الرقم التسلسلي: .....

جامعة سعيدة – الدكتور مولاي الطاهر

كلية:الآداب واللغات والفنون.

أطروحة

مقدمة لنيل شهادة

دكتوراه الطور الثالث

التخصص : اللسانيات العربية الوظيفية.

الفرع : دراسات لغوية.

من طرف :

تامـــــــي سعاد

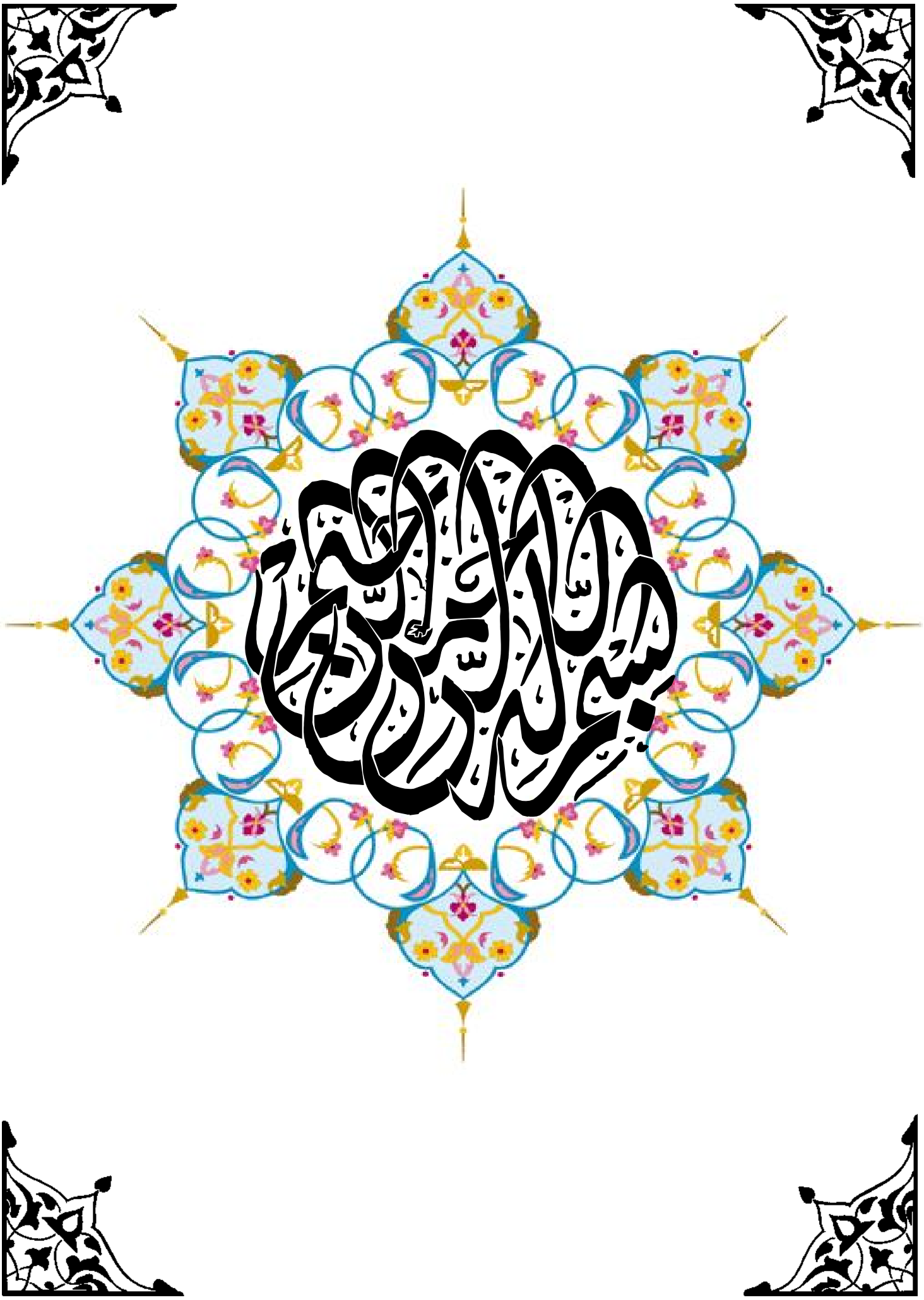
عنوان الأطروحة:

الاتساق و الانسجام في الشعر الجزائري المعاصر الألفية الأخيرة (2016/2001) أنموذجا

أطروحة مناقشة بتاريخ 2020/02/13 أمام لجنة المناقشة المشكلة من:

الرقم	اللقب و الاسم	الرتبة	المؤسسة	الصفة
01	الهواري بلقندوز	أستاذ التعليم العالي	جامعة سعيدة .	رئيسا
02	عبد القادر رابحي	أستاذ التعليم العالي	جامعة سعيدة .	مشرفا و مقررا
03	سعاد بسناسي	أستاذة التعليم العالي	جامعة وهران.	ممتحنا
04	مصطفى نور الدين قارة	أستاذ محاضر –أ-	جامعة الأغواط.	ممتحنا
05	صباح لخضاري	أستاذة محاضرة –أ-	المركز الجامعي النعامة	ممتحنا
06	كريمة زهرة بن ضياف	أستاذة محاضرة –أ-	جامعة سعيدة.	ممتحنا

الموسم الجامعي : 2020/2019 الموافق لـــ 1440هـ / 1441 هـ


بسم الله الرحمن الرحیم

شكر وعرفان

فالجدير بالشكر الله عز وجل، فهو وحده المستحق للحمد والثناء، والذي عليه توكلنا واستنادنا فكان حسبنا وهو رب العرش العظيم،وإلى حبيبه المصطفى الهادي إلى الصراط المستقيم.

و اشكر الشكر الجزيل عائلتي التي كانت **عونا لي طول المشوار الدراسي وخاصة أبي** و أمي حفظهما الله

إلى من علمنا الوفاء وكان خير عزاء،إلى من احتضن هذا العمل ورعاه وكان صدرا رحبا لتقبله سواء أكان بخطئه **أم** بصحيحه...

إلى الأستاذ الدكتور المشرف "عبد القادر رابحي" ،وإلى الأستاذ الدكتور "بلفدوز الهواري" رئيس مشروع اللسانيات العربية الوظيفية الذي غمرنا بتوجيهاته السديدة طيلة مسار هذا البحث .

وإلى السادة الأساتذة المناقشين الذين رحبوا بهذا العمل **وتجشموا** عناء قراءته ومناقشته

مقدمة

تعتبر اللغة أداة اتصال و تواصل،و هي بذلك تحقق غرض التبليغ،و لذلك حظيت باهتمام العديد من الدارسين الذين حاولوا كشف أسرارها،و سبر أغوارها و معرفة خباياها.و قد نالت نصيباً وافراً من عناية المتخصصين في مجال البحث اللغوي و اللساني،إنّ اللغة هي من أهم المباحث التي اشتغل عليها العلماء قديما وحديثا،لأن غاية علوم اللغة جميعها الوصول إلى المعنى.لذلك تأسست مدارس لغوية عدة،أهمها النظرية اللسانية التي انبرى لها جيلان من الدارسين:

– الجيل الأول: أهتم بالجملة كوحدة أساسية للدراسة،وكانت أقصى غايته دراسة الجملة،والاهتمام باللغة كونها أداة تواصل.

– الجيل الثاني: وهو ما بعد الجملة الذي اهتم بالنص ككتلة متماسكة.

ونظراً للتطور الحاصل في جميع العلوم في هذه الفترة التي عنت بالنص كوحدة متاسكة،فقد أحدث قفزة نوعية في هذه الدراسات بحيث انتقلت محورية البحث اللساني التي كانت تركز على محورية الجملة،إلى مستوى أعمق،وهي دراسة المعنى في سياقه اللساني المتمثل في البنية اللغوية الكبرى"النَّص".

ولهذا فقد تعددت المناهج العلمية الحديثة التي حاولت تصنيف النصوص و فهمها و الإجابة على أسئلتها.ولعل أكثر هذه المناهج عنايةً بطبيعة النص و بنائه،وهو علم اللغة النصي الذي بحث في العلاقات الداخلية للنص. من خلال دراسة الترتيب و التنظيم الداخلي للنص،وكذا التنبيه إلى الروابط التي تسهل على المنتج،و المتلقي معاً إدراك التماسك الداخلي للنص.

و بناءً على هذا المنهج الذي ينظر إلى العلاقة التي تنظم النص في شكله السطحي و بنيته العميقة،نشأ علم جديد يهتم بدراسة النصوص و تحليلها آلاً وهو" لسانيات النص" الذي يبحث في تماسك النصوص،و تعالقها حتى تكون وحدة كلية تؤدي أغراضاً معينة في مقامات تبليغية محددة.و من أهم المفاهيم التي عنيت بها لسانيات النَّص مفهوما: "الاتساق " و "الانسجام" اللذان يحتلان بؤرة مركزية في هذه الأبحاث و الدراسات.

لقد كان النص الشعري من الإنتاجات الإبداعية التي فتحت مجالاً للتحليل النصي، فقد أصبحت قراءة النص الشعري تعتمد آلياتٍ يراها المؤلف صعبة،إذا لم تعتمد على كفاءة لغوية و أدبية و معرفة موسوعية بالأطر المرجعية المحيطة بالنص الشعري.ولذا وجب اعتماد آلية واضحة في تحليل النص الشعري للوصول إلى معرفة المغزى الذي يقصده صاحب النص من خلال عملية التأويل،و إعادة إنتاج النص من قبل المتلقي،و لما كان النص الشعري مفتوحاً على تأويلات يصل إليها هذا الأخير فإن السؤال المطروح هل المعنى المستنتج يصيب النص من داخله دون اعتداد بخارجه ؟ أمْ يصيبه من خارجه ليكون المتلقي شاهداً على تحصيل المعنى؟

ولا يخفى على الدارس أهمية المنتج في العمل الأدبي ،ولو اقتصر التحليل على خارج النص و جعل منه شاهدا لكان التحليل تاريخيا لا شعرية فيه و من ثم، كان التحليل النّصي مرتكزاً قوياً لكل تحليل ناجح.و قد نتصور بأن النص يرسم لنفسه سياقاً داخلياً تتحدد معه علامات المعنى و هذا الأخير الذي يحدده أفق التوقع ثم يصدقه التحليل،أو يعدل عنه أو ينحرف عنه تماماً، لأن الحكم على المعنى لا يكون من أول قراءة،و إنما ينفتح على قراءات ثانية حاملة للتحول الدلالي.

و من ثم، يصير الحديث عن كيفية أداء المعنى وجهاً شعرياً من خلال البحث في القوالب و الأشكال اللغوية والتي نكشف عنها بواسطة أدوات الاتساق و آليات الانسجام،وفي هذا حياة النص و ديمومته.

لقد كانت جهود كلّ من الباحثين هاليداي(Haliday)و رقية حسن(Hassan) من خلال كتابهما (الاتساق في الانجليزية)،و الذي تناولا فيه اتساق النصوص بشكل صريح،بيد أن الدراسات الأخيرة لم تقف بشكل واضح حول الخطوط العريضة التي يعتمد عليها المحلل و خاصة النصوص الشعرية المعاصرة التي أخذت شكلاً جديداً في مستواها الشكلي والدلالي،وهو ما عرف بالشعر الحر(قصيدة التفعيلة/ قصيدة النثر)،و غيرها من أشكال الشعرية.ضف إلى ذلك التباين في المفاهيم و المصطلحات خصوصا المترجمة منهـــــا فمثلاً

: النص والخطاب، نحو النص، لسانيات النص، الانسجام والحبك،الاتساق والسبك،وغيرها من المصطلحات التي ترجمت من الانجليزية و الفرنسية إلى العربية.

و مع تضافر جهود الباحثين و وضع نماذج لتحليل الخطابات / النصوص ، كما يظهر ذلك من خلال تصنيف المعايير النصية مع روبرت دو بوجراند (R– Deaugrande) ونموذج التحليل لـ هاليداي (Haliday) و حسن رقية (Hassan) اللذين أهتما بجوانب اتساق النصوص الشكلية أكثر من الاهتمام بالانسجام الدلالي، أما براون (J–Brown)و يول (G–Yule) اللذان أوليا الاهتمام الأكبر بجانب الانسجام التداولي للخطاب،و أما نموذج فان ديك (Van– Dijk) فقد أولى اهتماماً لجانب الانسجام الدلالي .

و انطلاقاً مما سبق ذكره جاءت فكرة هذا البحث الموسوم ب :

الاتساق و الانسجام في الشعر الجزائري المعاصر الألفية الأخيرة (2016/2001) أنموذجاً

محاولة الكشف عن أدوات الاتساق و آليات الانسجام في الشعر الجزائري المعاصر.و التي أخترنا لها مدونة مشكلة من مجموعة من الدواوين الشعرية الصادرة في هذه الفترة المحددة و هي كالآتي (" الزر الهارب من بزة الجنرال لـ أمال رقايق ، " لا أحد يربي الريح في الأقفاص" لـ الأخضر بركة " قصائد من مدخنة القلب " لـ عادل بلغيث ، " اللّيل كله على طاولتي" لـ محمد بن جلول ،" كتاب الطير" لـ عبد الحميد شكيل ، " الموت موجاً" لـ محمد قسط) من فترة الألفية الأخيرة من هذا القرن.عبر هذه المجموعة من النصوص التي تمثل عينة من النص الشعري الجزائري المعاصر.

جديد هذا العمل أن يبحث في مقومات بنائه في مرحلة بلغ فيها التجريب الشعري ذروته.

و رغم اختلاف مرجعيات كل شاعر إلا أننا ربطناها بالجانب النصي للخطاب الشعري و مدى تماسكه، فجاءت أهمية هذا البحث في محاولة الكشف عن التجربة الشعرية الجزائرية المعاصرة للتلقى الشعري الجديد المكتوب في هذه الألفية،مبرزين دور أدوات الاتساق وآليات الانسجام في تماسك هذه الخطابات.

حيث برز فيها شاعر من الجيل القديم،لكنه مازال يجرب في الأشكال الجديدة آلا وهو "**عبد الحميد شكيل**"، و شاعر من جيل الثمانينيات "**الأخضر بركة**"، وقد نقل جيله النص من مرحلة إبداعية إلى مرحلة إبداعية جديدة.و نماذج لشعراء شباب يكتبون القصيدة الجديدة من أمثال "**عادل بلغيث، محمد بن جلول، محمد قسط، آمال رقايق**".

و لعل الدوافع الذاتية منها وحتى الموضوعية التي ساهمت في اختيار هذا الموضوع :

1 – الشغف بقراءة الشعر و خصوصاً الجزائري و المعاصر منه .

2 – محاولة لاكتشاف التجربة الشعرية الجزائرية المعاصرة التي دافعتنا لإقحامها في مجال الدراسات النصية الحديثة.

3– جِدّةُ النصوص الشعرية والتي لم يسبق دراستها لأنها جديدة،ولأن الزاوية التي نحاول دراستها هي الأخرى جديدة.

أما من الناحية الموضوعية، فكانت جملة من الحوافز و الدوافع و هي :

1–توفر المراجع في هذا المجال خصوصا الجانب النظري،الذي وفر لنا العمل عليه بكل أريحية،إضافة إلى وضوح معالم البحث التي ساعدتنا على وضع خطة، رغم قلتها في الجانب التطبيقي الذي مس الشعر الجزائري عموماً و هاته النصوص بالذات.

2– الامكانات التي يمنحها النص الشعري للقراءة، مما يخلق متعة البحث في بنيته و كشف اسرارها.

و على هذه الأسباب تبلورت الإشكالية العامة التي يمكن صياغتها كمايلي :

هل يمكن أن يكون النص الشعر الجزائري المعاصر،بعد التغيرات التي شهدها على مستوى البنية متماسكاً على المستويين الشكلي و الدلالي ؟ ما مفهوم الاتساق و الانسجام؟ و ما هي أدواتهما ؟

- ✓ هل حققت أدوات الاتساق و آليات الانسجام ترابطاً و تماسكاً دلالياً في المدونة؟

و للإجابة عن هذه التساؤلات التي تطرحها الإشكالية إرتأينا أن نتبع الخطة الموالية:

مقدمة و مدخل و ثلاث فصول و خاتمة، وقد تضمن :

مدخل : التجربة الشعرية في القصيدة الجزائرية المعاصرة، حيث تحدثنا فيه إلى أهم التغيرات التي مست القصيدة الجزائرية المعاصرة من الناحية الشكلية،و حتى الدلالية منها .

- **الفصل الأول :" المفاهيم المعرفية للسانيات النص** ،و لقد تطرقنا إلى مفهوم النَّص و الخطاب لغةً و إصطلاحاً في الدراسات العربية و الغربية و مفهوم لسانيات النَّص واهدافها، و التماسك النصي في الدراسات العربية و الغربية ،و كذا النصية و معاييرها.
- **الفصل الثاني :" الاتساق في شعر الجزائري المعاصر الألفية الأخيرة (2016/2001)"**

و قد تطرقنا في هذا الفصل إلى مفهوم الاتساق،و أهم الأدوات التي أسهمت في اتساق أو ترابط الشكلي للمدونة الشعرية الجزائرية المعاصرة،وذلك عن طريق عرض بعض أدوات الاتساق كالإحالة و دورها في تحقيق الاتساق، وكذلك العطف،ومن ثم الحذف وبعده التكرار و الاتساق المعجمي باعتبارها من وسائل اتساق الشكلية الظاهرة في سطح النَّص .

- **الفصل الثالث : " الانسجام في شعر الجزائري المعاصر الألفية الأخيرة (2016/2001)"**

و فيه حاول البحث تحديد مفهوم الانسجام و آلياته، وكذا التطرق إلى بعض آليات الانسجام في مجال التطبيق،و منها **التشتت و الانقطاع** و **ترتيب الخطاب** و **موضوع الخطاب** و **السياق و خصائصه**،ودورهم الكبير في رصد الترابط الدلالي للمدونة،ثم **التغريض** و دوره في معرفة العلاقات الخفية بين عنوان الديوان و مضمونها ،ثم دور **المتلقي** في الحكم على انسجام النَّص الشعري .

و عليه حاول البحث استخلاص مجموعة من النتائج:

و قد اتبعنا المنهج الوصفي في الفصل الأول، إذ من خلاله يمكن وصف الظاهرة اللغوية وتحليلها،و هذا المنهج سمح بتتبع عناصر البحث عن طريق تعقب ما فيه من مفاهيم،و ضبطها ثم تطبيقها على المدونة الشعرية. أما الجانب التطبيقي الذي مس النصوص فقد حاولنا فيه

تطبيق الإجراءات العلمية التي اتبعتها لسانيات النص.ولعل من أهمها الإجراء الاحصائي و التحليلي.

أما بالنسبة للصعوبات،فكأي بحث هناك جملةٌ من المشاكل تواجه الباحث،و منها كثرة المصطلحات لمسمى واحد،و تداخلها إلى درجة تباينها من جهة،و أحياناً تشابه المعلومات مما يقتضي منا البحث في المراجع المتخصصة،للحصول على معلومة جديدة،مع العلم أن المدونة هي جديدة الاصدار،لذلك كان من الصعب العثور على دارسات شملتها في التطبيق،فمعظم الدراسات من النثر خصوصاً القرآن و الحديث و الكتب اللغوية القديمة كانت مبحثاً لها في الجانب التطبيقي، ما عدا بعض المقالات المنشورة على الشبكة العنكبوتية.

و عليه اعتمد هذا البحث على جملة من المصادر و المراجع أهمها : المعاجم اللغوية " لسان العرب " لابن منظور و غيرها و كتاب هاليداي و رقية حسن (Halliday and Ruqaiya hassan) " الاتساق في الانجليزية"(Cohesion In English)،وكتب مترجمة إلى اللغة العربية،و المراجع العربية في الدراسات اللسانية مثال " علم اللغة النصي بين النظرية و التطبيق" لصبحي إبراهيم الفقى، وغيرها من المراجع التي لها صلة بموضوع البحث.

و ما كان لهذا البحث أن يصل إلى منتهاه،لولا المساعدات الكبيرة التي قدمها المشرف الدكتور عبد القادر رابحي من خلال توجيهاته السديدة،منذ أن كان موضوع البحث فكرة إلى غاية المرحلة الأخيرة من إنجازه و كل الشكر و التقدير إلى رئيس المشروع الدكتور بلقندوز الهواري فكثيراً ما أفادني برأيه السديد.

و لا يدعي هذا البحث الكمال ولا بعضه،فهو يعتبر مجرد محاولة لفهم النص الشعري الجزائري انطلاقا من خلفية منهجية تتعلق ببناء النص الشعري.

الشكر الجزيل للأساتذة الأفاضل الذين تجشموا عناء قراءة هذا البحث وصوبوا أخطاءه و تجشموا عناء السفر لمناقشته.

تامي سعاد

سعيدة في:2020/02/13

مدخل

تنبثق القصيدة الحديثة "من أعماق نفس الشاعر حين يتأثر بعامل معين أو أكثر..،فتأتي معبرة عن ذاته"[1]. أما عن لفظة التجربة فيقول عنها لاسل أبركرومي: " فإنه ليس معناه المحاولة،بل ما يعرض للإنسان من فكرٍ أو إحساسٍ"[2]،فأما عن التجربة الشعرية فيعرفها محمد غنيمي هلال بأنها" الصورة الكاملة النفسية أو الكونية التي يصدرها الشاعر حين يفكر في أمرٍ من الأمور تفكيراً ينّم عن عمق شعور،و إحساسه"[3]،و تأتي القصيدة ثمرة تلاحم الذات الشاعرة و تجربتها الشعرية .

و إذا أردنا الحديث عن التجربة في الشعر الجزائري المعاصر،فلابد من الولوج إلى متون هذه الفترة حتى يكون الحديث أو المستخلص مبنياً على قواعد و براهين نصية،و السبب راجع إلى تعذر الإلمام بكل دواوين هذه الفترة فقد وقع اختيارنا على مدة محددة و هي محصورة في الألفية الأخيرة من هذا القرن أي ما بين (2001 – 2016)، و لأجل إبراز بعض سمات التجربة الشعرية في النص الشعري الجزائري المعاصر، لابد من البحث في مسألة التجديد و التحول في القصيدة، و هل كان بغرض أحداث القطيعة مع الموروث تعنتاً؟ أم لسبب الظروف التي يتناسب معها التجديد،وبذلك يكون التحول و التغيير عن وعى و دراسة؟ و هل كان للتجريب الشكلي الخارجي للنّص أثرٌ على فهم المتلقي للخطاب؟ .

لقد شهدنا في الشعر العربي منذ القديم في شكل القصيدة بدءً من نص الصعلكة مع الشنفرى مروراً بنص الخمريات في العصر العباسي مع أبي نواس وصولاُ إلى نص الموشح و وقفاً عند شعر التفعيلة مع نازك الملائكة و السياب،وإذا تمعنا في هذا التغيير نرجعه في الغالب إلى تغير في الظروف سواء الاجتماعية أم السياسية

---

[1]– خفاجي محمد عبد المنعم ، "مدارس النقد الأدبي الحديث "، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة،ط1، 1995 ص: 142.

[2]– خفاجي ،المرجع نفسه،نقلاً عن لاسل أبركرومبي (قواعد النقد الأدبي) تر: محمد عوض ،ص 193.

[3]– هلال محمد غنيمي" النقد الأدبي الحديث "،دار العودة ، بيروت، 1973، ص 363.

أو الاقتصادية أو غيرها.. و لم تكن الساحة الأدبية الجزائرية منذ العشرينيات من القرن الماضي بمنأى عن هذا التغيير و" التحولات التي طرأت على البنى الفكرية،والثقافية والسياسية،والاقتصادية،و ما ترتب عنها حيث عرف المشهد الشعري الجزائري خاصة عدة تحولات في البنية و الشكل،وظهر خطاب شعري واكب التغيرات و التحولات في الجزائر و العالم العربي، مع جيل جديد أظهر تحكماً في الأداة الفنية و بعداً عن الشعاراتية و التبعية للآخر مستفيداً من الموروث الشعري السابق ومحاولاً التأسيس لنص شعري جزائري يحمل خصوصية الذاتية "[1].

و يمكن حصر هذه التغيرات و التحولات في بنية النص الشعري الجزائري المعاصر فيما يأتي :

أ- التغيرات على المستوى الشكلي للقصيدة الجزائرية المعاصرة :

إن تغير البناء الشكلي للقصيدة الشعرية الجزائرية أضحى ذا أهمية كبيرة عند الشعراء الجزائريين المعاصرين، فتنوعت القصيدة من حيث أشكالها تبعاً لتنوع التجارب الشعرية و تعددها، فلا يمكن أن نفصل بين التجربة و شكل القصيدة أي بين بنية النص ومضمونه فهناك تداخل بينهما،و إن كان للبعض رؤى مخالفة للقصيدة العمودية كونها تقيد الشاعر في التعبير، ناهيك عن ذلك فإن الكثير من الشعراء كتبوا على الشكلين (العمودي و الحر)، واتجه البعض الآخر إلى القصيدة النثرية باعتبار أن التجربة الفنية لا حدود لها. و رغم من التراكمين الكيفي و الكمي للقصائد غير أن الشعراء الجزائريين المعاصرين لم يخرجوا عن نطاق الدائرة التي خلق فيها شعراء الوطن العربي، و لذا يمكن حصر البنية أو النمط الشكلي للقصيدة الشعرية في الشكل التالي :

[1]- جواد اسماعيل، التجريب الفني في الشعر الجزائري المعاصر: www.smar-in-goo.om/t512-topic. 8:48 .2009/09/12.

الشعر الحر :

هو التحرر من كل قيد شعري مُقولب أي الناتج عن " صياغة تتوخى هزّ الوجدان و العقل عن طريق الوزن و القافية من جهة، و الذكرى و العاطفة و الحكمة من جهة أخرى، وهي نبذة تجعل للشعر مهمة تعليمية أو إخبارية أو وصفية "[1] مما جعلت روادها في ثورة على هذه معايير " لأنها أصبحت تحول دون تطور الشعر في مواكبة حركة الحياة الجديدة"[2]،التي يهيم فيها الشاعر بذات منطلقة و إحساس أعلى و خيال جامح في صورة إبداعية خلابة و خلاقة و التي تنحدر أصولها " إلى بداية الثلاثينيان على يد جماعة أبولو، و إن كانت أقرب إلى الشعر المرسل منها إلى الشعر الحر"[3] حيث جاءت محاولتهم الشعرية الأولى متحررة من الوزن و القافية،و متأثرة بحركة الترجمة التي شاعت في تلك الفترة بدءً من ترجمة علي أحمد لمسرحية "روميو و جوليات " عام 1936.

1- قصيدة التفعيلة :

من المحتمل أن الشاعر المصري **عبد الرحمن شكري** أول شاعر عربي في القرن العشرين فكر في الخروج على عمود الشعر العربي، وظهر ذلك في ديوانه «ضوء الفجر» ثم في ديوان «أزهار الخريف» (1919). كما وجت قصيدة ذات قواف متعددة **جميل صدقي الزهاوي** نشرت في سنة 1911.و التي وأعاد نشرها مرة جديدة في ديوانه الذي أصدره في سنة 1924 باسم (ديوان الزهاوي)، وتعرضت هذه الأخيرة لهجوم حاد من الشاعر **معروف الرصافي**.وفي سنة 1911 بسبب ذلك التجاوز في القافية،« كما نشر أيضاً الشاعر اللبناني **وليم دياب** (من دير القمر) قصائد من طراز شعر التفعيلة في جريدة «صدى بابل» البغدادية. لكن لا **جميل صدقي الزهاوي** استمر

[1]- الخال يوسف ،" الحداثة في الشعر العربي" ،دار الطليعة للطباعة و النشر ، بيروت، 1978، ص 14 .

[2]- ينظر علاق فاتح ،" مفهوم الشعر عند رواد الشعر الحر" ،منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ،2005، ص99.

[3]- شراد شلتاغ عبود ،" حركة الشعر الحر في الجزائر "، مكتبة الديوان، الجزائر، 1985،ص 39.

في هذا النهج، ولا **وليم دياب** عرف كشاعر ذي شأن إلى أن زار **أمين الريحاني** العراق في سنة 1922، فأيقظ فكرة التجديد في شكل القصيدة العربية. وتلقفت مجلة «الحرية» التي كان يصدرها في بغداد **رفائيل بطي** هذه الأفكار، وراحت تحتفي بالزهاوي وأشعاره الجديدة، وتنشر قصائد حرة (أي من شعر التفعيلة) للشاعر اللبناني نقولا فياض وللعراقيين **مراد ميخائيل** و**نسيم الذويد**. وفي سنة 1933 نشر **خليل شيبوب** البناني قصيدة «الشراع»، وهي من شعر التفعيلة، ونشر اللبناني **سميح القصير** لقصيدة بعنوان «ما قد راح راح» في جريدة «الشباب» الطرابلسية (13/11/1933)، ثم نشر لاحقاً عدداً من قصائد التفعيلة هنا وهناك، بيد أن قصائد **سميح القصير** راحت مثلما راح هو نفسه في الغياب والنسيان، ولم يكن له أو لشعره أي أثر في التطور اللاحق للشعر العربي»[1].

بيد أنَّ هناك قولاً يُقِرُ بأن الشاعر الأقدم الذي اكتملت لديه مبكراً فكرة قصيدة التفعيلة و«انخرط في كتابتها بوعي كامل منذ سنة 1942 هو السوري **مصطفى البدوي** (1912.1991)، وجاء بعده زمنياً **نزار قباني** الذي نشر في سنة 1943 قصيدة «اندفاع» التي ظهرت في ديوان «قالت لي السمراء» (1944). ومنذ سنة 1944كان العراقي **حسين مردان** (1927.1972) قد بدأ يخط قصائد متحررة جزئياً من الوزن والقافية.وفي سنة 1945 ظهر الديوان اليتيم للباحث المصري **لويس عوض**(1915.1990) بعنــوان «بلوتولاند وقصائد أخرى» ثم توقف عن كتابة الشعر . ولا أجازف في الاستنتاج إذا قلت إن الشاعر اللبناني فؤاد الخشن (1924.2006) قد سبق **نازك الملائكة** و**بدر شاكر السياب**، وبالطبع **عبد الوهاب البياتي** و**بلند الحيدري** في كتابة القصيدة الجديدة، أي قصيدة التفعيلة، وذلك عندما نشر في حزيران 1946 في مجلة «الأديب» البيروتية قصيدة «إلى ملهمتي» التي عُدّت فاتحة واعية ومكتملة لجيل كامل من المجددين في شكل القصيدة ومضمونها. أما قصيدة «الكوليرا» للشاعرة

[1]– صقر أبو فخر، قصيدة النثر وقصيدة التفعيلة: أيهما أقدم؟ ديسمبر,12:12: 2014 / www.alawan.org

العراقية الرائدة **نازك الملائكة** (2007.1927) فقد نشرتها مجلة «العروبة» في بيروت في 1947/12/1، واعتبرت بداية الشوط لتيار شعر التفعيلة أو «الشعر الحديث[1]».

2- قصيدة النثر :

إن مصطلح " قصيدة النثر" قد أثار جدلا كبيراً، وأحدث خلافات كثيرة بين جبهتين؛حيث ترى الأولى أن هذا المصطلح مناف تماما للصواب وخارج عن السياق الطبيعي للشعرية العربية التي ألفت الشعر والنثر متناقضين ومختلفين بما يشكل الشعر من نظام واتساق والنثر وما فيه من فوضى وعدم الالتزام بشكل أو قالب .

وجبهة أخرى ترى أن المصطلح مناسب لشكل شعري مختلف عمّا سبق "ومن هنا أوجدت هذه القصيدة تناقضا في المفهوم حين صالحت بين كلمة قصيدة بشعريتها المحلّقة المتوترة،والنثر ببساطته،خرجت من الأداء المعنوي إلى الإنجاز الدلالي تركتاً الشفاهية،بكل معطياتها الصوتية إلى الكتابية بكل إمكاناتها الحديثة من النصية المحدودة إلى التشظي أو التعدد النصي، من الموسيقى إلى الإيقاع، من الخيال إلى الوجود[2] "،بهذا حقّقت قفزة كبيرة في مجال الإبداع الشعري الذي أساسه التجاوز والاختلاف،"فقصيدة النثر في الواقع مبنية على اتحاد المتناقضات ليس في شكلها فحسب وإنما في جوهرها كذلك :نثر وشع، حرية و قيد، فوضوية مدمرة وفن منظم[3] ".

بهذا تحمل قصيدة النثر بذور اضطرابها داخليا،لكنه اضطراب مؤسس للاختلاف وهو هدف هذا النص، كما" نشير إلى أنّ سوزان برنار نفسها في دارستها الرائدة عن قصيدة النثر، هي أول من أشار إلى التناقض في تركيبة المصطلح"[4] ، وأظهرت

---

[1]- صقر أبو فخر ، المرجع السابق.

[2]- هلال عبد الناصر ، قصيدة النثر العربية، بين سلطة الذاكرة وشعرية المسائلة، دراسة في جمالية الإيقاع، مطبوعات نادي الباحة الأدبي، المملكة العربية السعودية، الانتشار العربي، بيروت لبنان،ط1، 2012 .ص .21

[3]- رزق شريف ، قصيدة النثر، في مشهد الشعر العربي، م ركز الحضارة العربية ، القاهرة، مصر، ط1 ،2010،ص23.

[4]- المرجع نفسه ، ص 23.

خطورة الخلط بين النثر والشعر فرأت منذ البداية أن "مصطلح قصيدة النثر نفسه قابل لكثير من المفهومات المتنوعة[1] ".

كما اعتبرتها نصا أكثر تمرّدا وفوضوية بسبب مبادئها فقالت" من المؤكّد أن قصيدة النثر تحتوي على مبدأ فوضوي وهدام لأنها ولدت من تمرّد[2] "،بهذا فالمصطلح يخلق اضطرابا مبدئيا في هذا الجنس الشعري، ما نرصده أن تسمية القصيدة ارتبطت في الموروث الشعري بالشعر الذي له خصائص محددة على المستوى اللغوي و الإيقاعي.

في حين يعد النثر جنساً مختلفاً عن الشعر من الناحية البنائية خصوصاً ما يتعلق بالجانب اللغوي و الإيقاعي.و على ذكر هذا الأخير فإنه يأتي في مقدمة صفات و خصائص قصيدة النثر بحيث يرى منظروها بأنها تحتوي إيقاعاً داخلياً، و هي على عكس القصيدة الحرة،التي تقوم في تشكيل بنيتها الموسيقية أساسا على البحر الشعري الخليلي، ولكن من دون التزام بنظام البيت،بل باعتماد التفعيلة معيارا في الإيقاع الشعري. ويستعمل توازنات من نوع مغاير بدل القافية و المقاطع الموزونة و توازناتها.

ففي قصيدة النثر يحاول الشاعر أن يدخل"إيقاع الأفكار أو الإيقاع الداخلي الذي يقوم على التوازي والترديد ليحقق الانسجام والوحدة لتعويض عن فقدان الانتظام في طول الأبيات وأنماط التقفية، وقد يتضح ذلك على نحو أكبر في قصيدة النثر التي لا يظهر إيقاعها بغياب التقاليد المعروفة في موسيقى القصيدة العربية إلا باستخدام موسيقى الفكر،التي تعتمد على التوازن والترادف والتباين والتنظيم التصاعدي للأفكار إلى جانب ترديد السطور،والكلمات والأفكار في مجموعات متنوعة"[3] .

---

[1]– برنار سوزان ، قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا تر: زهير مجيد مغامس /علي جواد الطاهر، اهداءات 1999 ، مؤسسة الأهرام للنشر والتوزيع، .القاهرة، مصر، ص 14.

[2]– المرجع نفسه ،ص 16.

[3]– عبيد محمد صابر ، " القصيدة العربية المعاصرة بين البنية الدلالية و البنية الايقاعية" ،منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ،2001،ص81 نقلاً عن س.موريه " حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث" تر: سعد مصلوح، ص 140.

و زيادة عن الإيقاع تتميز قصيدة النثر بالإيجاز و الكثافة، و هي تفوق أيّ قصيدة عروضية في هذا الشأن، فهي" تتجنب الاستطرادات الأخلاقية أو أية استطرادات أخرى و تتجنب الإسهابات التفسيرية "[1].وفضلا عن ذلك فإن وحدة القصيدة هي من أهم صفات قصيدة النثر،وهي علامة بارزة تشير إلى حداثتها، وقد أشار حسين مردان في بيانه الشعري إلى أن الهيكل الشعري يعني وحدة البناء الفني،و جعلت مجلة شعر "وحدة القصيدة مقياسا رئيسيا لفرز ما هو حديث عما هو تقليدي من الشعر، إذ وضعت وحدة القصيدة الحديثة في مقابل وحدة البيت في الشعر القديم ووحدة القافية التي تنظم تكرار الوحدة المستقَلة للبيت الشعري، فالقصيدة الحديثة وحدة متماسكة حية متنوعة، وهذا يتلاءم وما تحمله من إيجاز وكثافة، فإن قوتها الشعرية تكمن في تركيبها الإشراقي فهي تأليف من عناصر الواقع المادي و الفكري"[2].

ولقصيدة النثر صفة أخرى أيضاً و هي" المجانية، بمعنى أنها لا تفترض لنفسها أية غاية خارج نفسها لا سردية ولا برهانية، وأما إذا استخدم فيها بعض العناصر السردية أو الحوارية أو شيء من الوصف فذلك يكون بشرط أن تتسامى بها وتوظفها في كلٍ موحد ولأهداف شعرية خالصة"[3].غير أن الجيل الثاني أو جيل قصيدة النثر ينصرف "إلى داخل النص ويبني بلاغة النص الحديث على حياد لغوي وصوري و عاطفي بذكاء ودراية(قصدية)، وهنا يكون الاقتراب من السرد في قصيدة النثر وهو ما نتج عنها من مظاهر نصية مهمة منها:

1. تحديد بؤرة نصية أو مركز تبئير.
2. وجود بنية للتكرار في القصيدة.
3. التنامي في البناء و الوحدة الكلية للنص.
4. تحرير الواقعة من تسلسلها الحياتي وإدماجها في سياق الوقائع الشعرية.
5. اعتماد التناص وإذابة عناصر متنوعة رمزا وإشارة و تضمينا في النص.

---

[1]– بريك نزار ،" في مهب الشعر" مقالات و دراسات، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003، ص 175.

[2]– مخافي حسن ،" الأسس النظرية لقصيدة النثر في الأدب العربي الحديث – مرحلة التأسيس–" مجلة نزوى، العدد 38، السنة 2004،ص 134.

[3]– بريك نراز ،المرجع السابق، ص 50.

6. ابتكار طرق و صياغات جديدة للغة تكون أكثر فاعلية ودقة في التنظيم.
7. استثمار الشكل الكتابي في المتن النصي.
8. تمازج آفاق الدلالة وتنوعها على الرغم من طغيان التمرد والسخرية" [1].

وعلى أيّ حالة يمكن ن تكون هذه الخصائص، أي الإيجاز و الكثافة وقوة المعنى الداخلي ،الذي يساير الواقع و الفكر،هو ما يجعلها تتميز بصفة الشعرية لا صفة النثر.

التغيرات الشكلية للقصيدة الجزائرية المعاصرة (الألفية الأخيرة) .

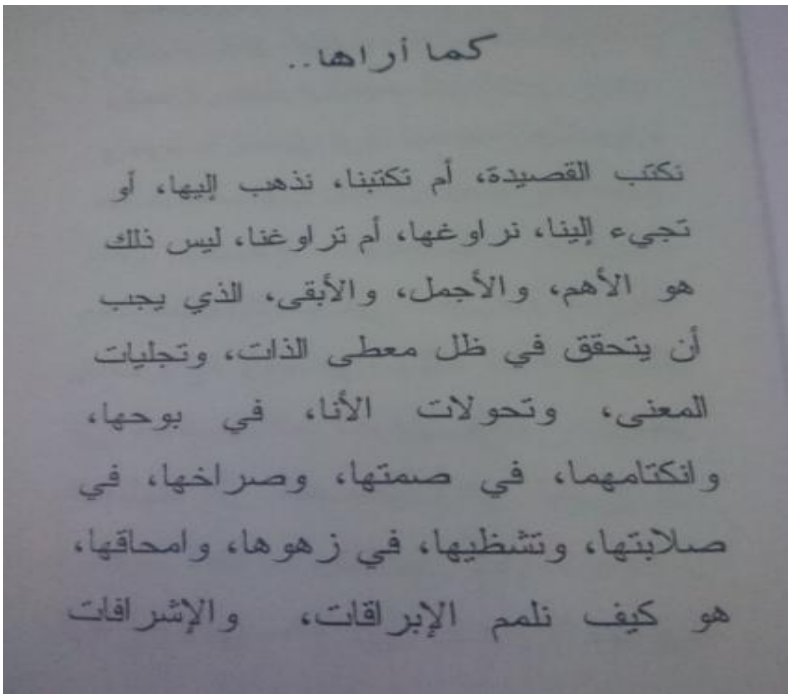
➢العتبات النصية[2] :

إن شيوع العتبات النصية في الشعر الجزائري المعاصر أصبح ظاهرة مألوفة عند الشعراء،حيث تُعد هذه الأخيرة من مقدمات للدواوين أو الهوامش أو الإهداءات، فإننا نلاحظ عند تتبع مجموعة من الدواوين المعاصرة وجود نموذجين لهذه المقدمات، حيث هناك من الشعراء من يقدم لديوانه كما فعل الشاعر **عبد الحميد شكيل** في ديوانه " كتاب الطير– نصوص إبداعية "، و كانت مقدمته بعنوان " كما أراها" فهذه المقدمة تعطي صورة أولية عن نوع القصيدة التي يكتبها بطرح مجموعة من التساؤلات كما أن هذه المقدمة كانت نوعاً ما طويلة بحيث بلغ عدد صفحاتها سبعة عشر صفحة و هذا الشكل التالي يوضح لنا الصفحة الأولى من المقدمة.[3]

[1]– صكر حاتم ،" قصيدة النثر و الشعرية العربية الجديدة – من اشتراكات القصد إلى قراءة الأثر" مجلة فصول مجلة النقد الأدبي، المجلد 15، العدد3، 1996،ص81.

[2]– العتبات النصية علامات دلالية تشرع أبواب النص أمام المتلقي، القارئ و تشحنه بالدفعة الزاخرة بروح الولوج إلى أعماقه، تحمله هذه العتبات من معان و شفرات لها علاقة مباشرة بالنص ، ينظر :فلوش نورة ، بيانات الشعرية العربية من خلال مقدمات المصادر التراثية ،ص: 13 .

[3]– شكيل عبد الحميد ، " كتاب الطير– نصوص إبداعية"،موفم للنشر ، الجزائر، 2008، ص 7.


كما أراها..

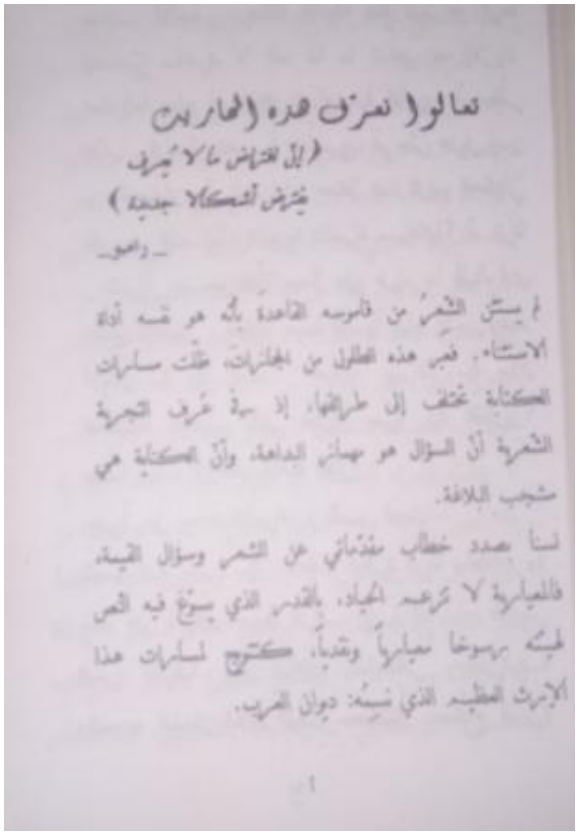
نكتب القصيدة، أم تكتبنا، نذهب إليها، أو تجيء إلينا، نراوغها، أم تراوغنا، ليس ذلك هو الأهم، والأجمل، والأبقى، الذي يجب أن يتحقق في ظل معطى الذات، وتجليات المعنى، وتحولات الأنا، في بوحها، وانكتامهما، في صمتها، وصراخها، في صلابتها، وتشظيها، في زهوها، وامحاقها، هو كيف نلمم الإبراقات، والإشراقات

أما بالنسبة للدواوين التي كتبت مقدماتهم بأقلام غيرهم نجد ديوان " قصائد من مدخنة القلب " لـ **عادل بلغيث** التي كتبت بقلم الناقد و الشاعر رابحي عبد القادر و التي يتحدث فيها عن الشاعر **عادل بلغيث** و بكورته" الشعرية الجديدة للقارئ الذي طالما انتظر صدور أول عمل مطبوع له"[1].

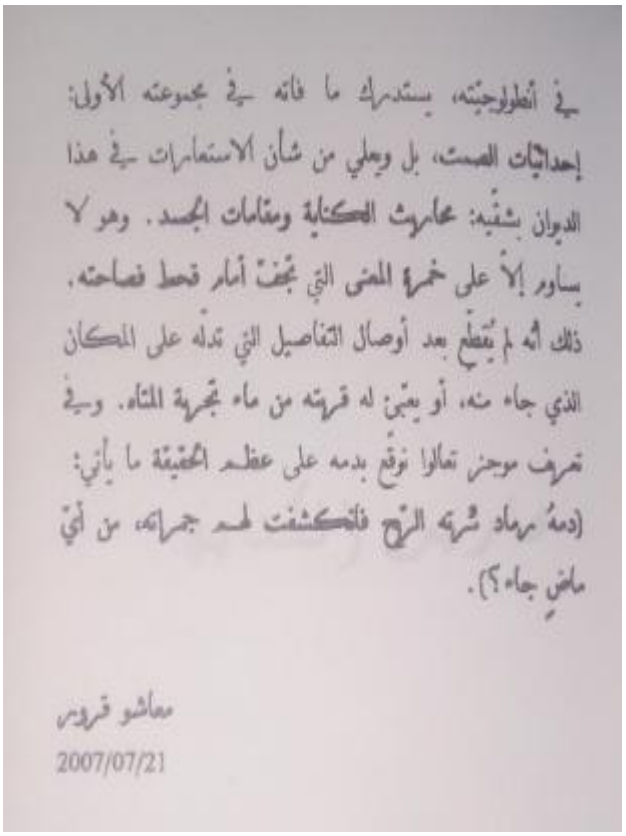
و بالنسبة لديوان " لا أحد يربي الريحُ في الأقفاص" **للأخضر بركة** نلاحظ دخول مباشر إلى القصائد دون مقدمة و لا إهداء و لا أيّ شيء على عكس ديوانه " محاريث الكناية " الصادر في 2007 الذي كان يحتوي على مقدمة طويلة بعنوان " تعالوا نعرف هذه المحاريث" و جعل تحت العنوان مقولة رامبو و كتب هذه المقدمة "معاشو قرور" كما هو واضح في الصورة التالية.[2]

[1] بلغيث عادل ،" قصائد من مدخنة القلب" ديوان ،منشورات الوطن اليوم، الجزائر،2016، ص 7.

[2]– بركة الاخضر ، "محاريث الكناية"، ،منشورات دار الأديب،الجزائر،2007، ص أ/ ص ز .



تعالوا نعرف هذه الحناجر
(إلى القارئ ما لا يعرف
يخترق الشكلا جديدة)
- وصوت -



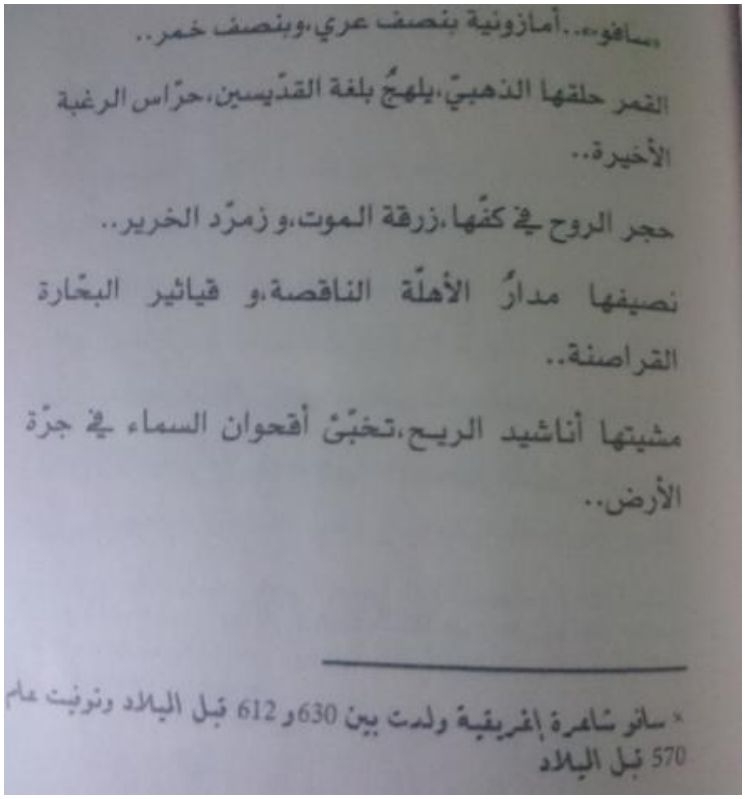
في أطلوجيته، يستدرك ما فاته في مجموعته الأولى: إحداثيات الصمت، بل ويعلي من شأن الاستعارات في هذا الديوان بشقيه: محاريث الكتابة ومقامات الجسد. وهو لا يساوم إلا على خمرة المعنى التي تجفّ أمام قحط فصاحته. ذلك أنه لم يُقطّع بعد أوصال التفاصيل التي تدلّه على المكان الذي جاء منه، أو يعيّن له قريته من ماء تجربة الماء. وفي تعريف موجز تعالوا نوقع بدمه على عظم الحقيقة ما يأتي: (دمهُ رماد شربه الريح فانكشفت لهم جمراته، من أيّ ماضٍ جاء؟).

معاشو قرور
2007/07/21

من الملاحظ أن المقدمات التي كتبها الشعراء بأقلامهم كانت تتحدث عن النص الشعري الذي يقدمه للقارئ. أما المقدمات الأخرى فقد كانت تتحدث عن الشاعر و مسيرته الشعرية كما هو في ديوان " قصائد من مدخنة القلب"**لعادل بلغيث** .

أما عن الهوامش التوضيحية فقد لجأ إليها الشعراء لتوضيح و تقريب نصوصهم من فهم القارئ خاصة إذا كان يخص علماً من الأعلام أو شخصيات تاريخية،كما هو موجود في ديوان " الموت موجاً" محمد قسط، حيث خصص بعض الصفحات لهذه الهوامش في قصيدة " روح في عنق القيتارة" حيث جاءت شروحها مرتبطة بالأعلام مثل " سافو" الشاعرة الإغريقية كما هو موضح في الصورة :[1]

[1]– قسط محمد ،" الموت موجاً" ،دار فيسيرا ، الجزائر، ص 45.


سافو..أمازونية بنصف عري،وبنصف خمر..

القمر حلقها الذهبيّ،يلهجُ بلغة القدّيسين،حرّاس الرغبة الأخيرة..

حجر الروح في كفّها،زرقة الموت،و زمرّد الخرير..

نصيفها مدارُ الأهلّة الناقصة،و قياثير البحّارة القراصنة..

مشيتها أناشيد الريح،تخبّئ أقحوان السماء في جرّة الأرض..

---

* ساثو شاعرة إغريقية ولدت بين 630و 612 قبل الميلاد وتوفيت عام 570 قبل الميلاد

و" باني : مؤلف موسيقي من أصل يوناني"[1]و " ولادة " وهي بنت المستكفي بالله و أميرة أندلسية،شاعرة عربية اشتهرت بالفصاحة و الشعر"[2] ،كما جاءت بعض الهوامش تحمل مقاطع من قصص سردية مثل المقطع السردي "(يسأل هدهد لُعبته الغياب) للقاص الجزائري يوسف بوذن"[3].

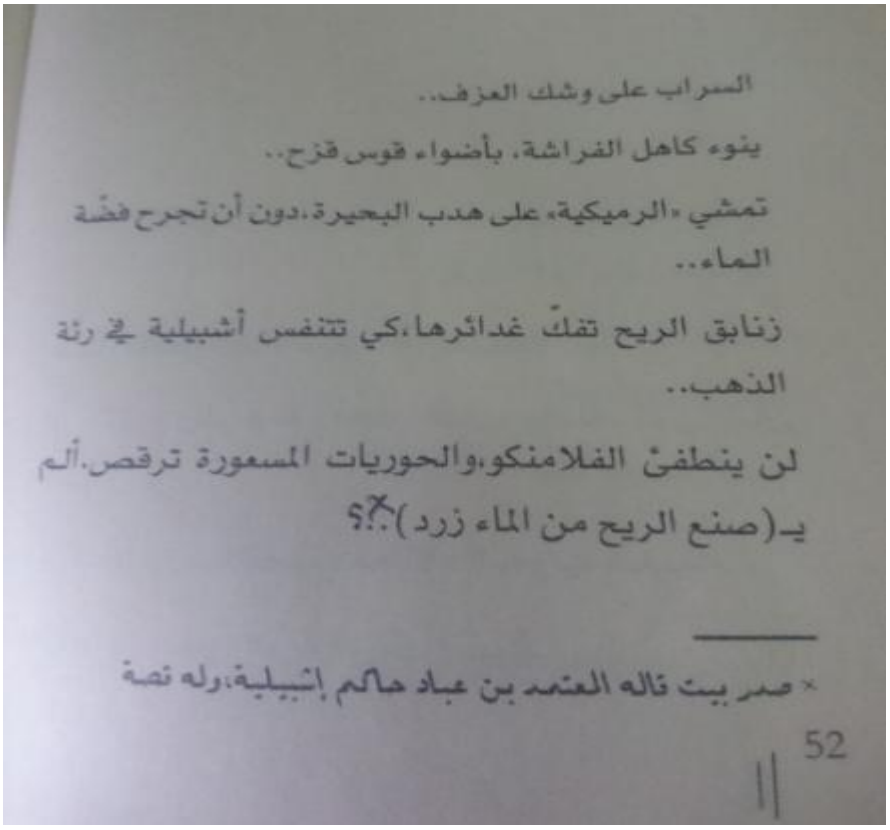
و آخر لسطر شعري من قصيدة لـ المعتمد بن عباد حاكم مدينة اشبيلية بالأندلس وهذا السطر هو (صنع الريح من الماء زرد)،كما هو موضح في الصورة التالية:[4]

[1]– قسط محمد، الموت موجاً،المصدر السابق،ص 48.

[2]– الموسوعة الحرة :Wikipedia.org

[3]– قسط محمد ، المصدر السابق، ص 50.

[4]– قسط محمد ، المصدر نفسه ص 52.



السراب على وشك العزف..
ينوء كاهل الفراشة، بأضواء قوس قزح..
تمشي «الرميكية» على هدب البحيرة، دون أن تجرح فضة الماء..
زنابق الريح تفكّ غدائرها، كي تتنفس أشبيلية في رنة الذهب..
لن ينطفئ الفلامنكو، والحوريات المسعورة ترقص، ألم يـ(صنع الريح من الماء زرد)؟!

× صدر بيت قاله المعتمد بن عباد حاكم إشبيلية، وله قصة

52

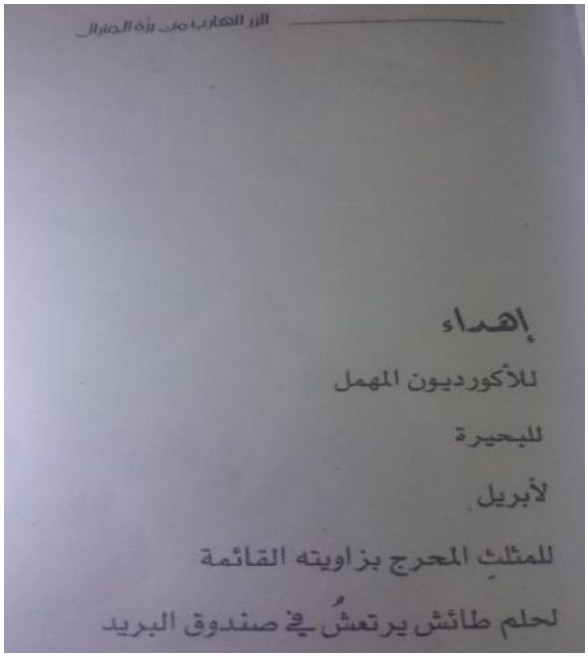
فهذه بعض الأمثلة الدالة على توظيف الشاعر الجزائري للهوامش التوضيحية " فالهامش مهم في النص الشعري المعاصر لكسب المزيد من القراء و لفتح مغالق النص، و يكون بكثرة في النصوص المحملة بكم معرفي و ثقافة متنوعة"[1].

كما نجد في بعض المداخل النصية كالإهداء الذي يُعد " تأطيراً لمسار النص العام، أو تحديد لأهم موضوعاته"[2] مثلما نجده عند الشاعرة آمال رقايق في إهدائها لديوان " الزر الهارب من بزة الجنرال" للأكورديون المهمل و إلى البحيرة ،و لأبريل للمثلث المحرج بزاويته القائمة، و لحلم طائش يرتعش في صندوق البريد،و تمثل هذه الإهداءات رموزاً غامضة تجعل من القارئ البحث و الغوص في معانيها مما يمكنه من إتمام قراءة الديوان ليصل إلى معاني تلك الرموز الموحية.[3]

[1]– خرفي محمد صالح،" سيميائية الفضاء النصي في الشعر الجزائري المعاصر"محاضرات الملتقى الوطني الرابع" السيمياء و النص الأدبي"،جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر ، 2006، ص 34.

[2]– خرفي محمد صالح ." جماليات المكان في الشعر الجزائري المعاصر"، دكتوراه 2006/2005، قسنيطينة، الجزائر ،ص 239.

[3]– ينظر: رقايق آمال ،" الزر الهارب من بزة الجنرال "دار النقطة للنشر و التوزيع، الجزائر ، 2015.ص 5.


إهداء

للأكورديون المهمل

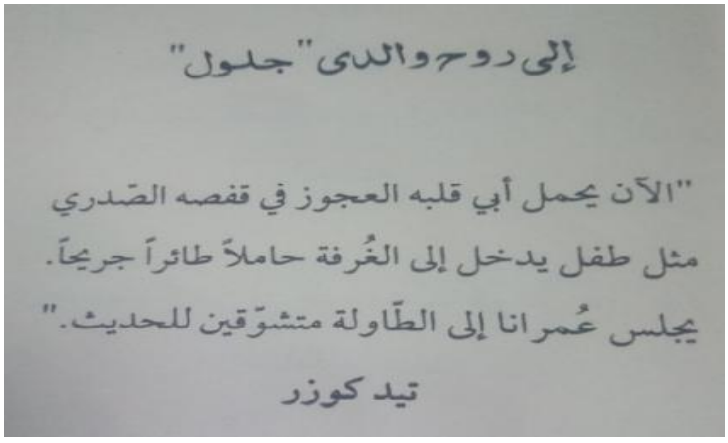
للبحيرة

لأبريل

للمثلث المحرج بزاويته القائمة

لحلم طائش يرتعشُ في صندوق البريد

فالإهداء في كل الحالات يحدد المجال و يعطي الإشارة لمسار النص إضافة إلى الهوامش و الإهداءات هناك بعض " المداخل اللغوية التي يلجأ إليها الشاعر كتوطئة للدخول إلى نصه و هي غالبا ما تكون رأي أو مقولة أو أبيات شعرية"[1]،مثلما نجده عند الشاعر محمد بن جلول في ديوانه " اللّيل كله على طاولتي" حيث افتتح النص بمقولة للشاعر الأمريكي تيدكوزر (TED craz).[2]


إلى روح والدي "جلول"

"الآن يحمل أبي قلبه العجوز في قفصه الصّدري
مثل طفل يدخل إلى الغُرفة حاملاً طائراً جريحاً.
يجلس عُمرانا إلى الطّاولة متشوّقين للحديث."

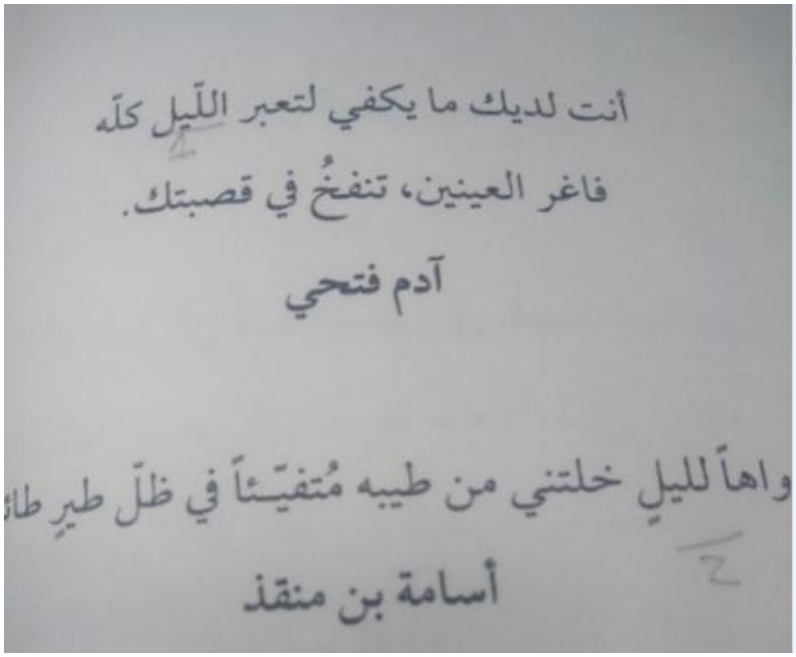
تيد كوزر

و في الصفحة الموالية هنالك مقولتان الأولى للشاعر آدم فتحي و الثانية للشاعر و الفارس أسامة بن منفذ .أما الشاعر عبد الحميد الشكيل في ديوانه "كتاب الطير" افتتح نصه برؤى منها الأولى لـ(الدقاق)،والثانية لـ(السري السقطي)،والثالثة لـ(النفري).[3]

[1]– خرفي محمد صالح، المرجع السابق ،ص 242.

[2]– بن جلول محمد ،" اللّيل كله على طاولتي "،دار ميم للنشر، الجزائر، 2015، ص 5.

[3]– شكيل عبد الحميد ، كتاب الطير،المصدر السابق، ص 5.

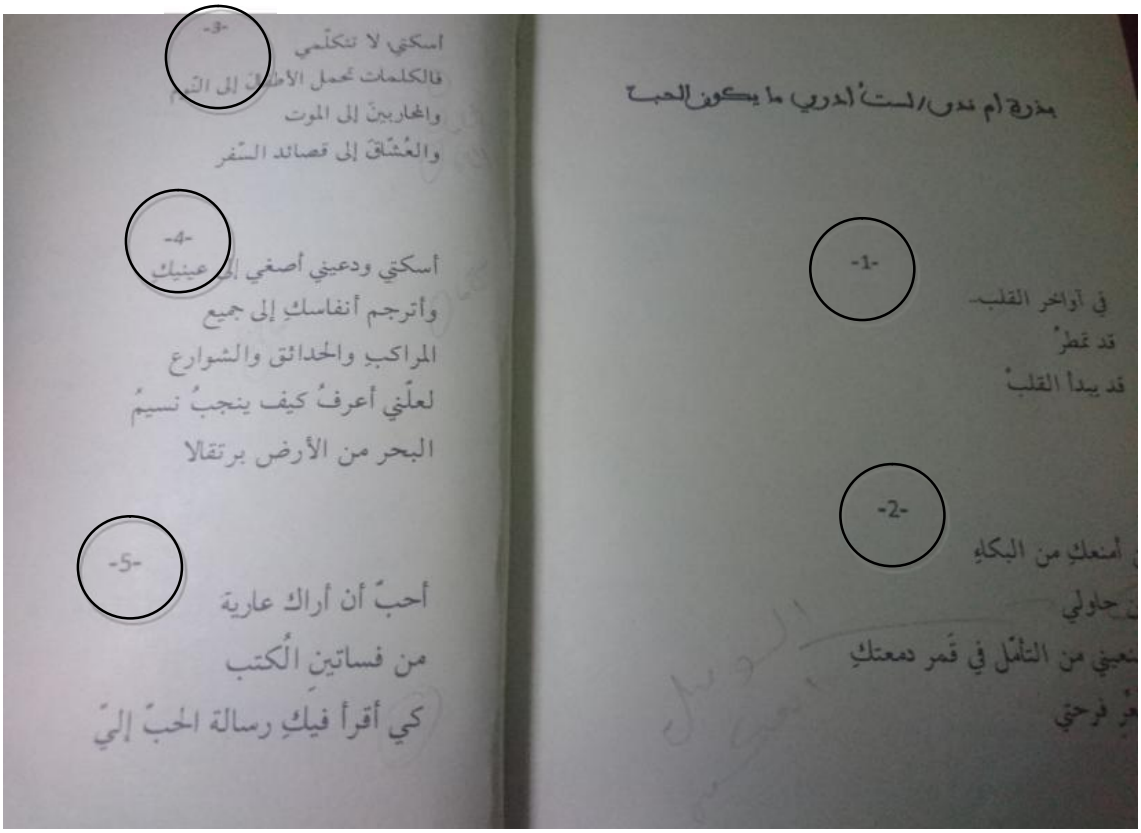


فهذه المداخل اللغوية كانت موجهة لربط القارئ بالنص و لو بطريقة غير مباشرة فهي تعطيه إطاراً عاماً للقصيدة،و من هنا فهذه المداخل التي وظفها الشاعر الجزائري المعاصر أعطت إلى القصائد رؤية واضحة تعين القارئ على مُثُلِ النص و الغوص أكثر في أعماقه.

➢الترقيم و العلامات الفاصلة :

إن حضور علامات الترقيم و العلامات الفاصلة في أغلب التجارب الشعرية الجزائرية المعاصرة،و خصوصاً الألفية الأخيرة، حيث كان لهذا الحضور نسب متفاوتة إذ نجد أن علامات الترقيم و الفاصلة عملت على الفصل بين دفات النص خصوصاً النصوص أو القصائد الطويلة ذات البناء الطبقي التي تشمل عدة صفحات،و نعثر على هذه العينات عند الكثير من الشعراء الجزائريين المعاصرين أمثال عادل بلغيث في ديوانه " قصائد من مدخنة القلب"التي تظهر كما يلي :[1]

[1]– بلغيث عادل، قصائد من مدخنة القلب، المصدر السابق،ص 166.



حيث تعمل علامات الترقيم في هذا المقام أو غيره على الفصل بين طبقات النص كما أنها تعمل على توجيه القارئ،و تقسيم التجربة الشعرية حيث تسهم في تقسيمها حتى يستوعبها المتلقي كما نلاحظ في هذا المثال أن الشاعر عادل بلغيث في المقطع الأول يتحدث عن قلبه و ما يحمله، ثم يتحول في المقطع الثاني لمخاطبة من تحاول البكاء، فيقول لها :

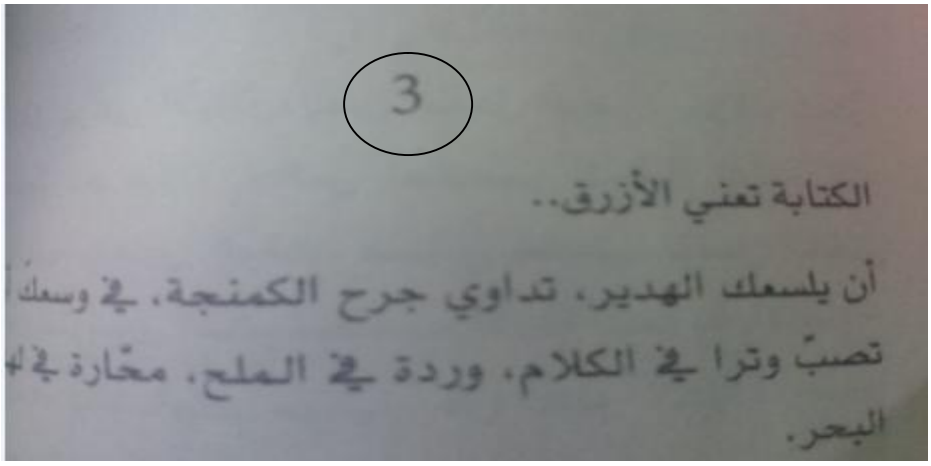
لن أمنعك من البكاء،

لكن امنعيني من رؤية دموعك تحت ضوء القمر.

فهذا الانتقال من تجربة إلى أخرى يخلق جماليات مختلفة خصوصاً لما ترتبط كل طبقة بمرحلة تجريبية مختلفة لتتحد كل الطبقات السبع لتقديم التجربة في حضورها الكلي، وهذا ما يحقق عند المتلقي موضوع الخطاب و ترتيبه،و قد أدى في مجمله دوراً وظيفياً تقنياً في تقسيم التجربة،و آخر فنياً جمالياً للنص الشعري كما نجد الشاعر محمد بن جلول في ديوانه " اللّيل كله على طاولتي" حيث قسم عدداً من نصوصه إلى

طبقات مرقمة مثل قصيدة " ترفع بالعطر صوت النافذة"،و التي قسمها إلى ثلاثة أقسام و قصيدة " تشربُ سبخة أقدمكِ" حيث قسمها إلى سبعة أقسام [1].

كما نجد الشاعر محمد قسط في ديوانه " الموت موجاً" هو الآخر قسم نصوص إلى طبقات كما هو في قصيدة" لن تكشفني الذئبة "[2].


3

الكتابة تعني الأزرق..

أن يلسعك الهدير، تداوي جرح الكمنجة، في وسعك

تصبّ وترا في الكلام، وردة في الملح، محّارة في

البحر.

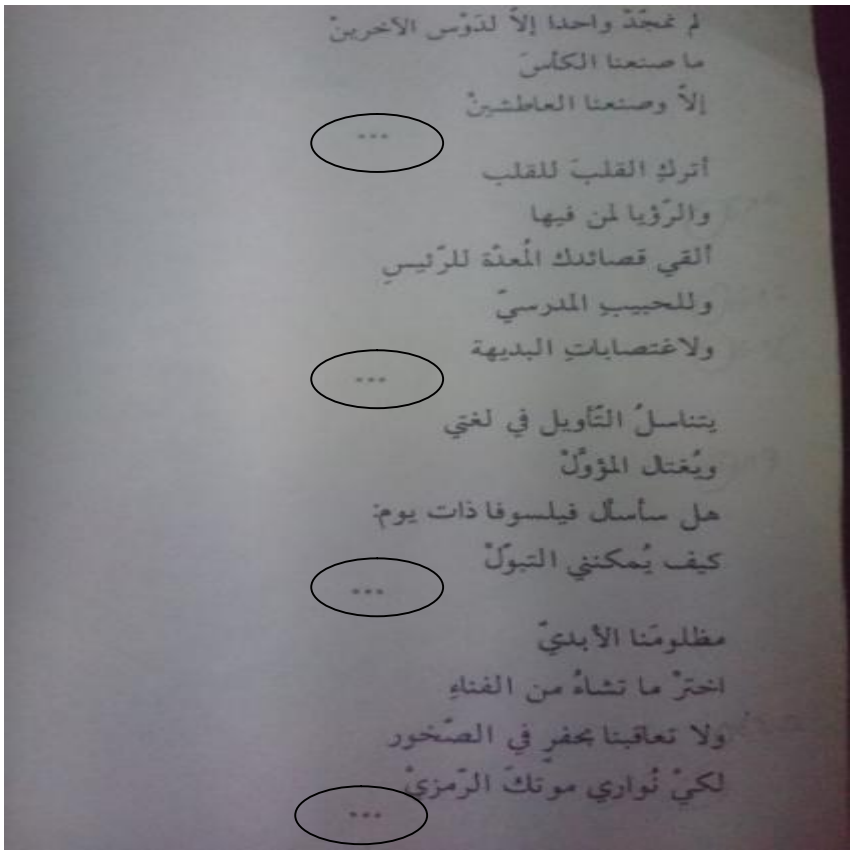
فنلاحظ أن الطبقة الثالثة تحتل أسفل الصفحة،بحيث ترك الشاعر بياضاً أعلى الصفحة،و هذا ينطبق على جميع نصوص الديوان،فهو ينطلق من الفراغ تاركاً المتلقي في منطقة هلامية المعالم ليس فيها استقرار أو دلالات واضحة المعالم ثم يأتي الترقيم من واحد إلى غاية اثنى عشر طبقة و عن طريق تتبع هذا الفواصل نجدها تنفصل و تلتقي في ومضات خافتة تجعل المتلقي في موضع تشتت و إبهام للمعنى و يكون ذلك حسب طبيعة المتلقي و خلفياته، فتقدم كل طبقة حضورها الدلالي مع كل قراءة، فتتقسم التجربة الشعرية بمقطوعات نصية مستقلة بأبعاد محددة يتركز سوادها في الأسفل و بياضها في الأعلى،مما ساعد هذا الترقيم على ترتيب الخطاب و تماسكه.

إضافة إلى علامات الترقيم نجد علامات غير لغوية عملت هي الأخرى على الفصل بين مراحل النصوص، حيث وظفها الشعراء لتقديم نصوصهم في مرحلية محددة تعكس تراتبية التجربة مما ساهم في تقديم خاص و تلق مختلف ،و من أمثال

[1]– بن جلول محمد ،الليل كله على طاولتي، المصدر السابق، ص 75/74.

[2]– قسط محمد، المصدر السابق ، ص 16.

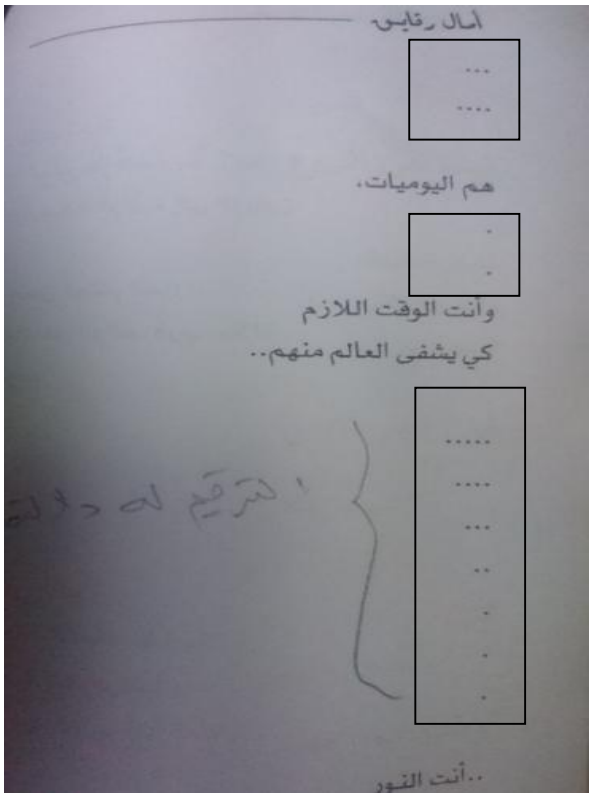
ذلك ما نجده عند عادل بلغيث في ديوانه المشار إليه سابقاً " قصائد من مدخنة القلب" م المتمثل في الشكل التالي : [1]


لم تجدّدْ واحدا إلاّ لدَوْسِ الآخرينْ
ما صنعنا الكأسَ
إلاّ وصنعنا العاطشينْ
...
أترك القلبَ للقلب
والرّؤيا لمن فيها
ألقي قصائدك المُعدّة للرّئيسِ
وللحبيبِ المدرسيّ
ولاغتصاباتِ البديهة
...
يتناسلُ التّأويل في لغتي
ويُغتال المؤوّلْ
هل سأسأل فيلسوفا ذات يوم:
كيف يُمكنني التبوّلْ
...
مظلومَنا الأبديّ
اخترْ ما تشاءُ من الفناءِ
ولا تعاقبنا بحفرٍ في الصّخور
لكيْ نُواري موتكَ الرّمزيّ
...

من خلال هذه الصفحة نرصد العلامات الفاصلة على شكل نجمات الفاصلة بين طبقات النص،فيها تم تقديم- في كل طبقة- قضية معينة.ففي البداية تظهر قضية سوريا، و مواجع شعبها، مصير مقايضة، ثم الدعاء لضحايا ذلك الوجع ثم مريم الطاهرة. فتعمل النجمات على تقسيم التجربة و ترتب التلقي المرحلي للنص الذي يحرك عند المتلقي سيناريوهات،و صوراً متتابعة مفصولة طبقاتُها بنجمات،إذ نجد أن هذا التوظيف خلق بُعداً جمالياً فنياً،و بُعد دلالياً لتحقيق اتساقية النص.

[1]- بلغيث عادل ،قصائد من مدخنة القلب، المصدر السابق، ص 165/164.

كما نجد أن التوظيف للعلامات غير اللغوية عند شاعرة الألفية الأخيرة "آمال رقايق" من خلال ديوانها" الزر الهارب من بزة الجنرال" كما هو في الشكل التالي :[1]



نلاحظ من خلال الصفحات أن الفراغ الفاصل بين الأسطر يظهر على شكل نقاط فتعكس بذلك تجربتها الشعرية و المتفردة بذاتها عن بقية" العالقون في كثبان الخيبة و هو معها و الأولياء الصالحون، و الصلاة الوافدة إلى الزيتون"[2] فتمتزج تجربتها بالتجربة الصوفية لتقدم لمتلقيها نصاً مشبعاً بالرمز و الإيحاء للولوج إلى البنية العميقة و تحمّلُ نصها جمالياتٍ مختلفةً.

ومنه نستنتج أن علامات الترقيم هي سواء كانت (أرقام – نجوم– العارضة– نقاط– الحذف – الاستفهام – التعجب –...الخ) كلها عبارة عن أيقونات و لها خلفية و دلالة رامية إلى تشكيل النص الموازي البعيد عن المألوف،و المتراوحة بين الحضور و الغياب " فالمكان النصي ببياضة يترك الصمت متكلماً،و يحيل الفراغ إلى كتابة

[1]– رقايق آمال، الزّر الهارب من بزة الجنرال ، المصدر السابق،ص 74/ 75/ 76.

[2]– رقايق آمال ، المصدر نفسه،ص 74.

أخرى أساسها المحو الذي يكشف إيقاع كل من المكتوب المثبت و المكتوب الممحو و بناء الدلالة في هذه الحلة لا يلغي أياً من المكتوبين معاً "[1].

و هذه الظاهرة شملت معظم الدواوين الجزائرية المعاصرة خصوصاً دواوين الألفية الأخيرة،فأصبح الصمت أو البياض هو المسيطر على النص الشعري الجزائري المعاصر، و الذي شكل جزءاً كبيراً من النص الشعري " إذا كان يقول بالصمت فإن هذا البياض الموزع على النص يدلنا على أنه يقول أيضا بالصمت،و ربما كان قول الصمت أشد مضاعفة و كثافة لأنه في تحليقه فيما وراء اللغة يطمح إلى أن يلتقط الروح، و عندئذ نرى أن توزيع الكلمات على السطور في القصيدة ليس مجرد أداة للتوقف الإيقاعي في الأوزان بقدر ما هي طريقة في تشعير اللغة، إذ تكف عن نثريتها و هي تسعى إلى اقتناص فائض دلالتها"[2]،بحيث أن هذه الدلالات يتولى القارئ تأويلها و الكشف عن معانيها، و منه يقوم بإعادة بناء النص حسب خلفياته الثقافية و غيرها محققاً بذلك انسجام النص الكلي.

إن التحول الآخر الذي وقع في القصيدة الشعرية الجزائرية المعاصرة، هو اشتراك البصر مع العقل و الفهم المتكامل للنص الشعري، و تداخل الداخل النصي مع الشكل السطحي للنص،حيث حدث" تمازج بين اللغة و الصورة و اختلطت العلامات اللغوية بالرسوم و الأشكال ،و أصبحت القراءة تنطلق من الصورة إلى النص، و تعود من النص إلى الصورة لإحداث الفهم و التواصل/ فالقصيدة انتقلت من الإيقاع الصوتي إلى الإيقاع البصري،و أصبحت قصيدة تشكيلية بل إن كثيراً من النصوص الشعرية المعاصرة لا يمكن تلقيها كاملة إلاّ عن طريق البصر و تحاول هذه المداخلة تتبع هذه الظواهر في النص الشعري الجزائري المعاصر"[3].

---

[1]– بنيس محمد ،الشعر العربي الحديث بنياته و ابدالاته– الشعر المعاصر " ط3، دار التوبقال للنشر، دار البيضاء، المغرب ،2001 ،ص153 .

[2]– فضل صلاح ،" أساليب الشعرية المعاصرة" دار الآداب ، بيروت، ط1 ، 1995 ،ص 223.

[3]– خرفي محمد الصالح ،" التلقي البصري للشعر – نماذج شعرية جزائرية معاصرة"ضمحاضرات الملتقي الدولي الخامس(السيمياء و النص الأدبي)، بسكرة ، 2008، ص541 .

➢البناء الفضائي للغلاف في القصيدة المعاصرة (قصيدة النثر):

إن الغلاف و ما يحمله من حمولة لسانية لغوية و غير لغوية،فأول من يستقبله هو المتلقي و من هنا تبرز قيمته الفنية،و الإشهارية على حد سواء، حيث تعكس التقنيات المرسومة على الأغلفة محتوى الديوان، فهي بمثابة أفق التوقع العتبة الأولى للقارئ و بالرجوع إلى التجربة الجزائرية في القصيدة الجديدة نجد أن هناك اختلافاً في تقديم أغلفة الدواوين على اختلاف المراحل(الثمانينيات ثم التسعينيات حتى الأوائل من الألفينيات أي قبل الألفية الأخيرة).وذلك راجع إلى عدة أسباب منها تقنيات الطباعة بين المراحل المختلفة، و كذا وعي الشعراء و مصممي الدواوين بأهمية اشتراك الغلاف باعتباره أولى العتبات النصية في عملية تأويل و تركيب النص"حيث يفتح عنوان الديوان أفقاً توقعياً لدى المتلقي قارئاً كان أو مستمعاً،بناء كلمات النص المصغر(العنوان) فتتكون لديه فرضيات فهو لا يدخل فضاء القراءة صفحة بيضاء و إنما لديه ذخيرة مكونة قبلاً "[1] ،وهذا ما يجعل المتلقي على استعداد لتقبل ما تطرحه القصائد .

سنقدم فيما يلي عينات عن الأغلفة من مرحلة الألفية الأخيرة و ننطلق في تتبع الأغلفة من الدواوين الأولى من حيث الظهور،و زمن الطباعة،" حيث أصبح الشعراء يوظفون قدرات طباعية أكثر تطوراً مما جعلهم يقدمون خطوطاً مختلفة الأشكال و الأحجام و الألوان و حاملة لأبعاد أكثر رمزية"[2]،و من عينات نرصده عند عبد الحميد شكيل :

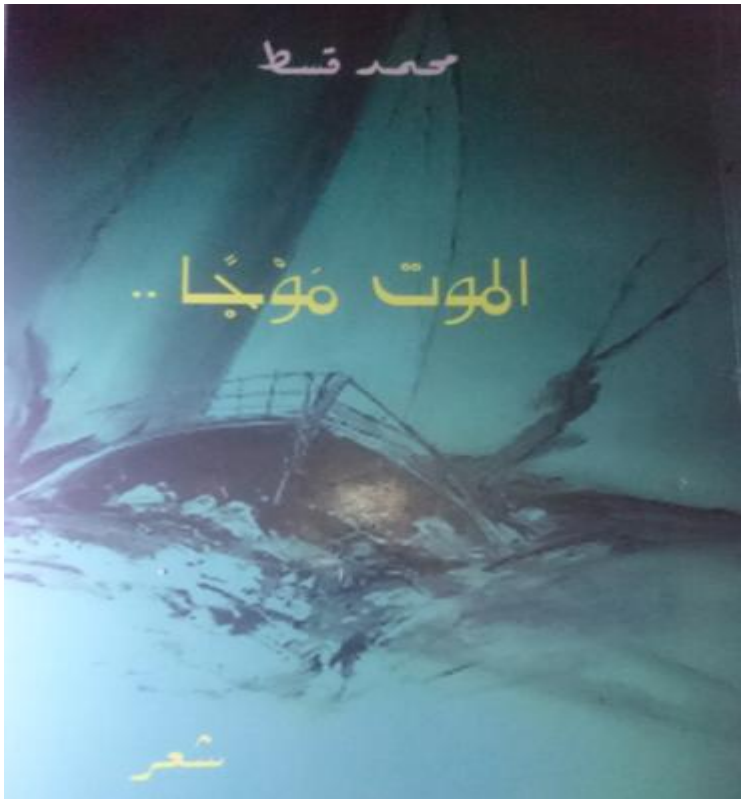
[1]– بازي محمد ،" العنوان في الثقافة العربية، التشكيل و مسالك التأويل"، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف،الجزائر، ط1، 2012، ص 74 .

[2]– خمقاني فائزة ، قصيدة النثر في الشعر الجزائري المعاصر"، أطروحة دكتوراه، 2017، ص 285.

يبدو أن هذا الديوان مختلف عن الديوان السابق الذي أعيد طباعته بشكل جديد وهو "قصائد متفاوتة الخطورة – نصوص إبداعية" لعبد الحميد شكيل، و يكمل الاختلاف في اختيار الألوان أما بالنسبة للخط و وضعية الكتابة فهي تقريباً متشابهة حيث يبرز العنوان "كتاب الطير– نصوص إبداعية" بخط أندلسي إلى جانب اسم الشاعر يظهر في الأعلى، و جنس الكتاب الذي اعتاد الشاعر عدم تجنسيه (نصوص إبداعية)، وعبر هذا الحضور الأكثر تطوراً.

و كذلك من دواوين الألفية الأخيرة التي جاءت بشكل " أكثر تطوراً و تأثيراً في عملية التلقي سواء في شكل الخط (الكتابة)،وحتى العلامات غير اللغوية كـالرسوم و الألوان و غيرها، و هنا يبرز من جديد مقدار التطور الذي شهدته تقنيات الطباعة، وكيف انعكست على فنيات الفضاء النصي و قدمته بشكل مختلف يحمل رمزية خاصة تساهم في بلورة رؤية المتلقي،و دفعه للغوص في المتن و هو مستعد و محملٌ بمسارات و أفق توقع معين.

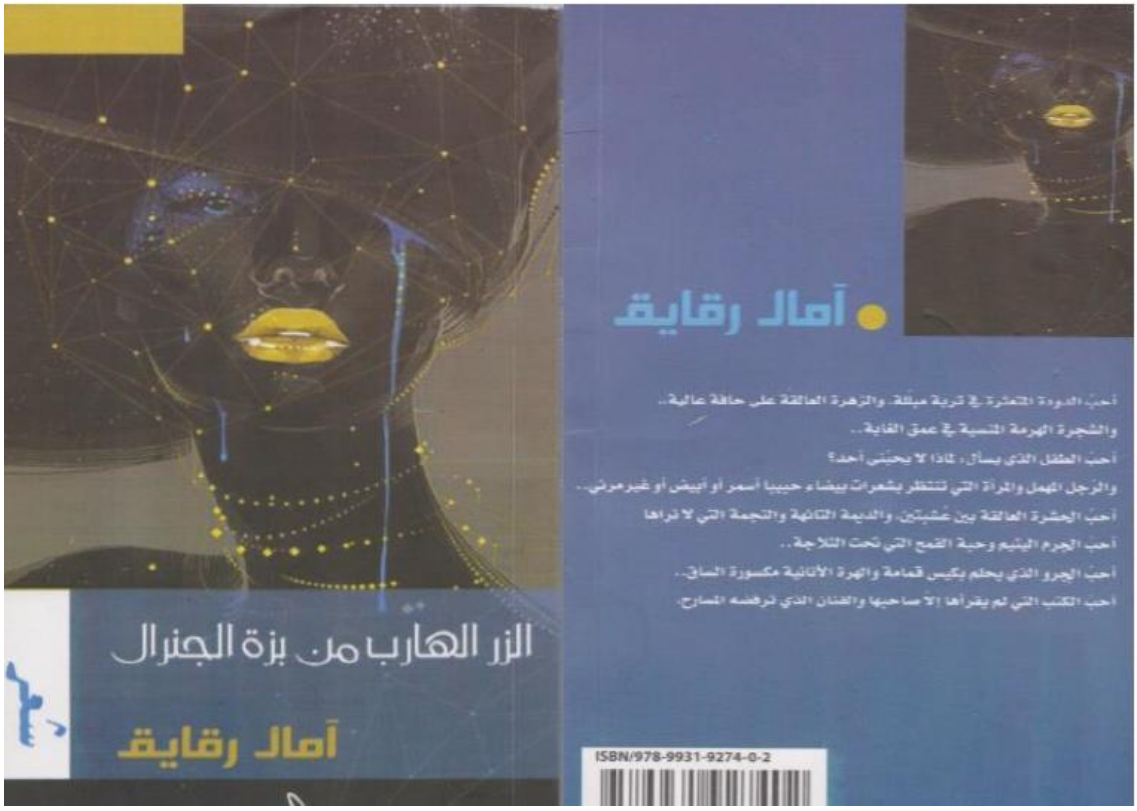
وهذا يساهم في تكريس مبادئ قرائية خاصة و يمرر جماليات مختلفة ساهمت في إعداد جيل من المتلقين لهذا النص المختلف "[1] مـن أمثال ديوان " الموت موجاً " لـ محمد قسط المبين في الصورة :



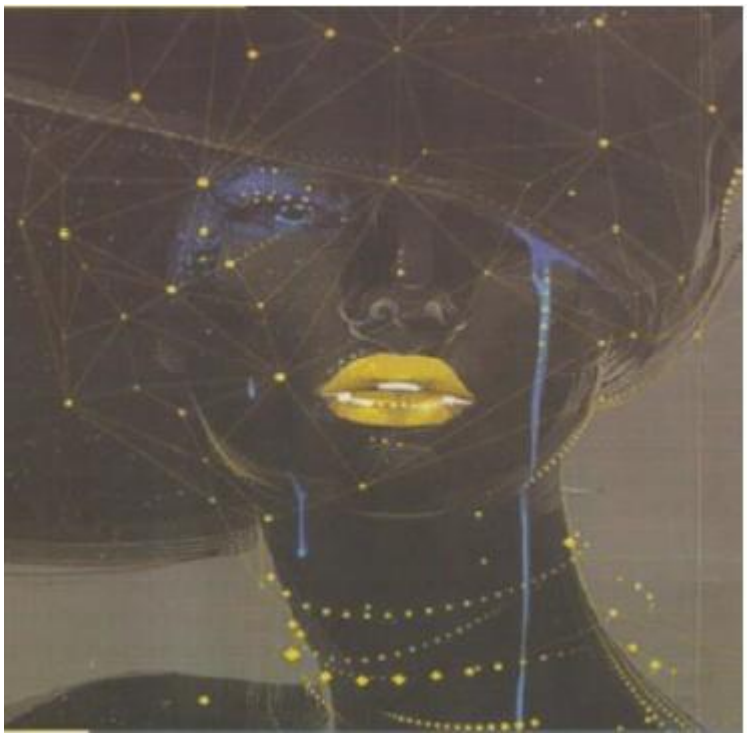
حيث يظهر الغلاف باللون الأخضر الذي يرمز إلى الأمل و التفاؤل،أما على مستوى الكتابة فإن عنوان الديوان ظهر بخط متميز عن اسم الشاعر و جنس الكتاب الذي يظهر في أسفل الصفحة (شعر)، و في الجهة الخلفية للغلاف يتم تقديم جزء من النص (المتن)مع صورة للشاعر.

