الإحالة والترابط النصي
في
"لا تصالح" لأمل دنقل

إعداد

الدكتور

يوسف أحمد جاد الرب محمد

كلية الآداب - جامعة أسيوط

إصدار خاص

يونيو ٢٠٠٩

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

مجلس إدارة مجلة الكلية

رئيس مجلس الإدارة: أ.د/ خليل عبد العال خليل

رئيس التحرير: أ.د/ محمد أبو المجد

مجلس تحرير المجلة:

أ.د/ أحمد عرفات القاضى — أ.د/ ربيع محمد عبد العزيز

أ.د/ فريد حيدر — أ.د/ حسام البهنساوى

مستشارو العدد:

أ.د/ محمد حسن عبد الله — أ.د/ محمد عبد الله عفيفى

أ.د/ أبو القاسم رشوان — أ.د/ عبد الرحيم يوسف الجمل

أ.د/ شوقى على عمر — أ.د/ محمد صلاح الدين مصطفى

سكرتارية التحرير:

أ/ محمد عبد الرحمن — مدير إدارة الكلية

أ/ ماجد عبد السميع — رئيس قسم العلاقات الثقافية

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

القواعد الخاصة بإصدار المجلة العلمية

تتبع قواعد النشر فيما تسير عليه بعض الكليات الجامعية وهى كالتالى:

١- يقبل للنشر بهذه المجلة البحوث والدراسات والمقالات التى تتميز بالإضافة والجدية؛ وتسهم فى التقدم المعرفى للإنسانية؛ كما تنشر ملخصات الرسائل الجامعية المجازة وتقارير المؤتمرات؛ الندوات؛ الحلقات الدراسية؛ وعروض الكتب فى مجالات الآداب واللغات والإنسانيات والعلوم الاجتماعية.

٢- يقدم الباحث البحث المراد نشره بالدورية منسوخا بالحاسب الآلى باستخدام برنامج Win Word ٢٠٠٠؛ بخط Simplified بنط ١٤؛ ومقاس الصفحة ١٤ × ٢١ سم^{٢}؛ ويقدم البحث مخزنا على أسطوانة كمبيوتر C.D؛ بالإضافة إلى نسخة مطبوعة على الورق مقاس A٤ وتقدم الإشكال التوضيحية والخرائط مرسومة بالحبر الشينى على ورق الرسم أو مطبوعة بالحاسب الآلى.

٣- يتراوح طول العمل المقدم للنشر بين خمس عشر صفحة وثلاثين صفحة.

٤- تقدم البحوث والدراسات العربية مصحوبة بملخص (abstvact) باللغة نفسها فى حدود عشرة أسطر؛ وآخر باللغة الانجليزية بالطول نفسه، أما البحوث والدراسات غير العربية فتقدم مصحوبة بملخص بنفس المواصفات السابقة باللغة الأصلية، وملخص واف باللغة العربية.

٥- ترتب الهوامش والتعقيبات التفصيلية بترقيم موحد فى نهاية العمل.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

٦- يراعى فى إعداد قائمة المراجع ما يلى:

- تسجيل أسماء المؤلفين أو المحققين أو المترجمين أو المراجعين، متبوعة بعنوان الكتاب، ثم مكان النشر، ثم اسم الناشر، ثم تاريخ النشر (مع بيان الطبعة).

- مقالات الدوريات تبدأ باسم صاحب المقال ثم عنوان المقال، ثم اسم الدورية، ثم رقم المجلد والعدد وتاريخه، ثم أرقام الصفحات التى يقع فيها المقال.

٧- يرد عنوان البحث فى رأس الصفحة الأولى متبوعا باسم المؤلف مقرونا بوظيفة وجهة عمله أو عنوانه البريدى.

٨- يعرض البحث المقدم للنشر على عدد من المحكمين تختارهم هيئة التحرير من الأساتذة المرموقين فى مجال التخصص بصورة سرية وتتحدد إمكانية قبول نشر البحث أو أعادته للباحث، لإجراء التعديلات والتصويبات الضرورية قبل النشر بناء على التقارير العلمية للمحكمين.

٩- يشترط ألا يكون العمل المقدم قد سبق نشره، أو قدم للنشر فى أية جهة أخرى، ويكتب الباحث تعهدا بعدم تقديمه للنشر فى أى جهة أخرى بعد قبوله للنشر بالمجلة.

١٠- لا يجوز إعادة نشر محتويات هذه المجلة إلا بعد الحصول على إذن كتابى بذلك من هيئة التحرير.

١١- لا ترد أصول الأعمال المقدمة للمجلة سواء قبلت أو لم تقبل.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

١٢-يحصل صاحب البحث المقبول للنشر على ١٠ مستلات من بحثه بالإضافة إلى نسخة من الدورية.

١٣- توجه جميع المراسلات الخاصة بالنشر فى المجلة إلى سكرتير تحرير المجلة – وكيل الكلية للدراسات العليا والبحوث – كلية دار العلوم.

١٤-الآراء الواردة فى المجلة تعبر عن وجهات نظر أصحابها.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

الإحالة والترابط النصي في "لا تصالح" لأمل دنقل

د/ يوسف أحمد جاد الرب محمد

كلية الآداب ــ جامعة أسيوط

تقديم

شغل النص الأدبي كثيرا من الدراسات قديما وحديثا، وما يزال هذا النص تتجاذبه أطراف متعددة ومناهج متنوعة، تنظر فيه كل حسب زاويته، ومن أظهرها طرفان هما علم اللغة والنقد الأدبي؛ فقد أعطيا للنص اهتماما شديدا وأولياه عناية كبيرة. ومن ثم صار للنص نظرية ونحو ولغة، كما غدا النص كائنا حيا يتكلم ويُرَوَّض ويُشَرَّح، مما يشعرنا بـ"لذة النص"؛ ومن ثم " فإن النص يتحرك حركة عضوية بين أنساقه التي يبنيها بناء نصوصيا متماسكا ومتداخلا، وهو تداخل يقوم على علاقة حية تربط بين أجزاء النص ربطا حيا"(١).

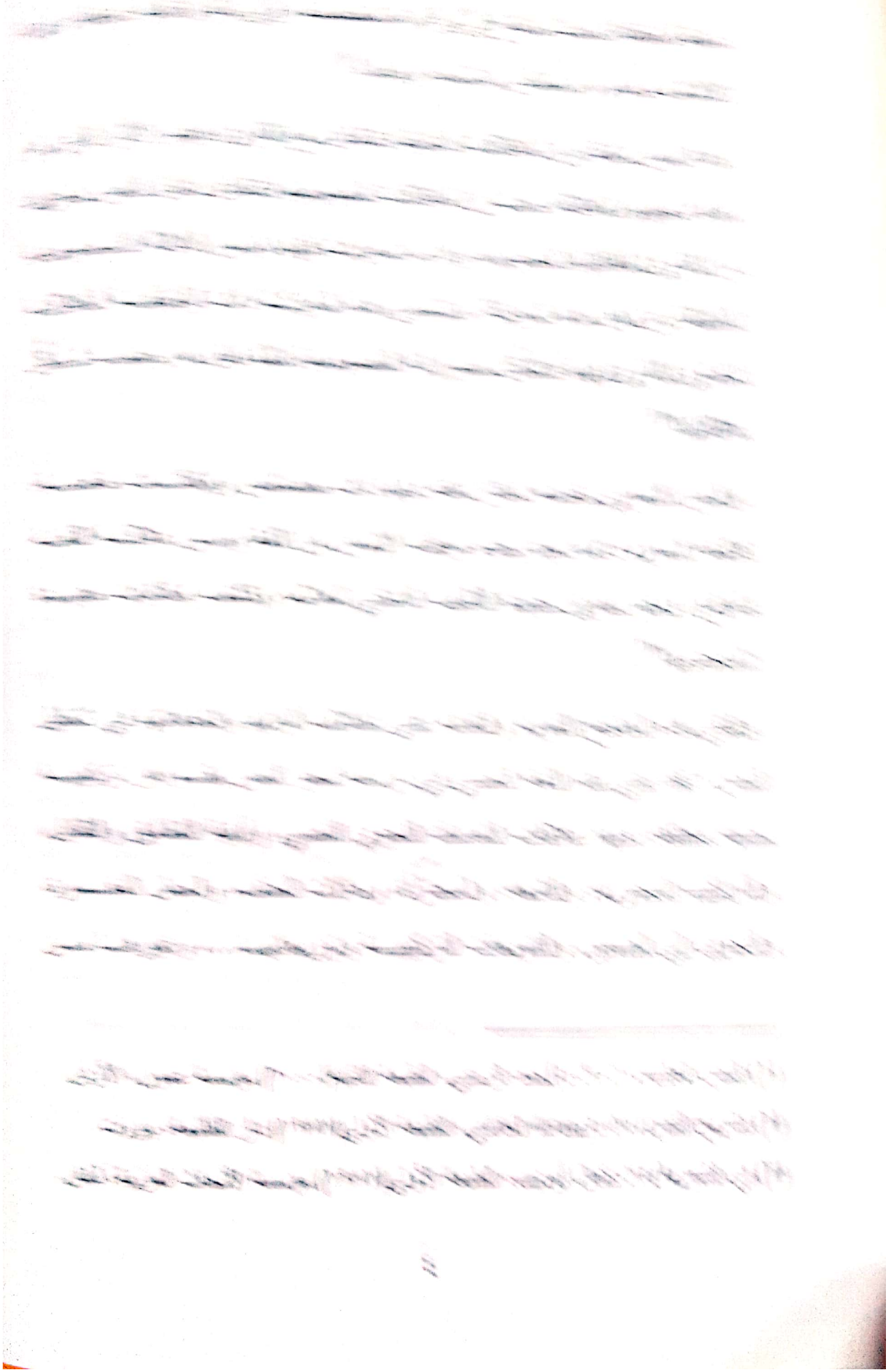
والنص الأدبي"بنية لغوية مفتوحة البداية ومعلقة النهاية؛لأن حدوثه نفسي لا شعوري، وليس حركة عقلانية"(٢). ومقاربة هذه البنية تحتاج إلى جهد كبير ومهارة عالية وصبر وأناة؛ "فالنص الأدبي اليوم اختزل وكُثّف وصيغ صياغة

---

(١) القصيدة والنص المضاد/٣٢، د/عبدالله الغذامي، الطبعة الأولى(١٩٩٤) المركز الثقافي العربي، بيروت.

(٢) الأسلوبية في النقد العربي الحديث/٣٥، فرحان بدري الحربي، الطبعة الأولى(٢٠٠٣) مجد، بيروت.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner



الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

عميقة معقدة؛ بحيث يحتاج إلى قراءة متخصصة وإلى نظرة نقدية عميقة واعية لاكتشاف فحواه واستبطان ملامحه وأبعاده"[١].

هذا النص شبكة من العلاقات الداخلية تتفاعل مع القارئ، فيبدو الأثر الذي "هو امتداد لمفهوم العلاقة، حيث إن العلاقات النصوصية تتفاعل داخل النص بتحريك من القارئ لطاقاتها المخبوءة، وإذا ما تحركت فإنها تؤسس الدلالة النصوصية المنبثقة عن فعل هذه الحركة. وتتسامى هذه الحركة ذات الوظيفة الخلاقة لتحتوي القارئ فيها؛ فتُشَكِّل تصوراته النصوصية مثلما فعل هو حينما شَكَّل علاقاتها"[٢].

والنص الشعري خاصة تمتاز لغته بأنها ذات خصائص وإمكانات خاصة؛ "فاللغة الشعرية دائما تعيد إحياء موقف الإنسان من اللغة ومن علاقة اللغة بالواقع، وتجلو بطرق جديدة التأليف الداخلي للعلامة وتكشف إمكانيات جديدة لاستخدامها"[٣].

وتلتقي هذه المناهج اللغوية والنقدية على اختلاف ألوانها واتجاهاتها في "تحليل النص"؛ "فقد عني علم اللغة النصي في دراسته لنحو النص بظواهر تركيبية نصية مختلفة، منها: علاقات التماسك النحوي النصي، وأبنية التطابق والتقابل، والتراكيب المحورية، والتابعة، والمجتزأة، وحالات الحذف، والجمل المفسرة، والتحويل إلى الضمير، والتنويعات التركيبية وتوزيعاتها...، وغيرها من

---

(١) النص الغائب/١٠، ٩، د/أحمد الزعبي، الطبعة الثانية(٢٠٠٠) مؤسسة عمون، الأردن.

(٢) تشريح النص/٨٠، د/عبدالله الغذامي، الطبعة الأولى(١٩٨٧) دار الطليعة، بيروت.

(٣) في الشعرية/٧٤، كمال أبوديب، الطبعة الأولى(١٩٨٧) مؤسسة الأبحاث العربية، لبنان.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

الظواهر التركيبية التي تخرج عن إطار الجملة المفردة، والتي لا يمكن تفسيرها تفسيرا كاملا دقيقا إلا من خلال وحدة النص الكلية"[١].

وهذا العمل يضرب بسهم في هذا الميدان؛ فيبحث في ترابط النص وتماسك أجزائه، واتساقها فيما بينها. وهو أمر جوهري في النص؛ "فالتماسك خاصية نحوية للخطاب تعتمد على علاقة كل جملة منه بالأخرى، وهو ينشأ غالبا عن طريق الأدوات التي تظهر في النص مباشرة كأحرف العطف، والوصل، والترقيم، وأسماء الإشارة، وأداة التعريف، والاسم الموصول، وغيره..."[٢].

وقد راعى البحث في ذلك أهمية الجانبين:النظري والتطبيقي، فجمع بينهما في مبحثين: الأول "ترابط النص/النظرة والوسائل" ويتناول النظر في ترابط النص قديما وحديثا، وكذلك الوسائل التي يتم بها هذا الترابط. والثاني "ترابط النص/ الإجراء" وفيه تحليل لنص "لا تصالح" لأمل دنقل، وإجراء أظهر هذه الوسائل الترابطية (الإحالة) عليه؛ ليتبين من خلاله مدى ترابط النص وتماسكه.

والبحث في مجمله محاولة لمقاربة النص الشعري من منظور لغوي؛ إيمانا منه بفعالية هذه المعطيات اللغوية، ودورها المهم في تحليل النص والكشف عن بعض جوانبه، ناظرا في ذلك إلى النص باعتباره كلا واحدا.

---

(١) اللغة والإبداع الأدبي/٣٣، د/محمد العبد، الطبعة الأولى(١٩٨٩) دار الفكر، القاهرة.

(٢) بلاغة الخطاب وعلم النص/٢٦٣، د/صلاح فضل، عالم المعرفة، الكويت(١٩٩٢) .

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

المبحث الأول

ترابط النص/النظرة والوسائل

يشكل هذا المبحث نقطتان رئيستان تكشفان عن ترابط النص، تتحرك الأولى حول النظرة إلى ترابط النص قديما وحديثا، وتنتظم الثانية الوسائل والأدوات التي يسلكها النص ليتحقق من خلالها ترابطه وتماسكه، كما يبدو في الآتي:

أولا: ترابط النص قديما وحديثا

لفتت مسألة ترابط النص وتماسك أجزائه أنظار العلماء والدارسين منذ عهد مبكر وحتى وقتنا هذا، وتناولوها في مؤلفاتهم ودراساتهم على النحو التالي:

أ ــ ترابط النص قديما:

فطن علماء العربية القدامى من بلاغيين ونقاد ومفسرين ونحاة... إلى ترابط النص وتلاحم أجزائه، فتوقفوا عنده وتناوله كثير منهم بالدرس والتحايل والتعليق، وإن لم يكسه ذلك الثوب القشيب الذي ألبسه إياه المحدثون. فقد كان النص ــ نثرا أم شعرا ــ موضع اهتمام كثير من علماء العربية المتقدمين، خاصة نظمه وتآلفه والعلاقات بين أجزائه من حيث ترابطها وتآخذها وتماسكها. ومن أبرز هؤلاء الذين عرضوا للنص من هذه الزاوية الجاحظ والباقلاني والسكاكي وابن طباطبا وحازم القرطاجني وأبو حيان والعلوي اليمني والزركشي، وغيرهم من إخوان هذا الطراز.

فالجاحظ من المتقدمين الذين تلمح عندهم نظرا إلى المعنى الكلي الذي يشمل القصيدة كلها، وبه تلتحم أجزاء القصيدة كأنها سبيكة واحدة؛ فـ"أجود الشعر ما

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

رأيته متلاحم الأجزاء، سهل المخارج، فتعلم بذلك أنه قد أفرغ إفراغا واحدا وسبك سبكا واحدا..."[1].

وابن طباطبا العلوي ينتقل من البيت وجودته إلى القصيدة كلها بوصفها نصا واحدا مترابطا؛ "فأحسن الشعر ما ينتظم القول فيه انتظاما ينسق به أوله مع آخره على ما ينسقه قائله،... بل يجب أن تكون القصيدة كلها ككلمة واحدة في اشتباه أولها بآخرها، نسجا وحسنا وفصاحة وجزالة ألفاظ ودقة معان وصواب تأليف،... حتى تخرج القصيدة كأنها مفرغة إفراغا... في الجودة والحسن واستواء النظم لا تناقض في معانيها ولا وَهْيَ في مبانيها ولا تكلف في نسجها تقتضي كل كلمة ما بعدها، ويكون ما بعدها متعلقا بها مفتقرا إليها"[2].

وتظل إشارة ابن طباطبا فريدة متميزة في التماسك النصي الذي يقتضي بالضرورة تماسكا لغويا يتمثل في ترابط نحوي بوسائله، أو ترابط دلالي بوسائله كذلك، فحسن النظم واستواؤه، وصواب التأليف وقوة المبنى ودقة النسج قائمة في أهم جوانبها على التماسك النصي والترابط بين جمله[3].

وإلى نحو ذلك يذهب أبو هلال العسكري؛ إذ يعقد في"الصناعتين" الباب الرابع في "البيان عن حسن النظم وجودة الرصف والسبك..." جاعلا "أجناس الكلام المنظوم ثلاثة: الرسائل، والخطب، والشعر، وجميعها تحتاج إلى حسن تأليف

---

(١) البيان والتبيين ١/٦٦، الجاحظ، تحقيق:عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي بالقاهرة.

(٢) عيار الشعر/١٢٧، ١٢٦، ابن طباطبا العلوي، تحقيق:د/طه الحاجري، د/محمد زغلول سلام، (١٩٥٦) .

(٣) انظر:الجملة في الشعر العربي/١٨٨، ١٨٧، د/محمد حماسة عبد اللطيف، ط١(١٩٩٠) مكتبة الخانجي بالقاهرة.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

وجودة تركيب،... وحسن الرصف أن توضع الألفاظ في مواضعها، وتمكَّن في أماكنها،... وتضم كل لفظة منها إلى شكلها، وتضاف إلى لِفْقِها"[١].

ولا ننسى محاولات الباقلاني المبكرة في هذا الصدد في "إعجاز القرآن" وتعويله على السبك والتضام والنظم في الأسلوب القرآني ــ مما كان له أثره فيمن جاء بعده كعبد القاهر الجرجاني ــ فأسلوب القرآن هو دليل إعجازه، ويتسع الأسلوب عند الباقلاني فيشمل الفواتح والخواتم والمبادئ والمثاني والمطالع والوسائط والفواصل، ويشمل ما في نظم السور من حسن التخلص بين المعنى والمعنى، وبين المؤتلف والمختلف، والمتفق والمتسق[٢].

أما عبد القاهر الجرجاني فجهوده واضحة في هذا المجال في"دلائل الإعجاز"؛ فمن يتأمله يجد أن معظمه يدور حول المعطيات اللغوية من عناصر وأدوات في التراكيب تعمل على ترابطها وتماسك مكوناتها؛كالتقديم والتأخير والحذف والتعريف والتنكير والفصل والوصل والعطف...[٣] خاصة في "نظرية النظم" وما تقوم عليه من تعليق الكلم في التراكيب النحوية وارتباط بعضها ببعض؛ فعند عبد القاهر"أن لا نظم في الكلم ولا ترتيب حتى يعلق بعضها ببعض ويبنى بعضها على بعض، وتجعل هذه بسبب من تلك..." ولذلك فإن عبد القاهر يجعل

---

(١) الصناعتين(الكتابة والشعر) /١٧٨ــ١٦٧، أبو هلال العسكري، تحقيق:علي محمد البجاوي، محمد أبوالفضل إبراهيم، ط٢دارالفكرالعربي.

