الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الحاج لخضر
- باتنـــة1 –

كليــة اللغة والأدب العربي والفنون

قسم اللغة والأدب العربي

بنية الخطاب في شعر عبد القادر الحصني

(دراسة تحليلية من منظور لسانيات النص)

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب العربي
تخصص لسانيات اللغة العربية

إعداد الطالبة:
دنيا بن قسمي

إشراف الأستاذ الدكتور:
بلقاسم دفه

اللجنة المناقشة:

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة الأصلية	الصفة
أ.د. بلقاسم ليباريز	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة1	رئيسًا
أ.د. بلقاسم دفه	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة1	مشرفًا ومقررًا
د. يحيى بن مخلوف	أستاذ محاضر (أ)	جامعة باتنة1	عضوًا مناقشًا
د. سليمان بوراس	أستاذ محاضر (أ)	جامعة المسيلة	عضوًا مناقشًا
د. عبد الكريم خليل	أستاذ محاضر (أ)	المركز الجامعي ميلة	عضوًا مناقشًا
د. ليلى سهل	أستاذ محاضر (أ)	جامعة بسكرة	عضوًا مناقشًا

السنة الجامعية:
1439 / 1440 هـ
2017 / 2018 م

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الحاج لخضر
- باتنـــة1 –

كليــة اللغة والأدب العربي والفنون

قسم اللغة والأدب العربي

بنية الخطاب في شعر عبد القادر الحصني

(دراسة تحليلية من منظور لسانيات النص)

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب العربي
تخصص لسانيات اللغة العربية

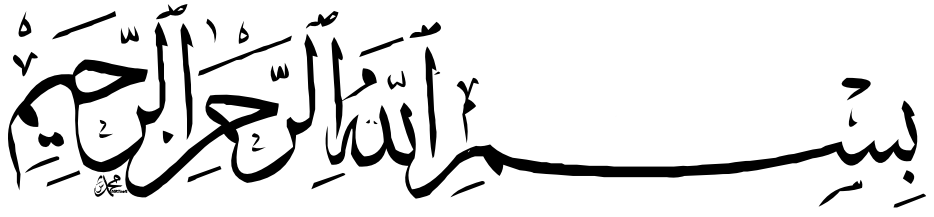
إعداد الطالبة:
دنيا بن قسمي

إشراف الأستاذ الدكتور:
بلقاسم دفه

اللجنة المناقشة:

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة الأصلية	الصفة
أ.د. بلقاسم ليباريز	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة1	رئيسًا
أ.د. بلقاسم دفه	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة1	مشرفًا ومقررًا
د. يحيى بن مخلوف	أستاذ محاضر (أ)	جامعة باتنة1	عضوًا مناقشًا
د. سليمان بوراس	أستاذ محاضر (أ)	جامعة المسيلة	عضوًا مناقشًا
د. عبد الكريم خليل	أستاذ محاضر (أ)	المركز الجامعي ميلة	عضوًا مناقشًا
د. ليلى سهل	أستاذ محاضر (أ)	جامعة بسكرة	عضوًا مناقشًا

السنة الجامعية:
1439 / 1440 هـ
2017 / 2018 م


بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَٰنِ الرَّحِيمِ

مـــقـــدمـــة

مـقـــدَّمـــة

ينتسب الخطاب الشعري في بنائه إلى اللغة، فبناؤه هو تأسيس لغوي بالدرجة الأولى، لأن اللغة هي حامل الحدث والمعبّر المادي عن التصور الخيالي الذي يتشكّل ويتولّد بواسطتها.

إن مفهوم الخطاب في الدراسات العربية حديث نسبيًا، وتحديده من الأمور المستعصية نظرا للتطور الذي حصل في علم اللسانيات، والتحوّلات السّريعة التي عرفتها معظم النظريات التي تندرج تحته، فقد اختلط مفهوم الخطاب والتبس بغيره من المصطلحات، وخاصّة مع مصطلح النص، لأنها ظلت تلازمه في المعنى، وترادفه في الاستعمال كما أن توظيفه في البحوث النّقدية المعاصرة عرف ارتباكًا كبيرًا، ومن الأدلّة على ارتباك المصطلح في الاستعمال ما نراه من تعريف للنص بالخطاب عند بعض الدارسين ووضعه بديلا عنه.

وقد عرف مطلع القرن العشرين ثورة على المناهج التي ظهرت قبله وكان من أهمّها تلك التي ألحت على دراسة الأثر الأدبي من الداخل، وركّزت على النص أولًا، وسبب ذلك أنّ المناهج التي تأسّس عليها الخطاب النقدي الكلاسيكي غدت غير مجدية، لا تجيب عن الأسئلة الكثيرة التي يطرحها النّقاد، فكان لابدّ من إعادة النظر فيها في ضوء الاكتشافات، وتأثير العلوم الحديثة وبخاصّة علم اللغة العام أو كما يطلق عليه " اللسانيات" وكذلك اللسانيات النصيّة.

وتعود جذور مصطلح "الخطاب" إلى عنصري اللغة والكلام، فاللّغة عمومًا نظام من الرموز يستعملها الفرد للتعبير عن أغراضه، والكلام إنجاز لغوي فردي يتوجه به المتكلم إلى شخص آخر يدعى "المخاطَب" ومن هنا تولّد مصطلح الخطاب، ولكن لم يكن مفهوم الخطاب في البلاغة الكلاسيكيّة مجرّد وسيلة يعبَّر بها عن الفكرة، إذ كان ينظر إليه باعتباره كيانا مستقلا، يحمل خصائصه الذاتية، ويتمثّل ذلك في المرسلة الصّادرة من

الكاتب نحو المتلقي سواء أكان شاهدًا أم قارئًا، حيث يتوخّى المرسل في كل الحالات التأثير في المتلقي.

ومن هنا أصبح البحث في خصوصيات الخطاب الشعري ومكوّناته، يستدعي التركيز على البنية النصيّة، وكيفيّة تشكيلها واستنزاف دلالاتها عبر التحليل والتأويل، ثمّ محاولة العثور على مضامينها وتحديد مرجعياتها، ورصد أبعدها الدلاليّة في السيّاق والإحاطة بالبنى الكبرى التي يتمحور حولها الخطاب.

ولما كانت لسانيات النص تهتم بدراسة النص باعتباره الوحدة اللغوية الكبرى، وذلك لعنايتها بجوانب عديدة أهمها التماسك النصي أو الترابط النصي والذي يحوي جانبين هما: الجانب الشكلي والجانب الدلالي، وبالتالي رصد النظام الكلي الحاكم للنص الذي يخلق بنية النص، التي تمتلك تنظيمًا داخليًا خاصًا ورؤية دلالية خاصة بها ويسعى نحو النص إلى كشف ذلك التنظيم من خلال دراسة وسائل الترابط في النص، إذ اعتمدت هذه الوسائل والآليات بغية البرهنة على هذا التلاحم.

من أجل ذلك كله فضّلت أن تكون مجالا لدراستي وإسقاطاً لهذه الآليات على أحد الشعراء المعاصرين المتميّزين – وإن لم يذع صيته كثيرًا في الجزائر – إلا أنني ومن خلال قراءتي واطلاعي على بعض دواوينه، اكتشفت ما يملكه هذا الشاعر الفذّ من لغة راقية تجمع بين جمال اللّغة التّراثية، وموحيات اللغة المعاصرة، إضافة إلى النفس الصوفي الذي كان حاضرا بقوة في شعره، ولتأطير هذه المقصديّة البحثية وهذه الميولات العلمية كان اختياري لموضوع البحث، فكان موسوما بـ: **" بنية الخطاب في شعر عبد القادر الحصني" – دراسة تحليلية من منظور لسانيات النص".**

فقد تولّدت لديّ رغبةٌ كبيرة لإنجاز دراسة تمكّن من النّفاذ إلى عمق شعره، وهذه الرّغبة دعّمتها دواعي أخرى كانت حافزًا للمضيّ قدمًا في هذا الموضوع، وإن تنوّعت بين ما يربط بحقل الدراسة، وبين ما يرتبط بالشاعر المدروس، وتمثلت في:

– يعد الشاعر عبد القادر الحصني من بين أبرز الأقلام الشعرية المتميزة في الآونة الأخيرة على الساحة العربية المعاصرة.

– إن الخطاب الشعري المعاصر غنيٌ بدلالات جديدة وتصورات ورؤى ضمنية متنوعة.

– امتلك الشاعر عبد القادر الحصني كغيره من الشعراء خصائص التجربة الشعرية واهتم بأهم القضايا المعاصرة، التي تخص الوضع العربي عموما والسوري خصوصا دون الانفعال المتوتر أو اللغة الصاخبة ذات الرنين، إذ تكمن مهارة الشاعر في أنه يقول ما يريد بطريقة هادئة متبصرة، ولكن دون الركون إلى المباشرة في الطرح، أو الوضوح في المرامي الشعرية.

– مقدرته الفذّة على الربط بين مقاطع النص / الخطاب الشعري بخيط من الإيحاء الخفي، وهذا ما جعلني أختار من دواوينه الكثيرة أربعة دواوين وهي:

بالنار على جسد غيمة 1976، الشجرة وعشق آخر 1980، كأني أرى 2006، وماء الياقوت 2008، فرغم توزعها على ثلاثة عقود إلا أن الشاعر استطاع ملاحقة أفكاره الرئيسة دون الاستسلام لإغراء اللغة الخادع.

– الرغبة في إماطة اللثام عن مشروع الشاعر وتقديمه بوضوح وجلاء، حتى يتسنّى للطلبة والباحثين أن يعطوه حقه شرحا وتحليلا ونقدا.

أما فيما يتعلق بمجال الدراسة:

– ميولي إلى الدراسات اللغوية عامّة وممارستها على النصوص الأدبية، إذ خضت غمار التجربة في مرحلة الماجستير مع الرواية، وارتأيت أن تتنوع إلى النص الشعري المعاصر في هذه المرحلة كونه غنيا بدلالات جديدة، وتصورات ورؤى ضمنيّة متنوعة.

– مقاربة الخطاب الشعري من منظور لساني نصي، وتناوله بالتحليل، بغية الكشف عن مدى فاعلية أدوات الاتساق والانسجام في تحقيق التماسك والتلاحم ومدى اعتماد الشاعر عليها في دواوينه.

ولذلك ترمي هذه الدراسة إلى تحقيق جملة من الأهداف أبرزها:

– الكشف عن آليات الاتساق النّصي ومدى تحقّقها في الخطاب الشعري المعاصر بخاصة أن الشعر ظاهرة فنيّة إبداعيّة تستعمل فيه علامات اللغة لتوصيل المضمون الذي هو بناء معقد، لذا يتوجب على الشاعر حين نظمه لقصائده مراعاة ما يسمى بالترابط الرصفي أو الشكلي.

– الكشف عن مدى حضور وسائل الانسجام كسبيل للولوج إلى مضامين النص وخباياه التي تختلف وتتعدد وتتنوع كل بحسب قراءته وتوجّهاته وطريقة تناوله للنص.

– تقديم دراسة لغوية تتسم بالجدّة والحداثة لارتباطها بأحد الشعراء المعاصرين المتميّزين الذين يتسم شعرهم بالغموض والرمزية.

وبغية تحقيق هذه الأهداف كان المنهج الأنسب لهذه الدراسة هو المنهج الوصفي الإحصائي فهو يصف الظاهرة الأدبية بتسليط الضوء عليها، كما أنه يحللها ويحدد المتغيرات التي تطرأ عليها بعد إحصائها. ووفقا لمجال الدراسة النصية المعتمدة، اقتضت طبيعة الموضوع تقسيم الموضوع إلى:

مقدمة: كانت بمثابة تقديم للموضوع وبيان أهميته مع طرح للإشكالية التي يسعى للإجابة عنها.

وبالنسبة للفصول التي تكوّن منها البحث كانت كالتالي:

الفصل الأول: لسانيات النص: المفاهيم والاتجاهات.

الفصل الثاني: الاتساق النصي في شعر عبد القادر الحصني.

الفصل الثالث: الانسجام النصي في شعر عبد القادر الحصني.

خاتمة: ضمّنتها أهمّ النتائج المتوصّل إليها بعد الدراسة.

تعددت المراجع التي أفدت منها، وتنوعت بين المصادر التراثية والمراجع الحديثة سواء العربية أو المترجمة، والمقالات والحصص المتلفزة، ذلك أنني لم أهمل أي مرجع بإمكانه أن يثمّن هذا البحث للوصول إلى تحقيق أهدافه، إذ أفدت من المصادر التراثية وخاصة عند التأصيل لبعض المصطلحات وللكشف عن جذورها في التراث العربي،

كالنص والخطاب، وكذلك استقيت من بعض المقالات التي تناولت الشاعر بالبحث والدراسة، وحتى الحصص التلفزيونية التي استضافت الشاعر، فكانت عبارة عن حوارات حول أسلوبه وطريقته في الكتابة الشعرية...

وباستثناء هذه المقالات والحصص، فإنه لم يتوفر لدي أي مرجع يدرس الشاعر – عبد القادر الحصني– إلا ما توفر عليه كتاب "خلف عربة الشعر" لثائر زين الدين والذي تحدث عن موضوع جزئي فقط له علاقة بالشاعر تمثل في استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر المعاصر.

ومن كل الروافد السابقة –مجتمعة– استقى البحث مادته، وإن كنت لا أدعي الإحاطة بكل الجوانب المتعلقة بالدلالات الضمنية لدى الشاعر، ولكنني اجتهدت لتقديم هذا الخطاب الشعري وفقا لقراءتي لبعض المقالات التي تناولته، ولكن من زاوية تتماشى مع طبيعة الدراسة.

وفي الأخير أقر بفضل مؤطر الأطروحة، أستاذي المشرف الدكتور "بلقاسم دفه" الذي لم يبخل علي بتوجيهاته البناءة، وملحوظاته السديدة فله مني جزيل الشكر.

كما أتقدم بالشكر والامتنان لأعضاء لجنة المناقشة لتكرّمهم قبول قراءة الأطروحة بغية تقييمها، وتكبّدهم عناء قراءتها ولإضفاء لمستهم العلمية عليها التي ستزيد البحث إثراء.

ختاما آمل أنني قد حققت بعض ما أصبو إليه، وأن يكون في عملي بعض النفع والإفادة، فهذا جهدي ، وآمل من الله تعالى أن يوفقني إلى سواء السبيل.

والله الموفق.

الفصل الأول

لسانيات النص:

المفاهيم والاتجاهات

شهد العالم العربي حركة واسعة في محاولة تحديد دلالة الخطاب الأدبي وسماته، وقد عرفت هذه الحركة انتشاراً واسعاً في أوساط النقاد العرب، كلٌّ يدلي بدلوه في هذا المجال ويعطي حجته نظرياً وتطبيقياً. بيد أن تلك المفاهيم والطروحات رغم علائقيتها بالموروث العربي الإسلامي، إلا أنها لم تخل من تأثر بالمناهج النقدية لسانية كانت أو أسلوبية.

أولاً- تعريف الخطاب:

1 - لغة:

جاء في لسان العرب: "الخطبُ: الشأن أو الأمر، صَغُرَ أو عَظُمَ؛ و قيل: هو سبب الأمر. يقال ما خطبك؟ أي ما أمرك؟ (...) والخطب: الأمر الذي تقع فيه المخاطبة، والشأن والحال، ومنه قولهم: جلّ الخطب، أي عظم الأمر والشأن. (...) يقال: خطب فلان إلى فلان فخطّبه وأخطبه أي أجابه. والخطاب والمخاطبة: مراجعة الكلام وقد خاطبه بالكلام مخاطبةً وخطابًا، و هما يتخاطبان".[1]

فممّا سبق نرى أن مادة (خطب) تتعدد معانيها بحسب سياقها الواردة فيه بين الشأن والاستفهام عن الحال أو الأمر والجواب ومراجعة الكلام وكلها تدل على أنها تتم في سياق شفهي في أغلبها بين شخصين يتخاطبان أو يتحادثان أي يتبادلان الكلام أو المحاورة.

([1]) ينظر: ابن منظور، لسان العرب، تح: عبد الله الكبير وآخرون، دار المعارف، القاهرة – مصر، (د.ط)، 1981، 9 /1194. مادة (خطب)

كما ورد في معجم "مقاييس اللغة": "(خطب) الخاء والطاء والباء أصلان: أحدهما الكلام بين اثنين، يقال خاطبه ويخاطبه خطابا، والخطبة من ذلك. (...) والخطبة الكلام المخطوب به (...) وأما الأصل الآخر فاختلاف لونين"[1]

يذهب "ابن فارس" (ت 395 هـ) إلى أن مادة "خطب" تتراوح بين معنيين فقط وهما: إما الكلام بين اثنين أو الاختلاف بين اللونين، فيحتاج الخطاب إلى متكلم و مستمعين إذا كان خطبة.

أما الخطاب عند "الزمخشري" (ت 538 هـ): "هو المواجهة بالكلام"[2]. وفي هذا إشارة صريحة إلى المواجهة أو المقابلة التي تتطلب ردا عن سؤال يطرح مشافهة ومباشرة كذلك الحال في ما خطبك؟ التي تستوجب إجابة شفهية مباشرة وواضحة للإفهام. وبالتالي تحويل الكلام من المتلقي إلى المرسل أي تبادل الكلام.

أما في المعاجم اللغوية الفرنسية فإن كلمة Discours ذات الأصل اللاتيني Discours المأخوذ من الفعل Discurrere الذي يعني" الجري هنا و هناك" أو "الجري ذهابا و إيابا" فهو فعل يتضمن التّدافع الذي يقترن بالتلفّظ العفوي وإرسال الكلام أو المحادثة الحرّة والارتجال"[3]

و جاء في المعجم العربي الأساسي:" الخطاب كلام يوجّه إلى الجماهير في مناسبة من المناسبات، و مثّل لذلك بخاطب العرش في الدولة الملكية، و الخطاب الجمهوري أو الرئاسي في الدول الجمهورية"[4]

([1]) ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، تح: ابراهيم شمس الدين ، ط 2 ، دار الكتب العلمية ، لبنان، 2008، 1/ 368 مادة (خطب).

([2]) الزمخشري، أساس البلاغة، تح: عبد الرحمن محمود ، دار المعرفة ، بيروت – لبنان،ص :368 (مادة خطب).

([3]) عبد الرحمان حجازي، الخطاب السياسي في الشعر الفاطمي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2005 ص20.

([4]) المعجم العربي الأساسي للناطقين باللغة العربية و متعلميها، إعداد مجموعة من كبار العلماء اللغويين العرب بتكليف من المنطقة العربية للتربية و الثقافة و العلوم، ص :404.

إذ تتقاطع اللغة العربية مع الأجنبية في تحديدهما لمفهوم الخطاب من خلال معنى التلفظ و القول بين طرفين.

إن مفهوم الخطاب في اللغتين العربية والفرنسية يقوم على أساس التلفظ، و يعني الكلام أو الحديث أو اللغة المستعملة بين طرفين أي لغة التفاعل و التواصل.

2- اصطلاحا:

اختلف الدارسون و النقاد المتخصّصون في وضع تعريف محدّد للخطاب، كما اختلفوا في تحديد أنواعه، و يرجع ذلك إلى صعوبة هذه العملية، و هو دليل على ما في اللغة من تعقيد و تداخل بين مختلف ظواهرها، فضلا على تعدّد الوجهات الوظيفيّة، إذ تتراوح بين السّرد و الوصف و الشرح و الاستدلال، فهي في معظم الأحيان لا تخضع لانسجام تام.

أ- عند العرب القدماء :

اهتم كل من علماء اللغة والفقه والتفسير بتقديم مفهوم للخطاب نظرا لاهتمامهم بدراسة الخطاب القرآني، و اختلف هذا المفهوم تبعًا لمجال الدراسة.

فهذا "ابن جني" (ت 392 ه) يقدم مفهوما للكلام يحيل إلى مفهوم الخطاب إذ يعرف الكلام بأنه :" كل لفظ مستقل بنفسه، مفيد لمعناه" [1] ، و يضيف في موضع آخر بأنه:" الجمل المستقلة بأنفسها الغانية عن غيرها"[2]

و هذا يعني أن دلالة الكلام ترتبط بنظم الألفاظ التي ضُمت لتكوّن جملا مستقلة بأنفسها وفق سياق معين، فاستغنت بنفسها دلاليا عن غيرها.

أما الأصوليون، فيدل لفظ الخطاب في عرفهم على ما خوطب به، و هو الكلام.

([1]) ابن جني: الخصائص، تح: محمّد علي النجّار، سلسلة القسم الأدبي، دار الكتب المصرية / المكتبة العلمية، ط2، 1952، 1/ 41.

([2]) المرجع نفسه، ص :19.

و قد عرف "الآمدي" (ت 370 ه) الخطاب مع مراعاته لقصد الإفهام كخصوصية بقوله: "إن اللفظ المتواضع عليه، المقصود به إفهام من هو متهيّء لفهمه"[1]

و يرى "إدريس حمادي" أن هذا التعريف يبين بأن الحركات و الإشارات المبهمة ليست من الخطاب لأنها غير متواضع عليها، كما أن الخطاب الذي لا يقصد به إفهام المستمع أو الكلام الذي يوجه لمن ليس متهيّئا للفهم كالنائم و نحوه ليس من الخطاب كذلك ، إذ أن المتكلم له قصدان من الخطاب؛ قصديّة السامع الذي يتلقى خطابه و قصدية المعنى الخاص الذي يقصده بكلامه. [2]

أما علماء التفسير فقد اهتموا بشرح مفردة الخطاب التي وردت في القرآن الكريم بصيغ مختلفة، والتي جاءت أحيانا بصيغة الفعل في قوله تعالى: ﴿وَإِذَا خَاطَبَهُمُ ٱلْجَٰهِلُونَ قَالُواْ سَلَٰمًا﴾[3] ، وقوله تعالى: ﴿ وَلَا تُخَٰطِبْنِي فِي ٱلَّذِينَ ظَلَمُوٓاْ إِنَّهُم مُّغْرَقُونَ ﴾[4].

وجاءت أحيانا بصيغة الاسم في قوله تعالى: ":﴿رَّبِّ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضِ وَمَا بَيْنَهُمَا ٱلرَّحْمَٰنِ لَا يَمْلِكُونَ مِنْهُ خِطَابًا﴾[5]. وقوله عز وجل: ﴿وَشَدَدْنَا مُلْكَهُۥ وَءَاتَيْنَٰهُ ٱلْحِكْمَةَ وَفَصْلَ ٱلْخِطَابِ﴾[6]. ويحصر الزمخشري فصل الخطاب بقوله: "البيّن من الكلام..." الذي يتبيّنه من يخاطب به، لا يلتبس عليه. وأردت بفصل الخطاب: الفاصل من الخطاب الذي يفصل بين الصحيح والفاسد، والحق والباطل، والصواب والخطأ... ويجوز أن يراد

([1])الآمدي: الإحكام في أصول الأحكام، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ط، 1980، 136/1.

([2]) ينظر: إدريس حمادي، المنهج الأصولي في فقه الخطاب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1998، ص: 24.

([3]) سورة الفرقان، الآية: 63.

([4]) سورة المؤمنون، الآية: 27.

([5]) سورة النبأ، الآية: 37.

([6]) سورة ص، الآية: 20.

بالخطاب القصد الذي ليس فيه اختصار مخل ولا إشباع ممل" [1] ، فالذي يهمّنا من الخطاب هو تحقيق القصد الذي أنشئ لأجله مع تفادي الاختصار و الإطالة.

ب- عند المحدثين:

إن مفهوم الخطاب اللساني حديث نسبيا و تحديده من الأمور المستعصية نظرا للتطور السريع الذي حصل في علم اللسانيات ، فقد اختلط هذا المفهوم و التبس بغيره من المصطلحات بخاصة مصطلح "النص" و يكاد يجمع كل المتحدثين عن الخطاب و تحليل الخطاب على ريادة " زليغ هاريس" (Zellig Harris) في هذا المضمار من خلال بحثه المعنون بـ "تحليل الخطاب" إذ يعتبر هذا الأخير أول لساني حاول توسيع حدود موضوع البحث اللساني بجعله يتحدى الجملة إلى الخطاب.

ب1- مفهوم الخطاب في الثقافة العربية:

في الوقت الذي كان أعظم اهتمام علماء اللغة بالجملة المفردة أو مجموعات الجمل المفردة، نشر "هاريس" بحثا بعنوان "تحليل الخطاب" (Discourse analysis) سنة 1952، وبذلك يُجمع كل المتحدثين عن الخطاب وتحليله على ريادته في هذا المضمار إنه أول لساني حاول توسيع حدود موضوع البحث اللساني بجعله يتعدى الجملة إلى الخطاب.

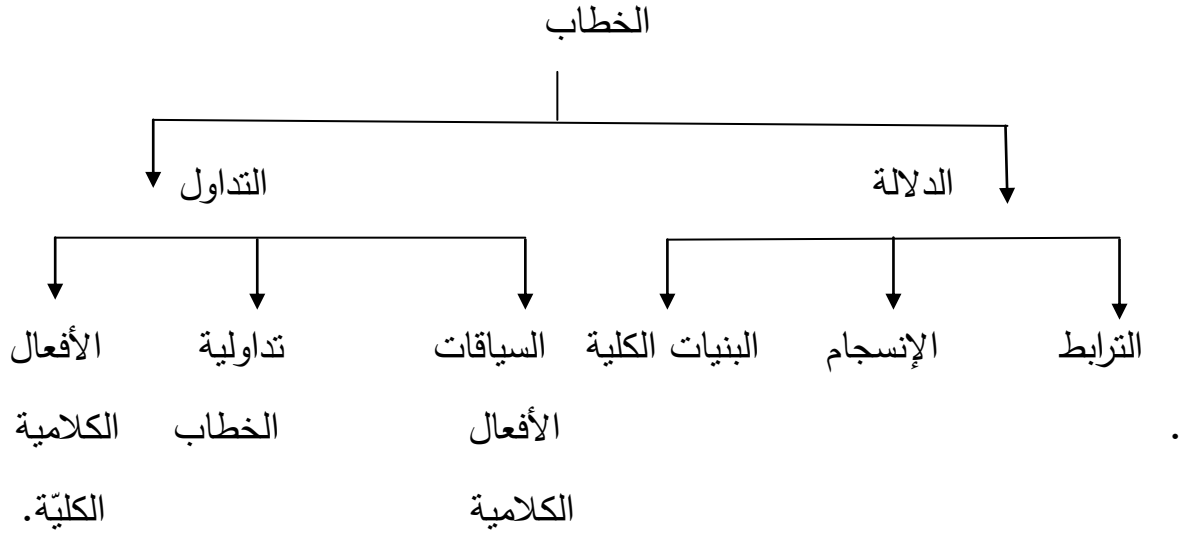
كثيرة هي الدراسات العربية والمقاربات التي تناولت مفهوم الخطاب وسنتناول أهمها حيث تنوعت تبعا لتنوع اتجاهات النقاد حيث:

- يرى "صلاح فضل" أن الأدب : " خطاب نصّي كلي وليس وحدات مشتّتة وهذا تصوّر الأقدمين الذي أبعدهم عن معرفة خواصه الحقيقية ، وجعلهم ينظرون إليه نظرة معيارية مغفلين أحكام الواقع وقوانينه المتغيرة ".[2]

([1]) الزمخشري، تفسير الكشاف عن حقائق وغوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، دار الكتاب العربي لبنان، د.ط، 1947، 77/4، 80.

([2]) صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، ع 164، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت ، 1992، ص: 07.

لكن "محمد خطابي" يرى أن الخطاب يتفرع إلى قسمين رئيسين وعرض المظاهر المندرجة تحتها على شكل خطاطة كالتالي: [1]



.

الأفعال الكلامية الكليّة.

الأفعال الكلامية الخطاب

أما "عبد السلام المسدّي" فيلحّ على الوظيفة التواصلية للخطاب من خلال تساؤله : " هل للحدث اللغوي – نفعيا كان أو إبداعيا– من شرعية وجود إن لم يرتبط بإجراء دلالي أو إلزام واقعي؟ بل هل يتصور أن يؤدي البث الفني وظائفه التأثيرية بمعزل عن إبلاغ رسالته الدلالية الإلزامية [2].

فالخطاب هو واسطة بين مرسِل ومرسَل إليه لما يحمله من تفاعل وتحاور من أجل التواصل الذي هو " تبادل أدلّة بين ذات مرسِلة وذات مستقبلة، حيث تنطلق الرسالة من الذات الأولى نحو الذات الأخرى ، وتقتضي العملية جوابًا ضمنيًّا أو صريحا عمّا تتحدث عنه". [3]

([1]) محمد خطابي، لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، بيروت ، – لبنان، ط2، 2006، ص: 16،17.

([2]) عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس، ط2، 1982، ص: 121.

([3]) دي بو حراند روبرت، النص والخطاب والإجراء، تر تمّام حسّان، عالم الكتاب، القاهرة، ط1، 1998، ص: 414.

والمقصود بالخطاب هنا الكلام الذي يوجهّه المخاطِب إلى المخاطَب الذي يفهم هذا المنتوج اللغوي، مع الاعتناء بدور السّياق وعناصره وتوظيفها في إنتاج الخطاب وفهمه وتأويله التأويل الصحيح لأن وضع الخطاب ضمن سياقه الصحيح يؤدي حتما إلى التأويل الصحيح.

أما الخطاب على المستوى البسيط فهو "كل كلام تجاوز الجملة الواحدة سواء كان مكتوبا أو ملفوظا"[1] فهذا التعريف يركز فقط على الجانب الكمّي المادي للخطاب ، ولا يهم إن كان مكتوبا أو منطوقا ، ما يهم هو أن يتجاوز الجملة كمًّا.

في حين يرى " رابح بوحوش" أن : "الخطاب جسم عجيب زئبقي يشبه السمكة في البحر ، عبثا تحاول إمساكه باليد ، فهو ينفلت من كل شيء : من المنهج ، وسوط الناقد ومن السلطة و الأنظمة الجائزة"[2] وبالتالي من الصعب علينا تحديد ملامحه نظرا لطبيعته العجيبة الزئبقية ، وهذه الطبيعة تجعله ينفلت من المنهج وسوط الناقد....

كما يعرَّف الخطاب الأدبي : "بأنه تحويل لغة عن لغة موجودة سلفا، وتخليصها من القيود التي يكبّلها بها الاستعمال و الممارسة ، فالخطاب الأدبي بهذا المعنى كيان عضوي يحدّده انسجام نوعي ، وعلاقه تناسب قائمة بين أجزائه"[3] .

إن عملية التحويل التي تحدث عند إنتاج الخطاب تشير إلى كسر النظام – نظام لغة الاستعمال والممارسة – مما يخلق لنا كيانًا عضويا جديدا ذا انسجام نوعي ، بمعنى دلالات جديدة كليّا تربطها علاقات تناسب بين أجزاء هذه الدلالات ليولد بذلك الخطاب الأدبي بصورة جديدة ومتجدّدة تبعا لعملية التحويل.

([1]) ميجان الرويلي وسعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت ط 4، 2005، ص: 155.

([2]) رابح بوحوش، الشعريات و مناهج اللسانيات في تحليل الخطاب، مجلة الموقف الأدبي، ع 414، اتحاد الكتاب العرب– دمشق، 2005، ص 37

([3])عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، الدار العربية للكتاب، ليبيا / تونس، ط2، 1982، ص: 112.117

وتشير "خلود العموش" إلى أن "الخطاب كلمة تستخدم للدلالة على كل كلام متصل اتصالا يمكّنه من أن ينقل رسالة كلامية من المتكلم أو الكاتب"[1]

فالخطاب يرتبط بالضرورة برسالة كلامية، متصلة، تُنقل من متكلم إلى مستمع في إشارة منها إلى شفويته ، و قد يكون كتابيا إذا كان من كاتب إلى قارئ.

و مما لا شك فيه أن الأدب هو خطاب موضوعه و أداته هي اللغة فهو فاعلية لغوية دون وظيفة مرجعية "ما يميز الخطاب الأدبي انقطاع وظيفته المرجعية، لأنه لا يرجعنا إلى شيء و لا يبلّغنا أمرا خارجيا. و إنما هو يبلّغ ذاته [...] و لما كفّ النص عن أن يقول شيئا عن شيء إثباتا أو نفيا، فإنه غدا هو نفسه قائلاً و مقولاً، و أصبح الخطاب الأدبي من مقولات الحداثة..." [2] فالخطاب الأدبي يبلّغنا بذاته عن ذاته، فغدا بذلك هو القائل والمقول دون أي وظيفة مرجعية و دون أن يرجعنا إلى شيء.

بينما يرى "محمد مفتاح" أن الخطاب "مدوّنة حدث كلامي ذي وظائف متعددة"[3].

فهذا التعريف يشير على أن الخطاب مؤلّف من كلام يهدف إلى وظائف عديدة أهمها التواصل، أو توصيل المعارف و المعلومات، ثم التفاعل بحيث يسهم في إقامة علاقات بين أفراد المجتمع، و هو مغلق تبعا لسمته الكتابية، و لكنّه منبثق من الناحية المعنوية وتداولي حيث يولد من أحداث و تتولد عنه أحداث.

أما "يمنى العيد" فترى: أن الخطاب نوعان:" يندرج الأول تحت نظام اللغة وقوانينها وهو النص الأدبي، ويخرج الثاني من اللغة ليندرج تحت سياق العلاقات الاجتماعية يضطلع بمهمة توصيل الرسالة الجديدة، وهو الخطاب، الأول فضاؤه واسع، أما الثاني

([1]) خلود العموش، الخطاب القرآني دراسة في العلاقة بين النص و السياق، الجامعة الهاشمية، عالم الكتب الحديث جدار للكتاب العالمي، إربد، لبنان، 2008، ص: 24.

([2]) عبد السلام المسدي، الأسلوبية و الأسلوب، ص :116.

([3]) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، ط3، 1992، ص:120 .

فيمعن في الصياغة باحثا عن المرجع" [1] ، فهذا تمييز بين نوعين من الخطاب الأول أدبي يخضع لقوانين اللغة و نظام الكتابة و التدوين، أما الثاني فهو الخطاب العادي الذي يخضع لسياق العلاقات الاجتماعية المؤقتة حسب الظرف، و ما يهمه فقط هو توصيل الرسالة الجديدة المناسبة لذلك المقام.

ويشير "عبد الواسع الحميري" إلى أنه" يمكن النظر إلى الخطاب بوصفه "بنية التلفظ" أو بوصفه نظاما مركّبا من عدد من الأنظمة التوجيهية و التركيبية و الدلالية والوظيفية (النفعية) التي تتوازى و تتقاطع جزئيا أو كليا في ما بينها، و مثال ذلك الخطاب البياني المركب من ثلاثة أنظمة على الأقل وهي:

1- نظلم التوجيه البياني الخاضع لمعيار علم البلاغة التقليدية.

2- نظام التركيبية الخاضع لمعيار علوم النحو و المعاني.

3- نظام الدلالة أو الإيجاز بالمعنى الخاضع لمعيار علم البيان التقليدي.[2]

ويمكن القول كذلك أن "الخطاب: هو الوحدة الكلامية التي تنتج عن عملية تخاطب"[3]

إن عملية التخاطب تتم بواسطة اللّغة، حيث تستدعي بالضرورة متكلّمًا ومخاطَبًا، ويكونان حاضرين معا أثناء التخاطب وخاصة إذا كان هذا الخطاب شفهيا مما يستلزم التجاور والتقارب أيضا ، وهو ليس شرطا إذا كان هذا التخاطب عن طريق الكتابة.

([1]) رابح بوحوش، الأسلوبيات وتحليل الخطاب، منشورات جامعة باجي مختار – عنابة، 2006، ص: 90.

([2]) ينظر: عبد الواسع الحميري، ما الخطاب؟ و كيف نحلله؟ المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، بيروت- لبنان، ط1، 2009، ص: 9-11.

([3]) مريم فرنسيس، في بناء النص ودلالته (نظم النص التخاطبي الإحالي)، منشورات وزارة الثقافة، الجمهورية العربية السورية، دمشق، 2010، ص: 65.

ولفظ الخطاب من حيث معناه اللغوي يدلّ على كل ملفوظ أكبر من الجملة منظورا إليه من حيث قواعد التسلسل الجملي، ومن وجهة نظر اللسانيات فإن الخطاب لا يمكن أن يكون سوى مرادف للملفوظ"[1] .

فالخطاب عبارة عن ملفوظ، و كلمة ملفوظ تومئ الى عنصر المشافهة بالدرجة الأولى، وهذه المشافهة تتطلب مخاطَبا ومخاطِبا، وهذان العنصران لا يتم الحديث إلّا بهما، فالمخاطِب يؤلف الرسالة موجّها إيّاها للمخاطَب الذي يفكّ رموزها لفهمها، وهذه المرسَلة يجب أن تنتمي إلى نظام مشترك بين طرفي التواصل ليتمكّن كل منهما من فهم الآخر و إفهامه، بعد مرور الرسالة بجملة من العمليات الذّهنية والفيزيائية والفيزيولوجية.

أما الخطاب في عرف الأسلوبية فهو: "سيرورة متجلّية كأثر لتكوين المعنى في سياق مجموعة أفعال تواصلية تقوم في تكوينها على مستويين:

- مستوى البنية السطحية
- مستوى البنية العميقة.[2]

فالخطاب يتضمن عدّة مفاهيم فرعية يقوم عليها بناؤه، وهذا يحيلنا إلى مفهومي الآنية والزمانية عند "فردينان دو سوسير" (Ferdinand De Saussure)، وبمفاهيم المعنى والتواصل، أما البنية السطحية والبنية العميقة فترتبط بمفاهيم "غريماس" (A. J. Greïmas) لتحليل الخطاب.

وتنظر الأسلوبية إلى الخطاب الأدبي على أنه: "إنجاز لغوي يقوم من خلفه نظام حضاري، لأن الصّلة بينهما هي الاشتراك في اللغة، فالنقد الأسلوبي ينظر إلى الخطاب الأدبي على أنه فكر يفسّره فكر، دون إحالة النص إلى غير ذاته لتحديد معناه".[3]

---

[1] نور الدين السّد، مفارقة الخطاب للمرجع، مجلة الكاتب، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع 51، 52، 2001، ص 170. نقلا عن: نعمان بوقرة الخطاب الأدبي ورهانات التأويل، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، ص: 18.

[2] نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة، د.ط، 1997، 2 /80.

[3] ينظر: المرجع نفسه ، ص :83.

وهذا يعني أن الخطاب يفسّر بنفسه في حدود منتوجه دون أي مرجعية أو تناص أو تقاطع مع نصوص أخرى ، فهو الناطق بمعناه.

ب2- مفهوم الخطاب في الثقافة الغربية:

ترجع إلى "أفلاطون" أول محاولة جادة تهدف إلى ضبط المفهوم الفلسفي للخطاب انطلاقا من الجذر "لوغوس"، أي القواعد العقلية المحددة، ثم جاء كتاب "ديكارت" Discours de la méthode فيما بعد دليلا على العناية الخصبة بالخطاب الفلسفي ومؤشرا على العناية بالمصطلح في هذا الميدان "لوغاس" الأمر الذي يمكن معه القول بأن تلك المحاولة الأولى كانت بادرة إلى بلورة ملامح الخطاب الفلسفي الحقيقي في الثقافة اليونانية[1]، وسرعان ما أصبح الخطاب في العصر الحديث موضوعا للبحث في الفكر العربي، إذ خصّه كثير من المفكرين والفلاسفة بالعناية والاهتمام، وهو ما يدل على خصب البحث في الخطاب، فقد عرّف "هاريس" الخطاب بأنه: "ملفوظ طويل أو متتالية من الجمل تكوّن مجموعة منغلقة يمكن من خلالها معاينة بنية سلسلة من العناصر بواسطة المنهجية التوزيعية و بشكل يجعلنا نظلّ في مجال لساني محض". [2]

وبمقتضى هذا التعريف نجد أنّ "هاريس" يسعى إلى تطبيق المنظور التوزيعي على الخطاب كما أنه يساوي بين المنطوق و المكتوب طال أو قصر، و سواء تشكّل من جملة واحدة أو عدة جمل.

أما "إميل بنفنست" (Emile Benveniste) فإنه يعرّف الخطاب انطلاقا من الملفوظ فيرى بأنه:" كل تلفّظ يفترض متكلّما و مستمعا، و عند الأول هدف التأثير على الثاني

---

(1) ينظر: عبد الله إبراهيم الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، تداخل الأنساق والمفاهيم ورهانات العولمة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1991، ص: 103.

(2) ينظر: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي(الزمن ـ السرد ـ التبئير)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ، ط 3، 1997، ص:17.

بطريقة ما"[1]. فالخطاب عند "بنفنست" هو توظيف الملفوظ في عملية التواصل، الذي يقتضي بالضرورة وجود مخاطِب و مخاطَب و رسالة معيّنة بحسب المقام، وعند المتكلم نيّة التأثير في المستمع. فعلى عكس" ز. هاريس" و التوزيعيين الذين يقفون عند الملفوظ نجد " بنفنست" يقيم مع العديد من اللسانيين الغربيين مفهوم "التلفظ" (l'énonciation) وهو يعني الفعل الذاتي في استعمال اللغة: إنه فعل حيوي في إنتاج نص ما كمقابل للملفوظ باعتباره الموضوع اللغوي المنجز و المنغلق و المستقل عن الذات التي أنجزته ، و هكذا يتيح التلفظ دراسة الكلام ضمن مركز نظرية التواصل ووظائف اللغة ، ويرى "بنفنست" أن التلفظ هو موضوع الدراسة و ليس الملفوظ[2]، ويضرب "عبد الواسع الحميري" مثالا على ذلك الخطاب البياني و الذي يتكوّن من ثلاثة أنظمة على الأقل وهي معيار البلاغة التقليدية ومعيار النحو و المعاني الذي يندرج تحت نظام التركيب و معيار البيان النقدي الذي يندرج تحت نظام الدلالة أو الإيعاز بالمعنى" ، و"المحادثة أبرز أشكال الخطاب وأدلّها على طبيعة الاتصال التي تتسم بالتفاعل وتعدد الأطراف...إن قواعد المحادثة تمثل جزءً جوهريا من تحليل الخطاب"[3]

"فالمحادثة وحدة تفاعل اجتماعية تتكوّن من سلسلة متشعّبة من أحداث (لغوية) وتحدَّد ارتباطاً بسيّاق اجتماعي"[4] بما يضمن لها التفاعل، وإشراك جميع الأطراف لذلك فالمحادثة تمثل الجزء الأساسي ، والأهم في تحليل الخطاب، لقد انصب مفهوم "التلفظ"

([1]) المرجع السابق ، ص: 19.

([2]) ينظر، سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، ، ص: 19.

[3] ينظر: هـ دوجلاس براون: أسس تعلم اللغة وتعليمها، تر: عبده الراجحي و علي علي أحمد شعبان، دار النهضة العربية للطباعة والنشر – بيروت، 1994، ص 253، 254.

[4] فان دايك، علم النص (مدخل متداخل الاختصاصات)، تر: سعيد حسن بحيري، دار القاهرة للكتاب – القاهرة، ط1، 2001، ص : 375.

في تناول العلاقة بين المتكلّمين وسياق الحديث، فيمكن النظر إلى هذه العلاقة من خلال أقوال المخاطب التي تتحوّل إلى أفعال[1] .

وما دام التلفظ يعني إنتاج الملفوظ، فتنوّع كيفيات الأداء التلفظي يعني تنوّع الملفوظ (الخطاب) ودلالته، إنّ الخطاب رغم كونه شكلا لا يمكن أن نلاحظ من خلاله ما نريد، فهو ليس شفّافا. إذ يتضح شكله دون باطنه في أغلب الأحيان[2] .

فالخطاب ليس بهذه البساطة وليس مجرد مجموعة من الجمل الواضحة الشفّافة التي تبرز معانيها بكل وضوح وسهولة، على العكس إنه قوّة كامنة خفية متشابكة، تندمج فيما بينها لتولّد فيه طاقة كامنة تحرّك باطنه، وتضمن فاعليته من خلال جهد المتلقي لفهمه وسبر أغواره وخفاياه.

ومن النقّاد الذين اعتنوا بالخطاب نجد "ميشال فوكو" (Michel Foucault)، إذ يرى أن مصطلح الخطاب يدلّ على منظومة فكرية أو لغوية ، باعتباره مصطلحا نشأ في الفلسفة، ثم دخل مجال الدراسة الأدبية، والتعريف الأكثر إيجازا أو تعميما في تلخيص مفهوم الخطاب حسب "فوكو" هو: "كونه نظام تعبير متقن ومضبوط"[3] فرغم تأكيده على أن الخطاب نظام متقن وبأنه مضبوط أي محدّد المعالم وواضح، إلا أنه يشير في موقع آخر إلى أن مصطلح الخطاب يشوبه الاضطراب والتقلب حيث يقول: "بدل أن أقلص تدريجيا من معنى كلمة "الخطاب" ومالها من اضطراب وتقلب، أعتقد أنني في حقيقة الأمر أضَفتُ لها معان أخرى، بمعالجتها أحيانا "كمجال عام لكل العبارات" وأحيانا

---

[1] ذهبية حمو الحاج، لسانيات التلفّظ وتداولية الخطاب، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، 2005، ص :12.

[2] المرجع نفسه، ص :136.

[3] ميشال فوكو، حفريات المعرفة ، تر: سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، ط2، 1987، ض 34.

"كمجموعة من العبارات الخاصة"، وأحيانا أخرى "كممارسة منظمة تفسر وتبرّر "العديد من العبارات"[1]

فهذا يجعل الخطاب مفتوحا ومتشعبا ومن الصعب ضبطه على عكس التعريف الأول، فهو تارة مجال عام لكلّ العبارات مما يجعله واسعا وتارة أخرى كمجموعة من العبارات الخاصة مما يضفي عليه نوعا من الخصوصية، وفي بعض الأحيان يكون ممارسة منظّمة ، والممارسة تشير إلى الفعل الحيوي المتجدّد طبعا حسب طبيعة كل موقف، ولتبرر العديد من العبارات.

كما تحدث "فوكو" عن الخطاب بوصفه وجودا ماديا مانعا لما لم يُقل، وكأنه يريد ثنائية الحضور والغياب: "...كل خطاب ظاهر ينطلق سرّا من شيء ما تمّ قوله، وهذا الما سبق قوله ليس مجرد جملة تم التلفظ بها، أو مجرد نص سبقت كتابته، بل هو شيء لم يُقل أبدا، إنه خطاب بلا نص، وصوت هامس همس النسمة، وكتابته ليس سوى باطن نفسها...فالخطاب الظاهر ليس في نهاية المطاف سوى الحضور المانع لما لا يقوله"[2]

أما "رولان بارت" (Roland Barthes) فيرى أن : "الخطاب جملة كبيرة تتجاوز مهام اللساني، أو هي تحتاج إلى لسانيات موازية للسانيات الجملة، ثم تجاوز هذه النظرة حتى صار الخطاب عنده رغبة ومتعة. ويرى أن المتعة واللذة طاقة فاعلة من طاقات الخطاب".[3] إن فكرة اللذّة جديدة لدى "بارت " من ناحيتين:

أولا: لأنها تسمح أن تساوي بين لذّة الكتابة ولذّة القراءة.

ثانيا: لأنها تحيل على شيء جمالي مجهول تماما، وفي نفس الآن لجمالية الأدب التي هي المتعة[4].

---

[1] المرجع السابق، ص 76.

[2] ميشال فوكو، حفريات المعرفة، ص: 25.

[3] رابح بوحوش، الأسلوبيات وتحليل الخطاب، ص: 86، 87.

[4] ينظر:عمر أوكان، لذة النص أو مغامرة الكتابة لدى بارت، إفريقيا الشرق، 1996، ص: 42.

ويرى "تزفيتان تودوروف" (Tzvetan Todorov) أن: "الخطاب نوعان: نقدي وأدبي فالخطاب الأدبي هدفه الأول التعبير، وهو جسم له ذاته وحركته وزمنه، وهو مختلف عن كل ما عداه، يخضع لانتظام داخلي لكنّه يتحرك بحرية مستقلة، ومن ثمّة فهو لون يختلف عن النص".[1] فأشار بذلك إلى أن الخطاب يختلف عن النص، سواء أكان النقدي أو الأدبي، الذي يهدف إلى التعبير بالدرجة الأولى، ولكنه يركّز على فكرة استقلال الخطاب عن كل الأنظمة الأخرى مما يجعله يتحرك بحرية.

أما "رومان جاكبسون" (Roman Jakobson) فيرى أن الخطاب الأدبي هو "نص تغلبت فيه الوظيفة الشعرية للكلام"[2] لقد تبنّى الاتجاه الشكلاني هذا المنطق، وجعل هدف دراسته هو الأدبية، وهي ما يجعل من عمل ما أدبيا.

ثانيا – مفهوم النص بين المنظور العربي و المنظور الغربي

أولا: لغـــة:

1- عند العرب:

تتضمن المصنفات المعجمية العربية معاني متعددة لمادة (ن/ص/ص) تتقاسمها دلالة مركزية هي :الرفع والإظهار و البروز و الانكشاف ففي لسان العرب لابن منظور (ت711ه) أن المادة المعجمية (ن/ص/ص) تعني النص وجمعه نصوص و أصله نصص على وزن فعل، فيقول: النص: رفعك الشيء، و نص الحديث ينصه نصا : رفعه، وكل ما أظهر فقد نص، يقال :نص الحديث إلى فلان رفعه ، وكذلك نصصته إليه، ونصت الضبية جيدها : رفعته ، ووضع على المنصة أي على غاية الفضيحة و الشهرة و الظهور و نص المتاع نصا جعل بعضه على بعض و نص الدابة ينصها نصا رفعها في السير وكذلك الناقة، والنص و النصيص: السير الشديد و الحث، ولهذا قيل :نصصت الشيء رفعته ،و منه منصة العروس.

---

[1] رابح بوحوش، الأسلوبيات وتحليل الخطاب، ص: 88، 89.

[2] نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب،2 /11.

وأصل النص :أقصى الشيء و غايته، ثم سمي به ضرب من السير سريع نص الرجل نصا: إذا سأله عن شيء حتى يستقصي ما عنده ، ونص كل شيء منتهاه كما أشار اللسان إلى معنى الثبات في مادة نص إذ قال نقلا عن الليث: النصنصة إثبات البعير ركبتيه في الأرض وتحركه إذا هم بالنهوض [1] ' فالمتتبع للتطور الدلالي لكلمة نص في انتقالها من الحسي إلى المعنوي نجدها كانت تحمل دلالة حسية مثل نصت الضبية جيدها رفعته أي أقامته ثابتا باتجاه ،و نفهم أيضا أنها أخرجت كل الطول المحتمل في جيدها ، ولم تبق مجالا لزيادة ولم تخف شيئا من ذلك الطول و المعنى بلغت في رفعه أقصى درجات الرفع الممكنة [2].

ومما جاء في اللسان: نص المتاع جعل بعضه على بعض فهذه دلالة حسية ملموسة ثم انتقلت هذه الدلالة إلى دلالة معنوية للنص، فكان الكلام المتراكب أو الجمل المتراكبة على بعضها البعض تسمى نصا [3] ،ومنها :نصت الضبية جيدها رفعته فهذه كلها دلالات حسية ثم تطور ليشمل معان معنوية دلالية إذ نجد: نص الأمور شديدها و كذلك نص الرجل:سأله عن شيء حتى يستقصي ما عنده.

و يورد المعجم الوسيط بعض الدلالات المولدة لمصطلح النص: (فالنص صيغة الكلام الأصلية التي وردت من المؤلف ، و النص مالا يحتمل إلا معنى واحدا أوما لا يحتمل التأويل، و منه قولهم : لا اجتهاد مع الكتاب والسنة ، و النص من الشيء منتهاه ومبلغ أقصاه يقال: نص الحديث :رفعه وأسنده إلى المحدث عنه) [4] ، فمعنى ذلك أن نعيد الكلام الذي يسمع كما هو بلا زيادة و لا نقصان و لا إضافة و لا حذف كما أنه لا يحتمل إلا معنى واحدا.

([1]) ابن منظور، لسان العرب مج 49،6/ 4442.
([2]) ينظر: عمر أبو خرمة نحو النص، نقد نظرية و بناء أخرى ،عالم الكتب الحديث ،الأردن، 2004، ص: 26
([3]) ينظر: المرجع السابق، ص: 26.
([4]) مجموعة من علماء مجمع اللغة العربية ، المعجم الوسيط،د-ت، 2/ 926.

و يتضح مما تورده المعاجم العربية –القديمة و الحديثة– أن المعنى الحديث لمصطلح النص كان واضحا و جليا و يدور حول محاور عدة هي: الرفع والإظهار – ضم الشيء إلى الشيء ، أقصى الشيء ومنتهاه و كذلك الوضوح والإنكشاف.

فالرفع و الإظهار يعنيان أن المتحدث أو الكاتب لا بد له من رفع نصه و إظهاره حتى يفهمه المتلقي ،أما ضم الشيء إلى الشيء فهي إشارة إلى الترابط الحاصل بين الجمل و كون النص أقصى الشيء و منتهاه فذلك إشارة إلى أنه أبر وحدة لغوية يمكن الوصول إليها أما الوضوح و الانكشاف فإشارة إلى أن الكاتب و المتحدث لا بد له من رفع نصه و إجلائه كي يدركه المتلقي سواء كان مستمعا أو قارئا.

2- **عند الغرب:** إذا كان النص يعني الظهور و البروز و الرفع في المفهوم اللغوي العربي فإنه في أصوله الغربية اللاتينية نجد كلمتي texte و text مشتقتين من textus بمعنى النسيج tissu المشتقة بدورها من texere بمعنى نسج و معنى النسيج ارتبطت بالمجال المادي الصناعي ثم انتقل هذا المعنى إلى نسيج النص. [1]

فالأصل اللاتيني يحيل على النسج الذي يعتمد على الربط أساسا، فالنص ينسج من الكلمات يرتبط بعضها ببعض، و الربط هو بمثابة الخيوط التي تجمع عناصره، فالأصل اللاتيني يحيل على النسج والذي يوحي بدوره إلى الجهد و ربما يوحي أيضا إلى الاكتمال، "أفليس النسج مجموعة من العمليات التي يتم بمقتضاها ضم خيوط السدى إلى خيوط اللحمة لنتحصل على نسيج ما يعتبر تتويجا لهذه العمليات ؟ ثم ألا يعني النسج بمعناه الواسع الإنشاء و التنسيق فهي ضم الشتات و التنضيد" [2] .

إن العلاقة لبينة في هذا النقل – النص و النسيج– فإذا كان النسج المادي يتكون من السدى و اللحمة و المنوال .....،فإن النص يتكون من الحروف و الكلمات و الجمل المجموع بالكتابة....وعليه فإذا لم تستحل هذه الأصوات والألفاظ

(1) ينظر: عبد القادر شرشار، تحليل الخطاب الأدبي و قضايا النص ، دار الأديب ، وهران، 2006، ص: 20.
(2) أحمد الخديري ، من النص إلى الجنس الأدبي ، الفكر العربي المعاصر، ع100-101، 1988، ص: 41.

و الكلمات إلى كتابة أي إلى نسيج فإنها ليست نصا . ويقول أحد الدارسين :"يعلم الجميع بالحدس ماذا يمكن أن يسمى نصا؟ من اللاتينية (textus) وتعني أصلا النسيج أو الأسباخ المظفرة من الفعل اللاتيني(textra) و تعني نسيج أو جدلت (شعرها) كرسالة رواية، دراسة علمية .....غير أن هناك مشتبهات بلا حصر : هل تسمى محادثة الهاتف نصا، و ماذا عن الأغنية أو الصورة الرمزية أو الإعلان بمكبرات الصوت في محطة القطار؟ هل تعد أيضا إشارات المرور الضوئية بألوانها المختلفة وما تقّدمه من معلومات نصوصا [1] .

فالمعنى المعجمي لمصطلح "نص" متقارب في الثقافتين العربية و الغربية، و يعني بصفة عامة الرفع و الإظهار و اكتمال الصنعة في النّسج و تفيد هذه المعاني أن النص هو ما يرتفع أو يظهر إما كحدث كلامي من خلال الصوت المسموع ، و إما كإنتاج خطي مرئي تظهره الكتابة بشكل مترابط، و في هذا الشأن يقول أحد الباحثين "نلاحظ أن النص هو في كثير من تعريفاته هو ضمّ الجملة إلى الجملة بالعديد من الروابط " [2]

ويقول آخر: "إن النص نسيج من الكلمات يترابط بعضها ببعض ،هذه الخيوط تجمع عناصره المختلفة والمتباعدة في كل واحد ، هو ما نطلق عليه مصطلح نص" [3] ولعل اللافت للنظر أن الدلالة الحديثة لمصطلح "نص" لم تكن غائبة كليا في المعجم العربي ،و هي تلتقي أيضا كما ذهب إلى ذلك باحث عربي معاصر مع ولادة المصطلح في اللاتينية التي تشير إلى معنى بلوغ الغاية و الاكتمال في الصنع [4]

([1]) فولفانج هانيه من و ديتر فيهنجر ، مدخل إلى علم اللغة النصي ، تر: فالح بن شبيب العجمي ، جامعة الملك سعود ص:04.

([2]) صبحي إبراهيم الفقي، علم اللغة النصي بين النظرية و التطبيق ، دراسة تطبيقية على السور المكية ، دار قباء، القاهرة، ط1، 2000، ص: 28.

([3]) الأزهر الزناد، نسيج النص "بحث في ما يكون به الملفوظ نصا " ،المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ط1، 1993، ص: 12.

([4]) ينظر: فاضل ثامر، اللغة الثانية ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1994، ص: 71.

ولكن يمكن القول إن زوايا تعريفات النص قد تعددت ، فمن الدارسين من ينظر إليه من جهة الشكل ،ومنهم من ينظر إليه من جهة المضمون و هناك من يتناوله من جهة الشكل و المضمون معا.

ثانيا: المعنى الاصطلاحي:

إن المهمّة الصعبة التي يواجهها النقد المعاصر هي تحديد المصطلحات بدقة ورسم حدودها المنهجية و الإجرائية ،فتعريف النص يعد مبحثا صعبًا في التراث اللساني العربي نظرا لأن التراث واسع و متنوع جدا تحتاج عملية البحث فيه إلى كثير من الوقت و الجهد، و لا يمكن أن نبحث عن مفهوم النص في التراث إلا من خلال التطرق إلى جملة من المفاهيم مثل :الجملة ، الكلام، القول ، و الخطاب و النظم و كلها مفاهيم أساسية في النظرية اللغوية العربية بعامة و الأسس المكوّنة للنص بخاصة.

1- الجملــة:

لقد اعتمدت الدراسات اللغوية منذ نشأتها على الجملة في تناولها للغة رغم الغموض الذي تتسم به حتى وقتنا الحاضر ،فقد درسها علماء العرب القدامى دراسات عديدة وتحت أبواب مختلفة ؛ إعرابية و نحوية و دلالية و لعل أهم التعريفات التي وضعوها للجملة أنها : "أقل قدر من الكلام يفيد السّامع معنى مستقلا بالفهم سواء أتركب هذا القدر من كلمة واحدة أو أكثر" [1]

و هذا تعريف شبه متفق عليه عند اللغويين المحدثين و لكنهم اختلفوا في الإفادة و عدمها و اتفقوا على ضرورة تركيبها من مسند إليه و مسند فإذا حذف أحدهما قدروه.

كما تعتبر – في نظرهم- : "عنصر الكلام الأساسي؛ إذ تعتبر وسيلة الفهم و الإفهام و الإبلاغ و التبليغ و هي كذلك المركب من كلمة أو كلمتين أو أكثر مستقلة بنفسها ويحسن السكوت عليها" [2]

([1]) ينظر: إبراهيم أنيس، من أسرار اللغة ، طبعة لجنة البيان العربي، القاهرة، ص:191.

([2]) مهدي المخزومي، في النحو العربي، نقد و توجيه، منشورات المكتبة العصرية، بيروت ، ط1، 1964 ص: 33.

و بالتالي فالجمل وحدة لغوية أقل من الكلام غرضها إفادة السامع معنى من المعاني ،كما أن الجملة كمفهوم قد أحاط به الكثير من الغموض حتى في وقتنا الحاضر فمثلا إن "الجملة عبارة عن فكرة تامة" أو هي "تتابع من عناصر القول ينتهي بسكتة" كما أن هناك من يرى أن الجملة "نمط تركيبي ذو مكونات شكلية خاصة" [1]

فمن خلال ما سبق نستشف التباين الواضح في الاتجاهات التي تعتمد عليها التعريفات السابقة فبعضها ينطلق من منظور دلالي محض و بعضها ينطلق من منطلق شكلي و البعض الآخر يعتمد على المزيج بين الشكل و الدلالة ، و من هنا يمكن تقسيم الجملة إلى نوعين :

أ- **جمل نظام:** و هو شكل الجمل المجرد الذي يولد جميع الجمل الممكنة و المقبولة في نحو لغة ما [2]

إن هذا النوع ينظر للجملة من ناحية الشكل المجرد ،فهي بمثابة النظام الواجب مراعاته عند إنتاج الجمل سواء كانت ممكنة أو مقبولة في نحو لغة بعينها ،و هذا التناول يعطي للجملة معنا بعيدا كل البعد عن السياق.

ب - **جملة نصية :** و هي جملة تتسم بالتواصل مع جملة أخرى حيث يحتويها نص ما أو هي المنجزة فعلا في مقام [3]

فالجملة هنا لا ترد منفردة بل يجب أن تكون مدمجة داخل نص ما كما أن مدلولها يكون مرتبطا بالسياق و بنظام الجمل في النص فتعطي دلالتها من خلال مراعاة الاتساق - كترابط شكلي بين الجمل- و الانسجام - كترابط معنوي دلالي- في النص ككل.

أ- عند العرب:

توجد تعريفات عديدة للنص في التراث اللساني بحيث لا يمكن حصرها و كل تعريف يعكس وجهة نظر معينة و المنطلقات النظرية و الخلفيات المعرفية التي

([1]) ينظر: روبرت دي بوجراند النص و الخطاب و الإجراء ، ص: 88.

([2]) الأزهر الزناد ،نسيج النص، ص:14.

([3]) أحمد مصطفى عفيفي ، نحو النص، اتجاه جديد في الدرس النحوي ، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة ، ص:19.

ينطلق منها صاحبها لذلك سوف نقوم بذكر بعض التعريفات عند العلماء العرب أولا مع تقديم شرح موجز لكل منها.

عرف "الشريف الجرجاني" النص بقوله:" النص ما إزداد وضوحا على الظاهر لمعنى في نفس المتكلم و هو سوق الكلام لأجل ذلك المعنى، كما يقال أحسنوا إلى فلان الذي يفرح بفرحي و يغتم بغمي كان نصا في بيان محبته" و أنه أيضا – أي النص– :"ما لا يحتمل إلا معنى واحدا و قيل ما لا يحتمل التأويل".[1]

فالملاحظ للتعريف الأول يجد أنه يتناول مستويين المستوى الأول يتعلق بالمعنى الظاهر ، أما المستوى الثاني فيتعلق بزيادة الوضوح على المعنى الظاهر، و تلك الزيادة يستوجبها معنى في نفس المتكلم يود تبليغه إلى المخاطب و من الشروط الأساسية اللازم توفرها لإفهام المخاطب شرط الوضوح ليفهم المعنى المقصود بدقة و دون تأويل للمعنى، وهو ما أشار إليه في تعريفه الثاني للنص و هذا يؤكد أن تفكير العرب القدامى حول موضوع "النص" يعود إلى الأهمية البالغة التي أولها النص القرآني من أجل فهم معانيه فهما صحيحا و لتفادي تفسيره تفسيرا خاطئا.

و تجدر الإشارة إلى أن مفهوم "النص" سجل تطورا تدريجيا من منظور المفسرين فالفقهاء فالأصوليين ثم علماء البلاغة الذين قاربوا بين النص و مفاهيم أخرى كالبيان و الفصاحة و النظم.

يرى "الجاحظ" أن مفهوم النص من مفهوم البيان ، حيث أورد في هذا الشأن نصا من أهم النصوص التي كتبها في" البيان و التبيين" وهو : "البيان اسم جامع لكل شيء كشف لك قناع المعنى و هتك الحجاب دون الضمير حتى يفضي السامع إلى حقيقته و يهجم على محصوله كائنا ما كان ذلك البيان ،و من أي جنس كان الدليل لأن مدار الأمر و الغاية التي يجري إليها القائل و السامع إنما هو الفهم و الإفهام فبأي شيء بلغت الإفهام و أوضحت المعنى فذلك هو البيان في ذلك الموضع (...) وجميع أصناف

(1) الشريف الجرجاني ، كتاب التعريفات، مكتبة لبنان،1985، ص: 310.

الدلالات على المعاني من لفظ و غير لفظ خمسة أشياء لا تنقص و لا تزيد أولها اللفظ، ثم الإشارة ثم العقد ثم الخط ثم الحال التي تسمى نصبة و النصبة هي الحال الدالة التي تقوم مقام تلك الأصناف و لا تقصر عن تلك الدلالات.[1]

فالبيان –حسب ما أورده الجاحظ –هو كشف الستر أو المعنى حتى يصل السامع إلى حقيقته ويصل إلى معناه و تلك هي الغاية التي يصبو إليها كل من القائل و السامع فمتى بلغ الفهم و وصل إلى تبليغ المعنى المراد فذلك هو البيان و لعله يلتقي بمفهوم النص من الوجهة الدلالية فكلاهما يدل على الظهور أو إظهار المعنى من المتكلم إلى السامع أو المخاطب ثم يبين الجاحظ أن البيان يتجسد بخمسة أصناف لا تزيد ولا تنقص و هي: اللفظ و الإشارة و العقد و الخط و الحال (النصبة).

وسنحاول أن نتطرق إليها و نشرحها شرحا موجزا.

1- اللفـظ: و هو إشارة إلى التواصل اللغوي و الذي ينقسم بدوره إلى تواصل لغوي شفهي وتواصل لغوي كتابي، أما المشافهة فتمثل الصوت المنطوق من اللغة و هو يمثل الأساس أو الأصل أما الثاني فيمثل الجانب المكتوب أي التواصل من خلال النص المكتوب بين كاتب و قارئ أو متلقي لهذا النص المكتوب.

2- الإشارة: و هي بمثابة العون أو المساعدة للفظ لأن الإنسان و هو يتلفظ بالكلام يحدث إشارات ضرورية تعتبر كوسيلة من وسائل الإيضاح كما يمكن أن تنوب عن اللفظ أحيانا.

3- الخط :و هو إشارة إلى جانب المكتوب إذ لا يتم التبليغ إلا بالكتابة في مقابل اللفظ الذي يتم التواصل فيه بالمشافهة من خلال الصوت المسموع فهنا يتحول ذلك الصوت إلى ظاهرة كتابية مرئية يمكن قراءتها وتشغل حيزا مكانيا و يضمن بقاءه لعقود طويلة.

4- العقد :و هذا المفهوم يتحدد خاصة في علاقة الدال بالمدلول ذلك أن العقل هو الذي يستنبط المعنى.

([1]) الجاحظ، البيان و التبيين، تح: حسن السندوسي، دار المعارف، تونس، 1990،ج1، ص: 75.

5- الحال: و يقصد بها الهيئة التي تكون عليها الأشياء المقصودة بالدلالة بما في ذلك اللفظ و الإشارة و العقد و الخط.

و يمكن القول إن حديث "الجاحظ" عن البيان كان من خلال نظرة شاملة للتواصل فبين العملية كيف تتم انطلاقا من المرسل أو المتكلم انتهاء بالسامع أو المرسل إليه كما لم يغفل عن أنواع التواصل و التبليغ و هذا يوحي بأن البيان في حقيقته هو النص ذاته الذي يؤدي ظهوره إلى" نقل المعنى من ضمير المتكلم حيث يتم التركيب إلى ضمير المخاطب حيث يجري التفكيك".[1]

أما العلماء العرب المحدثين فقد تناولوا مفهوم النص بمنظور يلتقي مع ما ذهب إليه القدماء و إن اختلف في الظاهر.

يقول سعيد يقطين :"إن النص هو الخطاب المكتوب أو الشفوي الذي من خلاله نتمكن من قراءته وبما أن النص هو الخطاب فلا بد من كاتب أو متكلم لذلك فإن فعل أو عملية الإنتاج هي التي يمكن اعتبارها الجانب الثالث أي السرد".[2]

فمن خلال هذا التعريف نجد أن "سعيد يقطين" لا يفرق بين النص و الخطاب بل إنه يعرّف النص بأنه الخطاب المكتوب أو الشفوي كما يشترط وجود كاتب أو متكلم إلا أننا نلاحظ أن سعيد يقطين قد اهتم بنوع خاص من النصوص وهو"النص الروائي" أو "النص السردي".

أما بالنسبة لـ "عبد الملك مرتاض" فإنه يعرف النص الأدبي بأنه: "عالم ضخم متشعب متشابك و معقد و رسالة مبدعة تنتهي لدى الفراغ من تدبيجه فهو لا يرافقه إلا في لحظة المخاض أو لحظة الصفر كما يطلق عليها رولان بارت".[3].

([1]) ينظر: الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص: 75. وينظر: محمد الصغير بناني، مفهوم النص عند المنظرين القدماء، مجلة اللغة و الأدب، ع12، قسم اللغة العربية،جامعة الجزائر،1997، ص:57.

([2]) سعيد يقطين ، تحليل الخطاب الروائي، ص: 42.

([3]) عبد الملك مرتاض، النص الأدبي من أين؟ و إلى أين؟، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983، ص:42.

إن المتأمل لبعض الكتب اللسانية يجد أن كلمة "عالم النص" مستخدمة و متناولة بكثرة و بالتالي فإن "عبد الملك مرتاض" قد أحسن وضع مصطلح "عالم" ولكنه أضاف إليه عدة صفات فهذا العالم متشعب متشابك ومعقد وأضاف إليه أنه رسالة مبدعة هذه الرسالة تنجلي وتظهر مباشرة بعد الفراغ من كتابته أو تدبيجه وليس في لحظة المخاض أو الصفر.

كما يرى-أيضا-أن النص "شبكة من المعطيات اللسانية والبنيوية والإيديولوجية تتضافر فيما بينها لتكون خطابا، فإذا استوى مارس تأثيرا عجيبا من اجل إنتاج نصوص أخرى فالنص قائم على التجددية بحكم مقروئيته وقائم على التعددية بحكم خصوصية عطائيته تبعا لكل حالة في مجهر القراءة فالنص من حيث هو، ذو قابلية للعطاء المتجدد تبعًا لتعرّضه للقراءة".[1]

أما "محمد مفتاح" فيرى أن النص "مدونة كلامية وحدث زمكاني تواصلي تفاعلي مغلق في سمته الكتابية توالدي في انبثاقه وتناسله".[2] .

إن في تعريف "محمد مفتاح" للنص جمعا صريحا بين "النص" و"الخطاب "ذلك أنه يراه مدونة كلامية أي يكون شفهيا مفتوحا أو يكون في صفة كتابية يتميز بالانغلاق لكنه يشير إلى الوظيفة التواصلية التي تجعل منه توالديا في انبثاقه وتناسليا، ذلك أنه كلما تناقل متلق ما النص فإنه يعتبر بمثابة توليد نص جديد من النص الأصلي.

ب - عند الغرب:

إذا كان النص في مفهومه اللغوي الغربي يعني النسيج، فإن مفهومه الاصطلاحي يقترب كثيرا من دلالة هذا المفهوم المعجمي، رغم أن بعضها ركّز على الشكل والبعض الآخر ركّز على المضمون في حين نجد فئة ثالثة ركّزت على الشكل والمضمون معًا.

([1]) عبد الملك مرتاض، دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة "اين ليلاي" لمحمد العيد آل خليفة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د. ت، ص:55.

([2]) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (إستراتجية التناص)، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ص:120.

1- التعريفات الخاصة بالشكل:

ممن اعتمد شكل النص لتعريفه نجد النص برينكر(Brinker) الذي عمد في أحد تعريفاته إلى أنه :"تتابع مترابط من الجمل، ويستنتج من ذلك أن الجملة بوصفها جزء صغيرا ترمز إلى النص، ويمكن تحديد هذا الجزء بوضع نقطة أو علامة استفهام أو تعجب".[1]

وبناء عليه فإن النص هو ما تركب من عدّة جمل أو نصوص ، وهذا ما جعل "برنارد شبلنر" يعلق على التعريف السابق قائلا:"انه تعريف دائري لأنه يوضح النص بالجملة من خلال النص،وهو تعريف غير منهجي لأنه لم يعتمد في ذلك على مفاهيم النص،وإنما عرف النص بالجملة".[2]

أما "هارفج harvedj " فقد حدد النص بقوله:"هو ترابط للاستبدالات السنتجميمية التي تظهر الترابط النحوي في النص".[3] فالنص عنده يحدد على انه امتداد أفقي من خلال ترابط الوسائل اللغوية المكونة له [4]

في حين يرى "هاليدي ورقية حسن" أن كل متتالية من الجمل تشكّل نصّا شريطة ان يكون بين هذه الجمل علاقات"[5]

فقد تناول هذان الباحثان النص من منظور شكلي محض، ذلك ان كل متتالية من الجمل تشكل بالضرورة نصا، دون أي إشارة للمعنى الذي ستحمله هذه الجمل،فقط يشترط أن تكون متتالية من الجمل ،هذه المتتالية تجمع بعلاقات تظهر على سطح الجمل وهو إشارة إلى ضرورة توفر أدوات الربط أو كما يطلق عليها وسائل الاتساق.

([1]) Brinker،K،texte linguistic،1979،p3
مأخوذ من:علم اللغة والدراسات الأدبية، برند شبلنر، تر: الدكتور محمود جاد الرب، القاهرة، الدار الفنية للنشر والتوزيع، ط1، 1987،ص: 188
([2]) المرجع نفسه، ص:188.
([3]) سعيد حسن بحيري، علم لغة النص (المفاهيم والاتجاهات)، مكتبة لبنان، ط1، 1997، ص: 108.
([4]) ينظر: المرجع السابق، ص: 108.
([5]) ينظر:محمد خطابي لسانيات النص ،ص: 13.

إن المتأمل للتعريفات السابقة يجدها تعتمد في تحديد مفهوم النص على الجانب الشكلي، اذ تركز فقط على تتابع الجمل من جهة وترابطها الشكلي من جهة أخرى،وان كان "هارفج" قد أضاف إليه أن يكون ترابطا أفقيا يظهر الترابط النحوي في النص.

2- التعريفات الخاصة بالمضمون:

ذهب علماء آخرون إلى تعريف النص انطلاقا من المضمون فقط دون اعتبار للشكل،ولـ "برينكر" الذي عرف النص سابقا اعتمادا على شكله،تعريف آخر اعتمادا على محتواه أو مضمونه:"انه مجموعة منظّمة من القضايا أو المركبات القضوية تترابط بعضها مع بعض على أساس محوري، ـ موضوعي ـ أو جملة أساس من خلال قضايا منطقية ودلالية".[1]

يرى "برينكر" أن النص عبارة عن مجموعة منظمة من القضايا التي تدور كلها حول موضوع محوري أو جملة أساس تربط بين كل هذه القضايا دون أي إشارة لا للشكل الذي ترد فيه أو الحجم الذي تشغله هذه القضايا أو الشكل الخارجي لها.

أما "شميت" schmidt فيرى ان النص:"جزء حدد موضوعيا(محوريا) من خلال حدث اتصالي ذي وظيفة اتصالية(انجازية)" [2]

أما "هارتمان" Hartman فقد حدده بأنه"علاقة لغوية أصلية تبرز الجانب الاتصالي والسميائي" [3]

نلحظ على تعريفي "شميت" و "هارتمان" أنهما يوليان الجانب الاتصالي للنص أهمية كبيرة في تحديده،إلا أن "شميت" يؤكد على أن يتناول النص موضوعا محوريا أساسيا.

أما "فاينرش" فقد تناوله على أنه:"تكوين حتمي يحدد بعضه بعضا،اذ تستلزم عناصره بعضها بعضا لفهم الكل"[1]

([1]) بحيري، علم لغة النص،ص: 109
([2]) المرجع السابق، ص: 108.
([3]) المرجع نفسه، ص :108.

فهو يعتبر النص بمثابة الكل الواحد والموحد المترابط الذي لا يمكن الفصل بين عناصره لأنها تستلزم بعضها بعضا، كما أن هذا الفصل يؤدي إلى صعوبة الفهم للكل وعدم وضوح معناه.

ويؤكد "ديفيد كريستال" (David crystal) في تعريفه للنص على الامتداد وكونه منطوقا أو مكتوبا ثم يؤكد على الوظيفة الاتصالية ثم يذكر نماذج للنص مثل التقارير الإخبارية والقصائد وإشارات الطريق وغيرها[2]

اذ نجد "ديفيد كريستال" يركز هو الآخر على الوظيفة الاتصالية، communicative fonction دون الاهتمام بشكل النص الخارجي إذ مثل للنصوص الطويلة بالتقارير الإخبارية التي تكون في صفحات عديدة وكذا القصائد، في مقابل إشارات المرور التي تحمل بدورها نصا مثله مثل التقرير.

إن التركيز على وظيفة التواصل في تعريف النصوص عنصر مهم جدا وأمر طبيعي،لأن عنصر التواصل بالغ الأهمية في الحياة الإنسانية، فالحياة ذاتها عبارة عن تواصل مستمر للإنسان مع الآخرين.

3- التعريفات الجامعة بين الشكل والمضمون:

يرى العديد من الباحثين في مجال النص ضرورة المزاوجة بين الشكل والمضمون عند تعريفه،اذ نجد أن "جلنتس" (GeIntes) قد ربط مفهوم النص بالأداء اللغوي في لغة ما،(أي بتحقيقه)ومن ثم فقد فهم تحت نص التكوين اللغوي بوجه عام أي ما ينتج في حدث الآداء أو في سلسلة من أحداث الأداء أيضا،ويراعى هنا عملية الإنتاج حيث لا يشترط في عملية التوصيل وجود المتلقي لحظة الإنشاء أو ان المنشئ لا ينتج ليحاور أو لا ينتج إلا لذاته.وهو شكل لغوي مستقل حيث يحاول "جلنتس" أن يتناول مفهوم النص من خلال توظيف جديد لمصطلحات النحو التحويلي التوليدي،وربطها بمفاهيم تداولية[3].

([1]) المرجع نفسه، ص: 108.
([2]) صبحي إبراهيم الفقي، علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، ص: 32.
([3]) ينظر: سعيد حسن بحيري، علم لغة النص، ص: 114.

كما نجد أن مصطلح النص يقترب في كتابات ما بعد البنيوية بمصطلح التناص intertextuality إذ يمثل النص عملية استبدال من نصوص أخرى، ففي فضاء النص تتقاطع أقوال عدة مأخوذة من نصوص أخرى مما يجعل بعضها يقوم بتحديد البعض الآخر ونقضه [1].

ولعل التعريف الأكثر تمثيلا في هذا السياق هو تعريف "جوليا كريستيفا" (Julia Kristeva) الذي استعمله فيما بعد كثير من السيميائيين والباحثين والطلبة والذي يرى في التناص خاصية أساسية للنص،تقول:"النص لوحة فسيفسائية من الاقتباسات،وكل نص هو تشرب وتحويل لنصوص أخرى" [2] .

كما ترى أيضا أن النص:"ليس مجموعة من الملفوظات النحوية أو اللانحوية، انه كل ما ينصاع للقراءة عبر خاصية الجمع بين مختلف طبقات الدلالة الحاضرة هنا داخل اللسان والعاملة على تحريك ذاكرته التاريخية...". [3]

ثم تورد تعريفا جامعا وشاملا لمفهوم النص إذ تعتبره:"جهاز عبر لساني يعيد توزيع نظام اللسان بواسطة الربط بين كلام تواصلي يهدف إلى الإخبار المباشر بين أنماط عديدة من الملفوظات السابقة عليه أو المتزامنة معه".[4]

ونظرا لأهمية هذا التعريف فإننا سنحاول تحليله وإعادة قراءته كما يلي:النص باعتباره ملفوظا شخصيا أي انجازا فرديا يعيد التركيبة اللغوية ويوزعها توزيعا جديدا وفق حاجاته التعبيرية ورؤيته الجمالية وعن طريق هذه العملية الازدواجية توزيع/ إعادة بناء،يقدم النص بعملية احتواء وامتصاص بعض العناصر النصيّة الغريبة عن جهازه

([1]) ينظر: المرجع السابق، ص: 111.

([2]) جوليا كريستيفا،علم لغة النص، تر: فريد الزاهي، مراجعة، عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر،الدار البيضاء ط2 1997ص:14

([3]) المرجع نفسه ،ص: 21.

([4]) المرجع نفسه، ص ن.

اللغوي وإطاره المضموني وينسّق بينها،وقد تنتمي هذه العناصر إلى ثقافات متباينة وأجناس أدبية مختلفة.[1]

أما "رولان بارت" (R.Barthes) فقد تناول النص قائلا: "النص نشاط وانتاج...النص قوة متحولة تتجاوز جميع الأجناس والمراتب المتعارف عليها لتصبح واقعا نقيضا يقاوم الحدود وقواعد المعقول والمفهوم، إن النص- وهو يتكون من نقول متضمنة،وإشارات وأصداء لغات أخرى وثقافات عديدة- تكتمل فيه خريطة التعدد الدلالي، إن النص مفتوح".[2]

فقد شبه "بارت" النص بالقوة المتحولة هذا التحول ينتج عنه شكل جديد يتجاوز كل الأشكال المألوفة والمتعارف عليها،وهو يشير كذلك إلى التناص بقوله:"وهو يتكون من نقول متضمنة"هذه القول والإشارات تولد لنا نصا متعدد الدلالات والمعاني.

ومن التعريفات الجامعة كذلك نجد التعريف الذي نقله كل من " سعد مصلوح" و "سعيد بحيري" عن "روبرت دي بوجراند" و"الفجانج ديلسلار" أنه:"حدث تواصلي يلزم لكونه نصا أن تتوفر له سبعة معايير للنصية مجتمعة،ويزول عنه هذا الوصف إذا تخلف واحد من هذه المعايير وهي:

1-السبك cohesion 2- الحبك coherence 3- القصد intentionality 4 – القبول أو المقبولية acceptability 5-الإخبارية أو الإعلام informativity 6-المقامية situationality 7-التناص intertextuality [3]

وفيما يلي سنحاول التطرق لهذه المعايير مع شرح موجز لكل منها:

1-**السبك: cohésion**: يترتب على إجراءات تبدو بها العناصر السطحية على صورة وقائع يؤدي السابق منها إلى اللاحق بحيث يتحقق لها الترابط الرصفي، وبحيث يمكن

(1) ينظر: حسين خمري، نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال،منشورات الاختلاف ط1،الجزائر،2007، ص: 256.
(2) سعيد البحيرى،علم لغة النص، ص:113.
(3) ينظر:صبحي إبراهيم الفقي،علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، ص: 34،33.

استعادة هذا الترابط، ووسائل التضام تشتمل على هيئة نحوية للمركبات والتراكيب والجمل،وعلى أمور مثل التكرار والألفاظ الكنائية و الأدوات والإحالة المشتركة، والحذف والروابط. [1]

2-الحبك cohérence :استمرارية المضمون، بمعنى ترابط العلامات الدلالية، فهي ليست مجرد سمة للنصوص، بل أكثر من ذلك قضايا من نتائج الإدراك لدى مستخدم النص[2]، كما يتطلب من الإجراءات ما تنشط به عناصر المعرفة لإيجاد الترابط المفهومي واسترجاعه، وتشتمل وسائل الالتحام على العناصر المنطقية كالسببية والعموم والخصوص. [3]

3-القصد: يتضمن موقف منشئ النص من كونه صورة ما من صورة اللغة قصد بها أن تكون نصا يتمتع بالسبك و الالتحام و أن مثل هذا النص وسيلة من وسائل متابعة خطة معينة للوصول إلى غاية بعينها، و هناك مدى متغير للتغاضي في مجال القصد حيث يظل القصد قائما من الناحية العلمية حتى مع عدم وجود المعايير الكاملة للسبك و الالتحام، و مع عدم تأدية التخطيط إلى الغاية المرجوة.

4-القبول : يتضمن موقف مستقبل النص إزاء كونه صورة ما من صور اللغة ينبغي لها أن تكون مقبولة من حيث هي نص ذو سبك و التحام ، و للقبول أيضا مدى من التغاضي في حالات تؤدي فيها المواقف إلى ارتباك أو حيث لا توجد شركة في الغايات بين المستقبل و المنتج .

5- **رعاية الموقف** : تتضمن العوامل التي تجعل النص مرتبطا بموقف سائد يمكن استرجاعه و يأتي النص في صورة عمل يمكن له أن يراقب الموقف و أن يغيره ، و قد لا يوجد إلا القليل من الوساطة في عناصر الموقف كما في حالة الاتصال بالمواجهة في

([1]) روبرت دي بوجراند، النص والخطاب والإجراء ، ص: 103.

([2]) فولفانج هانيه و ديتر فيهقيجر،مدخل إلى علم اللغة النصي،تر:فالح بن شبيب العجمي، جامعة الملك سعود ص: 93.

([3]) ينظر:روبرت دي بوجراند، النص والخطاب والإجراء، ص:103.

شأن أمور تخضع للإدراك المباشر ، و ربما توجد وساطة جوهرية كما في قراءة نص قديم ذي طبيعة أدبية يدور حول أمور تنتمي إلى عالم آخر ، إن مدى رعاية الموقف يشير دائما إلى دور طرفي الاتصال على الأقل. [1]

6- التناص: intertextuality: يتضمن العلاقات بين نص ما ونصوص أخرى مرتبطة به وقعت في حدود تجربة سابقة سواء لوساطة أم لغير وساطة ، فالجواب في المحادثة أو أي ملخص يذكّر بنص ما بعد قراءته مباشرة يمثلان تكامل النصوص بلا واسطة ، و تقوم الوساطة بصورة أوسع عندما تتجه الأجوبة أو النقد إلى نصوص كتبت في أزمنة قديمة.

7- الإعلامية: Informativity: و هي العامل المؤثر بالنسبة لعدم الجزم في الحكم على الوقائع النصية أو الوقائع في عالم نصي في مقابل البدائل الممكنة فالإعلامية تكون عالية الدرجة عند كثرة البدائل و عند الاختيار الفعلي لبديل من خارج الاحتمال ، و مع ذلك نجد لكل نص إعلامية صغرى على الأقل تقوم وقائعها في مقابل عدم الوقائع.[2]

وأوثق هذه المعايير صلة بالنص هما السبك و الالتحام و أوثقها صلة بعلم النفس رعاية الموقف و التناص[3]

فهذه المعايير تركز على طبيعة كل من النص و مستعمليه (المتحدث و المتلقي) والسياق المحيط بالنص و المتحدثين.

ثالثا/ الفرق بين النص والخطاب:

شهدت بداية السبعينيات محاولات عديدة لإعادة قراءة تلك التحديدات السابقة فكان أن ظهرت آراء و وجهات نظر جديدة ؛ منها ما يساوي بين النص و الخطاب و يوظفهما دون تمييز، و منها ما يرى أن هناك فرقا بين النص من جهة و الخطاب من جهة أخرى و سنعرض فيما يلي لبعض هذه الآراء:

([1]) المرجع السابق ، ص: 104.
([2]) المرجع نفسه ، ص: 104،105.
([3]) المرجع نفسه، ص: 08.

إن تعريف النص بالخطاب شيء مألوف عند كثير من الدارسين، يقول "روجر فاولر" (Roger Fowler):" إن كل نص خطاب ، فعل لغة من لدن مؤلف ضمني له تصميم محدد لقارئ ضمني محدد الهوية" [1]

و ترى "جوليا كرستيفا" أن: "النص الأدبي خطاب يخترق حاليا وجه العلم والإيديولوجيا والسياسة"[2]، ويشيع هذا الاعتقاد في التجربة النقدية العربية مع" محمد مفتاح" و "عبد الملك مرتاض" فهما يسوّيان بين النص و الخطاب و يطلقان اسم الأول على الثاني و العكس.[3]

وبالرغم من أن كل الباحثين السابقين قد أجمعوا على المساواة بين النص و الخطاب ، فإننا نجد آراء أخرى تؤكد أن هناك فروقا جوهرية بين النص و الخطاب يجب أن لا نغفل عنها، إذ يرى "سعيد يقطين" أن:" الخطاب مظهر نحوي يتم بواسطة إرسال القصة ، و أن النص مظهر دلالي يتم من خلاله إنتاج المعنى من لدن المتلقي....في الخطاب نقف عند حدود الراوي و المروي له، و في النص نتجاوز ذلك إلى الكاتب و القارئ". [4] من خلال كلام "سعيد يقطين" ندرك بالضرورة تلك الفروقات بين النص و الخطاب على مستوى النحو و الدلالة، و على مستوى عملية التواصل الراوي و المروي له/الكاتب و القارئ و بالتالي فهو يغلّب فكرة أن النص أشمل من الخطاب ، و يأتي تعريف "عبد السلام المسدي" للخطاب بأنه:" خلق لغة من لغة". [5]

([1]) فاولر روجر، اللسانيات و الرواية، تر: لحسن احمامة، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، ،1997، ص: 66.

([2]) جوليا كرستيفا، علم النص، ، ص: 13.

([3]) ينظر: أحمد مداس ، لسانيات النص، نحو منهج لتحليل الخطاب الشعري،عالم الكتب الحديث، الأردن، 2007، ص:12.

([4]) سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي ، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط2 ،2001، ص: 32.

([5]) عبد السلام المسدي: الأسلوب و الأسلوبية، ، ص: 117.

و هذا يستوجب الاعتقاد بأن الخطاب "تحوّل من اللغة كمعطى اجتماعي إلى اللغة كمعطى فردي، تكتسب فيه التراكيب خصوصيّة تتعلق بالمتكلم" [1]

"ويظل التمييز بين النص و الخطاب من زاوية كون النص في الأساس بنية، في مقابل كون الخطاب في الأساس موقفا هو التمييز السائد في أدبيات نظرية النص و تحليل الخطاب" [2]

ويرى "القاضي الباقِلاني" (ت 403 هـ) أن الفرق بين النص و الخطاب يكمن في أن النص يكون مكتوبا والخطاب ملفوظا.[3]

كما اعترف كذلك "ميخائيل استوبس" (Michael Stubbs) بما يعتري النص والخطاب من غموض و خلط و لكنه يرى – في الوقت نفسه– أن هذا الاختلاف ضئيل لا يجعله يأمل في تأسيس فارق نظري مهم بينهما ، لكنه يعود في محاولته التمييز بينهما إلى تقديم بعض الملحوظات المفيدة:

– نتكلم غالبا عن الخطاب المنطوق في مقابل النص المكتوب.

– غالبا ما يعني الخطاب "الخطاب التفاعلي" على حين يكون النص مونولوجا غير تفاعلي سواء في ذلك أن يكون مونولوجا منطوقا جهرة أم غير ذلك.

و هذه التمييزات السابقة نرى لها نظيرا في الثقافة العربية فبينما ارتبط النص بالمتن نجد الخطاب يرتبط بالاتصال الشفاهي المباشر من ناحية ، كما يرتبط بحضور الطرف الأخر في العملية الاتصالية.[4]

([1]) ينظر: أحمد مداس، لسانيات النص، ص: 19.

([2]) ينظر: محمد العبد، النص والخطاب والإتصال، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، القاهرة، 2005، ص:11.

([3]) عبد القادر شرشار، تحليل الخطاب الأدبي و قضايا النص ، منشورات مختبر الخطاب الأدبي، الجزائر، 2006 ص:17.

([4]) ينظر: محمد العبد، النص والخطاب و الاتصال، ص: 9.

إن هذه الفروقات المقدّمة ليست فاصلا بين المصطلحين بشكل نهائي إذ يبقى بينهما تشابك و تداخل إلى حد كبير ذلك أن الخطاب يبقى خطابا "ما دام ملفوظا و هو نص متى سوّد بياض الصفحات، غير أنه بصفته عملا يفقد كثيرا من حيويته التي يسترجعها حين يصبح نصا و التحول يقع بالنظر إليه نصا مفتوحا لا عملا مغلقا" [1]

مراحـل إنتـاج النـص:

يرى "روبرت دي بوجراند" ، أن إنتاج أي نص لا بد أن يمرّ بأربع مراحل لا يمكن أن نفصل بينها في سياقها الزمني، و هي :

1- مرحلة التخطيط : (planning) : و يركز منتج النص في مرحلة الخطّة على غرض النص جاعلا ذلك هدفا شخصيا بالنسبة للمعلومات أو اجتماعيا .

كما يركز على المقصود حضوره ليكون من مستقبلي النص ، ثم يجري اختيار نوعه وينشأ التوافق بين الخطوات المختلفة المكوّنة للخطة ، و بين المعايير العامة لعملية الإنتاج. [2]

2- مرحلة التجريد (indeation) : توجه القدرة الإجرائية إلى الكشف عن مراكز الضبط للمحتوى المعلوماتي ، فالفكرة المجردة تكوين من التصورات ، و العلاقات المنشطة تنشيطا ذاتيا ، و التي توجد في أساس السلوك الخالق للمعنى ، ومن هذا السلوك إنتاج النص. [3]

3- مرحلة التطوير : نتاج مرحلتي الخطة و التجريد سواء كانت التعبيرات اللغوية في الحسبان في هذه المرحلة أم لم تكن ، و هذه المرحلة مسؤولة عن التنظيم الداخلي

([1]) عبد الله محمد الغدامي، الخطيئة و التكفير من البنيوية إلى التشريحية، مقدمة نظرية و دراسة تطبيقية، دار سعاد الصباح، الكويت، 1993، ص: 62-63.

([2]) ينظر: روبرت دي بوجراند، النص و الخطاب و الإجراء، ص: 424.

([3]) ينظر: المرجع نفسه، ص: 425.

المفصّل للمفاهيم و العلاقات ، و مع استمرار مرحلة التطوير تستمر مراكز الضبط في الانتقال من التجريد و تنتشر و تتقاطع[1]

من خلال ما سبق يمكن استنتاج ما يلي:

- يمكن التعرف على المجالات الوظيفية التالية على أنها أهداف اجتماعية ممكنة.
- إبلاغ المعلومة بواسطة النصوص .
- التعلم بواسطة النصوص.
- إصدار تعليمات الحدث بواسطة النصوص
- الإقناع بواسطة النصوص.

و مما سبق ذكره يمكن استنباط ثلاث صفات أساسية لتوصيف إنتاج النصوص:

1- يعد إنتاج النص نشاطا لغويا يخدم أهدافا اجتماعية.

2- إنتاج النص نشاط واع و خلاق يحتوي على التطوير المباشر لأصناف الحدث و اختيار الوسائل المناسبة لتحقيقها.

3- يعد إنتاج النص دائما نشاط تفاعلي مرتبطا بالشريك[2] .

و بهذه الصفات الثلاث في القصد و التفاعل و كذلك وضع الهدف الاجتماعي نكون قد ذكرنا في الواقع الجوانب الجوهرية لإنتاج النص، و بذلك أيضا الصفات الأساسية للنصوص ، و لكن توصيفا كافيا لقضايا إنتاج النص ليس ممكنا بعد، فالمتكلم الذي ينتج نصا لا يعيد بذلك إنتاج نص "منته" بشكل أو بآخر مما يكون مخزنا في الذاكرة ببساطة ، بل ينفذ نشاطا بنائيا خالقا، مما يحتاج في تحقيقه وضبطه إلى معرفة مجتمعية مكتسبة، و كذلك على خبرات مجتمعية.[3]

([1]) المرجع نفسه ، ص: 426.

(2) فولفانج هانيه. و ديتير فيهفيجر، مدخل إلى علم اللغة النصي، ص: 118.

([3]) المرجع نفسه، ص: 120.

4- مرحلة التعبير: Expression وتمثل الشبه بين مرحلة التعبير التي يظهر فيها النص السطحي الفعلي ومرحلة التطوير من حيث خضوع كل منهما لمستويات ضبط يجب الالتزام بها لفرض صور ذات ترتيب ما على النص [1]

من خلال ما تم ذكره يمكن القول أن المتكلم أو الكاتب أو منتج النص -عموما- لابد أن يركز على هدف النص هذا الأخير يمكن أن يكون اجتماعيا أو شخصيا ثم ينتقل إلى مرحل التجريد حيث يتم ضبط المحتوى المعلوماتي، وفي هاتين المرحلتين تبقى عملية الإنتاج ذهنية محضة دون الاعتماد على اللغة أما مرحلة التطوير فهي نتاج المرحلتين السابقتين، وفي هذه المرحلة يتم التنظيم الداخلي المفصل للمفاهيم والعلاقات ، أما مرحلة التعبير فإنها تتشابه ومرحلة التطوير من حيث خضوع كل منهما لمستويات ضبط يجب الالتزام بها، وهنا يظهر النص السطحي الفعلي والذي يجب أن يكون متماسكا وذو ترتيب وترابط على السطح .

آليات الاتساق والانسجام النصي:

مفهوم الاتساق:

أ- لغة:

ورد في لسان العرب لابن منظور حول المادة اللغوية (و/س/ق): "وقد وسق الليل واتسق وكل ما انظم فقد إتسق والطريق يأتسق ويتسق أي ينظم حكاه الكسائي، واتسق القمر: إستوى وفي التنزيل:" فلا أقسم بالشفق والليل وما وسق والقمر إذا اتسق" [2]
قال الفراء:وما وسق أي ما جمع من الجبال والبحار والأشجار كأنه جمعها بأن طلع عليها كلها.

ووسقت الشيء: جمعته وحملته، والوسق: ضم الشيء إلى الشيء وفي حديث أحد: إستوسقوا كما يستو سق جرب الغنم أي استجمعوا وانضموا" [3]

([1]) المرجع السابق، ص: 429 ،431.
([2]) سورة الانشقاق، الآية : 16-17-18.
([3]) لسان العرب لابن منظور، مادة (و/س/ق)، مج3 ، ص:927.

فمن خلال تتبع المادة المعجمية (و/س/ق) نجد أن معانيها قد انصبت حول الضم والاستواء والامتلاء والجمع والاجتماع.

ب- اصطلاحا:

يقابل مصطلح الاتساق المصطلح الأجنبي cohésion "ويقصد به عادة ذلك التماسك الشديد بن الأجزاء المشكلة لنص/خطاب ما، ويهتم فيه بالوسائل اللغوية (الشكلية) التي تصل بين العناصر المكونة لجزء من خطاب أو خطاب برمته". [1]

فالاتساق-عند "محمد خطابي"- يتم من خلال الربط بين الأجزاء المشكلة للنص/الخطاب والاتساق يتحقق فقط من خلال الجانب الشكلي الخارجي للنص،كما أنه لا يفرق بين مصطلحي النص والخطاب لذلك استعمل الثنائية نص/خطاب فالاتساق عنده يندرج ضمن لسانيات النص وتحليل الخطاب على حد سواء،فالاتساق ينتج عن تسلسل الجمل وخطية النص [2]

فخطية النص تعني بأن الاتساق يجعل من النص كلا موحدا، بل يجعل منه نسيجا واحدا أو بنية كلية.

ومن هنا فإن الاتساق يعني تحقيق الترابط الكامل بين بداية النص وآخره دون الفصل بين المستويات اللغوية المختلفة حيث لا يعرف التجزئة ولا يحده شيء". [3]

كما أن الاتساق يضمن الترابط والتسلسل من بداية النص إلى نهايته سواء طال أو قصر.

- لقد استخدم "تمام حسان" خلال ترجمته لكتاب"النص والخطاب والإجراء" "لروبرت ديبوجراند" مصطلح"السبك" بدل "الاتساق"حيث يرى "دي بوجراند"أن السبك"يترتب على إجراءات تبدو بها العناصر السطحية"surface "على صورة وقائع يؤدي السابق منها إلى اللاحق progressive occurance بحيث يتحقق لها الترابط الرصفي séquentiel connectivity بحيث يمكن استعادة هذا الترابط" [4]

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

([2]) دومنيك مونقانو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، تر: د/محمد يحياتن، منشورات الاختلاف، ص:17.

([3]) أحمد عفيفي، نحو النص، اتجاه جديد في الدرس النحوي ، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ص:96.

([4]) دي بوجراند، النص والخطاب والإجراء، ص:103.

فمن خلال التعريف السابق نجد أن الاتساق يتحقق بواسطة مجموعة من الإجراءات أو الأدوات والتي تبدو لها العناصر السطحية مترابطة ومتماسكة يؤدي السابق منها إلى اللاحق،هذا اللاحق الذي يبقينا على صلة وثيق بما سبقه.

– ويذهب"صبحي إبراهيم الفقي"إلى أن"مصطلحا cohésion and cohérence فهما يتصلان بالتماسك النصي داخل النص ويرتبطان بالروابط الشكلية والدلالية وهما يمثلان أساسا من أسس الدرس النصي ولهما أدوات وأنواع". [1]

ويرى"الفقي"أن المصطلحين معا يعنيان التماسك النصي ومن ثم يجب التوحيد بينهما باختيار احدهما وليكن cohésion ثم نقسمه إلى التماسك الشكلي والتماسك الدلالي، فالأول يهتم بعلاقات التماسك الشكلية بما يحقق التواصل الشكلي للنص، والثاني يهتم بعلاقات التماسك الدلالية بين أجزاء النص". [2]

فهذا التعريف يجمع بين المصطلحين معا تحت اسم التماسك النصي ثم يقسمه إلى قسمين شكلي ظاهري على سطح النص والثاني دلالي يهتم بتماسك أجزاء النص الدلالية دون أن نغفل سياق النص والظروف المحيط به.

– ويخصصه د/"سعد مصلوح"،بعد ترجمته بمصطلح"السبك"بالوسائل التي تتحقق بها خاصية الاستمرارية فهي ظاهر النص...أي الأحداث اللغوية التي ننطق بها أو نسمعها في تعاقبها الزمني والتي نخطها أو نراها بما هي كم متصل على صفحة الورق وهذه الأحداث ينتظم بعضها مع بعض تبعا للمباني النحوية...ويجمع هذه الوسائل مصطلح عام هو الاعتماد النحوي grammatical dependency ويتحقق في شبكة هرمية ومتداخلة من الأنواع هي:

1– في الجملة 2–فيما بين الجمل 3– في الفقرة أو المقطوعة

4– فيما بين الفقرات أو المقطوعات 5– في جملة النص [3]

([1]) صبحي إبراهيم الفقي،علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق،ج1، ص:41.

([2]) المرجع نفسه، ص:96.

([3]) سعد مصلوح، نحو أجرومية النص الشعري، دراسة في قصيدة جاهلية ، مجلة فصول، مجلد 10،عدد 1– 2 يوليو 1991، ص: 154.

فمن خلال التعريف نجد أن السبك عبارة عن مجموعة الوسائل التي تضمن الاستمرارية على سطح النص، هذه الوسائل أطلق عليها د/"مصلوح" مصطلح جديد وهو مصطلح "الاعتماد النحوي"، فيذكر أن التماسك يتحقق من خلال الربط النحوي في الجملة الواحدة وصولا إلى النص ككل.

أما" محمد مفتاح" فيرى أنهما مشتقين من مفهوم أكبر وهو"الالتحام" حيث عبر عن ذلك بقوله:"الالتحام الذي نشتق منه التضيد والتنسيق، ومع أنه من الصعوبة بما كان الفصل بين هذين المفهومين،فإننا سنفعل ذلك مواضعة، وهكذا،لأننا سنعني بالتضيد الجمل التي سنجد فيها أدوات العطف ومختلف الضوابط التي تعلق جملة بجملة،ويعنى بالتنسيق العلاقات المعنوية والمنطقية بين الجمل حيث لا تكون هناك روابط ظاهرة بينها". [1]

فمن خلال التعريف السابق نجد أن "مفتاح" قد أطلق على الاتساق مصطلحا جديدا وهو التضيد والذي يتحقق بواسطة أدوات العطف ومختلف الأدوات التي تربط جملة بأخرى وأطلق على "الانسجام " أو "الحبك" مصطلحا آخر وهو "التنسيق" ويقصد به العلاقات المعنوية والدلالية والمنطقية بين الجمل،هذه الروابط لا تكون ظاهرة بل خفية نستنتجها منطقيا.

من خلال التعاريف السابقة نجد أن مصطلح "الاتساق" – وإن تعددت اصطلاحاته– فإن مفهومه واحد وهو يعني الترابط والتماسك والتلاحم على سطح النص بواسطة أدوات ووسائل ظاهرة بين جمله وفقراته.

أوّلا : الاتساق النصي ووسائله:

من طبيعة أي علم أن تكون له مصطلحات وأدوات يقوم عليها،تميّزه عن باقي العلوم،هذه المصطلحات تعتبر خير دليل على اكتمال هذا العلم واستقلاله وتكامل رصيده الاصطلاحي الخاص به ، لهذا كان من البديهي أن تفرز لسانيات النص العديد منها ولعلّ أهمها ما يسمى بـ"وسائل الإتساق" وإن اختلف علماء النص في وصف هذه الأدوات

([1]) ينظر : محمد مفتاح، ديناميكية النص (تنظير و إنجاز) ، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2 حزيران، 1990 ص :44.

التي تحقق التماسك إلا أن هناك اتفاق على أدوات مشتركة تمثل الأدوات الرئيسية للتماسك النصي، وعلى الرغم من كثرتها وتعددها إلا أن علماء النص قد اهتموا بتوضيح معانيها وحدودها،وسنعرض لبعض هذه الآراء لحصر هذه الأدوات مقتصرين على الرئيسية منها فقط، ولعل أبرز من تناولها نجد: "هاليداي ورقية حسن" في كتابهما" التماسك في الإنجليزية" والذي اعتمد على خمس أدوات هي:

الإحالة" référence" الاستبدال" substitution" الحذف "ellipsis " العطف "conjunction " ثم التماسك المعجمي "lexical cohésion " [1]

وفيما يلي سنتناول كل أداة بالتفصيل.

1- الإحالة" référence":

تتوفر كل لغة طبيعية على مجموعة من العناصر تملك خاصية الإحالة،والإحالة تعني استخدام أداة أو وسيلة لتعود على اسم سابق أولا حق تفاديا للتكرار ، وقد ذهب الباحثان "هاليداي و رقية حسن " (Halliday& Ruquaya Hasan) إلى :"أن العناصر المحيلة كيفما كان نوعها لا تكتفي بذاتها من حيث التأويل إذ لا بد من العودة إلى ما تشير إليه من أجل تأويلها" [2]

أما " الزناد" فيطلق تسمية العناصر الإحالية" (Anaphors) على قسم من الألفاظ لا تملك دلالة مستقلة، بل تعود على عنصر أو عناصر أخرى مذكورة في أجزاء أخرى من الخطاب. فشرط وجودها هو النص. وهي تقوم على مبدأ التماثل بين ما سبق ذكره في مقام ما و بين ما هو مذكور بعد ذلك في مقام آخر".[3]

فالإحالة تعني أن هناك عناصر في النص لا يتم فهمها إلا من خلال ربطها بما سبقها أو بما سيلحقها. فهي تعني العلاقة بين العبارات من جهة و بين الأشياء و

([1]) Halliday M- A - K and Ruquaya Hasan, cohesion in English, 1976, longman, London, p 40.

([2]) محمد خطابي: لسانيّات النصّ ،ص: 16،17.

(3) الأزهر الزناد، نسيج النص، ص: 118.