و من الدواوين هذه الفترة التي استثمرت طاقات الكتابة على الغلاف و احتضنت الكثير من تجاربهم بحيث قدمت إلى المتلقي بشكل مغاير و أكثر تشويقاً: ديوان الشاعرة آمال رقايق " الزر الهارب من بزة الجنرال" و يظهر الغلاف بالشكل التالي :

[1]– خمقاني فائزة ، المرجع السابق ، ص288 .



كما نلاحظ أنه يوجد عل الغلاف من الرموز اللغوية و غير اللغوية مثل اللوحات الخلفية التي كان لها محمول علاماتي دال و إيحائي يساعد المتلقي على الدخول لمتن الديوان، حيث يظهر الغلاف بشكل متميز و براق معبراً عن الأنثى في كثر صورها تمرداً و تحرراً من قيد الجنرال/ السلطة، حيث يظهر على اللوحة التي تعلو الغلاف صورة رمزية لامرأة مبهمة المعالم و هي تذرف دموعاً زرقاء و شفاهها قرمزية ، وهي تبدو باللون الأسود يتخللها وميض لنجوم تبدو كالمجرة ،و هي بالشكل التالي :



نلاحظ على هذه الصورة ألواناً من الحزن و الألم و الحيرة، و هي كلها دلالات على متن متأزم و مضطرب و متسائل،أما بالنسبة " للون الأزرق للدموع فهو يرمز إلى الحكمة و الرؤيا في التراث مرتبط بالطاعة و الولاء، و بالتضرع و الابتهال، و بالتأمل و التفكير" [1]،و هذا قد يأخذ مجرى قناعة و فلسفة الشاعرة التي خطتها في متن الديوان الذي يحمل من القضايا،و الصور للواقع الذي رسمته الشاعرة بكل فنية،و حساسية و هي تناقش في بعض قصائدها لهذا الديوان مسائل وجودية،لكن ببعد تجربتها الذاتية فهي تصور من خلال ديوانها المرأة أو الأنثى التي تعاني الاحتراق و الحيرة،رغم أنها هي النجم اللامع للمجرة الكونية.

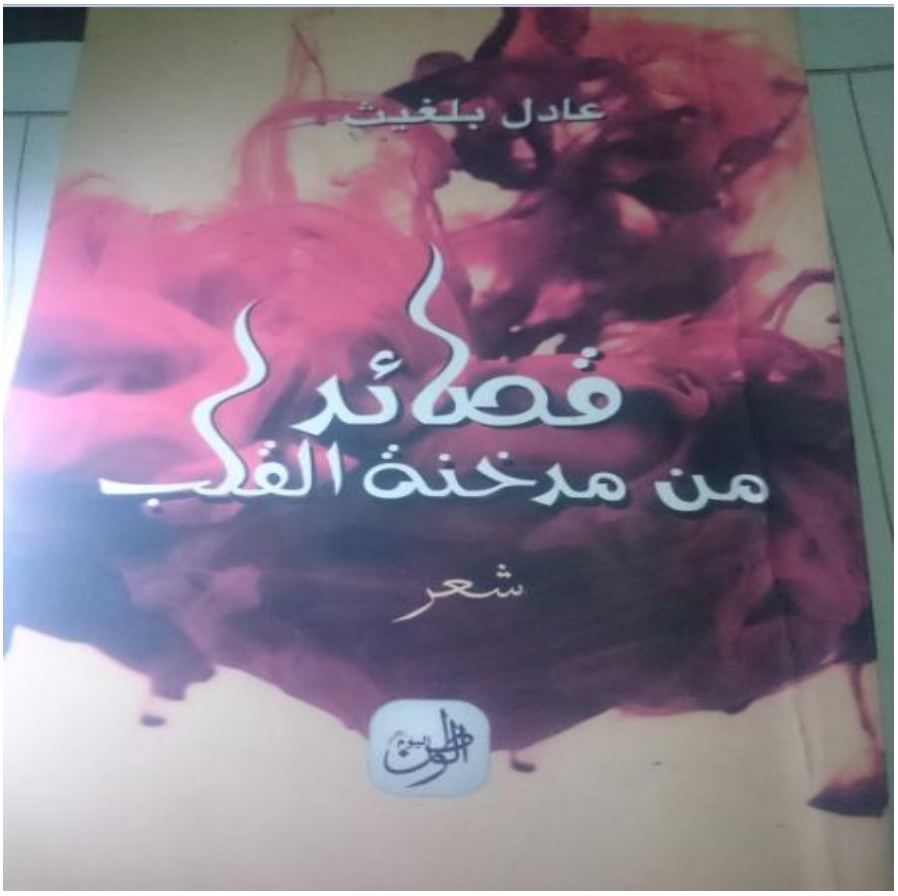
كذلك نطلع في هذه المرحلة إلى " لا أحد يربي الريح في الأقفاص" لشاعر الأخضر بركة، حيث يظهر على غلاف الديوان خطوط متمايزة في الشكل،و اللون فكانت كتابة اسم الشاعر أعلى الصفحة،ثم عنوان الديوان الذي كتب بثلاثة أنواع من الخط،فكتب (لا احد) باللون الأسود، و (يربي الرّيح) باللون الأخضر الداكن و (في الأقفاص) باللون الأسود مع مضاعفة الخط (نسخة ثانية) كما هو موضح في الشكل:

[1]– أحمد مختار عمر،" اللغة و اللون" ، عالم الكتب للنشر و التوزيع، القاهرة، ط2، 1998، ص183 .

كما تبدو اللوحة التي على الغلاف بما يناسب عنوان الديوان،و متنه فهناك شكل دخان رمادي،الذي يرمز إلى الحياد،و التحرر كما نجد تلك الزهرات التي يتطاير طلعها عند هبت أول نسمة تلمسها،و كأن نفس الشاعر و روحه مثل تلك الشعيرات التي تتطاير عند هبوب الريح،و لا تدري إلى أيّ مكان تصل إليه لتعيد الإزهار من جديد.

و إذا ما ذهبنا إلى ديوان من الألفية الأخيرة نجد أن التقنيات،و الإخراجات الفنية لم تعد اعتباطية،و إنما لها معنى و دلالة تخدم النص، فهي تحمل خطاباً أولياً يدعو المتلقي بأن يحمل **أفق انتظار**[1]، و هو يتصفح هذا الديوان، و على سبيل المثال ديوان " قصائد من مدخنة القلب" لـ عادل بلغيث :

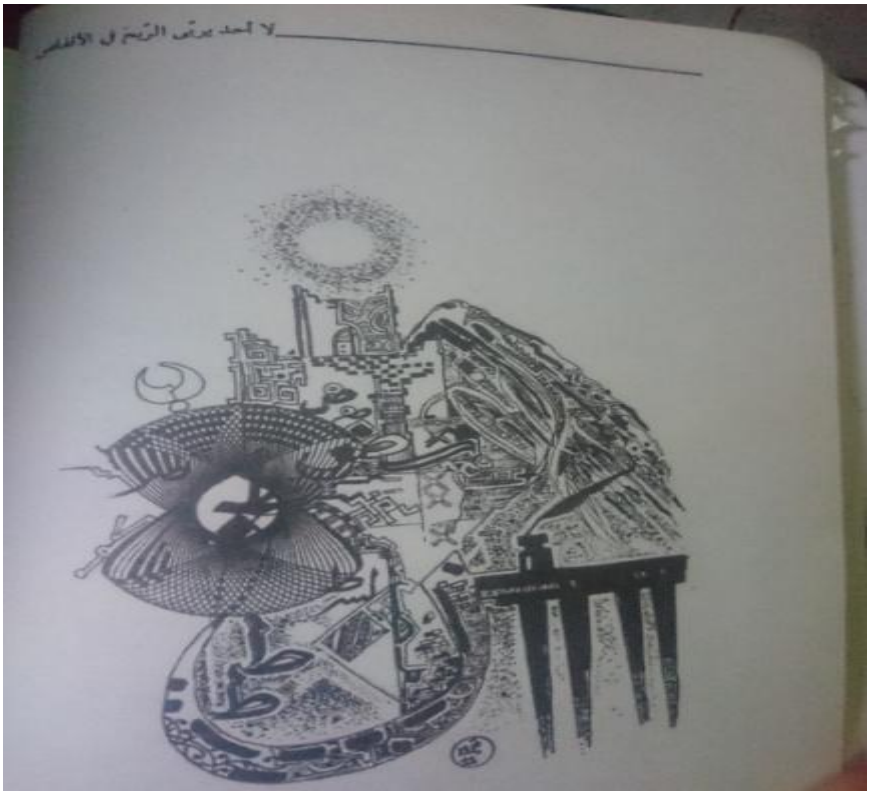
[1]– أفق الانتظار و يسمى أيضاً أفق التوقع وقد وظفه (ياوس) لتوضيح نموذجه الجديد في دراسة الأعمال الأدبية و دور القارئ في فهم الأعمال الأدبية و تطورها . [1]



الذي يحمل على غلافه لوحة تدل على دخان متصاعد،و له كثافة مثقلة شأنها شأن النص و العنوان،الذي يظهر باللون الأبيض وسط الإحمرار الداكن،لذلك الدخان الهائم،فهما يحيلان إلى مضامين نصوص المتن التي يدعو فيها الشاعر إلى الحب و التآخي،و السلام ،و الرأفة و هو ارتبط بالأبيض في العنوان الذي يحيل إلى احتراق ذات الشاعر من الأوضاع التي أصبح فيها الإنسان بعيداً عن إنسانيته،ليحدث توازٍ بين العلامات غير اللغوية و المتن لهذا الديوان .

➢**الصور و الأشكال و الرموز :**

لقد تم توظيف الصور و الأشكال و الرموز في متن النص الشعري،خلال الشعرية في الألفية الأخيرة.و كان هذا التوظيف منحصراً و قليلاً جداً، نظراً لكونها مبهمة المعالم،مما يزيد من تشتت ذهن القارئ،و يبعده عن مقاصد الشاعر،فلهذا قد تخلى معظم الشعراء عن هذه الإحالات و اكتفوا بما جاء به النص.و من موظفي هذه الصور و الرموز الشاعر الأخضر بركة في ديوانه " لا أحد يربي الريح في الأقفاص" حيث ضمن ديوانه نصوصاً قابلتها لوحات فنية أكثر تجريدية مثل الذي نجده في نصه " شجر الأكاسا" الذي يظهر في مقابله لوحة التالية :[1]

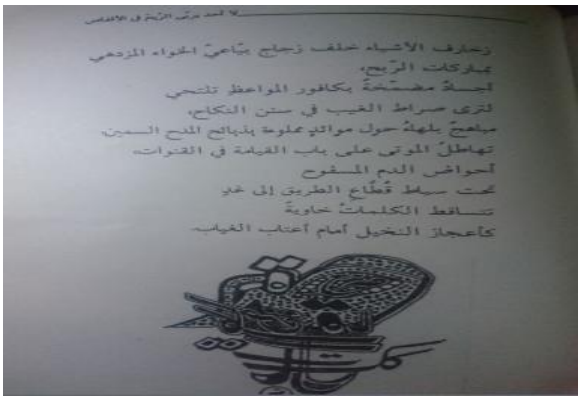


نلاحظ أن الصورة تظهر بشكل تجريدي يحمل أبعاداً رمزية مختلفة إذ نلاحظ طاولة عليها محبرة و خلفها جبل بقمة عالية،و بجانبه بناية تشبه قلعة المنصورة بتلمسان. إضافة إلى بعض الحروف كحرف النون و الطاء و الضاد، و غيرها و في مجمل اللوحة تنعكس دلالة واحدة و هي قمة الحضارة و العلم لدى الأجيال التي

[1]– بركة الأخضر ، لا أحد يربي الريح في الأقفاص، المصدر السابق ، ص 42.

سبقت.و يستمر الشاعر في توظيف هذه الصور التجريدية في ديوانه حيث قابل لنصه " الحاملاتُ الحِمْلَ" صورة تجريدية هي الأخرى كما هو موضح في هذه الصورة:[1]

و صورة أخرى مقابل نصه " وِردُ النزول " كانت هذه الصورة في أسفل النص أو في ختامه.[2] وغيرها من الأشكال التجريدية التي ضمها الشاعر إلى قصائده لتزيد من فنية النص و جماليته على أن تصبح تلك الصور جزءً من بناء القصيدة و عاملاً مساعداً على تقديمها للمتلقي في أفضل حلة و تحقيق رؤيا لتولد أكبرَ قدرٍ من التأويلات و هو مراد الشعرية التي تطمح إليها القصيدة الجزائرية المعاصرة .



[1]– بركة الأخضر، لا أحد يربي الريح في الأقفاص ، المصدر السابق، ص 62.

[2]– بركة الأخضر، المصدر نفسه، ص 127.

الفصل الأول

مما لا شك فيــه أن الدراسات اللغويــة البنيويــة :" النحو التحويلــي التوليدي لدى(**تشومسكي/N.Chomsky**)، ونحو (التبعية التعليق) لدى تنيير،و(نحو الحالة) لـــدى (**فليمور/Filmora**) قد اهتمت بالمركب الفعلـــي أو العمل "الإسناد" بوصفه نواة الجملة .وعالجت المركبات الاسمية بوجه خاص في نموذجي نحو التبعية (التعليق)و(نحو الحالة) بوصفها قيما تابعة (عناصر أساسية)في نظرية التكافؤ (قوة الكلمة) وما سمي (الحالة العميقة) في (نحو الحالة)"[1].

وكانت أقصى غايتهم دراسة الجملة؛ لقولهم :« إن الجملة هي أكبر وحدة مستقلة[2]»،إلا أنه وجد من العلماء من يرفض هذا القيد المقتصر على دراسة الجملة، ويسعى إلى دراسة الوحدة الممثلة لتتابعات من الجمل التي عرفت فيما بعد بـ (النَّص– Text). وكان من أوائل هؤلاء اللغويين (**زيلنج هاريس Zelling Harris** 1952) الذي أطلق على نمط هذه الدراسة (النهج المجاوز للجملة) ،وقد جاء ذلك في بحثه" تحليل الخطاب Discourse " Analysis" 1952 الذي اهتم فيه بتوزيع العناصر اللغوية في النَّصوص، كما اهتم بالربط بين النَّص وسياقه الاجتماعي. وقد حظي هذا البحث باهتمام علماء اللغة إلى وقتنا هذا"[3].

وقد تابعه" **ك.ل .بايك**– 1954" في تأكيد هذه الدراسة ثم ظهرت دراسة لـ "**دل هيمز** Dell Hymes" 1960الذي ركز على الحدث الاجتماعي.

ويعتمد الرافضون لنحو الجملة على أن البشر عندما يتواصلون لغويا لا يمارسون ذلك في جمل مفردة منعزلة بل في تتابعات مجاوزة للجملة مترابطة (**متماسكة**). ولا تدرك

---

[1]– واورزيناك :زتسيسلاف "**مدخل إلى علم النَّص –مشكلات بناء النَّص**"، تر: سعيد بحيري، مؤسسة المختار، القاهرة،دط، 2003 ص: 60.

[2]- النجار نادية رمضان، **علم اللغة النصي بين النظرية و تطبيق، مقل ،مجلة علوم اللغة**، مج9، ع2،دار غريب للطباعة و تانشر، القاهرة،2006.

[3]– ينظر:الفقي صبحي إبراهيم :"**علم اللغة النَّصي بين النظرية والتطبيق**"،ج1، دار قباء، القاهرة، ط1 ،2000 ، ص:23.

النَّصوص في ذلك أساساً بوصفها أفعال تواصل فردية،بل بوصفها نتائج تفاعلات متجاوزة الإفراد(أبنية منطوقة بين الذوات). ويعني هذا أن كل تحليل لغوي يجب أن ينطلق من النَّص كونه وحدة مترابطة تصلح للدراسة، وهذا ما دعا إليه (فاينريش)1967،(ب.هارتمان Hartman 1968)..

ثم تتابعت اهتمامات فلاسفة اللغة والعلوم بأبحاثهم ودراساتهم في تأكيد هوية" علم اللغة النَّصي"،وبيان خصائصه ونظرياته وأهدافه،وقد توج ذلك على يد "هاليداي M.A.K Halliday"

أولاً – مفهوم لسانيات النَّص:

لسانيات النَّص هي فرع علمي بكر و هو أحدث فروع علم اللّغة كما أنه حقل جديد بين الحقول المعرفية الأخرى،"تشكل تدريجيا مع نهاية الستينيات وبداية السبعينيات"[1]،حتى غدا رافدا في ساحة الدراسات اللسانية المعاصرة، وعلاقتها بالبحث الأدبي الذي استثمر كثيرا مما توصلت إليه اللسانيات،إما على مستوى منهجية البحث و إما على مستوى النتائج، ويبدو ذلك جليا في كثير من المفاهيم والمصطلحات اللسانية التي هيمنت على الدرس الأدبي وصرنا نقرأها في كتابات كثير من الدارسين للأدب أمثال" **ياكوبسون** "و "**بنفينيست** " و"**بارت** "و"**كريستيفا**" .

كما أنه جاء ليكون بديلا لمناهج لسانيات سبقته،فيكمل ما عجزت عنه ،وينتقل بالدراسة اللسانية من محورية الجملة في الدراسة إلى النَّص، أي من لسانيات الجملة إلى لسانيات النَّص لتجعل بذلك النَّص الوحدة اللغوية الكبرى الأكثر استقلالية.

[1]- فولفانجهانيه و ديترفيهفيجر، **مدخل إلى علم اللغة النصي**، تر: فالح شبيب العجمي، مطابع جامعة الملك سعود، دط، 1999، ص:3.

،ولكنها من الأصل في تتباين مختلفة صور مختلفة،وفي بلدان في نشأت النص فلسانيات هذا استقر و" قد.المختلفة الاتجاهات بين التقارب أوجه تظهر بدأت مستمرة تطورات خلال عن وهو الأمر الذي لا يخرج القرن هذا من السبعينات عقد في النص لعلم الحديث المفهوم Discourse Analiysisالانجليزية في عليه بالفرنسية،ويطلق يسمى "texte science" أمرا العربية في"النص علم" إلى ترجمته يجعل مما الحية اللغات بقية في الحدين هذين مقبولا"[1].

وعلى الرغم من أن مصطلح" تحليل النصوص" كان معروفا منذ فترة طويلة وكذلك "عبارة تأويل "النصوص خاصة في الدراسات اللغوية والنقدية تلك التي تعني بالوصف المحدد للنصوص الأدبية" [2]،إلا أن " علم النص يطمح إلى شيء أكثر عمومية وشمولا،فهو من ناحية يشير إلى جميع أنواع النصوص وأنماطها في السياقات المختلفة،كما أنه من ناحية أخرى يتضمن جملة من الإجراءات النظرية والوصفية والتطبيقية،ذات طابع علمي محدد " [3] فهو يختص بدراسة النصوص ومحاولة تأويلها وفهمها وذلك بتحليلها وفق مناهج مختلفة .

وقد عرف هذا العلم بمصطلح" علم لغة النص" أو" علم اللغة النصي"أو" علم النص" بشكل عام،وفي المغرب العربي يعرف بمصطلح لسانيات النص الذي يركز في دراسته على اعتبار النص الوحدة الكبرى للوصف،وبأنه مادة الدراسة الأساسية ،فهو المادة المشتركة بين كثير من العلوم، ونقطة الالتقاء بينها.وهذا المصطلح لم يلق التوحيد لا عند منظره ولا عند المترجمين.وتتمثل مهمة لسانيات النص" في وصف العلاقات الداخلية والخارجية للأبنية النصية بمستوياتها المختلفة وبشرح المظاهر العديدة لأشكال التواصل، واستخدام اللغة كما

[1]– مفتاح محمد، **تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)**، المركز الثقافي العربي ،المغرب،ط1983،1،ص:05.
[2]– فضل صلاح ، **بلاغة الخطاب و علم النص**، سلسلة عالم المعرفة ، العدد 164، الكويت، 1992، ص:229.
[3]– المصدر نفسه ، ص:229.

يتم تحليلها في العلوم المتنوعة "[1]،و على هذا الأساس فان لسانيات النص تدرس النصوص باعتبارها الوحدات الأساسية الكبرى للتحليل، وبما أن اللغة تعتبر وسيلة اتصال يستخدمها مجموعة من الأفراد للتوصل إلى أهداف معينة،فالنص هو حدث اتصالي،إذ لا بد من الاهتمام بأمور مختلفة تتعلق بمنتج النص و مستقبله،والمحيط الثقافي وما غايته ومقاصده.كما يركز علم لسانيات النص على النصوص في حد ذاتها،من قواعدها وأشكالها المختلفة و وظائفها المتنوعة.

و أيضاً يعرف علم النص على " أنه العلم الذي استطاع أن يجمع بين عناصر لغوية و غير لغوية لتفسير الخطاب والنص تفسير إبداعياً "[2]،فتحليل النص لا يقتصر على الدراسة الشكلية للنص وحدها،بل يتعدى إلى إبراز دور المشاركين في العملية اللغوية.وكيفية اختيار المبدع لأدواته اللغوية مثل الضمائر الأزمنة و التكرار والحذف،أيّ بمعنى الاهتمام بمختلف العلاقات الداخلية والخارجية ،إذ تتمثل مهمة لسانيات النَّص في وصف العلاقات الداخلية الأفقية منها والعمودية،وكذا العلاقات الخارجية للأبنية النَّصية بمستوياتها المختلفة وشرح المظاهر العديدة لأشكال التواصل واستخدام اللغة.

إن علم النص" يدخل في حساباته دراسة النص من جوانب كثيرة،بعضها لغوي وكثير منها غير لغوي، مما يجعلنا ندرك حجم هذا العلم(علم النص) الذي يدخل في مناهجه علوما كثيرة متشابكة ومتداخلة إلى حد كبير مثل اعتماده على البحوث التجريبية .والمنجزات النظرية لعلم النفس المعرفي،و ارتباطه الوثيق بميدان الاصطناعي" [3]،إذن فهذا العلم يرتبط ارتباطا وثيقا بالعلوم الأخرى كالأسلوبية والبلاغة والشعرية الحديثة ،ومنها يستقي ما يمكنه من تحقيق هدفه الأساسي وهو الوصول إلى بنية النص عن طريق تحليله ومحاولة فهمه.

---

[1]– المصدر نفسه ،ص: 229,

[2]– بحيري سعيد ،**علم لغة النص"المفاهيم و الاجراءات**، لونجمان، مكتبة لبنان ناشرون، بيوت، ط1، 1997، ص:ب .

[3] – عفيفي أحمد ، **نحو النص اتجاه جديد في الدرس النحوي**، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، 2001، ص:32.

وفي الحقيقة لا يوجد خلاف حول المفهوم بالصورة نفسها التي وجدت تعريفات مصطلح "النَّص"، حيث أن مصطلح لسانيات النَّص" واحدة من المصطلحات التي حددت لنفسها هدفا واحدا وهو الوصف والدراسة اللغوية للأبنية النَّصية.وتحليل المظاهر المتنوعة الأشكال للتواصل النَّصي"[1].إذ نجد من تعريفه أنه فرع من فروع علم اللغة يدرس النَّصوص المنطوقة والمكتوبة ...وهذه الدراسة تؤكد الطريقة" التي تنظم بها أجزاء النَّص وترتبط فيما بينها لتخبر عن كل مفيد ، هي الدراسة اللغوية لبنية النصوص، وان كان" **ديفيد كريستال**/ Crystal" يذكر أن تحليل الخطاب Discours Analiysis يرتبط بتحليل اللغة المنطوقة بينما تحليل النص Text Analiysis يرتبط باللغة المكتوبة،ولكنه أكد بعد ذلك أن التحليل سواء أكان نصا أم خطابا فإنه يشمل كل الوحدات اللغوية المنطوقة والمكتوبة مع تحديد الوظيفة التواصلية "[2] ،ومن ثم فإن كثيرا من الظواهر تعالج في إطار الوحدة الكبرى للتحليل.

ويعرف **بحيري سعيد حسن** لسانيات النَّص أو نحو النَّص فيقول " نحو النَّص يراعي في وصفه وتحليلاته عناصر أخرى لم توضع في الاعتبار من قبل ،ويلجأ في تفسيراته إلى قواعد دلالية ومنطقية إلى جوار القواعد التركيبية ،ويحاول أن يقدم سياقات كلية دقيقة للأبنية النَّصية وقواعد ترابطها وبعبارة موجزة قد حددت للنَّص مهام بعينها لا يمكن أن ينجزها بدقة إذ التزم حد الجملة "[3].

ومما يستنتج من هذا التعريف أن لسانيات النَّص لها قواعدها التي لم توجد في علوم سابقة لها ،بل قواعد وضعت خصيصا لها باعتبارها علما جديدا من أجل تشكيل نَّص باعتباره الوحدة الكلية الكبرى للتحليل.

[1]– عفيفي أحمد ، المصدر السابق، ص:31.

[2]. – الفقي صبحي إبراهيم ،**علم لغة النصي**،المصدر السابق ،ج1، ص: 35.

[3]– بحيري سعيد حسن ،المصدر السابق ، ص ص:134 –135.

وبعد ذلك بين لنا **بحيري** أنواع الظواهر التركيبية الموجودة في لسانيات النَّص بقوله" لقد عني علم اللغة النَّصي في دراسته نحو النَّص بظواهر تركيبية مختلفة منها علاقات التماسك النحوي النَّصي ،وأبنية التطابق والتقابل ،والتراكيب المحورية ،والتراكيب المجزأة وحالات الحذف ،والجمل المفسرة ،والتحويل إلى ضمير ،والتنويعات التركيبية وتوزيعاتها في نَّصوص فردية ،وغيرها من الظواهر التي لا يمكن تفسيرها تفسيرا كاملا دقيقا إلا من خلال وحدة النَّص الكلية"[1].

و من هنا وحسب منظور **بحيري سعيد حسن** فإن هدف لسانيات النَّص هو وصف كيفية تماسك النَّصوص،وكيف أن هذه الأخيرة تؤدي أغراضا معينة في مقامات تبليغية محددة.

وعلى الرغم من أن تعريفات لسانيات النَّص لا يوجد خلاف حولها بالدرجة التي يحدث فيها التباين. إلا أن الاختلاف الموجود هو حول المصطلح في حد ذاته إذ لم يلق التوحيد من جانبين ،سواء عند منظريه أو عند المترجمين.

حيث نجد **درسلر W.Diressler** يستخدم علم دلالة النَّص ،وعلم نحو النَّص ،والتداولية النَّصية ،في حين نجد **هارفيج R.Harvegr** يستخدم **Textologie** للدلالة على هذا الاتجاه اللغوي،وهو مصطلح أكثر قبولا عند بحيري سعيد حسن،بينما يرى **سوينسكي Swiniskie** أن المصطلح الأنسب والذي يعتبره جامعا لكل البحوث التي لها علاقة بالنَّص داخل علم اللغة،وهو مصطلح لسانيات النَّص .

أما عند المترجمين والدراسيين العرب فقد استعمل **علي خليل محمد** و **بحيري سعيد حسن وإلهام أبو غزالة** (علم لنَّص) واستعمل **الفقي صبحي إبراهيم وفالح ابن شبيب** مصطلح (علم اللغة النَّصي) واستعمل **صلاح فضل وجميل عبد المجيد** (علم النَّص) وهو

[1]– بحيري سعيد حسن، علم لغة النص،المصدر السابق،ص:135.

نفسه الذي استعملته **جوليا كريستيفا Julia Kristeva** ،وعلم النَّص أشمل من لسانيات النَّص وعلم لغة النَّص ونحو النَّص لأنه لا يقتصر على نوع واحد من التحليل بل يتجاوزه إلى أشكال أخرى من النَّصوص (الإعلانات ،المقال الصحفي ،والإشهار)وكل منتوج ثقافي يتشكل في هيئة نَّص ،بينما استعمل **إبراهيم خليل وأحمد عفيفي** مصطلح (نحو النَّص) ،وذلك لأن التحليل اللغوي اتجه إلى النَّص وأصبح المحور الأساسي للغوية في الوقت الحاضر،ولذلك جاء تغير المنهج والأهداف أحد العوامل الرئيسية لضرورة الحاجة إلى نحو النَّص .

أما **تمام حسان ومحمد خطابي وبشير إبرير ونعمان بوقرة** ومعظم المغاربة يستعملون مصطلح **(لسانيات النَّص)** كتعبير منهم على الدراسة العلمية اللغوية للنَّصوص ،وهو يعتبر من أشهر مصطلحات هذا العلم.

ثانياً: <u>أهداف لسانيات النَّص</u>:

تسعى لسانيات النَّص إلى تحليل البني النَّصية واستكشاف العلاقات النسقية المفضية إلى اتساق النَّصوص وانسجامها والكشف عن أغراضها التداولية ،إذ يرى **الفقي صبحي إبراهيم** أن مهام لسانيات النَّص تتجلى في إحصاء الأدوات و الروابط التي تسهم في التحليل ويتحقق هذا الأخير" بإبراز دور تلك الروابط في تحقيق التماسك النَّصي مع الاهتمام بالسياق وأنظمة التواصل المختلفة"[1].

إن أهم ملامح لسانيات النَّص دراسة الروابط مع التأكيد على ضرورة المزج بين المستويات اللغوية المختلفة وهذا بالاتساق الذي يتضح في تلك النظرة الكلية للنَّص برصد وسائل الترابط العميق بين الوحدات الأجزاء .

[1]– الفقي صبحي إبراهيم ،علم لغة النصي، المصدر السابق، ص:56.

إن اللسانيات النَّص " تراعي في وصفها وتحليلاتها عناصر لم توضع في الاعتبار من قبل وتلجأ في تفسيراتها إلى قواعد تركيبية،وقواعد دلالية ومنطقية"[1]،بحيث تسعى إلى تحقيق هدف يتجاوز قواعد إنتاج الجملة إلى قواعد إنتاج النَّص،إذ لم يعد الاهتمام مقتصرا على الأبعاد التركيبية للعناصر اللغوية في انفرادها وتركيبها،بل لزم أن تتداخل معها الأبعاد الدلالية التداولية، حتى يمكنها أن تفرز نظاما من القيم والوظائف التي تشكل جوهر اللغة، إذ ليس من المجدي الاهتمام بالوصف الظاهري لمفردات،و أبنية تتضمن في أعماقها دلالات متراكمة نشأت عن استخدامها وتوظيفها في سياقات ومقامات متعددة.

ويرى **دي بوجراند**(R .De Beaugrande) " أن العمل الأهم للسانيات النَّص هو دراسة مفهوم النَّصية من حيث هو عامل ناتج عن الإجراءات الاتصالية المتخذة من أجل استعمال النَّص"[2] .

وهكذا يكون تميز لسانيات النَّص في اتساع مجال الرؤية لأنها تنطلق من دلالات عامة تتجاوز الجمل إلى وحدات نَّصية كبرى ،لأن هدفها تحديد الوسائل التي مكنت من ربط الجمل،وشكلت منها وحدة دلالية متلاحمة الأجزاء.

ويرى **الفقي صبحي إبراهيم** أن من أسباب اللجوء إلى الدراسة النَّصية هو" أن أوجه الترابط التي أفرزتها التحليلات على مستوى"[3] الجملة لم تعد كافية لتغطية مستوى النَّص وإيجاد العلاقة بين فقرة وفقرة ،ونَّص و نَّص، وهكذا " يبرز عند النظر إلى السور القرآنية فلا يمكن إدراك هذه الصلة والترابط من خلال ربط الجملة ... ،بل النظرة النَّصية كما هي بمفهومها الواسع"[4].

---

[1]– بحيري سعيد حسن، علم اللغة النصي ،المصدر السابق،ص:135.

[2]– دي بوجراند روبرت ،**النَّص والخطاب والإجراء**، المصدر السابق، ص:95.

[3]– الفقي صبحي إبراهيم،علم اللغة النصي، المصدر السابق ، ص:52.

[4]– المصدر نفسه، ص: 52.

و بناءً عليه فإن لسانيات النَّص جاءت لتثبت نَّصية نَّص ما من عدمها، إذ تفيدنا في التفريق بين ما هو نَّص يعتمد في الدراسة والوصف والتحليل ،وما هو ليس بنَّص فهي بمثابة غربال يكشف به ترابط النَّص في وحدة علائقية تلتحم أجزاءه لتشكل لنا وحدة كلية شاملة ،أو يبين لنا عدم الترابط والالتحام بين هذه الأجزاء والوحدات.

ثالثاً :مفهوم النَّص .

لدراسة أي نصٍ يجب أن نضبط مجاله الذي يدور حوله، وكذا المفاهيم والمصطلحات التي يعتمد عليها،فيتعين بذلك موقعه من الاختصاصات المختلفة و المتنوعة و المتداخلة.و يتمكن بذلك المتلقي للنص من الولوج للمفاتيح القائمة على باب تلك المفاهيم،وبذلك يستقيم الحديث عن الاتساق و الانسجام و ما اتصل بمفهمي هذين المصطلحين. آليات و أدوات دون الإشارة إلى أننا نتحدث عنها في إطار النَّص الذي يعتبر الوحدة الأساسية للتحليل في دراسات لسانيات النَّص.

و هناك "خلاف كبير بين الدارسين حول حدود النَّص و تصوراته و علاقاته،ويرون أنه لا توجد مصاعب تواجه علماً من العلوم مثلما هي الحال بالنسبة لهذا العلم،[....]، ونتيجة لذلك فإنه لا يسود حول مقولاته و تصوراته و نظرياته الأساسية أي اتفاق بين الباحثين إلا بقدر ضئيل للغاية، رغم الجهود المضنية التي بذلها أعلامه لوضع حدود واضحة بينه و بين العلوم الأخرى"[1]،و من هنا فإن الاختلاف في التعريف بمصطلح النَّص" ليس بدعا في الدراسات اللغوية، بل في العديد من العلوم خاصة في بداية نشأنها،و هذا أمر طبيعي أمر عدم الاستقرار على التعريف بالمصطلحات.وطبيعة العلوم و أهدافها،و غيرها من الجوانب

[1]– بحيري سعيد حسن،**علم لغة النَّص ،المفاهيم و الاتجاهات**، الشركة المصرية ونجمان، الجيزة، بيروت، ط1 1997،ص:39

المتعلقة بكل علم"[1]،و لم يكتف مصطلح النَّص بدلالاته المعجمية،واكتسب دلالات أخرى جديدة.

وقفنا أمام العديد من التعاريف سواء في المعجم منها أو الاصطلاح والتي تستند في معظمها إلى وجهات نظر خاصة ومنطلقات و مرجعيات مختلفة، إذ يقول أحد الباحثين في هذا الصدد : "و تأتي صعوبة القبض على النَّص و تحديد ماهيته و أبعاده من تعدد الرؤى و لكونه فضاءً لأبعاد متعددة و متنازعة إضافة إلى كونه شحنة انفعالية، تحكمها قواعد لغوية و معايير أخلاقية و قيم حضارية و خصائص اجتماعية"[2].

❖ أ- **تعريف النص لغةً** : لقد تعددت المعاني اللغوية لمادة **(ن.ص.ص)**، حيث إذا عدنا المعاجم اللغوية فإننا نجد لمادة **(ن.ص،ص)** عدة معاني، يقول **الخليل بن أحمد الفراهيدي**(ت 175ه) في كتابه **(العين)** :" نَّصصت الحديث إلى فلان نَّصاً، أي رفعته، قال طرفة بن العبد : **نَّص الحديثّ إلى أهله فَإنَّ الوَثيقَةَ في نَّصه**

والمنَّصة التي تقعد عليها العروس و نَّصصت الرجل أي استقصيت مسألته عن الشيء يقال نَّص ما عنده أي استقصاه، و انَّصُصْتُهُ استمعت له و منه قوله سبحانه و تعالى : " **و أنَّصتوا**"الأعراف 204"[3].و في الحديث – منسوب لعلي رضي الله عنه- إذا بلغ النساء نَّص الحقاق فالعَصَبَة أولى : أي إذا بلغت غاية الصغر إلى أنَّ تدخل في الكبر،فالعصبة أولى بها من الأم، يريد بذلك الإدراك و الغاية .

و لقد جاء في **(لسان العرب)** لابن منظور :" النَّص: رفعك الشيء، نَّص الحديث ينَّصه نَّصا: رفعه، و كل ما أظهر فقد نَّص، و قال "عمرو بن دينار": ما رأيت رجلاً أنَّص

[1]- الفقي صبحي إبراهيم، علم اللغة النصي ،المصدر السابق،ص:25،

[2]- بوسقطة السعيد،**شعرية النَّص بين جدلية المبدع و المتلقي**،مجلة التواصل،جامعة عنابة،العدد8،جوان2001، ص: 212.

[3]- الفراهيدي الخليل بن أحمد ، **العين**،باب النون،ج4، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية،دط.

للحديث من الزهري أي أرفَع له و أسند،يقال نَّص الحديث إلى فلان أي رفعه، وكذلك نَّصصته إليه ونَّصت إليه، ونَّصت الظبية جيدها أي رفعته .

ووضع على المنَّصة أي غاية الفضيحة و الشهرة و الظهور و نَّص المتاع نَّصاً : جعل بعضه على بعض"[1]،و قد جاء في معلقة امرئ القيس قوله:[2]

و جيد كجيد الرئم ليس بفَاحش إذ هي نَّصتهُ، ولا بمُعْطل

و قد جاء في مختار الصحاح: في مادة (ن.ص.ص) ما يلي: نَّص الشيء: رفعه و بابه ردَّ و منه منَّصة العروس، و نَّص الحديث إلى فلان رفعه إليه و نَّص كل شيء منتهاه"[3].

و الملاحظ أنه ليس هناك اختلاف يذكر في معنى "نَّص" بين هذه المعاجم العربية القديمة فما نجده عند الخليل بن أحمد نجده عند ابن منظور و نجده كذلك عند محمد بن أبي بكر الرازي.

و مما يلاحظ على المعاني اللغوية لمادة (ن.ص.ص) في هذه المعاجم أنها متعددة و تدل إما على:

- الرفع بنوعيه الحسي و المعنوي .
- أقصى الشيء و غايته .
- ضم الشيء إلى الشيء .
- الإظهار .

[1]– ابن منظور،**لسان العرب**"،مادة **(نصص)**،ج4،الدار المتوسطة للنشر و التوزيع، تونس،ط1، 2005.

[2]–الزوزني الحسين بن أحمد بن الحسين، **شرح المعلقات العشر**،منشورات مكتبة الحياة، بيروت،لبنان،1983،ص:52.

[3]– الرازي محمد ابن بكر،**مختار الصحاح،مادة(ن,ص,ص)**، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت،دط،سنة1993.

وهذه الدلالات تدور حول المحاور التالية: "

- كون النص منطوقا أو مكتوبا أو كليهما .
- مراعاة الجانب الدلالي .
- مراعاة التحديد الحجمي .
- مراعاة الجانب التداولي .
- مراعاة جانب السياق .
- مراعاة جانب التماسك .
- مراعاة الجانب الوظيفي للنص .
- مراعاة التواصل بين المنتج والمتلقي .
- الربط بينه وبين مفاهيم تحويلية مثل الكفاءة والأداء .
- إبراز كونه مقيدا .
- وهذه المحاور تعد لدى الباحثين في قضايا النص سمات تحدد النص الكامل، وتميزه عن النص الناقص"[1].

أما المعنى الشائع و المستقر بين متكلمي اللغة العربية المعاصرة، فهو صيغة الكلام الأصلية التي وردت في المعاجم الحديثة مثل المعجم الوسيط و المنجد، إذ جاء في الأول على أنه: " صيغة الكلام الأصلية التي وردت من المؤلف[...] أو ما لا يحتمل إلا معنى واحد أو لا يحتمل التأويل، و منه قوله : " لا اجتهاد مع النَّص "[2] .

يحاول بعض الباحثين التقريب بين أصل" كلمة (النَّص) في اللغة العربية و في بعض اللغات الأخرى كالفرنسية (**texte**) و الانجليزية (**text**) و الاسبانية (**texto**) و أصل لهذه

[1]– الفقي صبحي إبراهيم، **علم لغة النصي**، المصدر السابق ، ص ص:29/28.

[2]– إبراهيم مصطفى و أخرون،**المعجم الوسيط** ،مكتبة الشروق الدولية، القاهرة،ط4 ،سنة2005،ص:926

الكلمة في كل هذه اللغات هي **(textux)**"[1] و التي يعود أصل الكلمة فيها إلى النسيج ،حيث ذهب محمد الهادي الطرابلسي : إلى أن معنى النسيج يتوفر في المصطلح الأعجمي المقابل لمصطلح "نَّص – **texte**" على أن هذا المعنى ليس غريباً عن تصور العرب للنَّص، فقد تبين لنا أن الكلام عند العرب، يكون نَّصاً، إذا كان نسيجاً، و النسيج في بعض الأحيان مع النَّص يلتقيان، ففـي اللسان **ن.ص.ص** و **ن.س.ج)**، فـ" النَّص جعـلُ المتاع بعضـه لبعض و النسيج ضم الشيء إلى الشيء،فالأول تركيب و الثاني ضم،و التركيب و الضم واحد"[2].

و يذهب الباحث أيضاً إلى أنه " يتوفر في مصطلح "نَّص" في العربية و كذلك في مقابله في اللغات الأعجمية **texte** معنى "النسيج"،فالنَّص نسيج من الكلمات يترابط بعضها ببعض هذه الخيوط تجمع عناصره المختلفة و المتباعدة في كل واحد هو ما نطلق عليه مصطلح "نَّص" "[3].

فالملاحظ أن التعريف اللاتيني أقرب من التماسك النَّصي الذي تنادي به لسانيات النَّص.

❖ ب- تعرف النص الاصطلاحي.

لقد تعددت تعريفات النَّص اصطلاحاً، و تنوعت بتنوع التخصصات المعرفية، و بتعدد الاتجاهات والنظريات والمدارس اللسانية، هذا ما أدى بالباحثين إلى التباين في إمكانية وضع مفهوم للنَّص يجتمعون عليه، حسب تصور كل واحد منهم،و لهذا حاولت أن أتطرق إلى بعض تعريفاتهم لتقريب مفهومه إلى الأذهان.

1- مفهوم النَّص في الدراسات اللغوية العربية.

[1]- قطب مصطفى صلاح، دراسة لغوية لصور التماسك النصي في لغتي الجاحظ و الزيات،أطروحة دكتوراه، جامعة القاهرة، كلية دار **العلوم**،1996،ص:119

[3]- الزناد الأزهر، **نسيج النَّص**،بحث فيما يكون به الملفوظ نَّصاً، المركز الثقافي العربي،بيروت،ط1، 1993.ص:6.

[3]- الزناد الأزهر ، المصدر السابق،ص:12.

لقد أورد ياسر بن خليل البطاشي إلى أنه ورد في كتاب (**الخصائص**) لابن جني[1] لفظة " نَّص" بصيغ متباينة في أكثر من موضع،منها قوله متحدثا عن رأي المتكلمين في معنى الكلام: "وقد علمت بذلك تعسف المتكلمين في هذا الموضع عن نَّص سيبويه فيه،وفصله ضيق القول فيه عليهم،حتى لم يكادوا يفصلون بينهما،والعجب هذا بين الكلام والقول ولكل قوم سنة وإمامها"[2].

والملاحظ من خلال السياق الذي وردت فيه كلمة (نَّص) في الموضع السابق من كتاب ابن جني أنه استعملها بمعنى الدال الذي يحمل مدلولا (رسالة) متكاملا ويقدم للمتلقي حكما جديدا لم يكنْ يعرفه من قبل.

ووردت كلمة (نَّص) أيضا بالمعنى السابق نفسه في بعض المواضع منها:

– قول ابن هشام في (مغنى **اللبيب**)[3]:"أما الأول فلأن عطف البيان في الجوامد بمنزلة النعت في المشتقات فكما أن الضمير لا ينعت كذلك لا يعطف عليه عطف بيان،ووهم **الزمخشري** فأجاز ذلك ذهولا عن هذه النكتة وممن نَّص عليها من المتأخرين أبو محمد بن السيد وابن مالك والقياس معهما في ذلك"[4].

ومن التعريفات العربية الموجهة للنَّص نجد تعريف" **إبراهيم الفقي** "للنَّص من خلال دراسته للتماسك النَّصي بحيث نجده يعيد أراء العالم اللغوي "**روبارت دي بوجرند**" **Robert De Beaugrande** الذي يرى أن النَّص حدث تواصلي يلزم لكونه نَّصا أن تتوافر له شروط سبعة،لا يكون النَّص نَّصا إلا إذا تواجدت جميعا،وهذه الشروط هي:

–السبك. الحبك– القصد –القبول –الإعلام –المقام –التناص.

---

[1]- **ابن الجني، الخصائص**، ج1، باب القول على الفصل بين الكلام و القول،ص: 15.

[2]– البطاشي خليل بن ياسر،**الترابط النَّصي في ضوء التحليل اللساني للخطاب**،دار حرير للنشر، ط1 ، 2009 ،ص:23

[3]– الانصاري ابن هشام،**مغني اللبيب، تح: مازن المبارك و محمد علي حمد الله،مر**: سعيد الأفغاني،ج1، **دار الفكر،دمشق،ط1**، 1964،ص:32.

[4]– الفقى صبحي إبراهيم ، المصدر السابق، ص:23.

وهذا التعريف الذي تبناه الفقي صبحي إبراهيم هو تعريف شامل يجمع المرسل،والمتلقي والسبك وأدوات الربط اللغوية"[1]،وهذه بعض التعريفات العربية التي تتحدث عن النَّص،في مجملها على سبيل المثال لا الحصر.

2- النَّص في الدراسات الغربية:

لقد تعددت المفاهيم الاصطلاحية للنَّص،وذلك بتعدد التوجهات المعرفية والنظرية والمنهجية المختلفة،ومن بين هذه التعريفات المتعددة نجد مثلا ما أورده بحيري عند:**كلاوس برينكر/ *Brinker*** "حيث يجعل النَّص."تتابع مترابط من الجمل،وهي المعلم الرئيسي في تدرج الوحدات اللغوية المتماسكة ،وهو نوع من الاحتكاك التواصلي الذي يعبر عنه الباث بالنص صوب المتلقي "[2].

ويقول في موضع آخر":القول اللغوي المكتفي بذاته والمكتمل في دلالته"،أما **هارتمان Hartman**فقد حد النَّص .بقوله":علامة لغوية أصلية تبرز الجانب الاتصالي والسيميائي"[3]

أما **فاينرش(Harald. Weinrich)** فيعرف النَّص بأنه:"وحدة كلية مترابطة الأجزاء فالجمل يتبع بعضها بعضا وفقا لنظام سديد،بحيث تسهم كل جملة في فهم الجملة التي تليها فهما معقولا كما تسهم الجملة التالية من . ناحية أخرى في فهم الجملة السابقة عليها فهما أفضل" [4].

---

[1]- السعيد حمودي ،**الاتساق و الانسجام النصي المفهوم و الأشكال**،مجلة الأثر، جامعة ورقلة،عدد خاص،أشغال الملتقى الأول حول اللسانيات و الرواية،2012 ،ص:109.

[2]- ينظر برينكر كلاوس،**التحليل اللغوي للنص ، مدخل إلى المفاهيم الأساسية والمناهج** ، تر: سعيد حسن بحيري ، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع ، 2005 ، ص ص:24/25.

[3]- عفيفي أحمد، ،**نحو النَّص، اتجاه جديد في الدرس النحوي**،مكتبة زرقاء الشرق ،القاهرة،ط1، 2001 ، ص:27.

[4]- المصدر نفسه،ص: 24.

ويعرف النَّص اصطلاحا كذلك بأنه":الكلمات الموجودة على الصفحة بعناصره السياقية والتاريخية التي يفترض أن تحيط به"،فهو يمثل عملية اتصال في مظهره العام وهو أيضا يعرف بأنه":بنية لغوية مفتوحة البداية،ومغلقة النهاية لأن حدوثه نفسي لا شعوري ،وليس حركة عقلانية،و"النَّص":نسيج لغوي،وجهاز مفهومي".والنَّص في رأي **تودوروف**":هو نظام تضميني نستطيع التمييز بين مكوناته على ثلاثة أوجه: ملفوظي ،ونحوي،ودلالي.وهو يوازي النظام اللغوي ويتداخل معه"[1] .

والنَّص عند بول ريكور:"هو كل خطاب تثبته الكتابة،إذ هو أداء لساني وإنجاز لغوي يقوم به،فرد معين[2]"،فهو يعد النَّص ممارسة سيميولوجية معقدة،(أي مجموعة من العلامات).

أما **رولان بارت R .Barthes** فينطلق في تعريفه للنَّص من الدلالة الاشتقاقية للمصطلح وتعني في اللاتينية (النسيج) فيقول":النَّص نسيج كلمات منسقة في تأليف معين،بحيث هو يفرض شكلا يكون على قدر المستطاع ثابتا،ووحيدا،"وقد استعمل العالم الألسني الدانمركي لويس **هيلمسليف(Louis Hjelmsle)** مصطلح النَّص بمعنى واسع إذ يطلقه على أي ملفوظ منفذ قديما أو حديثا ،مكتوبا أو محكيا قصيرا أو طويلا فكلمة (قف)مثلا عنده نَّص كاملا"[3] .

وتحدد **جوليا كريستيفا (Julia Kristeva)**النَّص على أنه "جهاز عبر لساني يعيد توزيع نظام اللسان بواسطة الربط بين كلام تواصلي يهدف إلى الإخبار المباشر وبين أنماط عديدة من الملحوظات السابقة عليه أو المتزامنة معه ،فالنَّص إذن إنتاجية وهو ما يعني:

---

[1]– الحربي فرحان بدري ،**الأسلوبية في النقد العربي الحديث** ،دراسة في تحليل الخطاب ،بيروت،ط1،2003،ص ص:35 /36 .

[2]– الحربي فرحان،المرجع نفسه، ص: 38.

[3] – السعيد حمودي ،المرجع السابق ،ص: 108.

أ- أن العلاقة باللسان الذي يتموقع داخله هي علاقة إعادة توزيع (صادمة بناءة) ولذلك فهو قابل للتناول عبر المقولات المنطقية لا عبر المقولات اللسانية الخالصة .

ب- أنه ترحال للنَّصوص وتداخل نَّصي ففي فضاء نَّص معين تتقاطع وتتنافى ملحوظات عديدة مقتطعة من نَّصوص أخرى "[1].

ومن الواضح أن **كريستيفا Kristeva** تنطلق من مفهوم التناص في تحديد مفهوم النَّص، أي تنظر إلى النَّص من حيث إنتاجه كنَّص يتعالق مع نَّصوص أخرى.

أما عند الرجوع إلى المنطلقات اللسانية في تعريف النَّص خصوصا تلك التي تأخذ من لسانيات النَّص منهجا في تعريفاتها ،فنجد **كلاوس برينكر Brinker** يذهب إلى أن النَّص " تتابع متماسك من علامات لغوية،أو مركبات من علامات لغوية لا تدخل تحت أية وحدة لغوية أخرى أشمل"[2].

فهو يرى في تعريفه هذا أن النَّص وحدة لغوية كبرى يتكون من وحدات صغرى متماسكة بعضها ببعض في إشارة إلى عملية التماسك النَّصي من خلال التعالق بين الأجزاء المتوالية .

ويرى **برينكر Brinker** أن تعريفات النَّص المختلفة قد انطلقت من اتجاهين:

" **الاتجاه الأول:** يقوم على أساس النظام اللغوي ،وقد اعتمدت معظم التعريفات فيه إلى حد بعيد على تحديدات علم لغة الجملة ذات الأصل البنيوي أو التوليدي –التحويلي ،حيث يظهر النَّص كتتابع متماسك من الجمل.

[1]- كريستيفا جوليا،**علم النَّص**،تر:فريد الزاهي ،دار توبقال ،الدار البيضاء ،ط2، 1997 ،ص:21.

[2]- عفيفي أحمد، **نحو النص**، المصدر السابق،ص:28.

الاتجاه الثاني: يقوم على أساس نظرية التواصل ،فيعرف النَّص بوصفه فعلا لغويا معقدا يحاول المتكلم به أو كاتبه أن ينشئ علاقة تواصلية معينة مع السامع والقارئ ،وترتكز في ذلك على نظرة الفعل الكلامي المتطورة داخل الفلسفية اللغوية **الأنجلوسكسونية**"[1].

واقترح برينكر في نهاية عرضه للاتجاهين مفهوما يجمع ويدمج الجانبين اللغوي البنيوي والتواصلي السياقي ،فيعرف النَّص على أنه "وحدة لغوية تواصلية في الوقت نفسه "[2].

أما **هاليداي Halliiday ورقية حسن Ruqaiya Hasan**[3] فقد أشارا إلى أن " كلمة نَّص تستخدم في علم اللغويات لتشير إلى أي فقرة مكتوبة أو منطوقة مهما كان طرحها شريطة أن تكون وحدة متكاملة"[4]،وظاهر هذا التعريف أن النَّص يشمل المنطوق والمكتوب سواء طال حجمه أو قصر.

ويذهب **هارفيج(Harveg)** كما أورده البحيري على أن النَّص عبارة عن " ترابط مستمر للاستدلالات السنتجميمية التي تظهر الترابط النحوي في النَّص"[5].

وقد أشار بحيري إلى هناك من ينظر إلى النَّص على أنه كم أو مجموعات من الإشارات التواصلية التي تحقق العملية التواصلية بين منشئ النَّص ومتلقيه ولعل تعريف **شميث (S.J. Schmits)** للنَّص يؤكد هذا المفهوم حيث يقول " النَّص جزء حدد موضوعيا من خلال حدث اتصالي ذي وظيفة اتصالية "[6]. فهو هنا اشترط وحدة الموضوع الذي يتمحور حوله النَّص ،وأيضا وحدة مقتصدة ،ويكون قد تشكل لأداء هدف معين ،وهناك تعريفات كثيرة لم تذكر واقتصرت على بعضها خشية الإطالة.

---

[1]– برينكر كلاوس،**التحليل اللغوي النَّصي**،تر:سعيد حسن بحتري ،مؤسسة المختار ،القاهرة ،ط1 ،2005، ص ص:26/22.

[2]– برينكر كلاوس ،المصدر السابق، ص:28.

[3] *-C.F (The word texte…whole) Halliday and Ruqaiy Hasan ,Cohesion in English ,p1*

[4]– عفيفي أحمد ، **نحو النص**،المصدر السابق،ص:22.

[5]– بحيري سعيد حسن، **علم لغة النَّص ،المفاهيم و الاتجاهات** ،المصدر السابق، ص:108

[6]– المصدر نفسه ص: 108.

أما **دي وبوجراند De Beaugrande** فيميز بين **النص** والجملة انطلاقا من الفروق الجوهرية بينهما، حيث قدم في كتابه :**النص والخطاب والإجراء** (التمييز التالي) : [1]

1- **النص** نظام فعال في حين نجد أن الجمل عناصر من نظام افتراضي.

2- ينبغي **للنص** أن يتصل بموقف تتفاعل فيه مجموعة من المرتكزات والتوقعات والمعارف وهو ما يسمى بسياق الموقف.

3- أن العوامل النفسية أوثق علاقة بالنصوص منها بالجمل.

4- **النص** ليس مجرد صورة مكونة من وحدات صرفية أو رموز، إنه تجل لعمل إنساني ينوي به شخص أن ينتج **نصا** ويوجه السامعين به إلى أن يبنوا عليه علاقات من أنواع مختلفة.

5- أن النصوص تشير إلى نصوص أخرى بطريقة تختلف عن اقتضاء الجمل لغيرها من الجمل.

6- أن الأعراف الاجتماعية تنطبق على النصوص أكثر مما تنطبق على الجمل، فالوعي الاجتماعي ينطبق على الوقائع لا على أنظمة القواعد النحوية.

و على أساس هذا التميز فقد وضع حدوداً فاصلة بين النص و الجملة فالنص عنده أوسع من تسلسل نظامي لعبارات افتراضية، و إنّما هي تعالق لغوي و دلالي و تداولي.

ومن منظور أكثر شمولا يطرح " **لوتمان**" تحديدا و لك بالاعتماد على مكونات ثلاثة تتمثل في :[2]

1- **التعبير**: فالنص من هذه الوجهة يتمثل في علاقات محددة تختلف عن البنية القائمة خارج النص فإذا كان النص أدبيا،فإن التعبير يتم فيه من خلال علامات اللغة، والتعبيرات تجبرنا عل أن نعتبر النص تحقيقا لنظام وتجسيدا ماديا له.

---

[1]- دي بو جراند روبرت،**النص والخطاب والإجراء**، تر:تمام حسان، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط1،1998، ص: 89

[2]- بحيري سعيد حسن ، **علم لغة النص – المفاهيم و الاتجاهات**، المصدر السابق، ص:105.

.2التحديد :وهو خاصية أساسية للنص، حيث لا بد من توفر بدايةً ونهايةً، حيث أن النص يحتوي على دلالة غير قابلة للتجزئة مثل" أن يكون قصة "أو" أن يكون وثيقة "أو" أن يكون قصيدة "مما يعني أنه يحقق وظيفة ثقافية محددة، ويقوم بنقل دلالتها الكاملة والمحددة .

والقارئ يعرف كل واحد من هذه النصوص بمجموعة من السمات؛ ولهذا السبب فإن نقل سمة ما إلى نص مغاير يعد وسيلة جوهرية لتكوين دلالات جديدة .. ويؤدي تراتب أي نص وانقسام نظامه إلى نظم فرعية مركبة إلى قيام مجموعة من العناصر التي تنتمي إلى بنيته الداخلية بالبروز كحدود واضحة لنظم فرعية أخرى من أنماط مختلفة، وذلك مثل حدود الفصول والمقاطع والأشطار والأبيات والفقرات.

.3الخاصية البنوية : أي أن **النص** لا يمثل متوالية من الفقرات، بل يتضمن تنظيما داخليا يحيله إلى مستوى متراتب أفقيا وبروز البنية شرط أساسي لتكوين **النص**.

إن نظرة لوتمان لم تبتعد عن نظرة دي بوجراند في كون النص بنية ملتحمة لها بداية و نهاية لا يمكن فهماها إلا بتكتلها في نظام دلالي متتابع .

رابعاً- <u>فهم النص</u>:

إن فهم النص هو " في الحقيقة مفهوم علوي يتضمن مكونات خاصة ببراغماتية النص وكذلك عوامل غير لغوية كثيرة "[1]،ويرجع ذلك إلى إمكان أن يظهر النص الخاص قواعد تخرج عن نمطية قواعد اللغة المعينة،وإمكان أن تكون الانحرافات ناتجة عن الحفز الذي نجده في النص،أو أن الذي دفع بها هو تشكيل النص ذاته فللنصوص أعراف خاصة بها،هي مستقلة عن لغة معينة على أية حال، ليست هذه النظريات بمعزل عن عناصر شاركت إسهامات مختلفة في وضعها ،وحرصت على إيجاد صيغة دمج مناسبة بينها لإزالة شكل من أشكال التنافر.

[1]- زتسيسلاف دورزنيك،**علم النص ،مدخل إلى مشكلات بناء النص**، المصدر السابق، ص: 74 .

ولا يمكن أن ننكر جهود الباحثين للوصول إلى معايير موضوعية في التعامل مع النص ومع ذلك تظل هذه الموضوعية نسبية، إذ إن من يعالجها هو ذات في المقام الأول،ومهما حاولت هذه الذات أن تتجرد وتنأى بنفسها عند التحليل ، فإنها لا يمكن أن تصنع ذلك في العملية الأولى حين تقع على النص ،ويبدأ من خلال عمليات القراءة صراع شديد في محاولة منها للتغلب على لغته والدخول إلى عوالمه وكشف أبنيته واستنطاق مكوناته وسبر أغواره "[1] فحين تحليل النص لابد من تجاوز الفهم السطحي لمفردات وألفاظ النص محاولة القارئ للوصول إلى المعنى الخفي وما وراء المعنى ، وذلك باستنطاق مكوناته،والتفسير والتأويل لدلالات الألفاظ وتحديد مختلف الروابط والعلاقات بين مكونات النص، وكذلك فهم الانحرافات عن قواعد اللغة وظهور الانزياح في مختلف النصوص.

إذن لا يمكن أن يفهم علم اللغة النصي على أنه علم شامل ، ولا على أنه أيضا علم النص بمفهوم" **فان دايك** " **Virgil van Dijk** ،بل يجب على علم اللغة النصي أن يبقى بحثه في أبنية النصوص وصياغتها ، مع إحاطته بالعلاقات الاتصالية والاجتماعية والنفسية العام، وهو يهتم "بالشكل دون إهماله، غير أنه ينطلق أساسا من مضمون النص ككل بوصفة وحدة كبرى متماسكة الأجزاء. ويتجاوز إطار القواعد الخاصة التي تنطبق على أبنية متفردة دون إهمالها، ويركز على الوصول إلى القواعد العامة التي تصلح كأسس مشتركة ليس في لغة بعينها بل في لغات عدة "[2].

وهذا يعني أن التحليل النصيّ حقيقة لا يهمل تلك الظروف المحيطة بالكاتب أو المبدع وثقافته الخاصة،وكذا الموقف الذي أنتج فيه النص فهو يحاول من خلاله الوصول إلى قوانين عامة تستخدم كأسس يعتمد عليها في التحليل." ومن هنا تغيرت الأهداف وتحددت أهداف كبرى جديدة نصية حيث عُني علم اللغة النصي في دراسته لنحو النص بظواهر

[1]– زتسيبلاف دورزنيك، المصدر السابق ، ص:74,

[2] – بحيري سعيد ، **علم لغة النص**، المصدر السابق، ص ص: 71/70.

تركيبية نصية مختلفة، كما يقول **سوينسكي/ Swiniskie** لاقات التماسك النحوي النصي وأبنية التطابق والتقابل والتراكيب " SOWINSKI " المحورية والتراكيب المجتزأة وحالات الحذف، والجمل المفسرة والتحويل إلى الضمير والتنويعات التركيبية وتوزيعاتها في نصوص فردية، وغيرها من الظواهر التركيبية التي تخرج عن إطار الجملة المفردة التي لا يمكن تفسيرها تفسيرا كاملا دقيقا إلا من خلال)،وحدة النص الكلية " [1]

خامساً– <u>الهدف من تحليل النص</u> :

إن تحقيق الهدف الأسمى لتحليل النص يتجلى في تبيان تلك الروابط بتجديد الجملة المحور المكررة والتي يدور حولها موضوع النص، واستخراج تطابق الألفاظ وما يحتويه النص من محسنات بديعية،وصور بيانية كالمقابلة.ومدى استعمال المنتج للضمائر ودلالتها في النص، والإحالة النصية والسياقية وما تحمله من دلالات ومعان تخدمه، وكل هذا يكون مرتبطا بعضه ببعض ومتصلا اتصالا شديدا. فلا يمكن تحقيق المعاني من خلال الجمل كل واحد منها على حدا، بل يظهر ذلك كله من خلال النص باعتباره وحدة كلية موحدة.وهذا ما يختص به علم اللغة النصي،ويسعى إلى تحقيقه على كل النصوص باختلاف أنماطها وتنوع مواضيعها.ولذلك تعد "دراسة النصوص هي دراسة للمادة الطبيعية التي توصلنا إلى فهم أمثل لظاهرة اللغة،لأن الناس لا تنطق حين تنطق،ولا تكتب حيــن تكتب جملا أو تتابعــا من الجمل، ولكنها تعبر عن الموقف اللغوي الحي من خلال حوار معقد متعدد الأطراف مع الآخرين" [2].

وهذا يعني أن التحليل يكون على مستوى النص كله بتحديد العلاقات والروابط القائمة بين جملة مكوناته اللغوية.فيصبح القارئ وفي حوار متبادل مع النص، وهذا القارئ يصبح منتجا ثانيا للنص بعد دراسته وتحليله و الغوص في معانيه. ولغة النص هي وسيلة اتصال

[1]– عفيفي أحمد ، المصدر السابق ، ص ص: 40/39.

[2]– بحيري سعيد ،علم لغة النصي، المصدر السابق، ص: 36.

بينه وبين المتلقي، وكل متلقي يقرأ النص بطريقته الخاصة حسب خطاطته الذهنية، ويفهمه ويصل إلى معنى معين من زاويته الخاصة اعتماداً على معرفة خلفية لصاحب النص وكلٌ يتناول النص بنظرته المميزة، لذلك تتعدد القراءات وتختلف من قارئ إلى آخر،وهذا ما يؤدي إلى تعدد المناهج المتبعة في تحليل النصوص ودراستها.

قد ظهرت مناهج عديدة في تحليل النصوص منها :منهج التجزئة النحوية للنصوص عند **فاينريش*H.Weinrich*** وهو يعالج النصوص من حيث ترابط أجزائها وهذا الترابط لا يكون إلا على مستوى الجملة أولاً ثم ينتقل بعد ذلك إلى مستوى النّص، وكلما كانت الجمل متماسكة كلما كان النص متماسكا هو الآخر، وبذلك يتحقق التواصل ويتحقق هدف النص الذي أنتج من أجله.

وهناك منهج آخر هو نحوية النص/ نحو النص الذي أشار إليه الباحث **فان دايك Van Dijk**،وهذا المنهج يتجاوز مستوى الجملة، فالنص ليس متوالية من الجمل فحسب، بل هناك عناصر لغوية وتداولية تساعد في تحديد المعاني و أكثرها السياق، فالقارئ يحاول فهم النص وتفسيره،و عليه فالمعاني التي يتوصل إليها غير ثابتة و جزئية لأنها تعتمد على خبرات خاصة بل متحركة و تختلف من قارئ لآخر، فالسياق الذي وضعت فيه دوال النص له دور في إعطاء المعنى دلالات تختلف باختلاف ذلك السياق،" ومنه فإن مهمة تحليل النص داخل هذا التفاعل الاجتماعي التواصلي مراعياً ظروف الكاتب و المتلقي معاً"[1].

"كما ظهر منهج آخر عرف بالتحليل التوليدي للنص أو التحليل الدلالي للنص ويقوم هذا المنهج بالاهتمام بالمتلقي وكيف يتلقى النص وعملية التواصل لأنه هو المنتج الثاني للنص بعد فهمه و تأويله ، كما نجد **بيتوفي Pitovi** أعطى أهمية للمعاني الخارجية للنص كالإحالية و البلاغية والتداولية وفي تصوره هذا يشبه أصحاب نظريات الدلالة التوليدية"[2].

[1]– عفيفي أحمد ، المصدر السابق، ص:51.

[2]– بن مخلوف ربيعة،**الانسجام النصي في الرسالة الهزلية**،رسالة ماجيستر،جامعة العقيد لحاج لخضر، باتنة 2009/2008،ص22.

إذن نستنتج أن لسانيات النص تهتم بتحليل النصوص وتفسيرها وتأويلها وفهم مقاصدها وغاياته.

سادساً: مفهوم النصية:

مفهوم"**النصية** "أو" **النّصانية** "**Textuality** من المفاهيم التي لاقت ترحيبا واسعا من قبل علماء النص،ويعود الفضل في نشوء هذا المصطلح ودلالاته إلى" **روبرت دوبوجراند** و **ولفجانج درسلر** في كتاهما الأول: **(مقدمة في علم النص)** الذي نشر عام . 1967 وعرف المفهوم نضجه التام والحقيقي في كتاب دوبوجراند **(النص والخطاب والإجراء)** وذلك من خلال المعايير التي وضعها وهي سبعة : السبك، الالتحام، القصد، القبول، رعاية الموقف، التناص، الإعلامية"[1] .

وقبل عرض هذه المعايير من البديهي أن نتعرف على نظرته إلى ما يعرف " بالنص " حيث يرى **دوبوجراند(R. Du - beaugrande)** أن مفهوم النظام لا يقتصر على المستويات المختلفة في اللغة بصفة عامة؛ بل على النصوص أيضا بصفتها نظما حقيقية يتم إنشاؤها من خلال عمليات الاختيار، والمفاضلة،واتخاذ القرارات بحسب ما أوضحه **هارتمان (*Hartmann*)** .واستنادا إلى ذلك يقرر **دوبوجراند (R. Du -beaugrande)** " أن النص نظام فعال، بحيث يمثل تجمعا من الوظائف يوجد من خلال عمليات قوامها الحكم والانتقاء اللذين يكونان بين عناصر النظام الافتراضي .لهذا يمكن عند إنشاء نص أن يوصف بأنه تفعيل، وهي السمة أو المعيار الجوهري للتعرف على" النص"، و النص بهذا الوصف ليس مجرد منزلة مختلفة عن الجملة،أي تحديد كمي،بل قد يكون أكثر من كلمة واحدة، وقد يتألف من عناصر ليس لها ما للجملة من شروط "[2].

[1]– بخولة، بن الدين،**الإسهامات في التراث العربي**، دكتوراه، تخصص معجميات، جامعة بنبلة1، وهران، 2016/2015، ص: 46.

[2]– دوبوجراند روبرت، **النص والخطاب والإجراء**، المصدر السابق،ص:97

سابعاً –معايير النصية:

لقد تحدث الباحث **روبرت دي وبوجراند** عن مجموعة من المعايير التي سماها (معايير النصية)،وذلك من أجل جعل النصية أساسا مشروعا لإيجاد النصوص ومن ثم استعمالها .وهذه المعايير تتمثل في: السبك– الالتحام– القصد– القبول– رعاية الموقف– التناص– الإعلامية، فقال عن السبك "

– **السبك** : ويترتب على إجراءات تبدو بها العناصر السطحية على صورة وقائع يؤدي السابق منها إلى اللاحق بحيث يتحقق لها الترابط الرصفي وبشكل يمكننا من استعادة هذا الترابط .ووسائل التضام تشتمل على هيئة نحوية للمركبات و التراكيب و الجمل وعلى أمور مثل التكرار و الألفاظ الكنائية والأدوات والإحالة المشتركة والحذف و الروابط" [1] ثم تحدث عن الالتحام فقال:"

– **الالتحام** : وهو يتطلب من الإجراءات ما تتفاعل به عناصر المعرفة لإيجاد الترابط المفهومي واسترجاعه وتشتمل وسائل الالتحام على(أ) العناصر المنطقية كالسببية والعموم والخصوص، (ب) معلومات عن تنظيم الأحداث والأعمال والموضوعات والمواقف،(ج) السعي إلى التماسك فيما يتصل بالتجربة الإنسانية، ويتدعم الالتحام بتفاعل المعلومات التي يعرضها النص مع المعرفة السابقة بالعالم " [2] و أضاف إليهما القصد:"

– **القصد** : و هو يتضمن موقف منشئ النص من كون صورة ما من صور اللغة قصدها أن تكون نصا يتمتع بالسبك والالتحام، و أن مثل هذا النص وسيلة من وسائل متابعة خطة معينة للوصول إلى غاية بعينها .وهناك مدى متغير للتغاضي في مجال القصد، حيث يظل القصد قائما من الناحية العملية حتى مع عدم وجود المعايير الكاملة للسبك و الالتحام، ومع عدم تأدية التخطيط إلى الغاية المرجوة" [3].

---

[1]– دوبوجراند روبرت، المصدر السابق ،ص ص:104/103.

[2]– المصدر نفسه ،ص: 104.

[3]– المصدر نفسه ، ص: 104.

كما أنه أضاف إليه عناصر أخرى و هي كالآتي :"

– **القبول** : ويتضمن موقف المستقبل إزاء صورة ما من صور اللغة ينبغي لها أن تكون مقبولة من حيث هي نص ذو سبك والتحام .وللقبول أيضا مدى من التغاضي في حالات تؤدي فيها المواقف إلى ارتباك، أو حيث لا توجد شركة في الغايات بين المستقبل و المنتج.

– **رعاية الموقف** : وتتضمن العوامل التي تجعل النص مرتبطا بموقف سائد يمكن استرجاعه .ويأتي النص في صورة عمل يمكن له أن يراقب الموقف وأن يغيره . وقد لا يوجد إلا القليل من الوساطة في عناصر الموقف كما في حالة الاتصال بالمواجهة في شأن أمور تخضع للإدراك المباشر، وربما توجد وساطة جوهرية كما في قراءة نص قديم ذي طبيعة أدبية يدور حول أمور تنتمي إلى عالم آخر(مثلا: جلجامش أو الأوديسا) إن مدى رعاية الموقف يشير دائما إلى دور طرفي الاتصال على الأقل، ولكن قد لا يدخل هذان الطرفان على بؤرة الانتباه بوصفهما شخصين.

ثم جعل التناص و الإعلامية من المعايير التماسك النصي فهي تساعد المتلقي على تأويل و فهم الخطاب فعرف التناص و الإعلامية بشكل التالي :

"– **التناص** : و يتضمن العلاقات بين نص ما ونصوص أخرى مرتبطة به وقعت في حدود تجربة سابقة سواء بواسطة أم بغير واسطة.

– **الإعلامية** : وهي العامل المؤثر بالنسبة لعدم الجزم في الحكم على الوقائع النصية، أو الوقائع في عالم نصي في مقابلة البدائل الممكنة، فالإعلامية تكون عالية الدرجة عند كثرة البدائل، وعند الاختيار الفعلي لبديل من خارج الاحتمال .ومع ذلك نجد لكل نص إعلامية صغرى على الأقل تقوم وقائعها في مقابل عدم الوقائع " [1].

[1]- دوبوجراند روبرت،المصدر السابق، ص: 104 .

أولاً: **التماسك النصي:**

أ – ماهية التماسك النصي:

يعود الفضل في اتجاه الدارسين نحو الاهتمام بالنص وتجاوز مستوى الجملة إلى **هاريس Harris** الذي قدم منهجا لتحليل الخطاب المترابط معتمدا إجراءات اللسانيات الوصفية، وذلك هدف الكشف عن بنى النص وعلاقاته وقوانينه .ولكي يحقق هــذا المشروع " رأى أن الدراسات اللغوية السابقة قد وقعت في مشكلتين، الأولى تمثلت في قصر الدراسة على مستوى الجملة والعلاقات فيما بين أجزائها، أما المشكلة الثانية فتتمثل في فصل الدارسين بين اللغة والموقف الاجتماعي، الأمر الذي يؤدي إلى حالات من سوء الفهم واستنادا لذلك انبنى منهجه التحليلي على مبدأين هما :

1– نوعية العلاقات التوزيعية بين الجمل.

2– الربط بين اللغة والموقف الاجتماعي.

ومنذ منتصف الستينيات تقريبا" [1] تزايد اهتمام الباحثين بالبحث في قضايا النص، ونتج عن هذا الاهتمام المتزايد تبلور اتجاه لساني جديد عرف" **بلسانيات النص** " أو" **علم لغة النص** "أو" **نحو النص**"، وأهم ما شغل به هذا العلم الفتي قضية تماسك النص بنمطيه الاثنين : التماسك الرصفي والتماسك الدلالي .

والتماسك يعني " التتابع والاستمرارية حيث يرى **برينكر** أن النص يشكل " تتابع متماسك من علامات لغوية أو مركبات من علامات لغوية لا تدخل(لا تحتضنها) تحت أية وحدة لغوية أخرى أشمل وفي تعريف آخر أيضا يمثل مجموعة منظمة من القضايا أو المركبات القضوية، تترابط بعضها مع بعض على أساس محوري موضوعي أو جملة أساس، من خلال علاقات منطقية دلالية "[2] .

---

[1]– جميل عبد المجيد،**البديع بين البلاغة العربية اللسانيات النصية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر 1998،ص ص:65/ 66.

[2]– المرجع نفسه ، ص: 71.

1-<u>التماسك النصي في الدراسات العربية</u> :

إن " الصفة الأساسية القارة في النص هي صفة الاطراد أو الاستمرارية،و هي صفة تعني التواصل و التتابع و الترابط بين الأجزاء المكونة للنص[...] في كل مرحلة من مراحل الخطاب نقاط اتصال بالسابقة عليها، و هذه الاستمرارية تتجسد في ظاهر النص، و نعني بظاهر النص الأحداث اللغوية التي ننطلق بها أو نسمعها في تعاقبها الزمني و التي نخطها أو نراها،و هذه الأحداث ينتظم بعضها مع بعض تبعاً للمعاني النحوية و لكنها لا تشكل نصاً إلاّ إذا تحقق لها من وسائل السبك ما يجعل النص محتفظاً بكينونته و استمراريته و يجمع هذه الوسائل مصطلح الاعتماد النحوي، و يتحقق الاعتماد في شبكة هرمية و متداخلة من الأنواع هي : الاعتماد في الجملة،و الاعتماد في ما بين الجمل،و الاعتماد في الفقرة أو المقطوعة، و الاعتماد في ما بين الفقرات أو المقطوعات،و الاعتماد في جملة النص[...] و لذا يتبين لنا أن السبك يلعب دوراً خاصاً في خلق النّص"[1].

و عليه نستنتج أن المعاني النحوية هي التي تنظم الأحداث، فالنص لا يكون نصاً إلاّ إذا تحققت فيه وسائل السبك، و يحتل النحو فيها مكانة معتبرة حيث يساعد على الربط بين الكلمات داخل الجملة الواحدة، كما يربط بين الجمل،و منه الفقرات وصولاً إلى الكل و الذي هو النّص.فالدراسات اللغوية و البلاغية القديمة قد عالجت النصوص بوصفها كتلة واحدة و متماسكة و قد أثبتت بعض الدراسات البلاغية و الأسلوبية و النقدية المتخلفة على تحليل النصوص وإثبات نصيتها،و عليه نجد بعض الآراء التي تثبت التماسك النصي سواء أكانت هذه الآراء تخص النحويين أو البلاغيين أو المفسرين القدامى .

فالبنسبة لكتب النحو فما وصلنا هو كتاب **السيبويه (الكتاب)** الذي صرح بشأنه الباحثون أن **السبويه** لم يدرس الجمل المنفردة وحدها و لم يخص الكتاب بالنحو وحده و إنما كان كتابه جامعاً لعلم النحو و البلاغة و الأصوات و القراءات و غيرها من العلوم في عصره التي دارت حول فصاحة القرآن و اعجازه،و قد عد النحو " دراسة لنظم الكلام

[1]- جميل عبد المجيد،" المرجع السابق، ص: 76.

و كشفاً عن أسرار تأليف التراكيب، و بياناً لما يعرض له من ظروف، و توصلا إلى ربط المعنى بالسياق"[1]،فالنحو هو ليس فقط ما يتعلق بالعلامة الإعرابية ،و إنما جاءت تلك العلامة وفق ترتيب معين للألفاظ و التراكيب و تتابع الجمل وفق سياق معين لأداء معنى معين أو لتوصيل مغزى مقصود، و يتضح ذلك جليا في باب " حسن الاستقامة من الكلام و الاحالة" حيث قسم السبويه الكلام إلى أقسام فقال :"

1-المستقيم الحسن : أتيتُك أمْسِ ، سآتيك غداً .

2-و أما المحال فإن تنقض أول كلامك بآخره، فيقول: أتيتُك غداً و سأتيك أمس .

3-و أما المستقيم الكذب : فقولك : حَمَلتُ الجبلَ و شربتُ ماء البحرِ،و نحوه.

4-و أما المستقيم القبيح فأن تضع اللفظ في غير موضعه،نحو قولك : قدْ زيداً رأيتُ و كيْ زيدٌ يأتيك و أشباه هذا .

5-و أما المحال الكذب فأن تقول : سوف أشربُ ماء البحرِ أمسٍ " [2].

لو امعنا النظر في قول **سيبويه** عن استقامة الكلام لوجدنا أن هذا الأخير لا يمكن أن يستقيم إلاّ ببناء المعنى و التركيب الجيد ضف إلى ذلك صدق الإخبار حيث تنضم المفردات بطريقة معينة لكي تؤدي المعاني النحوية وفق ما يقتضيه السياق، و يؤكد سيبويه على أهمية الضمير العائد و الذي أصبح معروفاً بالإحالة الضميرية في الدراسات النصية الحديثة.

إن الحديث عن التماسك عند سيبويه هو حديث عن الإحالات و الحذف، و قد نظر إلى المبتدأ و الخبر و كأنهما شيء واحد، وهو من وسائل التماسك وصحة المعنى.

و يشير **المبرد** (ت286 هـ) إلى أن المعنى يمكن تحصله من ترتيب المفردات و تركيبها بحيث تضم بعضها البعض، وهو ما يحد في التماسك الدلالي، و هو لا يهمل

---

[1]- بلعيد صالح ، **التراكيبُ النحويةُ وسياقاتها المختلفة عند الإمام عبد القاهر الجرجاني** ، د وٌان المطبوعات الجامعةٌ، الجزائر، 1994 ، ص:72

[2]- سبٌويهٌ عمرو بن عثمان بن قنبر الحارثي بالولاء،**الكتاب**،ج4 ، علق عليهٌ ووضع حواش إميل بديع يعٌقوب، دار الكتب العلميةٌ، لبنان، 199، ص:59 .

دور السامع في التفاعل مع النص فقولك : " زيدٌ ،فإنما تذكرته للسامع فهو يتوقع ما تخبره به عنه، فإذا قلت : مُنْطَلَق أو ما أشبهه صح معنى الكلام و كانت الفائدة للسامع في الخبر، لأنه قد كان يعرف زيداً كما تعرفه[...] فلما كان يعرف زيداً و يجهل ما تخبره عنه أفدته الخبر، فصح الكلام "[1].فالحديث عن فائدة الخبر أو حين يكون لازم الفائدة يحيل إلى علاقة المتكلم بالسامع دون إهمال السياق المحيط .

و في حديث **ابن جني** (ت 392 هـ) عن اللفظ و المعنى، حيث رأى أن الألفاظ تأتي خدماً للمعاني فلا يكون الكلام مفهوما و لا يُوصل المتكلم المعنى إلى المخاطب إلا بانتقاء الألفاظ التي تناسب المعاني، فيقول في كلامه عن العربية:" فإذا رأيت العرب قد أصلحوا ألفاظها و حسنوها، و حموا حواشيها و هذبوها، و صلقوا غُروبَها و أرهفوها، فلا ترين أن العناية إذ ذاك إنما هي بالألفاظ، بل هي عندنا خدمة منهم للمعاني، و تنويه [بها] و تشويف منها "[2]، و يضيف في موضع آخر :" لقد رأيت – بما أوردناه – غلبة المعنى على اللفظ و كون اللفظ حادماً له، و مشيداً به، و أنه إنما جيء به له، و من أجله "[3].

و يبين ابن الجني بأن الإعراب وسيلة في إيضاح المعنى حتى الرسالة لها دور في الفهم و الإفهام بين المرسل و المتلقي، فكتاب الخصائص لا يخلو من الحديث عن وسائل التماسك كالحذف و التقديم و التأخير و الاستبدال حيث جعل له باباً سماه (باب الشجاعة العربية) .

فالنحو إنّما هو في الأصل وسيلة لاستقامة اللسان و تنظيم نسق الكلام للحيلولة دون انزياح المعاني عن سياقاتها اللغوية التي وضعت لها، و منه يعد النحو و سيلة و ليس غاية في حد ذاته.

---

[1]– المبرد ، **المقتضب** ، تح عبد الخالق عضمة، عالم الكتب، بيرّوت، لبنان،(د.ت)، ج1 ، ص ص: 497/496

[2]– ابن جني أبو الفتح عثمان ، **الخصائص** ، مرجع سابق، ج 1، ص: 238.

[3]– المصدر نفسه، ج 1، ص: 253.

●التماسك النصي من منظور علم التفسير و علوم القرآن.

سنتحدث في هدا المبحث عن بعض محاولات علماء الإسلام و دورهم في إظهار كيفية تماسك النَّص القرآني، لأن القرآن عند هؤلاء بؤرة الاهتمام التي أنشدت إليها أنظارهم وما يهمنا من هذه الدراسات بالذات هو استخراج بعض الوسائل و العلاقات و الآليات التي تفطن لها بعض العلماء كونها تجعل النَّص القرآني –آيات وسور–متماسكة الأجزاء و الوحدات على الرغم من تباعد فترات النزول و أسبابه .

1–علم التفسير :

لقد اختلف العلماء في تفسير، آي القرآن الكريم و تأويله و هذا ما جعله خالدا تتجدد قراءته بتغير العصور و الأمصار، لأن خلود القرآن الكريم مرتبط أساساً بتجدد قراءته و رغم تجدده فالتفسير لا ينفك يرتبط بمعيارين هما 1– تفسير بالمأثور ، 2– تفسير بالرأي.

أ– مسألة الربط بين الجمل للطبري :

يعد تفسير **الطبري(تـ 310)** صاحب كتاب **(جامع البيان في تفسير القرآن)** من أشهر التفاسير بالمأثور وقد كان يجتهد حتـــى لا يلجأ إلى التفسير بالرأي، حيث يقـــول :" القائل في تأويل كتاب الله الذي لا يدرك علمه إلا بيان رسول ﷺ و إن وافق قبله ذلك في تأويله ما أراد الله به من معناه قائل بما لا يعلم،و إن وافق من قبله في تأويل ما أراد الله به من معناه."[1]

لقد كانت دراسة الطبري للوصل و الفصل في ثنايا تفسيره، حيث أدرك العلاقة بين الجمل من خلال جعله الوصل في المفردات مدخلاً لمعرفة الوصل في الجمل،و مع ذلك قد يكون الفصل أبلغ من الوصل ويكون التناسق الداخلي للجمل أقوى من وصلها برابط.

[1] – الطبري ابن جرير ،**جامع البيان في تأويل القرآن**،ج1،دار الكتب العلمية،بيروت،3ط،1997،ص:59.

ب- الدراسة النَّصية عند البقاعي:

يعد كتاب **برهان الدين البقاعي (نظم الدرر في تناسب الآيات و السور)** من أبرز الكتب التي ألفت في قضايا الدراسات النَّصية.على مستوى التطبيق في التراث العربي حيث أنه من الكتب السباقة في مضمار الربط بين الجمل في المتتالية النَّصية سواء على مستوى ربط السورة الواحدة،أو ربط السور المتتالية و المتباعدة حتى أنه ربط سورة الناس بسورة الفاتحة، ولم يأل جهداً في ربط ما بينها"[1]، و في تفسيره يركز على ربط الجمل بعضها ببعضها الآخر،أكثر من عنايته بربط عناصر الجملة الواحدة، و لم يكن ذلك إنكاراً منه لوجود الرابط بل أنه رأى أن ذلك أسهل و يقول: " و هذا العلم – يقصد علم المناسبات– ليكشف أن للإعجاز طريقتين: أحدهما نظم كل جملة على حيالها بحسب التراكيب، و الثاني نظمها مع أختها بالنظـر إلى الترتيب، و الأول أقرب تناولاً"[2].

و يقول في توضيح الفكرة الثانية:" و الذي ينبغي في كل آية،أن يبحث قبل كل شيء إنّما عن كونها تكملة لما قبلها أو مستقلة، ثم المستقلة عن غيرها،وعن ما وجه مناسبتها لما قلبها"[3].و معنى هذا كله يرشدنا لوجود مجموعة من القواعد و المبادئ العامة في ذهن **البقاعي** في نظره للنَّص على أنه ترابط الفقرات بعضها ببعض و تماسك فيما بينها لتكون لنا وحدة النَّص الكلية، و يذهب إلى أن اسم كل سورة متعلق بما يرد فيها و العلاقة فيها علاقة تفصيل بعد إجمال، وهكذا يتبين الدور الهام الذي قام به **البقاعي** في الدراسات النَّصية، وعلاقة ما قاله بما هو متداول الآن في لسانيات النَّص.

2-علـــوم القـــرآن:

[1]- أبو خرمة،عمر،**نحو النَّص،نقد نظرية و بناء أخرى**،عالم الكتب الحديث،الأردن،ط1 ،2004،ص:48.

[2]- البقاعي، برهان الدين ،**نظم الدرر في تناسب الآيات و السور**، ج8،دار الكتب العلمية، بيروت،1ط،1995،ص:611.

[3]- المرجع السابق،ج1 ،ص: 7.

أ- التنظير لعلم المناسبات عند الزركشي و السيوطي :[1].

يقترب مفهوم المناسبة بين الآيات و السور من مفهوم الانسجام، بل و بعبارة أخرى إن البحث في انسجام النَّص القرآني يضطلع به علم المناسبة الذي يجعل للعرب و المسلمين السبق في إدراك علم النَّص، و في تحليل النَّص على مستوى أعلى يتجاوز حدود الجملة الضيقة .

يعد كتاب **(البرهان في علوم القرآن) للزركشي**، أحد علماء القرن الثامن الهجري (ت 744 هـ) و كتاب **(الإتقان في علوم القرآن) للسيوطي** (ت 911 هـ) من أهم كتب علوم القرآن التي تناولت علم المناسبات تناولاً تنظيرياً، بعدما أفردا لهذا العلم فصولاً خاصة به في كتابيهما اللذين يعدان أشهر كتب علوم القرآن.

