيّل في العملية الإبداعية"⁽²⁾ التي يقدمها الشاعر للمتلقي.

نجد أنّ الشاعر قد أدلى بمكان الخطاب في (الأعمال الجديدة الكاملة) من الجزء الأول الذي صدر عن دار رياض الرئيس، حيث قال: [كُتِبَ هذا النصّ في يناير 2002 في رام الله...]. إذاً نستشف من تصريحه، أنّ المكان المعلن عنه صراحة، والذي حدّده الشاعر في الصفحات الأولى من قصيدته "حالة حصار"، إنه مدينة [رام الله]، المدينة التي يقع بها المقرّ

(1) - جمال مجناح، مرجع سابق، ص 71.

(2) - المرجع نفسه، ص 70.

الرئاسي للقيادة الفلسطينية، أين حوَّصر القائد ياسر عرفات (أبو عمار) مع طاقمه الوزاري حصاراً دام عدّة أسابيع خلال اجتياح الجيش الإسرائيلي لرام الله والضفة الغربية من عام 2002 .

أشار الشاعر إلى مكان الخطاب، لكننا لا نكتفي بذلك، علينا أن نعود إلى الخطاب للبحث عن مؤشرات مكانية تساعدنا على تقديم أمكنة أخرى، أشار إليها ضمن قصيدته، ومن بين هذه المؤشرات التي استخدمها، نجد المحدّات الإشارية التي تدلّ على المكان المتمثل في الظروف المكانية.

استخدم الشاعر المحدّد المكاني [هنا]، الذي وظّفه بكثرة، حيث نجده في مقاطع متعدّدة منها: [م01] الذي استهلّت به القصيدة، إذ يقول في [م01]:

هنا، عند مُنحدرات التلال، أمام الغروب

وفوّهة الوقت،

قُربَ بساتينٍ مقطوعةِ الظلّ،

نفعلُ ما يفعلُ السُجناءُ،

وما يفعلُ العاطلون عن العمل :

نُربّي الأمل⁽¹⁾.

يضع الشاعر القارئ بين ثلاثة أطر، يمثّل الإطار الأوّل، الإطار المكاني الذي حوّلّه المحتلّ إلى مكان غير آمن، ويمثّل الإطاران الثاني والثالث، زمنين موحشين غير آمنين فالأوّل، (الغروب) بداية انسداد الظلام، وانتشار الخوف والهلع، أمّا الإطار الأخير، (فوّهة الوقت) ملفوظ يحمل في طياته دلالات الموت، فكلّ هذه الأطر تدفع بالقارئ لأن يربط معاناة الفلسطيني على أصعدة متعدّدة، من صعيد عدواني على الأرض إلى إرهاب علني على كلّ ما هو فلسطيني.

(1) - قصيدة حالة حصار، ص177.

وينتقل بنا إلى أطر أخرى مكانية وزمانية، تتصبّ على المعاناة ذاتها، إذ يقول كذلك

في [م07]:

هنا، عند مُرتفعات الدُّخان، على درَج البيت

لا وقتَ للوقتِ

نفعلُ ما يفعلُ الصاعدونَ إلى الله:

ننسى الألمَ

الألمَ

هُوَ: أَنْ لا تُعلّقَ سيّدَةُ البيتِ حبلَ الغسيلِ

صباحاً، وأن تكثفي بنظافةِ هذا العَلَمِ⁽¹⁾

فتن الشاعر بأرض أجداده (المكان) التي أخذ يعدّد عناصر تحيل عليها، (منحدرات التلال، قرب بساتين، مرتفعات الدخان، درج البيت...)، فكلّ هذه الأمكنة التي ارتسمت في ذاكرة الشاعر ارتساماً لا فكاك لها، تعبّر بوضوح عن المكان الذي وظّفه في نصّه، واصفاً إياه، بالامتداد إلى الشخصية العربية الفلسطينية، ليتلاحماً معاً، بغية أن يصل إلى البنية السياقية الشعرية التي تبنى على السياق الواقعي. مؤكّداً انتماءه الفعلي للأرض المقدسة مسرى الرّسول صلّى الله عليه وسلّم ...، ويتحدّى المحتلّ في [م40] مبرهنأً له أنّ هذه الأرض لن تؤوّل إلّا إليه، يقول في ذلك:

واقفون هنا. قاعدون هنا. دائمون هنا.

خالدون هنا. ولنا هدَفٌ واحدٌ واحدٌ:⁽²⁾

معنى المكان لدى الشاعر يحمل معنى آخر، فهو يرتبط بالإنسان الفلسطيني، بأرضه

الطاهرة، التي تمثّل ذاكرته وذكرياته، إذ يقول بأعلى صوته في [م67]:

المكانُ هُوَ الرائحةُ

(1) - قصيدة حالة حصار، ص183.

(2) - قصيدة حالة حصار، ص216.

عندما أتذكرُ أرضاً

أشُمُّ دَمَ الرائحة

وأحنُّ إلى نفسي النازحة⁽¹⁾

■ الإطار الزمني: نجد الإطار الزمني الذي كُتبَ فيه هذا الخطاب المعلن عن تاريخه كتابةً في الصفحة الأولى منه، الذي يحدّد تاريخ [يناير 2002...] هو الزمن الفعلي لإنجاز هذا العمل الفني. وهذا العمل يتمحور حول الحصار الذي يتجاذبه موضوعان: موضوع الحياة وموضوع الموت، إلا أنّ إشكالية الموت في حالة الحصار ترتبط ارتباطاً وثيقاً بإشكالية الزمن، التي تستقطب بدورها الإنسان، لذا يوجد في هذه الحالة زمانين، يمثلان "الزّمان الكوني والزّمان الإنساني، أما الزمان الكوني فقد تكون له بداية ولكنه لا يعرف النهاية، فهو شكل من أشكال الأزلية، لا يعرف مرور الزمن ولا الصراع ولا الموت ولا الحدود، وهو في العادة زمان دائري مرتبط بدورات الطبيعة أو بالماضي الذهبي أو بالطفولة أو بالسكون والصمت، فهو في حقيقة الأمر (لا زمان).

أما الزّمان الإنساني فهو الزّمان الاجتماعي والتاريخي والمادي، هو الزّمان الذي نعيش فيه فنعرف الصراع والأفراح والحدود، وهو ذو بداية ونهاية ولذا فهو يأخذ شكل خطّ مستقيم، والزمان الإنساني مرتبط بالحاضر وبالعالم الخبرة وبالمدينة، وهو الزّمان الذي تتحقّق أو تجهض فيه إنسانيتنا⁽²⁾.

فالحصار الممتدّ زمنياً مهما امتدّ فلن يستمرّ، لأنّ هناك حتميّة تؤكد أنّ لكلّ شيء نهاية، ونهايته على أيدي أطفال من أصلابنا، يقول في ذلك من [م58]:

سيمتدُّ هذا الحصارُ إلى أن يُنقَحَ

سادةُ ((أولمب)) إلياذة الخالدة

(1) - قصيدة حالة حصار، ص243.

(2) - عبد الوهاب المسيري، في الأدب والفكر، دراسات في الشعر والنثر، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، ط1، 2007.

سيولَدُ طفْلُ، هنا الآن،

في شارع الموت... في الساعة الواحدة

سيلعبُ طفْلٌ بطائرةٍ من ورقٍ

بألوانها الأربعة

[أحمر، أسود، أبيض، أخضر]

ثمَّ يدخلُ في نجمةٍ شاردة⁽¹⁾

يعلن الشاعر أنَّ حصارهم هذا سيمتدَّ رغماً عنهم، إلى أن يأتي في الزمن القريب (طفْلُ سيولد...)، من صلب الإنسان الفلسطيني المحاصر، في هذا المكان المحاصر، الذي نعتة بشارع الموت، ويكون ذلك في زمن محدّد (الآن) (في السّاعة الواحدة).
تغيّرت مفاهيم الحياة على الأرض الفلسطينية، فالحصار أصبح في نظر الشاعر شيئاً آخر، لم يعهد له مثيلاً، حيث تداخل ما هو مكاني بالزمان في زمن الحصار المرّ والعكس. وهو يشير إليه في [م66]:

في الحصارِ، يصيرُ الزمانُ مكاناً

تَحَجَّرَ في أَبَدِهِ

في الحصارِ، يصيرُ المكانُ زماناً

تَخَلَّفَ عن مَوْعِدِهِ⁽²⁾

عرضنا لأهم خصائص السياق التي تحكم عملية التواصل بين متكلم ومتلقٍ، في إطارين أحدهما مكاني، وثانيهما، زمني، لنثبت بعد ذلك أن الخطاب الدرويشي يمتّع بقابلية الفهم والتأويل، لأننا ألممنا بسياقه التأويلي الذي صنعه النصّ ممّا أدى في الأخير إلى تحقيق انسجامه النصّي .

(1) - قصيدة حالة حصار، ص234.

(2) - قصيدة حالة حصار، ص242.

8-2-2 انسجام المعرفة الخلفية في الخطاب الشعري: نركز على قراءتنا لقصيدة

معاصرة، إذ "لا نستطيع معرفة موضوعها ما لم نحددّ بعض مؤشرات العالم الذي نتصوره والذي يكون مدخلاً طبيعياً لها، غير أن استدعاء هذه المؤشرات يتطلب تنظيمًا للمعرفة في الذاكرة وتنشيطها بكيفية تخدم فهم النصوص"⁽¹⁾. ولكي نبين مدى انتظامه هذه المعرفة في الخطاب الشعري، سنبدأ بالبحث عن مفهوم الحصار، وبعض دلالاته، ثم ننتقل إلى عمليات الانسجام من خلال الأطر، والخطاطة، المدونات، ثم السيناريوهات.

■ **مفهوم الحصار:** ارتبط اسم محمود درويش عالمياً بقضايا الإنسان العادلة، وعلى رأسها القضية الفلسطينية التي شغلت حيزاً كبيراً من إبداعاته الشعرية، وعلى أصعدة متعددة، منها الصعيد الإنساني/النضالي، الذي نسجله في أعماله الأخيرة، فقد "ظلّ يسعى حثيثاً إلى توسيع أبعاد النضال الفلسطيني بأنسنة الوضع الفلسطيني ككل مستكشفاً ما هو جذري ومشارك فيه على المستوى الإنساني الشامل مع السعي إلى الاحتفاظ بخصوصية ذلك الوضع"⁽²⁾.

رسم محمود درويش الحصار في قصيدته "حالة حصار" إذ جعل دلالاته الأولى "في المقام الأول ذلك القدر الكارثي الذي حلّ بالشعب الفلسطيني وعاشه الشاعر [آنذاك] وما يزال مع غيره من أهلنا في الأرض المحتلة، لكن في النص الشعري المشار إليه ما يشير إلى أن دلالات الحصار ليست مقصورة على الفلسطينيين أو درويش نفسه من حيث هو فلسطيني"⁽³⁾. وإنما تشمل الأحرار في كل بقاع العالم، سواء أكانوا عرباً أم غيرهم، لأن أخطبوط الصهيونية أتى على كل شيء.

وللحصار دلالات جلية يستدعيها النص الإبداعي، مما حتمّ علينا أن نقف عليها:

• الحصار الواقعي: الذي ضرب على مقرّ قيادة السلطة الفلسطينية بتاريخ أبريل 2002.

(1) - نعمان بوقرة، لسانيات الخطاب، مرجع سابق، ص 288.

(2) - سعد البازعي، أبواب القصيدة قراءات باتجاه الشعر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط 1، 2004.

ص 58.

(3) - المرجع نفسه، ص 57.

• الحصارات المتعددة: تتكوّن القصيدة من مقاطع قصيرة، مما أضفى عليها طابعاً حصارياً، يتجلّى فيما يلي:

✓ حصار العدو: نسميه حصار المحاصر، أي أن العدو الذي فرض الحصار على الآخرين، قد جعل نفسه محاصراً، وهذا ما صرّح به الشاعر في [م62]، وهو يخاطب حارساً ثالثاً:

[إلى حارسٍ ثالث]: سأُعلمك الانتظارُ

على مقعدٍ حجريٍّ، فقدَ

نتبادلُ أسماءنا. قد ترى

شبهاً طارئاً بيننا:

لك أمٌّ

ولي والدة

ولنا مطرٌ واحدٌ

ولنا قمرٌ واحدٌ

وغيابٌ قصيرٌ عن المائدة⁽¹⁾.

- حصار الشاعر: سيرورة حصار الإنسان الفلسطيني، أيّاً كان، مبدعاً، رجل سياسة مواطناً بسيطاً، فكلهم عايشوا حالة حصار حقيقية، منذ احتلال الأرض الفلسطينية. والشاعر يعاني حصاراً آخر غير الذي ضربه المحتل، ويتمثل في حصاره من طرف قصيدته، ومن نقاده، كما أنه محاصر من قبل المتلقين (قرائه)، حتى الشهيد أسهم في عملية حصاره، معلناً ذلك في [م69]:

الشهيد يحاصرني كلما عشت يوماً جديداً⁽²⁾.

(1) - قصيدة حالة حصار، ص238.

(2) - قصيدة حالة حصار، ص245.

وأن هذا الحصار في [م73]:

سَيَشْتَدُّ هَذَا الْحَصَارُ

لِيُقْتَنَعَ

بِاخْتِيَارِ عِبُودِيَّةٍ لَا تَضُرُّ،

وَلَكِنْ بِحُرِّيَّةٍ كَامِلَةٍ⁽¹⁾.

وأن شاعرنا سيحوّله هذا الحصار في [م74] إلى مغنٍّ:

الْحَصَارُ يُحَوِّلُنِي مِنْ مُغَنٍّ إِلَى ...

وَتَرٍ سَادِسٍ فِي الْكِمَانِ⁽²⁾.

- حصار المتلقي: لا يقتصر الحصار، هنا، على من هو فلسطيني موجود على أرض

فلسطين، وإنما يتعدّى ذلك إلى بقية العرب، الذين يرون أنهم يعيشون تحت حصار من نوع

آخر، ففي [م25]، يعلن الشاعر إعلاناً صريحاً عمّن يشاركه هذا الحصار، لكن هل باستطاعة

هؤلاء أن ينفذوا الفلسطيني المحاصر، دون الالتفات إلى حالتهم؟ يقول في ذلك:

لَنَا أُخُوَّةٌ خَلْفَ هَذَا الْمَدَى

أُخُوَّةٌ طَيِّبُونَ، يُحِبُّونَنَا، يَنْظُرُونَ إِلَيْنَا

وَيَبْكُونَ، ثُمَّ يَقُولُونَ فِي سِرِّهِمْ :

((لَيْتَ هَذَا الْحَصَارَ هُنَا عَلَيْنِي...))

وَلَا يُكْمِلُونَ الْعِبَارَةَ: ((لَا تَتْرَكُونَا

وَحِيدِينَ... لَا تَتْرَكُونَا))⁽³⁾.

وبهذا "يكون نصّ حالة حصار من هذه الناحية دعوة للتأمل في دلالات الحصار إذ

تذرع الأصعدة كلّها من الإنسانيّ/ النضاليّ إلى الثقافيّ إلى الإبداعيّ"⁽⁴⁾.

(1) - قصيدة حالة حصار، ص249.

(2) - قصيدة حالة حصار، ص250.

(3) - قصيدة حالة حصار، ص201.

(4) - سعد البازعي، مرجع سابق، ص57.

• الأطر: طريقة تمثل بها المعرفة الخلفية، فهي "تنظيم للمعرفة ضمن مواضيع مثالية (prototypes) وأحداث قالبية (stereotypes) ملائمة لأوضاع خاصة. ومعنى هذا أن الذاكرة الإنسانية تحتوي على أنواع من المعارف المنظمة في شكل بنيات. وحينما يواجه الإنسان سلوكاً أو حدثاً أو يريد أن يقوم به أو يفعله فإنه يستمدّ من مخزون ذاكرته أحد أجزاء البنية لتأويل ما وقع أو لإنجاز ما يريد"⁽¹⁾. فهذه الأطر تمثل وضعيات تستعمل "حين يواجه شخص ما وضعية جديدة (...)" فإنه يختار من الذاكرة بنية تسمى إطاراً، وهو إطار متذكر للتكيف مع الواقع عن طريق تغيير التفاصيل حسب الضرورة"⁽²⁾.

وللإطار بعدان: "تضيدي وإجرائي استعمال، فالأول تنتضد معارفنا ومظاهر تجربتنا تنضيداً جشطلياً، وبالتالي يكون تصوير المفاهيم في العبارة اللغوية إنتاجاً وتأويلاً"⁽³⁾. ويمكن لنا أن نستعمل هذه الطريقة في إنتاج الخطاب وفهمه، ويرى في ذلك منسكي "أن معلوماتنا مخزنة في الذاكرة في شكل بنى مخصصة للبيانات يسميها تمثل مواقف نموذجية"⁽⁴⁾. حيث نستعملها بالطريقة التالية:

الأطر "تمثيلات نموذجية جاهزة لوضعية ما"⁽⁵⁾، تمثل مراحل متنوعة لفهم الخطاب الشعري المعاصر، بحيث توفر "جملة من المفاتيح والأدوات الذهنية بها يكون الاهتمام إلى المعنى، وتوجه التأويل والفهم"⁽⁶⁾. ونجد من بينها، أن الإطار العام لها، ينصبّ على موضوع موضوع الحصار، وأن الأطر الفرعية تمثل ما تتأثر على سطح النص، من مقاطع، فإذا ما حاولنا وضع المقاطع التالية: [م30]؛ [م69]؛ [م70]؛ [م71]؛ [م72]؛ [م77]، في إطارها المحدد، لكنّ السؤال الذي يتبادر إلى أذهاننا، ما هو الإطار الذي سينشط في هذه المقاطع؟ انطلاقاً من

(1) - محمد مفتاح، مجهول البيان، مرجع سابق، ص 68.

(2) - محمد خطابي، مرجع سابق، ص 63.

(3) - الأزهري الزناد، النص والخطاب، مرجع سابق، ص 100.

(4) - براون ويول، مرجع سابق، ص 285.

(5) - محمد خطابي، مرجع سابق، ص 63.

(6) - الأزهري الزناد، النص والخطاب، مرجع سابق، ص 103.

• **المدونات:** طوّر مفهوم المدونات بالقياس مع نظرية الأطر المعرفية التي جاء بها منسكي (Minsky, M)، غير أن مفهوم المدونات تختصّ بمتواليات الأحداث، كما اعتمد إيبلسون (Abelson, R.P) (1976) على مفهومها لتحري العلاقة بين المواقف والسلوك، وإذا استعمل في فهم النص، فإن هذا المفهوم يضمّ تحليلاً معيّناً لعملية الفهم اللغويّ يقترح شانك (Schank, R.C) (1972) تسميته بالتبعية التّصوريّة (المفهوميّة)، ولتمثيل معاني الجمل تمثيلاً تصوّريّاً، جعل لكل جملة من الجمل شبكة تبعية تصوّريّة أسماها "المخطّط التّصوري" (مجموعات تنظيم الذاكرة)، إذ يضمّ هذا المخطّط تصوّرات أو دلالات تربط بينها علاقات تعرف بالعلاقات التبعية⁽¹⁾.

[إلى شاعر]: كلما غاب^{وعد} عنك الغياب^و

286

تورطتُ في عِزلةِ الآلهة⁽¹⁾

وعلى شعر في [م49]:

[إلى الشعر]: حاصر حصارك⁽²⁾.

وسطر في [م50]:

كتبتُ عن الحبِّ عشرين سطرًا

فخيلَ لي

أنَّ هذا الحصارَ

تراجعَ عشرين مترًا!...⁽³⁾

ما علاقة كل هذه الكلمات بالحصار المضروب على مقر القيادة الفلسطينية، وما دور الشعر في الحياة العربية؟ أما يزال يحمل نفحاته القدسية، في الدفاع عن الجماعة؟ كما كان لدى العرب الأوائل. فالشاعر المعاصر يعيش في عزلة تامة بعيدًا عما يعانيه الوطن، فأين الدور الحقيقي الذي يلعبه الشعر في الحياة العامة، أم أن الشاعر أصبح يتغنى بليلاه؟ حتى وإن كان تحت الحصار.

والشاعر يؤكد في [م75] مخاطبًا القارئ لكي يصحح أفكاره حول دور الشعر في الذود عن كرامة الوطن؛ والمواطن. موجّهًا أوامره:

[إلى قارئ]: لا تثقْ بالقصيدة،

بنتِ الغيابِ، فلا هي فكرٌ

ولكنها حاسّة الهاوية

الكتابةُ جروٌ صغيرٌ يعَضُّ العَدَمَ

الكتابةُ تجرحُ من دون دمٍ⁽⁴⁾.

(1) - قصيدة حالة حصار، ص224.

(2) - قصيدة حالة حصار، ص225.

(3) - قصيدة حالة حصار، ص226.

(4) - قصيدة حالة حصار، ص251.

فالشعر ما يزال محافظاً على دوره في إرهاب العدو، وبعث الخوف في نفوس المحتلين، وإعادة الحياة إلى نفوس الفلسطينيين، لأنّ القصيدة أصبحت ذات مفعول قويّ في إحداث الألم، والجرح أكثر من حجارة أطفال الانتفاضة.

فإننا في تحليلنا ركّزنا "على تفكيك المفهوم في حدّ ذاته، فإن التحليل في ضوء المفاهيم المذكورة يتمّ ضمن بنية كلية، ولكن تحليل البنية إلى عناصرها يتمّ عبر الآليات نفسها تقريباً فالمحلّ للمفهوم - المفردة يترصدّ مختلف مقوماتها والمفكك للبنية يذكر عناصرها"⁽¹⁾. إذ نجد أن كلمة (شعر) إذا ما قمنا بتفكيكها إلى: الكلمات؛ الكتابة؛ القصيدة، فإن في هذا الإجراء ما ذهب إليه بروان ويول "بأن إحدى فوائده هي أنه يمثل جزءاً من فهمنا للجملة غير ظاهر على الصفحة"⁽²⁾. ممّا يحدث الربط بين الشعر/القصيدة/ الكتابة التي تجرح من غير دم.

• **السيناريوهات:** لا بدّ من تعريف معنى السيناريو (المخطط الذهني) الذي يخضع لتقسيمات متنوعة، منها: السيناريو الكوني، "الذي يشكّل الحدّ الأدنى من الأعمال المتشاركة التي تُحَيِّنُ لإنجاز عمل ما، والتي هي متعلّية عن خصوصيات الزمان والمكان، والتي تقبل أيضاً، كلّ أشكال التحوير"⁽³⁾. والسيناريو العلمي، "تقنياً محضاً، يشكل في العمق إجراءات ثابتة، تتعالى عن التّدخلات الفردية والاجتماعية والإيديولوجية، مثل السيناريو التقني لإنتاج الشريط السينمائي (التصوير..التحميض..)، أو سيناريو إنتاج "الليتيوم" كما حدّده بورس نفسه"⁽⁴⁾. والسيناريو الثقافي، "الذي يهتمّ في المقام الأوّل، يرتبط أساساً بالموسوعة الثقافية وثنائياً بالموسوعة الفرديّة، ولذلك فمن المستحيل أن يكون هو نفسه في كلّ التّحيينات. والواقع أن هذه الحقيقة، هي التي تجعله قابلاً لخدمة غايات التّوجيه بمرونة فائقة"⁽⁵⁾. وأن لهذا الأخير مفهومين، أحدهما، ما ذهب إليه شانك (Schank) وأبلسون (Abelson)، وثنائهما

(1) - محمد مفتاح، مجهول البيان، مرجع سابق، ص75.

(2) - محمد خطابي، مرجع سابق، ص65.

(3) - عبد اللطيف محفوظ، مرجع سابق، ص72.

(4) - المرجع نفسه، ص73.

(5) - المرجع نفسه، ص72.

مفهوم فان دايك (Van Dijk) فالأولان يريان أن السيناريوهات هي "تتابع محدد مسبقاً مقولب لأفعال تحدد موقفاً معروفاً تماماً. و يرى فان دايك السيناريوهات مشاهد ذات نمط أصيل أي تتابع من أحداث أو أفعال تأخذ مكانها في الأطر"⁽¹⁾.

ويمكن للسيناريوهات أن تتمثل بأنها مكونة من مسالك للانتقال من موقف إلى آخر، أو تبدو في مناسبات أخرى عائدة إلى حدث سابق. وتبدأ السيناريوهات بحالة استهلاكية ثم تتقدم إلى الحالة النهائية من خلال توالي حالات متوسطة، إذ تكون الحالات محددة من وجهة نظر المبدع واضع السيناريوهات، وتعدّ ناجحة إذا انسجمت الحالة النهائية مع حالة الغرض التي يرمي إليه المبدع. وهكذا يكون الغرض موقفاً يتوقع له أن يتحقق في الواقع عندما يتمّ تعديل الحالة الحاضرة لهذا الواقع بواسطة الأعمال والأحداث المطلوبة⁽²⁾. والنص بهذا المفهوم يكون متجاوزاً لقصد مبدعه، وأن القارئ عند كل قراءة جديدة لهذا النص يخرج التصور الذي خطّه المبدع إلى عالم آخر قريب منه، ويصنع كياناً ذا علاقة تنشأ بين عالمين:العالم النصي والعالم الواقعي.

وقد استعمل سانفورد (Sanford,A.J) وجارود (Garrod,S.C) مصطلح السيناريو "للحديث عن المجال المرجعي الموسّع الذي نعود إليه في تأويل النصوص المكتوبة، إذ نستطيع أن ننظر إلى معرفتنا بالظروف المحيطة والمواقف على أنها تمثل السيناريو الذي يكمن وراء تأويلنا للنص"⁽³⁾. والواقع أن السيناريو "دليل مفرد مؤشر قضوي، أي أنه وإن كان جزءاً من سنن اجتماعي، فهو دائماً يدلّ على خصوصيّة ما. ومن ثمة، فمن العبث القول إن السيناريو السياقيّ، وهو يجسّد إنتاجياً بوصفه سيناريوها نصياً، هو دائماً نفسه، مثلما يكون من العبث القول، إن التلقي يفتح، بخصوص السيناريوهات الحياتية، أفقا موقفاً للانتظار"⁽⁴⁾.

(1) - فولفجانج هاينه مان، مرجع سابق، ص 75.

(2) - روبرت دي بوجراند، مرجع سابق، ص 381.

(3) - براون ويول، مرجع سابق، ص 293.

(4) - عبد اللطيف محفوظ، مرجع سابق، ص 74.

وللوقوف على سيناريو كلمة القتل، وعلى كل من اقترف هذه العملية البشعة في حق الإنسان الفلسطيني، فإنه يتحتم علينا أن نقف على بعض الإجراءات التي تمّدتنا بمعنى لنظرية السيناريو (المخطّط الذهني) القائمة على عامل الإخبار، وإنّ ما يتبادر إلى أذهاننا كقراء، هو وجود كلمة [قاتل]، في الخطاب الموجّه [إلى قاتل] [م21]؛ وفي الخطاب الموجّه [إلى قاتل آخر] [م22]، إلّا أننا نشمّ رائحته في مقاطع كل القصيدة، وبذلك سيخصّص بشكل آليّ حيّزاً ضمن الصورة الذهنية لدى المتلقي، فيما يخصّ إجرامية الإنسان المعاصر، ووحشيّته التي لطّخت إنسانيّته.

إنّ تاريخ إسرائيل حافل بسلسلة طويلة من الإرهاب والقتل، لا عجب، إن كان شكل قتل الإنسان الفلسطيني إحدى الوسائل لإرهاب الشعب الفلسطيني وإجباره على مغادرة أرضه ووطنه، وقد تنوّعت أسباب القتل ودوافعه عند المنظمات الصهيونيّة ودولة إسرائيل، ولكنها بقيت دائماً تغطية للهدف الرئيسي، وهو اقتلاع ذلك الشعب من جذوره ودياره، ولو تطلّب الأمر إبادة الفلسطينيين حتّى لا يعود لاسم فلسطيني ومن ينتسب إليها ذكر أو وجود⁽¹⁾ ومن الأدلة على ذلك، تلك الاعتداءات المتكررة على مخيمات اللاجئين الفلسطينيين.

ونسجّل ما اقترفه الإسرائيليون في حقّ فلسطينيين أبرياء، من مذابح واغتيالات، دون مراعاة لحقوق الإنسان:

✓ المذابح: كانت جلّ المذابح مع بداية الاحتلال، ففي سنة 1948، وقعت المذابح التالية مجزرة قرיתי بلد الشيخ وحوّاسة (1948/1/1)؛ مذبحة دير ياسين (1948/04/10)، ومذبحة ناصر الدين (1948/04/13)،... ومذبحة غزة (1955)؛ وخان يونس (1955) وكفر قاسم (1956) ومذبحة صبرا وشاتيلا ببيروت (1982) ومذبحة الحرم الإبراهيمي (1994)... الخ⁽²⁾

(1) - هيثم الكيلاني، الإرهاب يؤسس دولة، نموذج إسرائيل، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1997. ص 193.

(2) - المرجع نفسه، ص 171-186.

✓ الاغتيالات: لعبت الاغتيالات "أحد أهم وسائل الصهيونية وإسرائيل في القضاء على المعارضين والمزعجين والأعداء، وسجل الاغتيال الصهيوني الإسرائيلي غني بالوقائع"⁽¹⁾ نورد بعض الاغتيالات:

- منظمة شتيرن الصهيونية تغتال الوسيط الدولي السويدي "الكونت فولك بونادوت" (1948)؛

- وعالمة الذرة المصرية "سميرة موسى" (1952) بأمريكا؛

- والعقيد المصري مصطفى حافظ الذي جرى اغتياله بطرد انفجر بين يديه بمدينة خان يونس (1956/07/13) الخ.⁽²⁾

• **الخطاطات:** تعدّ الخطاطات "هياكل معرفيّة مركبة من المستوى العالي، تمثّل مسرحاً للأفكار في عمليّة تنظيم التجربة وتأويلها"⁽³⁾. إلّا أن هناك من لديه وجهة نظر أخرى تتمثّل في أنّ لها "وظيفة حتميّة تعدّ الفرد مسبقاً لممارسة تجربته بشكل محدّد"⁽⁴⁾. أي بوضع قيود تحتمّ عليه طريقة معيّنة لتأويل الخطاب.

وللخطاطات تأثير بليغ في مدى فهم الخطاب وتأويله، إذ يمكن لنا أن نشير إلى متغيرين هامين لهما دور مؤثر في الفهم والتأويل، وهما:

- **المتغير الثقافي:** "يستعمل بنيات التوقع لوصف تأثير الخطاطات في تفكير الناس وفي نوع الخطاب الذي ينتجونه"⁽⁵⁾، ممّا يؤدي إلى أن نستنتج مجموعة من الخطاطات الموجودة بشكل مسبق ضمن خلفيّة ثقافية يتمتع بها المحلّل.

(1) - هيثم الكيلاني ، مرجع سابق، ص 209.

(2) - المرجع نفسه، ص 209-214.

(3) - براون ويول، مرجع سابق، ص 296.

(4) - المرجع نفسه، ص 296.

(5) - محمد خطابي، مرجع سابق، ص 68.

- المتغير الجنسي: أي "اختلاف الجنس الذي يترتب عنه اختلاف الاهتمامات"⁽¹⁾، حسب جنس المتلقي، ذكراً كان أو أنثى.

وينتهي بروان ويول إلى أن "الخطاطات تزود محلّ الخطاب بطريقة لتفسير وتأويل الخطاب، وهي بذلك وسيلة لتمثيل تلك المعرفة الخلفية التي نستعملها كلنا، ونفترض أن الآخرين يستطيعون استعمالها أيضاً، حين ننتج أو نؤول الخطاب"⁽²⁾.

ويمكن لنا أن نعرض مفاهيم التحليل المقامي التي اعتمدها فان دايك، محاولين في ذلك تسليط الأضواء على هذا النوع من التحليل، على المقاطع التي يدور محورها حول عالم السجن، من خلال المقاطع التالية: [م60]؛ [م61]؛ [م62]، اخترنا هذه المقاطع بحكم أن فلسطين الآن، تعتبر سجناً كبيراً لكل فلسطيني غيور على أرضه المقدسة التي دنسها الاحتلال الإسرائيلي.

والتحليل المقامي يكون حسب ما أقرّه فان دايك، كالتالي:

☒ بنية الإطار:

•الموضع:

-سجن من سجون الاحتلال/مقر قيادة السلطة الفلسطينية.

•الوظائف:

- الجندي الإسرائيلي: السجّان.

•السجين: إنسان فلسطيني/ الرئيس/الشاعر/....

•الخصائص:- الجندي الإسرائيلي:من ملامحه البطش والكره للسجناء. كما أنه يرتدي

اللباس الرسمي للجيش الإسرائيلي، ..

- السجين:

•العلاقات:

(1)-محمد خطابي ، مرجع سابق، ص 68.

(2)- المرجع نفسه، ص 69.

- الجندي: سلطة الجندي الإسرائيلي (السجان) سلطة على من هو تحت تصرفه من السجناء، سواء أكانوا من القيادة الفلسطينية أو من عامة الشعب.

- السجين الفلسطيني: كالرئيس (ياسر عرفات) فهو من عامة الشعب، رغم ما يكتسب من سلطة القيادة، إلا أنه ما زال تحت نير الاحتلال.

• المراتب:

- الجندي الإسرائيلي (السجان): المتسلط على السجناء بحكم أنه محتل للبلاد.

- المواطن الفلسطيني (السجين): الإنسان المسلوب لحريته ولكرامته، فلا صوت له داخل بلاده.

✕ مواضع الإطار:

- الجندي المحتل متسلط داخل سجنه وخارجه، فهو الأمر الناهي.

- سلوك الجندي مع السجناء الفلسطينيين.

✕ سير الأحداث في المقام:

• الحدث الجامع: الحصار العام على القيادة الفلسطينية/ الشعب.

• الأعمال السابقة: كل الأعمال الإجرامية التي اقترفها الجندي الإسرائيلي.

تمثل هذه الخطاطة تأويل الرسائل الموجهة إلى حارس ممن وضعوا على بوابة المقر المحاصر، وأن الشاعر المحاصر سيعلم الجندي الإسرائيلي معنى الانتظار على باب موته المؤجل، ويبعث في نفس السأم والملل.

خلاصة:

نخلص إلى أن الانسجام يتحقق بالاستمرارية في عالم النص حيث وقفنا:

- على دور المتلقي في تنظيم معلوماته وفق نظرة فان دايك التي افترضها حول القواعد الكبرى للدلالة النصية، أي العمليات الثلاث، حيث أسهمت متضافرة معاً في الإنشاء الدلالي الجيد للبنية الكلية.

- وجود عوالم نصية كبرى ارتكز عليها الشاعر في بناء خطابه الشعري، كتعبير عن صراعات اللاوعي البشري وكتجسيد رمزي لظواهر طبيعية، وانعكاس للبنى الاجتماعي. وبتأكيد انتمائه إلى تقاليد راسخة في نفس الفلسطيني، مما جعلت منه مقاوماً بالدرجة الأولى لكل من يريد طمس هويته الإسلامية والقومية.

- وبالإشارة إلى سيميائية العنوان "حالة حصار" الدالة على ما يعانيه الشعب الفلسطيني الأبي من جراء الحقد الإسرائيلي عليه، بتسليط أنواع من العذابات، المادية والمعنوية، فكان الحصار أطولها، وأشدّها إيلاًماً على أحرار الأرض المقدسة.

- دور مبادئ الانسجام في تكوين نسيج النص، حيث ركّزنا على مبدئي: التخريض التشابه، ففي الأول، نلاحظ أن الشاعر رسم غرضاً واحداً انطلق منه ليعبر عن حالات وليس عن حالة واحدة، شلّت قدرات الفلسطيني، في جميع نواحي الحياة. ووقفنا كذلك على السيرة الإبداعية للشاعر، التي جمعتها سمات إنسانية شاملة، معبرة في ذلك عن جمالية الشعر النضالي الفلسطيني عنده.

- وقفنا على العامل الزمني للخطاب، بمستوييه، المستوى الداخلي، والمستوى الخارجي، ففي الأول ربطنا زمن الكتابة بظرف خاص، وهو حصار مقر القيادة الفلسطينية، سنة 2002. وزمن القراءة الذي يرتبط بقراءات نقدية متعددة. أما المستوى الداخلي، حيث سجلنا، توزيع الزمن عبر فضاءات النص، وتوزيعه بنسب متفاوتة، حيث غلب الزمن الحاضر مع إشارته إلى المستقبل القريب والبعيد، تبعاً لحالة الشاعر النفسية.

- أما ترتيب الخطاب، فكان بالوقوف على العمليات الإدراكية التي صاحبت النص، من الإبداع، إلى التلقي والاستيعاب، من خلال العلاقات (السبب والنتيجة) وكذا بين (الإجمال والتفصيل).

- أما من الجانب التداولي، حيث وقفنا أولاً على السياق في الخطاب الشعري، لمعرفة كل من المبدع والمتلقي، والإطار الزمني والمكاني للحدث اللغوي، من أجل فهم الرسالة وتأويلها. وصولاً بعد ذلك إلى المعرفة الخلفية وانتظامها بشكل آلي، انطلاقاً من مفهوم الحصار بأنواعه المتعددة (حصار العدو، حصار الشاعر، حصار المتلقي)، كما أننا حاولنا أن نقف على عمليات الانسجام التي تستمدّ من المعلومات المخزنة في الذاكرة من خلال: 1. الإطار ببعديه، التنضيدي والإجرائي الاستعمالي. 2. المدونات: التي تختص بمتواليات الأحداث لتحري العلاقة القائمة بين المواقف والسلوك. 3. السيناريوهات: عالجت السيناريو الثقافي المرتبطة بالموسوعة الثقافية والفردية التي يمتلكها المتلقي ليصنع من خلال قراءاته، عالماً آخر بين العالم النصي وبين العالم الواقعي. 4. الخطاطات: تمثل كذلك عملية من عمليات تنظيم التجربة وتأويلها وفق شكل محدد.

الفصل الثالث

الخطاب الشعري بين المنتج والمتلقي

المبحث الأول: المقصدية في الخطاب الشعري

1 مفهوم المقصدية

2 التداولية والمقصدية

3 مقصدية الفعل الكلامي بين المباشر وغير المباشر

4 المقصدية في الخطاب الشعري:

خلاصة

المبحث الثاني: المقبولية في الخطاب الشعري

1 مفهوم المقبولية

2 أهمية المقبولية

3 المقبولية وبناء السياق

4 المقبولية وبناء دلالات النص

5 المقبولية وانسجام النص

6 المقبولية واستراتيجية التلقي

7 المقبولية في الخطاب الشعري

خلاصة

المبحث الأول: المقصدية في الخطاب الشعري

الاتساق والانسجام من أكثر المعايير النصّية وضوحاً؛ فهما اللذان يرتبطان بظاهر النص وبباطنه، كما أنّهما "بينان كيفية تآلف العناصر المكونة للنص وإفادتها، غير أنّهما يعجزان عن تزويدنا بحدود فصل مطلقة تميّز بين النصوص وغير النصوص في الاتّصال الواقعي"⁽¹⁾. وعملية إنتاج النصّ تبنى على مجموعة من العناصر التي تسهم في إثراء عملية التواصل، ومن بين هذه العناصر: "توافر المقصدية من قبل المرسل، والمقبولية من قبل المتلقي، وبذلك تعدّ المقصدية والمقبولية من المعايير التي تتحقّق بها صفة النصّية"⁽²⁾.

1- مفهوم المقصدية:

يعدّ مفهوم المقصدية (Intentionnalité) من المفاهيم التي حضيت بانتشار واسع في جميع مجالات المعرفة الإنسانية، لكننا سنقف على مفهومها من الناحية اللسانية والأدبية وهي نوعان:

• **المقصدية المقيدة:** تتعلق بالدلالة المحدودة للمقصدية التي حصر معناها في علة واحدة تشترطها وتنظم اتجاهها، وتكون على صنفين:

✓ **المقصدية المفهومية** (Intentionnalité conceptuelle): كما سمّاها بول ريكور، وهي علة غائية مستقبلية بالمعنى المنطقي المفهومي، لدراسة مفهوم الحدث ومقصدية؛ فدلالته تصدر مسبقاً عن وعي ذاتي، يقصد إليه متكلم معين، ويتوجه به صوب مخاطب ما.

✓ **المقصدية الخطابية** (Intentionnalité Discursive): علة استرجاعية تصدر عن الوعي والإدراك، فدلالة القصد هنا تأخذ عدة أبعاد تلفظية ومظاهر دلالية، منها:

- **القصد اللساني:** استعمله (ت. تودوروف) لدراسة التحولات الخطابية التي تتعدى الحدث إلى نية المتكلم الذي يحاول أن يقوم به. ومن القرائن الدالة على هذا النوع من القصد، نشير إلى بعض الأفعال التي تحيل على عزم الذات وتصميمها المسبق، وذلك مثل: (صمّم-عزم-نوى-حاول-قصد، وغيرها).

(1)- إلهام أبوغزالة وعلي خليل حمد، مرجع سابق، ص 152.

(2)- عزة شبل محمد، مرجع سابق، ص 28.

- **القصد التواصلية:** يهدف من خلاله المتكلم ربط ميثاق تواصل مع القارئ، فهي تمثل قصيدة تواصلية مسبقة تصدر عن نية المتكلم، وتوجه قواعد لغته وأعرافها. ولكي يسهل على القارئ فهم دلالة الألفاظ والعبارات، فينبغي عليه أولاً أن يدرك هذه المقصدية التي تنظم الخطاب، وتوجه مغزاه. ومن رواد هذا الاتجاه نشير إلى غريس ومدرسته التواصلية التي تضم كلا من أوستين وفريجه. وفيتجشتاين، وغيرهم.

- **القصد التداولي:** يتعلق بمختلف الشروط الاستراتيجية التي يقصد إليها المتكلم في عملية تخاطبية مع القارئ، لكي تساعده وتوجهه لفهم دلالة النص أو تأويله تأويلاً يلائم سياقه الخطابية. ولذا فمعرفة القارئ لهذه المقصدية شيء ضروري في العملية التداولية، وفهم مقصدية المتكلم فلا بد من إدراك ثلاثة مستويات:

- منطق البنية العليا للقصة المحكية.

- العقل التفسيري الذي يرشد السرد ويوجه التأويل.

- التقويمات المبنوثة في مختلف جهات المحكي، والتي تكمن وظيفتها في اختزال أخطاء التأويل وتوضيح قيمة المحكي.

✓ **القصد الحوارية:** يعتبر ميخائيل باختين هو مؤسس القصد الحوارية ورائده الأول وتتعلم مقصدية بالوعي الحوارية، أي الإيديولوجية/الخطابية، الذي يشخصه المتكلم عن قصد في خطابه الروائي. والغرض من هذا القصد الحوارية هو مساهمة المتكلم الفعالة والمقصودة في صنع الجدل الثقافي والحوار التاريخي بين مختلف اللغات والأصوات، كما أن علاقته مع الآخر لا تقف عند حدود التواصل معه، بل تتعدى ذلك إلى تشخيص غيريته وتنسيب صوته المفترض.

• **المقصدية المتعددة:** هناك نقاد وسعوا من دلالة هذه المقصدية وفضاء حضورها لتجاوز حدود الوعي الذاتي، وتفتح بالمقابل على شروط أخرى فاعلة، تشمل الوعي الجماعي أو التاريخي أو اللاوعي، أو غيرها من العناصر المقصدية المتنوعة التي تؤثر في الخطاب والذات معاً. وقد شاع هذا التصور بين مجموعة من النقاد، منهم:

✓ سيرل الذي تجاوز التصور الآلي للمقصدية، وذلك حينما رفض حصرها في مجال الوعي وحده. فهي عنده تنقسم إلى قسمين:

- مقصدية صادرة عن الوعي، وتتعلق بكل مظاهر الاعتقاد والرغبات لدى الذات.
- مقصدية صادرة عن اللاوعي، وتختص بكل الحالات النفسية التي لا سيطرة للذات عليها، كالاكتئاب والقلق وغيرهما. ومن هذه الزاوية المزروجة لمفهوم المقصدية سيدرس السلوك والأفعال الكلامية.

✓ وببير فان دان هوفل (Pierre Van Den Heuvel) الذي ركّز على مقصدية النص دون الكاتب، فهي عنده تشيع لتشمل ثلاثة أطراف مشاركة، وثلاثة مجالات يصدر عنها فعل القصد نفسه. فهناك أولاً أصل النص، ويتعلق بالذات المنتجة التي تتلفظه وتنظم خطابه وتولد دلالاته. وهناك ثانياً عملية الإنتاج في حدّ ذاتها والتي تحتوي على عناصر ثلاثة، هي الوعي ونصف الوعي (أو ما قبل الوعي) واللاوعي. أما الطرف الثالث الذي تضمه فهو عملية تلقي النص من قبل القارئ. وهكذا تتفاعل جميع هذه الأطراف الثلاثة، أي الذات والنص والقارئ مع كل من الوعي واللاوعي ونصف الوعي، ليشكلوا جميعاً فضاء المقصدية وشروطها المتعددة.

أما بالنسبة لجيرار جينيت (Gérard Genette) فقد ميّز بين نوعين من المقصدية الأولى تتعلق بالذات المنتجة لموضوع ما، والثانية تتعلق بالذات المتلقية له. فالأولى قصد بها المعنى القوي للمقصدية، ويحيل عنده على التوجّه القصدي للمنتج صوب الهدف المقصود أما الثانية فقد قصد بها المعنى الواسع والضعيف لها، والذي يتقاطع مع دلالتها الظاهرية عند هوسرل. وهي تعني أن المتلقي للموضوع يصدر عن نشاط قصدي يتغياها بالذات، سواء أجاوب هذا النشاط مع مقصدية المنتج له أم لم يتجاوب معها⁽¹⁾.

(1)- ينظر: بوشعيب شداق، "مقصدية العمل الأدبي بين التقييد والانفتاح" مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي، جدة السعودية، ج54، م14، ديسمبر 2004. ص445-456. وينظر في هذا الصدد: - تودوروف وآخرون، المرجع والدلالة في الفكر اللساني الحديث، تر: عبد القادر قنيني، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2000. من ص77-105. ومحمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط4، 2005. ص163-166.

والمقصدية تتجلى في معنيين: معنى ضيق؛ حيث تدرج تحتها رغبة منتج النص ومقصديته، ليدل على أنه "يقصد من أية تشكيلة لغوية ينتجها أن تكون نصاً متسقاً منسجماً"⁽¹⁾ ومعنى أوسع، حيث تشير "إلى جميع الطرق التي يتخذها منتج النصوص في استغلال النصوص من أجل متابعة مقاصدهم وتحقيقها"⁽²⁾. فالقصد من إنتاج النص مع التعريف الأول يحمل غاية نصية؛ في حين أنه يحمل مع التعريف الثاني غاية تداولية⁽³⁾ لأن النص عادة "لا يتمظهر في شاكلة واحدة وإنما في كفيات مختلفة وراءها مقصدية المنتج، ومراعاة مقصدية المتلقي، والظروف التي يروج فيها النص، وجنس النص"⁽⁴⁾.

وقد ارتبطت المقصدية بميادين علمية كثيرة؛ منها: "علم الاجتماع؛ وعلم النفس والفلسفة والذكاء الاصطناعي، فعلماء الاجتماع يحاولون استكشاف النصوص حيث يتفاعل المشاركون ويتقاسمون أدوار الكلام، ويحاول علماء النفس تأكيد قصد منتج النص في توجيه وعي المستمع ويدافع الفلاسفة عن منتج النص الذي يعني شيئاً من ذلك النص، إنما يقصد من منطوق النص إلى إحداث تأثيرات على الجمهور من خلال التعرف على مقصده. وكذلك يهتم الباحثون في ميدان الذكاء الاصطناعي بأهداف الناس وخططهم من أجل تحسين تحليل معاني الكلمات التي تكمن دقتها فيما تستند إليه من مقاصد وليس فيما لها من تجليات مادية"⁽⁵⁾. فكل هذه الميادين تسعى لأجل "استكشاف بواعث الكلام وآلياته النفسية والجسدية غير أننا لن نتعرض إلا إلى المعالجات اللسانية الحديثة للمقصدية، خصوصاً لدى فلاسفة اللغة"⁽⁶⁾. الذين يمكن أن نجعل منهم تيارين: تيار غرايس، هـ.ب (Grice, H. P) وتيار سيرل، ج. ر (Searle, J. R)؛ فالأول تبنى مفهوم المقصدية كأولية غير قابلة للتحديد، ولكنه وضع الإطار الذي يقع فيه وأنواعه. وقد انطلق من أن كل حدث سواء أكان لغوياً أو غير لغوي، إما أن يكون محتوياً على نية الدلالة وإما أن لا يكون محتوياً عليها. والثاني، قام بالتفريق بين القصد الذي وراءه وعي، والمقصدية التي تجمع بين الوعي واللاوعي⁽⁷⁾. لكن

(1)- إلهام أبو غزالة وعلي خليل حمد، مرجع سابق، ص152.

(2)- المرجع نفسه، ص157.

(3)- حسام أحمد فرج، مرجع سابق، ص48.

(4)- عبد الهادي بن ظافر الشهري، مرجع سابق، ص212.

(5)- إلهام أبو غزالة وعلي خليل حمد، مرجع سابق، ص158.

(6)- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، مرجع سابق، ص164.

(7)- المرجع نفسه، ص165.

الشيء الأهم في ذلك يتجلى في السلوك اللغوي الذي اشتق "من المقصدية وليس العكس، فهي التي تتحكم في الأفعال الكلامية بتحديد أشكالها وخلق إمكانية معناها"⁽¹⁾.

2- المقصدية والتداولية :

ارتبطت التداولية بمستويات ثلاثة: "المعنى اللغوي (المعنى المأخوذ مباشرة من دلالة الكلمات والضمائم والجمال)، ومعنى الكلام (المعنى السياقي)، ثم المعنى الكامن أو الموجود بالقوة (معنى المتكلم). ومن هنا كان أوجز تعريف للتداولية وأقربه إلى القبول هو: دراسة اللغة في الاستعمال أو في التواصل، لأنه يشير إلى أن المعنى ليس شيئاً متأصلاً في الكلمات وحدها ولا يرتبط بالمتكلم وحده، ولا السامع وحده. فصناعة المعنى تتمثل في تداول اللغة بين المتكلم والسامع في سياق محدد (مادي، واجتماعي، ولغوي) وصولاً إلى المعنى الكامن في كلام ما"⁽²⁾. لذا حدّد البحث التداولي بأربعة جوانب:

- الإشارة (deixis)
- الافتراض المسبق (présupposé)
- الاستلزام الحواري (implication conversationnelle)
- الأفعال الكلامية (actes de parole)⁽³⁾

لكننا نحاول أن نربط المقصدية بالجانبين الأخيرين من جوانب البحث التداولي، فقد نشأت فكرة الاستلزام عند غرايس (Grice) انطلاقاً من حوارات أفراد "قد يقولون ما يقصدون، وقد يقصدون أكثر ممّا يقولون، وقد يقصدون عكس ما يقولون، فجعل كلّ همّه إيضاح الاختلاف بين ما يقال وما يقصد"⁽⁴⁾.

ويرى غرايس، في ذلك، أن الاستلزام نوعان: استلزام عرفي (Implicature Conventionnelle) يقوم على "ما تعارف عليه أصحاب اللغة من استلزام بعض الألفاظ دلالات بعينها، لا تتفكّ عنها مهما اختلفت بها السياقات وتغيّرت التراكيب. كالأداة (لكن) التي تستلزم أن يكون ما بعدها مخالفاً لما يتوقّعه المتلقي؛ مثل: زيد غنيّ لكنّه بخيل. وأمّا الاستلزام

(1)- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، مرجع سابق، ص165.

(2)- محمود أحمد نحلة، آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ط1، 2002. ص13-

14.

(3)- المرجع نفسه، ص15.

(4)- المرجع نفسه، ص33.

الحواري (Implicature) (Conversationnelle): فهو متغيّر دائماً بتغيّر السياقات التي يرد فيها⁽¹⁾.

ولوصف هذه الظاهرة التي تبناها غرايس، حيث وضعنا أمام إشكالية مفادها، فيما يتعلق بالقائل: لماذا يقول كلاماً، وهو يقصد شيئاً آخر؟ وفيما يتعلق بالمستمع: لماذا يستمع لكلامٍ ويفهم شيئاً آخر؟ وهذا ما دفع بغرايس إلى أن يجد حلاً يتمثل في مبدأ التعاون الذي ينصّ على أن يكون إسهام المتكلم في المحادثة، رهنا بما تقتضيه الغاية المقبولة أو الاتجاهات المقبولة في تبادل الحديث الذي يشارك فيه⁽²⁾ فهو مبدأ حواريّ يتكوّن من أربعة مبادئ، هي:

- مبدأ الكمية: تخصّ كمية الإخبار الملتزم بها في المحادثة، بأن يجعل إسهامه في الحوار بالقدر المطلوب من دون أن يزيد عليه أو ينقص منه.

- مبدأ الكيفية: على المتكلم أن لا يقل ما يعتقد أنه غير صحيح، ولا يقل ما ليس عنده دليل عليه.

- مبدأ المناسبة: أن يجعل المتكلم كلامه ذا علاقة مناسبة بالموضوع.

- مبدأ الطريقة: أن يعتمد المتكلم على أن يكون واضحاً ومحدّداً لكلامه، فيتجنب الغموض واللبس، وأن يتحرى الإيجاز وترتيب حديثه⁽³⁾.

فهذه المبادئ التخاطبية التي يتحقّق بها مبدأ التعاون إذا ما اتبعتها منتجو النصوص، ممّا "يعني محاولتهم تحقيق الاتصال بقدر أدنى من الخلل، ولكنهم قد يقصدون إلى انتهاكها إذا دعتهم الحاجة، فالكاتب وفقاً لتلك المبادئ عنصر مؤثر في تحديد مدى مقبولية النص"⁽⁴⁾.

أمّا ما يخصّ نظرية الفعل الكلامي، فإنها تعدّ أول محاولة جادة تعتمد على تنظيم منطق اللغة الطبيعية على ضوء الدراسات اللسانية المعاصرة، فهي تنطلق من اعتقاد ج. ل. أوستين الذي يتمحور في قوله: "بأن الوحدة الدنيا للتواصل الإنساني، ليست الجملة ولا أيّ

(1)-محمود أحمد نحلة ، مرجع سابق، ص33 .

(2)-ينظر: إلهام أبو غزالة وعلي خليل حمد، مرجع سابق، ص160.

(3)-محمود أحمد نحلة، مرجع سابق، ص34.

(4)- عزة شبل محمد، مرجع سابق، ص31.

تعبير آخر بل هي استكمال (إنجاز) بعض أنماط الأفعال⁽¹⁾. فاللغة لا تستعمل للوصف فحسب، وإنما تستعمل لإنجاز أفعال تتحقق على أثر نطق المنتج لها. وتشكل التداولية إحدى أهم المعارف في الفلسفة اللغوية الحديثة، فهي بدورها تؤكد بأن "الاستعمال اللغوي ليس إبراز منطوق لغوي ما فقط، بل إنجاز حدث اجتماعي معين أيضاً في الوقت نفسه؛ وعلى هذا النحو توجد أحداث كثيرة، ننجزها من خلال نطق جملة أو نص ما، أي باللغة: كالتهديد والرجاء والزعيم والسؤال والنصح والانتهاج والتبرئة والتمني والشكوى... الخ وتتضح خاصية الفعل الكلامي الذي ينطوي على التزامات معينة، وهو أننا ننجز مع الحدث عملاً محدداً عن وعي وتحكم، وبعبارة أخرى: لدينا مع الحدث نية أو قصد لإنجاز العمل⁽²⁾.

يعدّ وصف تكوين الفعل الكلامي وتصنيفه مهمة تضطلع بها اللسانيات على أساس نظرية الفعل. وقد قدّمت نتائج أولى في هذا المجال على يد فلاسفة اللغة، الذين يعدون ممثلي فلسفة اللغة العادية⁽³⁾. وقد بنيت نظرية الفعل الكلامي لأوستين على أن الفعل الكلامي يمثل "كل ملفوظ ينهض على نظام شكلي دلالي إنجازي تأثيري. فضلاً عن ذلك، يعدّ نشاطاً مادياً نحوياً يتوسل بأفعال قولية (Actes Locutoires) (إلى تحقيق أغراض إنجازية Actes illocutoires)، (كالطلب والأمر والوعد والوعيد... الخ) وغايات تأثيرية (Actes Perlocutoires) تخصّ ردود فعل المتلقي (كالرفض والقبول). ومن ثمّ فهو فعل يطمح إلى أن يكون فعلاً تأثيرياً، أي يطمح إلى أن يكون ذا تأثير في المخاطب، اجتماعياً أو مؤسسياً ومن ثمّ إنجاز شيء ما⁽⁴⁾. ولذلك نجد أن أوستين قد قام بعملية تصنيفية للفعل الكلامي، من جهتين:

(1)- فرانسواز أرمينكو، المقاربة التداولية، تر: سعيد علوش، مركز الإنماء القومي، الرباط، ط1، 1986. ص60.

(2)- تون أفان دايك، علم النص مدخل متداخل الاختصاصات، ترجمة: سعيد حسن بحيري، دار القاهرة، القاهرة، ط2، 2005. ص118-122.

(3)- كلمايرف، وآخرون، أساسيات علم لغة النص، مدخل إلى فروضه ونماذجه وعلاقاته وطرائقه ومباحثه، ترجمة: سعيد حسن بحيري، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ط1، 2008. ص42.

(4)- مسعود صحراوي، التداولية عند العلماء العرب، دراسة تداولية لظاهرة الأفعال الكلامية في التراث اللساني العربي، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2008. ص55.

الصيغة (le mode) ⁽¹⁾: فعل القول أو الفعل اللغوي (Acte Locutoire): يراد به إطلاق لفظ في جملة مفيدة ذات بناء نحوي سليم وذات دلالة، أي يشتمل على أفعال لغوية فرعية تمثل المستويات اللسانية: الصوتي، والتركيب، والدلالي، ولكن أوستين يسميها أفعالاً: الفعل الصوتي التلفظ بسلسلة من الأصوات المنتمية إلى لغة معينة. وأمّا الفعل التركيبي؛ ما يؤلف مفردات طبقاً لقواعد لغة معينة، وأمّا الفعل الدلالي؛ توظيف هي الأفعال حسب معانٍ وإحالات محدّدة.

- الفعل المتضمن في القول (Acte illocutoire): ويسمى الفعل الإنجازي، أي العمل الذي ينجز بقول ما، فهو مرتبط بنظرية الفعل الكلامي، لذا اقترح أوستين تسمية الوظيفة اللسانية الثاوية خلف هذا الفعل بالقوة الإنجازية.

- الفعل الناتج عن القول (Acte Perlocutoire): ويسمى الفعل التأثيري، ويرى أوستين أنه مع القيام بفعل القول، وما يصحبه من فعل متضمن في القول (القوة)، فقد يكون الفاعل (وهو هنا الشخص المتكلم) قائماً بفعل ثالث هو التسبب في نشوء آثار في المشاعر والفكر ومن أمثلة تلك الآثار: الإقناع، التضليل، الإرشاد، التثبيط.

✓ المضمون (le contenu) ⁽²⁾: صنف أوستين الفعل الكلامي إلى مجموعات وظيفية وهي:

- الفعل اللغوي الدال على الحكم (Verdictif): هو الفعل الذي يثبت في بعض القضايا مثل: قدر، وحكم..

- الفعل اللغوي الدال على الممارسة (Exercitif): هو الفعل الذي يظهر ممارسة الحق وله قوة في فرض واقع جديد، مثل: عيّن، ونصح، وحذّر.

- الفعل اللغوي الدال على الوعد (Commissif): هو فعل كلامي يؤسس لدى المتكلم إلزامية القيام بعمل ما، مثل: وعد، التزم، تعهّد.

⁽¹⁾- ينظر: مسعود صحراوي، مرجع سابق، ص56.

⁽²⁾- ينظر: عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي، في ضوء النظرية التداولية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2003. ص159.

- الفعل اللغوي الدال على السلوك (Conductif): فعل يرتبط بالسلوك الاجتماعي للمتكلم، والذي يحمله على اتخاذ موقف اتجاه المخاطب، مثل: اعتذر، هنا، شكر.

- الفعل اللغوي الدال على العرض (Expositif): يتمثل في علاقة المتكلم مع ما يقوله عن طريق المحادثة أو الحاجة، مثل: افترض، اعترف.

ويحمل كل فعل كلامي لدى أوستين مفهوم القصدية؛ حيث تقوم مسلمة القصدية على أسس تداولية درسها فلاسفة التحليل ثم توسّع في تفريعاتها وتعميقها التداوليون حتى غدت شبكة من المفاهيم المترابطة. فقد غدت قيمة تداولية نصية/حوارية، وتعدّ مراعاة مفهومها العام وشبكاتها المفاهيمية من أبرز المفاتيح المنهجية في الدراسات اللسانية النصية⁽¹⁾.

نلاحظ أن ما أقدم عليه أوستين لم يكن كافياً لوضع نظرية متكاملة للأفعال الكلامية لكنه كان كافياً ليكون نقطة انطلاق إليها بتحديد عدد من المفاهيم الأساسية فيها، وبخاصة مفهوم الفعل الإنجازي الذي أصبح مفهوماً محورياً لهذه النظرية⁽²⁾ ثم جاء بعده جون سيرل الذي حمل على عاتقه إحكام نظرية الأفعال الكلامية، حيث قدّم تصنيفاً يقوم على ثلاثة أسس منهجية اعتمدها، تتمثل فيما يلي:

- الغرض الإنجازي (but de l'acte illocutoire).

- اتجاه المطابقة (direction d'ajustement).

- شرط الإخلاص (condition de sincérité).

وهذا الأخير يبنى على مقصدية المتكلم، "فيتحقق حين يكون المتكلم مخلصاً في أداء الفعل، فلا يقول غير ما يعتقد، ولا يزعم أنه قادر على فعل ما لا يستطيع"⁽³⁾. وقد جعلها خمسة أصناف مثلما فعل ذلك أوستين، فكانت الأفعال التالية: (الإخباريات، التوجيهيات، الالتزاميات، التعبيريات، الإعلانات)، وسنتحدث عنها فيما بعد.

3- مقصدية الفعل الكلامي بين المباشر وغير المباشر:

تتدرج ظاهرة الأفعال الكلامية في البلاغة العربية ضمن علم المعاني، حيث تتموقع تحديداً ضمن الظاهرة الأسلوبية المعنونة بالخبر والإنشاء، وما يتعلق بها من قضايا وفروع

(1)- مسعود صحراوي، مرجع سابق، ص 59.

(2)- محمود أحمد نحلة، مرجع سابق، ص 47.

(3)- المرجع نفسه، ص 48.

وتطبيقات⁽¹⁾. فلا بدّ أن نلتفت إلى ما أنجزه العلماء العرب الذين وضعوا "معايير علمية متفاوتة الدقة مختلفة في الهوية المعرفية للتمييز بين الخبر والإنشاء، وأن آخر ما استقرت عليه البلاغة العربية في مراحل نضجها هو التّصوّر الذي يميّز بين الأسلوبين بمعيار "القصد"، ومعيار "إيجاد النسبة الخارجية"، وقد تمخض عن هذين المعيارين خصوصاً تعريف دقيق لكل من الخبر والإنشاء، وأن الأول من هذين المعيارين معيار تداولي والثاني منهما معيار منطقي⁽²⁾. وبذلك تكون النصوص بأنواعها- في نظر فلاسفة أوكسفورد وغيرهم من التداوليين- سوى أفعال كلامية تتجزأ لوصف واقع أو تغييره⁽³⁾. لذا يعدّ الخطاب الشعري المعاصر عبارة عن علامات لغوية قابلة للتداول، يتضمن أفعالاً لغوية، وهي على ضربين (وصفية وإنشائية)⁽⁴⁾.

فالفعل الكلامي ينقسم من حيث دلالاته على القوة الإنجازية إلى قسمين، فعل كلامي مباشر وفعل كلامي غير مباشر.

عندما نحاول أن نعبر عما يجول في خاطرنّا، فإننا لا ننشأ أفعالاً تحوي بنى نحوية وكلمات فقط، وإنما ننجز أفعالاً عبر هذه الألفاظ التي تعرف عموماً بالفعل الكلامي⁽⁵⁾. فهو الذي "ينتصب وجوده متى كان هناك تطابق بين معنى الجملة والمعنى الذي يقصده المتكلم وما يفهمه المستمع"⁽⁶⁾. فنحن في هذه الحالة "ننجز الأشياء بالكلام أي نخرجها من حيّز عدم إلى حيّز الوجود، حسب أوضاع ومواقف"⁽⁷⁾.

وخلافاً لما جاء في الفعل الكلامي المباشر، فإننا نلاحظ، أنّ الفعل الكلامي غير المباشر هو الذي يخالف فيه قوته الإنجازية مراد المتكلم فالفعل الإنجازي يؤدي على نحو غير

(1)- مسعود صحراوي، مرجع سابق، ص74.

(2)- المرجع نفسه، ص115.

(3)- ليندة قياس، لسانيات النص النظرية والتطبيق، مقامات الهمداني أنموذجاً، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2009. ص192.

(4)- المرجع نفسه، ص192.

(5)- ينظر: جورج يول، التداولية، تر: قصي العتّابي، دار الأمان، الرباط، المغرب، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2010. ص81.

(6)- الجيلالي دلاش، مدخل إلى اللسانيات التداولية، تر: محمد يحياتن، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1992. ص29.

(7)- العياشي أدراوي، الاستلزام الحوارية في التداول اللساني من الوعي بالخصوصيات النوعية للظاهرة إلى وضع القوانين الضابطة لها، منشورات الاختلاف، الجزائر، ودار الأمان، المغرب، ط1، 2011. ص73.

مباشر من خلال فعل إنجازي آخر⁽¹⁾. "إذ تجبر المستمع على الانتقال من المعنى الحقيقي إلى المعنى [المجازي] الذي يسنده المتكلم"⁽²⁾، فيلغي المعنى الحقيقي المرتبط بالفعل المباشر وينتقل إلى مضمون الثاني، الذي يؤخذ به لفهم الكلام.

لكي نميِّز بينهما، بين الفعل المباشر وغير المباشر، فإننا "كلما وجدنا علاقة مباشرة بين البنية والوظيفة، نحصل على فعل كلام مباشر (Acte de parole directe). بينما كلما وجدنا علاقة غير مباشرة بين البنية والوظيفة، نحصل على فعل كلام غير مباشر (Acte de parole indirecte). لذا، يعتبر استعمال البنية الخبرية لتكوين جملة خبرية فعل كلام مباشر ولكن استعمال البنية الخبرية لتكوين طلب فعل كلام غير مباشر"⁽³⁾. فالمرسل يكتسب استراتيجيتين، ينجز إحداها، وفق ظروفه، بطريقة مباشرة، أو غير مباشرة (تلميحية)، لكن "يظلّ التركيز هنا على الإنجاز باستعمال الأفعال المباشرة، أي التي يتلفّظ بها المرسل في خطابه وهو يعني حرفياً ما يقول، وفي هذه الحالة فإن المرسل يقصد أن ينتج أثراً إنجازياً على المرسل إليه، ويقصد أن ينتج هذا الأثر من خلال جعله المرسل إليه يدرك قصده في الإنتاج. ولكل استراتيجية، من هاتين الاستراتيجيتين، معايير تضيف عليها سمة مناسبتها السياقية"⁽⁴⁾. التي يسميها جورج يول بمقام الكلام، حيث يعتبر أن "الطلب غير المباشر على أنه حالة تساؤل حول ما إذا كانت شروط الطلب الضرورية في محلها أم لا. فالشرط التمهيدي مثلاً يؤكد قدرة المتكلم على إنجاز الفعل، بينما يخصّ شرط المحتوى فعلاً مستقبلياً سينجزه السامع"⁽⁵⁾.

يعدّ الفعل الإنجازي لدى (أوستين) محور نظريته، إذ صنّفه عدداً من الأصناف، بلغت خمسة، إذ يحقّق المرسل هدفه، بالتلفّظ بها، وهذه الأصناف هي:

- الإخباريات (Assertives)، والغرض الإنجازي فيها هو نقل المتكلم واقعة ما (بدرجات متفاوتة) من خلال قضية (Proposition) يعبر بها عن هذه الواقعة. وأفعال هذا الصنف كلها تحتمل الصدق والكذب. واتجاه المطابقة فيها من الكلمات إلى العالم (du mots

(1)-محمود أحمد نحلة، مرجع سابق، ص81.

(2)-الجيلالي دلاش، مرجع سابق، ص29.

(3)-جورج يول، مرجع سابق، ص92.

(4)-عبد الهادي بن ظافر الشهري، مرجع سابق، ص135.

(5)-جورج يول، مرجع سابق، ص93.

(aux monde) ويتضمّن هذا الصنف معظم أفعال الإيضاح (Expositives) عند أوستين وكثيراً من أفعال الأحكام (Verdictives).

- التوجيهات (Directives)، وغرضها الإنجازي محاولة المتكلم توجيه المخاطب إلى فعل شيء ما. واتّجاه المطابقة فيها من العالم إلى الكلمات (du monde aux mots) وشرط الإخلاص فيها يتمثّل في الإرادة أو الرغبة الصادقة، والمحتوى القضوي فيها هو دائماً فعل السامع شيئاً في المستقبل. ويدخل في هذا الصنف الاستفهام، والأمر والرجاء والاستعطاف والتشجيع والدعوة والإذن والنصح بل التحدي أيضاً الذي جعله أوستين في أفعال السلوك (Behabitives). وكثير من أفعال القرارات (Exercitives) عند (أوستين) التي تدخل في هذا الصنف.

- الالتزاميات (Commissives)، وغرضها الإنجازي هو التزام المتكلم (مرة أخرى بدرجات متفاوتة) بفعل شيء في المستقبل. واتّجاه المطابقة في هذه الأفعال من العالم إلى الكلمات (du monde aux mots)، وشرط الإخلاص هو القصد (Intention)، والمحتوى القضوي فيها دائماً فعل المتكلم شيئاً في المستقبل، على أن كثيراً ممّا عدّه (أوستين) من هذا الصنف لا يدخل فيه على الإطلاق.

- التعبيرات (Expressives)، وغرضها الإنجازي هو التعبير عن الموقف النفسي تعبيراً يتوافر فيه شرط الإخلاص، وليس لهذا الصنف اتّجاه مطابقة فالتكلم لا يحاول أن يجعل الكلمات تطابق العالم الخارجي ولا العالم الخارجي يطابق الكلمات. وكل ما هو مطلوب الإخلاص في التعبير عن القضية، ويدخل في هذا الصنف أفعال الشكر، والتهنئة والاعتذار، والتعزية، والترحيب.

- الإعلانيات (Déclaratives)، والسمة المميّزة لهذا الصنف من الأفعال أن أدائها الناجح يتمثّل في مطابقة محتواها القضوي للعالم الخارجي، وأهمّ ما يميّز هذا الصنف من الأفعال عن الأصناف الأخرى أنها تحدث تغييراً في الوضع القائم، فضلاً عن أنها تقتضي

عرفاً غير لغوي. واتّجاه المطابقة في أفعال هذا الصنف قد يكون من الكلمات إلى العالم ومن العالم إلى الكلمات، ولا يحتاج إلى شرط الإخلاص⁽¹⁾.

غير أن تلميذه (سيرل) انتقد هذا التقسيم، وأعاد تصنيف الفعل الكلامي، "فبلغت خمسة أصناف. يحقق المرسل بكلّ منها هدفاً معيناً، فتصبح أهداف الأفعال اللغوية كما يلي:

- الأفعال التأكيدية أو التقريرية (Assertives)، والهدف منها هو تعهّد المرسل- بدرجات متنوعة- بأن شيئاً ما هو واقعة حقيقية، وتعهدّه كذلك بصدق قضية ما.

- الأفعال التوجيهية (Directives)، وهدفها جعل المرسل إليه يفعل شيئاً ما، ويحاول المرسل تحقيق هذا الهدف بدرجات مختلفة تتراوح بين اللين وذلك بالإغراء أو الاقتراح أو النصح، وبين العنف والشدة، وذلك بالإصرار على فعل الشيء.

- الأفعال الالتزامية (Commissives)، وهدفها التزام المرسل، بدرجات متنوعة، بأفعال في المستقبل، وهي مبنية على شرط الإخلاص.

- الأفعال التعبيرية (Expressives)، وهدفها التعبير عن حالة نفسية محدّدة بشرط عقد النية والصدق في محتوى الخطاب عن تلك الأمور المحدّدة.

- الأفعال التصريحية (Déclaratives)، وهدفها جعل العالم يطابق الخطاب والخطاب يطابق العالم⁽²⁾.

لم يكن (سيرل) الوحيد الذي انتقد نظرية (أوستين)، بل هناك "ليتش" الذي أعاد تصنيفها حسب علاقتها بالهدف الاجتماعي من حيث تأسيس الكياسة والمجاملة أو صيانتها وذلك بتفعيل مبدأ التأدب ومدى درجة حضوره في كل صنف، فكانت أصناف الأفعال اللغوية عنده أربعة أفعال:

- ✓ أفعال التنافس، وفيها يتنافس الهدفان.
- ✓ أفعال المراسم، وفيها يتطابق الهدفان.
- ✓ أفعال التعاون، وفيها لا توجد علاقة لأحدهما بالآخر.

(1)- ينظر: محمود أحمد نحلة، مرجع سابق، ص 80.

(2)- عبد الهادي بن ظافر الشهري، مرجع سابق، ص 158.

✓ أفعال التعارض، وفيها يتعارض الهدفان⁽¹⁾.

ويرى شميت (Schmidt) أن الخطاب لا بدّ أن يقوم على وحدتين، وحدة موضوعية وأخرى مقصدية، كما أنّه "وضع ثلاثة أنماط أساسية من القواعد مقسّمة بحسب الهدف المهيمن وبحسب القصد من إنتاج النص، وهذه الأصناف هي:

- هدف المتكلم الأول من إنتاج النص: إنتاج معنى ممكن؛ فتكون الصفة المهيمنة (أدبي).

- الهدف الأول من وضع النص: إبلاغ خبر؛ فتكون الصفة المهيمنة هي (إخباري).

- الهدف الأول من وضع النص: إثارة أو ردّ فعل؛ فتكون الصفة المهيمنة هي (توجيهي).

ومهما كان هدف الخطاب، فإن تحقيقه يستلزم اختيار الإستراتيجية المناسبة، بالإضافة إلى التناسب بين هذه الإستراتيجية وعناصر السياق الأخرى ينتج خطابه ضمنها⁽²⁾. فإنّ المقصدية تمثّل المحور الأساس للعملية التواصلية، لأن "لا وجود لأيّ تواصل عن طريق العلامات دون وجود قصديّة وراء فعل التواصل، ودون وجود إبداع أو على الأقلّ وجود توليف للعلامات، ولأنها كذلك، فإن (سيرل) يرى بأن المقاصد ذات تكوين بيولوجي، ولها أطر معينة في ذهن المرسل، وعليه فلسفة اللغة عنده تعد فرعاً من فلسفة العقل"⁽³⁾.

4- المقصدية في الخطاب الشعري:

النص الأدبي ما هو سوى نصّ ولد "بقرار خاص، إنه حصيلة قصد مسبق يقود إلى رسم حدود مرئية هي ما يحدّد عادة حجم القصيدة"⁽⁴⁾ تتشكل بذلك من جرّاء "امتلاك القدرة على بناء "عالم" استناداً إلى عدد محدود من الملفوظات"⁽⁵⁾ إذ تعتبر "خزانا لمعاني بعضها من المؤلف وبعضها من النص وبعضها الآخر هو حصيلة ما تأتي به الذات التي تقرأ وتؤوّل"⁽⁶⁾

(1)- عبد الهادي بن ظافر الشهري ، مرجع سابق، ص159.

(2)- المرجع نفسه، ص159.

(3)- المرجع نفسه، ص183.

(4)- سعيد بنكراد، "التأويل بين إكراهات التناظر وانفتاح التدلال" ضمن علامات مجلة ثقافية محكمة، مكناس، المغرب، ع29 2008. ص25.

(5)- المرجع نفسه، ص25.

(6)- المرجع نفسه، ص26.

إلا أن هذه القصديات الثلاث، التي تخصّ المؤلف، والنصّ والقارئ، "لا تستمدّ كامل قوتها الإجرائية إلا من الضرورة التي يستوجبها تحديد بؤر المعنى ومطانه الأصلية⁽¹⁾. التي تتعاطى وفق توجه خاص بدلالات النصّ.

