الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة العربي بن مهيدي
- أم البواقي -

كلية الآداب واللغات
قسم اللغة العربية وآدابها

التشكيل النصي
في شعر عز الدين ميهوبي
(دراسة لسانية نصية لنماذج مختارة)

أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم في الأدب العربي تخصص لسانيات النص

إعداد الطالبة:
ثليثة بليردود

إشراف الأستاذ الدكتور:
صالح خديش

لجنة المناقشة:

الاسم واللقب	الدرجة العلمية	الجامعة	الصفة
باديس فوغالي	أستاذ التعليم العالي	جامعة أم البواقي	رئيسا
صالح خديش	أستاذ التعليم العالي	جامعة خنشلة	مشرفا ومقررا
عبد الحميد هيمة	أستاذ التعليم العالي	جامعة ورقلة	عضوا مناقشا
فاتح حمبلي	أستاذ التعليم العالي	جامعة أم البواقي	عضوا مناقشا
بلقاسم دكدوك	أستاذ التعليم العالي	جامعة أم البواقي	عضوا مناقشا
رشيد سهلي	أستاذ محاضر - أ -	جامعة تبسة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 1435هـ ــ 1436هـ / 2014م ــ 2015م

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وتقدير

يقول الله ـ سبحانه وتعالى ـ : « وَلَا تَنسَوُاْ ٱلۡفَضۡلَ بَيۡنَكُمۡۚ إِنَّ ٱللَّهَ بِمَا تَعۡمَلُونَ بَصِيرٌ» البقرة 237 ، وعملا بهاته الآية الكريمة يَلزمنى أن أرد الفضل والشكر إلى أهله، أرده أولا إلى أستاذي المشرف الأستاذ الدكتور: «صالح خديش» فهو لم يشرف على المذكرة فحسب إنما شرّفها وشرفنى بعلمه ومعرفته. كما أتوجه بوافر الشكر والثناء إلى السيد مدير جامعة أم البواقي الأستاذ الدكتور: «أحمد بوراس» الذي أكن له كل الاحترام والتقدير لما له من فضل في إنجاح هذا العمل.

والفضل والشكر موصول أيضا للأستاذ الدكتور: «باديس فوغالي»، الأستاذ الدكتور: «عبد الحميد هيمة»، الأستاذ الدكتور: «فاتح حمبلي»، الأستاذ الدكتور: «بلقاسم دكدوك»، الدكتور: «رشيد سهلي» لقبلوهم مناقشة هذه الأطروحة التى توجت بأسمائهم.

وبفيض من الحب والامتنان أتقدم بخالص الشكر والثناء

لجامعة أم البواقي .

ثليثة بليردوح

إهداء

إلى من ذكرهم الله تعالى في كتابه العزيز الحكيم:

«وَقَضَىٰ رَبُّكَ أَلَّا تَعۡبُدُوٓاْ إِلَّآ إِيَّاهُ وَبِٱلۡوَٰلِدَيۡنِ إِحۡسَٰنًاۚ إِمَّا يَبۡلُغَنَّ عِندَكَ ٱلۡكِبَرَ أَحَدُهُمَآ أَوۡ كِلَاهُمَا فَلَا تَقُل لَّهُمَآ أُفّٖ وَلَا تَنۡهَرۡهُمَا وَقُل لَّهُمَا قَوۡلٗا كَرِيمٗا»

الإسراء 23

«وَٱجۡعَل لِّي وَزِيرٗا مِّنۡ أَهۡلِي، هَٰرُونَ أَخِي، ٱشۡدُدۡ بِهِۦٓ أَزۡرِي ، وَأَشۡرِكۡهُ فِيٓ أَمۡرِي»

الإسراء 29- 30- 31- 32

«هُوَ ٱلَّذِي خَلَقَكُم مِّن نَّفۡسٖ وَٰحِدَةٖ وَجَعَلَ مِنۡهَا زَوۡجَهَا لِيَسۡكُنَ إِلَيۡهَاۖ فَلَمَّا تَغَشَّىٰهَا حَمَلَتۡ حَمۡلًا خَفِيفٗا فَمَرَّتۡ بِهِۦۖ فَلَمَّآ أَثۡقَلَت دَّعَوَا ٱللَّهَ رَبَّهُمَا لَئِنۡ ءَاتَيۡتَنَا صَٰلِحٗا لَّنَكُونَنَّ مِنَ ٱلشَّٰكِرِينَ»

الأعراف 189

«هُنَالِكَ دَعَا زَكَرِيَّا رَبَّهُۥۖ قَالَ رَبِّ هَبۡ لِي مِن لَّدُنكَ ذُرِّيَّةٗ طَيِّبَةٗۖ إِنَّكَ سَمِيعُ ٱلدُّعَآءِ»

آل عمران 38

الابنة والأخت والزوجة والأم : ثليثة بليردوح

مقدمة

شهدت دراسة النصوص الشعرية انفتاحا ملحوظا في السنوات الأخيرة وذلك بعد النقلة النوعية في النظر والتعامل مع الشعر، سواء على مستوى الشكل أم على مستوى المضمون، حيث أخذت النصوص الشعرية تتحرك بحرية وطلاقة بين اللسانيين والسيمائيين والأسلوبيين ... ولم تعد حكرا على فئة معينة الأمر الذي أخرجها من دائرة التقوقع والسطحية، وأضفى عليها مسحـــــــة من الرحابة والعمق، بحيث لم تعد دراستها ترتكز على الممارسة النظرية الجافة، بل تعدت ذلك إلى التتبع الدقيق لمكونات هذه النصوص الداخلية والخارجية.

ويمكن للدارس تتبع كل هذه الجوانب في ضوء المنهج اللساني النصي، الذي ما فتئ يتطور بصورة أربكت الدارسين من حوله، بعد إحداث توافق بين ما هو لساني وما هو غير لساني (نفسي، اجتماعي، أنثروبولوجي، ...) بالإضافة إلى انفتاحه على عوالم السياق والدلالة، فلم يعد ينظر إلى النص منفصـــلا عن الظروف الخارجية التي تساهم في تشكيله، كما لم يعد النص مجرد توال لجمل تدرس منفصلة، بل صار التعامل معه بوصفه تركيبة مترابطة الأجزاء والعناصر لا ينفصل تشكيلها اللغوي عن بقية التشكيلات: الدلالية، التداولية والسياقية... التي تتظافر فيما بينها لبلورة النص في تشكيله النهائي، بعد إخضاعه إلى سلطة القراءة والتأويل، فلا سبيل إلى اختراق فجوات النصوص وتحليل نضمها دون الاشتغال على منطقة التشكيل الحيوية وانشغالاتها الجمالية .

في إطار هذه الرؤية المنهجية حاولت تبني بصورة شمولية، مقولات وإجراءات لسانيات النص، باعتبارها الأقدر على اختراق مكامن النصوص وسبر أغوارها، والبحث في مستويات اتساقها وانسجامها، وتداوليتها، وتناصها مع غيرها من النصوص والخطابات السابقة والموازية لها.

وقد وقع اختياري على مجموعة من الأعمال الشعرية للشاعر الجزائري عزالدين ميهوبي، كونها تمثل مجالا ثريا وخصبا لمثل هذه الطروحات، محاولة إثبات نصانيتها والوقوف على تلك الوشائج القائمة بين بناها اللغوية والدلالية والتداولية والسياقية، حيث تناولت بالدراسة أبرز القصائد الشعرية وأطولهـــا والتي حمل أغلبها عناوين دواوينه: "في البدء كان أوراس"، "عولمة الحب عولمة النار"، "اللعنة والغفران"، "منافي الروح".

امتاز عزالدين ميهوبي بسخاء تجربته الشعرية وتنوعها، حيث نجده يبدع في الشعر الحر، بذات القدر في الشعر العمودي، كما أنه يكتب في جميع الأغراض الشعرية بذوق عال وحس رفيع؛ لأنه يملك ترسانة لغوية لا تنضب مفرداتها، فقد امتدت دواوينه الشعرية عبر ما ينيف عن ربع قرن من الزمن، ولم يسجل أي انقطاع أو غياب عن الساحة الأدبية عامة والشعرية بخاصة. فعلى الرغم من المناصب المهمة التي تقلدها في الدولة، إلا أن يراعه لم يتوقف ولم يجف، فقد واكب شعره أهم المراحل التي مر بها وطنه؛ ما بعد الاستقلال، العشرية السوداء، الوئام المدني والمصالحة الوطنية، وصولا إلى الربيع العربي وانعكاساته على أوضاع البلاد السياسية، والاقتصادية والاجتماعية.

انطلاقا من كل هذه الحقائق ـ التي يضيق المقام لذكرها ـ ومن خلال قراءاتي المتكررة والمتأنية لأعمال عزالدين ميهوبي، فقد تبين لي ممـــا لا يدع مجالا للشك أهمية هذه الأعمال التي على الرغم من سخاءها وتبنيها لقضايا وطنية وإنسانية كبرى، إلا أنها لم تحظ بالدراسة الكافية، كما أن جل الدراسات القليلة ـ مقارنة بضخم منتوجه الشعري ـ التي أمكنني الاطلاع عليها، لم تول اهتماما بكل المستويات والتشكيلات اللغوية وغير اللغوية بما في ذلك التعالقات النصية لأعمال ميهوبي الشعرية، بل تناولت في مجملها جانبا من تلك الجوانب لا غير، فلم أعثر على أي دراسة مماثلة لهذا البحث، تعنى بنصوص ميهوبي

الشعرية من حيث المنهج اللساني النصي وآلياته الإجرائيـة. لأجل كل ذلك ارتأيـــــت أن أخوض غمار هذا الموضوع الموسوم بـ: التشكيل النصي في شعر عزالدين ميهوبي - دراسة لسانية نصية لنماذج مختارة - ، والذي حاولت فيه أن أستثمر أهم آليات التحليل اللساني النصي، الذي ارتكز عليه البحث منهجيا، علني أجيب عن أسئلة جوهرية اعترضت طريقي وأنا بصدد البحث والحوار والكشف والتفاعل مع هذه النصوص المتمنعة الفلوتة، منطلقة في ذلك من طرح إشكالية تتلخص في:

ـ ما طبيعة هذا المجال المعرفي الجديد؟ وماهي أدواته وإجراءاته وأهدافه؟ ولماذا استحكم وتطور بطريقة مذهلة في زمن قياسي؟

ـ ما أهم المقومات والأركان الجوهرية التي تقف خلف الحكم عن نصية أي نص من عدمها ؟

ـ كيف نقرأ النص الشعري من منظور لساني نصي شمولي بعيـــــــدا عن الدراسة التجزيئية التي تفتت جسده وتتركه أشلاء مبعثرة، إلى دراسة كلية تتلاقى فيها المدلولات بدوالها لتشكل الكل "النص"؟

ـ ما أهم الخصوصيات اللسانية التداولية للنص الشعري عند عزالدين ميهوبي ؟

ـ إلى أي حد تمتد مساحات التناص في نصوص ميهوبي الشعرية ؟ وهل كان النص المرجعي عنده عوزا معرفيا، أم ضرورة فنية لا مناص منها، أم كان نتاجا للذاكرة القرائية في عبورها وتفاعلها مع الموروث الإبداعي العام ؟

ليقتضي بحثي بذلك مقدمة يليها فصل أول نظري وأربعة فصول تطبيقية وخاتمة في الأخير تلخص أهم النتائج.

الفصل الأول: خصصته لمقاربة نظرية في المفاهيم والاتجاهات، حيث ضبطت من خلالــه أهــم المصطلحات التي لها صلة وثيقة بمنهج الدراسة: (النص/ الخطاب/ لسانيات النص). ثم تحدثت عن منطلقات وأهداف الدراسة اللسانية النصية، كما تنـــاولت آفــاق تطــور لسانيـــات النص وعلاقتها بالميادين الأخرى: (ميدان تحليل الأدب، البلاغة، علم الاجتماع، الترجمة) وذلك للبرهنة على أخطبوطية لسانيات النص وتعانقها مع مختلف العلوم والمجالات، الأمر الذي جعلها أكثر مرونة وعمقا بل وانفتاحا عن غيرهـــا من الدراسات.

الفصل الثاني: هو أول محطة كشف وحفر في بنى النص ومستوياته، وقد حمل عنوان: التشكيل االنحوي (الاتساق) في شعر عزالدين ميهوبي، قمـــت فيه بتحليل النصوص الشعرية تحليلا نحويا من خلال البحث في اتساقها والكشف عن أهم العلاقات النحوية الموجودة فيها، ورصد أدوات الربط المتمظهـــرة على بنيتها السطحية: (الوصل، الفصل، الإحالة، الاستبدال ، الحذف) .

الفصل الثالث: تعرضت في هذا الفصل إلى التشكيل المعجمي/ الدلالـــي في شعر عزالدين ميهوبي من خلال البحث في مستوى الانسجام النصي، فدرست التكرار وأنواعه: (التكرار المحض، التكرار الجزئي، التكرار بالمرادف، شبه التكرار، التكرار الجراماتيكي)، والعلاقات الدلالية وأشكالها: (التضاد، الإجمال والتفصيل، علاقة الكل بالجزء، العلاقة السببية).

الفصل الرابع: كان البحث فيه تداوليا، وحمل عنوان: التشكيل التداولـــي في شعر عزالدين ميهوبي، وقد ركزت فيه على السياق وخصائصه في نصوص ميهوبي الشعرية، والأفعال الكلامية: (أفعال الأحكام، أفعال القرارات، أفعال التعهد، أفعال الإيضاح، أفعال السلوك)، حيث اعتمدت نموذج "أوستين" باعتباره أول من أسس لهذه النظرية.

الفصل الخامس: وقد جاء بعنوان: توظيف التناص في شعر عز الدين ميهوبي، عالجت فيه مفهوم التناص، وحرصت كثيرا أن لاتقف دون البحث، كثرة الآراء والتعريفات لهذا المصطلح، كما وقفت فيه على الانفتاحات والتفاعلات بين نصوص ميهوبي الشعرية وبين: (القرآن الكريم، النصوص الأدبية، الأسطورة، التاريخ).

وانتهيت إلى خاتمة حاولت أن أضمنها أهم النتائج التي توصل إليها البحث.

وقد اعتمدت من أجل مقاربة هذه النصوص الشعرية مقاربة لسانية نصية على عدة مصادر ومراجع:

فمن المصادر: دواوين عزالدين ميهوبي الشعرية (في البدء كان أوراس، اللعنة والغفران، عولمة الحب عولمة النار، منافي الروح)، أما المراجع فتوزعت بين العربية ـ وهي الأعم والأغلب ـ وبين المترجمة فضلا عن المراجع الأجنبية الفرنسية.

ومن المراجع (العربية) كتاب: "لسانيات النص" (مدخل إلى انسجام الخطاب) لمحمد الخطابي، و"علم لغة النص" لسعيد حسن البحيري، و"نحو النص" لأحمد عفيفي.

ومن أهم الكتب المترجمة المتعلقة بمنهج الدراسة كتاب: "مدخل إلى علم النص" لـ: زتسيسلاف واورزنياك (*Zetslaf Wawrziniak*) ترجمة سعيد حسن البحيري، و "مدخـل إلى علم النص" لـ: فولفجانج هاينه مان وديتر فيهفيحر ترجمة فالح بن نشيب العجمي، و"النص والخطاب والإجراء" لـ: روبرت دي بوقراند (*Robert de* Beaugrande) ترجمة تمام حسان.

ومن المراجع الأجنبية (الفرنسية):

"Analyse du Discours" *Harris Zellig* , "Les mots et les Choses" *Faucault Michel*, "Eléments de Linguistique Textuelle" *Adam J.M* .

وقد صادفت بعض الصعوبات من بينها: أن أغلب المراجع الأساسيـــة التي تحدد المفاهيم والآليات الإجرائية لهذه الدراسة تتوفر إما باللغة الأجنـــبية أو عن طريق الترجمة، الأمر الذي جعلني أتخبط في ضبط مصطلحات البحث ومفاهيمه، فضلا على المجهود المضاعف في قراءتها ومن ثم فهمها.

أما عن أكبر وأهم الصعوبات التي عاقت سير البحث فهي عدم الرضا التام عنه، فبعد كل مرة أعود فيها إليه، أجد من الضرورة أن أعاود النظر فيه بتغيير أشياء وإضافة أخرى ...

ولولا نصائح وتوجيهات أستاذي المشرف ـ جزاه الله خير الجزاء لما ـ كان لهذا البحث أن يوجد، ولأجدني إلا وأنا أضيف وأحذف وأعاود وأكرر، لذا أتوجـــــه له بخالص الشكر والامتنان، فقد كان كريما، بذخا في علمه وعطائه، أستاذي الفاضل "صالح خديش".

ختاما أسأل الله ـ عز وجل ـ أن أكون قد أصبت في بعض ماذهبت إليه ووفقت في بعض ما قدمت وما توفيقي إلا به عليه توكلت وإليه أنيب.

«ما نقبض عليه بعض ما نرغب فيه»

البدائع و الطرائف

الفصل الأول

لسانيات النص

مقاربة نظرية في المفاهيم والاتجاهات

1- تحديد المصطلحات، نص/ خطاب / لسانيات النص

2- لسانيـــــــــــــات النص، المنطلقات والأهداف

3- لسانيــات النـــص وعلاقتها بالعلـــــوم الأخرى

توطئـــــة:

يشكل المصطلح المحرك الأساسي في البحث العلمي، حيث إن « مفاتيح العلوم مصطلحاتها، ومصطلحات العلوم ثمارها القصوى فهي مجمع حقائقها المعرفية، وعنوان ما يتميز به كل واحد منها عما سواه و ليس من مسلك يتوسل به الانسان إلى منطق العلم غير ألفاظه الاصطلاحية [...]، فلا شذوذ إذا اعتبرنا الجهاز المصطلحي لكل علم صورة مطابقة لبنية قياساته إن فسد فسدت صورته ، واختلت بنيته فيتداعى مضمونه بارتكاس مقولاته »[1]، وإذا عدنا إلى لسانيات النص وجدنا أن أهم مظاهر الإرباك المصطلحي تكمن في: (نص/ خطاب/ لسانيات النص)، فهناك تعريفات متعددة ومختلفة تشرح هذه المصطلحات، الأمر الذي يستحيل معه ضبطها جميعا، وعليه فلن نتجاوز في عرضنا، وتقديمنا لها الإطار اللساني، وهذا ما يفرضه علينا مجال الدراسة الذي نحن بصدده، فنكون بذلك قد أصبنا المفصل دون أن نكثر الحزّ، فضلا عن تجنبنا اختلاط المفاهيم الأساسية بالعرضية، لذا سنسرد بعض التعريفات الدائرة حولها محاولين شرحها وتحليلها، ولا يعني ذلك أننا سنتبناها جميعا.

تحديد المصطلحات(نص/ خطاب/ لسانيات النص):

أ- مفهوم النص:

لغـــــة:

يحيل مفهوم النص - كما ورد في المعاجم العربية - على معنى الظهور والارتفاع والانتصاب، ففي معجم لسان العرب لابن منظور يحمل دلالة الرفع حيث ورد في مادة (ن ص ص): نص الحديث ينصه نصا، رفعه فكل ما أظهر فقد نصّ، ويقال نصّ الحديث إلى فلان أي رفعه، والمنصة ما تظهر عليه العروس لترى. وهناك لفظ النص والنصيص أي

1 - ينظر: عبد السلام المسدي. **مباحث تأسيسية في اللسانيات**، مؤسسة عبد الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع، تونس1997، ص52.

السير الشديد والحث، وأصل النص أقصى الشيء وغايته ومنه نصّت الدابة السير إذا أظهرت أقصى ما عندها[1].

وفي المعاجم العربية الحديثة يعد مصطلح "نص" أكثر المفاهيم تداولا، فقد ورد في معجم الوسيط عشرة معان لفعل نصّ هي:[2]

1- نصّ على الشيء حده..
2- نصّ القول أو الفعل رفعه و أسنده إلى صاحبه.
3- نصّ العروس أقعدها على المنصة.
4- نصّ المتاع جعل بعضه فوق بعض.
5- نصّ الشيء رفعه .
6- ونصّ الشيء استقصى عنه .
7- نصّ الناقة استحثها شديدا.
8- نصّ عنقه نصبه.
9- نصّ الشيء حركه.
10 - نصّ الشيء أظهره .

اصطلاحا:

حاول الكثير من الدارسين ضبط معنى عام ومحدد للنص، حيث يشكل مفهوما مركزيا في الدراسات اللسانية المعاصرة « فالنص يعتبر فتحا جديدا في اللسانيات الحديثة لأنه أخرجها من مأزق الدراسات البنيوية التركيبية التي عجزت في الربط بين مختلف أبعاد الظاهرة اللغوية » [3] أين يتم النظر إلى النص من زاوية واحدة أو منظور واحد سواء في الدراسات الغربية أو العربية، حيث نجد بعض التعريفات تعتمد على المكونات الجملية النحوية الصرفة ، وبعضها يعتمد على المكونات السياقية والدلالية البحتة، وبعض آخر يعتمد على الإنتاجية الأدبية... إلى غير ذلك.

1- ينظر: ابن منظور. **لسان العرب**، مج6، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1997، ص200.
2- إبراهيم مصطفى وآخرون. **المعجم الوسيط**، ج1، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع تركيا، ص226.
3 - خولة طالب الإبراهيمي. **مبادئ في اللسانيات** ، دار القصبة للنشر ، الجزائر، 2000، ص 167.

وهذه بعض المفاهيم التي سنحاول من خلالها رصد مختلف وجهات النظر حول تعريف النص علّنا بذلك نسلط الضوء على جميع زواياه.

يعرف برنكر(*Brinker*) وايزنبرج(*Isenberg*) و شتاينتز(*Steinitz*) النص بأنه: تتابع من الجمل فالجملة بوصفها جزءا صغيرا ترمز إلى النص، و يمكن تحديد هذا الجزء بوضع نقطة أو علامة استفهام، أو علامة تعجب، ثم يمكن بعد ذلك وصفها على أنها وحدة مستقلة [1].

كما ذهب روجر فاولر(R. *Fauler*) إلى تعريف النص بأنه «البنية السطحية الخطية الأكثر إدراكا و معاينة »[2] .

فقوله البنية السطحية إشارة واضحة إلى الشكل الظاهر أي البنية الشكلية ذات المتواليات الجملية المتمظهر على سطح النص، وهي بالفعل أول ما يقع عليه بصرنا وأول ما ندركه دون عناء.

فالتركيز على الجمل باعتبارها المكون الأساسي للنصوص في كلا التعريفين واضح وجلي، وهذا ما نجده ـ أيضا ـ عند سعد مصلوح: « أما النص فليس إلا سلسلة من الجمل، كل منها يفيد السامع فائدة يحسن السكوت عليها وهو مجرد حاصل جمع للجمـــل، أو لنماذج الجملة الداخلة في تشكيله »[3].

لقد ركزت هذه التعريفات على ظاهر النص بعيدا عن بنيته الدلالية العميقة، في حين أن النص أكبر من ذلك فهو ليس وحدة شكل، فحسب بل وحدة مضمون (معنى) أيضا.

لذا فالنص وعلى حد تعبير زتسيسلاف وأورزنياك (Zetslaf *Wawrziniak*): « لا يتألف من جمل وإنما يتحقق بواسطتها، إنه و بعبارة أخرى مشفر في جمل و ليس مكونا منها»[4].

1- برندشبلنر. **علم اللغة و الدراسات الأدبية** ،تر محمد جاد الرب ، الدار الفنية للنشر والتوزيع ، القاهرة ط1، 1987، ص 188.

2- سعيد يقطين. **تحليل الخطاب الروائي** ، المركز الثقافي العربي،ط1، 1989 ، ص43.

3 - سعد عبد العزيز مصلوح. **العربية من نحو الجملة إلى نحو النص**، جامعة الكويت،الكتاب التذكاري بقسم اللغة العربية إعداد: وديعة طه نجم وعبده بدوي، 1990،ص 407.

4- زتسيسلاف زيناك. **مدخل إلى علم النص** تر،سعيد حسن بحيري، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2003، ص 56.

أضف إلى ذلك غياب شرط مهم لأجله وجدت لسانيات النص أو علم لغة النـــص ـ كما يسميه البعض ـ ونعني : " الترابط "، حيث لا تشير التعاريف السابقة إلى هذا الشرط الأساسي والمهم، فمن غير الترابط يصبح النص عبارة عن مجموع نصوص منفصلة ومستقلة عن بعضها، مما يؤدي إلى الغموض وبالتالي عدم الفهم الذي لا يتم إلا بالنظر إلى العلاقات القائمة بين الوحدات النصية التي يوجدها الترابط إنه جهاز يعمل على تحديد علاقة الكلمة بالكلمة وعلاقة الجملة بالجملة وعلاقة كليهما بالنص، ولولاه لما استطعنا أن نميز بين الجمل الكاملة وغير الكاملة وعليه فالنص: « لا ينبغي أن يحدد بمفهوم الجملة ولا بمفهوم الفقرة التي هي وحدة كبرى لمجموعة من الجمل...»[1]

فاستقلالية معنى الجمل في لسانيات النص غير قائمة ـ على خلاف نحو الجملة- حيث يتحدد معنى النص من خلال النص ككل، لا من خلال الجملة، من هنا يستلزم ارتباط أجزاء النص السابقة باللاحقة، فتفسر جملة سابقة جملة لاحقة، والعكس، فيكون النص بذلك: « كل بناء لغوي يتركب من عدد من الجمل السليمة مرتبطة فيما بينها بعدد من العلاقات ».[2]

إن المتأمل لهذا التعريف يجده قد أشار ـ حقيقة- إلى خاصية الترابط بين الجمل كما نبه إلى تعدد العلاقات التي تربط بينها، لكنه في مجمله تعريف غير منهجي علميا لغموضه وعموميته.

فقولنا: "كل بناء لغوي" حكم عام وشامل وغير محدد، أما قولنا:" مكون من عـــدد من الجمل السليمة" تعبير غير دقيق، حيث لا يشترط في النص أن يحوي بالضرورة عددا من الجمل، فقد يجيء النص «...على صورة كلمة واحدة أو جملة واحدة أو مجموعــة من الأجزاء أو خليط من البنيات السطحية »[3].

1- عبد المالك مرتاض. **في نظرية النص الأدبي**، المجاهد، عدد1424 ، ص 57.
2- طه عبد الرحمان. **في أصول الحوار وتجديد علم الكلام** ، المركز الثقافي العربي ، بيروت،ط2، 2000 ، ص35.
3- روبرت دي بوجراند. **النص والخطاب والإجراء** ، تر تمام حسان ، عالم الكتب ، القاهرة ،ط1، 1998، ص64.

« فقد يصادف أن تكون جملة واحدة من الكلام نصا قائما بذاته مستقلا بنفسه وذلك ممكن الحدوث في التقاليد الأدبية كالأمثال الشعبية والألغاز والحكم السائرة والأحاديث النبوية التي تجري مجرى الأحكام و هلم جرّا »[1].

كما أن سلامة الجمل التي تحدث عنـــها طه عبد الرحمان غير واضحة، فهل هي سلامة التركيب أم سلامة الدلالة ؟ ، فقد تكون الجمل سليمة من الناحية التركيبية وغير سليمة ولا مقبولة ـ غير مفهومة- من ناحية المعنى. وما هي نوع العلاقات المشار إليها في التعريف؟

هل هي العلاقات الظاهرة في البنية السطحية، أم العلاقات المتوارية داخل البنية العميقة للنص؟ حيث لا يجوز الفصل بين مكونات النص وبنياته، فهو « تكوين حتمي يحدد بعضه بعضا إذ تستلزم عناصره بعضها بعضا لفهم الكل»[2].

وهذا ما أكد عليه فان ديك(Van *Dyk*)، حيث جعل النص مكونا من بنيتين سطحية وعميقة، فنحن نتذكر مضمون نص طويل على الرغم من عدم استخدامنا للوحدات المعجمية التي تشكله كما يمكننا اختصار محتوى نص ما في فكرة أو عنوان. فسلامة وتركيبه ودلالته، وتماسك بنياته هي التي تقف وراء ذلك.

ومن الذين ركزوا على خاصية الترابط، داخل النص ـ أيضا- اللغوي فاينرش (*Finrech*)، فالنص بنظره « وحدة كلية مترابطة الأجزاء فالجمل يتبع بعضها بعضا وفقا لنظام شديد، بحيث تسهم كل جملة في فهم الجملة التي تليها فهما معقولا كما تسهم الجملة التالية من ناحية أخرى في فهم الجمل السابقة عليها فهما أفضل »[3].

1- عبد المالك مرتاض. **في نظرية النص الأدبي، المجاهد،** عدد 1424 ، ص 57.
2 - سعيد حسن بحيري. **علم لغة النص** ، الشركة المصرية العالمية ، للنشر لونجمان ، مصر ،1997 ، ص102.
3- المرجع نفسه، ص140.

يقترب هذا التعريف كثيرا مع تعريف الأزهر الزناد:« النص نسيج من الكلمات يترابط بعضها ببعض، وهذه الخيوط تجمع عناصره المختلفة والمتباعدة في كل واحد وهو ما نطق عليه مصطلح نص»[1].

إن المتأمل لهذين التعريفين يرى أن كليهما قد ركّز على أهمية الترابط بين أجزاء النص، وعن ضرورة وجود نظام عام يجمعها ليكون النص بذلك بنية واحدة ونسيجا محكم الصنعة، وهذا ما دعت إليه لسانيات النص التي عدها رولان بارث(Roland *Barthes*): «علم نسيج العنكبوت...»[2].

فكما يرتبط أول خيط في نسيج العنكبوت بآخر خيط فيه كذلك أجزاء النص، فشدة التنظيم والحبك هي القواسم المشتركة بين النسيج والنص.

ولكن ما يجب التنبيه إليه هو أن الترابط النصي لا يكون بين أجزاء وعناصر النص المكونة له فحسب بل أكثر من ذلك، فهناك نوع آخر من الترابط لا يكون النص دونه نصا، ونعني بذلك (السياق context).

فالنص « لا يصبح نصا إلا إذا كان رسالة لغوية تشغل حيزا معينا، فيها جدلية محكمة مضفورة تألّف سياقا خاصا بالنص نفسه ينبث في المرسلة اللغوية كلها»[3].

لذا وجب أن يكون لكل نص سياق يرد فيه، فلا يمكننا القبض على معاني النصوص ومكنوناتها إلا من خلال سياقاتها، فإذا أخذنا على سبيل المثال كلمة أو جملة من نص محدد وعزلناها عزلا مؤقتا، فهل يستطيع القارئ أن يفهم مضمونها؟ أو هل يستطيع أن يعي مدلولها؟

1- الأزهر الزناد. **نسيج النص**، (بحث فيما يكون فيه الملفوظ نصا)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1 ،1993، ص12.
2- رولان بارث. **لذة النص**، تر: فؤاد صفا والحسين سيحان، دار توبقال للنشر المغرب، ط 01، 1988، ص62.
3- محمد حماسة عبد اللطيف. **منهج في التحليل النصي للقصيدة** ، فصول، المجلد 15، العدد الثاني، 1996 ، ص108.

لا نظن ذلك ممكنا دون العودة إلى السياق، والعودة إلى السياق تعني وجود جهاز يصف علاقة الكلمة بالنص، وعلاقة الجملة بالنص، فالنصوص ليست تجميعا لكلمات قاموسية فحسب، حيث يجمع علماء لسانيات النص على أن الترابط بين أجزاء النص يتحقق بوجود عاملين، عامل لغوي وهو الترابط السياقي اللغوي، ويكون ذلك بفعل الروابط التركيبية الخطية. أي ترابط جمل وتراكيب النص فيما بينها بفعل الروابط النحوية: الوصل، الفصل، الإحالة...

وعامل غير لغوي، وهو الترابط الحاصل فيما بين النص والمقام الخارجي، وعليه وجب ربط النص بالموقف التواصلي فالظروف المحيطة تساهم في إنتاج النص وتدخل في تشكيله، لذا فكلما توفر للمتلقي معلومات عن هذه المكونات، تكون أمامه فرصة أكبر وحظوظ أوفر لفهم النص وتأويله « لأن الناس لا تنطق حين تنطق ولا تكتب حين تكتب جملا أو تتابعا من الجمل ولكنها تعبر عن الموقف اللغوي الحي من خلال حوار معقد الأطراف مع الآخرين...»[1]

وعلى حد تعبير زتسيسلاف واورزنياك:« إن النص تتابع منظم أفقيا من الإشارات اللغوية التي تفهم على أنها توجيهات من مرسل معين إلى مخاطب معين»[2].

فمن الضروري أن ـ نعرف على الأقل- من هو المتكلم وإلى من يتكلم، وزمان ومكان النص، فوقوع النص في الاتصال شرط ضروري، وقد أكد عليه اللغوي روبرت دي بوجراند (*Robert de* Beaugrande) في كتابه: "النص والخطاب والإجراء" قائلا: « لا تستطيع تناول النص من خلال وصفه بأنه ذو وحدات كبرى أو جمل متوالية إلا إذا وجدت خاصيته الأولى وهي كونه واردا في الاتصال»[3].

1- سعد عبد العزيز مصلوح. **من نحو الجملة إلى نحو النص**، ص 413.
2- زتسيسلاف زيناك. **مدخل إلى علم النص**، ص 15.
3- روبرت دي بوجراند. **النص والخطاب والإجراء**، ص64.

وهذا ما ذهب إليه اللغوي سميث (*Smith*) - أيضا- حينما عرف النص بقوله: « حد النص هو كل تكوين لغوي منطوق من حدث اتصالي ـ في إطار عملية اتصالية- محـــدد من جهة المضمون و يؤدي وظيفة اتصالية يمكن إيضاحها...» [1] .

إن المتمعن في هذا التعريف يجده قد أضاف سمة جديدة للنص وهي التلفظ أو النطقية ليخالف بها بقيت التعاريف التي اعتبرت النص تتابعا خطيا (مكتوبا). فهناك العديد من اللغويين من يخص النص بالكتابة وفي مقدمتهم رولان بارث (R *Barthes*) الذي يقول: « إن النص هو الكتابة والكتابة علم متعة الكلام» [2] .

والأمر نفسه نجده عند منذر عياشي: «النص هو فعالية كتابية ينضوي تحتها كل من الكاتب والقارئ »[3].

وعليه هل النص مكتوب أو منطوق؟

أشار هاليدي (*Halliday*) ورقية حسن إلى أن كلمة (Texte) تستخدم في اللسانيات لتشير إلى أي فقرة مكتوبة أو منطوقة، مهما كان طولها، شريطة أن تكون وحدة متكاملة، فالنص يتضمن المكتوب والمنطوق دون تحديد حجمه طولا أو قصرا[4] «... بدءا من القول ذي الكلمة الواحدة إلى العمل ذي المجلدات العشرة أو بدءا من المونولوج وانتهاء بخطاب سياسي»[5].

1 - سعيد حسن بحيري. **علم لغة النص**، ص 81.
2- رولان بارث. **لذة النص**، ص22.
3 - منذر عياشي. **مقالات في الاسلوبية** ، منشورات اتحاد الكتاب العربي ، 1990، ص131 ، 132 .
4- ينظر: أحمد عفيفي. **نحو النص** (اتجاه جديد في الدرس النحوي)، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ط 1، 2001، ص22.
5 - Harris **(***Zellig)*. **Analyse du discours** , Larousse , Paris ,1969 , p10,11.

وبعيدا عن المنطوق والمكتوب، عرفت جوليا كريستيفا (*Julia* Kristeva) النص مركزة على خصائص وشروط أخرى، رافضـــة النظر إلى ظاهـــــره فقط، فـهو عندها : « جهاز غير لغوي يعيد توزيع نظام اللغة، ويكشف العلاقة بين الكلمات التواصلية، مشيرا إلى بيانات مباشرة تربطها بأنماط مختلفة من الأقوال السابقة، المتزامنة معها والنص نتيجة إلى ذلك إنما هو عملية إنتاجية...»[1].

نستخلص من هذا التعريف أن النص أكثر من مجرد خطاب لغوي، إنه موضوع للعديد من الممارسات السيميولوجية، وعلاقته بالغة هي علاقة توزيع وتفكيك وإعادة بناء، حيث تترك الحرية للمتلقي ليقوم بإعادة إنتاج النص، ليس هذا فحسب، فإلى جانب العملية الإنتاجية (Productivitée) هناك عملية التناص (Intertextualité) والتي تتم عن طريق الاستبدال من نصوص أخرى، ففي فضاء النص تتقاطع أقوال عديدة مأخوذة من نصوص مختلفة متداخلة الدلالة.

بعد جملة التعريفات التي عرضناها للبحث والدراسة يتضح لنا جليا أن كل تعريف منها قد ركز على جوانب معينة، وأهمل جوانب أخرى؛ فمنها ما اعتمد في تعريفه للنص على مكوناته الجملية وتتابعها، ومنها ما أضاف إلى تلك الجمل الترابط، وبعضها اعتمد على السياق والتواصل، وبعض آخر اعتمد على فعل الكتابة مخالفا بذلك من جعل الملفوظ نصا، لتجتمع لدينا حصيلة كبرى من التعريفات المتداخلة والمختلفة بل والمتناقضة أحيانا أخرى.

وعليه فما هو التعريف العام والشامل للنص، الذي يجمع شتات كل ما سبق تقديمه؟

إن التعريف الدقيق للنص لا يجب أن يكتفي بالتحديدات اللغوية المباشرة. فالنص ليس مجرد لغة، وليس مجرد اتصال، وليس مجرد ملفوظ أو كتابة، كما أنه ليس تتابعا لجمل مترابطة تراعى فيها الظروف والسياقات.

1- جوليا كريستيفا. **علم النص**، تر: فريد الزاهي ، دار توبقال الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1997، ص 27.

إنه كل ذلك، زيادة على السبك والحبك والقصد والقبول والإعلام والمقامية والتناص، وهي معايير لا يكون بنقص أحدها النص نصا على حد تعبير روبرت دي بوجراند (*Robert de* Beaugrande) و فلفخانخ درسلر (*Wolfgang* U. *Dressler*) وهي:

- ✓ **التضام أو السبك (Cohesion):** يشتمل على الإجراءات المستعملة في توفير الترابط بين العناصر السطحية الظاهرة في النص كبناء العبارات والجمل والضمائر.
- ✓ **التقارن أو الالتحام (Coherence) :** يتعلق بتلك الإجراءات المستعملة في إثارة عناصر المعرفة من مفاهيم و علاقات لإيجاد الترابط المفهومي واسترجاعه.
- ✓ **القصد(Intention) :** يتضمن قصدية وموقف منتج النص من كون صورة ما من صور اللغة قصَد بها أن تكون نصا يتمتع بالسبك والالتحام ، واعتباره (النص) وسيلة من وسائل متابعة خطة معينة للوصول إلى غاية بعينها.
- ✓ **القبول (Acceptabilité):** يقصد به موقف مستقبل النص إزاء كون صورة ما من صور اللغة ينبغي لها أن تكون مقبولة من حيث هي نص متضام متقارن .
- ✓ **الموقفية (Situation):** تشمل على العوامل التي تجعل النص ذا صلة بموقف حالي أو بموقف قابل للاسترجاع .
- ✓ **التناص (Intertextualité):** يتضمن العلاقات بين نص ما ونصوص أخرى ذات صلة به، ثم التعرف إليها بخبرة سابقة.
- ✓ **الإعلامية (Linformativite):** تشمل عامل الجدة، أي العامل المؤثر بالنسبة لعدم الجزم في الحكم على الوقائع النصية (اللايقين النسبي لوقائع النص بالمقارنة مع الوقائع الأخرى المحتملة الوقوع)[1].

وزيادة على هذه المعايير التأسيسية هناك معايير أخرى تنظيمية تستعمل لتعيين نوعية النص وتقويمه ومنها :

1- ينظر : روبرت دي بوجراند. **النص والخطاب والإجراء**، ص103.

- ✓ **الجودة (Efficience):** تنجم جودة النص عن استغلاله في الاتصال مع تحقيق أكبر مردود وأقل جهد ، فلا نجد صعوبة في معالجته ، حيث يمتاز بالسهولة وعدم التعقيد والبعد عن المعنى المقصود.
- ✓ **الفعالية (Efficace):** تتمثل في شدة وقع النص وتأثيره في المتلقي ، فيتحقق بذلك هدف المنتج .
- ✓ **الملائمة (Appropriatives):** أي تناسب مقتضيات الموقف مع درجة انطباق معايير النصية على النص المدروس.[1]

ب ـ مفهوم الخطاب:

لـــغة: يشير مصطلح الخطاب في تضاعيف المعاجم اللغوية إلى عدد من الدلالات ولكن مجملها يصب في معنى الكلام ؛ ففي لسان العرب لابن منظور مادة (خ.ط.ب) الخطب الشأن أو الأمر، صغر أو عظم، وقيل هو سبب الأمر، يقال ما خطبك أي ما أمرك، وخَطَبَ فلان إلى فلان فخَطَبَهُ أو أَخطَبَهُ أي أجابه والخطاب أو المخاطبة مراجعة الكلام، وقد خاطبه بالكلام مخاطبة وخطابا وهما يتخاطبان [2].

وفي أساس البلاغة للزمخشري نجده: «خَطَبَ فلان أحسن الخِطَاب والخِطَابُ هو المواجهة بالكلام»[3].

وفي معجم مقاييس اللغة لابن فارس، خطب: الخاء والطاء والباء أصلان: أحدهما الكلام بين اثنين، يقال: خاطبه يخاطبه خطابا،... والخطبة : الكـــــلام المخطـــــوب به ، ويقال اختطب القوم فلانا إذا دعوه إلى تزوج صاحبتهم، والخطب الأمر يقع، وإنما سمي بذلك لما يقع فيه من التخاطب والمراجعة في الكلام وفي النكاح الطلب أن يـــــزوج،

1- المرجع السابق، ص104.
2- ابن منظور. **لسان العرب** ، مج 2، ص 275.
3- الزمخشري. **أساس البلاغة**، دار صادر، بيروت، ط 01، 1992 ، ص 167 .

قال الله تعالى: « وَلَا جُنَاحَ عَلَيۡكُمۡ فِيمَا عَرَّضۡتُم بِهِۦ مِنۡ خِطۡبَةِ ٱلنِّسَآءِ أَوۡ أَكۡنَنتُمۡ فِيٓ أَنفُسِكُمۡۚ عَلِمَ ٱللَّهُ أَنَّكُمۡ سَتَذۡكُرُونَهُنَّ وَلَٰكِن لَّا تُوَاعِدُوهُنَّ سِرًّا إِلَّآ أَن تَقُولُواْ قَوۡلٗا مَّعۡرُوفٗاۚ وَلَا تَعۡزِمُواْ عُقۡدَةَ ٱلنِّكَاحِ حَتَّىٰ يَبۡلُغَ ٱلۡكِتَٰبُ أَجَلَهُۥۚ وَٱعۡلَمُوٓاْ أَنَّ ٱللَّهَ يَعۡلَمُ مَا فِيٓ أَنفُسِكُمۡ فَٱحۡذَرُوهُۚ وَٱعۡلَمُوٓاْ أَنَّ ٱللَّهَ غَفُورٌ حَلِيمٞ »[1] الخطاب: «الكلام المتبادل بين اثنين يقال خاطبه يخاطبه خطابا، و الخطبة من جنس الخطاب و لا فرق»[2].

والخطاب في معجم الوسيط هو الكلام دون تحديد نوع الكلام وهو الرسالة [3].

يظهر المعنى اللغوي لـ (الخطاب): اقتصار مفهومه على اللغة المنطوقة في حالة المحاورة، واللغة مكتوبة في حالة المراسلة، وكأن التواصل في مفهوم هذه الكلمة أمر أساسي في تحقيق معناها.

وعليه فالأصل في الخطاب التلفظ ونقل القول بصورة مباشرة وواضحة، وذلك بحضور أهم عناصر التواصل: المرسل(المخاطب) والمرسل إليه (المخاطب) والرسالة (الخطاب).

وليست العربية وحدها التي قابلت مصطلح الخطاب بالكلام بل من المعاجم الفرنسية ما قابل بينهما (Paroles = Discours) حيث نجد معجم اللسانيات لجون ديبوا (*John* Dubois) يعرف الخطاب بالكلام و يعتبره مرادفا للملفوظ (Énoncée) مما تقدم يقفز إلى أذهاننا سؤال مفاده: هل ما يميز الخطاب عن النص هي خاصية التلفظ (النطق) أم هناك خصائص أخرى يمكن الاحتكام إليها في التفرقة بين المصطلحين؟

لكي نجيب عن هذا السؤال يجب الوقوف على المفهوم الاصطلاحي للخطاب.

---

1 ـ سورة **البقرة**، الآية 235.
2- ابن فارس. **مقاييس اللغة**، دار إحياء التراث العربي، لبنان، ط01، 2001، ص 304.
3- إبراهيم مصطفى وآخرون. **المعجم الوسيط**، ص 243.

اصطلاحا: هناك زخم كبير دائر حول مصطلح الخطاب، وهذا راجع إلى كثرة وتعدد الاتجاهات والمدارس وتباين الآراء و المناهج، حيث تحاول كل منها جره إلى حقلها، والاستثارة به، فبات من الصعب الوقوف على مفهوم محدد للخطاب، بخلفياته المتعددة وترسباته المعرفية الكبيرة. لذا سنكتفي في مقامنا هذا ببعض المفاهيم التي ستقودنا إلى معنى شامل ودقيق للخطاب، علنا بذلك نصل إلى فض اللبس والتداخل بين مصطلحي (نص/ خطاب).

يعرف ميشال فوكو (*Michel* Faucault) الخطاب بكونه: « مجموع الملفوظات التي ترجع إلى تشكيل الخطاب نفسه »[1].

أما في القاموس العقلاني لنظرية اللغة لغيرماس (*Greimas* AJ) وجوزيف كورتيس (J *Courtes*) « الخطاب هو الملفوظ في مقامات تواصلية، يتحول تحليل الخطاب إلى امتداد نحو ما بعد الجملة أي البحث في قواعد وضوابط بناء المتتاليات من الجمل » ليكون بذلك كل ملفوظ في الحدث التواصلي أكبر من الجملة يفرض دراسة خاصة تختلف عن دراسة الجملة.[2]

كما عده بنفنست (*Benveniste*): « كل مقول يفترض متكلما ومستمعا تكون لدى الأول نية التأثير في الثاني بصورة ما »[3] .

انطلاقا من هذه التعريفات يتضح أن الخطاب لا غنى له عن خاصيتين أساسيتين هما: الجانب المنطوق من اللغة والموقف الإتصالي، ليخالف بذلك النص الذي يغلب عليه الجانب المكتوب من اللغة وعدم التركيز على الوضعية التواصلية، ففي الخطاب لا تتم وظيفته التواصلية الإبلاغية إلا بحضور الخطاب والمخاطب، ليكون الخطاب وفقا لهـــذا:

Discours = Situation de communication + énoncé

1-Faucault **(***Michel)***. Les mots et les choses,** Gallimard, Paris, 1969, p 153.

2- Greimas (*Algerdas Julien*) et courtes (*Joseph*). **Simiotique Dictionnaire résonné de la théorie de langage**, Hachette, Paris, 1993, p 81.

3- ينظر: إبراهيم صحراوي. **تحليل الخطاب الأدبي**، (دراسة تطبيقية)، دار الأفاق، الجزائر، ط01، 1999، ص10.

فالخطاب: « كل جزء لغوي منطوق في فعل التواصل في حدث التواصل يحدد من جهة الموضوع و يفي بوظيفة تواصلية ».[1]

غير أن الخطاب يتجاوز هذا المفهوم الضيق إلى أبعد من ذلك، فلا يمكننا أن نعتبر غلبة المكتوب على النص المنطوق على الخطاب فرقا حاسما، فقد يلتبس أحدهما بالآخر على سبيل التوسيع- كما سبق ورأينا في تعريف النص- .

كما لا نستطيع أن نحصر الخطاب فيما هو ملفوظ (منطوق) أي في الكلام فحسب، وهذا ما تنبه إليه ب غرايس (B. *Grace*)عام 1975م، من أن للخطاب دلالات غير ملفوظة يدركها المتحدث والسامع دون علامة معلنة أو واضحة [2].

فقد يدل الخطاب على ما يصدر من كلام أو إشارة أو إبداع فني[3] ، فهو: « شبكة معقدة من النظم الاجتماعية والثقافية التي تبرز فيها الكيفية التي ينتج فيها الكلام كخطاب »[4].

ليكون الخطاب بذلك أشمل من النص، ولكن هناك من يرى العكس، فالدكتور سعيد يقطين يعتبر النص أشمل من الخطاب منطلقا في رأيه من التصورات البنيوية للنص التي فتحته و جعلته عملية إنتاجية غير مرتبطة بالمؤلف، وسمحت بتعداد دلالاته وتفاعله مع نصوص أخرى.[5]

كما أن هناك من جعل الخطاب مرادفا للنص، من هؤلاء الجيرداس جوليان غريماس (A.J *Greimas*) ويستند في ذلك إلى اشتراك اللفظتين في أداء المعنى ذاته (ترادفهما)، فبعض اللغات الأوربية لا تتوفر على لفظ يقابل:(Discours) بالفرنسية و (Discoures)

1- Slakta **(** *Denis)*. **L'ordre du texte**, Paris, 1975, Didier, p 31.

2 - ينظر: جمعان بن عبد الكريم. **إشكالات النص** (دراسة لسانية نصية)، النادي الأدبي بالرياض، والمركز الثقافي العربي، ط 01، 2009 ،ص 35.

3- سمير شريف إستيتية. **اللغة وسيكيولوجة الخطاب**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط01، 2002، ص15.

4- ميجان الرويلي وسعد البازغي. **دليل الناقد الأدبي**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط 02، 2000، ص88، 89).

5 - ينظر: جمعان بن عبد الكريم. **إشكالات النص** (دراسة لسانية نصية) ، ص 39.

بالإنجليزية ويشير غريماس إلى أن "خطاب" و"نص" تستعملان تبعا لذلك للدلالة على ممارسات خطابية لغوية وغير لغوية كالأفلام والطقوس المختلفة والقصص المرسومة [1].

يعود الفضل في فض التداخل المفهومي لكل من:(نص/ خطاب) إلى اللساني الشهير جون مشال آدام (*Jean* Michel Adam) الذي يرى أن البنية الخطابية بنية لسانية كبرى (macro structure linguistique) والبنيـــــة النصيـــــة بنية لسانيـــــة صغـــرى (micro structure linguistique) فالصغرى تحدث عند نظم العناصر اللغوية والنحوية نظما يصطلح عليه بالنسيج، أما الكبرى فهي بنية دلالية (Structure Sémiotique) [2].

وعلى هذا الأساس وضع آدام هذه المعادلة:[3]

الخطاب= النص + شروط الإنتاج

النص= الخطاب + شروط الإنتاج

وهكذا تكون الدراسة اللسانية للبناء اللغوي للنص تجعل منه نصا أما الدراسة اللسانية لشروط إنتاج النص تجعل منه خطابا [4].

« فالخطاب وحدة أوسع من النص ولكنها تبقى في علاقة مع ظروف الإنتاج »[5].

1- Greimas (*Algerdas Julien*) et courtes (*Joseph*). **Simiotique** , **Dictionnaire résonné de la théorie de langage** , p102

2 - توفيق قريرة. **التعامل بين بنية الخطاب و بنية النص في النص الادبي**، مجلة عالم الفكر، العدد 02، المجلد32، 2003، ص 184

3 - Adam (*Jean*-Michel) . **Éléments de linguistique textuelle,** Mardaga, Liège, 1990, p 39

4- Carter thomas (*Shirley*)**. La cohérence textuelle**, l'Harmattan ,Paris ,2000 , p 27.

5 - ينظر: إبراهيم صحراوي. **تحليل الخطاب الأدبي** ص10. وينظر: جمعان بن عبد الكريم، **إشكالات النص دراسة لسانية لسانية نصية**، ص 36.

ليتجلى الخطاب كحقل ثقافي (champ culturel) واسع يرتبط به النص ارتباط النوع الأدبي بجنسه وبحد تعبير مشال فوكو: « الخطاب مصطلح يتميز عن الكلام والكتابة يشمله كل إنتاج ذهني سواء أكان نثرا أو شعرا منطوقا أو مكتوبا فرديا أو جماعيا ذاتيا أو مؤسسيا»[1].

جـ ـ مفهوم لسانيات النص:

تعد لسانيات النص من أحدث فروع علم اللغة (linguistique) ومن البداهة أن مفهوم هذا العلم له ارتباط وثيق بالنص فهو ينطلق منه لدراسته دراسة لسانية تقوم على وصفه وتحليله وفقا لمنهجها[2]، ونظرا للعلاقة الوطيدة بين النص واللسانيات، هذه الأخيرة التي أعطته الصبغة العلمية ليرتبط كلاهما بالآخر في تسمية واحدة هي: لسانيات النص (linguistique textuelle).

ولكن في مقابل ذلك نجد من يطلق عليه تسميات أخرى منها ـ على سبيل الذكر لا الحصر ـ نحو النص، علم اللغة النصي، علم النص، نحو النصوص، تحليل الخطاب ...، مما يضعنا في دائرة الإرباك المصطلحي ويدفعنا للتساؤل: لماذا هذا التعدد؟ وما الفرق بين هذه المصطلحات؟ وهل باختلاف التسمية تختلف طبيعة الدراسة و الهدف منها ؟

إن السبب وراء تعدد التسميات في البحث الواحد يرجع إلى تعدد الأصل المترجم ففي المجال اللغوي الفرنسي نجد علم النص(Science du texte)، أما في المجال اللغوي الإنجليزي نجد تحليل الخطاب (Discours Analysais)[3].

1 - ميشال فوكو. **نظام الخطاب**، تر: محمد سبيلا، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط 01، 1984، ص9.
2 - ينظر: جمعان عبد الكريم. **إشكالات النص** (دراسة لسانية نصية)، ص 19.
3 - فان دايك. **علم النص مدخل متداخل الاختصاصات**، تر: سعيد حسن بحيري، دار القاهرة للكتاب، القاهرة، ط01، 2001، ص 14.

فالفرق يكمن في اختلاف اللغة المترجم منها، لذا فطبيعة الدراسة والهدف منها واحد وهي « دراسة النصوص دراسة علمية موضوعية و الإحاطة بكل دقائقها ومحاصرة نظامها مع مراعاة مكوناتها السوسيوثقافية والنفسية والخطابية» [1].

إلا أن البعض يفرق بين هذه الاصطلاحات على أسس أخرى؛ فمنهم من يرى الفرق ناجما عن تنوع المادة اللغوية التي تقع في دائرة اهتمام كل منها، فتحليل الخطاب يرتبط أكثر باللغة المنطوقة كالمداخلات المتأصلة في الشفاهية أما علم لغة النص أو لسانيات النص فيرتبط باللغة المكتوبة مع تحديد الوظيفة التواصلية [2].

ومنهم من يفرق بين علم النص ونحو النص على اعتبار أن علم النص أشمل من نحو النص، حيث يرتبط نحو النص بعلم النص ارتباط الجزء بالكل، إذ يعتبر نحو النص أهم ما في علم النص إذا أخذ ذلك بمعنى النحو الواسع الذي يشمل في معناه كل القوانين التي تحكم نظاما ما [3].

الأمر الذي يجعل وظيفة علم النص الأولى هي دراسة نحو النص مما يجعلهما يتماهيان ويترادفان عند الكثير من الباحثين.

1- Dubois (*Jean*) et autres. « **Dictionnaire du linguistique et des sciences du langage**», Larousse, 1999, p 483.

2- ينظر: جمعان عبد الكريم. **إشكالات النص (دراسة لسانية نصية)**، ص23.

3- ينظر: الأزهر الزناد. **نسيج النص(بحث فيما يكون به الملفوظ نصا)**، ص18.

2- لسانيات النص (المنطلقات والأهداف):

تمهيد:

إن الحاجة هي أول دافع ومسوغ لاستحداث أي شيء، فحاجة المسلمين قديما لما يحفظ كتابهم الأول القرآن الكريم، من التحريف و الضياع، ومنه الحفاظ على لغتهم التي أنزل بها يقول تعالى: «لِّسَانُ ٱلَّذِى يُلۡحِدُونَ إِلَيۡهِ أَعۡجَمِيٌّ وَهَـٰذَا لِسَانٌ عَرَبِيٌّ مُّبِينٌ » [1]،

دفعتهم إلى وضع علم النحو العربي الذي ضبط ألسنتهم من اللحن والزيغ، فلا تضيع اللغة بضياع أهلها الأولين (أصحاب السليقة).

فحاجتنا للجديد بهدف التغيير أو التحسين تقف غالبا - إن لم نقل دائما - وراء أعمالنا وإنجازاتنا، وهذا ما حدث عند علماء اللغة (الغرب)؛ ففي أواخر القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين صارت حاجتهم ماسة إلى ما يروي عطشهم لفهم النصوص وتأويلها، بعيدا عن قيود وصرامة نحو الجملة الأمر الذي دفعهم إلى استحداث علم النص كبديل منهجي وإجرائي، حاولوا من خلاله الخروج عن تقاليد نحو الجملة الذي ظل قابعا على أبحاثهم ودراساتهم فترة لا يستهان بها من الزمن.

أ- المنطلقات :

ظهرت في نهاية القرن التاسع عشر(ق.19) وبداية القرن العشرين (ق.20) دراسة جديدة، أحدثت ثورة معرفية ومنهجية كبيرة في الدراسات اللسانية، وساهمت في قلب موازينها، ناسجة بذلك الخيوط الأولى لعلم جديد بكر، أصبحت الحاجة ماسة إليه في وقت بدت فيه ملامح العجز والوهن على نحو الجملة تلوح في الأفق، حيث لم يعد هذا الأخير قادرا على مواكبة التطورات الحاصلة في ميدان الدراسات اللغوية والأدبية كما لم يعد باستطـــاعته تلبية رغبـــة الباحثيـن المتزايدة والملـحة على كشـف النصـــــــوص،

1 - **سورة النحل**، الآية 103.

والظفر بكنوزها الدفينة التي تستلزم الغوص إلى الأعماق لا الاكتفاء بما يقدمه سطح وظاهر النص، لذا صار لزاما من وجود بديل لا ينظر إلى النص باعتباره وحدات لسانية جزئية وبنى صغرى مستقلة عن بعضها؛ بل النظر إلى النص باعتباره كلا موحدا « حيث تأكد أن المعنى الكلي للنص والمعلومات التي يتضمنها خاصة التقنية و الجمالية أكبر من مجرد المعاني الجزئية التي تكونه، فالدلالة الكلية للنص تنتج عنه باعتباره بنية كبرى شاملة هي على وجه التحديد موضوع علم النص»[1]، أحد فروع علم اللغة الحديث الذي ما فتئ يتطور في السنوات الأخيرة بصورة مذهلة أربكت الدارسين، ففي الوقت الذي كان فيه العلماء يدرسون لغة النص بالاعتماد على مستوياته اللغوية، قام البعض الآخر بالدعوة إلى إقامة علم « يدرس من جهته الملفوظات اللغوية والأشكال والبنى المختصة بها، التي لا يمكن وصفها بواسطة القواعد اللغوية فحسب»[2].

فقد حاول علماء النص انطلاقا من مبدأ تظافر العلوم، الولوج إلى عمق النصوص، بمجمل خصائصها، بغية وضع قواعد عامة تصبح فيما بعد بمثابة قوانين تنطبق على مجمل النصوص، و لم يتوقفوا عند إطار الشكل، بل تجاوزوه إلى العلاقات الخفية التي تحكم تماسك النصوص.

مما يجعلنا ندرك حجم هذا العلم الذي يدرس من جوانب مختلفة؛ بعضها لغوي، وكثير منها غير لغوي وذلك « بانفتاحه على علوم كثيرة متشابكة ومتداخلة كعلم النفس والاجتماع والسيميائية والأسلوبية، والذكاء الاصطناعي ...» [3].

1 - صلاح فضل. **بلاغة الخطاب وعلم النص**، دار لونجمان للنشر، القاهرة (د ط) 1995،ص112.
2- تون. أ . فان دايك. **النص**(بنى ووظائف)، تر: جورج أبي صالح، العرب والفكر العالمي، مركز الإنماء القومي، بيروت، عدد05، 1989، ص 63.
3- نعمان بوقرة. **المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب**(دراسة لسانية)، دار الكتاب العالمي، عمان، الأردن، ط01، 2009، ص 23.

وتعود البداية الحقيقية لعلم النص إلى منتصف القرن المنصرم بالتحديد حينما نشر زيلينغ هاريس (Z *Harris*) دراسته المعنونة بـ: تحليل الخطاب (Discours analyses) وقدم فيها أول تحليل منهجي لنصوص بعينها، مستخدما آليات منهج اللسانيات الوصفية، مركزا على نقطتين رئيسيتين:

1- العلاقات التوزيعية بين الجمل .

2- الربط بين اللغة و الموقف الاجتماعي[1].

فقد كان هاريس (*Harris*) مهتما بتوزيع العناصر اللغوية في النصوص المطولة، والربط بين النص و سياقه الاجتماعي .

و تعتبر محاولته هذه أول خطوة لنقل المناهج البنيوية التوزيعية في التحليل إلى مستوى النص. [2]

لذلك عدّ عمله أول إرهاص لهذا العلم الجديد، بيد أن هناك مساهمات وإرهاصات مبكرة سبقت أعمال هاريس، ولكن لم تكن بنفس النضج والوضوح، ويمكننا أن نشير في هذا الصدد إلى الأمريكية نيي (I.*Ney*) التي أنجزت عملا يمثل إرهاصا واضحا لعلم النص في أطروحتها للدكتوراه عام 1912م، وإلى محاولات (H.*weil*) الذي نبه إلى تتابع اللفظ على أنه تتابع الأفكار، إذ قدم مجموع المعايير الوظيفية بالجملة [3].

أضف إلى ذلك مجهودات هارتمان (*Hartmann*) وما قدمه في محاضراته: "النصوص موضوع لغوي" التي عدّ فيها النص وحدة لسانية قابلة للوصف، مؤكدا ضرورة الانطلاق من الوحدات الأصغر الأدنى من جهة التدرج إلى الوحدات الأكبر الأعلى[4].

1- ينظر: جميل عبد المجيد. **البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1991، ص65، 66.

2- ينظر: محمد الشاوش. **أصول تحليل الخطاب، في النظرية النحوية العربية (تأسيس نحو النص)** سلسلة لسانيات، المجلد 14، جامعة منوبة تونس، المؤسسة العربية للتوزيع، بيروت، ط 01، 2001، ج01 ، ص 38 ،76.

3 - حسن بحيري. **علم لغة النص (المفاهيم و الاتجاهات)**، ص 17، 18 .

4- ينظر: المرجع نفسه، ص 57.

أما المؤسس الحقيقي لعلم النص الذي أجمع عليه الدارسون فهو الهولندي فان دايك (*Van Dayk*) الذي سعى إلى « إقامة تصور متكامل حول نحو النص في كتابه: "بعض مظاهر نحو النص" سنة 1972م وكتابه: "النص والسياق" سنة 1977م أما في كتابته الأخيرة فقد أخذ يحلل الخطاب والنص تحليلا سيكو لساني رابطا بين الدلالة والتداولية»[1].

يقول فان دايك (*Van Dayk*):« لقد توقفت القواعد واللسانيات التقليدية غالبا عند حدود وصف الجمل... وأما في علم النص، فإننا نقوم بخطوة إلى الأمام، ونستعمل وصف الجمل باعتبارها أداة لوصف النصوص، ومادمنا نستتبع هنا المكونات المعتادة للقواعد، وسنستعمل النصوص المستخدمة بغية وصف الجمل، فإننا نستطيع أن نتكلم عن قواعد النص»[2].

لذا فقد احتل فان دايك (*Van Dayk*) الريادة في مجال علم النص، حيث وضع تصورا كاملا لنحو النص منذ بداية السبعينات، متجاوزا الآراء التي كانت سائدة آنذاك، محاولا (إقامة أنحاء النص) في كتابه: " بعض مظاهر نحو النص" Some aspects of text grammar " فقد وضع فيه القواعد الأساسية لنحو النص والتي بقيت حتى هذا الوقت، كما فرق بين الخطاب والنص محاولا إقامة نحو عام للنص، يأخذ بعين الاعتبار كل الأبعاد البنيوية و السياقية والثقافية في كتابه" Text and context" منذ 1977 معتبرا ميدان علم النص يشمل ميدان اللسانيات بشكل خاص[3].

وقد توالت الدراسات والأبحاث بعد ذلك، وظهر أعلام بارزون في هذا العلم من بينهم: ستمبل (*Stempel*) وجليسون (*Gleasom*)، وهارفيج (*Harveg*)، وشميت (*Schmidt*)، ودريسلر (*Dressler*)، وكلاوس برينكر (*Klaus brinker*)، وروبرت دي بوجراند (*Robert de beaugrande*) وغيرهم[4].

1- سعيد يقطين. **انفتاح النص الروائي** (النص و السياق)، بيروت، الدار البيضاء، ط 02، 2001، ص 14.
2- فان دايك. **النص بنى ووظائف** (مدخل أولي إلى علم النص)، تر: منذر عياشي ضمن كتاب **العلامتية وعلم النص**، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2004، ص 147.
3- ينظر: سعيد يقطين. **انفتاح النص الروائي** (النص والسياق)، ص 15.
4- ينظر: جمعان بن عبد الكريم. **اشكالات النص** (دراسة لسانية نصية)، ص 20، و ينظر: أحمد عفيفي، **نحو النص** (اتجاه جديد في الدرس النحوي)، ص 33.