يذهب **الزركشي** في موضوع المناسبة بين الآيات إلى أن " ارتباط الآي بعضها ببعض على قسمين : **القسم الأول** : تكون فيه الآية معطوفة على ما قبلها، و لا يبقى على المفسر إلا البحث عن الجهة الجامعة بينهما.

القسم الثاني : لا تكون فيه الآية معطوفة، وإذ ذاك" لابد من دعامة تؤذن باتصال الكلام و هي قرائن معنوية بالربط"[2].

أما موضوع مناسبة خاتمة السورة لفاتحتها فقد أورد مثالين أكتفي بذكر أحدهما، الأول من سورة **(القصص)** و الثاني من سورة **(المؤمنون)**، أشار إلى المناسبة يقول **الزركشي** :"وقد جعل الله فاتحة سورة المؤمنون﴿ **قَدْ أَفْلَحَ الْمُؤْمِنُونَ**﴾[3]، و أوردها في

---

[1]- بوستة محمود ،**الاتساق و الانسجام في سورة الكهف**،رسالة ماجستير،تخصص اللسانيات اللغة العربية،جامعة باتنة،2009/2008 ، ص: 49.

[2]- خطابي محمد ، **لسانيات النَّص-مدخل إلى انسجام الخطاب**،المركز الثقافي العربي،بيروت،ط1 ،1992،ص:193.

[3]- سورة المؤمنين ، الآية 1.

خاتمتها في قوله :﴿ إنه لا يُفْلحُ الكَافرُونَ﴾[1]، فشتان بين الفاتحة و الخاتمة"[2]، و تعتبر مناسبة خاتمة السورة لفاتحتها نوعاً من رد العجز على الصدر و من ذلك فهي تعتبر سمة مشتركة في دراسة النَّص الشعري و النَّص القرآني .

أما **السيوطي** فقد بدأ في كتابه **(الإتقان في علوم القرآن)** بقول: " المناسبة في اللغة المشاكلة و مرجعها في الآيات، و نحوها إلى معنى رابط بينها عام، أو خاص عقلي أو حسي خيالي أو غير ذلك من أنواع العلاقات،أو التلازم الذهني، كالسبب والمسبب،والعلة والمعلول، والنظيرين والضدين ونحوه"[3].العلاقة هذه التي ذكرها السيوطي،"قد تكون واضحة بين الآيات و السور خاصة إذا كانت على وجه التأكيد أو التفسير أو الاعتراض أو البدل و قد تكون خفية يكشف الارتباط بينها من خلال قرائن معنوية كالتضاد و الاستطراد و حسن التخلص"[4]. ولا يخلو تنظير السيوطي من تقديم مجموعة من الأمثلة التطبيقية من الآيات و السور، تدعم وتؤكد أفكارها. يقول مثلاً :" و منه مناسبة فاتحة السورة لخاتمة ما قبلها حتى أن منها ما يظهر تعليقها به لفظاً كما **في جعلهم كعصف مأكول**"،"**لإيلاف فريش** "[5]،و قد تكلم السيوطي عن مناسبة السور في كتاب ألفه بعنوان (الدرر في تناسب السور)جزأه و إلى أجزاء منه أسماه (أسرار التنزيل) تناول فيه ثلاثة عشر نوعاً من علوم القرآن خصص ستة أنواع منه للمناسبة سواء بين الآيات أو السور و تناول فيه:

---

[1]– سورة المؤمنين،الآية 117.

[2]– خطابي محمد ، المصدر السابق،ص: 186.

[3]– السيوطي جلال الدين ،**الاتقان في علوم القرآن**،ج1، المكتبة الوقفية، بيروت، د ط، سنة 1973، ص:108.

[4]– لخلف نوال،**الانسجام في القرآن الكريم– سورة النور انموذجاً**،رسالة دكتواره في الأدب العربي،قسم اللغة و آدابها،جامعة الجزائر،2007/2006، ص: 122.

[5]– السيوطي ، المرجع السابق،ص: 111.

- **علاقة الإجمال بالتفصيل بين السور:** "و قد أبرز فيه أن السورة اللاحقة تفصلٌ لما أجمل أو لبعض ما أجمل في السورة السابقة"[1] .

- **الاتحاد و التلازم:** ويقصد **السيوطي** بالاتحاد و التلازم ذلك التناسب الذي يقوم بين سورتين، و يتجلى في:

- ✓ مناسبة السورة الثانية لفاتحة السورة الأولى.
- ✓ تلازم لفظي كالجنة و النار.
- ✓ اتحاد المعنوي كأن يذكر الأصل في سورة سابقة ثم يذكر الفرع في السورة اللاحقة .

و لأهمية عنَّصر المناسبة سنوضح بعض مفاهيمها و فوائدها في الفصل الثاني.

2-**<u>التماسك النصي عند الغربيين</u>** :

1- عند فان دايك (Van Dijk):

كتاب (**النص و السياق**)(text and Context - 1977) ألف **فان دايك** هذا الكتاب حيث اهتم بتحليل النصوص و قد ربط بين الأبعاد الدلالية و التداولية، لأن النص في نظر الباحث بأن النص لا يمكن تحديده و فهمه من المستوى التركيبي فقط و دعا " إلى إعادة بناء الأقوال ليس على شكل جمل و إنما على شكل وحدة هي النص"[2].

و على هذا لابد من أخذ السياق بعين الاعتبار عند تحليل النصوص و الخطابات ففي نظر **فان دايك** اللفظة أو" المفردة يتخلف معناها في السياق عـــن معناها المعجمي" [3]،و هذا يعني أن معرفة المحيط هو الذي يشكل معنى النص ما دامت

[1]- خطابي محمد ، المصدر السابق ،ص:198.

[2]- المصدر نفسه، ص: 29.

[3]- ينظر أبو خرمة عمر :**نحو النص نقد نظريةٌ وبناء أخرى**، المصدر السابق، ص: 85.

الألفاظ تأخذ معناها في السياق الذي ترد فيه ، و بالتالي فالموقف أو السياق هو الذي يخلق انسجام النص و تماسكه.و من مظاهر الانسجام عند **فان دايك** :

أ- **الترابط** : حسب رأي **محمد خطابي** في كتابه (لسانيات النص)، يستعمل **فان دايك** مفهوم" الترابط للإشارة إلى علاقة خاصة بين الجمل ، و بما أن الجملة مقولة تركيبية و الترابط علاقة دلالية، فإن الباحث فضل الحديث عن علاقة بين قضيتي جملة ما أو جمل ما"[1] .

و هذا يعني وجود روابط منطقية تقوم على ترتيب الجمل بحسب المعنى ثم مطابقة الربط لما يقصده الكاتب،و لقد أوضح الباحث مقاصده بالربط في مجموعة من الأمثلة فيها ما هو مقبول و ما هو غير مقبول و هي كالآتي :

[1]: أ-جون أعزب، إذن هو غير متزوج .

ب- جون أعزب ، و على ذلك فهو يشتري أغاني كثيرة.

ج- جون أعزب، إذن امستردام عاصمة نيثرلاند .

[2]: أ- و لأن جون لم يكلف نفسه عناء العمل، فقد رسب في الامتحان .

ب- و لأن جون لم يكلف نفسه عناء العمل، فقد قبلته ماري على خده.

ج- و لأن جون لم يكلف نفسه عناء العمل،فإن القمر يدور حول الأرض.

[3]: أ- إن أمستردام هي عاصمة نيثرلاند، عدد سكانها ثمانمائة ألف نسمة.

ب- إن أمستردام هي عاصمة نيثرلاند، هل تحب أمستردام ؟.

ج- أمستردام هي عاصمة نيثرلاند ، و بموجب ذلك أعلن افتتاح الجلسة.

[4] : أ- سؤال: أين تنوي أن تذهب في عطلت هذا الصيف ؟.

جواب : من المحتمل أن أسافر إلى البرتغال .

ب- سؤال: أين تنوي أن تذهب في عطلتك هذا الصيف ؟.

[1]- خطابي محمد ، المصدر السابق، ص: 31.

جواب : في هذا الصيف سيسافر أخي إلى البرتغال .

ج- سؤال: أين تنوي أن تذهب في عطلتك هذا الصيف ؟.

جواب : هل يمكن أن تخبرني كم الساعة الآن ؟.[1]

و نلاحظ أن" المجموعة [1] تمثل جملاً مركبة، و المجموعة الثانية [2] جملها معقدة و المجموعة الثالثة [3] جملها متسلسلة متوالية، و اما المجموعة الرابعة فجاءت على شكل حوار متتابع، و يشير فان دايك قائلاً :" و في كل زمرة (أ) يظهر أن أمثلتها سائغة تماماً و في الأمثلة (ب) يشبه أن تكون أقل قبولاً أو أنها جائزة في أحوال مخصوصة،و يشبه أن تكون الأمثلة (ج) غير سائغة على الإطلاق. فما هي أنواع القيود التي تحدد أحكامنا البديهية إزاء صفة القبول الدلالي لهذه الجمل أو ضروب الخطاب هذه؟"[2].

يؤكد فان دايك على أن هذه القيود ترجع في حقيقة الأمر إلى الدلالة و ليس إلى التركيب النحوي وحده.

فمثلاً " المجموعة (ج) من حيث التركيب النحوي هي سليمة لكن من الناحية الدلالية فهي غير مستساغة على الإطلاق، و هذا يعني أن الربط لا يتعلق بأدوات الربط السطحية فلو نظرنا إلى المثال (ج – جون أعزب، إذن امستردام عاصمة نيثرلاند) من المجموعة [1] فهو يحوي على أداة ربط (إذن) الذي ربط بين السبب و النتيجة لكنه في حقيقة الأمر غير مترابط من الناحية الدلالية و التداولية و ينطبق على المثال (ب) – (ج) من المجموعة الثانية في المقابل نجد المثال (أ) و(ب) من المجموعة الثالثة و على الرغم من عدم وجود روابط إلا أن المثالين مقبولين"[3].

من شرط الترابط العلاقة الموجودة بين الدلالات أو معاني ألفاظ العبارات، حيث يمكننا ملاحظتها في المثال الأول فكلمة "الأعزب" تنطوي على مفهوم "غير المتزوج" تبعاً للمعنى

---

[1]- فان دايك ،**النص و السياق استقصاء البحث في الخطاب الدلالي و التداولي**، تر: عبد القادر قنيني ، إفريقيا الشرق، المغرب، وإفريقيا الشرق، لبنان، ص ص: 75/74

[2]- المصدر نفسه، ص: 75.

[3]- ينظر :المصدر نفسه،ص: 76 .

المتداول في اللغة الطبيعية، إلا أن هذا الشرط غير كافٍ لجعل الجملتين مترابطتين و لهذا أضاف الباحث شرطاً أخر و هو التطابق الإحالي أي المحال إليه في الجملتين يكون نفسه و قد توفر ذلك في المثال (ب- جون أعزب ، و على ذلك فهو يشتري أغاني كثيرة) من المجموعة الأولى.غير أن هذا الشرط وحده غير كافٍ فقد اعتبرها الباحث بأنها غريبة رغم أن المحال إليه واحد، فأدرك أن" الترابط يتطلب شرطاً أعم و هو تعالق الوقائع التي تشير إليها القضايا .

ويذهب فان دايك إلى أن أحد شروط تعالق الوقائع هو علاقة السبب و النتيجة ن محددا السبب على الشكل التالي« يسبب (A) الحدث (B) إذا كان (A) شرطاً كافياً لظهور (B) » فكلما كان السابق شرطاً كافياً لنتائج كانت الوقائع متعالقة، مثال ذلك (جون أعزب فهو غير متزوج)"[1].حيث يندرج تحت هذا الشرط الترتيب الزمني، تعالق العوالم الممكنة إلى جانب السبب و النتيجة و غيرها، وقد اختزل هذه العلاقة (السبب و النتيجة) في ما سماه موضوع التخاطب أي أن القضايا و الجمل يمكنها أن تترابط إذا ما كان الخطاب يدور حول موضوع واحد،أو بمعنى أخر موضوع التخاطب يجري في فلك واحد.

فقد أبدى بأن هذا الشرط وحده هو الآخر غير كافٍ و لابد أن يلعب الانسجام دوراً في إحداث التماسك بين أجزاء النص، "ويحتاج الانسجام إلى تحديد الدلالة ،حيث لا يمكن تأويل الجمل اللاحقة بمعزل عن الجمل السابقة عليها ولو نسبياً و البرهنة على هذا التأويل النسبي حلل بعض مقاطع من رواية بوليسية لجيمس هادلي تشيز (1944) ،فاستنتج العلاقات التي تجعل المقطع متماسكا ثم العلاقات القائمة بين تلك المقاطع "[2] فكانت الآتي :

1- تطابق الذوات .

2- علاقات : التضمين، الجزء- الكل- و الملكية .

3- مبدأ الحالة العادية المفترضة للعوالم .

4- التطابق الإحالي .

---

[1]- خطابي محمد، **لسانيات النَّص-مدخل إلى انسجام الخطاب** ، المصدر السابق ، ص ص: 33/32 .

[2]- المصدر السابق، ص: 34.

5-تعالق المحمولات .

6-العلاقة الرابطة بين المواضيع الجديدة: علاقة الرؤية ، التذكر، الاسترجاع .[1]

عليه يمكننا أن نقول بأن النص يكون متسقاً و منسجماً إذا توفرت فيه العلاقات و الروابط المذكورة سلفاً، بالإضافة إلى روابط أخرى كالمقابلة و المقام الافتراضي و الروابط الشرطية و العطف و غيرها ، زد إلى ذلك الترتيب الطبيعي للوقائع في الخطاب و العلاقات التي تحكم هذا الترتيب و التي سنتطرق إليها في الفصل الثالث من هذا البحث .

2-عند براون و يول (G.Brown & G. Yule):

يرى كل من الباحثين **براون و يول** من خلال كتابهما **(تحليل الخطاب-Discourse Analysis)** أن تحليل الخطاب هو " كل وحدة لغوية أكبر من الجملة، أي أن تصنيف هذه المقاربة ضمن تحليل الخطاب ينبني أساساً على علة هذه الوحدة اللغوية المحللة و على حجمها"[2]، وذكرا في مقدمة كتابهما أن المقاربة التي نهجاها في تحليل الخطاب " هي مقاربة لسانية بالدرجة الأولى، أي معالجة كيفية استعمال الناس للغة على اعتبار أنها أداةً للتواصل، ثم كيفية تأليف المتكلم لرسائل لغوية يوجهها إلى المتلقي، ثم معالجة هذا الأخير لها و تفسيرها"[3] .

كما أنهما استعانا في تحليلهما للخطاب بمجالات أخرى كاللسانيات الاجتماعية و النفسية ،و الذكاء الاصطناعي و غيرها، وكان أول ما ميز مقاربتهما" اختزالهما لوظائف اللغة في اثنين :

1-وظيفة نقلية : أي أن إحدى الوظائف التي تخدمها اللغة هي نقل المعلومات أو تناقلها بين الأفراد و الجماعات .

---

[1]- خطابي محمد المصدر السابق، ص: 37.

[2]- المصدر نفسه،ص: 47.

[3]- جليان براون و يول جورج، **تحليل الخطاب**، تر:محمد لطف الزليطي ومنير التريكي ً، جامعة الملك سعود، الرياض، 1997، ص: ي(المقدمة.)

2-وظيفة تفاعلية : أي قيام شكل من أشكال التفاعل اللغوي بين فردين أو مجموع أفراد عشيرة لغوية... على أن الباحثين لا ينفيان بقية الوظائف الأخرى "[1] .

و ينطلق **براون** و **يول** من مسلمة مفادها أن المرسل و المتلقي يحتلان لب عملية التواصل، إذ يشكلان هذين الأخرين أهم الأطراف المساهمة في العملية التواصلية، بالإضافة إلى ذلك فإن الخطاب لا يمكن فهمه و تأويله إلا بوضعه في سياقه التواصلي من حيث الزمان و المكان و الأطراف المشاركة فيه، لأن المتكلمين أو الكاتب و المستمعين أو القراء يملكون السلطة اللغوية و بالتالي يكون رأي براون و يول مخالفاً لرأي دي سوسير الذي رأي بأن اللغة تدرس لذاتها و من أجل ذاتها .

كما أنهما يريا في معالجتهما للخطاب ستضم أن اللغة " الكلمات و أشباه الجمل، و الجمل التي تظهر في المدونة النصية لخطاب ما بوصفها أدلة على محاولة من باثِ النص (سواء كان متكلماً أو كاتباً) لإيصال رسالته إلى المتلقي (سامع أو قارئ)،و سنتهم خاصة بمناقش الكيفية التي يمكن بها لمتلقٍ أن يفهم الرسالة التي يقصدها الباث في مناسبة معينة، و كيف تؤثر شروط متلق معين (أو متلقين معينين) في ظروف محددة على تنظيم الباث لخطابه "[2].

إن الباحثين **هاليداي و رقية حسن** وغيرهما من الباحثين كانوا يرون أن اتساق النص ينبع من النص ذاته، أي أن كل نص يحمل بين طياته وسائل اتساقه، و مهمة المحلل أو الدارس اكتشاف هذه الأدوات و الآليات، و البحث عنهما في ثنايا النص ،لكن **براون** و **يول** يرفضان ذلك فالنص عندهما يستمد اتساقه و انسجامه من تأويل و فهم المتلقي.و هذا ما فسر و ضعهما للمرسل و المتلقي في قلب عملية التواصل التي تكون عن طريق الكلام أو الكتابة، و في نظرهما لا يوجد خطاب منسجم في ذاته و آخر غير منسجم، و غض النظر عن طرفي الاتصال.

إن المتلقي هو الحكم الذي يمكنه الحكم على الخطاب/ النص إذا كان منسجماً أمْ لا، ومن هنا كان التركيز على الفهم و التأويل .ففي نظرهما أن النص مترابط حتى في غياب الروابط الشكلية ثم إن القارئ لديه عوامل عديدة تؤهله لفهم الرسالة و تأويلها، و السؤال الذي يُطرح يبقى يدور في أذهننا علام يعتمد القارئ في عملية الفهم و التأويل لكي يصل إلى مقاصد الكتاب ؟.

[1]- خطابي محمد ، المصدر السابق، ص:48.

[2]- براون جليان و يول جورج ،المصدر السابق ، ص:30.

و هذا ما أجاب عنه الباحثان "**براون و يول**/Gillian Brown et George Yol "، بأن القارئ يصل إلى الفهم و التأويل عن طريق أسس و مبادئ قد حددها فيما يلي :[1]

1- السياق و خصائصه .

2- التأويل المحلي و مبدأ القياس .

3- مبدأ التشابه .

4- مبدأ التغريض .

و من العمليات التي تحقق انسجام النص :

1- المعرفة الخلفية .

2- المخططات الذهنية .

3- الأنساق الذهنية .

4- تحديد الاستنتاجات اللازمة .

3- عند رفائيل سالكي (Raphael Salkie) من خلال مشروعه :

يتجلي مشروع **رفائيل سالكي** من خلال كتابه (Text and discourse Analysis) الذي نشره عام 1995، و الذي قدم فيه مبادئ و أسس تماسك النص، حيث رأى أنها تقوم على ما يلي :[2]

1- التكرار : حيث قسم الباحث التكرار إلى قسمين : تكرار لفظي يتمثل في إعادة الكلمة بلفظها، و تكرار نمطي تناول فيه التكرار بالترادف و بشبه الترادف .

2- التقارب في المعنى الذي يرى أنه لعب دوراً فعالاً في التماسك النصي، إذ يعتبر أن الكلمات المتقاربة في المعنى تحدث نوعاً من التماسك ككلمة نار و حريق مثلاً .

3- التقابل في المعنى تحدث فيه عن التنافر لكن لا يقصد به التضاد بل يعتبره تناقض غير مباشر يستعمل للمقابلة بين شيئين .

---

[1]- ينظر خطابي محمد ،المصدر السابق، ص ص:52/57.

[2]- ينظر زايدي فاطمة ،**الاتساق و الانسجام في شعر رزاق محمود الحكيم – دراسة في ديوان الأرق**، أطروحة دكتوراه،2013/2012،جامعة لحاج لخضر ،باتنة، ص ص: *209/208*.

4- التركيب و يقصد به أن بعض الكلمات يمكن استخدامها معا كمركب .

5- التبديل أو الاستبدال و هو المبدأ نفسه الذي استعمله من سبقه .

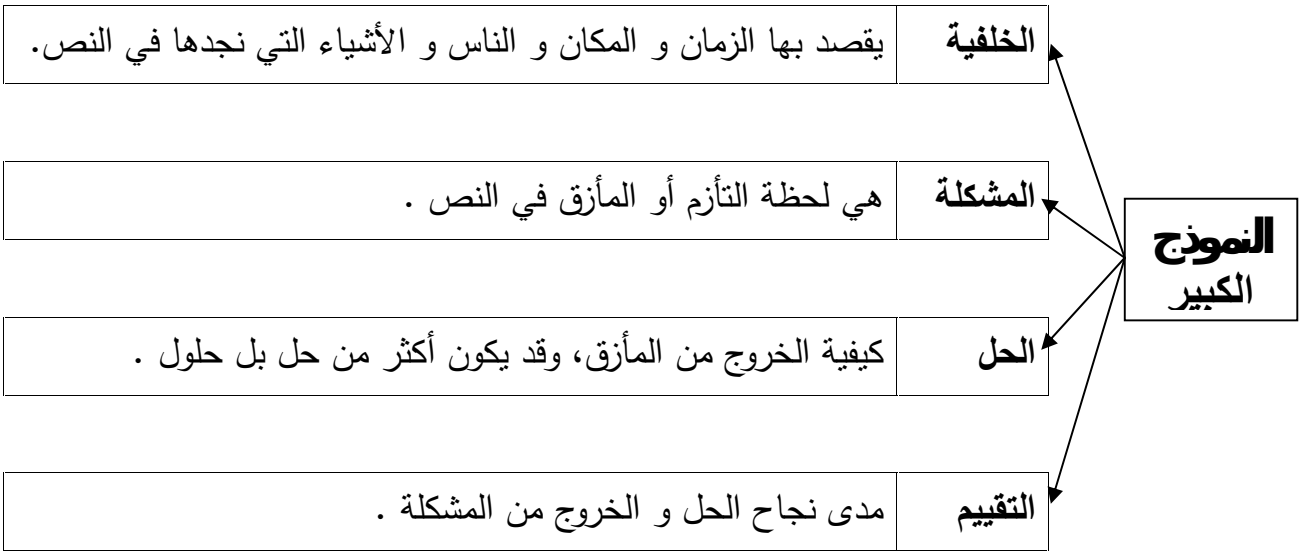
6- الحذف .

7- إحالة الكلمات المعجمية التي لا معنى لها في حد ذاتها لكنها تشير إلى شيء آخر مثل : this, it , we , he و غيرها .

8- المقارنة و تكون بين شيئين أو أكثر يدلان على اتفاق أو على اختلاف .

9- أدوات الربط سواء كان الربط معنوياً أو لفظياً يظهر بوضوح في النص، و قد يكون هذا الربط ضمنياً و تكمن مهمة القارئ في البحث عنه.

و الجديد الذي أضافة هذا الباحث هو حديثه عما بعد التماسك و قد أطلق عليه"اسم النموذج الكبير (BPSE) أيْ الخلفية (Background) ، المشكلة (Problem) ، الحل (Solution) التقييم (Evalauation) "[1].



يبين لنا الباحث **سالكي** من خلال هذا النموذج أن التماسك النصي قد لا يتحقق بالأدوات معنوية و اللفظية وحدها بل يُعد أكثر نجاعة في إحداث التماسك بالإضافة إلى مكتسبات المبدع و المتلقي و خلفيتهما الثقافية .

[1]- زايدي فاطمة ، المرجع السابق، ص: 209.

- **مفهوم الخطاب:**

يُعد **الخطاب/ Discourse** من الألفاظ التي شاعت فـي حقل الدراسات اللغوية ولقيت إقبالا واسعـا من قبل الدارسين والباحثين،فالخطاب ليس بالمصطلح الجديد،ولكنـــه كيان متجدد يولــد في كل زمن ولادة جديدة تنسجم وخصوصية المرحلة، وهو كمفهوم لساني يمتد حضوره إلى النصوص المتعاليات من شعر جاهلي وقرآن كريم،وكذا في الدراسات الأجنبية حيث تمثل الأوديسا والإليادة نماذج خطابات متفردة بغض النظر عن نوع الخطاب.

ورغم قدم جذور هذه الكلمة في الثقافة العربية من حيث أصولها المقترنة بالنطق،فإن استخداماتها المعاصرة، بوصفها مصطلحا له أهميته المتزايدة تدخل بمعانيها ضمن دائرة "الكلمات الاصطلاحية التي هي أقرب إلى الترجمة ،والتي تشير حقولها الدلالية إلى معان وافدة، ليست من قبيل الانبثاق الذاتي في الثقافة العربية،فما نقصد بالكلمة المصطلح (الخطاب) هو نوع من الترجمة Diskurs في الفرنسية أو Discours في الانجليزية ونظيره Discourse أو التعريب لمصطلح في الألمانية..."[1] .

أما على مستوى الاشتقاق اللغوي " فأغلب المرادفات الأجنبية الشائعة لمصطلح (الخطاب) Discursere المشتق بدوره من الفعل (Dircursus) مأخوذة من أصل لاتيني هو الاسم يعني الجري هنا وهناك أو(الجري ذهابا وإيابا) وهو فعل يتضمن معنى التدافع الذي يقترن بالتلفظ العفوي، وإرسال الكلام والمحادثة الحرة والارتجال، وغير ذلك من الدلالات التي أفضت– في اللغات الأوربية الحديثة إلى معاني العرض والسرد[...]"[2]. وقد بدأ هذا المصطلح يرتسم في مناخه الدلالي بعد ظهور كتاب (فرديناند دي سوسير)(محاضرات في اللسانيات العامة) لما فيه من مبادئ أساسية ساهمت في وضوح مفهوم الخطاب.

[1]– عصفور جابر ، **آفاق العصر** ، دار الهدى للثقافة والنشر، دمشق ، سوريا ،ط1 ، 1997 ص:47 .

[2]– المرجع نفسه ،ص ص: 48/47 .

ومن بين التعاريف التي قدمت للإحاطة بالمصطلح والتي تبدو في عمومها تعاريف جزئية تضيء جوانب مفردة من هذا المفهوم ،إلا أن تقديمها معها لا ينم عن الاختلاف الموجود بينها بقدر ما ينم عن تكامل متدرج يصبو إلى الإفصاح عن ماهية الخطاب ككل لساني أدبي.

-مفهوم الخطاب :

أ- لغةً :

ورد في **(لسان العرب) لابن منظور** في" مادة (خ/ط/ب) مايلي:

" خطب : (خطب فلان إلى فلان فخطبه و أخطبه، أي :أجابه، الخطاب و المخاطبة مراجعة الكلام و قد خاطبه بالكلام مخاطبة و خطاباً وهما يتخاطبان و المخاطبة صيغة مبالغة تفيد الاشتراك و المشاركة في الفعل ذي شأن التهذيب : قال بعض المفسرين في قوله تعالى :﴿ **وَشَدَدْنَا مُلْكَهُ وَآتَيْنَاهُ الْحِكْمَةَ وَفَصْلَ الْخِطَابِ** ﴾[1] **سورة ص 20..**

كما ورد لفظ الخطاب في القرآن الكريم بصيغ مختلفة، فمنها ما جاء على صيغة الفعل في قوله: ﴿ **وَعِبَادُ الرَّحْمَنِ الَّذِينَ يَمْشُونَ عَلَى الْأَرْضِ هَوْنًا وَإِذَا خَاطَبَهُمُ الْجَاهِلُونَ قَالُوا سَلَامًا** ﴾[2]

قال :" هو الحكم أو ضده و قيل فصل الخطاب الفقه في القضايا خطباً (خطب) الشأن أو الأمر صغر أو عظم و قيل هو سبب الأمر و قالوا ما خطبك، ما أمرك، و تقولوا هذا خطب جليل و الخطب المر الذي تقع فيه المخاطبة و الشأن و الحال خطب فلان فخطبه أو أخطبه أي أجابه و الخطاب و المخاطبة مراجعة الكلام و قد خاطبه بالكلام مخاطبة و خطاباً و هما يتخاطبان و خطب الخاطب على المنبر اختطب يخطب، خطابة، اسم الكلام، الخطبة "[3].

---

[1]- سورة ص ،الآية 20 .

[2]- سورة الفرقان ، الآية 63 .

[3]- ابن منظور أبو الفضل جمال الدين بن مكرم، **لسان العرب، (مادة خطب)**، دار صادر، بيروت، ط1 ،1997.

نستنتج من تعريف **ابن منظور** أن الخطاب يدل على المشاركة في الكلام، و يشترط وجود ملقي و هو صاحب الخطاب، و متلقٍ و هو المستمع و مثل ذلك بالإمام الخطيب و النّاس المتلقي للخطاب.

ب-اصطلاحاً:

وجد الخطاب كمفهوم مواز لمفهوم النص، والخطاب حسب **هاريس** ومن منظور توزيعي يمثل" ملفوظ طويل، أو هو متتالية من الجمل تكون مجموعة منغلقة يمكن من خلالها معاينة بنية سلسلة من العناصر، بواسطة المنهجية التوزيعية وبشكل يجعلنا نظل في مجال لساني محض "[1] ، أما **إميل بنفنست(Emile Benveniste)** فيعرف الخطاب باعتباره " الملفوظ منظورا غليه من وجهة آليات وعمليات اشتغاله في التواصل[2] " .

أما بمعنى أكثر شمولا واتساعا فهو يمثل " كل تلفظ يفترض متكلما ومستمعا وعند الأول هدف التأثير على الثاني بطريقة ما"[3]

و يقدم **دوبوجراند** تعريفا للخطاب حيث يعتبر الخطاب هو "مجموعة من النصوص ذات العلاقات المشتركة أي أنه مترابط من صور الاستعمال النصي يمكن الرجوع إليه في وقت لاحق[4] " ،ويفرق بينه وبين النص باعتبار أن هذا الأخير-أي النص- أداة الاتصال، وأن الخطاب كما تقدم مجموعة النصوص المرتبطة ببعضها البعض، والتي يمكن أن تواصل في وقت لاحق.

[1]- يقطين سعيد، **تحليل الخطاب الروائي**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3،1997، ص:17 .

[2]- المرجع نفسه ،ص: 19.

[3]- المرجع نفسه، ص:19.

[4]- دوبوجراند، روبرت،**النص و الخطاب و الإجراء** ،المصدر السابق، ص: 06 .

أما **ميخائيل باختين** فيطرح مفهوما متميزا للخطاب " بناء على قاعدة براغماتية تعنى بفهم موضوع الخطاب، حيث أن عملية الفهم إن بطلت لم يبق للخطاب أي جدوى، أو أي وجود على الإطلاق"[1].

كما أن **تودوروف** يعتبر **الخطاب** جسما له « ذاته، وحركته، وزمنه، وهو مختلف عن كل ماعداه، يخضع لانتظام داخلي، لكنه يتحرك بحرية مستقلة، ومن ثمة فهو لون يختلف عن النص » [2].

و يحدد **رولان بارت** النص انطلاقا من كونه نشاطا وإنتاجا جميعاً وهو هذا قوة متحولة« تتجاوز الأجناس والمراتب المتعارف عليها، لتصبح واقعًا نقضياً يقاوم الحدود وقواعد المعقول والمفهوم، إن النص يتكون من نقول متضمنة،وإشارات وأصداء لغات أخرى وثقافات عديدة تكتمل فيه خريطة التعدد الدلالي إن النص مفتوح، ينتجه القارئ في عملية مشاركة، لا مجرد استهلاك . هذه المشاركة لا تتضمن قطيعة بين البنية والقراءة، وإنما تعني اندماجها في عملية دلالية واحدة، فممارسة القراءة إسهام في التأليف » [3]،أما مفهوم الخطاب فقد طرحه **رولان بارت** ضمن بحوثه عن لغة السرد في كتابه(لذة النص) وكتابه الآخر (الدرجة الصفر للكتابة) بالإضافة إلى(النقد البنيوي للحكاية)، وينتهي في أبحاثه إلى أن الجملة في اللسانيات وحدة أخيرة في اللغة، ويعني هذا أن الخطاب لا يوجد إلا في نطاق الجملة بوصفها القسم الأصغر الذي يمثل كمال الخطاب برمته.

واللسانيات ليس في وسعها أن تتخذ موضوعا أرفع من الجملة، لأن بعد الجمل ليس هناك جمل، لذا يرى بارت أن الخطاب يكون منتظما ضمن مجموعة من الجمل، فتغدو عبر هذا التنظيم رسالة تبعثها لغة أخرى متفوقة على لغة اللسانيين باعتبار أن للخطاب وحداته، وقواعده، وقوانينه، لهذا السبب يجب أن يكون الخطاب موضوع لسانيات ثانية.

---

[1]– ينظر فرحان بدري الحربي، **الأسلوبية في النقد العربي دراسة في تحليل الخطاب** ،مجد المؤسسة، الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت، لبنان ، ط1 ،2003 ، ص: 43.

[2]– بوحوش رابح،**اللسانيات و تحليل النصوص**، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1 ،2007، ص:103 .

[3]– بحيري سعيد حسن،علم لغة النص، المفاهيم و الاتجاهات"، المصدر السابق،ص:103 .

لقد توسعت رؤية **رولان بارت** للخطاب بحيث أصبح يمثل متعة وعشقا، وهو في حديثه عن النص يرى جماع اللغة بين الذات الراغبة والنص،وحين" يصبح الخطاب النظري تجسيدا لدوافع الذات المنتجة للخطاب يكون خطابا للمتعة، ومتعة الخطاب لا تعني تعلقها بنظرية في الجمال، بل هو الحديث عن المتعة من حيث هي بعد في الخطاب نفسه"[1].

و بعد هذا العرض الذي خص المفاهيم العامة حول لسانيات النص و ما تعلق بمفهوم النص و الخطاب،و الدراسات النصية التي عُنت بهذا المجال من الدراسات العربية التي خصت دراسة النصوص القرآنية و الشعر القديم،و كذلك ما قدمته الدراسات الغربية التي اهتمت بالتماسك النصي تنظيراً و تطبيقا. إلا أن هذه الإطلالة كانت مختصرة و اكتفينا بما قد يعيننا على التأطير الجيد لهذا البحث. وسوف نرى تجليات هذه الأدوات و الآليات في تماسك المدونة من خلال الفصلين التطبيقيين الآتيين .

[1]– ينظر بوحوش رابح ،المرجع السابق،ص ص:100 /101.

الفصل الثاني

لا شك أن لسانيات النَّص تتعامل مع النَّص على أنه وحدة كلية، ولذلك كان المدخل إلى التحليل النَّصي،هو إبراز الخواص التي تؤدي إلى تماسكه،وتعطي تفصيلا لمكوناته التنظيمية النَّصية،وتُعد المفارقات اللسانية من أهم طرائق دراسة النَّص،إذ أنها تركز في مستواها الأول على التلاحم بين أجزاء النَّص و روابطه التداخلية.وهذا ما أدى بكثير من الباحثين المهتمين بالدراسات النَّصية إلى توجيه الأنظار إلى أحد الآليات المهمة في تماسك النَّصوص وتعالقها ،وهي آلية الاتساق،والتي تُعد من أهم الآليات المتحكمة،والمساهمة في دراسة بنية النَّص،وإبراز مواطن تحقق التماسك فيه من عدمها،فكان بذلك لزاما أن نقوم بتحديد مفهومه و أهم أدواته،قبل تطبيق ذلك على دواوين من الشعر الجزائري المعاصر الألفية الأخيرة (2001– 2016)على أن يبقى السؤال الأساسي والمهيمن على هذا الفصل هو :ما هي أهم وسائل الاتساق النَّصي التي أسهمت في تماسك هذه الدواوين؟

– مفهوم الاتساق :

أ– تعريف الاتساق لغة :

يقول **ابن منظور** في مادة (وَسَقَ) من معجمه الشهير:"(واتَّسَقت الإبل واسْتَوْسقَت): اجتمعت،ووَسَّقَ الإبل طردها وجمعها[...]واتسقت الإبل واستوسقت:اجتمعت ،وقد وسق الليل واتسق ،وكل ما انضم فقد اتسق والطريق يأتسق ،ويتسق أي ينضم[...]واتسق القمر :استوى ،وفي التنزيل﴿**فَلاَ أُقْسِمُ بالْشَفَقِ**(16) **وَاللَّيلُ ومَا وَسَقَ** (17) **والقَمر إذا اتَسَقَ**(18)﴾[1]،قال **الفراء** :وما وَسَّقَ أي وما جمع وضم،واتسّاق القمر :امتلاؤه واجتماعه واستواؤه ليلة ثلاث عشر وأربع عشر ..والوسق: ضم الشيء إلى الشيء[...]وقيل كل ما جمع فقد وسق[...]والاتساق الانتظام"[2].

[1]– سورة الانشقاق ، الآيات (18/17/16)

[2]– ابن منظور ، "**لسان العرب**"، **مادة (وَسَقَ)** ،المرجع السابق.

يتضح مما أورده **ابن منظور** أن كلمة الاتساق متسعة الدلالات،إلا أنّها تكاد تلتقي في معانٍ معدودة رغم تشعب استخدامها،إذ تستخدم في مجملها في دلالة :الاجتماع والانضمام والانتظام والاستواء الحسن.

وجاء في (**المعجم الوسيط**) في المادة (و.س.ق)" وسقت الدابة تسق وسقا ووسوقا :حملت ،وأغلقت على الماء رحمها، فهي واسق[...] و وسقت النخلة: حملت ووسق الشيء :ضمه وجمعه[...]ووسق الحب: جعله وسقا ،واتسق الشيء اجتمع وانضم واتسق القمر:استوى وامتلأ،استوسق الشيء: اجتمع وانضم ،يقال : استوسقت الإبل ،واستوسق الأمر : انتضم "[1].

و مما هو ملاحظ وفق ما جاء في المعجم الوسيط حول المادة (و.س.ق) وبالتحديد الاتساق أن معظم المعاني التي جاء بها قد ذكرت في **لسان العرب** وهي أيضا تحمل معنى الاجتماع والانتضام والانضمام وحمل الشيء مجتمعا، فهو أيضا لا يبتعد عن معنى الاتساق في الدراسات النَّصية الحديثة.

أو حتى المعاجم الغربية فهي كذلك لم تبتعد عما جاء في المعاجم العربية القديمة والحديثة،فقد تتفق في بعض المعاني اللغوية للاتساق مع ما جاء في الدراسات النَّصية الحديثة ،قد يفسر كون هذا العلم – لسانيات النَّص – قد ظهر أول ما ظهر في الغرب قبل أن ينتقل إلى بقاع أخرى.

فقد أورد بوستة في بحثه أنه جاء في معجم أكسفورد بأن الاتساق هو " إلصاق الشيء بشيء آخر بالشكل الذي يشكلان وحدة مثل : اتساق العائلة الموحدة ،وتثبيت الذرات بعضها

[1]– مصطفى إبراهيم وآخرون ، **المعجم الوسيط**، مادة (وَ.سَ.قَ).

البعض لتعطي كلا واحدا "[1].ففي هذا المعجم يعني شدة الالتصاق وتثبيت أجزاء الشيء الواحد بعضها ببعض.

يتضح مما سبق ذكره في المعاجم العربية و المعجم الغربي أن معنى الاتساق يكاد يكون واحداً، وهو يدور عموما حول الجمع والانتظام وانضمام الأجزاء وذلك بإلصاق بعضها ببعض في كل موحد ،وهذه المعاني تقترب كثيرا من المفهوم الاصطلاحي للاتساق.

ب- تعريف الاتساق اصطلاحا.

يعد الاتساق أحد المصطلحات المحورية في الدراسات التي تندرج في مجال لسانيات النَّص ،إذ يكاد يندر أن تجد باحثا في هذا المجال لم يعط لهذا المصطلح الكثير من الاهتمام بل نستطيع القول أن الاتساق أحد المفاهيم الرئيسية في لسانيات النَّص ،وهو يخص التماسك على المستوى البنائي الشكلي ،إذ يعرفه محمد خطابي على أنه " ذلك التماسك الشديد بين الأجزاء المشكلة للنَّص/خطاب ما برمته"[2].ومما هو واضح أن هذا التماسك لا يقتصر على أمر محدد بذاته ،وإنما يتكون من مجموعة من أدوات الترابط النحوي والمعجمي التي تعتبر مكونات فعالة في تحقق الجانب الاتساقي ،إذ لا يمكن أن نطلق على نَّص أنه متسق إلا إذا تحقق وجود مجموعة من الروابط التي تعمل على تماسكه .

ثم يعرج الباحث على كيفية رصد تحقق الاتساق فــي نَّص من النَّصوص،فيواصل قائلا :"ومن أجل وصف اتساق الخطاب/النَّص يسلك المحلل طريقة خطية ،متدرجا من بداية الخطاب (الجملة الثانية منه غالبا) حتى نهايته، راصدا الضمائر والإشارات المحيلة إحالة قبلية أو بعدية مهتما أيضا بوسائل الربط المتنوعة كالعطف ،والاستبدال ،والحذف والمقارنة ،والاستدراك،...ذلك من أجل البرهنة على أن النَّص/الخطاب يشكل كلا متآخذاً "[3].

[1]- بوستة محمود ، الاتساق و الانسجام في سورة الكهف، المرجع السابق ،ص: 55.

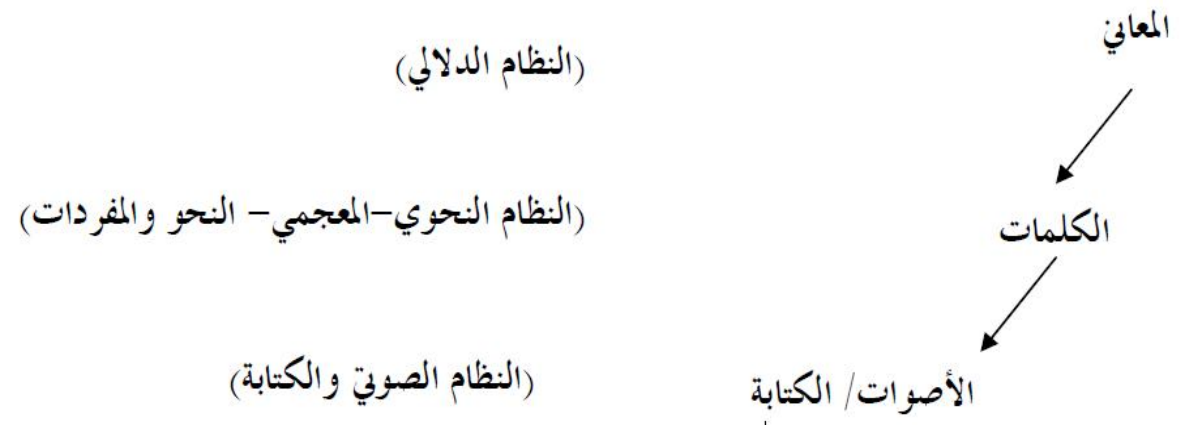
[2]- خطابي محمد ، لسانيات النَّص-مدخل إلى انسجام الخطاب، المصدر السابق ، ص: 05.

[3]- المصدر السابق ، ص :05.

وهذه الروابط التي ذكرها خطابي هي : الروابط ذاتها التي عدها كل من **هاليداي ورقية حسن** من أهم الروابط المساهمة في اتساق النَّص وتماسكه.

يرى كل من **هاليداي ورقية حسن**" أن مفهوم الاتساق مفهوم دلالي ،إنه يحيل إلى العلاقات المعنوية القائمة داخل النَّص والتي تحدده كنَّص"[1] .

و يتضح من هذا التعريف أن الباحثين قد حصرا مفهوم الاتساق في الجانب الدلالي.ولقد عقب على هذا محمد خطابي وبين بأن الاتساق لا يقتصر على الجانب الدلالي فحسب،وإنما يتم في مستويات أخرى كالنحو والمعجم وقال أن هذا : " مرتبط بتصور الباحثين للغة كنظام في ثلاثة أبعاد / مستويات : الدلالة والنحو والمعجم والصوت والكتابة ،يعني هذا التصور أن المعاني تتحقق كأشكال ،والأشكال تتحقق كتعابير ،وبتعبير أبسط : تنتقل المعاني إلى كلمات والكلمات إلى أصوات أو كتابة ،ويزداد الوضوح من خلال الشكل التالي [2]:



يتجه المعنى العام للاتساق حسب **هاليداي ورقية حسن** نحو مفهوم النَّص ،فدور الاتساق في نشأة النَّص إنما هو توفر عناصر الالتحام وتحقيق الترابط بين بداية النَّص

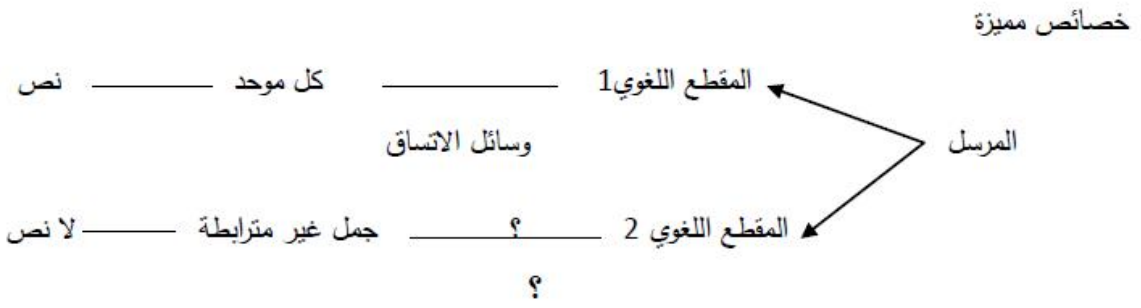
[1] – (the concept of … a text) M.A.K Halliday and R hassan .cohesion in english .longman .london. 1976 .p 04.

[2]– خطابي محمد ، المصدر السابق ، ص: 15.

ونهايته دون الفصل بين المستويات اللغوية المختلفة ،فالترابط النَّصي هو الذي يخلق بنية النَّص.

ومن أجل تحقيق ذلك الترابط النَّصي لابد من توفير مجموعة من الظواهر التي تعمل على تحقيق الاتساق في مستوى النَّص، وهذه الوسائل هي :" الإحالة ،الضمائر،الاستبدال ،الحذف والربط والاتساق المعجمي"[1].

غير أن عمل هذين الباحثين لم يكن متوقفاً عند إثبات مظاهر الاتساق فحسب، بل أشار بشكل صريح إلى " مسألة جوهرية هي اهتمامهما بالخصائص التي تجعل من عينة لغوية نصاً،إن هدفهما إذن هدف مزودج يرتبط طرفاه أشد الارتباط، بل إن الطرف الأول يعتبر مقرراً بالنسبة للثاني ... حين يبحثان في وسائل الاتساق و يبحثان في الوقت نفسه ما يميز النّص مما ليس نصاً"[2].و عليه يصبح النّص عند هاليداي و رقية ليس وحدة نحوية أو بالأحرى جملة نظامية،و لايمكن تحديده من حيث الطول و القصر،و إنما هو وحدة لغوية تؤدي وظيفة في الاستعمال، و لقد" قاما بوضع ثنائية ميزا من خلالها بين النص و اللانص، و احتكما إلى متكلم اللغة فهو المحك المعتمد في التمييز بين الاثنين، فكان بحثهما هذا كالآتي[3] :



[1]– أبو حزمة عمر، نحو النَّص، المصدر السابق، ص ص: 82–83 .

[2]– خطابي محمد ،المصدر السابق، ص: 12 .

[3] – المصدر نفسه ،ص: 12.

و هذا يعني أنّ النص ليس مجموعة من الجمل بقدر ما هو وحدة دلالية يتحقق بالجمل، و كل نص يستحق أن نسميه نصاً فيجب أن تتوفر فيه خاصية النصية و لا تتحقق هذه الأخير إلاّ إذا تواجدت مجموعة من العناصر أو الوسائل اللغوية التي توفر هذه الميزة .

أما صبحي إبراهيم الفقى فيقول: " أن مصطلح الحبك يستخدم للتماسك الدلالي ،ويرتبط بالروابط الدلالية بينما يعني مصطلح السبك العلاقات النحوية ،أو المعجمية بين العناصر المختلفة في النَّص وهذه العلاقة تكون بين جمل مختلفة أو أجزاء مختلفة من الجملة ".[1]

ثم يردف قائلا :" ونرى بدلا من هذا الاختلاف أن المصطلحين يعنيان معا التماسك النَّصي ومن ثم يجب التوحيد بينهما باختيار أحدهما، وليكن السبك ثم نقسمه إلى التماسك الشكلي والتماسك الدلالي ،فالأول يهتم بعلاقة التماسك الشكلية بما يحقق التواصل الشكلي للنَّص ،والثاني يهتم بعلاقة التماسك الدلالية بين أجزاء النَّص من ناحية ،وبين النَّص وما يحيط به من سياقات من ناحية أخرى ،..ومن ثم فسوف نعتمد على مصطلح السبك بمعنى التماسك "[2].

يجمع صبحي إبراهيم الفقي بين مصطلحي الاتساق والانسجام ليولد مصطلح يشمل المعنيين هو : "التماسك النَّصي".

أما من حيث الاستعمال – الاتساق – فقد فضل الباحث مفتاح بن عروس الذي أدلى برأيه في موضوع الاتساق ،حيث فضل أن يكون التفريق بين المصطلحين لغوياحيث جعل "مصطلح الاتساق يقابل مصطلح cohésion ويقابل مصطلح الانسجام يقابل مصطلح

[1]– الفقي صبحي إبراهيم ،المصدر السابق، ص: 95.

[2]– المصدر نفسه، ص: 96.

cohérence "[1] ،وقد بين سبب تفريقه بين المصطلحين ،إذ أنه رأى بعض الباحثين قاموا بدمج المصطلحين في مصطلح واحد ،وهناك من يذكر أحدهما ويريد به المصطلح الآخر إلى درجة الخلط بينهما.

والجدير بالذكر مما هو ملاحظ حول مصطلح الاتساق أنه يعاني أيضا نوعاً من عدم الضبط في تحديد المفهوم لأن بعضا من الباحثين يعطيه من الدلالة ما لا يحتمله أو يعطيه معنى غير دقيق،فقد يطلقه البعض على التماسك النحوي ،كما فعل إبراهيم خليل في كتابه (في اللسانيات ونحو النَّص) ،وأيضا كما سبق ذكره عند صبحي إبراهيم الفقي الذي جمع بين المصطلحين – الاتساق والانسجام – في مصطلح واحد هو التماسك النَّص وعلى الرغم من عدم دقة استعمال هذا المصطلح ،فإننا نتبن الفهم الذي يجعل الاتساق مرتبطا بالجانب الشكلي الترابطي للنَّص. وانطلاقا من هذا سنورد أدوات الاتساق شرحاً و تطبيقاً على المدونة.

I- وسائل الاتساق عند هاليداي و حسن رقية:

أولاً- الإحالة:

تعد الإحالة من أكثر الظواهر اللغوية انتشارا في النَّصوص ، فلا تكاد تخلو منها جملة أو نَّص ، ذلك أن أدواتها تشكل جسورا للربط بين أجزاء النَّص ، و هذا الأخير يقدم على التحكم في الرسالة المبثوثة مجبرة المتلقي على التنقل في فضاء النَّص لفك شفرات هذه الرسالة.

[1]- بن عروس مفتاح، الاتساق و الانسجام في القرآن، أطروحة دكتوراه،تخصص لسانيات النص، جامعة الجزائر، 2008/2007،ص: 177.

- مفهوم الإحالة:

إن الإحالة لغة مصدر الفعل أحال و الذي يحمل الفعل معنى عاماً هو التغير والتحول ونقل الشيء إلى الشيء ، ففي(لسان العرب) في مادة (حَوَلَ) " أحال الرجل يحول مثل تحول من موضع إلى موضع وحال الشيء نفسه يحول حولا بمعنيين: يكون تغيرا ويكون تحولا وحال فلان عن العهد أي زال [...] وفي الحديث:من أحال دخل الجنة يريد من اسلم ، لأنه تحول عما كان يعبد إلى الإسلام"[1].

أما في الدراسات النَّصية فتعّرف الإحالة بأنها" العلاقة بين العبارات والأشياء والأحداث والمواقف في العالم الذي يدل عليه بالعبارات ذات الطابع البدائلي في نَّص ما، إذ تشير إلى شيء ينتمي إلى نفس عالم النَّص"[2].

ومن هنا نجد المعنى اللغوي العام للإحالة ليس بعيدا عن الاستخدام الدلالي لها، فهي عبارة عن علاقة قائمة بين عنَّصرين، يتم من خلالها التحول من عنَّصر إلى آخر، وبالتالي الانتقال بذهن المتلقي في فضاء النَّص، وذلك بدفعه إما إلى الأمام أو إلى الخلف داخل النَّص كما يمكن أن يكون الانتقال إلى خارج النَّص.

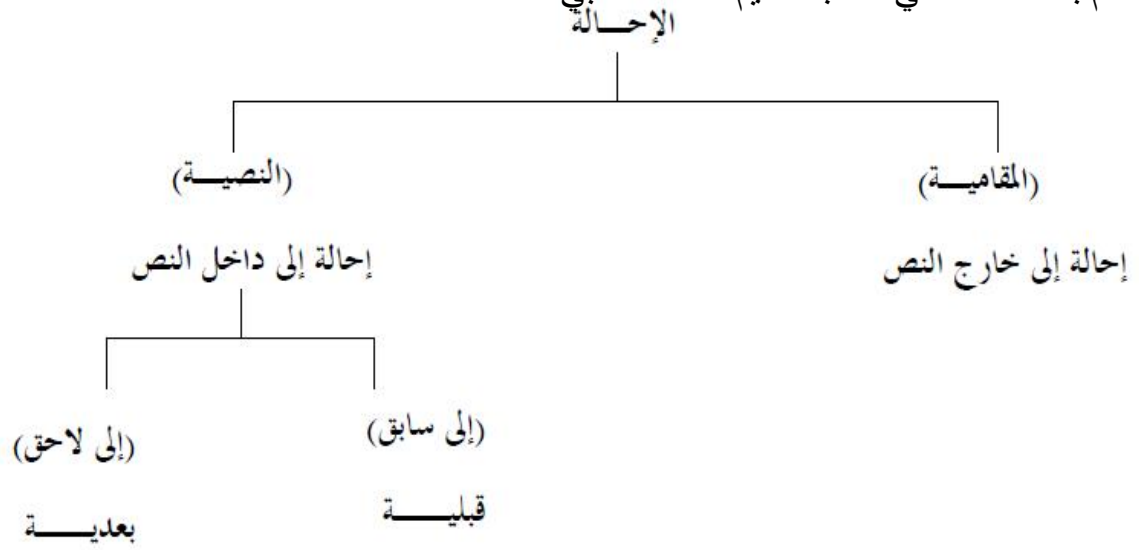
تتجسد الإحالة بتضافر مجموعة من العناصر هي:

- ✓ **المتكلم أو الكاتب:** وبقصده المعنوي تتم الإحالة ، فهي" ليست من خواص التعبيرات اللغوية بمفردها ، وإنما هي عمل إنساني"[3].
- ✓ **اللفظ المحيل أو العنَّصر الإحالي:** وهو كل مكون يحتاج في فهمه إلى مكون آخر يفسره ،ومن المحيلات: الضمائر ، أسماء الإشارة ، أدوات المقارنة التعريف أو (التحديد) .

1. ابن منظور، لسان العرب، مادة (حول)، ج11 ،المرجع السابق.
2- ينظر: عفيفي أحمد ، **الإحالة في نحو النَّص**، كلية دار العلوم ، القاهرة ، د ط ، دت ، ص:16 .
3- دي بونجراند، النص و الخطاب و الإجراء، المصدر السابق، ص: 173.

- ✓ **المحال إليه أو العنَّصر الإشاري:** يسمى أيضا (عنَّصر علاقة) ، وهو المفسر أو العائد إليه ويوجد إما داخل النَّص أو خارجه ، وتمثله إما كلمات أو عبارات أو دلالات.
- ✓ **العلاقة بين المحيل والمحال إليه:** تربط بينهما علاقة "ينبغي أن تتسم بالتوافق والانسجام.تقسم الإحالة إلى أنواع مختلفة اعتمادا على موقع العنَّصر الإشاري ، فإذا كان العنَّصر الإشاري خارج النَّص"[1] سميت **الإحالة بالمقامية أو الخارجية** ، وإذا كان داخل النَّص سميت **الإحالة بالنَّصية أو الداخلية** ، وتنقسم بدورها إلى قسمين:

1- **إحالة قبلية:** و ذلك في حال وجود العنَّصر الإشاري سابقا على العنَّصر الإحالي، و هي" إحالة على سابق، أي تعود علـى مفسر سبف التلفظ به و هي أكثر وجوداً فـــي الكلام المنطوق و المكتوب على حدٍّ سواء. أما **الإحالة بالبعدية** و هي إحالة على لاحق "[2]، ويمكن تمثيل هذه الأقسام بالمخطط التالي حسب تقسيم محمد خطابي:[3]



يتضح من هذا الشكل أن الإحالة تنقسم إلى قسمين: إما إحالة خارج النَّص أو إحالة داخل النَّص و رغم الاختلاف بينهما إلا أنهما يشتركان في وجود عنَّصر محال إليه في مكان آخر و هذا ما سيظهر من خلال تحديد مفهوم كل نوع.

---

[1]- عفيفي أحمد،**نحو النص**، المصدر السابق، ص: 16.

[2] – ينظر خطابي محمد ، المصدر السابق ، ص: 17.

[3]– المصدر نفسه ،ص: 17.

1-1- **الإحالة المقامية** : و تسمى أيضاً إحالة خارج النَّص، أو الإحالة إلى غير المذكور كما يسميها الدكتور تمام حسان، ترجمة لمصطلح **دي بوجراند Exphorie Refrénée**،وهي ترجع إلى أمور تستنبط من الموقف لا من عبارات تشترك معها في الإحالة في نفس النَّص أو الخطاب"و بذلك فإن هذا النوع من الإحالة يمكن أن يحدث نوعاً من التفاعل بين النَّص و الخطاب، والموقف السياقي"[1].

و يعرفها **الأزهر الزناد** بقوله :" هي إحالة عنَّصر لغوي إحالي على عنَّصر إشاري غير لغوي موجود في المقام الخارجي؛ كان يحيل ضمير المتكلم المفرد على ذات صاحبه المتكلم، حيث يرتبط عنَّصر لغوي إحالي بعنَّصر إشاري غير لغوي هو ذات المتكلم، و يمكن أن يشير عنَّصر لغوي إلى المقام ذاته في تفاصيله أو محمولاً إذ يمثل كائناً أو مرجعاً موجوداً مستقلاً بنفسه، فهو يمكن أن يحيل عليه المتكلم"[2].بحيث تكون الإشارة إلى خارج النَّص.

و لا يتم هذا النوع من الإحالة إلا بمعرفة الأحداث و سياق الحال، و المواقف التي تحيط بالنَّص أو الخطاب، حتى يمكن معرفة الشيء المحال إليه.

2- الإحالة النَّصية أو داخل النَّص (أو داخل اللغة) :

للإحالة النَّصية دور هام في خلق ترابط من جزئيات النَّص، ذلك أنها تحيلنا إلى ملفوظ آخر داخل النَّص، و من ثم فهي تعتبر مساهمة فعلية حقيقية في اتساق النَّص، فوجودها يبعد تشتت النَّص فهي رابط يقوي أواصر العناصر المتباعدة إذ هي بمثابة صدى لوجه، بحيث لا يفهم هذا الوجه إلا بالعودة إلى مصدر الصدى. و في هذا النوع من الإحالة لا بد للمتلقي من العودة إلى العناصر المحال إليها، فهي إحالة على العناصر اللغوية الواردة في الملفوظ، سابقة كانت أو لاحقة فهي إحالة نَّصية.

---

[1] – دي بوجراند، **النص و الخطاب و الإجراء**، المصدر السابق ،ص: 332.

[2]– الزناد الأزهر، **نسيج النص–بحث في ما يكون به الملفوظ نصاً**،المركز الثقافي العربي،بيروت،ط1، 1993،ص: 119.

و يقسم تمام حسان حسب ما جاء ب دي بونجراند إلى قسمين: [1]

2-1-الإحالة القبلية :

و هي إحالة على سابق أو إحالة بالعودة و هي " استعمال كلمة أو عبارة تشير إلى كلمة أخرى أو عبارة أخرى سابقة في النَّص أو المحادثة"[2]، و تعود على مفسر سبق التلفظ به، وفيها يجري تعويض لفظ المفسر الذي كان من المفروض أن يظهر حيث يرد الضمير.و"تشمل الإحالة بالعودة على نوع آخر من الإحالة يتمثل في تكرار لفظ أو عدد من الألفاظ في بداية كل جملة من جمل النَّص قصد التأكيد، و هو الإحالة التكرارية، و تمثل الإحالة بالعودة،أكثر أنواع الإحالة دورانا في الكلام"[3].

2-2- الإحالة البعدية :

أو الإحالة على لاحق بحيث " تعود على عنَّصر إشاري مذكور بعدها في النَّص ولاحقاً عليها، و أبرز أبواب النحو العربي توضيحاً لها "ضمير الشأن"، و"مثاله قوله تعالى: قل هو الله أحد" الإخلاص-01.فالضمير (هو) ضمير الشأن يحيل إلى لفظ الجلالة (**الله**)و مثال الجمل و العبارات؛ الجمل التفسيرية التي تفسر جملة أو عبارة، كما في أسماء السور و الجمل الأولى منها، بل أحياناً الكلمة الأولى منها " [4].

قام الباحثان **هاليداي و حسن رقية** بتقسيم الإحالة إلى "ضميرية (شخصية) و إشارية و إحالة مقارنة، و قسما الضمائر إلى وجودية و هي الضمائر المنفصلة (أنا، نحن،أنتَ،أنتِ،هو

[1]- الزناد الأزهر، نسيج النص،المصدر نفسه ، ص: 118.

[2]- الفقى صبحي إبراهيم ،المصدر السابق،ص: 38.

[3]- الزناد الأزهر ، المصدر السابق، ص: 119

[4]- الفقى صبحي إبراهيم ، المصدر السابق،ص: 40.

،...)، و ضمائر الملكية أو الضمائر المتصلة كالياء في كتابي ، و الهاء في كتابه ، و النون في كتابنا، الكاف في كتابكَ و غيرها"[1].

و إذا نظرنا إلى الضمائر من زاوية الاتساق، أمكن التمييز فيها بين أدوار الكلام التي تتدرج تحتها جميع الضمائر الدالة على المتكلم، و المخاطب و هي إحالة خارج النَّص بشكل نمطي و لا تصبح إحالة داخل النَّص أي اتساقية، إلا في الكلام المستشهد به ، ولا يخلو من إحالة خارج النَّص تستعمل فيها الضمائر المشيرة إلى الكاتب (أنا- نحن) أو إلى القارئ بالضمائر (أنت- أنتم) "هذا بالنسبة لأدوار الكلام"[2].

أما فيما يخص الضمائر التي لها " دور هام في اتساق النَّص، فهي التي يسميها **هاليداي و حسن رقية** "أدوات أخرى" و التي تتدرج ضمنها ضمائر الغيبية افرداً و تثنية و جمعاً (هو،هي،هم،هن،هم)"[3] و هي تحيل قبلياً بشكل نمطي إذ تقوم أجزاء النَّص و تصل بين أقسامه.

2-3-الإحالة الإشارية : و هي الوسيلة الثانية من وسائل الاتساق الإحالية .

يذهب الباحثان **هاليداي و حسن رقية**" إلى أن هناك عدة إمكانيات لتصنيفها، إما حسب الظرفية: الزمان (الآن، غداً،..)، و المكان (هنا، هناك،..)،أو الانتقاء (هذا، هؤلاء...)،أو حسب البعد (ذاك،تلك،..)، و القرب(هذه، هذا،...)"[4].و هي تقوم بالربط القبلي و البعدي، و إذا كانت أسماء الإشارة بشتى أصنافها محيلة إحالة قبلية، بمعنى انها تربط الجزء السابق، و من ثم تساهم في اتساق النَّص، فإن اسم الإشارة المفرد يتميز بما" يسميه المؤلفان (الإحالة الموسعة)، إي إمكانية الإحالة إلى جملة بأكملها أو متتالية من الجمل"[5].

[1] – محمد خطابي،لسانيات النص- مدخل إلى انسجام الخطاب،المصدر السابق،ص: 17.

[2]– محمد خطابي، المصدر نفسه،ص: 18.

[3]– المصدر نفسه، ص: 18.

[4]– المصدر نفسه ص: 18.

[5]–المصدر نفسه ،ص: 19.

كما نجد نوعاً ثالثاً من الإحالة و هو"المقارنة " فقد قسماها إلى **عامة** و تضم التطابق و التشابه و الاختلاف و خاصة، و ينطوي تحتها الكمية و الكيفية"[1].وهذه الإحالات بأنواعها تساعد على اتساق النّص .

2-4-الإحالة بالمقارنة:

من الإحالات المتبنية في تماسك النص توجد الاحالة المقارنة و التي تعد " المقارنة بناء لغويا معبرا عن قيمة عالية لدى المبدع لتقديم رؤياه وتشكيلها اعتمادا على عالمين يصنعهما بذاته،ويقدمهما لمتلقيه بعيدا عن لغة المعنى المكشوف ذاك أنها لعبة لغوية ماهرة و ذكية من صانع المقارنة و قارئها على نحو يقدم فيه صانع المقارنة عالما من التقارب الموحي عبر البوابة اللغوية" .[2]

حيث يرى **مصطفى النحاس** أن "الإحالة المقارنة تتم باستعمال عناصر عامة مثل التطابق و التشابه و الاختلاف أو عناصر خاصة كالكمية و الكيفية لذا فهي من منظور الاتساق لا تختلف كثيرا عن الضمائر و أسماء الإشارة في كونها وسائل نصية"[3] ، و لقد ميز كل من **هاليداي و رقية حسن** بين نوعين من لإحالة المقارنة:"

أ- المقارنة العامة : تقع بين محوري التشابه و الاختلاف دون الأخذ بعين الاعتبار صفة معينة فالمقارنة قد تأخذ شكل التطابق أو التشابه أو الاختلاف مثل:

- إنها نفس القطة التي رأيتها أمس.
- إنها قطة مشابهة لتلك التي رأيتها أمس.

ب- المقارنة الخاصة: و تعبر عن قابلية المقارنة بين شيئين في صفة معينة سواء من حيث الكم أو الكيف.

---

[1] - خطابي محمد، المصدر السابق،ص: 16.

[2] - الخوالدة فتحي رزق، **تحليل الخطاب الشعري ثنائية الاتساق و الانسجام في ديوان أحد عشر كوكبا** لمحمود درويش ، رسالة ماجيستر ، جامعة مؤتة ، 2005 ، ص: 55.

[3] - النحاس مصطفى ، **نحو النص في ضوء التحليل اللساني للخطاب**،مكتبة ذات السلاسل، الكويت،2001 ، ص: 72.

مثال: إن الكلب الصغير ينبح بطريقة مزعجة مثل ذلك الكلب الكبير" [1] .

أما بالنسبة للمقارنة العامة كما نلاحظ في المثالين ، أخذت في المثال الأول شكل التطابق فالقطة التي رأيتها هي ذاتها القطة التي رأيتها بالأمس. بينما في المثال الثاني فأخذت المقارنة فيه شكل التشابه ، فالقطة التي رأيتها تشبه تلك القطة التي رأيتها بالأمس. فالألفاظ التي توظف في المقارنة العامة عادة ما تفهم من سياق الكلام لأنها تكون على منوال متشابه أو شاكلة مشابهة- يشبه- شبيه، نفس – مماثل – مطابق – عينه.... و بما أن هذه الألفاظ غير مستقلة بذاتها أي أنها تحتاج إلى كلام يوضحها ، فالمقارنة إذاً هي وسيلة من وسائل الاتساق النصي.

و بالنسبة للمقارنة الخاصة فتحدث عندما نود أن نقارن أو نوازن بين شيئين أو أكثر فتوظف حينها أسماء التفضيل،لأنها عادة ما تستعمل للدلالة على أن الشيئين اشتركا في صفة و زاد أحدهما على الآخر في المعنى.ويرى **خليل بن ياسر البطاشي**" أن عنصر التطابق في سورة الأنعام كان قد حدث" بين الآية لأولى من السورة و الآية الأخيرة ... و هناك الكثير من مواضيع التطابق في السورة "[2].

[1] – شبل عزة ، **علم لغة النص ، النظرية و التطبيق** ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، ط2 ، 2009 ، ص: 124.

[2]– البطاشي خليل بن ياسر ، **الترابط النصي في ضوء التحليل اللساني للخطاب**،المرج السابق،ص: 179.

➢**تجلي عناصر الاتساق في المدونة" الشعر الجزائري (الألفية الأخيرة 2001/2016) :**

1-الإحالة المقامية في ديوان (الزر الهارب من بزة الجنرال) **لآمال رقايق** .

قد يجد القارئ لهذا الديوان "لآمال رقايق" نفسه أمام صراع مع تأويلات شتى و التي يلحظها مع معظم قصائدها التي لم تكن فيها إشارة إلى مقدمات سياقية التي تساعد القارئ على الفهم و التأويل، وهذا ما نلقيه في أغلب القصائد المعاصرة التي سنتطرق إليها خلال التحليل مثل الديون " لا أحد يربي الريح في الأقفاص "لشاعر الأخضر بركة ،و غيرها.مع هذا " فإن البحث عن السياق أثناء عملية التحليل يكون على عاتق الدارس الذي يرتكز في تحليله على زاده الثقافي مكتشفاً بذلك مجهول النص"[1] .

و من هذا نكتشف أن مسؤولية القارئ في تحديد الخصائص السياقية التي لم يذكرها الشاعر بمعنى أنه يتوصل إلى البنية الكلية الشاملة التي يعمل فيها كل عنصر من هذه الأخيرة وظيفة معينة ليشكل في الأخير دلالة كلية منسجمة بين ما هو سطحي،و ما هو عميق و لا يتأتى ذلك إلاّ بالوقوف عند محطات تشكل النص،و إدراك مكوناته اللغوية أو اللسانية على سائر مستوياتها (الصرفية و الصوتية والتركيبية و المعجمية و الدلالية)، و بالارتكاز على هذه المقاربة نرى أن الشاعرة أمال رقايق في ديوانها" رسمت حدود تموقعها اللغوي في عالم الكتابة "[2]، و التي تشهد لها حضوراً كثيفاً مع الضمير "أنا" و التي سماها الشاعر الأخضر بركة بـ " الأنا الشعرية" التي تمثل ذات صاحبة الديوان " الزر الهارب من بزة الجنرال ".

و من هذا تنطلق الشاعرة " من عمق الذات، و بالأحرى من تعريفها ،كما هو الحال في قصيدة (CVوما أهمل كلاوديو بوتساني)ص7 وقصيدة(بساطة الحب و وعورة)ص26 حيث يتحول التصريح بما تحب الشاعرة إلى محاولة إعادة صياغة العالم من زاوية مناقضة

[1]- زراقط عبد المجيد ، **النّص الأدبي و معرفته**، منشورات الجامعة اللبنانية، بيروت،2008 ،ص:62.

[2]- بركة الأخضر،الكتابةُ و شعريةُ الانفلات،**قراءة في مجموعة الزرّ الهارب من بزة الجنرال**، الملحق الثاني كراس الثقافة،جريدة النصر،تاريخ النشر: 2016/09/27.

لما هو سائد... ولكن بمنطق تجاوزهما معاً نظراً لعدم الاقتناع بما يكرسه هذا السائد من قيم لا تعبر عن حقيقة الواقع كما تعيشه"[1].فَحَملتْ ديوانها عنواناً يحمل قوة إنجازية حرفية،و هو انفلات الزر من البزة،وقوة إنجازية مستلزمة و هي انفلات الذات من الواقع المرير إذا انفلات هذا" الزر في مواجهة العالم الخارجي المحكوم بنظام من الأنساق السائدة، اجتماعياً ،و سياسياً،و لاهوتياً الأنا الشعري بمختلف معادلاته اللغوية"[2].

إن الشاعرة تحيل بذلك إلى مسارات لتعرف القارئ على الذات الشاعرة دون أن ينحرف لظرف تاريخي أو وجودي قد يبعد فكر و نظر المتلقي عن تلك الذات الشاردة مستعينة بذلك برموز أو أقنعة مثل (كلاوديو بوتساني و آرثر رامبو ص28)من أجل أن يتوصل القارئ لهذه الذات الشاردة، و لذا نستطيع أ ن نصف تلك القصائد بأنها لا تتمحور حول موضوع بقدر ما هي تبنى وفق رؤيا واقعية و تجربة معاشة، فهي تنتقل من العام إلى الخاص و من الكل إلى الجزء. و من المفروض أن الإحالة المقامية "هي إحالة عنصر لغوي إحالي على عنصر إشاري غير لغوي موجود في مقام الخارجي، كأن يحيل ضميرا المتكلم المفرد على ذات صاحبه المتكلم، حيث يرتبط عنصر لغوي إحالي بعنصر بعنصر غير لغوي هو ذات المتكلم"[3].

و من هنا نجد الشاعرة في قصيدتها (CV و ما أهمل كلاوديو بوتساني): حيث تقول

أنا شلال موقوف

أنا لدغة مضيئة

أنا مرج قاحل يحلم بقطرة ندى تؤنس

عشبته الوحيدة

أنا زقاق بين غيمتين جائعتين

---

[1]– رابحي عبد القادر، **في شعرية التحولات**– بيتُ اللغة ومرارةُ الواقع،الملحق الثاني،كراس الثقافة،جريدة النصر، بتاريخ : 2016/02/04 .

[2]– المرجع السابق .

[3]– الزناد الأزهر ،**نسيج النص**،المصدر السابق، ص: 119.

أنا غمازة. [1]

تفتتح الشاعرة هذا النّص بإحالة مقامية يمثلها الضمير "أنا"، وهو ضمير متكلم و الذي يرمز إلى تضخم الذات في هذا المقام .و من المعروف أن ضمائر المتكلم سواء كان الضمير "أنا" أو "نحن" قد تكون دلالة هذا الضمير أو الإحالة إليه من خلال لوم الشاعرة و عتابها لنفسها ،فيستعمل هذا الضمير.و قد يدرج الضمير المتكلم "أنا" للحديث عن نفسه أو غيره و هذا يكون من خلال لغة الخطاب إلاّ أننا نلتمس في قصيدة ما أهمل كلاوديو بوتساني ،فهي تعبر عن أنا العظيمة أو الكلية العامة.

و زيادة على،هذا فإن هذا الضمير يمكن أن يعبر عن المثنى و الجمع،و قد فسر النحاة هذا بأن " منهاج التثنية و الجمع في الضمائر يختلف عنه في الأسماء الظاهرة، فهو لم يُردِ ضم متكلم إلى المتكلم كما كانت التثنية ضم اسم إلى اسم، ولكن المتكلم يتكلم عن نفسه و غيره،ولم يكن المتكلم مما يلتبس بغيره لإدراكه بالحاسة" [2]

لهذا قد يكون السؤال من المقصود ب "أنا"؟ هل هي ذات الشاعرة فقط؟ أم أنه يعني كل من يشعر بالاختناق للوضع الجديد و يريد الهروب بعيداً عنه؟ هذه التساؤلات تنطوي على شيء من الغموض و اللبس ذلك لأنها تحيلنا إلى خارج النّص،و الإحالة الخارجية تقلل من الترابط النصي و خاصة أننا نجد الإحالات التالية عليها مرتبطة معها، فهي تصب في المعنى الدلالي نفسه، وتحيل إلى الدلالة نفسها كما في الكلمات من قصيدة "أرتيريا" : تجتاحني (أنا)، تشتاقني (أنا)، معي (أنا)، سآتي (أنا)، يقلني(أنا)، أنحتني (أنا)، أعيرني أباهي، أصدميني، .....الخ. و قد ورد في قول الشاعرة: [3]

أرتيريا الماطرة

تجتاحني

و عصافيرها النادرة

---

[1]–رقايق آمال ،الديوان **الزرّ الهارب من بزة الجنرال** ، المصدر السابق، ص: 7.

[2]– النحوي ابن يعيش ،**شرح المفصل**، مجلد 3، منشورات مكتبة المتنبي بالقاهرة ،دت، ص: 94.

[3]–آمال رقايق، الديوان،المصدر السابق، ص:11.

تشتاقني

لي صديق وسيم هناك

هل لي وشاح هناك

قادمةٌ إليك

و معي عوسجة كاملة

أرتيريا أصدميني بالغدير الغض

و عليقيني مع شحوب مدنفرا. [1]

نلاحظ أن الإحالة الخارجية تظهر بشكل واضح في هذه القصيدة عند مخاطبة الشاعرة لأريتريا و التي تعني " في التسمية اليونانية البحر الأحمر و قد أطلق عليها هذا الاسم عليه تخليداً لاسم جزيرة في اليونان تحمل اسم أرتيريا، و التي تقع في الشاطئ الشرقي لبلاد الإغريق، و نجد أن الشاعرة تخاطبها و تسألها إن كان لها أنيس،و مأوى يريح عنها أحزانها و مشاقها فهي تبحث عن أرض تذكرها بأرضها، و تشكو لها آهاتها فتقول :

لي صديق وسيم هناك

هل لي وشاح هناك ؟

قادمة إليك ..[2]

و تقول في أبيات أخرى :

سآتي مع العدوى إليك

يقلني الحزن إليك

و في هذه الأبيات نجد أن ضمير الملكية "لي" يساعد على معرفة السياق و حالة النفسية للشاعرة، ثم يعود الضمير المخاطب ليضفي على القصيدة نوعاً من الوضوح

[1]– رقايق آمال ،الديوان ، المصدر السابق، ص:12 .

[2]–الديوان، المصدر نفسه ،ص:12

و الاتساق و الترابط بين أجزاء القصيدة مما يحقق اكتمال المعنى الدلالي داخل القصيدة فتقول الشاعرة في قصيدة "أرتيريا"

فأنتِ الرغيف

آتيكِ مغمضة العنين

لأتفاجأ لما أنتِ

تكونين ملتهبة

و لما أنتِ تشتعلين علاقة

دافئة بين كل المقهورين

سآتيكِ ببعض العدالة[1] .

و يستمر ضمير المخاطب بين روح الشاعرة التي تخاطب **أرتيريا** من الشوق و الفزع بلا مأوى ثم تعلن تأوهها فتقول في قصيدتها :

و **إياك**

الشوق بلا جوارب

و **أنت**

الفزع بلا مأوى

آه أرتيريا

و الصيادون بلا نبيذ

إليكِ...آتية،آتية[2]

و الملاحظ أن ديوان "الزر الهارب من بزة الجنرال" أكثر ما يغلب من أدوات الإحالة الضمائر،حضور الضمير المتكلم و هو أكثر بروزاً و خاصة في القصيدة الأولى من الديوان "CVو ما أهمل كلاوديو بوتساني"، و بعدها ضمير الغائب كما هناك إزدواجية، فالشاعرة

[1]–رقايق آمال ،الديوان، المصدر السابق، ص ص: 14/13

[2]- الديوان نفسه ، ص ص:17/16.

تخاطب ذاتها و كأنها منفصلة عنها محاولة أن تكمل ما أهمله كلاوديو في قصيدته "أنا المستبعد" حيث أرادت الشاعرة أن تنهي الذي كان مهملاً في نظر الشاعر،و ترى أن هذا المجتمع يقصيها و يرفضها، و من أجل ذلك فهي تعيد ذلك المستبعد، و في هذه المواقف تجنح الشاعرة إلى الوصف والتقرير تارة، و إلى الترميز تارة أخرى.

هذا الانتقال ما يجعل النّص منفتحاً على احتمالات كثيرة مما ينقل المتلقي إلى خارج النص مرة و إلى داخله مرة أخرى، و ذلك للوقوف على تلك الذات المتحررة من كل أنواع القيد و من أجل ادراك هذا المغزى لابد للمتلقي أن يتوفر على خلفية معرفية سابقة مثل معرفة من هو كلاوديو بوتساني و معرفة معنى ليليث، ومن تكون و غيرها من الرموز التي وظفتها الشاعرة في ديوانها من أجل تقمص عدة أدوار و رموز كلها تحيل إلى معنى واحد أو مغزى واحد و لا يتأتى ذلك إلاّ إذا كان على دراية " بالسياق الداخلي الذي يجعل التوجيه ممكناً خاضعاً لشرط التأويل المحلي"[1] من أجل تحقيق انسجام النّص.

نلاحظ أن الإحالة المقامية تفرض نفسها في هذا الديوان عندما تربط الشاعرة نفسها بالحيز المكاني مثل ما نجده في قصيدتها " أرتيريا" فتقول :

أرتيريا الماطرة

تجتاحني

و عصافيرها النادرة

تشتاقني

لي صديق وسيم هناك

أرتيريا الوديعة

المسورة بالسحر و الفقمات

إمنحيني تلة واحدة

أرتيريا

[1]– ينظر: مفتاح محمد ، **دينامية النص (تنظير و انجاز)**، المركز الثقافي العربي، المغرب، لبنان،1987،ص:90

و خذيني إلى أقرب مركز للتطعيم[1]

فالإحالة المقامية تتجلى عند مخاطبة الشاعرة ل"ميلاف" و هي "عين لها ألف منبع من المياه المعدنية،وتعني كلمة ميلاف الألف منبع و منبع و تعد من أقدم الآثار التي أكتشفت في الشرق الجزائري،وهي عين العين الأثرية"[2].ولقد وظفت الشاعرة هذا الرمز للدلالة على المرأة مغتصبة الحقوق باسم القانون،و أصبحت منسية، موضوعة على الرفوف الخزانة الأثرية،" فالنداء هنا قام بدور المنبه الذي يحاول أن يوقض النائم من نومه العميق،ليعيش معنى الحياة المستقلة مشبهة ذلك باستقلال السلاحف من كلس العادة وبجهاز العروس اليائسة، فتقول الشاعرة :

يا ميلاف، يا شقيقة نعمان تحارب عشاقها النهريين

يا رجة في دماغ البلاد

أي نزيف يذكرك.. وحدك على عاتق الشبهة

مثل جرح قديم، يضاف لخزينة الأثرية

يا ألف مدينة تنامُ على بعضها

ألف ملاك يسرقون الحلوى من دكان التاريخ

ألف شهاب يتوددُ لماءِ الميلادِ[3] ...

و تنادي الشاعرة في هذه القصيدة مدينة "ميلاف" حيث لعب هذا الأخير– النداء– دوراً في ايقاظ و تنبيه من هو نائم و غافل عن الحقيقة ليعيد النظر في حريته المسلوبة و ليعيش حياة مستقلة مشبهة باستقلال السلاحف من كلس العادة، و جهاز العروس الذي يترفع في يأسه فتقول :

يا ميلاف

يا ألف غيمة و ألف شتيمة تحت قلنسوة القديس

[1]– رقايق آمال ،الديوان، المصدر السابق، ص ص ص: 11 ، 15 ،18

[2]– ينظر لتعريف كلمة ميلاف إلى الموقع :thps : commons ,wikimedia .org

[3]– رقايق آمال ،الديوان، المصدر السابق، ص ص: 45/44 .

و يا لهجة تحاجج الانقراض بفم واحد يحتضرُ !

فاختاري، وحدك نهاية البطل

يا عقدة الأرض

يا استقلال السلاحف من كلس العادة !

ما صدقت رجولةَ الزبدِ

كجهاز عروس يترفع في يأسه[1]

و في آخر القصيدة يعود الضمير المتكلم (أنا) و الضمير المخاطب (أنتِ) ليعيد بناء المعنى الإجمالي أو الدلالي للقصيدة، والتي تتحقق بالاتساق مع القصائد الأخرى للديوان و مع عنوان العام للديوان، فتقول الشاعرة :

فلنتصالح بالنسيان

أنا لم أشتمك و **أنتِ** ما فهمت السراب [2] .

و كأن الشاعرة كانت في خصام مع "ميلاف" و في الأخير طلبت منها أن تتصالح معها بأن تنسى بأنها لم تفهم ما كانت تقول فهي مجرد سراب بالنسبة لها أن تصبح امرأة متحررة من كل القيود التي أصبح الوضع الحالي يفرضها فمن يعش في ساقيتها فعليه أن يدور باتجاه الساقية التي يديرها الريح و ليس العكس، فالعكس ضرب من السراب.

كما نجد أن إحالة المقامية حاضرة في قصيدة "الغامقون أيام الحصاد"، حيث افتتحت قصيدتها بضمير مخاطب (هي)، وقد سبقها اسم إشارة (ها) و هي إحالة نصية بعدية، لكن نجد ضمير المتكلم (نحن) الذي أحال للغامقين أيام الحصاد و الذين شبهتهم الشاعرة بالريح المختالة مستعملة داة التشبيه (كأن)، ثم لعب الضمير المستتر (نحن) دوراً هاماً في اتساق و انسجام النّص، فقد نوعت الشاعرة في استعمالها للضمائر المنفصلة (نحن)،و المتصلة (نا)و الدالة على الملكية (لنا) ،و المستترة كلها عملت على جعل النّص بنية موحدة.

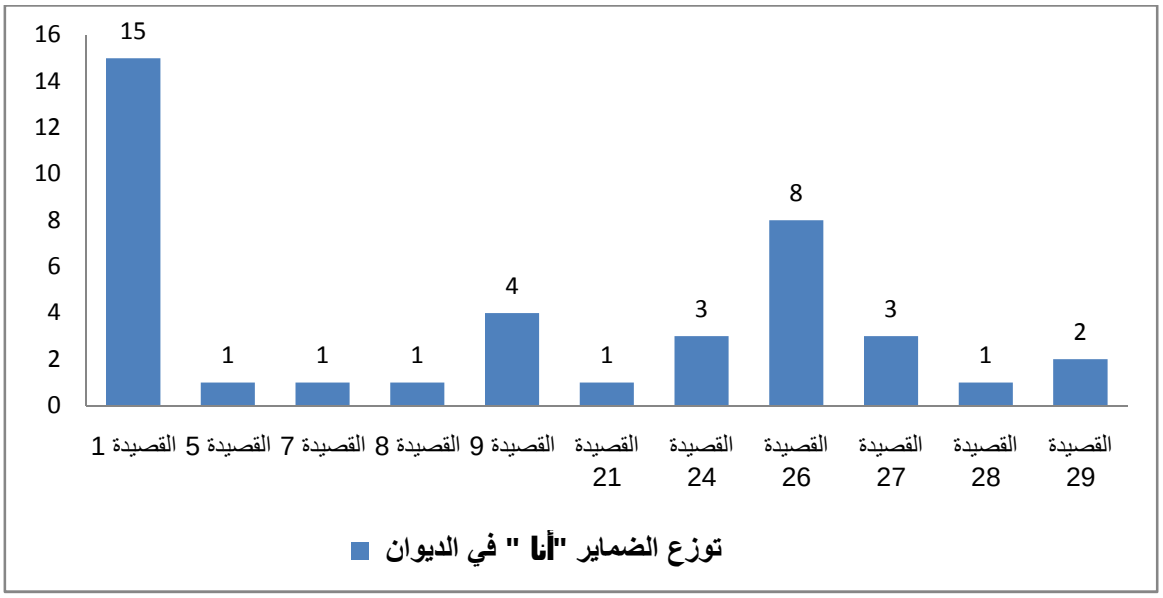
---

[1]– رقايق آمال ،الديوان، المصدر السابق، ص: 48.

[2]– الديوان ، المصدر السابق،ص: 49.

فقد تكرر الضمير المنفصل (نحن) أربع مرات في القصيدة و الضمير المتصل (نا) سبع مرات و المستتر أربع مرات و الملكية (لنا) مرة واحدة .

و يوضح الرسم البياني نسبة إنتشار الضمائر " أنا " في ديوان " الزر الهارب من بزة الجنرال " لأمال رقايق :



بالإضافة إلى ضمير المتكلم "أنا" كان هناك توظيفاً لضمير "نحن"و الضمير المتصل "نا" و الضمير المخاطب "أنتِ" و الضمير المضمر في الفاعل "أنا" كلها ساعدت على الإحالة المقامية مما جعل النص الكلي يتسم بالتشتت و الغموض نتيجة تلك الفراغات التي تركتها تلك الإحالات على الرغم من وجود التفاتات ساعدت على نسج خيوط رفيعة داخل البنية الصغرى للقصائد و المحيلة إلى موضوع الخطاب.

و من هنا يبقى السؤال مطروحا هل الإحالة الداخلية تستطيع أن تنوب عن سابقتها، و تمتن الروابط لتكفل التماسك النصي لهذا الديوان؟.

و للإجابة عن هذا السؤال سنبحث بين أسطر الديوان عن عناصر إحالية داخلية تحقق اتساق النص الشعري .

2-الإحالة النصية في ديوان (الزر الهارب من بزة الجنرال)

1-الاحالة بالضمائر :

الإحالة النصية أو الإحالة داخل النّص، و يقصد بها الإحالة إلى عناصر داخل النّص، ومن العناصر التي تحيل إلى عنصر داخل النّص الضمائر و خصوصاً ضمائر الغياب على غرار ضمائر المتكلم و المخاطب التي تحيل إلى خارج النّص و التي " لا يعول عليها العلماء النصيون في عملية الاتساق النصي، و إنما الذي يعول عليه كثيراً هي ضمائر الغائب التي تميل إلى شيء داخل النص،و تكون إحالة نصية، و من ثم تجبر المتلقي على البحث في النص عما يعود إليه الضمير، فيكن ذلك من قبيل الترابط النصي، و هذا ما يؤكد على دراسته النصيون"[1]، فالإحالة النصية تساعد على ربط أجزاء النص المتباعدة و بالتالي تؤدي إلى ربط أسطر الشعرية إما على المستوى الدلالي وإما على المستوى اللغوي " فهي في هذا المقام تؤدي وظائف لسانية أكثر مما تؤديه وظائف الإحالة المقامية، إذ إن هذه العناصر الإحالية تعد مكوناً آخر"[2]،و العنصر الإحالي هو "صدى لغيره من المكونات و إذ لا يفهم إلاّ بالعودة إليها ، ثم يطابقها على عدد من المسميات التركيبية و المقولية"[3] ،كم أنه يحيل إلى أشياء جديدة .