المواقف في العالم الخارجي الذي تشير إليه هذه العبارات؛ فالإحالة "تنشأ من استخدام الضمائر بدلا من الأسماء الظاهرة التي يكون ذكرها قد تقدم في بداية النص أو بداية الفقرة".[1]

فالتعريف السابق ركّز على الإحالة القبلية و ذلك من خلال استخدام الضمائر بدلا من الأسماء التي سبق ذكرها في بداية النص أو الفقرة.

فالإحالة عبارة عن " علاقة دلالية لا تخضع لقيود نحوية؛ إلا أنها تخضع لقيد دلالي هو وجوب تطابق الخصائص الدلالية بين العنصر المحيل و العنصر المحال إليه".[2] إن الإحالة ليست مجرد روابط شكلية ظاهرية نحوية و إنما تخضع لقيود دلالية و هي وجوب مطابقة العنصر المستعمل للإحالة و العنصر المحال إليه سواء كانت قبلية أو بعدية.

أنواع الإحالة:

الإحالة أنواع هي:

1-**إحالة داخل النص(Exophora)** :

و في هذا النوع من الإحالة يطلب من القارئ أو المتلقي أن يبحث في النص ذاته للوصول إلى الشيء المحال إليه "و هي إحالة على العناصر اللغوية الواردة في الملفوظ سابقة كانت أو لاحقة".[3]

فالإحالة داخل النص معناه أن طرفي الإحالة؛ العنصر المحيل و العنصر المحال إليه كلاهما موجود في النص و هي بدورها تنقسم إلى:

1-1 إحالة قبلية (Anaphora):

و يطلق عليها أيضا الإحالة بالعودة أو الإحالة على السابق " و هي إستعمال كلمة أو عبارة تشير إلى كلمة أخرى أو عبارة أخرى سابقة في النص أو المحادثة ".[4]

(1) إبراهيم خليل، في اللسانيات و نحو النص، دار المسيرة للنشر و التوزيع و الطباعة، ط1، 2007 ، ص: 192.

(2) محمد خطابي، لسانيات النص ، ص:17.

(3) الأزهر الزناد، نسيج النص، ص: 118.

(4) صحبي إبراهيم الفقي، علم اللغة النصي، بين النظرية و التطبيق،ص: 38.

و بالتالي فإن العنصر المحال إليه قد ذكر أولا؛ ثم يأتي المحيل في موضع متأخر حتى يعود على " مفسر " سبق التلفظ به [1]

والإحالة القبلية تقتضي وجوب المعرفة المسبقة للعنصر المحال إليه وهي أكثر الأنواع دورانا في الكلام [2]. فوظيفة الإحالة القبلية هي الإشارة لما سبق من ناحية و التعويض عنه بعنصر آخر من ناحية أخرى فيكون النص متماسكا دائما.

1-2-إحالة بعدية (cataphora)

أو الإحالة إلى عنصر لاحق "و هي تعود على عنصر إشاري مذكور بعدها في النص و لاحق عليها؛ و من ذلك ضمير الشأن في العربية".[3]

ففي هذا النوع من الإحالة يتم استعمال كلمة أو عبارة- العنصر المحيل - للإشارة إلى كلمة أو عبارة أخرى سوف تأتي لاحقا ،حيث يكون المحال إليه متأخرا في النص أو المحادثة...

2-إحالة خارج النص (EXophora) :

و هنا تكون الإحالة خارج حدود النص، إذ يشير المصطلح إلى" الأنماط اللغوية التي تشير إلى الموقف الخارجي عن اللغة ؛ غير أن هذا الموقف يشارك الأقوال اللغوية".[4] أو هي " إحالة لغوي إحالي على عنصر إشاري غير لغوي موجود في المقام الخارجي كأن يحيل ضمير المتكلم المفرد على ذات صاحبه المتكلم ".[5]

فإذا كانت الإحالة الداخلية بقسميها قبلية وبعدية تبقينا دائما داخل النص، و لا تخرج عنه ؛ فإن هذا النوع من الإحالة يجعلنا نبحث عن العنصر المحال إليه خارج النص و في هذا إشارة إلى سياق النص و الظروف المحيطة به ؛و نجد هذا النوع بكثرة خاصة عند استعمال ضمير الشأن في النص القرآني ؛ أو حين تدخل ذات الكاتب و

([1]) ينظر: الأزهر الزناد، نسيج النص، ص:118.

([2]) ينظر: أحمد عفيفي: نحو النص (اتجاه جديد في الدرس النحوي)، مكتبة زهراء الشرق – القاهرة، ط1، 2001، ص 117.

([3]) الأزهر الزناد، نسيج النص، ص: 119.

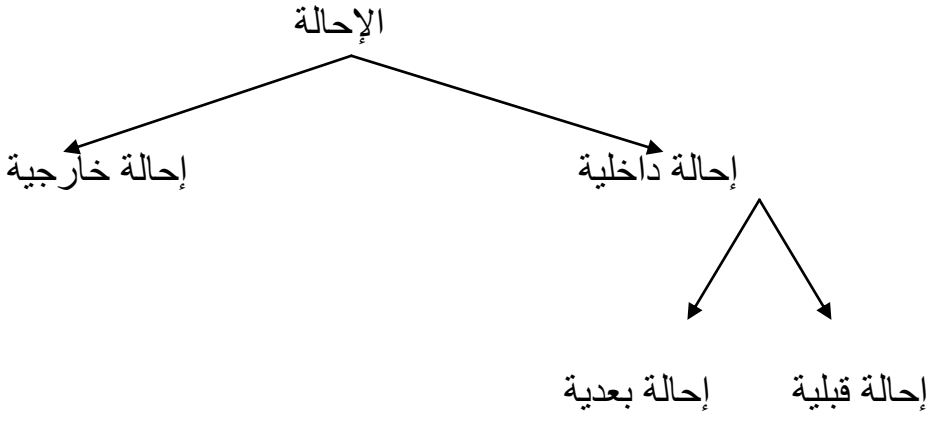
([4]) صبحي ابراهيم الفقي، علم اللغة النصي بين النظرية و التطبيق، ص :41.

([5]) ينظر: الأزهر الزناد، نسيج النص، ص:119.

شخصيته في داخل النص مما يحيلنا إلى المقام و بالتالي إلى خارج النص أو إلى شيء كامن في السياق المقامي.

و مهما تعددت أنواع الإحالة فإنها تقوم أساسا على مبدأ واحد هو الاتفاق بين العنصر المحيل و العنصر المحال إليه سواء كانت قبلية أو بعدية ؛داخل النص أو خارجه.

و يمكن أن نمثل للإحالة بنوعيها بالرسم التوضيحي التالي:



المدى الإحالي :

تنقسم الإحالة باعتبار المدى الذي يفصل بين العنصر المحيل و العنصر المحال إليه إلى قسمين :

1- إحالة ذات مدى قريب :

و تجري في مستوى الجملة الواحدة حيث تجمع بين العنصر الإحالي و مفسّره حيث لا توجد فواصل تركيبية جملية .

2- إحالة ذات مدى بعيد:

و تكون بين الجمل المتصلة أو الجمل المتباعدة في فضاء النص فالإحالة هنا لا تتم في الجملة الأصلية ؛ فهنا تتجاوز الفواصل أو الحدود التركيبية القائمة بين الجمل.

العنصر الإحالي:

إن العنصر الإحالي هو كل مكون يحتاج في فهمه إلى مكون آخر يفسره وهو يمثل أبسط عنصر في بنية النص الإحالية و ينقسم إلى قسمين :

1-عنصر إحالي معجمي:

يعود على مكون مفسر له يدل على ذات أو مفهوم مجرد، و عدد العناصر الإحالية المعجمية كبير في المعجم و نظامه محكم في عمله.

2-عنصر إحالي نصي:

يعود على مكوّن مفسر له يمثل مقطعا من النص و عددها محدود في المعجم. [1]

الادوات الاحالية:

تطلق الإحالة عموما على قسم من الألفاظ لا يملك دلالة مستقلة بل يعود على عنصر أو عناصر أخرى مذكورة في النص، وهذا الترابط بين العنصرين لا يتم إلاّ من خلال وسائل وأدوات إحالية، تتمثل حسب رأي هاليداي ورقية حسن في الضمائر، وأسماء الإشارة وأدوات المقارنة.

1-الضمائر:

لقد تناولت اللسانيات النصية موضوع الضمائر من زاوية الاتساق، إذ تعد حسب "براون ويول" (G. Brown & G. Yule): "أفضل الأمثلة على الأدوات التي يستعملها المتكلمون للإحالة إلى كيانات معطاة" وهي عناصر لغوية تحتاج إلى مفسّر يعود عليها ويوضحها ويكشف عن مدلولها[2].

ويقوم الضمير مقام الاسم الظاهر للمتكلم أو المخاطب أو الغائب، والغرض من الإتيان به هو الاختصار. "وهو أقوى أنواع المعارف، ولا يدل على مسمى كالاسم ولا على الموصوف بالحدث كالصفة، ولا حدث وزمن كالفعل، فالضمير كلمة جامدة تدل على عموم الحاضر والغائب، دون دلالة على خصوص الغائب"[3]

وتجدر الإشارة هنا إلى أن الضمائر الدالة على المتكلم ،والمخاطب تحيلنا إلى خارج النص بشكل نمطي (مقامية)، ولا تكون في هذه الحالة – إحالة داخل النص– إلا

([1]) الأزهر الزناد، نسيج النص، ص: 132.

[2] براون ويول، تحليل الخطاب، ص: 256.

[3] نعمان بوقرة، المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب، ص: 122.

في الكلام المستشهد به والذي يحتوي على أحد الضمائر الدالة على المتكلم أو المخاطب أو في الخطاب السردي، أما الضمائر التي تؤدي دورا هاما في اتساق النص. فهي تلك التي يسميها المؤلفان بـ "أدوار أخرى" وتندرج ضمنها ضمائر الغيبة إفرادا وتثنية وهي عكس الأولى، تحيلنا قبليا بشكل نمطي ويصدق على كل ما قيل عن الضمائر المحيلة إلى الشخص، ضمائر الملكية، ما خلا كون هذه الأخيرة مزدوجة الإحالة أي أنها تتطلب محالين اثنين مالكا ومملوكا[1]

إن الضمائر تكتسب أهميتها لأنها تنوب عن الأسماء والأفعال والجمل المتتالية "فقد يحل ضمير محل كلمة أو عبارة أو جملة أو عدة جمل ولا تقف أهميتها عند هذا الحد بل تتعداه إلى كونها تربط بين أجزاء النص المختلفة شكلا ودلالة داخليا وخارجيا سابقة ولاحقة"[2]

ويقسّم "محمد خطابي" الضمائر باعتبارها وسيلة من وسائل الاتساق الإحالية إلى قسمين: [3]

أ- **ضمائر وجودية:** مثل: أنا، أنت، أنتم، أنتن، هو، هم، هن...الخ.

ب- ضمائر ملكية: مثل: الياء في أقلامي، الكاف في أقلامك، هم في أقلامهم، الهاء في أقلامه، هن في أقلامهن...الخ.

تنقسم الضمائر الوجودية إلى: ضمائر المتكلم والمخاطب والغائب، وكذلك ضمائر الملكية.

2- الإحالة بواسطة أسماء الإشارة:

وهي الوسيلة الثانية من وسائل الاتساق الإحالية.

---

[1] ينظر: محمد خطابي، لسانيات النص، ص: 18.

[2] صبحي ابراهيم الفقي، علم اللغة النصي، 137/1.

[3] ينظر: محمد خطابي، لسانيات النص، ص: 18.

حيث يذهب الباحثان "هاليداي" و "رقية حسن" إلى أن هناك عدة إمكانات لتصنيفها. إما حسب الظرفية: الزمان (الآن، غدا...)، أو المكانية (هنا، هناك...) أو الانتقاء (هذا هؤلاء...) أو حسب البعد (ذالك، تلك...) أو القرب (هذا، هذه...) [1]

ومما تجدر الإشارة إليه أن أسماء الإشارة تقوم بالربط القبلي و البعدي ، وإذا كانت أسماء الإشارة بشتى أصنافها محيلة إحالة قبلية، بمعنى أنها تحيل إلى مذكور سابق قبلها فتربط اللاحق بالسابق ومن ثم تسهم في اتساق النص، نجد اسم الإشارة المفرد يتميز بما يسميه المؤلفان "الإحالة الموسّعة" أي إمكانية إحالة إلى جملة بأكملها أو متتالية من الجمل [2] .

وينقسم اسم الإشارة، بحسب المشار إليه إلى ثلاثة أقسام:

ما يشار به للمفرد، وما يشار به للمثنى، وما يشار به للجماعة، وكل من هذه الثلاثة ينقسم إلى مذكر ومؤنث[3]

ثم إن المشار إليه إما أن يكون قريبا أو بعيدا[4]

لأن اسم الإشارة يدل على معين بواسطة إشارة حسيّة باليد ونحوها[5]

3- الإحالة بواسطة الأسماء الموصولة:

تعتبر الأسماء الموصولة من أهم العناصر التي تضمن تحقيق الإحالة في فضاء النص، وبالتالي فهي تسهم لا محالة في انسجامه وتماسكه.

---

[1] ينظر: المرجع نفسه ، ص: 19.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص ن.

[3] ينظر: ابن هشام الانصاري، شرح قطر الندى وبل الصدى، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار رحاب للطباعة والنشر، ص: 109.

[4] المرجع نفسه، ص: 111.

[5] ينظر: عفت وصال حمزة، أساسيات في علم النحو، دار ابن حزم للطباعة، بيروت، لبنان، ط1، 2003، ص 102.

والاسم الموصول هو كل اسم احتاج إلى صلة وعائد، ويعين مسماه بواسطة الصلة[1] ،إذ يحتاج الاسم الموصول إلى شيئين ضروريين –صلة وعائد– والصلة ينبغي أن تكون جملة خبرية، والعائد ضمير يعود على الاسم الموصول، وهي كلها مبنية فيما عدا الأسماء التي تدل على المثنى. [2]

الاسم الموصول اسم يتصل بجملة تأتي بعده، ويتم بها معناه، وله في الكلام مواقع إعرابية مختلفة، أمّا الجملة التي تتم معنى الاسم الموصول تسمى صلة، وليس لها محل من الإعراب وهي تحتوي ضميرا يعود على الموصول ويسمى عائدا [3]

تنقسم الإحالات الموصولية إلى قسمين:

أ– موصولات مختصة (الذي، التي، الذين...).

ب– موصولات عامة (من، ما).

الإحالة بواسطة الظروف الزمانية و المكانية:

تعدّ الظروف الزمانية و المكانية من بين أهم الوسائل التي تقوم بالربط القبلي و البعدي، و تعمل على اتساق النص و ترابطه .

كثيرا ما ارتبط الزمان والمكان ببعضهما، وكان ارتباطهما هذا وثيقا جدا، إذ يتحدد الزمان بدءً من اللحظة التي يتحدث فيها المتكلم، كما يتأسس كذلك المكان، و كلاهما أدوات لغوية تحمل معنا يحدّده السياق قياسا إلى زمن التكلم الذي يعتبر المركز الأساس في الإشارة الزمانية في الخطاب أو الكلام، لأن معرفة لحظة التكلم تزيل الكثير من الالتباس و الغموض، كما أنها تساعد المرسل على التأويل الصحيح للخطاب، لأنها تحمل دلالات عامة لا نستطيع التنبؤ بوقتها إلا بمعرفة لحظة التلفظ قياسا بزمن التلقي.
اسم المكان والزمان هو اسم مشتق يدل بصيغة على ما وقع فيه الفعل مكانا أو زمانا. [1]

---

[1] محمد حماسة عبد اللطيف، النحو الأساسي، دار الفكر العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1991، ص: 30.

[2] عبده الراجحي، التطبيق النحوي، دار المعرفة الجامعية، ط2، 1999، ص: 56.

[3] محمد أمين ضناوي، المعجم الميسر في القواعد والبلاغة والإنشاء والعرض، ص 18.

2ــ الاستبدال substitution:

يعد الاستبدال ثاني أهم وسيلة من وسائل الاتساق في النصوص والاستبدال عملية تتم داخل النص، إنه تعويض عنصر في النص بعنصر آخر، ويعد الاستبدال شأنه في ذلك شأن الإحالة علاقة اتساق[2]. على أن مختلف علاقات الاستبدال النصي قبلية فالاستبدال وسيلة أساسية تعتمد في اتساق النص فهو العلاقة بين عنصر متأخر وعنصر متقدم، وبناء عليه يعد الاستبدال مصدرا أساسيا من مصادر اتساق النصوص.

إن الاستبدال علاقة تتم في المستوى النحوي المعجمي بين كلمات أو عبارات وهو في معظم الحالات علاقة قبلية تجمع بين العنصر المستبدَل، والعنصر المستبدِل.

وينقسم الاستبدال إلى ثلاثة أنواع :

1- **استبدال اسمي**، ويتم باستخدام عناصر لغوية اسمية مثل آخر، آخرون...

2- **استبدال فعلي**، ويمثله استخدام الفعل: يفعل.

3- **استبدال قولي** باستخدام ذلك، لا. [3]

ويسهم الاستبدال في اتساق النصوص في خلال العلاقة القائمة بين العنصرين المستبدَل و العنصر المستبدِل ،ومن ثم يمكن الحديث عن الاستمرارية (أي وجود العنصر المستبدَل بشكل ما في الجملة اللاحقة) .

وهناك من أطلق عليه مصطلح "الإبدال" بدلا من الاستبدال وأدرجه ضمن أدوات التماسك الداخلية. [4]

ويرجع أصل فكرة الاستبدال إلى (دي سوسير) حول العلاقات الرأسية المتحققة على المستوى النحوي، والعلاقات الرأسية المتحققة على المستوى الصرفي، أي العلاقات بين أبنية الجمل والأبنية الصرفية. [5]

3ــ الحذف ellipsis:

([1]) محمد أمين ضناوي، المعجم الميسر في القواعد والبلاغة والإنشاء والعرض، ، ص: 18.

[2] ينظر: محمد خطابي، لسانيات النص، ص: 19.

[3] ينظر: أحمد عفيفي، نحو النص، ص: 123.

[4] ينظر: صبحي إبراهيم الفقي، علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، 120/1.

[5] ينظر: سعيد حسن بحيري، علم لغة النص، ص: 30.

أجازت العربية- كغيرها من اللغات- حذف أحد العناصر من التركيب عند استخدامها، ولما كانت المواقف لا تسع لكثير من الوقائع الفعلية وكان موقفها شديد التحديد، فإن المتكلم يعهد إلى الاقتصاد بواسطة الحذف أو الاختزال. [1] و لذلك أصبح الحذف ظاهرة لغوية تشترك فيها اللغات الإنسانية تفاديا للتكرار.

والحذف " هو علاقة داخل النص وفي معظم الأمثلة يوجد العنصر المفترض في النص السابق، وهذا يعني أن الحذف عادة علاقة قبلية"[2]

فالحذف فراغ بنيوي – في الجملة الثانية- يهتدي القارئ إلى ملئه اعتمادا على ما ورد في الجملة الأولى أو النص السابق... [3]

وهناك من ذهب إلى أن الحذف هو " استبعاد العبارات السطحية التي يمكن لمحتواها المفهومي أن يقوم في الذهن أو أن يوسّع أو أن يعدّل بواسطة العبارات الناقصة"[4]

و" قد يحدث حذف أحد العناصر لأن هناك قرائن معنوية أو مقالية تومئ إليه وتدل عليه ويكون في حذفه معنى لا يوجد في ذكره"[5]

فالحذف إذًا هو الاستغناء عن بعض العناصر في البنية السطحية للنص،هذه الأخيرة ذات محتوى دلالي في البنية العميقة التي تقوم في الذهن، وهذا المحتوى المفهومي يوسع ويعدل ويفهم بواسطة العبارات المحذوفة وبالتالي الربط بين بنية النص السطحية، وبنيته العميقة، والحذف نستشفه من خلال قرائن معنوية أو مقالية في النص تشير إليه وتدل عليه، وفي حذف هذه العناصر معنى أحسن وأبلغ لا نتوصل

---

[1] ينظر: روبيرت دي بوجراند، النص والخطاب والإجراء، ص: 93.

[2] محمد خطابي، لسانيات النص، ص: 21.

[3] المرجع نفسه، ص: 21.

[4] ينظر: روبيرت دي بوجراند، النص والخطاب والإجراء، ص: 301.

[5] طاهر سليمان حمودة، ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي، ص: 23. نقلا عن: مصطفى عفيفي، نحو النص، ص: 125.

إليه لو ذكرنا تلك العناصر، كما أن هذه الجمل المحذوفة تكون أساسا للربط بين أجزاء النص من خلال محتواها الدلالي.

ولقد تطرّق علماء العرب لهذه القضيّة وذكروا شروطا للحذف إذ نجد "الزركشي" أفاد بأنه:" من شروط الحذف أن تكون في المذكور دلالة على المحذوف إمّا من لفظه أو من سياقه، وإن لم تكن من معرفته فيصير اللفظ مخلا بالفهم ... وهو معنى قولهم: لابد أن يكون فيما أبقي دليل على ما ألقي، وتلك الدلالة مقالية أو إحالية".[1]

وقد ذكر "ابن هشام" شروطا ثمانية للحذف، أولّها وجود دليل إحالي أو مقالي أو صناعي..." [2].

وهذا تأكيد على ضرورة وجود دلالة على العنصر المحذوف إما من خلال اللفظ أو السياق أو المقال، فإن لم ندرك ذلك لا يتحقق الفهم والإفهام ، فمن شروط الحذف أن نبقي دليل يوصلنا إلى العنصر المحذوف سواء كان الدليل من خلال المقال أو السياق أو من خلال الإحالة إليه.

وهو ما أكّده "ابن جني"(ت 392هـ) في كتابه الخصائص:" وقد حذفت العرب الجملة والمفرد والحرف والحركة وليس شيء من ذلك إلا عن دليلٍ عليه وإلا كان فيه ضرب من تكليف علم الغيب ومعرفته"[3] .

وقد تم التمييز بين العديد من أنواع الحذف و المتمثلة أساسا في:

1 – **حذف الاسم:** كما في حذف الاسم المضاف والمضاف إليه واسمين مضافين وثلاثة متضايفات والموصول الاسمي والصلة والموصوف والصفة و المعطوف عليه والمبدل منه والمؤكد والمبتدأ والخبر والمفعول والحال والتمييز والاستثناء ولا شك أن في هذه المواضع

---

[1] الزركشي، البرهان في علوم القرآن، دار الفكر، بيروت– لبنان، تح: محمد أبو الفضل، ط3، 1980، 3/ 111، 112.

[2] ينظر: ابن هشام: مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، دار إحياء الكتب العلمية، مصر، د ت، 2/ 163.

[3] ابن جني: الخصائص، تح: محمد علي النجار، دار الكتاب العربي، بيروت– لبنان، دط، دت، 2/ 360.

اسما وعبارة وجملة، إذ قد يكون الحال جملة وكذلك الصفة والخبر وفيها أيضا عبارة مثل: حذف ثلاثة متضايفات.

وحذف الاسم يعني حذفه داخل المركب الاسمي فقط.

2- حذف الفعل: وحده أو مع مضمر مرفوع أو منصوب أو معهما، ولا شك أيضا أن حذف الفعل مع المضمر المرفوع يمثل جملة وهو عكس الأول إذ يتم الحذف داخل المركب الفعلي.

3- حذف الحرف أو الأداة: كما في حذف حرف العطف ، وفاء الجواب، و واو الحال وقد وما النافية وما المصدرية ، وكي المصدرية ، و أداة الاستثناء ، ولام التوطئة والجار، وأن النافية ،ولام الطلب ، وحرف النداء... [1]

4- حذف الجملة: كما في حذف جملة القسم، وجواب القسم وجملة الشرط وجملة جواب الشرط.

5- حذف الكلام بجملته.

6- حذف أكثر من جملة .[2]

وقد فصّل "ابن جني" في مسألة الحذف، وأعطى نماذج لمواضع كثيرة ، ومختلفة لمواضع الحذف ومن ذلك:

1-حذف الجملة: كجملة القسم والشرط والخبر وغيرها...

2-حذف المفرد: ويكون على ثلاثة أضرب: اسم و فعل وحرف

2-1- حذف الاسم: حذف المبتدأ، الخبر، المضاف الموصوف وغيرها...

2-2- حذف الفعل: فيتم حذفه والفاعل فيه فيكون بمثابة حذف جملة أو يحذف وحده.

---

[1] ينظر: صبحي ابراهيم الفقي، علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، 2 /193.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص: 194.

2-3- حذف الحرف: كما يحذف الحرف الزائد على الكلمة لمعنى أو حذف حرف من نفس الكلمة. [1]

وقد أشار "الجرجاني" إلى أن العرب يطرد من كلامهم حذف المبتدأ (المسند إليه) حيث يبنى الأسلوب على طريقة القطع والاستئناف. [2]

كما تحدث كذلك عن محاسن الحذف فقال:" هو باب دقيق المسلك لطيف المأخذ عجيب الأمر شبيه بالسحر، فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة ،وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بيانا إذا لم تُبِن"[3]

وقد ذكر الباحثان " هاليداي ورقيّة حسن" ثلاثة أنواع من الحذف:

1-الحذف الاسمي: أي حذف اسم داخل المركب الاسمي

2-الحذف الفعلي: ويقصد به الحذف داخل المركب الفعلي

3-الحذف داخل شبه جملة[4]

4- **الربط Junction** ":

إذا كان إعادة اللفظ، والإحالة ، والحذف تحافظ على بقاء مساحات المعلومات فإن الربط يشير إلى العلاقات بين المساحات وبين الأشياء التي في هذه المساحات. [5]

وفيما يلي سنفصل الحديث عن هذه الأداة المهمة من أدوات الاتساق لتكون النظرة جلية أكثر؛ فالوصل هو تحديد للطريقة التي يترابط بها اللاحق مع السابق بشكل منظم." [1]

---

[1] ابن جني، الخصائص، 2، 381.

[2] الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص: 172.

[3] المرجع نفسه، ص: 121.

[4] محمد خطابي، لسانيات النص، ص: 21.

[5] ينظر : روبيرت دي بوجراند، النص والخطاب والإجراء، ص: 346

فالربط أو الوصل عند الباحثين" هاليداي ورقية حسن" هو ترابط بين اللاحق والسابق بشكل مرتب ومنظم.

لقد أكد النصيون على أهمية وظيفة الربط بين الجمل وركزوا خاصة على أهمية العطف، فهذا" الأزهر الزناد" يتناوله بقوله:" بعد النظر في وجوه الربط بين الجمل في النص نتبين أن حضور أداة الربط مشروط بخلاف بين الجملتين أو المقطعين المتصلين أو المتباعدين"[2]، وتتمثل هذه الوسائل في جملة من الأدوات تربط بين الجمل في مستوى النص وهناك أنواع من الربط: [3]

- ربط خطي يقوم على الجمع بين جملة سابقة وأخرى تلحقها فيفيد مجرد الترتيب في الذكر، مثل: الواو في العربية .
- ربط خطي يقوم على الجمع كذلك، ولكنه يدخل في معنى آخر يتعين به نوع العلاقة بين الجملة والأخرى مثل:"الفاء"، و"ثم" و"أو" وغيرها في العربية حيث تربط وتعبر عن علاقة منطقية بين العنصرين المربوطين. [4].

- أنــواع الربــط:

لقد ميز" دي بوجراند" بين أربعة أنواع من الربط وتتمثل في: [5]

1-**ربط يفيد مطلق الجمع:** ويتم فيه ربط صورتين أو أكثر من صور المعلومات بالجمع بينهما.

2-**ربط يفيد التخيير:** ويتم فيه ربط صورتين أو أكثر من صور المعلومات على سبيل الاختيار.

---

(1) Hallyday & r- Hasan cohésion in engliche, p 227 نقلا عن محمد خطابي، لسانيات النص، ص: 23.

(2) الأزهر الزناد، نسيج النص، ص: 56.

(3) المرجع نفسه، ص: 37.

(4) المرجع نفسه، ص: 37.

(5) روبيرت دي بوجراند، النص والخطاب والإجراء، ص: 146، 147.

3-**ربط يفيد الاستدراك:** ويكون هذا النوع من الربط على سبيل السلب، ويتم فيه ربط صورتين من صور المعلومات بينهما علاقة تعارض.

4-**ربط يفيد التفريع:** ويبين فيه العلاقة بين صورتين من صور المعلومات و المتمثلة في علاقة التدرج، أي تحقق إحداهما يتوقف على حدوث الأخرى.

أما الباحثان" هاليداي ورقية حسن" فقد ركزا -أيضا- على 4 أنواع من الوصل وهي: [1]

1-الوصل الإضافي:

يتم الربط بالوصل الإضافي بواسطة الأداتين "و"، "أو" وتندرج ضمن المقولة العامة للوصل الإضافي علاقات أخرى مثل: التماثل الدلالي المتحقق في الربط بين الجمل بواسطة تعبير من نوع: بالمثل...، وعلاقة الشرح، وتتم بتعابير مثل: أعني، بتعبير آخر...، وعلاقة التمثيل المتجسدة في تعابير مثل: مثلا، نحو...

2-الوصل العكسي:

" الذي يعني على عكس ما هو متوقع" فإنه يتم بواسطة أدوات مثل: (but,yet)

3-الوصل السببي:

يمكّننا من إدراك العلاقة المنطقية بين جملتين أو أكثر، وتندرج ضمنه علاقات خاصة كالنتيجة والسبب والشرط....

4-الوصل الزمني:

وهو العلاقة بين أطروحتي جملتين متتابعتين زمنيا.

5- الاتساق المعجمي:

ويعد آخر مظهر من مظاهر اتساق النص إلا أنه مختلف عنها جميعا، إذ لا يمكن الحديث في هذا المظهر عن العنصر المفترض والعنصر المفترض، ولا عن وسيلة شكلية

---

[1] ينظر: محمد خطابي، لسانيات النص، ص: 23.

(نحوية) للربط بين العناصر في النص وهو حسب رأي الباحثان" هاليداي ورقية حسن" فينقسم إلى نوعين: 1- التكرير 2- التضام

وفيما يلي سنتطرق لكل نوع بالتفصيل.

أـــ التكرار: وهو شكل من أشكال الاتساق المعجمي يتطلب إعادة عنصر معجمي أو ورود مرادف له أو شبه مرادف، أو عنصرا مطلقا أو اسما عاما. [1]

ويذكر "الزناد" أن"الإحالة بالعودة نوع آخر من الإحالة تتمثل في تكرار لفظ أو عدد من الألفاظ في بداية كل جملة من جمل النص قصد التأكيد،و الإحالة التكرارية تمثل أكثر أنواع الإحالة دورانا في الكلام".[2]

والتكرار عادة لا يكون في بداية الجمل بل يكون في ثناياها أو أواخرها، ولا يقتصر على الألفاظ بل قد يتعدى إلى الجمل أو الفقرات.

فتكرار الكلمة أو الجملة يحيلنا قبليا إلى ما سبق ذكره في النص وبالتالي يساهم التكرار في الربط بين أجزاء النص ، والتكرار قد يكون بإعادة اللفظ ذاته أو لفظ آخر مرادف له في المعنى أو شبه مرادف أو باستعمال عنصر يكون عاما أو مطلقا مما يجعلنا دائما نربط بينه وبين اللفظ المكرّر في موضع سابق في النص.

ب- التضام: وهو توارد زوج من الكلمات بالفعل أو بالقوة نظرا لارتباطها بحكم هذه العلاقة أو تلك.

والعلاقة النسقية التي تحكم هذه الأزواج في خطاب ما هي:

- علاقة تعارض: وهناك من يطلق عليها علاقة تضاد، وكلما كان هذا التضاد حادا كان أكثر قوة وقدرة على الربط النصي.
- علاقة الكل بالجزء.
- علاقة الجزء بالجزء.

---

[1] ينظر: محمد خطابي، لسانيات النص، ص: 24.

[2] الأزهر الزناد، نسيج النص، ص: 119.

- علاقة بين عناصر من نفس القسم. [1]

إلا أن القارئ قد يجد صعوبة لإيجاد السياق الذي تترابط فيه العناصر المعجمية لأنه يعتمد فقط على حدسه اللغوي وعلى معرفته لمعاني الكلمات.

ثانيا :الانسجام النصي وآلياته:

إذا كان الاتساق يختص برصد الاستمرارية الظاهرية والشكلية للنص، فإن الانسجام يهتم ببنية النص الداخلية، فهو يتحقق بفضل مجموعة من العلاقات الدلالية ومن هنا فإن الانسجام يهتم – على عكس الاتساق– بمعنى النص واستمراريته الدلالية ولعل هذا ما جعل الباحثان "هاليداي ورقية حسن" يؤكدان على أن الانسجام أعم من الاتساق، كما أنه يغدو أعمق منه بحيث يتطلب بناء الانسجام، من المتلقي، صرف الاهتمام جهة العلاقات الخفية التي تنظم النص وتولده.

وبناء على ذلك اهتمت الدراسات اللسانية النص بدراسة الأدوات التي تسهم في انسجام النصوص.

وسنحاول فيما سيأتي التعرف على ماهية الانسجام اللغوية والاصطلاحية مع الإشارة إلى أهم الأدوات التي تسهم في تحقيق وبناء نص منسجم.

مفهوم الانسجام:

أ– لغة:

ورد في لسان العرب" لابن منظور" أن المادة اللغوية (س/ج /م) تدل على عدة معاني أهمها : "سجم :سجمت العين الدمع والسحابة الماء تسجمه وتسجمه سجما وسجوما وسجمانا وهو قطران الدمع وسيلانه ، قليلا كان أو كثيرا وكذلك الساجم من المطر، والعرب تقول: دمع ساجم ، ودمع مسجوم : سجمته العين سجمًا، وقد اسجمه وسجمه و السجم: الدمع واعين سجوم : سواجم وكذلك عين سجوم وسحاب سجوم

[1] ينظر: محمد خطابي، لسانيات النص، ص: 25.

و انسجم الماء و الدمع فهو منسجم إذا انسجم أي انصب ، سجمت السحابة مطرها تسجيما و تِسجاما إذا صبته ، سجم العين و الدمع الماء يسجم سجوما و سجاما إذا سال و انسجم"[1]

فالمتبع للمادة اللغوية (س/ج/م) يجدها مرتبطة بالعديد من الاشتقاقات لعل أهمها: انسجم، منسجم، ساجم، مسجوم، و من أبرز المعاني التي تتناولها هذه المادة المعجمية نجدها كلها تدور حول معاني القطران، الإنصباب، الصب، و السيلان.

2- اصطلاحا:

لقد حضي مفهوم الانسجام باهتمام أغلب علماء النص، وان اتفقوا على أنه يعني تماسك النص من الناحية الدلالية، إلا أننا نلمح بعض الاختلاف في تحديد ماهيته "فروبرت دي بوجراند" يوظف مصطلح الالتحام بدل الانسجام " و هو يتطلب من الإجراءات ما تنشط به عناصر المعرفة لإيجاد الترابط المفهومي، و استرجاعه و تشتمل وسائل الالتحام على العناصر المنطقية كالسببية و العموم و الخصوص "[2] و من ثم فمصطلح coherence أو " الحبك" كما ترجمه د/ سعد مصلوح " يعني الاستمرارية الدلالية التي تتجلى في منظومة المفاهيم و العلاقات الرابطة بين هذه المفاهيم" [3] في حين يجعله "كريستال" الاتصالات المنطقية المقدرة للاستعمال اللغوي "[4]

أما "جوليا كرستيفا" و" رولان بارت" فإنهما تطرقا إلى مفهوم الانسجام من خلال تعريفهما للنص باعتباره " إنتاجية دلالية تتحقق ببناء انسجام العمل و تماسكه

---

[1] ابن منظور: لسان العرب، المحيط، مادة (س.ج.م)، مج3، 23/ 1947.

[2] روبيرت دي بوجراند، النص والخطاب والإجراء، ص: 103.

[3] سعد مصلوح، نحو أجرومية النص الشعري، دراسة في قصيدة جاهلية، مجلة فصول، ج1، ع1، 2، يوليو 1991، أغسطس 1991، ص: 154.

[4] صبحي إبراهيم الفقي، علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، ج1، ص: 94.

و لكن ليس على المستوى الجزئي ، كما هو الحال عند" هاليداي" ، و لكن على المستوى الكلي بتوسيع مفاهيم الربط و التعليق و الإحالة و الحذف التي أقرها هذا الأخير". [1]

فالتعريف السابق يتناول النص باعتباره إنتاجية ليست نحوية ، و إنما دلالية و هذه الإنتاجية لا تتحقق إلا بانسجام البناء في العمل، و كذا تماسكه ، هذا الأخير لا يتم على المستوى الجزئي كما ذكره" هاليداي" و لكن على المستوى الكلي للنص و ذلك من خلال توسيع المفاهيم التي أقرها "هاليداي" و التي تسهم في الترابط الشكلي الظاهري للنص و هي الربط و التعليق و الإحالة و الحذف...

و بالتالي فـ "جوليا كرستيفا" و " رولان بارت" قد اهتما بجانبي الاتساق و الانسجام معا عند تعريفهما للنص فقد اتبعا نفس منهجية "هاليداي" ،و وسّعا بعض المفاهيم التي تناولها الأخير، و ذلك لأن" هاليداي" و" رقية حسن" قاما بدراسة وسائل الاتساق في كتابتها، و لكنهما أغفلا المفاهيم المتعلقة بالانسجام .

ولهذا انطلق "تصور الدراسة للنص من نظرية البلغارية "جوليا كرستيفا" والفرنسي "رولان بارت" ولكن بإضافة هذه النظرية بمفاهيم لغوية وردت ضمن النظرية اللغوية عند "هاليدايٍ" ومن ثم كان النص هو: الكيفيات اللغوية التي يتحقق بها العمل انسجامه وتماسكه في كليته الدلالية " [2] .

وقد أشار "محمد مفتاح" إلى" انه يقصد بالانسجام ما يكون من علاقة بين عالم النص وعالم الواقع" [3] ويبين ان "بتوفي " " و"دانش"و " فندايك " لهم مقارباتهم الخاصة تهتم جميعا بانسجام النص و تما سكه وتسلسله ولعل أشيع هذه الأعمال هي انجازات "فندايك " فقد ركز على مفهومين أساسيين في تحليل الخطاب: [4]

---

[1] محمد فكري الجزار، لسانيات الاختلاف، الخصائص الجمالية لمستويات بناء النص في شعر الحداثة، ، القاهرة، ط1، 2001، ص: 03.

[2] المرجع السابق، ص: 03.

[3] محمد مفتاح، التشابه والاختلاف نحو منهجية شمولية، المركز الثقافي العربي، ط1، 1999، ص: 35.

[4] المرجع نفسه، ص: 38.

1-مراعاة علائق الانسجام الخطي الموجودة بين الجمل .

2-البنية الكبرى أو مدار الحديث، وقد فصل القول في آليات الانسجام الخطي بالاعتماد على عدة علائق مثل: المطابقة والتداخل وعلاقة الجزء بالكل والإطار وهذا المفهوم ينتمي الى مجال علم النفس المعرفي وأما مدار الحديث فعني به تكثيف خطاب طويل في كلمة أو في تركيب بالاعتماد على المعرفة اللغوية، وعلى معرفة العالم وعلى معرفة السياق ومن هنا فإن الانسجام يتعلق بـ: "تحليل الخطاب" .

وهناك من أطلق على الانسجام مصطلح "تحليل الخطاب" فمن" ضمن القضايا الجوهرية التي تم الاهتمام بها في مجال تحليل الخطاب "الوظيفة التواصلية للغة" والتي تقتضي وجود طرفين أساسيين هما : المتكلم والمخاطب"[1]

وقد أكد العالم اللغوي الشهير" فرديناند دي سوسير" ferdinand de saussure على الوظيفة التواصلية للغة ، حيث اعتبر آلية التواصل الألسني ذات طبيعة نفسية واجتماعية قبل كل شيء، فاللغة عنده كنز يدّخره الأفراد الذين ينتمون إلى مجموعة واحدة عبر ممارسة الكلام وهي منظومة نحوية موجودة بالقوة في كل دماغ وتحديدا في أدمغة مجموعة أفراد، إذ لا توجد تامة عند الفرد وإنماعند الأفراد"[2]

فاللغة عند" دي سوسير" يدخرها مجموعة من الأفراد ينتمون إلى جماعة لغوية واحدة، ومن ثم فإن آلية التواصل تتطلب وجود متكلم ومستمع (مخاطَب)، وبناء عليه فإن الانسجام يتطلب دراسة العلاقة بين النص والمتلقي، فمصطلح cohérence الذي يعني في أحد ترجماته الانسجام – وهو المعتمد في الدراسة- يعني العلاقات التي تربط معاني الأقوال في الخطاب أو معاني الجمل في النص"[3] .

---

[1] علي آيت أوشان: السياق والنص الشعري من البنية إلى القراءة، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 2001 ص: 93.

[2] فرديناند دي سوسير، محاضرات في الألسنية العامة، تر: يوسف غازي ومجيد النصر، المؤسسة الجزائرية للطباعة، 1986، ص: 05.

[3] ينظر: صبحي إبراهيم الفقي، علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، 1/ 94.

فالانسجام مرتبط بمعاني الأقوال أو معاني الجمل في الخطاب أو النص ولا يهتم بطريقة ترابط هذه الجمل على المستوى الشكلي السطحي وإنما يرتبط بالبنية العميقة حيث أشار " د/ سعيد حسن بحيري" إلى ضرورة التفريق بين الربط الذي يمكن أن يتحقق من خلال أدوات الربط النحوية(الروابط) والتماسك الذي يتحقق من خلال وسائل دلالية في المقام الأول، ويمكن تتبع إمكانيات الأول على المستوى السطحي للنص، إلا أن الثاني يتمثل في بنية عميقة على المستوى العميق للنص... [1]، ويرى "فندايك" أن التماسك يتحدد على مستوى الدلالات، حين يتعلق الأمر بالعلاقات القائمة بين التصورات والتطابقات والمقارنات والتشابهات في المجال التصوري كما يتحدد على مستوى الإحالة أيضا، أي ما تحيل إليه الوحدات المادية في متوالية نصية". [2]

ويجعل "هاليداي ورقية حسن" cohésion متضمنا علاقات المعنى العام لكل طبقات النص ، والتي تميز النصي من اللانصي، ويكون علاقة متبادلة مع المعاني الحقيقية المنتقلة للنص مع الآخر، فالتماسك cohésion إذن لا يركز على ماذا يعني النصي بقدر ما يركز على كيفية تركيب النص باعتباره صرحًا دلاليا"[3].

فهما لم يستخدما مصطلح cohérence للتماسك الدلالي، ومع ذلك جعل ذلك غيرهما مصطلح cohérence مرتبطا بالروابط الدلالية، على حين يعني مصطلح cohésion العلاقات النحوية أو المعجمية بين العناصر المختلفة في النص، وهذه العلاقة تكون بين جمل مختلفة أو أجزاء مختلفة من الجمل. [4]

وبالتالي فهما يؤكدان على أن مصطلح cohérence مختص بالروابط الدلالية في بنية النص الداخلية أو العميقة، ذلك أن النص ليس مجموعة من الجمل التي تلي

---

[1] ينظر: سعيد حسن بحيري، علم لغة النص، ص:122.

[2] المرجع نفسه، ص: 122

[3] Halliday & r– hasan , cohession in english, p26

[4] صبحي ابراهيم الفقي، علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، 95/1.

إحداها الأخرى كما أنه وحدة دلالية وليس وحدة نحوية لأن الوحدة التي تميّز النص هي وحدة معنى في سياق، ويرتبط النص في كليته بالمحيط الذي وضع وصنع فيه ، والنص بوصفه وحدة وظيفية فهو متسق على المستوى الداخلي. [1]

فهذا التعريف يركز على الجانب الدلالي للنص، ويرى بأنه وحدة دلالية وليس وحدة نحوية كما أشار وأكد على ضرورة ربط النص بسياقه، نظرا لأهميته الكبرى في فهم المحتوى الداخلي للنص لأنه في كليته مرتبط بالمحيط الذي صنع فيه.

فالانسجام لا يتعلق بمستوى التحقق اللساني، ولكنه يتعلق بالأحرى بتصور المتصورات التي تنظم العالم النصي بوصفه متتالية تتقدم نحو نهاية، يضمن الانسجام التتابع والاندماج التدريجي للمعاني حول "موضوع الكلام" [2].

فالانسجام يتعلق بتصور المتصورات أي بتسلسل أثر المعاني في النفس التي تنظم العالم النصي، كما يضمن الانسجام التتابع والتسلسل والاندماج للمعاني التي تدور كلها حول موضوع واحد هو موضوع الكلام.

ويمكن اعتبار الانسجام فهما للمعنى ووصفه من خلال عمليات "الجرد" و"التنضيد" و"التصنيف" التي تنتمي إلى عالم وصف المعنى وذلك رغبة في السعي نحو التجانس cohérence هذا التجانس الذي يتجلى في رسم مجموعة من العناصر المعروضة للدراسة كنظام système متسق ذي خصوصية"[3].

فهذا التعريف قد أضاف مصطلحا آخر للانسجام وهو التجانس وأكد على أنه فهم للمعنى ووصفه من خلال عمليات الجرد والنضيد والتصنيف التي نعتمد عليها للوصول إلى المعنى.

---

[1] عبد القادر الفاسي الفهري، اللسانيات واللغة العربية (نماذج تركيبية ودلالية)، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء– المغرب، ط1، 1985، ص: 324.

[2] منذر عياشي، العلاماتية وعلم النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء– المغرب / بيروت – لبنان، ط1، 2004، ص: 133.

[3] ينظر: عبد الكريم حسن،المنهج الموضوعي، نظرية وتطبيق، المؤسسة الجامعية، ط1، 1990، ص: 45.

وقد استخدم "فندايك "(vandijk) في تحليله للنص مفهوم "الانسجام" ويعني به" الأبنية الدلالية- المحورية الكبرى- وهي أبنية عميقة تجريدية" وذلك بخلاف الاتساق الذي يتمثل في"الأبنية النحوية الصغرى، وهي أبنية تظهر على سطح النص"[1] ولعل" فندايك" من خلال التعريف السابق قد اعتمد على مصطلحين لسانيين قد عرفا عند العالم اللساني "تشومسكي" من خلال توظيف مصطلح"البنية العميقة" المرتبطة بمفهوم الانسجام و"البنية السطحية" التي يتحقق من خلالها مفهوم الاتساق.

ومن خلال سرد أهم الآراء والمفاهيم المتعلقة بمصطلح "الانسجام" فإنه يمكن حصر أهم خصائصه والمتمثلة في: [2]

1- يعد الانسجام شرطا وقواما لتوفر خاصية "النصية".

2- إن النص هو وحدة التبليغ والتبادل ويكتسب انسجامه وفصاحته من خلال هذا التبادل والتفاعل، ولذلك ينبغي تجاوز إطار الجملة للاهتمام بأنواع النسيج النصي التي يحدثها المتكلمون أثناء ممارستهم الكلامية.

3- لا تستقيم نصية قطعة نصية إلا بانسجامها، وهذا لا يتأتى إلا عند إدراج النص ضمن إطار السياق، ولا يكتمل إلا إذا اكتملت كل أبعاد النص، وكذا بعده التداولي.

4- للانسجام علامات خاصة، متميزة تحدد النص في بعده الجزئي وفي بعده الكلي؛ أما البعد الجزئي أو الميكرونصي فالانسجام المحلي فيه علامات: أفعال الكلام التي يحويها النص و تحدده كذلك علامات الخطاب المختلفة.

أما البعد الكلي أو الماكرونصي فالتوجه الحجاجي التداولي العام للنص يحدد انسجام النص العام.

---

[1] ينظر: سعيد حسن بحيري، علم لغة النص، ص: 132.

[2] ينظر: خولة طالب الإبراهيمي، مبادئ في اللسانيات، دار القبة، حيدرة، الجزائر، دط، 2000، ص: 168- 171.

5- يختص معيار الانسجام بمجموعة من العلوم الأخرى مثل الأنثروبولوجيا والتاريخ وعلم النفس الإدراكي ،و الفلسفة والذكاء الاصطناعي، وغيرها من العلوم.

- وتجدر الإشارة إلى أن هناك من جمع بين المصطلحين cohérence و cohésion وجعلهما يمثلان معا التماسك النصي، ومن ثم وجب التوحيد بينهما في مصطلح واحد وليكن التماسك cohésion والذي نقسمه إلى التماسك الشكلي (السطحي) والتماسك الدلالي(العميق) وهذا ما يؤكده "محمد مفتاح "عند قوله:" المقولة العامة هي التماسك، وأما المفاهيم الخاصة فهي التنضيد والاتساق والتشاكل والترادف[1] وبهذا المفهوم يصبح التماسك شاملا للأدوات الشكلية والدلالية التي تسهم في ترابط عناصر النص الداخلية والخارجية" وهذا ما أكده أيضا" صبحي إبراهيم الفقي" حيث يرى أن مصطلحي " الاتساق والانسجام" (cohésion et cohérence) يتصلان بالتماسك النصي، ومن ثم وجب التوحيد بينهما باختيار أحدهما وليكن cohesion، ثم نقسمه إلى التماسك الشكلي والتماسك الدلالي، فالأول يهتم بعلاقات التماسك الشكلية بما يحقق التواصل الشكلي للنص،و الثاني يهتم بعلاقات التماسك الدلالية بين أجزاء النص من ناحية وبين النص وما يحيط به من سياقات من ناحية أخرى. [2]

- وبالتالي فقد جعل السياق ضمن العلاقات الدلالية المهمّة التي تساعدنا على فهم النص، بل ومن علماء اللغة من جعل التماسك بين الجمل راجعا أساسا إلى التماسك بين الظروف المحيطة بها فترتبط العبارتان فيما بينهما إذا كان مدلولهما أي الظروف المنسوبة إليهما في التأويل مترابطة فيما بينها[3].

- فالحكم على عبارتان أنهما متماسكتان لا يتأتى إلا إذا كانتا مرتبطتان بسياق خارجي واحد، وكانت الظروف المحيطة بهما واحدة.

---

[1] محمد مفتاح، التشابه والاختلاف، ، ص: 125.

[2] صبحي إبراهيم الفقي، علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، ص: 96

[3] د/ صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، ص: 261.

وتكمن أهمية التماسك في: [1]

- جعل الكلام مفيدا.
- وضوح العلاقة في الجملة .
- عدم اللبس في أداء المقصود .
- عدم الخلط بين عناصر الجملة.

ومما سبق يتبيّن لنا أن التماسك من عوامل استقرار النص ورسوخه، ومن ثم تتضح أهميته في تحقيق استقرار النص بمعنى عدم تشتيت الدلالات الواردة في الجملة المكونة للنص. [2]

وأخيرا يمكن القول أن هذا الترابط الشديد بين المصطلحين (الاتساق والانسجام) يؤكد بأنهما وجهين لعملة واحدة هي ترابط النص ووحدته، فلا نستطيع دراسة أحدهما بمعزل عن الآخر مع بقاء الروح في أحدهما، إذ لا بد أن يجتمع الاثنان ويتفاعلان للحكم على تلاحم النص و وحدته الكلية.

وسائل الانسجام:

إن الانسجام ليس ثاويًا في النص ، بل إن المتلفظ المشارك هو الذي يتولى بناءه إن الحكم الذي يقتضي بأن النص منسجم أو غير منسجم قد يتغير وفق الأفراد ووفق معرفتهم بالسياق والحجة التي يخوّلونها للمتلفظ. [3] فبالإضافة إلى السياق توجد العديد من الوسائل التي تعنينا للوصول إلى الحكم على مدى انسجام النص ويمكن إجمال أبرز العلاقات الحابكة فيما يلي: [4]

---

[1] صبحي إبراهيم الفقي، علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، ج1، ص: 74.

[2] المرجع السابق، ص: 74.

[3] ينظر: دومينيك مونقانو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، تر: محمد يحياتن، منشورات الاختلاف، الجزائر، بيروت، ص: 20.

[4] ينظر: جميل عبد المجيد حسين، علم النص أسسه المعرفية وتجلياته النقدية، مجلة عالم الفكر، الكويت، ع2، المجلد 32 أكتوبر، ديسمبر، 2003، ص: 149.

1- السببية:

وذلك كما في قوله تعالى: ﴿فَقَالَ لَهُمْ رَسُولُ ٱللَّهِ نَاقَةَ ٱللَّهِ وَسُقۡيَٰهَا ﴿١٣﴾ فَكَذَّبُوهُ فَعَقَرُوهَا فَدَمۡدَمَ عَلَيۡهِمۡ رَبُّهُم بِذَنۢبِهِمۡ فَسَوَّىٰهَا﴾[1] وقوله تعالى: ﴿ لَوۡ كَانَ فِيهِمَآ ءَالِهَةٌ إِلَّا ٱللَّهُ لَفَسَدَتَا﴾[2] .

فالفساد مثلا أسبابه هو وجود آلهة أخرى غير الله تعالى.

2- **الزمنية:**

مثل: عاد محمد إلى منزله في الساعة السادسة وتناول عشاءه في الثامنة.

3- **الإبداليــة:**

كما في قوله تعالى: ﴿وَإِنَّآ أَوۡ إِيَّاكُمۡ لَعَلَىٰ هُدًى أَوۡ فِي ضَلَٰلٖ مُّبِينٖ﴾[3].

4- **المقارنــة:**

كما في قول الشاعر:

أنت إذا جدت ضاحكا أبدا وهو إذا جاء دامع العين.

5- التضمن:

ويشمل علاقة الكل- الجزء وعلاقة الملكية، وذلك كما في هذا المقطع القصصي الذي استشهد به" فان دايك": اتخذت "كلير راسل" طريقها إلى المكتب ... ثم جلست إلى المنضدة، لقد كانت حقيبتها ممددة في ترتيب، وكانت منشفتها باردة كالثلج، والمحبرة مملوءة..."

فالمكتب مفهوم أعم يتضمن الغرفة والمنضدة تتضمن المحبرة...

6ــ الإجمال- التفصيل:

---

[1] سورة الشمس، الآيتان: 13- 14.

[2] سورة الأنبياء، الآية: 22.

[3] سورة سبأ، الآية: 24.

وذلك كما في قوله تعالى: ﴿يَوْمَ يَأْتِ لَا تَكَلَّمُ نَفْسٌ إِلَّا بِإِذْنِهِۦ ۚ فَمِنْهُمْ شَقِيٌّ وَسَعِيدٌ ﴿١٠٥﴾ فَأَمَّا ٱلَّذِينَ شَقُوا۟ فَفِى ٱلنَّارِ لَهُمْ فِيهَا زَفِيرٌ وَشَهِيقٌ خَٰلِدِينَ ﴿١٠٦﴾ فِيهَا مَا دَامَتِ ٱلسَّمَٰوَٰتُ وَٱلْأَرْضُ إِلَّا مَا شَآءَ رَبُّكَ ۚ إِنَّ رَبَّكَ فَعَّالٌ لِّمَا يُرِيدُ ﴿١٠٧﴾ ۞ وَأَمَّا ٱلَّذِينَ سُعِدُوا۟ فَفِى ٱلْجَنَّةِ خَٰلِدِينَ فِيهَا مَا دَامَتِ ٱلسَّمَٰوَٰتُ وَٱلْأَرْضُ إِلَّا مَا شَآءَ رَبُّكَ ۖ عَطَآءً غَيْرَ مَجْذُوذٍ﴾[1].

في حين يذكر" فندايك "مجموعة من العلاقات التي تسهم في انسجام النصوص وتتمثل في: [2]

1-تطابق الذوات.

2-علاقات التضمن – الجزء- الكل- الملكية.

3-مبدأ الحالة المفترضة للعوالم .

4-مفهوم الإطار.

5-التطابق الإحالي.

6-تعالق المحمولات.

7-العلاقات الرابطة بين المواضيع الجديدة، علاقة الرؤية، التذكر...

أما مظاهر انسجام الخطاب عنده فهي تتجلى في:

1- ترتيب الخطاب: ويسميه" فندايك "الترتيب العادي للوقائع في الخطاب، وذلك أن ورود الوقائع في متتالية معينة يخضع لترتيب عادي تحكمه مبادئ مختلفة على رأسها معرفتنا

---

[1] سورة هود، الآيات: 105- 108.

[2] محمد خطابي، لسانيات النص، ص: 37.

للعالم ... على أن مبدأ الترتيب ليس صارما إلى درجة استحالة تغيير الترتيب في متتالية ما، بل يحتمل أن يحدث التغيير ولكنه يكون مصحوبا بنتائج تجعل التأويل مختلفا من زاوية تداولية.

ثم ميز بين نوعين من الترتيب أولهما حر والثاني مقيد، ويكون حرا إن لم يحدث فيه التغيير أي أثر دلالي، ويكون مقيدا إن أحدث فيه التغيير أحد هذين الأثرين. [1]

كما بين الباحث" فان دايك" أن هناك علاقات تحكم هذا الترتيب وتتمثل في: [2]

- العام – الخاص.
- الكل– الجزء.
- المجموعة– المجموعة الفرعية– العنصر.
- المتضمن– المتضمن.
- الكبير– الصغير.
- الخارج– الداخل.
- المالك– المملوك.

2– الخطاب التام والخطاب الناقص:

ويرى "فان دايك" أن علماء النص لا يولون هذا المظهر اهتماما معينا، والمقصود لدى" فان دايك"بالخطاب التام أن كل الوقائع المشكلة لمقام معين توجد في الخطاب ولأن الوقائع التي تصف مقاما ما غير قابلة للحصر فإن الخطابات ليست تامة ولا تحتاج إلى أن تكون كذلك، بمعنى أن المعلومات الواردة في خطاب ما تخضع لعملية انتقاء بحيث لا نجد في الخطاب إلا المعلومات "الضرورية" ومن ثم فإن "فان دايك" يميز بين: [3]

- الخطاب التام/ الخطاب الصريح.

---

[1] محمد خطابي، لسانيات النص، ص: 38.

[2] المرجع نفسه، ص: 39.

[3] محمد خطابي، لسانيات النص، ص40

- الخطاب الناقص/ الخطاب الضمني.

ولكن تمام الخطاب ونقصانه ليس مظهرا قارا ملازما لكل أنواع الخطاب. [1]

3- موضوع الخطاب- البنية الكلية:

يعد موضوع الخطاب بنية دلالية بواسطتها يصف" فان دايك" انسجام الخطاب، وبالتالي يعتبر أداة "إجرائية" حدسية بها تقارب البنية الكلية للخطاب، ويعتبر"فان دايك" نفسه أن هذا المفهوم "فضفاض" . [2]

وما دمنا بصدد الحديث عن وسائل الانسجام، تجدر الإشارة إلى مقاربة كل من الباحثين"براون" و "يول" نظرا لأهميتها.

ولعل أهم ما يميز مقاربتيهما هو اختزالهما لوظائف اللغة في عنصرين هما: [3]

أ - **وظيفة نقلية:** أي أن إحدى الوظائف التي تخدمها اللغة هي نقل المعلومات أو تناقلها بين الأفراد والجماعات.

ب - **وظيفة تفاعلية:** أي قيام شكل من أشكال التفاعل اللغوي بين فردين أو بين مجموع أفراد عشيرة لغوية.

ونشير إلى أن الباحثين لم ينفيا بقية الوظائف الأخرى.

وتتميز مقاربة "براون" و "يول" كذلك في مجال تحليل الخطاب بأنها: اهتمت بالمتكلم /الكاتب والمستمع/ القارئ وجعلتهما في رحم العملية التواصلية، إذ لا يتصوران قيام عملية تواصلية بدون أطراف مساهمة فيها، حيث لا يتسنى فهم وتأويل الخطاب بصفة عامة إلا بوضعهما في سياقهما التواصلي زمانا ومكانا ومقاما".[4] إذ أكدا على ضرورة وجود طرفي التواصل المتكلم والمستمع، وهما لا يتصوران قيام عملية تواصلية بدون الأطراف

---

[1] المرجع نفسه، ص: 40.

[2] المرجع نفسه، ص :42.

[3] المرجع نفسه، ص: 48.

[4] ينظر: علي آيت أوشان: السياق والنص الشعري، ص: 96.

المساهمة فيها، كما أن فهم الخطاب وتأويله تأويلا صائبا لا يتحقق إلا من خلال وضعه في سياقه التواصلي زمانا ومكانا ومقاما، وهذا تأكيد على ضرورة ربط النص بالسياق لأنه يؤدي دورا فعالا في تأويل الخطاب، لأن ظهور قول واحد في سياقين مختلفين يؤدي بنا إلى تأويلين مختلفين قد يكونا متباعدين كليا.

ومن أهم مبادئ الانسجام عند الباحثان "براون" و"يول":

أـ السياق وخصائصه (سنفصل الحديث عنه لاحقا)

ب ـ مبدأ التأويل المحلي

ج ــ مبدأ التشابه

دــ مبدأ التغريض[1]

ويمكن أن نختصر نظرة الباحثين "براون" و"يول" حول معيار الانسجام في النقاط التالية[2]:

1-أنهما يهتمان بالانسجام في النص منظورا إليه من جهة المتلقي، وذلك بدراسة العمليات التي يوظفها هذا الأخير لبناء انسجام النص.

أنهما يستعملان مفاهيم متماثلة (في بعض الأحيان) مثل معرفة العالم والمدونات والأطر.

2-أنهما معا يعتبران الانسجام مرتبطا بالقدرة على التأويل .

3-أنهما يتعاملان مع النصوص والخطابات المستعملة لأغراض تواصلية (أي يتحقق فيها شرط التفاعل).

---

[1] محمد خطابي، لسانيات النص، ص:52.

[2] المرجع السابق، ص: 89، 90.

4-أن "براون" و"يول" يدعوان محلل الخطاب إلى الاحتياط أثناء توظيف نتائج الذكاء الاصطناعي وعلم النفس المعرفي، وينتقدان كثيرا من الاقتراحات التي صيغت في هذا المجال، وخاصة الكيفية التي فهم بها الاستدلال مثلا.

آليات الإنسجام:

أولا ــ السيـــــاق:

لم يَعد السياق محور اهتمام علم اللغة النصي وحده، فقد كان ولا يزال محور اهتمام علم اللغة بصفة عامة، فالتماسك النصي يتحقق بواسطة وسائل لغوية، وأخرى غير لغوية، هذه الأخيرة تتمثل في السياق الخارجي،- لأنه يعتبر من أهم الوسائل التي تساعدنا على فهم أدق للنص- وبالتالي يعد من أهم وسائل الانسجام – لذا كان لا بد من التطرق إليه بنوع من التركيز.

بداية ما هو السياق؟ كيف وظف هذا المصطلح عند العلماء العرب القدماء؟ ثم كيف تناوله علماء اللغة المحدثون؟.

1- السياق لغة:

ورد في لسان العرب لابن منظور: "السَّوقُ معروف، ساق الإبل، وغيرها يسوقها سوقا وسياقا، وهو سائق وسواق، شدد للمبالغة...، وقد انساقت وتساوقت الابل تساوقا إذا تتابعت وكذلك تقاودت فهي متقاودة ومتساوقة، والمساوقة: المتابعة كأن بعضها يسوق بعضا، وساق إليه الصداق والمهر سياقا، وأساقه وإن كان دارهم أو دنانير، لأن أصل الصداق عند العرب الإبل، وهي التي تساق فاستعمل في ذلك الدرهم والدنانير وغيرهما (...) والسياق: المهر، وساق بنفسه سياقا، نزع بها عند الموت، تقول رأيت فلانا يسوق سواقا أي: ينزع نزعا عند الموت".[1]

---

[1] ابن منظور، لسان العرب مج 3 ، 21 /2156.

فالمتتبع للمادة المعجمية –سوق– يجد أنها تدلّ في الغالب على التتابع والترابط والدفع أو هو المهر، حيث أطلق العرب مصطلح السياق على المهر الذي يدفع إلى المرأة، وعلاقة الترابط بينهما أنه كان يدفع إليها عددا من الإبل، فالسوق المرتبط بالإبل تعدت دلالته إلى المهر.

2- اصطلاحا:

السياق(contexte) هو لفظ يتكون من سابقة con تعني المشاركة أي توجد أشياء مشاركة في توضيح النص، with the text وهي فكرة تتضمن أمورا أخرى تحيط بالنص كالبيئة المحيطة، والتي يمكن وصفها بأنها الجسر بين النص والحال. [1]

ففي هذا النص إشارة واضحة إلى أهمية السياق ودوره في فهم النص، وقد أشار "هاليداي" و"رقية حسن "في كتابهما الموسوم بـ"اللغة ، السياق والنص" إلى أن وضوح النص وجلاء معناه مرتبط بمعرفتنا للبيئة المحيطة به، بل واعتبرا أنها الجسر الرابط بين النص والحال أو المقام.

ونظرا لأهمية السياق البالغة في فهم النص فقد حضي باهتمام علماء اللغة عامة وعلماء النص بصفة خاصة ، ولعل من أهم المدارس التي اهتمت بالسياق نجد مدرسة "فيرث"(firth) حديثا، وتجدر الإشارة إلى أن الاهتمام بالسياق ودوره في توضيح المعنى لم يكن مقتصرا على المدارس الحديثة فقط، بل تناوله علماء العرب القدماء، وبحظ وافر من الدراسة بدءا بعلماء النحو، ومرورا بعلماء البلاغة ووصولا إلى علماء التفسير والأصول.

أ- السياق عند القدماء:

لقد ورد مصطلح السياق في التراث العربي بهذه الصيغة وبصيغ أخرى تؤدي نفس المفهوم من مثل، الحال، الأحوال، الدليل، القرينة، القرائن، المقام، الموقف...، فالبلاغيون

---

[1] Halliday & r- hasan, language, context and text, p: 05.

بوجه خاص يستخدمون مصطلحي الحال والمقام للدلالة على ما نسميه سياق الموقف وكان أول من استخدمه بهذا المعنى – السياق– ويراد به السياق اللغوي نجد الشافعي(ت 204هـ) حين عقد بابا في الرسالة أسماه: "باب الصنف يبين سياقه معناه".[1]

وقد كان يعبر عن هذا المصطلح عند علماء البلاغة العبارة الشهيرة –"لكل مقام مقال" وربط البلاغيون السياق بالصياغة وأصبح مقياس الكلام في باب الحسن والقبول بحسب مناسبته لما يليق به مقتضى الحال.

غير أن اللافت للنظر أن يوحّد البلاغيون بين مصطلحي الحال والمقام، حيث يُستخدمان مترادفين، قال الخطيب" القزويني":" مقتضى الحال مختلف فإن مقامات الكلام متفاوتة فمقام التنكير يباين مقام التعريف، ومقام الإطلاق يباين مقام التقييد، ومقام التقديم يباين مقام التأخير، ومقام الذكر يباين مقام الحذف... وكذلك لكل كلمة مع صاحبتها مقام".[2]

فالنص السابق يؤكد على ضرورة مطابقة الكلام لمقتضيات الحال أو المقام فالمقام الذي يتطلب التعريف يختلف عن المقام الذي يستدعي التنكير، ونفسه مقام الإطلاق يختلف عن المقام الذي يستوجب منا التقييد... وضمّ الكلمات بعضها إلى بعض يجب أن نراعي فيه المقام الذي ستقال فيه.

وعموما يمكن القول أن البلاغيين إجمالا يوحدون بين المقام والحال ولعلّ النص التالي يؤكد على ضرورة مراعاة المقام وموافقته للمقال:" ينبغي للمتكلم أن يعرف أقدار المعاني ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين وبين أقدار الحالات، فيجعل لكل طبقة من ذلك كلاما، ولكل حالة من ذلك مقاما، حتى يقسم أقدار الكلام على أقدار المعاني ويقسم أقدار المعاني على أقدار المقامات، وأقدار المستمعين على أقدار تلك الحالات".[3]

---

[1] ينظر: الجرجاني، التعريفات، تح: إبراهيم الأبياري، دار البيان للتراث، ص: 62.

[2] الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، مكتبة محمد علي صبيح، القاهرة، ص: 7، 8.

[3] الجاحظ، البيان والتبيين، تح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، ط4، 1 / 138، 139.

فعلى الرغم من كثرة المعاني، وتزاحمها في النص نتيجة تعدد الأقدار بين المعاني والكلام والمستمعين والحالات والمقامات، فالنص السابق يفرّق بين المصطلحين: "الحال والمقام" إلا أن المعنى الظاهر والأساسي في النص هو ضرورة مراعاة المقام في الكلام وضرورة مطابقته لظروف المتكلمين وطبقاتهم و أحوالهم الاجتماعية، فالمقال ليس إلا الألفاظ المناسبة للمقام الاجتماعي الذي يجري فيه الحديث بالإضافة إلى أن هناك اعتبارات أخرى مهمة في تقدير وقبول الألفاظ من المتكلم مثل العمر والنوع. [1]

وقد نقل الجاحظ عن ابن المقفع قوله:" إذا أعطيت كل مقام حقه وقمت بالذي يجب من سياسة ذلك المقام، وأرضيت من يعرف حقوق الكلام فلا تهتم لما فاتك من رضا الحاسد والعدو..." [2].

وسياسة المقام كما تتضح من كلامه قبل ذلك تتمثل في:

1-الإيجاز والإطناب بمراعاة عدم الإملال.

2-التفريق في الكلام استنادا إلى موضوعه: "كأن يقول فرق بين صدر خطبة النكاح وبين صدر خطبة العيد وخطبة الصلح وخطبة التواهب[3].

فمن خلال هذه اللمحة الموجزة والتي تضمنت بعض آراء البلاغيين العرب القدماء، تأكد لنا أن مراعاة المقام عنصر مهم جدا عند إنتاج النص، وكذا مراعاة أحوال المتكلمين وظروفهم الاجتماعية وفي كل هذا تأكيد على أهمية السياق وضرورة مراعاته لفهم النص بحسب المقام الذي كتب أو قيل فيه.

كما تناول أيضا اللغويون العرب قضية السياق، وضرورة مراعاته لفهم الجملة فقد عني اللغويون بمسألة تركيب الألفاظ مع بعضها فتطرق "سيبويه" بعد أن أشار إلى أقسام

---

[1] ينظر: المرجع السابق، 1/ 146.

[2] المصدر نفسه، ص: 106.

[3] المصدر نفسه، ص: 106.

الألفاظ من حيث الترادف والاشتراك... تطرق إلى قضية الاستقامة والإحالة في الكلام فقال: " فمنه مستقيم حسن ومحال، ومستقيم كذب، ومستقيم قبيح، وما هو محال كذب"[1].

فأما المستقيم الحسن فقولك : أتيك أمس وسآتيك غدا.

وأما المحال: فأن تنقض أول كلامك بآخره: فتقول: أتيتك غدا وسآتيك أمس.

وأما المستقيم الكذب فقولك: حملت الجبل، و شربت ماء البحر...

وأما المستقيم القبيح فأن تضع اللفظ في غير موضعه نحو قولك: قد زيدا رأيت، وكي زيدا يأتيك وأشباه هذا.

وأما المحال الكذب فأن تقول: سوف أشرب ماء البحر أمس. [2]

فالحكم على الأمثلة السابقة بالحسن أو القبح أو الكذب... مبني على حسن التركيب، ثم مدى موافقة هذا التركيب مع الواقع الخارجي مثل شربت ماء البحر، فهذا المثال كذب لأننا عدنا إلى ماء البحر في الواقع فوجدنا أنه من المستحيل أن يشربه أحد ولو القليل فما بالك أن يشربه كاملا. فمن خلال الأمثلة السابقة نستشف إلماح" سيبويه "إلى قضية التوافق بين التركيب اللغوي والواقع الخارجي.

كما أشاروا إلى أن تعدّد الدلالة المعجمية للألفاظ لا يكون إلا خارج السياق، فأمّا في السياق، فإن الدلالة واحدة، وهذا ما يؤكده" الأنباري" بقوله: "إن كلام العرب يصحح بعضه بعضا ويرتبط أوله بآخره ولا يعرف معنى الخطاب منه إلا باستيفائه واستكمال جميع حروفه، فجاز وقوع اللفظ على المعنيين المتضادين، لأنهما يتقدمها ويأتي بعدها ما يدل على خصوصية أحد المعنيين دون الآخر ولا يراد بها في حال التكلم والإخبار إلا معنًى واحدا" [3] فقد خص "الأنباري" في التعريف السابق اللفظ الدال على ضدين ولكنه من خلال ما يتقدمه وما يأتي بعده فإننا نستطيع التوصل إلى دلالة اللفظ على أحد المعنيين

---

[1] سيبويه، الكتاب، 1/ 24.

[2] المصدر نفسه،1/ 25، 26.

[3] أبو بكر الأنباري، الأضداد، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، الكويت، 1960، ص: 06.

دون الآخر، لأنه لا يراد منه عند الإخبار إلا معنى واحد وليس المعنيين معا مجتمعين في نفس الموضع، وإذا كان الاستعمال "حال التكلم والإخبار" يحدد دلالة اللفظ بالسياق الذي يرد فيه، وهو ما سبق وما يلحق اللفظ فإن في هذا إشارة واضحة إلى سياق النص الذي يحدد الدلالة في المتعدد.

لم يكن انصراف النحاة إلى الإعراب وحده – وإن كانوا معنيين به عناية فائقة فقد احتوت كتب النحو على إشارات عميقة لغير قرينة الإعراب من القرائن النصية الأخرى، كما احتوت على إشارات مهمة إلى الترابط في سياق الجملة أو الجمل، مما يعني وعيهم بسياق النص وإن لم يشيروا إليه بلفظه صراحة من خلال اهتمامهم بتحليل الجملة من حيث ترتيبها وارتباط ألفاظها وتمامها فأشاروا إلى الرتبة وأهميتها دلاليا ، والعناية بالرتبة إما مراعاة لحال المتكلم أو لحال المخاطب أو للموقف بكامله.

كما أكد اللغويون على أن الحذف لا يتم إلا بوجود قرينة دالة على المحذوف من خارج النص أو الجملة وهي الحال كما يقول" ابن جني":" قد حذفت العرب الجملة والمفرد والحرف والحركة وليس شيء من ذلك إلا عن دليل عليه وإلا كان فيه ضرب من تكليف علم الغيب في معرفته"[1] ، فوجود الدليل أو القرينة يمنع عن التكليف في تأويل علم الغيب من أجل معرفته ، و لكن الدليل يهدينا مباشرة إلى المحذوف و إذا كان سياق النص دل على المحذوف أو بعبارة النحاة أغنى عن المحذوف في الأمثلة السابقة فإن "الرماني"، ذهب إلى أن مراعاة الموقف تتحكم في الحذف في باب التحذير " لأن التحذير مما يخاف منه وقوع المحذوف، فهو موضع إعجال لا يحتمل تطويل الكلام لئلا يقع المخوف بالمخاطَب قبل تمام الكلام"[2] .

---

[1] ابن جني، الخصائص، 2/ 326.

[2] السيوطي، الأشباه والنظائر في النحو، تح: طه عبد الرؤوف سعد، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة، 1295هـ، ج1، ص: 268.

فمراعاة الموقف مهم جدا عند الحذف و الاختصار في الكلام لأن الإطالة و الإطناب قد تؤدي إلى وقوع المخوف بالمخاطب قبل إكمال الكلام و لهذا كان الحذف و الاختصار هو الأحسن في هذا الموقف.

و لأنه قد يكون في دلالة الموقف ما يجعلها تنوب مناب اللفظ حتى تصبح في حكم الملفوظ.

و ليست القرائن الحالية المشار إليها إلا الموقف، فهيئة المتكلم واحدة من مكونات سياق الموقف لذلك أولاها النحاة عنايتهم[1] .

و إجمالا هذه بعض الإشارات الدالة على إدراك النحاة للسياق و تعويلهم عليه لفهم دلالة الجملة ،و لكن السياق عندهم يعتمد عليه خاصة لتقدير الناقص أو لتحديد المتعدد فعلا.

و بالتالي فإن إشارات النحاة للسياق أو القرينة الدالة كان ظاهرا و بصورة واضحة خاصة عند الحذف.

كما نجد المفسّرين من أسبق العلماء الذين اهتموا بالسّياق، و استعانوا به باعتباره وسيلة مهمّة من وسائل الكشف عن معاني آيات القرآن الكريم و سوره و لذلك وضعوا شروطا للمفسر يتمكن من خلالها من تفسير القرآن تفسيرا سليما، و لعل أوضح ما يصلح لبيان أن المفسرين اعتنوا بالمخاطب و حاله و اعتباره في التفسير هو حديثهم عن المكي و المدني ، حيث تناولوا بالإشارة أماكن نزول الآيات، و إذا كان يفهم من النسبة إلى مكة و المدينة المكان ، فإنه يفهم منه أيضا حال المشمول بهما (أهل مكة و أهل المدينة كما يفهم منه زمان نزول القرآن باعتبار الهجرة و ما قبلها) [2].

---

[1] ينظر: ابن جني: الخصائص، 1/ 238.

[2] ينظر: ردة الله بن ردة بن ضيف الله الطلحي: دلالة السياق، جامعة أم القرى، 1423، مكة المكرمة، ط1 ص: 112.

– و قد كان للمفسرين في معرفتهم للمكي و المدني طريقان نقلهما السيوطي في الإتقان[1]:

الأول منهما سماعي و معرفته كمعرفة أسباب النزول، و الآخر قياسي، و هو مبني على دراسة نصية موضوعية لما ضمه المسموع من المكي و المدني، فلما عرف موضوعهما سماعا قيس ما لم يسمع على أسلوب ما، سمع بعد تحليله من حيث الصياغة و المضمون.

فالتحليل النصي لسور القرآن الكريم يستوجب المعرفة المسبقة بعناصر لها ارتباط مباشر بالسياق كأسباب النزول، و مكانه.

كما أشار الأصوليون إشارات مقتضبة إلى السياق، و لكنها واضحة في بيان أهميته لفهم النص.

و من خلال ما سبق يتأكد لنا اهتمام علماء العرب بالسياق و ضرورة مراعاته من أجل توضيح المعنى و بخاصة عند البلاغيين و هو ما تلخصه العبارة الشهيرة "لكل مقام مقال" كما اهتم به النحويون خاصة لتقدير المحذوف ، إذ كان السياق هو السبيل للوصول إليه، كما اهتم به المفسرون عند تحليل أي القرآن الكريم و سوره من خلال معرفة أسباب النزول و التي لها علاقة كبيرة بمحتوى السورة، و كذا مكان نزولها لأن السور المكية تختلف عن المدنية في جوانب عديدة، و بالتالي فتفسيرها يكون مختلفا هو الآخر.

ب– السياق عند المحدثين:

---

[1] السيوطي: الإتقان في علوم القرآن، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1974م، 1/ 275.

لقد عرف علماء الغرب السياق شأنهم في ذلك شأن العرب، فخصصوا له العديد من الدراسات المرتبطة به نظرا لأهميته في إبراز المعنى، و سنحاول فيما يلي التطرق إلى نظرة العلماء الغربيين للسياق، بدءً بـ "دي سوسير" باعتباره رائد الدراسات اللغوية الحديثة و وصولا إلى" فيرث" باعتبار أن مساهماته و آراءه كان لها عظيم الأثر في هذا المجال.

يرى" دي سوسير" " أن مفهوم السياق لا ينطبق على كلمات فرادى فحسب، و إنما على مجموعات من الكلمات و الوحدات المركبة مهما بلغت من الطول و التنوع كالكلمات و المشتقات وأجزاء الجمل و الجمل الكاملة"[1].

فدلالة السياق عند"دي سوسير" لا تتأتى من الكلمات منفردة بل يجب أن تكون مع مجموعة من الوحدات بغض النظر عن طول هذه الوحدات أو تنوعها.

و لعل أهم ما تناوله" دي سوسير" لتأكيد أهمية السياق تظهر في قوله " والكلمة إذا وقعت في سياق ما، لا تكتسب قيمتها إلا بفضل مقابلتها لما هو سابق، و لما هو لاحق لها أو لكليهما معا"[2].

إذ يؤكد على أن معنى الوحدة اللسانية لا يظهر و لا تكتسب قيمتها إلا من خلال ربطها أو مقابلتها بما هو سابق عليها أو لا حق لها، أو بمراعاتهما معا، و في هذا تأكيد على ضرورة مراعاة السياق.

و قد أكد"فندريس"، أن الكلمة المفردة لها معنى معجمي أساسي و يرى أن "الذي يعين قيمة الكلمة في كل الحالات ... إنما هو السياق، إذ إن الكلمة توجد في كل مرة تستعمل فيها جو يحدد معناها تحديدا مؤقتا، و السياق هو الذي يفرض قيمة واحدة بعينها على الكلمة بالرغم من المعاني المتنوعة التي في وسعها أن تدل عليها، و السياق أيضا

---

[1] فرديناند دي سوسير: دروس في الألسنية العامة، ترجمة صالح القرمادي وزميليه، الدار العربية للكتاب، 1975، تونس، ص: 186.

[2] المرجع نفسه، ص: 186.

هو الذي يخلص الكلمة من الدلالات الماضية التي تدعها الذاكرة تتراكم عليها، و هو يخلق لها قيمة حضورية"[1].

فالسياق يعطي للكلمة الواحدة معان متعددة بناء على السياق الذي توضع فيه ولكنها دلالات مؤقتة تزول بزوال السياق المحيط بها، كما أن السياق يضفي عليها دلالات جديدة ويخلصها من الدلالات الماضية المتراكمة في الذاكرة والتي تتميز بالثبوت والاستقرار، وفي هذا تأكيد على أهمية السياق.

ومن خلال ما سبق نخلص إلى أن السياق عند" دي سوسير" و"فندريس" لا يتجاوز عندهما السياق اللغوي أي علاقة الوحدة المعجمية بغيرها في متوالية نصية تتسم بالخطية. وقد أدرك" مالينوفسكي" (Malinowski) أهمية العلاقة المتمثلة بين النص والسياق وأنه ينبغي معرفة السياق حتى نتمكن من تفسير النص وفهمه، وما يؤكد ذلك بوضوح هو قوله:" الكلام والموقف مرتبطان ببعضهما ارتباطا لا ينفصم، وسياق الموقف لا غنى عنه لفهم الألفاظ"[2]، فالكلام والسياق . سياق الموقف . مرتبطان ارتباطا وثيقا لدرجة أنه لا يمكن أن نفصل بينهما كما أن سياق الموقف مهم جدا لفهم دلالة ومعاني الألفاظ. وإذا كانت المكونات الدلالية لأي نص لا تظهر إلا من خلال السياق حيث يصرح "فيرث"(firth) بأن المعنى لا ينكشف إلا من خلال تسييق الوحدة اللغوية أي وضعها في سياقات مختلفة سواء كانت هذه السياقات لغوية أم اجتماعية ، وهي ما أطلق عليها " فيرث" سياق الموقف، فمعظم الوحدات الدلالية تقع في مجاورة وحدات أخرى، وأن معاني هذه الوحدات لا يمكن وصفها أو تحديدها إلا بملاحظة الوحدات الأخرى التي تقع مجاورة لها [3].

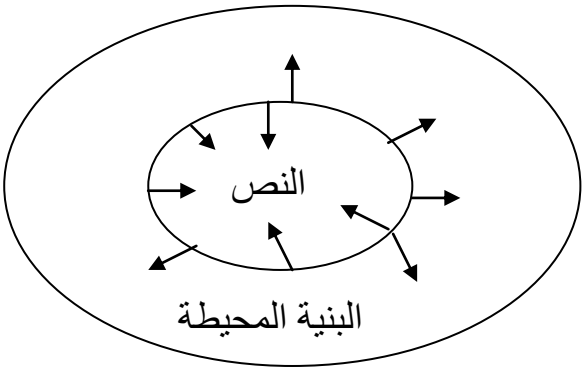
---

[1] فندريس: اللغة، تر:عبد الحميد الدواخلي ومحمد القصاص، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ص: 254.

[2] علي عزت: اللغة ونظرية السياق، مقال في مجلة الفكر المعاصر، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ع 76 ، 1971 ، ص: 22، نقلا عن كتاب دلالة السياق لـ: د/ ردة الله بن ردة بن ضيف الله الطلحي، ص: 186.

[3] أحمد مختار عمر: علم الدلالة، عالم الكتب، مصر، ط2، 1977، ص: 28، 29.

ونرى أنه من الطبيعي أن يمثل السياق دورا بارزا في تحديد معنى النص، ومن ثم تحديد تماسكه، وذلك لأن اللغة وليدة الاحتكاك في المجتمع فهي بطبعها اجتماعية ومن ثم فالمجتمع يحيط باللغة وبيان معناها بالتأكيد يرجع إلى المجتمع ويوضح "صبحي إبراهيم الفقي" هذه العلاقة بالرسم التالي: [1]



ويذهب "براون" و"يول" إلى أن محلل الخطاب ينبغي أن يأخذ بعين الاعتبار السياق الذي يظهر فيه الخطاب(والسياق لديهما يتشكل من المتكلم والكاتب والمستمع القارئ، الزمان والمكان) لأنه يؤدي دورا فعالا في تأويل الخطاب، بل كثيرا ما يؤدي ظهور قول واحد في سياقين مختلفين إلى تأويلين مختلفين[2] .

إلا أن السياق ليس جهازا يمكن للملاحظ الخارجي الإحاطة به، بل يجب النظر إليه عبر التصورات (المتباينة في كثير من الأحيان) التي يتصورها المشاركون، فلكي

(1) صبحي إبراهيم الفقي، علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، 1/ 106، 107.

(2) محمد خطابي، لسانيات النص، ص: 52

يسلك هؤلاء السلوك المناسب يجب عليهم باعتماد إشارات متنوعة لاستكشاف نوع الخطاب الذي يندرجون وينخرطون فيه[1].

بناء على ما سبق تأكد لنا أهمية السياق ودوره البالغ الأهمية في تحقيق انسجام النص بصفة خاصة، فمراعاة السياق عنصر مهم جدا للحكم على تماسك النص.

ثانـــــيا – موضوع الخطاب/ البنية الكبرى (Topic of déscourse):

يحدّد موضوع الخطاب باعتباره البؤرة التي توحّد الخطاب وتكوّن فكرته العامة، أو هي المركز الذي يدور حوله الخطاب، أو ما يقوله وما يقدمه[2]، "وهو يعدّ نواة مضمون النص، حيث يرسم مسار الأفكار القائم على موضوع، أو عدة موضوعات في نص ما...ويتحقق موضوع النص – بوصفه نواة المضمون – إما في جزء معين من النص مثلا: في العنوان أو جملة معينة أو نجرّده من مضمون النص، وذلك بطريق العبارة المفسّرة الموجزة المختصرة"[3].

ذهب "براون ويول" إلى أن مفهوم الموضوع هو طريقة يستسيغها حدسنا اللغوي وتمكّننا من وصف ذلك "المبدأ الجامع الذي يجعل من مقطع خطابي ما حديثنا عن شيء ما ومن المقطع الموالي: حديثنا عن شيء آخر"[4]. ويمكن أن نعدّ قدرة الناس على تذكر عناصر معينة أكثر من غيرها إشارة إلى أن العناصر التي تحملها رؤوسنا بعد قراءة النص تمثل موضوع الخطاب، وبالتالي فإن موضوع الخطاب يقوم بوظيفتين هامتين[5]:

1- يعدّ مركزا تندمج فيه الأفكار التي يحملها الخطاب، كما أنه يسهم في تنظيم أفكاره.

2- يعد مؤشرا يشير إلى معرفة العوالم المتصلة بالموضوع عند القارئ أو السامع.

يستخدم "فان دايك" مصطلحا آخر يقابل موضوع الخطاب وهو "البنية الكبرى" التي هي في الأساس معطى دلالي، ولذلك يمكننا أن نصنّفها أيضا في مصطلحات علم

---

(1) ينظر: دومينيك مونقانو: المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، ص: 27.

(2) ينظر: عزة شبل محمد، علم لغة النص (النظرية والتطبيق)، مكتبة الآداب – القاهرة، ط2، 2009، ص: 191.

(3) كلاوس برينكر، التحليل اللغوي للنص، مدخل إلى المفاهيم الأساسية والمناهج، تر: سعيد حسن بحيري، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، ط1، 2005، ص: 72، 73.

(4) براون ويول، تحليل الخطاب، ص: 85.

(5) ينظر: عزة شبل محمد، علم لغة النص، ص: 191، 192.

الدلالة، وتتفرع كل بنية كبرى إلى مجموعة من البنيات الصغرى، ولا تختلف البنية الصغرى من الناحية الشكليّة عن البنية الكبرى التي يبدو مفهومها نسبيّا، لأنه يميّز بنية ذات طبيعة عامة بالنظر إلى أبنية خاصة أخرى في مستوى آخر، ونستنتج من ذلك "أنه في نص ما يمكن أن تصلح بنية ما أو تكون بنية صغرى، وتكون في نص آخر بنية كبرى، وبوجه عام، توجد مستويات مختلفة للبنية الكبرى في النص، بحيث. يمكن أن يقدّم مستوى أعلى (أعم)، من القضايا في مقابل مستوى أدنى بنية كبرى"[1]

تختلف كيفية بناء البنية الكبرى عند القرّاء، لأن كل قارئ يختار من النص العناصر التي تناسبه، وتخضع لمعارفه واهتماماته، ويسلك القارئ مجموعة من العمليات من أجل بناء البنية الكلية وهي: [2]

أ- عملية الحذف تتدرج تحتها قاعدة عدم إمكانية حذف قضية تستلزم قضية لاحقة.

ب- عملية حذف المعلومات المكوّنة لإطار أو مفهوم ما: بمعنى أن هذه المعلومات تعين أسبابا ونتائجا وأحداثا...

ج- عملية التعميم البسيط: وهي متعلقة بحذف المعلومات ولكن الأساسية منها فقط.

وهذه العمليات تسهم في تحديد العناصر الأساسية في الخطاب وتميّزها عن العناصر الثانوية، ولا يمكن تحديد الهام منها إلا بالنظر إلى الأجزاء التي تكوّن الخطاب ويستحيل أن يتحقق ذلك باستقلال عنها.

هذا وتضاف إلى هذه الآليات آليات أخرى مثل: الاشراك والتأويل والتشابه وغيرها وللمتلقي وظيفة مهمّة في دائرة الانسجام، فأيّ نص لا يستقيم إلا بانسجامه الذي لا يتحقق إلا من خلال النظر في سياقه واكتمال أبعاده التركيبية والدلالية والتداولية.

إن موضوع الخطاب أو موضوع التحاور مفهومان مترادفان عند "فان دايك" فهو يرى أن موضوعات الخطاب "ترد المعلومات السيمانطيقية وتنظّمها وترتّبها تراكيب متوالية ككل شامل"[3] أي "عملية استكشاف البؤرة المركزية في الموضوع عن طريق إعادة تنظيم محتويات الخطاب ويقصد بموضوع الخطاب أيضا البنية الدلالية التي تصبّ فيها

---

[1] فان دايك، علم النص، ص: 75، 76.

[2] ينظر: محمد خطابي، لسنيات النص، ص: 44، 45.

[3] فان دايك، النص والسياق، ص: 185.

مجموعة من المتتاليات بتضافر مستمر قد تطول أو تقصر حسب ما يتطلبه الخطاب[1] هذا المصطلح يرادف عند "محمد خطابي" مصطلح البنية الكلية، فهذه الأخيرة تقوم بدور أساسي في تنظيم الإخبار الدلالي في النص/الخطاب[2]

ومن الذين فرقوا بين المصطلحين السابقين (موضوع الخطاب والبنية الكلية) نجد "خليل بن ياسر البطاشي"، وهذا من خلال العمليات التي تصل إلى كل منهما، فالبنية الكلية يتوصل إليها عن طريق عمليات أساسها الحذف والاختزال، إذ يتم فيها حذف الموضوعات الثانوية...، أما عمليات موضوع الخطاب فيستخلص من خلال مسح الجمل التي تخص هذا الموضوع في النص موضوع الدراسة[3].

وقد أشار إليه المفسرون حين اعتبروا القرآن كالكلمة الواحدة، له موضوع رئيس هو التوحيد والعبادة، وموضوعات فرعية تصبّ كلها وتخدم هذا الموضع الرئيس وما الآليات المختلفة لكشف انتظام النص/ الخطاب وتماسكه إلا لكشف هذا الموضوع الأول المقصود، فـ"جلال الدين السيوطي" (ت 911 هـ) كان أحد هؤلاء الذين نظروا إلى القرآن نظرة كلية[4]. حيث وظف جملة من المبادئ والعلاقات للدلالة حتى على الاتحاد والترابط المضموني للسور[5]، الذي يدل على وجود مقصد رئيس للنص/ الخطاب التي تتمحور حوله تلك الأجزاء المكوّنة للنص / الخطاب، فاستخدام مبدأ الإجمال والتفصيل الذي يقول عنه "السيوطي بأنه "يوحي بأن السّور الشارحة تحمل نفس مواضيع السّور السابقة، وأيضا عند حديثه عن انسجام فواصل الآي التي ضُمّت لها[6]، فإن هذه الفواصل مهما بدت بعيدة الموضوع في الظاهر فإنها في بنيتها العميقة تدعّمها وتقوّيها[7]، أما الشعر الحديث الحديث فيقوم على وحدة القصيدة لا البيت. ويقوم على أن القصيدة حالة فنية كاملة فتقرأ

---

[1] ينظر: المرجع السابق، ص: 277

[2] محمد خطابي، لسنيات النص، ص:6 4.

[3] ينظر: خليل بن ياسر البطاسي، الترابط النصي في ضوء التحليل اللساني للخطاب، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2009، ص: 225.ص: 225، 226.

[4] ينظر: صبحي إبراهيم الفقي، علم اللغة النصي، 1/ 129.

[5] محمد العبد، النص والخطاب والاتصال، ص: 159.

[6] ينظر: السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2003 435/2.

[7] ينظر: المصدر السابق، ص: 445.

بوصفها كلاّ وأنها إن جزّئت ضاع أثرها فهي كاللوحة للرسّام، لابد أن تراها كاملة، حتى وإن تكوّنت من عناصر أوليّة متعدّدة، إذ أن هذه العناصر تتّحد أخيرا في شكل فني متكامل هو القصيدة[1].

البنية الكبرى هي ما وراء الموضوع الظاهري (المسكوت عنه) وإذا أردنا استخراج البنية الكبرى قمنا بتجميع البنيات السطحية التي استخرجناها أثناء تعشيب النص.[2]

"فالنص يمر بمراحل معقدة أثناء التركيب ، وتحقيق ما نطمح إليه يفترض الابتداء بالجزئي حتى نصل إلى الكلي، وبالبسيط حتى تقبض على المركب، وهي عملية صعبة حقا قد تؤدي إلى الخلط بين ما هو مركزي وبين ما هو هامشي في الدلالة"[3] .

وإن كان التحليل النصي يبدأ من البنية الكبرى التي تتصف بدرجة عالية من التماسك والانسجام، وتحديد البنية الكبرى للنص أمر نسبي فكل قارئ يختار العناصر التي يراها مهمّة في النص.

البنية الكبرى لدى فان دايك ذات طبيعة دلالية، كما أنها مشروطة بمدى التماسك الكلّي للنص، ثم ينتقل إلى الأبنية الكبرى، وهي تصورات دلالية يجتمع تحتها كم غير محدّد من الأبنية الصغرى، فمن المفترض أنه توجد أبنية نصيّة ذات طابع شمولي هي التي تسمى أبنية كبرى[4] لقد جعل فان دايك الحذف والاختيار والتعميم وإعادة التركيب والبناء من القواعد التي توصلنا إلى الأبنية الكبرى للنصوص، إلا أنه من العسير تطبيق هذه القواعد على الشعر العربي المعاصر، وعليه تبقى الأبنية الكلية إجراء منهجي لإبراز انسجام النص، وليس وسيلة لتلخيصه أو فرز المعلومات الأساسية من المعلومات العرضية[5]

---

[1] عبد الله الغذامي، كيف نتذوق قصيدة حديثة، مجلة فصول للنقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مجلد 4 ع4، يوليو، أغسطس، سبتمبر، 1984، ص: 98.

[2] عز الدين المناصرة، جمرة النص الشعري، (مقاربات في الشعر والشعراء الحداثة والفاعلية)، دار المجدلاوي، عمان ط1، 2007، ص: 395، 396.

[3] محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت لبنان، ط2، 1985، ص: 26.

[4] ينظر: سعيد حسن بحيري، علم لغة النص، ص :129، 130.

[5] ينظر: محمد خطابي، لسانيات النص، ص: 295، 296.

وإن كان التحليل النصي يبدأ من البنية الكبرى التي تتصف بدرجة عالية من التماسك والانسجام، وتحديد البنية الكبرى للنص أمر نسبي فكل قارئ يختار العناصر التي يراها مهمّة في النص.

– البنية الكبرى لدى "فان دايك" ذات طبيعة دلالية، كما أنها مشروطة بمدى التماسك الكلي للنص، ثم ينتقل إلى الأبنية الكبرى، وهي تصورات دلالية يجتمع تحتها كمٌ غير محدد من الأبنية الصغرى، فمن المفترض أنه توجد أبنية نصية ذات طابع شمولي هي التي تسمى أبنية كبرى[1].

ثالثا- التغريض (the matistation):

يعرّف "بروان و يول" (Brown et Yule) التغريض بأنه:"نقطة بداية قول ما"[2]. و باعتبار النص مجموعة من الجمل المترابطة مع بعضها البعض ، والتي لها نقطة بداية ونقطة نهاية، فإن هذا الترتيب الخطي الأفقي سيكون له دور في الحكم الذي سيطلقه المخاطَب ، أو القارئ على النص؛ لأن ما يبدأ به المتكلم أو الكاتب سوف يكون منطلقا يعتمده المتلقي في تأويله للخطاب، وتأويل الجملة الأولى لن يكون له دور في تأويل الفقرة الأولى فحسب، بل بإمكانه أن يساهم في تفسير كل النص.[3]

وهذا ما ذهب إليه "الأزهر الزناد" حين عدّ "الجملة الأولى في أيّ نص مَعْلَمًا عليه يقوم اللاحق منها ويعود، وداخل تلك الجملة نفسها يمثل اللفظ الأول منها مَعْلَمًا تقوم عليه سائر مكوناتها".[4]

وقد نوّه "فان دايك" (Van Dijik) بأهمية العنوان في النصوص؛ لأن نقطة بداية أي نص هي العنوان الذي يقدّم وظيفة إدراكية هامة ،تهيئ القارئ أو السامع لأن يبني تفسيره الأكبر حول النص، وهو بمثابة الوسيلة التي تعينه على بناء تصوّر يمكّنه من معالجة النص ،و بالتالي فإن العنوان يعد جزءً من البنية الكلية الكبرى للنصوص.[5]

---

[1] ينظر: سعيد حسن بحيري، علم لغة النص، ص: 129، 130.

[3] بروان ويول: تحليل الخطاب، ص: 126.

[4] ينظر: محمد خطابي: لسانيات النص، ص: 59.

[5] الأزهر الزناد: نسيج النص، ص: 67.

[1] ينظر: فان دايك: علم النص، ص: 88.

وهذا ما ذهب إليه "براون ويول" حين عدّا عنوان النص أداة قادرة على تقديم تعبير واحد ممكن عن الخطاب، ويمكن أن يكون أداة إبراز لها قوة خاصة، "أو لو استعملنا عبارة أكثر دقة للحديث عن هذه العلاقة لقلنا أننا عندما وجدنا اسم رجل مبرزا في عنوان النص توقعنا أن يكون ذلك الشخص محور الحديث، ويترتب عن خاصية خلق التوقعات هذه و الموجودة في عملية صياغة الخبر، و خاصة صيغة العنوان أن العناصر المبرزة لا تمدنا فقط بنقطة انطلاق نبني حولها كل ما يمكن في صلب الخطاب، بل أنها تمدنا كذلك بنقطة انطلاق تحد من إمكانيات فهمنا لما يلحق"[1]. فالعنوان يقوم بوظيفة هامّة في صياغة توقعنا حول فحوى النص وموضوعه.

نخلص إلى القول أن التغريض يتجلّى في الكيفية التي ينتظم بها الخطاب من خلال تدفقه و تدرجه، انطلاقا من نقطة البداية و وصولا إلى نقطة النهاية، و هو يسهم في فهم النص و تأويله، كما أنه إجراء خطابي يطوّر عنصر معيّنا في الخطاب.[2]

إلى جانب ذلك يُعتبر العنوان عنصرًا هامًا في سيميولوجيا النص، ففيه تتجلى مجموعة من الدلالات المركزية للنص الأدبي[3]، إذ يثير لدى القارئ توقعات قويّة حول ما يمكن أن يتضمنه النص، لذا عدّه "براون ويول" من أقوى وسائل التغريض؛ لاحتوائه على وظائف رمزية مشفرة بنظام علامي دال على عالم من الإحالات، فهو إجراء في هدف النص وغرضه.[4]

ويحدد "گرايمس" التغريض بمفهوم أعمّ على النحو التالي: "كل قول، كل جملة، كل فقرة، كل حلقة، و كل خطاب منظمٌ حول عنصر خاص يتخذ كنقطة بداية".[5]

إن كل التعريفات السابقة أكّدت أن العنوان أو الجملة الأولى من النص أهم الأدوات المستعلمة للتغريض؛ ذلك أن العنوان يكشف عن دقّة عمل الشاعر المضني، إنه

---

[2] بروان ويول: تحليل الخطاب، ص: 162.

[3] ينظر: صبحي ابراهيم الفقي: علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، ص: 128.

[3] ينظر: محمد عزام: النص الغائب (تجليات التناص في الشعر العربي)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص:26.

[4] ينظر: خلود العموش، الخطاب القرآني، ص: 411.

[5] محمد خطابي: لسانيات النص، ص: 59.

قمّة البنية الهرمية في القصيدة، إنه الاسم الذي يحيّر والدي المولود الجديد[1]. إذًا فهذا المظهر الانسجامي "ذو علاقة وثيقة بموضوع الخطاب ومع عنوان النص"[2]، كون هذا الأخير وسيلة تعبيرية قوية للتغريض، فالعنوان في جوهره يحمل مجموعة من الدلالات السيميائية التي تمثل مفتاح الخطاب الشعري.

ويرى "محمد خطابي" أن "مفهومَيْ التغريض والبناء يتعلقان بالارتباط الوثيق بين ما يدور في الخطاب وأجزائه وبين عنوان الخطاب أو نقطة بدايته [...] و ينبغي أن نميز بين التغريض كواقع ، و بين التغريض كإجراء خطابي يطوَّر وينمَّى به عنصرٌ معين في الخطاب، وقد يكون هذا العنصر اسم شخص أو قضية ما أو حادثة..."[3]، ذلك أن لكل نص بؤرة تبدأ من نقطة البداية (العنوان)، و تحوم حول هذه البؤرة أو النّواة بقيّة أجزاء النص.

رابعا ـ العلاقـــــــــات الدلالـــــــــية:

تُسهم العلاقات الدلالية بشكل فعّال في تحقيق التماسك النصي على الجانب المعنوي، فيرى "محمد خطابي" أنها "علاقات لا يكاد يخلو منها نص يحقّق شرط الإخبارية والشفافية، مستهدفا تحقيق درجة معينة من التواصل سالكا في ذلك بناء اللاحق على السابق، بل لا يخلو منها أي نص يعتمد الربط القوي بين أجزائه"[4] ولكنه يرى أن النص الشعري يوحي بعدم الالتزام والخضوع لهذه العلاقات، ثم يعود ويؤكد أنه ما دام نصا تحكمه شروط الإنتاج والتلقي، فإنه بالتأكيد لن يتخلى عن هذه العلاقات، ولكن ما يحدث في الواقع هو بروز علاقات دون أخرى، لأن هذه العلاقات "تجمع بين أطرافه وتربط بين متوالياته دون بذُوِّ وسائل شكلية تُعتمد في ذلك عادة"[5] لان العلاقات الدلالية الدلالية تكون ضمنية لا أثر ملموس لها على سطح النص ،إذ تعمل هذه العلاقات "على

---

(1) شراف شناف: هندسة العنوان في ديوان البرزخ والسكين، ضمن كتاب: سلطة النص في ديوان البرزخ و السكين للشاعر عبد الله حمادي، منشورات النادي الأدبي، جامعة منتوري، قسنطينة – الجزائر، 2001، ص: 274.

(2) محمد خطابي: لسانيات النص، ص: 293.

(3) المرجع نفسه، ص: 59.

(4) ينظر: محمد خطابي، لسانيات النص، ص: 269.

(5) ينظر: المرجع نفسه، ص: 268.

تنظيم الأحداث والأعمال داخل بنية هذا النص/ الخطاب"[1] ليتمّ بواسطتها تنظيم تسلسل الأحداث و ترابطها النطقي.

ومن بين هذه العلاقات نجد: الإجمال والتفصيل، العموم والخصوص، البيان والتفسير[2]

فعلاقات الإجمال و التفصيل، و كذا العموم و الخصوص تعتبران أُولى العلاقات الدلالية و أهمها، إضافة إلى علاقات البيان و التفسير اللّتان تسهمان في فهم طبيعة هذه العلاقات الدلالية داخل النص.

ويعرّفها "سعد مصلوح" بأنها: "حلقات الاتصال بين المفاهيم، وتحمل كل حلقة اتصال نوعا من التعيين للمفهوم الذي ترتبط به، بأن تحمل عليه وصفا، أو حكما، أو تحدد له هيئة أو شكلا، وقد تتجلى في شكل روابط لغوية واضحة في ظاهر النص، كما تكون أحيانا علاقات ضمنية يُضفيها المتلقي على النص، وربّما يستطيع أن يوجد له مغزى بطريق الاستنباط، وهنا يكون النص موضوعًا لاختلاف التأويل"[3]

فالعلاقات الدلالية قد تكون واضحة على سطح النص و بالتالي يسهل الوصول إليها و استخراجها، و قد تكون ضمنية في باطن النص تحتاج إلى إعمال الفكر لاستنباطها من باطن النّص.

خامسا ــ المعـرفة الخلـفيـة/الـتنــاص:

التناص مصطلح نقدي أُطلق حديثًا أريد به تقاطع النصوص وإقامة الحوار بينها، فكل نص هو عبارة عن اقتباسات وتحويل لنصوص أخرى. ولا يخفى أن هناك إجماعًا على أن الباحثة الفرنسية ذات الأصل البلغاري "جوليا كرستيفا" (*Julia Kristeva*) هي أول من وضع مصطلح التناص منطلقة من مفهوم الحوارية عند "باختين"؛ فقد ظهر المصطلح لأول مرة في عدة أبحاث لها، كُتبت بين سنتي (1966 و1967)، وصدرت في مجلتي (تيل-كيل *Tel-Quel*) و(كرتيك *Critique*)، وأعيد نشرها في كتابيها

---

[1] ينظر: أحمد مداس، لسانيات النص، نحو منهج لتحليل الخطاب الشعري، ص: 83.

[2] خلود العموش، الخطاب القرآني، ص: 268.

[3] سعد مصلوح، نحو أجرومية للنص الشعري، ص: 154.

(سيميوتيك) و(نص الرواية)، وفي مقدمة الترجمة الفرنسية لكتاب باختين عن شعرية دوستويفسكي[1].