وتشير الدراسات إلى أن سنة 1984 تمثل ذروة الاهتمام بنحو النص " Linguistique de texte" وتحليل الخطاب "Analyse du Discours" حيث بلغت الأعمال المنشورة فيها 298 عملا في العام الواحد، و لم يتم تجاوز نحو الجملة سوى في نهاية الستينات الميلادية[1]، حيث كانت الجملة في الدراسات اللسانية القديمة تمثل أكبر وحدة قابلة للدراسة العلمية، وفق معطيات الدرس اللساني السوسيري ـ نسبة إلى فرديناند دي سوسير- إذ يتم: «تحليل بناء الجملة تحليلا لغويا، يكشف عن أجزائها ويوضح عناصرها وتركيباتها وترابط هذه العناصر بعضها مع البعض الأخر، بحيث تؤدي معنى مفيدا، يبين علائق هذا البناء ووسائل الربط بينها»[2].

ليدرس النص ـ وفقا لذلك- على صورة وحدات شكلية منفصلة « فلم يكن ينظر إلى مجمل النص ويلتمس فهمه بوصفه وحدة عضوية تجعل بعضها يفسر بعضا (....) وإنما كان الشراح يبنون شروحهم على مفردات فترى الواحد منهم يعرض للفظ المفرد ثم يغوص في الدلالة المفردة لهذا النص، مع ندرة الانتباه إلى العلاقات العضوية بين أجزاء النص...»[3].

وسياقه والظواهر الخارجية المساهمة في إنتاجه، (لذا فمحدودية الدراسة اللسانية في إطار الجملة، جعلت اللسانيين غير قادرين على تفحص تركيبة النصوص، فكثير من الظواهر التركيبية لم تفسر في إطار الجملة تفسيرا مقنعا، لذا لجأ اللغويون في تفسيرهم وحكمهم على هذه الظواهر إلى وحدة أكبر من الجملة وهي النص، الأمر الذي دعا إلى ضرورة توسيع مجال الدراسة والانتقال من النظرة الداخلية الجزئية (locale) المرتبطة بالجملة إلى النظرة الكلية (globale) المرتبطة بالنص حيث « تتوجه الدراسة الجزئية نحو الجزء الأقل صغرا (...) أما الدراسة الشاملة فإنها- على العكس من ذلك تماما-

1- ينظر: محمد الشاوش. **أصول تحليل الخطاب في النظرية النحوية العربية** (تأسيس نحو النص)، ص76 ،77.
2- محمد حماسة عبد اللطيف. **بناء الجملة العربية**، دار غريب، القاهرة، 2003، ص 19.
3- روبرت دي بوجراند. **النص والخطاب والإجراء**، ص 04.

تبحث عن وصف شامل مستقل من العناصر التي تكونه أنها تتوجه مباشرة إلى البنية الكلية»[1].

فإذا كانت الجملة وحدة نحوية فإن النص ليس وحدة نحوية أوسع أو مجرد مجموع جمل إنه أكثر من ذلك بكثير فهو وحدة من نوع مختلف، وحدة دلالية لها معنى و سياق [2]، لذا صار لزاما أن يكون لهذه الوحدة المختلفة نحو مختلف و علم يختص بها يكون قادرا على فك مغاليقها بتوفير فضاءات أوسع للدراسة. لذا استلزم الانتقال من الجملة إلى النص، الانتقال من لسانيات الجملة (Linguistique Phrastique) إلى لسانيات النص (Linguistique textuelle) .

ب- الأهداف :

تعد لسانيات النص قطيعة معرفية ومنهجية وتحولا كبيرا في مجال الدراسات اللغوية، حيث ضم في تحليلاته عناصر جديدة منطقية و دلالية و تركيبية و سياقية...لم تكن موجودة في لسانيات الجملة، بهدف التوصل إلى شكل جديد من أشكال التحليل لبنية النص، باعتبار النصوص شبكة من العلاقات النحوية و الدلالية و التداولية لا يمكن الفصل بينها «إنه علم يجمع شتات الجزئيات المبعثرة في فروع معرفية مختلفة في إطار نظرية متكاملة»[3].

مما يجعله أكثر شمولا وتماسكا ومصداقية لما سبقه، بذلك تغيرت الأهداف وتحددت أهداف كبرى جديدة تعمل على بلورة اتجاه معرفي يتجاوز التحليل الذي يقف عند كل جملة على حدى، و يدعو إلى ضرورة ترابط الجمل و التراكيب نحويا ودلاليا وتداوليا.

فالترابط النحوي يكون على المستوى السطحي للنص، ويتحقق من خلال أدوات الربط النحوية (الروابط)، مثل: علامات العطف والوصل والفصل والترقيم وكذلك أسماء الإشارة وأدوات التعريف والأسماء الموصولة...، فهو يعمل على تحديد العلاقات النحوية الموجودة بين العلامات اللسانية وبين الكلمات والجمل.

---

1 -Adam (*Jean-Michel)*. **Eléments de linguistique textuelle (**théorie et pratique de l'analyse textuelle**)** p16.

2 - ينظر: جميل عبد المجيد. **البديع بين البلاغة العربية و اللسانيات النصية**، ص68.

3- سعيد حسن بحيري. **علم اللغة**، ص 125.

أما الترابط الدلالي، فيكون على المستوى العميق للنص، وهو ذو طبيعة تجريدية تظهر من خلال علاقات و تصورات تعكسها الكلمات والجمل، وليس من السهل اكتشافها والوقوف عليها فهي تحتاج إلى قدرة معينة في استخراجها ووصفها.[1]

ويتجلى هذا الترابط « في تلك الحالات التي يبدو فيها النص مفككا من السطح، لكننا لا نلبث أن نتبين وراءه بنية عميقة محكمة في تماسكها، تفسر تشكل الأجزاء، وتضمن اتساقها مع تشتتها الخارجي»[2].

إلى جانب المستويين النحوي والدلالي، يُعنى المستوى التداولي بالعلاقة بين بنية النص وعناصر الموقف التواصلي المرتبط بالعلاقة به أي ما يطلق عليه "سياق النص"، وذلك بدراسة العلاقات التي تجمع النصوص بمستعمليها بمعنى تحليل العلاقة بين النص ومن يستخدمه (البحث في ما وراء النص).

ولن يتأتى ذلك إلا بلجوئنا إلى جميع معارفنا، واستحضارنا لها، وخاصة المعرفة حول العالم و المعرفة الخلفية ليكون القارئ هنا أمام عملية إبداع موازية للنص المتقبل[3].

فالقارئ(المتلقي) ومقصدية النص أو الرسالة، وأشكال السياقات جوانب هامة في المقاربة اللسانية النصية، فمن خلالها تسهل عملية تفسير جميع الظواهر في النص، بل تكتسب حيوية متجددة بتجدد النصوص[4].

لذا فقد استطاع الباحثون في ميدان لسانيات النص تخطي الحواجز اللغوية البحتة، وذلك بانفتاحهم على عوالم السياق (Contexte) والدلالة (Sémantique) وإدراكهم أن الدراسة اللسانية العلمية الصحيحة ذات النتائج المرضية والدقيقة لا يمكن أن تكون بالإلزام التام لما يقوله ظاهر النص، دون مراعاة حالة المنتج،

1 - المرجع السابق، ص 123.
2 - المرجع نفسه، ص 124.
3- ينظر: المرجع نفسه، ص 125: وينظر إلهام أبو غزالة وعلي خليل أحمد: **مدخل إلى علم لغة النص** الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط2 ،1999، ص 147.
4- ينظر: حماسة عبد اللطيف. **الإبداع الموازي**، دار غريب للطباعة و النشر والتوزيع القاهرة، 2001، ص26.

من خلال الصيرورة التي اختارها لإنتاج نصه، وكذلك مراعاة المتلقي، باعتباره المستهلك الذي يوظف كفاءاته ويستعين بآليات القراءة التي تساعده على فهم النص، فضلا عن السياق الذي أنتج فيه؛ فالسياق الاجتماعي- وغيره من السياقات- يمثل أهمية كبرى في الدراسة اللغوية، وقد أكد هذه الأهمية الاتجاه الوظيفي الذي يرى أن اللغة عبارة عن وسيلة اتصال يستخدمها أفراد المجتمع للتوصل إلى أهداف وغايات[1].

كما دعت مدرسة لندن ـ أيضا- إلى ضرورة العناية بالسياقات حيث أكد زعيمها فيرث (*Firth*) على الوظيفة الاجتماعية للغة.[2]

مما دعا علماء لسانيات النص للاهتمام بالسياق وكل ما يدور في فلكه من مقاصد وغايات...، فجاء تعاملهم مع النص، باعتباره حدثا اتصاليا، جاعلين ـ بذلك- محور لسانيات النص هو: كيف تؤدي النصوص وظيفة التفاعل الإنساني (Huma interaction)[3].

محققين بذلك الهدف الأول الذي سعوا لأجله جميعا وهو خلق نظرية علمية دقيقة قادرة قوانينها على محاصرة النصوص ـ بمختلف أنواعها و أنماطها و سياقاتها- من جميع زواياها ومستوياتها، وتفسير السلوك الإنساني وفق منهج شمولي النظرة والوصف، بعد أن أعادوا الاعتبار للوظيفة الاجتماعية للغة، لما أولوه من عناية واهتمام بدورها التواصلي، الذي يعد جوهر العمليات الاجتماعية، فقد: « أدرك علماء اللسان أن تجزئة الجمل يحيل اللغة الحية فتاتا وتفاريق من الجمل المصنوعة المجففة أو المجمدة »[4].

الأمر الذي دفعهم إلى العناية « بمستويات القراء وأحوالهم النفسية والاجتماعية وتعدد القراء، وأشكال التواصل، ودرجات الفهم والاستيعاب وطرق التذكر والاستعادة، وإمكانية التأليف وكيفيات الترابط الذهني...»[5]

1- ينظر: يحي أحمد. **الاتجاه الوظيفي ودوره في تحليل اللغة**، مجلة عالم الفكر، المجلد 20 ، العدد 03، الكويت، ديسمبر 1989، ص 71.
2- ينظر: أحمد مختار عمر. **علم الدلالة**، مكتبة دار العروبة للنشر و التوزيع ، الكويت ، 1982، ص 68.
3- جميل عبد المجيد. **البديع بين البلاغة العربية و لسانيات النص**، ص 67.
4- سعد عبد العزيز مصلوح. **من نحو الجملة إلى نحو النص**، ص10.
5- سعيد حسن بحيري. **علم لغة النص**، ص26.

لذا فالنقلة من لسانيات الجملة إلى لسانيات النص، ليست مجرد نقلة حجمية أو نوعية فحسب، وإنما نقلة في المنهج وأدواته وإجراءاته وأهدافه.

ولا يعني هذا التحول الإنقاص من قيمة لسانيات الجملة، أو إلغاء كل ما جاءت به، فقد خدمت بدورها اللغة ـ بحسب ما رأته مناسبا آنذاك ـ ردحا طويلا من الزمن.

فعلى الرغم من الاختلاف الواضح والصريح بينهما « إلا أنها ستظل تمهيدا ضروريا لنشأة لسانيات النص التي تدين لها بذلك»[1] ، فلا يمكن لأي كان أن ينكر فضل اللسانيات التوليدية التحويلية والتي هي لسانيات جملة بالدرجة الأولى على لسانيات النص، خاصة في جانبها التحويلي[2].

وأكبر دليل على شدة ارتباط لسانيات النص بالنحو التوليدي التحويلي « يمكن القول إن الراغب في دراسة الكفاءة اللسانية وأهمية اللغة من حيث هي ممارسة يحتاج إلى معرفة نظرية تشومسكي اللسانية وأبعادها الوصفية والتحليلية من خلال تركيزها على العلاقة بين التركيب اللغوي والخصائص الفطرية لعمليتي التفكير والكلام مما يسهل على اللساني مهمة وصف جميع الملفوظات الممكنة»[3].

فاعتماد لسانيات النص في مراحلها الجنينية الأولى على لسانيات الجملة ساعد على دفعها إلى الأمام وجنبها الانطلاق من العدم(الصفر)، لذا فهي وإن تجاوزت الجملة ـ بعدما بلغت أشدها ـ كإطار ضيق للتحليل فإنها لم تهملها جملة وتفصيلا، بل كل ما في الأمر أنـــها أصبحت تنظر إليها على اعتبار أنها وحدة ضمن وحدات أخرى تتعالق فيها بواسطة علاقة شكلية تركيبية و نحوية و معنوية تساهم جميعا في ترابط النص.

1 ينظر: فولفجانج هاينه مان وديتر فيهفجر. **مدخل إلى علم اللغة النص**، تر: فالح بن نشيب العجمي، جامعة الملك سعود، 1989، ص 08.

2- ينظر: نعمان بوقرة. **المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب**، ص 09.

3- المرجع نفسه، ص 10.

3- لسانيــات النص (آفاق التطور ومجالات التطبيق):

توطئة:

مثل تطور لسانيات النص تغييرا جذريا في مجالات المعرفة العلمية عامة، وفي مجالات الدراسات اللغوية خاصة، حيث عرف الدارسون شكلا جديدا في التعامل مع النصوص ومنه مع اللغة سيدة كافة الحقول المعرفية والحياتية والمهيمنة عليها، فبها يتم التواصل و التفاعل سواء كانت منطوقة أو مكتوبة.

أو ليست الحياة برمتها عبارة عن نصوص وخطابات تسترعي انتباهنا، وتستدعي منا فهمها، وتأويلها فلا ننفك نتعامل معها وبها إذ تأسر كياننا بإغراءات معانيها حينا، وبإرهاب القول فيها أحيانا، ففي كل مرة نواجهها نقوم بإعادة بناء ذواتنا، كيف لا وقد ولد « الإنسان محاصرا بالنصوص يحررها، ينتجها، يلعب بها، يستهلكها، يتزين بها، فمن المقررات المدرسية إلى الوثائق الإدارية إلى النصوص الثقافية والعلمية إلى المدونات المختلفة كدليل الهاتف والمطارات ومواعيد انطلاق وصول القاطرات، إلى وسائل الإعلام المختلفة...»[1].

فالنص قطب دوران الرحى في الدراسات اللسانية النصية حيث أولته عناية خاصة محاولة بأنجع الطرق تفجيره لكشف خباياه الدفينة، فصار الاهتمام بالعمليات الاستراتيجية والتركيبية والتنظيمية المستعملة في إنتاج النصوص وعملية تلقيها تدخل ضمن دوائر اهتمامات لسانيات النص حيث توسعت رقعتها فأخذت في التطور شيئا فشيئا خاصة في سنوات السبعينيات والثمانينيات حينما أقبل الكثير من العلماء والدارسين من مختلف الميادين والاختصاصات: الأدب، علم النفس، علم الاجتماع، ميدان البحث النصي...[2]، إلى إحداث توافق بين نظرية لســـانية وأخـــــرى غير لسانيـــة: (نقدية، نفسية، اجتماعيـــــة...)،

1 - حسين خمري. **نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال**، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1 ، 2007، ص 09.

2- Carter thomas (*Shirley*). **La cohérence textuelle** ,p 22

وذلك بصهرها في بوتقة واحدة وفق منهجية شاملة يسيرون عليها ويعملون بها، حيث تأكد لهم بما لا يدع مجالا للشك أن الدراسة العلمية الدقيقة هي نتاج الجمع بين كل تلك المعارف وتوظيفها دون إغفال الخلفيات الإبستمولوجية التي تميّز كلا منها وتضمن قراءتها.

وبذلك تمكنت لسانيات النص من النفاذ إلى قلب كثير من المعارف الإنسانية، مما جعل منها علما متداخل الاختصاصات متشعب الروافد متعدد المنابع، ناسفة كل الحدود المرتسمة بينها وبين العلوم الأخرى رافعة كل حاجز يصنفها في دائرة التقوقع والجمود والانفراد، لذا فما هي يا ترى أهم المجالات والميادين المعرفية التي أعلنت لسانيات النص الحوار معها؟

أ- لسانيات النص و ميدان تحليل الأدب:

درس الأدب انطلاقا من توجهات كثيرة مختلفة معرفيا ومنهجيا، حاولت جميعها، إثبات قدرتها - دون غيرها - على مجابهة تعنته واستنطاق نصوصه المتمنعة ولكن عبثا كانت تحاول، حيث ركز أصحابها على خارجيات النصوص مغفلين- في مقابل ذلك - الطريقة التي انبنت بها، كما جعلوا حكمهم عليها(النصوص) من خلال بنيتها اللغوية فقط، متناسين أنه لا يمكن إقصاء العوامل النفسية والاجتماعية والتاريخية أثناء معالجتها إلى أن حان عقد السبعينيات، فأسس فان دايك علما جديدا (لسانيات النص) استوحى أدواته من المعارف الجديدة مثل السيميائيات واللسانيات والنحو التوليدي ، التي جاءت بمبادئ جديدة في التعامل مع الأثر الأدبي، فعالج النصوص في حدودها الانطولوجية وفق ممارسة تجريبية علمية، جاعلا من الأدب موضوعا للتحليل العلمي، مثله مثل أي ظاهرة اجتماعية أخرى، الأمر الذي استرعى انتباه الكثيرين و دفعهم إلى التساؤل عن الفائدة والأهمية الكبرى التي يمكن أن تجلبها لسانيات النص - باعتبارها "الدراسة العلمية للغة"- لميدان تحليل الأدب.

حيث تتمتع لسانيات النص بقدر كبير من الدقة والصرامة، وعليه يجب أن توكل إليها مهمة القيادة، وبهذا الصدد يقول فاينرش: « إنني أطمح إلى لسانيات أدبية، وهذا الكلام لا يعني أن تضع اللسانيات نفسها بالكامل في خدمة التأويل الأدبي، ولا أن تنصاع الدراسات الأدبية لمناهج اللسانيات، ولكن تطبيق بعض المناهج اللسانية على نصوص أدبية

كانت له نتائجه الجيدة، إذ سمحت هذه التطبيقات ببروز مظاهر مهمة جدا للسانيين وللمختصين في الأدب على حد سواء» [1].

فقد وجد محللو الأدب أن قراءاتهم تتم بصورة أفضل خلال استثمار المعرفة اللسانية التي مكنتهم من تجاوز كثير من الأحكام القيمية غير المعللة تعليلا علميا دقيقا، حيث أصبحت الإنجازات المحققة على صعيد الدرس اللساني واقعا مفروضا لا يمكن بأي حال تجاوزه، فقد أعطت الدراسة اللسانية موضوعية علمية من خلال منهجيتها البراهينية التي استمدها من النموذج الرياضياتي المنطقي. [2]

فصار الحكم على النصوص في الدراسة اللسانية النصية « يتم من خلال وصف العلاقات الداخلية والخارجية للأجنبية النصية بمستوياتها المختلفة، وشرح المظاهر العديدة لأشكال التواصل واستخدام اللغة، كما يتم تحليلها في العلوم المتنوعة » [3].

ويعتبر فان دايك- المؤسس الحقيقي لعلم النص والذي استطاع أن يخرج دراسة الأدب في التأمل الفلسفي[4]، والتطبيقات الفجة إلى التجريب العلمي ـ أن نشأة البحث اللساني النصي وتطوره يصب في صالح الأدب، والعلاقة بينهما جد طبيعية ومنطقية بل وضرورية.

فإذا كان « الأدب ـ على حد تعريفه- هو مجموعة من النصوص المنتظمة داخل بنية فنية معينة، وكل نص- كعنصر مستقل- يستمد شرعيته من الكل الذي هو الأدب » [5].

فإن لسانيات النص هي الدراسة العلمية للنصوص الأدبية وغير الأدبية، حيث تتخذ منها مجالا لنشاطها، وتقوم بتفكيكها، كما تعيد صياغة المعاني المفقودة "المسكوت عنها" واستنباط القوانين العامة للنصوص التي من خلالها نستطيع الحكم على اتساقها وانسجامها.

1- Weinrich (*Harald)*.**Le tempe** , Seuil , Paris ,1973, p 60.

2- ينظر: حسن خمري. **نظرية النص** (من بنية المعنى إلى سيميائية الدال)، ص 23.

3- صلاح فضل. **بلاغة الخطاب وعلم النص**، دار لونجمان للنشر القاهرة، 1995، ص112.

4- « لقد تأسست نظرية الأدب في أحضان الفلسفة (عند الإغريق) وعلم الجمال الكلاسيكي (كانط كروشه) لذا فإنها لم تستطع التخلص من النظرة المثالية والنزعة الفلسفية ، قبل مجيء اللسانيات».

5- حسين خمري. **نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال**، ص 20.

لذا فالأدب مجال من المجالات التي تبحث في فلكها لسانيات النص بل والأقرب إليها باعتبار أن الأدب نسيج لغوي، ومادته الأساسية هي اللغة .

يقول تودروف(*Todrov*) عن علاقة الأدب باللغة: « إن الأدب في علاقته باللغة باعتبارها أداة له يمثل معها نظاما مزدوجا، فهو نظام لكنه نظام ثانوي مادام يستعمل نظاما موجودا قبله هو اللغة»[1].

لذا فالأدب لا يعدو كونه في الواقع ممارسة لغوية، وعليه فمن غير المعقول أن لا يكون المجال الأمثل للدراسة اللسانية النصية، التي ترتكز أولى خطواتها في تحليل النصوص على الجانب الشكلي (اللغوي) المتمظهر على السطح دون إهمالها بالطبع للجوانب الأخرى الدلالية والسياقية والتداولية، فكل تحليل للنص مهما كان نوعه يجب أن لا يهمل المعطيات اللغوية وإلا ظل مجرد تجربة تفتقر إلى مشروعية الوجود .

فما بالك إلى علم وجد أصلا ليختص بدراسة اللغة (علم اللغة النصي) وعليه فليس الأدب مجموعة من النصوص فحسب، ولكنه أيضا مجموعة من الممارسات النصانية، التي فرضتها كثير من الاعتبارات...

إن هذا الوضع جعل لسانيات النص تقترب من أعرق جهاز نقدي عرفه الأدب وأكثرها تماسكا البلاغة التي أثبتت مرونتها في التعامل مع النصوص الأدبية المختلفة والانتقال عبر الأزمنة والأمكنة محملة بثقل الأصالة و خفة الحداثة .

فما هي علاقة لسانية النص بالبلاغة ؟

1- عثماني الميلود. **شعرية تودروف، عيون المقالات**، الدار البيضاء ،1990،ص26.

ب- لسانيات النص و ميدان البلاغة:

بعد التطور الكبير الذي شهدته لسانيات النص استطاعت أن تكون الممثل الحديث للبلاغة التي بدأت تفقد تدريجيا مشروعيتها التخطيطية واتجاهاتها الشكلية فصار لزامـــا أن تعدل من مواقفها تجاه النصوص، بحيث تتحول من الطابع المعياري المتعالي إلى اتخاذ طابع تحليلي وصفي أكثر دقة ومرونة، ولن يكون لها ذلك إلا بتخليها عن مفاهيمها العتيقة.[1]

واعتناقها مفاهيم جديدة قادرة على فك طوق الدراسة القديمة التي باتت تضيق الخناق حولها وتمنعها من مواكبة التحولات الكبيرة التي شهدتها العلوم الإنسانية بصفة عامة والأدبية واللغوية بصفة خاصة، الأمر الذي دفع بالباحثين في علم البلاغة إلى ضرورة النهوض ببلاغة جديدة، في هذه الآونة نفسها كان فان دايك قد بشر في بحوثه عن علم اللغة النصي (لسانيات النص) هذا العلم الجديد الذي يعود فيجمع شتات الجزيئات المبعثرة في نظام عالمي شامل متداخل الاختصاصات، لا يرتبط بالخصائص المحلية للغات والآداب بقدر ما يهدف إلى استثمار نتائج البحوث في العلوم الإنسانية لتأسيس إنسانيات جديدة قادرة على تجاوز مأزق الثقافة المتشظية.[2]

ولكي يصبح هذا العلم أداة صالحة لتناول مختلف النصوص بمستوياتها المتعددة فإن مؤسسه دعا إلى اندماج البلاغة في لسانيات النص لإعطائها طابعا شموليا تبيح لها تشكـــيل منظومة من الإجراءات المنهجية القابلة للتطبيق على المستوى التداولي[3] ، شريطة ألا تنتقل البلاغة إلى لسانيات النص بمفاهيمها القديمة؛ لأن هذا يؤدي إلى السقوط في التكرار، بل يجب إعطاؤها أبعادا جديدة وتوسيعها إلى مجالات جديدة لم تكن من مجال اختصاصها في الماضي.

1- ينظر حسين خمري. **نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال**، ص 24، 25.
2- ينظر: صلاح فضل. **بلاغة الخطاب وعلم النص**، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان مصر، ط01، 1996، ص323.
3- ينظر: حسين خمري. **نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال**، ص 24.

مما دفع بالكثير من العلماء في ثقافات مختلفة في آن واحد إلى إعادة قراءة تراثهم البلاغي فهناك من يعيد قراءة البلاغة ليجعل منها علما وصفيا بحتا، في مقابل اتجاه آخر يعيد قراءتها ليقيم منها علما توليديا يبحث في كيفية الإنتاج الخلاق للنصوص، مما يفضي بها عندئذ إلى أن تصب في علم النص.[1]

لذا « فتحول البلاغة الجديدة في الواقع إلى علم النص يرتبط بمدى قدرة البلاغة في الثقافات المختلفة على تكوين نموذج جديد لإنتاج الخطاب بكل أنماطه، دون الاقتصار على نوع واحد منه كما كانت تفعل البلاغـة القديمة ».[2]

هناك عدة أسباب و عوامل تجعل من هذا الطرح صائبا أهمها:

- إن البلاغة كمنظومة من المفاهيم تمثل جهازا نقديا بإمكانه تناول النصوص الأدبية المختلفة، وذلك من خلال تحديدها لوظائفها وعناصرها الشكلية .
- تستطيع البلاغة الجديدة في مختلف تجلياتها أن تقوم بدور الوسيط لتداخل الاختصاصات في العلوم الإنسانية الحديثة وأن تجمع بينها مثلما كانت تفعل منذ البلاغة الأرسطية حينما جمعت بين علوم المنطق والأخلاق والفلسفة والشعر ومثلما تداخلت فيها عند العرب علوم المتكلمين واللغويين والفلاسفة والأدباء.
- تعنى البلاغة بوظائف الاتصال وما تشمله من دور للمرسل والمتلقي، وطبيعة الرسالة.... ووسائل الإقناع وما تشمله من أفعال للكلام وهذا ما تركز عليه الدراسات النفسية و التداولية .
- إن التصور الجديد للبلاغة وانتقالها من كيفيات إنتاج النصوص إلى تحليلها، يجعلها تندرج ضمن لسانيات النص، يقول هنريش بليث : «... إن البلاغة التي يساهم المؤلف في بنائها هي علم النص بمعناه الحديث - كما تبلور عند رواد البحث فيه-».[3]

1- ينظر صلاح فضل. **بلاغة وعلم النص**، ص 323، 324 .

2- صلاح فضل. **بلاغة الخطاب وعلم النص**، ص324.

3- هنريش بليث. **البلاغة و الأسلوبية** (نحو نموذج سيميائي لتحليل النص)، تر: محمد العمري: منشورات سال: فاس المغرب، 1989، ص 12.

هذا ما أقره فان دايك دون أي تردد حينما قال: « إن البلاغة هي السابقة التاريخية لعلم النص».[1]

وبذلك تكون لسانيات النص قد حققت انعطافا كبيرا نحو أفق منهجي مخالف لما كان سائدا في الماضي، خاصة عندما نجدها تخطت ميدان العلوم الأدبية واللغوية إلى علوم أخرى أبت إلا الخوض في غمارها ودخول مجالاتها عن طريق ما تفرزه هذه الأخيرة من نصوص حيث تعد النصوص و(سياقاتها) موضوعا لبحوث متعددة وفي أكثر من علم: علم النفس، علم الاجتماع، الأنثروبولوجيا.[2]

فقد بسطت لسانيات النص شراعها على هذه العلوم و غيرها مما أفضى إلى وجود نقاط تماس بينها، هادفة من وراء ذلك إلى خلق دراسة عبر تخصصية ومن بين هذه العلوم ـ على سبيل الذكر لا الحصر ـ نذكر:

ج- لسانيات النص وعلم النفس:

ترتبط لسانيات النص ارتباطا وثيقا بعلم النفس حيث يعد هذا الأخير أكثر التخصصات تداخلا وتشابكا معها؛ إذ يتقاطعان في نقاط كثيرة، أهمها تلك المتعلقة بمستخدمي اللغة (منتجين أو متلقين).

ومن أهم الخطوات التي استطاع علم النفس أن يسهم فيها بشكل مباشر في تنمية البحوث اللغوية، تلك الذي أخذ يحلل فيها « آليات التلقي والتذكر وتكوين الأخيلة بالمعطيات الحسية وطرق اكتساب اللغة وتمثلها معرفيا، وذلك باستخدام المعلومات الدقيقة عن مستويات الوعي وطبيعة الأبنية اللغوية المماثلة في اللاشعور، واكتشاف قوانين التداعي وأدوات

1- صلاح فضل. **بلاغة الخطاب وعلم النص**، ص 326.
2- ينظر: فان دايك. **مدخل أولي إلى علم النص**، تر: منذر العياشي، ص 138.

الترميز والنقل والتكثيف، ودلالات الخطأ، وعوامل الكبت بمستوياتها المختلفة، وكل ما يتصل بحياة اللغة لدى الإنسان في المجتمع ».[1]

فكل تلك القضايا وغيرها تعد أساسية ومهمة بالنسبة للسانيات النص، حيث تساعد على إيضاح كيفية إمكان مستخدم اللغة من فهم النصوص- التي قد تكون معقدة أحيانا- واستخراج معلومات منها ثم تخزينها في الذاكرة ليعيد إنتاجها مرة أخرى .

فكما هو معروف أن عملية تخزين المعلومات عند الإنسان تتم وفق نوعين من الذاكرة: ذاكرة طويلة المدى وذاكرة قصيرة المدى.

فالذاكرة طويلة المدى تعمل على تخزين المعلومات من الأبنية الظاهرة أو السطحية مثل احتفاظها ببعض الكلمات من إحدى الأغنيات أو من أبيات شعرية نطقها شخص ما، حتى وإن لم نع دلالتها ومعناها، كما هو الحال عند بعض التلاميذ ـ في مراحل تعلمهم الأولى ـ فقد أثبتت الدراسات أن الكثير منهم يحفظ نصوصا شعرية أو قصائد من أوبرات عالمية، وتحتفظ بها ذاكرتهم لفترة طويلة من الزمن دون أن يعرفوا معناها إلا بعد مراحل متقدمة من تعلمهم، أي بعد نضج فكري وتعليمي ـ والأمر نفسه نجده عند بعض الأشخاص الذين يحفظون أغاني أو نصوصا دون معرفة دلالتها، فقط لأن إيقاعها الموسيقي أعجبهم وأثر فيهم.

وقد تظل هذه المعلومات (الشكلية) مخزونة داخل ذاكرتنا وإلى أن تتآكل وتمحي آخذة في التضاؤل شيئا فشيئا، لتختفي تماما بعد أن تنطبع فوقها معلومات حديثة .

أما الذاكرة قصيرة المدى فقد تحتفظ ببعض البيانات الدلالية ولكن خلال مدى زمني قصير، و يتم ذلك إذا ركز المتلقي على المعلومات التي يستقبلها، ويحاول فهمها، فهذا الانتباه

1- صلاح فضل. **بلاغة الخطاب وعلم النص**، ص 29، 30.

يؤدي إلى الانتقال آليا إلى ما يسمى بمخزن المدى القصير، حيث تصبح هذه المعلومات في متناول المتلقي لفترة يسيرة، يستطيع أن يفهم بها بعض الجمل أو المتتاليات النصية.[1]

غير أن التطور الذي لحق بعلم النفس في السنوات الأخيرة أثبت وجود أنواع أخرى من الذاكرة و هي: [2]

الذاكرة الدلالية:

تم اكتشاف الذاكرة الدلالية من قبل علماء النفس في فترة متأخرة عن اكتشافهم للذاكرة طويلة المدى وقصيرة المدى، حيث أثبتت الأبحاث العلمية أن المادة الشفوية اللغوية يتمثلها الفرد بمعناها، وليس بالنطق أو الشكل؛ فعندما نقرأ صحيفة مثلا فإننا نلخص الكلمات إلى أفكار ونحتفظ بهذه الأفكار والقليل منا من يتذكر حروف الكلمات أو نصها، فالمسؤول الأول عن حفظ هذه المعلومات هي الذاكرة الدلالية.

الذاكرة الثانوية:

يقوم هذا النوع من الذاكرة بتسجيل مجموعة من الملامح الموقعية للمعلومات، مثل أين تم تلقيها؟ وكيف ومتى؟ وبأي شكل فهمناها؟ ومن لقننا إياها...؟ ولهذا فإننا لن نتذكر بصفة عامة مثلا أن المنتخب الوطني قد فاز على المنتخب المصري بهدف لواحد إثر كأس العالم لسنة 2010، بل سوف نتذكر أيضا كيف تم الفوز، وأين تم، ومتى علمنا بذلك و...إلخ

كما أننا لن نتذكر بصفة عامة مثلا أن الرئيس محمد بوضياف قد اغتيل في لقاء أو مؤتمر كان يترأسه بل سوف نتذكر كيف ومتى علمنا بذلك. ومعنى هذا أن الذاكرة الثانوية تحتفظ لنا بالأحداث المحددة التي دخلت مجال خبرتنا ومعايشتنا لهذه الوقائع العامة.

بوسعنا الآن معرفة أهمية كل من الذاكرة الدلالية والذاكرة الثانوية في فهم وتأويل النصوص.

1- ينظر: المرجع السابق، ص 37،38.

2- ينظر: المرجع نفسه، ص 36،38.

فإذا كان اكتشاف علم النفس الحديث للذاكرة الدلالية قد شكل تحولا كبيرا، نظرا لأهمية هذه الأخيرة لدى المتلقي، فإن لسانيات النص بدورها قد ركزت على المستوى الدلالي للخطاب بمختلف أنواعه وخصّته باهتمام بالغ على خلاف ما كان سائدا في الدراسات اللغوية التقليدية.

ليس هذا فحسب فقد أكد علماء النفس أن «أهم عامل يحدد الكفاءة النسبية للذاكرة الدلالية هو بنية المعلومات فهناك قاعدة عامة تدل على الاحتفاظ بأجزاء من المعلومات المشتتة، ثم إعادة إنتاجها مثل الكلمات أو الجمل المبعثرة أصعب بكثير من الاحتفاظ بالمعلومات المنظمة بنيويا عن طريق النحو والدلالة ».[1]

يعتبر هذا الطرح من الأساسيات التي ارتبطت أشد الارتباط بلسانيات النص، حيث شكل الاتساق والانسجام أهم آليات البحوث النصية، إذ يختص أحدها بالعلاقات النحوية (الاتساق) ويتمظهر على سطح النص من خلال جملة من الأدوات: - الوصل، الفصل، الإشارة، الإحالة، الحذف...، والتي تعمل على تعلق النص بعضه ببعض وفق نظام عام يجمعه فيغدو واضحا، سهل الفهم والإدراك ويختص الآخر بباطن النص (الانسجام) ويتجلى من خلال منظومة المفاهيم والعلاقات الدلالية. وبتضافرهما (الاتساق/الانسجام) يتشكل كل النص.

أما عن الذاكرة الثانوية فهي لا تقل فائدة وأهمية بالنسبة للبحوث اللسانية النفسية عن سابقتها بشكل كبير في دراسة المستوى التداولي للنصوص وذلك من خلال الاطلاع على ظروف الإنتاج المحيطة بها أي بالسياقات الخارجية المساهمة في إنتاج النصوص وتلقيها.

1- المرجع السابق ، ص 38.

كما أن ما قدمته المدرسة الجيشطالتية من إضافات هامة في علم النفس وبالتحديد فيما يخص نظريات الإدراك، خدم وبصورة كبيرة لسانيات النص، فقد دعت هذه المدرسة إلى إدماج مقولات الشكل أو البنية في تأويل العالم المادي، كما في تأويل العالم الذهني وذلك بمراعاة العلاقات بين الأجزاء، كما بحثت ارتباط الشكل بالعمق.[1]

وهذا ما قامت لسانيات النص بإسقاطه على النصوص حيث درست النص باعتباره لحمة واحدة وبنية كلية كبرى متحققة بفضل اتحاد أجزائها ببعض، فلا يمكن أن ندرس الجزء بعيدا عن الكل، أو العكس، فالعلاقات بين أجزاء النص هي المتحكم الرئيسي في تشكيله وتأويله، وبفضل هذه الخاصية(الترابط) أطلق على لسانيات النص "علم نسيج العنكبوت".[2]

إضافة إلى ذلك دعت لسانيات النص إلى ضرورة اتحاد وتظافر الشكل (البنية السطحية) بالمضمون (البنية العميقة) فسلامة أحدهما مرتبطة بسلامة الآخر، وإذا نظرنا إلى النصوص الباثولوجيا (المرضية) الصادرة عن المرضى النفسانيين كأولئك المصابين بالذهان أو الفصام (الشيزوفرانيا)، فهي تمثل مادة اهتمام لسانيات النص، لأنها تمدنا ببيانات حول الصلات بين الأبنية النصية والأبنية النفسية.[3]

كما أن فهمها وتحليلها يساعد علماء النفس في التعرف بشكل جيد على الأمراض العصبية أو المشكلات النفسية من خلال ما يخبر به المريض طبيبه النفسي المعالج الذي يعمل على كشف الأسباب و الدوافع المؤدية إلى الاختلال النفسي.

فقد ارتبط علم النفس بشكل وثيق جدا بقضايا اللغة والإدراك، فبفضله أصبحنا قادرين على كشف ماذا نعني بكلماتنا، وكيف تختزن هذه الكلمات وكيف يعاد إنتاجها مرة أخـــرى،

1- ينظر: المرجع السابق ، ص 37.
2- رولان بارث. **لذة النص**، ص62.
3- ينظر: حامد أبو أحمد. **الخطاب والقارئ** (نظريات التلقي وتحليل الخطاب و ما بعد الحداثة)، مركز الحضارة العربية، القاهرة، 2003، ص 225.

حيث زودنا بمعلومات كثيرة عن عقولنا، وكيفية إدراكنا لما حولنا، وكان لكل ذلك الدور في تقدم خطوات البحث النصي إذ استفاد منه أيما استفادة خاصة فيما يتعلق بكشف كنه النصوص ومشكلات المبدعين (المنتجين) وموقف المتلقين (القراء)، فأمدّ الباحث في «البلاغة والأسلوبية والنقد النصي، بمؤشرات هامة حول الظاهرة الأدبية التي لن تكون أشد تعقيدا ولا خصوصية من العالم الداخلي للنفس الإنسانية التي تبدعها و تتلقاها».[1]

د- لسانيات النص وعلم الاجتماع:

يمثل علم الاجتماع ميدانا مركزيا في الدراسة اللسانية النصية، فاللغة ظاهرة اجتماعية بامتياز وهذا ما أقره واتفق عليه العديد من علماء الاجتماع أمثال أيميل دوركايم وبورديو وفرناند دي سوسر وأنطوان ميبي ونوام تشومسكس وغيرهم فاللغة « توجد مستقلة عن كل فرد من الأفراد الذين يتكلمونها وعلى الرغم من أنها لا تقوم بمعزل عن مجموع هؤلاء الأفراد، فإنها مع ذلك خارجة عن الفرد من خلال عموميتها»[2].

وتظهر خاصيتها الاجتماعية أثناء عملية التواصل التي تتم من خلال تفاعل اجتماعي بين المرسل والمستقبل بواسطة نصوص وخطابات، فنحن عندما نتكلم ننجز شيئا أوسع من مجرد التكلم والتعبير عن معارفنا ورغباتنا وأحاسيسنا، وإنما نحقق بهذا التواصل حدثا اجتماعيا فاستعمالنا للغة لا يعني إنجاز فعل مخصوص فقط، بل هو جزء من عملية تفاعل اجتماعي.

إن بناء نص ضمن سياق الاتصال لا يكون متأثرا فقط بمعرفة الفرد بوظائف النص، وإنما بمواقف أفراد آخرين وتصرفاتهم، فالمؤسسات وطبقات المجتمع تتواصل جماعيا عن طريق أفراد من خلال إنتاج نصوص يساهمون في تشكيلها، وهذا ما يطلق عليه علماء

1- فان دايك. **علم النص**، ص 24.
2- لويس جون كالفي. **علم الاجتماع اللغوي** ، تر: محمد يحياتن، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2006 ، ص 11.

الاجتماع بالإعداد الاجتماعي للنصوص،[1] فالمكان أو الوظيفة التي يشغلها الفرد داخل هذه الأبنية الاجتماعية تظهر عبر تصرفهم اللغوي.

فالممارسات اللغوية يمكن أن يقوم بها الفرد مع الجماعة عبر أفعال كلامية : كالأمر، النهي، الطلب، إصدار الأحكام...

ويمكن أن توجه للفرد أو إلى المجموعة أو إلى جمهور واسع، وهنا يأتي دور لسانيات النص التي نقوم في جانبها التداولي بدراسة الأفعال الكلامية والسياقات الداخلية والخارجية،

فضلا عن دراسة العلاقات بين البنية المحددة للنص وبين تأثيراتها على المعرفة والرأي والمواقف والتصرفات الخاصة بالأفراد أو المجموعات أو المؤسسات حيث توضح لنا (لسانيات النص) كيف يمكن لنص ما أن يؤثر على الآخرين (المتلقين) بواسطة مضمون معين يعبر عنه بطريقة أسلوبية محددة، وعمليات بلاغية محددة، لتكشف لنا السر وراء تبني أفراد أو مجموعات لأفكار ومضامين معينة من خلال أبنية نصية خاصة، قد تتحكم في تشكيل رغباتهم وقراراتهم وتصرفاتهم، وعلى سبيل المثال يمكن لنص دعائي محدد أن يوجه تصرفنا في شراء أو اقتناء منتوج ما كما يمكن لخبر في جريدة أو خطاب سياسي أن يعدل موقفنا الانتخابي.

باختصار إن لسانيات النص تساهم من خلال دراستها وتحليلها لما تنقله النصوص في فهم ذلك التحول في العادات والتقاليد والقيم في مجتمع من المجتمعات .

وبما أن المجتمع يتشكل من أفراد ومؤسسات فهي تقوم بإنتاج نصوص مختلفة باختلاف كل مؤسسة، فلا شك أن مؤسسة منتوجات كيميائية أو طبية تنتج نصوصا مختلفة عن النصوص التي تنتجها المساجد أو المحاكم، ولا يكمن الاختلاف في المضامين فحسب، بل في طريقة العرض ونوع الأسلوب، وباقي العمليات البلاغية الأخرى، والعلاقات بين الأفراد داخـــــل هذه المؤسسات تظهر بوضوح عبر أنـــــواع النصوص التي تنتجـــــها،

1 - ينظر: حامد أبو أحمد. **الخطاب والقارئ**، (نظريات التلقي وتحليل الخطاب و ما بعد الحداثة)، ص 218، 219.

وأشكالها ومضامينها، ومن خلال كل ذلك يمكننا تحليل تلك المؤسسات الاجتماعية وتحديد هويتها ودراستها. [1]

« فوظيفة لسانيات النص في إطار علم الاجتماع تكمن في حل مشكلات من هذا النوع ولعل هذا هو المجال الذي يمكن أن تطبق فيه باقتدار».[2]

ه- لسانيات النص والترجمة:

تعتبر الدراسات اللغوية الركيزة الأساسية والعمود الفقري لعملية الترجمة والتي تمثل في جوهرها تغييرا في الشكل(Form)، وعندما نتكلم عن شكل لغة ما فإننا نشير إلى الكلمات والعبارات وأشباه الجمل والفقرات وأدوات الربط، أي ما يسمى بالبنية السطحية للغة، ذلك الجزء البنيوي الذي يمكن رؤيته فعليا عند كتابة لغة ما، أو سماعه عند التحدث بها، وفي أثناء الترجمة يتم استبدال شكل لغة المصدر بشكل اللغة المستقبلة (الهدف)[3].

لذا فنحن لا نغالي إذا قلنا إن الفضل كل الفضل فيما وصلت إليه الترجمة من ازدهار ورقي في مجال التنظير والتطبيق على السواء يعود إلى تقدم اللسانيات بمختلف مستوياتها الصوتية، الصرفية، التركيبية، الدلالية...، وإلى نشأة لسانيات النص كعلم مستقل، يهتم بدراسة مختلف أنواع النصوص وسياقاتها وكل ما قد يساعد في عملية فهمها وتأويلها حيث يرى دي بوجراند أن للسانيات النص الإسهام الكبير في دفع حركة الترجمة، بعكس اللسانيات التقليدية التي تعنى بالنظم الافتراضية. لأن الترجمة من أمور الأداء وليس امتلاك النحو والمعجم فقط كافيا للقيام بالترجمة.[4]

1- ينظر: فان دايك. **علم النص**، ص 27.
2- حامد أبو أحمد. **الخطاب والقارئ**، (نظريات التلقي وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة)، ص 219.
3- مالدريد لرسون. **الترجمة والمعنى دليل التكافؤ بين اللغات**، تر: محمد حلمي هليل، مجلس النشر العلمي، الكويت، 2007، ص13.
4- ينظر: أحمد عفيفي. **نحو النص** (اتجاه جديد في الدرس النحوي)، ص41 .

حيث إن لب الترجمة هو نقل معنى اللغة المصدر إلى اللغة المستقبلة، وهذا يتم بالانتقال من شكل اللغة الأولى إلى شكل اللغة الثانية عبر البنية الدلالية، فالمعنى هو الذي يتم نقله، لذا لا بد من الحفاظ على ثباته، فالمتغير الوحيد هنا هو الشكل، فالترجمة إذا لا تتضمن دراسة الوحدات المعجمية والبني النحوية فحسب، وإنما يضاف إلى ذلك السياقات الخارجية والمقام الاتصالي وكل ما من شأنه أن يساعد على فهم النص المترجم. «فعلى المترجم أن يترجم المعنى العام للغة وروحها، لأن الترجمة الحرفية مثار للسخرية» .[1]

وبالتالي ترجع إشكالية الترجمة إلى كل تلك الفرو قات والمستويات اللغوية للنصوص المترجمة، التي ينبغي للمترجم أن يحتاط لها أثناء ترجمته، أي إلى نوعية التواصل الذي يريد النص أن يبلغه لنا ووظيفته في البنية الكلية المحققة عن طريق الترابط النصي، فالنص كما يرى تودوروف بأنه يتحدد من خلال العلاقات ذات الكلمات الصانعة والمبنية للعمل الأدبي فالترابطات هي السبيل إلى تحليل النص وممارسة قراءته،[2] ثم إن الترجمة في حد ذاتها، ماهي إلا قراءة النصوص بغير لغتها، وكل قراءة تنطوي على عملية تفكيك وإعادة بناء، فلا يمكن للمترجم أن يقوم بعمله ما لم يدرك هذه الترابطات التي توفرها له لسانيات النص بمختلف أنواعها (الداخلية و الخارجية).

وإذا تأملنا مليا فإننا سنجد أن اعتماد لسانيات النص على الترجمة كمجال للتطبيق له الأثر الإيجابي والفائدة المشتركة، فبفضل لسانيات النص زودت الترجمة بما تحتاجه من أدوات إجرائية في قراءة النصوص وفهمها ومنه ترجمتها حيث مكنتها من القيام بمهامها على أحسن وجه لتكون في النهاية مبنية على أسس علمية تحكمها قوانين وقواعد ونظم لمنهج محكم ودقيق، جاعلة منها عملية تواصلية علمية حينا وفنية أحيانا لتكون كما يقول جورج مونان :« علم وفن مبتعدة كل البعد عن كونها مجرد عملية نقل المعلومات بواسطة اللغة».[3]

1- مالدريد لرسون. **الترجمة والمعنى دليل التكافؤ بين اللغات**، ص 45.
2- ينظر: فينوغرادوف. **المضمون والشكل في العمل الأدبي**، تر: هشام الدجاني، الدار الوطنية للتوزيع، دمشق، ص55.
3- مطهري صفية. **الترجمة والدلالة**، أهمية الترجمة وشروط إحياؤها المجلس الأعلى للغة العربية، دار الهدى الجزائر، 2007 ،ص458.

وعليه فان الترجمة عملية لسانية بحتة كما يذهب إلى ذلك المنظر الروسي فاديروف واللغوي جورج مونان اللذان اعتبرا أن الترجمة دائما وأبدا عملية لسانية وأن اللسانيات (بصفة عامة) القاعدة الأساسية لكل عمليات الترجمة.[1]

فعلاقة الترجمة بلسانيات النص من الأمور البديهية والضرورية في الوقت ذاته، فكلاهما يتعامل مع اللغة كمنظومة رمزية وكتركيب ودلالة... وإن اختلفت مستويات التناول، فإذا كانت الترجمة هي انتقال المعنى من لغة إلى أخرى، أو باصطلاح علماء الترجمة من اللغة المصدر إلى اللغة الهدف، فإن لسانيات النص تتمثل في وصف وتحليل هذا التحول الجاري بين النص الأصلي والمترجم كونهما حدثا لسانيا، لذا فإن عدم التمكن من الآليات اللسانية النصية وأدواتها الإجرائية، قد تؤدي ـ و في كثير من الأحيان ـ إلى ضبابية في فهم النصوص ومنه في ترجمتها.

إن التمازج بين لسانيات النص والترجمة عمل على تحقيق أفضل الترجمات، وهي تلك التي تنسي القارئ أنه يقرأ نصا مترجما.

كما أنه وبفضل الترجمة استطاعت لسانيات النص أن تلج مختلف النصوص، وتنفتح على العديد من دروب المعرفة، حيث فتحت لها أبواب مختلف اللغات والتخصصات لتكون (الترجمة) بذلك أحد أهم العوامل المساعدة على جعل الدراسة اللسانية النصية دراسة عبر تخصصية.

1- ينظر: حسن خمري. **الترجمة والسميائية، أهمية الترجمة وشروط إحياؤها**، المجلس الأعلى للغة العربية، دار الهدى الجزائر، 2007 ، ص 121 ،126.

خلاصة:

لقد تجلّت لنا الآن السمة الجوهرية الفارقة بين لسانيـــات النص والدراسات اللغوية التي سبقتها، حيث تجاوزت لسانيات النص المهمة التقليدية للبحوث اللسانية، من حيث عنايتها بالمستويات اللغوية فحسب، وانغلاقها على ذاتها. فقد تعدّت لسانيات النص تلك النظرة الضيقة إلى آفاق ومجالات أرحب ،إذ تتطلب عملية تحليل النصوص تداخلا معرفيا مع علوم وتخصصات أخرى، فكلما تشعبت منابع معرفتنا وتعددت كلما كانت لنا القدرة أكثر على تفجير طاقاتها "النصوص" وكشف مدخراتها، وتعدد قراءتها والتلذذ بمتعة السفر في غياهبها.

لذا فالأخطبوطية التي اتصفت بها لسانيات النص مكنتها من أن تجمع بين مختلف العلوم المبعثرة والمتباعدة محاولة استيعابها وفق رؤيتها الخاصة، دون أن تمحي فيها أو تنضوي تحت لواء أحدها، محافظة بذلك على خصوصيتها وخصوصية تلك العلوم والمعارف، وما ذكرنا بعضها: الأدب، البلاغة، علم النفس، علم الاجتماع، الترجمة. إلا محاولة منا إماطة اللثام عن أغلب التداخلات الموجودة بين لسانيات النص والحقل الافتراضي للسانيات النص، التي استطاعت وبجدارة أن تدرس النصوص دراسة إبداعية.

وهذا ما سنكتشفه ـ فيما سيأتي ـ من خلال دراستنا التفصيلية التطبيقية على بعض النصوص الشعرية. حيث سنقف على مستويات التحليل النصي المتمثلة في الاتساق وأدواته والانسجام وآلياته.

« الكلام على ضربين: ضرب أنت تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده ... وضرب آخر أنت لا تصل منه إلى غرض بدلالة اللفظ وحده ولكن يدلك على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها الى الغرض »

عبد القاهر الجرجاني

الفصل الثاني

التشكيل النحوي (الاتساق)

في شعر عزالدين ميهوبي

أ – الوصل والفصل

ب – الإحـــــــالة

جـ - الاستبـــــــدال

د –الحـــــــــذف

توطئة:

يهدف هذا الفصل إلى دراسة البنى النصية التي اتخذها عزالدين ميهوبي أساسا في تشكيله الشعري، بدءا بمعرفة جوهر نظامه اللغوي الذي يشكل أولى مستويات الدراسة اللسانية النصية من خلال رصد تلك المؤشرات والعلاقات القائمة بين المتتاليات الجملية المتمظهرة على سطح النص (Surface du Texte) عبر وسائل اتساقية مختلفة تعمل على تعلق وحدات النص بعضها ببعض لتحقيق الترابط وصولا إلى الانسجام.

«فالنص إنتاج مترابط متسق ومنسجم وليس تجميعا فوضويا لكلمات و أفعال تلفظية»[1].

فلا يمكن دراسة وتأويل الجمل الظاهرة على سطح النص باعتبارها «نماذج معزولة بل متناسبة لكون الجمل المترابطة مندرجة في نماذج متصلة»[2].

تختلف أدوات الترابط النصي وتتعدد وظائفها من نص إلى آخر كما تختلف و تتعدد داخل النص الواحد بحسب تنوع النصوص وأبنيتها التي تشكلها. لذا فما هي أهم تلك الأدوات وما وظائفها؟ وكيف تتجلى داخل نصوص عزالدين ميهوبي الشعرية ؟

هذا ما سنحاول الإجابة عنه فيما سيأتي من خلال الوقوف على ماهية الترابط النصي وأدواته مع رصد نسبة حضورها في مدونة بحثنا للحكم على مدى ترابطها.

1-Adam J.M . **Alamants de linguistique textuelle,** mardager, tiège, 1990, p109.

2 - فان دايك. **النص و السياق**، تر: عبد القادر قنيني، إفريقيا الشرق، 2000، ص137.

1- الاتساق(Cohésion):

يعد الاتساق أحد المصطلحات المحورية في الدراسات اللسانية النصية، فهو من أهم مرتكزاتها التي ترتبط بالبعد الخطي للنصوص ونعني بذلك الأحداث اللغوية التي ننطق بها أو نسمعها في تعاقبها الزمني والتي نخطها أو نراها باعتبارها كماً متصلا على صفحة الورق أي بالمستوى البنائي الشكلي للنص وقد عُرف الاتساق بأنه: «ذلك التماسك الشديد بين الأجزاء المشكلة لـ: (نص/ خطاب) ما يهتم فيه بالوسائل اللغوية الشكلية التي تصل بين العناصر المكونة لجزء من خطاب أو خطاب برمته»[1].

حيث يبرز الاتساق في تلك المواضع التي يتعلق فيها تأويل عنصر من العناصر بتأويل العنصر الآخر، ويفترض كل منهما الآخر مسبقا، إذ لا يمكن أن يحل الثاني إلا بالرجوع إلى الأول، وعندما يحدث هذا، تتأسس علاقة الاتساق[2]، التي تتحقق بها خاصية الاستمرارية والترابط في ظاهر النص مما يجعل منه نسيجا واحدا «حضورا واحدا يلتقي نسق من أوله بنسق من آخره، تسري ذبذبة كذبذبة الأوتار من كلمة إلى عبارة، فيتردد صداها من مئات الكلمات والعبارات ... »[3].

ويمكننا ضمان هذه العملية (الاتساق) بواسطة الإحالات وظواهر الربط المختلفة، كأدوات العطف والاستبدال والحذف والمقارنة والاستدراك...

فهي تلعب دورا مهما في عملية الفهم و تعد بمثابة مؤشرات للنص وعلامات يهتدي بها القارئ، فمن خلالها يستطيع إدراك العلاقات الرابطة بين الجمل المكونة للنص لذلك فالبحث عن الاتساق يجب أن ينطلق من الروابط الشكلية التي تسمح لنا بالوصول إلى تحديـد البنيات الصغرى التي يتشكل منها النص مع التأكيد على المزج بين المستويات اللغوية المختلفة إذ: « لا يمكن أن يعزل مستوى من مستويات النشاط اللغوي عن غيره من مستويات هذا

1- محمد خطاب. **لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 2، 2006 ،ص05.
2- ينظر: المرجع نفسه، ص 15.
3- أحمد عفيفي. **نحو النص**، ص 96.

النشاط، ويستحيل أن يكون الأداء اللغوي صحيحا مع فقدان الصحة في أي مستوى من مستوياته الصوتية والصرفية والنحوية والمعجمية والدلالية »[1]، فالبحث عن الاتساق هو البحث عن تلك الأدوات و الوسائل التي تربط بين وحداته، إنه شرط ضروري للتمييز بين ما هو نص وما هو مجرد كلمات لا رابط يجمعها .

« فالكلمة المفردة إذا لم يتم ربطها بغيرها من الكلمات صراحة أو تقديرا، فلا تزيد عن كونها صوتا نصوت بها، إذْ لا فائدة خبرية ولا بلاغية ولا سمة نحوية منها تزيد عما وصفناها وإنما تظهر فيها الفائدة الإخبارية والصفات النحوية والإعرابية عند دخولها في الجملة وتأليف الكلام»[2].

إن ذلك الترابط الحادث بين الوحدات اللسانية المتمظهرة في بنية السطح، ليس إلا مظهر فاعلية تلك الوحدات فيما بينها، إذْ تنتظم على شكل متواليات من خلال أدوات ووسائل اتساقيه يجمعها مصطلح (الاعتماد النحوي) والمحقق من خلال:[3]

- الاعتماد في الجملة
- الاعتماد فيما بين الجمل
- الاعتماد في الفقرة أو المقطوعة
- الاعتماد فيما بين الفقرات أو المقطوعات
- الاعتماد في جملة النص

2- وسائل الترابط النصي:

لا شك أن ثمة وسائل عديدة تعمل على تعلق وحدات النص بعضها ببعض و« تتحقق في أنماط متداخلة ومتعانقة تتباين من نص إلى نص كما تتباين داخل النص الواحد بحسب ما يشتمل من بنى صغرى وبحسب النماذج الكلية التي تشخص وحدته واستمراريته»[1].

1- علي أبو كارم. **الظواهر اللغوية في التراث النحوي**(الظواهر التركيبية)، القاهرة الحديثة للطباعة، 1968، ص325.
2 - حسن الجمعة. **نظرية النظم**، مجلة الفيصل، العدد 303 ،رمضان 1422ه، نوفمبر- ديسمبر، 2001 ،ص 61.
3- سعد عبد العزيز مصلوح. **نحو أجرمية للنص الشعري دراسة في قصيدة جاهلية**، ص15.

ومن تلك الوسائل: الوصل، الفصل، الإحالة، الحذف، الاستبدال، والتي سنرصد فاعليتها ونسبة حضورها داخل الخطاب الشعري الميهوبي- بصفته إنجازا لغويا في إطار الزمان والمكان- الذي سنخضعه لكل تلك الأدوات محاولين إثبات قدرته على استيعابها جميعا وإثبات براءته من التهم التي قد تنسب إليه والمتمثلة في فقدانه الشرعية النصية - إن صح التعبير- ولنبدأ بـ:

أ- الوصل(Conjonction) و الفصل(Disjonction) :

أولى وسائل الترابط النصي التي تعمل على ربط البناء التركيبي في النصوص وتحدد العلاقات الرابطة بين وحداتها ، وتعلق بعضها ببعض وهي أربعة أنواع : [2]

- **مطلق الجمع(Conjonction)** : يصل بين صورتين أو أكثر من صور المعلومات بالجمع بينها وتكونان متحدتين أو متشابهتين، وتحققه عدة روابط مثل: (الواو، بالإضافة إلى، علاوة على هذا...).
- **التخيير(Disjonction)**: يصل بين صورتين أو أكثر من صور المعلومات على سبيل الاختيار ويمكن استخدام: أو.
- **الاستدراك(Contra Jonction):** يصل صورتين من صور المعلومات تكون بينهما علاقة تعارض مثل: (لكن، بل، مع ذلك ...).
- **التفريع(Subordination)**: يشير إلى العلاقة بين صورتين بينهما حالة تدرج فتحقيق إحداهما يتوقف على تحقيق الأخرى ومن أمثلته (لأن، مادام، من حيث، ولهذا، على هذا، ومن ثم، وهكذا...) .

من خلال استقرائنا للمدونة لاحظنا أن ورود هذه الأنواع، قد جاء بنسب متفاوتة، وذلك بحسب عمل كل منها.

---

1 - المرجع السابق، ص 157.
2 - روبيرت دي بوقراند. **النص والخطاب والإجراء**، ص346.

لا تكاد النصوص الشعرية عند عز الدين ميهوبي تخلو من حضور النوع الأول (مطلق الجمع) حيث نجد العنصر الاتساقي (الواو) قد حاز النصيب الأوفر في حالات الربط سواء بين الكلمات أو بين الجمل والأبيات وهذا ما سنوضحه في الأمثلة التالية:

- يقول عز الدين الدين ميهوبي في قصيدة **"وطن تائه"**:

وطن يفتش عن وطن
وعيون فاتنة من ـ الدامور ـ
تحتضن المقابر والكفن
وطن يصدر من مدامعه الرجولة و الأنوثة
والسياسة والزعامة والفتن
وطن يباع صراحة
ما بين أروقة الكنائس والمساجد والمخامر
والمزابل واحتمالات الزمن[1]

.....

قام يبحث عن خطن
ما بين أندية المقالب والقمار
وطن يفتش عن وطن
و الحل يعرفه الكبار
وطن يصدر في أنابيب العروبة
كان يحلم أن يصدر في عيون القادمين
بلا جناح
وطن تقاسمه الذين توضأوا بدمائه
وتدثروا بلحافه

1- عز الدين ميهوبي. **ديوان في البدء كان أوراس**، دار الشهاب للطباعة والنشر، باتنة، ط01، 1985، ص 92.

وتجرعوا من كأسه

الملأى جراح ![1]

.....

وطن الجميع

على أكف الذاهبين إلى الكبار

برهطهم،، وبنفطهم ،، و بسخطهم

و بما تعبئه العيون من النواح!

شاخ الكلام..

على الموائد..

والمنابر..

والكبار هم الكبار..

ولا صغير سواك يا وطن الجميع

ولا جميع سوى الرياح...![2]

.....

الكل يقرأ فيك موتك..

واقفا بين المحافل

والمآتم

وطن الجميع..

ولا جميع سوى التحزب و التقلب..

تحت ألوية اليمين أو اليسار..

والحل يعرفه الكبار..[3]

.....

1- المصدر السابق، ص92 ،93.
2 - المصدر نفسه، ص93 ،94.
3- المصدر نفسه، ص94، 95.

وطن يفتش عن وطن...

بين المتارس..

والمجالس..

والدّمار..

وطن بعين واحد..

والحل حلك...

أن تموت وأن تعيش

وأن تساوِم أو تساوَم ! [1]

ما هو ملاحظ أن أغلب حالات العطف التي عمد إليها الشاعر في هذه القصيدة تمت بين الأسماء/ من ذلك (عيون، كفن الأنوثة، السياسة، الزعامة، الفتن، المساجد، المخامر، المزابل، القمار، المنابر، الكبار، المآتم،.....

فيما قلت نسبة العطف بين الأفعال فلا نكاد نجده إلا في قوله:

و تدثروا بلحافه

و تجرعوا من كأسه [2]

أما عن قوله:

« أن تموت وأن تعيش وأن تساوم» فقد عطف الفعلين المضارعين تعيش وتساوم المنصوبين بأن المصدرية الناصبة على الفعل المضارع (تموت) المنصوب بأن ـ أيضـــــا ـ ولكن رغم استخدامه للأفعال المضارعة في هذا المثال إلا أنها تؤول مع أن التي سبقتها بمصادر فيصبح تقديرها كما يلي: أن تموت.....موتك

أن تعيش.....عيشك

أن تساوم.....مساومتك

1- المصدر السابق ، ص 95، 96.
2- المصدر نفسه ، ص93.

وعليه نجد الأسماء وكأنها تفرض نفسها في هذه القصيدة فرضا حيث طغى حضورها على كل القصيدة فقد استعان بها الشاعر في مواضع الوصف والتقرير، وهو بهذا يعمل على تثبيت أفكاره في ذهن المتلقي بسلسلة من التراكيب الاسمية التي ترسخ المراد وتعمق الفكرة وتزيد من إيحاءاتها وترابطها.

ومن أمثلة عطف الأسماء مع الاستعانة المطلقة بحرف العطف الواو قوله في قصيدة "العودة" من ديوان **في البدء كان أوراس**:

لك البحر..
والموت..
والليل..
والباحثون عن الحلم
في موجة تحمل الانقساما!
أنا قادم..
وردك الآن يذبل..
والصمت يخرج من جفنك المتجعّد
والحزن في شفتيك..
تنامى!

.....

أنا قادم..
افتحي كل باب..
فما عدت أملك إلّاك.
والجرح..
والبحث عن حفنة من تراب..
تمزّقت كالقلب حين يموت..
وأصبحت من دون ظلّ
كما الشجر المتلفع بالشمس

والاغتراب

.....