نجد أن نظرية الفعل الكلامي قد ارتبطت بـ(أوستين) من خلال نظريته الكلية لوظيفة اللغة الأساسية التي تتمثل في أنها "مؤسسة تتكفل بتحويل الأقوال التي تصدر ضمن معطيات سياقية إلى أفعال ذات صبغة اجتماعية"⁽²⁾ إضافة لما كان سائداً عنها، حيث وظيفتها إيصال المعلومات والتعبير عن الفكر. ولذا "الكلام هو تبادل للمعلومات، ولكنه أيضاً وتحقيق لأفعال مسيرة وفق مجموعة من القواعد (بعضها كلية حسب هابرماس) من شأنها تغيير وضعية المتلقي وتغيير منظومة معتقداته و/أو وضعه السلوكي. فينجر عن ذلك أن فهم قول معين يعني التعريف بمحتواه الإخباري وتوجهه التداولي أي قيمته وقوته الكلامية"⁽³⁾.

والفعل الكلامي من وجهة نظر أوستين "مركّب من ثلاثة أفعال، تعدّ جوانب مختلفة لفعل كلامي واحد، ولا يفصل أحدهما عن الآخر"⁽⁴⁾. وقد تحدثنا عن ذلك في العملية التصنيفية للفعل الكلامي لدى أوستين. وهذه الأفعال هي:

- فعل القول أو الفعل اللغوي (Acte Locutoire): يتحقّق إذا ما تلفظنا بشيء ما، وهو

نوعان:

- الفعل النطقي: ما ننطق به صوتياً للفظ على نسق نحوي ومعجمي صحيح.

- الفعل القضوي: يتمثل في المرجع هو محور الحديث والخبر، وكلاهما، أي المرجع

والخبر يمثلان معاً قضية (proposition) والقضية هي المحتوى المشترك بينها جميعاً⁽⁵⁾.

- الفعل المتضمن في القول (Acte illocutoire): الفعل الإنجازي الحقيقي الذي يتحقّق

بما يُتلفظ به من قول ما.

(1)- سعيد بنكراد، مرجع سابق، ص26.

(2)- عمر بلخير، مرجع سابق، ص155.

(3)- المرجع نفسه، ص155.

(4)- محمود أحمد نحلة، مرجع سابق، ص45.

(5)- المرجع نفسه، ص72.

- الفعل الناتج عن القول (Acte Perlocutoire): الفعل التأثيري الذي يتحقق بالفعل الناتج عن القول.

يمكننا أن نقف قليلاً عند هذه الأنواع الثلاثة، لنسقطها على [م01]:

هنا، عند مُنحدرات التلال، أمام الغروب
وفوهة الوقت،

قُربَ بساتينٍ مقطوعةِ الظلِّ،

نفعلُ ما يفعلُ السُّجناءُ،

وما يفعلُ العاطلون عَنِ العملِ:

نُربِّي الأمل⁽¹⁾.

نسجّل وجهة نظرنا حول هذا الفعل الكلامي، حيث نرى بداية من:
أ- فعل القول:

- الفعل النطقي: نفعل/نربي

- الفعل القضوي: المرجع (الفلسطينيين)؛ الخبر (القيام بأعمال متشابهة)؛ القضية (الفلسطينيون يقومون بأعمال متشابهة).

ب- الفعل الإنجازي: يحمل مقصدية المتكلم، فهو في جميع الحالات، ينقل أخباراً.

ج- الفعل التأثيري: "ليس له أهمية كبيرة عند سيرل، لأنه ليس من الضروري عنده أن يكون لكل فعل تأثير في السامع يدفعه إلى إنجاز فعل ما"⁽²⁾. إلّا أنّنا نذكر التأثير من باب استكمال المعنى الذي يتركه النص في نفسية القارئ، وبذلك نرى أن الفعلين (نفعل، نربي) صيغتا بصيغة الجمع، ممّا يدل على انضوائه تحت لواء الجماعة، مؤكّداً في ذلك على روح الانتماء، إلى من انغلقت في وجهه فضاءات أصبحت في عداد الأشياء التي فقدت، وما أكثرها، ومن ثمّ فقدوا حريتهم كاملة، ليتحوّلوا إلى سجناء وعاطلين عن العمل، ليس لهم سوى انتظار ما قد يأتي يوماً ما.

(1)- قصيدة حالة حصار، ص 177.

(2)- محمود أحمد نحلة، مرجع سابق، ص 73.

أما ما ورد في [10]:

أيُّها الواقفون على العَتَبَاتِ ادخلوا،

واشربوا مَعَنَا القهوةَ العربيَّةَ

[قَدْ تَشْعُرُونَ بِأَنَّكُمْ بَشَرٌ مِثْلَنَا]

أيُّها الواقفون على عتبات البيوت،

اخرجوا من صباحاتنا،

نطمئنُ إلى أَنَّا

بَشَرٌ مِثْلَكُمْ!⁽¹⁾

✓ فعل القول: نقف عند الفعل النطقي، ادخلوا... اشربوا... اخرجوا؛ أي أنه تلفظ لتلك الجملة التي تعني في فحواها، من خلال الفعل الأول، دعوة للدخول، وفي الفعل الثاني، دعوة لاحتساء القهوة العربية، لكن الفعل الثالث يمثل دعوة للخروج، ففي الفعلين الأول والأخير يمثلان تغيير الموقع من حالة إلى أخرى. أما إذا تأملنا الفعل القضوي فالمرجع يمثل فئة واحدة، الفئة التي وجّه إليها هذا الخطاب، وتتمثل في جماعة يهودية والخبر يتمثل في الفعل الأول (ادخلوا) الدعوة الصريحة لاستقبال الآخر في البيت العربي لأن المرء الفلسطيني ذو مروءة، عرف كابر عن كابر بالكرم وحب الضيف، استضافته لاحتساء القهوة العربية التي طالما تغنى بها الشعراء. والقضية المشتركة بين المرجع والخبر، تتمثل في استقبال الآخر في بيته دون حساسية، لكي يحسّ اليهود بأنهم بشر يشبهون الفلسطيني، لكن بالمقابل نجد الرفض الذي ارتسم على وجه الفلسطيني في نهاية المقطع فذلك يعبر صراحة عن الرفض والطرده في حياتنا العادية.

✓ الإنجاز: يتمثل غرضها الإنجازي في أن المتكلم يوجّه المخاطب إلى أن ينجز فعلاً معيَّناً، من خلال أسلوب النداء (أيها الواقفون)؛ ومن خلال الأفعال، (ادخلوا، اشربوا اخرجوا)، حيث يشترط في ذلك الإخلاص المتمثل في الرغبة الصادقة، باستعماله لهذه

(1)-قصيدة حالة حصار، ص186.

الأفعال التوجيهية، أين يتمّ تحقيق فعل إنجازي طلبيّ، يدعو بالترتيب إلى إنجاز أفعال الدخول، فالشرب، ثم الخروج؛ وهنا نلاحظ أنه يلمّح إلى أن ما اقترفه الإسرائيليون في حقّ الشعب الفلسطيني الأعزل، ممّا جعلهم في صنف لا يحقّ لعاقل أن يعزوه إلى فعل بشري فالبشر الأسوياء لا يفعلون هذا البتة.

✓ التأثير: نلاحظ أن التأثير يتمثّل فيما يترك من أثر فعّال على نفسية القارئ، لأن هؤلاء الفئة، كما أشار إلى ذلك القرآن الكريم في أكثر من موضع، بأنهم قوم يتصفون بكل الصفات القبيحة، ممّا دفع بالشاعر أن تراجع عن استضافتهم في بيته، وأمرهم بالخروج من صباحاتهم المضيفة بالاطمئنان وراحة البال، بعيداً عن ميادين التتكيل والتعذيب والحصار.

فالفعل الإنجازي يتعلق بالمرسل وأما الفعل التأثيري فيتعلق بالمرسل إليه، لأنه يتوجه إليه، وقد لا تكتمل دائرة التأثير فيه إلا عند حدوث ردّ فعل من المرسل إليه. ويمكن لنا أن نميّز بين الأفعال الكلامية التي استغلها الشاعر في تكوين خطابه الشعري، فكان منها:

- الأفعال التأكيدية أو التقريرية (Assertives)، يتطلب هذا الصنف غرضاً إنجازياً يعتمد على نقل واقعة ما، يعبر من خلالها بأفعال تحتمل في فحواها، ما يدلّ على الصدق وما يدلّ كذلك على الكذب، ويكون اتّجاه المطابقة فيها من الكلمات إلى الواقع الخارجي، وفي هذا المنوال يشترط أن يكون النقل أميناً، فإذا ما تحقّقت هذه الأمانة، فإن شرط الإخلاص آلياً يتحقّق، وتكون هذه الأفعال قد أنجزت إنجازاً تاماً.

• نجد أن الشاعر قد استعمل أفعالاً تدلّ عمّا مضى وانقضى:

ففي [16]:

أَنَّ الْقَصِيدَةَ مَرَّتْ،

وَأَوْدَتْ بِشَاعِرِهَا... (1)

ففي [16] استعمل الشاعر الفعلين؛ (مرّت) و(أودّت)، فكل فعل منهما يعرض وقائع حدثت في زمن مضى وانقضى، وأنها تتابعا في ترتيب منطقي يخدم المعنى الذي يريده

(1)- قصيدة حالة حصار، ص 192.

الشاعر من وراء هذا الاستعمال، إذ لا نستطيع أن نقدّم فعلاً عن آخر، فلو قدّمنا ذلك لاختلّ المعنى وفسد.

القصيدة بنت الشاعر الذي أبدعها، وقد أوجدها بعد أن عانى من مخاض الإبداع وأخرجها في حلة زاهية لكي يتلقفها القارئ بعد ذلك، إلا أن القصيدة قد فعلت فعلتها وأودت بمبدعها، وهذه إشارة إلى ما روج في النقد البنيوي، من خلال مقولة "موت المؤلف" والشاعر لا يؤمن بما جاء به النقد الجديد، لكن نظرت في إدراك حقيقة خلود الأدب، على مرّ الأجيال، وبقائها محتلة مكانة مرموقة، مثلما بقي الناس يرددون أشعار المتنبي الذي ملأ الدنيا، وشغل الناس بشعر يفوق الخيال جمالاً ورونقاً.

كما نجد الزمن الماضي في [م21]:

[إلى قاتل]: لو تأملت وجه الضحية

وفكرت، كنت تذكرت أمك في غرفة

الغاز، كنت تحررت من حكمة البندقية

وغيرت رأيك: ما هكذا تستعاد الهوية! (1)

الشاعر يخاطب القاتل المحتلّ، موظفاً أسلوب الشرط، حيث استعمل الأداة (لو) الامتناعية التي تدلّ على امتناع لامتناع؛ ويقصد بها أن الربط الحاصل بين جزئي الجملة الشرطية (الشرط وجوابه) يكون ربطاً سلبياً، لأنه يقوم على انعدام الجواب لانعدام الشرط. إذ نجد أن فعل التذكر (كنت تذكرت) وفعل التحرر (كنت تحررت) وفعل التغيير (غيرت رأيك) كلّ هذه الأفعال قد امتنعت لامتناع فعل التأمل (تأملت) وفعل التفكير (فكرت). فالمحتل لم يقم بفعل الشرط (التأمل في وجه الضحية) و(التفكير في وجهها)؛ فليس عملية القتل هي العملية الأجدى لكي يتحصل الإنسان على هوية. فلو قام بذلك لكانت النتيجة حتماً، مختلفة تماماً وأصبح يتمتع بهوية جديدة.

ويكمل الشاعر مشواره في نقل حيّ لأخلاق المحتلّ، التي ذكرها في [م22]:

[إلى قاتل آخر]: لو تركت الجين

ثلاثين يوماً، إذا لتغيرت الاحتمالات:

(1)-قصيدة حالة حصار، ص197.

قد ينتهي الاحتلال ولا يتذكر ذاك
 الرضيعُ زمانَ الحصار،
 فيكبر طفلاً مُعافى، ويصبحُ شاباً
 ويدرسُ في معهدٍ واحدٍ معَ إحدى بناتِكَ
 تاريخَ آسيا القديمِ
 وقد يقَعانِ معاً في شباكِ الغرامِ
 وقد يُنجبانِ ابنةً [وتكونُ يهوديةً بالولادة]
 ماذا فعلتَ إذا ؟
 صارت ابنتُك الآنَ أرملةً
 والحفيدةُ صارت يتيمةً ؟
 فماذا فعلتَ بأسرتِكَ الشاردةُ
 وكيف أصبَتَ ثلاثَ حمائمَ بالطلقةِ الواحدةِ ؟⁽¹⁾

يواصل الشاعر بناء خطابه الموجّه إلى قاتل آخر من قتلة الاحتلال، ومستغلا نفس الأسلوب الذي أخذ به في المقطع السابق [م21]، حيث كان فعل الترك (تَرَكَتَ) مسيطراً في الرتبة الأولى بمفرده لما له من دور بارز في امتناع ما سيحدث مستقبلاً على أرض الواقع الفلسطيني، إلا أنه ربط عدة أجوبة لهذا الفعل، باللام الرابطة، فكان الفعل الرئيس فعل التغيير (لَتَغَيَّرَتِ الاحتمالات)؛ لو أنه قام بفعل إيجاب يخدم الإنسانية، لكن...! ومن هذه الاحتمالات، انتهاء الاحتلال، وعدم تذكر الرضيع لهذا الزمن، زمن الحصار، فيكبر معافى من كل الأمراض، ويصبح شاباً، يدرس في كلية مع فتاة يهودية، وقد يقعان في شباك الغرام.. فكل الاحتمالات امتنعت عن تحقيقها، لامتناع فعل الترك، لأن المحتل رفض الانصياع للأعراف الدولية وغير الدولية، واقترب ما يحلو له أن يقترب دون رادع يردعه ولا قانون يمنعه.

وقد ورد زمن الفعل الدال على الحاضر في [م01]:

(1)- قصيدة حالة حصار، ص198.

هنا، عند مُنحدرات التلال، أمام الغروب

وفُوهة الوقت،

قُربَ بساتينَ مقطوعةِ الظلِّ،

نفعلُ ما يفعلُ السُّجناءُ،

وما يفعلُ العاطلونَ عَنِ العملِ:

نُربِّي الأملَ.⁽¹⁾

تحدّث الشاعر عن ماضي الإنسان الفلسطيني مثلما تحدّث عن حاضره المؤلم المليء بالآلام والعذابات اليومية التي لا يحس بها إلا من جرّبها، وعاشها، فالجرح لا يؤلم حقيقة إلا من لازمه وكابده طيلة أيام وليالٍ.

فالقضية المحورية التي يدور حولها الخطاب بصفة إجمالية، تتدرج تحت ما يعاينه الإنسان الفلسطيني من آلام، لذا جاءت جلّ الأفعال الكلامية تحمل دلالة الحاضر الذي رُبط بالأفعال التالية، (نَفْعُلُ) و(يَفْعَلُ) و(نُربِّي)، فصيغها تدلّ زمنياً على ما هو صالح للحال والاستقبال، ممّا يسهّل نقل الأفعال التي ينجزها كل فلسطيني داخل المعتقل أو خارجه، والتي يقوم بها على مضض، لأنّه فاقد لحريته، عاطل عن العمل، ورغم ذلك يملك بصيصاً من الأمل يعيش من أجله.

- الأفعال التوجيهية: تعتمد هذه الأفعال على محاولة المتكلم في أن يوجّه المخاطب إلى القيام بفعل معيّن، ويكون اتّجاه المطابقة فيها من الواقع الخارجي إلى الكلمات، كما تتمثّل الرغبة الصادقة فيها كشرط من شروط الإخلاص. ويدخل تحت هذه الأفعال كل من الاستفهام، النهي، الأمر، الدعوة، والتشجيع، والنصح، والاستعطاف.

الاستفهام يستخدم عموماً لطلب الفهم، فهو يمثل استخبارك عن الشيء الذي لم يكن لك به علم من قبل، وقد وردت صيغ متنوعة له في قصيدة حالة حصار، حيث وظّف (هل) في

[م24]:

هلْ نُسِيءُ إلى أَحَدٍ ؟ هلْ نُسِيءُ إلى

(1)-قصيدة حالة حصار، ص177.

بَلَدٍ، لَوْ أُصِيبْنَا، وَلَوْ مِنْ بَعِيدٍ،

وَلَوْ مَرَّةً، بِرِذَاذِ الْفَرَحِ؟⁽¹⁾

نجد أنّ الشاعر قد وظّف أداة الاستفهام (هل)، التي تُستعمل للتّصديق وحده، وإذا دخلت على الفعل المضارع؛ فإنها تخلصه للاستقبال، ففي الجملة الشعرية (هل نُسيءُ إلى أحدٍ؟) أنتج الشاعر فعلاً كلامياً توجيهياً مفاده أن الفلسطيني لا يعرف معنى لهذه العبارة التي يتداولها غيره، بكل بساطة، فهو قد أبعدنا عن قاموسه، فلا وجود لها البتة، فهو سمح متسامح وأنّه بطرحه لهذا السؤال، لا يريد جواباً، وإنما يريد أن يثبت للآخر، أنّه بعيد عن الأخلاق السيئة، ما بعدت الأرض عن السّماء.

كما وظّف جلّ أدوات الاستفهام في [م44]:

كَيْفَ أَحْمَلُ حُرِّيَّتِي، كَيْفَ تَحْمِلُنِي؟ أَيْنَ

نَسْكُنُ مِنْ بَعْدِ عَقْدِ النِّكَاحِ، وَمَاذَا

أَقُولُ لَهَا فِي الصَّبَاحِ: أُنِمْتُ كَمَا يَنْبَغِي

أَنْ تَنَامِي إِلَى جَانِبِي؟ وَحُلُمْتُ بِأَرْضِ السَّمَاءِ؟

وَهَمْتُ بِذَاتِكَ. هَلْ قُمْتُ سَالِمَةً مِنْ مَنَامِكَ

هَلْ تَشْرَبِينَ مَعِيَ الشَّايَ أَمْ قَهْوَةً بِالْحَلِيبِ؟

وَهَلْ تَوْثَرِينَ عَصِيرَ الْفَوَاكِهِ، أَمْ قُبْلِي؟

[كَيْفَ أَجْعَلُ حُرِّيَّتِي حُرَّةً؟] يَا غَرِيبَةً!

لَسْتُ غَرِيبَكَ. هَذَا السَّرِيرُ سَرِيرُكَ. كُونِي

إِبَاحِيَّةً، حُرَّةً، لَا نِهَائِيَّةً، وَانْثَرِي جَسَدِي

زَهْرَةً زَهْرَةً بِلَهَائِكَ. حُرِّيَّتِي! عَوْدِي

عَلَيْكَ. خُذْنِي إِلَى مَا وَرَاءَ الْمَفَاهِيمِ كِي

نَصْبِحَ اثْنَيْنِ فِي وَاحِدٍ!

كَيْفَ أَحْمِلُهَا، كَيْفَ تَحْمِلُنِي، كَيْفَ أَصْبِحَ سَيِّدُهَا

(1)-قصيدة حالة حصار، ص200.

وأنا عبدها. كيف أجعلُ حرّيتي حرّةً

دون أن نفترق؟⁽¹⁾

وظّف الشاعر سلسلة من الاستفهامات، منها ما يستفهم بها عن التّصوّر والتّصديق كـ(الهمزة)؛ وما يستفهم بها عن التّصديق لا غير، كـ(هل)؛ وما يستفهم بها عن التّصوّر كما في باقي الأدوات الاستفهاميّة.

استهلّ الشّاعر هذا المقطع باستعمال الأداة (كيف) التي يستفهم بها عن حال الشيء وهيئته، وقد كرّرها مرتّين، ففي الأولى، يطلب خبراً مفاده يتمثّل في حمل حرّيته، التي طالما أرهاقته، لأنّ حملها يعدّ من أثقل الأحمال، فهو هنا يقدّم استخباراً، وفي الثانية، يقدّم استفهاماً "لأنّ الاستخبار ما سبق أولاً، ولم يفهم حقّ الفهم، فإذا سألت عنه ثانياً كان استفهاماً"⁽²⁾. ثمّ انتقل إلى السّؤال عن المكان (أين) باحثاً عن تعيين السكن الذي سيأوي العروسين بعدما عقدا نكاحهما، وانتقل إلى سؤال آخر باستعمال (ماذا) المركبة من (ما) الاستفهاميّة، و(ذا) اسماً موصولاً، يريد أن يقدّم تبريراً، يحاول به أن ينسيها ما حدث لها، ليلة زفافها، فكانت تبريراته متنوعة، تدور في فلك تساؤلات متتالية، حول نومها، وحلمها، وحتى هيامها بذاتها وكذا قيامها من نومها سالمة. فكل هذه الأفعال الكلاميّة منسوبة إلى شخصيتين، شخصيّة المتكلم، الذي تتمثّل في الشاعر، وشخصية المخاطب، تتمثّل في الحرية، فهي شروط أفعال الوعد الالتزامية، التي يتلفظ بها المتكلم، إذ هو وحده القادر على إنجاز وعده، ما لم يكن مستحيلاً.

أمّا النهي "فهو طلب الكفّ عن الفعل على وجه الاستعلاء، وله صيغة واحدة، وهي المضارع مع (لا) الناهية"⁽³⁾. فهو يقتضي الفور في التنفيذ، خلافاً عن النفي.

وقد ورد النهي في [م17]:

[إلى ناقد]: لا تُفسّر كلامي

بملعقة الشاي أو بفخاخ الطيور!

(1)- قصيدة حالة حصار، ص220.

(2)- أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، ج1، المجمع العلمي العراقي، بغداد، 1983. ص181.

(3)- فضل حسن عباس، البلاغة فنونها وأفنانها، علم المعاني، ج1، دار النفائس للنشر والتوزيع، الأردن، ط12، 2009. ص158.

يحاصرني في المنام كلامي،

كلامي الذي لم أَقْلُهُ،

ويكْتُبُنِي ثم يتركني باحثاً

عن بقايا منامي... (1)

فالفعل الكلامي يتضمن فعل النهي (لا تفسّر)، يحمل قوّة إنجازيّة موجّهة توجيهًا مباشرًا لكل ناقد يحاول أن ينقد القصيدة الدرويشيّة، بأيّ طريقة كانت، لكن الشاعر في هذا الموقف يعلن لكل النقاد بأن القصيدة هي التي تبدع الشاعر، وليس العكس. أمّا الأمر فهو نقيض النهي، "فهو طلب الفعل على وجه الاستعلاء والإلزام"⁽²⁾. وقد ورد ورد في [م12]:

كُلَّمَا جَاءَنِي الْأَمْسُ، قُلْتُ لَهُ:

ليس موعدنا اليوم، فلتبتعدْ

وتعالَ غدا! (3)

يعيش الشاعر تحت هيمنة الماضي الذي يسكنه، حتى أصبح يزوره أحياناً، فذاكرته استدعته، لما له من تأثير على تكوينه الشخصي، لكنّه يرفض استقباله، لأنّ الأمس لم يأت في الموعد المتفق عليه مسبقاً، إلّا أنّه فضل طرده، مستعملاً فعلاً ذا دلالة على الأمر (فلتبتعدْ) الذي يتركب من (لام) الأمر والفعل المضارع، للتعبير عن الأمر، وفعل الأمر الحقيقي (تعالَ). فالعلان الكلاميّان جيء بهما لغرض إنجازي ذي طرفين متقابلين، فالأوّل يعبر عن الابتعاد صراحة، لأنّ الشاعر لا يحبّ العودة إلى الماضي المأساوي، والفعل الثّاني، يطلب منه أن يزوره غداً، لأنّ الشاعر أعلن أكثر من مرّة بأنّه يحبّ الحياة، فهو في انتظار دائم لهذا الغد الذي لم يصل.

(1)-قصيدة حالة حصار، ص193.

(2)-أحمد مطلوب، مرجع سابق، ص313.

(3)-قصيدة حالة حصار، ص188.

- الأفعال الالتزامية: تتم هذه الأفعال بالتزام المتكلم بفعل شيء مستقبلاً، ويكون اتجاه المطابقة فيها من الواقع الخارجي إلى الكلمات، حيث تعتمد على شرط الإخلاص المتمثل في القصد، كقول الشاعر في المقاطع التالية:

قال في [م03]:

سَيَمْتَدُّ هَذَا الْحَصَارُ إِلَى أَنْ نَعْلَمَ أَعْدَاءَنَا
نَمَازِجَ مِنْ شَعَرْنَا الْجَاهِلِيَّ. (1)

وقال أيضاً في [م39]:

سَيَمْتَدُّ هَذَا الْحَصَارُ إِلَى أَنْ،
يُحَسَّ الْمُحَاصِرُ، مِثْلَ الْمُحَاصَرِ،
أَنَّ الضَّجَرَ
صِفَةً مِنْ صِفَاتِ الْبَشَرِ. (2)

وقال في [م46]:

سَيَمْتَدُّ هَذَا الْحَصَارُ إِلَى أَنْ
نَقْلَمَ أَشْجَارَنَا
بَأَيْدِي الْأَطْبَاءِ، وَالْكَهَنَةِ .
سَيَمْتَدُّ هَذَا الْحَصَارُ، حِصَارِي الْمَجَازِي،
حَتَّى أَعْلَمَ نَفْسِي زُهْدَ التَّأَمُّلِ:
مَا قَبْلَ نَفْسِي - بَكَتْ سَوْسَنَةً
وَمَا بَعْدَ نَفْسِي - بَكَتْ سَوْسَنَةً
وَالْمَكَانُ يُحْمَلِقُ فِي عَبَثِ الْأَزْمِنَةِ (3).

(1)- قصيدة حالة حصار، ص179.

(2)- قصيدة حالة حصار، ص215.

(3)- قصيدة حالة حصار، ص222.

إنّ الحصار مهما طالّت مدّته، إلّا وله حتمًا نهاية، والشاعر من خلال هذا المنظور يوظّف الفعل (سيمتدّ) الدال على المستقبل القريب، مستعملًا حرف التنفيس (السين)؛ وقد سميت بذلك؛ لأنها تنفّس في الزمان، تمدّد وقته قليلًا، فيصير الفعل المضارع حينئذٍ مستقبلًا بعد احتماله للحال والاستقبال.

فالفعل الكلامي (سَيَمْتَدُّ) المنجز من خلال المقاطع التالية: [م03]؛ [م39]؛ [م46]، فكانت التزاميته ذات دلالة وعدية محدّدة بزمن معيّن، في كل فعل، ففي [م03] نلاحظ أن تحديد الوعد مرتبط بتعلّم أعدائنا شعرنا الجاهلي، كناية عما يحويه هذا الشعر من دلالات متغلّغة في عمق التاريخ، فإن دلّت على شيءٍ فإنّما تدلّ على قدم الأمة العربية، وتفوّقها على من سواهم من البشر.

أمّا في [م39] يرتبط فعل الوعد بامتداد الحصار إلى أن يحس المحتل المحاصر بالملل والضجر، مثلما يحسه الفلسطينيون المحاصرون، منذ أن وطئ الاحتلال الغاشم الأرض الطاهرة كما ورد فعلاً في [م46] يعبران عن الوعد، ففي الفعل الأوّل ربط الشاعر امتداد الحصار وانتهائه عندما نقلم أشجارنا، لكنّ ليس بأيدينا، وإنّما بأيدي الأطباء والكهنة، لأنّ ممارسة التطبيب بالنباتات قديمًا، كانت مقصورة على هذين الفئتين، إلّا أنّ اليهوديّ عدو لكل أنواع الأشجار، ماعدا "شجرة الغرقد" النوع الذي ذكره الرسول صلى الله عليه وسلّم في حديث صحيح رواه أبو هريرة⁽¹⁾. أمّا الفعل الثاني فينحصر ضمن الحصار المجازي الذي حاصر الشاعر نفسيًا، إذ آلامه أشدّ الإيلام، حيث تتعكس سلبيًا على كل فلسطيني، وليس على الشاعر وحده فقط.

- **الأفعال التعبيرية:** تعتمد هذه الأفعال في غرضها المبني على الإنجاز، فيما يسكن نفسية المتكلم، من تعبيرات تعبّر عن حالات نفسية، وجدت جرّاء احتكاكاته الاجتماعية، لذا يشترط أن "تتوافر فيه شرط الإخلاص، وليس لهذا الصنف اتّجاه مطابقة، فالمتكلم لا يحاول أن يجعل الكلمات مطابقة للعالم، ولا العالم مطابقاً للكلمات، ويدخل فيها الشكر، والتّهنة

(1)- ينظر: مختصر صحيح مسلم للحافظ زكي الدين عبد العظيم المنذري، "عن أبي هريرة رضي الله عنه، أنّ رسول الله ﷺ قال: (لا تقوم الساعة حتّى يقاتل المسلمون اليهود، فيقتلهم المسلمون، حتّى يختبئ اليهوديّ من رواء الحجر والشجر، فيقول الحجر أو الشجر: يا مسلم، يا عبد الله، هذا يهوديّ خلفي، فتعال فاقطله، إلّا الغرقد، فإنّه من شجر اليهود). دار الكتاب العربي، بيروت، 2006. ص525.

والاعتذار، والمواساة⁽¹⁾. ومن الحالات النفسية الجلية التي تتجلى في فعلي الحب والكراه، فقد ورد ذلك في [م57]:

لا أُحِبُّكَ، لا أكرهُكَ
قال مُعْتَقَلٌ للمحقق: قلبي مليءٌ
بما ليس يَغْنِيكَ. قلبي يفيضُ برائحةِ المَرِيْمِيَّةِ،
قلبي بريءٌ، مُضِيءٌ، مليءٌ،
ولا وقتَ في القلبِ للامتحان. بلى
لا أُحِبُّكَ. مَنْ أَنْتَ حَتَّى أُحِبَّكَ ؟
هل أَنْتَ بعضُ أَنَايَ، وموعدُ شاي
وَبُحَّةِ ناي، وأُغْنِيَّةُ كِي أُحِبَّكَ ؟
لكنني أكرهُ الاعتقالَ ولا أكرهُكَ .
هكذا قال مُعْتَقَلٌ للمحقق: عاطفتي
لا تَخْصُكَ. عاطفتي هي لِيَلِي الخُصُوصِي. . .
لِيَلِي الذي يتحرَّكُ بين الوسائدِ حُرّاً
منَ الوزنِ والقافيةِ!⁽²⁾

يعبّر الشاعر عما يجيش في نفسه من عواطف صادقة، لأنه لا يحمل في قلبه معنى
لحبّ هذا المحقق، معلناً كرهه للاعتقال، وكلّ ما له علاقة بالاعتقال. فعاطفة الشاعر لا
تخصّ سواه، فهي خصوصيته التي يحيا بها، ومن أجلها. لذلك تعدّ الأفعال التعبيرية في
"الدرس التداوليّ من أهمّ الإشارات الشخصية التي تشير إلى ذات الشاعر ونفسه"⁽³⁾.
الرافضة للاحتلال.

(1)-محمود أحمد نحلة، مرجع سابق، ص50.

(2)-قصيدة حالة حصار، ص233

(3)- خليفة بوجادي، في اللسانيات التداولية، مقارنة بين التداولية والشعر، دراسة تطبيقية، بيت الحكمة للنشر والتوزيع
العلمة، الجزائر، ط1، 2012. ص153.

والهدف الذي رسمه الشاعر عن خلال الفعل التعبيري الذي استخدمه، ينمّ -كما قلت سابقاً- عن حالة نفسية خصوصيّة، تتراوح ما بين اللا حبّ، وبين اللا كره، فهو يوجّه خطاب بكل صدق دون موارد من أحد، يعبر عن مكنونات نفسه صراحة أمام الملاء، ليعرف حقيقة ذلك الآخر الذي رفضه الشاعر بأن يبادل الحبّ، لأنّه ليس أهلاً لذلك.

- الأفعال التصريحية: تسمّى كذلك الأفعال الإيقاعيّة، "وهي التي تحدّد دلالتها بمجرد النطق بها؛ حيث يكون إيقاع الفعل فيها موحياً بالدلالة المقصودة في الوجود"⁽¹⁾. وتكون نسبة نسبة الفعل الكلامي للمتكلّم، مع ما توفر لديه من نيّة في القصد والإبلاغ، ودلالته على الزمن الحاضر، وبهذا نرى الفعل الكلامي الذي استعمله في [م32]:

في الطريق المضاء بقنديل منفي

أرى خيمة في مهبّ الجهات:

الجنوب عصيّ على الريح،

والشرق غرب تصوّف،

والغرب هدنة قتلى يسكون نقد السلام.

وأما الشمال، الشمال البعيد

فليس بجغرافيا أو جهة

إنه مجمع الآلهة!⁽²⁾

صرّح الشاعر بما رآه عياناً، يحدث للفلسطيني الذي أصبح العالم جميعاً يحبك له مكائد لا حصر لها. فهذا الفلسطيني مشرّد يعاني النفي والتشريد من دولة لأخرى، ليس له هويّة إلاّ أنّه لاجئ بامتنياز. والهدف من الفعل التصريحي أن يجعل الواقع الخارجي يطابق ما يحويه الخطاب الشعري، والعكس كذلك؛ أي أنّ الخطاب لا بدّ أن يحمل بين طياته ما يطابق الواقع تماماً.

(1)- خليفة بوجادي، مرجع سابق، ص142.

(2)- قصيدة حالة حصار، ص208.

خلاصة:

نخلص في الأخير أنّ عملية إنتاج النصّ تعتمد على مجموعة من العناصر التي تسهم في إثراء عملية التواصل، منها توافر المقصدية من قبل المرسل، والمقبولية من قبل المتلقي وبذلك تعدّ المقصدية والمقبولية من المعايير التي تتحقّق بها صفة النصيّة.

فالمقصدية من الناحية اللسانية والأدبية نوعان:

- المقصدية المقيدة: تتعلق بالدلالة المحدودة التي حصر معناها في علة واحدة تشترطها وتنظم اتجاهها.

المقصدية المتعددة: تتجاوز حدود الوعي الذاتي، وتتفتح بالمقابل على شروط أخرى فاعلة، تشمل الوعي الجماعي أو التاريخي أو اللاوعي، أو غيرها من العناصر المقصدية المتنوعة التي تؤثر في الخطاب والذات معاً. وهي تتجلى في معنيين: معنى ضيق؛ حيث تندرج تحتها رغبة منتج النص، ومقصديته، ليدلّ على أنه يقصد من أية تشكيلة لغوية ينتجها أن تكون نصّاً متسقاً منسجماً. ومعنى أوسع، حيث تشير إلى جميع الطرق التي يتخذها منتج النصوص في استغلال النصوص من أجل متابعة مقاصدهم وتحقيقها. فالقصد من إنتاج النصّ مع التعريف الأول يحمل غاية نصيّة؛ في حين أنه يحمل مع التعريف الثاني غاية تداولية.

المبحث الثاني: المقبولية في الخطاب الشعري

اطَّلَعْنَا فِي الْمَبْحَثِ السَّابِقِ عَلَى مَعْيَارِ الْمَقْصِدِيَّةِ الْجَانِبِ الْمَهْمِ الَّذِي يَرْتَبِطُ بِالمَقْبُولِيَّةِ ارْتِبَاطًا وَثِيقًا لَمَّا لَهَا مِنْ عِلَاقَةٍ بِالْخَطَابِ إِنْتَاجًا وَفَهْمًا. فَهَمَا يُمَثِّلَانِ الْعُنَاوَرِ الَّتِي "لَا غَنَى عَنْهَا فِي تُمَثِيلِ عَمَلِيَّةِ إِنْتَاجِ النَّصِّ بِاعْتِبَارِهَا عَمَلِيَّةً تَوَاصُلَ، أَحَدُ هَذِهِ الْعُنَاوَرِ هُوَ تَوَافُرِ الْمَقْصِدِيَّةِ مِنْ قَبْلِ الْمُرْسَلِ، وَالمَقْبُولِيَّةِ مِنْ قَبْلِ الْمُتَلَقِّي" (1). فَبِهَمَا مَعًا يَتِمُّ تَحْقِيقُ صِفَةِ النَّصِيَّةِ.

1- مَفْهُومُ الْمَقْبُولِيَّةِ (Acceptabilité):

تَعَدُّ الْمَقْبُولِيَّةُ "بِاعْتِبَارِهَا اتِّجَاهًا لَدَى مُسْتَقْبَلِي النَّصِّ فِي الْإِتِّصَالِ، وَعَلَى مُسْتَقْبَلِي النَّصِّ، بِالْمَعْنَى الْأَكْثَرِ مُبَاشِرَةً لِّلْمَقْبُولِيَّةِ، أَنْ يَقْبَلُوا التَّشْكِيلَةَ اللَّغَوِيَّةَ عَلَى أَنَّهَا نَصٌّ مُنَّسَقٌ مُنْسَجَمٌ وَقَابِلٌ لِلِاسْتِغْلَالِ" (2). حَيْثُ يَسْتَنْمِرُونَ رَغْبَتَهُمْ فِي فَهْمِ النَّصِّ وَقَبُولِهِ. وَقَدْ رَكَّزَتْ بَعْضُ الْإِتِّجَاهَاتِ عَلَى دِرَاسَةِ النَّصِّ، حَيْثُ دَارَ بَيْنَ بَاحْثِيهَا جَدَلًا يَتَمَحَوَّرُ حَوْلَ قِرَاءَةِ النَّصِّ فَهْمًا وَتَأْوِيلًا، مِمَّا أَدَّى إِلَى طَرَحِ مَجْمُوعَةٍ مِنَ الْإِشْكَالَاتِ الَّتِي تَصَبُّ فِي اسْتِخْرَاجِ الْمَعْنَى لِأَنَّ مَفْهُومَ الْمَقْبُولِيَّةِ "يَعْتَمِدُ عَلَى التَّفَاعُلِ بَيْنَ مَقَاصِدِ الْمُنْتَجِينَ وَرَغْبَةِ الْمُتَلَقِّينَ فِي الْمَعْرِفَةِ وَصِيَاعَةِ مَفَاهِيمٍ مُشْتَرَكَةٍ" (3). وَلِهَذَا يُمَثِّلُ الْمُتَلَقِّي دَوْرًا فَعَالًا فِي تَشْكِيلِ النَّصِّ، إِذْ هُوَ بِذَلِكَ شَرِيكَ الْمُبْدِعِ، الَّذِي يَتَشَكَّلُ قَصْدُهُ عِنْدَ إِنْتَاجِ النَّصِّ، فَهَمَا يَشْكُلَانِ مَعًا قَطْبِي إِنْتَاجِ النَّصِّ بِمَعْنَى يَتَعَاوَنَانِ فِي إِخْرَاجِهِ لِلْوُجُودِ، وَمِنْ هَذَا الْمُنْطَلَقِ نَقِفُ عَلَى أَنَّ "المَقْبُولِيَّةَ بِالْمَعْنَى الْوَاسِعِ رَغْبَةً نَشِطَةً لِلْمُشَارَكَةِ فِي الْخَطَابِ" (4).

2- أَهْمِيَّةُ الْمَقْبُولِيَّةِ:

بَرَزَتْ أَهْمِيَّةُ الْمَقْبُولِيَّةِ "فِي أَثْنَاءِ الْبَحْثِ عَنْ كَيْفِيَّةِ التَّحَقُّقِ مِنْ أَنَّ اسْتِطَاعَةَ عِلْمِ الْقَوَاعِدِ مَا أَنَّ يَقْدَمَ وَصْفًا لِجَمِيعِ الْجُمْلِ الْمَشْرُوعَةِ فِي اللُّغَةِ. وَلَا بَدَّ مِنْ أَنَّ يَكُونَ بَوَسْعِ الْمَرءِ، فِي ظَاهِرِ الْأَمْرِ، أَنَّ يَعْضُزُ قَوَائِمَ مِنَ الْجُمْلِ عَلَى الرِّوَاةِ النَّاطِقِينَ بِاللُّغَةِ مِنْ أَبْنَائِهَا. مِنْ أَجْلِ الْحُكْمِ بِأَنَّهَا قَوَاعِدِيَّةٌ أَوْ غَيْرُ قَوَاعِدِيَّةٍ" (5). إِذْ يَحْدُثُ فِي ذَلِكَ عَادَةُ التَّفْرِيقِ بَيْنَ "رُؤْيَيْتَيْنِ

(1)- عَزَّةُ شَبِلِ مُحَمَّدٍ، مَرْجِعُ سَابِقٍ، ص 28.

(2)- إِلَهَامُ أَبُو غَزَالَةَ وَعَلِي خَلِيلُ حَمْدٍ، مَرْجِعُ سَابِقٍ، ص 174.

(3)- حَسَامُ أَحْمَدُ فَرَجٍ، مَرْجِعُ سَابِقٍ، ص 52.

(4)- الْمَرْجِعُ نَفْسُهُ، ص 52.

(5)- إِلَهَامُ أَبُو غَزَالَةَ وَعَلِي خَلِيلُ حَمْدٍ، مَرْجِعُ سَابِقٍ، ص 175.

متعارضتين في دراسة اللغة: (أ) الإلحاح على اعتبار أن المعطيات القواعدية الواقعية بالفعل تنتمي بكايتها إلى اللغة. (ب) الاعتقاد بأن في وسع علم القواعد تعيين جميع الروابط الممكنة بمعزل عن الوقائع الفعلية⁽¹⁾.

فللمقبولية علاقة ارتباط جزئي بالقواعدية، وذلك أنها تعتبر إنتاج النصوص (أو الجمل) واستقبالها عمليات ذات طابع احتمالي. وبناء عليها يصبح علم القواعد مجموعة من التعليمات المختلطة التي يقع حسن تكوين الجمل (أي امثالها لعلم القواعد) بمقتضاها عند نقطة ما من مقياس متدرج. والاعتبار الحاسم حقاً هو السياق الذي ترد فيه الجمل بالفعل. وإنما يحكم الراوي، في العادة، على الجمل بأنها قواعدية إذا كان من السهل عليه تخيل سياقات ممكنة لتلك الجمل⁽²⁾. لتصبح القواعدية ذات ارتباط جزئي بالمقبولية، التي تزداد كلما "أثارت تعبيراتها صوراً ذهنية، وربما كان هذا راجعاً إلى إسهام الصور في بناء السياقات"⁽³⁾.

وتأسيساً على ما سبق، فإن رغبة كل من المنتج والمتلقي تتضمن مقبولية الدخول في التفاعل الخطابي مع كل ما ينطوي عليه من نتائج. فالارتباط الناجح يقتضي بوضوح وجود قدرة على التحري والاستنتاج لأهداف الآخرين انطلاقاً مما يقولونه، وبالمثل يتوجب على منتجي النص أن تتوافر لديهم القدرة على توقع استجابات المستقبلين⁽⁴⁾. مما يحقق فعل التلقي من خلال استجابات المتلقي، في الإقبال على احتضان النص ومحاولة فهمه وقبوله.

3- المقبولية وبناء السياق:

ارتبطت القراءة بالتشكيل اللغوي للنص، وهذا ما حدا بالقارئ والنص أن يشكلا معاً أهم الركائز التي بنيت عليها المناهج النقدية المعاصرة، من بينها نظرية التلقي التي أعادت لهما الاعتبار، لأن العلاقة بينهما علاقة متكاملة متفاعلة، "إذ لا وجود لنص من غير قارئ ولا وجود لقارئ من غير نص"⁽⁵⁾ فالنص في حاجة ماسة إلى من يقرؤه، لأن القارئ "يصنع

(1)- إلهام أبو غزالة وعلي خليل حمد، مرجع سابق، ص 175.

(2)- المرجع نفسه، ص 177.

(3)- المرجع نفسه، ص 177.

(4)- حسام أحمد فرج، مرجع سابق، ص 54.

(5)- فاطمة الشيدي، المعنى خارج النص، أثر السياق في تحديد دلالات الخطاب، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، 2011. ص 73.

"يصنع تماسكاً من نوع مختلف لما يقرره علم القواعد، فهو عندما يستنتج فهو يقوم بذلك لعمل سياق من أجل تفسير المعلومات الجديدة لكي يصنع التماسك والاستمرارية في النص. وقدرة القارئ على استخراج المعلومات وعمل الاستنتاجات الضرورية يعتمد على مدى اتساع ونوع المعلومات المخزونة المشتملة على معرفة العالم والقصدية والسببية وأعراف المحادثة. وبدمجه للمعاني التي يدركها من الخطاب مع المعلومات التي يعرفها بالفعل؛ بأن القارئ يحدّد السياق الذي يفهم من خلاله أجزاء النص"⁽¹⁾. فهو الذي "يمثل على مستوى الوعي منظومة تتفاعل مع النص في المستوى المعرفي والمستوى الإيديولوجي على السواء حيث يمثل المعرفي مرجعية التفسير ويتجسد في النظام اللغوي، في حين يمثل الإيديولوجي مرجعية التقييم ويتجسد في نظام النص"⁽²⁾.

ولكي يتوغل - كقارئ - داخل الخطاب، فلن يتأتى له ذلك إلا بوجود رغبة ملحة تدفع به إلى أن يتقبل ذلك النصّ محلّ القراءة، لأنّ في قراءته تنشأ "رغبات متوالية تدفع لاستكمال قراءته؛ فيكون النص منجزاً للرغبات. وكل نص بدوره به فجوات تثير القارئ وتدفعه لاستكمال القراءة فيه"⁽³⁾.

"فالقارئ حين يواجه خطاباً ما لا يواجهه وهو خاوي الوفاض وإنما يستعين بتجاربه السابقة، بمعنى أنه لا يواجهه وهو خالي الذهن. فالمعروف أن معالجته للنص المعايين تعتمد من ضمن ما تعتمد، على ما تراكم لديه من معارف سابقة تجمعت لديه كقارئ متمرس قادر على الاحتفاظ بالخطوط العريضة للنصوص (والتجارب) السابق له قراءتها ومعالجتها"⁽⁴⁾.

والقارئ العربي - كناقذ - كان ينظر إلى البيت الشعري كجزء من السياق الذي قيل فيه، لذلك نرى أنّ المؤلفات القديمة "لا تروي النص معزولاً عن محيط إنتاجه، بل تضع كل نص، مقطوعة كان أم قصيدة، في سياقه حتى أن النصوص تبدو أحداثاً تؤرخ لأحداث"⁽⁵⁾. مظهرة أهمية السياق في قبول النص وفهمه، لكنّ تقبّل القارئ للنصّ لا يخضع لمعياري القبول والرفض "المجرد أنه متماسك أو غير متماسك، ولكنه يتعداه إلى بناء تمثيل معرفي

(1)- حسام أحمد فرج، مرجع سابق، ص54.

(2)- المرجع نفسه، ص54.

(3)- المرجع نفسه ، ص54.

(4)- محمد خطابي، مرجع سابق، ص61.

(5)- المرجع نفسه، ص298.

(Cognitive representation) مشابه لذلك الذي يهدف إليه الكاتب. وعندئذ تستلزم عملية الفهم مجهوداً فعلياً لاكتشاف العلاقات المنطقية البارزة للنص والمعلومات المعبر عنها من خلال تلك العلاقات⁽¹⁾.

فعلاقة النصّ بالقارئ علاقة متينة، إذ "القارئ يكتسب بقراءته النصّ صفة المبدع المنتج الذي لا يستهلك نصّاً، بل يبدع، أو ينتج، نصّاً على نصّ"⁽²⁾. لأنّ "القراءة ليست مسحاً بصرياً لسطح النصّ، ولا هي إرجاع آلي لألفاظه إلى معانيها أو تشكيل لمعان محددة سلفاً إن القراءة على الضد من ذلك، فالقراءة فعل والقارئ فاعل يتعدّى الفعل عبر جسد النصّ الذي تشيّد الألفاظ، ويخترق سطحها بحثاً إلى أعماقها. إنّ في النصّ نداء والقراءة تلبية لهذا النداء، فالقراءة ليست فعلاً انعكاسياً للكتابة أو عملاً بسيطاً يؤديه القارئ بأن تمرّ العينان على حروف النصّ... إنها فعل خلاق يصبّ على الأثر المقروء احتمالات وتفسيرات ومعاني غير محتسبة"⁽³⁾. فتشكّل قراءة المتلقي للنصّ انتقالاً غير منتهٍ لإبداعه، فيكتسب النصّ لحظة قراءته نصّاً جديداً .

4- المقبولية وبناء دلالات النص:

يتمّ التّواصل بين المبدع والمتلقي من خلال ما يرمي إليه الفعل التّواصلي المخطّط له من قبل المبدع، معتمداً على "هدفين استراتيجيين أساسيين:

- عرض النصّ، ويتبع ذلك: اختيار وتنشيط وتقويم تلك الوحدات ونماذج الأنظمة المعرفيّة من المستودع الإدراكي، التي تعدّ في رأي منتج النصّ أفضل ما يصلح للوصول إلى الهدف المهيمن. وتنظيم هذه الوحدات حسب تبعيتها المنطقيّة. ورصد الوسائل والنماذج المناسبة لتمثيلها اللغوي. والعمل بالوسائل اللغويّة حسب التنظيم النحوي للجملة والنصّ. ويرتبط بهذه الإجراءات ارتباطاً وثيقاً تحديد النهج المركب المناسب لتنظيم وحدات النصّ من منظور الهدف الأساسي.

- إنشاء النصّ، ضمان فهم المتلقي/المتلقين النصّ. فلا يجب أن يكون نصّ مرتب منطقياً ومترابط في ذاته بأية حالٍ مقبولا دائماً لمجموعات معيّنة من السّامعين/القراء. ولذا

(1)- حسام أحمد فرج، مرجع سابق، ص54.

(2)- قاسم مومني، في قراءة النصّ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1999. ص27.

(3)- المرجع نفسه، ص28.

يجب على الكاتب - مرة أخرى بتطبيق النهج السابق ذكره - أن ينظم المعلومات ويصوغها على نحو يستطيع القارئ أن يستوعبها بسرعة وبلا مشاكل. ويجب عليه بناء على ذلك أن يراعي المؤهلات الخاصة للقارئ واهتماماته وتوقعاته المحتملة⁽¹⁾.

يتعدى دور المبدع في إثبات وجوده الفعلي بما ينتجه من إبداع إلى المتلقي، بما أنه الشريك الأول في العملية الإبداعية، وليس من جراء ما يبدعه من نصوص، لذا على المبدع أن يضع نصب عينيه أهمية شريكه، قبل أن يبدع، ولهذا يشترط منه أن "يجري تقويماً إدراكياً للشريك، ومعارفه، ومواقفه، ومؤهلات أخرى. فالنص لا يجب أن يكون مهماً فقط للقارئ، بل يجب أن يناسب أيضاً قدرته العقلية على استيعابه. فلا ينبغي إذن أن يكلف النصّ القارئ أكثر مما في وسعه وأقلّ مما وسعه، ولهذا يجب على الكاتب عند تشكيل النصّ أن يضع خطته من البداية قدرات القارئ على الاستدلال الممكن توقعها؛ ويقسم النصّ بوضوح (من خلال عناوين، وعناوين فرعية، وفقرات، وأشكال إبراز وإشارات تقسيم خاصة...) ويؤكد بوجه خاص على معلومات مهمة (على سبيل المثال من خلال إشارات شارحة)"⁽²⁾.

"المهم أن القارئ لا يفهم المضمون القضوي للنصّ فقط، بل يفهم أيضاً المغزى التواصلية، وتحفزه - في بعض الأحوال شروح أو تعديلات أو أوجه تخصيص إضافية معبر عنها في النصّ - ليتفاعل حسب الهدف الذي ينشده المتكلم. ولذلك لا يعدّ تمام الاتساق ولا كمال الانسجام شرطين أساسيين لفهم النص، بل الأسس المنظمة، مثل، الكفاية، (حدّ أدنى من جهد المشاركين في التفاعل)، والقدرة على التأثير/الفعالية، (حدّ أقصى من التأثير حسب توجيه الهدف)، والمناسبة، (اتفاق النص مع البنية المختصة للشروط)"⁽³⁾.

يتمتع المتلقي بدور حيويّ في صلته بالنص، فهو شريك المبدع في صنعه للنص، وما ينجزه هذا المتلقي من قراءات التي تعدّ بذلك إعادة بناء النصّ طبقاً لتصور القارئ. ومن ثمّ فإنّ النصّ كائن حيّ في حالة سكون يبعث بالقراءة فيحيا من جديد وبأشكال جديدة، ويصبح القارئ مؤلفاً كما كان المؤلف قارئاً⁽⁴⁾. "والقارئ طبقاً لهذا الرأي هو المبدع المشارك لا

(1)- فولفجانج هاينه مان وديتر فيهقجر، مرجع سابق، ص 271.

(2)- المرجع نفسه، ص 271.

(3)- المرجع نفسه، ص 271.

(4)- حسام أحمد فرج، مرجع سابق، ص 55.

لنص نفسه، بل لمعناه وأهميته وقيمه..إن لغة الحوار بين الأطراف الثلاثة (المتكلم والنص والمتلقي) أصبحت هي السمة الغالبة. والحوار بين القارئ والنص دياكتيكي: بين الأسئلة التي يثيرها القارئ والأجوبة التي يقدمها النص، وبين الإجابات التي لا يقدمها النص والأسئلة التي يثيرها المؤلف الجديد للنص⁽¹⁾.

إن مقبولة النص تبرز للوجود عندما يتفاعل المتلقي مع النص، فيخلق نصاً جديداً تتحكم فيه مجموعة من المعايير، منها:

✓ "أن النص يمكن أن يحتوي على مقدمات سياقية تعين المتلقي على الفهم والتأويل أو لا يحتوي.

✓ معرفة المتلقي بالمتكلم وبنوع النص يساعدان على وجود تحفز في التركيز على فعل القراءة، ويساعدان على تعميق انتباهه. ومن ذلك ميل بعض القراء لتقبل نوع (Genre) معين للنصوص.

✓ وضوح المضمون العام للنص (أو البنية الكبرى) أو إيهامه مؤثر حقيقي في تقبل القارئ للنص. والأمر يعتمد على القارئ وعلى شخصيته.

✓ أهمية النص بالنسبة للمتلقي:فأي قارئ لا يستقي إلا المعلومات المهمة في النص ويشكل البنية النصية في الذاكرة على أساس اهتمامه وميوله ومعارفه وأهدافه الخاصة. ويمكن أن تحفزه تلك الميول إلى استيعاب أجزاء من النص معينة استيعاباً خاطئاً، وعلى إضفاء خاصية البنية الكبرى على قضايا معينة دون أن يقدم لذلك دواعي موضوعية.

✓ الجامع الخيالي (الذي يختلف من متلق لآخر)، وبالتالي تتأثر درجة القبول بتباين هذا الجامع. والجامع الخيالي يتمثل في أن يقوم الشخص بجمع أشياء إلى بعضها لارتباط بينها في الخيال، لأسباب مؤدية لذلك. وهو أمر نسبي، فكم من صور تتعاقب في خيال وهي في آخر لا تتعاقب.

✓ تعدد أحوال القارئ الواحد، وتعدد القراء بسبب خلفياتهم الفكرية والإيديولوجية؛ مما يؤدي إلى تعدد مرجعيات التفسير والتقييم.

(1)-حسام أحمد فرج، مرجع سابق، ص55.

✓ العوامل النفسية: كأن نكون أشراراً أو حزانى أو سعداء أو متوترين حين نقرأ نصاً ما. ويظهر هذا في ردّ المتلقي أو في مدى استيعابه الكامل للنص، حيث إن حالته النفسية تؤثر على حالته الذهنية⁽¹⁾.

وقد تؤدي هذه المعايير بالمتلقي - كعنصر مشارك في التجربة الإبداعية - إلى موقف يتبنّاه في لحظتين مختلفتين، "ففي اللحظة الأولى لا دخل له في إبداعها، بل هو خاضع لما يثيره الموضوع في نفسه من إعجاب أو اشمئزاز، أو ما يحركه من دواعي الرحمة أو الشفقة أو غيرهما من أنماط الانفعال. وفي اللحظة الثانية تتحوّل المتعة المباشرة إلى موقف يتبنّاه المتلقي، فيتمثّل في سلوكه النماذج المثيرة للإعجاب، وينأى عن النماذج للاشمئزاز، أو يتعاطف مع النماذج المثيرة للشفقة والرحمة"⁽²⁾. حين تكون الوظيفة العملية للمتعة الجمالية موجّهاً حقيقياً لإدراك المتلقي أثناء مشاركته في التجربة الإبداعية.

5- المقبولية وانسجام النص:

سنعتمد على نظرة دي بوجراند للانسجام الذي يتمحور في "إفادة النصّ معنى ما إلى استمرارية المعاني المقالية في إطار المعرفة التي تستثيرها تعبيرات ذلك النص، والنصّ الخالي من المعنى أو غير المعقول هو النصّ الذي يعجز مستقبلوه عن اكتشاف مثل تلك الاستمرارية فيه، ويعود هذا في العادة إلى وجود خلل كبير في المزاوجة بين تشكيلة المفاهيم والعلاقات التي يعبر عنها النصّ وبين المعرفة القبليّة للعالم في أذهان المستقبلين"⁽³⁾ حيث تشكّل هذه الاستمرارية مفهوم الانسجام التي تتطوي عليه تشكيلة المفاهيم والعلاقات.

وما يمكن لنا أن نستشفّه من المفهوم السّابق الذي يتمحور في فكرتين: ففي الأولى نلاحظ ترادف المعنى المقالي للمعنى السياقي الذي يضيفه النصّ على العبارة، وفي الفكرة الثانية، أين يتمّ معنى المزاوجة بين مفهومي النصّ والمتلقي، حيث يقترح الدارسون إطلاق مصطلح القضية على المعنى المقالي لكون القضية مضموناً دلاليّاً قابلاً للقياس المنطقي وهذا المفهوم بدوره هو الوحدة الأساسية لقياس الانسجام الذي سمّاه دي بوجراند ودريسler

(1)- حسام أحمد فرج، مرجع سابق، ص56.

(2)- محمود عباس عبد الواحد، قراءة النصّ وجمالية التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي، دراسة مقارنة، دار

الفكر العربي، القاهرة، ط1، 1996. ص26.

(3)- إلهام أبو غزالة وعلي خليل حمد، مرجع سابق، ص120.

بالمزاوجة، حيث تتحقق المزاوجة إذا كان نسق القضايا يستجيب لمنطق المتلقي⁽¹⁾. بهذا يبرز الفرق بين الاتساق والانسجام، كما يحدده شارول ويضع "مسألة الانسجام على مستوى فهم الخطاب. ويؤسس تصوره من منطلق أن الخطاب ليس مجرد تتابع للأقوال يوضع الواحد منها بجانب الآخر بل إن فحصاً بسيطاً لنص ما يسمح باكتشاف عناصر تترايط مع عناصر أخرى حتى يتحقق الاتساق. وتصبح مهمة التحليل اللساني حينئذٍ أن يصف هذه العناصر ويحدد طبيعة علاقاتها، وكيفية تفاعلها حين يتعلق الأمر بفهم الخطاب"⁽²⁾.

فالانسجام "هو الكيفية التي تمكن القارئ من إدراك تدفق المعنى الناتج عن تنظيم النص، ومعها يصبح النص وحدة اتصالية متجانسة"⁽³⁾ "تخضع لترتيب عادي تحكمه مبادئ مختلفة على رأسها معرفتنا للعالم"⁽⁴⁾. فيستقبل القارئ في هذه الحالة الرسالة ويتواصل معها ويحاول أن يسبر أغوارها، فيتحرك بسهولة من جملة إلى أخرى، ويقرأ النص كوحدة واحدة ويتفاعل معه، ليملاً فجواته، ويبني معناه، ويوحد تفاصيله داخل كل متماسك⁽⁵⁾. مما تستدعيه هذه العملية ليتفاعل مع النص، ويشارك مشاركة فعلية في بناء النص، "لأن الكاتب يخاطب المتلقي مباشرة ويدعوه للإسهام معه في عملية تكوين النص، وهكذا ما عاد القارئ المعاصر مجرد متلق سلبي، إنه يقوم بنشاط ذهني مزدوج، يتلقى اقتراحات المؤلف ثم يعيد بناءها من جديد ليكتشف نصه الخاص"⁽⁶⁾. فالمتلقي يمثل الطرف الذي يستقبل الخطاب "يستطيع أن يحقق تأويل موضوعي للمعنى الذي عبر عنه الشاعر، وما قصد إليه، فالمعنى قابل للتحديد حيث المبدأ ويبقى ثابتاً عبر الزمان يستطيع استعادته وإنتاجه كل قارئ كفاء"⁽⁷⁾. معرض لمؤثرات لمؤثرات إيديولوجية كثيرة، إذ يمكنه "أن يطبع النص - في حالة اتفاق أيديولوجيته كقارئ مع

(1)- ينظر: رزيق بوزغاية، قيام الساعة في القرآن الكريم، مدلولية النص و مرجعيته، (رسالة دكتوراه في اللغويات) إشراف: صالح خديس، جامعة منتوري - قسنطينة، الجزائر، 2012-2013. ص256.

(2)- مفتاح بن عروس، مرجع سابق، ص38.

(3)- عزة شبل محمد، مرجع سابق، ص184.

(4)- محمد خطابي، مرجع سابق، ص38.

(5)- ينظر: عزة شبل محمد، مرجع سابق، ص184.

(6)- حميد لحميداني، القراءة وتوليد الدلالة تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1 2003. ص13.

(7)- ميجان الرويلي وسعد البازعي، مرجع سابق، ص90.

أيديولوجية الكاتب - فيمنح خصائص النص الموضوعية والفنية صفة العالمية والديمومة، أو أن يستعيد النص - في حالة اختلافه مع الكاتب - بإسقاط فرضياته على ذلك النص⁽¹⁾. ممّا يسجل - هنا - انسجام النص ومقبوليّته عندما يتذوّقه المتلقي، فتتألف نظرة المبدع أيديولوجياً مع أيديولوجية المتلقي.

6- المقبولية واستراتيجية التلقي:

احتلت جمالية التلقي مكانة مرموقة لاحتوائها على نظريتين متداخلتين، هما نظرية التلقي ونظرية التأثير، إذ تهتم نظرية التلقي بالكيفية التي تمّ بها تلقي النص الأدبي في لحظة تاريخية معينة، ولذلك نجدها تركز على شهادات المتلقين بشأن هذا النص أو بشأن الأدب عموماً، وعلى أحكامهم وردود أفعالهم المحددة تاريخياً، وتعتبرها عوامل حاسمة في تحديد كيفية التلقي في هذه اللحظة التاريخية بعينها. وتوجّهها هذا هو ما يبرر اعتمادها على المناهج التاريخية والسوسيولوجية. أمّا نظرية التأثير، فإنّها تعتقد أنّ النصّ يبني بكيفية مسبقة استجابات قرائه المفترضين، ويحدّد بكيفية قبلية سيرورات تلقّيه الممكنة، ويثير ويراقب كلّ واحدة منها بفضل قدرات التأثير التي تحركها بنياته الداخلية⁽²⁾. فجمالية التلقي تكتسب قوتها وشموليتها بالاستناد إلى اجتماع اتجاهيهما. وإذا ما ميّزنا بينهما، فإنّ "اتجاه التأثير يدرس فعل النصّ أو تأثيره ويهتم بالتفاعل الجمالي المباشر الذي يعكس التأثير المبدئي الذي يحدثه النصّ في كلّ قارئ. أمّا اتجاه التلقي فيحاول أن يستوعب هذا التأثير ويبرّره من خلال ردود الأفعال التي تظهر لدى المتلقي، ثمّ يعمل بعد ذلك على بلورة تلقّ تاريخي ممتدّ عبر الزمن يكون كفيلاً بالكشف عن تأثيرات النصّ الكاملة التي ظلت مجهولة أو غامضة بالنسبة للقراء السابقين"⁽³⁾.

ونقف على جدلية العلاقة بين التأثير والتلقي أو بين النصّ والمتلقي، إذ يؤكد إيزر اعتماده على نظرية للتأثير الجماليّ وليس على نظرية للتلقي، ويوضح أنّ هذا الاهتمام الخاص لا يلغي بُعد التلقي، لأنّ هذا التأثير الذي يجب تحليله وموضّعته، والذي يثيره النصّ

(1)- ميجان الرويلي وسعد البازعي، مرجع سابق، ص 81.

(2)- عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة، دار

العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ومنشورات الاختلاف الجزائر، ط1، 2007، ص 143.

(3)- المرجع نفسه، ص 145.

في الأصل، يعبى لدى القارئ أو المتلقي كفاءاته التمثيلية والإدراكية الخاصة. أما يابوس فقد اهتم بجانب التلقي، وما محاولته تجديد التاريخ الأدبي، وإعادة بنائه على أساس التلقيات التاريخية المتعاقبة للعمل الأدبي، إلا واحداً من المجهودات التي بذلها يابوس من أجل رد الاعتبار إلى بُعد التلقي والمتلقي أو الجمهور الأدبي⁽¹⁾.

فلا وجود لمبدع ولا نصّ دون متلقٍ، فهو الذي يمثّل الطرف الأساس في عملية التلقي ويقع في الطرف المقابل للمبدع، والنصّ يتوسّطهما، وقد وجد آيزر "أنّ في النصّ أبعاداً لا يمكن تجاوزها في عملية تحقق المعنى الأدبي، وهذه الأبعاد هي: الاحتمالات التي يتضمنها النصّ، بوصفها تمثيلاً لما كان يطلق عليه إنغاردن المظاهر التخطيطية، وهو مبدأ آمن به آيزر أيضاً. والبعد الثاني هو الإجراءات التي يحدثها النصّ في عملية التلقي، وذلك لأن بنية التخيّل التي يبنى عليها النصّ إنّما تضع المعنى في نسق من الصورة الذهنية، وذلك لتعميق الطابع الاحتمالي الأوّل. ويتضمن البعد الثالث البناء التخصصيّ للأدب على وفق شروط تحقّق وظيفته التواصلية، وذلك باشماله على حالات تصعد وتحكم تفاعل النصّ والقارئ"⁽²⁾ لأنّ النصّ ينطوي على مرجعيّات يخلقها النصّ، لكنّ المتلقي يسهم في بنائها عبر تمثله للمعنى، فالبنويّة تبحث عن المرجعيّة من المادة اللسانية، بينما جماليّة التلقي تبحث عنها وقد استخدم آيزر عدداً من المفاهيم لضبط هذه المرجعيّة، وهي:

- السجّل: يمثّل مجموع الاتفاقات الضرورية لقيام وضعيّة ما. فالنصّ في لحظة قراءته ولكي يتحقّق المعنى، يتطلّب إحالات ضرورية لحصول ذلك التحقّق، وتكون الإحالات إلى كل ما هو سابق على النصّ، كالنصوص الأخرى، وكلّ ما خارج عنه كأوضاع وقيم وأعراف اجتماعية وثقافية، فالنصّ الصوفيّ - مثلاً - ينطوي على توجّه ضمنيّ يفترض أنّ وضعيّة الإنتاج في صورته المنجزة، تحقّق وضعيّة تواصلية، وأنّ التواصل يندم إلا في ظلّ تلك الإحالات التي تتعرّى اللغة من طابعها الرّمزيّ أولاً ثمّ تجعل المعنى في سياقه العام ثانياً.

(1)- عبد الكريم شرفي، مرجع سابق، ص146.

(2)- ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق، الأردن، ط1، 1997. ص152.

- الاستراتيجية: تتكون من الإجراءات المقبولة، وهي مجموع القواعد التي يجب أن ترافق تواصل المرسل والمرسل إليه كي يتم ذلك التواصل بنجاح، لذلك يرى آيزر أن النصّ ينظم نوعاً من الاستراتيجية فوظيفتها هي أنها تصل فيما بين عناصر السجلّ وتقيم العلاقة بين السياق المرجعي والمتلقي. فهي تقوم برسم معالم موضوع النصّ ومعناه، وكذلك ما يتصل بشروط التواصل.

- مستويات المعنى: يتأسس النصّ وفق مستويات تظهر إلى الوجود بفعل الإدراك الجماليّ، ويرى آيزر أن هناك مستويين تتمّ وفهماً عمليّة متواصلة لبناء المعنى حيث تحتل العناصر التي تسهم في ذلك البناء مواقعها بالانتقال من المستوى الخلفي إلى المستوى الأمامي، وحيث يتمّ نزع القيمة التداوليّة عن تلك العناصر من خلال الانتقال لتحتلّ موقعها الجديد في بناء السياق العام للنصّ، ويرى، كذلك، أنّ القضية الأساسية في تلك العملية هي انفصال كلّ عنصر منتقى عن عمقه الأصلي ليطفو على سطح المستوى الأمامي، إن هذا الانفصال يعدّ شرطاً أساسياً لعملية التلقي والإدراك وأن العلاقة بين المستويين الأمامي والخلفي تخلق توتراً تخفّ حدّته بتدرّج عبر تسلسل التفاعلات إلى أن يصب أخيراً في إنتاج الموضوع الجماليّ.

- مواقع الالاتحديد: عدل آيزر في هذا المفهوم الذي أخذه من إنغاردن، فأصبح يشير إلى معنيين متعارضين، ففي الوقت الذي كان فيه إنغاردن يعتقد أن مساهمة المتلقي في ملء هذه المواقع وتحديدها، يجب أن تتمّ بكلّ تلقائيّة، إذ يتوهم القارئ تحديداً للعمل، فإن آيزر يستبعد تلك النمطيّة، ويرى أن تلك العملية تجعل المعنى يسير بصورة أفقيّة من النص إلى المتلقي، وهذا أحد اعتراضاته الأساسية على إنغاردن، إلّا أنّه يدرج تلك العملية في إطار تفاعلي، ففي الوقت الذي يستبعد فيه المتلقي بعض العناصر، فإنه يقوم بنشاط تعويضي، من خلال إضفاء معنى ما، ففي تلقي المحذوفات البلاغيّة، فإننا نحتاج إلى عودة ذلك العنصر المستبعد، لكي يكون النص في وضع تواصل، وقد تنطوي عملية الاستبعاد والإرجاع على وظيفتين: الأولى تحقيق تواصل النصّ، والثانيّة تفسير أهميّة الاستبعاد الذي تقصّده النصّ

ومن ثمّ تشييد المعنى الذي هو خلاصة هذه الإجراءات، إن العناصر المستبعدة في هذا النصّ هي مواقع اللاتحديد (الفجوات)، أي المواقع التي تؤجل مؤقتاً عملية التواصل، وإذا كان إنجاردن يعتقد أن عملية ملء هذه المواقع تتمّ من طرف المتلقي بصورة تلقائية يدلّ عليها النصّ، فإن آيزر يعتقد أن عملية الملء تخضع لسلسلة من الإجراءات المعقدة التي تستحضر فيها المتلقي "سجلّ النصّ" ويستحضر فيها خبرته في فهم النصوص⁽¹⁾.

وللمتلقي استراتيجية خاصة به، فهو سيّد الموقف، فلا نصّ دون وجوده، وينبغي له أن يفهم النصّ المكتوب فهماً جيّداً، من خلال مسائل تلقّيه، لأنّ عملية فهم النصّ تشكّل لبّ الاهتمام اللغويّ والنفسي، وبما أنّ التفسير والفهم نشاطان مركّبان بنائيان، يتجاوز المتلقي فيهما استيعاب معلومات المعنى، حيث يملأ في العادة بنية غامضة للمعلومات في نصّ ما بمعرفة مسبقة أو معارف مخترنة في الذاكرة من قبل أو اكتسبت أو أفرزت من خلال التقويم الإدراكيّ الذي يسبق فهم النصّ⁽²⁾.

وتنقسم استراتيجية المتلقي إلى قسمين: فهم النصّ المكتوب واستراتيجيات الفهم.

• **فهم النصّ المكتوب:** يمتلك المتلقي ميزة تؤهله "أن يحدد هو نفسه درجة سرعة تلقي المعلومة وكثافته، وبذلك يخفف العبء عن ذاكرته، ويستطيع في بعض الأحوال أن يقرأ مراراً ما يريد من مواضع نصية عند الحاجة⁽³⁾. وهذا ما يدفعنا إلى البحث في العمليات النفسيّة ذات الصلة الوثيقة بفهم النصّ المكتوب، وكذلك الوقوف على النتائج المرجوة التي تنتج عند تعامل المتلقي مع النصّ المكتوب.

✓ **توقع النصّ وفهمه:** يتلقّى القارئ بادئ الأمر عناصر مفردة من النصّ (مفردات قضايا، أفعالاً إنجازيّة)، ويقوم بمعالجتها عبر عمليّات الدمج المتتالي لوحدات النصّ إلى أن يدرك مغزى النصّ.

(1)- ينظر: ناظم عودة خضر، مرجع سابق، ص155.

(2)- ينظر: فولفجانج هاينه مان وديتر فيهفجر، مرجع سابق، ص129.

(3)- المرجع نفسه، ص329.

- إنَّ الفهم لا يبدأ مع قراءة النصِّ فقط، بل بتوجيه تداوليٍّ مسبق. فالمتلقي قبل أن يبدأ عملية التلقي الفعلية، عليه أن ينشط عناصر معينة من معرفته التفاعلية، منها (الأطر المدارات) (cadres ; scripts)، التي تجيز له الإدراك لموقف الفعل والمشاركين فيه، وللإطار الاجتماعي المميز (المرجعي)، ويرتبط بذلك مواقف التوقع التي ترجعه إلى النصِّ المتوقع فالقارئ الذي يتلقى رسالة خاصة، يعالج تلقي هذا النصِّ بتوقع نصِّي آخر. ويتضح أن توقع النصِّ يكون موجهاً إلى الوظيفيتين الاتصالية والاجتماعية للنصِّ المتوقع، بل توجه بشكل جزئي إلى المضامين المحددة للنصِّ، أو صياغته كما في البرقية. ومن ثمَّ تحدّ توقعات النصِّ نشاط التلقي لدى القارئ ويركز على فهم النصِّ، كما يثبت أنها نماذج نصّية كلية تتحدّد من خلال تفاعل مواقف اهتمامات المتلقي وأهدافه ورغباته وآرائه، ولذلك تمثل توقعات النصِّ تراكيب الإطار بمواقع مفتوحة يمكن أن تملأ بعد ذلك بقطع من النصِّ الفعلي.

- يمكن أن تحدّد هذه التوقعات للنصِّ بواسطة إشارات مسبقة موقفية أو نصية أخرى. فقد يبحث القارئ لجريدة يومية معينة في الصفحة الأولى عن معلومات حول أحداث سياسية حية، وفي الصفحة الأخيرة يتوقع أخبار الرياضة. ولذلك يجوز أن يفهم تنشيط نموذج نصي كلي مطابق لتوقع النصِّ، على أنه الإنجاز الاستدلالي الأول والأساس للمتلقي⁽¹⁾.

✓ **الفهم الدّوري للنصّ:** يقوم القارئ بتفكيك شفرة معلومات نصّية مفردة أو كتل المعلومات بأكملها، بالنظر إلى النموذج النصّي الكلي المتوقع دائماً. وعلى أساس هذه الخلفية يمكن للمتلقي أن يوفّق إلى الفهم التام للنصِّ قبل أن يطلع عليه كلّ، كأن يتفحص العنوان الرئيس (كنصوص الصحافة). وفي حالات أخرى يكون إكمال توقع النصِّ من خلال معالجة مفصلة لجمل النصِّ الأولى ضرورية، وفي مجموعة ثالثة من عمليات التلقي تكون المعالجة الكاملة لنصوص كبيرة كشرط لفهم مناسب للنصِّ، كما هي الحال مع مقالات الطلبة.

لكننا نتساءل عن كيفية إتمام عمليات الفهم بالتفصيل؟ نشير بشكل عرضي إلى فهم معاني العناصر، ممّا لها أهمية لغوية تعدّ بالمقابل عمليات الاستيعاب الدّوري لوحداث نصّية

(1)- ينظر: فولفجانج هاينه مان وديتير فيهفجر، مرجع سابق، ص 331.

إنجازية أولية، التي يمكن أن تُتصور بوصفها إقامة علاقة وإعادة ربط لمعلومات النصّ المستقبلية وتوقعات النصّ المنشطة عند التكوين التدريجي لوحدات الفهم التي تزداد تعقيداً باستمرار دائم. بهذا المفهوم يقع فهم النصّ بشكل انتقائي، ويعتمد أساساً على أهمية المعلومات التي يكتسبها المتلقي⁽¹⁾.

✓ **مشكلات الاحتفاظ بالمعلومات:** كلّ المعلومات التي يستقبلها المتلقي، تصل إلى ذاكرة العمل، وتخزن في ذاكرة المدى القصير. لكن ما المدة التي يمكن أن نحفظ بهذه المعلومات؟ وما السرعة التي يمكن أن تنشّط بها في مواقف مناسبة، تعتمد (باستثناء قدرات نفسية فردية) على العوامل التالية - الوثيقة الصلة بلسانيات النصّ؟ -
- "بالقيمة الذاتية لوثيقة صلة المعلومات بالنسبة للمتلقى (واستراتيجية القارئ المستتبهة من ذلك).

- بذلك الميل النفسي (عند الإجهاد أو العبء النفسي تجري عمليات الاستدلال أبطأ إلى حدّ بعيد ممّا تكون عليه الحال في إطار قيود معتادة).
- بطريقة تشابك المعلومات في الذاكرة، فكّماً زادت أوجه ربط وحدة البنية في الذاكرة بوحدات أخرى، كانت راسخة أيضاً بشكل أفضل، ومن ثمّ تحفظ. وكلّما كانت معلومة ما تُستخدم على نحو أكثر شيوعاً وتُستدعى كذلك إلى ذاكرة العمل لاستمرار معالجتها، كانت احتمالية الاحتفاظ بها لفترة طويلة أكبر.