و نجد أنه في ديوان "الزر الهارب من بزة الجنرال" قد تنوعت الإحالات النصية من الضميرية إلى الإشارية إلى موصولة و غيرها،فهل يمكن لهذه الإحالات أن تساعد على اتساق النص الكلي و تماسكه على مستوى اللغوي و الدلالي معاً.

و بالنظر إلى قصيدة "CV و ما أهمل كلاوديو بوستاني" التي طفا فيها الضمير المتكلم "أنا"، و الذي كان له دور في الإحالة المقامية كما رأينا سابقاً،وكذلك قصيدة "أريتريا" التي غلبت عليها الإحالة المقامية و التي ترجمها الضمير المتصل للمتكلم(الياء)،و هي

---

[1]- عفيفي أحمد ، **نحو النص**،المرجع السابق، ص: 20.

[2]- خوالدة فتحي رزق ، **تحليل الخطاب الشعري ثنائية الاتساق والانسجام في ديوان أحد عشر كوكبا** لمحمود درويش، رسالة ماجيستر،جامعة مؤتة،2005، ص: 58.

[3]- الزناد الأزهر ،**نسيج النص**المصدر السابق، ص:133.

(تجتاحني، تشتاقني، معي، أصدميني، علقيني،إنحتيني، أعيرني،..إلخ)، ثم يعود الضمير المتصل للغائب ليحيلنا إلى داخل النّص محققاً إحالة نصية،و التي تعود على "أريتريا" الرمز الذي استعارته الشاعرة لتعبر عن ذاتها، و هي تقول :

و امنحيني اعتذاراً و حفنة نور

أحن بها .. لأرضي[1](الضمير المتصل"هما" يشكل إحالة قبلية و العائدة على الاعتذار و حفنة نور)

لعماها .. لها و هي خاوية (الضمير المتصل "الهاء" و المنفصل "هي" يشكل إحالة قبلية و العائدة على الأرض المذكورة في السطر السابق لها) .محققة اتساقاً داخلياً للقصيدة و تواصل الشاعرة توظيفها لهذا العنصر الإحالي (الهاء) ضمير متصل للغائب متأملة بأن تجد تلة تستأنس بها و تنسى أحزانها، و تسترجع ذكرياتها المحزنة ومبتهجة بصوت سفيري ملئ بالحزن و الخيبة،فتقول:

أنسى بها حبيبي العجيب

و نسرق الزواحف، نرسلها

إلى النورس .. ليبعدها إلى

أبعد من سعادتنا ..[2]

حيث نلاحظ أن العنصر الإحالي الشخصي و هو (الهاء) المتصلة بحرف الجر (الباء) أوجد احالة قبلية و المحال إليه هو (التلة) و إحالة بعدية و المحال إليه (الحبيب العجيب)،أما (الهاء) المتصلة بكلمة (نرسل) فقد حققت إحالة قبلية و المحال إليه هو الزواحف المسروقة.و كذلك كلمة (ليبعدها) فالهاء في هذا المقام دلت على إحالة قبلية و إحالة بعدية حيث أن المحال إليه الأول هو الزواحف و المحال إليه الثاني هو سعادة اليائسين الذين يجهلون بأفقال من طوب و نرجس.

[1]– رقايق آمال ،الديوان، المصدر السابق، ص: 14.

[2]– الديوان، المصدر السابق، ص: 15 .

و تترجم الشاعرة استياءها لجهل هؤلاء الناس أن حريتهم تسلب منهم و لو كان القفل من طوب أو نرجس، فيبقى القَيدُ قيداً، فتعلن آهاتها لآرتيريا متوعدة بعودتها مع احتمال التحرر من كل القيود التي فرضت عليها معلنة ذلك في قولها :

و إياك

الشوق بلا جوارب

الأميون بأقفال .. بالطوب

بالنرجس

و إياك أنت

الفزع بلا مأوى

آه .. أرتيريا

و الصيادون بلا نبيذ

إليك .. آتية .. آتية

و معي الاحتمال

فاخبري غلمانك بأن فتاة مذعورة

ستسابقهم في الأدغال

ليدخل العسكر

فالتصق بالحائط. متنكرة في زي الحرية

أغني .. بنبرة طفولية باكية

أرتيريا ... أرتيريا[1]

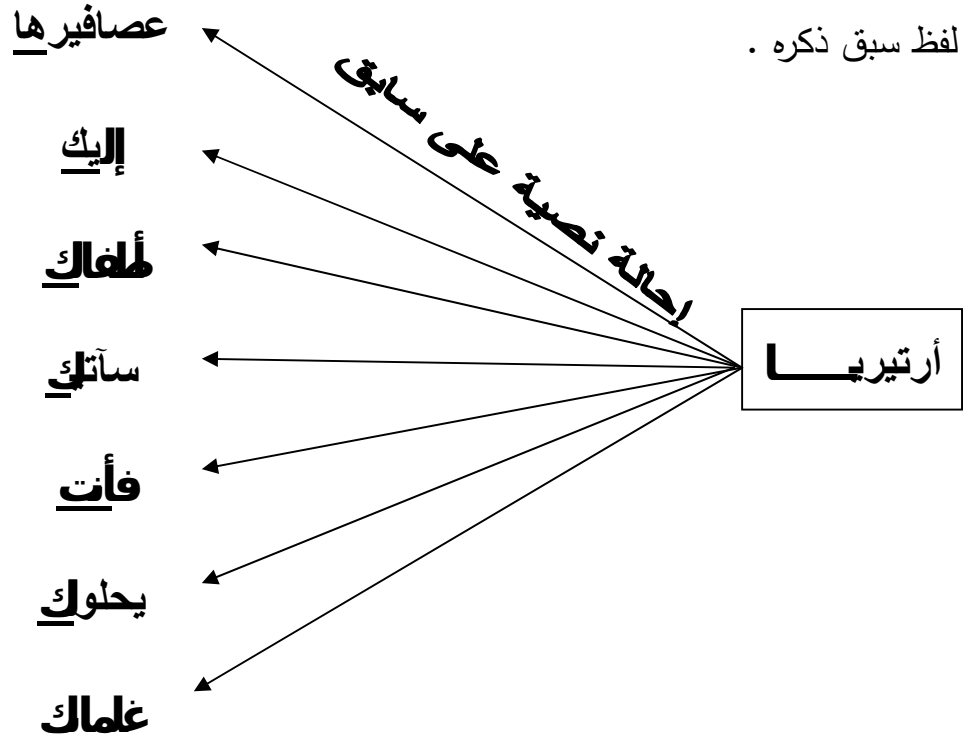
و ما نلاحظه في الأسطر الأخيرة من القصيدة عودة ضميري المتكلم و المخاطب اللذين يحلان إلى خارج النص، إذ أن الشاعرة في هذه القصيدة "أرتيريا" أكثرت من أسلوب

[1]– رقايق آمال ،الديوان، المصدر نفسه، ص ص: 19/18/17.

الالتفات في توظيف الضمائر بين المتكلم و المخاطب و الغائب،و الذي من شأنها التقليل من اتساق البنية الكلية للقصيدة، فالشاعرة تحيل القارئ إلى خارج النّص تارة باستعمالها الضمير (المتكلم/ المخاطب) ثم تعود به إلى داخل النّص تارة أخرى باستعمالها الضمير الغائب مثل (نرسلها – ليبعدها – سعاتنا – إياك – إياك أنت – إليك – آتية – غلمانك – دوخيني – ستسابقهم – خذيني ...إلخ).

و " لعل هذه الثنائية التي جسدها أسلوب الالتفات لم تقم على تقابل لكنها ما تلبث أن تتلاشى و تبدأ الجملة الشعرية في نضج الحزن و الألم و الأسى و من هنا يأتي التوحيد بين ما هو عام و ما هو خاص و يتجلى في مثل هذا الأسلوب أيْ الالتفات،و يبقى هذا الانتقال من حال إلى حال حائلاً دون ترابط النّص"[1].

ذكرت بعض الضمائر متأخر عن لفظ (أرتيريا) وهو المحال إليه ،ولهذا كانت إحالة داخلية على لفظ سبق ذكره .



أما بالنسبة لقصيدة " منحوتة العذراء التي ركلها طفل سيء المزاج في طريقه إلى سوق الخضار الأسبوعي" فإننا نجد حضور العنصر الإحالي الشخصي حاضراً في هذه القصيدة حيث زاد من تماسك بنيتها الكلية ،وذلك عن طريق الإحالة القبلية و البعدية التي

[1]– زايدي فاطمة، الاتساق و الانسجام في شعر رزاق محمود الحكيم ،المرجع السابق،ص: 234.

ساعدت القارئ على ربط أجزاء النّص محققاً فهماً كلياً للقصيدة، و تقريبه من الصورة التي طبعتها الشاعرة في ديوانها بعدما وظفت رموزاً إحائية ترمز للتحرر من العبودية و الاستغلال باسم الحق و القانون، حيث استعملت اسم "ليليث" الأسطوري و الذي " استعمل في العصر الحديث مثالاً لتحرّر المرأة و استقلالها مثل ما عبرت عنها الأسطورة القديمة و اعتبرت ليليث المرأة أكثر ذكاء و حكمة من آدم مما جعلها تضيق ذرعاً منه و تهجره"[1] فالشاعرة هنا استعارة هذا الاسم الأسطوري لكي تعبر عن تحررها من الوضع الذي أصبح يكتم على انفاسها، فتقول :

على ثوبها لوثة أسميها اسماً يضيقُ
أيُّها القاحلُ .. مثل رهابِ المرايا القدرية
اذهب عبرها .. مدعياً شكلَ سفينة
ليليث .. خريفُ المدينة أو عكسها الأسطوري
فاخرج إليها تسوّرك حبوب طلعٍ و رائحة
مستعارة
يا مديحاً يثقبُ عقل منارة
يا ليليث حديثه كأن لديك ما تقولين
أفسديه أو مرغي يدَ الغابة في جوعه
ثمارك لونيها بلون المجاهيل
قدِّميها صرَّة ضوءٍ لجالية تسهر في حاجبيه[2]

نلاحظ أن الضمائر المتصلة للغائب قد حققت اتساقاً بين أجزاء القصيدة " بغض النظر عن المسافة التي تفصل بين العنصر المحيل و العنصر المحال إليه سواء كانت هذه

[1]– ينظر: معنى اسم ليليث الأسطوري في الموقع التالي : http://www.syr-res.com/article/5631.html

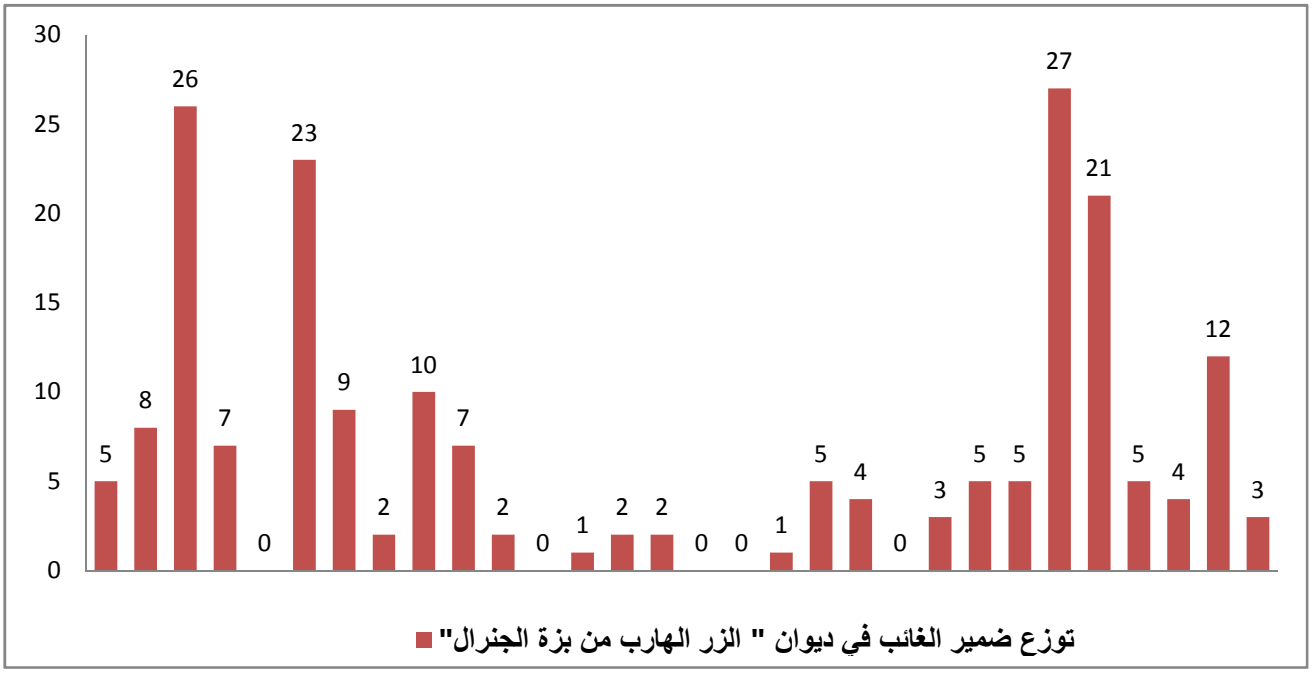
[2]– رقايق آمال، المصدر السابق،الديوان ص: 21.

الإحالة ذات المدى القريب، أو ذات المدى البعيد "[1]، و كانت معظم الإحالات في هذا المقطع الشعري قبلية كما هو موضح في الجدول :

عنصر المحيل	المحال إليه	نوع الإحالة	السطر الشعري
الهاء	المنحوتة	إحالة قبلية قريبة المدى	على ثوبها .....
الهاء	ليليث	إحالة قبلية بعيدة المدى	اذهب عبرها ....
الهاء	ليليث	إحالة قبلية قريبة المدى	ليليث... وعكسها...
الهاء	ليليث	إحالة قبلية قريبة المدى	فأخرج إليها.....
الهاء	القاحل	إحالة قبلية بعيدة المدى	ياليليث حديثه ...
الهاء	القاحل	إحالة قبلية بعيدة المدى	أفسديه .....
الهاء	الثمار	إحالةبعدية قريبة المدى	ثمارك لوينها ....
الهاء	الثمار	إحالة قبلية بعيدة المدى	قدميها صرّة...

و بعد رصد ضمائر الغائب التي وظفتها الشاعرة و إحصائها في ديوان "الزرّ الهارب من بزة الجنرال" يتبين لنا أن هاته الأخيرة تمثل البنيات الصغرى للنص الكلي (للديوان)،و أن ضمائر هاته الإحالات قد شكلت رابطاً أساسياً بين أجزاء النص الشامل،و سهلت على متلقيه فهم شفراته و فكها لأجل الوصول إلى المغزى الحقيقي المقصود، و المخطط البياني يوضح توزيع ضمير الغائب في الديوان :

[1]– ينظر: عفيفي أحمد ،نحو النص،المصدر السابق ،ص: 49.



من خلال الرسم البياني يتضح أن عدد ضمائر الغائب تشكل معظم قصائد الديوان حيث بلغ عددها 294 ضميراً و كان أكثرها ظهوراً في قصيدة "روبورتاج"، و كذلك في قصيدة "منحوتة العذراء" و التي بلغ فيها ضمير الغائب بين 26و27 ضميراً.وكان أقل ظهوراً أو منعدم الظهور في القصائد التالية: بائعة البنادق ـ لذاكرة آرثر رامبو ، وقصيدة " ارتياب" و قصيدة "وباء" – " رهان" و قصيدة "نبذة من الروح".

إن السبب في قلة وجود ضمائر الغائب في الديوان مقارنة بعدد القصائد التي بلغ عددها ثلاثين قصيدة يعود إللى توظيف الشاعرة لضميريّ المتكلم و المخاطب كما رأينا في قصيدة "CV و ما أهمل كلاوديو بوتساني" ،وقصيدة "أرتيريا" و قصيدة "ميلاف"،و التي أحالت القارئ إلى خارج النص.ومع ذلك، فقد حققت اتساقاً فيما بين الاسطر و الجمل الشعرية داخل القصيدة الواحدة .

2- الإحالة الإشارية في ديوان " الزر الهارب من بزة الجنرال:

يذهب الباحثان هاليداي و حسن رقية " إلى أن هناك عدة إمكانيات لتصنيفها إما حسب الظرفية: الزمان(الآن ، غداً) أو المكان: (هنا، هناك،..)أو حسب الحياد (the) أو الانتقاء (هذا، هؤلاء،..)،أو حسب البعد (ذاك ، تلك،...)و القرب (هذه، هذا)"[1]، وهي الوسيلة الثانية من وسائل الاتساق النصي،ولا تختلف وظيفة أسماء الإشارة عن وظيفة الضمائر،فهي تحيل إلى سابق كما تحيل إلى لاحق، حيث يكون الربط قبليا أو بعدياً أو معاً وهي ما تساعد على تماسك البنية الكلية للنص.

إن المتمعن في ديوان "الزر الهارب من بزة الجنرال" يكتشف أن أسماء الإشارة لم تكن موجودة بالقدر الكافي بالمقارنة مع عدد قصائد هذا الديوان،حيث بلغ عددها اثنى و عشرين اسماً وهي موزعة في الجدول كالآتي :

القصيدة	اسم الإشارة	عدد تكراراته
أريتريا	هناك	02
بائعة البنادق_لذاكرة آرثر رامبو_	هذا _ هناك _ تلك	03_ 03 _ 01
تعليق الكلام على عرس الكنايات	هناك	01
وغافلهم وجهي	تلك _ هذه _ هؤلاء	03 _ 01 _ 01
ربورتاج	ذلك _ هذا _ هذه	01_ 01_ 01
رتوشات	دلك _ هذا _ هذه	01 _ 02 _ 02

حيث نلاحظ أن هناك تفاوت في استعمال أسماء الإشارة، بحيث وظفت الشاعرة الاسم المشير إلى المكان البعيد (هناك) ست مرات و ذكرت ثلاث في قصيدة "بائعة البنادق _ لذاكرة آرثر رامبو" فتقول :

لتلك الزهور العقيمة

أؤسس بيتي

[1]- خطابي محمد ،لسانيات النص – مدخل إلى انسجام الخطاب،المصدر السابق، ص: 18.

هناك

في أقاصي التوجع و الأمنيات

و في النبع أسكب يقطينة

و هناك

أجاذب أشرعة المجرمين[1]

فقد أشارت الشاعرة إلى البيت الذي تؤسسه من أجل تلك الزهور العقيمة، تؤسسه في أقصى الوجع و الأمنيات حيث حققت إحالة قبلية و أخرى إحالة بعدية مما حقق تماسكاً نصياً بين أسطر القصيدة الشعرية،فربط بين البيت الذي تؤسسه و بين أقاصي التوجع و الأمنيات، فاسم الإشارة (هناك _ تلك) ساعد على ربط أبيات القصيدة .

أما بالنسبة لأسماء الإشارة الدالة على المفرد (هذا _ هذه) وظفت ثماني مرات، ولقد أحالت إلى ما سماها الباحثان **هاليداي و حسن رقية** " الإحالة الموسعة، أي إمكانية الإحالة إلى جملة بأكملها أو متتالية من الجمل "[2] ،فإذا تتبعنا قول الشاعرة في قصيدة " بائعة البنادق" :

أنا جميع العابرين

و هذا القفص الذي يعرف سر الثمر

و هذا المُهرب حين يراقبه الطيبون

غارقاً في العراء[3]

فإن اسم الإشارة (هذا) يحيل على متتالية جملية : **القفص الذي يعرف سر الثمر** و هي : إحالة بعدية و الإحالة نفسها نجدها في السطر الثاني و هي إحالة بعدية، أحالت إلى متتالية جملية : **المُهرب حين يراقبه الطيبون غارقاً في العراء،** فاسم هذا يحيل إلى المُهرب في وقت غرقه في العراء بأنه مراقب من الطيبين.

[1]– رقايق آمال ، الديوان ، المصدر السابق، ص: 34.

[2]– خطابي محمد ، المصدر السابق، ص: 19.

[3]– رقايق آمال ،الديوان ، المصدر السابق،ص: 28.

و قد يحيل اسم الإشارة المفرد إلى محال إليه واحد كما نجد في قول الشاعرة :

لا يفيق ... كل هذا الوقت

حيث عاد (هذا) إلى الطريق، ومثلها في قصيدة "روبورتاج" في قولها :

يسرُّ البحر بأشياء من هذا القبيل .

أما اسم الإشارة المفرد المؤنث (هذه) فهو إحالة موسعة إلى جملة، وهو إحالة بعدية كما في قصيدة "و غافلهم وجهي" في قولها :

لكم الموسيقى ... ولي وجع الذئاب

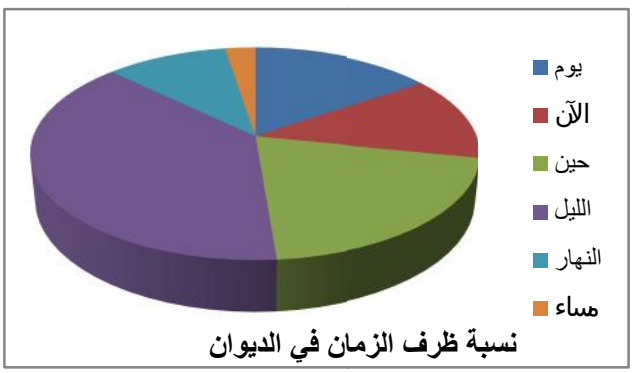
و عويل الزوايا التي لا أعرفها

لكم هذه الأوطان و حتى الشمس

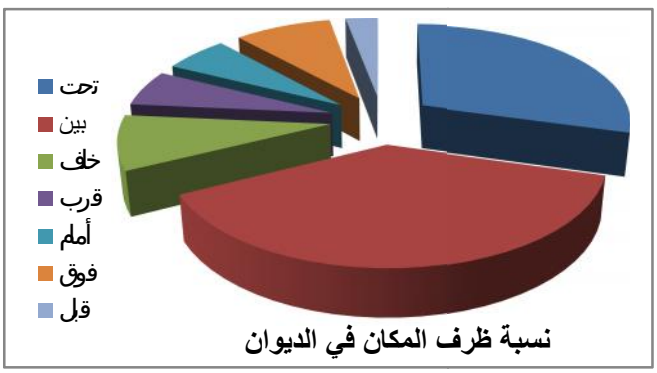
ولي مطر الأساطير ،وثلج الكتابة[1]

حيث أحال اسم الإشارة (هذه) إلى متتالية من الجمل و هي : **الأوطان/و حتى الشمس/و لي مطر الأساطير/و ثلج الكتابة.** وقد ساعد هذا العنصر الإحالى على تماسك أسطر القصيدة أو البنية الصغرى مما أدى إلى تماسك البينية الكبرى (النّص).كما نجد أسماء إشارة أخرى ساعدت في تلك العملية رغم قلتها و ندرتها و هي (ذلك – هؤلاء) الموزعة في القصائد التالية :"و غافلهم وجهي" و "روبورتاج" و "رتوشات" و بلغ عدد هذه الأسماء ثلاثة فقط .

إضافة إلى أسماء الإشارة التي وظفتها الشاعرة فهي لم تستغني عن الظرفية الزمانية و المكانية و هي موضحة في النسب التالية :



نسبة ظرف الزمان في الديوان



نسبة ظرف المكان في الديوان

[1]– آمال رقايق ،الديوان، المصدر السابق، ص 54.

يتضح من خلال الدائرتين أن العناصر الإحالية بظرفيها الزمانية،والمكانية، تبدو قليلة بالمقارنة مع عدد قصائد الديوان إلاّ أنها لعبت دوراً هاماً لإحالة القارئ إلى داخل النص مما سهل عليه تأويل رموز و شفرات النص الغامضة، والتي لم يستطع الوصول إليها عن طريق لإحالة المقامية .

- الإحالة المقارنة في ديوان " قصائد من مدخنة القلب " لـ عادل بلغيث .

إن المقارنة –كما أشرنا سابقا– هي بناء لغوي يقدم من خلاله الشاعر رؤيته الخاصة بعيدا عن المعنى الصريح ، و يكون ذلك إما بالتشابه أو التماثل أو حتى التضاد.و إذا تتبعنا هذه الظاهرة في المدونة قيد الدرس لوجدنا أن ديوان عادل بلغيث (قصائد من مدخنة قلب) يعج بهذه الظاهرة حيث نلقى الحرف الرابط (الكاف) الذي يفيد التشبيه.قد تكرر مئة مرة و هو متوزع على كامل الديوان إذ يقول في قصيدة "خبري":

فيا خبري متى ستكون
كالنجم في سر المواقع ثم
كرؤى صَبيّ ما بَلَغْنَ الحُلْمَ بعدُ
كأعقد ما يكون من التداخل
بين أسفار الطيور و بين أسفار السماء[1]

إن الشاعر يتساءل أو يسأل خبره متى سيصبح مثل النجم في سر المواقع متى يكون موقعه كموقع النجم في مداره ،أو فهي للتخيير، فالشاعر يسأل خبره متى سيكون **كالنجم أو كرؤى صبي ما بلغن الحلم بعد.** و كأن الشاعر يحلم بأن يكون خبره كالنجم في سر المواقع أو يكون كالصبي لم يبلغن الحلم بعد أو يكون أعقد من التداخل بين أسفار الطيور و بين أسفار السماء.ثم يذهب ليصف حياته أومعاشه في قرية مكسورة القرميد، ثم يشبه تلك الصنوبرة التي في الفناء بالمنارة يسترشد بها السحاب العابر فيرسو على ذلك السقف المكسور،ولون تلك الصنوبرة الأخضر الذي هو لون الصمود الوحيد في رؤيا

[1] – بلغيث عادل ، **قصائد من مدخنة القلب** ،المصدر السابق، ص: 12.

الشاعر،و ما دل على لون الصنوبرة هو الهاء الضمير المتصل في لفظة لونها وقد استعمل أداة التشبيه (مثل) لتشبيه شعره بالظباء التي تعيش على حلم عشب طري و يعشق أن يعيش و ينام في آمان خوفا من السباع و الحيوانات المفترسة مثل: الظباء.

يعيش على حلم عشب طري

و يعشق قيلولة في آمان المدى.[1]

كما نجد الشاعر **عادل بلغيث** قد وظف المقارنة عن طريق التشابه أو المماثلة سبع (07) مرات في قصيدة (رسائل قلب يشبه الكمان الأجهر)،و ما نلاحظه من خلال عنوان هذه القصيدة نجده أنه استعمل علاقة مقارنة بتوظيفه لفظة (يشبه) حيث شبه رسائل قلب بالكمان الأجهر ، فالشاعر في هذه القصيدة يسأل العازف "دابوسي" و الشاعر "ماشادو" و "فابري" و الرسام الفرنسي "هنري ماتيس" ثم يذهب ليسأل قلبه فيقول و هو يسأل الشاعر "ماشادو" عن الأرض هل ستموت كموت حبيبته ليونور ، أم أن تلك الأرض ستبقى حية بسبب رثائهم لها ما رثى هو حبيبته لتبقى حية في قلبه ،يقول:

و إلى الشاعر "ماشادو" هل ستموت الأرض ياماشادو

كعيني زوجك "ليونور"؟

أم ستبقى حية بما علينا من الرثاء

و ما عليها من قبور؟[2]

ثم يذهب ليخبرنا على أن بينه و بين قلبه سرب من طيور ، ثم يعود ليسأل ذلك القلب إن كان بينهما سرب طيور أم أصبح البعد بينهما يقاس بشيء أصغر شبهه بالريشة في سرب النور ، فيقول :

و إلى قلب بيني الآن و بينه سرب طيور

هل بينك يا قلب و بيني سرب طيور؟

[1]– بلغيث عادل، الديوان، المصدر السابق، ص:13.

[2] – بلغيث عادل ،الديوان ، ص: 15.

أم بت تقيس البعد بشيء أصغر كالريشة في سرب النور؟ [1]

حيث يصرح الشاعر بأن المسافة التي بينه و بين قلبه تشبه ذلك البعد الذي أصبح قلبه يقيسه بشيء أصغر كالريشة حيث استبدل كلمة طيور بلفظة النور و كأنه يعيش على قلبه في ظلمة حالكة ، باحثا عن بصيص من النور و لو كان بمقدار ريشة.

ثم يذهب الشاعر في أسطر أخرى من القصيدة نفسها،فيحدث ذكراها التي كانت على شرفة عمر الخيام ذلك الشاعر الفارسي ، فيخبرنا بأنه لم يكن يعرف أن التي كانت ذكراها بشرفة عمـر الخيام تشبه التحف الصينية فــي رونقها و جمالها و رقتها إلى حين لقاءهـا و قلبها منتظم الدقات و وجهها يشبه جنيا ذلك البيت الذي بناه من قطع قلب ، وهذا ما صرح به في بداية القصيدة، حيث قال :

صباحا أقطع أشجار قلب

لأبني بها بيتا في القلب[2]

فهو يقول بأن هذا الوجه مهما كان يحمل من الحزن ما يشبه قلبه ، فهذا يدل على أن قلبه محمل بالأحزان و هذا ما يدل عليه عنوان الديوان.فالتشبيه أو الاحالة بالمقارنة جعلت من النص يتضام مع بعضه محققا بذلك تماسكاً بين وحداته و مع العنوان الرئيسي في الوقت نفسه.

يا طفلا يموت على الحياة بكل عصفور رأى

و بكل حرف أبجدي كان يركض في لسانه كالظباء[3]

هنا نجد الشاعر يشبه الطفل بهاء الدين بالظباء الصغيرة و هي تركض مستأمنة المكان ، فبهاء الدين و هو يعبر الطريق كي يشتري مبراة و كوسا يتعرض للإعتداء مثلما تتعرض الظباء إلى الوحوش المفترسة و هي تركض بين أحضان الطبيعة دون أن تجد

[1] – بلغيث عادل ،الديوان، المصدر السابق ، ص: 16.

[2] – الديوان ،المصدر السابق، ص: 15.

[3] – الديوان ،المصدر السابق ، ص: 25.

من يحميها،مثلما ينام السياسي العظيم إذا تأذن نوحنا ، ولا احد منهم يندد على ما يحدث من اغتصاب و اختطاف و جرم .يقول الشاعر: و هو يندد بما حدث مع بهاء الدين

تيتم الآباء بالأبناء يا ولدي المقدس

لم تزل تعوي الذئاب إذا أتت أفراحنا

و تنام آذان السياسي العظيم إذا تأذن نوحنا

و كأننا نأتي بأولاد لتملأ ملعبا فيقال أن الشعب شاء. [1]

إن المقارنة عن طريق التطابق أكثر تكرارا في قصيدة "فصوص الجراح" ،و قصيدة "الحزن" مما حقق اتساقا بين أسطر القصيدة أو بين الوحدات صغرى للنص. إن فاعتماد الشاعر على عنصر المطابقة لم يكن محض صدفة،و إنما كان حضورا قائما بوعي تام و اختيار يناسب المقام الذي جاءت فيه ، فنجد في قصيدة "الحزن" أن عنصر المطابقة جاء ليبرز مدى الحزن الذي يعشش في قلبه. يقول الشاعر:

الحزن أمر بسيط

كأن أقول : أحبك الان

ثم ألقي بجملة في السماء

ليس للسحب أقدام

كأن أذكر لي قلبا

ثم ألقي بجملة في المرايا

لن أراك يا داخلي أبدا

كأن تبصمي بشفتيك كل هذا الغياب

كأن توقدي من قمر ظل نهد

لأمتص ليلاً طويلاً بعينيّ ...[2]

[1] – بلغيث عادل ،الديوان، المصدر السابق، ص: 25.

[2]– الديوان نفسه ص: 169.

رغم حزنهما إلا أنهما يتسمان في نفس الوقت في صمت يطغى عليه زورق لقائهما فيقول الشاعر واصفا هذا المشهد بدقة متناهية قائلا:

مهما ارتكب من الحزن شبيه بي

نبتسم في نفس الوقت

نحرك زورق لقيانا

كم نبذل جهدا في الإبحار بهذا الزورق من صمت

الحب صغير كالنملة حافرة القصر

و كالقبر به ما لا نعرف من موت. [1]

كما نلاحظ في هذه الأسطر توظيفا لعناصر المقارنة بالتشابه، حيث شبه الشاعر الحب الصغير الذي يوجد بقلبه فهو بصغر النملة و بالقبر الذي به ما لا نعرف من موت.ثم يذهب ليعبر لنا عن وحدته وهو يفترس البيتزا،فنظراً لكثرة بقائه وحيدا أصبح شبيهاً بالوحش المفترس ،حيث أصبح يشبه شقائه بالبحر الذي له جوع أزلي بسقوط القمر بأحضانه كالقمر الذي بتحكم في حركة البحر دون أن يلمسه بفضل جاذبيته ثم يسأل لِمَ المدّ و الجزر يقرب الماء من الشاطئ ثم يبعده عنه،و كأن الشاعر يشبه القلب الذي يهجره و ترك مسافة بينهما ذلك القمر الذي يحرك أعضاء البحر فيبعدها عن بعضها و كأنه يعيش غربة مع قلبه فيقول:

وحدي أفترس البيتزا

و الآن لنا طبق صلصة الحمراء على مد بحيرات الشفق

كنت الأشقى ، كالبحر له جوع أزلي لسقوط القمر بأحضانه

كنت الأشهى ، كالقمر يحرك أعضاء البحر بلا أدنى لمسات

فلم المدَّ و هذا الجزر بلا لقيا في بيت الفرق؟[2]

[1] – بلغيث عادل ،الديوان ن ص: 17.

[2] – الديوان ،المصدر السابق، ص: 17.

أما في القصيدة "بهاء الدين" فنجد أن عناصر المقارنة قليلة بالمقارنة مع القصائد السابقة ، حيث وظفت في ثلاث مواضع فكان منها ما يمثل التشابه و الآخر المطابقة فيقول الشاعر:

يا بهاء الدين

كأن تختفي قطرة من مطر في سموات صدرك

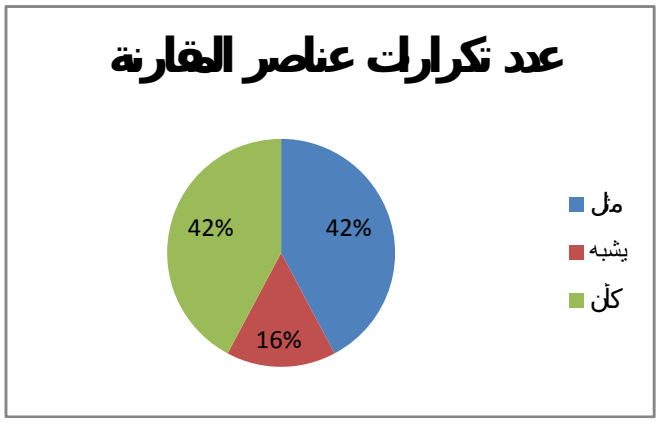
كأن لصفي إلى كمنجة يتكرر ذبح أنغامها ...لكنها لا تموت

كأن يفصص المسافر زهرة الطريق قائلا : البيوت ، البيوت ، البيوت.[1]

فإذا تأملنا هذه الأسطر الشعرية سنجد أن الشاعر يطابق بين الحزن و قول كلمة الحب التي يلقيها في السماء ، ثم يذكر أن له قلباً و يعود للحزن عندما يتذكر أنه لن يره ما بداخله أبدا،و قد ساعد هذا النوع من الإحالة على تماسك القصائد مما يساعد القارئ على فهم مقاصد الشاعر و تأويل النص و فك شفراته .

و هذا محاولة بإحصاء هذه العناصر الاحالية من المقارنة و يظهر هذا الإحصاء أن عنصر المشابهة أكثر العناصر توظيفا في الديوان كما هو مبيّن في الجدول:

العنصر المقارنة	الكاف	مثل	يشبه	كأن
عدد التكرارات	111	19	07	19



[1] – الديوان ،المصدر السابق، ص: 169.

إن مظهر الاتساق بالإحالة المقارنة لا يختلف أو يقل عن غيرها من الإحالات كالضمائر و أسماء الإشارة و الأسماء الموصولة و غيرها ، فهي في أغلبها نصية داخلية لأنها" تشكل جسرا لسانيا لعبور الدلالة خصوصا بتعالقها مع مفردات أخرى. و تؤطر لكثير من الرؤيا في عالم النص الشعري"[1].و بما أن الألفاظ التي تستعمل للمقارنة،لا يمكن أن تستقل بنفسها أي لا بد من تعالقها مع غبرها ،مما يولد اتساق النص و تماسكه.

4-الاتساق المعجمي في ديوان" لا أحد يربي الريح في الأقفاص "لـ الأخضر بركة.

يعد الاتساق المعجمي مظهراً من مظاهر الاتساق النصي،إذ يتخذ وسائل أخرى غير الوسائل النحوية المتمثلة في المفردات المستقلة بمعناها المعجمي عن السياق،حيث شكل مادة أولية لا تمثل بعداً نصياً على مستوى الجملة البسيطة أو المركبة،لكن عندما يعمد منتج النص إلى انتاج فكرته يقوم باختيار الألفاظ المنسجمة مع المعنى. إن الكلمة المعجمية في لسانيات النص ليست هي القصودة حد ذاتها، و إنّما ترابطها و تناسقها مع باقي الكلمة المجاورة لها، أي ما يسبقها و ما يلاحقها حيث يرى **محمد مفتاح** أن:" اللسانيين عبروا بالترابط عما كانت علاقته المشابهة أو المجاورة أو كانت علاقة ضمنية"[2]، فهو يفرض تواجد نوع من الصلة بين المعالم المعجمية التي يتوفر عليها النص و بين سياقه، و حتى يتم التعامل مع " الكلمة في الخطاب الشعري باعتبارها كلمة مشحونة بدلالات متعددة المشارب: دينية – ثقافية- اجتماعية – حضارية بصفة عامة، وليس فقط كلمة عادية تؤسس علاقة مباشرة تعينية مع مرجعها ،ومهما تعددت الآراء بصدد معجم الخطاب الشعري،فإنها جميعاً تلتقي في ضرورة الانتباه إلى خصوصيته"[3] .

و لهذا تدرس الكلمة من خلال قيامها بتلك العلاقات الدلالية التي ينتجها السياق الخطابي،و لا سيما الخطاب الشعري، فهو " يغدو بالضرورة جزءاً من البنية الجمالية للعمل

[1] – خوالدة فتحي رزق، تحليل الخطاب الشعري ثنائية الاتساق و الانسجام في ديوان أحد عشر كوكبا لمحمود درويش المرجع السابق،ص:45.

[2]– مفتاح محمد ،**دنامية النص** ،المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان،ط2 ، 1990، ص: 23.

[33]– خطابي محمد ، لسانيات النص– مدخل إلى انسجام الخطاب،المصدر السابق، ص: 249.

و يدخل في علاقات معتمدة مع مكوناته الأخرى، و هكذا يجب أن يقوم و يدرس من خلال وجهة نظر هذه المقصدية البنيوية"[1].

و بهذا سوف نتتبع المستوى المعجمي داخل المدونة من خلال التقسيم الذي قدمه **هاليداي و رقية حسن**،وهو كالآتي:التكرار(Réitération)،التضام (Collocation)، التوازي (Parallélisme).

1- التكرار:

التكرار هو أحد الظواهر اللغوية التي اتسمت بها جميع اللغات، و خصوصاً منها في اللغة العربية. لقد اعتنى به أهل العربية قديماً و حديثاً، فكان محل اهتمام النحويين و البلاغيين، فتحدثوا عن حقيقة التكرار و أنواعه و أغراضه البلاغية، اعطوا أمثلة على كل نوع و شواهد لكل غرض فكانت نظرتهم إلى تكرار في تماسك النَّصوص قليلة، على نحو ما عده "الجرجاني" من النحو "التي تبث في الكلام الانسجام و الاتساق و التناسق"[2].

و بما أنَّ دراستنا تدور حول أهمية التكرار في تحقيق الاتساق النَّصي لديوان الشعر الجزائري المعاصر،سنحاول أن نتطرق إلى مفهوم التكرارو إلى أنواعه و دورها في تحقيق الاتساق النَّصي فهذه الدواوين سواء على مستوى الديوان الواحد أو على مستوى عدة دواوين.

1. مفهوم التكرار :

أ- تعريف النكرار لغةً:

1- تعريف التكرار لغةً : تشير المادة اللغوية (كرر) في (**قاموس المحيط**) لفيروزآبادي إلى معنى " التتابع مرّة بعد مرّة فالكَرّة،المرَّة و يقال،كرره تكريراً و تكراراً و تكِرَّة، أعاده مرّة

[1]-خطابي محمد ، المصدر السابق ،ص 250.

2- خليل إبراهيم ،**في اللسانيات و نحو النَّص**، دار المسيرة للتوزيع و النشر و الطباعة **ط**1، 2007،ص:231.

بعد أخرى"[1]، و قد وردت بعض تصريفات (الكرّ) في القرآن الكريم قال تعالى :" ثُمَ رَدَدْنَا لَكُمْ الْكَرَّةَ عَلَيْهُم وَ أَمْدَدْنَاكُمْ بِأَمْوَالٍ وَ بَنِينَ وَ جَعَلْنَاكُمْ أَكْثَرَ نَفِيراً" الإسراء- الآية 06.

و قوله تعالى :" فَلَو أَنَّ لَنَا كَرَّةً فَنَكُونَ مِن المُؤْمِنِينَ " الشعراء – الآية 102.

و قوله تعالى :" قَالُوا تِلكَ إذاً كَرَّةُ خَاسِرةٌ " النازعات – الآية 12.

و قد يأتي له تصريف آخر و هو "**التكرير**"، يقول الرازي في **(مختاره)** :" الكرَّ الرجوع ، يقال كررت الشيء تكريراً و تكراراً "[2]. و يقول ابن سيده (458هـ) في مخصصه:" و الألف في (تكرار) عوضاً عن الياء في (تكرير) و يجعلون ألف التكرار و الترداد بمنزلة ياء تكرير و ترديد "[3] .

و الناظر إلى معجم **(لسان العرب)** في مادة "**كرر**" نجد أنها تدور حول عدة معاني، حيث يذكر "ابن منظور" عدة محاور أساسية لها و منها : **الكرُّ** : الرجوع .. و كرر الشيء و كركره : أعاده مرة بعد أخرى[...]و يقال : كرّرت عليه الحديث و كَرْكَرْتَهُ إذا ردّدته عليه [...]،و **الكرّ** : الرجوع على الشيء، و منه التكرار[...]و **الكُرّة**: البعث و تجديد الخلق بعد الفناء، و **الكرّ**: حبل تقاد به السفن في الماء، و قيل الكرّ : الحبل الغليظ[...] و الكرُّ : ما ضم ظَلَفَتَي الرّحل و جمع بينهما[....] " [4].

من خلال هذه التعاريف اللغوية يتبين لنا أن مادة "**كرر**" تدور حول عدة معاني فمنها:

- الرجوع، وهذا له علاقة بالإحالة على مذكور سابق داخل النَّص أو إحالة على سابق.

---

[1]– الفيروزآبادى مجد الدين أبو طاهر محمد بن يعقوب،**القاموس المحيط** ، باب الراء ،فصل الكاف،مادة كرر ، مج5،تح: حمد نعيم , مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة.

[2]– الرازي **محمد بن أبي بكر بن عبد القادر** ، **مختار الصحاح**، تح:يوسف الشيخ محمد ، **مكتبة لبنان**، 1986 ، ص: 257 .

[3]– ابن سيده بن اسماعيل الأندلسي ، **المخصص**، تح: مكتب التحقيق بدار إحياء التراث العربي ،ط1،بيروت ،لبنان ،1996، ص :256.

[4] –ابن منظور ، المرجع السابق، مادة **(كرر)**،ج13.

❖ أيضاً من معانيها: إعادة الشيء أكثر من مرة، و كذلك: البعث، و الحبل الغليظ المشدود خيوطه بعضها ببعض و إلتفت لتكون حبلاً متيناً .

❖ و كذلك ضم ظَلْفَتَي الرّحل، و الضم أحد معاني التماسك.

❖ و تصريف الريح السحاب إذا جمعته بعد تفرق، فهذا يعني ضم الشيء و جعله في وحدة كلية، و الدراسية النَّصية تدرس النَّصوص بصفتها وحدة كلية.

❖ **تعريف التكرار اصطلاحاُ :**

أما من الناحية الاصطلاحية، فيعرفه البلاغيون العرب و على رأسهم "ابن الأثير" على أنه "دلالة اللفظ على المعنى مرددا"[1].

و يحدده **الزركشي** فيعرفه بأنه " الترديد و الإعادة،وهو أن يعلق المتكلم لفظة من الكلام ثم يردها بعينها، و يعلقها بمعني آخر كقوله : ﴿ حَتَّى نُؤْتَى مِثْلَ مَا أُوتِيَ رُسُلُ اللَّهِ اللَّهُ أَعْلَمُ ﴾ سورة الأنعام الآية 124"[2].

يعرف **الجرجاني** (392ه) **التكرار** في كتابه (**التعريفات**) :" عبارة عن الإثبات بشيء مرّة بعد أخرى "[3]، و ذهب الحموي (623ه) في كتابه (خزانة الأدب و غاية الإرب)إلى ما ذهب إليه سابقوه في أنّ **التكرار** يتمثل في أن "يكرر المتكلم اللفظة الواحدة باللفظ و المعنى و المراد بذلك تأكيد المدح أو الوصف أو الذّم أو التهويل أو الوعيد أو الإنكار "[4].

---

[1]– ابن الأثير ضياء الدين ،**المثل السائر في أدب الكاتب و الشاعر**،تر :أحمد الحوفي، بدوي طبانة، ج3،نهضة مصر ،دط، دت،ص: 3.

[2]– الزرّكشي بدر الدين،**البرهان في علوم القرآن**،ج3،تح محمد أبو الفضل إبراهيم،مكتبة دار التراث،القاهرة،ص:301.

[3]– القاضي الجرجاني ، **التعريفات** ، تح: نصر الدين تونسي، شركة القدس للتصوير،ط1، القاهرة، 2007، ص:113 .

[4]– الحموي تقي الدين أبي بكر علي بن عبد الله،**خزانة الأدب و غاية الإرب**، تح: عصام شعيتو،ج1 ، دار الهلال ،ط1، بيروت لبنان، 1987،ص: 161.

غير أن **السيوطي** قد ربط التكرار بمحاسن الفصاحة،وهذا ما ورد في كتابه (الاتقان في علوم القرآن) :" هو أبلغ من التوكيد، وهو من محاسن الفصاحة "[1] .و "لم يهمل **الزركشي** أهمية هذا العنصر حيث سماه في كتابه(البرهان في علوم القرآن): التكرار بالترادف "[2]

أما من منظور لسانيات النَّص، فيعرف **محمد خطابي** التكرار على أنه: " شكل من أشكال الاتساق المعجمي يتطلب إعادة عنَّصر معجمي، أو ورود مرادف له، أو شبه مرادف أوعنَّصرا مطلقاً أو اسماً عاماً"[3]،و تجدر الإشارة هنا إلى أن المصطلح التكرار الذي استعمله "محمد خطابي"، هو نفسه مصطلح التكرار الذي أورده البلاغيون العرب القدامى.

و يذكر **الأزهر الزناد** بأن الإحالة بالعودة تشمل على نوع آخر من الإحالة يتمثل في تكرار لفظ أو عدد من الألفاظ في بداية كل جملة النَّص قصد التأكيد و هو الإحالة التكرارية"[4].

أما **دفيد كريستال David Crystal** فيجعله واحداً من عوامل التماسك النَّصي وذكر أنه "التعبير الذي يكرر في الكل و الجزء"[5]،و يتمثل في إعادة عنصر أو عدد من العناصر اللغوية في بداية كل جملة من جمل النّص لغرض التأكيد"[6]،بحيث تسهم هذه الظاهرة اللغّوية بشكل واضح في ربط عناصر النص المتباعدة،كما تحقق استمرارية النّص و تلاحماً بين عناصره من خلال استمرارية عنصرٍ لغوي من أول النّص إلى آخره، وهذا العنصر يربط أجزاء النّص مع تضافر عوامل تماسك النّص الأخرى" [7]،و منه فإن العناصر المكررة تحافظ

---

[1]– السيوطي عبد الرحمان بن ابي بكر جلال الدين،**الاتقان في علوم القرآن**،تح: محمد أبو الفضل إبراهيم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، ص:2.

[2]– الفقي صبحي ابراهيم ، علم اللغة النصي،ج2، المصدر السابق، ص:21.

[3]– خطابي محمد ،المصدر السابق، ص:24.

[4]– الزناد الأزهر،نسيج النص، المصدر السابق،ص: 119.

[5]– الفقي صبحي إبراهيم ، المصدر السابق،ج2،ص: 19.

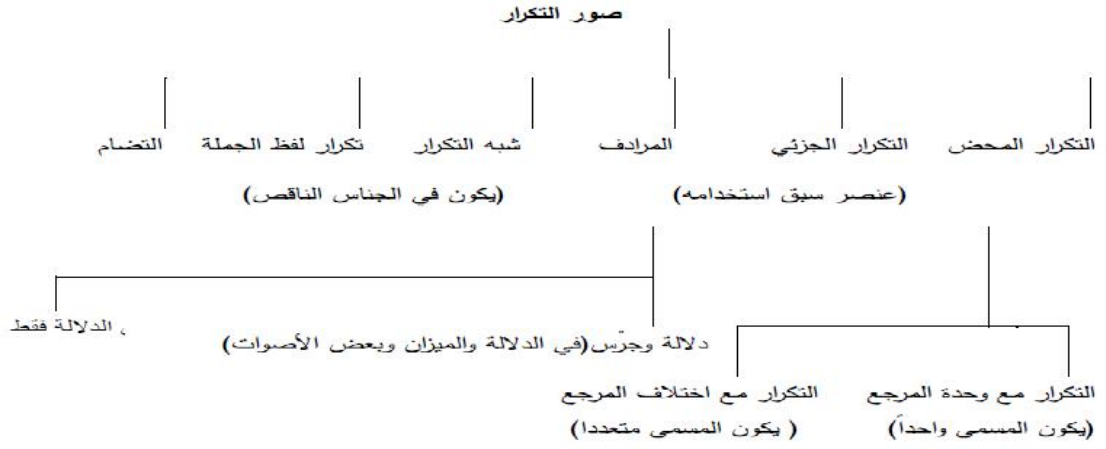
[6]– الزناد الأزهر ، نسيج النص ، المصدر السابق، ص: 119.

[7]– الفقي أصبحي إبراهيم، المصدر السابق، ص: 22 .

على بنية النص و تماسكه، وهي بذلك تخدم الجانب التداولي لهذا النص، لأن تكثيف المفردات أو شبهها عن طريق التكرير يعني بذلك إعادة تأكيده في كل مرّة بهذا الأسلوب اللغوي الحامل لمعاني جديدة التي تعبر عنها هذه اللغة الشعرية و التي تُعد المفردة اللغوية مقصودة في حد ذاتها لتبليغ مقاصد الخطاب لأنها" لغة مصفاة و مركزه، فلا يسمح للشاعر باستخدام اللفظ إلا أن يكون هو اللفظ الأوحد الذي يحمل أكبر طاقة من الفعالية في السياق الشعري"[1] .

كما يعد التكرار أيضاً من أظهر وسائل الاتساق الملاحظة مباشرة، مما يسهل مهمة القارئ،حيث تسهل مقارنة بالوسائل الأخرى.و يرى **فان دايك (Vandijk)** أن " التكرار البسيط لوحدة معجمية ما في عدد من الجمل لا يعد بأية حال من الأحوال قيوداً للنحوية النصية Textuelle Grammutikalitat غير أن أساس(تنظيم / توجيه محدد) بمعنى أن ثمة وحدات معجمية في البنية الدلالية للجمل التالية يجب أن تكون متماسكة استناداً إلى جمل سابقاً، و يرى أن ذلك القيد الكامن بشكل أعمق و الأعم يكون (يعمل) من خلال بنية كبرى نصية.و المخطط التالي يوضح أنواع أو صور التكرار"[2] .

و ننقل هنا المخطط التالي عن محمد خطابي الذي يوضح الصور التكرار[3] .



[1]– اسماعيل عز الدين ، **شعر العربي المعاصر**، دار الثقافة، بيروت، 1966، ص: 184.

[2]– بحيري سعيد حسن،علم لغة النص – المفاهيم و الاتجاهات ، المصدر السابق، ص: 244.

[3]– خطابي محمد،لسانيات النص– مدخل إلى انسجام الخطاب،المصدر السابق، ص: 27.

تتنوع صور الروابط التكرارية، إذ يمكن ذكر نوعين لها :

1-التكرار المحض (التكرار الكلي) و هو نوعان :

- ❖ التكرار مع وحدة المرجع (أي يكون المسمى واحد).
- ❖ التكرار مع اختلاف المرجع (أي المسمى متعدد).

2-التكرار الجزئي : و يقصد به تكرار عنَّصر سبق استخدامه، و لكن في أشكال وفئات مختلفة.

3-التكرار بالمرادف : و يضم كلمات تختلف في الشكل و متفقة في المعنى.

4-شبه التكرار : و هو يشبه الجناس الناقص أي اتفاق كبير في المبنى مع وجود اختلاف في صوت واحد عادة .

5-تكرار التوازي (النسق) : و هو تكرار بنية لغوية معينة مع شغلها بعناصر معجمية جديدة.

و هناك من يذكر للتكرار عدة أنواع هي :

1-تكرار الحروف و الكلمات و العبارات و الجمل و الفقرات أحياناً.

2-تكرار القصص[1].

فالنوع الأول يظهر في القرآن الكريم داخل السورة، و من أمثلة تكرار "لفظ الجلالة" أو تكرار﴿**فبأي ءَالآء رَبّكُمَا تكذبان**﴾سورة الرحمان الآية 13،و من خلال هذا النوع يظهر الاتساق النَّصي بين أجزاء أو وحدات السورة.

أما النوع الثاني فإنه لا يحقق الاتساق بين أجزاء السورة،كونه يحصل على مستوى السور المختلفة، حيث لا تكرر القصة في السورة واحدة، و إنما يتكرر ذكرها في القرآن الكريم بصفة عامة مثل ذلك: بعض قصص الأنبياء، منها قصة أدام و إبليس، وقصة

[1]- جميل عبد المجيد،**علم النَّص أسسه المعرفية و تجلياته النقدية**،،مجلة عالم عدد2 ، مج32 ، (أكتوبر/ديسمبر) ،ص: 146.

موسى عليه السلام...الخ. و لكون النوع الثاني لا يحقق الاتساق على مستوى السورة الواحدة فإننا سنقتصر في دراسة على النوع الأول.

3-وظائف التكرار و أغراضه البلاغية :

لقد تناول كثير من البلاغيين وظائف التكرار المعجمي، و عددوها له و اعتبروا التكرار دون وظيفة تذكر(عيب)، يذكر **ابن رشيق** في كتابه تسع وظائف للتكرار حيث يقول :"و لا يجب للشاعر أن يكرر اسماً إلا على وجهة التشويق و الاستعذاب[...] أو كان على سبيل التنويه و الإشادة بذكر، إن كان مدحاً[...] أو على سبيل التعظيم للمحكي عنه أو على سبيل التقرير و التوبيخ[...] أو على وجهة الوعيد و التهديد."[1]، و هذا يوحي بأن البلاغيين العرب قد اهتدوا إلى كثير من وظائف التكرار.

أما وظيفته في إطار لسانيات النَّص، فقد ذكر الباحثون في مجال هذا العلم عدة وظائف يأتي على رأسها أنه "يهدف إلى تدعيم التماسك النَّصي"[2]، وكذلك " يعطي منتج النَّص القدرة على خلق صورة لغوية جديدة"[3].

فوجود التكرار في النَّص يحقق الاتساق،و ترابط وحدات النَّص سواء كان في بداية النَّص أو في نهايته أو حتى في ثناياه، و سواء كان كلمة أو جملة أو عبارة أو حتى تكرار آية في سورة من سور القرآن الكريم.

---

[1]– القيرواني ابن رشيق ،**العمدة في محاسن الشعر و آدابه**، تح:محمد محي الدين عبد المجيد، ج2،دار الجيل ، بيروت،دط،1982 ،ص: 73.

[2]– الفقي صبحي ابراهيم ، المصدر السابق، ص:21.

[3]– دي بوجراند روبرت، النص و الخطاب و الإجراء ،**المصدر السابق**،ص:306.

أهداف التكرار :

يستعمل التكرار في مجالات لغوية عدة، ومن أهم أهدافه مايلي:[1]

أ-تقرير وجهة نظر معينة و توكيدها .

ب-التعبير عن الدهشة من وقائع قد تبدو متضاربة،مع وجهة نظر مستقبل النص .

ج-يستعمل التكرار من أجل الانكار كما يعرفه **هالداي و رقية حسن** أي لرفض مادة رفضت صراحة (أو ضمناً) في مقال سابق .

د-كذلك يجد المرء عاملا سياقياً آخر يستدعى التكرار هو الحاجة إلى التغلب إلى مقاطعة شخص آخر لحديثه بكلام غير ذي صلة و إلى متابعة إنتاجه للنص .

و بما أن التكرار، كالوصف من الخصائص اللغوية المحتوم لزومها للأعمال الأدبية سردية كانت أم غير سردية، فإن المرء يضطر لتكرار الألفاظ، أو بعض الأفكار، أو بعض العبارات لأسباب مختلفة منها:

" أ-اللغة لا تسعف الكاتب بالسعة و التبحر، أو لنقل أن الكاتب هو الذي لا يسعفها بالتبحر فيها، و التمكن من كل معجم ألفاظها،فيقع التكرار في ما منه بد .

ب-أن طبيعة الموضوع المعالج تقتضي تكرار معان و أفكار مختلفة .

ج-لكل كاتب معجمه اللغوي، فالكاتب حين يدمن الكتابة و يحترف تنسيق الكلام فيلجأ إلى التكرار، وقد تصبح هذه الظاهرة عادة عنده "[2].

و السؤال الذي يطرح نفسه في هذا المقام ،كيف يمكن لهذه الوسيلة الاتساقية (التكرارية) أن تسهم في التماسك النصي لهذه المدونة ؟

---

[1]- أبوغزالة إلهام ، علي خليل حمد، مدخل إلى علم لغة النص تطبيقات لنظرية روبرت ديبوجراند و ولفجانج ،الهيئة المصرية العامة، للكتاب،ط2، 1999 ، ص ص : 83/82.

[2]-ينظر مرتاض عبد الملك،**تحليل الخطاب السردي- معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق** ،ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية،بن عكنون، الجزائر، دط،1995،ص: 268.

سنتطرق إلى إحصاء التكرارات الموجودة في ديوان "لا أحد يربي الريح في الأقفاص"ل الأخضر بركة، و ديوان "الليل كله على طاولتي"ل محمد بن جلول.

من خلال عنوان الديوان الأخضر بركة (لا أحد يربي الريح في الأقفاص) يظهر أن كلمة "الريح" هي البؤرة أي يمكن زحزحة العنصر إلى اليمين حيث يمكن القول " الريح لا تربى في الأقفاص"، و بما أن هذه الكلمة هي العنصر المبأر فلا بد أن يكون تكراره أكثر من مرّة، حيث نجد أن أول قصيدة في هذا الديوان تحمل اسم **الريح**، و لقد تكررت هذه الكلمة أو اللفظة 65 مرة ،و كان أكثرها في قصيدة "الريح" التي وصل عددها إلى 43 مرة.

يمكننا تفسير تكرار كلمة (الريح)في النص هي محمول النص برمته ومن المعقول أن يتكرر هذا العدد للتنبيه على مفاصل الرؤية التي يُريد المبدع أن يقدمها للقارئ،يقول في قصيدة (الريح):

ما ثَّم من أحدٍ
يربي الريحَ في الأقفاص .
أو أحدٍ يُهدئها بأقراص .
تهب الريحُ كي تتكلم الأشجار .
الريح لا ترتاح في مقهى.[1]

إن الشاعر ينفي أن هناك أحد له القدرة على أن يتحكم أو يسيطر على الريح مستعملاً حرف النفي (ما)، مرة فهي تهب لتسمح للأشجار بالتكلم و هي لا تعرف الراحة و الاستقرار كذلك المتجول العاشق لا يكون حراً بدون قيد. فلقد تكرر هذا اللفظ في الديوان 78 مرة، و يعد هذا التكرار نوعاً من" التكرار المحض مع وحدة المرجع (أي يكون المسمى واحداً)"[2]و الذي يظهر من التكرار المتعدد لنفس الكلمة، كما نجد أنه هناك تكراراً لكلمة

[1]– بركة الأخضر ، ديوان **لا أحد يربي الريح في الأقفاص**،الوطن اليوم ،الجزائر، 2016، ص ص: 7/6 .

[2]– عفيفي أحمد ، **نحو النص – نحو اتجاه جديد في الدرس النحوي، المصدر السابق**، ص:107.

النار من نفس الديوان ،و التي بلغ عدد تكراراتها 15 مرة في قصيدة "حدائق النار" فمثلاً في قوله:

النارُ ياقوت الكتابةِ

لا تمت **النارُ** إلاّ لانفلات خارج الأوصاف

لا أكذوبة ب**النار** تأنس

العريُ ثوب **النار** [1]

إضافة إلى تكرار كلمة النار في الاسطر (16-23-28-34-42-45-47-48-51-52) من القصيدة مما أدى بهذا النوع من التكرار إلى الترابط بين أسطر القصيدة الواحدة،وهذا ما وجدناه متوفراً بكثرة في هذا الديوان و الذي نجده في معظم قصائد الديوان، و يوضح الجدول التالي العنصر المكرر و عدد تكراراته:

عنوان القصيدة	العنصر المكرر	عدد التكرارات
" الريح "	الريح	48 مرة
" حدائق النار"	النار	15 مرة
" حدائق اضوء"	الضوء	18 مرة
" مديح الماء"	الماء	10 مرات
" يا ترابا"	ترابا	08 مرات
" الغيم "	الغيم / الغيوم	14 مرة
" الأشجار"	الأشجار	05 مرات
" أيها البحر"	البحر/ الماء/الريح	06/33/18
وردِ الصباح	الصباح الذي (توازي عمودي)	07
" عتبات البياض "	بيضاء / أبيض	15/09

[1]- بركة الأخضر ، الديوان ، المصدر السابق،ص: 13 .

ما نلاحظه من خلال الجدول أن التكرار قد انبث و توزع بين ثنايا الديوان ليشكل معلماً بارزاً من معالم اتساق النص الشعري، بحيث شكل حضوره جسرا يعبر القارئ من خلاله من قصيدة إلى أخرى، منتقلاً على متن مفردات مستوحاة من الطبيعة ليخرج الشاعر ما يختلج في صدره لأن يقول مخترقاً لصمت،و لتصغي إليه الآذان إلاّ تلك التي تحاكي أصوات الطبيعة و تأنسها، حيث نجد تكرار لفظة **الضوء** في قصيدة حدائق الضوء و التي كان عدد تكراراتها 18 مرة، يقول الشاعر :

الضوء ضوءٌ

لا يثرثر

لا يفكر في الإضاءة بل يضيئ

و ليس محتاجاً إلى المصباح

بل يحتاجه المصباحُ

ضوءٌ .. لا يلمعه مديحٌ ،

يطفئ العتمات ، لا العتمات تطفئه، [1]

كما نلاحظ في نفس القصيدة تكرار لحرف النفي (لا) ،فيقول الشاعر:

لا شرقية جهتي، يقول الضوء لا غربية

حقيبة الضوء المسافر في قطار النص،

لا يستعجل الضوء الوصول إلى الوصول[2]

لا يرتب موعداً ،

يأتي ليأتي ،

لا يذوب على بساط المنح ،

لا يملك الضوء المكابحَ،[1]

---

[1]– بركة الأخضر ، الديوان، المصدر السابق ،ص: 17 .

[2]– الديوان نفسه ، ص: 18

فلقد عزز تكرار النفي اتساقية النص في كثير من المواضع،كما هو واضح في هذه القصيدة، مما عزز رؤيا الشاعر لحالة الانفلات و رفض ما هو كائن، و العيش كما يفترض أن يكون، فالنفي بحرف (لا) يزيد من خلق الشاعر لحالة التدهور و الانحطاط التي يرها في واقعه، وقد حققت هذه الأداة حالة من التماسك داخل القصيدة، و وطدت تماسكها ضمن قصائد أخرى من الديوان كما هو ملاحظ في قصيدة (الريح) حيث نلاحظ تطابقاً في المعاني المقصودة، و المرجو من الديوان حيث يقول الشاعر :

قصيدة الريح	قصيدة الضوء
لا تحمل الريح الحقائب حين ترحل لا جمارك يفحصون لها الوثائق في الطريق على حدود الأرض لا شرطي، لا دركي يسألها البطاقة	لا يملك الضوء المكابحَ لا يستعجل الضوء الوصول إلى وصولٍ لا يرتب موعداً، لا محطات بها ينزل. الضوء انطلاق السهم، مقودُ سرعةٍ

و على ذكر التكرار المحض الموزّع بين ثنايا الديوان ،و الذي زاد من اتساق القصيدة الواحدة في ذاتها و تلاحمها مع غيرها من القصائد،مثلاً قصيدة (ورد الصباح) تكررت فيها عبارة (الصباح الذي)،و التي بدورها أحالت إلى دلالات ألقت بالمتلقي إلى شاطئ التأويل و التخمين، فالصباح بطبيعته المشرقة المبصرة يستشرق آفاق الأمل و الخير إلا أنه في هذا المحل أو الموقع الذي أخذه فهو ينوء بجملة ما ليس الحقائق المعروفة، و إنما أصبح محملاً بنفحات لشقاء و لا مبالاة، الهجران و انكسار كلها رمزت إليها الكلمة المحذوفة بعد اسم الموصول الذي صاحب لفظة الصباح، فيقول :

الصباح الذي ...

تتثاءب فيه النوافذ ملفوفة في قماش الغسيل

[1]– بركة الأخضر ،الديوان، المصدر السابق، ص: 18

الصباح الذي ...

لم يعد يتحدث الحياة كثيراً

لكي تتسلق أسطورةً أو حجر

الصباح الذي ...

لم تعد تلتقي فيه بالنحلة الوردة المائلة

الصباح الذي ...

مثل اسفنجة مُشع بالضجر[1]

و ما حملنا على أن نؤول المحذوف و نقدره على أنه يدل على حالات الشقاء و الفراق و الضجر و الانكسار و غيره، هو ما جاء بعد تلك العبارة من كلمات دلت على أن المحذوف يحيل على نفس منزعجة، و ضجرة.

و ما يؤكد ذلك من كلمات هي : (تتثاءب – لم يعد يتحدث – لم يعد تلتقي – يتعثر – الضجر) و ما أكد ذلك ما جاء في الأسطر الموالية الثاني عشر و الثالث عشر و الرابع عشر و الخامس عشر من كلمات حملت تلك المعاني(لا أحد ، كَبدْ – يتمرغ – ينكسر)يقول الشاعر:

الصباح المشبه باللا أحد

الصباح الذي في كَبدْ

الصباح الذي يتمرغ في الوحل إثر المطر

الصباح الذي ينكسر

مثل قلب مطلقة[2]

و من شأن هذه الكلمات أن توضح نفسية الشاعر و مقصده، مما فرض عليه معجماً لغوياً خاصاً بتلك الحالة،حيث أسست لبنائية المشروع الفكري المراد طرحه:" لأن التداخل

[1]– بركة الأخضر ،الديوان، المصدر السابق، ص: 123.

[2]– بركة الأخصر،الديوان، ص: 123.

المعجمي يخلق عدة معانٍ فرعية عرضية تقرأ بتشكلات مختلفة بحسب الوسط الذي دعيت منه الكلمة مما يجعلها مؤشراً كنائياً عليه"[1]،وهذه الرؤيا التي تَعُد آلية التكرار إحدى ركائزها اللغوية تربط أجزاء النّص الشعري كله.

و لعل ما يدعم هذا التوجه تكرار لفظة **الضوء** في قصيدة "حدائق الضوء" التي لا ريب أن دلالتها المفتوحة تتصل مع فعل تكرير لفظة **الصباح**،و يبدو أنه مقصود إذ أنه "ينبغي أن يكون وثيق الارتباط المعنى العام و إلاّ كان لفظة متكلفة لا سبيل إلى قبولها "[2] بحيث تتأزر هذه المفردات مع مفردة **(الليل)** التي تحدث مفارقة دلالية،الاّ أنها تربط أوصال الديوان(بين قصائده)،فهي تعكس الواقع المظلم و المعتم.

فتشيداً للمعنى تلاعب الشاعر بالألفاظ معبر عن القلق الذي زرعه في نفسه الحال الذي آلت إليه مدينة بلعباس بشكل خاص و الجزائر بشكل عام حيث يقول الشاعر :

أين كنتُ قبيل أن يحتك بي هذا المكان للمبيت

الليل أم أني أسير تحت غطاء برميل ملئ بالزيوت؟

الليل أم هي أمةٌ مركونةٌ في ظلمة المرآب عاطلة المحرك..؟

غابة من أنفس محشوة في جيب سروال الزوال الليلُ .

وهذه شواهد أخرى للتكرار في الدوين(الليل كلّه على طاولتي) مجمد بن جلول بأنواعه :

عنوان الديوان	عنوان القصيدة	الكلمة المكررة	مواضع التكرار
الليل كله على طاولتي	**محشو بأرجل** ص:13/12	**كوابيس** **فئران**	أدعكُ ظهر **كوابيس** مزعجة، **كوابيس** بنهايات مُرعبة،أفقدكِ لوهلةٍ أعجنه **لفئران** وحدتي! **فئران** مسالمةٌ لا تقرض هواء الغرفة

[11]– مفتاح محمد، دينامية النص ، تنظير و انجاز،المصدر السابق، ص: 56.

[2]– نازك الملائكة،**قضايا الشعر المعاصر** ،دار العلم الملايين ،بيروت،ط7، 1993،ص: 264.

	غبار لقاءٍ قديمٍ ص:17/16	تحججتَ	**فئران** تتمدد داخلي و في عروقي و دمي **تحججتَ** بذلك و توهمت كممسوس يتقطر بالليل، **تحججتَ** كثيراً بألم يديك على الطيران
		النجمة	**النجمة** المحفورة بأظافر أسنان حادةٍ و يابسةٍ **النجمة** **النجمة** بلا زيف أو شبيهِ **النجمة** المعلوكة بنصف حصى و ابتلعتها **النجمة** التي مسحت لمعتها بعد رحيلك **النجمة** التي **مسحت** لمعتها بعد رحيلك
		مسحت	**مسحت** قشور عشاء بائت **مسحت** روائح مارةٍ حبيسة كصورة تذكارية **مسحت** بقايا سجائر و مناديل و أوراق لا تدل **مسحت** مساء ثقيلاً يمدد أرجله الكسيحة علي **مسحت** غبار لقاء قديم
	عن غيمات قادمة لا تمر ص:22/21	اللّيل	يلبس جلدتهم غطاء من **اللّيل** **الليل** المتجمد ببرد عواء بعيد
		الضباب	**ضباب** كثيف يرتب بدلته **ضباب** لميع يشبه صلعته **ضباب** يريد يتدرج ملتفقا صوف الصباحات
		الطريق	ترعى على **الطريق** **الطريق** الذي لا يفسح الطريق **الطريق** الضامر بجنائب ليل

	ترفع بالعطر صوت النافذة ص:26/25	**السجائر**	**السجائر** مزامير أنفاس تطلع من جحيم **السجائر** أصابع تحرك ثوب نحاس شارد **السجائر**
		احسبها	**احسبها** أشجار من خيط قميصك الليلي **احسبها** أشجار عائدة تراقص أعصابي **احسبها** أوتار مسلك بين أصابعي **احسبها** أزهار زاهية على شكل أجراس و نايات
		جثث	**جثث** ناقمة ترقد داخل غابة روحك **جثث** منقحة تحمل رأس صباحٍ
	عويلٌ طويلٌ ص:29/28	**فكرتي**	**فكرتي** عنك بعدما قطفتها متورمة **فكرتي** المبللة على حواف السرير **فكرتي** الحافية بنصف كلام مبهم **فكرتي** المرعبة **فكرتي** عنك تأتي متأخرة **فكرتي** عنك تأتي معطلة و بلا رغبةٍ
		أطلب	**أطلب** الليل كله على طاولتي **أطلب** شبحي نديما على كأس فارغة
	من مطار موعدي القديم ص:34	**نوتة**	**نوتةٌ** عاليةٌ **نوتةٌ** من مساءٍ عجوزٍ **نوتةٌ** بسكاكين ترقص على موسيقى عالمية **نوتةٌ** من هواء يكنس مجسدا **نوتةٌ** من ماء تعزف ديرا

	أحمرك و قذائف أخرى ص:40	الأحمر	**نوتةٌ** تحرس مرقد فسادٍ خفيفات **نوتةٌ** حزينة **نوتةٌ** غائمةٌ ثمة أنت بقليل من **الأحمر** على شفتيك **الأحمر** الكاتم على جسدك **الأحمر** القاتم على وجنتيك كشال عابس في وجه **أحمر** تتأبطه قذيفة **الأحمر** اليابس
	أشمك من مسافة موتى ص:47/45	أصعد	**أصعد** كما لو أنني زومبي كاشف **أصعد** بكامل عفني **أصعد** بكامل حشراتي و ديداني و تحللي
		أسرق	**أسرق** اعضاء جديدة للزينة **أسرق** عينا بنيةً لا يهم ان كانت لامرأة لا تشبهك **أسرق** شعرا اسود سأقص بعضه **أسرق** أصابع تعزف و فما يفقه كل اللغات **أسرق** أشياء كثيرة اعرف انك حلمت بها في **أسرق** أشياء اعرف أنها تحرصك **أسرق** أرجلا بمقاس أرجلك و ارقص معها **أسرق** لمعتك تلك و لالئ نظرتك كلها **أسرقك** كاملة و أدعي أنني بلا سبب **أعرف** مخابئي و كل أماكني المعناة

	أخفي ندبتي بقبعة قرصان ص:60	**اعرف**	بحي(باب الشارف) **أعرف** رقم حسابي و آخر الرسائل القصيرة على هاتفي **أعرف** جملة والدي السحرية سقد روحك **أعرف** مقهى (الفرع)و بعض الأصدقاء المملين جدا **أعرف** طريقي الأول و أغنية حسني (كي تكون معايا) **أعرف** طريقي الأخير و نومي على الطاولة
	نخبك باردٌ من رجله ص: 91/90	**هنا** **انا عائد**	على ركبتيها **هنا** لم يعد للحرب حاجةٌ فكلٌ **هنا** ميتٌ كلٌ هنا خلف هذا الحائط نائم **أنا عائد** مثل جندي عاطل فقد عينه بالخطأ **أنا عائد** كي اطرق الباب **أنا عائد** ناقص و وحيدا
	مشهد الغرفة U17 ص:92	**اذكر**	**أذكر** مشهد النافذة في الغرفة **أذكر** الشجرة الفارعة بأغصانها العارية **أذكر** ضجيج الغرفة المجاورة كنشيد البحارة العابرين **أذكر** الكتب القليلة المرسية كطرق النجاة **أذكر** حبال الغسيل الزرقاء **أذكر** زجاجات الماء صبيحة كنوارس نائمةٍ **أذكر** القمصان المطلقة كالأشرعةٍ

	غبار لقاء **قديم** **ص:16** **بياض طارئ** **ص:20** **عن غيمات** **قادمة لا تمر** **ص:21** **ترفع بالعطر** **صوت النافذة** **ص:25**	**تحججتَ /الليل**	**تحججت** بذلك و توهمت كممسوس ينقطر **باليل** **تحججت** كثيرا بألم يديك على الطيران اثر **الليل** أوراقي البيضاء هي كل ما يزعج **الليل** ؟ و قبل أن نفترق يدس في جيبي ما تبقى من **الليل** بلبس جلدتهم غطاء من **الليل** يلبسُ جلدتهم غطاء من الليل الليل المتجمد ببرد عواءٍ بعيدٍ الطريق الضامر بجنائب **ليلٍ** تحرك عادتي في حرق أرجلي **بالليل** **الليل** المسوس بفرشاة نجوم لازبةٍ

من خلال الجدول نلاحظ أن الشاعر **محمد بن جلول** في ديوانه لجأ إلى أسلوب التكرار المحض (الكلي)، حيث سجلنا حضور كلمة الليل بشكل واضح في قصائد الديوان،و تواتر عددها بخمس و عشرين مرة،و التي أفصح عنها في عنوان ديوانه " اللّيل كله على طاولتي" ضف إلى ذلك تكرير العنوان بأكمله في قصيدة "عويلٌ طويلٌ" في قوله :

"أطلبُ اللّيل كله على طاولتي"[1]، و التي كانت من دلالتها الأرق ، والضياع الذي يعيشه الشاعر طوال اللّيل، و يُذهب عنه النعاس و النوم، فيقول :

أطلبُ شبحي نديماً على كأسٍ فارغة ، متى تخرج الأشباح؟ ، بعد منتصف اللّيل،السجائر أصابع تحرك كوب نعاسٍ شاردٍ،سأقول لتلك الأشياء المتلألئة في الغرفة، أيتها النجوم المُقعصة كسجائر فوق طاولتي، أفتت حجر و سادتي، أنحت رأساً مستيقظاً،النجمة

[1]–بن جلول محمد، **اللّيل كله على طاولتي** ،ديوان،المصدر السابق، ص: 29.

المعلوكة بنصف حصىّ و ابتلعتها، النجمة التي مسحت لمعتها بعد رحيلك،فوق طاولة من الحنين والوجع، لا كؤوس كثيرة على طاولة، أوراقي البيضاء هي كل ما يزعج اللّيل،هكذا كل يوم.

من خلال هذه الأسطر لاحظنا أن الشاعر لا ينام اللّيل وهو يراقب النجوم و يدخن حتى يذهب عن نفسه القلق و التوتر،و هو يحاول أن ينام عندما يشعر الإنسان بالأرق يشعر بأن الوسادة صلبة كالحجر رغم أنها نفس الوسادة التي يتوسدها كل يوم.

شعوره بالحيرة و القلق و غيرهما من الأمور التي تؤرق الإنسان فيصبح اللّيل طويلاً. ولهذا الشاعر يصور لنا حالته و هو يبحث عن أنيس لوحدته من أشباح و نجوم مقصعة و سجائر و تلك الأشياء المتلألئة في الغرفة. فأدى هذا التكرار إلى تلاحم قصائد الديوان و تشابكها فيم بينها و مع عنوانه.

2- <u>التكرار الجزئي في ديوان (اللّيل كلّه على طاولتي</u>)للشاعر **محمد بن جلول:**

الجدول التالي يوضح مواطن التكرار الجزئي في الديوان .

رقم القصيدة	الكلمات المكررة	مواضع التكرار
2	امنحيني منحته	-**<u>امنحيني</u>** بريقك قليلاً ص:11 -ما **<u>منحتهِ</u>** لأرجلي كان أجنحة ص:11
3 7 11	رقصةِ تراقص أرقص	تذوب **<u>كرقصةِ</u>** تانغو ص:12 أحسبها أبكاراً عائدة **<u>تُراقص</u>** أعصابي ص:26 أسرق أرجلاً مقاس رجلك و **<u>أرقص</u>** معها ص:47
3 3 3 20 6	تنام – نم – النوم تنامين النائم نياماً	كي تنام، و نم كي ص:13 قبل النوم أحفرُ معها مسكنها ص:13 تنامين عاريةٍ كقطعة جبنةٍ ص:14 و حذائي النائمٌ ص:87 أحسبهم نياماً ص: 21

3-4	أحفر – المحفورة	**النجمة المحفورة** بأظافر أسنانٍ حادةٍ و يابسةٍ ص:17
3		قبل النوم **أحفر** معها مسالكها. ص:13
5	النجمة – نجوم	غير **نجوم** قديمة تراءى لها أن الذي كان يلمع ص:19
4	أنجماً	أن ثمة كائنات أخرى أكثر **أنجماً** منك تشع ص:16
3	صباحات	ضبابٌ شريدٌ يتدرج متلفقاً صوف **صباحات** بالية ص:22
3	صباحي	حتى في **صباحي** هذا لا يمرون ص:21
12	صباح	**صباحُ** الخير، لا باب لحفرتي ص:49
18	قراصنة	يحملُ أغنية **لقراصنة** يسرقون صناديق أحلامي ص:79
14	قرصان	سأخفي ندبتي بقبعة **قرصان** و أقطع البحر ص:57
2	أجنحة	ما منحته لأرجلي كان أجنحة ص:11
19	جناحايَ	جناحايَ و لا تُسعفني ! ص:82
4	أموات	**أموات** تتآكل أرجلهم في الأسفل ص:16
9	ميت	على قبر طفلٍ **ميتٍ** ص:37
10	الموتى	كان على جثة مثلجة أن تقبل مزيداً من **الموتى** ص:42
7	أشباح	**أشباح** غريبة ترسم فوق ألواح متعددة ص:25
8	شبحي	أطلب **شبحي** نديما على كأسٍ ص:29
26	شبحٌ	أنا **شبحٌ** سيئُ المزاج و مبتدئٌ على موعدٍ ليلي ! ص:57
7	أزهاراً	أحسبها **أزهاراً** زاهية على شكل أجراس ونايات ص:26
8	المزهرية	فكرتي عنك بعدما قطفتها متورمة جفون **المزهرية** ص:28
13	زهرياً	أرتدي معطفاً **زهرياً** ص:54
	زهرة	ندبة صغيرة على شكل قلبي تتفتح **زهرة** ص:83
3	دمي	فئران تتمدد داخلي و في عروقي و **دمي** ص:13
12	دماء	على أطفال أطراف مقلوبة،و **دماء** مضرجة ص:50

12	قتل	كحيلة في **قتل** الوقت و ردم فراغ ثعابين ص:50
12	القاتلة	في كل مرة يعرقل طفل إصابته **القاتلة** ص:51
2	تتماوج	تدفع بقلبي الكسيح عالياً كحشرة مُضيئة **تتماوج** ص:11
17	الموج	التي تملأ رمل اللغة، تسربُ **كالموج** ص:75
7	السجائر	**السجائر** مزامير أنفاس تطلع من جحيم فمي ص:25
16	سيجارة	تمرُّ لشمةٌ على أسنانِ **سيجارة** ص:66

نلاحظ من خلال تتبع ظاهرة التكرار في الديوان (اللّيل كلّه على طاولتي) للشاعر محمد بن جلول مايلي :

أ- أن التكرار في الشعر غير التكرار في النثر،فالأخير ما هو إلا عملية حشو لا أهمية لها،أما التكرار الأول و التي هي تكرار في الشعر فهي تحمل دلالات مختلفة حسب توظيفها في السياق،و"لا نقرأ في الصورة المكرر شيئاً آخر غير الذي سبق، وهذا التكرار يسهم في عملية الإيحاء و تعميق أثر الصورة في ذهن القارئ"[1].

ب- هيمنة التكرار التام و التكرار الجزئي على هذا الديوان وكما هو واضح من خلال الجدول المقدم السابقاً.

ت- لقد أدى التكرار التام و التكرار الجزئي إلى ترابط النص ،حيث ربط الشاعر بين أجزاء القصائد في حد ذاتها و الديوان بشكل عام، مما يسهم في الربط بين أسطر القصيدة و بين القصائد،لتؤكد الثوابت التي نصت عليها المفاهيم و الأفكار التي تكونّ عالم النص باعتباره كتلة واحدة و موضوعا للخطاب .

ث- تم استخدام ظاهرة التكرار المعجمي في ديوان (اللّيل كله على طاولتي) عن طريق التكرار المحض و التكرار الجزئي اللذين زادا من إثراء و اتساقية الديوان.

[1]- هيمه عبد الحميد،**البنيات الأسلوبية في لشعر الجزائري المعاصر-شعراء الشباب أنموذجا**،مطبة هومه،الجزائر،ط1 1998، ص: 46.

ج- إن التكرار عنصر أساسيٌّ في تحقيق اتساقية النّص " ويعد فضلاً عن دلالته النفسية يحمل دلالات فنية تكمن في تحقيق النغمة و الخفة في الأسلوب مما يضفي على النص قدرة أكبر في التأثير على المتلقي،وهذا يوضح لنا مدى أهمية عنصر الإيقاع الموسيقي في التجربة الشعرية وكيفية استفادة الشاعر المعاصر من هذا العنصر المهم في التشكيل الفني"[1].

2- <u>التضام :</u>

يعد التضّام عنصرا مهما في المستوى المعجمي حيث هو " توارد زوج من الكلمات بالفعل أو بالقوة نظرا لارتباطها بحكم هذه العلاقة أو تلك"[2].و لقد أشار إليه كل من الباحثين **هاليداي و رقية حسن** (Halliday and Raquiya Hasan) بقولهما" إن العلاقة النسخية التي تحكم هذه الأزواج في خطاب ما هي علاقة التعارض[...]و هناك علاقات أخرى مثل الكل – الجزء ، أو الجزء- الجزء، أو عناصر من نفس القسم العام"[3].

و يطلق على التضّام مصطلح "المصاحبة المعجمية" ،و يمكن تتبع هذه الظاهرة في النصوص الشعرية بحيث نجدها مجتمعة في شكل ثنائي يرمز إلى الاجتماع أو الارتباط المعنوي.

كما استخدم **محمد مفتاح** المصطلح مصطلحاً آخر للتعبير عن هذا مفهوم و هو "التشاكل" فهو يقوم على" تحديد المفاهيم كتضّام لمقومات أو خصائص ، وقد وظف هذا التحليل في الأنتروبولوجيا و في اللسانيات و في علم النفس للحصول على معلومات حول الخصائص العميقة لحقلٍ مفهوميٍّ معين في استعمال لغويٍّ ،و لإثبات الاختلاف و التماثل بين الثقافات و للبحث في البنيات المعرفية الكامنة خلف الأنساق المعجمية لمجتمع ما و

[1]- هيمه عبد الحميد،البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر- شعراء الشباب أنموذجاً المرجع السابق، ص: 56.

[2]- هيمة عبد الحميد ، المرجع السابق ، ص: 56.

[3] - خطابي محمد ، لسانيات النص،المصدر السابق، ص :25.

لإثبات انسجام رسالة النص"[1] ،و من خلال هذا التفسير لم**حمد مفتاح** لمصطلح "التشاكل" يتبين للقارئ أنه جعله مصطلحا مرادفا لمصطلح "التضّام".

كما أن " التوارد الاضطراري للوحدات المعجمية ينتج عنه المحور الأفقي للخطاب مما يؤدي إلـــى مسار تصويري ، ويقصـــد بالتصوير كل علاقة تدرك بإحدى الحواس الخمس و تكون منتمية إلى العالم الخارجي ، كما ينتج عن التوارد الاضطراري و الاختياري في آن واحد ، موضوعات متسببة من خطاب هذه الموضوعات تكون مفاهيم مجردة خالصة مثل : / المحبة / أو الكراهية"[2] .

و بهذا تقوم "علاقة التضام بدور مهم في ربط أجزاء النص ، وتقديم الرؤيا ، غير أنه جديرٌ بالذكر أن تضام مجموعة من العناصر، و تعالق بعضها مع بعضها الآخر يشي بوجوب مقصدية متبناة من قبل مبدع النص ، إذ تتوارد هذه العناصر ، لتشيد رؤيا خاصة و من هنا يمكن للتضام أن يؤسس علاقة اتساقية ، فالعنصر لا يحمل الاتساق بذاته ، و إنما بتظافره مع العناصر الأخرى داخل النص"[3]، ومن ثم "فإن ورود العنصر في سياق العناصر المتحالفة هو الذي يهيئ الاتساق ن و يعطى للمقاطع صفة النص".[4]

و عليه فالبحث في التضّام هو البحث في علاقة لغوية تنتج تفسيرا ، "أي تفسير اللغة باللغة نفسها".[5] كما أنـــه يعرف من خلال التضام "إمكانية التوارد و المعاقبة و التنافـــي

[1] – مفتاح محمد ، التشابه و الاختلاف نحو منهاجية شمولية ، المركز الثقافي العربي ، ط 1 ، 1999

[2] – المرجع نفسه ، ص: 133.

[3]– فتحي رزق الخوالدة ، تحليل الخطاب الشعري ، ثنائية الاتساق و الانسجام في ديوان أحد عشر كوكبا لمحمود درويش ، رسالة ماجيستر ، جامعة مؤتة ، 2005، ص:77 .

[4] – خطابي محمد ، المصدر السابق ، ص: 38.

[5] – كوهن جان، بنية اللغة الشعرية ، تح محمد العمري و محمد الولي،دار توبقال للنشر، دار البيضاء،المغرب،1986، ص: 40.

أو التضاد و التكامل الذي يظهر بوضوح في أن العنصرين المتكاملين لا يتعاقبان ، أما التتابع فهو المسرح الأصيل لقرينة التضام في السياق ".[1]

لقد لخص **تمام حسان** مفهوم التضام في وجهين: "

1-أنه بمعنى الطرق الممكنة في رصف الجملة ، فتختلف كل طريقة منها عن الأخرى تقديما و تأخيرا و فصلا و وصلا[...] و يمكن أن يطلق على هذا الفرع من التضام مصطلح (التوارد).