أنا قادم. من جراحي..

أمدّد هذي الذّراع لأمسك

بالقمر المتصدع بين المواجع

والارتقاب

أمدّد كل الجراح التي سكنتني..

وقد أينعت مواطنا للدّم المتخثّر

والحزن و الالتهاب

.....

أنا قادم ..

والنهاية أن لا أكون..

وأن يصبح البحر مملكتي..

والرعايا عباب[1]

إن الحضور الواسع للأسماء وعطفها على بعضها كمفردات مثل قوله:

والبحر والموت والليل والباحثون

أو كجمل اسمية كقوله:

وردك الآن يذبل

والصمت يخرج من جفنك المتجعد

والحزن من شفتيك تنامى[2]

له دلالته الشعرية التي تتعانق مع الدلالة الرئيسة في الأبيات وهي ثبات الصفة وديمومتها التي تكفلها الأسماء والجمل الاسمية بشكل أساسي أكثر من غيرها، فهذا الحضور

1 - المصدر السابق، ص 227 – 231.
2 ـ المصدر نفسه، ص 227.

القوي في كلتا القصيدتين (وطن تائه، العودة) دليل على رغبة الشاعر وإلحاحه على تصوير حقيقة تحجر الأوضاع و ثباتها ففي القصيدة الأولى نجده يصف لنا الأوضاع المريرة التي آل إليها الوطن بعد أن باعه حكامه، هؤلاء الذين عمد الشاعر إلى طباعهم ونعتهم بأبخس الصفات والألقاب والمسميات.

والشيء نفسه نجده في القصيدة الثانية "العودة" والتي تميزت هي الأخرى بكثرة عطف الأسماء والجمل الاسمية التي تدل على ثبات الصفة، كاشفة بذلك حالة الشاعر الممزقة المتعبة من أنين الوطن و أوجاعه بعد أن أرهقته الصراعات وأنهكته الأحـــزان، ففي كلتا القصيدتين استخدم الشاعر الأسماء لما يميزها من ديمومة وثبات، ولانفلاتها من شروط الزمن الذي يفرض التبدل والتغير، لذلك فهي تخدم ما يرنو إليه الشاعر.

ففي قصيدة "وطن تائه" يحاول أن يؤكد لنا بقاء أوضاع الوطن على حالها دونما تغير أو تحسن، لأن الذين يحكمونه سيظلون على شاكلتهم ولن يتبدلوا فأوضاعه ثابتة بثباتهم، وفي قصيدة "العودة" نجده يؤكد- كذلك- على ثبات حالة الشاعر المتشـــرذمة المعذبة ما بقي الوطن مجروحا حزينا.

هذا ما يحيلنا إلى حقيقة مفادها أن هناك ارتباطا واتساقا قويا في نصوص الشاعر، فالمعنى العام للنص أو ما يسمى (بالبنية العميقة) والذي تصب فيه كل المعاني الجزئية لأبيات القصائد وسطورها الشعرية، مرتبط أشد الارتباط بالشكل الخارجي الظاهر للنص أي بالبنية السطحية، وهذا ما بدا جليا من خلال الانسجام اللغوي للشاعر كاستعانته بالأسماء دون الأفعال أو العكس، أو كاستخدامه لأداة ربط دون أخرى، ولزيادة تأكيد هذه الفكرة وإيضاحها أكثر نضرب هذه الأمثلة:

مثـــــــال1:

يقول عز الدين ميهوبي في قصيدته **عولمة الحب عولمة النار**:

- أتنفس من رئة الكلمات

وتخنقني هدأة الصمت

- صديقي الذي مات
لوح لي بيده
وألقى بمنديله في العراء وفات
- مشيت ثلاثين شبرا
وزدت ثلاثين أخرى
وألقيت راحلتي في الفلاة
- أفخخ سيارتي
وأعد الدقائق
لا تنفجر
و أقيم قريبا من الحي "حاجز أمن مزيف"
فلا من يمر ..
و أوزع كل مساء "بلاغا مزيف"
فلا من يصدقني..
أنا لا أنتمي لأحد
- فلتطلوا على خيمتي من بروج السحاب
واملأوا جعبتي من قشور الخطاب
وامسحوا بدموعي الذي يتبقى من العز..
من خلف هذا النقاب
أغار عليكم
و أخشى على الكلمات الصدأ
- سكت كطفل ... و أغلقت خلفي السؤال
و ذبت كنافلة في الغياب[1]

1 - عزالدين ميهوبي. **ديوان عولمة الحب عولمة النار**، منشورات الاصالة، سطيف، الجزائر، 2002، ص41، 43، 44، 54 - 57.

والقصيدة كلها نسجت على هذا النمط؛ حيث استحوذ حرف العطف "الواو" على كامل جسدها رابطا بذلك أجزاءها بعضها ببعض جاعلا منها وحدة متماسكة حيث أحصينا ثلاثا وسبعين ومائةَ حالة (173) ربط بالواو.

ولكن هذه المرة لم تكن حالات العطف من نصيب الأسماء والجمل الاسمية، بل جمعت في أغلبها بين الجمل الفعلية: (أتنفس وتخنقني/ مات، لوح، وألقى، وفات/ مشيت وزدت وألقيت/أشتهي وأتلف وأطلب/فلتطلوا واملأوا وامسحوا وأخشى/سكت وأغلقت وذبت...).

مخالفة بذلك المثالين السابقين فهل لذلك ما يبرره يا ترى؟

لقد استعان الشاعر بالجمل الفعلية أكثر من الجمل الاسمية في قصيدته "عولمة الحب عولمة النار"، ليعبر عن الأحداث المتجددة والمتغيرة في عصر العولمة (عصر السرعة)، «ولا شك أن هذا التكثيف في استخدام الأفعال يجسد الموقف ويبعده عن الرتابة ويقربه من الواقع »[1]، فالأفعال تدل على الحدث مرتبطا بالزمن، فهي بذلك تساير الأحداث وتؤدي وظيفة جوهرية « تتجلى في شكل تواصل ينشأ بين الفعل وبقية عناصر البنية، يقوم الفعل بإقامة ترابط عضوي جدلي بين الأشياء والذوات ومن ثمة يدفع حركة الجدل، وما يعقبها من تغير إلى الأمام فيؤسس المرتكز الذي يقوم عليه ذلك الترابط » حيث افتتح الشاعر نصه الشعري بالفعل المضارع (أتنفس) الذي يدل على حركية مستمرة (حركة الشهيق والزفير)، والتي تتوقف عليها حركة الحياة ككل. مصورا لنا العالم وما يحمله من أحداث ومظاهر متغيرة غير ثابتة في زمن العولمة زمن التبدل السريع للأحداث والمعارف والوقائع لتتوالى الجمل الفعلية مسايرة الحركية المصاحبة لدلالات الصورة المجسدة في السياق العام للنص.

فجاءت الأفعال المضارعة: (أتنفس، تخنقني، أقيم، أفخخ، أتلف، أطلب...) لتدل على الحركة والنشاط ومواكبة الأحداث في زمنها الحاضر الآني.

1- محمد حماسة عبد اللطيف. **اللغة وبناء الشعر**، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2003، ص09.

وأفعال الأمر (أطلوا، املأوا، امسحوا،...) ففيها دعوة صريحة للتغيير والعمل على تجاوز ما أصاب العالم من محن وآفات باسم العصرنة والعولمة.

أما الأفعال الماضية (مات، لوح، ألقى، فات / مشيت وزدت وألقيت/ سكت وذبت ....)، فتدل على أحداث وأفعال وقعت وانتهت استمراريتها حاملة بذلك نوعا من التخاذل والتراجع والتسليم للأمر الواقع، لأن تسارع وتيرة الأحداث في زمن العولمة لا تستطيع "أنا" الشاعر ومن معه من ذوات مجابهتها، لذا نجد أن الجميع قد ركن إلى زمن انتهاء الفعل، على العموم إن ورود الجمل الفعلية على طول القصيدة جسد حركة ديناميكية فاعلة، وتناغما وارتباطا منقطع النظير مع المعنى الكلي الذي تحمله القصيدة وهو تصوير ما يجري في العالم من أحداث ومتغيرات في زمن العولمة. أين شملت حركة التغيير الساحات السياسية، الفكرية، العلمية، الثقافية، الوطنية، الدولية والجغرافية...

- ✓ حروب دولية و صراعات أهلية
- ✓ تطور مذهل في العلوم الطبية و التكنولوجية
- ✓ كوارث طبيعية
- ✓ مشاكل أخلاقية
- ✓ إرهاب ونزاعات سياسية

على الرغم من تباين كل هذه الأحداث واختلافها فقد استطاع الشاعر أن يجمع بينها ويصبها في قصيدة واحدة اتسق معناها مع مبناها.

مثـــــال 02:

يقول عز الدين ميهوبي في قصيدة **اللعنة و الغفران**:

ربما أخطأني الموت
فطارت من شفاهي لعنة البوم
وطارت أحصنة

لست وحدي

إفتحوا صدري و قولوا مثلما قال علي بابا

لسمسم..

«افتح الباب ! » سأفتح..

.....

ضحكت مني و قالت:

« حافي الرجلين تمشي...

« بين أفراح و نعش..

« وعلى رأسك حطّت قُبّرَه..

لست وحدي..

أنا ما أذنبت في حق جنوني

وأنا ما قلت يوما « ودعوا الطوفان بعدي ! »

لست وحدي

قلت: « يكفي يا ابنتي..

قالت: « و طارت...نحو هذه المقبرة »

وأشارت لعيوني..

ثم نامت !

أطفأ الحزن فوانيسي

فأغمضت يدي..

وتوضأت بدمعي..

ثم صليت علي...

أين عراف المدينة؟

أتعبتني هذه الرؤيا...

فألقيت عصاي

.....

مرة قلت لأمي:
أحضنيني
واجعلي صدري وساده
و ارسميني بين عينيك قلادة
ربما وليت وجهي....شطر« روما»
و تعلقت بخيط من دخان
في جهات الأرض
أو أخطأت في نطق الشهادة
أو تضوعت بطين غير طيني[1]

تتضح في هذا النص سيطرة كاملة للمركب الفعلي من خلال عملية تكثيف الأفعال التي وصل الشاعر بينها بأكثر من وسيلة عطف مع سيطرة واضحة لمطلق الجمع (الواو) والتي تكررت ثمان وثلاثين مرة (38) بين جمل فعلية - وهي الأكثر- واسمية ومركبات تكميلية.

وقد وردت أغلب أفعال هذه القصيدة بصيغة الماضي (طارت، قالت، أشارت، نامت، أغمضت، توضأت، صليت، ألقيت، وليت، تعلقت، أخطأت، تضوعت ...)، والتي تدل على فاعلية الحدث في الزمن الشعري، وهذا ما يتماشى والمعنى العام للقصيدة التي تظهر فيها الذات الشاعرة تائهة قلقة حيث تقف في كل مرة على أحداث مفجعة ولكن - دائما- بعد فوات الأوان ليتضاعف بذلك عذاب الشاعر بسبب عجزه عن إصلاح الأمور - وهذا ما يفسر قلة الأفعال المضارعة التي تدل على الحركة والنشاط والتغيير-.

من ذلك قوله:

صاحبي «أحمد» .. مثلي
يعشق الحلوى وأفلام الأغاني
زارني يوما..

---

1 - عز الدين ميهوبي. **ديوان اللعنة و الغفران**، منشورات الأصالة، سطيف، الجزائر، 1997، ص 25 – 44.

رآني..

باحثا عن وطن ضيعته بين ثواني

.....

قالوا بعد يوم

" سكنت أحشاءه الحرى قذيفة "

.....

مر يوم..

مر بي نعش..

سألت الناس "من؟"

قالوا "فلان"

وجدوا جثته في آخر الشارع..

والمهنة عراف بهذا الحي كان

مر شهر..

مر بي نعش

سألت الناس "من؟"

قالوا "وطن !"

قلت مهلا

وطني أكبر من هذا الزمن[1]

فصديق الشاعر وعراف حيّه، وغيرهم من أبناء وطنه اغتيلوا جميعا وصاروا من الماضي، إلا أن شاعرنا لم يستسلم لما يجري في وطنه من قتل وتنكيل وإرهاب عقب العشرية السوداء التي مرت بها الجزائر- آنذاك- فنجده بصورة لا شعورية يدعو إلى التحرك (الفعل) من خلال أفعال الأمر الواردة في القصيدة (افتحوا، قولوا، دعوا، دعني، نبئني، قل

1 - المصدر السابق، ص41، 45، 46.

شيئا، قل لي، اسألوا، أحضنيني، اجعلي، ارسميني....)، التي أدخلها على الأفعال الماضية فنسخت دلالتها وغيرت زمنها نحو المستقبل، فإن كان ما حدث بمثابة اللعنة فلا بد من عمل وحراك لنيل الغفران.

بناءا على ما سبق نلاحظ أن عز الدين ميهوبي قد وفق كثيرا في ربط المعاني الدلالية المندسة بين كلمات وجمل نصوصه الشعرية ببنياتها السطحية (الظاهرة)، حيث استخدم الجمل الاسمية وربط بينها بسلاسة وعدوية حينما كان المعنى العام يوحي بالثبات والدوام كما وظف الجمل الفعلية للدلالة على الحركة والتجدد والتغيير والاستمرارية وهذا ما اقتضاه المعنى العام في تلك النصوص.

إلا أن ما يجب الإشارة إليه أنه لا يمكننا أن نعتبر كلامنا هذا قاعدة عامة لاستخدام الجمل الفعلية أو الاسمية في مواقف دون أخرى، بل تظل مجرد قراءة واجتهاد شخصي، لأن ميزان الشعر لا تحكمه مثل هذه القوانين، إنما « تتحكم فيه عوامل عدة و قواعد موسيقية تجعل الشاعر مضطرا لأن يقدم الاسم أو الفعل تبعا لمقتضيات المضمون النفسي و الشكل الموسيقي» [1].

إضافة إلى ذلك اتضح لنا- وبقليل من التمعن والقراءة التأويلية - أن استخدام ميهوبي لمطلق الجمع (الواو) في ربط أواصر نصوصه الشعرية لم يكن من باب الاعتباط ، بل له ما يبرره، فالشاعر لم يجمع في قصائده بين المعلومات المتحدة والمتسقة دلاليا فقط، والتي تصب في معنى واحد كقوله في قصيدة **وطن تائه** [2]:

- تحتضـــــن المقابـــــر و الكفـــــن
معنى دلالي مشترك (الموت)
- ما بين أروقـــــــة الكنائـــــس و المســـــــاجد
معنى دلالي مشترك (دار العبادة)

1- عمر يوسف قادري. **التجربة الشعرية عند فدوى طوقان بين الشكل والمضمون**، دار هومة، الجزائر، ص53.
2- عزالدين ميهوبي. **ديوان في البدء كان أوراس**، ص92.

وطن يصدر من مدامعه الرجولة و الأنوثة _ معنى دلالي مشترك (الإغواء)_
والسياسة و الزعامة و الفتن
معنى دلالي مشترك (السلطة) ، معنى دلالي مشترك (الإغواء)

- وقوله في قصيدة **عولمة الحب عولمة النار**[1]:

- وطني ساحة للجنـــــازات و الأضـــرحة
معنى دلالي مشترك (الموت)

- في حكـــــم كـــــــان و أمـــــــس
معنى دلالي مشترك (الماضي)

- سكـت كطفـــل وأغلقـــت خلفـــي الســؤال
معنى دلالي مشترك (الصمت)

- و قوله أيضا في **قصيدة اللعنة و الغفران** [2]:

- ربما أخطأت حين اخترت للأرض طيـــــورا و فراشـــــات
معنى دلالي مشترك (الربيع)

- قدر الشاعر أن يصـــــلب في حرف و أن يـــــــرجم
معنى دلالي مشترك (التعذيب)

- موحش هذا الطـــــريق و مسافـــــات اغترابي دالية ..
السفر الرحيل

بل جمع أيضا ووصل بين صور المعلومات المتعاكسة دلاليا من ذلك قوله:[3]

- وطن يصدر من مدامعه الرجولـــــة و الأنوثـــــة
قـــــوة ≠ ضعـــف

1- عزالدين ميهوبي. **ديوان عولمة الحب عولمة النار**، ص42، 55، 57.
2- عزالدين ميهوبي. **ديوان اللعنة والغفران**، ص26، 34، 38.
3- عز الدين ميهوبي. **ديوان في البدء كان اوراس**، ص92، 94، 96 .

- ما بين أروقة الكنائس و المساجد و المخامر و المزابل
قدسية و طهارة ≠ رجس ونجاسة

- واقفـــا بيـــن المحافـــل و المآتـــم
فرح و بهجة ≠ حزن وأسى

- أن تمـــوت أن تعيـــش
فنـــاء حيـــاة

وقولـــــه: [1]

- أتنفـــس من رئة الكلمـــــات — أتنفس ≠ تخنـــقني
- وتخنـــقني هدأة الصمـــــت — الصمت≠ الكلمات
- رأيت دمي مطفأ كالسجائر في كف أم — مطفأ ≠ محترقا
- ومحترقـــا في شفـــاه ولـــد — أم ≠ ولـــد
- تساقـــط من شفـــتي المتنبـــي — تساقـــط ≠ اوراق
- وأوراق في عشب كراستي ادونسي — المتنبي ≠ ادونسي
- مضـــــى ...
- و انتـــظرت لعـــل يجيـــئ — مضى # انتظرت

وقولـــــه أيضا:[2]

- ضحكت مني و قالت:
- " حافي الرجلين تمشي...
- بيـــن أفـــراح و نعـــش
فرح # حـــزن

1- عز الدين ميهوبي. **ديوان عولمة الحب عولمة النار**، ص41، 50، 62، 63.
2- عز الدين ميهوبي. **ديوان اللعنة و الغفران**، ص30.

لجأ الشاعر إلى الربط بين الجمل المتسقة دلاليا ليزيد من تأكيد المعنى وتقويته، كما أن عطفه الجمل والحدود المتعاكسة دلاليا كان بغرض توضيح المعنى وترسيخه أكثر في ذهن المتلقي ـ فبالأضداد تتضح الأمور ـ وعلى حد تعبير الأزهر الزناد « كل جملتين متتاليتين في النص ثانيتهما تخالف الأولى ترتبطان بأداة ربط » [1]، الأمر الذي زاد من ترابط أجزاء تلك النصوص وتلاحمها؛ حيث يحس القارئ وهو يقرأها باستمرارية وربط في سرد المعلومات، لأن الكلمات في الذهن تستحضر إما مرادفاتها أو أضدادها فتسهل عملية الفهم والتأويل، وعليه فإن ارتكازه في عملية الربط الخارجي لنصوصه على الواو له ما يسوغه، إذ لها القدرة أكثر من غيرها على الجمع بين كل تلك الدلالات، وكل تلك القضايا المختلفة والمتباعدة التي عالجتها النصوص الشعرية سابقة الذكر .

إلا أن هذا لا ينفي وجود أدوات وصل وفصل أخرى أسهمت بدورها في عملية الترابط النصي، و لكن بنسب أقل مثل: الفاء، أو، ثم، لكن، أم، وقد تباينت هذه الأدوات من قصيدة إلى أخرى. ففي قصيدة " العودة" وردت الفاء أربع مرات (04) و ذلك في الأبيات الآتية:

أولا: في قولـــــــه:

أنا قادم ..

فامنحيني وساما

وضمي إلى صدرك الرحب صدري

فقد أعلى الراحلون السلاما [2]

عملت الفاء في هذه الأبيات على ربط الجمل وترتيبها وفق تسلسل المعاني، حيث ربطت الجملة الأولى (أنا قادم) بالجملة التي تليها. بعد دخولها على فعل الأمر (امنحيني) مرتبة بذلك الأحداث، ففعل القدوم يأتي أولا ثم يليه طلب منح الوسام وليس العكس، كما أفادت الربط والتعليل عندما دخلت على حرف التحقيق (قد) الذي سبق الفعل الماضي (أعلى)، وكأن الشاعر يعلل سبب طلبه من بلاده أن تضمه: (فالراحلون رفعوا السلام).

1- الأزهر الزناد. **نسيج النص**(بحث فيما يكون فيه الملفوظ نصا)، ص28.

2 - عزالدين ميهوبي. **ديوان في البدء كان أوراس**، ص227 .

ثانيا : حين يقـــول:

خرجت مع الموت ..

ودعت كل الذين يمدون أيديهم

نحو نعش [1]

جاءت الفاء في هذه الأبيات استئنافية، حيث استأنف بها الشاعر الكلام، بعد أن دخلت على الفعل الماضي (خرجت) لتربط بذلك الأبيات التي بعدها وما تحمله من أفكار ومعان بالأبيات التي سبقتها في القصيدة.

ثالثا: قولـــــــه:

أنا قادم

افتحي كل باب..

فما عدت أملك إلاك ..

و الجـــــــرح..[2]

نلاحظ في هذه الأبيات أن الفاء قد أفادت الربط والتعليل فالشاعر يقدم السبب والعلة لطلبه من بلده فتح الأبواب التي كانت مؤصدة، وذلك لأنه قد عاد إلى وطنه الذي لا يملك سواه وجراحه الدفينة.

وتبرز الفاء بصورة أكبر في قصيدة "عولمة الحب عولمة النار" حيث وردت بـ(و)، لعل السبب في ذلك هو حاجة الشاعر الكبيرة لمختلف وسائل الربط في هذه القصيدة لما تعالجه من قضايا مختلفة ومتعددة فهذا التعدد والاختلاف يستدعي بدوره عددا أكبر من الروابط كما ستوضحه الأبيات التالية:

يقول عز الدين ميهوبي:

أنا طائر أتعبته النجوم فمات

أتنفس من رئة الصمت و الكلمات

لتلبسني المقبرة

---

1 ـ المصدر السابق ، ص228.
2 ـ المصدر نفسه ، ص230.

وتحرق أشرعتي المجمرة

.....

و أقيم قريبا من الحي حاجز أمن مزيف

فلا من يمر

وأوزع كل مساء بلاغا مزيف

فلا من يصدقني

.....

غريب عن الحي

أبصرني واقفا مثله قال لي:

غربتي وطن في تجاعيد عمري

وهذا خريف المدينة يتعبني

فلمن كل هذه التوابيت ؟

.....

وجاري الذي بتروا ساقه في فرنسا

يقول: عفا الله عني

فأجل موتي[1]

.....

و يصبح قولي و قولك

في حكم كان وأمسى

فهل قطرة الدم تنسى؟

وسيدة في الملاءة

تسبح لله ..

سألت: أيا أمة الله هل تحسنين القراءة؟

فقالت: أنا وطن خيمة القصور لكم

---

1 - عزالدين ميهوبي. **ديوان عولمة الحب عولمة النار**، ص42، 52، 54.

فلتطلوا على خيمتي من بروج السحاب

.....

سكت ..

فواصل صمتي الحكاية

سكت

فقال صبي تعلق في شجر التوت

سل قبل هذا الجدار الألف

و عولمة الحب

أنثى تحط على شفتيها الفراشات ..

وحدي أمد لها يدي فتثور

هل سيحكم عرش الضباب

أمير من الشرق أسمر مثلي

فتسقط كل العقد ..

تخيلتني

قال: "خذ نفسا"

فتنهدت [1]

إلى غاية قوله:

فتشت في جيب ذاكرتي عن بقايا قصيدة

تساقط من شفتي المتنبي

وأورق في عشب كراستي أدونيس

فأغلقت أزرار عمري

يقولون لي أنت حر

و قولك مر

فدعهم يقولون

---

1 ـ المصدر السابق، ص 55، 56، 57، 60، 62.

دمي واحة

و شفاهي قصيدة

فلا تسألوا الناس عني[1]

يتضح من خلال هذه الأبيات أن الفاء العاطفة دخلت على الأفعال بمختلف أزمنتها: الماضي (فمات، فأجل، فقالت، فواصل...)، المضارع (فتلبسني، فتسقط، فتثور..) الأمر (أطلوا، فدعهم ...) كما دخلت على (لا) الناهية (فلا) وعلى حروف الاستفهام (فهل، فلمن)، ففي كل هذه الحالات أفادت ربط الجمل وعطفها على بعضها بسرعة ودون تـراخ، مما أدى إلى تماسكها وتماثل تراكيبها فجاءت موحدة دون انفصام، وقد استخدمها الشاعر في هذه المواضع بالذات لما تتطلبه عملية الربط بين مختلف الأحداث الواردة في القصيدة من سرعة، إذ لا يجب أن يكون هناك فارق زمني كبير في تسلسل الجمل، فلو قمنا على سبيل المثال باستبدال أداة الوصل (الفاء) بـ :(الواو) أو بـ: (ثم) سنلاحظ الفرق .

من ذلك يقول الشاعر [2]:

مثال 1:

أنا طائر أتعبته النجوم فمات

فإذا استبدلنا (الفاء) ب: (ثم) تصبح: أنا طائر أتعبته النجوم ثم مات

مثال 02:

قال لي: هل سنكمل رحلتنا للنهاية ؟

سكت ...

فواصل صمتي الحكاية

فإذا استبدلنا (الفاء) بـ: (الواو) تصبح: قال لي: هل سنكمل رحلتنا للنهاية ؟

سكت ...

وواصل صمتي الحكاية

---

1 ـ المصدر السابق ، ص62، 63، 68.

2ـ المصدر نفسه ، ص42، 57.

يبدو جليا بعد تعويض الفاء بـ: (ثم) و بـ(الواو) في المثالين السابقين أن هناك تراخيا وانقطاعا في ترابط الأحداث وتسلسلها مما يؤدى إلى خلخلة في المعنى ففعل الموت في المثال الأول تطلب السرعة والمباشرة وهذا ما أراده الشاعر: التعب فالموت مباشرة دون انتظار ومرور زمني ولو كان بسيطا، وكذلك فعل التكلم في المثال الثاني حيث أراد الشاعر أن تتم مواصلة الكلام مباشرة دون استغراق وقت للتفكير .

وقد لعبت الفاء في قصيدة "اللعنة والغفران" الدور نفسه الذي لعبته في القصيدتين السابقتين، وهو الربط بين الجمل النصية بغرض التسلسل والترتيب، وسرعة الربط، كما أن حضورها لم يكن بقوة حضور "الواو" نفسه، حيث استعان به الشاعر ست مرات (06) عطف فيها بين الجمل الفعلية ذلك في قوله:

ربما أخطأني الموت
فطارت من شفاهي لعنة اليوم
.....
ربما أخطأني الموت.. فجئت
أطفأ الحزن فوانيسي
فأغمضت يدي
وتوضأت بدمعي
.....
أتعبتني هذه الرؤيا
فألقيت عصاي[1]
سمعت في آخر الشارع طفلا أخرس
الصوت يغني فاشهدوا
قلبه المبحوح ينزف ألما
فأعارته فما ..[2]

---

1 - عزالدين ميهوبي. **ديوان اللعنة والغفران**، ص25، 31، 32
2 - المصدر نفسه، ص40.

إن ارتباط الفاء بالأفعال (فطارت، فجئت، فأغمضت، فألقيت، فأعارته، فاستل) وربطها بين الجمل الفعلية حمل إيحاءات تسارع الأحداث، وتواليها على ترتيب معين، حيث نجد أن كل فعل له ردة فعل مباشرة وفورية، فقد طارت لعنة اليوم على الشاعر فور نجاته من الموت وأغمض الشاعر يديه ـ توقف عن الكتابة ـ بعد أن خيم الحزن على فرحته وأطفأ وميضها، وألقى الشاعر عصاه ـ أي كل ما يحمله من قدرات- بعد أن أرهقته رؤيا ابنته...

وكثيرا ما يلجأ الشاعر إلى هذا النوع من الربط بين الجمل لإقامة نوع من الملاءمة بين أدوات الربط والحدود، أو الجمل التي يستعملها من جهة، وبين البنى السطحية للنص وما يحمله من معنى من جهة أخرى، وبين كل هذا وعملية التأثير التي يريد نقلها إلى القارئ .

أما قصيدة "وطن تائه" فقد خلت تماما من أداة الربط (الفاء)، والسبب في ذلك قد يعود إلى عدم حاجة الشاعر إليها في ربط جمل نصه الشعري وحدودها، الذي اكتفى بـ: (الواو) - وقد وضحنا ذلك فيما سبق- وبأداة الفصل (أو).

كما في قوله [1]:

مثال01:

وطن الجميع
ولا جميع سوى التحزب و التقلب
تحت ألوية اليمين أو اليسار

مثال 02:

و الحل حلك
أن تموت وأن تعيش
وأن تساوِم أو تساوَم

مثال 03:

الحل حلك
أن تظل مسافرا في الجرح

---

1 - عزالدين ميهوبي. **ديوان في البدء كان اوراس**، ص95، 96.

تبحث عن نهايتك المثيرة

أو بداية الوطن المقاوم

أفادت أداة العطف (أو) في المثال الأول الشك؛ لأنها وقعت بعد الكلام الخبري؛ فالشاعر يخبرنا عن أناس يدعون ـ وهم أغلبية- الوطنية وينسبون حب الوطن إليهم، وهم في حقيقة الأمر لا يحبون إلا أنفسهم فتجدهم يتمرغون بين الأحزاب تارة مع هؤلاء وتارة مع أولئك، حيث لا انتماء ولا وفاء لجهة معينة (اليمينيين أو اليساريين) المهم عندهم نيل سلطة أو حكم يمكنهم من خدمة مصالحهم .

أما في المثالين الثاني والثالث فقد أفادت التخيير والإباحة؛ لأنها وقعت بعد الطلـــب، إذ يطلب الشاعر من المتلقي أن يقوم بالاختيار بين أمور متاحة؛ ففي المثال الثاني يخيره بين أن يساوِم (دلالة على القوة والسيطرة) أو أن يساوَم (دلالة على الضعف والخذلان)، أي: بين القوة والضعف .

والشيء نفسه في المثال الثالث إذ يخيره بين النهاية (الموت) أو البداية (الحياة)، لتكون بذلك أداة الربط (أو) صاحبة فضل في ربط الجمل ورصف معانيها؛ حيث تجعل القارئ وهو يقرأ النص ينتظر بشغف ويتساءل: أو ماذا؟ محاولا المقارنة بين الاختيارات المتوفرة فتشركه بذلك في إنتاج النص وتفعيله مما تثير فيه من التشويق ومتعة القراءة .

وقد استخدمها الشاعر في قصائد دون أخرى ـ وبنسب قليلة ـ فإن كانت النصوص تحمل معاني الشك أو التردد أو الاختيار أو الإبهام أو التقسيم وجدنا الشاعر يلجأ إليها، أما إذا كانت تحمل معنى الثبات والاستقرار فتقل أو تنعدم كما هو الحال في قصيدة "العودة" التي تخلو نهائيا من أداة العطف (أو) ومن بقية الأدوات التي تفيد العدول (بل) أو الاستدراك (لكن) أو التراخي (ثم) أو الإضراب (أم) .

فأمر الشاعر محسوم وغير قابل للشك أو العدول فلا خيار أمامه سوى العودة إلى وطنه فهو مصر على ذلك، لذا نجده يكرر جملة أنا قادم على طول القصيدة.

أما عن قصيدتي "عولمة الحب عولمة النار" و"اللعنة و الغفران" فقد وردت فيهما (أو) العاطفة، و (لكن) الاشتراكية، و(ثم) التي تفيد الترتيب والتراخي بنسب قليلة جدا.

من ذلك قوله في قصيدة **عولمة الحب عولمة النار**: [1]

مثال 01:

و أغير عنوان بيتي
إلى فندق آمن
أو إلى أي منفى

مثال 02:

يا نبي الكلام الذي نسجته يدا عامر
أو علي

نلاحظ في هذين المثالين أن العنصر الاتساقي (أو) لم يفد الشك والتخيير فحسب، بل أفاد ربطه بين الجمل إشراكها في الحكم الإعرابي. كما عملت إلى جانب ذلك على إظهار جمالية الحذف، حيث حذف المسند (أغير) في المثال الأول، والمسند إليه (يدا) في المثال الثاني لدلالة الكلام عليهما .

وقوله في قصيدة **اللعنة و الغفران** [2]:

مثال01:

ربما أخطأني الموت سنة
ربما أجلني الموت لشهر أو ليوم ...

مثال 02:

ربما وليت وجهي.. شطر روما
و تعلقت بخيط من دخان
في جهات الأرض
أو أخطأت في نطق الشهادة
أو تضوّعت بطين غير طيني
أنا ما بدّلت ديني

1 - عز الدين ميهوبي. **ديوان عولمة الحب عولمة النار**، ص55، 59.
2- عز الدين ميهوبي. **ديوان اللعنة والغفران**، ص25، 43.

وظّف الشاعر في المثال الأول أداة العطف (أو) بغرض التشكيك وعدم اليقين فيما سيحدث، فكأنه يتساءل من يدري إلى متى يؤجل موتي ؟

وقد ربطت (أو) في المثال الثاني بين الجمل السابقة واللاحقة فجعلتها تصب في معنى واحد مشترك وهو الاعتراف ببعض الزلات والعثرات (التعلق بالأوهام، نبذ الأنا ومحاولة الإمّحاء في الآخر ...)، ولكن دخول (أو) على الأفعال الماضية: (تعلقت، أخطأت، تضوعت...) أوحت بانتهاء فاعلية هذه الأحداث وغيرت مجراها ودلالتها إلى الحسرة والندم.

كما استعان الشاعر بأداة العطف (ثم) التي تفيد الترتيب مع التراخي وأداة العطف (لكن) التي تفيد الاشتراك في كلتا القصيدتين من ذلك قوله:[1]

مثال 01:

صديقي الذي مات
لوح لي بيده
وألقى بمنديله في العراء وفات
ولوح ثانية و اكتفى .....
ثم أطفأ قنديله و اختفى

مثال 02:

يغيب أبي ساعة ثم يأتي ليسألني المرة الألف

مثال 03:

قال لي بائع التبغ خذ نفسا
ثم أكمل قصته لزبون البلد

وقوله [2]:

مثال 04:

و أشارت لعيوني
ثم نامت
أطفأ الحزن فوانيسي

---

1 - عزالدين ميهوبي. **ديوان عولمة الحب عولمة النار**، ص43، 46، 62.
2 - عزالدين ميهوبي. **ديوان اللعنة والغفران**، ص41.

فأغمضت يدي

و توضأت بدمعي ثم صليت عليّ .....

مثال 05:

قال: "وعد منك ..

نعيّ في صحيفة

و احتسى قهوته..

ثم مضى كالبرق..

ربطت (ثم) بصفتها أداة عطف بين تركيبين في المثال الأول، حيث تم إسناد التركيب الثاني إلى التركيب الأول، فصار الفعلان (لوح، أطفأ) مرتبطين بمخاطب واحد هو (الصديق)، والأمر نفسه نجده في بقية الأمثلة.

وقد استعان بها الشاعر ـ زيادة على ربط الجمل ـ لفائدتها في تمثيل المعاني التي يقصدها الشاعر خير تمثيل، حيث نشعر ونحن نقرأ هذه الأبيات كأننا نشاهدها مجسدة على أرض الواقع لدقة انتقاء ميهوبي لتراكيب نصه النحوية فعطفه بـ: (ثم) في هذه الأبيات أعطى للأحداث معنى التراخي والتأني في سردها وهذا ما أراده الشاعر، فكل شخص أجبر على الرحيل وترك الأهل والأحبة نجده يتأنى ويتثاقل في القيام بذلك ـ كما في المثال الأول- وكل شخص متعب مرهق تجيء أفعاله متباطئة مع تراخ في تواليها. كما هي حال الوالد في المثال الثاني، هذا الذي أتعب من كثرة الأسئلة.

وقد حمل المثال الثالث قمة تصوير وتجسيد المعاني من خلال الدوال والتراكيب اللغوية، حيث يحدثنا عز الدين ميهوبي عن بائع التبغ وهو يدخن ثم يعرض على الشاعر مشاركته (خذ نفسا) ليواصل بعدها حديثه مع الزبون، فقد أفادت (ثم) في هذه الأبيات ترتيب الأحداث وربطها ببعضها مشكلة مشهدا متكاملا في بنية موحدة تكاد تنطق .

والأمر نفسه في المثالين الرابع والخامس حيث ربطت (ثم) بين الأبيات وأفادت ترتيبها ـ والأمر سيان في الأبيات الأخيرة ـ وتسلسلها بما يخدم المعنى؛ فقبل النوم يأتي النعاس وقبل الصلاة يأتي الوضوء، فبين هذه الأحداث فوارق زمنية بسيطة جدا عبّر عنها الشاعر باستخدامه أداة العطف (ثم) بدلا من الفاء مثلا التي تفيد الفورية والسرعة والمباشرة .

لذا فقد ربطت (ثم) بين الجمل الفعلية وفق الترتيب والتسلسل الذي يقتضيه المعنى.

أما عن أداة العطف (لكن) فنجدها في قوله:[1]

مثال 01:

هل بينكم من يجيب أبي؟

ليتكم تعرفون

و لكنكم تحسنون السكات

مثال 02:

لست النبي

كلهم يعرفون الحقيقة

لكنهم يستلذون قولي

مثال 03:

وصافحني رجل قال لي:

هل قرأت الجريدة ؟

و لكن حافلة أدركتنا فضاع الجواب....

مثال 04:

و عن شارع من دم يستحي من حجر

ولا يستحي من بقايا .....

بقايا .... و لكنهم يعشقون الصور

و يحتفظون بصورة طفل يموت

مثال 05:

ملوك من الياسمين

و تيجانهم من ذهب .....

قلت لكنهم أسلموا أمرهم لنبي يخلصهم

من متاعب إسرا .....

و من إثم كسرى

---

1 - عز الدين ميهوبي. **ديوان عولمة الحب عولمة النار**، ص47، 63، 65، 67.

مثال 06:

أنا ما أذنبت لكن....

ربما يغفر لي صمتي

و ينجيني احتراقي في رماد الأمكنة

لقد عطفت (لكن) بين الجمل والأبيات في هذه الأمثلة حيث ربطت السابق باللاحق من خلال نفي السابق، لتخدم بذلك غرض الشاعر في استدراك ما يقول.

ففي المثال الأول يتمنى الشاعر وجود من يعرف الحقيقة ليجيب عن أسئلة والده (الأنا الأعلى) ولكنه سرعان ما يسحب أمنيته مستدركا نسيانه فمن يملكون الإجابة يلزمون الصمت، ولا يتقنون شيئا غيره، ورغم ارتباطها بالواو (ولكنهم) في الأمثلة (1، 3، 4، 5) إلا أنها تعتبر(لكن) عاطفة و(الواو) زائدة لازمة. [1]

ففي كل الأمثلة التي وردت فيها (لكن) نفى بها الشاعر "الجمل التي سبقتها واستدركها بالجمل التي أتت بعدها، لم ترد (أم) العاطفة إلاّ مرة واحدة في كل من قصيدة "عولمة الحب وعولمة النار" وقصيدة "اللعنة والغفران" وذلك في قوله :

مثال1:

هل أنا وردة من رحيق المساء ؟

أم الوردة انكسرت في نهايات صمتي

و لم تحترق؟ [2]

مثال 2:

قلت: «حقا ..ما الذي شفت؟ احك لي.."

قالت:" و كم تدفع لأحكي؟"

قلت: «هل تكفيك بوسه؟

"أم تريدين من السوق عروسة"[3]

1- ينظر: ابن هشام الأنصاري. **مغني اللبيب عن كتب الأعاريب**، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت، 1996، ج1، ص322.

2- عزالدين ميهوبي. **ديوان عولمة الحب عولمة النار**، ص42.

3 - عزالدين ميهوبي. **ديوان اللعنة والغفران**، ص29، 30.

استعان الشاعر في المثالين بـ "أم" العاطفة المنفصلة وهي التي تكون لقطع الكلام الأول واستئناف ما بعده ويصبح معناه للإضراب.[1]

ففي المثال الأول يتساءل الشاعر إن كان وردة نسجها عبر المساء، وينهي سؤاله بعلامة استفهام (؟).

فالكلام على هذا الحال منته، غير أنه يستأنف الحديث مرة أخرى رابطا بـ: (أم) سؤاله الأول بسؤال آخر حول حالة الوردة وما آلت إليه (انكسرت ولم تحترق)، فلا نشعر ونحن نقرأ هذه الأبيات بوجود انقطاع أو فصل بين السؤالين بل يبدوان كسؤال واحد، خاصة وأن الشاعر كرر كلمة (وردة) في الجملتين الأولى والثانية، ونلحظ الشيء نفسه في المثال الثاني، حيث يسأل الشاعر ابنته عن الهدية التي يريدها مقابل أن تحكي له ما رأته في منامها فكان أن سألها في البداية إن كانت البوسة (القبلة) كافية.

ثم نجده يستأنف مرة أخرى كلامه بعرض آخر وهو أن يشتري لها من السوق عروسة (دمية) عاطفا بـ: (أم) بين السؤالين والتي أفادت الإضراب عن العرض الأول وتعويضه بالعرض الثاني (العروسة) .

عمدت وسائل العطف السابق ذكرها إلى الربط بين وحدات وجمل وأبيات النصوص الشعرية، فغدت هذه الأخيرة متسقة، متلاحمة الأجزاء وإن تباينت واختلفت نسبة حضورها من نص لآخر، حيث لاحظنا أن هناك نصوصا استعمل فيها الشاعر عددا كبيرا من وسائل الربط على خلاف نصوص أخرى وذلك راجع إلى طول النص ونوع الموضوع الذي يعالجه وهذا ما سيوضحه الجدول الآتي:

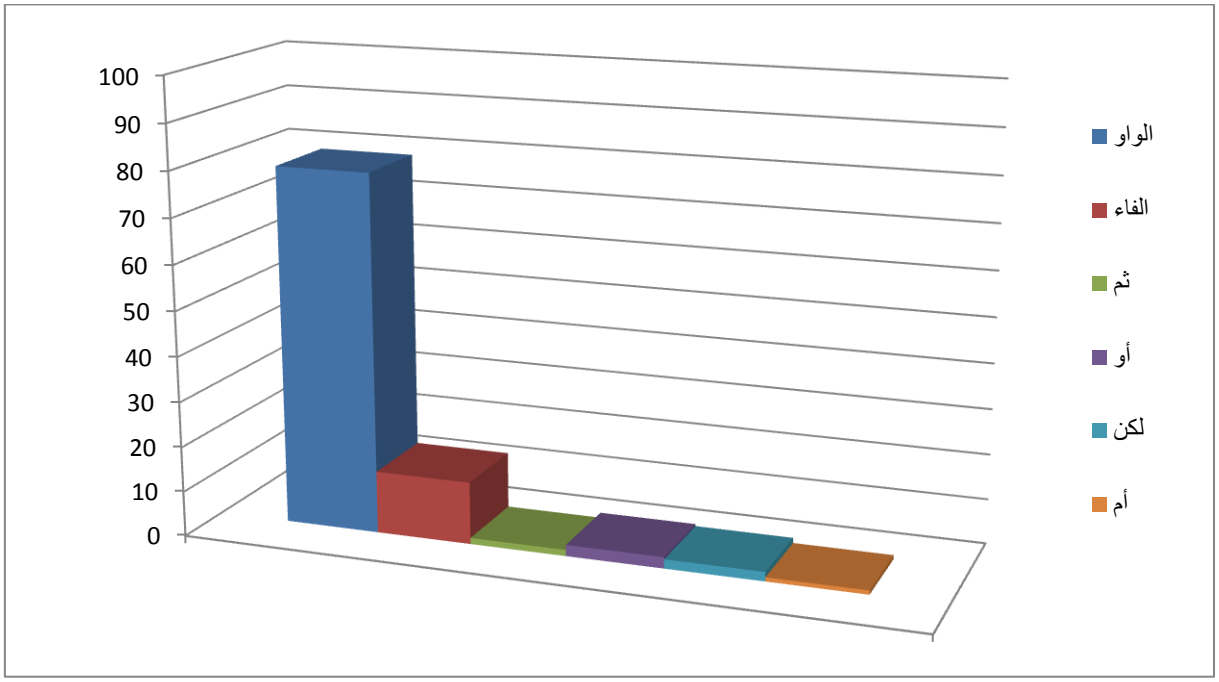
---

1 ـ ابراهيم فلالي. **قصة الاعراب** (الادوات)، دار الهدى، الجزائر، 1998، ص 49.

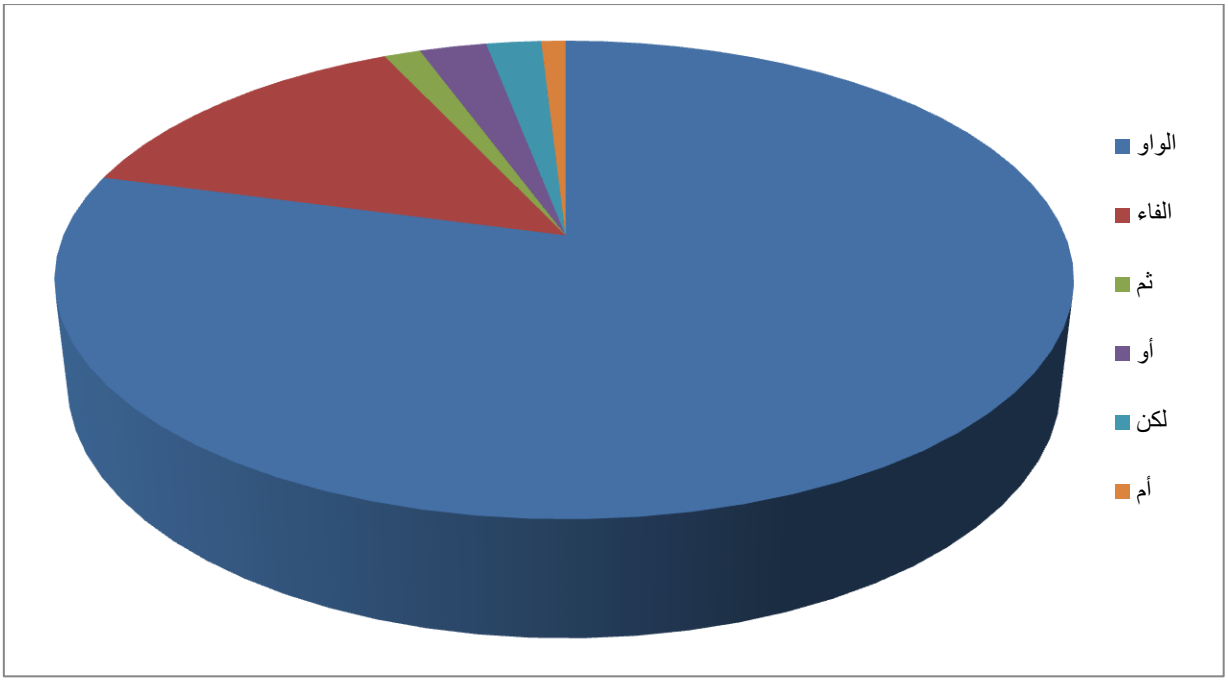
جدول رقم 01:

النصوص الشعرية	الحروف العاطفة					
	الواو	الفاء	ثم	أو	لكن	أم
عولمة الحب عولمة النار	173	19	03	04	05	01
اللعنة والغفران	34	06	03	03	01	01
حديث المنفى	81	31		01	03	02
وطن تائه	33			03		
العودة	22	04				
المجموع	343	60	06	11	09	04
المجموع الإجمالي	433					
النسبة المئوية* %	79,21	13,85	1,38	2,54	2,08	0,92

كما نقدم هذه الأعمدة البيانية والدائرة النسبية توضيحا إضافيا لتلك النسب:



* ـ النسبة المئوية $= \frac{\text{مجموع كل حرف}}{\text{المجموع الإجمالي}} \times 100$ ، مثال : ن م $= \frac{343}{433} \times 100$



ب ـ الإحالة (Reference):

تعتبر الإحالة أداة تربط بين الجمل والعبارات والنصوص فهي تعني العملية التي بمقتضاها تحيل اللفظة المستعملة على لفظة متقدمة عليها أو متأخرة تربط بين البنى النصية الصغرى ببعضها البعض لتجعلها تتعلق فيما بينها لتنتج لنا نصا مترابطا، ويعرفها "دي بوجراند": « بأنها العلاقة بين العبارات والأشياء والأحداث والمواقف في العالم الذي يدل عليه بالعبارات ذات الطابع البدائلي في نص ما، إذ تشير إلى شيء ينتمي إليه نفس عالم النص أمكن أن يقال عن هذه العبارات أنها ذات إحالة مشتركة »[1]، فهي ذات وظيفة اتساقية تجعل من النص كلا واحدا، كما أنها لا تكتفي بذاتها كيفما كان نوعها من حيث التأويل إذ لابد من العودة إلى ما تشير إليه من أجل تأويلها، ولا تخضع الإحالة على قسم من الألفاظ لاتملك دلالة مستقلة، بل تعود على عناصر أخرى مذكورة في أجزاء أخرى من الخطاب فشرط وجودها هو النص.[2]

---

1 - وربرت دي بوجراند. **النص والخطاب والإجراء**، ص320.
2 - الأزهر الزناد. **النسيج النص بحث فيما يكون الملفوظ به نصا**، ص118

للإحالة ألفاظها التي يعتد بها، حيث تتوفر كل لغة طبيعية على عناصر تملك خاصية الإحالة وهي عموما: الضمائر وأسماء الإشارة والأسماء الموصولة و(الـ) التعريف، وأدوات المقارنة، وتتميز الاحالة بأنها تخضع لقيد دلالي وهو وجوب تطابق الخصائص الدلالية بين العنصر المحيل والعنصر المحال إليه.[1]

يعرف "هاليداي" و"رقية حسن" الإحالة بأنها علاقة دلالية تتحقق بواسطة ارتباط عنصرين هما المحيل والمحال إليه [2]، حيث يمثل المحيل نقطة انطلاق عملية الربط الاحالي و هو دائما عنصر سياقي ذو طبيعة لغوية، أما المحال إليه فهو نقطة وصول عملية الاحالة، وقد يكون عنصرا لغويا مثل المحيل أو عنصرا غير لغوي من عناصر المقام، ومن هذا المنطق يقسم الباحثان الإحالة إلى قسمين :

ـ الإحالة المقامية:

وهي إحالة عنصر لغوي إحالي على عنصر إشاري غير لغوي موجود في المقام الخارجي أي خارج النص، كأن يحيل ضمير المتكلم المفرد على ذات صاحبه المتكلم فهي تعمل على إفهام النص وتأويله، وتخرج النص من حالة الانفتاح على عالم السياق والتداولية فهي «تساهمت في خلق النص لكونها تربط اللغة بالسياق والمقام، إلا أنها لا تساهم في اتساقه بشكل مباشر»[3]. كما في قصيدة "العودة" وقصيدة "حديث المنفى"، حيث لم يذكر فيها ميهوبي المحال إليه إطلاقا، واكتفى بالإحالة إليه عن طريق ضمائر مستترة أو ظاهرة كقوله:

أنا قادم
فامنحيني وساما
وضمي إلى صدرك الرحب صدري
لك البحر و الموت و الليل [4]

---

1 - محمد خطابي. **لسانيات النص مدخل الى انسجام الخطاب**، ص17.
2 - المرجع نفسه، ص21.
3 - محمد خطابي. **لسانيات النص مدخل الى انسجام الخطاب**، ص17.
4 - عزالدين ميهوبي. **ديوان في البدء كان أوراس**، ص 227.

وقوله :

صلبوا شفاهك في المنافـــــي ورموك للزمن الخرافـــــي
سيان إذ قطعوا لسانـــــك أو دعوك إلى التصـــــافي
....
راود قصيـــدك مرتيـــن و شدّ أهـداب القوافـــــي
أمن توهج عينيك المدى بانا فرحت تجدل خيط النور قرآنا
أم انكسرت على أبواب مملكة رمت عنادها للنفى بهتانـــا [1]

ففي المثال الأول أحال الضمير المستتر أنت المرتبط بالوحدات (امنحيني، ضميني)، و(كاف) المخاطبة المجرور باللام في (لك) إحالة مقامية خارج النص إلى الحبيبة (أرض الوطن الجزائر)، التي لم يأت الشاعر على ذكرها صراحة على طول القصيدة .

وفي المثال الثاني، إحالة " كاف المخاطبة" المرتبطة بالوحدات (شفاهك، رموك، لسانك، دعوك، قصيدك، عينيك) وضمير الرفع المستتر "أنت" المرتبط بفعل الأمر شدّ (أنت) إحالة مقامية خارج النص إلى شاعر الثورة الجزائرية مفدي زكريا الذي لم يصرح ميهوبي باسمه في كل القصيدة بل أحال إليه في أغلب أبياته، الأمر الذي يجعلنا متأكدين من أن الشاعر العظيم المرحوم مفدي زكريا هو المحال إليه إحالة مقامية هو رفع عز الدين ميهوبي قصيدة حديث المنفى إلى روح الشهيد مفدي زكريا[2]، وقد يعود السبب وراء تستر الشاعر وإخفائه للمحال إليه في كلا المثالين: (الجزائر/ مفدي زكريا) هو لفت انتباه القارئ، وإثارة حفيظته ودفعه للتساؤل مما يزيد من متعة القراءة وتعددها .

ـ الإحالة النصية : وتكون بين عنصرين لغويين من داخل النص نفسه وتتفرع إلى :
ـ إحالة قبلية: عندما يسبق المحال إليه المحيل، وهي تعود إلى مفسر سبق التلفظ به، وفيها يجري تعويض لفظ المفسر الذي كان من المفروض أن يظهر حيث يرد المضمر [3].

---

1 - عزالدين ميهوبي. **ديوان منافي الروح**، منشورات تالة، الجزائر، 2007، ص133، 134.
2- المصدر نفسه، ص 133.
3 ـ ينظر: الأزهر الزناد. **نسيج النص بحث فيما يكون الملفوظ به نصا**، ص118.

كما في قول عزالدين ميهوبي :

- ✓ قصيدة **وطن تائه**[1] **:**

مثـــــال 1: وطن يفتش عن وطن

و الحل يعرفه الكبار

مثـــــال 2: وطن تقاسمه الذين توضأوا بدمائه

- ✓ قصيدة **العودة**[2] **:**

مثال 1: يا حسرة القلب

حتى الدماء تسافر في الحدب

تروي الخزامى

مثال 2: أمدد كل الجراح التي سكنتني

و قد أينعت موطنا للدم المتخثر

- ✓ قصيدة **عولمة الحب عولمة النار**[3] :

مثال 1: هو الظل أخدعه في الظلام

ويهزأ بي في النهار

مثال 2: صديقي الذي مات

لوح لي بيديه

و ألقى بمنديله في العراء و فات

- ✓ قصيدة **اللعنة و الغفران** [4]:

مثال 1: شجر الزقوم لا أعرف شكله

فلماذا أدعي بالزيف أكله

مثال 2: قدر الشاعر أن يصلب في حرف

و أن يرجم في صحو النهايات

1- عزالدين ميهوبي. **ديوان في البدء كان أوراس**، ص92، 93.
2- المصدر نفسه، ص228، 231.
3- عزالدين ميهوبي. **ديوان عولمة الحب عولمة النار**، ص43، 47.
4- عزالدين ميهوبي. **ديوان اللعنة والغفران**، ص33، 34.

وأن يجدل في جفنيه أكفان السماء

✓ قصيدة **حديث المنفى**[1]:

مثال 1: غدا ستنمو بقلب الأرض دالية وريدها من دم الأحرار شريانا

مثال 2: نجئ بحر الدم الناري نلهبه فكيف نعدم ويح السجن ربانا

تنوعت العناصر المحيلة في هذه الأمثلة بين ضمائر ظاهرة ومستترة مثل الضمير الظاهر (الهاء) المرتبط بالوحدات: (أعرفه، نقاسمه، أخدعه، بيده، بمنديله، شكله، أكله، جفنيه، وريدها، نلهبه)، والضمير الموصول (التي) في قوله: كل الجراح (التي) سكنتني... و(الذي)في قوله: صديقي (الذي) لوح...

كذلك ضمائر الرفع المستترة المرتبطة بالوحدات: (أينعت(هي)، تسافر(هي)، تروي(هي)، يهزأ(هو)، ألقى(هو)، أعرف(أنا)، أدعي(أنا)، يصلب(هو) يرجم(هو)، يجدل(هو)، نجيء(نحن)، نعدم(نحن)، وكلها أحالت إحالة قبلية، فحدثت المطابقة بين المحيل والمحال إليه وهذا ما سيوضحه الجدول الآتي:

جدول رقم 02:

الأمثلـــــة	المحال إليه	العناصر المحيلة	نوع الإحالة
"قصيدة وطن تائه"	الوطن	يعرفه، تقاسمه } الهاء	إحالة قبيلة
"قصيدة العودة"	الجراح الدماء	الجراح (التي) سكنتني (هي) أينعت (هي) تسافر(هي) تروي(هي)	إحالة قبيلة
"قصيدة عولمة الحب عولمة النار"	الظل	اخدعه (الهاء) يهزا (هو)	إحالة قبلية
	الصديق	صديقي (الذي) لوح (هو) بيديه (الهاء) بمنديله(الهاء) فات (هو)	

1- عزالدين ميهوبي. **ديوان منافي الروح**، ص139.

" قصيدة اللعنة والغفران "	الشاعر	لا أعرف (أنا)	إحالة قبلية
	شجر الزقوم	شكله (الهاء) أكله	
	الشاعر	يصلب يرجم (هو) يجدل جفنيه (الهاء)	
" قصيدة حديث المنفى"	الدالية بحر الدم معشر الشعراء	وريدها (الهاء) نلهبه (الهاء) نخبئ (نحن) نعدم (نحن)	إحالة قبلية

إحالة بعدية: وهي عكس القبلية حيث يتأخر فيها المحال إليه عن المحيل، وهي تعود على عنصر إشاري مذكور بعدها في النص ولاحق عليها، من ذلك ضمير الشأن في العربية.[1]

يقول ميهوبي في قصيدة **وطن تائه** [2]:

مثال 1: وطن تكسرت المسالك في محاجره الحزينة

محيل محال إليه

قام يبحث عن خطى

... ما بين أندية المقالب والقمار

.....

مثال 2: وطن تقاسمه الذين توضأوا بدمائه

محيل

محال إليه: وتدثروا بلحافه / وتجرعوا من كأسه الملأى جراح

1 - ينظر: الأزهر الزناد. **نسيج النص بحث فيما يكون الملفوظ به نصا**، ص118.
2- عزالدين ميهوبي. **ديوان في البدء كان أوراس**، ص92، 93.

وقوله في **قصيدة العودة** [1]:

مثال 1: خرجت مع الموت

ودعت كل الذين يمدون أيديهم

محيل محال إليه

نحو نعش

مثال 2: أنا قادم....من جراحي

أمدد هذي الذراع لأمسك

محيل محال إليه

بالقمر المتصدع بين المواجع و الارتقاب

وقوله في **قصيدة عولمة الحب عولمة النار**[2]:

مثال 1: رأيت أبي يتسلى بما كتبته الجريدة

محيل محال إليه

عن جيش "ايرا" و"ايتا" و " جولو"

مثال 2: فلمن كل هذه التوابيت

محيل محال إليه

لا تنتهي....

وقوله في **قصيدة اللعنة والغفران**[3]:

مثال 1: هذه سيدة تحمل قربانا

محيل محال إليه

وتمشي عارية

1- المصدر السابق، ص228، 231.
2- عزالدين ميهوبي. **ديوان عولمة الحب عولمة النار**، ص44، 52.
3- عزالدين ميهوبي. **ديوان اللعنة والغفران**، ص38.

يذبل الصفصاف

ريح عاتية

مثال 2: موحش هذا الطريق

محيل محال إليه

ومسافات اغترابي دالية.

وقوله في **قصيدة حديث المنفى**[1]:

مثال 1: على جبيني بقايا الوشم تزرعها هذي المواسم أشجارا و أشجانا

محيل محال إليه

مثال 2: أنا الغريب بقعر السجن دولتـــه و من خطاه شديد الصخر قد لانا

محيل محال إليه

حيث تأخر المحال إليه عن العنصر المحيل الذي توافق معه في التذكير والتأنيث وفي الجمع والتثنية...، ففي قصيدة وطن تائه أحالت (تاء) التأنيث المتحركة إلى (المسالك) (المؤنثة)، وأحال الاسم الموصول الخاص بجمع المذكر السالم إلى جمع من الناس خانوا الوطن وباعوه، والدليل على ذلك (واو) الجماعة والألف الفارقة الظاهرة في: (توضأوا، تدثروا، تجرعوا).

أما في قصيدة العودة أحال الاسم الموصول الخاص بجمع المذكر السالم إلى جمع من الرجال، و(واو الجماعة) الظاهرة في (يمدون)، وضمير الجمع (هم) في (أيديهم) خير دليل على ذلك، وأحال الضمير المتصل (الهاء) في قصيدة عولمة الحب عولمة النار إلى (الجريدة) المحال إليه المفرد.

1- عزالدين ميهوبي. **ديوان منافي الروح**، ص136، 138.

كما أحال ضمير الإشارة (ذه) و(ذي) و(ذا) في (هذه، هذي، هذا) ـ الهاء للتنبيه ـ الخاصة بالمؤنث في كل من قصائد (العودة، عولمة الحب عولمة النار، اللعنة والغفران، حديث المنفى)، إلى المحال إليهم: (الذراع، التوابيت، سيدة، المواسم، الطريق).

أما ضمير الرفع المنفصل (أنا) الخاص بالمفرد المتكلم في قصيدة حديث المنفى فأحال إلى الشاعر الذي يتكلم عن نفسه ويصفها بـ (الغريب).

لقد تنوعت الإحالة في النصوص الشعرية لعز الدين ميهوبي وتعددت بين إحالات خارج النص وإحالات داخل النص (قبلية وبعدية) وإحالات ذات المدى القريب وإحالات ذات المدى البعيد، لا يسع المقام لذكرها جميعا، وعليه سنعمد إلى تبني استراتيجية انتقائية، بذكر أكثر العناصر إحالة في مدونة بحثنا، اختزالا للجهد والوقت، وتفاديا من الوقوع في التكرار.

1ـ الذات الشاعرة (المخاطِبة): لا تكاد تخلو النصوص الشعرية عند عز الدين ميهوبي من تواجد (الأنا) الذات الشاعرة، وهي ذات إيجابية في أغلب قصائده، ذات تناجي الذوات الأخرى، وتبعث فيها العزم والإرادة لترقى معها إلى غد أفضل ،ويعبر شاعرنا عن ذاته إما بصورة مباشرة حيث يصرح بها ثم يلجأ للإحالة إليها فيحافظ بذلك على وحدة النص وتماسكه.

كقوله :

أنا قادم

.....

تمنعت حين انتبذت من القلب

شريانك المتمرد

خرجت مع الموت

ودعت كل الذين يمدون أيديهم

نحو نعش....

وكنت أردد

مد حملتني السفائن نحوك

يا من أحب [1]

وقوله:

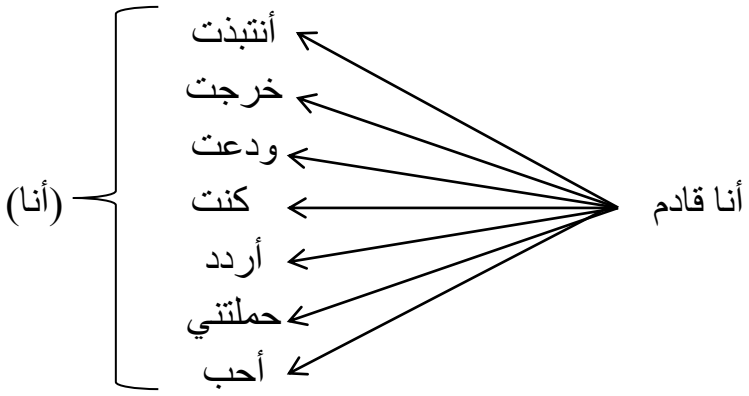
أنا الغريب بقعر السجن دولتـــه ومن خطاه... شديد الصخر قد لانـا

دم بسافر في القضبان تسكنـــه حمى القصيدة فاستصرخت آذانـــا

ترتج من وهج الألفاظ عنبرتي وتبعث الكلمات الجمر أكوانـــــــا

فمن مواجع هذا الشعب أغنيتي ومن عيون الحيارى صنعت أوزانا [2]

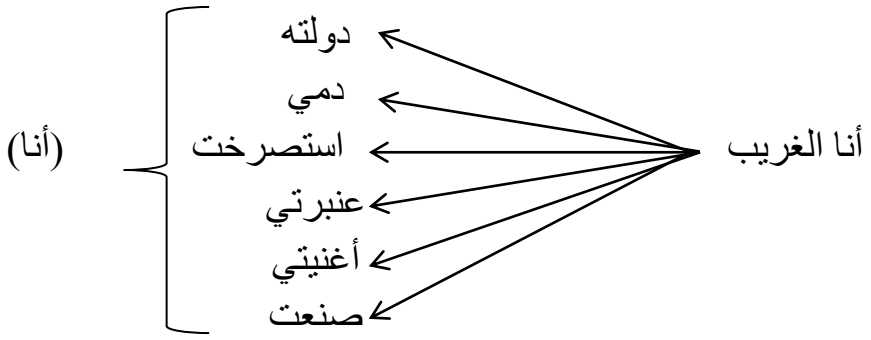
حيث يذك الشاعر المحال إليه أنا قادم ، أنا الغريب ثم تنتشر عبر كامل الأبيات الضمائر المحيلة إليه ، من باب الإحالة القبيلة وقد قدم المسند إليه (أنا) و التقديم هنا واجب لوظيفته الإعرابية ، فقد جاءت على الابتداء يقول عبد القاهر الجرجاني : « ليس إعلامك بالشيء بغتة مثل إعلامك له بعد التنبيه عليه و التقدمة له، لأن ذلك يجري مجرى تكرير الاعلام في التأكيد و الإحكام »[3].