(٢) انظر:إعجاز القرآن/٣٠٠، أبو بكر الباقلاني، تحقيق:سيد أحمد صقر، ط٣(١٩٧١) دار المعارف، مصر.

(٣) انظر تفصيل ذلك:دلائل الإعجاز/٦٤ــ٧٣، عبد القاهر الجرجاني، دار المعرفة، بيروت(١٩٨٢) .

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

محور نظريته(النظم) تعلق الألفاظ بعضها ببعض عن طريق العلاقات النحوية، فهي التي تسلك الكل في سياق، كما ينبه عبد القاهر على "أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو،... "[1]. وبالجملة فإن عبد القاهر يحدد النظم بأنه توخّي معاني النحو، مطبقا نظريته هذه على نصوص شعرية وقرآنية، واصفا النص القرآني بأنه نظام ملتئم محكم متقن.

وإذن يتضح لنا"الطموح العالي الذي كان يهدف إليه عبد القاهر من بلاغة الأسلوب، وهو أن يكون النص الأدبي مساويا في إحكام بنائه وقوة تماسكه للفنون الجميلة الأخرى،... ولا يمكن أن تكون كل النصوص لوحات متماسكة على هذا النحو من الجمال وإحكام البناء. لكن النص الذي يصل إلى هذه الدرجة من الإحكام، نستطيع أن نرجع بلاغته إلى النظم،..."[2].

وأما السكاكي فلا يقل شأوا عن عبد القاهر في هذا الصدد؛ "ويعتبر المُنَظِّر الحقيقي بعد عبد القاهر لقواعد اللغة، والنحو المقامي ــ إذا صح هذا التعبير ــ وعلى من يتصدى لتأثيل "نحو النص" أن يولي وجهه شطر السكاكي، فقد سار السكاكي في طريق غير التي سلكها عبد القاهر، حيث صنف العلاقة بين الجمل إلى ثلاثة أصناف..."[3]. جاعلا مدار هذه العلاقة مدى ما بين الجملتين من اتحاد وتآخ وارتباط، وما بينهما من مباينة وانقطاع الوشائج، أو ما بينهما من توسُّط حال(بين بين). وتكون هذه الأحوال الثلاثة هي مدار الفصل والوصل، يُذكَر معها العاطف أو يُترك. وهذا الأمر عند السكاكي يحتاج إلى استيعاب أصول

---

(١) انظر هذين الموضعين على الترتيب:دلائل الإعجاز/٦٤، ٤٤.

(٢) دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث/٤٤، د/أحمد درويش، مكتبة الزهراء، القاهرة.

(٣) نحو النص/١٩، د/مصطفى النحاس، الطبعة الأولى(٢٠٠١) ذات السلاسل، الكويت.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

نحوية(موضع العطف، فائدته، مقبوليته). ويجري السكاكي ذلك على أبيات شعرية ونصوص من الذكر الحكيم مفصلا فيها القول على حالات الفصل والوصل[1]، وفيها يستجلي السكاكي بعض المبادئ لإدراك العلاقة الوطيدة التي تنظم النص. "هكذا يمضي السكاكي في ذكر مبادئ الفصل بين الجمل، متخذا الأساس النحوي عاملا من عوامل هذا الفصل، وهو في هذا يختلف كثيرا عن الجرجاني. غير أن ما يثير الانتباه ويلفت النظر تلك النقلة النوعية في تصور العلاقات بين أجزاء خطاب ما،... أو في خطاب برمته..."[2].

وأما حازم القرطاجني فقد تبلورت لديه أسس البحث في الوسائل والعلاقات والكيفية التي يتم بها تماسك النص، وذلك فيما سماه "طرق العلم بإحكام مباني الفصول وتحسين هيئاتها ووصل بعضها ببعض"[3]. حيث ينظر إلى النص نظرة أكثر شمولية، مدركا الترابط بين أبيات النص الواحد، فيرى "أن الأبيات بالنسبة إلى الشعر المنظوم نظائر الحروف المقطعة من الكلام المؤلف، والفصول المؤلفة من الأبيات نظائر الكلم المؤلفة من الحروف، والقصائد المؤتلفة من الفصول نظائر العبارات المؤلفة من الألفاظ. فكما أن الحروف إذا حسنت حسنت الفصول المؤلفة منها إذا رتبت على ما يجب ووضع بعضها من بعض على ما ينبغي كما أن ذلك في الكلم المفردة كذلك..."[4].

---

(١) انظر:مفتاح العلوم/١٠٨ــ ١١١، السكاكي، دار الكتب العلمية، بيروت.

(٢) نحو النص/٢٢.

(٣) منهاج البلغاء وسراج الأدباء/٢٨٧، حازم القرطاجني، تحقيق:محمد الحبيب ابن الخوجة(١٩٦٦) تونس.

(٤) منهاج البلغاء/٢٨٧.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

ويستطرد حازم القرطاجني في هذا الأمر مستخلصا بعض قوانين خاصة بفصول القصيدة، مبينا ألوان التماسك النصي بها، مفصلا أضرب اتصال الفصول بعضها ببعض حتى تتماسك لحمتها[1]؛ "فالترابط الذي يتم به سبك الأبيات في القصيدة ضربان: أحدهما بنية لفظية، ويقصد بها التماسك النحوي، والآخر بنية معنوية، ويقصد به التماسك الدلالي. ويفضل حازم التماسك الدلالي القائم على تماسك نحوي"[2].

وبالجملة، فإن حازم القرطاجني قد اعتنى بالكشف عن الترابط القائم بين أجزاء النص؛ فقد سلط الضوء على العلاقات الترابطية لأجزاء القصيدة فسمى كل جزء منها فصلا، وميَّز المطلع والمقطع، وأطلق على تماسك المقطع مع الذي يسبقه وصفا طريفا وهو "الاطراد في تسويم رؤوس الفصول" وأخضع قصيدة المتنبي(أغالب) لهذا النوع من النظر[3].

ولم يأل المفسرون جهدا في هذا الجانب، فقد راح بعضهم يكشف لنا عما في كتاب الله تعالى (وهو الكتاب البليغ الذي لا يبارى) من ترابط واتساق وانسجام، نلمح هذا جليا لدى الزمخشري في "الكشاف" وأبي حيان في "البحر المحيط" والزركشي في "البرهان"... فهؤلاء المفسرون النحاة راعوا في تفسيرهم للنص القرآني ما بين آياته من ترابط واتساق وتناسب، من خلال أدوات ووسائل لغوية مختلفة؛ كالإحالة والعطف والفصل والإشارة وغيرها؛ فالزمخشري ــ مثلا ــ

---

(١) انظر:منهاج البلغاء/٢٨٨ــ٢٩١.

(٢) الجملة في الشعر العربي/١٩١.

(٣) انظر:منهاج البلغاء/٢٩٨ــ٣٠٢.الأسلوبية ونظرية النص/٥٦، د/إبراهيم خليل، ط١(١٩٩٧) ، بيروت.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

يستخدم عنصر الإحالة وسيلة دلالية نصية، ففي قوله تعالى: "قل من كان عدوا لجبريل فإنه نزله على قلبك بإذن الله مصدقا لما بين يديه وهدى وبشرى للمؤمنين"(البقرة:٩٧) يجعل "الضمير في (نزله) للقرآن، ونحو هذا الإضمار؛ أعني إضمار ما لم يسبق ذكره – فيه فخامة لشأن صاحبه، حيث يجعله لفرط شهرته كأنه يدل على نفسه، ويكتفي عن اسمه الصريح بذكر شيئ من صفاته"[١].

كذلك نظر أبو حيان في تفسيره للنص القرآني إلى هذه الوسائل والأدوات الربطية؛ فقد تمثل أبو حيان أهمية العطف في ترابط النص واتساقه في مواضع مختلفة، منها قوله تعالى: "قالوا نريد أن نأكل منها وتطمئن قلوبنا ونعلم أن قد صدقتنا ونكون عليها من الشاهدين" (المائدة:١١٣) إذ يقول: "وأتت هذه المعاطيف مرتبة ترتيبا لطيفا؛ وذلك أنهم لا يأكلون منها إلا بعد معاينة نزولها، فيجتمع على العلم بها: حاسة الرؤية، وحاسة الذوق، فبذلك يزول عن القلب قلق الاضطراب، ويسكن إلى ما عاينه الإنسان وذاقه..."[٢].

كذلك راعى أبو حيان الإحالة في هذا الربط، واهتم بحركة الضمائر ودلالاتها اهتماما كبيرا، مع تعدد هذه الاحتمالات؛فمثلا في قوله تعالى: "وما هو بمزحزحه من العذاب أن يعمر" في الآيتين الكريمتين، واختار منها ما يحقق

---

(١) الكشاف١/١٦٩، الزمخشري، دار الكتاب العربي، بيروت(١٩٨٦) وانظره في تفسيرآل عمران:١١١.

(٢) البحر المحيط٤/٥٥، أبو حيان الأندلسي، ط٢(١٩٩٢) دار الكتاب الإسلامي، القاهرة.وانظره:١/٤١٢، ١٩٥.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

الاتساق في النظم، ورفض ما عداه لأنه "وجه متكلف متنافر التركيب"[1]. وقد تناول أبو حيان ــ في تفسيره ــ أيضا وسائل ربطية أخرى للنص؛ كالتكرير والتعليق والتناص والتنوع في الكلام والحذف...[2].

ومن الذين أسهموا بنصيب وافر في الكشف عن أوجه التماسك في النص القرآني وبيان المناسبات بين الآي والسور الزركشي؛ إذ خصص فصلا في "البرهان" عن المناسبات بين الآيات وما بينها من رابط عام أو خاص، عقلي أو حسي أو خيالي، وغير ذلك من أنواع العلاقات التي تجعل أجزاء الكلام بعضها آخذا بأعناق بعض، فيقوى بذلك الارتباط وجها التأليف، حال البناء المحكم، المتلائم الأجزاء.[3].

وقد فصل الزركشي في برهانه القول في الضمائر باعتبارها من أدوات الربط في النص القرآني، وبين أسباب العدول عن الضمائر، كما وضح أن الأصل في الضمير أن يعود إلى شيئ سبق ذكره في اللفظ بالمطابقة، أو على شيئ مذكور في سياق الكلام، أو على بعضه[4].

---

(١) البحر المحيط١/٣١٥.وانظره أيضا:١/٣١٥، ٣٦، ٣٥. ٤/١٦٧، ١٣٨. وانظر:دراسات في اللسانيات العربية/١٠٧، د/عبد الحميد السيد، ط١(٢٠٠٤) دار الحامد، الأردن.

(٢) انظر:البحر١/٩٣، ٤٣. ٢/٦٣، ١٦. ٥/٢٠٩. وانظر تفصيله:دراسات في اللسانيات العربية/١٠٣ــ١١٦.

(٣) انظر:البرهان في علوم القرآن١/١٣٢، ١٣١، الزركشي، دار المعرفة، بيروت.نحو النص/٢٥.

(٤) انظر:البرهان٤/٢٤ــ٣١. نحو النص/٢٥.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

وأما العلوي اليمني فقد عرَّج على هذه الروابط وتمثلها في النص القرآني والشعري؛ فكتابه "الطراز" وإن ضمنه أسرار البلاغة، فقد ضمنه أيضا فصولا ومباحث تجلى فيها استلهامه لهذه الأدوات والوسائل التي تجعل النص مترابطا ومتسقا؛ففي الجزء الثاني من هذا الكتاب فصول في "المعرفة والنكرة" و"الخطاب بالجملة الاسمية والفعلية" و"أحوال الفصل والوصل" و"التقديم والتأخير" و"الإيجاز والحذف" و"الالتفات" و"ما يتعلق بالإضمار". وفيه باب في "مراعاة أحوال التأليف"(١). وينقل العلوي عن الزمخشري في "الالتفات" وأثره، ثم يجري ذلك على نصوص قرآنية وأخرى شعرية.

كما يعقد العلوي في الجزء الثالث من "الطراز" فصلا في "بيان فصاحة القرآن" وذلك من وجوه، يجعل منها الرابع "ما يكون راجعا إلى تركيب المفردات" مراعيا فيه أمرين: نظم كل كلمة مع ما يماثلها ويشاكلها، كما في نظام العقد، وأن يقصد ما وُضع لها بعد إحراز تركيبها. ثم يطبق ذلك على آية هود"وقيل يا أرض ابلعي ماءك..."مؤكدا على تأليف الجمل وتعاقبها...(٢).

هكذا جاء ترابط النص قديما، وهكذا بدت نظرة المتقدمين إلى النص ــ نثرا وشعرا ــ من هذه الزاوية، حيث تلاحم أجزائه وحسن سبكها وترابطها. وهذه النظرة وإن بدت كإرهاصات، فقد كانت الجذور الأولى لـ "نحو النص" حيث شكلت أساسا لنظريته أفاد منه المحدثون خالعين عليه جدة "المصطلح".

---

(١) انظر هذه المواضع على الترتيب:الطراز(المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم الإعجاز) للعلوي اليمني٢/٢٢٤، ٢٢١، ١٤١، ١٣١، ٨٨، ٥٦، ٣٢، ١٥، ١١، دار الكتب العلمية، بيروت(١٩٨٢) .

(٢) انظر:الطراز٣/٢٢٦، ٢٢٥. ٣/٢٤١ــ٢٤٣.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

ب ــ ترابط النص حديثا:

تأتي نظرة المحدثين إلى النص أكثر شمولا وعمقا وتفصيلا من نظرة القدماء إليه، خاصة من هذه الزاوية، تحليل النص والكشف عما به من تلاحم وترابط واتساق بين أجزائه، وأدوات ذلك ووسائله.وقد نظر بعضهم في جهود السابقين في ذلك وأفاد منها وطورها وأضاف إليها، وهذا ديدن العلم بين السابق واللاحق.

فأما المحدثون العرب فجهودهم واضحة في هذا المجال، سواء في مصر أو سائر أقطار الوطن العربي، على اختلاف مشاربهم وتنوع اتجاهاتهم من لغويين ونحاة وبلاغيين ونقاد وأدباء؛فعطاؤهم كثير وإنتاجهم غزير في مجال "النص" خاصة تحليله والكشف عن تماسكه وترابطه واتساقه، ومستوياته، ودلالاته المتعددة. وهم في ذلك على ضربين: ضرب هضم التراث واستقى منه وصدر عنه في درسه هذا للنص، وضرب آخر ولّى وجهه شطر الغرب فنهل من نظرياته ورؤاه، وأخذ يطفو وشَل من ذلك في مقاربته للنص.

وقد جاءت عطاءات أساتذتنا وعلمائنا المحدثين في هذا الجانب كثيرة ومتنوعة حول النص(الخطاب) ومقاربته: إبداعا ولغة ونظرية وتحليلا وتشريحا...، فجهودهم في هذا الصدد تُذكر فتُشكر لا تُنكر، وكان البحث يود تناولها تفصيلا لولا ضيق المهاد المكاني، مع كثرتها وتنوعها.

وأما المحدثون الغربيون فيذكر البحث أبرزهم في هذا المجال"تحليل النص" خاصة من حيث ترابط أجزائه وتماسكه واتساقه، بقطع النظر عن المسمى "نحو النص" أو "علم لغة النص" أو "النص والسياق"... ويمكن القول بأنه قد بدأ اتجاه

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

المحدثين الغربيين إلى دراسة النص، من هذه الزاوية، مع بدايات النصف الثاني من القرن العشرين، خاصة مع نشر زيلج هاريس دراستين تحت ما يسمى "تحليل الخطاب"، "إذ إنه بهاتين الدراستين لم يكن أول لساني حديث يعتبر الخطاب موضوعا شرعيا للدرس اللساني فحسب، بل إنه جاوز ذلك إلى تحقيق قضاياه التي ضمنها برامجه بتقديم أول تحليل منهجي لنصوص بعينها، وقد خرج بذلك على تقليد أرساه بلومفيلد يقضي بأن التعبير اللغوي المستقل بالإفادة(الجملة) هو ما يهتم به اللساني. أما النص فليس إلا مظهرا من مظاهر الاستعمال اللغوي غير قابل للتحديد"(١).

ومن أبرز هؤلاء المحدثين الغربيين في هذا المجال:جوناثان كيلر، وروما ن جاكبسون، وإدوارد ستانكوفيتش، وماليونوفيسكي، وفلاديمير بروب، وشتراوس، وهنري فايل، وهارفنج، وايزنبرغ، وويدسون، ويوري لوتمان، وروبرت دي بوجراند، وهاليداي، ورقية حسن، وفان دايك...

فهؤلاء على اختلاف مشاربهم اهتموا بـ"النص"تحليلا ونظرية وتماسكا وترابطا وعلاقات... وكانت لهم إسهاماتهم البارزة في هذا المجال، يعرض لها البحث خاصة فيما يتعلق منها بالنص من حيث ترابط أجزائه وتماسكه واتساقه، ووسائل ذلك وأدواته، وذلك في إيجاز وإجمال.

فأما جوناثان كيلر Jonathann Culler فقد كانت له مؤلفاته وإسهاماته في هذا المضمار، من بينها كتابه الضخم "الشعرية البنيوية" وكتابه "سوسير"، وقد شارك

---

(١) العربية من نحو الجملة إلى نحو النص/٤٠٨، د/سعد مصلوح، بحث ضمن الكتاب التذكاري المهدى إلى الأستاذ عبد السلام هارون في ذكراه الثانية، كلية الآداب، جامعة الكويت.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

في مؤتمرات عقدت لهذه الغاية، كما نُشر له بحث بعنوان "نحو علم لغة للكتابة" Towards a Linguistics of Writing وفي هذا الصدد يتابع كيلر الجهود القائمة على إيجاد البديل المناسب لعلم اللسان البنيوي، وهو علم لسانيات النص[1].

وأما رومان جاكبسون (١٨٩٦ــ ١٩٨٢) فيعدونه أول من بحث في الطبيعة الاستعارية والكنائية للأدب، وتأثير ذلك في محوري الاستبدال والمجاورة، مطبقا ذلك على بعض الحكايات الفولكلورية والنصوص الشعرية. وأعد دراسة عنوانها "علم اللغة والشعرية": بيان ختامي" عام١٩٥٨ وكان سباقا في التعريف بالقواعد التوليدية للشعر.

وقد طور جاكبسون ما قد لاحظه سوسير من حيث إن التعبير يقوم على محورين هما المجاورة والاستبدال، وأطلق عليهما في بحث نشره(١٩٥٦) التوافق Combination والانتقاء Selections وقد أطلق عليهما هاليداي اسمين آخرين هما التسلسل Chains والاختيار Choice كما أعد جاكبسون دراسة نقدية لأعمال الشاعر خليبكوف (١٩٢١) داعيا إلى جعل دراسة اللغة الشعرية فرعا من فروع علم اللسان[2].

وعلى هدي جاكبسون سار عالم اللغة البولندي الأصل إدوارد ستانكوفيتش في دراسته "اللسان ودراسة اللغة الشعرية" المنشورة في كتاب"الأسلوب في اللغة" Style in Language وفيها يحاول توضيح العلاقة بين دراسة اللغة الشعرية

---

(١) انظر تفصيل ذلك:الأسلوبية ونظرية النص/٨٦ــ٨٨.

(٢) انظر:الأسلوبية ونظرية النص/٩٤، ١١٢ــ ١١٧.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

وعلم النفس ومواطن التقائهما ومواطن افتراقهما. وفي مضمون هذه الدراسة يوضح ستانكوفيتش – في سبيل تحليل الخطاب الشعري – العناصر التي لابد من تأملها عند دراسة اللغة الشعرية وهي مادة الموضوع (ما يتحدث عنه النص)، والبعد الدلالي، والمشاركون (المرسل والمرسل إليه) والحدث الكلامي (الظروف التي تكتنف الكلام)، وشفرة النص، والرسالة (المظهر اللغوي للنص)[1].