- بإمكانية إلحاق معلومات بنماذج كلية للنصّ؛ وفي هذه الأحوال يحدث إكمال أو تعميق للنموذج الكلي للنصّ في المحتوى المعرفي للفرد، وتوضع هنا آخر الأمر ما تسمّى مفاهيم المفاتيح الدلالية، بشرط أن تزداد معرفة المتلقي المختزنة⁽²⁾. وبهذا تسفر الاختبارات النفسية لدى المتلقي الذي يقوم بتصحيح نصّ قد استقبل منذ زمن طويل للوصول إلى التوافق مع المعرفة التي سبق له أن اختزنها.

(1)- فولفجانج هاينه مان وديتر فيهفجر، مرجع سابق، ص333.

(2)- المرجع نفسه، ص335.

• استراتيجيات الفهم:

✓ **التركيز على فعاليات القراءة:** تعدّ عمليات الفهم باعتبارها ظواهر ذات طابع تفاعلي، في العادة يقصد الكاتب: مثل توليد التحفيزات للحدث الفعلي، وتثبيت أو تصحيح مواقف المتلقي وآرائه، وتوسيع أنظمتها المعرفية (مع عمليات التعلم).

فأهداف الكاتب لا تتلاقى دائماً بأهداف المتلقي، لذا يعتمد نجاح عمليات تواصلية على كل ما يدخله المتلقي من اهتمامات ورغبات ومواقف في واقعة التواصل، غير أن الاستعدادات النفسية للمتلقي تشكل أهم العوامل لتلقي النصّ وفهمه.

ويمكن أن يقرأ النصّ بطرق مختلفة، منها الخبر الصحفي الذي يُتلقى باهتمام كبير فيحتفظ به (أي يُخزّن)، بينما يتصفّحه متلقٍ آخر فيتجاهله تماماً. فالاستراتيجيات القرائية مختلفة من قارئ إلى آخر، لكن هناك مجموعة من القراء ملزمة بالقراءة بسبب دورها الاجتماعي: فالمعلم يجب عليه أن يقرأ مقالات الطلبة، والطالب يجب عليه كذلك أن يقرأ أجزاء نصية من مقرّره.

إنّ فهم النصّ يتعلّق بجوانب أساسية من استراتيجيات القراء التي ترتبط دائماً بتوقع النصّ؛ بطريقة تلقي المعلومة وتخزينها من جهة، وردّ فعل المتلقي الناتج عن ذلك في التفاعل من جهة أخرى⁽¹⁾.

✓ **فهم للنصّ قائم على الوظائف:** قدّم للمتلقي تحفيز إيجابي لكي يتلقّى النصّ المكتوب المستهدف، حينما يتمّ توجيهه للقيام بوظيفة تواصلية أو غير تواصلية إلى فهم النصّ المكتوب، فالمعلومات المخزنة تكتسب وظيفة حلّ المهام وأدائها فيما تُتلقى بانتباه تامّ.

وهذا ما يؤدي بالمتلقي في أن يبحث داخل النصّ عن المعلومات ذات الصلة الوثيقة بأداء الوظائف، فيلحقها بإطار الوظائف المنشطة أو ينظر إليها على أنها محفّزات لطرق أداء جديدة. فتؤدي هذه الصيغة إلى إنجازات تخصّ الحفظ بوجه خاصّ، إذ ينسب إلى المعلومات المستقبلية أهمية وظيفية. ولذلك تنتج فروق داخل هذا النمط من الاستراتيجية لنوع المهمة التي يراد إتمامها. ونوضّح هذه المسألة بمثال لتلقي نصوص علمية انطلاقاً من كتابة بحث

(1)- فولفجانج هاينه مان وديتر فيهفجر، مرجع سابق، ص336.

حيث يجب على الطالب أن يبرهن على قدرته على الفهم وحلّ مشكلات علميّة جزئية، من خلال تحديد سلوك القراءة الاستراتيجي للمتلقّي كما يلي:

- يجب على الطالب أن يقوم بعملية مسح كامل لكلّ المراجع المتخصّصة، ذات الصلة الوثيقة بموضوعه. ولتسهيل الاحتفاظ بالمعلومات عليه أن يضع خطأً تحت فقرة ذات صلة بموضوعه، ويضع ملحوظات هامشيّة، ويدوّن نقاطاً مهمّة، كما ينبغي عليه أن يقف على تقنية الاقتباس (الإعادة الحرفيّة لأجزاء من النصّ)، وتقنيّة التلخيص (وصف عام لمضمون النصّ).

- في النصوص العمليّة التي تتعلّق بالبحث، على الطالب أن يستغلّ المعلومات الهامّة فقط، وأن يضعها في علاقة مع توقّع النصّ، إذ يشترط عليه القدرة على إدراك ما هو جوهري.

- في النصوص العمليّة المجاورة أو الموسوعات، يمكن له أن يثبت فهم النصّ على شكل نقاط للمفاهيم المفردة أو أجزاء النصّ.

تجدر الإشارة هنا إلى بعض الصيغ الأخرى لفهم النصّ التي تتعلّق بالوظيفة:

- معالجة الناقد لنصوص علميّة تحتلّ فيها أجزاء التّقييم للمراجع المتخصّصة وحلول مشكلات بؤرة عمليّة التلقّي.

- عمليّات التعليم عموماً، تلقّي معلومات وتخزينها، تصلح كشكل خاص للنصوص التربويّة، فهي تتضمّن وسائل تشويق وإشارات (رسومات، جداول...) ممّا تسهّل دخول المتلقّي إلى مجالات معرفيّة غير معروفة، أو معروفة بشكل غير كافٍ. ويوجّه سلوك المتلقّي إلى تنمية الإجراءات التي تتعلّق بذاكرته.

تلقّي نصوص استخدام معيّنة، كإرشادات التشغيل وتعليمات الاستعمال، ضمن وظائف بناء الأجهزة وتركيبها وأغراض الاستعمال وضمان أدائها الفعلي. لذا يطلب من منتجي النص تأليف نصوص الاستعمال الموجهة للقارئ، أن تكون ذات وصف مفصّل لكلّ العمليّات

المهمة للتشغيل، والتخلي عن استخدام متخصص، واستعمال وسائل تخطيطية تصويرية تساعد على الفهم⁽¹⁾.

✓ فهم للنص يصوغه الاهتمام: تؤدي وقفات الاهتمام إزاء الأغراض والأحوال في كل عمليات التلقي دوراً مهماً، فالاهتمام هو الدافع الأساس لعمليات التلقي، والاهتمامات تُكيّف مخطط التوقع الذي تُعزى إليه عند القراءة وظيفة انتقائية: إذ تُتلّق معلومات بقوة خاصة بسبب أهميتها، أو تعزل أخرى أو تُتلّق بشكل انتقائي. فهذه الصيغة تحدث في نصوص وسائل الإعلام واستيعابها، والدعاية والنصوص القصصية⁽²⁾.

✓ فهم للنص قائم على السلوك: يصبح فعل القراءة في مصطلح عمليات التلقي فعلاً باعثاً لما يتوقعه الكاتب لدى المتلقي. ففي بؤرة التلقي المتجزئ يتم إنجاز أفعال القارئ أو تركها، ويقع ذلك عند تلقي لوحات إرشادية التي تستعمل لتوجيه سلوكي (ممنوع المرور...) ونصوص قانونية (قوانين، أوامر، مراسيم...) ونصوص ذات قرار إداري (طلبات التماسات، ...) ⁽³⁾.

✓ فهم للنص متعلق بالشريك: للشريك دورٌ جوهريٌّ في فهم النص، وهو نوعان: احتمالي وحقيقي، إذ توجه نصوص صحافية ولوحات إرشادية إلى الشريك الاحتمالي على أنه المعني مباشرة، ولذلك يمكنه أن يتجاهل النص، بينما عندما توجه رسائل خاصة وبطاقات بريدية، وبرقيات إلى الشريك الحقيقي (بشكل مؤكد) يفصح عن معلومات في النص، كمكان الإجازة، وغيرها. فلا يصير هذا النص وثيق الصلة بالقراءة فقط، بل برّد فعل المتلقي أيضاً. لذلك ننطلق من هذا التواصل المكتوب الذي يصبح الإطار المهيمن لفهم النص⁽⁴⁾.

(1)- ينظر: فولفجانج هاينه مان وديتر فيهفجر، مرجع سابق، ص 339.

(2)- المرجع نفسه، ص 341.

(3)- المرجع نفسه، ص 345.

(4)- المرجع نفسه، ص 346.

7- المقبولية في الخطاب الشعري:

تختلف حظوظ الشعر عموماً، سواء أكان عمودياً أو شعر تفعيلية أو قصيدة نثر، لما بينها من اختلافات متباينة، فالشعر بما أنه ليس علامات شكلية تبنى على وزن معين فقط وليس رصاً لكلمات بطريقة عشوائية، كيفما يحلو للشاعر أن يرصّها، فالشعر، إذن، هو ما قام على بعدين: "نسبي ومطلق ويشكل البعد النسبي شكل النص الشعري في كل عصر أو فترة على حدة. أما البعد المطلق فهو الذي ندعو به كل هذه الأشكال شعراً بصرف النظر عن الاختلافات الحادثة بين نص وآخر. ونطلق صفة الشعري على كل نص يخلق بخياله ويخاطب الروح الإنساني حتى لو لم يكن قصيدة أو مقطوعة"⁽¹⁾. فهذا الشعر هو الذي يخلق نوعاً من التناغم والانسجام مع دلالاته، وهذا ما يغري المتلقي، ويحفّزه على قراءة النصّ والشاعر مهما أبدع من شعر إلاّ كان هدفه وجهة واحدة لا غير، وجهة إمتاع المتلقي، وأسرّه بما يمتلك من سحر البيان.

فالشعر يمتلك فيما يمتلك من رؤى متميزة ومختلفة عما يعرف في النثر، "فهو يحاول خلق عالم جديد يتوفر فيه الانسجام والنظام ليكون نموذجاً للعالم المبتغى الذي يحاول الإنسان تجسيده في حياته"⁽²⁾. كما يحاول شدّ المتلقي إليه من خلال قصيدة تستدعيه "بالحاح لفك رموزها وتتبع بنائها العضوي وعقد علاقة بين أجزائها المبنية وإرجاع الصور إلى أصولها الأسطورية والتراثية والتاريخية والصوفية والذهنية، هكذا تحولت القصيدة العربية المعاصرة إلى فضاء مشيد يجد فيه المتلقي حريته الكافية للمشاركة الفعلية، لأنه لا يصطدم بصرامة الوزن والقافية الثابتين، ولا بالتسطير المتوازي، أمامه إمكانيات متاحة في كل اتجاه، فهو إذن ينتقي منها الأنساق التي يتجاوب أو يتفاعل معها ويسهم بنفسه في تشييد قصيدته المفضلة"⁽³⁾.

ينحصر المنطلق التفاعلي ما بين أطراف العملية الإبداعية التي تتجلى من كونها الإطار الحقيقي لفهم الخطاب الشعري، وهي بحكمها تصب في عمليتين، عملية الإنتاج، وعملية الاستقبال، حيث تبنى العملية الأولى على مقبولية الوجه الآخر لمقصدية المبدع، والثانية

(1)- فاتح علاق، مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2010، ص118.

(2)- المرجع نفسه، ص359.

(3)- حميد لحميداني، مرجع سابق، ص13.

على ما للمتلقي من حوافز ورغبات شتى، تستدعيه أن يشارك في إبداع النص، من وجهة نظره، وفي تقريب دلالاته، وفك رموزه "بذلك يمثل المتلقي جانباً مهماً من جوانب عملية الإنتاج التي تتكوّن من (المنتج والنصّ والمتلقي)، فلا شك أن النصّ يكتسب حياته من خلال المتلقي، إذ يفكّ شفرته، ويستخرج ما فيه. ويتوقف ذلك على ثقافته وأفقه ومعرفته بعالم النصّ وسياقه. ذلك الأفق الذي يمكنه من إدراك ما في النصّ من أفكار ومبادئ وجماليات، كما يمكنه من ملء الفراغ الكامن بين عناصر ذلك النصّ، وعلى وجه الخصوص ما يتصل بحذف العديد من العناصر في النصّ"⁽¹⁾.

ولكي يقف المتلقي على فحوى الخطاب الشعري الذي بين يديه، يستلزم منه أن يعود إلى ما حدّده فان دايك من تعيين للبنية الكبرى، التي تتمحور حول قواعد: الحذف والاختيار، والتعميم، والتركيب (البناء). وبناء على ما سبق "يحاول من خلال حجج تجريبية وتجارب خاصة ذات طبيعة سيكولوجية، أن تثبت أن البنية وبناءها (بتطبيق القواعد الكبرى) يؤدي في نموذج سيكولوجي لعملية فهم النصّ دوراً جوهرياً"⁽²⁾. فالوقوف على البنية الكبرى التي ترتبط بالخطاب الشعري، والوقوف على دور المتلقي في هذه الحال، لا بدّ أن يصل إلى هذه البنية الكلية عبر عمليات متنوعة تشترك كلها في سمة الاختزال، على أن البنية الكلية ليست شيئاً معطى، حتى وإن كانت هناك بنيات متنوعة أو مؤشرات على وجود هذه البنية وإنما هي مفهوم مجرد (حدسي) به تتجلى كلية الخطاب ووحدته"⁽³⁾.

ترتبط البنية الكبرى بالقواعد الكبرى التي تعتبر "إعادة بناء جزء من حصيلتنا اللغوية التي نضيف بمساعدتها معان إلى كليات دلالية أكبر، أي: نجلب نظاماً إلى ما لا تكون للوهلة الأولى إلا سلسلة طويلة ومعقدة من العلاقات كما هي الحال بين القضايا في نصّ ما. حين نتخذ قضايا لتمثيل مجرد لما نطلق عليه عادة معلومة (دلالية) فإن القواعد الكبرى تنظم إلى حدّ ما معلومة النصّ المعقدة للغاية. وعلى نحو معيّن تتضمن هذه الرؤية اختصار المعلومة بحيث يمكننا-حتى نتحدّث عن المستوى الإدراكي- أن نعد القواعد الكبرى عمليات لاختصارات خاصة بالمعلومات الدلالية أيضاً"⁽⁴⁾.

(1)- عزة محمد شبل، مرجع سابق، ص34.

(2)- كلاوس برينكر، مرجع سابق، ص69.

(3)- محمد خطابي، مرجع سابق، ص46.

(4)- تون أ. فان دايك، علم النص، مرجع سابق، ص78.

فالمعنى الدلالي الذي ينحصر في بنية الخطاب، ما هو سوى متتالية تسهم في موضوع القضية التي تعالجها، "بمعنى أن كلاً من موضوع الخطاب والبنية الكلية تمثيل دلالي إما لقضية ما، أو لمجموعة من القضايا، أو لخطاب بأكمله"⁽¹⁾. فما هو دور المتلقي في تحليل العمليات التي يسلكها من أجل إعادة بناء البنية الكبرى؟

نحن أمام خطاب شعري معاصر، اعتمد الشاعر استراتيجية تقسيمه تقسيمًا واضحًا جليًا، فصل بين مقاطعه، حتى يتمكن من أن يساعد المتلقي من "أن يتخذ منها هاديًا للكشف عن العلاقة بين عالم النص وظاهره"⁽²⁾ لذا نحاول أن نتتبع تقسيمه -وفق رؤية الشاعر- إلى سلسلة من المحاور التي يعبر كل محور منها على قضية دلالية كبرى، لكي نتمكن فيما بعد أن نقف على البنية الدلالية الكبرى له، باعتبار هذه الأخيرة، تقوم على حذف كل ما هو عرضي، والإبقاء على ما هو أساسي ضمن الخطاب الشعري.

ارتأينا أن يضم المحور مجموعة من المقاطع، مما يسهل على المتلقي ضم أطراف الخطاب، بعضها إلى بعض، ومساهمته في تقريب دلالاته، بحثًا وتمحيصًا، من خلال عشرة محاور مقترحة. وسنطلق من المحور الأول، لنقف على ما افترضه فان دايك من "أن القواعد الكبرى للدلالة النصية موجودة في نموذج سيكولوجي للعملية أيضا"⁽³⁾، مما يحتم على المتلقي أن ينظم معلوماته ويطبق هذه القواعد على مجموعة من المتتاليات بهدف تحديد البنية الكبرى للخطاب الشعري، وتتم وفق العمليات التالية:

- **عملية الحذف:** تعد هذه العملية "مألوفة إلى حد ما، وتتضمن أن كل معلومة غير مهمة، غير جوهرية يمكن أن تحذف"⁽⁴⁾. فهي "كقاعدة تضمن الإنشاء الدلالي الجيد للبنية الكلية"⁽⁵⁾ ومفادها حذف كل قضية من القضايا التي يفترض أنها لم تعد مهمة لتفسير القضية

(1)- محمد خطابي، مرجع سابق، ص 44.

(2)- سعد مصلوح، مرجع سابق، ص 230.

(3)- تون أ. فان دايك، علم النص، مرجع سابق، ص 291.

(4)- المرجع نفسه، ص 81.

(5)- محمد خطابي، مرجع سابق، ص 44.

التالية. ومما يعني أن "كلّ المعلومات العرضية قابلة للحذف دون أن يخلف ذلك أثراً دلالياً في البنية الكلية إلاّ أنها غير قابلة للاسترجاع"⁽¹⁾ أي أن المحذوفات عرضية غير مستبدلة.

نحاول أن نتوغل، في البدء، إلى قلب الخطاب، من خلال عملية "الحذف" التي تعني فيما تعنيه "أن أية معلومة قليلة الأهمية، وليست جوهرية، يمكن أن تحذف. فعندما يكون لدينا مجموعة من الأقوال يمكننا ببساطة أن نحذف منها ما ليست له وظيفة يقوم بها في النص أي ما لا يعتبر فرضاً تترتب عليه نتائج في بقية النص"⁽²⁾. وعليه يمكن أن نتخلّى عما هو عرضي وغير مهمّ، ونبقي ما هو جوهريّ. فالشاعر في المقطع الأوّل، ينطلق من ثنائية (مكان-زمان)، المكان ذو الرائحة الفلسطينية العطرة، الذي يفوح ألماً وأملاً في ارتياد ما هو آتٍ، حتّى ولو كره المحتلون. فبعدما نحذف كل ما هو عرضي، المتمثل في: (مُنحدرات التلال، أمام الغروب، وفُوّهة الوقت، قُرْبَ بساتينٍ مقطوعةِ الظلّ، نفعلُ ما يفعلُ السُّجَناءُ وما يفعلُ العاطلون عَنِ العملِ)، نحفظ بما هو جوهريّ وهامّ، الذي يتملّ في: (هنا) المكان الفلسطيني المقدّس، وفي: (تربيّة الأمل) الاحتكاك بهذا الأمل الذي يمتنّ أواصر القرب من ذلك المكان.

نحاول أن نتلمّس خيوط الحذف في [م01]، بتحديد القضايا (العرضية والجوهرية)

هنا،	← قضية جوهرية
عند مُنحدرات التلال، أمام الغروب	← قضية عرضية
وفُوّهة الوقت،	← قضية عرضية
قُرْبَ بساتينٍ مقطوعةِ الظلّ،	← قضية عرضية
نفعلُ ما يفعلُ السُّجَناءُ،	← قضية عرضية
وما يفعلُ العاطلون عَنِ العملِ:	← قضية عرضية
نُرَبِّي الأمل ⁽³⁾ .	← قضية جوهرية
جوهرية	

(1)- محمد خطابي، مرجع سابق، ص 45.

(2)- صلاح فضل، مرجع سابق، ص 307.

(3)- قصيدة حالة حصار، ص 177.

ومن هنا نستشف أن بنية [م01] يتمحور حول بؤرة مركزية لا يألو عنها الأمل الفلسطيني في تحقيق ما كان دائماً يسعى إليه سعيًا حثيثًا، بهدف استعادة المكان (الأرض) الذي ارتبط به ارتباطاً لا فكاك له، وأصبح جزءاً من كيانه الذي يتوق، دائماً، إلى يوم استقلاله.

- عملية الاختيار: إذا ما كان الشاعر في المقطع السابق، قد أشار إلى حالة من حالات الحصار، فإن [م02] يصوّر حالة انتقال آلي، من الغروب إلى الفجر، فهو دائماً، في حالة تأهب مستمرة، في انتظار ما يسمى بساعة الاستقلال والنصر، رغم أنه يعيش وضعيات متشابهة، طبعاً، من الحصار.

ففي [م02] نلاحظ أن الشاعر ركّز على مجموعة من القضايا التي بُنى عليها المقطع الشعري، ونحن بدورنا، الآن، يمكن لنا أن نطبّق علمية الاختيار على [م02] فنحدّد في البدء القضايا التي تمتلك علاقة مع ما سبقها من قضايا في [م01].

فعملية الاختيار تعني أيضاً حذف بعض المعلومات وإبقاء البعض الآخر، مع مراعاة وضوح العلاقة بين المحذوف والمتروك⁽¹⁾، أي أنها تعتبر كعملية حذف للمعلومات التي تتوالى لتكون في الأخير مفهوماً تحلّ محله قضية تعيّن موضوعاً أشمل.

قال الشاعر:

بلاّد على أهبة الفجر،	← قضية عرضية
صرنا أقلّ ذكاءً،	← قضية عرضية
لأنّا نحملُ في ساعة النصر:	← قضية عرضية
لا ليلَ في ليلنا المتلألئ بالمدفعية	← قضية عرضية
أعداؤنا يسهرون،/وأعداؤنا يُشعلون لنا النورَ	← قضية عرضية
في حلّة الأقبية ⁽²⁾ .	← قضية جوهرية

جوهرية

(1)-صلاح فضل، مرجع سابق، ص308.

(2)-قصيدة حالة حصار، ص178.

ففي [م02] نجد أن الشاعر قد أكمل بناء قصيدته، مستخدماً مجموعة من القضايا التي وظفت توظيفاً ثانوياً، إذ نلاحظ استمرارية تعبيره عن التحوّلات المتعلقة بكلامه السابق. فالهدف في هذا المقطع يرتكز على ما يحدث للفلسطيني تحت وطأة الاحتلال، وكذا تحت الحصار الدائم. ولكي نقف على عملية الاختيار، لا بدّ أن نحذف كل القضايا العرضية لما لها من دور ثانوي، داخل النص، ونبقي على ما هو جوهري، بذلك تكون البنية الكبرى متمثلة في العيش تحت حالة أخرى من الحصار، في "حلقة الأقيّة".

- **عملية التعميم البسيط:** "كل تتابع قضوي، تقع من خلاله تصوّرات، يستوعبها تصوّر أعلى مشترك، تحلّ محلّه قضية لها هذا المفهوم القضوي"⁽¹⁾ فهي تتعلّق بحذف المعلومات الأساسية، "لكنّها تفعل ذلك بطريقة يترتب عليها ضياع هذه البيانات كما في القاعدة الأولى لعدم احتوائها"⁽²⁾. ويمكن أن نستبدلها بقضية شاملة.

قال الشاعر في [م03]:

هنا بعد أشعار «أيوب» لم تنتظر أحداً...

هنا، لا «أنا»

هنا يتذكّر «آدم» صلصاله

سيمتدّ هذا الحصار إلى أن نعلم أعداءنا

نماذج من شعرنا الجاهلي.⁽³⁾

نستطيع أن نحذف كل المعلومات الأساسية من المقطع دون أن يخلّ ذلك بالمعنى الذي سطره الشاعر، ونبقي عبارة (إلى أن نعلم أعداءنا) في نهاية المقطع، فكلّ المقطع ملغى أو محذوف تقريباً، ويمكن لنا أن نجعل القضية الشاملة لهذا المقطع، تتمحور حول تحدّي الفلسطيني لكل أنواع الاحتلال، رغم أنّها مهمة ذات صعوبات جمّة، لكنها ليست بمستحيلة.

وقال الشاعر في [م04]:

السّماء رصاصيّة في الضحى

(1)- تون أ. فان دايك، علم النص، مرجع سابق، ص 291.

(2)- صلاح فضل، مرجع سابق، ص 308.

(3)- قصيدة حالة حصار، ص 179.

برتقالية في الليالي. وأما القلوبُ
فظلت حياديةً مثل ورد السياج
في الحصار، تكون الحياة هي الوقتُ
بين تذكر أولها/ونسيان آخرها...⁽¹⁾

يمكن أن نقوم بعملية الاختيار، كذلك في هذا المقطع، حيث نحذف القضايا الأولى، التي تصف ما يحدث على أرض فلسطين، ورغم ذلك فالشاعر يعلن عن حياديته التي يتمتع بها وسط هذا الحصار الخانق، فالحياة هي الوقت بمفهومه، لأن الحياة تحت نير الاحتلال تشبه إلى حد بعيد أي لعبة رتيبة، نتذكر بداياتها، لكننا، للأسف، ننسى، حتماً، نهاياتها.

- عملية التركيب أو البناء: تمثل قاعدة مهمة إلى حد ما، وهي كقاعدة الاختيار في الوظيفة تماماً، "وإن كانت تختلف عنها من ناحية علاقة العناصر ببعضها. فأي موقف يتطلب مجموعة من الشروط والمواصفات والنتائج التي يمكن أن تكون في جملتها مفهوماً عاماً كلياً يمكن إعادة تكوينه في جملة واحدة"⁽²⁾.

ففي [م05] قال الشاعر:

أَلْحِيَاةُ.
الحياةُ بكاملها،
الحياةُ بنقصاتها،
تستضيفُ نجومًا مُجاوِرةً
لا زمانَ لها...
وغيوماً مُهاجرةً
لا مكانَ لها.
والحياةُ هنا
تساعل:

(1)- قصيدة حالة حصار، ص180.

(2)- صلاح فضل، مرجع سابق، ص309.

كيف نُعيدُ إليها الحياة⁽¹⁾

نجد أنّ القضايا التي استخدمها الشاعر في الإخبار عن الحياة بنقيضها، (الحياة بكاملها) و(الحياة بنقصانها)، وعن الحياة التي (تستضيف نجومًا لازمان لها) والتي تستضيف (غيوماً مهاجرة لا مكان لها)، فهذه التفاصيل الدقيقة للحياة، تتضمن في جملتها قضية واحدة، مفادها أنّ الحياة الرتيبة في فلسطين التي أصبحت لا معنى لها، إذ أنّها قد فارقتها الحياة، فكيف لنا أن نعيد إليها الحياة من جديد؟
قال الشاعر في [م06]:

يقولُ على حافة الموت:

لم يبقَ بي موطئ للخسارة،

حرُّ أنا قُربَ حرّيتي

وغدي في يدي...

سوف أدخلُ، عما قليل، حياتي

وأولّد حرّاً بلا أبوين،

وأختارُ لاسمي حروفاً من اللازورد...⁽²⁾

يمكن لنا أن نقف على عمليتي التعميم، والتركيب، حيث يلتقيان معاً، فيما يريد أن يفصح عنه المرء الفلسطيني، المنشوق للشهادة، فهي من منظوره الفلسفي، وحسب رؤية الشهيد، الذي يقدم نفسه قرباناً لله وللوطن، لأنّ الشهادة ما هي سوى ولادة جديدة، انبعاث جديد، حياة أخرى، لا مثل لها على وجه الأرض، لذا نجد الآخر، عندما تلتقط أذنه هذه الكلمة من أفواه الفلسطينيين، تتقمّصه حالة من الرعب والفرع.
قال الشاعر في [م07]:

هنا، عند مُرتفعات الدُخان، على درَج البيت

لا وقتَ للوقتِ

نفعلُ ما يفعلُ الصاعدونَ إلى الله:

(1)- قصيدة حالة حصار، ص181.

(2)- قصيدة حالة حصار، ص182.

ننسى الألم

الألم

هُوَ: أَنْ لَا تُعَلِّقَ سَيِّدَةُ الْبَيْتِ حَبْلَ الْغَسِيلِ

صَبَاحًا، وَأَنْ تَكْتَفِيَ بِنِظَافَةِ هَذَا الْعَلَمِ (1)

ويعود الشاعر، في هذا المقطع، إلى نقطة انطلاقه، إلى المكان الذي حدّده في [م01]، إذ يضيف عليه نفحة أخرى، نفحة من سموم الاحتلال الحاقد، حيث تمازجت حياة المرء الفلسطيني تحت الحصار، بين الموت والدخان، أصبح لا يملك سوى الابتهاال والتوجّه إلى من خلق هذا النسيان، نسيان الألم، الألم الذي لن يتحمّله سوى هذا الشّهم "أيوب فلسطين". قال الشاعر في [م08]:

لا صدى هوميريّ لشيء هنا.

فالأساطيرُ تطرُقُ أبوابنا حين نحتاجُها

لا صدى هوميريّ لشيء...ع

هنا جنرالٌ يُنقَبُ عن دَوْلَةٍ نائمة

تحت أنقاض طروادة القادمة (2)

ويعلن الشاعر عمّا يريده الاحتلال، من جرّاء، تصرفاته التي تنبئ عن خبايا نفسه الخبيثة، والتي تفضح ما أراد أن يستتره عن أنظار العالم المتمدن، شريكه في الجريمة، فهو غير مسالم بطبيعته، لا يحبّ السلام، بادعائه، أنّه شعب مختار، فكلّ همّة اللهث وراء تنقيب عن دولة لا حقّ له فيها، باستعمال دبابات تشبه إلى حدّ كبير-تاريخيًا- حصان طروادة (cheval de Troy).

قال الشاعر في [م09]:

يقيسُ الجنودُ المسافةَ بين الوجود

وبين القدم

(1)-قصيدة حالة حصار، ص183.

(2)-قصيدة حالة حصار، ص184.

بمنظار دَبَّابَةٍ...

نقيسُ المسافةَ ما بينَ أجسادنا

والقذيفة... بالحاسّة السادسة⁽¹⁾

الجندي الإسرائيلي صانع للموت، وهذا ما هو معروف عنه تاريخياً بقتله لأشرف خلق الله عزّ وجلّ، وليس بجديد عن هذه الفئة المنبوذة من البشر، فهو لا يرى سوى أهداف حدّدها من خلال منظاره، ليسهل اقتناص ما يمرّ بمحاذاته، دون اعتبار لشريعة سماويّ، أو قانون دوليّ، فهو -كما قلنا سابقاً- من يهوى إزالة الآخر بإذلاله، تجريده من كلّ ممتلكاته من روحه بقتله، لأنّ المحتلّ يعشق الموت، لكن لا ننسى أن الفتى الفلسطيني يعشق الحياة بكل ما أوتي من حبّ، حبّ الحياة الدنيا، كمقاوم، وحبّ الحياة الأخرى، كشهيد.

قال الشاعر في [م10]:

أيُّها الواقفون على العتبات ادخلوا،

واشربوا معاً القهوة العربيّة

[قَدْ تَشْعُرُونَ بِأَنكُمْ بَشَرٌ مِثْلُنَا]

أيُّها الواقفون على عتبات البيوت،

اخرجوا من صباحاتنا،

نطمئن إلى أننا

بَشَرٌ مِثْلَكُمْ !⁽²⁾

يقارن الشاعر بين نوعين من البشر، نوع يشبه كل البشر، في أخلاقه، في أفعاله، في كلّ شيء، بشر حقيقيّ بمعنى الكلمة، ونوع آخر، للأسف، لا يمتُّ بصلة، إلى أيّ نوع من البشر، ربّما قد تكون البهيمة أعدل منه ألف مرّة، لأنها لا تستطيع أن تؤذي الآخرين، إلّا إذا كانت تدافع عن نفسها، تذود عن صغارها، وعن جماعتها، تفعل المستحيل من أجل أن تحافظ على مملكتها، فهي لا تقوى على فعل الشرّ مثلاً يفعلُه المحتلّ، فيمن أخذ أرضهم

(1)-قصيدة حالة حصار، ص185.

(2)-قصيدة حالة حصار، ص186.

عنوة، وبغير وجه حقّ. فهو لن يكتسب صفة البشريّة، إطلاقاً، لأنّه بكل بساطة قضى على الأشياء الجميلة التي يكتسبها المرء الحرّ الفلسطيني.
قال الشاعر في [م11]:

نجدُ الوقتَ للتسلية:

نلعبُ النردَ، أو نتصفَحُ أخبارنا

في جرائدِ أُمسِ الجريحِ،

ونقرأُ زاويةَ الحظّ: في عام

ألفينِ واثنينِ تبتسمُ الكاميرا⁽¹⁾

أضاف الشاعر حصاراً آخر، يمتلّ فيما يباح للفلسطيني تحت هذا الحصار الممتدّ ويجد فراغاً ليمارس هوايات فرضت عليه، حتى لا يشعر بالملل، ولا يحسّ بما يخبئه له المحتلّ، من أحقاد ومن ويلات، فالهوايات التي يمارسها تحت أنظار جنود الاحتلال، اللعب بالنرد، الاطلاع على أخبار الشعب في الجرائد اليومية، قراءة حظوظ مواليد هذا الشهر، بل هذا العام الذي منحه اسماً خاصاً به، لا وجود له بين أبراج الحظ، مواليد "برج الحصار"، فما يخبئ المستقبل لهؤلاء المحتلين؟

قال الشاعر في [م12]:

كلّما جاعني الأُمس، قلتُ له:

ليس موعدنا اليوم، فلتبتعدْ

وتعالَ غدا !

قال لي كاتبٌ ساخرٌ:

لو عرفتُ النهايةَ، منذ البداية،

لم يبقَ لي عمَلٌ في اللّغة⁽²⁾

يتقاسم الحياة الفلسطينية زمان، الزمن الماضي (الأُمس) الذي يحمل بين طياته آلام أمة بأكملها، من المحيط إلى الخليج، آلام الاحتلال وتخلّي الأمم المتمدنة عمّا يسمى حقّ تحقيق

(1)-قصيدة حالة حصار، ص.187

(2)-قصيدة حالة حصار، ص.188.

المصير، وحقّ حماية إنسانية الإنسان، فالحصار الحاليّ هو امتداد للزمن (الأمس) المليء بالآهات والآلام. أمّا الزمن الآتيّ (الغد) الذي يستدعيه الشاعر ليغيّر مساراته، ليعيد صياغته من جديد، لأنّ (الأمس) في حقيقة الأمر، حالة مستعصية من حالات الحصار.

قال الشاعر في [م13]:

كُلُّ مَوْتٍ،

وإن كان مُنْتَظَرًا،

هُوَ أَوَّلُ مَوْتٍ

فكيف أرى

قمرًا

نائماً تحت كلِّ حَجَرٍ؟⁽¹⁾

يقدم الشعب الفلسطيني فلذات أكباده فداءً للوطن المفدى، فبفضل تضحياتهم الجبارة المستميتة يحيا هذا الوطن الأشم، فكلّ شهيد يمثل سراجاً وهاجاً لمن هم آتون من أبطال صلاح الدين، فهم على الدرب سائرون، وللمحتلّ مقاومون لا محالة.

قال الشاعر في [م14]:

أفكّر، من دون جدوى:

بماذا يفكّر مَنْ هُوَ مثلي، هناك

على قَمّة التلّ، مُنْذُ ثلاثة آلاف عامٍ،

وفي هذه اللحظة العابرة؟

فتوجعني الخاطرة

وتنتعشُ الذاكرة.⁽²⁾

الشاعر يعيد ما رسب في الذاكرة (الذاكرة الجمعية) منذ أمد بعيد، فتفكيره لا يكون عبثاً، لا يكون هكذا جزافاً من غير تحديد للهدف المرجو، وإنما ينصبّ جلّ تفكيره، وينعش

(1)-قصيدة حالة حصار، ص189.

(2)-قصيدة حالة حصار، ص190.

ذاكرته، بما تحمله من تاريخ فعليٍّ لأجدادٍ أبلوا البلاء الحسن من أجل تعمير هذه البقعة المقدسة، منذ آلاف السنين، فكيف يحلو لهذا المحتل أن يطالب بها؟ يدعي أنها ميراث أجداده. قال الشاعر في [م15]:

عندما تختفي الطائرات تطيرُ الحماماتُ،
بيضاء، بيضاء. تغسلُ خذَ السماء
بأجنحةٍ حرَّةٍ، تستعيدُ البهاءَ وملكيَّةَ
الجوِّ واللَّهو. أعلى وأعلى تطيرُ
الحماماتُ، بيضاء، بيضاء. ليتَ السماءُ

حقيقيَّةٌ [قال لي رجلٌ عابرٌ بين قنبلتين⁽¹⁾.]

حاصر المحتلُّ كلَّ شيءٍ في فلسطين، حتَّى السماء لم تسلم منه، إذ دنَّسها بأحدث الطائرات الحربيَّة وأقواها عدوانية، فهو لا يفقه شيئاً سوى براعته في إرهاب حمامات فلسطين، وتفنَّنه في اغتيال أحلام أطفال الحجارة، لكن هذه الحمامات لا تياس ممَّا أقدم عليه المحتلُّ، فهي تعود إلى عاداتها، لممارسة الطيران من جديد، ريثما تخلو السَّماء الطاهرة ممَّا يؤذيها، ويعكِّر صفوها.

قال الشاعر في [م16]:

الوميضُ، البصيرةُ، والبرقُ
قَيْدُ التشابهِ...

عَمَّا قليلٍ سأعرف إن كان هذا
هو الوَحْيُ...

أو يعرفُ الأصدقاءُ الحميمونَ
أنَّ القصيدةَ مرَّتْ،
وأودتْ بشاعرها...⁽²⁾

(1)-قصيدة حالة حصار، ص191.

(2)-قصيدة حالة حصار، ص192.

يصوّر الشاعر حالة أخرى من حالات الحصار، حيث اختلط الحابل بالنابل، وأصبح لا يميّز ما بين القبائل التي تُقذف عليه من علّ، وما بين الإلهام (الوحي) الذي يمنحه إياه شيطان الشعر، لكن كل شيء سائر لفناء، لاندثار، حتّى الشاعر الذي أبدع أشهر قصائده، لم يسلم من الوأد، ولم يبق أحد كشاهد، ليفضح بشاعة المحتلّ سوى هذه القصيدة التي اغتالت صاحبها، وسجّلت حضورها الأبدي فاضحة الاحتلال أمام الملأ بما اقترفته يداها.

نسجّل استراتيجية الشاعر التي اتّبعتها في تشكيل البنية الكبرى لخطابه الشعري ويتضح من ذلك أنّها ذات صلة وطيدة بما ذُكرَ من قضايا في المحور الأول كلّها، أي المقاطع التي قسّمها الشاعر وفق منظوره الخاص، والمحور حسب منظورنا نحن، لكن الشاعر جعل المقاطع تتوالى، لتخدم موضوع الخطاب، من خلال تنويعات التزمها في طرحه، فكلها تتحدّث عن حالات الحصار الذي ضُرب على الأرض الفلسطينية، وعلى أهلها، كلهم. وليس حول حالة واحدة من الحصار حسب ما جاء في عنوان القصيدة.

وإذا ما عدنا إلى المحاور، لكي نستجلي ما تضمّه من قضايا، فإنّنا نحاول أن نقف على كل محور، لنبدي بإيجاز تامّ القضية الجوهرية التي دار حولها المحور. ففي المحور الأوّل: من [م01] إلى [م16]، الحياة العامة تحت الحصار (حالات أخرى من الحصار).

وفي المحور الثّاني: من [م17] إلى [م20]. كلّ شيء على أرض فلسطين يحترف الحصار، حتّى الشعر اتّبّع خطوات المحتلّ، وناقسه في حصار شاعرنا، حامل كلمات الشعب، ناصره من ويلات الاحتلال. لكن رغم ذلك فهو يبدع أملاً شعرياً من أجل أن يحيا شعبه حياة كريمة.

المحور الثّالث: من [م21] إلى [م34]. الشاعر يوجّه خطابه إلى قتلة، ليس في جعبتهم سوى استعباد العباد، وإبعادهم عن موطنهم، وهو يعدّد خسائر الوطن من شهداء، ينتظرون مخلصاً ليزيح عنهم كلّ الآلام التي لحقت بهم من جرّاء أفعال المحتلّ، والمخلص، قد يكون "شجراً" لينمح الحياة في ظلّ الحصار، وقد يكون "حجراً" ليهشم رؤوس المحتلّين، وقد يكون "قمرًا" ليضيء دروب المقهورين.

المحور الرّابع: من [م35] إلى [م47]. كل المخلوقات تسعى جاهدة لكي تقضي على كل ما يمتّ بصلّة إلى ما هو فلسطيني، فهنا نسجّل، عدائية أخرى، تحمل بين طياتها حقد الحاقدين على الوطن الأشمّ.

المحور الخامس: من [م48] إلى [م53]. القضية الجوهرية التي ركّز حولها الشاعر تنحصر في المقام الأول، في "الأنا" الخاصة به، بوصفه يمثل ثنائية "الأنا" و"الآخر" التي قيّدت، كذلك، تحت الحصار، لتعيش مأساة حقيقية، حيث تكون الحياة لا جدوى ترجى من ورائها. وهي رد فعل حاسم للصراع من أجل البقاء ودحض الحصار بكل أشكاله.

المحور السادس: من [م54] إلى [م59]. تتمثل القضية الجوهرية في أن الحصار مهما طال، حتماً، ستكون له نهاية، لأن الفلسطيني لم ييأس، ولن ييأس من أن يقاوم الاحتلال بأشكال شتى من أجل إنهاء الحصار.

المحور السابع: من [م60] إلى [م64]. الحصار هو الانتظار، لا محالة في ذلك، والحياة الحقيقية التي يتمنى الفلسطيني أن يعيشها كباقي البشر، تكمن على ثرى هذه الأرض الطيبة حتى وإن عدل الاحتلال واقع الفلسطيني بجرافة حاقدة مثله.

المحور الثامن: من [م65] إلى [م68]. اختلاط المفاهيم، حيث تتداخل كل الأشياء تحت وطأة هذا الحصار.

المحور التاسع: من [م69] إلى [م81]. ينتفض الشهيد معلناً عما يجيش في خاطره، فهو من يسخو بدمه من أجل أن يحيا الوطن في سلام، السلام الذي رفضه الآخر، الاحتلال الذي ينشر ألغام العبودية، بينما شهيدنا طوبى له، لأنه يصنع أنصع حرية باستشهاده.

المحور العاشر: من [م82] إلى [م89]. لم يبق من الشاعر سوى اللجوء إلى الجانب الإنساني حتى يدين الاحتلال من خلال دعوته الصريحة بالاحتكام إلى السلام.

ما يمكن أن نستند إليه، في نهاية قراءتنا هذه، للوقوف على اللبنة الكبرى التي بني على أساسها الخطاب الشعري، حيث نسجل أن جلّ المحاور تصبّ في قالب واحد، من بداية القصيدة إلى نهايتها، فكلّها تتمحور حول حدث واحد يتجلى في موضوع محدّد ألا وهو "الحصار"، إذ نرى جلياً أن عنوان هذه القصيدة "حالة حصار" التي استعمله الشاعر كعتبة ولوج إلى عالم آخر، يحوي ضمنه حالات حصار أخرى تتطوي عليها القصيدة من أول مقطع إلى آخر مقطع منها.

وبهذا نصل إلى أن موضوع الخطاب الشعري الذي "يعتبر إلى حدّ ما شاملاً للعناصر المهمة الموجودة في محتوى الخطاب. ولو أمكن عرض عملية تصوير محتوى الخطاب في شكل سلّم هرمي للعناصر الموجودة في الخطاب لاعتبرنا العناصر الواقعة أعلى السلّم

مرشحة تلقائياً لأن تكون المكونات الأكثر أهمية في موضوع الخطاب⁽¹⁾. وأن المتلقي يكون على دراية بما يحويه الخطاب الشعري، لأنه يمسّ جزء من حياتنا، كعرب، التي نعيشها تحت نير الاحتلال، الظاهر أو الخفي، وأن الإبداع الشعري يستدعي المتلقي في أن يساهم في بناء النص، "وهذه المشاركة كانت أحياناً حاسمة في هذا النمط الإبداعي، لأن الكاتب يخاطب المتلقي مباشرة ويدعوه للإسهام معه في عملية تكوين النص، وهكذا ما عاد القارئ المعاصر مجرد متلق سلبي، إنه يقوم بنشاط ذهني مزدوج، يتلقى اقتراحات المؤلف ثم يعيد بناءها من جديد ليكتشف نصه الخاص"⁽²⁾.

(1)- براون و يول، مرجع سابق، ص125.

(2)- حميد لحميداني، مرجع سابق، ص13.

خلاصة:

تستمدّ المقبولية مفهومها، بالدرجة الأولى، من رغبة المتلقي في إقباله على التشكّلية اللغوية، على أنها نصّ متّسق منسجم، وقابل للاستغلال، من أجل أن يحقق المتلقي استمرارية قراءة النصّ وفهمه، وهذا ما يؤدي إلى قبوله قبولاً تاماً.

-ومفهوم المقبولية يتجلى كما قلنا سابقاً، في التفاعل المبني على تقابل قطبين: قطب مبدع، يعلن صراحة عن قصديّته ضمن خطابه الذي يوجّهه إلى متلقٍّ ما وقطب متلقٍّ، يعلن كذلك عن رغبته القصوى في تلقّي المعرفة ومحاولته من أجل صياغة مفاهيم مشتركة بينه وبين المبدع.

- لذا فإنّ تضافر جهود القطبين من أجل إخراج النصّ كمولود جديد للوجود وهذا ما يدلّ حتماً على الرغبة الملحة، عن نيّة تامة من أجل إنتاج الخطاب، لأنّ المقبولية تتعلّق بموقف المتلقي الذي يقرّ به، ويحكم على أن المنطوقات اللغوية تكون نصّاً متماسكاً مقبولاً لديه.

- هناك مظاهر مختلفة لكي نقف على مقبولية المتلقي للخطاب موضوع التحليل، لكننا ارتأينا أن تكون البنية الكبرى هي المحكّ في تحليل رغبة المتلقي، ومحاولة تقريب وجهات النظر، بيننا وبين المبدع، وهذا بالربط بين مقاطع القصيدة ككلّ، وبين عنوانها.

الفصل الرابع

الخطاب الشعري المعاصر بين ظروف إنتاج النص وتلقيه

المبحث الأول: الإعلامية في الخطاب الشعري

- 1 الإعلامية
- 2 إنتاجية المبدع والإعلامية
- 3 الدعاية الإعلامية
- 4 رد فعل المتلقي والإعلامية
- 5 مصادر توقعات المتلقي
- 6 العناصر الإبداعية والإعلامية
- 7 إعلامية الخطاب الشعري

المبحث الثاني: السياق في الخطاب الشعري

- 1 السياق بين اللغة والاصطلاح
- 2 ملامح السياق لدى بعض اللسانيين
- 3 أنواع السياق
- 4 السياق في الخطاب الشعري

المبحث الثالث: التناص في الخطاب الشعري

- 1 مفهوم التناص
- 2 التناص في النقاد الغربي والعربي الحديث
- 3 مفاهيم التناص
- 4 مظاهر التناص
- 5 إنتاجية التناص
- 6 مستويات التناص
- 7 أنواع التناص
- 8 آليات التناص
- 9 التناص البنائي
- 10 مصادر التناص
- 11 التناص في الخطاب الشعري

المبحث الأول: الإعلامية في الخطاب الشعري

تعدّ الإعلامية أحد المعايير التي أقرّها دي بوجراند كمصطلح هامّ، صيغ لكي يثبت فعاليته في بنية النصّ، "لا من حيث كونه يدلّ على المعلومات التي تشكّل محتوى الاتصال بل من حيث يدلّ بالأحرى على ناحية الجودة أو التّوّع الذي توصف به المعلومات في بعض المواقف"⁽¹⁾. وقد ركّزنا على أهمّ المفاهيم التي تخدم معيار الإعلامية، نظرياً وفق ما جاء عند بعض اللسانيين، ثم حاولنا أن نطبّقها على الخطاب الشعري.

1- الإعلامية (Informativité):

تستعمل الإعلامية كمصطلح "للدلالة على مدى ما يجده مستقبلو النص في عرضه من جدّة وعدم توقّع"⁽²⁾. أي أنها تعتمد في "موضوعها مدى التوقع الذي تحظى به وقائع النصّ المعروض في مقابل عدم التوقع، أو المعلوم في مقابل المجهول"⁽³⁾. فهي بذلك تدلّ على ناحية الجودة أو التوقع الذي توصف به المعلومات في بعض المواقف"⁽⁴⁾، التي تزداد بها الكفاءة الإعلامية، "بنسبة تختلف باختلاف المتلقي، وعمليات استقباله للنص"⁽⁵⁾. الذي يحمل "دلالات يريد المبدع إيصالها للمتلقي عن طريق النص اللغوي، إذ لو جاء النص فارغ المحتوى من الدلالة، فليس نصّاً، ولا علاقة لنحو النص به"⁽⁶⁾.

2- إنتاجية المبدع والإعلامية:

تتمثل الإعلامية في ثلاثة مفاهيم:

- الرغبة الإعلامية: يدور هذا المفهوم أساساً على الرغبة في تقديم معلومة أو خبر ما "لأن الرغبة تمثّل غرضاً أوليّاً لدى أي كاتب، ونحن هنا نتعامل مع الإعلامية بمفهوم ثابت

(1)- روبرت دي بوجراند، مرجع سابق، ص 249.

(2)- إلهام أبو غزالة وعلي خليل حمد، مرجع سابق، ص 184.

(3)- المرجع نفسه، ص 33.

(4)- روبرت دي بوجراند، مرجع سابق، ص 249.

(5)- عزة شبل محمد، مرجع سابق، ص 68.

(6)- أحمد عفيفي، مرجع سابق، ص 86.

يؤكد أن أي رسالة أو نص لا بد وأن يقدم خبراً ما⁽¹⁾. أو معلومة على مستوى الخطاب ككل، فما يستهل به المبدع يؤثر حتماً في الوقوف على فحوى الخطاب وفهمه. .

• **الجدّة الإعلامية:** يشير هذا المصطلح إلى "الجدّة أو التنوّع الذي توصف به المعلومات في بعض المواقف، فإذا كان استعمال نظام في صياغة نص ما يتكون من الهيئة التي تبدو عليها العناصر المستعملة في وقائع (occurrences) صياغة هذا النص، فإن إعلامية عنصر ما تكمن في نسبة احتمال وروده في موقع معيّن (أي إمكانه وتوقعه) بالمقارنة بينه وبين العناصر الأخرى من وجهة النظر الاختيارية. وكلما بعد احتمال الورد ارتفع مستوى الكفاءة الإعلامية"⁽²⁾، المرتبطة بالمتلقي الذي يحدّدها بمعيار عدم التوقع.

والإنسان لا يستطيع أن يحدّد كل واقعة بدقة في جميع المستويات، إذ الجدّة لا تقتصر على الصياغة فقط، وإنما تشمل كذلك المحتوى، ولذا قد نختار كل واقعة من بين قائمة مختلطة من الخيارات فبالإمكان عندئذٍ تقسيم الكفاءة الإعلامية إلى ثلاثة درجات.

• درجات الإعلامية:

- **إعلامية من الدرجة الأولى:** تكون الإعلامية في هذه الدرجة، إذا ما كانت ذات "وقائع مبتدلة، أي أنها تكون مستوعبة في نظام أو مقام ما استيعاباً كاملاً يجعل حظها من الاهتمام ضئيلاً"⁽³⁾ فكل نص مهما كان إلا ويحتوي عليها، فهي تمتاز بالمثل الدائم فيه، لكن "يمكن أن تكون الإجراءات المطبقة على وقائع الدرجة الأولى في الاتصال (حالات لغياب النص)؛ أي عمليات أو اختياراتا يعتمدهما المرء عند غياب أيّة أدلة مخالفة. كما يمكن أن تكون تلك الإجراءات تفضيلات؛ أي عمليات أو اختيارات يفضلها المرء آلياً على بدائلها المنافسة.

(1)- حسام أحمد فرج، مرجع سابق، ص66.

(2)- روبرت دي بوجراند، مرجع سابق، ص249.

(3)- إلهام أبو غزالة وعلي خليل حمد، مرجع سابق، ص189.

وتؤدي هذه الإجراءات إلى تصغير عبء المعالجة، بحيث يحتفظ بالانتباه موفورًا للتصدي للوقائع ذات الدرجات العليا"⁽¹⁾.

- إعلامية من الدرجة الثانية: ترتبط هذه الدرجة بما سبقها، فتكون ذات درجة ثانية "عند تجاوز حالات غياب النص أو التفضيلات، أي عندما تكون الوقائع دون منطقة الاحتمال العليا"⁽²⁾.

- إعلامية من الدرجة الثالثة: ترتبط هذه الدرجة عندما يعثر المرء على وقائع "تبدو لأول وهلة خارجة بعض الشيء على قائمة الخيارات المحتملة، وهذه الوقائع قليلة الحدوث نسبيًا، وتتطلب قدرًا كبيرًا من الاهتمام وموارد المعالجة، غير أنها تكون في المقابل أكثر إمتاعًا. وتنقسم إلى قسمين في العادة هما: الانقطاعات وفيها تبدو تشكيلة ما خالية من المادة والمفارقات، وفيها تبدو الأنماط المعروضة من النص غير مواكبة لأنماط المعرفة المختزنة. ويستلزم الأمر قيام مستقبل النص بالبحث في الدافعية وهي حالة خاصة من حالات حل المشكلات من أجل اكتشاف ما تشير إليه تلك الوقائع، وسبب اختيارها واستيعابها المجدد في إطار الاستمرار الذي يؤلف الاتصال"⁽³⁾.

3- الدعاية الإعلامية:

الدعاية ماهي سوى فنّ إقناعيّ تدفع بالمتلقي لكي يتبنى فكرة أراد المبدع مبدع الخطاب أن يروج لها، فهي بذلك تمثل نشرًا لفكر معين يراد من ورائه التأثير على مشاعر المتلقي. ولها معانٍ ثلاثة:

• **الدعاية الدينية:** وهو معنى خاص بالكنيسة الكاثوليكية، وهو ما يجب نشره من المبادئ الدينية. وقد دُوّنت هذه المبادئ في لائحة تكوين (جمعية ما يجب التبشير به) التي أُسست سنة 1622 م للإشراف على إرساليات المبشرين في كل أنحاء العالم.

(1)- إلهام أبو غزالة وعلي خليل حمد، مرجع سابق، ص189.

(2)- المرجع نفسه، ص190.

(3)- المرجع نفسه، ص190.

• **الدعاية التعبيرية:** هي التعبير عن وجهة نظر بكل الوسائل المتاحة لاستمالة نفوس السامعين أو القراء مشروعة كانت أو غير مشروعة.

• **الدعاية الأدبية:** هي التي تتصل بالآداب، هو استخدام الفن أو الأدب في الدعوة لفكرة لا تتصل بهما، وإنما تتصل بنظرية فلسفية أو دينية أو سياسية يريد المؤلف استمالة النفوس إليها⁽¹⁾. حتى تتشبع بما دعاها إليه، فتتأثر بأفكاره وتعتنقها.

فالأدب يمثل المجال الحيوي للدعاية، باعتباره يشكل وسيطاً هاماً لكي يوصل للمتلقي فكرًا ما، "ومع بعد هذه الفكرة عن المبادئ الجمالية المألوفة فيما يتعلق بالعمل الفني إلا أن بعض روائع الأدب قد أُلّف أصلاً بغرض الدعاية، ومنها مسرح أريستوفانيس (Aristophanes) (448 ق.م - 380 ق.م)، وروايات تشارلز ديكنز (Charles Dickens) (1812 م - 1870 م)، ومسرح برنارد شو (George Bernard Shaw) (1856 م - 1950 م)⁽²⁾.

4- ردّ فعل المتلقي والإعلامية:

قد يبذل الشاعر نصّاً يكتنفه غموضاً، أو إبهاماً، فيصعب على المتلقي أن يفهمه ويسيطر عليه فلا يستطيع أن يقف على فتح مغاليقه، إلا "بالبحث عن مصادر لتلك الاختيارات غير المعتادة حتى يعود البحث إلى المدى الذي يجعل العناصر النصية قريبة التناول. وهذا الإجراء من قبل المتلقي يخفّض (Diminuer) درجة التعقيد لتلك العناصر إلى مرتبة أقلّ. والخفض إذاً محاولة إيجاد قرينة - من داخل النص أو من خارجه - توضح معقولة أو مقبولة عنصر ما يحمل صفة التعقيد"⁽³⁾. مما يدفع بالمتلقي إلى أن يكون در فله أكثر وعياً، وهذه الصياغة تخفض درجة التعقيد، من خلال ثلاث عمليات لخفض الإعلامية: - خفض رجوعي (Abaissement retardée): يكون بالرجوع إلى العناصر التي وردت فيما سبق داخل النص، حيث ينشط التحفيز لتحديد ما إذا كان العنصر المعقد يفسره آخر سابق عليه.

(1) - مجدي وهبه، معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، 1983. ص 441.

(2) - المرجع نفسه، ص 441.

(3) - حسام أحمد فرج، مرجع سابق، ص 76.

- خفض تقدّمي (Abaissement avancée): بالانتظار لمعرفة التطورات اللاحقة في النص لتحديد ما إذا كان العنصر المعقد يفسره شيء لاحق له.

- خفض خروجي (Abaissement extérieur): بتذكر الحالات المشابهة في الذاكرة أو اللجوء لمعرفةنا عن العالم، لتحديد سبباً يفسّر التعقيد المقصود لهذا العنصر⁽¹⁾.

5- مصادر توقعات المتلقي:

يتمتع النص الأدبي بدور مهمّ في إثبات النظم الاتصالية والتدخل في عملياتها، فيمكن للنصوص الأدبية ذات السمعة العظيمة أن توسّع من نطاق احتمالات التعبيرات العرفية، أو أن تنشر بدائل من وجهات النظر بالنسبة للواقع بواسطة الطريقة القصصية. ولكي نستكشف الاحتمالات الاتصالية، لا بدّ أن نقسم هذه التوقعات إلى ما يلي:

• **العالم الواقعي:** يرى الناس العالم بطريقة خاصّة، كلّ حسب ما يخزّنه من معلومات وما يكتسبه من تجارب ومعتقدات، لنبينا عالمهم الخاصّ، إلا أنّ في بعض الحالات يتخلل معتقداتهم انتهاك عالم النص، مما يحتمّ عليهم أن يبحثوا عن "قارئ تؤدي مهمة توجيهات لمستقبلي النص بأن يجرّوا تعديلات محددة على توقعاتهم لئلا يصبح عالم النص بعيد المنال ويصبح نظامه مشكلاً إلى درجة لا تحتمل"⁽²⁾.

• **تنظيم اللغة:** هي كل "ما يتّصل به من اختيار الكلمات وتركيب الجمل"⁽³⁾، ومن التوقعات التي تستعمل داخل النص، "كقواعد تجميع الأشكال بأنها قواعد اعتباطية، أي أن تنظيم الحوادث والمواقف لا ينعكس على نحو مباشر في تنظيم اللغة، وتدفع هذه القواعد المتكلمين إلى اعتبار بعض التكتلات الصوتية أشياء غير قابلة للنطق، وذلك لخلو اللغة منها ومن أمثلة ذلك أن المتكلمين بالعربية لا يحاولون النطق بتكتلات من مثل "الخ" و"صلعم" و"رضه" كما هي مكتوبة"⁽⁴⁾.

(1)- حسام أحمد فرج، مرجع سابق، ص76.

(2)- دي بوجراند، النص والخطاب، مرجع سابق، ص263.

(3)- حسام أحمد فرج، مرجع سابق، ص77.

(4)- إلهام أبو غزالة وعلي خليل حمد، مرجع سابق، ص194.

• **ترتيب المتواليات:** يكون هذا الترتيب وفق إعلامية العناصر، وكذلك وفق "الإجراءات اللازمة لإظهارها"⁽¹⁾. وهي تستند "على المنظور الوظيفي للجملة والتنظيم، بصفتها وسيلتين يشيران إلى ما يعدّ جديداً أو مهماً أو غير متوقع ضمن التراكيب أو المجموعات النغمية"⁽²⁾ حيث نتلمس نوعين لهذه العناصر، مرتفعة ومنخفضة، ففي الأولى، "عناصر ذات إعلامية مرتفعة تنزع إلى الظهور عند نهاية التركيب وإلى الخطوة بطبقة صوت مرتفعة. وفي المقابل تميل العناصر ذات الإعلامية المنخفضة إلى الظهور عند بدايات التراكيب وإلى أن تكون لها طبقة صوت منخفضة، أو إلى التعرض للاختزال من خلال الأشكال البديلة، أو الحذف من خلال الإضمار"⁽³⁾. وما من شك أن هذه الأساليب عادت بين نزعتين متعارضتين وحقت توازناً بينهما: "الحفاظ على نقطة توجّه واضحة من جهة، والمحافظة على درجة مرتفعة من الإعلامية من جهة أخرى"⁽⁴⁾.

• **نوع النص:** تشكّل أنواع النصوص "أطر كئيّة تضبط مدى الخيارات المحتملة الاستعمال، مثل تلك الأنماط النادرة في الصوت والنحو، فإنها تحظى بالقبول في النصوص الشعرية التي يجري فيها تعديل قواعد التعبيرات تعديلاً متميزاً"⁽⁵⁾. إلا أنها "تختلف عنها في التقارير العملية، فكل عوالم النصوص القصصية تتسم في تنظيمها بشيء من الحرية"⁽⁶⁾ لكنها غير مطلقة.

• **السياق المباشر:** ينشأ هذا السياق "عند حدوث النص أو عند استعماله"⁽⁷⁾. ويمكن لهذه التوقعات "أن تتغلب على التنظيم العرفي للنظم الافتراضية، فإن من الممكن أن يجري

(1) - حسام أحمد فرج، مرجع سابق، ص 77.

(2) - إلهام أبو غزالة وعلي خليل حمد، مرجع سابق، ص 195.

(3) - المرجع نفسه، ص 195.

(4) - المرجع نفسه، ص 195.

(5) - المرجع نفسه، ص 196.

(6) - دي بوجراند، مرجع سابق، ص 264.

(7) - المرجع نفسه، ص 265.

هذا المصدر عندئذٍ تعديلات على التوقعات المستندة إلى المصادر السابقة الأخرى⁽¹⁾. وهذا ما يظهر جلياً في ظاهرة الأسلوب التي يقصد بها "الانتفاء الخاص للبدائل وتخطيطها من بين النظم المشاركة في نص ما بمفرده، أو مجموعة من النصوص، أو نوع نص ما، أو عصر تاريخي بأكمله، أو لغة بأكملها تشهد بقدرة مستعملي اللغة على إيجاد توقعات محددة من أجل مواقف من جميع الأحجام. فإذا كان نص ما ينتمي إلى نوع متخصص جداً، فربما يصبح بهذه الصفة سهل التوقع فيلزمه أن ينفصل عن الأسلوب الذي أنشأه بنفسه⁽²⁾. وهذا ما يجعل النص الشعري والأدبي بصفة عامة، يمتاز "بانتزاع اهتمام خاص بأساليبها مما يفرض على المنتجين إنفاق قدر ملحوظ من الانتباه والعناية على إجراءات الاختيار، غير أنه من الممكن إحداث زيادة في الإعلامية أحياناً، عند خروج المرء على أسلوبه الثابت الخاص"⁽³⁾.

6- العناصر الإبداعية والإعلامية:

إذا كان المفهومان، الرغبة في الإخبار والدعاية، مفهومان متضافرين يؤديان دورهما في أي نصّ دون النظر إلى الجانب الإبداعي، على أنّ هذا النصّ يمثل نصّاً إعلامياً. لكن كيف نحدد إعلاميته إذا كان هذا النص نصّاً أدبياً؟ فيجب في هذه الحالة "أن نحدّد إعلاميته بشكل أكثر خصوصية، إذ إن الكتاب يلجأون لأساليب في الصياغة والبناء تجعل نصوصهم نصوصاً مقبولة من المتلقي فالخبر يتمّ تقديمه عن طريق وسائل أكثر تعقيداً. فالقبول إذا يتأسس على إعلامية أو إخبارية لها منحنى أكثر خصوصية من ذلك المنحنى الذي نتعامل به مع النصوص غير الأدبية"⁽⁴⁾. لذا فجدة عرض المعلومات هي المفهوم الذي يرسم حدودها المبدع عندما يصوغ نصّه، ويحددها المتلقي عندما يستقبله. وأنّ إنجازهما يتمثل في تقصّي عناصر الإبداع في النص من خلال تتبع المعايير النصية التالية:

(1)- إلهام أبو غزالة وعلي خليل حمد، مرجع سابق، ص 197.

(2)- روبرت دي بوجراند، مرجع سابق، ص 265.

(3)- إلهام أبو غزالة وعلي خليل حمد، مرجع سابق، ص 197.

(4)- حسام أحمد فرج، مرجع سابق، ص 70.

6-1 إعلامية الاتساق: الاتساق نظام لغوي "ذو مفهوم دلالي، يحيل إلى علاقات معنوية قائمة ضمن النص، ويعرفها كنص" (1). وأنه يمثل المظهر الأساس "لعملية إنتاج النصّ الكبرى التي تشتمل على عناصر أخرى سياقية، ويمثل مرحلة التعبير التي يتم تحويل المحتوى المتراكم إليها" (2)، حيث يتعلق بظاهر النصّ الذي تترابط بها مكوناته المتتابعة التي تشمل "الهيئة النحوية للمركبات (syntagmes) والتراكيب (propositions) والجمل (phrases)" (3) وغيرها من الوسائل الاتساقية.

- الاتساق النحوي:

✓ الإحالة: للإحالة دور في إعلامية الخطاب، فهي التي "يقصد بها وجود عناصر لغوية لا تكتفي بذاتها من حيث التأويل؛ إذ لا بدّ من العودة إلى ما تشير إليه من أجل تأويلها" (4). ويشترط في وجودها أن تقوم داخل النص على "مبدأ التماثل بين ما سبق ذكره في مقام، وبين ما هو مذكور بعد ذلك في مقام آخر" (5)، كما تكون خارجة (مقامية)، ودور المتلقي يتجلى في فهم الإحالة الداخلية (الإحالة النصية)، التي "تعمل على تكثيف اهتمام القارئ؛ ففي تلقي النص يؤدي وجودها إلى خلق مكان فارغ مؤقت حتى يتم شغله بالمرجع المطلوب" (6).

✓ أمّا الحذف: "فيظهر فقط عندما تشتمل عملية فهم النص على إمكانية إدراك الانقطاع على مستوى سطح النص، حيث يميل المتكلم إلى إسقاط بعض العناصر من الكلام اعتماداً على فهم المخاطب وإدراكه للعناصر المحذوفة تارة ووضوح قرائن السياق تارة

(1)- Halliday M.A.K & R. Hasan, (The concept of cohesion is a semantic one; it refers to relations of meaning that exist within the text. and that define it as a text..) p 04.

(2)- حسام فرج، مرجع سابق، ص78.

(3)- المرجع نفسه، ص103.

(4)- المرجع نفسه، ص83.

(5)- أحمد عفيفي، مرجع سابق، ص116.

(6)- حسام أحمد فرج، مرجع سابق، ص84.

أخرى"⁽¹⁾. فالمتلقي بما أنه شريك للمبدع، يمتلك مخزوناً من خبرات سابقة، تدفع به أن يقوم "بمجموعة من العمليات الذهنية الناتجة عن الحذف لسدّ الفجوات التي تقع على المستوى التركيبي أو سطح النص اعتماداً على معرفته الأساسية بالأعراف التركيبية، وكذلك يشترط في الحذف إحاطة متلقي النص بمكونات السياق الاجتماعي المصاحب له ليتمكن من تقدير المحذوف تقديرًا صائبًا وحتى يحافظ على استمرارية فعل التلقي"⁽²⁾. لأنّ الحذف يقَدِّم مثلاً إيضاحياً على المراجعة بين (الإيجاز والوضوح) فعدم الحذف مضيعة للوقت والجهد والإسراف فيه يؤدي إلى تكثيف البحث وحلّ المشكلات الناتجة عن كثرة الفجوات"⁽³⁾، التي تمثّل مسافات التوتّر المقترنة برؤى العالم التي يبنّيها المبدع في تضاعيف نصّه.

- الاتّساق المعجمي:

✓ التكرار: يمثّل أحد أهمّ عوامل الاتّساق المعجمي، حيث "يقَدِّم رؤية في كيفية بناء النصوص والتوازن بين المعلومات القديمة والجديدة، واستخدامه بذلك يتغيّر في علاقته بموضوع الكتابة والخلفية الثقافية والقدرة على تطوير الكتابة"⁽⁴⁾. فبفضل هذا العنصر الذي يحقق "العلاقة المتبادلة بين العناصر المكوّنة للنصّ، ويُشترط لتحقيق هذه الوظيفة شرط أساسي وهو أن يكون لهذا الملمح (العنصر) المكرّر نسبة ورود عالية في النصّ تميّزه عن نظائره. وأن يساعدنا رصده على فكّ شفرة النصّ وإدراك كيفية أدائه لدلالته"⁽⁵⁾.

والتكرار يحمل "مهمة تتمثّل في الدّعم الدّلاليّ لمفردات محدّدة في النصّ وإبقائه عليها في بؤرة التعبير ظاهرة للقارئ. وتكرار هذه المفردات بعينها دون غيرها يؤكّد على أهميّتها في بناء المعنى، كما يؤكّد على محوريتها"⁽⁶⁾. بيد أن الإكثار من استعماله

(1)- حسام أحمد فرج، مرجع سابق، ص 87.

(2)- المرجع نفسه، ص 88.

(3)- المرجع نفسه، ص 89.

(4)- المرجع نفسه، ص 107.

(5)- المرجع نفسه، ص 107.

(6)- المرجع نفسه، ص 108.

"يؤدي إلى تقلص الإعلامية، كما يعدّ عيباً بلاغياً معروفاً لدى النقاد، هذا بالإضافة إلى ما يظهره من فقر لغويّ قد يؤدي إلى عدم قبول النص"⁽¹⁾.

- **الاتساق الصوتي:** عدّ الوزن والقافية عصب الشكل الشعريّ، فيمثّلان معاً أساساً للبنية الإيقاعيّة التي ترتكز على "المحيط الإيقاعيّ الذي يخلق المناخ الملائم لكلّ الفعاليات الإيقاعيّة في النص"⁽²⁾ ويستمدّ منه خاصيّة دلاليّة تشكّل موسيقى الشعر التي تعدّ عنصراً جوهرياً في تشكيل النصّ الشعريّ.

كما أنّهما يسهمان في مفهوم الاتساق، باعتبارهما من "العناصر الصوتيّة التي تقارب بين كلمات النصّ على أساس مبدأ المشابهة أو الوحدة الإيقاعيّة"⁽³⁾. حيثّ تشعر المتلقي بأنّ القصيدة تماسكت لحظة قراءتها، ممّا "يستهوّه - أوّل ما يستهوّه - البعد الموسيقيّ للغة خصوصاً إذا كان الأداء الصوتيّ للنصّ يسير على نمط إيقاعيّ منتظم سواء في مقاطع النصّ الشعريّة أو مقاطعه النثرية. وهذا الانتظام - بما له من بعد تأثيري - قادر على إعادة التوازن للكاتب والقارئ معاً في لحظة تلبية احتياجاته العاطفيّة والذهنيّة"⁽⁴⁾.

2-6 إعلامية الانسجام: يكون النصّ منسجماً "عندما يمكن للقارئ أن يتحرك بسهولة من جملة إلى أخرى، ويقرأ النصّ كوحدة واحدة وليس مجموعة من الجمل المنفصلة فالانسجام هو الكيفية التي تمكن القارئ من إدراك تدفق المعنى الناتج عن تنظيم النصّ ومعها يصبح النصّ وحدة اتصالية متجانسة"⁽⁵⁾. باعتبار الانسجام تفاعلاً للمتلقي مع النصّ، "لأنّه عثر على تأويل يتقارب مع نظريته للعالم"⁽⁶⁾.

فالانسجام يعني بالمفهوم النفسي مجموعة من العلاقات المفهومية التي يستخدمها المبدعون والمتلقون في تعاملهم مع النصّ، وهذا ما يعطي البعد التداولي الواضح للانسجام.

(1)- حسام أحمد فرج، مرجع سابق، ص108.

(2)- محمد صابر عبيد، مرجع سابق، ص06.

(3)- حسام أحمد فرج، مرجع سابق، ص121.

(4)- المرجع نفسه، ص121.

(5)- عزة شبل محمد، مرجع سابق، ص184.

(6)- نعمان بوقرة، المصطلحات الأساسية، مرجع سابق، ص92.

فالعوامل التداولية المرتبطة بتكوين النص وتلقيه كانت مجالاً لاهتمام الدراسات النصية ذات الصبغة الدلالية. وفي هذا إشارة إلى أن شروط الانسجام تنصبّ، أولاً، على عائق المبدع بتحديد قصده وثانيًا، على عائق المتلقي، من خلال معرفته الخفية. لكي يتمّ تحقيق هذا الانسجام لا بدّ أن يتواجد العنصر التداولي.

فلانسجام دور مهمّ في الإعلامية، إذ يمثل جزءاً من عملية فهم النصّ، فالمتلقي عندما يعالج النصّ يبني تمثيلاً للمعلومات التي يحتويها النص في ذهنه. والمظهر الأساس لهذا التمثيل المعرفي هو أن يدمج القضايا المفردة المعبر عنها في النص في كلّ أكبر. والانسجام بذلك مهمة من مهمات المتلقي الذي يقيّمه في عملية قراءة خطاب مترابط اعتماداً على قاعدة الاستنتاج.

كما يشكّل الانسجام المحور الأساس عند إنتاج المبدع لنصّه، فهو ينطلق في إنتاجه من موضوع أساس يتمّ توسعته بطرق شتى اعتماداً على المقصد والحالة، وتساعد في ذلك إجراءات التعبير الموجودة في ثقافته. وبهذا المعنى يمكن أن ينظر إلى الانسجام باعتباره ترابطاً معرفياً متبادلاً. وإذا كان الاتساق ظاهرة مرتبطة بالنص، فالانسجام ظاهرة مرتبطة بالنص والقارئ معاً⁽¹⁾.

وإعلامية الانسجام، تتمّ بالاحتكام إلى إحدى علاقاته، كعلاقة النتيجة بالسبب، أي تسجيل إظهار نتيجة سابقة للسبب، والتي تتماشى "مع ما قاله البلاغيون في باب التقديم والتأخير، فتقديم النتيجة مما يضعها في بؤرة الخبر ويظهرها جلية للقارئ، وهذا ما يريد الكاتب بالفعل الوصول إليه؛ إظهار مجموعة من القضايا بشكل واضح جدّاً يجذب إليه المتلقي، ويدعم به صدق مشاعره وموقفه"⁽²⁾.

3-6 إعلامية التناص: يعدّ مصطلح التناص سمة ملازمة لكل "نصّ يمثل استيعاباً وتحويلاً لعدد كبير من النصوص؛ بما يعني أن كل نص ممارسة أي اشتغال النصوص المختلفة والمتباعدة في الكتابة النصية. ويهدف إلى الوقوف على حقيقة التفاعل الواقع في النصوص في استعادتها أو محاكاتها لنصوص-أو لأجزاء من نصوص-سابقة عليها"⁽³⁾. "أي

(1)- ينظر: حسام أحمد فرج، مرجع سابق، ص 128.

(2)- المرجع نفسه، ص 177.

(3)- المرجع نفسه، ص 194.

مجموعة النصوص المستترة التي يحتويها النصّ الحاضر، وتعمل بشكل باطني عضوي على تحقق هذا النص وتشكل دلالاته⁽¹⁾.

يمثل التناص "فضاء تلقي فيه نصوص عديدة بما تتضمنه من رؤى فكرية وحضارية مختلفة، يحكم المبدع مزجها بطريقته الخاصة فيشكل نصاً منسجماً متناسقاً"⁽²⁾. لأنه بني وفق رؤية المبدع الوظيفية للنص، وجعلته يتمتع بمقبولية لدى المتلقي.

وتتجلى إعلامية التناص في رؤية المبدع الوظيفية للنصوص التي استقى منها مادته الإبداعية، كتوظيف القرآن الكريم، والحديث النبوي الشريف، والمثل والشعر، وغيرها مما يوفر لدى المتلقي نوعاً من المقبولية.

7- إعلامية الخطاب الشعري:

7-1 تشكل الخطاب الشعري: نتلمس من خلال قراءاتنا النقدية أن جل الشعراء المعاصرين ينفون "أن تكون ثمة قواعد محددة، أو قوانين ثابتة يتم وفقها خلق قصيدة ما"⁽³⁾ فالشعر لديهم "لم يعد عملاً فنياً ينظم الأشياء، بل صار فقط نوى من الإعلام الجمالي (Information esthétique) المتأسس على التجربة، هكذا تحرر الشاعر من فكرة العمل الفني التي تقدم نفسها أبدية بخت: لقد انخرط بمساعدة الأدلة في إعلام جمالي دون أن تصلح اللغة ترجماناً للأشياء لقد صار الشاعر صانعاً للنصوص"⁽⁴⁾. ويعترف درويش، "بأن كل قصيدة تأخذ مجراها وتبني نفسها بطريقة تختلف عن الأخرى"⁽⁵⁾. وأن اللاوعي عنده هو "شرط لوجود الوعي، وليس نقيضاً له، الوعي الذي يتمثل في الثقافة والخبرة، لا يمكنه أن

(1)- جمال مبارك، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، الجزائر، 2003. ص43.

