جامعة د.مولاي الطاهر سعيدة
كلية الآداب واللغات والفنون
قسم اللغة العربية

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر ل.م.د تخصص تحليل الخطاب

بعنوان :

# الاتساق والانسجام في تحليل الخطاب الشعري
# ديوان " نهر الغوايات لعبد الكريم قذيفة" أنموذجا

إعداد الطالبة:
- مولاي أمينة

إشراف الأستاذ:
- رابحي عبد القادر

السنة الجامعية:2018/2017

بسم الله الرحمن الرحيم

# كلمة شكر

نتضرع بالشكر والحمد الأول والأخير لمن هو أهل للشكر والثناء

فاللهم لك الحمد حتى ترضى و لك الحمد إذا رضيت و لك الحمد بعد الرضا وصلى الله على حبيبنا المصطفى خير البرية سيدنا محمد عليه أفضل الصلاة وأزكى التسليم.

يشرفني في هذا المقام أن نوجه كلمة شكر وعرفان للأستاذ الفاضل والمحترم أنار الله له باب الجنة "رابحي عبد القادر" الذي حظينا بإشرافه وتقديره وعرفانا لكل ما قدمه لنا علميا وإنسانيا نتمنى له التوفيق والسداد في حياته.

كما لا ننسى كل أساتذة قسم الأدب العربي في جامعة الدكتور مولاي الطاهر وخاصة أساتذة الدراسات اللغوية والى كل من علمني حرفا.

إلى من كان له العون في كتابة هذه المذكرة.

والى كل من ساندنا ولو بكلمة طيبة من قريب وبعيد الى كل هؤلاء جزيل الشكر والتقدير.

# ا لإ هـد ا ء

الحمد لله الذي أنار طريقي منذ بداية دراستي إلى نهايتها، وأفضل الصلاة وأزكى السلام على نبينا وحبيبنا المصطفى صلى الله عليه وسلم.

أهدي ثمرة جهدي وعصارة فكري:

إلى من علمني العطاء دون انتظار، وإلى من أحمل اسمه بكل افتخار "أبي الغالي" أطال الله في عمره ورعاه.

إلى ملاكي في الحياة، وإلى منبع العطف والحنان، إلى من كان دعاؤها سر نجاحي "أمي الغالية"، شفاها الله وأطال في عمرها.

إلى من بهم أكبر وعليهم أعتمد إخوتي وزوجاتهم، وأخواتي وأزواجهن.

إلى الشموع التي تنير بيتنا:

حنان، فاطنة، محمد، طاهر،إيمان، مريم، بثينة، لينا، آية وبرهومي.

إلى أخواتي اللواتي لم تلدهن أمي وكانوا عوناً لي وعلموني أن لا أضيعهم، صديقاتي.

متيكة (ز،ف)، قايد (ر، س)، خلفاوي (ن، س)، لوط (ن، د)، حكومي (ف)، وإلى روح الغالية لوط تالية رحمها الله وأسكنها فسيح جنانه، كما لا أنسى صاحبا الإخلاص والوفاء، الزميلين (طويل، ع)، (بن قشول، ب).

# مقدمة

إن الاتساق الانسجام ظاهرتين بالغتا الأهمية بالنسبة للنص كونهما سيهمان في الربط بين أجزاءه وتماسك وحداته، وقد كان لهذا الدافع الأكبر في جعله محط اهتمام اللسانيين اللغويين، وبناءً على هذا الأساس كانت دراستي الموسومة "**بالاتساق والانسجام في ديوان نهر الغوايات لعبد الكريم قذيفة**"، محاولة من خلاله البحث عن أدوات الاتساق وآليات الانسجام الذين اشتمل عليهما الديوان وأهميتهما في ربط النصوص الشعرية فيه بالإضافة إلى وقفة تاريخية مختصرة حول الشعر الجزائري المعاصر، وقد اتبعت في ذلك المنهج الوصفي التحليلي في وصف حالة الشاعر من خلال تحليل مضمون قصائد الديوان ومعرفة المواطن التي وظف فيها كل من الاتساق والانسجام وإعطاء أمثلة تطبيقية عنه، أما المنهج التاريخي فقد استعنت به فقط.

اعتمدت جانبين، الأول نظري كان حول الاتساق والانسجام وأهميتهما في تحليل الخطاب الشعري، أما الجانب الثاني فقد احتوى جزءاً نظريا تمثل في الشعر الجزائري المعاصر نشأته وتعريفه، والمجالات الإجرائية للاتساق والانسجام، وآخر تطبيقيا كان بمثابة دراسة كل من الاتساق والانسجام في ديوان "نهر الغوايات لعبد الكريم قذيفة"، فجاءت بهذا أسباب اختياري لهذا الموضوع لدافعين أولهما ذاتي: وتعلق برغبتي في التعرف على هذا الموضوع ودراسته، والآخر موضوعي: ماهية الاتساق والانسجام وأهميتهما في الديوان، فقد انطلقت من الإشكالية التالية:

ما هو الاتساق والانسجام؟ وما هي مجالاتهما الإجرائية؟ وهل كان لأدوات الاتساق والانسجام دور في تحقيق الترابط النصي في ديوان نهر الغوايات؟

وللإجابة عن هته التساؤلات ارتأيت أن تكون خطة بحثي على النحو التالي: مقدمة وفصلين ثم خاتمة، الفصل الأول بعنوان "**الاتساق والانسجام أهميتهما، ودورهما في تحليل الخطاب الشعري**"، اعتمدت فيه على ثلاثة مباحث، الأول بعنوان: "تعريف الاتساق والانسجام" تضمنت فيه تعريف لكل منهما، والثاني بعنوان "دور الاتساق والانسجام في تحليل الخطاب الشعري" أبرزت فيه دور كل من الاتساق والانسجام في تحقيق الترابط والتناسق داخل الخطاب الشعري، ثم المبحث الثالث والذي جاء بعنوان "أهمية الاتساق والانسجام في الديوان" فقد تناولت فيه الأهمية التي يؤديها كل من أدوات الاتساق وآليات الانسجام في تحقيق التماسك في الديوان.

أما الفصل الثاني فكان بعنوان "**المجالات الإجرائية للاتساق والانسجام في ديوان نهر الغوايات لعبد الكريم قذيفة**" وقد احتوى هو الآخر على ثلاثة مباحث، الأول منهم تحت عنوان "الشعر الجزائري المعاصر "النشأة والتعريف" قدمت فيه لمحة موجزة عن الشعر الجزائري المعاصر وأهم المراحل التي مر بها ثم تعريفاً مختصرا عن الشعر، والمبحث الثاني والذي عنونته "بالمجالات الإجرائية للاتساق والانسجام" خصصته بذكر أدوات الاتساق والانسجام في ديوان نهر الغوايات لعبد الكريم قذيفة" تطرقت فيه إلى إبراز المناطق التي تم توظيف الشاعر لأدوات الاتساق والانسجام فيها مع تقديم أمثلة تطبيقية من الديوان تبين

وتؤكد أهمية أدوات الربط من تحقيق تناسق النصوص وتحقيق ترابط في أجزاء النصوص فيها.

وفي الأخير، وبعد جولة البحث في هذا الموضوع ختمت الدراسة بخاتمة تضمنت أهم النتائج المتوصل إليها خلال هذه الدراسة.

وإذا كان البحث قد تم بعد جهد فإن الفضل في إنجازه يعود لله عز وجل أولا ثم إلى توجيهات الأستاذ المشرف "**عبد القادر رابحي**"، الذي كان له الفضل في توجيهاته ونصائحه وتشجيعا ته المتواصلة، فله مني خالص الشكر والعرفان.

كما لا أنسى فضل كل من قدم في يد العون من قريب أو من بعيد، وفي الأخير أسأل الله تعالى التوفيق وأن يجعل هذا البحث خالصا لوجهه الكريم.

# الفصل الأول:

## الاتساق والانسجام،أهميتهما ودورهما في تحليل الخطاب الشعري

**المبحث الأول:** تعريف الاتساق والانسجام.

إن النص ليس متوالية لسانية فحسب، أو مجموعة كلمات مجتمعة كيفما كانت، بل هو لساني محكم يتطلب تحقق مجموعة من الخصائص أو الشروط الضرورية ليكتمل بناءه الأصلي ويصبح "نصا" ومن أهم هذه الشروط الاتساق والانسجام وهو ما يرتكز عليه بحيث في هذه المذكرة نبدأها أولا **بالاتساق.**

## 1. الاتساق:

**لغة:** يقول ابن منظور في معجمه الشهير: "استو سقت الإبل: اجتمعت، وسق الإبل: طردها وجمعها... واتسقت الإبل واستو سقت: اجتمعت، وقد وسق الليل واتسق، وكل ما انظم فقد اتسق، والطريق يأتسق ويتسق أي: ينضم...واتسق القمر: استوى، كقوله تعالى: " فلا أقسم بالشفق و الليل وما وسق والقمر إذا اتسق" سورة الانشقاق (16-17-18).

ويقول ابن منظور عن الفراء: "وما وسق أي جمع وضم، واتساق القمر: امتلاؤه واجتماعه واستواءه ليلة ثلاث عشرة وأربع عشرة... والو سق ضم الشيء إلى الشيء... وقيل كل ما جمع فقد وسق... والاتساق: الانتظام[1].

[1] ابن منظور، لسان العرب، ج1 ، مادة (س، ج، م).

وجاء في معجم الوسيط: " وسقت الدابة تسق وسقا ووسوقا: حملت وأغلقت الماء على حملها فهي واسق... واتسق الشيء، اجتمع وانظم، واستوسق الأمر: انتظم "[1].

يتضح من خلال هذه التعابير أن لكلمة "**اتساق**" عدة معاني، إلا أنها تشترك في : " **الانتظام، الاجتماع، الانضمام، والاستواء**".

كما أن الاتساق يعد أحد المعايير النصية السبعة وأهمها، وهو مظهرا لدراسة النسيج النصي حيث يرى "**محمد خطابي**" في تعريفه للاتساق أنه: [ ذلك التماسك الشديد في الأجزاء المشكلة لنص ما، ويهتم فيه بالوسائل اللغوية التي تصل بين العناصر المكونة لجزء من الخطاب أو الخطاب برمته ].[2]

بين لنا محمد خطابي من خلال تعريفه للاتساق أنه تماسك أجزاء النص عن طريق أدوات وصل بين هذه العناصر مشكلة خطاب متماسك الأجزاء.

[1] فتحي رزق خوالدة :تحليل الخطاب الشعري،ثنائية الاتساق والانسجام في ديوان أحد عشر كوكبا لمحمود درويش،أزمنة للنشر والتوزيع،عمان الاردن 2006/2005،ص14

[2] Oxford , Advanced, learner's encyclopédie, oxford université presse, 1989/p173.

أما عما جاء في المعاجم الغربية عن تعريف الاتساق فلم يبتعد عما جاء في المعاجم العربية القديمة والحديثة، فقد جاء في معجم (oxford)، بأن الاتساق هو: "إلصاق الشيء بشيء آخر بالشكل الذي يشكلان فيه وحدة **مثل:** اتساق العائلة الواحدة، وتثبيت الذات بعضها ببعض لتعطي كلا واحدا... [1]

يتضح في هذه المعاجم أن معنى الاتساق في المعاجم العربية و الغربية أنه يكاد يكون له نفس المعنى وهو يدور عموما حول الجمع والانتظام والانضمام.

**اصطلاحا:** يعد الاتساق (cohésion) أحد المصطلحات المحورية في الدراسات التي تندرج في مجال لسانيات النص يعرفه محمد خطابي بأنه: " ذلك التماسك الشديد بين الأجزاء المشكلة (النص/ خطاب ما)، ويهتم فيه بالوسائل اللغوية التي تصل بين العناصر المكونة لجزء من الخطاب أو الخطاب برمته"[2]

أي أن ما يقصده "**محمد خطابي**" من وراء هذا التعريف أن الاتساق هو الترابط الشكلي بين أجزاء النص، إذ لا يمكن تحقيقه إلا بوجود مجموعة من الروابط التي تعمل على تماسكه وتقوية جمل النص ومتتالياته حتى يصبح بناء النص متماسكا لا نصا ضعيفا.

---

[1] Oxford , Advanced, learner's encyclopédie, oxford université presse, 1989/p173.

[2] خطابي محمد ، لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، ط2، الدار البيضاء، المغرب، 2006، ص5.

ويرى كل من "**هاليداي**" **و** "**رقية حسن**" أنه: " مفهوم دلالي إذ يحيل إلى العلاقات المعنوية القائمة داخل النص والتي تحدده كنص وأن الاتساق يظهر في المواضيع التي يتعلق فيها تأويل عنصر من العناصر بتأويل العنصر الآخر."[1]

على عكس ما يبينه "**محمد خطابي**" أن الاتساق لا يقتصر على الجانب الدلالي فحسب بل يتم على مستويات أخرى كالنحو، أي أنها تنقل المعاني من النظام الدلالي إلى مفردات في النظام النحوي والمعجمي ثم إلى النظام الصوتي والمكتوب.

والاتساق مصطلح يشير: " إلى الأدوات التي تؤسس العلاقات المتبادلة بين التراكيب الضمن جملية أو بين الجمل".[2]

تتمثل هذه العلاقات في الروابط اللغوية الشكلية التي تزيد من تماسك النص واتساقه مكونة بذلك شبكة نصية تساعد على تفسير النص وفهم محتواه وهذا ما يسمى بالاتساق.

كما أن الاتساق بنية سطحية وهي مجموعة من الروابط والوسائل الشكلية: النحوية والمعجمية، تعمل على ربط وتقوية جمل متتاليات النص ليصبح نصا متماسكا لا ضعيفا ورخوا.

[1] Halliday Michael Alexander Kirkwood and rauqayah Hassan,, cohésion in English.

[2] جون ماري سشفاير: النص ضمن كتاب العلاماتية وعلم النص، ترجمة منذر عياشي، المركز الثقافي العربي، بيروت–لبنان، والدار البيضاء–المغرب، ط1، 2004، ص132

يحتمل النص المتكامل الإطالة وتباعد أجزائه، ليبقى النص مترابطا متسقا، ولهذا سعت اللغة العربية إلى تقديم العديد من أدوات الربط لتماسك أجزائه، ولكي يكون لأي نص نصيته عليه أن يعتمد على مجموعة من الوسائل اللغوية التي تساهم في وحدته الشاملة، إذ يرى "**هارفج**" :" أن النص وحدات لغوية متتابعة مثبتة بسلاسل إضمار متصلة"[1].

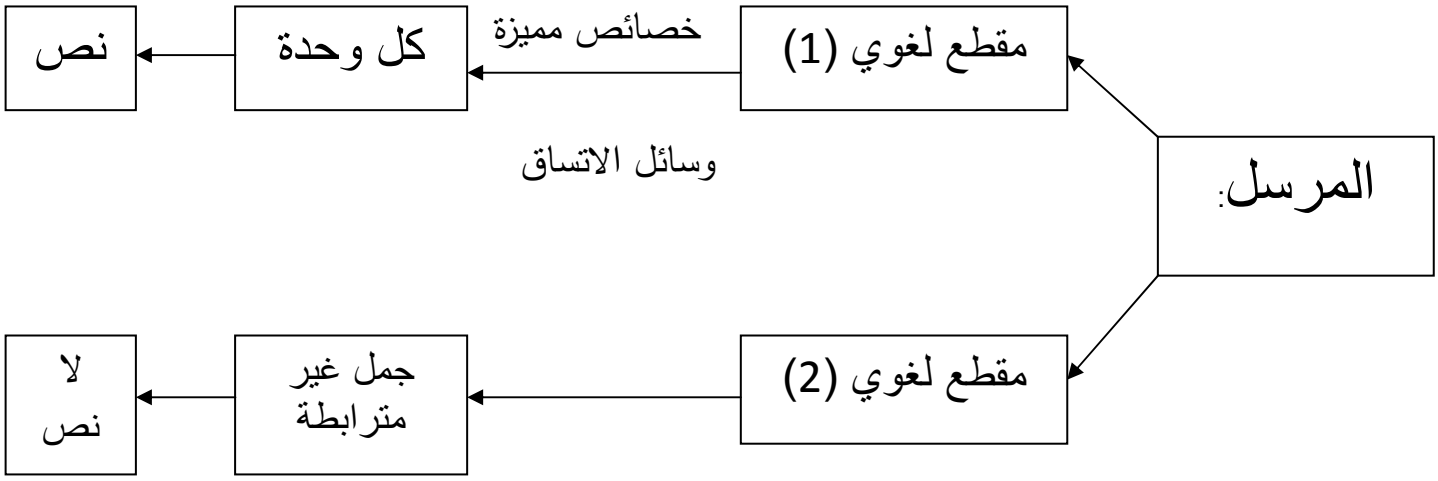
ويؤكد "**صلاح فضل**" :" أن التماسك خاصية نحوية للخطاب تعتمد على علاقة كل جملة منه بالأخرى، وهو ينشأ غالبا عن طريق الأدوات التي تظهر في النص مباشرة كأحرف العطف والوصل، والترقيم وأسماء الإشارة وأداة التعريف والإسم الموصول وغيره"[2].

وعلى هذا الأساس فإن الاتساق يقوم على ملاحظة ووصف وسائل التماسك والتلاحم بين العناصر المشكلة لنص ما من بدايته إلى نهايته يرصد الضمائر، الإيحاءات، الإشارات الحذف، التكرار، والعطف للقول بأن النص يشكل كلا واحدا.

1 فيهنجير، فولفالج هانية، ترجمة فالح بن شيب العجمي، مدخل إلى علم اللغة النصي، النشر العلمي والمطابع، جامعة الملك سعود 1419-1999، ص27.

[2] محمود خليل إبراهيم، اللسانيات ونحو النص، دار المسيرة والنشر والتوزيع عمان، ط1، 2007، ص219.

بحيث أن للاتساق خصائص معينة يجب أن تتوافر في النصوص ولا توجد في غيرها، فمتى ما تحققت في شيء ما فهو نص متسق، والشكل التالي تمثيل لهذا القول:[1]




فهذا يشير إلى أن وحدة النص واتساقه يتحققان بتحقق وسائل الاتساق، وغياب هذا يؤدي إلى غياب وعدم فهم الدلالة أي أنها تصعب على المتلقي فهمها وهذا ما يؤدي إلى رفضه له.