كذلك أسهم الأنثروبولوجيون في توجيه النظر إلى قواعد تركيب النص، من هؤلاء مالينوفسكي Malinowisky وفلاديمير بروب وشتراوس Strauss فقد أفادوا من علم اللغة البنيوي في تحليل النماذج والأنماط السائدة في الأدب الشعبي لإيجاد ما أصبح يعرف بـ "البنى" وتفكيك الرموز. وتمخض نشاطهم هذا عن ظهور نوع جديد من النظر الألسني وهو ما يعرف بتحليل الخطاب Discourse Analysis وكشف عن معايير للنص تميزه عن اللانص، منها معيار التضام أو التماسك Cohesion والاقتران Coherence والقصدية التابعة من موقف المتلقي تجاه النص والموقفية Situationality والتناص[2].

أما يوري لوتمان فقد كان إسهامه في ذلك واضحا في كتابه "تحليل النص الشعري" خاصة فيما يتعلق بـ "مستوى العناصر الصرفية والنحوية في البنية الشعرية" وفيه يشير إلى فكرة جاكبسون – في دراسته السابقة – ذاكرا أنها تحتاج إلى تصحيح واحد، حيث إن جاكبسون مغرم بالتوازي الرائع بين القواعد

---

(١) انظر: الأسلوبية ونظرية النص/٩٧، ٩٤.

(٢) انظر: الأسلوبية ونظرية النص/١٢٩، ١٢٨.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

النحوية والهندسة، ومن ثم يميل إلى مقابلة القيم القاعدية السياقية ــ بالقيم اللفظية المادية، مع أن الفصل المطلق في الشعر بين هذه المستويات أمر غير ممكن، وهذا ما نلحظه جيدا من خلال مجموعة الضمائر التي تشكل بعلاقاتها نموذج العالم الشعري للمبدع، في الوقت الذي يتوقف فيه مدلول كل ضمير منها على مفهوم البناء الكلي للعمل الشعري في جملته، صوتيا ودلاليا(١).

ويمثل لوتمان لما ذهب إليه بقصيدة ليرمنتوف التي عنوانها "أفكار" مشيرا إلى أنها واحدة من أكثر النماذج دلالة على اجتلاء الفكرة الرئيسية للقصيدة من خلال منظومة من العلاقات الموضوعية ــ الذاتية، هذه العلاقات التي تعبر عن نفسها بصورة أساسية بواسطة الضمائر. ويشرع لوتمان في "تحليل النص" مركزا على الضمائر وحركتها في ترابط النص وما يتعلق بذلك على المستويين القاعدي والدلالي. كما يشير إلى روابط أخرى كحروف العطف ودلالات المتعاطفين وما يترتب على ذلك من علاقات في النص وما يحدثه من ربط فيه(٢).

ومن الفيليولوجيين الذين أسهموا في البحث عن قواعد لعلم النص هنري فايل Henre Weil فقد سعى للكشف عن الروابط بين دراسة النحو ودراسة المعنى، وقد طور لغويو براغ Prague آراءه، بتركيزهم على المنظور الوظيفي perspective للجملة. وهو منظور حثهم على ملاحظة الصلة بين جملتين أو

---

(١) انظر:تحليل النص الشعري/١١٣، يوري لوتمان، ترجمة:د/محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة.

(٢) انظر:تحليل النص الشعري/١١٤ ــ ١٢١. نحو النص/١١٩.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

أكثر، وتأثر وظيفة الجملة بهذه العلاقة القائمة على التقديم والتأخير في أكثر الأحيان[١].

أما هارفنج Harweng(١٩٦٨) فإليه تعزى "أول محاولة جادة لوصف التنظيم الذاتي الداخلي للنص، من خلال الحديث عن بعض العلاقات التي تسوده، مثل علاقة الإحالة، والاستبدال التي فصل فيها القول مشيرا إلى التكرار، والترادف، والعطف، والتفريع والترتيب، وذكر النتيجة بعد السبب، والجزء بعد الكل. وهذا كله مما يقع في دائرة الترابط والاتساق الداخلي للنص"[٢].

وهذه الأفكار وجدت صداها في أعمال إيزنبرغ Isenperg(١٩٦٨) الذي اعتنى بالبحث في العوامل المتحكمة في اختيارات صاحب النص، ومن أبرزها ــ في نظره ــ المجاورة. والمجاورة تضم مجموعة من الأدوات التي تنظم علاقات الجمل بعضها ببعض، كالضمائر، وحروف التعريف، وحروف التنكير، والتعميم بعد التخصيص، والاقتران بعلائق سببية، أو غائية، أو أي علائق أخرى[٣].

ويشير ويدوسون Widdosson إلى أن التحليل الوصفي لا يستطيع وحده أن يقدم لنا طريقة ناجحة مفيدة في تحليل النص الشعري، ولابد في هذا من اللجوء إلى التأويل، مطبقا ذلك على مقطع من قصيدة لـ"والاس ستيفن". كما يؤكد ويدوسون في بحثه "تأويل الشعر" أن التفاعل الداخلي في النص الشعري هو

---

(١) انظر:الأسلوبية ونظرية النص/١٢٩.

(٢) الأسلوبية ونظرية النص/١٢٩.

(٣) انظر:الأسلوبية ونظرية النص/١٣٠.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

الذي يضم كل تركيب منه إلى التركيب الذي يليه، وهو الذي يربط كل مقطع بالمقطع الذي يتلوه، وهو الذي يجعل كل شيئ في النص يناسب كل شيئ آخر. فالوزن والقافية والمقاطع، تتجاور ضمن محور خاص هو"محور التتابع"(١).

ويعرض روبرت دي بوجراند في كتابه "النص والخطاب والإجراء" للترابط الذي يقوم على السبك والالتحام في النص، فالنص عنده ترابط رصفي وترابط مفهومي يقوم على السبك والالتحام(٢).

وقد استعملت فكرة السبك Cohesion هذه لدى بعض الباحثين لوسائل مثل الإضمار والإبدال والحذف...(٣). والجدير بالملاحظة هنا أن "بعض هذه المعايير قد نص عليها اللغويون العرب، وبخاصة البلاغيون، فقد أكدوا غير مرة على جودة السبك، والتحام أجزاء الكلام بعضها ببعض، كما نبه عبد القاهر الجرجاني على أهمية النظم والبناء، والعلاقات النحوية في الجمل والنصوص. تلك التي سماها روبرت دي بوجراند عمليات التعليق الرصفي، وهي العمليات التي نجد المكون النحوي فيها يقوم على الترابط (وهو ما يهتم به نحو النص) أكثر مما يقوم على التقطيع (وهو ما يهتم به نحو الجملة)"(٤).

ويبقى فارسان في هذا الميدان هما رقية حسن، وفان دايك Van Dijk وهما ممن حاولوا إيجاد مجموعة من القواعد النحوية التي تنظم بناء النص؛ فنجد

---

(١) انظر:الأسلوبية ونظرية النص/١٣٣، ١٣١.

(٢) انظر:النص والخطاب والإجراء/٢٩٩، روبرت دي بوجراند، ترجمة:د/تمام حسان، عالم الكتب(١٩٩٨) .

(٣) انظر:النص والخطاب والإجراء/٣٠٢، ٣٠١.

(٤) نحو النص/٣٧.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

رقية حسن في عملها (١٩٦٨) "قواعد التماسك النحوية في الإنجليزية المكتوبة والمنطوقة" Grammatical Cohesion in Spoken and Written English تتوغل في نسيج المادة للكشف عن الاتساق الداخلي للنصوص. وتذهب رقية حسن إلى أنه علينا أولا إذا كانت لدينا مجموعة من الجمل أن ننظر فيها وأن نحللها سعيا لاكتشاف ما بينها من التضام، والتماسك، فإذا لم نجد ما يوضح ذلك فهي ليست نصا(١).

وبذلك تكون رقية حسن قد سبقت فان دايك إلى تقرير حقيقة الارتباط بين الجمل المؤلفة للنص. وأما قواعد النحو التي تشير إليها، وتنبه على دورها في إيجاد الائتلاف، والتناسق بين أجزاء هذه الوحدة أو تلك، فهي التي تؤدي إلى ما تسميه التماسك Cohesion (٢).

وتستطرد رقية حسن في الحديث عن السياق وأنواعه وعلاقته بتماسك عناصر النص، كما تتحدث عن العناصر اللغوية التي يتشكل منها التماسك النصي كالإحالة Reference التي قد تكون قبلية أو بعدية وتنشأ من استخدام الضمائر، كما تنشأ الإحالة من استخدام أدوات أخرى كأداة التعريف وتمثل لكل ذلك. كما تشير رقية حسن إلى أسماء الإشارة التي لا تقل أثرا في الإحالة عن أثر "ال" التعريف، ممثلة لذلك. كما تجعل رقية حسن من العلاقات البارزة في تضاعيف النص علاقات الحذف، والربط بواسطة العطف، والاستبدال(٣).

---

(١) انظر:قواعد التماسك النحوية في الإنجليزية المكتوبة والمنطوقةص١، رقية حسن، لندن، الطبعة الأولى (١٩٦٨) .الأسلوبية ونظرية النص/١٣٥.

(٢) انظر:الأسلوبية ونظرية النص/١٣٥.

(٣) انظر:السابق/١٣٥ــ١٣٨.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

وقد اشتركت رقية حسن مع هاليداي Halliday في عمل آخر لها في هذا الميدان وهو "الاتساق في الإنجليزية" Cohesion in English (١٩٧٦) وقد تداخل في بعض أمور وردت في كتابها السابق. وتناول هذا العمل المشترك عدة أمور حول النص والنصية والاتساق، كما جاء فيه حديث في مباحث مستقلة عن الإحالة: أنواع الإحالة، الإحالة الشخصية، الإحالة داخل النص وخارجه، الإحالة الإشارية، والإحالة الضميرية بأنواعها، والمقارنة، وعن الاستبدال وأنماطه، وعلاقته بالإحالة والحذف، وعن الحذف وأنواعه: الاسمي والفعلي...، وعن العطف وأنواعه وأدواته المختلفة، وعن السببية، وعن الاتساق اللفظي (المعجمي) وأخيرا عن تحليل الاتساق: المبادئ العامة، الملخص، الشفرة، ونماذج نصية، مع تمثيل لكل ذلك(١).

وأما فان دايك فقد كانت لديه أيضا تلك النظرة إلى النسيج الداخلي المتشابك للنص من المنظور النحوي؛ ففي كتابه "بعض الجوانب من قواعد النص" (١٩٧٢) Some Aspects of Text Grammar يدعو إلى اتباع طرق في تحليل المستويات الصوتية والتركيبية والدلالية للنص، مع الوقوف على ما يعتريه أحيانا من إضافة أو حذف أو استبدال. كما أفاد دايك من الملاحظات والآراء المختلفة التي دارت حول طبيعة الدور الذي يقوم به النحو في هذا النوع من الدرس النقدي، وذلك في كتابه الثاني "النص والسياق" (١٩٧٧) Text and Context وفيه يذهب إلى أن " النحو قد وقف عند الجملة أو "البنية الصغرى"

---

(١) انظر:الاتساق في الإنجليزية، هاليداي، رقية حسن، الطبعة الأولى(١٩٧٦) طبع في ماليزيا.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

لدراسة قواعد تركيبها، وصلة هذه البنية بالبنية الدلالية، ولـم يتوقـف ـــ أي النحو ـ أمام المقال، أو النص، ليدرسه بصفة شاملة"[١].

ويقترح فان دايك في ـ هذا الصدد ـ عدة أمور عامة، توضح أو تفسر تماسك النص أو الخطاب؛ منها التطابق بكل أشكاله؛ ففي المستوى النحوي أورد أمثلـة للتطابق بين الذوات والأقسام النحوية، وفي المستوى الـدلالي ذكـر التطـابق الإحالي والإشاري وغيرهما، وهما ما حرص على إبرازهما بوجه خاص، من خلال تحويلات إلى أداة أو إلى ضمير، ومنهـا علاقـات التماثـل والاحتـواء والتجاور، وهي في الحقيقة علاقات إحالية أيضا[٢].

ويستطرد فان دايك في توضيح ما يقوم عليه تماسك النص؛ فقد يقوم تماسـكه على ما يعرف بالفصل Disjunction مثلما يقـوم علـى الوصـل والعطـف Conjunction ذاكرا أمثلة على ذلك، كاشفا عما يقوم به العطف من علاقـات وروابط أخرى كالمكانية والسببية والحالية والزمنية، كما يتطرق فان دايك إلـى الروابط الشرطية Conditional ممثلا لها، وإلى الاقتران Coherence ودوره في تنظيم النص، وإيجاد التماسك والانسجام بين أجزائه، ممثلا له[٣].

هكذا ينظر المحدثون الغربيون إلى النص، في تحليله والكشف عـن ترابطـه وتماسكه واتساقه، ووسائل ذلك وعناصره وأدواته، وهذه النظرة وإن توازت أو تلاقت في مكوناتها، فهي تنبع في كثير من جوانبها من تراثنا العربي، تمـسح

---

(١) النص والسياق/٢، ١، فان دايك، لندن، الطبعة الأولى (١٩٧٧) .

(٢) انظر:علم لغة النص(المفاهيم والاتجاهات) ٢٣٧، ٢٣٦، د/سعيد البحيري، ط١(١٩٩٣) مكتبة الأنجلو المصرية. نحو النص/٣٤.

(٣) انظر:الأسلوبية ونظرية النص/١٤١ـ ١٤٣.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

عليه من المعاصرة جدة "المصطلح" ؛فتكاد ترى عبد القاهر والعلوي في قبعة هاليداي وفان دايك.

ثانيا: ترابط النص/الوسائل والأدوات

يتخذ النص مجموعة من الوسائل وعددا من الأدوات والعناصر تعمل على ترابط أجزائه وسبك مكوناته وتماسك لبناته ليبدو في النهاية وحدة واحدة.

ويستمد النص هذه العناصر والأدوات من اللغة ومعطياتها؛ فالمعطيات اللغوية تسهم بدرجة كبيرة في إمداد النص بهذه الوسائل والأدوات الفعالة، وعلى المبدع أن يحسن توظيف هذه الإمكانات بطريقة جيدة وأن يستغلها استغلالا حسنا، ليبدو إبداعه (النص) عملا متماسكا مترابطا كأنه حلقة واحدة. وعلى المتلقي/ القارئ/ المحلل أيضا أن يحسن التلقي والقراءة والتحليل، فيحسن الولوج في هذا العالم المفتوح للنص، وعليه أن يحسن النظر ويمعنه في هذا البناء لتتكشف له أسرار تماسكه وترابطه وكيفيته حتى يقف على أدواته ووسائله. وبذلك يمكنه أن يخلق هو "إبداعا موازيا" لإبداع النص.

وفي ضوء ما سبق من نظرة القدماء والمحدثين إلى النص ترابطا وسبكا وتماسكا يمكن تركيز وسائل ذلك وأدواته في الآتي:

١ ــ الإحالة Reference:

تعد الإحالة رابطا مهما ذا دور فعال في اتساق النص، وربط أجزائه بعضها ببعض. وتخضع الإحالة لقيد دلالي، وهو وجوب تطابق الخصائص الدلالية بين العنصر المحيل والعنصر المحال إليه. وأدواتها: الضمائر وأسماء الإشارة ويضاف إليهما أدوات المقارنة.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

وتنقسم الإحالة إلى قسمين: إحالة نصية، وهي التي تحيل إلى عنصر سابق أو لاحق في النص، وإحالة مقامية، وهي التي تحيل إلى عنصر خارج النص، والفرق بينهما أن الإحالة المقامية تسهم في خلق النص؛ لكونها تربط اللغة بسياق المقام، في حين تقوم الإحالة النصية بدور فعال في اتساق النص(١).

أ ــ الضمائر:

وهي بأنواعها الثلاثة: المتكلم والمخاطب والغائب تسهم بحركتها في النص في اتساقه وترابطه، وقد لمحنا ذلك في نظرتي القدماء والمحدثين السابقتين. وتعد الضمائر الدالة على المتكلم والمخاطب إحالة لخارج النص بشكل نمطي، وتصبح إحالة داخل النص في الكلام المستشهد به، أو في خطابات مكتوبة متنوعة، منها الخطاب السردي، وذلك لأن سياق المقام فيه يتضمن سياقا للإحالة. ومع ذلك لا يخلو النص من إحالة سياقية إلى خارج النص، تستعمل فيه الضمائر المشيرة إلى الكاتب (أنا، نحن) أو إلى القارئ/ القراء (أنت، أنتم). هذا بالنسبة لأدوار الكلام، أما الضمائر التي تؤدي دورا مهما في اتساق النص فهي ضمائر الغيبة إفرادا وتثنية وجمعا، وهي ــ على عكس الضمائر الأولى ــ تحيل قبليا بشكل نمطي؛ إذ تقوم بربط أجزاء النص وتصل بين أقسامه(٢).

وقد اهتم المفسرون بهذا الضرب من الإحالة عن طريق الضمائر في النص القرآني وفطنوا إلى دورها في اتساقه وترابطه؛ فالزمخشري ــ مثلا ــ عند

---

(١) انظر:نحو النص/٦١.

(٢) انظر:لسانيات النص (مدخل إلى انسجام الخطاب) ١٨، ١٧، محمد خطابي، المركز الثقافي العربي، ط١(١٩٩١) بيروت.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

تفسير قوله تعالى: "واستعينوا بالصبر والصلاة وإنها لكبيرة إلا على الخاشعين" (البقرة:٤٥) يشير إلى أن الضمير في "وإنها" للصلاة أو للاستعانة، ويجوز أن يكون لجميع الأمور التي أمر بها بنو إسرائيل ونهوا عنها في الآيات قبلها[١].

ثمة إذن إمكانات أو بدائل ثلاثة في عود الضمير هنا، وهو في الحالتين الأوليين إحالة إلى عنصر متقدم، وفي الثالثة إحالة إلى خطاب سابق يستغرق نحو خمس آيات.

وتدرك رقية حسن أيضا أهمية مثل هذا الضرب من الإحالة، فهي عندها من العناصر اللغوية التي يتشكّل منها التماسك النصي، تلك الإحالة التي تنشأ من استخدام الضمائر، وهي إما أن تكون إحالة قبلية أو تبعية، ومثالها الجملتان التاليتان: اغسل، وانتزع نوى ست تفاحات. ضعها في طبق مقاوم للنار. فالضمير في "ضعها" هو الرابط الذي يضم الجملة الثانية إلى الأولى في وحدة نصية تفيد العلم بطلب معين[٢].

هذا على المستوى النثرى، أما على المستوى الشعري فمواضعه أكثر من أن تحصى، أكتفي منها بهذا الأنموذج الذي ورد في معلقة لبيد بن ربيعة، خاصة الخمسة عشر بيتا الأولى منها، والتي مطلعها:

عفتْ الديارُ محلُّها فمقامُها ... بمنى تأبدَ غولُها فرجامُها

فمدافعُ الريان عُرّي رسمُها ... خَلَقا كما ضمن الوحيَّ سِلامُها

---

(١) انظر:الكشاف١/١٣٤.

(٢) انظر:الأسلوبية ونظرية النص/١٣٦.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

فهذه القصيدة أنموذج قوي على قيام الضمائر بالربط بين أجزاء النص والعمل على تماسكه واتساقه؛ فقد ورد الضمير(ها) خمسة وثلاثين مرة في خمسة عشر بيتا، ومعلوم أن هذا الضمير يعود في العربية على المؤنثة المفـــردة بنوعيهـا الحقيقي والمجازي وعلى جمع التكسير بنوعيه المـــذكر والمؤنـــث، الحقيقـــي والمجازي، مما يتيح للشاعر حرية التنقل بين عوالم مختلفة. والشاعر مريد لهذا الضمير، قاصد إليه؛ فهو يروم إحكام القصيدة بربطها بهذا الضمير، مما يجعلها محكمة مترابطة، يخلص كل غرض منها إلى الآخر بكل سهولة ويسر؛ بحيـث يشعر القارئ أن بنية القصيدة قوية متماسكة[1].