(2)- محمد الأخضر الصبيحي، مرجع سابق، ص101.

(3)- عبد الله العشي، مرجع سابق، ص69.

(4)- محمد الماكري، الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1991. ص182.

(5)- عبد الله العشي، مرجع سابق، ص71.

يتحوّل إلى شعر إلا بعملية صهر وانتقاء يقوم بها اللاوعي⁽¹⁾. ممّا يعني "أن الشاعر يبدأ من الوعي، أي من الواقع، ثمّ يسمو عليه ويتجاوزه بفعل تأثيرات اللاوعي"⁽²⁾ التي تدفع بالشاعر إلى إنتاج الجديد المبهّر.

فعملية إنتاج النص ما هي سوى عملية ترتكز على عناصر ثلاثية متفاعلة فيما بينها تتمثل في المبدع، والنص والمتلقي، و"هذا التفاعل يجعل من إنتاج النص نشاطاً لغوياً مقصوداً"⁽³⁾ في حدّ ذاته، من قبل المبدع الذي يقدم نصّاً برغبة اتخذها لتحقيق مقصديته، كما يجعل المتلقي يتفاعل معه، أيضاً، انطلاقاً من "رغبة نشطة للمشاركة في الخطاب"⁽⁴⁾، ليس من أجل الحصول على متعة فقط، وإنما يسعى مع المبدع لكي يخلقا معاً عالماً جديداً. ولا شكّ أنّنا إذا ما تعاملنا مع نصّ أدبي، تعاملنا خاصّاً، فإنه يجدر بنا أن نحدّد صفة إعلاميته المتمثلة في عناصر إبداعه.

7-2 إعلامية الاتساق في الخطاب الشعري: سنولي اهتماماً بما يخدم إعلامية الاتساق (نحوياً ومعجمياً وصوتياً) مركّزين في البداية على الاتساق النحوي، حيث نحلّ الإحالة والحذف، ثمّ نحلّ الاتساق المعجمي إذ نقف على التكرار، أمّا فيما يخصّ الاتساق الصوتي سنقف على التوازي التركيبي.

تعدّ الإحالة من أهمّ الوسائل التي تسهم في بنية الخطاب الشعري، فتحقّق له ترابطه واتساقه؛ إذ "يقصد بها وجود عناصر لغوية لا تكتفي بذاتها من حيث التأويل"⁽⁵⁾. وإنما يتحتّم على المتلقي أن يعود إلى ما سبقها من عناصر محيلة حتى يتسنى له تأويلها. فمهمته في ذلك الوقوف على الإحالة النصّية، التي "تعمل على تكثيف اهتمامه؛ ففي تلقي النص يؤدي وجودها إلى خلق مكان فارغ مؤقت حتّى يتمّ شغله بالمرجع المطلوب"⁽⁶⁾. ممّا يؤدي إلى ترابط النصّ فيسهل على المتلقي استمرارية في قراءته دون انقطاع.

(1)- عبد الله العشي، مرجع سابق، ص75.

(2)- المرجع نفسه، ص75.

(3)- عزة شبل محمد، مرجع سابق، ص60.

(4)- حسام أحمد فرج، مرجع سابق، ص52.

(5)- المرجع نفسه، ص83.

(6)- المرجع نفسه، ص84.

يعتمد الخطاب الشعري على عناصر إحالية متنوعة، سواء أكانت إحالة مقامية محيلة على ما هو خارج النص، أو إحالة نصية تحيل وحدات على ما هو سابق عنها داخل النص أو لاحق لها فيه؛ "ولئن كان النوع الأول ضروريًا ليكون النص منسجماً مع مقامه، وهو ما يحقق له المقبولية (l'acceptabilité)، فإن النوع الثاني أكثر أهمية، باعتباره أحد أهم وسائل الاتساق الداخلي للنص"⁽¹⁾ ولهذا ينبغي لنا أن نبحث عن الإحالة التي تخدم إعلامية الخطاب من خلال المقاطع التالية ففي [م37]:

قالت الأم:

لم أره ماشياً في دمه

لم أر الأرجوان على قدمه

كان مستنداً للجدار

وفي يده

كأس بابونج ساخن

ويُفكر في غده... (2)

وفي [م38]:

قالت الأم: في بادئ الأمر لم

أفهم الأمر. قالوا: تزوج منذُ

قليل. فرغدت، ثم رقصت وغنيتُ

حتى الهزيع الأخير من الليل، حيث

مضى الساهرون ولم تبق إلا سلالُ

البنفسج حوَّلي. تساءلت: أين العروسان؟

قيل: هنالك فوق السماء ملاكان

يستكملان طُقوس الزواج. فرغدتُ،

(1)- محمد الأخضر الصبيحي، مرجع سابق، ص 89.

(2)- قصيدة حالة حصار، ص 213.

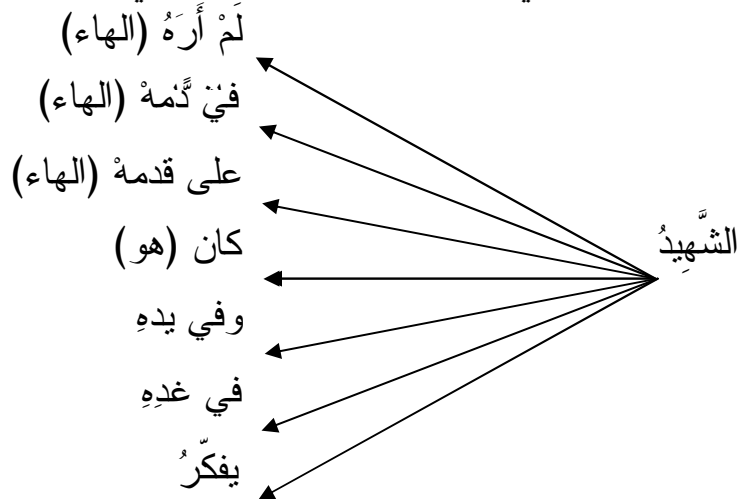
ثُمَّ رَقَصْتُ وَغَنَيْتُ حَتَّى أُصِيبْتُ

بِدَاءِ الشَّلَلِ

فمتى ينتهي، يا حبيبي، شهرُ العسل⁽¹⁾ ؟

لقد عمد الشاعر في تركيب خطابه الشعري على الإحالة بأنواعها، وسنكتفي في هذا المقام بالحديث عنها، من خلال المقطعين: [م37] و[م38]؛ حيث نلاحظ أن الإحالات التي استعملها الشاعر تتمثل في: الضمائر البارزة وغير البارزة، وهي في [م37] تمثل ما يلي: (أَرَهُ - دمه - لم أرَ - قدمه - كان - في يده - يفكرُ - في غده)، أما المقطع [م38] نجد ما يلي: (لم أفهم - قالوا - تزوج - زغردت - رقصت - غنيت - حولي - تساءلت - يستكملان - زغردت - رقصت - غنيت - أُصبتُ - حبيبي). أما الإحالة الدالة على الإشارة، فهي (هنالك) تدلّ على المكان البعيد.

نلاحظ وجود الضمير (الهاء) المرتبط بما سبقه، الذي يعود على العريس (الشهيد) حسبما صرح به الشاعر في المقطع السابق، [م36]، عندما خاطب الموت، وأن هذا الأخير قدّم اعتذاره للجنود على فعلته، وفضل أن يُميتَ العريس ويعيد العروس إلى أهلها. فمحور الإحالة يتمثل في الشهيد، وأن الإحالات التي استعملها الشاعر كلها تعود إليه ونمثل له:



أما ما جاء على لسان الأمّ في [م38]، إذ نلاحظ التفات الشاعر في توظيف الضمير بانتقاله من الغائب، إلى المتكلم (على لسان الأمّ) مع ما يتخللها من ضمير غائب دال على الجماعة (هم) في الفعل (قالوا)، وأما الضمائر التي أحليت على الأمّ، فكانت ضمائر رفع متحركة، منها: (زغردت - رقصت - غنيت) ونستنتج أن احتواء الخطاب على نسبة الإحالات

(1) - قصيدة حالة حصار، ص214.

يؤكد على ترابطه مع ما سبقه من مقاطع، "وهو أمر يسهم في تقبل القارئ للنص، كما أنه يحافظ على استمرار خيط الأحداث دون انقطاع يخلّ بتتابعها"⁽¹⁾.

أما الحذف فيعدّ "علاقة نصيّة، وفي معظم الحالات يفترض كعنصر يكون موجوداً في النصّ السابق، ويعني هذا، أن الحذف عادة يكون علاقة قبلية"⁽²⁾. وهو كعلاقة اتّساق يقوم به به المتلقي انطلاقاً من الفراغ البنيوي الموجودة بالجملة الثانية، حيث "يهتدي إلى ملئه اعتماداً على ما ورد في الجملة الأولى أو النصّ السابق"⁽³⁾. باحثاً عنه في العلاقات بين الجمل وليس في الجملة الواحدة، وهذا ما يضيفي على النص طابعاً اتّساقياً.

وعلى المتلقي أن ينجز عمليات ذهنيّة تنتج عن الحذف "لسدّ الفجوات التي تقع على المستوى التركيبي أو سطح النصّ اعتماداً على معرفته الأساسية بالأعراف التركيبية، وكذلك يشترط في الحذف إحاطة متلقي النص بمكونات السياق الاجتماعي المصاحب له ليتمكن من تقدير المحذوف تقديراً صائباً وحتى يحافظ على استمرارية فعل التلقي"⁽⁴⁾.

وقد استخدم الشاعر كلمة (خسائر) ككلمة محورية في [م30]:

خسائرنا: من شهيدين حتى ثمانية

كلّ يوم،

وعشرة جرحى

وعشرون بيتاً

وخمسون زيتونة،

بالإضافة للخلل البنيوي الذي

سيُصيب القصيدة المسرحية واللوحة الناقصة⁽⁵⁾

(1)- حسام أحمد فرج، مرجع سابق، ص 85.

(2)- Halliday M.A.K. & R. Hasan, p 144.=(ellipsis is a relation within the text. and in the great majority of instances the presupposed item is present in the preceding text. That is to say, ellipsis is normally an anaphoric relation.)

(3)- محمد خطابي، مرجع سابق، ص 21.

(4)- حسام أحمد فرج، مرجع سابق، ص 88.

(5)- قصيدة حالة حصار، ص 206.

قد تمّ ذكر كلمة الخسائر مرة واحدة في بداية المقطع، ثمّ تغاضى عنها فيما تبقى منه وهذا التغاضي أو الحذف الذي أوجبه الاستعمال "يعمل على التواجد المفهومي لدلالة هذه الكلمة ويعطي إحساساً لدى القارئ بسرعة تدفق النصّ أمام عينيه والتوالي السريع للتراكيب دون تمهل"⁽¹⁾. فيمنحه شعوراً متفاعلاً مع النصّ المقروء. وهذا ما لاحظناه حينما قرأنا المقطع السابق، حيث نستشف ما وراء الحذف من إعلامية.

من شهيدين حتّى ثمانية (أكثر من شهيدين

- خسائرنّا

كل يوم)

[المسند]

[المسند إليه]

عشرة جرحى.

- خسائرنّا

[المسند]

[×]

عشرون بيتاً.

- خسائرنّا

[المسند]

[×]

خمسون زيتونةً.

- خسائرنّا

[المسند]

[×]

بالإضافة إلى خسائر أخرى، الخلل البنيوي الذي يصيب:

القصيدة

يصيبُ

المسرحية

[×]

اللوحة الناقصة.

[×]

فالمقطع يتركب من سبعة أسطر شعرية تتألف تلقائياً في البداية، من ركني الإسناد المسند إليه (خسائرنّا)، فالمسند (من شهيدين..)، ثمّ توالى جمل ذات محذوف يتمثّل في المسند إليه وإبقاء المسند، وكان ذلك انطلاقاً من الجملة الثانية إلى الجملة الرابعة، إلّا أن المحذوف تغير بعد ذلك في الجمل التالية: الخامسة، فالسادسة، ثم السابعة، إذ مسّ الحذف ركني الإسناد والإبقاء على المفاعيل باعتبارها قيود.

(1) - حسام أحمد فرج، مرجع سابق، ص71.

ونلتفت إلى السمة النصية في جودة الاتساق التي نتجت عن ربط الجمل على أساس أنها كل متشابك، و"أنها تتابع أفقي متماسك لوحدات لغوية مترابطة بشكل متتابع بناء على أسس محدّدة"⁽¹⁾. من حيث التسلسل الذي لامسناه في استعمال حرف العطف (الواو)، الذي يمثّل أهمّ أدوات الوصل، لأنّ أداة الوصل تعدّ "علاقة إضافة سابق للاحق، تربط صورتين أو أكثر من صور المعلومات بالجمع بينهما"⁽²⁾.

وإذا ما انتقلنا إلى الاتساق المعجمي، فإنّ التكرار يجسّد ظاهرة إعادة لفظ معجمي بعينه حيث "يوظّف من أجل تحقيق العلاقة المتبادلة بين العناصر المكونة للنصّ، ويُشترط لتحقيق هذه الوظيفة شرط أساسي، وهو أن يكون لهذا الملمح (العنصر) المكرر نسبة ورود عالية في النصّ تميزه عن نظائره"⁽³⁾. فيحقّق عندئذٍ ثباتاً للنصّ يسهم في اتساقه "عن طريق امتداد عنصر من بداية النصّ حتى آخره"⁽⁴⁾، بمساعدة عوامل اتساقية أخرى.

والتكرار يمثّل داخل النصّ نفسه دعماً للربط الدلالي "لمفردات محددة في النصّ وإبقائه عليها في بؤرة التعبير ظاهرة للقارئ. وتكرار هذه المفردات بعينها دون غيرها يؤكد على أهميتها في بناء المعنى، كما يؤكد على محوريتها"⁽⁵⁾، لذا يسمح للشاعر "أن يذكر شيئاً ما مرة أخرى بالتتابع، وعندئذٍ يمكن أن يضاف شيئاً جديداً عن هذا الشيء المتكرر"⁽⁶⁾. والشاعر يلجأ إلى استعمال التكرار "لدوافع نفسية وأخرى فنية أما الدوافع النفسية فإنها ذات وظيفة مزدوجة تجمع الشاعر والمتلقي على السواء. فمن ناحية الشاعر يعني التكرار الإلحاح من غيره، وربما يرجع ذلك إلى تميزه عن سائر العناصر بالفاعلية ومن ثم يأتي التكرار لتمييزه بالآداء"⁽⁷⁾.

سنتناول التكرار في الخطاب الشعري من خلال مستويين: التكرار الكلي، وهو نوعان:

(1)- فولفجانج هاينه مان وديتر فيهقجر، مرجع سابق، ص21.

(2)- حسام أحمد فرج، مرجع سابق، ص95.

(3)- المرجع نفسه، ص107.

(4)- المرجع نفسه، ص107.

(5)- المرجع نفسه، ص108.

(6)- عزة شبل محمد، مرجع سابق، ص106.

(7)- مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، الإسكندرية-مصر، ط1، 1978.

- التكرار مع وحدة المرجع (أي يكون المسمى واحداً) و- التكرار مع اختلاف المرجع (أي، المسمى متعدد). أمّا التكرار الجزئي، ويقصد به تكرار عنصر سبق استخدامه، ولكن في أشكال وفئات مختلفة" (1).

التكرار الكلي: وظّف الشاعر التكرار مع وحدة المرجع في [م46]:

سَيَمْتَدُّ هَذَا الْحَصَارُ إِلَى أَنْ

نُقَلِّمَ أَشْجَارَنَا

بِأَيْدِي الْأَطْبَاءِ، وَالْكَهَنَةِ

سَيَمْتَدُّ هَذَا الْحَصَارُ، حِصَارِي الْمَجَازِي،

حَتَّى أُعَلِّمَ نَفْسِي زُهْدَ التَّأَمُّلِ:

مَا قَبْلَ نَفْسِي - بَكَتْ سَوْسَنَةٌ

وَمَا بَعْدَ نَفْسِي - بَكَتْ سَوْسَنَةٌ

وَالْمَكَانُ يُحْمَلِقُ فِي عَبَثِ الْأَزْمِنَةِ (2)

دار التكرار الكلي في الخطاب الشعري كلّه حول موضوع القصيدة الذي سطره الشاعر ونسجل استعماله لكلمة "حصار"، بمعدّل تسعة عشر مرّة، انطلاقاً من [م03]؛ [م04]؛ [م11] [م22]؛ [م24]؛ [م25]؛ [م31]؛ [م39]؛ [م46] (ثلاث مرّات)؛ [م49]؛ [م50]؛ [م55]؛ [م58] [م66] (مرّتان) [م73]؛ [م74].

أمّا فيما يخصّ المقطعين، فإنّ الشاعر وظّف كلمة "حصار" التي وردت مصدراً وذات دلالة واحدة، إلّا أنّنا نلاحظ انتقالها من معناها الحقيقي إلى معنى آخر مجازي، حسبما صرّح بذلك الشاعر، وقد انبثق هذا النوع من الحصار، من جرّاء الانفعالات النفسية التي خلّفها الحصار الحقيقي الفعلي في الميدان على كلّ الفلسطينيين. وفي [م66]:

فِي الْحَصَارِ، يَصِيرُ الزَّمَانُ مَكَاناً

تَحَجَّرَ فِي أَبْدِهِ

(1)- أحمد عفيفي، مرجع سابق، ص107.

(2)- قصيدة حالة حصار، ص222.

في الحصار، يصيرُ المكانُ زماناً

تَخَلَّفَ عَنْ مَوْعِدِهِ (1)

كما وظّف كلمة "الحصار" بدلالة واحدة، غير أنه أعطى لكل كلمة معنى خاصاً بها ففي الجملة الأولى ربط الحصار الذي يحول الزمان مكاناً متحجراً في أبده؛ ويحول في الجملة الثانية المكان أثناء الحصار إلى زمان متخلف عن مواعده، فالإنسان الفلسطيني ليس الوحيد الذي تأذى من حصار المحتلّ له، وإنما الحياة كلّها تأذت، وتغيّرت مفاهيمها.

وفي [م72]:

الشَّهِيدُ يُحَاصِرُنِي: لَمْ أُغَيِّرْ سِوَى مَوْقِعِي

وَأُثَاقِي الْفَقِيرَ ،

وَضَعْتُ غَزَالاً عَلَى مَخْدَعِي

وَهَلَالاً عَلَى إصْبَعِي

كَيْ أُخَفِّفَ مِنْ وَجَعِي

الشَّهِيدُ يُحَاصِرُنِي: لَا تَسِرْ فِي الْجَنَازَةِ

إِلَّا إِذَا كُنْتَ تَعْرِفُنِي.

لَا أُرِيدُ مَجَامِلَةً مِنْ أَحَدٍ (2)

نجد أن الشاعر وظّف الفعل المضارع [يحاصرني] مرتين، فما الجملة الاسمية الأولى [الشَّهِيدُ يُحَاصِرُنِي] سوى تمهيد لحصار ضربه على الشاعر، وأنه سيعلن للشاعر عن تغيير موقعه من حالة إلى أخرى، وقام بإنجازات متعددة حتّى يخفّف من آلام حصار المحتلين للأرض المقدسة.

التكرار الجزئي: وظّف الشاعر التكرار الجزئي في [م49]:

[إِلَى الشَّعْرِ]: حَاصِرٌ حِصَارَكُ

[إِلَى النَّثْرِ]: جُرَّ الْبِرَاهِينِ مِنْ

(1)- قصيدة حالة حصار، ص242.

(2)- قصيدة حالة حصار، ص248.

مُعْجَمُ الْفُقَهَاءِ إِلَى وَاقِعِ دَمَرَتِهِ

الْبَرَاهِينُ. وَاشْرَحَ غُبَارُكَ.

كجناحي سُنُونُوةٍ تحملان الربيعَ المُبَارَكُ (1)

وجّه الشاعر رسالة إلى الشعر الذي فترت قواها، وتغيّرت ملامحه بعد أن كان يلهب المشاعر في نفوس الوطنيين، مخاطباً إياه بتوظيف التكرار الجزئي الذي ورد بين فعل الأمر [حاصر] وبين المفعول به [حصارك]، فالشاعر هنا يدعو الشعر إلى أن يستعيد مكانته بين الأمم المستضعفة، والمغلوبة على أمرها.

فالتكرار من منظور الإعلامية، إذا استعمل بكثرة فإنه يؤدي إلى تقليصها، "كما يعدّ عيباً بلاغياً معروفاً لدى النقاد، هذا بالإضافة إلى ما يظهره من فقر لغوي قد يؤدي إلى عدم قبول النص" (2)، إلا أنه "يقدم رؤية في كيفية بناء النصوص والتوازن بين المعلومات القديمة والجديدة واستخدامه بذلك يتغير في علاقته بموضوع الكتابة والخلفية الثقافية والقدرة على تطوير الكتابة" (3).

أمّا من ناحية الاتساق الصوتي، فإنّ التوازي يعدّ مظهرًا مساهمًا في اتساق الخطاب الشعري، إذ يمثل "تكرار البنية التركيبية مع ملئها بمحتوى مختلف، فيعاد استخدام سلاسل متشابهة، تُقدّم من خلالها أحداث متنوعة" (4) ويقوم على أساس تقطيع متساو، حيث "تكون هذه البنية المتوازية متتالية في البناء النصي دون فاصل نحوي بينها" (5)، فهو يرتبط ارتباطاً وثيقاً "بالإطار الموسيقي (الصوتي) للاتساق. فتكرار نفس التركيب على مسافات متساوية يخلق إيقاعاً تألفه أذن السامع. ويقوى هذا الإيقاع بما يوجد من سجع بين أواخر التراكيب المتشابهة" (6). فيحقّق بذلك ارتباطاً بين أجزاء الخطاب، ويسهم في اتساقه.

(1)- قصيدة حالة حصار، ص 225.

(2)- حسام أحمد فرج، مرجع سابق، ص 107.

(3)- المرجع نفسه، ص 107.

(4)- عزة شبل محمد، مرجع سابق، ص 131.

(5)- نعمان بوقرة، المصطلحات الأساسية، مرجع سابق، ص 160.

(6)- حسام أحمد فرج، مرجع سابق، ص 101.

وقد ورد التوازي في الخطاب الشعري كعنصر مساهم في تشكيل النص، وتأكيد "رغبة الشاعر الملحة في إظهار نصّه بشكل مترابط من جميع النواحي التركيبية والدلالية والصوتية والمعجمية"⁽¹⁾. كما يبعث في المتلقي إحساسه "الدائم بالألفة تجاه النصّ، والتّوحدّ النفسيّ معه معه وهو مما يؤكد على قبوله، كما يؤكد على إعلاميته"⁽²⁾.

وللتوازي نوعان: توازٍ تركيبى تامّ؛ وآخر تركيبى جزئى. ففي الأوّل، تتساوى عناصر بنيته التركيبية، وتتفق وظائفها نحواً وصرفاً. أمّا الثاني، فيكون متطابقاً بين العناصر المتوازية نحوياً، ومختلفاً في الحذف أو الزيادة أو الاستبدال على مستوى البنية التركيبية. التوازي التركيبى التام: وظّف الشاعر التوازي التركيبى التام في [م05]:

أَلْحَيَاةُ.

الحياةُ بكاملها،

الحياةُ بنقصانها،

تستضيفُ نجومًا مُجاورةً

لا زمانَ لها...

وغيومًا مُهاجرةً

لا مكانَ لها.

والحياةُ هنا

تتساعل:

كيف نُعيدُ إليها الحياةَ (3)

تمظهر التوازي على أساس تركيبى تامّ، فتكوّنت بنيته من تركيبين متشابهين، حيث جاءت:

تستضيفُ نجومًا مُجاورةً لا زمانَ لها.

(فعل + [فاعل مستتر] + مفعول به + نعت مفرد + نعت جملة اسمية)

و[×] غيومًا مُهاجرةً لا مكانَ لها.

(1)- حسام أحمد فرج، مرجع سابق، ص102.

(2)- المرجع نفسه، ص102.

(3)- قصيدة حالة حصار، ص181.

(فعل + [فاعل مستتر] + مفعول به + نعت مفرد + نعت جملة اسمية)

كما نجد في مثال آخر من [م66]:

في الحصار، يصيرُ الزمانُ مكاناً

تَحَجَّرَ في أَبَدِهِ

في الحصار، يصيرُ المكانُ زماناً

تَخَلَّفَ عن مَوْعِدِهِ (1)

فقد وظّف التوازي التركيبي التامّ من خلال بنيته التي تتركب من [جار ومجرور + فعل ناقص + اسم صار + خبره + نعت جملة + جار ومجرور والمضاف إليه] في المتوالية الأولى مع إعادة نفس الترتيب، في المتوالية الثانية، وهذا ما يدركه الشاعر تمام الإدراك من "أن محتوى تركيب ما غير مقبول لدى القارئ إذا أتى منفصلاً، أمّا إذا وضعه وسط مجموعة أخرى لها نفس التركيب (كما في المثال السابق) ولها قبول دلالي؛ فإن القارئ يقبله، ويدعم ذلك العطف بينها بواو العطف" (2). ونلاحظ أن التوازي قد سيق من أجل خلق موسيقى داخلية للنص، فأضفت عليه مسحة صوتية جعلت المتلقي يستقبل النص وينسجم معه.

التوازي التركيبي الجزئي: وظّف الشاعر التوازي التركيبي الجزئي في [م60]:

تمهّلْ

لَعَلَّكَ تَسَامُ مَنْيَّ

وترفعُ ظِلَّكَ عَنِّي... (3)

فالسّطر الأول (تسامُ مَنْيَّ) متوازٍ تركيبياً مع السّطر الثاني (ترفع ظِلَّكَ عَنِّي)، غير أن هذا الأخير توسّطته كلمة (ظِلَّكَ) التي حذفها الشاعر في السّطر السابق، لذا السطران متوازيان متكوّنان من: [فعل + (فاعل مستتر) + جار ومجرور] في السّطر الأول، في حين أنّ السّطر الثاني يتكوّن من: [فعل + (فاعل مستتر) + مفعول به + جار ومجرور]. ونسجّل

(1) - قصيدة حالة حصار، ص242.

(2) - حسام أحمد فرج، مرجع سابق، ص100.

(3) - قصيدة حالة حصار، ص236.

البعد التأثيري للتوازي على الشاعر فيعيد إليه توازنه أثناء كتابة خطابه الشعري، كما يؤثر على المتلقي أثناء قراءته للخطاب، فيكون الانتظام قادر على إعادة التوازن لهما معاً في لحظة تلبية احتياجاتهما العاطفية والذهنية⁽¹⁾.

وقد أكثر الشاعر من استعمال التوازي خصوصاً في المقاطع الأخيرة من القصيدة مركزاً على السلام الذي يرجوه لوطنه ومواطنيه، وداعياً الكل إلى إنعاش هذا السلام وإعطائه دفعاً قوياً إلى الأمام.

من بين هذه المقاطع ما يلي:

نجد ذلك في [م82]:

سلامٌ على مَنْ يُشَاظِرُنِي الانتباهَ إلى

نشوة الضوء، ضوء الفراشة، في

ليل هذا النفق !

سلامٌ على مَنْ يُقَاسِمُنِي قَدَحِي

في كثافة ليل يفيض من المُقْعَدَيْن:

سلامٌ على شبحي! (2)

ونجد أيضاً في [م83]:

ألسلامُ كلامُ المُسافر في نفسه

للمسافر في الجهة الثانية...

ألسلامُ حمامٌ غريبين يقتسمان الهديل

الأخير، على حافة الهاوية (3)

ونجد أيضاً في [م84]:

ألسلامُ حنينُ عدوين، كلُّ على حدة

(1) - حسام أحمد فرج، مرجع سابق، ص121.

(2) - قصيدة حالة حصار، ص258.

(3) - قصيدة حالة حصار ص259.

للتَّأَوُّبِ فوقَ رصيفِ الضَّجَرِ
السَّلامُ أنينُ مُحِبِّينَ يَغْتَسِلانِ
بضوءِ القَمَرِ⁽¹⁾

ونجد أيضاً في [م85]:

السَّلامُ اعتذارُ القويِّ لمن هُوَ
أضعفُ منه سلاحاً، وأقوى مَدَى
السَّلامُ انكسارُ السيوفِ أمامَ الجمالِ
الطَّبِيعِيِّ، حيثُ يَقُلُّ الحديدُ الندى⁽²⁾.

ونجد أيضاً في [م86]:

السَّلامُ نهارُ أَلِفٍ، لطيفٌ، خفيفٌ
الخطي، لا يُعَادِي أَحَدَ
السَّلامُ قطارٌ يوَحِّدُ سَكَّانَهُ العائدينَ
أو الذَّاهِبِينَ إلى نُزْهَةٍ في ضواحي الأبدِ⁽³⁾.

ونجد أيضاً في [م87]:

السَّلامُ هو الاعترافُ، علانيةً، بالحقيقة:
ماذا صَنَعْتُمْ بطيفِ القَتِيلِ ؟
السَّلامُ هُوَ الانصرافُ إلى عَمَلٍ في الحديقة: ماذا سنزرعُ عمّا
قليلٌ؟⁽⁴⁾

ونجد أيضاً في [م88]:

(1)- قصيدة حالة حصار، ص260.

(2)- قصيدة حالة حصار، ص261.

(3)- قصيدة حالة حصار، ص262.

(4)- قصيدة حالة حصار، ص263.

السَّلامُ هُوَ الانتباهُ إلى الجاذبيَّةِ في
مُقلَّتِي نَغْلَبِ تَغْوِيَانِ الغريزةَ في امرأةٍ خائفةٍ
السَّلامُ هُوَ الآهُ تُسْنِدُ مُرتَفَعَاتِ
المُوشَّحِ، في قلب جيتارةٍ نازفةٍ (1)

كما نجد أيضاً في آخر القصيدة من [م89]:
السَّلامُ رثاءُ فتى ثَقَبَتْ قَلْبَهُ شامةُ
امرأةٍ، لا رصاصٌ ولا قُنْبَلَةٌ
السَّلامُ غناءُ حياةٍ هنا، في الحياةِ،
على وترِ السُّنْبَلَةِ (2).

نلاحظ أن الشاعر قد تفنن في التوازي، فتظافرت متوازياته، وتوالت بدءاً من [م82] إلى غاية المقطع الأخير القصيدة.

3-7 إعلامية الانسجام في الخطاب الشعري: يعدّ الانسجام من الجانب التداولي "مجموعة من العلاقات المفهومية يستخدمها القراء والكتاب في تعاملهم مع النص" (3). ممّا يمنحه بعداً تداولياً يرتبط بإنتاج النصّ وتلقيه، لأنّ "النص ليس إنتاجاً فقط، بل عملية تفاعل بين القارئ والنصّ أو إنه عملية إثارة وتحقيق للميول" (4) التي يتوخّاها القارئ، "باعتباره عنصراً مهماً في العملية الإبداعية، لأنه جزء لا ينفصل عن النص" (5)، وباعتباره كذلك عنصراً صانعاً للانسجام "حيث تتولّد خلال قراءة النصّ رغبات متوالية تدفع لاستكمال القراءة، فيكون النص مفجّراً ومنجزاً للرغبات" (6).

(1)- قصيدة حالة حصار، ص264.

(2)- قصيدة حالة حصار، ص265.

(3)- حسام أحمد فرج، مرجع سابق، ص127.

(4)- عزة شبل محمد، مرجع سابق، ص184.

(5)- آمنة بلعلي، "نحو بديل تأويلي لنقد الشعر" مجلة الخطاب منشورات مخبر تحليل الخطاب، دار الأمل تيزي وزو، ع 02، ماي 2007. ص23.

(6)- عزة شبل محمد، مرجع سابق، ص184.

والانسجام يمثل جزءاً "من عملية فهم النص، فالقارئ عندما يعالج النص يبني تمثيلاً للمعلومات التي يحتويها النص في ذهنه"⁽¹⁾. ولهذا يمكننا أن نعتبره ذا أهمية دلالية تداولية "وإذا كان الاتساق ظاهرة مرتبطة بالنص، فالانسجام ظاهرة مرتبطة بالنص والقارئ معاً"⁽²⁾ وإعلاميته تتدرج ضمن تحقيق علاقات دلالية بين أجزاء النص "وهي في نظرنا علاقات لا يكاد يخلو منها نصّ يحقق شرطي الإخبارية والشفافية مستهدفاً تحقيق درجة معينة من التواصل سالكاً في ذلك بناء اللاحق على السابق، بل لا يخلو منها أي نصّ يعتمد الربط القوي بين أجزائه. بيد أن النصّ الشعري قد يوحى بعدم الخضوع لهذه العلاقات، لكنه ما دام نصّاً تحكمه شروط الإنتاج والتلقي فإنه لا يتخلّى عن هذه العلاقات، وإنما الذي يحصل هو بروز علاقة دون أخرى"⁽³⁾.

إن الانسجام "يختصّ بالاستمرارية المتحققة في عالم النص ونعني بها الاستمرارية الدلالية التي تتجلى في منظومة المفاهيم والعلاقات الرابطة بين هذه المفاهيم. وكلا هذين الأمرين هو حاصل العمليات الإدراكية المصاحبة للنص إنتاجاً وإبداعاً، أو تلقياً واستيعاباً"⁽⁴⁾ واستيعاباً"⁽⁴⁾ وقد تحدثنا عن بعض هذه العلاقات في الفصل السابق؛ منها (السبب/النتيجة-الإجمال/التفصيل)، وقد كانت العلاقة الأولى (السبب - النتيجة) تمثل إعلامية الانسجام، "لأنّ إظهار النتيجة قبل السبب يتماشى مع ما قاله البلاغيون في باب التقديم والتأخير، فنقديم النتيجة مما يضعها في بؤرة الخبر ويظهرها جلية للقارئ، وهذا ما يريد الكاتب بالفعل الوصول إليه؛ إظهار مجموعة من القضايا بشكل واضح جداً يجذب إليه المتلقي، ويدعم به صدق مشاعره وموقفه"⁽⁵⁾.

فالعلاقة السببية باعتبارها عنصراً منطقيّاً يربط بين مفهومين، فيتربّط السبب فيه عن المسبّب عنه، وقد كانت هذه العلاقة القائمة من خلال دعوة الشاعر للقائل في [م21] لكي يتأمل وجه الضحية قبل أن يقترب جريمته، وهي السبب الوجيه الذي بنيت عليه النتائج التي

(1)- حسام أحمد فرج، مرجع سابق، ص127.

(2)- المرجع نفسه، ص128.

(3)- محمد خطابي، مرجع سابق، ص269.

(4)- سعد عبد العزيز مصلوح، مرجع سابق، ص228.

(5)- حسام أحمد فرج، مرجع سابق، ص177.

سيقت بعد نظر القاتل إلى وجه الضحية الفلسطينية، وكما افترض الشاعر نتائج ربطت بالسبب الذي ذكر آنفاً.

والقارئ مطالب بتتبع القصيدة ككل، لكي يلم بأبعاد أخرى داخل الخطاب، دون "أن يسلط الضوء عليها أو يظهر أبعادها النفسية وهو ما يريده عندئذ أساساً يمكنه من بناء مستويات القضايا التالية بشكل ناجح، وهو الغرض الحقيقي لتقديم النتيجة على السبب. وهو في ذلك - أيضاً - يستفيد من عكسه لاتجاه فعل القراءة الذي يجبر القارئ على القيام به، إذ يكسر بهذا الإجراء نمطية ما يقوم به القارئ عادة، فينتبه أكثر لما يقرؤه، ويستوعب الخبر بشكل أفضل"⁽¹⁾.

4-7 إعلامية التناص في الخطاب الشعري:

- التناص بين الإنتاجية والتلقي: يندرج مفهوم التناص الذي صاغته "جوليا كريستيفا (Kristeva Julia) أول مرة في النظرية النقدية الحديثة ضمن الإنتاجية النصية لارتباطه بالنص المولد الذي يهتم بالكيفية التي يتم بها توالد النصوص وخلقها وفق عمل منبني على بناء سابق أو مسبق"⁽²⁾، فإن النص الشعري من وجهة نظرها "هو بؤرة تتجمع فيها مجموعة من النصوص السابقة والنصوص المعاصرة واللانصوص، ومن هذا التداخل النصي وتشظي النصوص الأولى في النصوص اللاحقة يترقق "التناص" بشتى أنواعه ومستوياته"⁽³⁾.

والتناص باعتباره صورة تمنح النص وضع الإنتاجية، لأنه يمثل "مسرح إنتاج حيث يلتقي منتج النص وقارئه: النص يشتغل في كل لحظة ومن أي جانب نتخذه؛ حتى وإن كان مكتوباً (ثابتاً) لا يتوقف عن الاشتغال، عن رعاية مسار إنتاج. يهدم لغة التواصل، التمثيل أو التعبير (حيث تنوهم الذات، فردية أو جماعية، بأنها تحاكي أو تعبر) ويبني لغة أخرى"⁽⁴⁾. ليصبح آلية لقراءة ذات تأويل أدبي ويدرك من خلالها القارئ العلاقة بين نص ونصوص

(1)- حسام أحمد فرج، مرجع سابق، ص177.

(2)- عبد القادر بقشي، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، دراسة نظرية وتطبيقية، أفريقيا الشرق، المغرب، 2007. ص19.

(3)- جمال مباركي، مرجع سابق، ص41.

(4)- ناتالي ببيقي-غروس، مدخل إلى التناص، تر: عبد الحميد بورايو، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، 2012. ص15.

أخرى قد تسبقه أو تعاصره⁽¹⁾. ويقصد بالقارئ، هنا، المتلقي "الذي يمتلك ذائقة جمالية ومرجعية ثقافية واسعة تؤهله للدخول في عالم التناص فتصبح قراءته للنصوص إعادة كتابة عن طريق الفهم التأويلي لها"⁽²⁾.

نجد أن الإعلامية قد ارتبطت بالرغبة التي تمتلك أيّ شاعر في أن يبدع نصاً جديداً يخالف ما كتبه الشعراء الآخرون، إذ نرى في ذلك اعتماد درويش على مبدأي: الحوار والإبداع "فالحوار هو أعلى مرحلة في قراءة النصّ الغائب إذ يعتمد النصّ المؤسس على أرضية عملية صلبة تحطم مظاهر الاستلاب، مهما كان شكله وحجمه"⁽³⁾، وتتفاعل فيه النصوص الغائبة والمائلة في ضوء قوانين الوعي واللاوعي"⁽⁴⁾، ممّا يجعل الشاعر ينفرد عن غيره في عمله الإبداعي، لأنّه يكتسب قدرة فائقة على مباشرة الحوار مع نصوص أخرى.

قال الشاعر يعدّد خسائر المجتمع الفلسطيني، في [م30]:

خسائرنا: من شهيدين حتى ثمانية

كلّ يوم،

وعشرة جرحى

وعشرون بيتاً

وخمسون زيتونة،

بالإضافة للخلل البنيوي الذي

سيُصيب القصيدة المسرحية واللوحة الناقصة⁽⁵⁾.

(1)- عبد القادر بقشي، مرجع سابق، ص20.

(2)- جمال مباركي، مرجع سابق، ص152.

(3)- أحمد ناهم، التناص في شعر الرواد "دراسة" دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، 2007. ص61.

(4)- محمد عزام، النص الغائب تجليات التناص في الشعر العربي "دراسة" منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1،

2001. ص51.

(5)- قصيدة حالة حصار، ص206.

نجد أن هذا النصّ ينطلق فيه محمود درويش من قصيدة "رسالة أخيرة" للشاعر الفلسطيني، سميح القاسم، الذي يقول فيها:

وفي ساعة القصف كنا هناك

ثلاثة أسرى

وتسعة قتلى

وسبعة جرحى

وفي ساعة القنص

كنا هناك... (1)

لم يقف محمود درويش عند "حدود البنية السطحية للنص الغائب، وإنما يعمل على نقده وقلب تصويره" (2)، إذ أعطى إحصاء كلياً لما يحدث في فلسطين منذ بداية الاحتلال، وفي حالات مختلفة، أثناء السلم، أو أثناء الحرب، إلا أن المجتمع الفلسطيني لم يذق طعم السلم منذ 1948. وما قام به سميح القاسم، هو تعداد الخسائر في فترة معينة، وكما نلاحظ التناص الحواري الذي وظفه في [م40]:

واقفون هنا. قاعدون هنا. دائمون هنا.

خالدون هنا. ولنا هدف واحد واحد... (3)

فهذا النصّ ينطلق فيه الشاعر من قصيدة توفيق زياد "إنّا هنا باقون":

إنّا هنا باقون

كأنّا عشرون مستحيل

في اللدّ والرّملة والجليل

هنا على صدوركم باقون كالجدار... (4)

(1)- سميح القاسم، الأعمال الكاملة، ج3، دار سعاد الصباح، الكويت، 1993. ص134.

(2)- جمال مباركي، مرجع سابق، ص159.

(3)- قصيدة حالة حصار، ص216.

(4)- محمد محمد حسن شراب، شعراء فلسطين في العصر الحديث، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2006.

ونسجّل هنا استحضار النص الغائب الذي يتمثّل في قصيدة توفيق زياد (إنّ هنا باقون) قد خضع لكتابة ثانية على يد محمود درويش، حيث استغل البؤرة المركزية التي تتجلى في البقاء على أرض الوطن، لكن ما أضيف للنص، يتجلى في رغبة المجتمع الفلسطيني في البقاء والخلود في هذا المكان المتنازع عنه، من أجل تحقيق هدف واحد يصبون إليه.

خلاصة:

نخلص في الأخير أنّ الإعلامية تعتبر من المعايير ذات الفعالية الهامة في بنية النصّ المعتمدة على جودة المعلومة وتنوعها، حيث تزداد الكفاءة الإعلامية حسب قدرة المتلقي، في استقباله للنصّ، وبما أنّ النص هو الحامل لهذه الدلالات التي يستقبلها المتلقي، ويفكّ شفرته. فإن المنتج (المبدع) لكي يقوم بالعملية الإنتاجية لا بدّ له من خطوات ثلاث، وهي مفاهيم الإعلامية: * الرغبة الإعلامية * الجودة الإعلامية * الدرجات الإعلامية.

ونجد أنّ الدعاية الإعلامية هي المحرك الوحيد الذي تدفع بالمتلقي لكي يتبنى أفكار المبدع سواء أكانت هذه الدعايات؛ دينية أو تعبيرية أو أدبية. وبما أنّ أهمّ ما يمثل الدعاية الحقيقية تتجلى في المجال الأدبي لأنه مجال حيوي يستقطب عامة القراء بمشاربهم المختلفة. ولأنّ النصّ الأدبي يتمتع بدور مهمّ في إثبات النظم الاتصالية والتدخل في عملياتها فيمكن للنص الأدبي، وفق ما له من رواج وسمعة، أن توسّع من نطاق احتمالات التعبيرات العرفيّة أو أن تتشر بدائل من وجهات النظر بالنسبة للواقع بواسطة الطريقة القصصية.

لذا وجدنا أنفسنا أمام، تحليل يعتمد على ما يربط الإعلامية بكل من الاتساق نحويًا من خلال تحليل الإحالة والحذف. ومعجميًا؛ من خلال تحليل التكرار. وصوتيًا من خلال التوازي التركيبي. أمّا الانسجام الذي يمثّل جزءاً من عملية فهم النص، وأنّ إعلاميته تتدرج ضمن تحقيق علاقات دلالية بين أجزائه، فهو يحقّق شرطيّ الإخباريّة والشفافيّة مستهدفًا تحقيق درجة معينة من التّواصل. وأخيرًا، التناص الذي يهتمّ بالكيفية التي يتمّ بها توالد النصوص وخلقها وفق عمل منبني على بناء سابق أو مسبق وهذا ما جعل النص الشعري بؤرة تتداخل فيها مجموعة من النصوص، ومن هذا التداخل النصي ينبثق أنواع مختلفة من التناص.

المبحث الثاني: السياق في الخطاب الشعري

يعدّ السياق في الدرس اللساني علماً غربياً حديث النشأة، إذا ما قمنا بمقارنته بكلّ مستويات الدرس اللساني، فهو وليد علم الدلالة اللغويّ، لذا، نجد أنّ السياق قد استعمل بمضامين مختلفة في البحث اللسانيّ، كما أنّه استعمل، كذلك، لتعيين المحيط الخاصّ بالخطاب الذي ظهر فيه، فهو يمثّل الأساس في عمليّة إنتاج النصّ، وكذا فهمه، إذ على المبدع أن تتوفّر فيه مجموعة من الشروط، سواء أكانت خارجية أم نفسية أم غيرهما، كي ينتج لنا نصّاً، وعلى المتلقي، أن يكون واعياً ومدرّكاً بالظروف التي أحاطت بالنصّ وقت إنتاجه.

1- السياق بين اللغة والاصطلاح:

لم نشأ، في بداية الأمر، أن نخوض في غمار البحث عن معنى السياق في المعاجم العربية التراثية، لما لهذا اللفظ من معانٍ بعيدة كلّ البعد عمّا نريد أن نصل إليه، فيما يتعلّق بموضوع دراستنا، لكنّ بعد أخذ وردّ، ارتأينا أن نقف على معناه من خلال أساس البلاغة لجار الله الزمخشري، الذي عالجه من الناحية المجازية، حيث وفّق إلى تقريبه من المعنى المعاصر، وهذا ما دفع بالمعاجم العربية المعاصرة أن تأخذ برأيه.

نستهلّ حديثنا عن المعنى اللغوي للفظ "السياق" كما ورد في أساس البلاغة، حيث قال الزمخشري: "وهو يسوق الحديث أحسن سياق، وإليك يُساق الحديث" وهذا الكلام مساقاة إلى كذا، وجئتك بالحديث على سَوْقه: على سرده⁽¹⁾. وهنا نتلمّس معنى مختلفاً للسياق، إذ نلاحظ أنّ الزمخشري تحرّى الاستعمال المجازي، فكان معنى السياق مرتبطاً بكلّ توظيف كلامي، أي أثناء تداول الحديث.

أمّا إذا ما تتبعنا معناه في المعاجم المعاصرة، سواء أكان في المعجم الوسيط، أو في معجم اللغة العربية المعاصرة، فإنّنا نستشف نفس المعنى الذي أخذ به الزمخشري، ففي المعجم الوسيط نجد أن: "ساق الحديث: سرده، وسلسله. وإليك يُساق الحديث: يُوجّه"⁽²⁾.

(1)- جار الله الزمخشري، أساس البلاغة، تحقيق: عبد الحليم محمود، دار المعرفة، بيروت، (د ت)، ص 225.

(2)- شوقي ضيف وآخرون، المعجم الوسيط، مرجع سابق: مادة (س و ق)، ص 464.

فسياق الحديث، هنا ينصبّ حول سرده وتوجيهه، كما أننا نجد في نفس المعجم أن لفظ السياق يتمحور حول تتابع الكلام، فنقول: "سياق الكلام تتابعه وأسلوبه الذي يجري عليه"⁽¹⁾. وقد أضاف أحمد مختار عمر معانٍ جديدة للسياق، وظيفيًا ومصطلحيًا، ففي المعنى الأول قال: "ساق الحديث: سرده، أوردته بسهولة وسلسلة" ساق القصة: قصتها-ساق الحديث إلى موضع معين: وجهه-إليك يُساق الحديث: يوجّه"⁽²⁾. فالمعنى الجديد المضاف يتمثل في إيراد الحديث الذي يتصف بالسهولة والسلسلة، كما أنه يدور حول معنى رواية القصة. والشيء اللافت للانتباه في هذا المجال، هو أن الباحث تطرّق إلى تعريفين للسياق: تعريف علمي حول ظواهر فسيولوجية وسيكولوجية، يركز على "تعاقب سلسلة من الظواهرات في وحدة ونظام كتعاقب الظواهرات الفسيولوجية والسيكولوجية"⁽³⁾. وتعريف لغوي، يدور حول كل "الظروف التي يقع فيها الحدث أو يساق فيها الكلام، نحو: شرح المتهم للقاضي السياق الذي ارتكب فيه جريمته"⁽⁴⁾.

أمّا معنى السياق في المعاجم غير العربية، وتحديدًا بالضبط، في اللغة الفرنسية، حيث ارتبط بالأصل اللاتيني (**contextus**) ذي المعنى الخاص بالجمع والتجميع، ونجد أن أغلب المعاجم تتفق حول معانٍ متقاربة في تعريفها للسياق من الجانب اللغوي، ففي المعجم التطبيقي يتراوح معناه بين مدلولين: "مجموعة من العناصر السابقة واللاحقة لوحدة محدّدة (فونيم، كلمة مجموعة من الكلمات) داخل الخطاب. ومجموعة الظروف التي تحيط بأحد الأحداث في الإطار الاقتصادي الحالي"⁽⁵⁾.

(1)- شوقي ضيف وآخرون، المعجم الوسيط، مرجع سابق، مادة (س و ق)، ص 465.

(2)- أحمد مختار عمر، مرجع سابق: مادة (س و ق)، ص 1137.

(3)- المرجع نفسه، ص 1139.

(4)- المرجع نفسه، ص 1139.

(5)- Amiel et autres Philippe ,Dictionnaire pratique du Français ,Hachette, paris,1989,p236. =(ensemble des éléments qui précèdent et suivent une unité déterminée(phonème ,mot, groupe de mots) dans le discours. 2. l'ensemble des circonstances qui entourent un, des événements ,dans le contexte économique actuel.)

إلا أننا ما لاحظناه، في معجم لاروس، بالإضافة إلى ما سبق ذكره، فقد أضاف معنى آخر مكملاً لتعريف السياق، حيث يتمحور حول "مجموعة من شروط التعبير الخطابي الشفهي والكتابي"⁽¹⁾.

يتضح جلياً من خلال هذه العجالة، أنّ السياق في المعاجم الأجنبية، يدور عموماً حول مجموعة من العناصر التي تشكّل النصّ، أو مجموعة من الظروف التي تحيط بالحدث، أو كما جاء في معجم لاروس، كشروط تعبيرية، في الحالتين، الشفهية والكتابية، فهو، في جميع الحالات السابقة، يحمل معنى سياق الكلام، أي أنّ النص لا يفهم إلا بالعودة إلى السياق الذي نبت فيه النص، كما جاء في المثالين التاليين:

- "J'ai compris cela en me référant au contexte .

- فهمت هذا بالرجوع إلى سياق الكلام"⁽²⁾.

- "Replacer un fait dans son contexte linguistique .

- أعاد حادثاً إلى إطاره التاريخي"⁽³⁾.

فالسّياق في الفكر اللغويّ الغربيّ، ينحصر حول كل من: سياق الكلام، مضمون النصّ القرينة، الظرف، الوضع، وكذلك البيئة، أو المحيط. فنقول:

- "Le contexte politique .

- الظرف السياسي.

- Le contexte économique .

- الوضع الاقتصادي.

- Contexte numérique .

- بيئة رقمية.

- Contexte analogique .

- بيئة تماثلية"⁽⁴⁾.

⁽¹⁾-Isabelle Jeuge-Maynard, Le petit Larousse illustré ,Larousse ,paris,2007,p286. =(Ensemble des conditions d'élocution d'un discours, oral ou écrit) .

⁽²⁾- أحمد العايد وآخران، المجيب فرنسي-عربي، معجم وظيفي لغويّ، دار اليمامة للنشر والتوزيع، تونس، ط1، 2007. ص255.

⁽³⁾-يوسف محمد رضا، الكامل الكبير زائد، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط1، 2004. ص235.

⁽⁴⁾- أحمد العايد وآخران، مرجع سابق، ص255.

لذا نجد أنّ مصطلح السياق في المعاجم اللغوية الغربية التي تعتمد على مصطلح (contexte)، الذي يتركّب من "السابقة (con) تعني المشاركة، أي توجد أشياء مشاركة في توضيح النصّ، وهي فكرة تتضمن أموراً أخرى تحيط بالنصّ كالبينة المحيطة، والتي يمكن وصفها بأنها الجسر بين النصّ والحال"⁽¹⁾. فهذا المصطلح يتقارب مع المفهوم الاصطلاحي فهو، بذلك، ينقسم إلى نوعين: "الأول منهما يعني جزءاً من نصّ يحيط بكلمة أو قطعة معيّنة ويحدّد معناها، وهو ما يعرف بالسياق اللغوي للنصّ، والثاني منهما يعني الظروف المختلفة التي يقع فيها حدث معيّن وتحدّد معناه، سواء أكانت هذه الظروف مستقرة أم متغيّرة"⁽²⁾. فالأول منه، يعتبر سياقاً داخلياً، أيّ سياقاً لغوياً (contexte verbale)، له علاقة بسابق النصّ، وبلاحقه. والثاني، يعتبر سياقاً خارجياً، أيّ بحسب الظروف، فهو يشمل نوعين: سياق الموقف (contexte de situation) وسياق الثقافة (contexte de culture).

أمّا مفهوم السياق من الجانب الاصطلاحي، فإنّنا نستله من أهمّ القواميس المتخصصة التي عالجت هذا المصطلح بجدية أكثر، وبتعمّق، حيث نقف على معناه أولاً، لدى دومينيك مونقانو، الذي يرى بأنّ الملفوظات لا بدّ أن تربط بكلّ سياقاتها، فلا يجوز فصل الخطاب عن سياقه الذي وجد فيه، ولهذا يرى بأنّه، أي السياق، لا يوجد لدى اللغويين الغربيين إجماع حول مفهوم هذا المصطلح.

يشكّل السياق من وجهة نظره التي استقاها من هايمس (1972) والذي جعله نوعين ففي الأول "يُدرج بالإضافة إلى المشاركين والمكان والزمان والغاية، ونوع الخطاب والقناة واللهجة المستعملة والقواعد التي تحكم التداول على الكلام في صلب جماعة معيّنة، أمّا البعض الآخر فيدرج معارف المشاركين حول العالم ومعارف بعضهم عن البعض الآخر والمعرفة بالخلفية الثقافية للمجتمع حيث ينتج الخطاب، في الواقع"⁽³⁾. فالسياق يبنى على عوامل معتمدة، حيث توجد نواة من المقومات التي تسهم في الإحاطة به، لأنّ المشاركين في الخطاب هم من ينتجون السياق.

(1)- صبحي إبراهيم الفقي، مرجع سابق، ص 108.

(2)- عرفات فيصل المناع، السياق والمعنى، دراسة في أساليب النحو العربي، منشورات الاختلاف، الجزائر، منشورات ضفاف بيروت، ط 1، 2013، ص 11.

(3)- دومينيك مونقانو، المصطلحات المفاتيح، مرجع سابق، ص 26.

وأما مفهوم مصطلح السياق حسبما ورد عند جون دي بوا (Jean Dubois) الذي حدّده في ثلاث مراحل، حيث سمّي "السياق/السياق اللغوي مجموع النص حيث توجد وحدة محدّدة، بمعنى العناصر التي تسبقه هذه الوحدة أو التي تلحقها، في محيطها. وسمّي السياق الموقفي/سياق المواقف، مجموع الأوامر الطبيعية الاجتماعية والثقافية حيث يوجد ملفوظ، خطاب، فهي معطيات موحّدة ثقافيّة أو نفسية، الخبرات والمعارف لكل واحدة منها. وأخيراً تكون الأنحاء المركبة (les grammaires syntagmatiques) أكبر استعمال لمفهوم السياق:

نستطيع تقسيمها إلى أنحاء غير سياقيّة وأنحاء سياقيّة (مقيّدة بالسياق)، لتكن قاعدة إعادة الكتابة ن ← ن ون (ن يمكن إعادة كتابته ن ون) هذه القاعدة ستطبق دون حدّ سياقي (يكفي ببساطة أن ن تتجلى من أجل أن تكون القاعدة قابلة للتطبيق)؛ إنها من أجل قاعدة غير سياقيّة⁽¹⁾.

ونجد مصطلح السياق عند ديكر (O. Ducrot) يرتبط بمقام الخطاب، أي بالسياق الذي يعتبر الظروف المحدّدة لفعل التلفّظ، بنوعيه: كتابياً وشفهياً. لذا يجب أن نفهم من هذا المحيط المادي والاجتماعي الذي يأخذ الظرف فيه مكانه، والصورة التي تكون للمتخاطبين عنه، وهويّة هؤلاء، والفكرة التي يصطنعها كلّ واحد عن الآخر (بما في ذلك التمثيل الذي يمتلكه كل واحد عما يفكر به الآخر)، والأحداث التي سبقت التعبير (لاسيما العلاقات التي كان يمتلكها المتخاطبون من قبل، وتبادلات الكلام حيث يحشر التعبير المعني نفسه)⁽²⁾.

(1) – Jean Dubois et autres, Dictionnaires de linguistique et des sciences du langage, Larousse, Paris, 1999, p116. = (1. on appelle contexte ou contexte verbale l'ensemble du texte dans lequel se situe une unité déterminée, c'est-à-dire les éléments qui précèdent ou qui suivent cette unité, son environnement. 2. on appelle contexte situationnel ou contexte de situation l'ensemble des conditions naturelles sociales et culturelles dans lesquelles se situe un énoncé, un discours. Ce sont les données communes culturelle et psychologique, les expériences et les connaissances de chacun des deux. 3. les grammaires syntagmatiques font un grand usage de la notion de contexte: on peut les diviser en grammaires indépendantes du contexte et grammaires dépendantes du contexte. soit une règle de réécriture N N et N(N peut être réécrit N et N); cette règle s'appliquera sans aucune limitation contextuelle (il suffira simplement que N apparaisse pour que la règle soit applicable); c'est une pour indépendante du contexte)

(2) – أوزوالد ديكر و جان ماري سشايفر، القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان، تر: منذر عياشي، المركز الثقافي العربي المغرب، ط2، 2007، ص677.

يتضح أن مصطلح السياق في القواميس المصطلحية المتخصصة، كما يبدو لنا، أنه يدور في فلك متقارب ومتشابه إلى حد بعيد، بين القواميس الثلاثة التي تطرقنا لها، فكلها تصب في المفاهيم التي دارت تقريباً في المعاجم اللغوية.

2- ملامح السياق لدى بعض اللسانيين:

اهتم اللسانيون المحدثون اهتماماً بالغاً بالسياق، لما له من دور في فهم الخطاب، ولما له من أثر في تحديد الحدث الكلامي، ومن بين هؤلاء، نجد اللساني فردينان دي سوسير (Ferdinand de Saussure) (1857-1913)، الذي أشار إلى أهمية السياق ضمن الخطاب حيث "تتعاقد الكلمات فيما بينها، بموجب تسلسلها، علاقات مبنية على الصفة الخطية للغة التي ينتفي معها إمكان التلفظ بعنصرين في آن واحد. وهذان العنصران ينتظمان الواحد تلو الآخر في سلسلة الكلام، وهذه التركيبات التي تمتلك سنداً لامتداد يمكن أن تسمى سياقات"⁽¹⁾. فمَنْظور السياق لدى دي سوسير ينبني على أساس تتابعي متتالي، ويرى في ذلك، بأن "السياق إذن يتركب دائماً من وحدتين متتابعتين، أو أكثر، وقعت ضمن سياق ما، فلا تكتسب العبارة قيمتها إلا إذا تقابلت مع ما سبقها أو ما تلاها، أو كليهما معاً"⁽²⁾. "فمفهوم السياق لا ينطبق على الكلمات فحسب، وإنما على مجموعها، على الوحدات المركبة من كل طول ومن كل نوع (كلمات مركبة، مشتقات، أجزاء الجملة، الجمل الكاملة)"⁽³⁾. أي أنه قطعة من النص نفسه سواء أكانت فيما سبقه أو فيما تلاه.

وقد تطور مفهوم السياق بعد دي سوسير، فبرز للوجود جون روبرت فيرث (J. R. Firth) (1957) رائد المدرسة الاجتماعية الانجليزية، الذي ارتكز ارتكازاً كلياً على آراء "مالينوفسكي" (Malinowski) الذي وجد من الضروري وضع الكلمات في سياقها الذي استخدمت أو نطقت فيه. وقد رأى فيرث أن فكرة السياق هذه يمكن أن تمتد وتتسع في إطار تجريدي عام لدراسة المعنى، ثم وضع أصول نظريته التي أصبح السياق فيها يمثل حقلاً من

(1) Ferdinand de Saussure, Cours de linguistique générale; éditons Talantikit, Béjaia, 2014, p170. =(dans le discours, les mots contractent entre eux, en vertu de leur enchainement, des rapports fondés sur le caractère linéaire de la langue, qui exclut la possibilité de prononcer deux éléments à la fois. ceux-ci se rangent les uns à la suite des autres sur la chaîne de la parole. ces combinaisons qui ont pour support l'étendue peuvent être appelées syntagmes).

(2) -Ibid. p171. =(Le syntagme se compose donc toujours de deux ou plusieurs unités consécutives. placé dans un syntagme, un terme n'acquiert sa valeur que parce qu'il est opposé à ce qui précède ou ce qui suit, ou à tous les deux).

(3) - Ferdinand de Saussure. P172. =(la notion de syntagme s'applique non seulement aux mots, mais aux groupes de mots, aux unités complexes de toute dimension et de toute espèce (mots composés, dérivés, membres de phrase, phrases entières).

العلاقات الدّاخلية والخارجيّة⁽¹⁾ فالمعنى عنده لا يظهر إلّا عندما نضع الوحدة اللغوية في سياقات مختلفة، حيث جعل السياق قسمين: السياق الدّاخلِيّ؛ ويتمثّل في العلاقات الصوتيّة والصّرفيّة والنّحويّة والدّلاليّة بين الكلمات داخل تركيب معين. والسياق الخارجِيّ؛ ويتمثّل في السياق الاجتماعي أو سياق الحال بما يحتويه، وهو يشكّل الإطار الخارجِي للحدث الكلامي⁽²⁾، ممّا أدّى بالمدرسة الاجتماعية الانجليزية إلى أن تهتمّ بدراسة المكونات اللغوية ضمن إطار الموقف الكلامي، وما يتضمنه الموقف من عناصر مادّيّة وحركيّة. وقد أطلق على هذا السياق سياق الموقف. وبذلك لم يقتصر أصحاب المدرسة الاجتماعية على السياق اللغوي لفهم المعنى فحسب، بل اهتموا بالسياق غير اللغوي (سياق الموقف)⁽³⁾.

ويرى فيرث أن سياق الموقف الذي يمثّل أهمّ إسهاماته التي تشكّل نظريته السياقية. فإنّ الإلمام به يعتمد على ما يلي:

(أ) "الخصائص المتعلقة بالأطراف المشاركة كالأشخاص والشخصيات.

- الفعل الكلامي للأطراف المشاركة.

- الفعل غير الكلامي للأطراف المشاركة.

(ب) الأشياء المتعلقة بالموضوع.

(ت) وقع الفعل الكلامي⁽⁴⁾.

ويجدر باللساني أن يتحرى المعنى ضمن خطاب ما، لأنّ المعنى الدقيق للفعل الكلامي يمكن أن يحدّد في السياق، وهذا التحليل يقوم عند فيرث على مستوى ثلاثة أركان هي:

- "أن يعتمد كل تحليل لغوي على السياق أو المقام مع ملاحظة ما يتصل بهذا السياق

من علاقات أو ظروف أو ملابسات وقت الكلام الفعلي. ويتمثّل ذلك فيما يلي:

(أ) شخصية المتكلم والسامع وتكوينها الثقافي، وشخصيات من يشهد الكلام ودورهم.

(1)- حلمي خليل، العربية وعلم اللغة البنيوي، دراسة في الفكر اللغوي العربي الحديث، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية 1995. ص 132.

(2)- حسام أحمد فرج، مرجع سابق، ص 23.

(3)- عزة شبل محمد، مرجع سابق، ص 02.

(4)- براون ويول، مرجع سابق، ص 47.

ب) العوامل والظواهر الاجتماعية والمناخية وعلاقتها باللغة والسلوك اللغوي وقت الكلام.

ت) أثر الكلام في المشاركين فيه مثل الاقتناع أو الاعتراض أو الألم أو السرور أو غير ذلك.

ومعنى هذا أن من أهمّ خصائص السياق عند فيرث إبراز الدور الاجتماعي الذي يقوم به المتكلم وسائر المشتركين في الكلام.

- وجوب تحديد بيئة الكلام المدروس لأن هذا التحديد يضمن عدم الخلط بين لغة وأخرى أو بين لهجة وأخرى. لأن هذا الاختلاف يترتب عليه بالضرورة تحديد البيئة الاجتماعية أو الثقافية التي تحتضن اللغة المراد دراستها، كما يجب أن تكون الدراسة مقصورة على مستوى لغوي واحد كلغة المثقفين أو العوام، أو لغة النثر أو لغة الشعر.

- يجب تحليل الكلام إلى عناصره ووحداته المكونة له الكشف عما بينها من علاقات داخلية لكي نصل إلى المعنى الذي يتصل أيضاً بمستويات التحليل المختلفة الصوتية والفونولوجية والمورفولوجية والنحوية، مع ملاحظة أن هذه المستويات ترتبط فيما بينها برباط وثيق لكي تصل في النهاية عبر كل مرحلة أو مستوى إلى المعنى اللغوي للكلام⁽¹⁾. فمفهوم المعنى، إذن، يتكوّن من مميزات لغوية وعلاقات في مواقف معيّنة يحددها السياق.

وتلت محاولات فيرث محاولات أخرى، من بينها، إنجاز ديل هايمز (Dell Hymes) الذي وضع "مجموعة من المفاهيم لوصف سياق الموقف الذي ينتج فيه الخطاب، لخص فيه مكونات (الحدث الكلامي événement de communication) بالنسبة لسياق المحادثة. وميّز هايمز (16) مكوناً، عند وقوع حدث (التكلم speaking).

(1)- حلمي خليل، مرجع سابق، ص 133.

نموذج Speaking لهايمز:

S ← Setting (المحيط): الزمان والمكان، والشروط المادية الأخرى المحيطة بالحدث الكلامي.

S ← Scene (المشهد): الجانب السيكلولوجي المتمم للمحيط.

P ← Participants (المشاركون): المتكلم أو المرسل، والمخاطب أو السامع أو المتلقي.

E ← Ends (الحدود): الغرض-النتائج، والغرض-الأهداف.

A ← Act sequences (تتابعات الفعل): شكل ومحتوى الرسالة.

K ← Keys (المفاتيح): نغمة المحادثة، مثل: جادة/سخرية/تهكم.

I ← Instrumentalities (الوسائل): القنوات، مكتوب، برقية. . . الخ وأشكال الكلام، لهجات، اللغة المعيارية. . . الخ.

N ← Norms (القواعد): قواعد التفاعل، مثل المقاطعة أثناء المحادثة، وقواعد التفسير من قبل المستمع.

G ← Genres (الأنواع): الحكاية الشعبية، الإعلان. . . الخ.

هذا النموذج أصبح مشتهراً على نحو واسع، إلا أن هذا المخطط غير مكتمل؛ فليس واضحاً فيه الخلفية المعرفية المشتركة بين المتكلم والسامع، والاختلافات الممكنة والعلاقات الاجتماعية بينهما التي يمكن أن تؤثر في الخطاب⁽¹⁾.

وقد حدّد على الخصائص التي تميّز السياق، "فهو يركّز في المقام الأول-مثل فيرث- على الأشخاص المشاركين في الحدث الكلامي. ثمّ إنّ التعميم الذي يجريه على الأحداث الكلامية يمكنه من تجريد وظيفتي الباث والمتلقي. فالباث هو المتكلم أو الكاتب الذي يحدث القول. أمّا المتلقي فهو السامع أو القارئ الذي يستقبل القول. (وفي مرحلة لاحقة يميّز هايمز كذلك المستمعين، إذ إنّ وجود مستمعين يبلغ الحديث مسامعهم قد يسهم في تحديد معنى الحدث الكلامي)... فإذا أضفت إلى ذلك معرفتك بالموضوع المتحدث عنه، وهو ما يسميه

(1)- عزة شبل محمد، مرجع سابق، ص 05.

هايمز في تصنيفه بمحور الحديث، فإن توقّعاتك ستكون أكثر دقةً وتحديداً. فإذا زدت على ذلك معرفة الظرف (المقام)، أي السياق الزماني والمكاني للحدث، وكذلك الوضع الجسمي للأطراف المشاركة من حيث هيئة الجسم وطبيعة الحركة وتقاسيم الوجه، فإن توقّعاتك ستكون أكثر دقةً وتحديداً⁽¹⁾.

كما ناقش خصائص عامة أخرى تميّز السياق، من بينها: "القناة، كيفية ربط حلقة الوصل بين الأطراف المشاركة في الحدث الكلامي-لفظاً أم كتابةً أم إشارة أم باستعمال الدخان؟ والشفرة (النظام) المستعملة أي اللغة أو اللهجة أو الأسلوب المستعمل، وصيغة الرسالة (شكل الرسالة) ما هي الصيغة المقصودة؟ هل هي حديث عابر غير رسمي أم مناظرة أم خطبة أم حكاية شعبية أم قصيدة أم رسالة غرامية...الخ، والحدث-أي طبيعة الحدث-التواصلي الذي يمكن أن تضمن داخله نمطاً خطابياً معيناً"⁽²⁾. وقد أضاف خاصيتين أخريين بعد أن قدّم استبيانات، وهما: "الطابع (المفتاح) الذي يتضمّن تقييم الكلام: هل كانت خطبة جيّدة أم تفسيراً تافهاً؟ والغرض، ماذا كانت الأطراف المشاركة تتوي التوصل إليه كنتيجة للحدث التواصلي؟"⁽³⁾

ومن المحاولات التي اهتمت بالسياق، نجد أن مؤسسي لسانيات النص قد أولوا اهتماماً بالغاً به، باعتبار ما يمتلك من علاقات تمسّ جوانب نصيّة، على وجه التحديد، هذا ما ذهب إليه فان دايك (Van Dijk) إذ اعتمد على مستويات عدة للسياق، منها:

▪ **السياق التداولي (le contexte pragmatique)**، يرى فان دايك أن النصّ فعل كلامي (لساني)، وأنّ "الدّراسة التّداوليّة للنّصوص تستند إلى تأويل النصّ بوصفه فعلاً لسانياً أو بوصفه سلسلة من أفعال اللسان"⁽⁴⁾، التي تثبت على إنجاز حدث اجتماعي من خلال ما نتلفظ به، أو ما يكون كنصّ. "فنحن ننجز فعلاً لسانياً إذ نعبر بجملة أو بعدد من الجمل في

(1)- براون ويول، مرجع سابق، ص 48.

(2)- المرجع نفسه، ص 48.

(3)- المرجع نفسه، ص 48.

(4)- فان دايك، "النص: بني ووظائف مدخل أولي إلى علم النص" ضمن كتاب العلاماتية وعلم النص، تر: منذر عياشي، المركز الثقافي العربي، المغرب، لبنان، ط1، 2004، ص 171.

سياق يكون ملائماً لها⁽¹⁾. ففي هذه الحالة يكمن دور السياق التداولي الذي يتكوّن "من كلّ العوامل النفسية والاجتماعية التي تحدّد نسقياً لكي تلائم أفعال اللسان. وتتمثّل هذه الأفعال في المعرفة والرغبات، أو الإرادة، والتفضيل"⁽²⁾، وغيرها من الأفعال.

■ **السياق الإدراكي (le contexte cognitif)**، بنى فان دايك فهم النصّ على اقتراحات قدّمها، بشكل إجماليّ، "تعود إلى تحليل المعلومات التي تنقلها البنية الفوقية للنصّ كما تعود إلى ترجمتها بمصطلحات المضمون، أي بسلاسل من القضايا"⁽³⁾ المتتابعة، ممّا جعلته يركّز على ما أسماه فهم النصّ ويأخذ مجموعة من المعطيات التي تسهم في فهم سياق النصّ، منها ما يلي:

- لا بدّ أن يستعين مستعمل اللغة، "انطلاقاً من مكتسبه المعرفي المخزون في ذاكرته أن يختار قضية أو عدّة قضايا، وأن يقيم هكذا رابطاً بين قضايا النصّ"⁽⁴⁾.

- لا بدّ أن تخزّن القضايا في الذاكرة طويلة المدى، "ولكي نفهم نصّاً، يجب علينا من جملة (طويلة) إلى أخرى إنشاء الروابط الضرورية في ذاكرة العمل ثمّ تحريرها جزئياً من حملتها، وإدخال معلومات جديدة فيها، ولذا، فإننا نرى إذن أن لسيرورة فهم النصّ سمة دائرية"⁽⁵⁾.

- لكي يكتسب النصّ تماسكاً خطياً، "يجب الاحتفاظ بوحدة معينة من المعلومات في ذاكرة العمل"⁽⁶⁾.

- ولكي نفهم النصّ، لا بدّ أن تكون الكميات الكبرى جدّاً من المعلومات التي نستطيع أن نستخلصها من النصّ منظّمة، ومبنية، ومختزلة. ولهذا السبب، تأخذ البنى الكبرى مكاناً

(1)- فان دايك، "النص: بنى ووظائف مدخل أولي إلى علم النص"، المرجع السابق، ص 171.

(2)- المرجع نفسه، ص 172.

(3)- المرجع نفسه، ص 175.

(4)- المرجع نفسه، ص 176.

(5)- المرجع نفسه، ص 176.

(6)- المرجع نفسه، ص 176.

مركزياً في المعالجة الإدراكية للنص⁽¹⁾. وهذا ما يسهل عملية فهم النص، إذ يتذكر القارئ أهمّ المواضيع التي تطرّق إليها في النصّ.

■ **السياق الاجتماعي النفسي**، يقف فان دايك في هذا السياق على مدى تأثير النص وهيمنته على مستعملي اللغة، سواء أكان فرداً أم جماعة، ضمن مبادئ ثلاثة:

- **مبدأ الوظيفية (la fonctionnalité)**، "فالشخص سيطور خصوصاً نموذج المعرفة والمواقف التي يستطيع استعمالها في عمله الإدراكي والاجتماعي"⁽²⁾. بحكم أن النصّ يسهم بفعالية في تكوين المعرفة، وتغييرها، وكذلك تغيير الأفكار والمواقف.

- **مبدأ التماسك الإدراكي (le contexte socio-psychologique)**، ينبني هذا المبدأ على تفضيل "المعرفة والمواقف التي تتوافق مع المعرفة ومع المواقف المتمثلة مسبقاً"⁽³⁾.

- **مبدأ التطابق الاجتماعي والشخصي (Identification)**، ينبني هذا المبدأ على تحقيق الذات، اجتماعياً، وشخصياً، فمن المفضل، حتماً، أن تكون المعرفة والمواقف متوافقة مع الأفكار التأويلية التي يصنعها الفرد بنفسه وبالعلاقات مع مجموعة محدّدة من الأفراد⁽⁴⁾.

■ **السياق الاجتماعي (le contexte sociale)**، في هذا النوع من السياق ينصبّ الاهتمام بما ننجزه من نصوص في سياقات معيّنة، من التفاعل التواصلي، أي أننا ننجز أفعالا كلامية التي تعدّ أفعالا اجتماعية، "وأنّ تأثير النصّ على الوضع الاجتماعي وكذلك تأثير الوضع الاجتماعي على النصّ إنما يمارسان من جانب الاستعداد الإدراكي للمستعمل. وبالفعل، فإن تأويله للواقع الاجتماعي، مهما كان تواضعياً، هو الذي يمارس تأثيراً على توجّه الإنتاج النصّي وعلى فهم النصّ"⁽⁵⁾.

(1)- فان دايك، "النص: بنى ووظائف مدخل أولي إلى علم النص"، مرجع سابق، ص 177.

(2)- المرجع نفسه، ص 182.

(3)- المرجع نفسه، ص 182.

(4)- المرجع نفسه، ص 182.

(5)- المرجع نفسه، ص 185.

✓ السياق الثقافي (le contexte culturel)، "إنّ النصّ، بالإضافة إلى كونه مكوناً ثقافياً متغيّراً للتفاعل الاجتماعي، فهو -في ذاته- ظاهرة ثقافية يمكن للمرء أن يستخلص انطلاقاً منها بعض الاستنتاجات حول البنية الاجتماعية للجماعات الثقافية"⁽¹⁾.

ويرى كلّ من براون ويول من خلال تحليلهما للخطاب، أن دور محلل الخطاب ينحصر في توحيه "بالضرورة منهجاً مقاصدياً في دراسة اللغة كما هي مستعملة... ويتحتم عليه أن يأخذ بعين الاعتبار السياق الذي ورد فيه مقطع ما من الخطاب"⁽²⁾. ليمرّز دور السياق، بعد ذلك، في تأويل نصّ الخطاب، وفي عملية الفهم التي تتمّ بالتفاعل بين النصّ والسياق، ويشيران إلى دور الوحدات الإشاريّة (هنا، الآن، أنا، ..هذا..) داخل النصّ ممّا "يستوجب-على الأقلّ- معرفة المتكلم والمتلقّي والإطار الزماني والمكاني للحدث اللغوي"⁽³⁾.