2. **الانسجام:**

**لغة:**جاء في "لسان العرب"، مادة "**سجم**": سجمت العين الدمع، والسجامة الماء تسجمه سجما وسجوما وسجماناً: وهو قطران الدمع وسيلانه قليلا كان أو كثيرا... ودمع مسجوم سجمته العين سجما وقد أسجمه وسجّمه والسّجم الدمع... وانسجم الماء الدمع فهو منسجم إذا انسجم أي انصب.[2]

[1] بوستة محمد ،الاتساق والانسجام في سورة الكهف، 2009/2008، ص17.

[2] ابن منظور لسان العرب ج1، المادة س ج م.

كما ورد في "**القاموس المحيط**": سجم الدمع سجوما وسجاماً، ككتاباً، وسجمته العين، والسّحابة الماء تسجمه وتسجُمُه سجماً وسجماناً، قطر دمعها وسال قليلا أو كثيراً.[1]

فمن خلال هاتين التعريفين نجد أن معنى الانسجام يدور حول "القطران" و"الصب" و"السيلان"، وتعني هذه المفردات التتابع وعدم الانقطاع في الانحدار وإذا ربطنا هذه المعاني نجد أن الانسجام: "هو أن يأتي الكلام منحدرا كتحدّر الماء المنسجم"[2].

**اصطلاحا:**يعتبر الانسجام أعمق من الاتساق وأشمل منه، إذ أن الانسجام يتطلب النظر إلى ما هو ليس شكليا ولا معجميا، بل إلى العلاقات القائمة داخل النص المراد دراسته وذلك لاهتمامه بترابط المفاهيم والعلاقات الدلالية المتحققة داخله.

فالانسجام هو أحد المصطلحات التي عرفت تباين آراء الدارسين بشأنها وذلك من خلال اهتمامهم به كونه يهتم بالكشف عن التلاحم القائم بين الجمل والفقرات والنص بأكمله، وبغض النظر عن كل هذه التباينات فإن للانسجام أهمية بالغة الأثر في علم اللغة النصي، حيث يرى "**محمد خطابي**" : " أن الانسجام أهم وأعمق من الاتساق، فهو يتطلب من المتلقي صرف الاهتمام جهة العلاقات الخفية التي تنظم النص وتولده ويتجاوز رصد المتحقق أو غير المتحقق أي الاتساق إلى الكامن."[3]

[1] مريم حمدي،التلرابط النصي في مختارات من ديوان "ابي العتاهية،2016/2015 ص82

[2] ابن الأصبح المصري، تحرير التعبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، القاهرة، د ط، 1963،ص429.

[3] خطابي محمد، لسانيات النص، ص6/5.

أي أن الانسجام أعظم من الاتساق فهو يدرس بنية النص العميقة عكس الاتساق الذي يهتم بالدراسة السطحية للنص.

ويرى "**جون ماري سشايفر**" أن: " الانسجام يضمن التتابع والاندماج التدريجي للمعاني حول موضوع الكلام، وهذا يفترض قبولا متبادلا للمتصورات التي تحدد صورة علام النص الهتم بوصفه بناءا عقليا"[1]

وعرفه "**كريستال**" بأنه: " خاصية تناغم المفاهيم والعلاقات في النص بحيث يستطيع تصور استدلالات مقبولة فيما يتعلق بالمعنى الضمني للنص"[2]

ويعني بلفظه "**مقبولة**" أن يتحقق الفهم المراد للانسجام إلى المتلقي بوسائل وأدوات مقنعة، وفي الواقع لا توجد نظرية معتمدة لبناء مفهوم واحد للانسجام إذ أن كلمة "**انسجام**" دالة على مفهومين:

- **الأول:** متعلق بمجموع الخصائص التي تجعل نصا ما ملائما للنصية، وينظر إليه على أنه كل يؤدي إلى فعل تواصلي ناجح، أما المفهوم الثاني:
- **الثاني:** فهو أكثر تقنية، وهو يلامس كثيرا حدود الاتساق، إذ ينظر إلى النص على أنه تتابع للجمل ويتجاوز حدود التعامل مع الروابط الشكلية بين الجمل إلى روابط غير

---

[1] سشايفر جون ماري، النص ضمن كتاب العلاماتية وعلم النص، ترجمة منذر عياشي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ص: 123.

[2] الشاوس محمد ، 108 أصول تحليل الخطاب نقلا عن Dictionary of spplied, l'linguistiques , davidgusta

شكلية تتأسس على النظرة لهذه الجمل على أنها واقع أو أحداث تتعالق فيما بينها كالعلاقات النسبية علاقات التتابع الزمني.

ومن خلال التعاريف المختلفة بين النصانيين فإن للانسجام اهتمام باغ بمضمون النص ودلالاته على خلاف الاتساق الذي يهتم بشكله ومبناه، على أن الفصل بين الاتساق والانسجام لم يرد مع البدايات الأولى لعلم النص، وذلك لعدم ثبات المصطلحات بداية ولكنه مع الزمن بدأ يتنامى تدريجيا ليصبح كل مصطلح منهما مكملا للمصطلح الآخر هذا ما أكده "**تشارولس– Charolles**" في قوله:" عدم أهمية التخيير بين الاتساق والانسجام الذي يقترحه البعض بحكم أنه ليس ممكنا في الوضع الحالي للبحث أن يحدث تقسيم صارم بين القواعد ذات البعد النصي والقواعد ذات البعد الخطابي، ثم يتراجع عن رأيه بعد **أربع عشرة سنة (14)** ويكتب مقالا يشير فيه إلى أن الفصل بين الاتساق والانسجام أصبح عنده تحصيل حاصل".[1]

مهما يقتضي الحال فإن الاتساق والانسجام تربطهما علاقة وطيدة لا ينبغي تجاهلها، فالعلامات التي يدرسها الاتساق هي في الأساس محققة للانسجام، ومن الممكن أن يتحقق الانسجام في نص ما دون الاتساق والعكس صحيح.

**<u>المبحث الثاني:</u>** دور الاتساق والانسجام في تحليل الخطاب الشعري.

[1] مفتاح بن عروس ،الاتساق والانسجام في القرآن الكريم، ص 48، نقلا عن:
Charlooes :cohesion, coherance et pertenance du discours traveaux de linguistics, p29.

يعتبر تحليل الخطاب محاولة للتعرف على رسائل مبعوثة من النص، كما أنه يعتمد على مرجعيات وله مصدر يشتق منه مواقفه وتوجهاته، كما أن تحليل الخطاب يساعد في فك شفرات النص بالتعرف على ما وراءه من ميول ومفاهيم.

**مفهوم الخطاب:**

**لغة:** إن مصطلح خطاب مشتق من مادة "**خطب**" وقد ورد تعريفها في لسان العرب لابن منظور: " أن الخطاب والمخاطبة صيغة مبالغة تفيد الاشتراك والمشاركة في فعل ذي شأن".[1]

-أما الخطاب عند الزمخشري، فقوله: " خطب خاطب، أحسن الخطاب، وهو المواجهة بالكلام، وخطب الخطيب خطبة حسنة، وخطب الخاطب خطبة جميلة".[2]

-إلا أن مفهوم الخطاب يختلف باختلاف بنيته بين اللغات من حيث حجمه، فيرد جملة، أو مجموعة جمل، أو نصا وتختلف أنماطه فتكون خطابا سرديا وصفيا، حجاجيا علميا...

-وتشير المادة المعجمية لمادة "**خطب**" إلى عدد من المدلولات اللغوية فالخطب هو الأمر العظيم الذي تقع فيه المخاطبة، وخطب المرأة خطبة: طلب إلى وليّها أن يزوجه منها، والمخاطبة: مراجعة الكلام، وفصل الخطاب: الحكم بالبينة: بـ"**أما بعد**".

[1] ابن منظور محمد، لسان العرب، ج 03، دار صادر بيروت لبنان، دط، 2003، مادة خطب.

[2] الزمخشري محمود بن عمر، أساس البلاغة ، ج01، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط1, 1998، مادة خطب.

والخطاب هو المواجهة بالكلام بين اثنين أو أكثر.

**الخطب:** هو الشأن أو الأمر العظيم الذي تقع فيه المخاطبة، والمخاطبة هي مراجعة الكلام وفصل الخطاب، والخطاب هو القدرة على إقناع المخاطب، بمعنى أن الخطاب يعتمد القصدية في التوجه ولا تكون بالضرورة مع حضور المخاطب فعلا، وإنما يقتضي ذلك بالقوة على تقدير التوجه بالكلام إليه وإن تباعد الزمان والمكان.

ويحمل الخطاب في مدلوله اللغوي القدرة على إيصال الكلام إلى ذهن المخاطب بأحسن العبارة وأفضلها.

احتلت الدراسات النصية موضوعا مهما في الدراسات النقدية المعاصرة، انطلاقا من كون لسانيات النص مدخلا مهما لانسجام الخطاب وذلك بالاعتماد على آليتين، وهما:" الاتساق والانسجام في الديوان" وتفعيلهما لدراسة الخطاب الشعري في ديوان واحد ضمن نسيج لغوي خاص، ورؤيا خطابية منسجمة، للكشف والربط والتأسيس لمشروع بناء الاتساق الانسجام داخل النص.

أولت الدراسات حيزا كبيرا للخطاب انطلق بالتفريق بين مفهومه ومفهوم النص، فالخطاب هو مجموعة جمل لا بد من ترابطها لتشكيل خطاب، إذ أن الخطاب يتكون من علاقات اتصالية للبنيات الصغرى للنص **(الجمل)** وتؤدي هذه العلاقات انسجاما لربط الجمل بعضها ببعض للوصول إلى خطاب موحد وفعل بين المبدع والمتلقي.

ولعل ما يميز الخطاب عن النص هو أن الخطاب يعتمد في موضوعاته على دراسة الكل كما أنه يتصف بطول حجمه ويعرف **هاريس** مصطلح تحليل الخطاب بأنه: " منهج في البحث في أيما مادة مشكلة من عناصر متميزة ومترابطة في امتداد طولي، سواء أكانت لغة أم شيئا شبيها باللغة مشتملة على أكثر من جملة أولية"[1] ، ويعرف محمد مفتاح هو الآخر الخطاب بقوله:" هو وحدات لغوية طبيعية منضدة منسقة ومنسجمة".[2]

أي أنه يرى من خلال هذا التعريف أنّ الفارق بين النص والخطاب هو أن هذا الأخير يعتمد على الانسجام، وقد تنوعت أشكال الخطاب فمنه المكتوب والمحكي ويتجلى الاختلاف بين هاتين الصورتين، في أن اللغة المحكية تضم عددا كبيرا من الجمل غير التامة إضافة إلى هذا، اختلاف بين شكل الخطاب المكتوب والمحكي.

وبناءا على هذا كله بدأت دراستي بأدوات الاتساق والتي هي أدوات لسانية مكونة للخطاب الشعري، تؤدي دورا فعالا داخله تخدم الترابط بين مؤوّل النص ومتلقيه لخلق اتساق النص وتماسكه.

## 1. الإحالة:

تعتبر الإحالة مادة أولية يعتمدها محلل الخطاب للحكم على النص بالتحقق أو الاختلال وهي نوعان:

---

[1] فتحي رزق خوالدة،تحليل الخطاب الشعري ثنائية الاتساق والانسجامفي ديوان احد عشر كوكبا لمحمود درويش،أزمنة للنشر والتوزيع،عمان الاردن2006/2005 ص11.

[2] محمد مفتاح، التشابه والاختلاف نحو منهاجيه شمولية، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1996، ص:35.

أ. **الإحالة المقامية:**

تمثل قراءة الإحالة المقامية داخل الخطاب الشعري بعدا مهما وذلك لإسهاماتها في تشكيل الرؤيا لدى المتلقي وخلق تحاور بين النص والمتلقي، والوقوف على فحوى الخطاب، كما أن الانسجام هو الآخر يساعد في كشف الغموض في الخطاب وفك شفراته ويتعمق في بنيته من خلال الربط بين علاقة اللغة وسياقها المقامي لإيجاد حالة انسجام داخله، لأن اللغة الشعرية هي أساس الرموز والإيحاءات.

ب. **الإحالة النصية:**

إن تعقب النص الشعري داخل الديوان يبين أهمية الإحالة النصية في اتساق وترابط وحدات النصوص الشعرية.

2. **<u>الاستبدال:</u>**

يمثل الاستبدال ركيزة مهمة في بناء الخطاب الشعري على مستوى انسجام النص، إذ أنه عملية تتم داخل النص، لكونه عملية تتم داخل النص ستساعد على تقريب الفهم في مستوى انسجام النص، والتي تقوم بتعويض عنصر في النص بعنصر آخر، والاستبدال يصبح بذلك علاقة داخلية تقوي الخطاب وتدعم تماسكه.

3. **الحذف:**

نستطيع القول بأن الحذف أشبه بالاستبدال غير أن ما يميزه عنه أنه محذوف لا يترك له أثر في النص، على عكس الاستبدال الذي يترك أثرا دالاً عليه في النص، يشكل الحذف في الكثير من الأحيان ضعفا في اتساق النص الشعري، ولكنه في المقابل يؤدي دورا فعالا في انسجام وحدات الخطاب، ويكون بهذا أدّى دوراً مهماً في جانب الانسجام مهلا الجانب الاتساقي، ومن هنا يمكننا القول:" أن الحذف يمثل آلية تفكيك وتشتيت على المستوى النصي أو اللساني للنص، لأنها تترك أطرافا من النص بعيدة عن الحضور، فيبدو النص وكأنه أشلاء ممزقة، غير أنه يحفز القارئ للمشاركة والدخول بوصفه جزءا من تشييد النص ومالكا له".[1]

4. **الوصل:**

تبنى العديد من التصورات على اعتقاد أن:" النص عبارة عن جمل أو متتاليات متعاقبة خطيا، ولكي تدرك كوحدة متماسكة تحتاج إلى عناصر رابطة متنوعة تصل بين أجزاء النص".[2] وهذا يبين أهمية آليات الوصل في التماسك النصي باتساق وانسجام وحداته بواسطة مجموعة من الروابط التي تربط بين أجزاء النص، ولا شك أن كل رابط في النص يؤدي معنى معين، ودعا عبد القاهر الجرجاني إلى أن الأدوات تساعد في ربط أجزاء النص

[1] سامح الرّواشدة: ثنائية الاتساق والانسجام في قصيدة الوقت، الجامعة الأردنية، مجلة دراسات ، مج 3، 2003، ص: 52.

[2] خطابي محمد: لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، ص:21-22.

بعضها ببعض ارتباطا دلاليا عميقا ويتجلى هذا في قوله:" إن العلم بما ينبغي أن يوضع في الجمل من عطف بعضها على بعض أو ترك العطف فيها والمجيء بها منثورة تساق واحدة منها بعد أخرى من أسرار البلاغة".[1]

5. **التكرار:**

يقوم التكرار على إعادة عنصر معجمي، أو ورود مرادف له أو شبه مرادف، وعليه فإن العناصر المكررة تحافظ على بنية النص وتماسكه، لأن تكرار المفردات وتكثيفها يقوي الخطاب، فبالتكرار يتظاهر تأكيد وإصرار المخاطب بأسلوب حامل بين طياته الكثير من المعاني المعبر عنها بلغة شعرية، يشكل الخطاب بذلك معلما من معالم اتساق الخطاب الشعري.[2]

6. **التضاد:**

يعد " التضاد " عنصرا مهما إذ يمثل العلاقة التي تربط أزواجا من الكلمات القائمة على التعارض والتضاد، ويساعد توظيفه في الخطايا الشعرية على خدمة اتساقها، فالبحث

[1] الجرجاني عبد القاهر: دلائل الإعجاز في علم المعاني، شرحه وعلق عليه ووضع فهرسه محمد التنجي، ط2، دار الكتاب العربي، بيروت، 1997، ص:174.

[2] فتحي رزق خوالدةثنائية الاتساق والانسجام ص48

في التضاد هو البحث في علاقة لغوية تنتج تفسيرا للغة بلغة، وهذا كله يكون بمهارة المتلقي وثقافته التي تساعد في بناء التضاد داخل النص.[1]

**المبحث الثالث: أهمية الاتساق والانسجام في ديوان نهر الغوايات "لعبد الكريم قذيفة".**

**1. الإحالة:**

توظف الإحالة من أجل تفادي التكرارات والإيجاز في الكلام كما أنها تساعد في تنظيم الأفكار الأساسية للنص وذلك من خلال تقديمها وربطها للمعلومات، ومن خلال تحليلنا للديوان تظاهر لنا أهمية الإحالة حيث وظف الشاعر الإحالة المقامية بشكل كبير لما تحويه من ضمائر وأسماء إشارة وهذا ما ساعد في ترابط وحدات النصوص داخل الديوان واتساقها وتنظيمها في شكل جيد مما سهل على القارئ الإطلاع عيه وفهم محتواه، كما أن أدوات الترابط لها تأثيرها الإيجابي خاصة على المستوى الدلالي.

وكخلاصة قول عن الإحالة المقامية وإن لم تساعد في اتساق النص فقد تجعل بين النص ومتلقيه حوارا يؤدي به إلى فهم محتوى النصوص وبلوغ مقاصدها هذا ما قدمته الإحالة في **ديوان نهر الغوايات "لعبد الكريم قذيفة".**

[1] نفس المرجع: ص:49-50.

2. **أهمية الوصل في الديوان:**

كان لأدوات الوصل حضور كبير في الديوان خاصة أدوات العطف والتي ساعدت بدورها على ربط أجزاء النصوص الشعرية وربط أولها على ثانيها مما يكسب النصوص جمالية فنية واتساقا في البنية الشعرية، وقد أدت "**الفاء**" دورا مهما في تعاقب نفسية الشاعر بعد التيه والحزن والمأساة تأتي "**الفاء**" كرابط بين تلك المأساة والخروج من التعقيدات التي تربط حياة الشاعر.