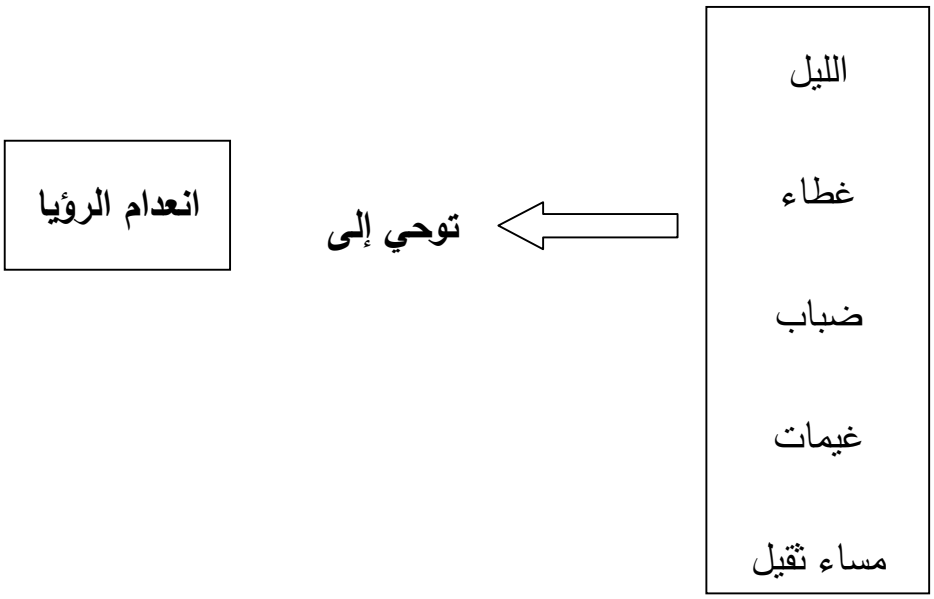
2-أنه بمعنى أن يستلزم أحد العنصرين التحليلين النحويين عنصرا آخر، فيسمى التضام هنا (التلازم)، أو يتنافى معه فلا يلتقي به و يسمى (التنافي) ، وعندما يستلزم أحد العنصرين الآخر فإن هذا الآخر قد يدل عليه بمبنى وجودي على سبيل الذكر أو يدل عليه بمبنى عدمي على سبيل التقدير بسبب الاستتار أو الحذف"[2].

و مهما يكن الأمر فإن مهارة المتلقي و أدواته المعرفية و الثقافية يمكن أن تبني علاقة التضام داخل النص ، فإن من هذه العلاقة تلقي على عاتق القارئ الذي يعيد بناءها و يؤطر لعلاقتها في خدمة النص ، و في ضوء تتبع هذه الظاهرة في ديوان (الليل كله على طاولتي)لمحمد بن جلول، نجد أن تضافر التضام يخلق لنا ربطاً لأجزاء النص و تماسكه ، حيث نجد في قصيدة (عن غيمات قادمة لا تمر)[3] مجموعة من العناصر المتضافرة لتشيد خطاب مرح ، و هي :

[1] – حسان تمام ،**البيان في روائع القرآن**،دراسة لغوية و أسلوبية للنص القرآني،الناشر عالم الكتب،ط1993،1،ص:77.

[2]– تمام حسان، المرجع السابق،ص: 77.

[3]– بن جلول محمد، الديوان، المصدر السابق، ص:21.



يقول الشاعر محمد بن جلول في قصيدته تلك :

- يلبس جلدتهم غطاء من الليل.
- الليل المتجمد ببرد عواء بعيد.
- ضباب كثيف يرتب بدلته.
- نشدا فريدا عن غيمات معلقة فوق أعشاب من "غرانيت".
- مسحت مساء ثقيلا يمدد أرجله الكسيحة علي.[1]

و ما يمكن ملاحظته أن هذه الكلمات المتنافرة في فضاء النص" قد تكون مبعثرة لا يوجد بينها رابط ، لأنها تحمل مدلولات ظاهرية متنوعة و تؤسس كل منها لعلاقة داخل سياقها الخاص، غير أنه إذا ما وضعنا في سياق شعري داخل بناء نصي متكامل قد نعيد صياغة الخطاب بناء على علاقة النظام التي تؤسس لبنائية فكرية"[2].

فالليل يحيل إلى انعدام الرؤيا ، و يدل على المجهول ، والمساء و الليل بينهما علاقة تضام هي علاقة الجزء بالكل ، فالمساء جزء من الليل ، فكلاهما يحملان فكرة الضياع ، وقد نجدها الفكرة التي يؤسسها الشاعر من خلال ديوانه و ما يعزز هذه الرؤية ورود كلمة الغيم و الضباب فهما يميلان إلى دلالة السكون و انعدام الرؤية

[1]– بن جلول محمد ،الديوان السابق، ص:

[2] – خوالدة فتحي رزقي ، المرجع السابق، ص: 80.

و الظلامة ، و حجب النور،و بالتالي فإن هذه العناصر أو الألفاظ تجمع بينها علاقة تشابه مما يحيل إلى الكثافة و الستر و الضبابية.

و نورد في ما يلي أمثلة للتضّام في الديوان (الليل كله على طاولتي) ل محمد بن جلول ما يلي:

القصيدة	الألفاظ المتضامة	شرحها
عن غيمات قادمة لا تمر	الليل/غطاء/ ضباب/غيمات	العلاقة التي تحكم هذه الثنائية هي علاقة الكل/الجزء فالمساء يمثل جزء من الليل.
أشياء متلألئة	المتلألئة/ بريق النجوم/ يهتدي.	علاقة ترادف اشتمال.
غبار لقاء قديم	الليل/ مساء/ تشع/ وامضة / الضوء	علاقة الكل / الجزء – فالمساء جزء من الليل.
أدرك و قذائف أزل	حقل/نعمان فمك/أسنان/ قلب/رئة/وجنتيها أصابعه.	علاقة الكل بالجزء/ نعمان جزء من الحقل. الأسنان جزء من الفم علاقة ثنائية تضام
أشمك من مسافة موتى	حشرات – ديدان أعضاء/عينا/ شعرا/أصابع/فمأ/ أرجلا	ثنائية الكل بالجزء فالديدان جزء من الحشرات علاقة الكل/الجزء كلها لها علاقة الأجزاء من الكل الذي هو الأعضاء.
تأخر عن موعد جثته	ميت/جثته (ممرات/طوابق) طفل/ أرجله– رأسه	ترادف. اشتمال. علاقة الكل / الجزء.

تفاصيل حملة لامرأة بلا رأس	بائس – فقير. امرأة (رأس – أسنانها). المذياع / التلفاز	علاقة ثنائية ترادف. علاقة ثنائية ترادف علاقة تضام كلاهما وسائل إعلام.
أخفي ندبتي بقبعة قرصان.	قرصان(ندبتي – قبعة قرصان) قرصان/البحر	علاقة الكل / الجزء. علاقة تضام.
زومبي Gentill	أتعاط مخدرا– نصوص مهلوسة– حبوب فياغرا	علاقة ثنائية الكل / الجزء. المخدرات/ المهلوسات ، و حبوب فياغرا كلها تنتمي إلى المخدرات
باب مفتوح على امرأة مغلقة مشهد الغرفة U17	أصيص / أزهار العيون / الأنامل معصمي. الحارة / الغرفة / النافذة. أسماك / تونة / سردين.	ثنائية اشتمال فالأزهار تنمو داخلالأصيص علاقة تضام أو اشتمال كلها تنتمي إلى الجسد. علاقة الكل / الجزء حيث الغرفة هي جزء من الحارة و النافذة جزء من الغرفة . علاقة الجزء / الجزء فالتونة و السردين جزء من الأسماك.
تفاصيل حملة لامرأة بلا رأس.	قنبلة / النسف / الانفجار /ألغام	علاقة اشتمال.

أما بالنسبة للتضام عن طريق التضاد الدلالي من ذلك:

محشو بأرجل كتب بيضاء	داخل ≠ تخرج
بياض طارئ ترفع بالعطر صوت النافذة	الليل ≠ نهارا الزحف ≠ الطيران
تفاصيل حملة لامرأة بلا رأس	جبان ≠ أقوى أرتدي ≠ أخلعه
باب مفتوح على امرأة مغلقة	مفتوح ≠ مغلقة
أخفي ندبتي بقبعة قرصان	جميلات ≠ ملطخة

نرى من خلال الجدول أن تلك الثنائية أكدت جانب و نفت آخر في عالم النص الشعري الذي مهد بدوره إلى علاقة قوية بين تلك المتضادات و الدلالات المتناقضة "لأن الضد يظهر المعنى بصورة أوضح فينمو و يترعرع و يتصاعد بلقاح المفارقة التصويرية ليحصد الانسجام النصي من ذلك التضاد اللغوي"[1] الذي أسهم في إظهار الدلالات المقصودة و تلاقيها.

- التضام يسهم أيضاً في تماسك النصوص وجماليتها من الناحية المعجمية فتترابط الوحدات فيما بينها ترابطاً وثيقاً لذا سمى أيضاً بالمصاحبة المعجمية.
- العلاقات الدلالية المشكلة تهدف إلى ثراء النصوص من الناحية اللغوية ،وهذا ما يظهر من خلال اختيار الشاعر لألفاظ من معجمه الخاص.
- ديوان (اللّيل كله على طاولتي) لـ محمد بن جلول غني بمختلف علاقات التضام مثل التضاد ، الاشتمال، الجزء من الكل ، الجزء من الجزء، التي وجدنها موظفة بشكل واضح.

[1] – تحسين فاضل عباس،**الاتساق الدلالي في قصيدة العشاء الأخير**، مجلة مركز دراسات الكوفة،العدد36،سنة 2015،ص: 121.

- علاقة التضام تتلاءم مع موضوعات الخطاب التي توحي بالقلق و الأرق و الحنين و الضياع مثل : الأشباح ، الضباب، الغيمات، اللّيل، الموت، الجثث ، بائس، القرصان[...]إلخ.

3 – التوازي:

يُعد التوازي من بين المفاهيم التي ركز عليها تحليل الخطاب الشعري، ومن يرجع إلى المعاجم اللغّوية، و المعاجم المصطلحية و المعاجم التاريخية للأدب، فإنه يرى أنها تختلف في تعريفها للتوازي و تحديد خصائصه، و لكنها تكاد تتفق على أنه" التشابه الذي هو عبارة عن تكرار بنيوي في بيت شعري أو مجموعة أبيات شعرية"[1].

و لهذه الظاهرة (التوازي) وجود ملحوظ في القرآن الكريم و الحديث النبوي الشريف و كلام العرب القدماء، شعراً و نثراً ضمن ذلك قوله تعالى :﴿ **و أتيناهما الكتاب المستبين وهديناهما الصراط المستقيم**﴾(سورة الصافات118/117،وقولـــه عليه الصلاة و السلام:" من كان يؤمن بالله و اليوم الآخر فليكرم ضيفه، و من كان يؤمن بالله و اليوم الآخر فليصل رحمه، ومن كان يؤمن بالله و اليوم الآخر فليقل خيراً أو ليصمت"[2] رواه البخاري.

كما أطلق **ابن أبي الأصبع المصري**(645هـ) على هذه الظاهرة مصطلح (المماثلة)،وقد عرفها بقوله:" هيأن تتماثل ألفاظ الكلام، أو بعضها في الرنة دون التقفية"[3]، غير أن كتب النقد و البلاغة العربية القديمة لم تذكر مفهوم للتوازي بنصه و حرفه، ولكن هناك أشكالات بلاغية يمكن أن" تندرج تحت مفهوم التوازي مثل الجناس و المقابلة و التكرار و التي تُعد من آليات التوالد النصي الذي تفرضه الحركة الاتساعية للقصيدة و باعتبارها حركة تكرارية

[1]– مفتاح محمد ،**التشابه و الاختلاف**، المرجع السابق، ص: 97.

[2]– البخاري محمد بن اسماعيل ، **صحيح البخاري**،ت : مصطفى ديب،دار بن كثير، بيروت، الحديث رقم: 56/79.

[3]–ابن أبي الأصبع المصري،**تحرير التحبيرفي صناعة الشعر و النثر و بيان إعجاز القرآن**، ت: محمد شرف، دار نهضة،مصر، ط1، القاهرة، 1957،ص: 107.

لعناصر النص الدلالية و التركيبية و العروضية"[1]،و عليه يمكن أن يكون مبدأ التكرار هو المبدأ الذي يسمح بإقامة ظاهرة من التوازن بين العناصر المكررة، لكن هذا لا يعني أن التكرار هو نفسه التوازي، قد يكون التوازي ضرباً أو نوعاً من التكرار و إن كان غير تام.

أما **ابن منظور** في كتابه(لسان العرب)فقد قال في مادة (و/ز/ن) :"وزى الشئ يزي: اجتمع و تقبض، و الموازاة: المقابلة و المواجهة، قال أبو البحتري: و الأصل فيه الهمزة، يقال أزينه إذا حاذيته"[2] ،و بالتالي يمكن القول إن أهم معاني هذه المادة هي الاجتماع و التقبض و الضّم، وهذه المعاني تماثل و تشبه بعض معاني المعجمية (و/س/ق)، و بهذا نجد أن التوازي هو نفسه الاتساق لذا نجد أن الباحثين" هاليداي" و "رقية حسن" يشيران إلى مصطلح التوازي أثناء حديثهما عن الاتساق و أدواته في اللغة الانجليزية.

و لهذا،نجد أن **محمد خطابي** يميل إلى وجهة الباحثين في كتابه (لسانيات النص- مدخل إلى انسجام الخطاب)، فهو يجعل مصطلح الاتساق و التوازي مصطلحاً واحداً كما أنه أشار إلى أنه يوجد " في الخطاب بنيات لا يمكن أن يفسرها نحو لساني، و هي بنيات تحدد نوع الخطاب أو صنفه، ومنها البنيات السردية و البنيات البلاغية، و كمثال على البنيات البلاغية مظهر التوازي، أي توازي البنية التركيبية لعدد من الجمل، فهذا التوازي ليس له وظيفة نحوية، لكن قد تكون له وظيفة بلاغية مرتبطة بأثر القول في القارئ"[3].

و أما **سمون دايك** لا يهتم في كتابه بمثل هذه البنيات (التوازي) لأنها متعلقة باستعمالات أسلوبية معينة. بمعنى أن" مهمة دراستها تقع على نظريات أخرى تدرس هذه الأنواع من الخطاب السردي و البلاغي"[4]، ومع ذلك فقد " ألح الباحثون في الشعر على أهمية التوازي في الخطاب الشعري،لأنه يسهم في اتساقه،و يمكن ذلك في استمرارية شكلية في سطور

---

[1]- العسكري أبو هلال ،**الصناعتين-الكتابة والشعر**، تح: علي محمد البجاوي - محمد أبو الفضل إبراهيم،،سنة النشر1952،ط1، ص: 525.

[2]- ابن منظور ، المرجع السابق، مادة **(وزي)** : ج3 .

[3]- خطابي محمد ، المصدر السابق، ص:30.

[4]- المصدر نفسه ،ص ص: 31/30.

شعرية متعددة بحيث تغدو الوسيلة الأساسية التي تتبني بها تلك السطور على مستوى تركيبي أشمل،كما أنه في نفس الوقت يمنح فرصة لتنامي النص و ذلك بإضافة عناصر جديدة "[1].

أما **عبد الواحد حسن الشيخ** يعرف التوازي على أنه " عبارة عن تماثل او تعادل المباني و المعاني بين سطور متطابقة الكلمات و العبارات القائمة على الازدواج الفني،و ترتبط ببعضها و تسمى عندئذ بالمتطابقة أو المتعادلة أو المتوازية في الشعر او النثر، خاصة المعروف بالنثر المقفى أو النثر الفني،و يوجد التوازي بشكل واضح في الشعر،فينشأ بين مقطع شعري و أخر،أو بيت شعري و أخر فمثلا عندما يلقي المتكلم جملة ما ثم يتبعها بجملة أخرى متصلة أو مترتبة عليها سواء أكانت مضادة لها في المعنى أمْ مشابهة لها في الشكل النحوي , ينشأ عن ذلك ما يعرف بالتوازي الذي هو نوع من أنواع الترابط بين الألفاظ مفردة أو مركبة المعاني، سواء كان هذا الترابط بالتضاد أو خلافه"[2].

إن التوازي يُعد من المفاهيم اللسانية التي تسربت إلى النقد الحديث و هو" يحتل مكانة مركزية في نظرية رومان جاكبسون فعنده التوازي أساس بناء الشعر و محور العلاقات التركيبية و الدلالية بين المتتاليات المكونة للبيت و المقاطع في نسيج القصيدة الشعرية باعتباره وسيلة تحليلية و إجراء دقيقاً بفضله يمكن اكتشاف البناء اللغوي لمختلف الآثار الفنية "[3].

فهو اهتم باللغة الشعرية لكونها تحتوي على عملية أساسية" في جوهر البراعة الشعرية يتألف من منظومة متكررة من المقاطع المتوالية المتتالية المتوازية، و بذا يعتبر التوازي بهذا المعنى امتداداَ لمبدأ ازدواجية المستويات المميزة لنطق اللفظ، و للناحية

---

[11]–خطابي محمد، المصدر السابق، ص: 230.

[2]– حسن الشيخ عبد الواحد ،" البديع و التوازي"،مكتبة و مطبعة الاشعاع الفنية، الاسكندرية ،ط1 ، 1999، ص 7.

[3]– الغزالي عبد القادر ،" اللسانيات و نظرة التواصل"، دار الحوار للطباعة و النشر، دمشق،ط1، 2003،ص 81.

الإعرابية، والدلالية للتعبير، و من ثم تعتبر اللغة الشعرية هي أكثر الأنماط و الأشكال وضوحاً التقابل و التوازي"[1] .

و قد قسم **محمد مفتاح** في كتابه (التشابه و الاختلاف) التوازي إل ثلاثة أقسام، كل قسم تنطوي تحت مجموعة من الفروع ما عدا النوع الثالث فهو أحادي، وو يرسم لهذا التقسيم الجدول التالي:[2]

1/ تواز تام	2/ شبه تواز	3/ توازي التناظر
1-تواز مقطعي 2-تواز عمودي 3-تواز مزدوج 4-تواز أحادي	1-تواز شطري 2-تواز كلمي 3-تواز صوتي 4-تواز ايقاعي	1-تواز خطي و كتابي

و من جهة أخرى " يقوم مفهوم التوازي في الخطاب الأدبي من منظور لسانيات النص على التقطيع المتساوي لأقسام الخطاب من خلال تجزئة جملة إلى مقاطع متساوية بغض النظر عن توافقها أو اختلافها المعنوي على أن تكون هذه الأبنية المتوازية متتالية في البناء النصي دون فاصل نحوي بينها، و الظاهر أن هذه الخاصية البنيوية و النصية أنتجت سمة الارتباط و التناسق بين أجزاء الخطاب و مبانيه مسهمة في اتساقه و لعلها من أهم الظواهر النصية انتشاراً في الشعر العربي الحديث و المعاصر"[3]، و بما أن التوازي خاصية مميزة للخطاب الشعري فقد تعددت أنوعه .

[1]- حسن الشيخ عبد الواحد ، المرجع السابق، ص: 8

[2]- مفتاح محمد ،**التشابه و الاختلاف**، المرجع السابق، ص ص: 104/100 .

[3]- بوقرة نعمان ،**التحليل النصي التداولي للخطاب الشعري**، المرجع السابق، ص : 74.

أنواع التوازي :

أ-التوازي التام : و ينقسم هذا الأخير بدوره إلى ثلاثة أنواع:

1-التوازي المقطعي : " و يقصد به ما يتكون بين مقطعين فأكثر...،و يتجلى في مقطع أو مقطعين اثنين أو أكثر ، على أن هذا المفهوم يطرح علينا مقاييس الفرز بين مقطع و آخر ، و تبيان كيفية الانتقال من مقطع إلى آخر".[1]

2-التوازي العمودي : هو يشبه التوازي المقطعي ، فقد ينطبقان في بعض الأحيان.

3-التوازي الأحادي : هناك أبيات مفردة لا تتوازى مع أي بيت آخر، و لكن البيت الواحد قد يتوازى في شطريه فيتحقق توازن و تعادل بينهما.

4-التوازي المزدوج: و يكون بين بيتين.

ب-شبه التوازي : و يضم الأنواع التالية :

1-التوازي الشطري : قد لا يتوازي الشطران و لا يتعادلان و إنما يتعادل أحدهما مع نفسه وقد يخلو من التوازي.[2]

2-شبه التوازي الخفي للأصوات : يشمل على أصوات الكلمات و صيغها الصرفية و الوزن الإيقاعي ، وهو الاشتراك في صوتين فأكثر مع الأخذ بعين الاعتبار القرب في المخارج الصوتية أو تشابههما في شكل الكتابة".[3]

3-شبه التوازي الظاهر الكلمي: و هو نفسه الذي أطلق عليه البلاغيون القدامى اسم التصدير و الترديد.

---

[1] – مفتاح محمد ، التشابه و الاختلاف ،المرجع السابق ، ص 103.

[2]– المرجع نفسه ، ص: 103.

[3] – المرجع نفسه ، ص ص: 104/103.

ج- توازي التناظر :

و يمكن أن يكون للتناظر مفاهيم أخرى غير أنه "يقصد به الشعر الذي يكتب بكيفية معنية في فضاء الصفحة أي الشعر الذي يدعى بالشعر "الفضائي" أو الشعر "الكاليغرافي" و هذا المفهوم (توازي التناظر) يمكن أن ينوع إلى مفاهيم أخرى".[1]

د- التوازي المتطابق: و "هو ما تطابقت بنيته و معناه من ناحية الشكل البصري و هذا النوع من التطابق بالنظر إليه من الناحية المنطقية و من حيث الواقع"[2] فهو أمر غير ممكن و نجده في ديوان(كتاب الطير) **لعبد الحميد شكيل** في قصيدة (جلفويات) و التي تكررت واحد وعشرين مرة.

في الجلفة	جار + مجرور
في الجلفة .....[3]	جار + مجرور

فهذا النوع من التطابق يعد نوعاً من التكرار شبه الجملة.

- **التوازي التركيبي :**

يعمل هذا "التوازي على خلق التماثل بين أجزاء السلسلة الكلامية ، و التماثل هو المبدأ البنائي للإيقاع في مفهومه العام".[4]

و يؤكد **ياكبسون** على أهمية هذا النوع من التوازي حيث عده " تكرار نفس الصورة النحوية ... إلى جانب نفس الصورة الصوتية ، هو المبدأ المكون للأثر الشعري ."[5]

---

[1] – مفتاح محمد، المصدر السابق، ص: 109.

[2]- فاسي صبيرة ،**بنية الإيقاع في الشعر الجزائري المعاصر ، فترة التسعينات و ما بعدها** ، أطروحة دكتوراه ن جامعة فرحات عباس ن سطيف،(2011/2010) ، ص:253.

[3] – الشكيل عبد الحميد ،الديوان **كتاب الطير- نصوص إبداعية**،موفم للنشر ، الجزائر، 2008 ،ص:49.

[4] – فاسي صبيرة ،المرجع السابق ، ص: 254.

[5] – ياكسون رومان ، **قضايا الشعرية** ، تر: محمد الولي و مبارك خون ، دار توبقال ، ط1 ، 1988 ، ص: 65.

و منه نستنتج أن التماثل في الشعر يعتمد على المجاورة ،و بالتالي فإن التماثل يرقى إلى درجة الأداة المكونة للمتوالية ، وتصبح في هذه الشروط كل عودة لنفس المفهوم النحوي جديرة بشد الأنظار إليها أداة شعرية فعالة و عليه فإن التوازي النحوي بصفة خاصة له دور جوهري في الشعر في أغلب لغات العالم كما يؤكد **ياكبسون**.و يقسم التوازي التركيبي إلى قسمين هما: "

1-التوازي التركيبي التام : حيث يتطابق تركيبان أو أكثر في الأجزاء المكونة لهما.

2-التوازي التركيبي الناقص :و فيه اختلاف جزئي في التركيبين" [1].

و يشتغل هذا النمط على المستوى الأفقي و العمودي في حالة المستوى الأفقي يتجاور التركيبان المتوازيان ضمن السطر/البيت الواحد ليكون التجاوب بين التركيبين أفقيا،أما في حالة المستوى العمودي يتم توزيع التركيبين المتوازيين أو التراكيب المتوازية على الأسطر أوالأبيات المتتالية عموديا أصلا.

و بالعودة إلى الديوان (كتاب الطير) نجد عدد العبارات المتوازية وصل الى 264 عبارة . تنوعت بين صنفين من التوازي التام والناقص ، وهي توزع على قصائد الديوان لما يوضحه الجدول التالي .

عنوان القصيدة	عدد العبارات المتوازية	عنوان القصيدة	عدد العبارات المتوازية
الاشياء	62 عبارة	وقت	04 عبارة
القبرات	02 استفهام	غيم	02 عبارة
هي	02 استفهام	غزالة	02 عبارة
البغوح	02 استفهام	ممالك	02 عبارة

[1] – ياكبسون رومان ،المرجع السابق ،ص: 69.

نظرتها	03 استفهام	ينابيع	02 عبارة
الصبابة	03 عبارات	طنين	02 عبارة
جلفويات	48 عبارة	ترغب	02 عبارة
تموجات	79 عبارة	مباذل	02 عبارة
ممالك الطوى	40 عبارة	شجرة	02 عبارة
تواشح(الأخيرة)	02 عبارة	علو	02 عبارة

من نماذج التوازي التركيبي التام ما نجده في القصيدة "أشياء" في السطر العشرين.

- من فتحات طاعنة في السواد البهيم...!

من	فتحات	طاعنة
في	السواد	البهيم

غير أن التوازي التركيبي العمودي أكثر انتشارا في القصيدة ، كما نلاحظ في الأسطر التالية السطر الثالث و الخامس ، غير أنه من الملاحظ أن التوازي العمودي أكثر انتشارا في الديوان و الدليل على ذلك ما سوف نبرزه من خلال قصائد الديوان بدءا من قصيدة "أشياء" بحيث يبدأ الشاعر القصيدة ببيتين.

س1: ما أمام الأفق لكم

س2: و ما وراءه لي[1]

/	ما	أمام	الأفق	لكم
و	ما	وراء	هـ	لي

[1] – شكيل عبد الحميد ،الديوان، النصدر السابق، ص ص ص: 24 / 25/ 26.

هناك توازي عمودي ناقص و ذلك بزيادة "واو" العطف في السطر الثاني أما بقية التركيب فهو متطابق إلى حد كبير.

(ما + ظرف مكان +مضاف إليه + جار و مجرور).

أما في بقية الأسطر فهي مبنية كالآتي:[1]

س7: لا س13:لا	شيء شيء	يخرج تبوح	من بـــــــــ	هذه هـ	الأوجار الخطوات	
س17:لا	شيء	ينمو	في	هذه	الأرض	البور

نلاحظ أن التوازي وقع بين السطر 7 و 13 مع السطر 17 بزيادة عنصر واحد و التطابق واضح بين العناصر المكونة للأسطر أي بين أداة النفي (لا) ، و اسمها و الفعل المضارع ، و حرف الجر و الاسم المجرور الذي تنوع بين (الضمير المتصل (الهاء) و الاسم الإشارة (هذه) ، و المضاف إليه ، و العنصر المضاف) هو الصفة إلى زبدة في السطر السابع و هي (البور) صفة للأرض.

و كذلك نلاحظ في الأسطر التالية :

س22: لا	شيء	يأخذني	إلى	عين	الشيء
س60: لا	شيء	يزهدنني	في	لذاذت	ك

توازي عمودي تام بحيث هناك تطابق واضح بين العناصر (لا النافية) و اسمها (شيء) و فعل مضارع مع (يأخذني – يزهدني) و حرف الجر و الاسم المجرور و المضاف إليه.

[1] – شكيل عبد الحميد، الديوان، المصدر السابق، ص ص: 26 /29.

كما وقع التطابق أيضا بين الجمل المنفية في الأسطر التالية:[1]

س23 : لا	شيء	يبدد	هذه	العتمة
س32 : لا	شيء	يبهت	بهاء	البلاغة
س39 : لا	شيء	يخدش	خجل	المرايا
س45 : لا	شيء	يعكر	مزاج	البحر

نافية اسمها فعل مض+ فا مف . به مضاف إليه

ما نلاحظه توازي عمودي تام وقع بين العناصر المكونة للأسطر الشعرية تكرار أداة النفي (لا) و اسمها (شيء) و الفعل المضارع و فاعلــه ضمير مستتر،و المفعول به و المضاف إليه ، و بمتابعة الأسطر الشعرية نجد أن هناك توازٍ أو تطابقاً تاماً بين الأسطر الشعرية التالية:[2]

س48 : لا	شيء	يتسلل	إلى	فخامة	المعنى
س51 : لا	شيء	يسطع	في	متسع	الغسق
س57 : لا	شيء	يطلع	من	رطانة	لغة

(لا) النافية + اسمها (شيء)+ فعل مضارع ⟵ فاعل + حرف جر + اسم مجرور + مضاف إليه . و تتطابق هذه الأسطر مع السطرين السابع و الثالث عشر.

و كذلك نجد التطابق التام أو بمعنى آخر التوازي العمودي التام في الأسطر التالية حيث تطابق في العناصر المكونة للجملة المنفية بتطابق حرف النفي (لا) + و اسمها (شيء)

[1] – شكيل عبد الحميد،الديوان، المصدر السابق، ص: 27.

[2] –شكيل عبد الحميد، الديوان ،المصدر نفسه،ص ص: 29/28.

+ و جملة فعلية (فعلها مضارع و فاعل مستتر و المفعول به). و الجدول التالي يوضح هذا التوازي :[1]

س35 : لا	شيء	يربك	ني
س42 : لا	شيء	يورث	الحزن
س63 : لا	شيء	يحبط	الليل
س73 : لا	شيء	يحزن	ني
حرف نفي	اسمها	فعل مضارع	فا+ م.به

- بمتابعة التوازي العمودي التام في الأسطر التالية:

س70 : لا	شيء	يفسد	رونق	اللغة
س76 : لا	شيء	يؤجج	أوصال	ي
س80 : لا	شيء	يجرح	مرح	الظباء
حرف نفي	اسمها	فعل مضارع فاعل مستتر	مف .به	مضاف إليه

إن الشاعر **عبد الحميد شكيل** في قصيدة "أشياء" ينفي أشياء مثل التي تقلق الضجر العالق بأستار القلب و التي تثقب الجرن الرخو و التي تخرج من تلك الأوبار، مستثنيا منها أشياء أخرى،مستعملا بذلك أداة الاستثناء(سوى) التي جاءت خبرا للام النافية للجنس، فكان هناك ربط بين السطر الأول المنفي باللام النافية للجنس و السطر الثاني الذي جاء مستثنى منها في حالة خبرها محققا بها توازٍ عمودي تام مما يجعل القصيدة لحمة واحدة متماسكة الأجزاء فيما بينها ، و سوف نرى هذا التوازي العمودي الرأسي للمستثنيات من المنفيات .

[1] – شكيل عبد الحميد،الديوان ،المصدر السابق، ص: 30.

يقول الشاعر في الأسطر الشعرية التالية:[1]

س 8 : سوى	ضبح	الأرجل
س 40 : سوى	عجرفة	الملامح
س 46 : سوى	ضجيج	جدول
س 55 : سوى	عجمة	الشعراء
س 65 : سوى	ضجيج	الأوبار
س 71 : سوى	ادعاءات	الكتبة
س 74 : سوى	هجرات	ك
س 75 : سوى	ذبذبات	همسك

إنه يستثني ضبح الأرجل من الأشياء التي لا تخرج من هذه الأوبار فهو يقول :

س 7 : لا شيء يخرج من هذه الأوبار.

س 8 : سوى ضبح الأرجل.

و يستثني عجرفة الملامح من الأشياء التي لا تخدش خجل المرايا يقول:

س 39 : لا شيء يخدش خجل مرايا.

س 40 : سوى عجرفة الملامح.

و يستثني ضجيج جدول من الأشياء التي لا تعكر مزاج البحر يقول :

س 45 : لا شيء يعكر مزاج البحر.

س 46 : سوى ضجيج جدول.

و يستثني عجمة الشعراء من الأشياء التي لا تعزز شرعية الصمت فيقول :

[1]– شكيل عبد الحميد ، المصدر السابق، ص ص: 31/30.

س 54 : لا شيء يعزز شرعية الصمت.

س 55 : سوى عجمة الشعراء.

كما أنه ينفي أن هناك شيئاً يفسد رونق اللغة سوى ادعاءات الكتبة فهناك المستثنى (ادعاءات الكتبة) فهي بالنسبة له ما يفسد رونق و جمال اللغة فيقول:

س 73 : لا شيء يحزنني.

س 74 : سوى هجرانك

و الكاف الضمير المتصل بهجران هي عائدة على اللغة التي أفسدتها عجمة الشعراء الذين يتسللون إلى بيتها العامر بإدعاءاتهم فهو يعبر عن حزنه و ألمه لما يحصل للغة و هي تمس و تنادي هل من فاتك يطعن؟ يقول:

س 76 : لا شيء يؤجج أصالي.

س 77 : سوى ذبذبات همسك.

س 78 :و هو ينادي : هل من فاتك يطعن.

س 79 :غلواء : التويج و هو يمخر في مزن الاغواء.

فلاشيء يؤجج و يربك أوصاله سوى تلك الهمسات التي تتنادى .

فإذا جعلنا المستثنى منه و المستثنى في سطر واحد أو على خط مستمر لوجدنا أن هذه الجمل أو الأسطر الشعرية تتماثل بشكل كلي محققة بذلك نغماً و إيقاعاً و دلالة تجعل من القصيدة بنية متماسكة بشكل منظم و ترتيب في المعاني و الدلالات مما خلق نصية القصيدة ، موحدة إياها مع باقي القصائد مثلا نأخذ بقية المستثنيات و نجعلها في خط واحد مع المستثنى منه و نلاحظ

س10+11 لا شيء يستحق العناء/، سوى هذا الوجع المتسلل (أ).

س32+33 لا شيء يبهت بهاء البلاغة ،سوى بصاق اللغة الملوث (أ).

س35+37 لا شيء يربكني/ ،سوى خطوات مثقلة بالزيف / (ب).

س42+43 لا شيء يورث الحزن/، سوى كلمات مفشاة بالنفاق / (ب).

س60+62 لا شيء يزهدني في لذاذاتك ، سوى ذهاب المعني إلى عماء القوس (ب).

س80+81 لا شيء يجرح مرح الظباء ، سوى نفر النساء المليحات (أ).

الجدول –1– تحقق توازي عمودي تام بين س2 و س3 ، و عمودي ناقص مع س1 بنقصان المضاف إليه.

س1:	لا	شيء	يستحق	الغناء	/	سوى	هذا	الوجع	المتسلل
س2:	لا	شيء	يبهت	بهاء	البلاغة	سوى	بصاق	اللغة	الملوث
س3:	لا	شيء	يجرح	مرح	الظباء	سوى	نفر	النساء	الملوث

الجدول 2:

سّ1 :	لا	شيء	يربكن	ي	/	سوى	خطوا ت	مثقلة	ب	الزيف	/
سّ2 :	لا	شيء	يورث	الحزن	/	سوى	كلمات	مغشاة	ب	النفاق	/
سّ3 :	لا	شيء	يزهدن	ي	في لذاذا تك	سوى	ذهاب	المعنى	إلى	عماء	القوس

نلاحظ تحقق توازي عمودي تام بين سّ1 و سّ2 ، و توازٍ عمودي ناقص مع سّ3 بزيادة جار و مجرور في الشطر الأول و مضاف إليه في الشطر الثاني.

و في نفس القصيدة (أشياء) نجد انتشار التوازي العمودي بنوعيه (التام – الناقص) طاغيا فيها و الأسطر التالية توضح ذلك في شكل جداول:

الجدول (أ):

س14	و	هي	تذهب	إلى	شرق	المعنى	/
س31	و	هي	تتجشأ	في	صحن	الكلمة	/
س38	و	هي	تذهب	نحو	سماء	الألوان	/
س41	و	هي	تتقايس	في	مصدات	المتعة	/
س64	و	هو	يترجل	في	أقبية	البهجة	/
س75	و	هم	يتسللون	إلى	بيت	ها	العامر

الجدول (ب):

س21	و	هي	تتزيا	ب	الكذب
س27	و	أنت	تشرئين	إلى بساتين	

الجدول (ج):

س9	و	هي	تسرع	نحو	آفاق	مبثوثة	في	الفراغ	/
س16	و	هي	تلقى	ب	أوجاع	ها	في	بئر	العنفوان
س25	و	هي	تصفق	/	وشايات	ها	في	بهو	الخوف
س75	و	أنا	أتلمس	/	طريق	ي	إلى	حروف	البرق

الجدول (د):

س66	و	هي	تتدابر	كيما	/	/
س82	و	هن	يعبرن	ممرات	الحنوة	/
س56	و	هم	يتدافعون	صوب	مباهج	خرساء

ما نلاحظه من خلال هذه الجداول و الجداول السابقة أن التوازي التركيبي تاما أو ناقصا يتداخل مع التوازي المتماثل " الأمر الذي يجعل منه أحيانا أداة أساسية لتوليد شعرية النص ، خاصة في ناحيتها الإيقاعية ، ذلك أن التوازي المتماثل يعمل من خلال تكرار الوحدات المعجمية المتماثلة على تحقيق التراكم الصوتي لأصوات معينة".[1]

و هذا التوازي المتماثل نلاحظه في تكرار الوحدة المعجمية في صدر كل سطر شعري (الواو و الضمير المنفصل (هي) التي تكرر أكثر من مرة، و الضمير (هم) تكرر مرتان و (أنا و أنت ، هن)) تكرر مرة واحدة و كان متكافئا مع التوازي التركيبي التام و الناقص كما هو موضح في الجداول. ففي الجدول (أ) نجد في الأسطر الخمسة الأولى هناك توازي عمودي تام إلا أن السطر الأخير (س72) فهو توازي تركيبي عمودي ناقص بإضافة عنصر جديد و هو المضاف إليه (العامر).

أما في الجدول (ب) ما نلاحظه تواجد توازياً تركيبياً تاماً ، وهي مشكلة من العناصر التالية (واو + ضمير منفصل + فعل مضارع و فاعله + جار و مجرور).

أما في الجدول (ج) فتداخل التوازي المتماثل مع توازٍ تركيبي عمودي بنوعيه الناقص و التام ، حيث نجد أن السطر (س9 – س16) يحيل إلى توازٍ تركيبي ناقص بإضافة مضاف إليه (العنفوان) أما السطر (س25–س75) توازي تركيبي عمودي تام أما فيما يعود بالنسبة للسطر (س10) أو السطرين (س25–س75) فهو توازي تركيبي ناقص بحذف حرف الجر كما هو موضح في الجدول (ج).

أما في الجدول (د) فنلاحظ توازياً تركيبياً ناقصاً و هو يأخذ منحى عمودياً، إذ أنه في السطر :س66: الواو+ ضمير منفصل (من) + فعل مضارع و فاعل مستتر+ مفعول به. في س52: الواو + ضمير منفصل (هن) + فعل مضارع و فاعله مستتر + مفعول به + مضاف إليه.

[1] – فاسي صبيرة ، بنية الإيقاع في الشعر الجزائري المعاصر،المرجع السابق، ص: 261.

س56: الواو + ضمير منفصل + فعل مضارع و فاعله مستتر + مفعول به + مضاف إليه + صفة.

كما نلحظ انتشارا لافتا للانتباه في ديوان (كتاب الطير) في قصيدة (جلفويات) للتوازي المتماثل الذي يتداخل في الكثير من المواقع مع التوازي التركيبي التام و الناقص و من ذلك ما نقرأه في قوله: [1] في الجلفة .

س1	أرى	المدن	الكبرى	تضيق	توازي متماثل بتكرار الفعل (أرى)
س2	أرى	الفرح	الغافي	فيق	⟸ توازي تركيبي تام بين س1، س2
س3	أرى	الجلفة	الشفيفة	/	و توازي تركيبي ناقص توازي تركيبي ناقص مع س3.

تلهج بالقول المسمى

س5:	ألف	مرحى	/	توازي متماثل بتكرار التركيب (ألف مرحى)
س6:	ألف	مرحى	يا رفيق	⟸ توازي تركيبي ناقص بإضافة حرف نداء و منادى.

في الجلفة

س7:	أرى	السموات	تتضور	رقتها	توازي متماثل و توازي
س8:	أرى	النخل	الباسق	/	⟸ تركيبي ناقص عمودي.
س9:	ينأى				توازي متماثل بتكرار الفعل (ينأى) و
س10:	و	ينأى			⟸ توازي تركيبي ناقص بزيادة حرف العطف الواو

[1] –شكيل عبد الحميد، المصدر السابق، ص: 48.

في الجلفة :

س11:	/	أرى	الشجر	ينمو	توازي تركيبي ناقص و ذلك بزيادة حرف العطف (الواو)و حذف الفعل (أرى) في السطرين (س11–س12) و استبدالي بين السطرين (س11–س12) و (س13) باستبدال الفعل المضارع بعنصر آخر و هو بصفة.
س12:	و	/	السموات	تضمر	
س13:	و	/	المدى	العشقي	

في الجلفة

س14: قابلتها في مفترق الشارع.

س15:	/	كانت	الشجر		توازي تركيبي ناقص و ذلك بزيادة حرف العطف (الواو) في السطرين (س16–س17) و حذف الفعل الماضي الناقص (كانت).
س16:	و	/	طويلة		
س17:	و	/	رائعة		

في الجلفة : توازي عمودي بتكرار نفس الكلمة المعجمية (أوجاعا) في السطرين س4 و س5.

س1: **استفاقت** أغاني العمر

س2: **رأيت** الرمل يزقو

س3: و المرايا تصفف أمدادها

س4: أوجاعا

س5: أوجاعا

س6: في الجلفة

س27: **رتبت** أشياء العمر

س28: واحدة

س29: واحدة

س30 : **شربت** السر

س31: في الجلفة

س32: **تقرأ** المعنى

س7: **تخب** النساء ممشوقات

س8: **يرتدين** البهجة

س9: و السمرة القاتلة

س10: و أشياء **تبددني**

س11: كآخر جلفاوي

س12: أضاع العمر

س13: و ضل الطريق

س14: في الجلفة

س15: **صففت** أحزاني

س16: في الجلفة

س17: **رأيت** المراجح

س18: **يصعدن** الجسد

س19 : في الجلفة

س20: **رأيت** الدنيا

س21: **تحفر** جبلتها

س22: في الجلفة

س23: **ينهض** العشب من سباته

س24: **يسرد** أوجاعه الحرى

س33: **تسأل** المبنى

س34: و **تظل** في أصداء السطر

س35: في الجلفة

س36 : **تتحول** المرايا

س37: في الجلفة

س38: **يخرج** الوقت من وقته

س39: في الجلفة

س40: **جرحتني** امرأة

س41: **قالت** : هل يقيك الشعر؟

س42: في الجلفة

س43: **سرت** على غير هدى

س44: **ضعت** في تلاوين الثوب المزكرش

س45: **صحت** يا سيدتي النايلية

س46: في الجلفة

س47: **فتحت** كتاب الهوى

س48: **سطرت** مناماتي

س49: **ضيعت** شآبيب العمر...![1]

[1] – شكيل عبد الحميد ، الديوان، المصدر السابق، ص ص: 59،58،57،56،55،54،53،52،51.

س25: **يخرج** من طقس المعنى

س26: في الجلفة

خذي و رقي...!
خذي أرقي... !
خذي غسقي... !
خذي عبقي... !

← توازي عمودي تركيبي تام
← توازي متطابق (تكرار الفعل = خذي)

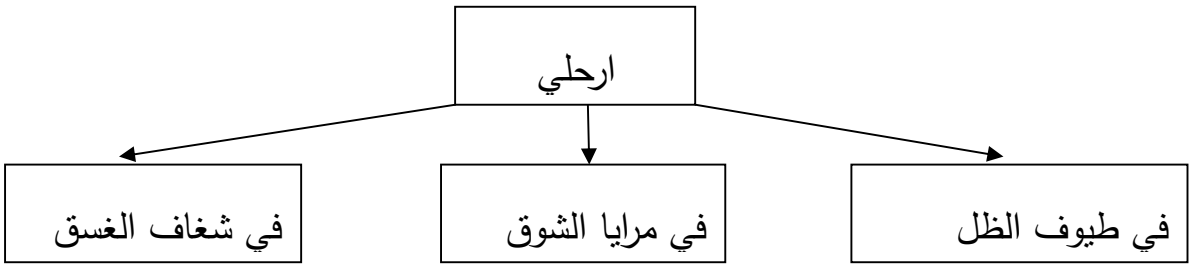
خذي نشوة القلب في تواتره

خذي خفقة الحدق
خذي شفقي
خذي ومقي...!

← توازي تركيبي ناقص + توازي متطابق

و اسبحي في لجة الماء/ خذي ما تبقى / و ارحلي في طيوف الظل.

هنا أيضا نلاحظ استمرار الإيقاع المتسارع الذي نتج عن توالي فعل الأمر ، إلا أنه يعرف محطة من التراخي في السطر الأخير بدخول حرف العطف (الواو) فهذا التغيير في الإيقاع من التسارع إلى التراخي ينسجم و الدلالة المتضمنة في هذه الأسطر فهناك دعوة لأخذ كل ما هو ملك الشاعر من أوراق و أرق و من عبق و نشوة القلب و خفقة الحدق و الشفق فالأخذ هنا يستدعي سرعة و استمرارية ، إلا أن تأتي مرحلة السباحة في لجة الماء التي تستدعي تأنٍ و رزانة ، فقلب الشاعر يحميها من سقطة العمر و شطحة الغرق و هي تسبح إلا أن تصل إلى الجانب الآخر، فيعاود الشاعر لي أمرها بأخذ كل ما تبقى بسرعة، لكن يترجل و يبطئ من رحيلها فيدخل حرف العطف (الواو) على فعل الأمر ارحلي ببطئ لكن أين الرحيل؟



و كأن الشاعر يخير هذه التموجات التي يخاطبها عن سبيل وجهتها، فالشاعر يأمرها بالرحيل لكن ليس بطيب خاطر ، فهو يسألها فيما لما تركته ، مما خلق لنا توازي تركيبي تام بواسطة جمل استفهامية فيقول:

لم القسوة ؟

لم الحرمان ؟

لم الهجر ؟

لم الشك القاتل ؟

أنت نور العين

و الشفق.[1]

نلاحظ أن هناك توازٍ تركيبيا تاما في الأسطر الأولى(1-2-3) (جار و مجرور+ مبتدأ؟) ترتبط بها من خلال السطر الرابع على شكل توازٍ تركيبي ناقص بإضافة صفة (القاتل).

فالشاعر في هذه الأسطر يخاطب تلك التموجات (محبوبته) عن سبب قسوتها و هجرانها مع أنه هو الذي أمرها بأخذ ما يملك و الرحيل ، لكن نعود لنكتشف أن سبب الرغبة في طلب الرحيل هو ذلك الشك الذي أصبح مزروعاُ ببيتهما ، فهو يقرُّها بحبه و عشقه فيخبرها بأنها

[1] – شكيل عبد الحميد،الديوان، المصدر السابق، ص: 62.

نور عينه و شغفه و هواه الذي يود أن يكون موصولا بالرمق فيأمر بأن تسعد باللحظة السكرى...! فيقول :[1]

1-إني أهواك هوى

2-يود لو يكون موصولا بالرمق...!

3-فاسعدي باللحظة السكري... !

4-كوني اللوز... !

5-كوني العطر... !

6-كوني الكوثر... !

7-كوني الخزامى... !

توازي تركيبي تام

8-كوني الشهد المختر... !

9-كوني الزهر و الحبق ... !

توازي تركيبي ناقص بزيادة صفة في سطر 8 وزيادة حرف عطف و اسم معطوف في سطر 9

ما نلاحظه في هذه الأسطر الشعرية عن بقية الأسطر الأخرى رغم أنها بدأت بفعل الأمر إلا أن هذه الأسطر سبقت بعلامة ترقيم و هي المطة (-) فالشاعر الجزائري المعاصر قد عمد إلى توظيف هذه العلامات ، لكن هل التوظيف عشوائي أم نابع عن وعي؟

فالشاعر قاصد لما يستخدم الفعل (كوني) الذي يرمز إلى الوجود و الكينونة، فهو يخاطبها و يخبرها بأن الإحساس و الشعور بالسعادة و اللحظات الحلوة كالسكري تتوجب أن تكون هناك نفس عطرة كاللوز و العطر و الخزامى نفس حلوة و صافية كالكوثر و الشهد المختر ، ونفس نقية متفتحة كالزهر و الحبق ، حتى تستطيع أن تخرج هي و تخرجه من قسوة الأيام فيقول:

الجدول (أ):[2]

[1]- الديوان نفسه، ص ص: 63/62 .

[2]- شكيل عبد الحميد،الديوان، المصدر السابق،ص62.

أخرجيني	من	قسوة	الأيام	/
/	من	ضغط	الحظة	الحرى
/	من	خيل	الوقت	/
/	من	سطوة	النفق	/

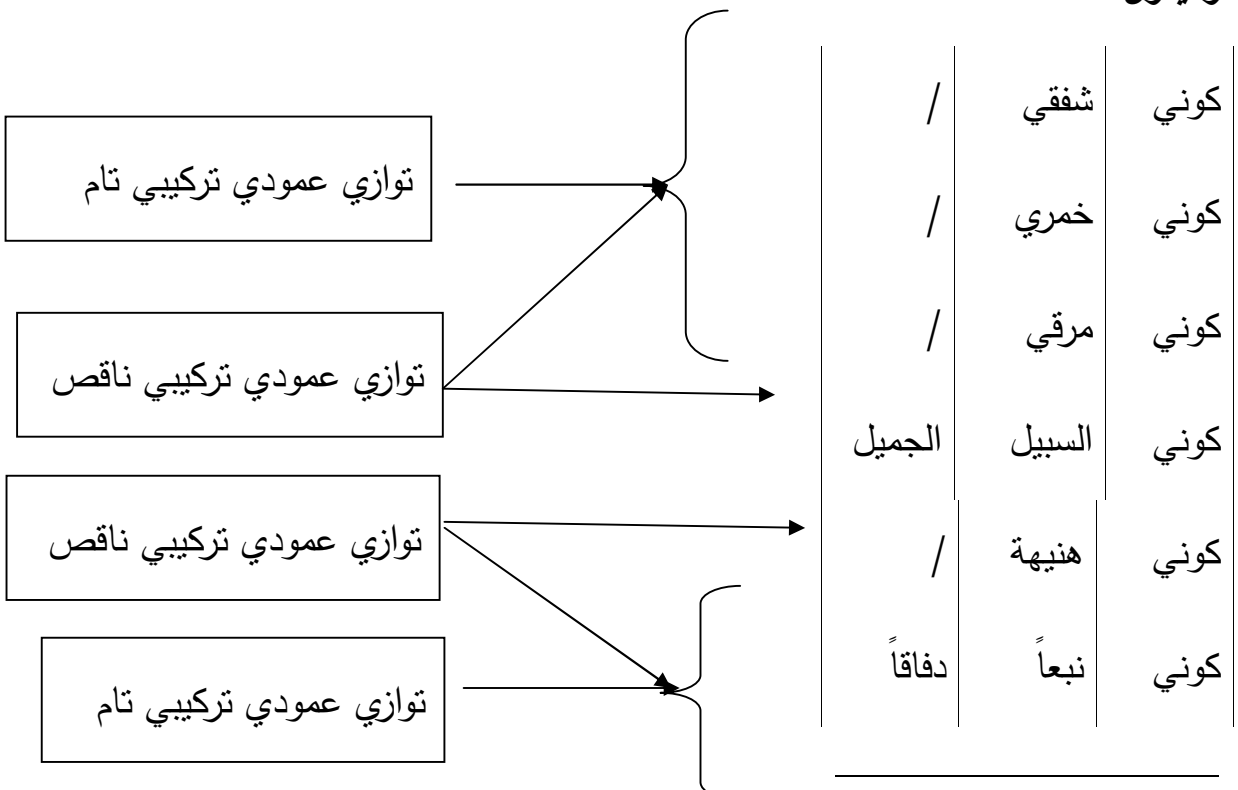
و يقول أيضاً :

إني أراك في شرك الأكوان مبحرة .

فعطفاً نبيلاً .

على	القلب		المعنى
من	لفحات		الطعن

و يقول :[1]

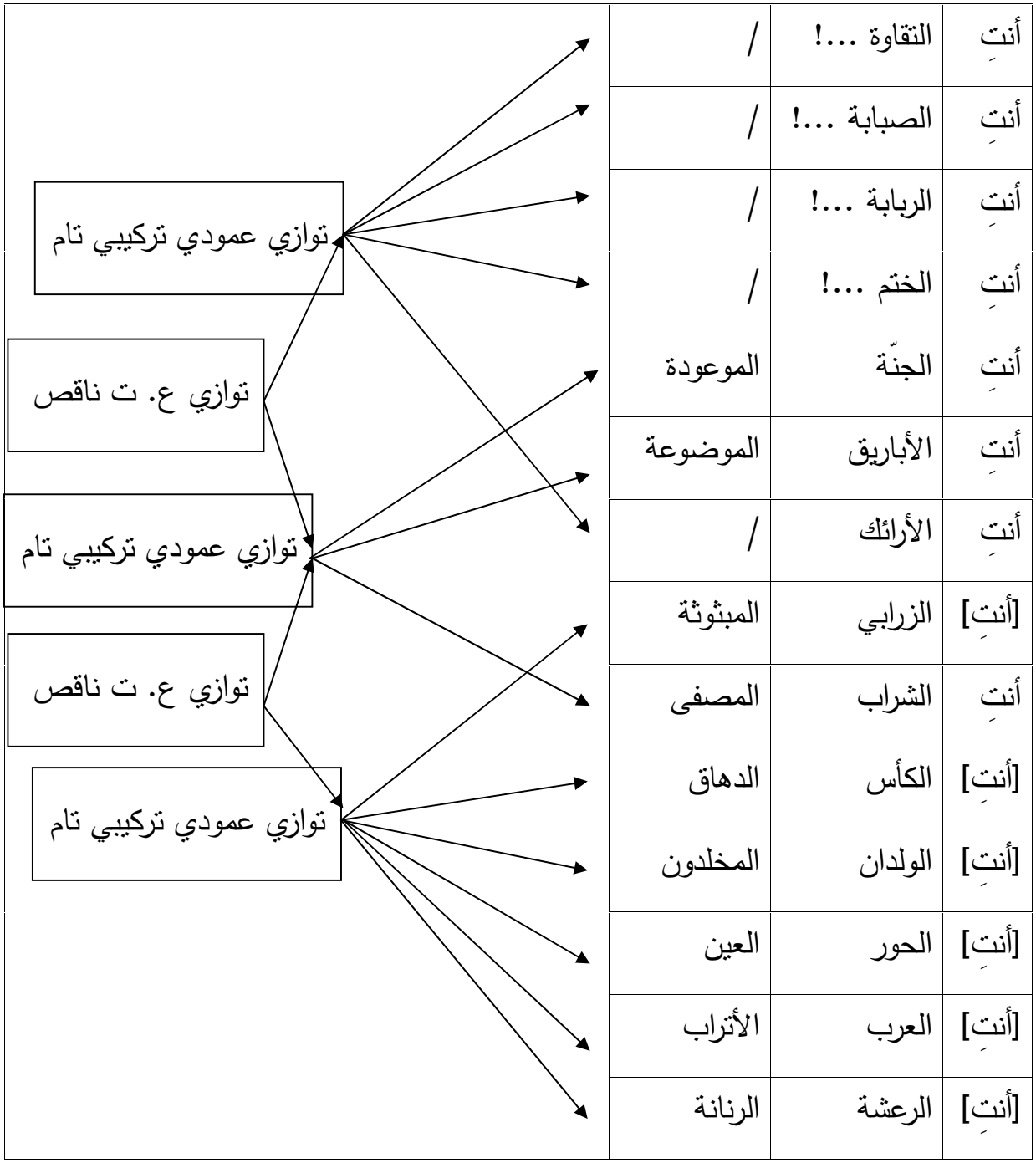


كوني	شفقي	/	
كوني	خمري	/	
كوني	مرقي	/	
كوني	السبيل	الجميل	
كوني	هنيهة	/	
كوني	نبعاً	دفاقاً	

[1]– عبد الحميد شكيل،الديوان،المصدر السابق، ص 65/64.

كوني	نسيماً	جميلاً

و يقول أيضاً :



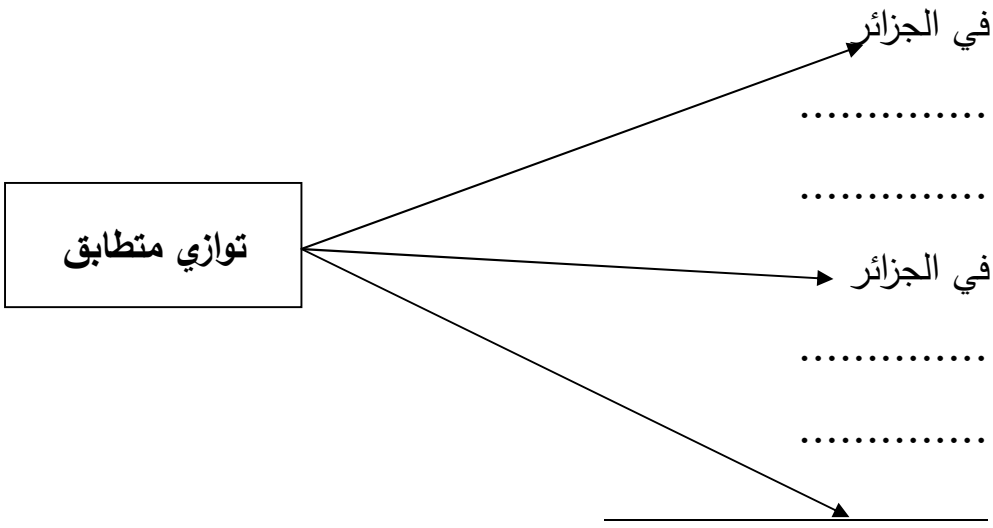
أنتِ	التقاوة ...!	/
أنتِ	الصبابة ...!	/
أنتِ	الربابة ...!	/
أنتِ	الختم ...!	/
أنتِ	الجنّة	الموعودة
أنتِ	الأباريق	الموضوعة
أنتِ	الأرائك	/
[أنتِ]	الزرابي	المبثوثة
أنتِ	الشراب	المصفى
[أنتِ]	الكأس	الدهاق
[أنتِ]	الولدان	المخلدون
[أنتِ]	الحور	العين
[أنتِ]	العرب	الأتراب
[أنتِ]	الرعشة	الرنانة

و يقول أيضاً في نفس القصيدة (تموجات) بالعودة إلى الفعل الأمر (كوني).

كوني	الخط	الواصل ..!	/	توازي عمودي تركيبي تام
كوني	النقطة	القصوى .!	/	
كوني	الجسر	/	في رجاحته	توازي عمودي تركيبي ناقص
كوني	/	/	/	

ما نلحظه الإلحاح على التوازي العمودي التركيبي بنوعيه التام و الناقص مستمر مع شاعرنا إلى آخر القصيدة،كما نصادف توازٍ متماثلاً متداخلاً مع التوازي التركيبي التام و الناقص في قصيدة (ممالك الطوى).

و بالعودة إلى نوعي التوازي (المتطابق و المتماثل) نجد اعتماد الشعر الجزائري المعاصر على هذين النوعين، ويظهر ذلك في عديد من الدواوين مثل ديوان " قصائد من مدخنة القلب" للشاعر عادل بلغيث،حيث نصادف التوازي المتطابق في قوله قصيدة "في الجزائر"[1]



[1]– بلغيث عادل، ديوان " قصائد من مدخنة القلب "، المصدر السابق،،ص 22/20.

في الجزائر

في قصيدة " بهاء الدين"[1] تكرار ثمان مرات بجملة النداء " يا بهاء الدين " لتكون بمثابة اللازمة إلى جانب التوازي المتماثل الذي لم يستغني عن التوازي التركيبي (التام و الناقص) فنجد في قصيدة (فصوص الجراح) لعادل بلغيث و هو يقول : [2]

جرحٌ	من	الكلماتِ	:.....
جرحٌ	من	الآلاتِ	:.....
جرحٌ	من	الغيبِ	:.....
جرحٌ	من	القمرِ	:.....
جرحٌ	من	الشمسِ	:.....
جرحٌ	من	الأصواتِ	:.....
جرحٌ	من	الأوقاتِ	:.....
جرحٌ	من	الحيوانِ	:.....
جرحٌ	من	الغيمِ	:.....
جرحٌ	من	الأمطارِ	:.....
جرحٌ	من	العصورِ	:.....
جرحٌ	من	الأزهارِ	:.....
جرحٌ	من	القلبِ	:.....
جرحٌ	من	الصمتِ	:.....

فالتوازي المتماثل كان بتكرار العبارة (جُرحٌ من)، و تطابق بين عناصر الجمل المتوازي عمودي ، و المكونة من (مبتدأ + حرف جر + اسم مجرور).

كما في نفس القصيدة توازي عمودي تركيبي تام في قوله :[3]

[1]– بلغيث عادل،الديوان " قصائد من مدخنة القلب،المصدر السابق ، ص ص : 26/25/24.

[2]– المصدر نفسه،ص ص: 43/42.

[3]– المصدر نفسه،ص ص: 45/44.

الدموعُ	التي	في	الطريق	
الحمامُ	الذي	في	الشقوق	
الكلامُ	الذي	في	العروق	
الديارُ	التي	في	الشجر	
الوجوه	التي	في	القمر	توازي عمودي تركيبي تام
الرذاذُ	الذي	في	الورود	(مبتدأ + اسم موصول + حرف جر + اسم مجرور)
الضبابُ	الذي	في	القصيد	
السعالُ	الذي	في	المحطات	
النصيب	الذي	في	المزاراتْ	
اللقاء	الذي	في	المدن	
انتهاء	الرؤى	في	الوطن	توازي عمودي تركيبي تام و متماثل بتكرار عبارة
اشتهاد	الرؤى	في	الوطن	(الرؤى في الوطن)

و لو تتبعنا ظاهرة التوازي لوجدنا أن هذا الديوان يزخر بأنواع عديدة من التوازيات كالتوازِ الوصل و توازي الاستثناء و توازي النفي،و ...إلخ، كلها عملت على اتساق الديوان و انسجامه .

و لو ذهبنا لديوان آخر من نفس الفترة الزمنية المعاصرة لوجدنه هو الاخر يعُجُ بهذا النوع من أداة الاتساق المعجمي، و هو ديوان " اللّيل كله على طاولتي " لـ محمد بن جلول في قصيدة (غبار لقاءٍ قديمٍ) فيقول:[1]

النجمةُ المحفورة بأظافر أسنان حادةٍ و يابسةٍ

النجمةُ النجمةُ بلازيف أو شبهِ

النجمةُ المعلوكة بنصف حصى و ابتلعتها

النجمةُ التي مسحت لمعتها بعد رحيلكِ.

[1]– بن جلول محمد ،ديوان"**اللّيل كله على طاولتي**" ،المصدر السابق، ص: 17 .

حيث نجد في هذه الأسطر الشعرية تواز تركيبيا ناقصا متماثلا بتكرار كلمة (النجمةُ).

ثالثاً- **الوصل** :

هناك اختلاف بين أداة الوصل و الأدوات الأخرى التي سبق ذكرها،فهو " تحديد للطريقة التي يترابط بها اللاحق مع السابق بشكل نظم "[1] ، فإذا كان النص عبارة عن سلسلة خطية من متتالية متتابعة أفقياً و من أجل تحقيق ذاك التناسق بين بين تلك الوحدات فإننا نحتاج إلى وسائل الربط بينها و لذا نجد الباحثين **هاليداي و حسن رقية** يؤكدان على" أن الواو هي أبسط صيغ وقد عمد الباحثان إلى عدة مظاهر منها الإضافي، العكسي ، السببي و الزمني "[2]،يعتبر الوصل مظهراً من مظاهر اتساق النصوص، فكل نص لا يخلو من أدوات الربط المختلفة التي تسهم في تماسكه و هو" تحديد للطريقة التي يترابط بها اللاحق مع السابق بشكل منظم "[3]

أما عند **روبرت ديبوجراند** فالربط " يشير إلى العلاقات التي بين المساحات أو بين الأشياء التي في هذه المساحات"[4]. و بذلك ميز بين أربعة أنواع من الربط تتمثل في :[5]

- **العطف** : إن التصور القائم على أن النَّص :" عبارة عن جمل أو متتاليات متعاقبة خطياً، و لكي تدرك كوحدة متماسكة تحتاج إلى عناصر رابطة متنوعة تصل بين أجزاء النَّص"[6]،و هذا القول يعطي أهمية كبيرة للعطف في بناء الاتساق و تماسك النَّص.

1. **مفهوم العطف** : تدور كلمة العطف حول الثني و الميل و الرجوع، و هو المعني الذي أراده النحاة حين اختاروا كلمة العطف، فحين يقال :" الواو حرف عطف في مثال "

[1] – خطابي محمد ،لسانيات النص– مدخل إلى انسجام الخطاب، المصدر السابق، ص: 23.

[2]– المصدر نفسه ،ص: 23.

[3]– المصدر نفسه،ص: 23.

[4]– ديبوجراند روبرت ، النص و الخطاب،و الإجراء، المصدر السابق ،ص: 346.

[5]–المصدر نفسه ، ص ص: 367/346.

[6]– الخطابي محمد ، المصدر السابق،ص: 23.

نجح محمد و علي، فهذا يعني أن الواو تثني و تميل و ترجع محمد على علي أي أنه ما يجري على محمد يجري على علي من حكم معنوي، هو إسناد النجاح إليه و حكم إعرابي ترتيباً على هذا الإسناد هو الرفع، و على هذا يفترض أن العطف يعني إرجاع الثاني إلى الأول في الحكم و الإعراب.

و العطف باعتباره أحد أدوات الربط،كثر وروده في القرآن الكريم إلى درجة وجوده في الآية الواحدة عدة مرات، و لهذا فقد نال نَّصيباً وافراً من الدراسة سواء عند أهل اللغة في القديم و كذا الدارسين المحدثين، دون أن يهمله النَّصانيون بل عدوه وسيلة للترابط النَّصي و الخطاب.

1-العطف عند القدماء:

لقد رُبط العطف عند علماء العرب بالوصل و الفصل و ذلك باعتبارها ظاهرة التي تقابله وتكسبه قيمته[1]،ويقول عبد القاهر الجرجاني عن عطف جملة على سابقتها يقول:"اعلم أن مما يقِلُّ نظرُ النّاس فيه من أمر "العطف" أنه قد يؤتى بالجملة فلا تعطف على ما يليها و لكن تعطف على جملة بينها و بين هذه التي تعطف جُملة أو جُملتان "[2]، و أن حروف العطف هي حروف ربط، ففي حديثه عن اتصال بعض الجمل ببعضها يقول " يكون في الجمل ما تتصل من ذات نفسها و بالتي قبلها و تستغني بربط معناها لها عن حرف عطف يربطها"[3].و لعل أقدم إشارة إلى أهمية الوصل في الخطاب ماورد في كتاب" البيان و التبين" للجاحظ أثناء سرده لتعريفات البلاغة حيث جاء في تعريفه أنه قيل للفارسي:"ما البلاغة ؟

---

[1]- ينظر شاوش محمد ،**أصول تحليل الخطاب في النظرية النحوية العربية**، تأسيس نحو النص، جامعة منوبة، المؤسسة العربية للتوزيع ،تونس،ط1 ،2001، ص: 402.

[2]- الجرجاني عبد القاهر ، **دلائل الاعجاز، باب الفصل و الوصل** ،تع: أبو فهر محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي،مطبعة المدني،ص: 244 .

[3]- الجرجاني عبد القاهر ، المرجع السابق، ص: 227.

قال : معرفة الفصل من الوصل" [1]، كما أن **الجرجاني** و **السكاكي** يعدان الفصل و الوصل أصعب و أديق مبحث في البلاغة كلها.

2-العطف عند النَّصانيين :

بالنسبة للباحثين في لسانيات النَّص نجدهم قد جعلوا أدوات العطف إحدى وسائل الاتساق ،و هذا ما أشار إليه هاليداي و رقية حسن،في كتابهما **(الاتساق في الإنجليزية)** حيث كان العطف الوسيلة الرابعة من وسائل الاتساق المذكورة في الكتابة وهي(الإحالة،الإبدال، الحذف ، العطف، التماسك المعجمي).

أما **أحمد عفيفي**، فقد جعل العطف أحد وسائل الربط إلى جانب أدوات أخرى تساهم في اتساق" النَّص الواحد عن طريق الربط الذي عده أصعب الأدوات تحديداً، كونه تماسكاً وظيفياً بدرجة كبيرة [..]، لأن هذا النوع يعتمد على الروابط السببية المعروفة بين الأحداث التي يدل عليها النَّص، وهي عبارة عن وسائل متنوعة تسمح بالإشارة إلى مجموعة المتواليات السطحية بعضها ببعض"[2].و يذكر صبحي إبراهيم الفقى أن **كريستال** جعل العطف أول وسيلة من وسائل التماسك النَّصي،أيّ" أن الجملة المركبة تتكون من عبارة أساسية بسيطة و عبارة أو عبارات أخرى بسيطة تعتمد على العبارة الأولى، و يربط بين هذه العبارات كلها أدوات العطف"[3].

و نظرا لأهمية العطف في التماسك النَّصي فإنه كلما زاد ازدادت معه قوة التماسك بين مكونات النَّص القرآني،أي بين كلماته وعبارته وجمله، و سوره لتعطي في النهاية نَّصاً متسقاً و متماسكا.لقد جعل النَّصانيون العطف مظهراً تماسكياً يتفرع هو الأخر إلى معاني منها:

---

[1]- الجاحظ، ابى عثمان عمربن بحر ،**البيان والتبيين**، ج1، تح: عبدالسلام محمد هارون،مكتبة الخانجى، القاهرة، ط4 ، 1975م، ص: 88.

[2]- عفيفي أحمد ،نحو النص، المصدر السابق ،ص128.

[3]- الفقى صبحي إبراهيم ، علم اللغة النصي، المصدر السابق، ص257.

"إضافي(Additive)،وعكسي(Adversative)، و سببي (Casual)،و زمني(Temparal)، و الأول تمثله (And)،و الثاني تمثله (Yet)، و الثالث تمثله (So)، و الرابع (Then)"[1].

و على هذا فإن هذه الأنواع من الربط تكون بالشكل التالي :

- ❖ الربط الإضافي : بواسطة الأداتين "و" و "أو" (and).
- ❖ الربط العكسي : الذي يعني على عكس ما هو متوقع، و حسب هاليداي و حسن رقية فالأداة التي تعبر عن الوصل العكسي هي "Yet"[2]،و التي تقابل في العربية الأداة "حتى".
- ❖ الربط السببي: يمكن إدراكها من العلاقة المنطقية بين جملتين أو أكثر وتمثله اللفظة "SO" حسب هاليداي، ويقابلها في العربية "هكذا".
- ❖ الربط الزمني: وهو ربط بين جملتين متتابعتين زمنياً، و أبسط تعبير عن هذه العلاقة هو "Then"[3].

-**<u>أدوات العطف</u>** :

حروف العطف لها معانٍ، و هي تدخل على الأفعال و الأسماء على حدٍ سواء لعطف و ربط اللاحق بالسابق و حروف العطف عشرة هي : الواو، الفاء، ثم، أو ، حتى، إما، أمْ المتصلة، بل ، لكن، لا، " و كلها تقتضي اشتراك ما بعدها لما قبلها في الحكم "[4].

1-الواو: تعمل على اشتراك الثاني " فيما دخل فيها الأول فهي تربط بينهما مع غياب الدليل أيهما كان الأول"[5]، فهي إما أن تكون :

---

[1] – (And in…(additive)..then)Halliday & Ruqaiya .H .Ibid. P :239 .

[2]– خطابي محمد ، المصدر السابق،ص:23.

[3]– خطابي محمد،المصدر نفسه ،ص نفسها.

[4]– عباس حسن ،**النحو الوافي**، ج2، دار المعارف ، القاهرة، مصر ط5، 1980، ص: 288.

[5]– ابن السراج أبو بكر محمد بن سهيل، **الأصول في النحو**، ج2،ت.ع.الحسين الفتيلتي،،مؤسسة الرسالة ،بيروت، لبنان ،ط3، 1996،ص: 55.

واو المعية: فهي " تربط صاحباً بمصحوبه لا يستقيم عطفه على الأول لعدم صحة المشاركة في الحدث "[1].

واو الحال : اشترط النحاة للجملة الواقعة حالاً أن تشتمل على رابط يربطها بصاحبه و ذلك ليكون المعنى متصلاً بين الجملتين و لو انعدم هذا الرابط لكانت الجملتان منفصلتين لا صلة بينهما، فوجود الواو مهم من أجل ربط فلو انعدم أو افتقد شرط المطابقة بينه و بين الحال لا تحلت عرى التركيب و أصبح مفكَ الأجزاء غير مفهوم[2]، فحينها يكون ربط الجملة بحالها هو الواو لأنها ربطت اللاحق بالسابق فلم تحتاج إلى ضمير.

الفاء: حرف هو الآخر يشترط فيه اثنين تتوسطها الفاء فهي توجب أن الثاني بعد الأول و أن الأمر بينهما قريب [3].

ثم : يأتي هذا الحرف للربط بين متتاليتين زمنياً شرط أن يكون الثاني منهما متأخر،"عن الأول باعتباره حرف عطف مفرداً على مفرد أو جملة على جملة كما يكون حرف ابتداء" [4]

أو : فعمل هذا الحرف مثل عمل سابقيه إذ تقتصر وظيفية على العطف سواء بين المفردات او الجمل[5].

لكن : للاستدراك و " يشترط لعطف المفردات بها خاصة أن يقع قبلها نفي أو نهي أما إذا وليها جملة فيجوز أن تقع بعد الإيجاب، و المعطوف بـ (لكن) محكوم له بالثبوت، و معناها في جميع مواضعها الاستدراك، و يكون معناها الاضراب إذا كانت حرف ابتداء"[6].

بل: من معانيها" العدول عن حكم السابق، اشتريت كتاباً بل دفتراً، فهي تثبت ما بعدها و تنفي قبلها"[1].

---

[1]– حسان تمام، البيان في روائع القرآن، المرجع السابق،ص: 141.

[2]– المنصف عاشور ،**بنية الجملة العربية بين التحليل و النظرية**، جامعة تونس ،1991، ص: 62.

[3]– ابن سراج، المرجع السابق،ص 55.

[4]– المردي أبو محمد الحسن بن قاسم،**الجني الداني في حروف المعاني**، تر: فخر الدين قباوة و محمد نديم فاضل، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1992، ،ص: 431.

[5]– المرجع نفسه ، ص: 431.

[6]– المرجع نفسه ، ص: 586.

و نظراً لكثرة أدوات الربط و تنوعها من أدوات العطف و أدوات نصب الفعل المضارع أو الحروف المصدرية، أو أدوات الشرط، و الفاء الواقعة في جواب الشرط، وحتى ادوات الاستثناء. فقد عمدنا على أن يقتصر البحث عن بعضها و التي كان لها الحظ الأوفر في عدد تكرارتها مثل : الواو ، الفاء، أو، كي، ثُم ، مثل، بل ، كأن، الكاف، أمْ.

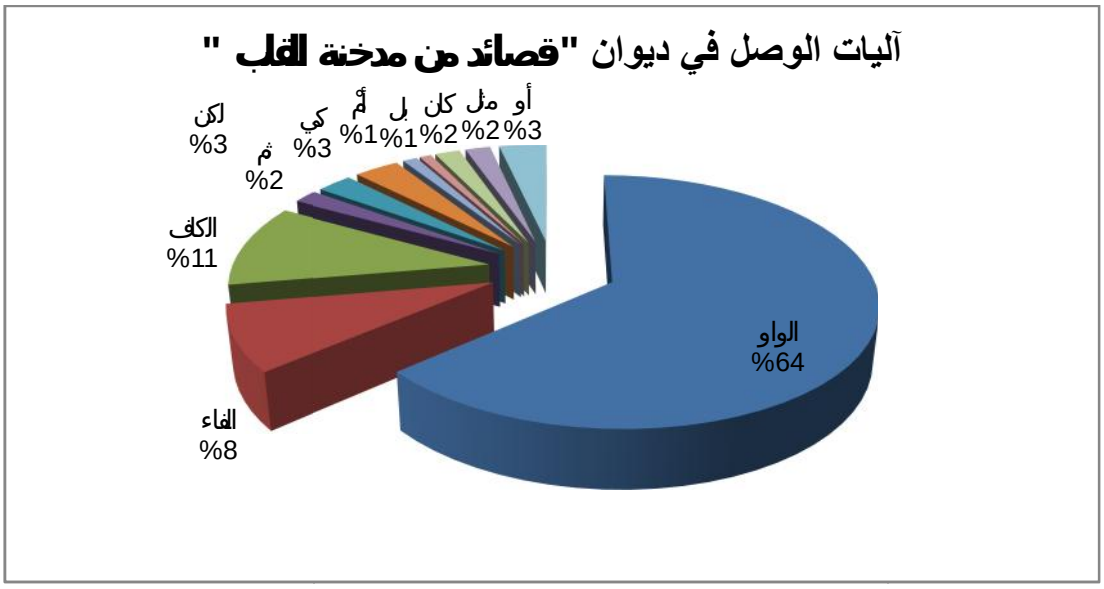
العطف في ديوان " قصائد من مدخنة القلب" عادل بلغيث .

أدوات العطف التي يمكن أن نرصدها من خلال الجدول التالي و الماخوذة من ديوان **(قصائد من مدخنة القلب):**

الجدول رقم 01:

الحرف	الواو	الفاء	الكاف	ثم	لكن	كي	أمْ	بل	كان	مثل	أو
ع.تكرار	655	88	111	19	27	34	11	09	19	19	36
نوع الوصل	إضافي	سببي	إضافي	زمني/خطي	عكسي	سببي	إضافي	عكسي	إضافي خطي	إضافي خطي	إضافي خطي

إن هذا الجدول يبين مدى حضور هذه الأدوات و الأنواع التي تنتمي إليها و هو ما يمكن تمثله بالرسم البياني التالي :



[1]– مناصرة عباس ، **أطلس النحو العربي**، دار المامون للنشر و التوزيع، الأردن ،ط4، 2001، ص: 282.

فإذا قمنا بتتبع أودات الوصل في قصيدة " خبري" فنجد أن (الفاء) تكررت 5 مرات، و وظف (أو) مرة واحدة، و وظف (الواو) أربعاً و عشرين مرة، و الحرف (ثم) مرة واحدة، و (مثل) مرة واحدة، و (لكن) مرة واحدة ، و (الكاف) أربع مرات، و كل جرف من هذه الأحرف قد أسهم في ربط أجزاء القصيدة، حيث تداخلت أمنيات الشاعر و ذكرياته فيقول :

فيا خبري متى ستكون ؟

كالنجم في سرِّ المواقع **أو**

كرؤى صَبي ما بلغن الحُلْمَ بعدُ

كأعقد ما يكون من التداخل

بين أسفار الطيور **و** بين اسفار السماء

ما نلحظه في هذه المقطوعة تكرر أن حرف الوصل (الكاف) أكثر من غيره من أدوات الوصل الأخرى، فتكرر ثلاث مرات أما (الفاء) مرة واحدة، (أو) مرة واحدة، (الواو) مرة واحدة ،فكان لهذا التوظيف معنى و غاية و هي أن الشاعر يسأل خبره إذا كان سيصبح يوماً كالنجم و كرؤى صبي لم يبلغ الحُلْمَ و كتداخل بين أسفار الطيور و أسفار السماء، بينما استعمل الحرف (أو) للتخيير بين أمنيتين بأن يصير خبره كالنجم في سرّ المواقع أو كرؤى صبي مابلغن الحُلْمَ بعدُ.أما في المقطع الثاني نجد أنه وظف حروف العطف (الواو) مرتان و (الفاء) مرة واحدة فعملت على ربط بين السطرين الشعريين في قول الشاعر:

أسقفها محجات الحمام،

فمنها الهديلُ، **و** منا التلاوةُ

منا الشموع ، **و** منها العمى

إن " الفاء" هنا شرطية فإذا كان من الحمام الهديل، فالجواب (منا التلاوةُ)، و إذا كان (منا الشموع)، (فمنها العمى)، فكان الربط بين الشرط الأول و جوابه هو أداة الربط (الواو) فلو حذفنا هذا الروابط لأصبح المعنى غامضاً أو غير مستقيم فيخلق نوعاً من الغرابة في إدراك المعنى .

و نظراً لأهمية هذه الأدوات سوف نرصدها في الجدول التالي :

القصيدة	السطر الشعري	أداة	نوعها	غرضها	العنصر المفترض
خبيري	كمنارة قد يراها السحابُ	الكاف	إضافي	الجمع	منارةٍ
	فيرسو على بيتنا	الفاء	سببي	اتباع	يرسو
	و لونها الأخضرُ	الواو	إضافي	الجمع	لونها
	و حبٌّ لها في العناقيد	الواو	إضافي	الجمع	حبٌّ
	و لكن	الواو/لكن		إضافي/عكسي	دواء
	نحيا و قطتنا الولود	الواو	إضافي	الجمع	قطتنا
	و إن لنا قلعة في أعالي الربى	الواو	إضافي	الجمع	لنا قلعة
	و لا جسر بين البيوت و بين أعلى الربى	الواو	إضافي	الجمع	لا جسر
	و لم تكُ شغل الغزاةِ	الواو	إضافي	الجمع	لم تكن
	و يعشق قيلولة في أمان المدى	الواو	إضافي	الجمع	يعشق
	ثم يشرب من شفتي إنعكاسه	ثم	زمني	ترتيب	يشربُ
	فيحيا بظل عداه و ظل له قد	الفاء/الواو	سببية/إضافي	سببي/ الجمع	يحيا بظل/ ظل له
	و يا خبري إن لي زهرةُ	الواو	إضافي	الجمع	يا خبري
	سوف تنبتُ بين الحياة و بين الردى	الواو	إضافي	الجمع	بين الردى
	و دون اشتمام لغيم بدا	الواو/	إضافي/سببي	الجمع/ الاتباع	ون اشتمام/ غيم

		اللام			
	و صرتُ أحاول أن أهتدي	الواو	إضافي	الجمع	صرتُ
	فيا خبراً اختبر ما أقول و أخبر غدا	الفاء/اواو	سببية/إضافي	الجمع	يا خبراً
	و أطلب قبل النداء جواب الصدى	الواو	إضافي	الجمع	أطلبُ
	و صرت أحاول أن لا أكون	الواو	إضافي	الجمع	صرتُ
	و إلى العازف" إبوسي"	الواو	إضافي	الجمع	إلى العازف
	و المعروف باسم "بيانو"	الواو	إضافي	الجمع	المعروف
	أمْ ستبقى حيةً..بما علينا من الرثاء	أمْ	إضافي	تخيير	ستبقى
	و ما عليها من قبور؟	الواو	إضافي	الجمع	ما عليها
	الحبُّ يدوس القلبُ و يبكيه على نفسه الأثر.	الواو	إضافي	الجمع	يبكبه
	أمِ كل الألوان الواجهة دم لسواد لامع	أمْ	إضافي	تخيير	كل الألوان
	و إلى قلب بيني الآن،و بينه سرب طيور	الواو	إضافي	الجمع	إلى قلب/ بينه
	أمْ بت تقيس البُعد بشيء	أمْ	إضافي	التخيير	بتَ
	أصغر كالريشة في سرب النور ؟	الكاف	إضافي	الجمع	الريشة
	إنسان يبني سدا كي يهدم أسفار الماء	كي	سببي	الاتباع	يهدم
	تاخذ كل حياته حباً أو حقداً	أو	إضافي	التخيير	حقداً

	و إلى ذكراك بشرفة عمر الخيام	الواو	إضافي	الجمع	إلى ذكراك
	لم أعرف أنك مثل التحف الصينية	مثل	تشبيه	الجمع	التحف
	قلبك منتظم الدقات و وجهك	الواو	إضافي	الجمع	وجهك
	يشبه بيتاً	يشبه	تشبيه	الجمع	بيتاً
	مهما ارتكب من الحزن سيشبه بيتاً	السين	إضافي	الجمع	يشبه
	و كالقبرِ به ما لا نعرفُ	الواو	إضافي	الجمع	كالقبر
	و الآن لنا طبق صلصلته	الواو	إضافي	الجمع	لنا طبقٌ
	فلم المدُّ ة هذا الجزرُ بلا..	الفاء/الواو	سببي/إضافي	الجمع	لم المدُّ/الجزر
	ثم سأسعل ثانية ...	ثم/ السين	زمني/إضافي	الاتباع/ الجمع	أسعل
	و من يسحبُ سهل الحرية ..	الواو	إضافي	الجمع	مَن يسحبُ
	للجذر جناحان أيا وطني	اللام	سببية	سببي	لجذر
	أو كيف تمارسُ أفكارك..	أو	إضافي	تخيير	كيف تمارسُ
	و جوابي :.....	الواو	إضافي	الجمع	جوابي
	و بيارات البترول.. و رأس..	الواو	إضافي	الجمع	بيارات البترول
	و الشعب رهان،إما نبت أو جدب	الواو/أو	إضافي	الجمع/التخيير	الشعب/ جدب
	و الثروة أمُّ هراوات الشرطة	الواو	إضافي	الجمع	الثروة
	و الساحة للموت و للجنس و إحراج لشهداء	الواو	إضافي	الجمع	الساحة/الموت/إحراج

	و هو الذائب في الاحشاء	الواو	إضافي	الجمع	الذائب
	لأوشح ها الدرب؟	اللام	سببية	سببي	أوشح
	لأبني بها بيتاً	اللام	سببية	سببي	أبني
	و ليبقى القلبُ ببطن أملس	الواو/اللام	إضافي/سببي	الجمع	يبقى القلبُ

يتضح لنا من خلال الجدول أن أدوات الوصل في قصيدة "خبري" و "رسائل قلب يشبه الكمان الجهر" من ديوان قصائد من مدخنة القلب كان تواترها يختلف من قصيدة إلى آخرى و كانت على الشكل التالي:

1-يُعد الوصل الإضافي من اهم أنواع الوصل في قصيدة "خبري"، بحيث يبلغ عدد حالات الوصل الإضافي 67 حالة من 85 حالة أي بنسبة 78,82% منها:

- ستون حالة تكرار بواسطة أداة اوصل (الواو) أي بنسبة 70,58% .
- أربع حالات بواسطة أداة الوصل (أو) أي بنسبة 4,70% .
- ثلاث حالات بواسطة أداة الوصل (أمْ) أي بنسبة 3,52% .
- حالتان بواسطة أداة الوصل (السين) أي بنسبة 2,35 % .

2- كما سجلنا أد عشر حالات بالنسبة للوصل السببي أي ما يعادل 15,29 % منها:

-ست حالات بواسطة أداة الوصل (اللام) أي بنسبة 7,05% .

-خمس حالات بواسطة أداة الوصل (الفاء) أي بنسبة 05,88% .

-حالتان بواسطة أداة الوصل (كي)أي بنسبة 2,5%.

3- و ما يخص الوصل الزمني فسجلنا من خلال القصيدتين حالتين فقط أي بنسبة 2,35% .

4-أما عن الوصل العكسي فقد سجلنا حالة واحدة فقط في قصيدة "خبري" أي بنسبة 1,17% .