وقد نقلنا الخصائص التي تميّز السياق، حسبما ذكرناه سابقاً، عند هايمز (1964)، الذي أشار إلى "إمكان محلل الخطاب أن يختار من جملة الخصائص السياقية تلك الخصائص اللازمة لتحديد حدث تواصل معيّن"⁽⁴⁾.

كما نقلنا مؤشرات لويس دافيد (Lewis David)، "التي تمثّل مجموعة متكاملة من العوامل المهمّة، أي مسرداً لها، والتي تشكّل السياق الذي يجب تحديد صحّة الجملة بالعودة إليه. وتحدّد هذه المؤشرات كما يلي:

✓ مؤشر العالم الممكن: وذلك لتفسير حالات يمكن أن توجد أو من المفترض أن تكون موجودة أو هي موجودة فعلاً.

✓ المؤشر الزمني: وذلك لتفسير الأزمنة اللغوية في الجمل، ظروف الزمان مثل: اليوم، أو الأسبوع القادم.

✓ المؤشر المكاني: وذلك لتفسير جمل مثل: هاك/خذ هذا.

(1)- فان دايك، "النص: بني ووظائف مدخل أولي إلى علم النص"، مرجع سابق، ص 188.

(2)- براون ويول، مرجع سابق، ص 35.

(3)- المرجع نفسه، ص 35.

(4)- المرجع نفسه، ص 49.

✓ مؤشر المتكلم: (أنا، لي، نحن، لنا. . . الخ).

✓ مؤشر المستمعين: وذلك لتفسير جمل تحتوي على: أنت، لك، أنت نفسك.

✓ مؤشر الشيء المشار إليه: وذلك لتفسير جمل تحتوي على أدوات الإشارة، مثل: هذا أولئك... الخ.

✓ مؤشر الخطاب السابق: وذلك لتفسير عبارات، مثل: الأخير، السابق الذكر... الخ.

✓ مؤشر الإسناد: ويشمل مجموعة لا نهاية لها من الأشياء (مجموعات حلقات... الخ)⁽¹⁾.

وقد أبدأ ملاحظة هامة، تتجلى في دور محلّ الخطاب، إذ يجب عليه أن يستخلص الخصائص المميزة للسياق، وتلك الخصائص فقط التي تكون مناسبة للحدث التواصلية الخاص الذي هو بصدده وصفه والتي تسهم في فهم المعنى المقصود للقول وتحديده⁽²⁾.

أما دي بوجراند ودريسler فقد ميّزا بين عالمين، عالم واقعي، وعالم النصّ، "ونادراً ما تتحقّق تأثيرات مقام سياقي معيّن بدون حدوث توسّط: أي مدى تغذية المرء، بمعتقداته وأهدافه الخاصة للنموذج الذي يقيمه للموقف الاتصالي الحالي"⁽³⁾، مع لفت الأنظار إلى كيفية تنظيم العالم الواقعي، "في حين تكون الوظيفة السائدة للنص هي تقديم وصف لنموذج الموقف، دون التوسّط، فإن هذا يعني إجراء ما يسمّى برصد الموقف. أمّا إذا كانت الوظيفة السائدة هي توجيه الموقف على نحو مواتٍ لأهداف منتج النص فإن هذا يعدّ إجراء ما يسمّى بإدارة الموقف"⁽⁴⁾ في هذه الحالة يقدّم منتج النصّ الموقف وفق منظوره الخاص، بالتمييز بين الرصد والإدارة حيث يصف الموقف بطريقة أفضل في تقديم أحدهما عن الآخر.

وتوصّل دي بوجراند ودريسler إلى وجود علاقة بين عالم النص وعالم الواقع وهذه العلاقة بينهما ليست علاقة انفصال، بل هناك تفاعل دينامي بينهما، إلّا أنّ المساحة بين هذين العالمين تختلف من نص لآخر، ومن مبدع لآخر⁽⁵⁾. فإذا ما لجأ المنتج إلى رصد

(1)- براون ويول، مرجع سابق، ص 51.

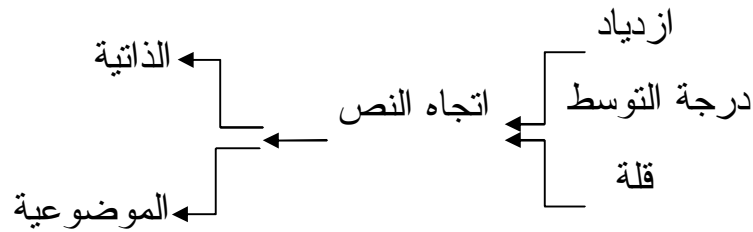
(2)- ينظر: المرجع نفسه، ص 70.

(3)- إلهام أبو غزالة وعلي خليل حمد، مرجع سابق، ص 209.

(4)- المرجع نفسه، ص 209.

(5)- عزة شبل محمد، مرجع سابق، ص 07.

الموقف الذي تحدده مجموعة من العوامل السياقية الخاصة بالمؤلف والمتلقي والعلاقة الاجتماعية بينهما الظروف الاجتماعية المحيطة بهما، بما يتفاعل مع لغة النص⁽¹⁾. ويصبح رصد الموقف الهدف الرئيس لدى المبدع، إذا ما اختلفت وجهة نظره مع المتلقي، مما يحتم عليه إعادة توضيح الموقف للطرف الآخر، أو إعادة تأكيد توقعات المرء⁽²⁾، ويضفي الرصد سمة الموضوعية، إذا ازداد "التكرار المفرط للحوادث أو الأشياء أو النتائج التي تؤدي إليه"⁽³⁾، و"أما وجود التوسط في أي نصّ بدرجة عالية فيعني أن النصّ أقرب إلى الذاتية بما يحمله من رؤية خاصة بكتابه"⁽⁴⁾. لأنّ الذاتية والموضوعية مرتبطتان بدرجة التوسط، فإذا ازدادت درجة التوسط، فالنصّ يتجه نحو الذاتية، أما إذا قلت، فأتجاهه نحو الموضوعية، كما هو موضّح في الشكل التالي:



للمبدع استراتيجيات يرسمها ليصل إلى مبتغاه، من خلال ما يمتلكه من "خطط تتسم بالانسجام بين محورين (الجودة والفاعلية)، ولجوء المرء إلى تصعيد أو تكثيف خزانة خططه محاولة منه لتأثير في الآخر، وإقناعه بتوسطه. وقد يكتفّ خزانة خططه لأسباب أخرى كالفشل المستمر أو تنوّع المستقبلين واختلاف ميولهم"⁽⁵⁾. ومن بين هذه الاستراتيجيات التي ذكرها دي بوجراند، ما يلي:

- ✓ استعمل رصدًا ما للموقف من أجل البدء بالمقال (الخطاب).
- ✓ إذا كان رصد شخص آخر مخالفًا لوجهة نظرك الخاصة فلا تأخذ به.
- ✓ إذا لم يحظ رصدك بالقبول فاستبدل به صيغة أقلّ توسطًا.

(1)- عزة شبل محمد، مرجع سابق، ص 07.

(2)- المرجع نفسه، ص 07.

(3)- المرجع نفسه، ص 07.

(4)- المرجع نفسه، ص 07.

(5)- المرجع نفسه، ص 08.

✓ إذا لم يتحقق الانسجام بين أرساد المشاركين فاتّجه إلى مناقشة معنى مفاهيم الموضوع الأساسية ذات الصلة.

✓ إذا كنت راغباً في بعض الأشياء أو الصنائع من الآخرين، فرفض طلباتهم وموضوعاتهم المكررة المثارة ومسوغاتهم الإعلامية، إلى حين بلوغ التصعيد في خزانة الخطط مرحلة المساومة.

✓ إذا أردت تدعيم التعاون، فاعمد إلى خفض منزلة الإنفاق من الزمن والموارد التي يتوجب على الآخرين منحها من أجل تطوير هدفك⁽¹⁾.

ركّز دي بوجراند ودريسler على أهمّ الجوانب السياقية التي تتمثل في "إطار علاقة عالم النص بالعالم الفعلي (الواقعي)، ومفهوم التوسّط، وهي محاولة تهدف إلى فهم النص"⁽²⁾.

أمّا هاليداي ورقية حسن، فينظران إلى السياق على أنه مصطلح متلازم مع النص "فكل نص يوجد نصّ آخر مصاحب له هو السياق (contexte)، وتشمل فكرة ما يصاحب النصّ على العوامل اللغوية وغير اللغوية في البيئة العامة التي يظهر فيها النصّ"⁽³⁾، كما أنهما يريان بأنّ "النصّ هو اللغة التي تخدم غرضاً وظيفياً أي هو اللغة التي تخدم غرضاً في إطار سياق ما، وقد يكون النص منطوقاً أو مكتوباً"⁽⁴⁾، على أنّ العلاقة قائمة بين النص والسياق، إذ لا يمكن الفصل بينهما، وهذا ما ذهبوا إليه، "عند اعتبارهما النصّ الوحدة المعنوية الأساسية وقولهما باتصال المعنى بالسياق اتصالاً يقوم على الاسترسال ولا يعرف الانفصال"⁽⁵⁾.

وقد اقترحا أن يفسّر النصّ بتضافر عناصر سياق الموقف الثلاثة وهي:

(1)- إلهام أبو غزالة وعلي خليل حمد، مرجع سابق، ص 231.

(2)- عزة شبل محمد، مرجع سابق، ص 08.

(3)- المرجع نفسه، ص 08.

(4)- يوسف نور عوض، نظرية النقد الأدبي الحديث، دار الأمين للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1994. ص 84.

(5)- محمد الشاوش، ج1، مرجع سابق، ص 117.

✓ **مجال الخطاب:** أي "النشاط الاجتماعي المستمر، وهو المجال الطبيعي الذي يكون مسرحاً للنص"، فيشمل بذلك النشاطات المختلفة، والأهداف الخاصة التي تستعمل اللغة من أجل تحقيقها⁽¹⁾. "فهو يوازي مفهوم المناسبة في البلاغة العربية؛ فمقام التهئة يختلف عن مقام الشكر"⁽²⁾.

✓ **أدوار الخطاب:** يبحث هذا العنصر في "علاقات الأدوار التي يتضمنها النشاط الاجتماعي، ويشمل العلاقات بين المشاركين في الحدث اللغوي، ووضع كل مشارك والدور الذي يؤديه كل مشارك"⁽³⁾. أي أنه يشير إلى طبيعة العلاقة بين المشاركين في الخطاب وحالتهم النفسية وأدوارهم الاجتماعية، والعلاقات الدائمة والمؤقتة بينهم، وأدوار الخطاب التي يشغلونها في الحوار"⁽⁴⁾.

✓ **لغة الخطاب:** تتمثل في اللغة التعبيرية التي تتبع كوسيلة لغوية في الخطاب، قد تكون "رسمية أو غير رسمية، محاوراة أو حديث فردي، مكتوبة أو منطوقة، قصصية أو غير قصصية. وتشير كل تلك الملامح إلى الدور الذي يمكن أن تلعبه اللغة في الاتصال من إقناع أو تفسير أو تعليم أو نهى، وتتحدد بالاختيارات المرتبطة بالمعاني النصية، مثل: موضوع الخطاب والمعلومات المقدمة فيه، ونماذج أشكال التماسك"⁽⁵⁾.

3- أنواع السياق:

تقوم نظرية السياق في الفكر اللغوي الحديث على مفهومين أساسيين: سياق لغوي، وسياق غير لغوي؛ ففي "الأول منهما يعني جزءاً من نص يحيط بكلمة أو قطعة معينة ويحدد معناها وهو ما يعرف بالسياق اللغوي للنص"، والثاني منهما يعني الظروف المختلفة التي يقع فيها حدث معين وتحدد معناه، سواء أكانت هذه الظروف مستقرة أم متغيرة"⁽⁶⁾. فالأول

(1)- عرفات فيصل المناع، مرجع سابق، ص33.

(2)- عزة شبل محمد، مرجع سابق، ص09.

(3)- عرفات فيصل المناع، مرجع سابق، ص34.

(4)- المرجع نفسه، ص09.

(5)- عزة شبل محمد، مرجع سابق، ص10.

(6)- عرفات فيصل المناع، مرجع سابق، ص11.

منه، يعتبر سياقاً داخلياً، أيّ سياقاً لغوياً (contexte verbale)، له علاقة بسابق النصّ وبلاحقه. والثاني، يعتبر سياقاً خارجياً، أيّ بحسب الظروف، فهو يشمل نوعين: سياق الموقف (contexte de situation) وسياق الثقافة (contexte de culture).

✓ **السياق اللغوي:** يمثل السياق اللغوي مجموع العناصر اللغوية المحيطة بجزء من الملفوظ، أي بعبارة أخرى، "البيئة اللغوية للنص من مفردات وجمل وخطاب حتى أصبح عند ستيفن أولمان (Stephen ullman) يشمل القطعة كلّها والكتاب كلّها، فالنصّ -من وجهة نظر أصحاب هذه النظرية- يجب أن يحلّل وفق المستويات اللغوية المختلفة: المستوى الصوتي والمستوى الصرفي، والمستوى النحوي، والمستوى المعجمي، كخطوة أولى في طريق فهم المعنى"⁽¹⁾. ولاستخدام اللغة أربع مستويات:

✓ **المستوى الصوتي:** يتناول المستوى الصوتي أربعة جوانب من جوانب الكلام: "جانب إصدار الصوت، وجانب انتقاله، وجانب استقباله، أمّا الجانب الرابع، فيمثل وضع هذا الصوت في كلمة، في لغة ما، وما يخضع له من قوانين تكشف عنها الدراسة الصوتية"⁽²⁾ وينقسم إلى فرعين أساسيين، هما: علم الأصوات العام (phonétique)؛ وعلم الأصوات الخاص (phonologie). ففي الأول، يعنى بدراسة الأصوات اللغوية، بمظهرها الفيزيولوجي والفيزيائي "ويختصّ بالبحث في الجوانب الثلاثة الأولى، المتعلقة بمادة الصوت (إصدار الصوت، وانتقاله واستقباله)"⁽³⁾. وأمّا الثاني، فيعنى كذلك بدراسة الأصوات اللغوية لكن "بمظهرها الوظيفي أثناء الإنجاز الفعلي للكلام في سياق لغوي معيّن"⁽⁴⁾، "فيختصّ بالجانب الرابع من الجوانب التي أوضحناها فيما سبق (موقع الصوت وتأثيره وتأثره)"⁽⁵⁾.

(1)- عرفات فيصل المناع، مرجع سابق ، ص14.

(2)- عبد العزيز مطر، علم اللغة وفقه اللغة، تحديد وتوضيح، دار قطري بن الفجاءة، قطر، 1985. ص32.

(3)- المرجع نفسه، ص32.

(4)- أحمد حساني، دراسات في اللسانيات التطبيقية حقل تعليمية اللغات، ديوان م. الجامعية، الجزائر، ط2، 2009. ص11.

(5)- المرجع نفسه، ص33.

✓ **المستوى الصرفي (Morphologie):** يمثل حلقة بين مستويين، مستوى صوتي ومستوى تركيب، وهو "يتناول الناحية الشكلية للصيغ وعلاقتها التصريفية والاشتقاقية، وما يتصل بالصيغ من ملحقات في أولها تسمى سوابق (préfixes)، وفي أثنائها وتسمى [دواخل] (infixes)، وفي آخرها وتسمى لواحق (suffixes)"⁽¹⁾.

✓ **المستوى التركيبي:** يمثل هذا المستوى موضوع دراسة العلاقات الداخلية الرابطة بين الوحدات اللغوية، أي أنه يتعلّق "بالعلائق الوظيفية التي تحدد نمط البنية التركيبية في لسان ما وله منوال فرعي يتميّز بأدواته وإجراءاته التطبيقية وهو علم التركيب (syntaxe)"⁽²⁾. ويقوم على نوعين من العلاقات: المحور الاستبدالي (الاختياري)، والمحور التوزيعي (السياقي).

✓ **المستوى الدلالي:** يتعلّق هذا المستوى بدراسة المعنى اللغوي الذي يتركّب من الجانب الإرادي والجانب التركيبي، أي أنه يرتبط "بالجانب الدلالي للظاهرة اللسانية باعتبار أن هذا الجانب يتعلّق بالبنية الذهنية لدى المتكلم - المستمع في لسان ما، فأفرد له الفكر اللساني مبحثاً خاصاً ينعت بعلم الدلالة"⁽³⁾، ويقابله باللغة الفرنسية (Sémantique).

✓ **السياق غير اللغوي:** يعرف كذلك بـ "سياق الحال، فهو السياق الذي يجري من خلاله التعامل اللغوي الفعلي الحادث من الأفراد في مجتمعهم، وهذا السياق الذي نظر له علماء اللغة وعلماء الاجتماع. ويمثّل السياقات الخارجية والضمنية، والموجّهات النصّية الخارجة عن سياقات اللغة، والإشارات البعيدة، والمعيّات الخارجية التي تحدّد معنى النصّ واتجاهاته كالسياقات النفسية، والاجتماعية والثقافية التي تفرض هيمنتها الفكرية على الناص والنصّ فلا يمكن دراسة اللغة منعزلة عن أطرها الاجتماعية أو الثقافية"⁽⁴⁾، وينقسم إلى عدّة أنواع منها:

(1)- عبد العزيز مطر، مرجع سابق، ص 63.

(2)- أحمد حساني، مرجع سابق، ص 12.

(3)- المرجع نفسه، ص 12.

(4)- فاطمة الشيدي، مرجع سابق، ص 29.

- **السياق العاطفي:** يمثل هذا السياق "درجة القوة والضعف في الانفعال مما يقتضي تأكيداً أو مبالغة أو اعتدالاً، فهو يبين درجات العمق العاطفي وتصنيفها حسب القوة والضعف بالاستعانة بالقرائن البيانية التي توضح عمق الانفعال أو سطحيته"⁽¹⁾. وبهذا التحديد الذي تنتفي به "الكلمات ذات الشحنة التعبيرية القوية حين الحديث عن أمر فيه غضب وشدة انفعال، مثال ذلك أن المتكلم الذي يكون في حالة من الشعور الجامح يغالي في استعمال كلمات بحيث لا يقصد معناها الحقيقي، ويحملها ما يعتوره من اندفاع"⁽²⁾ فإذا ما استعمل المتكلم كلمات تعبر عما يحزّ في نفسه عن احتقار شديد، أو عما يعبر عن القتل وما شابهه، فإنّ المتكلم في هذه الحالة لا يقصد دلالتها الموضوعيّة، إذ لا يعدو ذلك كونه مبالغة في التعبير عن حالته العاطفيّة، وتكون طريقة الأداء الصوتيّة كافية لشحن المفردات بالكثير من المعاني الانفعالية والعاطفية"⁽³⁾. إذ تبرز "طريقة النطق تتماشى مع معانيها الحقيقية، وكأنّها تمثل معناها تمثيلاً حقيقياً"⁽⁴⁾.

- **السياق النفسي:** يدل هذا السياق على "الدافع الذي يكون وراء كل ما ننطق به والمنطلق الذي يحرك الذات نحو القيام بالفعل اللغوي، أو لإرسال رسالة ما"⁽⁵⁾، أي أنّه يمثل الدافع النفسي "لمستعمل اللغة لاستعمالات غير محدودة بوسائل محدودة، عن طريق التحويل والتركيب فتصويت المتكلم بتنغيم صاعد وتنغيم هابط ووفق طريقة الأداء الخاصة، فإنه يحدث معاني متعددة لكل كلمة، كما يحدث تأثيرات مختلفة لكلمة واحدة عند المتلقي، وذلك وفق مستوى السياق النفسي للإبلاغ، فالهمس والجهر، وعلو الصوت وانخفاضه، والشدة

(1)- فاطمة الشيدي، مرجع سابق، ص 29.

(2)- المرجع نفسه، ص 30.

(3)- المرجع نفسه، ص 30.

(4)- نسيم عون، الألسنية محاضرات في علم الدلالة، دار الفارابي، بيروت، ط 1، 2005، ص 161-162.

(5)- فاطمة الشيدي، مرجع سابق، ص 31.

والضعف في نطق الأصوات، كلها ناتجة من السياق النفسي الذي ينطلق منه المتكلم وتصل بذات الدرجة للمتلقي الذي يستوعب دلالاته المباشرة"⁽¹⁾.

ويعد النص الأدبي ظاهرة قائمة بذاتها، فلا يمكن لنا أن نعزله "عن سياقاته النفسية والاجتماعية، فالسياق النفسي طريق إلى اكتناه الدلالات النفسية الكامنة فيه، والقابعة في لاوعي المبدع كالأحلام والأساطير والرموز"⁽²⁾.

- **السياق الثقافي:** يمثل هذا السياق "مجموعة من الظروف التي تحيط بالحدث الكلامي ابتداء من المرسل، والوسط، حتى المرسل إليه (المتلقي) بكلّ التفاصيل والمواصفات الصغيرة"⁽³⁾. ممّا يعني أنّ السياق الثقافي يرتبط بالمحيط "الذي نشأ فيه النصّ، فكل عصر له ثقافته-الاجتماعية والسياسية والدينية- التي تميزه عن غيره من العصور، واللغة بوصفها انعكاساً لهذه الثقافة أو تلك تحوي هي الأخرى خصوصيتها"⁽⁴⁾. فهو يشمل كل ما له علاقة "بالاعتقادات المشتركة بين أفراد البيئة اللغوية والمعلومات التاريخية، والأفكار والأعراف المشاعة بينهم، فهذا السياق هو المعين على فهم... ما هو مرتبط بالحياة الاجتماعية أو له صلة بثقافة المجتمع بوجه عام"⁽⁵⁾.

ومن ثمّ، فإنّ أيّ دراسة للغة ما، لا يمكن أن تكون منعزلة عن محيطها الذي نشأت فيه ولا يمكننا أن نصل إلى نتائج حقيقية من خلالها، واللغة-من جانب آخر- لها دور في الكشف عن طبيعة بعض المجتمعات وخصائصها لاسيّما التي ابتعد التاريخ بها فلم يصلنا منها إلا نتاجها الفكري أو اللغوي"⁽⁶⁾.

(1)-فاطمة الشبيدي، مرجع سابق، ص32.

(2)-المرجع نفسه، ص31.

(3)-المرجع نفسه، ص34.

(4)-عرفات فيصل المناع، مرجع سابق، ص27.

(5)-محمد محمد يونس علي، المعنى وظلال المعنى، أنظمة الدلالة في العربية، دار المدار الإسلامي، بيروت، ط2، 2007.

ص161.

(6)-ينظر: عرفات فيصل المناع، مرجع سابق، ص27.

4- السياق في الخطاب الشعري:

1-4 عناصر السياق في الخطاب الشعري: اتصل الشعر اتصالاً وثيقاً، قديماً وحديثاً بجوانب مختلفة من حياة البشرية، ولطالما أنشدته بعنفوان "فهي تستكين فيه إلى ما يختفي وراء الكلمات، هواءً يتحرك من نفس إلى نفس، من دون استئذان. في الشعر كان الناس على الدوام يحسون بكون ينشأ ولا ينتهي، متكلاً بأسرار كل مرة يتسابقون نحوها فلا يصلون. تلك كانت طريقة الشعراء الأساسيين، في لغات وحضارات، وهم ينقلون الكلام البشري إلى مرتبة النشيد الأصفى، المتفرد واللامقارن. من نفس إلى نفس. وها هو تاريخ بكامله للقصيدة يعيد تشكيل ذاته مع كل شاعر يبلغ تلك النقطة التي هي سرّ التكوين"⁽¹⁾. فالشاعر يمثل شخصية فريدة متميزة عن باقي البشر، يسهم في إمتاع الآخر، كقارئ يستقبل الخطاب الشعري بشغف تام.

✓ المرسل (الشاعر): فالشاعر يمثل أحد العناصر التي تكوّن السياق، فهو المحور الأساس الذي يشكل العملية التخاطبية، أي أنه يمثل "الذات المحورية في إنتاج الخطاب؛ لأنه هو الذي يتلفظ به، من أجل التعبير عن مقاصد معينة، وبغرض تحقيق هدف فيه. ويجسد ذاته من خلال بناء خطابه، باعتماده استراتيجية خطابية تمتد من مرحلة تحليل السياق ذهنياً والاستعداد له، بما في ذلك اختيار العلامة اللغوية الملائمة... ولا يمكن للغة الطبيعية أن تتجسد، وتمارس دورها الحقيقي، إلا من خلال المرسل، فتصبح موجوداً بالفعل بعد أن كان وجودها بالقوة فقط. ليس هذا فحسب، بل يكون وجودها ذو فعل مناسب للسياق"⁽²⁾، ولإثبات شاعرية الشاعر التي نرى بأنها لا تكون إلا إذا كان يتمتع "بشرط أولي: يرى ما يراه الآخرون، أي يكتشف ويستبق والبعد الإبداعي المميز للشاعر يتجلى هنا في السبق في الرؤية، وفي السبق رؤية ما عصي على الرؤية عند الآخرين. والشاعر حين يرى ما يراه الآخرون، فإنه سيقف على عالم متفرد فيشعر بالضرورة-بما لا يشعر به الآخرون، ويفكر

(1)- محمد بنيس، الحق في الشعر، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء-المغرب، ط1، 2007، ص11.

(2)- عبد الهادي الشهري، مرجع سابق، ص45.

لا كما يفكر الآخرون⁽¹⁾. فهو يقدم نصاً بهذه الرؤية التي ينفرد بها على الإطلاق، إلى المتلقي "بقصد إفهامه مقاصده أو التأثير فيه ولذلك فإنه يختار ما يتناسب مع منزلته ومنزلة المرسل إليه، بما يراعيه عند إعداد خطابه، وفق ما يقتضيه موقعه"⁽²⁾، وبما يتوافق مع السياق العام.

ولا بدّ أن نعود مرّة أخرى إلى البحث عن مبدع هذا الخطاب، عن الشاعر الفلسطيني محمود درويش (1941-2008) الذي قدّم مشروعاً ضخماً لأجل القضية الأساس التي ناضل من أجلها طيلة حياته الأدبية والسياسية، ناضل بصدق مشاعره ما لم يقدمه شاعر آخر، فهو وريث الشاعر العربي الذي ملأ الدنيا وشغل الناس بعبقريّة مميّزة رفعته إلى مصاف الشعراء العالميين.

وإذا ما تأملنا إنجازاه الإبداعي الذي بين أيدينا، فإننا ندرك إدراكاً تاماً، أن هذا العمل ينسب إليه من خلال موقعين: من خلال غلاف الديوان، فقد أعلن الشاعر عن نفسه صراحة في غلاف الديوان (الأعمال الجديدة الكاملة) الجزء الأول، الذي شمل أربعة دواوين، ومن بينها قصيدة (حالة حصار) التي تتوسّط ديواني (لا تعتذر عمّا فعلت) و(لماذا تركت الحصان وحيداً؟). وقد احتلت قصيدة (حالة حصار) الطويلة ذات التسع والثمانين مقطع، من الصفحة (173) إلى الصفحة (265).

ومن خلال قصيدته التي أعلن فيها عن نفسه، بدءاً من المقطع [م28]؛ مستخدماً ذلك ضميراً وجودياً دالا على ذاته، معبراً عن نفسه بأنّه آخر الشعراء الذين تؤرقهم القضية العادلة القضية الفلسطينية، إذ يقول:

أنا آخر الشعراء الذين
يؤرّقهم ما يؤرّق أعداءهم:
ربّما كانت الأرض ضيقة

(1)- عبد الله العشي، مرجع سابق، ص135.

(2)- عبد الهادي بن ظافر الشهري، مرجع سابق، من المقدمة (v).

على الناس،

والآلهة⁽¹⁾.

✓ الرسالة (القصيدة): أمّا فيما يتعلّق بالعنصر الثاني، فهو الرسالة التي تتمثّل في القصيدة باعتبارها خطاباً يمثّل "النصّ اللغويّ بعد استعماله، وهو وسيلة المتخاطبين في توصيل الغرض الإبلاغي من المخاطب إلى المخاطب، ويتّسم بأنّه كتلة بنيوية واحدة متماسكة الأجزاء"⁽²⁾. كما أنّه "الساحة ذاتها التي يتصل فيها صاحب النصّ وقارئه، فهو فضاء متعدّد المعاني، وهو نظام قائم، وتجمّع من الوظائف من خلال عمليات قوامها الحكم والانتقاء بين عناصر اللغة"⁽³⁾، ويعدّ بذلك أنّ النصّ "مادة التخاطب، التي هي وحدة تركيبية والتركيب في النص الأدبي ذو وجهين: وجه نحوي ووجه بلاغي. ومن هنا ينشأ معنى لغوي أو حرفي وآخر بلاغي أو أدبي، أمّا الأوّل فيمكن إدراكه مباشرة من خلال النظم. وأمّا الثّاني فينشأ عن التّدايعات التي تحدثها الوحدات النظمية في ذهن المتلقي (السامع أو القارئ) الذي ينهل من خزان العلامات التي يتضمنها فينتقي منها ما يراه مناسباً للغرض المعبر عنه"⁽⁴⁾.

ويرى فان دايك فيما يخصّ علاقة النصّ بالسياق، إذ يمثّل السياق، في نظره، "إعادة بناء نظري لعدد من ملامح السياق الاتّصالي، تلك الملامح التي تشكل جزءاً من القيود التي تجعل المنطوقات، بوصفها أحداثاً كلاميّة، مصيية. وهدف التداوليّة أن تصوغ هذه القيود، أي: أن تبيّن كيف تتربط منطوقات من خلال هذا السياق. ولأننا نصف المنطوقات نظرياً بأنها نصوص فإن الأمر يتّصل هنا إذن بتمييز أوجه الربط بين النصّ والسياق، إذ تمتدّ أوجه الربط هذه في كلا الاتجاهين: الأوّل وهو إمكان أن تعبّر ملامح نصيّة محدّدة عن جوانب السياق أو حتّى أن تتشكّل، والثاني تتحدّد بنية السياق، في قسم كبير منها، من

(1)-قصيدة حالة حصار، ص204.

(2)-محمد محمد يونس علي، مرجع سابق، ص157.

(3)-فاطمة الشبيدي، مرجع سابق، ص67.

(4)-عبد المالك كجور، "المؤلف والنص في ضوء الاتجاهات النقدية الحديثة"مجلة اللغة والأدب، جامعة الجزائر، ع15،

أفريل 2001. ص80.

خلال تلك الملامح التي توفرها النصوص لكي تكون - بوصفها منطوقاً-مقبولة في السياق⁽¹⁾.

فالشاعر العربي المعاصر "قادر- هو مرغم في الواقع- على استعمال خيالي لمقتضيات السياق من أجل خلق مقامات داخل قصيدته"⁽²⁾ ومن هنا يكون "التمييز بين السياق المعطى وبين السياق المستتبط أو السياق الداخلي، العالم الذي يخلقه الشاعر داخل القصيدة"⁽³⁾. ورغم العدد الكبير لمقاطع قصيدة حالة حصار، هناك ما يتطابق داخلها مع ما يناسب عنوانها، إذ نجد أن جلّ المقاطع تصبّ في سياق الموضوع الذي يعالجه الشاعر.

يتمثّل الإطار العام للقصيدة في مراحل المقاومة الفلسطينية في مواجهتها للاحتلال ومن جهة أخرى لعبة الحصار في ما يجعل الإنسان الفلسطيني تحت ويلات اختلقها المحتل لإذلاله فسارع إلى حالات متنوعة من الحصار، من جدران الفصل العنصري الذي يبلغ آلاف الكيلومترات، إلى الاعتقالات العشوائية بين صفوفه، ممّا يؤثر سلباً على الأسرة الفلسطينية، اجتماعياً ونفسياً، وغيرها. إلى الاغتيالات السياسية والتصفيات الجسدية للقيادات الفلسطينية والنخبة المثقفة منهم. وإلى النفي الإجباري خارج الوطن، رغم أنّ من بقي منهم على أرض الوطن هم أتعس حالاً ممّن خرج منه، لأنهم يعيشون في حالة حصار متواصلة.

فحالة حصار (القصيدة) قد قسّمها الشاعر نفسه، إلى مقاطع يدور كل مقطع حول معنى معيّن، انطلاقاً من [م01] إلى [م89] ففي البدء أشار إلى المكان/الأرض الفلسطينية المسلوبة وما لها من مكانة سامية في قلب كل فلسطيني، ثمّ انتقل إلى كل ما له علاقة بحياة الإنسان الفلسطيني، من قريب أو من بعيد، إذ تحدث عن حياته بتفاصيل دقيقة، تتضمّن في جملتها أنّها تحوّلت إلى رتبة مسائرة للوضع الراهن الذي آلت إليه وضعية الإنسان المتعلقة بها، وأصبحت لا معنى لها، لأنّ الحياة قد فارقتها، لكنّه رغم كل هذه المأساة يظلّ الفلسطيني الشهم متشوّقاً للشهادة، فهي من منظوره الفلسفي، وحسب رؤية الشهيد، الذي

(1)- فان دايك، علم النص، مرجع سابق، ص135.

(2)- محمد خطابي، مرجع سابق، ص303.

(3)- المرجع نفسه، ص303.

يقدم نفسه قرباناً لله وللوطن تعتبر ولادة جديدة، تنتشر الرعب والخوف بين صفوف المحتلين.

ولا ننسى أن الإنسان الفلسطيني- كما أسلفنا الذكر- رجل يعشق الحياة الدنيا ويهواها كمقاوم لا تغادر البسالة محياه، ويهوى كذلك الحياة الأخرى كشهيد، وهو بهذا لا يخشى الموت كما يخشاه جندي الاحتلال الغاشم.

انتقل الشاعر بعد ذلك إلى وصف حالات أخرى متباينة، حيث يباح للفلسطيني تحت هذا الحصار الممتد أن يجد فراغاً لكي يمارس هوايات فرضت عليه، حتى لا يشعر بالملل ولا يحسّ بما يخبئه له المحتلّ، من أحقاد ومن ويلات. وأصبح يتقاسم الحياة الفلسطينية زمنان الزمن الماضي (الأمس) الذي يحمل بين طياته آلام أمة بأكملها، من المحيط إلى الخليج، آلام الاحتلال وتخلّي الأمم المتمدنة عما يسمى حقّ تحقيق المصير، وحقّ حماية إنسانية الإنسان فالحصار الحاليّ هو امتداد للزمن (الأمس) المليء بالآهات والآلام. أمّا الزمن الآتيّ (الغد) الذي يستدعيه الشاعر ليغيّر مساراته، ليعيد صياغته من جديد، لأنّ (الأمس) في حقيقة الأمر، حالة مستعصية من حالات الحصار.

وقدّم الشاعر صورة صادقة عما يحدث للشعب الفلسطيني الذي يقدم فلدات أكباد فداءً للوطن المفدى، فبفضل تضحياتهم الجبارة المستميتة يحيا هذا الوطن الأشمّ، فكلّ شهيد يمثلّ سراجاً وهاجاً لمن هم آتون من أبطال صلاح الدين، فهم على الدرب سائرون، وللمحتلّ مقاومون لا محالة.

ويصل الشاعر إلى الدفاع عن القضية العادلة التي تتمثّل في أنّ الحصار حتماً سينتهي مهما طال مكوث المحتلّ على أرض فلسطين، لأنّ الإنسان الفلسطيني لا ييأس ولن ييأس أبداً من أن يقاوم الاحتلال بأشكال شتى من أجل إنهاء الحصار، فالشهيد هو من يتولى إخراج المحتل من أرضه الطيبة، لأنّه هو من يسخو بدمه من أجل أن يحيا الوطن في سلام، السلام الذي رفضه الآخر، الاحتلال الذي ينشر ألغام العبوديّة، بينما شهيدنا طوبى له، لأنّه يصنع أنصع حريّة باستشهاده.

لكنّ الشاعر فضلّ في ختام القصيدة أن يلجأ إلى الجانب الإنساني حتّى يدين الاحتلال من خلال دعوته الصريحة بالاحتكام إلى السلام.

✓ المرسل إليه (المتلقي/الجمهور): وفيما يخصّ العنصر الثالث، (المرسل إليه) أي المتلقي الذي يمثّل الطرف الهامّ في العملية التواصلية، فهو "قارئٌ ضمني (مفترض) لا يتقاسم مع الكاتب معرفة خلفية فحسب، بل يتقاسم معه أيضاً مجموعة من الافتراضات، والآمال والمعايير حول ما هو ممتع وما هو مؤذٍ، وما هو جميل وما هو قبيح، وما يعدّ صحيحاً وما ليس كذلك"⁽¹⁾ والرسم التالي يوضّح العلاقة بين طرفي التواصل، علاقة الشاعر بالمتلقي الضمني:

ويمثّل المتلقي الحلقة الهامة في عملية التواصل، بما أنه الذي تتّجه إليه لغة الخطاب التي تعبّر عن مقاصد المرسل، وعليه فإنّه يمارس، بشكل غير مباشر، دوراً في توجيه المرسل عند اختيار أدواته وصياغة خطابه، وذلك بحضوره العينيّ أو الذهنيّ؛ انطلاقاً من علاقاته السابقة بالمرسل وموقفه منه ومن الموضوعات التي يتناولها الخطاب"⁽²⁾ فهو يواجه الخطاب مستعياً بما لديه من تجارب سابقة، وخبرات حول هذا الجنس، وبما أنه "يواجه نصّاً أدبياً يفعل ذلك وهو متوفر على زاد معرفي عام عن النصّ الأدبيّ ممّا يسهل (يفرض) استبعاد معلومات واستحضار أخرى للتكيّف مع مقتضيات النصّ الذي يروم فهمه. وبناء عليه فإنّ السياق بالنسبة للنصّ الأدبي جهاز من المعلومات الخارج نصيّة المعقودة في النصّ كتقليد أدبيّ أو كاختضاء سياقي"⁽³⁾. وهذا

ما يجعلنا نتفاعل مع الخطاب موضوع الدراسة، وندرك تمام الإدراك أن الشاعر أراد من إبداعه لقصيدة تصف حالات حصار لشعب أعزل، أن يمرّها إلى متلقٍ ذي مشارب متنوعة ومعتقدات لا حصر لها، من خلال نوعين من المتلقين:

النوع الأول: لقد اختار الشاعر مجموعة من المتلقين ليلقي قصيدته على مسامعهم لما لهم من دور بارز في الحياة العامة داخل فلسطين، سلّياً أو إيجاباً، فوجّه لكلّ متلقٍ منهم خطاباً خاصاً به، كما نجد أنّه قسّم هذا النوع إلى فئتين، حيث تمثّل الفئة الأولى المتلقي الذي يرفض الآخر

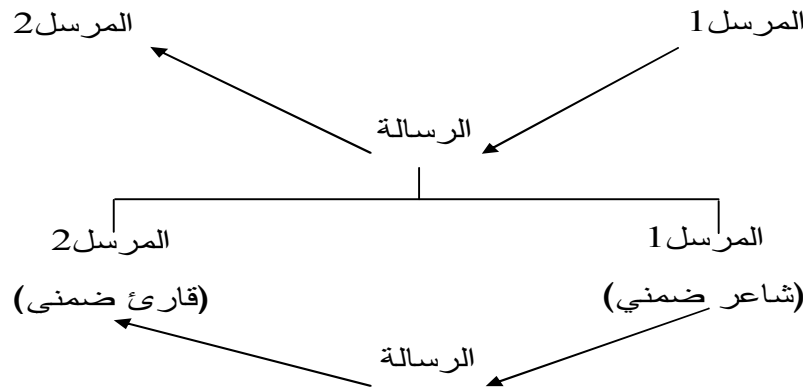
(1)- محمد خطابي، مرجع سابق، ص 302.

(2)- عبد الهادي بن ظافر الشهري، مرجع السابق، من المقدمة (v).

(3)- محمد خطابي، مرجع سابق، ص 309.

ولا يريد أن يكون معه على وجه الأرض البتّة، أمّا الفئة الثّانية، تمثّل المتلقي الذي يشعر بوجود الآخر فيحبّه ويتفاعل معه من أجل العيش في سلام.

✓ من الفئة الأولى: تتمحور الفئة الأولى، حول مجموعة من المتلقين الافتراضيين الذين استدعاهم الشّاعر كي يحاورهم، عن كثب، من بينهم، نجد الناقد في [م17]، والقاتل في [م21] القاتل الثاني في [م22]، ونجد الليل في [م35]، والموت في [م36]؛ فكل هؤلاء يلتقون في نقطة مشتركة، يتقاطعون فيما بينهم، إذ يتفقون على إذلال الشعب الفلسطيني، على بكرة أبيه، وعلى جميع الأصعدة، وكافة المجالات.



والشاعر محمود درويش يقرّ أن الشعر الوطني الفلسطيني، سواء عنده، كشاعر حمل على أكتافه عبء القضية، أو عند غيره من شعراء الأرض المحتلة، لا يمكن لأيّ ناقد أن يؤول أشعارهم، لأنها تمثّل الحقيقة التي تلتصق بالأرض الطيّبة. وبهذا فهو يوجّه خطابه إلى ناقد ما في [م17]:

[إلى ناقد]: لا تُفسّر كلامي

بملعقة الشاي أو بفخاخ الطيور !

يحاصرني في المنام كلامي،

كلامي الذي لم أقله،

ويكتُبني ثم يتركني باحثاً

عن بقايا منامي... (1)

أما الرسالة الثانية من [م21]، فإنها ارتبطت بشخص يحترف القتل، وراثته عن أجداده والشاعر يوجّه الاتهام عن طريق مباشر له، إذ حاوره بكل صراحة:

[إلى قاتل]: لو تأملت وجه الضحية
وفكرت، كنت تذكرت أمك في غرفة
الغاز،

كنت تحررت من حكمة البندقية

وغيرت رأيك: ما هكذا تستعاد الهوية! (2)

كما أنه حاور قاتلاً آخر في [م22]، فكان حوار مع هذا المعتدي، ينم على حكمة الشاعر العربي، الذي راوغ المحتل أثناء الحوار، باستعمال ما له علاقة الذاكرة الجمعية اليهودية، فيما يخص (غرفة الغاز)؛ ودعاه إلى إبعاد الطريقة الهمجية التي لا تجدي نفعاً في استعادة ما يزعم من هوية مفقودة، وهو يحاوره:

[إلى قاتل آخر]: لو تركت الجنين

ثلاثين يوماً، إذاً لتغيرت الاحتمالات:

قد ينتهي الاحتلال ولا يتذكر ذاك

الرضيع زمان الحصار،

فيكبر طفلاً معافى، ويصبح شاباً

ويدرس في معهد واحد مع إحدى بناتك

تاريخ آسيا القديم

وقد يقعان معاً في شباك الغرام

وقد يُنجبان ابنة [وتكون يهودية بالولادة]

ماذا فعلت إذاً ؟

(1)- قصيدة حالة حصار، ص193.

(2)- قصيدة حالة حصار، ص197.

صارت ابنتك الآن أرملةً

والحفيدة صارت يتيمة ؟

فماذا فعلت بأُسرتك الشاردة

وكيف أصبت ثلاثَ حمائمَ بالطلقةِ الواحدة ؟ (1)

وينتقل الشاعر إلى متلقٍ آخر في [م35]، وهو الليل وما يحمله من دلالات واضحة تدلّ على أن الاحتلال ما هو سوى هذا الظلام الدامس الذي يمقت النور والحقيقة. وقد حاوره معاتباً إياه على ادعاءاته الكاذبة:

[إلى الليل]: مهما ادّعتِ المساواة

((كُلُّكَ لِلْكَلِّ))...للحالمينَ وحُرّاسِ

أحلامهم، فلنا قمرٌ ناقصٌ، ودمٌ

لا يُغيّرُ لونَ قميصِكَ يا ليلٌ...

نُعزّي أبا بابنه: ((كَرَّمَ اللهُ وَجْهَ الشَّهِيدِ))

وبعد قليل، نهنّهُ بوليدٍ جديدٍ. 2

ولا تختلف محاوره في [م36]، عمّا سبقه، فلا فرق بينهما، فكلاهما يكتنف الحقد الأعمى لكل ما هو فلسطيني، فالموت الذي تفوح رائحته النتنة من أجواء متعددة، هو عين الحصار الذي يلفّ كل ما هو فلسطيني، لأنّه يكره نور البسالة على أرض الشهداء. وقد حاوره مصارحاً عن علمه الكلي عمّن يساعده في قتل الأبرياء:

[إلى الموت]: نعرف من أيّ دبّابةٍ

جئت. نعرف ماذا تريد... فعُدْ

ناقصاً خاتماً. واعتذر للجنود وضباطهم،

قائلاً: قد رأي العروسان أنظرُ

نحوهما، فتردّدتُ ثمّ أعدتُ العروسَ

(1)-قصيدة حالة حصار، ص198.

(2)-قصيدة حالة حصار، ص211.

إلى أهلها... باكية !

إلهي... إلهي ! لماذا تخلّيت عني

وما زلتُ طفلاً... ولم تمتحني ؟ (1)

ثمّ أنتقل إلى متلقٍ آخر، له دور كبير في إذلال السجين الفلسطيني، هو الحارس في

[م60]:

[إلى حارس]: سأعلمك الانتظار

على باب موّتي المؤجّل

تمهّل، تمهّل

لعلّك تسأم مني

وترفع ظلك عني

وتدخل ليّلك حرّاً

بلا شبّحي ! (2)

كما أنّه أشار إلى متلقٍ آخر (حارس ثان)، مهامه تنحصر في الجوسسة ومراقبة

الفلسطيني الذي يرتادون المقاهي، فيخاطبه بكل جرأة، في [م61]:

[إلى حارس آخر]: سأعلمك الانتظار

على باب مقهى

فتسمع دقات قلبك أبطأ، أسرع

قد تعرف القشعريرة مثلي

تمهّل،

لعلّك مثلي تُصفرّ لحناً يُهاجر

أندلسيّ الأسى، فارسيّ المدار

(1)- قصيدة حالة حصار، ص212.

(2)- قصيدة حالة حصار، ص236.

فيوجعك الياسمين، وترحل⁽¹⁾

ويخاطب حارساً ثالثاً، ربما قد يكون من مخبري الموساد الذين ينتشرون في الحدائق والساحات العامة، إذ يوجه له خطابه بكل اعتزاز، في [م62]:

[إلى حارس ثالث]: سأعلمك الانتظار

على مقعد حجري، فقد

نتبادل أسماءنا. قد ترى

شبهاً طارئاً بيننا:

لك أم

ولي والدة

ولنا مطر واحد

ولنا قمر واحد

وغياب قصير عن المائدة⁽²⁾

والشاعر، لم ينس المتلقي الذي كانت له اليد الطولى، في إرشاد المحتل، إلى نقاط ضعف المجتمع العربي، ونقل تقارير شاملة حول كل صغيرة وكبيرة، تخص العالم العربي فكان هذا الذي وسمه باسم شبه مستشرق كصفة احتقار له، لما يقوم به من أعمال تسيء إلى الفلسطينيين تحديداً، حيث ورد في [م65]:

[إلى شبه مستشرق]: ليكن ما تظن

لنفترض الآن أنني غبي غبي، غبي

ولا أعب الجولف،

لا أفهم التكنولوجيا،

ولا أستطيع قيادة طيارة !

ألهذا أخذت حياتي لتصنع منها حياتك ؟

(1)-قصيدة حالة حصار، ص237.

(2)-قصيدة حالة حصار، ص238.

لو كُنْتَ غَيْرَكَ، لو كُنْتُ غَيْرِي
كُنَّا صَدِيقَيْنِ يَعْتَرِفَانِ بِحَاجَتِنَا لِلْغَبَاءِ...
أما للغبي، كما لليهودي في
(تاجر البندقية) قَلْبٌ، وَخَبْرٌ
وعَيْنَانِ تَغْرورِقَانِ؟⁽¹⁾

نرى الشاعر قد أتى على ذكر مجموعة من المتلقين، كانت لهم صفات مخالفة للصفة التي تحمل سمات الإنسانية، فكان كل من: "الناقد، والقاتل، والليل، والموت، والحارس وشبه المستشرق" يضمرون الكراهية لكل ما يمت بصلة إلى هذا المجتمع الفلسطيني الأبوي مما دفع بالشاعر أن يجعل هذه الفئة أكبر عددًا من الفئة التي تحب الفلسطيني، أي الفئة الثانية، التي تجلّه إجلال إكبار لما يعانيه ولما يقدمه لهذا الأرض الطيبة، من نفس ومن نفيس.

✓ **الفئة الثانية:** استهلّ الشاعر حديثه الذي وجهه إلى فئة أخرى من المتلقين، هذه الفئة لها وزنها في الحياة العامة، على رأسها الشاعر لما له من دور فعّال في تأجيج العواطف الجياشة، وبعث الهمم في النفوس الخاملة. فذكره في [م48]:

[إلى شاعر]: كُلَّمَا غَابَ عَنْكَ الْغِيَابُ
تَوَرَّطْتُ فِي عَزْلَةِ الْآلِهَةِ
فكنْ ((ذات)) موضوعك التائهة
و((موضوع)) ذاتك،

كُنْ حَاضِرًا فِي الْغِيَابِ.⁽²⁾

ثمّ وجه خطابه إلى كل من الشعر والنثر، في [م49]:

[إلى الشعر]: حَاصِرٌ حِصَارَكَ
[إلى النثر]: جُرَّ الْبَرَاهِينِ مِنْ

(1)-قصيدة حالة حصار، ص241.

(2)-قصيدة حالة حصار، ص224.

مُعْجَمُ الْفُقَهَاءِ إِلَى وَاقِعِ دَمَرَتُهُ
الْبَرَاهِينُ. وَاشْرَحْ غُبَارَكَ.
[إِلَى الشَّعْرِ وَالنَّثَرِ]: طِيرَا مَعَاً
كَجَنَاحِي سُنُونُوتٍ تَحْمِلَانِ الرَّبِيعَ الْمُبَارَكَ⁽¹⁾
كما وجّه خطابه إلى الحبّ في [م54]:
[إِلَى الْحُبِّ]: يَا حُبُّ، يَا طَائِرُ الْغَيْبِ !
دَعْنَا مِنَ الْأَزْرَقِ الْأَبْدِيِّ وَحُمَى الْغِيَابِ.
تَعَالَ إِلَى مَطْبَخِي لِنُعِدَّ الْعِشَاءَ مَعَاً.
سَوْفَ أَطْهُو، وَأَنْتَ تَصُبُّ النَّبِيذَ،
وَتُخْتَارُ مَا شِئْتَ مِنْ أُغْنِيَاتٍ تُذَكِّرُنَا
بِحَيَادِ الْمَكَانِ وَفَوَاضَى الْعَوَاطِفِ: إِنَّ
قِيلَ إِنَّكَ جِنْسٌ مِنَ الْجِنِّ... صَدَقَ !
وَإِنْ قِيلَ إِنَّكَ نَوْعٌ مِنَ الْأَتْفَلُونِ... فَصَدَقَ !
وَحَدِّقْ إِلَيْكَ وَمَزَقْ حِجَابَكَ. لَكِنَّكَ الْآنَ
قُرْبِي أَلِيفٌ لَطِيفٌ تُقَشِّرُ ثُومًا، وَبَعْدَ الْعِشَاءِ
سَتُخْتَارُ لِي فِيلِمًا عَاطْفِيًّا قَدِيمًا،
لِنَشْهَدَ كَيْفَ غَدَا الْبَطْلَانُ هُنَاكَ
هُنَا شَاهِدِينَ⁽²⁾

ويختتم الشاعر خطابه إلى قارئه الذي كتبت من أجله هذه القصيدة الخالدة، في [م75]:
[إِلَى قَارِئٍ]: لَا تَتَّقْ بِالْقَصِيدَةِ،
بِنْتُ الْغِيَابِ، فَلَا هِيَ فِكْرٌ

(1)-قصيدة حالة حصار، ص225.

(2)-قصيدة حالة حصار، ص230.

ولكنها حاسّة الهاوية

الكتابة جرّو صغير يعصّ العدم

الكتابة تجرح من دون دم⁽¹⁾

ارتبط بالنصّ الشعريّ عناصر دالة على متخاطبين : الشّاعر ← المخاطب الذي جعلناه فئتين، الفئة الأولى التي تمثّل بشكل جليّ المخاطب الراض لكلّ سلام، وهم على التوالي: (ناقد قاتل، قاتل آخر، الليل، الموت، حارس، حارس آخر، حارس ثالث، شبه مستشرق)؛ أمّا الفئة الثّانية التي تشكّل القطب الحيويّ الذي يحبّ السلام (شاعر، الشّعر، النثر، الحبّ قارئ)، فهذين الفئتين أسهما في مدّ جسور التّواصل بين المبدع والمتلقي على حدّ سواء، ممّا أضفى على النصّ نسيجاً متداخلاً بين المتخاطبين.

النوع الثّاني: نقدم احتمالاً آخر، يتضمّن في ثناياه، كذلك، قطبين من المتخاطبين فنرى أنّ الشّاعر يوجّه خطاباً شعريّاً معاصراً إلى المجتمع الدّوليّ بأسره، عالم غربي، وعالم عربي بجميع أطيافه؛ لعلّ وعسى أن تجد من يولي اهتماماً لما يقول، أو تجد آذاناً صاغية تفهم الرسالة متقبّلة إياها عن قناعة تامة، مدافعة عن السلام وعن المطالبين به، رغم أنّهم أصحاب حقّ، دون منازع.

✓ **الإطار المكاني:** يرتبط المكان " بالذاكرة الجماعية، إذ يشكّل بالدرجة الأولى علاقة تاريخية تقوم على استرجاع المكان وتخلّق عبر المتخيّل المكان المفقود في الواقع، أو تعيد سرد الخوف من فقد المكان، لأنها تسجّل تجربة إنسانية تقاوم الإحساس بالفقد على مستوى الذات ممّا يعيد الذاكرة إلى الارتباط بالمكان"⁽²⁾ لأنّ العلاقة التي تشدّ الشاعر بالمكان "هي أحد أوجه علاقة الإنسان بالواقع والمتخيّل في العمليّة الإبداعية"⁽³⁾. التي يقدّمها الشاعر للمتلقي.

نجد أنّ الشّاعر قد أدلى بمكان الخطاب في (الأعمال الجديدة الكاملة) من الجزء الأول الذي صدر عن دار رياض الرّيس، حيث قال: [كُتِبَ هذا النصّ في يناير 2002 في رام الله...] إذا نستشف من تصريحه، أنّ المكان المعلن عنه صراحة، والذي حدّده الشّاعر في

(1)- قصيدة حالة حصار، ص 251.

(2)- جمال مجناح، مرجع سابق، ص 71.

(3)- المرجع نفسه، ص 70.

الصفحات الأولى من قصيدته "حالة حصار"، إنه مدينة [رام الله]، المدينة التي يقع بها المقرّ الرئاسي للقيادة الفلسطينية، أين حوَّصر القائد ياسر عرفات (أبو عمار) مع طاقمه الوزاري حصاراً دام عدّة أسابيع خلال اجتياح الجيش الإسرائيلي لرام الله من عام 2002 .

أشار الشاعر إلى مكان الخطاب، لكننا لا نكتفي بذلك، علينا أن نعود إلى الخطاب للبحث عن مؤشرات مكانية تساعدنا على تقديم أمكنة أخرى، أشار إليها ضمن قصيدته، ومن بين هذه المؤشرات التي استخدمها، نجد المحدّدات الإشاريّة التي تدلّ على المكان المتمثّل في الظروف المكانية.

استخدم الشاعر المحدّد المكاني [هنا]، الذي وظّفه بكثرة، حيث نجده في مقاطع متعدّدة منها: [م01] الذي استهلّت به القصيدة، إذ يقول في [م01]:

هنا، عند مُنحدرات التلال، أمام الغروب

وفُوهة الوقت،

قُربَ بساتينٍ مقطوعةِ الظلّ،

نفعلُ ما يفعلُ السُجناءُ،

وما يفعلُ العاطلون عن العمل:

نُربّي الأمل⁽¹⁾.

يضع الشاعر القارئ بين ثلاثة أطر، يمثّل الإطار الأوّل، الإطار المكاني الذي حوّلّه المحتلّ إلى مكان غير آمن، ويمثّل الإطاران الثاني والثالث، زمنين موحشين غير آمنين فالأوّل، (الغروب) بداية انسداد الظلام، وانتشار الخوف والهلع، أمّا الإطار الأخير، (فوهة الوقت) ملفوظ يحمل في طياته دلالات الموت، فكلّ هذه الأطر تدفع بالقارئ لأن يربط معاناة الفلسطيني على أصعدة متعدّدة، من صعيد عدواني على الأرض إلى إرهاب علني على كلّ ما هو فلسطيني.

وينتقل بنا إلى أطر أخرى مكانية وزمانية، تنصبّ على المعاناة ذاتها، إذ يقول كذلك في [م07]:

هنا، عند مُرتفعات الدُخان، على درج البيت

(1)- قصيدة حالة حصار، ص 177.

لا وقتَ للوقتِ

نفعلُ ما يفعلُ الصاعدونَ إلى الله:

ننسى الألمَ

الألمَ

هُوَ: أَنْ لَا تُعَلِّقَ سَيِّدَةُ الْبَيْتِ حَبْلَ الْغَسِيلِ

صباحاً، وَأَنْ تَكْتَفِيَ بِنِظَافَةٍ هَذَا الْعَلَمَ⁽¹⁾

فتن الشاعر بأرض أجداده (المكان) التي أخذ يعدد عناصر تحيل عليها، (منحدرات التلال قرب بساتين، مرتفعات الدخان، درج البيت...)، فكلّ هذه الأمكنة التي ارتسمت في ذاكرة الشاعر ارتساماً لا فكاك لها، تعبّر بوضوح عن المكان الذي وظّفه في نصّه، واصفاً إياه بالامتداد إلى الشخصية العربية الفلسطينية، ليتلاحماً معاً، بغية أن يصل إلى البنية السياقية الشعرية التي تبنى على السياق الواقعي. مؤكّداً انتماءه الفعلي للأرض المقدسة مسرى الرسول صلى الله عليه وسلم...، ويتحدّى المحتلّ في [م40] مبرهنناً له أنّ هذه الأرض لن تؤوّل إلّا إليه يقول في ذلك:

واقفون هنا. قاعدون هنا. دائمون هنا.

خالدون هنا. ولنا هدفٌ واحدٌ واحدٌ: (2)

معنى المكان لدى الشاعر يحمل معنى آخر، فهو يرتبط بالإنسان الفلسطيني، بأرضه الطاهرة، التي تمثّل ذاكرته وذاكراته، إذ يقول بأعلى صوته في [م67]:

المكانُ هوَ الرائحةُ

عندما أتذكرُ أرضاً

أشُمُّ دَمَ الرائحةِ

وأحنُّ إلى نفسيّ النازحةِ (3)

(1)-قصيدة حالة حصار، ص183.

(2)-قصيدة حالة حصار، ص216.

(3)-قصيدة حالة حصار، ص243.

✓ الإطار الزماني: نجد الإطار الزماني الذي كُتِبَ فيه هذا الخطاب المعلن عن تاريخه كتابةً في الصفحة الأولى منه، الذي يحدّد تاريخ [يناير 2002...] هو الزمن الفعلي لإنجاز هذا العمل الفني. وهذا العمل يتمحور حول الحصار الذي يتجاذبه موضوعان: موضوع الحياة وموضوع الموت، إلا أنّ إشكالية الموت في حالة الحصار ترتبط ارتباطاً وثيقاً بإشكالية الزمن التي تستقطب بدورها الإنسان، لذا يوجد في هذه الحالة زمانان، يمثلان "الزّمان الكوني والزّمان الإنساني، أما الزمان الكوني فقد تكون له بداية ولكنه لا يعرف النهاية، فهو شكل من أشكال الأزلية، لا يعرف مرور الزمن ولا الصراع ولا الموت ولا الحدود، وهو في العادة زمان دائري مرتبط بدورات الطبيعة أو بالماضي الذهبي أو بالطفولة أو بالسكون والصمت، فهو في حقيقة الأمر "لا زمان".

أما الزّمان الإنساني فهو الزّمان الاجتماعي والتاريخي والمادي، هو الزّمان الذي نعيش فيه فنعرف الصراع والأفراح والحدود، وهو ذو بداية ونهاية ولذا فهو يأخذ شكل خطّ مستقيم والزمان الإنساني مرتبط بالحاضر وبالعالم الخبرة وبالمدينة، وهو الزّمان الذي تتحقّق أو تجهض فيه إنسانيتنا⁽¹⁾.

فالحصار الممتدّ زمنياً مهما امتدّ فلن يستمرّ، لأنّ هناك حتميّة تؤكد أنّ لكلّ شيء نهاية ونهايته على أيدي أطفال من أصلابنا، يقول في ذلك من [م58]:

سيمتدُّ هذا الحصارُ إلى أن يُنقَحَ

سادةُ ((أولمب)) إلياذة الخالدة

سيولدُ طفلٌ، هنا الآن،

في شارع الموت... في الساعة الواحدة

سيلعبُ طفلٌ بطائرةٍ من ورقٍ

بألوانها الأربعة

[أحمر، أسود، أبيض، أخضر]

(1) - عبد الوهاب المسيري، مرجع سابق، ص114.

ثم يدخل في نجمة شاردة⁽¹⁾

يعلن الشاعر أن حصارهم هذا سيمتدّ رغماً عنهم، إلى أن يأتي في الزمن القريب (طفل سيولد...)، من صلب الإنسان الفلسطيني المحاصر، في هذا المكان المحاصر، الذي نعتة بشارع الموت، ويكون ذلك في زمن محدد (الآن) (في الساعة الواحدة).
تغيّرت مفاهيم الحياة على الأرض الفلسطينية، فالحصار أصبح في نظر الشاعر شيئاً آخر لم يعهد له مثيلاً، حيث تداخل ما هو مكاني بالزمان في زمن الحصار المرّ والعكس. وهو يشير إليه في [م66]:

في الحصار، يصيرُ الزمانُ مكاناً

تَحَجَّرَ في أَبَدِهِ

في الحصار، يصيرُ المكانُ زماناً

تَخَلَّفَ عن مَوْعِدِهِ (2)

عرضنا لأهم خصائص السياق التي تحكم عملية التواصل بين متكلم ومتلق، والنصّ الذي يمثّل همزة الوصل بينهما، في إطارين أحدهما مكاني، وثانيهما، زمني، لنثبت بعد ذلك أن الخطاب الدرويشي يمتّع بقابلية الفهم والتأويل، لأننا ألمنا بسياقه التأويلي الذي صنعه النصّ ممّا أدى في الأخير إلى تحقيق انسجامه النصّي.

4-2 تعدد سياقات الخطاب الشعري: ارتبط الشعر الفلسطيني عموماً بكل القضايا المصيرية، وانصبّ على كل ما يحمل من جمال واعتراف بهذا الوطن، لأنّه صراحة- الوطن الذي تغنى به شعراء الأرض المحتلة، بصفة خاصة، وشعراء الوطن العربي، من المشرق إلى المغرب، وعلى رأس هؤلاء الشعراء جميعهم، شاعرنا المرحوم محمود درويش الذي نال شهرة بلغت أقاصي الأرض، إذ "اجتمعت عدة أسباب سياسية واجتماعية ثقافية أسهمت كلّها في بروز صوت درويش الشعري:

✓ انكسار الموقف العربي أمام العسكرية الإسرائيلية في حرب 1967 م.

✓ خروج الشاعر من الأرض المحتلة سنة 1971 م.

(1)- قصيدة حالة حصار، ص234.

(2)- قصيدة حالة حصار، ص242.

✓ اندثار المقومات الريادية الجماعية لحركة الشعر الحرّ بموت السياب وارتداد نازك الملائكة، وتخلى أدونيس عن التفعيلة إلى النثر.

✓ وقوع الحركة التحديثية في شبه عمودية شعرية جديدة تستند إلى التعصب الفكري الحزبي⁽¹⁾.

وإذا ما عدنا إلى مراحل درويش الشعرية، التي قسّمها النقاد إلى أقسام ثلاثة: علاقة الشاعر بالقضية الفلسطينية، مواجهته للاحتلال الإسرائيلي، بما أنها تمثل بالوعي الجماعي وعلاقته بالمنفى، المنفى الذي جعل وعيه الثوريّ كامتداد لما عرف عن دفاعه عن القضية الفلسطينية في المرحلة الأولى، أمّا فيما يتعلق بعلاقته بالذات، وأي التمكين للحلم الإنساني الذي ما برح يراود جلّ قصائد درويش، لكي يتخلص ممّا علق به من ملامح المرحلة الأولى التي أثرت كثيراً في شعر الثوري. وكانت ذات ارتباط قويّ بالمتلقي العربي الذي عشق نغمات درويش الشعرية.

ونسجل ظهوره على أكثر من صعيد، فقد برز في آخر أعماله، على الصعيد الإنساني النضالي "أو بالأحرى فيما يمكن أن يعدّ فترة نضجه مع بدايات الثمانينيات، ظلّ يسعى حثيثاً إلى توسيع أبعاد النضال الفلسطيني بأنسنة الوضع الفلسطيني ككل مستكشفاً ما هو جذري ومشارك فيه على المستوى الإنساني الشامل مع السعي إلى الاحتفاظ بخصوصية ذلك الوضع"⁽²⁾.

وقد أضفى البعد الواقعي على أشعار هؤلاء، ممّا جعل "مرحلة الانتفاضة، بعمق تجربتها وثبوت مصداقيتها وبعد نظرتها، وجراتها في توصيف الواقع المعيش، واستنكافها من الصغائر التي جلبتها اتفاقيات العاصمة النرويجية إلى البلاد، هي أكثر مراحل الأدب الفلسطيني الحديث على صعيد الإبداع، نضجاً وتجديداً، في اللغة والموضوع، وأنقّبها رؤية لمعطيات الظرف الراهن محلياً وعالمياً، برع الأدب خلالها في تأويل معاني الموت والحياة

(1)- العربي عيش، محمود درويش خيمة الشعر الفلسطيني، مؤسسة ألفا للوثائق، قسنطينة، ط1، 2014، ص30.

(2)- سعد البازعي، مرجع سابق، ص58.

واستتطاق الحقّ والحقيقة، وتصوير صمود شعبنا الفلسطيني وكبريائه المعفرة في حماة إخفاقات السياسي وحماقاته وعبثيّة خنوعه لمكائد العدو الغاصب⁽¹⁾.

لكن بدخول الألفية الجديدة، حوَّصر مقر القيادة الفلسطينية، وقد أشار الشاعر إلى سياق القصيدة التاريخي الذي أعلن عنه، في مستهلّ القصيدة، إذ ذكر صراحةً أن هذا النص (حالة حصار) قد كتب برام الله في شهر يناير/2000 م.

والشاعر بهذه المناسبة يعلن عن هذا التاريخ ضمن القصيدة، إذ يصرّح قائلاً:

في عام

ألفينِ واثنينِ تبتسمُ الكاميرا

لمواليدِ بُرْجِ الحصار (2)

ويحاول أن يعطي نكهة خاصة في نهاية القصيدة، لهذا الحصار الذي دام أجيالاً، دون أن يولي له الأنظار من قبل الدول العربية والأجنبية، سياسياً أو اجتماعياً، إذ وقف على مفاهيمه التي، ربما، قد تفتح أبواب الانتصار على مصراعيه، ويكون الجيل القادم هو المخلص لهذه القضية.

ويعلن الشاعر، كذلك، عن التداخل الزمكاني الذي لعب فيه الحصار، دوراً بارزاً، إذ شوّه كل ما هو جميل، لأن المكان له عبقه الخاص الذي لا يستطيع المرء الفلسطيني أو أيّ غيور على وطنه أن ينساه أبداً. ويقول في [م66]:

في الحصار، يصيرُ الزمانُ مكاناً

تَحَجَّرَ في أَبْدِهِ

في الحصار، يصيرُ المكانُ زماناً

تَخَلَّفَ عن مَوْعِدِهِ (3)

(1)- محمد عبد الله الجعدي، موسوعة مصادر الأدب الفلسطيني الحديث، مؤسسة فلسطين للثقافة، بيروت، ط1، 2009. ص72.

(2)- قصيدة حالة حصار، ص187.

(3)- قصيدة حالة حصار، ص242.

فالسباق التاريخي ارتبط بالمكان الذي حوَّصر فيه الإنسان الفلسطيني، سياسياً، كان أم شاعراً أم فلسطينياً بسيطاً. والمكان، كما قلنا سابقاً، له عبق سحري لا يقاوم، وفيه يقول الشاعر:

المكانُ هُوَ الرائحةُ

عندما أتذكرُ أرضاً

أشُمُّ دَمَ الرائحةِ

وأحنُّ إلى نفسيِ النازحةِ⁽¹⁾

كما نجده قد ربط اشتداد الحصار بما يمارس على الفلسطيني من إهانات، لكن هناك فرق بين ما يفعله الجيش الإسرائيلي الذي يمارس أبشع الوسائل الانتقامية، لينشر العبودية، وبين ما ينجزه الفرد الفلسطيني الذي لا يريد سوى الاستشهاد في سبيل الله والحرية. ويقول في ذلك:

سَيَشْتَدُّ هَذَا الْحِصَارُ

لِيُقْتِنَا

بِاخْتِيَارِ عِبُودِيَّةٍ لَا تَضُرُّ،

وَلَكِنْ بِحُرِّيَّةٍ كَامِلَةٍ⁽²⁾

أما السياق الاجتماعي الذي استوحي من دراما الحياة الفلسطينية، حيث قدّم الشاعر في قصيدته، كل ما له علاقة بالقضية الفلسطينية، من قريب أو من بعيد، إذ يسلط الضوء على مأساة أوقعت الفرد الفلسطيني، تحت رحمة من لا يرحمه، فهذا أبسط جندي في جيش الاحتلال، يتآمر مع من يجبره على الخنوع والذل، ففي [م21] وفي [م22] قد خاطب الشاعر من أرادوا محو كل ما هو فلسطيني على وجه الأرض.

فقصيدة "حالة حصار" لا تبحث فقط في فكرة الصراع التاريخي بين العرب وإسرائيل لكنها تتجاوز ذلك لكشف العديد من حالات التفاعل والتآمر مع الخصوم، فهي—أي حالة الحصار—أدعى إلى أن يتعرف البطل الفلسطيني عليها عن قرب، ولذلك يأتي النص

(1)-قصيدة حالة حصار، ص243.

(2)-قصيدة حالة حصار، ص249.

الشعريّ محملاً بالكثير من المستويات المعرفية، البنيات الجمالية، إضافة إلى التشكيلات الفنية⁽¹⁾ والسياقات المختلفة التي تتأرجح بين كل ما هو واقعي، إذ "يصبح من الطبيعي أن ننتصر للدعوة التي تطالب بتبني رؤى جمالية تتراسل مع معطيات الواقع، ولا تقع في أحبولة الشكليات المفرطة وهو ما نراه متحققاً في قصائد درويش التي يتوازن فيها الفكري والجمالي، وتعالج مواضيع في غاية الخطورة دون أن تقع في إغراء تبني مفاهيم غريبة لا تتواءم مطلقاً مع تكويننا الثقافي ولا تتناسب مع مكونات تراثنا الراسخ"⁽²⁾. لكن شاعرنا استطاع أن يجسّد الزمن المصاحب للحصار "لذا سنعثر في الشعر عن قوّة صمود، وشذرات من حياة شعب، وردود أفعال فطرية لأناس بسطاء، كلها خطوط تصبّ في النسق الرئيسي للمقاتل المتمرس بلغة صافية، وشاعريّة رهيبة وأحاسيس دافئة لعشق أمكنة الميلاد والنشأة"⁽³⁾.

وهذا ما نلاحظه لدى شاعرنا عند تركيزه على السياق النفسي، المليء بأجواء الحزن والكآبة، فالحديث عن الحزن الفلسطيني الذي عمّ أرجاء الأرض الفلسطينية، وهدّ نفوسهم الزكية التي لطالما عانت من ويلات الاحتلال، في المعتقلات والسجون الإسرائيلية. كما لفت أنظار العالم إلى ما يقوم به الجيش الإسرائيلي من إجرام في حق الأبرياء من الأطفال، من بينهم الشهيد محمد الدرة الذي هزّ الرأي العام العالمي، وقيل فيه قصائد فضحت عدوانية الجيش الإسرائيلي. ومن بين المقاطع التي تصرّح بما يكابده الفلسطيني من أحران، إذ يقول في [م31]:

نُخَزِّنُ أَحْزَانَنَا فِي الْجَرَارِ، لئلا
يراهَا الجنودُ فيحتفلوا بالحصار...
نُخَزِّنُهَا لِمَوَاسِمٍ أُخْرَى،
لنذكرى،
لشيء يفاجئنا في الطريق.

(1)- فؤاد نصر الله، مرجع سابق، ص188.

(2)- المرجع نفسه، ص197.

(3)- المرجع نفسه، ص190.

فحين تصيرُ الحياةُ طبيعيَّةً
سوف نحزن كالآخرين لأشياءٍ شخصيَّةٍ
خبَّأتها عَنَّاوينُ كبرى،
فلَمْ نَنْتَبِهْ لنزيفِ الجُروحِ الصغيرةِ فينا.
غداً حينَ يَشْفَى المكانُ
نُحْسُ بأعراضِهِ الجانبيَّةِ (1)

فأصبح كلُّ شيءٍ على أرض فلسطين مباح، حتى أضحي موضوع الموت يشكّل أبرز المحاور الأساسية في تجربة درويش الشعرية، إذ سجّلت مسيرته "الإحساس المتزايد بأزمة الرّوح، وفوضى الواقع الذي يتغيّر باستمرار، فيشهد اختلالاً في موازين عالم شرس يتّجه إلى إحكام قبضة المستعمر دون أن تتمكن الشعوب المضطّهدة من التعبير عن واقع الظلم المعيش" (2).

(1)- قصيدة حالة حصار، ص 207.

(2)- فؤاد نصر الله، مرجع سابق، ص 136.

خلاصة:

نخلص إلى أن السياق الشعري، (خصوصاً النصّ المعاصر) يرتبط بمقام الخطاب، أي بالسياق الذي يعتبر الظروف المحددة لفعل التألف، بنوعيه: كتابياً وشفهياً. ويلزمنا أن نفهم المحيط المادي والاجتماعي الذي يأخذ الظرف فيه مكانه، والصورة التي تكون للمتخاطبين عنه وهويّة هؤلاء، والفكرة التي يصطنعها كلّ واحد عن الآخر، والأحداث التي سبقت الموضوع المعالج من خلال المسيرة الممتدة عبر أجيال من المقاومة.

وهذا ما تلمسناه في المكان الذي ارتبط بالذاكرة الجماعية، إذ يشكّل بالدرجة الأولى علاقة تاريخية تقوم على استرجاع المكان وتختلق عبر المتخيّل المكان المفقود في الواقع، أو تعيد سرد الخوف من فقد المكان، لأنها تسجّل تجربة إنسانية تقاوم الإحساس بال فقد على مستوى الذات ممّا يعيد الذاكرة إلى الارتباط بالمكان. لأنّ العلاقة التي تشدّ الشاعر بالمكان هي أحد أوجه علاقة الإنسان بالواقع والمتخيّل في العملية الإبداعية التي يقدمها الشاعر للمتلقّي.

كما ارتبط الإطار الزماني بالحصار الذي يتجاوزه موضوعان: موضوع الحياة وموضوع الموت، إلّا أنّ إشكالية الموت في حالة الحصار ترتبط ارتباطاً وثيقاً بإشكالية الزمن، التي تستقطب بدورها الإنسان، لذا يوجد في هذه الحالة زمانان، يمثلان لدى درويش الزمان الكوني والزمان الإنساني، أما الزمان الكوني فقد تكون له بداية ولكنه لا يعرف النهاية، فهو شكل من أشكال الأزلية، لا يعرف مرور الزمن ولا الصراع ولا الموت ولا الحدود، وهو في العادة زمان دائري مرتبط بدورات الطبيعة أو بالماضي الذهبي أو بالطفولة أو بالسكون والصمت، فهو في حقيقة الأمر لا زمان.

أمّا الزمان الإنساني فهو الزمان الاجتماعي والتاريخي والمادي، هو الزمان الذي نعيش فيه فنعرف الصراع والأفراح والحدود، وهو ذو بداية ونهاية ولذا فهو يأخذ شكل خطّ مستقيم والزمان الإنساني مرتبط بالحاضر وبالعالم الخبرة وبالمدينة، وهو الزمان الذي تتحقّق أو تجهض فيه إنسانيتنا.

وقد تلمسنا سياقات متعددة في الخطاب الشعري، إذ ارتبط الشعر الفلسطيني عموماً بكل القضايا المصيرية، ونجد أن درويش اجتمعت لديه عدة أسباب سياسية واجتماعية وثقافية أسهمت كلّها في بروز صوت درويش الشعري.