3. **أهمية الاستبدال في الديوان:**

يمثل الاستبدال أهم ركيزة لبناء النصوص خاصة من الناحية اللسانية لكونه عملية داخلية تخدم مضمون النصوص الشعرية، إذ أنه لا يسمح بتواجد الفراغات داخل النص فهو دائما يعمل عل سدها وملأ مكان تواجدها عن طريق ذكر مرادفات أو مبدلات لكل كلمة وذلك لتفادي التكرار الممل في غالب الأحيان ولخدمة اتساق النصوص وترابط وحداتها داخل النصوص، فقد سعى الشاعر عبد الكريم قذيفة إلى توظيف الاستبدال لضمان ترابط نصوصه وملأ ثغراتها وتفادي تكرارات المقاطع و الكلمات.

4. **أهمية التكرار في الديوان:**

يعتبر التكرار في غالبية الأحيان عنصرا مملا ويؤدي إلى الإطناب بدلا من الاختصار، لكن التكثيف من المفردات وذكر المرادفات للكلمات شيء أساسي يساعد على

بناء الخطاب، كما أنه يساعد أيضا في تماسك النصوص، ونظرا لأهميتها فقد سعى الأديب والشاعر عبد الكريم قذيفة إلى توظيفه في ديوانه **نهر الغوايات** وقد تطرقنا إلى ذكر أمثلة عنه في الجانب التطبيقي من المذكرة، فالتكرار وبالرغم من كل ما يقوم به فهو أيضا يساعد في رسم الصورة التي يريد الشاعر الوصول إليها من خلال مخيلته، فهو يعكس نفسية الشاعر هل هي:(الإلحاح، الغضب، الاستهزاء، التأكيد على الشيء ؟؟؟).

**أهمية الانسجام في ديوان نهر الغوايات لعبد الكريم قذيفة:**

أ. **أهمية السياق:**

إن السياق يقوم على آليات تجعل من المتلقي التزود والمعرفة عما يخص النصوص الشعرية التي يود دراستها وخاصة ما يخص الرسالة وإلى من موجهة وما الغرض من وراءها والإطار الزماني والمكاني الذي ذكرت فيه والشكل الذي كتبت به الرسالة (خطاب، نثر شعر...) وقد اعتمد الشاعر على البعض منها وقد كان له أهمية بالغة الأثر في تحقيق ترابط واتساق على مستوى بنيات النص واندماجها مع بعض لتحقيق وحدة نصية موضوعية متجانسة ومتصلة بعضها ببعض.

**أهمية مبدأ التغريض:**

من الغرض وهو الدافع من وراء تلك النصوص، والعنوان يعتبر مفتاحا لفهم أغراض القصائد، كما أن التغريض يساعدنا من خلال استخراج الأفكار الأساسية للنصوص من فهم المقصدية من وراء النصوص.

# الفصل الثاني:

## تجليات أدوات الاتساق وآليات الانسجام في ديوان "نهر الغوايات لعبد الكريم قذيفة"

## المبحث الأول: الشعر الجزائري المعاصر (النشأة والتعريف)

### 1. النشأة:

إن مسايرة الأدب العربي للتطورات الفكرية والاجتماعية كانت السبب الأكبر في التحديد الذي مس الشعر العربي في جل مستوياته محدثا فيه تغييرات فنية وشكلية كان الهدف من وراءها إعطاء صورة معاصرة للحياة عن طريق تحريك تلك التراكمات الحاصلة فيها.

"إن كل ما طرأ على الشعر العربي من تجديد كان نتيجة تأثيرات في الشعر المغربي، وذلك نتيجة حرص الشعراء على استبدال عناصره"[1]، أو البحث عن مغاير للفهم، وقد تواصل هذا التأثير المشرقي في المغرب بحيث سلك هذا الأخير مسالكه الإبداعية التي مدت للشعر سيمات جديدة مغايرة لما كان عليه سالفا، فأبدع إنتاجا ثقافيا أصبح رائدا للمشرق ذاته "وبهذه النهضة أصبح المغرب يقود الوطن العربي ثقافيا"[2] وقد مست هذه النهضة "**الجزائر**" باعتبارها جزءا لا يتجزأ من الوطن العربي والمغربي، فقد عرف الشعر الجزائري مرحلة مدنية وهي إبان الاحتلال الفرنسي الذي ألغى كل ما يمس الثقافة العربية الإسلامية وجعلها تلوذ ببقايا الزوايا، والكتاتيب المهجورة، فتدنى المستوى الشعري في هذه

[1] ناوري يوسف: الشعر الحديث في المغرب العربي، ج1،دار توبقال للنشر،المغرب ط2006،1، ص:20-21.

[2] عزام محمد: تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، دراسة في نقد الشعر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق2003، ص: 138.

الفترة، واستمر على تلك الحالة ينظم أغراضا تقليدية **كالمدح، الوصف**...طيلة الفترة الممتدة من الربع الأخير من القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، لتأتي الحرب العالمية الأولى حاملة معها بعثا توعويا كان المفاد منه نمو روح المقاومة السياسية في شتى الميادين، وأحيت نفوس الشباب الجزائري وبعثت فيهم الرغبة في التجديد في أدبهم واستطاعوا إعادة رونق وفصاحة القصيدة الجزائرية محيين ماضيا متشبثين بالدين محافظين على موازينها الشعرية القديمة.

**المراحل التي مر بها الشعر الجزائري المعاصر:**

جعل الشعر الجزائري الحديث لمساره مراحل متطورة وخطى واضحة في التعبير بصدق عن حياة شعب عاش ويلات الاستعمار وظلمه مستمدا روحه من هذا القسط المبيت من الأجنبي قائما في بداية أمره على الدعوة والعمل ثم اليقظة والانتباه وصولا في الأخير إلى الثورة والانطلاقة الجديدة، وعليه تراوح الشعر الجزائري بين التشاؤم والانطواء المراد به التفاؤل الذي يبعث التطلع إلى أحوال النفس الإنسانية التي لا وزر لها إلا إيمانها المطلق بقدسية حياة كريمة، وهو ما جعل الشعر الجزائري أكثر حماسة من غيره خصوصا في مراحله الأخيرة، وعليه فإن الشعر العربي الجزائري كان ينحط بانحطاط الشعر في العالم العربي مشرقا ومغربا ويرقى برقيه حتى أن نهضته الحديثة هي نفسها ما كانت عليه في المشرق والمغرب.

وقد تجلى تأثر الشعر الجزائري بالحداثة في الشعور بالقلق والضياع والإغتراب من حيث الرؤى الشعرية، والتشكيل الموسيقي كشعر التفعيلة والشعر المرسل وقصيدة النثر التي أبانت عنه كتابات الشعراء الجزائريين الذين خاضوا في هذه التجربة الشعرية الجديدة، وأعلنوا القطيعة بينهم وبين الشعر العمودي **أمثال:** أحمد حميدي، عبد العالي رزاقي، حمري بحري، وأحلام مستغانمي، مما جعل تصوراتهم ولغتهم متأثرة بمفاهيم الحداثة التي تتنافى وتقاليد المجتمع الجزائري وعاداته وتاريخه وشخصيته.

لم تكن الساحة الأدبية في الجزائر منذ العشرينات من القرن الماضي بمنأى عن الصراعات والخلافات ودعوات التجديد والحداثة مع الناقد الشاعر "**رمضان محمود**"، وفي الخمسينيات من القرن نفسه مع "**أبي القاسم سعد الله**" و"**محمد الصالح باوية**" وغيرهم، بفعل تأثيرات الشعر الحر.

وأول تغيير طرأ على النص الشعري الجزائري كان على مستوى البنية **(الشكل)**، فتنوعت أشكال القصيدة تبعا لنوع التجارب الشعرية وتعددها، فتوصلت في بحثي إلى أن الكثير من الشعراء كتبوا على الشعر الحر، أما البعض الآخر، فاتجه إلى كتابة قصيدة النثر على اعتبار أنها نسقاً جديداً مغايراً لما ألفته القصيدة القديمة.

أحدثت القصيدة الحرة رواجا كبيرا خاصة في فترة السبعينيات من القرن الماضي بل إن بعضاً ممّن أشرفوا على المنابر الثقافية حاولوا إلغاء القصيدة العمودية بشكل أو بآخر.

**الشعر الجزائري المعاصر في فترة الثمانينات:**

جاء كرد فعل على مرحلة سبقتها وهي "مرحلة ميزتها الغلبة الإديولوجية، مرحلة كانت فيها التجربة الشعرية مترددة بين الحداثة والتقليد"[1]، في هذه المرحلة انتفض فيها الشعراء وقرروا خوض تجربة جديدة تستفيد من القديم وتحاور وتتماشى مع ما هو جديد محاولة بهذا الخروج بنص أكثر حداثة، فجاء "نص مختلف تماشى مع النص القديم، بل ووضعه في موقعه المناسب ومزج معه ما يناسبه من الحداثة الشعرية شكل بذلك نصا جزائريا عرف "**بنص التجاوز**".[2]

**من الثمانينات وبداية التسعينات:**

في هذه الفترة ظهرت تحولات في البنى الفكرية، الثقافية، السياسية، والاقتصادية حيث طرأ على الشعر الجزائري عدة تحولات على مستوى البنية والشكل، وظهر خطاباً شعرياً مواكباً للتحولات التي برزت مع جيل جديد مستفيد من الموروث الشعري السابق، داعيا في الوقت نفسه إلى ضرورة التجديد وإنشاء نص شعري جزائري يحمل الخصوصية الذاتية والوطنية، ومن بين التحولات التي طرأت ما يلي:

[1] بتصرف ، سمية عبد الحميد: علامات في الإبداع الجزائري، دراسات نقدية، ج1، الناشر رابطة أهل القلم، سطيف ، الجزائر، ط2، ص: 69.

[2] ينظر بوقرورة عمر أحمد: دراسات في الشعر الجزائري المعاصر، الشعر والسياق المتغير الحضاري، ص:88.

1. **تحولات في البنية الشكلية للنص:**

لقد تغير البناء الشعري للقصيدة الجزائرية وتنوعت أشكالها بتنوع التجارب الشعرية وتعددها، وإن عارض البعض القصيدة العمودية فيبقى في المقابل من تماشى مع الشكلين ويتجه البعض الآخر إلى كتابة القصيدة النثرية ومن بين الأشكال الشعرية للبنى الفنية ما يلي:

أ. **القصيدة الحرة:**

تقدم القصيدة الحرة شكلا من أشكال الحداثة في الشعر العربي عامة والجزائري بخاصة وذلك للتخلص من قيود الوزن والقافية عند بعض الشعراء الذين تحولوا من القصيدة العمودية إلى القصيدة الحرة عن قناعة ورؤية فنية ناضجة ومن بين هؤلاء الشعراء: "**محمد مصطفى الغماري، عز الدين ميهوبي، ولخضر فلوس...**"

أما البعض الآخر فقد كرس عمله على شعر التفعيلة باعتبار أن القصيدة العمودية رمز للجمود والقيود، ناسين أن الشعر تفرضه التجربة الشعرية.

ب. **المزج بين الشعر العمودي والشعر الحر:**

بات الشاعر الجزائري يساير لما يراه في العالم العربي في مزجه بين الشكلين **(العمودي والحر)** وهو واقع فرضته تجربته الشعرية، فيجد نفسه أمام شكلين في حالة نفسية

واحدة تطلبت منه توظيف ذلك معا، وهذا يبين قدرة الشاعر في التعامل مع البناء الذي فاجأ متلقي النص الشعري ولكنه سرعان ما يكشف أن هذا المزج بين القصيدتين العمودية والحرة نابع من رؤية بعض الشعراء في قولهم:"هناك مواقف أو تجارب شعرية أو إيقاع معين يحتاج إلى ذلك الموروث فيتحول في القصيدة الواحدة من الشعر الحر إلى الشعر المقفى وخاصة في القصائد التي يكون فيها نوع من الحوار الداخلي وبالتالي يشعر القارئ أن هناك أكثر من صوت داخل النص الشعري"[1]

ج. **قصيدة النثر:**

من أوائل من أجادوا القصيدة النثرية "**آنسي الحاج، يوسف الخال، سعيد عقل، عبد الحميد بن هدوقة في ديوانه** "**أرواح شاعرة**" **وغيرهم**"، وقد كان لهم نجاح كبير في القصيدة النثرية خاصة الأسماء النسوية اللواتي انشغلن بكتابة الخواطر، من بين الأسماء التي أجادت في القصيدة النثرية نذكر الشاعر "**عبد الرحمن بوزربة**" الذي حازت تجربته في المزج بين الشكلين العمودي والحر رواجا كبيرا دفع به إلى تجريب والعمل على ديوان جديد ليظهر ديوان له بعنوان: "**ممكن الشعر ومستحيل العشق**".

[1] ينظر التجريب الفني في اشعر الجزائري المعاصر، 2010/10/09.

د. **القصيدة الأحادية والثنائية:**

تعد القصيدة الأحادية التجربة الأولى للسريانيين، وعلى رأسهم "**بول إيلوار**" ليأتي بعده الشاعر "**فيصل الأحمر**"، أما القصيدة الثنائية فهي قصيدة يستغني فيها الشاعر عن الزوائد اللغوية والحروف ويكتفي بالمسند والمسند إليه، والاتجاه باللغة إلى الاختصار والحذف والتكثيف مع الالتزام بالإيقاع العروضي المتعرف عليه وهذا النوع يعيد بناء تشكيل البناء الفني ويكسر البناء النمطي.[1]

**ماهية الشعر:**

إن الشعر هو القالب الفني الذي استوعب ومازال يستوعب تاريخ الأمم باختلاف أجناسها ومعتقداتها وثقافاتها، وهذا ما دفعه إلى الارتقاء والازدهار يوما بعد يوم ليكون محط أنظار الدارسين، والشعر هو بمثابة حوصلة لتجارب الشعوب والأمم على مر الزمان، ناقلا أحداثها ويومياتها ومعايشة التطورات الحاصلة لمختلف الحضارات، وقد مس الشعر تغيير جذري، أدى إلى ظهور قصيدة جديدة كانت نتيجة لثورة فكرية، ثقافية، سياسية واجتماعية، حيث أدى هذا التغيير إلى ارتباط الشعر عند غالبية الشعراء بالخيال والنفس، مما جعله مختلفا عما سبقه، كما أن الشعر عرف ظهورا جديدا على مصطلحاته وهذا ما ميزه عن الشعر القديم كالأسطورة والرمز، الصورة الشعرية.

[1] ينظر التجريب الفني في اشعر الجزائري المعاصر، 2010/10/09.

**ماهية الشعر:**

الشعر هو كلام مقفى موزون ذو معنى، وهو نوع من أنواع الأدب التي ظهرت منذ القدم، وقد قسم حسب الفترة الزمنية التي ظهر فيها إلى عدة أقسام وهي: "**الشعر الجاهلي، شعر العصر الإسلامي، شعر العصر الأموي، شعر العصر العباسي، شعر عصر الانحطاط، شعر عصر النهضة**"، ليأتي بعدها "**الشعر الحديث**" والذي ظهر بعد الثورة الصناعية.

ومن الذين أولوا للشعر أهمية "**قدامة بن جعفر**" حيث ألف كتاب بعنوان "**نقد الشعر**" وذلك لمعرف جيد الشعر من رديئه، وأسس نظرية نقدية عرّف فيها الشعر وجعل له مقياسا تمييزيا، فيقول: "إن أول ما يحتاج إليه في العبارة من هذا الفن معرف حد الشعر الحائز له عمّا ليس بشعر وليس يوجد في العبارة عن ذلك أبلغ ولا أوجز، مع تمام الدلالة من أن يقال فيه: إنه تحول موزون مقفّى يدل على معنى"[1] أي أنه كلام يختلف عن أي كلام عادي وما يزيد ميزته عن غيره أنه موزون وتضبطه قوافي وفي نفس الوقت هو دال على معنى.

[1] قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق الدكتور محمد عبد المنعم حقاحي، دار الكتاب العلمية، بيروت–لبنان، ص: 64.

**ظهور التيارات الشعرية:**

أ. **اتجاه يكتب الشعر العمودي الحر:** ويزاوج بين الشكلين أو القصيدتين الحرة والعمودية في إطار القصيدة العربية القديمة، وممّن اهتموا بهذا التيار نجد "**مصطفى محمد الغماري، محمد ناصر، محمد بن رقطان...**[1]

ب. **اتجاه مال إلى الشعر الحر وأعلن التمرد والقطيعة على الشعر العمودي:** ومن رواد هذا الاتجاه نذكر: عبد العالي رزاقي، حمري بحري، أحلام مستغانمي، أحمد حميدي...[2].

ج. **تيار الشعر المنثور وما يسمى بقصيدة النثر:**

لم يكن لهذا التيار ظهورا واسعا ولم يحلفه الحظ في فرض نفسه على الساحة الأدبية، يعلق محمد ناصر عن هذا النوع من الشعر فيقول: "ولا نكاد نجد فيه إنتاجا يستوجب التقسيم أو التنويه، لضعفه الفني، ولعل إمكانية إدراجه في النثر أصوب من إدراجه في الشعر، ذلك لأن هذا التيار لم يصادف نجاحا ولا قبولا من طرف الشعراء، وإنما هو يحاول أن يجد الأرضية التي يقف عليها بعد أن أخفق في إثبات ذاته في المشرق العربي"[3].

[1] خرامسية مليكة،قضايا شعر الثمانينات، الرؤية والبناء، 2015/2014، ص: 20.