نلاحظ أن التفاوت في استخدام آليات الوصل إحذى السمات البارزة في النص،إذ شكلت أهمية كبيرة في تكوين علاقات الاتساق داخله، و كان هذا بحضور طبقاً لمقاصد الخطاب

أو النّص، و المغزى المراد إيصاله، و إذا تمعنا نجد أن أداة اوصل الإضافي (الواو) سيطر على الساحة سواء على مستوى القصيدة كما يبينه الجدول أو على مستوى الديوان ككل كما لاحظنه من خلال الشكل رقم :01 (أليات الوصل في ديوان "قصائد من مدخنة القلب")،حيث بلغ عدد تواتر اداة الوصل (الواو) 655 مرة، بحيث جعل الشاعر من هذه الأداة رابطاً أساسياً بيم جمل النّص (الديوان) لأن الشاعر في مجالين إما السرد أو الوصف أو كلاهما معاً، فهو يفيد الإضافة و مثل ذلك ما نجده في "خبري" فيقول الشاعر:

و أنّ لي الشعرَ مثل الظباءِ

و يعشق قيلولة في أمان المدى

ثم يشرب من شفتي إنعكاسه حين يكون وحيداً

فيحيا بظل عداه و ظل له قد عدنا

و يا خبري إن لي زهرة

سوف تنبتُ بين الحياة و بين الردى [1]

يستمر الشاعر في وصف بعض أمانيه و بعث رسائل من البيت الذي سيبنيه صباحاً في القلب قاطعاً أخشابه من أشجار القلب، و يرسل بها إلى العازف العالمي "دابوسي" يسأله عن عدد الغيمات التي اصطادها بذاك الفخ و المعروف "بيانو" و عن عدد السحب التي اصطادها و التي تكفي الشاعر ليوشح بها دربه، حيث أظهر ذلك باستعماله "لام التعليل" التي ربطت بين السبب و النتيجة، فكانت نتيجة اصطياد الغيمة و أخذ فروها بواسطة عزفه تكفي لتزين درب الشاعر فيقول:

و إلى العازف " دابوسي": كم غيمة

اصطدت بذاك الفخ المنصوب بأعلاناً

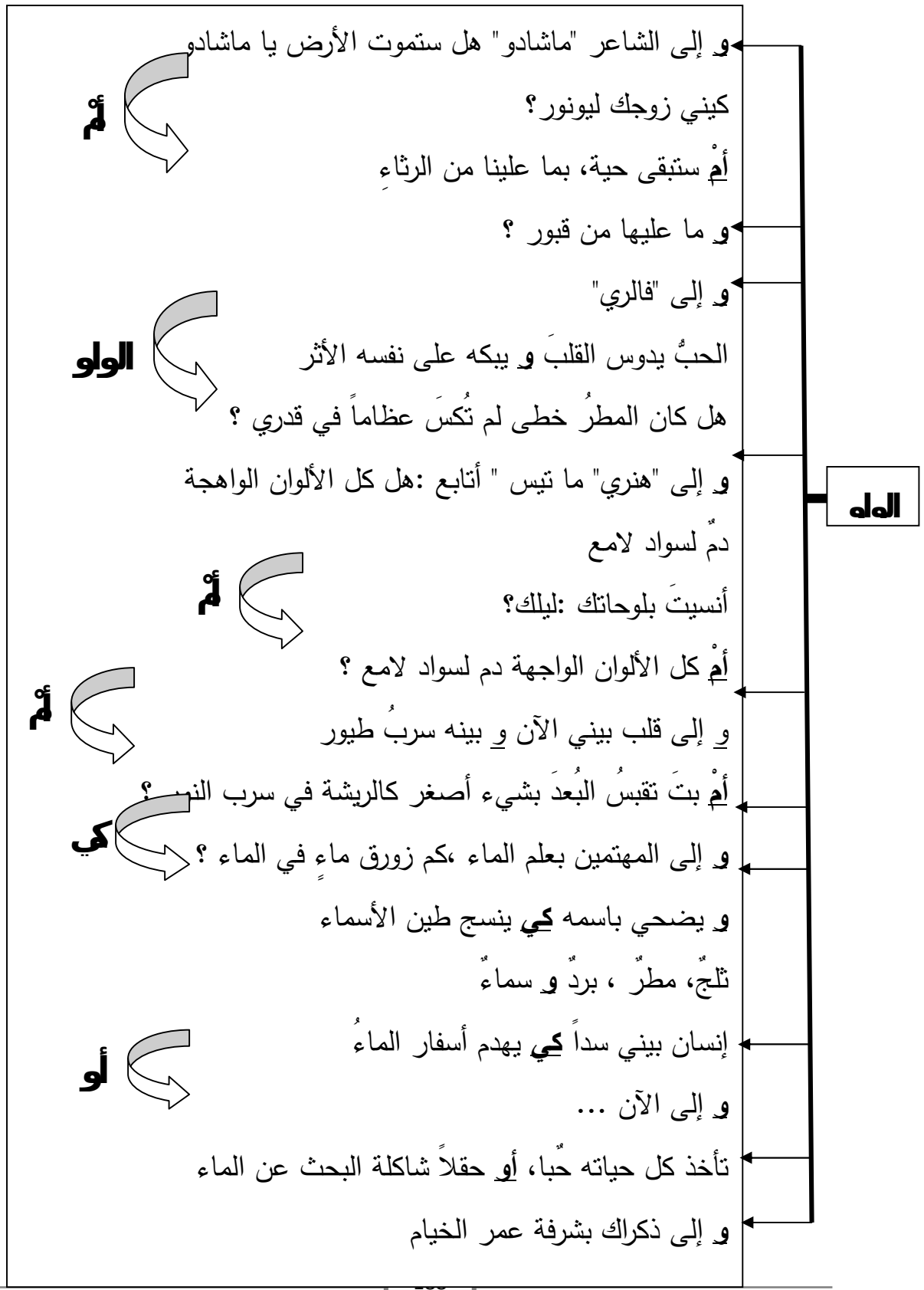
و المعروف باسم " بيانو" ؟

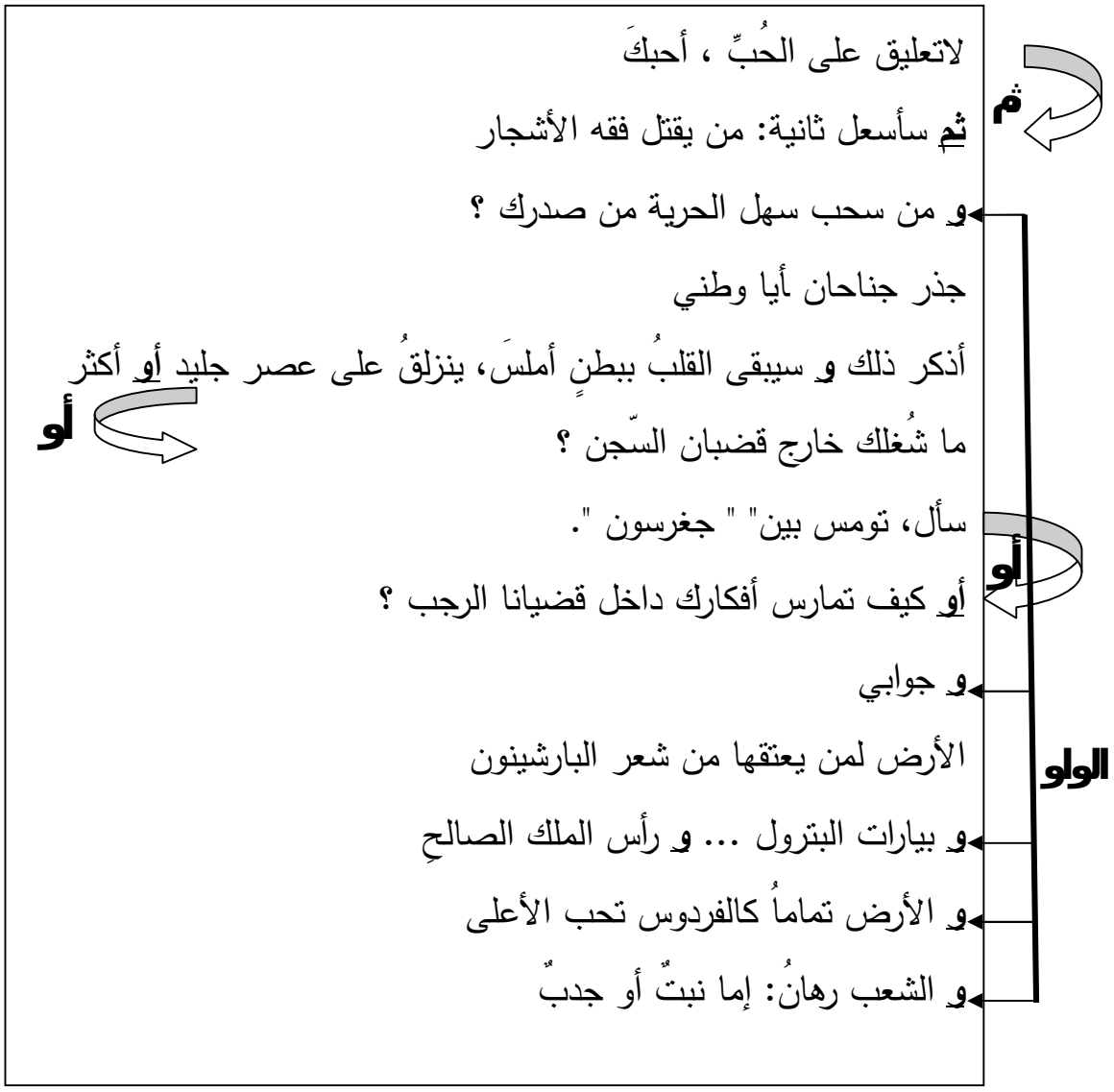
كم فروٍ سحاب من صيدك يكفي لأوشح بها الدرب؟ [1]

[1]– بلغيث عادل ،ديوان، قصائد من مدنة القلب"، المصدر السابق ، ص: 15.

و يحافظ الرابط اللغوي "الواو" على معنى التكثيف في سرد بعض وقائع و حقائق لشخصيات المعروفة بفنها المتميز، فالشاعر يرى بأن دربه موحش و مظلم فلا يرى سوى ما عبر به الآخرون عن عواطفهم و احاسيسهم ليزين و يواسي القلب الذي يحترق من شدة الحيرة و الألم الذي يعترض العالم فهو يحاور كل الشخصيات التي تعرضت لنفس الإحساس الذي يعيشه الشاعر، فجعل من أدوات الوصل الرابط بين أسطره الشعرية، فكان منها أداة الوصل (الواو) التي كان لها الصدارة في الترتيب بين الأدوات الأخرى مع هذا فهو لم يهمل بقية الأدوات و إنّما جعل لها نصيبها في الخطاب تجعل منه لحمة متماسكة تأخذ بيد القارئ إلى الشاطئ المعنى، و الدلالة المرغوبة عنده فنجده يكمل في قصيدته هذه توجيه السؤال الذي يفك اللغز الذي يؤجج خاطره فيتساءل الشاعر " ماشادو" إن كانت الأرض ستموت كما مات عيون زوجته و حبيبته "ليونور"، و التي لن تمت من قلب الشاعر فكتب قصيدة جعلت منها مرثيته التي لا تموت. فقال شاعرنا :

[1]– الديوان ،المصدر نفسه، ص: 15.


الواو
أم
الواو
أم
أم
كي
أو
الواو
و إلى الشاعر "ماشادو" هل ستموت الأرض يا ماشادو
كيني زوجك ليونور؟
أمْ ستبقى حية، بما علينا من الرثاءِ
و ما عليها من قبور ؟
و إلى "فالري"
الحبُّ يدوس القلبَ و يبكه على نفسه الأثر
هل كان المطرُ خطى لم تُكسَ عظاماً في قدري ؟
و إلى "هنري" ما تيس " أتابع :هل كل الألوان الواهجة
دمٌ لسواد لامع
أنسيتَ بلوحاتك :ليلك؟
أمْ كل الألوان الواجهة دم لسواد لامع ؟
و إلى قلب بيني الآن و بينه سربُ طيور
أمْ بتَ تقبسُ البُعدَ بشيء أصغر كالريشة في سرب النمر ؟
و إلى المهتمين بعلم الماء ،كم زورق ماءٍ في الماء ؟
و يضحي باسمه كي ينسج طين الأسماء
ثلجٌ، مطرٌ ، بردٌ و سماءٌ
إنسان بيني سداً كي يهدم أسفار الماءُ
و إلى الآن ...
تأخذ كل حياته حُبا، أو حقلاً شاكلة البحث عن الماء
و إلى ذكراك بشرفة عمر الخيام



كما نلاحظ بروز الرابط الخطي بشكل واضح ،حيث أنه يقوم على الجمع بين العناصر" و لكنه يدخل معنى آخر تعين به نوع العلاقة بين الجملة والأخرى مثل(الفاء) و(ثم)،و(أو)"[1] فتعاقبت مجموعة من الآليات في ضبط حركة النص و اتساقه، و من بينها أداة الوصل (أمْ)، فقد وردت ثلاث مرات في القصيدة (رسائل قلب يشبه الكمان الأجهر) و (أو) التي

[1]– الزناد أزهر ،نسيج النص، المرجع السابق، ص: 37.

تواترت ثلاث مرات هي الأخرى و أداة (ثم) بتواتر مرة واحدة و التي أسهمت كل منها في ربط النّص، فمثلاً (أمْ) جاءت للتخيير بين استفاهمين فربطت الاستفهام الثاني بالأول، فكان على المتلقي أن يؤول و يحدد جواب لأحدهما على الأقل. و هذا ما يجعل القارئ يستنتج أن الشاعر يود أن يفرغ جعبته من التساؤلات التي باتت تحيره. فقام هذا الواصل على إعطاء دورهم في خدمة اتساق النّص، وربط أوصال الجملة الاستفهامية كما جاء في الأسطر الشعرية فيقول:

هل ستموت الأرض يا ماشادو كعيني زوجك ليونور ؟

أمْ ستبقى حية، بما علينا من الرثاءِ ؟

أنسيت بلوحكَ ليلكَ؟

أمْ كل الألوان الواجهة دمٌ لسوادِ لامع ؟

هل بينكَ يا قلب و بيني سربُ طيور ؟

أمْ بتَ تقيس البُعدَ أصغر ،كالريشة في سرب النور؟[1]

كما نجد أن الوصل السببي لم يتأخر هو الآخر عن دوره في ربط أوصال القصيدة، إذ يمثل"علاقات الذات علاقة وثيقة بعلاقة عامة هي السبب و النتيجة"[2]، فهو يتكاثف بواسطة أداة الوصل (كي) التي يستلزمها الخطاب " فالحالة الإتصالية يجب أن يعبر عنها بوسائل لغوية أكثر تفصيلاً، كلما كانت أكثر غموضاً، و كلما كان رد فعل السامع المطلوب أكثر إلزاماً"[3] و يبدو الوصل السببي الذي خدم الاتساق واضحاً في كثير من المواضع في الديوان،و خلق دينامية للنص و استحضار الشاعر لظروف اجتماعية متأزرة مع ظروف النفسية التي ولدت في نفسه لغة التعليل المنطقي،و هذا ما نجده في قصيدة "في الجزائر" لعادل بلغيث و هو فيقول :

---

[1]– بلغيث عادل ،الديوان،المصدر السابق، ص ص: 16/15.

[2]– خطابي محمد، المصدر السابق، ص: 23.

[3]– فولفجانج هانيه من/ ديتر فيهفيجر،**مدخل إلى علم اللغة النص**، تر: فالح بن شبيب العجمي،النشر العلمي و المطابع، جامعة الملك سعود،الرياض،1999، ص: 67.

م1: هنّا في المكان

أريد التمكن من نزع بحرٍ

بقلبي لكي لا أغادر[1]

م2: وِ من زرع أغنية

قتلتني كما قبلتني

فِبين انغلاق الشفاه

وِ بين انفتاح سِترتو الخناجر

م4: يُمزقني وطن آخر مِنْ (أنا)

منذ "عليسةٍ" داهمتني

وِ قالت : من العُمر لي جلدُ ثور

فِمدت من الجلدِ عُمراً ،وِ عمراً

وِ قالت : تُهاجر ؟

م5:يؤرقني وطن من

يوغرطة السجين

على باب روما انتصر

على باب روما إنهزم

فِأنبه الحُبّ: لو لم تُخاطر

م6: في الجزائر

تمر القصائد بين النساءِ

فِأعشق كلتيهما، إن مضت

لي مِن الشّعر بُستانها الداخلي

وِ فستانها من بخار الدفاتر

[1]– بلغيث عادل، الديوان، المصدر السابق،ص: 20.

م7: يؤرقني وطن مِن (هُنا)

فحلت من الغيب بعض الستائر[1]

م8: و منذ اصطفته السمواتُ نجماً

فأرشدهُ الحزنُ أيان سائر[2]

يقف الشاعر في هذه الأسطر وقفة شارد متألم، يؤرقه مآل إليه وطنه الجزائر بعد أن شهد من الأبطال الذين صنعوا و سيدوا تاريخ هذه البلاد، فهو في حيرة بين البقاءأو الرحيل يود التمكن من نزع بحرٍ من الآلام التي توجع قلبه حتى لا يغادر وطنه ،و في هذا المقام استعمل أداة الوصل العكسي(لكي)ليعلل سبب قهره.

كما أنه استعمل أداة الوصل (الفاء) السببية التي فسرت لنا سبب تقبيل أغنية الزرع و قتلها فكانت بين انغلاق شفاه و انفتاحها،حتى بها تذبحها خناجر الغدر، فكان الشاعر يتألم لما يحصل في الجزائر من ذبح لسباب اليافع، و ما عاشته الجزائر في فترة من التمزق في حين كانت فترة أخرى بلادٌ تحكمها امرأة (عليسة)* جعلت منها أسطورة البحر المتوسط و ما حصل مع يوغرطة** الذي جعل للجزائر اسماً يعرفه كل العالم فهزم الروم التي لا تقهر،و هزم على يد حبيب غادر، ف(الفاء) جاءت لتعليل بسبب انهزام يوغرطة أمام الروم و كان بسبب حبه الخالص للصديق.

و هكذا نجد شاعرنا يأخذ بيد قارئه من حاضره إلى ماضيه معبراً بكل قناعة عن تحسره لما آلت إليه الجزائر، فعملت هذه الأداة (الفاء)على ربط أجزاء النّص، و أوصلت ما كان

---

[1]– بلغيث عادل ،الديوان، المصدر السابق،ص ص: 21/20 .

[2]– ديوان ، المصدر نفسه، ص ص ص: 20/ 22/21 .

*– عليسة: الملكة الأولى لقرطاجة، عرفت بدهائها التي سمح لها بانشاء حكم دولة فنيقية في شمال إفريقيا، عرفت بتجارتها الواسعة و سيطرتها على بحار المتوسط كما أن تصاهرها مع سكان شمال إفريقيا أوجد الشعب البونيقي الذي استوطن سواحل المتوسط.

**– يوغرطة : ملك الدولة النوميدية في الجزائر .

يبدو متشتتاً في ذهن القارئ من وجود أسماء ممالك عرفها تاريخ الجزائر مع مقصد القصيدة (في الجزائر) لأن هذا العنوان يقودنا إلى تأويلات عدة و تساؤولات كثيرة منها ماذا في الجزائر؟ ..و غيرها ، لكن الأداة الواصلة بين أسطر القصيدة بينت مقاصد الشاعر و أوضحت دلالة النّص.

كما نلاحظ أن حضور أدوات الربط داخل القصيدة كان قليلاً بالمقارنة مع القصائد التي تطرقنا إليها، غير أنّها لم تنقص من اتساقها ،و لعل هذا الحضور القليل " قد عزز من فكرة بقاء حركة الأسطر الشعرية مسكونة بوجود متتاليات جُملية إمعانا في ايصال حركتها إلى المتلقي الذي سيسهم بفعل الربط الدلالي، زقد يؤسس لعلاقة أوضح من التي ستؤسسها الروابط اللغوية المعروفة "[1] ،و عليه ف"الترابط داخل النص قد يعتمد فيه عنصراً معيناً في الخطاب على عنصر آخر،فالأول يفترض الثاني بمعنى أننا لا يمكننا فك شفرته بنجاح إلاّ بالعودة إلى الثاني"[2] و هو ما يعرف بالرابط الضمني .

-العطف في ديوان " اللّيل كله على طاولتي "لـ محمد بن جلول .

و إذا ما ذهبنا إلى ديوان " اللّيل كله على طاولتي " لـ محمد بن جلول لوجدنا أن أدوات الوصل متواجدة على النحو التالي في الجدول المبين أدناه :

أدوات الوصل	الواو	أو	ثم	كي	لكن	الفاء	بل
اللّيل كله على طاولتي	101	09	03	07	00	02	01

نلاحظ من خلال الجدول المقدم أن تواتر هذه الأدوات ضئيل بالمقارنة مع ديوان (قصائد من مدخنة القلب)لعادل بلغيث،إلاّ أن ذلك الديوان كان متسقاً بواسطة أداة التكرار و التوازي التي وجدت بشكل كبير بين طيات هذا الديوان.

و عليه يمكن أن نستنتج مجموعة من النتائج الجزئية منها:

[1]- خوالدة فتحي رزق، تحليل الخطاب الشعري،المرجع السابق، ص: 76.

[2]- يروان و يول، تحليل الخطاب ،المصدر السابق، ص: 228.

1-الربط النحوي (الوصل) يُعد مظهر من مظاهر التماسك النصي إذ يساعد في ربط النص بعضه ببعض،فهو قد يربط جملة بجملة أو مقطعاً نصّياً بآخر أو جملة بمقطع نصي، أو كلمة بأخرى و هذا ما يناسب التحليل النصي.

2-التماسك النصي قد يحصل دون توفر هذه الروابط و يكون ذلك بواسطة تأويل المتلقي و هو الربط الضمني .

3-الوصل بكل أنواعه (الإضافي- العكسي- السببي- الزمني) كان متوفراً في ديوان (قصائد من مدخنة القلب) مما زاد في تماسك القصائد رغم الفوراق المتباينة في استخدام كل صنف .

رابعاً: **الحذف** .

إن ضرورة تعبير الإنسان عن حاجاته وعن الأحداث المحيطة به ،جعله يقع في صعوبة ذكر كل هذه الحاجات والأحداث ،لأن ذكر كل شيء يقتضي زمناً طويلاً لاستماع المتلقي إليه ،على ما في هذه الإطالة ،من الملل وذكر كل ما لا يستحق ذكره ،ولذلك يلجأ المتكلم إلى الحذف وهذا الأخير ظاهرة لغوية عامة في جميع اختصت به جميع اللغات الإنسانية دون استثناء ،بحيث يقوم المتكلمون بحذف بعض العناصر المكررة في الكلام ،أو بعض ما يستحق الحذف وذلك اعتماداً على فهم المُخاطب و السياق الذي يرد فيه الخطاب، و لا يجد غضاضة في تقبل الكلام الذي حذفت بعض عناصره لأنهم يفهمونه[1] يفهم من خلال المقام أو المقال،ولذلك حازت عناية من قبل أصحاب الاهتمام ،من لغويين وغيرهم فبينوا حقيقة هذه الظاهرة ،لكن السؤال المطروح الذي يلوح في إلى الأذهان :ما دور هذه الظاهرة في اتساق الكلام ؟ ،وهل يمكن لشيء محذوف أن يربط بين الكلام ويكون له دور في تماسك النَّصوص؟ .

[1]- ينظر:حمودة طاهر سليمان ،"ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي " الدار الجامعة للطبع و النشر و التوزيع، اسكندرية،،مصر،1998،ص130.

1-مفهوم الحذف :

أ-نعريف الحذف لغةً :

يدور **المعنى اللغوي** لمادة (ح.ذ.ف) حول القطع من الطرف خاصة والطرح والإسقاط ،جاء في **(لسان العرب)** :"حذف الشيء يحذفه حذفا : قطعه من طرفه ،وقال الجوهري: حذف الشيء إسقاطه ،ومنه حذفت من شعري[...]أي أخذت"[1].

و يعرفه الخليل بن أحمد الفراهيدي في معجم**(العين)** :"الحذف قطف الشيء من الطرف كما يحذف طرف ذنب الشاة"[2].

و عُرف في **(المعجم الوسيط)** بـ" حذف الشيء حذفاً: قطعه من طرفه"[3],

ب-نعريف الحذف اصطلاحاً : فقد عرفه علي أبو المكارم بأنه " إسقاط لصيغ داخل التركيبي في بعض المواقف اللغّوية، و هذه الصيغ يفترض وجودها نحوياً لسلامة التركيب و تطبيقاً للقواعد"[4] .

لقد أورد **صبحي ابراهيم الفقي** بإن" **كريستال** ذكر الحدف في موسوعته ومعجمه تحت مصطلح(Ellipsis)و هو حذف جزء من الجملة الثانية ،ودل عليه دليل في الجملة الأولى"[5] فالمحذوف من الجملة الثانية يدل عليه في الجملة الأولى ،فيؤكد كريستال هنا على وجود دليل لقيام الحذف.

أما **دي بوجراند** فيذهب إلى أنه :"استبعاد العبارات السطحية التي يمكن لمحتواها المفهومي أن يقوم في الذهن أو أن يوسع أو أن يعدل بواسطة العبارات الناقصة"[6]،وأطلق عليه تسمية الإكتفاء بالمبنى العدمي، والاكتفاء هنا إشارة إلى أن الحذف لا يعد نقصاناً في النَّص،وإنما يحقق الوحدة لهذا النَّص، ويذهب الباحثان **هاليداي ورقية حسن** بأن الحذف

---

[1]- ابن منظور ، المرجع السابق، مادة (حذف) ،ج1.

[2]- الفراهيدي االخليل بن أحمد ، " العين" ،تح: مهدي المخروسي، ابراهيم السامراتي،دار الرشيد للنشر، العراق ،1984.

[3]-ابراهيم مصطفى و آخرون،" **المعجم الوسيط**"،المرجع السابق، ص162.

[4]- حيال حسين أحمد،**السبك النصي في القرآن الكريم- دراسة تطبيقية في سورة الأنعام** ،رسالة ماجيستر- الجامعة الستنصرية 2011، ص: 79.

[5]- الفقي صبحي ابراهيم ، المصدر السابق،ج2، ص:191.

[6]- دي بوجراند ، المصدر السابق، ص:340.

"علاقة داخل النَّص، وفي معظم الأمثلة يوجد العنَّصر المفترض في النَّص السابق،وهذا يعني أن الحذف عادة قبلية "[1].

و" يكثر الحذف في النَّصوص دون الجمل المنفصلة والذي يساعد على ذلك هو أن النَّص بناء يقوم على التماسك والاتساق، وهذان العاملان يساعدان منشئ النَّص على الاختصار وعدم الإطالة بذكر معلومات فائضة" [2].

ولذلك اهتم النحاة والبلاغيون وأهل التفسير بهذه الظاهرة قديما وحديثا، ولقد اعتبرها الجرجاني طريقة في الربط أفضل من الاعتماد على الذكر،يقول في تعليل ما ذهب إليه:الحذف "هو بابٌ دقيقُ المَسْلك،لطيف المَأخذ،عجيبُ الأمر، شبيهٌ بالسّحر، فإنك ترىَ فيه تَرْكَ الذّكْر، أَفصحَ من الذكر،والصَّمْتَ عن الإفادة أزيدَ للإفادة، وتجدُك أنطقَ ما تكون إذ لم تَنطْق،وأتمَّ ما تكون بياناً إذ لم تُبنْ "[3]، ورأيه هذا ينم عن رأي مصيب،وبصيرة نافذة بهذه الظاهرة.

2-أنماط الحذف :

أما عن أنماط الحذف المختلفة ،فنجد أنها تبدأ من حذف الحركة والصوت ثم الحرف ثم الحركة والعبارة ،وكذلك الجملة وما فوقها ،وهي أنماط لا تخرج عن تقسيمات علماء النحو العربي ،يقول **ابن جني** (ت :392هـ) " قد حذفت العرب الجملة والمفرد ،والحرف والحركة ،وليس شيء من ذلك وإلا عن دليل عليه ،وإلا كان في ضرب من تكليف علم الغيب في معرفته "[4]، فشرط الحذف عنده توفر الدليل.

وأما عن **ابن هشام** فقد أورد عنه محمودة الطاهر سليمان في كتابه (ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي) حيث قال بأنه" أفرد قسما خاصا تحدث فيه عن القضايا المتعلقة بالحذف وقدم فيه أنماط الحذف مفصلة ،وفد اتبع في ذلك ما اقترحه **ابن جني** وهذا ملخصه"[5]:

أولا : الحذف الاسمي ،

---

[1]- خطابي محمد ، المصدر السابق ، ص:21.

[2]- صلاح الدين صالح حسنين ،**الدلالة والنحو** ،مكتبة الآداب ،القاهرة ، ط1 ، 2005 ، ص:253 .

[3]- الجرجاني عبد القاهر ،**دلائل الإعجاز في علم المعاني** ، تح:محمود محمد شاكر، الناشر مكتبه الخانجي،القاهرة،ط5 ،2004.ص: 146.

[4]- ابن جني عثمان أبو الفتح ،**الخصائص**، ج2، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت،ط2 ، 2002، ص: 140.

[5]- حمودة طاهر سليمان ، المرجع السابق، ص: 200.

هو نوع من الحذف يعتمد على التراكيب الإسنادية، حيث يكون العنصر المحذوف اسما بغض النظر عن موقعه الإعرابي،في حين النحاة القدامى حددوا بالمواقع الإعرابية المختلفة العنصر الاسمي المحذوف، فذكروا أنه يحذف في حالة (الإبتداء، الخبرية، الإضافة، الحالية و التمييز،المعطوف، الظرف....) إلى غير ذلك من المواقع الإعرابية التي يشغلها الاسم.
و يكون الحذف إما للمبتدأ أو للخبر في حالات كثيرة .

ثانيا : حذف الفعلي :

لقد ذكر النصيون أن حذف الفعل قليل في اللغات الهندية الأوروبية و ذلك لكون حذف الفاعل فيها أسير في نمط الجملة من حذف الفعل أما في اللغة العربية فقد ذهب علماؤها إلى ايجاز حذف الفعل في مواضع عدة قياسية و اخرى سماعية اعتماداً على القرائن النحوية و السياقية و العقلية،حيث " ورد حذف الفعل وحده أو حذفه مع فاعله المضمر،و بعض مواضع الحذف يصفها النحاة بالوجوب، أي إن إظهار الفعل فيها غير جائز، بعبارة أخرى يلتزمون هذا الحذف، و في مواضع أخرى يكون الحذف جائزاً بمعنى أن إظهار الفعل المحذوف تكون الجملة معه صحيحة لجري العادة اللغوية على ذكر المحذوف "[1].
و يكون حذف المركب الفعلي "الفعل" في الجملة اللاحقة على شرط أن يكون هناك قرينة.

ثالثا : حذف الحرف،

يعد الحرف قسما من أقسام الكلمة إي جانب الفعل و الاسم ،و الحرف يعطي للكلمة معني ذا دلالة،و الحروف نوعان حروف معانٍ و حروف مبانٍ، فإن حدف الحرف يكون على نوعين:الأولى يكون حرف زائد على الكلمة مما يجيء بمعنى كحذف حرف العطف ،و واو الحال،وما النافية للجنس،وما المصدرية ،وحرف النداء..إلخ، أما الثاني: فهي حذف حرف من نفس الكلمة.

و يذهب **ابن الجني** مع أستاذه **أبي علي الفارسي**" إلى أنّ حذف الحروف ليس بالقياس، و ذلك أنّ الحروف إنما دخلت الكلام لضرب من الاختصار فلو ذهبت تحذفها لكنت مختصراً لها هي أيضاً و اختصار المختصر إجحاف له "[2]،بينما طاهر سليمان حمودة

[1]– حمودة طاهر سليمان ، المرجع السابق، ص: 253.

[2]– ابن الجني ، المرجع السابق، باب في زيادة الحروف و حذفها، ج2،ص: 273.

يخبرنا بأن " القياس العقلي لا يتفق مع واقع اللغة التي ورد فيها حذف الحروف في مواضع كثيرة، و اللغة لا تخضع في ظواهرها لمنطق العقل،و هذا الواقع اللغوي هو الذي حمل"[1] ابن الجني إلى قول " هذا هو القياس ألا يجوز حذف الحروف و لا زيادتها و مع ذلك فقد حذفت تارة و زيدت تارة أخرى" إلا انه يكثر حذف الحروف في مواضع كثيرة مما يصبح عند لنحاة موضعا قياسا للحذف، و بعضها يقل فيه الحذف أو يندر فيقصرونه على السماع"[2].

رابعا : حذف الجملة ، و يقصد بها الجملة التامة التي تفيد معنى مستقلاً،كما في حذف : جملة القسم ،وجواب القسم ،وجملة الشرط ،وجملة جواب الشرط.

خامسا : حذف الكلام بجملته .

سادسا :"حذف أكثر من جملة" .[3]

أما **هاليداي ورقية حسن** فقد ذكرا ثلاثة أنواع للحذف هي :"

1- الحذف الإسمي :" ويعني حذف اسم داخل المركب الاسمي مثل : (أي سيارة ستركب هذه هي الأفضل) أي السيارة .

2 – الحذف الفعلي : ويقصد به الحذف داخل الفعلي مثل : (هل كنت تسبح نعم فعلت)

3- الحذف داخل شبه جملة : مثلا : (كم ثمنه ؟ واحد دينار)" [4].

مما هو ملاحظ عن الأمثلة القديمة أن الحذف يقوم بدور اتساقي على الرغم من أن هذا الدور يختلف عن الدور الذي تلعبه الإحالة ،لأن في الحذف لا يوجد أثر عن المحذوف فيما يلحق من النَّص إلا ما دل عليه من السياق.

وبما أن الحذف يرتبط بالبنية السطحية ،فإننا وجدنا من الباحثين من قام بالربط بين ظاهرة الحذف والنظرية التحويلية حيث"أن الطريقة التي يقدمها النحو التحويلي في تفسير ظاهرة الحذف شبيهة بما قدمه النحو العربي ،وما يسميه التحويل ينوب من قواعد الحذف الإجباري شبيهة بما سماه نحاة العرب القدماء بالحذف الواجب،حيث لا تكون الجملة

---

[1]-حمودة طاهر سليمان، المرجع السابق، ص: 265.

[2]- ابن الجني ، المرجع السابق ،ص: 280.

[3]- الفقي صبحي إبراهيم، علم اللغة النصي،المصدر السابق، ج2 ،ص ص:193-194.

[4]- خطابي محمد ،المصدر السابق، ص: 22.

صحيحة نحويا إلا إذا ظهر المحذوف في الكلام أي في بنية السطح على حد تعبير التحويلين"[1].

وقد أكد الدكتور **طاهر حمودة** على المعنى" عند الحذف وعلى القرائن الحالية والمقالية"[2]،وذلك يدخلنا في حيز السياق النَّصي.و بالتالي يعد أحد عوامل الاتساق النصي حيث يرتكز هذا الأمر على جانبين: أولهما أن الحذف يترك فجوة في الخطاب تثير القارئ و تحفزه على استحضار النص الغائب أو سد الفراغ،كما أنه يثري النص جمالياً و يبعده عن التلقي السلبي، أما الأمر الثاني هو أن يكون المحذوف من جنس المذكور، أو أن يكون فيها المذكور ما يدل عليه، إذ بهذا فهو لا يتعدى عملية تكرار حذف المكرر فيها مؤقتاً.

أما نظرية النحو الوظيفي" فتعد ظاهرة الحذف بأنها طبيعية يفرضها السياق فرضاً،لأنها محصلة أو منتوج حركية التبليغ، وليس محصلة تقليص أو حذف حيث يقوم الحذف بدور كبير في اتساق النص، فإذا كان هذا الدور مختلفاً من حيث الكيف عن الاتساق و الإحالة فإننا نظنّ أن العنصر البارز الذي يجعل الحذف مختلفاً عنها هو عدم وجود أثر عن المحذوف فيما يلحق من النصّ".[3]

أما عن المواضع التي يكثر فيها الحذف فقد ذكراها **هاليداي ورقية حسن**"جملة الاستفهام لأنها تعد الدرجة القصوى للحذف المعجمي"[4]،تبعاً للمفترض مقدماً في تلك الجملة الاستفهامية،و التي تدل على المحذوف،وقد أشار صبحي الفقي إلى أن الباحثين"ذكرا أنواعا أخرى للحذف واعتبراها مهمة في التحليل النَّصي هو : حذف بعض الأحداث دون البعض في التسلسل الزمني للقصة[...]و حذف الشيء مثل قوله تعالى:(**فَقُلْنَا اضْرِب بِّعَصَاكَ الْحَجَرَ ۖ فَانفَجَرَتْ مِنْهُ اثْنَتَا عَشْرَةَ عَيْنًا ۖ) البقرة/.60** أي: فضرب فانفجرت ،ومنها حذف الزمان والمكان[....]،وغيرها من الحذف القصصي"[5].

" وقد لاحظ الباحثان أن أكثر الأنماط قياما بمهمة التماسك النَّصي هي :

---

[1]– حمودة طاهر سليمان ،" المرجع السابق ،ص: 14.

[2]– حمودة طاهر سليمان، المرجع السابق، ص: 18.

[3]– سهل ليلى،**الخطاب الشعري من منظور اللسانيات النصية** ديوان أغاني الحياة لأبي القاسم الشابي، رسالة دكتوراه، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2012، ص 186.

[4] – (All question…ellipsis) Halliday & Ruqaiya . Ibid p : 174.

[5]– الفقي صبحي إبراهيم ، المصدر السابق،ج2، ص: 195.

1- حذف الحرف، 2- حذف الاسم،3- حذف الفعل،4- حذف الجملة ،5- حذف أكثر من جملة"[1].

وهذا الذي سيكون عليه التحليل النَّصي لبعض قصائد من الدواوين لاحقا ،لكن هناك جوانب لها علاقة بهذه الأنماط من الحذف ،مثل الإحالة والاستبدال ،وضرورة وجود الدليل ،وهذه هي موضوعاتنا التالية على الترتيب.

3- علاقة الحذف بالإحالة :

يعتبر الحذف ذا طبيعة مرجعية سابقة،"وذلك أن شرط الحذف هو العلم بالمحذوف،وهذه الكلمة هي الأساس الذي تدور عليه ظاهرة الحذف، لأن الحذف دون توفر القرينة والدليل من باب تكليف الغيب والرجم به"[2]، ووجود القرينة والدليل هو بمثابة المرجع والإحالة،وأحيانا تكون"مرجعية الحذف خارجية،وهذه تعتمد على سياق الحال الذي يمدنا بالمعلومات التي تسهم في تفسير المثال،لكن الحذف المرجعي للخارج – خارج النَّص- ليس له مكان في النَّص"[3]؛ كونه لا يربط بين وحدات النَّص المختلفة .

أما كون تواجد هذا النوع على مستوى الجملة الواحدة لا على مستوى الجمل المترابطة.والجملة الواحدة ليس فيها مذكور– في الغالب – يدل على المحذوف كي يمكن فيما بعد أن يتماسك المحذوف مع ما يدل عليه في الجملة.

ولقد ذكر هاليداي أمثلة كثيرة ،خاصة في الاستفهام توضح أهمية المرجعية السابقة في تحقيق التماسك" بين جملة الاستفهام وجملة الجواب ،إذ يوجد في الغالب حذف الكثير من العناصر في جملة الجواب ،يدل عليه ما ذكر في جملة الاستفهام"[4].

وعليه يمكن أن نستنتج أن مرجعية الحذف على ضربين :

– الأول منه قد تكون في الغالب على مستوى الجمل وهذا النوع هو مرجعية الحذف السابقة أو اللاحقة أو المتبادلة.

---

[1]– المصدر نفسه ، ص:196.

[2]– ينظر: الشاوش محمد ، **أصول تحليل الخطاب في النظرية النحوية العربية**، تأسيس نحو النص "، ج2،جامعة منوبة، المؤسسة العربية للتوزيع ،تونس،ط1 ،2001 ،ص148 .

[3]– الفقي صبحي إبراهيم ، المصدر السابق، ص201.

[4]– C.f : (the tow verbal groups …are both possible) haliday .& r .hassan. Ibid ; p: 167.

– أما الضرب الثاني فهو الذي يكون على مستوى الجملة المفردة وهذا النوع هو المرجعية الخارجية ،التي ليس لها دور في تحقيق الاتساق، كون هذا الأخير يتحقق في العلاقات بين الجمل ،وليس بين الجملة وسياقها الخارجي.

4- علاقة الحذف بالاستبدال :

لا يختلف الحذف عن الاستبدال باعتباره علاقة اتساق من جهة ،ثم بكونه يتحقق بوجود عنَّصرين سابق ولاحق ،لكن المظهر البارز الذي يميزه عنه ،هو أن عنَّصر الاستبدال يشكل علاقة حضور بينما يشكل الحذف علاقة حضور وغياب في آن واحد؟ حضور المبدل منه وغياب المبدل ،ولذلك يميل بعض الباحثين إلى تسميته " استبدالا بالصفر أو هو يسمى أحيانا الاكتفاء بالمبنى العدمي"[1].

وهذا ما ذهب إليه **هاليداي ورقية حسن** إلى" أن علاقة الاستبدال تترك أثرا ،وأثرها هو وجود أحد عناصر الاستبدال ،بينما علاقة الحذف لا تخلف أثرا ،ولهذا فإن المستبدل يبقى مؤشرا يسترشد به القارئ للبحث عن العنَّصر المفترض ،كما يمكنه من ملأ الفراغ الذي يخلقه الاستبدال بينما الأمر على خلاف هذا في الحذف إذ لا يحل محل المحذوف أي شيء"[2] .

إلاّ أننا نجد بأن " الإبدال الذي يعنيه هاليداي و رقية حسن،ليس الإبدال الذي يعنيه علماء النحو العربي.فالمثال التالي:محمد قرأ بعض الكتب وعلي (...) بعض المجلات،فالفراغ الخالي الموضوع بين قوسين في الجملة الثانية "[3]،و الذي يعتبر من وجهة نظر هالداي ورقية حسن صفرا ،لأنه خال من الكلام ،فهو إذ يعبر عن الاستبدال الصفري ،ومن ثم فإن هناك إبدال بين " **قرأ** " في الجملة الأولى والصفر أو المقدر في الجملة الثانية .

وفي هذه الحالة تبرز لنا علاقة الاتساق بين الجملتين. لكن المثال نفسه لا يعد في النحو العربي بدلا ،بل يمثل نوعا من التكرار للفظ الفعل ،وبهذا فالتكرار هو الذي ساهم في اتساق هاتين الجملتين وليس البدل.

---

[1]– دي بوجراند ، المصدر السابق، ص: 340.

[2]– ينظر: خطابي محمد ،المصدر السابق، ص:21/20.

[3]– الفقي إبراهيم صبحي ، المصدر السابق، ص: 199.

ومن الأمثلة التي جاءت في النحو العربي ،المثال الذي أورده المبرد في **(المقتضب)** وهو " قول قيس بن الخطيم :

نَحْنُ بمَّا عنْدَنَا وأنْتَ بمَّا عنْدَكَ رَاض والرأي مُخْتَلفٌ

والمراد منه : نحن بما عندنا راضون ،وأنت بما عندك راض" [1].

ويمكن تمثيله كالآتي:

" نحن – بما – عندنا(.....)

أنت – بما – عنـدك – راض هذا " إبدال من الصفر بتعبير **هاليداي** التماسك هنا تحقق عبر عدة جوانب :

1 – تكرار اللفظ نفسه 202.

2 – الإحالة بين الشرطين .

3 – وجود دليل على المحذوف . "[2]

بعد هذا يمكن القول إن العلاقة بين الحذف والإبدال هي في الحقيقة بين الحذف والتكرار ،لأن هذه النماذج العربية والغربية ليست من الإبدال ،وعليه فالإبدال الذي يقصده هاليداي ورقية حسن لا يماثل الإبدال التابع في النحو العربي.

أ – كيف يتحقق الاتساق من خلال الحذف ؟

يعتبر المحذوف المذكور ،خاصة " أنه لا يحذف شيء لا وجوبا ولا جوازا إلى مع قرينة دالة على تعيينه" [3]ولذلك يطبق على العناصر المحذوفة على النَّص غير المحذوف.

- **<u>تجليات الحذف في المدونة</u> :**

لقد شكل الحذف ظاهرة اتكأ عليها البناء النصي في المدونة انطلاقاً من اشتراك المتلقي في التفاعل المفترض بينه و بين النص الذي لا يعطي كل ما عنده، و إنما هناك أشياء تبقى عصية في تقديمها بين يديه، مما دعا بعض النقاد إلى افتراض وجود أسباب لهذا الحذف تقدر وفق سياقها، و" قد يكون منها خضوع النص للرقابة، و محاولة المبدع إشارة

[1]– المبرد أبو العباس محمد بن يزيد،**المقتضب**،تح: محمد عبد الخالق عظيمة ،المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية ،القاهرة، دط ،1994 ،ج4 ،ص:73.

[2]– الفقي صبحي إبرا هيم ،المصدرالسابق، ص:201.

[3]– محمد الشاوش ،**أصول تحليل الخطاب**، المرجع السابق، ج2 ،ص: 148.

إلى جزئية مهمة محذوفة و حقها الحضور، أو أنّ المبدع يحاول أنّ يحفز المتلقي للمشاركة في إنتاج النّص"[1].

1- **الحذف حرف من مركب :** في ديوان"قصائد من مدخنة القلب " لعادل بلغيث،فجاء في قصيدة (رسائل قلب يشبه الكمانَ الأجهر) استمرار فيقول:

س7: و إلى الشاعر "ماشادو" هل ستموت الأرض يا ماشادو

س8: كعيني زوجك ليونر؟

س9: أمْ [أ] ستبقى حية.. بما علينا من الرثاءِ .

س16: أنسيت بلوحاتك : ليلك؟

س17: أمْ [أ] كلُّ الألوان الواجهة دمٌ لسوادٍ لامعٍ ؟

س19: هل بينك ياقلب و بيني سربُ طيور

س20: أمْ [أ] بتْ تقيس البعد...؟

يقدر الملفوظ الشعري بلإضافة [أ] الاستفهامية في كل جملة شعرية بعد"أمْ"و حذفها يحيل على وجودها في البينية العميقة، فجاء الحذف عنصراً منظماً للنصية، و لو أن"أ" لم تحذف لجاء الايقاع فاسداً و تقل نبض الشعر و فَقَدَ الخطاب مقوماً من مقوماته الأساسية.

كما نجد هذا النوع من الحذف في الديوان (الموت موجاً) لـ م**حمد قسط** في قصيدة " لن تكتشفني الذئبة" المقطع الثاني السطر الأول فيقول :

تفتحين المحارة ؟

و تقدير الكلام هو [أ] تفتيحن المحارة ؟

كما حذفت همزة الاستفهام مع اسم في السطر الأول من المقطع الثاني حيث يقول الشاعر:

تقرئين ...؟

و تقدير المحذوف في هذا القول هو [أ] تقرئين [المحارة] ؟ و الدليل على الاسم المحذوف هو المحارة وروده في الاستفهام الأول و القراءة في هذا المقام لا تعني قراءة الشيء و إنما الاستبصار و الدليل عليها ورودها في السطر الشعري من نفس المقطوعة هو :

جالس **أستبصر المحارّ** .

[1]- الرواشدة سامح ،**إشكالية التلقي و التأويل، دراسة في الشعر العربي الحديث** ، أمانة عمان ، ط1، 2001،ص 163.

كما نجد هذا النوع من الحذف في ديوان "كتاب الطير" لـ عبد الحميد شكيل في قصيدة (الوجع) فيقول :

أبهذا الوجع المسمى

كيف تمزق من خلل الغمر

مدماة روحك ..

أمْ [أ] البدايات التي ...

و كذلك في قوله من نفس القصيدة:

[أ] هبة الوقت الخلاسي

أمْ [أ] نزوة الحروف الحرى ،..

و في قصيدة (الشبيه) :

أهجسُ، متأبطا سرى،..

أمْ [أ] نساء الصبوة ..

نماذج لحذف الحرف من ديوان "الزر الهارب من بزة الجنرال" لـ أمال رقايق :

ليليث ، بسُرتين تصحكانِ

بألف قلب تضمدك [يا] أيها القاحلُ.

[يا] أيها القاحلذث ..مثل رهاب المرايا القدرية .

فالمحذوف هنا هو حرف النداء [يا] قبل المنادى أيٌّ ،و الهاء جاءت لتنبيه .

كذلك وجدنا حذف حرف النداء [يا] في قصيدة (شجرُ الصفصاف) من ديوان "لا أحد يربي الريح في الأقفاص" فيقول الشاعر :

أيُّها الصفصاف أن تهب الهبوب [1]

فتقدير الكلام هنا (يا أيُّها الصفصاف أن تهب الهبوب).

و الدليل على أن المحذوف هو [يا] الندء ورودها في السطر الشعري التالي

يا أيُّها الصفصاف صُب نبيذ الانخطاف الحرُّ [2].

2-<u>حذف الفعلي من المدونة :</u>

[1]- بركة لأخضر ديوان ،**لا أحد يربي الريح في الأقفاص، المصدر السابق**، ص: 46.

[2]- المصدر نفسه ،ص: 47.

تجليات الحذف الفعلي في ديوان "قصائد من مدخنة القلب" :

أ- قصيدة (في الجزائر)[1]

تنام الحياة سريعاً

[تنام] على دفء ضوءِ القناطر

[تنام] على قلب مازيغ

و [تنام على] المستحيل

و [تنام على] متنِ ابن عاشرْ

حذف الفعل [تنام] و تقدير الكلام هو بين معكوفتين، و قد دل على الفعل الذي سبقه وهنا كان لتجنب التكرار في الأسطر.

ب- قصيدة(الوطن)[2].

لن تراهم و هم يستبدلونَ

أنفسهم بأبنائهم

بكلابهم بطاهياتهم

و قبورهم بحياتك

المركب الفعلي المحذوف في هذه الأسطر الشعرية (يستبدلونَها)، (الفعل و الفاعل ضمير متصل فالهاء في محل نصب مفعول به ،و الهاء (المفعولية)) فتقدير الكلام هو :

[يستبدلونها] بكلابهم ، [يستبدلونها] بطاهياتهم

و [يستبدلون] قبورهم بحياتك .

2-تجليات الحذف الفعلي في ديوان " كتاب الطير" لـ عبد الحميد شكيل فيقول:

أ- أرى الشجر ينمو

و السموات تضمر

و المدى العشقي

فالفعل المحذوف هو [أرى] في السطر الثاني و الثالث و كان ذلك لوجود (الواو) الربط للعطف فتقدير الكلام :

---

[1]- بلغيث عادل، ديوان **قصائد من مدخنة القلب، المصدر السابق** ، ص: 20.

[2]- بلغيث عادل،المصدر السابق، ص: 141.

أرى الشجر ينمو

و[أرى] السموات تضمر

و[أرى] المدى العشقي

ب-الحذف في قصيدة (تموجات): كانت هذه القصيدة زاخرة و مليئة بالحذف الفعلي فيقول:

خذي ورقي ...!

خذي أرقي ...!

خذي عشقي ...!

خذي عبقي ... !

خذي نشوة القلب في توتره [1]!

المحذوف هنا المركب الفعلي (أقول لكِ)، وكان تجنباً للتكرار و الحشو و تقدير الكلام :

[أقول لكِ] خذي ورقي ...!

[أقول لكِ] خذي أرقي ...!

[أقول لكِ] خذي عشقي ...!

[أقول لكِ] خذي عبقي ... !

[أقول لكِ] خذي نشوة القلب في توتره !

فالشاعر هنا في مقام المخاطب أو في سياق الخطاب و قد دل على الكلام ما لحقه منه،رغم ذلك لم يختل المعنى و حافظ على اتساقه بين الأسطر .

3-**الحذف الاسمي :** لقد تجلى الحذف الاسمي في المدونة بشكل واضح و واسع حيث وجد في جميع الدواوين المدروسة وسوف نأخذ أمثلة عن هذا الحذف في بعض من قصائد الدواوين .

-الحذف الاسمي في الدايون (اللّيل كله على طاولتي) :

السجائرُ مزاميرُ أنفاسٍ تظلعُ من جحيم فهي .

[السجائرُ] أشباح غريبة ترسمُ فوق ألواح مقددةٍ .

[السجائرُ] أزهار قميصك الشفيف، لف أرجلها ..

[السجائرُ] أصابعٌ تحركُ كوب نعاسٍ شاردٍ .

[1]- شكيل عبد الحميد، ديوان **كتاب الطير**، المصدر السابق ، ص: 60.

[السجائرُ] تحركُ عادتي في حرقِ أرجلي باللّليل .

[السجائرُ] أحسبها أشجاراً من خيط قميصك الليلي

[السجائرُ] أحسبها أبكاراً عائدة تُراقص أعصابي

[السجائرُ] أحسبها أوتاراً متسللة بين أصابعي

[السجائرُ] أحسبها أزهاراً زاهيةً على شكل اجراس

[السجائرُ] جثثُ ناقمةٌ ترقدُ داخل غابة روحك

[السجائرُ] جثثٌ متفحمة تحمل رأس صباحٍ[1]

إذاً المحذوف كان لفظة **[السجائرُ]** تجنباً للتكرار و الحشو.

-الحذف في قصيدة (لن تكشفني الذئبة) من ديوان "الموت موجاً" فيقول:

(ألجي) تلبس جلد ذئب، بعينين زجاجتين تختزل نبؤءة الماء .

فالكلمة المحذوفة هي (ذئب) في الشطر(الجزء الثاني) من السطر الشعري فتقدير الكلام :

(ألجي) تلبس جلد ذئب،**[ذئب]** بعينين زجاجتين تختزل نبؤءة الماء .

4-<u>علامات الترقيم الدالة على الحذف :</u>

و من الأمثلة عن علامات الترقيم الدالة على الحذف ما وجدانه عند أما رقايق في ديوانها " الزر الهارب من بزة الجنرال " و ديوان "الموت موجاً" لـ محمد قسط .

فلقد تنوعت المحذوفات في هذين الدوانين فكان منها ما خدم النص من حيث الاتساق النحوي مثلما رأينا في الأمثلة المقدمة سابقاً، ومنها مـا زاد فـــي غموض المشهد و تعقيده و جعلت بيم جمله فواصل يصعب على القارئ العادي تأويلها بسرعةٍ،أو حتى القارئ النموذجي لأن اللغة المستعملة قد تبدو غير مألوفة، فيصبح فعل القراءة " عملية كشف مضنية لتحولات النص المفتوحة على دلالات كثيرة في ظل المعيار الذي تحتكم إليه النصوص الحديثة و التي تخيب كل توقعات المتلقي "[2].

يوجد هذا النوع من الحذف في ديوان " الزر الهارب من بزة الجنرال" :

أ-قصيدة (الأشباح التي تكره آخر الصيف) : فتقول

س1: أرسلت قبلة زرقاء ..

---

[1]- بن جلول محمد ، ديوان **اللّيل كله على طاولتي** ، المصدر السابق،ص ص: 26/25.

[2]- هاشمي محمد بلحبيب، **نحوية الاتساق لقصيدة التثر شعر محمود درويش**، رسالة ماجيستير، جامعة وهران1، 2017/2016، ص ص: 99/98,

س2: أرسلتها، لتنقذ أبي ذي الزمن الطفولي المزركش

س3: أرسلتها .. بعناد و تفاني .

س4: عاد الملاح و أمسكني من يدي الهزيلة ..

س5: العزيمة في عينه .. إنه ملاح لكنه ألمني

الحذف الذي وقع في نقاط الترقيم الدالة في هذا المقطع يصعب على القارئ إيجاد المراد الذي يرده الشاعر (أرسلتُ قبلة زرقاء ..) حتى لو قرأنا السطر الذي يسبقها و هو (إنه نهار ممتلئ بالبجع) فليس هناك ترابط دلالي بين السطرين لهذا يصعب تأويل المحذوف، و في السطر الثالث (أرسلتها .. بعناد و تفانٍ).

و الصعوبة نفسها نجدها في الوصول إلى كلام المحذوف الدالة عليه نقاط الترقيم الثانية في السطر الخامس (العزيمة في عينيه .. إنه ملاح لكنه ألمني) و كأن الشاعرة متلهفة لأن تصف لنا حالة ذلك الملاح و هو عائد نت البحر بعزيمة التي أدت به إلى إمساك يديها بعنف لدرجة الألم.

و كذلك من علامات الترقيم الدالة على الحذف المبهم الذي يصعب تأويله النقاط التي تأتي واحدة فوق الآخرى ، مثل قول الشاعرة في قصيدة (عدوانية):

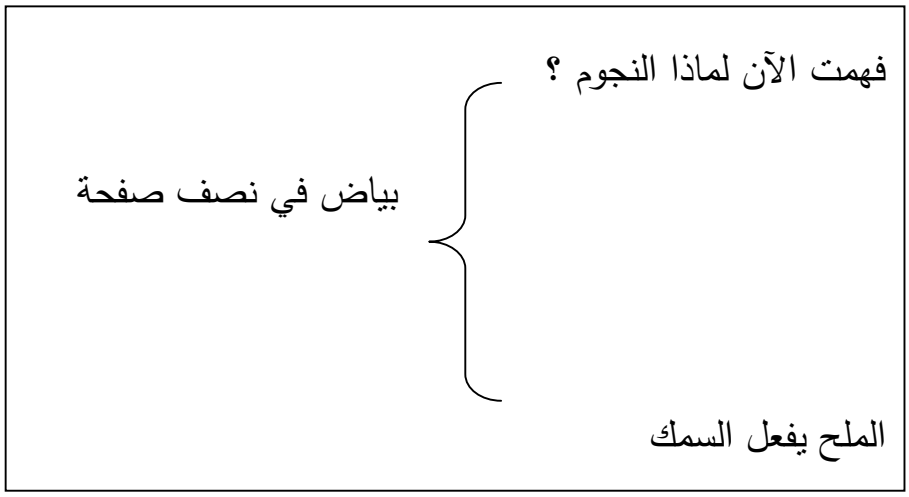
س1:	خلفي .. باللكمات الدموية
س2:	
س3:	و أقشعر ..
س4:	.
س5:	.
س6:	لما ..

كما نلاحظ أن هذه العلامات دالة على حذف غير أن القارئ يجد صعوبة في تاويل و تقدير هذا المحذوف، فربما في السطر الأول يكون المحذوف لفظة (يضربني) فيقدر الكلام بـ (خلفي **[يضربني]** باللكمات الدموية) أما البياض فلا يمكن ملأه إلاّ صاحبه في السطر الثاني. أما السطر الثالث يمكن أن نملأه بـ (جلدي – بدني – جسدي) غير أن الحذف في السطرين س4 و س5 لا يمكن أن نتوقع المحذوف .

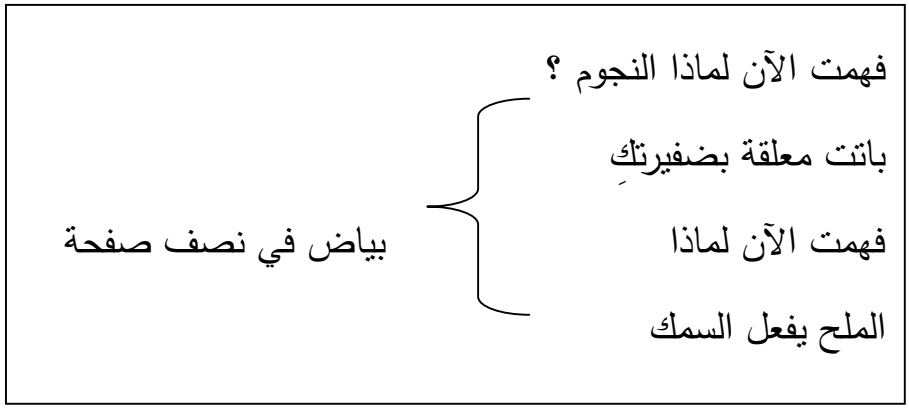
بالنسبة للسطر السادس يمكن أن نقدر المحذوف (العدوانية) بالرجوع إلى عنوان القصيدة، برغم من غموض الحذف الاّ أن القارئ يجد متعة و هو يواصل القراءة.

5-<u>حذف الجمل</u> : كما نجد هذا النوع من الحذف في جميع الدواوين المعتمد عليها في هذه الدراسة و التي تمثل نماذج الشعر الجزائري المعاصر المكتوبة في الألفية الأخيرة.

أ-<u>حذف الجمل (العبارة) في ديوان " الموتُ موجاً" :</u> [1]



كذلك هذا الحذف (البياض) يقود القارئ بعدة تأويلات لملئ الفراغ الذي تركه الشاعر، فحسب قراءتنا لهذه المقطوعة الشعرية فربما الذي تركه الشاعر خلف ذلك البياض هو مايلي:



ب-<u>حذف الجمل في ديوان " قصائد من مدخنة القلب "</u> : قصيدة (فصوص الجراح)[1]

[1]- قسط محمد ، ديوان **الموت موجاً، المصدر السابق** ،ص ص: 10/9.

جُرحٌ من الكلمات : مقامةُ الوداع [كالكلماتِ] .
جُرحٌ من الآلاتِ: لا أبعاد ثابتة لجسم مقاتل أو نبضة أو أرضه [كالآلاتِ] .
جُرحٌ من لبغيبِ: اخترع خُلدِ الحبيب [كالغيبِ] .
جُرحٌ من القمرِ: استعد لِدَهنِ قلبكَ بالشعاع [كالقمرِ] .
جُرحٌ من الشمسِ: إنْ احببتني سأغيب [كالشمسِ] .
جُرحٌ من الأصواتِ: لا تترك يدي [كالأصواتِ] .
جُرحٌ من الأوقاتِ: لا عيد يعودُ بكل أهله [كالأوقاتِ] .
جُرحٌ من الحيوان: يدفنني التحلل لا يداك [كالحيوانِ] .
جُرحٌ من الغيم: لا شيء بلل؟؟؟[كالغيمِ] .
جُرحٌ من الأمطار: أنفذُ في عروق المتيين دماً.. دمهم أنا [كالأمطار] .

ج-الحذف الجملي في ديوان "لا احد يربي الريح في الأقفاص" :قصيدة (أيُّها البحر)[2]

أولاً هناك حذف حرفي في عنوان القصيدة، وهو حرف النداء **(يا)** فأصل الكلام **(يا أيُّها البحر)**، أما في هذا المقطع هناك حذف حرف النداء و المنادى **(يا بحرُ)**.

لك يا بحرُ ليل امرئ القيس
يغمس فيك استعاراته ليبوح لك **[يا بحر]** تلك الجروح .
خطوط أصابعنا في الرمال يغرسها إمحاء فصيح .
لك **[يا بحر]** الحصى
من على سطح مخياله الطفل يرمي به في بهاء الزبد
لك **[يا بحر]** هذا الجسد
تتمزق قمصان زرقته قطعةً قطعةً
لك **[يا بحر]** كيمياءُ هذا الغروب

إذن المحذوف هو **(يا بحر)** و قد دل عليه التصريح بالنداء و المنادى في السطر الأول، و رغم هذا فإن حذف هذا الأخير لم يخل بالمعنى ،و إنما زاده قوة و جمالاً، كما زاد من الاتساق العمودي في النص.

---

[1]- بلغيث عادل ، الديوان، المصدر السابق ،ص : 42.

[2]- بركة الأخضر، ديوان **لا أحد يربي الريح في الأقفاص، المصدر السابق**، ص: 53.

نظراً لكثرة المحذوفات الواردة في الدواوين فقد سجلنا نسبة معتبرة منها في الجدول التالي :

الديوان	الجملة التي تم فيها الحذف	العنصر المحذوف	نوع الحذف
أشعار من نبرة الظل	و،[..] الشجرة الهرمة	أحبُ	فعلي
	و[..]الرجل المهمل،و[..]المرأة التي...	أحبُ	فعلي
	تفاجأ[..]أيها القاطن رئة القانون	يا	حرفي
	أصدقاء [..] دفتري و الوباء	هما	اسمي
	و[..]الشمس ملكية الشارع و المبهمين	ماكثون بين	جملي
	[..] لي مواويل الشباح	هناك	اسمي
	[..] في الجاذبية لي سرير	هناك	اسمي
	هناك في اقاصي التوجع و[..] الامنيات	في أقاصي	شبه جملة
	متذرعة بالنضج،[..] بالحاجة الجسدية	متذرعة	اسمي
	على البضاعة الرخيصة [..]	أراهن	فعلي
	[..] الأوبئة أيضاً لها في ...	أراهن على	جملي
	لسكارى البادية[..]	أصلي	فعلي
	للساقطين [..]	أصلي	فعلي
	عانقني[..] أيُّها المتدثر	يا	حرفي
	لهم التقاليد و [..] المربعات	لهم	شبه جملة
	و لي الدائرة،و [..] عيناك	لي	شبه الجملة
	مأساة ؟؟ أن يشع [..]	الوباء	اسمي
	و [..] الحبر في الورق الأحمر	يشع	فعلي
	بلا طائل [..] يعجز في الوعد	الوباء	اسمي
	اليوم استيقضت باكراً، يعني [..] قبل الحلم، ربما [..] بعد الحلم	استيقضت	جملي
	الرجل تذوب في نشي البحر[..] أكون	الواو	حرفي
	أيُّها المرفأ من قال	يا	حرفي

الصوت موجا	أركل حجراً/ نيزكاً	أركل	فعلي
	هل يعي كون البحر أزرق،[..] أنكِ نفتحين عينيك قبل استفاقة	أمْ	حرفي
	النادل يرعى الأيائل،[..]على ساحل أبيض	يرعى	فعلي
	هل أخبرك البيانو؟[..]نفس اللحن الذي يشتهيك يشتهيني	بأن	حرفي
	متى تبزغين [..] ؟	يا أيتها الزنبقة	جملي
	نغسل ألجي بالقياتر [..] بغناء	نغسلها	جملي
	أمْ [..]تراها مرت من هنا قبل استفاقةالبحر	[أ] الاستفهام	حرفي
قصائد من مدخنة القلب	و[..] قداس الحبل بلادنس	هم يأخذون	جلي
	أمْ[..] النجوم على اتساع الوهم،و[..] الكلمات	همزة الاستفهام / اتساع	حرفي / اسمي
	[..] يتيمُ عامي المنصرم	أنا	اسمي
	و [..] هذا العام بعد رحيله و[..] يومي حين يسقط و [..] ما كتبت يدي	أنا	اسمي
	أو[..] في ذاتي كياني	أقرأ	فعلي
	فوق سطح البئر أو[..] سطح الأحزان	فوق	اسمي
	يحكم الإنسان و[..] الأحزان فيها	يحكم	فعلي
	تطلب الفتاءِ من شفةِ الفقير و[..]	تطلب	فعلي
	[..] قمْ لتصفف شعركَ	أقول	فعلي
	[..] احمل نايك و ارعى قلبك	أقول	فعلي
	صار وحيداً و اغتم و[..]الوجع ضعيف و[..] خجول	صار	فعلي

من خلال تحليلنا لبعض قصائد من دواوين مختلفة و كذا من الجدول يتضح لنا مايلي:

1-حذف الشاعر حروف العطف فلا يكون فيها إضافة جمل إلى بعضها البعض مثل ما هو مع الشاعر **محمد قسط** في ديوانه (الموت موجاً)، و الذي مثل قصيدة النثر، وهذا نموذج يبين ذلك " صبارة تسد طريق المقهى/ اتفادى اللغّة/ العشب ينمو على ساعدي/ قبل برهة صافحت صفصافة/ من قال للرصيف أقصرْ؟/أم هي شهوة الرجل؟/ (يمشي الخَاطِرْ وين تهوى الرِّجلْ) "[1].

إن عدم استعمال الروابط و حذفها يجعل تركيب الجملة مفككة في ظاهرها، و القفز هنا و هناك يضفي على القصيدة كثيراً من الغموض لا يمكن للجانب السطحي أن يجيب عليه.كما لاحظنا في حذف الضمائر الذي أدى إلى غياب الإحالة النصية مما زاد في تعقيد الفهم، و جعل المشهد يطفو عليه نوع من الغموض و الضبابية في الوصول إلى المعنى المراد في الجمل، حيث يظهر التفكك واضحاً على سطح النص، و عدم استقامتها في الدلالة، و الأمثلة الكثيرة في هذا الديوان ،و هي كذلك من ميزات قصيدة النثر.

2-شَكَلَ الحذف في الديوان "الزر الهارب من بزة الحنزال" ضعفاً في اتساق النص الشعري حيث قلل من التماسك بين أجزائه، غير أنه في المقابل أدى دوراً مهماً في إنسجام الخطاب، حيث أن البحث في دلالته يقوم على علاقة بين الجمل و يشكل إيحاء مهما لبيان قدرة الكلمة على أداء دورها من هنا يمكن القول أن" الحذف يمثل آلية تفكك و تشتت على المستوى النصي أو اللساني للنص، لأنها تترك أطرافاً من النص بعيدة عن الحضور فيبدو النص و كأنه أشلاء ممزقة غير أنه يحفز القارئ للمشاركة و الدخول بوصفه جزءاً من تشييد النص، و مالكا له" [2].

3- لقد غلب الحذف الفعلي في المدونة نظراً لطبيعة المقام الذي تأتمله الشاعر في تغير الوضع في بلاده، و الأحداث التي تحدث فيها و التي تتطلب توظيف الأفعال، أو حذفها لأنها تدل على الحركة و الديمومة .

---

[1]- قسط محمد، ديوان، المصدر السابق،ص: 24.

[2]- سامح الرواشدة ،**ثنائية الاتساق و الانسجام في قصيدة الوقت لأدونيس**. ّمجلة دراسات، العلوم الإنسانية و الاجتماعية، الجامعة. الأردنية، مج3،ع30 ،2003، ص: 111.

4-ارتباط معظم نماذج الحذف بأهم موضوعات الخطاب التي عالجها الشعراء و التي بدورها تحمل دلالات مختلفة كالحلم، الأمل، و الاندفاع ..الخ.

الفصل الثالث

من المعلوم أن لسانيات النص تنظر إلى النص نظرة كلية، مما أدى بها إلى البحث في تماسكه،فكان من ذلك الاتساق الذي يعتبر من أهم أدوات هذا العلم، لكن هذا الأخير،كما سبق ذكره مركز اهتمامه البنية السطحية الظاهرية، التي تبحث في الترابط الشكلي للنصوص مما جعلها تمهيدا للباحث قصد الغوص في أعماق النص و البحث في خباياه التي تسهم في ترابطه من حيث المعاني و الأفكار التي يتضمنها،و هذا ما يبحث فيه الانسجام.

إن الترابط الدلالي للنص مكمّل لترابطه الشكلي، و هو نقطة وصول إلى تماسكه الكلي لأن النص عندما" يكون مترابطا من الناحية الشكلية،و لا يكون مترابطا من الناحية الفكرية نقول إن نصيته لم تكتمل"[1]، كون الأول يعطينا نظرة شاملة حول التماسك السطحي للنص و الثاني من جهة اهتمامه بالعلاقات الخفية و الترابطات الدلالية التي توصلنا إلى عالم النص و وحدته الكلية. فهما وجهان لعملة واحدة، لا قيمة لوجهها الأول إلا بحضور الثاني و الذي هو الانسجام.و هذا الأخير يكون عن طريق تأويل يقوم به المتلقي بواسطة ملء الفراغ الذي يتركه المبدع داخل النص.وتحقيقه على المستوى الدلالي يكون مُتَكَئاً على ما قدمته الرسالة اللغوية التي لا يمكن فهمها و فك شفراتها " بالاعتماد فقط علـــى الكلمات و الجمل المستعملة لإبلاغ تلك الرسالة ، نحن نعتمد دون شك على البنية النظمية، و على المفردات المستعملة في رسالة لغوية للتوصل إلى فهم معين"[2].

[1]– بحيري سعيد حسن ،**علم لغة النص– المفاهيم و الاتجاهات**،الشركة المصرية لونجمان،مكتبة لبنان ناشرون، بيروت،ط1، 1997،ص: 146.

[2]– بروان و يول ، **تحليل الخطاب** ،المصدر السابق، ص: 267.

_ مفهوم الانسجام:

1_ تعريف الانسجام لغة:

جاء في **(لسان العرب)**،" مادة(سَجَمَ) : سَجَمَتِ العين الدمع والسحابةُ الماء تَسْجِمُه وتَسْجُمُه سَجْماً وسُجُوماً وسَجَماناً: وهو قَطَران الدمع وسَيَلانه، قليلاً كان أَوكثيراً، وكذلك الساجِمُ من المطر، والعرب تقول دَمْعٌ ساجِمٌ. وكذلك عين سَجُوم وسحاب سَجُوم. وانْسَجَمَ الماءُ والدمع، فهو مُنْسَجِمٌ إِذا انْسَجَمَ أَي انصب. وسَجَّمَتِ السحابة مطرها تَسْجِيماً وتَسْجاماً إِذا صَبَّتْه؛ قال:دائماً تَسجامها".[1]

إنَّ الناظر لمحاور معاني مادة(سَجَمَ) يجد أنّها تدور حول الانصباب و النصب و الصب و السيلان و دوام المطر،مما يجعلنا نصل إلى نتيجة مفادها، أن هذه المعاني اللغوية تتصل بمعنى الانسجام الذي تدور حوله دراستنا،حيث إن انصباب الماء و دوام المطر يقابل انصباب معاني النص ، لأن توالي قطرات الماء يؤدي إلى تجمعه، و أيضا تجميع المعاني المستخلصة من النص يؤدي إلى وحدته دلاليا.

2_تعريف الانسجام اصطلاحا:

يعتبر الانسجام أعمّ من الاتساق كما أنه يغدو أعمق منه، حيث يطلب الانسجام من المتلقي النظر إلى ما هو ليس شكليا و لا معجميا، بل إلى علاقات خفية قائمة داخل النص المراد دراسته، حيث يهتم بترابط المفاهيم و العلاقات الدلالية المتحققة داخله.

و يعتبر الانسجام من المفاهيم التي وظفتها لسانيات النص في الكشف عن التلاحم القائم بين الجمل و الفقرات و النص بكامله، و أما فيما يخص مفهومه الاصطلاحي فيمكن البحث عنه من خلال آراء النصانيين الذين تحدثوا عنه و أبرزوا المقصود منه.

– حدد **سوفنسكي sowinski** الانسجام بقوله:"يقضى للجمل و المنطوقات بأنها محبوكة،إذا اتصلت بعض المعلومات فيها ببعض، في إطار نصي أو موقف اتصالي اتصالاً لا يشعر معه المستمعون أو القراء بثغرات أو انقطاعات في المعلومات"[2]،فترابط المعلومات و عدم انقطاعها شرط لانسجام النص عنده.

---

[1]– ابن منظور،المرجع السابق، مادة **(سَجَمَ)**،ج7.

[2] – محمود بوستة،الاتساق و الانسجام في سورة الكهف"، المرجع السابق،ص: 144.

أما **ليفاندوفسكي levandowski**،فيُحدد الانسجام على أنه حصيلة تفعيل دلالي يؤدي إلى ترابط معنوي بين التصورات،و المعارف يحددها متلقي النص،حيث يقول:"ليس الحبك محض خاص من خواص النص ، و لكنه أيضا حصيلة اعتبارات معرفية (بنائية)عند المستمعين أو القراء،الحبك حصيلة تفعيل دلالي،ينهض على ترابط معنوي بين التصورات و المعارف،من حيث هي مركب من المفاهيم و ما بينها من علاقات،على معنى أنها شبكة دلالية مختزنة،لا يتناولها النص غالبا على مستوى الشكل،فالمستمع أو القارئ هو الذي يصمم الحبك الضروري أو ينشئه".[1]

و قد لخص **ليفاندوسكي**[2] زوايا النظر إلى الحبك (الانسجام) في لسانيات النص فيما يلي:"

1-الحبك من حيث هو الشرط اللغوي لفهم السبك(الاتساق) فهما معمقا.

2-الحبك من حيث هو إحدى خصائص الارتباط بين الأشياء و الأوضاع و بين مراجعها.

3-الحبك من حيث هو أحد خصائص الإطار الاتصال الاجتماعي.

4-الحبك من حيث هو إجراء،و من حيث هو حصيلة التلقي الابتكاري البناء.

تدّل هذه الزوايا مع التعريف المقدم،أن الانسجام عبارة عن تنظيم مضمون النص تنظيما دلاليا منطقيا.

أما **فندايك Vandyk** ففي أثناء تحليله للنص اعتبر الانسجام بأنه:"التماسك الدلالي بين الأبنية النصية الكبرى "[3]،و قد ربط **فندايك** بين التماسك الدلالي و البنية العميقة،بينما التماسك الشكلي يخص البنية السطحية للنصوص، فالأول يدرسه الانسجام و الثاني يهتم به الاتساق،فالانسجام عنده عبارة عن مجموعة من العلاقات الدلالية التي تربط الأجزاء الكبرى للنص في بنيته العميقة.

---

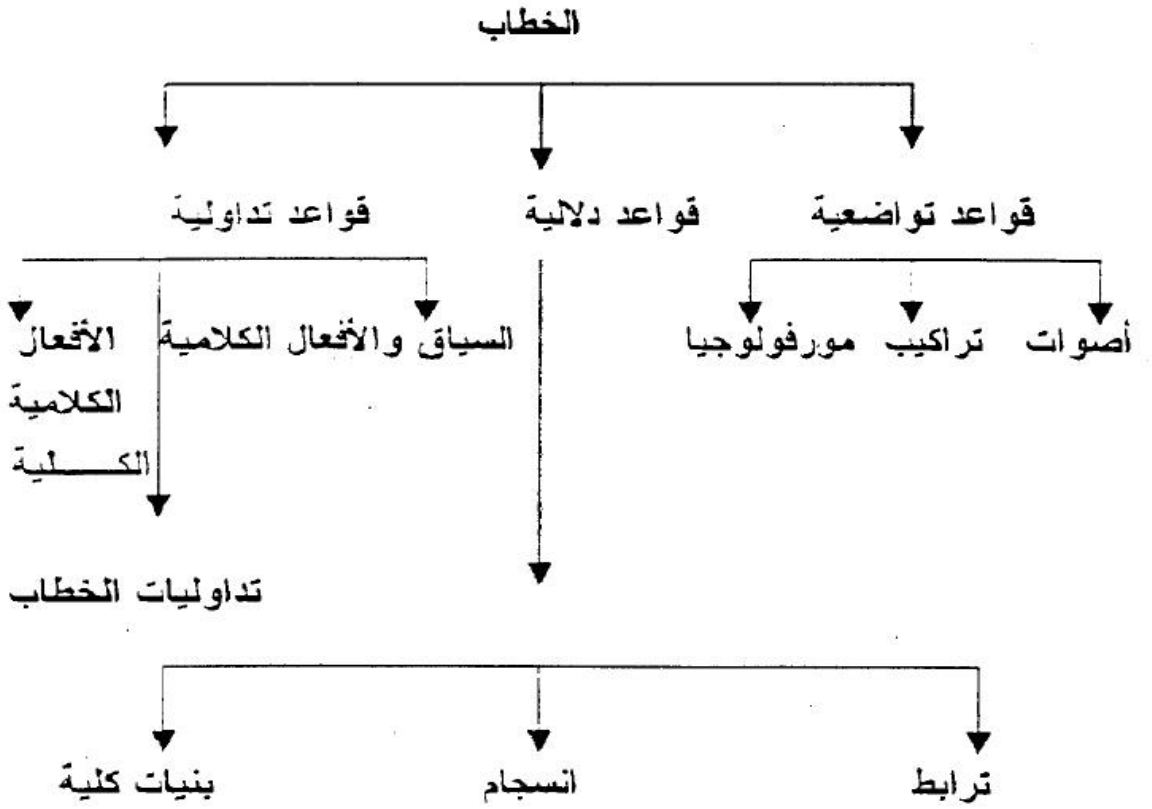
[1]- العبد محمد،**حبك النص،منظورات من التراث العربي**،مجلة فصول(مجلة النقد الأدبي)، العدد 59،(2002/01/01)،الهيئة المصرية العامة للكتاب،اسكندرية،مصر ص: 55.

[2] - ينظر: العبد محمد المرجع السابق ،ص: 55.

[3]- بحيري سعيد حسن ،المصدر السابق،ص: 220.

كما أنه يشير إلى أن الانسجام من وسائل فهم النص من خلال التمثيل الدلالي له و عليه فإن" أغلب علاقات التماسك تكون ضمنية"[1].و كذا "أن التراكيب الشكلية الصرفية ترتبط بالبنيات الدلالية السيمانطقية"[2] التي تركز على السياق والتداول،ومنه لسانيات النص التي "تفسر العلاقة النسقية الرابطة بين النص و السياق والسياق التدوالي"[3].

و من هنا يبرز معيار الانسجام الذي يهتم بالناحية المعرفية ، و الارتباطات التداولية و عليه يمكن من هذه المعطيات إيجاز المفاهيم اللسانية النصية كما قدمها أحمد عفيفي في كتابه " نحو النص اتجاه جديد في الدرس النحوي" بالمخطط التالي :[4]



[1]– عزة شبل محمد،**علم لغة النص النظرية و التطبيق**، مكتبة الآداب ، القاهرة ، ط2 ، 2009. ص: 186.

[2]– فان دايك، النص و السياق،المصدر السابق،ص: 18.

[3]– خطابي محمد ،لسانيات النص– مدخل إلى انسجام الخطاب"، المصدر السابق، ص: 30.

[4]– عفيفي أحمد، نحو النص ،المصدر السابق، ص: 61.

أما بالنسبة لـ **براون** و **يول** فقد رأيا بأن العبرة في تماسك النص هو الانسجام و ليس الاتساق،فكانت النتيجة المتوصل إليها مفادها:" قد تفتقر النصوص إلى أدوات الاتساق أو تغيب منها، و مع ذلك فهي تتسم بالترابط"[1]، أي أنهما وضعا في اعتبارهما الترابط الضمني (الدلالي).

أما الانسجام عند **جون ميشال آدام،** فهو تلك " العلاقة التي تجمع أطراف النص أو تربط بين متواليات (أو بعضها) دون وسائل شكلية تعتمد في ذلك عادة، وينظر إليها على أنها علاقات دلالية"[2]. كما أنه " خاصية التأويلية و ليست لسانية صرف "[3].

و قد ربط محمد مفتاح بين عالم النص و الواقع في نظرته للانسجام،هذا الأخير الذي يقصد به:" ما يكون من علاقات بين عالم النص وعالم الواقع. و بين بعد ذلك أن **بتوفي** و **دانشي** و **فان دايك** لهم مقارباتهم الخاصة التي تهتم جميعا بانسجام النص و تماسكه و تسلسله،و اعتبر أن أشيع هذه الأعمال هي انجازات **فان دايك** الذي ركز على مظهرين أساسين في تحليل الخطاب :

المظهر الأول: مراعاة علائق الانسجام الخطي الموجود بين الجمل:

المظهر الثاني: البنية الكلية أو مدار الحديث"[4] .

و اعتبر **دي بوجراند** و **دريسلر** الانسجام معيارا يختص بالاستمرارية المتحققة في عالم النص،و المقصود منها "بالاستمرارية الدلالية التي تتجلى في منظومة المفاهيم و العلاقات الرابطة بين هذه المفاهيم[5] و عالم النص عند **دي بوجراند** هو: " الموازي الادراكي في ذهن مستعمل اللغة لهيئة المفاهيم المنشطة فيما يتعلق بالنص" [6]،أي أن الانسجام لديه هو الاستمرارية الدلالية للمفاهيم الموجودة في ذهن مستعمل اللغة داخل نص معين.

---

[1]– براون و يول ،المصدر السابق، ص: 38.

[2]– (deux propriétés … quallifictif)J.M.Adam,Textes types et prototypes,recit,description,explication et dialogue,Nathan,Paris, 4e edition,2001, p203.

[3]– أدام جون ميشال ، المصدر السابق، ص:22 .

[4] – مفتاح محمد ،"المصدر السابق، ص ص: 38/35.

[5] – جميل عبد الحميد،"المرجع السابق،ص: 141.

[6]– دي بوجراند روبرت ،المصدر السابق،ص: 201.

وقد أشار **محمد خطابي**" إلى أن الانسجام أعم من الاتساق، كما أنه يغدو أعمق منه بحيث يتطلب الانسجام ،من المتلقي،صرف الاهتمام جهة العلاقات الخفية التي تنظم النص و تولده،أي تجاوز المتحقق فعلا(أو غير المتحقق)أي الاتساق،إلى الكامن و هو الانسجام".[1]

أما **صبحي إبراهيم الفقي** فذهب إلى التوحيد بين مصطلحي(**Cohésion**) و(**Cohérence**)،حيث رأى أن " كليهما يعنيان معا **التماسك النصي**،فوجب بذلك التوحيد بينهما و اقترح مصطلح (**Cohésion**)،ثم قسمه بعد ذلك إلى التماسك، بما يحقق التماسك الشكلي للنص، و الثاني يهتم بعلاقات التماسك الدلالية بين أجزاء النص من ناحية، و ما يحيط به من سياقات من ناحية أخرى"[2].و هذا الأخير هو الذي أطلق عليه بعض الباحثين مصطلح "الانسجام" و اعتمدناه في هذه البحث.

و كتعريف إجرائي نستطيع أن نعتبر الانسجام هو ذلك الترابط و التماسك الدلالي و العلاقات الخفية بين المفاهيم الموجودة في نص معين ، و التي نكتشفها من خلال معارفنا السابقة، و كذا سياقات النص المختلفة.

و من خلال سرد أهم المفاهيم المتعلقة بالانسجام،من استناداً إلى الآراء المختلفة للباحثين، فإن هناك من حصر أهم خصائصه في نقاط معينة، هي كالتالي كما أوردتها الباحثة خولة طالب الإبراهيمي في كتابها (مبادئ في اللسانيات):

- يعد الانسجام " شرطا،و قواما لتوفر خاصية "**النصية**".
- إن النص هو وحدة التبليغ و التبادل، و يكتسب انسجامه و فصاحته من خلال هذا التبادل و التفاعل، و لذلك ينبغي تجاوز إطار الجملة للاهتمام بأنواع النسيج النصي التي يحدثها المتكلمون أثناء ممارستهم الكلامية "[3].

و تضيف إلى هاتين الخاصيتين خاصية الاستقامة النص،حيث" لا تستقيم قطعة نصية إلا بانسجامها ،و هذا يأتي عند إدراج النص ضمن إطار السياق و لا يكتمل إلا إذا اكتملت كل أبعاد النص و بعده التداولي"[4]، وكذا خاصية للانسجام و هي من

---

[1]– خطابي محمد ، **لسانيات النص**، المصدر السابق ، ص: 06.

[2]– الفقي صبحي إبراهيم ، المصدر السابق ،ج1،ص: 96.

[3]– الإبراهيمي خولة طالب،**مبادئ في اللسانيات**،دار القصبة للنشر، حيدر، الجزائر، 2000، ص : 168.

[4]– الإبراهيمي خولة طالب، المرجع نفسه ، ص: 169 .

"علامات خاصة متميزة لتحدد النص في بعده الجزئي،وفي بعده الكلي،أما البعد الجزئي أو الميكرونصي"[1]، فالانسجام المحلي فيه علامات أفعال الكلام التي يحتويها النص،وتحدده كذا علامات الخطاب المختلفة.أما البعد الكلي أو الماكرونصي،فالتوجه التداولي العام للنص يحدد انسجام النص العام.يرتبط معيار الانسجام بمجموعة من العلوم الأخرى،مثل" الأنثروبولوجيا ،والتاريخ و علم النفس الإدراكي...و غيرها من العلوم ".[2]

مظاهر الانسجام عند "فان دايك" :

أما بالنسبة لمظاهر انسجام الخطاب عند **فان دايك** [3] فهي كالآتي:1- **ترتيب الخطاب،2- الخطاب التام و الناقص،3- موضوع الخطاب .**

1 _ ترتيب الخطاب:

و يسميه أيضا الترتيب العادي للواقع في الخطاب،ذلك أن ورود الوقائع في متتالية معنية يخضع لترتيب عادي تحكمه مبادئ مختلفة على رأسها معرفتنا للعالم،و قد بين أن هناك علاقات تحكم ترتيب هذه الوقائع في النص تتمثل فيما يلي:

" _ العام- الخاص.

_ الكل- الجزء.

_ المجموعة – المجموعة الفرعية العنصر.

_ المتضمَن – المتضمن.

_ الكبير- الصغير.

_ الخارج – الداخل.

_ المالك – المملوك "[4].

---

[1]- بوهادي عابد، **أثر النحو في التماسك نص**،مقال، مجلة دراسات(العلوم الإنسانية و الاجتماعية)، مجلد40،العدد1، 2013، ص: 55.

[2] – الابراهيمي خولة طالب ،**مبادئ في اللسانيات**،دار القصبة للنشر،حيدرة،الجزائر،دط،2000،ص: 168.

[3] – خطابي محمد ، المصدر السابق ، ص ص: 38،42.

[4]– دايك فان، النص و السياق ، نر: عبد القادر قنيني، أفريقا الشرق،بيروت ، لبنان، 2000، ص: 154.

2_ الخطاب التام و الخطاب الناقص:

و هو مظهر من مظاهر انسجام الخطاب عند **فان دايك**، و المقصود عنده بالخطاب التام، أن كل الوقائع المشكلة لمقام معين توجد في الخطاب،أو بمعنى آخر أن المعلومات الواردة في خطاب ما تخضع لعملية انتقاء،بحيث لا نجد في الخطاب إلاّ المعلومات الضرورية ، و من ثم يتميز **فان دايك** بين :

" _ الخطاب التام/ الخطاب الصريح.

_ الخطاب الناقص / الخطاب الضمني."[1]

لكن هناك من الباحثين من لا يجعل تمام الخطاب مظهرا قارا ملازما لكل أنواع الخطابات.

3_ موضوع الخطاب / البنية الكلية:

يعــد موضوع الخطاب بنيــة دلالية بواسطتهــا يصف **فان دايك** انسجام الخطاب و بالتالي يعتبر أداة "إجرائية" حدسية بها تقارب البنية الكلية للخطاب، و يعتبر **فان دايك** نفسه بأن هذا الموضوع "فضفاض".

كما يري **فندايك** أنّ هناك مجموعة من علاقات أخرى تسهم في انسجام النصوص و تتمثل في :

"أ–التطابق الذاتي : و هو تطابق يقع بين الاسم و بين الضمير المحيل إليه .

ب–علاقة التضمين: الجزء ، الكل ، الملكية .

ج – مبدأ الحالة العادية المفترضة للعوالم .

د– مفهوم الإطار .

هـ – التطابق الإحالي .

و – تعالق المحمولات .

ز– العلاقات الرابطة بين المواضيع الجديدة "[2].

[1]– دايك فان ، المصدر السابق ، ص: 156.

[2]– ينظر الإبراهيمي خولة طالب ، مبادئ في اللسانيات ،دار القبة، حيدرة، الجزائر ، دط، 2000، ص: 171

✍ **مظاهر الانسجام عند ج.ب.براون وج.يول:**

تطرق الباحثان في كتابهما(**تحليل الخطاب**)إلى مبادئ و عمليات الانسجام حيث "جعلا المتكلم / الكاتب و المستمع/ القارئ في قلب عملية تواصل،و للإشارة فإنهما لا يعتبران انسجام الخطاب شيئا معطى ، و إنما هو في نظرهما شيء يبنى،أي ليس هناك نص منسجم في ذاته و نص غير منسجم في ذاته باستقلال عن المتلقي"[1]، أي أن الذي يحكم على انسجام نص من عدمه هو الملتقي ، فيقولان :"إن المتكلمين / الكتاب هم الذين يطرحون موضوعات و فرضيات،و يضعون المعلومات التي لديهم بنية معينة[...] و أن السامع/القارئ هو الذي يقوم بعملية التأويل والانسجام"[2]،و لتحديد المبادئ و العمليات التي يشغلها المتلقي بهدف اكتشاف انسجام أو عدم انسجام خطاب ما انطلق **محمد خطابي** من افتراضين:

" **الأول**:أن الخطاب لا يملك مقومات انسجامه في ذاته ، و إنما القارئ هو الذي يسند إليه هذه المقومات.

الثاني:أن كل نص قابل للفهم و التأويل فهو نص منسجم ، و العكس صحيح". [3]

يتوقف اختيار هذين الافتراضين على مبادئ و عمليات الانسجام، فما هي إذن هذه المبادئ عند **براون و يول؟**و أهم هـذه المبادئ عند الباحثين هـــي:1- السياق و خصائصه، 2- مبدأ التأويل المحلي، 3- مبدأ التغريض، 4-الإجمال و التفصيل 5- علاقة العموم و الخصوص .

أ- **السياق و خصائصه:**

- مفهوم السياق :

تعريفه لغةً :

لقد ورد في معجم(لسان العرب) **لابن منظور** (ت711هـ) في مادة (سَ.وَ.قَ):" ساق الإبل يسوقها سوقا وسياقاً وهو سائق و سوّاق يسوق بهنّ أي حاد يحدو الإبل فهو يسوقهنّ بحدائه، و سواق الإبل يقدمها"[1].

---

[1] - خطابي محمد ، المصدر السابق ، ص: 51.

[2] - ج.ب.براون وج.يول،المصدر السابق، ص :ك(المقدمة).

[3] - خطابي محمد ، المصدر السابق ، ص: 52.

و قال **ابن فارس** في كتابه **(مقاييس اللغة)**:" السين و الواو و القاف أصل واحد و هو حدو الشيء يقال : ساق يسوق سوقاً، و السيقة ما استيق من الدواب، و يقال: سقت إليَّ امرأتي أي صداقها و استقته، والسوق مشتقة من هذا،لما يساق إليها من كل شيء، والجمع أسواق و الساق للإنسان والجمع سوق، و إنّما سميت بذلك لأن الماشي ينساق عليها "[2].