المبحث الثالث: التناص في الخطاب الشعري

1- مفهوم التناص:

ارتبط مصطلح التناص كمفهوم نقدي جديد بالدراسات النقدية الغربية التي تنتمي إلى مرحلة ما بعد البنيوية/الحدثة، إذ اشتغل به أكثر النقاد، سواء أكانوا غربيين؛ كـ(ميخائيل باختين) (Mikhaïl Bakhtine)، وجوليا كريستيفا (Julia Kristeva)، وميشال ريفاتير (Michael Riffaterre)، وتزفيتان تودوروف (Tzvetan Todorov) وجيرار جينيت (Gérard Genette)؛ أو كانوا نقاداً عرباً كـ (محمد بنيس، عبد الله الغدامي، محمد مفتاح)، مما أسفر هذا الكم الهائل من النقاد عن عدم الاتفاق على مفهوم واحد لهذا المصطلح .

ويعدّ التناص تلك العلاقة القائمة بين " نصّين أو أكثر، وهي العلاقة التي تؤثر على طريقة قراءة النصّ المتناص أي تقع فيه آثار نصوص أخرى أو أصداؤها"⁽¹⁾ التي تتمثل في "كلّ كتابة تقع دائماً ضمن الأعمال التي تسبقها، ولا يمكنها أبداً أن تمحو الأدب السابق عليها"⁽²⁾، فتندمج معاً لإنتاج نصّ جديد على أنقاض نصوص سابقة أو معاصرة. وله نوعان:

- "تناص يحدث عن غير قصد من الكاتب، وهو الذي تتسرّب فيه إلى النصّ الأصلي ملامح أو مقتطفات من نصوص أخرى.

- تناص صادر عن الوعي والقصد، وهو الذي يعتمد فيه الكاتب إلى الإشارة للنص المستعار إشارة واضحة. وقد يكون لذلك غايات عديدة، كالاستشهاد أو المناقشة أو النقص والدّحض"⁽³⁾.

(1)- حسام أحمد فرج، مرجع سابق، ص194.

(2)- ناتالي بيبقي-غروس، مدخل إلى التناص، تر: عبد الحميد بورايو، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، 2012. ص11.

(3)- محمد الأخضر الصبيحي، مرجع سابق، ص102.

2- التناص في النقادين الغربي والعربي الحديث:

نشأ التناص، في بداياته كمصطلح نقدي ضمن الدراسات اللسانية، إلا أنه لم يكن بهذا المفهوم، إذ وجدت دراسات أولت الاهتمام بمفاهيم ارتبطت به، بل مهّدت له الطريق ليظهر بقوة على الساحة النقدية، ومن بين هذه المفاهيم ما وضعه ميخائيل باختين في دراسته لروايات دستوفسكي، فيما يخص المصطلحين: تعددية الأصوات (polyphonie) والحوارية (dialogisme)، دون أن يستخدم مصطلح (التناص)، ثم احتضنت البنيوية الفرنسية هذا المصطلح، كما احتضنته السيميائية والتفكيكية، في كتابات ثلثة من النقاد الغربيين البارزين ككتابات جوليا كريستيفا، ورولان بارت، وتودوروف، وغيرهم من رواد الحداثة النقدية، على الرغم من أن بذوره كانت أقدم من ذلك⁽¹⁾.

وتعدّ الناقدة جوليا كريستيفا أول من صاغ مصطلح التناص، الذي استنبطته من ميخائيل باختين (1969)، واستطاعت أن تفكّ النصّ من قيود البنيوية، وتدمجه في التاريخ والمجتمع، من خلال أبحاثها التي نشرتها ما بين (1966-1969).

وتتجلّى نظرتها للنصّ على أنه "ليس بنية سطحية فقط (النص الظاهرة) بل هو بنية عميقة أيضاً (النص المولّد أو التكويني) هذه البنية متداخلة تصنعها أو تنتجها نصوص المجتمع والتاريخ وهي ناتجة عن تحولات طرأت على مقطوعات أخذت عن نصوص أخرى"⁽²⁾. فهذه التحولات مهّدت لها لكي تقف على تعريف التناص على أساس أنه "قانون جوهريّ، إذ هي نصوص تتمّ صناعتها عبر امتصاص، وفي نفس الوقت عبر هدم النصوص الأخرى للفضاء المتداخل نصيّاً ويمكن التعبير عن ذلك بأنّها ترابطات متناظرة ذات طابع خطابي"⁽³⁾. فهو في نظرها "يندرج ضمن إشكالية الإنتاجية النصّية التي تتبلور كـ(عمل النص) إذ يشكل النصّ مجال عمل ذاتي التولّد يفكّ اللغة الطبيعية المرتكزة على التمثّل لاستبدالها بتعددية المعاني التي يستطيع القارئ وحتى الكاتب إيجادها انطلاقاً من سلسلة جامدة ظاهريّاً، إذ تسمي هذا العمل المستقل عن مؤلفه (الدلائلية) أو التمعني على عكس

(1)- ينظر: محمد عزام، النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2001. ص26.

(2)- نهلة فيصل الأحمد، التفاعل النصي، التناصية النظرية والمنهج، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 2010. ص112.

(3)- جوليا كريستيفا، علم النص، تر: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1997. ص79.

الدلالة لا يملك إلا أن يقتصر على الاتصال، والتمثيل والتعبير، أنه يوضع الفاعل (الكاتب، القارئ) داخل النصّ ليس كإسقاط يمكن أن يكون استيهاماً ولكن كضياح في المعنى⁽¹⁾.

والنصّ كنظام لغويّ وفق النظرة البنيوية التي ترى بأنه "بنية قائمة بنفسها ومكتفية بذاتها قائمة على نظام لغويّ إشاري تربط بين عناصره شبكة من العلاقات المترابطة التي تحيل إلى معنى محدّد طبقاً لمبدأ التولّد الذاتي أو الانبثاقي فهو على هذا الأساس يشير إلى دلالات محدّدة على عكس ما تراه كريستيفا، فالنصّ فضلاً عن نظامه اللغوي والإشاريّ يفتح بفضل منتجه (القارئ) على فضاءات (خارج-نصيّة) تحيل إلى معان عدّة وتستقطب فوق هذا شبكة معقدة من النصوص التي سكنت في نص المبدع وذاكرة القارئ⁽²⁾.

لذا ترى كريستيفا في تكوين النصّ، على أنه فسيفساء تتشكّل من اقتباسات متداخلة، "فكلّ نصّ هو امتصاص وتحويل لنصّ آخر"⁽³⁾. وبهذا يرتبط التناص في مفهومها "بالوقوف على حقيقة التفاعل الواقع في النصوص، في استعادتها أو محاكاتها لنصوص أو للأجزاء من نصوص سابقة عليها، ثمّ تطرّقت إلى هذا المفهوم بصورة أوضح في دراستها (ثورة اللغة الشعرية) التي عيّنت فيها التناص على أنه التفاعل النصّي في نصّ بعينه"⁽⁴⁾. وقد ميزت بين ثلاثة أنماط من التناص:

- النفي الكلي: وفيه يكون المقطع الدخيل منفيّاً كلياً، ومعنى النص المرجعي مقلوباً.

- النفي المتوازي: حيث يظل المعنى المنطقي للمقطعين هو نفسه إلا أن هذا لا يمنع من

أن يمنح الاقتباس للنص المرجعي معنى جديداً.

- النفي الجزئي: حيث يكون جزء واحد من النص منفيّاً⁽⁵⁾.

كما ارتبط التناص لديها، بما يسمى "الايديولوجيم الذي يعني تلك الوظيفة للتداخل النصي التي يمكننا قراءتها مادياً على مختلف مستويات بناء كلّ نصّ تمتدّ على طول مساره مانحة

(1)- أحمد ناهم، مرجع سابق، ص26.

(2)- المرجع نفسه، ص27.

(3)- محمد خير البقاعي، دراسات في النص والتناصيّة، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط1، 1998. ص93.

(4)- عزة شبل محمد، مرجع سابق، ص74.

(5)- ينظر: جوليا كريستيفا، مرجع سابق، ص79.

إياه معطياته التاريخية والاجتماعية⁽¹⁾. فإنّ النصّ يدرك "كإيديولوجيم يحدّد منهجية السيميائيات التي، وهي تدرس النصّ كتداخل نصّي، تفكره في نصّ المجتمع والتاريخ"⁽²⁾.

أمّا الناقد الفرنسي رولان بارت (Roland Barthes)، فقد تبنى مصطلح التناص، إذ جعله أساس قراءة النص الأدبي، من خلال طروحاته حول نظرية النصّ، فهو يرى بأنّ كلّ نص ما هو سوى تناص، و"أن النصوص الأخرى تتراءى فيه بمستويات متفاوتة، وبأشكال ليست عصيّة على الفهم"⁽³⁾، فيكون "بمثابة البؤرة التي تستقطب إشعاعات النصوص الأخرى وتتحد مع هذه البؤرة لتؤسس النص الجديد (المتناص) ومن ثمّ يخضعان في الآن نفسه إلى قوانين (التشكّل) أو البناء وقوانين (التفكك) أي الإحالة إلى مرجعيّة أو إلى نصوص أخرى"⁽⁴⁾. ويذهب في أن التناص "قدر كلّ نصّ، مهما كان جنسه، لا تقتصر حتماً على قضيّة المنبع أو التأثير"⁽⁵⁾، ممّا جعله يؤكّد على أنه "مجال عامّ للصيغ المجهولة، التي يندر معرفة أصلها؛ استجابات لا شعورية عفوية مقدمة بلا مزدوجين. ومتصوّر التناص هو الذي يعطي، أصوليّاً، نظرية النصّ جانبها الاجتماعي: فالكلام كلّ: سالفه وحاضره يصبّ في النصّ، ولكن ليس وفق طريق متدرجة معلومة، ولا بمحاكاة إراديّة، وإنّما وفق طريق متشعبة-صورة تتمح النصّ وضع الإنتاجية وليس إعادة الإنتاج"⁽⁶⁾.

وتأثّر تزفيتان تودوروف (Tzvetan Todorov) بالفكر الباختيّني، لذلك نجده قد اعتمد على مصطلح مبدأ الحوارية في تفكيره النقدي، إلى أن ظهر مصطلح التناص على يد الناقدة كريستيفا عام 1967، فأخذ به في جميع مراحل نقده، وتخلّى عن المصطلح الذي وضعه باختين.

وأصبح التناص لديه كمصطلح جديد استعاره من كريستيفا، حيث عرفّه، بأنه يشكّل كلّ علاقة بين ملفوظين تعتبر تناصاً فكل نتاجين شفويين أو كل ملفوظين يحاور أحدهما الآخر يدخلان في نوع من العلاقات نسميها (علاقات حوارية)، إلّا أنّ مفهوم التناص عنده أكثر

(1)- جوليا كريستيفا، مرجع سابق، ص 22.

(2)- المرجع نفسه، ص 22.

(3)- محمد عزام، مرجع سابق، ص 30.

(4)- أحمد ناهم، مرجع سابق، ص 31.

(5)- محمد خير البقاعي، مرجع سابق، ص 38.

(6)- المرجع نفسه، ص 39.

شمولية فيندرج ضمنه في طروحاته مفهوم الحوارية⁽¹⁾، ويقرّ بذلك "أن العمل الأدبي له وجود مستقلّ، إنه يظهر مندمجاً داخل مجال أدبي ممتلئ بالأعمال السابقة، إن كلّ عمل فني يدخل في علاقة معقدة مع أعمال الماضي"⁽²⁾.

وقد وسّع جيرار جينيت (Gérard Genette) مفهوم التناص "بتشريحاته الخاصة، إذ ذكر فيما نشره بعنوان (palimpsestes) (1980) (الرقوق أو الطُروس المحوّة أو الممسوحة) أن التناص كل ما يضع نصّاً في علاقة جليّة أو سرّية مع نصوص أخرى"⁽³⁾، وما يهتمّه في النصّ الذي عرفه بأنّه كلّ ما يجعله في علاقات متداخلة، سواء أكانت ظاهرة أم غير ظاهرة، ارتبطت مع نصوص أخرى. وقد أطلق عليه التعلالي النصّي، إذ ضمّنه التّداخل النصّي، وهو ما يقصد به: "التواجد اللغوي سواء أكان نسبياً أم كاملاً أم ناقصاً لنصّ في نصّ آخر، ويعتبر الاستشهاد أي الإيراد الواضح لنصّ مقدّم ومحدّد في آن واحد بين هلالين مزدوجين"⁽⁴⁾.

واللافت للانتباه، أنّ التناص لديه تحوّل "إلى نمط واحد من أنماط التعلالي النصّي، وقد حصر هذه الأنماط في خمسة أشكال:

- **التناص (L'intertextualité):** بالمدلول الذي وضّحناه عند جوليا كريستيفا، وما يتّصل بذلك من عودة إلى مفهوم الحوارية الباختيني... ممّا يدلّ على أنه قد أدخل تعديلاً مُربكاً على المفهوم الذي ظلّ يتطوّر بصورة عفوية في الدراسات الأدبية السابقة، بحيث أصبح مرشحاً بالفعل لاحتلال موقع التعلالي النصّي نفسه.

- **المصاحبة النصّية (La paratextualité):** وتشير إلى العلاقة القائمة بين النص ومحيطه الفضائي: يشمل ذلك العلاقة مع العنوان، العناوين الفرعية، التتبيه، المقدمة، الخاتمة وكل ما يوضع من إشارات حول النص.

(1)- محمد خير البقاعي، مرجع سابق، ص 33.

(2)- عبد الجليل مرتاض، التناص، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2011، ص12.

(3)- المرجع نفسه، ص31.

(4)- جيرار جينيت، مدخل إلى جامع النص، تر: عبد الرحمن أيوب، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986.

- النصية الواصفة (La métatextualité): أي أن يكون التناص متعلقاً بوصف أو دراسة نص آخر، ويدخل النقد الأدبي باعتباره نصاً واصفاً في هذا المجال كما يُعدّ مثلاً نموذجياً.

- الملابس النصية (L'hypertextualité)^(*): فضلنا ترجمة هذا المصطلح بهذه الصيغة لأن الحالة التي يقصدها جيرار جينيت هنا تشير بالفعل إلى نوع من التماهي الحاصل بين نصين، إما بواسطة تحويل وتغيير نص سابق عبر نص بديل أو الاكتفاء بتقليد نص لنص سابق. وتنتمي إلى هذا الصنف كل أنواع المعارضات والمحاكاة الساخرة.

- النصية الجامعة (L'architextualité): هنا يتحدث جينيت في كتابه المعنون بهذا المصطلح نفسه عن نظرية جديدة، يجعلها بديلة عن نظرية الأجناس الأدبية التي تبلورت عبر العصور وتمخض عنها ذلك التقسيم المدرسي للأنواع الأدبية الثلاثة:

النوع الغنائي: ويمثله الشعر الغنائي.

النوع الملحمي: ويمثله الفنون السردية.

النوع الدرامي: ويمثله المسرح⁽¹⁾.

ونجد أن روبرت دي بوجراند لا يختلف في تعريفه للتناص، عمّن سبقه من النقاد، إذ يرى أنه "يتضمن العلاقات بين نص ما ونصوص أخرى مرتبطة به وقعت في حدود تجربة سابقة سواء بوساطة أو بغير وساطة"⁽²⁾. وهو من ناحية تطوّر الاستعمال، "لا يستغني عنه عند إرادة الانتفاع بالنصوص، يأتي نتيجة لعوامل اجتماعية ولغوية:

- فالتفريق بين الأوضاع الاجتماعية وأدوار المشاركين في الاتصال يؤدي إلى تمييز بين أنواع المواقف.

- والتمييز بين أنواع المواقف يولد الاعتداد بأنواع النصوص التي تعدّ مناسبة للمواقف.

(*)- حفاظاً على الأمانة العلمية احتفظنا بالمصطلح كما وظّفه المترجم، واستعملناه بمعنى التعالق النصي، في مفاهيم التناص.

(1)- حميد لحداني، مرجع سابق، ص 45.

(2)- روبرت دي بوجراند، مرجع سابق، ص 104.

- والمعلومات الوقائية الفعلية عن المواقف والنصوص تنشأ عنها توقعات لما يكون مقبولا ومؤثرا في موقف ما.
- ولدى الناس استعداد لذلك بمرتكزات تتناسب هذه التوقعات وتضبط ورود النصوص تبعاً لذلك.
- ويأتي عن الأولويات التي تراعى في الضبط غلبة نسبية للأمور السطحية كتتناسب ورود أقسام الكلم وكذلك التعقيد النحوي.
- وتصل هذه الغلبة السطحية إلى مستوى أنماط إرشادية تقاس عليها النصوص الجديدة.
- وربما يكون لهذه الأنماط أثر رجعي على المرتكزات الضابطة المطبقة من قبل على توجيه الموقف⁽¹⁾.

كما يرى بمعينة دريسلر تعريفاً آخر للتناص يندرج ضمن عمليتي الإنتاج والتلقي، على أنه يمثل "الترباط بين إنتاج نص بعينه أو قبوله، وبين المعارف التي يملكها مشاركو التواصل عن نصوص أخرى. وهذا التعيين الجديد يولي التواصل - مثل الكثير من الآراء اللسانية التي تخص الجانب التخاطبي بالاهتمام على حساب المدونة في الدراسات اللسانية للنصوص - الأولوية في تعيين هذا المفهوم، بما يعني أن التناص لا يقع في النص نفسه، وإنما في عمليات التواصل الاجتماعي التي ينطلق منها ويعود إليها - أي التي تقع في شروط إنتاجه، كما تقع في شروط تلقيه"⁽²⁾، فيكتسب النص، بذلك، أبعاداً خطابية.

أما فيما يخص التناص عند النقاد العرب المعاصرين، نرى أن محمد بنيس الذي استبدل مصطلح التناص بمصطلحين آخرين، يتمثل الأول في "التداخل النصي الذي يحدث نتيجة تداخل نص حاضر مع نصوص غائبة، والنص الغائب هو الذي تعيد النصوص كتابته وقراءته؛ أي مجموعة النصوص المتسترة التي يحتويها النص الحاضر، وتعمل بشكل باطني

(1)- روبرت دي بوجراند، مرجع سابق، ص 413.

(2)- عزة شبل محمد، مرجع سابق، ص 74.

عضوي على تحقق هذا النص وتشكل دلالاته⁽¹⁾. ويتمثل المصطلح الثاني في "هجرة النص" الذي يعتبر "شرط أساسي لإعادة إنتاج ذاته، تمتد عبر الزمان والمكان، وتخضع ثوابت النص فيها لمتغيرات دائمة"⁽²⁾، وهذه الهجرة لا تتم إلا للنص الأدبي الذي يحكمه قانون عام تتحدد شروطه في النقاط التالية:

- إذا كان النصّ يجيب عن سؤال فئة اجتماعية في فترة من الفترات التاريخية، وفي مكان محدد أو أمكنة متعددة.
- إذا كان النصّ يجيب عن سؤال مجال معرفي أو مجالات معرفية، مؤطرة أو غير مؤطرة، زمانا ومكانا.
- إذا كان النصّ يجيب على سؤال تاريخي أو حضاري.
- إذا كان النصّ يجيب عن سؤال جميع هذه المجالات أو بعضها دون البعض الآخر⁽³⁾.

وقد استخلص محمد مفتاح مصطلح التناص من تحديد النقاد الغربيين، لهذا المصطلح، ومن مختلف التعاريف التي تناولناها سابقاً، منها:

- "فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيه بتقنيات مختلفة.
- ممتصّ لها يجعلها من عندياته وبتصويرها منسجمة مع فضاء بنائه، ومع مقاصده.
- محوّل لها بتمطيطها أو تكيفها بقصد مناقضة خصائصها ودلالاتها أو بهدف تعضيدها"⁽⁴⁾.

ويكون مفهوم التناص من منظوره "توالد وتناسل يتناميان باستمرار وتواتر، وذلك عبر سيرورة تاريخية محدّدة تجعل الأثر الأدبي متولّداً عن آثار سابقة، تتقلب ضمنها النواة

(1)- جمال مبارك، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، الجزائر، 2003. ص43.

(2)- محمد بنيس، حادثة السؤال، بخصوص الحداثة العربية في الشعر الثقافة، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2، 1988. ص96.

(3)- المرجع نفسه، ص97.

(4)- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، مرجع سابق، ص121.

المعنوية الواحدة بأشكال مختلفة. ولذلك، فإنه لا بدّ من البحث عن هذه النواة المشتركة حتّى نتبيّن حدودها في كل نصّ على حدة⁽¹⁾. فهو بذلك يدور حول "تعالق (الدخول في علاقة) نصوص مع نصّ حدث بكيفيات مختلفة"⁽²⁾. ويكون، أيضاً، ضرورياً، كما يكون اختياريّاً، وقد قسمه إلى نوعين: "المحاكاة الساخرة (النقيضة) التي يحاول كثير من الباحثين أن يختزل التناص إليها. والمحاكاة المقتدية (المعارضة) التي يمكن أن نجد في بعض الثقافات من يجعلها هي الركيزة الأساسية للتناص"⁽³⁾. بهذا يربطه بما له علاقة ببعض المفاهيم التي استقّاها من البلاغة العربية.

ونجده يربط التناص، حيناً آخر، شكليّاً، وفق المرجع أو الإحالة، إذ يرى أنّ هناك: تناسّاً داخليّاً وتناسّاً خارجيّاً، و"الشاعر ليس إلّا معيذاً لإنتاج سابق في حدود من الحرية، سواء أكان ذلك الإنتاج لنفسه أو لغيره، ومؤدى هذا أنّه من المبتذل-بعد هذا الذي قدّمنا-أن يقال إن الشاعر قد يمتصّ آثاره السّابقة أو يحاورها أو يتجاوزها"⁽⁴⁾.

وذهب أحمد عفيفي إلى أن مفهوم التناص الذي "يندرج بعمق شديد داخل الدراسة النقدية والأدبية والأسلوبية؛ وهي وإن كانت كلّها تخدم نحو النصّ وتتعلق به بشكل أو بآخر، فإنني أبادر إلى القول بأن التناص الذي يخدم نحو النصّ إنما يحمل خصوصيّة التطبيق. فبدلاً من أن تكون هذه المفاهيم والصور المطروحة بين نص حاضر ونصوص أخرى غائبة، فإنّ التناص المقصود هنا ينصبّ على النص الواحد دون نصوص أخرى"⁽⁵⁾، ممّا يؤكّد وجود وسيلة الترابط بين أجزاء النصّ الواحد.

"وقد حظي هذا المفهوم لتفاعل النصوص باهتمام كبير فيما يُعرف بتداخل النصوص؛ أو تعالق النصوص؛ أو توارد النصوص أو تفاعلها؛ أو الحوار بين النصوص؛ أو التناص؛ أو

(1)- إدريس بلمليح، المختارات الشعرية وأجهزة تلقيها عند العرب، من خلال المفضليات وحماسة أبي تمام، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، المغرب، ط1، 1995. ص225.

(2)- المرجع نفسه، ص121.

(3)- المرجع نفسه، ص122.

(4)- المرجع نفسه، ص125.

(5)- أحمد عفيفي، نحو النص، مرجع سابق، ص83.

النصية، أو التراث؛ أو النصّ الغائب⁽¹⁾. هكذا تعددت صياغاته حسب ترجماته، إذ ظهرت عدة مفاهيم له، منها:

- "التناص أو التناسية.

- النصوصية.

- تداخل النصوص أو النصوص المتداخلة.

- النص الغائب. النصوص المهاجرة (والمهاجر إليها).

- تضافر النصوص.

- النصوص الحالة والمزاحة.

- تفاعل النصوص.

- التداخل النصي.

- التعدي النصي. عبر النصّ.

- البينصوصية.

- التنصيص.

كما شهد مفهوم التناص خلطاً وتداخلاً واسعاً وبينه وبين بعض المفاهيم الأخرى. مثل (الأدب المقارن) و(المثاقفة) و(دراسة المصادر) و(السراقات الأدبية) نتيجة للاقتراب بين هذا المفهوم وتلك المفاهيم فيما يخص الاتجاه العام بينهما في التواصل والتأثير⁽²⁾.

ويمكن لنا أن نجمل ما ورد في النظريات التي عالجت التناص على أنه عبارة عن مجموعة من الدلالات المادية والمعنوية في نصّ ما، تدفع بالمتلقي إلى البحث عما يتقاطع مع النصّ الذي بين يديه، ويحاول أن يجد ما يرتبط به من نصوص سابقة أو معاصرة. و"النصّ لا يمكن أن يكون إلاّ متعدّداً؛ لأنّ قراءات الكاتب السابقة وثقافته الموسوعية تنعكس، عن قصد أحياناً وعن غير قصد أحياناً أخرى، على كتاباته، فتأتي مزيجاً من آراء وتعابير

(1)- عزة شبل محمد، مرجع سابق، ص75.

(2)- أحمد ناهم، مرجع سابق، ص21.

مختلفة. وعليه فالكاتب لا يبدأ في إنشائه من عدم، وبالتالي فلا يمكن أن يكون إنتاجه جديداً كلّ الجدة، وذلك لأنّه، ببساطة، يصدر عن المشترك العام من ثقافة العصر وأساليبه⁽¹⁾.

3- مفاهيم التناص:

ذكرنا فيما سبق أن جيرار جينيت تحوّل لديه التناص إلى نمط واحد من أنماط التعالي النصي التي حصرها في خمسة أنماط، "بيد أن بعض الباحثين يرغب في تكثير مفاهيم (التناص)، رغبة في الوصول إلى أدقّ جزئيات هذا المصطلح الجديد، ومن هذه المفاهيم:

- التناص (L'intertextualité): ظهر كمصطلح للمرة الأولى على يد جوليا كريستيفا عام (1966) في مجلة (تل كيل/tel-quel) الفرنسية. وهي ترى أن كلّ نصّ هو عبارة فسيفساء من الاقتباسات، وكلّ نصّ هو تشرّب وتحويل لنصوص أخرى.

- التفاعل النصّي: بين بنيتين: بنية النصّ، والبنيات النصّية، لا يكون مباشراً دائماً فقد يكون ضمناً ينتج نصّ ما حاملاً صور نصوص أخرى من خلال تبنيه الجديد. و(التفاعل النصّي) مصطلح يؤثره بعض النقاد على مصطلح (التناص).

- البنيات النصّية: حيث ينتج كلّ كاتب نصوصه ضمن بنية نصّية معاصرة له، أو سابقة عليه.

- التعلّق النصّي (L'hypertextualité): الذي يرى أن النصّ اللاحق يكتب النصّ السابق بطريقة جديدة.

- المناص (paratexte): وهو ما نجده في العناوين، والمقدّمات، والخواتم وكلمات الناشر، والصّور.

- المصاحبات الأدبية (paralittératures): هي الاستشهادات الأدبية التي تدخل في بنية نصّية معينة.

- التناصيّة: هي مجموعة من العلاقات التي نراها بين النصوص. وهي تتجاوز قضية التّأثر والتّأثير إلى أمور تتعلّق بالبنية والنّغم والفضاء الإبداعي.

(1)- محمد الأخضر الصبيحي، مرجع سابق، ص 102.

- **المتناص (intertexte):** هو مجموعة النصوص التي يمكن تقريبها من النص، سواء كانت ذاكرة الكاتب أو القارئ، أم في الكتب. وهو النص الذي يستوعب عددًا من النصوص ويظلّ متمركزًا من خلال المعنى، بينما يناقش ريفاتير الخلط السائد بين التناص والمتناص فيرى أن المتناص هو مجموع النصوص التي يمكن تقريبها من النص الموجود تحت أعيننا، أو مجموع النصوص التي نجدها في ذاكرتنا عند قراءة مقطع معين.

- **المتعاليات النصيّة (transtextualité):** هي كل ما يجعل نصًا يتعلق مع نصوص أخرى، بشكل ضمني أو مباشر⁽¹⁾.

4- مظاهر التناص:

هناك مقاييس للتناص التي يحدّد مسارها المتلقي داخل النص الحاضر:

4-1 النص الغائب: يتمحور حول النص السابق أو المعاصر الذي يشتغل عليه النص الحاضر ويتفاعل معه، وذلك أن النص الحاضر المقروء، يقرأ هو نفسه نصًا آخر، فتتداخل النصوص عبر عملية القراءة إلى ما لانهاية⁽²⁾، إذ يعدّ المكوّن الأساس في النصّ الحاضر الذي نشأ من مكوّنات متداخلة أدبيّة وثقافيّة.

وهذا ما نجده عند صبري حافظ لما صرّح عن تجربته الشخصية، التي تتعلق بقراءة كتاب أرسطو (فن الشعر)، ومفاد هذه التجربة أنّه لم يطلّع عليه، لكنّ المدهش في ذلك أنّ ما ورد فيه من أفكار، التي تعرّف عليها من مطالعته النقدية المختلفة. وقد صرّح بذلك قائلاً: "قد أدهشتني هذه الظاهرة وقتها، ولم أعرف ساعتها أنني كنت أعيش أحد أبعاد الظاهرة التناصية دون أن أدري"⁽³⁾. فهو من خلال اطلاعه على كتاب أرسطو (النصّ الغائب) قد "تمّظهر له التداخل النصّي بين النصّ الحاضر والنصّ الغائب"⁽⁴⁾، وهذا ما يعنيه في أنّ بعض النصوص تتسلّل إلى مكوّناتنا الثقافية من دون أن نمثلك القدرة على تحديد هذا التسلّل

(1)- محمد عزام، مرجع سابق، ص 28.

(2)- ينظر: جمال مباركي، مرجع سابق، ص 149.

(3)- حسين قحام، "التناص" ضمن مجلة اللغة والأدب (ملتقى علم النص)، ع 12، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر

1997. ص 128.

(4)- جمال مباركي، مرجع سابق، ص 150.

وطبيعته، كما أن هذه النصوص تكون جانباً من القاعدة التي ننطلق منها في الحكم وتقييم النصوص التي ندرسها أو نتعامل معها إبداعاً ونقداً⁽¹⁾.

4-2 السياق: للسياق دور أساس في "القراءة الصحيحة التي يتمظهر من خلالها التناص للقارئ ولا تكون هذه القراءة كذلك، إلا إذا كانت منطلقة منه؛ لأن النص عبارة عن توليد سياقي ينشأ من عملية الاقتباس الدائمة من المستودع اللغوي"⁽²⁾ ولا نستطيع أن نفهم النص فهماً صحيحاً إلا بوضعه "ضمن سياق يعقد مجموعة من العلاقات بينه وبين مفردات هذا السياق وأطره، والسياق أكثر تحديداً من الإطار المرجعي، فداخل إطار الأدب المرجعي هناك مجموعة كبيرة من السياقات، والتعددية هي في الواقع واحدة من السمات الأساسية للسياقات بالنسبة للنص الأدبي. لأن النص الأدبي لا يعرف واحدية السياق وإنما ينمو دائماً إلى طرح مجموعة من السياقات التي قد تتباين وتتعارض أحياناً ولكنها في تباينها وتعارضها تتناظر مع مستويات النص وعصوره المختلفة"⁽³⁾.

ولا بد أن يمتلك القارئ سياقاً شمولياً لكي "ينطلق منه في دراساته التناصية للنصوص ومن ثم تكون الذات القارئة قادرة على إنتاج الدلالة المتوخاة من طرف الذات المبدعة والقابعة خلف التناص"⁽⁴⁾ وهذا ما يدفعنا إلى البحث عن علاقة المتلقي بالتناص.

4-3 المتلقي: يمثل المتلقي "الجانب الذي له علاقة بموضوع التناص، ونعني هنا ضرورة الاحتفاء بالعلاقة بين النص والتدخل التأويلي للمتلقي، فلم يعد القارئ تلك الذات السلبية والثابتة... بل أصبح فاعلاً دينامياً يؤثر بالنص، فيصنع دلالاته. وهكذا أصبحت سيرورة القراءة تدرك كتفاعل مادي محسوس بين نص القارئ ونص الكاتب"⁽⁵⁾ فالمتلقي هو من ينفخ الحياة في النص الأدبي ويمنحه حياة أخرى بفضل بقراءاته الفاحصة المتعددة،

(1)- حسين قحام، مرجع سابق، ص 129.

(2)- جمال مباركي، مرجع سابق، ص 150.

(3)- حسين قحام، مرجع سابق، ص 131.

(4)- جمال مباركي، مرجع سابق، ص 151.

(5)- حسين قحام، مرجع سابق، ص 132.

والتوغل في أعماق النص، لأنه "يمتلك ذائقة جمالية ومرجعية ثقافية واسعة تؤهله للدخول في عالم التناص"⁽¹⁾.

"فالنص الأدبي - في رأي سعيد يقطين - يتم إنتاجه ضمن بنية نصية كبرى، تتعدد فيها النصوص وتتقاطع، وتتداخل وتتعارض، وعلاقة النص بهذه البنية النصية الكبرى هي علاقة صراعية، أو لنقل جدلية تقوم على أساس التفاعل الذي يأخذ طابع الهدم والبناء"⁽²⁾. فإن النص يمتلك الكيفية التناصية التي تجعل المتلقي "وهو يمارس فعل القراءة يتناص مع نصوص أخرى أيضاً، تحدّد بدورها طبيعة العلاقة التي يقيمها مع النصّ المقروء، فالتناص هنا، وبهذا المعنى يغدو تعبيراً عن وجهين لعملة واحدة وهي النص في حدّ ذاته"⁽³⁾.

يتجلى التناص في أي نصّ أدبي، وبذلك ندرك أن "وجود التفاعل النصي من أصول النصّ وثوابته، لكن طريقة توظيفه خاصة إبداعية فرعية ومتحولة لأنها تتغير بتغير العصور وقدرات المبدعين على الخلق والإبداع والتجاوز ضمن بنيات نصية سابقة"⁽⁴⁾، وهذا ما أدى إلى ظهور المستويات الثلاث للتناص.

4-4 شهادة المبدع: يتمظهر التناص بناء على ما أدلى به الشاعر من شهادة

تنبث "مرجعياته الفكرية والإنشائية فيعلن عن الثقافات والنصوص التي يقتبس منها"⁽⁵⁾ إلا أننا إذا عدنا إلى البحث عما يوجد داخل النص من تداخلات نصية، فإننا "لا نعول كثيراً على هذه الشهادة التي تصرّح بالمرجعية الفكرية والإنشائية خاصة إذا تعلّق الأمر برصد التداخل النصي داخل الخطاب الشعري المعاصر الذي تعدّد فيه الأصوات نظراً لما يحتويه من زخم ثقافي يضمّ تاريخ الموروث الإنساني بشتّى أشكاله، ويحاور مختلف الثقافات والحضارات"⁽⁶⁾ والحضارات"⁽⁶⁾ ممّا يؤدي بالمتلقي إلى الوقوف على "مستوى البنية السطحية حيث يتمظهر

(1)- جمال مبارك، مرجع سابق، ص152.

(2)- المرجع نفسه، ص152.

(3)- حسين قحام، مرجع سابق، ص133.

(4)- المرجع نفسه، ص133.

(5)- جمال مبارك، مرجع سابق، ص153.

(6)- المرجع نفسه، ص153.

(التناص) والغوص في البنية العميقة للنص حيث تتستر النصوص المتداخلة التي لا تتكشف إلا للقارئ الحاذق الذي يميّز مستويين للنص الغائب داخل النص الحاضر⁽¹⁾.

5- إنتاجية التناص:

إنّ إنتاجية التناص كما أكّده (هارولد بلوم)، إذ يرى أنّ المبدع، أثناء كتابة نصّ ما، يكون "تحت تأثير (الهوس) الذي يمارسه النصّ السابق كعقدة أوديبية تدفع المبدع إلى السير على منوال النصّ الأوّل أو التمرّد عليه"⁽²⁾. ومن ثمّ تتطوّل الإنتاجية وتندور دوائر إعادة التوزيع ويزغ النصّ عندما يباشر المدوّن أو القارئ أو كلاهما مداعبة الدال، إمّا (أن نعني المؤلف) عندما يُضمّن نصّه وبلا انقطاع "جناسات"، وإمّا (أن نعني القارئ) في اختراعه معاني ملتبهة وإن لم يكن مؤلف النصّ قد رصدها. حتّى لو كان تخيلها مستحيلًا من الناحية التاريخية: أي أن الدال ملك لكل الناس، والنص في الحقيقة هو الذي يعتمل بلا كلل ولا ملل وليس الفنان أو المستهلك⁽³⁾.

فالمبدع هو الذي يبني "عوالم نصّه وفق كيفية ما: محاكيًا ببناءات موجودة، أو مبدعًا في نطاق الممكن النوعي، طرائق جديدة في تنظيم بنياته النصية التي يتشكّل منها النصّ الذي يبدع وفق رؤيته لعمله الإبداعي أو تبعًا لضرورات تشكيل المعنى"⁽⁴⁾.

وهذا ما دفع بمحمد بنيس إلى أن يميّز بين إنتاجيّتي أبي تمام، وأحمد شوقي، إذ يرى "أنّ أبا تمام منتج ومعيد للإنتاج، وليس مستهلكًا، كما هو الحال عند شوقي. بمعنى آخر فإنّ أبا تمام يلحم الصّعود التاريخي والشّعري فيما يغشى شوقي سقوطهما. يكتب أبو تمام هذا النصّ الغائب بكلّ اختصار، فيحوّله ويتحوّل معه، جسديًا وشعريًا (والشعر هنا جسدًا أيضًا) وهذا التبدّل الثالث هو ما يؤطر مفهوم الشعر ويحدّد دلائله، فهو -الشعر- عند الأوّل معاناة

(1)- جمال مبارك، مرجع سابق، ص154.

(2)- محمد عزام، مرجع سابق، ص27.

(3)- محمد خير البقاعي، مرجع سابق، ص35.

(4)- عبد الحق بلعابد، عتبات، جبرار جينيت من النصّ إلى المناص، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ومنشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008. (من مقدمة سعيد يقطين)، ص14.

ونسكينة وإعادة إنتاج، أي كتابة، وهو عند الثاني إلهام وانقياد واستهلاك، أي خطابة وكلام⁽¹⁾.

وما نستشفه من ناحية أخرى "أن مشكلة التناص وإمكانات التحليل التي يفتحها هذا المفهوم لا يمكن أن تنفصل عن فكرة الإنتاجية الأدبية، فالتناص يتصل بعمليات الامتصاص والتحويل الجذري أو الجزئي لعدد من النصوص الممتدة بالقبول أو الرفض في نسيج النص الأدبي المحدد. وبهذا فإن النص الأدبي يندرج في فضاء نصي يتسرب خلاله؛ مما يجعل البحث المستوعب لا يكتفي بقراءة تلتزم حرفياً بمستوى نص واحد، مؤثراً عليها المقاربة التي ترى في النصوص حواراً فنياً لممارسات متنوعة"⁽²⁾.

6- مستويات التناص:

يتمّ التناص عبر مستويات عدة، "تبرز مدى قدرة أي شاعر في التعامل مع هذه النصوص لأن كتابة النص هي قراءة نوعية بوعي خاص يتحكم في نسق النص"⁽³⁾ ومن بين هذه المستويات ما حددته جوليا كريستيفا في النقد الغربي، وما حدده محمد بنيس في النقد العربي.

6-1 مستويات التناص عند كريستيفا: حددت كريستيفا ثلاث مستويات لفهم التناص

منها:

- **النفي الكلي:** يكون التناص في هذا المستوى ، في "المقطع الدخيل منفياً كلياً، ومعنى النص المرجعي مقلوباً"⁽⁴⁾. فالمبدع ينفي النصوص نفياً كلياً، فيقوم النص على المحاوره لهذه النصوص المستترة، وهنا يتدخل المبدع الحقيقي (القارئ) الذي يستطيع بإمكانه أن يفك رموزها، ويعيدها إلى الأصل. وقد استدلت كريستيفا على ذلك بما أورده (لوتريامون) الذي أخذ مقطعه عن (باسكال)، إذ يقول (باسكال): "وأنا أكتب خاطري، تنفلت مني أحياناً؛ إلا أن

(1)- محمد بنيس، مرجع سابق، ص 92.

(2)- صلاح فضل، بلاغة الخطاب، مرجع سابق، ص 282.

(3)- جمال مباركي، مرجع سابق، ص 155.

(4)- جوليا كريستيفا، مرجع سابق، ص 78.

هذا يذكرني بضُعفي الذي أسهو عنه طوال الوقت، والشيء الذي يُلقنني درسًا بالقدر الذي يُلقنني ضعفي المنسي، ذلك أنني لا أتوق سوى إلى معرفة عدي⁽¹⁾.

فيصبح النص الدخيل الذي حاوره (لوتريامون) منفياً كلياً داخل خطابه، إذ يقول: "حين أكتب خواطري فإنها لا تنفلت مني. هذا الفعل يذكرني بقوّتي التي أسهو عنها طوال الوقت. فأنا أتعلم بمقدار ما يُتيح لي فكري المقيّد، ولا أتوق إلا إلى معرفة تناقض روحي مع العدم"⁽²⁾.

- **النفي المتوازي:** هو المستوى الذي "يظلّ المعنى المنطقي للمقطعين هو نفسه، إلا أن هذا لا يمنع من أن يمنح اقتباس (لوتريامون) للنص المرجعي معنى جديداً معادياً للإنسية والعاطفية والرومانسية التي تطبع الأول"⁽³⁾.

وقد أثبتت كريستيفا ما ذهبت إليه من خلال مثال عن مقطع لـ(لاروشفوكو) إذ يقول: "إنه لدليل على وهن الصداقة عدم الانتباه لانطفاء صداقة أصدقائنا"⁽⁴⁾ وهذا ما وجدته متطابقاً عند (لوتريامون) في نصّه التّالي: "إنه لدليل على الصّداقة عدمُ الانتباه لتنامي صداقة أصدقائنا"⁽⁵⁾ وبذلك تستنتج أن افتراض "القراءة الاقتباسية من جديد تجميعاً غير تركيبى للمعنيين معاً"⁽⁶⁾.

- **النفي الجزئي:** يأخذ الشاعر في هذا المستوى بنية جزئية حيث يكون جزء واحد فقط من النصّ المرجعي منفياً⁽⁷⁾، وقد ضربت كريستيفا على ذلك، من مقطع أخذته عن (باسكال) (باسكال) في قوله: "نحن نضيّع حياتنا، فقط لو نتحدّثُ عن ذلك". وقارنته مع مقطع آخر

(1)- جوليا كريستيفا، مرجع سابق، ص 78.

(2)- المرجع نفسه، ص 78.

(3)- المرجع نفسه، ص 79.

(4)- المرجع نفسه، ص 79.

(5)- المرجع نفسه، ص 79.

(6)- المرجع نفسه، ص 79.

(7)- المرجع نفسه، ص 79.

أخذته عن (لوتريامون)، والذي يتقارب مع ما سبقه تقريباً، لأنه نفي لبعض أجزائه، إذ يقول: "نحن نضيّع حياتنا ببهجة، المهم أن لا نتحدّث عن ذلك قط"⁽¹⁾.

6-2 مستويات التناص عند محمد بنيس: ويرى محمد بنيس أن إعادة قراءة النص

الغائب تتحدّد مستوياته بثلاثة قوانين، وهي:

- **التناص الاجتراري:** يستمدّ الشاعر ما شاء من نصوص مبدعي العصور التي سبقته فيتعامل مع النص الغائب دون أن يغيّر فيه شيئاً، أو يحوّر ما شاء له ذلك، وهذا المستوى "يسهم في مسخ النص الغائب لأنه لم يطرره ولم يحاوره واكتفى بإعادته كما هو أو مع إجراء تغيير طفيف لا يمس جوهره بسوء بسبب من نظرة التقديس والاحترام لبعض النصوص والمرجعيات لا سيما الدينية والأسطورية منها من جهة ومن جهة أخرى، فقد يعود الأمر إلى ضعف المقدرة الفنية والإبداعية لدى الذات المبدعة في تجاوز هذه النصوص شكلاً ومضموناً"⁽²⁾، ممّا يؤدي إلى إبقاء النص المائل تحت سيطرة ما سبقه من نصوص فالشاعر - كما يرى محمد بنيس - الذي يتعامل "في تلك الفترة مع النصوص الغائبة بوعي سكوني خالٍ من التوهّج وروح الإبداع وبذلك ساد تمجيد بعض المظاهر الشكلية الخارجية في انفصالها عن البنية العامة للنص، حركة وصيرورة، وكانت النتيجة أن أصبح النصّ الغائب نموذجاً جامداً، تضمحل حيويته مع كلّ إعادة كتابة له"⁽³⁾.

وقد يلجأ الشاعر إلى أن يجمع في نصّه المائل "نصوصاً غائبة عديدة (مقولات نصوص أمثال) من دون رابط منطقي، فكانت هذه النصوص مقحمة على جسد النصّ الجديد"⁽⁴⁾ فإذا ما اتّكأ الشاعر على الاجترار، فإن المسافة تتسع ما بين النصوص لانفصال عناصر الإبداع بين الإبداع السابق، والإبداع اللاحقة، فيخلق شكلاً خالياً من المحتوى الأدبي الراقى.

(1)- جوليا كريستيفا، مرجع سابق، ص 79.

(2)- أحمد ناهم، مرجع سابق، ص 50.

(3)- جمال مباركي، مرجع سابق، ص 157.

(4)- أحمد ناهم، مرجع سابق، ص 51.

- **التناسق الامتصاصي:** يمثل هذا المستوى خطوة متقدمة في التشكيل الفني، فهو "ينطلق أساساً من الإقرار بأهمية هذا النص وقداسته، فيتعامل وإياه تعاملًا حركيًا تحويليًا لا ينفي الأصل، بل يسهم في استمراره جوهرًا قابلاً للتجديد"⁽¹⁾، فيكون الدور الأساس الذي يلعبه هذا الامتصاص، فهو "لا يجمد النص الغائب ولا ينقده أنه يعيد صوغه فحسب على وفق متطلبات تاريخية لم يكن يعيشها في المرحلة التي كتب بها، وبذلك يستمر النص غائبًا غير مَمحُوٍّ بدل أن يموت"⁽²⁾. ويشكل بذلك محورًا للتناسق، لكثرة تناصاته المتشعبة، التي جعلت منه لوحة فسيفسائية.

- **التناسق الحوارية:** يمثل هذا المستوى أعلى درجة في قراءة النص الغائب، قراءة واعية فهو "يقوم أصلاً على فتح حوار مع النص المقتبس، بهدف توظيفه وإعادة إنتاجه، ربما برؤية مختلفة قد تنتهي به إلى حدّ المفارقة"⁽³⁾، فالنصّ المؤسس عادة ما يعتمد على أرضية عملية صلبة تحطم مظاهر الاستلاب، مهما كان شكله وحجمه، فلا مجال لتقديس كل النصوص الغائبة مع الحوار، فالشاعر أو الكاتب لا يتأمل هذا النصّ وإنما يغير في القديم أسسه اللاهوتية ويعري في الحديث قناعاته التبريرية والمثالية"⁽⁴⁾ فيؤدي بالنصوص، الغائبة والمائلة، إلى أن تتفاعل فيما بينها تحت طائلة الوعي واللاوعي.

"فالحوار تغيير للنص الغائب وقلبه وتحويله بقصد قناعة راسخة في عدم محدودية الإبداع ومحاولة لكسر الجمود الذي قد يغلف الأشكال والقيمات والكتابة في الجديد وتناسي الاعتبار الدينية والعرفية والأخلاقية والخوض في المسكوت عنه لضرورة الأدب لمثل هذه الحالة الصحية في الإبداع والانفتاح نحو فضاءات نصية جديدة"⁽⁵⁾، كان مستوى الحوار

(1)- أحمد ناهم، مرجع سابق، ص 54.

(2)- المرجع نفسه، ص 54.

(3)- حصّة البادي، التناسق في الشعر العربي الحديث، البرغوثي نموذجاً، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع، الأردن، ط 1 2009. ص 30.

(4)- أحمد ناهم، مرجع سابق، ص 61.

(5)- المرجع نفسه، ص 62.

الذي يمثل "الصيغة الأكثر شيوعاً في التناص وخصوصاً في المحاكاة الساخرة لما فيه من عمل للتضاد يذهب عكس الخطابات الأصلية المستدخلة في علاقة تناصية"⁽¹⁾.

7- أنواع التناص:

للتناص أنواع متعددة، فهناك من يرى - كعزة شبل محمد - أنّ التناص على نوعين: مباشر وغير مباشر، فالمباشر "هو اجتزاء قطعة من النصّ أو النصوص السابقة ووضعها في النصّ الجديد بعد توطئة لها مناسبة تجعلها تتلاءم مع الموقف الاتصالي الجديد وموضوع النصّ. وهو الشكل البسيط الذي يتحقّق بنقل التعبير كما هو... ويمكن أن يكون تاماً أو مجزئاً أو محوراً"⁽²⁾. أمّا التناص غير المباشر فهو ما يمكن لنا أن نستنبطه من النصّ "ويرجع إلى تناص الأفكار أو المقروء الثقافي أو الذاكرة التاريخية التي تستحضر تناصها بروحها أو بمعناها لا بحرفيتها أو لغتها وتفهم من تلميحات النص وإيماءاته وشفراته وترميزاته"⁽³⁾ ممّا يؤدي إلى حتمية خضوع النص لعملية من عمليات البناء التي تدخل في نسيج النص ويصبح لها دلالات ترتبط بالنص وسياق إنتاجه"⁽⁴⁾. كما يوجد تصنيف آخر لأنواع التناص وهي:

7-1 التناص الخارجي (المرجعي): يمثّل هذا النوع من التناص "حوار بين نصّ

ونصوص أخرى متعددة المصادر والوظائف والمستويات. واستشفاف التناص الخارجي في نصّ عمليّة ليست بالسهلة، وعلى الخصوص إذا كان النصّ مبنياً بصفة حاذقة. ولكنها مهما تسترت واختفت فإنها لا يمكن أن تخفى على القارئ المطلع الذي بإمكانه أن يعيدها إلى مصادرها. وإذن فإن هناك نصّاً مركزياً يتجلّى في النصوص السابقة، ونصوصاً فرعية تتمثّل في النصوص اللاحقة"⁽⁵⁾.

ويسمى، كذلك، بالتناص المرجعي، لأنّه يعتمد على "مرجعيات كثيرة ومتنوعة تتكئ عليها النصوص الشعرية التي ندرسها منها: المرجعية الدينية والأدبية والإيديولوجية

(1)- أحمد ناهم، مرجع سابق، ص 62.

(2)- عزة شبل محمد، مرجع سابق، ص 79.

(3)- المرجع نفسه، ص 80.

(4)- المرجع نفسه، ص 80.

(5)- محمد عزام، مرجع سابق، ص 29.

والأسطورية والشعبية والتاريخية وغيرها والنصوص الشعرية غالباً ما تستغل هذه المرجعيات في تكوينها البنائي والمضموني⁽¹⁾.

2-7 التناسل المرحلي: يتجلى هذا النوع في "توالد النص" و"تناسله"، ويناقش فيه: الكلمات المفاتيح أو المحاور، والجمل المنطلقات والأهداف، والحوارات المباشرة وغير المباشرة. فهو إعادة إنتاج سابق، في حدود من الحرية⁽²⁾. وينحصر "بين نصوص جيل واحد ومرحلة زمنية واحدة. ويقع هذا التناسل كثيراً وذلك لأسباب عدة منها: تقارب الحياة الاجتماعية والثقافية لدى نفر من المبدعين، وقد يكون الأمر عائداً إلى مسألة الانتماء إلى حزب أو جماعة أدبية واحدة، فضلاً عن وحدة اللغة والميراث"⁽³⁾.

3-7 التناسل الذاتي: يقصد به أن يكون هذا النوع من التناسل الذي يخص الشاعر نفسه أي ممّا أنتجه من نصوص سابقة، ويكون وفق قوانين التناسل التي تتمحور حول الاجترار والامتصاص والحوار، فتدخل نصوصه في تفاعل مع بعضها البعض، إذ تجترّ نصوصاً أخرى أو تمتصها أو تحاورها⁽⁴⁾.

8- آليات التناسل:

يشكل التناسل للشاعر -في نظر محمد مفتاح- عنصراً جوهرياً في بنية نصّه الشعري فيرتبط بذاته كارتباط عناصر الحياة بالإنسان، وضرورتها له. وقد أشار إلى أن التقدّم في الدراسات اللسانية واللسانية النفسية أسهمت بقسط وافر في وجود آليات التناسل، من أهمّها التّداعي بنوعيه: التّداعي التراكمي، والتّداعي التقابلي، حيث فصلّه إلى:

8-1 آلية التمثيط: يقصد بالتمثيط "في جوهره عملية توسيع للنص، وتمدّد في وحداته البنائية اللفظية أو التركيبية حيث تقتحم هذه الزوائد اللغوية البنى الأصلية للنص"⁽⁵⁾

(1)- أحمد ناهم، مرجع سابق، ص 49.

(2)- محمد عزّام، مرجع سابق، ص 29.

(3)- أحمد ناهم، مرجع سابق، ص 66.

(4)- المرجع نفسه، ص 69.

(5)- المرجع نفسه، ص 79.

الذي بدوره "تتأني وحدته من تمطيط دلالة محورية تكون مركزاً دلاليّاً"⁽¹⁾ فيه، وقد أطلق عليها (ريفاتير) مصطلح (Matrice) بمعنى "تفجير مركز النصّ وتخصيبه ممّا ينتج توسّعاً للنصّ عن طريق مركزه"⁽²⁾. له أشكال مختلفة من أهمّها:

- الأناكرام (l'anagramme): أو كما عرفه محمد مفتاح بـ(جناس القلب والتصنيف) و"هي وسيلة للربط بين كلمتين لمشابهة أصواتهما بحيث تجعلك تفكّر في إمكان جمعهما"⁽³⁾، وقد أسماه ابن جني بـ(الإشتقاق الأكبر) وبـ(تقارب الحروف لتقارب المعاني)، فهو "ارتباط بعض المجموعات الثلاثية الصوتية ببعض المعاني ارتباطاً عاماً لا يتقيّد بالأصوات نفسها، بل بترتيبها الأصلي والنوع الذي يندرج تحته. وحينئذٍ، متى وردت إحدى تلك المجموعات الصوتيّة على ترتيبها الأصلي، فلا بدّ أن تفيد الرابطة المعنوية المشتركة، سواء احتفظت بأصواتها نفسها أو استعاضت عن هذه الأصوات أو بعضها بحروف آخر تقارب مخرجها الصوتي أو تتحدّ معها في جميع الصّفات. من ذلك تناوب اللام والراء في هديل الحمام وهديره، والقاف والكاف في كشط الجلد وقشطه، والباء والميم في كبحت الفرس وكمحته... وهذه الأمثلة كلها في تقارب المخرج الصوتي"⁽⁴⁾.

ونجد أنّ هذه الآلية "تعمل على انسجام واكتمال النصّ في إطار تبين عام يسهم في تناسل النصّ داخليّاً أي يعمل على إعادة تقليب أوضاع كلمات مختارة بصورة مختلفة لإنتاج معنى ما. وقد يحصل هذا الأمر على صعيد جذر كلمة أو كلمات في النصّ"⁽⁵⁾.

- الباراكلام (paragramme): وقد أسماه محمد مفتاح بـ(الكلمة-المحور) التي "تكون أصواتها مشتتة طوال النص مكونة تراكمًا يثير انتباه القارئ الحصيف، وقد تكون غائبة تماماً من النص، ولكنه يبنى عليها وقد تكون حاضرة فيه"⁽⁶⁾ أي أنّها "تقوم على تطوير

(1)- أحمد ناهم، مرجع سابق، ص79.

(2)- المرجع نفسه، ص79.

(3)- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، مرجع سابق، ص38.

(4)- صبحي الصالح، دراسات في فقه اللغة، دار العلم للملايين، بيروت، ط10، 1983. ص211.

(5)- أحمد ناهم، مرجع سابق، ص79.

(6)- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، مرجع سابق، ص126.

تطوير دلالة صغيرة أو حدث صغير عن طريق السرد والوصف والحوار والحشو والبياض، وهذه الآلية تسهم في تعضيد النصّ دلاليّاً من جانب ومن جانب آخر تساعد على زيادة فضاء النصّ الكتابي على الورقة⁽¹⁾.

وقد ضرب محمد مفتاح مثالا على هذه الآلية، حيث أشار إلى (الكلمة - المحور) التي تتمثّل في (الدهر)، الكلمة التي اتخذت كمحور تدور حولها القصيدة بالشرح والتمطيط. ويرى في ذلك أن "هذه الآلية ظنيّة وتخمينيّة تحتاج إلى انتباه من القارئ أو عمل منه لإنجازها"⁽²⁾ فهي في حاجة إلى إعمال الفكر حتى نقف على رصدها بعد قراءات متعددة.

- الشرح: تعكس هذه الآلية فعل التّداعي انطلاقاً من وجود النواة المعنوية الأساسية التي يبني عليها الشرح، فيتمثّل "أساس كلّ خطاب، وخصوصاً الشعر، فالشاعر قد يلجأ إلى وسائل متعدّدة، تنتمي كلها إلى هذا المفهوم"⁽³⁾ لأنّ الشرح قد يتمّ في الهوامش، لتبسيط معلومة، أو إضافة لمسة تساعد على فهم النصّ. لكن آلية الشرح قد تتحقّق داخل النصّ فالشاعر "قد يجعل البيت الأول محوراً، ثمّ يبني عليه المقطوعة أو القصيدة، وقد يستعير قولاً معروفاً ليضعه في الأوّل أو في الوسط أو في الأخير، ثمّ يمطّطه بتقليبه في صيغ مختلفة"⁽⁴⁾ فالبيت الأوّل الذي أورده الشاعر كمحور "هو النواة المعنوية الأساسية، وكلّ ما تلاه شرح وتوضيح له"⁽⁵⁾.

- الاستعارة: تعتمد الاستعارة على إسناد المشابهة بين طرفين، أي "أنّ تسند إلى الدالّ مدلولاً ثانوياً تربطه بالمدلول الأوّل المشابهة"⁽⁶⁾، فهي "بوصفها محسّناً تُقلّ بفضل الدلالة

(1)- أحمد ناهم، مرجع سابق، ص 83.

(2)- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، مرجع سابق، ص 126.

(3)- المرجع نفسه، ص 126.

(4)- المرجع نفسه، ص 126.

(5)- المرجع نفسه، ص 126.

(6)- فرانسوا مورو، البلاغة، المدخل لدراسة الصور البيانية، تر: محمد الولي، وعائشة جرير، دار أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2003. ص 31.

الحقيقية لاسم ما إلى دلالة أخرى لا تناسبها إلا بفضل تشبيهه يوجد في الذهن⁽¹⁾، ممّا يكسبها دلالة جديدة تكتشف بمقارنتها بين المعنى الحقيقي والمعنى الذي قورن به.

وتكون الاستعارة بين الترشيح والتجريد، حيث "تنقسم باعتبار اقترانها بما يلائم أحد طرفيها إلى ثلاثة أقسام: الاستعارة المرشحة، وهي التي قرنت بما يلائم المستعار منه "المشبه به". وسميت مرشحة لأنها قرنت بما يقويها ويضفي عليها مزيداً من الادعاء والتناسي للتشبيه والاستعارة المجردة، هي التي قرنت بما يلائم المستعار له "المشبه" فيجردها من الإيهام ويضعف دعوى الاتحاد بين الطرفين ويذكر بالتشبيه، أمّا الاستعارة المطلقة، فهي التي لم تقترن بملائم أصلاً⁽²⁾. "فالترشيح أبلغ وأقوى من التجريد لاشتماله على تقوية المبالغة وكمالها، لأنّ المحور الذي يدور عليه الترشيح إنّما هو تناسي التشبيه، وادّعاء أنّ المشبه هو المشبه به نفسه، وأنّ الاستعارة غير موجودة"⁽³⁾.

فالاستعارة - في رأي محمد مفتاح - باعتبارها بانية للمعنى "تقوم بدور جوهري في كلّ خطاب، ولاسيما الشعر بما تبثّه في الجمادات من حياة وتشخيص"⁽⁴⁾ بانتقال كلّ ما هو مجرد إلى المحسوس.

- التكرار: اهتمّ جلّ النقاد المحدثين بالتكرار الذي "جعلوه جوهر الخطاب الشعري، ويكون على مستوى الأصوات، وعلى مستوى الوزن والقافية، وعلى مستوى التركيب النحوي، وفي المعنى. وإذا كان التكرار في الخطاب العلمي وفي أنواع الخطاب الأخرى يُعتبر حشواً لا قيمة له فإنّه في الخطاب الشعري ليس كذلك، لأنّ الشعر عبارة عن إطناب معنوي ناتج عنه، ويقصد الشاعر إلى ذلك قصداً"⁽⁵⁾.

فهو يوظف "من أجل تحقيق العلاقة المتبادلة بين العناصر المكونة للنص. ويُستلزم لتحقيق هذه الوظيفة شرط أساسي، وهو أن يكون لهذا الملمح (العنصر) المكرر نسبة ورود عالية في النص تميّزه عن نظائره.. وأن يساعدنا رصده على فكّ شفرة النصّ وإدراك كميّة

(1)-فرانسوا مورو، البلاغة، المدخل لدراسة الصور البيانية، المرجع السابق، ص31.

(2)-محمد إبراهيم شادي، مرجع سابق، ص352.

(3)-محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، مرجع سابق، ص86.

(4)-المرجع نفسه، ص126.

(5)-محمد مفتاح، في سيمياء الشعر القديم، دراسة نظرية وتطبيقية، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2012، ص34.

أدائه لدلالته⁽¹⁾. فيؤدي بذلك إلى تحقيق الاتساق، "وذلك عن طريق امتداد عنصر من بداية النص حتى آخره"⁽²⁾.

- الشكل الدرامي: تعدّ هذه الآلية نوعاً من تنامي صور الصّراع في بنية القصيدة، فهي تمثّل جوهرها الصّراعي الذي ينتج عنها "توترات عديدة بين كلّ عناصر بنية القصيدة ظهرت في التقابل (بمعناه العام)، وتكرار صيغ الأفعال، وكلّ هذا أدّى بطبيعة الحال إلى نمو القصيدة فضائياً وزمانياً"⁽³⁾.

- أيقونة الكتابة: تأثر محمد مفتاح بتصور (بورس) في تدريجه للأيقونة أي العلامة التي تمثّل "الوجه الآخر لإواليات الإدراك، لذا لا يمكن تصور سيميائيات مفصولة عن عملية إدراك الذات وإدراك الآخر، إدراك "الأنا"، وإدراك العالم الذي تتحرك داخله هذه "الأنا". فالتجربة الإنسانية، تشغل بكافة أبعادها كمهد للعلامات: لحياتها ولنموها ولموتها أيضاً. فلا شيء يفلت من سلطان العلامة، ولا شيء يمكن أن يشغل خارج نسق يحدّد له سمكه وطرق إنتاجه لمعانيه ولا وجود لشيء يخلق حرّاً طليقاً لا تحكمه حدود ولا يحدّ من نزواته نسق"⁽⁴⁾. لذا تعدّ هذه الآلية محطة استقطاب لما سبق من آليات التمثيط، فهي تشكّل "علاقة المشابهة مع واقع العالم الخارجي، وعلى هذا الأساس، فإنّ تجاوز الكلمات المتشابهة أو تباعدها، وارتباط المقولات النحوية ببعضها أو اتساع الفضاء الذي تحتله أو ضيقه هي أشياء لها دلالاتها في الخطاب الشعري اعتباراً لمفهوم الأيقون"⁽⁵⁾. فتتضافر الآليات معاً داخل الخطاب الشعري لتسهم في هندسته.

8-2 آلية الإيجاز: إنّ عملية التناص -في رأي محمد مفتاح- لا تقتصر على آلية التمثيط فقط؛ لكنّها في حاجة إلى آلية أخرى تتمثّل في آلية الإيجاز. وقد ركّز "على

(1)- أحمد حسام فرج، مرجع سابق، ص 107.

(2)- المرجع نفسه، ص 107.

(3)- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، مرجع سابق، ص 127.

(4)- سعيد بنكراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط3، 2012، ص 91.

(5)- المرجع نفسه، ص 127.

الإحالات التاريخية الموجودة في القصيدة والتي كانت سنة متبعة في الشعر القديم⁽¹⁾. مستشهداً على ما ذكر في النقد العربي القديم لدى حازم القرطاجني الذي "قسم الإحالة إلى إحالة تذكرة، أو إحالة محاكاة أو مفاضلة، أو إضراب أو إضافة. وقد اشترط في الإحالة التاريخية ما يلي: *أن يعتمد على المشهور منها والمأثور ليشبه بها حال معهودة*. استقصاء أجزاء الخبر المُحَاكى وموالاتها على حدّ ما انتظمت عليه حال وقوعها"⁽²⁾. ويرى في ذلك أنّ هناك تناقضاً بين الشرطين السابقين ففي الأول الذي "ينصّ على أنّ الشاعر ينبغي له أن لا يفصل في ذكر الأحداث التاريخية"⁽³⁾ فيتحمّ على الشاعر أن يعتمد على كلّ مشهور ومأثور من التشبيهات. أمّا الشرط الثاني "فيتوجّب على الشاعر استقصاء أجزاء الخبر"⁽⁴⁾. فمن خلال هذين الشرطين نستشفّ التناقض الواقع بينهما، إذ لا يصحّ البتة أن يجمع بينهما. لكن القرطاجني استطاع أن يزيل اللبس الواقع في الشرطين، بالتمييز بين نوعين من المحاكاة يقوم عليهما الشعر: *المحاكاة التامة (التمطيط، الإطناب)، *الإحالة المحضة (الإيجاز)، والشاعر في هذه الحالة مخيرٌ بين خيارين: "إمّا أن يستقصي أجزاء الخبر المراد ضرب المثل به، ويذكرها مرتبة متتالية، وكأنه يصف مشهداً من مشاهد الطبيعة تقتضي المواضع الفنية ترتيب أوصافه، وهو - حين يفعل - يقدّم لنا صورة لواقع مضى. ويسوغ هذا التّخريج الارتباط بين حديثه عن الوصف وسرد التاريخ"⁽⁵⁾. "وإمّا أن يقدّم معالم دالة ذات مغزى، وهذا ما فعله كثير من الشعراء العرب في الإحالة على التاريخ"⁽⁶⁾. فالناقد محمد مفتاح اعتمد على الإيجاز في استنتاجاته وتقعيده، حسب ما ورد في النقد العربي القديم.

(1)- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، مرجع سابق، ص127.

(2)- المرجع نفسه، ص128.

(3)- المرجع نفسه، ص128.

(4)- المرجع نفسه، ص128.

(5)- المرجع نفسه، ص128.

(6)- المرجع نفسه، ص129.

ولكن الإيجاز من خلال مفهوم النقد المعاصر ما هو سوى "عملية ضغط للنص كي يبدو في صورة مصغرة"⁽¹⁾. ويكون وفق طريقتين: "طريقة داخلية نصية يتم فيها اختصار النص ذاتياً كما في التلخيص والحذف. وطريقة خارجية يتم فيها زج بعض النصوص أو الأجزاء منها، كما في التلميح والاقتباس والتضمين والترجمة"⁽²⁾.

- **التلميح (l'allusion):** يقصد بالتلميح "أن تلمح إلى شيء لا تقوله بشيء تقوله وتكون بينهما قرينة توضح ما سكت عنه"⁽³⁾. ويعدّ التلميح آلية تعتمد على "الإشارة إلى حدث أو اسم أو قصة مشهورة، من دون أن يتم شرح هذا الاسم أو تلك القصة، وهو أهم أنواع الإيجاز، إذ يعتمد فيه الخلفية الاستيمولوجية للقارئ، ولا تتم هذه الآلية إذا كان القارئ غير واع لها"⁽⁴⁾.

- **الحذف:** للحذف دور بارز في كل اللغات، إذ يكون هدفاً للاقتصاد اللغوي، وللتوكيد والتعميم، فهو "عملية تقوم على إسقاط عنصر أو عدة عناصر من الجملة حضورها في العادة مطلوب"⁽⁵⁾. لذا يمثل "آلية تكثيفية يلجأ إليها الشاعر لغرض بلاغي شعري، ويكون ثمة إشارة إشارة إلى هذا الحذف كالبياض والنقاط، وعلى القارئ ملء هذا البياض حتى يتم اكتمال المعنى المطلوب أو المعقول لدى القارئ"⁽⁶⁾.

- **التلخيص:** إذا كانت آلية الباراكرا (paragramme) تهدف إلى "تمطيط لفكرة أو مقولة في بداية القصيدة"⁽⁷⁾، فإن آلية التلخيص هي عكس التمطيط، بأن نقلص النص ونختصره في نهاية القصيدة في شطر واحد أو أكثر.

(1)- أحمد ناهم، مرجع سابق، ص 98.

(2)- المرجع نفسه، ص 98.

(3)- مختار نويوات، البلاغة العربية في ضوء البلاغات المعاصرة، بين البلاغتين الفرنسية والعربية، دار هوم، الجزائر، 2013. ص 114.

(4)- أحمد ناهم، مرجع سابق، ص 99.

(5)- باتريك شارودو و دومينيك منغنو، معجم تحليل الخطاب، مرجع سابق، ص 202.

(6)- أحمد ناهم، مرجع سابق، ص 101.

(7)- المرجع نفسه، ص 103.

- الاقتباس: الاقتباس هو عملية أخذ كلام ينسب للغير، ويتم إدخاله في النص المراد إنشاؤه. ويكون في البلاغة العربية على أنه كلام يضمن شيئاً من القرآن أو الحديث لا على أنه منه⁽¹⁾، ويقع نثراً وشعراً.
- ويشترط فيه، أولاً: "أن ينسبك النصّ المقتبس فيما نقل إليه من الشعر أو النثر، وكأنّه منه"⁽²⁾. وثانياً: "أن يكون الاقتباس باللفظ والمعنى، ولا بأس بتغيير يسير لأجل الوزن أو غيره"⁽³⁾.
- ويعدّ آلية تكتيفية إيجازية يقوم "باستلهاام وامتصاص للتراث، وتفاعل معه"⁽⁴⁾ ويتم من خلالها استحضار نصوص دينية معروفة عن طريق المتلقي الذي يقرأ جزءاً منها، ويتم استذكارها لأنها معروفة وليس هناك أدنى حاجة لذكرها كاملة في النص⁽⁵⁾.
- التضمين: التضمين يخصّ الشعر فقط، وقد عرفوه "بأن يضمن الشعر شيئاً من شعر الغير مع التتبيه عليه إن لم يكن مشهوراً عند البلغاء"⁽⁶⁾ ويكون بيت كامل، كما يكون بجزء من البيت، وهو على نوعين: "أن يتمّ المعنى بهذا الجزء ، فلا يحتاج إلى تقدير بقية البيت. وألا يتمّ المعنى بالجزء المضمن، ولا بدّ من تقدير بقية البيت"⁽⁷⁾.
- ولا بدّ على الشاعر أن يشير "إلى ذلك التضمين بوضع علامات تنصيص، أو أن يشير في هوامشه إلى مصدر المقتطف الذي ضمنّ منه قصيدته بحيث يغدو النصّ المضمن متداخلاً مع النصّ الأصلي"⁽⁸⁾.

(1)- محمد إبراهيم شادي، مرجع سابق، ص 591.

(2)- المرجع نفسه، ص 592.

(3)- المرجع نفسه، ص 593.

(4)- أحمد ناهم، مرجع سابق، ص 104.

(5)- المرجع نفسه، ص 105.

(6)- محمد إبراهيم شادي، مرجع سابق، ص 594.

(7)- المرجع نفسه، ص 595.

(8)- أحمد ناهم، مرجع سابق، ص 106.

- الترجمة: تمثل الترجمة كوسيلة تناسية، عندما يقوم الشاعر بترجمة البعض الأبيات التي يضمّنها في نصّه، أو ترجمته لبعض النصوص كاملة مع ذكر مؤلفها⁽¹⁾ حيث يتصرّف الشاعر مستعملاً أسلوبه الخص، فيما ترجمه من نصوص شعرية أخرى، وضمّنها "معجمه الشعري الخاص به، كاختيار العنوان، واختيار بحر النص المترجم وقافيته، وألفاظ خاصة للنص المترجم من معجم الشاعر الخاص به"⁽²⁾.

9- التناص البنائي:

9-1 التناص الإجناسي: تتداخل الأجناس الأدبية تداخلاً مختلفاً، "كتداخل الشعر مع فنّ القصّ والخطابة وفنّ السيرة مثلاً، وكذلك التداخل الذي يحصل داخل الجنس الواحد على صعيد أدقّ كما يحصل في صيغة معينة أو شكل خاص لأنماط جنس أدبي كالتداخل بين الشعر العمودي والشعر الحر"⁽³⁾ ويرتكز هذا التناص على "التسليم بعدم اكتمال الجنس الأدبي الأدبي وانفتاحه على محيطات مختلف الأجناس الأدبية المتاخمة له أو التي تتشكل وتتمو مستقلة عنه أحياناً، لكنّه يدخل في حوار معلن أو خفي معها سواء على مستوى الشكل أو على مستوى المضمون"⁽⁴⁾.

وتمثّل العلاقة القائمة ما بين التناص والأجناس الأدبية علاقة ذات امتداد عميق، حيث "يعطي هذا الاقتران بين أجناس متقاربة هجينة تحمل صفات مشتركة بين الأجناس الأدبية ولا يميّز انحياز هذه النصوص إلى الجنس الأصلي إلاّ أمرين: الأول، يتعلّق بالشكل أو الإطار الخارجي والثاني، خاصّ بقصدية المؤلف في إدراج نصّه المهجّن ضمن خانة الشعر أو خانة أخرى ضمن جنس آخر، وعلى وفق ترشيح المتلقي لجنس معيّن من خلال قرائن خاصة فيما بعد"⁽⁵⁾.

(1)- أحمد ناهم، مرجع سابق، ص108.

(2)- المرجع نفسه، ص108.

(3)- المرجع نفسه، ص115.

(4)- المرجع نفسه ، ص115.

(5)- المرجع نفسه، ص116.

ويكون هذا النوع من التناص في تناص الشعر الحرّ مع الشعر العمودي، إذ يكون "داخل الجنس الواحد (الشعر) على الرغم من أن بعض المنظرين يعدون الشعر الحرّ جنساً قائماً بذاته ولكن تظلّ قصيدة الشعر الحرّ بوصفها تطوراً طبيعياً للقصيدة الغنائية ذاتها. وأنّ التناص بين الشكّلين يتمّ على وفق طريقتين؛ الأولى: على المستوى الشكلي أو الإطار الخارجي (الفضاء الأيقوني). أمّا الطريقة الثّانية: فهي خاصة بالبنية العميقة للشكّلين"⁽¹⁾. ويكون التناص مع فن الخطابة، حيث "يمثّل الدعاء جزءاً مهماً من الخطبة الدينية، وهو تخاطب بين الإنسان وخالقه يصدر من الإنسان طلباً للمغفرة أو لقضاء حاجة معينة، في أوقات الصلاة أو في غيرها، وقد أفاد من هذا الأسلوب إذ يتمّ نقل ملفوظ ما من فضاء نصّي معين (الخطاب الشفوي) إلى آخر الكتاب أو النص جاعلة إياه يغيّر إيدولوجية"⁽²⁾ وهو ما تقصده كريستيفا، أي انحراف الخطاب إلى الأسلوب الشعري. ويكون التناص مع الكتابة اليومية؛ سواء أكانت هذه الكتابة، من المذكرات أو السيرة الذاتية، أو من الرسائل اليومية، أو الشعارات، أو حتى اللقاء الصحفي، ففي المذكرات أو السيرة الذاتية التي يستفيد الشعر من أسلوبهما، حيث "يعمد الشاعر إلى تقسيم نصّه على وفق التاريخ الذي تمّت فيه أحداث خاصة، ويجري السرد فيه عن طريق ضمير المتكلم"⁽³⁾ و"قد يتناص الشعر مع كتابة الرسائل، وما يجري فيها من أخبار أو طلب معلومات"⁽⁴⁾ كما يتناص مع الشعارات السياسية التي تتردّد في المظاهرات، وهناك نوع آخر يتناص مع اللقاء الصحفي، "إذ يتمّ الحوار فيه بواسطة السؤال والجواب، هذا فضلاً عن التطرّق لحياة هذه الشخصية الخاصة وملابسها حياتها الثقافية والاجتماعية"⁽⁵⁾ وكذلك يتناص الشعر مع فنّ القصّ حيث تتحقّق له عناصر متضافرة، منها الزمان والمكان والحدث والشخصيات، ولن يتمّ هذا إلاّ عن طريق ملاحظة المتلقي لتلك العناصر وعلائق الترابط بينها، إذ يحدث هذا التناص بين فنين بينهما علاقة قرابة قوية"⁽⁶⁾.

(1)- أحمد ناهم، مرجع سابق، ص116.

(2)- المرجع نفسه، ص118.

(3)- المرجع نفسه ، ص120.

(4)- المرجع نفسه، ص121.

(5)- المرجع نفسه، ص123.