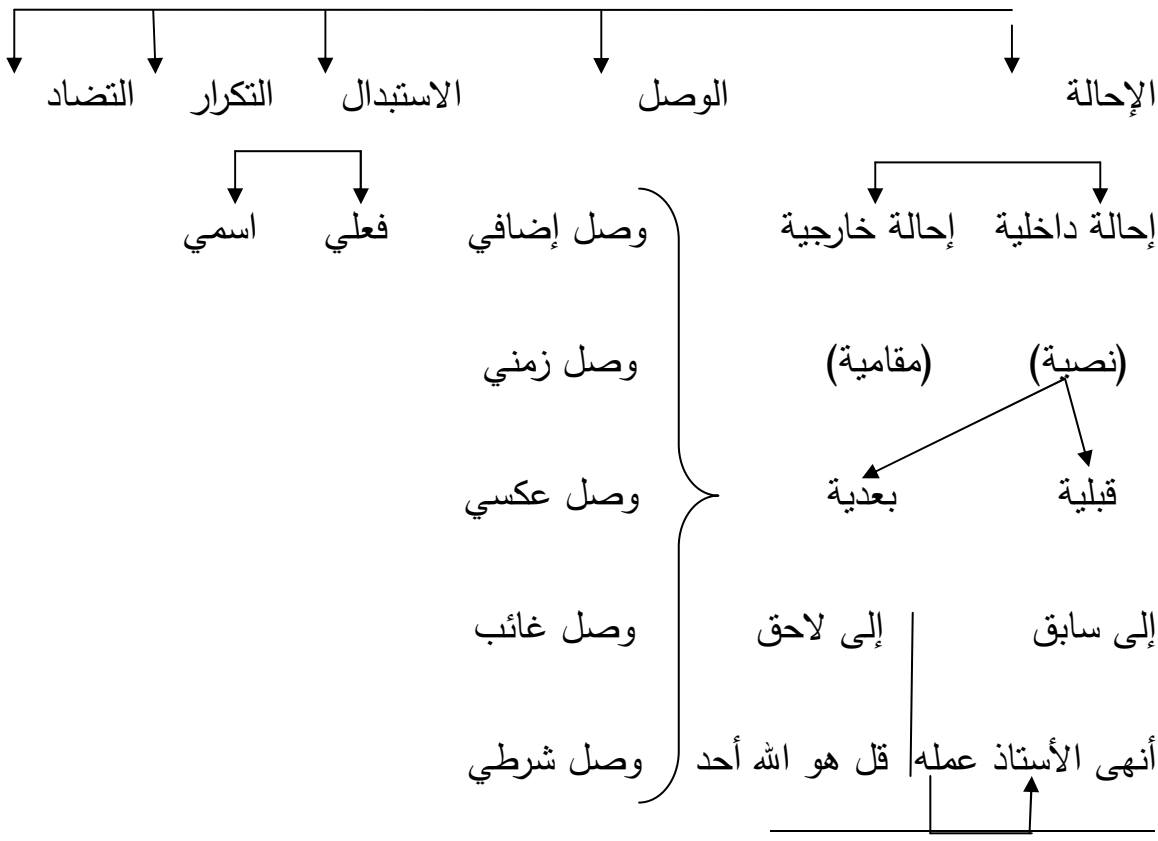
[2] خرامسية مليكة،قضايا شعر الثمانينات ، ص: 20.

[3] ناصر محمد ، الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية، "1928-1975"، دار الغرب الاسلامي، ط2، ص: 184.

**المبحث الثاني:** المجالات الإجرائية للاتساق والانسجام.

إن الاتساق لا يهتم بالجانب الدلالي فحسب، بل يهتم بمستويات أخرى كالنحو والمعجم وغيرها من المستويات، بحيث أن المنهج اللساني النصي يعتبر حلقة من حلقات التطور الموضوعي والمنهجي للسانيات المعاصرة، إذ اتخذ لنفسه مفاهيم مركزية تؤطر المنهج، كما تفرعت عنها إجراءات منهجية تتماشى مع النص، فمنها ما هو غير لغوي أي تداولي سياقي، وفيما يلي عرض لأهم أدوات الترابط النصي التي تشكل معايير يمكن الاستناد إليها في الحكم على نص ما بالاتساق أو عدمه.

أدوات الاتساق[1]




[1] الاتساق والانسجام في سورة الكهف، مذكرة تخرج لنيل شهادة الماجستير، ص:18.

## 1. الإحالة:

تحتوي كل لغة عن عناصر تتميز غيرها بخاصية الإحالة، أي أنها غير مكتفية بذاتها في تأويلها دلاليا بل تميل على شيء آخر من أجل تأويلها وتتمثل هذه العناصر في: **(الضمائر، أسماء الإشارة، وأدوات المقارنة)**، ولعل نصية النص تكتمل بترابط أجزائه، واعتمادها على الروابط الإحالية التي قد تكون في حيز الجملة الواحدة، أو في حيز النص بأكمله.

ويرى الباحثان **هاليداي ورقية حسن** بأن الإحالة هي "**الضمائر، أسماء الإشارة، وأدوات المقارنة**"[1]، والإحالة هي العلاقة بين العبارات والأشياء والمواقف في العالم الخارجي وما تحيل إليه من مسميات دلاليا، ويرى **هاليداي ورقية حسن** أن هذه العناصر المحلية كيفما كان نوعها لا تكتفي بذاتها حيث التأويل، ولهذا يكون من الضروري العودة إلى ما نشير إليه بغية تأويلها.

إن النص الممتلك للعناصر الإحالية يتصل بعنصرين ضروريين وهما: **محال ومحال إليه** وهو نص مرتبط بخصائص دلالية متطابقة، "ومن ثم لا تخضع لقواعد نحوية إلا أنها

[1] خطابي محمد، المرجع نفسه، ص: 17.

تخضع لقيد دلالي وهي وجوب تطابق الخصائص الدلالية بين العنصر المحيل والعنصر المحال إليه"[1]

أي أن الإحالة مفهوم دلالي يحيل على الترابط بين الجمل والعبارات والنصوص، أو التعالق بين عنصرين نسمي الأول "بالمحيل" والثاني "بالمحال عليه" تعني بمقتضاها اللفظة المستعملة على لفظة متقدمة عليها أو متأخرة، وبهذا فهي لا تخضع لقيود نحوية، بل تخضع لقيد دلالي، وهو وجوب تطابق الخصائص الدلالية بين العنصر المحيل والعنصر المحال عليه، وتنقسم الإحالة بدورها إلى قسمين:

1) **إحالة نصية:** أي إحالة داخل النص، وهي إحالة على العناصر اللغوية الواردة في الملفوظ سابقة كانت أم لاحقة"[2].

وتنقسم الإحالة النصية بدورها إلى قسمين: "**إحالة قبلية**" **وأخرى** "**بعدية**".

أ. **الإحالة القبلية:** وهي إحالة على سابق، أي الإحالة على شيء سبق التلفظ به وهي الإحالة الأكثر تداولا.

ب. **الإحالة البعدية:** وهي إحالة عن لاحق.

[1] ينظر: خطابي محمد: لسانيات النص، المرجع السابق، ص: 17.

[2] الزناد الأزهر: نسيج النص، بحث فيم يكون الملفوظ نصاً، المركز الثقافي العربي، ط1، 1993، ص: 15.

2) **إحالة مقامية:**

يعرفها كل من "روبول وجاك موشلر" على أنها: "فعل لغوي يستعمل فيه المتكلم تعبيراً محيلا قصد الإشارة إلى شيء ما في العالم"[1].

**أدوات الإحالة:** الضمائر، أسماء الإشارة والأسماء الموصولة.

أ. **الضمائر:** قسمها الباحثان "هاليداي ورقية حسن" إلى "**وجودية**": وهي ضمائر الرفع المنفصلة، ضمائر الملكية (الضمائر المتصلة) وضمائر الغائب.

ب. **أسماء الإشارة:** نذكر منها الظرفية الزمانية (الآن، غدا...)، ظرفية مكانية (هنا هناك...) وأخرى حسب القرب والبعد (هذا، هذه، ذاك، تلك...) أما النوع الثالث فهو **المقارنة:** تضم التطابق والتشابه والاختلاف.[2]

2. **الوصل:**

وهو تحديد الطريقة التي تترابط بها جملة لاحقة بجملة سابقة، إذ أنه يصل بين جملتين أو مقطعين في نص ما عن طريق أدوات وروابط، ويتفرع إلى:

أ. **وصل إضافي:** يتم الربط فيه بواسطة الأداتين "**و**" و"**أو**".

مثال1: السماء صافية **و**الجو جميل.

[1] الإحالة دراسة: نظرية مع ترجمة الفصلين الأول والثاني من كتاب الاتساق في الانجليزية، رسالة ماجستير، ص: 18.

[2] زايدي فاطمة، الاتساق والانسجام في شعر رزاق محمود الحكيم، دراسة في ديوان الأرق: 2013/2012، ص: 179.

مثال2: وصلت قبله **أو** بعده لا أذكر، فهي تستخدم للشك، وتستخدم أيضا للتخيير بين أمرين **مثال:** قل خيرا **أو** أصمت.

ب. **الوصل الزمني:** ويكون غالبا بـ"**ثم**" التي تفيد الجمع والترتيب مع التراخي، **مثالها:** أكملت واجباتي **ثم** ذهبت مع عائلتي للتجول.

ج. **الوصل العكسي:** ويكون بحرف الاستدراك "**لكن**" **و** "**بل الإضرابية**".

د. **الوصل الغائي:** يكون هذا النوع من الوصل بـ"**حتى الغائية**".

هـ. **الوصل الشرطي:** ويكون بأدوات الشرط **مثل:** "إذا" والأداة الرابطة لجوابه "الفاء" **مثال قوله تعالى:** "**إذا** جاء نصر الله والفتح...**ف**سبح بحمد ربك" سورة النصر.

3. **الاستبدال:**

هو عملية تتم داخل النص وهي تعويض عنصر أو كلمة في النص بعنصر أو كلمة أخرى، وهو مختلف عن الإحالة وذلك لأن هذه الأخيرة تحيل على أشياء خارج النص بينما الاستبدال فيكون بوضع شيء أو لفظة مكان الأخرى بهدف تقوية الصلة بينهما **يقول إبراهيم خليل:** "والفرق بين الاستبدال والإحالة، أن الثاني يحيل على شيء غير لغوي في أوقات معينة، في حين أن الاستبدال يكون بوضع لفظ مكان لفظ آخر، لزيادة الصلة بين هذا اللفظ وذلك الذي يحاوره، وذلك اللفظ الذي يدل على الشيء الذي تقدم ذكره"[1] وينقسم إلى قسمين:

[1] الصبيحي محمد الأخضر: مدخل إلى علم النص ومجالات تطبيقية، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر2008،ص: 91.

أ. **الاستبدال الفعلي:**

هو استبدال فعل بفعل آخر ورد قبله **مثاله:** فطلب من الجميع أن يرفعوا أيديهم ويديروا رؤوسهم إلى الحائط، "**ففعلوا**"، إذاً الفعل (فعلوا) عوض الفعلين السابقين (يرفعوا، يديروا).

ب. **الاستبدال الاسمي:**

وفيه يستبدل الاسم اسما آخر **مثال:** خرج محمد، علي، خالد من المكتبة متوجهين إلى قاعة المحاضرات وعند وصولهم دخلوا واحداً تلو الآخر، هنا عوض **واحداً** و**الآخر** كل من: **محمد، علي، وخالد.**

4. **التكرار:**

هو توارد زوج من الكلمات بالفعل أو بالقوة نظرا لارتباطهما بحكم هذه العلاقة أو تلك، ومثال ذلك ما ذكره **هاليدي ورقية حسن** :"اغسلي وانزعي نوى ست تفاحات، للطبخ ضعي التفاحات في صحن يقاوم النار"[1]

**آليات الانسجام:**

1. **السياق:**

يعتبر من أهم الوسائل المعتمد عليها في دراسة النصوص ويقصد به: "مجموعة العناصر الخارجية التي تساعد في نقل المعلومات أو تنشيط التفاعل بين المرسل

[1] عفيفي أحمد: نحو النص، اتجاه جديد في الدرس النحوي، القاهرة مكتبة أهرام الشرق 2001، ص: 106.

والمتلقي، فكل جملة مهما تكن تحتاج في الغالب إلى سياق سيسند للجمل التي نجدها في كتب النحو وغيرها سياقات تأويلية مبنية على القوالب اللغوية التي تساهم في البناء التأويلي له[1].

ومن هذا القول يتضح لنا أن السياقات تشكل من علاقة النص بالقارئ الذي له أهمية كبيرة في تحقيق الانسجام في النص كما يساهم في إحداث التماسك بين وحدات النص، فهو ضروري في ترابط الجمل والنصوص.

ولذلك قيل: "أن الجمل وأشكال القول يتماسك بعضها مع البعض الآخر دلاليا من خلال المعلومات التي يقدمها النص، ولكن إذا فقدت الجمل السياق تكون غير متماسكة الأجزاء"[2].

يرى "**براون ويول**" أن محلل الخطاب ينبغي أن يأخذ بعين الإعتبار السياق الذي يظهر فيه الخطاب، والسياق لديهما يتشكل من المتكلم والكاتب، السامع والقارئ، والزمان

[1] لوصيف غنية ، الاتساق والانسجام في قصيدة "مديح الظل العالي" لمحمود درويش، مقاربة لسانية نفسية، ص: 43-44.

[2] صبحي إبراهيم الفقّي: علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، ج1، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، القاهرة – مصر، 2000ن ص: 102.

والمكان، وذلك لما يؤديه من دور فعال في تأويل الخطاب بل كثيرا ما يؤدي ظهور قول واحد في سياقين مختلفين إلى تأويلين مختلفين[1].

والمقصود بهذا أن السياق يتكون من متكلم وكاتب يربطهما نفس الزمان والمكان وعلى محلل السياق أن يكون على علم بالسياق لما له من دور كبير في فهم النصوص واكتشاف الغموض فيها مما يساعد في تأويل الخطاب، وتحديد المعنى العام له.

"وكل نص قابل للفهم فهو نص منسجم والعكس صحيح"[2]

لذلك يسعى الدارسون والمحللون في تأويل النصوص مما ينسجم مع مقاصد المتكلم، ويرى كل من "**براون ويول**" أن فهم السياق يستوجب: "منّا على الأقل معرفة هوية المتكلم المتلقّي والإطار الزماني والمكاني للحديث اللغوي"[3]

**خصائص السياق:**

1. **المرسل:** وهو المتكلم (الكاتب).
2. **المتلقي:** المستمع (القارئ).
3. **الزمان والمكان:** الإطار الزماني لوقوع الحدث.

[1] براون ويول: تحليل الخطاب، ترجمة محمد لطفي الزليطي ومنير التركي، نشر علمي، السعودية، 1997، ص: 37.
[2] محمد خطابي لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، ص: 52.
[3] براون ويول: تحليل الخطاب، ترجمة محمد لطفي الزليطي ومنير التركي، ص:35.

4. **الموضوع:** الفكرة التي يدور حولها الحدث الكلامي.

5. **الحضور:** المستمعون، وآخرون حضورهم يساعد على فهم الحدث الكلامي.

6. **القناة:** كيف تم التواصل مع المشاركين في الحدث الكلامي.

7. **النظام:** تكون إما لغة أو لهجة أو أسلوب.

8. **شكل الرسالة:** جدالاً أو موعظة.

9. **المفتاح:** يتضمن التقويم.

10. **الغرض:** أي القصد من الرسالة التي ينقلها المشاركون يجب أن يكون نتيجة للحدث التواصلي.

**مبدأ التغريض:**

ويعتبر الوسيلة الأساسية المعتمد عليها في اكتساب خاصية الانسجام في النص ويعرفه "براون ويول" بأنه: "نقطة بداية قول ما"[1]

وبنفس الفكرة تلقينا تعريفاً آخر للتعريض هو: "كل جملة، كل فقرة، كل حلقة، كل خطاب منظم حول عنصر خاص يتخذ كنقطة بداية".

[1] محمد خطابي لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، ص: 59.

ونفهم من هذين التعريفين أن التغريض هو كل ما وقع في صدارة الكلام وكل ما قيل في أوّله لذلك فإن: "نقطة بداية أي نص تكمن في عنوانه أو الجملة الأولى، فالعنوان عنصر مهم في سيمولوجيا النص ففيه تتجلى مجموعة من الدلالات المركزية للنص الأدبي"[1].

إذ أن للعنوان دور كبر في توضيح النصوص وفك الغموض الموجود داخل النص أو الخطاب، ويمنح القارئ توقعات قولية حول موضوع الخطاب أو النص، ويتمكن ذلك من تفسيره كونه وسيلة تعبيرية عن العنصر والموضوع المطروح في نظر الدارسون يكون "اسم شخص، أو قضية أو حادثة ما"، أما طرق التغريض تكون بتكرار اسم الشخص أو جزء من اسمه أو بالإحالة إليه بالضمائر أو بذعر بعض أدواره وصفاته"[2].

**مبدأ التأويل المحلي:**

يرى محمد خطابي أن هذا المبدأ يرتبط "بما يمكن أن يعتبر تقييد للطاقة التأويلية لدى المتلقي باعتباره يعتمد على خصائص السياق، كما أنه مبدأ متعلق أيضا بكيفية تحديد الفترة الزمنية في تأويل مؤشر زماني **مثل:** "الآن"[3].

[1] المرجع السابق ص: 59.

[2] المرجع السابق، ص:59.

[3] نفس المرجع، ص: 56.

ويعرفه أحمد عرابي بقوله: "هو الذي يعتمد فيه القارئ على إعمال فكرة، بحيث يستعين على ما عنده من آليات لغوية وغير لغوية خارج النص أو ضمنه ليتوصل إلى الدلالة المرادة"[1].

[1] عرابي أحمد: أثر التخريجات الدلالية في الخطاب القرآني، ديوان المطبوعات الجامعية، ط1، تيارت- الجزائر، 2010، ص:56.

**المبحث الثالث:** الاتساق والانسجام في ديوان "نهر الغوايات لعبد الكريم قذيفة".

يمثل الاتساق اللغوي بعداً مهما في تأويل النصوص الأدبية، لذلك خصص هذا المبحث لدراسة الترابط النصي من حيث التحقق والاختلال على مستوى التماسك النصي، متخذه من اللغة وسيلة للتعبير عن الدلالة المقصودة والوقوف عند خصائصها من خلال أدوات الترابط النصي التي تشكل معايير يمكن الاستناد إليها في الحكم على نص ما بالاتساق أو عدمه.

إن الدراسة التأويلية للنص تنطلق من بنيتين أحداهما داخلية تربط أواصر النص بعضها ببعض، وأخرى خارجية تكمن في مراعاة المقام باعتبار أن: "النصوص ليست فقط وحدات قواعدية، بل أيضا وقبل كل شيء وحدات وظيفية، أما ما يبدو مناقضا لهذه المعرفة مناقصة ظاهرة من واقع النماذج الأساسية لتحول العبارات فيعتمد على الرأي القائل إن الأبنية السطحية للنصوص تشكل انعكاسا كافيا لمعاني النص ووظائفه"[1].