ب ــ أسماء الإشارة:

تقوم أسماء الإشارة بهذه الوظيفة أيضا، أي الربط بين أجزاء النص وحركتـه نحو تماسكه واتساقه، مع تنوعها إلى ظرفية (هنا، هناك) وحيادية (هذا) وانتقائية (هذه ــ هاتان ــ هذان ــ هؤلاء) أو حسب البعد (ذاك ــ ذلك ــ تلك) والقرب (هذا ــ هذه) فكل يؤدي دوره في النص في سياقاته المختلفة. وأسماء الإشـــارة تقوم بالربط القبلي والبعدي، كالضمائر، ومن ثم تسهم في اتساق النص وربـــط أجزائه، ويتميز اسم الإشارة المفرد (هذا، هذه، ذاك، ذلك، تلك...) بمـــا يطلـــق عليه "الإحالة الموسعة" أي إمكان الإحالة إلى جملة بأكملهـــا أو متتاليـــة مـــن الجمل[2].

---

(١) انظر:نحو النص/٦٦ــ ٦٩.

(٢) انظر:لسانيات النص/١٩.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

وتشير رقية حسن إلى دور أسماء الإشارة في الربط النصي، وأنها لا تقل أثـــرا في الإحالة عن غيرها، وأنها تقوم بهذه الوظيفة بطرق شديدة الاختلاف والتباين، فاستعمال This (هذا) وThat (ذلك) يساعد القارئ كثيرا في إدراك الصلة بين المشار إليه بالجملة، وما كان قد سلف الحديث عنه في جمل سوابق[1].

ومما ذكره المفسرون من الربط بالإشارة في نصوص الذكر الحكيم، ما جـــاء في البحر تفسيرا لقوله تعالى:"الم * ذلك الكتاب لا ريب فيـــه هـــدى للمتقـــين" [البقرة: ٢، ١] حيث ذكر أبو حيان وجوها في المشار إليه بقوله (ذلك) اختـــار منها أن يكون المشار إليه الصراط المستقيم في قوله تعالى: (اهـــدنا الـــصراط المستقيم) [الفاتحة: ٦] كأنهم لما سألوا الهداية إلى الصراط المستقيم قيـــل لهـــم: ذلك الصراط الذي سألتم الهداية إليه هو الكتاب، وعقب أبو حيـــان علـــى هـــذا الوجه قائلا: وبهذا الذي ذكر تبين وجه ارتباط سورة البقـــرة بـــسورة الحمـــد (الفاتحة)، وهذا القول أولى، لأنه إشارة إلى شيئ سبق ذكره لا إلى شيئ لم يَجْر له ذكر[2].

ج ــ أدوات المقارنة:

وهي نوع من الإحالة يتم باستعمال عناصر عامـــة، مثـــل التطـــابق (Same) والتشابه (Similar) والاخـــتلاف (Otherwise, Other) أو خاصـــة، مثـــل:

---

(١) انظر:الأسلوبية ونظرية النص/١٣٧.

(٢) البحر المحيط ٣٦/١، ٣٥.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

الكمية (...More) والكيفية (أجمل من، جميل مثل...) فهي من منظور الاتساق لا تختلف عن الضمائر وأسماء الإشارة في كونها نصية[١].

٢ـ العطف Conjunction:

ويعني هنا تحديد الطريقة التي يترابط بها اللاحق مع السابق بشكل منظم، وهو كمظهر اتساق النص يختلف عن الإحالة؛ لأنه لا يتضمن إشارة موجهة إلى سابق، وإنما يحتاج إلى عناصر رابطة متنوعة تصل بين أجزاء النص، الذي هو عبارة عن جمل أو متتاليات متعاقبة خطيا[٢].

وتتنوع وسائل الربط في العطف، ولذلك فقد قسم العطف إلى إضافي وعكسي وسببي وزمني، وذلك في ضوء الأدوات الرابطة.

وإذا كانت وظيفة هذه الأنواع المختلفة من العطف، وهي الربط بين المتواليات المشكلة للنص ــ متماثلة، فإن معانيها سابقة أو معلومات مغايرة للسابقة أو معلومات (نتيجة) مترتبة عن السابقة (السبب) إلى غير ذلك من المعاني، ولأن وظيفة العطف هي تقوية الأسباب بين الجمل، وجعل المتواليات متماسكة مترابطة فإن العطف لا محالة يعتبر علاقة اتساق في النص[٣].

٣ـ الحذف Deletion :

يعد الحذف علاقة نصية قبلية، لأنه في معظم النماذج يوجد العنصر المحذوف المفترض في النص السابق أو الجملة السابقة، ومن ثم نجد في الجملة الثانية

---

(١) لسانيات النص/١٩.

(٢) انظر:نحو النص/٧٢.

(٣) انظر:لسانيات النص/٢٤.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

فراغا بنيويا يهتدي القارئ إلى ملئه اعتمادا على ما ورد في الجملة الأولى أو النص السابق، ولذا فإن دور الحذف في اتساق النص ينبغي البحث عنه في العلاقة بين الجمل، وليس داخل الجملة الواحدة. ويتقسم الحذف إلى اسمي وفعلي وقولي، حسب نوع المحذوف المفترض. ويمثل الحذف جزئا مهما من فضاء النص وإعادة البناء، ويعتبر النص القرآني أنموذجا فريدا في اعتماد الحذف وسيلة للربط[١].

نلمح ذلك جليا في ترابط القصص واتساقه؛ وذلك كما في تصوير موقف موسى (عليه السلام) مع السحرة (سورة طه ٦٥:٧٠) وكما في تصوير قصة سليمان (عليه السلام) مع الهدهد وملكة سبأ(النمل٢٨:٢٠) وكما جاء في قصة موسى (عليه السلام) وسقيه لابنتي شعيب (عليه السلام) (القصص٢٣:٢٥).

٤ ــ الاستبدال Substitution:

هو عملية تتم داخل النص؛ عن طريق تعويض عنصر في النص بعنصر آخر. ويعد الاستبدال ــ شأنه في ذلك شأن الإحالة ــ علاقة اتساق، إلا أنه يختلف عنه في كونه يتم في المستوى المعجمي بين كلمات أو عبارات، في حين أن الإحالة ــ علاوة على كونها رابطا لغويا ــ تعد علاقة معنوية تقع في المستوى الدلالي[٢].

الاستبدال ــ إذن ــ حلول شيئ مكان آخر. والفرق بينه وبين الإحالة أن الثاني يحيل على شيئ غير لغوي في أوقات معينة، في حين أن الاستبدال يكون بوضع

---

(١) انظر:نحو النص/٧٣ ــ ٧٥.

(٢) انظر:لسانيات النص/١٩.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

لفظ مكان لفظ آخر، لزيادة الصلة بين هذا اللفظ وذلك الذي يجاوره، أو ذلك اللفظ الذي يدل على الشيئ الذي تقدم ذكره[1].

والكلام على الاستبدال يستدعي المحورين الأفقي والرأسي؛ فالمحور الأفقي تتوالى فيه مفردات الجملة، أما المحور الرأسي فيضم مفردات محتملة غير موجودة في النص يمكن أن تحل محل المفردات المستخدمة فعلا في النص. وهذه المفردات البديلة يمكن أن يكون لها الوظيفة النحوية نفسها للمفردات المستعملة في النص، أو تكون لها معان ذات صلة بالمستعملة، كالمترادفات والمتناقضات والمتشابهات الصوتية. فإقامة العلاقة بين الكلمة في الوحدة اللغوية والجدول الاستبدالي إلى الغائب من النص الذي يثير حضور الكلمة المستعملة ـ تحدد معناها داخل الوحدة اللغوية أو الجملة، إذ إن الكلمة تكتسب معناها من المتقابلات والمترادفات والمتشابهات اللغوية التي يضمها الجدول الاستبدالي للكاتب، والتي تمثل أرشيفا كونه عبر سنوات خبرته، وفي الوقت نفسه فإنها تكتسب معناها أيضا من علاقتها ببقية الوحدات الموجودة بالفعل في النص[2].

٥ ـ أشكال التكرار والتضام (الثنائيات):

هو ضرب من الاتساق المعجمي يتطلب إعادة عنصر معجمي أو مجيئ مرادف له أو شبه مرادف أو عنصرا مطلقا أو اسما عاما، أو غير ذلك من وسائل الاتساق التي تعتمدها النصوص في تماسكها، ويدخل في ذلك ما يورده

---

(١) انظر: الأسلوبية ونظرية النص/١٣٨.

(٢) انظر: المرايا المحدبة/٢٦٢، د/عبد العزيز حمودة، عالم المعرفة، الكويت. وانظره أيضا: ٢٥٧ـ٢٥٩.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

البلاغيون من صور التشابه والتضاد كالجناس والطباق والمقابلة ومراعاة النظير، ورد العجز على الصدر. ويدخل فيه كذلك جميع أشكال التكرار أو التضام من قواف وأوزان وتوازيات وزخارف بديعية[1].

فالتكرار – إذن – يأخذ أشكالا مختلفة؛ منها التكرار الصوتي، والتكرار الصرفي، والتكرار التركيبي، والتكرار الجملي، وتكرار البنية العميقة للصور وهو ضرب أكثر عمقا وخفاء؛ إذ يكون سطح القصيدة متنوعا مختلفا، ولكن العمق واحد. فمن تكرار اللفظ المعين ما نراه في مطلع قصيدة مالك بن الريب الذي يرثي فيها نفسه حيث كرر فيها كلمة "الغضى" وهي اسم للمكان الذي كان يعيش فيه ويساكن أهله:

ألا ليتَ شعري هل أبيتنَّ ليلـــــــة بجَنْب الغضى أُزْجي القِلاص النَّواجيا

فليت الغضى لم يقطع الركبُ عَرْضَهُ وليت الغضى ماشَى الرِّكابَ لياليـــــا

لقد كان في أهل الغضى لوْ دنـــــا مزارٌ ولكنَّ الغضى ليس دانيـــــــا

فلما ابتعد عن الغضى وابتعد عنه ظل يكرره حتى يقربه إلى نفسه قربا وجدانيا وقد عز قرب المكان[2]. فالشاعر كرر لفظ "الغضى" خمس مرات في ثلاثة أبيات مما أضفى على القصيدة قوة ترابط وضربا من التماسك أحكم جديلتها.

---

(١) انظر:نحو النص/٧٩، ٧٨.

(٢) انظر:الإبداع الموازي/١٨٨، ١٨٧، د/محمد حماسة عبد اللطيف، دار غريب، القاهرة(٢٠٠١) .

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

٦ ــ موضوع الخطاب:

موضوع الخطاب/النص كآلية من آليات اتساق النص وتماسكه ــ يقصد بـه: بنية دلالية تصب فيها مجموعة من الجمل بتضافر مستمر، عبر متواليـات قـد تطول أو تقصر حسب ما يتطلبه الخطاب/النص من إيجاز أو إطنـاب... وقـد استنبط هذا المفهوم من ممارسات المفسرين وتحلـيلاتهم التـي تكـشف عـن موضوع خطاب مرتب منظم بهذه الصيغة، فقد كانوا يتصورون النص القرآني موضوعات خطابية مرتبة بطريقة مقصودة، كما يفهـم مـن كـلام الـرازي والزمخشري وغيرهما من المفسرين(١).

وثمة علاقة ما ــ يجدر أن نتنبه إليها ــ بين موضوع الخطاب وبنيته الكليـة؛ فلكل خطاب بنية كلية ترتبط بها أجزاؤه، والقارئ يصل إلى هذه البنية الكليـة عبر عمليات متنوعة من الحذف والاختزال (إعادة البناء) إذ البنية الكلية ليـست شيئا معطى، وإنما هو مفهوم مجرد (حدسي) به تتجلى كلية الخطاب ووحدته(٢).

ولقد عَوَّل المحدثون الغربيون خاصة فان دايك على وجود هذه البنية الكلية في الخطاب وحاولوا البحث عن شواهد تتجلى من خلالها البنيات الكلية، وجعلـوا منها ردود فعل القارئ/ المستمع، ووجود جمل متعددة تعبر بشكل مباشر عـن قضايا كلية. وتظهر هذه الجمل ــ حسب رأي فان دايك ــ في بداية المقطع أو نهايته، ومنها وجود روابط مختلفة بين القضايا التي تشكل المقطع، ومنها الإحالة التي تعبر عنها الضمائر المحيلة إلى الأشخاص وأسماء الإشارة المحيلـة إلـى

---

(١) انظر:نحو النص/٨١.

(٢) انظر:لسانيات النص/١٨٠، ٤٦.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

الأشخاص أو الأماكن، ومنها التطابق الزمني والمكاني وتطابق الصيغ، وهي أدوات موظفة في الخطاب السردي لتحقيق الترابط والتماسك والاتساق في النص[1].

هكذا يمكن تناول الوسائل والأدوات والعناصر التي يمكن أن يستعين بها النص في سبيل ترابط أجزائه وتماسكه وسبك مكوناته واتساقه. وليست هذه هي كل الوسائل بل جلها، أو أظهرها في هذا السياق، فقد تكون ثمة وسائل أخر يخلقها النص، كما أنه ليست هناك طريقة واحدة يمكن الأخذ بها والاعتماد عليها في الدخول على النص؛ لأن كل نص يمتلك وسائل خاصة به، بحيث تكون له وحده، وعلى المفسر/ المحلل أن يحاول اكتشافها، والإمساك بها والولوج من خلالها إلى عالم النص. وليس معنى ذلك أنه لا يوجد شيئ مشترك بين عدد من النصوص التي تنتمي إلى جنس واحد[2].

ومن أبرز هذه الوسائل التي يمكن تطبيقها في هذا المجال على نصنا هذا هي "الإحالة"، فلماذا الإحالة؟ ولماذا "لا تصالح"؟ ذلك ما يحرره المبحث التالي في "بين يدي النص" قبل البدء في "ترابط النص/ الإجراء".

---

(١) انظر: لسانيات النص/١٠٨، ٤٦. الأسلوبية ونظرية النص/١٤٣ ــ ١٤٦.

(٢) انظر: الإبداع الموازي/١٧٧.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

المبحث الثاني

ترابط النص/ الإجراء

– بين يدي النص:

قبل الشروع في الجانب التطبيقي والبدء في إجراءات ترابط النص يحسن المثول "بين يدي النص" للإجابة عن تساؤلين من خلال توضيح النقطتين الآتيتين:

أ – في اختيار وسائل الربط: لماذا "الإحالة"؟

في المبحث السابق تناول البحث مجموعة من الوسائل والأدوات التي يستعين بها النص في سبيل تماسكه، هذه الوسائل والعناصر وهي تقوم بهذه الوظيفة – ترابط النص وتماسك مكوناته وتلاحم أجزائه – تعمل معا متشابكة متداخلة الأطراف، حتى إنه ليصعب على الباحث في النص/ المحلل أن يعزل واحدة منها عن الأخريات. لكنه من ناحية أخرى لا يمكن لدراسة كهذه أن تستوعب كل هذه الوسائل والمعطيات اللغوية معا. فربما يخرجها ذلك عن طبيعتها. ولذلك كان لابد من تخير بعضها والتركيز عليه بصورة أساسية، ومن ثم جاءت "الإحالة" الوسيلة اللغوية التي آثر البحث أن يتناول ترابط هذا النص من خلالها؛ إيمانا منه بأنه يجب البحث دائما عن السمة الخاصة بالنص نفسه، ولذلك فما قلناه – سابقا – هو بعض إجراءات تصلح أحيانا مع بعض القصائد، وليست إجراءات عامة تصلح لكل نص. وهذا نفسه دعوة إلى تحريك الوسائل مع حركة الفن المتجددة التي لا تلزم طريقا واحدا ولا مسلكا لا تعدوه. ولنتذكر دائما أننا لا

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

نستطيع أن نمسك بطائر الفن المحلق وإنما نحاول الاقتراب منه، ليمكننا وصف تناسق ريشه الجميل[1].

ومن ناحية أخرى فإن الإحالة أكثر هذه الوسائل شمولا وأوسعها انتشارا وحركة في هذا النص؛ إذ تتضمن داخلها ثلاثة عناصر هي الضمائر وأسماء الإشارة وأدوات المقارنة.

ب ــ في اختيار النص: لماذا "لا تصالح"؟

قد يكون الاختيار دعوة تعبر عن غنى النص، عن قدرته في أن يفسح مجالا للنشاط اللغوي الأدبي بحيث يكون منتجا. وأحيانا يدخل المرء في علاقة تراءٍ داخلي مع النص. فالمرء أحيانا ليس هو الذي يرى النص، بل إن النص أحيانا يُرى إلى المرء فيدعوه.

وقد يكون الالتقاء مع النص مجرد مصادفة، إلا أن علاقة الترائي الداخلي بين النص والقارئ تنهض أحيانا على ما قد يشي به النص من أمور لغوية فنية، تدفع بالقارئ/المحلل إلى مزيد من التبصُّر في النص والغوص فيه. وقد يتابع النص استهواءه لنشاط القارئ/المحلل وقد يتوقف...

ويبقى الاختيار خطوة أولى بين النص والقارئ/المحلل تومئ إلى علاقة الترائي بينهما، وهي ــ على أية حال ــ التقاء، حضور، وقدرة على الرؤية متحررة من

---

(١) انظر: الإبداع الموازي/١٧٧.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

تسلط أي منهما على الآخر، إنها دخول في حركة استبانة للنص، في حركة ترابط لغوي دلالي له.[1].

بهذا المعنى تدعونا قصيدة أمل دنقل "لا تصالح" إلى قراءتها قراءة لغوية نصية فنية، مركزين على جوانب الترابط النصي فيها من خلال وسيلة لغوية مهمة هي "الإحالة" بما تتضمنه من عناصر متعددة فعالة، ومن ثم جاء عنوان هذا العمل "الإحالة والترابط النصي في (لا تصالح) لأمل دنقل.

"لا تصالح" قصيدة تتمتع بدرجة عالية من الثراء في البنائين اللغوي والفني بمستوياتهما المختلفة. لقد خرج بها صاحبها من مهادها الشخصي الضيق إلى إطار إنساني عام، إنه واحد من هؤلاء الذين كانوا دائما مشحونين بتلك الطاقة التهديمية الصادمة، وذلك المناخ الرافض... جميعهم "خوارج"، عنيفون في تحولاتهم الجمالية، في إيقاعاتهم الشعرية وفي أمزجتهم الشخصية أيضا... الخوارج هنا قوس جمالي يتباين شعراؤه بالضرورة وأشكال خروجهم، كل بحسب ثقافته وبيئته وتكوينه... لكنهم جميعا يأتون تنويعا على إيقاع الرفض، أمل دنقل خارجي بامتياز، نقل محور القداسة داخل القصيدة من (الإلهي) إلى (البشري)... مشغولا بالإنسان البسيط (المعلق على مشانق الصباح) نزيل الفنادق الفقيرة والغرف الباردة... الجندي المساق إلى حروب لا ناقة له فيها (يدعى إلى الموت ولا يدعى إلى المجالسة)[2]، ولا يملك إلا صوته لا تصالح.

---

(١) انظر:في معرفة النص/١٣٩، ١٣٨، د/حكمت صباغ العبد، ط٣(١٩٨٥) دار الآفاق الجديدة، بيروت.

(٢) انظر:الشعراء الخوارج/٦ ــ ٨، عبلة الرويني، ط١(٢٠٠٤) الدار المصرية اللبنانية.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

إن هذه القصيدة ذات طابع خاص، ومبدعها ذو طابع خاص أيضا؛ لقد "كان شعره إجابة شكلتها علائق تكوينه الخاص، والظرف الاجتماعي والتاريخي الذي عاشه الشاعر، أو بمعنى أدق، كان شعره مشروع محاورة وتفاعل وتجاوز للظرف الموضوعي، أو الواقع الراهن، ومحاولة للوصول إلى الواقع الممكن"(١).

وهي تنتمي إلى ذلك الضرب من الشعر ذي الأسلوب الحيوي؛ "وهو يرتكز على حرارة التجربة المباشرة المعيشة. لكنه يوسع بين الدال والمدلول نسبيا لتشمل بقية القيم الحيوية... ويستخدم أقنعة تراثية وأسطورية تحتفظ بكل طاقاتها التعبيرية، وقد يميل إلى الاصطباغ بمسحة ملحمية بارزة..."(٢).