(6)- المرجع نفسه، ص125.

9-2 التناص الفني: لم يقف مفهوم التناص عند مدلول التداخل بين النصوص، وإنما امتدّ إلى التداخل بين أنواع مختلفة كالرسم والموسيقى وغيرهما.

فالتناص الفني يمثّل "التداخل الحاصل بين فنّ الشعر وبقية الفنون الإنسانية الأخرى والتي تربطها به علاقة بعيدة، كالتداخل بين فنّ الشعر وبقية الفنون كالرسم، والمسرح والسينما"⁽¹⁾.

يكون التناص مع فنّ المسرح، إذ استعار الشعر الغنائي "من المسرح عنصر الحوار في ثانيا القصيدة الأمر الذي يكسب القصيدة عنصراً درامياً... ونستطيع أن نوزّع الحوار على الأنماط الآتية: - الحوار الصريح- الحوار الضمني- الحوار التأويلي"⁽²⁾.

ويكون التناص مع فنّ الرسم، وقد التقى الشعر بالرسم "في تمام خطى (كالغرافي) يُبرّر تبريراً كاملاً التبادل بين الفعلين (كتب، رسم) لدى (بيكاسو) حين أعلن قائلاً بعد كلّ هذا فالفنون جميعها واحدة تستطيع أن تكتب صورة بالكلمات، مثلما تستطيع أن ترسم المشاعر في قصيدته"⁽³⁾، وهذا ما أدّى إلى أن يستعير الشاعر من فنّ الرسم أسلوب الكولاج أو فنّ المصقات، الذي بدأ في حوالي (1912)، عندما شرع (براغ) و(بيكاسو) بإدخال مواد مثل قصاصات الجرائد وتذاكر (المetro) وبطاقات برامج الحفلات الموسيقية في رسومها، كأسلوب من أساليب التكعيبية الجديدة"⁽⁴⁾.

كما يكون التناص مع فنّ السينما، التي "استفادت الفنون الأدبية من إمكانيات التقنيّة التي تقدمها السينما، وكان إن استعار كلّ من الرواية والشعر أسلوب المونتاج"⁽⁵⁾ أي التقطيع الذي استخدم في السينما "كأسلوب تعبيرى لوصف أحوال مضطربة وإيقاعات عصبية وسرعات مدمرة. وقد أدخل هذا الأسلوب في الشعر الحديث كنهج تجريبي ارتكز على الفكر المتداعي الرمز، الأسطورة، الصورة البكر، النقلات السريعة من دون روابط منطقية"⁽⁶⁾.

(1)- أحمد ناهم، مرجع سابق، ص 128.

(2)- المرجع نفسه، ص 129.

(3)- المرجع نفسه، ص 132.

(4)- المرجع نفسه، ص 133.

(5)- المرجع نفسه، ص 135.

(6)- المرجع نفسه، ص 135.

10- مصادر التناس:

وتتقسم مصادر التناس إلى ثلاثة أقسام:

- **المصادر الضرورية:** "يكون فيها التأثير طبيعيًا وتلقائيًا، مفروضًا ومختارًا في آنٍ وهو ما نجده في كتابات بعض الكتّاب في صيغة "الذاكرة" أي الموروث العام والشخصي. ويتخذ في العديد من الأحوال سبلاً اختيارية، كجنوح الشاعر إلى التأثير الواعي بشيء من إنتاج شاعر آخر؛ أو تلقائية، كتقيّد الشاعر غير الواعي بالضرورة بحدود ثقافة توافرت له في إعدادهِ وتعليمهِ"⁽¹⁾.

- **المصادر الدّاخلية:** "تشير إلى التناس الواقع في نتاج الشاعر نفسه، كأن تشغل الشاعر بعض القضايا في غير قصيدة وديوان، حتّى إنّها تخترق نتاجه كلّ اختراقًا بيّنًا"⁽²⁾.

- **المصادر الاختيارية:** "تشير إلى ما يطلبه الشاعر عمدًا في نصوص مزمنة أو سابقة عليه، في ثقافته أو خارجها، وهي المطلوبة لذاتها، وهذا يصحّ في إقبال أعداد من الشعراء على محاكاة صنيع شعر سابقهم أو التّأثّر بصنيعهم المزامن لتجربتهم"⁽³⁾.

11- التناس في الخطاب الشعري:

إن القراءة المصاحبة لقراءة النصّ هي المحكّ الأساس للوقوف على المصدر الذي استدعى منه الشاعر ما يلزمه لإنتاج النصّ الجديد، الذي يعتمد كليًا على الروافد المختلفة التي استقى منها رموزًا وأساطير.

فكلّ شاعر يمتلك مرجعيات يتكئ عليها في إبداعه الأدبي، ومهما يكن فأى نشاط إبداعي لا يمثّل نشاطًا فرديًا، وإنّما يحتكّ الشاعر بعدد كبير من النصوص التي تؤثر فيه بوسائل شتى وبطرق مختلفة، سواء أكان هذا التأثير، بطريقة مباشرة أم غير مباشرة في إنتاجه.

وقد يبذلون الشعراء جهدًا في مجال كتاباتهم الإبداعية، ليتخلّصوا من النصوص السابقة، ويحرّروا أنفسهم منها أثناء لحظات إبداعهم. فالعلاقة بين مستويات التناس والحالة

(1)- عزة شبل محمد، مرجع سابق، ص76.

(2)- المرجع نفسه، ص76.

(3)- المرجع نفسه، ص76.

الإبداعية لا تتوقف على حضور التناص أو غيابه، وإنما تتوقف على كيفية الإبداع، وعلى كيفية التحرر من أطر النصوص الأخرى للانسجام مع نسيج النص الجديد، في إطار ما يمتلكه الشاعر من مخزون فكري.

فالتناص "ظاهرة غنية الدلالة، يستثمرها المبدع استثماراً يكشف لنا مخزونه الثقافي وحمولاته المعرفية واتساع آفاقه الشعرية الرحبة. وثمة أمر آخر يتجسد بالفنية التي يجار التناص بها داخل النص الإبداعي، إذ يثري النص الأدبي، ويرسم بكل أجزائه ومكوناته لغة شعرية مؤثرة في المتلقي، فضلاً عن امتداده المتشعب، وتأثيره الأكبر في النص، مما ينتج قراءات عدة، ولغة إيحائية، تتطلب -عندئذٍ- قارئاً واعياً، له اطلاعاته الجمّة، وحمولاته المعرفية الواسعة"⁽¹⁾. وفي هذه الحال، يتنوع بما يكشف عن المخزون الثقافي لدى الشاعر ومصادر بناء خطابه الشعري، ويتم ذلك من خلال التناص مع القرآن الكريم، والحديث النبوي الشريف، والشعر، والأمثال، والأقوال المأثورة، فضلاً عن التناص مع مصطلحات العلوم والفنون، والتناص مع الأعلام، والتناص الذي يشير إلى واقعة تاريخية، والتناص مع الأسطورة، بما يعبر عن التواصل الإيجابي مع التراث العربي الذي ثقفه الشاعر وتجلّت أبعاده في خطابه الشعري⁽²⁾.

11-1 أنواع التناص في الخطاب الشعري: للتناص نوعان:

- التناص الداخلي (التناص الذاتي): تتجلى لكل شاعر السمة التي يوسم بها في معرفة نصّه الشعري دون غيره من الشعراء، وفي تميّزه الإبداعي الذي ينطبع بطابع خاص وتصبح نصوصه ذات علامات مميزة تعزى إلى صاحبها من القراءة الأولى.

فالتناص الداخلي (الذاتي)، هو التناص الذي يستخدمه الشاعر نفسه، ويوظفه داخل نصوصه، فنتفاعل مع بعضها البعض، وهذا ما يؤدي به إلى أن ينتهج مستويات متنوعة في إعادة إنتاج خطابه الشعري، فيجتزّ بذلك ما أبدعه من نصوص سابقة، أو يمتصّها، أو يحاورها. فيتجلّى التداخل بين نصوصه الإبداعية السابقة التي تكتسب منحى جديداً، مما يضيف عليها نسجاً محكماً، وانسجماً تاماً لكل إنجازاته خلال تجربته الشعرية.

(1)- إبراهيم مصطفى حمد الدهون، التناص في شعر أبي العلاء المعري، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2011.

(2)- ينظر: عزة شبل محمد، مرجع سابق، ص82-83.

إذ نرى أنّ محمود درويش - في حقيقة الأمر - لا يلجأ كثيراً إلى ما يكتبه من نصوص إلا في حالات نادرة، حيث يكرّر موضوعه بطريقة مغايرة تماماً، وهذا ما نجد أنّ موضوع الحصار قد سيطر على أشعاره، كما هو الحال مع جلّ شعراء الأرض المحتلة، سواء أكانوا مقيمين على أرض الوطن، أم في الشتات، فكلّ واحد من هؤلاء تغنى بصدق عن القضية ودافع عنها بكلّ ما أوتي من قوّة في سبيل إنقاذ الوطن من براثن الاحتلال الإسرائيلي.

نجد أنّ درويش كتب عن حصارات الوطن، كما كتب عن حصار بيروت 1983، التي تمثّل بداية المرحلة الثالثة من مراحل التطوّر الشعري لديه، وهي مرحلة الانفصال، لأنّه حولّ شعره إلى تجربة قوامها التناص كمظلة أسلوبية بخلاف المرحلة الأولى، حيث كان التناص جزءاً ثانوياً من تكوين القصيدة وتخلّقها. مرّ الشاعر في هذه المرحلة بتحوّل على المستوى الجماعي⁽¹⁾ داخل الوطن، وخارجه على حدّ سواء.

فقد كانت قصيدة مديح الظلّ العالي انطلاقة لمرحلة جديدة، فصور حياة العاصمة اللبنانية وهي تحت الحصار، حيث قال فيها:

"إنّ الصليب مجالك الحيوي،

مسراك الوحيد من الحصار إلى الحصار"⁽²⁾.

كما قال في نفس القصيدة معبراً عن ثورة الإنسان العربي الذي يدعو صراحة إلى أن ينتفض، رغم ما يحمله بين جوانحه من انكسارات هذا الوطن الكبير الذي أرهق كاهله، إذ يوجّه خطابه أمراً إياه، قائلاً له بكلّ حماسة: "حاصر حصارك.. لا مفر"⁽³⁾. فهذه الجملة الشعرية التي تتحدّى كل أنواع الحصار، إذ تتقاطع مع نفس الجملة وبالصياغة نفسها، دون تحوير أو تغيير في قصيدة حالة حصار، حيث قال موجّهاً خطابه للشعر: [إلى الشعر: حاصر حصارك]⁽⁴⁾.

(1)- حسين حمزة، مرجع سابق، ص20.

(2)- محمود درويش، (مديح الظلّ العالي) الأعمال الأولى 2، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، ط1، 2005. ص335.

(3)- المرجع نفسه، ص348.

(4)- قصيدة حالة حصار، ص225.

وقد استعمل درويش كلمة "الحصار" بنسبة كبيرة، حيث كرّرها تسع عشرة مرة، في قصيدة حالة حصار. وإذا ما نقبنا عن استعمالاته لهذا الكلمة في ثانيا قصائد أخرى، فإننا نلتمس في قصيدة أحمد الزعتر، ذات الدلالات المختلفة، التي ترتبط بالإنسان، كفرد فلسطيني، وبالمكان كحيّز مقدّس، وما لهما، - أي الإنسان الفلسطيني، ومكانه المقدّس - من تعالقات حميمة بالتاريخ المقيد بالحصار الذي ضرب عليهما، كما ضرب - تاريخياً - على خير خلق الله صلى الله عليه وسلّم، وبفضل حكمته صلى الله عليه وسلّم استطاع أن يتجاوز حصار قریش ومكرهم. وقد قال في ذلك درويش معبراً عن الحصار:

"أنا أحمد العربيّ - فليأتِ الحصارُ

جسدي هو الأسوار - فليأتِ الحصارُ

وأنا حدود النار - فليأتِ الحصارُ

وأنا أحاصرکم

أحاصرکم

وصدري بابُ كلِّ الناس - فليأتِ الحصارُ"⁽¹⁾

فقصيدة "أحمد الزعتر" تحمل بين أسطرها كلّ ما يتعلّق بالوطن الأمّ، الوطن الانتماء الوطن المقاومة التي أجبرت الجيش الإسرائيلي على الرضوخ، كما أجهضت محاولاته المتكرّرة التي تبناها مراراً في إفشال الانتفاضة بوضع الحواجز و الجدران العازلة، لكنّ إصرار الإنسان الفلسطيني على المضيّ قدماً، من أجل نصرة الحقّ وتحرير الأرض المقدّسة، أرض الرّسالات والأنبياء.

فمحمود درويش يصف حصار مدينة رام الله في الضفّة الغربيّة المحتلّة، كما وصف في السابق، مدينة بيروت وهي ترزح تحت الحصار، وأعطى لمعنى الحصار دلالات عدة فالحصار هو الانتظار، هو الانتظار على سلّم مائل وسط العاصفة.. لكنّ رغم هذه العاصفة التي أتت على الأخضر واليابس، وعلى كلّ شيء، فلا بدّ من وجود أمل يتشبّث به الإنسان الفلسطيني، لكي يحقق الانتصار على الاحتلال.

(1)- محمود درويش، (أعراس)، الأعمال الأولى ج2، مصدر سابق، ص262.

نتلمّس ما يمتلكه درويش من فلسفة تتمحور حول مفهوم الحبّ والسلام. فالحبّ -في نظره- "كالمعاني على قارعة الطريق. لكنه كالشعر صعب، تعوزه الموهبة والمكابدة والصوغ الماهر، لكثرة ما فيه من مراتب. لا يكفي أن تحبّ - فذلك فعلٌ من أفعال الطبيعة السحرية كهطول المطر واشتعال البرق، يأخذك منك إلى مدار الآخر لتتدبّر أمرك بنفسك. لا يكفي أن تحبّ، بل عليك أن تعرف كيف تحبّ"⁽¹⁾. فهذا هو الحبّ الحقيقي الذي عبّر عنه درويش في أكثر من ديوان، لأنّ الحبّ يمثّل حبّ الوطن؛ حبّ الإنسانية، فهو المشاعر التي من خلالها يعبّر الشاعر تعبيراً صادقاً عما يختلج في أعماق ذاته. أمّا السلام في نظره يمثّل الحلم البعيد الذي يراود الإنسان الفلسطيني، فكلمًا دعا الاحتلال إلى مسار يؤدي السلام، قوبل طلبه بالرفض. ويتضح لنا ذلك في جلّ قصائده ، حيث يقول:

هُدْنَةٌ، هُدْنَةٌ لاختيار التعاليم:

هل تصلحُ الطائراتُ محاريثُ ؟

قُلْنَا لهم: هُدْنَةٌ، هُدْنَةٌ لامتحان النوايا،

فقدَ يتسرّبُ شيءٌ من السّلمِ للنفسِ !

عندئذٍ نتبارى على حُبِّ أشيائنا

بوسائلٍ شعريّةٍ.

فأجابوا: ألا تعلمون بأنّ السّلامَ معَ النَّفسِ

يَفْتَحُ أبوابَ قُلُوبِنا

لمِقامِ الحجازِ أوِ النهودِ ؟

فقلنا: و ماذا ؟....و بعد ؟⁽²⁾

وقد صاغ عدة تعريفات لمفهوم السلام في نهاية قصيدة حالة حصار، إذ ركّز عليه، داعياً الآخر، الاحتلال الإسرائيلي، إلى الرضوخ إلى هذا المطلب الأساس، وقد قال في ذلك معبراً عنه، لعلّه يجد آذاناً صاغية، تمنحه التفاتة تقدّره، وتحاول التوافق بين الأطراف المتنازعة:

(1)- محمود درويش، (في حضرة الغياب)، الأعمال الجديدة الكاملة ج2، ص473.

(2)- قصيدة حالة حصار، ص255.

السَّلَامُ هُوَ الْإِنْتِبَاهُ إِلَى الْجاذِبِيَّةِ فِي

مُقَلَّتِي تَغْلِبُ تَغْوِيَانِ الْغَرِيْزَةَ فِي امْرَأَةٍ خَائِفَةٍ

السَّلَامُ هُوَ الْآهُ تُسْنِدُ مُرْتَفَعَاتِ

المُوشَّحِ، فِي قَلْبِ جِيْتَارَةٍ نَازِفَةٍ (1)

ويواصل تعريفه للسلام، على أنه لم يبق بالمدلول الذي عرف به سابقاً، وإنما تحول بمفعول القوة المفروضة على الضعفاء، حيث أصبح رثاء وغناء يمنحه القوي للضعيف.

السَّلَامُ رِثَاءٌ فَتَى تَقَبَّتْ قَلْبُهُ شَامَةً

امْرَأَةٍ، لَا رِصَاصٌ وَلَا قُنْبَلَةٌ

السَّلَامُ غِنَاءٌ حَيَاةٍ هُنَا، فِي الْحَيَاةِ،

عَلَى وَتَرِ السُّبُلَةِ (2)

فالشاعر بعد تجربة طويلة في مقاومة الاحتلال الإسرائيلي بالكلمة اللاذعة التي تتخر كيانه، وتبعث في نفسه الهلع والخوف، وقد قال في ذلك، معبراً عن رغبته في دعوة شعبه إلى أن ينصاع إلى تحقيق السلام العادل:

لهذا، سأطلب من شعبي الحرّ أن يتكيف فوراً

وأن يتصرفَ خيرَ التصرفِ مع خطتي:

سأجنحُ للسَّلمِ إنْ جنحوا للحروبِ

سأجنحُ للغربِ إنْ جنحوا للغروبِ

سأجنحُ للسَّلمِ مهما بنوا من حصونٍ، ومهما أقاموا

على أرضنا، ليعيشَ السَّلامُ. (3)

(1)- قصيدة حالة حصار، ص264.

(2)- قصيدة حالة حصار، ص 265.

(3)- محمود درويش، خطب الدكتاتور الموزونة، دار رؤية للنشر، حيفا-فلسطين، ط1، 2013. ص26.

فالشاعر يراهن في جل قصائده على المسعى الوحيد الذي تسعى إليه القيادة الفلسطينية المتعلقة بالسلام، الذي تؤمن به ، كما تؤمن بالحب الإنساني، وترفض الحرب رفضاً قاطعاً فلا تريد سوى أن تحقق الحياة الطيبة، والعيش بسلام على أرض السلام.

- **التناص الخارجي:** أما التناص الخارجي، فيعتمد على ما يمتلكه الشاعر من خلفية معرفية تسهم في استدعاء نصوص سابقة، ومحاورتها من جديد، سواء أكانت نصوصاً قديمة أم نصوصاً جديدة. وينقسم التناص الخارجي بدوره إلى نوعين:

✓ **التناص المرحلي:** يتداخل هذا النوع من التناص مع نصوص الأدباء والشعراء الذين عاصروا بعضهم، وعاشوا في فترة واحدة أو متقاربة، وكانوا يمتلكون خلفية نصية مشتركة ومتداخلة؛ مما يؤدي بهم إلى أن يستوحوا نصوصاً إبداعية تحتكّ بالبيئة الواحدة التي تأثروا بها سواء أكانت اجتماعية، أم ثقافية، أما سياسية، أم دينية.

فإذا ما عدنا إلى شعرائنا بالأرض المحتلة، الذين خدموا القضية خدمة جليلة، نجد أن نصوصهم قد تداخلت، لما هذه القضية المصيرية من أهداف واحدة، فهي ذات أبعاد مختلفة. كما نلاحظ ذلك في العناوين الإبداعية التي تشابهت إلى حد ما، معبرين عما يعانيه الإنسان الفلسطيني. ونذكر بعض هذه الأعمال التي تحدّثت عن الحصار، من بينها:

- جميل البحري	حصار طبريا (مسرحية من ثلاثة فصول) 1924.
- سميح صباغ	داخل الحصار (مجموعة شعرية) 1971.
- فيصل الحوراني	المحاصرون (رواية) 1973.
- جمال بنورة	الحصار (مجموعة قصص قصيرة) 1979.
- عصام ترشحاني	يوميات الورد المحاصرة (مجموعة شعرية) 1979.
- أديب محمود	الحصار (رواية) 1980.
- علي خلف	الحصار، يوميات بيروت (مذكرات) 1983.
- عز الدين المناصرة	حصار قرطاج (مجموعة شعرية) 1984.
- محمود درويش	حصار لمدائح البحر 1986.
- زيناتى قدسية	الحصار (مسرحية مشتركة مع حاتم علي) 1988.

- مي صايغ الحصار (مجموعة شعرية ونثرية) 1988.

- باسم الهيجاوي سلمى وأوجاع الحصار (مطولة شعرية) 1994.

- عبد العزيز أبو إصبع المحاصرون (مسرحية) 1996.

- محمود درويش حالة حصار (مطولة شعرية) 2002.

نلاحظ تعدّد الأعمال الإبداعية حول موضوع الحصار، بمختلف الأجناس الأدبية، وما هذا إلاّ غيض من فيض كما يقولون.

أمّا من ناحية تداخل القصائد التي شملت موضوع الحصار عمومًا، فإنّنا نسجّل لدى شعراء فلسطينيين، النقطة الأهمّ في معالجة الظرف الرّاهن الذي أصبح تحت رحمة الحصار، طيلة الاحتلال الإسرائيلي، ومن هؤلاء الشعراء، نجد سميح القاسم الذي تغنّى بالمقاومة كثيرًا، فقد قال في قصيدة "الحصار":

"أمّا الناس

فيعلمون كم أحبهم

حبًا يمحو قدرة الحصار

على إشاعة الفوضى في قلوب العشاق"⁽¹⁾

والحصار الذي ضرب على الفلسطينيين طال أمده، فليس له انتهاء كما قال سميح القاسم في إحدى قصائده المعبرة عن الانتفاضة، وهي قصيدة السّجل الثامن (رسالة: إلى قرّاء لا يقرّأون):

"حصارٌ يطولُ

وراء حصارٍ

يَطولُ

وراء حصارٍ"⁽²⁾

ونجد محمد القيسي الذي تطرّق إلى الموضوع نفسه، حيث يقول:

(1)-سميح القاسم، جهات الروح، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، (د ت)، ص83.

(2)-سميح القاسم، (سبحة للسجلات)، الأعمال الكاملة، ج3، دار سعاد الصباح، الكويت، 1993. ص440.

آه يا وجهي المحنّي/ بتراب الوطن/.... /فمتى نخرج من هذا الحصار!؟⁽¹⁾
 كما اهتمّ الشاعر محمد الماغوط بموضوع الحصار الذي تناوله في إحدى قصائده التي
 عنونها "الحصار" حيث قال:

"لأعود كما كنت،

حاجباً قديماً على باب الحزن

ما دامت كلّ الكتب والدساتير والأديان

تؤكد أنني لن أموت

إلا جائعاً أو سجيناً"⁽²⁾.

ربط الشاعر مصيره الذي اطلع عليه في كتب الأوائل، وفي الشرائع السماوية التي
 ذكرت مصيره الإنسان الحتمي، وأكد كذلك ما سيحدث له على هذه الأرض، وأنّ الحزن
 مهما طال تحت الحصار بأنواعه، حتماً سيزول في يوم ما.
 كلّ شعراء الأرض المحتلة يؤكدون على مواصلة المقاومة حتى آخر قطرة من دمائهم،
 لذا نجدهم يصرون على ذلك، وهذا الشاعر الفلسطيني توفيق زياد يصرّ على البقاء
 والمقاومة معاً من أجل تحرير فلسطين، وقد أبدع قصيدته "إنا هنا باقون"، القصيدة التي
 تشكّلت "أحد الحصون المنيعّة التي تترسّ خلفها الباقون، وهي الجذر الضارب في أعماق
 الأرض، الذي أعجز كلّ آلات الحفر أن تخلعه من أرضه، إنّها أنشودة كلّ المظلومين في
 الأرض"⁽³⁾. وقد أعلن فيها قائلاً:

"إنا هنا باقون

كأنّا عشرون مستحيل

في اللدّ والرّملة والجليل

هنا على صدوركم باقون كالجدار

وفي حلوقكم

(1)- محمد القيسي، خماسية الموت والحياة، دار العودة، بيروت، (د ت)، ص94.

(2)- محمد الماغوط، (الفرح ليس مهنتي)، الآثار الكاملة، دار العودة، بيروت، ط2، 1981. ص242.

(3)- محمد محمد شراب، مرجع سابق، ص82.

كقطعة الزّجاج كالصّبار

وفي عيونكم زوبعة من نار

هنا على صدوركم باقون كالجدار⁽¹⁾.

أمّا نظرة محمود درويش التي تتقاطع مع كل الشعراء حول عروبة الأرض المحتلة وتصميمه على البقاء من أجل هدف واحد، لا ثاني له. إذ يصرّح في ذلك، قائلاً:

واقفون هنا. قاعدون هنا. دائمون هنا.

خالدون هنا. ولنا هدَفٌ واحدٌ واحدٌ⁽²⁾

فالشاعر يؤكّد على أنّ الأرض السليبية هي حقّ فلسطيني، لا يشاركه فيها أحد، فهي أرض كنعانية عربية، ملك للعرب، لا غير، كما أكّد ذلك، كلّ المؤرخين، سواء أكانوا عرباً أم أعاجم. وما اليهود في نظره، سوى عابري سبيل، يقيمون فيها برهة، ثمّ يرحلون عنها عاجلاً أو آجلاً فالرحيل عنها أمرٌ حتمي، حسبما ذكر في الكتب المقدّسة.

✓ **التناص المرجعي:** يعتمد هذا التناص على مرجع معيّن، كأن يكون ذا مرجع ديني، أو تراثي أو أسطوري أو أدبي، ليعبّر الشاعر بعد ذلك عمّا يختلج في نفسه، فيتبنّى أفكار غيره من الشعراء والفلاسفة والمفكرين، وقد تعدّد التناص في الخطاب الدرويشي بتعدّد مرجعيّاته.

1- التناص الديني: يتنوّع التناص الديني لدى محمود درويش، فهو يمثّل المرجعيّة الأساس، ثقافياً يعتمد على الأديان الثلاثة المتواجدة على أرض الرسالات، أرض فلسطين سواء أكان النصّ الديني إسلامي، أو مسيحي، أو يهودي.

يستلهم الشعراء منذ القدم النصوص الدينية المقدّسة التي يوظّفونها بتقنيات مختلفة حسب معتقد كلّ شاعر، الذي يحاول، دائماً، أن يقوم بإسقاط ما يجول بخاطره ليبلور نصّاً جديداً. فيتعامل مع النصّ الديني بحذر تامّ لقداسته، قد يبقيه على دلالاته الأصليّة دون تغيير.

(1)- المرجع نفسه، ص82.

(2)- قصيدة حالة حصار، ص216.

وقد يلجأ أحياناً أخرى إلى إضفاء لمسة إبداعية، فتعطي له بعداً جمالياً خاصاً، وبذلك يقربه أكثر من المتلقي.

- التناص الإسلامي: وظّف الشاعر التناص القرآني، فاستدعي من القرآن الكريم آيات بكاملها، أو جزءاً منها ليدعم موضوعه، بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، فيقتبس منه ما يرفع من قيمة إبداعه، ويثري نصّه الشعريّ لما للقرآن من بلاغة تعزّز لغته الشعرية وتجعل المتلقي يستوعب النصّ الجديد بسهولة، واقتناع تامّ، ونجد أنّ التناص يتجلّى فيما قاله درويش عن القضية الفلسطينية:

فالحقيقةُ جاريةُ النصّ، حسناءُ

بيضاء، من غير سوء... (1).

أورد الشاعر نصّه المتناص الذي مفاده بأن الحقيقة لا تخفى على العالم أجمع، ولن يراها إلا من كانت لديه عين ثاقبة، فالقضية الفلسطينية التي يدافع عنها شرفاء الشعب الفلسطيني، في كلّ مكان، هي قضية عادلة، تتمثّل آية من الآيات التي تشبه ما فعله سيدنا موسى عليه السلام على مرأى من فرعون، كان إذا أدخل يده في جيبه، فإنّها تخرج تتلألاً كأنّها القمر. وأما المتناص معه، يتمثّل في الآية الكريمة من سورة طه، قال تعالى: ﴿وَاضْمُمْ يَدَكَ إِلَى جَنَاحِكَ تَخْرُجَ بَيْضَاءَ مِنْ غَيْرِ سُوءٍ آيَةً أُخْرَى (22) لِنُرِيكَ مِنْ آيَاتِنَا الْكُبْرَى (23) اذْهَبْ إِلَى فِرْعَوْنَ إِنَّهُ طَغَى (24)﴾

فالشاعر يبرز الصّراع الواقعي الدائر بين العرب أصحاب الحقّ الشرعي، وما بين اليهود الوافدين، الذين هم دائمو الاحتجاج، يحتكّون بأكاذيبهم المستمدّة من أساطير توراتية، ممّا تجعلهم يلجؤون إلى اتخاذ القوة كوسيلة لخلق واقعهم المزيف. لكنّ درويش يبني واقع فلسطين الحقيقي من خلال خطابه الشعري.

وقد ربط الشاعر، كذلك، الإنسان الفلسطيني بشخصية دينية ذات مقام رفيع، يضرب بها المثل في الصبر واحتمال المحن، إنّهُ أيّوب عليه السّلام، الذي وردت قصته في الكتاب المقدّس كأشعار صيغت في سفر أيّوب من الإصحاح الأول، كما ذكرت قصته في القرآن الكريم، بأنّ الله عزّ وجلّ ابتلاه ببلاء لم يبتل به أيّ مخلوق على وجه الأرض، ابتلاه في

(1)- قصيدة حالة حصار، ص240.

جسده بأشدّ الأمراض فتكاً، وامتحنه في فقدان أولاده وأمواله، فما كان منه سوى أن يصبر ويحتسب إلى بارئه عزّ وجلّ، فأعطاه الله عزّ وجلّ أضعاف ما فقد. لذا نجد أن الشاعر أسقط حال الإنسان الفلسطيني الذي أخذت أرضه عنوة وظلماً، فلجأ إلى كلّ السوائل لاسترجاع حقوقه السلبية، لكن لم يبق له سوى أن ينجز ما أنجزه سيّدنا أيّوب، ويدعو الله لكي يفرّج عنه همّه الذي رسخ على ظهره لفترة طويلة من الدهر. إذ قال:

هنا بعد أشعار "أيوب" لم ننتظر أحداً...

هنا، لا "أنا"

هنا يتذكّر "آدم" صلصاله

سيمتدّ هذا الحصار إلى أن نعلّم أعداءنا

نماذج من شعرنا الجاهلي⁽¹⁾.

والشاعر لم يكتفِ بالإشارة إلى ما قام به سيّدنا أيّوب عليه السّلام، فحسب وإنما لجأ إلى استدعاء شخصيّة أخرى كانت سبباً في وجود الكائن البشري على وجه هذه الأرض، فاستدعى سيّدنا آدم عليه السّلام، من خلال المادة التي خلقه الله عزّ وجلّ منها. فكانت الكلمة المستوحاة من القرآن الكريم منحصرة في مادة تكوينية منها خُلق الخلق جميعاً. وقد قال تعالى: ﴿وَلَقَدْ خَلَقْنَا الْإِنْسَانَ مِنْ صَلْصَالٍ مِنْ حَمَإٍ مَسْنُونٍ﴾ [الحجر: 26]

فالصلصال "الطين اليابس الذي يصلُّ من ييبسه، أي: يُصوّت، وفي التّزليل: ﴿خلق الإنسان من صلصال كالفخار﴾ [الرحمن: 14]... وهو صلصال ما لم تصبه نار، فإذا أصابته نار فهو الفخار"⁽²⁾.

وقد استوحى الشاعر كلمة الصلصال لتأكيد حقيقة في غاية الأهميّة، قد غابت بالفعل عن أنظار المحتلّ الذي يتغاضى عن حقوق شرعية لشعب ورث هذه الأرض أباً عن جدّ منذ الأزل، فلا حظّ لمحتلّ غاصب فيها. وإنما هي لشعب عربيّ أبيّ ارتبط بأرضه ارتباطاً لا فكاك له.

(1)- قصيدة حالة حصار، ص 179.

(2)- كامل محمد الجزار، المعجم الفريد لمعاني كلمات القرآن المجيد، ج1، دار التوزيع والنشر الإسلامية، القاهرة، ط1،

كما وظّف تناس الحديث النبويّ الذي يقوم هذا على استدعاء الحديث النبويّ الشريف كلّهُ أو جزء منه ، وتضمينه في النصّ الشعريّ، كما فعل الشاعر، في قوله:

وإن كان لا بدّ من فرَح

فليكنْ

خفيفاً على القلب والخاصرة !

فلا يُلدَغُ المؤمنُ المتمرّنُ

من فرَح... مرّتين !⁽¹⁾

يمثّل ذلك تناساً ما جاء في حديث عن أبي هريرة رضي الله عنه، عن النّبّيّ صلى الله عليه وسلّم أنّه قال: (لَا يُلْدَغُ الْمُؤْمِنُ مِنْ جُحْرٍ وَاحِدٍ مَرَّتَيْنِ) رواه البخاري⁽²⁾.

فالشعب الفلسطيني أصبح يعيش في زمن صعب، لم يشهد مثيله، تفاقمت أزمارته الثقافية والاجتماعية، والاقتصادية، وتكالبت عليه الأعداء من كلّ الأنحاء، وحكت له المؤامرات في السرّ والعلن، والشاعر من هذا المنطلق يوجّهه من خلال استقطاب الحديث النبويّ الذي يدعو فيه إلى أن يتوخّى الحذر في شؤونهِ الحياتيّة، سياسيّاً وغير سياسيّ، مع المحتلّ بالدرجة الأولى ومع حلفاء المحتلّ.

فالشاعر يرتكز في دفاعه عن أرضه الطّيبة، ذات العبق النبويّ الذي تفوح منه رائحة الأنبياء الذين مروا ذات يوم من هنا، بعد أن صلّى المصطفى عليه أزكى صلوات ربّي عزّ وجلّ بهم بالمسجد الأقصى.

فقد وظّف كلّ من الوحي والمآذن الدّالة دلالة قاطعة على انتماء هذا المكان الطاهر إلى بشر طاهرين، لا يخضعون إلّا لربّ العزّة، سبحانه وتعالى. فقد قال الشاعر:

الوميضُ، البصيرةُ، والبرقُ

قَيَدَ التشابه...⁽³⁾

عما قليلٍ سأعرف إن كان هذا

(1)- قصيدة حالة حصار، ص196.

(2)- زين الدين أحمد بن عبد اللطيف الزبيدي، مختصر صحيح البخاري، المسمى التجريد الصريح لأحاديث الجامع الصحيح، تخريج: أحمد إبراهيم وهوة، دار الكتاب العربي، بيروت، 2006. ص452.

هو الوحي...⁽¹⁾

وقال أيضاً:

شَجَرَ السَّرْو، خلف الجنود، مآذنُ

تحمي السماء من الانحدار...⁽²⁾

فالوحي هو الانطلاقة الحقّة لبناء مجتمع جديد، يختلف اختلافاً كاملاً عما كان سائداً في المجتمع الجاهليّ، فبهذا المعنى يتحوّل الإنسان الفلسطيني إلى العمل الجاد بما يوحي إليه لانتهاج سبيل سطره له الإسلام لكي يسارع في تغيير من حياته، ويثابر مثابرة جادة في الدفاع عن أرضه، كما دافع الرسول صلى الله عليه وسلم عن عقيدته السّمة. ولن يتأتّى له ذلك إلاّ بما الجهر بمقاومته على مآذن يقوم بإيصال كلمته إلى أقاصي الأرض.

- التناص المسيحي: ارتكز الشاعر في بناء خطابه الشعري على كل ما يمتّ بعلاقة إلى الدين المسيحي، لارتباط الإنسان الفلسطيني بعلاقة مباشرة بمعاناة سيدنا عيسى مع اليهود.

لذلك نجد أنّ الشاعر قد وظّف رموزاً مسيحية كثيرة استحضرها في قصيدته، ومن هذه الرموز: الخطايا، والكتاب المقدّس، والروح، والصخرة، والعداوى والكنيسة وصلاة الأحد. وقد ركّز الشاعر في قصيدته على التسامح الإسلامي الذي كلّف أتباعه أن يتعايشوا مع كلّ الأديان، لذا نجده يذكر الكنيسة المتواجدة في إحدى شوارع رام الله الواسعة، أين تقام مراسيم صلاة الأحد. وقد قال في ذلك:

والنهارُ الخريفيُّ يُكْمِلُ نزهتَهُ الذهبيّة

في شارعٍ واسعٍ كالكنيسة

بعد صلاةِ الأحد...⁽³⁾

(1)- قصيدة حالة حصار، ص192.

(2)- قصيدة حالة حصار، ص194.

(3)- قصيدة حالة حصار، ص194.

فالكنيسة تمثل عند المسيحيين "المكان الذي تقام فيه الطقوس الدينية"⁽¹⁾ كالصلاة التي تعدّ "أساسيّة في الدين، والتأمل الروحي بغية المتعبد الورع، وطرق الصلاة عديدة، وينبغي أن تقترب بشيء من التقشف وإنكار النفس، وعلى المؤمن أن تعتبر كل عمل يقوم به قرباناً يقدمه لله، وأساس المعاملة محبة الله"⁽²⁾.

- **المتناص اليهودي:** اعتمد الشاعر مرجعية دينية يهودية، حيث أشار إلى بعض الرموز الدينية، كآدم وأيوب عليهما السلام [م03] والكهنة [م46]، والصخرة [م47]، ونجمة داود [م58] والحائط [م80]... وغيرها.

وقد استحضّر في قصيدته حالة حصار نصاً من سفر الجامعة، الإصحاح الثالث، والذي يتملّ في النصّ التالي: "لكل شيء زمان ولكل أمر تحت السماوات وقت. للولادة وقت وللموت وقت للغرس وقت وللقلع المغروس وقت. للقتل وقت وللشفاء وقت للهدم وقت وللبناء وقت. للبكاء وقت وللضحك وقت للنوح وقت وللرقص وقت..."⁽³⁾. نلاحظ أن هذا النصّ الديني ارتبط بالمتناص الذي حاول الشاعر أن يجمع بينهما، حيث قال درويش: "في الحصار، تكون الحياة هي الوقت"⁽⁴⁾.

وقال أيضاً: "هنا، عند مُرتفعات الدُخان، على دَرَج البيت/لا وقتَ للوقت"⁽⁵⁾ وقال أيضاً: "نجدُ الوقتَ للتسلية:/نلعبُ النردَ، أو نتصفَحُ أخبارنا"⁽⁶⁾ وقال: "يجدُ الوقتَ للسخرية"⁽⁷⁾ وقال: "يجدُ الوقتَ للأغنية"⁽⁸⁾.

يتضح من خلال التراوح بين النصّين، النصّ الحاضر (المتناص) والنصّ الغائب (المتناص معه)، بأنّ التناص قد شكّل لمسة جعلت النصّ يكتسب دلالات ذات أبعاد، مشيراً

(1)- محمد شفيق غربال، وآخرون، الموسوعة العربية الميسرة، ج5، المكتبة العصرية، صيدا- بيروت، ط1، 2010. ص2747.

(2)- محمد شفيق غربال، وآخرون، الموسوعة العربية الميسرة، مرجع سابق، ص2751.

(3)- سفر الجامعة، الإصحاح 3.

(4)- قصيدة حالة حصار، ص180.

(5)- قصيدة حالة حصار، ص183.

(6)- قصيدة حالة حصار، ص187.

(7)- قصيدة حالة حصار، ص227.

(8)- قصيدة حالة حصار، ص228.

في ذلك إلى أن حياة الإنسان الفلسطيني في الحصار تتوقف، فكل شيء زمان، ولكل أمر تحت السماوات وقت كما جاء في الإصحاح، وكذلك في يوم ما، سيأتي وقت خروج اليهود من الأرض المحتلة.

2- التناص الأسطوري: يميل الشعراء المعاصرون إلى توظيف الرمز الأسطوري، لما فيها من إثارة "قد يلجأ إليها الشعراء لتحقيق أحلامهم، والتعبير عن تطلعاتهم الفنية والفكرية وإثراء تجاربهم الشعرية، لأنّ اللغة في استعمالها اليوميّ المعتاد تفقد بالضرورة تأثيرها وتشحب نضارتها، ومن هنا قد يكون استعمال الرمز الأسطوري، والأسطورة الرمز بمثابة مناجاة للأداء اللغويّ يستبصر فيه صاحبه بواسطة التشكيلات الرمزية إمكانات خلق لغة تتعدّى وتتجاوز اللغة نفسها"⁽¹⁾.

وللشعر صلة قديمة بالأسطورة، فهو وليدها، نشأ في أحضانها وترعرع بين مرابعها لذلك نجد الشاعر في العصر الحديث عاد ليستعين بها في التعبير عن تجاربه تعبيراً غير مباشر فتندغم في بنية القصيدة لتصبح إحدى لبناتها العضوية، وهذا ما يمنحها أهمّ السمات الفاعلة في بقائها، وينقذها من الأساليب المباشرة والتقريية والخطابية والغنائية⁽²⁾.

وقد اعتمد الشاعر الأسطورة اليونانية، بما أنّها تمثلّ عمومًا، المعتقد الرمزي، الذي تمتدّ جذوره امتدادًا تاريخيًا أو طبيعيًا أو فلسفيًا، فهي ترتبط بالعقائد الدينية والشعائر السحرية. وتعين الإنسان في تحديد موقعه من الزمان⁽³⁾. لذا وظّف درويش أسطورة حصار مدينة طراودة المستمدة من أعمال هوميروس الشاعر اليوناني الضريع مبدع الأسطورة اليونانية القديمة "الإلياذة" (l'Iliade) و"الأوديسة" (l'Odyssée). وينحصر الحديث عن الأسطورة الهومرية التي صاغت قصة حصار المدينة في قوله:

لا صدى هوميرويّ لشيء هنا.

فالأساطير تطرُق أبوابنا حين نحتاجها

(1)- جمال مباركي، مرجع سابق، ص207.

(2)- خليل الموسى، قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000. ص89.

(3)- ينظر: محمد التونجي، المعجم المفصل في الأدب، ج2، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1999. ص843.

لا صدى هوميريّ لشيء...

هنا جنرال يُنقَبُ عن دَوْلَةٍ نائمة

تحت أنقاض طراودة القادمة⁽¹⁾.

ولقد اتخذ الشاعر من قصة حصار طراودة منطلقاً للتعبير عما دبّر لهذه المدينة التي أريد لها أن تنهار تحت أقدام الجيش الإغريقي بفعل الحيلة المدبرة للتغلغل داخل المدينة المحاصرة.

3- **التناص التراثي:** عرف عن درويش بأنه شاعر ذو شغف كبير بكل ما هو إنسانيّ فهو يسترشد من كل الجوانب التراثية التي تخدم نصّه الشعريّ، سواء أكان هذا الاستدعاء يشكل ما له علاقة بالتراث العربي، أم أنه يشكل التراث الإنساني.

فقد استدعى درويش شخصيات كثيرة ذات تأثير كبير في مجال الأغنية العربية أو حتى الغربية، ممّا جعله يستحضر ((أمّ كلثوم)) المغنية المشهورة ذات الصوت الجهوري، والمغنية ((ماريا كالاس)) (Maria Callas) الأمريكية ذات الأصل اليونانيّ. فهو لم يستدع المغنيات المشهورات فقط، وإنما استدعى كذلك أكبر روائي العالم، كالروائي الروسي ((ف. دوستوفسكي)) (Fyodor Dostoevsky)، ذي الشهرة الواسعة، لما حقّقه رواياته انتشارا اكتسح العالم بأسره، وعلى الأخصّ روايتي "الجريمة والعقاب" و"الإخوة كارامازوف".

لكن ما يصرّح به الشاعر أنه لا يستطيع أن يقرأ رواية عالمية رغم ولعه بالقراءة، ولا يستطيع الاستماع إلى بالأغاني؛ رغم ولعه بسماع الأغنية الهادفة، العربية وغير العربية، إلا أنّه هناك في حياته أشياء مهمة ذات هدف سام، فهو يفضل ألا يمارس فعل القراءة والاستماع، لأنّه في مهام أكبر من الترفيه عن نفسه، إن مهمته في هذه الآونة تنصبّ على انتظار عدوّه الذي اغتصب أرض الرسائل.

وهذا ما أعلن عنه قائلاً:

يجدُ الوقتَ للأغنية:

في انتظارك، لا أستطيعُ انتظارك

لا أستطيعُ قراءة دوستوفسكي

(1)- قصيدة حالة حصار، ص 184.

ولا الاستمتاع إلى ((أمّ كلثوم)) أو ((ماريا كلاس))

وغيرهما، في انتظارك تمشي العقارب في

ساعة اليد نحو اليسار، إلى زمن

لا مكان له،

في انتظارك لم أنتظرك، انتظرت الأزل⁽¹⁾.

كما استحضر من الثقافة العربية العريقة، كلّ ما يمتّ للإنسان العربيّ من أخلاق فاضلة ومن عادات سامية اكتسبها عن أجداده السّادة الأباة الذين عشقوا هذه الأرض الطاهرة، وقد صرّح مخاطباً جيش الاحتلال:

أيّها الواقفون على العتبات ادخلوا،

واشربوا معاً القهوة العربيّة⁽²⁾.

انطلق الشاعر من المكان الذي يعبق برائحة القهوة العربيّة الزكيّة التي تحمل دلالات التشبّث بالأرض، وبالعودة إليها؛ كما أنّها ترمز إلى الشيء الموروث العربيّ، لأنّها تنحدر من سلالة المكان الأول، هي رحلة بدأت من آلاف السنين وما زالت تعود. القهوة مكان. القهوة مسام تُسرّب الدّاخل إلى الخارج، وانفصالٌ يوحد ما لا يتوحد إلاّ فيها هي رائحة القهوة. هي ضدّ الفطام. ثدي يرضع الرجال بعيداً. صياحٌ مولود من مذاق مرّ، حليب الرجولة، والقهوة جغرافيا...⁽³⁾.

وفي هذا المقطع يصوّر العربيّ الذي انطبعت نفسه بما يجمّلها من أخلاق كريمة، وما أكثرها، فهو الذي يستضيف عابري السبيل إلى خيمته معبراً عن حبّه العميق للإنسانيّة، وعن سموّ سجاياءه، لكنّه يرفض عمليّة النسيان التي أراد العدو أن يسلطها عليه، بنفيه و تشريده بعيداً عن وطنه الأمّ. وقد أعلن الشاعر عمّا يتعرض له الفلسطيني من أطماع داخلية وخارجيّة تتجاذب أطراف قضيّة العادلة:

في الطريق المضاء بقنديل منفي

(1)- قصيدة حالة حصار، ص228.

(2)- قصيدة حالة حصار، ص 186.

(3)- محمود درويش، (ذاكرة للنسيان)، الأعمال الجديدة الكاملة، ج3، مصدر سابق، ص28.

أرى خيمةً في مَهَبِّ الجهات⁽¹⁾.

وفي هذه الدوامة التي يعيشها الفلسطيني، يعترض الشاعر سبيل من يحاولون بيع ممتلكاته والعبت بكرامته، وإذلاله بالقرارات الدولية التي تميل مل الميل، بصيغة أو بأخرى، إلى الاحتلال الغاصب، فيرفض صراحة سياسيات الدول التي تدعي مناصرة القضية الفلسطينية قائلاً:

أَلْقِبَائِلُ لَا تَسْتَعِينُ بِكسرى

و لَا قَيْصَرَ، طَمَعًا بِالْخَلِيفَةِ⁽²⁾.

4- التناص الأدبي: يرتكز الشاعر على مرجعيات مختلفة، من بينها المرجعية الأدبية التي "تتركز في الأدب نفسه، وأن النصوص تتفاعل ضمن هذا الحقل، وكذلك ضمن حقل أوسع يشتمل على الفنون جميعاً. على الرغم من أن الخطاب الأدبي يبقى مستقلاً عن الواقع، وعلى الرغم من مرجعيته الذاتية، فإنّ الأدب يعتمد نفسه نموذجاً لنفسه"⁽³⁾.

والشاعر المعاصر يلجأ، عادة، في استدعائه للنص القديم، إلى تقنيات مختلفة، يعتمد عليها اعتماداً كلياً في هيكلة خطابه الجديد، لأنّ القصيدة في رحلة تكوينها مسكونة بذاكرة النصوص القديمة⁽⁴⁾ في هذه الحالة، يكون الشاعر شغوفاً باستحضار كل ما هو قديم، سواء سواء أكان استحضاره عربياً أم غير عربي.

فالقارئ لقصيدة محمود درويش يجد تداخلاً نصيّ مع بيت شعري لأبي العلاء المعري فقد قال درويش:

الشَّهِيدُ يَحَاصِرُنِي كُلَّمَا عَشْتُ يَوْمًا جَدِيدًا

ويسألني: أَيْنَ كُنْتَ ؟

أَعِدْ لِّلْقَوَامِيسِ كُلِّ الْكَلَامِ الَّذِي

كُنْتَ أَهْدَيْتَنِيهِ،

(1)-قصيدة حالة حصار، ص 208.

(2)-قصيدة حالة حصار، ص 202.

(3)-تيفين سامبول، التناص ذاكرة الأدب، تر: نجيب غزاوي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2007. ص 50.

(4)-جمال مباركي، مرجع سابق، ص 236.

وخَفَّفَ عن النائمين طنينَ الصدى !⁽¹⁾.

لا يملك الشاعر كلماته التي يتشّدّق بها في يوم، فما هي سوى كلمات لا أكثر ولا أقلّ لا تساوي شيئاً أمام قطرة واحدة من دم شهيد شريف بذله في سبيل أرضه، وهنا يتدخلّ الشهيد أمراً الشاعر بأن يكفّ عمّا يزعج النائمين من ساكني القبور، يطالبه بأن يدعمهم نائمين في سلام.

وأول ملاحظة نبديها في أنّ السطر الأخير من هذا المقطع يتداخل مع نصّ سابق لأبي العلاء المعريّ من قصيدة "غير مجدٍ في ملّتي واعتقادي". وأنّ هذا التداخل الذي تولّد من استدعاء النصّ الحاضر لنصّ سابق له ما يبرّره كفلسفة عرف بها شاعر المعرفة. وقال المعريّ يرثي فقيهاً حنفياً:

خَفَّفَ الوطء!، ما أَظُنّ أديم...الأرضِ إلّا من هذه الأجساد⁽²⁾.

فالمعريّ بفلسفته النبيلة يدعو الفقيه، بلباقة، إلى احترام ما تحت الأرض من أموات ويطلب منه أن يمشي بهدوء، دون تكبرٍ ولا خيلاء، لأنّ من في باطن الأرض هم أجدادي وأجدادك. كما يدعو الشّهيدُ الشاعرَ بأن يكفّ عن كثرة الكلام حتى لا يزعج شهداء الأرض المحتلة.

وهكذا، فالإنسان الفلسطيني يمتلك القوّة الحقيقيّة التي وهبها الله عزّ وجلّ إياه؛ شأنه شأن الإنسان العربيّ في كلّ بقعة من بقاع الوطن العربيّ، من الشرق إلى الغرب، حيث تتجلّى هذه القوّة في حبّ أرضه التي لن يتخلّى عنها مهما كلّفه الأمر من مشاقٍّ ومتاعب. لأنّ هذا الحبّ الكامن في أعماق أعماق قلبه، قد حوّلته إلى عاشق بدرجة عليا، لأرضه فلسطين، ومحّب للحياة وقد صرّح مراراً وتكراراً في جلّ قصائده عن حبّه الأبديّ لهذه الأرض الطاهرة، فقد قال معلناً حبّه للحياة:

نُحِبُّ الحياةَ غداً

عندما يصلُ الغدُ سوف نُحبُّ الحياة⁽³⁾.

(1)-قصيدة حالة حصار، ص245.

(2)- أبو العلاء المعري، شرح ديوان أبي العلاء، محمد فاضلي وإبراهيم شمس الدين، دار صبح، بيروت، ط1، 2008. ص83.

(3)-قصيدة حالة حصار، ص196.

وهذا التعلّق بالحياة يتقاطع مع ما قاله فريدريك نيتشه: (إننا نحبّ الحياة، لأننا متعوّدون لا على الحياة، ولكن على الحب)⁽¹⁾. لأنّ الشعب الفلسطيني يحيا في كلا الحالتين الحالتين حياة أبدية منحه الله عزّ وجلّ إياه، يحيا حياة مقاوم ينشر الرعب و الهلع في قلوب المحتلّين الجبناء، سواء أكان في جبهة المقاومة، أم في جنة الخلد.

كما وظّف أشهر مسرحيات ويليام شكسبير (William Shakespeare) "تاجر البندقية" التي يدعو فيها الإنسان إلى أن يتحلّى بالأخلاق الفاضلة، وألاّ ينتسبه باليهود، فيبتعد عمّا يشينه وينقص من قدره وشأنه. لأنّ الانحرافات التي التصقت باليهود كانت تعبّر عن الصفات الدنيئة كما وصف بها شكسبير الشخصية اليهودية "شايلوك" المرابي.

ولذا نجد أنّ درويش أشار إلى هذه الشخصية المسرحية التي تنطبق على كلّ يهودي إذ قال:

أما للغبيّ، كما لليهودي في

((تاجر البندقية)) قلب، وخبز/وعينان تغروران؟⁽²⁾.

(1)-فريدريك نيتشه، ديوان نيتشه، تر:محمد بن صالح، منشورات الجمل، بيروت، ط2، 2009، ص132.

(2)-قصيدة حالة حصار، ص241.

خلاصة:

نخلص أن درويش يتكئ على مرجعيات ذات أهمية في بلورة خطابه الشعري، وأن تجربته الشعرية بنيت على علمية التأثير بعدد من النصوص، وبطرق مختلفة، حيث انتهج في تناسله نوعين: التناص الداخلي (الذاتي) الذي انتهجه بمستويات متنوعة، فتداخلت نصوصه الإبداعية فيما بينها، واكتسبت منحى جديداً في إنجازاته الشعرية. أما التناص الخارجي (المحلي والمرجعي)، فقد تأثر في الأول بشعراء الأرض المحتلة تأثيراً كبيراً، خصوصاً سميح القاسم ومحمد القيسي، وأما التناص المرجعي فقد استعان بنصوص دينية، إسلامية وغير إسلامية واقتبس من النصوص الأسطورية اليونانية، والنصوص الأدبية العربية والغربية.

خاتمة

خاتمة:

لقد كان يشغل بالنا سؤالٌ مهمٌّ عن كَيْفِيَّةِ انسجام الخطاب الشعري المعاصر، فاتَّجه اهتمامنا نحوه، بشكلٍ جدِّي، محاولين في ذلك، أن نقدّم تحليلاً لسانياً لقصيدة "حالة حصار" للشاعر محمود درويش. معتمدين على تطبيق المعايير السبعة للنصّية التي وضعها روبرت دي بوجراند (R.DeBeaugrande)، وولفجانج دريسلر (W.Dresslar)، كما استفدنا من جهود بعض اللسانيين والنقاد الغربيين سواء كانت هذه الاستفادة، من نظرية التلقي، أم التداولية أم لسانيات النصّ أم تخصصات أخرى تخدم النصّ الإبداعي.

وقد توصلنا إلى عدد من النتائج يمكن تلخيصها في النقاط التالية:

- يعدّ معيار الاتساق باعتباره نظاماً لغوياً يتسع عبر النصّ، فيمثّل عاملاً من عوامل استقراره ورسوخه، وبذلك تظهر أهميّته في التماسك القوي بين الأجزاء التي تشكل بنية النصّ، من مستوياته النحوية والمعجمية والصرفية.

- أما الانسجام، فيتحقّق على مستوى المدلوليّة والخطاب باعتباره انعكاساً متبايناً للظروف الماديّة المحدّدة تاريخياً التي تنتج الخطابات. ويرتبط به طرفان: داخل النصّ (ظاهر) تحمله الأدوات الظاهرة للربط، وخارج النصّ (تداولي). فيتّصل اتصالاً وثيقاً برصد الترابط والاستمراريّة في عالم النصّ. كما يتحقّق من خلال مجموعة من المبادئ والعمليات التي تعتمد على دمج مفاهيمه الواردة لدى كل من فان دايك، ودي بوجراند ودريسلر.

- تتجلّى مقصدية الشاعر في خطابه الشعري في معنيين: معنى ضيق؛ حيث تتدرج رغبة الشاعر في إنتاج خطابه ومقصدية التي تبني من تشكيلة لغويّة ينتجها لتكوين نصّ متّسق ومنسجم. ومعنى أوسع، تشير إلى جميع الطرق التي يتخذها الشاعر في إنتاج نصوصه، وفي استغلالها من أجل متابعة مقصدية. فالقصد من إنتاج النصّ في المعنى الأوّل يحمل غاية نصيّة؛ في حين أنّه يحمل مع الثاني غاية تداولية.

- وتستمدّ المقبولية مفهومها من رغبة المتلقي في إقباله على التشكيلة اللغويّة، على أنّها نصّ متّسق ومنسجم، وقابل للاستغلال، ليحقّق بذلك استمرارية قراءة النصّ وفهمه، ومن ثمّ

يتمّ قبوله قبولاً تامّاً. وهي تتجلى في التفاعل المبني على تقابل قطبين: الشاعر الذي يعلن صراحة عن قصديّته ضمن خطابه الذي يوجّهه إلى متلقٍّ ما، والمتلقي، يعلن كذلك عن رغبته القصوى في تلقّي المعرفة ومحاولته من أجل صياغة مفاهيم مشتركة بينه وبين الشاعر.

- لذا فإنّ تضافر جهودهما الشاعر والمتلقي من أجل إخراج النصّ كمولود جديد للوجود، فرغبة الشاعر الملحة تدلّ على نيّته في إنتاج الخطاب، وموقف المتلقي يتعلّق بالمقبوليّة التي يقرّ بها، ويحكم على أنّ المنطوقات اللغوية تكون نصّاً متماسكاً مقبولاً لديه. وأنّ البنية الكبرى تمثّل المحكّ في تحليل رغبة المتلقي، ومحاولة تقريب وجهات النظر بينه وبين الشاعر، حيث يتمّ الربط بين مقاطع القصيدة ككلّ وبين عنوانها.

- وقد ارتبطت الإعلامية في الخطاب الشعري ارتباطاً وثيقاً بالواقع الاجتماعي والثقافي معاً، بحكم أنّ هذا الخطاب يمثّل اعتراضاً سياسياً، ينشر الوعي الوطني بين أفراد الشعب ويبلّغ رسالته إلى أحرار العالم، كما يناهض سياسيات الاحتلال الإسرائيلي.

- فالشعر لدى درويش وجلّ الشعراء المعاصرين يمثّل نوى من الإعلام الجمالي المتأسّس على التجربة، وأنّ كلّ قصيدة تأخذ مجراها وتبني نفسها بطريقة تختلف عن الأخرى، ممّا تدفع بالشاعر إلى إنتاج الجديد المبهّر.

- وتتدرج إعلامية الخطاب الشعري ضمن تحقيق علاقات دلاليّة بين أجزاء النص وهي في نظرنا علاقات لا يكاد يخلو منها نصّ يحقق شرطي الإخباريّة والشفافيّة مستهدفاً تحقيق درجة معينة من التّواصل.

- تأثّر الخطاب الشعري الدرويشي بمجموعة من السياقات التي استقى منها الشاعر نصوصه الإبداعية، والتي ارتبطت عموماً بكلّ القضايا الفلسطينية المصيرية، ممّا أكسبته شهرة عالمية بسبب اجتماع عدة سياقات اجتماعية وتاريخية وثقافيّة أسهمت كلّها في بروز صوت درويش الشعري الذي مرّ بمراحل ثلاث: علاقة الشاعر بالقضية الفلسطينية، مواجهته للاحتلال الإسرائيلي، بما أنّها تمثّل بالوعي الجماعي، وعلاقته بالمنفى الذي جعل وعيه

الثوريّ كامتداد لما عرف عن دفاعه عن القضية الفلسطينية في المرحلة الأولى، أمّا في المرحلة الثانية، حيث تلمسنا علاقته بالذات، والتمكين للحلم الإنساني لكي يتخلص ممّا علق به من ملامح المرحلة الأولى. وكانت ذات ارتباط قويّ بالمتلقي العربي. كما برز على المستوى الإنساني/النضالي فسعى إلى توسيع أبعاد النضال الفلسطيني بأنسنة وضعه مستكشفًا ما هو جذري ومشارك فيه على المستوى الإنساني الشامل مع السعي إلى الاحتفاظ بخصوصية ذلك الوضع. وأضفت مرحلة الانتفاضة، بعمق تجربتها، وثبوت مصداقيتها وبعد نظرتها، وجرأتها في توصيف الواقع المعاش، فهي أكثر مراحل الأدب الفلسطيني الحديث على صعيد الإبداع، نضجًا وتجديدًا، في اللغة والموضوع، وأثّقتها رؤية لمعطيات الظرف الراهن محليًا وعالميًا.

-ويحاول درويش أن يعطي نكهة خاصّة في نهاية القصيدة، لهذا الحصار الذي دام أجيالًا، دون أن يولي له الأنظار من قبل الدول العربية والأجنبية، سياسيًا أو اجتماعيًا، إذ وقف على مفاهيمه التي، ربما، قد تفتح أبواب الانتصار على مصراعيه، ويكون الجيل القادم هو المخلص لهذه القضية.

-والسياقات المختلفة التي تتأرجح بين كل ما هو واقعي، إذ يصبح من الطبيعي أن ننتصر للدعوة التي تطالب بتبني رؤى جمالية تتراسل مع معطيات الواقع، ولا تقع في أحبولة الشكليات المفرطة، وهو ما نراه متحقّقًا في قصائد درويش التي يتوازن فيها الفكري والجمالي، وتعالج مواضيع في غاية الخطورة دون أن تقع في إغراء تبني مفاهيم غريبة لا تتواءم مطلقًا مع تكويننا الثقافي ولا تتناسب مع مكونات تراثنا الراسخ.

-وبذلك نجد درويش يمتلك مرجعيات هامة يتكئ عليها في إبداعه الأدبي الذي يحتكّ بعدد من النصوص التي أثّرت فيه بوسائل شتّى، سواء أكان هذا التأثير، بطريقة مباشرة أم غير مباشرة في إبداعاته. فكان التناص لديه بنوعيه: التناص الداخلي (الذاتي) الذي انتهجه بمستويات مختلفة، فتتداخل نصوصه الإبداعية فيما بينها، لتكتسب منحى جديدًا في إنجازاته الشعرية. أمّا التناص الخارجي (المحلي والمرجعي)، فقد تأثر في الأوّل بشعراء الأرض

المحتلة تأثيراً كبيراً، خصوصاً سميح القاسم ومحمد القيسي، وأمّا التنّاص المرجعي فقد استعان بنصوص دينية، إسلامية وغير إسلامية، واقتبس من النصوص الأسطورية اليونانية والنصوص الأدبية العربية والغربية.

- وبعد، نأمل في الأخير أن هذه الدراسة قد أجابت عن بعض الأسئلة التي راودتنا منذ زمن، وأننا بإنجازنا لهذا البحث، قد ساهمنا ولو بالقليل، في بلورة تحليل الخطاب الأدبي من منظور لسانيات النص، كما نأمل أن تكون هذه الدراسة مفتاحاً لدراسات أخرى تدرس الشعر العربي المعاصر دراسة شاملة.

والله ولي التوفيق.

المخلص

ملخص:

مرّ البحث اللسانيّ بتحوّلات كثيرة، ساهمت في إيجاد نظرية شاملة تهدف إلى المقاربة اللسانية وتحليل قضاياها. فكانت لسانيات النصّ التي توصّل إليها اللسانيون في أواخر ستينيات القرن الماضي تمثّل أهم المقاربات اللسانية التي تجاوزت الجملة. يأتي بحثنا هذا محاولة منّا للولوج إلى عالم الخطاب الشعري لدى محمود درويش من خلال قصيدته "حالة حصار" التي كتبها أثناء حصار مقرّ القيادة الفلسطينية برام الله سنة 2002.

وقد جاء بحثنا على أربعة فصول، قدّمنا لهنّ بمدخل، تناولنا فيه أهمّ حدود مصطلح الخطاب، الذي حضي بأبحاث مختلفة في مجالات عدة، واكتسب معنى خاصاً في كل مجال منها، وأصلّنا لمفهومه اللغوي والاصطلاحي من خلال المنظور اللساني في الدراسات الغربية لدى بعض الأعلام، ثمّ تناولناه من المنظور العربي الذي احتكّ نقاده بالثقافة الغربية. أمّا الفصل الأوّل فضمّ المنحى النظريّ في لسانيات النصّ بين المعاصرة والتراث وشمل مبحثين: الأوّل لدراسة مفاهيم لسانيات النصّ في الدراسات الغربية؛ والثاني خصّص لدراسة مفاهيم لسانيات النصّ في الجهود العربية.

أمّا الفصول المتبقية كانت للمنحى النظريّ التطبيقيّ في الوقت نفسه، ففي الفصل الثاني تناولنا الخطاب الشعري وبنية النصّ؛ وشمل على مبحثين، الاتساق والانسجام. وفي الفصل الثالث، تناولنا الخطاب الشعري بين المنتج والمتلقي؛ وشمل على مبحثين، المقصدية والمقبولية. أمّا الفصل الرابع، تناولنا فيه الخطاب الشعري بين ظروف إنتاج النصّ وتلقيه تناولنا فيه ثلاثة مباحث، الإعلامية، والسياق، والتناص.

أمّا الخاتمة كانت لبيان النتائج التي توصّلنا إليها بدراستنا للمعايير النصية السبعة بالمنحيين النظري والتطبيقي.

ولقد اتصف منهجنا بما يلي:

1. وصف المعايير النصية التي ساهمت في بنية الخطاب الشعري.

2. تحليل المفاهيم النصية المعتمدة في دراسة الخطاب الشعري دراسة لسانية مستوحاة

من آراء اللسانيين الغربيين بالدرجة الأولى، ثم الالتفات إلى آراء بعض الباحثين العرب.

وقد اعتمدنا على المراجع الحديثة في لسانيات النص ذات الأهمية القصوى في هذا التخصص، منها ما هو مكتوب باللغة الأصلية، ومنها ما هو مترجم، وكذلك ما ألفه بعض الباحثين العرب، نذكر منها: لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب لمحمد خطابي ونظرية علم النص رؤية منهجية في بناء النص النثري، لحسام أحمد فرج، وعلم لغة النص النظرية والتطبيق، لعزة شبل محمد، وغيرها.

ومن الواجب أداء الشكر والعرفان إلى الأستاذ المشرف الدكتور مفتاح بن عروس الذي أمدني بتوجيهات وإرشادات ساعدتني على المضي قدماً في إنجاز هذا البحث. فجزاه الله عني خيراً الجزاء.

كذلك نتقدم بالشكر الجزيل للسادة أعضاء لجنة المناقشة على ما تحملوه من عناء القراءة البحث تصحيحاً وتقويماً.

وأخيراً، فإن أصبنا فبتوفيق من الله وحده، وإن أخفقنا فمن أنفسنا ومن الشيطان.

Résumé en français:

La recherche linguistique a traversé de nombreuses étapes évolutives ayant contribué à la mise en œuvre d'une théorie globale visant une approche linguistique et une analyse de ses problématiques.

La linguistique textuelle à laquelle ont abouti les linguistes à la fin des années soixante du siècle dernier représentait la plus importante approche linguistique qui a dépassé la phrase.

Notre sujet de recherche est une tentative de percer et d'entrer dans le domaine du monde du Discours poétique chez Mahmoud Darwich à travers son célèbre poème [Halat Hissar] «Etat de siège» qu'il a composé durant le siège du commandement du Fatah à Ramallah en 2002.

La présente recherche se subdivise en quatre chapitres, précédés par une introduction dans laquelle nous avons essayé de déterminer les limites, les plus pertinentes, relatives à la terminologie du Discours qui, par ailleurs, a fait l'objet de diverses recherches et analyses dans de nombreux domaines d'étude, de sorte qu'il a acquis un sens particulier dans chacun de ces domaines.

Nous avons tenté de rechercher l'originalité du Discours, dans les concepts linguistiques et terminologiques à travers le point de vue linguistique dans les études occidentales chez certains savants. Nous l'avons considéré ensuite du point de vue des critiques arabes qui ont côtoyé la culture occidentale.

Le premier chapitre de cette étude aborde l'orientation théorique de la linguistique textuelle entre contemporanéité et tradition. Il comprend, de ce fait, deux sous-chapitres:

Le premier sous-chapitre est consacré à la compréhension des concepts de linguistique textuelle dans les études occidentales, tandis que le second touche spécialement aux concepts de linguistique textuelle dans les efforts arabes.

Les autres chapitres, quant à eux, traitent des orientations théoriques et pratiques dans le même temps.

Dans le second chapitre, nous avons traité du Discours poétique et de la structure du texte, se penchant sur les notions de cohésion et de cohérence auxquelles sont consacrés deux sous chapitres.

Dans le troisième chapitre, nous avons traité du Discours poétique entre le créateur (émetteur) et le récepteur, et comprend deux volets consacrés aux notions d'intentionnalité et d'acceptabilité.

Dans le quatrième chapitre nous avons traité du Discours poétique entre les circonstances de la production du texte et sa réception.

Trois sous-chapitres traitent successivement:

De l'informativité, du contexte et de l'intertextualité

La conclusion a servi à montrer les résultats auxquels nous sommes parvenus au cours de notre étude des sept normes textuelles selon les orientations théoriques et pratiques.

La méthodologie adoptée dans ce travail de recherche se caractérise par: La description des normes textuelles qui ont contribué à la Construction du Discours poétique

1- L'analyse des concepts textuels adoptés dans l'étude du Discours poétique en tant qu'étude linguistique inspirée des avis des linguistes occidentaux, en premier lieu, puis la prise en compte de l'avis de certains chercheurs arabes, afin de compléter notre aperçu.

Enfin, nous nous sommes basés sur les travaux de recherche modernes et actuels dans cette spécialité. Parmi ces documents on notera ceux rédigés dans la langue mère originelle et ceux traduits vers une autre langue, mais aussi des textes rédigés par certains chercheurs arabes parmi lesquels on peut citer :

* Mohammed Khatabi: «Linguistique textuelle, introduction à la cohérence du Discours ».

* Hossam Ahmed Faraj: «Théorie des Sciences textuelles, une vue méthodologique dans la construction de texte en prose».

* Ezzat Chebel Mohamed: «Science linguistique textuelle théorique et pratique».

Au terme de ce modeste travail de recherche, qu'il me soit permis de remercier et d'exprimer ma profonde gratitude et ma reconnaissance à Monsieur Le professeur Meftah BENAROUS qui a dirigé cette recherche en me prodiguant ses précieux conseils et en m'orientant sur la bonne voie.

Mes sincères remerciements vont aussi à tous les membres du jury pour la lecture, souvent fastidieuse, de ce travail et sa correction.

Que toutes celles et tous ceux qui ont participé, de près ou de loin, à la réalisation de cette recherche, soient amicalement remerciés.

مسرء المصطلحات

Français

عربية

- A -

- Acceptabilité	- المقبولية
- Acoustique	- صوتي
- Acte de parole	- فعل كلامي
- Adjectif démonstratif	- ضمير الملكية
- Adjectif possessif	- اسم الإشارة
- Affinité sémantique	- مصاحبة دلالية (تشابه)
- Anaphorique(référence)	- قبلية (إحالة)
- Antonyme	- التضاد
- Articulation	- تلفظ، تقطيع
- Axe linéaire	- المحور الخطي
- Axe sémantique	- المحور الدلالي

- C -

- Cadres	- الأطر
- Cataphorique (référence)	- بعدية (إحالة)
- Catégorie (textuelle)	- صنف (نصي)
- Chaîne	- سلسلة ، تتابع
- Cohérence	- الانسجام
- Cohésion	- الاتساق

- Co-hyponyme	- الاشتمال المشترك
- Collocation	- التّضام
- Comparaison générale	- المقارنة العامة
- Comparaison particulier	- المقارنة الخاصة
- Comparaison référentielle	- إحالة المقارنة
- Compétence	- الكفاءة
- Compétence de communication	- كفاءة التّواصل
- Compétence textuelle	- الكفاءة النّصّية
- Complémentaires	- المكملات
- Composants d'un texte	- مكوّنات النّصّ
- Conjonction	- الربط
- Cognition	- الإدراك
- Contexte	- السّياق
- Convention syntaxique	- العرف التركيبي
- Corpus	- المدوّنّة
- Créatif (discours)	- إبداعى (خطاب)

-D-

- Déictique	- إشارىّ (عنصر)
- Déterminant	- المحدّد
- Détermination	- التّحديد
- Discours	- الخطاب
- Disjonction	- التّخيير

-E-

- Ecart	- فجوة
- Élément déictique	- العنصر الإشاري
- Élément numéral	- العنصر العددي
- Ellipse	- الحذف
- Ellipse lexicale	- الحذف المعجمي
- Ellipse nominale	- الحذف الاسمي
- Ellipse verbale	- الحذف الفعلي
- Extralinguistique	- خارج لساني

-F-

- Fonction émotive	- وظيفة انفعاليّة
- Fonction expressive	- وظيفة تعبيرية
- Fonction phatique	- وظيفة تواصليّة

-G-

- Grammaire du texte	- نحو النصّ

-I-

- Incompatibles	- المتعارضات
- Informativité	- الإعلاميّة
- Intentionnalité	- المقصدية
- Inter-textualité	- التناص
- Item lexical	- العنصر المعجمي
- Inverses	- المقلوبات

-L-

- Linguistique textuelle

- لسانيات النصّ

-M-

- Macrostructure
- Modèles mentaux

- بنية كبرى

- النماذج الذهنيّة

-N-

- Non-texte

- اللانصّ

-O-

- Opposition

- التقابل

-P-

- Plan du texte
- Pragmatique
- Phrase
- Proposition

- تخطيط النصّ

- التداوليّة

- الجملة

- القضيّة ، التركيب

-Q-

- Quasi synonyme

- شبه الترادف

-R-

- Récurrence complète
- Récurrence partielle
- Récurrence
- Répétition
- Réseau sémantique

- التكرار التام

- التكرار الجزئي

- التكرار

- إعادة

- الشبكة الدلاليّة

-S-

- Scénarios	- السيناريوهات
- Schémas	- الخطاطات
- Segmentation	- التقطيع
- Sème	- السّمة / وحدة معنويّة / مجردة.
- Séquence	- المتتاليّة
- Séquence conceptuelle	- الترابط المفهوميّ
- Séquence connective	- الترابط الرّصفيّ
- Séquence explicative	- متتالية تفسيرية
- Signe	- علامة
- Signe linguistique	- علامة لسانية
- Situationnalité	- المقاميّة
- Structure	- البنيّة
- Substitution	- استبدال
- Super- structure	- البنيّة العليا
- Synonyme	- الترادف
- Système	- النّظام
- Syntagme	- المركّب

-T-

- Termes généraux	- كلمات عامة
- Texte	- النّصّ
- Textualité	- النّصيّة

- Textualisation
- Texture
- Thème
- Typologie

- بناء النصّ
- نسيج النصّ
- الموضوع / المسند
- التصنيف

ملحق (OI)

[كتب هذا النص في يناير 2002 في رام الله...]

- [م01]: هنا: عند مُنحدرات التلال، أمام الغروب/وفوهة الوقت،/قربَ بساتينَ مقطوعةِ الظلِّ،/نفعلُ ما يفعلُ السُّجناءُ،/وما يفعلُ العاطلون عن العملِ:/نُرَبِّي الأملَ.
- [م02]: بلادٌ على أُنْهَبَةِ الفجرِ،/صِرْنَا أَقْلَ ذكاءٍ،/لأنَّا نُحْمَلُ في ساعةِ النصرِ:/لا لَيْلَ في ليلنا المُتَلالِيّ/بالمُدْفَعِيَّةِ/أعداؤنا يسهرون،/وأعداؤنا يُشعلون لنا النورِ/في حلْكةِ الأَقْبِيَّةِ.
- [م03]: هنا بعد أشعار «أيوب»/لم ننتظرُ أحداً...هنا، لا «أنا»/هنا يتذكَّرُ «آدمُ» صلْصالَهُ سيمتدُّ هذا الحصارُ إلى أن نعلِّمَ أعداءنا/نماذج من شعرنا الجاهليّ.
- [م04]: أَلَسْمَاءُ رصاصِيَّةٌ في الضحى/برتقاليَّةٌ في الليالي.وأما القلوبُ/فظلَّت حياذِيَّةً مثل ورد السياج في الحصار، تكون الحياةُ هي الوقتُ/بين تذكُّرٍ أوْلَها/ونسيانٍ آخرها...
- [م05]: أَلْحَيَاةُ./الحياةُ بكاملها،/الحياةُ بنُقْصانها،/تستضيفُ نجومًا مُجاوِرَةً/لا زمانَ لها.../وغيوماً مُهاجِرَةً/لا مكانَ لها./والحياةُ هنا/تتساءل:/كيف نعيذُ إليها الحياةَ.
- [م06]: يقولُ على حافةِ الموتِ:/لم يَبْقَ بي مَوْطِئٌ للخسارةِ،/حرٌّ أنا قُرْبَ حُرِّيَّتِي/وغدي في يدي.../سوف أدخلُ، عما قليلٍ، حياتي/وأولُ حُرّاً بلا أبوينِ،/وأختارُ لاسمي حروفاً من اللازورد...
- [م07]: هنا، عند مُرتفعات الدُّخان، على دَرَجِ البيتِ/لا وقتَ للوقتِ/نفعلُ ما يفعلُ الصاعدون إلى الله:/ننسى الأَلَمَ/هُوَ: أن لا تُعَلِّقَ سَيِّدَةُ البيتِ حبلَ الغسيلِ/صباحاً، وأن تكتفي بنظافةِ هذا العَلَمِ.
- [م08]: لا صدى هوميريّ لشيء هنا./فالأساطيرُ تطرُقُ أبوابنا حين نحتاجُها/لا صدى هوميريّ لشيء.../هنا جنرالٌ يُنقَبُ عن دَوْلَةٍ نائمةٍ/تحت أنقاضِ طروادةِ القادمةِ.
- [م09]: يقيسُ الجنودُ المسافةَ بين الوجودِ/وبين القَدَمِ/بمنظار دَبَّابَةٍ...نقيسُ المسافةَ ما بين أجسادنا/والقذيفةِ...بالحاسةِ السادسةِ.