1- عز الدين ميهوبي. **ديوان في البدء كان أوراس**،ص228.

2 - عز الدين ميهوبي. **ديوان منافي الروح** ، ص138،139 .

3 - عبد القاهر الجرجاني. **دلائل الإعجاز ، تحقيق محمد الداية وفايز الداية** ، دمشق، ط02، 1987،ص 136.



وإما بالإحالة إليها (الذات الشاعرة) ثم التصريح بها، حيث يعمد في البداية إلى الضمائر الظاهرة أو المضمرة فيحيل بها إلى ذاته المتوارية خلف ركامات من الإحالات ليمارس ـ بذلك ـ على المتلقي نوعا من الإغراء فيستوقفه رغما عنه، ويدخله في شراكه حقيقية معه، بعد أن يقذف به في فضاء النص وعالمه المفعم بالإثارة والتأويل من ذلك يقول:

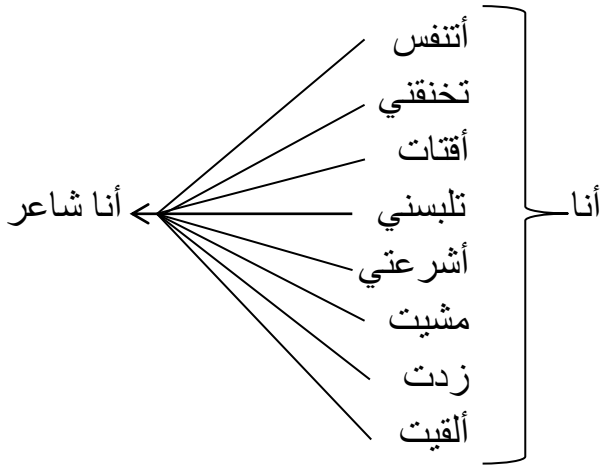
أتنفس من رئة الكلمات
و تخنقني هدئة الصمت
أقتات مني و مني يكون الفتات
.....
أتنفس من رئة الصمت و الكلمات
فتلبسني المقبرة
وتحرق أشرعتي المجمرة
.....
مشيت ثلاثين شبرا
وزدت ثلاثين أخرى
و ألقيت راحتي في الفلاة

إلى غاية قوله :

وأنا شاعر يجتبي زمنا من رماد
و يجدل أوجاعه من حديث الفصول
.....
أنا شاعر أو أكاد
ولست كما تحبين عمر

.....
أنا شاعر هكذا قيل لي
ربما أخطأ الناس
أو أخطأت كلماتي الشريدة
دمي واحة
وشفاهي قصيدة [1]

بدأ شاعرنا قصيدته بمجموعة من الإحالات تشير في مجملها إلى ذاته الحزينة الضائعة بين البوح و الكتمان بين الصمت والكلام، التائهة في الفلوات تفتش عن مستقر آمن بعد أن نهشت ذئاب الموت (الإرهاب) كل شيء جميل ينبض بالحياة في وطنه الحبيب .وقد تأخر ذكره للمحال إليه ، ليأسر المتلقي وبحثه على استكمال النص برمته، فيتمكن من تنظيم عملية الاحالة و ارجاع كل ضمير الى ما أحيل إليه، من بداية النص إلى غاية الإفصاح عنه (المحيل إليه)، بعد أن قدم له الشاعر بكم هائل من العناصر المحيلة من باب الإحالة البعدية.



1- عز الدين ميهوبي. **ديوان عولمة الحب عولمة النار**، ص 41، 42، 44، 49، 66، 67.

2- **الذات المحاورة (المخاطبة):** من خلال دراسة نصوص ميهوبي الشعرية تظهر الذات المحاورة بصورة قوية، حيث يفرض وجودها حضوره في النص، وذلك عن طريق ذوات تختلف من نص إلى آخر: (الصديق، العراف، الصاحب، الغريب عن الحي ...) وقد شكل تفاعلها مع "أنا" الشاعر الحركية في معظم القصائد من خلال مشاهد جسدتها حوارات ومناجاة وديالوج (Dialogue) امتلك مسوغات المونولوج الداخلي (Monologue) ، فكأن الشاعر يفرغ من ذاته ذواتا يخاطبها و يتفاعل معها لتكون بمثابة الآخر بالنسبة للأنا، ويلجأ عز الدين ميهوبي إلى الفعل الحواري في أغلب الأحيان إما في شكل مناجاة وحيرة، وإما في شكل عتاب وسؤال، ونظرا لبروز الذات المحاورة بصورة جلية في شعره فقد نالت نصيبا كبيرا من الإحالات، وعلى سبيل التمثيل:

مثال 1- قصيدة **اللعنة والغفران**:

جئت عراف المدينة

حاملا رؤيا ابنتي ...

.....

قلت: "يا عراف...جئتك

قال: هل أعياك موتك

قلت: لا

.....

أيها العراف ...هل كحل بعينيك

فاستل من العمر رداء ؟

قال: لا

قلت: هل يخضل جرح الأرض من حبة ملح

قال: هل تكفي بحار الأرض كي نملأها قطرة ماء

قلت: دعني أيها العراف أمشي

مثلما الرهبان أمشي ـ للوراء

"قدر الشاعر أن يصلب في حرف

وأن يرجم في صحو النهايات

وأن يجدل من جفنيه أكفان السماء....
وأشاح الوجه عني
قلت يا عراف إني متعب
هذه خطاي
تعجن الإثم يداي
كلما أبصرت طيرا من بلادي
قلت: نبئني
دمي الذبوح مات
لم يقل شيئا ...و فات
.....
أيها العراف قل شيئا فإني لم أعد أعرف شكل الحزن
.....
أيها العراف ... قل لي
أنا لا أملك شيئا
أنا لا أملك ... غير الأسئلة.[1]

تتماسك هذه الأبيات وتتسق جملها وتراكيبها من خلال الحوار الدائر بين الأنـــا (الذات الشاعرة) والذات المخاطبة التي اختار لها ميهوبي شخص العراف، وهو رجل يلجأ إليه الناس البسطاء ليحل مشاكلهم ويخبرهم طالعهم ومستقبلهم، لأن الأنا الشاعرة في هذا النص تعيش حالة بحث وتساؤل دائمة حول مصيرها المنتظر: (أنا لا أملك غير الأسئلة) ولأن شخصية العراف تتسق والمعجم اللغوي العام للقصيدة وتنطوي معه تحت حقل دلالي واحد: (اللعنة، الغفران، الرؤيا، العراف...) فكلها مصطلحات تصب في الماورائيات والغيبيات لذا اتجهت أغلب الإحالات الضميرية في هذه الأبيات إلى المحال إليه "العراف"، و قد تنوعت بين:

1 - عز الدين ميهوبي. **ديوان اللعنة و الغفران**، ص29، 32 - 35، 36، 37.

1- **إحالات ذات المدى القريب**: وتكون على مستوى الجملة الواحدة حيث تجمع بين العنصر الإحالي ومفسره[1] ومنها:

مثال1: قلت: يا عراف ... جئتك [2]

حيث أحالت الكاف المخاطبة في (جئتك) إلى العراف (المحال إليه) في الجملة نفسها رابطة بذلك بين حدودها، وهي إحالة قبلية قريبة المدى.

مثال 2: أيها العراف هل كحل بعينيك ؟[3]

ضم هذا التركيب نوعين من الإحالة:

أ- إحالة بعدية قريبة المدى في: أيـــهـــــا العـــــــراف.

محال إليه محيل

حيث سبق الضمير المتصل (الهاء)المحال إليه العراف، كما تم الربط بين الحدود في الجملة نفسها.

ب-إحالة قبلية قريبة المدى في: بعينيك

كاف

فقد سبق المحال إليه (العراف) كاف المخاطبة (العنصر المحيل)

أيـــهـــــــا الـــــــعراف هل كحل بعينيـــــك

محيل محال إليه (الكاف) عنصر محيل

إحالة بعدية قريبة المدى إحالة قبلية قريبة المدى

1 - أحمد عفيفي. **نحو النص**، ص 120.
2- عزالدين ميهوبي. **ديوان اللغة والغفران**، ص32.
3- المصدر نفسه، ص33.

2- **إحالات ذات المدى البعيد**: وتكون بين الجمل المتصلة أو الجمل المتباعدة في فضاء النص، ولا تتم الإحالة في هذا النوع على مستوى الجملة الواحدة [1].

وحققها ضمير الرفع المستتر (هو) في: قال(هو)، أشاح (هو)، لم يقل (هو)، وكلها إحالات قبلية بعيدة المدى لكونها ربطت بين جمل متباعدة، حيث أحال الضمير المستتر (هو) بين الجملتين: قلت يا عراف جئتك .. قال (هو) هل أعياك موتك.

كما أحال الضمير المستتر (هو) في الجملة « أشاح (هو) الوجه عني» إلى جملة «قلت دعني أيها العراف أمشي»، وإلى أول جملة في هذه الأبيات: جئت عراف المدينة رغم تباعدهما ووجود عدة أبيات وتراكيب تفصل بينها لم يذكر فيها المحال إليه (العراف) لا تصريحا ولا تلميحا.

مثال 2- قصيدة **عولمة الحب عولمة النار:**

صديقي الذي مات
لوح لي بيديه
وألقى بمنديله في العراء وفات
لوح ثانية و اكتفى
ثم أطفأ قنديله و اختفى
.....
غريب عن الحي
أبصرني واقفا مثله قال لي:
غربتي وطن في تجاعيد عمري....
وهذا خريف المدينة يتعبني.....
.....

1- أحمد عفيفي. **نحو النص**، ص 120.

أحتسي المر

أشنق صوتي[1]

مثال 3- قصيدة **منافي الروح:**

فتى المجامـــر ..ما للـروح نازفـــة و مـــا لقلبـــك لا يهتـــز نشوانـــا

و ما لشدوك في الأنفـاس محترقـــا و مـــا لقافيـــة التنزيـــل تنآنـــا

هل اعتصرت أباريق الرؤى قدحـــا و حيـن عاقرتهـــا مستـك بلوانـــا

بكـــى فأحنـــت له الألفـــاظ هامتهـــا و مد أنملـــــه....لم يلـــق ندمـانـــا

فقـــال أين القوافـــي ؟ قلـــت معذرة إن الجراح استفاقـــت قـــال سيانـــا[2]

من خلال هذه الأبيات تبرز الذات المحاورة (المخاطبة) بثلاث شخصيات مختلفة: الصديق /الغريب عن الحي /فتى المجامر (مفدي زكريا).

وقد صرح عنها ميهوبي في بداية حديثه، ثم خصها بالإحالة فعادت عليها جملة من العناصر المحيلة تنوعت بتنوع المحال إليه، وربطت بين مفاصل وأجزاء الأبيات الشعرية جاعلة منها نسيجا متجانسا متسقا يحيل السابق فيه إلى اللاحق واللاحق إلى السابق، وهذا ما سنوضحه وفق الجدول الآتي:

1- عز الدين ميهوبي. **ديوان عولمة الحب عولمة النار**، ص43، 44، 52.
2- عز الدين ميهوبي. **ديوان منافي الروح**، ص146، 147.

جدول رقم 03:

المحال إليه	العناصر المحيلة	نوع الإحالة
الصديق	الذي	إحالة قبلية قريبة المدى
	لوح(هو) ألقى (هو) منديله(الهاء) فات (هو) اكتفى أطفأ (هو) قنديله (الهاء) واختفى (هو)	إحالة قبلية بعيدة المدى
الغريب عن الحي	أبصر (هو) مثله(الهاء) قال (هو) غربتي(أنا) عمري(أنا) يتعبني(أنا) أحشى(أنا) أشنق(أنا)	إحالة قبلية بعيدة المدى
فتى المجامر **(مفدي زكرياء)**	قلبك(الكاف شدوك (الكاف) اعتصرت(أنت) عاترتها(الهاء) مستك(الكاف) بكى (هو) مدّ(هو) أنمله(الهاء) يلق(هو) قال(هو)	إحالة قبلية بعيدة المدى

3- الحبيبة (الوطن) : يعتبر عز الدين ميهوبي من أكثر الشعراء تغنيا بوطنه وتفانيا في حبه، فهو الحبيبة، وهو القصيدة وهو الهوية ....حيث يتوحد في شعره عالم الحب والوطن بعد إمحاء المسافة الفاصلة بينهما فيشكلان لوحة فنية خالدة، تذوب فيها ذات الشاعر عشقا وولها بالحبيبة الجزائر:

هي الجزائـر نبض العالميـن نمـت في قلب شاعرها المحمـوم طوفانـا
هي البتـول جلال الطهـر كللهـا فصار من نورها المحراب مزدانـا
فمن مناقبـها البيضـاء طرزهـا قصيـدة ويـدا غضبـى و إنسانـا
وراح ينسـج مـن آلائهـا درر ا تظل بعد رحيل العمـر ....عنوانـا[1]

فالمزج بين الحدين (المرأة والوطن) في هذه الأبيات يعود إلى ذلك التجاوز الدلالي الذي استثمره ميهوبي بصورة فنية رائعة وبحرفية عالية جعلتنا لا نشعر بالفرق بينهما، ولولا تصريح الشاعر بالمحال إليه وذكر اسمه في البيت الأول (الجزائر) لقلنا إن (المرأة) هي الحبيبة المقصود بالإحالة: (هي، شاعرها، كللها، نورها، منافيها، طرزها، آلائها) كون كل هذه الضمائر تحيل مباشرة إلى المؤنث (المرأة) التي جعل منها ميهوبي معادلا موضوعيا للوطن، يلجأ إليها ويلوذ بها، ليشحنها بمشاعره الوطنية كونها رمزا لأسمى المعاني وأنبلها: (الحياة، الحب، العطاء، الدفء، السكينة ....) فهو القائل:

أنـا قـادم..
دثرينـي بدفئـك
صبـي على جذوة الروح من مقلتيـك غمـامـا [2]

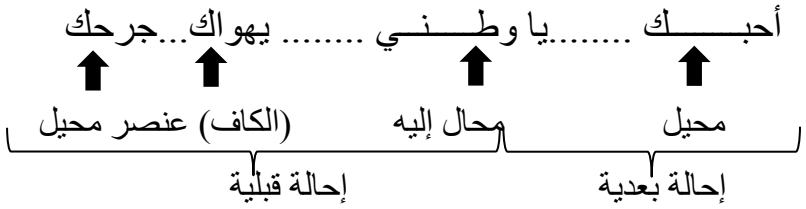
والقائل:

أنا أحبـك رغم الجـرح يا وطنـي و هـل يطيق فتى يهواك هجرانـا
دمـي لجرحـك آمـالا أقدمـه و إن تنكـرت الدنيـا للقيـانـا[3]

يتضح من هذه الأبيات أن الشاعر يعلن حبه لوطنه بصورة مباشرة دون اللجوء إلى استعارة رمز (المرأة الحبيبة) فيخاطبه بدلا لته العادية حتى لا يكسبه أية طاقات إيحائية، لأنه بصدد التعبير عما يختلجه من مشاعر فياضة لا تحتمل الانتظار أو التأويل، فهو على استعداد ليهبه أغلى ما يملك دون تردد ودون مقابل: (دمي لجرحك آمالا أقدمه).

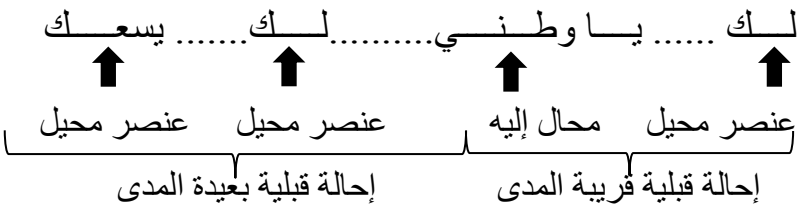
1- عز الدين ميهوبي. **ديوان منافي الروح**، ص140.
2- عزالدين ميهوبي. **ديوان في البدء كان أوراس**، ص 229.
3- عزالدين ميهوبي. **ديوان منافي الروح**، ص153.

وقد تطابقت العناصر المحيلة مع المحال إليه: (أحبك، يهواك، جرحك) حيث حملت كاف المخاطبة على عاتقها مسؤولية الإحالة، التي تنوعت بين البعدية والقبلية .



وهذا ما نجده في قوله أيضا:

لك الله يا وطنـــــي
ولك الصبـــر والأمنيـــات
لك الـــــروح
إن لـــم يسعـــــك الجســـــد [1]



حيث أحالت كاف المخاطبة المرتبطة بحرف الجر (لك) في الجملة الأولى من الأبيات إحالة بعدية قريبة المدى كون العنصر المحيل والمحال إليه اجتمعا في ذات الجملة كما أحالت الكاف المرتبطة بالفعل المضارع (يسعك) في الجملة الأخيرة إلى المحال إليه (الوطن) في أول بيت لتربط بذلك بين مجموع الأبيات لتجعلها تصب في معنى مشترك واحد، فضلا عن كاف المخاطبة نجد نصا شعريا آخر يزخر بالضمائر المحيلة للوطن .

يقول ميهوبي في قصيدة **وطن تائه**:

وطن يصدر من مدامعه الرجولة و الأنوثة
.....
وطن يفتش بين أوردة المواجع

1- عزالدين ميهوبي. **ديوان عولمة الحب عولمة النار**، ص50.

عن بقية اسمه المنقوش في شفة الصفا

وطن تكسرت المسالك في محاجره الحزينة

قام يبحث عن خطن ..

.....

كان يحلم أن يصدر في عيون القادمين

بلا جناح. !

وطن تقاسمه الذين توضأوا بدمائه

وتدثروا بلحافه

وتجرعوا من كأسه

الملأى جراح. !

.....

وطن يفتش عن وطن

و الحل ...أنك مستباح !

وطن بعين واحد

وطن بآلاف العواصم

الكل يقرأ فيك موتك

واقفا بين المحافل و المآتم

.....

واصل طريقك

أيها الوطن الشريد ..

إلى الجنوب..

إلى الشمال..

إلى منابت جرحك

المحمول في لغة الحصار [1]

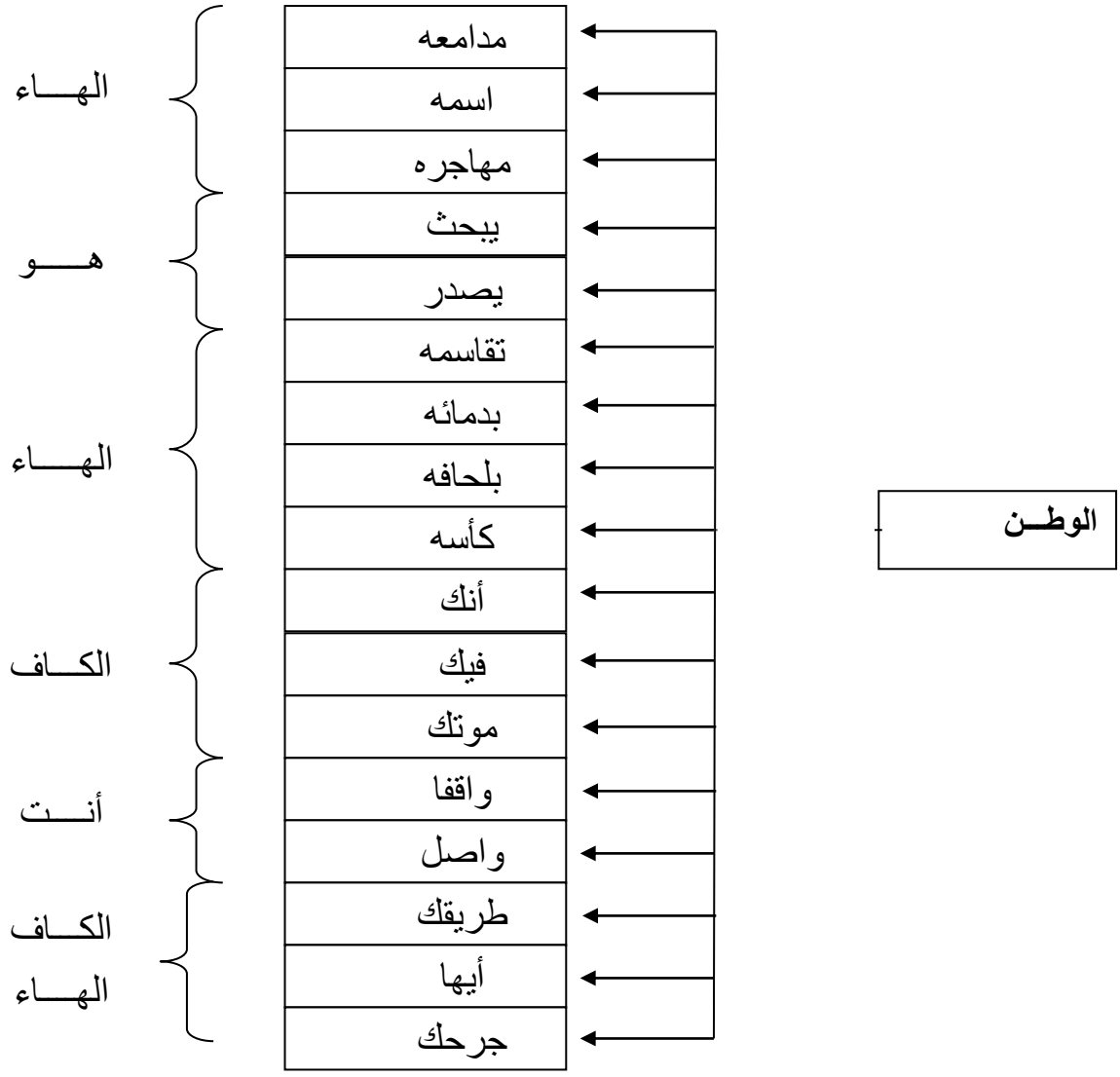
1- عز الدين ميهوبي. **ديوان في البدء كان أوراس**، ص 92، 93، 94، 95.

تبرز هذه الأبيات تجذر الروح الوطنية عند عزالدين ميهوبي، حيث تمثل القصيدة الوطن ـ الجزائر ـ ظاهرة بارزة في متون شعره منذ أول مجموعة في "البدء كان أوراس" ليبقى حضور (الوطن) يسري في عروق وشرايين قصائده التي حملها أسمى مشاعر الحب والاعتزاز على الرغم من الضياع الذي شهده ويشهده وطنه، يقول ميهوبي: « هذه إفضاءات صادقة من مواطن يده على قلبه، وقلبه على وطنه، ووطنه على صفيح ساخن، وطن يبحث عن أبنائه الذين أرهقتهم الأزمة، غير أنها لم تفت في عضد أولئك الذين جبلوا على الصبر والمكايدة والمجاهدة [...] يقول الحكماء: ثلاث لا يعبث بهن: العين، والشرف، والوطن، فإذا أخذت عود حطب ورحت تغرزه في عينك تصير أعمى وتفقد نعمة البصر، وإذا عبثت بشرفك تصبح على ألسنة الناس وضيعا لا شأن لك، أما إذا عبثت بوطنك فهل تسعك أرصفة الأوطان الأخرى؟ »[1].

فقد تحول موضوع الوطن عند عز الدين ميهوبي من موضوع للغناء والطرب والنظرة الرومانسية الضيقة إلى رسالة هادفة تؤرق الشاعر وتستولي على تلابيبه، فيعمل على إيصالها إلى المتلقي في أبهى حلة، حيث يقول: «...أنا أكتب عن الوطن كقيمة تحمل الكثير من الدلالات الحضارية والروحية والثقافية، والدينية [...] وأتمثلها في نص شعري للتغني بالثورة والإشادة بتلك التضحيات...»[2].

1- عز الدين ميهوبي. **لا إكراه في الحرية**، منشورات تالة، الجزائر، ط1، 2007، ص07.
2- حوار مع الشاعر عزالدين ميهوبي، **موقع ضفاف الإبداع** http//www.difaf.com/html

وقد ضمت هذه الأبيات عددا كبيرا من الإحالات نجملها فيما يلي:



لقد عمل الربط الإحالي على مد جسور التواصل بين الأجزاء المتباعدة في النص مما أدى إلى تشكيل شبكة من العلاقات الإحالية، عملت على تجميع العناصر المتباعدة في فضاء النص في بنية واحدة متناغمة الأجزاء ومتماسكة الأطراف فاستقامت بذلك السلامة النحوية والدلالية .

جـ - الاستبدال (Substitution):

يقوم الاستبدال كما هو واضح من التسمية على مبدأ التعويض. أي استبدال عنصر بعنصر آخر، ويسهم في الترابط النصي، في: "كون العلاقة بين العنصرين المستبدَل والمستبدِل علاقة قبلية بين عنصر سابق في النص وآخر لاحق فيه، ومن ثمة يمكن الحديث عن الاستمرارية" [1].

ويفرق علماء النص بين ثلاثة أنواع للاستبدال هي كالآتي: [2]

استبدال اسمي (Substitution Nominale): من خلال التعويض بعناصر لغوية اسمية (آخر، آخرون، نفس) كقوله تعالى:« قَدْ كَانَ لَكُمْ ءَايَةٌ فِي فِئَتَيْنِ ٱلْتَقَتَا ۖ فِئَةٌ تُقَٰتِلُ فِى سَبِيلِ ٱللَّهِ وَأُخْرَىٰ كَافِرَةٌ يَرَوْنَهُم مِّثْلَيْهِمْ رَأْىَ ٱلْعَيْنِ ۚ وَٱللَّهُ يُؤَيِّدُ بِنَصْرِهِۦ مَن يَشَآءُ ۗ إِنَّ فِى ذَٰلِكَ لَعِبْرَةً لِّأُو۟لِى ٱلْأَبْصَٰرِ »[3] .

استبدال فعلي(Substitution Verbal): من خلال التعويض بعناصر لغوية فعلية، ويمثله استخدام الفعل بفعل مثل:

هل تظن أن الطالب المكافح ينال حقه ؟

أظن أن كل طالب مكافح يفعل.

استبدال قولي (Substitution Verbal) : ويستخدم فيه (ذلك، لا) مثل قوله تعالى: « قَالَ ذَٰلِكَ مَا كُنَّا نَبْغِ ۚ فَٱرْتَدَّا عَلَىٰٓ ءَاثَارِهِمَا قَصَصًا »[4].

فكلمة (ذلك) جاءت بدلا من الآية التي سبقتها مباشرة "أرأيت إذ أوينا إلى الصخرة "، ويقوم بذلك الاستبدال على مبدأ التعويض والاختزال وهو وسيلة هامة لحدوث الربط بين الجمل، إنه خاصية من خاصيات اللغة التي تلجأ إلى تراكيب مركزة المعاني متماسكة الأوصال .

1- محمد الخطابي. **لسانيات النص**(مدخل إلى انسجام الخطاب)،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1991، ص20.
2- أحمد عفيفي. **نحو النص** (اتجاه جديد في الدرس النحوي)، ص123.
3- **سورة آل عمران**، الآية 13.
4- **سورة الكهف**، الآية 64.

لم يلجأ عزالدين ميهوبي إلى هذا النوع من الربط كثيرا في نصوصه الشعرية (موضوع الدراسة)، ولعل السبب في ذلك يعود إلى استخدامه المكثف للإحالة التي حازت السبق في عملية الربط والتعويض وتحقيق الاختزال والاستمـــــــرارية، فأغنـــــت بذلك عن الاستبدال الذي ورد بصورة قليلة جدا من ذلك:

قوله:

يد تحمل النصر
كالنخل يعبر كل السماوات
كي لا يموت
و يكبر في هذه السنوات
اقتحاما !
و أخرى ... تضم إلى صدرها الموت
و الانهزامـــا ![1]

نلمح في هذه الأبيات ورود استبدال اسمي حققته كلمة (أخرى) التي استبدلها الشاعر بكلمة (يـــد)، و هذا ما نجده في قوله أيضا:

رأسي مثقلة
لم أعد أذكر غير البسملة
و حديث الناس في الشارع عن طفل شقي
كان يخفي الخبز في جيب و في الآخر يخفي قنبلة ![2]

حيث عوض العنصر الاستبدالي (الآخر) كلمة (جيب) والتقدير: كان يخفي الخبز في جيب وفي جيب قنبلة، بالإضافة إلى الاستبدال الاسمي نجد الاستبدال القولي في قوله:

قلت: يا عراف...جئتك
قال: هل أعياك موتك

1- عز الدين ميهوبي. **ديوان في البدء كان أوراس**، ص229.
2 - عزالدين ميهوبي. **ديوان اللعنة والغفران**، ص37.

قلت: "لا"

.....

أيها العراف .....هل كحل بعينيك

فاستل من العمر رداء

قال:" لا..."[1]

حيث استبدلت (لا) الأولى قول الشاعر: لم يعيني موتي .

واستبدلت (لا) الثانية قول العراف: ليس هناك كحل بعيني.

د ـ الحذف (Ellipse):

من الوسائل الاتساقية التي تربط بين أجزاء الكلام، فهو إسقاط عنصر من عناصر النص سواء كان هذا العنصر حرفا أو كلمة أو جملة أو أكثر، على أن يكون هذا الإسقاط لغرض معين، ويفهم بالقرائن المصاحبة للكلام سواء أكانت معنوية أو مقالية، « فالحذف ظاهرة تتحول بمقتضاها الجملة من جملة أصل إلى تحويلية، فالأصل في الكلام أن لا يحذف شيء فإن حذف فلابد من دليل»[2]، كما يعتبر الحذف وسيلة من الوسائل التي يستعين بها المبدع ليفجر في ذهن المتلقي شحنة فكرية توقظ ذهنه، وتجعله يتخيل ما هو مقصود، مما يؤدي إلى حدوث تفاعل ـ من نوع ما ـ بين المرسل والمتلقي قائم على الإرسال الناقص من قبل المرسل، وتكملة هذا النقص من جانب المتلقي [3].

كما أن الحذف علاقة اتساق لا يختلف عن الاستبدال، إلا بكون الأول استبدالا بالصفر أي أن علاقة الاستبدال تترك أثرا، وأثرها هو وجود أحد عناصر الاستبدال، بينما علاقة الحذف لا تخلف أثرا، حيث لا يحل محل المحذوف أي شيء، بل يستدل عليه من خلال وجود العنصر المحذوف في النص السابق، لذا يعدّ علاقة قبلية داخل النص[4] ويتعلق الحذف بالسؤال: ما هي البنى المضمرة في البنية السطحية للنص ؟

---

1 ـ المصدر السابق، ص32، 33.

2- نعمان بوقرة. **المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب**، ص 106.

3- ينظر: فتح الله أحمد سليمان. **الأسلوبية** (مدخل نظري ودراسة تطبيقية)، مكتبة الآداب، القاهرة، ص 139.

4 ـ ينظر: محمد خطابي. **لسانيات النص** (مدخل إلى انسجام الخطاب)، ص21.

ويرد الحذف في حالات كثيرة سنوضحها من خلال الأمثلة الآتية :

1- حذف المسند إليه: وهو حذف أحد ركني الجملة، بل هو حذف الركن الأساسي فيها. لأنه عبارة عن الذات، والمسند كالوصف له، فالذات أقـوى في الثبوت من الوصف، وحذفه يتوقف على أمرين؛ أحدهما وجود ما يدل عليه عند حذفه (قرينة)، والأمر الآخر وجود المرجع للحذف على الذكر، أما الأمر الأول وجود قرينة دالة على المسند إليه عند حذفه فمرجعه إلى علم النحو، وأما الأمر الثاني وهو المرجع فمرده إلى البلاغة [1]، ومعنى هذا وجود مقتضيات ودوافع بلاغية ترجح حذف المسند إليه على ذكره، والمسند إليه الذي يكثر حذفه هو المبتدأ والفاعل، ومن أمثلة ذلك حذف المسند إليه:

يقول عز الدين ميهوبي:

مثـــــال(1):

تطاردني الحرب

نحو المنافي البعيدة

تبتر كل الجذور[2]

مثـــــال(2):

أمير يرى في المنام الذي لا يراه البشر

يرى كل شيء

كأي نبي يطاع [3]

مثـــــال(3):

ربما أخطأني الموت سنة

ربما أخطأني نصف سنة [4]

مثـــــال (4):

فتى بتيهك يا أيام تحمله

يد المقادير في منفاه حيرانا

يعانق الأرض في الشوق فتخذله

1- ينظر: عبد العزيز عتيق. **علم المعاني**، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1985، ص 105.
2- عزالدين ميهوبي. **ديوان في البدء كان أوراس**، ص 229.
3- عزالدين ميهوبي. **ديوان عولمة الحب عولمة النار**، ص 45.
4- عزالدين ميهوبي. **ديوان اللعنة والغفران**، ص25.

مسافة العمر والتذكار تحنانا [1]

مثـــــال (5):

وطن تكسرت المسالك في محاجره الحزينة

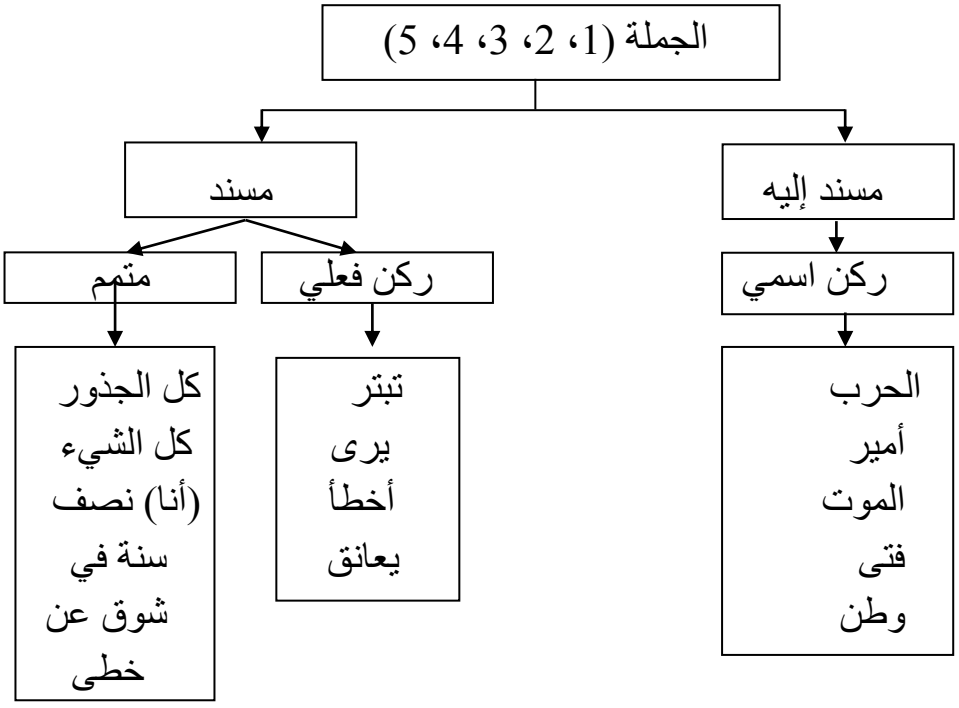
قام يبحث عن خطن

ما بين أندية المقالب و القمار[2]

نلاحظ في هذه الأمثلة أن الأفعال: (تبتر، يرى، أخطأني ـ الثانية ـ، يعانق، قام) لم تذكر فواعلها فقد لجأ الشاعر إلى حذفها كونها معلومة لدى السامع حيث صرح بها في جمل وأبيات سابقة وهي (الحرب، الأمير، الموت، الفتى، الوطن)، لذا فلا فائدة من ذكرها مرة أخرى، تفاديا لتكرار المدخل بالمعنى، وابتعادا عن الإطناب الذي يشعرنا بالملل والرتابة.

وبالنظر إلى البنية العميقة للتراكيب النحوية في هذه الأمثلة يتبين لنا أن المسند إليه الذي جرى حذفه في البنية السطحية وهو الفاعل، وهذا ما ستوضحه المشجرة الآتية:

شكل رقم 01:



1- عزالدين ميهوبي. **ديوان منافي الروح**، ص141.
2- عزالدين ميهوبي. **ديوان في البدء كان أوراس**، ص92.

2 ـ حذف المسند: المسند هو ما نخبر به عن الذات، فهو كالوصف، ويكون من باب الإسنادية الفعلية أو من باب الإسنادية الخبرية، أي أن المسند يكون إما خبرا وإما فعلا [1].

و من أمثلة ذلك يقول عز الدين ميهوبي:

صاحبي أحمد مثلي[2]

والتقدير: صاحبي أحمد كان مثلي.

فالشاعر حذف الفعل الماضي الناقص (كان)، واكتفى بالدلالة على زمن الفعل من خلال سرده بإيجاز حياة صديقه الذي يشبهه في بعض الأفعال والعادات: (يعشق الحلوى وأفلام الأغاني)، وقد فارقه دون رجعة بعد أن اغتالته يد الغدر، وغرضه من هذا الإيجاز والاختصار والابتعاد عن الرتابة، وقراءتنا للأسطر الشعرية الموالية من دلنا عن موضع الحذف، فالشاعر تحدث عن صاحبه في بداية الأمر ذاكرا اسمه ثم حذف الفعل (كان) وبعدها ذكر شبهه في بعض المواضع فاقتفينا به حذف الفعل (المسند).

ومن أمثلة حذف الفعل أيضا قوله:

وأخرى ....تضم إلى صدرها الموت

و الانهزاما

وقوله:

وعيون فاتنة من الدامور*

تحتضن المقابر والكفن [3]

1- ينظر: المؤيد بالله يحي بن حمزة العلوي. **الإيجاز للأسرار كتاب الطراز في علوم حقائق الإعجاز**، تح، بن عيسى الطاهر، دار المدار الإسلامي، ط1، 2007، ص162، 163.

2- عز الدين ميهوبي. **ديوان اللعنة و الغفران**، ص41.

* ـ **الدامور:** هي بلدة لبنانية ساحلية تقع في فضاء الشوف في محافظة جبل لبنان، وتبعد عن بيروت بـ 25 كيلومتر، يرجع أصل تسميتها إلى كلمة داموراس التي تعنى بالفينيقية ديمومة.

3 ـ عزالدين ميهوبي. **ديوان في البدء كان أوراس**، ص92.

فالملاحظ في هذه الأبيات إضمار الفعلين المضارعين (تضم، وتحتضن) فالأصل فيهما:

تضم إلى صدرها الموت و تضم الانهزاما
تحتضن المقابر و تحتضن الكفن

فالشاعر عمد إلى حذفهما في الجمل المعطوفة (بالواو) لذكرهما في الجمل المعطوف عليها.

وقد يلجأ الشاعر إلى الإفراط في الحذف لذات المحذوف سواء في سطر شعري واحد كقوله:

أراك نـــــارا و أوجاعا و مقبرة

والتقدير: أراك ياوطني نارا وأراك يا وطني أوجاعا و أراك يا وطني مقبرة

أو في أكثر من سطر كقوله:

ويأتي إلى حينا الميتون
يدقون أبوابنا
يسألون عن الخبز و الماء و الكهرباء
وعن ورق اليانصيب
و عن ثرثرات النساء
وعن وطن يتساوى على أرضه
الآثمون مع الشهداء [1]

فبالإضافة إلى حذف المسند إليه (الميتون) والإبقاء على قرينة نحوية تدل عليه تمثلت في واو الجماعة العائدة على (الميتون)، نجد أن الفعل (يسأل) قد حذف في أكثر من موضع والتقدير:

1 - عزالدين ميهوبي. **ديوان عولمة الحب عولمة النار**، ص53.

يسألون عن الخبز ويسألون عن الماء و يسألون عن الكهرباء، ويسألون عن ورق اليانصيب، و يسألون عن ثرثرات النساء، و يسألون عن وطن تساوى على أرضه....

فمن خلال هذه الأمثلة تتضح لنا جمالية الحذف وبلاغته ، فتكرار المسند إليه والمسند يفقدها جمالها وروعتها ويكسبها ركاكة وخللا في التعبير، كما أن الشاعر لم يحذف ركني الجملة في هذه الأسطر الشعرية، اعتباطا وعبثا، وإنما حذفهما بعد ذكرهما في موضع سابق.

3- حذف الحروف: ويقصد بحذف الحروف هنا ما هو قسيم بين الأسماء والأفعال في القسمة الثلاثية المشهورة للكلمة.

يقول ابن مالك:

كلامـــنا لفـــظ مفيـــد كاستقـــم اســـم و فعـــل ثـــم حرف الكلـــم[1]

ويذهب ابن جني إلى أن الحرف نائب عن الفعل بفاعله ألا تراك إذا قلت: ما قام زيد، ف (مـــا) نابت عن الفعل (أنفي)، كما نابت (إلا) عن الفعل (أستثني) وكما نابت (الهمزة، وهل) عن (أستفهم)، وكما نابت حروف العطف عن (أعطف).....إلى غير ذلك[2].

ومن بين أهم الحروف التي تم حذفها في مدونة بحثنا:

أ ـ <u>حذف حرف الجر قبل أن المصدرية</u>: وذلك في قوله:

والحل حلك
أن تموت و أن تعيش
وأن تساوم أو تساوم[3]

والتقدير (بأن)، فحذف حرف الجر (الباء) قبل أن.

1- ابن مالك. **ألفية ابن مالك في النحو والصرف**، دار ابن خزيمة للنشر والتوزيع، 1414هـ، ط1، ص12.
2- ينظر: الزركشي بدرالدين. **البرهان في علوم القرآن**، تح، أبو الفضل إبراهيم، صيدا بيروت، ص 209.
3- عزالدين ميهوبي. **ديوان في البدء كان أوراس** ص 96.

ب ـ حذف حرف الجر و حرف النداء: ومثاله:

جئت عراف المدينة
حاملا رؤيا ابنتي ...قالت: "أبي شفتك بنومي"[1]

فقد حذف حرف الجر (إلى) قبل العراف لجعل الكلام أكثر إيجازا ومباشرة وسرعة ، وحذف حرف النداء قبل (أبي) لقرب المنادى ودنوه إلى المنادي بحيث لا تكون ثمة حاجة إلى استخدام حرف النداء، والتقدير:

جئت إلى عراف المدينة
قالت: "يـــــا أبـــــي....."

جـ ـ حذف همزة الاستفهام: و ذلك في قوله:

أينكر النبع بعد الهجر صخرته وتنكر العين رغم الكحل إنسانا ؟[2]

حذفت الهمزة في بداية عجز البيت (تنكر) والأصل فيها: (أتنكر)، وحذفها أكسب الكلام تقريرا وإثباتا، بل إن حذفها كان موافقا لمقام الحزن والألم الذي تختنق فيه الكلمات، ومنه حذفت الهمزة؛ لأنها ثقيلة المخرج.

د ـ حذف الواو و الفاء العاطفتين: ومثال ذلك قوله:

تلاحقني شرطة الحي
أغنية "الراي"
.....
أفخخ سيارتي
وأعد الدقائق

1- عزالدين ميهوبي. **ديوان اللعنة و الغفران**، ص29.
2 ـ عزالدين ميهوبي. **ديوان منافي الروح**، ص144.

لا تنفجر [1]

فقد حذفت الواو العاطفة قبل (أغنية الراي)

وحذفت الفاء العاطفة قبل (لا تنفجر)، والأصل فيها: فلا تنفجر

وقد جاء حذفها لغرض بلاغي هو تصوير السرعة وتجسيدها في توالي الأحداث .

هـ ـ حذف (الـ) التعريف: ومثال ذلك قوله:

أنا قادم
دثريني بدفئك
صبي على جذوة الروح من مقلتيك غماما

وقوله:

مثل حفار قبور
إنها الدنيا تدور [2]

فالشاهد في (غماما، قبور)، والأصل اقترانهما بالألف واللام أي نقول (الغماما، القبور) لكنها (الـ) التعريف حذفت لثقل نطقها، وللإضافة المعنوية وكذا الضرورة الشعرية، دون أن يختل المعنى أو تضعف الدلالة .

و- حذف لام التعليل: ومثال ذلك قوله:

كالنخل يعبر السماوات
كي لا يموت [3]

---

1 - عزالدين ميهوبي. **ديوان عولمة الحب عولمة النار**، ص54.
2- عزالدين ميهوبي. **ديوان اللعنة و الغفران**، ص36.
3- عزالدين ميهوبي. **ديوان في البدء كان أوراس**، ص 292.

و قوله:

أخبئ وجهي وراء الجريدة
كي لا تراني [1]

فالشاهد في(كي)، حيث تحذف لام التعليل إذا دخلت على كي المصدرية ووصلتها والأصل: لكي لا يموت/ لكي لا تراني، والجملتان صحيحتان نحويا سواء ببقاء اللام أو بحذفها.

4ـ حذف المتممات (المكملات): قد تتركب الجملة من مسند ومسند إليه وحدهما، وقد يزاد عليهما من الألفاظ بغرض استيفاء المعنى، والألفاظ التي تزاد في الجملة وليست مسندا أو مسندا إليه تسمى متممات أو مكملات[2]، وقد نال الحذف من المتممات (مفاعيل، صفات...) عناصر البناء التركيبي في مدونة بحثنا بصورة كبيرة لا يسع المقام لذكرها جميعا منها على سبيل الذكر لا الحصر.

أ ـ حذف المفعول فيه: وذلك في قوله:

أنا ما كنت نبيا [3]

والتقدير: أنا ما كنت نبيا يوما

وقد يكون الغرض من هذا الحذف التأدب في القول، فالشاعر هنا ينكر صفة النبوءة. ومن أمثلته أيضا قوله:

لا ولا كنت كما قالوا: "لكل الأزمنة " [4]

1- عزالدين ميهوبي. **ديوان عولمة الحب عولمة النار**، ص55.
2- ينظر: فتح الله أحمد سليمان. **الأسلوبية** (مدخل نظري و دراسة تطبيقية)، ص 160.
3 ـ عزالدين ميهوبي. **ديوان اللعنة والغفران**، ص28.
4 ـ المصدر نفسه، ص 28.

والتقدير: لا ولا كنت يوما كما قالوا لكل الأزمنة، وغرض الشاعر من هذا الحذف هو تجنب الاستطالة في الكلام والرغبة في الاختصار الهادف بأوجز العبارات.

ب ـ حذف الجار والمجرورة : ومن ذلك في قوله :

صافحني رجل قال لي :
هل قرأت الجريدة
ولكن حافلة أدركتنا فضاع الجواب
.....
مضى [1]

فالشاهد في (مضى) والأصل فيها مضى إلى حاله.

جـ ـ حذف المفعول به : من ذلك قوله :

و انتظرت لعل يجيء
إذا لم يجيء قد تجيء الجريدة [2]

ـ والشاهد نحو: انتظرت لعله يجيء

حيث حذف المفعول به الرجل فالأصل فيها : وانتظرت الرجل لعله يجيء .

دـ حـــذف الصفة: من ذلك قوله :

قال الحقيقة قلت الله يعلمها
قال الكرامة قلت المرء قد هانا [3]

- والشاهد في (قلت الله يعلمها) والتقدير: قلت الله وحده يعلمها .

1- عزالدين ميهوبي. **ديوان عولمة الحب عولمة النار**، ص63.
2- المصدر نفسه، ص63.
3- عزالدين ميهوبي. **ديوان منافي الروح**، ص148.

هـ ـ حـــذف المستغاث به: من ذلك قوله :

أقول ماذا أقول اليوم يا وطني

في انكسار الرؤى تاهت مرايانا [1]

(يا وطني) أسلوب استغاثة، وهو نداء إلى من يمد يد العون إلى وطنه ، فـ(الياء) حرف نداء واستغاثة، والمستغاث به محذوف، وحذفه جعل بالإمكان أن نتصور مستعانا به بين عدة خيارات: الله، الشعب، الأمم الإسلامية .

يتضح مما تقدم أن الحذف خاصية ترد في عدة حالات، حيث تشمل الأسماء والأفعال والحروف، محدثة بذلك اختصارا واختزالا كبيرين على مستوى سطح النص، جاعلة من الكلام أكثر تأثيرا في السامع، لتكون بذلك دافعا قويا يحفز القارئ على القراءة الفاحصة، ويدخله في شراكة مع صاحب النص، من خلال عملية الحفر والتنقيب عن المحذوفات في بنية النص وكشفها.

في ختام حديثنا عن الحذف وأهميته لن نجد تعبيرا أدق وصفا وأشمل دلالة من قول عبد القاهر الجرجاني في الحذف حين قال إنه: « باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنك ترى ترك الذكر أفصح من الذكر والصمت عن الإفادة، أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بيانا إذا لم تبن »[2].

1- المصدر السابق، ص149.

2- عبد القاهر الجرجاني. **دلائل الإعجاز**، تح، محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، ودار المدني، جدة، 2008، ص146.

نستخلص مما سبق أن أدوات الاتساق عملت على الربط بين أجزاء النصوص ووحداتها، فجاءت متلاحمة.

لكن السؤال الذي يفرض نفسه هو :

هل الاتساق النصي وحده كاف للبرهنة على الهوية النصية لنصوص ميهوبي الشعرية، ومعرفة تقاسيم بناها ومضامينها وعلاقتها المعنوية العميقة ؟

إن الاتساق لا يعدو أن يكون سوى توطئة ضرورية للدخول إلى باطن النص (Profonde du Texte) وبناه العميقة (Structure Profonde)، وإن كان شيئا ضروريا لا يمكن الاستغناء عنه، فعلاماته تساعد القارئ على التحليل الأولي للنصوص ، كما أنه دعم لذاكرته في عمليته التأويلية التي لن تتم إلا بتضافر العلاقات الشكلية النحوية مع العلاقة المعجمية/الدلالية، وهذا ما تتطلبه المقاربة اللسانية النصية.

«المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي والمدني، وإنما الشأن إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير»

الجاحظ

الفصل الثالث

التشكيل المعجمي / الدلالي (الانسجام)

في شعر عز الدين ميهوبي

1- التكـــــــــرار

2 ـ العلاقات الدلالية

- التضـــــــــاد

- الإجمال والتفصيل

- علاقة الكل بالجزء

- السبب والمســـبب

تـوطئــة:

ها نحن الآن بصدد الحفر عموديا في بنية نصوص شعرية متمنعة فلوتة، بغية محاصرتها وكشف خباياها بعد اختراقنا سماكة طبقة المعنى الأول (الظاهر) بإدراكنا لبنيتها اللاحمة للكلام، علنا نصل إلى طبقة المعنى الثاني (الخفي) الذي لا يتحقق الوصول إليــه إلا من خلال البحث في الانسجام وآلياته .

الانسجــام (Cohérence): هو ذلك الربط المعنوي والتماسك الشامل للنص، إنه فعل كشف وإدراك للمعارف الخلفية التي تحقق الاستمرارية لا في ظاهر النص بل في عالمه الداخلي المتجلي في عوالم السياق والمقام، كما يرتبط في جزء كبير منه بعملية تأويل النصوص، فهو نتاج عملية قراءة طامحة يخضع فيها الخطاب لعملية التأويل، فالانسجام نتيجة لنشاط تأويلي يقوم به القارئ مع احترام « مجموع القواعد التي ينبثق منها النظام الخطابي لوحدات الخطاب في لغة معطات »[1].

فمصطلح الانسجام « يتضمن حكما عن طريق الحدس والبديهة وعلى درجة من المزاجية حول الكيفية التي يشتغل بها النص»[2] .

وبناء على ماتقدم فالانسجام مرتبط بالخطاب الذي عد سابقا أوسع من النص لاحتوائه السياق ومختلف ظروف الإنتاج «لأن الانسجام غير موجود في النص فقط ولكنه نتيجة ذلك التفاعل مع مستقبل ومحتمل ومرسل »[3]، إذ يتعلق الأمر بعمق النص والبحث في الدلالات غير الظاهرة المتخفية وراء صرح اللغة، للكشف عن بنيته الكلية.

1- Jaque (*Moeshler)* et Annereboult, la pragmatique du discours ,Armand colin, paris, 1998, p6.
2 - Carter thomas (*Shirley*)**, La cohérence textuelle** ,p 22.
3 - Ibid ,p 23.

فالبحث في الانسجام النصي هو صلب النظرية النصية التي أولت العناية بالقارئ الذي يصبح ـ فيما بعد ـ منتجا ثانيا للنص وكيف لهذا الأخير أن يكشف ذلك الجوهر (البنية الكلية) دون الممارسة التأويلية التي لا يمكن أن تنشأ إلا بالاعتماد على إرهاصات يوفرها النص، ففعل القراءة فعل كشف لا خلق، وفعل استجلاء وإزالة التراب عما هو كائن في الأصل، فالانسجام هو الدرة التي تحجبها الصدفة، ودور القارئ فتح هذه الصدفة لإجلاء الدرة [1].

ولن يتسنى لنا ذلك إلا من خلال الحفر عموديا في النص متوسلين أهم مظاهر الانسجام علّنا نكشف عن تلك الروابط الخبيئة التي تربط مجموع قضايا النصوص.

1 - التكرار (FREQUENCE): شكل من أشكال التماسك المعجمي التي تتطلب الإعادة المباشرة للعناصر؛ أو وجود مرادف لها أو شبه مرادف ، ويطلق عليه أيضا ـ الإحالة التكرارية ـ وتتمثل في تكرار لفظ واحد سواء أكان اسما أم فعلا أم حرفا أم عددا من الألفاظ قصد التأكيد أو لزيادة التنبيه أو التهويل أو للتعظيـم أو التلذذ بذكر المكرر.[2]

ويعد التكرار حسب شارول (*Charolles*) من الروابط التي تصل بين العلامات اللسانية، فقاعدة التكرار الخطابية، تتطلب الاستمرارية في الكلام بحيث يتواصل الحديث عن الشيء نفسه بالمحافظة على وصفه الأول أو بتغيير ذلك الوصف[3] ، حيث « يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها ، وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية قيمة تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر ويحلل نفسية كاتبه» [4].

والتكرار كظاهرة فنية نجده بصورة كبيرة في القصيدة الحديثة ، ولعله الخاصية الأكثر دورانا في شعر الحداثة عامة .

---

1 ـ ينظر: محمد صالح البوعمراني. **مفهوم النص وعلاقته بمفهوم الانسجام**، مجلة الحياة، العدد 144، أفريل، ص130.
2 - ينظر: أحمد عفيفي. **نحو النص** ، ص106.
3 - Jaque *Moeshler* et Annereboult, la pragmatique du discours, p61.
4- نازك الملائكة. **قضايا الشعر المعاصر.** دار العلم للملايين ، بيروت ، ط 07 ، 1983، ص 276.

وللتكرار أهمية بالغة في دراسة وتحليل النصوص، حيث ينير الطريق أمام الدارس في عملية الفهم والتأويل ،إذ « ... يضع في أيدينا مفتاحا للفكرة المتسلطة على الشاعر، وهو بذلك أحد الأضواء اللاشعورية التي يسلطها الشعر على أعماق الشاعر فيضيئها بحيث نطلع عليها»[1].

ويتجلى التكرار في مدونة بحثنا بكثرة، إذ نجده في البيت الشعري الواحد أو في الأبيات المتتابعة أو المتفرقة، حيث يلعب دورا بارزا في دعم دلالتها وتأكيد انسجامها، فقد حشد ميهوبي كمّا معتبرا من المفرادات والجمل المكررة في نصوصه لأغراض بلاغية سنحاول الوقوف عليها من خلال رصدنا لأنواع التكرار الواردة فيها والمتمثلة في :

أ- **التكرار المحـــض** : هو تكرار الكلمة نفسها (دلالة ، وزن ، جرس)[2] ومن أمثلته :

- كلمة (وطن): التي تكررت 25 مرة في قصيدة : " وطن تائه "، وهذه بعض الأبيات التي وردت فيها :

وطـــــن يفتش عن وطـــــــن
وعيـــــون فـــــــاتنة من ـ الـدامور ـ
تحتضـــن المقـــــابر و الكفـــــــــــن
وطـــــن يصدر من مدامعه الرجولة والأنوثة
والسيـــاسة والزعـــامة و الفتـــــن
وطـــــــن يبـــــــاع صـــراحة
ما بين أروقة الكنائس والمساجد والمخامر
والمـــــــزابل واحتمـــــالات الزمـــن [3]

1- المرجع السابق ، ص 176 ،177 .
2- أحمد عفيفي وإلهام أبو غزالة وعلى أحمد. **مدخل إلى علم لغة النص**، الهيئة المقربة العامة للكتاب، القاهرة، ط2، 1999، ص81.
3- عز الدين ميهوبي. **ديوان في البدء كان أوراس**، ص92.

- كلمة (الشعــر): تكررت تسع مرات (09) في قصيدة : "حديث المنفى"، نحو قوله:

يضم بعض فتات الروح محترقـــــا * و ليس يملك غير الشعــر سجانـــــا
رسالة الشعر في الدنيـــــا مقدسة * لولا النبـــوة كان الشعـر قرآنـــــا
ما أكبر الشعـــــر لو فجرته حماما * وصغت من نبضـــة للناس أوطانـــا
تمرغ الشـعر في عينيك مـن خجـل * ويسكب العطر في عينـيك ريحـانـا[1]

- كلمة (العراف) : تكررت ثمان مرات (08) في قصيدة : " اللعنة والغفران " ، نحو قوله:

"جئــت عراف المدينة / أيــن عراف المديــنة ؟ / قلت: "... ياعراف جئتـــك " / أيها العراف هل كحل بعينيك ؟ / قلت : دعني أيها العراف أمشي / قلت : " يا أيها العراف جئتك ..."[2]

- كلمة (أبي) : تكررت بدورها ثمان مرات (08) في قصيدة : "عولمة الحب عولمة النار" نحو قوله :

رأيت أبي جالسا يتسلى بما كتبته الجريدة / أبي كان يسألني /أبي كان يسألني عن حكاية ملاّ عمر/ يلح أبي في السؤال / هل بينكم من يجيب أبي ... [3]

- كلمة (الموت) : تكررت ثلاث مرات (03)في قصيدة " العودة " ، نحو قوله :

لك البحر والموت والليل / فخرجت مع الموت / تضم إلى صدرها الموت والانهزام [4]

فكل كلمة من هذه الكلمات المكررة هي ذاتها من حيث المعنى والجرس والموسيقى والميزان الصرفي، رغم اختلاف موقعها داخل النص .

1 -عز الدين ميهوبي. **ديوان منافي الروح**، ص135 ،146 ،154 ،155.
2- عز الدين ميهوبي. **ديوان اللعنة و الغفران** ، ص32 ،33 ،34.
3 - عز الدين ميهوبي. **عولمة الحب عولمة النار**،ص32 ،33 ،34.
4- عز الدين ميهوبي. **في البدء كان أوراس** ، ص227 ،228 ،229.

أما عن الغرض من تكرارها فيعود إلى نفسية الشاعر فعلى سبيل المثال يبدو أن الغرض من تكرار كلمة "وطـــن" بهذا الكم الهائل خمس وعشرين مرة (25) هو حب الشاعر الجياش لوطنه- فإذا أحب أحدنا شيئا أو شخصا ظل يكرر اسمه في السر والعلن - ورغبته الكبيرة في تثبيت حكمه على ما آل إليه في نفس المتلقي وتقريره في قلبه، وقد استخدم التكرار للإشهاد والتعليل على صحة ما يقول .

وما تكرار كلمة (الشعر) في قصيدة حديث المنفى تسع مرات(09) تكرار محضا إلا بغرض المدح وإبداء المسرة كيف لا والرجل شاعر حتى النخاع .

أما عن تكرار كلمة (العراف) في قصيدة اللعنة والغفران وتكرار كلمة (أبـي) في قصيدة "عولمة الحب عولمة النار" فتعود إلى غرض الاستنجاد وطلب المساعدة، فنفسية الشاعر في كلتا القصيدتين - رغم اختلافهما - ، تبدو تعبة مرهقة تعيش حالة حزن و تساؤل دائم، تبحث عمّن تحاوره لتلبسه شيئا من ذاتها من قلقها علّه يتقاسم معها همومها وأحزانها، ويقدم لها بعض الإجابات التي قد تروي ظمأ السؤال عندها .

ب- التكـرار الجزئـي: يعــني تكرار عنصر سبق استخدامه ولكن في أشكال وفئات مختلفة[1]، ومن أمثلته في المدونة قول ميهوبي :

مثــال 01:

أنا قادم
افتحي كل بـــــــــاب
فمـــا عـــدت أملـــــك إلاك
والجـــرح
.....

1 - أحمد عفيفي وإلهام أبو غزالة وعلي أحمد. **مدخل إلى علم لغة النص**، ص81.

أنا قـــــادم .. من جراحـــــــــي
أمدد هذه الـــــذراع لأمســـــك
بالقمـــر المتصدع في المواجع
والإرتقاب
أمدد كل الجراح التي سكنتنـــي [1]

مثـــال 02:

انتهى كل شيء ... سننســـــــــــى
أجبت : إذا كنت أنـــــسى و تنـــــسى
وغيـــرك ينسى
ويصبـــــح قـــــولي و قـــــولك
في حكم كـــــــان و أمســـــــــى
فهل قطـــــرة الدـــم تنســـــــــى ..؟ [2]

مثـــال 03:

فكنت أجترح الأحـــلام من شفتـــي وأنثـــر الفرح المسبي ألـــــوانا
.....
كانت فلسطين و الجولان كان هنـا ومصر كانت و كان الأرز لبنانا
.....
كنا و كانوا و كانت كلنا كلـــــــم وكان يعربه الأعـــــراب نقصانا[3]

مثـــال 04:

قلت : حقا ... ما الذي شفت ؟ أحك لي
قالت : " و كم تدفـــــع لأحكـــــــي ؟ "
.....

1- عزالدين ميهوبي. **ديوان في البدء كان أوراس**، ص230 ،231.
2- عزالدين ميهوبي. **ديوان عولمة الحب عولمة النار**، ص55.
3- عزالدين ميهوبي. **ديوان منافي الروح**، ص 138، 153.

قلت " يا عراف جئتـــــــــــك "

قال " هل أعيـــاك موتـــــــك ؟ "

.....

قـــــلت: نبئني

دمـــــي المذبـــــــوح مـــات

" لم يقل شيئا و فـــــــــــات "

.....

أيها العـــــــــــراف قل شيئا ...

.....

قالوا بعد يوم .

" سكنت أحشاءه الحرى قذيفة "[1]

يمتد التكرار الجزئي في الأمثلة السابقة امتدادا خطيا بارزا محققا بذلك تماسكا بين جمل متقاربة و أخرى متباعدة .

ففي المثال الأول (01) تكررت كلمة (الجرح) تكرار جزئيا وذلك لورودها بصيغ مختلفة (الجرح، جراحي، الجراح) آخذة دلالاتها من السياق الذي وردت فيه، رابطة بين أبيات متباعدة في النص لتجعلها تصب في معنى واحد هو العذاب فلو استبدلنا كلمة الجرح بصيغها المختلفة بكلمة العذاب لاستقام المعنى. و لما تغيرت دلالة الأبيات .

وفي المثال الثاني (02) ورد فعل النسيان في أزمنة مختلفة محققا بذلك تكرارا جزئيا (سننسى، أنسى، ننسى، ينسى، تنسى) رابطا بين جمل وأبيات متتالية ومتعاقبة حيث جاء في أول الأمر مضارعا لما يستقبل من الزمن (سننسى)، فبعد انتهاء القتل والتنكيل (الإرهاب) تأخذ الأمور مجراها الطبيعي نحو النسيان شاملة بذلك المتكلم (أنسى أنا) والمخاطب (تنسى أنت). والغائب(ينسى هو)، وقد راعى الشاعر في ذلك الترتيب المنطقي

1 -عزالدين ميهوبي. **ديوان اللعنة و الغفران**، ص29 ،32 ،35 ،36 ،41.

لقاعدة التعريف - ليبنى الفعل فيما بعد للمجهول (تنسى) بعد طرح السؤال : - فهل قطرة الدم تنسى ...؟ لجهل الجواب .

ليحمل التكرار على الربط بين تلك الجمل المتقاربة والتي تدور كلها حول فكرة واحدة هي نسيان وتجاهل ما حدث في الجزائر عقب العشرية السوداء وما حصدته من أرواح وما خلفته من آلام وجراح سنتناساها ولكن لا أظن أننا سننساها.

كما نجد في المثال الثالث (03) تكرارا جزئيا للفعل الماضي الناقص (كان) و الذي صرفه الشاعر مع عدة ضمائر (كنت أنا)، (كانت هي)،(كان هو)، (كنا نحن)، (كانوا هم) محاولا من خلال ذلك توصيل رسالة مشفرة إلى المتلقي (الفطن) تقول: إنه كفانا تفاخرا وإشادة بماضينا الغابر، كنا كذا وكان كذا ... وكانت كذا ...، فهذا تصرف ناقص، كالفعل (كان) الذي يعربه الأعراب نقصانا، فحريّ بنا أن نعمل للحاضر والمستقبل .