كما يعد هذا النص أيضا من الشعر السياسي الدرامي، "والدرامية لا تقتصر على ما كتب ليمثل. إن كل نص تلمح وراءه عذاب الروح المنقسمة على نفسها هو نص درامي"(٣).

وهذا النص عندما يصطبغ بهذه الصبغة الدرامية ليكسبه ذلك ضربا من التميز يجعله يسمو على المستوى الفني ومستوى الحياة أيضا؛ "فالعمل الشعري ذات الطابع الدرامي إنما هو بناء على مستويين: مستوى الفن ومستوى الحياة ذاتها؛ فنحن لا نستبصر في القصيدة ذات الطابع الدرامي بمقدرة الشاعر على بناء عمله الشعري بناء فنيا فحسب، بل نعاين كذلك ــ وهذه هي القيمة الموضوعية

---

(١) إضاءة النص/٧٩، اعتدال عثمان، الهيئة المصرية العامة للكتاب(١٩٩٨) .

(٢) أساليب الشعرية المعاصرة/ ٦٤، ٦٣د/صلاح فضل، الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة(١٩٩٦) .

(٣) اللغة والإبداع/١٣١، د/شكري محمد عياد، الطبعة الأولى(١٩٨٨) .

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

لعمله ــ مدى قدرته على المشاركة في بناء الحياة وتشكيلها. وهو عمل ينظر إليه في مجمله كما ينظر إلى البناء الذي يقوم بعضه على بعض، وترتبط أجزائه في إحكام ودقة..."(١).

وأمل دنقل في هذا النص يشارك بفاعلية في الحياة الإنسانية بواقعها المرير، في موقف فكري رافض لهذا الواقع، متمرد عليه، مستشرفا آفاق المستقبل من خلال قصيدته. "إن التزام الشاعر بموقف فكري لا يضير الشعر ذاته في شيئ، أو يناقض طبيعته، بل هو ــ على العكس ــ يضمن له الفعالية والأهمية، ويحقق للشاعر الوصف القديم، أنه نبي قومه، وطفلهم، وخادمهم في آن واحد"(٢).

---

(١) الشعر العربي المعاصر/٢٨٥، د/عز الدين إسماعيل، دار الثقافة، بيروت.

(٢) الشعر العربي المعاصر/ ٣٩٥.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

النص[1]

مقتل كليب

((الوصايا العشر))

.. فنظر ((كليب)) حواليه وتحسر، وذرف دمعة وتعبَّر، ورأى عبدا واقفا فقال له: أريد منك يا عبد الخير، قبل أن تسلبني، أن تسحبني إلى هذه البلاطة القريبة من هذا الغدير، لأكتب وصيتي إلى أخي الأمير سالم الزير، فأوصيه بأولادي وفلذة كبدي..

فسحبه العبد إلى قرب البلاطة، والرمح غارس في ظهره، والدم يقطر من جنبه.. فغمس ((كليب)) إصبعه في الدم، وخطَّ على البلاطة وأنشأ يقول..

قصة الأمير سالم الزير

لا تصالح

(١)

لا تصالحْ!

.. ولو منحوكَ الذهبْ

أتُرى حين أفقأ عينيكَ،

---

(١) الأعمال الشعرية، أمل دنقل، ديوان أقوال جديدة عن حرب البسوس/٣٩٣ـــ ٤٠٨، مكتبة مدبولي(١٩٩٥) وقد التزمنا كتابة النص بالطريقة التي ورد بها في الديوان في الطبعة المشار إليها.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

ثم أثبتُ جوهرتين مكانهما..

هل ترى..؟

هي أشياءُ لا تشترى..:

ذكريات الطفولة بين أخيكَ وبينكَ،

حسكمًا – فجأة – بالرجولةِ،

هذا الحياءُ الذي يكبتُ الشوقَ.. حين تعانقُهُ،

الصمتُ – مبتسمَينْ – لتأنيب أمكما..

وكأنكما

ما تزالان طفلَين!

تلك الطمأنينةُ الأبديةُ بينكما:

أنَ سيفانِ سيفَكَ..

صوتانِ صوتَكَ

إنك إنْ متَّ:

للبيت ربّ

وللطفل أبْ.

هل يصيرُ دمي – بين عينيكَ – ماءً؟

أتنسى ردائي الملطخَ..

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

تلبسُ – فوق دمائي – ثيابا مطرزةً بالقصبْ؟!

إنها الحربْ!

قد تثقل القلبَ..

لكن خلفك عارَ العرب

لا تصالحْ

ولا تتوخَّ الهَرَبْ!

(٢)

لا تصالح على الدم.. حتى بدمْ!

لا تصالحْ! ولو قِيلَ رأسٌ برأسِ!

أكلُ الرؤوس سواءٌ؟!

أقلب الغريبِ كقلبِ أخيكَ؟!

أعيناه عينا أخيكَ؟!

وهل تتساوى يدٌ.. سيفها كان لَكْ

بيدٍ سيفُها أثْكلَكْ؟

سيقولونَ:

جئناكَ كي تحقن الدم..

جئناكَ. كُنْ – يا أميرُ – الحَكَمْ

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

سيقولون:

ها نحن أبناء عمْ.

قل لهم: إنهم لم يُراعوا العمومةَ فيمن هَلَكْ.

واغرس السيفَ في جبهة الصَّحراءِ..

إلى أن يجيب العَدَمْ.

إنني كنتُ لَكْ

فارساً.

وأخاً.

وأباً.

ومَلِكْ.

(٣)

لا تصالح..

ولو حَرَمتْكَ الرقادْ

صرخاتُ الندامة

وتذكَّرْ

(إذا لان قلبُك للنسوةِ اللابساتِ السوادْ ولأطفالهن الذين تخاصمهم الابتسامة)

أن بنتَ أخيكَ ((اليمامة))

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

زهرةُ تتسربل – في سنوات الصبا –

بثيابِ الحدادْ.

كنتُ، إن عدتُ:

تعدو على دَرَجِ القصرِ،

تمسكُ ساقي عند نزولي..

فأرفعها – وهي ضاحكة –

فوق ظهر الجوادْ.

ها هي الآن.. صامتةٌ

حرمتها يدُ الغدرِ:

من كلمات أبيها،

ارتداءِ الثياب الجديدةِ،

من أن يكون لها – ذات يوم – أخٌ!

من أبٍ يَتَبَسَّمُ في عرسها..

وتعُود إليه إذا الزوجُ أغضبها..

وإذا زارها.. يتسابق أحفاده نحو أحضانهُ،

لينالوا الهدايا..

ويلهوا بلحيته (وهو مستسلمٌ).

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

ويشدُّوا العمامة.

لا تصالحْ!

فما ذنب تلك اليمامة

لترى العشَّ محترقاً.. فجأةً،

وهي تجلس فوق الرمادْ؟!

(٤)

لا تصالحْ

ولو توَّجوك بتاج الإمارة.

كيف تخطو على جثةِ ابنِ أبيكَ..؟

وكيف تصير المليك..

على أوْجُهِ البهجةِ المستعارة؟

كيف تنظر في يدِ من صافحوك..

فلا تبصر الدم..

في كلِّ كفْ؟

إن سهماً أتاني من الخلفْ..

سوف يجيئُكَ من ألفِ خَلفْ.

فالدمُ – الآن – صار وساماً وشارة.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

لا تصالحْ،

ولو توَّجوك بتاج الإمارة

إن عرشَكَ: سيفٌ

وسيفَكَ: زيفٌ

إذا لم تَزِنْ – بذؤابته – لحظاتِ الشرفْ

واستطَبتَ – الترفْ

(٥)

لا تصالح

ولو قال مَنْ مال عند الصدامْ

((.. ما بنا طاقةٌ لامتشاق الحسامْ..))

عندما يملأ الحقُّ قلَبكَ:

تندلع النارُ إن تَتَنفَّسْ.

س لا تصالحْ،

ولو قيلَ ما قيلَ من كلمات السلامْ.

كيف تستنشقُ الرئتانِ النسيم المُدَنَّسْ؟

كيف تنظرُ في عيني امرأةٍ..

أنت تعرف أنك لا تستطيع حمايتها؟

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

كيف تُصبّح فارسها في الغرام؟

كيف ترجو غداً.. لوليد ينام

– كيف تحلم أو تتغنى بمستقبلِ لغلام

وهو يكبُر – بين يديك – بقلب مُنكّسْ؟

لا تصالحْ

ولا تقتسم مع من قتلوك الطعام.

وارو قلبَك بالدمْ..

وارو الترابَ المقدّسْ..

وارو أسلافَكَ الراقدينَ..

إلى أن تردَّ عليكَ العِظام!

(٦)

لا تصالحْ،

ولو ناشدَتْكَ القبيلة

باسم حزنِ ((الجليلة))

أن تسوق الدهاءَ،

وتُبْدي – لمن قصدوكَ – القَبُولْ.

سيقولونَ:

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

ها أنتَ تطلبُ ثأراً يطولْ.

فخُذْ – الآن – ما تستطيعُ:

قليلاً من الحقّ..

في هذه السنواتِ القليلة.

إنه ليس ثأرَكَ وحدَك،

لكنه ثأر جيلٍ فجيلُ.

وغدا..

سوف يولدُ من يلبسُ الدرعَ كاملةً،

يوقد النّار شاملةً،

يطلب الثأر،

يستولد الحقَّ

من أضلع المستحيلْ.

لا تصالحْ،

ولو قيلَ إن التصالحَ حيلهْ.

إنه الثأرُ.

تبهتُ شُعلتهُ في الضلوعِ..

إذا ما توالتْ عليها الفصولْ..

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

ثم تبقى يدُ العارِ مرسومةً (بأصابعها الخمسِ)

فوق الجباهِ الذليلةْ!

(٧)

لا تصالحْ، ولو حذَّرَتْكَ النجومْ

ورمي لَك كَهَّانُها بالنبأ..

كنتُ أغفر لو أنني مِتُّ..

ما بين خيطِ الصواب وخيطِ الخطأ.

لم أكن غازياً،

لم أكن أتسلَّلُ قربَ مضاربِهمْ

أو أحومُ وراءَ التخومْ

لم أمدّ يداً لثمار الكرومْ

أرضَ بستانِهم لم أطَأ

لم يَصِحْ قاتلي بي: ((انْتَبِهْ))!

كان يمشي معي..

ثم صافحني..

ثم سار قليلا

ولكنه في الغصونِ اختبأ!

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

فجأةً:

تَقَبَّضَتْ قُشَعْرِيرة بين ضلعين...

واهتَزَّ قلبي – كَفْقَاعةٍ – وانْفَثَأ.

وتحاملتُ، حتى احتملتُ على ساعديَّ

فرأيتُ: ابنَ عمي الزنيمْ

واقفاً يتشفَّى بوجهٍ لئيمْ

لم يكن في يدي حربة،

أو سلاحٌ قديم،

لم يكن غيرُ غيظي الذي يَتَشكّى الظَّمأ.

(٨)

لا تصالحْ،

إلى أن يعودَ الوجودُ لدورته الدائرة:

النجومُ.. لميقاتِها

والطيورُ.. لأصواتِها

والرمال.. لذراتِها

والقتيلُ لطفلته الناظرةْ:

كلُّ شيء تحطَّمَ في لحظةٍ عابرة:

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

الصبا – بهجةُ الأهل – صوت الحصان – التعرُّفُ بالضيفِ – همهمـــةُ القلـــب حين يرى برعماً في الحديقة يذوي – الصلاةُ لكي ينزل المطـــرُ الموســـميُّ – مراوغة القلب حين يرى طائر الموت وهو يرفرفُ فوق المبارزة الكاسرةْ.

كلُّ شيء تحطم في نزوةٍ فاجرة.

والذي اغتالني: ليس ربّا..

ليقتلني بمشيئته

ليس أنْبلَ منّي.. ليقتلني بسكينتِهِ،

ليس أمهَر منّي.. ليقتلَني باستدارتِه الماكرة

لا تصالحْ،

فما الصلحُ إلا معاهدةٌ بين ندَّيْنِ..

(في شرف القلبِ)

لا تُنْتَقَصْ

والذي اغتالني مَحْضُ لصّ

سَرَقَ الأرض من بين عينيَّ

والصمتُ يُطلقُ ضحكته السّاخرةْ!

(٩)

لا تصالحْ،

ولو وَقَفتْ ضدَّ سَيْفِكَ كلُّ الشيوخْ،

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

والرجالُ التي ملأتها الشروخْ،

هؤلاء الذين يُحِبُّون طعم الثَّريدْ،

وامتطاءَ العبيدْ،

هؤلاء الذين تدلت عمائمهم فوق أعينهم،

وسيوفهم العربية قد نَسيت سنوات الشموخ

لا تصالحْ،

فليس سوى أن تريدْ.

أنت فارسُ هذا الزمانِ الوحيدُ

وسواكَ..المسوخ!

(١٠)

لا تصالحْ

لا تصالحْ!

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

ما قبل الإجراء

ـ النص والشاعر/الحدث والشخصية: (الرمز والدلالة):

ثمة شخصيات تتحرك في ثنايا النص، يستخدمها الشاعر في اسمها الظاهر أحيانا وفي ضمائرها أحيانا أخرى، وتحمل هذه الشخصيات من الرموز والدلالات، ما يحسن توضيحه قبيل البدء في إجراءات ترابط النص حيث تسهم بنصيب في هذا الترابط.

"لا تصالح" إحدى قصائد أمل دنقل التي وظف فيها التراث توظيفا جيدا، وهي تفيض بكم هائل من الإسقاطات العصرية، وتحمل كذلك كما كبيرا من المفارقات والأحداث التي تمثل عصرها، كذلك تعد نوعا من النبوءة، والرؤية المستقبلية لشاعرنا توافقت مع واقع مجتمعه، وتصوره لهذا الصلح(١).

وهي واحدة من ديوان "أقوال جديدة عن حرب البسوس" ـ وجلي ما بين العنوانين من دلالات لا يتسع المقام لتناولها هنا ـ وفيه يحاول الشاعر بعث حرب البسوس، بأحداثها وشخوصها، وطرح مضامين عصرية، وقضايا واقعية، من خلال الدلالات القديمة تاريخية وأسطورية شعبية.

وهذا ضرب من التشكيل بالموروث داخل القصيدة المعاصرة؛ أن يتعامل الشاعر مع الأنموذج التراثي المستدعى على أنه قالب كلي، تتمركز حوله تجربته، فيصير محورها الأساسي، هذه التجارب بثرائها "تكفل لنفسها ـ أولا ـ ما يحمله الأنموذج التراثي من إيحاءات، يتم إسقاطها على العصر، وتوفر للعمل

---

(١) انظر :التناص القرآني في شعر أمل دنقل/٦٨، د/عبد العاطي كيوان، ط١(١٩٩٨) مكتبة النهضة المصرية.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

الشعري ــ ثانيا ــ نوعا من الحركة الدرامية المتصاعدة مع نمو الأنموذج وتحولاته عبر القصيدة، كما أنها تحظى ــ في التحليل الأخير ــ بقدر من التماسك العضوي، لا يتحقق بسهولة فيما عداها من التجارب"(١).

فمن هذه الإسقاطات في النص (حرب البسوس)، هذا الحدث التاريخي بكل ظروفه وملابساته وشخصياته، وقد شغل العرب أربعين عاما، ويطالب فيه المهلهل بالثأر، يستدعيه النص فيسقطه على ذلك (الصراع العربي الإسرائيلي) الذي يتجاوز هذه المدة ويطالب فيه العرب بالثأر أيضا.

أما الشخصيات فيأتي (كليب) الشخصية الأولى والمحورية في النص، وكليب هنا ــ كما يقول الشاعر ــ "حاولت أن أجعل من كليب رمزا للمجد العربي القتيل، أو الأرض السليبة التي تريد أن تعود للحياة مرة أخرى، ولا ترى سبيلا لعودتها أو بالأحرى لإعادتها إلا بالدم.. وبالدم وحده.."(٢).

والشاعر هنا يستبطن ذاته في (كليب) هذا، فيمتزج به ويتكلم على لسانه في النص، ولذا تأتي الإشارة إليه في التحليل بـ(كليب/الشاعر). وإذن فـ(كليب/الشاعر) القتيل هو رمز للمجد العربي القتيل، أو الأرض السليبة. و(كليب) حين يطالب أخيه المهلهل (الزير سالم) بالأخذ بالثأر وعدم الصلح، فإن هذا يتوازى مع مطالبة الشاعر من (الساسة/السلطة الحاكمة) بذلك أيضا. أما (اليمامة) فهي كبرى بنات كليب، تقول الرواية إنها رفضت الدية في أبيها، وكانت تقول:"أنا لا

---

(١) واقع القصيدة العربية/٥٥، د/محمد فتوح أحمد، ط١(١٩٨٤) دار المعارف، القاهرة. وانظر:أمل دنقل (بين البكاء والكعكة والبسوس) ٩٧، ٩٥، د/عبد الباسط محمود، دار طيبة، القاهرة(٢٠٠٧) .

(٢) الأعمال الشعرية، أمل دنقل/٤٢٧.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

أصالح حتى يقوم والدي، ونراه راكبا يريد لقاكم" وقد اختصمت مع أمها (الجليلة) لأنها أخت قاتل كليب... حتى رحلت الجليلة مع قومها[1]. وهي رمز لأبناء الشعب العربي (أطفاله). وهكذا تأتي الشخصيات الأساسية في النص برموزها ودلالاتها، يستدعيها الشاعر فيسقطها في هذه الرؤية المعاصرة، ويوظفها جيدا على مدار العمل، لتسهم بذلك في تعدد دلالات النص، ومن ثم ترابطه وتماسكه واتساقه.

الإجراء:

بدأ الشاعر النص بمقدمة نظرية، عنونها بـ(مقتل كليب) وتحته وبين علامتي تنصيص كتب "الوصايا العشر" ".. فنظر (كليب) حواليه وتحسر،... وأنشأ يقول". وحين بدأ النص الشعري عنونه الشاعر بـ (لا تصالح)، وذلك له دلالاته في ترابط النص وتماسكه؛ فهذه أعضاء ثلاثة لجسد واحد. وكأننا أمام نص واحد، ذي ثلاثة عناوين (مقتل كليب/ الوصايا العشر/ لا تصالح) لكنها تبدو كأنها عنوان واحد؛ لما بينها من الترابط والتماسك؛ فالأول يؤدي للثاني، والثاني بدوره يؤدي للثالث؛ فـ(مقتل كليب) يعبر عن الحدث الأساسي الذي نثره الشاعر قبل بدء النص الشعري، و(الوصايا العشر) هي مجمل ما أراد القتيل أن يوصله إلى أخيه سالم، خلال عشرة مقاطع هي مجمل القصيدة التي توضح شهادته، أما (لا تصالح) فهي المحور الدلالي للنص، والدلالة الأساسية لوصايا القتيل، وُضِعَتْ عنوانا قبل النص الشعري، وبُدء بها كل مقطع لتعبر عن الرفض التام للمصالحة، كما أنها تشكل مجمل الوصية العاشرة والأخيرة. وقد

---

(١) الأعمال الشعرية، أمل دنقل/٤٢٥.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

ذُيلت القصيدة بتاريخ (نوفمبر، تشرين الثاني١٩٧٦) أي قبل توقيع اتفاقية السلام المعروفة بـــ(كامب ديفيد) مع إسرائيل[١].

إن هذه الإجراءات من "الانتباه إلى العتبات أو المــداخل والمفــاتيح النــصية، كالعنوان، والإهداء، والمقــدمات، والمقتطفــات الممهــدة، وكــذلك الهــوامش والحواشي والتواريخ والأمكنة"[٢]لتساعد كثيرا في مقاربة النص، والتوغل فــي نسيجه، وترابط أجزائه، وتماسك مكوناته والتحامها.