تجسد كل قصيدة في الديوان حالة الحزن والتردد والقلق وفي بعض الأحيان الانسحاب، وهذا ما أدى إلى تعب نفسية الشاعر وشقائها نتيجة المهاوي التي حاصرت حياته والتي عجت بالتعاسة ولا يختلف الشاعر "الشارد" كما سمّا نفسه عن أولئك الشعراء

[1] فولفاجانج هانيه منه، وديترفييهفيجر، علم اللغة النصي، ترجمة فالح شيب العجمي، الرياض، جامعة الملك سعود، 1999، ص: 37.

الذين تاهوا في مغاور الحياة بحثا عنها في أمكن وفضاءات أخرى لكنها برؤية مختلفة، هذا ما نلمسه في جل قصائده كتلك التي جاءت كفاتحة لديوانه والتي عنونها "**بفاتحة**" يقول فيها:

كان ينتظر الطعنة من كل الجهات

كاشفا صدره...لا درع يقيه...

كان في نظرته حزن وتيه...

وعلى جبهته حلم بآت...[1]

حيث يصف لنا الشاعر حالته وهو يواجه الصدمات التي جاءت من دون مقدمات لم يكن يدري بها، ويبقى رسم الأحلام سر بقاء الشاعر رغم كل التباسات المواقف، وفي وقفة تأمل وتألم يقف الشاعر صامداً مفصحاً عن بعض أسراره لم يفشيها كلها خشية الانتحار في عالم لم يكن يتوقع منه تلك الإثارات، عالم لم يجدر به نفعا ولم يجد سوى المواجهة والتصدي ومقابلة هذا كله، بصبر للغدر والألم الذي واجهه، ويصرح هذا بقوله:

لو لي من الصبر ما يكفي سأحتمل

هذا العذاب الذي ألقى وأمتثل

[1] قذيفة عبد الكريم: نهر الغوايات، منشورات أرتيستيك، ش م م دار الأخبار للصحافة، القبة–الجزائر، ط1، 2007، ص: 11–12.

لو لي من الحلم ما يكفي غفرت لهم

كل الخطايا التي كانت وما فعلوا[1]

فالشاعر على الرغم من كل المآسي والصعوبات التي واجهها إلاّ أنه في البيت الأول يقول: "لو لي من الصبر ما يكفي سأحتمل" يبين للذين غدروا به أنه سيصبر بالرغم من كل المآسي ولو له الطاقة لصبر وتحمل أكثر وهذا دال على شدة مأساته.

اعتمد الشاعر في قصائده على توظيف الضمائر المستترة في قوله: **(ينتظر، يعرق اجتاح، ظل، كان، أحتمل، أمتثل، فعلوا، أعتنق، خانوا، خذلوا، أخبؤ، حنوا، سألوا، تصدق ندعيه، نحتفل، يحن، أرى، أجد، أرا، يعتمل، أركن،...)** والمتصلة في قوله: **( صدره، يقيه نظرته، جبهته، علمته، أغانيه، أمانيه، خطاه، يكسره، يعتقها، أخبؤه، سيجهم نصدقها ندّعيه، لي، ميقاتها، ضفافه، أراه، لي، يكفي، لهم، أحتسي، لكنني، ميقاتها...)** على الرغم من أن الشاعر لم يكشف عن هوية الغائب في قصيدتيه "**فاتحة، سفر الخيانات**" فإنه يمكن التخمين بأن الغائب في القصيدة هو الشاعر نفسه والأصدقاء الدين خانوه وخذلوه.

وتوالت حسرة الشاعر في الأسطر الشعرية الموالية والتي يتأسف فيها وكأنه يصف نفسه جرّاء كل ما تلقاه من الأصدقاء بعد ثقة وحب لم يحسب أنها تأخذ به إلى الهلاك، يقول عبد الكريم قذيفة:

[1] الديوان، ص: 13.

لو لي قليل من السلوى أعتقها

وأحتسي نخب من خانوا ومن خذلوا

لكنني الآن لا أصبر أخبؤه

لما يجيء .... ولا حلم.... ولا أجل

الأصدقاء الذين القلب سيجّهم

بمنتهى الحب، ما حنوا وما سألوا[1]

والحب أكذوبة الدنيا... نصدقها

وندعيه لنا حظا ... ونحتفل

في هذه الأسطر الشعرية يظل الغائب يسيطر على التعبير بالإضافة إلى بعض الضمائر التي تعود على المتكلم الشاعر في الكلمات التالية: **(لي، أعتقها، أحتسي، لكنني أخبؤه، نصدقها، ندعيه، نحتفل...)** وقد أدى توظيف الشاعر لضمائر الغائب والمتكلم على ربط اللغة بسياق النص ووسع من مجال تأويله داخل النص إذ أن الشاعر وهو يخاطب نفسه كأنها منفصلة عنه فيستعمل ضمير المخاطب، ويصف تارة أخرى من حوله وما تلقاه منهم فيوظف ضمير الغائب، فهذه الانتقالات من حالة إلى أخرى تجعل النص منفتح أمام

[1] الديوان: ص: 14.

إحالات خارج النص وداخله، ولمعرفة مغزى الإحالة يجب توفّر عند المتلقي معارف وخلفيات سابقة.

إن التمرد في صورة الشاعر الظاهرية يعبر عن التيه والغياب بالرغم من حضوره المنهك بمتاعب النفس وآلامها، تغيب كل أحلام الشاعر ويسود حياته الظلام والتشاؤم لكنه في الوقت نفسه متشبث بالصبر والبقاء المتحرر يقول الشاعر:

لي وردتان

وللندى وهم الحديقة...

لي نشوتان

وللمدى وهم الحقيقة...[1]

هنا يحاول الشاعر المقاربة بين أسرار الأشياء الحقيقية والموهومة لا تعرف الاستقرار كما هو في الطبيعة ولا حتى كما تصوره الذات لا يزال الشاعر يميل إلى الضمير المتكلم فهو يختص نفسه في الذكر ويستعمل "**لي**" الدالة على الملكية.

وكل الأحلام التي عاشها الشاعر وكل الخطى التي خطاها كانت نهايتها التوجه إلى سبيل آخر واتخذت منعطفا جديدا لأن الخيانة أصبحت تحاصر حريته، ويواصل الشاعر

[1] الديوان، ص: 17.

التحدث عن نفسه بتوظيفه لضمائر متصلة وأخرى منفصلة تدل على حالة من الحسرة والضياع والتيه أمام أعدائه.

لي غيمتان على امتداد القحط

لي ولهي الكبير

وما تجدر من خلايا الروح من هوس

ومن لغة طليقة...

وأنا انبجاسك في اكتمال السهو[1]

وتفرض الإحالة المقامية نفسها عند وصل الشاعر النص بالحيز الزماني وهذا ما نجده في قصيدته "**تغم المساء**" ، يقول:

ربت على كتف المساء فربما

عزف المساء على هواك فأطربا

وهفا إلى شمس الأصيل يزفها

عبق اللقاء المستفيض تطيبا

[1] الديوان، ص: 18.

إلى أن يقول:

ربت على كتف السماء فربما

صلى المساء على يديك تقربا

و لربما آب الشتاء وعاودت

كل البلابل شدوها كل الربى

و (انشر على الدنيا ظلامك مثلما

نشر المتخيل شتائلا وتعذبا)

... ضاقت به الدنيا بما رحبت وما

ألفى بها قلبا محبا طيبا[1]

يقف الشاعر حائرا متأملا أمام مستويين من الشرود بين قطع لما له من صلة بين ماض بعيد وحاضره البائس، ينتظر من الدنيا لحنا جديدا يعزف على آلة البقاء والخلود.

ويعاود الشاعر توظيف ضمير المخاطب في قصيدته "**صار يهواك**" فيقول:

صار يهواك شاعر فاستبدي

[1] الديوان، ص: 23.

بالرجال إذا دعوك ... وردي

لن تنالوا مفاتني فاستريحوا

أنا خبأتها لصانع مجدي

شاعر قال لي أحبك، همسا

فهتفت: يحبني... يالسعدي

شاعر لو سمعتموا القصيدة منه

لتراءت لكم كباقة ورد[1]

هنا مزج بين ضمير المخاطب والمتكلم فالشاعر يخاطب الذين خانوه وفي نفس الوقت يتحدث عن نفسه، إذ يقول:

شاعر قال لي أحبك، همسا

فهتفت: يحبني... يالسعدي[2].

[1] الديوان: ص: 24.

[2] الديوان، ص: 39.

ويخاطب فيقول:

شاعر لو سمعتمو القصيدة منه

لتراءت لكم كباقة ورد[1]

والشاعر لا يزال يضيع الإحالة الخارجية في قوله في بعض قصائده فيقول في قصيدته "**فاتحة**":

لم يكن يعرف معنى الحب

لكن **(الحياة)**[2]

و "**سفر الخيانات**" هي قصيدة وصفت الخيانات التي مر بها الشاعر والتي تلقاها ممن حوله من رفاق وأحبة، خيانة بقيت راسخة في ذهنه عجز عن وصفها ولم يكفيه الصبر لها فيقول:

لكنني **(الآن)** لا صبر أخبؤه

لما يجيء ... ولا حلم ... ولا أجل

إلى أن يقول:

[1] الديوان: ص: 39.

[2] الديوان، ص: 11.

والحب أكذوبة (الدنيا) ... نصدقها

وندعيه لنا حظا ... ونحتفل

.... وأي قلب يحن (**الآن**) لي ... وأرى

على ضفافه .... هذا (**العمر**) يكتمل

ضيعت أبهى (**سنين العمر** ) منتظرا

هذا اللقاء ولكن خانني الأمل

وخانني كل شيء ... لم أجد ثقة

فيما رآه... وفيما (**الآن**) يعتمل

(**الآن**) أركن وحدي حيث لا شفة...[1]

وقد انحاز الشاعر أمام هذا التحسر والتهكم إلى ذكر حقبات من الزمن تكاد تكون شاهد عيان على ما وقع له وفي الوقت نفسه يستعملها للوم والتوبيخ والحيرة لأنها كانت كالصدمات جاءت ولم تطرق له باب ولم تستأذن، يقول في بعض قصائده:

فهذه الأسطر العمودية من قصيدته "**وردتان**" تعبر عمّا قلناه:

[1] الديوان، ص: 15/14.

أختصر المواجد و **(المواعيد الدقيقة)**

في **(دقيقة)**...

... لو يأتي **(الصباح)**

في دمي حجر يوسدني **(النهاية)**

... لو مرة يقف **(يقف الزمان للحظة)**[1]

وفي قصيدة "**شمعة في الريح**" هي قصيدة استهلها الشاعر "بكم" الاستفهامية لكنه لا يقصد منها التساؤل ولا ينتظر من بعدها جواب، فكأنه تجاهل العارف فهو يعرف الإجابة لكن الحسرة تدفعه إلى طرح أسئلة المفاد منها التحسر والحزن والتيه، فدلالة العنوان توضح العجز إذ أن الشمعة لا تشتعل في الريح فالشمعة والريح متضادين هكذا حياة الشاعر أصبحت بلا جدوى، أصبحت حياة يقتلها التعب ويهكمها، هذه القصيدة هي الأخرى لقيت توظيفا للظرفية الزمانية فيقول:

كم سيحتاج المعنى

لكي سيكن في قلب الحقيقة

كم سيحتاج من التيه

[1] الديوان، ص: 19/18.

لكي يرتاح من أسماله الأولى

ومن (عمر) بلا روح

وكي يحتمل الموت الذي يذبحه

كل **(دقيقة)**...

إنه **(الآن)** على حافتها

إلى أن يقول:

يجرح **(الحاضر)** عينه

فيمضي مغمض العينين يستجلي طريقه

ذلك الهارب **(من أزمة الحقد)**

ثم يقول:

إنه **(الآن)** وحيد

كانت الرغبة ما يسبق ميلاد الرذاذ

في **(الأماسي)** الممطرة[1]

يسيطر الضياع والتيه في الديوان بين ضياع الأمكنة والتيه فيها، وهذا ظاهر في توظيف الشاعر لبعض من الحيز المكاني، وتجلى هذا في قوله في قصيدته المعنونة "**بفاتحة**" يقول في بدايتها:

كان ينتظر الطعنة من **(كل الجهات)**

كان في نظرته حزن وتيه

و**(على جبهته)** حلم بآت

... علمته الشعر ... فاجتاح **(قلوب الفتيات)**

... لا يكسره الوهم الذي يسكن **(كل الجبهات)**...[2]

- وفي الأسطر الشعرية من قصيدته "**سفر الخيانا**" فيقول:

.... وأي قلب يحن **(الآن)** لي ... وأرى

على ضفافه .... هذا **(العمر)** يكتمل

[1] الديوان، ص: 43/42/41.

[2] الديوان، ص: 11.

أما قصيدته **(وردتان)** والتي كان فيها محاولة المقاربة بين أسرار الأشياء الحقيقية والموهومة، مداعبة للأشياء الغارقة في تناقضاتها، والتي تبدوا مضطربة لا تعر الاستقرار أبدا حيث يبقى الانتشال مسألة ظرفية مرتبطة بفرص الحياة:

لي وردتان

وللندى وهم الحديقة

... قمر يطل على الظلام

ونجمة **(في الماء)** تغسلها الحقيقة...

... فمن يرث **(المكان)**

لو مرة أنسى بأن عاشق...

أنسى بأني في **(مهب الريح)** يجرحني الزمان

لو مرة أنسى بأني عاشق...

أنسى بأني في **(مهب الريح)** يجرحني الزمان

لو مرة يهتز هذا **(العرض)**

يبصرني ...

يراني ...

واقفا في اللامكان ...[1]

- وقد وظف أيضا بعض أسماء الإشارة لدعم اتساق النص بصفة خاصة والديوان بصفة عامة، إذ ورد اسم الإشارة عدة مرات ليصور التحديد المبهم لعلاقته مع العنصر المحال إليه، من مثل قوله في قصيدته "**سفر الخيانات**":

لولي من الصبر ما يكفي سأحتمل

**(هذا)** العذاب الذي ألقى وأمتثل[2]

وأي قلب يحن الآن لي ... وأرى

على ضفافه ... **(هذا)** العمر يكتمل

ضيعت أبهى سنين العمر منتظرا

**(هذا)** اللقاء ... ولكن خانني الأمل[3]

- وفي قصيدته "**عبد القادر (أو الجنون)**" فيقول:

[1] الديوان، ص: 17-18-19-20.
[2] الديوان، ص: 13.
[3] الديوان، ص: 14.

وتدحرجه شوارع **(هذا)** الوطن[1]

- أشار عنصر الإشارة هنا إلى عنصر بعدي، وقد أسهم هذا في دعم اتساق النص في هذا الموضع، ذاك أنه جاء لتأكيد عنصر بعده وجمع بين الكلية **(الوطن)** والجزئية **(الشوارع)**.

تطلقه في صدور النساء

فيكبر فيهن...

يكبر في كل شبر **(بهذا)** الوطن...[2]

- ويقول في أبيات أخرى من القصيدة:

أن يتحول قلبك في لحظة صخرة أو صنم!!...

أنت حي... و **(هذا)** سيكفيك[3].

- ونجد الشاعر في مقطع **(روح)** من قصيدته "**جداريات أخرى**" كأنه يخاطب امرأة ويشير لها إلى مكانها فيقول:

[1] الديوان، ص: 29.
[2] الديوان، ص: 30.
[3] الديوان، ص: 31.

كأنك **(هاهنا)** في القلب

تبتكرين لي لغتي وفاكهتي

ونبض الروح

كأنك **(هنا)**

تصلين بين الحلم والذكرى

وتكتملين حيث البوح

و كأنك **(هاهنا)**

وكأنني مازلت

حيث القلب منتظر[1]

- جداريات أخرى كانت عبارة عن مقاطع وكل واحدة منها خصصها الشاعر لمخاطبة شخص معين.
- خصص الشاعر قصيدة للرفاق الذين هجروه وخانوه ليذهبوا ويتركوا له فراغا كبيرا لا يعوضه شيء ولا يجد له بديل، قصيدة عنونها بـ" **الرفاق**" فيقول فيها:

[1] الديوان، ص: 58/57.

وحدك الآن في غياب الرفاق

تشعل القلب شمعة للتلاقي

وحدك الآن مالذي أنت فيه

أنت ما زلت في أوج العناق

لم يغب أيهم فكلك فيهم

سافر الجسم والتوحد باقي[1]

- في هذه الأبيات الشعرية نرى احتقان الشاعر قد زاد يوما بعد يوم وتعبت نفسيته ولكنها تفر من عالمها وتتمزق لتصيب وتنال حريتها أفضل لها من أن تضل حبيسة الآلام.

أين هم؟ غادروا إلى كل فج

وانتموا الهجير ... للآفاق

زرعوا الأرض كلها ياسمينا

واستراحوا على ضفاف المآقي[2]

[1] الديوان، ص: 61.

[2] الديوان، ص: 62.

- يسأل الشاعر نفسه ويجيب وكأنه منبهر تائه غير مصدق فهو لا ينتظر الجواب من أحد، هو من سأل ثم هو من أجاب.

**رسوم على صدر سوف:**

حيث توجد

يتجه القلب يحن لها نبضه

خشية واحترام...

فيهب الشذا... ويهب النسيم

وأجمل ما قد يكون الكلام

غزلا بامرأة...

أو بعاشقها المستهام...

تلك سوف التي لا تنام...

والتي تسهر العمر تحرس أبناءها

وتمني الضيوف

بأطيب ما قد يكون المقام...[1]

- وكأنها نهاية جاءت نتيجة انعدام المصداقية، ما أصعب أن تتحقق أحلام هادموها أكثر من بانيها، اعتراف ضمني أدلى به الشاعر وهو الألم يعتصره، ولم يترك لنفسه فرصة التحاور لما يدور حوله حتى ولو انهارت كل الأشياء.

