

I - العلاقات الدلالية:

هي مجموعة من العلاقات التي تجمع أطراف النص، و تربط بين متوالياته (أو بعضها) دون بدو وسائل شكلية تعتمد على ذلك عادة" (1) مثل: الأضداد - الإجمال التفصيل، العموم، والخصوص، السببية... الخ، وهي علاقات لا يكاد يخلو منها نص ذو وظيفة تفاعلية وإخبارية، يهدف إلى تحقيق درجة معينة من التواصل، سالكا في ذلك بناء اللاحق على السابق، محققا -في ذلك- ربطا قويا بين أجزائها وذلك من أجل بيان النظام الذي يتحكم بعناصر النص المجتمعة ومن ثم إعطاء هذا النظام شيئا من العقلانية... (2)، باعتبار أن لغة النص الأدبي كنظام قائم بذاته ومقل على نفسه، والقراءة كنظام يكشف عن الترابط الحاصل في هذا النظام، الذي لا وجود له إلا من خلال العلاقات التي يقيمها مع غيره من العناصر وبناء عليه، فالنص الأدبي يركز في بنائه على مجموعة العلاقات الدلالية التي تتجلى بين متوالياته وتتلاحم في بناء منطقي محكم سواء كان ذلك على مستوى البنية السطحية أو البنية العميقة" (3). والنص الشعري قد يوحي بعدم الخضوع لهذه العلاقات، ولكنه مادام نصا تحكمه شروط الإنتاج والتلقي فإنه لا يتخلى عن هذه العلاقة. و لكن ما يحدث هو بروز علاقة دون أخرى.

والقصيدة تخضع لنظام داخلي دقيق من العلاقات يربط بين محاورها ومستوياتها، و تتولد منه الدلالات و تتكامل بفضلها ويبطن بعضها بعضا (4) والعلاقات على تنوعها إلا أنها تتفق على مسعى لغوي واحد هو الكشف عن الوشيجة الترابطية" (5) للقصيدة، وذلك باستخراج هذه العلاقات المتحكمة في بناء النص.

(1) محمد خطابي: لسانيات النص، ص 268.

(2) ينظر: محمد عزام، مرجع سابق، ص 199 - 200، وينظر عدنان حسين قاسم، الاتجاه الأسلوبى البنيوي، ص 16.

(3) فوزي عيسى، النص الشعري وآليات القراءة. منشأة المعارف الإسكندرية، 1997م، ص 10-11.

(4) خالدة سعيدة: حركية الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة، بيروت، ط1، 1979م، ص 16.

(5) عبد القادر عبد الجليل: التنوعات اللغوية، دار الصفاء، عمان، ط1، 1997، 1417، ص 334.

1 - علاقة التضاد أو (الثنائية الضدية):

في بداية دراستنا لهذه العلاقة نقف عند العنوان الذي يجسد أول ثنائية، تحكمت في عدة ثنائيات أخرى، والعنوان هو " المفتاح الذهبي إلى شفرة التشكيل، أو هو الإشارة التي يرسلها الأديب إلى المتلقي" (6) لأنه يبين عن طبيعة النص، ومن ثم يبين عن نوع القراءة التي يتطلبها النص، إنه " سؤال إشكالي، والنص هو إجابة عن هذا السؤال" (7)، هما مسند ومسند إليه.

والعنوان هو العتبة الأولى التي يطأها القارئ والناقد معا، و ذلك ليس شرطا على المؤلف. ذلك أن هذا العنوان يكون في نهاية أو وسط كتابة القصيدة، أو حتى في بدايتها، أو تخيرا للالزمة الشعرية فيها، كما قد يكون الكلمة الموضوع الملحة والحاضرة بقوة في القصيدة" (8). وبما أن العنوان هو " البهو الذي ندلف من خلاله إلى النص" (9). فإننا سنحل به شفرة هذه العلاقة التي سيطرت على النص، وذلك من منطلق أن العنوان إشارة دالة على صراع كبير بين قيمتين كبيرتين، النخلة وما ترمز إليه والمجداف وما يرمز إليه كذلك، و"الواو" وما تدل عليه.

و"النخلة والمجداف" عنوان قائم على التضاد، هذه العلاقة التي تميزها صور التقابل والتنافر، والصراع والتجاذب والتوتر الناتج عن تناطح كتلتين أو نزعين في الإنسانية" (10). وهو من أهم الوسائل المولدة لدينامية النص، ولتجسيد الصراع والتعارض بين القوى البشرية ومصالحها في الواقع، ولعله ناتج عن ولوع الشاعر - هنا - بالتناظر بين عناصر الصورة في الواقع، بحيث يكون الأثر النفسي لأحد طرفي الصورة مناقضا لأثر الطرف الآخر" (11) من جهة. ومن جهة أخرى، مناقضا لمعايشته

(6) فوزي عيسى، النص الشعري وآليات القراءة، ص 16.

(7) جميل حمداوي، السميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، المجلد 2، العدد 3، الكويت، مارس 1997، ص 108.

(8) هند سعدوني، قراءة سيميائية لقصيدة مدينتي، *، سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين شاعر عبد الله حمادي، منشورات النادي الأدبي جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، 2001، ص 162.

(9) علي جعفر العلاق، الشعر والتلقي، دار الشروق، عمان، الأردن، ط1، 1997، ص 173.

(10) عبد الحميد هيمة، علامات في الإبداع الجزائري، مطبعة هومة، سطيف، ط1، 2000، ص 16.

(11) عبد الحميد هيمة، البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، مطبعة هومة، سطيف، ط1، 1998، ص 14.

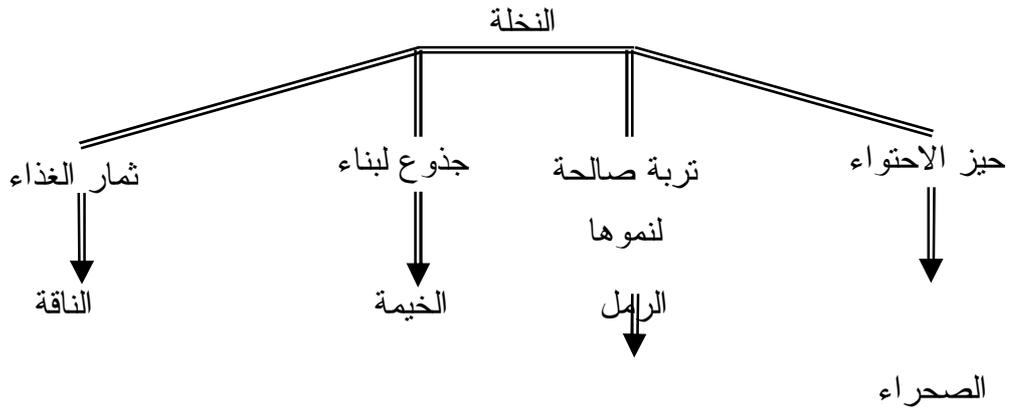
ظاهرة (الإصحار/ الإبحار) وهذه العلاقة على الرغم من التنافر الحاصل بين مدلولات عناصرها، إلا أن لها إسهاما كبيرا في تحقيق الاتساق على مستوى النص كله.

و من هذا المنطلق نقترح حقلين، لن نتجهما لنا هذه العلاقة؛ الأول: الحقل الذي يعود على النخلة ونجد فيه (صحراء، رمل، نخلة، ناقه، خيمة)، وكلها ترمز للأصالة، للأصحار، للشرق، والحقل هو الذي يعود على المجدف، وفيه (بحر، مجدف، حوت و أسماك، ماء، ملح، اتساع موج، أشرعة)، وهي ترمز للوافد للإبحار، للغرب، المعاصرة.

وبهذا، كلتا الشفرتين تنتميان إلى حقلين دلاليين مختلفين، متنافرين، في حين أن حرف "الواو" هو "إفادة لمطلق الجمع"⁽¹²⁾، جاء لإثبات التقابل الحاصل بين الشفرتين، أو بين الحقلين؛ فبين الكلمتين المتعاطفتين علاقة تضاد⁽¹³⁾، وما تبرز الجمع بينهما هي "الواو"، الأمر الذي يوضح ما لهذه العلاقة من وظيفة في تحقيق الاتساق بين المتضادين، وذلك للتكامل الحاصل بين عناصر الحقل الواحد، من جهة، وبينه وبين الحقل الآخر من جهة أخرى؛ فمنذ بداية القصيدة إلى نهايتها تكاملت عناصر الحقل الأول بانحيازها إلى النخلة رمز التراث والأصالة في كل الوطن العربي لأنها عناصر نجدها تحيل إلى الإنسان العربي في بداوته، وأصالته وأخص مميزاته؛ فالصحراء هي الحيز الذي طالما سرى فيه هذا الإنسان ليلا ونهارا، وكان مسرحا للبطولات وأعظم الممالك، والخيمة هي المسكن والمأوى، وموضع الإغاثة لكل مستغيث، وما يخص الصورة هي الناقه، رمز الحياة والحركة المرافق الدائم والوفي لهذا الإنسان الذي كان يتغنى إلى جانبها، فهي من عناصر عظمة هذا الإنسان العربي الأصيل:

(12) ابن هشام، مغني اللبيب، ج2/ 408.

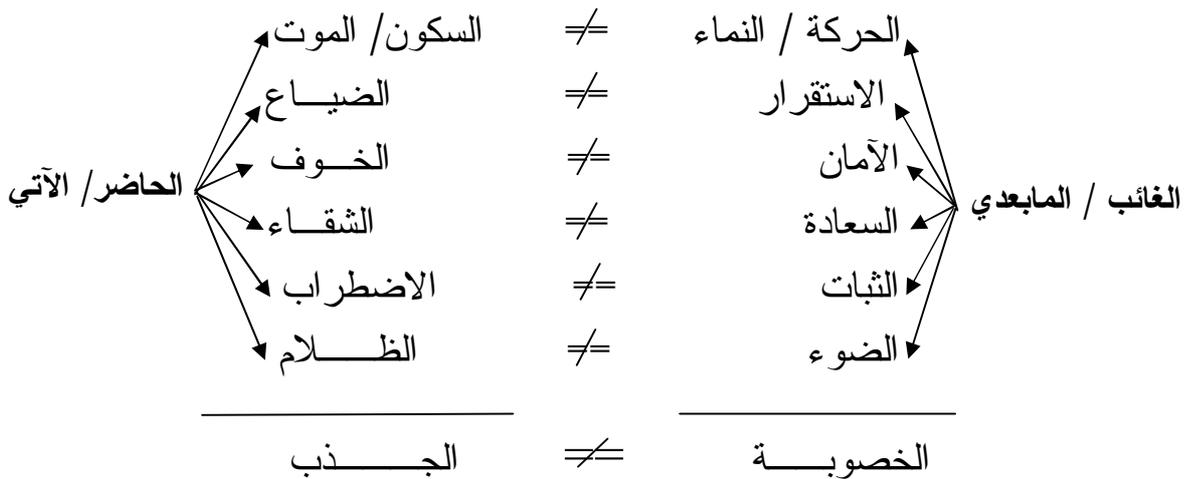
(13) ينظر: في مفهوم التضاد، فايز الداية، علم الدلالة العربي، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، 1973، ص78، أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية، ص 327، وعبد القادر عبد الجليل، التنوعات اللغوية، ص 391.



وتلاحقت ثنائيات أخرى تابعة لهذا الحقل، أو لهذا الطرف من الثنائية الأولى؛ لأن النخلة ومقوماتها التي تميز الذات العربية؛ قد اغتربت عنه وابتعدت:

لماذا اغترابك يا نخلة
كنت علفت - يا ويلتي - كنت علفت
عمري الذي أعلن القادمون مع الريح نحوي
انتهاء لبدائية
والموت خلف القوافل (14).

وبناء عليه، فقد حضرت قيم، ترفضها الذات الشاعرة و ترغب فيها، وغابت قيم أخرى، تتشدها هذه الذات و ترغب فيها:



عوامل مرفوضة

حاضرة

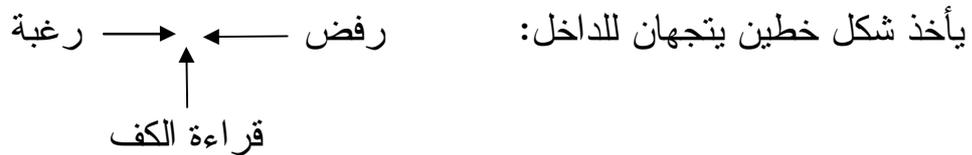
عوامل مرغوبة

غائبة



وعندما يصل الشاعر إلى أعلى مراحل القلق والتوتر النفسي، وهو قلق يفضي إلى إيجاد نقيضه الطمأنينة الناجمة عن السكون والانقطاع، أي سكون النفس بالموت الاختياري" (16)، الذي يرى فيه الشاعر سبيلا إلى الخلاص من أسر الواقع المتقل بالأمسي والأحزان لأن الحالة النفسية من أشد الأسباب لصوق بالتقابل الضدي وهي من محفزات تولده والإكثار منه، وباب لا ينغلق إلا على تقابل ضدي، ولا ينفرج إلا على آخر (17)، فمادة التضاد الإنسان، و مسرحه الحياة وضروبها، ومرتكزه البني الفكرية في المجتمع" (18)، وفي هذا النص جاءت بنيته تجسيدا للصراع بين الأصالة والمعاصرة، كمحاولة للمحافظة على هذه الأصالة التي باتت تتلاشى وتغيب عن ذاتها.

و هذا يؤدي إلى ثنائية (الرفض، الرغبة)، التي تجسد رفض الذات الشاعرة للإبحار في عيني الآخر، و رفضها للكتابة فيهما، و السقوط... الخ، وفي الوقت ذاته تمتلكها رغبة شديدة في قراءة الكف، رغبة في حدوث الأمان، الاستقرار، زوال القحط، المعرفة... الخ ومن خلال ذلك "نقرأ النص قراءة منسجمة" (19). الأمر الذي يسمح باتساق النص عند المتلقي؛ لأن الخطاب الشعري الحداثي يكاد يفرغ بنية التقابل من ضديتها ويجعلها خالصة للتناسب، بل إنه يوغل في هذا التفريغ، ليدفع الطرفين إلى التداخل" (20). فإذا كان الإطار التجريدي للتقابل -عموما- يأخذ شكل خطين يتجهان للخارج → رفض، رغبة ←، و هو الإطار الغالب في شعر الحداثية، و ذلك بأن



(16) عبد الحميد هيمة، علامات في الإبداع الجزائري، ص 25.
(17) عبد القادر عبد الجليل، التنوعات اللغوية، ص 395، وينظر: محمد العبد، إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي (مدخل لغوي أسلوبية)، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الأولى، 1988، ص 69-70.
(18) المرجع نفسه، ص 395.
(19) امبرتو إيكو، المرجع السابق، ص 75.
(20) عبد القادر عبد الجليل، الأسلوبية، ص 525 - 526.

فالواقع بتناقضاته ينعكس بقوة على ذات الشاعر، فتتقلب بين الرجاء واليأس بين الرفض والقبول، بين الأمل والإحباط وتجلى ذلك حتى في عالم الذات، إذ نجد عالماً مرغوباً فيه وعالماً مرغوباً عنه؛ فالعالم المرغوب فيه عالم المدينة الفاضلة أو "اليوتوبيا"، التي يعمرها الشعراء والقراء. مرتبطة "بالحلم"، هذا الشيء الموجود وغير الموجود في آن واحد، والعالم الآخر مفروض ومرفوض لأن ليس فيه ما تأمله الذات:

أيقنت أن الولادة حزن
وحزن الولادة نبع القصيدة
تجذر صمتك
كنت على الجفن ماثلة للذين
يقدون من صمتك الأبدي ممالك
ممالك....
لا يكبر الشعر فيها
ولا يكبر الشعراء
ولا يحلم الحرف فيها بأن يعتلي العرش
ليصبح رمز القبيلة (21)

إنه عالم مرفوض و حزين بالنسبة للذات، و تجلى هذا، من عمق مناداته للعالم المتوازن، المتصالح؛ لأن كائناته تحيا مع بعضها في تناغم، و الشاعر يتخيلها كائنات تتعم بالهدوء المنشود والخصب والسلام الضائعين من صميم لغته الحزينة، وهذا ما يشطر عالم الشاعر الشعري، ويهيمن على تجربته الشعرية، ذلك لأن الشاعر آمن بمقولة ايلوار: "إن رسالة الشاعر هي أن يمنح الناس رؤية" (22). فقدم الشاعر ثنائية

(21) الديوان، ص 42-43.

(22) فوزي عيسى، تجليات الشعرية، ص 231.

مكونة من حدين: الأول كان حاجزا، والثاني، لاختراق ذلك الحاجز [الرفض، الرغبة]، وبناء عليه فإن العلاقة الجامعة بين الحديث هي التضاد، ولعل هذا ما أشار إليه القرطاجني عندما قال: " أما معتمد التقابل الذي صدور أبياته مبنية على القوافي، فإنه ليتأتى له حسن النظم لكون الملازمة بين أوائل البيوت وما تقدمها التي هي واجبة في النظم متأتية له في أكثر الأمر، إذا لكل معنى معان تناظره، وتنسب إليه على جهات من المماثلة والمناسبة والمخالفة والمضادة والمثابرة والمقاسمة" (23) .

بهذا يمكننا القول أن القرطاجني نوه بدور التضاد في جمع شمل النص، وهذه الثنائية تصنع نسيجا من التقابل بين ما هو مرفوض و ما هو مرغوب، و التضاد مكونة لبنية الشبكة الدلالية، ظلت تتدرج في تصاعد فني حتى بنت منها في النهاية " وطننا خياليا" يتحرر ويطلع في عالم النص بمقدار حرية الشاعر في عالمه من شهواته وضغوط الإغواء والإغراء الممارسة عليه ليكون هذا العالم الايتوبي " (24).

وتبرز الثنائية الضدية (الرفض، الرغبة) في حقل آخر، وهو حقل الألوان، إذ نجد ألوانا مرغوبا فيها، و ألوانا مرغوبا عنها (مرفوضة)؛ فالألوان المفروضة و المرفوضة هي ألوان الطيف وما شاكلها. و أما المرغوب فيها، فلون واحد، هو "اللون الأخضر":

وكل ملائكة الرحمن

تحف الدرب الموبوء

بلون القحط.....

و لون النفط.....

ولون الخمر.....

ولون البحر.....(25).

هذا جاء في الحلقة "07"، ليواصل ذلك في الحلقة " 13":

(23) القرطاجي، المنهاج، ص 278.

(24) ينظر: محمد حماسة عبد اللطيف، اللغة وبناء الشعر، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، 2001، ص 139.

(25) الديوان، ص 21-22.

ما جدوى العمر
وقد أعطاك الله البحر
وألوان الطيف؟
أسبح باسم الخلق.
أرفض ألوان الطيف
السبعة

- والخضراء

- سوى الخضراء (26)

فالمرفوض من الألوان، هو اللون الأصفر الذي حل عليه القحط، و الأسود الذي دل عليه النفط، و الأحمر الذي دل عليه الخمر، والأزرق الذي يترتب على كلمة "بحر"، ورفض هذه الألوان ناتج عن دلالتها، و عما ترمز إليه؛ فلون القحط هو اللون الأصفر يرمز للجفاف و يدل على المرض والضعف والوهن و هو لون الموت، ويحيل - هنا - إلى الجذب الذي مس الذات الشاعرة، وهو الأمر الذي يجسد عذابات هذه الذات في حيزها الزمكاني نتيجة قحط محيطها، الذي تعيش فيه، فالذات تقابل هذا اللون بالرفض التام و هو رفض يتناسق مع رغبة الذات في العيش بعالم مثالي، الأمر الذي يجسده لنا دور هذه الثنائية كوسيلة تعمل على خلق ترابط بين الحدين، و من ثم المساهمة في خلق الاتساق بنص القصيدة.

أما اللون الثاني المرفوض، فهو " الأسود" الذي دل عليه النفط". والأسود لون الحزن، وفي دلالاته رائحة الموت" (27)، وفي لون النفط نجد الخوف والرغبة المؤدية إلى الصمت الرهيب والسكون المخيف، وفي رفضه، إنما هو رفض للخوف من الظلام، وما يحمله من مجهول، فربطوا الخوف من المجهول بالسواد" (28)؛ وما يؤكد ذلك أن

(26) الديوان، ص 35-36.

(27) عبد القادر عبد الجليل، الأسلوبية، ص 529.

(28) أحمد عمر مختار، اللغة واللون، عالم الكتب، القاهرة، ط2، 1997، ص 201.

اللون الأسود لم يربط في الطبيعة بأي شيء ذي بهجة، فقد ارتبط بالفراق والموت، كما أنه مرتبط بالليل، والليل مخيف موحش.