هكذا يحسن النظر إلى عنوان النص؛فهو ذو أثر في ترابطه وتماسكه، إذ يسري هذا الأثر ويتنامى عبر القصيدة كلها، ويصبح إشارة دالة داخلها؛ فـــ"عن طريق العنوان تتجلى جوانب أساسية أو مجموعة من الدلالات المركزية للنص الأدبي ــ يجعلنا نسند للعنوان دور (العنصر الموسوم سيميولوجيا في النص)، بل ربما كان أشد العناصر وسما. وليس معنى هذا أيضا ان جميع التحليلات النــصية لا بد أن تشمل العنوان، بل على العكس من ذلك فإن اختبار العنصر الموجه للدلالة يمثل تحديا واضحا للمحلل واختبارا لمدى إصابته، ويصبح الشروع في تحليــل العنوان أساسيا عندما يتعلق الأمر باعتباره عنصرا بنيويا يقوم بوظيفة جماليــة محددة مع النص، أو في مواجهته أحيانا، وذلك مثل الإشارة إلى شخــصية، أو شخصيات محورية"[٣].

---

(١) انظر:أمل دنقل (بين البكاء والكعكة والبسوس) /١٠٠.

(٢) ترويض النص/مدخل(٧) .

(٣) بلاغة الخطاب وعلم النص/٢٣٦.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

إن هذا العنوان الذي يحمله النص"لا تصالح" يضعنا على عتبة اللحظة الشعورية التي يثيرها فينا، وهو في الوقت ذاته يعطي ترنيمة أولى لنغم سوف يمتد على طول النص، وذلك هو نغم الرفض وعدم الاستسلام، وطلب الثأر. فنحن هنا مع "لا تصالح" أداة نهي لا تحتمل غير هذا المعنى، وهو موجه إلى مخاطب مفرد في صيغة المضارعة. ويسيطر هذا المعنى وذلك الشعور على النص كله، ويسري في تلافيفه، ويتغلغل في نسيجه، فيصطبغ العمل كله بهذا اللون الرافض للصلح، المطالب بالثأر.

وبعد تحليل العنوان وبيان مدى إسهامه في ترابط النص وتماسكه، يمتد التحليل إلى مقاطع القصيدة. ويحسن الإشارة هنا إلى أمرين: أن التحليل يركز على جانب ترابط النص وتماسكه، وأنه يقوم بذلك من خلال "الإحالة" بمفهومها الواسع الذي يشمل الضمائر، وأسماء الإشارة، والأدوات المقارنة، كما يأتي:

أولا: الضمائر

تتجلى أهمية الضمائر ودورها الحيوي في ترابط النص وتماسكه، من خلال حركة هذه الضمائر وتشكلها في النص، متمثلا في أمور تعمل مجتمعة معا في النص؛ كالتحور والتحول الذي يعتري بعض الضمائر، والتوازي أوالتقابل الذي تتشكل فيه، والتكرارات التي تحدث لها أيضا.

ويشير جاكبسون إلى قيمة الضمائر في الشعر بالنظر إلى بقية العناصر الأخرى، إذ يقول: "إن الضمائر تقع على الطرف النقيض من بقية عناصر

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

الكلام القابلة للتغير، وهي باعتبارها عناصر سياقية متمحضة في وظائفها النحوية تخلو من أي دلالة حسية خاصة"[1].

وتتوازى الحركة الرئيسة للضمائر في النص مع حركة النص الكلية، تغذيها وتدفعها وتنميها؛ فالنص يتشكل من عشرة مقاطع هي بمثابة عشر وصايا أو عشر رسائل يرسلها (كليب/الشاعر) إلى أخيه (المهلهل/الساسة) تصب كلها في دلالة كلية واحدة، رفض الصلح "لا تصالح". لا تصالح! إنه النص كله: العنوان، البداية، المضمون، الختام. أما تفاصيل هذا الرفض فيتجلى ــ في هذا المقطع (الأول) ــ في حركة هذا الضمير الرئيس، صاحب الشخصية الأولى والمحورية في النص، إنه ضمير المخاطب الذي يواجهك في العنوان نفسه، وفي مطلع هذا المقطع، بل يتكرر في مطالع كل مقاطع النص أيضا: لا تصالح. هذه الصيغة التركيبية الإنشائية التي تتكون من (لا) الناهية، والفعل المضارع بما يحمله من دلالات الحال والاستقبال؛ فـ(كليب/الشاعر) يطلب من (المهلهل/ الساسة) رفض الصلح صراحة، الآن وغدا. وتتكرر هذه الصيغة في النص بما تحمله من هذه الدلالة التي تتحرك نحوها دلالات النص الجزئية، مشكّلة ضربا من التماسك الدلالي في موازاة مع التماسك اللغوي؛ فالضمير المسند إليه الفعل فيها هو ضمير المخاطب، ويأتي فاعلا في معظم هذه التكرارات. حتى مع مجيئه مفعولا لفظا في (ولو منحوك) لكنه يبقى فاعلا معنى؛ فهو الآخذ. لكنه يبقى معلقا بـ(لو).

---

(١) تحليل النص الشعري/١١٣.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

ومع تحول النص إلى صيغة حوارية، يحدث تحول وتحوّر لهذا الضمير أيضا؛ فالحوار الذي كان بين كليب وأخيه المهلهل (الزير سالم) يتحول هنا بين الشاعر وإخوته (الساسة) ويصحب ذلك تحول ضمير المخاطب (الفاعل) مضاف إلى الأخ معطوفا عليه أيضا:(ذكريات الطفولة بين أخيك وبينك) وفي تعميق من النص لهذه الرابطة/الدلالة (الأخوة) يتحور هذا الضمير/المخاطب لينـدمج مع ضمير الأخ (الساسة مع الشعب) ويتحد الضميران لينصهرا في ضمير واحد (المثنى): (حسكما فجأة بالرجولة، الصمت ــ مبتسمين ــ لتأنيب أمكما، وكأنكما، ما تزالان طفلين).

ويظل هذا التحول والتحور في الضمائر في موازاة مع هذه الدلالة الكلية للنص "عدم المصالحة" في استغلال للنص لتعميق جذور الأخوة والاتحاد ليكون الاثنان واحدا، ومن ثم تمتد حركة الضمير في تقابل بين ضمير التثنية والإفراد (تلك الطمأنينة الأبدية بينكما؛ أن سيفان سيفك.. صوتان صوتك).

وينمي النص دلالة الرفض وعدم المصالحة في تعميقه لرابطة الأخوة التي تجعل كلا منهما بديلا عن الآخر في المطالبة بالحق، ومن ثم تأتي حركة الضمائر في تواز مع حركة النص، متمثلة في التقابل بين الضميرين، ضمير المتكلم (كليب/الشاعر) وضمير المخاطب (المهلهل/الساسة) مصحوبا بهذه الإنشائية الإنكارية:هل يصير دمي ــ بين عينيك ــ ماء؟ أتنسى ردائي الملطخ.. تلبس ــ فوق دمائي ــ ثيابا مطرزة بالقصب؟

في نهاية هذا المقطع تعود حركة الضمائر إلى ما كانت عليه في بداية المقطع؛ فيتحمل ضمير المخاطب عار العرب ــ إن قبِل الصلح ــ ولذلك يأتي التكرار

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

الذي بدأ به النص في نهيه عن الصلح وتعميق ذلك بنهيه أيضا عن توخي الهرَب: لكن خلفك عار العرب، لا تصالح، ولا تتوخ الهرب!

هكذا تنتهي الرسالة الأولى بمثل ما بدأت، بأسلوب النهي:لا تصالح، والمنهي واحد فيها جميعا وهو ضمير المخاطب. ومع اختلاف النهيين (لا تصالح/ لا تتوخ الهرب) فإنهما يصبان في منحى واحد، هو المواجهة. تلك هي الرسالة الأولى، وتكاد تكون هي مجمل الرسائل الأخرى، تلك التي تعد ترديدا للمعنى الأساسي، ولكن بدلالات أخرى، تؤكد وتوضح جوانب أخرى في الموضوع نفسه[1]. ومن ثم يبدو الترابط والتماسك جليا في حركة الضمائر في النص.

وامتدادا لهذا الترابط النصي تبدأ الوصية/الرسالة الثانية بما بدأت به الأولى: لا تصالح. بما تحمله هذه الصيغة من تكرار الضمير نفسه (المخاطب) ولكي يوقظ كليب/الشاعر هذا الشعور ــ خوفا من خفوته ــ عند المهلهل/الساسة، راح يزكيه بهذا التقابل الصيغي الذي يتضمن تقابلا ضميريا أيضا، لكنه تقابل هذه المرة بين ضمير الغائب (الغريب/العدو) وضمير المخاطب: أكل الرؤوس سواء؟ أقلب الغريب كقلب أخيك؟! أعيناه عينا أخيك؟...

مرة أخرى يحدث تحور وتحول في حركة الضمائر؛ فيأتي ضمير الغائب جمعا فاعلا، ويظهر معه ضمير المتكلم جمعا فاعلا أيضا، في مقابل ضمير المخاطب المفرد مفعولا:سيقولون: جئناك كي تحقن الدم.. جئناك. كن ــ يا أمير ــ الحكم. سيقولون: ها نحن أبناء عم..

---

(١) أمل دنقل (بين البكاء والكعكة والبسوس) /١١٢.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

إن كليبا/الشاعر الآن هو المحرك للنص، وهو الموجِّه لكل أطرافه، بل والمتنبئ بما سيكون عليه المستقبل، ومن ثم فالصورة تختلط كثيرا بين كليب وأمل دنقل، حتى ليبدو كل منهما وجهين لعملة واحدة، يمتزج فيها القتيل بشخص الشاعر الراوي. وهذا مما يكسب النص لونا من الترابط ويضفي عليه مسحة من التماسك في امتزاج الشخوص وتبادل الضمائر، ولذلك يأتي التوجيه من كليب/الشاعر في هذه الصيغة الأمرية المسندة إلى ضمير المخاطب فاعلا التي تنمي دلالة عدم الصلح، والتعويل على الحرب والسيف: قل لهم: إنهم لم يراعوا العمومة فيمن هلك. واغرس السيف في جبهة الصحراء، إلى أن يجيب العدم.

مرة أخرى يعود التقابل بين الضمائر؛ ففي إطار تذكير كليب/ الشاعر أخاه مركزا على عاطفة الأخوة بينهما، يأتي ضمير المتكلم مقابلا لضمير المخاطب في معان من شأنها الربط بين الاثنين: إنني كنت لك: فارسا. وأخا. وأبا. وملك. فكل هذه الأدوار الأربعة ذو دلالة في النص، وهي تقوي الصلة بين الطرفين، لكن الشاعر بدأ بالفروسية تأكيدا للدور الأساسي الذي يرومه النص.

تأتي الوصية الثالثة تبدأ بالتركيب نفسه الذي بدأت به الوصيتان السابقتان: لا تصالح.. مع ما في ذلك من إلحاح على الدلالة نفسها "عدم الصلح" وما فيه أيضا من اتساق لأجزاء النص بعضها ببعض.

ولكي يوقظ كليب/ الشاعر هذه الدلالة ويعمقها لدى المهلهل/الساسة راح يؤكدها بعدها بفعل الأمر المسند إلى الفاعل نفسه(ضمير المخاطب): وتذكر... أن بنت أخيك/اليمامة/زهرة تتسربل ــ في سنوات الصبا ــ بثياب الحداد.لقد عاد الشاعر يعزف على وتر الأخوة مرة أخرى، لكنها هنا(بنت أخيك)اليمامة، راسما

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

لها لوحتين فارقتين؛ في اللوحة الأولى يتحول الضمير إلى الغائب المفرد المؤنث في تقابل مع ضمير المتكلم: كنت إن عدت، تعدو على درج القصر، تمسك ساقي عند نزولي.. فأرفعها – وهي ضاحكة – فوق ظهر الجواد. هذا ما كان. مع ما نلحظه في استعمال الضمائر على طريقة الالتفات بين(كنت، تعدو) وما يحققه هذا الأسلوب من ترابط وتماسك لجزئيات النص.

أما اللوحة الثانية فتركز على حال هذه اليمامة(الأطفال) لذا يختفي الضمير المقابل لها في اللوحة الأولى(ضمير المتكلم) لينفرد ضميرها(المفرد الغائب) برسم هذه اللوحة ونسج خيوطها:هاهي الآن.. صامتة. حرمتها يد الغدر: من كلمات أبيها، ارتداء الثياب الجديدة، من أن يكون لها– ذات يوم – أخ! من أب يتبسم في عرسها... وتعود إليه إذا الزوج أغضبها..

وتبادل هاتين اللوحتين أو تقاطعهما فيه امتداد لدلالة النص الكلية مع ما فيه من تصعيد لدرامية النص؛ " ولعل أبرز المفاعلات الدرامية في شعر أمل دنقل ما يمكن أن نسميه بتكنيك التبادل والتقاطع بأشكالها المختلفة، فالتبادل قد يقوم بين العناصر الماثلة في آن واحد، أو بين الحاضر والماضي التاريخي. أما التقاطع فإن أحد الطرفين فيه لا يحل محل الآخر مثل التبادل، بل يتعامد عليه ويقيم معه إشكالية متشابكة، وهو بدوره قد يتمثل في جزئيات تصويرية، أو في لوحات كاملة يتم نسجها في ضفيرة متقاطعة"[1].

---

(١) إنتاج الدلالة الأدبية/٤٣، د/صلاح فضل، ط١، مؤسسة مختار.القاهرة.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

ويظل هذا الضمير الغائب(اليمامة) يسيطر على باقي المقطع في امتداد لظلال اللوحة الثانية: فما ذنب تلك اليمامة، لترى العش محترقا، وهي تجلس فوق الرماد؟!

إن هذا الضمير الغائب، كما يقول علماء الشعرية وأساليبها، يدفع بالنص إلى دائرة الشعر الملحمي بقوة؛ إذ يركز في تمحوره حول الشخص الثالث على الوظيفة المرجعية، لكن جدلية علاقته بالضمائر الأخرى، خاصة ضمير المتكلم هي التي ترسم منحنياته الدلالية"(١).

كالعادة تبدأ الوصية الرابعة مثل سابقاتها: لا تصالح، ويسيطر على بدايتها ضمير المخاطب الفاعل مسندا إليه الفعل المضارع مسبوقا غالبا بالاستفهام (كيف) بما يحمله من دلالة استنكارية بما يدعم الدلالة الكلية للنص (أخذ الثأر ورفض المصالحة): كيف تخطو على جثة ابن أبيك..؟ وكيف تصير المليك..؟ كيف تنظر في يد من صافحوك..؟

مرة أخرى يحدث تحول وتقابل في الضمائر؛ فيتقابل ضميرا المتكلم والمخاطب مفعولين و فعل كل منهما ذو دلالة واحدة، ومن موضع واحد: إن سهما أتاني من الخلف.. سوف يجيئك من ألف خلف.

وتتكرر الجملة الأولى في كل مقطع مرة أخرى هنا لتأكيد دلالتها: لا تصالح. ويعود ضمير المخاطب مسيطرا على بقية المقطع امتدادا لدلالة الأخذ بالثأر وعدم الصلح، فعرشه في السيف، وسيفه زيف، إذا لم يتحصل به الشرف.

---

(١) شفرات النص/١٣٦.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

في الوصية الخامسة تتكرر جملة الافتتاح ثلاث مرات مع الضمير المسند إليه الفعل المنهي عنه وهو ضمير المخاطب: لا تصالح، متبوعة بـ(لو) في المرتين الأولى والثانية ومعطوفا عليها الفعل المضارع ـ نهيا عنه ـ مسندا إلى الفاعل نفسه ضمير المخاطب: ولا تقتسم مع من قتلوك الطعام.

يتلو ذلك تتابع لصيغ الاستفهام بتراكيب موحدة: كيف + فعل مضارع + فاعل (ضمير المخاطب): كيف تستنشق..؟ كيف تنظر..؟ كيف تصبح..؟ كيف ترجو..؟ كيف تحلم أو تتغنى..؟

إن التماثل التركيبي هنا مع تكراره وتكرار الضمير نفسه مسندا إلى الفعل المضارع بالصيغة نفسها في كل مرة يحمل دلالات متعددة، تؤكد دلالة الاستنكار، وتجذر في داخل (الزير) الدافعية للثأر ورفض المصالحة، وفي الوقت نفسه تعمل على ترابط أجزاء النص وسبك مكوناته في دلالة كلية.

وتمتد هذه الدلالة في باقي المقطع وتنمو مع نمو البناء اللغوي المتوازي معها في هذه الأساليب الإنشائية المكررة والمعطوفة، والتي يتكرر معها ضمير المخاطب فاعلا ومضافا إليه القلب والتراب والأسلاف: وارو قلبك بالدم.. وارو التراب المقدس.. وارو أسلافك الراقدين.. إلى أن ترد عليك العظام! إنه طلب الاستمرار في الرفض وعدم المصالحة، ينميه فعل الأمر المتكرر مع الفاعل نفسه(ضمير المخاطب)معلقا توقفه على إجابة العظام له هوأمر مستحيل.

وفي الوصية السادسة يتكرر المطلع نفسه مرتين: في أولها وفي وسطها متبوعا فيهما بـ(لو) + الفعل الماضي: لا تصالح، ولو ناشدتك القبيلة.. لا تصالح ولو قيل إن التصالح حيلة. لكن الشاعر يحذر ـ بجانب العدو ـ من المتخاذلين، وقد

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

عبر عنهم النص في الوصية السابقة بـ(من مال عند الصدام) وعبر عنهم هنا بـ(ولو ناشدتك القبيلة) فالمدلول واحد والدال مختلف.

كذلك تبدأ الوصية السابعة بالجملة نفسها: لا تصالح، فهي استهلال المقطع ومواصلة لحركة النص أيضا، "ولما كانت بداية المقطع تتذبذب دائما بين الاستهلال والمواصلة، تستأنف قولا آخر وهي في الوقت ذاته امتداد بشكل ما لما سبق، توهمنا بأنها افتتاحية مع أنها مجرد فصل آخر، فإن التقاط علاماتها النصية يصبح مؤشرا هاما لاتجاه الحركة وعاملا فعالا في عمليات التوزيع، ولعل أبرز هذه العلامات النصية التي تتحكم في غيرها وتحدد مستوى الفعل، ودرجة التجريد أو التجسيد هي علامات الفاعلية والمفعولية، أي الضمائر، وعندئذ يصبح تكرار الضمير أو تغييره أو تبادله وترائيه في ظواهر أخرى مرتكزا نصيا واضحا وإن كان مراوغا لتحليل نوعية العلاقة بين المقاطع وتصور الشكل "الدياجرامي" الذي تحققه، كما أن النظرة الشاملة لمساحة كل مقطع، ونوعية الإشارات فيه، ودرجة كثافتها وكيفية ترميزها، ومستوى تراكبها المتراتب مع المقاطع الأخرى، كل هذا هو الكفيل بتحديد إيقاع القصيدة في بنيتها الكلية"[1].

وهذه الجملة الافتتاحية هنا تُتبَع بجملة أخرى تستدعي رموزا تختلط برموز النص الأساسية ليسهم الجميع في أداء البعد الدلالي: إنها شخصية المعتصم في شجاعته وإقدامه، حين استغاثت به امرأة فنهض غاضبا ينجدها وقد حذره المنجمون فلم يستمع إليهم:لا تصالح، ولو حذرتك النجوم.ورمى لك كهانها بالنبأ.

---

(١) شفرات النص/٦٠.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

في بقية هذا المقطع يعود ضمير المتكلم مرة أخرى في تحور وتحول مع أحداث النص، وتوازٍ معها، سالكا بذلك خيطا قويا في ثنايا النص يتماسك من خلاله. هذا الضمير المتكلم هو الضحية (كليب/الشاعر/الوطن). هو يأتي فاعلا نعم، لكنه فاعل سلبا؛ فالأفعال المسندة إليه كلها منفية، وعندما يأتي هذا الضمير الفاعل إيجابا يكون مع الموت الخطأ: كنتُ أغفرُ لو أنني مت.. ما بين خيط الصواب وخيط الخطأ. لم أكن غازيا، لم أكن أتسلل..أو أحوم..لم أمد يدا.. أرض بستانهم لم أطأ.