1) **المقارنة:**

إن المقارنة هي بناء لغوي يعبر عن قيمة عالية لدى المبدع وذلك بالاعتماد على ركيزتين أساسيتين وهما "**صانع المقارنة**" و "**قارئها**"، وتنقسم المقارنة بذلك إلى قسمين:

1. مقارنة التطابق والتشابه تقوم على وصف الشيء بما يشابهه.
2. أما الأخرى فهي مقاربة الضد تقوم على وصف الأشياء وما يختلف عنها.

وهي شأنها شأن الضمائر وأسماء الإشارة فكل من هؤلاء لا يخدم النصية ويؤدي دورا في ترابط أجزاء النصوص فيها.

وتشكل هذه الأداة حسرا لسانيا لعبور الدلالة، ومن النماذج الدالة في هذا الموضع بعض من قصائده نذكر منها:

- " **رؤيا**" من قصيدته "**جداريات أولى**"

[1] الديوان، ص: 89.

**(كأني)** وحيد زماني

**(كأني)** احتويت الوجود برمته

واحتواني

**(كأن)** خطاي على الأرض سيدة[1]

- "**اعتراف**" هذه القصيدة هي الأخرى وظف الأداة إذ يقول:

**(كأني)** لم أعرف امرأة قط إلاك

**(كأنك)** أنت الوحيدة[2]

- لكن لم يكن الغرض من هذه الأدواة التشبيه وإنما هو كلام يصف فيه الشاعر نفسه، ويصرح للمرأة أنها الوحيدة التي تعرف عليها.
- أما ما جاء في قصيدته "**سرك الحب**" فهو تشبيه إذ يقول:

سرك الحب فامتزج بالحنين

وانتشر في المدى **(كما)** الياسمين

حسبك الآن أن ترى الحب سيري

[1] الديوان، ص: 47.

[2] الديوان،ص: 49.

في مجاري الحياة **(كا)**لأكسجين

أنت **(كا)**لحلم في عيون العذارى

أو **(كما)** الضوء في عيون السجين

أنت **(كا)**لورد في الصباحات يحيى

في القلوب الموات عطر السنين[1]

- يبدو استحضار مقارنة المشابهة هنا من خلال استخدام الأداة "**كما**" و "**الكاف**" حيث شبه امتزاج الحنين في "**سرك الحب**" بالياسمين، والصورة الثانية تمثلت في تشبيه الشاعر سريان الحب في مجاري الحياة كالأكسجين، وفي التشبيه الثالث يشبه الحب بالحلم في عيون العذارى أو كالضوء في عيون السجين، ثم يقول:

- أنت **(كا)**لورد في الصباحات يحيى[2] يشبه الحب بالورد الذي يتفتح في الصبيحة

إن الأفق الذي تصنعه المقارنة في مستوى وحدة النص اللغوية، وتوجيه دلالته مقرون بالإيحاء من التخيل إلى الحقيقة، وهذا ما يساعدنا في رسم صورة فالتشبيه يساعد على تقريب المعنى وتوضيح الصورة.

[1] الديوان، ص: 69.

[2] الديوان: ص: 69.

ولعل ما جاء به الشاعر من توظيف لهذه الأداة كان قليلا مقارنة بالقصائد الشعرية للديوان، وبالرغم من قلتها إلى أنها كان لها أبعاد مهمة في تشكيل الرؤيا داخل النصوص الشعرية.

2) **<u>الوصل في الديوان:</u>**

إن ما تقدمه الأدوات داخل النص يرتبط ارتباطا عميقا بالبنية الدلالية له ويؤكده عبد القادر الجرجاني في "**الوصل والفصل**" فيقول: "إن العلم لما ينبغي أن يصنع في الجمل من عطف بعضها على بعض أو ترك العطف فيها والمجيء بها منثورة تتساق واحدة منها بعد أخرى من أسرار البلاغة".[1]

وهذا يدل على أن اللغة هي حاملة للمعنى، ولا تتأتى صناعتها إلا عن طريق أدوات تربط وحداتها وتكشف شفراتها وتحقق اتساق لمضامينها.

[1] الجرجاني عبد القادر، دلائل الإعجاز في علم المعاني، شرحه وعلق عليه ووضع فهارسه محمد التنجي، ط2، دار الكتاب العربي، بيروت، 1997، ص: 174.

ففي هذه المجال يمكن رصد أدواته من خلال الجدول التالي:

| الحرف | الواو | أو | ثم | لكنّ | بل | حتى | الفاء |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| عدد التكرارات | 340 | 21 | 08 | 08 | 03 | 05 | 39 |
| نوع الوصل | وصل إضافي خطي | وصل إضافي خطي | وصل زمني | وصل عكسي | وصل عكسي | وصل غائي | وصل خطي (شرطية) |

إذن هذا الجدول بين لنا مدى حضور هذه الأدوات، والأنواع التي تنتسب إليها.

من خلال الجدول نلاحظ تفاوت كبير في توظيف آليات ت الوصل لما لها من أهمية كبيرة في اتساق الديوان، فنلاحظ في مجال العطف حضور كبير لأدواته والتي تساعد في ترابط أجزاء القصائد من خلال عطف الأول على الثاني وهكذا.

برز الربط الخطي بشكل كبير والذي يقوم بجمع العناصر فيما بينها، والإضافة إلى تواجد نوع آخر يتم تعيين به نوع العلاقة بين الجمل، ومن هذه الأدوات ما يلي: "**الفاء**"، "**أو**"، "**الواو**"، لكن ما كان أكثر حضورا من بين هذه الأدوات حرف "**الواو**" والذي كان له دورا كبيرا في الوصل والربط بين جمل النص، ومن أمثلة هذا نذكر بعض ما قاله الشاعر في قصائد ديوانه:

كان ينتظر الطعنة من كل الجهات

كاشفا صدره لا درع يقيه...

كان في نظرته حزن (و) تيه...

(و) على جبهته حلم بآت...

لم يكن يعرف معنى الحب...

لكن الحياة

علمته الشعر...(فا)جتاح قلوب الفتيات

(ف)تقاسمن أغانيه، تقاسمن أمانيه...

تقاسمن الرؤى (و) الكلمات

(و) هو ظل الواقف الصامد

لا تحني خطاه الريح[1]

- وفي قصيدة أخرى يقول:

لو لي من الصبر ما يكفي سأحتمل

هذا العذاب الذي ألقى (و) أمتثل

[1] الديوان، ص: 12/11.

لولي قليل من السلوى أعتقها

(و) أحتسي نخب من خانوا ومن خذلوا

لكنني الآن لا صبر أخبؤه

لما يجيء...(و) لا حلم... (و) لا زجل[1]

الأصدقاء الذين القلب سيجهم

بمنتهى الحب، ما حنّوا وما سألوا

والحب... أكذوبة الدنيا نصدقها

وندعيه لنا حظا... ونحتفل

ياحارس التيه... قل لي أي أمنية

من الأماني على ميقاتها أصل

وأي قلب يحن الآن لي... وأرى

على ضفافه... هذا العمر يكتمل

[1] الديوان، ص: 13.

**وردتان:**

لي وردتان

وللندى وهم الحديقة...

لي نشوتان

وللمدى وهم الحقيقة...

... وما تجدر في خلايا الروح من هوس

ومن لغة طليقة...

وأنا انبجاسك في اكتمال السهو[1]

- وحرف "**الفاء**" قد تجلى في قصيدة "**صار يهواك**" فيقول:

صار يهواك شاعر (فا)ستبدي

بالرجال إذا دعوك... (و) ردي

لن تنالوا مفاتني (فا)ستريحوا

أنا خبأتها لصانع مجدي

[1] الديوان، ص: 18/17.

شاعر قال لي أحبك، بهمس

فهتفت: يحبني... يا لسعدي

هو في حبه جموح (و) لكن

أي لوم عليه... لا ليس يجدي[1]

- تتعاقب مجموعة من الآليات في الديوان ويساعد هذا في ضبط حركة النص الاتساقية ومن بينها حرف "**الفاء**" الذي تكرر "**39**" تسع وثلاثين مرة وحرف "**الواو**" الذي كان له حضور كبير وطغى على الديوان وبلغ عددها "340" ثلاث مئة وأربعين مرة.
- وقد أسهم كل منها في الربط بين أجزاء القصائد في الديوان فبعد الحزن والتيه والضياع والخيانة وكل ما أتعب نفسية الشاعر تأتي الفاء كرابط يربط بين مأساة الشاعر وضياعه والمرحلة التالية التي امتازت بتعاقب الأزمنة والخروج من التعقيدات التي تربط حياة الشاعر، إذن فحرف الفاء كان له دور كبير في اتساق النص.

[1] الديوان، ص: 39.

يقول الشاعر:

فاشرب الآن نخبهم واحتضنهم

ثم أرخ اللحظة الإنعتاق[1]

في هذا المثال نجد أن الواو قد ربطت بين فعلين متعاقبين في الحدث، "**فالشرب**" يأتي بعده "**الاحتضان**" وقد وظف "**ثم**" لتفيد الترتيب والتوالي ليأتي بعدها "**الارتخاء**"، فالجمع بين هذه الأفعال يؤطر لبناء دلالة في هذا المثال الشعري ويكثف من الخطاب فيجاوز الاتساق ويصل إلى الانسجام بحيث أن : "الاتساق يتضمن بشكل مستمر مبدأ الاختزال الذي بواسطته تسمح لنا اللغة بتكثيف رسائلنا متقين بذلك التعبير المكرر عن الأفكار المعادة"[2]، "فالواو" يؤدي دور الربط والتكثيف في الآن نفسه و يضمن الاتصال بين الأشياء المعطوفة مما يسمح بنقل الدلالة وحملها إلى المتلقي، وعليه فإن النص يخضع للترتيب والتعاقب وهو ما يؤدي إلى ترتيب الديوان ككل.

لكن بالرغم من تواجد أدوات الربط في غالبية الديوان، إلا أننا نجدها غائبة في بعض القصائد والتي لاحظنا تتالي الجمل فيها مع غياب أدوات الربط بينها، كما في قصيدته "**جداريات أخرى**" في شطرها الأخير حيث يقول:

---

[1] الديوان، ص: 63.

[2] خطابي محمد، المرجع السابق، ص: 228.

أيها الناس ابحثوا عن ظلها في الأرض

عن أحلامها في شجر الساحات

اسألوا عنها الخطى في الطرقات...

إنما لا تسألوا الشاعر عن طفلته

ربما ضيع بالبوح لكم سر الحياة... [1]

فهذه الأبيات متواصلة فيما بينها عن طريق المعنى، ولكنها غير متصلة بالروابط اللغوية التي تعزز اتساقية النص، فهنا نلاحظ افتقار النص للروابط، وهنا نرى أن التأويل أصبح ضروريا للبحث عن العلائق الباطنة التي تحقق انسجام النص.

ومن الأمثلة التي سبقت نستنتج أن غياب أدوات الربط يؤدي إلى افتقار النص لاتساقه، مما يدعوا إلى البحث عن اتساقه خارج هذه الأدوات وبالتالي الاعتماد على بناء الانسجام والذي يتولى مثل هذه المهام.

[1] الديوان، ص: 60.

3) **الاستبدال في الديوان:**

يمثل الاستبدال ركيزة مهمة في بناء النصوص على المستوى اللساني وانسجامها فهو عملية داخلية تتم على مستوى بنية النص، وهو عملية تعويض كلمة أو عنصر في النص بكلمة أو عنصر آخر.

كما يعتبر الانسجام عملية داخلية تقوي كيان النص وتدعم تماسك أجزائه، إذ أننا لفهم العنصر المستبدل نعود إلى ما تعلق به وهذا يحتاج إلى مهارة القارئ في الكشف عن العلاقة بين المستبدل منه، والاستبدال من العناصر التي تحقق الاستمرارية لما له من دور كبير في ملأ الثغرات داخل النص من خلال الربط بين العنصر المتقدم والعنصر المتأخر.

"إن العلاقة الاستبدالية لا تقوم على التطابق، وإنما على التقابل والاختلاف الذي ينتج عنه الاستبعاد دون أن يلغي ذلك وظيفة الاتساق التي تقوم بها عناصر الاستبدال"[1]

هذا يعني أن الاستبدال يقوم على عنصرين الأول "تقابلي" يقتضي إعادة التحديد أما العنصر الثاني فيقوم على "الاستبعاد".

وقد صادفت في الديوان توظيف الشاعر نماذج فيقول في قصيدته "**وردتان**":

هل ثمة امرأة تبدل ثوبها بالقلب

[1] خطابي محمد، مرجع سابق، ص: 21.

حليتها الأغاني..

عطرها وهج الجنون...

لو مرة يأتي الجنون[1]

- إن الاستبدال يظهر في استخدام الضمير في الكلمات "حليتها، عطرها"، إذ تم استبدال الضمير الهاء "بالمرأة التي تبدل ثوبها".
- وفي مثال آخر يقول الشاعر:

رجلان

وبينهما امرأة في البعيد

وبينهما ظمأ لا يحد

رجلان يحثان خطوهما

باتجاه السهول التي تعد

رجلان وحيدان

يقطعان من العمر أسعد أيامه

[1] الديوان، ص: 20.

من القلب أجمل أحلامه[1]

- فقد تم في هذه القصيدة استبدال الضمير "هما" في الكلمات "بينهما، خطوهما..."، وبالرجلان، والضمير "الهاء" في الكلمة "أحلامه" إذ تم استبداله بالقلب، وقد يعمل الاستبدال بالإضافة إلى اتساق النصوص وترابطها وملأ الفراغات فقد نجد له دورا آخر متمثل في تفادي التكرار في النصوص، ولاختيار كل من المستبدل منه بحاجة إلى مهارة لتقديم المقاصد.

4) **التكرار:**

بما أن التكرار هو إعادة عنصر بذاته أو مرادفا له أو يشبهه، فإن هذا أيضا يخدم جانب التواصل والاتساق داخل النص فهو يحافظ على تماسك النص، كما يخدم الجانب الدلالي والتداولي فيه لأن التكرار في النص يؤدي إلى تكثيف المفردات وهذا ما يساعد على بناء الخطاب.

وللتوضيح أكثر عن أهمية التكرار فقد اخترت بعض النماذج من هذا الديوان ومنها قصيدة "**سرك الحب**" إذ يقول:

سرك الحب فامتزج بالحنين

[1] الديوان، ص: 71.

وانتشر في المدى كما الياسمين

سرك الحب فاحكي ما شئت عنه

للسبايا... لكل وجه حزين

حسبك الآن أن ترى الحب يسري

في مجاري الحياة كالأكسجين

أنت كالحلم في عيون العذارى

أو كما الضوء في عيون السجين[1]

في هذه الأبيات الشعرية تم تكرار كلمة "سرك الحب" عدة مرات كما ذكر الشاعر أيضا الحنين ثم ذكر الحياة والأكسجين، هذين الكلمتين اللتين توحيان كلاهما باستمرارية العيش، وهذا الترادف من شأنه أن يوضح لنا نفسية الشاعر فهو في هته الأسطر الشعرية يصف لها "الحب" وفي البيت الأخير كأنه يخاطب شخصا ما فيقول:

"أنت كالحلم في عيون العذارى أو كما الضوء في عيون السجين"[2]

[1] الديوان، ص: 69.

[2] الديوان، ص: 69.

ويقول في قصيدة أخرى له والمعنونة بـ" **نص عبد القادر أو (الجنون) إلى عبد القادر مكاريا**":

الجنون هو العقل حين يبالغ في الانتباه

والعقل ما ينبغي أن يرى

حين يبلغ فينا الجنون بهاه

الجنون هو التيه

والتيه أن لا تقدر شيئا

**ثم يقول:**

أي النجوم ستختاره (مريم) للسكن

وأي الكواكب تهديه مريم دون ثمن

لتلهو به

وتدحرجه في شوارع هذا الوطن

والجنون

أن تنصب نفسك حيث تشاء

وتضحك... تضحك... تضحك...[1]

- في هته الأبيات أيضا نرى توظيفا للتكرار فكرر الشاعر كل من ( **الجنون، العقل، التيه مريم، تضحك...**) ويذكر أيضا كلمة النجوم والكواكب فنعتبرها تكرر وذلك لأن الكواكب من بين ما تحويه النجوم والنجوم هي الأخرى جزء منها فتعتبر تكراراً.

**ثم يقول:**

انتظر

ربما حالفتك الحظوظ غداً...

ربما بعد عشر سنين يجيء (غدا)[2]

وارتقب

ربما يبلغ العلم غايته في اكتشاف العجب

ربما يصبح الماء حلوا

وتصبح كل الشجيرات تثمر فاكهة أو رطب

[1] الديوان، ص: 30.

[2] الديوان، ص: 32.

... ربما تصبح الذكريات دمى

والأماني تركز ثم تباع لنا في العلب

ربما يصبح الكون مستويا

والرجال سواسية في النساء

وفي فرص العيش

لا أحد يستبد به مرض أو تعب...[1]

- هذه الأبيات هي تكملة لما قبلها فكلمة أنتظر وأرتقب كأنها تكرار فالانتظار يصاحبه ترقب وتطلعن ويكرر في جل الأبيات(**ربما، أو، ربما تصبح)** ثم يذكر "الذكريات" و "الأماني"، "مستويا"، "سواسية"، "مرض"، "تعب" فهذه الأبيات توحي من خلال كلماتها المتكررة بحلم الشاعر وتطلعه لغد أفضل فهو يتأمل ويرسم صورا في ذاكرته صوراً هي الأخرى يرسمها كل من قرأ له وتطلع على شعره، وهذه التكرارات توحي وتؤدي دورا فعالاً في الربط بين أوصال النص، وتخدم تماسكه من خلال تثبيت الرؤيا، وتعميق الخطاب وتكثيفه ومن أهمية التكرار الملحوظة من خلال دراستنا لبعض النماذج وأخرى لم يسعني ذكرها أن

[1] الديوان، ص: 32.

التكرار يدل على ما تم حذفه، ويتآزر تكرار الكلمات ذات المعنى نفسه ويصعب الفصل بينهما فيشكل رافدا له لارتباطه مع الدلالة ذاتها.

**الانسجام في ديوان "نـهر الغوايات لعبد الكريم قذيفة":**

تبين من خلال دراستنا للاتساق في ديوان "نـهر الغوايات" أن الأدوات الموظفة لم تكفي لاتساق النص، فقد ساعدت فقط على اتساق بنيات صغرى، وهذا ما جعل البنية الكبرى للديوان بحاجة إلى آليات أخرى تتم لها إنتاجية النص.