إن التناص عند كرستيفا «هو ذلك "التقاطع داخل نص لتعبير (قول) مأخوذ من نصوص أخرى". إنه: "النقل.. لتعبيرات سابقة أو متزامنة". والعمل التناصي هو "اقتطاع" و"تحويل"؛ إنه يولد هذه الظواهر التي تنتمي إلى بداهة الكلام انتماءها إلى انتقاء استطيقا تسميها كرستيفا، بالاستناد إلى باختين، بـ"الحوارية" و"الصوت المتعدد"»[2]. والتناص عند كريستيفا قانونٌ جوهريٌ بالنسبة للنصوص الشعرية الحداثية، «إذ هي نصوص تتم صناعتُها عبر امتصاص، وفي نفس الآن عبر هدْمِ النُّصُوص الأخرى للفضاء المتداخل نصّياً؛ ويمكن التعبير عن ذلك بأنها ترابطات متناظرة ذات طابع خطابي»[3].

لذلك فالنص الأدبي وفق المنحى التناصي كما يرى "بارت" «ليس سطراً من الكلمات، ينتج عنه معنى أُحادي، أو ينتج عنه معنى لاهوتي ("لرسالة" جاءت من قبل الله). ولكنه فضاء لأبعاد متعددة، تتزاوج فيها كتابات مختلفة وتتنازع، دون أن يكون أي منها أصلياً: فالنص نسيج لأقوال ناتجة عن ألف بؤرة من بؤر الثقافة»[4].

يتداخل مفهوم التناص مع مفاهيم أخرى مثل: الأدب المقارن والمثاقفة ودراسة المصادر والسرقات، ولهذا فإن الدراسة العلمية تقتضي أن يميز كل مفهوم من غيره ويحصر مجاله لتجنب الخلط. أمّا مفهوم التناص فقد حُدِّد من قبل باحثين كثيرين مثل (كرستيفا، وأرّفي، ولورانت، وريفاتير..) على أن أيّ واحد من هؤلاء لم يضع تعريفًا جامعًا

---

(1) ينظر: مارك أنجينو، مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد، ضمن كتاب: **في أصول الخطاب النقدي الجديد**، ترجمة وتقديم: أحمد المديني، دار الشؤون الثقافية العامة للطباعة والنشر، بغداد – العراق، ط1، 1987، ص: 102.

(2) المرجع نفسه، ص. 103.

(3) جوليا كريسطيفا، علم النص، ص: 79.

(4) رولان بارت، نقد وحقيقة، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري للدراسة والنشر والترجمة، حلب – سورية، ط1، 1994، ص: 21.

مانعًا. لذلك لا يجد "محمد مفتاح" إلاّ أن يستخلص مقوماته من مختلف تعاريفهم، وهي:

– فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت في النص المقروء بتقنيات مختلفة.

– ممتص لها يجعلها من عندياته وبتصييرها منسجمة مع فضاء بنائه، ومع مقاصده.

– محول لها بتمطيطها أو تكثيفها بقصد مناقضة خصائصها ودلالتها أو بهدف تعضيدها.

ومعنى هذا، أن التناص هو تعالق (الدخول في علاقة) نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة[1].

ويحدّد "الغذّامي" المجال التناصي للنص، فيرى أنه يستمد «وجوده من المخزون اللغوي الذي يعيش في داخل [الكاتب] مما حمله معه على مر السنين. وهذا المخزون الهائل من الإشارات والاقتباسات جاء من مصادر لا تحصى من الثقافات ولا يمكن استخدامه إلا بمزجه وتوليفه، ولذا فإن النص يُصنع من كتابات متعددة منسحبة من ثقافات متنوعة، وهو يدخل بذلك في علاقات متبادلة من الحوار والمنافسة مع سواه من النصوص»[2].

دور المتلقي في الحكم على تماسك النص:

إن أركان النص كثيرة منها: المتلقي، بل لعله أهمها فهو المرآة التي تعكس لنا الوجه الثاني للنص ولهذا لم يغفل علماء اللغة وبخاصة منهم علماء النص عن دوره فالنص حوار قائم بين قائل النص والنص والمتلقي، وقد أكد على أهميته مقولة "بارت":" ... إن النص مفتوح، ينتجه القارئ في عملية مشاركة لا مجرد استهلاك، هذه المشاركة لا تتضمن قطيعة بين البنية والقراءة وإنما تعني اندماجها في عملية دلالية واحدة، فممارسة

---

[1] ينظر: محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، ص: 119 – 121.

[2] عبد الله الغذّامي: الخطيئة والتكفير، ص. 67.

القراءة إسهام في التأليف..." وبالتالي فعلماء النص يجعلون للقارئ مكانا جوهريا في عملية التفسير لا يقل عن مكان أو دور المنتج[1].

فالنص إذا منتج من طرف الكاتب أو المتكلم الأصلي وهذا إنتاج أولي وبما أنه مفتوح، فإن فهم المتلقي للنص وتأويله له يعتبر بمثابة عملية إنتاج ثانية لأنه ليس مجرد مستهلك سلبي بل يعتبر مساهما في عملية الإنتاج بفعل القراءة التي لا تبتعد عن بنية النص.

فالقارئ شريك للمؤلف في تشكيل المعنى، لأن النص لم يكتب إلا لأجله" فالنص ليس له وجود إلا عندما يتحقق وهو لا يتحقق إلا من خلال القارئ، ومن ثم تكون عملية القراءة هي التشكيل الجديد لواقع مشكل من قبل، هو العمل الأدبي نفسه"[2]

فالقارئ هو الوحيد القادر على إثبات وجود النص وتحقيقه، والقارئ المقصود هنا هو الذي يدرك طبيعة المنتج وطبيعة النص والوسائل المستعملة في النص وسياقه، والذي يدرك كل هذه العناصر نطلق عليه اسم القارئ أو المتلقي النموذجي أو المثال إن صح التعبير، فكم من قارئ لا يفهم ما يقرأ وكم من قارئ يفهم جزءا مما قرأ، وكم من قارئ يفهم ما قاله أو كتبه المنتج كله[3].

فالمتلقي للنص إذا ليس على إطلاقه بل يجب أن تتوفر فيه الكفاءة التي تمكنه من استيعاب النص وتفكيكه، وتتمثل تلك الكفاءة في معرفة لغة النص وأسلوبه وسياقه والقارئ الذي تتوفر فيه هذه الكفاءة هو المقصود، لأنه القادر على الحكم على تماسك النص من عدمه.

---

(1) حسن بحيري، علم لغة النص، ص: 112.

(2) نبيلة إبراهيم: القارئ في النص، مجلة فصول، عدد الأسلوبية، مجلد5، ع1، ص: 102.

(3) ينظر: صبحي إبراهيم الفقي، علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، 1/ 111، 112.

الفصل الثاني

الاتساق النصي في شعر

عبد القادر الحصني

1ــ الإحـــالـــة:

الإحالة علاقة من العلاقات الموجودة في النص تقع بين العبارات والأحداث والمواقف، فاللفظة لا تقوم مستقلّة بذاتها عن سائر المكونات المورفيمية المشكِّلة للنص ،وإنّما تتمثَّلُ في عودةِ بعض عناصر الملفوظ على عناصر لفظية أخرى يمكن أن نقدرها داخل السياق، أو في المقام.

الإحالة بواسطة الضمائر:

سنحاول رصد هذ الضمائر وإثبات مدى قدرتها على تحقيق التماسك النصي من خلال شعر "عبد القادر الحصني"*:

1- ضمائر المتكلم:

1-1- المنفصلة:

1-1-1 الضمير أنا: إن رؤية الأنا في مرآة الآخر، ورؤية الآخر في مرآة الأنا ليستا خروجا عن الموضوعية، ولا وجود لأنا فاعلة وقادرة على الحضور المنتج من دون الآخر كمواز لها يحرضها على التمظهر والتعبير، وفيما يلي بعض المقاطع التي تؤكد ذلك، يقول الشاعر : **أنا لا أدافع عن قمر بعد سبع ليال.**

ولا عن وميض المنارة في ساحل البحر.

تنبض كالقلب [1]

ليس بإمكاني أن أصبح شخصا آخر يا مولاي.

فأنا أحد مثلك، لكن لم يدركني المعنى،

فبقيت كما أبناء الناس جميعا:

* عبد القادر الحصني: شاعر وكاتب سوري معاصر، ولد في حمص عام 1953، نشأ في أسرة تهتم بالأدب والتصوف. عضو اتحاد الكتاب العرب، وكذا جمعية الشعر. صدر له: بالنار على جسد غيمة (شعر 1976)، الشجرة وعشق آخر (شعر 1980)، سر المدينة النائمة (قصص للأطفال 1985)، ماء الياقوت (شعر 1994)، ينام في الأيقونة (شعر 2000)...

[1] عبد القادر الحصني، كأني أرى، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2006 ، ص 12.

يسحبني، من جفني نعاسي،

ويدليني في بئر النوم،ويغلق خلفي باب نعيم لا يفنى...

فامنحني نعمة أن أحلم

حتى يقترب الشيخ من الطفل ليلعب معه،

فأنا أسمائي ليست حسنى.

وأنا حين أحاول أن أتضرع إليك لا أرفع عيني

إليك، [1]

إن دلالة الأنا هنا تبرز جانبا كبيرا من التحدي والمواجهة، وقد تكررت في المقطع السابق عدة مرات: "أنا أحد مثلك، وأنا حين أحاول أن أتضرع إليك لأرفع عيني إليك" حيث أحالتنا خارجيا إلى المتكلم في النص الشعري لتؤكد دلالات الثقة بالنفس و القدرة على تحمل عواقب هذا الكلام.

يقول الشاعر:

ليس لوجهي مرآة...

وإذا كانت لي مرآة، فأنا مرآتي ليست أنت

وأنا أخرج من بين بساتين العاصي،

مزدانا بالزعرور،

ومصبوغ الشفتين بتوت العليق،

ويستقبلني في (حي الغوطة) شباك أخضر وكبيرٍ،

وله بيت[2]

---

[1] المصدر السابق، ص 23.

[2]ديوان كأني أرى، ص 25.

تكرر الضمير "أنا" مرتين في المقطع السابق، ليحمل التركيب دلالة الاستنكار والانفصال عن الآخر المجسّد في المستعمر، وقد أدى الضمير دورا مهما في عملية الاتساق والربط بين أجزاء النص حيث نلمس استمرارية التحدي والمواجهة على امتداد قصيدة "ليست صورتها تلك" المكونة من اثني عشر مقطعا ، والمقطع التالي يؤكد ذلك:

لكن مقصّا في لمح البصر انقضّ،

وقصّ ضفيرتها،

فسقطت،

ومتّ

كنت أرى وأنا أتهاوى مرتطما بنجوم

الظهر، مرايا لا حصر لها...إلا أنت[1]

إن الجملة الحالية "وأنا أتهاوى" تدل على مدى الارتفاع الذي سقط منه الشاعر والشاعر هنا يتجسد في الوطن وأبنائه من خلال عبارة "حي الغوطة" الموجود في سوريا.

يا شمس تبريز

يا قمر الأولياء بشيراز

يا حلم نار المجوس ببرد اليقين:

أنا كنت أحلم بالمستحمة،

أم كانت المستحمة تحلم بي،

أم أنا والتي تستحم أفقنا على حلم الآخرين،

ولا نذكر؟![2]

---

[1] المرجع نفسه، ص ن.

[2] المرجع نفسه ، ص 34.

إن" شيراز" مدنية إيرانية، أما دلالتها في الكتب التاريخية فقد لقبت بـ "دار العلم" في أيام الدولة الصفوية، وقد اشتهرت أيضا في التاريخ بصناعة النبيذ ويوجد إلى اليوم نبيذ شيراز، وكذلك تبريز إلا أن دلالتها تختلف عن شيراز، حيث اشتهرت بأعمالها التجارية والإدارية، والصناعية، أما المجوس فهم إحدى الطوائف الدينية التي تعبد النار وقد انتشرت المجوسية بإيران قبل الإسلام[1]، أما كلمة المستحمّة فهي كناية عن الطهر والنقاء، وقد أفاد الضمير أنا الاحالة المقامية من خلال اشتراك المتكلم في فعل الطهر

من نار المجوس.

و صبت خمسة أطباق طعام، وعلى اسم الله

أكلنا...

كان الزاد كفاف اليوم، وكان ملائكة يحنون على

ملكين...

وكنت أنا وحدي الإنسان... [2]

لقد كان لدلالة الأنا في هذا المقطع معنا آخر، فهي تمثل الاستثناء حيث كان "عبد الله وأمه الله" ملكين في حين الذات المتكلمة كانت إنسانا، وهذا الإنسان كان بصدد حضور وليمة معهما ، ولكنّه كان في قمّة الحيرة ، والدهشة والانفعال على امتداد مقاطع القصيدة، إذ كان همّه الوحيد أن يعرف لم صبت أمه الله طبقين إضافيين؟ في حين كانا هم ثلاثة فقط.

و تتواصل دلالات الأنا من خلال قول الشاعر :

قيل: في الخمر ما يسلي ويسلي

قلت: هذا يصح، لو كنت أسكر

هم يعبّونها، فينسون ما كان

([1]) ويكيبيديا الموسوعة الحرة.

([2]) المرجع السابق، ص 72.

أنا إن شربتها أتذكر

ذكريات مشوّشات كهذا الليل،

تخفى، وفي أحايين تظهر

ليت لليل قلب نبت خلال

إن تكدّرتُ وجهها ما تكدر

تحتويني بما أنا من عناء

مطلق كالإله لا يصور[1]

إن حركة ذهن الشاعر قوية جدا في أثناء إبداعه الشعري، فقد استهل المقطع السابق بحديثه عن الخمر، وفي ذلك بعدا إشاريا مهما تتمحور حوله التفاعلات الداخلية لكل مقاطع قصيدة "إلى أين تمضي"، حيث بدت أنا الشاعر مشوشة، حائرة، تائهة. تريد الهروب من واقع مرير لا يطاق، تعاني معيشة ضنكى أبعدت النوم عن عينها، فسهرت تتأمل واقعها وتبحث عمن يواسيها ويأخذ بيدها يقول "أنا إن شربتها أتذكر" فكان للخمر مفعولا عكسيا مما يجسد عمق الألم والمعاناة.

وقد تكرر الضمير أنا مرتين في هذا المقطع، حيث نجد عبارة "تحتويني بما أنا من عناء" ، " أنا إن شربتها أتذكر "مما أسهم في تماسك القصيدة رغم تباعد أجزائها.

أنا مفرد مثل قلبي

و (حمص) التي أيقظتني على الحب والله

لمّا تزل في المساء

تذوب حنانا

وتهمي طيوفا ملونة

من عيون النساء

---

[1] كأني أرى، ص 90.

وهن يطرزن أغطية للصلاة

يمنحنها للصبايا

أنا مفرد مثل قلبي[1]

استهلّ الشاعر المقطع السابق بالضمير المنفصل "أنا" والذي تكرر كثيرا على امتداد قصيدة "مفرد قلبي"، حيث تكررت الجملة الاسمية "أنا مفرد" أربع مرات و"للمفرد ارتباط كبير بالمعتقدات لدى الصوفيين"[2]، إذ نجد الشاعر الحصني على دراية واسعة بمعاني الرموز وكثافتها، فيحاول استخدامها وتوظيفها ليبعد نفسه عن البوح العلني للكثير من الآهات التي ملأت قلبه، فنجده يغوص في بحار صوفية عميقة الأسرار من خلال ديوانه "ماء الياقوت"

فقد أشار إلى تلك الجميلات اللواتي عرفن بصوفية راقية طرّزها الشاعر في قلبه وفي لباس الصلاة "وهن يطرزن أغطية للصلاة".

يقول الشاعر:

أقبل بالجسد المترنّح رئماها الفضيان

وأدبر كوكبها الدري،

وساح على حقل القمح المستحصد قطرات

من ماء الياقوت

بينا كان الخوف الغامض يرعش أوصالي

فأنا أعرف أن الخيط إذا ما انقطع

ستنفلت الطائرة،

وينزلق الطفل القاعد

على حافة قلبي

---

(1) عبد القادر الحصني، ماء الياقوت، دار الرائي للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، سورية، ط3، 2008، ص 21.

(2) قراءة في ديوان ماء الياقوت للشاعر عبد القادر الحصني، العروبة ،ع 14645، حزيران،13 ، 2016.

وأموت[1]

يمثل هذا الجزء المقطع الأخير من قصيدة "ماء الياقوت" ، التي أعطت عنوانها للديوان بأكمله، ولما كان النص الشعري مجموعة من العلامات اللغوية المنزاحة عن معناها المألوف، فإن دلالتها تنمو وتتجدد وتتلون بصبغة السياق الذي توضع فيه، مما يتيح للقارئ إمكانية التآلف والانفعال الجمالي الذواق، وقد أبدع "الحصني" في ذلك، ونجح إلى أبعد حد من خلال المقطع السابق حيث نجد زخما هائلا من الرموز والدلالات والإيحاءات، وما الجسد المترنح إلا دلالة على التمايل وعدم القدرة على المشي بطريقة سوية إما لمرض أو سكر، واستخدم الطباق (أقبل/ أدبر) لتقوية المعنى أكثر وإبرازه، وفي ذلك دلالة على الواقع العربي المأزوم، ويؤكد الشاعر يقينا أن الخيط الذي يربطه بـ "بستان الديوان والشرفة"* إذا ما انقطع فإنه سيموت، وقد أكد ذلك الضمير أنا الذي أدى دورا مهما بارزا في اتساق النص وربط أوله بآخره.

و يضيف الشاعر:

عصف الشوق، فناح القصب اليابس،

وانثالت أغاني القبّرات؟

آسر هذا الحنان؟

أم أناجد ولوع بالتفاصيل التي عتقها مر الزمان؟[2]

إن التفاصيل عتيقة على مرّ الزمان ورغم ذلك فالشاعر جدّ ولوع بها، والولع أقصى درجات التمسك والإعجاب، وما ذلك إلا تأكيد لحالة الاغتراب الروحي التي يحياها ويعانيها الشاعر. و قد أكد ذلك من خلال التساؤل الممزوج بالحيرة عن سر اعجابه بالتفاصيل رغم أن الزمان قد عتّقها.

---

[1] ماء الياقوت، ص 33-34.

* بستان الديوان، "الشرفة، حيان في حمص

[2] ماء الياقوت، ص 37،38.

وقد تلازمت نبرة الحزن والأسى في قصيدة "يمامة الفرق" من أولها إلى نهايتها كما أكثر الشاعر من استخدام صيغة الفاعل بدل الفعل للإشارة إلى الديمومة واستمرار النظرة السوداوية التي كان ولا زال يرى وطنه يكابدها ويتعايش معها.

وهاهو يقول في المقطع التالي :

غريب القصيدة أنا وأميل

قليلا إلى لغة لا تمادي

وتطفو على سكرتي صحوة

تباكرني مفردا و تغادي

وتتركني في العراء أفتش

عن حجر كي أريح فؤادي[1]

يعود الشاعر إلى حالة الضياع والغربة والتيه من خلال قصيدة "لها كل هذا الغناء" كما يوظف كلمة "مفرد" التي تدل على الوحدة والوحشة. والمقصود بـ "لها" هي "البلاد" وقد أشار إلى ذلك بقوله: هذه البلاد بلادي ولكنه كان يقصد فلسطين والعراق من خلال ذكره لبعض الأماكن والمدن الشهيرة بهذين البلدين، وبالتالي فهو يناشد العالم العربي ككل لوقف الحرب والطغيان عليهما.

كما نجد الضمير "أنا" في المقطع التالي من قصيدة "وردة سوزان البيضاء"، حيث يقول:

كانت في أيام الريّ على شكل القلب،

وشدّت قدميّ وراء النسوة أحداق عسل

وعيون مثل الخمّارات، وأفواه مثل الأجراس

الذهبيّة

---

[1] المرجع نفسه، ص: 62.

حين تزغرد في بستان من أزهار الليمون

وأنا مجنون مثل جميع الشعراء كما تدرون[1]

ولأن الشعر كما وصفه الدارسون "خروج باللغة إلى حيث خرق العادة والعرف وانتهاكات الصياغة والتراكيب المألوفة"[2] وقد صرّح بذلك الحصني "وأنا مجنون مثل جميع الشعراء كما تدرون "وقد أفاد الضمير"أنا" نسبة صفة الجنون لذات الشاعر وإشراكه في هذه الصفة مع جميع الشعراء، والجنون المقصود هنا ليس ذهاب العقل الدائم بمعناه المألوف بل هو خرق غير عادي للعرف والصياغة والتراكيب وحتى الجرأة في التعبير والبوح عن الواقع. فجاءت قصيدة "وردة سوزان البيضاء" قصيدة شعرية بنمط سردي يتداخل والشعري فكانت نصا أسطوريا جديدا ذا رؤية غرائبية يقف السرد الشعري في موقع المركز منها[3].

ليتواصل السرد في نفس القصيدة من خلال المقطع التالي:

فهناك في المعبد أعمدة قاسية، وأنا لم أعتد

أن أترنح إلا بين الأعمدة اللينة، وليس يليق

بسكير مثلي أن يتطوح قدام الكهنة... [4]

لقد وظف "الحصني" بنى سردية متجاورة ومكملة لبنى سردية سابقة ، وهذا التداخل بين السرد والشعر يعد دليلا كافيا على وعي الشاعر بأهمية التقنيات السردية ودروها في التخفيف من ذاتية الشعر. خصوصا مع موجة الحداثة الشعرية المؤيدة لذلك، حيث تروي القصيدة حضور الشاعر عرسا للجان، مع ما يتيحه هذا الموضوع من توقع

---

[1] ديوان ماء الياقوت ، ص 73، 74.

[2] عباس رشيد الددة، الانزياح في الخطاب النقدي والبلاغي عند العرب، ص 283، نقلا عن: د. عبد الله بيرم، التداولية والشعر. قراءة في شعر المديح في العصر العباسي، عمان، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، 2012، ط1، ص 144.

[3] عمر ادلبي، السرد في الشعر، وردة سوزان البيضاء أنموذجا.

[4] ديوان ماء الياقوت، ص 76.

ودهشة وعوالم متخيلة، تقترب في أسطوريتها إلى الأساطير القديمة التي يحفل بها التاريخ المحكيات العربية[1]، وقد كانت ذات الشاعر حاضرة في نسق أفقي خطي، في أجزاء متفرقة من مقاطع القصيدة، فكان كل مقطع مكملا لمقطع سردي سابق يفصلها مقطع حواري، ليعود ويكمل هذا المقطع من جديد من خلال استخدام الضمير "أنا" أو الضمير المتكلم المتصل "ي".

يقول الشاعر :

أنا يا أخت متعب

وافر الغم مذنب

كيف أطللت، والمدى

كيف أطللت يعشب[2]

استهل الحصني قصيدته "حالة"، بالضمير "أنا" وقد جاءت كل المقاطع الستة مرتبطة بذات الشاعر والأخت المناداة "يا أخت" فكانت على شكل سلسلة من المقابلات لحالة الأخت أولا ثم ما يقابلها لحالة الشاعر، ولكن في المقاطع التالية وظف ياء المتكلم أو الضمير المستتر "أنا" وقد خيم على كل القصيدة حالة من التعب والاعتراف والعبوس المتعلقة بنفسية الشاعر فكانت مقاطع متناغمة صوتيا. حيث أسهم الروي الباء (مذنب يعشب، مغرب، أهرب، طيب، يكذب)، في خلق التناغم الصوتي.

يقول الشاعر:

كذا أنا حتى استفيق مهدّما

على الخمر لا تروي كما الشعر لا يروي[3]

(1) عمر ادلبي، السرد في الشعر، وردة سوزان البيضاء أنموذجا.

(2) ديوان ماء الياقوت، ص 101.

(3) ديوان ماء الياقوت ، ص: 115.

يؤكد الشاعر هروبه من الواقع ومن حالة الصحو إلى السكر ليشكو ما يلاقيه في صحوته، وقد شبه الخمر بالمرآة أحيانا وبالشعر أحيانا أخرى، إذ تكرر الضمير أنا مرتين في قصيدة "طاغوت القصيدة" والتي نظمها الشاعر عموديا على خلاف العادة.

1-1-2- الضمير نحن:

يقول الشاعر الحصني:

نحن الحوريات المسحورات المنسيات وراء
صخور الشطآن، وخلف بياض الأوراق
نحن المسكونات بموسيقى الأمواج وأجراس
الأبراج وإيقاعات المرجان الخالد في الأعماق
نحن التشكيلات الأجمل للفوضى حين يهم
التكوين برسم هيولى الخلق، فترتبك الأرتال
وتضطرب الأنساق
نحن الليل المائل في غسق الفجر على أجفان
الصيادين، وتزيين الأسواق بأخبار العشاق[1]

من المعروف أن الضمير "نحن" في اللغة يمكن أن يمثل حالة من حالات الإبهام على الرغم من أنه مع الضمير المنفصل "أنا" وضمائر الخطاب تعد من أعرف المعارف إذ يزول به اللبس عن صاحب المحال إليه في لغة الخطاب، ولكنه نصيّا مما يمكن أن يجري تعميمه ليصبح بعيدا عن أي إحالة، فإذا أراد المتكلم أن يلوم نفسه فغالبا ما تتجه الإحالة إلى هذا المعنى من خلال (نحن)، وكذلك إذا أراد أن يفخر أو أن يمدح النفس عن طريق (نحن) المعبر عن الأنا المعظمة لنفسها أو الأنا الكلية العامة.

[1] ديوان كأني أرى، ص: 28.

لقد بدأ الشاعر المقطع السابق بـ (نحن)، والذي تكرر أربع مرات "نحن الحوريات المسحورات"،" نحن المسكونات بموسيقى الأمواج"، "نحن التشكيلات الأجمل للفوضى"، "نحن الليل المائل في غسق الفجر"، وقد أحالت مقاميا إلى أبناء الوطن الذين تحدوا الملك الظالم المتجبر، لذلك افتتح المقطع السابق بإحالة مقامية توحي بالتعمية والغموض أكثر مما هي عليه في الأمثلة السابقة، فالضمير (نحن) هنا يمكن تحميله بعدا إنسانيا أكثر شمولا من البعد الوطني أو القومي أو الذاتي. مما يضفي على الإحالة غموضا وإبهاما قد يحجب شيئا من قدرات المتلقي على فهم المقصود ب "نحن".

معًا نحن في صورة الحلم

نهر المجرّة سيل كواكب زرقاء،

والليل أخضر

على شرفات النجوم التي لم ينم أهلها بعد غيم رقيق

يخالطه من بخار العقيق أزاهير صفراء،

تنعس أغصانها وتنام،

وتترك ألوانها في الشبابيك تسهر[1]

إن الضمير "نحن"هي المتكلم الشاعر المعظم لنفسه ،كما يمكن أن يعبر عن المثنى بنوعيه دون وجود أي علامة تفصل بينهما، وقد فسر النحاة هذا بأن منهاج التثنية والجمع في الضمائر يختلف عنه في الأسماء الظاهرة، فهو لم يرد ضم متكلم إلى متكلم كما كانت التثنية ضم اسم إلى اسم، ولكن المتكلم يتكلم عن نفسه وغيره، وقد ذكر الشاعر لفظة معا التي تفيد الاشتراك وتقاسم هذه الصورة الشعرية التي وظفها في صورة الحلم، فالليل أخضر والنجوم شرفات والأزاهير صفراء، ولكن لم نجد أي إحالات للضمير "نحن"

[1] ديوان كأني أرى، ص 17.

بصيغة الجمع سواء في الأفعال أو الأسماء، مما يدل على انفصال الضمير نحن وما يحيل إليه في هذا الحلم الرائع المتكامل الألوان والصور.

نحن وحيدون إذن، في عربات مغلقة نتوهم
بوّابات العالم أقواسا، تحملها أبراج، ويقوم على
عتبات مداخلها عرّافون يرون المستقبل من خلل
ضجيج العربات ويسعون إلى إغلاق التاريخ...
ما معنى أن نرسل بمراكب تستقصي أخبار
فضاء الكون، وتستقرئ أحوال المريخ؟
نحن وحيدون...
وهذي المقصورات المصفوفة في العربة لا
تعني أكثر من أنا مجتمعون فرادى حين ننام
وحين نقوم، وحين نكسر وحشة ما بين النوم
وبين اليقظة بالضوضاء [...]
نحن مجرد بشر مهجورين بميناء مهجور[1]

يفتتح الشاعر هذا المقطع من قصيدة "سقف العالم" بإحالة مقامية يمثلها الضمير "نحن"(مسندا إليه) "و ضمير المتكلم قرينته الحضور، وأما ضمير الغائب فقرينته المرجع"[2] ، ضمير المتكلمين نحن هم الذين (ارتضوا نصيا على الأقل) أن يكونوا هم المتكلمين أو أن يتكلم الشاعر باسمهم، ومن الممكن أن تتضخم الذات هنا، ليكون هذا الضمير هو ضمير المتكلم المفرد عن طريق تعظيم النفس، وهو أمر نستبعده بالنظر إلى

[1] ينظر: ديوان كأني أرى، ص: 59،60.

[2] ينظر : تمام حسان، اللغة العربية معناها و مبناها ، الدار البيضاء المغرب ، 1994،ص:110.

الدلالات الكلية للنص ومع هذا يمكننا طرح السؤال التالي: من "نحن"؟ هل يعني بها العرب؟ أم الشعراء؟ أم هي ذات الشاعر نفسها؟

لقد أسند الشاعر كلمة "وحيدون" وجاءت بصيغة جمع المذكر السالم خبرا للمبتدأ نحن، "و الضمائر كلها مبنيات لا تظهر عليها الحركات و إنما تنسب إلى محلّها الإعرابي"[1] ، وقد أحالت "نحن" نصيا وليس مقاميا لأنها كانت حديث أو إجابة الكهان والفلاسفة والقديسون والشعراء، ثم استمر هذا الحديث الجمعي من خلال الكلمات: نتوهم، نرسل، وحيدون، أنا مجتمعون، ننام، قوم، نكسر، مهجورين.

كما تكرر الضمير نحن ثلاث مرات وعبارة نحن وحيدون مرتين للتأكيد على معنى الوحدة، الذي كان طاغيا على القصيدة في أغلب مقاطعها، "إن الضمائر تؤدي دورا مهما في علاقة الربط فعودها إلى مرجع يُغني عن تكرار لفظ ما رجعت إليه ، و من هنا يؤدي إلى تماسك أطراف الجملة "[2]، يقول الشاعر:

سلام ونور من الله أنّى توجهت ضمّك

سلام وسوسنة ونجوم تهدهد دربك

سلام فما كان أبهى رؤاك وأرحب صدرك

أتذكر إذ نحن جد قريبين والعمر يضحك

زمانا حبيبا صفيّ الينابيع مثلي ومثلك

زمانا إذا عاد أعطيه قلبي، أتعطيه قلبك؟[3]

لقد أفاد الضمير "نحن" دلالته على المثنى وعلامة ذلك كلمة "قريبين" التي جاءت بصيغة المثنى الذي يفيد أن المتكلم قد أضاف شخصا آخر فقط وليس أكثر من ذلك

([1]) تمام حسان، اللغة العربية معناها و مبناها ، ص:111.

[2]ينظر:بلقاسم دفه ،التركيب اللغوي في قصيدة ليلى المقدسية " مهري بندقية " للشاعر مصطفى الغماري ،دراسة في الوظيفة التداولية ، الموقف الأدبي ع/470، 2010 ، ص : 169.

[3] ديوان ماء الياقوت، ص 103.

ولكن بداية قصيدة "بطاقة" استهلها الشاعر بالدعاء بكلمة "سلام" التي تكررت ثلاث مرات في القصيدة. ثم دعا الشاعر هذا الشخص الذي قام بتأكيد الدعاء له بأن يتذكر لحظات القرب والسعادة وحينما كانا أقل عمرا بكثير بل في لحظات مفعمة بالشباب والصغر والدليل على ذلك حسرة الشاعر على الوقت الحالي وفداءه لذلك الزمن وتلك اللحظات بقلبه لأنه كان زمنا صفي الينابيع وهذا الصفاء والنقاء يشترك فيه الشاعر ومحبوبته التي سألها الشاعر في آخر القصيدة عن إمكانية التضحية بقلبها مقابل عودة ذلك الزمن ما يؤكد شدة حنينه ووحشته وأساه على الزمن الحالي الذي يعايشه.

وقد استعمل الشاعر الضمير (نحن) في ديوانه (ماء الياقوت) مرة واحدة فقط. لأن هذا الديوان يحمل أبعادا صوفية إلى حد بعيد والصوفية تجد دلالة الأنا أنسب من دلالة الجمع.

- ضمائر المخاطب المنفصلة:

2-1- الضمير أنتَ:

لقد تكرّر الضمير أنت عدة مرّات و اختلف المحال إليه بحسب كل مقطع ،يقول الشاعر:

ليس لوجهي مرآة...

وإذا كانت لي مرآة، فأنا مرآتي ليست أنت[1]

تضمّنت قصيدة " ليست صورتها تلك" حوارا ضمنيا بين الشاعر و"مولاه" حيث استهل القصيدة بـ "ليس بإمكاني أن أصبح شخصا آخر يا مولاي"، صور فيها الشاعر هذا الملك بطريقة متسلّطة، تمنعه حتى أن يحلم ،إذ بلغت به السيطرة حتى على الأحلام حيث يتضرع إليه الشاعر ويتوسله بعبارة "فامنحني نعمة أن أحلم" ويرى أن الحلم –على الأقل– نعمة كبيرة تنسيه واقعه المرير، ثم وبعد أن يطلب منه الملك أن يتأمل وجهه في المرآة الأجمل ليرى بأنه ليس سوى الملك ذاته الذي يهوى، فيجيبه الشاعر من خلال

[1] ديوان كأني أرى، ص 25.

المقطع السابق (...) "فأنا مرآتي ليست أنت" وفي هذا إشارة واضحة إلى الاستقلالية والانفصال عن الآخر، ليثبت له الشاعر بأنه يختلف عنه كليا، وفي هذا دلالة أيضا على عدم الرضا عن شخص الآخر لما يحمله من صفات قبيحة جعلت الشاعر يرفض صراحة التلون بصبغته أو التشبه به، وقد أحال الضمير "أنت" مقاميا إلى الحاكم عامة ونظام حكمه القاهر المتجبر والرفض المطلق لذلك.

أنت مريض
وقلبك أرجوحة، لاشك بأن الملائكة الطيّبين
على سدرة المنتهى علقوها، وأن رنين الخلاخيل
في أرجل الحور، من تحتها يسمع
ولكن قلبك هذا المريض الذي ملّ من سجنه
الأضلع
سيأخذه الحب ذات صباح، فيمضي بعيدا،
ولا يرجع [...]
ولا تتورط –إذا ورّطوك– بمرثية الهواء
ففي زمن مثل هذا الذي أنتَ فيه يضيق
بأعراضه الجوهر[1]

إن هذه الصورة الشعرية التي وظّفها الشاعر توحي بعمق تفاعله مع تراثه الديني بصورة حيوية ، إذ وظّفه توظيفا ناجحا حتى انصهر في سياقه، من خلال العبارات التالية: "الملائكة الطيبين، سدرة المنتهى، أرجل الحور" ما يدلّ على ذكاء الشاعر وفطنته في استخدام هذه الدوال من خلال توظيف القرآن الكريم والتراث الديني، لأن الروافد التراثية لقيت اهتماما كبيرا من الدارسين المحدثين في الغرب والشرق على السواء باعتبار

[1] ديوان كأني أرى، ص 35، 36.

أن النص الذي لا يقبل هذه الظواهر هو نص عقيم"[1]، والأهم من ذلك هو الفاعلية التصويرية في توظيف هذا الموروث باعتبارها قدرة جمالية تصويرية تنبع من مخيّلة الشاعر عن طريق تعدّد الصّور لتتعمّق بذلك دلالة النص الشعري وإيحاءاته وتتجلى بوضوح القدرة الإبداعية التي يمتلكها الشاعر فتوظيف الدال "أرجوحة" له بعد كبير للدلالة على عدم الثبوت والاستقرار، بل قابلية الاهتزاز لمجرد تعرّضها لأبسط هواء، إن لم نقل أنها لا تتوقف عن الاهتزاز و التأرجح أبدا ولكن بدرجات متفاوتة.

وقد استهل الشاعر مقطعه الشعري بـ "أنت مريض" وذلك تصريح واضح ومباشر بمرض المخاطَب ولكن مرضه ليس عضويا بحسب الصورة التي أعقبت ذلك بل نفسيا لأن علته في قلبه وليست في عضو آخر، حيث وصف قلبه بأنه أرجوحة وقد علّقها الملائكة الطيبون على سدرة المنتهى للكناية عن بعد وعلو المكان لأن سدرة المنتهى تقع في الجنة في السماء السابعة وجذورها في السماء السادسة[2]، والضمير "أنت" يحيل مقاميا إلى ذات الشاعر عن طريق حديثه مع نفسه ، ويرى بأن هذا القلب المريض والمسجون بين الأضلع، سيأتيه يوم يرى فيه النور ويتحرر من هذا السجن سيأخذه الحب بعيدا فيمضي ولا يرجع.

وقد تناسبت هذه الصورة مع كلمة الأرجوحة في بداية القصيدة التي تعاقبت فيها عديد الصور التي توحي بالغموض والاستقرار واللاوضوح، فالناس لا يعلمون إن كانوا في ظلمة،و يجهلون إن كانت بداية الفجر أم نهاية الليل؛ أهذا مساء تأخر، أم فلق صبح مبكر؟. وقد وظف الضمير "أنت "مرتين في المقطع السابق للتأكيد على المحال إليه وحصره تثبيت الفكرة في ذهن المتلقي.

---

[1] عبد اللطيف حجاب، تقنية توظيف التراث الديني في شعر مفدي زكريا، جامعة المسيلة، الموقع http://www.univ-msila.dz

[2] ينظر :ويكبيديا الموسوعة الحرة.

نعست أنجم

وهوّم سمر

يا ترى، الآن، أنتَ مع من ستسهر؟

مع هذي الطريق

أقوَت من الناس

وإما مشيت تصبح أقصر؟[1]

لقد سعى الخطاب الشعري المعاصر إلى إقامة علاقة رؤيا بين الذات والذات عكس الخطاب القديم الذي اعتمد على تجسيد خطاب الذات تجاه الراهن من خلال إلغاء الذات وتمكين الآخر عبر شخوص تقوم بدور كلاسيكي لا يميل نحو أفق التوقع والتخيل[2]، ذلك أن الضمير "أنت" في عبارة "أنت الآن مع من ستسهر" هي ذات الشاعر ونفسه المخاطَبة من طرف نفسه حيث تسأله من خلال قصيدة "إلى أين تمضي" وتخاطبه مع من سيسهر فلا الطريق كانت مؤنسا ولا المستريب من شجر الليل كان رفيقا، ولا حتى الخمر استطاعت أن تسكره وتلهيه و لو قليلا عن حالة الوحدة والعزلة التي عايشها الشاعر في ليلته تلك، ولهذا لجأ الشاعر إلى تصوير تجربته من خلال التعبير الدرامي معتمدا في ذلك على الحوار الداخلي "المونولوج" من خلال حديثه مع نفسه.

أخاطب هذا الليل أدعوه باسمه

وأنعته جهرا...أقول له: نذل [...]

أخاطب هذا الليل: هل أنت آبد

علينا؟ وهل من بعد أنت ومن قبل[3]

---

[1] ديوان كأني أرى، ص، 89.

([2]) ينظر: عز الدين اسماعيل ،الشعر العربي المعاصر، قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية، دار الفكر العربي، ط3، ص : 129.

[3] ديوان كأني أرى، ص، 107.

لقد كان الليل في الثوابت الشعرية القديمة علامة كونية تحيل على الحزن والخوف وبه تشبّه الهموم والمصائب. وقد يقترن طوله بالإحساس النفسي الذي يراود الشاعر، وهو ينتظر النهار بصبر طويل، وقد قرن الشاعر الليل بصفة النذالة والقسوة والامتداد، وقد تخللت قصيدة "اللعنة" عدة استعارات تبدو بؤرة نصية مؤثرة في إحداث حركة المعنى التي تنتج القسوة التي غمرت البنية الشعرية، فالليل قد أطبق بظلامه على البعد المكاني مما جعل الشاعر يدعوه بـ "نذل"، لأن الليل قد تمكّن من البلاد ومارس فعل ظلمته عليها فحوَّلها بذلك من مكان الوضوح إلى منطقة الخفاء والغموض ، مما يقود إلى الضيق والتعب مما جعل الشاعر يعود ليسأله في آخر القصيدة إن كان آبدا، فجاءت حركية المعنى متواصلة على طول القصيدة.

ويرى الشاعر أن هذا الليل كان من قبل وبعد، وفي ذلك إشارة قويّة إلى طوله وديمومته ،لا بل أبديته وهذا إشارة واضحة عن طول مدة الاستعمار على مدينة فلسطين فاستعمل الليل مجازيا للإشارة إلى العدوان الإسرائيلي، حيث جعله الشاعر بمثابة الشخص القاسي من خلال الدوال التالية: على يده سحت، على قلبه قفل، لو يُداس على جبينه بنعل، تأذى من تطامنه نعل". وقد تكرر الضمير "أنت" مرتين للإحالة مقاميا إلى "العدو". وهذا ما يفهم من السياق اللغوي ومن الدلالات المتناثرة والمتراكمة على طول القصيدة.

أيُّهذا البشري:

أنت يا من تطلق النار على جسمي الصبي

أنت...هل تقرأ؟

هل تكتب؟

هل ترسم؟

هل تعزف؟

هل تشرب الشّاي؟

هل تلفّ الزيت والزعتر بالخبز الطري؟ [...]

أنت لن تقرأ...

لن تكتب...

لن تسمع

إلا ما تخور به الريح من أشداق عجل ذهبي

أيّهذا السّامري*

أنت يا من تطلق النار على جسمي الصبي[1]

استهل الشاعر المقطع السابق بعبارة "أيّهذا البشري" إن استخدام عبارة "أيّ" بدلا من أيّها أفادت النداء[2] مع دلالة التوبيخ واللوم، وقد أراد الشاعر التأكد من صفة البشرية لدى المخاطَب، فأسند له مجموعة من أبسط الأفعال التي يمكن لأيّ إنسان طبيعي القيام بها، حيث تعجّب الشاعر من إمكانية قيامه بإطلاق النار على جسم صبي صغير مادام أنه فعلا بشرا وصفة البشرية أعم من الإنسانية التي تنعدم أساسا لدى المخاطب.

لقد استفهم الشاعر في المرة الأولى بـ "أيّهذا البشري" والبشر لفظ عام يطلق على كلمة "إنسان" لأنها بمعناها العام لفظ خاص ببني آدم الذين كلفهم الله بالعبادة وبدؤوا بظهور آدم عليه السلام. فكل إنسان بشر ولكن ليس كل بشر إنسان[3]، وهذا تماما ما

---

* هو رجل من بني إسرائيل، أخذ ما كانوا قد استعاروه من الحلي من آل فرعون، وصاغ منه عجلا و ألقى فيه قبضة من التراب كان أخذها من أثر فَرَس جبريل ، حين رآه يوم أغرق الله فرعون على يديه ، فلمّا ألقاها فيه خار كما يخور العجل الحقيقي و كانوا يرقصون حوله و يفرحون ، فلما رجع موسى ورأى ما هم عليه عنّفهم ووبّخهم وهجّنهم في صنيعهم القبيح فاعتذروا إليه، وكانت عقوبة السّامري في الدنيا أن لا يمسّ أحدا معاقبة له على مسّه ما لم يكن له مسُه، أما في الآخرة فقد توعده الله بعذاب أليم، وعمد موسى إلى العجل فحرقه ونسفه في اليمّ. ينظر: ابن كثير، قصص الأنبياء، تح: عبد الحي الفرماوي، دار الطباعة و النشر الإسلامية ،القاهرة ،ط 5 ،1997 ،ص:469 ـ 471

[1] ديوان كأني أرى، ص 123، 125، 126.

[2] المعجم الوسيط، ص :64.

[3] الفرق بين كلمتي إنسان و بشر ، ويكبيديا الموسوعة الحرّة.

ينطبق على إسرائيل بصفة عامة في عدوانها على فلسطين ، وعلى الجندي الصهيوني الذي أطلق النار ـ دونما رحمة ولا شفقةـ على جسم صبي لا حول له ولا قوّة، ودون أن يرفّ له جفن فنفى عنه صفة الإنسانية، كما وصفه بالسّامري لما تحمله صفات هذا الرجل الضّمنية من خبث وقصّته مع العجل معروفة لا داعي للإشارة إليها إذ يبدو واضحًا توظيف الشاعر للقصص القرآني من خلال استخدام اسم "السّامري" .

لذا أسهم الضمير "أنت" في الإحالة مقاميا إلى العدوان الصهيوني،" و الضمائر تدل دلالة وظيفية على مطلوب غائب أو حاضر فهي لا تدلّ على مسمى كما تدل الأسماء فإذا أريد لها أن تدل عليه فتنقلب دلالتها من وظيفية إلى معجمية كان ذلك بواسطة المرجع فدلالتها على المسمى لا تتأتي إلا بمعونة الاسم"[1]، فجاء المقطع السابق بنبرة فيها كل التحدي مع الاعتراف بحقيقته من خلال عبارة :"أنت لن تسمع إلا ما تخور به الريح من أشداق عجل ذهبي"، مؤكدا له حقيقة أنه واهم إن ظن أنه يستطيع أن ينال من فلسطين وقد خاطبه الشاعر على لسان الشهيد "محمد الدرّة– رحمه الله–.

يا صديقي يا عميق الجرح والعينين،

يا مشتعل الحيرة عمرك

قدّس الله وندّى

في دجى الليل

على الوحشة

سرّك

قمر الغربة أنت

وشذا القربة أنت

ورحيل في حشاشات الينابيع

([1]) تمام حسان ، اللغة العربية معناها و مبناها ، ص :113.

إلى ينبوعها الأول أنت[1]

تضمّن المقطع الشعري الضمير" أنت " الذي تكرّر ثلاث مرات، وقد حقق إحالة مقامية خارجية إلى شخص "يوسف سامي اليوسف" الذي خصّه الشاعر بإهدائه هذه القصيدة بعنوان "يمامة الفرق" حيث يصرّح بذلك الشاعر في بداية المقطع بقوله: "يا صديقي"، ثم يصفه بأنه "قمر الغربة"، و"شذا القربة" مما يؤكد مكانته الكبيرة لدى الشاعر إذ اعتبره مؤنسا ورفيقا في القربة والغربة، فرسم جمالية خطابه الشعري من خلال وحدة موضوعه فكل القصيدة تشير إلى هذا الصديق، مما يعكس الحضور الكلّي لهذا الصديق في حياة الشاعر لأن الصداقة أو الصديق كلمة صغيرة تحمل في طياتها معان كثيرة كالإخاء والحب، والوفاء والتضحية...وقد أكّد الشاعر أن صديقه يتحلى بهذه الصفات وأكثر من خلال الدعاء له، (قدّس الله وندّى...) فالصداقة جوهرة ثمينة تزيد قيمتها كلما تقدم الزمن والصديق وطن صغير، أخ آخر، ونعمة عظيمة أحسّها الشاعر و أدرك قيمتها، وهذه المعاني متناثرة وملموسة على طول القصيدة.

يقول الشاعر:

أنت ما أعمق الجرح بيني وبينك

ما أعمق الحب بيني وبينك يا سيدي!

أنت لو شادن غير عينيك...

لو جائر غير عينيك...[...]

أيعقل أن أنت صغت شناشيل هذه المجرات[2]

تكرّر الضمير "أنت" ثلاث مرات في المقطع السابق، وهذا ما أسهم بشكل واسع في تحقيق الإحالة المقامية، ولا يبالي الشاعر "الحصني" في الغوص في بحار صوفية عميقة الأسرار، فيرى من خلال قصيدته "ظل من نار لسفر جلة الليل" راهبة تشتهي

([1]) ديوان ماء الياقوت، ص:38.

[2] ديوان ماء الياقوت، ص 43.

الابن نارا. وكلمة تشتهي توحي بالرغبة الجامحة، ثم يرى نفسه صورة للإله لا يختلف عنه في شيء فالابن رمز عند الراهبة، فينطلق هو كالابن ليلوم ذلك الذي يورطه، وهو السّوي الأبدي يصور لنا صراعات عنيفة وقوية تلامس جوهر المعتقد الذي وضعه الشاعر نصب عينيه، إذ امتلأ بالفيض العارم للروح الصوفية الرافضة للكثير من المفاهيم[1] فجاء المقطع الشعري على شكل سلسلة من المقابلات (ما أعمق الجرح، ما أعمق الحب لوشادن، لوجائر).

من تراك؟

إذا أنت أفردتني في القفار

ضريرا تسوط بي الريح وجه الحجارة

من سيراك؟

ستظمأ وما من يبلل فاك[2]

إن كلمة قفار بمعنى الخلاء. فالأرض القفار هي: الخالية التي لا أحد فيها، لا ناس ولا كلأ ولا ماء[3]، وقد أحال الضمير أنت إحالة قبلية داخلية في النص وليس مقامية، على السوي الأبدي التي تقدم ذكره قبليا في النص. ويتوعده الشاعر بأنه سيظمأ في القفار وسيعرى، ولكنه لن يجد سوى الشاعر ليبلل فاه، ويكون قميصا له ؛لأنه هو الوحيد الذي يرافقه في تلك الأرض. وقد صوّر الشاعر نفسه ضريرا في تلك القفار وتسوط به الريح مما زاد من عمق الصورة الشعرية للدلالة على الوحدة والضياع والخوف من القادم المجهول مع الإحساس بقرب النهاية.

2-2- الضمير أنتِ:

([1]) ينظر : علي الصيرفي ، قراءة في ديوان ماء الياقوت مقال من النت.

([2]) ديوان ماء الياقوت، ص 45.

([3])المعجم الوسيط ، ص : 780.

أسهم بشكل فعّال في تحقيق الترابط بين أجزاء النص رغم قلة توظيفها من طرف الشاعر و المقاطع التالية تؤكد ذلك :

سأطلق روحي في المساء كموجة

وأسحب كالمجنون من تحتها رملي

وأرنو إليها، حرّة من قميصها

مسرّحة الأطيار من قفص الشكل

وأسألها: هل أنتِ روحي حقيقة؟

وهل لك علمي في الأمور؟ وهل جهلي؟[1]

لم يعتمد الشاعر على الضمير المنفصل "أنتِ" للمخاطبة المؤنثة إلا في موضع واحد في ديوانه "كأني أرى" يجسده المقطع السابق، وكذلك ماء الياقوت، حيث نجده تخلل أسلوب الاستفهام "هل أنت روحي حقيقة؟" حيث أسهمت في تحقيق الإحالة البعدية لكلمة روحي، هذه الاستفهام الذي أريد به التقرير، حيث يؤكد الشاعر أنه حين يرنو إلى روحه الحرة من قميصها، أي بعد تجريدها من كل شيء فإنه سيجد روحه على علم بكل أمور الشاعر، و خبايا نفسه ؛ ما يعلمه، وما يجهله. وهذا يدل على أنه في قمّة الوحدة والصفاء والأنس مع روحه واختيار زمن المساء يؤكد ذلك.

لا أحد سوى عري الغابة في الغابة

يتنزّى صمغا، ويشرّدك إلى امرأة أخرى

في الجهة الأخرى من هذا الوادي

تتعرى في تلك الغابة مثلك في هذي الغابة

لكأنك أنتِ وأنتِ[2]

---

[1] ديوان كأني أرى، ص 79.

[2] ديوان ماء الياقوت، ص 72.

لقد بلغت الصورة الشعرية في إنتاج "الحصني" الشعري عموما، والشعر المتعلّق بالمرأة خصوصا مداها الوجداني الموصول بشق النضال، من خلال مقدرة شعرية مبدعة قلما نجدها عند شاعر آخر، لأنها غادرت البداهة والارتجال والتحقت بالبحث الصبور الصارم عن معناها وأبعادها حيث صوّرلنا من خلال قصيدة "جنية الغابة " صورة امرأة بكامل أوصافها الحسيّة، ولكنه أبدع في ربط الوطن بالمرأة ، وقد أعطاها في هذه القصيدة صفة الجنيّة التي لا تظهر إلا في الغابة ليلا، وقد وظف الضمير "أنت" الذي تكرر مرتين لغرض التأكيد (لكأنك أنتِ وأنتِ) في إحالة منه للغابة حيث شبه المرأة الموجودة في الضفة الأخرى بالجنيّة الموجودة في هذه الغابة السحريّة العجيبة والتي ما تنفك تختفي مع بزوغ الفجر، وحين يجن الليل.

3-1- الإحالة بواسطة الضمائر المنفصلة للغائب:

على عكس ضمائر المتكلم والمخاطب التي تحيلنا مقاميا إما خارج النص اللغوي أو تبقينا مقاميا داخل النص -بحسب السياق اللغوي- نجد ضمائر الغائب تحيلنا نصيا إما قبليا أو بعديا، وهذه بعض المقاطع الشعرية التي تؤكد ذلك:

يقول الشاعر:

صباح بنصف الحقيقة للقادمين

تلوّح أيديهم في هواء خفيف، وهم يمرحون

غلايين، تبغ عتيق، وعطر، وشمبانيا[1]

يحيلنا الضمير "هم" لجمع الغائبين نصيا وقبليا إلى كلمة "القادمين"، حيث تصدّر جملة حالية ليبين لنا حالة القادمين، فقد كانوا يمرحون كما أن أيديهم تلوّح في هواء خفيف " أمّا ضمير الغائب فقرينته المرجع المتقدم إمّا لفضا أو رتبة أو هما معا ، فهذا المرجع هو القرينة التي تدل على المقصود بضمير الغائب "[2] .

---

[1] ديوان كأني أرى، ص: 12.

([2]) تمام حسان ، اللغة العربية معناها و مبناها ، ص :110، 111.

يقول الشاعر:

وبحارة يغرقون، فلا يقرؤون، ولا يكتبون

ولا هم إلى أهلهم يرجعون[1]

يحيل الضمير "هم" للجمع الغائبين نصيا قبليا إلى كلمة "بحارة" وهؤلاء البحّارة لا يقرؤون ولا يكتبون، ولا هم إلى أهلهم يرجعون.

يقول الشاعر:

تريد نداماك، لكن شمسا على الباب،

أخّرها أنها اتخذت كل زينتها،

وهي تبغي الدخول عليك، ولكنّها نخجل[2]

يحيل الضمير المنفصل "هي" للمفرد المؤنث قبليا إلى كلمة "الشمس" المذكورة قبلها، حيث أحالتنا نصيا إلى الشمس الواقفة في الباب، والتي تأخّرت بسبب أنها كانت تتزين لتكون في أبهى حلّة.

ويقول أيضا:

فالعينان إذا بكتا في بعض الأحيان، هما

منقذتان...

أليس كذلك يا أمة الله؟[3]

يحيل الضمير "هما" للمثنى الغائب نصيا قبليا إلى كلمة "العينان"، والعينان هنا وظفتا بمعناهما الإيجابي، أي ليس لذرف الدموع كما ورد في مقاطع أخرى، بل هما منقذتان.

البيت هو البيت، وهذان هما: هذا عبد الله،

---

[1] الديوان، ص: 13.

[2] الديوان، ص :42.

[3] الديوان، ص:73.

وهذي أمة الله

كانا مبتهجين على عرش البيت، ويظهر في

الصورة قدّامهما ولدان[1]

يحيل الضمير المنفصل "هما" بعديا إلى كلمتي: "عبد الله وأمه الله" أمّا الضمير "هو" فقد أحال قبليا إلى كلمة "البيت" التي تكررت مرتين للتأكيد، فالبيت هو نفسه البيت لا تغيير عليه، أما "هما" فقد أفاد التفصيل وتحديد المشار إليه بدقة.

يقول الشاعر:

سوف أمضي

وسوف أترك منّي

بيد الأرض حفنة من ترابي

فهي منها

تغرّبت بعض الوقت[2]

يحيل الضمير "هي" قبليا إلى عبارة "حفنة من ترابي" حيث يراها الشاعر قد تغرّبت عن أصلها وهو الأرض في كيان الشاعر روحه، ويرى أنه عليه إعادتها إلى موطنها، وهذا اعتراف منه بأصل الإنسان وحتمية الموت و الرجوع للأصل.

يقول الشاعر:

أَوَ ما كنت صغيرا لك أمٌ وأبٌ كالناس...

حتى لو هما وهمٌ وشك[3]

---

[1] الديوان، ص: 75.

[2] الديوان، ص :91.

[3] الديوان، ص: 119.

أحال الضمير "هما" قبليا إلى كلمة "أم وأب"، حيث يتعجب والد الطفل محمد من هذا البشري ، وإذا كان فعلاً إنسانا له أم وأب كالناس ولو كانا وهمًا وشكًّا، ليؤكد لنا تجرُّده الكامل من المشاعر الإنسانية ، لأنه قتل ابنه دون أن يرفّ له جفن.

فهو قدّاس بحجم الكون في جسم قليل

وهو طفل منتظر[1]

تكرّر الضمير المنفصل في المقطع السابق مرتين، أحال في المرة الأولى بعديا إلى كلمة "قداس"، وفي المرة الثانية بعديا إلى كلمة "طفل"، حيث وصف الشاعر من خلال قصيدة "الطفل المنتظر" بأنه قدّاس بحجم الكون في جسم صغير.

يقول الشاعر:

كيف إذا شاهدت نساء، يعبرن بأطباق القش

الملأى بالعنب الذهبي، وهنّ يغنّين،

ويضحكن

ويغمزن: تعال[2]

يحيل الضمير "هن" قبليا إلى "نساء" حيث تصدر الضمير الجملة الحالية "وهن يغنين"، حيث عبّر النسوة في عرس الجان الذي حضره وكنّ فرحات جدا ويحملن أطباق القش الملأى بالعنب الذهبي.

يقول الشاعر:

حانٍ هو الليل لولا الريحُ والمطرُ

على كلينا

مساء الخير يا حجر[3]

---

[1] الديوان، ص: 120.

[2] الديوان، ص: 73.

[3] الديوان، ص: 89.

أحال الضمير "هو" بعديا إلى كلمة "الليل" المذكور بعده، فهو يرى أن الليل حاني ولكن الريح والمطر كانا مصاحبين له، فاجتماع الريح مع المطر يؤكد أن ليلته ليست هادئة؛ خصوصا مع شعوره بالوحدة، فلا مؤنس له غير حجرٍ جمعته به الظروف، حتى جعل الشاعر يرى أنه يشبهه.

2- الإحالة بوا سطة أسماء الإشارة:

وهي الوسيلة الثانية من وسائل الاتساق الإحالية.

ومما تجدر الإشارة إليه أن أسماء الإشارة تقوم بالربط القبلي و البعدي ولذا كانت أسماء الإشارة بشتى أصنافها محيلة إحالة قبلية،و بعدية بمعنى أنها تحيل إلى مذكور سابق قبلها أو لاحق عليها ، فتربط اللاحق بالسابق ومن ثم تسهم في اتساق النص

1- الاحالة بواسطة اسم الاشارة المفرد:

1-1- للقريب:

يقول الشاعر:

يطلّ عليه العراء فيلقاهُ في شبه بيتٍ

و دحرج عليه سؤال عن الورد:

هذا الذي لم يبعه

وهذا الذي ما اشتريت [1]

لقد وظّف الشاعر اسم الإشارة هذا مرتين في المقاطع السابق، و قد أضفى تماسكا ملحوظا عليه، حيث أحال "هذا" إحالة نصية قبلية إلى الورد، كما أضفى نوعا من التخصيص و التمييز إذ إن المشار إليه هو الورد.

يقول الشاعر:

و يدعو كلينا إلى حجرة في الظلام،

[1] ديوان كأني أرى، ص 15.

لتظهير هذا الشريط من الذكريات

التي لا أظن تكرر. [1]

أحال اسم الإشارة للمفرد المذكر "هذا" إحالة نصية بعدية إلى كلمة "الذكريات" التي يظنّها الشاعر لا تتكرر و الذكريات التي يقصدها هي ذكريات ليست حلوة كما تحمل في العادة، فالمساء الذي صار قاب قوسين أو أدنى للوصول سيدعوه لتظهير شريط ملؤه الخيانة و التي أشار إليها بـ "و القميص الذي قُدّ من قُبُل في الحرملك"، و أما الملك في هذا القصر فهو ليس في مكانة يسودها المهابة و السلطة حيث يقول:" يعيش الملك مهرجه مرتبك،و حاشية القصر طقّت مرارتهم، كالبوالين من حزنهم و الضحك" فهذه هي ذكريات الشاعر التي سيستعيدها.

يقول الشاعر:

كفاف ليومك خبزي، الطري،

و هذا شرابي، من ماء كوثر

أفق يا حبيبي .... تذكر [2]

أحيل باسم الإشارة "هذا" إحالة نصية بعدية إلى "شرابي" و هذا الشراب يتمثل في "ماء كوثر" و التي هي عنوان القصيدة ككل، و في هذا إشارة إلى مدينة حمص التي اعتبرها الشاعر امرأة مفعمة بالحياة و الأنوثة.

يقول الشاعر:

كما لو أفقت على الوقت أزرق، ظلّله غبشٌ أسمر

وألقيت في الناس عينينِ حائرتينِ:

أهذا مساءٌ تأخر

---

[1] الديوان، ص 16.

[2] الديوان، ص: 20.

أم فلقٌ صبحهُ مبكر

على حافة الليل أم قرب بوابة الفجر

هذا الهواء يتنهّد بين حبال الغسيل

فيصنع أشرعةً للمنازل[1]

حقق اسم الإشارة "هذا" إحالة نصية بعدية، في كلا العبارتين "أهذا مساء تأخر"،"هذا الهواء الذي..." حيث أحال في العبارة الأولى إلى كلمة "مساء" وفي الثانية إلى كلمة "هواء"، مما أسهم في خلق نوع من التماسك الكلي الظاهري على فضاء المقطع الشعري.

و يقول الشاعر في موضع آخر:

ورسمت في كفّه إشارة استفهام

كأنّها تريد أن تصفح عن سر من الأسرار:

وهذه القفار؟

قل لي: على من، وبكى، أترك بعدي هذي القفار؟[2]

أحال اسم الإشارة للمفرد المؤنث "هذه " و "هذي" بعديا إلى كلمة القفار: "هذه القفار"، "هذي القفار"، حيث تسأله عجاجة الهموم التي انتشرت على وجه الرجل الضخم الذي تقدم ذكره في مطلع قصيدة "حارس القفار"من سيتولاها بعده،

يقول الشاعر:

عِمت ليلاً أيّها الطارق في هذا الظلام

شدّك الجوع إلى ناري

فضيفي أنت[3]

---

[1] الديوان، ص 33.

[2] الديوان، ص 50.

[3] الديوان، ص 53.

أحال اسم الإشارة "هذا" نصيا إل كلمة "الظلام" المذكورة بعده، حيث استهل الشاعر المقطع السابق بـ "عمت ليلا" وهذا دليل على أن الوقت جد متأخر، فلم يوظف "عمت مساء" على الرغم من أن المساء زمن مفتوح أيضا، لكن "الليل" دليل على شدة الظلام وعلى انعدام الحركة مما يضفي هدوءً و سكونا على مطلع قصيدة "امض يا ذئب".

يقول الشاعر:

حدثني صديقا لصديق

كيف أهوال على رأسك مرّت

كيف هذا الواسع الشاسع من منبسط الرمل يضيق[1]

يواصل الشاعر في القصيدة نفسها سرد حوار دار بينه وبين ذئب جائع في الليل وهما في الصحراء، فطلب منه الشاعر أن يتحدث معه كصديق، وأن يخبره عن الأهوال التي مرت على رأسه، وكيف يضيق بهما هذا الواسع الشائع من منبسط الرمل على امتداه اللامتناهي، وقد تخلل المقطع اسم الإشارة "هذا" والذي أحال نصيا إلى كلمة "الواسع" المذكور بعده.

يقول الشاعر:

هذا رجل شبه مريض يهذي بالهجر من القول

يريد ليغلق في أوجهنا كل رجاء بالنعمة،

ويعرينا من أبسط أنواع الحكمة[2]

أحال اسم الإشارة "هذا" بعديا إلى كلمة "رجل" المذكورة بعده، هذا الرجل الذي وصفه الشاعر بأنه شبه مريض، ولكنه مرضه ليس عضويا، بقدر ما هو نفسي جعله

---

[1] ديوان كأني أرى ، ص53.

[2] الديوان، ص 61.

يهذي بالهجر من القول. والفعل "يهذي" دلالة على شدة ارتفاع درجة حرارته، وكذا شدة مرضه مما جعله لا يدري ما يقول فهذا مجرد هذيان.

يقول الشاعر:

لا...هذا لا يرضي شيخك

شيخك قال: لتصحبني...وأنا أقبل صحبتك...

اصحبني[1]

أحال اسم الإشارة "هذا" قبليا إلى المقطع "هل تقبل أن أصبح ظلك؟ أو أن أصبح عبدك، أو محض أجبر يعمل عندك" وبالتالي فالمحال إليه لم يكن كلمة مفردة بل متتالية جمل، وهذا ما يسمى بالإحالة الموسعة التي تميز اسم الإشارة عن باقي الوسائل الإحالية الأخرى.

يقول الشاعر:

هذا، واقتربت عيناه من الصورة...هذا ولدي

أحمد، كان ابن اثنتي عشر ربيعا...

أما هذا، واقتربت عيناه من الصورة أكثر...هذا

ولدي يوسف...هل تعرفه؟

هل تعرف أيًا من ولدي؟[2]

إن دلالة اسم الإشارة "هذا" في المقطع السابق توحي دلاليا إلى جملة من الأحداث بمعنى بالإضافة إلى كل ذلك، وقد أحالنا قبليا إلى جملة "كانا مبتهجين على عرش البيت، ويظهر في الصورة قدامها ولدان". ثم أحال اسم الإشارة بعديا إلى كلمة "ولدي

---

[1] الديوان، ص 72.

[2] الديوان، ص 75.

أحمد" وفي المرة الثانية إلى "ولدي يوسف"، فأفاد التفصيل والتحديد ودقة المعنى وزيادة على ربط أفكار النص ووحداته اللغوية.

أنا مفرد وحنين

ومثلي النوافذ: هذا الحوار والمحير[1]

أحالنا اسم الإشارة "هذا" إحالة نصية بعدية إلى عبارة "الحوار المحير" حيث وصف الشاعر الوحدة والعزلة التي فيها والحوار الداخلي الذي كان يحاكيه نفسه بأنه محير ويعقد قوسا على مستطيل الكلام، بل إنه يستدرج المطلقات إلى عتبة الظل...

ألقت بيديها فوق يدي،

على الخيط المتوتّر

قالت: حلو هذا اللعب[2]

لقد أحال اسم الإشارة "هذا" بعديا إلى كلمة "اللعب"، واللعب الذي ذكره الشاعر في قصيدته "ماء الياقوت" يتمثل في طائرة ورق يجاذبها خيط يمسكه الشاعر الذي صوّر نفسه في صورة طفل، يدلي ساقيه على حافة قلبه، لتقترب منه آنسة مثل النسمة، جعلت قلبه يغرد فرحا، حتى أصبح خيط الطائرة المتوتّر هو الذي يشدّ الطفل وليس العكس.

و يقول أيضا:

كرمى لأسراب من الأطفال

هذي الغوطة الغناء من تصخابهم أمواج موسيقى

حواشيها عبير[3]

أحال اسم الإشارة "هذي" إحالة نصية بعدية إلى كلمة "الغوطة" التي وصفها الشاعر بأنها "غنّاء" وسرّ ذلك يكمن في صخب الأطفال المحال إليه بـ "تصخابهم"، مما

---

[1] ديوان ماء الياقوت، ص :23.

[2] الديوان، ص: 33.

[3] الدويوان، ص :47.

جعل "حارة الغوطة" أمواج موسيقى حواشيها عبير وملاهي الأطفال قطارات ملوّنة تدور، زادتها جمالا وحلاوة، فبراءة الأطفال بصخبها وأنغامها زادت الغوطة أسرار أخرى لحلاوتها وغناءها وطربها.

و يضيف في موضع آخر:

نديمك ما نام يا سيدي، لا تنم

أخاف إذ نمت ألا تفيق،

وأخشى عليك من البرد هذا الرداء الرقيق

الذي من ندى وندم[1]

أحال اسم الإشارة "هذا" بعديا إلى كلمة "الرداء" الذي وصفه الشاعر بأنه "رقيق" وبالتالي لن يجدي نفعا في البرد. ولكن "الرداء" هنا ليس بمعناه الحسي. فهو لا يغطي الجسد، بل هو رداء من ندى وندم يغطي القلب وينسدل على الروح فهو توظيف مجازي، يجعل صاحبه لا ينام ليس من شدة البرد بل من شدة الندم.

يقول الحصني :

ها أنذا الآن ألقي برأسي بين يدي،

وأمضي إلى وجع فوق طوق اللّغات[2]

لماذا على هذه الأرضُ أن تلد الحبَّ والأغنيات

وأن تحمل النور في ظلمات القرون[3]

يحيل اسم الإشارة "هذه" بعديا إلى كلمة "الأرض"، وقد استهل المقاطع السابق باستفهام غرضه البلاغي التقرير والتأكيد، فأرضه تلد الحب والأغنيات ثم يضيف :"وآياتها البينات،

---

[1] الديوان، ص: 51.

[2] الديوان، ص :59.

[3] الديوان، ص ن.

وتقعد في أوجِّ زينتها بانتظار الغزاة"، لأن زينتها وجمالها هو ما يجعل الغزاة يُمَنُّون أنفسهم للظفر بها والنيل منها.

يقول الحصني:

ملّكَنِي تلك الشجرة، ومنحني حقّ مقايضة

الورق بقبل

فطفقت أصافقُ: هذي الحمراء بعشرة قبل

هذي الصفراء بعشرين...

وهذي السوداء بألف، إن كانت [...]

أين الكذّابات اللّاتي قلن سيعصرن الخمر، فهذي

ساقية من خمر تتدفّق قربي: خذ هذا الدّن

الفارغ...هات الملآن[1]

لقد تكرّر اسم الإشارة وتنوّع حسب جنس المحال إليه، حيث نجده للمفرد المؤنث "هذي" قد أحالنا بعديا إلى: "الحمراء، الصفراء، السوداء"، على الترتيب ثم إلى ساقية وصفها الشاعر بأنها من خمر، و أخيرا نجد اسم الإشارة "هذا " الذي أحال بعديًا للمفرد المذكر "الدّن" الذي وصف بأنه فارغ، وقد أسهمت أسماء الإشارة المتناثرة كاللؤلؤ في المقطع السابق في تحقيق سبك ملحوظ على طول الأبيات وامتدادها.

ليضيف في البيت التالي:

هو ذا الشعر...ما تشائين يعطي

أطلبي الصعب يصبح الصعب سهلا[2]

---

[1] الديوان، ص: 75 .

[2] الديوان، ص: 110.

على غير العادة والمألوف في المقاطع السابقة، وظّف الشاعر في هذا البيت العمودي بنظام الشطرين (صدر،عجر) اسم الإشارة "ذا" بمعزل عن "هاء التنبيه" وربما ذلك مرتبط بضرورة شعرية يفرضها البحر الذي يكتب فيه الشاعر، فقد أحال "ذا" بعديا إلى كلمة "الشعر" الذي يصوّره الشاعر ضمنيا كالمصباح السحري الذي يلبّي طلباتنا ويصبح الصعب معه سهلا، ناهيك عن منحنا كل ما نشاء ونشتهي.

يقول الشاعر:

هو ذا: الحت والنهر

وجهه وجهي

لا توقضوه[1]

أحال اسم الإشارة "ذا" المجرد" من هاء التنبيه بعديا إلى كلمتي الحت والنهر.

يقول الشاعر:

وجهك هذا النازف قد لا يذكر شيئا

قالوا: تَعتَعَك السُّكر

فجرّدت المتجرِّدة

ورسمت هواجسَها الحمراء[2]

كما أحال اسم الإشارة المفرد "هذا" بعديا إلى كلمة "النازف "التي تكررت مرتين في قصيدة "نزف".

يقول الشاعر:

لكل زمان بِشارته

وبشارة هذا الزمان: سهولٌ من القمح تعمّر صدرك[3]

---

[1] عبد القادر الحصني ، الشجرة وعشق آخر، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 1980، ص 47.

[2] الديوان، ص :62.

[3] الديوان، ص :88.

أحالنا اسم الإشارة "هذا" بعديا إلى كلمة "الزمان" المذكورة بعده. فكانت بشارة هذا الزمان مختلفة عن كامل البشارات السابقة، حيث تمثلت في سهول من القمح التي يُنضج تموز سنبلها.

يقول الشاعر:

فقد يبدأ الحب منك!

وقد انتهى فيك!

هذي دوائرك المغلقة[1]

أحال اسم الإشارة "هذي" بعديا إلى دوائرك"، وكاف الخطاب المتصلة بكلمة دوائر تحلينا مقاميا إلى خارج النص.

يقول عبد القادر الحصني:

ليس لهذا الصوت الصّارخ وطن

أنهار العالم سوف تصبّ ببحر واحد

أحزان العالم سوف تصبّ بحزن واحد

أمميٌّ حزن العالم (...)

يحزنني هذا العرسُ الهمجيُ

وتقلقني الأبواق[2]

تكرر اسم الإشارة للقريب "هذا" مرتين في المقطع السابق ،حيث أحال في المرّة الأولى بعديا إلى عبارة "الصوت الصارخ" ،و في المرّة الأخرى إلى عبارة "العرس الهمجي" اللاحقة عليه ، لذا أسهم بشكل كبير في تحقيق التماسك النصي الظاهري .

1-2- اسم الإشارة للبعيد:

---

[1] عبد القادر الحصني ، ديوان بالنار على جسد غيمة، مطبعة خالد بن الوليد، دمشق 1976، ص: 40.

[2] ديوان كأني أرى ، ص: 66، 67.

يقول الشاعر:

ليس بوسعي أن أفعل أكثر من ذلك قال الرب،

فأطرق كهان وفلاسفة،

وارتبك القديسيون،

وحوّم سرب طيور غامضة فوق وجوه الشعراء[1]

يمتاز اسم الإشارة بقدرته على الإحالة الموسعة إلى فقرة بأكملها، لذا نجد "ذلك" في المقطع السابق قد أحال قبليا إلى مجموعة أفعال قام بها الرب، وليس في وسعه أن يفعل أكثر مما فعله، فقد: أطل على الزقورات العالية ببابل، والأهرامات بمصر، وحدّق في جبل الأولمب، وإضافة إلى كل ذلك اغتم على جبل الطور، وتنهّد في درب الآلام إلى الجلجلة ومسّح بالهدبين على غار حراء، كل هذه الأفعال أحال إليها قبليا اسم الإشارة "ذلك " مما أسهم في خلق تماسك بين أجزاء النص المتباعدة.

يقول الشاعر:

قاطع صمتي عبد الله ، وقال بأن كان على ذاك

النهر

أن يتعلم معنى الصبر[2]

أحال اسم الإشارة "ذلك" بعديا إلى كلمة النهر، وجاء هذا الاسم خاليا من لام البعد للدلالة على قرب النهر مكانيا، فلا يفصله عن عبد الله سوى مسافة صغيرة، بل هو على بعد يسمح برؤيته بكل وضوح، ويرى "عبد الله" أنه كان ينبغي على هذا النهر أن يتعلم معنى الصبر.

يقول الشاعر:

---

[1] المرجع نفسه ، ص: 59.

[2] الديوان، ص 73.

كل صباح جديد سيولد من إرث ذاك الغروب

سلام لها حين تخلع عنها ثياب الحداد

وتخرج خضراء ظافرةً من رماد الحروب[1]

أحال اسم الإشارة "ذاك" إحالة نصية بعدية إلى كلمة "الغروب"، والغروب الذي يقصده الشاعر ليس وقت غروب الشمس في آخر النهار، بل هو غروب شمس المستعمر، بدليل أن كل صباح بعده هو ميلاد جديد، ويدعو عليها بالسلام حين تخلع ثياب الحداد ويقصد أرضه ، وسلام لها حين تخرج خضراء ظافرة من رماد الحروب.

أشهد أن لها في النوائي نواقيس

أمثالها،

تيّمتها

تلاشت هناك

وظل المدى بعدها، مجهشا

بالرنين [...]

عيون مثيلاتها مزّقتها الجهات، هناك،

وما من قرار مكين[2]

ورد اسم الإشارة "هناك" خاليا كذلك من "لام البعد"، فهناك أقرب من "هنالك" "هنا اسم اشارة للقريب و هناك للمتوسط و هنالك للبعيد ... أمّا الكاف في المتوسط و البعيد فحرف خطاب و امّا اللام الزائدة في البعيد فلام البعد "[3] وقد أحال نصيا مرتين في المقطع السابق، في المرة الأولى إحالة ضمنية إلى الفضاء المفتوح، فهذه النواقيس قد

---

[1] الديوان، ص 103.

[2] ديوان ماء الياقوت، ص 24.

([3])المعجم الميسّرفي القواعد و البلاغة و الانشاء و العروض،إعداد محمّد أمين ضنّاوي ،منشورات محمّد علي ،دار الكتب العلمية،بيروت لبنان، ط 1 ، 1991، ص :206.

تلاشت هناك، بمعنى ليس في نفس مكان تواجد الشاعر، ولا بقربه، وما يؤكد هذا الفضاء المفتوح عبارة "وظل المدى بعدها مجهشا بالرنين"، كما أحال اسم الإشارة "هناك" مرة أخرى في المقطع السابق إلى المدى المفتوح، والعيون التي يتحدث عنها هي عيون الأيائل المخطوفة.

يقول الشاعر:

عليك السلام

إذا هجعت في فلاة النعاس الرّئام

وأطبقت جفنين منكسرين

على قمر

في دنان السقاة

فألفيت هذي الخيام

كتلك الخيام[1]

أحال اسم الإشارة "تلك" بعديا إلى كلمة "الخيام"، وقد دلّ على بُعد هذه الخيام التي أشار إليها الشاعر، في مقابلة منه مع "هذي الخيام" التي تدل على قربها، حيث وجد أن هذه الخيام هي مثل تلك الخيام.

يقول الشاعر:

فهنالك في المعبد أعمدة قاسية، وأنا لم أعتد

أن أترنح إلّا بين الأعمدة اللينة[2]

أحال اسم الإشارة "هنالك" بعديا إلى "أعمدة قاسية" وهذه الأعمدة بعيدة مكانيا فهي موجودة في آخر المعبد.

يقول الشاعر:

---

[1] ديوان ماء الياقوت ، ص: 53.

[2] الديوان، ص: 79.

نطقت بالقول الفصل كبيرتهن، وقلن جميعا

ما قالت،

إلا بنت الجيران "سوزان"

هذه الواقفة هناك، وضحكتها قمر أحمر مكسور[1]

أحال اسم الإشارة "هناك" إلى مكان وقوف "سوزان" حيث كانت تقف بعيدة عن الشاعر الذي كان مسجونا في تابوت، وقد أحاطت به عجائز يرددن "لا أحد يعرس في كانون غير المجنون"، وقد كنّ قريبات جدا من تابوته إلا البنت "سوزان" التي كانت تقف بعيدا عنه وهذا البعد جعلها مستثناة مما ردّدنه النسوة قبلا، لأن صمتها أعطاها هذا الاستثناء.

يقول الشاعر:

وما ذلك عن ضيق القوافي، وإنما

يواري مديحي ما أكنّ من الهجو[2]

أحالنا اسم الإشارة "ذاك" قبليا إلى البيت السابق و هو:

يزحزح طاغوت كلامي عن الذي أريد من القول السديد إلى اللغو

حيث حقق إحالة موسعة سابقة إلى هذا البيت ككل.

يقول الشاعر:

لقد كان حزنًا جميلاً

فلم أبكِ إلا لعينيكِ ذاك المساء

وما كنتِ إلا حنين المزامير...

لحنا تردّده الريح عبر ارتعاش القصب،

---

[1] الديوان، ص: 78.

[2] ديوان ماء الياقوت ، ص: 116.

وما كنت وحدي

فقد عبرت فيّ كل القوافل ذاك المساء..

بعينيك[1]

احتوى المقطع السابق من قصيدة "مشاهد من الموت الرائع" على اسم الإشارة "ذاك" لتحقيق الإحالة البعدية إلى كلمة "المساء" وهي العبارة التي تكررت مرتين "ذاك المساء" في إشارة من الشاعر إلى مساء قريب خيّم عليه حزن جميل.

يقول الشاعر:

وقلت: هناك سيغسلنا النور عند عيون الأنهار

سنفلت من ربقة القيد

سوف نشق الحصار[2]

لقد أحال اسم الإشارة "هناك" إحالة نصية قبلية إلى عبارة "كوكب عشقته الشموس"، حيث تشدّه هذه المرأة نحو حلم على كوكب عشقته النفوس، وترى بأن هناك سيغسلهما النور عند عيون النهار، وقد وظف الشاعر "هناك" نظر لبعد هذا الكوكب.

2- الإحالة بواسطة اسم الإشارة المثنّى:

يقول الشاعر:

لم أمنح هاتين لأي من قبل:

فإما أن تحلم، أو أن تقصص[3]

لقد أحال اسم الإشارة "هاتين" إحالة موسعة قبلية للعبارة التالية: "فامنحني نعمة أن أحلم، وامنحني نعمة أن أقصص رؤياي" فيجيبه مولاه، بأنه لم يمنح هاتين النعمتين معا لأيّ من قبل، فعليه أن يختار واحدة منهما فقط، فإما أن يحلم، وإما أن يقصص رؤياه.

---

[1] ديوان: بالنار على جسد غيمة، ص: 17.

[2] ديوان كأني أرى، ص :23.

[3] المرجع نفسه ، ص: 24.

يقول الشاعر:

أمر الله...وخيّم صمت يشبه صمت حمامات

الحرم البيضاء بمكة: أقصد باطمئنان،

ماذا يعني هذا ؟!

ولمن هذان الطبقان؟![1]

أحال اسم الإشارة "هذان" بعديا إلى كلمة "الطبقان" وقد تكررت عبارة "لمن هذان الطبقان مرتين من خلال قصيدة "عبد الله وأمه الله" اللّذان تناول معهما الشاعر الطعام فكانا ملكين وكان هو وحدة الإنسان ولكن "أمة الله" صبّت خمسة أطباق مما جعل الشاعر يتساءل في حيرة لماذا صبّت خمسة أطباق وهم ثلاثة أفراد فقط؟

يقول الشاعرّ :

ليس بوسعي إلّا أن أمضيَ في إثرهما...

ليس بوسعي أن أسأل هذين الظّلين: إلى أين؟[2]

أحال اسم الإشارة "هذين" إحالة نصية إلى "الظّلين"، هذان الظّلان المتواجدان في مقبرة بقبور لا حصر لها ، مما جعل الشاعر لا يستطيع أن يميّز إلى أين ستكون وجهة هذين الظلين ولا أين قبرهما.

يقول الشاعر:

ما أضيعني!

كان أقل عناءً أن أشرب من دمعِ العينينِ ولا

أصحبَ هذين المجنونين[3]

---

[1] المرجع نفسه ، ص: 73.

[2] المرجع نفسه ، ص: 74.

[3] المرجع نفسه ، ص ن.

أحال اسم الإشارة "هذين" إحالة نصية بعدية إلى كلمة "المجنونين"، فهذان المجنونان هما "عبد الله وأمه الله" وقد وصفهما الشاعر بالجنون لأنه وجدهما منكبّين محزونين على قبرين، وبعد أن سألهما لمن هذين القبرين أجابا أنهما لا يعرفان، وما يهمّهما أنهما قبرا ولدين وفقط، لذلك أدرك الشاعر بأنه في قمة الضياع "ما أضيعني" لأنه في صحبة هذين المجنونين.

البيت هو البيت، وهذان هما: هذا عبد الله،

وهذي أمة الله

كانا مبتهجين على عرش البيت، ويظهر في

الصورة قدامهما ولدان

من هذان؟

ولداي... [1]

وظّف اسم الإشارة بصيغة المثنى وكذا بصيغة المفرد، للإحالة البعدية إلى "عبد الله وأمة الله" وقد جاء الضمير "هما" بعد هذان للتفصيل. وقد أفاد اسم الإشارة "هذا" و "هذي" التخصيص للمشار إليه أكثر، أما "هذان" في المرة الأخرى فقد أحالت بعديا إلى ولديّ، حيث وردت كمبتدأ محذوف وتقدير الجواب "هذان ولداي" لتفادي التكرار، على اعتبار أنه يفهم من سياق الكلام.

ويقول الشاعر:

اطعم لقمة الزقوم

في الجنة

واشرب سلسبيلا

في الجحيم

---

[1] المرجع نفسه ، ص :75.

واعط هذين النقيضين الجميلين

الأمان[1]

أحال اسم الإشارة "هذين" بعديا إلى "النقيضين" اللّذان وصفهما الشاعر بأنّهما "جميلين"، أما النقيضين الجميلين فهما لقمة الزقوم في الجنة، وشراب السلسبيل في النار وهذا على عكس ما ورد في القرآن الكريم، فالزقوم طعام أهل النار، والسلسبيل شراب أهل الجنة و هو لغة رمزية عميقة الأسرار، ويرى بأن هذه الصورة الشعرية جدل فاتن، فكان هذا الجدل الفاتن[2].

3- اسم الإشارة للجمع:

لقد ورد اسم الإشارة بصيغة الجمع بنسبة قليلة جدا في شعر الشاعر الحصني، عكس ما لمسناه بالنسبة لاسم الإشارة المفرد، وحتى المثنى، وفيما يلي المقاطع التي استعان فيها الشاعر باسم الإشارة الجمع لتحقيق الترابط النصي،

يقول الشاعر:

لمن كل هذي الأراجيح من ورق الورد؟

أولاد من هؤلاء الذين يثيرون في غرفات الهواء

رنين النحاس الجديد؟ وكيف يعلق هذا الضجيج

فناراته الحمر بين أساور ضحكات البنات[3]

فهذا هو المقطع الوحيد الذي وظّف فيه اسم الإشارة بصيغة الجمع "هؤلاء" لتحقيق الإحالة البعدية إلى عبارة "الذين يثيرون في غرفات الهواء رنين النحاس الجديد، فقد جاء ضمن صيغة استفهام والتي يتساءل فيها الشاعر عمن يكون آباء الأولاد الذين أثاروا رنين النحاس الجديد.

---

[1] ديوان ماء الياقوت، ص 39.

[2] ينظر: قراءة في ديوان ماء الياقوت ،علي الصيرفي.

[3] ديوان كأني أرى، ص 17.

ورد اسم الإشارة "هؤلاء" بنسبة: 1.09 في ديوان كأني أرى فقط. في حين وردت أسماء الإشارة على اختلافها في الدواوين الأربع بنسب متفاوتة حيث نجد:

1- ديوان كأني أرى: **47.49%**

2- ديوان ماء الياقوت: **33.08%**

3- ديوان الشجرة وعشق آخر: **4.41%**

4- ديوان بالنار على جسد غيمة: **14.7%**

لقد تنوّعت أسماء الإشارة التي وظفها الشاعر في شعره بين الإفراد والتثنية والجمع، وقد لعبت دورا بارزا في تماسك النص واتساقه، فأضفى هذا التنوع صفة التلاحم والتماسك، حيث انتشرت هذه الأسماء وتنوّعت بحسب المشار إليه من زاوية القرب أو البعد، أو من ناحية العدد أي الإفراد أو التثنية أو الجمع.

كما أدت وظيفة الإحالة الموسّعة والتي تميّزها عن باقي الوسائل الإتساقية الإحالية.

3ـ البنية الإحالية للموصولات:

وفيما يلي تحليل لبعض النماذج الشعرية، والتي يمكن من خلالها بناء تصوّر عام حول الدور الذي قامت به هذه الإحالات الموصولية في تحقيق عملية التماسك النّصي في فضاء النص.

3-1- اسم الموصول المفرد:

يقول الشاعر:

وحاشية القصر طقّت حرارتهم كالبوالين،

من حزنهم والضحك

على رسل هذا المساء الذي صار قاب الوصول،

ولن يتأخر [1]

أحالنا اسم الموصول " الذي" بعديا إلى جملة الصلة "صار قاب الوصول" ،حيث فسّرت كلمة " المساء" الواردة قبله، وقد أفادت أن " المساء" ليس ببعيد، بل هو على وشك الوصول، وبأنه لن يتأخر حيث ارتبط بالمساء من خلال الضمير المستتر" هو" في الفعلين " صار" ، و"يتأخر" للمفرد المذكر، " و أمّا الموصول فقرينته جملة الصلة التي تشرح المقصود به و ترتبط به بواسطة ضمير فيها يعود عليه"[2]، .و هو في المقطع السابق تجسّد في الضمير المستتر "هو" في الفعل " يتأخر ".

و يقول :

قلبي تذكر

تذكرت شمسك... عبادّ شمسك هذا الذي يعتريني

بروحٍ يبلّلها النور ألثم ما يتساقط من رطب الجمر،

حين تغطين بالقبلات جبيني. [3]

يحيل اسم الموصول "الذي" بعديا إلى جملة الصلة :" يعتريني بروح يبللها النور" حيث فسّرت جملة " عبّاد شمسك" وقامت بوصفها وصفا دقيقا وشاملا، كما فسّرت الجملة المتكوّنة من اسم الموصول مع صلته " الذي يعتريني..." اسم الإشارة حيث كانت بمثابة المشار إليه وكلّها تتعلق بجملة " عباد شمسك"، وبالتالي أفاد اسم الموصول "الذي" إضافة إلى اتساق المقطع السّابق تحديد الدلالة وحصرها بصورة أكثر دقة وتمييزا.

يقول الشاعر:

أرى في كتاب المرايا حقيقة شمسي التي تسفر

أقلّبه موجةً موجةً كل يوم، كما تفعل الريح والأبحر

---

[1] ديوان كأني أرى، ص: 16.

(2) تمام حسان ،اللغة العربية معناها و مبناها ، ص :110.

[3] المرجع نفسه، ص: 18.

فيفجؤني أن هذي الحياة

تزخرف أسماءها والصفات

وتسكب غير الذي تعصر [1]

ضمّ المقطع السابق اسمي موصول، الأول وتمثل في "التي" وقد أحالت بعديا إلى جملة " تسفر" وربطتها بما قبلها "حقيقة شمسي"، أما الثاني هو "الذي" وقد أحالنا بعديا إلى جملة "تعصر" وربطتها بكلمة الحياة التي تقدّم ذكرها، حيث هذه الحياة تزخرف أسماءها والصفات وتبدّ ل ما تعصر.

يقول الشاعر:

فسامرته في ليلة باردة:

أن ذاك بيتك الذي هجرت في القرية

لو أويت لاحتميت تحت سقفه [2]

أحال اسم الموصول "الذي" بعديا إلى جملة "هجرت في القرية" وجاءت تاء الفاعل المتصلة بالفعل "هجرتَ" مرتبطة بكاف الخطاب المتصلة بالاسم "بيتك"، فأسهم بذلك الاسم الموصول "الذي" في سبك عبارات المقطع السابق والتي تضمّنت شخصين هما " الشاعر" "وحارس القفار".

على حافة الليل أم قرب بوابة الفجر

هذا الهواء الذي يتنهد بين حبال الغسيل

فيصنع أشرعة للمنازل [3]

أسهم الاسم الموصول "الذي" بشكل واضح في ربط جملة الصلة "يتنهد بين حبال الغسيل" وكلمة "الهواء" المذكور قبله، حيث ارتبطت الأفعال" يتنهد" و " يصنع" بالفاعل

---

[1] المرجع نفسه، ص: 44.

[2] المرجع نفسه ، ص:48.

[3] المرجع نفسه، ص: 37.

المقدم الهواء المذكور قبله، فكان الموقف محيرا حيث كان من العسير أن يفهم الشاعر الوقت الذي هو فيه هل كان على حافة ليل أم قرب بوابة فجر.

يقول الشاعر:

أريد نداماي

وحد نداماي من يعلمون بأن الذي يتفتح في

الروح ليس شقائق نعمانها

بل حروق[1]

احتوى هذا المقطع على اسمي موصول هما" من"، و"الذي" حيث أحالنا الإسم الأول بعديا إلى جملة " يعلمون" المرتبطة بـ"نداماي" من خلال واو الجماعة في الفعل " يعلمون"، وأحالنا اسم الموصول "الذي" بعديا إلى جملة" يتفتح في الروح" المرتبطة قبليا بالفعل يعلمون، وفسّرت الفعل يعلمون ووضحته فهم يعلمون بأن ما يتفتح في الروح ليس شقائق نعمانها بل حروق فقط.

يقول الشاعر:

لها الهمسات التي تتفتح فوق الشفاه

وكان جديرا بآذانهم أن تصيخ لها، منصته

لتسمع لكن أنفسهم ميتة. [2]

أحال اسم الموصول "التي" بعديا إلى جملة" تتفتح فوق الشفاه"، والشاعر يقصد هنا "الحياة"، وقد أحال إليها عن طريق الضمير المتصل "ها" وكذلك الضمير المستتر في " تتفتح" كجملة فعلية، وقد فسّرت جملة الصلة الهمسات التي يقصدها الشاعر بقوله ووصفها بأنها " تتفتح" في تشبيه ضمني لها بالورود.

يقول الشاعر:

---

[1] ديوان كأني أرى، ص: 37.

[2] المرجع نفسه ، ص: 105.

نديمك ما نام يا سيدي، لا تنم

أخاف إذا نمت ألا تفيق

وأخشى عليك من البرد هذا الرداء الرقيق

الذي من ندى وندم. [1]

فسّر الاسم الموصول مع صلته " الذي من ندى وندم " صفات" الرداء الرقيق" فهذا الرداء ليس رقيقا من ناحية الغزل، بل من جانب الندى والندم، وبما أن هذا النديم لم ينم فعلى صاحبه أيضا ألا ينام لأن الشاعر يخشى عليه إذا نام ألا يفيق ما دام نديمه صاحيا.

و يقول الشاعر:

لهذي البلاد التي ينهد الله من قلبها

يانعا في الصباح

وينهد في قلبها متعبًا في المساء[2]

حقّق الاسم الموصول "التي" الإحالة البعدية إلى جملة الصلة "ينهد الله من قلبها يانعا في الصباح"، والجملة المعطوفة عليها " ينهد في قلبها متعبا في المساء"، وقد أحالت "الهاء" المتصلة بالاسم "قلبها" قبليا إلى كلمة " البلاد" وقد ارتبطت الجمل بعد اسم الموصول كلّها بهذه الكلمة وعرّفت بالبلاد التي يقصدها الشاعر وهي بذلك موضع فخر واعتزاز لديه.

يقول الشاعر:

فَعِم مساءً أيّها الشعر الذي يبقى

وترحلُ السُّنون

وعِم مساء أيّها السَّيف الذي ما حال منه غير لون

---

[1] ديوان ماء الياقوت، ص: 51.

[2] المرجع السابق ، ص : 63.

الغمد. [1]

يحيِّي الشاعر في هذا المقطع "الشعر" و"السّيف" ويخصّصهما أكثر من خلال جملتي الصلة بعده، فالشعر الذي يقصده يتجسد في الشعر الباقي وإن رحلت السّنون، أما السيف فهو الذي بقي على حاله صامدا في وجه العدو ولم يتبدل ولم يتغير، إلا من ناحية لون الغمد، فهذا يجعلهما يستحقان التحية والإكبار– حسب رأي الشاعر–.

وأفرح بالسلم الذي يجتدونه

متى كانت الأسلاب ترجع بالجدو. [2]

لقد أحال الاسم الموصول "الذي" في البيت السابق إلى جملة الصلة بعده " يجتدونه" المكونة من فعل ومفعول به تجسّد في الضمير "الهاء" العائد على كلمة " السلم" فربط بذلك الاسم الموصول بين عناصر صدر البيت حيث وصف "السلم" بأنه " الذي يجتدونه" وليس سلمًا آخر، وهو هنا بمعنى التهكم والسخرية المجسّدة في الفعل " أفرح" وكذلك عجز البيت الذي يؤكّد هذا المعنى أكثر.

أفيقوا بني أمي فإنني لخائف

عليكم من السّلم الذي خفت ملغزو[3]

يدعو الشاعر أبناء أمّته إلى الاستفاقة، وهذه الكلمة دليل على أنهم كانوا في سبات أو كانوا في حالة لا وعي منهم، فالشاعر خائف من هذا السِّلم الذي سيَهبُهم إياه المستعمر دون قيد أو شرط حيث ربط اسم الموصول " الذي" صلته" خفت ملغزو" بما قبلها دلاليا وشكليا للتعبير عن حالة الخوف والرعب التي يعانيها الشاعر ويحياها بمفرده لأنه الوحيد الذي كان على وعي وبيّنة بحقيقة ما يحدث.

أقول: يا أيّتها المدينة التي تعرّت

---

[1] المرجع السابق، ص: 67.

[2] المرجع نفسه، ص: 116.

[3] المرجع نفسه، ص: 119. **ملغزو:** هكذا وردت في الديوان

فنضّت سماءها

ترابها وماءها

تقلصي في داخلي. [1]

لقد أحال اسم الموصول "التي" بعديا إلى صلة الموصول بعدها " تعرّت... ماءها" فكانت بمثابة شرح وتفصيل لكلمة المدينة التي كانت مناداة في أول المقطع فوصفها بالصفات السابقة، قبل أن يستأنف الشاعر بعد عدة جمل طلبه الذي يريد من هذه المدينة والتي جاءت في صيغة فعل أمر " تقلصي" حيث يطلب منها الشاعر أن تتقلص في داخله، وقد أحال اسم الموصول إحالة موسعة إلى عدة جمل وحقق التماسك والترابط بين أجزاء المقاطع المتباعدة.

و يضيف في موضع آخر :

ما الذي تريد أن تصير..

مدينة تبحث عن سوسنة.

في جيب تاجر صغير؟ [2]

أحال اسم الموصول "الذي" بعديا إلى جملة "تريد أن تصير" وربط بين الجمل المتباعدة في أسلوب الاستفهام حيث ارتبطت الأفعال " تريد" و" تصير" بكلمة "مدينة " المذكورة بعدها، فكانت بمثابة فاعل مؤخر لهذان الفعلان، حيث تساءل الشاعر ما الذي تريده وما الذي ستصير إليه حالها بعد أن أصبحت تبحث عن سوسنة، في جيب تاجر صغير.

يقول الشاعر:

أنا الذي رأيت قلبي

قمرا من فضةٍ عطشانةٍ

---

[1] ديوان الشجرة و عشق آخر، ص: 15.

[2] المرجع نفسه، ص: 15.

ويرتمي. [1]

اسم الموصول المفرد " الذي" أحال بعديا إلى صلته" رأيت قلبي "ثم كيف رأى قلبه" فهو قمر من فضّة عطشانة، وكذلك يشق صدر غيمه نديّة ويرتمي"، فقد ارتبطت الأفعال " يشقّ" و" يرتمي" بكلمة " قلبي المذكورة سابقا وكل هذه الصفات هي لقلب الشاعر المتقدم ذكره مقاميا من خلال الضمير المنفصل " أنا".

يقول الشاعر:

ليس لوجهي قبلة

غير التي أحملها تميمة... وسر

أشعل من نزيفها حرائق السّراب. [2]

أحال اسم الموصول " التي" بعديا إلى جملة " أحملها تميمة وسر" وقد شكّلت هذه الجملة مع اسم الموصول الاستثناء بواسطة "غير"، فالشاعر لا يملك قِبلة لوجهه غيرها حيث أراد من خلالها أن " يشعل من نزيفها حرائق السراب" ، وقد ارتبطت كلها بكلمة "قِبلة" من خلال " الهاء" كضمير متصل في الجملة" أحملها" وشبه الجملة " نزيفها".

يقول الشاعر:

يقاسم النار التي تغلغلت في ثوب بيدر صغير

غرابة احتشادها في صدره القشي لحظة الزفير. [3]

ربط اسم الموصول" التي " بين صلته " تغلغلت... الزفير" وبين كلمة "النار" وقد وصفت لنا النار وعرّفت ما قامت به، وهذا من خلال الجملة الفعلية " تغلغلت في ثوب بيدر صغير" والجملة الإسمية "غرابة احتشادها في صدره القشي" حيث ارتبطت بها من خلال التاء للتأنيث في " تغلغلت" والهاء المتصلة بالمصدر " احتشاد" ، في حين أحالت

---

[1] المرجع السابق ، ص: 24.

[2] المرجع نفسه ، ص: 24.

[3] المرجع نفسه، ص: 24.

الهاء المتصلة بالاسم " صدره" قبليا إلى " المنتهى" الذي " يقاسم النار" فجاءت فكرة النص مترابطة ومفهومة بفعل هذه الإحالات التي حققت تلاحما عبر فضاء النص.

يقول الشاعر:

تنتمين إلى الداخل المتمزق

والمتألق بالحزن والأغنيات

تنتمين إلى العربات التي لست أعرف عنها سوى أنها

حين تبعد.. تبعد.. تنهل. [1]

أحال الاسم الموصول " التي" بعديا إلى جملة " لست اعرف عنها حين تبعد تبعد تنهل"، وقد ارتبطت هذه الجملة بكلمة "العربات" من خلال الضمير " ها" المتصل بحرف الجر " عن" وكذلك عن طريق الضمير المستتر "هي" الوارد في الأفعال " تبعد" و"تنهل" حيث كان لاسم الموصول عظيم الأهمية في الكشف عن العربات وصفاتها فهو يرى بأن "القطرة" تنتمي إلى الداخل المتمزق المتألق بالحزن والأغنيات.

يقول الشاعر:

ترى !

أنسيت السيوف التي فتحت لك عبر السماء المدى؟[2]

أحال اسم الموصول " التي" بعديا إلى جملة " فتحت لك عبر السماء المدى" وربطتها بما قبلها وهي " السيوف وذلك من خلال تاء التأنيث المتصلة بالفعل " فتحت" كما أحالتنا كاف الخطاب في " لك" قبليا إلى كلمة " بردى" الذي تقدم ذكره في مطلع قصيدة " كتابات غير متسلسلة... على هوامش مذكرات لبردى"، حيث يتساءل الشاعر بواسطة همزة الاستفهام في الجملة " أنسيت"، والتي كان الغرض منها التعجب ؛أي كيف أنك با بردى قد نسيت السيوف وأيّ سيوف إنها التي فتحت لك عبر السماء المدى.

---

[1] ديوان الشجرة و عشق آخر، ص: 53.

[2] ديوان بالنار على جسدغيمة، ص: 46.

2- اسم الموصول المختص للجمع:

لقد ورد اسم الموصول بصيغة الجمع بنسبة قليلة جدا مقارنة بالمفرد، و المقاطع التالية تثبت ذلك:

يقول الشاعر:

أولاد من هؤلاء الذين يثيرون في غرفات الهواء

رنين النحاس الجديد؟ وكيف يعلّق هذا الضجيج

فناراته الحمر بين أساور ضحكات البنات. [1]

أحال اسم الموصول للجمع " الذين" بعديا إلى جملة "يثيرون في غرفات الهواء رنين النحاس"، وهو مع صلة حقّق دلالة المشار إليه باسم الإشارة للجمع "هؤلاء"، حين فسّر اسم الموصول مع الصلة ما يقصده الشاعر وخصّصه أكثر، كما ربط بين هذه الجملة وما قبلها من خلال "واو" الجماعة المتصلة بالفعل " يثيرون" والتي تعود على "الأولاد" المذكورة في صدر أسلوب الاستفهام بـ" من" لتوضيح المستفهم عنه بدقة.

يقول الشاعر:

أنا مفرد مثل قلبي

ولي زمن فيه كل الذين أحب

ولي زمن ليس فيه سوايا. [2]

يكشف المقطع السابق أن الشاعر يحيا في زمنين مختلفين ؛ إن لم نقل متناقضين وتؤكّد اللام مع ياء المتكلم ملكيته لكلا الزمنين فهو يملك زمنا فيه كل الذين يحبهم،وزمن آخر لا يوجد فيه سواه. وقد أحال اسم الموصول "الذين" بعديا إلى الجملة " أحب" والتي ارتبطت من ناحية المعنى بضمير الملكية للمتكلم" لي" من خلال الضمير المستتر " أنا"

---

[1] ديوان كأني أرى، ص: 17.

[2] ديوان ماء الياقوت، ص: 21.

وقد أفادت كلمة " كل" اشتراك جميع الأفراد المتواجدين في هذا الزمن وتقاطعهم المطلق من حيث حب الشاعر لهم، فهو يحبهم كلهم دون استثناء؛ أما زمنه الآخر فيكون فيه الشاعر وحيدا، منفردا، مفردا في إشارة منه إلى دلالة المفرد من الناحية الصوفية.

لقد ورد اسم الموصول في الدواوين الشعرية بصيغة "اللاتي" بنسبة قليلة جدا، حيث لم نلمس وروده في ديوان" كأني أرى" في حين سجلنا في ديوان "ماء الياقوت" توظيفه بدرجة أقل من الأسماء الموصولة الأخرى، وذلك من خلال قصيدة " وردة سوزان البيضاء" من خلال المقاطع التالية:

أين الكذابات اللّاتي قلن سيعصرن الخمر، فهذي

ساقية من خمر تتدفق قربي، خذ هذا الدّن

الفارغ.. هات الملآن. [1]

تكرّر هذا المقطع مرتين في القصيدة " وردة سوزان البيضاء"، وقد أحال اسم الموصول "اللاتي" بعديا إلى صلته " قلن سيعصرن الخمر" في حين ربطت " نون النسوة" المتصلة بالأفعال الواردة ضمن صلة الموصول في الأفعال " قلن" و" سيعصرن" إلى كلمة "الكذّابات" المذكورة قبل اسم الموصول، وقد فسّرت كذلك سبب اتهامه لهنّ بالكذب فقد قلن أنّهن سيعصرن الخمر، ولكنّهن لم يوفين بوعدهنّ ولم يكنَّ عند كلمتهنَّ لذلك اتّهمن بالكذب.

أقسم كانت إحدى اللّاتي يحملن الأطباق

ويهبطن إلى النهر، أرى وردتها البيضاء الآن. [2]

أحالنا اسم الموصول " اللاتي" بعديا إلى جملة الصلة بعده " يحملن الأطباق" و"يهبطن النهر" المعطوفة على جملة يحملن الأطباق حيث فسّرت جملة الصلة ما كان يقوم به النسوة اللاتي كانت " سوزان" تنظمّ إليهن، فقد كنّ يحملن أطباقا من القش الملأى

---

[1] المرجع نفسه، ص: 75.

[2] المرجع السابق، ص: 78.

بالعنب الذهبي ويهبطن بها إلى النّهر، وقد أسهم اسم الموصول "اللاتي" في ربط جملة الصلة بما ورد قبلها في مطلع القصيدة.

وعليه فقد كان للاسم الموصول بصيغه المختلفة دورًا مهمًا في اتساق عبارات النص من خلال الربط السطحي الخارجي بين أجزائه، ودورا أهم في انسجام عباراته من خلال جملة الصلة التي فسّرت معناه وأزالت عنه الغموض والإبهام ووضحت ما كان قبله،و إن كان توظيفه بنسب متفاوتة فكان للأسماء الموصولة بصيغة المفرد الحضور الأوفر.

يقول الشاعر:

بقايا المصابيح من ليلة الأمس لم تنطفئ بعد.

أم بعضهم يشعل الآن بعض المصابيح؟[1]

لقد ورد ظرف الزمان "أمس" ليحيل إلى زمان وقوع الحدث و ربط جملة "بقايا المصابيح التي لم تنطفئ بعد" مع جملة "أم أن بعضهم يشعل الآن بعض المصابيح" و قد احتوت الجملة الثانية على ظرف زماني آخر و هو "الآن الذي أحالنا إلى ما سبق و أشار إليه الشاعر ليزداد حيرة و إن كان الوقت هو مساء تأخر أم صباح مبكر و هو ما أحال إليه بـ "الآن".