[م10]: أيُّها الواقفون على العُتَبَاتِ ادخلوا،/واشربوا مَعَنَا القهوةَ العربيَّةَ/قَدْ تَشْعُرُونَ
بأنَّكُمْ بَشَرٌ مثَلُنَا/أيُّها الواقفون على عتبات البيوت،/اخرجوا من صباحاتنا،/نطمئنُّ إلى
أنَّنا/بَشَرٌ مثلكم !

[م11]: نجدُ الوقتَ للتسلية: /نلعبُ النردَ، أو نتصفَحُ أخبارنا/في جرائدِ أُمسِ الجريح: /
ونقرأُ زاويةَ الحظِّ: في عامٍ/ألفينٍ واثنينِ تبتسمُ الكاميرا/لمواليدِ بُرْجِ الحصار.

[م12]: كُلُّما جاءني الأُمسُ، قلتُ لَهُ: /ليس موعدنا اليوم، فلنبتعدْ/وتعالَ غدا ! قال لي
كاتبٌ ساخرٌ: /لو عرفتُ النهايةَ، منذ البداية،/لم يَبْقَ لي عَمَلٌ في اللُّغَةِ.

[م13]: كُلُّ مَوْتٍ،/وإنْ كان مُنتظراً،/هُوَ أَوَّلُ مَوْتٍ/فكيف أرى/قمرأً/نائماً تحت كلِّ
حَجَرٍ؟

[م14]: أَفَكَّرُ، من دون جَدْوَى: /بماذا يفكِّرُ مَنْ هُوَ مثلي، هناك/على قِمَّةِ التلِّ، مُنْذُ ثلاثةِ
آلافِ عامٍ،/وفي هذه اللحظة العابرة ؟/فتوجعني الخاطرةُ/وتنتعشُ الذاكرةُ.

[م15]: عندما تختفي الطائراتُ تطيرُ الحماماتُ،/بيضاءَ، بيضاءَ. تغسلُ خَدَ السماءِ/
بأجنحةِ حُرَّةٍ، تستعيدُ البهاءَ ومَلَكِيَّةَ/الجوِّ واللَّهْوِ.أعلى وأعلى تطيرُ/الحماماتُ، بيضاءَ:
بيضاءَ.ليتَ السماءُ/حقيقيَّةٌ [قال لي رجلٌ عابراً بين قنبلتين].

[م16]: الوميضُ، البصيرةُ، والبرقُ/قَيِّدَ التشابهِ.../عَمَّا قليلٍ سأعرفُ إنْ كان هذا/هو
الوَخِيُّ.../أو يعرفُ الأصدقاءُ الحميمونَ/أَنَّ القصيدةَ مرَّتْ،/وأودتْ بشاعرها...

[م17]: [إلى ناقدٍ]: لا تُفسِّرْ كلامي/بملعقةِ الشايِ أو بفخاخِ الطيورِ !/يحاصرني في
المنامِ كلامي،/كلامي الذي لم أَقْلُهُ،/ويكْتُبُنِي ثمَّ يتركني باحثاً/عن بقايا منامي...

[م18]: شَجَرُ السَّرْوِ، خلف الجنودِ، مآذِنُ/تحمي السماءَ من الانحدارِ. وخلف
سياجِ/الحديدِ جنودٌ يبولون-تحت حراسةِ دَبَّابَةٍ-/والنهارُ الخريفيُّ يُكْمِلُ نزهتَهُ الذهبيَّةَ/في
شارعٍ واسعٍ كالكنيسةِ/بعد صلاةِ الأَحَدِ ...

[م19]: بلادٌ على أَهْبَةِ الفجرِ،/لن نختلفُ/على حصَّةِ الشُّهداءِ من الأرضِ،/ها هُمُ
سواسيةٌ/يفرشون لنا العُشْبَ/كي نأْتلفُ !

[م20]: نُحِبُّ الحَيَاةَ غداً/عندما يصلُ الغدُ سوف نحبُّ الحياة/كما هي، عادةً
ماكرةً/رماديةً أو مُلوَّنةً،/لا قيامةَ فيها وآخرةً. /وإن كان لا بدَّ من فرَحٍ/فليكنْ/خفيفاً على
القلب والخاصرةَ!/فلا يُلْدَغُ المؤمنُ المتمرِّنُ/من فرَحٍ...مرَّتَيْنِ.

[م21]: [إلى قاتلٍ]: لو تأملتَ وجهَ الضحيةِ/وفكرتَ، كُنْتَ تذكرتَ أمَّكَ في
غُرْفَةِ/الغازِ،/كُنْتَ تحرَّرتَ من حكمةِ البندقيَّةِ/وغيَّرتَ رأيكَ: ما هكذا تُستَعَادُ الهويَّةُ !

[م22]: [إلى قاتلٍ آخر]: لو تركتَ الجنينَ/ثلاثين يوماً، إذاً لتغيَّرتِ الاحتمالاتُ:/قد
ينتهي الاحتلالُ ولا يتذكَّرُ ذاكَ/الرضيعُ زمانَ الحصارِ،/فيكبرُ طفلاً مُعافى، ويصبحُ شاباً/
ويُدْرُسُ في معهدٍ واحدٍ معَ إحدى بناتِكَ/تاريخَ آسيا القديمِ/وقد يَقَعَانِ معاً في شباكِ الغرامِ/
وقد يُنجِبَانِ ابنةً [وتكونُ يهوديَّةً بالولادة]/ماذا فعلتَ إذاً؟/صارت ابنتُكَ الآنَ أرملةً/والحفيدةُ
صارت يتيمةً؟/فماذا فعلتَ بأسرتِكَ الشاردةَ/وكيف أصبتَ ثلاثَ حمائمَ بالطلقةِ الواحدةَ ؟

[م23]: لم تكنْ هذهِ القافيةُ/ضروريَّةً، لا لضبطِ النغمِ/ولا لاقتصادِ الألفِ/إنَّها زائدةُ/
كذابٍ على المائدةِ الضبابُ ظلامٌ، ظلامٌ كثيفُ البياضِ/تُقَشَّرُهُ البرتقالةُ والمرأةُ الواعدةُ.

[م24]: وحيدون، نحن وحيدون حتى الثمالة،/لولا زياراتُ قَوْسٍ قُرْخٍ هل نسيءُ إلى
أحدٍ؟ هل نسيءُ إلى/بلَدٍ، لو أُصِيبْنَا، ولو من بعيدٍ،/ولو مرَّةً: برذاذِ الفرَحِ؟ الحصارُ هوَ
الانتظارُ/هو الانتظارُ على سُلَّمِ مائلٍ وَسَطَ العاصفةِ.

[م25]: لنا أخوةٌ خلفَ هذا المدى/أخوةٌ طيِّبون، يُحبُّوننا، ينظرون إلينا/ويكون، ثمَّ
يقولون في سرِّهم: ((ليت هذا الحصارُ هنا علني...)) /ولا يُكْمَلُونَ العبارةَ: ((لا تتركونا/
وحيدين..لا تتركونا)).

[م26]: أَلْقِبَائِلُ لا تستعينُ بكسرى/ولا قَيْصَرَ، طَمَعاً بالخلافةِ،/فالحُكْمُ سُورَى على طبقِ
العائلةِ/ولكنَّها أُعْجِبَتْ بالحدثِ/فاستبدلتْ/بطائرةٍ إيلَ القافلةِ .

[م27]: سأصرُخُ في عُزْلتي،/لا لكي أوقِظَ النائمينَ./ولكن لتوقِظني صرْختي/من
خيالي السجينِ!.

[م28]: أنا آخرُ الشعراء الذين/يُورَقُهُمْ ما يُورَقُ أعداءهم:/ربّما كانت الأرضُ ضيقاً/على الناسِ،/والآلهة.

[م29]: هُنا، تتجمّع فينا التواريخُ حمراءَ،/سوداءَ.لولا الخطايا لكان الكتابُ/المُقدّسُ أصغرَ. لولا السرابُ لكانت/خطى الأنبياء على الرمل أقوى، وكان/الطريقُ إلى الله أقصرَ/فلتُكْمِلِ الأبديةَ، أعمالها الأزليّة.../أمّا أنا، فسأهْمسُ للظلّ: لو/كان تاريخُ هذا المكانِ أقلّ زحاماَ/لكانت مدائحنا للتضاريس في/شجرِ الحور...أكثرُ !

[م30]: خسائرنا: من شهيدين حتى ثمانية/كلّ يومٍ،/وعشرة جرحى/وعشرون بيتاً/وخمسون زيتونة،/بالإضافة للخللِ البنيويّ الذي/سيُصيبُ القصيدةَ المسرحيةَ واللوحَةَ الناقصةَ.

[م31]: نُخزّنُ أحزاننا في الجرار، لئلا/يراهها الجنودُ فيحتفلوا بالحصار.../نُخزّنُها لمواسمٍ أُخرى،/لذكرى،/لشيء يفاجئنا في الطريق./فحين تصيرُ الحياةُ طبيعيّةً/سوف نحزن كالآخرين لأشياءٍ شخصيّةٍ/خبأتها عَناوينُ كبرى،/فلَمْ ننتبهِ لنزيفِ الجروحِ الصغيرةِ فينا./غداً حينَ يَشْفَى المكانُ/نُحسُّ بأعراضِهِ الجانيّةِ.

[م32]: في الطريقِ المضاءِ بقنديل منفي/أرى خيمةً في مَهَبِّ الجهاتِ:/الجنوبُ عَصِيٌّ على الريحِ،/والشرقُ غربٌ تصوّف،/والغربُ هُدنةٌ قتلى يسكُون نقدَ السلام./وأما الشمالُ الشمالُ البعيدُ/فليس بجغرافيا أو جهةٍ/إنه مجمع الآلهة.

[م33]: يقولُ لها: انتظريني على حافةِ الهاوية/تقول: تعال...تعال! أنا الهاويةُ قالت امرأةٌ للسحابة: غطي حبيبي/فإن ثيابي مُبلّلةٌ بدمِهِ !

[م34]: إذا لم تكنْ مطراً يا حبيبي/فكنْ شجراً/مُشْبَعاً بالخصوبة...كنْ شجراً/وإن لم تكنْ شجراً يا حبيبي/فكنْ حجراً/مُشْبَعاً بالرطوبة...كنْ حجراً/وإن لم تكنْ حجراً يا حبيبي/فكنْ قمراً/في منامِ الحبيبة...كنْ قمراً/[هكذا قالت امرأةٌ لابنها في جنازته] .

[م35]: [إلى الليل:] مهما ادَّعَيْتَ المُساوَاةَ/((كُلُّكَ لِلْكَلِّ))...للحالَمينَ وَحُرَّاسٍ/أحلامهم فلنا قَمَرٌ ناقصٌ، وَدَمٌ/لا يُغَيِّرُ لَوْنَ قَميصِكَ يا لَيْل... نُعزِّي أَباً بابنه: ((كَرَّمَ اللهُ وَجْهَ الشهيد))/وبعد قليلٍ، نُهَنِّئُهُ بوليدٍ جديدٍ.

[م36]: [إلى الموت]: نعرف من أيِّ دَبَابَةٍ/جُنْتُ. نعرف ماذا تريدُ...فَعُدْ/ناقصاً خاتماً. واعتذرُ للجنود وضباطهم،/قائلاً: قد رآني العروسانِ أَنْظُرُ/نحوهما، فتردَّدْتُ ثمَّ أَعَدْتُ العروسَ/إلى أهلها...باكيةً ! إلهي...إلهي !ماذا تَخَلَّيْتُ عَنِّي/وما زلتُ طفلاً...ولم تَمَتِّحْنِي؟

[م37]: قالتِ الأمُّ:/لم أرَهُ ماشياً في دَمِهِ/لم أرَ الأَرْجُوَانَ على قَدَمِهِ/كان مُسْتَتِداً للجدارِ/وفي يَدِهِ/كَأْسُ بابونجٍ ساخنٍ/ويُفَكِّرُ في غَدِهِ...

[م38]: قالتِ الأمُّ: في بادئ الأمرِ لم/أفهم الأمرَ.قالوا: تَزَوَّجْ منذُ/قليلٍ.فَزَعَرَدْتُ، ثمَّ رَقَصْتُ وَغَنَيْتُ/حتى الهزيعِ الأخيرِ منَ الليلِ، حيثُ/مضى الساهرون ولم تبقِ إلاَّ سلالُ/البَنَفْسِجِ حَوْلِي. تساءلتُ: أينَ العروسانِ؟/قيلَ: هنالك فوقَ السماءِ ملاكٌ/يَسْتَكْمِلانِ طُقُوسَ الزواجِ. فَزَعَرَدْتُ، ثمَّ رَقَصْتُ وَغَنَيْتُ حتى أُصِيبْتُ/بداءِ الشَّلَلِ/فمتى ينتهي، يا حبيبي، شَهْرَ العَسَلِ؟

[م39]: سَيَمَتَّدُ هذا الحصارُ إلى أنْ،/يُحِسَّ المُحاصِرُ، مثلَ المُحاصرِ،/أنَّ الضَّجَرَ/صفةً من صفاتِ البَشَرِ أَيُّها الساهرون ! أَلَمْ تتعبوا/من مراقبةِ الضوءِ في مِلْحِنَا؟/ومن وَهَجِ الوردِ في جُرْحِنَا/أَلَمْ تتعبوا أَيُّها السَّاهِرُونَ؟

[م40]: واقفون هنا. قاعدون هنا. دائمون هنا. /خالدون هنا. ولنا هَدَفٌ واحدٌ واحدٌ:/ أن نكونَ. /ومن بعده نحنُ مُخْتَلِفُونَ على كُلِّ شيءٍ: /على صورةِ العَلَمِ الوطنيِّ/ [سُتُحْسِنُ صُنْعاً لو اخترتُ يا/شعبي الحيَّ رَمَزَ الحمارِ البسيطِ]/وَمُخْتَلِفُونَ على واجباتِ النساءِ/ [سُتُحْسِنُ صُنْعاً لو اخترتُ سَيِّدَةً لرئاسةَ أجهزةِ الأمنِ]/مختلفون على النِسْبَةِ المئوية، والعامِّ والخاصِّ، /مختلفون على كُلِّ شيءٍ. لنا هَدَفٌ واحدٌ: /أن نكونَ.../ومن بعده يجدُ القَرْدُ مُتَسَعِّاً لاختيارِ الهَدَفِ.

[م41]: عميقاً، عميقاً/يُواصلُ فعلُ المضارعِ/أشغاله اليَدويَّةَ،/في ما وراءِ الهَدَفِ...

[م42]: قال لي في الطريق إلى سجنه:/عندما أتحررُ أعرفُ/أنّ مديح الوطن/كهجاء الوطن/مهنة مثل باقي المهنة.

[م43]: بلادٌ على أهبة الفجر،/أيقظُ حصانك/واصعدُ/خفيفاً خفيفاً،/لتسبقَ حلمك:/ واجلسْ- إذا ماطلتكَ السماء-/على صخرةٍ تنتهدّ.

[م44]: كيف أحملُ حرّيتي، كيف تحملني؟ أين/نسكنُ من بعد عقد النكاح، وماذا/أقول لها في الصباح: أنمتِ كما ينبغي/أن تنامي إلى جانبي؟ وحلّمتِ بأرض السماء؟/وهمتِ بذاتك.هل قمتِ سالمةً من منامك/هل تشربين معي الشاي أم قهوةً بالحليب؟/وهل تؤثرين عصيرَ الفواكه، أم قبلي؟/[كيف أجعلُ حرّيتي حرّةً؟]يا غريبة!لستُ غريبك. هذا السريرُ سريرك.كوني/إباحيةً، حرّةً، لا نهائيةً، وانثري جسدي/زهرةً زهرةً بلهاتك. حرّيتي! عوديني/عليك. خذيني إلى ما وراء المفاهيم كي/نصبحَ اثنين في واحد!/كيف أحملها، كيف تحملني كيف أصبحَ سيّدها/وأنا عبدها.كيف أجعلُ حرّيتي حرّةً/دون أن نفترق؟

[م45]: قليلٌ من المطلق الأزرق اللانهائي/يكفي/لتخفيفِ وطأة هذا الزمان/وتتظيف حمأة هذا المكان .

[م46]: سيمتدُّ هذا الحصارُ إلى أن/نقلمَ أشجارنا/بأيدي الأطباء، والكهنة سيمتدُّ هذا الحصارُ، حصاري المجازي،/حتى أعلمَ نفسي زهدَ التأمل:/ما قبل نفسي-بكتِ سوسنة/وما بعدَ نفسي-بكتِ سوسنة/والمكانُ يُحْمَلُ في عبثِ الأزمنة.

[م47]: على الروح أن تترجّل/وتمشي على قدميها الحريريتين/إلى جانبي، ويداً بيد: هكذا صاحبتين/قديمين يقتسمانِ الرغيفَ القديم/وكأسَ النبيذ القديم/لنقطعَ هذا الطريقَ معاً/ثمّ تذهبُ أياؤنا في اتجاهين مختلفين:/أنا من وراء الطبيعة. أمّا هي/فتختارُ أن تجلسَ القرفصاء/على صخرةٍ عالية.

[م48]: [إلى شاعر:] كلما غاب عنك الغياب/تورطتُ في عزلةِ الآلهة/فكن((ذات)) موضوعك التائهة/و((موضوع)) ذاتك،/كن حاضراً في الغياب.

[49م]: [إلى الشعر:] حاصر حصارك [إلى النثر:] جُرَّ البراهين من/مُعجم الفقهاء إلى واقع دَمَرَتُهُ/البراهين. واشْرَحَ غبارك. [إلى الشعر والنثر:] طيرا معا/كجناحي سُنُونُوءٍ تحملان الربيع المبارك .

[50م]: كتبتُ عن الحبِّ عشرين سطرًا/فخيلَ لي/أنَّ هذا الحصار/تراجعَ عشرين مترًا!....

[51م]: يجدُ الوقتَ للسخرية:/هاتفي لا يرنُ/ولا جرسَ البابِ أيضاً يرنُ/فكيف تيقَّنتِ من أنني/لم أكنُ ههنا ؟

[52م]: يجدُ الوقتَ للأغنية:/في انتظارك، لا أستطيعُ انتظارك/لا أستطيعُ قراءةَ دوستوفسكي/ ولا الاستمتاعَ إلى((أم كلثوم))أو((ماريا كالاس))وغيرهما، في انتظارك تمشي العقاربُ في/ساعة اليدِ نحو اليسار، إلى زَمَنٍ/لا مكانَ له،/في انتظارك لم أنتظرك، انتظرتُ الأزلَ.

[53م]: يقولُ لها: أيَّ زهر تُحِبِّينَه ؟/فتقولُ: أحبُّ القرنفلَ...أسودٌ/يقولُ: إلى أينَ تمضينَ بي،/والقرنفلُ أسودٌ؟/تقولُ: إلى بؤرةِ الضوءِ في داخلي/وتقولُ: وأبعد...أبعد...أبعد.

[54م]: [إلى الحبِّ:] يا حُبُّ، يا طائرُ الغيبِ!/دَعْنَا مِنَ الأزرقِ الأبديِّ وحمى الغياب./تعالَ إلى مطبخي لنُعِدَّ العشاءَ معاً./سوفَ أطهو، وأنتَ تصُبُّ النبيذَ:/وتختارُ ما شئتَ من أغنياتٍ تُذكرُنا/بحيادِ المكانِ وفوضىِ العواطفِ: إن/قيلَ إنَّكَ جنسٌ من الجنِّ...صدق!/ وإن قيلَ إنَّكَ نوعٌ من الأنفلونزا...فصدق!/وحدِّقْ إليك ومزقِ حجابك. لكنَّكَ الآنَ/قُرْبِي أليفٌ لطيفٌ تُقشِّرُ ثوماً، وبعدَ العشاءِ/ستختارُ لي فيلماً عاطفياً قديماً،/لنشهدَ كيفَ غداَ البطلانُ هناك/هنا شاهدينَ.

[55م]: في الصباح الذي سوف يعقبُ هذا الحصارُ/سوف تمضي فتاةٌ إلى حبِّها/بالقميصِ المُزَرَّكَشِ، والبنطلونِ الرماديِّ/شفافةَ المعنوياتِ كالشمشياتِ في/شهرِ آذار: هذا النهارُ لنا كُلُّهُ/كلُّهُ، يا حبيبي، فلا تتأخَّرْ كثيراً/لئلا يحطَّ غرابٌ على كتفي.../وستقضمُ تقاحةً في انتظار الأملِ/في انتظار الحبيب الذي/رُبَّما، رُبَّما لن يصلَ.

[م56]: ((أنا أو هو)) / هكذا تبدأ الحرب. لكنها تنتهي بقاء حرج: ((أنا أو هو)) ((أنا هي حتى الأبد)) / هكذا يبدأ الحب. لكنه عندما ينتهي / ينتهي بوداع حرج: ((أنا أو هي)).

[م57]: لا أحبك، لا أكرهك / قال معتقل للمحقق: قلبي مليء بما ليس يعنيك. قلبي يفيض برائحة المريمية، قلبي بريء، مضيء، مليء، ولا وقت في القلب للامتحان. بلى / لا أحبك. مَنْ أَنْتَ حَتَّى أَحِبَّكَ؟ هل أنت بعض أناي، وموعد شاي / وبحة ناي: وأغنية كي أحبك؟ / لكنني أكره الاعتقال ولا أكرهك. / هكذا قال معتقل للمحقق: عاطفتي / لا تخصك. عاطفتي هي ليلي الخُصُوصي... / ليلي الذي يتحرك بين الوسائد حراً / من الوزن والقافية !

[م58]: سيمتد هذا الحصار إلى أن يُنفخ / سادة (أولمب) / إلياذة الخالدة سيولد طفل: هنا الآن، / في شارع الموت... في الساعة الواحدة سيلعب طفل بطائرة من ورق / بألوانها الأربعة / [أحمر، أسود، أبيض، أخضر] / ثم يدخل في نجمة شاردة .

[م59]: جلسنا بعيدين عن / مصائرنا كطيور / توثت أعشاشها في ثُقوب التماثيل، / أو في المداخل، / أو في الخيام التي نصبت / في طريق الأمير إلى رحلة الصيد...

[م60]: [إلى حارس: سأعلمك الانتظار / على باب موتي المؤجل / تمهل، تمهل / لعلك تسأم مني / وترفع ظلك عني / وتدخل ليلك حراً / بلا شبحي !

[م61]: [إلى حارس آخر: سأعلمك الانتظار / على باب مقهى / فتسمع دقات قلبك أبطأ أسرع / قد تعرف القشعريرة مثلي / تمهل، لعلك مثلي تصفر لحناً يهاجر / أندلسي الأسى: فارسي المدار / فيوجعك الياسمين، وترحل.

[م62]: [إلى حارس ثالث: سأعلمك الانتظار / على مقعد حجري، فقد / نتبادل أسماءنا. قد ترى / شبهاً طارئاً بيننا: لك أم / ولي والد / ولنا مطر واحد / ولنا قمر واحد / وغياب قصير عن المائدة.

[م63]: على طللي ينبت الظل أخضر، / والذئب يغفو على شعر شاتي / ويحلم مثلي: / ومثل الملاك / بأن الحياة هنا / لا هناك...

[م64]: الأساطيرُ ترفضُ تعديلَ حَبْكَتِها/رُبَّمَا مَسَّها خَلَلٌ طارئٌ/رُبَّمَا جَنَحَتْ سُفُنٌ نحوِ
يابسةٍ/غيرِ مأهولةٍ،/فَأُصِيبَ الخياليُّ بالواقعيِّ.../ولكنها لا تُغَيِّرُ حَبْكَتِها./كُلَّمَا وَجَدْتُ واقِعاً لا
يلائمُها/عَدَّلْتُه بجرَافَةٍ،/فالحقيقةُ جاريةُ النصِّ، حَسَناءٌ/بيضاءٌ، من غيرِ سوءٍ...

[م65]: [إلى شبهِ مُسْتَشْرِقٍ:] ليكنْ ما تَظُنُّ/لنفترضِ الآنَ أَنِّي غيبيُّ غيبيُّ، غيبيُّ/ولا
أَلعبُ الجولفَ،/لا أفهمُ التكنولوجيا،/ولا أستطيعُ قيادةَ طيَّارةٍ!/أ لهذا أخذتُ حياتي لتصنعَ
منها حياتك؟/لو كُنْتُ غيرَكَ، لو كُنْتُ غيري/كلُّنا صديقَيْنِ يعترفانِ بحاجتنا للغباء.../أما
للغبيِّ، كما لليهوديِّ في/(تاجر البندقية)/قَلْبٌ، وخَبْرٌ/وعينانِ تغرورقان ؟

[م66]: في الحصارِ، يصيرُ الزمانُ مكاناً/تَحَجَّرَ في أَبَدِه/في الحصارِ، يصيرُ المكانُ
زماناً/تَخَلَّفَ عن مَوْعِدِهِ .

[م67]: المكانُ هُوَ الرائحةُ/عندما أَتَذَكَّرُ أرضاً/أشْمُ دَمَ الرائحةِ/وأَحِنُّ إلى نَفْسِي
النازحةِ.

[م68]: هذه الأرضُ واطئةٌ، عاليةٌ/أو مُقَدَّسةٌ، زانيةٌ/لا نبالي كثيراً بِفَقْهِ الصِّفَاتِ/فقد
يصبحُ الفَرْجُ،/فَرَجُ السَّمَوَاتِ،/جغرافيةً !

[م69]: الشَّهيدُ يحاصرني كُلَّمَا عِشْتُ يوماً جديداً/ويسألني: أَيْنَ كُنْتَ ؟/أَعِدْ للقواميسِ
كُلَّ الكلامِ الذي/كُنْتَ أَهْدَيْتَنِيهِ،/وخَفَّفَ عَنِ النَّائِمِينَ طنينَ الصدى !

[م70]: الشَّهيدُ يُوَضِّحُ لي: لم أَفْتَشْ وراءَ المدى/عن عذارى الخلودِ، فَإِنِّي أَحِبُّ
الحياةَ/على الأرضِ، بينَ الصنوبرِ والتِّينِ، ولكنني/ما استطعتُ إليها سبيلاً،/ففتَّشتُ عنها بآخرِ
ما أملكُ:/الدمُ في جَسَدِ اللازوردِ.

[م71]: الشَّهيدُ يُعَلِّمُنِي: لا جماليَّ خارجَ حُرِّيَّتِي الشَّهيدُ يُحَدِّثُنِي: لا تُصَدِّقْ
زغاريدَهُنَّ/وصدِّقْ أبِي حينَ ينظرُ في صُورَتِي باكياً: /كيفَ بدَّلْتَ أدوارنا، يا بُنَيَّ، /وسرَّتْ
أُمامي ؟/أنا أوَّلاً/وأنا أوَّلاً !

[م72]: الشَّهيدُ يُحاصِرُنِي: لَمْ أُغَيِّرْ سِوَى مَوْقِعِي/وَأَثَاشِي الْفَقِيرَ،/وَضَعْتُ غَزَالاً عَلَى مَخْدَعِي/وَهَلالاً عَلَى إصْبَعِي/كِي أَخَفَّفَ مِنْ وَجَعِي الشَّهيدُ يُحاصِرُنِي: لَا تَسِرْ فِي الْجَنَازَةِ/إِلَّا إِذَا كُنْتَ تَعْرِفُنِي./لَا أُرِيدُ مَجَامِلَةً مِنْ أَحَدٍ.

[م73]: سَيَشْتَدُّ هَذَا الْحَصَارُ/لِيَقْنَعَنَا/بِاخْتِيَارِ عِبُودِيَّةٍ لَا تَضُرُّ،/وَلَكِنْ بَحْرِيَّةٍ كَامِلَةٍ أَنْ تَقَاوِمَ يَعْنِي: التَّأَكُّدَ مِنْ/صِحَّةِ الْقَلْبِ وَالْخَصِيَّتَيْنِ،/وَمِنْ دَائِكَ الْمَتَّصِلِ:/دَاءِ الْأَمَلِ.

[م74]: وَفِي مَا تَبَقَّى مِنَ الْفَجْرِ أَمْشِي إِلَى خَارِجِي/وَفِي مَا تَبَقَّى مِنَ اللَّيْلِ أَسْمَعُ وَقَعَ الْخُطَى دَاخِلِي إِذَا مَرَضَ الْحُبُّ عَالِجَتُهُ/بِالرِّيَاضَةِ وَالسَّخْرِيَّةِ/وَبِفَصْلِ الْمُغْنِيِّ عَنْ..الْأُغْنِيَةِ أَلْحَصَارُ يُحَوِّلُنِي مِنْ مُغْنٍ إِلَى.../وَتَرَّ سَادِسٍ فِي الْكَمَانِ.

[م75]: [إِلَى قَارِي:] لَا تَتَّقْ بِالْقَصِيدَةِ،/بِنْتِ الْغِيَابِ، فَلَا هِيَ فِكْرٌ/وَلَكِنَّهَا حَاسَّةُ الْهََاوِيَةِ الْكِتَابَةِ جَرَوْ صَغِيرٌ يَعْصُ الْعَدَمَ/الْكِتَابَةُ تَجْرُحُ مِنْ دُونَ دَمٍ.

[م76]: أَصْدِقَائِي يُعْدُونَ لِي دَائِماً حَفَلَةً/لِلدَّوَاعِ، وَقَبْرًا مَرِيحاً يُظِلُّهُ السَّنْدِيَانُ/وَشَاهِدَةً مِنْ رُخَامِ الزَّمَنِ/فَأَسْبَقُهُمْ دَائِماً فِي الْجَنَازَةِ:/مَنْ مَاتَ...مَنْ ؟

[م77]: أَلْشَّهِيدَةُ بِنْتُ الشَّهِيدَةِ بِنْتُ الشَّهِيدِ/وَأُخْتُ الشَّهِيدِ وَأُخْتُ الشَّهِيدَةِ كِنَّةُ/أُمِّ الشَّهِيدِ حَفِيدَةُ جَدِّ شَهِيدٍ/وَجَارَةُ عَمِّ الشَّهِيدِ [الخ...الخ...]/وَلَا شَيْءَ يَحْدُثُ فِي الْعَالَمِ الْمَتَمَدِّنِ: /فَالزَّمَنُ الْبَرَبْرِيُّ انْتَهَى،/وَالضَّحِيَّةُ مَجْهُولَةُ الْأَسْمِ، عَادِيَّةٌ/وَالضَّحِيَّةُ.. مِثْلُ الْحَقِيقَةِ؟.. نَسْبِيَّةٌ/ [الخ...الخ...].

[م78]: هُدُوءًا: هُدُوءًا: فَإِنَّ الْجُنُودَ يَرِيدُونَ/فِي هَذِهِ السَّاعَةِ الْاسْتِمَاعَ إِلَى الْأَغْنِيَاتِ/الَّتِي اسْتَمَعَ الشُّهَدَاءُ إِلَيْهَا، وَظَلَّتْ/كَرَائِحَةُ الْبُنِّ فِي دِمِهِمْ...طَازِجَةً.

[م79]: هُدْنَةٌ: هُدْنَةٌ لِاخْتِيَارِ التَّعَالِيمِ: /هَلْ تَصْلُحُ الطَّائِرَاتُ مُحَارِيثُ؟/قُلْنَا لَهُمْ: هُدْنَةٌ: هُدْنَةٌ لِامْتِحَانِ النُّوَايَا،/فَقَدْ يَتَسَرَّبُ شَيْءٌ مِنَ السَّلَامِ لِلنَّفْسِ!/عِنْدُنْزِ نَتَبَارَى عَلَى حُبِّ أَشْيَانِنَا/بِوَسَائِلِ شَعْرِيَّةٍ. /فَأَجَابُوا: أَلَا تَعْلَمُونَ أَنَّ السَّلَامَ مَعَ النَّفْسِ/يَفْتَحُ أَبْوَابَ قَلْعَتِنَا/لِمَقَامِ الْحِجَارِ أَوْ النَّهْوَنْدِ /؟/فَقُلْنَا: وَمَاذَا...؟ وَبَعْدُ ؟

[م80]: فناجينُ قهوتنا. والعصافيرُ. والشجرُ الأخضرُ/ الأزرقُ الظلُّ. والشمسُ تقفزُ من/ حائطٍ نحوَ آخرَ مثلَ الغزالةِ.../ والماءُ في السحبِ اللانهائيةِ الشكلِ/ في ما تبقى لنا من سماءٍ،/ وأشياءُ أخرى مُوجَّلةُ الذكرياتِ/ تدلُّ على أنَّ هذا الصِّباحَ قويٌّ بهيٍّ،/ وأنا ضيُّوفُ على الأبديةِ.

[م81]: بلادٌ على أهبّةِ الفجرِ،/ عمّا قليلٍ/ تتأمُّ الكواكبُ في لغةِ الشعرِ. / عمّا قليلٍ/ نودُّعُ هذا الطريقَ الطويلَ/ ونسألُ: من أينَ نبدأ؟/ عمّا قليلٍ/ نحذرُ نرجسنا الجبليَّ الجميلَ/ منَ الافتتانِ بصورتهِ: لمَ تعدْ/ صالحاً للقصيدةِ، فانظرْ/ إلى عابراتِ السبيلِ.

[م82]: سلامٌ على مَنْ يُشاطرنِي الانتباهَ إلى/ نشوةِ الضوءِ، ضوءِ الفراشةِ، في ليلٍ هذا النَفَقُ! سلامٌ على مَنْ يُقاسِمُنِي قَدَحِي/ في كثافةِ لَيْلٍ يفيضُ منَ المُقعدَيْنِ: /سلامٌ على شبحي !

[م83]: ألسَّلامُ كلامُ المُسافرِ في نفسهِ/ للمُسافرِ في الجهةِ الثانيةِ.../ ألسَّلامُ حمَامُ غريبَيْنِ يقتسمانِ الهديلَ/ الأخيرَ، على حافةِ الهاويةِ.

[م84]: ألسَّلامُ حنينُ عَدَوَّينَ، كُلُّ على حِدَةٍ/ للتناؤبِ فوقَ رصيفِ الضَّجَرِ/ ألسَّلامُ أنينُ مُحِبِّينِ يغتسلانِ/ بضوءِ القمرِ .

[م85]: ألسَّلامُ اعتذارُ القويِّ لمن هُوَ/ أضعفُ منه سلاحاً، وأقوى مَدَى/ ألسَّلامُ انكسارُ السيوفِ أمامَ الجمالِ/ الطَّبِيعِيِّ، حيثُ يفلُّ الحديدُ الندي.

[م86]: ألسَّلامُ نهارُ أليفٍ: لطيفٍ: خفيفٍ/ الخطي، لا يُعادي أَحَدَ/ ألسَّلامُ قطارُ يوحدُ سكَانَهُ العاندينَ/ أوِ الذاهبينَ إلى نزهةٍ في ضواحي الأبدِ .

[م87]: ألسَّلامُ هو الاعترافُ، علانيةً، بالحقيقةِ: /ماذا صنعتمُ بطيفِ القَتيلِ؟/ ألسَّلامُ هُوَ الانصرافُ إلى عَمَلٍ في الحديقةِ: ماذا سنزرعُ عمّا قليلٍ ؟

[م88]: ألسَّلامُ هُوَ الانتباهُ إلى الجاذبيةِ في/ مقلَّتِي ثعلبٍ تغويانِ الغريزةَ في امرأةٍ خائفةٍ/ ألسَّلامُ هُوَ الآهُ تُسندُ مُرتفعاتِ/ الموشحِ، في قلبِ جيتارةٍ نازفةٍ.

[م89]: ألسَّلامُ رثاءُ فتى ثَقَبَتْ قلبُهُ شامةً/ امرأةً، لا رصاصَ ولا قنبلةً/ ألسَّلامُ غناءُ حياةٍ هنا، في الحياةِ،/ على وترِ السُّنبلةِ.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

1- المصادر:

- القرآن الكريم برواية ورش.

- العهد القديم : سفر الجامعة، الإصحاح 3.

- أ -

- ابن أبي الإصبع المصري، بديع القرآن، تح: حفني محمد شرف، نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، (د.ت).

- ج -

- جار الله الزمخشري، أساس البلاغة، تح: عبد الحليم محمود، دار المعرفة، بيروت (د.ت).

- ح -

- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن الخوجة الدار العربية للكتاب، تونس، ط3، 2008.

- خ -

- الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، مرتباً على حروف المعجم، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2003.

- ز -

- الزبيدي(محمد بن محمد بن عبد الرزاق المرتضى)، تاج العروس من جوامع القاموس، تح: علي هلال، دار الهداية للطباعة والنشر، الكويت، 1966 .

- زين الدين أحمد بن عبد اللطيف الزبيدي، مختصر صحيح البخاري، المسمى التجريد الصريح لأحاديث الجامع الصحيح، تخريج: أحمد إبراهيم وهوة، دار الكتاب العربي بيروت 2006.

— س —

- ابن سيده (أبو الحسن علي بن إسماعيل)، المحكم والمحيط الأعظم، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 2000.

- سميح القاسم، (سبحة للسجلات)، الأعمال الكاملة، ج3، دار سعاد الصباح، الكويت 1993.

- سميح القاسم، جهات الروح، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، (د.ت.).

— ش —

- شوقي ضيف وآخرون، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط4، 2004.

— ع —

- ابن عباد (الصاحب إسماعيل)، المحيط في اللغة، تح: محمد حسن آل ياسين، دار عالم الكتب، بيروت، ط1، 1994.

- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، في علم المعاني، تح: محمد عبده، دار المعرفة بيروت، 1981.

- أبو العلاء المعري، شرح ديوان أبي العلاء، محمد فاضلي وإبراهيم شمس الدين دار صبح بيروت، ط1، 2008.

— ف —

- ابن فارس (أبو الحسين أحمد)، معجم مقاييس اللغة، ج 2، تح: عبد السلام هارون دار الفكر، بيروت، ط 1، 1979.

— ك —

- **كامل محمد الجزار**، المعجم الفريد لمعاني كلمات القرآن المجيد، ج1، دار التوزيع والنشر الإسلامية، القاهرة، ط1، 2006.

— م —

- **محمد بن أحمد الأزهرى**، تهذيب اللغة، تح: عبد السلام هارون، ج9، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة.
- **محمد القيسي**، خماسية الموت والحياة، دار العودة، بيروت، (د.ت).
- **محمد الماغوط**، (الفرح ليس مهنتي)، الآثار الكاملة، دار العودة، بيروت، ط2، 1981.
- **محمود درويش**، (مديح الظل العالي) الأعمال الأولى 2، رياض الريس للكتب والنشر بيروت، ط1، 2005.
- **محمود درويش**، (أعراس)، الأعمال الأولى ج2، رياض الريس للكتب والنشر بيروت ط1، 2005.
- **محمود درويش**: (حالة حصار)، الأعمال الجديدة الكاملة، ج1، دار رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، ط1، 2009.
- **محمود درويش**، (في حضرة الغياب)، الأعمال الجديدة الكاملة ج2، دار رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، ط1، 2009.
- **محمود درويش**، (ذاكرة للنسيان)، الأعمال الجديدة الكاملة، ج3، دار رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، ط1، 2009.
- **محمود درويش**، خطب الدكتاتور الموزونة، دار راية للنشر، حيفا، فلسطين، ط1، 2013.
- **ابن منظور (جمال الدين أبو الفضل محمد بن مكرم)**: لسان العرب، ج 13، تح:

عامر أحمد حيدر، دار الكتب العملية، بيروت، ط 1، 2003.

- ن -

- نزار قباني، الأعمال النثرية الكاملة، ج7، منشورات نزار قباني، بيروت، ط2
1999.

2-المراجع العربية :

- أ -

- إبراهيم خليل، في اللسانيات ونحو النص، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان
الأردن، ط1 2007.

- إبراهيم مصطفى، إحياء النحو، دار الكتاب الإسلامي، القاهرة، ط2، 1992.

- إبراهيم مصطفى حمد الدهون، التناص في شعر أبي العلاء المعري، عالم الكتب
الحديث الأردن، ط1، 2011.

- إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت، ط 4، 1983.

- أحمد حساني، دراسات في اللسانيات التطبيقية حقل تعليمية اللغات، ديوان
المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط2، 2009.

- أحمد رضا، معجم متن اللغة، موسوعة لغوية حديثة، دار مكتبة الحياة، بيروت، (د
ط) 1960 .

- أحمد العايد وآخرون، المجيب فرنسي-عربي، معجم وظيفي لغوي، دار اليمامة
للنشر والتوزيع، تونس، ط1، 2007.

- أحمد عفيفي، نحو النص، اتجاه جديد في الدرس النحوي، مكتبة زهراء الشرق
القاهرة ط1، 2001.

- أحمد المتوكل، قضايا اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية بنية الخطاب من الجملة
إلى النص، دار الأمان - الرباط، ط 1، 2001.

- أحمد المتوكل، الوظيفة بين الكلية والنمطية، دار الأمان للنشر والتوزيع، الرباط ط1، 2003.

- أحمد المتوكل، الخطاب وخصائص اللغة العربية، دراسة في الوظيفة والبنية والنمط منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2010.

- أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية معاصرة، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 2008.

- أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، ج1، المجمع العلمي العراقي بغداد 1983، ص181.

- أحمد ناهم، التناص في شعر الرواد "دراسة" دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1 2007.

- إدريس بلملح، المختارات الشعرية وأجهزة تلقيها عند العرب، من خلال المفضليات وحماسة أبي تمام، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، المغرب، ط1، 1995.

- الأزهر الزناد، نسيج النص، بحث في ما يكون به الملفوظ نصاً، المركز الثقافي العربي المغرب، ط1، 1993.

- الأزهر الزناد، النص والخطاب مباحث لسانية عرفنية، دار محمد علي للنشر تونس، مركز النشر الجامعي، تونس، ط 1، 2011.

- إلهام أبو غزالة وعلي خليل الحمد، مدخل إلى علم لغة النص، تطبيقات لنظرية روبرت دي بوجراند وفولفجانج دريسلر، مطبعة دار الكتاب، القاهرة، ط1، 1992.

- ت -

- تمام حسان، اجتهادات لغوية، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 2007.

- ج -

- جابر عصفور، مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، المركز العربي للثقافة والعلوم بيروت، 1982.

- جمال بندحمان، الأنساق الذهنية في الخطاب الشعري التشعب والانسجام، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2011.
- جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، الجزائر، 2003.
- جميل عبد المجيد، البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصيّة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1998.

- ح -

- حسام أحمد فرج، نظرية علم النص، رؤية منهجية في بناء النص النثري، مكتبة الآداب القاهرة، ط2، 2009.
- حسن عباس، حروف المعاني بين الأصالة والحداثة، منشورات أتاح الكتاب العرب دمشق 2000.
- حسن الغرفي، حركيّة الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء 2001.
- حسين الحاج حسن، النقد الأدبي في آثار أعلامه، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1996.
- حسين حمزة، معجم الموتيفات المركزيّة في شعر محمود درويش، مجمع اللغة العربية حيفا فلسطين، ط1، 2012.
- حصة البادي، التناص في الشعر العربي الحديث، البرغوثي نموذجاً، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2009.
- حلمي خليل، العربية وعلم اللغة البنيوي، دراسة في الفكر اللغوي العربي الحديث دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1995.

- خ -

- خليفة بوجادي، في اللسانيات التداولية، مقارنة بين التداولية والشعر، دراسة تطبيقية، بيت الحكمة للنشر والتوزيع، العلمة، الجزائر، ط1، 2012.
- خليفة الميساوي، المصطلح اللساني وتأسيس المفاهيم، منشورات الاختلاف الجزائر منشورات ضفاف بيروت، ط1، 2013.
- خليل أحمد خليل، مضمون الأسطورة في الفكر العربي، دار الطليعة، بيروت، ط3 1986.
- خليل موسى، قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.

- د -

- داليا أحمد موسى، الإحالة في شعر أدونيس، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر دمشق، ط1، 2010.

- ر -

- رحمان غركان، مرايا المعنى الشعري، دار صفاء للنشر والتوزيع، الأردن ومؤسسة دار الصادق الثقافية، العراق، ط1، 2012.

- س -

- سعد البازعي، أبواب القصيدة قراءات باتجاه الشعر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط1، 2004.
- سعد عبد العزيز مصلوح، في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية آفاق جديدة عالم الكتب، القاهرة، ط2، 2010.
- سعيد بنكراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية سوريا ط3، 2012.

- سعيد حسن البحيري، دراسات لغوية تطبيقية في العلاقة بين البنية والدلالة، مكتبة الآداب القاهرة، ط1، 2005.
- سعيد العوادي، حركية البديع في الخطاب الشعري، من التحسين إلى التكوين، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2014.
- سميح القاسم وآخرون، محمود درويش المختلف الحقيقي، دراسات وشهادات، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 1999.
- سمير حجازي، معجم المصطلحات اللغوية والأدبية الحديثة، دار الراتب الجامعية بيروت (د ط)، (د ت).
- السيد أحمد خليل، المدخل إلى البلاغة العربية، دار النهضة العربية، بيروت 1968.

- ش -

- الشحات محمد أبو ستيت، دراسات منهجية في علم البديع، دار الخفاجي للطباعة والنشر قليوبية (مصر)، ط1، 1994،
- شعبان صلاح، موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع، دار غريب، القاهرة، ط1 2005.

- ص -

- صبحي إبراهيم الفقي، علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، دراسة تطبيقية على اللسور المكيّة، ج1، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2000.
- صبحي الصالح، دراسات في فقه اللغة، دار العلم للملايين، بيروت، ط10، 1983.
- صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، دار الكتاب المصري، القاهرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 2004.

- ط -

- الطاهر بومزبر، التواصل اللساني والشعرية، مقاربة تحليلية لنظرية رومان جاكبسون منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2007.
- طاهر سليمان حمودة، ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي، الدار الجامعية للطباعة والنشر والتوزيع، الإسكندرية، 1998.

- ع -

- عباس حسن، النحو الوافي مع ربطه بالأساليب الرفيعة والحياة اللغوية المتجددة ج1، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1995.
- عبد الجليل مرتاض، التناس، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2011.
- عبد الحق بلعابد، عتبات، جيرار جينيت من النصّ إلى المناص، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ومنشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008.
- عبد الحميد السيد، دراسات في اللسانيات العربية ج2، دار الحامد للنشر والتوزيع الأردن ط 1، 2004.
- عبد الرحيم وهابي، القراءة العربية لكتاب فنّ الشعر لأرسطو طاليس، عالم الكتب الحديث إربد، الأردن، ط1، 2011.
- عبد الرحمن حسن حبنّكه الميداني، البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها، ج2 دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1996.
- عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط5 2006.
- عبد العاطي غريب، دراسات في البلاغة العربية، منشورات جامعة قار يونس بنغازي، ط1 1997.
- عبد العزيز مطر، علم اللغة وفقه اللغة، تحديد وتوضيح، دار قطري بن الفجاءة

قطر 1985.

- عبد العزيز موافي، الرؤية والعبارة، مدخل إلى فهم الشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة، 2010.

- عبد الغني الدقر، معجم النحو، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط3، 1986.

- عبد الفتاح لاشين، التراكيب النحوية من الوجهة البلاغية عند عبد القاهر، دار المريخ للنشر، الرياض، 1980.

- عبد القادر بقشي، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، دراسة نظرية وتطبيقية أفريقيا الشرق، المغرب، 2007.

- عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة، دار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ومنشورات الاختلاف الجزائر ط1، 2007.

- عبد اللطيف محفوظ، المعنى وفرضيات الإنتاج مقارنة سيميائية في روايات نجيب محفوظ الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت ومنشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008.

- ابن عبد الله أحمد شعيب، بحوث منهجية في علوم البلاغة العربية، دار ابن حزم بيروت ط 1، 2008.

- عبد الله العشّي، أسئلة الشعرية، بحث في آلية الإبداع الشعري، منشورات الاختلاف الجزائر، ط 1، 2009.

- عبد الله محمد الغدامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريرية، قراءة نقدية لنموذج معاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط 4، 1998.

- عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب، مقارنة لغوية تداولية، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط1، 2004.

- عبد الوهاب المسيري، دراسات في الشعر، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، ط1

2007.

- عثمان أبو زنيد، نحو النص، إطار نظري ودراسات تطبيقية، عالم الكتب الحديث إربد الأردن، ط1، 2010.

- العربي عميش، محمود درويش خيمة الشعر الفلسطيني، مؤسسة ألفا للوثائق قسنطينة، ط1 2014.

- عرفات فيصل المناع، السياق والمعنى، دراسة في أساليب النحو العربي، منشورات الاختلاف، الجزائر، منشورات ضفاف، بيروت، ط1، 2013.

- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط5، 1994

- عزة شبل محمد، علم لغة النص النظرية والتطبيق، مكتبة الآداب، القاهرة، ط2 2009.

- علي آيت أوشان، السياق والنص الشعري من البنية إلى القراءة، دار الثقافة للنشر والتوزيع الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000.

- علي توفيق الحمد ويوسف جميل الزعبي، المعجم الوافي في النحو العربي، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع، مصراتة، ليبيا، ط1، 1992، ص349.

- عمار ساسي، منهج الجواب في آليات الخطاب، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1 2011.

- عمر أبو خرمة، نحو النص، نقد النظرية... و بناء أخرى، عالم الكتب الحديث إربد، ط1 2004.

- عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي، في ضوء النظرية التداولية، منشورات الاختلاف الجزائر، ط1، 2003.

- عمر عبد المطلب، حازم القرطاجني، حياته ومنهجه البلاغي، دار الجنادرية

الأردن، 2009.

- **عمر يوسف قادري**، التجربة الشعرية عند فدوى طوقان بين الشكل والمضمون دار هومه الجزائر، (د، ت).

- **عيسى علي العاكوب**، التفكير النقدي عند العرب مدخل إلى نظرية الأدب العربي دار الوعي للنشر والتوزيع، الجزائر، ط9، 2012.

- **العياشي أدراوي**، الاستلزام الحوار في التداول اللساني، من الوعي بالخصوصيات النوعية للظاهرة إلى وضع القوانين الضابطة لها، منشورات الاختلاف، الجزائر، ودار الأمان، المغرب ط1، 2011.

- ف -

- **فاتح علاق**، مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر، دار التنوير، الجزائر ط1، 2010.

- **فاطمة الشيدي**، المعنى خارج النص، أثر السياق في تحديد دلالات الخطاب، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، 2011.

- **فضل حسن عباس**، البلاغة فنونها وأفنانها، علم المعاني، ج1، دار النفائس للنشر والتوزيع الأردن، ط12، 2009.

- **فضل حسن عباس**، أساليب البيان، دار النفائس، الأردن، ط2، 2009.

- **فهد ناصر عاشور**، التكرار في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، ط1، 2004.

- **فؤاد نصر الله**، تجليات العولمة الثقافية والسياسية في شعر محمود درويش، مقارنة حضارية أدبية، 1995-2004، مؤسسة الانتشار، بيروت، ط1، 2007.

- ق -

- قاسم مومني، في قراءة النص، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1
1999.

- ل -

- ليندة قياس، لسانيات النص النظرية والتطبيق، مقامات الهمذاني أنموذجا، مكتبة
الآداب القاهرة، ط1، 2009.

- م -

- مجدي وهبه، معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، 1983.
- محمد إبراهيم شادي، علوم البلاغة وتجليّ القيمة الوظيفية في قصص العرب، دار
اليقين للنشر والتوزيع، المنصورة مصر، ط1، 2011.
- محمد الأخضر الصبيحي، مدخل إلى علم النص،، ومجالات تطبيقه، منشورات
الاختلاف الجزائر، الدار العربية للعلوم، بيروت، ط1، 2008.
- محمد ألتونجي، المعجم المفصل في الأدب، ج2، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2
1999.

- محمد بازي، التأويلية العربية نحو نموذج تساندي في فهم النصوص والخطابات
الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010.
- محمد بنيس، الحق في الشعر، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1
2007.

- محمد بنيس، حادثة السؤال، بخصوص الحادثة العربية في الشعر الثقافة، المركز
الثقافي العربي، المغرب، ط2، 1988.
- محمد خير البقاعي، دراسات في النص والتناصية، مركز الإنماء الحضاري، حلب
ط1 1998.

- محمد خطابي، لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي

المغرب ط2، 2006.

- محمد السيد أحمد الدسوقي، جماليات التلقي وإعادة إنتاج الدلالة (دراسة في لسانية النص الأدبي)، مكتبة العلم والإيمان للنشر والتوزيع، مصر، ط 1، 2007.
- محمد الشاوش، أصول تحليل الخطاب في النظرية النحوية العربية "تأسيس نحو النص" ج 1، كلية الآداب جامعة منوبة، تونس، ط1، 2001.
- محمد شفيق غربال، وآخرون، الموسوعة العربية الميسرة، ج5، المكتبة العصرية صيدا بيروت، ط1، 2010.
- محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين الدلالية والبنية الإيقاعية منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق(سوريا)، 2001.
- محمد الصادق عفيفي، النقد التطبيقي والموازنات، مكتبة الوحدة العربية، الدار البيضاء (المغرب)، 1972.
- محمد عبد الله الجعدي، موسوعة مصادر الأدب الفلسطيني الحديث، مؤسسة فلسطين للثقافة، بيروت، ط1، 2009.
- محمد عبد المطلب، بناء الأسلوب في شعر الحداثة، التكوين البديعي، دار المعارف القاهرة ط2، 1995.
- محمد العبد، إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، مدخل لغوي أسلوب، دار المعارف مصر ط1، 1988.
- محمد عزام، النص الغائب تجليات التناص في الشعر العربي "دراسة" منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2001.
- محمد علي الشوابكة وأنور أبو سويلم، معجم مصطلحات العروض والقافية، دار البشير للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 1991.
- محمد العمري، البلاغة العربية، أصولها وامتداداتها، أفريقيا الشرق، المغرب، ط2

2010.

- محمد الماكري، الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي
الدار البيضاء، ط1، 1991.

- محمد محمد حسن شراب، شعراء فلسطين في العصر الحديث، الأهلية للنشر
والتوزيع عمان، الأردن، ط1، 2006.

- محمد محمد يونس علي، المعنى وظلال المعنى، أنظمة الدلالة في العربية، دار
المدار الإسلامي، بيروت، ط2، 2007.

- محمد مفتاح، مجهول البيان، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1،
1990.

- محمد مفتاح، النص من القراءة إلى التنظير، المدارس للنشر والتوزيع، الدار
البيضاء ط1 2000.

- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي
الدار البيضاء، المغرب، ط4، 2005.

- محمد مفتاح، دينامية النص (تنظير وإنجاز)، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط3
2006.

- محمد مفتاح، في سيمياء الشعر القديم، دراسة نظرية وتطبيقية، رؤية للنشر
والتوزيع القاهرة، ط1، 2012.

- محمود أحمد نحلة، آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، دار المعرفة الجامعية
الإسكندرية، ط1، 2002.

- محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجمالية التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة
وتراثا النقدي، دراسة مقارنة، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 1996.

- **محمود فاخوري**، موسيقى الشعر العربي، منشورات جامعة حلب، (سوريا)، ط1
1996.
- **مختار نويوات**، البلاغة العربية في ضوء البلاغات المعاصرة، بين البلاغتين
الفرنسية والعربية، دار هومه، الجزائر، 2013.
- **مسعود صحراوي**، التداولية عند العلماء العرب، دراسة تداولية لظاهرة الأفعال
الكلامية في التراث اللساني العربي، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2008.
- **مصطفى حركات**، نظرية الوزن، الشعر العربي وعروضه، دار الآفاق، الأبيار
(الجزائر) (د ت).
- **مصطفى حركات**، الصوتيات والفونولوجيا، دار الآفاق، الجزائر، (د ت).
- **مصطفى السعدني**، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف
الإسكندرية، ط1، 1978.
- **مصطفى صلاح قطب**، علم اللغة النصي، النظرية والتطبيق، عالم الكتب، القاهرة،
ط1 2014.
- **مصطفى غلفان**، في اللسانيات العامة، تاريخها، طبيعتها، موضوعها، مفاهيمها، دار
الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط1، 2010.
- **منذر عياشي**، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا
ط1 2002.
- **ميجان الرويلي وسعد البازعي**، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، المغرب
ط4 2005.
- **ميشال زكريا**، الألسنية (علم اللغة الحديث) المبادئ والأعلام، المؤسسة الجامعية
للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 1983.

- ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق، الأردن، ط1
1997.

- نايف خرما، أضواء على الدراسات اللغوية المعاصرة، سلسلة عالم المعرفة 9
المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت، 1978.

- نبيل راغب، موسوعة النظريات الأدبية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونغمان
مصر ط1، 2003.

- نسيم عون، الألسنية محاضرات في علم الدلالة، دار الفارابي، بيروت، ط1،
2005.

- نعمان بوقرة، المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب دراسة
معجمية عالم الكتب الحديث، الأردن، ط2، 2010.

- نعمان بوقرة، لسانيات الخطاب، مباحث في التأسيس والإجراء، دار الكتب العلمية
بيروت ط1، 2012.

- نهلة فيصل الأحمد، التفاعل النصي، التناسية النظرية والمنهج، الهيئة العامة
لقصور الثقافة القاهرة، ط1، 2010.

— ه —

- هيثم الكيلاني، الإرهاب يؤسس دولة، نموذج إسرائيل، دار الشروق، القاهرة، ط1
1997.

— و —

- وليد محمد مراد، نظرية النظم وقيمتها العملية في الدراسات اللغوية عند عبد القاهر
الجرجاني، دار الفكر، دمشق، ط1، 1983. ص169.

— ي —

- يوسف محمد رضا، الكامل الكبير زائد، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط1،

2004.

- يوسف نور عوض، نظرية النقد الأدبي الحديث، دار الأمين للنشر والتوزيع، القاهرة

ط1 1994.

3- المراجع المترجمة:

أ -

- إديث كريزويل، تعريف بالمصطلحات الأساسية الواردة في كتاب "عصر النبوية"

تر: جابر عصفور، دار سعاد الصباح، الكويت، ط1، 1993.

- أوزوالد ديكر و جان ماري سشايغر، القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان، تر:

منذر عياشي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2، 2007.

ب -

- باتريك شارودو، وآخرون، معجم تحليل الخطاب، تر: عبد القادر المهيري، وحمادي

صمود منشورات دار سيناترا، المركز الوطني للترجمة، تونس، 2008،

- بالمرف.ب، علم الدلالة إطار جديد، تر: صبري إبراهيم السيد، دار المعرفة

الجامعية الإسكندرية، 1995.

ت -

- تزيفيتان تودوروف، "النص" من كتاب العلاماتية وعلم النص، تر: منذر عياشي

المركز العربي الثقافي، بيروت - الدار البيضاء، ط1، 2004.

- تودوروف وآخرون، المرجع والدلالة في الفكر اللساني الحديث، تر: عبد القادر

قنيني أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2000.

- تيفين ساميول، التناص ذاكرة الأدب، تر: نجيب غزاوي، منشورات اتحاد الكتاب

العرب دمشق، 2007.

ج -

- جورج يول، التداولية، تر: قصي العتّابي، دار الأمان، الرباط، المغرب، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2010.
- جوليا كريستيفا، علم النص، تر: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء المغرب ط2، 1997.
- جوليان براون، وجورج يول، تحليل الخطاب، تر: محمد لطفي الزليطني ومدير التريكي جامعة الملك سعود، الرياض، ط1، 1997.
- جون كوين، بناء لغة الشعر، تر: أحمد درويش، كتابات نقدية (3)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، 1990.
- جيرار جينيت، مدخل إلى جامع النص، تر: عبد الرحمن أيوب، دار توبقال، الدار البيضاء المغرب، ط1، 1986.
- الجيلالي دلاش، مدخل إلى اللسانيات التداولية، تر: محمد يحياتن، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1992.

- ر -

- روبرت دي بوجراند: النص والخطاب والإجراء، تر: تمام حسان، عالم الكتب القاهرة ط2، 2007 .

- ز -

- زتسيسلاف واورزنيك، مدخل إلى علم النص مشكلات بناء النص، تر: سعيد حسن بحيري مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2003.

- د -

- دومينيك مونقاتو: المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، تر: محمد يحياتن منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005.

- س -

- سارة ميلز، الخطاب، تر: غريب اسكندر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2012.

- ط -

- طوني بينيت وآخرون، مفاتيح اصطلاحية جديدة معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع
تر: سعيد الغانمي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2010.

- ف -

- فرانسوا مورو، البلاغة، المدخل لدراسة الصور البيانية، تر: محمد الولي، وعائشة
جرير دار أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2003.

- فرانسواز أرمينكو، المقاربة التداولية، تر: سعيد علوش، مركز الإنماء القومي،
الرباط ط1، 1986.

- فريدريك نيتشه، ديوان نيتشه، تر: محمد بن صالح، منشورات الجمل، بيروت، ط2
2009.

- فان دايك، النص والسياق، استقصاء البحث في الخطاب الدلالي والتداولي، تر: عبد
القادر قنيني، أفريقيا الشرق، المغرب، 2000.

- فان دايك، علم النص، مدخل متداخل الاختصاصات، تر: سعيد حسن بحيري، دار
القاهرة القاهرة، ط2، 2005.

- فان دايك، "النص: بنى ووظائف مدخل أولي إلى علم النص" ضمن كتاب العلاماتية
وعلم النص، تر: منذر عياشي، المركز الثقافي العربي، المغرب، لبنان، ط1، 2004.

- فولفجانج هايمنه مان & ديتير فيهفجر، مدخل إلى علم لغة النص، تر: سعيد حسن
بحيري مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ط1، 2004.

- ك -

- كريستن آدمستيك، لسانيات النص عرض تأسيسي، تر: سعيد حسن بحيري، مكتبة
زهراء الشرق، القاهرة، ط1، 2009.

- **كلاوس برينكر**، التحليل اللغوي للنص، مدخل إلى المفاهيم الأساسية والمناهج، تر: سعيد حسن بحيري، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط 1، 2005.
- **كلماير.ف**، وآخرون، أساسيات علم لغة النص، مدخل إلى فروضه ونماذجه وعلاقاته وطرائقه ومباحثه، تر: سعيد حسن بحيري، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ط1، 2008.

— م —

- **ميخائيل باختين**، الخطاب الروائي، تر: محمد برّادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع القاهرة-باريس، ط1، 1978.

— ن —

- **ناتالي بيبقي-غروس**، مدخل إلى التناص، تر: عبد الحميد بورايو، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، 2012.
4. **المراجع الأجنبية:**

— F —

- **Ferdinand de Saussure** ,Cours de linguistique générale; éditons Talantikit ,Béjaia,2014.

— H —

- Halliday M.A.K.& Ruqaiya Hasan, Cohesion in English, Longman Group London, first published 1976.
- Harris Zellig Sabbetai « Analyse du discours »,trad : Françoise Dubois-Charlier in : langages, 4e année, N° 13 ,1969.

— I —

- **Isabelle Jeuge -Maynart**, Le petit Larousse illustré ,Larousse ,paris,2007.

— J —

- **Jean Dubois et autres**, Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage, Larousse ;Paris, 1999.

— L —

- **Julien Longhi & Georges Sarfati** ,Dictionnaire de pragmatique, éd : Armand Colin. Paris, 2011.

— P —

- **Philippe Amiel et autres**, Dictionnaire pratique du Français ,Hachette paris,1989.

— R —

- **Pierre RIPERT** , Dictionnaire des synonymes de la langue française ; Maxi-livres 2002.

4- الرسائل الجامعية:

— ج —

- **جمال مجناح**، دلالات المكان في الشعر الفلسطيني المعاصر بعد 1970، (دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث)، إشراف، العربي دحو، جامعة الحاج لخضر، باتنة الجزائر، 2007.

— ر —

- **رزيق بوزغاية**، قيام الساعة في القرآن الكريم، مدلولية النص ومرجعيتها، (رسالة دكتوراه في اللغويات)، إشراف: صالح خديس، جامعة منتوري - قسنطينة، الجزائر 2012-2013.

5-المجلات والدوريات والندوات:

أ -

- أحمد علي محمد، "مرجعيات النص الداخلية عابرون في كلام عابر لمحمود درويش نموذجاً" ضمن **المرجعيات في النقد والأدب واللغة**، مؤتمر النقد الدولي الثالث عشر، 27-29 تموز 2010، مج 02، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2011.
- أحمد المتوكل، "السياق موارد ومواده وأنماطه توطئة لمكون سياقي مندمج"، ضمن **"التداوليات وتحليل الخطاب بحوث محكمة"** دار كنوز المعرفة، عمان، الأردن، ط1، 2014.
- آمنة بلعل، "نحو بديل تأويلي لنقد الشعر" مجلة الخطاب منشورات مخبر تحليل الخطاب دار الأمل تيزي وزو، ع 02، ماي 2007.

ب -

- بشار إبراهيم، "المقام الشعري بين الواقع والمتخيل دراسة نصية لقصيدة عاشق من فلسطين" ضمن **مجلة قراءات**، كلية الآداب، جامعة بسكرة، ع2، جانفي 2010.
- بوشعيب شداق، "مقصدية العمل الأدبي بين التقييد والانفتاح" **مجلة علامات في النقد** النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، ج54، م14، ديسمبر 2004.

ح -

- حسين بوحسون، "الأدبية والتلقي" **مجلة مقاليد**، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، ع4 جوان 2013.
- حسين قحام "التناص" ضمن **مجلة اللغة والأدب (ملتقى علم النص)**، ع12، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، 1997.

ر -

- رشيد عمران، "مسارات التحول من لسانيات الجملة إلى لسانيات النص، قراءة في بدايات ودواعي التأسيس والمساهمات العربية في اللسانيات النصية"، المؤتمر الدولي الأول

في لسانيات النص وتحليل الخطاب، ج1، دار كنوز المعرفة الأردن، ط1، 2013.

— س —

- سعيد بنكراد، "التأويل بين إكراهات التناظر وانفتاح التدلال" ضمن علامات مجلة ثقافية محكمة، مكناس، المغرب، ع29، 2008.

— ع —

- عبد المالك كجور، "المؤلف والنص في ضوء الاتجاهات النقدية الحديثة" مجلة اللغة والأدب جامعة الجزائر، ع15، أفريل 2001.

- عبد الناصر لقاح، " مفهوم النص في الفكر اللغوي المعاصر"، ضمن اللسانيات واللغة العربية بين النظرية والتطبيق، سلسلة الندوات 4، جامعة المولى إسماعيل، مكناس المغرب 1992.

- عزيز محمد عدمان، "مصادر الإحساس الجمالي عند عبد القاهر الجرجاني، مقارنة في رحاب بعض نظريات التلقي الغربية المعاصرة" مجلة ثقافات، العدد 17، 2006.

- عيسى جواد فضل الوداعي، "التماسك النصي في الدرس اللغوي" المؤتمر الدولي الأول لسانيات النص وتحليل الخطاب، دار كنوز المعرفة، الأردن-عمان، مج1، ط1 2013.

— م —

- محمد عبد العظيم، "معاني النص الشعري، طرق الإنتاج وسبل الاستقطار"، ضمن صناعة المعنى وتأويل النص، أعمال الندوة التي نظمها قسم العربية كلية الآداب منوبة سلسلة الندوات مجلد VIII: منشورات كلية الآداب، منوبة، تونس، 1992.

- مصطفى غلفان، "اللسانيات وتحليل الخطاب: أية علاقة؟ تساؤلات منهجية"، المؤتمر الدولي الأول، لسانيات النص وتحليل الخطاب، دار كنوز المعرفة، الأردن - عمان، مج1 ط1، 2013.

- ن -

- نور الدين بنخود، "انسجام" ضمن: معجم السرديات، مجموعة من المؤلفين، إشراف: محمد القاضي، الرابطة الدولية للناشرين المستقلين، تونس، بيروت، ط 1، 2010.

فهرس المحتويات

فهرس الموضوعات

إهداء

شكر وتقدير

المقدمة

4-1

مردخل: حمرو مصطلم الخطاب

06

1- مفهوم الخطاب

06

1-1 الدلالة اللغوية للخطاب

09

2-1 الدلالة الاصطلاحية للخطاب

09

1-2-1 الخطاب من المنظور اللساني الغربي

16

2-2-1 الخطاب من المنظور اللساني العربي

17

2- الخطاب الشعري

الفصل الأول: لسانيات النص بين المعاصرة والتراث

22

المبحث الأول: مفاهيم لسانيات النص في الدراسات الغربية

22

1- لسانيات الجملة

22

1-1 لسانيات فردينان دي سوسير

23

2-1 الاتجاهات اللسانية الحديثة

27

2- لسانيات ما بعد الجملة

25

1-2 مفهوم لسانيات ما بعد الجملة

26

2-2 نظرة الدراسات اللغوية الحديثة إلى النص

27

3- لسانيات النص

27	1-3 النص في الفكر اللغوي المعاصر
29	2-3 مفاهيم النصّ
31	3-3 إنتاجيّة النصّ
31	1-3-3 مكونات النصّ
32	2-3-3 المفاهيم المشتركة في إنتاج النصّ
33	4-3 مؤشرات النصّ الأدبي
36	4-لسانيات النص
36	1-4 العلاقة بين اللسانيات واللسانيات النصّ واللسانيات الخطابية
37	2-4 تقاطع لسانيات الجملة مع لسانيات النصّ
38	5- مراحل تطور لسانيات النص
38	1-5 علاقة اللسانيات بلسانيات النصّ
39	2-5 الاتجاهات الغربية الأولى في لسانيات النص
41	المبحث الثاني: مفاهيم لسانيات النصّ في الجهود العربية
41	1- مفاهيم لسانيات النصّ في التراث العربي
41	1-1 من الجانب البلاغي
49	2-1 من الجانب النقدي
58	2- مفاهيم لسانيات النصّ في الجهود العربية الحديثة
58	1-2 الاختلافات المصطلحية في لسانيات النصّ
61	2-2 لسانيات النصّ والخطاب الشعري المعاصر

الفصل الثاني: بنية الخطاب الشعري بين الاتساق والانسجام

63	المبحث الأول: الاتساق في الخطاب الشعري
63	1- مفهوم الاتساق
63	1-1 دلالة الاتساق في اللغة

65	2-1 دلالة الاتساق في الاصطلاح
66	2- أهمية الاتساق
66	3- وظيفة الاتساق
67	4- العوامل الأساسية المتحركة في الاتساق
67	1-4 الكثافة
68	2-4 المسافة الاتساقية
68	3-4 التكاملية
68	5- نظرات علماء النص إلى الاتساق
69	1-5 نظرتا هاليداي ورقية حسن
69	2-5 نظرتا دي بوجراند ودريسler
69	6- أدوات الاتساق
69	1-6 الاتساق النحوي
69	1-1-6 الإحالة
76	2-1-6 الحذف
78	3-1-6 الوصل
81	4-1-6 الاستبدال
83	2-6 الاتساق المعجمي
83	1-2-6 التكرار
87	2-2-6 التضام
90	3-6 الاتساق الصوتي
90	1-3-6 الإيقاع الخارجي
92	2-3-6 الإيقاع الداخلي
96	7- الاتساق في الخطاب الشعري

96	1-7 الاتساق النحوي
159	2-7 الاتساق المعجمي
199	3-7 الاتساق الصوتي
216	خلاصة
218	المبحث الثاني: الانسجام في الخطاب الشعري
218	1- مفهوم الانسجام
218	1-1 دلالة الانسجام في اللغة
219	2-1 دلالة الانسجام في الاصطلاح
221	2- نظرة علماء النص إلى انسجام الخطاب
224	3- الخطاب الأدبي بين المبدع والمتلقي
225	4- إنتاج الخطاب الأدبي
227	5- عناصر تشكّل الخطاب الشعري المعاصر
229	6- مبادئ الانسجام
229	1-6 السياق
223	2-6 مبدأ التأويل المحلي
234	3-6 مبدأ التشابه
236	4-6 مبدأ التغريض
238	7- عمليات الانسجام
238	1-7 المعرفة الخلفية
240	2-7 مجالات المعرفة الخلفية
246	8- الانسجام في الخطاب الشعري
246	1-8 الانسجام الدلالي
268	2-8 الانسجام التداولي

268	1-2-8 السياق وخصائصه في الخطاب الشعري
282	2-2-8 انسجام المعرفة الخلفية في الخطاب الشعري
294	خلاصة

الفصل الثالث: الخطاب الشعري بين المنهج والمثلي

297	المبحث الأول: المقصدية في الخطاب الشعري
297	1- مفهوم المقصدية
301	2- المقصدية والتداولية
305	3- مقصدية الفعل الكلامي بين المباشر وغير المباشر
310	4- المقصدية في الخطاب الشعري
325	خلاصة
326	المبحث الثاني: المقبولية في الخطاب الشعري
326	1- مفهوم المقبولية
326	2- أهمية المقبولية
327	3- المقبولية وبناء السياق
329	4- المقبولية وبناء دلالات النص
332	5- المقبولية وانسجام النص
334	6- المقبولية واستراتيجية التلقي
343	7- المقبولية في الخطاب الشعري
359	خلاصة

الفصل الرابع: الخطاب الشعري بين ظروف الإنتاج والتلقي

361	المبحث الأول: الإعلامية في الخطاب الشعري
361	1- الإعلامية
361	2- إنتاجية المبدع والإعلامية
363	3- الدعاية الإعلامية
364	4- ردّ فعل المتلقي والإعلامية
365	5- مصادر توقعات المتلقي
367	6- العناصر الإبداعية والإعلامية
368	1-6 إعلامية الاتساق
370	2-6 إعلامية الانسجام
371	3-6 إعلامية التناس
372	7- إعلامية الخطاب الشعري
372	1-7 تشكّل الخطاب الشعري
373	2-7 إعلامية الاتساق في الخطاب الشعري
386	3-7 إعلامية الانسجام في الخطاب الشعري
388	4-7 إعلامية التناس في الخطاب الشعري
392	خلاصة
393	المبحث الثاني: السياق في الخطاب الشعري
393	1- السياق بين اللغة والاصطلاح
398	2- ملامح السياق لدى بعض اللسانيين
409	3- أنواع السياق
414	4- السياق في الخطاب الشعري
414	1-4 عناصر السياق في الخطاب الشعري

431	2-4 تعدّد سياقات الخطاب الشعري
437	خلاصة
438	المبحث الثالث: التناس في الخطاب الشعري
438	1- مفهوم التناس
439	2- التناس في النقيدين الغربي والعربي الحديث
448	3- مفاهيم التناس
449	4- مظاهر التناس
449	1-4 النص الغائب
450	2-4 السياق
450	3-4 المتلقي
451	4-4 شهادة المبدع
452	5- إنتاجية التناس
453	6- مستويات التناس
453	1-6 مستويات التناس عند كريستيفا
455	2-6 مستويات التناس عند محمد بنيس
457	7- أنواع التناس
457	1-7 التناس الخارجي(المرجعي)
458	2-7 التناس المرحلي
458	3-7 التناس الذاتي
458	8- آليات التناس
458	1-8 آلية التمثيط
462	2-8 آلية الإيجاز
466	9- التناس البنائي

466	1-9 التناس الإجناسي
468	2-9 التناس الفني
469	10-مصادر التناس
469	11-التناس في الخطاب الشعري
470	11- 1 أنواع التناس في الخطاب الشعري
490	خلاصة
492	خاتمة
497	الملخص بالعربية والفرنسية
502	مسرد المصطلحات
509	ملحق(01) : قصيدة حالة حصار لمحمود درويش
521	المصادر والمراجع
547	فهرس المحتويات

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