أما في المثال الأخير نجد التكرار الجزئي يظهر في الفعل (قال) حيث ورد بست صيغ(06) مختلفة (قلت، قالت، قال، قل، يقل، قالوا) تكررت ثلاثين مرة(30) شاملة بذلك كل القصيدة عبر جمل متباعدة شكلا متقاربة بل مشتركة مضمونا ، ليكون بذلك من الكلمات المفاتيح التي تقود إلى المعنى العام للنص الذي غلب عليه النمط الحواري، حوار مع الذات، حوار مع الابنة / حوار مع العراف / حوار مع أحمد، حوار مع أهل الحي، حوار مع الأم ...

جـ - التكرار بالمرادف: هو تكرار كلمتين أو أكثر تحملان معنى واحدا[1]، ومما ورد منه في نصوص ميهوبي الشعرية (مدونة بحثنا) :

مثـــال 01 :

حاملا **رؤيا** ابنتي .. قالت: "أبي **شفتك بنومي**"
قدري أن أحمل الشـــــــمس على كفي

1- ينظر: أحمد عفيفي. **نحو النص**، ص109.

وأمضي في مسافات العـــــراء

قلت دعني أيها العراف **أمشي**

لم يجدوا شيئا سوى تنهـــــيدة

"آه ... **بـــلادي**"

وطنـــــــي أكبر من هــذا الزمن [1].

مثال 02 :

أتنفس من رئة الكلمات

و تخنقني هدئة **الصمت**

.....

ليتكم تعرفون

و لكنكم تحسنون **السكات**

.....

رأيت الجرائد متعبة بالتعازي

بكيت البلد

.....

سقطت **دمعة** ....

و أطفأت في حسرة القلب شمس

.....

رأيت البنفسج يذبل في شفة **امرأة** نازفة

سألت يا **أمة الله** هل تحسنين القراءة

.....

1- عز الدين ميهوبي. **ديوان اللعنة و الغفران** ، ص29 ،32 ،34 ،42، 46.

تعلمت من شيخ قريتنا أن أقول الحقيقة **ما دمت** طفلا

وما زلت بعد الثلاثين طفلا.[1]

مثال 03:

وطـــن **يفتش** بين أوردة المواجع

عن بقية اسمه المنقوش في شفة الصغار

وطن تكسرت المسالك في محاجره الحزينة

قام **يبحث** عن خطى [2]

مثال 04 :

لك البحـــر

و المـــوت

و الليـــــل

و الباحثـــون عن الحلم

في موجة تحمل **الإنقساما**

.....

أنا قادم ... من جراحـــي

أمدد هذي الذراع لأمســك

بالقمر **المتصدع** بين المواجع

والارتقـــاب [3]

1- عز الدين ميهوبي. **ديوان عولمة الحب عولمة النار**، ص41، 47 ، 50، 51، 55، 56، 58.
2 -عز الدين ميهوبي. **ديوان في البدء كان أوراس**،ص59، 61.
3 - المصدر نفسه، ص227، 231.

مثال 05 :

كمن يخبئ في المرآة قصـــــته ويحتمي بظلال الصبر **ظمآنـــــا**
يلملم السنوات الجمر ... يلبسها وخلف رحلته **العطشى** خطايانـــــا
تعانق الخزي في أرجائـها **دولا** من النفايات ... تدعى اليوم **أوطانـا**
توضأ **القلب** بالأحزان واحترقت بمقلتيه صلاة الصبـــــر فازدانـا
يبكي **الفؤاد** لفقد المرء تعزيـــة فكيــف بصنع ما دمعـــــه خانـــا
فتطفئ الريح مصباحا بأضلعــه **ويسكب** الليل في عينيه غدرانـــــا
يصب في جوفه الأحزان مجمرة يصوغ من لفحها الأضلاع وجدانا[1]

أدى ترادف الكلمات في هذه الأبيات إلى تعميق الدلالة ورسوخ المعنى وحيوية النص، كما ساهم بصورة كبيرة في إزالة لبس الأفكار وغموضها، وكشف عن ثراء زاد الشاعر اللغوي، فنراه ينوع وينتقل بين الكلمات والمرادفات بكل سلاسة وخفة دون أن يخل بالمعنى أو يحدث فيه أي خدش، بل العكس من ذلك، حيث زاده بهاء وقوة وخلصه من الإطناب والرتابة ، مسايرا بذلك حالته الشعورية، فالأفعال (أمضي، أمشي) تؤدي إلى المعنى نفسه مع اختلاف في درجة التأثير والإيحاء، فالمضي يكون دائما إلى الأمام، أما (المشي) فقد يكون للأمام كما قد يكون للخلف، وهذا ما أراده الشاعر المضي قدما في اللانهاية (مسافات العراء).

كما نجده قد ربط المشي بالوراء (مثلما الرهبان أمشي للوراء)، وعليه فالحالة النفسية للشاعر تقف وراء اختياره تلك الحدود النصية.

ومن المترادفات التي تتكرر كثيرا في شعر ميهوبي و بصورة لافتة هي (الوطن/ بلادي) وكأن الشاعر وهو يذكر هذه المرادفات (الجزائر، بلدي، أرضي، وطني،...) يتلذذ وينتشي بها لذا نجده يكثر منها، وينوع فيها كيف لا وهو القائل :

1- عز الدين ميهوبي. **ديوان منافي الروح**، ص141 ،144، 151، 154.

هي الجزائر نبض العالمين نمت في قلب شاعرها المحموم طوفانا
هي البتول جلال الطهر كللـــها فصار من نورها المحراب مزدانا[1]

ولقد تنوع التكرار بالمرادف في الأمثلة السابقة الذكر يبين تكرارا بالمرادف دلالة وجرس، ونقصد به تكرار كلمتين أو أكثر، تحملان معنى واحدا وتشتركان في بعض الأصوات والميزان الصرفي [2]. من ذلك قوله : (أمضي = أمشي / بلدي = وطني/ أتعبني = أرهقني/ مازلت = مادمت/ يبحث = يفتش).

والتكرار بالمرادف دلالة فقط، وهو تكرار كلمتين أو أكثر تحملان معنى واحد، ولا تشتركان في الأصوات والميزان الصرفي [3]، من ذلك قوله: (شفتك بنومي= رؤيا / إمرأة = أمة الله/ الصمت = السكات/ بكيت = سقطة دمعة / يفتش = يبحث / الانقسام = التصدع / ضمآن = عطشان / دولا = أوطان / القلب = الفؤاد / يسكب = يصب...) .

فاستخدام الشاعر لكل هذه المترادفات أكبر دليل على تلاحم نصوصه وتعانقها مبنى ومعنى.

د ـ شبـــه التكـرار : ويتحقق في المستوى الصوتي ليصنع نوعا من التماسك وذلك كتكرار بعض الوحدات الصوتية ومن أمثلته :

مثال 01 :

أنـــــا قادم
فامنحيني وســـــامـــــا
و ضمي إلى صدرك الرحـــب صدري
فقد أعلى الراحلـــــــــون السلامـا

1 - المصدر السابق. ص140.
2- أحمد عفيفي. **نحو النص**، ص109.
3- المرجع نفسه ، ص110.

لك البحـــــــر

و المـــــوت

و الليـــــــــل

و الباحثـــــون عن الحلم

في موجة تحمل الإنقســـاما

أنـــــا قادم

وردك الآن يـــــــذبـــــل

والصمت يخرج من جفنك المنجعد

والحزن في شفتيك

تنـــــــامى

تمنعت حين انتبذت من القلب

شريانك المتمرد

ياحسرة القلب !

حتى الدماء تسافر في الحدب

تروي الخزامي[1]

إلى غاية آخر القصيدة

مثال 02 :

أتنفس من رئة الكلمات

وتخنقني هدنة الصمت

أفتات مني

ومني يكون الفتات

أنا طائر من ألـــق

1- عز الدين ميهوبي. **ديوان في البدء كان أوراس**، ص227، 228.

ولي بينكم وطن من ورق
شارع من نزيف المسافات
يأخذني لحدود الغســـق[1]

مثال 03 :

كان يحلم أن يصدر في عيون القادمين
بلا جناح
.....
وتجرعوا من كأسه
الملأى جراح
وطـــــــــــن بعين واحـــدة
وطـــــــن بآلاف العواصم
الكـــــــــل يقرأ فيك مـــــــوتك
واقفـــــــا بين المحـــــافـــل
والمـــــــــآتم
وطـــــــــــن يفتش عن وطـــــن
بين المتارس
والمجـــالس[2]

مثــال 04 :

قلت : هل تكفيـــــــــــك بوسة ؟
أم تريدين من السوق عروسة ؟
.....
شجر الزقوم لا أعـــرف شكله

1- عز الدين ميهوبي. **ديوان عولمة الحب عولمة النار**، ص41.
2- عز الدين ميهوبي. **ديوان في البدء كان أوراس** ، ص93، 94، 95.

فلماذا أدعي – بالزيف – أكله

.....

مثل حفار القبـــــــور

إنها الدنيـــا تـــــدور

.....

موســـــم يحبـــل جمرا و قيـــــامه و أنا أسأل أطيار السنونو عن غمامة [1]

مثـــال 05:

صلبوا شفاهك في المنـــــــافي و رمـــوك للزمن الخـــرافي

سيــان إن قطعوا لســـــــانك أو دعـــــوك التصـــــــافي

فالورد يكبـــــر في سرير الشـ وك يلتحـــــف الفيـــــافي[2]

خلق شبه التكرار في هذه الأمثلة نوعا من الترابط المعنوي (الموسيقى) بين الأبيات والأسطر الشعرية، ترابطا يجعل القارئ وهو يقرأ تلك النصوص لا يحس بانتقال الشاعر من فكرة إلى أخرى ومن موضوع إلى آخر، وذلك بفضل الأجراس الموسيقية المتشابهة للحروف المكررة في أواخر الكلمات : (السلاما، الانقساما، تنامى، الخزامى/ الكلمات، الفتات/ ألق، ورق، غسق/ العواصم، المآتم/ المتارس، المجالس/ بوسة، عروسة...) التي تحجب ذلك الانتقال و تضع القارئ أمام نص واحد تتلاحم أجزاؤه وتتناغم مفرداته .

فلا تكاد نصوص ميهوبي الشعرية تخلو من هذا النوع ـ هذا ما ستوضحه الجداول التكرارية فيما بعد ـ.

كما لجأ الشاعر إلى تكرار الجمل سواء أكانت تامة أم مبتورة زيادة، في التوكيد والربط بين أفكار النص أكثر. وعلى سبيل التمثيل يقول عزالدين ميهوبي في قصيدة العودة من ديوان في "البدء كان أوراس":

1- عز الدين ميهوبي. **ديوان اللغنة و الغفران**، ص 30، 33، 36، 39.
2- عز الدين ميهوبي. **ديوان منافي الروح**،ص133.

أنـــــــــــا قادم

فمنحنـــــــــي وســـــاما .

وضمي إلى صـــدرك الرحب صدري

فقد أعلى الـــــراحلون الســـــلامـــا

لك البحـــــــــــر

و المـــــــوت

و الليـــــــل

و الباحثـــــــون عن الحلم

في موجة تحمل الإنقساما

أنـــــا قادم

وردك الآن يـــــــذبـــــل

و الصمت يخرج من جفنك المتجعد

و الحزن في شفتيك

تنـــــــامى

.....

أنـــــــا قادم

قـــلديني وســـــــاما

يدُ تحمل النصـــــــــر

كالنخل يعبر كل السموات

كـــي لا يموت

و يكبر في هـــذه السنـــــوات

اقتحـــــاما

.....

أنـــــا قادم دثريـــــني بدفئـــــك

صبي على جذوة الروح من مقلتيك غماما

أنـــــــــا قادم
إفتحـــــي كل بـــــــــاب
فمـــا عـــدت أملـــــك إلاك
و الجـــرح
و البحث عن حفنة من تراب
تمزقت كالقلب حين يموت
و أصبحت من دون ظل
كما الشجر المتلفع بالشمس
و الإغتراب
.....
أنـــــا قادم ... من جراحـــــي
أمدد هذي الذراع لأمســـك
بالقمر المتصدع بين المواجع
و الإرتقـــــاب
.....
أنـــــــــا قادم
و النهاية أن لا أكون
و أن يصبح البحر مملكتي
و الرعايا عبـــــاب[1]

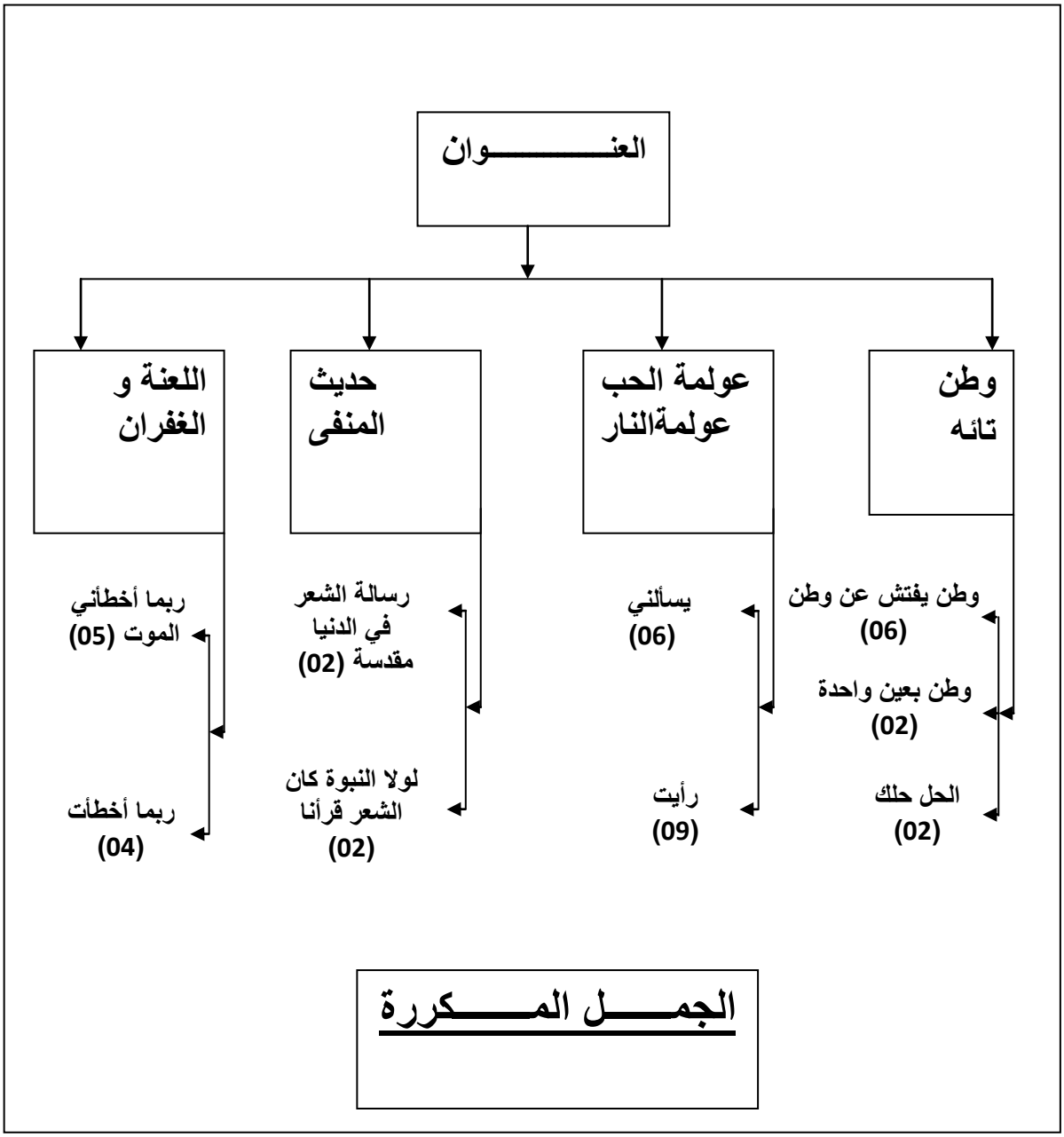
لقد تكررت جملة (أنا قادم) بعينها سبع مرات(07) على طول القصيدة رابطة بين جمل وأسطر شعرية متباعدة حيث تفصل بين جملة أنا قادم الأولى، وجملة أنا قادم الثانية ثمان أسطر(08) شعرية كاملة . و يتكرر ذلك على طول القصيدة بصورة متفاوتة .

1- عز الدين ميهوبي. **ديوان في البدء كان أوراس**، ص227، 228، 229، 230، 231.

إن هذا التكرار دليل على أن النص يدور حول فكرة واحدة هي العودة والرجوع، فالشاعر مؤمن بالعودة رغم كل الهموم والصعاب بل يلح على ذلك ويتشبث به، لذا نجده يكرر استعمال قوله: (أنا قادم) ليثبت لنفسه ، و لكل من حوله أن عودة اللاجئ الفلسطيني لوطنه حتمية، ولن يمنعه عنها شيء مهما طال الغياب والاغتراب.

- و فيما يلي أكثر الجمل المكررة في بقية القصائد (موضوع الدراسة):

شكل رقم 02



حيــث توزعت هذه الجمل المكررة، وانتثرت بين مفاصل وأجزاء النصوص محققة وحدتها واستمراريتها ومشكلة النواة الدلالية للمعنى العام، الذي يرتكز عليه كل نص .

ه ـ التكــرار الجـراماتيكي: يتعلق بتكرار" نظم الجمل بكيفية واحدة. أي تكرار للطريقة التي تبنى بها الجمل وشبه الجمل مع اختلاف الوحدات المعجمي التي تتألف منها [1].

ومن أمثلته : يقـــــول عز الديــن ميهوبي :

مثـــــال 01:

وطــن تقاسمه الذين توضأوا بدمائه
وتدثروا بلحــافه
و تجرعوا من كأسه
تكرار جراماتيكي

الملأى جراح

- على أكف الذاهبين إلى الكبار

برهطهم ، و بنقطهم ، و بسخطهم [2]

تكرار جراماتيكي

مثـــــال 02 :

فلم كل هذه التوابيت
هل بينهما نعش بختي
هل بينهما زوج أختي
تكرار جراماتيكي

1- أحمد عفيفي. **نحو النص**، ص 111.
2- عز الدين ميهوبي. **ديوان في البدء كان أوراس**، ص 93.

لا تكتبوا سيرتي
تكرار جراماتيكي
لا تنشروا صورتي[1]

مثـــال 03:

تروي الخـــــزمى
تكرار جراماتيكي
قلديني وســـــــاما[2]

لقد حققت تلك الجمل وأشباه الجمل المكررة تكرارا جراماتيكي في هذه الأمثلة مبدأ الترابط والانسجام رغم اختلاف وحداتها المعجمية (توضأوا بدمائه/ تدثروا بلحافه، تجرعوا من كأسه / نعش بختى، زوج أختي/ لا تكتبوا سيرتي، لا تنشروا صورتي/ تروى الخزامى، قلديني وساما ...) إلا أن تشابهها في النظم، وضعها في قالب مشترك واحد، حيث لا يحس القارئ لهذه النصوص بتفككها أو خروجها عن النظام العام الذي يلفها، فطريقة التعبير تلك تلفت انتباهه، وتشده إليها فيغدو النص قطعة متماسكة ومستمرة .

تخضع مدونة بحثنا كلها تقريبا إلى ظاهرة التكرار، إذ باتت الألفاظ المكررة بكثرة لازمة وضرورية، ولها شديد الأثر في بنية النصوص حيث تتحكم تحكما مباشرا في نسج دلالتها (النصوص الشعرية)، مما أضفى على شعر ميهوبي طابعا خاصا ميزه عن غيره.

ونظرا لكثرة الألفاظ والجمل المكررة وتنوعها ارتأينا أن نخصص لها هذه الجداول التكرارية مسلطين الضوء على أكثرها ورودا وانتشارا في كل قصيدة من قصائد الدراسة :

1- عزالدين ميهوبي. **ديوان عولمة الحب عولمة النار**، ص52، 68.
2- عزالدين ميهوبي. **ديوان في البدء كان أوراس**، ص228.

جدول رقم 04:

القصيدة	التكرار المحض	عدد الألفاظ المكررة	التكرار الجزئي	شبه التكرار
وطن تائه	الحل الكبار عيون	07 05 02	الجرح ، جراح ، جراحك عيون ، العيون ، عين	ـ الكفن/ الزمن/الوطن ـ الجناح/الصباح/النواح ـ الحصار / الدمار ـ تساوم / تقاوم
العودة	القلب البحر الحزن	03 03 02	تموت ، يموت ، الموت صدري ، صدرها ، صدرك الجرح ، الجراح ، جراحي	ـ وقاما /وساما ـ السموات / السنوات ـ تراب / شراب ـ الاغتراب / عباب ـ الارتقاب / الالتهاب
عولمة الحب وعولمة النار	القلب الجريدة الكلمات مات أتنفس دمعة مات	07 07 06 04 04 04 04	ـ يسألني، يسأل، سألت، تسأل، يسألون، سل، السؤال. ـ أتعبته، متعب، أتعبني، أتعبها، أتعبتني، المتعبين . ـ مات، يموت، موتي، الميتون . ـ أبصرت،أبصرته، أبصرتها، أبصرني. ـ النهاية، انتهى، ينتهي، المنتهى.	ـ الكبار / الصغار، النهار/المدار، الغبار . ولد/حسد/أحد/بلد الصور/البقر/الحجر /الغجر الخطاب /السحاب /النقاب

حديث المنفى	الأرض البحر فتى الله قصيدة صمت نفط	08 07 06 05 04 04 04	ـ قال ، فقال ، فقلت ، أقول ، قلت . ـ بكيت ، تبكي ، يبكي ـ دمهم ، دمي . ـ أحبك ، حب ـ الحوت ، حيتانا .	المنافي، الخرافي العافي / الفيافي القوافي، نهتانا/ كتمانا/ نيرانا/ أفنانا قربانا/ أعيانا ولهانا/ أزمانا/ وديانا/ أشجانا/ ريانا، أوثانا
اللعنة والغفران	الموت وطني الأرض اخترت	06 05 04 03	ـ مات ، الموت ، موتك ـ وطنا ، وطني ، الوطن ـ قولوا، قال، قالت، قل، قالوا، قلت، يقل. ـ حزينة ، الحزن	ـ ممكنة /سوسنة ـ محزنة / أحصنة - عيوني / جفوني ـ جئتك / موتك ـ حناء / انتماء / رداء ـ البسملة / الأسئلة ـ الأغاني / الثواني

هذه معظم أمثلة التكرار النصي (Fréquence Textuelle) باعتباره ظاهرة بارزة في نصوص ميهوبي الشعرية (موضوع بحثنا)، إذ أسهم من خلال ما تقدم في لحم أجزاء النصوص بدرجة عالية جدا، إذ جمع بين الأبيات والجمل اللاحقة بالسابقة، بل بين عدة أبيات متقاربة ومتباعدة سواء كان ذلك من خلال: « إعادة لفظ أو جملة أو فقرة، باللفظ نفسه أو بالترادف. حقق التكرار أهم غرض هو التماسك النصي بين عناصر النص المتباعدة »[1] .

1- صبيحي إبراهيم الفقي. **علم اللغة النص** (بين النظري والتطبيق)، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، ط01، 2000، ص 20.

2- العلاقات الدلالية (Relations sémentique):

مصطلح حديث يدل على العلاقات بين الكلمات من نواح متعددة كالتضاد، الإجمال والتفصيل، السبب والمسبب، الكل والجزء.

وقد تولد هذا المصطلح من دراسة الحقول الدلالية (Les Champs Sémantique) إذ تبين أن معنى الكلمة لا يتضح إلا من خلال علاقاتها مع الكلمات الأخرى ضمن الحقل الذي تنتمي إليه.

ولهذه العلاقات الأثر الأكبر في عملية الانسجام النصي من خلال تحقيقها لمبدأ الاستمرارية الدلالية، وسنتناول هنا أربع علاقات نبدأها بـ:

أ ـ التضـــاد (Contraste / Antragonisme):

وسيلة من وسائل التوسع اللغوي وأحد أهم أدوات التماسك النصي إذ يسهم من حيث كونه علاقة نصية بين المعاني في ربط أجزاء النص بعضه ببعض ويمكن تعريفه بأنه: «وجود كلمتين مختلفتين لفظا متضادتين معنى، ويعد فرعا من فروع المشترك اللفظي».[1]

وسنحاول إثبات مدى فعاليته في انسجام نصوص ميهوبي الشعرية ، وذلك بعد رصد حضوره فيها .

مثال 01:

وطن يصدر من مدامعه الرجولة و الأنوثة

.....

وطن يباع صراحة

بين أروقة الكنائس و المساجد و المخامر

1- ينظر: أحمد محمد قدور. **مبادئ في اللسانيات العامة** ، دار الفكر، دمشق، ط 02، 1999، ص 309.

و المزابل ....
وطن يفتش عن وطن
و الحل أنك واقفا كالليل
سطر الصباح
شاخ الكلام
على الموائد
و المنابر
و الكبار هم الكبار
و لا صغير سواك يا وطني .

.....

الكل يقرأ فيك موتك
واقفا بين المحافل
و المـــــآتم
وطن الجميـــــــع
و لا جميع سوى التحزب و التقلب
تحت ألويــة اليمين أو اليســار
واصل طريقك أيها الوطــن الشريد
إلى الجنوب
إلى الشمـــــــــال

.....

و الحل حلك
أن تمــوت أو تعـــــــش

.....

و تظل مسافرا في الجرح
تبحث عن نهايتك المثيـــرة
أو بداية الوطن المقـــــاوم[1]

إن المتأمل في أبيات هذه القصيـدة يرى أنها تمثل نموذجا ممتازا للثّنائيات المتضادة والمعاني المتقابلة، فكأن الشاعر قد صب فيها تناقضات العالم بأسره : (الرجولة ≠ الأنوثة / الكنائس، المساجد ≠ المخامر و المزابل / الليل ≠ الصباح / الكبير ≠ الصغير / المحافل ≠ المآتم/ اليمين ≠ اليسار/ الجنوب ≠ الشمال/ تعيش ≠ تموت/ البداية ≠ النهاية) فبرصده لهذه جعلنا نعيش دورة حياة كاملة بكل تناقضاتها الحلوة والمرة ، الجيدة والسيئة، منطلقا من الثنائية الضدية: (الرجـولة ≠ الأنـوثة). أي الثنائي (الرجل/ المرأة) الذي شكل بداية الحياة على وجه الأرض وختمها بثنائية (الموت ≠ العيـش) و(النهاية ≠ البداية) مقدما الموت والنهاية على العيش والبداية، كأنه يعلمنا بصورة متخفية أن النهايات ما هي في حقيقة الأمر إلا بدايات.

إنها دورة حياتية متكاملة تبدأ ثم تنتهي ثم تبدأ من جديد ...، ليأخذنا في رحلة ملآى بالصراعات والتناقضات مصورا من خلالها الواقع الذي قام بتعريته من خلال قصائده التي كانت إسقاطا مباشرا لما يحدث فيه، لأن "أخص ما يميز صور التقابل والتنافر والتضاد هو الصراع والتجاذب والتوتر الناتج عن تناطح كتلتين أو نزعتين في الإنسانية ".[2]

فقد جسدت تلك الكلمات المتضادة بما لا يدع مجالا للشك المعنى العام للقصيدة وحققت تماسكها وانسجامها بدءا بالعنوان: "وطـن تائه" أو ليـس التائه من يتخبط بين هذا وذاك، ويصادف الجيد والسيئ؟ أو لم نلمس هذا التوهـــــــان من خلال تلك المتضـادات؟،

1- عزالدين ميهوبي. **ديوان في البدء كان أوراس**،ص92، 96 .
2- عثمان حشلاف. **التراث والتجديد في شعر السياب**، منشورات التبيين، الجاحظية، الجزائر، 1999، ص 121.

وصولا إلى المغزى العام وهو الذي جسدته عبارة :"وطن يفتش عن وطن " التي تكررت ست مرات (06) في القصيدة فالباحث عن شيء ضاع منه يفتش في كل الأماكن، إنه كحاطب الليل لا يدري ما يجمع (المليح والقبيح) المهم أن يجد ضالته. وهذا ما عشناه من خلال تلك الثنائيات المتضادة حيث وقفنا على المعنى الحسن وضده، والقارئ لشعر ميهوبي يلحظ أن التضاد يشكل مادة طيعة في يده يستخدمه لزيادة الشرح والتفصيل وتعميق الفكرة وترسيخها، فلما نذكر الفرح نذكر الحزن ولما نذكر الحديث نذكر الصمت ولما نذكر الأصالة نذكر الحداثة ....

كما في قوله :

أمن توهـــــج عينيك المـــدى بانا فرحت تجـــدل خيط النور قـــرآنا؟
أم انكـــــسرت على أبـواب مملـكة رمت عنادها للنفـــي بهتانـــــــا ؟
أم التحقـــت بأفـــراح الثـــرى زمنا ولـــدت وحدك بالأحـــــــزان كتمانا
يقتـــــات صحـو الليالي في تهـجده و تشطيـــب حديث الصمت أحيـــانا
قال الأصالـــة قلـــت الأصل متهم قـــال الحداثـــة قلت العصر أغـوانا[1]

اعتمد ميهـــوبي هذه التقنية الفنية ـ الثنـائية الضديـة ـ في كثير من نصوصه لتوسيع أفق المعنى بتعدد رؤاه الفنية والموضوعية ـ الضد يظهر حسنه الضد ـ ، ولاستمالة المخاطب وإثارته، إذ يتميز التضاد بقدرة كبيرة على "الإيحاء وإثارة الانفعال، وتمثيل التباين السطحي والعميق في الصورة والحدث من خلال الجمع الفجائي المباشر بين وحدتين متقابلتين " [2].

1- عزالدين ميهوبي. **ديوان منافي الروح** ، ص 134، 142 ، 147،.
2- محمد العبد. **إبداع الدلالة في الشهر الجاهلي** ، دار المعارف، القاهرة، ط 01، 1988، ص 29.

إن الجمع بين الثنائيات الضدية في شعر ميهوبي أضحى كالعصب الداخلي الذي يعمل على تماسك نصوصه وتحريك معانيها، كما يمثل ـ أيضا ـ تعبيرا صارخا عن حالته النفسية التي تبحث عن التوازن، بعد أن أصبحت عنده متساوية، فنجده يجمع في عناوين قصائده بين: النخلة والمجداف، اللعنة والغفران، عولمة الحب عولمة النار، وكأنه يريد من خلال جمعه بينها أن يصور لنا اهتراء القيم والمفاهيم في زمن لم يعد فيه فرق بين الشيء وضده، بين السلبي والإيجابي، لذا نجده يستعين بالثنائيات الضدية يسخر من الواقع وأسسه المضطربة، كما يسهم في تجسيد الحقيقة ووصف تحولاتها وتقابلاتها، كما في قوله :

أتنفس من رئة الكلمات
و تخنقني هدئة الصمت
صباح الأحـــــــــد
رأيت المدينة أكثر حزنـــــا.
و في كل عين تنام عصافير هذا البلد.
رأيت دمي مطفأ كالسجائر في كف أم .
و محترقا في شفاه ولد.
بكيـــــت البـــــلد.

.....

لك الله يا وطنـــــي
و لك الصبر و الأمنيات
لك الـــــــروح .
إن لم يسعــك الجســـد "[1]

1- عزالدين ميهوبي. **ديوان عولمة الحب عولمة النار** ، ص 50.

و قولـــه :

ضحكت منـــي و قـــالت :

" حافي الرجليـــن تمشـــي

بيـــــن أفـــــراح و نعـش

و على رأسك حطت قبـّره

قلت يكفي يا ابنتي

قالـت : "و طارت ... نحو المقبرة " [1].

يتضح التضاد في هذه الأمثلة من خلال الكلمات المتعاكسة (مطفأ ≠ محترقا / الروح ≠ الجسد / حطت ≠ طارت)، وهي ثنائيات تؤسس بحدة لفهم الحياة المتناقضة ، وترمز إلى نوع من المزاوجة بين حيثياتها (الحياة) المتنافرة ، بإزالة الحواجز و المفارقات الطبيعية بينها ، ليضحى كل شيء متساويا ومتوازيا في القيمة و الجوهر، كما أن هناك نوعا آخر من التضاد يبرز في نصوص ميهوبي وهو التضاد من خلال الأدوات النافية من ذلك قوله :

ـ أنـــــــا لم أعد أفهم الآن شيئا

يقولـــــون :

عولمـــــــــة الورد

أفهم أن الحدائق أكسدة للعطور

.....

تتغير كـــــــل الوجـــــــوه

و لا تتغيـــــــر في بلـــــدي الألسنـــــة

.....

1- عز الدين ميهوبي. **ديوان اللعنة و الغفران** ، ص 30.

و يسألوني عن .....

و عن شارع يستحي من حجر

و لا يستحي من بقايا ... بقـــــايا ...[1]

وقولـــــه :

فتشوا جيب صديقي

وجدوا صورة طفل و قصاصات جرائد ..

فتشوا أضلاعـــه ..

لم يجدوا شيئا سوى تنهيدة

" آه .... بـــــــلادي "[2]

ففـــي هذه الأبيات نجد أن الشاعر يكرر الكلمة بعد أن يدخل عليها أداة نفي (تتغيـــر ≠ لا تتغيـــر/ تستحـــــي ≠ لا تستحـــــي/ وجدوا ≠ لم يجدوا) .

حيث لم يقتصر على نوع واحد من التضاد بل ينوع فيه، فالقارئ لشعر ميهوبي يتراءى له وكأنه أمام بحر متموج لا يهمد من المد والجزر، من الشيء وضـــده، فجاءت نصوصه خصبة ثرية من المفردات والمتضادات، جسد فيها غضبه وهدوءه، سخطه ورضاه، تعنته وتسامحه...

إن سعي عزالدين ميهوبي الدؤوب لإصابة المعاني بأقرب الطرق وأيسرها، جعلته يتفنن وينوع في استخدام مختلف وسائل وآليات الاتساق والانسجام النصي (الوصل، الفصل، الإحالة، الحذف، الاستبدال، التكرار، التضاد، ...)، إذ لم يخلو نص من تلك النصـــوص التي مرت بنا من هذه الأدوات التي تولت عملية الربط والتماسك بين وحدات وأجزاء النصوص وتلاحمها ومنه تحقيق اتساقها وانسجامها، كما كانت لها مزية أخرى تجلت في إضفائها ـ بقدر وافر ـ لجوانب جمالية وفنية على النصوص الشعرية .

1- عز الدين ميهوبي. **ديوان عولمة الحب عولمة النار**، ص 60، 63، 65.
2- عز الدين ميهوبي. **ديوان اللعنة و الغفران**، ص42.

ب ـ الإجمال و التفصيل:

من العلاقات الدلالية (Relations Sémantique) المحققة لمبدأ الاستمرارية، وتتضح هذه العلاقة في شعر ميهوبي بصورة جلية حيث تخضع قصائده إلى الإجمال والتفصيل سواء على مستوى البيت الواحد أم على مستوى مجموع الأبيات من ذلك قوله:

ربما أجلني الموت سنة
ربما أجلني الموت لشهر أو ليوم
كل رؤيا ممكنه

الشاعر في هذه الأسطر الشعرية يفصل بعد إجمال، حيث يخبرنا في بداية حديثه عن إمكانية تأجيل موته ثم يفصل بعدها أكثر، وذلك حين يحدد الفترة التي قد تمتد لسنة أو شهر أو يوم، وقد ربطت علاقة الإجمال والتفصيل هنا بين حدود ومعاني الكلام :

أجلني الموت ← لسنة أوليوم أو لشهر

إجمال ← تفصيل

وقوله:

جئت عراف المدينة
حاملا رؤيا ابنتي قالت: "أبي شفتك بنومي"
قلت: حقا ما الذي شفت؟ احك لي
قالت: و كم تدفع لأحكي
قلت هل تكفيك بوسة ؟
أم تريدين من السوق عروسة ؟
ضحكت مني و قالت: " حافي الرجلين تمشي
بين أفراح و نعش

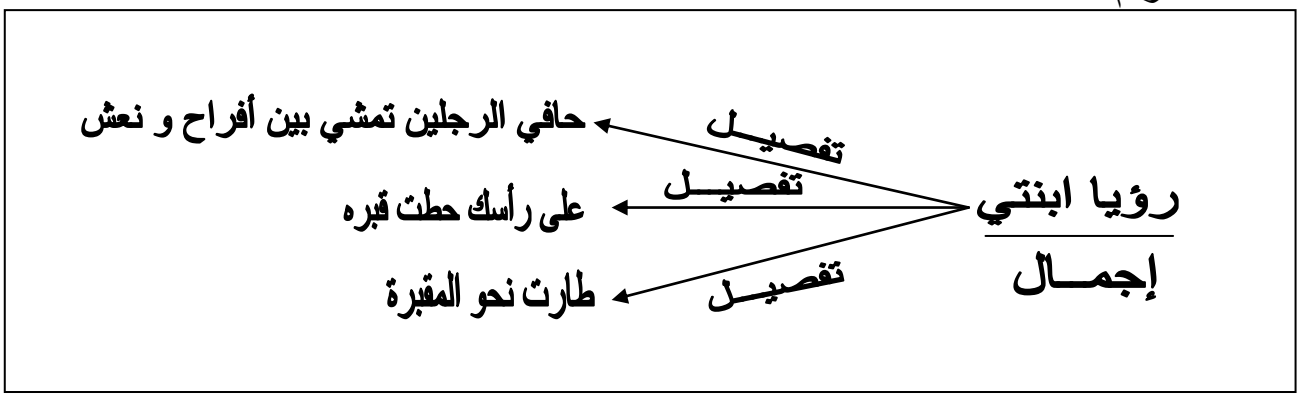
و على رأسك حطت قبّرة [1]

قلت: يكفي يا ابنتي

قالت: وطارت نحو المقبره

استهل الشاعر هنا حديثه بصورة مجملة، حيث ورد الإجمال في كلمة (رؤيا) أما التفصيل، فقد جاء موزعا على بقية المتتاليات الجملية والأسطر الشعرية، التي يذكر فيها الشاعر ما حوته تلك الرؤيا، ليربط الإجمال والتفصيل بذلك بين عدة أبيات، محققا مبدأ الاستمرارية وعنصر التشويق، ويحفز القارئ على متابعة القراءة لمعرفة فحوى الرؤيا:

شكل رقم 03:



و تـــزخر مدونة بحثنا بهذا النوع من العلاقة، ومما جاء فيها:

- يقول عز الدين ميهوبي:

مثال01:

رأيت أبي يتسلى بما كتبته الجريدة

عن جيش إيرا و إيتا و جولو

و عن ناطحات السحاب التي رحلت في الغيار

.....

أبي كان يسألني عن حكاية ملا عمر

أمير يرى في المنام الذي لا يراه البشر

1 - المصدر السابق ، ص 30.

كأي نبي يطاع
يصدقه المتعبون الجياع.

.....

يسألني عن جميع الجهات
عن الانتفاضة و الشهداء
الصغار - الكبار -
و يسأل عن عرفات

.....

قال لي بائع التبغ: خذ نفسا
ثم أكمل قصته لزبون البلد
لو تزوج دودي "ديانا"
و أنجب منها ولد
هل سيحكم عرش الضباب
أمير من الشرق أسمر مثلي
فتسقط كل العقد....[1] ؟

مثال 02:

يا حسرة القلب
حتى الدماء تسافر في الجدب
تروى الخزامى
يد تحمل النصر
كالنخل يعبر كل السماوات
كي لا يموت
و يكبر في هذه السنوات

.....

1- عز الدين ميهوبي. **ديوان عولمة الحب عولمة النار**، ص44، 45، 46، 62.

أنا قادم من جراحي
أمدد هذي الذراع لأمسك
بالقمر المتصدع بين المواجع
و الإرتقاب[1]

مثال 03:

وطن يفتش بين أوردة المواجع
عن بقية اسمه المنقوش في شفة الصغار
وطن تكسرت المسالك في محاجره الحزينة
قام يبحث عن خطى
ما بين أندية المقالب و القمار
.....
وطن الجميع
ولا جميع سوى التحزّب و التقلّب
تحت ألوية اليمين أو اليسار
و الحل يعرفه الكبار
واصل طريقك
أيها الوطن الشريد
إلى الجنوب
إلى الشمال
إلى منابت جرحك
المحمول في لغة الحصار[2]

1 - عز الدين ميهوبي. **ديوان في البدء كان أوراس**، ص228 ،229، 231.
2 - المصدر نفسه، ص92، 95.

مثال 04:

أنا ما كنت نبيا
يطلع الوحي بكفيّه جراحا مثخنة
قدري أن أحمل الشمس على كفي
و أمضي في مسافات العراء
غجري الوشم
في صدري خرافات وحناء بروحي
و انتماء
كجواد أبيض السحنة محمولا على أجنحة
العنقاء يأتي
.....
رأس مثقلة
لم أعد أذكر غير البسملة
وحديث الناس في الشارع عن طفل شقي
كان يخفي الخبز في جيب وفي الآخر
قنبلة[1]

مثال 05:

وجئت وجها من الثارات أسألـــه أما رأيت فتى بالأرض ولهانـــا؟
نذرت ضوء عيوني للتي ارتسمت على جبين الذرى ... نورا و إيمانا
إلى المذابح أرتال الدم انطلقـــت مجنحات بروح الله سبحانـــا
أراك نارا و أوجاعا و مقبـــرة تضم ألف شهيد تصفهم خانـــا[2]

1 - عز الدين ميهوبي. **ديوان اللغة و الغفران** ، ص 28، 32، 36، 37.
2 - عز الدين ميهوبي. **ديوان منافي الروح** ، ص 135 ،138 ،140 ،150.

نبرز علاقة الإجمال والتفصيل في هذه الأمثلة وفق الجدول الآتي:

جدول رقم 05:

الأمثلة	عنوان القصيدة	الإجمال	التفصيـــــل
مثال (01)	عولمة الحب عولمة النار	الجريدة	- جيش إيرا و إيتا و جولو و ناطحات السحاب
		ملا عمر	- أمير يرى في المنام الذي لا يراه البشر / كأي نبي يطاع/ يصدقه المتعبون الجياع.
		المتعبون الجياع	- طالبان
		أبي يسألني	- عن جميع الجهات/ الانتفاضة و الشهداء / عرفات.
		القصة	- زواج دودي من ديانا و إنجاب ولد.
مثال (02)	العودة	الدماء	- تسافر في الجدب/ تروى الخزامى
		النخل	- يعبر كل السموات/ لا يموت.
		القمر المتصدع	- بين المواجع و الإرتقاب
مثال (03)	وطن تائه	يفتش	- عن بقية اسمه المنقوش في شفة الصغار
		يبحث	- عن خطى/ بين أندية المقالب و القمار
		التحزب	- تحت ألوية اليمين أو اليسار
		طريقك	- إلى الجنوب/ إلى الشمال/ إلى منابت جرحك.
مثال (04)	اللغة والغفران	نبيا	- يطلع الوحي بكفيّه
		أمضي	- في مسافات العراء/ غجري الوشم.....
		جواد	- أبيض السحنة محمولا على أجنحة العنقاء
		حديث الناس	- عن طفل شقي/ يخفي الخبز في جيب و في الآخر قنبلة
مثال (05)	منافي الروح	أسأله	أما رأيت فتى بالأرض ولهانا
		ارتسمت	نورا و إيمانا
		انطلقت	مجنحات
		مقبره	تضم ألف شهيد
		تزرعها	أشجارا و أشجانا

لم يكتف الشاعر في هذه الأمثلة بالإجمال في حديثه عن: (الجريدة، ملأ عمر، سؤال أبيه، قصة بائع التبغ...) بل لجأ إلى التفصيل منعا للبس وزيادة في الشرح والتوضيح ودَرءًا للتشتت والتأويل الخاطئ الذي قد ينحو بالمعنى إلى غير محله، كما قد ساعد التفصيل بعد الإجمال على الاستمرارية والتسلسل في الأفكار والأحداث ومنه تحقيق الانسجام والتلاحم.

جـ ـ علاقة الكل بالجزء:

علاقة دلالية تعمل على الربط بين أجزاء النصوص، فتزيد في انسجامها وتماسكها. ويمكن أن نرصد هذه العلاقة في مدونة بحثنا من خلال قول ميهوبي:

مثـــــال01:

تمنعت حين انتبذت من القلب

شريـــانك المتمرد

يا حسرة القلب!

حتى الدماء تسافر في الجدب

تروى الخزامى

خـرجت مع المـــوت ..

و دعت كل الذين يمدون أيديهـم

نـــحو نـــعش

تجذّر في كلّ كفّ وقامـــا! [1]

1 - عزالدين ميهوبي. **ديوان في البدء كان اوراس**، ص228.

مثـــــال 02:

فالـــورد يكبر في سرير الشـــو ك يلتحـــــف الفيافـــــي
و يعطـــــر السنوات من دمـــه و من خصـــب العجـــاف
راود قصيـــــــدك مرتيـــن و شـــد أهداب القوافـــــي
....
وجئت وجها من الثارات أسألـــه أما رأيت فتى بالأرض ولهانـــا؟
أضاع قبرا بأرض كان سامرهـــا وحين مزق أسداف الرؤى هانـا
سمعت همسا أنا من جمر أفئـــدة هنا تشظت بليل السحب أزمانـا
يدي حروف موســـــاة بأوردة تضخ من دمي المذبوح وديانـــا
على جبيني بقايا الوشم تزرعهـــا هذه المواسم أشجارا و أشجانـــا
وفي عيوني بذور الوحي طالعـــة كعشب روحي..نما في قلب ريانا
نظرت حولي سوى صمت يؤرقني فأنبش الصمت بحثا عن فم خانا
نذرت ضوء عيوني التي ارتسمت على جبين الذرى.. نورا و إيمانا
فكنت أجترح الأحلام من شفتـــي و أنثر الفرح المسبي ألوانـــا [1]

مثال 03 :

أنا طائر المتعبين بأحلامهم
ليس لي أجنحة
وطني ساحة للجنازات و الأضرحة
.....
دخلت الحديقة
طارت عصافيرها

1 - عز الدين ميهوبي. **ديوان منافي الروح**، ص133، 135، 136، 138.

همست وردة : يا أمير المساءات
وحدك تكبر
و الأمنيات قصيرة
.....
و باب المدينة مقبرة في العراء
لطوفانها نكهة الموت
و البحر قبر وسيع
وتلك النعوش زبدة[1]

مثـــــال 04 :

قـــــــــال :
" هل تكفي بحار الأرض كي نملأها
قطرة ماء .
.....
و أشاح الوجه عني
قلت : " ياعراف إني متعب
هذي خطاي
تعجن الإثم يداي
كلما أبصرت طيرا من بلادي
قلت : نبئني ... دمي المذبوح مات
لم يقل شيئا ... وفات
يا دما يفتات مني
من شفاه لا تغني [2]

1- عزالدين ميهوبي. **ديوان عولمة الحب عولمة النار**، ص42، 48، 50.
2- عزالدين ميهوبي. **ديوان اللغنة والغفران**، ص33 ،36.

تعد كل كلمة من هذه الكلمات (شريان، كف، الشوك، القوافي، أوردة، شفة، أجنحة، وردة، قبر، قطرة، شفاه) جزء من كل يشملها ، مهّد لها، وارتبط بها .

ففي المثال الأول نجد الشاعر يذكر القلب ثم يذكر الشريان وهو جزء منه، ليربط بذلك بين جمل السطر الشعري الواحد، أو بين صدر البيت وعجزه كما هو الحال في المثال الثاني، أين نجده يذكر الاسم العام (الكل) في الصدر: (الورد القصيد،الوجه، الأفئدة، فم) ثم يذكر الاسم الخاص (الجزء) في عجز البيت: (الشوك، القوافي، أوردة، جبيني، عيوني، شفتي).

كما قد يربط من خلال هذه العلاقة بين مجموع الأبيات والأسطر الشعرية، وذلك كذكره (للفم) في بداية حديثه، ثم (الشفاه) في آخر حديثه، رابطا بذلك بين (03) أبيات متتالية، والأمر سيان في بقية الأمثلة فما إن يذكر الكل حتى يذكر الجزء .

جدول رقم 06:

الأمثلة	عنوان القصيدة	الكل	الجزء
مثال 01	العودة	- القلب	- شريانك / الدماء
		- أيدي	- كف
مثال 02	حديث المنفى	- الورد	- الشوك
		- قصيدك	- القوافي
		- أفئدة	- أوردة
		- وجها	- جبيني، عيوني
		- الفم	- شفتي
مثال 03	عولمة الحب عولمة النار	- طائر	- أجنحة
		- الحديقة	- وردة
		- مقبرة	- قبر
مثال 04	اللعنة و الغفران	- بحار	- قطرة ماء
مثال 05	منافي الروح	- الوجه	- شفاه

و قد يسبق ذكر الجزء لذكر الكل كما في قوله :

مثال 01:

وطن يباع صراحة

ما بين أروقـــة الكنائس و المساجد و المخامر[1]

الجـزء الكـــل

مثال02:

فمن مناقبها البيضاء طرزها * قصيدة و يـــد غضبى و إنسانا [2]

الجزء الكل

مثال03:

كجواد أبيض السحنة محمولا على أجنحة

الجزء

العنقاء يأتي

الكل

حيث يمهد هنا الجزء لذكر الكل ، ولكن سواء تقدم ذكر الكل عن الجزء أم العكس ففي الحالتين الهدف واحد، وهو ربط مفاصل النصوص وتلاحمها وبالتالي اتساقها وانسجامها في نسيج واحد ، فعلاقة الكل بالجزء أحد أهم العلاقات التي يعول عليها في تماسك النصوص .

1- عزالدين ميهوبي. **ديوان في البدء كان أوراس** ، ص 92.
2- عزالدين ميهوبي. **ديوان منافي الروح** ، ص 140.

د ـ الســـبب والمســـبب (السببية):

من العلاقات الدلالية الرابطة لأواصر النص إذ تساعد على لحم وحداته فهي رابط منطقي يترتب فيه السبب على المسبب. [1]

فالسبب مرتبط دوما بالمسبب و بالتالي فهما متلازمان منطقيا ، دون أداة أو إشارة.

و سنحاول توضيح هذه العلاقة من خلال الأمثلة الآتية:

يقول عز الدين ميهوبي :

مثـــــال 01 :

حملت نعشـي على صـدري تدثـرني كف السيـاسة بالآثـام أوثـانا
و عـدت أبحـث عن قبـر يهـربني نحو المنافي .. لعل الفجر قد حـانا
فطوقتنـي حـراب من دمـي طلعت و مزقـتني سـيوف النفي أشطانـا
فقلت صبـرا و تاهت كـل أزمنتـي و ظل فـؤاد الأرض سلطـانا
بكيت تبكي جـراح الأرض دامية و لست أمـلك غير الدمـع سلوانا[2]

عملت العلاقة السببية في هذه الأبيات على تعلق الكلام ببعض فزادت من تماسكه، وحققت استمراريته الدلالية، فذكر المسبب، شرط لورود السبب، وهنا نجد أن المسبب في بكاء الشاعر : (بكيت ...) هي المعاناة التي مر بها، فقد تاهت أزمنته، واشتدت عذاباتـه، وطال حزنه وهمه، فصار يبحث عن منفى يلوذ إليه بآماله وأحلامه، علّه يجد فيه الراحة والسكينة، غير أن ألمه يزداد وجرحه يتسع أكثر ليكون كل ذلك سببا كافيا لبكائه، الذي وجد فيه العزاء والمخرج .

1- ينظر : صبحي ابراهيم الفقي. **علم لغة النص**، دار قباء للطباعة والنشر ، القاهرة ، ط 01، 2000، ص 149.
2- عزالدين ميهوبي. **ديوان منافي الروح** ، ص 137.

كما أن المسبب في بكاء زينب هو حالة الطفل الأخرص الذي يحاول جاهدا أن يغني النشيد الوطني " قســما " ويكرر اللازمة الشعرية " فاشهدوا "

يقول عز الدين ميهوبي :

ذات سبـــــــــت
أنشـــــدت زينب في موكب أطفـــال
الحواري قســـما
سمعت في أخر الشارع طفلا أخرس
الصوت يغني " فاشهـــدوا"
قلبه المبحوح ينزو ألما
فأعـــــــــــارته فمـــــا .
و بكـــــت زيـــــنب [1]

فلكل سبب مسبب ، كسبب الاختباء و الهروب من مكان إلى آخر خشية الاغتيال .

كما في قوله :

صديقي الذي تاب عن إثمه
قال لي ضاحكا .....
ما الذي كنت تفعله عندما كنت ...؟
قلت : أخبئ وجهي وراء الجريدة
كي لا تراني
و لا يحمل الوجه حتفا
و أغير عنوان بيتي

1- عز الدين ميهوبي. **ديوان اللعنة و الغفران**، ص 40.

إلى فندق آمن
أو إلى أي منفى[1]

فسبب التخفي وراء الجريدة وتغيير الشاعر لعنوانه وعدم استقراره بانتقاله من مكان إلى آخر هو ما كان يحدث في الجزائر عقب العشرية السوداء، أين كان الكل مستهدفا، وبالأخص أصحاب الفكر والعلم و الثقافة ...

ومن العلاقات السببية التي تطفح بها مدونة بحثنا ـ أيضا- نجد قوله :

وطن يفتش بين أوردة المواجع
عن بقية اسمه المنقوش في شفة الصغار
وطن تكسرت المسالك في محاجره الحزينة
قام يبحث عن خطى[2]

يتحدث الشاعر هنا عن فلسطين المغتصبة، هذا الوطن الضائع، التائه الذي يئن تحت وطأة التهويد والتنصير والاستيطان، بعد أن بيع بأبخس الأثمان، فكل هذه الأبيات دفعت الوطن الجريح، إلى البحث عن خطى تحمله بعيدا عن مغتصبيه، وعن من خانوا قضيته، وتنتشله من آلامه وأحزانه فبسبب كل هذا قام الشاعر يبحث عن خطى تحمله بعيدا وتنتشله من مستنقع الاحتلال، وتخلصه من الحزن والآلام .

وعليه فذكر (أ) يستوجب ذكر (ب) كما تستوجب البدايات النهايات والفواتح الخواتم، عدا ذلك فالبناء ناقص والنص غير مكتمل.

1- عزالدين ميهوبي. **ديوان عولمة الحب عولمة النار** ، ص 55.
2- عزالدين ميهوبي. **ديوان في البدء كان أوراس** ، ص92.

«الشعر يجيء من أفق لا ينتهي ويتجه نحو أفق لا ينتهي، ذلك أنه لا يجيء من معلوم مسبق وانما يجيء من مجهول لا ينكشف بشكل نهائي لأنه في حاجة دائمة الى الكشف»

أدونيس

الفصل الرابع

التشكيل التداولـــي

في شعر عزالدين ميهوبي

1- التداوليـــــــة (المفهوم والنشأة)

2- السياق (أنواعه وخصائصـــــه)

3- الأفعـــــــال الكلاميـــــــة

توطئة:

مما لا شك فيه أن « النص لا يتمظهر في شاكلة واحدة وإنما في كيفيات مختلفة وراءها مقصدية المرسل، ومراعاة مقصدية المخاطب، والظروف التي يروج فيها النص، وجنس النص، وهذه الماورائيات نفسها تؤدي إلى اختلاف استراتيجية التلقي من عصر إلى عصر ومن مجموعة إلى مجموعة، ومن شخص إلى شخص»[1]، وعليه ـ انطلاقا من طبيعة النص هذه ـ نجد أنفسنا محاطين بزخم من الأسئلة تعترض طريقنا ونحن نمارس فعل القراءة في هذه النصوص الشعرية: فمن يا ترى المسؤول عن هذه الماورائيات والعلاقات؟ وكيف لنا أن نكشف عنها جميعا؟ وهل لها يد في تحقيق الانسجام النصي؟ وما الهدف والغاية من البحث في عوالم السياق وظروف الإنتاج؟

كل هذه الأسئلة وغيرها تدفعنا بقوة جارفة إلى الاعتراف الصريح بوجوب مقاربة لسانية تداولية لكيان هذه النصوص الشعرية، ومحاصرة لغتها محاصرة دقيقة تعجز كل دراسة تفصل بين مستوياتها اللغوية وغير اللغوية من الكشف عنها « حيث لا يمكن الوصول إلى دراسة الانسجام النصي الذي هو صميم البحث اللساني النصي، وتحديده والإحاطة به إلا عبر التداولية النصية أين تتقاطع العلاقات النحوية بالعلاقات الخطابية»[2].

وهذا ما سنتعرض له في هذا الفصل، ولكن قبل ذلك لا بأس أن نقدم صورة مختصرة حول هذا المستوى من الدراسة اللسانية النصية.

1 - محمد مفتاح. **مجهول البيان**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء المغرب، ط01، 1990، ص 100.
2 - محمد مفتاح. **دينامية النص** (تنظير وإنجاز)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، 1990، ص 37.

1- التداولية (المفهوم والنشأة):

إذا أردنا تحديد الإطار المفاهيمي لهذا المجال المعرفي فيمكننا الحديث عن مفاهيم كثيرة، وربما السبب في ذلك راجع إلى «أن مفهومها تتقاذفه مصادر معرفية عديدة حيث تتداخل مع علوم أخرى مما جعل مجالها ثريا وعسيرا»[1].

هذا ما أقره مانقنو (D. *Maingueneau*) بقوله: « إنه من الصعب الحديث عن التداولية، لأن هذا التعبير، تغطيه العديد من التيارات من علوم مختلفة، تتقاسم عددا من الأفكار [...] واللسانيون ليسوا وحدهم المعنيين بالتداولية، بل تعني الكثير من علماء الاجتماع إلى المناطقة، وتتجاوز اهتماماتها بمجموع الأبحاث المتعلقة بالمعنى والتواصل، وتطغى على موضوع الخطاب لتصبح نظرية عامة للنشاط الإنساني» [2].

ويؤكد فان ديك (Van *Dyk*) على تداخل هذا العلم بالعلوم الأخرى ويحدد تاريخ نشأته بقوله: « براغماتية هذا العلم الذي بدأ تطوره على نحو صحيح منذ السنوات العشرين الأخيرة له خاصية التداخل مع عدة تخصصات أخرى، وقد حفّزته علوم الفلسفة واللغة والأنثروبولوجيا، بل علم النفس والاجتماع أيضا»[3].

حيث «... تقع التداولية كأكثر الدروس حيوية في مفترق طرق الأبحاث الفلسفية واللسانية»[4].

ولعل أول صعوبة تصادف التعريف بالتداولية تكمن في عدم الاستقرار على تسمية عربية شاملة، حيث تعددت المقابلات العربية للمصطلح الأجنبي (Paragmatique) فقيل: البراغماتية والبراغماتيك، البراجماتية والبراجماتيك، وهي نقل حرفي لتسمية الأجنبية وقيل: التداولية، المقامية، الوظيفية، السياقية، الذرائعية، النفعية... [5]

1- محمود أحمد نحلة. **أفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر**، دار المعرفة الجامعية مصر، 2002، ص 10، 11.

2- Maingueneau (*Dominique)*. **Analyse du discours, introduction aux lectures de l'archive**, Hachette, paris, 1991, p170.

3- فان ديك. **علم النص**، ص 114.

4- فرانسواز أرمينيكو. **المقاربة التداولية**، تر: سعيد علوش، مركز الإنماء القومي، الرباط، المغرب، 1986، ص07.

5- خليفة بوجادي. **في اللسانيات التداولية** (محاولة تأصيلية في الدرس العربي القديم)، بيت الحكمة، الجزائر، ط1، 2009، ص65.

ومن جملة التعريفات التي قدمت للتّداولية، ـ بعد الاطلاع على للعديد منها ـ ارتأينا تبني تلك التي ترتبط بموضوعها ووظيفتها:

يقول دلاش (*Dalash*):« إنه تخصص لساني يدرس كيفية استخدام الناس للأدلة اللغوية في صلب أحاديثهم وخطاباتهم، كما يعنى من جهة أخرى بكيفية تأويلهم لتلك الخطابات والأحاديث»[1]، يركز هذا التعريف على مهمة التواصل والسياق في الدرس التداولي حيث يبحث في معرفة مقاصد المتكلم، وأغراض كلامه، فالمعنى لا يستقى من الجانب اللغوي فحسب، بل من الجانب السياقي أيضا.

وهذا ما ذهب إليه فرانسواز أرمينيكو(F.*Arminico*)، فالتداولية في نظره تشمل مجموع العلاقات التي تربط الدوال بمستعمليها وبظروف استعمالها، وآثار ذلك على البنى النحوية، إلى جانب بيان دور المتكلمين وطبيعة السياق، والإلمام بآثار الخطاب نفسه على المتخاطبين سواء من ناحية ذاتية المتكلم أم من ناحية تأثر السامع.[2]

فالتداولية في عمومها تهتم بجميع شروط الخطاب، وتعتمد أسلوبا ما في فهمه وإدراكه، بدراسة كيفية استخدام اللغة، وبيان الأشكال اللسانية التي لا يتحدد معناها إلا بالاستعمال. ونتيجة لذلك تسمى بلسانيات الحوار أو الملكة التبليغية [3]، موضوعها توظيف المعنى اللغوي في الاستعمال، حيث ينصب اهتمامها « أساسا على المتكلم انطلاقا من سياق الملفوظات التي يؤديها، إلى جانب الأفعال الكلامية ووظائف المنطوقات اللغوية، وسماتها في عملية الاتصال »[4]. ليشمل مصطلح التداولية من هذه الناحية [5]:

ـ مجموع البحوث المنطقية واللسانية التي قدمت في دراسته استعمال اللغة، ومطابقة التعبيرات الرمزية للسياق الوصفي الفعلي والعلاقات بين المتخاطبين.

1- الجيلالي دلاش. **مدخل إلى اللسانيات التداولية لطلبة معاهد اللغة العربية وآدابها**، تر: محمد يحياتن، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر،1996، ص01.
2- ينظر: فرانسواز أرمنيكو. **المقاربة التداولية**، ص09.
3- ينظر: الجلالي دلاش. **مدخل إلى اللسانيات التداولية**، ص01.
4 ـ فان دايك. **علم النص**، ص114.
5- ينظر: خليفة بوجادي. **في اللسانيات التداولية** (مع محاولة تأصيلية في الدرس العربي القديم)، ص 69.

ـ دراسة استعمال اللغة في الخطاب.

ـ دراسة الجملة بعدّها ظاهرة تواصلية اجتماعية خطابية حجاجية.

ويرى جون دبوا (J *Dubois*) بأنه: « يمكننا أن نصنف تحت اسم التداولية ظواهر مرتبطة أساسا باستعمالات اللغة كالحوافز النفسية للمتكلمين والتفاعلات الحاصلة بين المتخاطبين، زيادة على البعد الاجتماعي للخطابات »[1]، فنجاح العملية التواصلية مرهون بتوفر هذه الشروط « وبالشروط اللازمة لكي تكون الأقوال اللغوية مقبولة وناجحة وملائمة في الموقف التواصلي الذي يتحدث فيه المتكلم»[2].

ففي غياب أحدها لن تكتمل دورة الكلام ولن يتحقق فعل التواصل على أكمل وجه وهي المسألة التي أشار إليها هاريس(*Z.Hriss*) حين دعا محللي الخطاب إلى ضرورة مراعاة مسألتين اثنتين أثناء عملية التحليل، حيث تتعلق الأولى بما اصطلح عليه «بالعلاقات التوزيعية فيما بين الجمل، وهذا لتخطي الجملة المفردة للوصول إلى ما هو أعم وأشمل (النصوص)، فيما ترتبط الثانية بمسألة على درجة من الأهمية (الربط بين اللغة والموقف التواصلي)، وتتمثل في التنبيه إلى أن كل خطاب تم إنجازه في مقام محدد»[3].

لذا فالتداولية تُعنَى بالنص ككل دال متكامل يجمع بين الأجزاء واللحظات التي تكونها.

و بهذا نكون أمام دراسة شمولية واسعة ، تركز على النص وعلاقته بالسياق و تجيب على مختلف الأسئلة التي تطرحها الظاهرة الأدبية:[4]

- من يتكلم؟ وإلى من يتكلم؟
- ماذا نقول بالضبط حين نتكلم؟

1 - DUBOIS (*Jean*) et autre . **dictionnaire de linguistique et des sciences de la langue**, Larousse, Paris, 1999, p375.

2- سعيد حسن بحيري. **علم لغة النص**، ص125.

3 - جميل عبد المجيد. **البديع في البلاغة العربية واللسانيات النصية**، ص66.

4- فرانسواز أرمنيكو. **المقاربة التداولية للخطاب**، ص 08.

- ما هو مصدر التشويش والإيضاح؟
- كيف نتكلم بشيء، ونريد قول شيء آخر؟

وعليه فالنص لا يمكن أن يفلت وهو في قبضة هذه الدراسة، التي أخرجته من سكونيته أي من عالمه الداخلي إلى عالم أكثر رحابة وأكثر حركية، بإثارة جوانب خفية بعيدة عن نسيجه الداخلي. ورصد علاقاته الخارجية التي تسهم في عملية فهمه وتأويله.

2ـ السياق (أنواعه وخصائصه):

تعد دراسة السياق محل اهتمام القضايا التداولية جميعا، لأن تحليل الجمل يخضع للسياق، كذلك تحليل أفعال الكلام وقوانين الخطاب وغيرها، وربما أمكننا القول بأن اهتمام الدرس التداولي كله ينصب في مدى ارتباط النص بالسياق[1]، الذي يعرف بأنه :« علامات شكلية تكون في المحيط اللساني الفعلي...»[2].