يقول الشاعر:

لك: أولا جياع: أقدم الآن افترسني باختياري.

جرّ أشلائي عشاء لهم...

هل تصدق أنه يؤلمني جوع الضواري. [2]

لقد أحال ظرف الزمان "الآن" قبليا إلى زمان الليل الذي تحدث عنه الشاعر بعبارة " عمت ليلا أيّها الطارق في هذا الظلام" للدلالة على أن هذا الحوار بين الشاعر و الذئب

---

[1] ديوان كأني أرى ص: 34.

[2] ديوان كأني أرى ، ص: 54.

في الغابة قد حدث ليلا، فكان له دور بارز في الربط بين أجزاء النص المتباعدة دلاليا و سطحيا.

يقول الشاعر:

سأطلق روحي في المساء كموجة.

و أسحب كالمجنون من تحتها رملي[1]

احتوى المقطع على ظرف مكاني يتمثل في "تحتها" و الذي أحالنا قبليا إلى كلمة "موجة" المتقدم ذكرها، أي سأسحب من تحت الموجة رملي بعد أن أطلق روحي في المساء.

يقول الشاعر:

نعست أنجم،

وهوّم سمر

يا ترى الآن أنت مع من ستسهر؟[2]

احتوى المقطع على ظرف زماني تجسد في "الآن" الذي أحالنا دلاليا إلى زمن الليل من خلال الكلمات "نعست، سمر" فالنعاس والسمر لا يكونان إلا في الليل، حيث يتساءل الشاعر مع من سيسهر في الليل في إشارة دلالية منه إلا حالة الوحدة والإنفراد وكذلك العزلة التي يعانيها ويكابدها.

يقول الشاعر:

وغدا إن رأيت نبعةَ ورد

تنفخ العطر

في مهبّ الخراب فاعلمن أنها ترابي[3]

---

[1] المرجع نفسه ، ص: 79.

[2] المرجع نفسه ، ص:89.

[3] المرجع نفسه ، ص: 92.

أحالنا ظرف الزمان "غدا" بعديا لما سيتضمن هذا الغد البعيد دلاليا من أحداث فالغد ليس بمعناه الزّماني أي بعد طلوع النهار، وإنّما قد يكون بعد زمن قريب أو بعيد جدا، في إشارة منه إلى "الموت" كفعل غيبي لا يعلمه إلا الله تعالى، لذلك يرى الشاعر جسده لا يعد كونه حفنة تراب تغربت عن الأرض وغدا ستعود إليها لا محالة.

غدا سوف تهبط منّا عليك

فتاة مكلّلة بالسّنا

وتخطب ودّك، ما إن توافق

حتّى تكون هنا بيننا[1]

أحالنا ظرف الزمان "غدا" بعديا إلى جملة "سوف تهبط منا عليك". حيث وضّحت زمن وقوع الفعل، ولكن الضمير سوف يؤكد هذا الغد ليس بقريب بل هو بعيد، كما تخلل المقاطع أيضا ظرفا مكان هما: "هنا" و "بيننا" في إشارة لمكان تواجده حين يلتحق بالنجوم حيث أحالنا "هنا" قبليا إلى "النجوم البعيدات" وكذلك "بيننا" حدّد لنا مكان التواجد بدقة أكثر، حيث أدّت معنى التواجد بين "النجوم البعيدات" مما زاده دقة أكثر لدلالة "هنا" وحدّدتها أكثر ، حيث ربط ظرف المكان بين المحيل والمحال إليه من خلال الضمير "نا" لجماعة المتكلمين لتحقيق الربط والتواصل في قصيدة "النجوم".

يقول الشاعر:

يا محمّد

من رآك

كيف أمسكت أباك

لائذًا تحت جناحه

بتقاه وصلاحه

---

[1] ديوان كأني أرى ، ص: 93.

خائفا [1]

حدّد لنا ظرف المكان "تحت" في المقطع السابق مكان اختباء الطفل "محمد" حيث عبّر اسم الفاعل "لائذًا" عن فكرة الهروب مع الخوف الشديد من الخطر القادم، وهو خطر معلوم، و مؤكّد لدى الطفل وأبيه، حيث أسهم ظرف المكان في التحديد الدّقيق لمكان اسم الفاعل، وربطه نصيا بما قبله "كيف أمسكت أباك" ، والتي أفادت التعبير عن حال الطفل ومكان اختبائه.

يقول الشاعر:

ذاهبا نحو المصلّى لتصلي

قد رآك

في دماك

ملكا أسمر، مقتولا، على هيئة طفل. [2]

وضّح لنا ظرف المكان "نحو" الوجهة التي كان يقصدها الطفل محمد مع أبيه قبل أن يقتل في أبشع صورة هزّت البشريّة جمعاء، فقد كان متّجها إلى المصلى ليصلي حيث أحال الظرف "نحو" بعديا إلى جملة "المصلى" – بكل ما تحمله هذه الكلمة من قداسة وطهر ومكانة دينية عالية–، فقد قصد المصلي ليصلي، والتعليل لذلك كان لتأكيد فعل الصلاة، رغم أن الوجهة تدل على الفعل بديهيا دون الحاجة للتعليل، وقد ذكرها الشاعر ليؤكد على أن الطفل فعلا ملكا من ملائكة الله في الأرض، وتجلى في صورة الطفل الأسمر "محمد".

و يقول أيضا :

أنا أخرجت يدي البيضاء من تحت جناحي

مثلما معجزة من قبل

---

[1] المرجع نفسه ، ص: 118.

[2] المرجع نفسه ، ص: 118.

كانت لنبي [1]

احتوى المقطع السابق على ظرفين؛ الأول تمثل في ظرف المكان" تحت" والذي أحال بعديا إلى كلمة "جناحي" حيث حدّد لنا الشاعر من أين أخرج والد الطفل "محمد" يده، فقد أخرجها من تحته جناحه، وفي هذا تشبيه بقصة سيدنا موسى عليه السلام، كما أحال ظرف الزمان "قبل" إلى أن هذه المعجزة قد حدثت قبل الآن بزمن بعيدا جدا، لم يكن قريبا في مقارنة بالصورة المقابلة لها، وفي ذلك إشارة إلى معنى التحدي الذي كان قبلا بين موسى وسحرة فرعون، وإلى معنى النصر حيث نصر الله تعالى نبيه على هؤلاء السحرة ومن خلال آيات كثيرة وهذه واحدة منها حين أخرج النبي يده بيضاء ومن تحت جناحه.

2ــ الإستبدال substitution:

يعد الإستبدال ثاني أهم وسيلة من وسائل الاتساق في النصوص والاستبدال عملية تتم داخل النص، إنه تعويض عنصر في النص بعنصر آخر،

و سنحاول رصد هذه الاداة الاتساقية الهامة من خلال الدواوين موضوع الدراسة:

أ- ديوان كأني أرى:

1- ماء كوثر.

المستبدل	المستبدل به	نوعه	الصفحة
دعاني	نادى	10	فعلي
قص	قال	10	فعلي
ومض النجوم	نهر النهار	11	اسمي
تذوب	تسكب	11	فعلي
تعتم	تغطي	12	فعلي

[1] المرجع نفسه، ص:119.

تضيئ	تبدي	13	فعلي
رأى	تذكر	13	فعلي
تذكر	ألفى	13	فعلي
نصف الحقيقة	موج عل خشب	13	اسمي
حفل العرس	جنازة ميّت	15	اسمي
سيدنو	يحنو	16	فعلي
تنعس	تنام	17	فعلي
تذكّرت	رأيتك	18	فعلي
الفستق الحلبي	الجامع الأموي	19	اسمي
تتنّهد	تتغيّر	20	فعلي
شرابي	ماء كوثر	20	اسمي
أفق	تذكر	20	فعلي

2- ليست صورتها تلك:

المستبدل	المستبدل به	الصفحة	نوع الإستبدال
شخصا	أحدا	23	اسمي
يسحبني	يدليني	23	فعلي
نعاسي	بئر النوم	23	اسمي
أحلم	أقصص	23	اسمي
وجهك	صورتك	24	اسمي
انحلت	صارت	24	فعلي
مولاي	أنت	25	اسمي

صعدت	أتسلق	26	فعلي
سقطت	متّ	26	فعلي
وحيد	حزين	27	اسمي
ترتبك	تضطرب	28	فعلي
موسيقى الأمواج	أجراس الأبراج	28	اسمي
حبيبته	واحدة منّا	29	اسمي

3ــ من كتاب المرايا:

المستبدل	المستبدل به	الصفحة	نوع الإستبدال
حافة الليل	بوابة الفجر	33	اسمي
علي	على نفسه	36	اسمي
ينحت	يصنع	37	فعلي
الوصول	الطريق	39	اسمي
شقائق نعمانها	حروق	41	اسمي
الشمس	سواها	44	اسمي

4ــ حارس القفار:

المستبدل	المستبدل به	الصفحة	نوع الإستبدال
الخريف	لونه الأصفر	48	اسمي
الشتاء	الوحل والأمطار	48	اسمي
صاحبي	الرجل الضخم	50-51	اسمي

5ــ إمض يا دئب:

المستبدل	المستبدل به	الصفحة	نوع الإستبدال
الطارق	أنت	53	اسمي

هاك	ازدرد–اشرب	53	فعلي
أولاد جياع	الضواري	54	اسمي
تطبخ الأحجار في القدر	لا تفعل	54	فعلي

6- سقف العالم:

المستبدل	المستبدل به	الصفحة	نوع الإستبدال
يا الله	الرب	58	اسمي.
الماء	العطش	58	اسمي.
أطل، اغتمّ، تنهّد حدق، مسح	ذلك	59-58	قولي.
وحيدون	مهجورين	60/59	اسمي

7ـ عبد الله وأمة الله:

المستبدل	المستبدل به	الصفحة	نوعه
تأخذ قسرا	تسحبها	66	اسمي
الرمل	الوجع- العطش	66	اسمي
عبد الله- أمة الله	الأهل	(66)	اسمي
عبد الله	ربّ البيت	67	اسمي
عبد الله أمة الله	الأبوان	68	اسمي
المسكن	المأوى	68	اسمي
فرشاة الألوان	القلم	69	اسمي
الغصن الذابل	اللهب الراشح	70	اسمي

البيوت أسرار	الأسرار بيوت	71	اسمي
العنيان	منقذتان	73	اسمي
عبد الله وأمة الله	رجلا وامرأة	74	اسمي
نفى	لا	74	قولي
أمة الله	الأم المفجوعة	76	اسمي

8ـ مرايا لذاكرة الروح:

8ـ 1 مرآة الجنون:

المستبدل	المستبدل به	الصفحة	نوع الإستبدال
خيط من الوهم	حياة من الجد	79	اسمي

8ـ2بقيّة الكأس:

المستبدل	المستبدل به	الصفحة	نوع الإستبدال
شراييني	أوردتي	83	اسمي
أفض مغاليق الوجود	أرى حماماته من دون أطواق	84	اسمي.

9 ـ أوراق صغيرة

9 ـ1 لهم كل هذا الرّماد:

المستبدل	المستبدل به	الصفحة	نوع الإستبدال
أشلاء أطفالهن	فتات جثامين	105	اسمي.
المذبحة	موتى بلا أضرحة	105	اسمي.

9ـ 2 اللعنة:

المستبدل	المستبدل به	الصفحة	نوع الإستبدال

أنعته	أقول له	107	اسمي.

9ـ 3 شجر الخابور:

المستبدل	المستبدل به	الصفحة	نوع الإستبدال
صبايا الماء	نائيات قطوف	112	اسمي

10ـ الطفل المنتظر:

المستبدل	المستبدل به	الصفحة	نوع الإستبدال
قدّ اس بحجم الكون	طفل منتظر	120	اسمي

11ـ طائر البرق :

المستبدل	المستبدل به	الصفحة	نوع الإستبدال
أيّهذ البشري	أنت	123	اسمي
محمد	أنا درّه	124	اسمي
صوتي الندي	قميصي المدرسي	125	اسمي
البشري	السامري	126	اسمي
سيحنو	سيحلو	126	فعلي
جسدا في جسد الأرض	طائر البرق الجديد	126	اسمي
وراء النهر	عباب الأطلسي	127	اسمي

ب ـ ديوان ماء الياقوت:

1- مفرد مثل قلبي:

المستبدل	المستبدل به	الصفحة	نوعه

تذوب	تهمي	21	اسمي
النساء	الصبايا	21	اسمي
أنسامه الزّرق	أحجاره السود	22	اسمي
مثلي النوافد	هذا الحوار المحير	23	قولي
حنين	النواقيس	23	اسمي
عيون الأيائل	عيون مثيلاتها	24	اسمي
احتمل مرّ عتبي	احتمل لغه في سواء المنايا	25	فعلي
تنساب	تسبل- تسبغ	25	فعلي
انهار المزارع	سجا الأعين النجل	25	اسمي
تفيء	تنداح	26	فعلي
ليل	برق/ رعب	27	اسمي

2- قصيدة ماء الياقوت:

المستبدل	المستبدل به	الصفحة	نوعه
الأيدي	الأيام	31	اسمي
يعقد	يدلّي ساقيه	32	فعلي
يجاذب خيط الطائرة	ينهض بذراعيه	32	فعلي
ينهض بذراعيه	إلى آخر	32	قولي
يرش غبارا	يشرب قدحا	32	فعلي
ضباب أحمر	بخار نبيذ	33	اسمي
ستنفلت	ينزلف	34	فعلي

3 ـ يمامة الفرق:

المستبدل	المستبدل به	الصفحة	نوعه.
باخع النفس	ذاهب النفس	37	اسمي
قبا	بخور وصلاة	37	اسمي
عصف	ناح	37	فعلي
الشوق	القصب اليابس.	37	اسمي
صديقي	عميق الجرح والعينين	38	اسمي
قدّس	ندى	38	فعلي
قمر الغربة	أنت	38	اسمي
شذا الغربة	أنت	38	اسمي
كابد الليل	كابد الزيتون	39	اسمي
لقمة الزقّوم/ اشرب سلسبيلا	النقيضين الجميلين	39	اسمي
عتّقت من يومها الخمر	أغفت حضن جمر الموقد الحاني	42	فعلي
ضوّأ الألماس ليل الفحم	خرج النطق على الحرف	42	فعلي

4/ ظل من نار لسفرجلة اللّيل:

المستبدل	المستبدل به	الصفحة	نوعه
الجرح	الحبّ	43	اسمي

أنت	يا سيدي	43	اسمي
شادن	جائر	43	اسمي
ندّابة	تولول	43	اسمي
صغت	أحكمت	43	فعلي
نافدة	خابية	46	اسمي
السويّ الأبدي	سفرجلة في العماء	46	اسمي

5-دعاء:

المستبدل	المستبدل به	الصفحة	نوعه
الرّبيع	السّواقي	48	اسمي
سبن	فضن	48	فعلي
الوهاد	البطاح	48	اسمي
تلفّت	انساب	48	فعلي
يلهو	يمرح	48	فعلي

6- النديم:

المستبدل	المستبدل به	الصفحة	نوعه
أخاف	أخشى	51	فعلي
ندى	ندم	51	اسمي
يموت	يخبو	51	فعلي
نفسه	حجره	52	اسمي
وقت	آخر	52	قولي
خشية	ذاهلا	52	اسمي
نام	مات	54	فعلي

أرنو	أحبس	54	فعلي
الشعر	الكلام المسافر	55	اسمي
الصحو	المحو	55	اسمي

7- لها كل هذا العناء:

المستبدل	المستبدل به	الصفحة	نوعه
ذؤاباتها	أناملها/ أنهارها	57	اسمي
جيشان النفوس الأبية	خفق القلوب الرسولة	57	اسمي
الأحمر الأرجواني	الأبيض المتوسط	58	اسمي
الخيال	الكتب	58	اسمي
صبّت	سالت	58	فعلي
تلد الحب والأغنيات	تحمل النور	59	فعلي
قرطاج	صور	60	اسمي
تدمر	بغداد	60	اسمي

8- إلى علي الجندي على مدار الستين:

المستبدل	المستبدل به	الصفحة	نوعه
دارت به الأرض حوالي شمسها	أتلع من بحيرة النيران وردة	65-66	فعلي.
تقرع صنج النفس	تشد جرس السّنين	66	فعلي
ترقص الأحلام	تورق الصور	66	فعلي
عطر وردها الجوري	ياسمينها الأمير	67	اسمي
أبراجها وعاجها	طوع زمان لاعب	68	اسمي

وراسها وناسها	بالنرد		
يخفق في فؤاده حب الوطن	يظل شعره الجميل كوكبا	69	فعلي

9- جنيّة الغابة:

المستبدل	المستبدل به	الصفحة	نوعه
ينهد على كتفيك	يتهدل حول المتن	71	فعلي
تتعرى في تلك الغابة مثلك في هذي الغابة	هنا – هناك	72	فعلي
جنية الغابة	أنت وأنت	72/71	اسمي
الجهة الأخرى من هذا الوادي	هناك	72	اسمي
هذي الغابة	هنا	72	اسمي

10- وردة سوزان البيضاء:

المستبدل	المستبدل به	الصفحة	نوعه
القلب	قطعة خشب يابسة في صدري.	73	اسمي
عيون	الخمارات	73	اسمي
أفواه	الأجراس الذهبية	73	اسمي
العنب الذهبي	الخمر	73	اسمي
زرافات صبايا	غزالات شقرا	74	اسمي
نساء يغنين	الكذابات	75	اسمي

ويضحكن			
أنا مجنون	سكير	74-76	اسمي
السبحات	أعوذ برب الفلق/ أعوذ برب الناس	77	اسمي
الغرفة	التابوت		اسمي
نبت الجيران سوزان	الواقفة هنا		اسمي
وردتها البيضاء	ورقة توت سوداء.		اسمي

11- خمر ونجوم:

المستبدل	المستبدل به	الصفحة	نوعه
خمرا	نديما	73	اسمي
نخب جثتك السوداء	نخبك المرّ فضلا	73	اسمي

2- **أجراس:**

المستبدل	المستبدل به	الصفحة	نوعه
أجراس تناهي حنينها	أجراس نواء فما تنهي.	95	اسمي
لا ترضيك إلا ضلالتي	أن أهيم على وجهي.	95	فعلي

13-الشاعر:

المستبدل	المستبدل به	الصفحة	نوعه
يندي الأسى	يزهى الخرابا	107	فعلي
يقطع أوصالي	أغدو ترابا	107	فعلي

الشاعر	أنا السماوات ضمّت في كتاب.	108	اسمي

14- طاغوت القصيدة:

المستبدل	المستبدل به	الصفحة	نوعه
خمرة	حواء	114	اسمي
الثيب البكرة	خمارها	114	اسمي
أهصرها هصر الضجيع	أبتز عنها .	114	فعلي
قدمته	نزهته	117	فعلي
لهذي الأرض	لشعب واحد	118	اسمي
ثائرا	شهيدا	119	اسمي
شهادة	سؤر الكرامة والبأو	119	اسمي
الأرض	العرض	120	اسمي
من الحب نبعة	من الجمر ما يكوي	120	اسمي

ج- ديوان الشجرة وعشق آخر:

1- الجنازة:

المستبدل	المستبدل به	الصفحة	نوعه
معجزة التولف	الجهات الغامضات	13	اسمي
أسميها اعترافي	أقول كان لي فم	14	فعلي
كانت لي قصيدة جميلة	كانت لي حبيبة و..	14	فعلي

صوتي عشبة برية	يداي عاشقتين من ماء وضوء	16	اسمي
يا حزين	يا نزيف	19	اسمي
يا بركان	يا رماد	19	اسمي

2- اين الفارض- وردة الدمع والفرح-:

المستبدل	المستبدل به	الصفحة	نوعه
فيحاء	دمشق	24	اسمي
زفرتي	لهفتي	24	اسمي
فيحاء	مملكة جميلة للعشق	24	اسمي
عيناي	قاربان للنجاة	28	اسمي
تداعيا مبعثرا	توجعا في الذاكرة.	29	اسمي
أخلع نعليّ	أفصد السّراب.	26	فعلي

3-**ثنائية الانتحار والشعر:**

المستبدل	المستبدل به	الصفحة	نوعه
اعتراف	الليل صديق	34	اسمي
الدرب إلى افريقيا	حريق	34	اسمي
شرايين الغيم تهرول	تعرش في ذاكرة تفرش للغيم سماء	35	اسمي
ها... وطني يسكن فيّ	ها...أغنيتي السمراء	35-36	اسمي
وجوه الأحجار	الوقت.	36	اسمي

السوداء			

4ــ عبد السلام عيون السود:

المستبدل	المستبدل به	الصفحة	نوعه
لوردة تموت قرب نفسها	لحلم يبحث عن عيون	37	اسمي
لقطرة من المياه	لرحلة الطفل الرجيم.	37	اسمي
للفتيل جفّ ريقه أسى	لقلبي المربوط مثل جرس	38	اسمي

5ــ قصائد للذهول:

المستبدل	المستبدل به	الصفحة	نوعه
المدى البنفسجي للزمان والأشياء	النقاء الصعب	39	اسمي
تهجر الأرض عذوبة المساء	تغسلني بصوتها الأبيض	39	فعلي
ولوع ضوء للشمس باليخضور	أناقة الأعشاب	40	اسمي

6ــ وجه للتعب:

المستبدل	المستبدل به	الصفحة	نوعه
يعيد لي التداعي الجميل للرؤى	يخرجني من حقل نجمة غريبة المدار	44	اسمي
في لحظة الشرود	مرهقة بالظنون.	44	اسمي

7ــ التداعي:

المستبدل	المستبدل به	الصفحة	نوعه
حدثيني عن العشب	أرى العشب يكتب في دفتر النهر أحزانه	46	فعلي
العشب	الأفق	46	اسمي
الأفق	البحر	48	اسمي
البحر	السماء	48	اسمي
ملامحه السّاكنات بعيني	هموم خطا العابرين على الجسر	48	اسمي

8 ـ زهرة الجنون:

المستبدل	المستبدل به	الصفحة	نوعه
تمطرين وراء الجفون	تنتمين إلى الداخل المتمزق.	53	فعلي
أشياءه	أشلاءه	54	اسمي
انتظر	انتحر	54	فعلي
زهرة سوسن	زهرة للجنون	54	اسمي

9ـ القوم البور:

المستبدل	المستبدل به	الصفحة	نوعه
يخصب وجه المسافات.	يسرج للغاديات جنونه	60	فعلي
يقرأ فاتحة الرماد	يسلم أحلامه الخامدات لفصل	60	فعلي

	السواد		
تنتظر الظلّ في وقت الغبش	يسكب الأفق عينيه سيل زجاج مهشم	61	فعلي
يجمع أشلاءه	يكشف عن عورة الأرض	61	فعلي

10 ـ نزف إلى ف. ح

المستبدل	المستبدل به	الصفحة	نوعه
يهرب من حرّاس الليل	يمزّق قمصان العتمة	62	فعلي
رسمت هواجسها الحمراء	جمعت على الشاطئ كل الفقراء	62	فعلي.

11ـ هواجس:

المستبدل	المستبدل به	الصفحة	نوعه
أنسى صوتي ويدي	أفيق لألقاني بحارا دون شراع	67	فعلي
أعطيني قلبي لسنونوة	أمتحن الأشجار ... الأحجار..الأشياء	68	فعلي

12ـ الرأس والحجر:

المستبدل	المستبدل به	الصفحة	نوعه
تنحن الريح من فوقه بحنان	تسكب الصور الزاهية	69	فعلي
تزين في مقلتيها	تنشر زخرفها الأنهر	70	فعلي

السهوب الموشاة بالعشب	النائية.		
المراكب في الشط تلبس قيدا من الماء	الماء يلبس قيدا من الرمل	70	اسمي
أراني من أكثر الذاهبين إلى جدل	أراني أحاكمكم في دمي	71	فعلي
من أجل جيل جديد سيأتي	من أجل أغنية لم تغن	71	فعلي

13 ـ عن الحب والتراب:

المستبدل	المستبدل به	الصفحة	نوعه
أكتب آخر أغنية في سفر جنوبي	أكتب أني أبحث عن مرض لا يشفى	75	فعلي
تشكيلات رائعة للضوْء	مرايا من برق لا ترسم إلا وجهك.	76	اسمي
فصول عاشقة	فصل القش/ الريح/المطر/ اللون	77-78	اسمي
ألوان الدهشة	البرق واللمع	78	اسمي

14ـ تشكيل عشقي:

المستبدل	المستبدل به	الصفحة	نوعه
استبيحي هدأة الثوب المطرّزة بالحجارة	ارسميني زهرة برية في قامة المطر	80	فعلي.

	الرشيقة		
أطفئي وهج الخليج برغوة الموج	اهدئي لو لحظة للبوح.	80	فعلي.

15ـ ..... :

المستبدل	المستبدل به	الصفحة	نوعه
حزينان	شمسان متعبتان	81	اسمي
ارشقاني ببضع نوافد	تسكن فيها الوجوه القديمة.	82	فعلي
كتبت على قلب مهر جميل حروف اسمي	عدوت إلى فسحة العشق	82	فعلي
-انهدّ مهري حزينا. - يضاجع ذعر الكوابيس. - تأكل من جسمه صور العاهرات	لذلك أعلنت : العشق في الشرق	83	قولي
خوافر اللغنج	عذرية الوهج	83	اسمي
حيث المرايا نهور من الصور الطاهرات	حيث التراب المبلل بالماء يرعش بالروح	83	اسمي

16-(ك) :

المستبدل	المستبدل به	الصفحة	نوعه
غريب حنيني إليك	غريب هو الحب.	84	اسمي

السماء	الشهود	85	اسمي
الجريمة	السواحل	85	اسمي
هدلت الشمس أثوابها	كانت الشمس غرقى.	86	فعلي
غامت وراء البيوت	تراهق في زبد الليل	86	فعلي
في بؤرة الحرق	بين يدي " عشتروت"	86	اسمي

17- البشار:

المستبدل	المستبدل به	الصفحة	نوعه
وشوشني في البعيد المدى	وأيقظني قال : عمت صباحا	87	فعلي
يكركر ضحكة طفل صغير	تهرول من غرفة النوم نحو الغدير	87	فعلي
عيناك أغنيتان من العشق والحتم	عيناك نافدتان على عالم ليس فيه سجون	88-89	اسمي
لكل زمان بشارته	وبشارة هذا الزمان سهول من القمح	88	اسمي

18- أغنية:

المستبدل	المستبدل به	الصفحة	نوعه
أغنيتي	سوسنة/ يمامة/ رغيف خبز وقمر	90	اسمي

وأنثني	لا	90	قولي
لا غربتي قاتلتي	لا قلب التي أحبها حجر	90	اسمي
إنها أغنيتي	– بمثلها سحابة لم يحلم الرعاة في مواسم السغب – من أجلها تزور صدري كلما غفوت – أضمومة مضفور السوسن والسنا	90-91	اسمي

19- الشجرة:

المستبدل	المستبدل به	الصفحة	نوعه
محترف الوجه والراحتين	منكسر القلب والذاكرة	95	اسمي.
سلام على شجرة واعدتني الندى	سلام على شجرة ما عرفت... وضيعت...	95	اسمي.

20- وفاء:

المستبدل	المستبدل به	الصفحة	نوعه
براه الحبّ مذ يبست أغصانها جفّ فيها النسغ	صار يهوي صحبة الحطب. احترقت أغصانها.	96 96	فعلي. فعلي.

21- سلاما ..... :

المستبدل	المستبدل به	الصفحة	نوعه
سلام على وجه (فيحاء) حين يعود جميلا	سلام على راحتيها	98	اسمي
اتساعهما يأسر البحر	ثم يضيق على وجهها في المساء	99	اسمي

22. ـ قصيدة حب:

المستبدل	المستبدل به	الصفحة	نوعه
الزيتون	الزيت	100	اسمي
ألف رصاصة في الرأس	طعنة خنجر في الظهر..	100	اسمي
لكل قصيدة أم وأطفال وفأس	لكل قصيدة وجع/ لكل قصيدة قلب	101	اسمي
يشرش في ضلوع الصخر	يلبس ثوب أغنية ووجه كتاب	101	فعلي.

23- **قصيدة حب:**

المستبدل	المستبدل به	الصفحة	نوعه
اتّحدى	انتحري/ انصهري	102	فعلي
الزيت النازف من جسمك	لا يشبهه النفط	102	اسمي

أفضح من وجه الشمس	أرسخ من أقوال الحكماء	103	اسمي

د ـ ديوان بالنار على جسد غيمة:

1ـ قصيدة الآتي :

المستبدل	المستبدل به	الصفحة	نوعه
تعالي نختصر الدرب إليه	لا يحمل(خارطة) للعالم.	06	فعلي
مرّي بيديك على الجرح النازف ضوء	مدي جسد الرغبة– نحو السقطة–	08	فعلي

2–على حافة طريق متهدم :

المستبدل	المستبدل به	الصفحة	نوعه
يا رعشة من هواجس النسغ	دفء خلاياي أنت	09	اسمي
الليل قافلة	المدى يسرق النبض.	11	اسمي
اختلاج حروفي في دفتر الوحل	المدامة آن انفصاد الشرايين ليلة القتل.	12	اسمي
للتلاشي نذرتك	للدهشة البكر.	14	اسمي
لملمت أطراف ثوبك بالهدب	أفهمت قرآنك الخصب بالنشوة المشتهاة.	14	فعلي

3–**مشاهد من الموت الرائع :**

المستبدل	المستبدل به	الصفحة	نوعه
كل المرايا حواليَ كانت سجونا	كل المدارات كانت تراهق في لحظة الاحتضار	20	اسمي
ساد سكون عميق	دوّى بقلب السكون انفجار	21	فعلي
نهديك	حلم على كوكب عشقته النفوس	22	اسمي
أشتاق أن تذبحني على موقد حجري قديم	أن تحرقيني .... فأصعد في أعين الناسكين دخانا ونار.	24	فعلي
أعلمهم من طقوس العبادة حبك، والإنتحار	وأخبرهم أن في الكون حزنا جميلا	24	فعلي

4-**الخروج من صلاة الخوف " إلى فيحاء التي كانت جميلة".**

المستبدل	المستبدل به	الصفحة	نوعه
لماذا تواري هواجسنا عريّها بالرؤى الغامضة	لماذا يكون التعري على خشبة المقصلة	36	فعلي
الصوت يسقط بين السيوف وبين	المعادلة القاتلة	37	اسمي

الحراب			
يقدر أن ينصب القامة الضاوية	تتقن الرّقص في حضرة الخوف	37	اسمي
يرسم الصورة الآتية	– يضرم في الماء خضرة أغصانه – تحتل زرقته أغنيات الصحاري	38	فعلي
القامة الضاوية	الفقير	38–39	اسمي
غيمة نازفة	أعراقها ناشفة	44	اسمي
تمرين بالبال مئدنة خائفة	تلوحين في الأفق زيتونة زيتها لا يضيء	44	فعلي

5ـ كتابات غير متسلسلة على هوامش مذكرات لبردى :

المستبدل	المستبدل به	الصفحة	نوعه
بردى	الشهيد الوحيد	46	اسمي
أناديك من هوّة الذل	أتسمع صوتي.	47	فعلي
بردى.... دثرني إني خائف	إني أهوي وأنا واقف.	50	فعلي
الملك الضليل	عنيزة	51	اسمي
أضأت	لوّحت	53	فعلي
أعاني من الحب والغربة القاتلة	أعشق أن أتسكع عند المساء بظاهر	58	فعلي

	المدينة		
مئات الشخوص	كلهم	59	قولي

6ـ الإنفصام:

المستبدل	المستبدل به	الصفحة	نوعه
كل جراح الأرض الخصبة	ذات العينين القاتلتين.	65-69	اسمي
أنهار العالم- أحزان العالم	أممي حزن العالم.	66	اسمي
الساحرتين	الرائعتين/ القاتلتين	70	اسمي

7ـ الثورة :

المستبدل	المستبدل به	الصفحة	نوعه
أمانيك كانت تعرش تؤرق عبر دمائي وكانت تمد إلى الجسور المستحيل	لذلك	74-75	قولي
تنازل لحمك عن عضمه	تهاوى	78	فعلي

8ـ للقادمين من الخرا ئب:

المستبدل	المستبدل به	الصفحة	نوعه
معذرة أيها القادمون	لي حدود	83	اسمي.
شرايين مقطوعة	جبهة راعفة.	83	اسمي.

لقد تنوّع الاستبدال في شعر" الحصني" وجاء موزعا وفق النسب التالية حسب كل ديوان:

	اسمي	فعلي	قولي.
كأني أرى	17.36	7.98	0.69
ماء الياقوت	21.87	10.76	0.69
الشجرة وعشق آخر	17.36	11.11	1.04
بالنار على جسد غيمة	5.55	4.86	0.96
المجموع	62.14	34.71	3.11

ـ من خلال الجدول السابق نستنتج أن الاستبدال الاسمي هو الأكثر تداولا واستعمالا من طرف الشاعر، وهــذا الاسم –المستبدل به– غالبا ما جاء مكوّنا من كلمتين أو أكثر مثل: موج على خشب، رجلا وامرأة، موتى بلا أضرحة، سجا الأعين النجّل مملكة جميلة للعشق...

ليأتي بعده الاستبدال الفعلي الذي احتل المرتبة الثانية وقد كان على شكل استبدال فعل بفعل آخر ، مثل: تنعس/ تنام، تفيئ/ تتداح، أنتظر/ أنتحر.

أو جملة فعلية بجملة أخرى تعادلها في المعنى مثل: احتمل مرّ عتبي/ احتمل لغة في سواء المنايا، ترقص الأحلام/ تورق الصّور، أنسى صوتي ويدي/ أفيق لألقاني بحارا دون شراع.

أما الاستبدال القولي فقليلا ما وظّفه الشاعر، مقارنة بالنوعين السابقين، وقد تمثّل في: النفي بـ " لا" أو توظيف" آخر" ، أو اسم من أسماء الإشارة، أو بعض الضمائر المنفصلة.

لنخلص إلى أن الشاعر لم يوظف الاستبدال بكثرة مقارنة بالإحالة ولعلّ ذلك راجع إلى أسلوبه الغير مباشر الذي يتناسب مع القضايا الهامّة التي شكّلت الموضوع الأساس لكل الدواوين، ولعلّ أهمّها القضيّة الفلسطينية ، قضايا تتعلق بوطنه سوريا، إعادة بعث شعراء كان لهم بصمة عميقة في سماء الشعر رغم قصر مشوارهم في كتابة الشعر مثل عبد الباسط الصوفي، وموريس قبق.

3- الحذف:

اعتمد "الحصني" على الحذف باعتباره أداة اتساقية هامّة لتحقيق الترابط السطحي الخارجي ، و إن لم يكن بنفس حضور الإحالة و الاستبدال.

أ- ديوان كأني أرى:

1- قصيدة ماء كوثر:

الدليل المذكور	المحذوف	الصفحة	نوع المرجعية	طبيعة التماسك
ونادى علي بأوصافه في المرايا و أسمائه في الصبايا	[ونادى علي] بأسمائه في الصبايا	10	إحالة داخلية سابقة	بين شطري البيت
وتسكبه في كؤوس الكلام	[سكر الشفتين]	11	إحالة داخلية سابقة	بين شطري البيت.
سيد نو ..... ويحنو	هذا المساء	16	إحالة داخلية سابقة	بين شطري أجزاء المقطع الشعري.

2- قصيدة ليست صورتها تلك:

الدليل المذكور	المحذوف	الصفحة	نوع المرجعية	طبيعة التماسك

وبدليني في بئر النوم ويغلق خلفي باب نعيم لا ينفي	نعاسي	23	إحالة داخلية سابقة	بين أجزاء المقطع الشعري
فامنحني نعمة أن أحلم وامنحني نعمة أن أقصص رؤياي	فامنحني [يا مولاي]	23	إحالة داخلية سابقة	بين أجزاء المقطع الشعري
عشرون ملاكا.... كادت كفي تلمس كف البنت المزيونة في الشباك	عشرون ملاكا[حفوا بي]	26	إحالة داخلية سابقة	بين أجزاء المقطع الشعري

3 ـ من كتاب المرايا:

الدليل المذكور	المحذوف	الصفحة	نوع المرجعية	طبيعة التماسك
يسألن عمّن تلمّ الغسيل ومن تنشر	ومن تنشر [الغسيل]	33	إحالة داخلية سابقة	بين أجزاء البيت.

ووحدهم يعرفون حقيقة ما يعتريني من الوقت	ووحد[نداماي]، يعرفون	41	إحالة داخلية سابقة	بين أجزاء المقطع الشعري
ولا يستبان شروق	و[لا مع الوقت]	41	إحالة داخلية سابقة	بين أجزاء البيت

3ـ امض يا ذئب:

الدليل المذكور	المحذوف	الصفحة	نوع المرجعية	طبيعة التماسك
هاك من زادي ازدرد ماشئت واشرب من قراح الماء	هاك[أيها الطارق في هذا الظلام]	53	إحالة داخلية سابقة	بين أجزاء القصيدة.
وتذكر وجه صعلوك	وتذكر[يا ذئب]	54	إحالة داخلية سابقة	بين أجزاء المقطع الشعري

5- عبد الله وأمة الله:

الدليل المذكور	المحذوف	الصفحة	نوع المرجعية	طبيعة التماسك
هل لي...؟	[يا عبد الله ويا أمة الله]	71	إحالة داخلية سابقة	بين أجزاء القصيدة.
وكنت أنا وحدي الإنسان	[من بين الملائكة]	72	إحالة داخلية سابقة	بين أجزاء البيت.
أليس كذلك يا أمة الله؟-	[معك حق]	73	إحالة داخلية سابقة	بين أجزاء المقطع الشعري

بلى...				
قبرا ولديك ؟ سألت...	[عبد الله]	74	إحالة داخلية سابقة	بين أجزاء البيت
إلتفت الغيم الشارد في عينيه، ونفى : لا	[ليسا قبرا ولدي]	74	إحالة داخلية سابقة	بين أجزاء المقطع الشعري
هذا ، واقتربت عيناه من الصورة...	[التي أمامه]	75	إحالة داخلية سابقة	بين أجزاء البيت.

ب ـ ديوان الشجرة وعشق آخر:

1- قصيدة الجنازة:

الدليل المذكور	المحذوف	الصفحة	نوع المرجعية	طبيعة التماسك
شوق الإرتحال إلى نهايات الصدى	[للريح] شوق الإرتحال	13	داخلية سابقة	بين أجزاء البيت.
وكانت لي يد بيضاء...	و[أقول] كانت لي بيضاء	14	داخلية سابقة	بين أجزاء البيت.
وماتت آسفا	و[لكنها] ماتت أسفا	14	داخلية سابقة	بين أجزاء البيت
أقول كانت لي	و[فم طفل، ويد	14	داخلية سابقة	بين أجزاء

حبيبة و....	بيضاء، وقصيدة جميلة]			المقطع الشعري
تقلصي في داخلي	[أقول لك] تقلصي في داخلي.	15	داخلية سابقة	بين أجزاء البيت
تعبت يا	يا [سماء، ويارجاء]	19	داخلية سابقة	بين أجزاء البيت

2ـ قصيدة إبن الفرض ووردة الدمع والفرح:

الدليل المذكور	المحذوف	الصفحة	نوع المرجعية	طبيعة التماسك
وجثتي طلول	و[كانت] جثتي طلول	21	داخلية سابقة	بين أجزاء البيت
وجثتي كتاب	و[قرأت] جثتي كتاب	22	داخلية سابقة	بين أجزاء البيت
يشق صدر غيمة ندية	[ورأيت قلبي] شيف غيمة ندية	24	داخلية سابقة	بين أجزاء البيت
وأن في فؤاد كل صخرة حنين	و[أشهد أن] في فؤاد كل صخرة حنين	25	داخلية سابقة	بين أجزاء البيت
توجعا في الذاكرة	[تكتبنا] توجعا في الذاكرة.	29	داخلية سابقة	بين أجزاء البيت

2- قصيدة التداعي:

الدليل المذكور	المحذوف	الصفحة	نوع المرجعية	طبيعة التماسك
والمساء رداء على حورة نائمة	و[أرى] المساء	46	داخلية سابقة	من أجزاء البيت
والبحر مثل السماء	و[أرى] البحر	47	داخلية سابقة	من أجزاء البيت
والسماء عيون مخضبة	و[أرى] السماء	47	داخلية سابقة	من أجزاء البيت
والشوق موج....	موج[هائج]	47	داخلية سابقة	من أجزاء البيت
تركت....	تركت[الكثير]	47	داخلية سابقة	من أجزاء البيت
والجسر.....	والجسر[كما يبدو]	47	داخلية سابقة	من أجزاء البيت

3- زهرة الجنون:

الدليل المذكور	المحذوف	الصفحة	نوع المرجعية	طبيعة التماسك
والمتألق بالحزن والأغنيات	و[إلى الداخل] المتألق	53	إحالة داخلية	بين أجزاء البيت.
في العيون	[تمطرين] في العيون	54	إحالة داخلية	بين أجزاء البيت.
انتظر....	انتظر[لحظة]	54	إحالة داخلية	بين أجزاء البيت.
لأني....	لأني[أخطأت]	55	إحالة داخلية	بين أجزاء البيت.

5- عن الحب والتراب:

الدليل المذكور	المحذوف	الصفحة	نوع المرجعية	طبيعة التماسك
فاختصريني	[يا امرأة]	75	إحالة داخلية	بين أجزاء المقطع الشعري
لأكتب آخر أغنية في سفر جنوني	لأكتب[الليلة]	75	إحالة داخلية	بين أجزاء البيت
أني لبستني رائحة الأرض	[أشهد] أني لبستني	78	إحالة داخلية	بين أجزاء المقطع الشعري.
ولون الغيم	و[لبسني] لون الغيم	78	إحالة داخلية	بين أجزاء البيت
ونسافر في عطش الأصداف	و[قلت: تعال] نسافر	78	إحالة داخلية	بين أجزاء البيت.

6-قصيدة(.....):

الدليل المذكور	المحذوف	الصفحة	نوع المرجعية	طبيعة التماسك
حزينان....	[وجهي و وجهك هذا المساء]	81	إحالة داخلية	بين أجزاء البيت
وتثرثر	وتثرثر[العيون الفضولية]	82	إحالة داخلية	بين أجزاء البيت

أمد لخطوكما الظل....	[مند القديم]	82	إحالة داخلية	بين أجزاء البيت
كنت بريئا....	[حينئذ]	82	إحالة داخلية	بين أجزاء البيت
وكنت....	[كذلك]	82	إحالة داخلية	بين أجزاء البيت

7- قصيدة البشار:

الدليل المذكور	المحذوف	الصفحة	نوع المرجعية	طبيعة التماسك
وأيقضني....	وأيقضني[برفق]	87	إحالة داخلية	بين أجزاء المقطع الشعري
عميقا تنفست.....	[هذا الصباح]	87	إحالة داخلية	بين أجزاء المقطع الشعري
تخترعان مكانا جديدا لوقت جديد	[عيناك] تخترعان	88	إحالة داخلية	بين أجزاء البيت.

ج ـ ديوان بالنار على جسد غيمة:

1- قصيدة مشاهد من الموت الرائع:

الدليل المذكور	المحذوف	الصفحة	نوع المرجعية	طبيعة التماسك
سنفلت من ربقة القيد سوف نشق الحصار	[هناك]سنفلت [هناك] سوف نشق الحصار	23	إحالة داخلية	بين أجزاء البيت.
نزف الهواجس	[ما عدت	23	إحالة داخلية	بين أجزاء

والانتظار	تحتملين] نزف الهواجس			البيت.
وأن تحرقيني.....	[على موقد حجري قديم]	24	إحالة داخلية	بين أجزاء البيت.
فأصعد في أعين الناسكين دخانا...	[كثيفا]	24	إحالة داخلية	بين أجزاء البيت.

2- الخروج من صلاة الخوف :

الدليل المذكور	المحذوف	الصفحة	نوع المرجعية	طبيعة التماسك
في حضرة الخوف...	[والكبت]	36	إحالة داخلية	بين أجزاء البيت.
ينتفض الجوع.....	[ويصرخ]	37	إحالة داخلية	بين أجزاء البيت.
أصلي إليك.....	[كل يوم]	37	إحالة داخلية	بين أجزاء البيت.
حين الفصول استحالت خريفا	[رأيتك] حين الفصول استحالت خريفا	38	إحالة داخلية	بين أجزاء البيت.
غيمة نازفة	[غدا قد تمرين] غيمة نازفة	44	إحالة داخلية	بين أجزاء البيت.

3ـ كتابات غير متسلسلة على هوامش مذكرات لبردى:

الدليل المذكور	المحذوف	الصفحة	نوع المرجعية	طبيعة التماسك
أجل...يكذبون عليك	[كلهم]	46	إحالة داخلية	بين أجزاء البيت
تهذي، تعربد ترتاد كل المقاهي	[كنت] تهذي و[كنت] تعريد [وكنت] ترتاد كل المقاهي.	48	إحالة داخلية	بين أجزاء المقطع الشعري
أفق..	[يا بردى]	49	إحالة داخلية	بين أجزاء البيت
أذكر أني رسمت على الصحو وجهي....	وجهي[الحزين]	54	إحالة داخلية	بين أجزاء البيت.

3ـ الإنفصام:

الدليل المذكور	المحذوف	الصفحة	نوع المرجعية	طبيعة التماسك
هذا صوتي:	هذا صوتي [يقول]:	67	إحالة داخلية	بين أجزاء البيت.
ويتمرد....	ويتمرد[في العرس الهمجي]	68	إحالة داخلية	بين أجزاء البيت
يتلوّى.....	[و] يتلوّى[أمام	68	إحالة داخلية	بين أجزاء

	الأبواق]			البيت.
أطلّي.... أتوحّد... ينهزم السيف....	أطلّي[علي] أتوحّد [فيك] ينهزم السيف[أمامك]	69	إحالة داخلية	بين أجزاء المقطع الشعري.

من خلال ما تقدم تمكن أن نستخلص النتائج التالية:

إن ظاهرة الحذف في مدونة البحث لها وجود وحضور قليل مقارنة بالوسائل الاتساقية التي سبقت(إحالة، استبدال).

تنوع الحذف وتراوح بين الحذف الحرفي، والحذف الفعلي والاسمي وحتى الجملي، وإن كان النوع الغالب هو الحذف الاسمي وكذلك الفعلي.

لم يوظف الشاعر الحذف في ديوان ماء الياقوت" إلا في مواضع قليلة جدا.

لقد أسهم الحذف في تحقيق التماسك، إما على مستوى البيت الواحد، أو على مستوى المقطع الشعري بأجزائه المتباعدة، وهذا ما يدل على أن الشاعر قد وظّف هذه الأداة الاتساقية بطريقة محكمة.

تجسّدت أغلب أنواع المرجعية للعنصر المحذوف على المرجعية الداخلية السابقة فقط دون اللاحقة، أما المرجعية الخارجية السياقية فقد استبعدت كونها لا تحقق التماسك في هذه المواضع.

– حقق الحذف التماسك في مدونة الشاعر" الحصني "على مستوى أكثر من جملة، وذلك راجع إلى الوحدة الموضوعية التي جمعت أغلب قصائده.

4–الربط وأدواته (junction) :

يعتبر الربط بأدواته المختلفة أداة إتساقية هامة جدا تضمن تحقيق التلاحم و الترابط على المستوى السطحي الظاهري و قد اعتمدها الشاعر بشكل ملحوظ لضمان الترابط بين أجزاء النص المباعدة ،و المقاطع التالية تؤكد ذلك :

أ- ديوان كأني أرى:

1-قصيدة ماء كوثر:

المقطع الشعري	الصفحة	أداة الربط	نوعها	طبيعة التماسك
رشيق قوام الصباح و عباد الشمس وأشقر	9	الواو	تفيد مطلق الجمع	الربط بين أجزاء المقطع الشعري.
فكان كأن سواء ينادي سوايا وقال أقل وأكثر ولكنني لم أكن أتذكر	10	الفاء كأن الواو لكن	الإستئنافية - للتشبيه - مطلق الجمع - للإستدراك	أفادت هذه الضمائر والحروف الربط بين أجزاء المقطع الواحد فجاء متلاحما ومتماسكا.
أنا لا أدافع عن قمر بعد سبع ليال ولا عن وميض المنارة في ساحل البحر	12	و لا	مطلق الجمع النافية	ربطت الواو بين البيتين إضافة إلى اللام النافية التي أكدت أن الشاعر لا يدافع عن وميض المنارة إضافة إلى القمر.
إذا داخ نزّله عن شجرة الدلب أدخله في الكهف سوّله قامة ويدين ليصنع من مثل عينيه نافدتين.	14	إذا لـ	الشرطية للتعليل	أفادت معنى الشرط وبها ارتبط الجواب من خلال السبب والنتيجة. اللام أفادت التعليل والتفريع و الربط بين أجزاء البيت.

تلوّح أيديهم في هواء خفيف، وهم يمرحون	12	الواو	الحالية	أفادت هيئة وحال القادمين في السفن إذ كانوا يلوِّحون وهم يمرحون.

2- ليست صورتها تلك:

المقطع الشعري	الصفحة	أداة الربط	نوعها	طبيعة التماسك
ليس بإمكاني أن أصبح شخصا آخر يا مولاي فأنا أحد مثلك، لكن لم يدركني المعنى فبقيت كما أبناء الناس جميعا.	23	الفاء لكن لم كما	الإستثنافية الإستدراكية النافية للتاشبيه	ربطت الفاء بين البيتين 2و 3 مع البيت الأول من خلال علاقة دلالية أكّد من خلالها المتكلم في النص الشعري أنه لا يمكنه أن يكون شخصا آخر وليؤكد أنه مثل مولاه ولكن لم يدركه المعنى فقط ، ولذلك فهو يشبه أبناء الناس العاديين.
لترى صورتك على صورة من تهوى وترى أنك لست سواي.	24	اللام من الواو	للتعليل الموصولية مطلق الجمع	عللت اللام سبب طلب الشخص (مولاي) من الشاعر التأمل في المرآة وبّينت أنه لأجل أن يتأكد أن صورته على صورة من يهوى وهذا الذي يهوى هو نفسه مولاه.
كنت أرى، وأنا أتهاوى مرتطما بنجوم الظهر	26	الواو لا إلا	الحالية النافية الاستثنائية	بيّنت " واو " الحال الهيئة التي كان عليها الشاعر حينما سقط

مرايا لا حصر لها إلا أنت				وتهاوى بعد محاولته استعمال ضفيرة البنت المزيونة لتسلق الشباك.
كان عليه أن يصمت حتى يبصر أو أن يغمض عينيه لكي يسمع	27	أو أن لكي	التخيير المصدرية التعليلية	أفادت "أو" الربط بين البيتين من خلال التخيير بين أن يصبر أو أن يغمض عينيه وعلّلت سبب ذلك لكي يستطيع أن يسمع بوضوح.
دعه يقصّ علينا من تأويل حديث عروسات البحر فما كنا نعرف أنا مسحورات لولاه.	29	الفاء ما لولا	الاستئنافية النافية الشرطية	ربطت "الفاء" الإستئنافية بين شطري البيت. من خلال تبيان فضل الطفل في معرفة أنهنّ مسحورات ، من خلال وجوده وذلك من خلال أداة الشرط لولا.

3- من كتاب المرايا:

المقطع الشعري	الصفحة	أداة الربط	نوعها	طبيعة التماسك
أهذا مساء تأخر أم فلق صبحه مبكر على حافة الليل أم قرب بوابة الفجر .	33	أ أم	الاستفهامية التخييرية	ربط حرف الاستفهام "أ" البيت بما سبقه وأفادت " أم" الربط والتخيير فالشاعر قد انتابته حالة من الحيرة ولم يعرف في أي وقت هو، هل هو مساء تأخر أم صبح مبكر.

وحد نداماي من يعلمون بأن الذي يتفتح في الروح ليس شقائق نعمانها بل حروق.	41	من أن بل	موصولية المصدرية للإضراب	أفادت من الموصولية الربط وتبيان ما يميز نديما الشاعر عن الآخرين ، فهم يعلمون أن ما ينفتح في الروح ليس سوى حروق. من خلال حرف" بل" الذي يفيد الإضراب عن شقائق النعمان.
ووحدهم يعرفون حقيقة ما يعتريني من الوقت حين مع الوقت لا يستبان غروب ولا يستبان شروق	41	ما لا الواو	موصولية نافية مطلق الجمع	أفادت " ما " مطلق الجمع حيث جمعت مجمل الحالات التي تعتري الشاعر من الوقت ، وهي في مجملها حالات حيرة وقلق واستغراب تعتريه لعدم وضوح ساعة الوقت لديه.

4-حارس القفار:

المقطع الشعري	الصفحة	أداة الربط	نوعها	طبيعة التماسك
سامرته في ليلة باردة: أن ذاك بيتك الذي هجرت في القرية لو أويت لاحتميت تحت سقفه	48	أن الذي لو	المصدرية الموصولية الشرطية	حققت "أن" الربط بين البيت وما سبقه، وما دار من خلال مسامرة الرجل الضخم لحارس القفار، كما حققت " الذي" و" لو " الترابط والتماسك على مستوى البيت.
ثم دفعت حجر	79	ثمّ	للترتيب والتعقيب	أفادت" ثم " الربط

الحديث نحو هوّة حسبتها القرار قلت... وأنت لست راعيا، ولا قطيع ترتعيه		الواو لا	مطلق الجمع. النافية	وترتيب الأحداث والوقائع، فبعد استماع الرجل الضخم باهتمام دفع إليه الشاعر حجر الحديث.
دعها بلا صدى ودّعني بنظرة تُرى ولا تُرى وغاب في غيابة التجوال والسرى	50	لا الواو	النافية مطلق الجمع	تكررت " لا النافية" وحقّقت الربط على مستوى المقطع كاملا لتضمن تماسكه واتساقه إذ جعلت القفار بلا صدى والنظرة ترى ولا ترى ،أما الواو فقد أفادت ربط البيت الأخير بما سبقه.

5-امض يا ذئب:

المقطع الشعري	الصفحة	أداة الربط	نوعها	طبيعة التماسك
مثلي لا يرجِّي النطق من مثلك.. عيناك كلام بل أرجّي النطق لو تستطيع.. حدثني صديقًا لصديقٍ.	53	لا بل لو	النافية للإضراب الشرطية	حققت لا النافية التماسك من خلال ربط أجزاء البيت. كما أفادت " بل" الإضراب عن الفعل الأول وهو عدم ترجي الكلام، أما " لو " ، فقد أفادت الربط ومعنى الإمتناع عن الكلام لعدم القدرة على ذلك.
هل تصدق أنّه يؤلمني جوع الضواري غير أن	54	أن غير	المصدرية الاستثنائية	حققت " أن " المصدرية تلاحم وتماسك البيت الأول من خلال تأكيد

لي زوج تطبخ الأحجار في القدر... فلا تفعل فمن شيم الصحراء ألا يغدر الصعلوك بالصعلوك. من يأخذ بعدي تحت جنح الليل زادا لصغاري؟		لا ألّا من	الناهية المصدرية+ نافية الاستفهامية	الصعلوك ألمه وأسفه لجوع الذئب ثم استثنى الشاعر حالته بأن له زوجا تطبخ الأحجار في القدر، لذلك طلب منه عدم افتراسه وتساءل في حيرة وألم عمن سيطعم صغاره إن هو قد فعل وأقدم على ذلك.
ما أضيعني ! كان أقلّ عناء أن أشرب من دمع العينين ولا أصحب هذين المجنونين	74	ما أن الواو لا	تعجبيّة المصدريّة مطلق الجمع النافية	تعجب الشاعر لشدّة ضياعه؛ لصحبته لهذين المجنونين، بعد أن ظن أنهما يجلسان أمام قبرا ولديهما ولكنه تبين أنهما لا يعلمان مكان قبرهما بل يكفيهما أنهما قبرا ولدين ليحسا بهذا الحزن والألم ، كما وظفت أدوات ربط أخرى وبخاصة لا النافية التي أكّدت مدى أسف الشاعر وحسرته لحال الوالدان.

6- عبد الله وأمة الله:

المقطع الشعري	الصفحة	أداة الربط	نوعها	طبيعة التماسك
إن القلب ليعيا من ألم العصر	65	إن اللام	التوكيدية التوكيدية	يؤكد الشاعر " لعبد الله وأمة الله" أن القلب

وإن النفس لتحيا وتموت، وتحيا. أما الجسد المضني.. فضناه مما حملناه		الواو أما الفاء	مطلق الجمع التفصيلية الإستئنافية	يتعب من ألم العصر كما أفادت " الواو" مع "إن" تأكيد أن النفس تحيا وتموت لشدّة هذا الألم وأفادت " أما" تفصيل حالة الجسد المضني وتبيان سبب ضناه وبأنه مما حملناه.
لم ألحظ ما يشبه شكل اللمس ولم أسمع ما يمكن أن يتوهم بالهمس	67	لم ما الواو أن	النافية الموصولة مطلق الجمع المصدرية	ينفي الشاعر أن يكون قد لاحظ أو سمع شيئا بعد أن صار ظلّ الوالدان على بعضها البعض، وما يؤكد ذلك أنه لم يسمع حتى همسهما.
هل لي أن أعشق في بيتكما بنت الجيران، وأكتم، ثم أعفّ ، إلى أن تسعفني بحنان منها، أو يسفحني مثل الديمة فوق الصحراء حنيني؟	70	هل أن الواو ثم أو مثل	حرف استفهام المصدرية مطلق الجمع الترتيب والتعقيب التخيير التشبيه	يتساءل الزائر لبيت عبد الله وأمة الله إن كان بإمكانه ـ وهو في بيتهماـ أن يعشق بنت الجيران إلى أن تسعفه بحنانها، أو يسفحه الحنين كما يفعل المطر الذي يسقط لمدة يوم وليلة كاملة(الديمة) على الصحراء، وقد تكاتفت أدوات الربط على مستوى المقطع لتحقيق الربط.

أعرف أن الناس يقولون بأن بيوتهم أسرار... صدقت الناس، ولكن صدقو أيضا لو قالو... إن الأسرار بيوت.	70 71	أن الواو لكن* لو إن	التوكيدية مطلق الجمع الإبتدائية الشرطية التوكيدية	يؤكد الشاعر بأنه يعرف أن البيوت أسرار، وبأنه يصدّق هذه المقولة الشائعة، ولكنه يستأنف من خلال لكن الابتدائية يثبت أن العكس أيضا صحيح فالأسرار أيضا بيوت لقدرة احتوائها.

ب- ديوان ماء الياقوت:

1 ـ مفرد قلبي:

المقطع الشعري	الصفحة	أداة الربط	نوعها	طبيعة التماسك
وتهمي طيوفا ملوّنة من عيون النساء وهن يطرزن أغطية للصلاة ويمنحنها للصبايا .	21	الواو الواو	مطلق الجمع الحالية	اعتمد الشاعر على حرف " الواو " كأداة ربط تراوحت بين العطف و الحالية. وقد حققت الترابط على مستوى الأبيات السابقة وجمعت بينها، كما بيّنت هيئة النّساء في المساء، وهنّ يطرّزن أغطية للصلاة، كيف لا وحمص تذوب حنانا.
أنا مفرد مثل قلبي ولي زمن فيه كل الذين أحب ولي زمن ليس فيه سوايا.	21	مثل الواو لي	التمثيلية مطلق الجمع الملكية	شبه الشاعر حالة الإنفراد والوحدة التي يعانيها بحالة قلبه فكلاهما مفرد كما أنه يملك زمنين منفصلين مختلفين أحدهما فيه كل اللذين يحبّهم والآخر ليس فيه سواه. لتعود دلالات

* تتحول لكن العاطفة من الاستدراكية إلى الابتدائية إذا قرنت بالواو.

				الوحدة من جديد وإن تنوعت أدوات الربط على مستوى المقطع الشعري
وطاغ على الخمر طعم الرماد فلولا استعنت بماء الوداد على هاجسات النوى في الهجير لشفّ شتاء البساتين.	22 23	الواو الفاء لولا اللام	مطلق الجمع الاستئنافية الشرطية التعليلية	حققت الواو الربط والاستئناف بين البيت الأول وما سبقه، وكذلك الفاء الإستئنافية المقترنة بلولا التي أفادت معنى الشرط فلو تم الإستعانة بماء الوداد كشرط أول لتحقق الجواب وهو " لشفّ شتاء البساتين "

1- ماء الياقوت:

المقطع الشعري	الصفحة	أداة الربط	نوعها	طبيعة التماسك
انتبهت، فرأت طفلا يقعد ويدلّي ساقيه على حافة قلبي وهو يجادب خيط الطائرة الورق بإيقاع ينهض بذراعيه إلى آخر أعلى يمكّنه ثم يعود.	32	الفاء الواو الواو ثم	الفجائية مطلق الجمع الحالية الترتيب والتعقيب	أفادت الفاء دلالة الفجائية فالراهبة الشّابة التي كانت تهمّ بالاغتسال وهي تحسب أنّها وحيدة، تكتشف حضور الصبي وهو يلعب بطائرة الورق، ممسك بخيطها، مسحور بطيرانها وتألق ألوانها، لذلك تنوعت أدوات الربط وتكاثفت معا لأجل تحقيق كل المعاني السابقة.
لكن الخيط المتوتر كان يشدّ الطفل وكان الطفل يشدّ الخيط. ومثل ضباب أحمر	33	لكن الواو	الإستدراكية مطلق الجمع	جلس الطفل يحدّق في مفاتن الراهبة مذهولا ، فإذا بالإثارة الفطرية تأخذ بمجامع جسده وروحه، مما جعل خيط الطائرة يتوتر في يده، فكان خيط

مثل بخار نبيذ.		مثل	التمثيلية	الإثارة يشد الطفل، وفي نفس الوقت كان الطفل يشد خيط طائر الورق[1]، فكانت الحالة التي عاشها كحال من تذوق النبيذ الأحمر لأول مرة.
فأنا أعرف أن الخيط إذا ما انقطع ستنتفلت الطائرة. وينزلق الطفل القاعد عن حافة قلبي وأموت	34	الفاء أن إذا السين ما الواو	الإستئنافية التوكيدية الشرطية للقريب الموصولية مطلق الجمع	يستأنف الشاعر سرد الصورة الشعرية بين الطفل والراهبة من خلال الحرف (الفاء) ليؤكد أن الطفل كان في حالة صراع داخلي؛إذ كان يفكر في أن يمدّ يده ليلامس جسد الراهبة، وفي نفس الوقت كان خائفا، فإن فَعَل سينقطع خيط طائرته وتنفلت من يده، وربما لن يسترجعها ثانية، فتضيع منه للأبد.

2- إلى علي الجندي في مدار الستين:

المقطع الشعري	الصفحة	أداة الربط	نوعها	طبيعة التماسك
فعم مساءً أيّها الشعر الذي يبقى، وترحل السّنون وعم مساء أيّها السيف الذي ما حال منه غير لون الغمد.	67	الفاء الواو ما غير	الإستئنافية مطلق الجمع النافية الإستثنائية	عمد الشاعر من خلال هذا المقطع إلى إثبات حقيقة مفادها خلود الشعر وصموده واستمراره على مرّ السنين، ولكنّه في الوقت ذاته يشير إلى أنه يقصد الشعر الجيّد فقط، إذ شبهه بالسيف الذي يبقى حادا، قاتلا، قاطعا، رغم تلون غمده بفعل

[1] ينظر: شوقي بغدادي ، الفاكهة و قد اكتمل نضجها ، ديوان ماع الياقوت ، ص : 7.

				الزمن.
لعل مما يستجيش الشعر في دمي.. أنك ما انحنيت وأن صوتك استمر ناصعا وعاليا فصادقا فرحت حينما فرحت وصادقا بكيت حينما بكيت .	68 69	لعلّ أنّ ما أنّ الفاء	للتوقع التوكيدية النافية التوكيدية الإستئنافية	أفادت " لعل" الربط بين البيت الأول وما يلحقه، فكانت دلالة التوقّع أقرب إلى دلالة الترجّي إذ يتوقع الشاعر ويقرّ بأنّ ما يجعل الشعر يستجيش في دمه هو أن الشاعر " علي الجندي" ما انحنى، بل استمر صوته ساطعا ناصعا صادقا في كل كلمة يقولها سواء في حالة الفرح أو في حالة البكاء.
أشهد أن شاعرا يخفف في فؤاده حبّ الوطن خمرا وموسيقى وزغردات فرحة،وآهة تقطر الحزن سوف يظل شعره الجميل كوكبا يدور ما دار الزمن.	69	أن الواو سوف ما	التوكيدية مطلق الجمع. للإستقبال البعيد الشرطية	يعترف الشاعر بحقيقة مهمّة وهي بمثابة شهادة يقرّ فيها ضمنيا بجودة شعر" علي الجندي " ، والسبب يعود إلى ارتباطه الوثيق بوطنه، إذ يخفق قلبه ، بحب الوطن، ويتأثر لحاله، فنجد شعره إما زغردات فرحة، أو آهات تقطُر بالحزن والألم، ولذلك فإن شعره سيكون خالدا وسيدور ويحيا ما دار الزمن، وهذا إشارة إلى الاستمرارية والديمومة من خلال الأداة " سوف" للمستقبل البعيد .

4- **النديم:**

المقطع الشعري	الصفحة	أداة الربط	نوعها	طبيعة التماسك
نديمك ما نام يا سيدي لا تنم أخاف إذا نمت ألّا	51	ما لا إذا	النافية الناهية الشرطية	أفادت أدوات المختلفة على مستوى المقطع الشعري الربط بين الأبيات أو بين أجزاء

تفيق. وأخشى عليك من البرد هذا الرّداء الرقيق الذي من ندى وندم.		الواو	مطلق الجمع	البيت الواحد، فالمطلوب من السيّد أن لا يغفل وأن لا ينام ولا يغني عنه شيء قط. وأن يظل حارسا للذات التي تمثل نديما له ، لأنّه إن نام قد لا يفيق.
نديمك يشربها كي يراك ويشربها خشية من سواك ويشربها ذاهلا.	52	كي الواو	التعليلية مطلق الجمع	يعلل النديم لسيده سبب شربه للخمر فهو لا يشربها كي يقتل الوقت أو كي تدور الأرض لأن ذلك يحصل دون تدخل للسيد في ذلك. وإنما هو يشربها لكي يرى ذاته لكي يصحو وهو في قمة الخشية والذهول.
وبين يديك هواء صغير، تكوّره مثل صلصالة. ثم تنفخ فيه ثمالة روحك كي يحضر الغائبون وكي تحضر الغائبات.	53	الواو مثل ثم كي	مطلق الجمع التمثيلية الترتيب والتعقيب التعليل	يسيطر النفس الصوفي على القصيدة كلها، وبخاصة هذا المقطع، فكان على جانب كبير من الثراء والتمييز من خلال: تكوّره مثل صلصاله، تنفخ فيه من ثمالة روحك....، فكانت الصورة الشعرية الإجمالية توحي بعظمة السيد والقدرات التي يتحلّى بها فالهواء بين يديه مثل الصلصالة الطرية يشكلها كيف يشاء.
أخاف إذا نمت أن يقتلوك وأخشى عليك من الشعر	55	إذا أن	الشرطية المصدرية	تواصل الذات حراستها لسيّدها وتخاف عليه كخوف الأم على وليدها فهي تخاف إن نام أن

هذا الكلام المسافر ما بين قلب وفم		الواو	مطلق الجمع	يقتله الآخرون وتخشى عليه من الشعر، فكانت الذات امتدادا لسيّدها لا نقيضا له وهذا هو عمق النفس الصوفي.

5-وردة سوزان البيضاء:

المقطع الشعري	الصفحة	أداة الربط	نوعها	طبيعة التماسك
كيف إذا شاهدت نساءً ، يعبرن بأطباق القش الملأى بالعنب الذهبي، وهنّ يغنين ويضحكن ويغمزن، تعال تعال إلى العرس، سنعصر خمرًا في الوادي	73	إذا الواو السين	الفجائية الحالية للمستقبل القريب	يقفز الشاعر بين الحلم والواقع، فينقل لنا أدق التفاصيل الخفيّة لهذا الحلم، فلقاؤه بالنسوة كان فجأة، وهي البداية الأولى للحلم، فنقل لنا هيئة السنوة من خلال الواو الحالية، إذ كنّ يغنّين ويضحكن وهنّ من قمن بدعوة الشاعر لهذا العرس الذي سيُعصر فيه خمر في الوادي، فكان متنكرا في صورة جسد مريض تارة وجسد مخمور تارة أخرى[1].
يتعرّين وتهبطن إلى قاع النهر، ويخرجن غزالات شقرا، ثم يعُدن ويهبطن، فيخرجن	74	الواو ثم الفاء	مطلق الجمع الترتيب والتعقيب	عمد الشاعر إلى الطريقة السردية الحكائية، التي تعتمد كثيرا على الربط الجيد، حيث استعمل الشاعر بخاصة الواو

([1]) ينظر : أديب حسن محمد،ماء الياقوت لعبد القادر الحصني ، لغة تخرج على المألوف ، الثورة الثقافي . العدد 11302 . تاريخ 2000/10/14.

صبايا من قلب الماء.			الإستئنافية	للجمع والربط بين الأحداث، كما أفادت " ثم " ترتيبها وتسلسلها المنطقي
وتصوّر أن يتدافع من حولك عشرات النسوان وأن تتعب شفتاك، وتعيا من قطف الورق ذراعاك فترحمك، وتدنو بالورق الأغصان	75	الواو أن الفاء	مطلق الجمع المصدرية الإستئنافية	يسير السرد في القصيدة وفق نسق خطي أفقي، كما استخدم تقنية الحوار الداخلي الذي يجعل المتلقي شريكا في الحلم وذلك من خلال الفعل تصوّر.
لا أحد يعرس من قريتنا في كانون لاأحد يعرّس في كانون غير المجنون نطقت بالقول الفصل كبيرتهنّ وقلن جميعا ما قالت، إلا بنت الجيران " سوزان"	78	لا غير الواو ما إلا	النافية الإستثنائية مطلق الجمع الموصولية الإستثنائية	أفادت " لا النافية" أن كل ما حلم به الشاعر هو ضرب من الجنون فقط وكان هذا رأي جميع العجائز الحاضرات باستثناء بنت الجيران " سوزان" التي كانت تبدو غير موافقة على قولهن لذا تعاونت كل أدوات الربط في هذا المقطع لإثبات هذه الدلالات.

6- ماذا تريد القصيدة:

المقطع الشعري	الصفحة	أداة الربط	نوعها	طبيعة التماسك
كدت أعفي هذه القصيدة منّي وأخلي سبيلها، ثم أسلي	109	الواو ثم	مطلق الجمع الترتيب والتعقيب	كان المسار الصوفي هو السائد في مقطع القصيدة، وذلك من خلال الكلمات التالية:

فهي غيرى من أن يحوك لها الشعر ثيابا، وأن تزفّ وتجلى وهي في عريها أشفّ وأنقى من زفاف مزيف وهي أحلى		الفاء أن	الإستئنافية المصدرية	أخلي سبيلها، تزّف، تجلى،أشفّ ، أنفى. فالشاعر كاد يعفي القصيدة منه ويتخلى عنها لأنها لا تريد أن تزف وتجلى في ثياب الشعر، حيث تشبهها الشاعر بالعروس وهي في كامل زينتها وحليها وإن كانت في عرسها أشف وأنقى وأحلى.
ثم أخرجت من قميصي قلبي لينادي على القصيدة مهلا هوذ الشعر... ما تشائين يعطي أطلبي الصعب يصبح الصعب سهلا		ثم اللام ما ذا	للترتيب والتعقيب للتعليل الموصولية الإشارية	أفادت " ثم " ترتيب الأحداث وتسلسلها، إذ أخرج قلبه من قميصه وعلّل سبب ذلك والمتمثل في مناداته للقصيدة وطلبه منها التمهل ، مؤكدا على قدرة الشعر على جعلنا نستسهل الصعب ليعطينا ما نشاء.

ديوان بالنار على جسد غيمة:

1-قصيدة الآتي:

المقطع الشعري	الصفحة	أداة الربط	نوعها	طبيعة التماسك
آتٍ فتعالي نختصر الدرب إليه... أعرفه.... أعرف وهج الشمس المولودة في عينيه وله معجزة لم تذكر في	05	الفاء الواو لم	الإستئنافية مطلق الجمع النافية	يستعجل الشاعر " الآتي " ويطلب منه أن يختصر الدرب إليه لشدة شوقه وترقبه للإنسان الآتي الذي يمثّل معجزة

اللاهوت				والذي ستكون بداية التغيير نحو الأفضل على يده، وقد حققت وسائل الربط المختلفة اتساق المقطع الشعري.
تولد في عينيه اللحظات وتولد معها الأشياء مطرود لا يحفل بالأسماء لا يعرف من أسرار الأرض سوى أحزان الفقراء.	07	الواو لا سوى	مطلق الجمع النافية الإستثنائية	يواصل الشاعر حديثه عن صفات الإنسان الآتي، إذ تولد في عينيه اللحظات...، كما أنه لا يعرف ولا يحس إلا بالفقراء باعتبارهم الطبقة الوحيدة التي تدفع ثمن الأوضاع المتردّية ، وقد تنوّعت أدوات الربط المختلفة لتحقيق التماسك والتلاحم الشكلي الظاهري للمقطع الشعري.

2-مشاهد من الموت الرائع:

المقطع الشعري	الصفحة	أداة الربط	نوعها	طبيعة التماسك
لقد كان حزنًا جميلًا فلم أبكِ إلا لعينيك ذاك المساء وما كنتِ إلا حنين المزامير لحنًا تردّدُه الريح عبر ارتعاش القصب وما كنتُ وحدي	17	لقد الفاء إلا الواو ما	للتحقيق الإستثنافية الإستثنائية مطلق الجمع النافية	تنوعت أدوات الربط على مستوى المقطع الشعري، فاختلفت وظائفها ودلالاتها، لترسم صورة رومانسية جعلت من الحزن جميلا لاقترانه بعيون الحبيبة، فكانت بمثابة حنين المزامير الذي تردده الريح حينما

				تسري بهذه المزامير الخاوية عبر ارتعاش القصب
تخيّلت أني على شاطئ الكون جسمٌ غريب سيرمى بعيدا بقلب الفراغ. فخفت صرخت: أمسكني.... سأهوي إلى اللانهاية إما سقطت فما من قرار.	20	أنّ السين الفاء إما ما	التوكيدية للترتيب الإستئنافية التفصيلية النافية	جاءت الصورة الشعرية في هذا المقطع حافلة بأدوات الربط المختلفة التي تآزرت لترسم صورة إيحائية في قمة الحركية والديناميكية من خلال الأفعال: سيرمي، سأهوي سقطت ، حيث أوحت "السّين" المقترنة بالأفعال إلى سرعة حدوث الفعل وقربه وعدم القدرة على التراجع.
أتركيني... فلن تنقديني مهما مددت ذراعي... تعرفت كيف تمارس بعض العناصر نوعا من الإنشطار وساد سكون عميق ودوّى بقلب السكون انفجار	21	الفاء لن مهما الواو	الإستئنافية النافية الشرطية مطلق الجمع	يستأنف الشاعر نقل الأحداث من خلال حرف "الفاء" فهي لن تنقده مهما مدّ ذراعه إليها، وهذا يوحي بالاستسلام والقناعة بالمصير المحتوم ، ثم يتواصل توالد الأحداث التي تزيد من عمق ووضوح الصورة ففي قلب السكون العميق دوّى انفجار.

3- قصيدة الخروج من صلاة الخوف:

المقطع الشعري	الصفحة	أداة الربط	نوعها	طبيعة التماسك
وحده الجوع يقدر أن ينصب القامة الضاوية وحده يتقن الرقص في حضرة الخوف... يرسم الصور الآتية إذ زلزلت يتساوى القيضان	38	أن إذا	المصدرية الفجائية	يرى الشاعر في الجوع الذي يقوّس الظهر حافزا للرفض وللوقوف بشموخ للتمرد[1]، لأن الجوع وحده وحده من يتقن الرقص في حضرة الخوف لذلك وجب التغلب على هذا الخوف لتكون بداية التغيير.
أصلي إليك.. أحاول أن أتذكر وجهك، كان بريئا.. وكان جميلا.. وكان.. ولكنه الآن... ما عدت أعرف	43	أن الواو ما	المصدرية مطلق الجمع النافية	كان للربط بحرف " الواو" حضورا" قويا في الديوان، حيث ربط بين الأبيات السابقة ليرسم صورة مدينة فيحاء في السابق، فقد كان جميلا وكان بريئا ، أما الآن فملامحها مشوّهة غير واضحة، جعلت الشاعر لا يكاد يعرفها.
غدا قد تلوحين في الأفق زيتونة زينتها لا يضيئ وأعراقها ناشفة	44	قد لا الواو	للتحقيق النافية مطلق الجمع	يحاول الشاعر أن يرسم صورة مستقبلية خاطفة لمدنية فيحاء، فهي قد تلوح في الأفق وهذا الأمر ليس أكيدا وإن حدث فهي ستلوح زيتونة إلا أنّ زيتَها لا

[1] ينظر : عبد الكريم الناعم، بالنار على جسد غيمة، الموقف الأدبي ، بدون تاريخ.

				يضيء ، كما أن أعراقها ناشفة، وهذا كناية على حالة الإحباط التي أجاد الشاعر رسمها بدقة من خلال المقطع السابق.

4-كتابات غير متسلسلة على هوامش مذكرات لبردى:

المقطع الشعري	الصفحة	أداة الربط	نوعها	طبيعة التماسك
تغازل كل نساء دمشق وتضحك ضحكتك الأبدية وتزعم أنك لا ترهب الفاتحين	48	كل الواو أن لا	مطلق الجمع مطلق الجمع التو كيدية النافية	مثلت القصيدة ككل نقدا اجتماعيا صادقا، وصورة حيّة، عرى فيها الشاعر الواقع دون خجل، وبين الفرق بين حال الأمس حين كان" بردى" يعربد ويغازل كل نساء دمشق وبين حاله اليوم، دون أي خوف أو خجل.
ترى ! يكذبون عليك؟ أم أنّك لم تقرأ الصحف العالمية منذ سنين.	49	أم أن لم	التخييرية التوكيدية النافية	يوحي المقطع السابق إلى تعطُّش الشاعر إلى معرفة الحقيقة التي طُمست ملامحها، إما بالكذب أو بعدم الإطلاع على الصحف العالمية مند سنين طوال.
إني أسمع أشياء تتساقط في الداخل إني أهوي وأنا واقف	50	إني الواو	التوكيدية الحالية	استطاع الشاعر أن يمثل الصرخة الحية المقترنة بالرمز الشفاف ذلك أن حال الوطن العربي، كل يوم يزداد سوءً ، يجعله يحس أن أشياءً تتساقط في

				داخله، وبأنه يهوي وهو واقف.
وراودني في المدى وجه ساقية الخمر.. والصحو ولوّحت كانت يدي من ضيائك حين سرينا تضيئ وكنا على جنح حلم بريء	53	الواو حين	مطلق الجمع الظرفية الزمانية	ربطت الواو بين أبيات المقطع الشعري وبين ما سبقه أيضا، كما بين الشاعر صورة نهر "بردى" في الماضي، إذ كانت يده تضيء وهذا كناية على مدى خيراته التي يزخر بها والتي باستطاعتها أن تغير الواقع المر.فحتى الحلم كان بريئا.

ديوان الشجرة وعشق آخر:

1- قصيدة الجنازة:

المقطع الشعري	الصفحة	أداة الربط	نوعها	طبيعة التماسك
ياأيّتها المدنية التي تعرّت فنضّت سماءها من قبل أن تعرف كيف ترتدي ترابها وماءها: تقلصي في داخلي	15	الفاء أن كيف الواو	الإستئنافية المصدرية الحالية مطلق الجمع	تنوعت أدوات الربط وحققت الاتساق الشكلي الظاهري، بين الفاء والواو وكيف...،حيث ينادي الشاعر على مدينة يعرفها جيدا أو يحددها بأنها التي قد نضّت سماءها وتعرّت... لينانديها ويطلب منها أن تتقلص في داخله، وهذا يؤكد شدة قربها منه وانتمائه إليها.
وتنطفئ في قاع	17	الواو	مطلق الجمع	يحمل هذا المقطع

جرحك المقيت صرختي أرى صديقي جثة تدمنها الخمر رصيدا مفرغا قوامه الإحباط والعياء ثم أراني ممسكا بآخر الخيوط من أهداب ثوبك القديم.		ثم	الترتيب و التعقيب	دلالات اليأس و الإحباط، والتمسك بخيوط بالية هي الأخيرة من أهداب ثوب قديم ليؤكد الشاعر تمرده وعدم قناعته بالوضع بقوله" جرحك المقيت" هذا الجرح الذي جعل صرخته غير مسموعة فهو يتألم ويئن ولكن لا أحد يسمع أنينه.
تصرخ في دروبها فلا يرد الصوت.. غير صدى مختنق وموت.. وموت.. وموت..	20	الفاء غير الواو	الإستئنافية الإستثنائية مطلق الجمع	يختم الشاعر قصيدته بمقاطع تحمل دلالات الكبت والخضوع والموت، حيث جمعت "الواو " بين كلمة الموت المكررة ثلاث مرات لتأكيد حضورها القوي فحتى صدى الصرخة والنداء يرُدُّ عليه بصدًى يحمل دلالات النهاية والموت و ذلك في رمزية منه إلى عمق النكسة وفي جو مأساوي.

2- عبد السلام عيون السود:

المقطع الشعري	الصفحة	أداة الربط	نوعها	طبيعة التماسك
لوردة قرب نفسها لحلم يبحث عن	37	اللام	الجارّة	تكررت " اللام" في بداية أغلب الأبيات في

عيون لقطرة من المياه عطشت لقطرة ثانية في نهرها الدافق والموحش، للقصيدة.		الواو	مطبق الجمع	المقطع لتجمع بينهما، وتفيد أن كلا من الوردة والحلم والقطرة كلها للقصيدة، حيث حققت الربط والتماسك الوثيق وإن كان ظاهريا تبدو عدم اعتماد الشاعر على أدوات الوصل بكثرة إذ تراوحت بين اللام والواو فقط.
و التجأت – يا غباء الخبر – يا.. إلى دمي أحرقت ما كتبت ثم لُذتُ بالسكوت	38	الواو ما ثم	مطلق الجمع الموصولية الترتيب والتعقيب	ينقل لنا الشاعر صورة حيّة للتمرّد والانقلاب بسبب الفقر " يا غباء الخبر" لتجعل الإنسان يثور ضد كل شيء، بل حتى ضد نفسه وهذا ما جعل عبد السلام عيون السود يحرق ما كتبه بسبب المرض والفقر.
ما أبطأ الليل. يذر الوقت مثل قطع الزجاج في العيون مثل الملح في الجراح ويرتدي معطفه الثلجي في مدينتي التي تجر سبحة طويلة	38	ما مثل الواو	التعجبية التمثيلية مطلق الجمع	تعجّب الشاعر من بطء الليل و طوله، وهذا كناية عن حالة الألم والمعانات التي تجعل الوقت يمرّ متثاقلا جدا يجعل الإنسان يحسّه كقطع من الزجاج في العيون أو كالملح في الجراح، فلو كان يحس بالارتياح والراحة لمرّ

		التي	الموصولة	الوقت سريعا، وقد أفادت " مثل" نقل صورة تمثيلية حية لحالة المعاناة التي عاشها الشاعر.

3- قصيدة وجه للتعب:

المقطع الشعري	الصفحة	أداة الربط	نوعها	طبيعة التماسك
وعدتُه أن نلتقيَ في ليلة صيفيةٍ مبللين بالمطر وصرت في سمائه سحابة كتبت ما استطعت فيه من قصائد الفرح وحينما قرأتُها أحسستُ بالكآبة.	44	أن الواو ما حين	المصدرية مطلق الجمع الموصولة الظرفية الزمانية	أفادت " الواو" الربط بين البيت الأول والثالث وكذلك البيت الأخير جعلت من الشاعر سحابة في سماء ليلة صيفية ماطرة ، وهي ليلة الالتقاء، كما جعلت من الشاعر يحسّ بالكآبة بعد قراءته لقصائد الفرح وقد حقّقت أدوات الربط الجمع بين هذه الصور المتناقضة.
وددت لو تكون لكنها مدينة للريح وجهها، ومنتهى.	45	لو لكن الواو	للتمني للاستدراك مطلق الجمع	يتمنّى الشاعر بشدة من خلال أداة التمني " لو " أن يستعيد التداعي الجميل للرؤى في لحظة الشرود، ولكن ما يمنع ذلك هو أن هذه المدينة للريح وجهها، وبالتالي يستحيل أن تتحقق أمنيته وعبّر عن يأسه التام

				بكلمة "ومنتهى".

4-قصيدة هواجس:

المقطع الشعري	الصفحة	أداة الربط	نوعها	طبيعة التماسك
قد أنسى صوتي ويدي فأحفر أغنيتي بالسكين على أشرعتي في عرض البحر وأفيق لألقاني بحارا دون شراع	66	قد الواو الفاء اللام	للتحقيق مطلق الجمع الإستئنافية التعليلية	يمر ببال الشاعر هواجسَ كثيرة وصور سلبية توحي بالنهاية والدمار، هذه الهواجس جعلت منه يحفر أغنيته بالسكين وعلى أشرعته ولكن أين؟ وهو في عرض البحر مما يجعله عرضه لأهوائه وأهواله و ذلك بعد أن يستفيق من حالة النسيان التي تعتريه.
أعرف أنني قد أستيقظ ذات صباح فأراني مطعونا أنزف ودمي حولي بركة نار باردة فَرَّت من قلبي.	67	أن قد الفاء الواو	التوكيدية للتحقيق الاستئنافية مطلق الجمع	تمثل هذه الأبيات الشعرية صورة أخرى من صور الهواجس التي تمرّ بذهنه، وأفادت أداة التحقيق " قد " أن هذا الأمر قد يتحقق أولا ولكن وإن حدث فدمُهُ سيكون بركة نار باردة، ليجمع بين المتناقضات
أنهارا من عسل ودوالي يتفيأها تجار النفط.	67	من من	الموصولية الجارة	يعود بنا الشاعر دائما إلى حقيقة أنّ النفط هو المخرج، وهو من يستطيع إنقاذ الشعب من حالة الفقر والضياع لأنه سبب

ومن شاكلهم وتركت الشعب جموعا يقتلها الربع الخالي		الواو	مطلق الجمع	كل الأطماع الخارجية جعلت من تجاره يتفيؤون أنهارا من عسل ودوالي وهذا كناية عن مدى الخيرات التي تجعل من يسيطرون عليه ويملكونه يعيشون في جنّة، في حين أن الشعب يعاني الفقر القاتل.

5-قصيدة عن الحب والتراب:

المقطع الشعري	الصفحة	أداة الربط	نوعها	طبيعة التماسك
لم يبق الفاصل بين النهر وبيني غير النهر لكني الليلةَ أرحل فيك لأكتب آخر أغنية في سِفر جنوني أكتب فيها: إني أبحث عن مرضٍ لا يُشفى	75	لم بين لكن اللام إن لا	النافية الظرفية المكانية الإستدراكية التعليلية التوكيدية النافية	تنوعت أدوات الربط وحققت الوصل بين أبيات المقطع كاملة، فجاء متماسكا متلاحما شكليا ودلاليا، فالحبّ قد كان حاضرا في كل قصائد الديوان، ولكنّه هنا بصورة صريحة وواضحة، فهو مرض محبب لا شفاء منه، وهذا ما ختم به الشاعر آخر سفر في جنونه،لأنه لم يتبقَ فاصل بينه وبين حبيبته.
قلت: تعال نستبدل جسمينا، ونسافر في عطش الأصداف المنسيّة في الصحراء	78	اللام الواو	التعليلية مطلق الجمع	ربط " الواو" بين أبيات المقطع الكثيرة ، وعللت اللام سبب رغبة الحبيبة في استبدال جسميهما فهي تريد أن يسافر إلى

معبأة بالقهر وحين صحونا كنا مجنونين حبيبين يجران إلى الصحراء البحر.		حين	الظرفية الزمانية	الصحراء عبر الأصداف المنسيّة، وقد عبّرت كلمة المنسيّة على حالتي القهر والحرمان ، و لشدّة جنون الحب ومدى ارتباطه بالتراب الذي يرمز إلى الوطن استطاعا أن يجرّا البحر إلى الصحراء.

5ـ الاتساق المعجمي: (recurence)

لقد سبق الذكر أن الاتساق المعجمي أحد أهم أدوات الاتساق ، وأن هذا الأخير يشمل التكرار و التّضام ، كما أن التكرار أنواع ؛ كالتكرار الكلي، والتكرار الجزئي، والتكرار بالمرادف، وشبه التكرار.

1.5 – التكـــــــــــــرار:

أ- ديوان كأني أرى:

1-قصيدة ماء كوثر:

موضع التكرار	المكرّر	الصفحة	نوعه
– قال : المسامير والقدمان عطر والبغايا – وقال أقل أو أكثر	قال/ قال	10	تكرار كلي مع وحدة المرجع.
– أدعو عليك تقفز أرانب – أدعو عليك بومض النجوم – أدعو عليك بآنسة من هديل الحمام	أدعو/أدعو/أدعو	11	تكرار كلي مع وحدة المرجع.
– الذي قدَ من قبل في الحرملك.	الحرملك/ حاشية	15-16	شبه تكرار مع

– وحاشية القصر طقّت مرارتهم كالبوالين	القصر		اختلاف المرجع.
– على رسل هذا المساء الذي صار قاب الوصول – ولن يتأخر	صارقاب /لن يتأخر	16	تكرار بالمرادف.
تذكرت قلبي تذكرت أني رأيتك تذكرت شمسك	تذكرت	18	تكرار كلي مع وحدة المرجع.
لا تتركي حجرا نائما وحده في العراء لا تتركي الأرض ترنو إلى زهرة وحدها في الإناء لا تتركي عاشقا.	لا تتركي	18	تكرار كلي مع وحدة المرجع.
أفق يا حبيبي.. أفق يا حبيبي ليزداد عمرك أكثر افق يا حبيبي....تذكر.	افق يا حبيبي	20/19	تكرار كلي مع وحدة المرجع.

2- **قصيدة ليست صورتها تلك:**

موضع التكرار	المكرر	الصفحة	نوعه
– ليس بإمكاني أن أصبح شخصا آخر يا مولاي – فأنا أحد مثلك، لكن لم يدركني المعنى	شخصا. أحد	23	شبه تكرار
فامنحني نعمة ان أحلم وامنحني نعمة ان أقصص رؤياي	امنحني نعمة	23	تكرار كلي مع وحدة المرجع.

تأمّل وجهك في المرآة. ليس لوجهي مرآة. وإذا كانت لي مرآة فأنا مرآتي ليست أنت	وجهك– المرآة	25–24	تكرار جزئي مع وحدة المرجع.
خادعه القصص اليابس واستدرجه	خادعه/ استدرجه	27	تكرار بالمرادف.
نحن الحوريات المسحورات المنسيات نحن المسكونات بموسيقى الأمواج. نحن التشكيلات الأجمل للفوضى. نحن الليل المائل في غسق الفجر	نحن	28	شبه تكرار مع اختلاف المرجع.
دعه يقصّ علينا تأويل حديث عروسات البحر دعه ليكتشف النهر الغامض في كل منا مجراه	دعه	29	تكرار كلي مع وحدة المرجع.
أطفأ خوري الدير الشمع نحّى أطياف اللهب الذهبيّة	أطفأ / نحى	30	تكرار بالمرادف.
فبقيت كما أبناء الناس جميعا. جلس الطفل محاطا بجموع من أبناء الناس	أبناء الناس	30–23	تكرار كلي مع وحدة المرجع.

3– قصيدة من كتاب المرايا:

موضع التكرار	المكرر	الصفحة	نوعه

أنا كنت أحلم بالمستحمة أم كانت المستحمة تحلم بي. أم أنا والتي تستحم أفقنا على حلم الآخرين ولا نذكر	المستحمة/تستحم	34	تكرار كلي مع وحدة المرجع.
مضى زمن الشمس والملكات. مضى زمن الطفل والأغنيات. مضت أنهر في الرّماد إلى حتفها.	مضى/ مضت	34	تكرار كلي مع اختلاف المرجع.
أنت مريض وقلبك أرجوحة ولكن قلبك هذا المريض	مريض/ قلبك		تكرار كلي مع وحدة المرجع
له ان يخاف عليّ له أن يخاف على نفسه فيّ	يخاف	36	تكرار كلي مع وحدة المرجع
أريد نداماي... أحلى نداماي أن يشربوها أريد نداماي يا سيدي: أريد نداماي	أريد نداماي	40/39	تكرار كلي مع وحدة المرجع
تريد نداماك ماذا بوسع نداماك أن يفعلو؟ تريد نداماك لكن شمسا على الباب.	تريد نداماك	42	تكرار كلي مع وحدة المرجع
أرى في كتاب المرايا حقيقة شمسي التي تسفر لأن كتاب المرايا يقول: بشمسٍ ترى الشمس لابسواها	كتاب المرايا	44	تكرار جزئي مع وحدة المرجع.
كما لو أفقت على الوقت أزرق ظلله غبش أسمر؟	البيت كاملا	33-44	تكرار كلي مع وحدة المرجع.

4- **قصيدة حارس القفار:**

موضع التكرار	المكرر	الصفحة	نوعه
الرجل الضخم الذي كان يجوس،هائما في	الرجل الضخم	50/47	تكرار كلي مع

الوعر الرجل الضخم الذي مضى أين ترى مضى؟			وحدة المرجع.
له من الرعيان كل رسمهم وأنه يملك من طبائع الرعيان طبع قلة الكلام.	الرعيان	47-49	تكرار كلي مع وحدة المرجع.
يسلّمه إلى الشتاء خرقة غارقة بالوحل والأمطار تتقي مهالك الشتاء أو تأنس بالجوار	الشتاء	48-49	تكرار كلي مع وحدة المرجع.
دع هذه القفار للبلى دعها لعصف الريح تملأ الفجاج من عويلها سدى دعهما بلا صدى	دع-دعها	50	تكرار كلي مع وحدة المرجع.
ودّعني بنظرة، تُرى ولا تُرى وغاب في غيابة التجوال والسرى	ودعني/ غاب	50	تكرار بالترادف

5- امض يا ذئب:

موضع التكرار	المكرر	الصفحة	نوعه
فكلانا يرتدي من جلده ثوبا، يداري الحرّ والقرّ	الحرّ/ القرّ	53	تكرار بالترادف
كيف هذا الواسع الشاسع من منبسط الرمل يضيق	الواسع/ الشاسع	53	تكرار بالترادف
لك أولاد جياع: اقدم الآن افترسني باختياري	افترسني/ جر أشلائي	54	تكرار بالترادف

جر أشلائي عشاء لهم.			
– إمض يا ذئب إلى مسعااك امض يا ذئب سيطويني ويطويك إذ حلّ نهار الناس غيب امض يا ذئب	امضي يا ذئب	54	تكرار كلي مع وحدة المرجع.
فمن شيم الصحراء أن لا يغدر الصعلوك بالصعلوك وتذكر وجه صعلوك	صعلوك	54	تكرار كلي مع وحدة المرجع.

6- سقف العالم:

موضع التكرار	المكرر	الصفحة	نوعه
ما كان لهذا الشاعر أن يزعج صمت الأبدية ما كان لهذا الشاعر... لكن الأطفال اقتحموا عزلته.	ما كان لهذا الشاعر	57-58	تكرار كلي مع وحدة المرجع.
لا أعرف قال الرب. ليس بوسعي أن افعل أكثر من ذلك قال الرب	قال الرّب	58-59	تكرار كلي مع وحدة المرجع.
نحن وحيدون إذن في عربات مغلقة، نتوهم نحن وحيدون..	نحن وحيدون	59	تكرار كلي مع وحدة المرجع.
سدّوا فمه بشعارات الوطن البرّاقة. سدّوا فمه بالورق المتّسخ بصور	سدّوا فمه	62	تكرار كلي مع وحدة المرجع.
لكن بقيت عيناه تريان القصف الهمجي على المدن	بقيت عيناه/بقى سؤال في عينيه	62	تكرار كلي مع وحدة المرجع.

– بقيت عيناه – بقي سؤال في عينه			
– أمسى منخفضا سقف العالم يا الله؟ – لمذا منخفض سقف العالم يا الله؟.	– منخفض سقف العالم –يا الله	62–58	تكرار جزئي مع وحدة المرجع.

7– قصيدة عبد الله وأمة الله:

موضع التكرار	المكرر	الصفحة	نوعه.
تأخذ قسرا بنواصيها... تسحبها من أحضان منابعها وتجوس بها في جنبات الأرض.	تأخذ قسرا– تسحبها تجوس بها	66	تكرار بالترادف
– قال الله لفاغرتين من الرمل المجنون، فهمتا حتى بللتاه.. – بللتاه بماء ملح يضمئه أكثر من ذي قبل – فهاتان الفاغرتان من الرمل ، إذا عيناه	– فاعرتان من الرمل – بللتاه	67/66	تكرار كلي مع وحدة المرجع.
– ليس بوسعي الا أن أمضي في إثرهما. – ليس بوسعي أن أسألها هذين الظلين ، إلى أين؟	ليس بوسعي	74	تكرار كلي مع وحدة المرجع.
هل لي أن آوي الآن إلى ظلكما؟.	تكرار البيت	76–70	تكرار كلي مع وحدة المرجع.

7 ــ طائر البرق:

موضع التكرار	المكرر	الصفحة	نوعه
أيّهذا البشري	تكرر البيت كاملا	123-125	تكرار كلي مع وحدة المرجع.
أيّهذا البشري أيّهذا السّامري	البشري/ السّامري	123/126	شبه تكرار
- كيف تنسى رعشات الطفل في صوتي الندي؟ - كيف تنسى بيننا آخر لحظة	كيف تنسى	125	تكرار كلي مع اختلاف المرجع
- وجه أمي سيراني طائر البرق الجديد - ويراني طائر البرق	طائر البرق	126-127	تكرار كلي مع وحدة المرجع.

قصيدة لهم كل هذا الرماد:

موضع التكرار	المكرر	الصفحة	نوعه
- الحياة لها صلصلات الحصى في المياه - الحياة لها بوحها في هديل الحمام. - الحياة لها الصبية. -الحياة لها الوسوسات.	الحياة لها	104	تكرار كلي مع وحدة المرجع.
- لهم كل هذا الرماد.	تكرر البيت كاملا.	104 105 106	تكرار كلي مع وحدة المرجع.
أخاطب هذا الليل أدعوه بإسمه وأنعته جهرا...	أخاطب- أدعو- أنعت- أقول	107	تكرار بالترادف

أقول له نذل			
أخاطب هذا الليل هل أنت آبدعلينا	أخاطب هذا الليل	107	تكرار كلي مع وحدة المرجع.

8ـ قصيدة الطفل المنتظر:

موضع التكرار	المكرر	الصفحة	نوعه
– لك أن تصعد نحو الله – أن تصعد في معراج أنفاسك – ثم تصعد	تصعد	117	تكرار كلي مع وحدة المرجع.
لائذا تحت جناحه بتقاه وصلاحه خائفا	لائذا. خائفا	118	شبه تكرار
– كان يكفي ان ترى غيما ونهرا وشجر – كان يكفي أن ترى الورق الأخضر في الغصن الطري – كان يكفيك لكيلا تطلق النار على ابني وعلي	كان يكفي	120	تكرار كلي مع اختلاف المرجع.
ألهذا البشري	تكرار البيت كاملا	119	تكرار كلي مع وحدة المرجع.

ب ــ ديوان ماء الياقوت:

1-مفرد مثل قلبي:

موضع التكرار	المكرر	الصفحة	نوعه
أنا مفر مثل قلبي.	تكرار البيت كاملا	21-24	تكرار كلي مع وحدة المرجع.
- لي زمن فيه كل الذين أحب - ولي زمن ليس فيه سوايا	لي زمن	21	تكرار كلي مع اختلاف المرجع.
حنين حنين. - ومثلي النوافد: هذا الحوار المحير - ومثلي النواقيس: قدوس قدوس، قدوس - ومثلي عيون الأيائل: مخطوفة.	حنين، مثلي قدوس	23-24	تكرار كلي مع وحدة المرجع.
-احتمل ليلة يصحل الشرب صوت المغنيين فيها - احتمل لغة تستضيف المنى في سواء المنايا	احتمل	25	تكرار كلي مع وحدة المرجع.
- أنا مفرد غير أن لحمص لياليها البيض فحمص انبهار المزارع - وحمص سجا الأعين النجل	حمص	25	تكرار كلي مع وحدة المرجع.

– وحمص غداة يكل الكلام – وحمص الهزيع الأخير من الليل.			
فيا أصدقاء الطفولة هل تذكرون (حنان)	تكرر البيت كاملا	26–28	تكرار كلي مع وحدة المرجع.
هل تذكرون الأوائل: أول ليل. أول برق– أول رعب هل تذكرون الأزقة	هل تذكرون– أول	27	تكرار كلي مع وحدة المرجع.
اظهر وبان وعليك الأمان	تكرر البيت كاملا	28	تكرار كلي مع وحدة المرجع.
فقل يا ابن رغبان: عن أي شي رغبت؟ وفي أي شيء رغبت؟ ويا ابن رغبان منكسر أنت.	ابن رغبان. أي شيء رغبت.	24–28	تكرار كلي مع وحدة المرجع.

2ـ يمامة الفرق:

موضع التكرار	المكرر	الصفحة	نوعه
بدأ الحب غريبا وغريبا سيعود الحب.	تكرر المقطع كاملا	37–40	تكرار كلي مع وحدة المرجع.
باخع النفس على آثارهم أو ذاهب النفس عليهم حسرات؟	(باخع/ ذاهب) النفس	37	تكرار كلي مع وحدة المرجع.

ذاهبا في الكبد الكابد حتى منتهاه كابد الليل عماه: كبد الليل الجمان كابد الزيتون في آونة العصر؟ فمما كابد الزيتون بوح كابد الوعر فكان السوسن البريّ ثم كابدنا فكان الجدل الفاتن.	كبد– كابد	39–38	تكرار كلي مع اختلاف المرجع.
في سوق الغزالات الرقيقات انسراح في حفافي الغيم والغيب	الغيم / الغيب	41	شبه تكرار
يا قريب الدار لو كنت قريبا.آه لو كنت قريبا.	لو كنت قريبا	42–41	تكرار كلي مع وحدة المرجع.

3ــ ظل من نار لسفر جلة الليل:

موضع التكرار	المكرر	الصفحة	نوعه
أنت ما أعمق الجرح بيني وبينك ! ما أعمق الحب بيني وبينك يا سيدي !	ما أعمق. بيني وبينك.	43	تكرار كلي مع وحدة المرجع.
لأطلقت روحي ندّابة في العراء تولول أين حبيبي على وحشة الكون أين	ندابة/تولول أين حبيبي	43	تكرار بالمرادف تكرار كلي مع وحدة المرجع.

حبيبي؟			
وخليت قلبي على حجر مجهشا بالبكاء؟ ! وخليت قلبي	خليت قلبي	44	تكرار كلي مع وحدة المرجع.

4- دعاء

موضع التكرار	المكرر	الصفحة	نوعه
رباه كرمى للربيع كرمى السواقي رباه كرمى الشمس كرمى شجيرات نزفن زهورهن على يديك - كرمى لأسراب من الأطفال. - كرمى لذنب قد هممت وما جنيت	رباه/ كرمى	47-48	تكرار كلي مع وحدة المرجع.
ماذا يضير جمالك المنداح طفل لو تلفت فجأة وانساب بين لداته يلهو، ويمرح مثلهم.. طفل ضرير؟ !	طفل يلهو، يمرح	49	تكرار كلي . تكرار بالمرادف

- النديم:

موضع التكرار	المكرر	الصفحة	نوعه
نديمك ما نام يا سيدي لا تنم	تكرر البيت كاملا	51-55	تكرار كلي مع وحدة المرجع.

أخاف إذا نمت ألا تفيق وأخشى عليك من البّرد هذا الرداء الرقيق الذي من ندى وندم	أخاف/ أخشى ندى – ندم	51	تكرار بالمرادف. شبه تكرار.
أترضى له أن يموت قليلا ويخبو في فيه كنز الكلام	يموت– يخبو	51	تكرار بالمرادف
نديمك إن نمت يا سيدي لا ينام	تكرر البيت كاملا	52–51	تكرار كلي مع وحدة المرجع.
نديمك يشربها كي يراك ويشربها خشية من سواك. ويشربها ذاهلا:	يشربها	52	تكرار كلي مع وحدة المرجع.
نديمك لا يشرب الخمر كيما تدور الأرض ولا يشرب الخمر كي يقتل الوقت	لا يشرب الخمر	52	تكرار كلي مع وحدة المرجع.
عليك السلام	تكرار البيت كاملا	54–53	تكرار كلي مع وحدة المرجع.
– أنا الصّحو والمحو غبّ السقم. – أخاف إذا نمت أن يقتلوك وأخشى عليك من	الصحو – المحو أخاف/ أخشى	55	شبه تكرار تكرار بالمرادف

الشعر هذا الكلام المسافر			

5ــ لها كل الغناء:

موضع التكرار	المكرر	الصفحة	نوعه
لها كل هذا الغناء فهذي البلاد بلادي بلادي التي ينهد الله من قلبها يانعا في الصباح وينهد من قلبها متعبا في المساء لها كل هذا الغناء.	لها كل هذا الغناء بلادي، ينهد	57	تكرار كلي مع وحدة المرجع.
أوّل فجر .أوّل قمح– أوّل زيتونة أوّل ما أسطروا– أوّل ما سطّرو	أوّل	58	تكرار كلي مع اختلاف المرجع.
لها أنها استيقظت باكرا فاستحمت بقطر الندى وتحلت بأحلى اللآلي.	استحمت– تحلت		تكرار جزئي
وصبّت قليلا من الشمس في صبوات العناقيد سالت رؤى	صبت– سالت	58	تكرار بالمرادف
تشكل أسراره المشتهاة ترسم أحلامها فيه	تشكل/ ترسم	59	تكرار بالمرادف

وتقعد في أوجّ زينتها بانتظار الغزاة غزاة –غزاة– غزاة	غزاة	60–59	تكرار كلي مع وحدة المرجع.
فتدمير قرطاج تدمير صور وتدمير تدمر تدمير بغداد تدمير أغلى مدائننا في الجنوب	تدمير.	60	تكرار كلي مع وحدة المرجع.
كيف تكون الولادة بعد الولادة؟ كيف تفض العقيدة ختم الإرادة؟	الولادة– الإرادة.	61	شبه تكرار
لهذي البلاد التي ينهدالله من قلبها يانعا في الصباح وينهد في قلبها متعبا في المساء	تكرر المقطع كاملا	63–57	تكرار كلي مع وحدة المرجع

6ـ إلى علي الجندي في مدار الستين:

موضع التكرار	المكرر	الصفحة	نوعه
محتفيا بشاعر دارت به الأرض حوالي شمسها ستين حولا محتفيا بشاعر أتلع من بحيرة النيران وردة.	محتفيا بشاعر	66–65	تكرار كلي مع وحدة المرجع

محتفيا بشاعر قلت أجيء في قصيدتي بنفحة شذيّة			
لشعره معراجه السّامق في الفوق وانسيابه الفاتن في الما بين وانهدامه الخلاق في الشقوق	معراجه/ انسيابه انهدامه	65	شبه تكرار
فهم مساء أيها الشعر الذي يبقى وعم مساء أيها السيف الذي ما حال منه غير لون الغمد	عم مساء أيها	67	تكرار كلي مع اختلاف المرجع
ما دام شعرنا الأبقى على الدهور أبقى من الساسة والقصور تلك التي أبراجها وعاجها وراسها وناسها	الساسة/ القصور أبراجها– عاجها راسها– ناسها	68	– شبه تكرار. – تكرار بالمرادف
فصادقا فرحت حينما فرحت وصادقا بكيت حينما بكيت	فرحت بكيت	69	تكرار كلي مع وحدة المرجع

7ــ جنية الغابة:

موضع التكرار	المكرر	الصفحة	نوعه
لا أحد سواك ترنّحه الريح المجنونة في الغابة لا أحد سواك لا أحد سواك	لا أحد سواك	71-72	تكرار كلي مع وحدة المرجع
لا أحد يراك كما ولدتك الغابة	لا أحد يراك	71-72	تكرار كلي مع وحدة المرجع
لا أحد يرد الصوت إذ ناداك لا أحد صداك	اذا ناداك- صداك	72	شبه تكرار
لا أحد سوى عريّ الغابة في الغابة - فترى أن الغابة غابت بين الغابات	الغابة – الغابات	72	تكرار كلي مع وحدة المرجع

8- وردة سوزان البيضاء:

موضع التكرار	المكرر	الصفحة	نوعه
الملأى بالعنب الذهبي وهن يغنين ويضحكن ويغمزن: تعال تعالى إلى العرس، سنعصر خمرا.	يغنّين- يضحكن- يغمزن العنب الذهبي- خمرا.	73	تكرار بالمرادف شبه تكرار
يتعرين ويهبطن إلى	يهبطن- يخرجن	74	تكرار كلي مع وحدة

قاع النهر ويخرجن غزالات شقرا، ثم يعدن ويهبطن فيخرجن صبايا من قلب الماء.			المرجع
– يقشرن الفستق – يكسرن البندق. – يعلقن الرمان	يقشرن– يكسرن– يعلقن		شبه تكرار
–قدّام الكهنة يختلف الأمر والأمر سيختلف تماما قدام الكهنة. فالأمر أما م الكهنة مختلف	قدّام الكهنة يختلف الأمر فالأمر أما م الكهنة مختلف	77–76	تكرار كلي مع وحدة المرجع
أين الكذّابات اللاّتي قلن سيعصرن الخمر، فهذي ساقية من الخمر تتدفق قربي: خد هذا الدّن الفارغ.. هات الملآن	تكرر المقطع كاملا	77–75	تكرار كلي مع وحدة المرجع
أقسم كانت احدى اللاتي يحملن الأطباق. أقسم كانت شفتاها متعبتان وعيناها ناعستان	أقسم كانت	79–78	تكرار كلي مع وحدة المرجع

9ـ خمر ونجوم:

موضع التكرار	المكرر	الصفحة	نوعه
صب يا ليل نخب جثتك السوداء في الكأس صب يا ليل	صب يا ليل.	83	تكرار كلي مع وحدة المرجع
ما أمرك خمرا ! ونديما لمفرد ما أملا !	خمرا– نديما	83	شبه تكرار
الغبيات أنجم فيك ينزفن الغبيات لودرين لما زحزحن مرساة فيك ماشلن رحلا	الغبيات زحزحن– شلن	84	تكرار كلي تكرار بالمرادف

10ـ ماذا تريد القصيدة؟:

موضع التكرار	المكرر	الصفحة	نوعه
كدت أعفي هذه القصيدة مني وأخلي سبيلها ثم أسلى فهي غيرى من أن يحوك لها ال شعر ثيابا، وأن تزفّ وتجلى وهي في عريّها أشفّ وأنقى من زفاف مزيّف وهي أحلى	أعفي– أخلي تزف– تجلى أشف– أنقى – أحلى	109	تكرار بالترادف
أتريدين أن أصوّر نجما من سماواته دنا فتدلى	دنا– تدلى	110	شبه تكرار
رمقتني قصيدتي في انكسار سال في الوجنتين دمعا وكحلا	دمعا– كحلا	111	شبه تكرار
وأرتني الذي أعد شيات يتقن الشعر صنعها، ليس إلا وأرتني الطاغي يخون بلادا وأرتني الطاغي يفجع أهلا	أرتني/ أرتني الطاغي	111	تكرار كلي مع وحدة المرجع

11ـ طاغوت القصيدة:

موضع التكرار	المكرر	الصفحة	نوعه
إلى السكر أشكو ما ألاقي من الصحو لأدني ما أنني وأبسط ما أطوي. وتنبو بجرمي أرضي بيتي وسقفه فآوي إلى الساقي إذا لات ما يؤوي وأقعد في ركن من الحان سادرا إلى أن تدور من نحوها نحوي. أباشرها بالراعش العذب من يدي فتقرأ في كفي تفاصيل ما أنوي.	أدني– أبسط الساقي– الحاني. يدي/ كفي أنئي– أطوي	113	تكرار بالمرادف
وتطوي همومي في طوايا خمارها فلله كم تستطيع حواء أن تحوى	تطوي / تحوي	114	شبه تكرار
وما ذاك عن ضيق القوافي وإنما يواري مديحي ما أكن من الهجو	يواري– أكن	116	تكرار بالمرادف
وفي لهذي الأرض شعر محضته على عكر الأيام ما استطعت من ضفو وفيّ لهذي الأرض أمسح تربها بجفن قريح لا يثوب إلى غفو وفي لهذي الأرض تنبت ثائرا وتطوي شهيدا بين أحشائها يثوي	وفي لهذي الأرض ثائرا– شهيدا	118 119	تكرار كلي مع وحدة المرجع تكرار جزئي
فما الأرض إن تمنع سوى العرض كله وحاشا لعرض أن يؤول إلى جزو	الأرض– العرض	120	شبه تكرار

ـ ديوان الشجرة وعشق آخر:

1ـ قصيدة الجنازة:

موضع التكرار	المكرر	الصفحة	نوعه
– للريح معجزة التولف في ثياب النار – للريح فصل تبعثر الأشياء – للريح ساحات المدينة	للريح	13–15–17	تكرار كلي مع اختلاف المرجع.
أنت لا تتذكرين واستحلتِ لوجية جسدية في حجم (كفتريا) **ولا تتذكرين** **يا انت لا تتدكرين؟ !** **أفرغت الدماء من الدماء** **وأنت لا تتذكرين**	أنت لا تتذكرين	17	تكرار كلي مع اختلاف المرجع.
تصرخ في دوريها، فلا يرد الصوت.. غير صدى مختنق وموت وموت وموت	تصرخ– صدى موت.		شبه تكرار تكرار كلي مع وحدة المرجع

2ــ قصيدة عبد الباسط الصوفي:

موضع التكرار	المكرر	نوعه	الصفحة
مطر في الداخل ضميني يا ذات الأعصان المغسولة بالضوء مطر في الداخل أعراس للحزن مطر في الداخل أبشر يا شجر الصفصاف	مطر في الداخل	33 34 35	تكرار كلي مع اختلاف المرجع

مطر في الداخل درويش يقرأ ورد السحر. مطر في الداخل ها.. وطني يسكن فيّ..			
إن عذابك كان غراما إن غرامك كان عذابا	عذابا –غراما	34	شبه تكرار
صوتي يجرح في رئة الريح فتنزف نهرا وضفاف.	يجرح – ينزف	34	تكرار بالمرادف
الآن أحاكم هذا الوطن الوالغ في أدين وجوه الأحجار السوداء أدين الوقت. أنتحر	أحاكم/ أدين/ أنتحر	36	شبه تكرار

3ـ قصائد للذهول:

موضع التكرار	المكرر	الصفحة	نوعه
أغنيتي الرحيل نحو امرأة تغسلني بصوتها الأبيض. نحو امرأة... أحبها فأنتمي إلى فصاحة التراب	نحو امرأة	39	تكرار كلي مع اختلاف المرجع.
الله.. يا مدينة غبية تحصد في مدارج الهوا	يا مدينة	39	تكرار كلي مع اختلاف المرجع

سنابل الرياح ما أبعد الصباح ما أبعد الصباح يا مدينة تمنحني من جدبها طيفَ صبيةٍ.	ما أبعد الصباح		تكرار كلي مع وحدة المرجع
– أجمل من قصائدي ولوع ضوء الشمس باليخضور – أجمل من قصائدي أناقة الأعشاب	أجمل من قصائدي	40	تكرار كلي مع اختلاف المرجع

4ـ التداعي:

موضع التكرار	المكرر	الصفحة	نوعه
أرى الأفق كالبحر والبحر مثل السماء،/ السماء عيون مخصبة بالبكا تسجن الشمس	البحر– السماء	47	تكرار كلي مع وحدة المرجع
أدفن ما بين كفيّ وجعي نهرا من الصور المرهقات فيستغرب الحور ! يسألني الحور: ماذا تركتِ لأحزان ليلتك القادمة؟	الحور	47	تكرار كلي مع وحدة المرجع

ما تركتَ؟ !	تركت	49	تكرار كلي
تركتُ ملامحه			
الساكنات بعينيّ، عينيهِ			
طفلين يحترقان			
تركتُ.. تركت هموم			
خطا العابرين على	الجسر – قنطرة تتقوس		تكرار بالمرادف
الجسر، والجسرِ..			
الجسرَ: قنطرة تتقوّس			
تمتد بين اغترابين للماء	اغترابين للماء–		شبه تكرار
اسمهما الضّفتان	الضفتان		

5ـ قصيدة زهرة الجفون:

موضع التكرار	المكرر	الصفحة	نوعه
قطرة..	قطرة – قطرة	53-54	تكرار كلي مع اختلاف
قطرة			المرجع
تمطرين وراء الجفون.			
قطرة			
قطرة.. يا دمي.			
تنتمين إلى العربات التي لست	المقاطع الثلاث كلها	53	تكرار كلي مع وحدة
أعرف عنها سوى أنها	مكررة		المرجع
حين تبعد .. تبعد.. تنهل		54	
قطرة			
قطرة		55	
في العيون			
سنسافر بالعربات التي لست		56	
أعرف عنها			

سوى أنها حين تبعد.. تبعد.. تنهل قطرة قطرة في العيون سوف أرحل بالعربات التي لست أعرف عنها سوى أنها. حين تبعد .. تبع.. تنهل قطرة قطرة في العيون	أسافر– أرحل		تكرار بالمرادف
نحن في موعد مع زهرة سوسن إنها زهرة للجنون.	زهرة سوسن زهرة للجنون	54	شبه تكرار

6ـ نزف إلى ف–خ :

موضع التكرار	المكرر	الصفحة	نوعه
وجهك هذا النازف، يأتي كل مساء وجهك هذا النازف قد لا يذكر شيئا.	وجهك هذا النازف	62	تكرار كلي مع اختلاف المرجع.
وجهك ينزف شعرا ودماء. حقا .. قد لا يذكر شيئا	ينزف شعرا ودماء قد لا يذكر شيئا.	63	تكرار كلي مع اختلاف المرجع.

7ــ قصيدة هواجس:

موضع التكرار	المكرر	الصفحة	نوعه

أعرف أنني قد أستيقظ ذات صباح. فأراني مطعونا أنزف. أعرف أني طفل قد أنسى صوتي ويدي.	أعرف أنني	66	تكرار كلي مع اختلاف المرجع.
أعرف أني حين الليل يجيئ أعطي قلبي لسنونوة وأغني: يا ريا ما أضمأني غيرك. أعرف أني حين يجيء الليل. أعطي قلبي لسنونوة، فأغني: يا جزر ... أنا المغترب	تكرر المقطع كاملا مرتين.	68-67	تكرار كلي مع اختلاف المرجع.

8ـ قصيدة الرأس والحجر:

موضع التكرار	المكرر	الصفحة	نوعه
أسندوا رأسها أسندوه إلى حجر في العراء أسندوا رأسها تنحن الريح من فوقه بحنان. أسندوا رأسها وابحثوا عن رداء من الطهر أبيض.	المقطع الأول	تكرر المقطع الأول مرتين. في بداية ونهاية القصيدة. أسندوا رأسها.	72-69 96-70	تكرار كلي مع وحدة المرجع تكرار كلي مع اختلاف المرجع

أسندوا رأسها: نحن نعرف أنّكم الذاهبون إلى غير عود أسندوا رأسها.. أسندوه إلى حجر في العراء		71	
ذاهب كل شيء إلى جدل. وأراني من أكثر الذاهبين إلى جدل جدلا وأراني أحاكمكم في دمي.	جدل– أراني	71	تكرار كلي مع وحدة المرجع
من أجل جيل جديد سيأتي دعوها ومن أجل أغنية لم تغن دعوها ومن أجل خبز وملح وماء	من أجل– دعوها	71	تكرار كلي مع اختلاف المرجع

9ـ قصيدة عن الحب والتراب:

موضع التكرار	المكرر	الصفحة	نوعه
يا امرأة يسكنني الصمت وحبك أعرف: مرايا من برق لا ترسم إلا وجهك يا امرأة يسكنني الصمت وحبك. أشعل بالنار ولاية نبضك. يا امرأة يسكنني الصمت وحبك.	يا امرأة يسكنني الصمت وحبك	75 76 77	تكرار كلي مع وحدة المرجع
وحدي المجنون بوقع خطا قدميك الحافيتين على العشب إني لبستني رائحة الأرض، وطعم العشب	خطا قدميك الحافيتين. رائحة الأرض طعم العشب	76-78	شبه تكرار
الحاضر في عينيك طقوسا زاهية لفصول عاشقة: فصل العش. فصل الريح. فصل المطر. فصل اللون.	فصول عاشقة فصل	76 77	تكرار كلي مع وحدة المرجع

10ـ قصيدة البشّار:

موضع التكرار	المكرر	الصفحة	نوعه
عميقا تنفست هذا الصباح. فوشوشني في البعيد المدى وأيقظني.. قال: عمت صباحا. عميقا تنفست: ونفض عن معطفي قطرات الندى. عميقا تنفست.. حبر الينابيع يرسم أزهار سوسن. يكركر ضحكة طفل صغير. يهرول من غرفة النوم نحو الغدير. عميقا تنفست	عميقا تنفست وشوشني– أيقضني حبر الينابيع يكرر – يهرول	87	تكرار كلي مع وحدة المرجع. تكرار بالمرادف. تكرار كلي مع وحدة المرجع. تكرار بالمرادف
عيناك أغنيتان من العشق والحتم تخترعان مكانا جديدا لوقت جديد. طليق السهول. طليق الاناس. طليق الطيور طليق الغصون. عيناك نافدتان على عالم ليس فيه سجون	عيناك أغنيان عيناك نافدتان جديدا طليق العشق والحتم	88–89	شبه تكرار. تكرار كلي مع وحدة المرجع. شبه تكرار.

11ـ قصيدة الشجرة:

موضع التكرار	المكرر	الصفحة	نوعه
سلام على شجرة واعدتني الندى. حنوة الظل في الهاجرة	شجرة/ حنوة الظل	95	تكرار بالمرادف
سلام إذا عدت محترق الوجه والراحتين ومنكسر القلب والذاكرة.	محترق الوجه منكسر القلب	95	تكرار جزئي.
سلام على شجرة ما عرفت.. وضيعت.. يا شجرة ما نسيت سلاما..	سلام شجرة عرفت– ضيعت– نسيت	95	تكرار كلي. شبه تكرار

12ـ قصيدة وفاء:

موضع التكرار	المكرر	الصفحة	نوعه
لي شجرة جف فيها النسغ واحترقت أغصانها في خريف شاحب اللهب. ولي فؤاد براه الحب مذ يبست أغصانها صار يهوى صحبة الحطب	جفّ فيها النسغ/ احترقت اللهب يبست أغصانها/ الحطب		تكرار بالمرادف تكرار جزئي

13ـ قصيدة سلاما :

موضع التكرار	المكرر	الصفحة	نوعه
سلام على القادمين حقولا بيادرها لا تلص.. مصانع لا تظلم	سلام	98	تكرار كلي.

الفقراء. سلام على وجه فيحاء حين يعود جميلا سلام على راحتيها: اتساعهما يأسر البحر	وجه فيحاء– راحتيها		تكرار جزئي.
لقد كرّسَتني جذور البلاد العميقة في الله أغنية النسغ والشمس حين انتشرت قصائد خضراء خضراء	النسغ/ الشمس خضراء	99	شبه تكرار
وصوت عميق... عميق إلى قاع قلبي ترامى تمزق من حجر في الطريق	عميق... عميق قاع قلبي ترامى – تمزق	99	تكرار بالمرادف

14ـ قصيدة حب:

موضع التكرار	المكرر	الصفحة	نوعه
ومتحد مع الزيتون متحد مع الزيت/ النزيف. ومتحد مع الزيتون.	متحد مع الزيتون متحد مع الزيت	100–101	تكرار كلي. تكرار جزئي.
لكل قصيدة أم وأطفال وفأس تعزق الأعصاب لكل قصيدة وجع يشرش في ضلوع الصخر يلبس ثوب أغنية ووجه كتاب لكل قصيدة قلب وشباك على الأحباب	لكل قصيدة	101	تكرار كلي مع اختلاف المرجع.

15ـ قصيدة حب:

موضع التكرار	المكرر	الصفحة	نوعه
يا أشجار الزيتون اتحدي. يا أشجار الزيتون انتحري يا أشجار الزيتون انصهري	يا أشجار الزيتون اتحدي. انتحري انصهري	102	تكرار كلي. شبه تكرار.
وأرسخ من أقوال الحكماء فالزيتون هو الزيتون والغرباء هم الغرباء	الزيتون الغرباء	103	تكرار كلّي مع وحدة المرجع.

دـ ديوان بالنار على جسد غيمة:

1ـ قصيدة الآتي :

موضع التكرار	المكرر	الصفحة	نوعه
وله معجزة لم تذكر في اللاهوت تتجاوز أحلام الأملاك، وأفراح الملكوت معجزة الإنسان الآتي يعرف كيف يحبّ يعرف كيف يموت	معجزة لم تذكر في اللاهوت معجزة الإنسان الآتي يعرف كيف	05	شبه تكرار تكرار كلي مع وحدة المرجع

آت لا يحمل(خارطة) للعالم مجهول الأهواء تولد في عينيه اللحظات وتولد معها الأشياء مطرود لا يحفل بالأسماء لا يعرف من أسرار الأرض سوى أحزان الفقراء.	لا يحمل خارطة – مجهول الأهواء/ آت /مطرود تولد الأهواء / الأشياء /الأسماء	06	تكرار جزئي. شبه تكرار تكرار كلي. شبه تكرار
هذا زمن الردة يا أنثى هذا العصر يختلج جنين موشوم بالردة..ممتلئ بالقهر هذا زمن الردة يا أنثى هذا العصر	اهذا زمن الردة يا أنثى هذا العصر	07	تكرار كلي مع وحدة المرجع
مدي جسد الرغبة– نحو السقطة– عبر أنين الغربة– جسرا لا يملك ذاكرة للأشياء	الرغبة/ السقطة/ الغربة	08	شبه تكرار

2ـ على حافة طريق متهدم:

موضع التكرار	المكرر	الصفحة	نوعه
إذن: مستحيل خروج الأوان من جسد	مستحيل– خروج– حلول– الفصل– النخل	11	شبه تكرار

الفصل. مستحيل حلول القوافل في حزن النخل			
كوني المدامة آن انفصاد الشرايين في ليلة القتل كوني... وكوني.... وكوني.	كوني	13	تكرار كلي مع اختلاف المرجع.
رسمتك في دفتر العشق. شكلا من التعب الحلو. شكلا من الموت	رسمتك/ شكلا رسمتك	15	تكرار جزئي. تكرار كلي مع اختلاف المرجع.
وإن المراسيم.. كل المراسيم للعشب يا غيمة ماطرة	المراسيم	16	تكرار كلي مع وحدة المرجع.

3ـ مشاهد من الموت الرائع:

موضع التكرار	المكرر	الصفحة	نوعه
لقد كان حزنا جميلا فلم أبك إلا لعينيك ذاك المساء. فأدركت سر ابتدائك في، وسر انتهائي لقد كان حزنا جميلا ودوى بقلب السكون	لقد كان حزنا جميلا	17 19	تكرار كلي مع اختلاف المرجع.

انفجار لقد كان حزنا جميلا وأخبرهم أن في الكون حزنا جميلا وأن القوافل تعبر بالعاشقين كل مساء		21 24	
فخفت صرخت: أمسكني.. سأهوي إلى اللا نهاية إما سقطت فما من قرار وحدقت : كل المرايا حواليَّ كانت سجونا. هويت اتركني	فخفت– صرخت هويت – سأهوي سقطت حدقت – هويت.	20	تكرار جزئي شبه تكرار
تشدينني نحو نهديك في رعشة دافئة. تشدينني نحو حلم على كوكب عشقته النفوس.	تشدينني نهديك / حلم	22 22	تكرار كلي شبه تكرار
سنفلت من ربعة القيد.. سوف نشق الحصار	سنفلت/ سوف نشق	23	شبه تكرار

4ـــ قصيدة تشكيلات للزمن:

موضع التكرار	المكرر	الصفحة	نوعه
والنبض في الفراغ سلك لين يميل.	يميل– ينحني– يدور	25	تكرار بالمرادف

ينحني يدور			
الوقت سيف قاطع في جسد المسافة.	الوقت ، سيف /قاطع	27	شبه تكرار
مدارها يحده السواد الريح ليست آخر الطقوس يا كومة الرماد	السواد/ الرماد	28	تكرار جزئي.

5ـ الخروج من صلاة الخوف:

موضع التكرار	المكرر	الصفحة	نوعه
مرير هو الصمت في زمن الاغتراب. مرير هو الصوت يسقط بين السيوف وبين الحراب فمنذا يغامر؟ من ذا يحل المعادلة القائلة	مرير هو الصمت/ مرير هو الصوت يغامر/ يحل المعادلة	36	شبه تكرار تكرار بالمرادف
الماء ! أين الماء؟. يا فيحاء.. يا فيحاء الماء ! أين الماء؟ يا فيحاء .. يا فيحاء.	تكرار المقطع كاملا	41/39	تكرار كلي مع وحدة المرجع.
أحاول أن أتذكر وجهك كان بريئا	بريئا/ جميلا	42	تكرار بالمرادف

وكان جميلا وكان..			

6ـ كتابات غير متسلسلة على هوامش مذكرات لبردى:

موضع التكرار	المكرر	الصفحة	نوعه
أناديك من هوة الذل: ردّ عليّ الصدى أتسمع صوتي أم أنك ما عدت تسمع يا بردى؟	أناديك – ردّ عليّ– أتسمع– تسمع	47	تكرار بالمرادف. تكرار كلي.
بردى مشيت بقربك أمس وكنت تثرثر تهذي.. تعربد.. ترتاد كل المقاهي تغازل كل نساء دمشق... وتضحك ضحكتك الأثرية .. تزعم أنك لا ترهب الفاتحين	تثرثر– تهذي – تعربد– ترتاد– تغازل– تضحك	48	شبه تكرار
ما يزال (الملك الضليل) يعاني من الأوجاع و (بنو أسد) ا قتسموا من بعد (الملك الضليل) (عنيزة)	الملك الضليل	51	تكرار كلي مع وحدة المرجع.

7ـ الإنفصام:

موضع التكرار	المكرر	الصفحة	نوعه
يا ذات العينين القاتلتين أطلي.. أتوحد	يا ذات العينين القاتلتين أطلي	66–69	تكرار كلي

ينهزم السيف. وتتبدل الأشياء.	أتوحد / ينهزم / تتبدل		شبه تكرار
هذا صوتي: يا كل جراح الأرض الخصبة هذا صوتي: سالكه كل دروب الردّة. هذا صوتي: في جسدي ألف مظاهرة	هذا صوتي.	62 66 67	تكرار كلي مع اختلاف المرجع
أنهار العالم سوف تصب ببحر واحد أحزان العالم سوف تصب بحزن واحد	أنهار/ أحزان العالم/ تصب	66	شبه تكرار تكرار كلي.
يحزنني هذا العرس الهمجي،وتقلقني الابواق	يحزنني/ تقلقني	67	شبه تكرار
عبثا.. هل يكسر جرح سيفا؟ !	هل يكسر جرح سيفا	68	تكرا كلي
يا ذات العينين الساحرتين، الرائعتين.. القاتلتين.	الساحرتين/ الرائعتين القاتلتين	70	تكرار بالمرادف دلالة وجوسا
قيل إنك متجلية لا يخفى وجهك عنا باسمك ينساق رعاع الليل. باسمك يتزايد عدد المحروسين وعدد الحراس.	متجلية / لا يخفى وجهك باسمك المحروسين/ الحراس		تكرار بالمرادف دلالة. تكرار كلي تكرار جزئي

8ـ الثورة:

موضع التكرار	المكرر	الصفحة	نوعه
وتعرف سرّ غنائي ، وسرّ بكائي الحقول وتعرف سرّ التوجد والحب.	سرا/ يعرف	72	تكرار كلي مع وحدة المرجع.
انتظرتك تحت السياط انتظرتك خلف العيون	انتظرتك تحت/ خلف	72	تكرار كلي شبه تكرار
لأنك من ألمي جئت حين أغنيك أبكي ويؤلمني منك هذا القصور. لأنك من ألمي جئت حين أغنيك أبكي فألقاك واعدة من جديد	ألمي/ يؤلمني حيث أغنيك أبكي	75-74 82	تكرار جزئي. تكرار كلي مع وحدة المرجع
كيف تنازل لحمك عن عضمه؟ فتهاوى.	تنازل- تهاوى	78	تكرار بالمرادف
أراك وأصرخ: أين الخيول الصوافن؟ أين الخيول الصوافن؟ يا من يربي المهور ليمسخها غنما للثغاء..	أين الخيول الصوافن	81	تكرار كلي مع وحدة المرجع

	الخيول / المهور		تكرار جزئي

من خلال ما سبق نلاحظ أن الدواوين الشعرية الأربع كانت ثرية وغنية بكل أنواع التكرار، ولعل ذلك يرجع إلى غرض الشاعر، وهدفه من قصائد التي تعددت مواضيعها وتنوعت وتراوحت بين الحديث عن الواقع العربي، وكذلك تمسكه وحبه الشديد لوطنه وأسفه لما آل إليه الواقع الذي نعيشه ، لذلك عمد الشاعر إلى التكرار في أحيان كثيرة و قصد التأكيد على بعض المعاني الذي تختلج صدره والتي يسعى إلى التركيز عليها، حيث نجد:

- تعدد التكرار وتنوعه بمعظم أشكاله، من تكرار كلي بوحدة المرجع أو باختلافه وإن كان النوع الأول هو الأكثر استعمالا وورودا من النوع الثاني- باختلاف المرجع – ولعل ذلك يعود إلى الوحدة العضوية والموضوعية (التي يتسم بها الشعر المعاصر).

ـ وظف الشاعر التكرار الجزئي، ولكنه بنسبة أقل من سابقيه، إذ وظف الشاعر هذا النوع من التكرار في أشكال وفئات مختلفة، فكان التكرار بين الأسماء والأفعال ، وكذا بين صيغتي الجمع والمفرد....، وهذا التنويع يعكس لنا مدى قدرة الشاعر على إيصال أفكاره.

– إن هذا التكرار الكلي مع وحدة المرجع يبدو فيه نوع من الوعي والقصد.

سواء تجسد في كلمة مفردة أو في جملة بأكملها مثل:

أ- **تكرار فعلي (فعل+ فاعل ضمير مستتر)**

1- لك إن تصعد نحو الله

أن تصعد في معراج أنفاسك.

2- احتمل ليلة يصحل الشرب صوت المعنيين احتمل مر عتبي

3- يعرف كيف يحب ويعرف كيف يموت

ب- تكرار اسمي: 1- كابد الليل عماه

كابد الزيتون في آونة العصر

كابد الوعر

2- وتقعد في أوج زينتها بانتظار الغزاة

غزاة، غزاة، غزاة

3- إن المراسيم

كل المراسيم للعشق يا غيمة ماطرة.

ج-تكرار البيت كاملا: ومن أمثلة الأبيات التالية:

1- لهم كل هذا الرماد،

2- كما لو أفقت على الوقت أزرق ظله غبش أسمر.

3- مطر في الداخل

4- أسندوا رأسها

أسندوه إلى حجر في العراء

-هل يكسر جرح سيفا

- هذا ولم يهمل الشاعر التكرار بالمرادف والعبارة المساوية لعبارة أخرى، وإن اعتمد عليه الشاعر بنسبة أكبر في ديوان ماء الياقوت سواء أكان تكرار بالمرادف دلالة وجرسا مثل: راسها / ناسها، أعفي / أخلي، أشف / أنقى/ أحلى...

أو تكرار بالمرادف دلالة لا غير مثل يلهو/ يمرح، أخاف/ أخشى،يغنين/ يضحكن....

أما في باقي الدواوين فقد كان الإعتماد عليه بنسبة أقل.

- أما النوع الأخير من أنواع التكرار ، فهو التكرار بالشبيه فقد كان الأقل ورودا، إذ تحقق على مستوى الشكل الصوتي والترتيب الصوتي بين الوحدات الصوتية سواء بين الأسماء أو الأفعال مثل: الأهواء / الأسماء، الصحو/ المحو/ ، الأرض/ العرض، تطوي/ تحوي.....، وحتى على مستوى الأبيات مثل: مدّي جسد الرغبة / عبر أنين الغربة.

- سنفلت من ربقة القيد/ سوف نشف الحصار.

ولذلك تحقق الاتساق بين الوحدات الصوتية في البيت الواحد، والذي بتحققه أدى إلى انسجام الأبيات وتماسكها وتلاحمها على المستوى الدلالي ، ولذلك نخلص إلى أن التكرار بأشكاله المختلفة كان من أهم الوسائل الاتساقية التي اعتمدها الشاعر كأداة فاعلة في توجيه المعاني المقصودة وتحقيقها، إضافة إلى إضفاء لمسة جماليّة وفنيّة أخّاذة على نصوصه من خلال(الجرس الموسيقي الملموس الذي زادها بهاء ظاهرا أبرز معانيها وصورها الخفيّة وزادها جلاء.

2.5- التضام أو المصاحبة المعجمية (collocation):

لقد ورد التضام في شعر "عبد القادر الحصني" في مواضع مختلفة، متقاربة ومتباعدة لذلك سنقتصر على بعض النماذج المختارة من كل ديوان، والتي تتضمن أشكال التضام المختلفة، وذلك من خلال الجدول التالي:

1-ديوان كأني أرى:

التضام	الصفحة	علاقاته(أشكاله)
النحل. الورد غزلانه- سفوحي	10	علاقة مكانية.
أوصافه في المرايا أسمائه في الصبايا.	10	علاقة اشتمال- فالأسماء تشتمل على الصفات.
لا أنت حين تفيق تفيق ولا أنت حين تنام تنام	11	علاقة تضاد (تضاد عكسي)
غربانك السود- النجوم الصغار- بيض الليالي.	11	علاقة مكانية. فكلها تتواجد في الليل.

تذكرت/ نسيت	12	علاقة تضاد (حاد)
وميض المنارة/ ساحل البحر السفن القادمات.	12	علاقة مكانية.
تغطي/ تبدي/ تظهر	12	علاقة تضاد (عكسي)
غلابين- تبغ عتيق- عطر شمبانيا	12	علاقة مكانية
باخرة تتحطم/ موج على خشب بحارة يغرقون	13	علاقة مكانية.
حفل عرس – جنازة ميت.	15	علاقة تضاد(حاد)
الملك- الحرملك- حاشية القصر	15-16	علاقة اشتمال
يتأخر / يدنو	16	علاقة تضاد(عكسي)
نهر المجرة- كواكب زرقاء- شرفات النجوم	16-17	علاقة اشتمال فالمجرة تشتمل على النجوم والكواكب.
تنام- تسهر	17	علاقة تضاد (عكسي)
تذكرت قلبي- قلبي تذكر	18	تضاد(عكسي)
الأرض- حجرا- زهرة	18	علاقة مكانية.

2- قصيدة ليست صورتها تلك:

التضام	الصفحة	علاقاته (أشكاله
الشيخ- الطفل	23	علاقة تضاد (عكسي)
لا ارفع عيني إليك- لكن ترفعني عيناي	23	علاقة تضاد (عكسي)
أوراق الأشجار – ماء الأنهار- الأزهار- الحقل. عطرا	24	علاقة مكانية
بساتين العاصي- الزعرور- توت العليق- حي الغوطة- الورد	25	علاقة مكانية
يبصر- يغمض عينيه- يسمع	27	علاقة تضاد عكسي.
الحوريات المسحورات- موسيقى الأمواج- أجراس الأبراج- إيقاعات المرجان الخالد في الأعماق.	28	علاقة مكانية.
الصمت الغامق- الصوت الصارخ	30	علاقة تضاد (عكسي)
أبناء الناس- الطفل	30	علاقة اشتمال فأبناء الناس تشتمل على أطفال

3- قصيدة من كتاب المرايا:

التضام	الصفحة	علاقاته (أشكاله)
الناس– النساء	33	علاقة الجزء بالكل.
مساء– تأخر– صبح مبكر حافة الليل– بوابة الفجر تلم الغسيل– تنشر	33	علاقة تضاد (عكسي)
قلبك– عينيك– خطوط يديك	35	علاقة الجزء بالجزء
أبطأ– أسرعت هناك– هنا	36	علاقة تضاد (عكسي)
دعوت الربيع إلى زهرة والفضاء إلى نجمة والكتاب إلى كلمة	39	علاقة الكل بالجزء
أمها– أبوها. غروب– شروق	41	علاقة تضاد (تضاد حاد)
سرحها – ضاقت تصحو– تغفل	43	علاقة تضاد (عكسي)

4–قصيدة حارس القفار:

التضاد	الصفحة	علاقاته (لأشكاله)
عصاه– الكوفية اللباد– المقلاع– القداحة الفتيل – المزود– المزمار	47	علاقة مكانية.

بنات آوى– الشواهين– معشر الإوز– الأفاعي– الرقط – الضواري	48	علاقة مكانية.
الشتاء– الوحل– الأمطار– ليلة باردة. سحابة – مهالك الشتاء.	48–49	علاقة اشتمال.
راعيا – قطيعا ترتعيه– أغنام. أبقار. شياه– كلب – حمار	49	علاقة مكانية.

5–قصيدة امض يا ذئب :

التضاد	الصفحة	علاقاته (أشكاله)
الحر– القر الزاد– الماء	53	علاقة تضاد (حاد)
الصحراء– الصعلوك– الذئب. الضواري	54	علاقة مكانية.
ذئب– ذؤيب	54	علاقة الجزء بالكل.

قصيدة سقف العالم:

التضاد	الصفحة	علاقاته(أشكاله)
الشاعر – فاه– يداه	57	علاقة الجزء بالكل.
بدم صدق بكوا: أين نجوم الليل؟ أين طيور الفجر؟ وأين قباب الروح؟	58	علاقة مقابلة.
الكتب الضخمة – اللوحات الفارهة.	60	علاقة مكانية.
اليابسة– الماء	60	علاقة تضاد (عكسي).

مأوى العجزة– الجدات الحزينات. النسوان العجفاوات	61	علاقة مكانية.
الورق – الصفحات – الخطب– الصور– الشعارات	62	علاقة اشتمال فالورق المتمثل في صفحات يشتمل الخطب والصور والشعارات.

6- قصيدة عبد الله وامة الله:

التضاد	الصفحة	علاقاته(أشكاله)
عبد الله– أمة الله	65	علاقة تضاد (حاد)
إن النفس لتحيا وتموت وتحيا	65	علاقة تضاد
الطفل – الأهل	66	علاقة الجزء بالكل.
غامت عينا ربّ البيت وغام سؤال في عينيه فمال الظلان على بعضهما بعضا..	67	علاقة اشتمال
لم ألحظ ما يشبه شكل اللمس ولم أسمع ما يمكن أن يتوهم بالهمس	67	تضاد عكسي (ألحظ– أسمع) اللمس/ الهمس)
الطفل– الأولاد	68	علاقة الجزء بالجزء.
المسكن– المأوى – الغرفة	68	علاقة اشتمال فالمسكن يشتمل على الغرفة.

النوم– اليقظة	69	تضاد كسي
آكل/ أشرب ، أسهر / أنام ، أحيا/ أموت	70	علاقة تضاد(تنافر)
الملائكة– الإنسان	72	علاقة تضاد (عكسي)
العينان/ الأجفان	73	علاقة الجزء بالجزء

7–قصيدة مرآة الجنون:

التضاد	الصفحة	علاقاته(أشكاله)
مسرّحة الأطيار/ قفص الشكل	79	تضاد عكسي.
علمي، جهلي الجدّ– الهزل	79	تضاد عكسي.
أزهار– النحل	80	علاقة مكانية.
حلفت لها بالحب لا مت قبلها وحلفتها ألا تموت به قبلي	80	علاقة مقابلة.

8–نوم موريس قبق:

التضاد	الصفحة	علاقاته(أشكاله)
أرتدي هاجسا يروح ، ويغدو هاجسا سائلا: ألم يأت موريس؟ مجيبا: موريس لم يأت بعد !	87	علاقة مقابلة.

9–قصيدة آيتان:

التضاد	الصفحة	علاقاته(أشكاله)

الليل– النهار	98	علاقة تضاد عكسي.
طفلا– أمه – ملاكها الصغير	98	علاقة الجزء بالكل.
آيتين– سورة الإنسان	98	علاقة الجزء بالكل.

قصيدة سيدة البشر الأولى:

التضاد	الصفحة	علاقاته(أشكاله)
لسيدتي الأرض ، أقدامها ، أشجارها، أحجارها، أحشائها ينابيع زرقاء، فيروزها أنفاسها، أضلاعها.	103	علاقة الجزء بالكل.
الشهداء، الشهيدين	103	علاقة الجزء بالكل.
صباح جديد، الغروب	103	علاقة تضاد (عكسي)
ثياب الحداد، خضراء ظافرة حرة	103	علاقة تضاد (عكسي)

قصيدة سلاما:

التضاد	الصفحة	علاقاته(أشكاله)
سلاما أنا طفلك الأشيب كبرت ولمّا أزل ألعب	108	علاقة مقابلة.

شاعر، رأسي، راحتي، أقرأ – أكتب– عمري	108	علاقة الجزء بالكل.

قصيدة الطفل الم

التضاد	الصفحة	علاقاته(أشكاله)
القلب، عينين، كفين، أنفاسك، جسدا	117	علاقة الجزء بالكل.
أو لا ابن لك، لابن أخ، لا ابن أخت،لابن جيران، ولا ابنا لأي أو ما كنت صغيرا لك أم وأب كالناس...	119	علاقة الجزء بالكل.
يدي، جناحي، يدي الأخرى	119	علاقة الجزء بالجزء
غيما ، نهرا ، شجرا ، الورق الأخضر ، الغصن الطري	120	علاقة مكانية.
هدبيه، الكف، جسم قليل– طفل منتظر	120	علاقة الجزء بالكل.

الطفل المنتظر:

التضاد	الصفحة	علاقاته(أشكاله)
أنت يا من تطلق النار أنت : هل تقرأ؟ هل تكتب، هل ترسم؟ هل تعزف، هل تشرب شايا؟ هل تلف الزيت والزعتر والخبز الطري؟	123	علاقة اشتمال.
موسيقى العصافير، أسراب الفراشات، فضاء قزحي	123	علاقة مكانية.
حرف ميم، حرف حاء، حرف ميم و مشدد، حرف دال.... كلها صارت محمد.	124	علاقة اشتمال.

رعشات الطفل، صوتي الندي، قميصي المدرسي، آخر نظرة.	125	علاقة الجزء بالجزء
سيغطيني بنور ورفيف من نشيد وسيحنو كالغمام وسيحلو مثل عيد	126	علاقة مقابلة.
الفضاء العربي، بر الشام، العراق، اليمن، عباب الأطلسي	127	علاقة اشتمال.
وجه أمي لن يراني جسدا في جسد الأرض ينام وجه أمي سيراني طائر البرق الجديد	126	علاقة مقابلة.

2- ديوان ماء الياقوت:

التضاد	الصفحة	علاقاته(أشكاله)
أنا مفرد مثل قلبي ولي زمن فيه كل الذين أحب ولي زمن ليس فيه سوايا.	21	علاقة مقابلة.
ألكني إلى الوعر: أنسامه الزرق أحجاره السود سوسنه.. بالسلام وخل البساتين غلّ الشتاء عصافيرها		علاقة مكانية، فالوعر ما يلي العاصي من غربي حمص.
هو الأمر أوسع من رغبتين وأضيق من رغبة لا تريد سواها.	24	علاقة مقابلة
فحمص انبهار المزاهر في وله الأذرع وحمص سجا الأعين النجل.	25 26	علاقة اشتمال، فحمص تشتمل على كل الصفات السابقة من

وحمص غداة يكل الكلام تفيء إلى صمتها المبدع.		انبهار للمزاهر وسجا للأعين..
بعد انغلاق الحواني على الخمر قبل انشقاق الأذان عن الفجر تخبرني أن همّي يزيد وتنقص واحدة من أضلعي	26	علاقة مقابلة
وهل تذكرون الأوائل : أوّل ليل أوّل برق أوّل رعب	27	علاقة اشتمال.

2- قصيدة ماء الياقوت:

التضاد	الصفحة	علاقاته(أشكاله)
هوّم زغب ملكي فوق محاربتها واستيقظ ماء خليج دهري فاض على أبهاء الملكوت	31	علاقة الجزء بالكل فالزغب الملكي والخليج الدهري يتعلقان بالمرأة كجزء منها وهما كناية عن النشوة.
ورأيت خيالي قمرا يتقطر في أنبيق الليل يشرِّق من " بستان الديوان" إلى " حي الشرفة" يعبر باب " كنيسة سيدة الزّنّار"	32	علاقة مكانية، " فبستان الديوان" و " الشرفة" حيان في حمص، كان بيت ديك الجن يقع على مقربة من الطريق الواصل بينهما.
أقبل بالجسد المترنح رئماها الفضيان، وأدبر كوكبها الدري	33	علاقة مقابلة.

3- قصيدة يمامة الفرق:

التضاد	الصفحة	علاقاته(أشكاله)
يا صديقي يا عميق الجرح والعينين. يا مشتعل الحيرة عمرك. قدّس الله وندّى في دجى الليل على الوحشة سرّك.	38	علاقة الجزء بالكل.
فكان الجدل الفاتن: اطعم لقمة الزقوم في الجنة واشرب سلسبيلا في الجحيم	39	علاقة تنافر.
نقل في قمم الثلج القصيا...ت انهيارات مع لوديان في سوق الغزالات الرقيقات.	41-40	علاقة مكانية

4ـــ قصيدة ظل من نار لسفر جلة الليل:

التضاد	الصفحة	علاقاته(أشكاله)
أنت ما أعمق الجرح بيني وبينك ! ما أعمق الحب بيني وبينك يا سيدي !	43	علاقة تضاد عكسي.
لو ضاق غير الفضاء لأطلقت روحي ندّابة في العراء.	43	علاقة مقابلة.
فأهدت إليه الأزاهير حمراء	44	علاقة مكانية.

بيضاء من حقلها والفراشات زرقاء .. زرقاء		
منقوشة في الإرهاب على صدره الغضّ والكتفين	44	علاقة الجزء بالجزء فالصدر والكتفين كلاهما جزء من الجسم.
ستضمأ وما من يبلل فاك. وتعرى، وما من قميص سواي. وتلقي بوجهك في راحتيك	43	فاك ، وجهك ، راحتيك، علاقة الجزء بالجزء

5ــ قصيدة دعاء:

التضاد	الصفحة	علاقاته(أشكاله)
رباه كرمى للربيع. كرمى السواقي رباه كرمى الشمس كرمى شجيرات نزفن زهورهن على يديك	47	علاقة اشتمال. ففصل الربيع يشتمل على السواقي والشمس والأشجار المزهرة المورقة
هذي الغوطة الغناء من تصخا بهم أمواج موسيقا حواشيها عبير طفروا على المرج البديع	48	علاقة مكانية.

6ــ قصيدة النديم:

التضاد	الصفحة	علاقاته(أشكاله)
نديمك يشربها كي يراك ويشربها خشية من سواك. ويشربها ذاهلا	52	علاقة اشتمال.

أذوّب سكّر صبري في مرّ قول الوشاة	54	علاقة تنافر.
يقولون نام حبيبك حتى لعلّ حبيبك مات. أقول حبيبي مازال يسهر	54	علاقة مقابلة.
وسافر إلى امرأة من صبا الزيزفون – تسحب أهداب ثوب الزفاف – معصمها ساعة للبنفسج – عصفورها الذهبي اشتياق إلى راحتيك	55	علاقة الجزء بالكل.

7ـ قصيدة لها كل هذا الغناء:

التضاد	الصفحة	علاقاته(أشكاله)
ذؤاباتها نحو" أرواد" شوق أناملها الشاردات إلى " جبل الشيخ" زرقة أنهارها في البوادي فهذي البلاد بلادي	57	علاقة مكانية ف" أرواد" و" جبل الشيخ" هي أماكن في سوريا.
بلادي التي ينهد الله من قلبها يانعا في الصباح وينهد في قلبها متعبا في المساء	57	علاقة مقابلة.
لها أنها استيقظت باكرا، فاستحمت بقطر الندى وتحلّت بأحلى الآلي وصبّت قليلا من الشمس في صبوات العناقيد	58	علاقة اشتمال، إذ الاستيقاظ الباكر والاستحمام بقطر الندى والتحلي بأحلى اللآلي تدخل كلها ضمن الزينة للفرح.

وتطفو على سكرتي صحوة تباركني مفردا وتغادي وتتركني في العراء أفتش عن حجر كي أريح فؤادي	62	علاقة مقابلة.

8ــ إلى علي ا

التضاد	الصفحة	علاقاته(أشكاله)
لشعره معراجه السامق في الفوق. وانسيابه الفاتن في المباين. وانهدامه الخلاق في الشقوق	65	علاقة مقابلة
فعم مساء أيها الشعر الذي يبقى، وترحل السّنون	67	علاقة تضاد(عكسي)
فصادقا فرحت حينما فرحت وصادقا بكيت حينما بكيت	69	علاقة مقابلة.
وأننا سوف نرى بعد غد ما شاهد الشاعر قبل أمس	69	علاقة تضاد عكسي. (بعد غد، قبل أمس)

9ــ قصيدة وردة سوزان البيضاء:

التضاد	الصفحة	علاقاته(أشكاله)
كيف إذا شاهدت نساء، يعبرن بأطباق القش الملأى بالعنب الذهبي، وهن يغنين ويضحكن ويغمزن – تعال إلى العرس، سنعصر خمرا في الوادي.	73	علاقة اشتمال، فالعرس يشتمل على مظاهر الفرح من ضحك وغناء وعصر للخمر.
تفتح عطش شفاهي، واضطربت قطعة خشب يابسة في صدري كانت في أيام الريّ على شكل القلب. – شدّت قدميّ وراء النسوة أحداق عسل	73	علاقة الجزء بالكل. (شفاهي، صدري القلب ، قدميّ)

يتعرّين ويهبطن إلى قاع النهر، ويخرجن غزالات شقرا، ثم يعدن ويهبطن، فيخرجن صبايا من قلب الماء.	74	علاقة مقابلة.
خد هذا الدن الفارغ ... هات الملآن		علاقة تضاد عكسي
فهناك في المعبد أعمدة قاسية، وأنا لم أعتد أن أترنح إلى بين الأعمدة اللينة.		علاقة تضاد عكسي (قاسية– لينة)

10ـــ قصيدة طاغوت القصيدة:

التضاد	الصفحة	علاقاته(أشكاله)
إلى السّكر أشكو ما ألاقي من الصحو	113	علاقة تضاد حاد (السكر– الصحو)
أباشرها بالرّاعش العذب من يدي فتقرأ في كفي تفاصيل ما أنوي ويركض أطفال جميلون في دمي فتحسبني خلوا وما أنا بالخلو	113	علاقة الجزء بالكل. (يدي– كفي– دمي)
وأعلم علم المجتوي شطر نفسه بأن حال من يهوى كحال الذي يهوي	115	علاقة مقابلة.
(القول السّديد– اللّغو)– (المديح– الهجو)	116	علاقة تضاد حاد.
وفيٌّ لهذي الأرض تنبت ثائرا وتطوي شهيدا بين أحشائها يثوي	119	علاقة مقابلة.
أقول وفي صدري من الحب نبعة تفيض وفي صدري من الجمر ما يكوي	120	علاقة مقابلة.

ج ـ ديوان الشجرة وعشق آخر:

1ـ الجنازة:

التضام	الصفحة	علاقاته(أشكاله)
أشهد في تحوّلك الجديد ((قيامتي الصغرى)) وأسقط في محيط الماء قوقعة، وأخرج في غياباتي صدى الأمواج	14	علاقة مكانية.
أقول كان لي فم طفل . وكانت لي يد بيضاء	14	علاقة الجزء بالكل.
احتجاجا باهتا للشمس ضد البحر عرى الشاطئ الرملي أعماق المياه فصرت أحلم بالجفاف	15	علاقة مكانية.
يا أيتها المدينة التي تعرت، فنضّت سماءها من قبل أن تعرف كيف ترتدي ترابها وماءها	15	علاقة الجزء بالكل.
في الطفولة كانت الأشياء أحلى كان صوتي عشبة برية ويداي عاشقتين من ماء وضوء.	16	علاقة الجزء بالكل.
أرى صديقي جثّة تدمنها الخمر.. رصيدا مفزعا قوامه الإحباط.. والإعياء.	18	علاقة اشتمال.

2-قصيدة ابن الفارض:

التضام	الصفحة	علاقاته(أشكاله)
وحينما رحلت. سكرت ، فصحوت.	21	تضاد عكسي.
اخترت سافي الرمل. حرقة الصحاري موطنا. أقول آه لم تكن فيحاء حين جئتها (دمشق)	24	علاقة مكانية.
داريت أني مولع ببلدة تشرق فيها الشمس من جهاتها الأربع.. تمّحي الظلال. يصير فيها جسدي كبؤرة للحرق تخرج من رمادها هوادج الغيوم	24	علاقة اشتمال، فالبلدة التي يتغنى بها الشاعر تشتمل على كل ما يلي ذكرها.
أنا الذي رأيت قلبي قمرا من فضّة عطشانة. يشقّ صدر غيمة نديّة.	25	علاقة مكانية.

3-عبد السلام عيون السود:

التضام	الصفحة	علاقاته(أشكاله)
كلما حاول أن يعانق السماء تطرده من نفسه البيضاء لعنة جديدة.	37	علاقة مقابلة.
ها أنذا دفنت أغنياتي الخضراء في جحيم صدري	38	علاقة الجزء بالجزء (صدري- دمي)

والتجأت– يا غباء الخبز– يا إلى دمي.		
ما أبطأ الليل يذر الوقت مثل قطع الزجاج في العيون مثل الملح في الجراح.	38	علاقة مقابلة.

4– **التداعي:**

التضام	الصفحة	علاقاته(أشكاله)
أرى الأفق كالبحر والبحر كالسماء السماء عيون مخصبة بالبكا تسجن الشمس. والشوق موج.. غمام يسح/	47	علاقة مكانية.
تركت هموم خطا العابرين على الجسر، والجسر.. الجسر قنطرة تتقوس، تمتد بين اغترابين للماء اسمهما الضفتان ويرمي بأشلائه في السهول	48–47	علاقة اشتمال

5– **القوم البور:**

التضام	الصفحة	علاقاته(أشكاله)
ها.. البحيرات تبدل قيعانها، ثم تغزو المياه الثياب الخفيفة للأرض، – ماذا تبقى؟	60	علاقة مكانية.

إنّها السّجدة الأبدية للرمل في حضرة الشمس		
الآن: يابس رحم الغيث يابسات شفاه الغيوم وتنتظر الظل وقت الغبش يسكب الأفق عينيه سبيل زجاج مهشّم	60	علاقة اشتمال
الآن: تتساوى النبوءات للماء والنار في معجم البرق وعد مع الرعد	61	علاقة اشتمال

6- صحو (أبيات على قبر أبي):

التضام	الصفحة	علافاته(أشكاله)
ما الذي أفقد نبضي وقعه في شراييني؟ الدم الصعب القياد أم كريات دمي مضربة عن تلقي لحظة لا تستعاد	64	علاقة الجزء بالجزء.

7- هواجس:

التضام	الصفحة	علافاته(أشكاله)
أعرف أني قد استيقظ ذات صباح فأراني مطعونا أنزف	66	تضاد حاد

ودمي حولي بركة نار باردة، فرّت من قلبي		
فأحفر أغنيتي بالسكين على أشرعتي في عرض البحر وأفيق لألقاني بحارا دون شراع	66	علاقة مكانية

8- الرأس والحجر:

التضام	الصفحة	علافاته(أشكاله)
المراكب في الشط تلبس قيدا من الماء. والماء يلبس قيدا من الرمل والرمل يبغي التحرر من نفسه حبة حبة	70	علاقة مكانية. المراكب/الشط /الماء/الرمل/
نحن نعرف أنكم الذاهبون إلى غير عود وأن دماءكم الآن تركض مرعوبة في المواسير، ثم تنام وراء الصنابير.	71	علاقة متقابلة.
دعوا وجهها حلما يعشق القادمون رؤاه فمن أجل جيل جديد سيأتي دعوها ومن أجل أغنية لم تغن دعوها	72	علاقة اشتمال.

9-عن الحب والتراب:

التضام	الصفحة	علاقاته(أشكاله)
تأتي الأشواق على فرس تتحرش بالسحب المركومة. في أجبال البرد فيشتعل الودق المتخلل في ظلمات الريح ويهطل أقمارا زخات نيازك تشكيلات رائعة للضوء.. مرايا من برق لا ترسم إلى وجهك	76	علاقة مكانية.
الحاضر في عينيك طقوسا زاهية لفصول عاشقة: فصل القش وفصل الريح وفصل المطر وفصل اللون	77	علاقة اشتمال.
يا ريا شردني وجهك/ عيناك المتعبتان وعصفور محترق في صدري.	77	علاقة الجزء بالجزء.
ونسافر في عطش الأصداف المنسية في الصحراء معبأة بالقهر وحين صحونا كنا مجنونين حبيبين يجران إلى الصحراء البحر	78	علاقة تنافر.

10ـ تشكيل عشقي:

التضام	الصفحة	علاقاته(أشكاله)
هيا ..اسرحي يا غيمة خلعت ثياب حبيبي وتنهّدت لبست هواجسها المطيرة	79	علاقة مقابلة.
يا امرأة تغلغل في مفاصلها جنون العشق تحرقني شظاياك المضيئة أطفئي وهج الخليج برغوة الموج اهدئي لو لحظة للبوح.	80	علاقة مقابلة.

11ـ (.....):

التضام	الصفحة	علاقاته(أشكاله)
غريبان وجهي ووجهك هذا المساء. حزينان شمسان متعبتان وتبتسمان على شرفة الانطفاء	81	علاقة تضاد عكسي
انهدّ مهري حزينا يضاجع ذعر الكوابيس تأكل من جسمه صور العاهرات. لذا أعلنت: العشق في الشرق حيث المرايا نهور من الصور الطاهرات. حيث التراب المبلل بالماء يرعش بالروح ينبت سوسنه جدرها في السماء.	82 83	علاقة مقابلة

12ـ البشار:

التضام	الصفحة	علاقاته(أشكاله)
عميقا تنفّست هذا الصباح فوشوشني في البعيد المدى. و أيقضني قال: عمت صباحا. ونفض عن معطفي قطرات الندى.	87	علاقة مكانية.
شلال عطر ثري تسلسل في شعرك الحبقي سواقي عصافير – أقاحي– قصائد حب وقوس قزح	88	علاقة اشتمال.
تخترعان مكانا جديدا لوقت جديد طليق السهول طليق الأناس طليق الطيوّر طليق الغصون	89	علاقة اشتمال

13ـ قصيدة حب:

التضام	الصفخة	علاقاته(أشكاله)
ومتحد مع الزيتون متحد مع الزيت	100	علاقة اشتمال.
وعمري: عمر مجزرة. وألف رصاصة في الرأس	100	علاقة الجزء بالجزء.

طعنة خنجر في الظهر		
لكل قصيدة أم وأطفال وفأس تعزق الأعصاب لكل قصيدة وجع يشرش في ضلوع الصخر لكل قصيدة قلب	101	علاقة اشتمال.

د ــ ديوان بالنار على جسد غيمة:

1-قصيدة الآتي :

التضام	الصفحة	علاقاته(أشكاله)
معجزة الانسان الآتي: يعرف كيف يحب ويعرف كيف يموت	05	تضاد عكسي لأن الحب يحمل كل دلالات الحياة والفرح.
مرّي بيديك على الجرح النازف ضوءا ما بين اللون الأبيض واللون الاسود عند الفجر	07	تضاد عكسي الأبيض- الأسود

1-قصيدة على حافة طريق متهم:

التضام	الصفحة	علاقاته(أشكاله)
مسكونة بالحرائق والمطر الساحلي. انزفي في دفئ خلاياي أنت	09	تضاد عكسي.
تسكنين بالقلب !	11	علاقة الجزء بالجزء.

تشتاقك العين تخرجين من القلب لا أشتهي أن أراك.		
وأنده إن غبت يا حاصرة.	16	تضاد عكسي.

3-قصيدة مشاهد من الموت الرائع:

التضاد	الصفحة	علاقاته(أشكاله)
لقد كان حزنا جميلا	17	تضاد عكسي إذ يستحيل أن يكون الحزن جميلا.
فأدركت سرا ابتدائك في وسرّ انتهائي.	19	تضاد عكسي
كل المدارات كانت تراهق في لحظة الاحتضار.	20	تضاد عكسي إذ كيف تكون المراهقة في لحظة الاحتضار.
وساد سكون عميق. ودوّى بقلب السّكون انفجار لقد كان حزنا جميلا.	21	علاقة مقابلة.
رأيتك في فرحة الخوف حين الفصول استحالت خريفا تشد بيني نحو نهديك في رعشة	22	علاقة مقابلة.

دافئة.		
أعلِّمهم من طقوس العبادة حبّك، والانتحار وأخبرهم أن في الكون حزنا جميلا وأن القوافل تعبر بالعاشقين.. بكل مساء	24	علاقة اشتمال. فكل الصورة السابقة تشتمل طقوس العبادة

4 ــ قصيدة تشكيلات للزمن:

التضام	الصفحة	علاقاته(أشكاله)
يدبّ في الأعصاب فصل الموت والحريق. يمدّ خيطا واهن الخطا مقوّس الظهر إلى الشعور والنبض في الفراغ سلك لين يميل.	25	علاقة الجزء بالجزء(الأعصاب، الخطا، الظهر، الشعور،النبض)

5- قصيدة عبد الباسط الصوفي:

التضام	الصفحة	علاقاته(أشكاله)
أعراس للحزن وغربة		تضاد عكسي.
طفل يتعرّى كي يفهم لغة الشمس. ويركض.. يركض.. يغمض عينيه إذا فاجأه الفرح ليحميَ قلبه.	30	علاقة الجزء بالكل(طفل- عينيه- قلبه)

إن عذابك كان غراما إن غرامك كان عذابا	31	علاقة مقابلة.
صوتي يجرح رئة الريح فتنزف نهرا وصفاف وشرايين الغيم تهرول. تمتد تضيق. تعرش في ذاكرة تفرش للغيم سماء.	32	علاقة الجزء بالجزء (رئة– شرايين– ذاكرة) تضاد عكسي –تمتد– تضيق
صعدت– هويت	33	تضاد عكسي.
اكتشف بأني أنحت تمثالا حجريا للماء	33	علاقة تنافر.

6– الخروج من صلاة الخوف :

التضام	الصفحة	علاقاته(أشكاله)
وحين يراود حلم التعرّي الجلود التي تفضح الكيَّ والنار.. تفضح أوسمة المرحلة.	36	علاقة اشتمال. فالجلود تشتمل على الكي والنار وأوسمة المرحلة.
وحده الجوع يقدر أن ينصب القامة الضاوية. وحده يتقن الرقص في حضرة الخوف. يرسم الصور الآتية.	38	علاقة تضاد عكسي.

فقد يبدأ الحب منك وقد انتهى فيك	40	تضاد حاد.
غدا قد تلوحين في الأفق زيتونة زينتها لا يضيئ وأعراقها ناشفة.		علاقة اشتمال.

7- كتابات غير متسلسلة على هوامش مذكرات لبردي:

التضام	الصفحة	علاقاته(أشكاله)
من مائك تجري أرصدة في كل (بنوك) العالم. وأنا حلقي ناشف إني أسمع أشياء تتساقط في الداخل إني أهوي وأنا واقف	50	علاقة مقابلة.
ما دام الراكض منا نحو الشرق سيلاقي في اللحظات الحاسمة الراكض نحو الغرب.	52	تضاد عكسي.
وعبر امتداد الفراق التقينا. فكيف يقولون عني وعنك بأنا انتهينا.	54	تضاد عكسي.

أسرُّ إليك بأني أعاني من الحب والغربة القاتلة	58	تضاد حاد.
وفي داخلي واحد بعد ما زال حين تنام العيون يفيق. فينشر فيَّ ظنونه	58	تضاد عكسي.
أقر بأني أضعت ملامح وجهي حينًا من الدهر لكنّها كانت الدرب تؤدي إلى الليل بالسالكين وتقتصر دون النهار	61-60	علاقة مقابلة

8- الانفصام :

التضام	الصفحة	علاقاته(أشكاله)
يا كلَّ جراح الأرض الخصبة جئت لأوقد فيك النار. لا معنى لمواسمك الخيِّرة، ولا للمطر الهاطل فوقك معنى كوني مجدبة كوني عاقر	63	علاقة مقابلة.
في أحسن أحوالي: أكفر بالربان وبالأشرعة	64	علاقة تنافر.

وبالأنواء.		
وقيل أنك متجلية، لا يخفى وجهك عنا باسمك: ينساق رعاع الليل. وتقرع آلاف الأجراس	70	علاقة مقابلة.

9- الثورة:

التضام	الصفحة	علاقاته(أشكاله)
لأنّك من ألمي جئت حين أغنّيك أبكي وتعرف سرّ غنائي، وسرّ بكائي الحقول. ويعرف سرّ التوجّد، والحب، من هدَّه الانتظار ، وكانت لياليه عبر الحنين تطول.	72	علاقة مقابلة.
لماذا استمر الشتات؟ وأنت هنا... وهناك وفي كل قطر لديك ذراع طويلة.	76	علاقة مقابلة.

10-للقادمين من الخرائب:

التضام	الصفحة	علاقاته(أشكاله)
دمي لا يهرب من جسدي كيف أنزف عبر جراحكم الزائفة؟ لي حدود.... شرايين مقطوعة.	83	علاقة الجزء بالكل(جسدي- دمي- شرايين- جبهة)

(جبهة) راعفة.		
مميتة قبلة بين ثغرين. بينهما عُبوةٌ ناسفة	86	علاقة مقابلة.

نوع التضام / الديوان	علاقة تضاد عكسي	علاقة تضاد حاد	علاقة تنافر	علاقة اشتمال	علاقة مكانية	علاقة جزء بالكل	علاقة جزء بالجزء	علاقة مقابلة
كأني أرى	19	05	02	09	14	12	05	06
ماء الياقوت	05	02	02	06	06	06	02	14
الشجرة و عشق آخر	01	01	01	07	08	03	04	06
بالنّار على جسد غيمة	12	02	02	04	00	02	03	10
المجموع	37	10	07	26	28	23	14	36
النسب المؤوية%	20.44	5.52	3.86	14.36	15.46	12.70	7.73	19.88

من خلال ما سبق نخلص إلى النتائج التالية:

ـ كان التضام حاضرا وبقوة في شعر" الحصني" وذلك في أغلب قصائد الدواوين الأربعة.

ـ تنوع التضام وتعدّد ؛إن على مستوى البيت الواحد أو المقطع الشعري أو القصيدة ككل.

ـ وظّف الشاعر التضاد العكسي بنسبة أكبر من بقية الأنواع(20.44 %) ، وكان حاضرا بقوة خاصة في ديوان" كأني أرى" سواء على مستوى الأسماء أو الأفعال مثل:

أ / **تضاد فعلي**، مثل :

تذكرت/نسيت/ ،تغطي/ تبدي، يبصر/ يغمض عينيه....

ب / تضاد إسمي، مثل:

اليابسة/ الماء، النوم /اليقضة ، الليل/ النهار ...

كما كان له حضور بارز في ديوان" بالنار على جسد غيمة "وبنفس التّنوع، حيث نجد:

أ / تضاد فعلي، مثل : صعدت/ هويت، تنام/ يفيق، إلتقينا/ إنتهينا

ب / تضاد إسمي، مثل : الأبيض/ الأسود، الأعراس/ الحزن، الشرق/ الغرب.

- إن هذا التنوع في توظيف التّضاد بشتى أنواعه أضفى دلالات وإيحاءات خاصة ناتجة عن تأثيراتها اللغوية في ذات المتلقي إضافة إلى إبراز تجربة الشاعر الانفعالية التي اتّخذت من المتضادات أداة للبوح عن الحالة الشعورية الانفعالية ، خاصة فيما تعلق بالواقع العربي المأزوم بخاصة (القضية الفلسطينية) أو وطنه سوريا ... حيث أفاض في وصف فلسطين طلبا لجذب انتباه المتلقي العربي إلى قضيته الأساسية [1]، وبالتالي حقّقت نصيّة الخطاب الشعري لدى" الحصني "، ولذلك كان للتضام عن طريق العلاقات المكانية نسبة معتبرة جدا، حيث احتل المرتبة الثالثة بنسبة 15.46%

وأول الأمكنة التي تحتل مكانة كبيرة ومقدّسة بقلب الشاعر هي وطنه سوريا وحمص بشكل خاص باعتبارها مسقط رأس الشاعر، التي شهدت بيوتها وحاراتها وبساتينها مولده وطفولته، وكذلك حديثه عن فلسطين والعراق واليمن، فكان أسلوبه متميّزا هادفا ومسؤولاً، كما اعتمد الشاعر على العنصر الثقافي اعتمادا كبيرا ، إذ أطلّ على التراث بمعناه الشامل الواسع ، انطلاقا من الأساطير المختلفة ووصولا إلى القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف، كل هذا يفرض عليه أن يوظّف أسماء أماكن وأحداث تتناسب مع طبيعة الموقف الشعري الذي يهدف إلى إماطة اللثام عن الواقع العربي المرير.

---

[1] ينظر: بلقاسم دفه، التركيب اللغوي من منظور اللسانيات التداولية، ديوان "كأني أرى: للشاعر عبد القادر الحصني أنموذجا، مجلة مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة بسكرة، ع:5، مارس 2009، ص: 16.

الفصل الثالث

الانسجام النصي في شعر

عبد القادر الحصني

سنحاول من خلال هذا الفصل تطبيق المفاهيم المتعلقة بالانسجام وإسقاطها على شعر "عبد القادر الحصني" بغية معرفة مدى إسهام آليات الانسجام في تحقيق الترابط الدلالي لفهم دلالاته و سبر أغواره.

أولا – السّيـــــــــــــــاق:

إن إقرارنا بمصطلح "السياق" معناه إيماننا القطعي بأن الشعر فعل تواصلي يستدعي حضور شروط متعدّدة تصاحب الفعل البشري، ذات وظيفة تداولية تمكّن القارئ من محاصرة المعنى، ليعيد بناءه من جديد، وهو يمارس فعل القراءة (l'acte de l'ecture) خاصّة في اللحظة التي يبدأ فيها النص يحدث وقعًا جماليًا خاصًا، وأثرًا يُبنى مع القراءة ، التي تفتح بدورها الطريق أمام القارئ لإضاءة عتماته[1].

ويمثّل السّياق اللغوي أوّل شقي النظرية السّياقية (contextuel theory) أمّا شقّها الآخر فهو السّياق غير اللغوي، كما حدّد ذلك اللغوي الانجليزي ومؤسس هذا الاتجاه "جون فيرث" (John Firth) وذهب إلى أن هذه النظرية تتبني على أمرين:

1- السياق اللغوي: أو تحليل النص وفق مستوياته اللغوية والإفادة من القرائن المقالية المتوفّرة.

2- السياق الحالي :أو المقامي أو سياق الموقف.

إنّ ما يعنينا هنا هو السّياق الخارجي (المقام) ، وإن كنّا نراهن على السياق بكل مستوياته وشروطه الدلالية والتداولية في فهمنا للشعر، سواء أ كان السياق لغويا داخليا أو مقاميا خارجيا، ولذلك نجد أن السياق لدى "براون ويول" (Brown et Yule) يلعب دورا فعّالا في فهم وتفسير النص/ الخطاب، فهو يتشكّل لديهما من المتكلم والمستمع والزمان والمكان[2]، إذ بمجرد التلفظ تتبادر إلى الذهن مجموعة من التساؤلات التي تسهم

---

[1] ينظر: علي آيت أوشان، السياق والنص الشعري من البنية إلى القراءة، دار الثقافة، مؤسسة النشر والتوزيع، الدار البيضاء، ص: 136.

[2] ينظر: محمد خطابي، لسانيات النص ، ص: 52.

في إبراز المعنى الصحيح الكامن وراءها، هذه التساؤلات تتمحور كلها حول المتكلم والملتقي والزمان الذي يحكم النص والمكان الذي يؤطّر، والأطراف المشاركة....، وبناء عليه فإننا نستحضر في تعاملنا مع النص الشعري:

المتكلم: الشاعر عبد القادر الحصني.

الملتقي: القارئ أو جمهور القراء.

زمن النص: – كأني أرى 2006

– ماء الياقوت 2008

– الشجرة وعشق آخر 1980.

– بالنار على جسد غيمة 1976

المكان المؤطر :

– ديوان كأني أرى : دمشق.

– ماء الياقوت دمشق.

– الشجرة وعشق آخر دمشق.

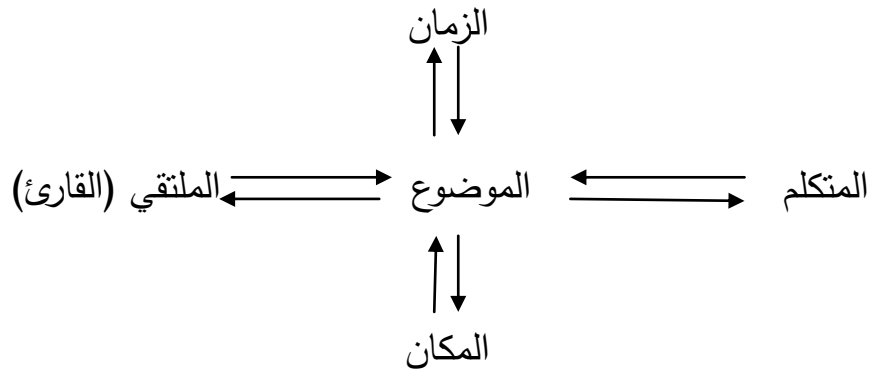
– بالنار على جسد غيمة دمشق.

الوساطة: دواوين مطبوعة.

الموضوع: شعر

إنّ هذه المؤشرات السياقية كفيلة بخلق نوعٍ من التفاعل بين النص وقارئه، وهي بمثابة ذخيرة يمكن أن تتضمن سبل فهمه وتأويله، وقد وضع بعضها قصديا، ونمثّل لتفاعلها بهذا الشكل :[1]

[1] علي آيت أوشان، السياق والنص الشعري – من البنية إلى القراءة ، مطبعة النجاح الجديدة ، الدار البيضاء، 2000، ص: 139.



تجدر الإشارة إلى أن الفصل بين العناصر السابقة هو فصل إجرائي يستدعيه البحث ، وإلّا فالعناصر – مجتمعة– تشكّل حلقة متكاملة متلاحمة ، كل منها يقوم بدوره السّياقي، فالحديث عن المتكلم مثلا يتواءم أحيانا، ويتقاطع مع عنصر آخر هو: المخاطب وهكذا...

1ـ المتكلم:

يعدّ المتكلم عنصرًا أساسيًا لدى "فيرث " باعتباره مؤسّس النظرية السياقية، ولذلك لا يستطيع الباحث في سياق النص/ الخطاب الانفلات من سيطرته وهيمنته في ذهنه،وهو يتابع عملية الفهم، كيف لا و هو السبب الرئيس والأساس الذي لولاه لما وُجد النص كليا ذلك أن النزوع لإنشاء النص ، أو الشروع في الكلام إنّما يكون من المتكلم، ويخضع لمراده وغرضه، كما أن الكلام يفهم في ضوء شخصية المتكلم التي تنعكس بصورة واضحة في حديثه بشكل يصبح أسلوبا خاصا بالمتكلم.[1]

وعليه فإن المعاني في بعض الأحيان خاضعة لمقصد المتكلم، " لأنه هو محدث المعاني ومنظّمها، وهو بحسب دوافعه وأغراضه الاجتماعية ، وبحسب السّياق يختار المعنى الدلالي، ووفقا لهذا المعنى نختار المعاني المفردة المتمثّلة في الألفاظ(...) ، وفي

[1] ينظر: ردة الله بن ردة بن ضيف الله الطلحي، دلالة السياق، ص: 601.

هذا يتفاضل المتكلمون وتختلف أساليب الأداء فيما بينهم" [1]، إنّ المرسل للفعل اللغوي يبني عالمه كشيء ، ويبني ذاته أيضًا من خلال الخطاب الذي ينتجه ، ويتكوّن فيه وينتج عنه في الآن ذاته.[2]

أمّا إذا كانت هذه الذّات هي ذات شاعرة تنهل من الشعر بطريقة تفرض علينا العودة إلى شخصية الباث ؛ لأن " الإنسان الشاعر هو المتّحد مع ذاته، والذي يواجه الأشياء القائمة ببراءة وبنبرة تفيض عشقًا تجعل من الشعر في النهاية المسكنَ الوحيدَ للإنسان(...) هكذا الشعر، إنّه اللغة الأولى التي تطهّر وتشفي وتقلق، وتنقذ وتحصّن الإنسان".[3]

والمتكلم في هذا الخطاب هو الشاعر السوري المعاصر" عبد القادر الحصني" الذي كرّس نفسه وقلمه للدفاع عن أفكاره ومبادئه الوطنية والعربية وكذا قيمه الاجتماعية والدينية والأخلاقية.

إن القراءة الأوليّة السّطحية لعناوين الدواوين ، وحتى بعد الولوج إلى القصائد التي تنطوي تحتها، يحسّ بأنها مجرد متفرقات في نثار متباعدة من الموضوعات، خاصّة أن الشاعر يجنح كثيرا للغموض، لدرجة أن قصائده قد لا تفهم أحيانا ،أو قد تفهم على غير قصدها الحقيقي الذي يسعى الشاعر إلى إيصاله من خلال قصائده أحيانا أخرى، وإن كانت في مجملها تحمل موضوعات أساسية بارزة ، كحبّه الشديد لوطنه وحنينه إلى مدينة الطفولة والبراءة "حمص" ، وكذا استحضاره للموروث الصّوفي بصورة بارزة في خطابه الشعري، أما الهواجس والرؤى الغامضة ومباغتة الفكرة العارضة فهي من الأفكار التي

---

[1] ينظر : مصطفى حميدة، نظام الارتباط والربط في تركيب الجملة العربية، القاهرة، ط 1 ، 1977م ، ص: 52، 53.

[2] ينظر: صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص: 122.

[3] ينظر: علي آيت أوشان ، السياق والنص الشعري، ص: 134.

ستظل حاضرة، تحاصر الشاعرـ ولو بعد عشرين سنة ـ والتي ستكون بمثابة الخيط الرفيع جدا ، ولكنّه الأقدر على الجمع بين الدواوين الأربع، وبين قصائد الشاعر ككل .

كما نلمس كذلك أثرًا للمرجعيّة التراثيّة، بصفة التراث أبا مطلقا للذات، تولد معه وتتغذى عليه روحيا. والواقع أن العلاقة التي يبنيها الشاعرُ مع تراثه، الذي يتشكل معه ومن خلاله، ليست سوى علاقة حب، علاقة توحّد مع الذات ومع آخرها الحميم[1] بالإضافة إلى تواتر أسماء لبعض الشعراء الذين لم يكتب لهم التحليق طويلا في سماء الشعر، أو رحلوا بطريقة أثارت التساؤل والحيرة مثل: عبد السلام عيون السود، موريس قبق– عبد الباسط الصوفي.

وفيما يلي نورد بعض الأمثلة التي تُجلي المتكلم في الخطاب المدروس وتبرز مدى علاقته بالقارئ (الملتقي)، من خلال التركيز على مقصدية العلامة اللسانية، وكذا إنتقائيتها.

أ– قصدية العلامة:

إنّ المتأمّل في سير الدلالات في الدواوين يجد تواترًا للألفاظ المتعلّقة بالوطن(**حي الغوطة– الصحراء– سيّدتي الأرض– أشجارها– أحجارها، حمص، الوعر، ساباط– الزنزلخت– حارتنا– الجامع الأموي– بلادي– جبل الشيخ– أرواد– حلب– سَلمِيّة– سوزان– فيحاء– النهر– بردى– سهول القمح، دمشق ....).**

وهذا الإهتمام الكبير من طرف الشاعر وتعلّقه بأرضه ووطنه ليس اعتباطيا، بل يعتبر بمثابة الاستجابة للحنين الذي يتملّكه ، مما جعله يحمل تراث مدينته في كينونته، ولكنه لا يقف عند عتبات الحنين بل يتشوق إلى كل ما هو جديد.

---

[1] يوسف عبد العزيز ، و زهير أبو شايب، ماء الياقوت للشاعر عبد القادر الحصني وتجلّيات النزوع الصوفي، المجد، 1999/2/8.

ولكن رغم هذه النزعة الذاتية الإنتمائيّة بكلّ ما له علاقة بسوريا ،إلّا أنّنا نجد نزعةً أخرى خارجية، لها علاقة بالعالم العربي ككل، وهذا يؤكّد قصديّة الشاعر في كون رسالته موجّهة لمتلقي لا ينتمي فقط لموطن الشاعر وبيئته ، بل موجّهة للعالم العربي أجمع بغية استمالتهم ودعوتهم إلى الاستفاقة من آمالهم بتصديق العدّو المستبدّ، ومن بين هذه الألفاظ نجد (**ثرى كربلاء، القدس، الشام، العراق ، اليمن، عباب الأطلسي، الفضاء العربي، أمميّ حزن العالم، بنوك العالم....)**

ب-قصديّة المقارنة والتشبيه:

تؤكد لنا بنية التراكيب التشبيهية وبنيات المقارنة عن رؤية الشاعر للعالم، وقد تكشّف لنا عن آرائه الشخصية ورؤاه المستقبلية ووجهة نظره في بعض القضايا الهامّة، إذ اعتمدها الشاعر كتقنية أراد من خلالها استمالة القارئ والتأثير فيه، ونأخذ كمثال على ذلك المقاطع الشعرية التالية:

يقول الشاعر:

أخاطب هذا الليل، أدعوه باسمه

وأنعته جهرا... أقول له نذل

على يده سُحت على وجهه ردى

على عنقه نير ،على قلبه قفل

تطامن حتى لو يُداس جبينه

بنعل، تأذى من تطامنه نعل

أخاطب هذا الليل: هل أنت آبد

علينا؟ وهل من بعد أنت ومن قبل؟ [1]

[1] ديوان كأني أرى ، ص: 107.

إن الرؤية السّوداوية هي الأقرب إلى طبيعة الشعر عامة، وشعر الحصني خاصّة وإن توارت أحيانا تحت أثواب الفرح الصوفي، ولكنّها تخفي وراءها معاني سلبيّة جدا تنحصر في معاني الخراب والدمار والموت....، وهذا ما تؤكده المقطوعة الشعرية السّابقة التي تحمل عنوان:" اللعنة"، التي تتناص تركيبيا ودلاليا مع رمز الليل في الشعر الجاهلي من جهة، ومع اللعنة التي عاناها سيزيف في الأسطورة الإغريقية [1]من جهة ثانية ولكن القاسم المشترك بينهما هو فكرة المعاناة والألم وطول الانتظار والصبر، وذلك للتعبير عن واقع عربي يعاني كل الأزمات سواء السياسية أو الاجتماعية أو الثقافية...، مما جعل هذا الواقع شديد القتامة، وغير واضح ما ستؤول إليه هذه التراكمات وهذا الخراب، لأن مدّته قد طالت وربما ستطول أكثر، ويؤكّد ذلك كلمة "آبد" فالأبدية تعني الملازمة منذ الأزل، وإلى المدى البعيد، مما جعل الشاعر يوحي لنا أنه يوشك على الاستسلام لهذا الواقع. يقول الشاعر:

عليك السّلام.

إذا طال نومك حتى مضى الساهرون

وظلت وحيدا

أراقب قنديل وجهك:

آياته البيّنات

أذوّب سكّر صبري في مرّ قول الوشاة

يقولون نام حبيبك،

حتّى لعلّ حبيبك مات.[2]

([1]) ينظر: خليل الموسى: البحث عن الواقع المفقود ودرامية الرؤيا في «كأنّي أرى»، ع: 451، مجلة الموقف الأدبي، أدبية شهرية يصدرها اتحاد الكتاب العرب في سورية – دمشق، ص 23.

([2]) ديوان ماء الياقوت، ص: 54.

تتمحور القصيدة حول" النديم" ، وخطابه مع سيده وخوفه عليه ، ورد قول الوشاة، فجاء النديم هو الراوي في القصيدة و هو الذي يسرد الأحداث التي تدور حوله وحول سيده، فكان المتحدث باسم السيد وباسم نفسه وكانت شخصيته هي التي تقوم عليها القصيدة كاملة، فكان عندما ينفض الأصدقاء، ويُترك وحيدا فلن يجد سوى نديم واحد يجسّده خياله ليشكو إليه همه وأحزانه، فشخصية النديم بما توفره للأديب من تخفيف لحالة الوحدة الصاخبة التي تموج في روحه ،تمثل رمزا للصديق الوفي وهذا يدخل ضمن الجانب الصوفي الذي تأثر به الشاعر كثيرا في أغلب قصائد الديوان[1]. إذ نلمس ظلالا صوفية واضحة و حاضرة بقوّة في أغلب شعر الحصني .

2ـ الملتقي:

إذا كان المتخاطبان في اللغة العادية يعرفان بعضهما البعض، ويتصرفان وفق هذه المعرفة، فإن الأمر يختلف في مجال العمل الأدبي، ذلك أن الأديب لا يعرف شيئا عن متلقّيه المفترضين، أو أن ما يعرفه عنهم ضئيل نسبيا [2] ،يميّز "إيزر" (ISER)بين نمطين من القرّاء:

القارئ المعاصر ، والقارئ المثالي ؛و القارئ المعاصر هو الذي يباشر عملية القراءة أي يحققها ، أما القارئ المثالي فهو ذلك المتلقي النموذجي الذي يفترضه العمل الأدبي مجرّدا من وضعيته التاريخية.

والقارئ الضمني عند "ايزر" ليس له وجود فعلي، فهو لا يكتسي أي وجود إمبريقي (Empirique)لأنه يقع داخل النص ذاته، فالنص لا يصبح متحقّقا إلا في ظل شروط التحقق التي يقدمها النص لقارئه الضّمني الذي يكتسب صيغة تفاعلية [3]وليس أدّل على

([1])عمار صبيح التميمي، بين النديم و الأمهات الثكالي، في قصيدة عبد القادر الحصني، البعث، ع 11164/ تاريخ 2000/03/29 نقلا عن النت.

[2] على آيت أوشان، السياق والنص الشعري، ص: 154، 155.

[3] ينظر :المرجع نفسه، ص: 106، 107.

ذلك من لجوئه إلى الحذف والإشارة في مواضع كثيرة وذكره لبعض الضمائر وبعض الإحالات والفراغات في البنية الخارجية للنص، والتي يحتاج القارئ إلى إعمال فكره لملئِها وفهمها بصيغة صحيحة مثل قول الشاعر:

قبرا ولديك؟ سألت..

التفت الغيم الشارد في عينيه، ونفنى: لا ....

– قبرا من؟

– قبرا ولدين.. لا أعرف يا بني.. يكفي أنهما قبرا ولدين ؟[1]

و قوله أيضا:

نفرت.. كلّها غزال نفـــور وتريّثت قبل أن أصبح وعـــــلا

هو ذا الشعر..ما تشائين يعطي أطلبي الصعب يصبح الصعب سهلا

أتريدين معطفا من غيوم وبيدري لؤلؤ ... مجرّة دَفلـــــــى[2]

و يقول في قصيدة أخرى :

أصارحك الآن

إنّي تناسخ فيّ مئات الشخوص

وكلهم سلّموا عند مشرق شمس الحقيقة سرّ الأمانة.

ولكنهم حين بلغوك....

رموا بالأمانة فيك....

وصلّوا لعينيك... قالوا :اهتدينا

لذلك نحن انتهينا.....

فكيف يقولون عنّي وعنك بأنّا التقينا؟[1]

---

[1] ديوان كأني أرى ، ص: 74.

[2] ديوان ماء الياقوت، ص: 109، 110.

و يقول في موضع آخر:

يا أشجار الزيتون انتحري

لجذوعك عنف الصخر... نقاء الماء

يا أشجار الزيتون انصهري..

أشعلي قناديل الزيت النازف من جسمك..[2]

لقد عقد الشاعر ميثاقا افتراضيا بينه وبين متلقيه، ولذلك عمد إلى هذه الضمائر وهذه الفراغات إلّا أنّه كان جازما بأن الملتقي الواعي هو الوحيد القادر على فك شفرات تلك الفراغات ، وكذا الاهتداء الصحيح لإحالات تلك الضمائر الكثيرة، ذلك أن النص الأدبي– كما يؤكد امبرتو ايكو [E.ECO] –مفتوح يترك لقارئه المبادرة إلى التأويل والحرية في فهمه وملء فراغاته، فالملتقي/ القارئ عند " إيكو" لا يتعامل مع الجزئيات التي تشكّلها الجمل أو مقاطع الجملة، بل إنه يتعامل مع النص بأكمله باعتباره نسقا، إن النص يبدأ و القارئ هو الذي ينهي النص، يتعمد خلق فراغات وينتظر من يملؤها وكلّما كانت قدرة القارئ قائمة ومتوفرة ، فإن النص يتحقق ويلقى القبول، أما إذا كانت هذه القدرة غير متوفرة لديه فإن النص يُرفض في حينه في انتظار قارئ قادر على تأويله[3]

لقد جاءت معظم قصائد الشاعر مبدِعة في ابتكار الصور، جميلة من حيث وقعها في النفس، إذ امتلك الشاعر الموهبة الشعرية والفنية وتمكّن من إيصالها إلى الآخر بأسلوب مشوّق ، لذلك وجدنا الذات الشعرية لدى الشاعر تدخل في حوار مع الآخر وأحيانا مع الأنا، فجاءت معظم قصائده مخاطِبة ضمير الغائب، وأحيانا تمتزج به من غير أن تترك في نفس القارئ ظلال الفوضى والضياع ، بل إن شعر "عبد القادر

---

(1) ديوان: بالنار على جسد غيمة ، ص: 59.

(2) ديوان الشجرة وعشق آخر، ص: 106.

(3) ينظر: على آيت أوشان، السياق والنص الشعري، ص: 105، 107.

الحصني" يحمل علاقات غريبة ، جديدة ، عميقة في أفكارها وطرقت ظلالا رائعة كانت قادرة على استخراج ما أراد الشاعر أن يقوله ،ومنحت للقارئ حقّه بالمتعة والنشوة والحرية الذهنية والفكرية.

على أن القارئ المقصود هنا هو القارئ المتمكّن المطّلع، الذي يملك ثقافة واسعة ونباهة أوسع ليكون قادرا على خوض غمار تجربة الشاعر التي تحملك بعيدا ، فكأنما صوته العذب تصوغه الفطرة والأصالة والحداثة معا... صوت له خصوصيته التي تمزج الأصداء التراثية بالحداثية، وهذا سرّ مهارات المبدعين الكبار.لذلك يجد القارئ أحيانا جهدا في حلّ ألغاز خطابه ودقائقه وفهمه الفهم الصحيح.

3-الزّمان:

يعتبر الزّمان من العناصر الأساسية التي تشكّل العمل الأدبي، ويمكن أن نقسمّه إلى:

أ ـ زمن خارجي نصي: ويضم: زمن الكتابة وزمن القراءة، إذ يرتبط الأول بزمن كتابة النص ، وهذا الزمن قد يفيدنا إذا ربطناه بحياة الشاعر الخاصة في فهم النص وإضاءة عتماته وهو زمن سمته التوتر والقلق.

أما زمن القراءة فيرتبط بالملتقي، ومن سمات هذا الزمن الأساسية السيرورة فقد يمتدّ لأزمنة متعددة.

ب ـ زمن داخلي أو الزمن التخييلي: وهو زمن يتوزّع عبر فضاءات النص، ويتجسّد بالكتابة، وقد يؤسَّس على الإختلاف والتنويع بين الأزمنة.[1]

ولكلا الزمنين نصيب وافر في صناعة زمان الخطاب ،الذي يساعد في فهم معنى الخطاب، ولكن السؤال المطروح هو هل يستويان حضورا وفعالية أم لا؟.

إن زمن الكتابة في الدواوين الشعرية المدروسة هو على التوالي:

1-بالنار على جسد غيمة – 1976

[1] ينظر: على آيت أوشان، السياق والنص الشعري، ص: 157، 158.

2-الشجرة وعشق آخر – 1980

3-كأني أرى 2006

4-ماء الياقوت 2008.

إن هذه التواريخ المثبتة على غلاف كل ديوان لا تربطها أيّة علاقات خاصة ،أو صلة تفاعليّة ترجمتها سيرورة الأحداث المثبتة في الخطابات التي تضمّنتها، لأنّ الشاعر في زمن الكتابة ينظر إلى الحياة بمنظور خاص خفي يصعب فهمه، وقد يتجاهل في أحايين كثيرة الموقف الزمني حتى لا يخلد شعره إلى المناسبتية فيموت بموتها، وهذا ما يؤكده الشاعر" الحصني بقوله: " فالشاعر حين يكتب قصيدته في مديح شخص ما، أو في مناسبة ما، أو في أيّ موضوع، إنما يسكب إبداعه وفق قانون داخلي يتيح لموضوع القصيدة العمر الذي يستحقه ويحتفظ بما يتبقى من الزمان لخلود الفن(..) ، هذا يخص الجيد من شعر المناسبات إذ من نافل القول أن ثمة أشعارا تموت ساعة تولد، هذا إذا ولدت ! ".[1]

وهذا ما يؤكد تخلي الشاعر الإرتباط بمناسبة معينة، إذ ما يهمّه هو زمن القراءة فمعاني الخطاب تتوالد وتتناسل تبعا لتجدّد القراءة، التي تكسبه في كل مرّة معان وإيحاءات جديدة، وعليه فخلود العمل الشعري نابعٌ أساسا من اجتثاثه من الزمن الواقعي.

أما الزمن الداخلي أو الزمن التخييلي،هو الأكثر عمقا وفعالية في تشكيل وفهم سياق النص الشعري، " وتدل عليه صيغ الأفعال التامة والناقصة ، وكذلك ظروف الزمان وبعض البنى التركيبية الأخرى في الجملة، ولكن الأفعال تبقى أوفر تلك الوسائل دقة واستعمالا ".[2]

وتنقسم هذه الأفعال في كل كلام إلى نوعين:

---

[1] ينظر: عبد القادر الحصني، أوقفي الورق وقال لي ، كتابات ، منشورات إتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ص: 153

[2] الأزهار الزناد، نسيج النص، ص: 87.

أفعال أساسية وضرورية، وهي التي لا يمكن أن يستغني عنها المتلقي لأنها تمثل الأحداث الرئيسية في عالم الخطاب.

أفعال ثانوية ولكن يمكن الإستغناء عنها.[1]

وبالنسبة للأفعال في خطابات" الحصني" الشعرية فقد تنوعت وتوزعت على أزمنة متعددة دلّ جزء منها على أحداث ماضية سواء انقضت أو مازالت مستمرة، وأخرى على أحداث آنية في الوقت الحاضر، وأخرى في المستقبل سواء القريب أو البعيد بنظرة تفاؤلية شمولية أو العكس.

1ـ زمن الماضي:

إن المتصفّح لديوان "كأني أرى "يلحظ وبوضوح طغيان الزمن الحاضر أو المستقبل على كل قصائد الديوان، أما الزمن الماضي فلم يوظّفه الشاعر بكثرة.

ذلك أن الشاعر تناول قضايا راهنة، كالقضية الفلسطينية مثلا، أو قضايا تتعلق بالمستقبل، حول ما سيؤول إليه الواقع العربي، ولذلك نلمح قلّة في الاعتماد على هذا الزمن، وفيما يلي بعض المقاطع من شعره التي وردت أفعالها بصيغة الماضي وإن امتزجت بالزمن الحاضر أحيانا يقول الشاعر:

قصّ الطفل عليهنّ إلى أن تعبت عيناه..

أطفأ خوري الدير الشمع، ونحّى أطياف اللهب

الذهبيّة عن قسمات وجوه القديسين، ومرّ ببال

المسجونين نجوم ونساء وحمامات بيض.[2]

وتتواصل القصيدة إلى أن يختمها الشاعر بالمقطع التالي:

جلس الطفل محاطا بجموع من أبناء الناس،

---

[1] ينظر : المرجع السابق، ص: 87، 88.

[2] ديوان كأني أرى ، ص 30.

وغطّى عينيه وبكى، وبكى،

وبكت معه الحرية[1].

لقد توفر المقطع على عديد الأفعال وكانت هنا كلّها بصيغة الماضي ، حيث نجد: (قصّ، تعبت، نحّى ، مرّ، جلس ، غطّى، بكى، بكت)،"و صيغة الماضي (فعل)وضعت أصلا للدلالة على الزمن الماضي المطلق اذا كانت مجردة من جميع الأدوات "[2] مثل الأفعال السابقة ، ولكن البنية التركيبية تجعل من الفعل " قص " فعلا رئيسيا أول ، والفعل " جلس " فعلا رئيسيا ثان ، أما بقية الأفعال التي ربطها العطف بحرف "الواو " فهي مركّبات إضافية ، مضاف ومضاف إليه، وتعلّقت كلها بالزّمن الأولي في النص تعلقا مباشرا، فيكون تبعا لذلك زمنا إشاريا للقارئ يهتدي من خلاله إلى ربط جميع الأحداث به ، ثم إن الفعل " قصّ " يقودنا مباشرة إلى أن ما يتبعه قد حدث وانتهى وكذلك الفعل " جلس" ذلك أن فعل البكاء سواء تعلق بالطفل أو الحرية قد ارتبط بالفعل الرئيسي، وارتبطت به كلّها عن طريق العطف، لذلك يمثل هذين الفعلين معلمين يهديان الملتقي إلى فهم الأحداث فهما صحيحا، وربطها ببعضها البعض في تسلسل منطقي.

يقول الشاعر:

وعدته أن نلتقيَ في ليلة صيفية مبلّلين بالمطر..

وصرت في سمائه سحابة

كتبت ما استطعت فيه من قصائد الفرح

وحينما قرأتها أحسست بالكآبة.[3]

توفر المقطع على مجموعة معينة من الأفعال الماضية وإن تخللها الزمن الحاضر شكليا فقط " أن تلتقي" حيث نجد أن الماضي هو الغالب (وعدته، صرت، كتبت، استطعت

([1]) الديوان ، ص ن.

([2]) عبد الله بو خلخال ، التعبير الزمني عند النحاة العرب ،ديوان المطبوعات الجامعية ،1981، 1 /44.

([3]) ديوان الشجرة وعشق آخر، ص 44.

قرأتها، أحسست) ولكن الفعل الأساس هو" كتبت"، وقد تعلقت به كل الأفعال الأخرى في المقطع الشعري، فقصائد الفرح الكثيرة التي استطاع الشاعر كتابتها، قد كانت مصدر إحساس بالكآبة بعد قراءتها، وما كان ليحدث ذلك لولا فعل الكتابة.

2- زمن الحاضر: ومنه قول الشاعر:

أرى في كتاب المرايا حقيقة شمسي التي تسفر

أقلبه موجه موجة كل يوم، كما تفعل الريح والأبحر

فيفجئوني أنّ هذي الحياة.

تزخرف أسماها والصفات.

وتسكب غير الذي تعصر[1]

يحتوي هذا المقطع على مجموعة من الجمل الفعلية، وكلّها بصيغة الحاضر المستمر ذلك أنها تحمل معانٍ مضمونها حِكَمي- أي أقرب ما يكون إلى الحكمة- ولذلك فهي غير مقتصرة على الحاضر فقط ، وقد توصّل الشاعر إلى هذه الحقائق – بعد رؤيته لكتاب المرايا، ولذلك كان الفعل " أرى" هو الفعل الأساس الذي ارتبطت به بقية الأفعال (أقلبه، يفجئني، تفعل ، تزخرف، تسكب، تعصر ، تسفر) ، فهذه الحياة التي تزخرف أسماءها وصفاتها كاذبة، ومتقلبة ، كما الريح والأبحر لذلك فهي لا تستقر على حال وزخرفتها و جمالها لا يدومان.

و يقول أيضا:

عمت ليلاً أيها الطارق في هذا الظلام

شدّك الجوع إلى ناري

فضيفي أنت

لا تيأس من الزاد

[1] ديوان كأني أرى، ص: 44.

ولا تبد انكسارا

فكلانا يرتدي من جلده ثوبا يداري الحرّ والقرّ.

ويواصل الشاعر حواره مع الذئب إلى أن يقول:

لك أولاد جياع : أقدم الآن افترسني باختياري[1].

تنوّعت الجمل الفعلية وكانت تجسّد حالة نفسية ووجدانية مرّ بها الشاعر، حيث غيّر من الصورة المألوفة السّلبية التي انطبعت في ذاكرتنا عن " الذئب " ، فقد أظهره الشاعر في صورة مختلفة، جعلت منه صديقا وضيفا عنده يتقاسم معه الصحراء الموحشة (فضيفي أنت) وقد ورد العديد من الأفعال بصيغة الحاضر الذي جسّد الحوار الآتي: (شدك، تيأس، تبد، يرتدي، يداري) وما جسّد آنية الأفعال هو ظرف الزمان "الآن"، إلا أنّ هذه الصورة تحمل أبعادا رمزية جدّ عميقة يهتدي إليها الملتقي من خلال الفعل " افترسني" ، لتكون بمثابة الإحالة الضمنية التي تظهر فكرة الإفتراس، بل مدى وشدة الفعل بين البشر دونما شفقة أو رحمة، وهذا مقارنة مع الوحوش الضارية التي تعاني الجوع القاتل، ومع ذلك فهي لا تغدر ولا تفتك ببعضها البعض[2].

طفل يتعرّى كي يقبس من لغة الشمس

ويركض...

يركض...

يغمض عينيه إذا فاجأه الفرح

ليحميَ قلبه[3]

---

[1] المرجع نفسه ، ص: 53.

[2] ينظر :فريال سالم مكارم: عبد القادر الحصني في «كأني أرى»...كن جميلاً ترَ الوجود جميلا، جريدة الأنوار، التاريخ: 26 نيسان 2007، السنة 48، عدد 16442

[3] ديوان الشجرة وعشق آخر ، ص: 34.

يمثل الفعل " يتعرى" الفعل الأساس الذي دارت حوله كل الأفعال اللاحقة ، حيث ارتبطت به وعلّلته من خلال الحرف " كي " ؛ فالطفل قد تعرّى لكي يقبس من لغة الشمس وليركض دون انقطاع، كما نجد كذلك الفعل"يغمض " الذي لا يتحقق إلا إذا فاجأه الفرح، بعكس الفعل الأول الأكيد حدوثه .

إنّه يخسر الآن آخر أوراقه.

دعه في شرفة الحلم[1]

ارتبط المقطع السابق بالعنوان" الخاسر" مباشرة ، وذلك من خلال الفعل الحاضر " يخسر" ويؤكّد أنّ زمن هذه الخسارة في الحاضر من خلال ظرف الزمان" الآن" ، لذلك جاء فعل الأمر المباشر"دعه" ، ليؤكّد أنه لا يوجد أيّ مهرب من هذه الخسارة، وأنّه يجب أن يترك هذا الخاسر في شرفة الحلم.

3-المستقبل:

3-1- المستقبل القريب:

يقول الشاعر:

غزلت لهم غزلا رقيقا

فلم أجد لغزلي نسّاجا

فأيقنت أنّني

سأنسج غزلي مثلما أنا غازله.[2]

مزج الشاعر بين الزمنين الماضي والمستقبل القريب باستخدام حرف " السين" فالشاعر قد انطلق من صورة تبعث على اليأس ،خاصّة أنّه لم يجد نسّاجا وبالتالي عدم القدرة على إكمال هذا الثوب ، إلّا أنّ توظيف الفعل " سأنسج" يؤكد أن المتكلم الشعري

---

[1] المرجع نفسه، ص: 51.

[2] ديوان كأني أرى، ص: 99 .

لن يتوقف طويلا، ولن يتخلى عن هدفه، وهذا ما يبعث في نفس الملتقي الإحساس بالفرح، وكذلك التفاؤل والتحدي رغم الصعاب فكانت بمثابة رسالة الأمل والإصرار العنيد للوصول إلى الهدف بالإعتماد على النفس.

و يقول في موضع آخر:

كلّ صباح جديد سيولد من إرث ذاك الغروب

سلام لها حين تخلع عنها ثياب الحداد

وتخرج خضراء ظافرة حرّة من رماد الحروب[1].

لقد قدّس الشاعر الأرض واعتبرها سيّدة البشر الأولى، لذلك تغنّى بخيراتها وفضّلِها لتستمر نظرته التفاؤلية ، وبأنّ الصباح الجديد سيولد قريبا من إرث ذاك الغروب، وفي هذا إشارة إلى الحروب التي تستنزف خيراتها، إلا أنه يؤكد أن هذا الصبح قريب جدا، وما يبعث على هذا المعنى هو اقتران " السين" بالفعل " يولد"، وبالتالي ستخلع عنها ثياب الحداد، لتبقى خضراء متجددة يافعة ، على الرغم من رماد الحروب الذي يكتسيها.

يقول الشاعر:

وجه أمّي لن يراني جسدا

في جسد الأرض ينام

وجه أمّي سيراني طائر البرق الجديد

يأخذ القدس إلى بر الشام

بجناح من عراق

وجناح من يمن.[2]

---

[1] المرجع نفسه، ص:103.

[2] المرجع السابق ، ص: 126، 127.

لقد تحوّلت نبرة الشاعر المفجوع بالطفل " محمد الدرّة" من الرؤيا السوداوية إلى الفرح الغامر كردة فعل تبشّر بعودة الحياة إلى الأمة العربية ، بتمجيده للشهادة لكونها مفتاح الفرج القريب من خلال الدلالة الزمنية القريبة للفعلين " لن يراني" ، و" سيراني" ، ولذلك شبّهه الشاعر بطائر البرق ،هذا الطائر الخارق الذي بمقدوره أن يأخد القدس إلى بر الشام ، وجناحيه من عراق ويمن، وفي ذلك إشارة ضمنية إلى الوحدة العربية الشاملة.

و يضيف في موضع آخر :

بعد قليل، حين يجنّ الليل، ويسوَدّ الماء الغامق.

في الغابة.. تغمس ريشتك العطشى بدواة

الماء الليلي لتكتب، فترى أنّ الغابة غابت

بين الغابات، وأنّك مثل جميع الناس سواك.لا أحد سواك.[1]

إن ما يحيل الملتقي إلى زمن الأفعال، التي توالت في هذا المقطع هو الصيغة الزمنية " بعد قليل" الّتي تؤكّد المستقبل القريب للأفعال (يجنّ، يسودّ، تغمس، تكتب ترى)، ولكن الفعل الأساس هو " يجنّ" ، الذي يتعلق به حدوث باقي الأفعال الأخرى التي تثبت للشاعر حقيقة أنه مثل باقي الناس، وفي الوقت نفسه هو وحيد ومختلف، وإن كان يبدو الأمر متناقضا ، لكنّها الصورة الأكثر انسجاما ومنطقية، فالشاعر كالبشر، ولكن كونه شاعر فهو مختلف كما يقول بودلير[2].

يقول الشاعر:

آتٍ... فتعالي نختصر الدرب إليه

أعرفه

أعرف وهج الشمس في عينيه

---

[1] ديوان ماء الياقوت ، ص: 72.

[2]ينظر: د/قاسم المقداد، مدخل إلى (جنية الغاية) للشاعر عبد القادر الحصني ،الأسبوع الأدبي، ع 519، الخميس 18 صفر، الموافق 1996/7/4م، نقلا عن النت.

معجزة الإنسان الآي:

يعرف كيف يحب

ويعرف كيف يموت[1]

إن الدلالة الزمنية للفعل " آت" تؤكد قرب حدوث الفعل، وما يؤكد ذلك أكثر هو الفعل "نختصر" ، لترتبط به دلاليا بقية الأفعال(تعالي، أعرفه ، أعرف ، يعرف، يحب، يموت)، حيث جسّدت لنا الرغبة في اختصار الدرب إليه لشدّة حماس الشاعر لوصول أو لقاء هذا الإنسان الآتي، ما يجعل هذا المقطع يبعث في نفس الملتقي نوعا من الإيجابية والتفاؤل، لأن هذا الآتي بمثابة المعجزة ؛لأنه يعرف كيف يحب ويعرف كيف يموت، وهذا إشارة ضمنية إلى التحرّر من ربقة الظلم والطغيان.

يقول الشاعر:

تخيّلت أني على شاطئ الكون جسم غريب

سيرمى بعيدا بقلب الفراغ

فخفت...

صرخت أمسكني....

سأهوي إلى اللانهاية

إما سقطت فما من قرار[2]

لقد تنوّعت الدلالات الزمنية للأفعال في هذا المقطع بين الماضي والحاضر والمستقبل القريب، وما يربط بين هذه الأفعال جميعا هو الفعل "تخيّلت" الذي اعتمدت عليه الصورة الشعرية ككل، وقد جسّد لنا الشاعر من خلالها حالةً من الضياع والقلق وغربة الذات، وهذا ما يلمسه الملتقي بوضوح من خلال الأفعال (سيرمى، سأهوي)، وهو

---

[1] ديوان بالنار على جسد غيمة، ص :05.

[2] المرجع السابق، ص: 20.

أمام هذا الواقع يصرخ بجرأة بعد إحساس الخوف الشديد، لأنه يدرك جيدا حقيقة أنه إن سقط ما من قرار، وأنها ستكون النهاية ، ولذلك فهو في صراع حاسم مع الوقت من خلال الفعل" أمسكيني".

3-2- المستقبل البعيد: أما الفعل المضارع المقترن بالاداة (سوف)التي تحوله الى المستقبل البعيد فجاءت بنسبة قليلة مقارنة بالأزمنة الأخرى، وفيما يلي بعض الأمثلة، حيث يقول الشاعر:

ولي أنني سوف أبقى بجانب الحق.