وقد سيطرت كل هذه المعاني على الذات الشاعرة، الأمر الذي يبرر رفضها لهذا اللون بشدة لأنها ذات تبحث وتأمل في نور يخلصها من هذا الظلام الموحش، لتكشف ما كان مخيفاً في أهبة الليل، ويطلق – من خلاله – العنان لبداية رحلة في عالم عجيب، لذات ترفض عالمها الذي تعيش فيه، وتشهد فيه حياة الموت نتيجة القحط القائم والظلام الدائم، وتطمح في عالم أفضل (عالم الإيثوبيا).

ويعتبر رفض لون الخمر رفضاً للون الأحمر؛ لأنه " في بعض مظاهره، هو لون الموت"⁽²⁹⁾، لأنه لون يحمل سمة القتل المصبوغ بدم الشعوب، فهو يحيل إلى كل الجرائم المرتكبة في حق الإنسانية، ولهذا ترفضه الذات بقلق شديد، وهذا ما يفسر للقارئ الصوت، الذي طغى في نص القصيدة، وهو صوت قارئ الكف، وهو يدعو الذات لعدم القلق، لأن ما تلاقيه هو إلا ما كتب لها:

لا تقلق

ستظل تسافر في المطلق

وتعود من الزمن المغلق

عينك العالم

والمدن المنسية فيك

دم مهرق

يا كل وجوه الأرض

لماذا الحزن⁽³⁰⁾

و يربط هذه الدلالة بالخمرة، نجد أن الخمر سائل مخدر، تجعل شاربها يدخل في عالم الضياع المؤقت، و في استمرار شربه، لكل عمليات التخدير، لقتل كل ما من شأنه

⁽²⁹⁾ عبد القادر عبد الجليل، الأسلوبية، ص 529.

⁽³⁰⁾ الديوان، ص 31-32.

يقاظ الأفضل فينا لأنه عملية تسيطر على حيز الذات الشاعرة، واستمراريتها تتناسب واستمرارية سفك الدماء المتصلة بالقتل التعذيب، وهاته الأعراش في هذا الزمن الذي أصبح فيه كل شيء مستباحا:

فأدركت أن البداية بدء المواجه
أدركت أن النهاية
أن لا أكون بقية أزمنة الصخب الطحلي
وأوردة للدم المتخثر
في الأعين المستطيلة
....
أفق
قبل أن تعصف اليوم
بالوردة المستباحة
في الزمن المستباح
أفق... (31).

وهذا مقطع جسد الرفض، وسبب الرفض، وكيفية الرفض بالدعوة إلى اليقظة بالفعل الأمر "أفق" مرتان، لأن هذا التحذير، و طغيان هذا اللون سيثقل الحركة.
و أما في رفض لون البحر، فرفض للون الأزرق، والبحر يجمع فينا مشاعر متناقضة كتناقضه هو ذاته؛ إذ يظهر لنا عكس ما يبطن من جهة، ومن جهة أخرى نجده يفتح لنا سبل الحياة بزرقته التي تمنحنا مطرا و خصوبة، "وكل هذه تجرى زوايا متباينة المردود القيمي، تبعا لحركة السياق وحالات التفريغ من الضدية" (32) التي اتسم بها البحر، باعتباره يرمز في بعض مظاهره إلى الزرقة والصفاء والجمال، وفي بعضها الآخر للنفاق وللغدر والخداع والمكر.

(31) الديوان، ص 44-45.

(32) عبد القادر عبد الجليل، الأسلوبية، ص 529.

و لكل أمر مرفوض في حياة الذات الشاعرة. كما رفضت ألوان الطيف، وهي ألوان تتناسب مع ألوان قوس قزح، لأنهما يحتويان على الألوان الأولية، ويمكن تحليل حزمة الضوء لحصول على سلسلة من الألوان تتراوح بين الأحمر العميق والبنفسجي الرقيق، وتحت الأحمر، ووراء البنفسجي، شعاعات كثيرة أو ألوان أخرى لا يمكن للعين إدراكها" (33)، وهي ألوان شابتهت وقاربت الألوان المرفوضة سابقا لأنها ألوان تجسد كل عذابات الذات الشاعرة، و قد رفضت كلها إلا لون واحد هو "اللون الأخضر"، وهو لون النعيم في الآخرة" (34)، إنه يدل على الخصب و الحياة والنماء، و على كل شيء أجميل تطمح له الذات في عالمها المثالي، و هذا ما يفسر، رغبة الذات فيه؛ إنها، رغبة في الحياة الإيجابية للإنسان في هذا العصر المتناقض المليء بالصراع، المولد للتضاد في مختلف الجوانب (الاجتماعية، السياسية، الاقتصادية... الخ)، وكما يدل على المستقبل المزدهر الذي تأمل في تحقيقه، وبهذا يكون لهذا اللون دلالة قوية على الحركة والاستمرارية، وديمومة الحياة الإيجابية.

ومبعث الانسجام بين هذه الألوان المرفوضة /المرغوبة هو أن التضاد يؤدي إلى التوازن، حيث يستميل كل المتضادين الآخر حين يوضع إلى جانبه" (35). كما أن اللونين المتضادين يقوي كل منهما الآخر عن طريق إبراز التباين، لأن الرفض للألوان المذكورة، بما تدل عليه من قحط عذاب طوقت لهما الذات الشاعرة، والرغبة في لون بما يحمله من دلالات تناقض الدلالات الأولى، هو خلق لمدار "تتولد فيه البنية التضادية، وهي أكثر جمالا ورسوخا في مركب النص" (36).

بهذا كان التضاد جليا بين الألفاظ والتراكيب والألوان، ولكن الظاهرة تتمثل بشكل أخذ في تقابل المشاهد والصور (37)، حيث نجد الذات تمارس فعل الرفض في مشهد، يقابله فعل الرغبة في مشهد آخر تظهر فيه الذات لاهثة خلف المستقبل المجهول

(33) أحمد مختار، اللغة و اللون، ص 178.

(34) المرجع نفسه، ص 79.

(35) أحمد عمر مختار، اللغة واللون، ص 138.

(36) عبد القادر عبد الجليل، الأسلوبية، ص 525.

(37) فوزي عيسى، تجليات الشعرية، ص 214.

بصورته المرغوبة لأن الشعر المعاصر، خاصة الجزائري، لم يعد يهتم بالتقابل بين الألفاظ الجزئية التي تعمق الدلالة وإنما لجأ إلى المقابلة في إطار المشهد أو المقطع، وهذا اللون من التصوير، الذي يعتمد جميع الصور في مشاهد ولوحات يقابل بعضها بعضا مقابلة تناظر وتعارض، يؤدي في النهاية إلى تأكيد وحدة الموقف، وهذا من شأنه توسيع دائرة الصراع حتى يشمل الماضي والحاضر والمستقبل، ويبعث على التوتر الذي يحفز القدرة على الاستبصار " (38). وفي القصيدة المشاهد المتقابلة كثيرة، نختار المثال على سبيل البداية التي كانت برفض الإبحار، وهو مشهد بطلته " الذات الشاعرة":

لن أبحر في عينيك

واجعل هذا البحر مرآيا صامتة كالحزن

وأعكس أيام القحط المشدودة كاللغة الموعودة

تحت مواجع هذا القرن (39).

ليقابله بالرغبة في الإبحار في الحلقة الثانية، بل هي حلقة تمثل للقارئ ممارسة هذا الفعل:

سأضم الرمل..

إلى السفن بلهاء

لتختزن الشيطان

وتحتضن الأنداء

ناديت البحر...

ففاض الموج....

وكنت أسافر صوب البحر

لأجمع

آخر الأصداء (40).

(38) عبد الحميد هيمة، البنيات الأسلوبية، ص 29.

(39) أحمد عمر مختار، اللغة واللون، ص 138.

(40) الديوان، ص 13.

وفي هذا التناقض يقول " عبد الله راجع: " إن ما يبدو تعارضا وتناقضا بين لوحة وأخرى في ثنايا القصيدة الواحدة، إنما هو تناقض طبيعي نظرا لوجود حالة نفسية هي في الواقع حالة مخاض تحافظ على بصمات الماضي فيما هي تشرف على المستقبل وتتطلع عليه" (41).

وبتقابل الصور و تضادها إنما يهدف الشاعر إلى الخروج ، في النهاية، بتشكيل جمالي يجسد موقف الشاعر من الواقع المعيش فبين ذلك وتلك يتشكل نسيج النص الدرامي، ليجسد قمة المأساة والتمزق، بين الماضي والحاضر، بين الذات والآخر بين حالة وأخرى بين ما هو كائن و ما يجب أن يكون، وتتمو الصورة لتبلغ قمة التعارض بين الإصحار والإبحار ليزداد الأمر وضوحا ودقة و اتساقا.

2 - علاقة الإجمال / التفصيل:

وتعني " إيراد معنى على سبيل الإجمال، ثم تفصيله أو تفسيره أو تخصيصه" (42) وبهذا نجد المجمل تتزاحم وتتوارد المعاني عليه بلا رجحان في النص، و تحد من ذلك التفصيلات التي تأتي بعد ذلك، ولهذا قال السيوطي: " المجمل ما لم تتضح دلالاته" (43)؛ فالذي يوضحها التفصيلات التي تأتي بعده، وستدرج هذه الدراسة في رصد هذه العلاقة، التي أسهمت في اتساق النص و نموه .

وأول ما يمكن البدء من خلاله "العنوان" الذي نجده أجمل النص الشعري ومضمونه في حين ما جاء بعده تفصيلا له، وفي هذا التفصيل مرجعية خلفية لما سبق إجماله في " العنوان"، من حيث أن هذا الأخير " يضم" النص الواسع في حالة اختزال وكمون كبيرين، ويختزن فيه بنيته أو دلالاته أو كليهما في آن. إنه يشكل مرتكزا دلاليا يجب على القارئ أن ينتبه إليه، بوصفه أعلى سلطة تلقى ممكنة، و لتمييزه بأعلى اقتصاد

(41) عبد الحميد هيمة، البنيات الأسلوبية، ص 29.

(42) جميل عبد الحميد، البديع بين البلاغة واللسانيات النصية، ص 146.

(43) السيوطي، الإتقان، ج3، ص 53.

لغوي ممكن، لاكتنازه علاقات إحالة قصدية حرة إلى العالم وإلى النص وإلى المرسل"
(44).

و يعد العنوان إجمالاً يستدعي القارئ إلى إذابة عناقيد المعنى بين يديه بحيث يقربه من حجرة النص وملامسة حركتها لاتجاهها في ثنايا النسيج النصي وتشظياته وبمنظور آخر ستجعل " النخلة والمجداف" مسندا إليه لأنه الموضوع العام، بينما النص في حد ذاته بأفكاره المبعثرة مسندا، لأنه بشكل أو بآخر يشكل لنا أجزاء النص" (45). فالعنوان رأس الجسد، والنص تمطيط له وتحويل إما بزيادة أو استبدال أو تحويل أو نقصان، وقد تجسد هذا في كل حلقات النص الشعري، إذ كلها، وبمختلف مقاطعها تفصيل للصراع الذي أبرزه العنوان في البداية:

لا أرض لمن يحتضن الأمواج
ويحسب أن الطين بقية طين
سافر نحو السدرة يطلب شيئاً
يجعل هذا الطين شجيرة الزقوم
لا ترهب إلى الماء (46).

إلى أن يقول:

لا أرض لمن يمسح من عينيه تراب الأرض
وعشب الأرض.....
وملح الأرض
وذرة رمل في الصحراء (47).

وهذا ما يجعلنا نقول إن العنوان، يحيل على مرجعية النص، ويحتويه في كليته وعموميته، لأنه المحور الذي يتوالد ويتنامى، ويعيد إنتاج نفسه. إنه سؤال إشكالي

(44) بسام قطوس، سيماء العنوان، وزارة الثقافة، عمان الأردن، ط1، 2001، ص 39. وينظر: على جعفر العلق المرجع السابق، ص 173.

(45) جميل حمداوي، السميوطيقا والعنونة؛ ص 97، وينظر نفس المرجع، ص 107-108.

(46) الديوان، ص 58.

(47) الديوان، ص 59.

مجمل، يقوم النص بالإجابة عنه بشكل مفصل عبر متتاليات من الجمل ويأتي - بعد ذلك - الإجمال الثاني في النص، والذي يؤكد الإجمال الأول وهو " الاستهلال " أو جملة الفاتحة التي تحتل " مكانة بارزة من حيث الأهمية، ومن حيث علاقتها ببقية أجزاء النص وتحكمها في هذه الأجزاء"⁽⁴⁸⁾. لأنه في الغالب يركز المرسل كل جهوده في هذه الجملة، وما يأتي بعدها تفسير وتفصيل لها.

و تعتبر جملة الاستهلال المحور، الذي يدور في مجاله النص، إذ تتعلق الأجزاء الباقية من النص بالجملة الأولى بوسيلة اتساقية ما، والنص قيد الدراسة، تصلح فيه هذه الثقافة بوجهين الأول: أن نجعل لكل حلقة شعرية، جملة شعرية استهلالية، تربطها بما يأتي بعدها، و تحيل إليه وعلى سبيل المثال نجد الجملة " ناديت البحر " وهي استهلال الحلقة الشعرية الثانية، فالقارئ لهذه الجملة لاستهلالية، يتصور أن ما سيأتي بعد جملة النداء مضمون النداء. وهو ما حدث بالفعل؛ فالجمل اللاحقة جسدت هذا المضمون الذي كان عبارة عن أسئلة وعرض لحالة الذات الشاعرة، أمام هذا البحر الأزرق الجميل الغرور الذي يظهر عكس ما يبطن وفي الحلقة الموالية كانت جملة " فتشت عواصم هذا الكون " إجمالاً فصلته الجمل اللاحقة بعده:

لأقرأ كفى

كانت مفعمة بالحزن

فتشت لأعرف

خاتمة الآيات الموشومة

في كفى....

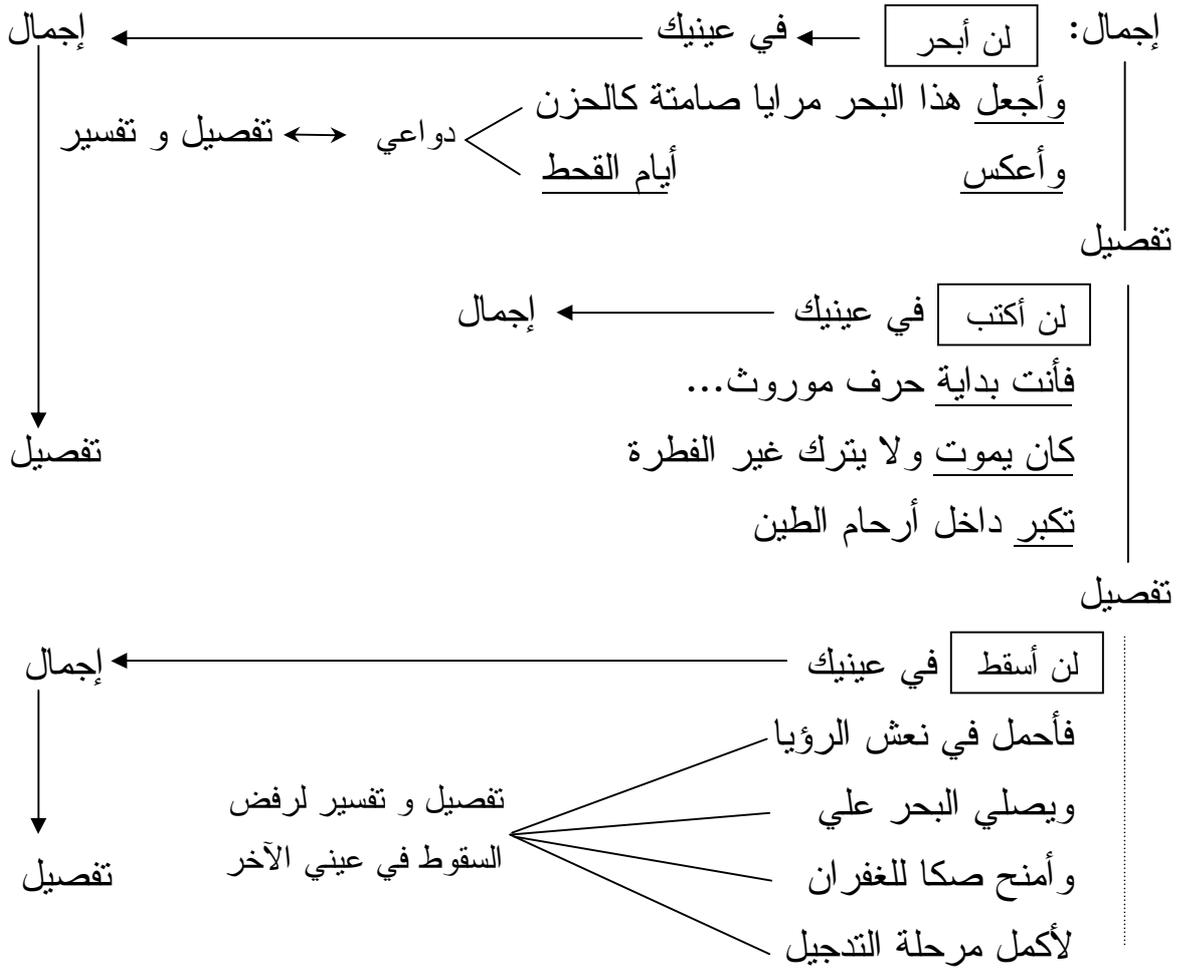
وبقايا سفر كنت أرتله⁽⁴⁹⁾.

ومن جهة أخرى، يمكننا أن نعتبر "لن أبحر في عينيك" جملة الاستهلال، و ما يأتي بعدها من جمل، إنما هو تفصيل لإجمالها بعرض دواعي الرفض، وحالات هذا الرفض، وحالة الذات في ممارسة هذا الرفض... إلخ، وهو ما حدث فعلاً عبر كل

⁽⁴⁸⁾ صبحي إبراهيم الفقي، علم اللغة النصي، ج1/65.

⁽⁴⁹⁾ الديوان، ص 15.

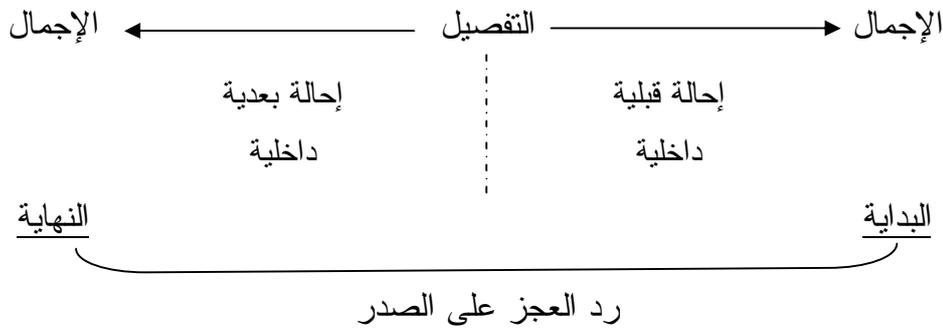
الحلقات، وعبر كل جملها أما الواجهة الثانية، فهي اعتبارنا للحلقة الشعرية الأولى استهلاكاً مجملًا، وضحه وفسره وفصله كل ما جاء بعده، من حلقات شعرية، وذلك لأننا نجد القصيدة مسلسلًا مؤلفًا من (22 حلقة شهرية) تتضام وتتكامل لتجسد لـ " النخلة والمجداف " فالبدائية كانت:



فمركز الثقل المعنوي في الحلقة الأولى هو الفعل "لن أبحر" بل يتجاوز هذا إلى القصيدة ككل، فهذا الرفض المجمل، فصلته الأفعال التي جاءت بعده ليأتي رفضه آخر مجمل فصلته الأفعال التي جاءت بعده، ليكون هذا الرفض تفصيلا للرفض الأول، وهكذا دواليك، فكل الأفعال التي جاءت هي تفسير، وتفصيل وتمطيط للفعل الأول في القصيدة "لن أبحر"، لتكون النهاية في القصيدة مجملة في "الذبح"، وكتفصيل لجملة "أحمل في نعش الرؤيا"، "ولن أبحر في عينيك" ذلك من قبيل "رد العجز على الصدر" أي رد نهاية القصيدة على بدايتها، وهو ما يعني استمرار دلالة معينة منذ بداية القصيدة حتى نهايتها.