ويشمل مدلول المحيط اللساني: مستخدم اللغة (المتكلم، السامع)، الحدث الذي ينجزه، الموضوع ونوع الخطاب، والقناة واللغة المستعملة، والقواعد التي تتحكم في إنتاج الخطاب من متكلم إلى آخر[3]، فالسياق « مفهوم مركزي يمتلك طابعه التداولي ولكننا لانعرف أين يبدأ وأين ينتهي»[4] وهذا راجع إلى تعدد أنواعه التي يمكن أن نجملها في[5]:

ـ السياق الظرفي أو الفعلي: يشمل هوية المتخاطبين ومحيطهم زمانيا ومكانيا.

ـ السياق التداولي (الموقفي): يتضمن الغايات الممارسة خطابيا .

ـ السياق الاقتضائي : يرتبط بحدس المتخاطبين .

ـ السياق اللغوي : هو مجموع الكلمات المجاورة التي تحدد مدلول الكلمة.

ـ السياق غير اللغوي : هو مجموع الظروف الاجتماعية التي تحدد مدلول الخطابات.

1- ينظر: خليفة بوجادي. **في اللسانيات التداولية**، 115.
2-Mounin (*Georges)*. **Dictionnaire de la linguistique**, Quadrige, PUF, Edition 1974, p 83.
3- ينظر: فان ديك. **علم النص**، ص117، 118.
4 ـ فرانسواز أرمينيكو. **المقاربة التداولية**، ص48.
5- المرجع نفسه، ص 48 ،49.

إلى جانب السياق الثقافي، العاطفي، ...وغيرها.

وتتفق الكثير من الدراسات المعنية بمسألة السياق على الاكتفاء بما هو ضروري لفهم الخطاب، والإحاطة بظروف إنتاجه، ليكون القاسم المشترك بينها جميعا الاهتمام بالمرسل والمرسل إليه والزمان والمكان والهدف من الموضوع [1].

ومن أجل تأويل الخطاب الشعري الميهوبي والإحاطة بعمق مضمونه سنضع نصوص ميهوبي الشعرية في سياقها الذي أنتجت فيه أين « يتحد فيها السياق مع الشفرة لتكوين الرسالة، ويتلاقى الباث مع المتلقي في تحريك الحياة فيها، وبعثها من جديد في تفسيرها واستقبالها» [2].

أ- المرسل(Emetteur):

هو الذي يقوم بعملية التركيب، أي صياغة المفاهيم والمصورات المجردة في نسق كلامي محسوس ، ينقل عبر القناة الحسية بواسطة الأداة اللسانية [3].

إن الذي قام بعملية التركيب هنا وصياغة المفاهيم، أي إنتاج الرسالة هو شاعر الومضة عزالدين ميهوبي، وإذا أردنا الحديث عن أعمال هذا الرجل ، فإن الكلام لا يوفي مقامه. ذلك لأنه شاعر بكل ما تحمله الكلمة من دلالة مبدع أحب الشعر منذ نعومة أظافره فقرأ لكبار الشعراء كما أخذ بأسباب الثقافة العلمية والدينية خاصة وأن جدّه محمد الدراجي ـ رحمه الله ـ عمل إلى جانب الشيخ عبد الحميد بن باديس في جمعية العلماء المسلمين الجزائريين وكان قاضيا إبان الثورة التحريرية يحكم بكتاب الله وسنة رسوله، لذا نجد إبداعاته تتزين دائما بتقاطعات مع القرآن الكريم والحديث الشريف.

1- Maingueneau (*Dominique)*. **Les termes clés de l'analyse du discourt,** Paris, Seuil, 1996, p22.

2- قاسم مومني. **في قراءة النص**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، دار الفارس للنشر والتوزيع، الأردن، ط01، 1999، ص20.

3 - ينظر: عبد السلام المسدي. **الأسلوبية والأسلوب**، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس،1977، ص 58.

إنه من الشعراء القلائل الذين يمزجون بين الأصالة والمعاصرة، مفتون بلغته حتى النخاع ، فنجده يختار اللفظ الجزل، والقول الفصل والكلام الرصين الصادق فتأتي معانيه شريفة تتموج رفعة ونبلا، يقول عنه أسامة الشيخ : « يتمتع الميهوبي بأسلوب رشيق لكنه في ذات الوقت ثري وغزير، يكتب المقال على طريق الرواية، البداية التي تجذب القارئ بسلاسته إلى التصاعد الدرامي فالذروة ثم النهاية، مهارته غير عادية في أن يلتقط خبرا بسيطا ليصنع منه الحدث ويختار له البطل، تماما كمن يلتقط بقلمه بصيص ضوء ليحوله إلى ضوء عاكس باهر [...] ثقافته و قراءاته ساهمت كثيرا في إضفاء الجاذبية على ما يكتب [...] أعظم شعور يمنحه الكاتب للقارئ هو أن يجعله على يقين بأن هذا الكاتب هو نصفه الآخر...»[1].

مغرم بوطنه حتى الثمالة فهو العاشق الولهان بحبيبته الجزائر، فقد « وجد البديل الكامل في قصيدة الوطن الذي جعله هاجسا يسري في دمه حد الحلول والفناء [...] فلا غرو ـ إذن ـ أن يشكل الوطن ـ عنده ـ خلاصة رحلة العمر في أفضية الشعر والعشق والمجد والحلم»[2]، فهو من سكنه وألهمه أن يقول شعرا:

جزائر يا نبض مـــن شموخي ويا بســمة تستحق دجايا
زرعتك في القلب وشما جميلا وضمخت في شفتيك هويا
ورسمتك في الجفن حلما نديـا ومرغت في مقلتيك رؤايا [3]

فقد تربع حب الوطن على عرش قلب ميهوبي وفرض حضوره بقوة في نصوصه :

متى سأبحر في عينك يا وطنـي وأمتطي في سناك المجد في الصـعد
متى سأرسم عشقا أنت منبعـــه فأنت أعظـــــــــم بعد ـ الله ـ بلدي!
إذا ذكرتك كنت الحلم يا وطنـي وكنت تسبح في روحي وفي جسدي
وكنت رحلة عمر بت أسألـــــه أف التراب ... يذوب العمر للأبـد؟[4]

1- عزالدين ميهوبي. **ومع ذلك فإنها تدور**، منشورات المحقق، الجزائر، ط01، 2006، ص 10.
2- يوسف وغليسي. دباجة: **ملصقات (شيء كالشعر)**، عز الدين ميهوبي، ص08.
3- عزالدين ميهوبي. **ديوان في البدء كان أوراس**، ص51.
4 ـ المصدر نفسه، ص64.

وعن حب الجزائر ووطنية عزالدين ميهوبي يقول الأستاذ حمراوي حبيب شوقي في توطئة ديوان اللعنة و الغفران :

«لم يستقل و لم يهاجر
لم يجعل الإرهاب مطية كي يسافر
ولا الرداء اضطرته ليغادر
عزالدين.. أكثر من شاعر
متصوف ، متعبد .. هو ابن ثائر
يعبد بعد الله أرض الجزائر
هو ذلك الهدوء الثائر أو تلك الثورة الهادئة

عندما يحمل قلبه بين أصابعه ليكتب تنساب الكلمات حبا وحنانا حينا، وشجنا وحرقة حينا آخر، وعندما تلتهم كلماته تقرؤك قصائده جيدا» [1].

لقد أثبت عز الدين ميهوبي من خلال نصوصه الشعرية أن الشاعر الحق هو من يأخذ « بأسباب الفرح والقلق والفجيعة والذوبان في الآخرين والإدراك الحاد بأن الأرض لها معنى والإنسان له رسالة والوطن هو البيت الذي يسع الجميع ملائكة ومذنبين يمتلكون الرشاد وينحرفون عن الجادة ويستعيدون وعيهم المفقود لحظة انهيار عابرة ..»[2]

هكذا هو شاعرنا عز الدين ميهوبي، الذي يتمظهر في نصوصه كذات ـ تتخفى وراء صرح اللغة ـ حساسة، متواضعة، محبة ، متسامحة ...

كيف لا وهو الذي يحدث عن نفسه بنفس قائلا:

رأيت ورودا تلاحق عاشقة جرفتها السيول

و طفل يطل من الطميّ يسأل عن موعد الدرس

1- عزالدين ميهوبي. **ديوان اللعنة والغفران**، ص6 ،7 .
2- عز الدين ميهوبي. **مقدمة ديوان: أحمد بوزيان** ، وحي الوئام ، دار هومة ، الجزائر ،2005.

سيدة تختفي في الذهول

وأنا شاعر يجتني زمنا من رماد

ويجدل أوجاعه من حديث الفصول

.....

رأيت دمي مطفأة كالسجائر في كف أم

ومحترقا في شفاه ولد[1]

ويقول :

نظرت حولي سوى صمت يؤرقني فأنبش الصمت بحثا عن فم خانا

نذرت ضوء عيوني التي ارتسمت على جبين الدرى نورا و إيمانا

فكنت اجترح الأحلام من شفـــــي وأنثر الفرح المسبي ألوانـــــا [2]

ويقول :

قدر الشاعر أن يصلب في حرف

و أن يرجم في صحو النهايات

وأن يجدل من جفنيه أكفان السماء [3]

نلمس في هذه النصوص قلقا وحزنا وضياعا نفسيا تخلق من رحم المآسي والآلام التي اكتنفت وطن الشاعر، الذي تجرع الجراح تلـــو الأخرى، فكلما ضمّد جرح إلا وانبثق ما هو أنكى منه، بعد أن نخرت جسده الطاهر الخيانات والأطماع.

غير أن من يحمل حبا لوطنه كحب ميهوبي ويجعل من همه هاجسه وقضيته لن يسمح لليأس والخنوع من التسلل إلى عقله وقلبه وقلمه:

يقول أبي

وطن الطفل أم بلا منتهى

1- عزالدين ميهوبي. **ديوان عولمة الحب عولمة النار** ، ص49، 50.
2- عزالدين ميهوبي. **ديوان منافي الروح** ،ص 138.
3 - عزالدين ميهوبي. **ديوان اللعنة والغفران** ، ص34.

وأنا وطني
أن أقول الذي أشتهي
لا الذي يشتهى
.....
عفوكم إن رويت الذي رأيت
دمي ليس ثلجا
و قلبي المسافر في مدن الخوف
ليس غريبا
وظلي انتهى حكمة في رجب [1]

إنها بالفعل صورة مشرفة لرجل ظل وفيا لقلمه، ولآرائه ومبادئه رغم ما تقلد من مناصب سياسية واجتماعية ... مرموقة[2]، كانت من شأنها أن تثنيه عن تأدية رسالته في تعرية الواقع، ومحاربة الفساد والوقوف إلى جانب الحق بل والدعوة إليه.

يقول :

كل من يعرفني .. يعلم أني عاقل
لكنني في الحق أجرح
فإذا أبصرت شيئا أعرج القامة .. أفضح
وليقولوا ما أرادوا
طالما أني لهذا الشعب أجنح
ولسان الشعب ـ حين الحق- أفصح
فلقد أبصرت أحزابا
تظن الوطن المتعب .. مسرح
تتباهى بشعارات ولكن..

1 - عزالدين ميهوبي. **ديوان عولمة الحب عولمة النار**، ص61، 67.
2 ـ ينظر: الملحق الخاص بحياة عزالدين ميهوبي، ص263.

كل حزب قام في الزفة يشطح
هكذا كل إناء
بالذي يحويه ينضح[1]

حيث ظل « يتعاطى الكتابة الشعرية ، مدمنا عليها لاشفاء له منها ولا سبيل للانقطاع عنها ...،لقد رفع عز الدين ميهوبي الراية الشعرية الجزائرية خفاقة في أكبر العواصم الثقافية العربية والدولية وأثرى الخطاب الشعري بتجربة دفاقة ...»[2].

كما تظهر شخصية الشاعر من خلال شعره شخصية اجتماعية منفتحة على الآخر، وهذا ما تجسده سلطة التخاطب التي تبلغ مداها في نصوصه ، حيث تحتل (الأنا) المرسلة حضورا قويا في خطاباته وتطغى الحوارية بين المتكلم والمتلقي، في شكل محادثات يتبادلان فيها الآراء والأفكار ويتقاسمان المشاكل والأحزان .

من ذلك قوله على سبيل التمثيل :

غريب عن الحيّ
أبصرني واقفا مثله قال لي :
غربتي وطن في تجاعيد عمري
وهذا خريف المدينة يتعبني
.....
قريبا من النهر أبصرت شمعة
وطفلا و آنيتين و دمعة
وسيدة في الملاءة
تسبح لله
سألت : أيا أمة الله هل تحسنين القراءة

1 - عزالدين ميهوبي . **ملصقات (شيء كالشعر)**، منشورات أصالة، سطيف، الجزائر، ط01، 1997، ص118.
2 - يوسف وغليسي. دباجة: **ملصقات (شيء كالشعر)**، عز الدين ميهوبي، ص08.

فقالت : أنا وطني خيمة

القصور لكم ...

.....

قال لي بائع التبغ : خذ نفسا...

ثم أكمل قصته لزبون البلد

«.. لو تزوج دودي ديانا

وأنجب منها ولد

هل سيحكم عرش الضباب

أمير من الشرق أسمر مثلي

فتسقط كل العقد..؟» [1]

وقوله :

مر يوم

مر بي نعش

سألت الناس " من؟"

قالوا :"فلان"

وجدوا جثته في آخر الشارع

و المهنة عراف بهذا الحي كان

مر شهر

مر بي نعش

سألت الناس " من؟"

قالوا :"فلانة"

خرجت تسأل عن علبة كبريت فعادت

في خزانة [2]

1 -عز الدين ميهوبي. **ديوان عولمة الحب عولمة النار**، ص 62.
2- عز الدين ميهوبي. **ديوان اللغة و الغفران** ،ص 45 ،46.

ففي هذه الأبيات تظهر لغة الحوار بين الذات المرسلة وبين الذات المخاطبة على درجة من الأدب والاحترام، تلفها مشاعر التعاطف والمحبة والإخاء فمثلا نجده يقول: غريب عن الحي ... بدل قوله: رجلٌ غريب. فينسب الغربة للمكان لا للشخص وقوله: سألت يا أمة الله ... بدل قوله: سألت يا امرأة، أو يا عجوز أو يا هذه أو يا فلانة أو ...

وهذا ينبؤ على رقي اجتماعي وأخلاقي للشاعر الذي ينزل الناس منازلهم ولنتأمل هذه الأبيات :

جئت عراف المدينة
حاملا رؤيا ابنتي .. قالت : "أبي شفتك بنومي !"
قلت :" حقا .. ما الذي شفت ؟ إحك لي ... "
قالت :" وكم تدفع لأحكي ؟"
قلت : " هل تكفيك بوسة ؟ "
" أم تريدين ـ من السوق ـ عروسة ؟ "
ضحكت مني ... [1]

تتقاطر مشاعر الأبوة والحنان من هذه الأبيات نلمسها بصورة جلية من خلال ـ التي يعقد فيها الشاعر حوارا مع ابنته ـ توظيف الشاعر اللغة (الدارجة) ، وهي من الانحرافات النادرة جدا في كتابات ميهوبي، فقلما نجده يلجأ إلى هذا النوع من الأسلوب رغم أنه أحسن توظيفه، حيث يحس القارئ وكأن هذه الأبيات تتراءى أمام ناظريه في صورة مشهد درامي ينزل فيه الأدب من حصن لغته الأدبية الراقية إلى لهجة عامية بسيطة، يخاطب بها ابنته الصغيرة. فيعطي حوارهما رونقا خاصا، وتزداد الصورة واقعية ونغما وإيقاعا ، ولمسات جمالية توحي بالبراءة والشفافية.

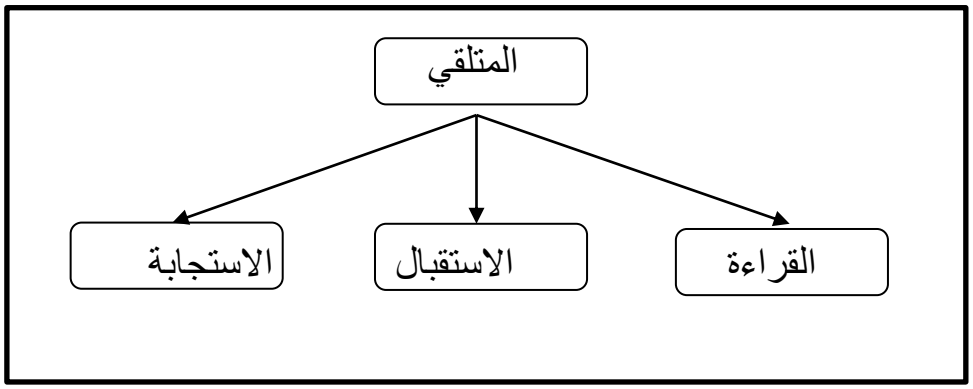
1 - المصدر السابق، ص29، 30.

إن الحقيقة التي لا نستطيع إنكارها أو حجبها بعد الاطلاع على شعر ميهوبي هي أننا أمام مرسل صادق التجربة والإحساس، مؤمن حتى النخاع بقدسية رسالته، الأمر الذي جعله « يستقطب جمهورًا واسعًا، عزّ أن يمتلكه فطاحل الشعر العربي المعاصر وأساطينه معيدًا للقصيدة جمهورها ، إذ انحنى إلى الجماهير من غير أن يحني شعرية الشعر، ومن غير أن يضحي بلغة الفن ... » [1].

ب ـ المرسل إليه (Récepteur):

يعد المرسل إليه أحد أقطاب دائرة الاتصال الاجتماعي التي تبحث من خلالها التداولية عن هوية الخطابات، المختلفة فالمرسل إليه يمارس جهدا معتبرا في صياغة المعاني والفهم والتأويل والتلقي في صلب النظرية الأدبية التي تضم العناصر الثلاثة الآتية [2]:

شكل رقم 04



غير أن السؤال المطروح هو: من يكون المتلقي الذي يوجه إليه ميهوبي عصارة أحاسيسه ومشاعره (شعره) ؟

1 - يوسف وغليسي. **دباجة: ملصقات (شيء كالشعر)**، عزالدين ميهوبي، ص 08.
2- محمد المبارك. **استقبال النص عند العرب**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، دارالفارس للنشروالتوزيع، عمان، ط1، 1999،ص30 .

بعد تجوال واستقراء لنصوص ميهوبي الشعرية على اختلاف أغراضها، وأنماطها يمكننا القول إن ميهوبي يكتب للجميع ويوجه نصوصه للعامة والخاصة، فهي ـ بذلك ـ ليست حكرًا على جماعة معينة، إنها للخاصة (مثقفون ، أدباء، ساسة، حكام...) يقرؤونها علّها تحرك فيهم روح المبادرة، فيَنضمون إلى سرب الحق والإصلاح ويساهمون بصفتهم طبقة مؤثرة وفاعلة في المجتمع إلى تحسين الأوضاع ودفع عجلة التغير والتطور إلى الأمام، يقول ميهوبي في لقاء خاص أجراه مع الأستاذ محمد صالح خرفي:« لقد انتقدت كثرة الأحزاب والتعددية، وانتقدت بعض الأفكار والممارسات السياسية، كل هذه الأشياء ضمنتها الملصقات التي حازت على ثقة الكثير من القراء الأدباء، ومن القراء السياسيين الذين كانوا يتصلون بي ويقولون ماذا تقصد بهذا؟ لأنه يعتقد أنه المقصود بذلك» [1] .

وهي للعامة الذين يجدون فيها لسانهم الناطق عن حالهم، وقلمهم المعبر عن آمالهم وأحلامهم إذ يرون فيها أنفسهم بكل آهاتها وابتساماتها وحقائقها وترهاتها ...

لذا فالمتصفح الجيد لشعر ميهوبي يجد فيه الصعب الممتنع والسهل البسيط، فلا يكون بذلك حكرا على فئة دون أخرى، حتى تبقى قناة التواصل مفتوحة بين المرسل والمتلقي مهما كان مستواه التعليمي والثقافي، ولتظل دوما هناك عناصر التقاء مشتركة بين الطرفين، فهناك قصدية واضحة في إبداعات ميهوبي الشعرية، لأنه يكتب لكل الناس ويكتب في كل الأغراض بكل حرقة وحب.

جـ ـ الرسالة (Message):

علينا أن نتساءل أولا : ما نوع الرسالة التي يوجهها المرسل إلى المتلقي؟ وهل لها مايميزها عن غيرها؟ وكيف استطاعت هذه الرسالة أن تثبت ذاتها وتتبوأ مكانة سامية بين أقرانها، في حين أن هناك الآلاف غيرها يقف في الطوابير ينتظر من يقرأه ؟

1 - http://azzedinemihoubi.com/content/0_ملصقات

تنتمي الرسالة التي يوجهها ميهوبي إلى جنس الخطاب الشعري الذي يرتكز إلى جملة خصائص تميزه عن غيره من أنواع الخطاب، ويعتبر الجانب الجمالي والموسيقى أهمها، وإليه يعود الفضل في جعل الشعر « أكمل الفنون جمالا »[1]، غير أن تفرده بالطابع الغنائي الموسيقي، أمر بديهي لا يمكن إغفاله، لذا سنمضي بعيدا في سرد خصائص الخطاب الشعري، مركزين على بنيته الداخلية ـ خروجا عمّا هو مألوف ـ حيث يشكل الوزن والقافية « مجرد إيقاع خارجي فهما يمثلان في جميع الحالات نوعا من الجمالية النابعة من خارج اللغة أي المفروضة فرضا على البنية اللغوية »[2].

ولا يمكن للخطاب الشعري ـ فيما يقول جاكوبسون ـ « أن يقتصر على الوظيفة الشعرية، فخصوصيات الأجناس الشعرية المختلفة تستلزم مساهمة الوظائف اللفظية الأخرى بجانب الوظيفة الشعرية المهيمنة »[3].

أول ما نقف عنده حتى نلج عالم النص الداخلي هي تلك البوابة التي يدلف منها النص إلى عالمه الخارجي " اللغة" متسائلين عن طبيعتها . فهل تختلف لغة الخطاب الشعري عن لغة بقية الخطابات؟.

إن حديثنا عن خصائص الخطاب الشعري يقودنا ـ بالضرورة ـ إلى البحث عن خصائص المادة المشكلة له، والنظام الذي يتولد منه، أي خصائص لغته، فلطالما اعتبرت لغة الشعر مميزة ومختلفة عن لغة النثر. فأين يكمن هذا التفرد والاختلاف يا ترى؟.

حينما نتكلم فإننا نؤسس ونكشف الأشياء فكلامنا إبداع تشكل داخل نظام لغوي وبواسطته، أي بواسطة ما يتضمنه من قوانين توليدية تسمح بعملية الخلق والإبداع، حيث تخضع اللغة لهذا النظام ولا تحيد عنه، فهي تصور لنا الواقع، بل تتطابق معه بصورة شديدة، لا على المستوى المعجمي فحسب بل على جميع المستويات، فمرجعية اللغة تعود إلى واقعها الخارجي وصحة هذه المرجعية معيار للغوية الكلام. أعني تطابق الكلام مع النظام اللغوي.

---

1 - ينظر: حجيج معمر. **الدراسة النظرية للتشكيل الموسيقي الشعري**، مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية، عدد 09، جامعة باتنة، الجزائر،2003، ص158 .

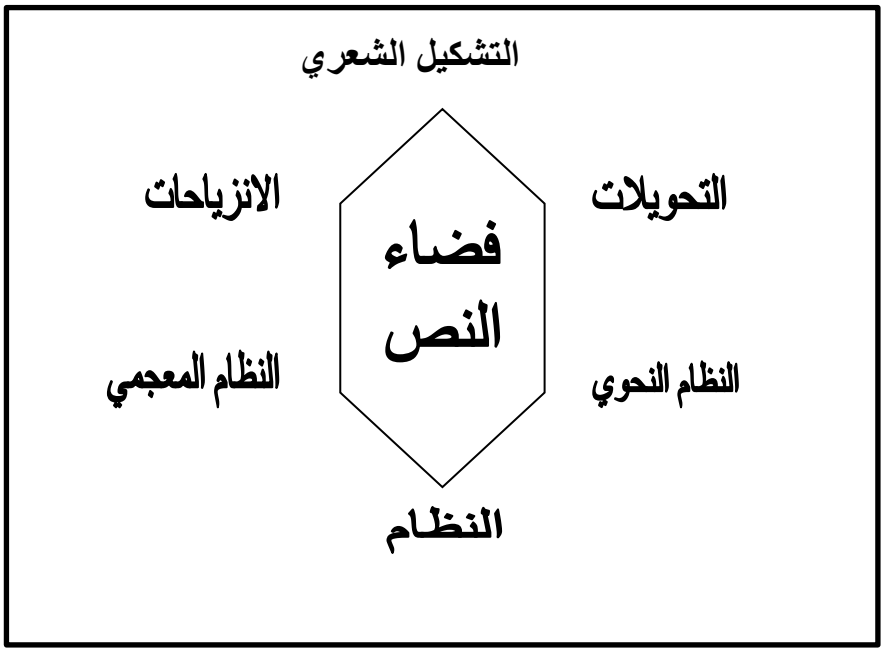
2 - محمد لطفي اليوسفي. **في بنية الشعر العربي المعاصر**، دار سيراس للنشر، تونس، ط2 ، 1992، ص30.

3- رومان جاكوبسون. **القضايا الشعرية**، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1988، ص32.

أما في القول الشعري فإن تشكيل لغته، وانتظام هذا التشكيل اللغوي في بنية لغوية خاصة به تستلب الكلمة من علاقتها الطبيعية (كلمة ـ مرجع) وتدخلها في مجموعة من العلاقات الجديدة (كلمة ـ كلمات) فتفارق بذلك بين اللغة ومرجعها الخارجي، حيث يتم إزاحة الكلمة بعيدا عن مرجعها المادي بمسافة هي "فضاء النص" الذي به ترتسم حدود مملكة الشعر وتنفصل بوضوح عن جمهوريات اللغة المجاورة لها. [1]

ففي عالم الخطاب الشعري يفصل التشكيل الشعري عن النظام اللغوي بجميع مستوياته المعجمية، الدلالية، التركيبية، النحوية، ... كما هو موضح في هذا الشكل: [2]

شكل رقم 05



هكذا تتميز اللغة الشعرية بمجموع علاقات بنائها عن اللغة المعيارية التي يهيمن عليها القانون اللغوي، في حين تعتمد الأولى (الشعرية) الخروج عن هذا النظام اللغوي أساسا تشكيليا لخلق جماليات النص.

1- ينظر: محمد فكري الجزار. **الخطاب الشعري عند محمود درويش**، إيتراك للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط2، 2001 ،ص88.
2 - المرجع نفسه، ص89 .

ويتدرج الخروج عن النظام اللغوي من التجاوز إلى الانحراف وحتى الخطأ المقصود، وجميعها تنطوي تحت مصطلح "اللانحوية" ، الذي يراه جون كوهين (J.*Kohen*) يغطي اللغة الشعرية ككل، فالخطاب الشعري على حد تعبيره ناقص النحوية. [1]

غير أن مصطلح اللانحوية هذا ليس مجانيا غير موظف، رغم ما فيه من انفعالات ومخالفة للقوانين التي تحدد المعنى وتوضحه، فهو في المقابل يقدم قرائن تقود إلى امتلاك المعنى المقصود. فبعد انهيار القانون النحوي الضابط تعمل الدلالة على إقامة بنائه مرة أخرى، أي من خلال الانتقال من المعنى الحرفي إلى المعنى الشعري الذي يقوّم البناء اللغوي.

ففي الخطاب الشعري تتحول اللغة إلى سديم يعاد تشكيله وصياغته محررا بذلك الكلمة من المواضعة الاصطلاحية، « فالشجرة فيه ولو كانت يابسة أو خضراء، عارية أو وارفة، عاقر أو مثمرة [...] إلى آخر هذه الصفات التي يقدمها الواقع المادي للغة من خلال الحدقة الإنسانية والتي وفرها المعجم اللغوي، لتظل رغم ذلك شجرة شعرية من منظور علاقتها مع كلمات اللغة الأخرى في النص [...] فقد أصبح لها وجود آخر». [2]

أما عن لغة الخطاب الشعري الميهوبي فلها ما يميزها، زيادة عن الصفات والخصائص التي تشترك فيها مع النوع الأدبي الذي تنتمي إليه عن غيرها، فهي في مجملها لغة إشارية، تعتمد التلميح لا التصريح، حيث لا تقتصر على التوصيل « بل تتعدى ذلك إلى ترميز العالم الذي تمثله، وبذلك فإن للغة سلطة تصويرية تمارس تأثيرها على متكلمي تلك اللغة، فهي بسبب كونها نظاما رمزيا لا شعوريا، تدفع أفرادها إلى تبني نظم ترميز معينة تكون بمثابة أسس ثقافية للتفكير» [3].

1- ينظر: جون كوهين. **بنية اللغة الشعرية**، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، المغرب، ط1، 1986، ص106.
2 - محمد فكري الجزار. **الخطاب الشعري عند محمود درويش**، ص88.
3 - عبد الله سعيد الغانمي. عواد علي، **معرفة الآخر** (مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة) ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط02، 1996، ص49.

ومن أمثلة الرمز في مدونة بحثنا:

يقول عزالدين ميهوبي:

أنا طائر من ألق
ولي بينكم وطن من ورق
.....
أنا طائر المتعبين بأحلامهم
ليس لي أجنحة
وطني ساحة للجنازات والأضرحة
أنا طائر اتعبته النجوم فمات
أتنفس من رئة الصمت والكلمات [1]

يحمل رمز الطير عند ميهوبي دلالات عديدة تختلف باختلاف توظيفها في نصوصه، فقد يرمز به إلى الحرية أو إلى الحركة أو إلى الضعف وعدم التحمل، كما في هذه الأبيات التي يشبه فيها الشاعر نفسه بالطائر الذي يعيش ليشدو ويغني، ولكن الظروف التي يمر بها الوطن، تقف دون ذلك، فكانت النتيجة ـ الحتمية ـ الموت، فإذا منعت طائرا من الغناء حكمت عليه بالموت وكذلك الشاعر حيث « تحتل صورة الطائر[...] مكانا كبيرا في مخيلة الشاعر، وهي تمثل امتدادا نفسيا وشعوريا لتجربته، فغناء الطيور تعبير عن الحب في حالاته المختلفة وشدوها مرادف لشدوه وكثيرا ما يدعوها إلى مشاركته همومه » [2].

فالرمز بمعناه الخفيّ بنية من البنيات الإنزياحية التي تمكن الشاعر من التعبير عن الحقائق المجهولة، إنه كشحنة متقدة ينهل منها الشاعر شخوصه ويحول نصوصه إلى شفرات ذات نفوذ سحري، كما تفتح أمامها (النصوص) عوالم متداخلة من الحقائق والأحداث، يقدم من خلالها الشاعر رؤيته الخاصة لما حوله:

1- عزالدين ميهوبي. **ديوان عولمة الحب عولمة النار**، ص 41، 42.
2- فوزي عيسى. **تجليات الشعرية** (قراءة في الشعر المعاصر)، ص106.

أنا قادم
فامنحيني وساما
وضمي إلى صدرك الرحب صدري
فقد أعلى الراحلون السلاما !
لك البحر
والموت
والليل
والباحثون عن الحلم
في موجة تحمل الانقساما
.....
أنا قادم
قلديني وساما
يد تحمل النصر
كالنخل يعبر كل السموات
كي لا يموت
ويكبر في هذه السنوات
اقتحاما ![1]

يحضر الرمز في هذه الأبيات في (البحر والموت والليل والنخل ...) حيث تستحيل هذه الحدود رموزا، يحاول الشاعر إعطاءها دلالات جديدة وفق المعطى الشعري والموقف النفسي، فرمز البحر لطالما ارتبط بالموت والهلاك والوحشة والخوف، كما يرمز ـ أيضا ـ إلى « الجار والأنيس، الثائر والبطل، الفجر والعزة، النور والبشرى، التحدي والغلبة، الخير والعطاء، الثبات والصبر، الحكمة والغنى، الجمال والصفاء، ذاكرة الأمجاد ومعبر الفاتحين إلى الأندلس آية من خلق وكمال الكون»[2].

1- عزالدين ميهوبي. **ديوان في البدء كان أوراس**، ص227، 229.
2- إبراهيم رماني. **المدينة في الشعر العربي** ـ الجزائر نموذجا 1925- 1962 ـ، دار هومة للطباعة والنشر،ط2، 2001، ص158.

فهو من الرموز التي تفسر بأكثر من تفسير، فما يجعل النص أكثر خصوبة، ويجعل القارئ أكثر حيرة، وقد عطف الشاعر عليه رمزا الموت والليل وهذا يحيلنا إلى أن هناك بؤرة دلالية مشتركة بين هذه الرموز الثلاثة. فرمز الموت يحيل بدوره إلى عدة دلالات من بينها: الخوف، السكون، النهاية، الظلام، المجهول، الغياب، الراحة، والشيء ذاته نجده في رمز الليل فهو يدل على الهدوء، الدفء، الظلمة، الكآبة، الملجأ، السواد، الوحدة ...فالرموز الثلاثة (البحر، الموت، الليل) ترتبط بالظلام وبكل ماهو مؤلم وحزين، غير أن الشاعر لم يقصد هذه الدلالات والإيحاءات بل قصد بها العكس تماما «فالرمز يحمل دلالة معكوسة أحيانا، إذ لافرق بينه وبين الحلم»[1]، فالبحر يعني الحياة، يقول تعالى في كتابه العزيز الحكيم:

« وَجَعَلۡنَا مِنَ ٱلۡمَآءِ كُلَّ شَيۡءٍ حَيٍّۖ أَفَلَا يُؤۡمِنُونَ »[2].

كما أن رمز الموت يدل بدوره على الحياة، فالموت بداية لحياة أخرى ورمز للبعث والعودة من جديد، والأمر سيـــان مع رمز الليـــل ففيه يموت الناس ثم يبعثـــون من جديد في النهار فهو بداية يوم (حياة) جديدة ونهاية حياة سابقة، يقول تعالـــى:

« وَجَعَلۡنَا نَوۡمَكُمۡ سُبَاتٗا ، وَجَعَلۡنَا ٱلَّيۡلَ لِبَاسٗا ، وَجَعَلۡنَا ٱلنَّهَارَ مَعَاشٗا »[3].

وأكبر دليل على صحة ذلك هو السياق الذي وضعت فيه هذه الرموز، فالشاعر يخاطب الغالية فلسطين ويعدها بالعودة بل ويؤكد ذلك على لسان اللاجئين الفلسطينين، فمن غير المعقول أن يعود إليها بعد غياب طويل حاملا معه الظلام والوحدة والموت والكآبة!

وهذا ما تؤكده هذه الأبيات:

أنا قادم

قلديني وساما

يد تحمل النصر

كالنخل يعبر كل السماوات

كي لا يموت

1- مصطفي السعدني. **التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل**، منشأة المعارف، الاسكندرية، 1987، ص166.

2 - **سورة الأنبياء**، الآية 30.

3 - **سورة النبأ**، الآيات 09، 10، 11.

ويكبر في هذه السنوات

اقتحاما !"[1]

فاليد التي تحمل النصر لا تحمل معها الفناء والنهاية بل البداية الجديدة.

وقد وظف ميهوبي رمز (النخل) للدلالة على الشموخ والكبرياء، فرغم الاحتلال وعذاباته سيظل الشعب الفلسطيني صامدا صمود النخلة، لا تزيحها الرياح ولا يميتها الضمأ، تتحدى كل من يريد اقتلاعها واجتثاثها:

إمنحني

مطرا أو عاصفة

أو ورودا نازفة

يسقط العمر وأبقى

مثلما النخلة

دوما واقفة [2]

وتعتبر هذه الرموز من أكثر الرموز استعمالا وحضورا في نصوص ميهوبي، بالإضافة إلى رموز أخرى لا يسع المقام لذكرها جميعا، يأتي في مقدمتها رمز الأوراس الذي سجل حضوره في كل أعمال ميهوبي الشعرية منها والنثرية.

إن لجوء ميهوبي إلى الترميز والإشارة لا ينم عن شيء بقدر ماينم عن « وعي بأن اللغة ليست وسيطا طبيعيا شفافا يستطيع الإنسان من خلاله إدراك حقيقة ما، بل هي عالم لاحتواء المعاني اللطيفة التي لا يدركها إلا من عاشها واستوعبها » [3].

كما يتميز الخطاب الشعري عند عزالدين ميهوبي بخصائص أخرى أهمها:

- يزاوج ميهوبي في خطابه الشعري بين الشعر العمودي والشعر الحر.

- يكتب عزالدين ميهوبي شعرا جزائريا عربيا على خلاف من يكتبون شعرا مشرقيا عربيا، ويتضح ذلك بصورة جلية من خلال القضايا التي يعالجها في نصوصه بل وطريقة معالجتها أيضا.

1- عزالدين ميهوبي. **ديوان في البدء كان أوراس**، ص228، 229.

2- عزالدين ميهوبي. **ديوان اللعنة والغفران**، ص62.

3- آمنة بلعلي. **الحركة التواصلية في الخطاب الصوفي**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص81.

ـ في الخطاب الشعري الميهوبي نلمس دائما عملية خلق وولادة جديدة سواء على مستوى اللغة أو على مستوى المعنى أو على مستوى الشكل.

ـ يتميز خطابه الشعري بأنه من مواطن مدينة لا، وليس من مواطن مدينة نعم، فهو خطاب رافض لكل أشكال التمييع والتلميع، منافحا عن المحرومين والمستضعفين، مهما كان لونهم أو دينهم أو انتماءاتهم.

ـ تغلب على خطابه الشعري السمة الإيديولوجية على حساب السمة الجمالية الفنية المصطنعة والثرثرة الشعرية الفارغة.

ـ يعتمد اللغة الدرامية التي تصور الواقع وتتفاعل معه ويعكسها أسلوب التقابل والتنافر والتضاد بصورة كبيرة.

ـ الخطاب الشعري عند عزالدين ميهوبي خطابا واقعيا بامتياز، فالشاعر لا يسكن نفسه برجا عاجيا ويفصلها عن واقعه، بل يعيشه بكل تفاصيله الدقيقة والعميقة، فنجد نصوصه تفوح برائحة التراب، حبلى بهموم الواقع، مثقلة بمآسيه، حيث جعل منها شاعرنا فضاء واسعا يسكنه قلقه ووجعه وحنينه إلى الطفولة.

وتبعا لذلك فالخطاب الشعري عند ميهوبي يؤسس آفاقا جديدة مليئة بالرؤى والاحتمالات، تمكن الشاعر أن يري نفسه مالا تراه.

3 ـ الأفعال الكلامية (Les Actes Discursif):

ها نحن امام عتبة جديدة من عتبات التحليل التداولي وبالضبط نظرية الأفعال الكلامية[1] التي نشأت من أهم مبدأ في الفلسفة اللغوية الحديثة ـ والذي يؤكد على أن « الاستعمال اللغوي ليس إبراز منطوق لغوي فقط، بل إنجاز حدث اجتماعي معين في الوقت نفسه »[2].

وذلك بعدما كانت الفلسفة الوضعية المنطقية تشترط مقياسا وحيدا للحكم على دلالة جملة ما وهو مقياس الصدق والكذب[3].

ويعود الفضل في وضع الإطار العام لهاته النظرية لجون ل. أوستين (J.L.*Austin*) من خلال محاضراته التي ألقاها سنة 1955م والتي فرق فيها بين القول والفعل، بإبرازه للوحدات الكلامية البيانية والوحدات الكلامية الأدائية، فالوحدة الكلامية البيانية تستخدم لإصدار العبارات الخبرية. أما الوحدة الكلامية الأدائية بالمقارنة فهي وحدات يؤدي المتحدث أو الكاتب بها عملا أو فعلا وليس مجرد الكلام[4]، فدلالة الجملة في اللغة العادية ليست بالضرورة إخبارا، وهي ليست مقيدة دائما، بأن تحيل على واقع فتحتمل الصدق أو الكذب.

«وأن القصد من الكلام هو تبادل المعلومات، ووصف ما يقع في العالم، وأطلق على تلك الاستعمالات كالأمر والاستفهام والشكر واللعن...ألعابا لغوية[5]».

إن الكثير من تلك الاستعمالات تخرج وبصفة بيّنة عن بوتقة الكلام والقول إلى إنجاز أفعال سواء كان ذلك على مستوى المتكلم أو المخاطب، من هنا تعتبر نظرية الأفعال الكلامية « دراسة تنسيقية للعلاقة بين العلامات ومؤوليها ويتعلق الأمر بما يقوم به مستعملو التأويل، وأي فعل ينجزون باستعمالهم لبعض العلامات »[6].

1- تسمى أيضا بـ: نظرية الفعل الكلامي أو نظرية الحدث الكلامي، أو نظرية الحدث اللغوي أو النظرية الإنجازية للاستزادة ينظر: محمود أحمد نحلة، **آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر**، ص 61.
2- فان ديك. **علم النص**، ص 18.
3- ينظر: محمود أحمد نحلة. **آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر**، ص 42.
4- ينظر: جون لاينز. **اللغة والسياق**، تر: عباس عبد الوهاب، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1987 ، ص 192.
5- محمود أحمد نحلة. **آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر** ،ص 61.
6- فرانسواز أرمينكو. **المقاربة التداولية**، ص 60.

وبذلك لا تكون النصوص في نظر الدراسات اللسانية التداولية سوى علامات أو أفعال كلامية تنجز في مقام التلفظ، أي يتزامن النطق بها مع تحقيق مدلولها لذا فقد أطلق عليها أوستين تسمية : العبارات الإنجازية وهي التي لا يحكمها مقياس الصدق والكذب لتقابل بذلك العبارات الوصفية.

و للعبارات الإنجازية شروط لاتتحقق إنجازيتها إلا بتوفرها وهي[1]:

ـ أن يكون الفعل فيها منتميا إلى مجموعة الأفعال الإنجازية :(وعدَ، سألَ، قالَ، حذّرَ، ....).

ـ أن يكون الفاعل هو نفسه المتكلم، أي أنها تمثل الفردية ممن يقولها.

ـ أن يكون زمن دلالتها المضارع.

وقد ميز أوستين بين خمسة أفعال كلامية قسمها باعتبار قوتها الإنجازية إلى: [2]

1- أفعال الأحكام(Verdictives):

هي الأفعال التي تقوم على إطلاق حكم مبني على شهادة أو تعليل، وليس من الضروري أن تكون هذه الأحكام نهائية ونافذة فقد تكون تقديرية أو ظنية، يصدرها المتكلم بناء على تجربة عايشها حيث ترتبط هذه الأفعال دائما بمقدمات تكون دافعا ومحفزا لإصدار حكم ما.

ومن أمثلة هذا النوع من أفعال الكلام في نصوص ميهوبي :

مثـــــــال 1:

وطن يصدر في أنابيب العروبة
كان يحلم أن يصدر في عيون القادمين
بلا جناح
وطن تقاسمه الذين توضئوا بدمائه
وتدثروا بلحافه

1- أحمد المتوكل. **اللسانيات الوظيفية**، مدخل نظري، منشورات عكاظ، الرباط، المغرب، 1989،ص 19.
2- ينظر: محمود أحمد نحلة. **آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر**، ص 69 .

وتجرعوا من كأسه
الملآى جراح
.....
وطن الجميع
على أكف الذاهبين إلى الكبار
برهطهم وبنفطهم وبسخطهم
وبما تعبئه العيون من النواح
شاخ الكلام
على الموائد
والمنابر
و الكبار هم الكبار
ولا صغير سواك يا وطني الجميل[1]

جاء الفعل الكلامي في هذا المثال كنتيجة توصل إليها المتكلم بعد سلسلة من المقدمات قادته إلى أن يحكم بتوقف الكلام (المفاوضات والمؤتمرات) لأنها منتهية الصلاحية وقد عبر عن ذلك بقوله (شاخ الكلام) أي أصبح عاجزا عن تحقيق أي تقدم بشأن القضية الفلسطينية. كما قادته كل تلك المقدمات عن الأوضاع المزرية التي آل إليها الوطن إلى الحكم بصغره (الوطن) أمام أطماع الخونة الجياع.

مثـــــــال2:

قد تجيء الجريدة
إذا لم تجئ أكتفي بجريدة أمس

1 - عزالدين ميهوبي. **ديوان في البدء كان أوراس**، ص93، 94.

لأني أعلم أن الذي كتبته الجريدة
أقرأه بعد يوم
بعد سنة
كل أخبارها مزمنة[1]

بنى عز الدين ميهوبي في هذا المثال حكمه على معارفه السابقة التي يجسدها الفعل (أعلم) حيث ابتدأ به الحكم على روتينية و تكرار الأخبار التي تحملها الصحف والجرائد وهو حكم مؤسس « فللشّاعر تجربة كبيرة في هذا الميدان حيث امتهن الصحافة ، وخَبِرَ الكتابة في الجرائد ردحا من الزمن »[2].

و لهذا الحكم هدف متخف وراء دواله ـ أي دوال الحكم- حيث يريد ميهوبي من خلاله دعوة الأسرة الإعلامية أن تقدم و توفر الجديد و كفاها اجترارا للأحداث .

مثـــــــال 03 :

تطاردني الحرب نحو المنافي البعيدة
تبتر كل الجذور
و هل تورث الحرب
إلا اليتامى
.....
أنا قادم... من جراحي
أمد هذي الذراع لأمسك
بالقمر المتصدع بين المواجع
و الإرتقاب
أمدد كل الجراح التي سكنتني
وقد أينعت موطنا للدم المتخثر

1 - عزالدين ميهوبي. **ديوان عولمة الحب عولمة النار**، ص63.
2 - ينظر: الملحق الخاص بحياة ميهوبي، ص263 .

و الحزن و الإلتهاب
أنا قام
و النهاية أن لا أكون
و أن يصبح البحر مملكتي
و الرعايا عباب[1]

يتجسد فعل الكلام في هذا المثال في الحكم على النهاية التي سيؤول إليها حال الشاعر وهي اتخاذ السفر و الترحال ملاذا ووطنا له. وقد توصل إلى هذا الحكم بعد تقديم الحجج والأسباب لذلك (الحرب ، المآسي ، الجراح...) وكل الويلات التي لاقاها الشاعر كفيلة بأن يصدر حكمه هذا .

مثـــــــال 04 :

دما وعارا وأشجـــارا مذبّحـــــة وأمة بصديد الرأي ... ترعانـــا
أرى العواصم في صمت مسافرة فلتسلم الأرض إن بيعت مطايانا
تعانق الخزي في أرجائهـــا دولا من النفايات تدعى اليوم أوطانـا
النفـط و النفط صـار النفط قبلتنا وأشهد الآن أن لا نفط إلانـــــا[2]

يصدر عزالدين ميهوبي من خلال هذه الأبيات حكما يتمثل في أن الثروة الحقيقية والكنز الحقيقي لأي بلد هو شعبها عماد مستقبلها .فبدل أن تولي الدول عنايتها بالثروات القابلة للزوال (النفط) عليها أن تهتم بثرواتها الثابتة والمتجددة (شعوبها)،التي تقاس بها نسبة تقدمها أو تخلفها، وقد جسد هذا الحكم الفعل المضارع (أشهد) الذي سبق إطلاق الحكم، حيث توصل إليه الشاعر بعد سلسلة من المقدمات تحدث فيها عن الوضع المزري الذي آلت إليه عواصم الدول الإسلامية العربية، وتخاذلها في استرجاع حقها المسلوب (مايحدث في لبنان والعراق وفلسطين ...) وعجزها عن النهوض من بين الأجداث التي قبرت فيها فترة لا يستهان بها من الزمن .

1- عزالدين ميهوبي. **ديوان في البدء كان أوراس**، ص 229 ، 231.
2 - عزالدين ميهوبي. **ديوان منافي الروح**، ص150، 151.

ب- أفعال القرارات (Exercitives) :

وهي أفعال تعبر عن اتخاذ قرارات من قبل المتكلم في صالح المتلقي أو ضده، حيث يوجه له الكلام في صيغ مختلفة كالأمر والدعاء والوصية ، التحذير...، للفت انتباهه، فيكون فعالا في عملية التخاطب، إذ ينتج عن ذلك تفاعل بين منتج الخطاب ومتلقيه[1].

يقول عزالدين ميهوبي :

مثـــــــال 01 :

واصل طريقك

أيها الوطن الشريد

إلى الجنوب

إلى الشمال

إلى منابت جرحك

المحمول في لغة الحصار[2]

مثـــــــال 02 :

أنا قادم

فامنحيني وساما

وضمي إلى صدرك الرحب صدري

فقد أعلى الراحلون السلاما

.....

أنا قادم

دثيريني بدفئك

صبي على جذوة الروح من مقلتيك غماما[3]

1 ـ ينظر: محمود أحمد نحلة. **آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر**، ص69.
2 ـ عزالدين ميهوبي. **ديوان في البدء كان أوراس** ، ص 95.
3 ـ المصدر نفسه، ص 227 ، 229.

مثـــــــال 03 :

فلا تسألوا الناس عني

و لا تكتبوا سيرتي

و لا تنشروا صورتي

في الجريدة [1]

مثـــــــال 04 :

لست وحدي

افتحوا صدري و قولوا مثلما قال "علي بابا"

لي سمسم

أفتح الباب سأفتح

و طني المعقودة بالجنة ..... يذبح [2]

مثـــــــال 05 :

راود قصيدك مرتيـــــــــــن و شدّ أهداب القوافـــــــــــي

.....

دع القصيدة وأستقرئ مرايانا و صغ حروفك في كفين أكفانا [3]

تضمنت هذه الأمثلة مجموعة من الأفعال الكلامية المصنفة في باب أفعال القرارات، إذ نلمس من خلالها طلب عزالدين ميهوبي من المخاطب تبني سلوك معين، مستعملاً أسلوب الأمر (واصل، امنحيني، ضميني، دثريني، صبي، افتحوا، قولوا، راود، دع، استقرئ، ضع) وأسلوب النهي (لا تسألوا، لا تكتبوا، لا تنشروا) فجميع هذه الأفعال تنتمي إلى صيغة المضارع محققة بذلك شروط الأفعال الإنجازية التي حددها أوستين بقوله : إن الفعل الكلامي يصدر من متكلم مفرد دلالته على الحاضر أو المستقبل .

1 - عزالدين ميهوبي. **ديوان عولمة الحب عولمة النار**، ص68.
2 - عزالدين ميهوبي. **ديوان اللعنة و الغفران**، ص26.
3 - عزالدين ميهوبي. **ديوان منافي الروح** ، ص 133 ، 150.

و إلى جانب صيغة الأمر نجد كذلك صيغة الدعاء و صيغة الشكر :

- الدعـــــاء :

في قوله :

و باب المدينة مقبرة في العراء
لطوفانها نكهة الموت
و البحر قبر وسيع
و تلك النعوش زبد
لك الله يا وطني
لك الصبر و الأمنيات
لك الروح
إن لم يسعك الجسد [1]

و قوله :

أقول ما ذا أقول الله يا زمنـــي تقيحـــــــت لغتي و الجرح أدمانا
أقول ما ذا أقول اليوم يا وطني و في انكسار الرؤى تاهت مرايانا [2]

يوجه الشاعر في هذه الأبيات خطابه لله سبحانه وتعالى ويخصه بالدعاء راجيا منه رفع البلاء عن وطنه الحبيب فيزيح عنه ما أصابه من دمار و قتل ، و حروب أهلية و .....، وقد حُذف الفعل (أدعو) في البنية السطحية ، و قدر في البنية العميقة ، إلا أن القارئ أو السامع لهذه الأبيات يدرك دلالة الدعاء، لا سيما و أن الشاعر أبقى على المتوجه له بالدعاء (الله) .

- الشكـــــر :

في قوله:

أقول ماذا و هذا الجرح يفضحني أقـــــــــول شكرا فقد بهدلتنا الآنا [3]

1 -عز الدين ميهوبي. **ديوان عولمة الحب عولمة النار** ،ص50.
2 -عزالدين ميهوبي. **ديوان منافي الروح** ، ص 149.
3 - المصدر نفسه ، ص 149.

لم يَرد فعل الشكر في هذا البيت بالصيغة الصريحة للفعل (أشكر)، ولكن بالمفعول المطلق (شكرا)، وفي ذلك دلالة على تثبيت المعنى واستمراره ومنحه ديمومة الحصول.

جـ أفعال التعهد (Commissives):

هي أفعال يلتزم بها المتكلم طوعا حيث يتعهد بفعل شيء أو إلزام نفسه به مستقبلا ، فهي «لا تقول شيئا عن حالة الكون الراهنة أو السابقة وإنما تسعى لتغييرها » [1] ، مع إخلاص النية والقصد ، ومنها أفعال الوعد ،المعاهدة ، الضمان ، الإنذار ... ، ومن أمثلتها:

مثال 01 :

أنا قادم
افتحي كل باب
فما عدت أملك إلاك والجرح
والبحث عن حفنة من تراب [2]

مثال 02:

مشيت وكنت أخادع ظلي
سأسبقه عندما تبلغ الشمس نصف المدار
هو الظل أخدعه في الظلام
ويهزأ بي في النهار

.....

صديقي القديم الذي تاب عن إثمه
قال لي ضاحكا

.....

1 - محمود أحمد نحلة. **آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر**، ص70.
2- عزالدين ميهوبي. **ديوان في البدء كان أوراس** ، ص 230.

..... الذي فات مات

انتهى كل شيء سننسى ... [1]

مثال 03:

غدا ستنمو بقلب الأرض دالية وريدها من دم الأحـرار شريانا

غدا سنطلع من أعماق غربتنا وتعتلي صعيد الدنيـــا مطايانا [2]

تعكس أفعال التعهد الواردة في هذه الأمثلة : (قادم، سأسبقه، سننسى، سنطلع ، نعتلي) إلزام المتكلم نفسه بالقيام بأفعال يسعى من خلالها إلى التغيير، وهو إن أفضى بهذه الأفعال واعدًا، فلأنه على علم بتوفر شروط تحقيقها، ويقل حضور هذا النوع من الأفعال الكلامية في نصوص ميهوبي الشعرية، ولعل السبب راجع إلى شخصية عزالدين ميهوبي ...

د- أفعال الإيضاح (Expositives):

وهي التي تستخدم لتوضيح وجهة النظر أو بيان الرأي وذكر الحجة للمحاججة والإبانة عن التطورات وتوضيح استعمال الكلمات [3] .حيث يلجأ المتكلم إلى طرائق شتى ليبين عن رأيه مثل (الإثبات، الإنكار، التعجب، التشكيـك، الاستفهـام...) مقدمـــا البـــراهيـــن (Les Argument) بهدف إقناع المتلقي بصحة وصدق رأيه وموقفه .

وتزخر نصوص ميهوبي الشعرية بهذا الفعل الكلامي حيث استخدم الشاعر مختلف وسائل الإيضاح للتأثير في المتلقين وإقناعهم من ذلك :

– التعجب :

يقول عز الدين ميهوبي :

ياحسرة القلب !

1- عزالدين ميهوبي. **ديوان عولمة الحب عولمة النار** ،ص47 ،55.
2- عزالدين ميهوبي. **ديوان منافي الروح** ، ص 139.
3- جيل بلان. **عندما يكون الكلام هو الفعل**، تر: جورج كنورة، مجلة العرب والفكر العالمي، العدد05، بيروت، 1989، ص49.

حتى الدماء تسافر في الجدب

تروي الخزامى ! [1]

خط الشاعر ديوانه بيده وقد وضع علامة التعجب كدليل على صيغة التعجب والحيرة ، حيث تسهم أفعال التعجب كما هو شأن أفعال الإيضاح جميعا في التعريف بشخص المتكلم (الشاعر) ، الذي تبدو عليه مشاعر الحسرة والغرابة واضحة، والشيء نفسه نجده في قصيدة وطن تائه من الديوان نفسه والتي يقول فيها :

وطن يفتش عن وطن

والحل أنك مستباح !

وطن بعين واحدة

وطن بآلاف العواصم!

الكل يقرأ فيك موتك

واقفا بين المحافل والمآتم ! [2]

يعرض الشاعر في هذه الأبيات تعجبه وحيرته عن طريق تهشيم الدلالة والجمع بين الثنائيات الضدية: [واحدة ≠ آلاف / موتك(سقوط) ≠ واقفا (شموخ) / المحافل ≠ المآتم].

وهو أعنف هجوم على الواقع ومنازلته آملا في التفوق الشعري عليه، لذا نجده يكثر من علامات التعجب **(!)** حتى يلفت انتباه المتلقي إلى غرابة ما يصوره وينقله لنا الواقع على مستوى أبياته الشعرية ـ التي تحاول أن تعكسه بكل تناقضاته، كل ذلك في سبيل إيضاح الفكرة وإيصالها بصورة أقوى. ومن أساليب التعجب قوله:

رأيت العجب

ملوك من طين

تيجانهم من خشب

1 - عزالدين ميهوبي. **ديوان في البدء كان أوراس**، ص228.
2 - المصدر نفسه، ص94.

يصلّون خلف إمام من الإفك

ينبت في شفتيه الكذب[1]!

وقوله:

أيّها العرّاف قل شيئا فإنّي لم أعد أعرف

شكل الحزن

رأسي مثقلة

لم أعد أذكر غير البسملة !

وحديث الناس في الشارع عن طفل شقي

كان يخفي الخبز في جيب وفي الآخر

قنبلة !

أيها العراف قل لي

أنا لا أملك شيئا

أنا لا أملك غير الأسئلة! [2]

وقوله :

أينكر النبع بعد الهجر صخرته وتنكر العين رغم الكحل إنسانا [3]

- الاستفهام والإنكار :

مثال 01 :

يقول عز الدين ميهوبي :

تطاردني الحرب

نحو المنافي البعيدة

1- عزالدين ميهوبي. **ديوان عولمة الحب عولمة النار**، ص66.
2- عزالدين ميهوبي. **ديوان اللعنة والغفران**، ص36، 37.
3- عزالدين ميهوبي. **ديوان منافي الروح** ، ص144.

تبتر كل الجذور
وهل تورث الحرب
إلا اليتامى [1]

مثال 02:

ما الذي يجمع بين الصبر والصّبار
والنهر الذي يمتص نبعه ؟
اسألوا الناس جميعا
هل صحيح ... وطن الشاعر شمعة ؟[2]

مثال 03 :

هل أصدق أن الذي استنسخ الشاة مثلي ؟
وأن الجنين الذي كونته الأنابيب مثلي
وأن الفياغرا اشتهاء خفي
وأن الفضاء انتهى علبة
لعبة في يدي [3]

مثال 04 :

أ مِن توهج عينيك المدى بـانا فرحت تجدل خيط النور قرآنا؟
أم انكسرت على أبواب مملكـة رمت عناد لها للنفي بهتانـــا؟
أم التحفت بأفراح الثرى زمنـا ولذت وحدك بالأحزان كتمانـا ؟
....
فتى المجامر ما للروح نازفـة وما لقلبك لا يهتز نشوانـــا
وما لشدوك في الأنفاس محترقا وما لقافيـــــة التنزيل تنآنا
هل اعتصرت أباريق الرؤى قدحا وحين عاقرتها مستك بلوانـا [4]

1 - عزالدين ميهوبي. **ديوان في البدء كان أوراس**، ص229.
2 - عزالدين ميهوبي. **ديوان اللعنة والغفران**، ص39.
3- عزالدين ميهوبي. **عولمة الحب عولمة النار**، ص59.
4- عزالدين ميهوبي. **ديوان منافي الروح**، ص134، 146.

تعد الأساليب الإنشائية الاستفهامية المتكررة في هذه الأمثلة الشعرية أهم وسيلة عمد إليها الشاعر لإقامة الحجة والدليل، ولتوضيح وجهة نظره.

وقد تنوعت بين الاستفهام بغرض التأكيد كما في المثال الأول : (وهل تورث الحرب إلا اليتامى ؟)، فالشاعر على يقين أن الحرب تخلف وراءها الموت واليتم، ولكن زيادة في التأكيد والإيضاح لجأ لأسلوب الاستفهام بغرض الإنكار كما في بقية الأمثلة، حيث نجد الشاعر يستفهم ويتنكر في الآن ذاته علّه بذلك يوضح الصورة أكثر للمتلقي ويجلب انتباهه ويدفعه بدوره للتساؤل، وكما يقال: السؤال أول اليقين .

لذا فقد نقل لنا الشاعر الحقائق والأحداث في صورة تساؤلات مبرزا الوظيفة الإفهامية للغة (Fonction Conative) ومبتعدا عن دائرة الصدق والكذب لتكون بذلك أفعاله إنجازية لا وصفية تقريرية، وهذا ما تقره التداولية .

وتعتبر أفعال الإيضاح الأكثر حضورا في المدونة. لأن الشاعر يدرك جيدا أن أول شيء يبحث عنه المتلقي حتى يتبنى رأيا معينا أو يقتنع بفكـــرة ماهو الدليـــل والحجـــة، كيـــف لا والمتلقي هو منتج ثان للنص .

ه- أفعال السلوك (Behabitives):

تشتمل أفعال الكلام السلوكية كل الأساليب والعبارات التي يعبر بها المتكلم عن مشاعره من: رضا، حزن، غضب، سرور، نجاح، فشل... ، يلبسها حالة لسانية فتكون بذلك رد فعل تجاه مواقف وسلوكات الآخرين، كما تتعدى ذلك لتشمل ما يظهر في بنية الخطاب مما يحدث للمشاركين في الفعل ووقعه عليهم مثل : الاعتذار، التعاطف، التحدي، التهنئة...[1].

1- ينظر: محمود أحمد نحلة. **آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر**، ص70.

ومن أمثلتها :

مثال 01:

وطني يذبحه اليوم سواي
قدري أن أحمل الشمس على كفي
وأمضي في مسافات العراء
غجري الوشم ...
في صدري خرافات وحناء بروحي
وانتماء [1]

مثال 02:

رأيت الجرائد متعبة بالتعازي
بكيت البلد
.....
أحتسي المر
أشنق صوني
قبل عامين
كنت أزور المقابر أحمل فلا
وأقرأ فاتحة الاحتقان وأمشي [2]

مثال 03:

حملت نعشي على صدري تدثرني كف السياسة بالآثـــــــام أوثانا
وعدت أبحث عن قبـــــر يهرّبني نحو المنافي ... لعل الفجر قد حانا
فطوقتني حراب من دمي طلعـت ومزّقتني سيوف النفي أشطانـــا
فقلت صبرًا وتاهت كل أزمنتـــي وظل نبض فؤاد الأرض سلطانـــا
بكيت تبكي جراح الأرض دامية ولست أملك غير الدمع سلوانـــا [3]

1- عزالدين ميهوبي. **ديوان اللعنة والغفران**، ص33،32.
2- عزالدين ميهوبي. **ديوان عولمة الحب عولمة النار**، ص50، 52، 53.
3- عزالدين ميهوبي. **ديوان منافي الروح**، ص137.

ألبس عزالدين ميهوبي هذه الأبيات جملة من أفعال السلوك وهذا ما جسدته سلسلة الأفعال (أحملُ، أمضي، أحتسي، أشنق، أزور، أقرأ، أمشي ...) وهي أفعـــــال تعبـــر عن سلوكات يقوم بها المرسل اتجاه ما يصدر من الآخرين، فلكل فعل رد فعل، ففي المثال الأول، يقرر الشاعر الرحيل والتغرب عن وطنه، بسبب سلوكات الآخرين المشينة ، والتي لا تشجع على البقاء، فالشاعر لا يحتمل رؤية وطنه ينزف بفعل هؤلاء ، اغتيالات، خيانات، رشاوي، تكالب على السلطة...

وفي المثال الثاني (02) والثالث (03) نلمح سلوكا آخر يصدر عنه وهو البكاء ألمًا وحزنًا عما يحدث من حوله من جرائم وآثام اقترفها أولئك الذين باعوا وطنهم ودينهم وأهلهم (الإرهاب) ، والتي تتصدر صفحات الجرائد كل يوم.

تنم هذه السلوكات عن شخصية اجتماعية سوية ، غير عدوانية وغير انطوائية مرهفة الأحاسيس والمشاعر، تطمح لأن يعم الخير والسلام على الجميع.

«لا يدخل النص ضمن الإطار اللساني أو الفيلولوجي وإنما يدخل في مجال عبر لساني، هذا الجانب من أوجه النص ملك له فقط، فالنص لا وجود له إلا داخل التبادل اللفظي في مجال معين فلا ينظر إليه كمادة قابلة للتكرار ولكن في علاقاته بباقي النصوص»

ميخائيل باختين

الفصل الخامس

توظيف التناص

في شعر عزالدين ميهوبي

1. التنـــــاص المفهـــــوم والنشـــــــأة
2. أشكال التناص في شعر عزالديــن ميهوبي

توطئـــة:

تحمل النصوص الشعرية عند أي شاعر، في طياتها صيرورة لغوية منظمة، وعلاقات تفاعلية مع نصوص سابقة، إلا أنها تختلف في كيفية تقديمها، وهنا تكمن قيمتها، وتميزها، حيث «أن أجمل الأشياء وأنبل العواطف، وأعظم المواقف لا تشكل أثرا فنيا إذا نقلت نقلا، فإذا بهرتنا مقولة لم تكن عظمتها متولدة من فنيتها بل من خصائصها التي تم نقلها»[1].

