المحاضرة السادسة عشرة : الاتساق والانسجام في النصوص الأدبية

الاتساق والانسجام في النصوص الأدبية هما عنصران أساسيان في بناء النص الجيد، فيهما يتحقق الترابط بين أجزائه وتتكامل دلالته ليصل المعنى إلى القارئ بوضوح وتأثير.

وقد حاولنا في هذه المحاضرة تطبيق هذه العناصر على قصيدة مدينة بلا مطر بدر شاكر سياب ، لتكون نموذجا تطبيقيا يجسد ما تناولته المحاضرات السابقة .

يُراد عادة بالاتساق ذلك التماسك الشديد بين الأجزاء المشكلة لنصّ ما ، وهذا التماسك يتأتّى من خلال وسائل لغويّة تصل بين العناصر المشكلة للنص 1 ، وهذه الوسائل اللغوية تخلق النصيّة ، بحيث تساهم في وحدة النص الشاملة 2 ، وتؤوله لكي يُعدّ نصاً ، فإن انعدمت أو ضعفت افتقر الملفوظ إلى النصّية،أو ضعفت نصيته، ومن ثمّ افتقر إلى الاتساق 3 .

سبق وذكرنا أن العناصر التي تملك خاصيّة الإحالة تضمّ الضمائر وأسماء الإشارة وأدوات المقارنة ، وسنعرضها بشكل موجز ، ثمّ سنعمد إلى رصد حضورها داخل النص .

الضمائر : إذا نظرنا إلى الضمائر من زاوية الاتساق أمكن التمييز فيها بين أدوار الكلام والأدوار الأخرى 8 ، أما أدوار الكلام فتندرج تحتها جميع الضمائر الدالة على المتكلم والمخاطب ، وهي إحالة إلى خارج النص بشكل نمطي 9 ، تشير إلى المقام (المتكلم/المتكلمين ، المخاطب/المخاطبين) 10 .

وإذا تأملنا النص سنجده حافلاً بهذا النوع من الإحالة ، حيث تطالعنا الإحالة المقامية منذ السطر الشعري الأول ، الذي يقول :

مدينتنا تؤرق ليلَها نارٌ بلا لهبِ

إذ يمثل الضمير المتصل العائد على المتكلمين أولَ إحالة مقامية ، فعلى من يعود هذا الضمير ؟ وما هي المدينة التي يعنيها الشاعر ؟ هل هي مسقط رأسه (البصرة) ؟ أم هي عاصمة بلده (بغداد) ؟ أم هل هي مدينة أخرى يودّ الشاعر أن يجسّدَ همّها وينقل تجربتها ؟ .

ولو أنعمنا النظر في النصّ كلِّه لوجدنا أنّ الإحالة المقامية تلك تتردّدُ ستين مرةً في نصٍّ عدد أسطره لا يزيد عن (93) سطراً ، ممّا يضفي جوّاً من التساؤل حول أولئك المعنيين ، الذين أحال إليهم الشاعر بضمير المتكلمين ، فمن يكونون ؟

ولا بأس من التوقف عند نموذجٍ دالٍّ في هذا الحقل ، يقول السياب :

تؤوب إلهة الدم ، خبزُ بابلَ ، شمسُ آذارِ .

ونحن نهيم كالغرباء من دارٍ إلى دارِ

لنسألَ عن هداياها .
جياعُ نحن .. واأسفاه ! فارغتان كفّاها ،
وقاسيتان عيناها
وباردتان كالذهبِ .
وعلى الرغم من أنّ هذه الإحالة هي الوحيدة التي تتكرر في النص ، إلا أنها أسهمت إلى حدٍّ بعيد في اتّسام النص بشيءٍ من الغموض ، حيث إن الخروج برؤية حول هذا النص ، يتوقف بصورة أساسية على فهم كنه المحال إليهم خارج النص .
هذا عن أدوار الكلام ، أمّا الأدوار الأخرى فيندرج ضمنها ضمائر الغيبة ، وهي على عكس الأولى تحيل قبلياً بشكلٍ نمطيّ ، فتقوم بربط أجزاء النص وتصل بين أقسامه ، فتلعب بذلك دوراً هامّاً في اتساق النص .
وحينما نرصد ضمائر الغيبة التي يشتمل عليها النص ، نجد أنها حاضرةٌ فيه سبعاً وسبعين مرّة ، وهي بذلك أسهمت إلى حدٍّ ما في تماسكه ، إلا أنها لم تؤدِّ إلى اتساقه ، ولم تعوّض الضعف الذي أحدثته الإحالة المقامية التي كانت حاضرة –كما قلنا – ستين مرة ، وممّا يعزز هذا أنّ الإحالة النصيّة نفسها أحدثت أحياناً جوّاً من الإرباك داخل النص ، ذلك لوجود مسافة بعيدة تفصلُ بين المحال والمحال إليه ، ومن النماذج الدالّة في هذا الحقل قوله :
وتبحثُ عنكِ أيدينا
لأنّ الخوف ملء قلوبنا ، ورياحَ آذارِ
تهزُّ مهودنا فنخاف . والأصوات تدعونا .
جياعٌ نحنُ مرتجفون في الظلمة
ونبحث عن يدٍ في الليل تُطعمنا ، تغطينا ،
نشدُّ عيوننا المتلفتات بزندها العاري
ونبحث عنك في الظلماء ، عن ثديين ، عن حُلمة
فيا من صدرها الأفق الكبيرُ وثديها الغيمة
سمعتِ نشيجنا ورأيتِ كيف نموتُ .. فاسقينا !
نموتُ ، وأنت – واأسفاه – قاسية بلا رحمة .

فالضمائر في : صدرها ، وثديها ، تُحيل قبلياً إلى متقدّمٍ هو (إلهة الدم) ، والمسافة بين المحال (الضمائر) ، والمحال إليه (إلهة الدم) ، تزيد عن ثمانٍ وخمسين سطراً شعرياً ، ممّا يتيح لنا التوقّع بأنّ هذا النص يعاني من ضعفٍ في اتّساقه ، وهذا يبقى محضَ افتراضٍ ربّما يصدق ، وينبغي ألا نستعجل الحكم

قبل استيفاء الحديث عن أدوات الاتساق الأخرى .

أسماء الإشارة : وهي الوسيلة الثانية من وسائل الاتساق الإحالية ، ويذهب هاليداي ورقية حسن ، إلى أنّ هناك عدّة إمكانيات لتصنيفها ، إمّا وفق الظرفية ، الزمان (الآن ، غداً) والمكان (هنا ، هناك) ، أو وفق البعد (ذاك ، تلك) ، والقرب)هذا ، هذه) 11 .

وتقوم أسماء الإشارة – بوصفها أداة اتّساق – بالربط القبلي والبعدي ، وهي بذلك تساهم في اتّساق النص وتماسكه 12 .

وإذا بحثنا في حقل أسماء الإشارة سنجد أنها لم تكن حاضرةً في النص بشكلٍ ملحوظ ، حيثُ أنّها لم ترد سوى ثلاث مرات ، ممّا يجعلنا نجزم بأنها لم تسهم في اتّساق النص ، يقول السياب :

أنافذتان من ملكوت ذاك العالم الأسود :

هنالك حيث يحمل ، كلّ عامٍ ، جرحه الناري ،

جرحَ العالم الدوّار ، فاديه .

حيث يحيل اسما الإشارة)ذاك – ذلك) بعدياً وقبلياً – على التوالي – إلى العالم الأسود

المقارنة : وهي النوع الثالث من أنواع الإحالة ، " ويقصدُ بها وجود عنصرين يقارن النصّ بينهما وتنقسم إلى المطابقة والتشابه ، وتتكئ على ألفاظٍ مثل وصف الشيء بأنّه يشبه شيئاً آخرَ أو يماثله أو يوازيه ، بعضها يقوم على المخالفة ؛ كأنْ تقول يُضادّ أو يعاكس ، أو أفضل أو أكبر أو أجمل " 13 " أمّا من منظور الاتساق فهي لا تختلف عن الضمائر وأسماء الإشارة في كونها نصيّة ، وبناءً عليه فهي تقوم مثل الأنواع المتقدّمة لا محالة بوظيفة اتّساقيّة " 14 ، ويخلو النصّ تماماً من هذا النوع من أنواع الإحالة .

*الاستبدال : والاستبدال عملية تتمّ داخل النص ، وتقوم على تعويض عنصر في النص بعنصرٍ آخر 15 ، " وعلاقة الاستبدال تمثّل شكلاً من العلاقات النصّية القبليّة ؛ لأنّ العنصر المتأخر يأتي بديلاً لعنصرٍ متقدّم ، ما يجعلها قادرةً على تحقيق الاتّساق في النص حين تربط بين عنصرين متباعدين " 16 ويخلو النصّ أيضاً من الاستدلال .

*الحذف : والحذف كعلاقة اتّساق لا يختلف عن الاستبدال إلا بكونه استبدالاً بالصفر ، أي أنّ علاقة الاستبدال تترك أثراً ، وأثرها هو وجود أحد عناصر الاستبدال ، بينما علاقة الحذف لا تترك أثراً 17 ، " ممّا يدفع المتلقي بالنهوض إلى مهمّة التقدير ، ممّا يحفّزُ مهارة التأويل التي يمكن أن نعدّها مهارة انسجامٍ أولاً " 18 .

ومن الأمثلة الدالّة على الحذف قول الشاعر :

ولكنْ خفقة الأقدام والأيدي
وكركرةً و " آهَ " صغيرةٍ قبضت بيمناها
على قمرٍ يرفرفُ كالفراشةِ ، أو على نجمة ..
على هبةٍ من الغيمة ،
على رعشات ماءٍ ، قطرةٌ همست بها نسمة .

*الوصل : يعدّ الوصل علاقة اتّساقٍ أساسية في النص ، وذلك لأنّه يعمل على تقوية الأسباب بين متواليات الجمل المشكلة للنص وجعلها متماسكةً 19 ، وأدواته متعدّدة منها: أو ، و ، أعني ، مثلاً ، نحو ، أم ، لكن ، لذا ، لهذا ، لأنّ 20 ، فالوصلُ يحدّد الطريقة التي تترابط بها الجملة السابقة مع الجملة اللاحقة بشكلٍ منظّم داخل النص ، وذلك من خلال الأدوات السابقة ، بحيث تُدرك متواليات الجمل كوحدة متماسكةٍ 21 .

وقد كان لأدوات الوصل حضورها في النص ، وساهمت إلى حدٍّ ما في إحداث شيءٍ من الترابط داخله ، وقد استخدم الشاعر ثماني أدوات من أدوات الوصل ، وهي :

- الواو ..... 55 مرة .
- لكن .....مرتين .
- لأنّ ..... مرّة واحدة .
- أو ..... ثلاث مرّات .
- ثمّ ..... مرّتين .
- الفاء ..... خمس مرّات .
- حتّى ..... مرّة واحدة .
- أمْ ..... مرّة واحدة .

وإذا ما أحصينا عدد مرّات استخدام أدوات الوصل كلها داخل النص سنجد أنّه يزيد عن سبعين مرّة ، وبذا تكون قد أسهمت في إحداث شيءٍ من التماسك داخل النص ، لكن لا يسعنا القول إنّ النص متّسقٌ لأجل ذلك فقط ، وسنتوقف عند نموذجٍ في هذا الباب :

سيّدنا جفانا . آهِ يا قبره

أما في قاعك الطينيّ من جرّه ؟
أما فيها بقايا من دماء الربّ . أو بذره ؟
حدائقه الصغيرة أمسِ جعنا فافترسناها :
سرقنا من بيوت النملِ ، من أجرانها ، دُخناً وشوفاناً
وأوشاباً زرعناها
فوفّينا – وما وفّى لنا – نذره " !

فقد استخدم الشاعر في هذه المقطوعة الشعرية ثلاث أدوات وصل ، (أو) وقد وردت مرّة واحدة ، و (الفاء) وقد تكرّرت مرّتين ، و (الواو) وقد تكرّرت ثلاث مرّات .

*الاتّساق المعجمي : ينقسم الاتساق المعجمي –كما يرى هاليداي وحسن – إلى نوعين: أ –التكرير ب– التضام 22 .

أمّا التكرير فهو شكلٌ من أشكال الاتّساق المعجمي يتطلب إعادة عنصر معجميّ ، أو ورود مرادف له أو شبه مرادف 23 ، وهو يمثّل أداةً واسعة الانتشار في النص ، تمثّلت في استخدام أساليب الاستفهام وأساليب النفي والتعجّب ، والجمل الاسمية والجمل الفعلية ، وقد كانت على النحو التالي :

- الاستفهام 8
- النفي 15
- التعجّب 7
- الجمل الاسمية 42
- الجمل الفعليّة 94

2 – انسجام النص

بعد استعراضنا لأدوات الاتساق في هذا النص ، نلاحظ أنّه يفتقر إلى الاتّساق التام، وقد نقصته عناصر كثيرة ، ولهذا سنستعين ببعض آليات الانسجام التي تخدم التأويل ، وتربط بين العناصر التي تبدو مفكّكة ، أمّا آليات الانسجام التي سوف نستخدمها فهي : البنية الكليّة ، والمعرفة الخلفيّة .

البنية الكلّية : " يرى فان ديك أنّ لكلّ خطاب بنية كلية ترتبط بها أجزاء الخطاب ، ويُقصد بالبنية

الكلّية أن يكون للخطاب جامعٌ دلاليّ ، وقضيّة موضوعيّة يتمحور النصّ حولها ، ويحاول تقديمها بأدوات متعدّدة 24 .

ومن الأدوات المستخدمة في تحديد البنية الكليّة ما يلي :

العنوان : إنّ الشعراء حين يضعون عنواناً لقصائدهم إنّما يقصدون دلالةً وهدفاً ، ويُحمّلون العنوانَ جزءاً أساسيّاً من رسالة النص 25 ، ولقد لخّص أحدهم وظائف العنوان في ثلاثة أمور ، وهي : التحديد والإيحاء ومنح النص الأكبر قيمته ، زيادةً على ما قاله (رولان بارت) من أنّ العنوان يفتح شهيّة المتلقّي للقراءة 26 ، ويمثّل العنوان أحياناً بؤرة النص ومفتاحه ، ويمكننا أن نستهديَ به في تحديد رسالته 27 ، ومع ذلك يذهب (براون ويول) إلى أنّ عنوان أي خطاب لا يساوي موضوع ذلك الخطاب ، بل هو أحد التعبيرات الممكنه عنه 28 ، وهما يقترحان " أنّ أفضل طريقة لوصف وظيفة عنوان خطابٍ ما هي كونه أداة إبراز لها قوّة خاصّة " 29 ، ويعدّانه كذلك لأنّه يثير لدى القارئ توقعات قويّة حول ما يمكن أن يكونه موضوع الخطاب29 .

التكرير : فالشاعر لا يكرّرُ شيئاً في النص إلا ويقصد أنّ يُرسّخَ مقولةً ما من خلال ذلك الشيء ، ويعزّزُ رؤيةً يرى أنها جديرة بالالتفات إليها . 30

ولعلّ الأسئلة المطروحة الآن هي : ما الذي عمَدَ الشاعر إلى تكريره في هذا النص؟ وكيف انسجم ذلك النص مع العنوان ؟ وكيف انسجم ذلك كله مع الرؤيا التي أراد الشاعرُ تقديمها ؟

حينما ننظر في العنوان (مدينة بلا مطر) ، نجده يتألف من ثلاث كلمات ، تحملُ في طيّها مفارقةً غريبةً ، تتأتّى من أسلوب النفي الذي انطوى عليه العنوان (مدينة ، وبلا مطر) !؟

لا يكاد يُذكر المطر إلا وتداعت إلى الأذن تلك الأنشودة التي نظمها السيّاب بكلّ ما يحمله المطر من دلالات الخصب والحياة والنماء والحزن ، فجاء قصيدته تلك تعجُّ بالخصب ، وتنبضُ بالحياة المرهونة بهطل المطر ، ونجدُ السيّاب في قصيدته هذه (مدينة بلا مطر) يعزف على الوتر نفسه ، لكنْ بأسلوب مختلف ؛ فهذه المدينة أقفرت من كلّ مظاهر الحياة والخصب ، فالسحب تغطّي سماءها لكنْ دون إمطار ، والناس خائفون حيارى جياعٌ ، يرقبون من يُطعمهم ، ويُهدِّئ من روعهم ، ويُشعرهم بالأمن والسعادة ، لذا أضحت النساء عذارى ذاهلات حول عشتار (إلهة الأنوثة والحب) ما من أحدٍ يُبدّدُ ذهولهنّ ،

فجاء أسلوب النفي منتشراً في ثنايا النص ليُلغيَ كل أسبابِ الحياة الممكنة على أرض هذه المدينة .
ولكن مرّت الأعوام ، كثراً ما حسبناها ،
بلا مطرٍ .. ولو قطره
ولا زهرٍ .. ولو زهرة
بلا ثمرٍ –كأنّ نخيلنا الجرداءَ أنصابٌ أقمناها
لنذبلَ تحتَها ونموت .

استحالت الحياة على أرض هذه المدينة جحيماً لا يُطاق ، حيثُ الجوعُ والخوفُ وانعدامُ الخصوبة ، والراحة والاطمئنان ، لتبقى المدينة ساهرةً تقاسي همومها وأحزانها، التي أمست حمًّى تدبّ في دورها بساكنيها .

مدينتنا تؤرّق ليلها نار بلا لهب
تُحمّ دروبُها و الدّورُ ثم تزول حمّاها
و يصبغها الغروب بكل ما حملته من سحب
. . . . . .

و في غرفات عشتار
تظل مجامر الفخار خاوية بلا نار
و يرتفع الدعاء كأن كل حناجر القصب
من المستنقعات تصيح
"لاهثة من التعب

ونجدُ الشاعر يستغلّ تقنية الفضاء البصري في القصيدة ، ليعزّز معنى الفناء والاندثار والانتهاء ، فجاءت صيحة تلك الحناجر على غير العادة لاهثة من التعبِ ، سَرعان ما تذوي ، ونلمس في إفراد الشاعر لعبارة (لاهثة من التعبِ) نهايةَ السطر معنى الموت والمواراة تحت الثرى ، ولا يُخفي الشاعر تذمّرهُ وضيقه من أولئك الساسة (الأرباب) الذين صادروا خيرات هذه المدينة ، حتّى آلت إلى تلك الحال ، بل واستحالت عيونهم القاسية رقباءَ تنظر بغير ما رحمة .
تدور كأنهنّ رحًى بطيئاتٌ تلوك جفوننا . .
حتى ألفناها .

الحواشي :

-1محمد خطابي ، لسانيات النص ، ط1 ، 1991 ، المركز الثقافي العربي ، بيروت، ص: 15

-2نفسه ، ص : 13

-3سامح رواشدة قصيدة الوقت لأدونيس (ثنائية الاتساق والانسجام (، مجلّة دراسات الجامعة الأردنية ، مج3 ، ع3 ، 2003 ، ص : 517

-8نفسه ، ص : 18

-9نفسه ، ص : 18

-10سامح الرواشدة ، ص : 517

-11محمد خطابي ، ص : 19

-12نفسه ، ص : 19

-13سامح الرواشدة ، ص : 519

-14محمد خطابي ، ص : 19

-15نفسه ، ص : 19

-16سامح الرواشدة ، ص : 520

-17محمد خطابي ، ص : 21

-18سامح الرواشدة ، ص : 520

-19نفسه ، ص 520 :

-20محمد خطابي ، ص : 24

-21نفسه ، ص : 24

-22محمد خطابي ، ص 25 :

-23سامح الرواشدة ، ص : 522

-24سامح الرواشدة ، إشكالية التلقي والتأويل ، ط1 ، 2001 ، أمانة عمان ، عمان ، 96 .

-25نفسه ، ص : 97

-26براون ويول ، تحليل الخطاب ، ترجمة : محمد لطفي الزليطي ومنير التركي 1997 ، جامعة الملك سعود ، الرياض ، ص : 162

-27نفسه ، ص : 162

-28محمد خطابي ، ص : 60

-29سامح الرواشدة ، قصيدة الوقت ، ص : 523

-30محمد خطابي ، ص : 61