نظراً لعجز وسائل الاتساق عن ربط العلاقات الأفقية والعمودية التي تنتجها المعاني في النصوص المختلفة، فإن الانسجام له آليات تؤدي دور الربط بين أجزاء النص لتجعل منه نصا متماسكا مترابطا فيما بينه.

أ. **السياق من ديوان "نـهر الغوايات":**

إن السياق هو أحدى النظريات التي تقوم نتيجة للبحث الدلالي، إذ يرتبط السياق بالدلالة، بحيث نجد لهذه الأخيرة خاصية اهتمامها باللفظ والمعنى في تأويل الخطاب، ويقوم السياق على خصائص تدور في الخطاب وعلى المحلل أو القارئ أخذها بعين الاعتبار.

وفي هذا الصدد سنتطرق إلى دراسة آليات السياق في مختارات من ديوان "نـهر الغوايات لعبد الكريم قذيفة" لتبين لنا أهميتها في تحقيق انسجام النصوص:

أ. **المرسل:**

هو المتكلم أو المنتج وهو الذات المحورية في إنتاج النصوص، ومن هذا المنطلق فإن صاحب هذا الديوان هو الشاعر: "**عبد الكريم قذيفة**" من مواليد 1964، بولاية المسيلة، بدأ مشواره الإعلامي بالصحافة المكتوبة، حصل على عدة جوائز عربية ووطنية، نشر له مجموعة من الدواوين نذكر منها: " **لو أنت تدري كم أحبك**"، " **نهر الغوايات** "، " **مرايا الظل**"، " **أنطولوجيا الشعر الملحون**"، "**جيل امساعد**"، **مآثر ثورة وبطولات شعب**"، كان للأديب والإعلامي "عبد الكريم قذيفة" حضور لافت على الساحة الثقافية الجزائرية، حيث أشرف على تسيير نادي الجاحظية في ولاية معسكر، وساهم الشاعر في السهر على المسيرة الثقافية بولايته عبر جمعية "**المعنى للأدب والفنون**" و "**الصالون الأدبي**" الذين يترأسهما حاليا، كما يسعى حاليا إلى مواصلة مشروعه الثقافي الهادف إلى تعزيز التواصل بين مثقفي الوطن فيما بينهم.[1]

ب. **المتلقي:**

وهو المستمع أو القارئ وهو الذي يوجه إليه الكاتب أو المرسل خطابه ويمكن تسميته متلقي أوّل وهو الموجه إليه الخطاب، أما الجمهور فيعتبر متلقي ثاني.

ففي قصيدته "**سفر الخيانات**" نجد المتلقي هم الأصدقاء إذ يقول لهم:

[1] ويكيبيديا الموسوعة الحرة Wekipedia.or .

لو لي من الصبر ما يكفي سأحتمل

هذا العذاب الذي ألقى وأمتثل

لولي من الحلم ما يكفي غفرت لهم

كل الخطايا التي كانت و ما فعلوا

**إلى أن يقول:**

الأصدقاء الذين القلب سيجهم

بمنتهى الحب، ما حنوا... وما سألوا[1]

- وفي قصيدة أخرى له كانت بعنوان "**جداريات أخرى**" في المقطع المعنون بـ"**إلى الشاعر مصطفى الغماري**":

غاية الشعر أن يكون كما

الورد في عيون الحديقة

فارتشف من زلاله كل عذب

وتفيأ ظلاله لدقيقة

[1] الديوان، ص: 14/13.

أنت يا سيدي من الشعر تأتي

وإلى الشعر تنتمي... والحقيقة[1]

- في هذه الأسطر الشعرية، الشاعر يوجه خطابه إلى الشاعر مصطفى الغماري وكأنه يخاطبه وهو في نفس الوقت يمدحه.
- وفي نفس القصيدة مقطع آخر بعنوان "**إلى مليكة بومدين مروان**" والذي يقول فيه:

أين أنت

أين وجهك الذي أحتاجه

في رحلتي للصمت

تفرق الرفاق... مات بعضهم

وبعضهم ما زال غامض مصيره

وبعضهم يعيش وسط الكبت

كأن معنى اللاحياة لم يعد

[1] الديوان، ص: 58.

مرادفا للموت... [1]

- الشاعر في هذه القصيدة يوجه كلامه واستفساراته إلى "مليكة بومدين" فبعدما فقد الشاعر جميع الأصدقاء والأحبة الذين خانوه وخذلوه، فبقي وحيدا يبحث عمّن يقف معه ليسانده، فيوجه الخطاب إلى "مليكة بومدين" كأنه يريدها جنبه فهو بحاجة إليها لأنه أصبح وحيدا تائها ضائعا لا يعرف أحد.
- والمرسل إليه في قصيدة "**المجلس البلدي**" **هو** "**رئيس المجلس البلدي**" ويذكره الشاعر بلغتنا العامية فيقول:

المال لا شيء غير الماء يشغله

كأنه الدين عنه المير لم يحد

يمتص دمي ودم الشعب مغتصبا

وليس يحسب للميزان يوم غد[2]

- وفي أبيات أخرى الخطاب موجه إلى "**العامل البلدي**" ، فيقول:

فاتورة الماء قال العامل البلدي

[1] الديوان، ص: 59.

[2] الديوان، ص: 95.

هل سوف تدفع أم نقطعه عن عمد

وذي فواتير رسم البيت تدفعها

والغاز والكهرباء... الشمع لن تجد

من أين يا سيدي يا عامل البلد

يقول: دبر وإلا نمت في النكد[1]

3. **الزمان والمكان:**

لم يذكر الشاعر في ديوانه الإطار الزماني والمكاني الذين وقعت فيهما الحادثة.

4. **الموضوع:**

يعد موضوع الخطاب مركزا أساسيا تدور حوله الأقوال التي تستمد منه عملية الامتداد عبر كامل النص.

ونستطيع القول بأن موضوع الخطاب هو البنية الكلية لمضمون النص، لاحتوائه على أفكار ومفاهيم تمس الخطاب، وتصل إلى موضوع الخطاب من خلال المتلقي والذي يؤدي دورا أساسيا في الحكم على تماسك النصوص.

[1] الديوان، ص: 96.

فالموضوع الذي تناوله الشاعر "عبد الكريم قذيفة" كان حول الحزن والقلق والتمرد والتيه والضياع نتيجة لما تلقاه ممن حوله من خيانات وخذلان، كما أن الشاعر في هذا الديوان يحكي لنا ويصف الواقع المعاش فإذا تطلعنا إلى ما يقصده الشاعر نجد أنفسنا كأننا نعيش هذه التجربة لأنها واقعية.

**شكل الرسالة:**

الرسالة جاءت عبارة عن مجموعة قصائد شعرية وتسمى ديواناً، وقد حملت بين أسطرها التحسر واليأس والضياع وعلامات الحزن، مما ساعد على أخذ العبرة والموعضة.

**الغرض:**

ويكمن في المقصدية من وراء الرسالة، وتعتبر نتيجة لهذا الحدث، وفي هذا الديوان، كانت المقصدية من وراءه، رغم كل المآسي والصعوبات التي تأتي بعد فراق الأحبة والأصدقاء إلا أنّ الشاعر لا يزال صامداً ومستعداً تحمل هذا بالصبر وتحمل الشدائد، كما تضمن الديوان رسائل أخرى كان الغرض من ورائها الفخر والمدح كقصيدة "**جداريات أخرى**" والتي يذكر بعض المقاطع منها لبعض الأحبة الذين بقوا، وقصيدة أخرى بعنوان "**المجلس البلدي**" والتي يخاطب فيها رئيس المجلس وعماله والغرض من وراءها ذكر فضائحهم وكشف أسرارهم الخبيثة من خيانات وسوء معاملة.

**مبدأ التغريض:**

هو الوسيلة الأساسية في انسجام النصوص أو هو كما قال "براون ويول": "نقطة بداية قول ما"[1] ويعتبر العنوان مفتاحاً لفهم ما تحتويه مقاطع القصيدة.

- سوف نقوم باستعراض لبعض الأمثلة من الديوان ليتضح الأمر أكثر
- سندرس كيفية توظيف التغريض في بعض القصائد باعتبار العنوان موضوع القصيدة.

1. **فاتحة:**

- مواجهة الطعنات والتصدي لها.
- ظهور الحزن على وجه الشاعر وفي نظراته.
- التعلم وأخذ العبرة من الحياة.

2. **سفر الخيانات:**

- التحمل والصبر بالرغم من قوة المصائب.
- تحسر الشاعر على نفسه ومعاتبتها.
- نسيان الأصدقاء، والابتعاد عن الحب.
- ندم الشاعر عن حبه الذي أوقعه في المصائب.
- عزلة الشاعر وتحسره.

[1] براون ويول، تحليل الخطاب ،ترجمة لطفي الزليطي ومنير التريكي،نشر علمي،السعودية،1997،ص37.

3. **الرفاق:**

- وحدة الشاعر بعد غياب الرفاق.
- حزنه وتحسره.

4. **المجلس البلدي:**

- ذكر مساوئ رئيس المجلس الشعبي البلدي.
- جري رئيس المجلس الشعبي البلدي وراء ملذات الدنيا.
- إهماله لأمور الناس وانشغاله بالمال.
- نسيان رئيس المجلس الشعبي البلدي لليوم الآخر ويوم يحاسب.
- عدم توفر مناصب شغل.
- شكوى الشاعر من معاملات العاملين عند قصدهم في الأمر.
- لوم الشاعر لرئيس المجلس الشعبي البلدي.

✓ ما نلاحظه من خلال هذا التحليل واستخراج أفكار بعض القصائد أنّ هذه الأفكار مرتبطة ارتباطا دلاليا بالعنوان الرئيسي، وهذا ما يزيد من أهمية التغريض، إذ أن العنوان هو مفتاح كل قصيدة و به يتم فهم محتواها.

**يقول الشاعر:**

1. "**فاتحة**"

كان ينتظر الطعنة من كل الجهات

كاشفا صدره... لا درع يقيه...

كان في نظرته حزن وتيه...[1]

- من خلال هته الأبيات يظهر لنا أن الشاعر قد تصدى وواجه كل الطعنات وكان من وراءها الحزن والتيه، ولكن في النهاية كسب العبرة وتعلم من الحياة ما لم يكن يعلمه.

2. "**سفر الخيانات**"

لولي من الصبر ما يكفي سأحتمل

هذا العذاب الذي ألقى وامتثل[2]

- في هذا البيت كأن الشاعر يلوم ويعاتب نفسه.

3. **الرفاق:**

وحدك الآن في غياب الرفاق

[1] الديوان، ص: 11.

[2] الديوان، ص: 13.

تشعل القلب شمعة للتلاقي

وحدك الآن ما الذي أنت فيه

أنت ما زلت في أوج العناق[1]

- فهنا الشاعر في هذه الأسطر الشعرية يعاني الوحدة بعد ذهاب الرفاق وغيابهم فالحزن يخيم حياته.

4. **المجلس الشعبي البلدي:**

نطل ينحت تمثالا لعبده

من محبتي أنا من روحي ومن كبدي

يهمه أن ينام البطن منتفخا

ولا يهتم أمور الناس في البلد

المال لا شيء غير المال يشغله

كأنه الدين عنه (المير) لم يجد[2]

[1] الديوان، ص: 61.

[2] الديوان، ص: 95.

- في هذه الأبيات الشعرية، الشاعر في صدى ذكر ما يصف به رئيس المجلس البلدي من صفات سيئة تمثلت في إهماله أمور الناس وجريه وانشغاله بالمال وملذات الدنيا.

- ثم يقول:

يمتص دمي ودم الشعب مغتصبا نسيان رئيس المجلس الشعبي

وليس يحسب للميزان يوم غد [1] البلدي ليوم الحساب

...والجيش أمضيت عامين بخدمته عدم حصوله على عمل وذلك

وجئت أبحث عن شغل فلم أجد [2] بسبب قلة مناصب الشغل

... يا سيدي... رحمة فتش فقد تجد

يقول اذهب غدا تلقى الجواب لدي[3]

- في هذين البيتين يشكوا الشاعر من قسوة المعاملة وعدم أخذ العاملين الأمر بعين الاعتبار.

- وفي الأبيات الأخيرة التالية لوم الشاعر لرئيس المجلس البلدي، إذ يقول:

يا سيدي أي عام قد تمنحني

---

[1] الديوان، ص: 95.

[2] الديوان، ص: 95.

[3] الديوان، ص: 96.

ما قد يعيد إلي الحلم في بلدي[1]

**بنية الإيقاع في ديوان نهر الغوايات لعبد الكريم قذيفة:**

يعد الإيقاع الموسيقي في الشعر من أهم العناصر التي يعتمد عليها هذا الفن الرّاقي والجميل، فالموسيقى والشعر يعدان مصدرا واحدا ينبعان من الشعور بالوزن والإيقاع، "ذلك أن اللغة زمنية في طبيعتها، والكلمات توضع في نظام محدد وفقا لتتابع الأصوات، فإن هذا التتابع الصوتي خلال هذا الزمن هو ما يطلق عليه الإطار الموسيقي وقد أطلق عليه مصطلح الوزن"[2]

وقد أتاح نظام التفعلة الفرصة للشاعر بأن يكتشف ويجرب الأصوات المتباينة ويخلق أصوات جديدة لم تكن موجودة من قبل، والتجربة الشعرية الجديدة تميزت بتنوع أشكال النصوص الشعرية مما أدى إلى تنوع في الإيقاع والموسيقى، خاصة في المرحلة المعاصرة حيث عرفت ظهور ثلاثة أشكال من القصائد: **القصيدة العمودية، الحرة، وقصيدة النثر**، ومن خلال قراءة مختلف قصائد الديوان حيث كان هناك مزج بين شعر التفعلة والشعر العمودي، توصلت في التفعيلات التالية إلى تحديد الأنماط الإيقاعية التي وظفها عبد الكريم قذيفة:

[1] الديوان، ص: 97.

[2] الصّباغ رمضان، نقد الشعر العربي المعاصر، دار الوفاء ، الإسكندرية، ط1، 2002، ص170.

**الكتابة العروضية لقصيدة "سفر الخيانات":**

لَوْليْ منَ صْصَبْر مَاْ أَحْتَملْ

OIIOI/ OIIOI/OIIOIOI

مستفعلن فاعلن مستفعلن

هَاْذَ لْعَذَاْب لْلَذيْ أَلْقَىْ وَ أَمْتَثلْ

| | | | |
|---|---|---|---|
| OIIOIOI | OIIOI | OIIOIOI | OII |
| مستفعلن | فاعلن | مستفعلن | فعل |

لَوْليْ منَ لْحلْم مَاْ يَكْفيْ غَفَرْتُ لَهُمْ

| | | | |
|---|---|---|---|
| OIIOIOI | OIIOI | OIIOIOI | OII |
| مستفعلن | فاعلن | مستفعلن | فعلن |

كُلْلَ لْخَطَاْ يَلْلَتيْ كَاْنَتْ وَمَاْ فَعَلُوْ

| | | | |
|---|---|---|---|
| OIIOIOI | OIIOI | OIIOIOI | OII |
| مستفعلن | فاعلن | مستفعلن | فعلن |

لَوْليْ قَلِيْلُنْ منَ سْسَلْوَى أَعْتقُهَاْ

| OII | OIIOIOI | OIIOI | OIIOIOI |
|---|---|---|---|
| فعلن | مستفعلن | فاعلن | مستفعلن |

وَأَحْتَسيْ نَخْبَ مَنْ خَاْنُوْ وَ مَنْ خَذَلُوْ

| OII | OIIOIOI | OIIOI | OIIOIOI |
|---|---|---|---|
| فعلن | مستفعلن | فاعلن | مستفعلن |

لَاْ كنْنَنيْلْأَاْنَ لَاْ صَبْرَ أُخَبؤُهُوْ

| OII | OIIOIOI | OIIOI | OIIOIOI |
|---|---|---|---|
| فعلن | مستفعلن | فاعلن | مستفعلن |

لمَاْ يَجيْءُ وَ لَاْ حُلْمَ وَ لَاْ زَجَلُنْ

| OII | OIIOIOI | OIIOI | OIIOIOI |
|---|---|---|---|
| فعلن | مستعلن | فعلن | مستفعلن |

اَلْأَصْدقَاْءُ لْلَذيْنَ لْقَلْبُ سَيَجَهُمْ

| OII | OIIOIOI | OIIOI | OIIOIOI |
|---|---|---|---|
| فعلن | مستفعلن | فاعلن | مستفعلن |

بمُنْتَهَىْ لْحُب مَاْ حَنُوْ وَ مَسَأَلُوْ

| OIIOII | OII | OIIOIOI | OIIOI |
|---|---|---|---|
| فعلن | مستفعلن | فاعلن | متفعلن |

- في هذه القصيدة اعتمد الشاعر عبد الكريم قذيفة على "بحر البسيط" وقد كانت هناك بعض الجوازات على تفعيلاته والمتمثلة في التفعيلة.

**مُسْتَفْعلُنْ ⟵ مُتَفْعلُنْ ⟵ مُسْتَعلُنْ**

**فَاْعلُنْ ⟵ فَعلُنْ ⟵ فَعلْ**

**<u>الكتابة العروضية لقصيدة "نغم المساء":</u>**

رَبَتْ عَلَىْ كَتف لْمَسَاْء فَرُبْمَاْ

| OIIOII | OIIOIII | OIIOII |
|---|---|---|
| متفعلن | متفاعلن | متفعلن |

عَزَفَ لْمَسَاْءُ عَلَىْ هَوَاْكَ فَأَطْرَبَاْ

| | | |
|---|---|---|
| oIIoIII | oIIoIII | oIIoIII |
| متفاعلن | متفاعلن | متفاعلن |

وَهَفَاْ إِلَىْ شَمْس لْأَصيْل يَزُفُهَاْ

| | | |
|---|---|---|
| oIIoIII | oIIoIoI | oIIoIII |
| متفاعلن | متفاعلن | متفاعلن |

عَبَقَ لْلْقَاْء لْمُسْتَفيْض تَطَيُبَاْ

| | | |
|---|---|---|
| oIIoII | oIIoIII | oIIoIII |
| متفاعلن | متفاعلن | متفاعلن |

يَتَأَجْجَجُ لْقَلْبُ لْجَرِيْحُ وَفلْمَدَىْ

| | | |
|---|---|---|
| oIIoIII | oIIoIoI | oIIoIII |
| متفاعلن | متفاعلن | متفاعلن |

خُطُوَاْتُكَ تْثُمْلَىْ تُغَنْنيْ لصْصبَا

| | | |
|---|---|---|
| OIIOIII | OIIOIOI | OIIOIOI |
| متفاعلن | متفاعلن | متفاعلن |

- وفي قصيدة "نغم المساء" فقد اختلف البحر فيها ولم يعتمد الشاعر على البحر السابق بل اعتمد في تفعيلته ما يناسب الحالة النفسية له وكان توظيفه "لبحر الكامل".