فالمبدع تحدث له تراكمات في ضوئها ينمي قدرته الإبداعية التي تتشكل من مرجعيات وروافد متعددة، حيث نجده ينهل من مصادر شتى لترسبات ثقافات وتيارات فكرية متنوعة، تتقاطع فيما بينها وتتناص مع أفكاره، فلا يمكن تصور نص ينشئه صاحبه من درجة الصمت، فالنص يستقي أشياء كثيرة من تجارب الشاعر بالإضافة إلى تناصات أخرى مقتبسة عمدا أو عفوا، ذلك أن النص «... يتشكل على هيئة طبقات جيولوجية يصطف بعضها فوق بعض ... وكل طبقة رسوبية من طبقاته تنتمي إلى عصر معين دون غيره، إنه مطعم بمجموعة هذه الطبقات والتشكيلات الرسوبية النصية »[2].

لذا فلا شك أن ثمة تعالقات و تفاعلات بين النصوص الشعرية الميهوبية، ونصوصا أخرى ساهمت في إخراجها للوجود بطريقة أو بأخرى، وعليه نجد أنفسنا مجبرين على البحث والتوغل أكثر داخل أعمال ميهوبي الشعرية التي لا تنفك تفاجئنا كل مرة بالجديد.

ولكن قبل ذلك لابد من وقفة موجزة مع مفهوم **التناص**.

1- خالد سعيد. **حركية الإبداع**، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة بيروت، ط 01 ، 1989 ،ص 16.
2 ـ عبد العاطي كيوان. **منهج التناص** (مدخل في النظير ودرس في التطبيق)، مكتبة الآداب، القاهرة، ط 01، 2009، ص25.

1- التناص النشأة والمفهوم:

ظهر مفهوم التناص (Intertextualité) في الدراسات النقدية المعاصرة، عندما راح النقاد يدرسون علاقات التأثير بين الآداب العالمية ويقارنون بينها فيما يعرف بالأدب المقارن وقد تبلور مفهومه في بادئ الأمر عند المدرسة الشكلانية الروسية وبالضبط مع شلوفسكي الذي فتق الفكرة تحت اسم الحوارية (Dialogisme)، ثم أخذها عنه باختين وحولها إلى نظرية حقيقة تعتمد على التداخل القائم بين النصوص ، يقول غريماس: «كان الباحث السيميولوجي الروسي باختين أول من استعمل مفهوم التناص، فأثار اهتمام الباحثين في الغرب بحيوية الإجراءات التي تقوم عليها الدراسات المقارنة التي تتضمنه و التي يمكن أن تمثل تحولا منهجيا في نظرية التأثيرات، لكن عدم الدقة في تحديد المصطلح أدى إلى تعدد المسالك في فهمه و تطبيقه»[1].

ليختمر مصطلح التناص وينضج على يد الناقدة الفرنسية ذات الأصول البلغارية جوليا كريستيفا (*Julia* Kristeva) التي مضت به أشواطا إلى الأمام ، فقد تبنت مصطلح (الحوارية) وأطلقته على الحوار الذي تقيمه النصوص فيما بينها ، ثم غيرته إلى: عبر النصوص (Transtextualité) ، ثم إلى التصحيفية* (Paragrammatisme)، ليظهر عندها فيما بعد باسم الامتصاص وذلك في قولها :«كل نص هو امتصاص أو تحويل لوفرة من النصوص الأخرى[2] » .

لتهتدي في الأخير إلى المصطلح الذائع الصيت و الأكثر حداثة وهو مصطلح التناص (L'intertextualité).

1- عبد العاطي كيوان. **منهج التناص** (مدخل في التنظير و درس في التطبيق)، ص20.

*- تشير جوليا كريستيفا إلى أن فكرة تداخل النصوص وتقاطعها قد سبقها إليها العالم اللغوي فردينان دي سوسير حين تحدث عن التصحيفات معتبرا أنها من الخصائص الجوهرية لبناء اللغة الشعرية ،(ينظر: جوليا كريستيفا. علم النص، تر: فريد الزاهي، ط01، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ، المغرب، 1991، ص78.

2-.المرجع نفسه، ص78.

كما يعد رولان بارث (Barths *Rolan*) و ميخائيل ريفاتير(M. *Refaterre*) وجيرار جنيت (G.*Genette*) وجاك دريدا (J.Drida) وروبرت شولر (*Robert* Sholer) ... وغيرهم من أهم رواد التناص في الغرب [1].

اقتصر مفهوم التناص في أول الأمر على تعدد الأصوات في الشعر. أي الازدواج في النظم بين الإيقاع المجرد وبين أصوات الحروف نفسها، ثم تطور ليدل على تشابك المعاني الداخلية للكلمات مع معانيها، أو نظائرها، أو أقاربها في نصوص أخرى خارج القصيدة ثم اتسع معناه أخيرا في الدراسة السيميولوجية ليدل على التشابك بين النصوص ـ على أي مستوى ـ صوتيا كان ، أو دلاليا أو تركيبيا[2].

وعلى هذا فمعنى التناص هو وجود نص أصلي على علاقة بنصوص أخرى يتأثر بها بصورة مباشرة أو غير مباشرة، تتعاون فيما بينها لتشكل محتواه الذي يحتفظ بريادة المعنى، وعليه فهو تقنية يتحايل بها النص ليكسب ذاته تشكيلا وتداخلا مع نصوص تماهت فيما بينها فلم يبق منها إلا الأثر الذي يستقرئه القارئ الحذق(النموذجي أو فوق العادي) الذي يستطيع أن يكتشف ما وراء السطور، إذ يقبل على النص بمعرفة مسبقة تكسبه قدرة تأويلية تمكنه من تصعيد الدلالات والربط بين الأفكار للكشف عن البنى التحتية للنصوص وتعرية دواخلها المشكلة لمحتواه، الذي يعد في الأصل امتصاص لنصوص سابقة تشرب وتكون منها.

حيث إن «النص عبارة عن نسيج من الملصقات و التطعيمات، إنه لعبة منفتحة ومغلقة في الوقت ذاته، ولهذا السبب ، فمن المحال أن تكتشف النسب الوحيد للنص، ذلك أنه ليس له أب واحد أو أصل واحد، بل مجموعة من الأصول والأنساب...»[3] .

1- ينظر: جمال مباركي. **التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر** ، رابطة الإبداع والثقافة، 2003، ص38.
2- ينظر: المرجع نفسه، ص21.
3- عبد العاطي كيوان. **منهج التناص**، ص25.

فالتناص كظاهرة تتجلى في النص منذ الخطوات الأولى لنشوئه، إنه أحد شروط إنتاجه الأساسية التي تمكننا من قراءة النص في ضوء استنطاق التأويلات من علاماته الظاهرة والمتخفية، فهو متحقق من النص القديم والمعاصر.

2 - أشكال التناص في شعر عزالدين ميهوبي:

وظف عز الدين ميهوبي التناص في خطابه الشعري في صور متعددة : التناص مع النص القرآني، التناص الأسطوري، التناص مع النص الأدبي، التناص التاريخي.

أ- التناص مع القرآن الكريم:

يعد القرآن الكريم مصدر إلهام ومنبعا لا ينضب، يستقي منه الشعـراء والمبدعـــون ما يشاؤون من المعاني والألفاظ والعبارات ليغذوا نصوصهم ويكسبوها مصداقية ورفعة.

فالتناص مع القرآن الكريم يعمق فضاءات المعنى ويجعله مفتوحا على التأويل والتفسير، باعتباره تداخلا لنصوص دينية بواسطة الاقتباس أو التضمين من القرآن الكريم مع العمل الإبداعي للشاعر، بحيث تنسجم معه، فيؤدي غرضا فكريا أو فنيا.

ومن تجليات التناص القرآني قول عز الدين ميهوبي:

الوحدة ارتسمـــت و شمسا على الأفق
الكل مثـــــــقف لكـن على الـورق
و الحرف يجمـعنا لكـن بمفتـــــرق
حتى المصير غدا كالعلك في الشـدق
إنا تعوذ بـــــــر الناس و الفـــــلق
من شر مهلكـــــة تدنو من العنـــق[1]

1-عز الدين ميهوبي. **ديوان في البدء كان أوراس**، ص 237.

في هذه الأبيات يقتبس ميهوبي جملا قرآنية من سورتي الفلق والناس (المعوذتين)، حيث يستجير ويتعوذ بهما من الشر الذي أصاب الأمة العربية (التفكك، الضياع، التشرذم...)

وقوله:

أوراس فجرني هواك و ما درت هذي الضلوع بأن جمرك ملهم
إني بأقبية الذهـــول تهزنـــي ذكرى كما هزت بجذع مريم[1]

يتناص هذان البيتان مع قوله تعالى :« وَهُزِّيٓ إِلَيۡكِ بِجِذۡعِ ٱلنَّخۡلَةِ تُسَٰقِطۡ عَلَيۡكِ رُطَبٗا جَنِيّٗا » [2].

لجأ ميهوبي إلى هذا الاقتباس لتقارب الموقفين، فالسيدة مريم - عليها السلام - عندما جاءها المخاض وهي تحت جذع النخلة غمرتها مشاعر الدهشة والذهول والفرح... من عظمة الحال التي هي فيها، فالشاعر وهو يتذكر (الأوراس) وعظمته وكبرياءه غمرته ذات المشاعر: الدهشة، الذهول، الغبطة...، وكما شهدت النخلة ميلاد المسيح عيسى - عليه السلام- الذي بعثه الله سبحانه وتعالى ليحـــــــرر النـــاس من ظلمـــة الجهـــل والكفـــر،

شهد الأوراس ميلاد الثورة المجيدة التي اندلعت لتحرر الشعب الجزائري الأبيّ من ظلم وظلام الاستعمار الغاشم وبطشه.

ويتكرر التناص مع سورة مريم في آية أخرى:

هز إليك بجذع العشق و انتبذي مدارج الشوق...إن الشوق مأواك[3]

1- المصدر السابق، ص 18.
2- **سورة مريم**، الآية 25.
3- عزالدين ميهوبي. **ديوان عولمة الحب عولمة النار**، ص 70.

فعبارة "هز إليك بجذع" مقتبسة من الآية الكريمة السابقة الذكر (سورة مريم الآية25)، أما لفظة انتبذي فهي مقتبسة من قوله تعالى: « فَحَمَلَتْهُ فَٱنتَبَذَتْ بِهِۦ مَكَانًا قَصِيًّا »[1]

ومن نماذج التناص المستقاة من القرآن الكريم نجد أيضا قوله:

ما الذي أكتبه
فالحرف معقود بأوهامي و صمتي
ودمي أوهن- حتى- من خيوط العنكبوت
ما الذي أملكه
لا شيء غير الخوف من ظلي
و من شيء نسميه السكوت[2]

والذي اقتبسه من قوله تعـــــالى :« مَثَلُ ٱلَّذِينَ ٱتَّخَذُواْ مِن دُونِ ٱللَّهِ أَوْلِيَآءَ كَمَثَلِ ٱلْعَنكَبُوتِ ٱتَّخَذَتْ بَيْتًا ۖ وَإِنَّ أَوْهَنَ ٱلْبُيُوتِ لَبَيْتُ ٱلْعَنكَبُوتِ ۖ لَوْ كَانُواْ يَعْلَمُونَ »[3].

حيث يشبه ميهوبي حاله الضعيفة الوهنة بضعف ووهن بيت العنكبوت. مثلما شبه به الله تعالى الذين اتخذوا غيره أولياء من دونه .

فقد أثرت فيه قوة التعبير والتصوير في الآية الكريمة فوظفها أحسن توظيف كما في هذه الأبيات التي استدعى فيها ميهوبي حدودا وجملا من القرآن الكريم :

أنا من بلاد
أينما وليت وجهي
أختفي في صوتها[4]

1- **سورة مريم**، الآية 22.
2- عزالدين ميهوبي. **ديوان اللعنة والغفران**، ص 70.
3- **سورة العنكبوت**، الآية 41.
4- عزالدين ميهوبي. **ديوان اللعنة والغفران**، ص 19.

ونجد ذات الجملة (وليت وجهي) المقتبسة من قوله تعالى:« قَدۡ نَرَىٰ تَقَلُّبَ وَجۡهِكَ فِي ٱلسَّمَآءِۖ فَلَنُوَلِّيَنَّكَ قِبۡلَةٗ تَرۡضَىٰهَاۚ فَوَلِّ وَجۡهَكَ شَطۡرَ ٱلۡمَسۡجِدِ ٱلۡحَرَامِۚ وَحَيۡثُ مَا كُنتُمۡ فَوَلُّواْ وُجُوهَكُمۡ شَطۡرَهُۥ »[1] . تتكرر في سياقات ومواضيع متعددة كقوله في قصيدة أخرى من ديوان اللعنة و الغفران:

ربما وليت وجهي....شطر روما
و تعلقت بخيط من دخان
في جهات الأرض
أو أخطأت في نطق الشهادة
أو تضوعت بطين غير طيني
أنا ما بدلت ديني[2]

يستدعي ميهوبي في هذه الأبيات حدثا سياسيا مهما وهو اجتماع بعض الأحزاب الجزائرية بروما برعاية جمعية القديس ايجيديو من أجل إيجاد حلول فورية للأزمة التي كانت تتخبط فيها الجزائر آنذاك (العشرية السوداء).

وقد اقتبس من القرآن الكريم جملة :" وليت وجهي شطر" مع بعض التحريف والتغيير في حدودها ودوالها فكما أن المصلي والداعي إلى الله سبحانه وتعالى يولي وجهه إلى القبلة آملا أن تستجاب دعواته وصلواته، فالشاعر يود إخبارنا أن وجهته "روما" ما هي إلا سعي لتحقيق غايته ومن معه فمن أجل الجزائر يولي وجهه شطر أي مكان يلبي غايته.

ومن أمثلة التناص التي يقتبس فيها ميهوبي من القرآن الكريم جملا وحدودا مع تصرف بسيط خدمة للوزن أو القافية.

1- **سورة البقرة**، الآية 144.
2- عز الدين ميهوبي. **ديوان اللعنة و الغفران**، ص 44.

قوله:

وراح يهزأ بالقرآن يرفسه وقد تنامت هنا نفاثة العقد[1]

يصف الشاعر من خلال هذا البيت الذي يتناص فيه مع الآية الكريمة:« وَمِن شَرِّ ٱلنَّفَّٰثَٰتِ فِى ٱلْعُقَدِ »[2] ، فرنسا بالساحرة والمشعوذة ووصفه هذا لم يأت اعتباطا، بل له مايبرره، فبقاء فرنسا في الجزائر زائل لا محالة، لأن الله سيبطله مصداقا لقوله تعالى: « وَلَا يُفْلِحُ ٱلسَّاحِرُ حَيْثُ أَتَىٰ »[3]. وهو سبحانه وتعالى الحافظ لكتابه العزيز الحكيم مهما حاولت فرنسا أو غيرها تدنيسه أو تشويهه أو تحريف آياته، يقول تعـــالى: « إِنَّا نَحْنُ نَزَّلْنَا ٱلذِّكْرَ وَإِنَّا لَهُۥ لَحَٰفِظُونَ » [4].

و قولـــه:

أين عراف المدينة

أتعبتني هذه الرؤيا

فألقيت عصايا

لم أجد غير بقايا الباب و الريح و ترنيمة ناي[5]

فالشاهد هنا في قوله: "ألقيت عصاي" والذي يتناص مع قوله تعالى :« وَأَوْحَيْنَآ إِلَىٰ مُوسَىٰٓ أَنْ أَلْقِ عَصَاكَ ۖ فَإِذَا هِىَ تَلْقَفُ مَا يَأْفِكُونَ » [6].

1- عزالدين ميهوبي. **ديوان في البدء كان أوراس**، ص 19.
2- **سورة الفلق**، الآية04.
3- **سورة طه**، الآية 69 .
4- **سورة الحجر**، الآية 09.
5- عز الدين ميهوبي. **ديوان اللغنة والغفران**، ص32.
6- **سورة الأعراف**، الآية 117.

وقد يتناص شعر ميهوبي مع القرآن الكريم باقتباس أية كاملة كما في قوله:

و النجم الثاقب
يحمل نحوك بعض الضوء
و يأفل[1]

فهو مقتبس من قوله تعالى:« وَٱلسَّمَآءِ وَٱلطَّارِقِ ، وَمَآ أَدۡرَىٰكَ مَا ٱلطَّارِقُ ، ٱلنَّجۡمُ ٱلثَّاقِبُ »[2]

إن هذه الاقتباسات توحي بتجذر بذرة الإيمان عند الشاعر، وتنبض بحسه الديني، فنجده يستحضر الآيات والجمل القرآنية بسلاسة ويسر دون تصنع أو مغالاة، سواء أكان اقتباسا كاملا للآية، أم اقتباس المعنى مع بقاء كلمة دالة على الآية الكريمة.

زيادة على ما تقدم يجد القارئ لشعر ميهوبي نوعا آخر من التناص القرآني ينصب على الجانب القصصي منه، وذلك باستدعاء قصة أو شخصية معينة من القرآن الكريم وتوظيفها في نصوصه من ذلك على سبيل المثال:

ـ قصة سيدنا آدم و أمنا حواء:

يستحضر ميهوبي قصة سيدنا آدم وأمنا حواء التي وردت في القرآن الكريم في أكثر من سورة، فتوظيف القصص القرآني و التناص معه يعد مصدرا ثريا من مصادر إلهام الشاعر «فكل من النبي والشاعر الأصيل يحمل رسالة إلى أمته، والفارق بينهما أن رسالة النبي رسالة سماوية، وكل منهما يتحمل العنت والعذاب في سبيل رسالته... ولذلك أيضا دأب شعراؤنا المعاصرون على استعارة شخصيات الرسل ليعبروا من خلالها عن بعض أبعاد تجربتهم المعاصرة.»[3]

1- عز الدين ميهوبي. **ديوان في البدء كان أوراس**، ص237.
2- **سورة الطارق**، الآيات 01 ،02 ،03 .
3- علي عشري زايد. **استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر**، دار غريب للطباعة، القاهرة، مصر، 2006، ص 59، 60.

هذا ما يؤمن به ميهوبي ويتبناه وهو القائل :

رسالة الشعر في الدنيا مقدسة لولا النبوة كان الشعر قرآنا[1]

وقد سجل سيدنا آدم وأمنا حواء أكثر من حضور في أعمال الشاعر من ذلك قوله:

أغويتني...لم يكن للإثم داليـــة ولم يكن غيرنا في دير نســـاك
أغويتني...هل دمي يكفي لفديته ما عدت أملك في دنيـــاي إلاك
حواء كوني فذي تفاحة طلــعت بين الضلوع...و إني آدم الباكي[2]

و قوله:

وشمت في مهجتي من فرط ما اعتصرت الإثم داليـة...و العتـق تفـــــــاح
حــواء تطــلع من تـوت يزينـــــــــــها و آدم احترقت في سرجه سراح[3]

إن الشاعر في هذه الأبيات يتحدث عن الغواية التي حدثت في الجنة حينما وسوس الشيطان لأمنا حواء لإغواء سيدنا آدم لأكل التفاحة من الشجرة التي نهاهما الله تعالى عن الأكل منها ، وجزاء لعصيانهما أمر الله تعالى أن يهبطا إلى الأرض بعد أن كانا في الجنة، ليبقى سيدنا آدم نادما على إثمه راجيا من الله تعالى التوبة والغفران.

يقول تعالى : « فَأَزَلَّهُمَا ٱلشَّيۡطَٰنُ عَنۡهَا فَأَخۡرَجَهُمَا مِمَّا كَانَا فِيهِۖ وَقُلۡنَا ٱهۡبِطُواْ بَعۡضُكُمۡ لِبَعۡضٍ عَدُوّٞۖ وَلَكُمۡ فِي ٱلۡأَرۡضِ مُسۡتَقَرّٞ وَمَتَٰعٌ إِلَىٰ حِينٖ ٣٦ »[4]

1- عز الدين ميهوبي. **ديوان منافي الروح**، ص 146.
2 - عز الدين ميهوبي. **ديوان عولمة الحب عولمة النار، ص ص 70 ، 71**
3- عز الدين ميهوبي. **ديوان منافي الروح**، ص 76.
4 - سورة البقرة، الآية 36

- **قصة سيدنا يوسف:** يظهر التناص مع قصة سيدنا يوسف عليه السلام جليا من خلال هذه الأمثلة:

مثال 01:

أنت القصيدة يا زليخة
لست يوسف
لا ولا حتى "العزيز"
و لست أكثر من فتى
في صدره دفء الحروف
ومن توجعه أتى..[1]

مثال 02:

رأيت يوسف من حقد
إخوته
وكان قميصه المذبوح
يسكب دمعتين بقعر جب[2]

في هذه الأبيات يستحضر الشاعر موقفين او حادثتين ـ إن شئنا القول ـ وقعتا لسيدنا يوسف عليه السلام، ففي المثال الأول يتناص الشاعر مع حادثة إغواء زليخة زوجة العزيز لسيدنا يوسف عليه السلام. التي سجن بسببها بعد تعففه ورفضه إلى ما دعته إليه.

يقول تعالى:« وَرَٰوَدَتۡهُ ٱلَّتِي هُوَ فِي بَيۡتِهَا عَن نَّفۡسِهِۦ وَغَلَّقَتِ ٱلۡأَبۡوَٰبَ وَقَالَتۡ هَيۡتَ لَكَۚ قَالَ مَعَاذَ ٱللَّهِۖ إِنَّهُۥ رَبِّيٓ أَحۡسَنَ مَثۡوَايَۖ إِنَّهُۥ لَا يُفۡلِحُ ٱلظَّٰلِمُونَ » .[3]

اقتبس الشاعر من القرآن الكريم أهم شخصيات هذه القصة (زليخة، يوسف، العزيز) غير أنه ألبسها (القصة) ثوبا جديدا ودلالات مغايرة، بل نقيضة وذلك بعد أن أدخل عليها

1- عز الدين ميهوبي. **ديوان عولمة الحب عولمة النار**، ص 31
2- عز الدين ميهوبي، **ديوان في البدء كان أوراس**، ص 156
3- **سورة يوسف**، الآية 23.

صيغة النفي (لست يوسف لا ولا حتى العزيز)، وجعل من زليخة التي كانت رمزا للغواية وسببا للظلم الذي تعرض له يوسف عليه السلام، رمزا للاحترام والمحبة (أنت القصيـــــدة يا زليخة) وهو بذلك لا ينقل لنا دلالة القصة كما وردت في القرآن الكريم، بل يتجاوزهـــا إلى سواها ليخدم اللحظة الراهنة والمخاض الفني الجديد، فزليخة التي يقصد في أبياتـــه هي الشاعرة زليخة السعودي* التي عرفت بعفتها وحشمتها وأدبها الرفيع، فرغم أن الموت قد غيبها إلا أنها ظلت حاضرة في كتابات الشاعر:

قد ترحلين
وتسقطين من القواميس ولكن نبضك سوف يبقى
مثلما تبقى الحقيقة[1]

كما يستحضر في المثال الثاني ما حدث بين سيدنا يوسف عليه السلام وبين إخوته الذين رموه في الجب غيرة وحسدا لمكانته عند أبيه.

يقول تعالى:« إِذْ قَالُواْ لَيُوسُفُ وَأَخُوهُ أَحَبُّ إِلَىٰٓ أَبِينَا مِنَّا وَنَحْنُ عُصْبَةٌ إِنَّ أَبَانَا لَفِى ضَلَـٰلٍ مُّبِينٍ ، ٱقْتُلُواْ يُوسُفَ أَوِ ٱطْرَحُوهُ أَرْضًا يَخْلُ لَكُمْ وَجْهُ أَبِيكُمْ وَتَكُونُواْ مِنۢ بَعْدِهِۦ قَوْمًا صَـٰلِحِينَ ، قَالَ قَآئِلٌ مِّنْهُمْ لَا تَقْتُلُواْ يُوسُفَ وَأَلْقُوهُ فِى غَيَـٰبَتِ ٱلْجُبِّ يَلْتَقِطْهُ بَعْضُ ٱلسَّيَّارَةِ إِن كُنتُمْ فَـٰعِلِينَ »[2].

حيث اقتبس ميهوبي من القصة إضافة إلى المعنى العام: كلمات مفاتيح دالة عليها هي (يوسف، إخوته، قميصه، قعر الجب).

* ـ زليخة السعودي: من مواليد 1943، مقادة قرب ببار ـ خنشلة، دخلت سنة 1947 الكتّاب وحفظت القرآن، واصلت دراستها بالمراسلة لتحصل على شهادة الأهلية، لتلتحق بسلك التعليم، انتقلت للعاصمة للالتحاق بالاذاعة الوطنية، توفيت في: 1972.11.22، تاركة أعمال ادبية كالقصة والمسرح والمقال، وكانت توقعها بأسماء مستعارة.
منتديات نبع الجزائر www.2algeria.com/vb3/showthread.php?t=14776

1 ـ عز الدين ميهوبي. **ديوان عولمة الحب عولمة النار**، ص ص 26، 33

2- **سورة يوسف**، الآيات 8، 9، 10.

يقول تعالى:« وَجَآءُو عَلَىٰ قَمِيصِهِۦ بِدَمٍ كَذِبٍۚ قَالَ بَلۡ سَوَّلَتۡ لَكُمۡ أَنفُسُكُمۡ أَمۡرًاۖ فَصَبۡرٞ جَمِيلٞۖ وَٱللَّهُ ٱلۡمُسۡتَعَانُ عَلَىٰ مَا تَصِفُونَ ».[1]

- **قصة سيدنا موسى:**

تعتبر قصة سيدنا موسى عليه السلام من القصص القرآني التي تزخر بالعبر والمواعظ "فموسى واحد من الرسل الذين بشروا بقيم سماوية نبيلة، وتحملوا في سبيل دعوتهم الكثير من العنت و التضحيات..."[2]

فهو كليم الله و هازم فرعون وسحرته، وقد أيده الله بالألواح، وأعطاه من الآيات والمعجزات ما لم يعط أحدا من العالمين.

يقول سبحانه وتعالى:« قَالَ إِن كُنتَ جِئۡتَ بِـَٔايَةٖ فَأۡتِ بِهَآ إِن كُنتَ مِنَ ٱلصَّـٰدِقِينَ ، فَأَلۡقَىٰ عَصَاهُ فَإِذَا هِيَ ثُعۡبَانٞ مُّبِينٞ، وَنَزَعَ يَدَهُۥ فَإِذَا هِيَ بَيۡضَآءُ لِلنَّـٰظِرِينَ » .[3]

يقول الشاعر:

يا هازم الطاغوت معذرة يا من فلقت البحر و السحرا
إني رأيت اليوم مهزلـة هات العصا فالقدس قد أسرا
إن النجاة اليوم يا وطني بالله و الصمصام إن شهـرا[4]

تتناص هذه الأبيات مع قصة سيدنا موســـــى عليه السلام في أكثر من آية، وتستحضر إلى أذهاننا أكثر من معجزة رغم أن الشاعر لم يصرح باسم موسى عليه السلام ولا باسم فرعــون ـ لعنه الله ـ بل اكتفى بوصفهما، ففي صدر البيت الأول يصف سيدنا موسى عليه السلام بهازم الطاغوت ، فالطاغوت هنا هو فرعون ، يقــول تعالـــــــى :

1- **سورة يوسف**، الآية 18.
2- علي عشري زايد. **استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر**، ص 87
3- **سورة الأعراف**، الآية 108.
4- عز الدين ميهوبي. **ديوان في البدء كان أوراس**، ص198.

« ٱذۡهَبۡ إِلَىٰ فِرۡعَوۡنَ إِنَّهُۥ طَغَىٰ »[1].

وقوله عز وجل :

« ٱذۡهَبۡ أَنتَ وَأَخُوكَ بِـَٔايَـٰتِي وَلَا تَنِيَا فِي ذِكۡرِي ، ٱذۡهَبَآ إِلَىٰ فِرۡعَوۡنَ إِنَّهُۥ طَغَىٰ ، فَقُولَا لَهُۥ قَوۡلٗا لَّيِّنٗا لَّعَلَّهُۥ يَتَذَكَّرُ أَوۡ يَخۡشَىٰ ، قَالَا رَبَّنَآ إِنَّنَا نَخَافُ أَن يَفۡرُطَ عَلَيۡنَآ أَوۡ أَن يَطۡغَىٰ »[2].

وهازمه والمنكل به هو سيدنا موسى عليه السلام مصداقا لقوله تعالى :« وَلَقَدۡ أَوۡحَيۡنَآ إِلَىٰ مُوسَىٰٓ أَنۡ أَسۡرِ بِعِبَادِي فَٱضۡرِبۡ لَهُمۡ طَرِيقٗا فِي ٱلۡبَحۡرِ يَبَسٗا لَّا تَخَٰفُ دَرَكٗا وَلَا تَخۡشَىٰ، فَأَتۡبَعَهُمۡ فِرۡعَوۡنُ بِجُنُودِهِۦ فَغَشِيَهُم مِّنَ ٱلۡيَمِّ مَا غَشِيَهُمۡ ، وَأَضَلَّ فِرۡعَوۡنُ قَوۡمَهُۥ وَمَا هَدَىٰ ، يَٰبَنِيٓ إِسۡرَٰٓءِيلَ قَدۡ أَنجَيۡنَٰكُم مِّنۡ عَدُوِّكُمۡ وَوَٰعَدۡنَٰكُمۡ جَانِبَ ٱلطُّورِ ٱلۡأَيۡمَنَ وَنَزَّلۡنَا عَلَيۡكُمُ ٱلۡمَنَّ وَٱلسَّلۡوَىٰ »[3] .

أما في عجز البيت الأول يصفه عليه السلام بفالق البحر لقوله تعالى:

« فَأَوۡحَيۡنَآ إِلَىٰ مُوسَىٰٓ أَنِ ٱضۡرِب بِّعَصَاكَ ٱلۡبَحۡرَۖ فَٱنفَلَقَ فَكَانَ كُلُّ فِرۡقٖ كَٱلطَّوۡدِ ٱلۡعَظِيمِ »[4].

و بفالق السحر لقوله عز من قائل :« وَأُلۡقِيَ ٱلسَّحَرَةُ سَٰجِدِينَ »[5].

وفي البيت الثاني ، يذكر الشاعر عصا سيدنا موسى عليه السلام التي تتناص مع قوله تعالى :

« وَمَا تِلۡكَ بِيَمِينِكَ يَٰمُوسَىٰ ، قَالَ خُذۡهَا وَلَا تَخَفۡۖ سَنُعِيدُهَا سِيرَتَهَا ٱلۡأُولَىٰ »[6]

فقد كان سيدنا موسى يستخدمها في كل مرة يأمره الله فيها بذلك، فيأتي بمعجزة تدحض قول الكافرين المكذبين ويطمئن المصدقين ويزيدهم إيمانا ويقينا، ويهدف ميهوبي من خلال ذكرها وتوظيفها في أبياته أن يشبه لنا ما يحدث في القدس الشريف بما حدث مع سيدنا

1 - **سورة طه**، الآية 24.
2- **سورة طه**، الآيات 42 - 45.
3- **سورة طه**، الآيات 77 - 80.
4- **سورة الشعراء**، الآية 63.
5- **آل عمران**، 120.
6- **سورة طه**، الآية 17، 21.

موسى عليه السلام وقومه ، فالعدو واحد، طاغية، كافر، متجبر... والعذابات واحدة ،ظلم، تجبر، استعباد...، وسبيل النجاة واحد الوقوف في وجه الظالم ومحاربته بعد التوكل على الله نعم المولى ونعم الوكيل .

- **قصة سيدنا عيسى:** يحضر نبي الله عيسى عليه السلام في شعر ميهوبي إما مرتبطا بأمه مريم سلام الله عليها وإما مستقلا عنها، كقوله:

أمـــــد يبني خلي البكـاء هيامـــا لأصوغ من شعر الحياة خياما
و ملائك العرش العلي حزينـــــــة حيري تلاحق في البروج غماما
وجـــراح عيسى في الصليب ندية سكـــــرى تسامر ليلها تتنامـــى [1]

رغم أن شاعرنا يعي تماما بل يؤمن ككل المسلمين أن النبي عيسى ـ عليه السلام- لم يصلب بل هيئ لبني إسرائيل أنهم صلبوه.

يقول تعالى :« وَقَوْلِهِمْ إِنَّا قَتَلْنَا ٱلْمَسِيحَ عِيسَى ٱبْنَ مَرْيَمَ رَسُولَ ٱللَّهِ وَمَا قَتَلُوهُ وَمَا صَلَبُوهُ وَلَـٰكِن شُبِّهَ لَهُمْ ۚ وَإِنَّ ٱلَّذِينَ ٱخْتَلَفُوا۟ فِيهِ لَفِى شَكٍّ مِّنْهُ ۚ مَا لَهُم بِهِۦ مِنْ عِلْمٍ إِلَّا ٱتِّبَاعَ ٱلظَّنِّ ۚ وَمَا قَتَلُوهُ يَقِينًۢا » [2].

إلا أنه يوظف هذه الصورة (صلبه) لدلالة خفية غير ظاهرة، وهي أن ما يصنعه الإسرائيليون في مدينة الأقصى اليوم هو صلب للمسيح عيسى بن مريم عليه السلام، فلن تشفى جراحه ولن يتحرر من الصلب إلا بتحرر فلسطين، هو امتداد لعذابات عيسى عليه السلام فكل يوم يمر والصهاينة جاثمون على أنفاس أولى القبلتين وثاني الحرمين.

1 ـ عزالدين ميهوبي. **ديوان منافي الروح** ، ص47.
2 ـ **سورة النساء**، الآية 157.

- **قصة سيدنا أيوب:** ارتبط اسم سيدنا أيوب عليه السلام بالصبر، حيث ابتلاه الله في ماله وولده، وصحته وأهله يقول تعالى :

« وَٱذۡكُرۡ عَبۡدَنَآ أَيُّوبَ إِذۡ نَادَىٰ رَبَّهُۥٓ أَنِّي مَسَّنِيَ ٱلشَّيۡطَٰنُ بِنُصۡبٖ وَعَذَابٍ »[1]

فضل صابرا مستغفرا، راضيا بما كتبه له ربه داعيا ومتضرعا له.

يقول تعالى :« وَأَيُّوبَ إِذۡ نَادَىٰ رَبَّهُۥٓ أَنِّي مَسَّنِيَ ٱلضُّرُّ وَأَنتَ أَرۡحَمُ ٱلرَّٰحِمِينَ » [2]

لذا نجد عز الدين ميهوبي يلجأ إلى قصة سيدنا أيوب فيقتبس منها حينما يريد الحديث عن الصبر والتجلد من ذلك قوله:

قريبا من النهر
أبصرت شمعة
وطفلا و آنيتين و دمعة
و سيدة في الملاءة
تسبح الله وتجدل من عمر أيوب عمرا جديدا
و تعجن من سورة الصبر فاكهة للبراءة [3]

و قوله:

وكأنك لم تكن جبلا وريحا و موالا يرف على النخيل
كأنك لم تكن أيوب يومـا و لم تصبر على الموت الثقيل[4]

و قولـه:

أنا عاشق الأرض
يا شاعري
و لي قلب (أيوب)

1 - **سورة ص**، الآية 41.
2 - **سورة الأنبياء**، الآية 83.
3- عز الدين ميهوبي. **ديوان عولمة الحب عولمة النار** ، ص56.
4- عز الدين ميهوبي. **ديوان منافي الروح**، ص35.

يا ليت لي قلب (أيوب)
هذا التراب
يسيج بالشوك
أوردة الروح
و الليل يكبر في خاطري[1]

حيث يوظف الشاعر شخصية سيدنا أيوب عليه السلام باعتباره مثالا للصبر والتحمل وقوة الإيمان.

نستخلص مما تقدم أن عزالدين ميهوبي قد نوع في تناصه مع قصص القرآن الكريم ووظفها بعناية فائقة، بحيث تخدم المعنى المراد إيصاله ولا تحيد عليه، فلا يشعر القارئ بالحشو في كلامه، أو أن شعره حاد عن مساره وتحول إلى قصص محرف (مشوه) ، بل العكس فاقتباسه ورد في السياق والموقف المناسب.

ب- التناص الأدبي:

لا يقل التناص الأدبي أهمية عن التناص القرآني ولا يمكن لأي مبدع تجاهله، فالإبداع حلقات متصلة وعملية تأثير وتأثر، فلا أحد يستطيع أن ينطلق من فراغ، فكلما زاد الشاعر اطلاعا، ومعرفة بالموروث الأدبي(قديمه وحديثه)، كلما زاد تناصه معه سواء عمد إلى ذلك أو لم يعمد.

شاعرنا من طبقة الشعراء المثقفين، المدمنين على القراءة والمطالعة، حيث قرأ لكبار الشعراء وحفظ الكثير من أعمالهم، الأمر الذي عزز تجربته ونمى قدراته الإبداعية أكثر.

لذا نجد نصوصه تتناص مع نصوص شعرية متنوعة ومن بين أكثر الشعراء الذين تأثر بهم ميهوبي، ورضع الشعر من مؤلفاته شاعر الثورة الجزائرية "مفدي زكريا"، فكلاهما

1 - عزالدين ميهوبي. **ديوان عولمة الحب عولمة النار**، ص54.

سخّر يراعه لتّغني بالجزائر وبتاريخها التليد وبجمالها الأخاذ، وبأصالتها العريقة بأنبل الأحاسيس والمشاعر، يقول عز الدين ميهوبي:

إن الجزائر فردوس الدنا أبدا فآدم الوحي من عليائها هبطا[1]

و يقول مفدي زكريا:

جزائر أنت عروس الدنا و منك استمد الصباح السنا
وعلمت آدم حب أخيـه عساه يسير على هديـنا[2]

لذا فنصوص ميهوبي تتناص وتتعانق بشكل واضح مع نصوص "مفدي زكريا" فروح الإلياذة و اللهب المقدس حاضرتان كثيرا في شعره حيث ورد اسم اللهب المقدس ضمن نص شعري له بعنوان شيء من الطفولة:

في كل بيت للشهيد شهـــادة خضراء تعلن للشموس مصاعدا
بالصبر باللهب المقدس أمطـرت هذي الجزائر من سماك رواعـدا[3]

ومن نماذج التناص مع شعر مفدي زكريا :

يقول ميهوبي :

إلى المذابح إرتال الدم انطلقت مجنحات بروح الله سبحانا [4]

الذي يتناص وقول مفدي زكريا:

صنعت البطولات من صلب شعب سخي الدماء فزعت الدنا[5]

1 - عز الدين ميهوبي، **ديوان منافي الروح**، ص 09.
2 - مفدي زكرياء ، **الياذة الجزائر**، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1، 1987، ص22.
3 - عزالدين ميهوبي، **ديوان منافي الروح**، ص29.
4- عزالدين ميهوبي، **عولمة الحب عولمة النار**، ص55.
5- مفدي زكرياء. **ديوان الياذة الجزائر**، المؤسسة الوطنية للكتاب، ص23.

فمعنى البيتين يكاد يكون واحدا، حيث يتقاسمان الفكرة العامة نفسها التي تدور حول شلال الدم الذي تدفق من عروق أبناء الجزائر الحبيبـة بكل سخاء و جود في سبيل رفع راية الحرية فبه كتبت البطولات وتحقـقت الانتصارات، وهو ما قدمه الشعب الجزائري ثمنا للحرية بكل سخاء وجود.

مثـــــــــال 2

يقول ميهوبي :

كم قمة راحت تراوغنـــا بالمجلس الأمني مؤتمـــــرا
جاءوا و بالتعقيم قد زرعوا طفلا لقيطا....محمل الخطرا
ساقوا إليه القدس مرضعـــة فاحتال للثديين....مذ ظـهرا[1]

يتحدث الشاعر هنا عن أحجية ضياع فلسطين والسبب في ضياعها ومن يقف وراء ذلك، واللائمة تقع على مجلس الأمن (الغرب) وعلى القمة العربية العاجزة بل المشلولة أمام قراراته وما يتمخض عن مؤتمراته الداعمة لإسرائيل كيف لا وقد قدمت لها أرض فلسطين الحبيبة على طبق من فضة وذلك بعد إتفاقية العار ـ كما يحلو للكثيرين تسميتها ـ سايس بيكو التي كانت بمثابة شهادة ميلاد للكيان الصهيوني بعد أن كان طفلا لقيطا لا يعرف له أصل ولا نسب، وكل ما يمكن أن يقال عنه وينعت به : ابن خطيئة وابن حرام وهكذا هي إسرائيل وستظل...

وهذا المعنى نجده يتناص مع قول الشاعر مفدي زكريا:

رمـــاك الزمان بكل لئيـــــم زنيم من الفئة الباغيـة
وصـــــب بك الغرب أقـذاره ورجس نفاياته الباقيـة
وحط (ابن) صهيون أنذالـــه بأرضك آمرة ناهيـة [2]

1- عزالدين ميهوبي. **ديوان في البدء كان أوراس**، ص196.
2- مفدي زكرياء. **ديوان اللهب المقدس**، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 2007، ص280.

يتقاطع قول كل من مفدي زكريا وميهوبي في وصف إسرائيل بالابن مجهول النسب (اللقيط = الزنيم).

فالزنيم : من لا أصل له، وغالبا ما يدعى بابن الزنى ويتفقان ـ أيضا- على أنه مصدر الشر والبلاء فهو كائن طفيلي دخيل يهدد أمن الأمة العربية واستقرارها كما يشتركان في الرأي نفسه حول المسبب الرئيسي لهذا الوضع وهو (الغرب) عند مفدي زكريا و(مجلس الأمن) عند ميهوبي وهما واحد.

ومن التقاطعات النصية (التناص) مع الموروث الادبي في نصوص ميهوبي نجد ايضا:

مثال01:

و الحل حلك
أن تموت و أن تعيش
و أن تساوم أو تساوم[1]

هنا يخاطب الشاعر اللاجئ الفلسطيني، ويعلمه أنه أمام اختيارين، إما أن يعيش مرفوع الرأس أو يعيش الذل (مطأطأ الرأس)، ما بين أن يساوم غيره أو أن يساوم هو.

وهذا المعنى يتناص مع قولين، أحدهما للمتنبي والذي يقول فيه:

عش عزيزا أو مت وأنت كريم بين طعن القنا وخفق البنود
فرؤوس الرماح أذهب للغيظ وأشقى لغل صدر الحقود[2]

و ثانيهما لأبي القاسم الشابي:

و من يتهيب صعود الجبال يعش أبد الدهر بين الحفر[3]

1- عزالدين ميهوبي. **في البدء كان أوراس**، ص96.
2 ـ **ديوان المتنبي**، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1983، ص21.
3 - **ديوان أبو القاسم الشابي**. دار الكتب العلمية، بيروت، 2005، ط4، ص70.

مثال 02:

يا للعنة الزمن في عالم الفتن

عشرون عاصمــة تدنو من الكفن
من شــط ناقتنـــا حتى ربى عدن
والحل فـي دمنـــا يأتي بلا ثمــن
يا هيئة المحن[1]

فالحرية لا تعطى، بل تنتزع انتزاعا، فلا المفاوضات ولا التنازلات، ولا مؤتمرات الصلح والسلام كفيلة بتحقيقها، بل القوة ما يؤخذ لا يرد إلا بالقوة وبذل الأنفس، وقد عبر عن المعنى ذاته كل من المتنــبي في قوله:

لا يسلم الشرف الرفيع من الأذى حتى يراق على جوانبه الدم[2]

و أمير الشعراء أحمد شوقي في قوله:

و للحريــة الحمراء بـــــــاب بكـــل يد مضرجة يـــدق.[3]

مثال 03:

و تذبل كل العيون
و كل الأصابع
كل الحجارة
حتى قصائد ولادة و ابن زيدون
كانت كذلك تذبل
.....
و تغلق أبوابها الأندلس
و تبقى الصخور تمسح لحن القصور الهزيلة [1]

1- عزالدين ميهوبي. **ديوان في البدء كان أوراس**، ص 238.

2 - **ديوان المتنبي**. ص571.
3 - أحمد شوقي. **ديوان الشوقيات**، دار العودة، بيروت، ط1، ص54

يستحضر الشاعر في هذه الأبيات ما آلت إليه الأندلس بعد سقوطها، وكيف مات وذبل كل شيء جميل فيها، بما في ذلك قصائد الحب والغزل لولادة وحبيبها ابن زيدون فبعد أن كانت جنة الله في الأرض، صارت رمزا للموت والفناء والهزيمة النكراء، حيث ضيعها المسلمون بعد أن ضيعوا وحدتهم وإخاءهم وإخلاصهم لله تعالى.

وهذا ما نجده يتناص مع قول نزار القباني :

لم يبق من قرطبة
سوى دموع المئذنات الباكيات.
سوى عبير الورد و النارنج و الآضالية
لم يبق من ولادة و من حكايا حبها
قافية و لا بقايا فاقية.[2]

فالمعنى في أبيات ميهوبي ونزار قباني واحد وهو سقوط الأندلس وتحول كل شـــيء إلى خراب، حتى قصائد العشق والهوى التي لا تمحي من الذاكرة مهما طال الأمد بها، فلم تعد تسمع في الأرجاء ولا تردد بين الأحياء .

وبعيدا عن تناص الأفكار والمعاني يلجأ ميهوبي أحيانا، إلى الاقتباس الحرفي، بتضمين بعض الأبيات وتكرارها كما وردت في نصها الأصلي، وكأنها مأثور يستشهد به، فيعزز المعاني، ويقوي الدلالات من ذلك قوله مقتبسا أبياتا لأبي القاسم الشابي:

ما أكبر الشعراء
حيـــــن
يرتلون
قصائد القسم الأخير

1- عزالدين ميهوبي. **في البدء كان أوراس**، ص ص 204، 205
2- نزار قباني. **ديوان الرسم بالكلمات**، منشورات نزار قباني، بيروت، 1980، ط15 ، ص 52

" إذا الشعب يوما أراد الحياة

فلا بد أن يستجيب القدر

ولا بد لليل أن ينجلي

و لابد للقيد أن ينكسر[1].

واقتبس ميهوبي في هذه الأبيات بيتين من قصيدة إرادة الحياة للشابي مدعما بها رأيه.

" إذا الشعب يوما أراد الحياة

فلا بد أن يستجيب القدر [2]

وقد نجد في مواضع أخرى تناصا بين نصوص شعرية كاملة، ويكون ذلك على مستوى الفكرة العامة أو المعنى العام للنص، كما قد تتكرر بعض الكلمات أو الجمل في كلا النصين. ومن أمثلته قصيدة "اغتراب" وقصيدة "العودة" ففيهما يتحدث ميهوبي عن ضرورة عودة اللاجئ إلى وطنه مهما كانت الأسباب ومهما طال الغياب حيث يقول في قصيدة إغتراب:

أنا عائد

ليس لي غير قلبك أحمله في شفاهي

و عينين تكبر في كل واحدة منهما

غربة واحتراق

يطاوعك الحزن

فانثر على صدري المتورم

بعض عنائك قبل الفراق

تحيط بحملك هذي الأفاعي

وتعرف أنك سوف تموت بعيدا

1- عزالدين ميهوبي. **في البدء كان أوراس**، ص 112.
2 - **ديوان أبي القاسم الشابي**، ص70.

و أن المسافات تعبث بالعائدين

إلى حلمك المتداعي

.....

لكن حزنك أتعبني

و أجنحة الطائر اللولبي انكساري

وحيدا أجيئك ملتحفا سمرة السنوات

و معتنقا آية المستحيل

و يعتصم القلب بالله

و الغربة القاتلة [1]

و يقول في قصيدة العودة:

أنا قادم

فامنحيني وساما

و ضمي إلى صدرك الرحب صدري

فقد أعلى الراحلون السلاما

.....

أنا قادم

وردك الآن يذبل

و الصمت يخرج من جفنك المتجعد

و الحزن في شفتيك

تنامي

أنا قادم

قلديني وساما

يد تحمل النصر

1- عزالدين ميهوبي. **عولمة الحب عولمة النار**، ص41 ،42، 43.

كالنخل يعبر كل السموات

كي لا يموت

ويكبر في هذه السنوات

اقتحاما

.....

أنا قادم دثريني بدفئك

صبي على جذوة الروح من مقلتيك غماما

.....

أنا قادم

و النهاية أن لا أكون

و أن يصبح البحر مملكتي

و الرعايا عباب[1]

فالمعنى العام الذي تدور حوله القصيدتان يتناص وقصيدة "حطاب في سوق البطالة" للشاعر سميح القاسم التي يقول فيها :

ربما ترفع من حولي جدار و جدارا و جدار

يا عدو الشمس .. لكن .. لن اساوم

و الى آخر نبض من عروقي سأقاوم

يا عدو الشمس

ربما تصلب أيامي على رؤيا مذلة

في الميناء الحيناء زينات، وتلويح بشائر

و زغاريد و بهجة

و هتافات، و ضجة

و الأناشيد الحماسية وهج في الحناجر

1- عزالدين ميهوبي. **ديوان في البدء كان أوراس** ،ص227، 231.

و على الأفق شراع
يتحدى الريح .. و اللج .. و يجتاز المخاطر
إنها عودة بوليسيز من بحر الضياع
عودة الشمس و إنساني المهاجر
و لعينها ،و عينيه.. يمينا .. لن أساوم
و إلى آخر نبض في عروقي
سأقاوم
سأقاوم
سأقاوم [1]

فهو يؤكد على حتمية عودة اللاجئين الفلسطينيين إلى أرضهم، وقد عبر عن ذلك باستعارة الرمز الأسطوري "**يوليسيز***" وهذا ما ورد تحديدا في قصيدتي "اغتراب" و"العودة" لعزالدين ميهوبي على الرغم من عدم استخدامه لرمز العودة لـ "**يوليسيز**"، ولكنه استحضر قصته ومدلولها وأسقطها على واقعه الراهن، ومن الوسائط اللغوية والدلالية التي تؤكد ذلك استخدامه لما يدل على تلك الرحلة التي سبقت العودة (الترحال، عاصفة، اغتراب، مرفأ، أنا عائد، العائدين، الغربة ...)، فميهوبي أخذ من رمز **يوليسيز** ما يوحي بإمكانية العودة ، مثلما عاد هذا الأخير بعد طول غياب رغم الحزن و العذاب.

كما قد نجد تناصا من حيث الدوال اللسانية، وليس من حيث الدلالة والمعنى من ذلك عنوان ديوانه "في البدء كان أوراس" الذي يتناص مع النص الموجود في إنجيل يوحنا الذي يستخدمه النصارى بغية إثبات ألوهية السيد المسيح والذي يقول:

1- http://poem.afdhl.com/text-10419.html

*- **يوليسيز** ملك يوناني قديم خاض البحر في معركة حماية لمملكته وترك زوجته الملكة حاكمة حتى يعود، طالب مدة رحلته ولم يعد ولكن الملكة لغيره، وينتقل الملك للملك الجديد، حدد تاريخ الزفاف كم جاء اليوم المشهود وأقيمت المراسيم على شاطئ البحر الذي انطلقت منه رحلة سفينة الملك الأول، وفجأة يتفاجأ الجميع، بسفينة غريبة تشق عباب البحر، وتحط الرحال على الشاطئ المعد للعرس، وينزل شخص ملتح لم يتعرف إليه أحد. إلا كلبه وزوجته(الملكة)، حينها أدرك الجميع أن الملك يوليسيزا عاد من رحلته الطويلة، فأصبح رمزا للعودة (للاستزادة ينظر: أحمد أنس الجابر. **الصورة الفنية في الأدب**، دار العودة، بيروت، 1989، ص 121).

في البدء كان الكلمة

عند الله

و كان الله الكلمة

هذا كان في البدء عند الله

كل شيء به كان، و بغيره لم يكن شيء مما كان

فبه كانت الحياة، و الحياة كانت نور الناس

والنور أضاء في الظلمة، والظلمة لم تدركه[1]"

فالشاعر يتناص مع هذا النص، ولكن مع فارق في المضمون ومن النماذج الشعرية الميهوبية التي تتعانق وتتناص فيها حدودها اللسانية دون الفكرة الجوهرية و المعنى العام قوله في قصيدة اللعنة والغفران :

ربما أخطأني الموت سنه

ربما أجلني الموت لشهر أو ليوم

كل رؤيا ممكنه

.....

ربما أخطأني الموت

فطارت من شفاهي لعنة البوم

وطارت أحصنه

.....

ربما أخطأت حين اخترت للأرض طيورا

وفراشات

وظل الزيزفون !

ربما أخطأت حين اخترت للأحرف

1- نقلا عن الموقع الإلكتروني: http :www.st-takala/ org/ الأنباتكلاهيمانوت، الاسكندرية، مصر .

نبضا من جفوني
ربما أخطأت لكن
هل رأيتم وطنا يكبر دوني؟
ربما أخطأني الموت... فجئت
لست وحدي
أنا ما أذنبت في حق جنوني [1]

والتي تذكرنا وتستدعي إلى أذهاننا ونحن نقرأها قصيدة خطاب في سوق البطالة لسميح القاسم التي يقول فيها :

ربما أفقد ـ ما سئت من معاشي
ربما أعرض للبيع ثيابي و فراشي
ربما أعمل حجارا ...و عتالا ...وكناس شوارع
ربما أبحث في روث المواشي ...عن حبوب
ربما أحمد عريانا و جائع
يا عدو الشمس ...لكن...لن أساوم
و إلى آخر نبض في عروقي سأقاوم [2]

جـ التناص الأسطوري:

تكمن قيمة التناص الأسطوري، فيما تحمله الأسطورة من قدرة على احتواء المعاني، وتناسلها، فيستطيع المبدع أن يطوعها وفقا لرؤيته وفلسفته، ويدخلها في سياقات تتماشى وما يريد إيصاله للمتلقي، كما قد يلجأ إليها عندما تعجز اللغة التقليدية عن أداء وظيفتها التوصيلية وقصورها في الكثير من الأحيان عن التعبير عن تطلعاته الفكرية والفنية التي لا تقف عند

1 - عزالدين ميهوبي. **ديوان اللعنة والغفران**، ص25، 26، 27.
2 - http://poem.afdhl.com/text-10419.html

حدّ، فقد كشفت الدراسات النقدية المتأخرة أن الأسطورة في الأدب تنبئ بالكثير عن المعنى المقصود[1].

فاقتباسها وتوظيفها يعد «من أبرز مظاهر النهضة العلمية المتحررة المطلقة من أغلال التزمت الديني والأرستقراطية الفكرية»".[2]

من هذا المنطلق يمكننا البحث في نصوص ميهوبي الشعرية عن الإيحاءات الدلالية التي يتجلى من خلالها العنصر الأسطوري المبثوث في ثناياها (النصوص).

تتناص نصوص ميهوبي بصورة جلية مع العنصر الأسطوري الذي اقتبسه من أكثر من منبع، فبعضه من الحضارة اليونانية، وبعضه من الحضارة البابلية، وآخر من الحضارة الإسلامية والتراث العربي القديم... حيث يستدعيه من الذاكرة الميثولوجية القديمة بأبعادها المتنوعة جزئية كانت أم كلية حتى «يتيح للمتلقي أن يستشعر الماضي في الحاضر، والحاضر في الماضي، وإذا اقتصر الأمر على مجرد التشابه بين أحداث الأسطورة وعناصر الحدث المعاصر، فإن الشاعر يكون قد بعد عن تجربته الشعرية، بمقدار بعده عن التمثل الصحيح للأسطورة وإعادة اكتشافها وخلقها فنيا »[3].

ومن نماذج التناص الأسطوري في شعر ميهوبي قوله:

يا ليتك مثلي تتوسد بعض الشعر
وتشرب قهوتك المرة
وتكسر في الوادي الجرة
وتسكن صدرك عنقاء وبتول [4]

1- ينظر: أحمد كمال زكي. **الأساطير** (دراسة حضارية مقارنة)، دار العودة، بيروت، ط02، 1979، ص 211.
2- محمد ناصر. **الشعر الجزائري الحديث لاتجاهاته وخصائصه الفنية**، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط02، 2006، ص575.
3- مصطفى السعدي. **التغريب في الشعر العربي المعاصر بين التجربة والمغامرة**، قراءة في النص، منشأة المعارف الإسكندرية ،ص78- 80.
4 - عزالدين ميهوبي. **ديوان عولمة الحب عولمة النار**، ص06.

و قوله :

يا دما يقتات مني

من شفاه لا تغني

يكبر النعش بظلي العنقاء كسؤال أبدي الكلمات

كجواد أبيض السحنة محمولا على أجنحة

العنقاء يأتي

مثل حفار قبور

إنها الدنيا تدور [1]

تتناص هذه الأبيات مع أسطورة "**العنقاء***" الخالدة حيث يشبه ميهوبي نفسه بهذا الطائر الخرافي «الذي ارتبط في الذاكـرة بأنه حيوان متجدد لا يموت، وإذا مات فإنه يبعـــــث من رماده »[2]، ويستحضر الشاعر دلالة الأسطورة كما يبقى على بؤر دلالية في الأسطورة هي (العنقاء، الموت، البعث)، على الرغم من أن المعنـــى الجديد الذي أصبحت تؤديـــه هذه الأسطورة في الشعر الحديث عند كثير من الشعراء. هو الثورة الخالدة، والتمـــرد على الواقع[3].

و يقول موظفا أسطورة أخرى:

آه ... تمزقت الأحشاء يا وطني و صرت أنسج من جرحي هنا وطنا

فمن خرابك شاد البوم مملـــكة و من دموعك عب البحر و اختزنا [4]

كما في قوله أيضا :

ربما أخطأني الموت

فطارت من شفاهي لعنة البوم

1- عز الدين ميهوبي. **ديوان اللعنة و الغفران** ، ص 36.

*- **العنقاء:** قبل على هذا الطائر الأسطوري، قصص و حكايات كثيرة فمنهم من قال عنه طائر خالد يغرد أحسن ألحانه لحظة موته ومنهم من قال أنه إلا لحظة يحس أنه سيموت وصورته أساطير العرب في هيأة طائر خرافي.

2- فوزي عيسى. **تجليات الشعرية**، (قراءة في الشعر المعاصر)، ص29.

3- ينظر: عثمان حشلاف. **الرمز و الدلالة في شعر المغرب العربي**، منشورات التبيين، الجاحظية، سلسلة الدراسات، الجزائر، 2000، ص 111.

4- عز الدين ميهوبي. **ديوان البدء كان أوراس**، ص 125.

و طارت أحصنة [1]

يوظف ميهوبي طائر البوم في نصوصه مستندا على أسطورة قديمة تجعل منه سيد الخراب والشؤم، وجالب الحزن والدمار، لذا فحينما أراد ميهوبي أن يصف الحالة التي آل إليها الوطن من دمار وخراب لم يجد أفضل من الاستعـانة بالبوم الذي أعطى للأبيات دلالات أقوى دون اللجوء إلى التقرير أو السرد الذي يمجه القارئ خاصة إذا تجاوز نطاقه، كما ربط البوم بالموت، وهذا ما تقره الأساطير القديمة، فلعنة البوم تعني الموت.

كما نجد ميهوبي يوظف في تناصه مع الأسطورة بعض الشخصيات الأسطورية المعروفة عند العام والخاص منها على سبيل الذكر شخصية **"علي بـابـا"** وشخصية **السندباد البحري**، فكلاهما كسب شهرة كبيرة، وتم الاستعانة به كثيرا في الشعر الحديث والمعاصر.

ومن أمثلة الاقتباس من أسطورة "علي بابا" يقول ميهوبي:

لست وحدي
افتحوا صدري و قولوا مثلما قال "علي بابا"
لسمسم
افتح ! سأفتح
وطني المعقود بالجنة .... يذبح [2]

يشبه ميهوبي في هذه الأبيات ما يحمل صدرة من غرائب وعجائب تدهش من يطلع عليها بمغارة علي بابا فكلاهما يحمل بداخله ما لم تره و تسمعه أذن وقد استدعى في أبياته هذه الشخصية الأسطورية الشهيرة.

أما عن التناص مع أسطورة **السندباد**[3] فنجد الشاعر ينأى عن ذكر اسم بطل الأسطورة بصورة مباشرة إلا في بعض المواضع مثل قوله:

1- عز الدين ميهوبي. **ديوان اللعنة و الغفران**، ص 25.
2 ـ المصدر نفسه، ص26.
3 ـ للشاعر: عزالدين ميهوبي (**رحلات**) بعنوان: **ما لم يعشه السندباد**، منشورات الشروق، الجزائر، 2011.

رأيت البنفسج يذبل في سفة امرأة نازفة
قال لي ظلها
إنها منذ عشرين عاما هنا واقفة
قلت هل عادت هي أم نزوة راجفة
قال لي : سل _ إذا سئت _ راحلة السندباد

حيث نجده يلجأ في أغلب نصوصه الى توظيف بعض الوسائط الدلالية واللغوية والإيحائية التي تجعل القارئ يستطيع التعــرف عليه (**السندباد**)، دون ذكره صراحة فيتناص مع هذه الاسطورة من خلال ما صاحبها وما حدث فيها: (البحر سفر، العالم، الكون، السفينة، المجدان، خارطة ...« فجميعها توحي بالترحال والمغامرة فالتناص والتفاعل بين النص الحاضر والنص الأسطوري حاصل على المستوى الدلالي ذلك أن الشاعر يجسد موقفا معاصرا مماثلا للموقف الأسطوري» [1].

من ذلك قوله:

الآن عدت إلى الرحيل
مدينتي بعض الخطى
وخطايا بعض مواجعي
ومواجعي زاد الرحيل
أواه يا قلبي
تنهدت الضلوع
وما رأيت سواي
ينهشه الرحيل[2]

وقولــه:

وحدي على مرفإ الأيام تحملني قوارب التيه والأمواج تخترق

1 - فايز الداية. **جماليات الأسلوب (الصورة الفنية في الأدب العربي)**، دمشق، دار الفكر، بيروت، ط02، 1996،ص210.
2 - عزالدين ميهوبي. **ديوان عولمة الحب عولمة النار**، ص110.

وقولـــه:

و كنت أنا الآن
أحمل في قاربي المتآكل
آخر اسمي
سنابل أزمنة الانتظار[1]

وقولـــــــه:

هي الريح مالت مع الريح
تعبث بالبحر والمركبة
أنا شاهد
ألف عين تراءت مساء
حبيبات ملح تطرز هذا الجبين
أنا قادم
والنهاية أن لا أكون
وأن يصبح البحر مملكتي...
و الرعايا عباب[2]

فقد وظف عز الدين ميهوبي هذه الاسطورة متكئا على معطيات تتلاءم مع تجربته الراهنة ليكسبها بذلك دلالات جديدة و أكثر عمقا متجاوزا التوظيف السطحي لها فتمتد و تتربع على مساحة كبيرة في نصه، و كانه يريد بذلك مشاركة القارئ الرحلة البحرية السندبادية بجميع تفاصيلها و مغامراتها.

1- المصدر نفسه، ص101.
2- عزالدين ميهوبي. **في البدء كان أوراس**، ص 231.

د- التناص التاريخي :

يظهر التناص التاريخي في شعر عزالدين ميهوبي بشكل لافت، حيث تبدو نصوصه الشعرية مسكونة بذاكرة التاريخ التي يتفاعل معها ميهوبي ويضيف لها من خميرته الشعرية وهو القائل:

من أين نبدأ ...
نبدأ من حيث يبدأ التاريخ [1]

فشاعرنا لا ينطلق في كتاباته من فراغ، بل نجده يتّكىء على إرث تاريخي ضخم ينهل منه ما يشاء، فيثري تجربته الشعرية ويشحنها بلغة رمزية خالدة تنأى عن المباشرة والنمطية لاحتوائها على أحداث وشخصيات تاريخية كان لها الأثر البارز في تاريخ الإنسانية «فالأحداث التاريخية والشخصيات التاريخية ليست مجرد ظواهر كونية عابرة، تنتهي بانتهاء وجودها الواقعي، فإن لها إلى جانب دلالتها الشمولية الباقية والقابلة للتجدد ـ على امتداد التاريخ ـ صيغا وأشكالا أخرى »[2]. قد يكون الشعر (ديوان العرب) أبرزها .

فالشعر مثلما نعلم لا يكرر الحدث التاريخي كصورة فوتوغرافية جامدة بل ينفخ فيه الروح ويجعله ينبض بالحياة، بعد أن يعيد تشكيله وصياغته وفقا لما يتطلبه الواقع الراهن فيحكي عن الحاضر من خلال استحضار الماضي في تزاوج خلاق تعانق فيه اصوات الماضي أصوات الحاضر و تعبر عنه «فمثل هذه الأصوات مفتوحة أبدا للحوار والنمو والفعل، بحيث أننا لا نقدر في تفكيرنا اليوم إلا أن نتلاقى بها ونفيد منها ونتفاعل معها».[3]

1- عزالدين ميهوبي. **سيتيفيس** ، مؤسسة أصالة للإنتاج الإعلامي والفني ،ط01، سطيف ، الجزائر، 1998، ص07.
2- علي عشري زايد. **استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر**، ص120..
3- المرجع نفسه، ص 59-60.

وهذا التوظيف « يهيئ للقصيدة توهج أداء وزخم عطاء حين تنسكب في الذاكرة، كل تذكارات الحدث الذاهب وتصب شحنها في بحر الحدث الآني » [1].

ويتنوع توظيف التناص التاريخي عند ميهوبي، حيث نجده يستحضر الحدث التاريخي ويوظفه في نصوصه إما عن طريق استدعاء جمل ارتبطت تاريخيا بحادثة معينة سواء بكتابة العبارة المتناص معها حرفيا أو بإدخال بعض التغيير عليها وفقا لما يتطلبه الوزن والقافية من ذلك قوله :

مثال01:

رأيت أبي يتسلى بما كتبته الجريدة

عن...

وعن ناطحات السحاب التي رحلت في الغبار

عانقتها طيور مصفحة

.....

وعن شارع من دم يستحي من حجر

و لا يستحي من بقايا (....)

بقايا (...) ولكنهم يعشقون الصور

ويحتفظون بصورة طفل يموت

أبوه يلوح باليد[2]

يشير ميهوبي في هذه الابيات إلى حدثين تاريخيين بارزين في هذه الأبيات **أولهما** في قوله : (وعن ناطحات السحاب التي رحلت في الغبار عانقتها طيور مصفحة)، ويقصد بذلك أحداث 11 ديسمبر 2001 وسقوط برجي مركز التجارة الدولية **بمنهاتن**، إثر هجوم إرهابي استهدف أقوى دولة في العالم (أمريكا) مخلفا أكثر من 2973 قتيل و 24 مفقود إضافة آلاف الجرحـــى والمصابين ليبقى هذا الحدث محفورا في ذاكرة التاريخ، وعليه فالقارئ لهذه الأبيات يعي مباشرة من غير إعمال كبير للفكر الحادثة التاريخية التي يتحدث عنها ميهوبي

1- رجاء عيد. **لغة الشعر** (قراءة في الشعر العربي الحديث) ،منشأة المعارف بالإسكندرية، 1985 ،ص229.
2- عزالدين ميهوبي. **ديوان عولمة الحب عولمة النار**، ص44، 65.

خاصة وقد كتب الشاعر العبارة المتناص معها حرفيا مع إدخال بعض الصور البيانية، حيث شبه الطائرات بالطيور المصفحة بالمعدن ووصف طريقة الإصطدام بالمعانقة من باب التعبير المجازي .

و**ثانيتها** في قوله: (يحتفظون بصورة طفل يموت أبوه يلوح باليد)، يتناص قول عزالدين ميهوبي هذا مع حادثة تاريخية جد مؤلمة وهي استشهاد الطفل الفلسطيني محمد جمال الدرة ووالده، يوم 30 ديسمبر2000 حيث كان خارجا مع أبيه في شارع صلاح الدين بين **نتساريم** وغزة، ثم دخلا منطقة فيها إطلاق نار عشوائي، فقام الابن بالاحتماء خلف أبيه وتشبث به تشبثه بالحياة، وما كان من الأب إلا أن احتمى بدوره ببرميل محاولا- دون جدوى – الإشارة إلى مطلقي النار بالتوقف كونه و ابنه من المدنيين العزل ولكن إطلاق النار استمر ناحية الأب وابنه، وظل الأب جاهدا حماية ابنه من الرصاص ولكنه لم يستطع حيث أصابت عدة رصاصات جسم الأب يحاول والابن وسقطا شهيدين برصاص الجيش الإسرائيلي الغاشم، في مشهد حيّ نقلته عدسة مصور وكالة الأنباء الفرنسية لجميع العالم[1] .

فقد استدعى الشاعر في هذه الأبيات الحادثة التاريخية عن طريق كتابة الجملة التي تعبر عنها مباشرة ولكن وفق معطى شعري مناسب يبتعد عن التأريخ و التسجيل كي لا تتحول القصيدة الشعرية إلى كتاب في مادة التاريخ ويتحول الشاعر إلى مؤرخ، بل شحن عز الدين ميهوبي العبارة المتناص معها بالدلالة التي استدعيت لأجلها و التي ستصب فيما بعد في الدلالة العامة للنص.

وقد يأخذ التناص التاريخي في شعر ميهوبي شكلا آخر يتمثل في استحضار ما يدل على الحدث التاريخي المتناص معه كلمة، أو إسم علم أو علامة مميزة أو مكان محدد أو مكان أو زمان معين من ذلك قوله :

مثـــال 01:

يقول ميهوبي:

غريب عن الحي

أبصرني واقفا مثله قال لي:

1- ينظر: http://www.aljazeera.net/encyclopedia/events/2014/12/30

غربتي وطن في تجاعيد عمري
وهذا خريف المدينة يتعبني
فلمن كل هذي التوابيت ؟
هل بينها نعش "بختي"
وهل بينها زوج أختي[1]

الشاعر في هذه الأبيات يستعيد حقبة تاريخية دموية عرفت بالعشرية السوداء، مستحضرا الوضع العام لهذه الحقبة في سياقها التاريخي وبالتحديد فترة التسعينات، الشرارات الأولى لفتيل الفتنة و مسلسل القتل الذي ضرب الجزائر إثر إلغاء الانتخابات التشريعية لعام 1992 التي فازت بها جبهة الانقاض الاسلامية، فاغتيال الكاتب و الشاعر بختي بن عودة و ذلك في الثاني و العشرين من شهر ماي 1995، كان بداية النزيف المرعب الذي طال الطبقة المثقفة في الجزائر آنذاك : (كتاب، صحفيين، مفكرين، أطباء ...)، بتوظيف عز الدين ميهوبي لاسم بختي بن عودة (اسم علم)، استطاع أن ينقلنا إلى تلك الفترة التاريخية البعيدة القريبة المشحونة بالمأساوية المتسربلة بالسواد . ويختصر لنا ما حملته من آلام وما حصدته من أرواح، جاعلا من "بختي" معادلا موضوعي لموت المثقف في الجزائر وبؤرة تاريخية تدور حولها الدلالة العامة للنص وهي الوضعية الكارثية للجزائر أثناء العشرية الدموية أين تحول الوطن إلى مقبرة جماعية .

يقول ميهوبي :

أنا طائر المتعبين بأحلامهم
ليس لي أجنحة
وطني ساحة للجنازات و الأضرحة [2]

وقد تكرر ذكر عز الدين ميهوبي للراحل بختي بن عدة في أكثر من موضع، ليس هذا فحسب بل خصّه بقصيدة في ديوانه اللعنة والغفران حملت عنوان بكائية بختي يقول فيها :

أشتهي أن أرسم الآن وجوه الأصدقاء الغائبين
الطالعين الآن من كفي كأعشاب الربيع المتعبه

1- عز الدين ميهوبي. **ديوان اللعنة و الغفران**، ص 52.
2 - عز الدين ميهوبي. **ديوان عولمة الحب عولمة النار** ، ص42.

صورة تحملها الريح لطفل نائم في مكتبة

صورة أخرى ل"ـ بختي"

صورة في شارع أطول من هذه الحروف المذنبه [1]

فبختي بن عودة صورة حية تجسد تلك الفترة من تاريخ الجزائر

فالقدس تنسج من أحزانها زمنا من الفصيحة .. إن العمر تقوانا

نموت ذلا على أنقاض عزتنـــا لم يبقـــى وجه يباهي قحطانا [2]

يصورة عز الدين ميهوبي في هذين البيتين القدس حزينة يكتنفها العار والخزي، فهي في مخياله الشعري ماضي الذاكرة "إنها الفردوس المفقود، هي دائرة اشتغال الضمير المعذب هي الطفولة المساوية، هي الأمان الغائب... هي أيضا ميدان السجال السياسي والمحاسبة الأيديولوجية والاعتبارات الجيوستراتيجية" [3]، وقد استدعاها ميهوبي في نصه ليس كحيز مكاني بل كعنوان للعروبة، بل كتاريخ أمة رضخت للذل والهوان منذ اتفاقية كامب ديفيد المخزية والتي عبّر عنها ميهوبي بالفضيحة التي بموجبها ظلت تنتهك حرمة القدس الشريف.

وقد أفرغها الشاعر (القدس) من فضاء المكان الصامت الذي يتعرض للدمار والتخريب فلم تعد تدل على جغرافيا مكانية محددة، بل أصبحت مادة تاريخية ثرية بالأحداث المخجلة، فالقدس التي يحضرها ميهوبي إلى أذهاننا ليست قدس صلاح الدين ومعركة حطين، بل القدس الجريحة التي تئن تحت وطأة التهويد.

كما يتناص نص ميهوبي مع مادة تاريخية أخرى استدعاها الشاعر لبعث تراث الأمة العربية التليد وإحيائه في نصوصه، كي لا يدفن ويغيبه النسيان، خاصة بعد الانكسارات وخيبة الأمل التي منيت بها الشعوب العربية بعد سقوط الدولة العثمانية، حيث كانت ـ وما تزال ـ هناك محاولات جادة لطمس تاريخ العرب وأمجادهم، واستلاب مدخراتهم وموروثهم الثقافي، فقد وظف ميهوبي تاريخ العرب القديم توظيفا تناصيا، أعاد فيه إلى الذاكرة أمجاد

1- عز الدين ميهوبي. **ديوان اللعنة و الغفران** ، ص 66

2- عزالدين ميهوبي. **ديوان منافي الروح**، ص151.

3- محمد صالح خرفي. **المكان العربي الإسلامي في الشعر الجزائري المعاصر**، ـ دراسة ـ موقع ضفاف الإبداع

الأمة العربية من خلال ربطه قضية القدس بأصل العرب ونسبهم المشرف (**قحطان**) [1] يقول التابعي شاعر من أبناء قبيلة قحطان:

سل عن بني قحطان كيف فعالـــهم يوم الهياج إذا التقى الصفـــان
سل كيف نثرهم في الكلام ونظمهم وها لهم سيفان مسلـــــــولان
نصروا بألسنة حداد سلـــــــف مثل الألسنة شرعت لطعـــان
سل عنهم عند الجدال إذا التقـــــى منهم ومن أضدادهم خصمان [2]

فالقحطانيون كما تذكر كتب التاريخ ـ يقال عنهم إنهم لا يخشون سلطانا ولم تهتزّ شجاعتهم يوما أمام هجمات الغزاة، بل ظلت حمى القبيلة الحصن المنيع لكل من يأوي إليها أو يستنجد بها من ملوك وأمراء، عند اشتداد الأزمات عليهم وقد عجز كل من حاول إركاعهم وكمثال على ذلك الأحباش والزيدي الإمامي والأتراك وغيرهم، وعن شدة بأسهم فقد ذكر في التاريخ القديم أن القحطانيين استطاعوا أن يطردوا الأحباش من اليمن ويغزوا بلاد الصين والهند، حيث اشتهر رجالهم بالبأس والقوة. [3]

ويبدو أن تعامل الشاعر عزالدين ميهوبي مع التاريخ كان تعاملا ذكيا من خلال استخدامه لكلمة (قحطان) التي لها دلالة خاصة، اختصر فيها تاريخ أمجاد العـــرب قديمـــا،

دون أن يذكر لا من قريب ولا من بعيد تلك البطولات، وذلك ما أضفى على نصه روعة ورمزية. ولا يقتصر التناص عند ميهوبي على كتابة العبارة المتناص معها أو استحضار ما يدل على الحدث التاريخي المتناص معه بل نجده يستحضر الفكرة الجوهرية، التي تحيل القارئ مباشرة إلى الحادثة التاريخية:

مرّ يوم
مرّ بي نعش
سألت الناس "من؟"

1- **قحطان** بن هود عليه السلام وهو جد العرب العاربة، وهم القحطانيون، يرجع في النسب إلى سام بن نوح عليه السلام، ويروى عن ابن عباس رضي الله عنهما أنه قال: العرب العاربة قحطان.

2 - www.majaless.com/vb/shouithead.php?t=4489.

3 - www.majaless.com/vb/shouithead.php?t=4489

قالوا " فلان"
وجدو جثته في آخر الشارع...
مرّ شهر ...
مرّ بي نعش
سألت الناس "من؟"
قالوا "فلانة"
خرجت تسأل عن علبة كبريت فعادت
في خزانة
مرّ عام
مرّ بي نعش
سألت الناس "من؟"
قالوا " وطن !"
قلت مهلا
وطني أكبر من هذا الزمن [1]

فالفكرة الجوهرية التي تدور حولها هذه الأبيات مرتبطة بحدث تاريخي مؤلم لا يمكن أن يمحى من الذاكرة الإنسانية عامة والذاكرة الجزائرية خاصة، إنها العشرية السوداء (الإرهاب) التي مرت بها الجزائر، حيث كانت أرواح الابرياء تزهق دون وجه حق، حيث عمت الفوضى وأبيح سفك الدماء، وقد عبر الشاعر عن هذه الحقبة الدموية الأليمة بتكرار جملة "مرّ بي نعش"، مستخدما ـ لكثرة عدد الضحايا ـ لقب (فولان/ فولانة) فلم يعد نعتهم بأسمائهم ضروريا حيث تحولوا إلى أرقام في قائمة الموتى .

وعن الحقبة التاريخية نفسها التي عاشتها الجزائر، يقول ميهوبي مستحضرا الفكرة الجوهرية العامة تاركا للقارئ لذة التأويل وربط الأحداث :

1 - عزالدين ميهوبي. **ديوان اللغة والغفران**، ص46.

أفخخ سيارتي
وأعد الدقائق ..
لا تنفجر
و أقيم قريبا من الحي حاجز أمن مزيف
فلا مر يمر
و أوزع كل مساء بلاغا مزيف
فلا من يصدقني
أنا لا أنتمي لأحد [1]

يتحدث ميهوبي في هذه الأبيات عما كان يصنعه الإرهابي (آنـــذاك) تفجيرات، اغتيالات ...

وقد وصفه الشاعر ونعته بأبشع النعوت إنه من لا انتماء له وقد استخدم ميهوبي عبارة: "أنا لا أنتمي لأحد"، فكلمة "الانتماء" تحمل دلالة عامة وشاملة، فهو لم يقل مثلا أنا لا أقرب لأحد، بل قال: "لا أنتمي لاحد" حيث نفى عنه كل ما من شأنه أن يرتبط به و ينتمي إليه الإنسان (الإنسانية ، الديانة ، الوطن ، الأصحاب ، الأهل ...).

لقد نوع ميهوبي في توظيفه للتناص التاريخي ويتفنن في استعماله، فهو يعي جيدا القيمة الجمالية والفنية التي توفرها المادة التاريخية لنصوصه، والبصمة الراسخـــــــة التي تتركها عند المتلقي، فبدت نصوصه «كعالم هائل من العلاقات المتشابكة يلتقي فيها الزمن بكل أبعاده، حيث يتأسس في رحم الماضي، وينبثق في الحاضر ...»[2]، ليكون التناص التاريخي بذلك وسيلة وأداة فعالة وطيعة تخدم الحاضر والمستقبل.

1 - عزالدين ميهوبي. **ديوان عولمة الحب عولمة النار**، ص54.
2 - قاسم مومني. **في قراءة النص**، ص20.

خلاصة:

بعد رحلة البحث والتفتيش عن التناص في دهاليز نصوص ميهوبي (مدونة البحث) تبين لنا أن الشاعر، قد توسل التناص لتجسيد رؤياه بعد أن فقه تلك النصوص والأساطير المتناص معها جيدا، وتذوقها وتشرب من معانيها، ليأخذ منها فيما بعد ما يخدم نصوصه فيتداخل معها وينحرف بها لدلالات جديدة يولدها من هذا التفاعل النصي.

ولعل الشاعر عز الدين ميهوبي واحد من أهم الشعراء الذين وظفوا التناص توظيفا مناسبا في أشعارهم، إذ جعل تلك الاقتباسات تتماشى مع الوضعيات والسياقات الراهنة لعصره، متجاوزا إطارها الأول، ومتساميا بها إلى إطار فني عام و شامل جاعلا منها مادة لينة يشكلها كيفما شاء، لأن « أهم ما يميز عبقرية الإبداع الشعري عند الشاعر هو قدرته على التذكر والتذكر المقترن بالتأمل، فكلاهما يقيم ديمومة الاتصال الحي بين الشعور واللاشعور لينتج الحس الشعري» [1].

1 ـ مصطفي السعدني. **التصور الفني في شعر محمد حسن إسماعيل**، منشأة المعارف، الاسكندرية، 1987، ص54.

«ليست قيمة الإنسان بما يبلغ إليه،
بل بما يتوق للبلوغ إليه»

رمل وزبد

خاتمة

بعد هذه الجولة النصية مع النصوص الشعرية عند عزالدين ميهوبي سألخص أهم النتائج التي توصلت إليها هذه الدراسة التي لا تقف عند حدود الجديد بالضرورة.

1. إذا كانت النصانية تبحث في جوهر النص، وتحاول جاهدة الكشف عن خباياه، وهذا هو المهم عندها، فإن الأهم يبقى في البحث عن العلاقة التي تربط بين النص وصاحبه من ناحية، وبين النص ومعرفة سياقه الذي أنتج فيه من ناحية أخرى، ولعل هذا ما أخذت لسانيات النص على عاتقها القيام به.
2. مع التعدد الهائل والتوجيهات المختلفة التي حاولت تعريف النص والإحاطة به، يظل التعريف الذي قدمه كل من : " روبرت دي بوجراند" و "درسلر" للنص التعريف الأكمل لاشتماله على جميع المعايير.
3. تكشف الدراسة التطبيقية من خلال مقاربة نصوص ميهوبي الشعرية مقاربة نحوية عن الحضور المتفاوت لأدوات الاتساق، إذ يتم الربط بين الجمل فيما بينهما من خلال الواو بدرجة أولى والفاء بالدرجة الثانية.
4. يطغى على القصائد حضور الإحالات سواء الضميرية أو الإشارية التي تحيل مرة إلى المرسل ـ الشاعر ـ ومرة إلى المرسل إليه، وهي أكثر وسيلة عملت على تلاحم مفاصل النصوص.
5. من خلال دراسة الاتساق النصي لنصوص ميهوبي تبين أن هذا المستوى غير قادر لوحده للبرهنة على انسجامها إذ لا يعدو أن يكون تمهيدا يخدم القارئ في مستوى الانسجام النصي، فقد أظهرت الدراسة في كثير من النصوص أن الشاعر يختزل التركيب ويتجاوز نظام القرائن، والتناسب والترابط معتمدا على الوحدة الشعورية لإنشاء ترابط من نوع آخر تشكله الدلالة العميقة للنص التي يكشف عنها الانسجام.

6. تبين من خلال التحليل المعجمي للنصوص الشعرية بروز ظاهرة التكرار بأنواعه: (التكرار المحض، التكرار بالمرادف، شبه التكرار، التكرار الجراماتيكي) باعتبارها أحد أهم آليات الانسجام النصي، لجأ إليها الشاعر لأسباب فنية أحيانا وفكرية أحيانا أخرى، وذلك إما لتعميق الدلالة والتكثيف من إيحاءاتها، وإما للإقناع والحجاج فاتحا ـ بذلك ـ النص على التأويل وتعدد القراءة.
7. استدعت طبيعة شعر عزالدين ميهوبي الموحية ارتكاز النص على علاقات المجمل والمفصل والعام والخاص والسبب والمسبب، وفي هذا إشارة إلى انسجام الخطاب، وتعلق وحداته فيما بينها.
8. تكشف البنية المعجمية للقصائد عن معجم لغوي ثري من خلال التوظيف البارز للترادف بمختلف أنواعه.
9. من خلال التحليل التداولي للقصائد ووضعها في سياقها تبين أن المرسل في هذا الخطاب وعلى الرغم من تخفيه وراء صرح اللغة، إلا أنه كان ذات فعالة ومحركا أساسيا للأحداث وذلك من خلال الأسلوب الحواري الذي سيطر على نصوصه، ولعل هذا يؤكد طبيعة الخطاب الشعري الحداثي الذي يركز على (الأنا) المنتجة للخطاب وعلى (الذات) المخاطبة.
10. جمعت القصائد بين مختلف الأفعال الكلامية (أفعال الأحكام وأفعال الإيضاح وأفعال القرارات وأفعال التعهد وأفعال السلوك).
11. كانت أفعال الأحكام والإيضاح الأكثر حضورا في المدونة، وذلك لما لها من قوة تأثير في المتلقي.
12. وردت أفعال التعهد في المدونة بصورة محتشمة متخفية لمراعاة الشاعر مقتضى الحال.
13. تميزت قصائد ميهوبي بنسيج لغوي محكم البناء ينم على المستوى الفكري والثقافي لصاحبها الذي بثها خلجاته وأحاسيسه.

14. إن ثراء حياة الشاعر الفكرية والإيديولوجية الناجمة عن تعدد اشتغالاته وانشغالاته، وتعانقه مع الأدب والثقافة والصحافة والسياسة ...، كان لها الدور الكبير في صقل تجربته الشعرية التي حملت ـ وبكل جدارة ـ بصمة شاعر مثقف.
15. بدت نصوص ميهوبي عند قراءتي لها للوهلة الأولى مكتسية بفراغات وفضاءات بين حدودها وجملها وأبياتها، ولعل ذلك كان نتيجة التكثيف والحشد الكبير للموضوعات المتعددة والمتباينة في النص الواحد، مما جعلها بعيدة المنال في فهمها وربط معانيها، كما هو الحال في قصيدتي اللعنة والغفران وعولمة الحب عولمة النار، ولكن بعد الغوص في لججها العميقة، وبعد قراءة متأنية وجادة وجدت الأمر مختلفا كليا وبدا تشكيلها النهائي وصورتها الجيسطالتية في غاية الترابط والتماسك.
16. ينتج التناص حرية أكبر للتأويل من خلال جهد القارئ في عملية الربط والتعليل والدراسة والتحليل معتمدا في ذلك على زاده المعرفي ورصيده الثقافي الذي كشف عن دلالات مكثفة وتفاعلات كبيرة بين نصوص ميهوبي الشعرية ونصوص دينية وأدبية وتاريخية...، صهرتها رؤية الشاعر في بوتقة واحدة.
17. كان للوطن وقضاياه حضور قوي في جميع نصوص ميهوبي الشعرية، تقلب بين الإشادة بميزاته وخبراته وبين البكاء والنحيب على حاله، وقد عمد الشاعر إلى ذلك من أجل إعطاء مفارقة بين مايجب أن يكون وما هو كان فعلا.
18. تطفو نصوص ميهوبي بالألم والمعاناة كما تفوح منها رائحة الموت وصرخات ضحايا الفتنة والعنف، وقد لمسنا ذلك بصورة جلية في الدواوين التي كتبت في التسعينات.

19. مثل التضاد بصفته أحد أبرز العلاقات الدلالية حضورا كبيرا، إذ سجلنا في جميع نصوص ميهوبي ثنائيات متضادة، مما جعلها غنية بالاحتمالات، قابلة لتعدد القراءات مفتوحة على التأويل .
20. حققت نصوص ميهوبي الشعرية نصانيتها وفق المعطى اللساني النصي حيث توفرت فيها جميع الشروط الواجب توفرها في النص المتسق المنسجم التي دعا إليها "لرسلر" كما دلت على وعي فكري ونضج لغوي أعطيا الصورة الشعرية عنده وهجا واتقادا، ومتعة قراءة للنصوص تترابط دوالها بمدلولاتها في انسجامية عالية.

ختاما أرجو أن تكون هذه الدراسة قد حققت أهدافها وأن أكون قد وفقت في قصدي، وبلغت غايتي، علما أني لا أدّعي إلماما بالموضوع وكمالا للبحث، فالكمال من صفاته تعالى وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر و المراجع

باللغة العربية:

* القـــــــرآن الكـــــــــريم رواية حفص، المملكة الأردنية الهاشمية، ط1، 2009م، 1430هـ

المصـــــــــــــادر:

1 - عز الدين ميهوبي، **ديوان في البدء كـــان أوراس**، منشورات الشهاب ، باتنة الجزائر،ط1، 1985.
2 - عز الدين ميهوبي، **ديوان اللعـــنة والغفـــران**، منشورات اصالة ، سطيف ،الجزائر، 1997.
3 - عز الدين ميهوبي، **ديوان عولمة الحب عولمة النار**، منشورات اصالة ، سطيف ، الجزائر 2002.
4 - عز الدين ميهوبي، **ديوان منافـــــي الـــــــــــروح**، منشورات تالة ، الجزائر، 2007.
5 - عز الدين ميهوبي، **لا إكـــــراه فـــي الحـريـــة**، منشورات تالة ، الجزائر، ط1، 2007.
6 - عزالدين ميهوبي، **ومع ذلك فإنـــــــــها تدور**، منشورات المحقق، الجزائر، ط01، 2006.
7 - عز الدين ميهوبي، **ملصقـــات (شيء كالشعـــر)**، منشورات أصالة، سطيف ، الجزائر، 1997.

المـــــراجـــع:

1. إبراهيم مصطفى و آخرون: **المعجم الوسيط**، دار الدعوة اسطنبول ،ج01، 1980
2. إبراهيم مصطفى وآخرون، **المعجم الوسيط**، ج1، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع تركيا.
3. الإبراهيمي خولة طالب ، **مبادئ في اللسانيات**، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2000
4. ابن فارس، **مقاييس اللغة**، دار إحياء التراث العربي، ط01، 2001
5. ابن مالك: الألفية
6. إبن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد ، **لسان العرب**، مج6، دار صادر للطباعة والنشر، ط1، بيروت، 1997
7. أبو غزالة الهام و علي خليل احمد: **مدخل إلى علم لغة النص** الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط2، 1999
8. أحمد محمد قدرو، **مبادئ في اللسانيات العامة**، دار الفكر ، دمشق ، ط 02، 1999
9. أحمد مختار عمر، **علم الدلالة**، مكتبة دار العروبة للنشر و التوزيع
10. أرمنيكو فرانسواز ، **المقاربة التداولية للخطاب** ، تر: سعيد علوش مركز الانماء القومي، الرباط، المغرب، 1986

11. استيتية سمير شريف ، **اللغة وسيكيولوجة الخطاب**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 01، 2002
12. الأنصاري ابن هشام ، **مغني اللبيب عن كتب الأعاريب**، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت، ج1، 1996م
13. اولمن ستيفن ، **دور الكلمة في اللغة**، ترجمة: كمال بشر، مكتبة الشباب، القاهرة، 1987
14. بارث رولان ، **لذة النص**، تر: فؤاد صفاء و الحسين سيحان دار تويقال للنشر،ط1، الدار البيضاء، المغرب،1988
15. بحيري سعيد حسن ، **علم لغة النص**، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان مصر، 1997
16. برند شبلنر، **علم اللغة و الدراسة الأدبية**، ترجمة: محمد جاد الرب الدار الفنية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1987.
17. بوقرة نعمان ، **المصطلحات الأساسية في لسانيات النص و تحليل الخطاب** (دراسة لسانية)، دار الكتاب العالمي، عمان، الأردن، ط01، 2009
18. بينيس محمد ، **الشعر العربي الحديث**(بنيانه و إبدالاتها) **ج3**، الشعر المعاصر، دار توبقال،ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1990.
19. الجرجاني عبد القاهر ، **دلائل الإعجاز**، تح ، محمود محمد شاكر ، مطبعة المدني ، القاهـــــرة، و دار المدني ، جدة ، 2008
20. جمعان بن عبد الكريم، **إشكالات النص** (دراسة لسانية نصية)، النادي الأدبي بالرياض، والمركز الثقافي العربي، ط 01، 2009
21. الجمعة حسن ، **نظرية النظم**، مجلة الفيصل العدد 303 رمضان 1422ه، نوفمبر ديسمبر 2001
22. جميل عبد المجيد، **البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1991
23. الجيلالي دالاش، **مدخل إلى اللسانيات التداولية لطلبة معاهد اللغة العربية وآدابها**، ترجمـــــــة: محمد يحياتن، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر.
24. حامد أبو احمد، **الخطاب و القارئ، نظريات التلقي وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة**، مركز الحضارة العربية، القاهرة، 2003
25. حسن محمد حماد، **تداخل النصوص في الرواية العربية**، الهيئة المصرية للكتاب، مصر،1997
26. حشلاف عثمان، **التراث والتجديد في شعر السياب**، منشورات التبيين، الجاحظية، الجزائر، 1999
27. حماسة عبد اللطيف: **الإبداع الموازي**، دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع القاهرة،2001

28. خالد سعيد، **حركية الإبداع ،دراسات في الأدب العربي الحديث**، دار العودة بيروت، ط 01، 1989

29. خطاب محمد ، **لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب**، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء المغرب ط 2 ، 2006

30. الخطابي محمد ، **لسانيات النص**(مدخل إلى انسجام الخطاب)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1991

31. خفاجي محمد عبد المنعم ، **قصة الادب المهجري**، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، 1986

32. خمري حسين ، **الترجمة و السيميائية، أهمية الترجمة و شروط إحيائها**، المجلس الأعلى للغة العربية، دار الهدى الجزائر، 2007

33. خمري حسين ، **نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال**، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1 2007

34. دايك فان ، **النص بنى ووظائف** (مدخل أولى إلى علم النص)، ترجمة: منذر عياشي ضمن كتاب **العلامتية و علم النص**، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2004

35. دايك فان ، **النص و السياق**، ترجمة: عبد القادر قنيني، إفريقيا الشرق، 2000

36. دايك فان ، **النص(بناه ووظائفه)**، تر: جورج أبي صالح، العرب و الفكر العالمي، مركز الإنماء القومي، بيروت، عدد05 1989

37. دايك فان: **علم النص مدخل متداخل الاختصاصات** . ترجمة: سعيد حسن بحيري . دار القاهرة للكتاب، القاهرة، ط01، 2001

38. دي جراند روبرت ، **النص و الخطاب و الإجراء**، ترجمة: تمام حسان، عالم الكتب، القاهرة، ط01، 1998

39. دير الملاك، **دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر**، دار الرشيد للنشر، العراق، 1982

40. زتسيلاف واوزنياك، **مدخل إلى علم النص(مشكلات بناء النص)** ترجمة سعيد حسن بحبري، مؤسسة المختار، القاهرة ط1، 2003

41. الزركش بدر الدين، **البرهان في علوم القرآن**، تح، أبو الفضل إبراهيم، صيدا بيروت

42. الزمخشري، جار الله أبو القاسم محمود بن عمر، **أساس البلاغة**، دار صادر، بيروت ط 01، 1992

43. الزناد الأزهر ، **نسيج النص(بحث فيما يكون به الملفوظ نصا)**، المركز الثقافي العربي بيروت، ط01، 1993

44. السعدني مصطفى، **التصور الفني في شعر محمد حسن إسماعيل**، منشاة المعارف الإسكندرية،1987

45. صحراوي إبراهيم: **تحليل الخطاب الأدبي، دراسة تطبيقية**، دار الأفاق، الجزائر، ط01، 1999

46. صلاح فضل: **بلاغة الخطاب وعلم النص**، دار لونجمان للنشر القاهرة، 1995،

47. صلاح فضل، **بلاغة الخطاب وعلم النص**، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان مصر، ط01، 1996

48. ضيف موسى ، **الشعر العربي الحديث في لبنان**، دار العودة، بيروت، 1980

49. طه عبد الرحمان، **في أصول الحوار و تجديد علم الكلام**، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2

50. عتيق عبد العزيز ، **علم المعاني**، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1985

51. عثماني الميلود، **شعرية تودروف، عيون المقالات**، الدار البيضاء 1990

52. عفيفي احمد، **نحو النص، اتجاه جديد في الدرس النحوي**، ط 1 ، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، 2001

53. علي أبو كارم، **الظواهر اللغوية في التراث النحوي** (الظواهر التركيبية)،القاهرة الحديثة للطباعة، دط،1968م

54. علي عشري زايد: **استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر**، دار غريب للطباعة، القاهرة، مصر، 2006

55. عياشي منذر ، **مقالات في الأسلوبية**، منشورات اتحاد الكتاب العربي، 1990

56. العيد محمد، **إبداع الدلالة في الشهر الجاهلي**، دار المعارف، القاهرة، ط 01، 1988

57. الغذامي عبد الله ، **الخطيئة والتفكير**(دراسة نموذج انساني معاصر)، النادي الثقافي الأدبي، ط1،جدة، السعودية، 1985

58. فتح الله أحمد سليمان، **الأسلوبية (مدخل نظري و دراسة تطبيقية**، مكتبة الآداب، القاهرة.

59. الفقي صبحي ابراهيم، **علم لغة النص** (بين النظري والتطبيقي)، دار قباء للطباعة والنشر ، القاهرة ، ط 01، 2000

60. فلالي ابراهيم ، **قصة الاعراب** (الأدوات)، دار الهدى ، الجزائر، 1998

61. فوكو ميشال ، **نظام الخطاب**، تر: محمد ساسيلا، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط 01، 1984

62. فولفجانج هاينه و ديتر فيهغر، **مدخل إلى علم اللغة النص**، تر: فالح بن نشيب العجمي، جامعة الملك سعود، 1989

63. فينو عرادوف، **المضمون و الشكل في العمل الأدبي**، تر: هشام الدجاني، الدار الوطنية للتوزيع، دمشق

64. قادري عمر يوسف ، **التجربة الشعرية عند فدوى طوقان بين الشكل و المضمون** ، دار هومة، الجزائر

65. قدور محمد أحمد، **مبادئ في اللسانيات العامة**، دار الفكر، دمشق، ط02، 1999

66. كالفي لويس جان ، **علم الاجتماع اللغوي**، تر: محمد يحياتن، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2006

67. كريستيفا جوليا ، **علم النص**، ترجمة: فريد الزاهي، دار توبقال، المغرب، ط2 ، 1997

68. كريستيفا جوليا ، **علم النص**، ترجمة: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، المغرب، 1991

69. كيوان عبد العاطي ، **منهج التناص** (مدخل في التنظير ودروس في التطبيق) مكتبة الآداب القاهرة، ط01 ،2009

70. مالدريد لرسون، **الترجمة و المعنى دليل التكافؤ بين اللغات** تر: محمد حلمي هليل، مجلس النشر، العلمي الكويت، ط1 ، 2007

71. محمد حماسة عبد اللطيف، **اللغة وبناء الشعر**، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2003 .

72. محمد حماسة عبد اللطيف، **بناء الجملة العربية**، دار غريب القاهرة،2003

73. محمد سالم سعد الله، **مملكة النص** (التحليل السيميائي للنقد البلاغي الجرجاني نموذجا)، جدار للكتاب العالمي ، عالم الكتب الحديث، عمان، الاردن، 2007

74. محمد عبد المطلب : **قراءات أسلوبية في الشعر الحديث** ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، مصر، 1995

75. المسدي عبد السلام ، **الأسلوبية والأسلوب**، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس ،1977

76. مطهري صفية، **الترجمة و الدلالة**، المجلس الأعلى للغة العربية أهمية الترجمة وشروط إحياءها، دار الهدى، الجزائر، 2007

77. مفتاح محمد ، **تحليل الخطاب الشعري** (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، ط2، بيروت، لبنان، 1986

78. مفتاح محمد ، **دينامية النص** (تنظير وإنجاز)، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، ط2، 1990

79. مفتاح محمد ، **مجهول البيان**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء المغرب، ط01، 1990

80. الملائكة نازك ، **قضايا الشعر المعاصر** ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط 07 ، 1983

81. ملدريد لرسون، **الترجمة و المعنى** (دليل التكافؤ عبر اللغات)، تر: محمد حلمي هليل، مجلس النشر العلمي، الكويت ط1، 2007

82. المؤيد بالله يحي بن حمزة العلوي، **الإيجاز للأسرار كتاب الطراز في علوم حقائق الإعجاز**، تح، بن عيسى الطاهر، دار المدار الإسلامي، ط1، 2007
83. ميجان الرويلي و البازغي سعد ، **دليل الناقد الأدبي**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 02، 2000
84. نحلة محمد ، **أفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر**، دار المعرفة الجامعية مصر، 2002
85. هنريش بليث، **البلاغة و الأسلوبية (نحو نموذج سيميائي لتحليل النص)**، تر: محمد العمري، منشورات سال، فاس المغرب ، 1989
86. يقطين سعيد ، **الرواية و التراث السردي**، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، لبنان، 1992
87. يقطين سعيد ، **انفتاح النص الروائي** (النص و السياق)، بيروت، الدار البيضاء، ط 02، 2001
88. يقطين سعيد ، **تحليل الخطاب الروائي**، المركز الثقافي العربي، ط1 ، 1989
89. يقطين سعيد: **إنفتاح النص الروائي**، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1989

المجلات و الدوريات:

90. الشاوش محمد ، **أصول تحليل الخطاب، في النظرية النحوية العربية** (تأسيس نحو النص) **سلسلة لسانيات**، المجلد 14، ج01 ، جامعة منوبة تونس، المؤسسة العربية للتوزيع، بيروت، ط 01، 2001
91. قريرة توفيق ، **التعامل بين بنية الخطاب و بنية النص في النص الادبي**، مجلة عالم الفكر، العدد 02، المجلد32، أكتوبر – ديسمبر 2003
92. محمد حماسة عبد اللطيف، **منهج في التحليل النصي للقصيدة**،مجلة فصول، المجلد الخامس عشر، العدد الثاني، 1996
93. المختار حسن، **نظرية التناص ، علامات في النقد**، ج 34 ـ ديسمبر 1999 ، جدة السعودية
94. مرتاض عبد المالك ، **في نظرية النص الأدبي**، المجاهد، عدد 1424
95. مصلوح سعد، **العربية من النحو الجملة إلى نحو النص**، جامعة الكويت، الكتاب التذكاري بقسم اللغة العربية إعداد: وديعة طه نجم و عبد بدوي 1990
96. مصلوح سعد، **نحو أجرومية للنص الشعري دراسة في قصيدة جاهلية**، مجلة فصول، المجلد العاشر، العدد 1 و2 يوليو- أغسطس 1991
97. يحي أحمد، **الاتجاه الوظيفي ودوره في تحليل اللغة**، مجلة عالم الفكر المجلد العشرون العدد الثالث، الكويت، ديسمبر 1989

باللغة الاجنبية:

98. Adam (j m) **Eléments de linguistique textuelle théorie et pratique de l'analyse textuelle** liège ; 1990
99. Algerdas Julien, Greimas et Joseph courtes, **Dictionnaire résonné de la théorie du langage**, Hachette, Paris, 1993
100. Carter thomas Shirley**, La cohérence textuelle**, Harmattan .Paris 2000
101. D.Maingueau, **Analyse du discours ; introduction aux lectures de l'archive**. hachette ; paris ; 1991
102. Faucault . m. **Les mots et les choses**. Gallimard. Paris. 1969
103. Greimas (a j). et courts (j). **Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage**.
104. Harris z **.Analyse du discours**, Larousse, paris, 1969
105. J DUBOIS et autres ; **Dictionnaire de linguistique et des sciences de la langue** ; Larousse ; paris ; 1999
106. Jaque moeshler et amme reboult , **La pragmatique du discours** ، Armand colin ; paris .1998.
107. Mounin George, **Dictionnaire de la linguistique** ; Quadruge ; puf ;edition 1974
108. Slacta . d**. L'ordre du texte**. Dédier Larousse , Paris
109. Tamine – Joëlle Gard Hubert – Marie Claude, **Dictionnaire de Critique littéraire**, Cérès Edition, Tunis. 1998
110. Thomas s. c, **La cohérence textuelle** , Harmattan, Paris , 2000
111. Weinrich Harald, **Le tempe** , Seuil , Paris , 1973

المواقع الالكترونية:

112. www.2algeria.com/vb3/showthread.php?t=14776
113. www.difaf.com/html حوار مع الشاعر عزالدين ميهوبي، موقع ضفاف الإبداع
114. www.majaless.com/vb/showthead.php?t=4489
115. www.st-takala/ org

« ليس لك أن تكون شاعرا إن لم تكن أليف الكلمات وتؤام اللغة الجارحة وليس لك أن تكون مبدعا الشيء الآسر إن لم تشعر أنك تقد من الألم ما يجعل الأحاسيس أكثر دفئا واتقادا وتوهجا وأنك من الحلم تعيد صياغة الأشياء كما لو أنها هدية عيد أو إجازة تفوق ...

وليس لك أن تكون شاعرا إن لم تأخذ بأسباب الفرح والقلق والفجيعة والذوبان في الآخرين والإدراك الحاد بأن الأرض لها معنى والإنسان له رسالة والوطن هو البيت الذي يسع الجميع ملائكة ومذنبين ... »

عز الدين ميهوبي

ملحق

عز الدين ميهوبي *

عزالدين ميهوبي من مواليد 1959 (أيام الثورة الجزائرية) بالعين الخضراء (ولاية المسيلة). جده محمد الدراجي أحد معيني الشيخ عبد الحميد بن باديس في جمعية العلماء المسلمين الجزائريين كان قاضيا بالثورة التحريرية. أما والده فهو جمال الدين أحد أعيان الحضنة، مجاهد وإطار متقاعد.

التدرج الدراسي والمؤهلات العلمية

درس في الكتّاب بمسقط رأسه، والتحق بالمدرسة النظامية في 1967 بمدرسة عين اليقين (تازغت- باتنة) في السنة الرابعة ابتدائي، ثم انتقل إلى مدرسة السعادة ببريكة، ومنها انتقل إلى مدرسة لسان الفتى (تازولت- باتنة) ومتوسطة عبد الحميد بن باديس (باتنة)، ودرس بثلاث ثانويات هي الشهداء (عباس لغرور بباتنة، ومحمد قيرواني بسطيف، وعبد العالي بن بعطوش ببريكة) حيث حصل على شهادة الباكالوريا آداب.

- 1979: المدرسة الوطنية للفنون الجميلة (الجزائر) ثم معهد اللغة والأدب العربي بجامعة باتنة (دراسة متقطعة).
- 1980- 1984 : المدرسة الوطنية للإدارة بالجزائر (ديبلوم تخصص الإدارة العامة).
- 2006- 2007: جامعة الجزائر (ديبلوم في الدراسات العليا المتخصصة- فرع الاستراتيجيا).

الوظائف المتقلدة

- 1986- 1990: رئيس المكتب الجهوي لصحيفة الشعب الجزائرية بسطيف.
- 1990- 1992: رئيس تحرير صحيفة الشعب (أول صحيفة يومية بالعربية بعد استقلال الجزائر).
- 1992- 1996: إدارة مؤسسة إعلامية خاصة (أصالة للإنتاج الاعلامي والفني) مقرها بسطيف، أصدرت صحيفة "الملاعب" وبعض الكتب الرياضية.
- 1996- 1997 : مدير الأخبار والحصص المتخصصة بالتلفزيون الجزائري.
- 1997- 2002 : نائب بالبرلمان الجزائري (المجلس الشعبي الوطني) عن حزب التجمع الوطني الديمقراطي.
- 2006- 2008 : مدير عام مؤسسة الإذاعة الجزائرية.
- 2008- 2010 : كاتب دولة للاتصال بالحكومة الجزائرية.
- 2010- 2013 : مدير عام المكتبة الوطنية الجزائرية
- 2013- 2015 : رئيس المجلس الأعلى للغة العربية
- 2015 : وزير الثقافة .

مواقع أخرى

- رئيس اتحاد الكتاب الجزائريين منتخب منذ مارس 1998 (أعيد انتخابه في ديسمبر 2001 إلى 2005).
- عضو مجلس الأمناء لمؤسسة البابطين من 2000 -2007.
- نائب الأمين العام للاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب منذ 1998 حتى 2003..
- رئيس الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب (ديسمبر 2003- أكتوبر 2006)

المؤلفات والإصدارات

- **في البدء كان أوراس** (ديوان شعر) عام 1985. منشورات الشهاب، باتنة.
- **الرباعيات** (ديوان شعر) 1997، منشورات أصالة سطيف.
- **الشمس والجلاد** (نص أوبيرت) 1997، منشورات أصالة سطيف.
- **اللعنة والغفران** (ديوان شعر) 1997، منشورات أصالة سطيف.
- **النخلة والمجداف** (ديوان شعر) 1997، منشورات أصالة سطيف.
- **ملصقات** (ديوان شعر) 1997، منشورات أصالة سطيف.
- **خالدات** (نصوص تمثيلية) 1997، منشورات أصالة سطيف.
- **سيتيفيس** (نص أوبيريت) 1997، منشورات أصالة سطيف.
- **حيزية** (نص أوبيريت) 1997، منشورات أصالة سطيف.
- **A Candle for my Country** مترجم إلى الإنكليزية عام 1998، منشورات أصالة سطيف.
- **كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس** (شعر) مترجم إلى الفرنسية والإنكليزية 2000 ، منشورات أصالة سطيف.
- **عولمة الحب عولمة النار** (شعر) 2002 . (طبعتان) ومترجمة إلى الفرنسية ، منشورات أصالة سطيف.
- **Mondialisation de l'amour, Mondialisation du feu** (عولمة الحب عولمة النار) ترجمة نصيف العابد إلى اللغة الفرنسية، عام 2002، منشورات أصالة.
- **التوابيت** "رواية" 2003 ، منشورات أصالة سطيف.
- **قرابين لميلاد الفجر** (شعر) 2003، منشورات أصالة سطيف.
- **ومع ذلك فإنها تدور** (مقالات) 2006 ، منشورات المحقق الجزائر.
- **طاسيليا** (شعر) 2007 ، منشورات دار النهضة العربية، بيروت.
- **منافي الروح** (شعر) 2007، منشورات تالة، الجزائر.
- **اعترافات تام سيتي** (رواية من جزئين) 2007، ، منشورات تالة، الجزائر.

- **لا إكراه في الحرية** (مقالات) 2007، ، منشورات تالة، الجزائر.
- **أسفار الملائكة** (شعر) 2008، ، منشورات البيت، الجزائر.
- **اعترافات أسكرام** (رواية) 2009 ، منشورات البيت، الجزائر.
- **confessions d'assekrem** (اعترافات أسكرام) ترجمة مهنا حمادوش إلى اللغة الفرنسية. منشورات القصبة، الجزائر.
- **Tora Bora** (فصل من اعترافات أسكرام) ترجمة عمر زياني إلى اللغة الانكليزية. لم يطبع.
- **الرباعيات quatrains** (ديوان شعر باللغتين العربية والفرنسية ترجمة جيلالي عطاطفة) 2011، منشورات حبر، الجزائر.
- **ما لم يعشه السندباد** (رحلات) 2011، منشورات الشروق، الجزائر.

الإنتاج الفني

- أوبيريت "مواويل الوطن" إنتاج التلفزة الجزائرية عام 1984.
- أوبيريت "قال الشهيد" إنتاج مركز الثقافة والإعلام بالجزائر عام 1993.
- أوبيريت "ملحمة الجزائر" عمل مشترك إنتاج مركز الثقافة والإعلام بالجزائر عام 1994.
- أوبيريت "حيزية" إنتاج مركز الثقافة والإعلام بالجزائر عام 1995.
- أوبيرت "ملحمة سيتيفيس" إنتاج دار الثقافة بسطيف عام 1995.
- أوبيريت "شمس لسراييفو" بدمشق إنتاج دار أصالة سطيف عام 1995.
- إنجاز نشيد "أوفياء" الخاص بالذكرى الخمسين لمجزر 8 ماي 1945.
- أوبيريت "الشمس والجلاد" حول الشهيد العربي بن مهيدي مسرح عنابة 1996 .

- مسرحية "8 ماي 1945" إنتاج مسرح دار الثقافة بسطيف عام 1996.
- أوبيريت "غنائية الأرز الحزين" إنتاج مسرح دار الثقافة بسطيف عام 1996.
- مسرحية "زبانا" تكريما للشهيد أحمد زهانه المسرح الجهوي بوهران 1997.
- أوبيريت "المسيرة" إنتاج مسرح دار الثقافة بسطيف عام 1997.
- مسرحية "الدالية" إنتاج مسرح باتنة الجهوي 1998.
- إنجاز نشيد "الآفاق" خاص بالمؤتمر السابع للكشافة الجزائرية 1998.
- مسرحية "ماسينيسا" إنتاج مسرح قسنطينة الجهوي 1999.
- أوبيريت "اللعنة والغفران" إنتاج فرقة مرايا بوادي سوف 1999.
- مسرحية "الفوارة" إنتاج فرقة القلعة سطيف 1999.
- أوبيريت "غنائية إفريقيا" إنتاج مؤسسة فن وثقافة 1999.
- مسرحية "حمة الفايق" إنتاج مسرح المدينة بوهران 2003 .
- أوبيريت "صفصاف الحنة" إنتاج مؤسسة فن وثقافة 2003 .
- تأليف المسلسل التلفزيوني التاريخي "عذراء الجبل" الذي يروي حياة البطلة لالا فاطمة نسومر، بالتعاون بين التلفزيون الجزائري وشركة المتوسط للانتاج الفني السورية.
- أغنية "أمجاد" الخاصة بالقمة العربية في الجزائر 2005.
- مسرحية "عيسى تسونامي" إنتاج مسرح قسنطينة 2006 .
- مسرحية "حمة الكوردوني" إنتاج مسرح المدينة بوهران 2007 .
- سيناريو فيلم " زبانا" إخراج سعيد ولد خليفة 2012.

الجوائز والتكريمات

- الجائزة الوطنية الأولى للشعر "قصيدة الوطن" الجزائر عام 1982.
- الجائزة الوطنية الأولى للأوبيرت "قال الشهيد" الجزائر عام 1987.
- الجائزة الأولى للشعر "8 مايو 1945" سطيف عام 1986.
- الجائزة الأولى للشعر "5 يوليو 1962" سطيف عام 1987.
- شهادة تشجيعية من رئيس الجمهورية الجزائرية السابق الشاذلي بن جديد عام 1987.
- وسام مدينة بيتشيليا الإيطالية (مهرجان البحر الأبيض المتوسط) أوت 1999
- تكريم مركب الشعر بمدينة صيادة تونس 2000 .
- تم نحت قصيدته "وطني" على لوحة رخامية على خط غرينيتش (أنكلترا) بمناسبة الألفية الجديدة 2000 إلى جانب 21 شاعرا عالميا.
- ميدالية ذهبية باسم الجزائر 2006 ((Gold medal
- جائزة الأدب الرفيع 2010 التي يقدمها منتدى المثقفين والاعلاميين بسطيف.
- رجل العام الثقافي (الأيام الأدبية بالعلمة) 1998.
- تكريم رابطة إبداع الوطنية، الجزائر ماي 1997.
- تكريم إتحاد الكتاب الجزائريين والمكتبة الوطنية الجزائرية أفريل 1998.
- تكريم رابطة كتاب الإختلاف الجزائرية فيفري 1998.
- تكريم ولاية عنابة مارس 1998.
- تكريم ولاية باتنة يوليو 2000.
- تكريم ولاية قسنطينة جوان 2001.
- رجل العام الثقافي في استفتاء جريدة المساء 2004
- اختير من بين أفضل 60 شخصية جزائرية لعامي 2003 و2004 في استفتاء جريدة "جزائر نيوز"، وكذلك من بين أفضل 100 شخصية بنفس الصحيفة.
- اختير من بين أفضل 500 شخصية عالمية في موسوعة "هوز هو" الأمريكية للعام 2004.

- تكريم مدينة سيدي بوزيد بتونس 2005
- ميدالية ذهبية من المعهد الأمريكي للبيوغرافيا 2006
- تكريم "الهرم الذهبي" في استفتاء الأهرام العربي 2012.
- رئاسة عدد من لجان التحكيم الأدبية والمسرحية في الجزائر وعضوية بعضها.
- رئيس لجنة مسابقة الدورة السادسة من نجمة الإعلام التي تنظمها مؤسسة نجمة للهاتف النقال 2012.

الانتساب الشرفي والمهني

- عضو في المرصد الجزائري لحقوق الانسان (ممثلا للمجلس الدستوري) 2006.
- عضو اللجنة الجزائرية لإصلاح العدالة 2001.
- عضو مجلس أمناء مؤسسة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري 2007-2007.
- عضو مجلس أمناء جائزة صالح كامل للإبداع الإعلامي الرياضي العربي 2005.
- عضو المجمع العلمي لجامعة فرحات عباس 1996 سطيف.
- عضو مؤسس لجمعية الصحافيين الرياضيين الجزائريين 1993.
- عضو مؤسس في مؤسسة الشاعر مفدي زكريا 1999.
- ممثل المكتب الإقليمي لرابطة الفكر والأدب بالجزائر.
- نائب رئيس مؤسسة (الفنك الذهبي) بالجزائر.
- خبير في المحكمة الرياضية العربية 2008.
- عضو المجلس العربي للتنمية الاعلامية 2010.
- عضو الهيئة الاستشارية لمجلة "العلم والعصر" بأبوظبي 2011

ورد اسمه في :

- معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين (مؤسسة البابطين)
- أنطولوجيا الشعر العربي للكاتب عبد القادر الجبالي (بالفرنسية)
- الذاكرة الجزائرية للكاتب عاشور شرفي (بالفرنسية)
- الأنطولوجيا الجزائرية للكاتب عاشور شرفي (بالفرنسية)
- موسوعة الشعر العربي (القاهرة).
- كتاب طبقات الشعراء العرب للكاتب زكي إدريس.

التمثيل الوطني:

- الأسبوع الثقافي الجزائري بالمملكة العربية السعودية 1987.
- مهرجان الربد الشعري التاسع ببغداد 1988.
- مهرجان الشعر العربي بطرابلس 1988.
- إحياء الذكرى الأربعين للثورة الجزائرية بتونس 1994.
- الأسبوع الثقافي الجزائري بدمشق 1995.
- مهرجان الشعر العربي بالقاهرة 1994.
- مهرجان الشعر العربي العشرون بدمشق 1997.
- مهرجان القرين الثقافي بالكويت 1999.
- مهرجان المتوسط بإيطاليا 1999
- المهرجان العالمي للشعر (المتنبي) بزيوريخ (سويسرا) 2000 .
- مهرجان المحبة باللاذقية "سوريا" 1999 و2001
- دورات مؤسسات جائزة عبد العزيز سعود البابطين ببيروت 1998، الجزائر 2000، البحرين 2002، قرطبة 2004، باريس 2006، سراييفو 2010، دورة استثنائية بطهران وشيراز 1999.

- مؤتمرات الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب بدمشق 1997، بغداد 2001، الجزائر 2003.
- ندوات الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب ببيروت 2000، بنغازي 2001، القاهرة 2003، الشارقة 2004، الخرطوم 2005، عمّان 2004.
- مؤتمر الاتحاد الدولي لكرة القدم (فيفا) وشارك بمحاضرة حول العرب والمونديال، 2005.
- عضو لحنة التحكيم بمهرجان تايكي للسينما والدراما بالأردن 2012.
- فضلا عن المشاركة في عدد من المؤتمرات والملتقيات الدولية في روما وبروكسل وفيلنيوس وباريس والرباط وبيروت والكويت وطهران والخرطوم وقرطبة وفرانكفورت وموسكو ومدريد ودبلن وبغداد ودبي وأبوظبي ومراكش والدار البيضاء وماكون وسراييفو وطرابلس وبنغازي وزيوريخ والرياض والمنامة واللاذقية وأصيلة. .
- وكذلك مختلف الملتقيات والمهرجانات والندوات بالجزائر.

كتب في:

كتب في عديد الصحف والمجلات الوطنية والعربية منها:

- مقال أسبوعي بعنوان "أقولها ولا أمشي" في مجلة سوبر الرياضية (أبوظبي)
- مقال أسبوعي بعنوان "لا إكراه في الحرية" في مجلة المرأة اليوم (أبوظبي)
- مقال أسبوعي بعنوان "ومع ذلك فإنها تدور" في صحيفة الحياة (لندن)
- مقال أسبوعي بعنوان "قول على فعل" بصحيفة الخبر (الجزائر)
- عامود يومي بعنوان "ألبوم عزالدين ميهوبي" بصحيفة الجزائر (الجزائر)
- مقال أسبوعي بعنوان "ميركاتو" بصحيفة الخبر (الجزائر)
- مقال أسبوعي بعنوان "خطأ أن تكتب.. خطيئة أن تنسى" بصحيفة الشروق اليومي(الجزائر)

- مقال أسبوعي بعنوان "ضد التيار" في "الشرق" القطرية.
- مقال نصف شهري بعنوان "على التماس" في "الأهرام العربي" المصرية.
- مقال أسبوعي في يومية "الوطن" القطرية كل أربعاء.

أشياء إضافية:

- ترجمت بعض قصائده للغات الفرنسية والإنكليزية والإيطالية والنرويجية والصينية.
- تناول عدد من الأطروحات والرسائل الجامعية أعماله الأدبية بمختلف الجامعات الجزائرية (تجاوزت الخمسين رسالة بين مذكرة تخرّج وماجستير ودكتوراه).

المساهمات :

العمل على تنظيم وتأسيس عدد من الملتقيات والندوات منها:

- لقاء أبوليوس السنوي بمداوروش سوق أهراس
- لقاء الشعراء الأطفال بالعاصمة الجزائر.
- ملتقى الأحمدي للدراسات اللغوية بالمسيلة.
- تنظيم ندوة المثقف والعنف بالتنسيق مع الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب بالجزائر 1998 .
- تنظيم الأيام العربية للأدب والشعر مع اليونيسكو بالجزائر سبتمبر 1999 .
- - تنظيم يوم تكريمي للشاعر الإيراني سعدي الشيرازي 2002.
- تأسيس أسبوعية رياضية "صدى الملاعب" وتحويلها إلى "الملاعب" في 1995.
- تأسيس جائزة "الحذاء الذهبي" لهداف الكرة الجزائرية في 1993.
- تأسيس جائزة "الميكروفون الذهبي" بالإذاعة الجزائرية 2007.
- تأسيس مجلة "أمواج" بالإذاعة الجزائرية 2007 (بالعربية والفرنسية).

---

* فضلنا أن نورد التعريف بالشاعر حرفيا كما حرره بنفسه في موقعه الإلكتروني : www.azzedinmihoubi.com لما ذلك من تحقيق وضبط لمراحل حياته فضلا عن أن حديثه بنفسه عن نفسه يحمل قيمة تداولية يتوخاها هذا البحث.

* عز الدين ميرهوجبي

في البدء كان

دار الشهاب - باتنة

عزالدين ميهوبي

اللغة والقرآن

شعر

عزالدين ميهوبي

عولمة الحب عولمة النار

شعر

أصيلة

عز الدين ميهوبي
Azzedine MIHOUBI

منافي الروح

MANAFI AL'ROUH

شعر
Poésie

ثالة
THALA EDITIONS

عزالدين ميهوبي

لا إكراه في الحرية

رواية

عزالدين ميهوبي

ومع ذلك.. فإنها تدور..

Eppur,
si muove

عزالدين ميهوبي

رصيف

شيء كالشعر

فهرس الموضوعات

الفهرس

الموضوع	الصفحة
مقدمة	أ ـ و
الفصل الاول: لسانيات النص (مقاربة نظرية في المفاهيم والاتجاهات)	02
1 ـ تحديد المصطلحات	03
أ ـ مفهوم النص	03
ب ـ مفهوم الخطاب	13
جـ ـ مفهوم لسانيات النص	18
2 ـ لسنيات النص (المنطلقات والأهداف)	20
أ ـ المنطلقات	20
ب ـ الأهداف	25
3 ـ لسانيات النص آفاق التطور ومجالات التطبيق	29
أ ـ لسانيات النص وميدان تحليل الأدب	30
ب ـ لسانيات النص وميدان البلاغة	33
جـ ـ لسانيات النص وعلم النفس	35
د ـ لسانيات النص وعلم الإجتماع	40
ه ـ لسانيات النص والترجمة	42
الفصل الثاني: التشكيل النحوي (الاتساق) في شعر عزالدين ميهوبي	47
1 ـ الاتساق	49
2 ـ وسائل الترابط النصي	50
أ ـ الوصل	51
ب ـ الإحالة	82
جـ ـ الاستبدال	105
د ـ الحذف	107

الفصل الثالث: التشكيل المعجمي/ الدلالي (الانسجام) في شعر عزالدين ميهوبي	**120**
1ـ التكرار	**122**
أ ـ التكرار المحض	**123**
ب ـ التكرار الجزئي	**125**
جـ ـ التكرار بالمرادف	**128**
د ـ شبه التكرار	**132**
ه ـ التكرار الجراماتيكي	**139**
2ـ العلاقات الدلالية	**143**
أ ـ التضاد	**143**
ب ـ الإجمال والتفصيل	**150**
جـ ـ علاقة الكل بالجزء	**156**
د ـ السبب والمسبب (السببية)	**161**
الفصل الرابع: التشكيل التداولي في شعر عزالدين ميهوبي	**165**
1- التداولية (المفهوم والنشأة)	**167**
2- السياق (أنواعه وخصائصـــه)	**170**
أ ـ المرسل	**171**
ب ـ المرسل إليه	**179**
جـ ـ الرسالة	**180**
3- الأفعال الكلاميـــــــة	**189**
أ ـ أفعال الأحكام	**190**
ب ـ أفعال القرارات	**194**
جـ ـ أفعال التعهد	**197**
د ـ أفعال الإيضاح	**198**
ه ـ أفعال السلوك	**202**

الفصل الخامس: توظيف التناص في شعر عز الدين ميهوبي	206
1- التناص المفهوم و النشاة	208
2- توظيف التناص في شعر عز الدين ميهوبي	210
أ- التناص مع القران الكريم	210
ب- التناص الادبي	223
ج- التناص الاسطوري	234
د- التناص التاريخي	240
خاتمة	249
قائمة المصادر والمراجع	254
ملحق خاص بحياة عزالدين ميهوبي	263
فهرس الموضوعات	281

ملخص

مثل التطور الكبير الذي شهدته لسانيات النص تغييرا جذريا في مجال الدراسة اللغوية، حيث عرف الدارسون شكلا جديدا في التعامل مع النصوص، فبالإضافة إلى الاهتمام بالمستويات اللغوية (الصوتية والصرفية والتركيبية والدلالية)، فصار من الضروري الاهتمام – أيضا - بالاتصال اللغوي وأطرافه (المرسل، المرسل إليه والرسالة) والسياقات وأنواعها (ثقافية، اجتماعية، نفسية.. .)، والتفاعل النصي وأشكاله، وبكل الحقائق والعوامل الكامنة وراء لغة النص.

فالنصوص من منظور المنهج اللساني النصي تتطلب دراية واسعة بالمستويات اللغوية التي تشكل صلب البحث النصي وغير اللغوية التي تتشكل من خلفياتنا المعرفية، ولا يجوز بأي حال من الأحوال الفصل بين هذه المستويات، في إطار هذه الرؤية المنهجية وقع اختيارنا على مجموعة من الأعمال الشعرية للشاعر الجزائري عز الدين ميهوبي كونها تمثل مجالا ثريا وخصبا لمثل هذه الطروحات محاولين إثبات نصانيتها من خلال هذا البحث الموسوم بـ:« التشكيل النصي في شعر عز الدين ميهوبي دراسة لسانية نصية لنماذج مختارة»، وقد كشفت الدراسة عن توفر جميع وسائل الترابط النصي: الوصل والفصل ، الإحالة، الاستبدال، الحذف في نصوص عز الدين ميهوبي الشعرية محققة بذلك اتساقها وانسجامها.

RESUME

La grande évolution qu'a connu la linguistique textuelle représente un changement radical dans le domaine des études linguistiques, ce qui a permis aux chercheurs de découvrir un nouveau style de traitement des textes.

Outre la préoccupation des différents niveaux de langue (Phonologique, morphologique, grammaticale et sémantique) il est nécessaire de donner un intérêt majeur à la communication linguistique et ses constituants (Emetteur, récepteur, message) ainsi que les différents contextes (Culturel, psychologique et sociologique) et toutes les formes de l'interactivité textuelle et toutes les réalités et facteurs innés dans la langue du texte.

Du point de vue de la linguistique textuelle les textes requièrent une large connaissance des niveaux de langue qui constituent le noyau de la recherche textuelle et non linguistiques (extralinguistiques) qui se forment à partir de nos pré requis, c'est pourquoi il ne faut pas les séparer les uns des autres.

C'est dans le cadre de cette vision méthodologique que notre choix s'est focalisé sur un bon nombre d'œuvres poétiques du poète algérien Azzedine Mihoubi, vu qu'elles constituent un milieu favorable et riche pour de tels travaux de recherche, nous tenterons de prouver leur textualité à travers ce travail de recherche intitulé « Modelage textuel dans la poésie d'Azzedine Mihoubi – Etude linguistique textuelle d'exemples choisis »

L'étude a démontré l'existence de tous les moyens d'interdépendance textuelle : Conjonction, disjonction, référence, substitution, ellipse dans les textes poétiques d'Azzedine Mihoubi atteignant ainsi leur cohésion et cohérence.

ABSTRACT

The great evolution experienced by text linguistics represents a radical change in the field of linguistic studies, which allowed researchers to discover a new text processing style.

Besides the concern they have about the different levels of language (phonological, morphological, grammatical and semantic) it is necessary to give a major interest to the linguistic communication and its components (transmitter, receiver and message) as well as the different contexts (Cultural, psychological and sociological) and all forms of textual interactivity and all the realities and factors hidden in the text language.

According to text linguistics, texts require a broad knowledge of the language levels that form the core of textual research and non-linguistic (extralinguistic) that are constituted from our background knowledge, that is why it should not be separated from each other.

It is within this framework that our choice was focused on a number of poetic works of the Algerian poet Azzedine Mihoubi, since they form an appropriate and rich environment for such kind of research, we attempt to prove their textuality through this research entitled «Textual Modelling in Azzedine Mihoubi’s poetry - textual linguistic study of selected examples"

The study demonstrated the existence of all the means of textual interdependence: Conjunction, disjunction, reference, substitution, ellipsis in Azzedine Mihoubi’s poetic texts, reaching their cohesion and coherence.