يعتبر السياق أداة معرفية ، حققت نجاحا معتبرا في دراسة النصوص ، و هذه الأداة مرتبطة ارتباطا قويا بالنص ، "إطار عام تنتظم فيه عناصر النص و وحداته اللغوية و مقياس تتصل بواسطته الجمل فيما بينها و تترابط ، و بيئة لغوية و تداولية ، ترعى مجموع العناصر المعرفية التي يقدمها النص للقارئ"[3]، حيث أنه بالسياق يفهم معنى الكلمة أو الجملة ، و ذلك يوصلها بالتي قبلها أو بالتي بعدها حتى تتضح الدلالة المرادة .

وكثيرا ما يرد الشبه بين الجملة والعبارات مع بعض الفوارق التي تميز بينها،ولا نستطيع تفسير تلك الفوارق إلا بالرجوع إلى السياق اللغوي ، ولحظ الفوارق الدقيقة التي طرأت بين الجملة ،في اختلاف سياقات الألفاظ يجرنا حتما إلى معنى مخالف للسياق الأول.

والسياق مصطلح " شاع استعماله بمعان مختلفة ، و لا بد من التنبيه ترادفا بين المقام و الحال.و بذلك استعمل السياق أيضا للدلالة طورا على السياق النصي"[4]،أي الكلمات أو العبارات التي تجاور كلمة أو عبارة ما دخل النص ،وهذه التجاورات نبحث من طريقها عن تأويل كلمة أو عبارة أو جملة أو نص ، نلتمس في ذلك مراد مؤلف النص .

كما يستعمل – السياق– " للدلالة على الظروف والملابسات الخارجية التي تستعمل لتأويل لفظة أو عبارة أو نص ما ،فهو إما للدلالة على السياق النصي و إما على السياق الخارجي أو المقام"[5]. ولأهميته فقد كان محل اهتمام العلماء قديما و حديثا ، استعانوا به في فهم النصوص و تحليلها،بل أكثر من ذلك فإنه لم يكن محل اهتمام الباحثين في مجال

---

[1]– ابن منظور ، المرجع السابق، مادة **(وَ,سَ,قَ)**، ج10.

[2]– ابن فارس أحمد ،**مقاييس اللغة** ، ج3، تح : شهاب الدين أبو عمر ، دار الفكر، ط2، بيروت، لبنان، ص: 117.

[3] – بودرع عبد الرحمن،**أثر السياق في فهم النص القرآني**، الإحياء ، 25 ،(جمادى الثانية 1428 /2007)،ص: 73.

[4] – ينظر: الولي محمد ،**السياق.. إشكالية قديمة في أضواء جديدة** ، مجلة الإحياء ،العدد25،(جمادى الثانية 1428هـ – يوليوز 2007)، ص: 63.

[5] – ينظر: الولي محمد ، المرجع السابق ، ص: 63 .

لسانيات النص في الوقت الحالي لوحدهم ،بل كان محل اهتمام علماء اللسانيات بصفة عامة ولم يغفلوا عن دراسته .

حيث نجد علم الدلالة،علم السيمياء ،والأسلوبية، واللسانيات التداولية، وتحليل الخطاب،كل هذه العلوم تعد السياق من أهم المصطلحات التي تبنيها فهو" يضطلع بأدوار كثيرة في التفاعل الخطابي، مثل :تحديد قصد المرسل و مرجع العلامات"[1]،وخاصة السياق المقامي، بحيث انطلق الباحثان **بروان و يول** في نظريتهم "من الحديث عن أهمية الدور الذي يقوم به السياق في تأويل نص الخطاب و هما يقصدان السياق المقامي المادي الذي ينشأ فيه الخطاب"[2].فلا يمكن تأويل الخطاب خارج سياقه المقامي و الذي يعد مرجعا أساسياً لإنشاء ذلك الخطاب.

و منه" فالسياق يجعل القول الواحد متى ظهر في مقامين مختلفين ذا تأويلين مختلفين"[3]، عن طريق وجود بعض المحددات التي تساعد في " تحديد معاني التعبيرات اللغوية و المقامات، بوصفها سياقاً،هي صنف متأصل في المحددات الاجتماعية"[4].

و السياق لديهما يتشكل من المتكلم/الكاتب، و المستمع/ القارئ،و الزمان و المكان.

و في رأي هايمس أن خصائص السياق قابلة للتصنيف إلى مايلي :"

1-**المرسل:** و هو المتكلم أو الكاتب الذي ينتج القول .

2-**المتلقي** : و هو المستمع أو القارئ، الذي يتلقى القول .

3-**الحضور** : و هم مستمعون آخرون حاضرون عند نشأة القول،و يسهم حضورهم في تخصيص الحديث الكلامي.

4-**الموضوع:** و هو مدار الحدث الكلامي.

5- **المقام** : و هو زمان حدث التواصل و مكانه، و كذلك العلاقات الفيزيائية بين المتفاعلين بالنظر إلى الإشارات و الإيماءات و تعبيرات الوجه...

6-القناة: كيف تم التواصل بين المشاركين في الحدث الكلامي : كلام، كتابة، إشارة.

---

[1]- ظافر عبد الهادي ،**استراتيجيات الخطاب – مقاربة لغوية تداولية**،دار الكتاب الجديد،بيروت ،ط1 ،2004،ص:40.

[2]- شاوش محمد ،**أصول تحليل الخطاب في النظرية النحوية العربية**،المصدر السابق،ص: 153.

[3]- شاوش محمد ، المصدر نفسه، ص: 159.

[4]- ظافر عبد الهادي ، المصدر السابق، ص: 43.

7-النظام : و هو اللغة أو اللهجة أو الأسلوب اللغوي المستعمل .

8-شكل الرسالة: أي المقصود منها، كان يكون محادثة او جدالاً أو موعظة أو خرافة..

9-المفتاح: و يتضمن التقويم أي هل كانت الرسالة جيدة حسنة أو مثيرة للعواطف.

10-الغرض: أي القصد من حدث التخاطب الذي ينقلب نتيجة للحدث التواصلي" [1].

و مع هذا فإن هايمس قد أشار إلى أن المحلل للخطاب يمكنه أن يختار الخصائص الضرورية التي تساعده على تحليل الخطاب في جوه التواصلي،بمعنى ليس شرطاً أن تكون جميع كل هذه الخصائص متوفرة في جميع الخطابات التواصلية.

ب- مبدأ التأويل المحلي : و هو أن" المتلقي مدعو إلى عدم إنشاء سياق يفوق ما يحتاج إليه للوصول إلى فهم معين لقول ما"[2].

و منه يكون على المتلقي مقيداً في تطبيق طاقته التأويلية إلا في حدود ما يتوجبه السياق أي هو " تعمق في دلالات النصوص عن طريق الكمّ المعلوماتي المتواجد في ذهن القارئ بالعتباره أهم الركائز في نظرية تحليل الخطاب"[3]،حيث "في التأويل الأدبي يقوم بالتعرف على الترابطات بين الصور، يصف أثرها التراكمي، و نغمة القصيدة ، و شخصية المتكلم و موضوع القصيدة[...] "[4] .

و عليه فالتأويل يرتبط بالسياق المقامي من خلال خصائصه المذكورة أعلاه.

لقد استخدم **براون** و **يول** مصطلح التأويل المحلي للدلالة على النشاط الدلالي الخاص بالمتلقي و محاولة ضيطه حيث يضع" الحدود التي تؤطر عملية التأويل اعتمادا على بعض المفاتيح في الخطاب مثل:أسماء الأشخاص،ألفاظ الزمان و المكان، و بذلك يتحقق الانسجام"[5].

---

[1]- خطابي محمد ، **لسانيات النص**،المصدر السابق، ص ص:53/52.

[2] - براون. يول ، **تحليل الخطاب**،المصدر السابق ، ص: 71.

[3]- البطاشي خليل بن ياسر، **الترابط النصي في ضوء التحليل اللساني**، ، المرجع السابق ، ص:161.

[4]- خطابي محمد ، المصدر السابق، ص: 348.

[5]- البطاشي خليل بن ياسر ، المرجع السابق،ص: 161.

ج- **مبدأ التشابه** : و " يتجلى في أهمية التجربة السابقة في المساهمة في إدراك المتلقي للاطرادات عن طريق التعميم"[1]، وهذا لن يحصل إلى بعد التعامل مع خطابات عديدة و متنوعة. ينتهي فيها المتلقي إلى اكتشاف خصائص كل نوع من أنواع الخطابات التي مرت على محك تجربته التحليلية .

و لقد بين المؤلفان **براون** و **يول** أن للتراكم الحاصل عند المستمع من الخطابات السابقة دوراً في حصول الفهم و التأويل بالنسبة إلى نص الخطاب الذي بصدده، فهو ينظر إلى الخطاب الراهن " في علاقته مع خطابات سابقة تشبهه، أو بتعبير اصطلاحي انطلاقاً من مبدأ التشابه" [2]. فإن "هذا التناص ليس حكراً على السامع بل هو أيضاً أمر ضروري لمنشئ نص الخطاب، فإنه لا يعقل أن يتكلم متكلم دون أن يعتمد على سابق تجربة في الكلام"[3].

و هكذا يتضح لنا مدى ارتباط مبدأ السياق المقامي بمبدأ التأويل المحلي و بمبدأ التشبه فهي كلها مجتمعة تسهم في انسجام الخطاب عند **براون** و **يول**.

هـ_ **مبدأ التغريض** :

تعتبر العلاقة بين مبدأ التغريض و" موضوع الخطاب الذي يعتبر إلى حد ما شاملا للعناصر" المهمة" الموجودة في محتوى الخطاب"[4]،و هذا ما يمكن أن نمثله في القرآن الكريم ، بمناسبة اسم السورة لمحتواها، أو في القصائد الشعرية في علاقة اسم القصيدة بمحتواها .

و يعرف الباحثان التغريض بأنه " نقطة بداية قول ما، أو نقطة بداية أي نص تكمن في عنوانه أو الجملة الأولى، فهـو بذلك يبحث عن العلاقة بين ما يـدور في الخطاب و أجزائه و بين عنوانه أو نقطة بدايته"[5].

و التغريض كإجراء خطابي يطور و ينمي به عنصرا معينا في الخطاب ،وقد يكون هذا العنصر اسم شخص أو قضية ، أو حادثة،أما بالنسبة لمظاهره قد يكون" تكرار اسم

[1] – خطابي محمد ، المصدر السابق ، ص: 57.

[2]– المصدر السابق،ص: 58.

[3]– شاوش محمد ، **أصول تحليل الخطاب**، المصدر السابق ، ص: 169.

[4] – براون. بول، **تحليل الخطاب**،المصدر السابق ، ص: 124.

[5]– خطابي محمد ، المصدر السابق، ص: 59.

شخص، أو ضمير المحيل إليه، أو عن طريق تكرار جزء من اسمه، عن طريق ظرف الزمان"[1].

د-الإجمال و التفصيل :

تعد من أبرز العلاقات التي ركز عليها علماء النص؛ لكونها تضمن اتصال المقاطع النصية ببعضها البعض بفضل ما تمنحه هذه العلاقة من"استمرارية دلالية بين مقاطع النص، كما تجدر الإشارة إلى أن هذه العلاقة لا تسلك دوماً في فضاء النص نفس الاتجاه فهي تسير وفق اتجاهين" [2].فثنائية الإجمال و التفصيل هي أكثر العلاقات صلة بالتماسك النصي؛ بحث يعد التفصيل شرحاً للإجمال، و الإجمال يسبق التفصيل.

المجمل <<ـــــــــــــــــــ>> المفصل و هذه العلاقة مزدوجة الاتجاه تخرج النص و" تنقله من رتابة الوتيرة الواحدة إلى تنام مطرد"[3]،معنى ذلك أن العلاقة لا تسلك دائماً سبيل المُجمل المُفصل بل قد تتحول الأمور فيتقدم المفصل المجمل لتحقيق غاية معينة و هو ما عبر عنه **ابن عاشور** بقوله "للإجمال بعد التفصيل وقعاً من نفوس السامعين"[4].

و من ثم نرى أن التفصيل يحمل المرجعية الخلفية لما سبق إجماله في الإجمال،

و-علاقة العموم و الخصوص :

يمكن أن نتتبع هذه العلاقة الدلالية بدءاً من" عنوان القصيدة أو النص عامة الذي كثيراً ما يرد بصيغة العموم في حين يكون بقية النص تخصيصاً له، و هذا لاحتوائه على عناصر مركزية تكون بمثابة نواة تنمو و تتناسل عبر النص و فيه حتى يكتمل بناؤه "[5].فهذا عن كونها بين النص و العنوان، كما تنشأ هذه العلاقة بين المقاطع النصية فترد بعض " التعابير بصيغة العموم تتكفل بتخصيصها مقاطع معينة من النص، حيث تمنحه هذه العلاقة طبيعة دينامية تجعله في تفاعل و استمرار دلالي مع بعضه البعض"[6].

فهذه هي أهم المبادئ التي اعتمدها الباحثان للوصول إلى انسجام النصوص .

---

[1]- خطابي محمد، المصدر السابق، ص: 59.

[2]- المصدر نفسه ،ص: 272.

[3]- المصدر نفسه و الصفحة نفسها.

[4]-المصدر نفسه ، ص: 189.

[5]- المصدر نفسه،ص ص: 273/272.

[6]- المصدر نفسه،ص ص: 272/ 274.

و بصفة عامة يمكن إبراز منظور كل من **براون و يول** حول الانسجام في النقاط التالية:

"1 – أنهما يهتمان بالانسجام في النص منظوراً إليه من جملة المتلقى،و ذلك بدراسة العمليات التي يوظفها هذا الأخير لبناء انسجام النص .

2 – يستعملان بعض المفاهيم التي تسهم و تساعد في انسجام النصوص،مثل معرفة العالم و المدونات و الأطر.

3 – يعتبران الانسجام مرتبطا بالقدرة على الفهم و التأويل . "[1]

" 4 – يتعاملان فقط مع النصوص و الخطابات المستعملة لأغراض تواصلية (تفاعلية)"[2].

وبصفة عامة فإن جهود كل من " فان دايك" و **براون و يول** حول الانسجام ، أخذ أمرين بعين الاعتبار :"الأول هو السياق الذي أنتج فيه النص ، و الأمر الثاني : هو أهمية المتلقي في التعامل مع النص"[3]،و هما أمران لا يمكن الفصل بينهما للوصول إلى انسجام نص معين ، و من أجل ذلك كانا محل دراسة في هذا الفصل .

[1] – خطابي محمد، المصدر السابق، ص ص: 90/89.

[2]– المصدر نفسه، ص: 90

[3] – المصدر نفسه ، ص: 90.

❖ **تجلي آليات الانسجام في الشعر الجزائري الألفية الأخيرة (2001- 2016).**

1-التشتت و الانقطاع و الفراغ:

وجود ظاهرة الكشف في الخطاب الشعري جعلت منه محطة تأويل و فك رموزه للوصول إلى المعنى المقصود. ولا يتأتى ذلك إلا عن طريق ملء تلك الفراغات التي يتركها الحذف،مسببا بذالك التشتت و الانقطاع على المستوى الشكلي و السطحي للخاطب.غير أنه يعزز من فكرة إشكالية التأويل.

وعليه،فالنص لا يعطي كل ما لديه للقارئ بسهولة و يسر،و إنما هو بحاجة إلى قراءات متعددة بغيةَ إعادة إنتاجه بمهارات تأويلية تستند إلى أسس محكمة،و علمية في القراءة الإنتاجية لهذه النصوص،و خصوصاً إذا كان النص مفتقراً في كثير من مواضعه إلى عنصر الاتساق اللغوي الذي ولدته بنائية النص.و هذه الأخيرة اتكأت على ترك الثغرات مثل علامات الترقيم [...]،و تنوع المرجعيات مثل العبور من مرجع إلى أخره.و كذا الصمت الموحي مثل ذلك البياض الذي يتركه المبدع آخذاً نصف الصفحة بكاملها مسبوقاً بسؤال.

و كأن المبدع يترك القارئ يبحث عن ذلك الجواب من خلال ذلك البياض وتكثر هذه الظاهرة في ديوان (الموت موجاً) للشاعر **محمد قسط**، وكذلك الحذف الدال فجميعها دوال قادرة على خلق الانسجام،" لأن تجاور مقاطع لغوية يمكن أن يُفهم أنها مترابطة حتى في حالة غياب أدوات الربط "[1].مما يفضي بأن المتلقي يشارك في عملية الإبداع،و اصطناع العلاقات للتعويض عن الانقطاع و التشتت فيه. إذا ما جزمنا بأن عملية التأويل التي يقوم بها المتلقي هي عملية إعادة إنتاج النص " الذي يولد في النتيجة و أن يفهم في لسان معين و سياق تواصلي معين "[2].

و على الرغم من أن التشتت و الفراغ و الانقطاع خلق نوع من ضعف العلاقات الاتساقية فإنها تقدم فضاء من الانسجام، و التعالق الدلالي الذي يعوض هذا الضعف.

---

[1]- سامح رواشدة،**في الأفق الادونيسي**،دراسة في تحليل الخطاب الشعري،أزمنة للنشر و التوزيع ،عمان،2006،ص:23

[2]- براون و يول ، المصدر السابق ، ص: 268 .

و هو تعويض يقوم به المتلقي الذي ينهض بعبء تأويل المحذوف أو الغائب فقد صنف هذا المعوض (أي الغائب) بخمسة أصناف هي :"

1-عدم التحديد الذي لا أهمية له.

2-شعور القارئ بثغرة في الخطاب.

3-حذف أشياء من الخطاب حتى يسهم القارئ في تشييد معناه.

4-شعور القارئ بدلالات متناقضة في الخطاب.

5-عدم استطاعة القارئ تشييد دلالة واحدة" [1].

إنَّ هذه الأصناف بحاجة إلى تأويل و إجابة هي موكولة إلى المتلقي الذي يثري الخطاب بالعملية الإنتاجية المقدمة،و القائمة على ترتيب الخطاب" فالبنية السطحية للخطاب لا تسير في تراتب تنازلي أو تصاعدي مستقيم تكون تارة مستقيمة و طوراً حلزونية وحينا متداخلة "[2]. و إذا كانت القراءة الأولية لهذا الخطاب سترسو على مجموعة من الظواهر التي أسست بها التشتت و الانقطاع و جعلت منه محطة إبهـام و غموض، لكنها في الآن نفسه هي تفتح باب التأويل لتزويد الجانب الدلالي في حال الوصول إلى مقاصدها و بناء العالم الشعري الخاص بالقارئ.

أن المتأمل للخطاب على مستواه الظاهري يستشعر انقطاعاً متشتتاً ،سواء في المستوى العلاماتي أم في مستوى العناوين الفرعية أو حتى على مستوى الرموز المتداخلة داخل الخطاب .

[1]- محمد مفتاح – **التشابه و الاختلاف** – المرجع السابق ، ص: 149 .

[2]- المرجع نفسه ص: 47 .

➢تجليات التشتت و الانقطاع في ديوان (الزرّ هارب من بزة الجنرال)لـ آمال رقايق :

يبدو في قصيدة "( ) fill in the gaps " أن العنوان أو الخطاب في ظاهره بعيداً عن الانسجام سواء بالنسبة للخطاب الكلي و هو(الزر هارب من بزة الجنرال) أو لبنية القصيدة في حدِ ذاتها،و حتى مع عنوانها الذي يبدو في ظاهره مناقض لفحوى الخطاب.مهما بدا من العنوان الذي كتب باللغة الإنجليزية على عكس نص القصيدة الذي كتب باللغة العربية و كأن فحواه (ملء الفراغ)،و وضع بجانبه قوسين ( ) وكأن الشاعرة تطلب من القارئ أن يملأ ذلك الفراغ الذي بين قوسين.

مما يجعلنا نقول بأن الغموض و الإبهام قد فرش بساطه على النص،و لم يظهر منه إلاّ القليل ، مما فرض حالة من القلقلة و التماهي داخل الخطاب فجعلت منه ينفتح على تأويلات كثيرة،لأنه يحمل في جوانبه الكثير من الرؤى و المقاصد التي تحتكم إلى مرجعيات الشاعرة الفكرية و قدراتها على خلق الصور و التعابير التي تنغلق أمام القارئ ما لم يكن ملماً بها في توجيه الخطاب فنص القصيدة غير واضح لمن هو؟،هل هو للمحيط ؟ كما أشارت إليه أداة النداء المحذوفة (يا أيها المحيط)،أم إلى مجهول مشار إليه بالضمير (أنتَ)،أم إلى السيد قائد السادة الذي أشارت إليه أداة النداء المحذوفة قبل المنادي (يا أيها السيد قائد السادة ..).

كل هذه التساؤلات بحاجة إلى تأويل ومعرفة لخلفية الخطاب،فالحكم على دلالة المخاطب أو فحوى الخطاب يقتضي تناولها في سياقها الدلالي و تأزرها مع الرموز الموظفة بين أسطر القصيدة التي وحدها تنفتح على دلالات مختلفة.فحضورها البنيوي داخل الخطاب مؤطر بمقصدية متفاعلة بين اللغة و مبدعها وسياقه، هذا يعني أن حضورها يعطي كثافة دلالية و تواصلية اتجاه المخصوص لها،و كذا إيجاد الكلمات فهي تشكل دوافع تجبر القارئ على اتخاذ سبيل مغاير للنظرة السطحية في قراءته للخطاب آخذاً بحسبان رؤيا الشاعرة من خلال الديوان و المتمثلة في الخروج عن الواقع الذي أصبح يضيق بالنفس،و البحث عن فضاء أوسع بعيد عن القيود و التباهي بالحرية المقيدة بالاغلال المصنوعة من أفكار فاسدة،و آمال مضمحلة. رموز تحمل روح التحدي بكل معانيها هذا ما كان يبدو في المشهد الأخير من القصيدة .

لقد ألبست الشاعرة قصيدتها نوعاً من الغموض لتهيم بالقارئ و تأخذه إلى آفاق أبعد من ما يتصور فهي تطلب إليه أن ينهي ما تبدأه، و يبدأ ما تنهيه فمن هنا تبدأ لعبة التأويل و ملء الفراغ فتقول الشاعرة :قصيدة **Filin the gaps()**

خرجت من وصاية المجموع_ دخلتً في شعابِ الكلام_خرجت إلى غابة التفكيك_ دخلت

نفسي عارية

المطلوبة في المرايا_ ضاحكة في كناشة الحلم

_ ضاحكة و اكثر_ كدمعة تغالط الندى السرّي

_ أسبرك من النقطة إلى القباب القرمزية أيُّها

المحيط

أنتَ

لوزاً ممدداً في سديم الرؤى

دهشتكَ ... و كنتُ أكتبُ مبللةً بالفاكهة

.. ذُبحنا في مفترق المراراتِ[1]

و في أخر القصيدة حين تعلن تحديها و فوزها المنشود بالعبارات فتقول :

و تبحرُ أيُّها السيد .. قائد السادة بقلاداتِ غبارية

و من يلاحق جملتي العصبية أعرفهُ/ أتبناهُ

زورقاً للمعاني الخرساء .. يغرق في تؤده [2]!!

كما نجد الكثير من الغموض و الإبهام في قصيدتها (منحوتة العذارء التي ركلها طفل سيء المزاج في طريقه إلى سوق الخضار الأسبوعي)،ما نلاحظه من خلال العنوان أنه وحده يشكل نصاً كاملاً بحد ذاته من ناحية الطول،و العمق والأبعاد الدلالية فيبقى السؤال يتبادر في ذهن المتلقي ماذا تعني بمنحوتة العذراء،هل تقصد بها العذراء التي نعرفها بأنها السيدة مريم عليها السلام،أمْ تلك المنحوتة التي شكلها نحاتٌ من الرمل

[1]– رقايق آمال،ديوان **الزر الهارب من بزة الجنرال، المصدر السابق** ،ص ص: 84/83.

[2]– المصدر نفسه ص: 86.

البرتقالي و سجلت في موسوعة غينيس، كثيرٌ من المعاني التي تتبادر في ذهن القارئ من أجل فك شفرات العنوان.

أما إذا ما ذهبنا إلى متن الخطاب نجد أنه يعج بالرمز الأسطوري الذي اعتمدته في قصيدتها،لتأخذ بذهن القارئ إلى عالم الأساطير و معانيها فهي أخذت من ذلك العالم اسم "ليليث" الذي يرمز إلى" المرأة التي تضيع نفسها من أجل حق الحرية و المساواة مع الرجل" [1]، كما أسهم الحذف في خلق خطاب و إعادة إنتاجه ذلك أنها " تمنح القارئ حرية أكبر في التأويل، و تجعله يبحث و يشارك في فعل الكتابة بملء الفراغات المتناثرة على جسد النص، و مسألة المعاني الحلفة"[2].

و يقدم الحذف دوره على المستوى الدلالي" حيث يشير إلى غياب اللغة بهدف فتح الحوار على احتمالاته المتعددة ليكون حضور اللغة فيما يُعد تعبيراً عن اختيار (موقف) المتكلم "[3]، فالقارئ ملقى على عاتقه إتمام النص بمجموعة من الاحتمالات و التأويلات التي تقف اللغة عاجزة عن أدائها في كثير من الأحيان، فتستعين الشاعرة بلغة الصمت الموحي و المتمثل في فضاء النص،أو العلامة الدالة يسهم بصورة أو بأخرى بخلق الانقطاع و الفراغ في النص الذي يكون بحاجة إلى وصلة،و ملئه للوصول إلى مستوى الدلالي المطلوب،و هذا ما كان واضحاً في الخطاب الشعري عند الشاعرة آمال رقايق باستغلالها الفضاء البصري لتقديم خطابها و تحمله قراءات عدة، و يبدو الحذف فيها واضحاً من مثل قولها:

[..]

منحوتةُ عارية تحت الرمل البرتقالي

على ثوبها لوثة أسميها اسماً يضيقُ

ليليث، بسرتين تضحكان

بألف قلب تضمدك [يا] أيُّها القاحل[4]

---

[1]– معنى كلمة ليليث في الموقع التالي: https:// ar.wikipedia.org/

[2]– ابن حميد رضا، **الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكيل البصري**، مجلة فصول، مج 15،ع 02،ص:101.

[3]– الحزار محمد ، **لسانيات الاختلاف** ، إيتراك للطباعة و النشر، القاهرة، ط1،2001،ص: 256.

[4]– رقايق آمال ، الديوان ،المصدر نفسه، ص:20.

[يا] أيُّها القاحل [..] مثل رهاب المرايا القدرية
أذهب عبرها [..] مدعياً شكل سفينة
ليليث [..] خريفُ المدينة أو عكسها الأسطوري .[1]

و لو عدنا إلى عنوان الديوان لآمال رقايق **(الزرّ الهارب من بزة الجنرال)** باعتباره العتبة النصية الأولى،يلاحظ القارئ لهذه الديوان، بأن صاحبتها لم تكتف فقط باقتراف أفعال الهروب جميعها، من بزة الجنرال / السائد، بل استمتعت بذلك أيضاً، و لاشك إن هناك فرقاً جلياً بين أن تخرج " من الكتب القديمة مثلما جردوا بتعبير محمود درويش لتكسب صفة التمرد،و أن تخرج لتحقق متعة الخروج"[2] ،فهي تقول :

فدعني أرتب حجرة الدرس ليصرَ المُعلمُ نایاً
و المسطبة بحراً و التلاميذ ضيوف المجاز !
دعني أفشل في تبرير العالم لطفلٍ في الرابعةٍ
يرمني بالسؤال ..[3]

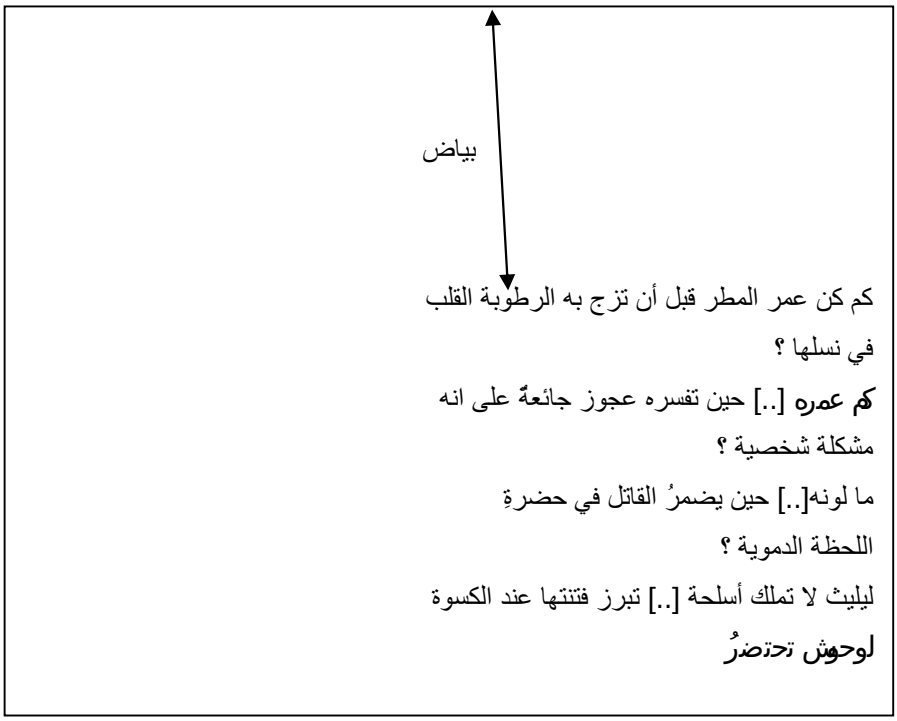
فأصبحت الشاعرة تستمتع بخروجها عن المألوف لتعيش لحظات من الحلم و الأمل تُكسر الروتين و الملل، فهي تخرج باللغة عن المعهود لها بمدلولاتها المكدسة في بطون القواميس و ما تحفظه الذاكرة فكانت تلك" المدلولات المتعارف عليها الضحية الأولى في نصوص آمال رقايق ذلك أنها تستغني عنهما بوضوح،وتبرمج نفسها على أن الذاكرة هي ما يأتي من المستقبل و ليست ما حدث في الماضي،و أن القاموس الذي يستعان به لفهم ما غمض من مفردات هذا الآتي،هو البياض نفسه،أين يجد القارئ المدجج بالأحكام المسبقة عن الشعر أعزل تماماً بحكم أن النصوص محررة من صوت الجماعـــة

[1]– رقايق آمال، ديوان " الزر الهارب من بزة الجنرال، المصدر السابق، ص: 20.

[2]– فتحي رزق الخوالدة ،تحليل الخطاب الشعري ثنائية الاتساق و الانسجام في ديوان أحد عشر كوكباً،المرجع السابق، ص: 140.

[3]– الديوان، المصدر نفسه، ص:42.

و خاضعة لهيمنة السؤال"[1]. فتقول الشاعرة في قصيدة (منحوتة العذراء التي ركلها طفل سيء المزاج في طريقه إلى سوق الخضار الأسبوعي): [2]



تستعين الشاعرة بِّما قد يجسد و يرسخ للرؤيا التي كثيراً ما سعى الشعراء المعاصرون إلى تبنيها و هي الهروب من السائد و تأمل ما في أفق الانتظار فكانت استعانتها " بتعدد الأصوات داخل النص الواحد، أصوات منسجمة أحياناً و متضادة أحياناً أخرى،و أخرى تستمد انسجامها من تضادها نفسه،بل إن الصوت الواحد قد يتشظى إلى أصوات عديدة.هنا يصبح السؤال لمن هذا الصوت"[3]،و يأتي دور المتلقي ليسد هذا الفراغ و يجيب عن عدة تساؤلات من هم الغامضون أيام الحصاد؟ ،و ما علاقة الريح المحتالة بهم؟، وما علاقة هؤولاء بتلك و بأطفال الله المشتعلين بائعي المطر،غزات الكبريت ؟.

[1]– عبد الرزاق بوكبة،"قراءة في الزر الهارب من بزة الجنرال"مقال منشور على جريدة النصر، الملحق الثاني، كراس الثقافة،تاريخ النشر: 2015/11/27.

[2]– رقايق آمال ،الديوان، المصدر السابق،ص: 23.

[3]– عبد الرزاق بوكبة ،" قراءة في الزر الهارب من بزة الجنرال"، المرجع السابق.

لو تأملنا جيداً هذه الدلالات و الرموز لوجدنا أن الشاعرة اقتبست من السرد ما أشبع حاجتها و أرضى غايتها،فهي أخذت من الأمثال ما وصفت به الريح المختالة،والمثل هو (من يزرع الريح يحصد غبارها) و الحصادون الذين يقفون أيام الحصاد تحت أشعة الشمس المحرقة حتى تسمر بشرتهم إلى اللون الغامق و في النهاية يقف حائراً لما محصوله كان غباراً،مثلما اقتبست قصة (بائعة الكبريت)، فكان حال **أطفال الله المشتعلون الذين يبعون الكبريت** تحت المطر،فالشاعرة أنجزتها بشكل متضاد في قصيدة "الغامقون أيام الحصاد" تقول:

ها هي الريح ..
مختالة .. كأنها نحن
الغامقون أيام الحصاد
الباكون نهاراً
الحائرون كعيون أطفال
خلف زجاج بارد
..
..
نحن
أطفال الله المشتعلون
بائعو المطر، غزاة الكبريت
كأننا الحنين تارة
أو الغبار الذي خبأته النوافذ [1].

أما بالنسبة لديوان (الموت موجاً) لـ **محمد قسط** هو الآخر احتضن ظاهرة الحذف و (البياض/ السواد)، و الفضاء النصي لتخلق التشتت والانقطاع والفراغ،فأعطى مساحة للمتلقي من أجل "الحراك لطرح الأسئلة و ملء الفراغ،و محاولة استيضاح النص

[1]– رقايق آمال، الديوان، المصدر السابق ،ص ص: 57/56.

و استنطاقه، ومن ثم إعادة إنتاجه و البوح بما لم يستطع أن يقوله الشاعر في مساحات قصائد "[1]،فختار البياض و السواد أو الفضاء النصي ليكون اللغة المسكوت عنها.

فنجد في قصيدة (روح في عنق القيتارة..)[2] يفتتحها بمدخل لغوي (البيانو) الذي يجعله في مقام النَحَاة ثم يذهب إلى القيتارة المتوجعة التي ينحت عليها العازف، تاركاً فارغ عبارة عن نقاط و بعدها كمنجة التي تذبح في المذياع و بعدها (الناي)،و تليها (الهارمونيكا)،ثم (أوتار الجاز)[..]،مما يشتت ذهن القارئ و يجعله أمام الكثير من التأويلات لِمَّ البيانو و القيتارة و الكمنجة ، و الناي و الهارمونيكا و الجاز؟ هل لأنها كلها آلات موسيقية تصدر لحن الحزن و الألم فيقول :[3]

البيانو ..
ينحت جسد الراقصة .
الراقصةُ
تنحت شهقة الرجل
الرجلُ ..
ينحتُ جمجمة السيجارة

بياض : نصف صفحة

العازفُ ينحني على وجع القيتارة
سيدة الحزن تتكلم

بياض : ربع صفحة

تموء القطة
تموء المزهرية
تموء الوردة
.
.
هناك كمنجة تذبحُ في المذياع

نقط

بياض : نصف صفحة

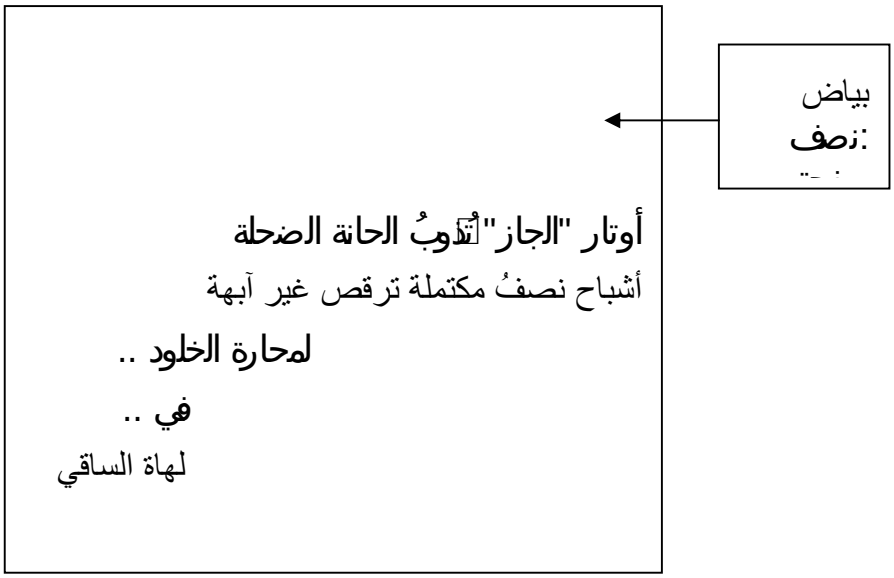
يمشي الراعي في ظل الناي ..

[1]– فتحي رزق الخوالدة ، المرجع السابق، ص: 140.

[2]– قسط محمد، الديوان، المصدر السابق، ص: 32

[3]– الديوان " الموت موجاً"، المصدر السابق،ص: 40.

هذا نموذج مقطعي من قصيدة (روح في عنق القيتارة)،حيث نلاحظ أن هناك بياضاً يأخذ من نصف الصفحة، و الانتقال من مرجعية إلى أخرى و إسناد الفعل الحركي إلى الجماد، و العكس الجماد إلى الفعل الحركي مثل البيانو ينحت،و تموء المزهرية، و تموء الوردة نستنتج أن الشاعر حذف لغته و ألبسها لباس الصمت و ترك عقل القارئ يجول بين مرجعيات شتى ليلم بالمعنى و أحياناً أخرى تجعله يشعر بالتدرج لملء تلك الفراغات مثل ما هو في المقطع التالي: [1]



نرى في هذه المقطوعة بياضاً و تدرجاً في الحذف، فتأويل المحذوف له عدة أشكال منها تكرار العبارة (أشباح نصف مكتملة ترقص)، و يكون المعنى مستقيماً و صالحاً دون إخلال بتوازن الأسطر الشعرية .

إن حضور جميع تلك الرموز و الآلات و غيرها من الأسماء الموجودة في القصيدة يكون تأطيراً لعلاقة الخطاب مع سياقه، إذ تقوم حالة مخصوصة من الترتيب غير الطبيعي للمعلومات في الخطاب على " تركيز البؤرة الإدراكية و المعرفية، وقد يصير شيء ما مسلطاً عليه التركيز حتى يحصل في بؤرة الوعي أو الشعور "[2]، وبهذه الطريقة يمكن للخطاب أن يستجمع مفرداته، و أن يحقق انسجامه وسط حضور فعّال من قبل المتلقي .

[1]– الديوان " الموت موجاً"، المصدر السابق،ص: 41.

[2]– فان دايك، المصدر السابق ، ص: 155.

2- موضوع الخطاب/ النص :

إن وجود **موضوع الخطاب** في نص ما، من شروط تماسكه و ترابطه على المستوى الدلالي، و كان الاهتمام بهذه الخاصية (موضوع الخطاب) من المفاهيم التي اهتمت بها دراسات بنية الجملة حيث أشارت " إلى أن مفهوم الموضوع (topic) استعمل أولاً في وصف بنية الجملة و انتقل هكذا مفهوم أصلاً لدراسة بنية الجملة إلى وصف انسجام الخطاب مما يستدعي على الأقل، إعادة تحديد المفهوم تحديداً يوافق مهمته الجديدة التي يرى **فان دايك** أنها اختزال و تنظيم و تصنيف الإخبار الدلالي للمتتاليات ككـــل"[1]، وتعنـــي العبارة (المهمة الجديدة) بذلك الوصف لدرجة الترابط الدلالي للنصوص.

و لهذا يُعد مفهوم **موضوع الخطاب** من المفاهيم التي تسهم في انسجام النصـــوص " إذ يبدو أنه المبدأ المركزي المنظم لقسم كبير من الخطاب يمكن أن يجعل المحلل قادراً على تفسير مايلي: لماذا يمكن أن تعتبر الجمل والأقوال متآخذة كمجموع من صنف الفصل عن مجموع آخر يمكن أن يقدم أيضاً وسيلة لتمييز الأجزاء الخطابية الجيدة المنسجمة من تلك التي تعد حدسياً جملاً متجاورة غير منسجمة"[2] .

كما أضاف الدارسان مصطلح " التخاطب الذي يقتضي اشتراك اثنين في العملية بخاصة في النص الشعري باعتباره خطاباً متعدد الأصوات، و يظهر ذلك من خلال حوارية مقطعية داخلية بحيث يسهم كل مقطع في علاقته بسائر المقاطع في بناء موضوع الخطاب"[3]، الذي تجتمع تحته كل المقاطع الشعرية، و منه تم إدراج" تحت موضوع الخطاب ما يسمى موضوع المُخاطب، أو الخطاب الموجه.و يعني أن كل ظرف في الخطاب موضوعه الخاص،لكن موضوعه هذا يصب في الموضوع العام للتخاطب أو إطار الموضوع من هنا يسهم موضوع الخطاب في تحقيق التماسك النصي، وذلك عندما يكون مشارك ما موافقاً معظم عناصر الخطاب الأخرى"[4].

---

[1]- خطاب محمد ،لسانيات النص، المصدر السابق، ص ص: 276/275.

[2]- يول و براون ، المصدر السابق، ص: 73.

[3]- خطابي محمد ، المصدر السابق، ص:278.

[4]- البطاشي خليل بن ياسر، الترابط النصي في ضوء التحليل اللساني، المرجع السابق، ص: 22.

و مع ذلك فقد تعترض محلل الخطاب مجموعة من الصعوبات التي تقف حجرة عثرة أمامه للوصول إلى المعنى أو المغزى الإجمالي للخطاب." فتعريف الخطاب بأنه وحدة منسجمة تخضع لقوانين الخطاب لا معنى له إلاّ إذا استطعنا بيان هذه القوانين" [1] .

و منه نجد أن موضوع الخطاب ليس مجرد مركب اسمي بسيط، و إنمّا هو قضية تصدر بشأنها أو توضح دعوى معينة، فلهذا المركب الاسمي (موضوع الخطاب) له دور دلالي في إظهار الانسجام على مستوى النص.

و يتم تعين و استحضار " موضوع الخطاب topic أو الفكرة الأساسية فتكثف باعتباره بؤرة الخطاب التي توحده،و تكون الفكرة العامة له أو هو ما يدور حوله الخطاب،أو ما يقوله أو ما يقدمه، إن قدرة النّاس على تذكر عناصر أكثر من غيرها، قد يكون دليلاً على أن ما نحمله في رؤوسنا بعد قراءة النص هو ذلك العناصر التي تمثل موضوع الخطاب.

و من ثم، يلعب موضوع الخطاب،و عليه فإن دراسة انسجام النَّص/ الخطاب يحيل إلى دورين هامين:

" الأول: باعتباره مركز دمج الأفكار التي ينقلها الخطاب بالإضافة إلى كونه يسهم في تنظيم أفكار الخطاب .

الثاني: باعتباره مؤشراً إلى معرفة المعالم المتصلة بالموضوع عند القارئ أو السامع" [2].

و نظراً للتغيير و التطور الذي أصاب القصيدة المعاصرة من الناحية الشكلية و الدلالية حيث أصبح من مظاهر تطور التجربة الشعرية التي تعكس التغيرات في الأوضاع، و حتى المفاهيم حسب خصوصيات الحياة لمعيشة،" فلم تعد هذه القصيدة عملاً إضافياً للإنسان يترجي به أوقات فراغه أو يمارس فيه هوايته، و إنّما صارت عملاً صميماً شاقاً يحتشد له الشاعر بكل كيانه، صارت القصيدة تشكيلاً جديداً للوجود الإنساني و مزيجاً مركباً و معقداً من آفاق هذا الوجود المختلفة إنها صارت بنية درامية.

و من القصائد المعاصرة ما جاء في ديوان(قصائد من مدخنة القلب) لـ **عادل بلغيث** حيث ظهرت فيها التجربة الشعرية بوضوح، ومن ذلك قصيدة (في الجزائر) التي يقول فيها :

---

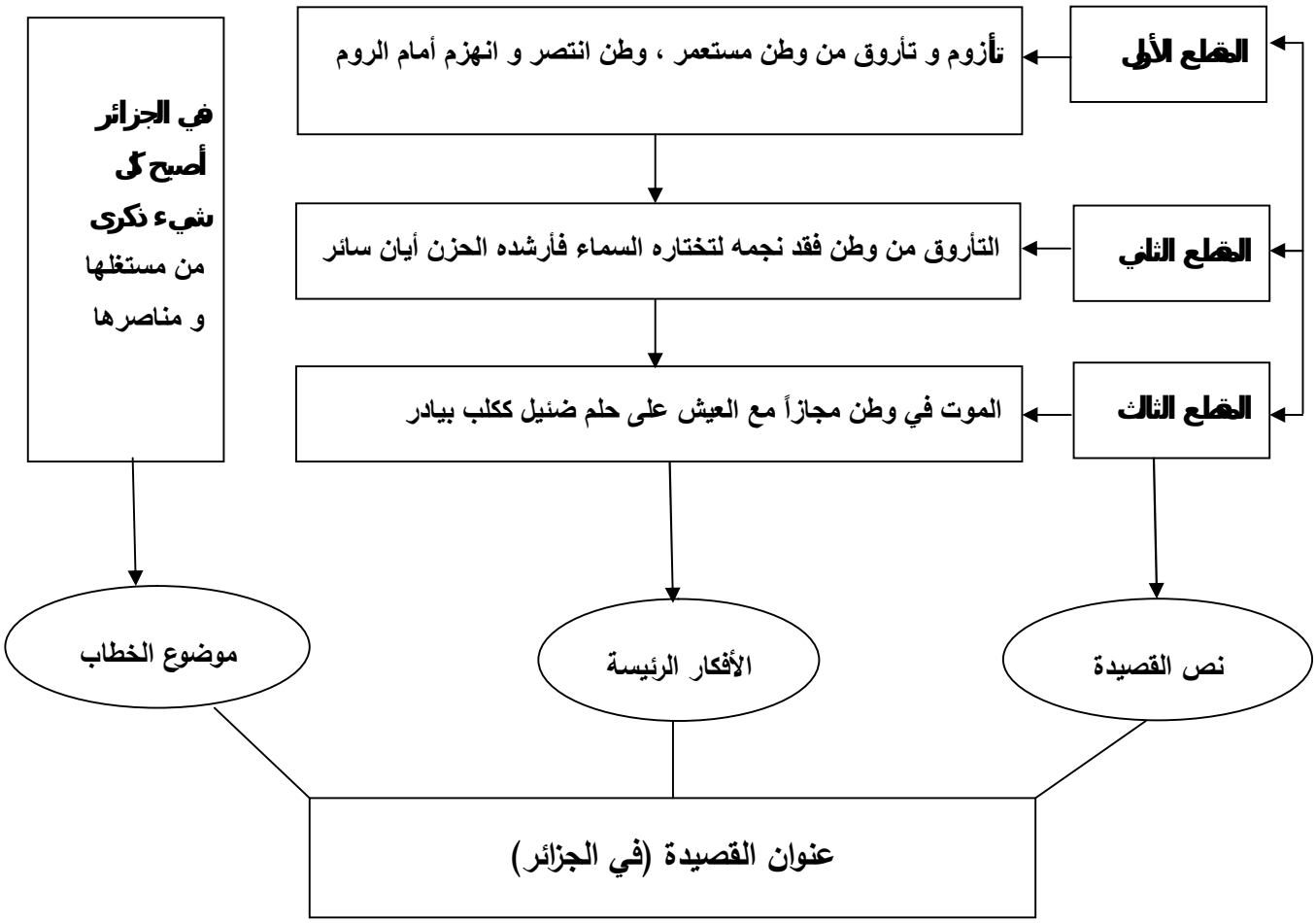
[1]– الابراهيمي خولة طالبي، **مبادئ في اللسانيات**،المرجع السابق، ص:169.

[2]– شبل عزة ،**علم لغة النص**،المصدر السابق،ص: 191.

في الجزائر
تنام الحياة سريعاً
على دفء ضوء القناطر
على قلب مازيغ
و المستحيل
و متن ابن عاشر
في الجزائر
تمر القصائد بين النساء
فأعشق كليتيهما إن مضت
لي من الشعر بُستانها الداخلي
و فستانُها من يُجار الدفاتر
في الجزائر
تموت الخيالاتُ
قبل انبساط الرياح [1]

ما نلاحظه أن الشاعر جعل السطر الأول (في الجزائر) عنواناً للقصيدة بحيث هو موضوع القصيدة.و منه تجلت صورة الموضوع المطروق،حيث"إن استعمال كلمة "موضوع" في هذا النوع من التجارب يوحي بأن موضوعاً ما،نظير للعنوان"[2]،و بذلك يشكل العنوان " النقطة الأعلى أو الفصل الشامل لبنية النص، التي ترشد القارئ إلى نوعه، و بذلك يمكن أن يقرر ما إذا كان سيستمر في القراءة أم لا وفقاً لاهتماماته،و موقع العنوان من مقبولية النص لديه ممتعاً أم غير ممتع، جديداً أو غير جديد،غامضاً أو ملبساً مشرقاً أو غير مشرق. مما يعكس أهمية النص بالنسبة للقارئ"[3]،و يعني هذا أنَّ هناك تفاعل بيـــن النّص و القارئ .

[1]– بلغيث عادل، الديوان، المصدر السابق، ص ص: 21/20 .
[2]– براون و يول، المصدر السابق، ص: 88.
[3]– عزة شبل، المصدر السابق، ص: 252.



حيث نلاحظ من هذا المخطط أن مقاطع القصيدة كلها تتقاطع في فكرة واحدة،التي تمثل الموضوع الذي كان مرتبطاً بعنوان القصيدة،فكان العنوان بذلك يساوي موضوع الخطاب،و إذا كان العنوان "يحدد اتجاه القراءة و يرسم احتمالات المعنى،ويختصر حكمة القصيدة"[1]،فإن العنوان يشكل مدخلاً لبناء انسجام الخطاب، فالعنوان بالنسبة لهذه القصيدة (في الجزائر)،فهو يمثل نصاً يختزل الخطاب و مجسداً لوحدة النص،فالمتلقي عند تلقيه لهذا الخطاب بداية من العنوان (في الجزائر) يتبادر في ذهنه تساؤلات عدة منها ماذا يوجد في الجزائر؟ قد يتوقع من الجميع بأنه سوف يخبره بأشياء تسرُّ الخاطر، لكنه يصطدم بحقيقة ينثرها الشاعر بين أسطره الشعرية من تأرق و تمزق و تحسر على هذا الوطن (على الجزائر).

[1]– خوالدة فتحي ،تحليل الخطاب الشعري، المرجع السابق، ص: 88.

كما يمكن أن يشكل العنوان البؤرة التي تمكن القارئ من الولوج داخل النّص الشعري إذ يمده " بزاد ثمين لتفكيك النّص و دراسته.إضافة إلى تقديمه المدونة الكبرى لضبط انسجام النّص و فهم ما غمض منه، بل إنه المحور الذي يتوالد و يتنامى، و يعيد إنتاج نفسه مشكلاً هوية القصيدة"[1].حيث تبدو هذه العلاقة بين العنوان الكلي للخطاب و علاقته مع العناوين الفرعية لنصوص (البينات الصغرى).

مثلما هو في ديوان(قصائد من مدخنة القلب) في قصيدة **أحد عشرة غيهباً** التي تجمع تحت طياتها عناوين فرعية الموحية و الحاملة للدلالة المغرقة في إيحائها.و المتواصلة مع عنوان القصيدة لتشكيل خطاب متماسكاً يبحث عن طاقة تعبيرية تعيد الماضي،و تجسد الحاضر و تشكل المستقبل،لو تأملنا في تركيبة العنوان لوجدنا هناك تشابهاً أو تشاكلاً مع قوله تعالى:﴿**أحد عشر كوكباً**﴾ **يوسف/4**، المأخوذة من قصة سيدنا يوسف عليه السلام،التي لها بعد دلالي رامزة إلى أحداث ظلمه،و مطاردته لسنوات طويلة معانياً من الحرمان، والبعد و الغربة و الحزن،الوحدة الذكرى و غيرها.

كان إبراز هذا التشاكل مع القرآن الكريم داخل عنونة القصيدة التي تشكل محوراً أساسياً من الديوان الذي هو بدوره " ترى بدلالاته المرتكزة على التناص التاريخي الذي يهب النّص قيمته و معناه ليس فقط، لأنه يضع النّص ضمن سياقه و لكن أيضاً لأنه هو الذي يمكننا من طرح مجموعة من التوقعات عندما نوجه نصاً ما "[2].

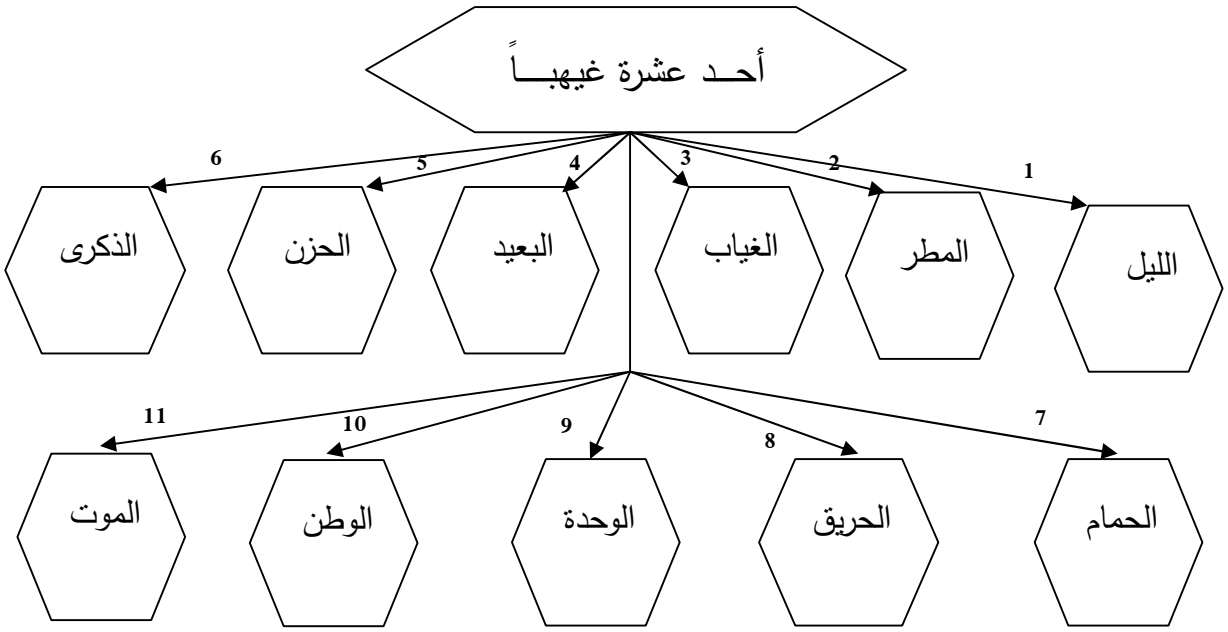
يترجم الشاعر في هذه القصيدة أنّ غياهب الأسى و الانكسار التي تملأ قلبه فتحرقه لتخرج قصائد من مدخنة ذلك القلب المحترق و المنكسر و على أملٍ من فجر جديد و أمل صاعد فكانت شرارات تلك الحرقة في عناوين فرعية.فالغيهب هـــو " ظلام شديد الظُلمــة و السواد "[3] فتفرعت منها مقاطع لكل مقطع مثله بغيهب :

---

[1]– محمد مفتاح ،" دينامية النّص" ، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 2001، ص 72.

[2]– محمد فكري الجزار ،" العنوان و سيميوطيقا الاتصال الأدبي"، الهيئة المصرية العامة، القاهرة،دط،دت، ص24.

[3]– WWW.almaany.com.



نلاحظ أن العناوين الفرعية مع أنها نقطة انطلاق للمتلقي،فيه تبني تصورات مترابطة للخطاب بأنها تقدم رؤى الشاعر التي يسعى إلى حشدها في تعابير تستمد طاقتها من سياقات تاريخية و ثقافية و حتى دينية، فالعنوان بصفته خطاباً مختزلاً فهو يخضع لأمرين السياق الذي يرد فيه، و خلفية المُرسل (الثقافية و الاجتماعية و غيرها).

مما يدعو إلى اعتباره مشحوناً بالدلالات ، فإذا تمعنا في عناوين القصائد (بهاء الدين/ في الجزائر/ شكري بلعيد/ شيء من غزة) سوف نجد أن كل عنوان منها يختزل موضوع الخطاب .

و إذا كانت اللغَّة الأداة الناقلة و الواصفة لهذه الثقافة فهي" تحوي خصوصيتها هي الأخرى فبعض الكلمات أو العبارات قد تحمل مدلولاتٍ سياسيةً أو دينية تتغير[...]، و من ثم فإن معرفة السياق الثقافي الذي قيل فيه النّص يساعده كثيراً في فهم معناه، فليست الأصوات أو التراكيب وحدها المسؤولة عن إيصال المعنى بل الرصيد الثقافي و الخلفية الإيديولوجية للمشاركين لها الدور نفسه أيضاً "[1]،و اعتماداً على تلك السياقات (الثقافية و الاجتماعية و الإيديولوجية) للوصول إلى دلالات تلك الخطابات (القصائد)و الموضوع المطروق من خلالها، و نظراً لاتساع المدونة لدينا سنكتفي بعرض مجموعة لقصائد من ديوان (قصائد من مدخنة القلب) كما هو موضح في الجدول الآتي :

[1]– عرفات فيصل المناع، **السياق و المعنى**، دراسة في أسلوب النحوي العربي"، ط1، 2013، ص:96.

القصيدة	موضوع الخطاب	العبارة التي ورد فيها	شرح مفصل
خبري	تسأل الشاعر عن خبره متى سيبدأ؟ و يكون كالنجم مضيئاً و بعيداً عن الأيدي الأثمة و قريباً من الرؤى الحالمة، يمتد إلى غدٍ مشرق تكبر معه الأحلام . يضل الشاعر يحمل أسفاره في رحلته المضنية بعيداً عن (قرية مكسورة القرميد)	–فيا خبري متى ستكون؟ –كالنجم في سر الواقع. –كرؤى صبي ما بلغو الحلم بعدُ –بين أسفار الطيور و بين أسفار السماء معاشنا في قرية مكسورة القرميد .ص:12	تساؤل الشاعر عن خبره ذكر الشاعر كلمة خبري ثم أردفها بصفات مثل: كالنجم في سر المواقع و كرؤى صبي لم تلوثها أيدي الإثم، و كأعقد من التداخل بين أسفار ثم يطلب إلى الخبر أن يختبر ما يقول و يخبر به غداً .
بهاء الدين	اختطاف و اغتيال بهاء الدين بن طيبة الطفل البريء في يوم كان الجزائريون على موعد بتصفيات كأس	–يا فتى الأضواء . –يا ولد السماء. –يا طفلاً يموت. على الحياة بكل عصور رأى، كان يركض في لسانه كالظباء –يا بهاء الروح التي طارت بألعاب المدراس ص: 25/24	ذكر الشاعر : اسم المرثي بهاء الدين ثم أورد مرادفاته و هي فتى الأضواء ولد السماء غصن لوز في الشتاء عصفور

	العالم لسنة 2014 [1].	"–قد رحلتَ و لا ورود لنا تطل على الغيوب من القلوب يا ولدي المقدس" .ص:25.	كالظباء ولدي المقدس الضحية .
في الجزائر	بلاد الجزائر التي أصبحت تمزق و تؤرق الشاعر إلى ما آلت إليه من أوضاع بعد ما كانت بلاد المجد و الرقي و الحضارة.	"–في الجزائر تنماالحياة سريعاً – على دفء القناطر، –هنا في المكان أريدُ نزع بحر بقلبي لكي لا أغادر. قتلتني كما قبلتني" .ص:20 " يمززقني وطن آخر مِنْ منذ " غليسة" يؤرقني وطن من يوغرطة السجين. –في الجزائر تمر القصائد بين النساء يؤرقني وطن منذ بومدين الغوثِ صل".ص: 21 –في الجزائر تموت الخيالات، –و يرتطم الشعر بالخبز –قلبي ينام على شمس حلم ضئيل ككلب البيادر.ص:22 .	الشاعر يذكر لنا كيف تنام الجزائر سريعاً و كيف لا يريد تركها و تمزق على وطن حكمته امرأة مثل عليسة، –تأرق الشاعر من وطن حكمه رجل مثل يوغرطة الذي هزم الروم و انهزم على يد حبيب له . –يؤرقه وطن احتضن شاعر متصوف و فيلسوف اصطفته السماء ليكون نجماً يسترشد به أيان سائر. –يحزنه وطن ارتطم به الشعر بالخبر و أصبح صاحب كلمة الحق يذبح بخناجر الغدر، و يفق ضوء الصباح على وحش المصائر، و على حلم ضئيل

[1]– بلغيث عادل ،المصدر السابق، ص: 24.

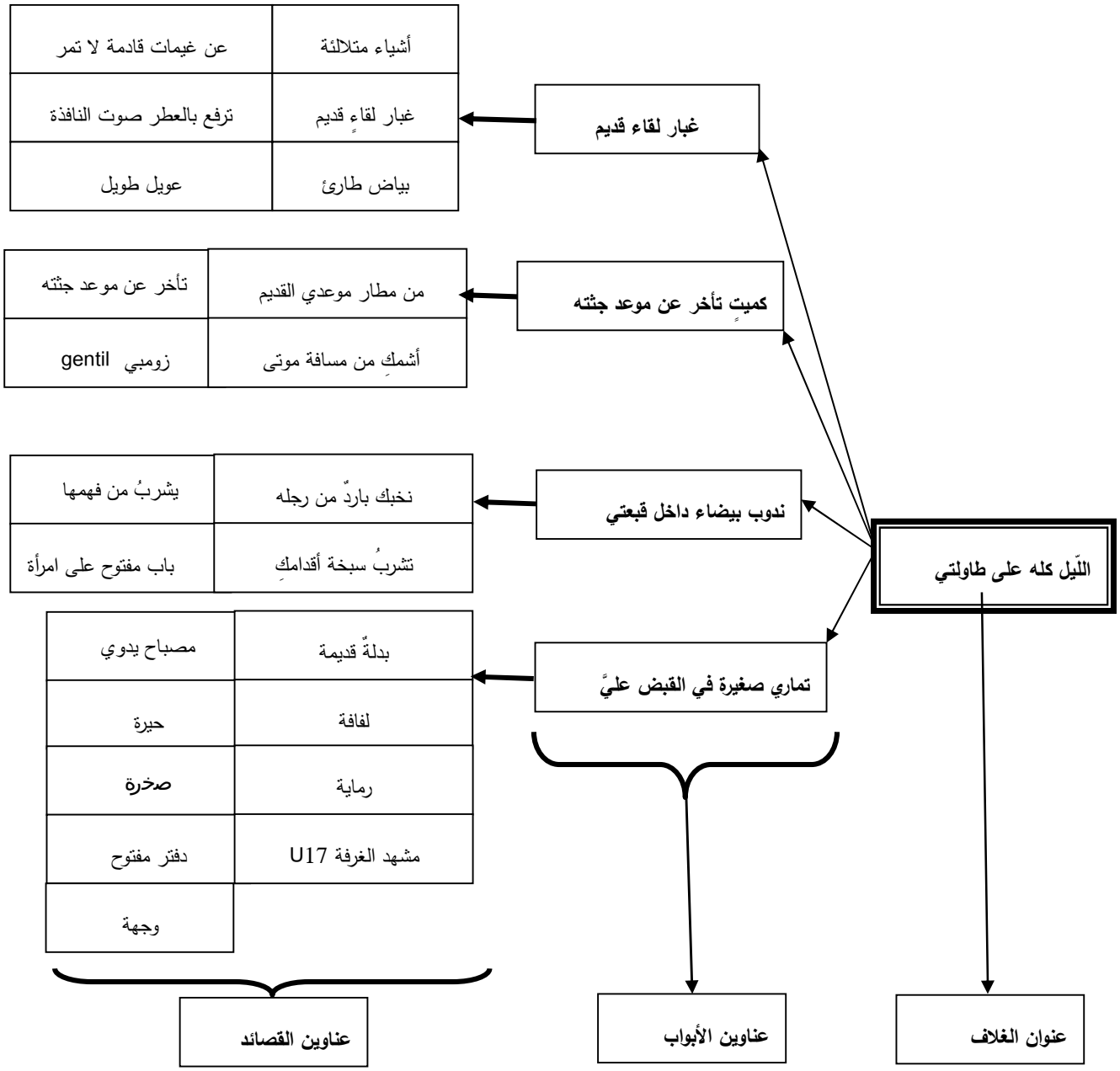
شكري بلعيد" إلى روحه الخضراء"	رثاء الشاعر للمناضل و السياسي التونسي شكري بلعيد الذي قُتِلَ غدراً أمام باب منزله بأيدي الخيانة و الغدر، منددا بالأعمال التي تسعى إلى كتم صوت الحق و نشر الفتنة و الفساد في البلاد .	"–موضع القلب الكبير –معقل الهزات و الضغط السريع المضطرب . –شكري كان يؤمن باحتلال رغيفه. –صار شكري ذلك النوري مسفوكَ الضياء –صار شكري برزخاً في لب زهرة". ص :27. " "شكري" هو الآن يحي بموته مثل غزال طريد . –هذا الربيع النهائي لم يبلغ الحُلم بعد".ص:28 "–فلتنم موصداً بالحياة –و موقداً بالعيون التي شيعت موكب الساقية" .ص:29	ذكر الشاعر اسم المرثي السياسي و المناضل التونسي شكري بلعيد ،ثم أورد خصاله و صفاته . –كان يؤمُ بالانتقال الديمقراطي . –صار مسفوك الدماء وسط شوارع حبه . –صار برزخاً في لب زهرة . –يحي بموته ،بأفكاره التي تركها للشعب التونسي .
شيء من غزة	الأشياء التي تحدث في غزة و الأطفال التي تقتل باسم أرض الميعاد، سكوت العرب على الجرائم التي يتلقاها الطفل الغزاوي مدافعاً عن أرضه.	–أبناء كثرُ للموت ذفي غزة و الشام و في كل مكان.ص:30 "–الطفل الغزاوي يعيش سماء مطلقة. –لكن الطفل سينتظر قدوم سمائه بالأرض".ص:31 "–قبور فلسطين بدتْ أقرب للماء من الحجر. –الجرح كصدرع الأرض، يُعد لبركان البشر . ص:32	الشاعر يصور لنا دلالة العرب لإلى ما آلت إليه من تنكر و تشتت فأصبح الموت يحصد أبناء هذه الأوطان. من فلسطين و سوريا و غيرها حيث يصف حالها: الجوُّ ككرة دخان قذائف "ناتنياهو"، صلاة الغائب.

من خلال الجدول يتضح لنا :

1-موضوع الخطاب يساعد القارئ في الحكم على مدى تماسك النص دلالياً .

2-كما نجد أن موضوع الخطاب يوجد مباشرة في النّص كما أنه يرد بطريقة غير مباشرة و ذلك بذكر ما يماثله في المضمون .

و لمعرفة مقاصد الشاعر محمد بن جلول من خلال ديوانه " اللّيل كله على طاولتي" فسوف نوضحها في المخطط التالي :



يقوم عنوان الديوان بالوظيفة الإشهارية و الإعلانية عن النّص ،و يتمثل هذا في العنوان الرئيسي للنّص في **(اللّيل كله على طاولتي)** الذي يتصدر الصفحة الأولى للغلاف الكتاب، ثم العناوين الداخلية لتشير إلى أن هذا الكتاب يضم أربعة أقسام، كل قسم مستقل عن الآخر فالقسم الأول معنون بـ(غبار لقاءٍ قديمٍ)، و القسم الثاني معنون بـ (كميتِ تأخر عن موعد جثته) أما القسم الثالث فعنون بـ (ندوب بيضاء داخل قبعتي)، و القسم الرابع (تمارين صغيرة في القبض عليَّ) .

غير أن هذه الأبواب تتقاطع في الجوهر من حيث الشكل و الدلالة و الفكرة و المغزى و هذه الأبواب تحمل تحت طياتها عناوين لقصائد تلفت انتباه القارئ و تزيد من تشويقه لمعرفة مضمون و فحوى الخطاب الذي يصور حالة الشاعر و هو متأرق ينظر إلى ليله البائس باحثاً عن أمل ليشرق و ينير غده.

تداخلات موضوعات الديوان و انصهرت مع بعضها لتظهر بنية شعرية متجانسة مع الواقع الذي يؤرق ذهن الشاعر و يحزنه و هو باحثاً عن أملٍ يُغير فيه،و ينهض الإنسان من سباته و يَصحَ ضميره، و هذه البنية هي ثمرة التجربة الشعرية " تزدحم فيها التجارب و الآراء و الأصوات و الأزمنة انسجاماً مع حالة التعقيد التي تحياها الإنسانية، و إمعاناً في تركيب الصورة الأدبية من خلال الدمج بين مكونات متفارقة و متعالقة في شكل مشاهد[...] كما أن التداخل المشهدي يكثف من دلالة الغموض،كعلامة جمالية في النّص الشعري الحديث، وهذا ما يكسبه ثراء يبحر عبره القارئ إلى عوالم لا تسعفه فيها إلاّ المكابدة و الترحال المتواصل"[1]، لكشف دلالات النّص/ الخطاب، الذي يُحمل بدلالات متعددة حسب السياق و الغرض المراد له .

[1]– الطرابلسي محمد الهادي ، **بحوث في النّص الأدبي**، الدار العربية للكتاب، طرابلس، ليبيا ،1988، ص:157.

3-علاقة الإجمال و التفصيل :

تُعد علاقة الأجمال و التفصيل من بين العلاقات الدلالية التي تسهم في ترابط النصوص و استمراريتها على المستوى الدلالي للنّص فهي " إحدى العلاقات الدلالية التي يشغلها النّص لضمان اتصال المقاطع ببعضها عن طريق استمرار دلالة معينة في المقاطع اللحقة"[1]،و عليه يمكن القول أن "هذه العلاقة شديدة الصلة بالتماسك النّصي،إذاً التفصيل يُعد شرحاً للإجمال – في الغالب– سابقاً التفصيل ،و من ثم نرى أن التفصيل يحمل المرجعية الخلفية لما سبق إجماله في الإجمال"[2]، بحيث يحمل شرحـــاً و توضيحاً له.

يسبق الإجمالُ تفصيله و قد يتأخر في بعض حالات" فيتقدم المفصل على المجمل لتحقيق غاية معينة.لأن للإجمال بعد التفصيل وقعاً في نفوس السامعين،و هذا النوع من التفصيل يعد من العلاقات الدلالية التي كثر استعمالها على ألسنة الكتاب و الشعراء،فالكاتب غالباً ما يبدأ بفكرة ما،ثم يعود فيكرر تناوله لها بشكل مجمل أو أنه يبدأ الفكرة نثراً ثم يعود فيكررها بشكل مجمل شعراً و سواء كان هذا أو ذاك، فالكاتب بذلك يرغب في إظهار القضية بشكل جلي، فيؤكد على وجوده بأن يظهرها مجملة بعد أن فصل فيها القول أو العكس "[3].

و من ثم،" فإن العلاقة كما هي متجلية في الخطاب لا تسلك دوماً نفس الاتجاه من المجمل إلى المفصل، و إنما قد تسلك سبيلاً مخالفاً من المفصل إلى المجمل، فالترتيب الأول **معياري** ،و الثاني **تداولي**، وهو ما عبرنا عنه بأنه يأتي لتحقيق غاية معينة"[4] تتعلق بصاحب الخطاب.

و حسب ما تطرقنا إليه من خلال العنوان و رأينا بأنه خطاب مختزل يحمل دلالات توحي بمضمون الخطاب بناءً على ذلك فهو مجمل أو هو إجمال لمجموعة القضايا التي يحملها الديوان فالشاعر يختزل ما يحمله النّص من معانٍ ، أي أن العنوان يُعد قضية مجملة فبعض القصائد جاءت مفصلة للعنوان و البعض الأخر علاقته بالعنوان مبهمة.

---

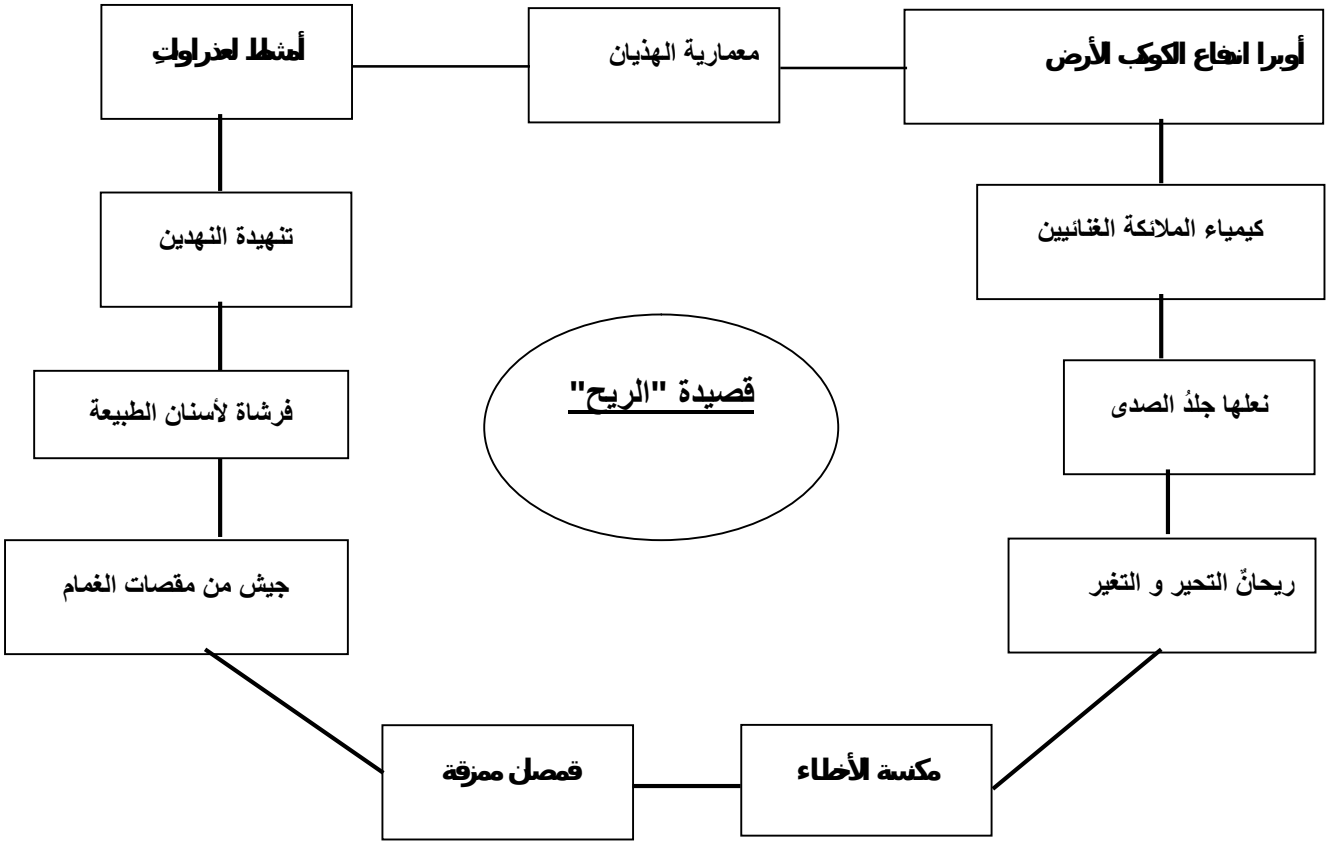
[1]– خطابي محمد ، المصدر السابق،ص: 272.

[2]– الفقي إبراهيم ، علم اللغّة النصي بين النظرية و التطبيق"، المصدر السابق،ج2، ص:14.

[3]– النجار رمضان نادية ، **علم اللغّة النص و الأسلوب**، المرجع السابق،ص ص: 90/89.

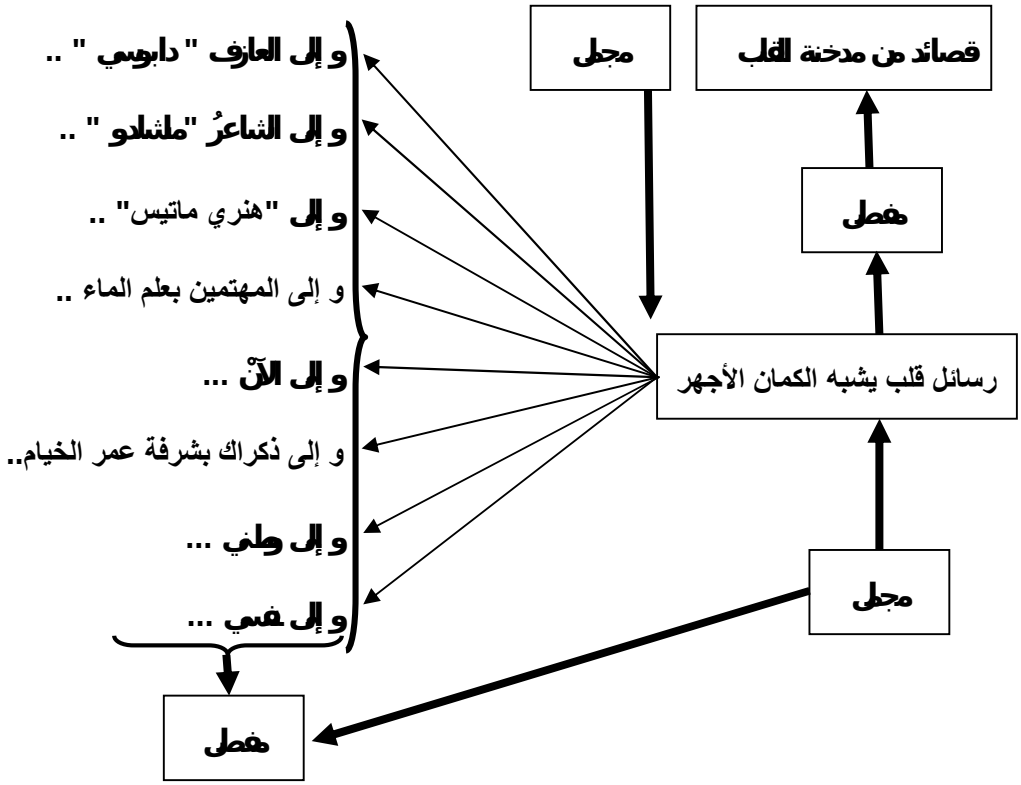
[4]– خطابي محمد ، المصدر السابق، ص: 189.

من القصائد التي جاءت مفصلة للعنوان: الريح، حدائق النّار، حدائق الضوء، الغيم الأشجار، شجر الصفصاف، الأطفال، أضحوكة الترياق، لن أنقح مليمتراً واحداً من خطوتي في التيه، مساء الخير يا جسدي، عتبات البياض يمشون لا يمشون، صيف ما ببلعباس هرولة الإسمنت، وهران وغيرها فمعظم القصائد توحي بالنقلات و التمرد على السائد و رفض الواقع المشين، المتدهور، أما العنوان المجمل الذي جمع تلك القصائد و حمل بدلالات فصلتها تلك القصائد هو(لا أحد يرجي الريح في الأقفاص) للأخضر بركة.



نلاحظ من خلال المخطط أن الرابط بين المقاطع كلها هو محور واحد و هو (الريح)، فمثلت هذه المقاطع تفصل للعنوان الرئيسي يذكر صفاتها و أحوالها.

أما علاقة الإجمال و التفصيل في ديوان (قصائد من مدخنة القلب)لـ عادل بلغيث فهي موضحة بالشكل التالي و الذي يوضح علاقة عنوان الديوان بالقصيدة المتضمنة داخل الديوان و هي **رسائل قلب يشبه الكمان الأجهر** :



كما نلاحظ من خلال هذا المخطط التالي أن عنوان الديوان (قصائد من مدخنة القلب) كان خطاباً مجملاً ثم جاء عنوان القصيدة (رسائل قلب يشبه الكمان الأجهر) كان فيه تفصيلٌ للعنوان،فالقصائد كذلك هي رسائل للعموم، أما عنوان القصيدة (رسائل قلب يشبه الكمان الأجهر) فهي جزء من العام فهي جزءٌ من القصائد،ثم فصلت تلك الرسائل بتحديد مستقبل تلك الرسائل أو جهتها فكانت الأسطر الشعرية مفصلة لمضمون الرسائل فكانت تفصل لعنوان القصيدة، وعنوان القصيدة كان تفصيلاً لمضمون القصائد .

كما نجد في قصيدة" شيء عن غزة" حيث بدأ الشاعر بالمجمل ثم فصل في قوله :

أبناء كثرُ للموت

في غزة و الشام ، و في كل مكان

يُكتبُ فيه الحُبُّ فينكبُ .[1]

[1]– بلغيث عادل ، ديوان، المصدر السابق، ص: 30.

فقد فصل ما قصده بأشياء كُثر فهو يقصد أبناء فلسطين و سوريا و العراق و ليبيا، وغيرها من البلاد .

4-ترتيب الخطاب :

يُعد **ترتيب الخطاب** مظهرا أدبياً لانسجام الخطاب، حيث ترتبط الأبنية الصغرى بعلاقات دلالية يستنبطها القارئ من تأويله،و تسهم في تنظيم أبنيته الصغرى و الكبرى لتشكيل بنية متماسكة دلالياً، و من أهم العلاقات التي تسهم في ترتيب الخطاب هي:

- "(عام/خاص) ،(كبير/ صغير)، (متضمِّن / متضمَّن)، (كل/ جزء)، (داخل/ خارج)"[1].

و في ما يأتي سوف نعرض لكيفية ترتيب الخطاب من خلال بعض القصائد المختارة، ومن ذلك قوله في قصيدة (بهاء الدين)من ديوان " قصائد من مدخنة القلب" :

يستعيذُ الحبُّ منَّا

يا فتى الأضواء

يا فجر الكلام على الدجى اللفظي، **يا ولد** السماء.

يا بهاء الدين

ليت الدين متفق عليه بداية / رواية و كناية في مستحيلات يَعِشْنَ على الدعاء [2].

يتناول الشاعر في هذه الأبيات قضية خطف الأطفال وقتلهم بشكل شنيع دون رحمة وبلا سبب،فهو يصف كيف أصبح الحبُّ يستعيذ من النّاس الذين يدعون الحب،وهم لا رحمة في قلوبهم.حيث نعت الطفل البريء و الشهيد بفتى الأضواء ،و فجر الكلام،و ولد السماء من باب العموم.فكل طفل يقتل بغير ذنب،فهو حامل الأوصاف ثم خصص من كل الأطفال الذين يموتون بنفس الطريقة دون وجه حق.

كما هو الشأن بالنسبة للطفل الذي أختطف و اغتصب وقتل في يوم كان الشعب الجزائري مشغولاً بمتابعة مباريات كأس العالم لسنة 2014 غافلاً و ساهٍ عما تقترف الأيدي

[1]- خطابي محمد ،المصدر السابق، ص:39.

[2]- بلغيث عادل ،الديوان، المصدر السابق، ص: 24.

الدموية التي تستعير اسم الدين و الدولة الحُسن،و كان المخصص هو الطفل " بهاء الدين" وعليه يشعر المتلقي بوجود علاقة دلالية عامة تنظم هذا الخطاب.

وهي علاقة (العموم/الخصوص)، فالعام هم الأطفال الذين يقتلون بعد خطفهم وهذه الظاهرة كثرت في الجزائر، والخاص من هؤولاء الأطفال الذين يختطفوا ثم يقتلون فهو (بهاء الدين بن طيبة).

وتندرج تحت هذه العلامة مجموعة من العلاقات الأخرى، مثل علاقة (متضمِّن / متضمَّن)، كما نجدها في ديوان (اللّيل كله على طاولتي) في قصيدة " أشياء متلآلئة" فيقول:

سأقول لتلك الأشياء المتلألئة في الغرفة ..
امنحيني بريقك قليلاً
كي يراني عابرٌ و يهتدي بي
أيّتها النجوم المقعصة كسائر[1]

يصف الشاعر في هذه الأبيات وحدته داخل غرفته في العتمة،حتى بدالة توهج السجائر كالنجوم المتلألئة، فطلب منها أن تمنحه بريقها حتى يراه عابرٌ أو يهتدي به فالمتضمن هو السجائر المتوهجة كالنجوم، و المتضمَّن هو التلألؤ و البريق،و هدايةُ العابرِ.

كما تبدو علاقة (الكبير/ الصغير) في ترتيب المقطع الشعري الموالي، وخصوصاً لما وصف وسادته بالحجر الذي يفتته ،و الرأس المستيقظ الذي ينحته فهذه الإشارات كلها دلالات على الأرق الذي بصيب الشاعر و يبقى مستيقظاً حتى يبدو له أن وسادته قاسية كالحجر.و يتخيل أن هناك رأساً مستيقظاً يحكُ فروة رأسه، وهذا الرأس المنحوت يكون طرياً محشواً بأرجل كُتب بيضاء،فإذا ما جعلته ينام حتى تظهر له كوابيس مزعجة و شرعية أفقدته النوم، و يعود ليجالس الفئران التي تقطن غرفته المظلمة ،يقول :

أفتتُ حجر و سادتي، أنحتُ رأساً مستيقظاً
يحكُ فروةَ رأسي !
رأساً طرياً على كتفى محشواً بأرجل كُتبٍ مضاء ..
تذوب كرقصة تانغو

[1]- بن جلول محمد ،ديوان **اللّيل كله على طاولتي** ، المصدر السابق،ص: 12.

على الطاولة !
لا تفكر [1]
كي تنام ، ونم كي
تفكر !
أدعكُ ظهر كوابيس مزعجة !
كوابيس بنهايات مُرعبة، أفقدكِ لوهلة فيها
أفتتُ حجر و سادتي، أجعله طحيناً دقيقاً
و أعجينة لفئران وحدتها[2]

فثنائية (كبير/ صغير) متمثلة في هذا المقطع فالكبير هو تفتيت حجر الوسادة ليصبح طحيناً دقيقاً أما الصغير فهو النحت،لأنه أصغر من التفتيت أي تفتيت جزء من الحجر و نقشه .

و تبرز كذلك علاقة (الخارج/الداخل) في المقطع الشعري من قصيدة "شيء عن غزة" من ديوان "قصائد من مدخنة القلب" ،يقول الشاعر :

الُحلمُ طويلٌ
و المهدُ بأرض فلسطين كنقالة رملٍ
ما إن تُملأ حتى تسكب
و اللّيل طويلٌ، يزعج من مات على أملٍ
بصعوده كي ينزلَ مَوطن
•••
هل يبكي أكثر مِمَا نبكي هذا القمرُ
المنتصبُ على الآجال كحارس مدفن ..؟
•••
لم يبقَ في القلب : مَلامٌ لأمير عربيٍّ شاحب
أو راقصة تتدينُ بال " ياشيفا " لتبيعَ عناوين الشهداء
•••
الطفل الغزاويُّ يعيش سماء مطلقةً .

[1]– بن جلول محمد، الديوان السابق،ص: 13.

[2]– ديوان نفسه ، ص: 13.

رسمَ حلقه بين الغيم بأسراب رَحلتْ
لكنه لا يرحل عنها[1]

يصف الشاعر كل من الحلم و المهد بأرض فلسطين وصفاً خارجياً،و كأنه رملٍ كلما امتلأت بالأمل منذ أمد طويل،و اللّيل الطويل،و يقصد به الشاعر الاستبداد و الظلم الذي طال الفلسطينيين ،وأصبح يزعج حتى من مات على أمل الحرية و الانعتاق.

ثم يعود ليصف شعور الطفل الذي يعيش في غزة، يعيش سماء مطلقة مليئة بالحرية و الانطلاق، رسم بيته و حقله بين غيوم رحلة،لكنه لا يرحل عن تلك الأرض الطيبة ،لأنها مسكنه،و هو وصف داخلي،و تبرز هذه العلاقة في السطر الذي يقول فيه (لكن الطفل سينتظر قدوم سمائه بالأرض)[2] و هذا وصف داخلي لأمل الطفل الغزاويُّ على استرجاع أرضه المغصوبة.

أما فيما يخص علاقة (الملك / المملوك) فهي جوهر الخطابات التالية من قصيدة: "**لفافة**"،"**مصباحٌ يدوي**"،"**وجهة**"،إذ نجد الشاعر في قصيدة" **لفافة**" الملك هو اللّيل و المملوك هو الشاعر المتشرد في ذلك اللّيل الطويل الذي أرقه ،يقول :

اللّيلُ هو الآخر عاشقٌ متشردٌ
أقاسمه لفافتي ،
أحمل عنه كل أشيائه العليلةِ حتى القديمة منها ،
و التي لم يعد يتذكرها ! [3]

و كذلك تبرز هذه العلاقة في قصيدة " مصباحٌ يدوي " حيث يقول الشاعر :

يصنع اللّيل بي أرجله
ثم يحملني مائلاً
بدمعتي
كمصباح يدوي ! [4]

---

[1]– بلغيث عادل، ديوان ، المصدر السابق،ص ص: 31/30.

[2]– الديوان ، المصدر السابق ،ص: 31.

[3]–بن جلول محمد ، ديوان، المصدر السابق، ص: 88.

[4]– بن جلول محمد، الديوان المصدر السابق ، ص: 93.

أما في قصيدة " وجهة " فتبرز هذه العلاقة حيث يتضح أن الملك هو روح الشاعر و وحدته أما المملوك فهو جسد،الذي شبهه بالجثة، فهو يقول في هذه القصيدة :

تلك الجثةُ التي كنتُ أحملها قبل قليلٍ
و تحملني
تستأذن هي الأخرى الآن كي تترجل
نُكمل الطريق معاً دون أن يسأل أحدنا الآخر
عن الوجهة المُوالية ! [1]

سنحاول أن نورد بعض العلاقات المتحكمة في ترتيب الخطاب المتواجدة في بعض القصائد كمايلي :

الديوان	القصيدة	الجزء الأول من العبارات	الجزء الثاني من العبارات	نوع العلاقة	الشرح
اللّيل كله على طاولتي	غبار لقاءٍ قديمٍ	فوق طاولة كبيرة من الحنين	و الوجع	المتضَّمن/ المتضِّمن	فالحنين يتضَّمنُ الوجع
	عن غيمات قادمة لا تمر	جرحَ أصابع طفلة	في طليّ أظافرها	كل / جزء	فالأظافر هي جزء من الأصابع
	عويلٌ طويلٌ	أطلب اللّيل كله على طاولتي	أطلب شبحي نديماً على كأس	عام/ خاص	فاللّيل عام بكل ما فيه من أشباح و وحدة و أشياء غريبة و الخاص هو الشبح من اللّيل كله.