حتى أصير غريبا غرابة عرس بعيني يتيم[1]

و يقول أيضا:

سوف أمضي

وسوف أترك مني

بيد الأرض حفنة من ترابي

فهي منها تغربب بعض وقت

وأقامت غريبة في ثيابي[2]

إنّ ما يحيل الملتقي على بعد وقوع الأحداث زمنيا هو حرف الاستقبال للبعيد "سوف" مقارنة بـ "السين" للقريب، وكذلك نجد في المقطع الأول الفعل" أصير" فهذه الصيرورة لن تحدث قريبا، بل هي مرتبطة بغربة الشاعر النفسية ،والتي توازت دلاليا مع غربة العرس بعيني اليتيم، إذ عقد الشاعر الصلة بين صورتين متناقضتين دلاليا، وهذا ما يفاجئ الملتقي للوهلة الأولى، وتجذبه لا شعوريا إلى التفاعل والاندماج ، أما المقطع الثاني فقد اعتمد فيه على الحرف " سوف" فقط، فالفعلين(أمضي، أترك) ، لن يحدثا

---

[1] ديوان كأني أرى، ص: 106.

[2] المرجع نفسه، ص: 91.

قريبا، بل إن الشاعر نفسه يجهل زمن حدوثهما والذي قد يكون قريبا أيضا- لأن الدلالات الضمنية للفعل "أمضي" فيه إشارة إلى الموت والنهاية، بمثابة المضي إلى عالم آخر ولكن الشاعر يبقى دائما مرتبطا بالأرض وبالتراب، ويرى بأن هذا الجسد الفاني كحفنة التراب التي غادرت أرضها ولكنها ستعود إليها حتما بعد غربة دامت بعض الوقت... مستترة ببعض الثياب، وهذا التشبيه الغير مألوف يثير الملتقي ويؤثر فيه أكثر.

يقول الشاعر:

سلام على وجه (فيحاء) حين يعود جميلا

سلام على راحتيها اتّساعهما يأسر البحر.[1]

يبعث الشاعر بسلامه إلى مدينة فيحاء، ولكن ليس الآن بل هو مرتبط بشرط وهو " حين يعود وجهها جميلا" وبالتالي فحدوثه مرتبط بالمستقبل البعيد زمنيا، ذلك أن وجه فيحاء- و هو اسم من أسماء دمشق القديمة- لن يصير جميلا قريبا، وهذه الدلالة الزمنية تبعث في نفس الملتقي معان كثيرة أهمها :أن وجه فيحاء الآن ليس جميلا وأنه لن يصبح كذلك قريبا، هذه المدة الزمنية التي سيستغرقها لاستعادة جماله(يعود) ، تؤكد مدى تأزم وضعه الحالي، ومدى معاناته وبشاعة صورته التي ستأخذ وقتا طويلا لترميمه وإصلاحه ليعود كسابق عهده.

لقد تضافرت الدلالات الزمنية المختلفة على تباعدها وتنوّعها في مساعدة الملتقي لفهم دلالات الخطاب، أو حتى تقريبها، وكانت - خاصة دلالات المستقبل- تبعث على الأمل والتفاؤل بغدٍ مشرقٍ في إيمان قطعي من الشاعر- صاحب النظرة السوداوية- عمومًا لأن الغد يحمل معه كل معاني البشارة والفرح والأفضل إجمالا.

4- المكان:

[1] ديوان الشجرة وعشق آخر، ص: 98.

يتضافر الزمان والمكان معا، ويقترنان معا من حيث هما قيمتان خارجيتان تشكّلان معا قيدًا على الحدث النصي، بخاصة أن الإشارة إلى مكان الكلام ذو تأثير في دلالته والكشف عنها " فحين يلجأ الشاعر إلى المكان فإنه يسعى بذلك للتعبير عن مكامن نفسه ودواخله وتصوراته للحياة والوجود، فهو يعيش فيه ويمارس تكوينه وأحلامه ، وعشقه ومرارته ، وحريته ، ويموت فيه" [1]، فالإنسان عمومًا " يتأثر ويؤثر فيه، وينظّمه ويتكيّف معه، ولذلك فإنه يحتل حيزا كبيرًا في الاستعمال اللغوي العادي" [2] ونلمح هذا التأثر من طرف الشاعر من خلال الارتباط الوثيق بينه وبين مجموعة من الأمكنة التي كانت حاضرة في نفسه، والتي أثرت عليه كثيرا، وفيما يلي المقاطع التي تبرز هذا الحضور:

هواء رخي

غصونٌ يميل على بعضها بعضها

في حياء

فتحبل بالفستق الحلبي

حمائم بيضاء تنقر حبّ النساء التقيات

في باحة الجامع الأموي.[3]

و يقول أيضا:

وأنا أخرج من بين بساتين العاصي،

مزدانا بالزعرور

و يضيف في موقع آخر:

ومصبوغ الشفتين بتوت العليق .[1]

---

[1] علي آيت أوشان، السياق والنص الشعري، ص: 160.

[2] محمد مفتاح، دينامية النص، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1990، ص: 69.

[3] ديوان كأني أرى ، ص: 19.

ويستقبلني في (حي الغوطة) شباك أخضر وكبير

وله بيت.[2]

لقد وردت أسماء عديدة لأماكن تتواجد في سوريا مثل : (العاصي ، حي الغوطة...) وهذا الأخير يمثل أحد الأحياء المشهورة في محافظة حمص ، أما العاصي فهو نهر ينبع من لبنان ويصب في البحر الأبيض المتوسط مرورا بسوريا [3] كما ارتبط بهذه الأماكن منتوجاتها التي تشتهر بها كالزعرور، و توت العليق.

حيث ارتسمت في ذاكرة الشاعر كل المعالم الجغرافية المحيطة بالمكانين، وهذا يهدي المتلقي إلى الفهم الأنسب والصحيح للمعنى.

ظلٌ على الرصيف

ظل خفيف ناعم وريف.

تأوي إليه إمرأة من ورق الخريف

تلمّ ياسمينه الأبيض في منديلها الأنيق

وتنتحي ركنا من (الكافتيريا) ، يحجبها عن ضجّة الطريق[4]

إن الصورة الشعرية السابقة جاءت واضحة جدا ، وتكسب الملتقي شحنات دلالية إضافية ما كانت لتتوضّح لولا ذكر الأماكن التي أجلَت الوصف، مثل:الرصيف الكافيتيريا، الطريق، فالمرأة تأوي إلى الكافتيريا ، وبالضبط تحت ظلال موجودة على هذا الرصيف ، بعيدا عن ضجّة الطريق، ممّا يوحي بشاعرية في حركتها وبنيتها التعبيرية ورصد لصفاتها وملامحها الخارجية "تحمل منديلًا أبيضًا"، هذه الملامح متدفّقة بالرقّة والجمال ،لأنّها تتلافى ضجة الطريق لتجلس متأملة، وفي صمت عميق.

---

(1) المرجع السابق، ص: 25

(2) المرجع نفسه، ص: 25.

(3) ينظر: ويكيبيديا الموسوعة الحرة.

(4) ديوان كأني أرى ، ص: 109 .

و يضيف :

أَلِكنِي إلى الوعر : أنسامه الزرق

أحجاره السود

سوسنه بالسلام

وخلّ البساتين

غلّ الشتاء عصافيرها

في سقوف البيوت

وأصحابها

في ضلوع الحواري القديمات.[1]

إن "الوعر" هو ما يلي العاصي من غربي حمص، وقد ذكر الشاعر ما يتعلق بهذا المكان من أنسام وأحجار وسوسنة[2]..، ليركّز على الحواري القديمات لأن الشاعر يقرّ بحبه وحنينه إليها دوما، لأنه يرى أن أهلها قد كانوا أكثر محبة وأكثر صدقا وإيمانا لأنهم كانوا يضعون من أرواحهم في هذه الأماكن، " فالمكان حامل للزمان فلسفيًا والزمان والمكان حامل ومحمول، واللغة بوصفها كلمات متمثّلة على الورق هي مكان، والفحوى والمعنى هو أطياف المعاني التي يمكن أن تحملها زمن هذه المفردات، وهو المحمول عليها، ويوجد علاقات وشيجة بين اللغة والمكان"[3] المناسب لها ، وذكره للتفاصيل المتعلقة بالوعر تؤكد ذلك ، كما تؤكد حميمية العلاقة بينه وبين كل ما هو قديم ؛لأنه يمثل عنده الأصل والأصالة التي يجب أن لا نتخلى عنها.

كما ذكر الشاعر أسماء لبعض الأماكن في المقطع التالي:

فلماذا وجع القلب؟

---

[1] ديوان ماء الياقوت، ص: 22.

[2] ينظر :الديوان ، ص : 23.

[3] ينظر: الشاعر السوري عبد القادر الحصني ، برنامج شعراء حوار عمار أبو عابد .

مادام الراكض منّا نحو الشرق سيلاقي

في اللحظات الحاسمة الراكض نحو الغرب

بردى

معا حين مدّ لنا الليل جنحا سرينا

أضأت

وراودني في المدى وجه ساقيه الخمر... والصحو.[1]

اعتمد الشاعر على ذكر الأماكن بصيغة إجمالية بحسب الإتجاه فقط (الشرق، الغرب) ، كما أنه خص بالذكر " بردى" ، فهو يراقب عن كثبٍ وباهتمامٍ سير الأحداث السياسية، ثم يتساءل بحرقة عن الوجع الذي يُلمّ بالقلب ما دامت سياسة الغرب والشرق سيّان تجاه العرب وقد اعترى الشاعر هذا الإحساس بعد أن كَوَته نار المصائب والحروب التي ألمّت بالأمّة العربيّة، ليقرّ أنه قد اكتشف ذلك وهو أمام نهر "بردى" ، حيث يقول: "معا حين مدّ لنا الليل جنحا سرينا "، فكلمة " معا" توحي إلى التواجد الآني المكاني الواحد.

تخيلت أني على شاطئ الكون جسم غريب.

سيرمى بعيدا بقلب الفراغ

فخفت..

صرخت: أمسكيني.[2]

لقد شبّه الشاعر الكون بالبحر، وتخيّل أنه متواجد على شاطئه كجسم غريب، وهذا يبعث على رسم صورة الغربة والتشتت والضياع في ذهن الملتقي، وبخاصة أن هذا الجسم الغريب سيرمى بعيدا، لتتواصل رحلة الضياع والقلق وغربة الذات.

---

[1] ديون بالنار على جسد غيمة، ص: 53.

[2] المرجع نفسه ، ص: 20.

ثانـــــيا – موضوع الخطاب/ البنية الكبرى (Topic of déscourse):

إن مجموع الأبنية الدلالية الصغرى يشكل البنية الكبرى للنص شريطة أن تكون بينها علاقات و روابط دلالية تفسّر طبيعة العلاقة بينها.

و فيما يلي بعض النماذج التي تبرز أهم البنيات الكبرى التي اعتمدها الحصني كمحاور أساسية في شعره.

أ- ديوان كأني أرى:

سنحاول من خلال نماذج من شعر "الحصني" الكشف عن موضوع الخطاب في بعض القصائد من الديوان موضوع الدراسة:

من خلال تتبعنا للخطابات الشعرية المتنوّعة للشاعر، وهي تنمّ بوضوح عن تنوع تجاربه وخبراته، يتبين لنا وجود محاور متعددة نعتبرها كبنيات كبرى ، أدّت إلى تكوين صرح عظيم متجانس البناء منسجم الدلالات والألوان لو نظرنا إليه نظرة شمولية، ويمكننا تلخيص هذه المحاور فيما يلي:

1- عشق الشاعر لوطنه، وألمه الشديد على وضعه المأساوي ورؤيته الإيديولوجية تجاه الواقع ، وهذه الحالة الشعورية التي اعترته هي في الوقت نفسه حالة الشعب السوري وهو تحت وقع بساط نظام مأساوي.

2- النزعة الصوفية التي تجلّت كخيطٍ لطيفٍ رفيعٍ في غاية الدقّة والشدّة ، هذا الخيط الذي لم يكن تقليديا على الرغم من ضغط النص الصوفي على نص "الحصني" لغة وتصويرا وفضاء. وهذا التغيير الجذري وهذا التسلّل من التقليدية يعتبر تغييرا جذريا أجراه "الحصني" في مسألة الإثبات والوجد والمفهوم الجمالي، ليخرج شعره بذلك مما سمي بالغزل الإلهي، ليدخله فيما يمكن أن نطلق عليه "الغزل الإنساني" فكان نزوعا رفيع المستوى، في جمالية الوجد إلى التسامي، تعزيزا للذات الإنسانية وللمطلق المثالي في

الوقت نفسه بشكل تظهر فيه الذات الإنسانية ذاتا مطلقة ينبغي الاحتفاء بها وصونها من الأدران والأنذال معا.

3- وعي عميق بخلفية المنظومة السياسية في البلدان العربية (سوريا- العراق- فلسطين) حيث نجد الشاعر من الأوائل الذين ساندوا هذه القضايا العربية وما اجتاح الوطن العربي من آلام وجراح ووجع وخسائر.

4- محاولة إعادة بعث شعراء لم يكتب لهم أن يلمع نجمهم ساطعا في سماء الشعر ولذلك جاءت بعض القصائد اعترافا، وتأكيدا على عمق تجربة هؤلاء وعلى مدى إكبار الشاعر لهم مثل: موريس قبق مثلا.

و سنمثل لكل بنية من البنيات السابقة ببعض الأمثلة من الديوان:

1- عشق الشاعر لوطنه سوريا عامة، وحمص خاصّة، تجلّى من خلال المقاطع الآتية:

هواءٌ رخيٌ

غصون يميل على بعضها بعضها

في حياء

فتحبل بالفستق الذهبي

حمائم بيضاء تنقر حبَّ النساء التقيات

في باحة الجامع الأموي[1]

صوّر لنا الشاعر جمال وطنه، وبّين لنا مدى حبّه وتعلّقه الكبير به، ومدى انبهاره بخيراته وجماله، فالفستق ذهبيّ اللون، وهو يقصد هنا الفستق الحلبي، ذلك أن منطقة حلب بسوريا اشتهرت عبر قرون طويلة بزراعة الفستق وعرف عالميا بالفستق الحلبي أو الشجرة الذهبية؛ فهذا الفستق الذهبي تحبل به الغصون التي يتمايل بعضها على بعض

[1] ديوان كأني أرى، ص: 19.

عبر نسمات الهواء الرّخي ، فحتى الهواء – هواء سوريا – ليس قاسيا، ولا قويا. بل رخي ليتناغم مع هذه الأغصان الحبلى، وكلمة الحبلى كناية عن مدى احتواء هذه الأغصان للفستق ومدى انسجامها وتكاملها، مما جعلها تميل في حياء. وصفة الحياء تنمّ عن قيم أخلاقية رفيعة وهو شعبة من شعب الإيمان...وهو هنا ليزيد المنظر بهاء على بهاء.

ثم يضيف الشاعر رمزا آخر من رموز دمشق وهو الجامع الأموي الذي يقع في وسط مدينة دمشق بساحة الحميدية، وهو بمثابة لوحة فنية نالت إعجاب جميع المؤرخين والأدباء على مرّ الحضارات والعصور، فهذه اللوحة الفسيفسائية الملوّنة، جعلت الحمائم البيضاء تحطّ بكثرة في باحة هذا الجامع، ووظف الشاعر كلمة البيضاء للتأكيد على السلام والهدوء الذي ينعم به بلده، حيث حطت لتنقُر "الحب" الذي دلّ هنا على رغد العيش ووفرة الخيرات –إضافة إلى الفستق– هذا الحبّ كانت تنثره النساء التقيات للدلالة على التمسك بمبادئ ديننا الحنيف، وكذا خشية الله وتجنب ما لا يرضيه.

ويقول الشاعر:

سُدّوا فمَه بشعارات الوطن البرّاقة

وأروه الصبح المشرق يبزغ من صفحات

بطولات الأبطال

ليس بجرّة قلم يُنسف هذا الصّرح الشامخ من

أكداس الورق الممتلئة بالأقوال

سدّوا فمه بالورق المتّسخ بصور،

وأصمّوا أذنيه بخطب عصماوات[1]

وظف الشاعر فعل الأمر "سدّوا" بدلا من "أغلقوا"، لأن الأول يوحي بالقوة أثناء الفعل مع إحكام الغلق ، ولكن الشاعر يأمرهم أن يسدّوا فم الشيخ المريض الذي يهذي

[1] ديوان كأني أرى، ص 62.

بشعارات الوطن البراقة ، كما استعمل المعنى المجازي لعبارة "الصبح المشرق يبزغ من بطولات الأبطال" ، وهو كناية على البطولات والجهاد، ففي سبيلها يبنى الوطن ويجعل صبحه مشرقا وليست الشعارات البرّاقة الواهمة الكاذبة، ويؤكد أن هذا الصّرح الشامخ لن يُنسف بجرة قلم، ثم يكرر فعل الأمر "سُدوا" ولكن الأداة هنا تختلف، إذ تمثلت في ورق متّسخ بصور كما أمر أيضا أن تُصمّ أذناه بخطب عصماوات. والخطبة العصماء هي: الخطبة التي يستعمل فيها كلمات خالية من النقط كاملة، بالإضافة إلى مغزاها وقوة أسلوبها وجودته[1]، لذلك يخاطب الشاعر المستعمر الذي وصفه بالهذيان وهو حالة متقدمة من الحمى المرضية، ويتحداه بخطبٍ عصمواتٍ، مؤكّدا أن هذه الشعارات البرّاقة والصور الملوّنة لن تُغيَر حقيقةَ أنّ الصبح المشرق والانتصار لا يتحققان إلا ببطولات الأبطال.

يقول الشاعر:

وجه أمي لن يراني جسدا

في جسد الأرض ينام

وجه أمّي سيراني طائر البرق الجديد

يأخذ القدس إلى برّ الشام

بجناح من عراق

وجناح من يمن

ويرى فيَّ الوطن[2]

وظف الشاعر كلمة "طائر" وحوله دارت كلّ المعاني السابقة، حيث جمعت هذه الكلمة بين معنيَي الحرية والأمل معا. فهو يرى بأن الأم المفجوعة بصغيرها وفلذة كبدها

([1]) ينظر : ويكبيديا الموسوعة الحرّة.

[2] ديوان كأني أرى، ص: 126، 127.

مؤمنة إيمانا تاما ، ويقينا لا يشوبه أي شك بأن هذا الجسد الصغير سيجمع أشلاء الوطن العربي ككل، فهو طائر "برق جديد". وكلمة برق توحي بالسرعة الفائقة وبالقوة لأن هذا الطائر في استطاعته أن يأخذ القدس إلى بر الشام، وأحد جناحيه يتمثل في العراق. و الآخر يتمثل في اليمن. ولكن لابد أن تكون الانطلاقة من فلسطين باعتبارها الجسد الأرضي وهمزة الوصل التي تربط مشرق الوطن العربي بمغربه، وكلمة الشام لا يقصد بها الشاعر بلاد الشام كجزء من سوريا، بل يقصد بها مدينة سوريا ككل على اعتبار أن الشام هي المقابل العربي لكلمة سوريا ،لأنّ طائر الحرية سيجمع الشرق العربي بغربه ويوحده لغة وشعبا ودينا.

ويرى الشاعر على لسان الطفل –الشهيد البطل– أن وجه أمه سيرى فيه الوطن لأن استشهاده يمثل فلسطين بأكملها ؛ وضعَها، ومعاناتها وتحدياتها، أحلامها بغد أفضل. يقول الشاعر:

مرة أخرى ظهر

صاعدا من كورة القدس إلى أقصى الجليل

ملكوت الله في هدبيه مرسوم

وفي الكفّ حجر

فهو قدّاس بحجم الكون في جسم قليل

وهو طفل منتظر[1]

وظف الشاعر عبارة – مرة أخرى ظهر – ليجعل قصة الطفل "محمد" شبيهة بحادثة المعراج التي انتقل فيها الرسول صلى الله عليه وسلم من القدس في رحلة سماوية بصحبة جبريل على دابة تسمى "البراق" حيث عرج به إلى الملأ الأعلى عند سدرة المنتهى إلى أقصى مكان يمكن الوصول إليه في السماء، وعاد بعد ذلك في الليلة نفسها.

[1]ديوان كأني أرى، ص: 120.

ولكن وجه الاختلاف هنا يكمن في أن الطفل "محمد" في معراجه من كورة إلى أقصى الجليل لم يعد إلينا، لقد كان معراجًا دون عودة، وهو هنا كناية عن انتقال الروح إلى بارئها. لأن التي عُرّج بها هي روح الشهيد "محمد" وليس جسده الذي بقي مرميّا على الأرض في مشهد اهتزت له كل الإنسانية، كيف لا وقد كان في كفّه الصغيرة الضعيفة "حجر" يدافع به نفسه وعن حقه البديهي والطبيعي وهو "الحياة". لذلك شبّهه الشاعر بالقدّاس ، وكلمة "القداس" هنا تعني الشرف العظيم الذي ناله الشهيد، وهو يعادل حجم الكون.

يقول الشاعر:

إذا فتحت أنجم في السماء

تويجاتُها من ضمير الغيوب

وشِمت بها من سجايا الضياء

وميض المنار وخفق القلوب

فقل هذه رشقة من دماء

رمت بالشقائق ليل الخطوب

تحملها من ثرى كربلاء

بأرواحهم شهداء الجنوب[1]

يتحدث الشاعر عن مدينة "كربلاء" من خلال قصيدة "ورقة من الجنوب" هذه الورقة التي كانت مثقلة بأخبار لا تسرّ الخاطر. كيف لا وهي مكتوبة بالدماء، كما شبّه الشاعر أنجم السماء بالأزهار ذات التُّوَيجاتِ المنفتحة ليدلّ على أنّها في أقصى انفتاحها وظهورها ؛ هذه التويجات التي تفتّحت من ضمير الغيوب، ضميرا مجهولا يحمل الكثير من الأسرار، مما جعل الشاعر ينظر إليه مترقبا من خلال توظيف الفعل "شمت" هذا

[1] ديوان كأني أرى، ص 102.

الضياء الذي كان على سجيّته، وهذه السجيّة التي جعلها ضوء المنارة المتقطع تتحقق وكذلك خفق القلوب، فكانت هذه الصّورة المترامية الأبعاد والصور، ما هي إلا رشقة من دماء، وكلمة رشقة تتناسب إلى أبعد مدى مع كلمة وميض من حيث السرعة، وقلّة المدة المستغرَقة، لأن هذه الرَشقة رَمَت بالشقائق ليلَ الخطوب. والشقائق هي ما انتشر من البرق في الأفق[1]، وتظهر أكثر إذا كان في ليل الخطوب، أو ليل الأخطار والمصاعب وهذه الشقائق عندما تنتشر تبعث معها صورةً مؤلمةً، صورة يحوم حولها ظلام دامس لثرى كربلاء المضيء بأرواح شهداء الجنوب، لأنهم شهداء حق ضدّ باطل .

يقول الشاعر:

سلام عليها إذا عصّبت رأسها بالسواد

وسال على أفقها أحمر من دماء الشهيدين...

كل صباحٍ جديدٍ سيولد من إرث ذاك الغروب

سلام لها حين تخلع عنها ثياب الحداد

وتخرج خضراءَ ظافرةً حرّة من رماد الحروب[2]

يعتز الشاعر ويفتخر بوطنه من خلال قصيدة جعلها تحت عنوان "سيدة البشر الأولى" ولكلمة سيّدة هنا دلالات راقية توحي بالوقار والهيبة، والعنوان كله تعبير مجازي يوحي إلى أنّها هي المميّزة ،هي الأجمل والأرقى من بين جميع النساء، فهي كذلك ويحيِّيها الشاعر ويبلّغها سلامه المكلل بالحب والاعتزاز، حيث شبّهها بالمرأة التي تعصّب رأسها بالسواد، وهذا اللون هو دليل حزن في الغالب خاصّة وأنها تنزف ، حيث تسيل على أفقها الأحمر من دماء الشهيدين، ولكن هذا الحزن الممزوج بالألم لا يلازمها طويلا لأنها ستودّع هذه الحال مع غروب الشمس، لتستقبل صباحا جديدا مليئا بالتفاؤل بيوم

([1]) ينظر: ويكبيديا الموسوعة الحرّة.

[2] المرجع السابق، ص 103.

مشرقٍ وغدٍ أفضلَ لتخلع معه ثياب الحداد، وهذه كلها معانٍ مجازية يوحي من خلالها الشاعر إلى أن الأزمة التي يمرّ بها وطنه لن تستمر طويلا، لأن الغد سيكون يوما آخر ويحمل معه آمالا وأحلاما، تجعل السّواد يتحوّل إلى بياض، أما الدماء الحمراء فهي نفسها التي تسقي الأرض لتحولها ، و لتجعلها خضراء حرّة ظافرة من رماد الحروب والظَّفر دليل انتصار وحرية.

2ـ النزعة الصوفية:

لقد اصطبغت أغلب قصائد الديوان بالصبغة الصوفية و سنمثّل لذلك بالمقاطع التالية:

إلى أين أمضي بخمري التي منذ عمرٍ أقطّرها
قطرةً قطرةً
ثم أسكبها ملء صلصالتي فتروقُ
أريد نداماىَ، أحلى ندا ماي أن يشربوها
وأن يسألوني يُتعتِعُهم سُكر هذي المدامة
من أمّها وأبوها؟
أريد لهم أن يرو من خلال الزجاجة أوصافها
وأن يسألوني إذا كنت أعرف خزّافها[1]

الملاحظ أن الشاعر "الحصني" في تشكيله الخطاب الصوفي يزاوج بين البيت والنّص من خلال الفعل "أريد". كما نجده يعتمد في عمليّة البناء والتشكيل على استعارات تجاوزت البيت إلى المقطع ككل، فتأثُّر الشاعر بالصوفية واضح، وقد اعترف بهذا بصريح العبارة "لاشك أنّ هناك آثارا صوفية في تجربتي الشعرية، ولكنّ هذه الآثار تماهت إلى حدٍ كبير في الحالة الوجدانية، أي أنّك لن تجد في شعري المقولات

[1] ديوان كأني أرى، ص: 40.

والأطروحات والتعابير الصوفية، بل ستجد الروح الصوفية، وهذا له علاقة بفهمي الخاص للصوفية... [1]".

ويتّضح ذلك جليا من خلال لغته التي تتكئ على مفردات المعجم الصوفي كالخمرة وما يتّصل بها من دلالات: كالنديم، السُكر، الزجاجة، المدامة... حيث تساءل الشاعر إلى أين سيمضي بخمره التي منذ وقت طويل وهو يجمعها قطرة قطرة في زجاجة من خزف، ثم يقدمها لنديماه، والنديم هو الذي يقدم الخمر أو الذي يشارك في شربها يريد لهم أن يسكروا لدرجة تجعلهم ينطقون بصعوبة من شدة سكر المَدامَة، ومن شدّة انبهارهم بها وبلذّتها وطعمها يتساءلون من أمّها وأبوها؟

إن الشاعر يتغنّى بالخمر ولكن تجاوزت الألفاظ دلالتها الوضعية لتصبح كنايات تحلّق في جو صوفيٍّ خالص، فمثلا "النديمان: كناية عن السالكين في طريق الله، و"الصلصالة" و"الزجاجة" كناية عن النفس الإنسانية[2] و" تعتعه السكر" تلويح إلى نورانية العقل الإنساني وتساؤلاته حول الوجود والذات الإلهية، لأنّه هو الوحيد خزّاف الزّجاجة والصلصالة.

أرى في كتاب المرايا حقيقة شمسي التي تُسفر

أقلّبُه موجةً موجةً كل يومٍ، كما تفعل الريح والأبحر

فيُفجؤُني أن هذي الحياة

تزخرف أسماءها والصفات

وتسكب غير الذي تعصر[3]

تميّزت العديد من النماذج الشعرية في هذا الديوان إلى جنوح لغتها إلى الطابع الحِكمي واستخلاص التجارب والعبَر، ولعل المقطع السابق خير دليل على ذلك، حيث

---

[1] حوار الشاعر عبد القادر الحصني، حصة شعراء، إعداد وتقديم: عمار أبو عابد.

[2] ينظر: سعيد بوسقطة، الرمز الصوفي في الشعر العربي المعاصر، ص: 128.

[3] ديوان كأني أرى، ص :44.

لخّص لنا الشاعر نظرته إلى الحياة بأسلوب أقرب ما يكون إلى لغة المتصوفة، (تسكب تعصر)، حيث استعار الشاعر الصفات الدالة على الخمر من عصرٍ وسكبٍ مع اختلاف واضح بينهما، فما يسكب ليس نفسه ما يعصر، فكان الشاعر مفجوعًا لإدراكه حقيقة هذه الحياة التي تفاجئه دوما بزخرفة أسمائها وصفاتها، ولعلّ الحكمة التي نستنتجها أن لا نؤمّن لهذه الدنيا، وبأن حالها لا يدوم فهي متقلّبة كتقلّب الموج بفعل الريح، فهي كالبحر الذي يكون هادئا أحيانا ثم ينقلب هائجا مخيفا أحيانا أخرى.

و يضيف في موضع آخر:

حسبي فقد تعبت خطاي على

درب ضلال، ليس من درب

لحسبت أن خطاي آخذتي

من ضيق ضنكٍ إلى رحب[1]

إن هذا الانتقال من الضيق إلى الرّحابة يعدّ من أبرز المعاني الصوفية التي يناشدها كل المتصوّفة، من خلال الرحلة الصوفية إلى الله، فهو يرى أن خُطاه قد تعبت على دربٍ ضلال، دربٌ ليس واضح، مما جعله متعبا جدا، ولكن هذه الخطى المتعبة لابد أن توصله في النهاية من الضّيق المصاحب للحياة الدنيا، إلى الرحابة المصاحبة للحياة الأخرى، ولكن يصف هذه الرحلة بأنها متعبةٌ وطويلة جدا؛ كيف لا والانتقال كان من ضيق لا يطاق. ضيق ضنك، حيث يميّز المتصوفة بين الإشارة والعبارة إذ "الإشارة مجرد إيحاء بالمعنى دون تعيين وتحديد ومن شأن هذا الإيحاء أن يجعل المعنى أفقا منفتحا على الدوام"[2] .

---

[1] ديوان كأني أرى، ص 88.

[2] عبد القادر عيسى، حقائق عن التصوف، دار العرفان، سوريا، ط2، 2001، ص: 419.

وعلى هذا الأساس فإن التجربة الصوفية تجربة معاناة للوصول إلى الحقيقة ليتذوق طعمها، "ولا يتم له ذلك إلا بالتّجلي والكشف الذي يملي عليه صورا ومعان خاصة لا يعبر عنها أحيانا إلا بلغة الإشارة والرمز وبهذا نلاحظ أن الصوفي يعرض أثناء تصويره لذاته ولعلاقته بالعالم وبالذات الإلهية تصورات خاصة به."[1]

و تتواصل الدلالات الصوفية من خلال المقطع التالي:

سوف أمضي

وسوف أترك مني

بيد الأرض حفنة من ترابي

فهي منها تغرّبت بعض وقت

وأقامت غريبة في ثيابي

غير أني أعيدها غير ما أعطيت

فيها مما اقتضاه اصطحابي[2]

لقد شغلت ظاهرة الموت الفكر الإنساني من بداية الخليقة، فعند الفلاسفة هو الطريق إلى الله،و مصدر الحقيقة الخالصة والمعرفة الكلية، أما في المدونة الشعرية العربية، فالموت مصدر من مصادر الانعتاق الفردي من قيود المادة، أو هو الانفعالات من عالم الطين والمادة والقبح والظلم إلى عالم الجمال والطمأنينة والفرح والسعادة[3] ،أمّا الشاعر فإنّه يقرّ بحقيقة بديهية وهي كون الإنسان من طين وقد أشار إلى ذلك بقوله:

---

[1] محمد المسعودي، **اشتغال الذات، سمات** التصوير الصوفي في كتاب الإشارات الإلهية لأبي حيان التوحيدي، ص: 71.

[2] ديوان كأني أرى ، ص: 91.

[3] جودت كسّاب، الخطاب الشعري العربي الحديث، المصادر والآليات، دار حمادة للنشر والتوزيع، ط1، 2011، ص 75.

فهي منها تغرّبت بعض وقتٍ وأقامت غريبة في ثيابي، فهو يرى أن ما يقيم ثيابه– كناية عن الجسد – هو كائن غريب عنه من الأرض جاء ، وإليها سوف يعود.

وها أنذا استفيق على الثاكلات من الأمهات

يجمِّعن أشلاء أطفالهن فتات جثامين

منثورة في العراء، لتكتمل المذبحة

بموتى أظنهم غرباء على الموت...

موتى بلا أضرحة[1]

يواصل الشاعر من خلال المقطع السابق نقل صورة حيّة لواقع عربيّ متأزّم ومأزوم حيث ينقل لنا صورة جوٍّ خانق، مغلّف بالسّواد والهزيمة والموت، ولكنّه ينقلها في صورة هادئة يؤكّدها الفعل "استفيق"، ليؤكد لنا أنه قد كان نائما، أو ربّما كان غافلا عما يدور حوله إلى أن اصطدم بصورة بشعة جدا تمثلت في أمهات ثكلى بأبنائهنّ، يجمّعن أشلاءهنّ التي كانت فتاتًا، منثورةً في العراء، وهذه الصورة المؤلمة جعلت المذبحة تكتمل لأنها أساسًا بدأت بالمال والنفط والأسلحة، وكان آخر فصولها موتى يظنّهم الشاعر أنهم غرباء حتى على الموت، نظرا لصغر سنهم ولبراءتهم وأحلامهم، ولكن كل ذلك انتهى بل وحرموا حتّى أن تكون لهم أضرحة تخليدا لذكراهم، و هذا تأكيد على أنهم حرموا حتى من حقّ حرمة الأموات وإكرامهم بدفنهم، وهيهات يتحقق لهم ذلك بعد أن تحوّلوا إلى فتات.

ويؤكد الشاعر موقفة الصريح، وبقائه على العهد وعلى تمسكه التام الحق من خلال المقطع التالي:

ولي أنني سوف أبقى إلى جانب الحق،

حتى أصير غريبا غرابة عرس بعيني يتيم،

---

[1] ديوان كأني أرى، ص 105.

حزينا كمقطوعة من سماء

تنام بنافذة لجدار قديم[1]

وهل هناك غربة فوق هذه، بل وهل هناك حزن يفوق هذا، وهل هناك وصف أبلغ من كل ذلك، وكلمة "غريبا" توحي إلى أن الشاعر بتمسكه بالحق وعدم انقياده وراء الباطل وما يزينه لنا أصبح مثل الغريب، المستثنى من عرس الباطل ، و لكنّه سيواصل تمسّكه بالحق رغم ذلك.

3ـ إعادة بعث شعراء لم يلمع نجمهم:

يقول "الحصني" :"لقد زاد تعلّقي بهذه المجموعة الشعرية – الحب واللاهوت – توقُف صاحبها عن كتابة الشعر بقرار شخصي، اتخذه والتزم به، إذ تولّد لدي سؤال غامض: لِمَ كفَّ موريس عن كتابة الشعر"[2]؟

حيث تساءل الشاعر من خلال مقالة كتبها بعنوان "صمت...لأن تجربته اكتملت" عن الأسباب الحقيقية وراء كفّ "موريس قبق" عن الكتابة، وصمته الأبدي عن كتابة الشعر، حيث يقول:

في الهزيع الأخير من عمر موريس

مرايا مهشمات

وورد[3]

حيث قدم الشاعر قصيدة "نوم موريس قبق" على شكل تساؤل ينتظر إجابة له، هذا التساؤل الذي كان هاجسا يروح ويغدو في فكر الشاعر:

وانتظرت طويلا هاجسا يروح ويغدو[4]

---

[1] ديوان كأني أرى، ص 106.

[2] عبد القادر الحصني، أوقفني الورق وقال لي، ص 175.

[3] ديوان كأني أرى، ص: 86.

[4] المرجع نفسه ، ص :87

فهذا الهاجس لكثرة ملازمته للشاعر ارتداه، وهذا كناية على الاحتواء الروحي للشاعر لهذا التساؤل والحيرة التي لم يجد لها سؤالا ، حتى بعد أن طرحه مباشرة على الشاعر "موريس قبق"، كيف لا وهو شاعر مجدّد، متمرّد ويعد من أهم رواد الحداثة المعاصرين في الشعر السّوري، طمح إلى تجاوز المألوف الشعري، وتمرد على الواقع بكل ما يحمله من علامات التصنّع ومراعاة المحاذير، عالج الكثير من القضايا الإنسانية متسلهما الأساطير مستوعبا أصداء علم النفس.[1]

حيث انتظر الشاعر عودة "موريس قبق"* طويلا دون كلل ولا يأس، يؤكده من خلال هاجس سائل: **ألم يأت موريس؟.**

مجيبا موريس لم يأت بعد.[2]

كذلك اهتدى العديد من الدارسين والنقاد إلى الإجابة عن هذا التساؤل بقولهم: موريس قبق الشاعر الذي آثر الصمت احتجاجا على عفونة التقليد[3].

لقد كان رأي أغلب النقاد الذين تناولوا سيرة حياة "موريس قبق" بأنه ارتقى عن حضيض التقليد ولذلك توقف عن الكتابة ، في حين يرى "الحصني" بأنه صمت لأن تجربته قد اكتملت ، و لكن السؤال يبقى مطروحا ينتظر إجابة فاصلة ،إذ كل ما تقدم يبقى مجرد وجهات نظر شخصية تمثل آراء أصحابها لا غير.

ب- ديوان ماء الياقوت:

أنّى تجولت في رحاب ديوان " ماء الياقوت" من الغلاف إلى الغلاف تجد نفسك دائما أمام هذه الأركان:

- النفس الصوفي.

---

[1] ينظر: مقال بعنوان: راحلون في الذاكرة، 18 يناير 2012.

* توفي الشاعر موريس قبق في: 1996/01/19.

[2] ديوان كأني أرى، ص:87.

[3] ينظر مقال: نجاح حلّاس، موريس قبق، 14 تشرين الثاني 2016، ع/14738.

- الرهبة الكونية.
- الوطن الممزق.
- الأنا الضائعة بحثا عن الذات والشعر والتسامي معا.
- قمر الغربة وعمق الصداقة.

1- النفس الصوفي:

لا يبالي الشاعر بالغوص عبر بحار صوفية عميقة الأسرار. بل لقد امتلأ بالفيض العارم للروح الصوفية الرافضة للكثير من المفاهيم والقيم. حيث يعرّف الشاعر الصوفية -حسب فهمه الخاص- :"حالة وجدانية أو علاقة مع الوجود على درجة من الخصوص والعمق، وهي ليست رسم لغة معينة أو شعب معين أو دين معين، إنها برسم الإنسانية كل إنسان عميق وصاحب رؤية وله علاقة بالوجود خاصة، فهذا صوفيّ على نحو ما وهذا جعل روحا خاصة تسلّل إلى نصوصي ... وأهم جواهر الشعر هو الوجدان: في اللغة، والخيال، والموسيقى".[1]

والذي يترتب على ذلك، أن الصوفي لما أطلق سلطة الخيال، كان يدرك تمام الإدراك أنه يريد الوقوف على النور الإلهي والوصول إليه في الوقت نفسه.

وهذا ما نلمسه في المقاطع التالية:

وخلّيت قلبي على حجر

مجهشًا بالبكاء

وخلّيت قلبي

فأحرقُ من أيّ طفل تشهّى على اليتم أمّا

وراهبة تشتهي الابن نار

إذ التقيا، ذات دير

[1] حوار مع الشاعر الحصني، حصة شعراء، إعداد وتقديم عمار أبو عابد.

على باب غرفتها

في المساء[1]

استحدثت التجربة الصوفية لنفسها قاموسا لغويا؛ وإن كان يقوم في الأساس على نفس المصطلحات اللغوية الموجودة في العربية، إلاّ أنّها توحي بغير التواضع عليها وتحمل إشاراتها الخاصة، كما تعبّر عن الباطن المتّصل بالإلهي والتفسيرات الصوفية للوجود، وقد ورد في هذا الديوان العديد من المقاطع التي ترتبط مجملها بالحنين والوحدة حيث يصوّر الشاعر من خلال المقطع السابق حالة من الوحدة جعلته يخلّي قلبه على حجر، ويكرّر عبارة "وخلّيت قلبي" لِما فيها من ألم – لسيطرة الحنين إلى عهود البراءة الطفلية، "فأحرق من أيّ طفل تشهى على اليتم أمًّا، أو راهبة تشتهي الابن نارا"، والفعل – تشهّى– أبلغ وأعمق من رغِبَ ، إذ هو الرغبة الجامحة ، كما استبدل الشاعر مدينته حمص بالراهبة.

يقول الشاعر "عبد القادر الحصني":

عليك السّلام

إذا طال نومك حتى مضى الساهرون

وظلتُ وحيدا

أراقب قنديل وجهك:

آياته البيناتُ

أذوّب سكّر صبري في مرّ قول الوشاة. [2]

---

[1]الديوان، ص: 44.

[2]ديوان ماء الياقوت، ص: 54.

يشكل محور "النعاس" قطب الرّحى الذي تدور عليه قصيدة "النديم"، حيث نرى الشاعر يقاوم هذا النعاس، كي يحتفظ بمستوى النديم الذي ساهره، وكأن النعاس هنا رمز لمسرّات انقضت وتكاد تغدو مفقودة تماما.

فالشاعر قد ظّل وحيدا، يراقب وجه نديمه الذي أصبح بمثابة القنديل الذي ينير ظلمته ويأنس به في وِحدته. فهو أشبه بالآيات البيّنات خاصة بعد أن مضى الساهرون كما شبّه صبره الطويل بالسُّكر الذي يذوّبه في مرّ قول الوشاة، حيث الوشاة يؤكدون أن نديمه قد مات وهذا دليل على أنّ الشاعر لم يسأم من الانتظار، وهو انتظار لعودة زمن المسرّات وتغير الوضع إلى حال أفضل وأحسن، فتفاؤل الشاعر بعودة هذا الزمن الجميل أضفى حلاوة على صبره، ليردّ على أولئك الوُشاة بقوله:

أقول حبيبي ما زال يسهر

لكن حلمًا جميلاً

دنا فتدلى

على روحه

من خلال المدام

عليه السلام[1]

فهو يؤكّد بداية استمرار حياة نديمه، ونفي خبر الموت عنه، وبأنه مازال يسهر وسيظل ساهرا طويلا يقاوم النعاس الذي سيأخذه عن هذا الواقع ويبعده عنه، لأن هذا الحلم الجميل يعايشه في يقظته، ولا يحتاج لأن ينام حتى يجده، فهو سيجده من خلال المدام ـ كرمز من رموز الخمر ـ ، وقد اتصفت الكتابة الصوفية دوما بالغموض والرمز والإشارة نظرا لعدم مطاوعة الألفاظ والعبارات المألوفة لتصوير مداركهم ومشاعرهم، فكان اللجوء إلى الإشارة والرمز ضرورة لقربها من حسن عرض المشاعر، والأحاسيس

[1] الديوان، ص : 54.

وتصويرها والتعبير عنها [1]، فالصوفي لغته الرمز، والشعر يتكئ على الرمز أيضا، لذا لجأ الصوفية إلى الرمز لعدم قدرتهم على التعبير عن مدركاتهم ، و عمّا يجول في خوالجهم الذاتية.

2ـ الرهبة الكونية:

تجلّت مظاهر الرهبة الكونية في العديد من المقاطع الشعرية في الديوان، التي تؤكد تمسّك الشاعر الكبير بالتراث الديني من خلال حضوره في المقاطع التالية:

سلام ونور من الله أنىّ توجهت ضمّك

سلام وسوسنة ونجوم تهدهد دربك

سلام فما كان أبهى رؤاك وأرحب صدرك[2]

إن حقيقة الخوف عند الغزالي هي في تألم القلب واحتراقه، وقوّته ترجع حسب قوة المعرفة بجلال الله وصفات الله فبحسب معرفتنا بالله يكون خوفنا[3]. وتتجلى رهبة الشاعر وخوفه من الله من خلال توظيف العديد من الكلمات الدالة على هذه الرهبة وهذا الإيمان الكبير– سلام ونور من الله، أرحب صدرك – ذلك أن الخطاب الصوفي الذي يريد التوغل بالوعي الإنساني نحو أعمق معاني السّمو على تفاهة الحياة وماديّتها ويتخلص من سجنه إلى الفضاء الرحب بل يتعجب الشاعر من شدّة هذه الرحابة ومن بهائها، إذ يحلّق الشاعر في سماوات المطلق اللامتناهي، وارتقاء أعلى درجات السمو نحو المتعالي، وهذا ما يعبّر عن قمة الحسّ الصوفي على قدر المعرفة و الرهبة. فالنجوم تهدهد الدرب، ونور الله يبعث سلاما وسكينة أنّى توجّهت ضمّكَ واحتواكَ وحماكَ.

يقول الشاعر:

---

[1] ينظر: يوسف محمد، الموسوعة في بيان أدلة الصوفية، دار المؤلف، دمشق، ط3، 2001، ص: 286.

[2] الديوان، ص: 103.

[3] سيدي عبد الرزاق القاشاني، معجم اصطلاحات الصوفية، تصنيف عبد الرزاق القاشاني، تح وتقديم وتعليق: عبد العال شاهين، دار المنار، القاهرة، ط1، 1992، ص: 208.

ربِّ هلّا دريت أن حياة

ألبستني يداك

ماهي حياة

ما سيبقى مني وقد عسعس العمر

وغام الشذا

وغاب السّقاة.[1]

تتجلّى معاني النهاية والفناء في المقطع السابق بوضوح. وهذا ليس بالغريب على الصوفيين عموما، حيث يتساءل الشاعر ما الذي سيبقى منه وقد عسعس العمر أي قرب من الانتهاء أو هو اللحظة التي تسبق انتقاله إلى العالم المجهول اللامرئي، حيث ينسحب الشاعر من عالمه إلى عالم آخر لا يحسّ فيه إلا بذاته خاصة بعد أن غام الشذا و غاب السقاة، ليؤكد الشاعر وحدته من جديد، وعزلته عن الكون أجمع، وهو بذلك لا يخاطب العقل، بل القلب.

و يضيف في موضع آخر:

أيعقل أن أنت صنعت شناشيل هذي المجرات

في طيلسان الفراغ

وأحكمت ما دائر بين السماوات إلا بقطر. [2]

يلغي البيت السابق الحدود بين العبد والرّب، حيث المخاطب "أنت"، وكذلك أفعال المخاطب أيضا جاءت بصيغة المفرد "صُغت، أحكمت"، ولكن هذا لا يتنافى مع مبدأ الرهبة التي تعتري الصوفي دائما، ذلك أن حب المتصوفة لله ورهبتهم منه تلغي هذه الحدود ولتجعل العلاقة تقوم فقط على المحبة إذ أقام المتصوفة " علاقة مع الله لا تقوم

---

[1] ديوان ماء الياقوت ، ص: 97.

[2] الديوان، ص: 43.

على الحساب والخوف بقدر ما تقوم على العطاء والبذل، والمحبة، وبيَّن أن المتصوفة لا يحاولون الانسلاخ من طاعة الأوامر والنواهي، بل يفهمون الطاعة على أنها استيلاء المحبة»[1]

حيث يستهلّ الشاعر المقطع السابق باستفهام غرضه التقرير، فهو يؤكّد حقيقة يدركها يقينا، وهي أن الله تعالى هو الذي صاغ سنشاشيل المجرات في طيلسان الفراغ والطيلسان ضرب من الأكسية. [2]، وتطلق أيضا على الأعجمي. [3] فمقدرة الله تعالى التي لا حدّ لها تجلّت، أكثر من خلال إحكامه ما هو دائر بين السماوات إلا بقطر بالإضافة إلى المجرات التي صاغها في طيلسان الفراغ ، كل هذا ولّد رهبة كبيرة في نفس الشاعر.

3- الوطن الممزق:

حيث يرصد الشاعر كل ما يدور على الساحة من دمار وسلب وظلم، فهو يرى النفط نقمة على قلوبنا، فازددنا تخلفنا رغم العولمة القائمة في عصر النهضة.

فالنفط قد عاد بنا إلى البداوة، ونراه خائفا من السلم الذي يتخفى خلفه الغزاة[4]، لكنّه يعرف أن الشعب قادر على ردّ الغزاة مهما كانت قوّتهم.، كما نجده ينقل لنا معاناة حمص، من خلال صورة مميزة جدا، تجمع الألم مع الأمل، بأسلوب شديد السلاسة والنعومة حيث يقول:

أنا مفرد غير أن لحمص لياليها البيض

تنساب من ياسمين العشيّات

---

(1) سفيان زدادقة، الحقيقة والسراب (قراءة في البعد الصوفي عند أدونيس مرجعًا وممارسة)، منشورات الاختلاف الجزائر، ط1، 2008، ص: 109.

(2)لسان العرب ، مج 5 ، 42/ 2689.

(3) المجم الوسيط ، ص :592.

(4) ينظر : علي الصيرفي ، قراءة في ديوان ماء الياقوت، مقال .

نحو قلوب الندامى

وتسبل أهدابها الضافيات

على وجع الروح

تسبغ طهر يديها على أوجه المتعبين

ندًى وسلاما. [1]

ثم يواصل هذا الوصف إلى أن يغرق في عبير الشعر، مبعثرا أوراق همومه في كل الاتجاهات إلى أن يقول:

فهذي البلاد بلادي:

بلادي التي ينهد الله من قلبها يانعًا في الصباح

وينهدّ في قلبها متعبا في المساء

لها كل هذا الغناء. [2]

حيث يتغزل الشاعر في قصيدته " لها كل هذا العناء" ببلاده كما يتغزل شاعر أمضّه العشق بمحبوبته، ويحشد خلال ذلك كل ما أنجزته هذه البلاد وقدمته للآخرين، ثم يعرض بعض ما لاقته جرّاء حبّها وعطائها ، و يقول أيضا:

وتقعد في أوجِّ زينتها بانتظار الغزاة.

غزاة

غزاة

غزاة

فتدمير قرطاج

تدمير صور

---

[1] الديوان، ص: 25.

[2] الديوان، ص : 57.

وتدمير تدمر

تدمير بغداد

تدمير أغلى مدائننا في الجنوب... [1]

حيث يغلبه التدفق العاطفي، ومشاعر الغضب على أعداء الإنسانية كيف لا وهم "غزاة"، وقد تكررت هذه الكلمة ثلاث مرات للتأكيد على معان كثيرة أبرزها الدمار والخراب والنهب والسلب ... ، كما جمع كذلك عدة مدن عربية لحقها الدمار جراء أولئك الغزاة كـ (تدمر، وقرطاج، وبغداد) هؤلاء الغزاة الذي قضوا على محبوبته، وهي في أوجّ زينتها وعطائها و في ذلك تشبيه ضمني لها بالعروس.

وفي قصيدة "مفرد مثل قلبي"، يستعمل الشاعر إحدى الشخصيات التراثية باعتبارها أحد المكونات التاريخية لمدينة "حمص"، وكأحد مفردات الذاكرة الشخصية للشاعر، حيث يقول:

ألكني إلى (الوعر):

أنسامه الزّرق

أحجاره السود...

سوسنة... بالسلام

وخلّ البساتين

غل الشتاء عصافيرها

في سقوف البيوت

وأصحابها في ضلوع الحواري القديمات

تنشر أطياف (ورد)

على مقلتي (ابن رغبان). [1]

---

[1] الديوان ، ص: 60.

إذ يعدّ (ابن رغبان من الشخصيات التاريخية الدالة على مدنية حمص، وهو الشاعر (عبد السلام ابن رغبان 161هـ/235هـ)، وديك الجن لقب غلب عليه واشتهر به.." [2] روت مصادر تاريخ الأدب أنه قتل زوجته (وردا) بعد أن اتهمت بهوى غلام له صوّر فعلته في شعره أبلغ تصوير... وعاش نادمًا على ما اقترف.[3]

ولكن سرعان ما يوجّه الشاعر طاقات هذه الشخصية الإيحائية باتجاه هدفه في التعبير عن الوحدة والانفراد و طعم الموت الذي يتسّرب من كل شيء، و يقول أيضا:

ترى يا ابن رغبان: لم يبق غير الفراغ

وطاغ على الخمر طعم الرماد. [4]

حيث نلاحظ أن الشاعر آثر العتاب المرّ على ابن رغبان، المفرد والوحيد مثله. حيث لم يبق غير الفراغ النفسي والروحي الذي يصاحب حالة الوحدة والانفراد ، والعزلة فحتى الخمر وهو المؤنس الوحيد قد طغى عليه طعم الرماد ، وهو ما يتبقى من الأشياء كأثر للاحتراق التام الذي يمحي تفاصيلها وماهيتها، مما جعله يحسّ بالغربة حيث يقول:

غريب القصيدة أنا وأميل

قليلا إلى لغة لا تمادي

وتطفو على سكرتي صحوة

تباكرني مفردا وتغادي

وتتركني في العراء أفتش

عن حجر كي أريح فؤادي

---

[1] الديوان ، ص: 22.

[2] للاستزادة: ينظر: ثائر زين الدين، خلف عربة الشعر "دراسات في الشعر العربي المعاصر"، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، ص: 13.

[3] ديوان ماء الياقوت،" إشارات"، ص: 29.

[4] المرجع السابق ، ص : 22.

تراني استندت.. انكسرت؟!

وحرّكت بقيا قليل من الجمر

ضائعة في كثير الرماد. [1]

حيث يتجلى بوضوح الأنا الضائعة بحثا عن السكينة والطمأنينة ، إذ تعتري الشاعر وهو في سكره ـ أحيانا ـ بعض الصحوة التي تطفو على سكره، وتوظيف الفعل تطفو "هنا يحمل دلالات عميقة أهمها:

السطحية والآنية القصيرة، بعكس العمق ،أما السكر فهو حالة تلازم الشاعر طويلا، حيث تتركه هذه الصحوة مفردا في العراء، يفتش عن حجر يستند عليه ليريح فؤاده، وهذا كناية عن الدمار الذي يعايشه الشاعر، فكل شيء من حوله قد اهتز وتحرك من مكانه، حتى إذا استند إلى الحجر انكسر، ولكن الشيء الوحيد المتبقي هو قليل من الجمر الضائعة في كثير من الرماد.

ويواصل الشاعر في أكثر من مرة تجسيد ورسم صورة المفرد الذي لا يؤانسه سوى الجمر أو الخمر كما في المقطع التالي:

صب يا ليل نخب جتّتك السوداء

في الكأس

واسقنيها وعلاّ

صبّ يا ليل

ما أمرك خمرا !

وندیما لمفرد ما أملأ !

صب، لا تبق،

لا أريدك أن تبقي لغيري

---

[1] ماء الياقوت، ص: 62.

من نخبك المرّ فضلا. [1]

فكلمة "الليل" دلالة على السكينة ولكنّه هنا دليل على الموت وانعدام الحياة. كيف لا وهو جثة سوداء، كما يوحي بالرهبة والخوف فالشاعر في هذاالسواد يرى أنّ الليل يصب نخبه في الكأس وهو نخب مرّ كما أنه رفيق ممل جدا لمفرد وحيد، ولكن ومع ذلك لا يريد الشاعر أن يبقى لغيره من هذا الخمر فضلا؛ وهو ما يتبقى بعد الفراغ من الشرب في الكأس. لأن الشاعر قد بلغ به الجَلَد والتحدي، إلى درجه يستطيع فيها تحمُّل هذا النديم الممل والفضل المرّ كلّه، فجاء المقطع السابق ككل يحمل دلالات الأسى والتحمل والقدرة على الاحتواء وعلى التحدي؛ لأن الليل كناية عن المستعمر الذي تغيب معه كل معاني الحرية والمرتبطة ببزوغ الفجر حين يقول:

أنا أدري، فغير فجر وسيم

بعدنا

قد يرف أندى وأحلى[2]

حيث جاءت الاستعارات مثقلة بتوهج وطني يخيّم بدندنة حزينة، فهو يصوّر همومه وهموم شعب بأكمله، فكأن الفجر يعنّف الليل ويصلب الأحزان مما يجعل الواقع أندى وأحلى بعد هذا الفجر الوسيم.

4ـ الأنا الضائعة بحثا عن الذات والشعر والتسامي معا:

متى عانقت الأنا الحزن فهي أبعد ما تكون عن الكآبة. بل فيها حضورا حسّيّا دافقا.خاصة في حالات الحب، وهذا ما نلمسه من خلال المقطع التالي:

كدتُ أعفي هذه القصيدة مني وأخلّي سبيلـــها، ثم أســـــلي

فهي غيرى من أن يحوك لها الـ شعر ثيابا، وأن تزفّ وتجلى[1]

---

[1]ديوان ماء الياقوت ، ص: 83.

[2]الديوان ، ص: 83.

حيث يرى الشاعر أن القصيدة كالحبيبة التي يحبسها في قلبه والتي تكون في البداية بمثابة هاجس يعتري الشاعر هذا الهاجس يمكن أن ينطلق من أحد أبعاد الوجود الإنسان أو الزمان أو المكان أو حدث ما يترك أثرا كبيرا في الوجدان، ليحمل الشاعر هذا الهاجس ويحتضنه كما تحتضن المرأة حملها، يتنامى هذا الهاجس ويتفاعل في نفس الشاعر مع كل ما يرى من حوله. إلى أن يبلغ مرحلة يحسّ فيها أن كل ما تقع عينه عليه له علاقة بهذا الهاجس[2]، فعلاقة الشاعر بالقصيدة علاقة احتواء كامل مما يجعل القصيدة في غيرة من أن يحتويها الشعر ويلفّها ليخرجها من وجدان الشاعر ويزفّها ويجليها في نصّه الشعري على اعتبار أن النص هو البروز والظهور كما ورد في معناه اللغوي .

و تتواصل هذه الدلالات من خلال قوله:

نفرت كلها غـــزال نفور وتريّثت قبل أن أصبح وعلا

ثم أخرجت من قميصي قلبي لينادِيَ على القصيدة: مهلا[3].

وبعد أن تخرج القصيدة في أبهى حلّة- تزفّ- كناية عن التزيّن والاستعداد التّام تنفر القصيدة من الشاعر نفسه، لتصبح كالغزال النفور المنطلق، والغزال كلمة توحي بالجمال مع الرشاقة والخفّة، لذلك يخرج الشاعر قلبه الذي احتواها قبلا لينادي عليها مهلا.

كذا أنا حتى أستفيـــق مهدّما على الخمر لا تروي كما الشعر لايروي

وأعلم علم المجتوي شطر نفسه بأن حال من يهوى كحـــال الذي يهـوي

أطيل لبئرما لهـــــا من قـــرارة حبالي، وأدلـــي في غياباتـــها دلولي[4]

---

[1] المرجع نفسه، ص: 109.

[2] حوار مع الشاعر الحصنى، حصة شعراء.

[3] ديوان ماء الياقوت ، ص : 110.

[4] المرجع السابق، ص : 115.

يشبّه الشاعر الشعر بالخمر ووجه الشّبه بينهما أن كلاهما لا يروي. بل يزيدك عطشا ولهفة ورغبة للمزيد دائما، لذلك جعل الشاعر حال من يهوى كحال الذي يهوي وهو كناية على نزوله من المرتفع بقوة وبسرعة، ودون أي قدرة على التحكم في النفس أو إيقافها قبل الوصول إلى الهاوية.

كما يشبّه الشاعر عمق المعاني وبُعدها في قصائده بالبئر التي لا قرار لها.

حيث يدلي في غياباتها دلوه ليقتنص ما يستطيع من المياه الصافية في تلك الغيابات وهي المعاني التي تكون بمثابة سر العملية الإبداعية لنقف مسحورين مندهشين أمام بعد النقلة وعميق الاستحالة التي طرأت على الواقع حتى آل إلى نص شعري، فالأمر إذا نقل من سواء إلى ، سواء من واقع إلى واقع آخر، وكلما كانت النقلة أوسع كان الأمر أكثر إدهاشا. [1]

يقول الشاعر:

وفيٌّ لهذه الأرض تنبت ثائر وتطوي شهيدا بين أحشائـــها يثـوي

وأزجي لأطفال الحجارة شهادة بأنهم سؤر الكرامــة والبـــــأو

وأنهم مازال في دمـــهم دم على رغم عصر صار نفطا على بدو [2]

إذ يقر الشاعر وفاءه وانتماءه الشديدين لوطنه سوريا و الوطن العربي ، الذي عبّر عنه بكلمة "الأرض" التي وصفها بأنها "تنبت ثائرا وتطوي شهيدا"، وهي مقابلة زادت المعنى قوّة وإيضاحا فشبّه الشاعر "الثائر" بالنبات الذي ينبت و ينمو في كل وقت وفي كل مكان من أحشاء هذه الأرض المغصوبة، وهي نفسها التي تطوي شهيدا بين أحشائها يثوي وهذا كناية عن الثورة في وجه العدو الغاصب، كما يعترف صراحة بإعجابه وشهادته للأطفال الذين لم يجدوا سوى الحجارة كسلاح وحيد توفره لهم هذه الأرض، ووصفهم بأنهم

---

[1] ينظر: عبد القادر الحصني، أوقفني الورق وقال لي ، ص: 126، 127.

[2] ديوان ماء الياقوت ، ص: 119.

"سؤر الكرامة والبأو"؛ و هو بقيّة الشيء، فهم ما تبقى من الكرامة والفخر لذا فهم جديرون بهذه الشهادة كيف لا وهم مازالوا يحملون في دمهم دما على الرغم من التخلف السائد فنحن في زمن النفط الذي يرافق العولمة ولكن ومع ذلك مازلنا متأخرين جدا، مازلنا في عصر البداوة بكل ما تحمله من معان للبدائية والبعد. لهذا يرى أن الأسلاب لا ترجع إلا بالقوة، لأن ما يؤخذ بالقوة لا يستردّ إلاّ بها، حيث يقول:

يريدونني أشدو؟ ! أأهزوءةٌ أنا لأصدح في ليل الهزائم بالشّـدو

وأفرح بالسّلم الذي يجتدونـه متى كانت الأسلابُ ترجع بالجدوِ[1]

ثم يدعو الشاعر شعبه إلى عقد العزيمة وعدم تصديق وعود السّلم الكاذبة حيث أبدى تخوّفه من السّلم الذي يتخفّى خلفه الغزاة ، فيقول:

أفيقوا بنـــي أمّـي فإنــي لخائـــفٌ عليكم من السّلم الذي خفت مِلغزوِ

وأوصــيكم أن لا تلينـــوا لغاصـــبٍ يراودكم عن أرضكم وهو لا يلـــوي

فما الأرض–إن تمنع– سوى العرض كله وحاشا لعرض أن يؤول إلى جزو[2]

إن توظيف الفعل أفيقوا" كناية عن السّبات أو عن تغييب العقل الذي ينتهجه المستعمر، من خلال وعود السّلم والتعايش الثنائي لشعبين لا يمكن لهما أن يتلاحما أو يتّحدا بأي شكل من الأشكال، كما يوصيهم بأن لا يلينوا للغاصب الذي يراودهم عن أرضهم، حيث شبّه الشاعر الأرض بالعرض، وهي أسمى شيء يملكه الإنسان ،ويحافظ عليه طوال حياته، لذلك فالدفاع عن الأرض هو دفاع عن العرض قبل كل شيء ،لأنه يدرك يقينا أن الشعب يستطيع التصدّي للمستعمر– مهما كانت عدّته وعتاده– بالاتحاد وتوحيد الكلمة وعقد الهمّة ، حيث يقول:

وأعلم أن الشعب كفءٌ لنازل إذا أعوز الأمر العصيب إلى كُفو[1]

([1]) الديوان، ص:120.

([2]) الديوان، ص :120.

5ـ قمر الغربة وعمق الصداقة:

يقدّم الشاعر قصيدة بعنوان "يمامة الفرق" ويضيف عبارة "إلى يوسف سامي اليوسف"، الذي يعتبر صديقا مقرّبًا جدا لقلبه، إذ يستهلّ المقطع التالي بمناداته، ووصفه بأنه عميق الجرح والعينين، حيث يقول:

يا صديقي يا عميق االجرح والعينين

يا مشتعل الحيرة عمرك

قدّس الله وندّى

في دجى الليل

على الوحشة

سرّك

قمر الغربة أنت

وشذ القربة أنت

ورحيل إلى حشاشات الينابيع

إلى ينبوعها الأول أنت[2]

ثم يواصل الشاعر بالدعاء له حيث يقول:" قدّس الله وندّى في دجى الليل على الوحشة سرّك"، إذ يوحي الفعل " قدّس" إلى الطهارة والبركة، وهو بذلك يحاول مواساته والدعاء له لأن جرحه عميق وعمره مشتعل بالحيرة، كيف لا وهو قمر الغربة وشذا القربة بالنسبة للشاعر ، وهذا ما يؤكد مدى عمق صداقتهما وقربهما ، لدرجة أصبح فيها هو الوحيد المؤنس للشاعر في الغربة التي عايشها ، كما أنه يذكّره بأيام جميلة، إذ يمثل الينبوع الأول لتلك الحشاشات، والتي ربّما يقصد بها أيام الطفولة والصبى.

([1])الديوان، ص ن.

[2] ماء الياقوت، ص: 38.

ج- البنية الكبرى في ديوان الشجرة وعشق آخر:

لقد صنّف الشاعر من خلال هذا الديوان محاور كبرى تدور حولها مادته الشعرية والتي صاغها بلغة تشبه لغة الأساطير تارة، وهي في الوقت نفسه تملك من البساطة ما يجعل القارئ لا يكدُّ في السعي وراء أثَرِها، ويكمن سرّ بساطتها في كونها تتبجس من الأعماق الطفليّة للروح لدى الشاعر في محاولة لتجديد الصوفية دون الوقوع في المحاكاة وبغير اجترار مصطلحاتها وما هو عقيم فيها، فحتى المصطلح الصوفي الذي يستعمله الشاعر إنما يوظفه في سياق وجداني لا ذهني.[1]

لقد جاءت قصائد الديوان كلّها منتمية إلى محاور كبرى تمثلت في:

المحور الأوّل: المنحنى الصوفي.

المحور الثاني: ثنائية الانتحار والشعر.

المحور الثالث: قصائد للذهول.

المحور الرابع: قصائد للصحو.

المحور الخامس: قصائد للحب.

1 ـ المنحى الصوفي:

إذا أردنا استخراج البنية الكبرى قمنا بتجميع البنيات السطحية التي استخرجناها أثناء تعشيب النص[2]، وبناء على هذا التعشيب، فالمنحى الصوفي قد كان مسيطرا دائما على أغلب قصائد الشاعر" الحصني" وهي صوفية واقعية، ونلمس ذلك في المقطع التالي:

أذكر ليلة بكيت

كانت دموعي شاعرا

وجثتي طول

---

[1] ينظر: كلمة للناقد يوسف سامي اليوسف، ديوان الشجرة وعشق آخر، ص: 07.

[1] عز الدين المناصرة، جمرة النص الشعري ، ص: 395.

وحينما رحلت:

سكرت فصحوت

قرأت: روحي لغتي

وجثّتي كتاب[1]

إن للشعرية العربية الحديثة صلة وطيدة بالشعريّة الصوفيّة، التي برزت على شكل خواطر تأملية وملامح صوفية عند العديد من الشعراء، فكانت الرموز الجديدة مرتبطة بواقعهم، وهي في حقيقتها تعبّر عن هموم الإنسان المعاصر وأزماته المختلفة...[2]

وهذا ما جعل الدموع شاعرا والجثَّة طُلولاً ، والطلول هو أضعف المطر أو رذاذه[3]، هذه الصورة الشعرية تؤكد سموّ لغة الشاعر الصوفي عن الواقع الحسّي واتخاذها للخيال منطلقا لها، كما أن هناك علاقة حميمية تربط بين تجربة الشاعر وتجربة الصوفي، فهما يشتركان في المكابدة والمعاناة من أجل الوصول إلى الغاية [4] فرحلة الشاعر التي قام بها وما أصابه خلالها من سُكر جعلته يصحو ليكتشف حقائق واضحة أمامه ، قرأها دون صعوبة تذكر، هذه الحقيقة مفادها أن روحه هي لغته، كما أن جثته التي كانت طلولًا قد أصبحت كتابا، وفي ذلك إشارة إلى المعاناة التي يكابدها الشاعر لكتابة قصيدته ومدى تمسكه وتعلّقه بلغته.

1- ثنائية الانتحار والشعر:

يقول الشاعر:

مطر في الداخل

درويش يقرأ ورد السّحر

---

[1] الديوان ،ص :17.

[2] ينظر : السعيد بوسقطة الرمز الصوفي في الشعر العربي المعاصر، ص: 153.

[3] لسان العرب ،مج 4 ، 2696/24 .

[4] ينظر: السعيد بوسقطة الرمز الصوفي في الشعر العربي المعاصر ، ص: 154.

وينسلّ من كوّة (زاوية) في الشّرق

خيطا يربط بين الحزن وبين العمق[1]

لقد تناول الشاعر ثنائية الانتحار والشعر كأحد البنيات الكبرى في ديوانه ، حيث تناول شاعران فتيّان، غادرا الحياة في ريعان شبابها، وهما "عبد الباسط الصوفي"، و"عبد السلام عيون السود"، فالشاعر يتناول شاعران جمع بينهما الفقر والموت، وذلك من خلال كلمة " درويش" ، لأن الدراويش في الغالب هم الفقراء، ولذلك فهو ينسلّ خيطا يربط بين الحزن وبين العمق، فأسهمت هذه اللوحة المهمّة في تعرفنا على جوهر تفكير الشاعر " الحصني" الذي يحاول دائما الربط بين الحزن بمفهومه المطلق، وبين العمق في فهم الحياة، ليبين لنا بعض العوامل الواقعية التي أسهمت في رسم هذا الحزن من خلال المقطع التالي:

ها وطني يسكن فيّ،

فكيف أهاجر منه [2]

إذ كانت هجرة الشاعر" عبد الباسط الصوفي" أحد الأسباب التي جعلته يعاني القلق والوحدة، " وإن كانت فكرة الانتحار ليست بنت ساعتها، وإنّما كانت تلّح عليه منذ أن شَعَر بغربته الروحية والجسدية(...) فعرف أن رحلته إلى غينيا ستكون دون عودة [3] وبخاصة أن الشاعر متعلّق جدا بوطنه وبمسقط رأسه لدرجة جعلته يحسّ أن وطنه يسكن فيه وليس العكس، ليتساءل بحرقة عن مدى قدرته على هجرانه وفراقه.

3- قصائد للذهول:

---

[1] الديوان، ص: 25.

[2] الديوان ،ص ن.

[3] مقال بعنوان: عبد الباسط الصوفي وسطوة الانتحار، 1931، 1960 ، غربة الروح....غربة الجسد، بقلم الكاتب : محمد غازي التدمري.

كان للذهول حضور قوي لدى الشاعر، و تكرّر في مرّات عديدة، و نستشهد لذلك بالمقاطع التالية:

غارقٌ بالذهول

وجهها التعب

يستعيد الحكايا

ألمدى من رماد بلَيل ؟

أم في العيون مرايا

تشرب لون السحب[1]

تعني كلمة الذّهول الحيرة الشديدة أو الدّهشة الشديدة نتيجة أمرٍ،أو هو ترك الشيء لغفلة أو نسيانه لشغل[2] ، و لذلك كانت عنوانا لمجموعة من القصائد التي انطوت بين طيّات الديوان لتمثل بذلك بنية كبرى مهمة" هذه الدهشة أخّاذةٌ و إن لها لغة تشبيه لغة الأساطير"[3] ولهذا فالوجه التّعب غارق بالذهول يغمره تساؤلات عميقة جعلت التعب يبدو عليه ، و نحسّه دون أيّ شك ... تساؤلات حول المدى و مصدره "أهو رماد بليل" و عن اختفاء لون السحب الذي قد يعود مرايا في العيون تشرب لونها ، و لشدّة ذهوله يقول:

أشرب الهَمسة الخادعة

طعنةٌ في الفؤاد

يا عيون المرايا....

ليس هذا زمن النقاء[4]

---

[1] الديوان، ص: 46.

([2])لسان العرب ، مج 3 ، 17 /1524.

[3] الديوان، ص: 07.

[4] الديوان، ص: 55.

فالهمسة الخادعة قد أصبحت طعنة في الفؤاد ، و بالتالي فهي طعنة قاتلة ، و ما يقتل الشاعر أن هذا ليس زمن النقاء، و هو عكس ما نراه في عيون المرايا.

4- قصائد للصحو:

وردت العديد من القصائد التي جمعها الشاعر تحت هذا العنوان، و فيما يلي بعض النماذج من هذه القصائد، كقول الشاعر:

(سدّ مأرب) يجمع أشلاءه

إنّما

سوف يكشف عن عورة الأرض

في الزمن الخصب

ناس اليبس [1]

إن كلمة الصحو تدل على تغير الحال، من موضع كان يسوده الغفلة والغموض والغشاوة، لتكون دلالة الصحو كإشارة إلى التنبؤ والاستيقاظ ، أو هو عودة الإحساس وهذا ما تؤكده عبارة "سد مآرب يجمع أشلاءه"، ففكرة جمع الأشلاء توحي ضمنيّا إلى المبادرة نحو التغيير، وهذا التغيير يكمن في أنّه سوف يكشف عن عورة الأرض، ويزيح عنها ما يحجبها، وفي هذا إشارة إلى الواقع العربي، وتشتّته بعد انهيار السّد، فجمع الأشلاء إيماءة منه إلى عودة التلاحم والتآزر والإتّحاد، وأن ما مرّ به الوطن العربي هو مجرد حالة مؤقتة، جاء بعدها هذا الصحو، إذ يقول:

أخبروا الفجر

فقد يصحو ضحى

ما ارتدى الليل سوادا للحداد [2]

---

[1] الديوان ، ص: 61.

[2] الديوان ، ص :65.

فبعد اشتداد سواد الليل، وهذا السّواد ليس شريطة للدلالة على الحِداد، والحزن والفقد بل هو سواد يعقبه فجر وضحى يصحو معه الإنسان من حالة (النوم المؤقتة)، ليبدأ يوما جديدا كله تفاؤل بأنه سيكون أفضل وأجمل.

5- قصائد للحب:

يقول الشاعر:

يا امرأة يسكنني الصمت وحبُّك

أعرف:

إنّ الشجر استنزف كل حنين العشق بقلبي

فاختصريني [1]

لقد اقترن حضور الشجرة بالحب في هذا الديون، انطلاقا من عنوان الديوان ككل ويستمر هذا الاقتران، والإتحاد ضمن بعض القصائد ليشكل بذلك بنية كبرى مهمّة ليجعل من الشجر والمرأة التي يحبّ بمنزلة واحدة" إن الشجر استنزف كل حنين العشق بقلبي" مخاطبا بذلك المرأة التي يسكنه حبها ليعترف في موضع آخر بهذه العلاقة بين الشجرة والأرض والحبّ حيث يقول:

أشهد يوم غفوْت على جفنيك وغطّى موجُك شطآني:

أني لبستني رائحة الأرض، وطعمُ العشب

ولون الغيم المخصّب[2].

فرائحة الأرض وطعم العشب لم تلبساه إلا بعد أن غفى على جفني حبيبته وغطى موجُهَا شُطآنه.

---

[1] الديوان، ص :75.

[2] الديوان، ص: 78.

د ـ البنية الكبرى في ديوان بالنار على جسد غيمة:

لقد تناول الشاعر من خلال ديوانه هذا مجموعة من القضايا المهمة –خاصة و أنه أول ديوان يصدر له– حيث بدأ برسم صورة للإنسان المستقبلي الآتي الذي يعرف كيف يحب، و يعرف كيف يموت، ثم يأتي حديث عن الوطن بكل ما فيه من لواعج و هموم و طموحات بنظرة الأطفال و الأجيال الآتية، كما يشير أيضا من خلال هذا الديوان إلى عذاب الإنسانية ،و الانسحاقات الوجودية التي يعيشها جيلنا العربي الممزّق بما فيها من قلق و ضياع و غربة، فيصرخ رافضا متمرّدا آنا، و يستسلم للمصير المأساوي آنا آخر.[1]

و فيما يلي سنتناول بعض المقاطع الشعرية التي تجسّد كل قضية باعتبارها تمثّل بنية كبرى في الديوان:

1– صورة الإنسان المستقبلي الآتي:

يقول الشاعر:

هذا زمن الرِّدّة.

مُدّي جسد الرغبة نحو السّقطة ،عبر أنين الغُربة جسرا.

لا يملك ذاكرةً للأشياء

و ليستقبلْ وجهُ الأرض الإنسانَ الآتي،

كيف يشاء. .[2]

تناول الشاعر مشكلة الحبّ، و لكن بطريقة مغايرة تبدو أكثر عمقا، إذ يتناول الحب باعتباره وسيلة لولادة الإنسان المستقبلي، لأن هذا" زمن الردة" ، حيث تكرّرت هذه العبارة عدة مرات ليؤكّد الشاعر أن هذا الزّمن يختلف عن الزّمن الذي سبقه، و سيكون نقطة

---

[1] ينظر: ممدوح السكاف، مع مجموعة الشاعر عبد القادر الحصني، بالنار على جسد غيمة، د ت .

[2] الديوان ، ص: 8.

التحوّل و جسرًا نحو المستقبل الذي لا يملك ذاكرةً للأشياء، و بالتالي سيستقبلُ الإنسانُ الآتي وجهَ الأرض كيف يشاء هو، و هذا دليل على دوره البارز في التحكم في هذا المستقبل و تسييره كيفما يريد، و هذا ما يجعل منه بطلا.

ثم يعرّج الشاعر على الحب، إنجيل هذا العصر و قرآنه فهو يختصر الدرب و الطريق إليه، لأنه أساس الوجود و محور الحياة[1]، و هو إضافة إلى ذلك كلّه حبٌ يرتعش بالحنين إلى الموت الذي يمثل الوجه الثاني ليقظة الجسد حيث يقول:

آتٍ ... فتعالي نختصر الدرب إليه

أعرفه..

أعرف وهَجَ الشمس المولودة في عينيه

و له معجزةٌ لم تذكر في اللاهوت.

تتجاوزأحلام الأملاك، و أفراج الملكوت

معجزة الإنسان الآتي:

يعرف كيف يحبّ

و يعرف كيف يموت.[2]

يستهلّ الشاعر الديوان ككل بالمقطع السابق، و بالضبط بالفعل" آت" الذي يحمل دلالة المستقبل، فالآتي عند "الحصني" هو بطل المستقبل الثوري، حيث صوّر قدومه بطريقة تخلو من الضجيج و الصخب ، و هذا المجيء أمر حتمي ، يقيني و ما يؤكد هذا الشعور بالحتمية عبارة "فتعالي نختصر الدرب إليه" في رغبة منه للتعجيل بقدومه و اختصار كل السبل إليه، فالشاعر يعرفه يقينا، و يعرف صفاته، و التي أهمها " وهج الشمس المولودة في عينيه" و هذه الشمس هي شمس الحرية، و لعل الأهم من ذلك أنه

([1]) ممدوح السّكاف، مع مجموعة الشاعر عبد القادر الحصني، بالنار على جسد غيمة.

[2] بالنار على جسد غيمة، ص: 05.

إنسان عقلاني يحسن اختياراته جيدا، و يخطّط لها بدقّة فهو يعرف كيف يحبّ و يعرف كيف يموت، و هنا أيضا يربط الشاعر الحب بالموت باعتبارهما أهم حدثين في حياة الإنسان ، يفكر فيهما دوما فلا حياة دون حب، و مع ذلك فالموت أيضا لا مفر منه.

و يعترف الشاعر أنه لا يعنيه من هذا العالم و أسراره و أسواره سوى الموجوعين و الفقراء بأحزانهم و آلامهم لأن العصر الحديث هو عصر الإفلاس و القهر و السقوط زمن مجهول، يحمل معاني الضياع و الموت و الانهيار[1]، حيث يقول:

آتٍ...

لا يحمل (خارطة) للعالم.

مجهول الأهواء.

تولد في عينيه اللّحظات... و تولد معها الأشياء.

مطرودٌ لا يحفل بالأسماء.

لا يعرف من أسرار الأرض سوى أحزان الفقراء.[2]

فعندما تكون الهموم كثيرة و متنوعة، فالثورة تعني القضاء على كل همٍ يحاصر الإنسان و أوّل فصل في الثورة هو القضاء على الخوف، خاصة و أن هذا الآتي مجهول الأهواء، و هو لا يحمل حتى خارطة للعالم، و لكنه يعرف من أسرار الأرض فقط أحزان الفقراء، و لكن من هو الآتي؟ هل هو الإنسان أم الزمان، و يستبعد أن يكون الإنسان لأنه قد أشار مسبقا إلى أنه يعرف كيف يحب و يعرف كيف يموت، لذلك فهو ناضج واع يحدد الأمور مسبقا، و يدرسها بعناية ثم يقدم عليها، إذا ربما الزّمان الذي تولد في عينيه اللحظات ، و تولد معها الأشياء، فمع ولادة كل لحظة جديدة يصاحبها ولادة شيء جديد.

2- لواعج الوطن "هموم و طموحات":

([1]) ينظر : ممدوح السّكاف، مع مجموعة الشاعر عبد القادر الحصني، بالنار على جسد غيمة.

[2]الديوان ، ص: 05.

يصوّر لنا الشاعر هموم الوطن و طموحاته لمستقبل أفضل؛ أكثر إشراقا و تفاؤلا بغد أكثر عدالة و إنصافا، و لا يتأتّي ذلك كلّه إلّا من خلال الثّورة التي تسرع بالمجتمع نحو العدالة المنشودة، و تقضي على العقبات، فما من حلم دون تحقيق ، و ما من تخيّل دون فعل ، حيث يقول:

كيف جرّت خطاك المسالك عن مستقيم الطريق؟

و كيف ابتعدت عن الناس.

كيف تنازل لحمك عن عضمه ؟

فتهاوى

و كان (حزيران) ملحمة للشتات

و طرقة باب على النائمين ليصحوا

و ليلًا لأبناء آوى.

و منه انطلقنا

انتزعنا النضال من القلب شيئًا فشيئًا.[1]

لم يجد الشاعر بديلا سوى الثورة العارمة التي تطهّر النفوس من أدرانها، و تزيل القهر والكبت و التخلّف، فكانت قصيدة "الثورة" تحمل معاني القهر والجوع والألم، وكذلك معاني المقاومة المؤثّرة في جوارح النفس.

فيعيدنا الشاعر إلى الماضي، و يسترجع ذكرى النّكسة في حزيران في جو مأساوي فجعله ملحمة للشّتات و الدمار ، ثم ما يلبث أن يحدوه الأمل حيث طرق باب النائمين ليصحوا...، فكانت الانطلاقة ليلا، فيه كانوا نائمين، و منه انطلقوا في صحوة و يقين... بأن النضال والحرب و التضحية عمل لا بد منه لاستعادة الحقيقة، و الكرامات المهدورة[2]

---

[1] الديوان ، ص: 78.

[2] ينظر: ماجد النيساني، كلمة عابرة " بالنار على جسد غيمة"، الثقافية الأسبوعية، ع 16، تاريخ: 1974/04/17.

خاصة بعد ما ذاق الوطن كل ويلات العذاب، و التنكيل، ممّا جعل لحمه ينزل عن عظمه، و هذا كناية عن شدّة التعذيب بكل فنونه و فصوله، دونما رحمة أو شفقة، ممّا جعل الوطن يتهاوى، وهكذا كناية عن الدمار الشامل بعد التصدع و التشقق العميقين اللّذين كانا نتيجة حتمية لما تعرّض له من تعذيب.

ثم يصوّر لنا الشاعر مدّة هذه الثورة ، التي طالت لدرجة أنّه شبهها بالكهف حيث يقول:

كيف كان الخروج من الكهف؟

كم طال حتى خرجنا؟

و كم شارد في بهيم الدجى ما يزال يحدّق بالخيط.

أسود؟

أبيض؟

لا فرق فالفجر جدّ بعيد.[1]

يشبّه الشاعر زمن الاستعمار بزمن أصحاب الكهف لديه، الذي امتدّ لقرون، فقد كان المكوثُ فيه طويلاً، و لكن الاستيقاظ للخروج منه أيضا قد طال، و هو إيماءة إلى الثورة التي كانت هي المخرج الوحيد من الكهف المظلم، ولشدّة ظلمته لم يكن بالإمكان التفريق بين الأسود ، والأبيض رغم الفارق الشّديد بينهما، فالحـــــدّ الفاصل بين النور والظلمة خيط رفيعٌ من شعاع حالمٍ، و مع ذلك كان الشاعر يرى الفجر جدّ بعيد، لأنه إيذانٌ بقرب الغد المليء بالكفاح و النّضال، و الذي يحمل في طياته بواكير الفرح و إكليل الورد.

ولذلك كان الانتصار بمثابة الفجر الجديد الذي أثار كل شيء ، و أزال كلّ غمامة و كل سواد، فجعل الرؤية أوضح، و العالم أجمل، حيث يقول:

---

[1] ديوان بالنار على جسد غيمة، ص: 79.

ثم أشرق (تشرين) صبحًا من المجد.

يرفل بالغار، المكرمات...

ضحاه الجميل،

و أصداؤه ما تزال تغلغل فنيا.

لأنّني أحبكِ حين أغنيكِ أبكي،

و أطلب منك وفاءً... و دينا.[1]

ما يلبث الشاعر يحدوه الأملُ المشرق بصبحٍ جديدٍ، صبح المجد و الكرامة، بعد ليل حالك طال، و فجر بعيد أطول، و كل ذلك تحقق بفضل معارك "تشرين" التي عجّلت بوصول هذا الصبح، و التي لولاها ما كان ليصل أبدًا، كما أنّ ضُحاه جميلٌ وهذا كناية عن لذّة الحياة في كنف الحرية و العزة و الكرامة، فكان تشرين بمثابة راية النصر، حيث البطولة العربية الأصيلة، وحيث تجسّدت وحدة العرب وعزّتهم، فجاء المقطع يعجّ بدلالات الفرح ، كما نجد حضورا قويا للمرأة باعتبارها حقيقة إنسانية تستبطن معاني الحياة بكل جوانبها ، فالفتاة بمثابة الغيمة التي تحمل في جنباتها الثورة و الحبّ و العطاء...، ممّا جعل الشاعر يتأثر بها حدّ البكاء حينما يغنّيها وهذا لشدّة حبه و ارتباطه بها، حيث ربط بإحكام بينها و بين ما يعانيه الإنسان المعاصر من مشكلات الكبت والحرمان و ما تفرضه ظروف الواقع الطبقي، فكان كل ما يناشده منها، و أقصى ما تصبو إليه نفسه من وراء هذا الحب الكبير هو الوفاء و الدين و لاشيء سواهما؛ لأن الحب و الثورة توأمان لشيء واحد، و هو تغيّر الواقع للأفضل لذلك جمع بينهما الشاعر في المقطع السابق.

---

[1] الديوان ، ص: 80.

3- واقع الجيل العربي الممزق:

كل قصائد الديوان تميّزت بمنحاها الايجابي التفاؤلي المؤمن بتحرير الإنسان من تعقيدات العصر، حيث نجد الشاعر يحلم و قلبه مفعم بالأمل بالإنسان الآتي الذي يحرر نفسه من ربقة الظلم و الطغيان.[1] حيث يقول:

معجزة الإنسان الآتي...

يعرف كيف يحب...

و يعرف كيف تموت.[2]

إذ نجد الشاعر يعاني الغربة، و يقاسي و يتألم، فهو ابن عصره، و ابن طبقته ، فصوّر لنا واقعا مأساويا لجيل ممزق، خائف، جائع، يتهاوى شيئا فشيئا، حيث يقول:

بردى...

دثّرني..

إني خائف.

إني أسمع أشياءً تتساقط في الداخل،

إني أهوي و أنا واقف[3].

تمثل قصيدة "بردى" كلها من البداية إلى النهاية على امتدادها في صفحات الديوان إدانة كاملة للحاضر المرّ الذي تعاني منه الأمة العربية، حيث يمتد النهر بطول امتداد العالم ذهبا و فضّة، لذلك سيطرت عليه معاني الخراب و الدمار، و الضمير المنفصل "أنا" و" ياء المتكلم" المتصلة، تدل على أن الشاعر كان يعيش هذا الدمار، و يتأثر به إلى حد كبير،" إني أهوي و أنا واقف".

---

(1) ينظر: ماجد النيساني، كلمة عابرة " بالنار على جسد غيمة.

(2) ديوان بالنار على جسد غيمة ، ص:5.

(3) الديوان، ص: 50.

إذ يرى الشاعر أن ما يحدث في سوريا يحدث في بيته، و يهزه و يؤثر فيه إلى حد بعيد، و يستشهد بالمقاطع السابق ليؤكد أن معاني الخراب كانت موجودة في ذاكرته منذ سنين طوال و ما ينقصها فقط هو الصور التي تجسّد ذلك، و قد اكتملت الصورة بما يحدث في سوريا اليوم، و هو متفائل بأنها ستخرج من الدمار، بل و ستخرج أجمل مما كانت عليه.[1] فيعود و يؤكد على معنى الدمار و السقوط و التهاوي حيث يقول:

هويت.

اتركيني

فلن تنقذيني مهما مددت ذراعي.[2]

فجاءت هذه العبارة تهزّ الضمير و الوجدان، و تبعث في القلب المرارة، فهذا الواقع ـ زمنيا ـ يراه و هو في لحظة السقوط و الاحتضار هذا السقوط الذي لن ينقذه منه أحد مهما مدّ ذراعه إليه، حيث جسّد دلالات الاستسلام و الرضوخ أمام الواقع الذي عجز عن تغييره بمفرده.

كما صبّ الشاعر معانيه الوطنية و القومية، و فجّر الكثير من التناقضات الاجتماعية و السياسية و طرح مشكلات الواقع العربي على بساط البحث، و أدان سلبيات المجتمع و فضح الجوانب المظلمة و أرسلها موقوفة إلى محاكم التحقيق[3]، حيث يقول:

بُردى

أسرّ إليك بأني أعاني من الحب و العزلة القاتلة

و أني مازلت أعشق أن أتسكع عند المساء بظاهر هذي المدينة.

و في داخلي واحدٌ بعد ما زال حين تنام العيون يفيق

---

(1) ينظر: ديوان العرب، عبد القادر الحصني، قناة النيل، 2016.

(2) الديوان، ص: 20.

(3) ينظر: ماجد النيساني، كلمة عابرة " بالنار على جسد غيمة.

فينشر فيّ ظنونه

و لكنّه غامض إذ يحب (دمشق) كثيرا.

و حين يصلي يبثّ إلى (كربلاء) حنينه.[1]

فهو يراقب عن كثب سير الأحداث السياسية، و مماطلات الحكام و الملوك، لأن بداخله واحد لا ينام، بل لا يفيق إلا حين تنام العيون، يفيق لكي ينشر فيه ظنونه، و هذه الظنون تمثّل حقيقة ما يحدث دون زيف، لذلك يبثّ معاناته إلى "بردى" في سريّة تامة يعترف أمامه بأنه يعاني الحب و الغربة و القاتلة، و ما أقساه من شعور حين يجتمع الاثنان معا وأنت في وطنك...

ثالثا- التغريض (the matistation):

وفيما يلي مقاربة تحليلية لديوان " كأني أرى" تسلّط الضوء على فاعلية التغريض في تحقيق الانسجام النصي:

عَنون الشاعر "عبد القادر الحصني" ديوانه بـ "كأني أرى"؛ وهو عنوانٌ يوحي إلى المتلقي بأنّه الشاعر لا يرى حقيقةً و إنما يُخيَّل إليه فقط أنه يرى، حيث استخدم الحرف المشبّه بالفعل "كأنّ" ليس بغرض التشبيه، بل ليؤكد لنا أن الشاعر من خلال ياء المتكلم المتصلة بكأنّ أنه يظنُّ فقط أنه يرى، وبالتالي فلديه شك فيما يراه ، و الشك نقيض اليقين.[2]

فالمفارقة هنا أن الرؤية لديه ليست واضحة؛ فهو يرى، ولا يرى، و قد نوّه إلى هذا في الإهداء الذي بثّه في الصفحات الأولى بقوله: "واحدةً من ألعاب الطفولة كانت تلك: كنّا نسدل أجفاننا قليلاً، و نزمُّها، ثم نرمش بأهدابنا لنرى ما نرى، مكسّرًا و متداخلاً مع ما

---

[1] الديوان، ص: 58.

[2] لسان العرب ، مج 4، ج 27 ، ص :2310.

حوله [...]، كبرنا، و كففنا هذه اللعبة [...]، غدًا نكبر أكثرَ، فيشحُّ بصرنا قليلاً، فتُلجِئنا الحياة إلى اللعبة إيّاها من جديد".[1]

إن "تلك الرؤية الضّبابية التي عبّر عنها الشاعر هنا، ماهي إلا دلالة صارخة منه على أننا في العالم العربي بِتنا نتعمّد عدم رؤية الأمور بوضوح، فأخذنا نسقط من حساباتنا كل الرؤية والرؤى التي تحدو بنا إلى التحرك والخروج من ضبابية نغرق أنفسنا فيها.[2] فالشاعر يؤكد حقيقة أنه لا يرى بوضوح بل يحاول ذلك بجهد و مشقة كبيرين.

1- قصيدة ماء كوثر:

لقد جاءت أغلب مقاطع القصيدة و صُورها الشعرية تجسّد دلالة الماء المذكورة في العنوان ، حيث يقول الشاعر:

وأدعو بنهر النهار الذي يملأ الأولياءُ

بأيديهمُ ماءه في السلالِ

وأدعو عليكَ بآنسةٍ من هديل الحمامْ

تذوّب في سكر الشفتين ندى الياسمينِ

و تسكبه في كؤوس الكلامْ.[3]

1() عبد القادر الحصني: كأنّي أرى، ص 05.

2() فريال سالم مكارم: عبد القادر الحصني في «كأني أرى»...كن جميلاً ترَ الوجود جميلا، جريدة الأنوار، التاريخ: 26 نيسان 2007، عدد 16442.

[3] الحصني: كأني أرى، ص: 11.

فدلالة الماء تتجسد في الكلمات (النّهر، الماء في السّلال، تسكب، تذوّب)، وكلّها توحي بتدفق وسيلان الماء وسكبه، حيث يصوّر لنا الأولياء الصالحين الذين تابوا إلى ربهم وعادوا إليه، فابتعدوا عن لذائذ الحياة وانصرفوا عند سفوح الجبال، وفي الكهوف لعبادة ربهم، وبذلك قد أصبحوا قادرين على صنع المعجزات لرضى صاحب العزة عليهم ومن تلك أنهم يملؤون السلال بماء نهر النهار وينتهي المقطع بأنثى والهة وكأنها من حوريات الجنان، لتكون ملجأ لهم لتغطية معاناتهم وانكساراتهم، فهي قادرة على أن تذوّب ندى الياسمين في سكر الشفتين ثم تسكبه في كؤوس الكلام.

ولذلك فالشاعر غير قادرٍ على البوح بهذه الانهزامات ليكتفيَ بالتلميح دون البوح الصريح، ليصوّر لنا واقعا مريضا من وراء ستارٍ أو حجابٍ، لذلك فهو يشبّهه بالسفينة التي يَظهر نصفها الجميل فوق الماء، في حين أن نصفها الآخر يختفي تحث المياه فتحجبه عن العيون ، فلا نرى سوى نصف الحقيقة وجانبها المضيء[1]، حيث يقول:

حين تضيء و تعتم للسفن القادماتِ،

تغطّي لواعجُها نصفها تحت سطح المياهِ،

و تبدي مباهجُها نصفها حيث تظهرْ.[2]

والرؤيا السوداوية تكمن في مرارة هذا النصف، فالعيش فيه مرٌّ و صعب، والهزائم مستمرة، و لذلك نحن لا نرى سوى نصف الحقيقة، يقول الحصني في هذا الصدد:

و نصف الحقيقةِ أيضاً لباخرة تتحطّمُ:

---

[2] ينظر: خليل الموسى: البحث عن الواقع المفقود ودرامية الرؤيا في «كأنّي أرى»، ع: 451، مجلة الموقف الأدبي أدبية شهرية يصدرها اتحاد الكتاب العرب في سورية ، دمشق، ص: 23.

[2] ديوان كأني أرى، ص: 12.

موجٌ على خشبٍ، بين أمتعةٍ، في صراخٍ،

و بحّارة يغرقون، فلا يقرؤون و لا يكتبونَ،

ولا هم إلى أهلهم يرجعونْ

و توصف رحلتهم أنها لا تُعادْ

و لكنّ نصف الحقيقة هذا له سندبادْ

رأى، و تذكّرْ

وقرّب فنجان قهوته في الصباح إلى شفتيهِ،

فألفى بقايا من الليل سوداءَ

من دون سُكّر.[1]

تبقى دلالة الماء مستمرة ومتواصلة، من خلال كلمات (الباخرة، يغرقون، رحلتهم) حيث يواصل الشاعر وصف حقيقة هذا النصف الذي تحجبه العيون، ليصوّر لنا كل معاني الهشاشة والموت فالباخرة تتحطم، والبحّارة يغرقون، فلا يقرؤون ولا يكتبون وبهذا فهو يجسّد معاني الفساد، في زمن فسد فيه كل شيء، ليأتي "السندباد" ويكون بمثابة المخلّص الذي سيخرج الأمة ممّا هي فيه، «قال السندباد: فعمدت إلى خشب ملقى على الشاطئ من حطام السفن، فصنعت منه قاربًا».[2] ولذلك عمد الشاعر إلى هذه الشخصية ببطولاتها وتحدّيها و رأى فيها الخلاص والقدرة على الإصلاح الآني، خاصة وأن بقايا الليل السوداء أصبحت تُصوّر له حتى في فنجان قهوته الصّباحي.

---

[1] المرجع نفسه، ص: 13.

[2] عبد القادر الحصني، أوقفني الورق، وقال لي، ص:113.

ثم يواصل الشاعر استنطاق جميع الموافق وجعل الماء هو الذي يبث فيها الحياة ليجعلها متسلسلة مترابطة، ليختم القصيدة بمقطع شعري يمثل لوحة رائعة بأجمل الألوان حيث يقول:

كفافٌ ليومكَ خبزي الطريُّ،

و هذا شرابيَ، من ماء كوثرْ

أفق يا حبيبي .. تذكّرْ.[1]

فبعد مجموعة من الصور الشعرية المكثّفة، المتقاربة والمتباعدة تأتي هذه الصورة الشعرية لتؤكد دلالة اللاّمتوقع الذي يعتمده الشاعر دائما، فبعد حالة الفوضى والموت التي بثّها الماء بصوره المختلفة، جاءت دلالته في آخر القصيدة مرتبطة بالهدوء والاستقرار والاكتفاء والقناعة والرضا، لأن الشاعر يكفيه أن يعيش في وطنه بهدوء وسلام، و من ثَمَّ يأتي السعي للتغيير الذي يجعل الخبز طريا، و ماؤه من نهر الكوثر و لذلك وظف الفعل بصيغة الأمر "أَفِقْ" مناجاة منه للوطن ودعوته للاستيقاظ من سباته لأن الليل طال وماء الكوثر قد أتت عليه الحضارة المستوردة فلوثته وغيّرت معالمه البسيطة الجميلة[2].

2- قصيدة ليست صورتها تلك:

أول ما يلاحظ على عنوان هذه القصيدة أنه جاء بصيغة النفي بـ "ليس"، فهو ينفي أن تكون صورتها تلك، كما يوحي اسم الإشارة للبعيد (تلك) أن هذه الصورة هي صورة بعيدة وليست قريبة، لذلك لم يوظف الشاعر اسم الإشارة "هذه" مثلاً، كما يوحي بأن هذه

---

[1] ديوان كأني أرى، ص: 20.

[2] ينظر: فريال سالم مكارم، عبد القادر الحصني في «كأني أرى»...كن جميلاً ترَ الوجود جميلا.

الصورة محدّدة ومعيّنة، وبأنه يقصدها هي تحديدًا دون الصور الأخرى التي كانت موجودة كما يلاحظ أن العنوان جاء على شكل أسلوب إنشائي بصيغة النفي لتأكيد المعنى.

إن الشّاعر يبوح بأجمل ما لديه من أدوات البعث والإرسال ليحرك فينا الحسّ والانفعال، ولعلّ الشاعر يقصد بكلمة "تلك" أناه وذاته حيث يقول:

تأمّل وجهكَ في المرآةِ الأجمل من بين

مراياي

لترى صورتك على صورة من تهوى

و ترى أنّك لست سواي

ليس لوجهي مرآةٌ..

وإذا كانت لي مرآةٌ، فأنا مرآتي ليست أنتْ.[1]

إذ يبحث الشاعر عن (أناه) ولكنه يبحث عنها في الأنوات الأخرى، وفي مخاطب آخر يرمي إليه كي يستحثَّه على التوحّد فيه: "وترى أنك لست سواي"، خاصة وأن هذا الآخر يحاول أن يفرض عليه هذا التوحد بنوع من التسلط والقوة والتجبر، فيحاول الشاعر أن يتملّص من هذه الازدواجية ويفصل ذاته عن الذات الأخرى: "ليس لوجهي مرآة"، فهو ينفي حتى أن تكون له مرآة، والمرآة هنا تحمل دلالة الحاضر الذي يؤرق الشاعر، ثم يحنُّ إلى ذاته في زمن الماضي الجميل ليؤكد أن مرآته ليست الآخر، و هو يخاطب الآخر المستبدّ، ثمّ يؤكد المعنى الذي انطلق منه في مطلع القصيدة بقوله:

ليس بإمكاني أن أصبح شخصاً آخر يا مولايْ

---

[1] كأني أرى، ص: 24، 25.

فأنا أحدٌ مثلكَ، لكن لم يدركني المعنى. [1]

فالشاعر يتمسّك بذاته وهويته بكل قوّة وجرأة، لأنه لا يريد أن يكون الآخر مهما حاول هذا الآخر استمالته و إقناعه، إلاّ أنّه يعود ليؤكد له أنه متمسِّك بمبادئِه و هويتهِ.

كما تمّ التغريض بإعادة العنوان نفسه (ليست صورتها تلك) من خلال المقطع التالي:

ما كان لهذا الولد الطائش أن يتجاهل سبعةَ ألوانِ

الطيف المنسابة من جذع الموشور

كان عليه أن يصمت حتى يبصرَ،

أو أن يغمض عينيه لكي يسمعَ..

ليست صورتها تلك..

و ما كان له أن يبصر

أو أن يسمعَ لولايْ.. [2]

لقد تقاطع في المقطع السّابق الرؤية الهندسية المعمارية: "سبعة ألوان الطيف المناسبة من جذع الموشور"، بالرؤية الشعرية الفنيّة، كما نقل لنا هذه الرؤى في صورة حسيّة جميلة من حيث وقعها في النفس، ركّز فيها على حاستي السمع و الرؤية، فهذا الولد الطائش كان عليه ألاّ يتكلم حتى يرى الحقيقة التي تجاهلها في الطيف بألوانه السبعة، والطيف هنا، يوحي دلاليا إلى توقف نزول المطر وطلوع الشمس، لترسم لنا

---

[1] المرجع نفسه، ص: 23.

[2] المرجع نفسه، ص27.

صورة رائعة تُدرَك بحاسة البصر فقط، ولكن هذا الولد أخطأ إذ تجاهلها و أخطأ إذ لم يغمض عينيه لكي يسمع صوت الحقيقة؛ لأن ألوان الطيف –رغم بهائهاوتناسقها– إلا أنّها لن تبرح طويلا، بل ستخدعنا و تختفي نهائيا، ولذلك يؤكد الشاعر أن صورتها ليست تلك، وفي هذا دلالة رمزية إلى وطنه "سوريا"، فالشاعر يبعث دلالات عميقة جدًا، يبحث من خلالها عن واقع كان جميلاً، ثم دمّرته النفوس الخبيثة، وبما أن "الصورة" الواردة في العنوان تدل على مظهر خارجي، واضحٌ للعيان، نجد الشاعر يتغنّى بهذا الجمال الخارجي، بعد أن أيقن أن العالم يسير من خراب إلى خراب، وأيقن أنّ هذه الحال لن تتحول حيث يقول:

بينا كان الصمت الغامق يملأ أرجاء الليلِ

و كان الحقّ غريبًا يشبه يوحنا

و يردّد أصداء الصوت الصارخ منفردًا في

البريّة..

جلس الطفل محاطًا بجموع من أبناء الناسِ،

و غطّى عينيه، وبكى وبكى،

وبكت معه الحريّة.[1]

تتجسّد دلالات اليأس لدرجة أن الحرية كانت تبكي مع الطفل الذي غطى عينيه لكي لا يرى حقيقة الوضع الذي آل إليه، ولذلك كانت الحرية تبكي أيضا لأنها لم تعد قادرة على إيصال صورتها إلى أبناء الوطن لذا جلست وحيدة منفردة في البرية.

1() المرجع نفسه، ص: 30.

3- قصيدة من كتاب المرايا:

يحيلنا العنوان إلى أن هذه القصيدة عبارة عن مقطوعة مختارة من كتاب المرايا ومفردها مرآة، حيث ركّز الشاعر عليها في بعض قصائده، وذلك لثقته التامة بأنّ المرايا تعكس الصورة الحقيقة للأشياء الماثلة أمامها، دون تزييف أو تغيير، وهذا تأكيد منه أيضا على أن الواقع العربي بات مشتتا منكسرا حاله كحال المرآة بعد سقوطها[1] وتباعد أجزائها.

والمتأمل لهذا العنوان يدرك بأن هناك قصائد أخرى كثيرة في هذا الديوان، وما هذه القصيدة إلا إحداها، إذ يرى الشاعر أنها الأكثر صدقا و تعبيرا عن حالة يُعايشها، فمثّلته خير تمثيل، وإن كان هذا العنوان لم يتم فيه تغريض لا بذكر اسم شخص، ولا صفة من صفاته، بل تم التغريض داخل مقاطع وأجزاء النص، حيث استهل القصيدة بمقطع شعري يؤكد عدم وضوح الرؤية لديه، وهذا ما يتناسب مع عنوان الديوان ككل، حيث يقول:

أهذا مساءٌ تأخّرَ

أم فلقٌ صبحهُ مُبكِرُ؟

على حافة الليلِ أم قرب بوابة الفجرِ

هذا الهواء الذي يتنهّدُ بين حبال الغسيلِ

فيصنع أشرعةً للمنازلِ[2]

1() فريال سالم مكارم: عبد القادر الحصني في «كأني أرى»...كن جميلاً تر الوجود جميلا.

(2)الديوان ، ص: 33.

ثم يحاول الشاعر أن يستغرق في الدلالات و الرموز الصوفية من خلال الأوصاف و المشاهد الحسيّة، فيقول:

أريد نداماي:

وَحْدَ نداماي من يعلمون بأن الذي يتفتّحُ في

الروح ليس شقائق نعمانها،

بل حروقُ

ووحدهمُ يعرفون حقيقة ما يعتريني من الوقتِ،

حين مع الوقت لا يُستبان غروب،

ولا يُستبان شروقُ،

و حين يشبّه لي أنني أبصرُ. (1)

فالرؤية لا تزال غير واضحة لدى "الحصني" ولكنه اقتنص جزئيات من عناصر الطبيعة (يتفتح، شقائق النعمان، شروق، غروب)، و أكسبها دلالات صوفية حسّية مباشرة (نداماي، الحروق)، ورموزا صوفية ما ورائية أو غير مباشرة (أبصر، غروب، شروق) فالشاعر يريد نديماه لأنهما الأدرى بما يحدث له، فهم فقط من يدركون أن ما يتفتّح في الروح هو حروق، ووحدهم من يدركون ما يعتري الشاعر من حالات الضياع النفسي حين لا يُستبان له الوقت: أهو شروق أم غروب؟ لدرجة يشبّه له فيها أنه يبصر. وهذا تغريض مع عنوان الديوان؛ فالرؤية لحد الآن ما تزال غير واضحة. ثم تأتي الإجابة لطلب الشاعر فكانت صادمة له:

(1)المرجع نفسه، ص:41.

تريد نداماكَ؟

ماذا بوسع نداماك أن يفعلوا؟

سوى أن يديروا عليك الكؤوسَ،

وأن يثملوا مثلما تثملُ. (1)

فحتى نديماه اللّذان كانا بمثابة المنقذان له لما يحسّه من قلق وضعف، ليس في إمكانهما مساعدته، ولا يسعهما فعل أي شيء سوى مشاركته الخمر ليثملوا مثله، ويستمرّ الشاعر على هذه الحال إلى غاية آخر القصيدة، حيث يستفيق ويدرك حقيقة الأمور ويخرج من حالة الضياع والقلق، فالرؤية أصبحت واضحة، والغشاوة على عقله قد زالت حيث يقول:

أرى في كتاب المرايا حقيقة شمسي التي تسفرُ

أقلّبه موجة موجة كلّ يوم، كما تفعل الريح والأبحرُ

فيفجئني أن هذي الحياة

تزخرف أسماءها والصفات

وتسكبُ غير الذي تعصرُ.(2)

فما رآه الشاعر في كتابه الذي قلّبه موجة موجة حقيقةٌ مؤكّدة واضحة؛ وهي أن شمسه مسفرة، وبأن حال هذه الدنيا متقلبة فلا تستقر على حال أبدا، فهي أشبه ما تكون بتقلّب الموج في البحر بفعل الرياح القوية، فلا تهدأ، ولا يُؤمَن لهذا البحر، كما أن هذه

(1) المرجع نفسه، ص: 42.

(2) المرجع نفسه، ص: 44.

الحياة تسكب غير الذي تعصر وهي حقيقة لا يدركها إلاّ من خَبِرَ الحياة طويلاً، وذاق من مُرِّ عُصارتها، بعد أن زخرفت له أسماءها وصفاتها.

يواصل الشاعر التغريض مع العنوان ليجيبنا عن تساؤل مفاده: لماذا اختار الشاعر هذه القصيدة من كتاب المرايا وليس من كتاب آخر؟، يقول:

لأن كتاب المرايا يقول: بشمسٍ ترى الشمسَ لا بسواها.[1]

فجاءت إجابته اللاّمتوقعة مستفيدة من قاموس الطبيعة (الشمس) بما تحويه من مرئيات حسيّة، ومكتنزة بدلالات كثيفة، لعلّ أهمها: (النور، الدفء، الوضوح، الحقيقة...)، فمع بزوغ الشمس تتضح الرؤية، ويدرك الشاعر حقيقة الوقت، ولعلّ الشمس هنا تحمل دلالة الحق بنوره السّاطع ليكون الفيصل بين المساء المتأخر أو الصبح المبكر.

4- قصيدة امض يا ذئب:

جاء العنوان في هذا النص الشعري على صورة جملة إنشائية طلبية مكوّنة من فعل أمر "امضِ"، والفاعل جاء بصيغة المنادى "يا ذئبُ"، فهذا الأمر يوحي بأن المخاطَب محدد ومعين وهو "الذئب"، وإن كان الحيوان يوحي بالافتراس والتوحش وبالتالي فهو يبعث في النفس الإحساس بالخوف بخاصة إذا كان رفيقك الوحيد في الصحراء، ولكنّ الشاعر أظهره في صورة مختلفة غير التي انطبعت في ذاكرتنا عن الذئب، إذ جعله صديقًا يتقاسم الصحراء مع صعلوك من صعاليكها، فلم يقتله، بل اعتبره ضيفًا[2] حيث يقول:

عمت ليلاً أيّها الطارق في هذا الظلامْ

---

[1] المرجع نفسه، ص ن.

[2] فريال سالم مكارم: عبد القادر الحصني في «كأني أرى»...كن جميلاً ترَ الوجود جميلا .

شدّك الجوع إلى ناري

فضيفي أنتَ[1].

فعلى الرغم من أنّ اللقاء تمّ في الليل "عمتَ ليلا"، مما يزيد من الخوف والفزع من هذا اللقاء، كيف لا وهو مع ذئب وفي الصحراء، ولكن "الصعلوك" يرى أن جوع الذئب هو الذي شدّه إلى النار التي رآها لتنبئ بوجود الزاد، لذلك فالذئب يطمح إلى الزاد فقط ليداري جوعه، وهذا ما قدمه له الصعلوك قائلا:

هاك من زادي،

ازدردْ ما شئتَ

واشرب من قراح الماءِ

مثلي لا يرجّي النطق من مثلكَ.. عيناك كلامْ.[2]

إذ تقاسم معه الصعلوك الزاد والماء، وهي مؤونة ثمينة في صحراء قاحلة، ثم راح الصعلوك يطلب الأُنس والسمر مع هذا الذئب، ويحاول قراءة ما تقوله عيناه، فهُما تقولان الكثير "عيناك كلام"، وهذا لشدّة معاناة هذه الذئب، بل لشدّة الأهوال التي مرّت على رأسه أصبح هذا المنبسَط من الرمل ضيقًا في عينيه، وهو نفسه ما يحسّه الصعلوك، ولذلك استأنس إلى الذئب في الصحراء، وشاركه طعامه، فهو بذلك أحسن من البشر وأرحم منهم، فالإنسان قد أصبح أكثر افتراسًا مقارنة بالوحوش الضارية التي تترك أولادها جياعًا ولكن لا تغدر ببعضها البعض، يقول الشاعر:

---

[1] كأني أرى ، ص: 53.

2) المرجع نفسه، ص ن.

لك أولاد جياعٌ: أقدم الآن افترسني، باختياري

جرّ أشلائي عشاءً لهمُ..

هل تصدّق أنّه يؤلمني جوع الضواري.[1]

فعلى الرغم من أن الشاعر قد طلب من الذئب افتراسه وباختياره ليأخذ أشلاءه عشاءً لصغاره الذين آلمه جوعهم في هذه الصحراء، إلاّ أن الذئب لم يفعل ولم يغدر به. ليأتي جواب الذئب:

غير أني ليَ زوج تطبخ الأحجارَ في القدرِ.. فلا تفعلْ

فمن شيم الصحراء ألاّ يغدر الصعلوك بالصعلوكِ.[2]

فالذئب لم يغدر بالصعلوك على الرغم من أن زوجه تطبخ الأحجار في القدر حتى ينام صغارها وهم جوعى، ومع ذلك لم يقتله ليأخذه عشاءً لهم، وكذلك بالنسبة للصعلوك فهذه هي شيم الصحراء.

ثم يأتي "التغريض مع العنوان" في نهاية القصيدة بتكرار العنوان عدة مرات، حيث يطلب الصعلوك من الذئب أن يمضي إلى حال سبيله:

امض يا ذئب سيطويني ويطويك إذا حلَّ نهارُ

الناس غيبْ

و تذكّرْ وجهَ صعلوكٍ، تمنّى هذه الليلة لو تحمل

---

(1)المرجع نفسه، ص: 54.

(2)المرجع نفسه، ص ن.

منه امرأةٌ طفلاً،

يسمّيه ذؤيب

امض يا ذئب..

امضِ...[1]

5- قصيدة سقف العالم:

يتألف عنوان القصيدة من كلمتي "سقف" و "العالم" و هي مبتدأ معرّف بالإضافة وخبره محذوف تقديره "منخفض". إن القارئ الذي يتناول هذا العنوان لا تحضره أية أفكار عن مضمون هذا النص الذي سيندرج تحت هذا العنوان. فما المقصود بـ"سقف العالم"؟ خاصة وأنه يوحي بدلالات رمزية عميقة، لأنه يستحيل أن يكون للعالم سقف حقيقي مثلا وقد تردّد هذا العنوان في القصيدة عدة مرات، يقول الشاعر:

ما كان لهذا الشاعر.. لكنّ الأطفال اقتحموا عزلته

بدمٍ صدقٍ، وبكوا: أين نجوم الليلِ؟

وأين طيور الفجرِ؟

وأين قبابُ الروحِ؟

أيعقل أنّ إلى هذي الدرجة أمسى منخفضًا سقف العالمِ

يا الله؟![2]

([1]) الديوان ، ص :54.

(2) المرجع نفسه، ص: 58.

فالشاعر الذي كان يناشد العزلة بعيدًا عن أحداث هذا العالم الذي رسمت الأهوال ملامحه الحزينة في قوله:

كان تعزّل في إحدى الغابات النائية، وأطبق جفنيه

على المتبقّي من أخضر هذا الكوكبِ، يسعده إن

مرّ نهار لم يرَ من أحدٍ فيه.. ولا أحد رآه. (1)

إذ اقتحم الأطفال عزلته تلك التي كانت في غابة نائية، ولم يتبقّ منها إلاّ أخضر قليل، و هذا كناية على الخراب والدمار بفعل النّار التي أكلت كل شيء جميل في هذا الكوكب، وهو ما جعل الأطفال يلتحقون به باكين، متسائلين بحرقة عن نجوم الليل التي تنير وتزين سماءه المظلمة، وعن طيور الفجر التي تزيد نور الفجر بهاءً وروعةً، وعن قباب الروح وصفائها وسعادتها، والسبب وراء كل هذه المآسي وهذه الصورة السوداء هو "سقف العالم" الذي بات منخفضًا جدًا لدرجةٍ تعجّب فيها الشاعر من شدة انخفاضه ويتألم ويتحسر لذلك بقوله: " يا الله؟!"، وكان هذا السقف قد أصبح قاب قوسين أو أدنى لأن يلامس الأرض ويُطبِقَ عليها، خاصة وأنه جعل الكون ضيقا ولا يمكن العيش فيه، وهذا ما يؤكده الفعل الناقص "أمسى" الذي يؤكد بلوغ زمنٍ ارتبط بما عبّر عنه الشاعر بـ "انخفاض سقف العالم"، وهو زمن رسم بظلال أهواله علامتي تعجب واستفهام في عين وروح الشاعر، جعلته يرى العالم كله أسودًا فحتى الاخضرار الذي كان متبقيًا قد زال و تلوّن بالأسود الذي سيطر على كل شيء:

وهذا لا يعني أكثر من أنّا غرباءْ.

غربان سود، في الليل الأسود، فوق الأرض

(1) المرجع نفسه، ص: 57.

السوداءْ.[1]

ثم تكرّر العنوان في نهاية القصيدة، وبقي التساؤل الذي لم يجد له الشاعر جوابًا فحمله إلى آخر القصيدة:

سُدّوا فمه بشعارات الوطن البرّاقة،

و أروه الصبح المشرق، يبزغ من صفحاتِ

بطولات الأبطالْ

ليس بجرّة قلم يُنسف هذا الصرحُ الشامخُ من

أكداس الورق الممتلئة بالأقوالْ.[2]

يمثّل هذا المقطع لحظة اليقظة ونقطة التحول التي ستُنهي هذا السواد، وهذا الواقع المؤلم، إذ سيشرق الصبح، وتعود طيور الفجر للطرب والغناء بفضل بطولات الأبطال كما يؤكد الشاعر أن هذا الصرح الشامخ – وهو يشير إلى الكتب الضخمة – التي أُلِّفت حول تاريخ الوطن و أمجاده، بأنها لن تَنْمحيَ بجرّة قلم.

ثم تعود رؤية الشاعر المتسائلة لتتجسد مرة أخرى في خاتمة القصيدة:

لكن بقيت عيناه

تريان القصف الهمجيّ على المدنِ، وماذا يفعل

رأس المالِ بأجساد الأطفالْ

---

[1] المرجع نفسه، ص :60.

[2] المرجع نفسه، ص: 62.

بقيت عيناه

وبقي سؤال في عينيه؟

لماذا منخفض سقف العالم يا الله؟[1]

فمن خلال هذه الأبيات يتجلى لنا بوضوح سيطرة الفعل "رأى" فكان الأكثر حضورًا: (عيناه، تريان، عينيه)، وكلها لها علاقة بفعل الرؤية، التي شكلت مفارقة جمعت بين الألم والأمل، وبين القهر والظلم، والتطلع إلى الحرية والتخلص من الاستعباد على يد ظالم غاشم، والذي تجسّد في عبارة "سقف العالم"، والذي بانخفاضه قد داس على جسد الحرية ونسف –وبكل وقاحة– كل معاني البراءة والطّهر والصّفاء، بفعل القصف الهمجي الذي تجرّد من كل معاني الرحمة والإنسانية.

6ـ مرايا لذاكرة الروح:

جعل الشاعر هذا العنوان لجزء من الديوان انطوت تحته مجموعة من القصائد التي كانت متوسطة الطول، مقارنة بالقصائد التي تقدّمتها و تمثلت القصائد التي ضمّها هذا الجزء في:

مرآة الجنون، شكل الروح، بقية الكأس نوم موريس قيق، حسبي، إلى أين تمضي؟ سوف أمضي، النجوم، سيدتي الأرض.

و فيما يلي سنتاول التغريض في بعض القصائد السابقة:

6 ـ1مرآة الجنون:

(1) المرجع نفسه، ص ن.

عادت دلالة المرآة إلى الحضور مرة أخرى، كما أن عنوان هذا الجزء يحمل دلالتها و لكن بصيغة الجمع "مرايا"، و لكنه يصفها بأنها مرآة للجنون، حيث تألّف العنوان من كلمة مرآة و هي مبتدأ و معرفة بالإضافة في كلمة "الّجنون"و الجنون يعني غياب العقل و ربما ذهابه كليا، و لكن الجنون في هذه القصيدة هو جنون مؤقت، أو هو تشبه بالمجنون فقط حيث يقول الشاعر:

سأطلق روحي في المساء كموجة

و أسحب كالجنون من تحتها رملي

و أرنو إليها، حرّة من قميصها

مسرّحة الأطيار من قفص الشكل[1]

تتجسد صورة الجنون في أن الشاعر يسحب الرمل من تحت روحه التي شبّهها ساعة المساء بالموجة ، ليرنو إليها و هي حرّة من قميصها، و في هذا دلالة على أن روحه على طبيعتها دون قناع أو زيف أو أي حائل يخفي حقيقتها، فهي بارزة واضحة بكل تفاصيلها و مسرّحة من قفص الشكل و كلمة القفص توحي إلى السجن، و انعدام الحرية، ولكن باقترانها بكلمة الأطيار تشربت دلالات الحرية و الانطلاق، فالشاعر يهدف من وراء كل ذلك إلى طرح سؤال على روحه التي يراها في مرآة حقيقية تكشف بوضوح كل شيء، يريد فقط أن يتأكد من أنها روحه حقيقة:

و أسألها هل أنت روحي حقيقة

و هل لك علمي في الأمور و هل جهلي؟[1]

[1] المرجع نفسه، ص:27.

هنا تتجلّى دلالة الجنون التي ربطها الشاعر بالمرآة، فهوأساسا غير متأكد من أن هذه الرّوح هي روحه حقيقة، و قد اهتدى الشاعر إلى طريقة للتأكد من إجابتها و التي تمثلت في سكوتها، فالصمت أيضا له دلالته التي تكون أبلغ من الكلام و التصريح، حيث يقول :

فإن سكتت عما أريد، و أطلقت

على حقل أزهاري رفوفا من النحل[2]

فسيعاهدها الشاعر بالحب الأبدي و الارتباط الأزلي إلى أن يفرّقهما الموت لأن سكوتها هو تأكيد لحقيقة أنها روحه فعلا، و بالتالي ستنتهي حالة الجنون التي يعايشها لتهدأ نفسه التي تلوّنت بالحبّ حيث يقول:

حلفت لها بالحبّ لامتُّ قبلها

و حلّفتها ألّا تموت به قبلي[3]

حيث أقسم الشاعر بالحب باعتباره أسمى رباط مقدس يجمع الشاعر بروحه بأن لا يموت قبلها، و يحلّفها أن لا تموت به قبله.

2 ـ قصيدة بقيّة الكأس:

يتألف العنوان من كلمتي "بقية" و هي مبتدأ معرّف بالإضافة "الكأس" و الخبر محذوف، فالملاحظ أن "الحصني" في أغلب قصائده قد اعتمد صيغة الجملة الاسمية التالية: مبتدأ معرّف بالإضافة و خبر محذوف، تقديره يفهم من القصيدة، فحذف الخبر

---

(1) الديوان، ص: 79.

(2) المرجع نفسه، ص:80.

(3) المرجع نفسه، ص:80.

يزيدنا شوقا لمعرفته، و تقديره التقدير الصحيح دلاليا، حيث يتحدث الشاعر عن بقية من الخمر في الكأس فيقول:

رفقًا... ففي الكأس بُقيا أيُّها الساقي.

تصبو إليها صبابتي وأشواقي[1]

و قد جاء هذا المقطع متناسبا مع العنوان، و لعلّ التغريض يتجسّد من خلال الكلمات "بقيا، تصبو، الكأس، صبابتي"... فوظّف الشاعر كلمة الصّبابة التي تجمع بين دلالات الشوق و ما يتبقى في الكأس من ماء و نحوه[2]فجاء أسلوبها بلغة صوفية بعيدة عن الحداثة، ثم يعلّل الشاعر سبب تركه لتلك البقيا، و لماذا أمر الساقي ألّا يصب فوقها المزيد:

أبقيتها لتضيء الليل في طرق

هيهات لولاي أن تحضى بطرّاق

أرقى بها أفقا، يفضي إلى أفق

عال منزّه، تقييد و إطلاق

همّي أفض مغاليق الوجود وأن

أرى حماماته من دون أطواق[3]

---

[1] الديوان، ص: 83.

[2] معجم الوسيط، مادة صبأ، ص: 535.

[3] الديوان، ص: 83.

فالسّبب أن الشاعر قد أبقاها لتضيء الليل في طرق، إذ تحولت البُقيا هنا إلى ضوء ساطع ينير ظلمة الليل لمن يمشي في الطريق، و الطريق التي يقصدها الشاعر هي طريق الاستقلال و الحرية على اعتبار أن الليل يشير إلى ظلم المستعمر و استبداده بدليل قوله:"و أرى حماماته من دون أطواق"، فجاءت كلمة "حمامات"تحمل دلالات الحرية و الأمل، أمل بالتخلص من هذه الأطواق التي تكبّل الشعب، ثم تكرّر العنوان في المقاطع الأخير من القصيدة:

موقنًا أن بُقيا الكأس باقية

بقاء غاوين مغوين عشاق[1]

فالشاعر يؤكد يقينا أن بقيا الكأس ستبقى دون شك، و لكن بقاءها مرتبط و مشروط ببقاء "الغاوين المغوين العشاق"، و هذه الصفات ترتبط بحب الوطن و عشقه إلى درجة العشق الذي يجعلهم يضحّون بأنفسهم من أجل الذّود عنه، و للحفاظ على أمنه و حريته و استقراره، و بالتالي توفيرهم له كل أسباب البقاء و الاستمرار، خاصة و أن هذه البُقيا ستضيء عتمة الليل دائما، و ستبقى ببقائهم دوما.

6-3 قصيدة نوم موريس قبق:

تألّف عنوان القصيدة من كلمتي "نوم" واسم العلَم "موريس قبق*"، وهذا ما عهدناه في القصائد السابقة؛ إذ جاء العنوان بصيغة مبتدأ نكرة معرّف بالإضافة. وكلمة "نوم"

---

[1])الديوان ،ص: 84.

* يعتبر أحد أهم رواد الحداثة في الشعر السوري، من مواليد محافظة حماة عام 1932 لأبوين حمصيين. بدأ بنظم الشعر مبكراً، أصدر ديوانه (الحب واللاهوت) في حمص عام 1962، وكتب مقدمته صديقه كمال أبو ديب. توقف عن كتابة الشعر منذ النصف الثاني من القرن الماضي لأسباب لا يعرفها سواه. توفي في 16 كانون الأول عام 1996 أثر نوبة قلبية ودفن في حمص.

تحمل دلاليًا عدة معانٍ أبرزها: الابتعاد عن اليقظة، أو هي ذلك العالم الهادئ الجميل الذي يركن إليه الإنسان ليرتاح من متاعب الحياة ومشاغلها، أو هي نقيض اليقظة... وقد تجلّت دلالات التضاد في القصيدة لإضفاء كمّ كبير من الإثارة الشعرية، عبر جمعه بين الثنائيات المتباعدة، التي فعّلها على نحو مؤثر وفعّال، مثل: (مرايا مهشّمات، ورد) (يروح، يغدو)، (ألم يأت موريس؟، موريس لم يأت بعد). يقول الشاعر:

في الهزيع الأخير من عُمْرِ موريس

مرايا مهشّماتٌ،

و وردُ.[1]

يُعتبر الشاعر "موريس قبق" بحق ظاهرة فريدة جمعت كل المتناقضات، فمن الأدب إلى الشعر إلى التجارة إلى السكوت المباح عن قول الشعر، كل هذا جعل الشاعر الحصني يصف حال "موريس قبق" بالنوم الذي كان يرجو أن يصحو منه ليعود إلى حياة الشعر ويتنفس هواءه، لأنه الآن قد فُهِم فهمًا صحيحًا؛ لأن قراءة موريس قبق عام 2004 تختلف عن قراءته عام 1962، بعد الاستفادة من تيارات النقد الحديث، وثورة الشكل لقصيدة التفعيلة التي كانت اجتراحًا وصدمة قوية للغالب القديم المنبري مع استيعاب التراث واحتوائه.[2]

---

[1] ديوان كأني أرى، ص 86.

[2] ينظر مقال: الشاعر موريس قبق تحديث الخطاب الشعري قراءة مختلفة عن عام 1962، مجلة العروبة، يومية سياسية، تصدر عن مؤسسة الوحدة للصحافة والطباعة والنشر والتوزيع – حمص، ع: 12064، تموز 26، 2005، على الرابط:

http://ouruba.alwehda.gov.sy/issue/12064

ولذلك كانت هذه القراءة الجديدة سنة 2004 وما بعدها بمثابة الصحوة المعنوية بالنسبة للشاعر "موريس قبق" والذي نُشِر له ديوان آخر بعد موته –حسب وصيته– والموسوم بـ: (شهيد النهد الأسود).

وقد طال انتظار الشاعر لعودة "موريس قبق" إلى الاستيقاظ وتذوق الشعر، و يؤكد ذلك قوله:

قلتُ ما قلتُ،

وانتظرت طويلاً،

أرتدي هاجسًا، يروح، ويغدو

هاجسًا سائلاً: ألم يأتِ موريس؟

مجيباً: موريس لم يأتِ بعدُ![1]

فعبارة (انتظرت طويلاً) تؤكّد طول هذا الانتظار، وبخاصة أن" الحصني" كان دائم الانتظار والتساؤل لِمَ توقّفَ "موريس قبق" عن الكتابة؟، وكان يحدوه الأمل أن موريس سيعود يومًا ما ليكتب الشعر، إلى درجة أن الأمر أصبح هاجسًا بالنسبة لشاعرنا إذ يقول: "ولقد زاد تعلّقي بهذه المجموعة الشعرية توقُّفُ صاحبها عن كتابة الشعر بقرار شخصيّ اتخذه، والتزم به، إذ تولّد لديّ سؤال غامض: لمَ كف موريس عن كتابة الشعر؟".[2] وقد كتب الحصني –بعد أن ذكر مقطوعة شعرية لموريس قبق–: "سنون مرّت وأنا أقلب

---

[1] الحصني: كأني أرى، ص :87.

[2] عبد القادر الحصني: أوقفني الورق، وقال لي، ص :175.

النظر في احتمالات الإجابة عن سؤالي: سألت أكثر الشعراء عناية بشعره [...] فتبدّت لي تجربة موريس شيئاً آخر".[1]

ليؤكد الشاعر بذلك أنه لم يهتد إلى السبب أو الإجابة عن تساؤلاته رغم محاولاته الكثيرة، ليصل إلى احتمال واحد هو أنه قد صمت لأن تجربته الشعرية قد اكتملت.[2]

6-4 قصيدة النجوم:

جاء عنوان هذه القصيدة في كلمة مفردة، و هي مبتدأ خبره محذوف، وهنا يكمن التساؤل: ما الذي يقصده الشاعر بهذه الكلمة التي اختارها عنواناً لقصيدة قصيرة تتألف من ثمانية أبيات فقط؟، هل هي النجوم حقيقة أم هي رمز أو إشارة لمعان أخرى تتجلى في القصيدة؟. يقول عبد القادر الحصني في هذه القصيدة:

النجومُ البعيداتُ يرمقنني في حنانِ،

يكسِّرُ أجفانهنَّ الأسى

يقلن: علامَ تعنّيتَ هذا العناءَ؟

وتعلمُ أنّكَ أنتَ لنا.

غداً سوف تهبط منّا عليك

فتاةٌ مكللة بالسنا

وتخطب ودّكَ، ما إن توافقَ

---

[1] المرجع نفسه، ص :176.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص: 177.

حتى تكونَ هنا، بيننا.ا[1]

يفسِّر المقطع الأخير من القصيدة المقصود "بالنجوم"؛ فالشاعر لا يقصد النجوم حقيقة بل يقصد السماء، وهي استعارة مكنية، حيث حذفت "السماء" وأُبقِي على أحد مكوناتها وهي "النجوم". حيث يصور لنا الشاعر حقيقة "الموت" وانتقال الروح إلى بارئها بطريقة كلها لطافة وحنان، فقد تَصَوّر الموت في شكل (فتاة مكلّلة بالسنا)، وهي لا تأخذه مجبراً، بل ستخطب وُدَّه ورضاه، فإذا وافق فقط سيكون مع أولئك النجوم في السماء العالية، وهذا ما يؤكده اسم الإشارة (هنا)، فالشاعر يتعامل مع حقيقة الموت بكل طبيعية وعادية، يقول الحصني: «أنا لا أشعر بأية فجائعية اتجاه الموت، سواء موت من أحب أو موت شخص أعرفه، ولا أعتقد أن الحياة تتوقف بتوقف هذه الجثة عن الحركة، بل أظن أن هناك حيوات كثيرة ستتعاقب ولكن لا أعرف كيف، وأشعر أن الموت قارب جميل يأخذنا إلى المحطة التالية ولابد من متابعة الرحلة، وفي بعض الأحيان أشعر بسعادة أن أصل إلى هذه اللحظة لأتعرّف على بقية المشوار، وفي رؤية أتخيل فيها الكيفية التي سأغادر بها هذه المرحلة من الحياة»[2]، فالموت لديه هي ارتفاع إلى النجوم و فقط.

6- 5 قصيدة سيدتي الأرض:

يتألف العنوان من كلمتي "سيدتي" و "الأرض"، حيث قدّم الشاعر الخبر على المبتدأ، نظراً لمكانة هذه الأرض وقيمتها لديه، وجاءت القصيدة كلها بمثابة شرح وتفصيل لهذا العنوان؛ فالشاعر يريد إخبار سيدته بأشياء كثيرة، كانت لها علاقة مباشرة ووطيدة

---

[1] الديوان، ص: 93.

[2] ينظر: سلوى عباس: الشاعر عبد القادر الحصني: مهمة الفن أن يوقظ الإنسان على إنسانيته، مجلة جهينة، ثقافية اجتماعية شهرية. على الرابط: http://www.jouhina.com/magazine/print.php?id=1297

بالعنوان، لذلك تم التغريض عن طريق ذكر اسم الشيء الذي سيتحدث عنه الشاعر وهو "الأرض" وليس شيئا آخر. يقول الشاعر:

ووداعاً لسيّدتي الأرض..

كنت أُعدُّ الرحال لأخبرها أنها طالقٌ

حين سالتْ على خدِّها دمعةٌ غالبةْ

ووداعاً لها..[1]

وظف الشاعر مفردات وكلمات مستوحاة من الواقع المعاش مثل: "أعد الرحال طالق، سالت على خدها". فالشاعر أبدع في تصوير مشاهد حسية، عن طريق تصوير الأرض على شكل امرأة، بدليل أنه سيطلقها، ومدى تأثّر هذه المرأة بهذا القرار لدرجة أنّها سالت على خدها دمعة غالبة، فالشاعر ودّع هذه المرأة وأكّد وداعه من خلال تكرار عبارة "ووداعاً لها" في أكثر من موضع من القصيدة:

ووداعاً لسيّدتي الأرض

أشهد أني تزوّجتها راغباً راغبةْ

غير أنّي قسوتُ عليها كثيراً

ويؤلمني أنّها لم تقل مرّة إنّها عاتبةْ.[2]

---

[1] ديوان كأني أرى، ص :93، 94.

[2] المرجع نفسه، ص: 94.

حيث تبدو الصورة الشعرية أكثر عمقاً وقتامة، خاصة وأنها من الشعر الوجداني الخالص، حيث صور لنا الشاعر أنه قد قسى وآلم هذه الأرض كثيراً، وما يؤلمه أنها لم تعتب عليه أبداً، بل كانت راضية بحياتها وغير متذمرة لما تلاقيه من قسوة، ثم يؤكد الشاعر أن هذا الوداع فوق طاقته، وبأنه يستسلم لمصير مقدّر عليه يقول:

ووداعاً لها. إنّ أمَّكْ

مثلَها لن تضمّكْ

سوف أخلع بين يديها ثيابي

وأُسلمُها مصحفاً من ترابي

لتقرأني ذرّةً ذرّةً في غيابي.[1]

إن هذه المكانة التي تميزت بها الأرض في قلب الشاعر لدرجة جعلها أحن وأحب من الأم، هي ما جعلته يخاطبها بكلمة التقدير والاحترام والتبجيل "سيدتي"، ولم يجعل العنوان في كلمة مفردة "الأرض" مثلاً. ونظراً لحظوتها لديه سيخلع ثيابه بين يديها ويسلّمها مصحفه الذي هو من تراب لتقرأه ذرة ذرة في غيابه، وتوظيف الشاعر لكلمة "الذرة" تأكيد منه على رقة هذه الأرض، واهتمامها بكل التفاصيل مهما صغرت، ولذلك فقرار الطلاق لا يد للشاعر فيه، وإن كان يبدو أنه هو الذي يختار، إلاّ أنه يختار ما هو مقدّر عليه، ولذلك كانت هذه الفجائعية المركّزة.[2]

7ـ أوراق صغيرة:

---

[1] المرجع نفسه، ص ن.

[2] ينظر: خليل الموسى: البحث عن الواقع المفقود ودرامية الرؤيا في «كأنّي أرى».

يجمع الشاعر تحت هذا العنوان جزء مهما من قصائد الديوان التي تراوحت بين الطول المتوسط إلى القصر الذي تجسد في بيتين فقط كما في قصيدة "شُبّه لي" و قد جمع الشاعر في هذا الجزء ثمانية عشر قصيدة و هي:

أنت غابة، آيتان، ثوب، رضا الناس، ثيابك قلبك، ما الذي يسألون، ورقة من الجنوب سيدة البشر الأولى، اللعنة، سلاما، سيدة الياسمين، سيد الحالمين، الأمنية الدامية، شجر الخابور، بها رج، شُبه لي، مأساة سجاح، تبقّى الرماد.

و فيما يلي سنتناول بعض من هذه القصائد- الطويلة فقط- لأن جزء مهما جاء على شكل بيتين أو ثلاث فقط.

7-1 قصيدة ثوب:

نبدأ بمعالجة التغريض في القصيدة من عنوانها، فالعنوان – كما هو ملحوظ- قد ورد في كلمة واحدة فقط وهي (ثوب)، وبالتالي فالتغريض لم يتم بذكر اسم شخص أو أحد صفاته، بل تمّ داخل مقاطع وأجزاء النص، فالشاعر هنا يتحدث عن "ثوب" وجعله عنواناً لقصيدة بأكملها فكان بمثابة العتبة التي اختارها الشاعر لتكون مدخلَ القارئ للنص.

وقد استهلّ الشاعر قصيدته هذه بمقطع شعري للإمام الغزالي يقول فيه:

غزلت لهم غزلاً رقيقاً، فلم أجدْ

لغزليَ نسّاجاً، فكسّرت مغزلي.[1]

(1) كأني أرى، ص: 99.

فهذا المقبوس الشعري يعبر عن يأس المتكلم لأنه لم يجد نسّاجاً لغزله الرقيق، ولذلك –ومن شدة يأسه– كسر مغزله، وتخلّى عن غزله، فجاءت هذه المقطوعة الشعرية مرتبطة دوماً بحالات الفشل وتحميل الآخر مسؤولية هذا الفشل.

إلاّ أن الشاعر "عبد القادر الحصني" –وانطلاقا من المقطع السابق–، كانت له رسالة فكرية أخرى، فهو لم يكسر مغزله عندما لم يجد نسّاجاً، بل اعتمد على نفسه لنسج هذا الغزل بنفسه، بل وخياطته أيضاً بعد الفراغ من نسجه، فإن لم يجد النسّاج خياطاً مثلما لم يجد الغزّال نساجاً فسيخيطه ولن يتخلّى عن نسجه ولن يستسلم، يقول الشاعر:

غزلت لهم غزلاً رقيقاً،

فلم أجد لغزليَ نسّاجاً،

فأيقنتُ أنني

سأنسج غزلي مثلما أنا غازلُهْ

فإن كان خياطٌ، فكانَ

و ربما يعزُّ،

فشأني أن أخيطَ.. أحاوله.[1]

فالشاعر لن يتخلى عن هدفه وسيتحدّى كل العقبات التي تواجهه في سبيل إتمام هذا الثوب الذي بدأه بغزل رقيق، ولكن ما الحافز الذي يحرّك الشاعر ويبعث فيه الهمة و التحدي ليواصل نشاطه دون يأس –رغم كل ما تعرّض له من صعوبات وإحباط؟– إنه

[1] المرجع نفسه، ص ن.

دافع أقوى وأجمل؛ ذلك الذي يحرك الإنسان ليبعث فيه أجمل الأحاسيس من أمل وتحدٍّ ورغبة، إنه "الحب"، فالشاعر قد صنع هذا الثوب لا ليلبسه، ولا ليبيعه أو يهديه لأيٍّ كان لقد كان لحبيبته[1]، تلك البنت الغيور التي أنفقت عمرها انتظاراً لهذا الثوب. يقول الشاعر:

وأعلمُ إمّا تمَّ لي الثوب أنه

لبنتٍ غيورٍ، أنفقتْ كلّ عمرها

انتظاراً لثوبٍ كلُّه أنا شاغله[2].

وكلمة "كلُّه" في البيت الأخير تلخّص كل المراحل السابقة لإنجاز هذا الثوب وإتمامه.

7ـ 2 سيّد الحالمين:

يتألف العنوان في هذه القصيدة من كلمتي "سيد" و هي مبتدأ معرّف بالإضافة "الحالمين"، و بالتالي فأول ما يتبادر إلى الذهن أن التغريض سيتم عن طريق ذكر هذا الشخص أو أحد صفاته، حيث تكرر هذا العنوان في بداية القصيدة:

سيد الحالمين

كان حين يفيق من النوم يبحث عنّي

---

[1] د.عبده عبّود، مجموعة عبد القادر الحصني الشعريّة: «كأنّي أرى»مقاربة نقديّة أوّليّة.

[2]الديوان، ص ن.

فلا يهتدي لمكاني، و لا يهتدي لزماني

سيّد الحالمين

نام و في حلمه مرّة فرآني [1]

لقد تم التغريض في القصيدة عن طريق ذكر العنوان مرتين في القصيدة، و كذا الإحالة إليه في كل القصيدة (كان، يفيق، يبحث، يهتدي، نام، حلمه، رآني)، فكل الأفعال السابقة، و كذا كلمة (حلمه) تحيلنا قبليا إليه، حيث جاءت القصيدة تحمل دلالات الغياب المؤقت عن طريق النوم و الحضور المؤقت أيضا، فالمتكلم الشعري قد أجاد تصوير فعل البحث الدائم في الحلم، و في اليقظة، و كلاهما مؤقت، و هنا يضعنا الشاعر أمام إشكالية الضياع، حيث الحلم البعيد المطارد بالوهم القريب، و حيث اليقظة فيصل الحكم، و لا يكون للزمان أو المكان أي اعتبار فالحقيقة أشبه بالوهم، و الحلم هو سيد الصورة[2].

8 ـ الطفل المنتظر:

يتكون العنوان من مسندي إليه و هو "الطفل" الذي ورد معرفا بـ"أل"مسند ا إليه أول ،و "المنتظر"مسندا إليه ثان و هو أيضا معرفة، و هي القصيدة الوحيدة التي جاءت جملة العنوان معرّف مبتدؤها بـ "أل"، و لكن كلا المسندين لم يستوفِ خبره، فالشاعر يدرك ما يريد، و الرؤية لديه واضحة جدا، و كلمة "المنتظر" توحي دلاليا إلى أنه شبّه الطفل بالمهدي المنتظر، الذي سينقذ البشرية، لتقوم بعده الساعة، باعتباره من آخر علاماتها، و عندما نعود إلى النص نجد أن له علاقة وطيدة بالعنوان، حيث يصرّح الشاعر بالمقصود بالطفل و يحدده منذ مطلع القصيدة:

---

[1] الديوان، ص: 110.

[2] ينظر: فايز كاظم الحداد، كأني رأيت ما أرى " عبد القادر الحصني".

يا محمد

يا احتراق الورد في القلب

و يا للحلم الأخضر، مذبوحا

على أعتاب معبد. [1]

ثم يواصل الشاعر سرد الأحداث بهدوئه المعتاد في كل قصائده، و يؤكد لنا أن هذا الطفل هو "محمد الدرّة"، إذ يحتفظ الشاعر بشاعريته و هدوئه في نقله لأبشع صورةٍ هزّت الإنسانية جمعاء، بعيدا عن التأريخ لها:

كان يكفيك أن ترى غيما و نهرا و شجر

و ترى معطف إنسان يغطّي اثنين

في وقت المطر

كان يكفي أن ترى للورق الأخضر

في الغصن الطري

كان يكفيك لكيلا تطلق النار على ابني و علي

أيّهذا البشري[2]

ثم يأتي المقطع الأخير من القصيدة يحمل كل دلالات الفرح و الأمل، و كأن الشاعر صاحب النظرة السوداوية القاتمة التي تسلّلت إلى قصائده التي تقدمت الديوان

---

[1] الديوان، ص: 117.

[2] الديوان، ص: 120.

يصاحب بردة فعل غامرة بالسّعادة باستشهاد الطفل" محمد الدرّة" الذي يبشر بعودة الحياة إلى هذه الأمة، و بذلك يكون هذا الطفل الشهيد بمثابة المعجزة أو الطفل المنتظر الذي يحمل في دمه البشارة[1]:

مرةً أخرى ظهر.

صاعدًا من كورة القدس إلى أقصى الجليل

ملكوت الله في هدبيه مرسومٌ

و في الكف حجر.

فهو قدّاس بحجم الكون في جسم قليل

و هو طفل منتظر[2]

2ـ ديوان ماء الياقوت :

جاء ديوان "ماء الياقوت " ليحمل جملة من الأفكار و التصوّرات لدى الشاعر حيث تألّف العنوان من كلمتي "ماء" و هي مبتدأ معرّف بالإضافة "الياقوت ".

تُرى ما الذي يقصده الشاعر بهذا العنوان ؟إلى ماذا يرمز؟ و لماذا اختار الماء تحديدا؟

لقد حمّل الشاعر هذا العنوان لأحد قصائده الخمسة و العشرين الواردة في الديوان و بالضبط الثانية منه ، و بالتالي سنتناوله لاحقا بالتفصيل .

1- قصيدة مفرد مثل قلبي :"إنها حمصُ حمصُ التي أذكر".

([1]) ينظر: خليل الموسى: البحث عن الواقع المفقود ودرامية الرؤيا في «كأنّي أرى».

[2] الديوان، ص: 120.

يوحي عنوان القصيدة التي تصدّرت الديوان ، بأن الشاعر يعاني الغربة الروحية فهو يحسّ بأنه مفرد و شبّه نفسه في انفراده ووحدته بقلبه الذي يحسّ بذلك أيضًا ، ليجعل عنوانا آخر يرافق هذا العنوان و هو : "إنها حمص ، حمص التي أذكر" ، فالشاعر مرتبط جدا بمدينة حمص التي هي مسقط رأسه ، و التي شهدت بيوتها و حاراتها و بساتينها مولده و طفولته الأولى... فلا عجب أن تكون فاتحة ديوانه بذكره لها و معانقتها باستمرار ... يقول الشاعر:

أنا مفرد مثل قلبي

و(حمص)التي أيقظتني على الحب و الله

لمّا تزل في المساء

تذوب حنانا

و تهمي طيوفا ملوّنة

من عيون النساء

و هنّ يطرّزن أغطية للصلاة

ويمنحنها للصبايا

أنا مفرد مثل قلبي

و لي زمن فيه كلّ الذين أحب

ولي زمن ليس فيه سوايا[1]

[1] ديوان ماء الياقوت ، ص:21.

فالشاعر يقسم أن "حمصًا" لم تزل تذوب حنانا في المساء و تهمي طيوفا ملوّنة و هذا يؤكد أن الشاعر يحنُّ إلى مدينته، التي فيها كل الذين يحبّهم، فللشاعر زمانين متناقضين؛ زمن فيه كل أحبابه، و زمن ليس فيه سواه، و هذا ما يوَلّد فيه حنينا، خاصّة و أن ذاكرته تزخر بعدد وافر من الأمكنة و الشخوص، استرجعها الشاعر و هو في وحدته مما زاد من حنينه:

حنينٌ حنينٌ

أنا مفردٌ و حنين[1]

كما ربط الشاعر دلالة الإنفراد و الوحدة في علاقة منافية مع" حمص"، تؤكده عبارة "غير أن" حيث يقول:

أنا مفرد غير أن لحمص لياليها.

تنساب من ياسمين العشيات

نحو قلوب الندامى

و تسبل أهدابها الضّافيات

على وجع الروح

تسبغ طهر يديها على أوجه المتعبين

ندى وسلاما[2]

---

[1] الديوان، ص:23.

(2) الديوان، ص: 25.

ففي هذا المقطع يتجلى التغريض مع العنوانين "إنها حمص، حمص التي أذكر" و"مفرد مثل قلبي"، فحمص تنساب من ياسمين العشيات نحو قلوب الندامى، الذين هم أيضا في حالة وحدة و عزلة و حنين، كما تسبل أهدابها الضافيات على وجع الروح و بذلك تصبح حمص بمثابة البلسم الذي يداوي الجراح و الأوجاع ، كما أنّها تسبغ طهر يديها على أوجه المتعبين وبذلك صوّر لنا الشاعر حمصًا بمثابة الدواء الشافي، و الحل الأكيد لكل معاناة ـ مهما كانت ـ ؛ خاصة " وجع الروح، و قلوب الندامى، و أجه المتعبين" و هذا ما يحتاجه الشاعر و هو في حالة الحنين، الذي يهزّ روحه من الأعماق، فلا مؤنس له في وحدته غيرها.

2- قصيدة ماء الياقوت:

جاء عنوان هذه القصيدة ليحمل عنوان الديوان ككل، و لفظ الماء يحمل عدة مدلولات، خاصة و أن مدلولاته لها حضور لا ينتهي في شعر "الحصني" أما الياقوت فهو الحجارة الناصعة البياض، التي تعبّر عن الطهر و الصفاء، و البراءة و لكن ما هي دلالة الماء في هذه القصيدة بالتحديد، و كيف تجلّى التغريض مع العنوان؟

لقد ذكر هذا العنوان في متن القصيدة، و من خلالها أسهم بشكل كبير في فهم دلالته، يقول الشاعر:

ألقت بيديها فوق يديّ

على الخيط المتوتر

قالت: حلوٌ هذا اللعب

يكاد يهنّئني

هنئني أكثر

أقبل بالجسد المترنّح رئماها الفضيّان

وأدبر كوكبها الدرّي،

وساح على حقل القمح المستحصد قطرات

من ماء الياقوت[1]

تتحدّث القصيدة عن طفل – في حدود العاشرة– كما يبدو يلعب قرب أحد الأديرة بطائرته الورقية، فهو ممسك بخيطها، مسحور بطيرانها، فإذا به يفاجأ براهبة شابة تتعرى قريبا منه، و تهمّ بالاغتسال بالماء، و هي تحسب أنها وحيدة لا يراها أحد فإذا بها تكتشف حضور الصبي الذي كان يحدق بمفاتنها مذهولا، فتقترب منه بلطف و تداعبه ببعض الكلمات حول هذه اللعبة – من خلال المقطع السابق.

فإذا بالإثارة الفطرية تأخذ بمجامع جسده و روحه، و يبدو كمن كان يفكر بمد أصابعه ليلامس الراهبة ، التي شبّهها الشاعر بالكوكب الدري، حين أدبرت، و لكنه لم يجرؤ[2]، فساحت قطرات من مائة؛ و الماء هنا هو ماء الرجل[3]، فنجده في هذه القصيدة يحمل مدلولات جنسية، لارتباطه بسياق الإثارة و الرغبة و إن كان النص في مجمله فلسفي يعالج مشكلة الإمساك باللحظة الراهنة الخاطفة التي تتفلت منّا باستمرار، فلا نحسّ بقيمتها و روعتها إلا بعد فوات الأوان فعنوان هذه القصيدة و رمزها الحامل لعنوان المجموعة ، قد اشتقت ظلالها من إيقاعين أولهما :سائل شفاف قابل للتلوّن المتعدد

---

[1] الديوان، ص:33، 34.

[2] ينظر: شوقي بغدادي ،المشروع الشعري لعبد القادر الحصني" الفاكهة و قد اكتمل نضجها" ، ديوان ماء الياقوت ص : 10.

[3] ينظر: سلمان حرفوش، سلام عليك أيها الشعر الجميل، مقال من النت

(الماء) وثانيهما: صلب، ثابت قابل للصياغة التعبيرية ذات الظلال اللونية المسبقة (الياقوت) ولذلك كان هذا العنوان هو الأقدر لأن يكون متصدرا غلاف الديوان ككل[1].

3- قصيدة يمامة الفرق "إلى يوسف سامي اليوسف":

اختار الشاعر "اليمامة" كنوع شائع من الطيور، و ذكرها في العنوان ، ذلك أنهّا تحمل دلالات السلام و المودّة و الإخاء ،كما أنها يمامة الفرق، و هذا ما وصفها به الشاعر، حيث خصّ القصيدة بصديقه "يوسف سامي اليوسف"، إذ تتحدث القصيدة في مجملها عن الحب" الذي تناوله الشاعر بطريقة جليّة، و هي القصيدة الوحيدة في هذا الديوان التي انشغلت بموضوع الحب و قاربته مقاربة واضحة، و لكن بلغة صوفية ظاهرة يفتحها بمقولة تؤكد غربة الحبّ في مبتداه و منتهاه ، حيث شبّهه بالدّين أيضا. يقول الشاعر:

بدأ الحب غريبا

وغريبا سيعود الحب[2]

إذ تنطوي هذه الرؤية التي تتكرّر في مطلع كل مقاطع القصيدة على شعور حزين يائس يوحى باستحالة غير ذلك؛ مما جعل الشاعر ينادي صديقه، و يطلب منه المكابدة و التحمّل من أجل تغيير هذا الشعور، والتغلّب عليه من أجل جعل الحب ممكنًا وغير غريب، حيث يقول :

يا صديقي يا عميق الجرحِ و العينين.

---

[1] ينظر: عبد القادر الحصني «ماء الياقوت» ملحميّة المدلوليّة ،غالية خوجة ، . مجلة الثقافة الأردنية . تصدر عن الجامعة الأردنية . بلا تاريخ.

[2] الديوان، ص: 37.

يا مشتعل الحيرة عُمرك.

قدّس الله و ندّى

في دُجى اللّيل

على الوحشة

سرّك

قمر الغربة أنت

و شذا القربة أنت

و رحيل في حشاشات الينابيع،

إلى ينبوعها الأول أنت

ما عليك

ذاهبا في الكبد الكابد

حتى منتهاه[1]

حيث يصف الشاعر صديقه بصفات تبدو للوهلة الأولى أنها حسّية ظاهرة ولكنّها في الحقيقة أعمق و أبعد من ذلك، و بخاصة لمّا ذكر أنّ عمره مشتعل الحيرة ليصفه بأنه "قمر الغربة" و شذا القربة"، و هذا ما صنع الفرق في الغربة التي كان يحسّها الشاعر في الحب، إذ ينقله صديقه إلى الينبوع الأول للحشاشات ، حيث ينتهي شعوره التقريري بالحزن و اليأس، و يؤكد ذلك في المقطع الموالي:

[1] الديوان، ص: 38.

بدأ الحب غريبا

و غريبا سيعود

ليت أنّي حاورتني الأعين الحور

و قدّتني القدود

يوم أنفاس المحبّين مراسيل

لها الريح بريد[1]

إذ ينتقل الشاعر إلى التمنّي و إشهار الرغبة في دخول تجربة العشق الذي يصبغه فيها بجمال المرأة الحسّي، ثم يواصل دلالات الفرق:

يوم ريّا مثلها صفصافة

مالت على النهر لتسقيه [2]

فجمالية الفرق تكمن في صورة الصفصافة التي تميل عل النهر لتسقيه بدلا من فعل الإرواء الذي يقوم به النهر في العادة – للشجرة– ، و بذلك قلب الحب كل الموازين لدى الشاعر، و جعله يرى كل شيء بمنظار العشق، فكانت له رؤاه التي صنعت الفرق وزادت الدلالة روعة.

4- قصيدة النديم:

جاء عنوان القصيدة في كلمة مفردة معرّفة بـ "ال" التعريف" و كأن الشاعر يعرِف هذا النديم جيدا، و هو مبتدأ لخبر محذوف، يتجلى تقديره من خلال القصيدة التي كانت

---

[1] الديوان، ص: 40.

[2] ديوان ماء الياقوت، ص ن.

ذات نفسٍ صوفي عميق، تسلّل من بداية القصيدة، إلى نهايتها بدءً من العنوان، فجاءت على جانب كبير من الثّراء و التميّز، لذا يمكن عدّها واحدة من أهم النصوص الشعرية في مجالها بين طيات هذا الديوان.

إذ تتمحور القصيدة حول "النديم" –الذي عُنونت باسمه–، وبرز حضوره من خلال خطابه مع سيّده، وخوفه عليه فشخصيّة "النديم "هي الشخصية التي تقوم عليها القصيدة كاملة، فكان يروي الأحداث التي تدور حول "سيده" و حول نفسه.

نديمك ما نام يا سيدي، لا تنم

أخاف إذا نمت ألّا تفيق

وأخشى عليك من البرد هذا الرّداء الرّقيق

الذي من ندى و ندم.

نديمك ما نام يا سيدي، لا تنم[1]

تظهر شخصية النديم من خلال المقطع السابق في صورة الصديق الوفي، الذي يخفّف عن الشاعر حالة الوحدة التي يعاينها، و التي تتقاذف فيها روحه، أما الشخصية الثانية في القصيدة التي ناداها شاعرنا بقوله:"يا سيدي" ستدخلنا في مدار العبودية لشخص يتميز بالقوة عنك، إذ جسّد الشاعر شخصية "النديم" في واقع فُرض على هذه الشخصية " واقع يتبخر فيه الأصدقاء في آخر الليل، و يعاني فيه الإنسان ظلم أخيه الإنسان، ليس على مستوى الشعوب فحسب، و إنما على مستوى أدق العلاقات الشخصية و أكثرها حساسيّة و عمقا في قلوبنا ، لا ينوي الإنسان في بحثه عن مخلص له، منتشل لروحه من هذا الفراغ الإنساني، فيسكب جلّ آلامه في شخصية يدعوها (سيدي) بل و

[1] المرجع نفسه، ص: 51.

يخاف عليها و يحفظها و يرعاها و يكلّمها بخطاب يقرب فيه من خطاب الأم لولدها حبا له، و خوفا عليه عليه[1]. و يؤكد ذلك قول الشاعر: "و أخشى عليك من البرد هذا الرداء الرقيق"، لأن الأم هي التي تخشى على ولدها، من البرد و توصيه دائما بارتداء ملابس تقيه منه، بدافع الحب و الحنان لا الخوف.

و لعل من المقاطع التي تشير إلى أن الشاعر ربما يقصد "الأم" في قصيدته "النديم" قوله:

عليك السّلام

إذ طال نومك حتى مضى الساهرون

و ظلت وحيدا

أراقب قنديل وجهك:

آياته البيّنات

أذوّب سكر صبري في مرّ قول الوشاة

يقولون: نام حبيبك

حتى لعلّ حبيبك مات

(....)

أقول

[1] عمار صبيح التميمي، بين النديم و الأمهات الثكالي، في قصيدة عبد القادر الحصني، البعث، ع 11164/ تاريخ 2000/03/29 نقلا عن النت.

حبيبي ما زال يسهر[1]

فالأم هي التي تسهر قرب ولدها، لتؤنسه في سهره الطويل، لتراقب قنديل وجهه المضيء، كأنه آيات بيّنات...، ليصل بنا الشاعر إلى إحساس الأم المفجوعة بفقد ولدها هذا، وفقد أحلامها معه، لدرجة أنها لا تصدق الأمر و ترى أنه نائم فقط، و سيستيقظ في أيّة لحظة وهذا يؤكد شدة الألم ولوعة الفراق لأم ثكلى.

5- قصيدة لها كل هذا الغناء:

جاء عنوان القصيدة في جملة بخلاف أغلب العناوين التي اعتمدها "الحصني" والتي تمثلت في كلمة واحدة أو كلمتين على الأكثر، فهو يحدّد و يخصّص ما سيمنح لبلاده ويؤكد أن كل هذا الغناء سيكون لها، حيث أفادت كلمة (كلّ) الشمول و الإحاطة ، و هي اسم موضوع لاستغراق أفراد المتعدّد أو لعموم أجزاء الواحد و لا يستعمل إلاّ مضافًا لفضًا و تقديرًا [2].

كما جاءت كلمة الغناء دالة على معاني الفرح و البهجة و السّعادة، فما سيأتي في هذه القصيدة سيكون "غناءً " لها أي لبلاده على الرغم من انعدام كل مظاهر الفرح، لأن بلاده تكتم آهاتا و آلاما، يقول الشاعر:

لها كل هذا الغناء.

فلمَ لا تسرّح آهاتها في الجبال[3]

---

[1] الديوان، ص:51 .

[2] محمّد أمين الضنّاوي ، المعجم الميسّر في القواعد و البلاغة و الإنشاء و العروض، ص :166.

[3] الديوان، ص: 57.

حيث شبّه الشاعر بلاده بالمرأة المتألّمة، و يتساءل في حيرة عن عدم إطلاق آهاتها في الجبال و تسريحها، ليؤكد فعلا أنها تكتم هذا الوجع، رغم عمقه، و لا تبوح به رغم هذا الغناء الذي يؤكده الشاعر في أكثر من موضع في قصيدته هذه:

فهذي البلاد بلادي:

بلادي التي ينهد الله من قلبها يانعًا في الصباح

و ينهد من قلبها متعبًا في المساء.

لها كل هذا الغناء[1]

يصوّر لنا الشاعر مدينته " حمص "على شكل امرأة من خلال الفعل "ينهد" ،و تتكرّر كلمة "بلادي" عدّة مرات ليؤكّد لنا مدى تمسّكه و اعتزازه بها، لأنها بلد الخيرات، و هذا من خلال الفعل "ينهد"، الذي يتكرر في الصباح، وفي المساء و في هذا كناية عن ماضيها المجيد الذي تجسّده كلمة "يانعا " لما تحمله من دلالات القوة و الاكتمال و النضج و حاضرها البائس الذي جسّدته كلمة "متعبا"، لتتواصل دلالات "الغناء" إلى آخر القصيدة من خلال ذات الشاعر الضائعة و التي هي بقايا من الجمر في الرّماد الكثير:

تراني استندت .. انكسرت؟!

و حرّكت بقيا قليلٍ من الجمر

ضائعةٍ في كثير الرماد

أم أنّي أمزِج تاريخ أرضي بروحي؟!

و أخلط في نقطة بين معنى البقاء و بين النقاء

---

[1] الديوان، ص: 57.

و أنحاز طوعا إلى ما تريد القصيدة

من رعشة و غناء(1)

حيث يرى الشاعر أنه تحريكه لبقيا الجمر المتواجد بين الرماد الكثير أشبه ما يكون بمزج تاريخ أرضه بروحه، و هذا تأكيد على مدى ارتباط الشاعر ببلاده لدرجة أنه يخلط فيها للحظة بين معنى البقاء و بين النقاء ، كما أن الشّاعر ينحاز طوعًا لا كراهيةً إلى ما تريده القصيدة و التي هي من رعشة و غناء، لأنّها معنى وجوده مثلما هي معنى حضوره، حيث ربط الغناء بالرّعشة و هذا ما تريده القصيدة منه فانحاز له.

6- قصيدة إلى علي الجندي في مدار الستّين:

يوجه الشاعر المتلقي مباشرة للمعني بالقصيدة التالية، فهي إلى "علي الجندي" و هو في الستينات من عمره، و ليس قبلها ، وقد لمع نجم الشاعر "علي الجندي" في سماء الشعري العربي السوري، بخاصة في سنوات الخمسينات و الستينات مثله مثل فايز خضّور، شوقي بغدادي، و ممدوح عدوان الذين أسّسوا القصيدة العربية في سوريا[2]،يقول الشاعر في مطلع القصيدة:

محتفيًا بشاعرٍ دارت به الأرض حوالي شمسها

ستين حولا

و هو ما يزال في أشواقه الحمر

يفاجئ الذرا

---

(1) الديوان، ص: 62، 63.

(2) ينظر : يوسف عبد العزيز ، و زهير أبو شايب، ماء الياقوت للشاعر عبد القادر الحصني وتجلّيات النزوع الصوفي.

بالعنفوان الرامح الدفوق

نافورة تنداح من إجاصة القلب

على شقائق البروق

لشعره معراجه السّامق في الفوق

و انسيابه الفاتن في الما بين

و انهدامه الخلاّق في الشقوق[1]

فالشاعر يحتفي بـ "علي الجندي" الذي دارت به الأرض حوالي شمسها ستين حولا و هذا كناية عن عمر الشاعر، و سبب هذا الاحتفاء يكمن في أن الشاعر– و رغم هذا السن– ما يزال في أشواقه الحمر، و الفعل "ما يزال" يدل على الاستمرار و التواصل بنفس الوتيرة و الحيوية و القوة، فهو يفاجئ الذرا بالعنفوان" وكلمة العنفوان ترتبط دوما بالفتوّة و الشباب و بالتالي بالقوّة و النّشاط ، لينتقل الشاعر "الحصني" إلى وصف شعر " علي الجندي" فهو شعر حيوي نشيط ، لديه قدرة الانعراج في الفوق، و كذلك قدرة الانسياب الفاتن و الانهدام الخلاق في الشقوق، و هذا كناية على أن شعر علي الجندي وصيْتُه قد وصلا إلى أدق وأعمق التفاصيل خاصة بعد أن تشرّبته الشقوق و التي هي أصغر الخطوط و أرفعها.

ليتواصل الاحتفاء بالشاعر "علي الجندي" في مواضع أخرى من القصيدة:

محتفيا بشاعر أتلع من بحيرة النيران وردةً

و عتّق القصيدة في لهاته

---

[1] ديوان ماء الياقوت، ص: 65.

فمن آياته أن أشعل النيران في الجروح

دفّق السّيول في شعاب الروح[1]

يذكِّر ""الحصني" في كل مقطع من القصيدة بسبب الاحتفاء، فهو قد أتلع من بحيرة النيران وردة و هذا كناية على قدرته العجيبة، بل والسّحرية فالشّاعر الجندي قد عتّق القصيدة في لهاته و أشعل النيران في الجروح، ليؤكد مدى حرارة حبّه للوطن و كذلك محاولته تضميد جروحه ،لأن النّار هي من يوقف نزيف الجروح فتكون خير دواء...، ليؤكد الشاعر "الحصني" خلود الشعر و بقائه و قدرته و صموده التي تتفوّق حتى على القصور حيث يقول :

فليضرم الشعر حرائق الجنون

ما دام أننا نكون أو نكون

مادام أنّ شعرنا الأبقى على الدهور

أبقى من السّاسة و القصور

تلك التي أبراجها و عاجها

و راسها و ناسها

طوع زمان لاعب بالنرد [2]

فالشاعر حين يكتب قصيدته في مديح شخص ما، أو في مناسبة ما أو في أي موضوع كان ، إنّما يسكب إبداعه وفق قانون داخلي يتيح لموضوع القصيدة العمر الذي

---

[1] الديوان، ص: 66.

[2] الديوان ،ص:68

يستحقه، و يحتفظ بما تبقى لخلود الفن...، و على ذلك تقرأ القصيدة مدّة من الزمن مقرونة باسم صاحب المناسبة، ثم ما تلبث أن تفك عُقالها منه، و تدخل برسم زمن الفن الذي هو أطول و أبقى.[1]

حيث يؤكد الحصني من خلال المقطع الشعري السابق، ثم ما أردفه في مقال له في كتابه " أوقفني الورق " بعنوان "زمن الفن" بأن الذي يبقى و يدوم و يتسم بالخلود هو الشعر و ليس من قيل في مدحهم أو المناسبات التي ارتبط بقولها، و لذلك فخلوده أبقى من السّاسة و من القصور التي يسكنوها لأنّ الزمن يبليها، ولأنها مجرد طوع زمان لاعب بالنرد، و لكن ليس أي شعر كتب سيضمن هذا الخلود، إذ أن هذا الكلام يخص الجيد من الشعر فقط ، بخاصة إذا ارتبط بحبّ الوطن، و هذا هو السر وراء إعجاب الشاعر الحصني بشعر" علي الجندي"، و يؤكد ذلك بقوله:

أشهد أن شاعرا يخفق في فؤاده حبّ الوطن

خمرًا و موسيقى و زغردات فرحة،

و آهةً تقطّر الحزن

سوف يظلّ شعره الجميل كوكبًا

يدور ما دار الزمن(2)

فهذا الشعر الذي يخفق ويهتز بحب الوطن كخفقان قلب صاحبه بهذا الحب ويقطر آهاتا و أحزنا على وضع هذا البلد الحزين، سوف يظل شعر الذي وصفه

---

[1] ينظر: عبد القادر الحصني، أوقفني الورق و قال لي، ص: 153.

[2] ديوان ماء الياقوت ، ص: 69.

"الحصني" بأنه– جميل– سيبقى كوكبا يدور ما دار الزمن، ليؤكد خلوده الأبدي لأنه بمثابة كوكب آخر أضافه الشاعر إلى المجرّة مثله مثل كوكب الشمس و الأرض...

7 – قصيدة جنية الغابة:

يعرّفها الشاعر انطلاقا من العنوان الذي تألف من كلمتي" جنية" و هي مبتدأ نكرة معرّف بالإضافة "الغابة" حيث خصّ الشاعر الغابة دون أي مكان آخر، و قد جاءت معرّفة، فجاءت كل الدلالات التي في القصيدة مكثفة في العنوان باعتباره جزء أساسيا من مكوّنات القصيدة ، و نتساءل ما هو الجن؟ هل هو ذلك المخلوق المزعوم المسمّى هكذا لاستتاره واختفائه؟ أم هو ابن الليل كما تقول الأساطير؟و أنّه الوجه الآخر للوجه المادي أم أنه مظهر من مظاهر الشخصية بما تنطوي عليه من صراعات داخلية، و ميول و اندفاعات و مُثُل كما يقول بعض علم النفس؟ أزعم أن الجني / الجنية (هو/هي) كل هذا معا، أما الشق الثاني من العنوان، هو "الغابة"، و الغابة كما يقول "يونغ" ترمز إلى اللاوعي، و هي أيضا رمز الحياة... إنها مستودع الأسرار، و على هذا يمكننا استبدال الملفوظ بالعنوان – بـ القصيدة اللاواعية، أو امرأة اللاوعي... [1]، حيث يصف لنا الشاعر جنية تحمل كل صفات المرأة، من خلال بعض الصفات الحسّية الواضحة لها فهي إما امرأة على هيئة جنية أو جنية على صورة امرأة، ترنّحها الريح في الغابة حيث يقول:

– لا أحد سواك ترنحه الريح المجنونة في الغابة

– لا أحد سواك.

– لا أحد يراك كما و لدتك الغابة:

[1] ينظر: د/قاسم المقداد، مدخل إلى (جنية الغابة) للشاعر عبد القادر الحصني الأسبوع الأدبي، ع 519، الخميس 18 صفر، الموافق 1996/7/4م، نقلا عن النت.

نهدي فجر ينبلجان على أفقي كفيك،

و ينحنيان على كوز الخمر المتكوّر

نحو الماء الغامق

في هذا الركن المظلم بين مرايا الساقين هنا،

و الماء السائب فوق مساحات الضوء هناك

- لا أحد يراك[1]

يتأكد لنا من خلال المقطع السابق اعتماد الشاعر على مخيلة واسعة، لسرد صورة شعرية فوق واقعية، فالجنيّة قد ولدتها الغابة، و ترنّحها الريح المجنونة، و هذا كناية عن مدى قوة و سرعة هذا الريح، و نهديها ينبلجان على أفقي كفّيها و ينحنيان على كوز الخمر المتكوّر ، و يؤكد الشاعر أن هذه الجنية تلحّ على الاستتار و الوحدانية (لا أحد سواك... لا أحد يراك)، و يستمر الشاعر في وصفها ، فيجسّد الوهم في حالة اللا وعي فنرى أوصافا أخرى تؤكد فعلا أن المرأة جنية، فبالإضافة إلى الماء الغامق الذي ينبجس من ركن مظلم يقع بين مرايا الساقين، ينتقل الشاعر إلى وصف شعرها:

لا أحد يسرّح هذا الليل الأسود تحت المطر الناعم

حتى ينهدّ على كتفيك،

و يتهدّل حول المتن،

و يتدلّى من شرح الشرح

---

[1] الديوان، ص: 71.

إلى حاشية القدمين الحافيتين

إلى أن ترفعه و تنشّره فوق الأغصان يداك. [1]

حيث شبّه شعر الجنية "بالليل الأسود" في طوله و امتداده وسواده، إذ كانت تسرّح هذا الشعر الكثيف الثقيل تحت المطر، و ما يؤكد فعلا أنه كثيف عبارة "ينهدّ" على كتفيك" و يتهدل حول المتن ليصل إلى حاشية القدمين اللتين كانتا حافتين، فتضطر إلى أن ترفعه و تنشّره فوق أغصان الأشجار التي تحيط بها، لتظلّ مرئية مكشوفة كما أراد لها الشاعر أن تكون، و هي "بذلك ترسم صورة أسطورية رائعة لفتاة –جنية– طالما تاق الشعراء والحالمون إلى رؤيتها مثلما تمنّى البحّارون رؤية عرائس البحر"[2].

و تظهر الغابة من خلال القصيدة كتلة سوداء هادئة صامتة من خلال المقطع التالي:

لا أحد يراك.

لا أحد سوى عري الغابة في الغابة [3]

إذ يتماهى عريّ الجنية مع عريّ الغابة التي ولدتها، فلا يظهر منها إلا شعرها الأسود الذي نشرته، و ليؤكد فكرة وحدة الجنية في الغابة.

8–قصيدة وردة سوزان البيضاء:

إن عنوان أي قصيدة يعتبر بمثابة منارة مضيئة تأخذ بيد المتلقي إلى القصيدة وكذلك حال هذا العنوان "وردة سوزان البيضاء"، فهو تعبير إضافي وصفي، يراد به:

---

[1] الديوان، ص: 72.

[2] ينظر : د/قاسم المقداد، مدخل إلى (جنية الغاية) للشاعر عبد القادر الحصني.

[3] الديوان، ص: 72.

الوردة البيضاء التي بيد سوزان، أو التي تحملها سوزان، و الوردة توحي بالرائحة الطيبة العطرة، و هي على عدة ألوان:الأحمر، الأصفر،... و لكنّ الشاعر خصّها باللون الأبيض لأنه يرمز إلى الطهارة و العفة و السلام و النقاء و....، و هي ممتعة و مريحة سواء للنظر أو للشم أو لكليهما معه و لكن ما المقصود بالوردة البيضاء؟ و من هي سوزان؟ و ما علاقتها بالشاعر؟ "تمثّل قصيدة "وردة سوزان البيضاء" للشاعر السوري عبد القادر الحصني نصا أسطوريا جديدا ذا رؤية غرائبية يقف السّرد الشعري في موقع المركز منها" [1].

تروي القصيدة قصة متخيّلة عن حضور الشاعر عرسًا للجان، مع ما يتيحه هذا التّضعيف (العرس – الجان) في توقع الدهشة من إمكانيات تتيح للنص الانفتاح على عوالم متخيّلة تقترب في أسطورتها و عجائبيتها من الأساطير القديمة التي يحفل تاريخ المحكيات العربية بها. [2]

تعال إلى العرس سنعصر خمرا في الوادي

للمدعوّين و المدعوّات، و مدعوٌ أنت[3]

يحدّد لنا الشاعر المكان الذي سيقام فيه العرس ، و هو الوادي، و يؤكد لنا دعوة النّساء له و تأكيدهن على حضوره بواسطة الفعل "تعال" و عبارة "و مدعوٌ أنت" ثم يواصل الشاعر السّرد الشعري و بأنه قد تأثّر بكلام أولئك النسوة:

تفتّح عطش شفاهي،

و اضطربت قطعة خشب يابسة في صدري

---

[1] عمر إدلبي، السرد في الشعر، قصيدة "وردة سوزان البيضاء" أنموذجا – درسة منشورة على النت–

[2] المرجع نفسه.

[3] ديوان ماء الياقوت ، ص:73.

كانت في أيام الريّ على شكل القلب [1]

إذ تقوم هذه الصورة على إبداء التأثير و التجاوب من خلال " تفتّح، اضطربت قطعة خشب يابسة في صدري" فهذه القطعة اليابسة الساكنة هي قلب الشاعر ، و هو في أيام الري ، والقلب هنا جاءت معرفة لأنه كان ينبض بالحياة ، فكان قلبا نظِرا مفعمًا بالحيوية و الحب، أما الآن فقد استحال إلى قطعة خشبية أخذت شكله، و ليس قلبا حياً ليوحي بأن قلبه يحيا حياة مأساوية جعلته يفقد الحياة.

تتواصل مظاهر الفرح و أشكاله في هذا العرس من خلال المقطع التالي:

كان الوادي مثل الفرجة: طبلاً و مزاميرَ

و أشجارًا ترقص حول حفافي النّهر

أجل:... أشجارا ترقص ، و زرافات صبايا

يتعرين و يهبطن إلى قاع النهر و يخرجن

غزالاتٍ شقرا، ثم يعدن و يهبطن،

فيخرجن صبايا من قلب الماء[2]

يصوّر لنا الشاعر بعض الجزئيات لتأكيد العرس حقيقةً "الطبل، المزامير، ترقص الفرجة" و التي توحي بوجود أناس يمرحون في الوادي، ليسبق الصوت المنبعث من الطبل والمزامير السمعَ قبل الرؤية، مما جعل الأشجار ترقص على حوافي النهر فالرقص فن جميل يرافقه شعور بالسعادة و استمتاع بالحركات المتناسبة مع الموسيقى

---

[1] الديوان، ص: 72.

[2] الديوان، ص: 72.

و قد تكررت عبارة "أشجار ترقص"، لتوحي باستمتاع الشاعر بمشاهد الرقص و تأكيده عليها.

لينقلنا الشاعر بعدها إلى وصف جديد، وواقع عجيب، و ذلك من خلال قوله: "وزرافات صبايا يتعرين"، فهذه الاستعارة للزرافات توحي بجمالهن الفائق و إلى عظم أجسادهن، و على "الإيهام: ذلك أن التعبير يوحي على صعيد الدلالة المرجعية بوجود زرافات شابة، و لكن الواقع المحلي "قسطل المعاف" يلغي إرادة البات لهذه الدلالة، فلا وجود للزرافات في هذه الوادي القريب من القرية، إذ توحي هذه الاستعارة بتماهي الصبايا مع الزرافات في الكثرة و الجمال و عظم الجسد و الشكل[1] ...، ليفاجئنا الشاعر بفعل تلك الزرافات اللاتي كن يتعرّين و هذا غير ممكن حقيقة، و بخاصة في بيئة محافظة كـ "قسطل المعاف" ، و قد كان الشاعر يشاهدهن و يستمتع بهذا العريّ بعين خياله.

ثم يأتي ذكر سوزان التي وردت في العنوان:

فطفقت أصافق: هذي الحمراء بعشرة قبل

هذي الصفراء بعشرين

و هذي السوداء بألف، إن كانت

وردة من تطلبها بيضاء كوردة

جارتنا "سوزان" [2]

هنا مشهد جديد داخل الحلم، يظهر فيه الشاعر في حاله ديناميكية متحركة حيث وظف الفعل "أصافق "بمعنى "أقايض، لكي يحافظ على شعرية التعبير والمقايضة ظاهرة

---

[1] عمر إد لبي، السرد في الشعر، قصيدة "وردة سوزان البيضاء" أنموذجا .

[2] الديوان، ص:75.

اجتماعية تتعلق بالاقتصاد القديم البدائي، فالشاعر يقايض أوراق التوت التي ولدت في اللهب الأزرق بالقبل، التي يتطلّع إليها الشاعر من النساء، و قد تنوّعت الألوان في الصورة الشعرية السابقة "حمراء، صفراء سوداء، بيضاء"، لتزيدها جمالا و لتضفي قيَما متدرجة تمييزية، فالحمراء بعشرة فقط والصفراء بعشرين، و لكن الورقة السوداء هي الأغلى، و هذا دليل آخر على توقّد الغريزة عند الباث، لأنه أشد الألوان تعبيرا على الغريزة، و لكن هذا "الأسود" اقترن بلون آخر يعادله في قوّة الدلالة، فالوردة توحي على الصعيد المرئي إلى الشكل الجميل وعلى الصعيد اللامرئي إلى العطر الجميل ، ووصفها بالبياض يوحي بفكرة السلام، و الهدوء النفسي، فعلاقة الباث "بسوزان" جارته ليست علاقة عداء أو صراع، إنما هي علاقة روحية جسدية تقوم على المسالمة[1].

ثم يمضي الشاعر في سرد مجموعة من الأحداث التي وقعت له في هذا العرس ليصل إلى إخراجه من هذا العرس و وضعه في تابوت، ليوصف بالجنون على حد قول كبيرة العجائز اللواتي كن متجمعات حوله، يقول الشاعر:

اهدأ يا ولدي لا أحد يعرس من قريتنا في كانون

لا أحد يعرس في كانون غير المجنون

نطقت بالقول الفصل كبيرتهن، و قلن جميعا

ما قالت،

إلا نبت الجيران سوزان[2]

إن استخدام لفظة "كبيرتهن" توحي إلى أن تلك العجائز كن متفاوتات في السن والاستثناء بـ "إلا" يوحي بأن "سوزان" بنت جيرانه كانت صامتة ، و صمتها هذا إشارة ضمنية إلى مخالفتها لتلك النسوة، فإقامة العرس ممكن في شهر كانون في هذه القرية

([1]) ينظر : فهد عكّام ، وردة سوزان البيضاء ،في رؤية تكاملية ، الموقف الأدبي العدد 327/ تموز/ تاريخ 1998م.

[2] الديوان، ص: 78.

ثم يؤكّد الشاعر بأن تلك النسوة لم يروا سوزان التي كانت واقفة هناك، فهي غائبة عن النسوة حاضرة أمام عينيه لأن حبه العارم لها حمله على استدراج شخصيتها عبر الحلم:

أقسم : كانت إحدى اللاتي يحملن الأطباق،

و يهبطن إلى النهر، أرى وردتها البيضاء الآن

متجمعة في ورقة توت سوداء وراء سياح

الفستان

أقسم: شفتاها متعبتان، و عيناي ناعستان

و يسود مناطقها المجتاحة بالفيضان هدوء

كهدوء البركان

فلما ذا تصمت سوزان

و لماذا لا أحد سواي يرى سوزان

و لماذا أهل القرية يعتقدون بأن الله تعالى

منّ عليّ و نجاني من عرس الجان [1]

كان المقطع السابق هو خاتمة القصيدة، و قد بناه الشاعر على نوع من الاسترجاع الداخلي لسوزان، فقد كانت واحدة من النسوة اللاتي كنّ يحملن أطباق القش...، و إحدى الصبايا الزرافات اللاتي هبطن عاريات إلى النهر...، و كذلك ورقة التوت السوداء، و الوردة البيضاء، حيث نعود إلى مشهد المقايضة، ليؤكد أن المقايضة قد تمت بينه و بين سوزان.

---

[1] الديوان، ص: 72.

و صورة سوزان بدءً من "أرى"... حتى "الفستان "صورة جنسية تحوّلت فيها الوردة " البيضاء" إلى امرأة، و لكن الشاعر المبدع يلجأ دون التصريح ثم تتطوّر الصورة لرسم المشهد بوضوحٍ أكبر بدءً من "أقسم شفتاها متعبتان..." حتى " البركان" ليوحي بإعراس سوزان فعلا بعد المقايضة و هذا ما يفسر استثناءها من العجائز قبلا، و ذلك في المخيلة طبعا، فشفتاها متعبتان من كثرة القبل، و عيناها ناعستان بعد الإعراس و مناطقها التي كانت مهتزّة غدت هادئة هدوءَ البركان، و هذا التشبيه يوحي بوجود رغبةٍ كامنةٍ وستثور في أية لحظة[1] ليؤكد أن هذه الرغبة الكامنة تنتظر التجدّد في أعماق سوزان، و بأنها ما تزال فتية...

9 – قصيدة طاغوت القصيدة:

تألّف العنوان في هذه القصيدة من كلمتي "طاغوت" و هي مبتدأ ، و معرّف بالإضافة "القصيدة" ، حيث حصر فعل الطغيان و نسبه إلى القصيدة و كلمة "طاغوت" توحي بالتجبّر و السيطرة و التسلّط،، و دلالة الفعل " طغى" تؤكد هذا و قد جاءت القصيدة على الوزن الخليلي القديم (البحر)، و هي القصيدة التي ختم بها ديوانه "ماء الياقوت"، باعتبارها من أهم القصائد الشعرية المعاصرة، فقد كتبها الشاعر في مرحلة عربية وصلت فيها الأمة العربية إلى الدرك الأسفل من الفوضى، و التشرذم و التحلّل فكانت عنده رغبة جامحة في انتشال ذاته على الأقل من هذه الفوضى، فردّ على الحالة بضدّها، و استنفر جلّ ما عنده من نظام فني شعري صارم، ليقول لتلك الحالة من الفوضى:هذا ردي عليك كشاعر، أي أن الأمة كلما انقسمت و تفتت أصرّ الشاعر

[1] ينظر: فهد عكام، وردة سوزان البيضاء في رؤية تكاملية .

العربي الذي يمثل روح الأمة على التماسك و التحدّي معبّرا بذلك على موقف رافض خرج على شكل تعبير جمالي.[1]

جاء صوت الإبداع في هذه القصيدة على شكل ضغوط لا يمكن مقاومتها، لذا فإن هذه القصيدة تستوجب وقفة متأنية، بخاصة و أنها جاءت متلوّنة بالصوفية، حيث يؤكد الشاعر في مطلع القصيدة أنه يفضل حالات السكر، لأنه يبثّها همومه التي في الصحوحيث يقول :

إلى السكر أشكو ما ألاقي من الصحو

لأدني ما أنئي و أبسط ما أطوي [2]

ثم يقول عن الخمرة:

أباشر ها بالراعش العذب من يدي

فتقرأ في كفّي تفاصيل ما أنوي [3]

حيث يحمل عجز البيت الثاني كل دلالات السيطرة و التمكّن، و كلمة " أباشر" توحي إلى بداية الفعل، و الشروع فيه، و لكن بمجرد البداية تقرأ القصيدة تفاصيل فكره وما سيكتبه ، مثلما يقرأ الكأس تفاصيل الكف، و كلمة "تفاصيل" توحي إلى الدقة و الكشف التام فهي تستطيع القراءة التحليلية و ليست الإجمالية، ثم يؤكد الشاعر أنه يخفي وراء مدحه هجاء كثيرا لا يظهر و إنما يتوارى خلف القوافي:

---

[1] ينظر: محمد علاء الدين عبد المولي، إضاءة على تجربة عبد القادر الحصني، جريدة البعث، الأربعاء 01/13/ 1999، ع/ 10816.

[2] ديوان ماء الياقوت، ص: 113.

[3] الديوان ، ص: 113.

و ذنب أحدّ الناب فيّ فصوته و صوتي خليط ما يبين إذا يعوي

يزحزح طاغوت كلامي عن الذي أريد من القول السّديد إلى اللــغو

و ما ذاك عن ضيق القوافي و إنّما يواري مديحي ما أكنّ من الهجو[1]

و يؤكد الشاعر أنه لن يشدو، لأن ذلك سيجعل منه أهزوءة، إذا كان هذا الشدو في ليل الهزائم، كما أنه لا يفرح أبدا بالسّلم الذي يَعدُون به، ليؤكّد أن الحرب هي السبيل الوحيد لاسترجاع الأسلاب و ليس بالجدو:

يريدونني أشدو؟؟ أأهزوءة أنا لأصدح في ليل الهزائم بالشــدو

و أفرح بالسّلم الذي يجتدونه متى كانت الأسلاب ترجع بالجدو[2]

كما يؤكّد وفاءه و افتخاره بالشعب المتوحّد كالجسد الواحد، و كالبنيان المرصوص إذا اشتكى منه عضو تداعت له سائر الأعضاء بالسهر و الحمى، و كذا شهادة الفخر بأطفال الحجارة ، إذ يرى أنهم رمز الكرامة و الفخر و الشموخ رغم أننا في زمن النفط والاكتفاء،إلا أن هذا النفط قد عاد بنا إلى البداوة:

و أزجي لأطفال الحجارة شهادة بأنهم ســـــــؤرالكرامة و البـــــــــأو

وأنهم مـــــازال في دمهـــم دم على رغم عصر صار نفطا على بدو[3]

بدو[3]

---

(1) ديوان ماء الياقوت ، ص: 115.

(2) الديوان ، ص:116.

(3) الديوان، ص: 119.

فالشاعر يرصد كل ما يدور في الساحة من دمار و خراب وسلم مزيّف وظلم إلى درجة أن الدّم قد تحوّل، إلا أطفال الحجارة الذين ما زال دمهم نقيًّا ، كما يرى أن النفط قد زادنا تخلّفا و تبعية، و عاد بنا إلى الوراء عكس ما يجب أن يكون.

و يشير إلى أنه خائف من السلم الذي يتخفَّى وراءه الغزاة، لذا يدعو إلى الاستيقاظ من هذا السبات الذي غيّب العقل و خدع الآخر، و يحذّرهم أن لا يلينوا أو يتراجعوا لأنّ الأرض هي العِرض، و هي الشرف الذي لا حياة بدونه، إذ يؤكّد ذلك بقوله :

أفيقوا بني أمّي فإنّي لخائـــــــف عليكم من السّلم الذي خفت ملغــزو

و أوصيكم أن لا تلينوا لغاصـــــــب يروادكم عن أرضكم و هو لا يلــوي

فما الأرض –إن تمنع– سوى العرض كله وحاشا لعرض أن يؤول إلى جزو[1]

و يختم الشاعر ديوانه "ماء الياقوت" بأبيات رائعة تحمل دلالات الأمل و التفاؤل بغدٍ مشرقٍ، لأنه يدرك جيدا أن الشعب قادر على ردِّ أولئك الغزاة، مهما كانت عدّتهم و عددهم، و مهما اختلف مكرهم و تلوّنت حيلهم:

وأعلم أن الشعب كفءٌ لنازلٍ إذا أعوز الأمر العصيب إلى كفو

فهاكم ملايين العصافير في دمي تنقر باب الليل... تبحث عن جــوٍّ [2]

(2)

ج ــ التغريض في ديوان الشجرة وعشق آخر:

1–قصيدة عبد السلام عيون السود:

---

[1] ديوان ماء الياقوت ، ص: 119 ، 120.

[2] الديوان، ص: 120.

قصيدة عبد السلام عيون السود هي قصيدة ضمن جزء ثنائية الانتحار والشعر ليضم معها أيضا قصيدة " عبد الباسط الصوفي "وهي قصيدة مكررة، سبق ذكرها في ديوان " بالنار على جسد غيمة(ص29)، والشاعر عبد السلام عيون السود هو من أسرة محبّة للأدب والتراث، وُلد في مدينة حمص السورية عام1922 ، وتوفي فيها شابا.

بعد الدراسة بحمص التحق بالكلية الشرعية في حلب، ثم عمل موظفا بمصلحة الإنتاج الزراعي، تجدر الإشارة هنا إلى أنه بدأ بنظم الشعر التقليدي وهو في العشرين من عمره ثم ابتكر بعد سنوات أسلوبه الشعري الخاص الذي رشّحه بقوة لأن يكون أحمد مجدِّدي القصيدة السورية الجديدة مع زميله "عبد الباسط الصوفي"، و "وصفي القرنفلي" ، انطفأ شابا في الثانية والثلاثين من عمره، بعد أن حصده منجل المرض في القلب.[1]

ولهذا افتتح الشاعر قصيدته بالمقطع التالي:

لوردةٍ تموت قرب نفسها

لحلمٍ يبحث عن عيون

لقطرة من المياه عطشت لقطرةٍ ثانية.

في نـهرها الدّافق والموحش

للقصيدة[2].

حيث شبه الشاعر مسيرة " عبد السلام عيون السود "بالوردة التي تموت قرب نفسها والوردة هنا متفتّحة مفعمة بالحياة، وعبارة قرب نفسها كناية عن الوحدة والعزلة أثناء الموت، وهو ما حدث للشاعر الشاب، بخاصة أن أول ديوان له جُمعت فيه مجموعة من قصائده قد طبع بعد أربعة عشر سنة من وفاته، ويربط الشاعر الصورة الشعرية السابقة بكلمة القصيدة، وهو ما يؤكد ارتباطها بالعنوان، ونقطة الالتقاء بينهما هو الشعر، ليشير

---

[1] عبد القادر عيّاش ،معجم المؤلفين السوريين في القرن العشرين ، دار الفكر دمشق 1985، ص:88.

[2] ديوان الشجرة و عشق آخر، ص :37.

الشاعر إلى ميسرته الحياتية القصيرة حينما شبّهه بالطفل، هذا الأخير الذي لم يحالفه الحظ في أن يعانق السماء رغم محاولاته الكثيرة التي يؤكّدها قول الشاعر:

كلّما حاول أن يعانق السماء

تطرده من نفسه البيضاء لعنة جديدة.[1]

إذ تعكس قصائد الشاعر " عبد السلام "تجربته الشخصية من آلام ومعاناة وإحساس عميق بالحزن والتشاؤم فكان أقرب إلى الرومانسيين في تصوره[2]، فالسّماء التي حاول معانقتها هي سماء الشعر ولكن في كل مرة يكون هناك حائل يطرده ويبعده عن هذه السماء، ففؤاده أعياه المرض وفقره أضناه....، وهل هناك لعنة أكبر من هاتين مجتمعتين معا؟ !

ويواصل الشاعر " الحصني " نقل هذه الصورة القائمة حيث يقول:

أريد أن أموت

ها أنَذَا دفنت أغنياتي الخضراء في جحيم صدري

والتجأت – يا غباء الخبر –يا...

إلى دمي

أحرقت ما كتبت

ثم لُذت بالسكوت[3]

---

[1] المرجع نفسه ، ص ن.

[2] ينظر: محمّد غازي التدمري ، الحركة الشعرية المعاصرة في حمص (1900ــ 1956)،مطبعة سورية ـدمشق ـ ص :126.

[3] ديوان الشجرة وعشق آخر ،ص: 38 .

إن المتكلم الشعري هنا هو "عبد السلام " الذي يقرّ برغبته في الموت، هذه الرّغبة التي أقرّها في قصيدة سبقت وفاته بخمس سنوات فكانت بمثابة الحدس الشعري، وتشير كلمة "خضراء " إلى الفتوّة والشباب ، وكلمة " الخبز " إلى الفقر والجوع، وبخاصة أن ظروفه الاجتماعية والشخصية قد أثّرت على منتوجه الشعري فكان محدودا، ذلك أن إصابته بمرض القلب جعله يلوذ إلى السكوت، ويحرق كل ما كتبته قبل وفاته، وإن اختلفت الروايات وتراوحت بين مؤيد ومعارض لفكرة الإحراق،" لكن عبد السلام في حالات اليأس التي تصاحب المرضى الميؤوس من شفائهم عادة أحرق كل أوراقه بما فيها المجموعة الشعرية المعدّة للطبع[1] "في حين ذهب " أحمد الحاج يونس " إلى تبرئة الشاعر من فكرة الإحراق و بأنه ليس من قام بالفعل لأنه كان شجاعا متماسكا في آخر أيّامه: "وليس هذا الاستنتاجَ السليمَ، بأن الذي أحرق هو عبد السلام،و لو وقع ذلك أنا أبرّئه منه ولا أبرئ سواه لا سعيا وراء الخيال الأفلاطوني لتبرئته(....) ، ولكن لأن عبد السلام لم يحرق" [2] و لذلك تعددت الآراء و تضاربت حول فكرة الإحراق من عدمه .

2- قصيدة االتّداعي :

جاء عنوان القصيدة في كلمة مفردة، وهي مبتدأ خبره محذوف، ترك الشاعر تقديره للمتلقي، ليوحي لنا أن مضمون القصيدة سيكون بمثابة تواتر واستدعاء وتوارد للأفكار حيث لخّص من خلالها حالة من الذهول عايشها الشاعر وصاحبت هذا التداعي حيث يقول:

غارقٌ بالذهول

وجهها التعب

يستعيد الحكايا

---

[1] ينظر :ممدوح السكاف، الشاعر الراحل عبد السلام عيون السود :هل أحرق مخطوطة ديوانه " مع الريح "، ثقافة، الإثنين2009-05-11

[2] ينظر: المقال السابق.

ألمدى من رماد بليل؟

أم في العيون مرايا،

تشرَب لونَ السّحب؟[1]

لقد صاحب هذا التّداعي وجهٌ تعبٌ غارقٌ بالذهول ، وما يشير إلى أن هذا التداعي يتعلق بالأفكار والذّكريات هو عبارة " يستعيد الحكايا "وإن صاحب هذه الاستعادة حالات من الحيرة وعدم الفهم حول المدى، والعيون، ولكن ربّما تداعى الشاعر من خلال قصيدته هذه صورة الوطن وما آل إليه حيث يقول:

حدثيني عن العشب

قالت :أرى العشب يكتب في دفتر النهر أحزانه

والمساء رداء على حورة نائمة

حدثيني عن الأفق،

تعشّش في جسمه الخشبي الشقوق.

ويطمر أقدامه الطمي.[2]

يستعين الشاعر بصور حيّة من الطبيعة؛ صور حالات من الغرق والحزن، حيث تكاثفت العبارات التالية لتجسّد ذلك :العشب يكتب أحزانه في دفتر النهر، والجسم الخشبي مليء بالشقوق ، كما أنّ أقدامه يطمرها الطمي، وقد وظّف الشاعر كلمة الطمي ليوحيَ إلى الغرق أو التعب في المسير والإحساس بالإعياء، حيث يقول:

فأعيا

وأدفن ما بين كفيّ وجهي نهرا من الصّور المرهقات

فيستغرب الحور!

---

[1] الديوان ، ص: 46 .

[2] الديوان، ص: 46 ،47.

يسألني ماذا تركت لأحزان ليلتك القادمة؟[1]

إن المتكلّم الشعري هو الوطن، فمن شدّة الآلام والهموم قد أحسّ بالتّعب الذي دفعه لأن يدفن وجهَه بين كفيه بُغية الهروب من هذه الصورة المعتَّمة بالسواد.

3 – قصيدة القومُ البورُ:

جاء عنوان القصيدة مؤلّفا من كلمتين، الأولى مبتدأ والثانية صفة له وخبره محذوف، ليبقى التساؤل يدور في ذهن القارئ من يقصد الشاعر بصفة البور؟ وبخاصة أن دلالاتها في مجملها لا تخرج عن معاني الخُسران والهلاك، والكساد والبُطلان والتعطيل.[2] قال تعالى:﴿ وَكَانُوا قَومًا بُورًا﴾ [3]، وبالعودة إلى محتوى النص سنحاول استخراج بعض المقاطع التي تمّ فيها التغريض مع العنوان بغية الإجابة عن التساؤل السابق يقول الشاعر:

بعدُ..

أيَا (سد مأرب)،

أجب

هل تبقّى لعنفِ التداعي سوى جثّة من حطام؟

لقد أشبع الانهيار المفاجئ ما أشعل الوقت من نزوة في الشروخ[4]

لقد أشار الشاعر إلى عدة معان ترتبط كلها بدلالات البوار مثل:

جثة من حطام، الانهيار المفاجئ، أشعل من الوقت...، وقد ارتبطت بمعاني الهلاك والخسارة التي حمّلها الشاعر لسد مأرب الذي يضرب به المثل في هذه المعاني،إذ ورد

---

[1] الديوان، ص: 47 .

[2] ينظر:لسان العرب لابن منظور ، مج 1 ، 3 /385.

[3] الفرقان/ 18 .

[4] ديوان الشجرة وعشق آخر، ص: 59 .

في مجمع الأمثال :"ذهبوا أيدي سبأ ، أو تفرقوا أيدي سبأ "[1]ويضرب هذا المثل إذا تفرّق القوم وتشتتوا وأصل المثل له علاقة بهدم السّد، وهجرة اليمنيين إلى الشمال، لتعود دلالات البوار في علاقتها مع العنوان في موقع آخر من القصيدة يقول الشاعر:

الآن:

يابس رحم الغيث

يابسات شفاه الغيوم

وتنتظر الظلّ وقت الغبش

يسكب الأفق عينيه سيلَ زجاج مهشّم.[2]

حيث تجسّدت دلالات الجفاف واليبس الذي يكاد يكون هالكا، بخاصة بعد أن مسّ رحم الغيث ، وفي هذا إشارة إلى خطورة الوضع بعد جفاف هذا السّد، وحتى شفاه الغيوم كانت ناشفة جافة، ولكنّ الشاعر يحدوه أمل كبير أن يعود السّد إلى سابق عهده، ليجمع شمل اليمن ولتعود مأرب إلى سابق ازدهارها ونشاطها الزراعي المرتبط أساسًا بعودة هذا السد ;: و يؤكّد الشاعر ذلك بقوله :

سد مأرب يجمع أشلاءه .[3]

4 – قصيدة البشّار:

لقد جاء عنوان القصيدة في كلمة مفردة ، وهي مبتدأ خبره محذوف ، يقدّر بعد الإطلاع على المحتوى ولعلّ التقدير الأنسب هو الفعل " وصل "، فكلمة البشّار توحي دلاليا إلى الفرح والسعادة ، أو إلى حمل أخبار مفرحة، ينتظرها الآخر بلهفة وشوق كبيرين، ولهذا تلوّنت القصيدة واصطبغت بهذه الدلالات بدءً من مطلعها الذي يقول فيه:

---

[1] الميداني ، مجمع الأمثال ، حققه وضبطه محمد محي الدين عبد الحميد، ج 1 ، 1374 هـ، 1955 م ، مطبعة الأستانة الرضوية المقدّسة، ص: 183 .

[2] ديوان الشجرة وعشق آخر ، ص: 60 .

[3] الديوان ، ص: 61 .

عميقا تنفستِ هذا الصباح

فوشوشني في البعيد المدى

وأيقضيني..قال :عمت صباحًا.

ونفض عن معطفي قطرات الندى[1]

فالتنفس العميق في الصباح يوحي بالارتياح والغبطة بعد قضاء ليلة مريحة هادئة، وكذلك الدلالات التالية، وشوشني، أيقضني ، عمت صباحا....فالبشّار قد قام بكل الأفعال السابقة، مما جعل الألوان تتغير وتكتسب دلالات جديدة من خلال قوله:

حبر الينابيع أخضر

حبر الينابيع يرسم أزهار سوسن[2]

فلون الحبر قد أصبح أخضرَ، وقادرًا على رسم أشياءٍ وصورٍ جميلة ، تمثّلت في أزهار السَّوْسن، التي تتميّز بإمكانيتها على أن تتفتح في الظروف الصعبة، وبصمودها طويلا بعد القطف[3]، وقد اختار الشاعر هذا النوع من الأزهار لارتباطه مكانيا ببلاد الشام لتعود دلالات البشارة لتحمل معها الأمل والتفاؤل بزمان آخر، زمان كل ما فيه جميل وكل ما فيه أخضر:

لكل زمان بشارته

وبشارة هذا الزمان :سهول من القمح تعمّر صدرك

ينضج تموز سنبلها، ثم ينهض

عيناك أغنيتان من العشق والحتم،

تخترعان مكانًا جديدًا لوقتٍ جديدٍ

طليقُ السهول

---

(1) الديوان، ص: 87.

(2) الديوان، ص ن.

(3) ينظر : ويكيبيديا الموسوعة الحرّة .

طليق الأناناس

طليق الطيور

طليق الغصون

فعيناك نافذتان على عالمٍ ليس فيهِ سجون[1]

تغيّرت نظرة و نبرة الشاعر بعد زيارة البشّار لقصيدته هذه، بخاصة بعد أن تجسّد في سهول من القمح ، وكاف المخاطب هنا يقصد بها الأرض ،وهذا كناية على القضاء على الجوع بعد وفرة الخيرات وامتلاء سهول القمح بالسنابل الناضجة الشامخة، ،خاصة و أنه قد تناول فكرة الجوع في مواضع أخرى ورأى بأنه حافز للرفض وللوقوف بشموخٍ للتمرّد على الوضع، وهاهي بشارة الشاعر تحققت لتحمل معها دلالات الحرية والانطلاق إلى غد أفضل وإلى عالم أجمل ليس فيه سجون.

5- قصيدة سلامًا:...

جاء عنوان القصيدة كلمة مفردة منصوبة، وهي مفعول به لفعل محذوف تقديره " أبعث" أو نائبا لمفعول مطلق للفعل " أسلم" ليكون العنوان " أسلم سلاما" ، وقد حدّد الشاعر من يقصد ويخص بهذا السلام، حيث يقول:

سلامٌ على القادمين إلى القلب من كل فجرٍ عميق.

أناشيد مفرحة

وعطاءً

سلامٌ على وقتهم.[2]

---

[1] الديوان، ص: 88 ،89 .

[2] الديوان، ص: 98 .

فهو يسلّم على القادمين إلى القلب وهذا يدلّ على مكانتهم الخاصّة في قلبه ولذلك بعث بسلامه إليهم، وقد ارتبط بالقادمين كل المعاني الإيجابية من عطاء وفرح، (أناشيد مفرحة و عطاء).

كما يبعث بسلامه إلى مكان يسكن قلبه ويتربع فيه:

سلام على وجه(فيحاء) حين يعود جميلا

سلام على راحتيها : إتساعهما يأسر البحر

ثم يضيق على وجهها في المساء

سلام علي.[1]

يسلّم الشاعر على فيحاء، وبالضبط على وجهها الذي اشترط فيه "حين يعود جميلا"، فهو الآن ليس بالجميل ولذلك يؤجل هذا السلام إلى حين عودته إلى سابق عهده، كما يسلّم على راحتيها اللّتان تأسران البحر لشدة اتساعهما ، و بالتالي قدرتهما على الاحتواء اللامتناهي، وفي اختيار الشاعر للوجه والراحتين دلالة ضمنية لمدى حبه واحترامه وتقديره لهذه المدنية، فهي تحمل دلالات الأم الحنون ذات العطاء غير المحدود، كما يسلّم الشاعر على نفسه ...ليعود التغريض مع العنوان من خلال المقطع الأخير من القصيدة:

قلت :الشوارع لا بد تعرفني

وانحنيت

على حجر

وبكيت

وصوت عميق ...عميق

إلى قاع قلبي ترامى

تمزّق من حجر في الطريق

---

[1] الديوان ، ص ن

يقول :سلاما[1]

لقد تكرّر العنوان في آخر جملة من القصيدة، وإن كان على لسان حجر في الطريق، هذا الصوت العميق قد ترامى إلى قاع قلبه ليحمل معه كل دلالات الحسرة واللوعة،على حال "فيحاء "التي تغيّر فيها كل شي، فحتى شوارعها التي كان الشاعر يعرفها بأدق تفاصيلها ـ وكَبُر بين بيوتها و حاراتهاـ، قد أصبحت لا تعرفه لشدة تبدّلها و تغيّرها للأسوأ ، و هذا ما يفسّر نبرة الأسى والأسف ليقول : سلاما..

دـ التغريض في ديوان "بالنار على جسد غيمة"

يضمّ الديوان 10 قصائد في إحدى و تسعين صفحة من القطع الصغير، حيث يعكس الديوان الأول للشاعر الحصني صورة صادقة لتمزّق الجيل الشاب و عذاباته ضمن ظروف العصر الرّاهنة التي فرضت التزوير على شخصية الإنسان المعاصر و قيَمِه، إذ يجسّد الشاعر معاناته من هذا الوضع المأساوي، معاناةً جادّة تؤكّد أصالته في عصره كإنسان حيث ينطلق من الواقع الذي يعيشه و يعانيه، و انطلاقا من العنوان الذي يمثّل الخطوة الأولى للولوج إلى الديوان ، حيث اختار الشاعر النار كوسيلة للكتابة ليكون التقدير الصحيح " أكتب بالنار"، أو "أرسم بالنار"، على "جسد غيمة"، و قد اختار الشاعر النار كدليل على اعتماده على الإحراق لإعلان انتمائه إلى الثورة، " و لكن لا نعرف لماذا اختار الشاعر جسد الغيمة الهش الغير محدد للكتابة عليه؟ لأن الكتابة بالنار توحي بشكل من الأشكال أنّها تكون على أشياء صلبة قاسية"[2] لنجده يركّز على ثلاثة أشياء ذكرها في الإهداء: 1–وجه الحبيبة 2–المتوضئ بالحزن 3– وجهها القروي.

ثمة صلة بين النار التي هي الثورة و بين وجه الحبيبة: القضية، و بين الحزن الشجرة الوحيدة المثمرة في هذا المجتمع و بين وجهها القروي، البراءة و النصاعة ،هذه

---

[1] الديوان ، ص: 99.

[2] ينظر: عبد الكريم الناعم، بالنار على جسد غنيمة، الموقف الأدبي، بدون تاريخ.

الصلة هي صلة التواشج، الصلة القائمة العضوية القائمة في المجتمع الواحد، المتفتت بقدر ما يطمح للوحدة، و الخامل بقدر طموحه للثورة ، و الحزين بحجم توقه للفرح.[1]

هذه العلاقة الثلاثية بين الثورة، ووجه الحبيبة القروي و الحزن تنسحب على مجموع قصائد الديوان، و تتوحّد في كل قصيدة، لتبدو المجموعة ككل ذات ملامح واحدة في امتداداتها و تفاصيلها.

1 – قصيدة الآتي:

تمثل قصيدة الآتي: أولى قصائد الديوان، حيث جاءت على شكل خبر لمبتدأ محذوف يتحدد دلاليا من خلال المعنى الإجمالي للقصيدة حيث يكون التقدير: الإنسان الآتي: أو " الزمن الآتي"...، و لشدّة شوق الشاعر لهذا الآتي فهو يريد اختصار الدرب إليه حيث يقول:

آت: فتعالي نختصر الدرب إليه

أعرفه...

أعرف وهج الشمس المولودة في عينيه

(...)

معجزة الإنسان الآتي:

يعرف كيف يحبّ

و يعرف كيف يموت [2]

حيث يشرح الشاعر هذا الآتي الذي وصفه بأنه : يعرف كيف يحب و يعرف كيف يموت، و الذي لا تعنيه من هذا العالم و أسراره سوى أحزان الفقراء الموجوعين لذلك يؤكد

---

[1] ينظر: المرجع نفسه.

[2] ديوان بالنار على جسد غيمة ، ص: 05

بأنه آت و بأنه لا يحمل أي خارطة للعالم، فهو مجهول الأهواء، جاء و هو لا يعرف سوى أحزان الفقراء، خاصة و أن الزمن الحالي هو زمن الردّة:

لا يعرف من أسرار الأرض سوى أحزان الفقراء

هذا زمن الردّة يا أنثى هذا العصر

مرّي بيديك على الجرح النازف ضوء ما بين اللون الأبيض

و اللون الأسود عند الفجر

يهتز شعاع ما...

يختلج جنين موشوم بالردّة... ممتلئ بالقهر [1]

تعود دلالات: الحزن، النار، الثورة، الوجه القروي ، ضمنيا في المقطع السابق من خلال الكلمات التالية: أحزان الفقراء، ضوء، يهتز شعاع، يتنفّس"، التي تصدرت دلالاتها في عنوان الديوان و الإهداء، ليؤكد لنا الشاعر تكوّن الإنسان الآتي من جرح نازف في حالة الاشعور تلك، و من هذا النزف كانت أولى بوادر التغيير الذي أشار إليه على أنه ضوء ما بين اللون الأبيض كإشارة للزمن الآتي و اللون الأسود من الفجر كإشارة إلى الزمن الحالي الذي هو زمن الإفلاس و الردّة وزمن القهر و السقوط، فهذا الجنين الموسوم بالردّة، و الممتلئ بالقهر– و من هذا الامتلاء بالقهر– سيولد إنسان مليء بالكفاح و النضال يحمل في طياته بواكير الفرح، فالحد الفاصل بين النور و الظلمة خيط رفيع من شعاع حالم، ينبئ بالأمل المنشود حيث يولد الإنسان الآتي من قلب الصخرة الأصم، فيكون معه التغيير الكلي الجذري.

2– مشاهدة من الموت الرائع:

يوحي عنوان القصيدة أن الشاعر سيصور لنا بلغته الشعرية بعض المشاهد فقط و ليس كلها، هذه المشاهد هي مشاهد موت؛ وصفه بأنه رائع، و هي صفة تكسر أفق

[1] الديوان ، ص: 07.

التوقع للوهلة الأولى، خاصة و أن الموت كحدث و فعل لا يتماشى معه إلا دلالات الحزن و البكاء، فكيف يكون رائعا؟ إذ الشاعر استطاع في كثير من المقاطع الشعرية في قصيدته أن يعبر عن حالة الضياع و القلق و عن غربة الذات و هو أمام هذا الواقع المرير يصرخ بجرأة:

وحدّقت: كل المرايا حوالي كانت سجونا

و كلّ المدرات كانت تراهق

في لحظة الاحتضار

هويتُ...

اتركيني

فلن تنقذيني مهما مددت ذراعي...

تعرّفت كيف تمارس بعض العناصر نوعا من الانشطار

و ساد سكون عميق...

و دوّى بقلب السكون انفجار

لقد كان حزنًا جميلاً [1]

يعبّر الشاعر عن هذا الواقع فهو يراه – زمنيا– في لحظات الكبوة و السقوط والانهيار، فكانت كل المرايا سجونا، و قد وظف الشاعر الفعل "حدّق" بدلا من "نظر" لأنه يوحي بإطالة النظر و التمعّن جيدا، و بتركيز لينتفض من جديد، مجدّدا هويته عابرا طريقه من خلال الفعل هويت"، الذي يوحي بشدّة ارتفاع و علو المكان الذي هو فيه، لأن الفعل " هويت" أبلغ من "سقطت" في هذا المقام، ثم يطلب الشاعر من حبيبته ألا تحاول إنقاذه، و أن لا تمدّ ذراعها له؛ لأنها لن تفلح في إنقاذه مهما حاولت، إذ يبدو الشاعر حزينا، و كأنه يفرض على نفسه العذابات الوجودية كلها، لذا فقد انهالت على

[1] الديوان، ص: 20، 21.