**<u>الكتابة العروضية لقصيدة "الرفاق":</u>**

وَحْدَكَ لْأَاْنَ فيْ غيَاْب رْرفَاْقي

| | | |
|---|---|---|
| OIOIIOI | OIIOII | OIOIIOI |
| فاعلاتن | متفعلن | فاعلاتن |

تُشْعلُ لْقَلْبَ شَمْعَتُنْ لتْتَلَاْقيْ

| | | |
|---|---|---|
| OIOIIOI | OIIOII | OIOIIOI |
| فاعلاتن | متفعلن | فاعلاتن |

وَحْدَكَ لْأَاْنَ مَلْلَذيْ أَنْتَ فيْه

| | | |
|---|---|---|
| OIOIIOI | OIIOII | IOIIOI |
| فاعلاتن | متفعلن | فاعلات |

أَنْتَ مَازِلْتَ فيْ أَوَجِ لْعنَاْق

| | | |
|---|---|---|
| OIOIIOI | OIIIOII | IOII |
| فاعلاتن | متفعلن | فاعلات |

لَمْ يَغبْ أَيْيُهُمْ فَكُلُّكَ فيْهمْ

| | | |
|---|---|---|
| OIOIIOI | OIIOII | OIOIII |
| فاعلاتن | متفعلن | فعلاتن |

سَاْفَرَ لْجسْمُ وَ تْتَوَحُدُ بَاْقيْ

| | | |
|---|---|---|
| OIOIIOI | OIIOII | OIOIII |
| فاعلاتن | متفعلن | فعلاتن |

- هذه الأبيات الشعرية من القصيدة كانت مقطعة على "بحر الخفيف" فمن خلال هذه التقطيعات الثلاثة نماذج تظاهر لنا أن الشاعر لم يعتمد على بحر واحد في كل الديوان بل لجأ إلى التنويع والاختلاف من قصيدة لأخرى.

**الكتابة العروضية لقصيدة "سرك الحب":**

سرْرُك لْحُبْبُ فَمْتَزَجَ بلْحَنيْنْ

OIOIOI | IIOII | IOIIOIO

فاعلتن | متفعلن | فاعلات

وَ نْتَشرْ فَلْمَدَىْ كَمَلْيَاْ سَميْن

OIOIIOI | OIIOII | OIOIIOI

فاعلاتن | متفعلن | فاعلات

سرْرُك لْحُبْبُ فَحْكمَاْ شئْتَ عَنْهُ

OIOIOI | OIIOII | IOIIOI

فاعلتن | متفعلن | فاعلات

لصْصَبَيَاْ لكُلْل وَجْهنْ حَزيْن

OIOIIOI | OIIOII | OOIIOI

فاعلاتن | متفعلن | فاعلات

حَسْبُكَ لْأَأْنَ أَن تَرَ لْحُبْبَ يَسْريْ

| OIOIIOI | OIIOII | OIOIIOI |
|---|---|---|
| فاعلاتن | متفعلن | فاعلاتن |

فيْ مَجَاْر لْحَيَاْة كَلْأُكْسجيْن

| OIOIIOI | OIIOII | IOIIOI |
|---|---|---|
| فاعلاتن | متفعلن | فاعلات |

أَنْتَ كَلْحُلْم فيْ عُيُوْن لْعَذَاْرىْ

| OIOIIOI | OIIOII | OIOIIOI |
|---|---|---|
| فاعلاتن | متفعلن | فاعلاتن |

أَوْ كَضْضَوْء فيْ عُيُوْن سْسَجيْن

| OIOIIOI | OIIOII | IOIIO I |
|---|---|---|
| فاعلاتن | متفعلن | فاعلات |

أَنْتَ كَلْوَرْد فيْ صْصَبَحَاْت يَحْيَأْ

| OIOIIOI | OIIOII | OIOIIOI |
|---|---|---|
| فاعلاتن | متفعلن | فاعلاتن |

فلْقلوب لْمَوَاْت عطْرَ سْسنيْن

| OIOIIOI | OIIOII | OIOIIOI |
|---|---|---|
| فاعلاتن | متفعلن | فاعلاتن |

- اعتمد الشاعر في هذه القصيدة هي الأخرى على "بحر الخفيف"

**<u>الكتابة العروضية لقصيدة "المجلس الشعبي البلدي":</u>**

مَاْذَاْ أَقُوْلُ وَهَذَ لْمَجْلسُ لْبَلَديْ

| OIII | OIIOIOI | OIII | OIIOIOI |
|---|---|---|---|
| فعلن | مستفعلن | فعلن | مستفعلن |

غَدَاْ كَزَاْئرَتنْ فلْلَيْل للْجَسَديْ

| OIII | OIIOI | OI | OIII | OIIOII |
|---|---|---|---|---|
| فعلن | مستفعلن | فعلن | فعلن | متفعلن |

يَظَلْلُ يَنْحَتُ تمْثَالَنْ ليَعْبُدَهُوْ

OIII | OIIOIOI OI | OIII | OIIOII

مستفعلن | فعلن | مستفعلن | فعلن

منْ مُهْجَتيْ أَنَمنْ رُحيْ وَمنْ كَبديْ

OIII | OIIOIOI | OIII | OIIOIOI

مستفعلن | فعلن | مستفعلن | فعلن

يَهُمْمُهُ أَنْ يَنَاْمَ لْبَطْنُ مُنْتَفخَنْ

OIII | OIIOI OIOII | OIIIOII

مستفعل | فاعلن | مستفعلن | فعلن

وَ لَاْ تَهُمْمُ أُمُوْرُ نْنَاْس فلْبَلَدِيْ

OIII | OIIOI OI | OIII | OIIOII

متفعلن | فعلن | مستفعلن | فعلن

لَاْ شَيْءَ غَيْرَ لْمَاْل يَشْغَلُهُ

| | | | |
|---|---|---|---|
| مستفعلن | فعلن | متفعلن | فع |
| OIIOIOI | OI OI | OIIOII | OI |

كَأَنَّنَهُ دْد]نُ عَنْهُ لَمْ يَجديْ

| | | | |
|---|---|---|---|
| متفعلن | فاعلن | مستفعلن | فعلن |
| OIIOIOI | OII OI | OIIOIOI | OIII |

وفي قصيدة المجلس البلدي كانت خاتمة للكتاب وقد اعتمد الشاعر فيها بحر البسيط وتواجدت فيها جوازات لتفعيلاته، وبهذه القصيدة نكون قد توصلنا من خلال كتابتنا العروضية للقصائد العمودية إلى أن الشاعر ارتكز في كتابته على البحور التالية: **بحر البسيط، الكامل، الخفيف**.

وقد تبين لنا أن الشاعر "**عبد الكريم قذيفة**" قد ارتكز في كتابته على القصيدة الحرة أكثر من القصيدة العمودية.

# خاتمة

## خاتمـــة:

كانت هذه الدراسة والبحوث التي أجريت محاولة لمعرفة أدوات الاتساق وآليات الانسجام في ديوان "**نهر الغوايات**" "**لعبد الكريم قذيفة**" وقوفا على تجليات كل من الاتساق والانسجام في قصائده وختاما توصلت إلى مجموعة نتائج وهي مستخلصة كالآتي:

1. الاتساق والانسجام من أدوات الترابط النصي التي اهتم بها الدرس اللغوي الحديث وتعد مظهرا من مظاهر النصية التي ركز عليها علماء اللسانيات.
2. للاتساق والانسجام دور كبير في تحقيق ترابط الخطاب الشعري، ووصل القصائد فيه بعضها ببعض.
3. ظهور الإحالة الضميرية بأنواعها(**ضمائر المتكلم، المخاطب، ضمائر الغائب، والضمائر المتصلة**)، أدى إلى اتساق القصائد في الديوان وجعلها كلاّ مترابطا فيما بينها.
4. يعد الوصل من أهم المظاهر التي أسهمت في اتساق القصائد داخل الديوان وجعلها نصا واحدا.
5. أسهم الحذف هو الآخر في تحقيق اتساق في الديوان وذلك من خلال لفت انتباه القارئ إلى اكتشاف الأشياء المحذوفة من كل قصيدة ومحاولة ملء الفراغات بالرجوع إلى ما قبلها والتطلع إلى ما سيلحقها.
6. أسهم الاستبدال هو الآخر في ربط أجزاء القصيدة ربطا متنوعا على حسب تنوعه داخل القصائد، وقد اعتبر أساس القصائد لكثرة التعبير عنه.

7. إن من أبرز ما وظف الشاعر لاتساق القصائد، الإحالة، الضمائر، والتكرار وهذا ما ساعد على ربط القصائد، إلاّ أنها لم تكف لتحقيق التماسك فاحتاجت إلى نوع آخر من الآليات وهو الانسجام، ومن أهم ما إشتمل عليه الديوان من آليات الانسجام ما يلي:

8. التغريض، تمثل في الإحالة المستمدة إلى الشاعر وذاته بالإضافة إلى إسناد الأسماء الموصولة، والضمائر، وإسناد الأفعال، وقد أسهم هذا بشكل كبير في تحقيق ترابط بين القصيدة في الديوان وجعلها منسجمة فيما بينها.

إن ديوان "**نهر الغوايات لعبد الكريم قذيفة**" قد حرص على الجمع بين اتساق الوحدات الصغرى وهي القصائد، وانسجام معظم تلك الوحدات من أجل جعل البنية الكلية للنص شاملة وتظهر من خلال معاناة الشاعر واضطراب حالته النفسية من جراء الخيانات التي تلقاها ممّن حوله.

وفي المقام، فإن مذكرتي قد توصلت إلى ذكر القليل من النتائج أما الباقي فقد ظل مسكونا بين أسطرها، على أمل أن يقف عندها قارئ هذا البحث وأن يملأ من فراغاته ما لم تستطع قدراتي سدّه.

وأخير أرجو أن تكون الدراسة قد حققت غرضها، وأعطت فائدة في دراسة مظاهر الاتساق والانسجام.

# قائمة المصادر

# والمراجع

1. ابن الأصبح المصري، تحرير التعبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، القاهرة، د، ط، 1963.

2. ابن منظور محمد، لسان العرب، ج1، دار الصادر بيروت لبنان، دط، 2003.

3. ابن منظور محمد، لسان العرب، ج3، دار الصادر بيروت لبنان، دط، 2003.

4. الإحالة، دراسة نظرية مع ترجمة الفصلين الأول والثاني من كتاب الاتساق في الانجليزية، رسالة ماجيستير.

5. الزناد الأزهر، نسيج النص، بحث فيم يكون به الملفوظ نصّا، المركز الثقافي العربي، ط1، 1993.

6. الزمخشري جار الله أبو القاسم، أساس البلاغة، تحقيق محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية بيروت 1998.

7. الصباغ رمضان، نقد الشعر العربي المعاصر، دار الوفاء، الإسكندرية، ط1، 2002.

8. الصبيحي محمد الأخضر، مدخل إلى علم النص ومجالات تطبيقه، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2008.

9. الفيروز أبادي مجد الدين يعقوب، قاموس المحيط، ضبط وتوثيق يوسف الشيخ محمد البقاعي، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، دط، 1999.

10. الوصيف غنية، الاتساق والانسجام في قصيدة مديح الظل العالي، لمحمود درويش مقاربة لسانية نصية.

11. براون ويول، تحليل الخطاب، ترجمة محمد لطفي الزليطي ومنير التريكي، نشر علمي، السعودية، 1997.

12. بن جعفر قدامة، نقد الشعر، تحقيق الدكتور محمد عبد المنعم حقاجي، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان.

13. بوسبتة محمد، الاتساق والانسجام في سورة الكهف، 2009/2008.

14. بوقرورة عمر أحمد، دراسات في الشعر الجزائري المعاصر الشعر والسياق المتغير الحضاري.

15. جون ماري سشايفر، النص ضمن كتاب العلاماتية وعلم النص، ترجمة منذر عياشي، المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان والدار البيضاء المغرب، ط1، 2004.

16. خرامسية مليكة، شعر الثمانينات، الرؤية والبناء، 2014-2015.

17. خطابي محمد لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، ط2، الدار البيضاء، المغرب، 2006.

18. زايدي فاطمة، الاتساق والانسجام في شعر رزاق محمد الحكيم دراسة في ديوان الأرق، 2013/2012.

19. سامح الرواشدة، ثنائية الاتساق والانسجام في قصيدة الوقت الجامعة الأردنية، مجلة دراسات، مج3، 2003.

20. شاوش محمد، أصول تحليل الخطاب، 108نقلا عن dictionary of appleid david gustal p.55.

21. صبحي إبراهيم الفقي، علم اللغة النصي في النظرية والتطبيق، ج1، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، مصر، 2000.

22. عرابي أحمد، أثر التعريفات الدلالية في الخطاب القرآني، ديوان المطبوعات الجامعية، ط1، تيارت، الجزائر، 2010.

23. عزام محمد، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، دراسة في نقد النقد منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2003.

24. عفيفي أحمد، نحو النص، اتجاه جديد في الدرس النحوي، القاهرة، مكتبة زهراء الشرق، 2001.

25. فتحي رزق خوالدة، تحليل الخطاب الشعري،ثنائية الاتساق والانسجام في ديوان أحد عشر كوكبا لمحمود درويش أزمنة للنشر والتوزيع ، عمان الأردن 2005.

26. فيهفجير وفولفالج هانية، ترجمة فالح بن شبيب المعجمي، مدخل إلى علم اللغة النصي، النشر العلمي والمطابع، جامعة الملك سعود، الرياض، 1999.

27. قذيفة عبد الكريم، نهر الغوايات، منشورات أرتيستيك، ش م م، دار الأخبار للصحافة الفنية، الجزائر، ط1، 2007.

28. محمود خليل إبراهيم، اللسانيات ونحو النص، دار المسيرة والنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2007.

29. مفتاح بن عروس، الاتساق والانسجام في القرآن الكريم نقلا عن: m.charlooes :cohésion, cohérence et pertinence du discours travaux de l'linguistique duculot 1994.

30. مفتاح محمد، التشابه والاختلاف، نحو منهاجية شمولية، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت 1996.

31. ناصر محمد، الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية 1928-1975، دار الغرب الاسلامي، ط2.

32. ناوري يوسف الشعر الحديث في المغرب العربي، ج1، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 2006.

33. هيمة عبد الحميد، علامات في الإبداع الجزائري، دراسات نقدية، ج1، الناشر رابطة أهل العلم، سطيف، الجزائر، ط2.

# الملحق

**نبذة عن حياة الشاعر "عبد الكريم قذيفة":**

الشاعر والقاص الإعلامي **عبد الكريم قذيفة**، من مواليد 1964، بولاية المسيلة الجزائرية، بدأ مشواره الإعلامي بالصحافة المكتوبة من خلال صفحات محلية "**الوحدة**" و "**الجزائرية**"، وجريدة "**المنتخب الرياضية**".

تحصل على عدة جوائز عربية ووطنية، من أهم ما نشر له:

"لو أنت تدري كم أحبك" (مجموعة شهرية 1993)، "نهر الغوايات" ، (مجموعة شعرية 2007)، "مرايا الظل"، (مجموعة شعرية 2007)، "انطولوجيا الشعر الملحون بمنطقة الحضنة" (جزءان 2007)، "جبل مساعد..."مآثر ثورة وبطولات شعب" ( موضوع الكاتب تاريخ الثورة والمقاومة بمنطقة الشاعر 2007).

للأديب والإعلامي عبد الكريم قذيفة حضور لافت على الساحة الثقافية الجزائرية بحيث:

- أشرف علا تسيير نادي الجاحضية ( جمعية ثقافية يرأسها الأديب الكبير الطاهر وطار) وهذا بفرعها في ولاية بسكرة.
- كما كان عضوا مؤسسا للرابطة المعنوية لأدباء الجزائر، كما يساهم الشاعر في السهر على المسيرة الثقافية لولاية المسيلة، عبر جمعية " المعنى للأدب والفنون" و " الصالون الأدبي"، الذين يرأسهما، وحاليا يواصل الشاعر مشروعه الثقافي الهادف لتعزيز

التواصل بين مثقفي الوطن فيما بينهم، ثم في إطارهم العربي الطبيعي واحتضان الإبداعات المغيبة، وتدعيم تلك الراسخة.

# الفهرس

**البسملة**

**تشكرات**

**إهداء**

**مقدمة.**

**الفصل الأول:** الاتساق والانسجام، أهميتهما ودورهما في تحليل الخطاب الشعري...05-23

**المبحث الأول:** تعريف الاتساق والانسجام.....05

**المبحث الثاني:** دور الاتساق والانسجام في تحليل الخطاب الشعري.....13

**المبحث الثالث:** أهمية الاتساق والانسجام في الديوان.....20

**الفصل الثاني:** تجليات أدوات الاتساق وآليات الانسجام في ديوان "نهر الغوايات لعبد الكريم قذيفة".....25-105

**المبحث 1:** الشعر الجزائري المعاصر (النشأة، التعريف).....25

**المبحث 2:** المجالات الاجرائية للاتساق والانسجام.....34

**المبحث 3:** الاتساق والانسجام في ديوان "نهر الغوايات لعبد الكريم قذيفة".....45

**خاتمة.....107-108**

**قائمة المصادر والمراجع.....110-113**

**الملحق .....115-116**

الفهرس