[1]– بن جلول محمد ،الديوان، **اللّيل كله على طاولتي**، المصدر السابق ،ص: 98.

		كساعة حائط مقلوبة	تخلع خُف عقاربها	كل / جزء	ساعة الحائط هي الكل و العقارب هي الجزء من الساعة .
تشربُ سبخة أقدامكِ		الذي أكتبه الآن	أصدافي	ملك / مملوك	الشاعر من خلال ضمير متكلم هو الملك و الأصداف هي مملوك .
		تعيقني اللغة حين أشعر أنك	النص	داخل / خارج	اللغة هي الدلالة الداخلية لنص .
من مطار موعدي القديم		خوتةٌ عالية	على سلمٍ أزرقَ	متضِّمن/ متضَّمن	النونة تتضَّمن سلم موسيقي
		مساءٍ عجوزٍ	خلع طقم أسنانه	كل / جزء	العجوز هو الكل و الطقم جزء منه .
أشمك من مسافة موتى		أصعد كامل عفنني	أصعد بكامل حشراتي و ديداني و تحللي	متضِّمن/ متضَّمن العام / الخاص	العفن يتضَّمن التحلل البكتيري الحشرات بشكل عام و الديدان هي خاص .
تفاصيل مملة لامرأة بلا رأس		أنا وحيدٌ أيضاً	بائس و فقيرٌ جداً	متضِّمن/ متضَّمن	الوحدة بشكل عام يتضَّمن البؤس و الفقر .

يتضح من خلال هذا الجدول و ما سبق أن :

1-ترتيب الخطاب يسهم في تماسك النصوص دلالياً ،حيث تجمع أو تترابط المعاني فيما بينها بواسطة مجموعة من العلاقات التالية: الكل/ الجزء ، العام/ الخاص، الكبير/ الصغير، المتضَّمن / المتضِّمن ، الداخل/ الخارج ، الملك/ المملوك .

2-كما أن هذه العلاقات تساعد القارئ على الفهم و التأويل للخطاب الشعري على وجه الخصوص .

3-التماسك الدلالي من ناحية ترتيب الخطاب يتقاطع مع عنصر التضام في الاتساق النَّصي، فأغلب علاقات التضام توظف في مجال الانسجام مثل : العام/ الخاص، الكل/ الجزء، .. وغيرها من علاقات التماسك .

4- نلاحظ أن استعمال هذه العلاقات التي تدخل في ترتيب الخطاب مرتبطة بشكل أساسي بالجانب التداولي في ظل سياق استعمالها، مثل ما رحظنا في قصيدة " بهاء الدين" إذ لجأ الشاعر إلى عنصر التخصيص وذلك من باب التشويق لمعرفة صفات و أشياء عن المرثي .

-**السياق و خصائصه** :

بعد ظهور الدراسة الحديثة للنص و التي دعت إلى دراسة النص في وضعية تواصلية حينها " لم تعدُ النصوص تدرس بوصفها أبنية مستقلة فقط،بل في أثناء عملية تكوينها و صياغتها و استيعابها من قبل شركاء الاتصال، بل أصبحت الممارسات الاتصالية العملية هي التي تؤسس النّص، حيث تكون هذه بالطبع قابلة للتوضيح فقط بواسطة سياقات مجتمعة و اجتماعية شاملة،ولم تعد النصوص مهمة فقط بوصفها عناصر أحداث عامة أو أدوات لتحقيق حدس معين للمتكلم من ناحية اتصالية و اجتماعية"[1].

و كان هذا الطرح مدججاً بالآراء للاستفادة من العلوم التي ظهرت في تلك الفترة و كانت عوناً للدراسات النصية لبلوغ هدفها،و من تلك العلوم علم الاجتماع اللغوي و علم التواصل و علم النفس اللغوي التي عنت بدراسة اللغة في سياقات مختلفة. و هذا ما أوجب وجود السياق للحكم على المعنى الدلالي لتلك اللغة المستعملة.

وهذا ما عنتْ به التداولية التي اهتمت بدراسة اللغة من ناحية الاستعمال و التواصل " فالمعنى ليس شيئاً متأصلاً في الكلمات ولا مقتصراً على المتكلم بمفردة و لا السامع بمعزل عن غيره، بل إنّ المعنى مرتبط بتداول اللغَّة بين المتكلم و السامع في سياق محدد" [2].

---

[1]- هانيه ،**مدخل إلى علم اللغة النصي**، المصدر السابق، ص:67.

[2]- محمود محمد نحلة ، **آفاق جديدة في البحث اللغّوي المعاصر**، دار المعرفة الجامعية ،2006، ص:14.

إنّ السياق المقامي (الخارجي)هو الذي يحدد لنا وجهة الكلام و دلالته،و لمجرد أن نسمع لفظة سياق مقامي يتبادر في أذهاننا مجموعة من الإشكالات أو الأسئلة أولها عن المتكلم، ثم المتلقي و موضوع الخطاب، وبعدها عن المقام الذي قيل فيه الخطاب (زمان و مكان)،و أخيراً أطراف المشاركة إن كان هناك حضور من غير المُخَاطب .

و إذا ما عودنا إلى مدونتنا من شعرية الألفية الأخيرة فإن السياق المقامي يختلف من ديوان إلى آخر حسب المتكلم و موضوع الخطاب و المقام .

و لهذا سنختار ديوان " لا أحد يُربي الرّيح في الأقفاص" لشاعر الأخضر بركة ليكون نموذجا في الدراسة.

- **تجلي السياق المقامي في ديوان " لا أحد يُربي الرّيح في الأقفاص" :**

1-<u>المتكلم</u> :

يمثل المتكلم أحد عناصر المقام الرئيسة، بل هو الركيزة الأساسية،لأنه هو من يقم بإنتاج الخطاب من أجل التعبير عن مقاصد معينة.و يكون ذلك من خلال إستراتيجية تخاطبية معينة يتبعها المتكلم أو المرسل، باستعماله لغة معينة في سياق يخدمها من أجل الإبلاغ .

إنّ المتكلم في هذا الخطاب (لا أحد يُربي الرّيح في الأقفاص) هو الشاعر **الأخضر بركة**،فإذا ما عدنا إلى الديوان مكتملاً وجدناه منسوباً إلى **الأخضر بركة**، كما هو موضوح على الغلاف الخارجي للديوان حيث نجد شاعرنا قد اختار رمز الطبيعة لتعبير عن تمرده و رفضه لما هو سائد .إذ نجد الشاعر في قصيدة " لن أنقح مليمتراً واحداً من خطوتي في التيه " حضور الأنا النصي بعمق في كل فضاءات هذا النص الذي يوحي بأن المتكلم مزج بين الاشمئزاز و الرفض و التنكيل و بين الحمد و الشكر ،يقول :

وحدي ببلعباس
أعبر فرسخ الاسمنت و الوقت المبعثر مثل أكياس القمامةِ
خلوتي حرجٌ يقض مضاجع الكلمات
حمداً للسجائر و المقاهي الناسُ تهدرُ
أو تجزُّ بمنجل النسيان حلفاء الفراغ[1]

[1]- بركة الأخضر، الديوان، المصدر نفسه، ص: 88.

الناسُ تعبرُ
يعبر الخطباءُ تترى مثل مثقاب الحديد
الموسميون ، الجنائز، طبلة الفرحِ العرمرمِ،
بائعوا الأيام، قرض البنكِ و الضنكِ ،[1]

ظهور "آنا" الشاعر في اشمئزازه و رفضه لأحوال النَّاس الذين أصبح لا شغل لهم سوى الجلوس في المقاهي هدراً للوقت، أصبحوا سجناء القروض البنكية، حيث أصبحت نفس الشاعر مسكونة بالألم و الحسرة، لما تفشى في مجتمعه و بيئته الصغرى (بلعباس) أصبحت كل خطوة له فيها توقظ حرج مضاجع الكلمات في نفسه، لذا جاءت الآنا محملة بشعور الخيبة النابع من الأعماق،ليفجر كل ما يتناقض مع عالمه المرتب،و شعوره بالمسؤولية حيال كل أفكاره و فلسفته في الحياة.

فهو يحاول من خلال قصائده خلاص مجتمعه و أهل بيئته " من فوضى تنهش أنظمتها البارزة و المتخفية.و الناجمة عن سوء الفهم المتوحش الذي يتحمل الإنسان "[2] مسؤوليته الكاملة في ما حدث له أمس و اليوم و ما سيحدث له غداً .

يقول الشاعر في قصيدة " مساء الخير يا جسدي":

أحاجٍ هم ..
بسيقان اللقالق في مروج القوتِ
أم أسرى حساباتٍ على كراسِ حانوت الوجود
على محذاتٍ من العدم الوثير اليُمنِ يتكئون،
ها.. أعشاشُهُم ملأى بدود الرزقِ، مثبتةً عُرى في
تُرقواتِ الوقتِ أحدبَ،
نومُهُم اسمنتُهُمْ
متأبطاً دين الحديدِ، سماؤُهم اسمنتُهُمْ
شهباءَ تعرجُ، ليلهم اسمنتهم يعلو طوابق من زفيرٍ [3]

---

[1]– بركة الأخضر، ديوان **لا أحد يربي الريح في الأقفاص**، المصدر السابق،ص: 88.

[2]– عبد القادر رابحي ، المرجع **السابق**.

[3]– الديوان السابق، ص: 96.

إنّ المتكلم في النّص يمثل ذات أو شخصية متحررة، ترفض القيد لتبقى هي المسيطرة و المتحكمة في نفسها لا أحد يروضها،أو يخضها لقوانين، يكشف في نصه هذا عن الذوات أو النفوس التي ترضى لنفسها الانقياد، حتى لو كان السبيل غير مرغوب فيه و رغبته العميقة في إعادة ترتيب ما أصبح في نظره يسوده الفوضى و اللاتموقع.

إن الشاعر يرى بأن النّاس و عواطفهم غادرت الجمال و الخيال الذي يسكنه في قصور السعادة، ليحتجزوا أنفسهم بين جدران من اسمنت صلب لا ترى أرواحهم و نفوسهم و عقولهم الجمال الرباني و الروحاني الذي ألهمه الخالق لعباده، فأصبحت النّاس لا تفكر إلاّ في التعمير،و كأنهم لا يفنون يوماً،فهذا ما جعل النّاس تلهث وراء العيش بمظاهر ليست بقياسهم، فيقول الشاعر في قصيدة "وهران" و هو يخاطب نفسه و يخاطب الشاعرين: "عياش يحياوي و سعيد هادف":

ازدادَ منسوب التثاءب طابقين
الآدميون استفاقوا النَّو .. ماليين مركومين تحت الحائطِ
المستشفيات حدائق الرعب الملعب، ثم ها
الأيام تجلسُ قرفصاءَ على خواءٍ
لا مسارحَ، لا ساحة تستضيف الورد، أو
هذا المسمى الشِّعرُ في شَعْرِ المكان الأجعدِ المندكّ
مثل عجينة الاسفلتِ
قلتُ : إذن أعود غداً لعلي كنتُ أخطأت القصيدة
قد أرى عياش يحياوي يسير الآن قرب البحرِ
ينظر كي يرى لا شيء إلا ما تراه سليقة المخيالِ
قد ألقى سعيد هادف
يبلورُ شعلةَ الكلمات في فنجان قهوته
وينظر في اتجاه الباب منتظر هبوب الريح
من منا يشيخُ، الجسمُ أمْ حجرُ المكان ؟
اشتقها .. وهران.[1]

[1]– بركة الأخضر،الديوان، المصدر السابق ، ص ص: 139/138.

يصف الشاعر لنا في هذه الأبيات مدينة "وهران"،و كيف أصبحت تعُجُ بالنّاس الذين لم يعد لهم اهتمام بالفن و جماله، و الراحة النفسية المستوحاة من عبق الفن الجميل، أو حتى منظر جميل، فأصبح منهم من يحترف التسول للعيش دون تعب، و من اللاجئين بغير حق مسطفون بجانب الحائط، و المستشفيات أصبحت مكاناً للرعب، فأصبحت الأيام لديهم تغدو دون أن يتأمل ما فيها من سعادة تطرب القلب، و تشذو النفس، فظنَّ أنه جاء في يومٍ لم تكن فيه قصيدة الحياة الجميلة حاضرة،و لعلها تأتي في يوم الغد لعله يرى الشاعر"**عياش يحياوي**" يترجم مخياله، و هو يسير قرب البحر، أو يلقى **سعيد هادف** يشعل شعلة الكلمات ليفوح منها عطر الأحاسيس الجملية و العبقة. و هو يأمل أن يعود الزمن الجميل فإذا بالشاعر يتساءلُ، أهي شيخوخة الجسد أم شيخوخة المكان؟

فإنما هو تساؤل يوحي بأن الشيخوخة التي نقصدها،أم كرهما يشيخ دون أن تدرك اللحظات ذلك المكان ، فهو أصبح يشتاق لمدينة وهران التي عرفها.

1-<u>المتلقي</u> :

المتلقي هو العنصر الثاني و الأساسي في العمليات التخاطبية التواصلية ، وهدف اهتمام المتكلم ،إذ لا يمكن أن يبني المتكلم أو المرسل خطابه دون أن يقصد شخصا ما،و يكون هذا المتلقي افتراضياً يتميز بخاصية متفاوتة بحسب طبيعة الخطاب و متلقيه.

فقد تشعبت نظرة بعض اللسانيين في تحديد طبيعة القارئ (المتلقي) فكان منهـــا " القارئ النموذجي عند **ريفاتير Riffaterre**[..]،و القارئ الخبير عند **فيشFich**،و القارئ المقصود عند **وولف Wolff**[..]،والقارئ المعاصر والقارئ المثالي عند **إيزرIser**[..]،والقارئ الضمني حسب **إيزر** "ليس له وجود فعلي ، فهو لا يكتسي أي وجود(امبريقي Empirique) لأنه يقع داخل النص ذاته"[1].

إن النص لا يصبح متحققا إلا إذا قرئ في ظل شروط التحقق التي يقدمها النص لقارئه الضمني." فالمتلقي ، القارئ عند "إيكو" لا يتعامل مع الجزيئات التي تشكلها الجمل أو

[1] – علي آيت أوشان ، **السياق و النص الشعري من البنية إلى القراءة**،دار الثقافة للنشر و التوزيع ، دار البيضاء ، ط1 ، 2000 ، ص ص ص: 105-106-107.

مقاطع الجملة ، بل إنه يتعامل مع النص بأكمله باعتباره نسقاً سميائياً. و بذلك يظهر أن القارئ عنصر يساهم بفعالية في إخراج النص في صيغة مكتملة".[1] و من هذا يمكن أن ندرج ضمن عنصر المتلقي مجموعة القراء لهذا الديوان و حتى يمكن أن نعتبر الشاعرين (عياش يحياوي ، و سعيد هادف) من ضمن المتلقين لهذا الخطاب.

- **الحضور** : يتم إدراجهم ضمن عنصر المتلقي.
- **الموضوع** :

تجسيد لما آل إليه المجتمع الجزائري من فوضى في حياته اليومية ،و حتى في أفكارهم التي أصبحت لا تبحث سوى عن حصاد و جمع المال ، بعدين عن جمال النفس و الروح و ما هي بحاجة إليه في تذويقها الفن الذي يرقى بها و يبعدها عن مكدات الحياة.

- **المقام** :

بالنسبة لزمن هذا الحدث أو الخطاب مثل قصيدة "صيف ما ببلعباس" فإن الزمن هنا هو فصل الصيف ، كما وضحه الشاعر في عنوان القصيدة ، و ختم قصيدته بتوقيع تاريخ كتابتها و هو أوت 2013 ، أي زمن كتابة هذه القصيدة .

و كذلك قصيدة "وهران" فإن زمن كتابتها هو (2013/04/07) ، و قصيدة "يمشون لا يمشون"هي الأخرى زمن تدوينها (2014/01/27) ،وقصيدة "مساء الخير يا جسدي" (2015/09/05) ، وقصيدة "الأوراد"،فزمنها هو (2016/03/18) ،و"عتبات البياض" في (2016/04/13)،وغيرها من القصائد لهذا الديوان (لا أحد يربي الريح في الأقفاص) فكان هذا من أسلوب الشاعر بتوثيق قصائده بتاريخ و زمن كتابتها.

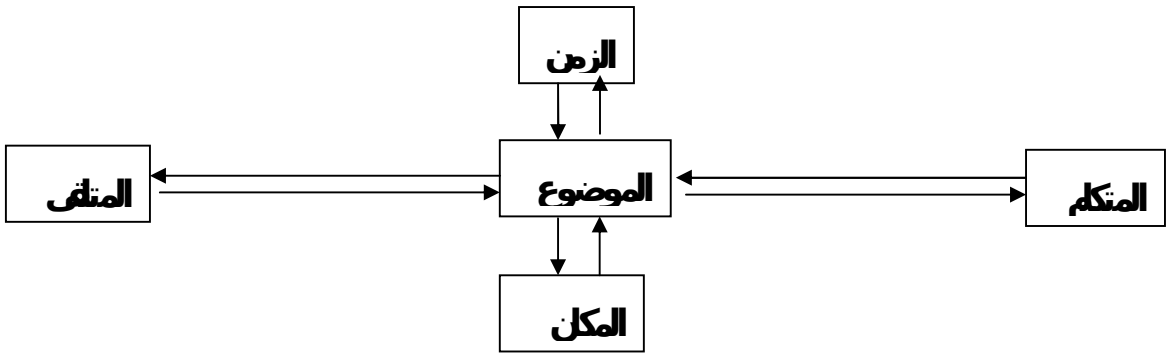
- **المكان** :

بالنسبة للمكان لا يمكن أن نقول مكان الحدث التواصلي،لأن الخطاب لـم يلق شفاهة و لم يكن هناك جمهور، فالخطاب في هذه الحالة جاء مكتوب أي نصوص مجموعة في ديوان، غير أن الشاعر قد أشار في ديوانه إلى زمن و مكان كتابتها،و من هناك يمكن

[1] – على آيت أوشان، المصدر السابق ، ص: 108.

أن نجد مكان كتابة تلك القصائد،و الأرجح أن معظمها كتب بسيدي بلعباس كما هو موضح في بعض القصائد،مثل قصيدة "حدائق النار" التي دون الشاعر في أسفلها (سيدي بلعباس 2013/04/17) حتى أنه حدد مكان جلوسه و هو يكتب، فكان عبارة عن مقهى و قصيدة " شجرة الصفصاف"، دَوَنَ الشاعر فيها هي الأخرى أسفلها (2016/01/15 سيدي بلعباس/البحيرة)، و قصيدة " لن أنقح مليمترا واحدا من خطوتي في النية التي كتب أسفلها (2013/12/29 سيدي بلعباس)،و كذلك بعض القصائد الأخرى مثل "وهران".

كما أن عنصر المقام مرتبط بشكل كبير بالوظيفة المرجعية ، أي أن كل حدث له مرجع زمني و مكاني،ومنه فإن "المؤشرات السياقية كفيلة بخلق نوع من التفاعل بين النص و قارئه ، و يمكن تمثيل هذا التفاعل بهذا الشكل".[1]



إنّ التوثيقات التي تركها الشاعر لقارئه،و بعد تمعنها بشكل كثيب، لوجدنا أن الحديث عن الزمن يتبعه حديث عن المكان في الخطاب الشعري،وهما يمثلان القاعدة في فهم المقام و تأويل النص.حيث يشغل المكان بعداً استراتيجياً في حياة الناس،إذ " به يحيا الإنسان،فهو يتأثر و يؤثر به و ينظمه و يتكيف معه،و لذلك فإنه يحتل حيزا كبيرا في الاستعمال اللغوي العادي" [2].

إن المكان في النص الشعري "يشكل جماليات ذلك الخطاب ، و يؤدي وظيفية و له أبعاداً دلاليةً، لأنه يلتصق بذات الإنسان ، فإن الشاعر" حين يلجأ إلى المكان،فإنه يسعى

[1] – علي آيت أوشان ، المصدر السابق ، ص: 139.

[2] – محمد مفتاح ، **دينامية النص** ، **تنظير و انجاز**،المركز الثقافي العربي ، بيروت – لبنان ، الدار البيضاء ، ط2 ، 1990 ، ص: 69.

إلى إزاحة و التعبير عن مكامن نفسه و تصوراته للحياة. و يحاول أن يترجمها كما يتصورها في عقله، فهو يعيش فيه، و يمارس حياته و يكون أحلامه"[1]، و يعشق حريته ، و يتبرأ من النقاد. فنجد الشاعر الأخضر بركة في قصيدة (الريح) يقول:

ما تمَّ من أحد

يربي الريح في الأقفاص

أو أحد يهدئها بأقراص

تهب الريح كي تتكلم الأشجار

كي تجد النوافذ فرصة للبوح

و يشهد البئر القديم.[2]

يصور لنا الشاعر نفس و روح الإنسان بتلك الريح التي لا يمكن سجنها في قفص فهي دائمة الترحال و ترفض القيد، و هي في حالة غضب تعصف و تهب بشدة،حيث لا يمكن السيطرة عليها. فكيف نسمع حفيف الأشجار إذا لم تهب الريح؟، وكيف تسفر النوافذ إذا غابت الريح؟، و كيف يتنهد البئر إذا لم يخاطبه الريح؟.

إن الشاعر صور لنا الريح على سبيل الإيحاء،فإذا صدق صوت الحق ،لا أحد يستطيع صده أو كتم أنفاسه لأن له الحق بأن يسمع الآخرين صوت الحق.

كما أننا نلمس في قصائد أخرى تعدد الأماكن التي ينادي لها الشاعر مثل قصيدة "أيها البحر" واصفا فيها البحر حرية الحالمين،و رغبة الموج في الطيران، كما أنه يوظف كل من (البحر و الرياح) ليدل بها عن تعلقه الشديد بمعنى كلمة أن تكون حرا (الحرية) الحقيقية فالحرية في نظر الشاعر ليست فقط أن تعيش خارج قضبان و أقفاص،و إنما الحرية أن تحرر بذاتك و إحساسك و أن ترتقي بسلوك سوي ،يقول الشاعر في هذه القصيدة:

يولد البحر من قطرة

[1] – أوشان علي آيت ،المصدر السابق، ص: 160.

[2] – بركة الأخضر، الديوان ، المصدر السابق، ص ص:6 /7.

ثم تتسع الرؤية

البحر حرية الحالمين ، الرياح

تحك على ملحه قدميها الرياح

رغبة الموج في الطيران الرياح.

يشرب البحر من بحره

لا يدق على أحد بابه

لا يفتش عن فندق فار في النصوص

بمخالب من فصنة الماء يخدش سبورة الأفق ماء

لا حراشف للماء تخفي تلابيبه.[1]

- **القناة :**

لقد تم التخاطب بين المشاركين في الخطاب عن طريق الكتابة لأنها ترتكز على الجانب الجماعي في التخاطب.و تسند إلى القناة الوظيفة التعبيرية التي تبرز من خلال تعبير الشاعر عن مقاصده بلغة تؤثر في الملتقي،وترسم له السبيل للوصول إلى مقاصده.

- **النظام:**

استعمل الشاعر الأخضر بركة لغة موحية و واضحة و عميقة في كثير من قصائده و ذلك لأن الدلالات و المقاصد متعلقة بذات الشاعر،و بالبنية العميقة له، و التي تكون معقدة بعض الشيء، وهي من أبرز سمات الشعر الجزائري المعاصر.

و كذلك نجد في قصيدته "أيّها البحر" التي ذكر فيها ليل امرؤ القيس و هي رمز لِهَمِ الشاعر و تأرقه للحال الذي يراه، فالقصائد الرمزية تتطلب متلقين خاصين حتى يقوموا بعملية التأويل.

[1] – بركة الأخضر، الديوان، لا أحد يربي الريح في الأقفاص،المصدر السابق، ص: 52.

- **شكل الرسالة** :

و هو بمثابة البنية السطحية أو العليا للنص،ففي ديوان (لا أحد يربي الريح في الأقفاص) جاءت القصائد أغلبها في شكل شعر حر أيّ، عبارة عن أسطر شعرية ذات مضامين مختلفة، وفق طبيعة الموضوع المتطرق إليه من طرف الشاعر،حيث توجد قصائد مطولة و أخرى قصيرة و معبرة مثل (ليكن – كهولة – كفاية – العواطف ... الخ). إضافة إلى الموسيقى الخارجية المتعلقة بكل القصائد التي تملك طابعا جماليا.

- **المفتاح**:كحدٍ لتقويمِ قصائد الشاعر الأخضر بركة فهي مؤثرة في القراء على اختلاف الزمان و المكان ، لأنها نابعة عن قناعة و يقين.

- **الغرض**:

هذا الأخير يختلف حسب اختلاف الموضوعات الخطابية، مثلا في قصيدة " لن أنقح مليمترا واحدا من خطوتي في النية " التي يُؤثر الشاعر أن يبقى مكانه كما يراه بعين عقله على أن يسير في طريق النية التي أخذت الكثير من الناس ،يقول في قصيدته :

سطح فقط
لا نستمر لوردة بيضاء أو خبيزة حتى
هنا ، لا فوق لا تحت ، المساحة كلها سطح فقط
لا جذر لا أغصان
لا أفاق لا قيعان
في هذا المدى المضغوط مثل رقاقة الحاسوب
إني قد رأيت الوقت مقلاة لطهي العمر
في زيت من الخيبات مرشوشا ببعض توابل الأمل البلية. [1]
وحدي ببلعباس
أعبر فرسخ النسيان
بعض نيازك المخال تسبقني إلى ورق الكتابة

[1] – بركة الأخضر ،الديوان نفسه، ص ص: 93 /95.

لن أنقح مليمترا واحدا من خطوتي في النية
ما شأني بنص لست فيه
متكأ رياح ، لست أبحث عن قصائد
كنت أبحث عن سواعد تفتح الإمكان في هذا المكان[1]

من خلال رصد ما سبق نستنتج أن " للسياق دورا بارزا في تحديد معنى النص ومن ثم تحديد تماسكه ، ذلك لأن اللغة وليدة الاحتكاك بين أفراد المجتمع باعتباره يحيط باللغة ، فإن معناها بالتأكيد يرجع إليه"[2] ، فلقد قام السياق بدور فعال في تواصلية الخطاب و انسجامه ، فهو في كثير من الأوقات يقوم بتحديد الدلالة المقصودة من المفردة في موقعها من الجملة ، و هكذا يصنع النص مقامه من خلال عملية الفهم و التأويل التي يعمدها المتلقي.

[1]–يركة الأخضر، الديوان السابق، ص: 95.

[2] – الفقي صبحي ابراهيم ، المرجع السابق ، ص: 106.

- **التطابق الإحالي و التطابق الذاتي:**

من أبرز مظاهر الانسجام الأخرى عند "فان دايك"

أ- **التطابق الاحالي** : " حيث يكون المتحدث عنه في طرفي الجملة أو في مجموعة العبارات شيئا واحدا"[1]رغم اختلاف العناصر و بذلك تتحقق الاستمرارية الدلالية من خلال " تساوي الاشارة لتعبيرات لغوية معنية في الجمل المتعاقبة لنص ما"[2] و ذلك مثل قول "آمال رقايق" في قصيدة " المواطن العالمي ل شكري بوترعة" :

لم يستسلم ضدك للأقفال المكدسة على قطرة غرك...
و لا رؤاك هرمت ... بين الظل و الساقية
لا شيئ يا فتى ، كي يتدول لك قبلتين
ثمة بحر يفصل بين المحتجين و مائدتك الليلية
ستفهم و أنت تشاهد انسحاب السماء[3]

إن المتحدث عنه في هذه الأسطر الشعرية هو المواطن العالمي،حيث أن الضمير المتصل (الكاف) ،و الضمير المنفصل (أنتَ)، و الضمير المستتر (أنت) في المركب الفعلي (تشاهد)، و الضمير المتصل (الكاف) في المركب الاسمي (مائدتك) أحالا إلى موضوع واحد و هو الشاعر التونسي "شكري بوترعة".

ب- **التطابق الذاتي :** و هو تطابق بين الذوات عن طريق اجتماعهم في عدة صفات و من أمثلة ذلك في قوله تعالى﴿(40) **وَاذْكُرْ فِي الْكِتَابِ إِبْرَاهِيمَ ۚ إِنَّهُ كَانَ صِدِّيقًا نَّبِيا** (41)[...](50) **وَاذْكُرْ فِي الْكِتَابِ مُوسَىٰ ۚ إِنَّهُ كَانَ مُخْلَصًا وَكَانَ رَسُولًا نَّبِيًّا** (51)[...](53) **وَاذْكُرْ فِي الْكِتَابِ إِسْمَاعِيلَ ۚ إِنَّهُ كَانَ صَادِقَ الْوَعْدِ وَكَانَ رَسُولًا نَّبِيًّا** (54)[...](55) **وَاذْكُرْ فِي الْكِتَابِ إِدْرِيسَ ۚ إِنَّهُ كَانَ صِدِّيقًا نَّبِيًّا** (56)﴾ مريم/40-51-54-56.

[1] – البطاشي خليل ياسر ، المرجع السابق ، ص: 155.
[2] – المرجع نفسه ، ص: 155.
[3]– رقايق آمال، الديوان، المصدر السابق، ص: 70.

و سنحاول عرض أهم مظاهر التطابق الإحالي و التطابق الذاتي في ديوان (الزرّ الهارب من بزة الجنرال) لآمال رقايق كما هو موضح في الجدول الآتي .

أ- **التطابق الإحالي:**

الديوان	القصيدة	العبارات	التطابق الاحالي	الشرح
الزر الهارب من بزة الجنرال	أرتيريا	"*أرتيريا الماطرة تحتاجني *و عصافيرها النادرة تشتاقني *و معي عوسجة كاملة" ص:11. "*سآتي مع العدوى إليك *آتيك مغمضة العينين *تكونين ملتهبة و لما أنت تشعلين علاقة ص: 13.	تحتاجني تشتاقني معي عصافيرها إليك آتيك تكونين تشعلين	-أحالت ياء المتكلم إلى عنصر واحد و هو الشاعرة آمالرقايق -أحال الضمير المتصل (الهاء) و الضمير المتصل (الكاف) و النون النسوة تحيل إلى شيء واحد و هو مدينة أريتريا.
	منحوتة العذراء التي ركلها طفل	"*أيها القاحل ...مثل رهاب المرايا القدرية *اذهب عبرها فاخرج	أيها القاحل	أحالت ياء النداء إلى القاحل و الضمير المتصل (الهاء) إلى عنصر نفسه

	سيء المزاج في طريقه إلى سوق الخضار الأسبوعي.	إليها تسورك حبوب" ص:20. "*يا ليليث حديثه كأن لديك ما تقولين *أفسديه أو مرغي يد الغابة في جوعه". ص:21.	عبرها إليها حديثه أفسديه ، جوعه	و هو ليليث أحال الضمير المتصل (الهاء) إلى عنصر واحد و هو القاحل
تجربة الشعر عند عز الدين ميهوبي	ببساطة الحب و وعورة القلب	"*أحب الدودة المتعثرة *أحب الطفل الذي يسأل *أحب الجرم اليتيم *أحب الجرو الذي يحلم" ص:26. *أحب الكتب التي لم يقرأها إلا صاحبها.ص:27.	أحب	أحال الضمير المستتر أنا إلى الشاعرة آمال رقايق.
	و ما أهمل كلاوديو بوتساني	*أنا شلال موقوف *أنا لدغة مضيئة *أنا زقاق بين غيمتين *أنا والدة السمك *أنا التلميذ الذي يكره المربية.ص:9/8	أنا	أحال الضمير المنفصل أنا إلى الشاعرة آمال رقايق.
	أرضنا	"*أراهن على الساقطات	أراهن	أحال الضمير المستتر

	المغمورة	بعد الآن *أراهن على أحجار الماء،، *سأبهر المدينة " ص:51 *سأهمس بلا صوت ص: 52.	أبهر أهمس	(انا) إلى عنصر واحد و هو الشاعرة آمال رقايق.
إنها ليست عن غربة الأوطان	و غافلهم وجهي	"*و غافلهم وجهي..ثم انهار في المدينة *هؤلاء عائلتي" ص: 53. "*لي العراء العطوف.. و عويل الزوايا التي لا أعرفها *تماما عما انا.." ص:54. "*أحيانا أتخيل أعواد الثقاب *فتمد لحظتي إلى رحم الغيب *أنحني بإجلال *أنا لن أتوارى في الماء *أصرخ :لهم اليابسة	وجهي عائلتي لي أنحني اكتفي عالمي أعرفها أنا أصرخ	أحال الضمير المتصل ياء المتكلم إلى عنصر واحد و هو الشاعرة آمالرقايق و كذلك الضمير المتصل (الهاء) و الضمير المنفصل (أنا) و الضمير المستتر (أنا) كلها أحالت إلى عنصر واحد و هو الشاعرة آمال رقايق.

		*لي أنت *أكتفي بك يا عاطي ص:55.		
	إحالة نظرة من فوق نكسة الأيل الوحيد	*لم يفرغ أحزانه في فمي ص:60 . *نسي قلبي في الحديقة ص: 63. *مفاتحا قبعتي ، و بي ص: 67.	فمي قلبي	الضمير المتصل ياء المتكلم أحالت إلى الشاعرة الضمير المتصل ياء المتكلم أحالت إلى الشاعرة الضمير المتصل ياء المتكلم أحالت إلى الشاعرة
	المواطن العالمي ل شكري بوترعة	" كيف أني ، من ثقب في شبابي أروج لك أعرني من سعالك ، لأقهر الرتابة أمهلني بعض القصائد ازور بها دويلات النمل" ص: 71. " أصير مثلك من حديقة جوبيتر، أطل عليك" ص:72.	أني ، شبابي أعرني ، أمهلني أروج ، أزور أصير ، أطل	أحال الضمير المتصل ياء المتكلم ، و الضمير المستتر (أنا) إلى عنصر واحد و هو الشاعرة آمال رقايق.
	بورتريه	" *أعصرك في ضجيج	أعصر ،	أحال كل من الضمير

		الخرائط *أخذتك تحت برزخي ص: 77 " *آخذك إلي لجزائر البحر *تعال لتراني في عطش التأويل *أنا أمسك ظلي ص:78	أخذت آخذ إلي ، لتراني ظلي أنا	المستتر (أنا) و الضمير المتصل ياء المتكلم ، و الضمير المنفصل (أنا) إلى عنصر واحد و هو الشاعرة آمال رقايق.
	Fill in the gaps	"*خرجت من وصاية المجموع *دخلت في شعاب الكلام *نفسي عارية *أكتب مبللة بالفاكهة"ص: 83 "*أنا غازلني الهزار الأحمر *دفئني *أنا أجيء بالخطايا" ص: 84 . أتوسد معطفكما ص:85	*خرجت ، دخلت أكتب ، أجيء أتوسد *نفسي ، غازلني دفئني	أحال الضمير المستتر (أنا) و الضمير المتصل ياء المتكلم إلى عنصر واحد و هو الشاعرة آمال رقايق.

يتضح لنا من خلال الجدول أن :

1-التطابق الإحالي سمة جوهرية يتسم بها الخطاب الشعري، بحيث يسهم في تماسك النص دلاليا عن طريق إحالة مجموعة من المحيلات إلى محيل أو عنصر واحد،و غالبا ما يكون هو موضوع الخطاب .

2-الإحالة هي مظهر من مظاهر الاتساق النصي(التماسك الشكلي)و(الانسجام الدلالي) معا.

3-التطابق الاحالي في ديوان (الزر الهارب من بزة الجنرال) مرتبط كثيرا بالاحالات القبلية و البعدية ، وحتى المقامية التي تعود على الشاعرة آمال رقايق.

ب- <u>التطابق الذاتي :</u>

الديوان	القصيدة	العبارات	التطابق الذاتي	الشرح
الزر الهارب من بزة الجنرال	الغامقون أيام الحصاد	"كأنها نحن الغامقون أيام الحصاد *كان لا ليل لنا." ص: 56 . "*ها نحن أيضا *فينا من الحزن الكثير *فينا نهايات البحر *و بيننا جليد ما *نحن أطفال الله لمشتعلون *كأننا الحنين تارة" ص: 57. "*صديقتنا البالية *لكننا معا ..خلف	نحن لنا فينا ، بيننا كأننا صديقتنا لكننا	ارتبط التطابق الذاتي هنا بضمير الجمع المنفصل (نحن) ، و الضمير المتصل المتكلم (نا) (نحن) الذي يحيل إلى الشاعرة المتكلمة و الغامقون أيام الحصاد ، الغامقون ليلا و فيهم من الحزن الكثير ن وهم أطفال الله البائسين و أصدقاء الريح البالية.

		زجاج النافذة" ص: 58		
	تلاميذ خلف سور المدرسة	" *نحن نجرف الحياة مع.. *قمصاننا المخرومة *حلمنا بالنية سفكنا البندقية نفكر قليلا بما يصعب ترويضه" ص: 73.	نحن قمصاننا حلمنا سفكنا	أحال الضمير المنفصل (نحن)و الضمير المتصل (نا) إلى الشاعرة و التلاميذ الذين يهربون من المدرسة و يجلسون خلف سور المدرسة يضيعون الوقت و يكسرون الملل.
	Fill in the gaps	"*ذبحنا في مفترق المرارات لم يكن لنا توأم عند العتبة *وحدنا *تزلجنا" ص: 84	ذبحنا لنا وحدنا تزلجنا	ارتبط التطابق الذاتي هنا بضمير الجمع (نا) الدال على (نحن) الذي يحيل أيضا إلى الشاعرة و المحيط فهي تناديه و تخاطبه عن الوحدة التي يشعران بها و المغترب.

يتضح لنا من خلال هذا الجدول هو الآخر أن :

1-التطابق الذاتي هو كذلك وسيلة لتماسك الدلالي للنص إذ تشترك الذوات في عنصر فعال و هو موضوع الخطاب.

2-التطابق الذاتي في ديوان (الزر الهارب من بزة الجنرال) لآمال رقايق كان أغلبه بين ذات الشاعرة التي ترفض و تتمرد و تتعالى بنفسها عن ما هو سائد في واقعها ، و ذات الشخص الذي يشعر بالقيد و الحرمان ، و الإذلال في بعض الأحيان ، و باتحاد الذاتين

معا يتحقق التطابق الذي في بعض من قصائد الديوان ، و يظهر ذلك من خلال الضمير المتكلم الجمع (نا) ، أو المنفصل (نحن) و كذلك المستتر (نحن) .

3-التطابق الذاتي في هذا الديوان زاد من جمالية الخطاب و لا سيما أن القصائد رمزية تحمل الكثير من الرموز الموحية مثل نكسة الأيل ، الغامقون ، أيام الحصاد ، Fill in the gaps ... الخ.

4-التطابق الذاتي و التطابق الاحالي هما مرتبطان ببعضهما بحيث يتم التعرف على الذوات المشكلة لموضوع الخطاب بواسطة الإحالة الضميرية التي تحيل إلى أهم الذوات الموجودة في الخطاب ، و هذا ما يؤكد أهمية الإحالة في مجال التماسك النصي.

التغريض :

إن "مفهوم التغريض يتعلق بالارتباط الوثيق بين ما يدور في الخطاب و أجزائه و بين عنوان الخطاب أو نقطة بدايته"[1]، و من هنا يمكن أن نعتبر العنوان " وسيلة قوية للتغريض [لأننا] حين نجد اسم شخص مغرضاً في عنوان النص نتوقع أن يكون ذلك الشخص هو الموضوع "[2]، فكثيراً ما يتحكم العنوان في تأويل المتلقي إذ هو " يثير لدى القارئ توقعات قوية حول ما يمكن أن يكون عليه موضوع الخطاب، بل كثيراً ما يتحكم العنوان في تأويل المتلقي"[3].

و هو بمثابة نافذة مفتوحة على النّص مثلاً ديوان عادل بلغيث "قصائد من مدخنة القلب"،فهذا نص يختزل الكثير و العديد من الدلالات التي يمكن للقارئ الوصول إليها حسب معرفته للسياق و المعرفة الخلفية لدى الشاعر.

[1]- خطابي محمد ، المصدر السابق، ص 59.

[2]- براون و يول ، **تحليل الخطاب**، المصدر السابق، ص 139.

[3]- خطابي محمد ، المصدر نفسه، 60.

فإذا ما نظرنا إلى بعض القصائد من هذا الديوان فإننا نجد علاقة وطيدة بين عنوان القصيدة و محتواها أو مضمونها،فإذا كان النّص يحتوي على رسالة موجهة للقارئ أو المتلقي ما،و هذه الرسالة تكون محملة بمعاني مكثفة فيجب على هذا المتلقي فهم هذه المعاني و تأويلها.

إن النص الشعري المعاصر له طابع خاص،حيث يفاجئ القارئ بنوع من التشتت و الانقطاع،فلا يجد آليات الانسجام و أدوات الاتساق التي تساعده على ربط معاني هذه النصوص سوى سبيل واحد و هو ملء الفراغات، وسد تلك الثغرات الموجودة في النّص من خلال مبدأ التأويل المحلي،و المعرفة الخلفية لما يحيط بالنّص إذ يساعدان القارئ في تأويل النّص و فهمه.

و تلك العلاقة بين عناوين القصائد و العنوان الرئيسي للديوان، سواء كانت هذه العلاقة و الترابط بينها بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، فإن لها أهمية بالنسبة للتغريض الذي تم في الديوان (لا أحد يربي الريح في الأقفاص) لـ الأخضر بركة بشكل عام،و يتم ذلك من خلال:

1- التغريض بواسطة الإحالة الضميرية :

أ- التغريض بواسطة ضمير المخاطب :

و يظهر ذلك في قصيدة (مساء الخير يا جسدي) في قوله:

يا جسدي مساء الخير
من يكوي قميص الصُبحِ غيركَ
لا تصدق وجهة المرآة
خذ قسطاً من الكسل اللذيذِ
على سرير تأمل اللاشيء
كن .. محلولكاً في البال
لا تنس اختيار السكر المِّر
اتخذ حجراً صديقاً
لا تثبت في جذر حكمة ببلاطة الدبوس [1]

[1]- بركة الأخضر ، الديوان، **لا أحد يربي الريح في الأقفاص**، المصدر السابق ، ص: 98.

لا أرقيك من مس الذهول الحرِّ
لا مصباح في بعض الممراتِ ، استتر بالعثرة اليسرى
تعال إليّ من أقصى متاهكِ، حين تأتي
حين تذهب خبرتي كالحبل في رملٍ [1]

يخاطب الشاعر من خلال هذه الأبيات ذاته و جسده،و هو يتساءل من يكوي له قميص الصبحِ، إذا غاب هو عنه،و يطلب من أن يترك هموم الدنيا و يُريح ذلك الجسد الذي تعب من كثرة البحث عن اللاشيء.

إن المتطلع إلى عنوان القصيدة للوهلة الأولى يتبادر في ذهن القارئ بأن الشاعر يلقي التحية على جسده، تحية ماذا؟ تحية المساء،و كان هذا الجسد أصبح لا يستيقظ، إلاّ مساء بعد أن تصرخ الضوضاء،وتشتعل القناديل التي احتفظت بوميضها في الريح،و غيرها من الأمور.

إذا استعان القارئ بخبراته السابقة،و موقع القصيدة من الديوان، فإنه يبدأ بإنشاء علاقات بين عنوان القصيدة و الديوان،إذ هناك علاقة إحالة بين المساء الذي يحمل دلالات خفية و أسراراً مرتبطة بذات الشاعر الذي يرفض الحياة التي يراها من حوله، و الأوضاع التي آل إليها النّاس في زمن لم يَعدْ همهم سوى بعثرة الوقت،و جمع المال .

[1]– الديوان بركة الأخضر،الديوان، المصدر السابق، ص: 99 .

ب-التغريض بواسطة ضمير الغائب :

و يظهر ذلك في نفس القصيدة في قوله :

ها .. أعشاشهم ملأى بدود الرزق، مثبتة عُرى في
ترقواتِ الوقت أحدب
نومهم اسمنتهم
متأبطاً دين الحديد سماؤهم اسمنتهم
شهباء تعرجُ، ليلهم اسمنتهم يعلو طوابق من زفير
من غسيل ثيابهم

●●●

هُمْ الستُ الجهات المحصنات الحافظات الحرثَ
كن أسرار سابعةٍ
هُمْ الكلمات، كن صمتاً
هُمْ مبراة أقلام الرُقى، شرح المتون على الهوامش
مناقير التقاط اللحم من إنسان تمساح.. هُمْ
أسرى حروب مع ذباب حول جثة فكرة ،.. [هُمْ]
أسرى قروض التثأوب في أسرة عيشهم ، [هُمْ]
أسرى قروض البنك، [هُمْ]
ليس لهم ظلال تحت عين الشمس تتبعهم إلى قيلولة، [هُمْ]
أسرى مقاهٍ ..[هُمْ] [1]

و من وسائل التغريض الوارد في هذه الأبيات ذِكر صفات ذات الشاعر في قصيدة (الريح)، ذكر صفات الريح مثل (المعمارية ، الهذيان ، أمشاط لعذروات، تنهيدة النهدين فرشاة لأنسان الطبيعة، رقصته الدفلى، قمصان ممزقة، مكنسة لأخطاء، ريحان التحير و التغير، جلد الصدى ...الخ).

[1]- بركة الأخضر الديوان، المصدر السابق،ص ص :99/100.

و سنحاول عرض أهم وسائل التغريض في بعض قصائد الديوان كما هي موضحة الجدول الآتي:

الديوان	القصيدة	العبارات	نوع وسيلة التغريض	الشرح
رباعيات في رياض الرباط	ليكنْ ص: 140	ليكنْ	العنوان	موضوع الخطاب أو غرض القصيدة مجسد في العنوان فكل معانيها تدور حول امكانية كون الشاعر لن يكون هو النّص. يكون منسياً لكنه لا يكون حياً إلاّ إذا كتب و فب لحظة الزوبعة .
	كفاية ص: 142	–أمد إلى المؤنثِ حبل سلطان المذكرِ –أن أصول و أن اجول كمثل ديكِ –أن أنظف ثوبي الروحي –أن أسدد ما علي من الديوان تجاه دكان المعيشة، –كتبتُ و ذاك كافٍ	ذكر أفعاله	ارتبط أفعال الشاعر قبل موته و دفنه و انصرف النّاس أن: يمد، يصول،يجول، ينظف، يسدّ، يكتبُ
	حدائق الضوء ص: 17	الضوء ضوءٌ لا يثرثر لا يفكر في الإضاءة ليس محتاجاً إلى مصباح لا يلمعه مديحٌ يطفىء العتمات نزيف الشمس .	ذكر صفاته	ارتبط الضوء بصفات كثيرة منها: ضوءٌ ، لا يثرثر، يضيء، المصباح يحتاجه، مديح، مطفىء العتمات، نزيف الشمس .

قصائد انتقيت من مدونة	بهاء الدين ص:24	-يا فتى الأضواء -يا فجر الإسلام -يا ولد السماء -يا طفلاً يموت على الحياة بكل عصفور -يركض في لسانه كالظباء -الروح التي طارت بألعاب المدارس	ذكر صفاته	ارتبطت صفاته (بهاء الدين) بالقصيدة منها : فتى الأضواء، فجر، ولد السماء،عصفور، لسانه كالظباء، الروح النقية.
	في الجزائر ص:20	في الجزائر	العنوان	إن موضوع و غرض القصيدة لها معاني تدور حول ما في الجزائر من أوضاع،وأحوال آلات إليه البلاد .
قصائد طبقت على مدونتي	أشمك من مسافة موتى ص: 44	-أرى أزهار قبري -أرى وزاري قليلين -أصعد كما لو أنني (زومبي عاشق) -أصعد بكامل أنفي ! -أشم أي عطر تحطين -أصاحب دودةً مكتنزة -أسرق أعضاء جديدة	الإحالات الضميرية	أحال الضمير المستتر (أنا) في المركبات الفعلية: أرى،أصعد، أشم،أصاحب، أسرق... إلى شيء واحد و هو الملكية .
	تأخر عن موعد جثته ص:48	كميت تأخر عن موعد جثته	الجملة الأولى	بدأت القصيدة مباشرة بتشبيه الحالة النفسية للشاعر بالميت الذي يتأخر عن موعد جثته، كون هذه النفس الوحيدة و البائسة هي نواة هذا الخطاب.

	لفافة ص:88	اللّيل هو الآخر عاشق متشرد -أقاسمه لفافتي -أحمل عنه كل أشيائه العليلة -وحتى القديمة منها	ذكر صفات	ارتبطت الوحدة بصفات اللّيل العاشق المتشرد، العليل، الذكريات القديمة.
تغريض ضمائر	أرتيريا ص: 11	أصدميني بالغدير علقيني مع شحوب انحتيني مئذنة و صليباً أعريني أطفالك الغامقين سآتي مع العدوى إليك سآتيك بلا محفظة آتيك مغمضة العينين	للإحالة الضميرية	أحال الضمير المخاطب المتصل (الياء) في المركبات الفعلية: اصدميني، علقيني، انحتيني، اعيريني، إلى الذات التي تطلب التغيير و الخروج عن ما هو سائد الفوضوي. -و كذا الضمير المخاطب (الكاف): سآتيك، آتيك، الذي أحال هو الآخر إلى الاستسلام للمعقول .

يتضح لنا من خلال هذا الجدول أن :

- التغريض يسهم في التماسك الدلالي للنصوص و جماليتها، أي أنه يهتم بالوحدة الموضوعية لها .
- العنوان يعتبر العتبة الأولى و الضرورية لدراسة التماسك الدلالي، و بالخصوص،إذا ما بحثنا عن غرض الموضوع، أو الخطاب الذي يرتبط بالخطاب الكلي (الديوان)،رغم أن هناك بعض القصائد تحمل عناوين رمزية مثل القصائد الموجودة في ديوان (الزر الهارب من بزة الجنرال)، مثل قصيدة " أرتيريا" ،و قصيدة " المنحوتة العذراء"، و " بائعة البنادق"، "ميلاف"،و غيرها التي يصعب على القارئ الولوج إلى الموضوع أو الغرض بسهولة إلاّ إذا ربطها بالسياق الخارجي الذي وردت فيه .

- نلاحظ من خلال ديوان (لا أحد يربي الريح في الأقفاص) بأن معظم وسائل التغريض كانت من خلال ذكر الصفات،و الإحالات المتعلقة بموضوع الخطاب.
- التغريض مثل وسيلة ناجعة في إبراز الدلالة إلاّ أنه يرتبط مع بعض أدوات الاتساق كالإحالة بالضمائر.

خاتمة

في ختام هذا البحث ارتأينا بأن نجمل حوصلة من نتائجه و ثمراته و كانت مرتبة وفق مسارين هامين، نتائج عن ما هو نظري، و نتائج عن ما كان تطبيقي و هي كالآتي:

نستنتج من هذا البحث أن تحقيق كل من اتساق و انسجام النص أمر في غاية الأهمية ذلك أن الاتساق شيء معطى ظاهر على سطح النص و يمكن تتبعه،مثل إرجاع الضمير إلى صاحبه،و الإشارة و ما تشير إليه ،و الموصول ما يصل به، لكن هناك عائقاً يبقى أمام المتلقي في مواجهة النص أو الخطاب الشعري المعاصر الذي يقوم على علاقات قائمة بين العناصر المشكلة لجملة الشعرية،و متوالية من الجمل الشعرية،و هنا يدخل دور المدارس التي أكدت على دور المتلقي في التحليل النصي،إذ يعد المنتج الثاني للنص عن طريق الفهم و التأويل،و بهذا فهو يُضيف أبعاداً جديدةً للنصِ، و يحكم على تماسكه من عدمه،بل يحكم على نصية النص، فالدراسة النصية تقوم على إظهار العلاقة التواصلية بين أطراف التخاطُب (المنتج / النص (السياق)/ المتلقي)، حيث تبدأ العملية الجديدة بين النص و المتلقي في عملية إعادة تأويل النص و إنتاجه .

- ❖ توصلنا بأن الاتساق و الانسجام هما مصطلحان ينفردان بخصائص تميز كل واحد عن الآخر،و ليس كما هو في بعض الآراء التي ترى بأن الاتساق هو نفسه الانسجام ، حيث أن الاتساق يتحقق عن طريق النظر في الأدوات الشكلية و الروابط النصية التي تمنح النص تلاحمه، أما الانسجام فيقوم على إيجاد العلاقات الخفيّة التي تمنح النص تماسكه المعنوي، و هو ما يقتضي من الباحث الاعتماد على العناصر غير النصية و هو ما يدفعه للارتكاز على المعرفة الخلفية و السياق و زمن النص،و التأويل المحلي، و ترتيب الخطاب و موضوع الخطاب مما يمكنه من فهم و تأويل الخطاب.
- ❖ تم التوصل بأنه لا يمكن الحكم على ترابط النص من خلال المستوى السطح أو الشكلي (اتساقه)وحده فقط حسب رأى **هاليداي و رقية حسن**،و لا على مستوى الدلالي

(انسجامه) وحده فقط حسب رأى **براون و يول**، و إنّما بتضافر هذين العنصرين إذ يتحقق انسجامه على المستوى الدلالة،بواسطة أدوات كان لها الدور الفعّال في تحقيق هذا الترابط.

- ❖ إن التحليل اللساني لا يتوقف عند دراسة النص دراسة بنيوية،بل يتعدى ذلك إلى جوانب تتعلق بالسياق و الدلالة و التداول،و عليه يمكن الوقوف عند مقاصد النص الشعري و مقاصد الشاعر من جهة أخرى، غير أن تحقيق نصية النص لا تقف عند حد العناصر اللغوية،و إنّما حتى العناصر غير اللغوية هي الأخرى تسهم في ترابط النص و تجلي دلالته عند القارئ أو المتلقي، كما لاحظنا في المدخل كيف كان للعتبات اللغوية و غير اللغوية الدور في فهم النص و تأويله،خصوصاً النص الشعري المعاصر،و بالذات الشعر الجزائري المعاصر الذي أصبح يأخذ شكلاً جديداً في تجسيد الأفكار و القضايا.

و بعد استجلاء فضاء المدونة و التي هي مجموعة من الدواوين لشعراء جزائريين معاصرين في فترات زمنية مختلفة لكن تجمعها ألفية واحدة و هي الألفية الأخيرة بين (2016/2001)، بحيث أسفرت هذه الدراسة على مجموعة من النتائج من أهمها:

1-وسائل الاتساق الشكلية قد ساعدت على ترابط الجمل و الأسطر الشعرية داخل الديوان،إذ لم نقل داخل القصيدة الواحدة من كل ديوان، بيد أنّها لم تساعد على اتساق النص الكلي الذي هو الديوان و ذلك راجع إلى افتقار الكثير من الأدوات و غلبة بعضها عن البعض الآخر، فحضور تلك الآليات و تفاوتها من ديوان إلى أخر لم تكن كافية لإحداث ذلك التكافل اللساني،و التي تجعل من الديوان نصاً متماسكاً.

2-المدونة كانت عبارة عن مجموعة من الدواوين تختلف حسب الشاعر و العنوان الديوان و حتى المكان فمثلاً ديوان(لا أحد يربي الريح في الأقفاص) لـ الأخضر بركة، و ديوان (الزرّ الهارب من بزة الجنرال) لـ آمال رقايق، و ديوان (اللّيل كله على طاولتي) لـ محمد بن جلول،و ديوان (قصائد من مدخنة القلب) لـ عادل

بلغيث، و ديوان(كتاب الطير) لـ عبد الحميد شكيل، و ديوان (الموت موجاً)لـ محمد قسط إلاّ أنّها كان يجمعها موضع خطاب واحد،و هو التمرد على السائد و رفض ما يحصل في الواقع الاجتماعي من ظواهر مختلفة،فموضوع الخطاب جمع بين هذه الدواوين و أصبحت منسجمة فيما بينها من الناحية الدلالية لموضوعات القصائد المطروقة في هذه الدواوين ،و كأن كل شاعر يكمل فكرة الآخر.

3- أسهمت وسائل الاتساق من الإحالة و الوصل و التوازي و الحذف و التكرار و التضام في اتساق القصائد،مظهرة بذلك المخزون اللغوي لكل شاعر من شعراء المدونة،و الذي أسهم في بسط الأزمات للواقع الجزائري بشكل خاص و العربي بشكل عام على السطح بشكل منطقي و موضوعي ممتلئ بالأمل و بتصوير فني مليء بالحس الجمالي للقصيدة .

4-عمدت الشاعرة أمال رقايق في ديوانها إلى الإحالة المقامية بشكل كبير على توظيف الضمير المنفصل (أنا / نحن)، لكن هذا لم ينقص من انسجام النص و تماسكه وذلك بربط بيناته النصية بالمحيط الخارجي الذي قيلت فيه ،أو ربط بسابقتها أو بلاحقتها كما نجد حضوراً للإحالة النصية عن طريق الضمائر المتصلة و المستترة.

5- الشاعر عادل بلغيث جمع في ديوانه بين مواقف إنسانية و أخرى غير إنسانية.منددا بما يحدث من تمزق بين شرائح المجتمع بسبب فساد الأخلاق و موت الضمائر صبت في قوالب متسقة لها تأثير في إقناع المتلقي ،حيث لعب الوصل دوراً هاماً في ربط أجزاء القصائد و جعلها لحمة واحدة ذات دلالة مكثفة .

6-الحذف و دوره الفعال في تكثيف الموضوعات و خلق مساحة فارغة للمتلقي لملء الفراغات و الفجوات و ذلك بجعله يعود للسابق أو اللاحق،و هذا ما وجدناه عند

الشاعر محمد بن جلول من خلال قصائده في ديوان (اللّيل كله على طاولتي) مع تظافر وسائل و آليات أخرى ساعدت على اتساق و انسجام النص الشعري.

7-قـــد شكل المستوى المعجمي حضوراً قوياً، إذ اتكأت النصوص على ظاهرة التكرار و التضام،و كذا التوازي و قد عزز ذلك ضرورة الحاجة إلى آليات الانسجام،كالتأويل و المعرفة الخلفية و غيرها في خلق الانسجام الدلالي.

8-الانسجام الذي صنعته العلاقة الدلالية بين القضايا التي عالجتها الدواوين الستة كان بمثابة المشاجب التي علق عليها المتلقي/ السامع أحاسيسه و وجدانه حتى صار بمثابة نقطة إلتقاء بين المبدع و المتلقي .

9-بينت الدراسة التطبيقية على المدونة دور الموضوع / النص و البنية الكلية في توحيد النص و شد أجزائه، تعد معرفة موضوع الخطاب إلى جانب المعرفة الخلفية من أهم آليات التي تساعد على انسجام القصائد داخل الديوان،و بل و بين الدواوين إذ صح هذا التعبير،و يتحقق هذا من خلال العنوان الذي هو العتبة الأولى للولوج إلى داخل النص، و إعادة بناء معالمه حسب ثقافة و معرفة المتلقي للخطاب أي الخطاطة الذهنية و السنيريوهات لديه .

10-كما يجب أن لا ننسى الدور الذي لعبته أغلفة الدواوين الشعرية الجزائرية المعاصرة التي تميزت من حيث الطباعة،و ما حملت من علامات على متنها سواء من الجانب اللغوي أو غير اللغوي،و الذي تميزت به الشعرية خلال الألفية الأخيرة التي هي ملهم دراستنا، فكان لهذه الأشكال و غيرها دور هام في شد انتباه القارئ و فتح شهيته للقراءة، وحملت اللغة على الغلاف حضورا مختلفا سواء بالنسبة للعنوان الذي أخذ شكلا وخطا و لونا ملفتا،أو اسم الشاعر الذي ظهر في كثير من الدواوين قريباً من العنوان في تعبير بصري على تعالق الديوان بتجربة صاحبه.

أما العلامات غير اللغوية كاللوحات و الأشكال و الألوان على الغلاف فهي تحمل بعدا رمزياً و ايحائياً يحيل المتلقي إلى مسارات خاصة في القراءة حسب التجربة و السياق الذي يتطلبه.

11- كما لاحظنا في الدواوين المختارة،و التي خصت مرحلة(الألفية الثالثة الأخيرة) حضور صورة الشاعر باعتبارها علامة غير لغوية/ أيقونة في الجهة الخلفية من الغلاف مما يكرس علاقة النص بصاحبه و يعرفه إلى قارئه عن كثب .

12- إن هذه المدونة تعطينا نموذجاً فيما يكتب في الشعر الجزائري المعاصر،و يجعله يساير الواقع و التجربة الشعرية معاً، و كان هذا لهذا التشاكل بين ما يحدث في أرض الواقع وإحساس الشاعر بالفجوة التي سادت بين طبقات هذا المجتمع، مصاحبا لما يسمى بالحداثة الشعرية.

قائمة

المصادر والمراجع

المصادر و المراجع :

- **القرآن الكريم** : قراءة حفص عن عاصم بالرسم الإملائي، في المكتبة الشاملة.

المصادر باللغة العربية :

الدواوين :

1- بركة الأخضر ، "محاريث الكناية"، ،منشورات دار الأديب،الجزائر،2007.

2- بلغيث عادل ،" قصائد من مدخنة القلب" ديوان ،منشورات الوطن اليوم، الجزائر،2016.

3- بن جلول محمد ،" اللّيل كله على طاولتي "،دار ميم للنشر، الجزائر، 2015.

4- رقايق آمال ،" الزر الهارب من بزة الجنرال "دار النقطة للنشر و التوزيع، الجزائر، 2015.

5- شكيل عبد الحميد ، " كتاب الطير- نصوص إبداعية"،موفم للنشر ، الجزائر، 2008.

6- قسط محمد ،" الموت موجاً" ،دار فيسيرا ، الجزائر،2008.

الكتب :

1. (ال)إبراهيمي خولة طالب ، مبادئ في اللسانيات ،دار القبة، حيدرة، الجزائر،دط 2000.
2. أبو خرمة عمر ، "نحو النَّص،نقد نظرية و بناء أخرى"،عالم الكتب الحديث،الأردن،ط1 ،2004 .
3. إسماعيل عز الدين ،" الشعر العربي المعاصر قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية "، دار الفكر العربي، ط3،دت .
4. أوشان علي آيت ، السياق و النص الشعري من البنية إلى القراءة ، دار الثقافة للنشر و التوزيع ، دار البيضاء ، ط1 ، 2000.

5. بحيري سعيد حسن ،"علم لغة النص- المفاهيم و الاتجاهات"،الشركة المصرية لونجمان،مكتبة لبنان ناشرون، بيروت،ط1، 1997.

6. بوحوش رابح،" اللسانيات و تحليل النصوص "، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1 ،2007.

7. خطابي محمد ،"لسانيات النَّص-مدخل إلى انسجام الخطاب"،المركز الثقافي العربي،بيروت،ط1 ،1992.

8. خوالدة فتحي رزق ، تحليل الخطاب الشعري، دار الأزمنة، الأردن ،2006.

9. (ال) زناد أزهر ، نسيج النص (بحث في ما به يكون الملفوظ نصاً)،المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 1 ، سنة 1993.

10. شاوش محمد ،" أصول تحليل الخطاب في النظرية النحوية العربية، تأسيس نحو النص"، جامعة منوبة، المؤسسة العربية للتوزيع ،تونس،ط1 ،2001.

11. شبل عزة ، علم لغة النص ، النظرية و التطبيق ، مكتبة الآداب ،القاهرة، ط2 ، 2009.

12. ظافر عبد الهادي ،" استراتيجيات الخطاب – مقاربة لغوية تداولية" ، دار الكتاب الجديد ، بيروت ، ط1 ، 2004.

13. عفيفي أحمد ،" الإحالة في نحو النَّص"، كلية دار العلوم ،القاهرة، د ط ، دت.

14. عفيفي أحمد ،"نحو النَّص"، اتجاه جديد في الدرس النحوي ،مكتبة زرقاء الشرق ،القاهرة،ط1، 2001.

15. فضل صلاح ، " بلاغة الخطاب و علم النص"، سلسلة عالم المعرفة ، العدد 164، الكويت، 1992.

16. فضل صلاح ،" أساليب الشعرية المعاصرة" دار الآداب ، بيروت، ط1 ، 1995.

17. فضل صلاح ،"بلاغة الخطاب وعلم النَّص" ،الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان ،الجيزة، مصر، ط1، 1996.

18. الفقي صبحي إبراهيم :"علم اللغة النَّصي بين النظرية والتطبيق"،ج1، دار قباء، القاهرة، ط1 ،2000.

19. مفتاح محمد ، دينامية النص ، تنظير و انجاز المركز الثقافي العربي ، بيروت – لبنان ، الدار البيضاء ، ط2 ، 1990.

20. مفتاح محمد ،" دينامية النص (تنظير و انجاز)، المركز الثقافي العربي، المغرب، لبنان،1987.

21. مفتاح محمد ،"التشابه و الاختلاف نحو منهاجية شمولية" ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب ، ط 1 ، 1999.

22. نجار نادية رمضان ،" علم اللغّة النص و الأسلوب"مؤسسة حورس الدولية للنشر و التوزيع،ط1،مجلد1 ،2013 .

23. نحاس مصطفى ،"نحو النص في ضوء التحليل اللساني للخطاب"، مكتبة ذات السلاسل ، الكويت ،2001.

الكتب المترجمة :

1-برينكر كلاوس ،"التحليل اللغوي النَّصي"،تر:سعيد حسن بحتري ،مؤسسة المختار ،القاهرة ،ط1 ،2005.

2-بول يوجين براون و يول ،"تحليل الخطاب "،تر: محمد لطفي الزليطي و منير التركي،مطابع اللمك سعود،الرياض دط، 1997.

3-دوبوجراند، روبرت" النص و الخطاب و الإجراء"، تر: تمام حسان ، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 1998.

4-زتسيسلاف و اوررزنياك ،" علم النص ،مدخل إلى مشكلات بناء النص"، تر: سعيد حسن بحيري.

5-زتسيسلاف واورزيناك : "مدخل إلى علم النَّص -مشكلات بناء النَّص"، تر: سعيد بحيري، مؤسسة المختار، القاهرة،دط، 2003.

6-فان دايك ،" النص و السياق استقصاء البحث في الخطاب الدلالي و التداولي " ، تر : عبد القادر قنيني، افريقيا الشرق،الدار البيضاء،2000.

7-فولفجانج هانيه من/ ديتر فيهفيجر،" مدخل إلى علم اللغة النص"، تر: فالح بن شبيب العجمي،النشر العلمي و المطابع، جامعة الملك سعود،الرياض،1999.

المراجـــــــــــع :

1- أبي الأصبع المصري،" تحرير التحبير في صناعة الشعر و النثر و بيان إعجاز القرآن"، ت: محمد شرف، دار نهضة،مصر، ط1، القاهرة، 1957.

2- (ابن) إسماعيل البخاري محمد ، صحيح البخاري،ت: مصطفى ديب،دار بن كثير،بيروت، الحديث رقم 56/79.

3- إسماعيل عز الدين ، شعر العربي المعاصر، دار الثقافة، بيروت، 1966.

4- بازي محمد ،" العنوان في الثقافة العربية، التشكيل و مسالك التأويل"، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف،الجزائر، ط1، 2012.

5- بدري الحربي فرحان،" الأسلوبية في النقد العربي دراسة في تحليل الخطاب "،مجد المؤسسة، الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت، لبنان ، ط1 ،2003 .

6- برنار سوزان ، قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا تر: زهير مجيد مغامس / علي جواد الطاهر، اهداءات 1999 ، مؤسسة الأهرام للنشر والتوزيع .القاهرة، مصر.

7- بريك نزار ،" في مهب الشعر" مقالات و دراسات، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003.

8- (ال) بطاشي خليل بن ياسر ،"الترابط النَّصي في ضوء التحليل اللساني للخطاب" ،دار حرير للنشر، ط1 ، 2009 .

9- (ال) بقاعي برهان الدين ،"نظم الدرر في تناسب الآيات و السور"، ج8،دار الكتب العلمية، بيروت،ط1 ، 1995.

10- (ابن) بكر الرازي محمد ،" مختار الصحاح"، مكتبة لبنان ناشرون، لبروت،دط،سنة199.

11- بليعيدٌ صالح ،" التراكيبٌ النحويةٌ وسياقاتها المختلفة عند الإمام عبد القاهر الجرجاني ً، ديوٌان المطبوعات الجامع ةٌ، الجزائر، 1994 .

12- بنيس محمد ،الشعر العربي الحديث بنياته و إبدالاته- الشعر المعاصر " ط3، دار التوبقال للنشر، دار البيضاء، المغرب ،2001.

13- (ال) جاحظ، ابى عثمان عمربن بحر ،"البيان والتبيين"، ج1، تحقيق: عبدالسلام محمد هارون،مكتبة الخانچى، القاهرة، ط4 ، 1975م.

14- (ال) جرجاني القاضي،التعريفات،تح: نصر الدين تونسي، شركة القدس للتصوير،ط1، القاهرة، 2007.

15- (ال) جرجاني عبد القاهر ،" دلائل الاعجاز "، باب الفصل و الوصل ،قراءة و تعليق أبو فهر محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي،مطبعة المدني.

16- (ال) جرجاني عبد القاهر ،"دلائل الإعجاز في علم المعاني" ، تح:محمود محمد شاكر، الناشر مكتبه الخانجي،القاهرة،ط5 ،2004.

17- (ابن) جرير الطبري،"جامع البيان في تأويل القرآن"،ج1،دار الكتب العلمية،بيروت،ط3، 1997.

18- جزار محمد فكري ،" العنوان و سيميوطيقا الاتصال الأدبي"، الهيئة المصرية العامة، القاهرة،دط،دت.

19- جميل عبد الحميد،"البديع بين البلاغة العربية و اللسانيات النصية"،الهيئة المصرية العامة للكتاب،مصر،دط، 1998.

20- (ابن) جني أبو الفتح عثمان ،"الخصائص" ج2، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت،ط2 ، 2002.

21- (ال) حربي فرحان بدري ،"الأسلوبية في النقد العربي الحديث"،دراسة في تحليل الخطاب ،بيروت،ط1 ،2003 .

22- (ال) حزار محمد ،" لسانيات الاختلاف "، إيتراك للطباعة و النشر، القاهرة، ط1 ،2001.

23- حسان تمام،"البيان في روائع القرآن "دراسة لغوية و أسلوبية للنص القرآني،الناشر عالم الكتب،ط1 ،1993.

24- حسن الشيخ عبد الواحد ،" البديع و التوازي"،مكتبة و مطبعة الاشعاع الفنية الاسكندرية ،ط1 ، 1999.

25- حسن عباس ،" النحو الوافي" ج2، دار المعارف ، القاهرة، مصر ط5، 1980.

26- حسنين صلاح الدين صالح ،" الدلالة والنحو" ،مكتبة الآداب ،القاهرة ، ط1 ، 2005.

27- حمودة طاهر سليمان ،"ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي " الدار الجامعة للطبع و النشر و التوزيع، اسكندرية،،مصر،1998.

28- (ابن) حموي تقي الدين أبي بكر علي بن عبد الله، " خزانة الأدب و غاية الإرب" تح: عصام شعيتو،ج1 ، دار الهلال ،ط1، بيروت لبنان، 1987.

29- (ال) خال يوسف ،" الحداثة في الشعر العربي" ،دار الطليعة للطباعة و النشر ، بيروت، 1978.

30- رزق شريف ، قصيدة النثر، في مشهد الشعر العربي، مركز الحضارة العربية القاهرة، مصر، ط1 ،2010،ص23.

31- (ابن) رشيق القيرواني،"العمدة في محاسن الشعر و آدابه"، تح:محمد محي الدين عبد المجيد، ج2،دار الجيل ، بيروت،دط،1982.

32- زراقط عبد المجيد ، " النّص الأدبي و معرفته"، منشورات الجامعة اللبنانية بيروت،2008.

33- (ال) زركشي ،"البرهان في علوم القرآن"،ج3،تح محمد أبو الفضل إبراهيم،مكتبة دار التراث،القاهرة.

34- سامح رواشدة " في الأفق الادونيسي ، دراسة في تحليل الخطاب الشعري " ازمنة للنشر و التوزيع ، عمان ،2006 .

35- (ابن) السراج أبو بكر محمد بن سهيل،" الأصول في النحو"،ج2،ت.ع.الحسين الفتيلتي،،مؤسسة الرسالة ،بيروت، لبنان ،ط3، 1996.

36- سيبٌويهٌ " الكتاب" ، علق عليهٌ ووضع حواش إميل بديع يعٌقوب، دار الكتب العلميةٌ، لبنان، 199 ج4 .

37- (ابن) سيده بن إسماعيل الأندلسي ، المخصص، تح: مكتب التحقيق بدار إحياء التراث العربي ،ط1،بيروت ،لبنان ،1996.

38- (ال) سيوطي جلال الدين ،"الإتقان في علوم القرآن"،ج1، المكتبة الوقفبة، بيروت، دط، سنة 1973.

39- (ال) سيوطي عبد الرحمان بن ابي بكر جلال الدين، " الاتقان في علوم القرآن "،تح: محمد أبو الفضل إبراهيم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1.

40- شلتاغ عبود شراد،" حركة الشعر الحر في الجزائر "، مكتبة الديوان، الجزائر 1985.

41- (ال) طرابلسي محمد الهادي ،" بحوث في النّص الأدبي"، الدار العربية للكتاب، طرابلس، ليبيا ،1988.

42- عبد المنعم خفاجي محمد ، "مدارس النقد الأدبي الحديث "، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة،ط1، 1995.

43- عبيد محمد صابر ، " القصيدة العربية المعاصرة بين البنية الدلالية و البنية الايقاعية" ،منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ،2001.

44- عصفور جابر " آفاق العصر" ، دار الهدى للثقافة والنشر، دمشق ، سوريا،ط1 ، 1997 .

45- علاق فاتح ،" مفهوم الشعر عند رواد الشعر الحر" ،منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ،2005.

46- عمر أحمد مختار ،" اللغة واللون" ،عالم الكتب للنشروالتوزيع، القاهرة، ط2 1998 .

47- عياشي منذر " العلاماتية و علم النص " – نصوص مترجمة ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1، *2000.*

48- (ال) غزالي منير عبد القادر ،" اللسانيات و نظرة التواصل"، دار الحوار للطباعة و النشر، سوريا،ط1، 2003.

49- (ال) مبرد ،" المقتضب "، تحقيقٌ عبد الخالق عضمة، عالم الكتب، بيرٌوت، لبنان،(د.ت)، ج1 ،دت.

50- (ال) مبرد،" المقتضب"،تح: محمد عبد الخالق عظيمة ،المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية ،القاهرة، د، ط، 1399 ،ج4 ،دط،دت.

51- مرتاض عبد الملك ، تحليل الخطاب السردي- معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق" ،ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية،بن عكنون، الجزائر، دط،1995.

52- (ال) مردي أبو محمد الحسن بن قاسم،" الجني الداني في حروف المعاني"، ت: فخر الدين قباوة و محمد نديم فاضل، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1992.

53- (ال) مصف عاشور ،" بنية الجملة العربية بين التحليل و النظرية"، جامعة تونس ،1991.

54- (ال) ملائكة نازك ،" قضايا الشعر المعاصر" ،دار العلم الملايين ،بيروت،ط7، 1993.

55- مناصرة عباس ، " أطلس النحو الوافي"، دار المامون للنشر و التوزيع، الأردن ،ط4، 2001.

56- (ال) مناع عرفات فيصل ،" السياق و المعنى، دراسة في أسلوب النحوي العربي" ط1، 2013.

57- نحلة محمود محمد ، "آفاق جديدة في البحث اللغّوي المعاصر" ، دار المعرفة الجامعية ،2006.

58- (أبو) هلال العسكري،"الصناعتين الكتابة والشعر، المحقق: علي محمد البجاوي – محمد أبو الفضل إبراهيم،،سنة النشر1952،ط1.

59- هلال عبد الناصر ، قصيدة النثر العربية، بين سلطة الذاكرة وشعرية المسائلة، دارسة في جمالية الإيقاع، مطبوعات نادي الباحة الأدبي، المملكة العربية السعودية، الانتشار العربي، بيروت لبنان،ط1، 2012 .

60- هلال محمد غنيمي " النقد الأدبي الحديث "،دار العودة ، بيروت، 1973.

61- هيمه عبد الحميد ،" البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر – شعراء الشباب أنموذجاً"،مطبعة الهومة،الجزائر،ط1، 1998.

62- (ابن) يعيش النحوي،"شرح المفصل"94/3 ، منشورات مكتبة المتنبي بالقاهرة ،دت.

63- يقطين سعيد، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3،1997.

الكتب المترجمة :

1-كوهن جان ، بنية اللغة الشعرية ، تح محمد العمري و محمد الولي،دار توبقال للنشر، دار البيضاء،المغرب،1986.

2-ياكسون رومان ، قضايا الشعرية ، تر محمد الولي و مبارك خون ، دار توبقال ، ط1 ، 1988.

3-كريستيفا جوليا ،" علم النَّص"،تر:فريد الزاهي ،دار توبقال ،الدار البيضاء ،ط2، 1997

المعاجم و القواميس :

1-إبراهيم مصطفى و آخرون،" المعجم الوسيط"، دار أحياء التراث العربي،بيروت،لبنان، دط.

2-إبراهيم مصطفى وأخرون،"المعجم الوسيط"،مكتبة الشروق الدولية، القاهرة،ط4 ،سنة2005.

3-(ابن) فارس أحمد ،" مقاييس اللغة "،ج3،تح: شهاب الدين أبو عمر ، دار الفكر، بيروت، لبنان ط2، 1979.

4-(ال) فراهيدي الخليل بن أحمد ، " العين" ،تح: مهدي المخروسي، ابراهيم السامراتي،دار الرشيد للنشر، العراق ،1984.

5-القاموس المحيط ، باب الراء ،فصل الكاف،مادة " كرر" ، مج5.

6-(ابن) منظور أبو الفضل جمال الدين بن مكرم، لسان العرب،(مادة خطب)،دار صادر، بيروت، ط1 ،1997.

7-(ابن) منظور،" لسان العرب"،ج4،الدار المتوسطة للنشر و التوزيع، تونس،ط1 سنة 2005.

المجلات :

1- مجلة فصول،القاهرة، مج 15، ع 02، 1996.

2- مجلة الإحياء، المغرب ، 25 ،(جمادى الثانية 1428هـ – يوليوز 2007م).

3- مجلة دراسات(العلوم الإنسانية و الاجتماعية)،الأردن، مجلد40،العدد1، 2013.

4- مجلة مركز دراسات الكوفة، العراق،العدد36،سنة 2015.

5- مجلة عالم الفكر، عدد2، مج32 (أكتوبر/ديسمبر)،2003.

6- مجلة دراسات، العلوم الإنسانية و الاجتماعية، الجامعة. الأردنية، مج3،ع30 ،2003.

7- مجلة التواصل، الجزائر،العدد 08، 2001.

8- مجلة الأثر، جامعة ورقلة،عدد خاص،أشغال الملتقى الأول حول اللسانيات و الرواية،2012

9- مجلة فصول مجلة النقد الأدبي، المجلد 15، العدد3، 1996.

10- مجلة فصول(مجلة النقد الأدبي)،مصر،العدد2002،59.

11- مجلة نزوى،عمان، العدد 38، 2004.

12- مجلةالإحياء ، العدد25،جمادى الثانية 1428هـ – يوليوز 2007م.

الملتقيات :

1-بوقرة نعمان ،التحليل النصي التداولي للخطاب الشعري الحديث ، فلسفة الثعبان المقدس للشابي أنموذجا ، مؤتمر تحليل الخطاب ، كلية الآداب ، جامعة الكويت ،أيام -28-27، 29/03/2005

2-خرفي محمد الصالح ،" التلقي البصري للشعر – نماذج شعرية جزائرية معاصرة" محاضرات الملتقي الدولي الخامس(السيمياء و النص الأدبي)، بسكرة ، 2008.

3-خرفي محمد صالح،" سيميائية الفضاء النصي في الشعر الجزائري المعاصر"محاضرات الملتقى الوطني الرابع" السيمياء والنص الأدبي"،جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، 2006.

الرسائل :

1- بلحبيب هاشمي محمد ،" نحوية الاتساق لقصيدة التثر شعر محمود درويش"، رسالة ماجيستير، جامعة وهران1، 2017/2016,

2- بن مخلوف ربيعة،الانسجام النصي في الرسالة الهزلية،رسالة ماجيستر،جامعة العقيد لحاج لخضر، باتنة،2009/2008

3- حيال أحمد ،" السبك النصي في القرآن الكريم- دراسة تطبيقية في سورة الأنعام ،رسالة ماجيستر- الجامعة الستنصرية – 2011-.

4- خرفي محمد صالح " جماليات المكان في الشعر الجزائري المعاصر"،أطروحة دكتوراه 2006/2005، قسنيطينة، الجزائر.

5- خمقاني فائزة ،"قصيدة النثر في الشعر الجزائري المعاصر"، أطروحة دكتوراه، 2017.

6- رزق فتحي ، الخوالدة ، تحليل الخطاب الشعري ثنائية الاتساق و الانسجام في ديوان أحد عشر كوكبا لمحمود درويش ، رسالة ماجيستر ، جامعة مؤتة ، 2005.

7- زايدي فاطمة ،" الاتساق و الانسجام في شعر رزاق محمود الحكيم – دراسة في ديوان الأرق"، أطروحة دكتوراه،2013/2012،جامعة لحاج لخضر –باتنة .

8- سهل ليلى ، " الخطاب الشعري من منظور اللسانيات النصية ديوان أغاني الحياة لأبي القاسم الشابي" رسالة دكتوراه، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2012.

9- فاسي صبيرة ، بنية الإيقاع في الشعر الجزائري المعاصر،فترة التسعينات و ما بعدها ، ، أطروحة دكتوراه، جامعة فرحات عباس ن سطيف،(2011/2010).

10- لخلف نوال ،" الانسجام في القرآن الكريم- سورة النور أنموذجاً"،رسالة دكتوراه في الأدب العربي،قسم اللغة و آدابها،جامعة الجزائر،2007/2006.

11- هاوشة محمود سليمان حسين ،"أثر عناصر الاتساق في تماسك النَّص"،دراسة نَّصية من خلال سورة يوسف-رسالة ماجيستير-جامعة مؤتة، ، 2008 م.

المصدر و المراجع الأجنبية :

1-halliday M.A.K and R hassan.Cohesion in English.longman .london. 1976 .

2-J.M.Adam,Textes types et prototypes ,recit, description, explication et dialogue , Nathan,Paris, 4e edition,2001,

مواقع الانترنت :

- www.smar-in-goo.om/t512-topic. 8:48 .2009/09/12.

- مقال منشور على جريدة النصر، الملحق الثاني،كراس الثقافة،تاريخ النشر:2016/09/27.الموقع الإلكتروني : http://www.annasronline.com.

- الموقع على الأنترنت : http://www.annasronline.com بتاريخ : 2016/02/04,

- الموقع الإلكتروني https://www.annasronline.com الساعة : بتاريخ: 16:41 -2015 /11/17

- http://www.syr-res.com/article/5631.html - 2017/02/17 : 16:30

- WWW.almaany.com.

- الموسوعة الحرة :Wikipedia.org

قائمة المختصرات المدونة في متن البحث و هامشه

الرمز	معناه
" "	الكلام منقول من المصادر و المراجع
( )	عنوان الكتاب
[...]	الكلام المحذوف
تح :	تحقيق
تر :	ترجمة
ص :	صفحة واحدة
ص ص :	من ص إلى ص
مر :	مراجعة
ينظر :	هناك تصرف في القول

ملخص البحث

الملخص :

يهدف هذا العمل إلى دراسة الاتساق و الانسجام في الشعر الجزائري المعاصر،و قد وقع اختيارنا على مجموعة من الدواوين الشعرية خلال العشرية الأخيرة من هذه الألفية،انطلاقا من فرضية مفادها أن قصائد كل ديوان رغم اختلاف عناوينها و زمن كتابتها و المكان إلاّ أنها تمثل نصاً واحداً .حتى الدواوين وهي متفرقة من شاعر لآخر غير أنها تشكل لحمة واحدة،و كأنها منصهرة في بوتقة واحدة، لأنها عالجت ظواهر وقضايا مشتركة من حقبة زمنية واحدة و تفردت بإتقان و إبداع كل الشاعر على حدا لتصوير تلك الظواهر.

إن النص لم يعدْ هدف الدراسات اللسانية إلاّ بعد أن تأكد اللغويون من أن الجملة لم تعد أكبر وحدة قابلة لتحليل،و بالتالي وجهت الأنظار نحو ربط الخطاب بسياق المقام، ومنه برزت لسانيات النص كمنهج جديد لتحليل النصوص من خلال العلاقات المنطقية التي تربط بين أجزاء النص فتكفل اتساقه و تماسكه الشكلي و الدلالي، في ضوء دراسة الوسائل النصية المساعدة على ذلك.

Résumé :

Ce travail à pour objectif d'étudier la cohérence et la cohésion de la poésie contemporaine algérienne, durant la dernière décennie de ce millénaire. Pour se faire, on a sélectionné un nombre d'ouvrages poétiques écrits dans les dix dernières années, dans un postulat que tous ces écrits quelques soient leurs différences dans les titres, le temps et espace de production, mais qui sont fondus dans un même corpus parce qu'ils traitent des causes et phénomènes communs et de même époque, ils reflètent aussi la conception de leurs auteurs dans la description de ces phénomènes. Le texte n'est devenu objet d'étude qu'après que les linguistes se sont rendus compte que la phrase n'est plus la grande unité analysable. Ils se sont orientés vers la relation du discours au contexte de situation, d'où il en résultait la linguistique du texte comme nouvelle méthode d'analyse du texte. Cette analyse prend forme à travers des relations logiques qui font la connexion entre les parties du texte et permettent sa cohérence et sa teneur tant formelle que sémantique sur la base d'étude des moyens textuels aidants à ce travail.

Abstract:

The aim of this work is to study the coherence and the cohesion in the contem porary Algerian poetry we have selected some poems that was written during the last decade of this millennium as it is supposed that through those poems whith were written by defferent poets in different place and period of time under different tittes, they are considered to belong to the same text .

The txte is not the objective of linguistic . studies anymore after the linguists got sure that the sentence is no longer the larges unit that can be analysed , consequently, the facus has been drawn to combining the discourse to the context .just them ,the linguistics of the text emerged as a new approach to the analysis of the text vai logical relations between the parts of the text ,to confirm the formal and the semantic coherence and cohesion of the text based on auxiliary textual aids.

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

– مقدمة	أ- ز
– مدخل	2 - 29
الفصل الأول **المفاهيم المعرفية للسانيات النص**	
أولاً - مفهوم لسانيات النص.	32 - 36
ثانيا - أهداف لسانيات النص.	37 - 38
ثالثا - مفهوم النص . ..... 1- مفهوم النص في الدراسات اللغوية العربية. ..... 2- النص في الدراسات الغربية. ..... - فهم النص. ..... – الهدف من تحليل النص	38 – 42 43 – 44 44 – 49 50 – 51 52 – 53
رابعاً - مفهوم النصية ..... – معايير النصية	54 55 – 56
خامساً - التماسك النصي أ - ماهية التماسك النصي: ..... 1- التماسك النصي في الدراسات العربية . ..... 2- التماسك النصي عند الغربيين	 57 58 – 63 63 – 72
سادساً - مفهوم الخطاب.....	73 – 77
الفصل الثاني **الاتساق في الشعر الجزائري المعاصر الألفية الأخيرة(2001- 2016)**	
مفهوم الاتساق	79 – 85
I- وسائل الاتساق عند هاليداي و حسن رقية: - الإحالة .... - مفهوم الإحالة.....	 85 85 – 86
- أنواع الإحالة .... 1- الإحالة المقامية	86 – 87 87 – 88

2- الإحالة النصية أو داخل النص (أو داخل اللغة).	92 – 89
-تجلي عناصر الاتساق في المدونة "الشعر الجزائري الألفية الأخيرة(2016/2001)	
أولاً –الإحالة	117 –93
ثانيا-الاتساق المعجمي :.....	119-117
1-التكرار.	141 – 119
2- التضام	147 – 141
3- التوازي.....	175 – 147
ثالثا-الوصل(العطف).....	193 – 175
رابعا- الحذف	213 – 194
خامسا- علاقة الحذف بالاستبدال	207
الفصل الثالث **الانسجام في الشعر الجزائري المعاصر الألفية الأخيرة (2001-2016)**	
_ مفهوم الانسجام:.....	221 - 217
✍ مظاهر الانسجام عند "فان دايك" :	
_ ترتيب الخطاب	222
_ الخطاب التام و الخطاب الناقص.....	223
_ موضوع الخطاب / البنية الكلية.....	223
✍ مظاهرالانسجام عند ج.ب.براون وج.يول:	
أ-السياق و خصائصه:.....	225 – 224
– مفهوم السياق	
ب- مبدأ التأويل المحلي	225
ج- مبدأ التشابه	228
هـ مبدأ التغريض	228
د-الإجمال و التفصيل	229
و-علاقة العموم و الخصوص	230-229
❖ تجلي آليات الانسجام في الشعر الجزائري الألفية الأخيرة (2001- 2016).	
1-التشتت و الانقطاع و الفراغ	240 – 231

2- موضوع الخطاب/ النص	251 – 241
3-علاقة الإجمال و التفصيل	254 – 252
4- ترتيب الخطاب	260 – 255
5-السياق و خصائصه	261
➢ تجليات السياق المقامي في ديوان " لا أحد يربي الريح في الأقفاص" :	
1-المتكلم	265 – 262
2-المتلقي	271 – 265
3-التطابق الإحالي و التطابق الذاتي.....	279 – 272
4-التغريض	287 – 279
-خاتمة	294 – 289
قائمة المصادر و المراجع	309 - 296
فهرس المحتويات	313 - 311
ملخص باللغة العربية و الفرنسية و الإنجليزية	