ويمتد هذا التحور والتحول في الضمائر، فيظل هذا الضمير المتكلم في دور الراوي، حيث يأخذ في سرد قصة قتله خطأ وغدرا، مؤكدا على هذا البعد الدلالي الذي يصب في الدلالة الكلية للنص، ومن ثم نرى في هذا المقطع تقابلا بين ضمير المتكلم (الضحية/الشاعر/الوطن) وضمير الغائب (العدو): كان يمشي معي..ثم صافحني..ثم سار قليلا، ولكنه في الغصون اختبأ! فجأة: ثقبتني قشعريرتين ضلعين... واهتز قلبي... وانفثأ.

ومع نهايات هذا المقطع، يكتمل تصوير مشهد القتل غدرا وبلا جريرة، ويظل تقابل ضميري التكلم والغيبة، لكن يبقى المتكلم (الشاعر/كليب) فاعلا سلبا إذ يمتد إليه أثر التشفي من الضمير الآخر(الغائب)، وفي الوقت نفسه يُسند إليه الحدث منفيا، ولا يملك سوى الغيظ العطِش:وتحاملتُ، حتى احتملتُ على ساعدي، فرأيتُ: ابن عمي الزنيم، واقفا يتشفى بوجه لئيم، لم يكن في يدي حربة، أو سلاح قديم، لم يكن غير غيظي الذي يتشكى الظمأ.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

وأحداث هذا المشهد؛ المتكلم (كليب/الشاعر) المقتول هنا بلا جريرة، وهذا القاتل الذي قتل فجأة وغدرا، هذا كله أدعى لأن يدفع بالنص إلى حركته الرئيسة، تحقيقا لدلالته الكلية، في ترابط واتساق لمكوناته.

الوصية الثامنة ــ كأخواتها ــ تبدأ بالجملة نفسها متكررة وسط المقطع:لا تصالح، وفيها تكرار الفاعل نفسه (ضمير المخاطب). لكن النص يعلق الصلح هنا على أمور يستحيل حدوثها، وبالتالي يستحيل الصلح أيضا، ولذا يتحول ضمير المخاطب هنا إلى ضمير الغيبة عائدا على تلك الأمور المستحيلة:لا تصالح، إلى أن يعود الوجود لدورته الدائرة:النجوم.. لميقاتها، والطيور.. لأصواتها، والرمال.. لذراتها، والقتيل لطفلته الناظرة.

وفي تقابل آخر وتواز للضمائر في النص يستمر اختفاء ضمير المخاطب، ليتقابل ضميرا المتكلم (المقتول/كليب/الشاعر) والغائب (القاتل/العدو)... ويستمر هذا التقابل والتوازي بين الضميرين مستنفذا باقي هذه الوصية: والذي اغتالني: ليس ربا..ليقتلني. ليس أنبل مني..ليقتلني..ليس أمهر مني..ليقتلني.. والذي اغتالني محض لص، سرق الأرض من بين عينيّ...

وفي ظل اطراد حركة الضمائر مع حركة النص ودلالاته في بقية هذا المقطع، يتحول ضمير المتكلم عن دوره النحوي/فاعلا، لتقع عليه الأحداث (الاغتيال، القتل،...) مفعولا.وهذا التنوع والتحور والتحول للضمير يكسبه مجالا أرحب لأداء دور فعال في النص، مما يزيده ترابطا واتساقا.

وكذلك تبدأ الوصية التاسعة بالمطلع السابق نفسه، مع تكراره أيضا قبل نهاية الوصية:لا تصالح، ولو وقفت ضد سيفك كل الشيوخ، فهي متبعة بـ (لو...)

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

أيضا في هذا التماثل الربطي التركيبي الدلالي؛ فكليب/الشاعر يحذر أخاه (المهلهل/الساسة) ممن سبق أن حذره منهم في الوصيتين: الخامسة والسادسة، ولكنه استحضرهم هنا بنعوت أخرى وكيفيات اختلفت وتوازت جميعا في الوقت ذاته؛ فهم في الوصية الخامسة (متخاذلون/جبناء)، وفي السادسة (ناصحون) وفي التاسعة (مهدّدون)، أما التوازي فيأتي من أن التخاذل والجبن، ثم النصح المدعَّى، ثم التهديد، مع اختلافها، إلا أنها تصب في قالب دلالي واحد، قوامه المصالحة مع العدو، ونسيان الماضي[1]. لكن الضمير العائد على هؤلاء واحد، رغم اختلاف نعوتهم هنا وهناك، وهو ضمير الغائب مفردا أو جمعا، ولذلك يستغرق هذا الضمير مساحة من هذا المقطع:...ولو وقفت ضد سيفك كل الشيوخ، والرجال التي ملأتها الشروخ، هؤلاء الذين يحبون...، هؤلاء الذين تدلت عمائمهم فوق أعينهم، وسيوفهم العربية قد نسيت سنوات الشموخ.

قبيل نهاية هذه الوصية يتحول ضمير النص إلى الخطاب مرة أخرى حتى نهاية المقطع، وفيه تأكيد على ما سبق وربط به: لا تصالح، فليس سوى أن تريد، أنت فارس هذا الزمان الوحيد، وسواك..المسوخ!

إننا بانتهاء هذه الوصية نلمح تأكيدا قوي الدلالة، بعدّ نقاشات وحوارات وأخذ وردّ، وتوظيف للتراث التاريخي والديني – ألا وهو خطاب الفرد للفرد: يا مهلهل..حتى إن تلاشى الجميع، وأصبحت وحيدا في الميدان، أنت وحدك

---

(١) انظر:أمل دنقل(بين البكاء والكعكة والبسوس) /١٢٨.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

صاحب الثأر، فكن رجلا حتى النهاية، ولو مُسخ من حولك الرجال، فصاروا دون ذلك[1].

الوصية العاشرة والأخيرة بدايتها كنهايتها، بل هي كل محتواها: لا تصالح، لا تصالح! ومجيئها هكذا بهذه الصورة فيه تأكيد على كل الوصايا السابقة وربط بها، وكأن النص بهذا التكرار التركيبي والضميري، من الترابط والاتساق، كأنه حلقة واحدة لا يُدرى أين طرفاها، فبدايتها في نهايتها، والعكس، فهي دائرة محكمة. إن تلك المخاطبة التي انتهت بها الوصية السابقة (التاسعة) من كليب لأخيه، كأنه لم يعد سواها في الميدان (قتيل/ثأر) ــ تعني أن كليبا (الشاعر) أكمل كلامه، وانتهت تحذيراته، ولم يعد أمامه سوى أن يختم وصاياه، فلم تكن خاتمته إلا كبدايته، تأكيدا على الدلالة المحور، بلفظها الصريح المعلن، بكل الوصايا: لا تصالح، لا تصالح! مكتفيا بهذا الأسلوب الإنشائي المتكرر، وهذه المباشرة بخطابيتها لا تقلل من التكثيف الدلالي، وشاعرية أثرها في كامل النص، فشاعرنا يؤمن بأنه يخاطب الجماهير، ومخاطبتهم تحتاج إلى تلك الخطابية التي لا تخلو من بعض المباشرة العميقة في مضمونها، وطرحها الدلالي[2].

هكذا تتحرك الضمائر في النص: تحورا وتحولا، توازيا وتقابلا، تكرارا... لتؤدي دورا مهما يسهم في ترابط النص وسبك مكوناته وتماسكها.

---

(١) انظر: السابق/١٢٩.

(٢) انظر: السابق/١٣٠، ١٢٩.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

يبقى تناول مظهرين آخرين هنا للضمائر في حركتها نحو ترابط النص وتماسك أجزائه، وهما: ضمير الشأن، والالتفات، على النحو التالي:

ـ ضمير الشأن وترابط النص:

ضمير الشأن هو أحد الضمائر النحوية، لكنه لا يدخل ضمن التقسيم النوعي التقليدي للضمائر، و"يكون مؤخرا في اللفظ والرتبة، نحو: هو ـ أو هي ـ زيد قائم، أي: الشأن والحديث أو القصة، ومنه: "قل هو الله أحد"، "فإنها لا تعمى الأبصار"(الحج:٤٦)"[١].

وله مواصفات تركيبية معينة يأتي فيها، ويفيد معان ويحمل دلالات خاصة. وقد ورد في نصنا هذا "لا تصالح" ثلاث مرات: الأولى في المقطع الأول: إنها الحرب! قد تثقل القلب... فضمير الشأن (إنها)هنا له دور في ترابط النص، خاصة هذا المقطع بما قبله وبما بعده؛ فـ(كليب/الشاعر) يريد أن ينمي عند أخيه (المهلهل/الساسة) هذه الروح الرافضة للمصالحة، وعدم الاستسلام، والمطالبة بالثأر، عن طريق استدعائه لصورة مقتله، وردائه الملطخ بالدم، حتى يستثير أخاه للأخذ بثأره، وهذا لا يتحقق إلا بشيئ واحد: إنها الحرب! لكنه لا يذكر له (الحرب) مباشرة، بل يمهد لهذه الحرب المطلوب خوضها بهذا الضمير (ضمير الشأن) الذي يثير النفس للتطلع إلى ما بعده، وفيه ما فيه من تفخيم شأن الحرب وتعظيمها، "فضمير الشأن والقصة على اختلاف أحواله، إنما يرد على جهة المبالغة في تعظيم تلك القصة وتفخيم شأنها،... من جهة إضماره أولا،

---

(١) شرح شذور الذهب/١٥٤، ابن هشام، تحقيق:ح. الفاخوري، ط١(١٩٨٨) دار الجيل، بيروت.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

وإظهاره ثانيا، لأن الشيئ إذا كان مبهما فالنفوس متطلعة إلى فهمه ولها تشوق إليه..."[1]: (إنها) الحرب! في ربط للضمير(إنها) بما بعده(الحرب)؛ بجعلها ـ وإن كانت تثقل القلب ـ في مقابل العار الذي يلاحقه خلفه ويلحق بالعرب جميعا إن لم يخضها.

والمرة الثانية في المقطع السادس: إنه ليس ثأرك وحدك، لكنه ثأر جيل فجيل. وهو دقيق في هذا الموضع؛ فكليب/الشاعر كأنه أحس بأن وهْنا ربما بدأ يتسلل إلى قلب أخيه (المهلهل/الساسة) وربما مال إلى الصلح، فيستخدم هنا هذا الضمير: (إنه) ليس ثأرك وحدك، إعادة شحن وتحميس وحفز لأخيه، فربط به ما قبله ـ لغة ودلالة ـ حيث المتخاذلون في الوصية السابقة يكثرون هنا في بداية هذه الوصية: ولو ناشدتك القبيلة...، لذا يأتي دور هذا الضمير هنا في تحقيق هذا الربط في البنية اللغوية والدلالية للنص. ومن ناحية أخرى فهو ذو علاقة بضمير الشأن السابق (إنها الحرب) فعن طريق هذه الحرب يدرك هذا الثأر، فالعلاقة السببية، أو نتيجة ما يترتب على أحدهما قائمة في الآخر. ومن ناحية ثالثة يرتبط الموضعان بالموضع الثالث لضمير الشأن الذي يرد قبيل نهاية هذا المقطع السادس أيضا: إنه الثأر. تبهت شعلته في الضلوع..

إن (كليب/الشاعر) يخشى على أخيه (المهلهل/الساسة) أن يتهاون في هذا الأمر المهم، والذي لا بد منه؛ فيكرره له مؤكدا إياه عن طريق ضمير الشأن: (إنه الثأر)؛ "والعرب الفصحاء ـ ومن يحاكيهم اليوم ـ إذا أرادوا أن يذكروا جملة اسمية أو فعلية تشتمل على معنى هام، أو غرض فخم، يستحق توجيه الأسماع

---

(١) الطراز ٢/١٤٢.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

والنفوس إليه ــ لم يذكروها مباشرة، خالية مما يدل على تلك الأهمية والمكانة، وإنما يقدمون لها بضمير يسبقها؛ ليكون الضمير بما فيه من إبهام (قد يكون سببه تعدد المرجع) وتركيز، وبخاصة إذا لم يسبقه مرجعه ــ مثيرا للشوق، والتطلع إلى ما يزيل إبهامه، باعثا للرغبة فيما يبسط تركيزه، فتجيء الجملة بعده، والنفس متشوقة لها، مقبلة عليها، في حرص ورغبة. فتقديم الضمير ليس إلا تمهيد لهذه الجملة الهامة. لكنه يتضمن معناها تماما، ومدلوله هو مدلولها، فهو بمثابة رمز لها، ولمحة أو إشارة مُوَجَّهَة إليها"[1]. وأي معنى أهم، وأي غرض أفخم عند (كليب/الشاعر) من الحرب (الثأر) يريد أن يوصله لأخيه (المهلهل/الساسة) ويؤكده له!

وبالجملة فإن ضمير الشأن في مواضعه الثلاثة في النص: إنها الحرب! إنه ليس ثأرك وحدك، إنه الثأر. ذو ارتباط وثيق على المستوى اللغوي والدلالي؛ فالحقل المعجمي لما يمهد له هذا الضمير، في مواضعه الثلاثة ــ واحد (الحرب، ثأرك، الثأر) وجلي ما بينهما من دلالة تربطها جميعا من ناحية، وتربطها بالدلالة الكلية للنص من ناحية أخرى.

ــ الالتفات وحركة الضمائر وترابط النص:

يأتي الالتفات هنا لونا من ألوان الترابط النصي عن طريق الضمائر؛ "والالتفات نقل الكلام من حالة التكلم أو الخطاب أو الغيبة إلى حالة أخرى. وهو نوع من الخروج على المطابقة في الضمائر"[2]. وقد أفاد منه القدماء والمحدثون في

---

(١) النحو الوافي ١/٢٢٦، عباس حسن، الطبعة الثالثة، (١٩٦٦) دار المعارف بمصر.

(٢) اللغة والإبداع الأدبي/١٥.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

مقاربة النص ـ نثرا وشعرا ـ والربط بين أجزائه، كما ذكروا له فوائد أخرى، فالزمخشري يعرض للالتفات في مواضع من القرآن والشعر، معلقا على ذلك بقوله: "... وذلك على عادة افتنانهم في الكلام وتصرفهم فيه، ولأن الكلام إذا نُقل من أسلوب إلى أسلوب، كان ذلك أحسن تطرية لنشاط السامع، وإيقاظا للإصغاء إليه من إجرائه على أسلوب واحد، وقد تختص مواقعه بفوائد"(١).

ثم يستطرد الزمخشري في ذكر ما يختص به هذا الموضع ذاكرا بعض الروابط اللغوية والدلالية. كذلك يفرد العلوي للالتفات فصلا في "الطراز" ملقبا إياه بـ "شجاعة العربية"، موردا أمثلة له من القرآن والشعر، محللا إياها(٢).

كما التفت بعض المحدثين إلى "الالتفات" في تحليل النص، وإدراك ترابطه وتماسكه، مستغلين ما في الالتفات من حركية الضمائر وطاقتها، في تحولها وتنوعها؛ فقد استفادت إحدى الدراسات الحديثة من متضمنات "الالتفات" لتطوّرَه في دراسات أسلوبية تطبيقية، منها تحليل نص "كائنات منتصف الليل" لأحمد عبد المعطي حجازي، من زاوية "استعارة الضمائر" أي ارتكاز النص على أحد المواقع في الخطاب الشعري تجريدا أو تقمصا. ويقصد به الإشارة إلى موقع آخر مقابل له. فضمير المتكلم ليس إلا قناعا للذات الغنائية المتعلقة بالقائل وبالمثال الذي تؤسسه بواسطة "مراوغة العائد فلا ينحصر في المتكلم ولا في الحاكم ولا في الإنسان ولا في الثوري"(٣).

---

(١) الكشاف ١/١٤، ١٣.

(٢) انظر: الطراز ٢/١٣١ـ ١٤١.

(٣) شفرات النص/١٢٠. وانظره تفصيلا: ١١٧ـ ١٢٣. وانظر: ترويض النص/١٨٣.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

كما استغلت هذه الدراسة نفسها تأمل "الضمائر النحوية" لاستكشاف مدى تمثيلها للضمير الشعري، مستفيدة من أسلوب الالتفات الذي يعتمد تغيير الضمير من دون اختلاف المضمر ــ أحيانا ــ والتجريد الذي يتمثل في الحديث عن (أنا) على أنها (هو)[1].

وهذا كله يشير إلى أهمية الالتفات ودوره في تحليل النص وإدراك العلاقات والترابط بين أجزائه، استغلالا للطاقة الكامنة في الضمائر وتحولها وتنوعها في النص. وهو ما فعه أمل دنقل في "لا تصالح"؛ حيث استعمل الالتفات في المقطع السادس في قوله: كنت، إن عدت: تعدو على درج القصر، تمسك ساقي عند نزولي..

فالشاعر ينتقل من الكلام عن نفسه بضمير المتكلم (كنت...، عدت) إلى الكلام عن اليمامة بضمير الغائب المفرد (تعدو... تمسك) على طريقة الالتفات، فأسلوب الالتفات هنا يراوح بين الضميرين: الخطاب والغيبة، والنص يستغل ما في هذا الأسلوب من إمكانات في الضمائر وحركتها وتنوعها في ترابط أجزائه وتماسكها؛ ففي هذا الأسلوب ربط قبلي وبعدي عن طريق الضمائر؛ فقبل حديث (كليب/الشاعر) عن نفسه كان اتجاه الكلام في هذا المقطع نحو هذا الضمير الغائب العائد على اليمامة مذكرا أخاه بها (وتذكر: أن بنت أخيك اليمامة، زهرة تتسربل...)، وبعدي في توجيه الحديث إليها أيضا (ها هي الآن صامتة، حرمتها يد الغدر...). هكذا يأتي الالتفات طاقة تعبيرية، ومظهرا من مظاهر استغلال

---

(١) انظر:شفرات النص/١١ ــ ٣٩، ترويض النص/١٨٣.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

الضمائر وتحولها وتنوعها، فهو من الإحالة الضميرية، مسهما بذلك في إبراز ترابط النص وتماسك مكوناته والتحام أجزائه.

على هذا النحو تبدو لنا الضمائر ودورها في ترابط النص وتماسكه؛ في "حركة الضمائر على سطح النص، وتنوع هذه الضمائر من متكلم أو مخاطب أو غائب، وغلبة بعضها في النص على البعض الآخر، والتحول الذي يتم بينها، واكتناف بعضها للبعض الآخر، واحتواء بعضها للبعض الآخر، وما يظهره كل ذلك من حركة دلالية في النص نفسه تعد انعكاسا لحركة الضمائر في النص. فضلا عما تقوم به الضمائر من التماسك النصي من حيث الإحالات المتطابقة أو غير المتطابقة أو التبادل بين الظاهر والمضمر، أو العكس"[1].

ثانيا: أسماء الإشارة

لأسماء الإشارة دور كذلك في الترابط النصي، فهي لا تقل أثرا في الإحالة عن غيرها. وتتميز بقيامها بهذه الوظيفة بطرق متعددة؛ نظرا لتنوعها ما بين إشارة ظرفية، وإشارة حيادية، وإشارة انتقائية، وما تشير إليه كذلك من قرب أو بعد، وما تقوم به من ربط قبلي وبعدي... كل ذلك الثراء يجعل أسماء الإشارة تسهم بدور فعال في ترابط النص وتماسكه.

وقد استغل النص ذلك جيدا، بدءا بالمقدمة ومرورا بمقاطعه (رسائله/وصاياه) المختلفة؛ ففي مقدمة النص، وهي ــ كما سبق ــ تعد جزءا من العمل، عندما ينظر كليب حواليه ويتحسر... فيطلب من العبد الواقف أن يسحبه إلى البلاطة

---

(١) الإبداع الموازي/ ١٧٨، ١٧٧.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

(مشيرا إليها) القريبة من الغدير (مشيرا إليه): فقال له: أريد منك... أن تسحبني إلى هذه البلاطة القريبة من هذا الغدير.

إن كل شيئ هنا جاهز وحاضر وقريب: مقتل كليب وموته، العبد الواقف، البلاطة، الغدير... وترابطا مع هذه المسحة- مسحة القرب - المسيطرة على الأحداث، وتساوقا معها، وتعميقا لدلالة القرب، يستخدم النص اسمي الإشارة: (هذه)، (هذا) في نظم جيد لهذه الأشياء. وفي ذلك أيضا ربط مع صفة البلاطة بعدها (القريبة)، ومع هذا القرب أيضا المضاف إلى البلاطة: (إلى قرب البلاطة) ليتحقق بذلك الترابط اللغوي والدلالي.