مخيلته – مشاهد الموت الرائع– بعد الحزن الذي فاجأه صليبا تعمّد بالدمع... فلم يجد بُدًّا من السّير في طريق الآلام حاملاً صليبه على كتفيه إذ يقول:

حين فتحت ذراعي أدركت سرّ انتمائي

و فاجأني الحزن في مقلتيك..

صليبا تعمّد الدمع

كان الصليب بعينيك ظلّي

ارتميت عليه...

فأدركت سر ابتدائك فيّ، و سرّ انتهائي

لقد كان حزنًا جميلاً [1]

تكررت عبارة:" لقد كان حزنًا جميلًا" عدّة مرات في فضاء القصيدة، ليؤكّد الشاعر أن إحساس الحزن مصاحب له و مرافق له في كل المعاني التي يبثّها، و قد تمحورت جلّ المعاني حول الحبيبة "القضية"، تلك الحبيبة التي كانت حزينة المقلتين، و كان الشاعر يرى ظلّه في عينيها ليرتمي عليه في محاولة منه لإمساكه، و لعلّ المقطع الثالث من القصيدة هو أجمل المقاطع فيها:

أنا الآن عدت إليك...

فعودي

لأكتب سفر صعودي...

أفسر نوع العلاقة بين تلاشي الحدود و بين وجودي

(.....)

[1] الديوان، ص:19.

و قلت: هناك سيغسلنا النور عند عيون النهار

سنفلت من ربقة القيد..

سوف نشقّ الحصار

(...)

و قلت...

و قلت

وما قلت شيئا

لقد كان حزنا جميلا[1]

لقد عاد الشاعر بعد أن هوى، و بعد أن جرفه السّيل بعيدا في المقطع السابق عاد ليطلب من حبيبته العودة إليه ، و قد لبّت النداء لأنها قد قالت و فعلت الكثير، فهي ترى أن النور سيغسلهما، على كوكب عشقته الشموس و تؤكد جازمة بأنهما سيفلتان من القيد و سيشقان الحصار إن كانا معا و قالت... و قالت...، ليؤكد الشاعر أن حبيبته التي أخفاها في هذه القصيدة هي القضية و يربط إتّحاده معها بدلالات النور و النّهار،لأنهما يستطيعان باتحادهما الهروب من القيود و التخلص من الحصار المفروض عليهما، و هو باجتماعه معها يرى كل شيء جميلا و رائعا، حتى الحزن و الموت فكانت أفكارا طموحة موحيةً في انسياب دلالي معبّرة عن الحركية و التغيير.

3 – قصيدة عبد الباسط الصوفي:

[1] الديوان ، ص: 22، 23.

عبد الباسط الصوفي هو شاعر من شعراء حمص، و لد سنة 1931، و عاش طفولة عادية، واجتاز مراحله التعليمية إلى أن تحصل على الشهادة الثانوية سنة 1950 ثم عُيِّن معلّما ثم مدرّسا للّغة العربية، نال شهادة الليسانس سنة 1956 ثم واصل مهنة التدريس في مختلف الثانويات، حتى شهر شباط 1960 حين أوفدته وزارة التربية و التعليم في بعثة إلى غينيا لتدريس العربية، فتوفي في كوناكري في 20 تمور 1960 منتحرا في المستشفى الذي نقل إليها إثر إصابته بانهيار عصبي سبقه عده محاولات انتحارية مؤثرة[1]

و قد جاءت هذه القصيدة تحمل اسم هذا الشاعر الشاب المبدع الذي لم يمنحه القدر فرصة لأن يفتح ما كُتب لحياته و الذي وقف بوجهه تحت سطوة الانتحار ، مخلّفا أكثر من سؤال و إشارة استفهام، و لعلّ الشاعر يريد أن يقلّب المعاني كرغبة داخلية في قلب وتغيير معطيات الواقع فحتى الموت أصبح يأخذ لديه معنى الحياة " ربما جاء هذا المعنى من الرؤيا الصوفية... أو البوذية التي تعتبر الموت عودة إلى الذات الكلية و فناء فيها، و الفناء هنا الديمومة الخالدة"[2] يقول الشاعر:

مطر في الداخل...

ضمّيني يا ذات الأغصان المغسولة بالضوء

من أهوى نافذة للحب على الموت

وأنا قنديل يتأرجح في النافذة

---

[1] ويكبيديا الموسوعة الحرة، عبد الباسط الصوفي.

[2] عبد الكريم الناعم ، بالنار على جسد غيمة.

و مطال الموت طويل [1]

لقد جمع الشاعر بين معنى الموت و معنى الحب "من أهوى نافذة للحب على الموت" و بالتالي أصبح الموت ليس نقيضا للحب بل مرادف له، و بما أن الحب يحمل دلالة الحياة ، فالموت أيضا أصبح كذلك في العبارة السابقة.

كما أن الثورة و الحب توأمان لشيء واحد هو تغيير الواقع، حيث تورق أحلام الفقراء، و تتحقّق مطامحهم و آمالهم، فتتراكض المعاني و الصور، و تتشكل في لوحات شعرية تتموّج بالحزن و الضياع و الغربة يقول الشاعر:

مطر في الداخل

أعراس للحزن و غربة

طفل يتعرى كي يفهم لغة الشمس..

و يركض ...

يركض...

يغمض عينيه إذا فاجأه الفرح ليحمي قلبه [2]

إنّ سطوة الأحزان والغربة جعلت من الطفل يغمض عينيه إذا حدث و أن فاجأه أمر مفرح، و هو يغمض عينيه لا هربا منه و إنما خوفا على قلبه الذي لم يعد يتحمل أيّ مظهر للفرح، فهنا أصبح للفرح مدلول عكسي أيضا مثل الموت، فالطفل أصبح يحمي

---

[1] الديوان، ص: 29.

[2] الديوان، ص: 30.

قلبه من الفرح بإغماض عينيه بدلا من الإقبال عليه، ليُفصح الشاعر و بتعبير آخر من خلال هذه المعاني الإنسانية السامية عن معاناته الداخلية.

رابعا ـ العلاقـــــــــات الدلالـــــــــية:

سنتناول نوعين من هذه العلاقات باعتبارهما الأكثر تداولا و اعتمادا، بل لا يكاد يخلو منهما أي نص / خطاب شعري وهما:

1- علاقات الإجمال والتفصيل:

تعدّ علاقات الإجمال والتفصيل من أبرز العلاقات الدلالية التي ركّز عليها علماء النص، لكونها تضمن اتصال أجزاء النص بعضها ببعض بفضل ما تحققه من استمرارية دلالية بين مقاطع النص، وتجدر الإشارة إلى أن هذه العلاقة لا تسلك دوما في فضاء النص نفس الاتجاه. فهي تسير وفق اتجاهين المجمل ⟵⟶ المفصل.

وتعدّ هذه العلاقة "إحدى العلاقات الدلالية التي يشغلها النص لضمان اتصال المقاطع ببعضها عن طريق استمرار دلالة معينة في المقاطع اللاحقة"[1]

والدارس لقصائد "الحصني" من خلال الدواوين الأربع – موضوع الدراسة– يمكنه تتبع هذه العلاقة الدلالية من خلال المقاطع التالية:

يقول الشاعر :

دعاني إلى نفسه بالذي يستطيع من النحل والورود

أُهْرِق جمرةَ خمرٍ بروحي

وسرّح غزلانه في سفوحي

ونادى عليَّ بأوصافه في المرايا

وأسمائه في الصبايا

قال: المسامير والقدمان وعطر البغايا...

---

[1] المرجع السابق، ص: 272.

فكان كأن سواه ينادي سوايا

وقال أقل أو أكثر

ولكنني لم أكن أتذكر[1]

استعمل الشاعر الفعل "دعاني" في بداية المقطع وهذا الفعل يعود على فاعل مستتر تقديره "هو" ومفعول به متصل تجلى في ياء المتكلم المتصلة بالفعل، وهذا الفاعل هو "الضباب" وهو فاعل نحوي، فاتصل الفعل" دعا" بكل الأفعال التالية في المقطع وفصّلها. فقد دعاه الضباب ليهرق جمرة خمر، وليسرّح غزلانه كما نجد الفعل "نادى" له علاقة بكل الأفعال اللاحقة بعده حيث فصّل لنا فيما بعد لماذا ناداه، فقد قال له بأن المسامير والقدمان وعطر البغايا. وقال أقل أو أكثر ولكن الشاعر لم يكن يتذكر.

كما نجد علاقة الإجمال والتفصيل في المقطع التالي، إذ يقول الشاعر:

فبقيت كما أبناء الناس جميعا:

يسحبني من جفنيَّ نعاسي،

ويدلّيني في بئر النوم

ويغلق خلفي باب نعيم لا يفنى[2]

حيث فسّرت الأفعال التالية "يسحبني، يدلّيني، بقيت" ووضحت لنا بالتفصيل الهيئة التي بقيَ عليها الشاعر، وهو في حالته هذه يشترك مع أبناء الناس جميعا، وبذلك يصوّر لنا وضعًا يعايشه كل أبناء شعبه ، وقد وظّف الشاعر كلمة "بئر" للدلالة على وضع متأزّم مظلم، فالنوم عنده ليس وقتا للراحة والسكينة والهدوء والتجدّد بل هو بئر مظلم موحش لا يوحي إلّا بالخوف ، وهو بعد ذلك يغلق عليه باب النعيم، وهذا قمّة التجبّر والقسوة والسّيطرة والتّمكن، فجاءت ألفاظ المقطع السابق بسيطة، غير متكلّفة، تعتمد في شفافيتها

---

[1] ديوان كأني أرى ، ص : 10.

[2] المرجع نفسه ، ص:23.

وفي قدرتها التعبيرية على تركيب الجملة، لا على اللفظة المفردة وهذا يتجلى بوضوح في العبارة التالية "ويغلق خلفي باب نعيم لا يفنى".

كما نجد هذه العلاقة الدلالية في المقطع التالي:

أهذا مساءٌ تأخر

أم فلقٌ صبحه مبكر؟

على حافة الليل أم قرب بوابة الفجر

هذا الهواء الذي يتنهد بين حبال الغسيل[1]

لقد سيطرت فكرة التيه وعدم الوضوح على أغلب مقاطع قصيدة "من كتاب المرايا" فكانت القصيدة شكلا من أشكال الإبداع الفني، إذ يندر أن نقرأ نصا "للحصني" لا يحيل على المطلق بمختلف الصيغ والضمائر، حيث تضمّن المقطع صيغا زمانية منفتحة الدلالات ،إذ لم يفهم الشاعر الوقت الذي هو فيه، هل هو مساء تأخر أم فلقٌ صبحه مبكر، هل هو على حافة الليل، أم قرب بوابة الفجر... هذا الهواء الذي كان يتنهد بين حبال الغسيل، وجاء الفعل "يتنهد" للدلالة على الحسرة والألم وعلى ما يعتري هذا الهواء من كبت وضيق،كما جاء الفعل دالا على معنى السّموّ واللّطافة على الرغم من الضغط الذي خيّم على دلالات النص الكلية، وهذا إشارة إلى أن الشاعر يعايش ظلمة ولكنها ليست شديدة السواء بل تكاد تنجلي لتنبئ ببزوغ أول خيوط الشمس، أوقد تزداد هذه العَتمة وتصبح أكثر سوادا لتنبئ عن وصول الليل وبدايته ، هذه الحيرة وهذا الشك لازما القصيدة من بدايتها إلى نهايتها خاصة عندما يقول:

بقايا المصابيح من ليلة الأمس لم تنطفئ بعد

أم أن بعضهم يشعل الآن بعض المصابيح

---

[1] ديوان كأني أرى، ص 41.

أريد نداماي

وحد نداماي من يعلمون بأن الذي يتفتح في

الروح ليس شقائق نعمانها،

بل حروق

ووحدهم يعرفون حقيقة ما يعتريني من الوقت

حين مع الوقت لا يستبان غروب

ولا يستبان شروق

وحين يشبّه لي أنّني أبصر[1]

يواصل الشاعر تأكيده على الحيرة وعلى عدم وضوح الوقت الذي يعيشه من خلال القصيدة. وقد وظف الشاعر كلمة "نداماي" فهو في تلك اللحظة لا يريد سوى نديماه والنديم هو المصاحب على الشراب أو المسامر أو المجالس[2] وللشاعر هنا نديمان وهذان النديمان وحدهما قد ذكر الشاعر بالتفصيل صفاتهما فهما الوحيدان اللّذان يعلمان بأن الذي يتفتح في الروح هو حروق، حيث وظف الشاعر كلمة" حروق" التي بعثت الروح في هذا المشهد الاستعاري التصويري ليخلق اندهاشا وحيرة، فما تفتّح في الروح ليس شقائق النعمان والذي هو – نبات عشبي أحمر الزهر مبقع بنقط سود – بل هو "حروق" فهذه النقط السوداء كانت حروقا تؤلم الروح وتعذّبها، فاستعار الشاعر كلمة" حروق "من خلال المقابلة السابقة بين شقائق النعمان/ الحروق وما حوّل شقائق النعمان إلى حروق هو إحساسه بالأسى والقهر والحرمان، كما أنه يؤكّد بأن نديماه فقط من يعرفون حقيقة ما يعتريه وما ينتابه حين لا يستبان غروب ولا يستبان شروق وحين يخيّل له أن يبصر.

---

[1] ديوان كأني أرى،: ص42 .

[2] سعاد الحكيم، المعجم الصوفي، دندرة للطباعة والنّشر، بيروت، لبنان، ط 1 ،1981، ص :1539.

ولعلّ هذا المقطع يتناسب بشكل كبير مع عنوان الديوان ككل "كأني أرى"، فالرؤية ليست واضحة لدى الشاعر، وإنما يخيل إليه فقط إليه فقط أنه يرى.

يقول الشاعر:

ما أعرفه أيضا أن لأنهار العالم أسرارا

تأخذ قسرا بنواصيها...

تسحبها من أحضان منابعها،

وتجوس بها في جنبات الأرض،

ويحدث أن يفقد نهرٌ منها بوصلة الغيم،

فيمضي بضلال خطاه إلى أن يدركه الرمل

يدركه الوجع المزمن بين الشكل وبين اللاشكل

يدركه عطش لم يعهد حرقته من قبل[1]

إن هذه الصور المتلاحمة المتلاحقة تفصّل لنا ما يعرفه الشاعر، إذ هو يدرك أن لأنهار العالم أسرارا تأخذ قسرا بنواصيها، تسحبها من أحضان منابعها وتجوس بها في جنبات الأرض، إن توظيف هذه الاستعارات وهذه التراكيب الغامضة أدى إلى خلق جو من الإبداع الشعري مع غموض وضبابية في فهم معانيها على الرغم من أن هذه التفاصيل التي اجتمعت لتؤلف الصورة قد اختيرت بدقة وعناية فائقة جعلت من تلك الأسطر تتّسم بفاعلية تصويرية ومعان عميقة، فقد صوّر لنا أسرار الأنهار وكأنها شخص ذا قوة جبارة تستطيع أن تأخذ الأنهار من نواصيها بكل قوة وجبروت من خلال كلمة "قسرا" ثم يشير إلى العلاقة الأزلية بين الأرض والسماء، فأثناء تفصيله لهذه الأحداث تخيل أن أحد الأنهار ونتيجة لقوة السحب الذي تعرض له فقد بوصلة الغيم، فيمضي بلا اهتداء ولا إدراك إلى أن يصل إلى الرمل، والرمل دليل على أن المكان صحراء قاحلة

[1] ديوان كأني أرى، ص: 66.

فيصيبه عطش قاتل لم يعهد حرقته قبلا فكانت الدلالات التفصيلية للفعل "أعرف" توحي بالسلطة والجبروت والاستبداد، أما الدلالات التوضيحية للفعل "يفقد" فقد سيطرت عليها دلالات الضياع وتبدّل الحال من الرخاء إلى الشدة، بل من الانشراح والغبطة الدائمة إلى الحرقة المؤلمة، فتبدّل الحال وصار الواقع مجهولا مخيفا .

و يقول في مقطع آخر:

- من هذان؟

- ولداي...

هذا واقتربت عيناه من الصورة...هذا ولدي

أحمد كان ابن اثني عشر ربيعا...

أما هذا، واقتربت عيناه من الصورة أكثر...هذا

ولدي يوسف...هل تعرفه؟

هل تعرف أيّا من ولديّ؟[1]

لقد توالت الصور الشعرية في قصيدة "عبد الله وأمة الله" المعبّرة عن الغربة الداخلية المؤلمة، فكأن صوته ناي حزين جعل إيقاع الصور جارحا ينمّ عن حزن وألم وغربة حارقة، ودليلنا على ذلك قوله: ولداي، ثم يفصل" عبد الله" حديثه ووصفه لولديه الأول واسمه أحمد وهو ابن اثنتا عشر ربيعا، والآخر يوسف، وتجسّدت الحرقة أكثر في قوله: هل تعرفه؟ هل تعرف أيًّا من ولدي؟ حيث كشف عن اسمي ولديه وعمر ابنه الأكبر فعمّق بذلك الصورة أكثر،و عمّق الشعور بالأسى و الحرقة أكثر فأكثر، ولعل الشاعر يقصد بـ" عبد الله " و"أمة الله "أيّ أبوين فُجعا بفقد ولديهما – حيَّين– لأنهما قد أخذا إلى السجن ذات مساء – قبل عشرين عاما– ثم انقطعت أخبارهما، ولم يعرفا شيئا عنهما، لا يعرفان إن كانا حيين أم ميتين، ولكن "أمة الله " لم يفارقها أبدا الأمل بعودتهما

[1] ديوان كأني أرى، ص: 75.

في أيّة لحظة حينما يسيطر عليها تفاؤل كبير بكونهما حيين وأنهما سيعودان في أيّة لحظة، لا بل وتصبُّ لهما طبقين من الطعام، وفي أحيان أخرى تتخيلهما قد قتلا، وأن أيّ قبر لولدين هو قبرهما، لتتساءل "أمة الله" المفجوعة بولديها بحرقة ممزوجة بالحيرة واللوعة ؛أنه من أبسط حقوقها أن تعرف إن كانا حيين أم ميتين وأنه من حقها أن تبكيهما حتى تبرد جمرة الحرقة التي تعايشها طيلة عشرين من الأعوام، ولا تزال فكان ألم الفراق ممزوج بأمل اللقاء.

كما يتجلى هذا النوع من العلاقات من خلال المقطع التالي:

لسيدتي الأرض هذي الصلاة:

انحنيت لأغسل أقدامها بالطيوب

لأشجارها في عراء المساء،

وأحجارها في غبار الدروب

لما بين أحشائها من ينابيع زرقاء،

فيروزها يترقرق مثل سماء تذوب[1]

يكشف لنا المقطع السابق طاقة جمالية إبداعية في الخلق الفني، تميّز الشاعر عمّن سواه، ولعل توظيفه لكلمة "سيدتي" خير دليل على السمو واللّطافة والرّقي، حيث يهديها الشاعر صلاة تبيّن قدسيّة مكانتها عنده، ثم يفصّل لنا كيف ستكون هذه الصلاة فجاءت سيرورة الصور وجمالها نابع من فيض إحساسه بأنها الصلاة التي تليق بسيدة البشر الأولى التي انحنى الشاعر لها ليغسل أقدامها بالطيوب وكذلك انحنى لأشجارها وأحجارها ولما بين أحشائها من ينابيع زرقاء، ولو دققنا في سيرورة الأنساق التصويرية السابقة لأدركنا شعرية ما تبثه من دلالات وإيحاءات وطنية، حيث جاءت بنية القصيدة ككل متواشجة بعضها مع بعض في شكل عضوي، حيث يقدّس الشاعر أرض وطنه و ما

[1] ديوان كأني ،أرى، ص: 103.

عليها من أشجار وحجارة وما فيها من ينابيع زرقاء حيث شبه فيروزها المترقرق بالسماء التي تذوب، وفي هذا كناية عن الخيرات اللامتناهية التي تحتويها هذه الأرض في بطنها مما يضمن لها قدسيَّتها، وقد وظف الشاعر جمال الطبيعة توظيفا وطنيا، القصد منه التمكن من بث حب المكان الموصوف في نفوس أبنائه للتمسك به والدفاع عنه،و ليتخذه ملجأ يفر إليه من همومه ومشكلاته[1].

و يتجلى هذا النوع من العلاقات الدلالية من خلال قول الشاعر:

وسافر إلى امرأة من صبا الزيزفون

مكلّلة بالنوارس،

تسحب أهداب ثوب الزفاف

على كوكب الأرض

معصمُها ساعة للبنفسج

تدعوك للرقص

تهمِس في أذنيك

بأن أقبلت من مكان بعيد إليك[2]

نلحظ بوضوح جمال الصّورة الشعريّة الشفّافة التي تظهر شعرية الإيحاء من خلال تفصيل الشاعر وصف المرأة التي هي من صبا الزيزفون. وكلمة صبا كناية عن صغر هذه المرأة وفتوتها. فهي: [مكللة بالنوارس، تسحب أهداب ثوب الزفاف، معصمها ساعة للبنفسج] وهذه الأوصاف هي صفات جمالية ظاهرةٌ عليها ثم يفصل لنا الشاعر الأفعال التي تقوم بها بعد السّفر إليها: "ستدعوك للرقص، تهمس في أذنيك بأن أقبلت من مكان بعيد إليك"، فهذه دلالات وإيحاءات رومانسية تدخل في حقل التصوف "وليس غريبا أن

---

[1] د. جودت كسّاب، الخطاب الشعري العربي الحديث، المصادر والآليات ص: 08.

[2] ديوان ماء الياقوت، ص :55.

يرتبط فعل الحب بالشعر عند المتصوفة نظرا للتفاعل الكامن والتواصل الذي يضمنه فعل الحب"[1]، وما يجسد هذه الرومانسية أكثر الفعل "تهمس"؛ فهذه المرأة التي في استطاعتها أن تسحب أهداب ثوبها على كوكب الأرض ككل هي الآن "تهمس"، لتتناسب مع الجو العام لهذه الصورة الشعرية، كما أن عبارة "أقبلت من مكان بعيد إليك"تدخل ضمن الغزل الصوفي باعتباره نسق مغاير لنمط الغزل الصريح و العفيف ، فنحن نلمس فيه تساميا إراديا من قبل المحب (...) و يُردّ فيه الجمال الأنثوي إلى الجمال المطلق الذي لا تعيين له[2]

فهذي البلاد بلادي

بلادي التي ينهد الله من قلبها يانعا في الصباح

وينهد في قلبها متعبا في المساء

لها كل هذا الغناء[3]

تكشف لنا دلالة المقطع السابق عن موقف الشاعر من وطنه، إذ ينطلق أساسا من التصريح والكشف بأن البلاد التي يتحدث عنها هي بلاده، ثم تتعاقب الصيغ التعبيرية التي تفصل وتصف لنا السرّ وراء حبه واعتزازه وافتخاره بهذا البلاد التي "ينهد الله من قلبها في الصباح، ويستمر في ذلك طوال النهار إلى أن يتعب منه في المساء، لذلك هو يهديها كل غنائه وطربه وفرحه، وقد وظف "الحصني" في هذه الصورة التي تنشأ أساسا على محور المجاز المركّز على الفعل "ينهد" الذي بمعناه "البروز والطلوع والنهوض والارتفاع"[4]، وقد ناسب اسم الفاعل "يانعا" وقت الصباح لأن اليانع هو "الناضج و

---

[1] آمنة بلعلى، تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة تيزي وزو، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، 2009، ص :28.

[2] ينظر: عاطف جودة نصر، النص الشعري ومشكلات التفسير، مكتبة الشباب، القاهرة، 1990، ص :183.

[3] ديوان ماء الياقوت، ص :57.

[4] ينظر : المعجم الوسيط ، ص : 987.

الأحمر من كل شيء"[1] وكل هذه الصفات تلائم الشمس التي تكون في قمة قوتها وبروزها حين ترتفع وتطلع إلى كبد السماء، ثم تأفل ويتناقص نورها فتتعب في المساء وتختفي شيئا فشيئا ،ثم يجمل الشاعر بعد ذلك بأنه يهديها غناءه فتكوّنت بذلك علاقات دلالية تراوحت بين الإجمال والتفصيل ثم الإجمال .

ويقول أيضا:

حدثيني عن العشب

قالت: أرى العشب يكتب في دفتر النهر أحزانه

والمساء رداء على حورة نائمة

حدثيني عن الأفق،

تعشش في جسمه الخشبي الشقوق

ويطمر أقدامه الطمي،

تمتص آهاته الثرثرات الغزيرات للماء

ما أدركت، بعد غربتها الأبدية

في رحلة تتكرر بين الطحالب والشمس[2]

تقدم المقطع الشعري استهلالة سردية موحية تولّد عنها حوار استهله الشاعر بالفعل "حدثيني" إذ طلب من الحجارة التي ذكرها في آخر قصيدة "التداعي" ألّا تغادر طلب منها أن تحدثه عن العشب، وقد وظف الشاعر الفعل "حدثيني " بدلا عن "كلميني" لأن الحديث يكون من مرسل إلى مرسل إليه، وهو الذي يسمع هذا الحديث، بخلاف الكلام الذي يمكن أن يحضر المرسل إليه، ويمكن أن يغيب، ولذلك وجد الشاعر الإجابة فور طلبه الحديث عن العشب، إذ فصّلت الحجارة جوابها بأن العشب يكتب في دفتر

---

(1) ينظر : لسان العرب ، مج6 ، 55 / 4972.

(2) ديوان الشجرة وعشق آخر، ص :46، 47.

النهر أحزانه وهذا كناية على أن هذه الأحزان لا تبقى وإنما تزول مباشرة فور الفراغ من كتابتها حيث استعار الفعل "يكتب" ليبعث فيه الحياة والوجودية ونسب "الدفتر" للنهر ليوحي لنا بمدى احتوائه، أما في تفصيلها الحديث عن الأفق فتجيب:

"**تعشّش في جسمه الخشبي الشقوق**"

ليدلّ على أنّ هذه الشّقوق هي شقوق عميقة وكثيرة وطويلة العهد به، كما تشير كذلك كلمة شقوق إلى "التصدع" وقرب الانهيار والتساقط وهذا ما يتناسب مع عنوان القصيدة "التداعي"، إذ معناه عموما تصدّع وآذن بالانهيار والسقوط لأنه من خشب، كما أن هذا الأفق تطمر أقدامه الطمي، وهذا دليل على أن هذه الأرض مبتلة جدا إلى حد تكوّن الطميّ فيها، ويشير الفعل "يطمر"إلى عمق توغل أقدامه في "الطمي"، وهو متألم، متأوه تمتص آهاته الثّرثرات الغزيرات للماء، هذه الثّرثرات هي الأخرى لم تدرك بعد غربتها الأبدية، وكلمة الأبدية إشارة إلى التواصل والاستمرار الأزلي لهذه الغربة ، في رحلة تتكرّر بين الطّحالب والشمس، والطّحالب من النباتات البحرية التي تنمو في قاع البحر أو النهر، من خلال كلمة "الطّحالب" نقلنا الشاعر في صورة تفصيلية رائعة امتدّ مداها من أعماق النهر من خلال طحالبه وعشبه ...إلى أبعد نقطة يمكن أن ندركها بالعين الباصرة، وهي الأفق والشمس في قربها المكاني في السماء، وفي اتحادهما لرسم صورة تناغمية منسجمة كلٌ يستمد جماله من الآخر، ، فالأفق لا يشرق ولا يبدو جماله إلا بعد بروز الشمس، كما أن الشمس لا تسطع إلا من خلال الأفق.

بردى*

* **بردى:** هو نهر في دمشق، ارتبط اسمه بمدينة دمشق على مر التاريخ وكان للنهر كبير الأثر في حضارة المدينة عبر العصور، وتغنى به العديد من الشعراء قديما، وذكر في الكثير من المراجع التاريخية لأهميته. ويقول المؤرخ ابن عساكر: أن نهر بردى كان يعرف قديما باسم نهر "باراديوس" أي بمعنى نهر الفردوس، وأطلق عليه الإغريق اسم "نهر الذهب" وقد ذكر نهر "بردى" في الكتاب المقدس، "التوراة" وفي مراجع تاريخية كثيرة، وتوجد لوحات فسيفسائية تاريخية تبين نهر بردى مارا بين منازل دمشق، وقامت على ضفافه أحداث هامة منذ فجر التاريخ.

مشيت بقربك أمس وكنت تثرثر

تهذي...

تعربد...

ترتاد كل المقاهي...

تغازل كل نساء دمشق

وتضحك ضحكتك الأبدية [1]

ينادي الشاعر ضمنيا بردى حيث حذفت ياء النداء لأن المنادى في أقرب منازل القرب من المنادي لذلك لا يحتاج إلى ذكر أداة نداء له لشدّة قربه، فهو نهر تغنى به العديد من الشعراء قديما كما ذكر في الكثير من المراجع التاريخية نظرا لأهميته، ولكن الشاعر قد مشى بقربه "أمس" بمفهومها الزمني الواسع المفتوح القريب فكان: " يثرثر يهذي، يعربد، يرتاد، المقاهي، يغازل نساء دمشق، يضحك ضحكته الأبدية"، إذ توحي كل هذه الأفعال بالحركية والديناميكية ، ولكنها حركية مشوّشة غير متزنة يؤكدها خاصة الفعلين (تهذي وتعربد) ، فالهذيان هو التكلم بكلام غير معقول أو غير مفهوم بسبب مرض أو غيره[2]، وهو هنا بسبب السّكر،لأنّ العربدة هي صفة ملازمة للسّكير الذي يتمايل يمينا وشمالا ويتفوّه بكلمات سيّئة، هذه الكلمات هي عبارة عن "غزل" لكل نساء دمشق ينشده في كلّ المقاهي، كما أن العربيد صفة للسّكير الكثير الضحك والضجيج وهو هنا "يضحك" ولكن هذه الضحكة أبديّة دائمة، على الرغم من أنّ الهذيان والعربدة صفتان مؤقتتان وحالتان من الارتباك الفكري والوعي المشوش يصحبهما قلقٌ شديد يؤدي

– بردى أيضا اسم عائلة في لبنان وسوريا والمغرب، والولايات المتحدة والأرجنتين وفرنسا...بنوك العالم

– يتفرع منه قناتان رئيستان قناة "يزيد" وقناة "تورا" من الضفة اليسرى، أما الضفة اليمنى فتفرع 4 أقنية رئيسية:

– قناة المزادي قناة "الديراني" "قناة القنوات" قناة "بانياس" تمر كلها في 13 بلدة.

[1] ديوان بالنار على جسد غيمة، ص: 48.

[2] أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، مج1، عالم الكتب ـ القاهرة، ط1، 2008، ص: 2339.

إلى الثّرثرة، إلا أن الضحكة باعتبارها دلالة على الفرح والنّشوة والابتهاج هي صفة ملازمة للنهر في سكره وصحوته، كيف لا وهو "نهر الذهب" كما يسميه الإغريق.

علاقات العموم والخصوص:

يمثل هذه النوع أحد أهم العلاقات الدلالية التي تضمن الاستمرارية بين مقاطع النص، وهي تسير في اتجاهين ، عموم⟵⟶ خصوص ، وبالتالي فهي تنقل النص من رتابة السير على وتيرة واحدة، "ويمكن أن نعتبر مبدئيا أن عنوان القصيدة يرد بصيغة العموم بينما بقية النص هي تخصيص له"[1] فالشاعر ينطلق من قضايا خاصة ثم يعمّمها أو العكس لذا ستكون نقطة الانطلاق من العنوان الذي يعتبر بمثابة المفتاح الذي نلج من خلاله إلى عالم النص أو العكس وفيما يلي بعض المقاطع الشعرية التي نلمس فيها هذا النوع من العلاقات:

1- ديوان كأني أرى:

يقول الشاعر:

تذكّرت قلبي

تذكرت أني رأيتك

قلبي تذكّر

تذكرت شمسك ...عباد شمسك هذا الذي يعتريني

بروح يبلّلها النّور ألثم ما يتساقط من رطب الجمر

حين تغطّين بالقبلات جبيني.[2]

إن عنوان قصيدة " ماء كوثر " يوحي بالعموم إذ لا يأخذ القارئ أيّ تصوّرٍ أوّلي حول موضوع القصيدة، وإن كانت دلالات الماء مبثوثة ضمنيا وظاهريا في

---

[1] ينظر :محمد خطابي، لسانيات النص،ص: 272.

[2] ديوان كأني أرى، ص: 18 .

محتوى القصيدة، وخير دليل على ذلك المقطع السابق من خلال العبارات التالية: "عباد سمشك، يبللها النور، رطب الجمر"، وهذا ما يربطه بالعنوان، كما أن هناك علاقات تخصيص على مستوى المقطع في حدّ ذاته، إذ يخصّص ويحصر الشاعر ما تذكّره قلبه، فهو قد تذكر شمس وطنه وعباد شمسه وفي هذا إشارة إلى مدى جمال مناظرها وحسنها.

يقول الشاعر:

أريد نداماي

وحد نداماي من يعلمون بأن الذي يتفتّح في الروح

ليس شقائق نعمانها،

بل حروق

ووحدهم يعرفون حقيقة ما يعتريني من الوقت

حين مع الوقت لايستبان غروب

و لا يستبان شروق

وحين يشبّه لي أنني أبصر

كما لو أفقت على الوقت أزرق ظلّله غبش أسمر[1]

أما في قصيدة " من كتاب المرايا " فقد ركّز الشاعر على دلالات أهمّها: عدم وضوح الرؤية لديه وهذا المقطع يتماشى مع عنوان الديوان ككل، وكذا عن حالة من التشتّت والفراغ والضياع، فعلى الرغم من أن كلمة المرآة قد تكررت في عديد قصائده –وهي وإن كانت – تحمل دلالات الوضوح والبروز لأنها تعكس صورتنا الظاهرية دون زيف، إلا أن المرآة التي يقصدها الشاعر هنا هي مرآة داخلية تكشف ما يحسّه من ألم وضياع روحي ، هذا الألم والضياع لا تكشفه المرآة وإنما نديما

[1] المرجع السابق، ص: 41.

الشاعر، من خلال قوله " وحد نداماي من يعلمون بأن الذي يفتح في الروح ليس شقائق نعمانها بل حروق " وهذا ما يؤكد مدى قرب هذين النديمين من روح الشاعر لتبرز لنا نظرته الصوفية التي لوّنت أغلب قصائده، فالمرآة التي ذكرت في العنوان هي مرآة روحية داخلية عميقة استطاعت أن تكشف حالة الألم الذي يعتري الشاعر حين لا يستبان له أهو شروق مبكر، أم مساء تأخر ، وهذا ما يحرق داخله.

يقول الشاعر:

قيل : في الخمر ما يسلي ويسلي

قلت :هذا يصح لو كنت أسكر

هم يعبّونها فينسون ما كان

أنا إن شربتها أتذكر

ذكريات مشوّشات كهذا الليل

تخفى وفي أحايين تظهر.[1]

تتواصل الصبغة الصوفية التي لونّت قصائد الديوان ، من خلال قصيدة "إلى أين تمضي "لتتواصل معها دلالات الوحدة وعدم وضوح الوجهة التي يقصدها، ليجد الشاعر في الخمر خير مؤنس في وحشة الليل، وطول الطريق وكلها دلالات صوفية محضة، ولكن دلالات الخمر قد وظّفت بطريقة تكسر أفق التّوقع لدى المتلقي فالشاعر هنا لا تسليه الخمر، ولا تؤنسه، بل وحتى لا تسكره " هذا يصح لو كنت أسكر "بل على العكس تماما ، هو إن شربها يتذكر، وتعود به إلى ذكريات مشوشات وكلمة " مشوشات "توحي بعدم الترتيب والوضوح، وهذا ما يتناسب مع عنوان القصيدة لأن الشاعر يمشي في طريق غير واضحة نهائيا وفي ظلمة الليل، وبالتالي فوجهته غير معلومة، وربما يقصد بذلك إحساس من يبتعد عن طريق الصواب.

---

[1] المرجع السابق ، ص: 90.

2- ديوان ماء الياقوت :

تتجسّد علاقات العموم و الخصوص في هذا الديوان من خلال المقاطع التالية:

يقول الشاعر:

أنا مفرد غير أنّ لحمص لياليها البيض

تنساب من ياسمين العشيات

نحو قلوب الندامى

وتسبل أهدابها الضافيات

على وجع الروح

تسبغ طهر يديها على أوجه المتعبين

ندًى وسلامًا

فحمص انبهار المزاهر في وله الأذرع

وحمص سجا الأعين النجل[1]

لقد اقترنت حالة الإنفراد التي تحدث عنها الشاعر في قصيدة " مفرد مثل قلبي " بمدينة حمص انطلاقا من العنوان الذي أردفه بعبارة " إنها حمص، حمص التي أذكر "التي خصّها بصفحة من الديوان تقدمت القصيدة ككل ، إذ تكررت دلالة المفرد ولكنها ارتبطت دائما بجمال حمص، والمقطع السابق يؤكّد ذلك من خلال عبارة "غير أن"؛ هذا الجمال الذي يبرز بخاصة أكبر في المساء أو الليل؛ فلياليي حمص دائما بيضاء، وهذا البياض ينساب من ياسمين العشيّات، وقد صوّر الشاعر " حمص " في صورة الراهبة التي تملك من الرّقة والحنان والسّلام ما يجعلها تشفي وجع الروح بأهدابها الضّافيات ، وتذهب التّعب والمشقّة من أوجه المتعبين بسبغة من طهر يديها

[1] ديوان ماء الياقوت ، ص: 25 .

ولكن وعلى الرغم من ذلك فالشاعر يحسّ بأنه مفرد وفي هذا أيضا دلالات صوفية توحي بالاعتزال والابتعاد عن كل لذائذ الحياة ومغرياتها.

و يتجسّد هذا النوع من العلاقات من خلال المقطع التالي :

فليضرم الشعر حرائق الجنون

مادام أننانكون أو نكون

ما دام شعرنا الأبقى على الدهور

أبقى من السّاسة والقصور

تلك التي أبراجها وعاجها

وراسها وناسها

طوع زمان لاعب بالنرد[1]

يحاول الشاعر من خلال الأبيات السابقة أن يبرز قيمة ومكانة الشعر ومدى قدرته على الصمود والاستمرارية طول الزمن ، فهو أبقى حتى من السّاسة والقصور ويؤكّد أن للشّعر " قوّة تمكّنه من الوجود ما يجعله نبعةً أصلية لا تكف ساقها المستوية عن إرسال فروعها الأصيلة، ففي شعراء العربية اليوم من يمثلون حقا برهة التوازن العميق بين أصالة الجذور وجدة الفروع "[2] ، وقد اختار الشاعر من بين هؤلاء الذين حقّقوا هذا التوازن " علي الجندي " وجعله عنوانا لقصيدة بأكملها ، ليؤكّد لنا من خلال المقطع السابق ديمومة الشعر عموما وفي المقطع التالي ديمومة شعر " الجندي " خصوصا حيث يقول :

أشهد أن شاعرا يخفق في فؤاده حب الوطن

خمرا وموسيقا وزغردات فرحة

---

[1] المرجع السابق، ص: 68 .

[2] عبد القادر الحصني، أوقفني الورق وقال لي ، ص: 46 .

وآهةً تقطّر الحزن

سوف يظلّ شعره الجميل كوكبا

يدور ما دار الزمن[1]

إن الذي يجعل شعر " علي الجندي" ـ وهو من شعراء الخمسينات ـ ينبض بكل هذه الحياة والدنياميكية هو ارتباط هذا النبض وهذا الخفقان بحب الوطن، وقد فصّل الشاعر وصفه لطبيعة وكيفية هذا الحب، ورأى بأنه يقطر خمرا، وموسيقا وزغرادت فرحة وآهة تقطر الحزن، ولذلك فهذا الحب هو حب حقيقي يتأثر بحال المحبوب في حالات فرحه وآهاته، وهذا ما يجعل من شعره كوكبا، في كناية عن اكتماله وجماله، وحركيته المستمرة في مجرّة الشعر، لتجعل منه يدور ما دار الزمن.

يقول الشاعر:

ما سيبقى مني وقد عسعس العمر

وغام الشذا

وغاب السقاة.

يتبقى مني إذا الخمر دارت

في العشيّات

أكؤس فارغات[2]

لقد امتلأ الشاعر بالفيض العارم للروح الصوفية، هذه النظرة الصوفية التي تمثّلها الشاعر جعلته يعمل على معرفة ذاته أي معرفة الذات البشرية من خلال قصيدة " خمر"، ليجد الشاعر نفسه في صميم شعريته مع خمرة الحياة التي دفعته إلى التساؤل بحرقة ما الذي سيبقى منه وقد عسعس العمر ، أي شرف على نهايته فهو

---

[1] ماء الياقوت ، ص: 69.

[2] المرجع السابق، ص: 97 .

قاب قوسين أو أدنى من النهاية، هذه النهاية التي رافقتها صورة أخرى " غام الشذا غاب السقاة " فهو يعاني الوحدة إذا ، والأبيات السابقة هي حوار بين الشاعر وأناه بغية إنشاء حوارية اشتباكية بين الداخل والأنا، والأنا " هي ملكوات لا زوردية سحرية تحرسها روح تطغى على كل شيء، تبدأ من التنهّدات الفاجعة والمناهضة للسكونية وتنتهي بالاحتراق الذاتي واللهو برماده "[1]، وذلك من خلال وصول الشاعر إلى حقيقة وجوده، إذ رأى أن ما يتبقى منه إذا الخمر دارت في العشيّات فقط أكؤس فارغات، وفي هذا إشارة منه إلى فكرة التلاشي الأزلي للروح، لذلك خصّص الشاعر الدلالات العميقة المركزة في العنوان في المقطع السابق حيث شبه عمر الإنسان ونضاله بالخمر.

3- ديوان الشجرة وعشق آخر:

اعتمد الشاعر هذا النوع من العلاقات الدلالية من خلال المقاطع التالية:

يقول الشاعر:

داريت حرّ زفرتي

ولهفتي

داريت أنني مولع ببلدة

تشرق فيها الشمس من جهاتها الأربع....

تمّحي الظلال.

يصير فيها جسدي كبؤرة للحرق

تخرج من رمادها هوادج الغيوم،

على مرايا البرق

[1] خالد زغريت ، ماء الياقوت المكان الصوفي بين البقاء والنقاء، جريدة البعث،10/09/1995 ، ع9822

مملكة جميلة للعشق.[1]

لقد جمع الشاعر في المقطع السابق بين عدة صور مستلهمة من الطبيعة كالغيوم والبرق والشمس، الجهات الأربع...، ومزجها في صور متقابلة " وعلى هذا النحو تبدو ظواهر الطبيعة من حيث بنائها الرمزي في الشعر ، متضادّة تجمع بين صورٍ وكيفياتٍ متقابلة ، مزجها الصوفية بما شاع في البيئة من مظاهر التحضر والتمدن"[2] ولذلك اجتمعت الهوادج بالغيوم، في إطار نزعة الشاعر الصوفية من خلال قصيدته" ابن الفارض وردة الدمع والفرح" ، وهذه التقابلات قد وردت أساسا في العنوان الذي جمع بين الدمع والفرح ، ولكن من الجدير بالذكر أن الدّمع قد يرتبط بالفرح كملازم طبيعي له، وإن كان الشاعر يبرز هذا التقابل من خلال ولعه وحبه الشديدين لدمشق ، هذه الأخيرة التي جمعت كل الصّور الجميلة البارزة، ومع ذلك فالشاعر قد دارى هذا الحب الذي مزجه بزفرة تخفي الكثير من الألم ، ذلك أن فيحاء التي جاءها قبلا قد أصبحت اليوم دمشق ولكن يعود الفرح والتفاؤل لنفسه حين يؤكد أنها ستبقى مملكة جميلة للعشق. و يضيف في موضع آخر:

قطرة ..

قطرة

تمطرين وراء الجفون

شموسا وأشرعة وتعب

وأنا غرفة من لفائف تبغ وكتب

قطرة قطرة

تنتمين إلى الداخل المتمزّق والمتألّق بالحزن والأغنيات

---

[1] ديوان الشجرة وعشق آخر ،ص: 24.

[2] عاطف جودة نصر ، الرمز الشعري عند الصوفية ، ص: 306.

تنتمين إلى العربات التي لست أعرف عنها سوى أنها

حين تبعد ... تبعد.... تنهل

قطرة

قطرة

في العيون(...) نحن في موعد مع زهرة سوسن

إنّها زهرة للجنون.[1]

يظهر من خلال العنوان" زهرة الجنون" أن الشاعر لا يتحدّث عن زهرة عادية في حالة الوعي ، بل هي في حالة الجنون ، حيث جاء العنوان عاما لا يحمل أي خصوصية ثم يأتي المقطع الأول من القصيدة ذاتها يحمل نوعا من الخصوصية التي تبرر هذا الجنون، ويشير إلى أن هذه الزهرة هي زهرة " سوسن " التي تستوطن بصفة خاصة في بلاد الشام على قمم جبل قاسيون ، ويدخل استخدامها في الطب والعطور عموما[2]،حيث جعل منها الشاعر رمزا من الرموز التي تعبّر عن واقع وطنه لارتباطه بها مكانيا ، فهذه الزهرة تمطر وراء الجفون وهذا كناية عن عدم الوضوح ، كما أن هذه القطرات هي شموس وأشرعة وتعب ، لتنتمي إلى الداخل المتمزق، وحتى هذا التمزق غير واضح وجلي بل هو تمزق خفي لأن الظاهر منه فقط واقع متألّق بالحزن والأغنيات.

يقول الشاعر:

وجهك هذا النّازف

يأتي كل مساء

يهرب من حرّاس الليل

---

[1] ديوان الشجرة وعشق آخر ،ص: 53 ،54.

(2) ينظر : ويكبيديا الموسوعة الحرة.

[3] المرجع نفسه ، ص :62.

يمزّق قمصان العتمة

ينهد بقلبي إعياء

وجهك هذا النازف قد لا يذكر شيئا[3]

جاء عنوان قصيدة " نزف " عامًّا يبعث في نفس الملتقي الإحساس ببداية الصمود والضعف ومشارف الإنتهاء إلا أن النزف الذي يقصده الشاعر هو نزف خاص لم يؤثر سلبيا ، بل كان بمعنى التحدي والصمود(يأتي كل مساء ، يهرب من حرّاس الليل ويمزق قمصان العتمة) إلا أنّ هذا الصمود لن يكون دون تعب، إذ ينهدّ بالقلب إعياءً، لدرجة أنه قد ينسي كل شيء ، ولكنه يؤكد أن اليأس مرفوض لديه مهما بدت قتامة الواقع وعمق الفجيعة لأنه سيظل مسؤولا عن الاستمرار في المواجهة ، لأنها الأساس لبداية التغيير.

4- ديوان بالنار على جسد غيمة:

سنحاول تتبع هذا النوع من العلاقات الدلالية من خلال المقاطع التالية:

يقول الشاعر:

أنا الآن عدت إليك ...

فعودي...

لأكتب سفر صعودي....

أفسّر نوع العلاقة بين تلاشي الحدود بين وجودي

فحين انطلقت إلى مركز الدائرة.

تجاوزت مملكة الفرح المرّ والبسمة الحائرة

وحلّقت في قبة المطلقات

رأيتك في فرحة الخوف

حين الفصول استحالت خريفا[1]

جاءت قصيدة " مشاهد من الموت الرائع " ، كملخص للعديد من المشاهد والصور والأفكار التي أراد الشاعر أن يبثّها لدى الملتقى، فكان العنوان عاما يوحي فقط أن دلالة الموت تختلف عما عهدناه، بل هو موت رائع ، لتحمل معها آفاق طموحة موحية ، ولعلّ من أجمل هذه المشاهد نجد بخاصة ما صوّره من خلال المقطع السابق ، لأنه يمثل لحظة التقائه وعودته إلى حبيبته ، هذا الحبيبة المجهولة الهوية، فهي الأنثى الحقيقية مرّة ومرّة أخرى هي الأرض ، وتارة هي اللغة ولذلك فهو حب شمولي متسامي ، يعانيه الشاعر دائما ويعايشه ، وإن اختلفت صورته في المشهد السابق ، لأنه تجاوز مملكة الفرح المر وحيرة البسمة لتجعله يحلق في قبّة المطلقات ، وهذا ما جعل من الموت رائعا.

و نلمس هذا النوع من العلاقات في قول الشاعر:

موقوتة بعمر نزفها الشموس

مطر في الداخل

أبشر يا شجر الصفصاف

صوتي يجرح رئة الريح فتنزف نهرًا وضفاف

وشرايين الغيمِ تهرول

تمتد

تضيق

تعرش في ذاكرة تفرش للغيم سماء[2]

يصوّر لنا الشاعر من خلال قصيدة " عبد الباسط الصوفي" عذابات هذا الأخير في أسلوب درامي، وحوار حيوي، ليبرهن أن من واجب الوطن أن يحتويَ الفرد وأن لا يكون

---

[1] ديوان بالنار على جسد غيمة، ص: 22.

[2] المرجع السابق، ص:32.

سببًا في الهجرة مثلما حدث مع عبد الباسط الصوفي ، ليلقى المصير المؤسف الذي لاقاه في الغربة ، وهو ما يصلح لأن يكون مثالا حيًّا لمصير إنسان العالم الثالث ككل، ولذلك فالشاعر يصرخ ويندّد بصوت جرح رئته لتنزف نهرا وضفافا ؛ وهو المكان الذي تغرس فيه شجر الصفصاف، وموقف الشاعر اتجاه قضاياه التي يتبنّاها هو موقف إلتزامي لذلك تعود دلالات النزف لتحمل معها البشرى " أبشر يا شجر الصفصاف" ، ودلالات العطاء والصمود الذي لا يكون دون جراح" صوتي يجرح رئة الريح فتنزف " ، ولذلك فنزف الشمس ضياء ، ونزف الجراح نهر وضفاف ، وفي هذا قلب للأشياء من خلال إعطاء المفردة بعدا دلاليا لا تحمله كلفظة، والغاية من كل هذا هو قلب هذا الواقع والنهوض نحو التغيير.

يقول الشاعر:

أصلي إليك...

أحاول أن أتذكر وجهك،

كان بريئا....

وكان جميلا...

وكان....

ولكنني الآن ما عدت أعرف

قلبي من الحزن ينزف [1]

يحاول الشاعر من خلال قصيدة" الخروج من صلاة الخوف"- إلى فيحاء التي كانت جميلة- أن يجد جوابا شافيا حول حالة فيحاء التي كانت جميلة عموما ويخصص سرّ هذا الجمال الذي يكمن في وجهها البريء وهو ما زاده حسنا، ولكنه الآن قد تغير، وهذا إشارة منه إلى الواقع المر الذي غير ملامحها، ولذلك فقلبه من الحزن ينزف لما آلت إليه

[1] المرجع السابق، ص: 42.

من بشاعة وذهاب الحسن بفعل الحرب التي ولّدت الخوف، لذلك كان لابد من الثورة التي اعتبر الشاعر انطلاقتها مرتبطة بالخروج من الخوف وتخطّيه أولا، لأن الصمت والسكوت يولد الغربة والقهر والضياع، حيث يقول:

مرير هو الصمت في زمن الإغتراب.

مرير هو الصمت يسقط بين السيوف وبين الحراب.

فمنذا يغامر؟

منذا يحل المعادلة القاتلة؟[1]

ونرى الشاعر يقذف بالحجارة وجه الزمن زمن القهر والغربة والخوف حيث الخراب والسيوف مسلّطة على رقاب البشر وتعتبر قصيدة "الخروج من صلاة الخوف" لطمة على قلب الواقع المر وإدانة لكل هارب وخائف.

خامسا ــ المعرفة الخلفية/التناص:

1/ التناص مع القرآن الكريم:

لقد ترسّخ في أذهان الشعراء القدماء والمعاصرين على السواء فرادة الخطاب القرآني وجماليته، ومن ثمّ كان الاقتباس منه أولويتهم الأولى، لتطعيم نصوصهم الشعرية بمعانيه السامية والمتميزة، وهو ما نلمسه بوضوح عند شاعرنا "عبد القادر الحصني"، الذي نجده يتناص مع القرآن الكريم حين يُطوِّع شعره ليلتقي معاني الآيات القرآنية بما يخدم مقاصده في خطابه الشعري.

ومن النماذج التي تُمثِّل تناص الشاعر من معين القرآن الكريم قوله:

عيونُ مثيلاتها مزَّقتها الجهاتُ، هناكَ،

وما من قرارٍ مكينْ[2].

---

[1] المرجع السابق، ص: 37.

[2] ماء الياقوت، ص 24.

عند قراءة المقطع الأخير يلفت انتباهنا تعبير (وما من قرارٍ مكينْ) الذي كان كافياً للإحالة على قوله تعالى: ﴿ثُمَّ جَعَلْنَٰهُ نُطْفَةً فِي قَرَارٍ مَّكِينٍ ﴾[1]. تصور الآية الكريمة تكاثر الجنس الإنساني عن طريق نقطة مائية تخرج من صلب الرجل فتستقر في رحم المرأة الغائرة بين عظام الحوض، المحمية بها من التأثر باهتزازات الجسم. والتعبير القرآني يجعل النطفة طوراً من أطوار النشأة الإنسانية، تالياً في وجوده لوجود الإنسان، وهي حقيقة عجيبة تدعو إلى التأمل، فهذا الإنسان الضخم يختصر ويلخص بكل عناصره وبكل خصائصه في تلك النطفة، كما يعاد من جديد في الجنين وكي يتجدد وجوده عن طريق ذلك التلخيص العجيب[2].

يقول عبد القادر الحصني في قصيدة "وردة سوزان البيضاء":

كيف إذا شاهدتُ نساءً، يعبرنَ بأطباق القشِّ

الملأى بالعنب الذّهبيِّ، وهنَّ يغنّين،

ويضحكنَ

ويغمزنَ: تعالَ

. تعال إلى العرس، سنعصر خمراً في الوادي

للمدعوّين وللمدعوَّات، ومدعوٌ أنتَ[3].

ممّا يلفت النظر في رسم هذا المشهد المغري ظاهرة التناص، فالتعبير: «سنعصر خمراً في الوادي» يتناص مع الآية الكريمة: ﴿قَالَ أَحَدُهُمَآ إِنِّيٓ أَرَىٰنِيٓ أَعۡصِرُ خَمۡرٗا﴾[4].

وهذا التناص يقوم على المماثلة والمفارقة، فعلى مستوى الصورة: لفظة «خمر»

---

[1] سورة المؤمنون، الآية:13

[2] ينظر: سيّد قطب، في ظلال القرآن، مج4، دار الشروق، بيروت / القاهرة، ط32، 2003، ص 2458.

[3] ماء الياقوت، ص 73.

[4] سورة يوسف، الآية: 36.

مجاز مرسل علاقته اعتبار ما يكون في الآية وفي التعبير الشعري على السواء، إذ المراد: أعصر عنباً يصير خمراً، فهنالك مماثلة.

وعلى مستوى الدلالة الإيحائية: ترمز الصورة في تفسير يوسف عليه السلام إلى المكانة الرفيعة التي سيحظى بها أحد صاحبيه في السجن عند الملك. ولكن التعبير الشعري يأخذ مدلولاً إيحائياً مختلفاً هو الإغراء: فالنسوة يردن إغراء الباث بمتابعتهن فيزعمن القدرة على القيام بعمل خارق هو تحويلهن العنب إلى خمر مع قيام العرس، مما يبعث القلق في نفس المتلقي.

يقول عبد القادر الحصني في موضع آخر من ديوان ماء الياقوت:

إطْعَمْ لقمةَ الزّقّومِ

في الجنةِ

واشربْ سلسبيلاً

في الجحيم[1].

يقوم هذا المقطع الشعري على تناص إفرادي مزدوج؛ إذ يوظف الشاعر كلمتي: (الزّقّوم وسلسبيلاً) المستنصصتين من قوله تعالى: ﴿إِنَّ شَجَرَتَ ٱلزَّقُّومِ ﴿٤٣﴾ طَعَامُ ٱلْأَثِيمِ﴾[2]، وكذا قوله تعالى: ﴿عَيْنًا فِيهَا تُسَمَّىٰ سَلْسَبِيلًا﴾[3].

والملاحظ أن الحصني يعتمد "تناص التخالف*" في تفاعله مع الخطاب القرآني، فقد جعل "الزقوم" في الجنة وجعل "السلسبيل" في النار، والأصل أن الزقوم هو طعام

---

[1] ماء الياقوت، ص 39.

[2] سورة الدخان، الآيتان: 43، 44.

[3] سورة الإنسان، الآية: 18.

* وهو تجريد "التراثي" من دلالاته وإعطائه دلالات معاصرة، كاستدعاء الشخصيات التاريخية استدعاءً مُخالفاً للمرجعية التاريخية، ففي حالة اعتماد المبدع في توظيفه للتراث على "تناص التخالف"، يمكننا ملاحظة أن الطبيعة الدلالية لعلاقات الحضور والغياب تختلف عن دورها المعتاد، وفي مثل هذه الحالة تكون علاقات الغياب "محددة"، وعلاقات

الكافر في جهنم؛ ذلك أن «شجرة الزّقّوم هي من أخبث الشجر المرّ بتِهامةَ، يُنبتها الله تعالى في الجحيم»[1]. والأصل كذلك أن السلسبيل هو شراب المؤمنين في الجنة؛ ذلك أن الزنجبيل عين في الجنة تسمى سلسبيلا، وهي عين سَلِسَة مستعذب ماؤها أعدها الله لعباده المقربين[2].

ويستدل على تناص التخالف اعتراف الشاعر نفسه بذلك:

واعط هذين النَّقيضين الجميلين

الأمانْ[3].

2/ التناص مع القصص القرآني:

القصة من الأشكال الفنية في القرآن الكريم، والدارس لهذا الجانب في النص القرآني يجد أن القصة القرآنية قد وردت بأشكال عديدة، فتارة ترد كاملة مفصلة كقصة يوسف عليه السلام، وتارة يعرض القرآن مشاهد محددة من قصص يشير إليها في مناسبات متعددة، وتارة ترد موجزة وتارة مختصرة جدًا كقصة قارون..

وعبد القادر الحصني من الشعراء الذين عُنوا بإثراء فنهم من خلال الاستعانة بالقصص الديني، الذي يشكل منبعًا سحريًا للشاعر بما يحمله من مظاهر التناسق الفني والطابع الإشاري التلميحي المليء بالمفاجآت.

يقول الشاعر:

يفسِّرن البياضَ بماء ليلٍ

الحضور "مشوشة"، على غير ما هو مألوف. ينظر: أحمد مجاهد، **أشكال التناص الشعري** (دراسة في توظيف الشخصيات التراثية)، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب – مصر، 1998، ص ص. 388، 389.

(1) جلال الدين المحلّي وجلال الدين السيوطي، تفسير الجلالين الميسّر، تح وتع: فخر الدين قباوة، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت – لبنان، ط1، 2003، ص 498.

(2) ينظر: ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، تح: سامي بن محمد السلامة، دار طيبة للنشر والتوزيع، الرياض – المملكة العربية السعودية، ط2، 1999، ج8، ص 292.

(3) ماء الياقوت، ص ص 39، 40.

فيذكر هدهدٌ طوفانَ نوحٍ[1].

يتقاطع هذا المقطع الشعري مع قصة الهدهد مع النبي سليمان من جهة، وقصة الطوفان الذي أهلك قوم نوح من جهة أخرى.

يذكر القرآن الكريم القصة الأولى في قوله تعالى: ﴿وَتَفَقَّدَ ٱلطَّيۡرَ فَقَالَ مَا لِيَ لَآ أَرَى ٱلۡهُدۡهُدَ أَمۡ كَانَ مِنَ ٱلۡغَآئِبِينَ﴾[2]. لقد كانت وظيفة الهدهد – على ما ذكره ابن عباس وغيره – أن يدلّ سليمان وجنده على موضع الماء تحت الأرض، ففيه من القوة التي أودعها الله فيه أن ينظر إلى الماء تحت تخوم الأرض، فإذا دلّهم عليه حفروا عنه واستخرجوه واستعملوه لحاجتهم. فلمّا طلبه سليمان عليه السلام ذات يوم لم يجده في موضعه، فتوعّده بنوع من العذاب مالم يأتيه بحجة تنجيه. فغاب الهدهد يسيراً ثم رجع، وأطلع سليمان على ما كان من أمر بلقيس ملكة سبأ مع قومها وعن عبادتهم للشمس من دون الله تعالى. فعند ذلك بعث لهم سليمان كتاباً – مع الهدهد – يدعوهم فيه إلى طاعة الله وطاعة رسوله والخضوع لملكه وسلطانه. وبقية القصة تذكر ما كان من أمر سليمان عليه السلام مع ملكة سبأ[3].

أمّا القصة الثانية التي يتناص معها عبد القادر الحصني فهي قصة نوح مع قومه والطوفان الذي أهلكهم، يذكر القرآن الكريم ذلك في قوله تعالى: ﴿وَلَقَدۡ أَرۡسَلۡنَا نُوحًا إِلَىٰ قَوۡمِهِۦ فَلَبِثَ فِيهِمۡ أَلۡفَ سَنَةٍ إِلَّا خَمۡسِينَ عَامٗا فَأَخَذَهُمُ ٱلطُّوفَانُ وَهُمۡ ظَٰلِمُونَ ۝١٤ فَأَنجَيۡنَٰهُ وَأَصۡحَٰبَ ٱلسَّفِينَةِ وَجَعَلۡنَٰهَآ ءَايَةٗ لِّلۡعَٰلَمِينَ﴾[4].

---

(1) كأني أرى، ص: 82.

(2) سورة النمل، الآية: 20.

(3) ينظر: ابن كثير، قصص الأنبياء، ص 613 – 619. والقصة كاملة مذكورة في سورة النمل، الآيات: 20 – 44.

(4) سورة العنكبوت، الآيتان: 14، 15.

كان بين آدم ونوح عشرة قرون كلهم على التوحيد، ثم آل الحال بأهل ذلك الزمان إلى عبادة الأصنام؛ وسبب ذلك أن رجالاً صالحين بين آدم ونوح*، لمّا ماتوا وسوس الشيطان إلى قومهم أن انصبوا إلى مجالسهم التي كانوا يجلسون فيها أنصاباً وسمّوها بأسمائهم، ففعلوا فلم تُعبد، حتى إذا هلك أولئك وانتسخ العلم عُبِدَت.

لمّا انتشرت عبادة الأصنام، بعث الله رسوله نوحاً عليه السلام إلى قومه يدعوهم إلى عبادة الله وحده لا شريك له وينهاهم عن عبادة الأوثان، وفي قصة نوح عليه السلام تتبدى ضخامة الجهد وضآلة الحصيلة، فقد لبث في قومه ألف سنة إلاّ خمسين عاماً، ثم لم يؤمن له إلاّ القليل، بل كذّبوه واستمروا على ضلالتهم. وكان كلما انقرض جيل وصّوا من بعدهم بعدم الإيمان به ومحاربته.

ولمّا يئس نوح من صلاحهم ورأى أنهم لا خير فيهم، دعا عليهم فأجاب الله دعوته؛ فقد انتهى الإنذار وانتهت الدعوة وجاء العذاب. لقد أوحى الله لنبيه أن يصنع الفلك – وهي السفينة العظيمة–، فإذا جاء أمره تعالى وفار التنور* فليحمل فيها من كل زوجين اثنين، وأن يحمل معه من آمن من أهل بيته وقومه.

لقد أرسل الله من السماء مطراً مدراراً وأمر الأرض فنبعت من جميع فجاجها، فحصل الطوفان وعمّ جميع الأرض وهلك كل من على الأرض إلاّ من كان على سفينة نوح، عندئذ أمر الله الأرضَ أن تبلع ماءها وأمر السماء أن تمسك أن المطر. ولمّا نضب الماء عن وجه الأرض، وأمكن السعي فيها والاستقرار عليها، أمر الله نبيه أن يهبط من السفينة بعد أن استقرت على جبل الجوديّ. وسائر أجناس البشر بعد الطوفان ينسبون إلى أولاد نوح الثلاثة وهم: سام وحام ويافث[1].

---

* هم المذكورون في قوله تعالى: ﴿وَقَالُواْ لَا تَذَرُنَّ ءَالِهَتَكُمۡ وَلَا تَذَرُنَّ وَدّٗا وَلَا سُوَاعٗا وَلَا يَغُوثَ وَيَعُوقَ وَنَسۡرٗا﴾. سورة نوح، الآية: 23.

* التنور هو: الموقد. وفوران التنور بالماء كان علامة من الله لنوح ببدء الطوفان.

[1] ينظر: ابن كثير، قصص الأنبياء، ص: 92 –111.

3/ التناص مع الحديث الشريف:

إن الذي يتثقف بكتاب الله تعالى لابد له من بعض الثقافة من المصدر الثاني من المصادر الإسلامية، وهو سنّة نبيّه صلى الله عليه وسلم، وكان هذان المصدران من أول الأصول التي بأخذ بها الأديب، ويبدو أن عناية "عبد القادر الحصني" بالحديث الشريف لا تقل عن عنايته بالقرآن الكريم، فقد أسعفته أحاديث الرسول صلى الله عليه وسلم بمعان إسلامية تسهم في إشراق عبارات خطابه الشعري.

لذلك نجد "الحصني" يُنوِّع في طرائق استحضاره للحديث؛ ففي مواضعَ من خطابه الشعري نجده يستحضر الحديث كفكرة جوهرية يؤسس عليها بنيته النصية، كقوله:

بدأ الحبُّ غريباً

وغريباً سيعود الحبُّ[1]،

ففي هذا المقطع نلمس تناصاً صريحاً مع الحديث الشريف الذي رواه أبو هريرة عن النبي صلى الله عليه وسلم قال: {بَدَأَ الإِسْلاَمُ غَرِيبًا وَسَيَعُودُ كَمَا بَدَأَ غَرِيبًا. فَطُوبَى لِلْغُرَبَاءِ}[2]. ومعنى الحديث أن الإسلام بدأ في قلة من الناس ثم انتشر وظهر، ثم سيلحقه النقص والإخلال حتى لا يبقى إلاّ في قلة أيضاً كما بدأ. ومعنى "طوبى" فرح وقرة عين وخير، وقيل: الجنة. و"الغرباء" هم المهاجرون الذين هجروا أوطانهم إلى الله تعالى[3].

فالمقصود أن الغرباء هم أهل الاستقامة، وأن الجنة والسعادة للغرباء الذين يصلحون عند فساد الناس، إذا تغيرت الأحوال والتبست الأمور وقلَّ أهل الخير ثبتوا هم على الحق واستقاموا على دين الله، ووحّدوا الله وأخلصوا له العبادة.

---

(1) ماء الياقوت، ص 37.

(2) الإمام مسلم، صحيح مسلم، تح: محمد الفاريابي، دار طيبة للنشر والتوزيع – الرياض، ط1، 2006، كتاب الإيمان، ح 145، مج1، ص: 77.

(3) ينظر: الإمام النووي، المنهاج في شرح صحيح مسلم بن الحجّاج، طبعة بيت الأفكار الدولية – الأردن/السعودية، 2000، ص: 185، 186.

وقد حاول الحصني توظيف هذه الصورة في تأكيده على غربة الحب في مبتداه وفي منتهاه، حيث تنطوي هذه الرؤية التي تتكرر في مطلع كل مقطع من قصيدة (يمامةُ الفَرق) على شعور حزين باستحالة أن يتحقق الحب.

4/ التناص مع الشعر القديم:

يشكل التراث الشعري العربي لبنة أساسية في شعر "عبد القادر الحصني"؛ فقد شحن ذاكرته بنصوص الشعر القديم، ممارسًا بذلك عملية إحياء المنسي وبعثه، فأسعفه ذلك في مسيرته الشعرية بزاد لغوي هام.

يقول الشاعر:

عمت ليلاً أيها الطارق في هذا الظلامْ

شدّك الجوع إلى ناري

فضيفي أنتَ[1]

ففي قصيدة «امض يا ذئب» يتشابه الحصني مع "البحتري" (ت 284 ه)، الذي عرض له ذئب في الصحراء فقتله.

يقول البحتري:

كِلاَنا بها ذِئبٌ يُحَدِّثُ نفسهُ بِصاحِبِهِ، والجَدُّ يتعِسُهُ الجَدُّ[2]

الجَدُّ[2]

والحصني في تلك القصيدة اعتمد "تناص التخالف"؛ حيث غيّر الصورة التي انطبعت في ذاكرتنا عن الذئب، فقد أظهره الحصني في صورة مختلفة، إذ جعله صديقاً يتقاسم الصحراء مع صعلوك من الصعاليك، فلم يقتله كما فعل البحتري:

---

(1) كأني أرى، ص: 53.

(2) ديوان البحتري، تح: حسن كامل الصيرفي، سلسلة ذخائر العرب: 34، دار المعارف – القاهرة، ط2، 1963، 2/ 2/ 743. الجَدُّ: الحظّ.

فأَتْبَعْتُها أُخرَى فأَضْلَلْت نَصْلَها بِحَيْثُ يَكونُ اللُّبُّ والرُّعْبُ والحِقْدُ

فخَرّ وقد أَوْرِدْتهُ مَنْهَلَ الرَّدَى على ظَمَإٍ لو أنّهُ عَذُبَ الوِرْدُ[1]

إنما دعاه الحصني إلى مشاركته طعامه. يقول:

هاك من زادي،

ازدردْ ما شئتَ

واشرب من قراح الماءِ

/.../

إمض يا ذئب سيطويني ويطويك إذا حلَّ نهارُ

الناسِ غيبْ

وتذكّرْ وجهَ صعلوكٍ، تمنّى هذه الليلة لو تحمل

منه امرأةٌ طفلاً،

يسمَيه ذؤيب[2]

ولعل الحصني في الصورة التي أسدلها على الذئب، أظهر مدى افتراس البشر مقارنة مع الوحوش الضارية في هذا الزمن الصعب.

ومن أثار الثقافة العربية تناص الحصني مع قصة "امرئ القيس" (ت 80 ق.ه) مع العذارى اللائي اختطف ثيابهن وهن في ماء الغدير بدارة جُلجُل، وأبى ردّها حتى اضطرهن إلى الخروج من الماء واحدة تلو أخرى عاريات، وآخرهن ابنة عمه عُنَيْزَة التي كان محبًا لها ورفض أهلها زواجه منها كما يروي الفرذدق عن جده[3].

يذكر امرؤ القيس ذلك في معلقته:

---

(1) المرجع نفسه، 2/ 744.

(2) كأني أرى، ص: 53، 54.

(3) ينظر: ديوان امرئ القيس، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، سلسلة ذخائر العرب: 24، دار المعارف، القاهرة – مصر، ط 5، 1990، هامش ص: 10.

أَلا رُبَّ يومٍ لك منهنَّ صالحٍ ولا سيَّما يومٌ بدارةِ جُلجُل

ويومَ عقرتُ للعَذارَى مطيَّتي فيا عَجبًا من رَحْلِهَا المتحمَّلِ[1]

وإذا كان في هذا التناص ضرب من المماثلة في رؤية العري النسوي والاستمتاع بهذه الرؤية بدافع غريزي، فثمة مفارقة تتمثل في أن أمرأ القيس لم يقتصر على الاستمتاع الواقعي برؤية العذارى عاريات، ثم برؤية ابنة عمه مقبلة مدبرة، بل كان يقبّلها ويلمسها حين حملته على غارب بعير لها كما أشار إلى ذلك في لاميته[2]، بينما الحصني لم يتح له حسب هذا السياق إلا الاستمتاع بالعري بعين خياله، وثمة مفارقة أخرى تتمثل في أن حكاية امرئ القيس ممكنة في الواقع البدوي، بينما حكاية الحصني متخيلة تغرق في العجيب بفعل الماء.

يقول الحصني عن الصبايا المتعريات:

أجل: .. أشجاراً ترقص، وزرافاتِ صبايا

يتعرَّين، ويهبطن إلى قاع النهر، ويخرجنَ

غزالاتٍ شقراً، ثم يعدن ويهبطنَ،

فيخرجن صبايا من قلب الماءِ[3]

إذا كان الحصني قد قام بالنسج على منوال امرئ القيس في إثارة موضوع العري والابتهاج بهذا العري، فإن المفارقة في هذا التناص تتجلى في تحول الواقع البدائي إلى عجيب في نص الحصني خلافاً لما عليه الحال في نص امرئ القيس الذي يرسم واقع الحياة البدائية. وتتجلى العجائبية في تحول الصبايا المتعريات في الغطسة الأولى إلى قاع النهر إلى غزالات شقر، ثم تحوّلن إلى صبايا عاريات من جديد في الغطسة الثانية.

---

(1) المرجع نفسه، ص: 10، 11.

(2) ينظر: المرجع نفسه، هامش ص: 10، 11، 12.

(3) ماء الياقوت، ص: 74.

5/ التناص مع الشعر الحديث:

لقد أدرك عبد القادر الحصني أهمية اغتناء شعره بالنماذج الشعرية الحديثة، التي تحمل تجارب شعرية جيدة، يمكن إسقاطها على الواقع المعاصر الذي حاول أن يمثله في شعره، فقد استقر في وعي الشاعر العربي المعاصر أنه «ثمرة للماضي كله، بكل حضاراته، وأنه صوت وسط آلاف الأصوات التي لا بد أن يحدث بين بعضها وبعضها تآلف وتجاوب. هذا الشاعر قد وجد في أصوات الآخرين تأكيدا لصوته من جهة، وتأكيدا لوحدة التجربة الإنسانية من جهة أخرى. وهو حين يضمن شعره كلاما لآخرين بنصه فإنه يدل بذلك على التفاعل الأكيد بين أجزاء التاريخ الروحي والفكري للإنسان»[1].

يقول شاعرنا:

عيناك أغنيتان من العشق والحتم،

تخترعان مكاناً جديداً لوقتٍ جديدٍ

طليق السهول

طليق الأناس

طليق الطيور

طليق الغصون

فعيناك نافذتان على عالم ليس فيه سجون[2].

فهذا النص يحيلنا مباشرة على أجواء قصيدة (أنشودة المطر) لـ"بدر شاكر السياب"، التي يقول في مطلعها:

عيناكِ غابتا نخيلٍ ساعةَ السحَر،

أو شُرفتان راح ينأى عنهما القمر

---

[1] عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، دار الفكر العربي، ط3، (د.ت)، ص: 311.

[2] الشجرة وعشق آخر، ص: 88، 89.

عيناك حين تبسمان تورق الكرومْ

وترقص الأضواء.. كالأقمار في نهَر[1].

يتبدى لنا من خلال قراءة النصين أن التداخل قائم على مستوى استحضار معجم السياب، ولغته الراقية في وصف أجمل ما في المرأة (عينيها). وجوهر هذا التداخل لا يقف عند حدود السطح، بل يسافر إلى العمق؛ إذ يكثف الحصني الدلالات الماورائية ويتجاوز مجرد التغزل بالمرأة لأجل التغني بوطنه (سوريا).

يقول عبد القادر الحصني في قصيدة (على حافة طريق متهدم):

تمرينَ بالبال..

يا رعشةً من هواجس النّسغ.

مسكونةً بالحرائق..

والمطر الساحليِّ..

انزفي فيَّ.

دفءُ خلاياي أنتِ

/.../

تسكنين بالقلبِ!

تشتاقكِ العين.

تخرجين من القلبِ!

/.../

كوني اختلاجَ حروفي في دفتر الوحلِ.

كوني المدامةَ آن انفصاد الشرايين في ليلة القتلِ.

كوني..

---

[1] السياب، ديوان أنشودة المطر، منشورات دار مكتبة الحياة – بيروت، 1969، ص: 142.

وكوني..

وكوني[1].

فهذه القصيدة تُظهر أن الحصني مأسور في تلك اللغة الشفافة السحرية التي عُرفت عند "نزار قباني"، خاصة في قصيدته المشهورة (رسالة من تحت الماء) والتي يقول في أحد مقاطعها:

اشتقتُ إليكَ .. فعلِّمْني

أنْ لا أشتاقْ ..

علِّمْنِي ..

كيفَ أقُصُّ جُذورَ هواكَ من الأعماقْ

علِّمْني ..

كيف تموتُ الدمعةُ في الأحداقْ ..

علِّمْني .. كيفَ يموتُ القلبُ ..

وتنتحِرُ الأشواقْ ..

/.../

إنْ كنتُ أعزُّ عليكَ ..

فخُذْ بيديَّْ ..

فأنا عاشقةٌ .. من رأسي

حتى قَدَمَيَّْ ..[2].

فكما فتن نزار بالمرأة وغرق في عوالمها الساحرة، فكذلك كان الحصني ينشد ضالته بالتقائه بالمرأة، فهو لا يعدو أن يكون هاضماً لنتاج نزار الشعري ومكرراً إياه

---

[1] بالنار على جسد غيمة، ص: 9، 11.

[2] نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، منشورات نزار قباني، بيروت – لبنان، 1979، 675/1، 676.

بأسلوبه الشعري الخاص. والتناص بين النصين يرتكز على "الغرام" الذي أخذ كلاً من الشاعرين اتجاه المرأة التي يحبها.

6/ التناص مع التراث الصوفي:

يعتمد عبد القادر الحصني على الخطاب الصوفي كعنصر بنائي أساسي، يحاول من خلاله إنتاج المعنى والانفصال عن بلاغة الوضوح وتكثيف غموض النص. لذلك فإن قصائده تزخر بالنفس الصوفي الذي تراوح بين استعارة معجمه، وبين الانفتاح على عوالمه الرمزية.

تقوم إشكالية تجربة الشاعر عبد القادر الحصني على تواشُج السريالي مع الصوفي، تواشجاً يترك أبعاده تحت النص غائمة، ثم يدعوها للبروز من مخيلة الصور.

يقول عبد القادر الحصني في قصيدة (حجر):

- **حانٍ هو الليلُ لولا الريحُ والمطرُ**

  على كلينا

  مساء الخير يا حجرُ

- **أشبهتني فكلانا كان منتظراً**

  أشبهتني

  وكلانا ليس ينتظرُ [1]

تتناص هذه القصيدة مع مدلولات الصوفية، ذلك أنها معبّأة بالزمنية (الليل)، وتدور حول نفسها منطلقة من العالم الخارجي (الليل) ومن صمته الإعتامي الناطق من لا سكونية (الريح/ المطر)، ولا تلبث هذه الحركة بالعودة إلى العالم الخارجي أيضاً (مساء الخير).

ولفظة (الليل) وتوابعها الدلالية (الظلام، الغمام، السواد...) خاص لدى الصوفية؛

[1] ماء الياقوت، ص: 89.

إذ «يرى "ابن عربي" أن النشأة الإنسانية بجميعها: ليل، وقد قسمه ثلاثة أثلاث:

الثلث الأول: هو الهيكل الترابي، أي الجسد

الثلث الثاني: روحه الحيواني، أي النفس،

الثلث الأخير: هو الروح المنفوخ، أي الروح.

وهذا الثلث الأخير فيه يتنزل الحق، يسأل عباده التائبين المستغفرين ليجود عليهم بالمنح»[1].

كما يتناص الحصني مع المتخيل الصوفي في قصيدة (إسراء) التي يقول فيها:

أحلى القصائدَ أنّ وهجي وهجُها

ورمادُها – إمّا انطفأتُ –

رمادي[2].

إن لفظة (انطفأتُ) هي التي يَسري الشاعر عبرها إلى معارج مدلوله المتصوّف (الصاعد/ الهابط) بين التعالق المصدري (رمادها رمادي) وبين التعالق المنتَج (وهجي وهجها). فقد أتاح تأويل الصوفية للمعراج إمكاناً شعرياً هيّأ للحصني بناء متخيله عليه، حيث اعتمد عليه في التعالق مع المرأة بوصفها ارتقاء.

يقول عبد القادر الحصني في قصيدة (للقادمين من الخرائب):

معذرةً أيها القادمون.

دمي لا يُهَّرب من جسدي.

كيف أنزف عبر جراحكم الزائفهْ؟

لي حدودٌ..[3]

---

[1] سعاد الحكيم، المعجم الصوفي، ص: 1010.

[2] ماء الياقوت، ص: 105.

[3] بالنار على جسد غيمة، ص:83.

حتى الموت عند عبد القادر الحصني يأخذ لديه معنى الحياة الذي يستلهمه من من الرؤيا الصوفية، التي تعتبر الموت عودة إلى الذات الكلية وفناء فيها.. والفناء هنا الديمومة الخالدة. فالصوفية هم الطائفة الوحيدة تقريباً التي نظرت إلى الموت باشتياق وحنين، فهم يعتبرونه إطلاقاً من قيد الجسد والأكوان والاندراج في المطلق والرحمن وتتويجاً لطريقهم إلى الحق[1].

يكشف لنا التناص الذي وظفه الحصني مع جملة النصوص الغائبة عن مدى استيعابه للموروث العربي والإسلامي، حيث عمل على تشرّب معانيه وإعادة صهر دواله ونشرها في خطابه الشعري. كما أنه لم يغفل الشعر الحديث، إذْ لا غِنى للشاعر عن تجارب سابقيه من الشعراء يستنير بما قالوا ويُطوِّر في مضامينهم. إضافة إلى التناص مع التراث الصوفي الذي راهن عليه لإنتاج المعنى وتكثيف غموض النص الشعري.

[1] ينظر: سعاد الحكيم، المعجم الصوفي، ص: 1028.

خـــاتـمـــة

خـاتـمــة

من خلال التحليل الإجرائي الذي قمت به، والذي استغرق عينات من مدونات الشاعر "عبد القادر الحصني" خلصت إلى جملة من النتائج التالية:

تباين وجود مظاهر التماسك النصي في شعر "عبد القادر الحصني" ومن المظاهر الاتساقية التي وجدت بصورة لافتة للانتباه نجد:

الإحالة بمختلف أدواتها والتكرار بمختلف أنواعه؛ فالتكرار يعدّ أداة اتساقية توجه معاني الشاعر و تؤكّدها و لكن الأداة الاتساقية الغائبة هي الحذف –وبشكل ملحوظ في ديوان ماء الياقوت– أما المظاهر الاتساقية الأخرى فقد اهتم بها الشاعر اهتماما كبيرا على غرار المظاهر الأخرى.

اللافت أن "الحصني" يقيم شعريته على المتضادات البعيدة؛ أي المتضادات اللغوية، غير المتوقعة، بغية مفاجأة أو صدم الآخر (المتلقي)، بمتضادات لغوية شعرية في إسنادها، وتباعد أطرافها، القائمة على التنافر، وهنا تتحقق الإثارة الشعرية من خلال تقنية التضاد التي تنمّي إيقاع الصورة، وتكثّف دلالاتها، وتزيد من إيحاءاتها وتفاعلها في إطار المشهد التصويري العام الذي يؤطِّره النص؛ ليرسم الحصني معالمه بدقّة.

أسهم السياق المقامي في فهم وإجلاء الكثير من المعاني، وبالتالي مساعدة متلقي النص في فهم دلالاته وإيضاح معانيه الضمنية.

كان للتغريض فاعلية عظمى في تحقيق الانسجام النصي، ذلك أن دلالة العنوان لا تفهم –في أحيان كثيرة– إلاّ بعد الولوج إلى القصيدة ومحاولة الربط بين مضمونها ودلالات عنوانها.

تنوعت البنيات الكبرى في شعر الحصني واختلفت من ديوان إلى آخر، إلاّ أن حبه لوطنه واهتمامه بقضايا الأمة العربية عموما كان بمثابة القاسم المشترك بين

هذه البنيات.

بدأ الشاعر "الحصني" تجربته الشعرية في السبعينيات حيث كانت الساحة الشعرية تتعرّض لرياح عاتية من الأحداث السياسية والصراعات وتحول المفاهيم.

لغة "عبد القادر الحصني" تتأرجح بين البسيط العادي الذي يكاد يلامس مفردات الحياة العادية وبين اللغة المتمنعة ذات الأبعاد التعبيرية المتعددة.

تداخل السردي بالشعري يعد دليلاً كافياً على وعي الشاعر بأهمية التقنيات السردية ودورها في التخفيف من ذاتية الشعر.

توظيف الشاعر للكثير من الكلمات الدينية التي ألبسها الشاعر ثوباً مغايراً لما جاءت لأجله.

لقد امتلأ الشاعر بالفيض العارم للروح الصوفية، إذ تلونت به أغلب قصائده.

ركز "عبد القادر الحصني" في بعض قصائده على لفظة المرآة، «مرآة الروح كتاب المرايا، مرايا الذاكرة»، وذلك لثقته بأن المرايا تعكس الصورة الحقيقية للأشياء المائلة أمامها، وهذا تأكيد منه على أن الواقع العربي بات مشتتاً متكسراً كالمرآة عند سقوطها.

قدّس الحصني الأرض وأهداها مهجته، واعتبرها «سيدة البشر الأولى» لوفائها للإنسان، ولما تحمله في أحشائها من كنوز وخيرات له.

يدرك الشاعر جيدا معنى الرموز وكثافتها فيحاول استخدامها ليبعد نفسه عن البوح العلني للكثير من الآهات التي ملأت قلبه، لذا وجدنا الذات الشعرية لدى الشاعر تدخل في حوار مع الآخر وأحياناً مع الأنا، وقد جاءت قصائده في مجملها في مخاطبة ضمير الغائب، وأحياناً تمتزج به من غير أن تترك في نفس القارئ ظلال الفوضى والضياع بخاصة في ديوان "كأني أرى".

كانت الرؤيا السوداوية هي الأقرب إلى طبيعة الشعر عامة وشعر عبد القادر الحصني خاصة، وإن تأثّرت قصائده بأثواب من الفرح الصوفي الجليل ولكنها تخفي

داخلها دلالات الخراب.

أشير في الأخير إلى أن هذه الدراسة هي بمثابة اجتهاد ومحاولات أولى لفتح المجال لتقديم دراسات أخرى عن شعر عبد القادر الحصني من جوانب أخرى لإثراء البحث اللغوي.

يتراءى لنا الخطاب الشعري لدى عبد القادر الحصني محمّلا برماد الثقافة الإنسانية بوجهيها القديم والحديث، إذ يكشف لنا التناص الذي وظّفه "الحصني" عن مدى استيعابه العميق للموروث العربي والإسلامي، حيث عمل على تشرّب معانيه ونشرها في خطابه الشعري. كما أنه لم يغفل الشعر الحديث، إضافة إلى التناص مع التراث الصوفي الذي راهن عليه لإنتاج المعنى وتكثيف غموض النص الشعري، لذا امتلك صوتا ذا خصوصيّة صارخة، و هذا سرّ مهارة المبدعين الكبار.

قائمة المصادر والمراجع

قائمـة المـصادر والمراجــع

القرآن الكريم (برواية حفص عن عاصم).

أولاً / المصادر:

عبد القادر الحصني:

- بالنار على جسد غيمة، مطبعة خالد بن الوليد، دمشق 1976.
- الشجرة وعشق آخر الشجرة وعشق آخر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1980.
- كأني أرى، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2006.
- ماء الياقوت، دار الرائي للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، سورية، ط3، 2008.

ثانيًا / المراجع:

أ- المراجع العربية:

- إبراهيم أنيس، من أسرار اللغة، طبعة لجنة البيان العربي، القاهرة.
- إبراهيم خليل، في اللسانيات ونحو النص، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، ط1، 2007.
- أحمد مجاهد: **أشكال التناص الشعري** (دراسة في توظيف الشخصيات التراثية)، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب – مصر، 1998.
- أحمد مداس، لسانيات النص، نحو منهج لتحليل الخطاب الشعري، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2007.
- أحمد مصطفى عفيفي: نحو النص (اتجاه جديد في الدرس النحوي)، مكتبة زهراء الشرق – القاهرة، ط1، 2001.
- إدريس حمادي، المنهج الأصولي في فقه الخطاب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1998.
- الأزهر الزناد، نسيج النص (بحث فيما يكون به الملفوظ نصا)، المركز الثقافي العربي، بيروت / الدار البيضاء، ط1، 1993.
- امرؤ القيس: ديوانه، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، سلسلة ذخائر العرب: 24، دار المعارف، القاهرة – مصر، ط 5، 1990.
- آمنة بلعلى، تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة تيزي وزو، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، 2009.

- البحتري: ديوانه، تح: حسن كامل الصيرفي، سلسلة ذخائر العرب: 34، دار المعارف – القاهرة، ط2، 1963.
- ثائر زين الدين، خلف عربة الشعر دراسات في الشعر العربي المعاصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، دت.
- الجاحظ، البيان والتبيين، تح: حسن السندوسي، دار المعارف، تونس، 1990.
- جلال الدين السيوطي ، الإتقان في علوم القرآن، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2003.
- جلال الدين المحلّي وجلال الدين السيوطي، تفسير الجلالين الميسّر، تح وتع: فخر الدين قباوة، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت – لبنان، ط1، 2003.
- ابن جني: الخصائص، تح: محمّد علي النجّار، سلسلة القسم الأدبي، دار الكتب المصرية / المكتبة العلمية، ط2، 1952.
- حسين خمري، نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر،2007.
- جودت كساب، الخطاب الشعري العربي الحديث، المصادر والآليات، دار حمادة للنشر والتوزيع، ط1، 2011.
- خلود العموش، الخطاب القرآني دراسة في العلاقة بين النص و السياق، الجامعة الهاشمية، عالم الكتب الحديث، جدار للكتاب العالمي، بيروت– لبنان، 2008.
- خليل بن ياسر البطاشي، الترابط النصي في ضوء التحليل اللساني للخطاب، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2009.
- ذهبية حمو الحاج، لسانيات التلفظ وتداولية الخطاب، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، 2005.
- رابح بوحوش، الأسلوبيات وتحليل الخطاب، منشورات جامعة باجي مختار – عنابة، 2006.
- الرازي (محمد بن عمر)، مفاتيح الغيب، دار الغد العربي، القاهرة، مصر، ط1، 1991.
- عبد الرحمان حجازي، الخطاب السياسي في الشعر الفاطمي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2005.
- الزمخشري: أساس البلاغة، تح: محمد باسل عيون السّود، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ط1، 1998.
- الزمخشري، تفسير الكشاف عن حقائق وغوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، دار الكتاب العربي، لبنان، د.ط، 1947.

- الزركشي (بدر العين): البرهان في علوم القرآن، دار الفكر، بيروت– لبنان، تح: محمد أبو الفضل، ط3، 1980.
- السعيد بوسقطة، الرمز الصوفي في الشعر العربي المعاصر، منشورات بونة للبحوث والدراسات، عنابة – الجزائر، ط2، 2008.
- سعيد حسن بحيري، علم لغة النص (المفاهيم والاتجاهات)، مكتبة لبنان، ط1، 1997.
- سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط2 ،2001
- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، (الزمن – السرد– التبئير)، المركز الثقافي العربي، بيروت.
- سفيان زدادقة، الحقيقة والسراب (قراءة في البعد الصوفي عند أدونيس مرجعا وممارسة)، منشورات الاختلاف الجزائر، ط1، 2008.
- عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس، ط2، 1982.
- السياب: ديوان أنشودة المطر، منشورات دار مكتبة الحياة – بيروت، 1969.
- سيّد قطب: في ظلال القرآن، مج4، دار الشروق، بيروت / القاهرة، ط32، 2003.
- شراف شناف: هندسة العنوان في ديوان البرزخ والسكين، ضمن كتاب: سلطة النص في ديوان البرزخ و السكين للشاعر عبد الله حمادي، منشورات النادي الأدبي، جامعة منتوري، قسنطينة – الجزائر، 2001.
- الشريف الجرجاني ، كتاب التعريفات، مكتبة لبنان،1985.
- صبحي إبراهيم الفقي، علم اللغة النصي بين النظرية و التطبيق، دراسة تطبيقية على السور الملكية، دار قباء، القاهرة، ط1، 2000.
- عاطف جودة نصر ، الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع – بيروت/ دار الكندي للطباعة والنشر والتوزيع – بيروت، ط1، 1978.
- عاطف جودة نصر، النص الشعري ومشكلات التفسير، مكتبة الشباب، القاهرة، 1990.
- عبده الراجحي، التطبيق النحوي، دار المعرفة الجامعية، ط2، 1999.
- عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، دار الفكر العربي، ط3، (د.ت).
- عز الدين المناصرة، جمرة النص الشعري، (مقاربات في الشعر والشعراء الحداثة والفاعلية)، دار المجدلاوي، عمان، ط1، 2007.
- عزة شبل محمد، علم لغة النص (النظرية والتطبيق)، مكتبة الآداب – القاهرة، ط2، 2009.
- عفت وصال حمزة، أساسيات في علم النحو، دار ابن حزم للطباعة، بيروت، لبنان، ط1، 2003.

- علي آيت أوشان، السياق والنص الشعري – من البنية إلى القراءة ، مطبعة النجاح الجديدة ، الدار البيضاء، 2000.
- عمر أوكان، لذة النص أو مغامرة الكتابة لدى يارت، إفريقيا الشرق، 1996.
- عمر أبو خرمة: نحو النص (نقد نظرية و بناء أخرى) ،عالم الكتب الحديث ،الأردن، 2004
- فاضل ثامر: اللغة الثانية ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1994.
- عبد القادر الحصني: أوقفني الورق وقال لي، كتابات، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005.
- عبد القادر شرشار: تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص دار الأديب ، وهران، 2006
- عبد القادر عيسى، حقائق عن التصوف، دار العرفان، سوريا، ط2، 2001.
- ابن كثير: تفسير القرآن العظيم، تح: سامي بن محمد السلامة، دار طيبة للنشر والتوزيع، الرياض – المملكة العربية السعودية، ط2، 1999.
- عبد الله إبراهيم الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، تداخل الاتساق والمفاهيم ورهونات العولمة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1991.
- عبد الله بيرم، التداولية والشعر. قراءة في شعر المديح في العصر العباسي، عمان، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط1، 2012.
- عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، مقدمة نظرية ودراسة تطبيقية، دار سعاد الصباح، الكويت، 1993.
- مجموعة من المؤلفين: سلطة النص في ديوان البرزخ و السكين، للشاعر عبد الله حمادي، منشورات النادي الأدبي، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، 2001.
- محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1985.
- محمد حماسة عبد اللطيف، النحو الأساسي، دار الفكر العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1991.
- محمد خطابي: لسانيّات النصّ (مدخل إلى انسجام الخطاب)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – المغرب / بيروت – لبنان، ط 2، 2006.
- محمد العبد، النص والخطاب والإتصال، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، القاهرة، 2005.
- محمد عزام: النص الغائب (تجليات التناص في الشعر العربي)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.

- محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – المغرب / بيروت – لبنان، ط 3، يوليو 1992.
- محمد مفتاح، دينامية النص، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1990.
- الإمام مسلم: صحيح مسلم، تح: محمد الفاريابي، دار طيبة للنشر والتوزيع – الرياض، ط1، 2006.
- مصطفى حميدة، نظام الإرتباط والربط في تركيب الجملة العربية، القاهرة، ط 1 ، 1977م.
- مريم فرنسيس، في بناء النص ودلالته (نظم النص التخاطبي الإحالي)، منشورات وزارة الثقافة، الجمهورية العربية السورية، دمشق، 2010.
- مصطفى حميدة، نظام الارتباط والربط في تركيب الجملة العربية، شركة مصر العالمية للنشر والتوزيع لونجمان، القاهرة ، 1997.
- عبد الملك مرتاض، دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة "اين ليلاي" لمحمد العيد آل خليفة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د. ت.
- عبد الملك مرتاض، النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983.
- مهدي المخزومي، في النحو العربي، نقد وتوجيه، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، ط1، 1964.
- ميجان الرويلي وسعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت ط 4، 2005.
- الميداني، مجمع الأمثال، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، ، مطبعة الأستانة الرضوية المقدسة، 1955.
- نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، ج1، منشورات نزار قباني، بيروت – لبنان، 1979.
- نعمان بوقرة، المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب،
- نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي، تحليل الخطاب الشعري والسردي، دار هومة الجزائر، د.ط، 1997.
- الإمام النووي: المنهاج في شرح صحيح مسلم بن الحجّاج، طبعة بيت الأفكار الدولية – الأردن/السعودية، 2000.
- ابن هشام الأنصاري: مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، دار إحياء الكتب العلمية، مصر، دت.

- ابن هشام الأنصاري، شرح قطر الندى وبل الصدى، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار رحاب للطباعة والنشر، د.ت.
- عبد الواسع الحميري، ما الخطاب ؟ و كيف نحلله؟ المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، بيروت لبنان، ط1، 2009.
- يوسف محمد، الموسوعة في بيان أدلة الصوفية، دار المؤلف، دمشق، ط3، 2001.

ب – المراجع المترجمة:

- برند شبلنر: علم اللغة والدراسات الأدبية، تر: الدكتور محمود جاد الرب، القاهرة، الدار الفنية للنشر والتوزيع، ط1، 1987.
- تزفتان تودوروف وآخرون: في أصول الخطاب النقدي الجديد، ترجمة وتقديم: أحمد المديني، سلسلة المائة كتاب، دار الشؤون الثقافية العامة للطباعة والنشر، بغداد، العراق، ط1، 1987.
- تون أ. فان دايك: علم النص (مدخل متداخل الاختصاصات)، تر: سعيد حسن بحيري، دار القاهرة للكتاب – القاهرة، ط1، 2001.
- جوليا كرستيفا: علم النص، تر: فريد الزاهي، مراجعة، عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر،الدار البيضاء ط2 1997.
- رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، سلسلة المعرفة الأدبية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988.
- دومنيك مونقانو: المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، تر: محمد يحياتن، منشورات الاختلاف.
- روبرت دي بوجراند: النص و الخطاب و الإجراء، تر: تمام حسان، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 1998.
- روبرت ديبوغراند، و ولفغانغ دريسلر: مدخل إلى علم لغة النص، تر: إلهام أبو غزالة وعلي خليل حمد، مطبعة دار الكاتب – الرياض، ط 1، 1992.
- رولان بارت: نقد وحقيقة، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري للدراسة والنشر والترجمة، حلب – سورية، ط1، 1994.
- فاولر روجر: اللسانيات و الرواية، تر: لحسن إحمامة، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1،1997.
- فردينان دي سوسير: محاضرات في الألسنية العامة، تر: يوسف غازي، مجيد النصر، المؤسسة الجزائرية للطباعة، دط، 1986.
- فرديناند سوسير: دروس في الألسنية العامة، ترجمة صالح القرمادي وزميليه، الدار العربية للكتاب، 1975، تونس

- فندريس: اللغة، تر:عبد الحميد الدواخلي ومحمد القصاص، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة.
- فولفانج هانيه من و ديتر فيهنجر: مدخل إلى علم اللغة النصي ، تر: فالح بن شيب العجمي ، جامعة الملك سعود.
- كلاوس برنيكر، التحليل اللغوي للنص، مدخل إلى المفاهيم الأساسية والمناهج، "سعيد حسن بحيري، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، ط1، 1425هـ، 2005م.
- مارك أنجينو: مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد، ضمن كتاب: **في أصول الخطاب النقدي الجديد**، ترجمة وتقديم: أحمد المديني، دار الشؤون الثقافية العامة للطباعة والنشر، بغداد – العراق، ط1، 1987.
- ميشال فوكو: حفريات المعرفة، تر: سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، ط2، 1987،
- هـ دوجلاس براون: أسس تعلم اللغة وتعليمها، تر: عبده الراجحي و علي علي أحمد شعبان، دار النهضة العربية للطباعة والنشر – بيروت، 1994.

ج – المراجع الأجنبية:

- Halliday M– A – K and Ruquaya Hasan, cohesion in English, 1976, longman, London,

د– المعاجم:

- سيدي عبد الرزاق القاشاني، معجم اصطلاحات الصوفية، تصنيف عبد الرزاق الكاشاني، تح وتقديم وتعليق، عبد العال شاهين، دار المنار، القاهرة، ط1، 1992.
- ابن فارس: معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، (د.ط)، 1979.
- مجموعة من علماء مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، (د.ط، د.ت).
- محمد أمين ضناوي: المعجم الميسر في القواعد والبلاغة والإنشاء والعرض، منشورات محمد علي بيضون دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1991.
- المعجم العربي الأساسي للناطقين باللغة العربية ومتعلميها، إعداد مجموعة من كبار العلماء اللغويين العرب، بتكليف من المنطقة العربية للتربية و الثقافة و العلوم.
- ابن منظور: لسان العرب، تح: عبد الله علي الكبير وآخرون، دار المعارف، القاهرة – مصر، 1981.

هـ – الدوريات و المجـلات:

- أحمد الخديري: من النص إلى الجنس الأدبي، الفكر العربي المعاصر، عدد 100، 101، سنة: 1998.

- بلقاسم دفه: التركيب اللغوي من منظور اللسانيات التداولية، ديوان "كأني أرى: للشاعر عبد القادر الحصني أنموذجا، مجلة مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة بسكرة، ع:5، مارس 2009.
- جميل حمداوي، السميوطيقا والعنونة، عالم الفكر، الكويت، مج 25، ع 3، 1997.
- جميل عبد المجيد حسين، علم النص أسسه المعرفية وتجلياته النقدية، مجلة عالم الفكر، ع2، المجلد 32، أكتوبر، ديسمبر، 2003.
- خليل الموسى: البحث عن الواقع المفقود ودرامية الرؤيا في «كأنّي أرى»، ع: 451، مجلة الموقف الأدبي، أدبية شهرية يصدرها اتحاد الكتاب العرب في سورية – دمشق.
- سعاد الحكيم، المعجم الصوفي، ندرة للطباعة والنّشر، بيروت، لبنان، ط 1 ،1981.
- سعد مصلوح، نحو أجرومية النص الشعري، دراسة في قصيدة جاهلية، مجلة فصول ع1، 2، يوليو 1991، أغسطس 1991.
- صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة ع 164، الكويت، أغسطس، 1992.
- علي عزت: اللغة ونظرية السياق، مجلة الفكر المعاصر، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ع 76، 1971.
- فهد عكام، وردة سوزان البيضاء في رؤية تكاملية ، الموقف الأدبي ،ع / 327 ، تموز ، 1998.
- عبد الله الغذامي: كيف نتذوق قصيدة حديثة، مجلة فصول للنقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مجلد 4، ع4، يوليو، أغسطس، سبتمبر، 1984.
- محمد الصغير بناني، مفهوم النص عند المنظرين القدماء، مجلة اللغة و الأدب، ع12، قسم اللغة العربية، جامعة الجزائر،1997.
- نبيلة ابراهيم: القارئ في النص، مجلة فصول، عدد الأسلوبية، مجلد5، ع1.
- نور الدين السدّ، مفارقة الخطاب للمرجع، مجلة الكاتب، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع 51، 52، 2001.

و- المراجع الإلكترونية (مقالات، جرائد، حوارات، حصص متلفزة...):

- حوار مع الشاعر السوري عبد القادر الحصني، برنامج شعراء، إعداد وتقديم: عمار أو عابد: (حصة متلفزة)، 2016.
- خالد زغريت: ماء الياقوت المكان الصوفي بين البقاء والنقاء، جريدة البعث، 10/09/1995، ع9822
- ديوان العرب، عبد القادر الحصني، قناة النيل المصرية (حصة متلفزة)، 2016.

- سلمان حرفوش، سلام عليك أيها الشعر الجميل، مقال من النت
- سلوى عباس: الشاعر عبد القادر الحصني: مهمة الفن أن يوقظ الإنسان على إنسانيته، مجلة جهينة، ثقافية اجتماعية شهرية. على الرابط: http://www.jouhina.com/magazine/print.php?id=1297
- الشاعر موريس قبق تحديث الخطاب الشعري قراءة مختلفة عن عام 1962، مجلة العروبة، يومية سياسية، تصدر عن مؤسسة الوحدة للصحافة والطباعة والنشر والتوزيع – حمص، ع: 12064، تموز 26، 2005، على الرابط:http://ouruba.alwehda.gov.sy/issue/12064
- شوقي بغدادي ،المشروع الشعري لعبد القادر الحصني" الفاكهة و قد اكتمل نضجها" ، ديوان مـاء الياقوت
- عمر إد لبي، السرد في الشعر، قصيدة "وردة سوزان البيضاء" أنموذجا – دراسة منشورة على النت–
- عمار صبيح التميمي، بين النديم والأمهات الثكالي، في قصيدة عبد القادر الحصني، البعث، ع 11164/ تاريخ 2000/03/29.
- فايز كاظم الحداد، كأني رأيت ما أرى " عبد القادر الحصني"، مقال من النت.
- عبد القادر الحصني، مهمة الفن أن يوقظ الإنسان على إنسانيته، مجلة جهينة، ثقافية إجتماعية، شهرية.
- قاسم المقداد، مدخل إلى (جنية الغاية) للشاعر عبد القادر الحصني، الأسبوع الأدبي، ع 519، الخميس 18 صفر، الموافق 1996/7/4م
- عبد الكريم الناعم، بالنار على جسد غنيمة، الموقف الأدبي، بدون تاريخ.
- محمد علاء الدين عبد المولي، إضاءة على تجربة عبد القادر الحصني، جريدة البعث، الأربعاء 01/13/ 1999، ع/ 10816.
- محمد غازي التدمري: عبد الباسط الصوفي وسطوة الإنتحار، 1931، 1960 ،غربة الروح....غربة الجسد.
- ماجد النيساني، كلمة عابرة " بالنار على جسد غنيمة"، الثقافية الأسبوعية، ع 16، تاريخ: 1974/04/17.
- ممدوح السكاف، الشاعر الراحل عبد السلام عيون السود :هل أحرق مخطوطة ديوانه" مع الريح "، ثقافة، الإثنين.2009-05-11.
- ممدوح السكاف، مع مجموعة الشاعر عبد القادر الحصني، بالنار على جسد غيمة، مقال من النت.
- نجاح حلاس، موريس قبق، 14 تشرين الثاني 2016، ع/14738.

- يوسف عبد العزيز، وزهير أبو شايب، ماء الياقوت للشاعر عبد القادر الحصني وتجلّيات النزوع الصوفي، المجد، 1999/2/8.

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

الموضوع	الصفحة
مقدمة	(أ – و)
الفصل الأول: لسانيات النص: المفاهيم والاتجاهات	(07 - 98)
1- تعريف الخطاب	ص 08
2 – مفهوم النص.....	ص 22
3- الفرق بين النص والخطاب.....	ص 38
4- مراحل إنتاج النص.....	ص 41
5- آليات الاتساق والانسجام النصي.....	ص 43
1.5 – الاتساق النصي ووسائله	ص 46
ا2.5 – الانسجام النصي وآلياته.....	ص 63
الفصل الثاني: الاتساق النصي في شعر عبد القادر الحصني..	(100 - 299)
1- الإحالة	ص 101
2 – الاستبدال.....	ص 162
3- الحذف.....	ص 189
4- الربط وأدواته	ص 200
5- الاتساق المعجمي.....	ص 226
1.5- التكرار.....	ص 226
2.5- التضام	ص 268
الفصل الثالث: الانسجام النصي في شعر عبد القادر الحصني	(300 -488)
1- السياق	ص 301
2- موضوع الخطاب/ البنية الكبرى.....	ص 327
3- التغريض	ص 371
4- العلاقات الدلالية.....	ص 449
5- المعرفة الخلفية/ التناص.....	ص 473

خاتمة ..... (488 - 491)
المصادر والمراجع ..... (492 - 502)
فهرس المحتويات ..... ص 503