وبالتالي هو إثبات للعلاقة الوثيقة بين الحلقات التي يتشكل منها النص الشعري، وتمكننا علاقة (الإجمال/ التفصيل) من إدراك كيفية من الكيفيات التي يبني عليها النص

وينسجم" (50)، ويتسق كبناء كلي موحد؛ ذلك لأن التفصيل في لسانيات النص "شديد التماسك بالإجمال، وكلاهما واحد غير أن التفصيل فيه زيادات وضوابط وتفصيل تتناسب مع طبيعة الأمر المجمل، ومن ثم يمكننا القول بأن التفصيل يحمل علاقة المرجعية الخلفية الداخلية لما أجمل من قبل" (51) وهو ما حقق الاتساق بين جمل وحلقات النص التي تمثل مراحل في قصة شعرية طويلة، وعليه يكون الإجمال المحيل إليه، والتفصيل المحيل، والمرجعية بالترار الشكلي والدلالي. إنه يمثل من جهة أخرى الوسيلة التي تتحقق بها الإحالة بينهما، كما يجسد من هذا المنطلق - "رد العجز على الصدر":



وما نلمسه من هذا، أن نهاية القصيدة جاءت مجملة، تفصيلها وتفسيرها بدايات القصيدة.

إن "الذبح" حلقة جاءت مجملة تفصيلها ما تقدم، والنداء الذي حدث على مستوى هذه الحلقة" يا شاهد ذبح الكف" يوحي بذلك، وعليه يكون النص سردا لسيرة ذات عانت الويلات و العذابات، و هذا ما اضطرها لذبح كفها، ضنا منها أنها تذبح عذابها وصراعاتها، وهي بذلك ستقتلع المأساة؛ التي برزت في الحلقات الشعرية المتقدمة. وتبدو القصيدة على هذا النحو مغلقة على نفسها؛ حيث تبدأ بإجمال بدأ على مستوى

(50) محمد خطابي، لسانيات النص، ص 270.

(51) صبحي إبراهيم الفقي، علم اللغة النصي، بين النظرية و التطبيق، ج/2 /180.

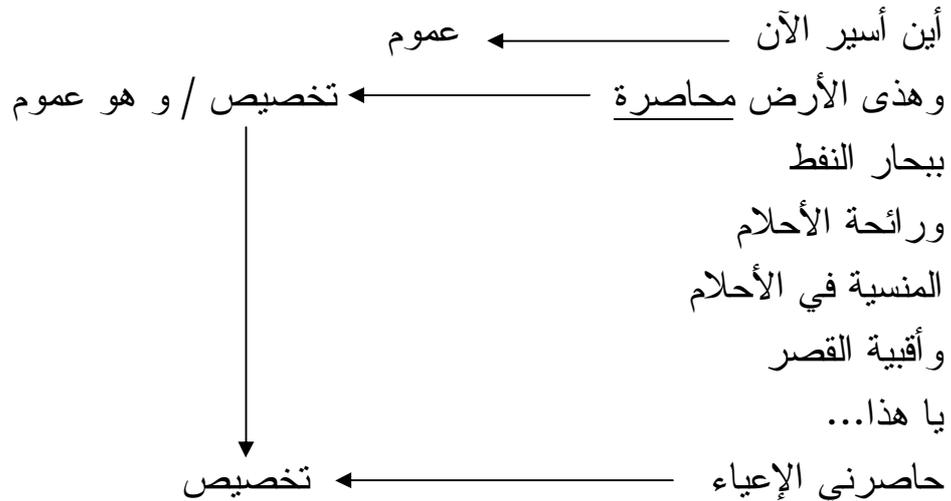
العنوان "النخلة والمجداف" و التفصيل، الذي جاء في (20) حلقة شعرية بمجمل مقاطعها، لتنتهي بإجمال جسده الحلقة الأخيرة "الذبح"، المفصلة بما تقدمها، على أن التفصيل ذاته تخللته سطور مجملة، تم تفصيلها في جمل ومقاطع لاحقة.

3 - العموم / الخصوص:

يعرف العام بأنه "لفظ دال على جميع أجزاء ماهية مدلوله" (52)، لأنه "لفظ يستغرق الصالح له من غير حصر" (53)، وفي ضوءه حدد الخاص بأنه "قصر العام على بعض أجزائه" (54). ومن هذا المنطلق، يمكننا -أيضا- على ضوء العلاقة السابقة أن نعتبر العنوان، عموما ونعتبر النص تخصيصا له، وأن بعض عناوين الحلقات وردت عامة خصصتها مقاطعها.

والنص الشعري المعاصر ينزع إلى توسيع حقل اللعبة النصية. فالكلمات التي تشكل مطالع الأبيات أو الكلمات التي لها وضعية النعت، و التي تكون في السياق النصي مستعدة لنتائج اختراق الإيقاع لها، فينقلها من الدلالة العامة إلى الدلالة المنبثقة عن الاستعمال النصي، وهي بذلك تتحل لتتركب من جديد بهيئة مجهولة قبل سكونها إلى ماء الإيقاع (55).

ومثال ذلك في النص قوله:



(52) مصطفى السعدني، مدخل إلى بلاغة النص، ص 53.

(53) السيوطي، الإتقان، ج4، ص 43، وينظر ج3، ص 212-213.

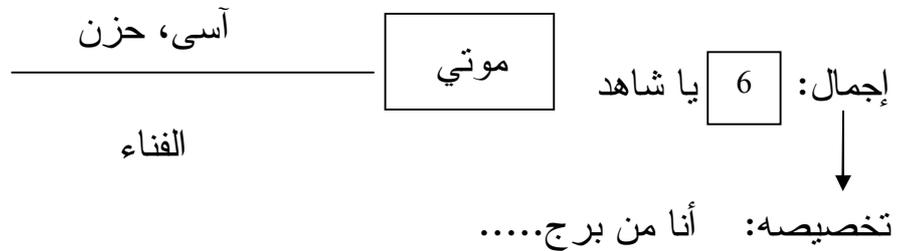
(54) مصطفى السعدني، المرجع نفسه، ص 53.

(55) محمد بنيس الشعر العربي المعاصر، ج، ص 167.

وكل مدائن هذا الكون تطاردني

فالجملة الأولى عموم - حسب الفهم - باعتبار أن ما جاء بعدها إجابة عن سؤال مقدر "لماذا" للسؤال الظاهر "أين أسير الآن"، و هذا السؤال، لتتم الإجابة عنه بعرض الحصار المفروض من كل الجوانب، والذي جاء بصيغة مخصصة تكفل كل عنصر منها بتخصيص ما جاء عاما في البداية (أين أسير ← محاصرة الأرض، ← حصار الإعياء ← المطاردة (تطاردني). ونلمح هنا عموم/ خصوص على مستوى التخصيص ذاته، وذلك في لفظة محاصرة، في لفظ عام، خصصه "حاصرني الإعياء" الذي جاء جواب عن سؤال مقدر "بماذا؟". وصدق العموم يكون من حيث الكلية لا الكل، والدلالة الكلية لا الكل، والدلالة الكلية تدل على كل فرد دلالة تامة، وهذا هو ما يفهم من قول السبكي "إن الكل يصدق من حيث الجميع" (56).

وتجلت - كذلك هذه العلاقة بين الحلقات (6 - 7 - 8 - 9 - 10)، حيث نجد الحلقة السادسة (06) أعطت أوصافا للذات الشاعرة، بينت نتائجها ودواعيها الحلقة السابعة (07) لتختتم هذه بحلم العودة، أكدته الحلقة التالية، وزادت عليه أن وضحت كيف جاء، ولماذا جاء، و كيف تكون العاقبة... إلخ، فالذات برفض حمل الحزن المنهار، حزن جاء نتيجة البحث الطويل، و هو ما وضحته الحلقة التاسعة و بينت نتائجها، بحيث كانت نهايته "قراءة فاتحة الإنسان"، وفتحات الإنسان كثيرة، خص الشاعر في الحلقة العاشرة الأسطورة التي تعبر عن المأساة الإنسانية الحقيقية، لأنها محملة بالرؤى والصراع، و هو ما تجسده فيما يلي:



(56) مصطفى السعدني المرجع نفسه، ص 54، وعن العام والخاص ينظر، محمود توفيق محمد سعد، دلالة الألفاظ عند الأصوليين - داسة بيانية نافذة - مطبعة الأمانة، مصر، ط1، 1407هـ / 1987، ص 96-97، ومن ص 124-132.

لا يعرف غير الحب المذبوح ← الحب المذبوح

وحلم لا يكبر في جفن أخضر ← عدم النمو

لا يعرف غير الخوف ← الخوف

ومعترك الأحزان (57) ← الحزن

ما زلت أعانق قحط الأرض ← القحط

7

وصمت الكون ← الصمت

وحزن العائد من منفاه ← المنفى

يفتش عن خضرة أرض ← البحث

أحلم بالعودة محمولا

في كفن ← الكفن/ الموت

تخرج منه الكف المذبوحة ← الذبح

في لحظة عذر (58) ← العذر

لن أقرب عاصمة

8

المنفى المنفى ← المنفى

وأقرأ آخر أشعاري ← آخر

فالناقة أرهقها الإعياء ← إرهاق

لن أحمل غير بقية ← البقية

حزني المنهار (59) ← الحزن المنهار

يا شاهد موتي الأول ← الموت الأول

9

(تخصيص الموت الأولى)

طال البحث ← البحث

وصرت بلا عنوان (60) ← بلا عنوان (الضياع)

←

(57) الديوان، ص 20.

(58) الديوان، ص 21.

(59) المصدر السابق، ص 24.

(60) المصدر نفسه، ص 25.

فاتحة/ وهي تعقيم

وأقرأ فاتحة الإنسان (61)

10

يا أزمنة تنبض بالموت

وعرى الأيام

لتخصيصها

يا أزمنة تجتر بقايا أسطورة ← أسطورة

هذا العالم

من قرن الثور

وشكل الأرض

إلى الطباق الوهمي

إلى الأهرام (62).

لكن الشيء الملاحظ - هنا - هو أن التخصيص لا يسلك سبيل الوضوح، بل تنتج عن كل جملة جديدة مجموعة من الدعايات المعنوية؛ ومن الأخيلة التي تتطلب بعض التأمل، خاصة المقطع الذي خصص الحلقة السابعة (07)، وهو الأمر الذي يجعلنا نقول: إن المقطع اللاحق لهذا يفتح مباشرة على معنى قريب من ذلك، الموت / الخوف / الحزن والتي تشكل في اعتبارنا - جزءا كبيرا من موضع الحلقة الأخيرة " الذبح" لأن الضياع يؤدي للبحث، وهما لحظتان عابرتان تتبعها لحظة الخوف الشديد، والحزن الأشد، وهكذا ينمو النص بين المعرفة/ اللامعرفة، بين رؤيا/ اللارؤيا، بين اليأس/ الأمل، بين الإصحار/ الإبحار، بين النخلة/ المجدافو بين الصحراء / البحر، وكل تترواح في النص الشعري بين خصوص وعموم وخصوص، منذ البداية حتى النهاية، أي من "النخلة والمجداف" إلى "الذبح". أو من ممارسة فعل الإبحار في العالم الرهيب المخيف (الكف المضيفة)، إلى ذبحها.

(61) نفسه، ص 26.

(62) نفسه، ص 27.

4 - علاقة السببية:

وهي علاقة تربط بنى مفهوميين أو حدثين؛ أحدهما ناتج عن الآخر⁽⁶³⁾، وفي " النخلة والمجداف" كان لهذه العلاقة حضور قوي، إذ لا نقرأ حادثة إلا ويذكر سببها في موقع آخر، والاتساق بينهما دلالي النمط؛ لأن الرابط بينهما منطقي، يترتب فيه المسبب عن السبب ومثال ذلك:

فتشت عواصم هذا الكون

لأقرأ كفي

كانت مفعمة بالحزن

وأشياء بلون الخوف القادم من أزمنة

ترفض أزمنة كانت⁽⁶⁴⁾.

وعليه:

الخوف + الحزن ← قرار التفتيش ← لماذا ← من أجل قراءة الكف.
(معرفة المصير) ← الذبح

فأخذ قرار التفتيش سببه الخوف والحزن اللذين خيما على ذات الشاعر، و حتى التفتيش سببه الرغبة في معرفة المصير؛ السبب الذي يكون مدعاة لذبح الكف في الأخير، أين سيسدل الستار على مأساة لا بد أن يكون لها هبوط اضطراري يحكمها، لكن هذه النهاية ليست نهاية المأساة، لأن الشعور بالمأساة من الأحاسيس الملازمة للإنسان طالما هو كذلك.

إن المرجعية في هذا النمط خلفية سابقة، وتعتمد على الدلالة كثيرا لارتباط السبب بالمسبب عنه، ذلك أن هذا الاقتران الملاحظ في الوجود بين الأسباب والمسببات، اقتران تلازم بالضرورة، فليس في المقذور، ولا في الإمكان إيجاد السبب دون المسبب...⁽⁶⁵⁾، ويلجأ الكاتب إلى هذه العلاقة لتكون معينا له على بيان سبب وقوع

⁽⁶³⁾ جميل عبد المجيد، البديع بين البلاغة و اللسانيات النصية، ص 142.

⁽⁶⁴⁾ الديوان، ص 15.

⁽⁶⁵⁾ أبو يعرب المرزوقي، مفهوم السببية عند الغزالي، دار أبو سلامة للطباعة، تونس، ط2، ص 27.

الأفعال، ولبيان بلوغ تلك النتيجة أورد الفعل التي تحققها تلك الأفعال لأنه لا بد لكل فعل من سبب يؤدي إليه سواء عرف ذلك السبب أو لم يعرف. من المنطق – في ذلك – أن الحدث يكون سببا في وقوع حدث آخر، فالخوف سبب للحزن، والحزن سبب للرفض، والرفض مدعاة للتفتيش، والتفتيش يؤدي للمعرفة، وهذه المعرفة سبب في ذبح الكف، فالشيء الحادث أن الأخير متأت من الأول " (66).

وعليه تكون علاقة السببية "إحدى علاقات الارتباط المنطقي بين المعاني" (67).

وندمج بعض الأسباب الأخرى المتعلقة بالذات القارئة للكف:

يا شاهد موت الصبر

يا شاهد موتي الأول

يا شاهد موتي

يا شاهد موت الشاعر يوما

يا شاهد ذبح الكف

نلاحظ من خلال هذه النداءات، أن الذات الشاعرة، تخلق لنفسها حلقة تواصل بينها، وبين الآخر/ القارئ، الذي يحقق لنا من خلال هذه الصفات المتتالية، دلالة الحضور الدائم في حيز هذه الذات الشاعرة، وفي حيز متداخل الأزمنة (ماضي + حاضر + مستقبل)، والذي يكون أحدهم سبب للآخر في هذه السلسلة؛ وكما يقول بارث: " ولا تكون الطليعة أبدا سوى شكل للثقافة القديمة، وقد تقدم ذلك، و انعتاق اليوم يخرج من الأمس " (68).



(66) أبو يعرب الزروقي، المرجع نفسه، ص 37.

(67) أبو يعرب الزروقي، المرجع نفسه، ص 37.

(68) رولان بارث، لذة النص، ترجمة فؤاد صفا والحسن سبحان دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1988، ص 27.

فالماضي القريب، من الماضي البعيد، والحاضر من الماضي والمستقبل من الحاضر تأكيدا للنبوة وتجسيذا لحتمية الموت وفضاعتها أمام الوضع الراهن. وتظهر هذه العلاقة -أيضا- على مستوى الحلقة (17)، الأمر الذي أدى إلى اتساقها:

تساقط عمري

سنينا مهشمة

رحت أجمع وجهي ...

أركب وجهي... وأسرع نحو الطبول

أدق على الطبل.

أطرد هذى الخفافيش عني

و أصرخ في البحر

أصغر.. أصبح لاشيء

أكبر...

أصبح شيئا تحيط به الجن من كل جوانب

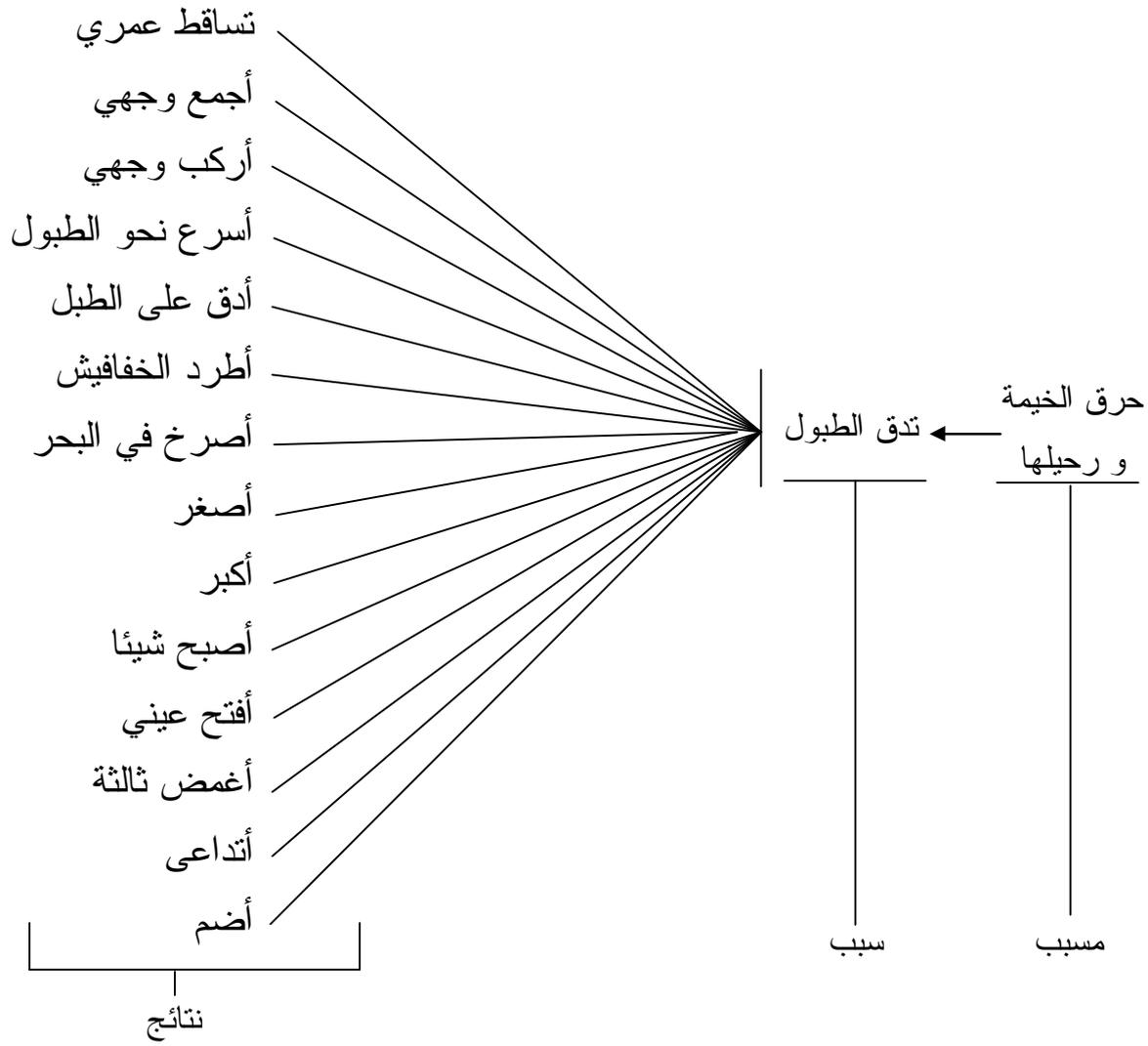
أفتح عينين...

أغمض الثالثة...

أنداعى....

أضم إلى الصدر كفا وسفرا (69).

فالسبب الذي أدى إلى العديد من الأفعال (أجمع، أركب، أسرع، أدق، أطرد، أصرخ، أصغر، أكبر، أصبح، أفتح، أغمض، أنداعى، أضم). هو "دق الطبول، وعليه:



وهذه النتائج كانت سببا في الحصار الذي تخلل الحلقة (18)، حيث حوصرت الذات الشاعرة بكل ما تكره وترفض (الأفئعة، السحر، البحر، الأشرعة). وهي أشياء موجودة في الأعيان، بينما محدداتها؛ فبعضها موجود في الأعيان، والآخر في الأذهان، وهكذا نجد أن العلاقة الدلالية السببية وفي كل ما قيل سابقا أحدثت ترابطا حاصلًا بالضرورة، يستدعي أولهما الثاني ضرورة، لكن الثاني لا يستدعيه إلا احتمالا (70).

على هذا النحو، جاءت القصيدة كسلسلة تشد حلقاتها بعضها ببعض، الأمر الذي يضمن تلاحمها كنص متماسك العلاقات بين أجزائه، وهي علاقات تبرز و تتنامى،

(70) ينظر: محمد خطابي، لسانيات النص، ص 262.

كلما تقدمنا في قراءته، حيث نجد أن المتأخر منها مبني على ما تقدمه، وذلك إنما يكون بتفصيل مجمل، أو تخصيص عموم، أو ثنائية ضدية أو علاقة سببية، أو تكميل ما لم يظهر تكميله.. الخ. إنها شبكة، يتدرج بناؤها ويتصاعد حتى يصل إلى ذروة الإبلاغ الفني، ويتم الإفضاء الذي تسلم به القصيدة نفسها للمتلقي المتعاطف والقارئ البصير (71) الذي يجهد في التأويل و التفسير، واستخدام ما في مخزونه من معلومات عن العالم، ليكشف خبايا النص الذي يقرأ، و يظهر لوحة فنية متناغمة متسقة.

II - البنية الكلية/ موضوع النص:

إن مفهوم البنية الكلية يجعلها بنية مجردة، تقارب بموضوع الخطاب الذي يعتبره فان ديك (Vandijk) "مفهوما عمليا" (72). وموضوع النص يختزل، وينظم ويصنف الإخبار الدلالي للمتاليات ككل، حيث يقول فان ديك: "المفهوم النظري الذي سنستعمله لوصف هذا المعنى الإجمالي، أي موضوع أو تيمة النص، ما هو إلا مفهوم البنية الكبرى (الدالية)، وكما هو الشأن بالنسبة لأي بنية دلالية، فإن البنية الكبرى تتركب أيضا من قضايا، ويمكن القول بأن قضايا البنية الكبرى أو القضايا الكبرى - بكل بساطة - تهتم بنفس الوقائع في مستوى عال أو أكثر تجريدا" أو أكثر عمومية" أو أكثر إجمالا" (73). وبهذا تكون البنية الكلية هي من فوض إليها اختزال النص، بحيث لا تحتفظ إلا بالأهم والأنسب - وهذا هو موضوع النص - لأن القارئ سينتخب من النص عناصر مهمة، مختلفة تبعا لمعارفه أو مصالحه أو انشغالاته أو أحكامه ولذلك يمكن أن تختلف هذه البنية من قارئ إلى آخر.

تبرز هذه البنية إمكانية إقامة نص للنص حيث يكون لكل نص مبررات أخرى قابلة للاختصار و للتأخير، وهذا ما يحتوي ضمنا مضمونا مستقلا عن الشكل. وتعتبر المعادلة بين النص الأصلي والنص المختصر أمرا واردا من تلقاء ذاته (74) للاتساق

(71) محمد حماسة عبد اللطيف: اللغة وبناء الشعر، ص 127.

(72) محمد خطابي، لسانيات النص، ص 283.

(73) فان ديك، المرجع سابق، ص 58-59.

(74) بشير القمري، النظرية التوليدية، ص 214.

الحاصل المدرك منذ لحظة الابتداء حتى لحظة الانتهاء، لأن النص وحدة كلية وافترض وجود بنية كلية في ما يمكن أن يبرهن عليه بإمكانية تلخيص النص. وهذا يحيلنا إلى موضوع النص كمفهوم إجرائي، عملي يجسد البنية الكلية المجردة، كمفهوم ويقول عنه براون ويول (G.BROWN & G.YULE)، "مفهوم غير منظم ومغري جدا... ويتمثل إغراءه في أنه يبدو وكأنه المبدأ المركزي المنظم لقدر كبير من النص" (75).

والنص الشعري كل مركب و معقد ، ينظر القارئ إليه، و يدركه في هذه الكلية، وليس كمجموعة معلومات تتفاوت من حيث الأهمية" (76). من هذا المنطلق تكون لكل نص بنية كلية نعتبرها مرتكزا ضوئيا، ومن ثم الموضوع لا يمكن أن يكون إلا " إعادة صياغة واحدة ممكنة" (77). وليس هناك مكان معين ينبغي أن يوضع فيه هذا المرتكز الضوئي من القصيدة، فقد يكون في أولها، وقد يكون في آخرها، وقد يكون في وسطها، وليس هنالك شرط يلزم بأن يكون بيتا واحدا أو عدة جمل، وقد يكون جملة بسيطة أو مركبة قصيرة أو طويلة... (78). ذلك لأن البنية الكلية ترتبط بالقضايا المعبر عنها بواسطة جمل النص عن طريق ما ندعوه القواعد الكبرى، هذه القواعد هي التي تحدد ما هو أساسي جدا من محتوى نص ما مأخوذ في كليته" (79). فالقواعد الكبرى تلغي بعض التفاصيل، وترجع خبر النص إلى ما هو جوهري، وأهم هذه القواعد:

- **الحذف أو الانتخاب:** وهو أن تحذف من متواليه من القضايا جميع القضايا التي لا تمثل شروطا ضرورية لتأويل القضايا اللاحقة لها من النص، أو اختيار القضايا التي يقتضيها التأويل" (80). وهي قاعدة تضمن الإنشاء الدلالي الجيد للبنية الكلية (تلخيص المتواليه) .

(75) براون ويول، تحليل الخطاب، ص 90.

(76) محمد خطابي، لسانيات النص، ص 285، وينظر حماسة عبد اللطيف، الجملة في الشعر العربي، ص 189-190، وصلاح رزق، أدبية النص، ص 67-68، 76.

(77) براون ويول، تحليل الخطاب، ص 91.

(78) عدنان حسين قاسم الاتجاه الأسلوبي و البنيوي، ص 166.

(79) فاندريك، النص بنياته ووظائفه، ص 59.

(80) المرجع نفسه، ص 60، وينظر: محمد خطابي، لسانيات النص، ص 44.

- التعميم: تعويض متوالية من القضايا بقضية تتضمنها كل قضية من قضايا المتوالية.
- البناء: تعويض متوالية من القضايا بقضية تحيل إجمالاً على الوقائع نفسها التي تحيل عليها قضايا المتوالية في مجملها⁽⁸¹⁾.

وهذه القواعد لا يمكن أن تعمل إلا على قاعدة معرفتنا بالعالم، لأن النص كما يعرفه برينكر (BRINKER) هو " كمية منتظمة من القضايا، تربط بخلفية قاعدة النص الموضوعية بواسطة علاقات دلالية منطقية"⁽⁸²⁾؛ وموضوع النص تمثيل دلالي له أو لقضية منه، ذلك " أن وصف مفهوم موضوع الخطاب (أو جزء من الخطاب) المعطى أعلاه متطابق مع وصف البنيات الكلية"⁽⁸³⁾. لأن موضوع النص يفهم على أنه " الفكرة الأساسية أو الرئيسة في النص التي تتضمن معلومة المحتوى الهامة المحددة للبناء في كامل النص بشكل مركز ومجرد"⁽⁸⁴⁾. كما أن العلاقة المشتركة لموضوع النص في كل أجزاء النص يمكن أن تعد علامة مهمة - حسب الفهم الدلالي للنص - في تناسق واتساق تامين.

و أما كالمير / ماير / هيرمن (kallmeyer / meyer - herman) يرون في موضوع النص "عينة بناء شاملة تخص المحتوى و الموضوع، مما يمس تكوين النص بكامله"⁽⁸⁵⁾، لأن لمفهوم موضوع النص أهمية في عملية إنتاج النص و تلقيه؛ فالمتكلم ينطلق عند تشكيل النص من موضوع النص، الذي يكون القاعدة للتوسع بعد ذلك. و عند عملية التلقي يشكل موضوع النص مرة أخرى قاعدة لفهم النص؛ لأن القارئ لا يفهم النص إلا عندما يفهم بشكل كامل؛ حيث يعيد بناءها من معلومات النص:

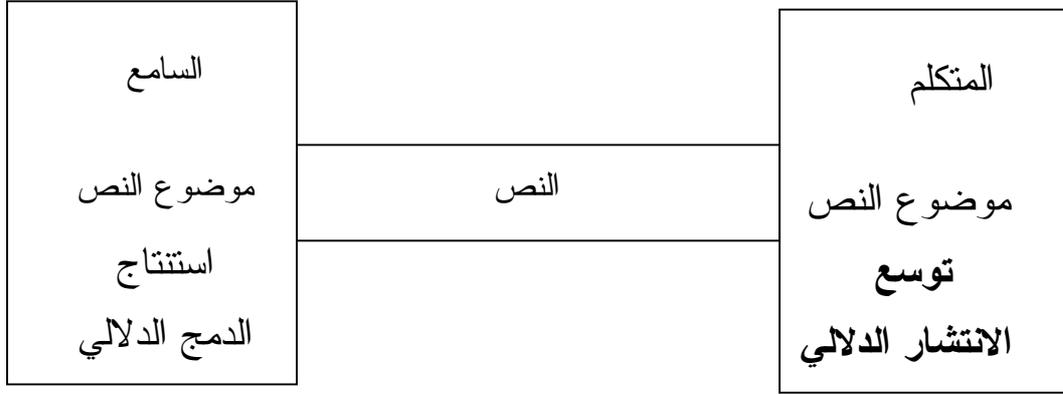
(81) المرجع نفسه، ص 60.

(82) ديتر و فولفجانج، مدخل إلى علم اللغة النصي، ص 50.

(83) محمد خطابي، لسانيات النص، ص 44.

(84) ديتر و فولفجانج، مرجع نفسه، ص 50.

(85) ديتر و فولفجانج، المرجع نفسه، ص 50.



"توسع موضوع النص واستنتاجه"

وهذا يجعلنا نقترح المعادلة التالية: النص = موضوع النص + توسع موضوع النص. وهذا انطلاقاً من الفرضية القائلة أنه يجب أن تكون علاقات ذات قواعد ثابتة بين موضوع النص، والنص بطابعه الكامل، وهي التي يجب أن تعطي إمكانيات كافية لإيضاح " التوسع"موضوع النص إلى النص، من ناحية، كما تقوم بتكثيف كامل النص من جانب السامع إلى موضوع النص، من ناحية أخرى⁽⁸⁶⁾.

تلك، هي وظيفة موضوع النص الذي يعد بنية دلالية بوساطتها نصف اتساق النص و انسجامه؛ لأنها أداة إجرائية حدسية تقارب بها البنية الكلية. ولكن مفهومه يبقى مائعا لأنه مفهوم "فضفاض"، ومن أجل ذلك نتجاوز هذا، سعياً لاستخلاص مفهوم ملموس في نص القصيدة.

و نجد أن المعلومة الأساسية فيه أعطيت عبر العنوان "النخلة والمجداف". وعادت إليها كل العناصر العلاقات المفردة؛ بحيث إذا نظرنا إلى كل الصفات التي صبغت الذات الشاعر (الشاعر، الباحث، الهارب، أسافر، لن أبحر، الألق، فتشت،

(86) المرجع السابق، ص 53.

أسير، العائد، تسافر، العالم، ركب هذا القفر، أرفض ألوان الطيف، المنبوذ، وحيداً،
التابع، المتبوع، أنت الأول، المذبوح، المتمرد).

نجد بينها حداً مشتركاً هو "المغامرة في سبيل المعرفة"؛ لأن نجد تقاطعاً بين الشاعر/
الهارب/ المسافر/ الباحث/ المتمرد؛ إذا كلهم مغامر، وكلهم يريد المعرفة، كلهم رافض
للظلم، كلهم يريد الحقيقة، ولاشيء غير الحقيقة، وهو ما تجلى في قول قارئ الكف:
تكلم لسانك أنت و أنت الحقيقة.

متى جاء ليلتك تعرف متى الحقيقة

ولعل هذا التمحور في النص هو ما يضمن اتساقه نظراً للعلاقات المتداخلة فيه، و التي
منها يستمد كينونته. كما أن هذه الصفات ستجعل الذات تدخل في صراع كبير بين القادم
المفروض المرفوض؛ وبين الأصالة المنشودة ليدخل في رحلة البحث عن الذات
الأولى، البحث عن الحقيقة، صراع تجلى أول ما تجلى في العنوان "النخلة والمجداف"،
الذي جاء تجسيدا لهذا الصراع الحاد الذي تعيشه الذات الشاعرة، وظهر مرة ثانية في
الحلقة السابعة.

و هذا ما يدعو للحديث عن رمزية هذا العدد الأسطوري (7) (العدد سبعة)، والذي
ولع به العرب بل الناس جميعاً ولو عا شديداً، وهذا مرده إلى وجوده في جميع الطقوس
الدينية و الحكايات الخرافية. وفي الإسلام تكرر هذا العدد كثيراً، فقد ذكر في القرآن
الكريم 24 مرة، ولم يحدث لأي عدد آخر أن تردد مثله ولا حتى قاربه في التردد
(87). ومن منطلق طقوسية هذا العدد تكرر الصراع، أو تكرر العنوان مفصلاً في هذه

الحلقة الحاملة لهذا العدد الفلكلوري (7) :

مازلت...

وهذي الكف

سيقرأها العراف

و سيقرأها المحكوم عليه بموت آخر

(87) ينظر: عبد المالك مرتاض، عناصر التراث الشعبي في اللاز، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1،
ص24.

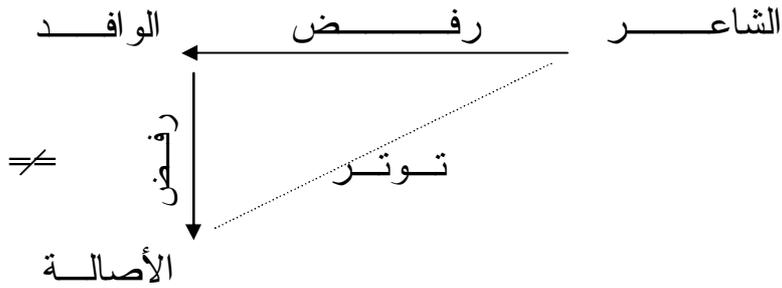
ما بين معانقة الصحراء

بكف واحدة

ومعانقة المجداف

مازلت (88)

فالذات تمزقت بين هذا وذاك، كف بهذا وكف بذاك. وهي مازالت على حالها و على صراعها. كما في البداية. ومن هذه الثنائية يمكن أن تبني البنية الكلية. و التي نعتبرها "افتراضا يحتاج إلى وسيلة ملموسة توضحه، و تجعله مقبولا كمفهوم" (89) و"فان ديك" (Vandijk) يجعل "موضوع النص" هو هذه الوسيلة. كما أشرنا سابقا. و البنية الكلية المفترضة هنا. والتي نقاربها بموضوع النص. هي "القصيدة كرفض للتماهي في هذا الوافد" وهي تكاد تغطي النص كله.



فالقصيدة تصور رفض الشاعر للوافد، لهذا القادم من خلف البحار، لكنها تفتح المجال لصراع حاد، سببه التوتر بين الذات وأصالتها التي تبحث عنها، و يتجاوز هذا البحث الذات، ليكون من جهة أخرى- بحث الأصالة عن ذاتها، والذي أصبح بحثا سيزيفيا لأنه:

هو البحث عن اللغة المستحيلة (90)

وفي الحلقة السابعة (7):

ما زلت أعانق قحط الأرض

(88) الديوان، ص 22.

(89) محمد خطابي، لسانيات النص، ص 46.

(90) الديوان، ص 43.

وصمت الكون
وحزن العائد من منفاه
يفتش عن خضرة الأرض
لا تثبت غير القحط
وصمت الكون

وحزن الآيات المصلوبة (91)

كما تؤكد ذلك الحلقات الأربع الأخيرة، ومضامين قراءتها وبحثها في الكف، أي عن طريق الرؤيا.

وما تجدر الإشارة إليه هو أن القصيدة لا تحكي هذا الصراع، ولا تصفه وإنما تمارس الخرق وتمحو الحدود بين الواقع والخيال، بين النسق القائم والنسق البديل الضمني، إن النص يغلب عليه الإغراق في التعمية والتعتيم والسريالية والعبث (92)، فالبنية الكلية بهذا المعنى هي "القصيدة" التي رفضت التماهي في الآخر القادم والوافد، أو "القصيدة بحث عن الأصالة الحكيمة"، وبتركيب نقول: "القصيدة رفض للآخر، وبحث عن الأصالة" وهو ما ينجم مع العنوان الذي بإدماجه في البنية الكلية يمكننا الحصول على عنوان أكثر تصريحا: "الصراع بين النخلة والمجداف" أو "الصراع بين الوافد والأصالة" أو "الصراع بين الصحراء والبحر" وهذا ما يجعل النص مشدود إلى مركز محدد، يمكن اعتباره بلغة المنطقة موضوعا، وبقية النص محمولا عليه (93)

(91) الديوان، ص 21.

(92) محمد خطابي، لسانيات النص، ص 293.

(93) المرجع نفسه، ص 295.

III- السياق في نص القصيدة:

و يعتبر السياق من أهم محاور التداولية، التي نجدها درسا جديدا وغزيرا، لا يملك حدودا واضحة، لأنها واقعة في مفترق طرق الأبحاث الفلسفية اللسانية (94)، إنها تحاول الإجابة عن:

- من يتكلم؟ ومع من يتكلم؟ ولأجل من؟
- كيف نتكلم بشيء ونريد قول شيء آخر؟
- ماذا نقول بالضبط عندما نتكلم؟
- ماذا نضع حين نتكلم؟...الخ.

فالتداولية فرع يحاول الاقتراب من المتكلمين والسياق باعتبارها عناصر يتوجب الإلمام بها، أو بمعنى آخر: تتناول اللغة كظاهرة خطابية وتواصلية واجتماعية

(94) فرانسواز أرمنيغو، المقارنة التداولية، ترجمة: سعيد علوش، المؤسسة الحديثة للنشر والتوزيع، الرباط، ط1، 1987، ص11.

وينظر: محمد أحمد نخلة، آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، دار المعرفة الجامعية، الأزاريطة، القاهرة، 2002، ص14.

-) heribert Ruck, linguistique textuelle et enseignement, Traduit et présenté par: jean- paul.colin' francais, hatier credif, paris, 1980, p16.

معاً" (95)، وذلك بأن تدرس اللغة في نطاق الاستعمال أو التواصل، أين تشير إلى معنى ليس متأصلاً في الكلمات وحدها، ولا يرتبط بالمتكلم وحده، ولا بالسامع وحده، بل يتمثل في تداول اللغة بين المتكلم والسامع في سياق محدد (مادي، اجتماعي، لغوي...) وصولاً إلى المعنى الكامن في الكلام (96).

و يتصل النص بفاعل يتجلى فيه، و يعبر عن رؤية تتم عن توجهاته، ويشير إلى تجربة أو حدث متعلقين بذاته، فيصبح -بذلك- موسوماً، أو متصلاً بوقائع ومعارف موضوعية بعيدة عن القائل، فيكون بذلك غير موسوم (97). وهما وضعان يتجليان من خلال العوامل:

- مؤشرات الشخص والزمان والمكان.
- كيفيات القول التي تحدده مثل موقف التأكد واليقين أو الشك والاحتمال.
- مؤشرات الموقف التي لا تتصل بفعل القول ذاته، وإنما بموقف القائل مما يقوله، ويدخل في ذلك العناصر اللغوية الذاتية والخارجية، التي تحدد السياق أو أحد الموقفين. فكان للتداولية -من هذا المنطلق- تعريف محدود، وهو "إنها دراسة خضوع القضايا للسياق" (98)، الذي لو أردنا تعداد عناصره التي يتشكل منها من منطلق ما قيل سابقاً لقلنا هي: المتكلم - المخاطب - المشاركون - الموضوع - القناة - المقام - السن - جنس الرسالة - الحدث - القصد.

وكلها عناصر تساهم في عملية خلق النص، كما تساهم في فهمه، لأن الفهم الموضوعي لهذا النص لا يكون إلا من خلال السياق، مادام هذا الفهم يتوقف بعضه على بعض بوجه ما" (99)، لأن السياق يشمل بوجه عام "جميع العلاقات المتبادلة بينه

(95) فرانسواز آرمنيغو، المرجع نفسه، ص 13.

(96) محمد أحمد نحلة، آفاق جديدة، ص 14، وينظر

-) heribert. Ruck, linguistique textuelle, p 16-17.

(97) صلاح فضل، بلاغة الخطاب و علم النص، ص 99.

(98) فرانسواز آرمنيغو، المرجع نفسه، ص 67.

(99) فرانسواز آرمنيغو، المرجع نفسه، ص 13. و ينظر:

-R. Gallissan & D.coste, dictionnaire.. , p: 123 – 124.

وبين مكونات التشكيل اللغوي الأخرى، أي أن السياق يؤكد أن الظاهرة اللغوية لا يمكن أن تفهم منعزلة، وإنما تفهم فقط بدراسة تشكيلاتها وتأثيراتها وعلاقاتها المتبادلة، فيساعد ذلك على جعل النص باعتباره ظاهرة لغوية كلا متماسكا متسقا، ليمدنا-أخيرا- بقراءة مترابطة لهذا الكل المتلاحم المتسق" (100).

وعناصر السياق النصي -الأنفة الذكر- ليس من الضروري الاحتفاظ بها كلها في معالجة نص ما، لأنه يمكننا الاحتفاظ فقط ب"المتكلم-المخاطب-الرسالة-الزمان-المكان-نوع الرسالة" وهي عناصر تساعد المتلقي على فهم النص؛ حيث كلما توافرت له معلومات عن هذه العناصر، توافرت له حظوظ قوية لفهم الرسالة وتأويلها، لأنه "إذا أردنا أن نفهم مدلول هذه الوحدات اللغوية، إذا ما وردت في مقطع خطابي استوجب ذلك منا -على الأقل- معرفة هوية المتكلم والمتلقي، والإطار الزمني والمكاني للحدث اللغوي" (101)؛ فالسياق يخص "كل ما نحن في حاجة إليه من أجل فهم وتقييم ما يقال" (102)، لأن كل من النص والسياق يتم أحدهما الآخر.

ولما كان النص الشعري فعلا تواصليا يخضع لقانون العرض والطلب (سوق القراءة)، فإنه لا محالة متوافر على سياق، سواء كان داخليا أو خارجيا (103). ونص "النخلة والمجداف" لا يبعد عن هذا، لأنه إذا كان السياق المنشأ يعد حجر الزاوية في عملية التأويل، فلا بد للقاصدة من سياق تدور فيه، يقرب فهمها منا فلا نستطيع أن نقول: إننا نعرف "حول" أي شيء تدور القاصدة، مالم نحدد بعض مؤشرات العالم الذي تصوره" (104). فكيف نجد ذلك في هذا النص؟. رغم العلم أن والنصوص الأدبية تنشأ مقاماتها التلفظية بواسطة لعبة علاقات داخلية في النص تساهم في فهمه وتأويله، ومن ثم في اتساقه:

(100) تامر سلوم، نظرية اللغة، ص107، وينظر براون ويول، تحليل الخطاب، ص 60-61، ومحمد خطابي، لسانيات النص، ص 297.

وينظر: عبد القادر عبد الجليل، التنوعات اللغوية، ص 337-338.

(101) براون ويول، تحليل الخطاب، ص 35، وينظر: جون لايتز، اللغة والمعنى والسياق، ص 223-224.

(102) فرانسواز أرمنيغو، المرجع نفسه، ص 13-14. وينظر: جون لاينز، مرجع سابق، ص 221.

(103) محمد خطابي، المرجع السابق، ص 305.

(104) المرجع نفسه، ص 305.

- (1) من المتكلم: الشاعر <== عز الدين ميهوبي.
- (2) من المخاطب: الجمهور
- (3) الموضوع: قصيدة شعرية.
- (4) الوساطة: ديوان مطبوع.
- (5) الزمان: بين 1983-1984، الزمن المغلق كما جاء في الديوان.
- (6) المكان: المطلق

باعتقاد العنصر الأول، نلاحظ أن الديوان منسوب إلى الشاعر الجزائري "عز الدين ميهوبي"، وبناء عليه فهو المتكلم. أما المخاطب المباشر في هذا الديوان، فهما "نور الدين عثمانة" و"حسن كموش"، باعتبار ورودهما في الإهداء بصيغة مباشرة؛ فالأول خريج كلية العلوم السياسية في الجزائر، في مطلع الثمانينات، والذي واصل دراسته في بريطانيا إلى أن تحصل على شهادة (P.H.D) بعنوان "مشاكل الحدود في إفريقيا" وعاد إلى الجزائر، وعمل في جامعة التكوين المتواصل، والتحق بجامعة سطيف. أما "حسن كموش"، فهو خريج كلية الحقوق، كان إطاراً في شركة (SEMPAC)، وعمل في "جريدة شعر"، وتوفي الاثنان في حادث مرور في طريق عودتهما من "الجزائر العاصمة" بعد أن أوصلا الشاعر إلى هناك، ولعل هذا سبب قوي لذكرهما في الإهداء الذي تصدر الديوان، لأنه يراهما جديران بأن يهدى العمل إليهما.

و نجد المتكلم صديقا للمخاطبين، والأمر المنتظر من القصيدة-جاء ذلك- أن تدور حول العلاقة الحميمة بين الثلاثة، وراثا الشاعر للفقيد، والخسارة التي ستلحق بشاعرنا -جاء هذا المصاب الجلل، لكن في النص لا نجد شيئا من هذا بتاتا. وبه يكون النص رسالة إلى من لا يزال على قيد الحياة، ليمرر لهم هذه الرسالة التي تنبؤهم بحقيقة الصراع بين المبدأ والواقع؛ صراع أبدي، له خاتمة واحدة "الموت والفجعة". فهو مدعاة للحزن الذي يمتلك الذات عند اكتشاف حيز ثقافي و فكري واجتماعي، لا يتناسب والثوابت المتجسدة في الذات الأولى المبحوث عنها، والتي درجت عليها، حزن يتسع ويتفاقم باتساع الدائرة التي تحوي هذه الذات؛ لأنه حزن عميق، يتحقق في إطار

مأساوي عام و يمثل الإدراك الشعري لمأساوية الحياة، و من هنا وجدنا الشاعر يحاول أن يوحد بين الذات والموضوع (105).

أما بالنسبة للزمان والمكان، يمكن استثمار إشارتين وردت الأولى في قوله: " إن القصيد كتب عام 1983 وطلع على الناس عام 1984 تحت عنوان "قراءة طلسمية لكف مذبوحة" (106). والثانية في الصفحة الأخيرة "أكتوبر 1983" أما بالنسبة للمكان كانت له إشارتان، الأولى كلمة "مطلق" والثانية "الجزائر" التي ذكرت في نص مقدمة الديوان - و هي أحد عتباته - ، و التي كانت بقلم "الصادق بخوش"، فكل عناصر السياق متوافرة لدينا فهل يساعدنا ذلك الفهم لتأويل النص ؟.

فأما الزمن (1983 - 1984) لا يمكن لنا أن نضعه أو نلقيه على بوابة الإدراك والفهم دون الارتداد إلى خلفيات يعرفها الجميع -آنذاك- حيث أنه يحينا على التوجه من الإصحار إلى الإبحار، الذي يمتد إلى (1997) أين يهرع بنا المخيال من مملكة الأطفال والورود البيضاء إلى محنة صراع القتل تنغرس في بطونهم طعنات الفؤوس الصدئة والسكاكين-على حد تعبير الصادق بخوش- إنها محنة الزمن الدائري، هذا الزمن المغلق بحيزه المطلق:

لا تغلق

ستظل تسافر في المطلق

وتعود من الزمن المغلق

عينك العالم

والمدن المنسية فيك

دم مهرق (107).

و للسياق دور بارز في تحديد معنى النص، ومن ثمة تحديد اتساقه، وذلك لأن اللغة وليدة الاحتكاك في المجتمع باعتبار أن المجتمع يحيط باللغة، فإن بيان معناها -

(105) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، القاهرة،

ط3، 1966، ص 359 .

(106) الديوان، ص05.

(107) الديوان، ص32.

بالتأكيد- يرجع إليه⁽¹⁰⁸⁾، كما أن السياق الاجتماعي متمم لمعنى النص، إذ المجتمع هو المنتج للنص وهو المتلقي له، ومن ثم فهو الذي يحدد معناه من خلال البيئة المحيطة التي يعيش فيها المجتمع، ومفرز للمعنى الاجتماعي فيه.

وقد قرر كل من هاليدي (Halliday) وحسن رقية، أن كل نص له سياق والنص بصفته يتميز بالاتساق فإن أي نقطة أو جملة بعد البداية -بداية أي نص- ترتبط بما سبقها، و بالبيئة المحيطة وترتبط بما سوف يأتي بعدها، لأن "السياق هو أثر أفعال اللغة السابقة، وسبب أفعال اللغة اللاحقة"⁽¹⁰⁹⁾. فكل من النص والسياق يفسر أحدهما الآخر، لأن فكرة السياق تطفو على السطح بالشكل الذي يجعلها من الأدوات الكاشفة للدلالات التي تحملها المفردات في سياقتها اللغوية، والاجتماعية والحضارية على نحو عام.

فالسباق هو من يخصصها بدلالة معينة حيث نجده "يفرض قيمة واحدة بعينها على الكلم بالرغم من المعاني المتنوعة التي في وسعها أن تدل عليها، وهو الذي يخلص الكلمة من الدلالات الماضية التي تدعها الذاكرة تتراكم عليها، وهو الذي يخلق لها قيمة حضورية"⁽¹¹⁰⁾ وهذا كله يصب في التعريف الذي قدمه سلامة وكازاكو (Gazacu) للسياق بقولهما: "إن السياق يمثل وظيفة مغزى الاتصال، وفحوى النص وامكانيات التأويل لدى المتلقي"⁽¹¹¹⁾، لأن الكثير من مقومات فهم النص وتأويله يضيغها القارئ من عنده، بناء على المساق المقالى والسياق العام ومعرفته الخلفية.

و في هذا تجدر الإشارة إلى أن السياق لم يكن مركز اهتمام التداولية وحدها، ولا علم الدلالة وحده ولا لسانيات النص وحدها بل كان محور اهتمام "اللسانيات" عامة.ومن أهم المدارس التي اهتمت به في هذا الإطار، مدرسة "بلوم فليد" (Bloom fild) السلوكية:

(108) صبحي إبراهيم الفقي، علم اللغة النصي، ج1، ص106، وينظر جون لاينز، اللغة والمعنى والسياق، ص223

(109) فرانسواز أرمنيغو، المقاربة التداولية، ص67.

(110) عدنان حسين قاسم، الاتجاه الأسلوبى النبوي، ص195.

(111) انكيفست، الأسلوبية اللسانية، ص45، وينظر: محمد مفتاح، التلقي والتأويل، ص162. وينظر: محمد عزام،

الأسلوبية، ص21.

التي لم تتجاهل في الحقيقة شخصية المتكلم وشخصية السامع وبعض الظروف المحيطة بالكلام" (112).

كما جعلت لها مدرسة "فيرث" (Firth) النصيب الأكبر في اهتماماتها وفي إطار اهتمامه بـ "سياق الحال" والذي سيأتي الحديث عنه باعتبار أنه "يبين شخصية المتكلم، و السامع، و جميع الظروف المحيطة بالكلام، و نوع الوظيفة الكلامية، الأمر الذي يتركه الكلام" (113). كما نجد السياق اللغوي، و الذي ظهر في تصريح فيرث (Firth): "إن المعنى لا ينكشف إلا من خلال تسييق الوحدة اللغوية، أي وضعها في سياقات مختلفة... 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" (114).

وكل هذا مع ضرورة التأكيد أن الاهتمام بالسياق ظهر عند علماء العربية: سيوييه، و المبرد، و ابن جني، و الجاحظ، و الجرمانى... الخ، وذلك في إطار حديثهم عن مقتضى الحال، وأن لكل مقام مقالا، حيث لا بد من الرجوع إلى السياق حتى نفهم المقصود، ونزيل الغموض وصارت بذلك نظرية السياق "حجر الأساس في علم المعنى" (115)، وقد قادت هذه النظرية إلى الحصول على نتائج باهرة" (116). إذن لا بد

(112) محمود السمران، علم اللغة، ص 309.0

(113) المرجع نفسه، ص 312.

(114) صبحي إبراهيم الفقي، المرجع نفسه، ج1، ص 106

وينظر: مصطفى السعدني، المرجع لسابق، ص 98.

وعبد القادر عبد الجليل، الأسلوبية، ص 200.

وينظر: صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص 244.

(115) صبحي إبراهيم الفقي، المرجع نفسه، ج1، ص 105.

(116) ينظر: استيفن أولمان، دور الكلمة في اللغة، ترجمة كمال بشير، دار غريب للطباعة، القاهرة، ط 12، 199، ص 108-109.

و تمام حسان: 1- مناهج البحث في اللغة، دار الثقافة للنشر والتوزيع الدار البيضاء، المغرب، 1986، ص 237-238 في إطار حديثه عن وسائل الربط السياقي ومظاهر التعليق السياقي.

2- اللغة العربية معناها ومبناها، عالم الكتب، القاهرة، ط 3، 1998/1418، ص 191-249، حيث تحدث عن قرائن التعليق وعن السياق ووظيفته.

من تسييق الكلمة حتى تصبح عضوا فاعلا في نظام، ومن ثم يكون لشراكتها إسهام فعال في صنع الدلالة.

كما وجدنا أولمان "Stephen Ullmann" يقول: "إننا حينما نقول إن لإحدى الكلمات أكثر من معنى في وقت واحد، و إنما تكون ضحايا الانخداع إلى حد غير قليل، إذ لا يطفو في الشعور من المعاني المختلفة، التي ستدل عليها إحدى الكلمات إلا المعنى الذي يعنيه سياق النص"⁽¹¹⁷⁾.

وبالتالي، فالسياق لم تكن أهميته مقصورة على تحديد معنى الوحدات اللغوية فقط. وإنما في تحديد معنى الكلمة في الجملة وهذا ما يؤدي إلى بيان معنى الجملة ودلالاتها، التي تؤدي إلى بيان المقاطع الشعرية، وهذه الأخيرة تؤدي إلى بيان الحلقات الشعرية، وهو الأمر الذي من شأنه إحداث الاتساق الدلالي للقصيدة لأن البيانات المتضمنة في النص أو التي تدور حوله تختزن في الكرة، وتكمن المشكلة في معرفة أنماط البيانات التي يحتفظ بها في الذاكرة، وكيف ترتبط هذه العملية بفهم النص⁽¹¹⁸⁾.

وما يسمح بإقامة هذه الروابط ضرورة استعانة صاحب النص بمعرفته للعالم، مما يعني وجوب اختيار قضية أو أكثر - انطلاقا من مكتسباته المعرفية المخزونة في ذاكرته - ثم يحاول الربط بين قضايا النص. و مسألة السياق الوثيق الصلة بالنص الأدبي خاصة الشعري مسألة مهمة لأنها الأساس في فهم النص الشعري وذلك من خلال إعادة الظروف الأصلية لإنشائه لأنه إذا كان "الشاعر متحررا من السياق فهو مقيد بخلقه في الأنا نفسه"⁽¹¹⁹⁾.

والسياق بالنسبة للنص الأدبي جهاز من المعلومات الخارج نصية المعقودة في النص كتقليد أدبي أو كافتضاء سياقي لأن "أي قضية من نص، طويل أو قصير، منطوق أو مكتوب، سوف تحمل معها إشارات عن سياقها، وعلينا فقط أن نسمع أو

⁽¹¹⁷⁾ ستيفن أولمان، دور الكلمة في اللغة، ص 65.
وينظر: مصطفى ناصف، اللغة والتفسير والتواصل، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت: العدد 193، رجب، يناير كانون الثاني، 1415/1995، ص 337 .
⁽¹¹⁸⁾ صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص 244.
⁽¹¹⁹⁾ محمد خطابي، لسانيات النص، ص 303.

نقرأ جزءاً منها لنعرف من أين جاءت هذه القطعة... بمعنى آخر أعطنا النص، ونحن نشكل الحال منه" (120) ، حيث أن النص في هذه الحالة، ليس إلا حالة خاصة من بيئة محيطية وكل من المرجعية القبلية و البعدية تعتمد على الفكرة التي تسعى لاستقصاء المعاني من البيئة المحيطة، وفي هذه الحال القارئ له دور كبير في تحليل النص وتفسيره، ومن ثم تحقيق اتساقه والحكم على هذا الاتساق.

وبحديثنا عن البيئة المحيطة -باعتبارها الجسر بين النص والحال- يتبادر إلى أذهاننا "سياق الحال" (contextof situation) الذي أدرك أهميته مالينوفسكي (B.Malinowski) في إطار حديثه عن النص والسياق؛ بأنه ينبغي معرفة السياق حتى يمكن تفسير النص، سواء كان ثقافي أو سياقي الحال، فكلاهما ضروري لفهم النص فهما كاملاً (121).

و تحقق ذلك في اختيار الشاعر للشخصين "أنا" و"أنت" كمسند إليهما في القصيدة بالمعنى النحوي، ومن جهة كان من خلال اختيار الوظيفة الكلامية "الطلب" (البحث الطويل+الرغبة) والعرض (قراءة الكف) فالطلب قد تحقق نحويًا من حيث هو جمل أمرية جاءت في النص لتجسيد هذه الرغبة في قراءة الكف، ولتكون خاتمة بحث طويل جعل الذات بلا عنوان مثل:

- هاك اقرأ خطوطاً (122)

كما تحقق من خلال جمل مضارعية تصب في نفس الغرض "أريد بقية عمري" و "أفتش عن قارئة للكف" وما زلت أفتش عن قارئة للكف لأرسم خاتمة العمر" (123). و"أفتش عن قارئة للكف لأعرف ما تحمله الأيام " ومن خلال أقوال كان يصدرها قارئ

(120) صبحي إبراهيم الفقي، المرجع نفسه، ج1، ص 109.

(121) صبحي إبراهيم الفقي، علم اللغة النصي، ج1، ص 108.

(122) الديوان، ص 55.

(123) الديوان، ص 17-18.

الكف ذاته قائلاً: "تبحث عن يقرأ ككف... لا تقلق" (124) وتحقق الطلب كذلك بجمال أسميه مثل: "أنا الباحث عن عمر آخر... الخ... الخ."

كما تحقق العرض نحوياً من حيث هو جملة خبرية، المسند إليه فيها هو الضمير "أنا" الذي يعود على ذات القارئ لا ذات الشاعر صاحب الكف:

أقرأ في ككف

حب الله

وحب الشعر

وحب الحب لهذا الكون الذابل (125)

وجملة: "لا أقرأ غير وجوه" في نفس الحلقة المعنونة "قراءة أولى للكف". كما نجد قوله:

من يقرأ ككف يا هذا...

لن يعرف غير الموت

وتجسد في القراءات الثلاث للسفر والقراءة الأخيرة المعنونة بـ"الذبح" في آخر مطاف القراءة كتجسيد لنتائج العرض السابق. كما يعتبر هذا تمثيلاً للعلاقة العرفية التي تظهر دائماً في هذا النوع الأدبي؛ عرف الإنسان الضائع الممزق الذي ينبغي أن يحمل على الاقتناع والإدراك، باعتباره عرفاً عاكساً لنوع المشاركة على وجه الخصوص من جهة، وحاملاً للمعاني التبادلية ذات المعطيات المشتركة بينهما كمتكلم صاحب الطلب، وكقارئ منفذ له.

بعبارة أخرى، "يعبر عن نوع المشاركة من خلال الوظيفة التبادلية في علم الدلالة" (126)، لأن لهذا الأخير والتداولية مجالاً مشتركاً من حيث أن هناك عناصر يحتاج

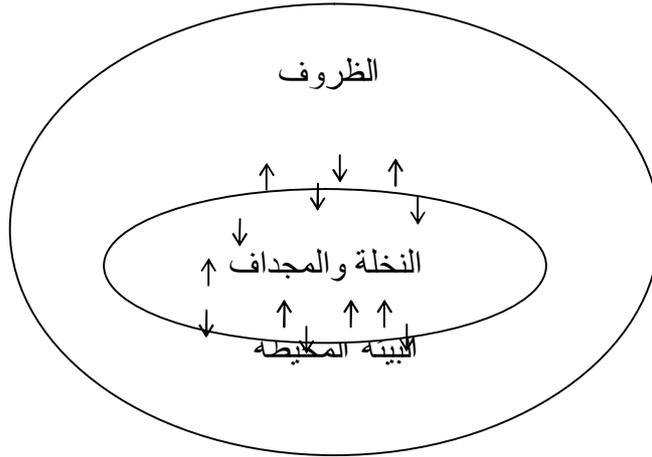
(124) الديوان، ص 31.

(125) الديوان، ص 56.

(126) أحمد محمد نحلة، المرجع نفسه، ص 285، وينظر: نفس الكتاب ص 15-16.

فهمها وتفسيرها الاعتماد على السياق المادي الذي قيلت فيه ومعرفة المرجع الذي تحيل إليه.

"والنخلة والمجداف" باعتبارها نصا شعريا مزودا بالظروف التي تسمح بدراسة العلاقات الموجودة في السلوك اللغوي؛ فهي تمثل السياق الاجتماعي لاستعمال اللغة⁽¹²⁷⁾، و الذي يركز على المعارف المشتركة للمخاطبين؛ الأمر الذي يسمح بالقول: أن هناك تضافرا للعلاقات الشكلية والدلالية للاتساق في السياق، في إطار تحقيقه الاتساق النصي للقصيدة -قيد الدراسة- ؛ فالنص يحتوي على علاقات داخلية وأخرى خارجية مرتبطة كلها بالسياق، وهذه وتلك تحققان لنا الاتساق:



فالبينة المحيطة عالم، والنص عالم كذلك، وللبينة عناصر حيوية- كما للنص عناصر حيوية مستمدة في بعض ملامحها وحيويتها من البينة إذا لم نقل كلها. ولذلك كان النص عالما تتجاذبه علاققتان: داخلية وخارجية كي يتسق وينسجم، ومن ثم فهو واقع بين لتأثير. والتأثير من قبل البينة المحيطة ذاتها، ويهدف الشاعر من خلال ذلك إلى القضاء

(127) j.Dubois et autres, Dictionnaire de linguistique, Larouse- paris, 1973, (contexte). p 120.

على شيء معين، على واقع وعالم معينين، والتعويض بأشياء أخرى، وخلق عالم آخر وذلك تتحقق من خلال سخطه على هذا العالم:

ألعن أزمنة الأقمعة⁽¹²⁸⁾

كما وصف حال الأرض قائلًا:

فالأرض ستصبح عاصمة الغربان

وذبح الوحي

وشئنا آخر يكبر بين رموش العين..

وقرنا ينتحل الأسماء⁽¹²⁹⁾

فالذات المتكلمة ترفض كل هذا، وتجلي رفضها في الدعوة إلى اليقظة، خلق

عالم أفضل الإيتوبي، ليس فيه كل هذه النقائص:

أفق..

قبل أن يعصف البوم..

بالوردة المستباحة..

في الزمن المستباح⁽¹³⁰⁾

هكذا صنع النص مقامه وسياقه معتمدا على نفسه، وعملية فهمه تعتمد على هذا

وغيره لأن السياق للنص الأدبي جهاز من المعلومات الخارج نصية المعقودة في النص

كتقليد أدبي، أو كاقترضاء سياقي⁽¹³¹⁾، وبالمقابل القارئ يقبل على نص ما زود بمعارف

معينة تفيده في فهم بعض ملامح النص، وهذه المعارف يحققها لنا النص المصاحب

(PARA Texte) الذي يمثل فرعا من فروع التعاليات النصية عند جيرار جنيت

(Gerrard.Genette)، ويشمل العنوان والعناوين الفرعية، ومقدمات، وذبول، وصور،

⁽¹²⁸⁾ الديوان، ص 53.

⁽¹²⁹⁾ الديوان، ص 60.

⁽¹³⁰⁾ الديوان، ص.

⁽¹³¹⁾ محمد خطابي، لسانيات النص، ص 309.

وكلمات الناشر... الخ⁽¹³²⁾، والنص المصاحب المتحقق في هذه القصيدة - و الذي
نفضل الوقوف عنده - هو الإهداء الذي يعتبر إحدى العتبات التي تسمح لنا بالولوج
داخل النص بغية فهمه وربطه بعالمه الخاص والعالم معا.

و يعتبر الإهداء "عتبة تحمل داخلها إشارة ذات دلالة توضيحية"⁽¹³³⁾، وإهداء
هذا النص احتل صفتين (3 و 4)، ففي الأولى أهدي العمل إلى روح الفقيدين الغاليين
عند الشاعر: نور الدين عثمانة ولحسن كموش، باعتبارهما - وهذا احتمال وارد - أحد
أطراف العالم في النص الشعري، وأحد الحوافز التي جعلت الشاعر يكتب هذا العمل
في هذه الفترة، ليكونا بذلك جسرا يمكن أن يمرر عليه ما أراد قوله للشعب الجزائري،
أو للجمهور بصفة عامة.

في حين كان الشطر الثاني من الإهداء، والذي احتل الصفحة الأخرى كمايلي:

هذه ليست قصيدتي...

.....

.....

.....

إنها أنا..

الشاعر⁽¹³⁴⁾

وكما نلاحظ، يمكن اعتبار هذا الشطر مقدمة أولى بقلم الشاعر نفسه قبل أن
تأتي التوطئة التي سيكتبها غيره، و يجوز القول -هنا- بأن ميهوبي شاعر ذلك التدفق
الذي تكون المأساة البشرية زاده، وشاعر اللحظة الإبداعية القلقة الباحثة عن الخلاص
الأملة في غد أفضل، المتعالية على المتحقق، وليس شاعر الذاكرة المحنطة.

⁽¹³²⁾ محمد بنيس، الشعر العربي المعاصر، ص 188، وينظر: جبرار جنيت، مدخل إلى جامع النص، ترجمة: عبد
الرحمن أيوب، دار توبقال المغرب، ط2، 1986، ص 91. وحسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية
العربية، دراسات أدبية، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة، ص 56. و ص 148.
⁽¹³³⁾ حسن محمد حماد، المرجع نفسه، ص 64.

⁽¹³⁴⁾ الديوان، ص4.

ثم يأتي التقديم الذي كان بقلم الصحفي "الصادق بخوش"، والذي حاول فيه هذا الأخير، خلق الظروف التي أدت بالشاعر إلى كتابة هذا النص "النخلة والمجداف" من ذلك التوهج الذي حدث في (1983-1984) من الإصحار إلى الإبحار مع توضيح لبعض الأمور وقراءة لبعض السطور، توجب علينا معرفة روافد الشاعر وخلفياته المعرفية التي مكنت له كتابة ما كتب، والتي ستكون معرض حديثنا في العنصر الموالي.

وعليه، فقد وضع كل من الإهداء والتقديم⁽¹³⁵⁾ القارئ في "الجو العام" لقصيدة "عز الدين ميهوبي" بحيث يقدمان له عنصرا من عناصر إطار القراءة ويوجهانه إلى إستراتيجيات الاستقبال لديه ويحددان مسارات تلقيه ولكن علينا أن نعي جيدا أنهما مجرد تحصيل حاصل دون أن ننكر التأثير الذي يمكن أن يمارسه في القارئ الذي تصدّه النصوص باحثا عن بصيص ضوء ينير له سراديبها ومتاهاتها⁽¹³⁶⁾.

إن القارئ الذي ما فتئنا نشير إليه هو القارئ النموذجي بتعبير امبرتوايكو (E. ÉCO) و "القارئ الضمني" بتعبير "فولفجاتج ايزر" (W.Esser)، وهو "بنية نصية تتوقع حضور متلق دون أن تحدده بالضرورة"⁽¹³⁷⁾، فهو مجسد لكل الاستعدادات المسبقة الضرورية بالنسبة للعمل الأدبي لكي يمارس تأثيره، وهي ليست مرسومة من طرف واقع خارجي وتجريبي، بل من طرف النص ذاته، ذلك أن السياق يبحث عن الطريقة التي يكون بها القارئ حاضرا في النص، ويقع هذا الحضور عند نقطة التقاء الذاكرة والتوقع، وتحدث الحركة الجدلية الناتجة عن ذلك تعديلا متواصلا للذاكرة وتعقيدا متزايدا للتوقع⁽¹³⁸⁾، وتعتمد هذه العمليات على تسليط الضوء المتبادل بين المنظورات التي توفر لبعضها البعض خلفيات مترابطة. و عليه، فالقارئ الضمني

(135) ينظر: حسن محمد حماد، المرجع السابق، ص64، و ص 150. في إطار حديثه عن الإهداء والتقديم.

(136) ينظر: محمد الخطابي، المرجع نفسه، ص 310.

(137) فولفجاتج ايزر، فعل القراءة (نظرية جمالية التجاوب في الأدب)، ترجمة: حميد لحميداني والجيلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، فاس، المغرب، ص30.

(138) فولفجاتج ايزر، المرجع نفسه، ص69-70.

"ك مفهوم له جذور متأصلة في بنية النص، إنه تركيب لا يمكن بتاتا مطابقته مع أي قارئ فعلي" (139).

وفي الأخير نشير إلى النصوص اللاحقة لهذا النص يمكن أن تكون هي كذلك مكونا من مكونات سياقه، بناء على أن كثيرا من المقاطع تتشابه مع النص المعني و في هذا نقف عند رحلة التفتيش التي تواصلت في ديوانه "اللجنة والغفران" بقوله:

لقد أخلف الحزن وعدي

وما زلت أبحث عن وطن

ضيعته المسافات

مازلت وحدي

أفتش عني.. وعنكم

وعن فرح

ربما حملته المواسم بعدي (140)

و الحقيقة التي تبحث عنها والذات الشاعرة في "النخلة والمجذاف"، هي الحقيقة نفسها التي امتد السؤال عنها في ديوان "كاليغولا يرسم غرنیکا الرايس":

ضحك النجم من طفلة الحي..

قالت لعرافها:

أين هي الحقيقة. (141)

و المواسم التي جاءت مذكورة في مقطع من مقاطع "اللجنة و الغفران" هي المواسم ذاتها التي قال عنها الشاعر في "النخلة والمجذاف"، مصورا حالتها تنتظر الأمطار:

فلا يأتي الموسم. (142)

(139) المرجع نفسه، ص30.

(140) عز الدين ميهوبي، اللجنة والغفران، منشورات دار الأصالة، الجزائر، ط1، ديسمبر، 1997، ص08.

(141) عز الدين ميهوبي، كاليغولا يرسم غرنیکا الرايس، منشورات الأصالة، الجزائر، ط1، فبراير، 2000، ص2.

(142) الديوان، ص56.

والحقيقة لم تعرفها الذات وظلت تبحث عنها في هذا الزمن المغلق، إذن حزن
ويأس وبحث جسدوا لنا الصراع الذي تعانیه الذات والذي برز في كل أعمال الشاعر
التي ذكرناها والتي لم نذكر، حتى الموت الذي كان أكيد في "النخلة والمجداف" من
خلال الرؤيا:

وأحمل في نعشي الرؤيا. (143)

نفي في النص اللاحق:

ربما أخطأني الموت سنة
ربما أجلي الموت لشهر أو ليوم
كل رؤيا ممكنة...
ربما تطلع في نبض حروفي..سوسنة

....

أنا ما كنت نبيا..

يطلع الوحي بكفيه جراحا مثنخة
لا. ولا كنت كما قالوا... لكل الأزمنة. (144)

ونجد اللغة المستحيلة التي نفي قارئ الكف إمكانية قراءتها، يجعلها لغة مستحيلة:

لست الذي يقرأ الكف
والمستحيل (145)

ما هي إلا اللغة التي أبان عن طبيعتها في ديوان " عولمة الحب..عولمة النار"، فهي
لغة مبهمّة وغامضة، وهذا سبب عدم القدرة على القراءة:

يدي موسم لغدي..

وغدي عولمة

(143) الديوان، ص12.

(144) عز الدين ميهوبي، اللعنة والغفران، ص 27- 28.

(145) الديوان، ص 49.

وأنا مذنب

والشهود يجيئون من آخر الأرض..

للسجن باب يطل على محكمة..

لغتي مبهمة (146)

فصوص الشاعر التي تلت نص "النخلة والمجداف" تستمر فيها بعض الدلالات التي أسسته (صراع، حزن، خوف، بحث) وذلك لأن النص هو من يضع سياقه التأويلي بما أنه يقرأ في سياق عام وممتد.

(146) عز الدين ميهوبي، عولمة الحب.. عولمة النار، دار الأصالة للإنتاج الفني و الإعلام، سطيف، الجزائر، الطبعة الأولى، 2001، ص 76

IV- الخلفيات المعرفية في نص القصيدة:

يعتبر النص تفاعلا معرفيا قبل أن يكون بنية لغوية، تندمج فيه دينامية الاستجابة المرئية في طبقاتها السطحية ضمن ما تحتويه من الموجود الملموس مع روح التأمل الداخلي فيه ، قصد إدراك مخيلاته المخفية و من خلال ذلك تأتي القراءة الحداثية لمحاولة استجلاب أسرارهِ مع ورود منرجاته الاحتمالية إلى تصور تأملي تتفق فيه الذات مع الآخر وفق مبادئ مشتركة . لذلك نجد القارئ عندما يقبل على نص ما، إنما يقبل عليه مزودا بزيادة معرفي تجمع لديه كقارئ متمرس قادر على الاحتفاظ بالخطوط العريضة للنصوص التي يتلقاها، والتي سبق له قراءتها ومعالجتها، فهو غير خاوي الوفاض، و لا خالي الذهن.

وفي هذا الإطار تصبح عملية "فهم النص" بالأساس. عملية سحب للمعلومات من الذاكرة وربطها مع الخطاب المواجه⁽¹⁴⁷⁾ ، و تمثيلات هذه المعرفة إنما تتسم بالتنظيم الثابت كوحدة تامة من المعرفة الجاهزة في الذاكرة، وهي ليست إلا جزءا من معرفتنا الاجتماعية الثقافية العامة، من حيث كون النص فضاء معرفيا تتداخل فيه الذات المبدعة مع السياق الذي قيلت فيه ، و تتحل في الحدث أو الهاجس الذي دفعها إلى القول، و ما يتولد عن ذلك من علاقات تفاعلية و حركية ، تمثل المحرك الأساسي في حركة النص و انسجامه و اتساقه .

و مسألة كيفية معرفة الناس بما يجري داخل النص، هي حالة خاصة من مسألة كيفية معرفة الناس بما يجري في العالم بأسره.⁽¹⁴⁸⁾ لأن هذه المعرفة للعالم لا تدعم فقط تأويلنا للنص، وإنما تدعم أيضا تأويلنا لكل مظاهر تجربتنا كما نجد القارئ رغم الكم الهائل من المعارف لديه، إلا أنه حين يواجه النص فإنه يسحب من الذاكرة إلا المعلومات التي توافق النص، وهذا يعني أن المعرفة الهائلة مخزونة بطريقة منظمة

(147) محمد خطابي ، لسانيات النص، ص162. و ينظر : عبد القادر فيدوح ، دلائلية النص الأدبي ، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران ، الجزائر، ط1 ، 1993 ، ص 33 .
(148) براون ويول، تحليل الخطاب، ص279.

ومضبوطة (149) ، وظهر مفاهيم تمثل هذه المعرفة ورغم اختلافها إلا أنها تصب في كيفية تشيبتها في عملية فهم النص" (150).

وحديثنا عن الخلفيات المرجعية لنص من النصوص يثير في أذهاننا مصطلح "التناص" "intertexte"، الذي قدم لأول مرة - كمصطلح - من قبل الناقدة البلغارية "جوليا كريستيفا" (Julia-kristiva) .

والتناص لغة يعني المشاركة والمفاعلة، ونقول: نصصت الشيء إذا جعلت بعضه على بعض ، وتناص القوم: ازدحموا (151)

وفي الاصطلاح يأخذ تعريف التناص مجرى آخر، إذ نجده حالة تمس كل نص تجعله أكثر اقتناعاً وجمالية؛ فنقول جوليا كريستيفا (J-kristiva): "كل نص عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات، وكل نص يظهر في عالم مليء بالنصوص (نصوص قبله، نصوص بعده، نصوص تطوقه، نصوص حاضرة فيه...) ، لأنه كما يقول "فيليب سولرس" (F.sollers): "كل نص يقع في مفترق طرق نصوص عدة، فيكون في آن واحد إعادة قراءة لها، وامتداداً وتكثيفاً، ونقلًا وتعميقاً" (152)، وفي هذه الحالة ينبغي على القارئ أن يصل إلى هذه النصوص حتى يتسنى له ملامسة الخلفية المعرفية للشاعر، أو صاحب النص ويحاول الاقتراب من ذاكرة النص التي تتمتع عن هذا القارئ، بين الظهور والخفاء تريد البقاء في حيزها المرسوم لها؛ لأن العمل الإبداعي لم يعد عملاً بسيطاً التكويني، سليم النوايا، نشاطاً بريئاً، أو تبدأ معزولاً عن هواء العالم بل هو نسيج محكم تشكله وتغذيه جملة من العناصر، لعل أهمها ذاكرة المبدع وما تجيش به من خزين معرفي.

(149) محمد خطابي، المرجع نفسه، ص 279.

(150) ينظر: براون يول، تحليل الخطاب، ص 285-293.

(151) أحمد رضا، معجم متن اللغة، ص 472، مادة "نص" .

(152) مارك مانجينو وآخرون، في أصول الخطاب النقدي الجديد، ت/أحمد المدني، دار الشؤون الثقافية العامة من بغداد، العراق، ط2، 1989، ص 104.

والتناص قدر على كل نص، لأنه كما يقول بارث (R.Barthes) "كل نص تناص" (153)، أي أنه لم يعد سرقة كما جاء في الموروث وإنما هو قراءة جديدة، أو كتابة ثانية ليس لها نفس المعنى الأول، فلا مناص من التناص، لأنه لا فكاك للإنسان من شروطه الزمانية والمكانية، ومحتوياتهما ومن تاريخه الشخصي، أي من ذاكرته، فأساس إنتاج أي نص هو معرفة صاحبه للعالم، وهذه المعرفة هي ركيزة تأويل النص من قبل المتلقي أيضا⁽¹⁵⁴⁾ ذلك لأنه "وسيلة تواصل لا يمكن أن يحصل القصد من أي خطاب لغوي بدونه، إذ لا يكون هناك مرسل بغير متلق متقبل، مستوعب، مدرك لمرامييه وعلى هذا فإن وجود ميثاق وقسط مشترك بينهما من التقاليد الأدبية، ومن المعاني الضرورية لنجاح العملية التواصلية⁽¹⁵⁵⁾، للنص الأدبي خاصة الشعري من خلال فهمه وتأويله بما يخدم خلفية الشاعر، خلفية المتلقي، وخلفية النص المتمنعة التي لا يمكن الهرب ولا الفكاك منها مهما حاول.

ومن هذا المنطلق ترى "كربرات أوركسيوني (ORECCIONI-KERBRAT) أن التناص "مبدأ انسجام داخلي" سواء كان حوار كاتب مع كاتب آخر أو حوار الكاتب مع نفسه، أو حوار مع أشكال أدبية ومضامين ثقافية لأن النص "يتضمن معقودة -في شكله- إشارات تحيل إلى نصوص أخرى، استشهادات أو تلميحات مثلا، كما أنه يتضمن عناصر قابلة للتعرف كعلامات جنس [أدبي]، وهي بالتالي تدعو إلى المقارنة مع عبارات أخرى ممثلة للجنس، بل هناك نصوص لا توجد إلا بشرط مقارنتها مع نصوص أخرى⁽¹⁵⁶⁾ .

وهو نفسه ما ذهب إليه "محمد مفتاح" عندما قال: "التناص هو فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيه بتقنيات مختلفة، ممتص لها يجعلها من عندياته وبتصويرها

(153) عمر أوكان، مغامرة الكتابة لدى بارث (لذة النص) أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 1996، ص 30.

(154) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص 123.

(155) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص 134-135.

(156) المرجع نفسه، ص 315.

منسجمة مع فضاء بنائه، ومع مقاصده، محول لها بتمطيطها أو تكثيفها بقصد مناقضة خصائصها ودلالاتها أو بهدف تعضيدها" (157) .

والهدف من كل ذلك أمران : الإنباء و الاحتفاظ بنسبة مهما كانت ضئيلة من التواصل مع القارئ ، و الاستمرارية، و هذا ما يقدر في أذهاننا أسئلة كثيرة، عند قراءة "نص النخلة والمجداف" منها ما هي النصوص التي امتصتها القصيدة ، معيدة إنتاجها بطريقة جديدة؟

- لماذا هذه النصوص بالذات؟

- وهل تتسق هذه النصوص وتتسجم، مع قصيدة الشاعر والقصيدة ؟

- وهل يتمكن - في كل ذلك - يتمكن القارئ بخلفيته المعرفية ، وهو يقرأ القصيدة ملامسا الخلفية المعرفية للشاعر من جهة، والخلفية المعرفية للقصيدة من جهة ثانية؟

و من أجل ذلك يمكن اعتبار النصوص المستحضرة إشارات، تجمعها ثلاث زمر تمثلها ثلاثة عوالم:

1- العالم الأسطوري:

يلجأ الشاعر إلى الأسطورة طلبا لتقوية الأثر أو توسعا في القول، بالإحالة على نصوص أخرى (158) أسطورية ، "والأسطورة في النص الشعري تعد إشارة داخلية تحمل بعدا دلاليا في النص يغير بعدها الميثولوجي التسجيلي المنقولة منه" ومن الأساطير المستحضرة في نص القصيدة وبقوة أسطورة "سيزيف" (sisyphe) وهو "ملك كونيشيا، أحرق البشر، وقد عوقب على حذاقته بأن يعمل بلا نهاية، ولا توقف في

(157) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص121.

(158) عبد الواحد لؤلؤة، من قضايا الشعر العربي المعاصر والتناص مع الشعر الغربي، مجلة الوحدة، المجلس القومي للثقافة العربية، السنة السابعة، العدد 82-83. يوليو -أغسطس 1991، 1412، ص14، وينظر: مراد عبد الرحمان بن مبروك، المرجع نفسه، ص115.

العالم السفلي إلى الأبدية، إذ حكمت عليه الآلهة بأن يدرج مرمره إلى قمة التل ثم تسقط قبل وصولها إلى القمة وهو رمز للعبث" (159).

والشاعر هنا استحضر كل طقوس هذه الأسطورة ليعبر عن عبثية البحث عن قارئ صادق للكف، وهذا ناجم عن استحالة ذلك، ولذلك بحثه يستمر ويستمر دون توقف:

1- فتشت عواصم هذا الكون.

لأقرأ كفي

فتشت لأعرف

فتشت..

وفتشت..

وفتشت لأعرف. (160)

2- يفتش عن خضرة أرض..

لا تنبت غير القحط

وصمت الكون. (161)

إن هذا البحث المستمر، و غير المستقر العبثي، يحيلنا إلى طقوس أسطورة "سيزيف"، هذه الأسطورة التي جاءت لتجسد هذا النوع من البحث عند الذات الشاعرة، إنه البحث عن (معرفة المستحيل، السعادة، الخضرة التي لا تأتي، الموسم الذي لا يأتي... إلخ) فقد أضاف هذه الأسطورة إلى النص بعدا دلاليا ألح عليه الشاعر من خلال كل المقاطع، وذلك لاستيعاب الواقع المؤسّر بصراعه المتنامي من أجل البقاء، ولمحاولة إيجاد تفسير للعالم والعلاقات والأشياء وإيجاد معنى لما يحدث وبهذا يكون حزن الذات الشاعرة مبررا.

وتتعرّز الدلالات السابقة بما توحى به أسطورة "سيزيف":

(159) آرثر كورتل ، قاموس أساطير العالم، ترجمة: سهى الطريحي، المؤسسة العربية للدراسات عمان، ط1، 1993

ص164.

(160) الديوان ، ص15.

(161) الديوان ، ص21.

- تحدي القدر.

- البحث عن العالم المثالي.

- العذاب والحزن والذبح الناجم كجزاء عن الفعلين السابقين.

لقد تكرر البحث كدلالة ثابتة في عالم النص، لكن الجديد هو التحدي والرغبة الجامحة وما ترتب عنهما، لأن الذات الشاعرة فوق أنها ترفض عالمها، إنها تدينه بشدة، وتجلي ذلك في بحثها عن عالم مثالي، إيتوبي إنها ترفض هذا الواقع المغطى بخراب الموت والمعجون بتراب الصمت والقنوط⁽¹⁶²⁾. تتوق إليه الذات و لا تبلغه، ومن ثمة يبقى الصراع قائماً بين الوجود المادي، ومعرفة هذا الوجود، أو الوعي به" فالذات هنا تشعر بأن وجودها هو "حزمة من الإمكانيات التي تلتبس التحقق،" لذلك نجدتها تسافر صوب البحر باحثة، حتى تبلغ مدينة غير موجودة إلا في تطلعاتها وأحلامها، وهذه المدينة تكون في المخيلة أفضل من التي نعيش فيها في الواقع، وفي ذلك يستعين الشاعر بالحلم و الرؤيا ليعانق عالماً يقع وراء العالم وبالتالي يتحول البحث إلى نشاط تقوم به الذات مرات لا يمكن تعدادها، أي يتحول السفر إلى نشاط غير متناهي ومتواصل ليلا و نهاراً.

فمن خلال رمز سيزيف يقارب الشاعر بين صورتين متباعدتين يحاول تقريبيهما إينا في لعنة الحياة التي تلقاها سيزيف، ومحنة السعادة التي لم يدر كها الناس لتمضي حياتهم قدراً لا يدركها سره وفضاء لا يعرفون أمره تماماً كصخرة سيزيف التي تعلقو وتهبط، وبين صعود وهبوط تستمر مأساة الإنسان وتتواصل معها عذاباته"⁽¹⁶³⁾.

و"سيزيف" الضبابي عند الشاعر، أدرك نفسه في الشخص الفاعل الذي وعى مآسيه، فتجاوزها بأن أسقط دوره على الكف، فهو يعرف ماذا يريد، ويعرف نفسه قبل ذلك، أما الكف، فهي التي تجهل هذا النزوع العبثي، وهذا ما يبرر ميل النص إلى بناء عالم آخر.

⁽¹⁶²⁾ ينظر: عبد القادر فيدوح، دلالية النص الأدبي، (دراسة سميائية للشعر الجزائري) ديوان المطبوعات الجامعية، وهران الجزائر، ط1، 1993، ص 78.

⁽¹⁶³⁾ عبد القادر فيدوح، الرؤيا والتأويل (مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة)، دار الوصال، الجزائر، 1994 ص 11.

ويجمع الشاعر بين هذين المتقابلين في إطار حيوي ليصنع منها شكلا واحدا منظما، ووجودا متسقا. ويقول الشاعر:

1. افتح عينين ...

أغمض الثالثة (164).

2. في عين لا تحمل غير عيون (165)

في هذين المقطعين. نجد الشاعر قد استحضر أسطورة: "ARGOS" أركوس، وهو كائن غريب ذو قوة قاهرة له عدد هائل من العيون، وحسب البعض كانت له عيون خلفية، ويذهب البعض إلى أن جسمه كله كان مليئا بالعيون لذلك أطلق عليه اسم بانيتوس (PANOTES) أي الذي يرى كل شيء" (166) وفي جنوب ووسط آسيا (الهند وسريلانكا والتيببت)، عرف ب "شيفا" الذي كان "يجسد قوى التدمير، والمعروف بأنه الذي كان يأخذ كل شيء ووجد على شكل شاب أشقر بأربع أيدي وأوجه وثلاث عيون وتقع العين الثالثة في وسط جبهته..." (167).

وحضور هذه الأسطورة أمر كانت له فاعليته في تزويد النص والذات بالرؤية في جميع الاتجاهات دون استثناء. مما يعني السيطرة على الحركات والسكنات وعلى فضاء ممتد عموديا وأفقيا، إنها الرؤية من الاتجاهات المتعددة و "أركوس" أو "شيفا" يتميزان بشيئين: القوة الجسمانية القاهرة التي تسمح له بالتسلط، والقدرة على الرؤية التي تجعلهما في حالة يقظة دائمة. والنص بحضور هذه الأسطورة نجده استعار الصفتين معا:

القوة، حيث يقول: "أجمع موج المحيطات"، "أنسج عمرا جديدا" "أحمل أقمار ليلى البعيدة"، والرؤية التي ترتبط بحلم من أحلام الذات الشاعرة: "رأيت الليل يعانق شلالا

(164) الديوان، ص 50.

(165) الديوان، ص 56.

(166) محمد خطابي، لسانيات النص، ص 317.

(167) آرثر كرتل، قاموس أساطير العالم، ص 82.

ضوئياً"، "وعيناك العالم"، وبهذا يصبح الشاعر رائياً قادراً على التنبؤ بما هو آت لشدة ارتباطه وتعلقه به. وعليه فقد زوّد النص بهذين المعنيين.

• ويقول الشاعر:

1- يفتش عن خضرة أرض

لا تنبت غير القحط

وصمت الكون

2- وحلم لا يكبر في جفن أخضر

لا يعرف غير الخوف

ومعترك الأحزان

3- سأرقص حتى مطلع هذا القرن

وأغسل أرضاً لا تنبت غير الطهر

ودالية الحزن

ينادي الشاعر -هنا- على "تموز" أو "أزوريس" أو "أدونيس" آلهة الخصب والنماء والخضرة، فأدونيس كان على شكل رجل ملتحم وملون وإما باللون الأخضر وإما بالأسود، ويلبس تاج مصر العليا ومحنط كالمومياء، ويحمل في يده مدرسة حنطة وصولجاناً، وهما علامة قوته كالإله المبعوث والميت...إله المزروعات الذي يعود للحياة في فيضان النيل" (168).

وربما ينادي "عشتار" إله الخصب والنماء والحب، وهي زوجة وأخت تموز -في

الأسطورة البابلية- فقد نزلت منزلة تموز الذي كان يموت ويبعث ويتزوج كل سنة ولعل في ذلك دلالة على وجود طقوس للخصب مرتبطة بالدورة الزراعية؛ فمن خلال الرؤية الأسطورية للخصوبة التي تتطلع إليها الذات، يعبر الشاعر عن توحد الهارب بأرضه وأصالته، و الباحث عن تحقق الخصوبة وطلائع البشارة والتكوين لتورق البشائر في حياته .

(168) آرثر كورتل، المرجع نفسه، ص 21-22.

فإذا كانت أسطورة سيزيف كرمز للمعاناة الأبدية للذات الشاعرة في بحثها المتواصل والمستمر العبثي عن المجهول والمصير الذي يبحث عنها، تمد النص بطقوس الفجيرة والعذاب والحزن المبرر. فإن أسطورة أركوس قد مدت النص بالقوة والقدرة على الاكتشاف غير المتأني للجميع. وزاد على ذلك أسطورة تموز أو عشتار التي تجسد لنا استمرار الحياة والموت الخصب والقحط، الحزن والفرح، العذاب والفرج ... الخ، وهذا ما انسجم مع المقصد العام للنص.

ونخلص في آخر الأمر، أن استحضار النص الأسطوري ذا قيمة للنص الحاضر، قيمة تفوق الحضور وإن اعتمدت عليه، حيث يصير الغياب جزءاً جوهرياً في جسم النص، وفي تكوين دلالاته وتأثيراته⁽¹⁶⁹⁾، حيث يصبح النص إشارة حرة غير مقيدة فتتسأ الاجتهادات القرائية على وفق الاستجابات الثقافية والذوقية والمعرفية.

2- إشارات تتعلق بالنص القرآني:

وهي إشارات تتكثف حول تيمات تعمق أجواء القصيدة وانشغالاتها الفكرية والنفسية، الأمر الذي يحدث تراكم لدلالات عدة أولها الخلق حيث يقول :

1 - بدء الأصل

بدء الطين

بدء البدء⁽¹⁷⁰⁾

2 - لا خالق إلا خالق هذا الأصل⁽¹⁷¹⁾

ولعل هذا إشارة -اجترار- إلى قوله تعالى في هذه المواضع التي انتقيناها على

سبيل المثال لا الحصر:

(ولقد خلقنا الإنسان من صلصال من حمأ مسنون والجآن خلقناه من قبل من نار السموم)⁽¹⁷²⁾.

⁽¹⁶⁹⁾ ينظر: ادريس بوزيية، البنية والرؤية في روايات الطاهر وطار، منشورات جامعة منتوري قسنطينة، الجزائر، ط1، 2000، ص 273-274.

⁽¹⁷⁰⁾ الديوان ص 38

⁽¹⁷¹⁾ الديوان، ص60.

⁽¹⁷²⁾ الحجر: 26-27.

(وهو الذي يبدأ الخلق ثم يعيده وهو أهون عليه) (173).

(هو الله الخالق البارئ المصور له الأسماء الحسنى يسبح له ما في السموات والأرض وهو العزيز الحكيم) (174).

إن استتصاص القرآن في نظمه المعجز أكثر من الاستتصاص العام، وهو ظاهرة يستحيل أن يفلت منها أي أديب مسلم مهما حاول⁽¹⁷⁵⁾. وهذه النصوص ذكرناها - وغيرها مما لم نذكر - تدل على "الخلق"، خلق الكون، خلق الأصل (عناصر، مدة، إعجاز، كيفاء، نسبة) والشاعر هنا لم يتعامل معها باعتبارها مخزون الذاكرة تعاملاً عضوياً، بل لجأ إليها لموافقتها سياق النص ومقاصده، لأن الشاعر امتص النصوص القرآنية بتقنية تألفية، أين يتكافأ النص التراثي والنص الجديد في المواقف توفيقاً، ليؤكد الخلق ما يخدم هدفاً من أهداف النص الشعري الرئيسية ذلك أن خلق آدم ليس منفصلاً عن وقوع الإنسان في الخطيئة، في طلاس الغيب، في فضول المعرفة، في الإرتواء في أحضان المجهول الذي يجلب الكثير من الآلام والآثام والأحزان، والذبح والقتل (قتل هابيل لقبيل) ولذلك نجد الشاعر يسترسل في الإفضاء لنا بحكاية آدم وحواء وهبوطهما من السماء إلى الأرض:

وصورة آدم يقتلع

الأرض الخرساء

يا آدم اهبط

حواء تمد يديها

حواء تمد يدين لتقتلع

الإثم الأول

يمناك تعاود ثانية

يسراك تراود هذا العالق بالطين

(173) الروم: 27.

(174) الحشر: 24.

(175) عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردى (مقاربة تفكيكية سمائية مركبة لرواية زقاق المدن)، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، ص 279.

لماذا الطين ...أيا حواء

يا آدم لا تهبط

فالأرض ستصبح عاصمة الغربان

وذبح الوحي⁽¹⁷⁶⁾ ...

وفي هذا النص تحوير لقوله تعالى: (قال ربنا ظلمنا أنفسنا وإن لم تغفر لنا وترحمنا لنكنن من الخاسرين، قال اهبطوا بعضكم لبعض عدو، ولكم في الأرض مستقر ومتاع إلى حين)⁽¹⁷⁷⁾، استحضر الشاعر حادثة الإثم الأول أو الخطيئة الأولى في التاريخ البشري ليعبر بوجه من الوجوه عن بداية الأصل بداية هذا الكون ويربطها بالذات الشاعرة التي تهرب من مصيرها وتهرب من التراب الذي خلقت منه و تهرب من بداياتها، و بهذا أصبحت تعاني تمزق حاد رغم رغبتها في العالم الإيتوبي، وفي السعادة والاستقرار اللذين يضمنان لها الحياة الهادئة التي تطمح إليها، هذا من جهة، كما كان لاستدراج هذا النص الغائب في سياق النص الشعري تقديم رسالة مفادها أن الانسان المعاصر ما زال يعيش على إثر الخطيئة الأولى رغم كل المحاولات و المبادرات لتجاوز ذلك من جهة أخرى .

وتمد حواء يديها إغراء لأدم كي يهبط إلى الأرض التي ستكون عاصمة الغربان وذبح الوحي واللغة والحرية والفكر والسلام...الخ، إنها أرض خرساء يسودها الصمت الرهيب والسكون القاتل والموت المخيف فحواء هي المحرض الدائم على الخطيئة، تدعوه للهبوط رغم وجود صوت آخر يدعوه إلى عدم الهبوط "يا آدم لا تهبط؟"، لكن آدم يمارس فعل الهبوط لتكون بداية الأحزان والمواجه والقتل والذبح والسبب في ذلك هو فضول الذات و إغراء المجهول...؛ لأن الذات بفضولها تسعى إلى معرفة المجهول والمستحيل رغم كل العوائق، فإذا كانت الخطيئة البدائية هي القدر

⁽¹⁷⁶⁾ الديوان، ص60.

⁽¹⁷⁷⁾ الأعراف: 24/23.

الذي لا مفر منه فإن الصراع ضد استمراريتها فينا أمر لا مناص منه كذلك في خضم المعترك الحضاري الآتي الذي يفتح فوهته على فضاة المشهد الإنساني" (178).

و"قصة آدم و حواء" التي دونت بشكل جميل ضمن سياق جديد، باعتبارها نصا غائبا تحول إلى حركة تتلأأ ظلمة النص الجديد فتقرض منه وتضيف إلى جسده أيضا قوة خفية وإلى روحه توترا جديدا (179) لأن كل من النصين يترك تأثيره في الآخر ، وهو تأثير يضيء طبيعة كل منهما، مما يجعلنا نقول أن الشاعر على إطلاع أيضا بالكتب التي تروي قصص الأنبياء بالتفصيل لا بالقرآن وقصصه الموجز المعجز فقط. وعليه فالمعرفة الخلفية تساهم بشكل فعال في تكسير العلاقة المتوترة بين القارئ والنص عندما تجعله يشعر بإمكانية الفهم والتأويل (180).

والنتاص لا يقصر حركة النص على النصوص الأخرى فقط بل يتجاوزها إلى مظاهر غير نصية كثيرة فقد يكون النتاص إيماء مباشرة أو غائمة إلى عمل كامل أو مجزأ، وقد يكون تلميحا إلى شخصية أو مكان أو حادثة. ومن هذا المنطلق، كان في النص التالي:

لا بعث لغير القادم نحو -الطور-

يفتش عن آخر ما ينسب

-للتوراة-

إشارة إلى شخصية سيدنا موسى-عليه الصلاة والسلام-وهو سائر في الواد المقدس يبحث عن نار لأهله، وتجلي ذلك في قوله تعالى: (فلما قضى موسى الأجل وسار بأهله أنس من جانب الطور نارا قال لأهله امكثوا إني آنست نارا لعلي ءاتيكم منها بخير أو جذوة من النار لعلكم تسطلون، فلما أتاها نودي من شاطئ الوادي الأيمن في البقعة المباركة من الشجرة أن يا موسى إني أنا الله رب العالمين) (181).

(178) عبد القادر فيدوح، الرؤيا والتأويل، ص 37.

(179) علي جعفر العلق، الشعر والتلقي، ص 132، وينظر : أحمد يوشف علي، قراءة النص، ص 213-214،

وينظر: أنور المرتجي، سيميائية النص الأدبي، ص 45.

(180) ينظر: محمد خطابي، لسانيات النص، ص 326.

(181) سورة القصص: 29-30.

لقد استحضر الشاعر صورة سيدنا موسى وهو يبحث عن قيس من نار كي يستهدي به مع أهله، لمقاربتها بما تطمح له الذات الباحثة عن الخلاص في القصيدة، فهي تبحث عن نور ينير لها السبيل ويبعد عنها لعنة الآخر كما أنها تبحث عن عالم الطهر والبراءة وهذا يعني تحول الذات وانتقالها من سلطة الغريزة إلى سيادة المبدأ. (182)

وبذلك يصنع الشاعر سياقاً ثقافياً وفكرياً ونفسياً واجتماعياً يتأسس فيه الحاضر، وهو مسكون بالتراث في مواجهة المستقبل المجهول الذي ينتظر الذات، والذي يؤكد أن كل تاريخنا الحديث منذ عصر الاحتلال و النهضة هو تاريخ البحث عن "النحن" و"الهوية" في مواجهة الآخر الغرب والقدام (183). الذي هو أكبر من الذات التي تمزقت بين البينين، لتتجاوز صلة الشاعر بتراثه دائرة الماضي و تحتضن الحاضر، و من ثم توحى بالمستقبل و هو صراع أخذ طريقه إلى النص بتلاً وتوتر شديدين.

وتراءت لنا صورة سيدنا موسى -عليه السلام- حسب خلفيتنا المعرفية في قوله:

ينظرون إلى الكف
خبأتها تحت كفي
أضاءت (184)

وهذا ، يذكرنا بقوله تعالى واصفا موسى: "فألقي عصاه فإذا هي ثعبان مبين، ونزع يده فإذا هي بيضاء للناظرين" (185) ولعل في استحضاره إضاءة الكف المعلن عنها في النص القرآني وربطها بالذات الشاعرة ، الباحثة، اليائسة . آية تؤكد مخاوف الذات من لعنة البحر والأشعة القادمة لحيزها، من جهة ، ومن جهة أخرى، لعل هذه الإضاءة ستكون قبساً ينير لها الدرب في رحلة بحثها عن الحقيقة التي طال البحث عنها و سيطول. فالنصوص المعقودة في النص المعني تغني هذا الأخير بدلالات ما كان لها أن

(182) ينظر: عبد القادر فيدوح، الرؤيا والتأويل، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط01، 1993.ص35-36.

(183) سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، المركز الثقافي العربي ، المغرب، ط01، 1992، ص31. وينظر علي

جعفر العلاق، المرجع نفسه، ص135.

(184) الديوان، ص 51-52.

(185) الشعراء، الأبتين: 32. 33.

توجد لولا عقدها فيه ولولا المعرفية الخلفية" (186) المتعلقة بإنتاج النص وتلقيه على حد سواء. إذن، هو البحث عن الحقيقة المعلن عنه أكثر من مرة في نص القصيدة:

وفتشت لأعرف

خاتمة الآيات الموشومة

في كفي. (187)

إنه البحث الذي سيقنتل صاحبه من شدة القلق و الهوس و المخاوف منه، و المواجه و الأحزان التي يخبأها القدر و لا يعلم بها، لأنها من علم الغيب وقد قال عنه تعالى: (ولا تقفوا ما ليس لك به علم إن السمع والبصر والفؤاد كل أولئك كان عنه مسؤولاً) (188)، كما أنه: (وما كان الله ليطلعكم على الغيب) (189) لأن الإنسان أمام هذا لا صبر لديه، وهو ما أكدته هذه الآية: (وكيف تصبر على ما لم تحط به خبراً) (190)، ولذلك كان لزاماً على العراف أن يحث الذات على الصبر "والصبر جميل يا هذا" (191)، وفي هذا استنصاح لقوله تعالى: (اصبر صبراً جميلاً) (192)، ومع الرغبة في معرفة المجهول، والتزود بالصبر سيجعل الذات الشاعرة تمضي قدماً غير أبهة بما ستلقاه في بحثها عن قارئ يرسم لها خاتمة العمر يقول لها الحقيقة. ولا شيء غير الحقيقة، وفي استحضار هذه الأحداث لا بد للذات من عزاء و تحدي طالما هذا البحث فرض وجوده بمرور الأيام، ويتجلى هذا العزاء والتحدي في تسبيح الذات، في قمة رفضها وضيقاً من عالمها، و في قمة إحساسها بالضياع، والوجع والحزن الذي يتملكها:

أسبح باسم الخالق (193)

(186) محمد خطابي، لسانيات النص، ص 326.

(187) الديوان، ص 15.

(188) الإسراء، ص 36.

(189) آل عمران : 189.

(190) الكهف: 68

(191) الديوان، ص 27.

(192) المعارج: 05.

(193) الديوان، ص 36.

فالذات لم تنس -أبدا- تسبيحها تجسيدا لقوله تعالى: (فسبح باسم ربك العظيم)(194).
أمام الرفض و البحث الشديان، وبحثها منتشر في كل أنحاء العالم، لأن كل العالم يعرفها، كما يقرب هذا التسبيح الذات الباحثة من الله "الخالق" الذي يسبح له كل ما في الأرض وكل ما في السماء.

ورغم كل ذلك إلا أنها تقع أسيرة حب مذبح وحلم لا يكبر في جفن أخضر، إنها من برج زاده الوحيد الخوف والحزن المؤديان إلى الموت الحتمي ، إذا زادا عن حدهما . ولعل في ذلك مبررا لاستدعاء صورة البعث يوم القيامة بقوله:

في سفر أزلي يتلى
عند صلاة الفجر
وعند مجيء الأموات
بلا أكفان(195)

وهو إشارة إلى قوله تعالى:

1. (ثم إنكم يوم القيامة تبعثون) (196)

2. (وأن الساعة آتية لا ريب فيها وأن الله يبعث من في القبور) (197)

3. (ونفخ في الصور فإذا هم من الأجدات إلى ربهم ينسلون قالوا يا ويلنا من بعثنا من مرقدنا هذا ما وعد الرحمن وصدق المرسلون) (198)

4. (إنما يستجيب الذين يسمعون والموتى يبعثهم الله ثم إليه يرجعون) (199).

وفي كل هذا تذكير للمال الذي ستؤول إليه الذات، فالزمن هنا "شمل الماضي والحال والمآل. كما يشمل الحاضر والغائب، والظاهر والباطن" (200)، الخلق والبعث،

(194) الحاقة : 52.

(195) الديوان، ص 20.

(196) المؤمنون: 16.

(197) الحج: 7.

(198) يس: 51-52.

(199) الأنعام: 36.

(200) عبد الملك مرتاض: بنية الخطاب الشعري، دار الحداثة، لبنان، بيروت، ط1986، ص: 179.

البداية و النهاية. وهذا ما جلب الشقاء للذات التي تستسلم للحزن و الوجد لضيق حيزها
الراهن، وجمع تجده الذات الشاعرة كالنار ذات الوقود؛ يحرق فيعذب، ويهدد فيرعب⁽²⁰¹⁾.

وكان التناص إشارة لشخصية تاريخية في قوله:

وسلالة جن تخرج عن طاعة - بلقيس -

وتعتق الليل السائر نحو الشرق

ونحو الغرب ..

ونحو نهاية مملكة

لا يحكمها - الديلم -

والألوية الحمراء..⁽²⁰²⁾

وفي هذا إشارة إلى قوله تعالى: (قال يا أيها الملأ أياكم يأتيني بعرشها قبل أن يأتوني
مسلمين قال عفريت من الجن أنا أتيك به قبل أن تقوم من مقام، وإني عليه لقوي
أمين)⁽²⁰³⁾.

وبلقيس - هنا - ليست إلا رمزا غنيا لقيمة، بل لقيم خلفية لا ترى، ولكن تدرك،
وهي ذلك العرش العظيم الذي أشار إليه القرآن الكريم، وتلك المملكة التي كانت قائمة
على مجالس للثورة والحكم، وهذه قيمة حضارية وسياسية واجتماعية جميعا، ثم رمزا
لقيمة خلفية أخرى هي تلك الديانة التي كان اليمانيون القدماء يعتقدونها، وهي عبادة
الشمس⁽²⁰⁴⁾. فلا أرض لمن يتخلى على أرضه محتضنا فتنة الموج والبحر، إذن، ففي
ذكر بلقيس ذكر سلسلة من القيم المفضي بعضها إلى بعض والأخذ بعضها بتلابيب
بعض.

وتجلت دلالة "التوحيد" في قوله:

لن أعبد ربا آخر..

(201) المرجع نفسه، ص: 123.

(202) الديوان، ص 58.

(203) النمل: 38-39.

(204) عبد المالك مرتاض، بنية الخطاب الشعري، ص 80-81.

غير الله (205)

وهي استتصاص لقوله تعالى: (إنما أمرت أن أعبد رب هذه البلدة الذي حرّمها وله كل شيء وأمرت أن أكون من المسلمين)⁽²⁰⁶⁾ وكأن الذات الشاعرة بقوله تطبق ما أمرت به من سبع طباق ألا وهو عبادة الله والإخلاص بالتوحيد، لأنه المنجي الوحيد لها من طلاس مجهول الباحثة عنها. و لكنها في الواقع تفعل العكس شأنها في ذلك شأن كل إنسان عربي معاصر يؤمن بشيء، و يطبق شيئاً آخر في حياته .

إلى جانبها نجد دلالة التحذير، تحذير للذات أن تجعل الطين أصلها وبدء البدء شجرة زقوم التي قال عنها تعالى: (أذلك خير نزلًا أم شجرة الزقوم، إنا جعلناها فتنة للظالمين، إنها شجرة تخرج في أصل الجحيمطلعها كأنه رؤوس الشياطين فإنهم لآكلون منها فمالئون البطون)⁽²⁰⁷⁾ والشاعر يجعل من شجرة الزقوم إشارة يبعث من خلالها تحذير لكل من تسول له نفسه بيع الأرض:

لا أرض لمن يحتضن الأمواج

ويحسب أن الطين بقية طين

سافر نحو السدرة يطلب شيئاً

يجعل هذا الطين شجرة زقوم⁽²⁰⁸⁾

وعليه، فإن النصوص التي نشطتها تلك الإشارات تخدم بشكل أو بآخر مقصد النص وهي بهذا المعنى منسجمة معه وقد تعامل معها بطريقة واضحة تاركا للقارئ حرية الاستنتاج داعيا إياه إلى التساؤل عن الغرض من استحضار نصوص بعينها في النص⁽²⁰⁹⁾ وهذا الشيء الذي يسمح للقارئ بأن يشعر بأن هناك أرضاً مشتركة بينه وبين النص، مما يؤسس الألفة المفقودة بينهما في بدايته.

(205) الديوان، ص 23.

(206) النمل: 91.

(207) الصافات: 62-63-64-65-66.

(208) الديوان، ص 58.

(209) محمد خطابي، لسانيات النص، ص 323.

إن التعامل مع نص "عز الدين ميهوبي" ما هو إلا جدل بين النص وقارئه في الوقت ذاته و ينطلق هذا التعامل من مكونات النص دون أن يلغي مكونات القارئ الثقافية، فتصبح القراءة بذلك عملية تأويل واعية بذاتها أولاً، وبالنص ثانياً، لأن اكتشاف الترسيبات والخلفيات المعرفية ينطلق من النص والقارئ معاً، ومن جدل الاثنين أثناء القراءة: القارئ بما يحمله من خلفيات ثقافية وحضارية، لا يمكن إلغاؤها أثناء التعامل مع النص، والنص الذي هو مجموعة علامات لا يمكن تجاوزها في عملية القراءة⁽²¹⁰⁾، حيث أن النص الشعري، كغيره من النصوص تتحكم فيه المعرفة الخلفية سواء تعلقت بالإنتاج أو بالتلقي، لأن هذين الأخيرتين عمليتان لا تتأثرتان من فراغ، إنهما معقدتان للغاية فالنصوص تنتج ضمن بنية نصية منتجة سلفاً هي التي تشكل الخلفية النصية للكاتب والقارئ على السواء، وهذه الخلفية النصية هي المسؤولة عن إنتاج المعنى.

ويبدو أن النص المنتج كان نقطة جامعة لإشعاعات وأضواء ذات مرجعيات مختلفة، فضل الشاعر فيها أنه استطاع توليفها وإحكام قبضته عليها، وصياغتها على النحو الذي ينسجم والمعطيات التي يريد التعبير عنها⁽²¹¹⁾، ليزج بها إلى قارئ جيد، واسع الثقافة، قارئ ماهر ينتظر منه مشاركة فعالة في عملية التلقي لتأويل النص الذي بين يديه، وله خلفيات ثقافية تمكنه من فرز العناصر الغائبة في النص، وكل هذا وفق منظور خاص به، لأن فهم النص وتأويله يختلف من قارئ إلى آخر ومن زمان إلى زمان آخر: "وهذه هي تعددية القراءة التي تقتضي نصاً انفجارياً منفتحاً على قراءة محتملة"⁽²¹²⁾.

وفي الأخير، إن المعلومات السابقة لم تفرضها على النص، وإنما النص هو الذي أثارها لكونها إشارات واضحة تارة، وملتبسة تارة أخرى في نسيجه، وهي كما أشرنا سالفاً نصوص تنسجم مع مقصده، ومع الدلالات التي يود إبلاغها إلى القارئ، ومن ثم يضمن حداً، مهما كان ضئيلاً من المعارف المشتركة بينه وبين القارئ، فإذا كان القارئ يقرأ بذاكرته - من ضمن أشياء أخرى - فإن للنص أيضاً ذاكرة لا يستطيع الفكك منها

(210) ينظر: حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، ص 39.

(211) سامح الرواشدة، فضاءات شعرية، المركز القومي للنشر، الأردن 1999، ص 78.

(212) عبد الرحمن مزبان، الأزمة الجزائرية في الولي الطاهر يعود إلى مقامة الزكي، مجلة التبيين، الجاحظية، الجزائر، العدد 15، 2000، ص 71.

مهما حاول، ومن ثمة فالتناص وسيلة تواصلية لا يمكن أن يحصل القصد من أي نص لغوي دونه، إنه ضروري لنجاح العملية التواصلية في النصوص (213).

4- إشارات تتعلق بالموروث الشعري: ذاكرة الشاعر شبكة مفتوحة لاحتضان كل شيء (الليل، الصلاة، البحر، الرمل، السنابل، الحزن... الخ). و مرجعية الشاعر في هذه القصيدة من خلال هذه الإشارات هي مرجعية الذهن العربي المسكون بالتراث والمشدود دائما إلى الماضي بحثا عن حلول لمشكلات الحاضر (214)، وفي هذا الإطار ظهر زخم تراثي شعري ضخم قام بتوسيع فضاء القصيدة وإثراء دلالاتها وتشعيب مضامينها، فمنه قول الشاعر:

يا شاهد هذا العصر ..
الليل تمدد في عيني ..
وفي صدر يتهد ليلا موجودا ..
وهذا إشارة إلى ليل امرئ القيس عندما يقول:
وليل كموج البحر أرخى سدوله
على بأنواع الهموم ليبتلي
فقلت له لما تمطى بصلبه
وأردف أعجازا وناء بكلكل
ألا أيها الليل الطويل ألا انجلي
بصبح وما الإصباح منك بأمثل (215)

فليل الذات الشاعرة طويل وهو موبوء بالهموم والمواقع، مثل ليل امرئ القيس طويل لأنه مليء وموبوء بالهموم والمواقع، ولذلك استحضر الشاعر ليل امرئ القيس ليكون به أحسن تعبير عن مواقع الذات التي تزورها كل ليلة، ولينفتح كذلك على الماضي بالقدر الذي يفتح به على الحاضر ويومئ إلى المستقبل لأن التناص "يجعل النص

(213) محمد خطابي، المرجع نفسه ص 325، وينظر: محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص 136.

(214) رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر، دراسة جمالية، دار الوفاء للطباعة والنشر، الاسكندرية،

ط1، 1998، ص 395، وينظر: علي جعفر العلاق، الشعر والتلقي، ص 131.

(215) ديوان امرؤ القيس، تحقيق حنا فاخوري، دار الجيل، بيروت، ص 42-43.

مفتوحا، يرفض الانغلاق، فكل نص لا يبدو كعمل إلا من خلال نصوص سابقة" (216)
لأن الذاكرة الشعرية بئر طافحة حتى القرار وبخزين لا ينتهي من القراءات المنسية
والواعية" (217).

وبطريقة تخالفية تناصية نجد الشاعر يحاول محاورة قول صلاح عبد الصبور:

أبحرت وحدي في عيون الناس والأفكار

والمدن

وتهت وحدي في صحاري الوجد والظنون (218)

فصلاح عبد الصبور أعلن إبحاره في العيون. أو في عيني الآخر. في الوقت
الذي يرفض "ميهوبي" الإبحار فيهما "لن أبحر في عينيك". لأنه يرغب في مجافاة
الواقع ورفضه وإدانتته، إنه يخاف من الآخر، فهو أكبر منه، فالذات هنا تعيش حالة
"اللامنتمي". وما يجسد ذلك رفضها ولعل ذلك مدعاة لحزنها، حزن على حالها في هذه
الحياة، وما يكتنفها من كذب وزيف وتدجين. فالحزن جاء ليعبر عن المفارقة الشاسعة
بين المبدأ والواقع، والتي سيطرت على كل النص، فما القصيدة إلا "بنية حياة
متماسكة الأجزاء متسقة الشعور بحث يصبح كل جزء بمثابة عضو حي في بنيتها
الفنية، وأن العاطفة السائدة هي المعيار الوحيد الذي يكشف عن طبيعة التماسك
والتآلف، لأن الأجزاء الصور تأخذ طعمها ولونها ورائحتها ن طبيعة التجربة
الشعورية" (219).

وصلاة البحر التي ذكرت في بداية القصيدة في الحلقة الأولى، هي إشارة

للصلاة التي ذكرها إيليا أبي ماضي في قصيدة "المساء":

والبحر ساج صامت فيه خشوع الزاهدين

(216) ينظر رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر، ص 340..

(217) علي جعفر العلق، الشعر والتلقي، ص 131.

(218) ديوان صلاح عبد الصبور، دار العودة، بيروت، المجلد الثالث، 15/03/1977، ص 449 .

(219) عدنان حسين قاسم، التصوير الشعري (رؤية نقدية لبلاغتنا العربية)، الدار العربية للنشر والتوزيع، 2000،
ص 254.

فكأنما عيناك ذاهبتان في الأفق البعيد⁽²²⁰⁾

و هو النص الذي امتصه "غز الدين ميهوبي" بطريقة تألفية في قوله :

و يصلي البحر علي⁽²²¹⁾

فالشاعران يحاولان الربط بين البحر و العينين، باعتبار أن البحر هو الماء الكثير ملحا كان أو عذبا، ولعله سمي كذلك لعمقه واتساعه وانبساطه من جهة، ولأنه شق في الأرض شقا، وجعل الشق لمائه قرار، سطحه مخالف لعمقه. كما أن في رؤيته الكثير من الإعجاب و الخوف و الإغراء من جهة أخرى.

أما العينين فهما للرؤية والنظر والإدراك، لأنهما العنصر الذي يركز عليه في الوجه، لما فيه من جاذبية وحسن وإشعاع ، إنه مثل البحر انعكاس كاذب لما في الداخل (العمق)، و عليه فهما يظهران عكس ما يبطنان، وكلاهما رمز لعالم سحري مليء بالجاذبية، وكلاهما خزان للماء (ماء / دموع).

أما قوله:

فتشت لأعرف

أين يقيم القمر المكلوم

المنكسر الأضواء

وسنبلة ماتت !⁽²²²⁾

فهو إشارة لسنبلة "محمود درويش" عندما يقول:

نيرون مات ولم تمت روما

مازلت بعيونها تقاثل

وحبوب سنبله تجف

ستملاً غدا الوادي سنابل⁽²²³⁾.

⁽²²⁰⁾ ديوان إيليا أبو ماضي، المجلد الأول، دار الجبل، بيروت، 1998، ص 233.

⁽²²¹⁾ الديوان ، ص 18 .

⁽²²²⁾ الديوان ، ص 15.

⁽²²³⁾ ديوان محمود درويش، دار العودة، بيروت، المجلد الأول، ص 224.

فالذات تبحث عن السنبلة الميتة الجافة التي ستملاً في الغد القريب الوادي بالكثير من السنابل نبع الحياة عند محمود درويش ، وتملاً القمر عند الذات الشاعرة سنايلاً وحياة كذلك.

كما نشير إلى أن القصيدة ككل مستوحاة، من قصيدة "قارئة الفنجان" للشاعر "نزار قباني"، إذا لم نقل أن قصيدة "عو الدين ميهوبي" تتخذ "قارئة الفنجان" أرضية صلبة لها ، الأمر الذي يجعلنا نؤكد أن النص "نسيج كلي من الإشارات والإحالات والأصداء، والتنصيصات واللغات الثقافية سابقة ومعاصرة، تتقاطع داخله في تكوين صوتي متعدد شاسع" (224)

ذلك لأننا نجد نفس الأجواء والشعائر لقصيدة "قارئة الفنجان" حاضرة في قصيدة "النخلة والمجداف"، فالبداية كانت من العينين-هذا العالم السحري العجيب- فالذات الشاعرة ترفض الإبحار في العينين، وصاحب الفنجان يرفض الغرق في بحر عيني قارئة هذا الفنجان اللتان تشعان حزناً. والذات الشاعرة يملكها حزن كبير نتيجة للخوف والرفض، حزن ظهر في الكف وسيطر عليها:

فتشت عواصم هذا الكون

لأقرأ كفي ..

كانت مفعمة بالحزن (225)

ونزار يقول معبراً عن الحزن الذي تملك صاحب الفنجان:

بصرت .. ونجمت كثيراً

لكني لم أقرأ أبداً..

فجاننا يشبه فنجانك

لم أعرف أبداً .. يا ولدي

أحزانا تشبه أحزانك (226)

(224) حسن جاسم الموسوي، الإطار النظري للمقارنة: من الفلسفية الوضعية إلى النظرية النسبية ، ومن المؤلف إلى القارئ، (المقارنة و التناص)، علامات ، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ج 26، المجلد 7، شعبان 1418، ديسمبر 1997، ص31.

(225) الديوان ، ص15.

إنه حزن جعل الذات الشاعرة (صاحبة الكف) تبقى وحيدة خاصة عند رؤية احتراق الخيمة، كما كان هو وحيدا. وصاحب الفنجان أنبأته العرافة (قارئة الفنجان) بأنه سيظل وحيدا:

وتظل وحيدا كالأصداف

وتظل حزينا كالصفصاف (227)

ونبوءة قارئة الكف في الحلقة العاشرة جاءت تخفيفا لحزن الذات الباحثة، التي أدركت ألمها ووجعها ، فقالت له ما تقوله الأحلام الكاذبة:

" الليل يزول فلا تيأس

" والحب سيكبر لا تيأس

" والصبر جميل يا هذا..

" والحلم حقيقتك الأولى..

" والحظ حليفك لا تيأس.. (228)

هي إشارة لنبوءة "قارئة الفنجان" عند نزار قباني يقول:

قالت : يا ولدي لا تحزن

فالحب عليك هو المكتوب (229)

لقد كان الموروث فضاء يتشكل فيه الشاعر، وما اعترافه بالقائلين قبله إلا استنادا إلى هذا الموروث. (230) وعليه، فقد فتحت بوابة التناص المجال لتوسيع فضاء القصيدة ، وجعلها تمتص العديد من الإحالات التي تثري النص الشعري ، وتفتح مجالاته .

(226) نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، منشورات نزار قباني، بيروت، لبنان، ط 15، أكتوبر ، 2000، ص250.

(227) المرجع نفسه، ص 651.

(228) الديوان ، ص 27-28.

(229) نزار قباني ، المرجع نفسه، ص 684.

(230) محسن حاسم الموسوي، المقارنة و التناص، ص33.

فالأسطورة و التراث ارتفاعا بالنص الشعري وبدلالاته إلى فضاء رحب، لأن هذه النصوص الغائبة تلوح لنا من وراء النص ودلالته، رغم أن هذا التلويح لا يبدو شديد البروز دائما، فقد يواجهنا في أحيان كثيرة خفيا أو غائما، وهو لا يتراءى لنا كاملا بل مصورا بطرق وأساليب متباينة، تكون أكثر حسية وبهاء عن طريق الهدم والبناء للنصوص⁽²³¹⁾ ، إنها نصوص ساهمت - بفعالية - في بناء النص ، و نسج دلالته بطريقة تسر القارئ ، و تطرب السامع نظرا لتكاملها و تناسقها و اتساقها مع بعضها البعض .

⁽²³¹⁾ ينظر: علي جعفر العلق، الشعر والتلقي، ص131، وينظر: أنور المرتجي، سيميائية النص الأدبي، مكتبة دار الآفاق ، المغرب، 1987، ص 55.