وفي المقطع الأول يرد استعمال اسم الإشارة مرتين:هذا الحياء، تلك الطمأنينة.

ونلمح استغلالا جيدا من النص لاسمي الإشارة هنا؛ فمع الحياء يستعمل اسم الإشارة (هذا) دلالة على قربه وحضوره وامتلائه به، على حين تأتي الإشارة إلى الطمأنينة باسم الإشارة(تلك) بما تحمله من دلالة البعد، لكنه بعد المكانة لا المكان، فالطمأنينة بينه وبين أخيه عميقة متأصلة متجذرة في قلبيهما؛ وهي ممتدة ولذلك تأتي مترابطة مع وصف الطمأنينة بعدها بـ(الأبدية).

واستعمال النص هنا لاسمي الإشارة(هذا)، (تلك) على هذا النحو فيه ربط قبلي وبعدي أيضا؛ إذ يرتبطان قَبْلا في تفصيلهما للمجمل قبلهما(هي أشياء...) فيأتي (هذا الحياء) و(تلك الطمأنينة) عنصرين من هذه الأشياء التي لا تشترى. كما يبدو ارتباطهما بَعْدا في الامتداد الدلالي لـ(هذا الحياء) في علاقته بـ (الصمت) - مبتسمين - لتأنيب أمكما، وتأكيده كذلك في هذا التشبيه: وكأنكما، ما تزالان طفلين. فمظاهر هذا الحياء تبدو في صمتهما، وفي تشبيههما بطفلين.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

كذلك يبدو الارتباط البعدي لاسم الإشارة(تلك) في ما بعدها؛ الذي يأتي تفصيلا لها وتوضيحا، فـ(تلك الطمأنينة) تتمثل في: أن سيفان سيفك، صوتان صوتك.

وفي المقطع الثاني يرد اسم الإشارة(تلك) في تساؤله: فما ذنب تلك اليمامة؟ فيستخدم معها(تلك) بدلالته على البعد، وفيه بعد دلالي يترابط فيه هذا المقطع مع الدلالة الكلية للنص، إذ تدور معظم أجزاء هذا المقطع حول اليمامة مصورة إياها وقد ابتعد عنها كل شيئ، وابتعدت هي كذلك عن كل شئ كان لها؛ فهي غارقة كلية في هذا الابتعاد المتبادل مع الأب(أخيه)، ومع الثياب الجديدة، ومع الأخ، وأخيرا مع بيتها وقد احترق وصار رمادا. وهي ترتبط مع ما قبلها في هذا المقطع اسما أو صفة أو ضميرا(بنت أخيك، زهرة تتسربل، ها هي،..) وترتبط مع ما بعدها ضميريا(ترى، وهي تجلس).

وفي المقطع السادس يرد اسم الإشارة مرة واحدة: في هذه السنوات القليلة. فتأتي(هذه) في دلالتها على القرب مترابطة مع دلالات المقطع قبلها وبعدها؛ فما هو قريب منه قليل، وهم يدركون أن ما يستطيع أخذه قليل(قليلا من الحق) و(هذه) تشير إلى قرب هذه السنوات القليلة أيضا، فيأتي هنا اسم الإشارة(هذه) متساوقا مع دلالة سياق المقطع قبله وبعده، في تعميق معنى القرب والقلة.

أما المقطع التاسع فيتردد فيه اسم الإشارة ثلاث مرات: مرتين بالجمع(هؤلاء) وأخرى بالمفرد(هذا)، وفيه ربط قبلي وبعدي واضح، أما الربط القبلي ففي قوله: لا تصالح، ولو وقفت ضد سيفك كل الشيوخ، والرجال التي ملأتها الشروخ، هؤلاء الرجال الذين يحبون...، فـ(هؤلاء) من أسماء الإشارة الانتقائية التي تشير إلى الجمع، وقد أشار به قبلا إلى(كل الشيوخ) مجموعين، وإلى(الرجال). بل يمتد الربط به قبلا إلى المقطع الخامس؛ فهؤلاء(الشيوخ

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

والرجال) هنا هم المتخاذلون هناك(من مال عند الصدام) وهم كذلك في المقطع السادس أنفسهم الذين أشار إليهم النص بـ(ولو ناشدتك القبيلة)، فاسم الإشارة يقصد هؤلاء جميعا ويمسكهم جميعا في حلقة واحدة بهذا الرابط، فهم واحد مهما اختلفت نعوتهم(شيوخا، رجالا،...) وعلى أخيه(المهلهل/الساسة) أن يحذرهم.

ومع كثرة هؤلاء المتخاذلين في هذا المقطع يتكرر اسم الإشارة(هؤلاء) مرة ثانية: هؤلاء الذين تدلت عمائمهم فوق أعينهم،... فيؤكد في تكراره هذا الربط القبلي والبعدي أيضا هو وسابقه، فهما يشيران إلى جملة أوصاف هؤلاء (الشيوخ، الرجال،...) فهم من الضعف بحيث يمتلئون بالشروخ، وهم من الرفاهية واللين بحيث(يحبون طعم الثريد، وامتطاء العبيد).

وأخيرا يأتي الربط في نهاية هذا المقطع التاسع باسم الإشارة(هذا): أنت فارس هذا الزمان الوحيد. مركزا معنى القرب ودلالاته في(الزمان) وقد رأى فيه من تبدل الأوضاع وتغيرها وانقلابها، كل هذا يدور حوله قريبا منه على مسمع ومرأى، فيأتي الربط باسم الإشارة(هذا) في دلالته على القرب، وفي أمل من (كليب /الشاعر) على أن تعديل هذه الأوضاع وتغييرها ليس ببعيد على أخيه (المهلهل/الساسة) أيضا. وبالجملة فإن اسم الإشارة يقوم هنا بدور حيوي في الربط، ليس على مستوى هذا المقطع فحسب، بل على مستوى النص أيضا، في ربطه القبلي والبعدي لغويا ودلاليا.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

ثالثا: أدوات المقارنة

وهي ــ كما سبق ــ نوع من الإحالة يجري في النص عن طريق استعمال عناصر عامة، كالتطابق، والتشابه، والاختلاف.أو عناصر خاصة مثل الكمية، والكيفية.

وقد وردت أمثلة لهذه العناصر في النص أسهمت في ترابطه وتماسكه؛ فمما جاء من ذلك دالا على المطابقة(أن سيفان سيفك، صوتان صوتك) فسيفه وسيف أخيه يتطابقان في النص ليكونا سيفا واحدا له، وكذلك صوته وصوت أخيه هما صوته، وهذا مبعث تلك الطمأنينة بينهما. ومنه كذلك تطابق عرشه والسيف والزيف في حالة عدم الدفاع عن الشرف، في قوله: إن عرشك: سيف، وسيفك زيف، إذا لم تزن بذؤابته لحظات الشرف.

فهذه العناصر تعمل على ترابط أجزاء النص والتحامها وتماسكها عن طريق التطابق بينها. ومثلها عناصر التشابه الواردة في النص، كقوله: إن سهما أتاني من الخلف سوف يجيئك من ألف خلف. وقوله: لم يكن في يدي حربة، أو سلاح قديم. فجلي أن بين هذه العناصر تشابها يعمل على تقارب أجزاء النص وسبكها.

أما عناصر الاختلاف في النص فتتبدى في أمور كثيرة، منها اختلاف دم (كليب/الشاعر) في عيني أخيه(المهلهل/ الساسة) عن الماء، عن طريق الاستفهام الذي يحمل في طياته النفي والإنكار: هل يصير دمي ــ بين عينيك ــ ماء؟ ومن عناصر الاختلاف أيضا(الرداء الملطخ والثياب المطرزة بالقصب) ومنها اختلاف الدم (العربي) ودم العدو، ويتبعه اختلاف الرؤوس عند كليهما أيضا. ويمتد هذا الاختلاف بين الطرفين متمثلا في (القلب، العينين، اليد): لا

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

تصالح على الدم.. حتى بدم! لا تصالح! ولو قيل رأس برأس! أكل الرؤوس سواء؟! أقلب الغريب كقلب أخيك؟! أعيناه عينا أخيك؟! وهل تتساوى يد...؟

كما يبدو الاختلاف أيضا في عناصر هاتين اللوحتين المختلفتين اللتين رسمهما النص لليمامة: الأولى فيما كانت فيه من حركة وعدْو وضحك...، والثانية ما هي عليه الآن من الصمت، ومن الحرمان من الأب والأخ... والعش: كنت، إن عدت: تعدو على درج القصر، تمسك ساقي عند نزولي.. فأرفعها وهي ضاحكة... ها هي الآن صامتة. حرمتها يد الغدر من كلمات أبيها،... من أن يكون لها ذات يوم أخ! من أب... فما ذنب تلك اليمامة لترى العش محترقا؟! إن مفردات الاختلاف جلية في عناصر هاتين اللوحتين وهذا التباين يكسب النص ضربا من التلاحم وسبك المكونات وترابط الأجزاء.

أما العناصر الخاصة فتتمثل فيما يدل على الكمية، ومنه في النص ما يشير إلى امتلاء الأكف بالدم؛ ومجيء السهم من(ألف خلف) وملء القلب بالحق، وارتواء(القلب، التراب، الأسلاف) بالدم، وقلة الحق والسنوات، ولبس الدرع كاملة وإيقاد النار شاملة.

وهذه العناصر في دلالتها على الكمية على تنوعها تضفي على النص مسحة من التماسك بين مكوناته، خاصة أن هذه العناصر تتوزع على أكثر من مقطع.

أما العناصر الدالة على الكيفية فتبدو في تنكيس قلب الغلام، وبقاء يد العار مرسومة بهذه الكيفية فوق الجباه الذليلة، وكذلك في انتفاء النبل والمهارة في المغتال(ليس أنبل مني، ليس أمهر مني) ومع ذلك يقع الاغتيال. وهي تسهم بدورها مع أخواتها في ترابط النص ليبدو ــ في النهاية ــ حلقة واحدة.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

وهكذا تتشابك هذه الآليات الثلاث: الضمائر، أسماء الإشارة، أدوات المقارنة، وتتآزر معا لتنسج خيوط النص وتحكم جديلته."إلا أن أخطر هذه الآليات التي تربط أبيات هذا النص وأكثرها بروزا إنما هو الضمير الذي يخلق حالا هائلة من التماسك على امتداد النص، كما يلعب دورا بالغ الخطورة في تحريك الدلالة"(١).

ومهما يكن من أمر، فإن مقاربة النص ومحاولة اقتحامه ليس بالأمر الهين؛ "فلكي نتذوق القصيدة لا بد أن ندرك أن للشعر نخوة تجعل القصيدة غيورة كأشد النساء غيرة وحصانة، فهي لا تسلم قيادها إلا لمن صدق في حبه لها وأخلص في ذلك وأتاها من أهم أبواب وهو باب اللغة"(٢).

وهذا ما فعله البحث، في دخوله من هذا الباب(باب اللغة) قصيدة " لا تصالح" لأمل دنقل، " وهي قصيدة تغري بإعادة قراءتها، وهي في كل مرة ربما تشف عن جانب جديد من المتعة والضوء شأن الماسة الجيدة، التي لا تتوقف العين الفاحصة عن اكتشاف منابع جديدة للضوء الممتع فيها، قصيدة يتحقق فيها قدر من التوازن بين رافدي المستويين العام والخاص في بناء القصيدة الحديثة(٣).

---

(١) جماليات النص الشعري/٢٤١، د/محمد مصطفى أبو شوارب، ط١(٢٠٠٥) دار الوفاء.الإسكندرية.

(٢) تشريح النص/١١٩.

(٣) دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث/١٨٤.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

الخاتمة

عايش هذا البحث قصيدة من عيون الشعر المعاصر "لاتصالح" في محاولة لمقاربتها وتحليلها، بغية إدراك ما فيها من ترابط وتماسك، من خلال"الإحالة" بما تتضمنه من الضمائر وأسماء الإشارة وأدوات المقارنة، واقفا من ذلك على الآتي:

- ثمة جهود لعلماء العرب المتقدمين في مجال "نحو النص" خاصة ترابطه وتماسكه والتحامه، تعد البذور والجذور الأولى لدراسات كثير من المحدثين الغربيين حول "النص"، خالعين عليها جدة "المصطلح".

- مقاربة النص وولوجه له أبواب متعددة وكثيرة، يبقى باب "اللغة" من أهم هذه الأبواب، وأكثرها فعالية.

- تتعدد وسائل تحليل النص وتتنوع عناصر وأدوات ترابطه وتماسكه، وقد يشترك في بعضها أكثر من نص، لكن يبقى لكل نص وسائله الخاصة التي يخلقها وتكون له.

- الإحالة بمفهومها الواسع إحدى العناصر المهمة في ترابط النص وتماسكه.

- تسهم حركة الضمائر في النص: في تحورها وتحولها، توازيها وتقابلها، تكرارها، بدرجة كبيرة في التحام أجزاء النص، وسبك مكوناته.

- تؤدي أسماء الإشارة، في تنوعها: انتقائية، حيادية، ظرفية، إلى نوع من ترابط أجزاء النص، وانتظامها في خيط واحد.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

ـ تشارك أدوات المقارنة بأشكالها: عامة (تشابها وتطابقا واختلافا)، وخاصة (كمية وكيفية) في عملية الإمساك بأطراف النص ومكوناته، لربطها وسلكها في اتجاه واحد نحو الدلالة الكلية للنص.

ـ ماسبق من أمور معظمه خاص بهذا النص، لا يمكن تعميمه على غيره.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

ثبت المصادر والمراجع

١- الإبـــداع المـــوازي، د/محمـــد حماســـة عبـــد اللطيـــف، دار غريـــب، القاهرة(٢٠٠١).

٢- الاتساق في الإنجليزية، هاليداي، رقية حـــسن، الطبعـــة الأولـــى(١٩٧٦) ماليزيا.

٣- أساليب الشعرية المعاصرة، د/صلاح فضل، الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة (١٩٩٦).

٤- الأسلوبية في النقد العربي الحديث، فرحان بدري الحربي، الطبعة الأولـــى (٢٠٠٣) مجد، بيروت.

٥- الأسلوبية ونظرية النص، د/إبراهيم خليل، ط١(١٩٩٧)، بيروت.

٦- إضاءة النص، اعتدال عثمان، الهيئة المصرية العامة للكتاب(١٩٩٨).

٧- إعجاز القرآن، أبو بكر الباقلاني، تحقيق:سيد أحمد صقر، ط٣(١٩٧١)دار المعارف، مصر.

٨- الأعمال الشعرية، أمل دنقل، ديوان أقوال جديدة عن حرب البسوس، مكتبة مدبولي (١٩٩٥).

٩- أمل دنقل (بين البكاء والكعكة والبسوس)، د/عبد الباسط محمود، دار طيبة، القاهرة (٢٠٠٧).

١٠- إنتاج الدلالة الأدبية، د/صلاح فضل، ط١، مؤسسة مختار.القاهرة.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

١١- البحر المحيط، أبو حيان الأندلسي، ط٢(١٩٩٢)دار الكتاب الإسلامي، القاهرة.
١٢- البرهان في علوم القرآن، الزركشي، دار المعرفة، بيروت.
١٣- بلاغة الخطاب وعلم النص، د/صلاح فضل، عالم المعرفة، الكويت(١٩٩٢).
١٤- البيان والتبيين، الجاحظ، تحقيق:عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي بالقاهرة.
١٥- تحليل النص الشعري، يوري لوتمان، ترجمة:د/محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة.
١٦- تشريح النص، د/عبدالله الغذامي، الطبعة الأولى(١٩٨٧)دار الطليعة، بيروت.
١٧- التناص القرآني في شعر أمل دنقل، د/عبد العاطي كيوان، ط١(١٩٩٨)مكتبة النهضة المصرية.
١٨- جماليات النص الشعري، د/محمد مصطفى أبو شوارب، ط١(٢٠٠٥)دار الوفاء. الإسكندرية.
١٩- الجملة في الشعر العربي، د/محمد حماسة عبد اللطيف، ط١(١٩٩٠)مكتبة الخانجي بالقاهرة.
٢٠- دراسات في اللسانيات العربية، د/عبد الحميد السيد، ط١(٢٠٠٤) دار الحامد، الأردن.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

٢١- دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، د/أحمد درويش، مكتبة الزهراء، القاهرة.

٢٢- دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، دار المعرفة، بيروت(١٩٨٢).

٢٣- شرح شذور الذهب، ابن هشام، تحقيق: ح. الفاخوري، ط١(١٩٨٨) دارالجيل، بيروت.

٢٤- الشعر العربي المعاصر، د/عز الدين إسماعيل، در الثقافة، بيروت.

٢٥- الشعراء الخوارج، عبلة الرويني، ط١(٢٠٠٤)الدار المصرية اللبنانية.

٢٦- الصناعتين(الكتابة والشعر)، أبو هلال العسكري، تحقيق:علي محمد البجاوي، محمد أبوالفضل إبراهيم، ط، ٢دارالفكرالعربي.

٢٧- الطراز(المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم الإعجاز) للعلوي اليمني، دارالكتب العلمية، بيروت (١٩٨٢).

٢٨- العربية من نحو الجملة إلى نحو النص، د/سعد مصلوح، بحث ضمن الكتاب التذكاري المهدى إلى الأستاذ عبد السلام هارون في ذكراه الثانية، كلية الآداب، جامعة الكويت.

٢٩- علم لغة النص(المفاهيم والاتجاهات)، د/سعيد البحيري، ط١(١٩٩٣)مكتبة الأنجلو المصرية.

٣٠- عيار الشعر، ابن طباطبا العلوي، تحقيق:د/طه الحاجري، د/محمد زغلول سلام، (١٩٥٦).

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

٣١- في الشعرية، كمال أبو ديب، الطبعة الأولى(١٩٨٧)مؤسسة الأبحاث العربية، لبنان.

٣٢- القصيدة والنص المضاد، د/عبدالله الغذامي، الطبعة الأولى(١٩٩٤)المركز الثقافي العربي، بيروت.

٣٣- قواعد التماسك النحوية في الإنجليزية المكتوبة والمنطوقة، رقية حسن، لندن، الطبعة الأولى (١٩٦٨).

٣٤- الكشاف، الزمخشري، دار الكتاب العربي، بيروت(١٩٨٦).

٣٥- لسانيات النص (مدخل إلى انسجام الخطاب)، محمد خطابي، المركز الثقافي العربي، ط١(١٩٩١) بيروت.

٣٦- اللغة والإبداع، د/شكري محمد عياد، الطبعة الأولى(١٩٨٨).

٣٧- اللغة والإبداع الأدبي، د/محمد العبد، الطبعة الأولى(١٩٨٩)دار الفكر، القاهرة.

٣٨- المرايا المحدبة، د/عبد العزيز حمودة، عالم المعرفة، الكويت.

٣٩- مفتاح العلوم، السكاكي، دار الكتب العلمية، بيروت.

٤٠- منهاج البلغاء وسراجَ الأدباء، حازم القرطاجني، تحقيق:محمد الحبيب ابن الخوجة(١٩٦٦)تونس.

٤١- نحو النص، د/مصطفى النحاس، الطبعة الأولى(٢٠٠١)ذات السلاسل، الكويت.

٤٢- النحو الوافي، عباس حسن، الطبعة الثالثة(١٩٦٦) دار المعارف بمصر.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

٤٣- النص الغائب، د/أحمد الزعبي، الطبعة الثانية(٢٠٠٠)مؤسسة عمون، الأردن.

٤٤- النص والخطاب والإجراء، روبرت دي بوجراند، ترجمة:د/تمام حسان، عالم الكتب (١٩٩٨).

٤٥- النص والسياق، فان دايك، لندن، الطبعة الأولى (١٩٧٧).

٤٦- واقع القصيدة العربية، د/محمد فتوح أحمد، ط١(١٩٨٤)دار المعارف، القاهرة.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner