



الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الدكتور مولاي الطاهر - سعيدة -
كلية الآداب واللغات والفنون
قسم اللغة العربية وآدابها



مذكرة تخرج مقدمة لنيل شهادة ليسانس (ل. م. د)

تخصص: لسانيات عامة

الاتساق النصي في شعر أبي القاسم الشابي
قصيدة مناجاة عصفور - أنموذجا -

بإشراف الأستاذة:

❖ بن ضياف زهرة كريمة

من إعداد الطالب:

❖ باهرة عبد الغني

السنة الجامعية:

2017 - 2018 م / 1438 - 1439 هـ



شكر وتقدير

الحمد لله حمداً حمداً، والشكر لله شكراً شكراً يليق بجلال وجهه وعظيم سلطانه، على ما أودع
فينا من همة ونشاط وتوفيق لنصل بفضلله إلى إتمام هذا البحث المتواضع.

ومصداقاً لقوله ﷺ «من لم يشكر الناس لم يشكر الله»

أرفع أسمى آيات الشكر والامتنان إلى أستاذتي الفاضلة المشرفة "بن ضياف زهرة كريمة" التي
تكبدت عناء الإشراف على هذا العمل، ولم تبخل علي طوال هذا المشوار الذي استغرقه البحث
بالنصح والإرشاد والتوجيه، فقد تتبععت هذا العمل منذ بداياته، وأبدت ملاحظاتها القيمة التي
قوّمت فصوله، وأسهمت في توجيه مسيرته حتى استوى على سوقه، فجزاها الله عني خير
الجزاء.

كما أتقدم بالشكر الجزيل إلى كل أستاذتي الذين ساهموا في تكويني من الطور الابتدائي حتى
المرحلة الجامعية، دون أن أنسى شكر كل من مدّ يد العون والمساعدة في إعداد هذه المذكرة
سواء من قريب أو من بعيد بمعلومة أو مرجع أو نصيحة، راجين من المولى تبارك وتعالى أن
يجزيهم عنا خير الجزاء.

عبد الغني



إهداء

أهدي هذا العمل المتواضع إلى من خصهم المولى تبارك وتعالى بالدعاء في كتابه الكريم فقال:

﴿وَاغْفِرْ لَهُمَا جَمِيعَ الذُّلِّ مِنَ الرِّيمَةِ وَقُلْ رَبِّ ارْحَمْهُمَا كَمَا رَبَّحَانِي صَغِيرًا﴾
الأسراء 24

إلى ملاكي في الحياة، إلى من أرضعتني الحب والحنان، إلى رمز الحب وبلسم الشفاء، إلى بسملة الحياة وسر الوجود، إلى والدتي التي لا زالت تمطرني في ضمير الغيب بزحام من الدعوات الخالصة، أغلى الحبايب، أمي الغالية **فاطمة** حفظها الله وأطال عمرها.

إلى من كلَّه الله بالهبة والوقار، إلى من علمني العطاء بدون انتظار، إلى من كلَّت أنامله ليقدّم لنا لحظة سعادة، إلى من حصد الأشواك عن دربي ليمهد لي طريق العلم، إلى القلب الكبير أبي الغالي **عيسى** حفظه الله ورعاه وأطال عمره.

إلى القلوب الطاهرة والرفيقة والنفوس البريقة إلى رباحين حياتي، إلى من تقاسمنا السراء والضراء معاً، إلى إخواني وأخواتي، دون أن أنسى زوجاتهم وأزواجهم.

إلى الوجوه المفعمة بالبراءة، والزهور التي تفتحت في أيامي، براعم الغد السعيد، وسر ابتسامة العائلة الكشاكيت:
ياسين، لجن، أمينة، رفيف، بشري، محمد عصام.

إلى من تحلوا بالإخاء وتميزوا بالوفاء والعطاء، إلى يناعيع الصديق الصافي، أصدقائي وإخواني الذين لم تلدهم أمي:
حمزة، عبد الخالق، يوسف، علي، عبد القدوس، محمد البشير، سليمان، محمد، مصطفى، نادر، عبد الحق
وإلى الصديقات: **حنان، نوال، لمياء، ما رندا، رندة، هاجر، ليلى ..** اللاتي تحلن بالطيبة والصديق والوفاء.

إلى أغلى وأحلى الأصدقاء الذين جمعني بهم مواقع التواصل الاجتماعية.

إلى كل ناطق بحرف الضاد وغيور عليه.

إلى كل من كانت له لمسة في هذا البحث.

عبد الغني باهجرة



مفلمه

بسم الله الرحيم الرحمان، خلق الانسان علمه البيان، والصلاة والسلام على نبيه العدنان ، صاحب الحكمة والبرهان، وعلى آله وصحبه ومن تبعهم بإحسان إلى يوم الدين.

تعد اللغة أداة اتصال بين البشر تحقق غرض التبليغ والتواصل، فهي ظاهرة اجتماعية نستطيع من خلالها التعبير والاتصال بالغير. ولهذا لقيت زخما هائلا من الاهتمام والعناية والاجتهاد من قبل المختصين في هذا المجال منذ القدم، أما العصر الحديث فقد شهد تطورات علمية كبيرة وقفزت سريعة في مجالات العلوم كافة، وعلم اللغة أحد تلك العلوم النظرية التي شهدت تطورات كبيرة غيرت اتجاهات الدرس والدارسين على السواء، فبعد استغراق البحث اللغوي ردحا من الزمن يجري فيه وراء الجملة معتبرا إياها الوحدة اللغوية الكبرى للتحليل والدراسة حتى أواخر ستينيات القرن العشرين، حيث أدى الاهتمام الشديد في البحث اللغوي اللساني إلى بروز اتجاه جديد ينحو نحو النص، ويتناوله بالتحليل والدراسة حيث اعتبره أكبر وحدة لغوية قابلة للتحليل.

فمن هنا كانت نشأة هذا العلم الجديد الذي يدعى بعلم اللغة النصي أو ما يصطلح عليه بمسمى لسانيات النص، حيث يهتم هذا الأخير بالنص كأكبر وحدة في الدراسة، ومن هنا انكب عليه العلماء بالتأليف والإنتاج والبحث فيه ورصد كل الظواهر المتعلقة به، واشتغلوا على النظام الداخلي والخارجي للنص، وكيفية بنائه وسَعَوْا إلى إبراز العلاقات الكامنة داخله التي تساهم في تحقيق نصيته، وأوجدوا لذلك معايير يجب أن تتوفر كلها أو بعضها للحكم على النص بنصيته ، ومن بين أهم هاته المعايير نجد معيار الاتساق النصي، حيث يساهم هذا الأخير في تقوية النص وربطه من خلال وسائله المختلفة والمتوزعة على مختلف المستويات اللغوية.

فارتأينا أن نقف على أهم ما جاء به هذا المعيار من وسائل وآليات تجعل من النص كلاً واحدا متلاحما من بدايته حتى نهايته، ولعل من أهم النصوص جمالية وحسنا تلك النصوص الشعرية الممزوجة ببعض الغموض والخبايا المستترة بين ضفاف الأبيات الشعرية التي تستهوي النفوس وتُشعل الوجدان وتأنس النفوس وتُطرب الآذان. ومن ثَمَّ كان سبب اختيارنا لهذا البحث

الموسوم ب: الاتساق النصي في شعر أبي القاسم الشابي قصيدة "مناجاة عصفور" أنموذجاً. هو الرغبة الجامحة في محاولة التعرف على آليات الاتساق واستنباطها من النصوص، وكذا جمال الموضوع بحد ذاته لحدثه في الدرس اللساني، وأما سبب اختيار المدونة فكان ميلي لهذا الطابع الشعري، وبخاصة شعر أبي القاسم الشابي الذي يملك من المنزلة في نفسي قدراً لا متناهي العلو. أما بالنسبة للمنهج المتبع في هذا البحث، فقد كان المنهج الوصفي مرفوقاً بآلية التحليل وهو المنهج الأنسب لطبيعة الموضوع، إذ يصف الظاهرة اللغوية ووسائلها ويحللها وفق ما تسمح به خطة البحث، ووفق ما يقتضيه مجال المدونة. وقد انطلقت في هذا البحث من إشكالية جاءت على شكل تساؤلات هي كالآتي:

❖ كيف تم الانتقال من لسانيات الجملة إلى لسانيات النص؟

❖ ما مفهوم لسانيات النص؟ وكيف نشأت؟ وما أهم أهدافها؟

❖ ما مفهوم الاتساق النصي؟ وفيه تتمثل أدواته ووسائله؟

❖ ما مدى نجاح هذه الأدوات والآليات في تحقيق الاتساق والنصية في النص الشعري؟

فاقتضت منا طبيعة هذه التساؤلات تقسيم بحثنا إلى مدخل وفصلين بعد هذه المقدمة وتليهما خاتمة وملحق، حيث حمل المدخل عنوان "لمحة عامة عن اللسانيات النصية" إذ تعرضنا فيه لمفهوم عام للسانيات، ووقفنا فيه وقفة ليست بالطويلة على نقطة التحول من لسانيات الجملة إلى لسانيات النص، ومن ثم تحدثنا عن مفهوم لسانيات النص ونشأتها وأهم أهدافها. ثم منحنا الفصل الأول الذي مثّل الجانب النظري عنوان "الاتساق مفهومه وآلياته" وقمنا فيه بتعريف الاتساق لغة واصطلاحاً وأدرجنا عدة تعريفات للاتساق، ثم تطرقنا لمختلف آلياته بداية من المستوى الصوتي ثم المستوى المعجمي، فالمستوى النحوي.

أما الفصل الثاني الذي مثّل الجانب التطبيقي، فقد كان محاولة منا للكشف عن آليات الاتساق في قصيدة مناجاة عصفور لأبي القاسم الشابي، مقدمين لذلك بتمهيد عن توجه الشاعر وتقديم للمدونة، بعدها قمنا بتحديد أدوات الاتساق في النص الشعري وبيان دورها في تماسكه.

وأخيرا ختمنا بحثنا بخاتمة ضمت أهم النتائج التي توصلنا إليها واستخلصناها طوال مشوار بحثنا ، وملحق تضمن نبذة عن حياة أبي القاسم الشابي ونص قصيدته "مناجاة عصفور".
كما أضاءت مجموعة من المصادر والمراجع طريق البحث وساهمت في سيره الحسن ، ولعل من أهمها ديوان أبي القاسم الشابي ورسائله لأبي القاسم الشابي، و كتاب نحو النص اتجاه جديد في الدرس النحوي لأحمد عفيفي، وكذا كتاب لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب لمحمد خطابي، أما إذا انصرفنا للحديث عن الصعوبات فإنه لم نواجه صعوبات تستحق الذكر، سوى نقص الخبرة والتجربة كوننا مازلنا مبتدئين في مجال البحث، لكن بتوفيق من الله عز وجل، وبالعزم والإرادة تخطينا هذا العائق، كما لا يفوتنا في هذا المقام الاعتراف بصاحب الفضل الكبير الأستاذة المشرفة حفظها الله ورعاها.

﴿وَقُلْ رَبِّ أَوْخِلْنِي مُدْخَلَ صِدْقٍ وَأَخْرِجْنِي مُخْرَجَ صِدْقٍ وَاجْعَلْ لِي مِنْ لَدُنْكَ سُلْطَانًا نَصِيرًا﴾

سورة الإسراء 80

باهرة عبد الغني 2018/05/13

مدخل

قبل التعرض لمفهوم لسانيات النص وجب علينا التطرق أولاً إلى مفهوم اللسانيات، وماذا يعني هذا المصطلح؟ وسنقف بإيجاز على الإرهاصات الأولى لظهوره، لننتقل فيما بعد إلى نقطة التحول من لسانيات الجملة إلى لسانيات النص، وبعدها التطرق لمفهوم لسانيات النص، وكيف نشأت؟، وما أهم أهدافها؟

(1) مفهوم اللسانيات Linguistique:

عرفها **نعمان بوقرة** في كتابه "المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب" بقوله: "هي العلم الذي يدرس اللغة الإنسانية دراسة علمية تقوم على الوصف ومعاينة الوقائع بعيداً عن النزعة التعليمية والأحكام المعيارية"¹. ومعنى هذا أن اللسانيات هي الدراسة العلمية للغة، من حيث هي لغة، دراسة مستقلة عن العلوم الأخرى، أو بعبارة أخرى دراسة اللغة في ذاتها ومن أجل ذاتها. وقد أطلق عليها البعض عدة تسميات فهناك من يسميها علم اللسان، وهناك من يسميها علم اللغة العام، وآخر يطلق عليها تسمية الألسنية أو اللغويات.

تعد اللسانيات كغيرها من العلوم الأخرى لم تنتج من فراغ، بل ككل العلوم لها إرهابات تسبق المرحلة التأسيسية، وقبل أن تصير علم قائم بذاته. لذا فإنّ "البدايات الأولى للسانيات بوصفها علماً حديثاً ترجع إلى القرن التاسع عشر، إذ شهدت ثلاثة منعطفات كبرى في مسيرتها المعرفية والمنهجية، أما أولها فهي اكتشاف اللغة السنسكريتية على يد السير **وليام جونز** وبعض الرجال، وثانيها ظهور القواعد المقارنة على يد **فرانس بوب** و**راسموس راسك** الدانيماركي، وثالثها نشوء اللسانيات التاريخية تبعاً لذلك، والتي حملت على عاتقها مهمة إثبات القرابة بين اللغات على أسس بنوية بحتة.... إلا أن أسلوباً جديداً ظهر في أواخر القرن 19 وأوائل القرن 20 نزع إلى الوصف والملاحظة الآنية للظاهرة اللسانية في بيئة محددة سلفاً، والذي أشار إليه بداية أنطوان مابيه ثم **فريدناند دي سوسير** الذي يعد عند أغلب الدارسين المؤسس الفعلي للسانيات

¹ - نعمان بوقرة، المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب (دراسة معجمية)، دار جدارا للكتاب العالمي للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، عمان - الأردن - 2009، ص 129.

الغربية، والأكثر شهرة بين علماء اللسان الحديث¹. إذن فقد ارتبطت نشأة اللسانيات بالعالم اللغوي دي سوسير والملقب بأبي اللسانيات الحديثة.

فمن هنا أخذت اللسانيات تعرف تطورا مطردا، فتأسست فروع علمية مختلفة واتسعت مستخلصاتها ومناهجها، لكن رغم ثراءها المتعاظم واتساع رؤيتها إلا أنها بقيت حبيسة الحدود الضيقة للجملة، واستمر هذا الوضع حتى أواخر الستينيات حيث ظهر منهج جديد مع العالم اللغوي الأمريكي هاريس لكن قبل الولوج إلى خضم هذا المنهج الجديد وجب علينا توضيح نقطة التحول التي انطلق منها أولا.

(2) من لسانيات الجملة إلى لسانيات النص:

حظيت اللغة بنصيب وافر من الدراسات، إذ اعتمدت الدراسات اللغوية منذ نشأتها في تناولها للغة على الجملة بمفهومها الذي يتسم بالتباين والغموض حتى في وقتنا الحاضر². بمعنى أن الجملة كانت أول المحطات للدراسة، حيث قامت الدراسات على التحليل اللغوي للجملة، تاركة النص للبلاغة والأسلوبية، حيث اعتمدت هذه اللسانيات على الجملة واعتبرتها الوحدة اللغوية الكبرى التي ينبغي أن يقعد لها دون أن يتجاوزها التحليل اللغوي ويقف في معالجته عند حدودها³. ومعنى هذا أن التحليل اللغوي في بداياته اقتصر على جعل الجملة حدودا لمجال دراسته، وهكذا ظلّ التعامل مع الجملة على أنها أكبر وحدة لسانية قابلة للتحليل فترة من الزمن، على الرغم من ظهور بعض الآراء الداعية إلى ضرورة مستوى الجملة، لأن الاعتماد عليها أصبح لا يفي بالغرض نظرا لقصور التحليل الجملي من جوانب شتى⁴. وهذا

¹ - ينظر المرجع السابق، نعمان بوقرة، ص 129-130.

² - أحمد غففي، نحو النص اتجاه جديد في الدرس النحوي، مكتبة زهراء الشرق، ط1، القاهرة (مصر)، 2001، ص 17.

³ - ينظر: ليلي سهل، الخطاب الشعري من منظور اللسانيات النصية ديوان "أغاني الحياة" لأبي القاسم الشابي، رسالة مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم في الآداب واللغة العربية، جامعة محمد خيضر بسكرة -الجزائر-، ص 24.

⁴ - فاطمة زياد، ثنائية الاتساق والانسجام في الخطاب الشعري عند سميح القاسم "ليلى العذنية" أنموذجا، مجلة العلوم الاجتماعية، العدد 21 ديسمبر 2015، ص 106.

يعني أن الجملة أصبحت عاجزة وقاصرة عن إعطاء تأويلات لغوية من جوانب عدة، بالإضافة إلى أن مساحة البحث فيها ضيقة. وأنه لا بد من تحليل وحدة لغوية أكبر من الجملة.

كما نجد **سعيد حسن بحيري** يشير إلى أن "المعنى الكلّي للنصّ أكبر من مجموع المعاني الجزئية للمتواليات الجمليّة التي تكوّنه، ولا تتجم الدلالة الكلّيّة عنه إلا بوصفه بنية كبرى، فالنصّ ينتج معناه عن تفاعل مستمر بين أجزائه..."¹. وهذا يعني أن للنصّ حظ كبير ونصيب أفر من التأويل عندما نخضعه للتحليل، ويتم ذلك بواسطة تفاعل أجزائه وهي الجمل المتتابعة. أما **دي بوجراند** فقد أضاف أن "النصوص تشير إلى نصوص أخرى بطريقة تختلف عن اقتضاء الجمل لغيرها من الجمل الأخرى، إذ يعتمد متعلمو اللغة في استعمال الجمل على معرفة القواعد من حيث هي نظام افتراضيّ عامّ، أمّا من أجل استعمال النصوص، فإنّ الناس بحاجة إلى معرفة عمليّة الأحداث الجارية بخصوصها..."². أي أن النصوص تفتح مجال أكبر للتحليل والتأويل من خلال جعل المتلقي يسأل عن سيحدث مستقبلاً أما الجمل فهي لا تتطلب لغيرها من الجمل إلا لغرض توضيح الضوابط والقواعد المتعلقة بمجال الجملة وهو المجال النحوي.

من هنا نقول أن **دي بوجراند** حاول أن ينبّه على أن النصّ أولى بالدراسة من الجملة ، لأن الجملة غير قادرة على أن تكون حدثاً تواصلياً مكتفياً بذاته، إذ إنّ الجملة تستدعي جملاً أخرى وبذا تكوّن النصّ. وقد قصد الجمل التي تستعمل كشواهد نحويّة، أو تلك التي لا تحمل معنى تاماً - المتجزأة من النصّ - إذ إنّ الجمل التامة المعنى تعدّ نصوصاً لما لها من دلالة تغني السامع/القارئ عن البحث فيما ورائها لإتمام فهم المعلومة الواردة فيها. ومن هنا بدأ الزحف نحو النصّ لدراسته وذلك في أواخر الستينيات وبداية السبعينيات، حيث تم الانتقال من لسانيات

¹ - ينظر: سعيد حسن بحيري، علم لغة النصّ المفاهيم والاتجاهات، دار نوبار للطباعة القاهرة، الشركة المصرية العالمية للنشر، ط1، مكتبة لبنان، 1997، ص 156.

² - روبرت دي بوجراند، النص والخطاب والإجراء، ترجمة تمام حسان، عالم الكتب، ط 2، القاهرة، 2007، ص 93-94.

الجملة إلى لسانيات النص، وهذا التحول عن الجملة لا يلغي وجودها، إذ هي المرتكز الذي يعتمد عليه النص. بل هي الجزء الأساس الذي يكون النص.

(3) لسانيات النص (المفهوم والنشأة والأهداف):

1.3 مفهومها:

سبقت الإشارة إلى أن ما سمي بنحو النص أو لسانيات النص ظهر في أواخر الستينيات ومطلع السبعينيات من القرن العشرين، وأضحى فرعاً من فروع الدراسة اللسانية. ونظراً لحدثة هذا العلم فقد حظي باهتمام العلماء الألسنيين والباحثين اللغويين بشكل كبير، حيث تفرغوا له وتناولوه في العديد من كتبهم ومؤلفاتهم، مما جعل تعريفاته تتعد وتتنوع من عالم لآخر، لهذا سنقوم بطرح عدة تعريفات لهذا العلم فيما سيأتي، حيث اصطلح عليه بأنه "ذلك الاتجاه اللغوي الذي يعنى بدراسة نسيج النص انتظاماً واتساقاً وانسجاماً، ويهتم بكيفية بناء النص وتركيبه"¹. بمعنى أن لسانيات النص تبحث عن الآليات اللغوية والدلالية التي تساهم في بناء النص وتأويله. أما أحمد عفيفي فيعرفه بنفس السياق بقوله: "مصطلح نحو النص واحد من المصطلحات التي حددت لنفسها هدفاً واحداً وهو الوصف والدراسة اللغوية للأبنية النصية، وتحليل المظاهر المتنوعة لأشكال التواصل النصي"². ومعنى هذا أن نحو النص أخذ على عاتقه مهمة تحليل النص وتناوله بالدراسة، والكشف عن أسرار بنائه وترابطه. وبالنسبة لمصطفى النحاس فقد عرفه بقوله: "هو النحو الذي يتخذ من النص وحدته اللغوية الكبرى للتحليل، بعكس نحو الجملة الذي يعد الجملة وحدته الكبرى للتحليل، أو هو دراسة الوظيفة الدلالية لبعض العناصر النحوية، وربطها بشكل دلالة النص"³. ويعني بهذا أن هذا الاتجاه انتحى منحى النص واعتمده ميدان التحليل عوض مجال الجملة التي كانت فيما مضى ميدان الدراسة والتحليل اللساني.

¹ - جميل حمداوي، محاضرات في لسانيات النص، الألوكة، الطبعة الأولى، 2015، ص 17.

² - أحمد عفيفي، نحو النص اتجاه جديد في الدرس النحوي، ص 31.

³ - مصطفى النحاس، نحو النص في ضوء التحليل اللساني للخطاب، دار السلاسل، د ط، الكويت، 2001، ص 4.

كما نجد **صبحي إبراهيم الفقي** أحد هؤلاء اللغويين الذين وقفوا على ضبط مفهوم لهذا العلم، حيث يعرفه بقوله: " هو ذلك الفرع من فروع علم اللغة الذي يهتم بدراسة النص باعتباره الوحدة الكبرى، وذلك بدراسة جوانب عديدة أهمها الترابط أو التماسك ووسائله...، ودور المشاركين في النص المنطوق والمكتوب على حد سواء"¹. نرى من خلال هذا التعريف أن **صبحي إبراهيم الفقي** قد أعطى للسانيات النص مصطلحا آخر وهو ما سماه ب: علم اللغة النصي، واعتبره منهج يهتم بالنص كوحدة كبرى للتحليل، ويركز على دراسة الجوانب المتعلقة بالنص وخاصة آليات الترابط والتماسك. وفي السياق ذاته كيّف **نيل Nils** مفهوم لسانيات النص في جملة بقوله: " علم يعنى في العادة بدراسة النصوص دراسة شكلية ودلالية"². بمعنى أنه علم يهتم بتناول النص ودراسته من منظور شكلي ودلالي أي الاعتناء بالبنية السطحية والبنية العميقة للوصول إلى فهمه والتمكن منه.

كما قام **سعيد حسن بحيري** أيضا بتعريف نحو النص أو ما عرف بلسانيات النص بقوله: " نحو النص يراعي في وصفه وتحليلاته عناصر أخرى لم توضع في الاعتبار من قبل، ويلجأ في تفسيراته إلى قواعد دلالية ومنطقية إلى جوار القواعد التركيبية، ويحاول أن يقدم سياقات كلية دقيقة للأبنية النصية وقواعد ترابطها وبعبارة موجزة قد حددت للنص مهام بعينها لا يمكن أن ينجزها بدقة إذا التزم حد الجملة"³. ومن هذا التعريف نستنتج أن لسانيات النص لها قواعدها التي لم توجد في علوم سابقة لها، ولم تكن في الاعتبار، بل قواعد وضعت خصيصا لها لكونها علما جديدا حديث النشأة من أجل تشكيل نص باعتباره الوحدة الكبرى للتحليل. وقد وضع **سعيد بحيري** مقصده بالظواهر التركيبية الموجودة في لسانيات النص بقوله: " لقد عني علم اللغة النصي في دراسته نحو النص بظواهر تركيبية نصية مختلفة، منها: علاقات التماسك النحوي النصي، وأبنية التتابع والتقابل... وحالات الحذف، والجمل المفسرة، والتحويل إلى ضمير...، التي لا يمكن

¹ - صبحي إبراهيم الفقي، علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق - دراسة تطبيقية على السور المكية-، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة عبده غريب، ط1، 1421هـ-2001م، الجزء الأول، ص36.

² - زاهر بن مرهون الداودي، الترابط النصي بين الشعر والنثر، دار جرير للنشر والتوزيع، ط1، 2010، ص24.

³ - سعيد حسن بحيري، علم لغة النص المفاهيم والاتجاهات، ص 134-135.

تفسيرها تفسيراً كاملاً دقيقاً إلا من خلال وحدة النص الكلية"¹. ومعنى هذا أن النص هو الوحدة الكلية التي يمكن لها وحدها معالجة هذه الظواهر النصية كالتماسك النصي بمختلف علاقاته.

بعد التعرض للكثير من التعريفات التي تمحورت حول موضوع لسانيات النص نلاحظ أنها كانت متقاربة إلى بعضها البعض، ولا تكاد تختلف فيما بينها إلا في نقاط صغيرة، ومن بين هذه النقاط نجد اختلاف التسمية، حيث نلاحظ لها الكثير من التسميات كقولنا نحو النص، وعلم لغة النص، وعلم اللغة النصي، وعلم دلالة النص، وهناك من يطاق عليها تسمية التداولية النصية ، وعلم النص. لكن يبقى مصطلح لسانيات النص هو التعبير الأنسب والأكثر شهرة بين التسميات الأخرى التي تجتمع كلها تحت مقصود واحد وهو الدراسة العلمية اللغوية للنص.

2.3 نشأتها:

تقتضي طبيعة هذا البحث منا الوقوف قليلاً عند البدايات الأولى لظهور لسانيات النص ، وهي كغيرها من الفروع العلمية لم تأت من عدم، ولم تظهر فجأة كفرع مستقل هكذا دفعة واحدة ، لذا فبطبيعة الحال قد سبق تأسيسها وظهورها كنظرية إرهابات أولية ساعدت على تطورها ونشأتها لتصبح نظرية ذات تأسيس ظاهر للعيان، ومن خلال تتبعنا لنشأة لسانيات النص نجد الكثير من الأقوال والآراء المختلفة حول نسبة البدايات الأولى للسانيات النص، فهناك من يرى أن "الانطلاقة الأولى كانت على يد زليغ هاريس Zellig Harris مع بدايات النصف الثاني من هذا القرن، حيث نشر دراستين اكتسبتا أهمية منهجية في تاريخ اللسانيات الحديثة تحت عنوان تحليل الخطاب Discours Analyses سنة 1952 الذي قدم فيه أول تحليل منهجي لنصوص بعينها"². حيث يقول هاريس في هذا المقام: "إن اللغة لا تأتي على شكل كلمات أو جمل مفردة

¹ - المرجع السابق، سعيد بحيري، ص 135.

² - ينظر: المرجع نفسه، ص 18، وأحمد غفيفي، نحو النص انجاه جديد في الدرس النحوي، ص 32. ومحمد الأخضر الصبيحي، مدخل إلى علم النص ومجالات تطبيقه، الدار العربية للعلوم، ط 1، الجزائر، 2008، ص 62.

، بل في نص متماسك¹. حيث بتبين من هنا انصرافه عن الجملة واعتكافه للنص واعتبر أن اللغة تكون على شكل نص وليس كلمات أو جمل.

كما كانت هناك إشارة من درسلر إلى أن "بدايات علم لغة النص الحالي لها علاقة بالعمل المبكر لفيل H. Weil سنة 1887 حيث علق تتابع اللفظة على تتابع الأفكار، وفصل هذا التتابع على النحو..."². أما سعيد بحيري فقد صرح بأن "أول من تحدث عن ترابط النصوص في أطروحة دكتوراه هي الباحثة الأمريكية Irene Nye عام 1912"³، ويقول في موضع آخر "وهكذا فإن ثمة دراسات سابقة على أعمال زليج هاريس Z. Harris يمكن أن تعد بحق البدايات الفعلية في تحليل الخطاب، هذه الدراسات قدمت بعض الأفكار النصية الجوهرية، ولكنها كانت متناثرة ومحدودة بشكل لا يسمح بتتابعها بدقة"⁴. ومن هنا نرى أن لسانيات النص قد كان لها جذور وامتداد خفي قد تعرض له الباحثين دون أن يواصلوا تتبعها، فقد كانت عبارة عن جهود وأفكار متناثرة كما وصفها سعيد حسن بحيري.

أما أغلب الباحثين فيذهبون إلى أن فان ديك Van Dijk هو المؤسس الحقيقي للسانيات النص حيث يقول: "لقد توقفت القواعد واللسانيات التقليدية غالباً عند حدود وصف الجملة وأما في علم النص، فإننا نقوم بخطوة إلى الأمام، ونستعمل وصف الجمل بوصفه أداة لوصف النصوص..."⁵. بمعنى أن هناك لسانيات جديدة تعتمد على الوصف والتحليل، وتعتمد في ذلك على الجمل كأداة لوصف ما هو أوسع منها نطاقاً وهو النص. وقد "ضمن فان ديك أفكاره

¹ - فولفانج هانيه من وديتر فيهيجر، مدخل إلى علم اللغة النصي، ترجمة صالح فاتح الشايب، مطابع جامعة الملك سعود، الرياض، د.ط، 1997، ص21.

² - ينظر: المرجع السابق، سعيد حسن بحيري، ص17.

³ - فاطمة زياد، ثنائية الاتساق والانسجام في الخطاب الشعري عند سميح القاسم "إلى العندية" أنموذجاً، ص 106.

⁴ - المرجع نفسه، سعيد حسن بحيري، ص18.

⁵ - بن الدين بخولة، الإسهامات النصية في التراث العربي، أطروحة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه في علوم اللسانيات النصية، جامعة وهران 1 أحمد بن بلة، الجزائر، 2015/2016، ص55.

وتصوراته لأسس ومبادئ هذا العلم، كتابا يحمل عنوان "بعض مظاهر نحو النص" (Quelques aspects de la grammaire du texte)¹.

غير أنه ورد أن "الدراسات النصية لم تبلغ أوجها إلا مع اللغوي الأمريكي روبرت دي بو جراند Robert De Beau grande في الثمانينات من القرن العشرين، ومما ألفت في هذا المجال، كتاب "مدخل إلى لسانيات النص" (Introduction de linguistique textuelle) سنة 1981. وجاء فيه إشادة بجهود فان ديك في هذا الميدان، وكان قد ألفت قبل ذلك كتابا على جانب كبير من الأهمية يحمل عنوان "النص والخطاب والإجراء" (Texte, Discours and Process)².

كانت هذه بعض ملامح وإرهاصات علم اللغة النصي أو ما عرف بلسانيات النص، ونقول في إيجاز أنه لا بد لأي علم أو اتجاه جديد يظهر أن تكون له أهداف يطمح لبلوغها وتحقيقها، وهذا ما سنتطرق إليه في العنصر الموالي، من خلال عرض بعض أهداف لسانيات النص التي تسعى لتحقيقها.

3.3 أهدافها:

- حملت لسانيات النص في طياتها الكثير من الأهداف التي تصبو لتحقيقها، ولعل أهمها:
- يرى دي بوجراند أن "العمل الأهم للسانيات النص هو دراسة مفهوم النصية (textuelle) من حيث هو عامل ناتج عن الإجراءات الاتصالية المتخذة من أجل استعمال النص"³. أي أنها تراعي المعايير النصية في النصوص التي تعطي قدرة على الاتصال بين النص والمتلقي.
- مهمة هذا العلم أن "يصف الجوانب المختلفة لأشكال الاستعمال اللغوي وأشكال الاتصال ويوضحها كما تحلل في العلوم المختلفة في ترابطها الداخلي والخارجي... والكشف عن

¹ - محمد الأخضر الصبيحي، مدخل إلى علم النص ومجالات تطبيقه، ص 62.

² - المرجع السابق، محمد الأخضر الصبيحي، ص 63.

³ - روبرت دي بو جراند، النص والخطاب والإجراء، ص 95.

الخصائص المشتركة وسمات الأبنية والوظائف"¹. يعني أنها ملمة بجميع الجوانب المتعلقة بالنص ومختلف العلاقات النصية في المستويات اللغوية المتنوعة (النحوي، المعجمي، الدلالي، وحتى الصوتي).

• من خلال تعريف صبحي إبراهيم الفقي لعلم اللغة النصي نجده ذكر أنها تهتم بدراسة جوانب عديدة أهمها: الترابط أو التماسك النصي ووسائله وأنواعه والإحالة أو المرجعية وأنواعها والسياق النصي ودور المشاركين في النص المنطوق والمكتوب على حد سواء"². بمعنى أنها تسعى إلى تحليل البنى النصية واستكشاف العلاقات النسقية المفضية إلى اتساق النصوص وانسجامها، والكشف عن أغراضها التداولية.

• كما يرى صبحي إبراهيم الفقي أيضا في طرح مشابه لسابقه أن هدف لسانيات النص يتجلى في "إحصاء الأدوات والروابط التي تسهم في التحليل، وبإبراز دور تلك الروابط في تحقيق التماسك النصي مع الاهتمام في السياق وأنظمة التواصل المختلفة". ويعني هذا أن هدفها رصد وسائل التماسك والترابط العميق بين وحدات النص الجزئية مع التأكيد على ضرورة المزج بين المستويات اللغوية المختلفة.

• أما فان ديك فيرى أن وظيفة لسانيات النص هي "دراسة نحو النص، وذلك ضمن منهجه العام القائم على شرح معايير بناء النص، وجوانب الاستعمال اللغوي، لاسيما إنتاج النص عن طريق قواعد وشروط وأهداف تبايير علم اللغة العام"³. معناه إخضاع النص للتحليل والكشف عن آليات الترابط ومختلف المعايير النصية الأخرى كالاتساق والانسجام والقصد والقبولية.... التي بتوفرها ينتج النص.

• نحو النص "يراعي في وصفه وتحليلاته عناصر أخرى لم توضع في الاعتبار من قبل ، ويلجأ في تفسيراته إلى قواعد دلالية ومنطقية إلى جوار القواعد التركيبية، ويحاول أن يقدم صياغات كلية دقيقة للأبنية النصية وقواعد ترابطها"⁴. بمعنى أن لسانيات النص تهدف إلى تجاوز

1 - تون فان ديك، علم النص مدخل متداخل الاختصاصات، ترجمة سعيد حسن بحيري، ط1، 2001، ص11-12.

2 - صبحي إبراهيم الفقي، علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، ص36.

3 - ينظر: أحمد عفيفي، نحو النص اتجاه جديد في الدرس النحوي، ص31-32.

4 - المرجع نفسه، ص 134.

قواعد إنتاج الجملة إلى قواعد إنتاج النص، وأن مهامها لا يمكن أن تتجزأ بدقة إذا التزمت حد الجملة.

• هدف لسانيات النص الأساسي هو اعتبار النص وحدة لغوية كبرى وتناوله بالوصف والتحليل والدراسة اللغوية.

• تعنى لسانيات النص بكيفية فهم النص، وتأويله، وكيف يربط المتلقي بين قضايا النص وتأثير الوضعية الاجتماعية، والتاريخية، والثقافية في النص وغيرها.

• تمييز النص من اللانص وذلك عبر إخضاعه للتحليل واستنباط المعايير النصية التي تحقق نصيته كوسائل الاتساق والانسجام والقصدية والمقبولية... إلى غيرها من المعايير السبعة التي تثبت للنص نصيته.

الفصل الأول

الاتساق مفهومه وآلياته

مفهوم الاتساق:

1- لغة:

جاء في لسان العرب لابن منظور في الجذر (و/س/ق): "وسق: الوسق والوسق: ملكية معلومة وقيل: هو حمل بعير، وهو ستون صاعاً بصاع النبي صلى الله عليه وسلم. والوسوق ما دخل فيه الليل وما ختم، وقد وسق الليل واتسق، وكل ما انضم، فقد اتسق، والطريق يأتسق ويتسق أي ينظم، حكاة الكسائي، واتسق القمر: استوى. وفي التنزيل: (فَلَا أُقْسِمُ بِالشَّفَقِ وَاللَّيْلِ وَمَا وَسَقَ وَالْقَمَرِ إِذَا اتَّسَقَ)¹. قال الفراء: وما وسق أي وما جمع وختم، و اتسق القمر امتلاؤه واجتماعه واستواؤه ليلة ثلاث عشرة وأربع عشرة، وقال أيضاً إلى ست عشرة فيهن امتلاؤه واتساقه². يتضح مما جاء به ابن منظور والفراء أن كلمة الاتساق كثيرة المعاني، إلا أنها تكاد تجتمع في معاني معدودة ومختلفة الاستخدام لكن في مجملها تحمل معنى الاجتماع والانضمام والانتظام والاستواء الحسن.

كما جاء في المعجم الوسيط "وسقت الدابة تسق وتسقاً، ووُسُوقاً: حملت وأغلقت على الماء في رحمها، فهي واسق ... ووسقت النخلة: حملت. ووسق الشيء: ضمه وجمعه ... واتسق القمر: استوى وامتلاً، (استوسق) الشيء اجتمع وانضم، يقال استوسقت الإبل، واستوسق الأمر: انتظم"³. مما هو ملاحظ أن معاني الاتساق في المعجم الوسيط لا تكاد تختلف عما ورد في لسان العرب، فمعظمها يحمل معنى الاجتماع والانتظام والانضمام وحمل الشيء مجتمعا، فهو لا يبتعد عن معنى الاتساق في الدراسات النصية الحديثة.

أما إذا جئنا إلى المعاجم الغربية فهي كذلك لم تبتعد عما جاء في المعاجم العربية القديمة والحديثة، وقد تتفق في بعض المعاني اللغوية للاتساق مع ما جاء في الدراسات النصية الحديثة. فقد ورد في معجم (oxford) بأن الاتساق هو "إلصاق الشيء بشيء آخر بالشكل الذي يشكلان

¹ - سورة الانشقاق، الآية : 18.

² - ابن منظور، لسان العرب، المجلد 15، دار صادر للنشر والتوزيع، بيروت، ط4، 2005، ص 312.

³ - إبراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، ط4، 2005/1426، ص 1032.

وحدة مثل: اتساق العائلة الموحدة، وتثبيت الذرات بعضها ببعض لتعطي كلا واحدا...¹. ومعنى هذا أن الاتساق هو شدة الالتصاق والالتحام وثبات أجزاء الشيء الواحد بعضها ببعض.

2- اصطلاحاً:

يعد الاتساق (Cohésion) أحد المصطلحات الأساسية والمحورية التي تتدرج في مجال لسانيات النص فقد نال اهتماماً كبيراً من طرف علماء النص سواء بتوضيح مفهومه وعرض لأهم وسائله وأدواته وإبراز عوالمه مروراً على شروطه والسياق المحيط به. حيث يعرفه **محمد خطابي** بأنه ذلك " التماسك الشديد بين الأجزاء المشكلة لنص / خطاب ما، ويهتم فيه بالوسائل اللغوية (الشكلية) التي تصل بين العناصر المكونة لجزء من خطاب أو خطاب برمته"². نفهم من هذا الكلام أن مفهوم الاتساق هو الترابط الشكلي بين أجزاء النص (الخطاب) لأن النص يعتبر الخطاب.

فإذا جئنا للثنائي **هاليداي ورقية حسن** فيرى كل منهما " أن مفهوم الاتساق دلالي، إنه يحيل إلى علاقات معنوية قائمة داخل النص والتي تحدده كنص"³. وهذا يعني أن الاتساق مرتبط بالمستوى الدلالي، كما يساهم في تماسك النص وبنائه، حيث لا يمكن لعنصر من العناصر في أي نص من النصوص أن يكون له معنى أو قيمة دون الاعتماد على عنصر آخر يحيل إليه أو يقابله، أي أن كلاً منهما يفترض الآخر مسبقاً، ولا يمكن فهم الثاني إلا بالرجوع إلى الأول، ومن هنا تنشأ علاقة اتساق. وقد عقب **محمد خطابي** حول تعريف الباحثين أعلاه حيث بين "أن الاتساق لا يقتصر على الجانب الدلالي فحسب، وإنما يتم على مستويات أخرى كالنحو والمعجم ، حيث تنتقل المعاني من النظام الدلالي إلى مفردات في النظام النحوي والمعجمي ثم إلى أصوات

¹ - oxford, (Advanced Learner's Encyclopedia) oxford university- Press - New-York, oxford 1989.P,173.and Longman Advanced (Amirecan) dictionary Harlow English, 2000, P 275.

² - محمد خطابي، لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، بيروت، الحمراء، الطبعة الأولى، 1991، ص5.

³ - Haliday (m.a.k) and Hassan (r) Cohésion in English,lonam,london,1976 p.4

نقلاً عن محمد خطابي المرجع السابق ص15.

أو كتابة في النظام الصوتي والمكتوب"¹. ونفهم من هذا أن **محمد خطابي** أنه لا يريد حصر الاتساق في الجانب الدلالي بل يضيف إليه الجانب النحوي والمعجمي.

أما **محمد الشاوش** فيعرف الاتساق "بكونه مجموعة الإمكانيات المتاحة في اللغة لجعل أشكال النص متماسكة مع بعضها البعض"². وهذا يعني أنه يقصد بالإمكانيات المتاحة تلك الروابط الشكلية، أو العناصر النحوية والمعجمية البارزة في اللغة التي تعمل على ربط أجزاء النص المختلفة. كما نجد **صبحي إبراهيم الفقي** قد تحدث هو الآخر عن الاتساق حيث قال: "بأن مصطلح (Cohérence) يستخدم للتماسك الدلالي، ويرتبط بالروابط الدلالية، بينما يعني مصطلح (Cohésion) العلاقات النحوية، أو المعجمية بين العناصر المختلفة في النص، وهذه العلاقة تكون بين جمل مختلفة أو أجزاء مختلفة من الجملة"³. أي أنه جمع بين مصطلح الانسجام (Cohérence) ومصطلح (Cohésion)، فالأول يهتم بعلاقة التماسك الشكلية مما يحقق التواصل الشكلي للنص، والثاني يهتم بعلاقات التماسك الدلالية بين أجزاء النص من ناحية، وبين النص وما يحيط به من سياقات من ناحية أخرى، ومنه نستنتج أن **صبحي إبراهيم الفقي** جمع بين مصطلحي الاتساق والانسجام ليولد مصطلح يشمل المعنيين وهو ما سماه التماسك النصي.

كذلك نجد **بن يحيى طاهر ناعوس** تعرض لمفهوم الاتساق هو أيضا كغيره من الباحثين ، وذلك في قوله: "أن النص إذا اتسم بالاتساق خضعت جملة لعملية بناء منظمة ومترابطة تركيبيا ودلاليا، بحيث كل جملة تؤدي إلى الجملة اللاحقة ويتحقق هذا التعالق بواسطة أدوات ووسائل لغوية"⁴. ومعنى هذا القول أن الاتساق يجعل جمل النص مترابطة تركيبيا ودلاليا ومتعلقة ببعضها البعض بحيث تتطلب تأويل بعضها البعض ولا يمكن تأويل جملة وحدها دون الرجوع إلى ما سبقها. وأضاف أيضا في حديثه عن الاتساق حيث يقول: الاتساق هو الذي يضمن تماسك النص ويميزه عن اللانص، وتساهم مجموعة، كما سنرى فيما بعد من الآليات والوسائل والأدوات النحوية

¹ - المرجع السابق، محمد خطابي، ص 15.

² - محمد الشاوش، أصول تحليل الخطاب؛ المؤسسة العربية للتوزيع، تونس، 1421هـ-2001م، ط1، ج 1، ص 124.

³ - صبحي إبراهيم الفقي، علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، ص 95.

⁴ - بن يحيى طاهر ناعوس، تحليل الخطاب القرآني في ضوء لسانيات النص (دراسة تطبيقية في سورة البقرة)، دار القدس العربي، وهران، 2014، ص 208.

والدلالية في هذا مما يجعل الاتساق يكون تركيبيا ودلاليا¹. أي تساعدنا بعض الروابط الشكلية والأدوات النحوية والدلالية في الكشف عن الاتساق في النص وتمييزه من اللانص وكل من تخلو من هذه الآليات لا نسميه نصا.

أما سعد مصلوح فقد عبر عن مصطلح الاتساق بمصطلح آخر وهو (السبك) ورأى بأنه يرتبط بالوسائل التي تتحقق بها الاستمرارية في ظاهر النص، ... ويجمع هذه الوسائل مصطلح عام هو الاعتماد النحوي ويتحقق في شبكة متداخلة من الأنواع هي: الجملة، فيما بين الجمل ، في الفقرة أو المقطوعة، فيما بين الفقرات أو المقطوعات، في جملة النص². ويعني هذا أن الاتساق (السبك) يتحقق من خلال الوسائل النحوية التي تتوزع على سطح النص، وتربط بين أجزائه فتضمن له خاصية الاستمرارية. أما بالنسبة لإبراهيم خليل فقد أورد أن الاتساق بهذا المفهوم "لن يكون موجودا في النص إلا إذا توافر على الآليات التي تجمع النص عموما ...³ حيث يعني بهذا أن للاتساق روابط ووسائل تحققه في النص. ومن خلال ما سبق ذكره من تعريفات للاتساق يمكن أن ندمجها في بعضها البعض لنولد تعريف شامل له حيث يمكننا القول عن الاتساق أنه ذلك التماسك الشديد الذي تحدثه بعض الروابط والآليات والوسائل بين أطراف النص وعناصره، وأنه لا قيمة لعنصر ولا معنى له إلا إذا رجعنا للعنصر الذي يحيل إليه أو يقابله.

وسنتعرف على هذه الآليات والعناصر فيما سيأتي.

¹ - المرجع السابق، بن يحيى طاهر ناعوس، ص 209.

² - ينظر؛ سعد مصلوح، في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية، عالم الكتب، ط1، 2006، القاهرة، ص227.

³ - إبراهيم خليل، في اللسانيات ونحو النص، دار المسيرة للنشر والتوزيع، ط1، 2007، عمان الأردن، ص 187.

آليات الاتساق:

تمهيد:

تتفق كثير من الدراسات اللسانية النصية على كون خاصية الاتساق ظاهرة ذات أهمية كبرى، إذ تعتبر شرطاً ضرورياً لتحقيق نصية النص، فالنص ليس مجرد سلسلة من الجمل ، بمعنى أنه ليس وحدة نحوية أكبر من الجملة مختلفة عنها في الحجم فقط، وإنما هو وحدة من نوع مختلف، وحدة دلالية، تلك الوحدة هي وحدة المعنى في السياق؛ ومن ثم يلعب الاتساق النصي دوراً هاماً في عملية بناء النص ، وتنظيم بنية المعلومات داخله، بالإضافة إلى كونه يحقق استمرارية الوقائع في النص مما يساعد القارئ في متابعة خيوط الترابط المتحركة عبر النص ، التي تمكنه من ملء الفجوات أو الأجزاء المفقودة أو المعلومات الناقصة التي لا تظهر في النص ولكنها ضرورية في فهمه وتفسيره؛ من خلال الدور الكبير الذي تؤديه أدواته في ربط عناصر النص الشكلية ربطاً يضمن له استمرارية المعنى ويساهم في تماسكه. ومن المعلوم أن علماء النص قد أولوا عنايتهم بالعوامل التي يعتمد عليها الترابط (الاتساق)، فقد تجسدت أمامهم فائدة الترابط والتلاحم بدءاً بالربط بين المستويات اللغوية المختلفة في النص الواحد، فظهر أن من ملامح نحو النص دراسة الروابط مع التأكيد على المزج بين المستويات اللغوية المختلفة ، وكل هذا يؤدي إلى الاتساق حيث يؤكد الدكتور **علي أبو المكارم** ما سبق في قوله "إن الاتساق اللغوي لا يمكن أن يعزل مستوى من مستويات النشاط اللغوي عن غيره من مستويات هذا النشاط ، ويستحيل أن يكون الأداء اللغوي صحيحاً مع فقدان الصحة في أي مستوى من مستوياته الصوتية والصرفية والنحوية والمعجمية والدلالية..."¹. ومعنى هذا القول أن الاتساق يعنى بتحقيق الترابط الكامل بين بداية النص وآخره دون الفصل بين المستويات اللغوية المختلفة.

ومن هنا قسم الباحثون مستويات التحليل اللغوي للنص إلى المستوى الدلالي، والمستوى المعجمي، والمستوى النحوي؛ أما **هاليداي ورقية حسن** فقد عدا إلى تقسيم الاتساق إلى ثلاثة محاور كبرى هي كالآتي:

¹ - أحمد غففي، نحو النص اتجاه جديد في الدرس النحوي، ص 96/95.

- الاتساق الصوتي: ويندرج ضمنه المستوى الصوتي: الإيقاع؛ الوزن؛ القافية؛ الروي.
- الاتساق المعجمي: ويندرج ضمنه المستوى المعجمي: التكرار؛ الاقتران.
- الاتساق النحوي: ويندرج ضمنه المستوى النحوي: الإحالة؛ الحذف؛ الاستبدال؛ علاقة الحذف بالاستبدال.

وسنحاول دراسة كل محور من هذه المحاور التي سبق ذكرها كل منها على حدى، وذلك لإبراز أهمية كل عنصر من عناصر الاتساق، وبيان الدور الذي يقوم به في تحقيقه، وسنعمد على تقسيم هاليداي ورقية حسن في ذلك.

أولاً: عناصر الاتساق الصوتي:

1. المستوى الصوتي:

إن المدخل الحقيقي لدراسة النص الأدبي يتمثل في دراسة كل المستويات الدلالية والموضوعية للغة بداية من المستوى الصوتي ودوره في كشف أبعاد النص، أي أن دراسة أي مستوى من مستويات البحث تعتمد في كل خطواتها على نتائج الدراسات الصوتية. وذلك لما له من أهمية كبيرة في تشكيل الدلالة الكلية للنص بشكل عام، والنص الشعري على وجه الخصوص ، حيث يقول مراد عبد الرحمان مبروك في هذا الصدد: "كان النسق التحليلي للخطاب الشعري ، أسرف في تحليل الجانب الصوتي، فمرد هذا إلى أن الصوت يشكل قيمة جمالية وإيقاعية داخله، وقلما عُنيت به الدراسات النقدية لكن العناية به تركزت عند اللغويين ، ولم ينتفع النقاد كثيراً على الإفادة من القيم الدلالية التي يطرحها الصوت في النص الشعري ، بالرغم من أنه يشكل لبنة أساسية لا يمكن إغفالها"¹. والمراد من هذا أن للصوت قيمة دلالية ذات أهمية كبرى بالنسبة للنص الأدبي عامة والنص الشعري خاصة.

أما بالنسبة للإنجليزي فيرث فيقول: "إن أي دراسة لسانية على أي مستوى من مستويات البحث الكلمة أو الجملة لا يمكن أن تتم ما لم تعتمد على قواعد صوتية وأنماط تنغيمية..."². ومعنى هذا أن الظواهر الصوتية تؤدي دوراً بارزاً في تحديد الوحدات الصرفية وبيان قيمتها. ومن هنا زاد اهتمام الباحثين بالدراسة الصوتية في النص الأدبي وخاصة النص الشعري، حيث ذكروا "أن دلالة الصوت تأتي من خلال التوظيف المكاني، فالكاتب الجيد أو بالأحرى الشاعر الجيد يستطيع أن يوظف هذا الصوت ويمنحه بعداً دلالياً من موقفه في البيت أو القصيدة الشعرية ، فيصبح هذا البعد الدلالي ابن القصيدة"³. أي أن التوظيف المكاني للصوت يحدث دلالة تساعد المتلقي على فهم مضمون النص، وأن الشاعر في صياغته للألفاظ التي يؤلف بها نسيجاً شعرياً

¹ - مراد عبد الرحمان مبروك، من الصوت إلى النص نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري، ط1، دار الوفاء للطباعة والنشر، 2002، ص 17.

² - خالد حسين أبو عمشة، مداخله بعنوان تعالق المستوى الصرفي بمستويات اللغة الأخرى ودوره في تبيان الدلالة في تعليم العربية للناطقين بغيرها ، المؤتمر الدولي الثالث للغة العربية (الاستثمار في اللغة العربية ومستقبلها الوطني والعربي والدولي)، دبي الإمارات، 07-10/05/2014، ص 6.

³ - ينظر: عبد الباسط محمود، دراسة في لغة الشعر عند إيليا أبو ماضي، دار طيبة للنشر والتوزيع والتجهيزات العلمية، بدون ط، بدون ت، ص 169.

لقصيدته ينتقيها مستغلا الخواص الحسية لأصواتها وجرسها لكي تحدث دلالة وليس هكذا اعتباطيا، أي أنه يحرص على اختيار الأصوات الملائمة لنصه، وذلك لما تحدثه من وقع داخل النص الشعري.

أخيرا يمكننا القول أنه مهما تعددت الآراء حول الدراسة الصوتية، فإنه لا يمكن انكار الأثر الدلالي الذي يحدثه الصوت في المعنى سواء من خلال الجرس الصوتي، أو الإيقاع اللغوي، بالإضافة إلى الوزن والقافية.

1.1 الإيقاع:

يعد الإيقاع من أهم العناصر التي تقوم عليها القصيدة، إذ يرى **جون كوين Jean Cohen** "بأنه الوسيلة التي تجعل اللغة شعرا"¹. ومعنى هذا أن الإيقاع يضيف على القصيدة نوعا من الموسيقى التي تميزها عن النص العادي. كما نجد **محمد الهادي الطرابلسي** يقول أنه "العنصر الوحيد القار الذي لا بد من الانطلاق منه والرجوع إليه"². أي أن أول شيء يمكن البدء به هو السير في نظم القصيدة وفق إيقاع معين والحفاظ عليه حتى الانتهاء منها.

أما في معجم **HACHETTE** الفرنسي فنجده ينص على أن الإيقاع (Rythme) هو "التنظيم الخاص لمدة الأزمان القوية والضعيفة في جملة موسيقية، أو بيت شعري..."³. وعرفه "إ. أ. ريتشاردز I. A. Richards" بأنه "التشكيل المتكرر، أي مجموعة من مجموعات، بحيث أن المجموعات المتعددة الداخلة في تكوينه تكون شبيهة الواحدة بالأخرى، وإن لم يكن هذا التشابه تاما بالضرورة"⁴. ومعنى هذا الكلام أن الإيقاع هو عبارة عن وحدات متناغمة تسير في انتظام في جمل موسيقية أو أبيات شعرية.

كما أقر الباحثون أن الإيقاع هو "وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام، أو في البيت، أي تتوالى الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقر الكلام أو في

¹ - جون كوين، النظرية الشعرية (بناء لغة الشعر - اللغة العليا)، ترجمة أحمد درويش، دار غريب، القاهرة، 2000، ص 74.

² - محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، 1951، ص 19.

³ - Dictionnaire HACHETTE, pari, 2009, p 1431.

⁴ - شكري محمد عياد، موسيقى الشعر العربي (مشروع دراسة علمية)، دار المعرفة، القاهرة، ط2، 1978، ص 159.

أبيات القصيدة...¹. ومن هنا نفهم أن الإيقاع إحساس بالتكرار المنتظم لمجموعات، كل منها يشتمل على أحداث متشابهة ومتعاقبة. وانطلاقاً مما سبق يمكن أن نقول إن الإيقاع مكون جوهري في بنية النص الشعري، حيث ذكر سعيد عكاشة في حديثه عن الإيقاع أنه "يستمد مشروعية دراسته من كونه أهم عنصر في نسق من التتابعات والإرجاعات ذات الطابع الزمني والموسيقي ، يقوم بوظيفة جمالية مع غيره من عناصر تشكيل النص الشعري، فهو يكمل بقية العناصر ويؤازرها في الوقت نفسه، وما يجسد هذا النسق هو الأوزان الشعرية التي تتكون (من مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت. وقد كان البيت هو الوحدة الموسيقية للقصيدة العربية) تنتهي بأصوات متماثلة هي القافية، حيث تتخرط هذه الأوزان العروضية في إطار النص الشعري لتتفاعل مع عناصر لغوية مشكلة الإيقاع المنجز"². أي أن الإيقاع يعتمد على تكرار مجموعة من الأجزاء والمقاطع المحددة، مما ينتج عنه قوة تتمثل في توليد نوع من التوازي بين الكلمات والأفكار، وكلما كان هذا التوازي واضحاً في تكوينه أو نغمته تولد عنه تواز قوي بين الكلمات والمعاني، والتي تساهم في إعطاء النص الشعري نوعاً من التماسك مع بعضه البعض.

كما يبنى الإيقاع الشعري من عنصرين أساسيين: "أولهما موجود في النص، ونعني به الأصوات بمعناها الواسع (الوزن، القافية، والتكرار بمختلف أشكاله: الأصوات المعزولة وما يتعلق بها من نبر وتنغيم، والبنى الصرفية، والبنى التركيبية، والألفاظ...). وثانيهما خارج عن النص ، وهو الإنشاد ونقصد به طريقة إلقاء الشاعر قصيدته وهو عنصر مرتبط أشد الارتباط بالمقام ، ذلك أن الخطاب الشعري ذو بعد تداولي يُنتج ليُتلقى"³. نلاحظ من خلال ما أورده صاحب القول إنه جعل الإيقاع قسمين، إيقاع داخلي وإيقاع خارجي. كما أشار في موضع آخر أن أغلب الدارسين صوّبوا اهتمامهم نحو الإيقاع الداخلي الذي يعنى بدراسة الأصوات والذي من بينها دراسة الوزن والقافية.

¹ - محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص 16.

² - سعيد عكاشة، جماليات الإيقاع وأبعاده الدلالية في الشعر العربي، جامعة سيدي بلعباس (الجزائر)، ص 41.

³ - محمد بن يحيى، دلالة الإيقاع في الخطاب الشعري المعاصر، مجلة الأثر العدد 24/ مارس 2016، جامعة الشهيد حمه لخضر الوادي (الجزائر)، ص 128.

2.1 الوزن:

يعد الوزن الإطار العام للإيقاع الخارجي للقصيدة، فهو "وحدة أساسية وجوهرية في تشكيل الوحدة الكلية للخطاب الشعري بوجه خاص، ولن يأتلف الخطاب الشعري في شكله الكلي أو الجزئي إلا بالاعتماد على الأدوات الموسيقية التي بها يتزن ويستقيم"¹. نفهم من هذا أن الوزن عنصر ضروري في تشكل النص الشعري واستقامته لا تقوم بدونه. كما قد ميز القدماء بين العروض والقوافي، فعدوها علمين منفصلين، على الرغم من صلة التكامل بينهما. فقد "آمن القدماء بمناسبة الأوزان الشعرية للأغراض الشعرية، فهذه تتنوع بتنوع تلك، والوزن الذي قد يصلح لهذا الغرض قد لا يصلح لذاك، ورأى حازم القرطاجني (684هـ) الذي يؤيد مذهبه هذا بأن شعراء اليونان كانوا يلتزمون لكل غرض وزنا يليق به، ولا يتعدونه فيه إلى غيره"². أي أن القدماء وعلى رأسهم حازم القرطاجني رأوا أن لكل غرض وزنا يناسبه، أي كلما تعددت الأغراض تنوعت الأوزان.

أما عندما نأتي إلى الفريق الثاني المتمثل في المحدثين فنجد أنهم انقسموا إلى فريقين في هذه القضية: "فريق ينكر إنكارا تاما صلاحية وزن ما لغرض دون غيره، ومنهم يوسف حسين بكار الذي يميل إلى مذهب النقاد الغربيين الذين يربطون بين العاطفة والوزن"³. وكذلك محمد الصالح الضالع الذي يرى أن "الوزن العروضي وبحوره أشياء مجردة موجودة في ذهن الشاعر، أو في موهبة ابن اللغة المتذوق"⁴. نفهم من هذا أنه هو الآخر ينفي نظرية القدماء في أن لكل غرض وزنا يناسبه، بل يرى أن الوزن موهبة كامنة في ذهن الشاعر، ولا تعتمد على الغرض الذي ينظم فيه قصائده.

¹ - ينظر: الطاهر بومزبر، أصول الشعرية العربية (نظرية حازم القرطاجني في تأصيل الخطاب الشعري)، ديوان المطبوعات الجامعية، بدون ط - بدون تاريخ، الجزائر، ص 107.

² - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية، 1996، ص 266.

³ - يوسف حسين بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم (في ضوء النقد الحديث)، دار الأندلس، بيروت، ط2، 1983، ص 163-164، وص 166.

⁴ - محمد صالح الضالع، الأسلوبية الصوتية، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، بدون ط، 2002، ص 187.

فتناسب الوزن أمر منشود، حتى تكون الأبيات والقصائد على مستوى الجودة، ومتانة النسيج، فقد ذكر **القرطاجني** في كتابه أن "الوزن هو مجموعة من التفعيلات المتجاورة، وهذا التجاور ليس من باب الصدفة أو الاعتباط، ولكنه تجاور مقصود وذلك لاجتناب التناثر بين أجزائه"¹. وهذا يعني أن الشاعر لا يضع التفعيلات متجاورة هكذا جزافاً بل ينتقيها بحيث لا يسمح لها بالتناثر مع بعضها بل تكون منسجمة ومتسقة مع بعضها البعض.

فبالوزن يستطيع الشاعر أن يبث ما يختلج في نفسه من شجن وحزن، وفرح وسرور، حيث يقول **رمضان الصباغ** في هذا الصدد: "عند اختيار الشاعر التفعيلة، أصبح في وسعه أن يعبر عن حالات من الحزن والفرح، وحالات نفسية أخرى معقدة، ويعبر عن تقلبات النفس مستخدماً الإيقاع"². ومعنى هذا هو نفسه ما تقدم حيث نجد الشاعر يحسن انتقاء التفعيلات المناسبة لحالاته التي يعيشها في تلك اللحظة مشكلاً بذلك إيقاعاً ووزناً منتظماً.

كما يعمل الوزن على استقطاب تلك المشاعر المدفونة في نفس الشاعر ويحتويها، ويجعل المتلقي يهيم معها، وفي هذا المعنى يقول **عبد الله الغدّامي**: "إن الإيقاع يقوم على تناغم محكم بين الحركة والسكون، وفي توازن مطلق، وهذا يعني أن ذهن المتلقي أخضع لتنظيم إيقاعي مكثف تطريبي، مما ينتج عنه تخدير للعقل الواعي، وعنده يدخل الإنسان من غير وعي إلى الحالة اللاشعورية، حيث يسيطر الحلم، ويصبح القارئ غاوياً يهيم مع الشاعر في أودية سحيقة"³. ومعنى هذا أن الإيقاع والوزن يشكلان نغماً يؤثر في المتلقي إلى درجة كبيرة تجعله يسرح في الأحلام محاولاً معايشة تلك المشاعر عن غير إرادة ذاتية لاشعورية.

من هنا نستطيع القول إن "الوزن هو الفعل الإيقاعي المجسد في صورة متكاملة باعتباره حصيلة تناغم بين الوحدات الصوتية. بينما الإيقاع هو ذلك الكل المجرد الذي يتساوق فيه جماع العوامل التنغيمية والنفسية والدلالية وسواها"⁴. أي أن الوزن هو أحد العناصر المساهمة في تشكيل

¹ - المصدر السابق، حازم القرطاجني، ص 238.

² - رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر (دراسة جمالية)، دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع، بدون ط، 1992، ص 38.

³ - عدنان حسين قاسم، الاتجاه الأسلوبى البنيوي في نقد الشعر العربي، الدار العربية للنشر والتوزيع، بدون ط، 2001، ص 188.

⁴ - رشيد شعلال، البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام، عالم الكتب، إربد، الأردن، ط 1، 2011، ص 22.

الإيقاع الذي تجتمع فيه جل العوامل التي يتناولها الشاعر. وهكذا تبرز أهمية الوزن وقيمتها من خلال منح القصيدة روحها، وجعلها متناسقة الوحدات، ومنسجمة الأجزاء.

3.1 القافية:

لقد اهتم القدماء بالقافية اهتماما بالغا إلى درجة أنهم حددوا الشعر بها، وجعلوها قسمة الوزن وشريكته، وخصوها بعلم سموه علم القوافي. حيث يقول ابن رشيق "القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يسمى شعرا حتى يكون له وزن وقافية"¹. ومعنى هذا أن القافية والوزن عنصران ضروريا يقوم عليهما الشعر، ولا وجود لشعر بدونهما. ومن مظاهر اهتمام العرب القدماء بالقافية أن هناك من أوصى بنيه قائلا: "اطلبوا الرماح فإنها قرون الخيل، وأجيدوا القوافي فإنها حوافر الشعر، أي عليها جريانه وطراده، وهي مواقفه. فإن صحت استقامت جريته وحسنت مواقفه ونهاياته"². وبيت القصيد من هذا العرب قد أدركوا القيمة الإيقاعية للقافية، وأولوها اهتماما كبيرا بحيث كانوا شديدي الحرص بتعليمها لأولادهم.

فالقافية تعد عنصرا رئيسيا في الموسيقى الخارجية للشعر العربي قديمه وحديثه معا، لما لها من أهمية بالغة في تشكيل بنية النص الشعري. فقد عرفها الخليل بن أحمد الفراهيدي بقوله: "إن القافية من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله، مع حركة الحرف الذي قبل الساكن"³.

أما حازم القرطاجني فعرفها بقوله: "ما بين أقرب متحرك يليه ساكن إلى منقطع القافية وبين منتهى مسموعات البيت المقفى"⁴. أي نستطيع أن نعرفها كما يلي: هي آخر ساكن مع ما يليه من الساكن الثاني وقبله متحرك واحد.

¹ - ابن رشيق، العمدة في نقد الشعر وتمحيصه، شرح غفيف نايف خاطوم، دار صادر، بيروت، ط2، 2006، ص 132.

² - المصدر السابق، حازم القرطاجني، ص 271.

³ - صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري (دراسة تحليلية تطبيقية)، الأيام للطباعة والنشر والتوزيع، بدون ط، الجزائر، 1996، ص 131.

⁴ - المصدر نفسه، حازم القرطاجني، ص 175.

كما لم يحد المحدثون عن تعريف الخليل للقافية، فإبراهيم أنيس يعرفها بأنها: "عدة أصوات تتكرر في أواخر الأسطر أو الأبيات من القصيدة، وتكرارها هذا يكون جزءاً هاماً من الموسيقى الشعرية"¹. بمعنى أن القافية يتم تحديدها في آخر البيت من القصيدة، وهي تساهم في تماسك النص، وذلك من خلال الإيقاع الذي في النص الشعري، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع تردها، فهي المقطع الأخير ولبنة الختام. أما عن نأتي لجون كوهن فنجد أنه قد تحدث عن الوظيفة الدلالية للقافية بقوله: "إن القافية ليست أداة أو وسيلة تابعة لشيء آخر، بل هي عامل مستقل، صورة تضاف إلى غيرها، وهي كغيرها من الصور لا تظهر وظيفتها الحقيقية إلا في علاقتها بالمعنى"². وهذا يعني أن القافية ليست مجرد صوت أو محسن يأتي به الشاعر لتزيين قصيدته فحسب، بل هي أكثر من ذلك بكثير إنها ذات أبعاد دلالية ومضمونية في النص الشعري. وهذا ما يجعلها تساهم في اتساق النص وتماسكه.

فمن هنا تبدو القافية في ثوب يليق بإبداعات العباقرة من الشعراء ذات وحدات متماثلة ونغمات منتظمة، مما يؤكد دورها في الإيقاع الشعري، حيث يقول ابن سيرين "الشعر كلام عقد بالقوافي فما حسن في الكلام حسن في الشعر، وكذلك ما قبح منه"³. ومعنى هذا أن القافية هي عمدة رئيسة في تشكيل نص شعري. وتنقسم القافية إلى نوعين:

1.3.1 القافية المطلقة:

تتعلق بالحرف الأخير من القافية أو إن صح التعبير الحرف الذي تبنى عليه القصيدة ، وهي " القافية ذات الحرف الروي المتحرك، فلا يتوقف فيها الصامت، بل يوصل إما بالواو ، أو الألف، أو الياء، وذلك هو الكثير الشائع في الشعر العربي"⁴. أي ما كان حرف رويها متحركاً سواء بالحركات (الفتحة، الضمة، الكسرة) أو عن إشباعه بأحد حروف المد الثلاثة (الواو ، الألف، الياء).

¹ - المصدر السابق، حازم القرطاجني، ص 190.

² - إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط 6، 1988، ص 246.

³ - مصطفى السيوفي، موسيقى الشعر العربي نغم وإيقاع، الدار الدولية للاستثمارات الثقافية، ط 1، القاهرة، 2010/2011، ص 142.

⁴ - عبد الباسط محمود، دراسة في لغة الشعر عند إيليا أبي ماضي، ص 104.

2.3.1 القافية المقيدة:

هي الأخرى أيضا متعلقة بحرف الروي، وهي " القافية الساكنة؛ والتي لا ينتهي حرفها الأخير بحركة أو صوت قصير، فلا يشبع الحرف الأخير بسبب تقيده بالسكون، والقصر عن الحركة"¹. أي ما كان حرف رويها ساكنا، ولا يقبل إشباعا من حروف المد لأن الحرف الساكن لا يحتاج للإشباع.

4.1 الروي:

لقي حرف الروي اهتماما كبيرا من قبل الشعراء، فهو ليس مجرد صوت لغوي فقط، وإنما هو حرف له دلالة قوية داخل النص الشعري، ونظرا لأهميته في النص الشعري وعند الشعراء فقد باتت قصائدهم تسمى به، حيث ورد في المعجم المفصل في اللغة والأدب أنه: " هو الحرف الذي تتأسس عليه القافية، وتعتمده القصيدة، فتنسب إليه، فيقال لها رائية، أو بائية، أو دالية، أو ميمية، أو لامية، إذا كان حرف الروي راءً، أو باءً، أو دالاً، أو ميماً أو لاماً الخ..². ومعنى هذا أن حرف الروي عنصر رئيسي في القافية ولبنة أساسية تقوم عليها القصيدة، حتى أنه نال شرف تسمية القصيدة باسمه. كما أقر الباحثون عل أنه: " الحرف الذي ينضم ويجمع عليه جميع حروف البيت، وهو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة، فيقال قصيدة دالية، إذا انتهت بحرف الدال، سينية... الخ، ولا بد لكل قصيدة قلت أو كثرت من روي"³. بمعنى أن حرف الروي يؤدي دورا كبيرا في نسج أبيات القصيدة، حتى أنها تنتسب إليه.

كما سبقت الإشارة إلى أهمية حرف الروي الكبيرة فإنه لا يمكن لأي قصيدة من القصائد الاستغناء عنه، فهناك من الشعراء من يتبع حرف روي واحد يتكرر في كل أبيات القصيدة، وهناك من يعتمد التنويع في ذلك، وهذا يعتمد على تجربة الشاعر وقدرته، كما أن حرف الروي " لا بد أن يكون حرفا من حروف الهجاء، لا يدخل الإطار الموسيقي إلا من حيث صفاته الصوتية، وما له

¹ - حميد آدم ثويني، علم العروض والقوافي، دار صفاء للنشر والتوزيع، ط 1، عمان، 1425هـ - 2004م، ص 232.

² - إميل بديع يعقوب، المعجم المفصل في اللغة والأدب (نحو - صرف - بلاغة - عروض - إملاء - فقه اللغة - أدب - نقد - فكر أدبي)، دار العلم للملايين، ط 1، بيروت، 1987، مج 1، ص 689.

³ - المرجع السابق، حميد آدم ثويني، علم العروض والقوافي، ص 232.

من جرس، ويرتبط مع الوزن بعلاقة أساسية، فهو شريكه في الاختصاص في الشعر¹. ومعنى هذا أن جميع الحروف تصلح أن تكون رويًا ما عدا الأحرف التي ليست من أصل الكلمة، كما للروي صلة وثيقة بالوزن لأنه يجمعهما جنس أدبي واحد وهو الشعر.

إن اتفاق الروي ليس شرطًا في تحقق مسمى القصيدة، بل في وجوب سلامتها من الإقواء والإكفاء والإجازة... فهي من عيوب القافية، إلا أن الروي "يجب التزامه تكرارًا، واجب الالتزام"، لأن الخروج على نسقها المتكرر يخرج القصيدة من باب الشعر الذي جرت عليه أساليب العرب، ثم إن المهاد الذي بني عليه وزن البيت وموسيقاه، وهو الإيقاع المتكرر وجوبًا². أي أن تكرار حرف الروي يحدث إيقاعًا موسيقيًا، إضافة إلى أنه يعطي للنص الشعري بعدًا جماليًا يتمثل في الإيقاع، وكذا بعدًا دلاليًا يوضح نفسية الشاعر من خلال الوقوف على دلالة حرف الروي داخل القصيدة.

ثانياً: عناصر الاتساق المعجمي:

2. المستوى المعجمي:

يقوم المستوى المعجمي بدور فعال في بناء شبكة متصلة من العلاقات داخل النص، فهو يشد النص إلى بعضه، ويعمد إلى ترابطه، حيث يمكننا القول بأنه "يمكن بناء تصور ما يضم مجموعة من العناصر المعجمية ذات التقارب الدلالي للوصول إلى كل موحد متماسك، فكل نص تبدو معالمه من خلال رصد مفرداته، ومدى تعالق بعضها مع بعضها الآخر سواء بالربط أو التداخي، وهو الأمر الذي يفرض تأزراً ما بين المعالم المعجمية للنص، وسياقه الخاص"³. بمعنى أن نشوء مجموعة من العناصر المعجمية يولد علاقات دلالية تغني المفردات داخل النص، ويشحنها بمجموعة من الإحياءات داخل سياق النص.

¹ - محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة، ص 53.

² - فهد عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، دار الفارس للنشر والتوزيع، ط 1، 2004، ص 33.

³ - فتحي زرق الخوالدة، تحليل الخطاب الشعري ثنائية الاتساق والانسجام في ديوان أحد عشر كوكبا لمحمود درويش، رسالة مقدمة إلى عمادة الدراسات العليا استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في اللغة العربية، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة مؤتة - الأردن، 2005، ص 68/67.

يعد الاتساق المعجمي مظهر من مظاهر الاتساق النصي، وهو يقوم على المعجم، و"تعني بالمعجم تلك الأدوات اللغوية التي قام بتخزينها المبدع أو الشاعر أو الكاتب ... في ذاكرته اللغوية ويستخدمها عند الضرورة، وفقا لقواعد النظام اللغوي العام أو القدرة"¹. ومعنى هذا أن الكاتب أو الشاعر يعرف كيفية توظيف المفردات في السياق النصي مشكلا تماسكا شديدا بين أجزائه. فالاتساق المعجمي في حقيقته "يهتم بمعنى الوحدة اللسانية وعلاقتها بغيرها من الوحدات الأخرى في السياق النصي، وكذا السياق اللساني الذي ترد فيه، لأنه لا يمكن أن تعيش العناصر اللسانية بعيدا عن السياق"². أي أن عمل الوحدات المعجمية يتميز عن غيره من الوحدات في تحقيق التماسك النصي، وأن كل وحدة معجمية عندما تدخل في علاقة اتساقية، فإنها لا تدل على دورها أو عدم قيامها به، وإنما يكون ذلك بحسب موقعها في النص، حيث ذكر محمد الشاوش أن "الوحدات المعجمية بحاجة إلى النص ليتحدد معناها السياقي النصي فيه"³. بمعنى أن الوحدات المعجمية يتحدد معناها بسبب تواجدها في النص بعكس الوحدات النحوية التي يتبين دورها من خلال توفر أدوات أو ضمائر تعبر عن الترابط في النص.

كما يعرفه كل من هاليداي ورقية حسن: "بأنه ذلك الربط الذي يتحقق من خلال اختيار المفردات عن طريق إحالة عنصر إلى عنصر آخر"⁴. أي هو ذلك الربط الإحالي الذي يتم على مستوى المعجم. ونجد أيضا الأزهر الزناد يتجه نحو هذا الرأي فهو يذهب إلى أن "العناصر المعجمية لا تدرك إلا بالتقطن إلى صلتها بما يحيل عليها وهذا المحال عليه يعطيها مدلولها"⁵. بمعنى أن تواصل المعنى من خلال حركة العناصر المعجمية هو ما يمنح للنص النصية، لأن هذه العناصر تبني الفكرة الأساسي، حيث يشرح كل عنصر العنصر الآخر عند سماعه أو قراءته. ومن هنا نصل إلى خلاصة مفادها أن الاتساق المعجمي من أبرز عناصر التماسك

¹ - ينظر: يحيى عابنة، آمنه صالح الزعبي، عناصر الاتساق والاتساجم النصي (قراءة نصية تحليلية في قصيدة: أغنية لشهر أيار لأحمد عبد المعطي حجازي)، مجلة جامعة دمشق، المجلد: 10، العدد 2+1، 2003، ص 530.

² - محمد خطابي، لسانيات النص، ص 24.

³ - محمد الشاوش، أصول تحليل الخطاب، ص 143.

⁴ -

Halliday and Ruqaya Hassan, cohésion in English, p274,

نقلا عن: عزة شبل، علم لغة النص، تقديم سليمان العطار، مكتبة الآداب علي حسن، ط2، القاهرة، 2009، ص 105.

⁵ - الأزهر الزناد، نسيج النص، (بحث فيما يكون فيه الملفوظ نصا)، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت لبنان، 1993، ص 28.

النصي، إذ يربط بين جمل النص بواسطة تلك العلاقات المعجمية المتميزة والقائمة بين مفردات النص وكذلك الوحدات اللغوية المكونة له، وتتحقق عن طريق مجموعة من الآليات لعل أهمها التكرار والاقتران (التضام، المصاحبة المعجمية...)، وهذا ما سنأتي على ذكره كآلاتي:

1.2 التكرار:

يعد التكرار شكل من أشكال التماسك المعجمي، فهو " عملية تتطلب إعادة عنصر معجمي، أو مرادف له أو شبه الترادف، أو اسم شامل، أو عنصر مطلق، أو اسم عام أي اعتمادا على ما يوفره معجم اللغة من إمكانات لترابط الوحدات المعجمية فيما بينها كالترادف، والاحتواء والعموم"¹. بمعنى أن يكون للمعنى وقع في النفس من خلال ما تكرر من لفظ، سواء أكان اللفظ نفسه مكررا أو شبيها له أو مرادف له. كما يعرفه البلاغيون العرب وعلى رأسهم ابن الأثير بأنه " دلالة اللفظ على المعنى مرددا"². أي ترديد أو إعادة لفظ ما للدلالة على معنى معين.

أما دي بو جراند فيطلق عليه مصطلح RECURRENCE، حيث يرى أنه "إعادة اللفظ في العبارة السطحية التي تتحدد محتوياتها المفهومية وإحالاتها من الأمور العادية في المرتجل من الكلام"³. ونفهم من هذا أن التكرار على مستوى البنى السطحية يكون لغرض معين ولآداء معان إضافية تساعد على بلوغ الأفكار والمقاصد إلى المتلقي. وكذا نجد رقية حسن من المؤيدين لفكرة التكرار وذلك من خلال قولها: " فتكرار كلمة معينة، أو استخدام مرادف معين ينشأ عنه تماسك معجمي Lexical، أو صوتي Phonological، وكل تكرار في الوزن، والقافية يعمل على تحقيق التماسك النصي ويعضده"⁴. أي بإمكاننا القول أن التكرار لا يشمل فقط جانب الألفاظ والجمل فقط بل يشمل أيضا الوزن والقافية في الخطاب الشعري، وذلك من أجل تنظيم الفواصل الموجودة بين وحدات النص، مما يساهم في نشوء اتساق معجمي بشكل خاص واتساق نصي بشكل عام.

¹ - الاتساق النصي مفهومه وآلياته، فاتح بوزي، مجلة الممارسات اللغوية، العدد 10، 2012، ص 53.

² - ابن الأثير، المثل السائد في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق، أحمد الحوفي، بدوي طبانة، نهضة مصر، بدون ط، بدون ت، مصر، ص 03.

³ - روبرت دي بو جراند، النص والخطاب والإجراء، ص 303.

⁴ - إبراهيم خليل، في اللسانيات ونحو النص، ص 231-232.

أما صبحي إبراهيم الفقي الذي هو أحد المهتمين بلسانيات النص، فيقدم تعريفاً هو الآخر للترار بقوله: "الترار هو إعادة ذكر لفظ أو عبارة أو جملة أو فقرة، وذلك باللفظ نفسه أو بالترادف وذلك لتحقيق أغراض كثيرة أهمها تحقيق التماسك النصي بين عناصر النص المتباعدة"¹. نرى من خلال تعريف الفقي أنه لم يخرج عن التعريفات التي سبقته بحيث كلها تصب في مجرى واحد ومفهوم واحد، مما يجعلنا نجزم أن التكرار أحد العناصر الهامة التي تساعد في اتساق النص وتماسكه.

فالتكرار يلعب دوراً هاماً في إبراز معنى النص، وتوكيده، كما "يساهم في هندسة النص"، فيبدو منظماً لمضمونه وموجهاً لرؤية القارئ في آن واحد، ومن صور تكرر مقطع بعينه، أو تكرار عبارة ما في نهاية عدد من المقاطع أو في بدايتها"². بمعنى أن اللفظ المكرر يحمل دلالة كبيرة تعمل على تقوية المعنى، وأنه لا يقتصر على اللفظ فقط، وإنما يمكن أن يكون عبارة أو جملة أو مقطع...إلخ.

ينقسم التكرار إلى عدة أنواع لعل أهمها:

1.1_ التكرار التام أو المحض Eulbecurrence:

يسمى أيضاً التكرار المعجمي البسيط، وهو "أن يتكرر العنصر المعجمي نفسه دون تغيير"³. أي أن يكون تكراراً مباشراً للكلمة أو الجملة أو المقطع...إلخ دون أن يطرأ عليه تغيير. أو هو "تكرار اللفظ والمعنى والمرجع واحد، ويحقق هذا التكرار أهدافاً تركيبية ومعنوية"⁴. وهو ما قلناه آنفاً وهو أن يقوم الكاتب أو الشاعر بتكرار الكلمة ذاتها، دون أن يطرأ عليها تغيير، وهذا النوع أكثر شيوعاً في النصوص، ويسمى كذلك بالتكرار الكلي أو التكرار المباشر.

¹ - صبحي إبراهيم الفقي، علم اللغة النصي، ص 22.

² - فهد ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، ص 38.

³ - ينظر: عزة شبل علم لغة النص، ص 106.

⁴ - خليل بن ياسر البطاشي، الترابط النصي في ضوء التحليل اللساني للخطاب، دار جرير للنشر والتوزيع، ط1، 1434هـ-2013م، ص 66.

2.1_ التكرار الجزئي Partiabecurrence:

يقصد به "تكرار الكلمة مع شيء من التغيير في الصيغة، أي بالاستخدامات المختلفة للجذر اللغوي"¹. بمعنى استخدام كلمات مشتقة من الجذر اللغوي نفسه. ويشير دي بو جراند ودرسلر إلى أن هذا النوع من التكرار "يعنى باستخدام المكونات الأساسية للكلمة أي الجذر الصرفي مع نقلها إلى فئة أخرى مثل (يفصل، انفصال)، (يحكم، حكم، حكام، حكومة)، ويعد التكرار المعنى الأساسي عبر تكرار الجذر مع المشتقات أحد أنواع التكرار التي يتحقق من خلالها الاتساق داخل النص"². وهذا يعني أن يتم تكرار الكلمة مع إحداث نوع من التغيير في الحروف المركبة لها ، أي استخدام كلمة بتعبيرات مختلفة، من نفس جذر الكلمة. وبنفس السياق أيضا يعبر عنه أحمد عفيفي بقوله: "تكرار عنصر سبق استخدامه ولكن في أشكال وفئات مختلفة"³. أي إعادة عنصر معجمي مع استخدامات مختلفة أي اشتقاق كلمات من الجذر نفسه كما قلنا مسبقا.

3.1_ تكرار المعنى واللفظ مختلف Synonyme:

يعرفه بعض الباحثين بأنه: "تكرار ألفاظ متعددة المعنى وقابلة للتبادل بينها في أي سياق"⁴. ونعني به استعمال ألفاظ مختلفة ولكن تدل على معنى واحد ويشمل هذا النوع الترادف وشبه الترادف، والعبارة المساوية في المعنى لعبارة أخرى، أو بمعنى آخر المحافظة على المعنى نفسه مع التغيير في اللفظ، وهو أيضا من أكثر الأنواع مساهمة في الاتساق.

2.2 الاقتران: (التضام أو المصاحبة المعجمية Collocation):

يعد التضام شكل من أشكال الاتساق المعجمي، فهو علاقة خاصة تساهم في ترابط النص وتماسكه، حيث يعرفه محمد خطابي بأنه "توارد زوج من الكلمات بالفعل أو بالقوة نظرا لارتباطهما بحكم هذه العلاقة أو تلك"⁵. أي أنه علاقة تتم عبر توارد زوج من الكلمات ترتبط بعلاقة معجمية

¹ - زاهر بن مرهون الداودي، الترابط النصي بين الشعر والنثر، ص 55.

² - المرجع السابق، عزة شبل، علم لغة النص، ص 106-107.

³ - أحمد عفيفي، نحو النص، 106-107.

⁴ - نادية رمضان، علم لغة النص والأسلوب، مؤسسة الحورس الدولية للنشر والتوزيع، بدون ط، 2013، ص 51.

⁵ - محمد خطابي، لسانيات النص - مدخل إلى انسجام الخطاب -، ص 25.

كالتضاد والجزئية والكلية والترتيب والمجاورة... وغيرها من العلاقات. ويطلق عليه أيضا لفظ المصاحبة المعجمية حيث يعرفها أولمن بأنها: "الارتباط الاعتيادي لكلمة ما في لغة بكلمات أخرى معينة"¹. بمعنى أن المصاحبة لا تتحقق إلا من خلال ورود كلمتين مرتبطتين ببعضهما ومنه تساهم كل كلمة في تحقيق الأخرى. وقد ذهب اللسانيون إلى أن "تلك العلاقة النسقية التي تحكم هذه الأزواج في نص ما هي في أغلب الأحيان علاقة العارض أو الترادف أو علاقة الجزء للجزء أو الجزء للجزء أو التقابل أو التجاور..² ومن هنا نرى أن هذه العلاقات أعلاه هي الأكثر ورودا وظهورا في أغلب النصوص.

كما نجد - اللسانيين - قد نبهوا وألحوا بالتنبية إلى أن "إرجاع هذه الأزواج إلى علاقة واضحة تحكمها ليس دائما أمرا هينا... لكن القارئ يتجاوز هذه الصعوبة بخلق سياق تترايط فيه العناصر المعجمية معتمدا على حدسه اللغوي وعلى معرفته بمعاني الكلمات"³. أي أن القارئ لأي نص سيكون مجبرا على خلق سياق مناسب يساهم في إنشاء وتأسيس علاقات محددة تجمع الزوجين من الكلمات الموجودة في النص معتمدا على حدسه اللغوي. وأنه يمكننا القول أنه ثمة ألفاظ متصاحبة دوما، بمعنى أن ذكر أحدهما يستدعي ذكر الآخر ومن ثم يظهران دوما معا. بشرط أن يكون هناك اشتراك في السمات حتى يتحقق التماسك النص، ومن بين أهم هذه العلاقات الرابطة بين الأزواج نجد ما ذكره هاليداي ورقية حسن وهي:

1.2.2 علاقة التقابل أو التضاد:

نقصد بها "المقابلة بين لفظين مختلفين وهو ملمح مطرد وطبيعي للغاية للغة ويمكن تحديده بدقة"⁴. بمعنى أن تضم الكلمات وحدات متقابلة حيث يكون الاعتراف بإحدهما ينفي الأخرى

¹ - جميل عبد المجيد، البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، بدون ط، الإسكندرية، 1998، ص 107.

² - صالح حوحو، إسهام التضاد في تماسك النص الشعري القديم - معلقة طرفة بن العبد أنموذجا -، مجلة الأثر، العدد 23 ديسمبر 2015، جامعة محمد خيضر بسكرة (الجزائر)، ص 02.

³ - المرجع السابق، محمد خطابي، لسانيات النص، ص 25.

⁴ - رضوان منيسي عبد الله، الفكر اللغوي عند العرب في ضوء علم اللغة الحديث (أبو عبيدة)، دار النشر للجامعات، ط 1، القاهرة، 2006، ص 476-477.

، فتتربط الكلمات مع بعضها البعض من خلال أشكال التقابل بأنواعها المختلفة، وكما يقال الضد بال ضد يعرف مثل: حي/ ميت، أعزب/ متزوج... إلخ.

2.2.2 علاقة الكل للجزء :

نعني بها أن تتركز العلاقة بين شيئين غير منفصلين، كعلاقة اليد بالجسم، فالجسم يمثل الكل لليد التي هي جزء منه، فالعلاقة بينهما علاقة اشتمال، مثل " السيارة/ الفرامل ، الصندوق/الغطاء"¹.

3.2.2 علاقة الجزء للجزء :

نعني بها العلاقة بين شيئين أحدهما جزء يتجزأ من جزء، "مثل: الفم/ الذقن"².

لقد تعرضنا فيما سبق لكل من المستوى الصوتي والمستوى المعجمي مروراً بالعناصر المكونة لهما، ورأينا دورهما في تحقيق الاتساق النصي، وسنقف الآن على مستوى مهم من مستويات التحليل اللساني، والذي له فضل ودور كبير في تحقيق الاتساق والتماسك داخل النص ، ألا وهو المستوى النحوي.

ثالثاً: عناصر الاتساق النحوي:

3. المستوى النحوي:

يعتبر المستوى النحوي من أهم المستويات اللغوية التي لها إسهام كبير في تماسك النص واتساقه فهو " يختص بتنظيم الكلمات التي تتشكل من مجموعة من المقاطع الصوتية والكلمات في جمل وفق مجموعة من العلاقات والأدوات لأداء معنى مخصوص"³، مما تساعد تلك الأدوات على ربط جمل النص ببعضها البعض وتساهم في تماسكه، حيث نجد خولة طالب الابراهيم تتحدث في هذا الصدد ومستشهادة بكتاب مبادئ في اللسانيات النصية ل ج. ميشيل آدم، إذ تقول

¹ - جميل عبد المجيد، البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية، ص 108.

² - المرجع نفسه، ص نفسها.

³ - - خالد حسين أبو عمشة، مداخلة بعنوان تعالق المستوى الصرفي بمستويات اللغة الأخرى ودوره في تبيان الدلالة في تعليم العربية للناطقين بغيرها ، ص 8.

" النص منتج مترابط ومتسق ومنسجم وليس تتابع عشوائيا لألفاظ وجمل وقضايا وأفعال كلامية ، النص كلّ تحدّه مجموعة من الحدود تسمح لنا أن ندركه بصفته كلّاً مترابطاً بفعل العلاقات النحوية التركيبية بين القضايا وداخلها، وكذلك باستعمال أساليب الإحالة والعائد المختلفة والروابط و المنظمات العديدة"¹. بمعنى أن النص ليس مجموعة جمل متتالية اعتباطيا، بل هو مجموعة جمل مترابطة ببعضها البعض عبر أدوات ووسائل مختلفة تجعله نسيج واحد ومشدود إلى بعضه ، ومن أهم هذه الروابط نجد: الإحالة، الحذف، الاستبدال ... وهذا ما سنتطرق إليه من خلال هذا المستوى.

1.3 الإحالة Réference:

تعد الإحالة من أهم أدوات الاتساق ومن أهم مرتكزات المستوى النحوي والدلالي، فقد تعرض الكثير من الباحثين لمفهومها بتعريفات مختلفة، حيث يعرف كل من هاليداي ورقية حسن الإحالة بأنها "علاقة دلالية تتحقق بواسطة ارتباط عنصرين هما المحيل والمحيل إليه، حيث يمثل المحيل نقطة انطلاق عملية الربط الإحالي وهو دائما عنصر سياقي ذو طبيعة لغوية، أما المحال عليه فهو نقطة وصول عملية الإحالة، وقد يكون عنصرا لغويا"². نفهم من هذا أن الباحثين يعتبران الإحالة عنصر دلالي أي أن ذكر عنصر يحيلنا إلى فهم العنصر الآخر المحال اليه. وفي سياق آخر أورد اللغويان أن "العناصر المحيلة كيفما كان نوعها لا تكفي بذاتها من حيث التأويل إذ لابد من العودة إلى ما تشير إليه من أجل تأويلها، وتمتلك كل لغة عناصر تمتلك خاصية الإحالة وهي حسب الباحثين: الضمائر وأسماء الإشارة وأدوات المقارنة"³. بمعنى أن العنصر لا يملك دلالة مستقلة عن غيره بل يجب العودة إلى العنصر الثاني الذي يحيل إليه. وبنس السياق نجد جون لا ينز يعرفها بأنها "العلاقة بين الأسماء والمسميات"⁴. أي أن الأسماء

¹ - ينظر: محمد الأخضر الصبيحي، مدخل إلى علم النص ومجالات تطبيقه، ص 87.

² - هناء دادة موسى، الاتساق والانسجام ومظاهرها في قصيدة بطاقة هوية لمحمود درويش، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة -الجزائر-، 2014/2015، ص 20.

³ - ينظر: محمد خطابي، لسانيات النص، ص 17.

⁴ - عبد الحميد بو ترعة، الإحالة النصية وأثرها في تحقيق التماسك القرآني (دراسة تطبيقية على بعض الشواهد القرآنية)، مجلة الأثر، عدد خاص: أشغال الملتقى الوطني الأول حول اللسانيات والرواية، 23/22 فيفري 2012، جامعة الوادي (الجزائر)، ص 89. نقلا عن أحمد عفيفي، نحو النص، ص 116.

تحيل إلى مسمياتها ومن هنا نفهم أن العناصر المحيلة لا تكتفي بذاتها للتأويل بل تلجأ للعودة إلى العنصر الآخر للوصول إلى دلالتها. أما ميرفي فيعرفها بأنها "تركيب لغوي يشير إلى جزء ما ذكر صراحة أو ضمنا في النص الذي سبقه أو يليه"¹. وهذا يعني اعتماد عنصر معين في النص على عنصر آخر، أي الأول يفترض الثاني ولا يمكننا فك شفرته بنجاح إلا بالعودة إلى العنصر الثاني. كما عرفها كلامار أيضا بأنها "العلاقة القائمة بين عنصر لغوي يطلق عليه (عنصر الإحالة) وضماير يطلق عليها (صيغ الإحالة)"². أي أن هناك من يرى أن الإحالة تكمن في استخدام الضمير الذي يعود على اسم سابق أو لاحق له.

أما بالنسبة لأحمد عفيفي فيعرفها بقوله: "هي علاقة معنوية بين ألفاظ معينة وما تشير إليه من أشياء أو معان أو مواقف تدل عليها عبارات أخرى في السياق، أو يدل عليها المقام ، وتلك الألفاظ المحيلة تعطي معناها عن طريق قصد المتكلم"³. ونفهم من هذا أن للإحالة علاقات داخل النص تفهم من خلال السياق سواء فيما تقدم أو فيما تأخر، وعلاقات خارج النص تفهم من خلال المناسبة التي كتب فيها النص إن صح التعبير، أو من خلال المقام كما أشار صاحب القول. وأورد أيضا إضافة في تعريفه للإحالة بقوله: "إن الإحالة ليست شيئا يقوم به تعبير ما، ولكنها شيء يمكن أن يحيل عليه شخص ما باستعماله تعبيرا معينا"⁴. وهذا يعني أن للمتكلم الحرية في أن يتصور الإحالة كما يريد وربطها بالنص أو بالمقام. وقد كان للأزهر الزناد حديث في هذا المقام عن العناصر المحيلة بقوله "تطلق تسمية العناصر الإحالية على قسم من الألفاظ لا تملك دلالة مستقلة بل تعود على عنصر أو عناصر أخرى مذكورة في أجزاء أخرى في الخطاب، فشرط وجودها هو النص"⁵. أي أن الفهم يستحيل دون الرجوع العودة الى العناصر المحال عليها أي انها لا تملك دلالة مستقلة لتكتفي بذاتها للوصول المعنى. ومن بين العناصر الإحالية التي تتحقق بها الإحالة والتي تساهم في اتساق النص هي كالاتي:

¹ - ربما سعد سعادة الجرف، مهارات التعرف على الترابط في النص، مجلة رسالة الخليج العربي، العدد 7، ص 2.

² - سعيد حسن بحيري، دراسات لغوية تطبيقية في العلاقة بين البنية والدلالة، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، بدون ت، ص 82.

³ - أحمد عفيفي، الإحالة في نحو النص، كلية دار العلوم، جامعة القاهرة، بدون ط، بدون ت، ص 12.

⁴ - المرجع السابق أحمد عفيفي، نحو النص، ص 116.

⁵ - الأزهر الزناد، نسيج النص، ص 18.

1. الضمائر الشخصية: مثل (أنا، أنت، نحن، هو، هي، هم إلخ). فالضمائر تلعب دورا كبيرا في تجسيد الإحالة داخل النص، خاصة أنها تغني عن ذكر الأسماء والأشخاص عدة مرات.
2. أسماء الإشارة: هي أسماء تستخدم للدلالة على شيء ما سابق أو لاحق مثل (هذا، هذه ، هؤلاء، هنا، هناك، تلك إلخ).
3. أدوات المقارنة: مثل (أكثر، أقل، أفضل إلخ).
4. الأسماء الموصولة: مثل (الذي، التي، من، ما إلخ).

كانت هذه أهم العناصر التي تساعد على بناء النص، وتساهم في تماسكه وشده إلى بعضه البعض. وتنقسم الإحالة إلى نوعين:

1.1.3 الإحالة المقامية أو الخارجية Exosphere:

تسمى الإحالة إلى خارج النص أو إحالة إلى غير مذكور حيث يعرفها الأزهر الزناد بقوله "إحالة عنصر لغوي في النص على عنصر إشاري غير لغوي موجود في المقام الخارجي كأن يحيل ضمير المتكلم المفرد في النص على ذات المتكلم في المقام الخارجي"¹. أي استعمال عنصر إحالي يعود أو يحيل على شيء أو شخص خارج النص. وهي بمنظور دي بو جراند "تعتمد في الأساس على السياق ومقتضى الحال (خارج حدود النص) وتأويلها في عالم النص سيحتاج الموقف الاتصالي لهذا العالم النصي"². وهذا يعني أن الإحالة المقامية متعلقة بالمقام أو السياق الذي يقال فيه النص ومنه تسهم في تماسكه من خلال ربطه بما يحيط بالنص من خارجه بينما تقوم الروابط السطحية داخل النص بسبكه وترابطه.

أما ما يذهب إليه هاليداي ورقية حسن فهو أن "الإحالة المقامية تساهم في خلق النص لكونها تربط اللغة بسياق المقام، إلا أنها لا تساهم في اتساقه بشكل مباشر"³. ومعنى هذا القول أن الإحالة تساهم في ربط النص بشكل غير مباشر أي أنها بكونها لا تتعلق بمكونات النص

¹ - ينظر: المرجع السابق، الأزهر الزناد، ص 119.

² - روبرت دي بو جراند، النص والخطاب والإجراء، ص 332.

³ - محمد خطابي، لسانيات النص، ص 17.

الداخلية، بل بالعناصر الخارجية للنص. ضف إلى ذلك أنها "تخلق نوعاً من التفاعل بين ثلاث عناصر هي النص، والمتلقي (القارئ)، والسياق الذي يساعد على الكشف عنها وغالباً ما تدل على شيء غير مذكور في النص، لهذا يلجأ المحلل أو المتلقي إلى معرفة الأمور المحيطة بالنص من أجل فهمها وتأويلها، والوصول إلى تحديد العنصر المقصود (المحيل عليه)"¹. وهذا يعني أن الإحالة الخارجية تتطلب من القارئ أو المستمع أن يلتفت إلى خارج النص مستعيناً بالسياق الذي يسير فيه الخطاب حتى يتعرف على المحال إليه.

2.1.3 الإحالة النصية أو الداخلية Endaphora:

للإحالة النصية دور كبير في اتساق النص وخلق الترابط بين عناصره وهي "التي تحيل فيها بعض الوحدات اللغوية على وحدات أخرى سابقة عنها أو لاحقة لها في النص"². بمعنى إحالة عنصر لغوي في النص على عنصر آخر سواء كان قبله أو بعده (سابق أو لاحق) ، ويعرفها **صبحي إبراهيم الفقي** على أنها " مصطلح استخدمه بعض اللغويين للإشارة إلى علاقات التماسك التي تحدد تركيب النص ..."³. ونفهم من هنا أن الإحالة النصية تعمل على خلق التماسك بين أجزاء النص فهي تؤدي عملها داخله. فهي "تتطلب من المستمع أو القارئ أن ينظر داخل النص للبحث عن الشيء المحال عليه"⁴. أي أنه لابد من المتلقي من العودة إلى النص للكشف عن العناصر المحال عليها. وهنا يبرز دورها في تحقيق الاتساق بين أجزاء النص ، وتنقسم بدورها إلى قسمين:

¹ - كورات حليلة، آليات الاتساق في شعر إيليا أبو ماضي قصيدة (كم تشتكي) أنموذجاً، رسالة لنيل شهادة الماستر، جامعة سعيدة (الجزائر) ، 2016/2015، ص 39.

² - محمد الأخضر الصبيحي، مدخل إلى علم النص ومجالات تطبيقه، ص 89.

³ - صبحي إبراهيم الفقي، علم النص بين النظرية والتطبيق، ص 40.

⁴ - ج.ب. براون، ج. بول، تحليل الخطاب، ترجمة وتعليق محمد لطفي الزليطني، النشر العلمي والمطابع، جامعة الملك سعود، المملكة العربية السعودية، الرياض، 1997، ص 239.

أ. الإحالة القبلية Anaphora:

تسمى أيضا إحالة على سابق، أو إحالة بالعودة، حيث يعرفها **صبحي إبراهيم الفقي** بقوله: "هي استعمال كلمة أو عبارة تشير إلى كلمة أخرى أو عبارة أخرى سابقة في النص أو المحادثة"¹. أي استعمال عنصر إحالي يعود على ما سبقه. أو في تعريف آخر له إذ يقول: "الإحالة السابقة أو الخلفية التي تستخدم فيها كلمة كبديل لكلمة أو مجموعة من الكلمات السابقة لها في النص"². بمعنى أنها تعود على كلمة سبق ذكرها أو التلطف بها مثل: شاهد فاروق وياسين مباراة كرة القدم ، لكن عصام لم يشاهدها. ففي المثال الذي بين أيدينا الضمير المتصل (الهاء) يحيل إلى كلمة (المباراة)، حيث نرى أن الضمير (ها) يعود على ما سبقه وهي كلمة (مباراة).

ب. الإحالة البعدية Cataphora:

يطلق عليها أيضا الإحالة على لاحق، ولها مفهوم عكس الإحالة القبلية، وتعني "استعمال كلمة أو عبارة تشير إلى كلمة أخرى أو عبارة أخرى سوف تستعمل لاحقا في النص أو المحادثة"³. أي استعمال العنصر الإحالي قبل مرجعه. وقد عرفها **أحمد عفيفي** بأنها "تعود على عنصر إشاري مذكور بعدها في النص، ولاحق عليها"⁴. بمعنى ورود العنصر الإشاري بعد العنصر الإحالي مثل: ﴿قُلْ هُوَ اللَّهُ أَحَدٌ﴾⁵. فالضمير (هو) يحيل على ما بعده وهو لفظ الجلالة (الله) الذي جاء بعد الضمير، ومنه سميت بالإحالة البعدية، "ويمكن الاستعانة بالشكل التوضيحي التالي لمعرفة الإحالة وأنواعها كما جاء عند **هاليداي ورقية حسن**"⁶.

¹ - المرجع السابق، **صبحي إبراهيم الفقي**، علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، ص 38.

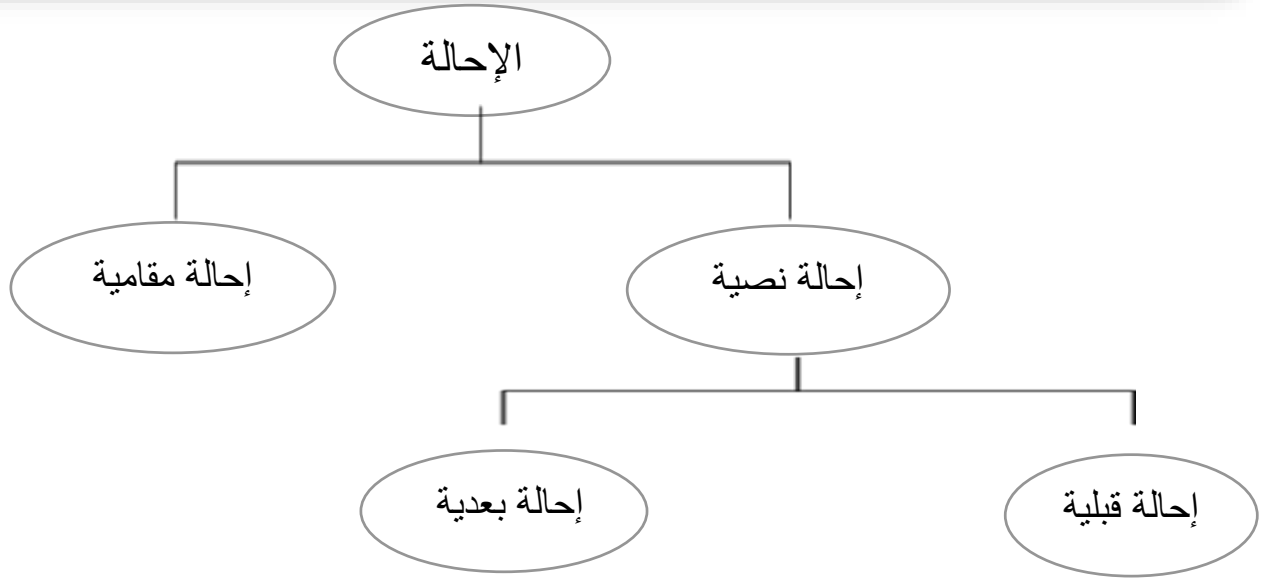
² - المرجع نفسه، ص 39.

³ - نفسه، ص 40.

⁴ - أحمد عفيفي، نحو النص، ص 117.

⁵ - سورة الإخلاص، الآية 01.

⁶ - المرجع السابق، أحمد عفيفي، نحو النص، ص 118.



2.3 الحذف Ellipses:

يعد الحذف من أهم الوسائل التي تساهم في تحقيق الاتساق للنص، لذلك فقد حظي بعناية كبيرة من قبل العلماء والدارسين، فلا نكاد نجد مؤلفاً تجاوزه أو لم يتحدث عنه، حيث يرى الكثير من الباحثين أنه "ظاهرة لغوية تشترك فيها اللغات حيث يميل الناطقون إلى حذف العناصر المكررة في الكلام، أو إلى حذف ما يتمكن السامع من فهمه اعتماداً على القرائن المصاحبة"¹. أي أن يحذف أحد العناصر لوجود قرائن تدل عليه، والتي يستطيع المتلقي أو القارئ من خلالها فهم الكلام أو النص. أما الباحثان هاليداي ورقية حسن فيحددان الحذف بأنه "علاقة داخل النص، وفي معظم الأمثلة يوجد العنصر المفترض في النص السابق، وهذا يعني أن الحذف عادة علاقة قبلية"². ويعرف في سياق آخر بأنه "علاقة داخل النص قبلية عادة، بحيث أننا أينما وجدنا الحذف سنجد افتراض مقدم أو دليل عليه"³. بمعنى أنه يمثل علاقة نصية تتم داخل النص ، مع وجود دليل يشير إليه في النص السابق، أي يدل على عنصر قبله، وهذا ما يجعله علاقة قبلية.

¹ - طاهر سليمان حمودة، ظاهرة الحذف في الدرس اللساني، الدار الجامعية للطبع والنشر والتوزيع، بدون ط، الإسكندرية، 1998، ص 04.

² - محمد خطايي، لسانيات النص، ص 21.

³ -

أما دي بو جراند فيرى أنه "استبعاد العبارات السطحية التي يمكن لمحتواها المفهومي أن يقوم في الذهن أو ان يوسع أو أن يعدل بواسطة العبارات الناقصة، وأطلق عليه تسمية الاكتفاء بالمبنى العدمي"¹. وهذا يعني الاستغناء عن عبارات سطحية يستطيع القارئ دونها أن يفهم المعاني التأويلية الصحيحة للنص معتمدا على السياق اللغوي وذهنه في فهم النص. وهذا ما جاء به الثنائي هاليداي ورقية حسن حيث ورد أنه "لا يحل محل المحذوف أي شيء، ومن ثم نجد في الجملة الثانية فراغا بنيويا يهتدي القارئ إلى ملئه اعتمادا على ما ورد في الجملة الأولى أو النص السابق. مثل: يقرأ جون قصيدة، وكاترين قصيدة"². ومعنى هذا أن المتلقي يعي مكان الفراغ الذي خلفه الحذف ويتعرف على العنصر المحذوف من خلال وجود دليل في السياق الذي سبقه، فقد ذكر كريستال في معجمه أنه "هو حذف جزء من الجملة الثانية، ودل عليه دليل في الجملة الأولى"³. حيث نرى أن صاحب القول يؤكد على وجود دليل أو قرينة لقيام الحذف، وهذا ما يتضح جليا من خلال المثال الذي قدمه الباحثان حيث نفهم أن المحذوف في الجملة الثانية هو الفعل (تقرأ)، وقد دل عليه دليل في الجملة الأولى وهو الفعل (يقرأ). والحذف كغيره من الوسائل قد قسمه الباحثون إلى ثلاثة أنواع رئيسية، وكل نوع له دور كبير في إحداث التماسك للنص، إضافة إلى الجمالية التي يمنحها له.

1.2.3 الحذف الاسمي Nominal Ellipses:

نقصد به "حذف اسم داخل المركب الاسمي"⁴. أي حذف اسم من داخل النص، مثل: هل تفضل شرب الشاي الثقيل؟ لا أعتقد أن الخفيف أفضل، لأنه يريح البدن. ففي هذا المثال نلاحظ حذف اسم (الشاي)، وأصل الكلام وتقديره هو: لا أعتقد أن الشاي الخفيف أفضل، حيث تم الاستغناء عن كلمة (الشاي) في الجواب.

¹ - روبرت دي بو جراند، النص والخطاب والإجراء، ص 340.

² - المرجع السابق، محمد خطابي، لسانيات النص، ص 21.

³ - David Crystal, the Cambridge Encyclopedia of Language, P 119.

نقلا عن: صبحي إبراهيم الفقي، علم اللغة النصي، ج2، ص 191.

⁴ - المرجع السابق، محمد خطابي، ص 22.

2.2.3 الحذف الفعلي Verbal Ellipses:

نعني به "الحذف داخل المركب الفعلي"¹. أي حذف فعل من داخل النص، حيث يدل هذا النوع من الحذف على أن المادة المحذوفة هي من المجموعة الفعلية، أي أنه يقع في الأفعال خاصة دون الأسماء. مثل: ما الذي ينوي فعله بكلّ هذه المعدات؟ صيّد السمك. فالحذف وقع هنا في الفعل (ينوي) المذكور في السؤال، وتقدير الجواب هنا ينوي صيد السمك.

3.2.3 الحذف داخل ما يشبه الجملة Clausal Ellipses:

يسمى أيضا الحذف الجملي أو القولي أو شبه الجملة، وهذا النوع من الحذف يختلف عن النوعين السابقين، فالحذف هنا لا يقتصر على المجموعة الاسميّة أو الفعلية، وإنما يشمل العبارة بما تحويه من أسماء أو أفعال، ويقصد به "أن تحذف الجمل في اللغة من الكلام تجنباً للإطالة، وجنوحاً للاختصار، ولذلك يلحظ أن حذفها يقع في الأساليب المركبة أكثر من جملة"². بمعنى حذف جملة أو جزء منها بغية الاختصار وتجنباً للإطالة والتكرار مثل: متى ستكمل الدراسة؟ بعد ثلاث سنوات. فالمحذوف هنا جملة، وتقدير الكلام هو: سأكمل الدراسة بعد ثلاث سنوات، حيث تم حذف هذه الجملة من جواب الاستفهام.

3.3 الاستبدال Substitution:

يعد الاستبدال عملية من عمليات الترابط النصي التي تتم في المستوى النحوي بين الكلمات أو العبارات من النص، وهو في نظر أحمد عفيفي "عملية تتم داخل النص، إنه تعويض عنصر بعنصر آخر، وعندما نتكلم عن الاستبدال فإننا لابد أن نتكلم عن الاستمرارية الدلالية، أي وجود العنصر المستبدل في الجملة اللاحقة"³. بمعنى علاقة نصية تعني استبدال عنصر بعنصر آخر حيث نجد ما يدل على العنصر المستبدل في الجملة الموالية، أي العنصر المتأخر يكون بديلاً لعنصر متقدم. وبنفس السياق فقد ورد أن الاستبدال وفقاً لنظرية هاليداي هو "عملية تتم داخل

¹ - المرجع السابق، محمد خطابي، ص 22.

² - طاهر سليمان محمود، ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي، ص 284.

³ - أحمد عفيفي، نحو النص، ص 123.

النص لا من خارجه، فيعَوِّض عنصر من عناصر النص بعنصر آخر منه أيضا¹. مما يعني أن الاستبدال يمثل شكلا من أشكال العلاقات النصية، ويقوم على تبديل عنصر بعنصر آخر في النص. وفي طرح آخر فقد جاء أن "الاستبدال لا يحدد بمجرد تعويض صيغة محيلة إلى الوراثة بسابقة لها، فمثل هذا الاستبدال لابد أن تكون له نفس الوظيفة النظامية"². ومعنى هذا أن العنصر المستبدل لابد أن يحمل نفس الوظيفة والدلالة التي يحملها العنصر الذي تم استبداله. وهذا ما يسهم في التعالق والترابط بين العناصر مما يزيد في تماسك النص واتساقه. وكما قسم الباحثان هاليداي ورقية حسن الحذف إلى اسمي وفعلي وقولي فقد قسما الاستبدال أيضا بنفس الأقسام وهي كالآتي:

أ. الاستبدال الاسمي Substitution Nominal:

يقصد به "استخدام عناصر لغوية اسمية مثل (آخر، آخرون، نفس)"³. بمعنى أن نعبر عن الاسم المستبدل بكلمات مثل (واحد، نفس، ذات). ومن أمثله قول الشاعر محمود درويش في قصيدته -كم تشتكي-:

- هَشَّتْ لَكَ الدُّنْيَا فَمَالَكَ وَاجِمًا؟ وَتَبَسَّمتْ فَعَلَامَ لَا تَتَبَسَّمُ؟
- إِنْ كُنْتَ مُكْتَتِبًا لِعِزِّ قَدْ مَضَى هَيْهَاتَ يُرْجِعُهُ إِلَيْكَ تَنْدُمُ⁴

حيث قام الشاعر باستبدال كلمة (واجما) بكلمة (مكتتبا).

¹ - يحيى عباينة، آمنه صالح الزعبي، عناصر الاتساق والانسجام النصي، ص 524.

² - ج.ب. براون، ج. بول، تحليل الخطاب، ص 234.

³ - المرجع السابق، أحمد عفيفي، نحو النص، ص 123.

⁴ - إيليا أبو ماضي، الجدول، دار كاتب وكاتب، بيروت لبنان، 1988، ص 185

ب. الاستبدال الفعلي Substitution Verbal:

يتم هذا النوع " باستعمال الفعل (فعل، عمل) مكان فعل خاص أو مجموعة معلومات مبنية على أحداث". أي أن يعبر عن الفعل المستبدل بالفعل البديل (فعل)، ويأتي الفعل اضممار لفعل أو حدث معين مثل: هل الأستاذ يلقي المحاضرة؟ - أجل إنه يفعل.
حيث تم استبدال الفعل (يشرح) بالفعل (يفعل).

ج. الاستبدال الجملي Substitution Causale:

يسمى أيضا الاستبدال القولوي، وهو " استبدال لجملة بكاملها إذ تقع أولا جملة الاستبدال ، ثم تقع الكلمة المستبدلة خارج حدود الجملة مثل (هذا، وذلك....)"¹. بمعنى استبدال قول مكان آخر مع تأدية وظيفة في النص، و" الاستبدال بهذا المعنى شكل بديل في النص، وهو وسيلة هامة لإنشاء الرابطة بين الجمل، وشرطه أن يتم استبدال وحدة لغوية بشكل آخر يشترك معها في الدلالة حيث ينبغي أن يدل كلا الشكلين اللغويين على الشيء غير اللغوي في نفسه"². أي أن تكون جملة الاستبدال واللفظة المستبدلة تشتركان في الدلالة أي يؤديان نفس الوظيفة داخل النص. مثل:

يقول الشاعر محمود درويش:

وَعُيُونُ مَاءٍ دَافِقَاتٍ فِي الثَّرَى تَشْفِي السَّقِيمَ كَأَنَّمَا هِيَ زَمْزَمٌ³

حيث نرى أن الشاعر استبدل جملة (عيون ماء دافقات) بالضمير المنفصل (هي).

من بين عناصر الاتساق النحوية التي درسناها، تجدر بنا الإشارة إلى وجود نقاط مشتركة ونوع من التداخل بين العنصرين الأخيرين وهما الحذف والاستبدال، مما يقع على عاتقنا توضيح

¹ - عقيل جاسم محمد المحترم، الاستبدال في جملة التنزيل في القرآن الكريم دراسة في ضوء نحو النص، مجلة أوروك للعلوم الإنسانية، كلية الآداب ، جامعة القادسية، العدد 363، 2017/08/02، ص 12.

² - المرجع السابق، أحمد عفيفي، نحو النص، ص نفسها.

³ - المرجع السابق، إيليا أبو ماضي، الجداول، ص 186.

العلاقة بين هذين العنصرين، وعليه نطرح التساؤل التالي: ما العلاقة بين الحذف والاستبدال؟ وما هو الفرق بينهما؟

علاقة الحذف بالاستبدال:

من خلال اطلعنا على مفهومي الحذف والاستبدال، نلاحظ وجود صلة بين هذين العنصرين، بحيث لا يختلف الاستبدال عن الحذف "باعتباره علاقة اتساق من جهة ثم بكونه يتحقق بوجود عنصرين سابق ولاحق، لكن المظهر البارز الذي يميزه عنه هو أن عنصر الاستبدال يشكل بوجود عنصرية علاقة حضور، بينما يشكل الحذف بإلغاء أحد عنصرية علاقة حضور وغياب في آن واحد؟ حضور المبدل منه وغياب المبدل، ولذلك يميل بعض الباحثين إلى تسميته "استبدالاً صفرياً" أو الاكتفاء بالمبنى العدمي"¹. بمعنى أنهما عنصران متداخلان يشتركان في أنهما من ضمن أدوات الاتساق، وأن كليهما يتطلب عنصر سابق ولاحق، وأنهما يشكلان علاقة حضور، إلا أن الحذف يشكل أيضاً علاقة غياب في نفس الوقت، حيث يغيب العنصر المحذوف، بينما يحضر ما يدل عليه. وهذا ما ذهب إليه محمد خطابي حيث يقول: الحذف كعلاقة اتساق لا يختلف عن الاستبدال، إلا بكون الأول استبدالاً بالصفر، أي أن علاقة الاستبدال تترك أثراً، وأثرها هو وجود أحد عناصر الاستبدال، بينما علاقة الحذف لا تخلف أثراً، ولهذا فإن المستبدل يبقى مؤشراً يسترشد به القارئ للبحث عن العنصر المفترض، مما يمكنه ملء الفراغ الذي يخلفه الاستبدال، بينما الأمر على خلاف هذا في الحذف، إذ لا يحل محل المحذوف أي شيء"². وهذا ما جعل الباحثين يرصدون هاته العلاقة المتداخلة بين العنصرين.

¹ - روبرت دي بو جراند، النص والخطاب والإجراء، ص 340.

² - محمد خطابي، لسانيات النص، ص 21.

الفصل الثاني

الكشف عن آليات

الاتساق في قصيدة

"مُناجاةٌ عُصفورٌ"

تمهيد:

يحتل الشعر في العربية أعلى مراتب الفن الأدبي لأنه أقوى وسيلة للتعبير عما يجول في الوجدان، فهو يحرك العاطفة ويستثير المشاعر، فيبعث بصفاء الحياة وشق طريق السعادة إلى القلوب، ومنه تحسين الحالة النفسية والروحية للإنسان، "فالشعر طاقة يخلق بها الشاعر ما يمكن أن يكون إعادة خلق جديد، لأنه تنشيط للذات، وتفرغ للمكبوتات، وهو بذلك إراحة نفسية من ضغوط غائصة، فيلجأ الشاعر إلى اللغة ليتنفس من خلالها، ويعيد توازنه النفسي إليه"¹. ومعنى هذا أن الشعر موهبة تولد في الشاعر بمعنى أن تكون له طاقة شعورية وفيض من العواطف والمشاعر، وهو فن أدبي يبعث بالراحة النفسية للذات ويخرجها من جو معكّر ومضطرب إلى جو نفسي رائع تملؤه الراحة والهدوء والسعادة.

بعد قيام الحركة الشعرية الرومنسية بالثورة على المدرسة الكلاسيكية ومبادئها أعلى الرومانسيون من شأن الخيال على حساب العقل، فتخلّى لشاعر العربي الحديث عن الموضوعات التقليدية من مدح وهجاء ورثاء... متجهاً بذلك إلى ذاته للتعبير عن عواطفه الشخصية متأثراً بالطبيعة، حيث يحدد أبو القاسم الشابي منهجه في البحث بقوله: "أريد أن أبحث في الخيال عند العرب من ذلك الجانب الذي تتدفق فيه أمواج الزمن بعزم وشدة، وتتهزم فيه رياح الوجود المتناوذة مجلجلة داوية جامحة، وتتعاقب عليها ظلمات الكون واضوائه وإصباح الحياة وإمسائها، ذلك الجانب الذي يستلهم ويستوحي ويشعر ويتدبر ويفكر أو بكلمة مختصرة إنني أريد أن أبحث عند العرب على ما سميته خيالا شعريا أو خيالا فنيا"². بمعنى أنه يريد أن يضيفي على الشعر العربي نوعا من الخيال لم يكن موجودا في القديم، خيال شعري ممزوج بنشاط عقلي يجمع فيه الوحي والاستلهم والتدبر ويشكل الكثير من الصور داخل نسق منسجم مما ينتج نصا متسقا. كما نجد أبي القاسم الشابي يصف الشعر فيقول: "الشعر ما تسمعه أو تبصره في ضجة الريح، وهدير البحار، وفي نسمة الورد الحائرة يدمدم فوقها النحل، ويرفرف حولها الفراش، وفي النغمة المرددة

¹ - رجاء عبيد، لغة الشعر قراءة في الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، الإسكندرية، بدون ط، بدون ت، ص 94.

² - بن خليفة مشري، الشعرية العربية مرجعياتها وابدالاتها النصية، سحب الطباعة الشعبية للجيش الجزائري، 2007، ص 106.

يرسلها الفضاء الفسيح...¹. حيث يبدو لنا هذا الوصف الذي قدمه الشاعر أنه ينطبق على الشعر الرومانسي، حيث نلاحظ تأثر الشاعر بالطبيعة وما حولها ومعتمداً على نفسيته وانفعالاته. يعد **الشابي** من الشعراء الرومانسيين، وبالتحديد هو أحد أقطاب جماعة أبولو التي انبثقت عن المدرسة الرومانسية، حيث انحصرت معظم أغراض هذه الجماعة في الشكوى والالام والمأساة مما عايشوه من اضطهاد وتشريد في الحياة، حيث "كان هذا الألم وتلك المعاناة النفسية القاسية وذلك اللون الداكن في اشعارهم نتيجة الحياة السياسية والاجتماعية التي كان يحياها الشعب في فترة من أحلك فترات حياته، وقد كان أثرها عنيفا على نفوس هؤلاء الشباب الذين طعنوا في آمالهم الوليدة ومستقبل بلادهم المنشود..."². وهذا يعني أنهم كانوا يستمدون موضوعاتهم من روح العصر أي من خلال الواقع الحزين الذي كانوا يعيشونه. وكذلك نجد "شعرهم يشمل الحنين والهروب حيث كانوا يشعرون بغربة في هذا المجتمع الكئيب والحياة القاسية فكانوا يهربون من تلك الحياة أحيانا إلى ماضيهم ومراتع طفولتهم، وأحيانا كثيرة إلى الطبيعة، مبتعدين عن الحياة الأليمة، وأحيانا يهربون إلى المرأة والبقاء تحت كنفها يلتمسون عزاء لأنفسهم"³. بمعنى أنهم كانوا يبتعدون عن واقعهم المر وحياتهم القاسية ويلجؤون إلى مناجاة الطبيعة والروح لها بآلامهم وأحزانهم.

فأبو القاسم الشابي شاعر وجداني لديه شعر متميز حيث قال صديقه **زين العابدين السنوسي** عن شعره أنه: "المكانة الأولى في الشعر (عنده) لمفعول رنة الألفاظ وامتزاجها امتزاجا موسيقيا غامضا، هو منبع ما في الشعر من جمال وتأثير عميق وصور جذابة حتى لتجد الصورة المرئية تندمج مع اللحن المسموع وتنضم إليه انضمام النظير للنظير"⁴. نفهم مما تقدم أن **الشابي** يملك ملكة وطاقات شعرية عظيمة من خلال ما يظهر في شعره من اتساق وانسجام بيت الصور الشعرية والموسيقى الجميلة التي يتركها في أشعاره. ولابد من الإشارة إلى أن **لأحمد زكي أبو**

¹ - أبو القاسم الشابي، ديوان أبي القاسم الشابي ورسائله، قدمه له وشرحه وحققه مجيد طراد، دار الكتاب العربي، بيروت- لبنان، 2004، ص 16.

² - حسن احمد الكبير، تطور القصيد الغنائية في الشعر العربي الحديث من 1881-1938م، دار الفكر العربي، بدون ط، بدون ت، ص 514-515.

³ - ينظر: المرجع نفسه، ص 517.

⁴ - المصدر السابق، الديوان، ص 16.

شادي فضل كبير في الحث على الالتفات إلى الطبيعة والذوبان فيها حيث يقول: "عماد الأدب والشعر خاصة إنما هو الصدق والوفاء للطبيعة لا التصنع والمحاكاة الشائعة ومجافاة الطبيعة"¹. بمعنى أنه يرى أنه يجب عدم إقصاء الطبيعة والتعني بها، فهام شعراء أبولو بالطبيعة وزاد اهتمامهم بها حتى أنهم جعلوها عناوين لقصائدهم فقد ألف الشابي تسعا وعشرين قصيدة تضم عناصر الطبيعة منها: نشيد الجبار أو هكذا غنى برؤوميئوس، أنشودة الرعد، بقايا خريف، أيها الليل، مناجاة عصفور، قبضة من ضباب، تحت الغصون، غرفة من يم، في الظلام... وغيرها.

كما أن الشابي أحد المهتمين بشعر الطبيعة والمناجين لها، فقد اهتم بما حوته الطبيعة من نباتات وأشجار وزهور وبحار وأنهار وما حوته السماء من ظواهر كونية كالرعد والضباب والمطر، إضافة إلى تغزله بالمظاهر الطبيعية الحية كالبلبل والعصفور وغيرها من الكائنات الحية الأخرى، والمدونة التي بين أيدينا تدرس قصيدة من قصائده التي تحمل عنوان مناجاة عصفور، والتي يخاطب فيها العصفور ويثبه شكواه، ويحثه على التغريد، حيث أراد من خلال قصيدته "أن يتصور نفسه طائرا يغرد بصوت الكآبة والزفير، طائرا يغمره إحساس عميق غريب عندما يسمع صوت الطيور المتدفق من صميم قلبها المملوء حرارة وإخلاصا. إنه يرى سعادته وسروره في التحدث مع الطيور والاستماع لشدها وتغريدها، والابتعاد عن الناس الذين لا يرى فيهم إلا كل غادر وخبيث"². حيث نرى الشاعر توجه إلى الطبيعة وبالتحديد إلى العصفور ويحثه على التغريد والزقزقة تارة، ثم يتخيل نفسه طائرا يشدو بين الطيور لكن عكس تغريدها حيث يرى تغريده يحمل كآبة وحزن بعكس الطيور الأخرى التي تغرد صادقة القلب مخلصه، بعكس بني البشر الذين لم يرى منهم سوى الغدر والخداع وقضاء مصالحهم على حساب ظلم الآخرين.

¹ - المرجع السابق، حسن احمد الكبير، ص 521.

² - عبد الحميد أحمد، مظاهر رومانسية في شعر أبي القاسم الشابي، إضاءات نقدية فصلية محكمة، السنة الأولى، العدد الرابع، شتاء، كانون الأول، 2011، ص 16-17.

أما الآن فسنحاول الكشف عن آليات الاتساق في قصيدة الشابي الموسومة بـ "مناجاة عصفور"، وسنرى ما إن كانت قصيدته مترابطة ومتماسكة الأجزاء أم لا، من خلال رصد الأدوات التي تساهم في اتساق النص وتماسكه.

آليات الاتساق في قصيدة "مناجاة عصفور"

أولاً: عناصر الاتساق الصوتي:

1. المستوى الصوتي:

لقد ركز اللغويون على الجانب الصوتي، خاصة في النصوص الشعرية، بالإضافة إلى الوزن والقافية، وذلك من أجل تحقيق الاتساق النصي ومن مظاهر الاتساق الصوتي نذكر:

1.1 الإيقاع:

الإيقاع كما عرفناه سابقاً هو تكرار مجموعة من المقاطع والأجزاء في شكل منتظم ذو طابع موسيقي، يقوم بوظيفة جمالية في تشكيل النص الشعري ويقوم على عنصرين: إيقاع داخلي يشمل الأصوات بما في ذلك الوزن والقافية والروي. وإيقاع خارجي متعلق بالإنشاد والإلقاء، حيث يقتصر على كيفية إلقاء الشاعر لقصيدته.

2.1 الوزن:

حيث يقوم الشاعر باختيار التفعيلة ليعبر عن حالات من الحزن والفرح، وحالات نفسية أخرى معقدة، ويعبر عن تقلبات النفس مستخدماً الإيقاع، وعليه فإنه لابد من التقطيع العروضي الذي يساعدنا على اكتشاف تفعيلات البحر الذي وزن به الشاعر قصيدته، وهذا ما سنعتمده للكشف عن البحر الذي وزن به أبو القاسم الشابي قصيدته مناجاة عصفور، حيث يقول في مطلعها:

1. يَا أَيُّهَا الشَّادِي الْمَعْرَدُ هَهُنَا *** ثَمَلًا بِغِبْطَةِ قَلْبِهِ الْمَسْرُورِ¹

يَا أَيُّهُ شَشَادٍ لَمَعْرَدُ هَاهُنَا *** ثَمَلُنْ بِغِبْطَةِ قَلْبِهِ لَمَسْرُورِي

0/0/0/0 //0/ //0// 0/// *** 0//0/ //0//0 /0/0//0/0/

¹ - أبو القاسم الشابي، ديوان أبي القاسم الشابي ورسائله، ص104.

مُتَقَاعِلُنْ مُتَقَاعِلُنْ مُتَقَاعِلُنْ *** مُتَقَاعِلُنْ مُتَقَاعِلُنْ مُتَقَاعِلُنْ

2. "مُتَقَاعِلُنْ بَيْنَ الْخَمَائِلِ تَالِيَاً *** وَحْيَ الرَّبِّيعِ السَّاحِرِ الْمَسْحُورِ"¹

مُتَقَاعِلُنْ بَيْنَ لَحْمَائِلِ تَالِيَيْنِ *** وَحْيَ زَرْبِيعِ سَسَّاحِرِ لَمَسْحُورِي

0 /0/0/0 //0/0 /0//0 /0/ *** 0//0/ //0//0/0/ 0//0//

مُتَقَاعِلُنْ مُتَقَاعِلُنْ مُتَقَاعِلُنْ *** مُتَقَاعِلُنْ مُتَقَاعِلُنْ مُتَقَاعِلُنْ

نلاحظ من خلال تقطيع نص مناجاة عصفور أن الشاعر اعتمد على بحر الكامل الذي سماه الخليل بن أحمد الفراهيدي بذلك لأن فيه ثلاثين حركة لم تجتمع في غيره من الشعر، ... فسمي كاملاً، وقيل: لأن أضربه زادت على أضرب غيره من البحور². وتفعيلات هذا البحر هي [مُتَقَاعِلُنْ مُتَقَاعِلُنْ مُتَقَاعِلُنْ *** مُتَقَاعِلُنْ مُتَقَاعِلُنْ مُتَقَاعِلُنْ].

لم تأت جميع تفعيلاته سالمة من الزحاف والعلة، فقد طرأت عليها بعض التغيرات، ولا بد من الوقوف عليها وتوضيحها، فالزحاف وهو "تغيير يعتري ثواني الأسباب (أي الحرف الثاني من السبب) وهو نوعين زحاف مفرد وزحاف مزدوج أو مركب"³. أي مختص بالأسباب دون الأوتاد ويمس جميع تفعيلات البيت من حشو وعروض وضرب ولا يلزم تكرار في أبيات القصيدة، ومن بين الزحافات التي طرأت على تفعيلات هذا النص الشعري نجد "زحاف الإضمار" وهو "تسكين الثاني المتحرك، مُتَقَاعِلُنْ: مُتَقَاعِلُنْ"⁴. أي تغيير التاء المتحركة إلى ساكنة، ونجده متكرر في أبيات القصيدة وقيل أنه حسن، أما بالنسبة للعلة فهي "تغيير يطرأ على الأعاريض والأضرب فقط، ويجب إن وقع في عروض أو ضرب أن يقع فيما بعده من الأعاريض والأضرب"⁵. أي أنه

¹ - المصدر السابق، ص نفسها.

² - ابن جني، كتاب العروض، دار القلم، تحقيق وتقديم أحمد فوزي الهيب، ط1، 1987م، ط2 منقحة 1989، ص 90.

³ - محمد علي الهاشمي، العروض الواضح وعلم القافية، دار القلم، ط1، 1991، ص 126.

⁴ - المرجع نفسه، ص نفسها.

⁵ - محمد بن فلاح المطيري، القواعد العروضية وأحكام القافية العربية، تقديم سعد بن عبد الحميد مصلوح وعبد اللطيف بن محمد الخطيب، مكتبة أهل الأثر غراس للنشر والتوزيع، ط1، 2003، ص 28.

لا يشمل الحشو بل تغير يطرأ على العروض والضرب فقط، وإن وقع فإنه يجب الالتزام به في جميع ضروب القصيدة وأعاريضها، وقد وقعت العلة في جميع أضرب النص الشعري الذي بين أيدينا، حيث نجد علة القطع وهي " حذف ساكن الوند المجموع من آخر التفعيلة وإسكان ما قبله ، مُتَقَاعِلُنْ : مُتَقَاعِلْ [وبعد نقلها إلى تفعيلة مستعملة تصبح فَعْلَاتُنْ]"¹. وقد تكررت علة القطع في جميع أضرب القصيدة وهذا ما يقتضيه قانون العلة.

كما تجدر بنا الإشارة إلى أحد التغيرات المهمة التي مست الضرب وهو زحاف الإضمار وعلة القطع معا، حيث اجتمع الزحاف والعلة في تفعيلة واحدة، وقد حدث هذا في الأبيات التالية: [34,33,31,30,28,27,26,24,23,22,16,11,10,09,07,05,04,03,02,01]. ومنه تصبح مُتَقَاعِلْ بعد تسكين الثاني المتحرك، وهذا لم يجر في الاستعمال، حيث ورد في الاستعمال فَعْلَاتُنْ وبما أنه دخل عليها زحاف الإضمار "فيجوز إسكان العين فتصبح فَعْلَاتُنْ ، وهي تفعيلة لم ترد في الاستعمال فنقلنا إلى لفظ مستعمل وهو مَفْعُولُنْ"². أما ما تبقى من الأبيات فقد سلمت عروضه من الزحاف واكتفت بعلة القطع فقط.

كانت هذه هي التغيرات التي طرأت على تفعيلات بحر الكامل، وقد توزعت في أطراف القصيدة، فلقد أحسن الخليل بتسمية هذا البحر بالكامل، لأنه يلائم كل أنواع الشعر، ولهذا ركب متنه الشعراء السابقون والمتأخرون، وهو أقرب إلى الشدة والعنف منه إلى الرقة واللين. ويزداد موسيقيَّةً وإطراباً عندما يدخل عروضه أو ضربه الحذف والإضمار"³ هذا إن دل على شيء فإنما يدل على نفسية الشاعر الغاضبة من الناس الخبيثة و تفاؤله عندما يتجه للطبيعة ويحدث عسافيرها حيث يخاطب الطائر ويبثه شكواه ويحثه على التغريد إذ يرى فيه البراءة والإخلاص التام لبني جنسه، حيث يتوافق ذلك مع الإيقاع الموسيقي داخل النص.

¹ - المرجع السابق، محمد بن فلاح المطيري، ص 34.

² - ينظر: المصدر السابق، ابن جني، ص 91 و96.

³ - ينظر: المرجع السابق، محمد علي الهاشمي، ص 85.

كما يعد بحر الكامل من البحور الأكثر استعمالاً في الشعر بصفة عامة، حيث جاء تالياً الخفيف محتلاً المرتبة الثانية بين الأوزان التي جاءت عليها قصائد الشابي من أصل عشرة بحور التي نظم وفقها الشابي جميع قصائده، ومثل "نسبة 18.75 % من الأوزان التي جاءت عليها قصائده البالغ عددها 112 قصيدة شعرية مرتبة حسب عدد القصائد المنتمية لكل بحر"¹. فبحر الكامل رحابة وامتداد يتوافق مع تجربة الشابي، "فيه جزالة واطراد"². ونجد إبراهيم أنيس يتحدث عن بحر الكامل بأنه "يوفر الكثير من المتطلبات الإيقاعية في صياغته العروضية كونه بحر لا وعورة فيه"³. مما ساعد الشابي في توفير موسيقى شعرية للمتلقى وإيقاع يطرب السامع، ولأنه ملائم لموضوع قصيدته التي يلتجأ فيها إلى حضن الطبيعة المزهر أو عش العصفور الدافئ ، كما استعمله في 21 قصيدة من قصائده المتنوعة. كما أن كثرة الحركات فيه قد جعلت من إيقاعه عالياً وجهيراً حيث طغت الأصوات المجهورة على المهموسة في نص المدونة، ويتضح هذا من خلال الجدول التالي الذي قمنا فيه بإحصاء للأصوات البارزة في النص الشعري:

الصوت	عدد تكراره	صفته*
و	117 مرة	مجهور
ر	102 مرة	مجهور متوسط
ي	96 مرة	مجهور مرقق
م	92 مرة	مجهور متوسط
ت	86 مرة	مهموس انفجاري (شديد)
هـ	46 مرة	مهموس رخو
س	25 مرة	مهموس رخو

¹ - محمد الهادي بوطارن، الاغتراب في الشعر العربي الرومنسي: مقارنة موضوعاتية للخطابات الشعرية لإيليا أبي ماضي وإبراهيم ناجي وأبي القاسم الشابي، دار الكتاب الحديث، ط 1، القاهرة، 2010، ص 372.

² - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 262.

³ - عبد الملك مرتاض، النص الأدبي من أين؟ إلى أين؟، دار هومة، الجزائر، 1983م، ص 26.

* اعتمدنا في تحديد صفات الأصوات على كتاب إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة نهضة مصر ومطبعتها بمصر، بدون ط، بدون ت، ص 22.

يتضح لنا من خلال الجدول أن الأصوات المجهورة هيمنت على النص، حيث اعتمد الشاعر على الأصوات المجهورة بصفة كبيرة، مما يدل على أن الشاعر في حالة انفعال وغضب وتشاؤم، وهذا ما جعل الأصوات المجهورة تخدم موضعه في تلك الفترة، كما أنه لم يهمل الأصوات المهموسة فقد استعملها بنسب لا بأس بها عندما توجه إلى التغني بالطبيعة ويحدث العصفور في حزن شديد يدفعه شيء من التفاؤل متأملاً الحرية والأمل في الحياة، لهذا فقد خدمت الأصوات المهموسة غرضه وكانت ملائمة لتلك الفترة التي يمر بها الشاعر آن ذاك، ومن هنا يمكننا القول أنه كان لكل من الأصوات المجهورة والمهموسة دور كبير في النص من الناحية الإيقاعية حيث أضافت موسيقى للنص الشعري إلى جانب الموسيقى التي قدمتها تفعيلات الأبيات، وكذا من الناحية الدلالية حيث كشفت عن مختلف الحالات النفسية التي مر بها الشاعر أثناء نظمه لقصيدته، وساعدت على الربط بين تنقلات الشاعر من حالة نفسية إلى أخرى وبالتالي زادت في تقوية النص واتساقه مع بعضه البعض.

3.1 القافية:

تعد القافية مظهر من مظاهر الإيقاع في البيت الشعري، حيث تمنحه وظيفة جمالية من خلال تكررها المتتالي في أواخر الأبيات مما تحدث نوعاً من الانسجام الصوتي، وهي عبارة عن حروف التي يلتزمها الشاعر في آخر كل بيت من أبيات القصيدة، وقد جاءت القافية في القصيدة مطلقة الروي، على نحو (روري، حوري، ظوري، سوري، جوري، ميري...)، هذا إن دل على شيء فإنما يدل على حب الشاعر للتححر ورفضه للقيود فيكفيه ما عاشه من حزن وأسى وكبت للحريات في حياته، كما أن القافية المطلقة تزيد في حركة الإيقاع فهي الأكثر استعمالاً في الشعر العربي، لهذا فقد استعملها الشابي ورأى أنها تتناسب موضوعه الذي يدعو للحرية والتفاؤل والهرع إلى الطبيعة والتغني بما فيها براحة وعنان مطلق، حيث نرى أنها قد أدت وظيفة صوتية ساعدت على ربط أجزاء النص الشعري ببعضها البعض وبالتالي حققت اتساقه.

4.1 الروي:

يعد حرف الروي أحد العناصر المهمة في تكوين القصيدة فهو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة، وهو الذي يعطيها إيقاعا موسيقيا خاصا، إلا أنه يوجد من الشعراء من يعتمد حرف روي واحد يلتزم به في سائر أبيات القصيدة، وهناك من يعتمد التنويع في الروي، وقد التزم الشابي في قصيدته "مناجاة عصفور" على حرف روي واحد وهو حرف الراء، وهو حرف جهوري متوسط ساعد على بناء القصيدة على قالب واحد وإيقاع منتظم، وقد ناسب وجود حرف جهوري مثل الراء رويا.

فالأصوات المجهورة تعطي بعدا صوتيا واضحا في الآذان أكثر من الأصوات المهموسة حيث يقول إبراهيم أنيس: "فالكثرة الغالبة من الأصوات اللغوية مجهورة، ومن الطبيعي أن تكون كذلك وإلا فقدت اللغة عنصرها الموسيقي ورنينها الخاص الذي نميز به الكلام من الصمت والجهر والهمس والأسرار"¹. بمعنى أن الصوت الجهير يعطي اللغة موسيقى ورنين يميزها عن باقي الكلام المهموس.

كما رأينا سابقا أن حرف الراء قد تكرر 102 مرة في النص مما أكسبه سيطرة تامة في النص، ويحدث صوت الراء نتيجة طريقة واحدة من طرف اللسان على اللثة، ويصدر الوتران الصوتيان عند نطقها نغمة موسيقية فهذه الراء صامت مجهور لثوي مستل². بمعنى أن الراء صوت مفرد يصدر عن طريق ملامسة طرف اللسان للثة الثنايا العليا مرة واحدة فيهتز الوتران الصوتيان، ومنه نحصل على صوت مجهور هو حرف الراء، أضف إلى ذلك أنه يتسم بسمه خاصة هي التكرار أي أنه حرف مكرّر حيث فصل كمال بشر في هذا قائلا: "يتكون هذا الصوت بأن تتكرر ضربات اللسان على اللثة تكرارا سريعا، وهذا هو السر في تسمية الراء بالصوت المكرر، ويكون اللسان مسترخيا في طريق الهواء الخارج من الرئتين، وتتذبذب الأوتار الصوتية

¹ - إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص 22-23.

² - ينظر: محمود السعمران، علم اللغة مقدمة للقارئ العربي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت لبنان، بدون ط، بدون ت، ص 181-182.

عند النطق به،... فالراء صوت لثوي مكرر مجهور¹. ومعنى هذا أنه عند النطق بحرف الراء نحس أن الحرف يخرج مكررا وكأننا نطق براءين.

إضافة إلى هذا فإن الراء تعد عند علماء العربية من أكثر الحروف دورانا على لسان العرب². ومن هنا يظهر أن لحرف الراء مكانة متميزة بين الأصوات وقد استعمله الشابي رويًا، حيث ساعد على تماسك أطراف النص، وإعطائه جمالية إيقاعية من خلال الصوت الجهوري الذي بين الشدة والرخاوة، حيث خدم موضوع القصيدة من حيث الإيقاع الذي يتركه صوت هذا الحرف في أذن السامع حيث مزج الشاعر بين حالة الحزن والأسى الغدر الذي مر بها في حياته، وبين التأمل والتفائل وجمال الطبيعة وحب الحياة الكريمة والمرهفة، كالتى يعيشها العصفور في حضن الطبيعة الدافئ، ومن هنا يبرز دوره الكبير في الربط بين أجزاء النص وتماسكها ببعضها رغم التقلبات النفسية التي مرّ عليها الشاعر في قصيدته.

ثانياً: عناصر الاتساق المعجمي:

2. المستوى المعجمي:

يعد المستوى المعجمي من أهم وسائل الاتساق النصي فهو يساهم بشكل كبير في الربط بين عناصر النص، وتحقيق التماسك بينها وينقسم إلى:

1.2 التكرار:

التكرار مظهر من مظاهر الاتساق المعجمي، فهو يزيد في تماسك النص واتساقه، وقد لا تخلو النصوص منه فهو ظاهرة تضيف جمالاً للنص بقدر ما تساهم في ربط أجزاء ببعضها البعض، وقصيدة مناجاة عصفور للشابي قد كان لها حظ وافر من هذه الظاهرة، ويتضح ذلك من خلال قوله:

3. غَرَّدَ، فَفِي تِلْكَ السُّهُولِ زَنَابِقُ *** تَرْنُو إِلَيْكَ بِنَاضِرٍ مَنظُورِ

¹ - كمال بشر، علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر، بدون ط، القاهرة، 2000، ص 345-346.

² - ابن العماد الحنبلي، شذرات الذهب، حوادث سنة 131هـ، مكتبة القدسي، مصر 1351هـ، ص 537.

4. غَرَّدَ، فَفِي قَلْبِي إِلَيْكَ مَوَدَّةٌ *** لَكِنْ مَوَدَّةٌ طَائِرٍ مَأْسُورٍ
6. غَرَّدَ، وَلَا تُزْهِبْ يَمِينِي إِنَّنِي *** مِثْلُ الطُّيُورِ بِمُهْجَتِي وَضَمِيرِي
9. غَرَّدَ، وَلَا تَحْفَلْ بِقَلْبِي، إِنَّهُ *** كَالْمِعْرَفِ، الْمُتَحَطِّمِ الْمَهْجُورِ
10. رَتَّلَ عَلَى سَمْعِ الرَّبِيعِ نَشِيدَهُ *** وَاصْدَحْ بِفَيْضِ فُؤَادِكَ الْمَسْجُورِ
11. وَأَنْشِدْ أَنْاشِيدَ الْجَمَالِ، فَإِنَّهَا *** رُوحُ الْوُجُودِ، وَسَلْوَةُ الْمَقْهُورِ
31. قَبْلَ أَزَاهِيرِ الرَّبِيعِ، وَغَنِّهَا *** رَنَمَ الصَّبَاحِ الضَّاحِكِ الْمَحْبُورِ
32. وَاشْرَبْ مِنَ النَّبْعِ الْجَمِيلِ الْمُلتَوِي *** مَا بَيْنَ دَوْحِ صَنْوَبَرٍ وَغَدِيرِ
33. وَأَتْرُكْ دُمُوعَ الْفَجْرِ فِي أَوْرَاقِهَا *** حَتَّى تُرَشِّفَهَا عُرُوسُ الثُّورِ¹

حيث نلاحظ أن الشاعر اعتمد على تكرار أسلوب الأمر، حيث كرره عشر مرات، إذا يحاول من خلاله حث الطائر على التغريد، وتقديم بعض النصائح والتوجيهات، ولا يقصد بها الأمر بالتنفيذ بل هو في الحقيقة محب لحياته التي يعيشها ويحسده عليها إن صح التعبير حيث يراها حياة حرة لا قيود فيها ولا عوائق، بعكس حالته الكئيبة التي يراها كحالة الطائر المأسور الذي يعيش في ضيق وأسر مما يجعل حياته مليئة بالحزن والتشاؤم، لهذا لجأ الشاعر إلى استعمال الأمر في الحث على العيش بحرية وكرامة وبلا قيد أو كبت لحريات التعبير، كما هو الحال في الطبيعة الخلابة، حيث كل يعيش على هواه من دون ضغوطات أو ألم، مما ساعد هذا التفاعل والتصوير الفني بين الحالتين على توضيح الرؤية للمتلقي ولكي يرى الحالة الحزينة التي كان يعيشها الشاعر تلك الفترة، مقارنة بحياة الطير الحر في الطبيعة حيث يغرد كيفما شاء ويشرب أينما شاء إلى غير ذلك من الأمور التي يعيشها بحرية تامة، وهذا ما ساعد في ربط أجزاء النص وتماسكها، وكذا تقوية المعنى من خلال تكراره لأفعال الأمر الذي يحث من خلالها على العيش بحرية واسعة.

¹ - أبو القاسم الشابي، الديوان، ص 104 و106.

كما نلاحظ تكرار آخر على مستوى الأساليب أيضا حيث يظهر ذلك من خلال قوله:

26. مَاذَا أَوْدُ مِنْ الْمَدِينَةِ، وَهِيَ غَا *** رِقَّةً بِمَوَارِ الدِّمِّ الْمَهْدُورِ؟

27. مَاذَا أَوْدُ مِنْ الْمَدِينَةِ، وَهِيَ لَا *** تَرْتِي لَصَوْتِ تَقْجَعِ الْمَوْنُورِ؟

28. مَاذَا أَوْدُ مِنْ الْمَدِينَةِ، وَهِيَ لَا *** تَغْنُو لِغَيْرِ الظَّالِمِ الشَّرِيرِ؟

29. مَاذَا أَوْدُ مِنْ الْمَدِينَةِ، وَهِيَ مُر *** تَادُ لِكُلِّ دَعَاةٍ وَفُجُورٍ؟¹

حيث نلاحظ هنا أن الشاعر قد اعتمد أيضا على تكرار أسلوب الاستفهام، حيث كرره أربع مرات متتالية، ليس هذا فقط بل نلاحظ أنه استعمل نفس أداة الاستفهام أيضا في الأبيات الأربعة، مما يدل على أن يلح في طرح تساؤلاته ويشعر بغضب كبير من الحياة التي تفرضها مدينته التي غرقت في الظلم والفسق واللامبالاة بشعبها وعدم الاكتراث لما يعانيه سكانها من ظلم وكبت للحريات، بحيث يفضل الطبيعة والعيش فيها والابتعاد عن المدينة ونظامها الظالم، حيث يظهر ميله لحياة الطبيعة من خلال الأبيات التي تقدمت أبيات الاستفهام، حيث نرى حزنه وكآبته بادية من تساؤلاته المتتالية، فاستعمل الاستفهام لخلق نوعا من التفاعل بين القصيدة والمتلقي وخاصة الانسان المتشائم الحزين، كما عمد إلى تصوير حالات اليأس و الغم من خلال مخاطبة المتلقي عبر طرح التساؤلات وإعطاء دور للمتلقي من خلال التفاعل مع النص، وهذا ما أحدث تأثير على نفسية الانسان خاصة المتشائم، مما ساعد على تحقيق الاتساق للنص.

كما نجد الشاعر قد اعتمد أنواعا أخرى من التكرار من بينها:

1.1.2 التكرار التام:

اعتمد الشاعر هذا النوع من التكرار الذي يعني تكرار الكلمة نفسها دون أن يطرأ عليها تغير

، ويظهر هذا من خلال قوله:

2. مُتَنَقِّلًا بَيْنَ الْخَمَائِلِ، نَالِيَا *** وَحْيِ الرِّبْعِ السَّاحِرِ الْمَسْحُورِ

¹ - المصدر السابق، الديوان، ص 105.

10. رَتَّلَ عَلَى سَمْعِ الرَّبِّيعِ نَشِيدَهُ *** واصدَحْ بِفَيْضِ فَوَادِكِ الْمَسْجُورِ

31. قَبْلَ أَزَاهِيرِ الرَّبِّيعِ، وَغَنَّاها *** رَنَّمَ الصَّبَاحِ الضَّاحِكِ المَحْبُورِ¹

حيث وظف الشاعر التكرار التام من خلال تكراره لكلمة الربيع وكان ذلك في الأبيات الأولى في القصيدة، وكذلك في الأبيات الأخيرة لأنه تحدث في أول القصيدة عن الطبيعة فذكر الربيع باعتباره جزء منها ثم انتقل من الطبيعة إلى بث شكواه للعصفور والكشف عن حزنه وألمه ثم عاد في الأبيات الأخير ليتغنى بالطبيعة كما في السابق لذلك فقد أعاد تكرار كلمة الربيع ، ودون أن ننقل من الطبيعة نجده كرر أيضا الكثير من الألفاظ المتعلقة بالطبيعة ويتجلى ذلك من خلال قوله:

3. عَرِّدْ، فَفِي تِلْكَ السُّهُولِ زَنَابِقُ *** تَرْتُّو إِلَيْكَ بِنَاضِرٍ مَنُظُورِ

4. عَرِّدْ، فَفِي قَلْبِي إِلَيْكَ مَوَدَّةٌ *** لَكِنْ مَوَدَّةٌ طَائِرٍ مَأْسُورِ

6. عَرِّدْ، وَلَا تُرْهِبْ يَمِينِي إِنَّنِي *** مِثْلُ الطَّيُورِ بِمُهْجَتِي وَضَمِيرِي

7. لَكِنْ لَقَدْ هَاضَ التَّرَابُ مَلامِي *** فَلَبِثْتُ مِثْلَ الْبَابِلِ الْمَكْسُورِ

9. عَرِّدْ، وَلَا تَحْفَلْ بِقَلْبِي، إِنَّهُ *** كَالْمِعْزَفِ، الْمُتَحَطِّمِ الْمَهْجُورِ

12. أَنَا طَائِرٌ، مُتَغَرِّدٌ، مُتَرَنِّمٌ *** لَكِنْ بِصَوْتِ كَابَتِي وَزَفِيرِي

13. يَهْتَاجُنِي صَوْتُ الطَّيُورِ، لِأَنَّهُ *** مُتَدَفِّقٌ بِحَرَارَةِ وَطْهِرِ

16. وَإِذَا حَضَرْتُ جُمُوعَهُمْ أَلْفَيْتَنِي *** مَا بَيْنَهُمْ كَالْبَابِلِ الْمَأْسُورِ²

يتضح من هنا أن الشاعر عمد إلى تكرار فعل الأمر عَرِّدْ أربع مرات متتالية مستهلا به الأبيات الأربعة التي تكرر بها، مما يدل على تأكيد الشاعر وإلحاحه على حث الطائر على التغريد حيث رأى من خلاله أنه يعيش حياة جميلة يجب الفرح والتغريد من أجلها، لذا نجد الشاعر

¹ - المصدر السابق، الديوان، ص 104 و 106.

² - المصدر نفسه، ص 104-105.

يؤكد على هذه الفكرة مكرراً لفعل الأمر ومبتدئاً به أبياته، وهذا ما أضاف قوة للمعنى في القصيدة من ناحية، وتقوية أجزاء النص وتماسكها من ناحية أخرى. كما نجده كرر كلمة طائر في البيت الثاني عشر بعدما استعملها في البيت الرابع، وكذا كلمة الطيور في البيت السادس ثم أعادها في البيت الثالث عشر، وكلمة البلب التي ذكرها في البيت السابع ليعيدها في البيت السادس عشر. حيث ندرك من خلال هذه التكرارات مقدار حب الشاعر ولوعته بالطبيعة من خلال تصوير جمالها، وما تعكسه من حياة جميلة مما يؤثر في المتلقي ويجعله يفتتن بها ويقبل عليها ويتمسك بها. كما أنه لم يقف عند تكرار مفردات الطبيعة فقط بل واصل تكراره التام للكلمات دون أن يطرأ عليها تغير حيث ذكر كلمة (إليك) في عجز البيت الثالث ثم كررها في صدر البيت الموالي، مما يدل على تسلسل خطاب الشاعر واتصال الأبيات ببعضها البعض وهذا على سبيل الاتساق النصي، وكذلك نجده كرر كلمة (مودّة) في نفس البيت مرة في الصدر وأخرى في العجز وهذا يدل على أن الشاعر يعيش فعلاً حالة كئيبة حيث كرر اللفظة ليوضح أي مودّة يكنها للطير ، وفي قوله:

8. أَشْدُو بَرْنَاتِ النَّيَاحَةِ وَالْأَسَى *** مشبوبة بعواطفني وشعوري

12. أَنَا طَائِرٌ، مُتَغَرِّدٌ، مُتَرَنِّمٌ *** لَكِنْ بِصَوْتِ كَأَبْتِي وَزَفِيرِي

17. متوجّداً بعواطفني، ومشاعري، *** وَخَوَاطِرِي، وَكَأَبْتِي، وَسُرُورِي¹

لقد كان للقصيدة حظ كبير من التكرارات التامة، حيث نجد الشاعر يكرر بعض المفردات المتعلقة بالوجدان، فهو شاعر وجداني كما عرفنا سابقاً، حيث كرر كلمتي (عواطفني، كأبتي) في مواضع متفرقة في النص، حتى وإن لم تأت تامة فقد توزعت مشتقاتها هنا وهنا، وهذا ما يفسر تأجج العواطف المتباينة بين الحزن والكآبة من جهة، والتقاؤل من جهة أخرى خاصة عندما يحاذي الطبيعة، مما زاد من قوة التفاعل في النص من خلال تنقله من حالات التشاؤم والحزن

¹ - المصدر السابق، الديوان، ص 104-105.

، إلى حالات التفاضل والفرح أو العكس، مما يساهم في تماسك النص وترابطه. وقد كان للجمل وللضامات أيضا نصيب من هذا التكرار حيث يتضح ذلك من خلال قوله:

1. يَا أَيُّهَا الشَّادِي الْمُغَرَّدُ هُهْنَا *** ثَمَلًا بَغِيظَةً قَلْبِهِ الْمَسْرُورُ
26. مَاذَا أَوْدُ مِنْ الْمَدِينَةِ، وَهِيَ غَا *** رِقَّةً بِمَوَارِ الدِّمِ الْمَهْدُورِ؟
27. مَاذَا أَوْدُ مِنْ الْمَدِينَةِ، وَهِيَ لَا *** تَرْتِي لَصَوْتِ تَفْجُعِ الْمُوتُورِ؟
28. مَاذَا أَوْدُ مِنْ الْمَدِينَةِ، وَهِيَ لَا *** تَعْنُو لِغَيْرِ الظَّالِمِ الشَّرِيرِ؟
29. مَاذَا أَوْدُ مِنْ الْمَدِينَةِ، وَهِيَ مُرٌ *** تَادُ لِكُلِّ دَعَاةٍ وَفُجُورِ؟
30. يَا أَيُّهَا الشَّادِي الْمُغَرَّدُ هُهْنَا *** ثَمَلًا بَغِيظَةً قَلْبِهِ الْمَسْرُورُ¹

حيث نرى أن الشاعر قد قام بتكرار البيت الأول كاملا وكأنه لازمة، حيث استعمله في مقدمة القصيدة للتغني بالطبيعة فراح يناجيها في أبياته الأولى ثم انتقل بعدها إلى بثِّ شكواه وألمه وحزنه، ثم رجع إلى تصوير جمال الطبيعة من جديد معتمدا في ذلك تكرار البيت الأول ليبدأ من جديد التغني بالطبيعة، مما يدل على قيمة الطبيعة في نفس الشاعر وتعلقه الشديد بها وولعه الذي لا يوصف، مما يظهر لنا جليا كيف ساهم هذا التكرار في الربط بين أبيات القصيدة والأغراض التي اعتمدها الشاعر في قصيدته.

كما يظهر جليا تكراره لجملة (مَاذَا أَوْدُ مِنْ الْمَدِينَةِ) أربع مرات على التوالي، مما يدل على اضطرابه وحزنه الشديد وانفعاله الكبير حيث أخذ يبيث شكواه من خلال تعداد السلبيات التي باتت تعيشها المدينة من ظلم وفساد وما شابه ذلك من الآفات المشينة التي كانت سبب حزنه وتشاؤمه و نفوره من المدينة واتجاهه نحو الطبيعة واعتبارها مثله الأعلى، كما وظف تكرار الضامات حيث كرّر ضمير الغائب (هي) عقب تكراره للجملة التي سبقتها مباشرة والذي يعود على المدينة، مما ساعد على خلق جو انفعالي داخل وجدان الشاعر الملتهبة، حيث لا يستقيم

¹ - المصدر السابق، الديوان، ص 104-105-106.

الوضع إذا كرر لفظة المدينة مرة أخرى في نفس السطر الشعري، لهذا كان مناسباً تعويضها بالضمير، فهو رغم تكرره لا يخل بالوزن والبيت، وبالعكس فهو يساهم في الربط بين العناصر اللغوية دون إعادة تكرارها بنفسها، فقد تقادى تكرار نفس الوحدات اللغوية فلجأ إلى تكرار نوع آخر من الوحدات وهو الضمائر، بدل الإكثار من إعادة الكلمات نفسها، لهذا وجب القول أنه كان لتكرار الضمير فضل كبير في تحقيق الاتساق والتماسك للنص.

2.1.2 التكرار الجزئي:

حيث يشمل هذا النوع من التكرار إحداث شيء من التغيير في الجذر اللغوي للكلمة، وقد حظيت القصيدة التي بين أيدينا بكم هائل من هذا النوع من التكرار ويظهر هذا من خلال قول الشاعر:

1. يَا أَيُّهَا الشَّادِي الْمُعَرِّدُ هُهْنَا *** ثَمَلًا بِغِبْطَةٍ قَلْبِهِ الْمَسْرُورِ
2. مُتَنَقِّلًا بَيْنَ الْحَمَائِلِ تَالِيًا *** وَخِي الرِّبْعِ السَّاحِرِ الْمَسْحُورِ
3. غَرَّدَ، فَفِي تِلْكَ السُّهُولِ زَنَابِقُ *** تَرْنُو إِلَيْكَ بِنَاضِرٍ مَنظُورِ
6. غَرَّدَ، وَلَا تُرْهِبْ يَمِينِي إِنَّنِي *** مِثْلُ الطُّيُورِ بِمُهْجَتِي وَضَمِيرِي
8. أَشْدُو بَرِّيَاتِ النَّيَاحَةِ وَالْأَسَى *** مَشْبُوبَةٌ بِعَوَاطِفِي وَشَعُورِي
10. رَتَّلَ عَلَى سَمْعِ الرِّبْعِ نَشِيدَهُ *** وَاصْدَحْ بِفَيْضِ فَوَادِكِ الْمَسْجُورِ
11. وَأَنْشِدْ أَنْاشِيدَ الْجَمَالِ، فَإِنَّهَا *** رُوحُ الْوُجُودِ، وَسُلُوةُ الْمَقْهُورِ
12. أَنَا طَائِرٌ، مُتَغَرِّدٌ، مُتَرَنِّمٌ *** لَكِنْ بِصَوْتِ كَابَتِي وَزَفِيرِي
13. يَهْتَاجُنِي صَوْتُ الطُّيُورِ، لِأَنَّهُ *** مُتَدَفِّقٌ بِحَرَارَةِ وَطْهُورِ
15. فَإِذَا اسْتَمَعْتُ حَدِيثَهُمُ الْفَيْئُهُ *** غَنَّا، يَفِيضُ بِرَكَّةٍ وَفُتُورِ
16. وَإِذَا حَضَرْتُ جُمُوعَهُمُ الْفَيْئَتِي *** مَا بَيْنَهُمْ كَالْبُلْبُلِ الْمَأسُورِ

17. متوَجِّدًا بعواطفِي، ومشاعري، *** وَخَوَاطِرِي، وَكَأَبَتِي، وَسُرُورِي
31. قَبْلَ أَزْهِيَرِ الرَّبِيعِ، وَغَنِّهَا *** رَنَمَ الصَّبَاحِ الضَّاحِكِ المَحْبُورِ
33. وَاتْرُكْ دَمَوْعَ الفَجْرِ فِي أَوْرَاقِهَا *** حَتَّى تُرَشِّفَهَا عَرُوسُ النُّورِ
35. ذَرَفَتْهُ أَجْفَانُ الصَّبَاحِ مَدَامعًا *** أَلَاقَةً، فِي دُوحَةٍ وَزُهُورٍ..¹

حيث نرى من خلال هذه الأبيات الكثير من التكرارات الجزئية، حيث استعمل الشاعر كلمات (الشادي، أشدو) وهو تكرار جزئي، حيث حدث تغيير في الجذر اللغوي ومصدرها (شدو) ، وكلمات (المُعَرِد، غَرَّد، مَغَرَّد) التي تنتمي للجذر اللغوي (غَرَّد) ومصدرها (التغريد) حيث وردت بصيغة اسم الفاعل إذ زيد فيها ميم مضمومة وكسر ما قبل آخره، كما اعتمد أيضا اسم الفاعل واسم المفعول في قوله (السَّاحِر، المسحور) والتي يأتي أصلها من الجذر اللغوي (سَحَرَ).

بالإضافة إلى ما سبق نجد الشاعر قد وظف بعض صيغ الجمع مثل (طيور) في البيت السادي والثالث عشر وذكر مفردا (طائر) في البيت الثاني عشر، وهو اسم جنس واسم فاعل ، وكذا كلمتي (نشيد، أناشيد) التي هي صيغة مفرد و جمع ، وأورد فعل الأمر منهما في قوله: (وانشد أناشيد..)، مما يفسر رغبته وإلحاحه الشديد على مخاطبته للطائر وحثه على التغريد والإنشاد، ومن هنا يمكننا القول أنه كان لهذه التغيرات الجذرية في الكلمات وتكرارها مساهمة كبيرة في إضفاء حس موسيقي في أبيات القصيدة ، وبالتالي تقوية العلائق داخل النص وتحقيق التماسك والترابط بين أبيات القصيدة.

ليس هذا فقط، فالشاعر لم يقف عند هذا القدر من التكرارات بل واصل تكراره لبعض الكلمات وفق هذا النوع من التكرار، حيث نجده يواصل تكراراته مع إحداث تغييرات في الجذر اللغوي دائما، كاستخدامه لضمير المتكلم مثل (شعوري، مشاعري) و (ألفيته، ألفيتني) ، حيث تظهر ياء المتكلم في أواخر الكلمات والضمير (أنا) المستتر المعوض بحرف (الهاء) في كلمة (ألفيته)، مما يدل على حضور الشاعر ومشاركته الكبيرة في هذا النص، وكيف لا وهو الذي

¹ - أبو القاسم الشابي، الديوان، ص 104-105-106.

يناجي ويشكو ويمتعض ويتحسر من الحياة الكئيبة التي ضيقت أنفاسه حتى كادت تخنقه، مما يظهر جليا تفاعله مع الموضوع من خلال تحركاته داخل القصيدة فتارة يستخدم أسلوب الأمر وتارة أخرى يتساءل معتمدا في ذلك أسلوب الاستفهام وتارة يتحدث عن نفسه مستخدما ضمير المتكلم، وأحيانا أخرى باسم الجماعة منتقلا من المخاطب إلى الغائب... وهكذا، معتمدا في ذلك تكرارات شتى توزعت على نطاق واسع حيث ظهرت في بداية النص وفي وسطه وفي نهايته.

كما نلاحظ أيضا توظيفه لتكرارات في نهاية النص مثل (أزاهير، زهور) و(دموع، مدامع) وهي عبارة عن صيغ منتهى الجموع بالنسبة ل(أزاهير ودمامع)، وجمع التكسير بالنسبة ل(دموع وزهور)، وهذا ما جعل هذه التكرارات سواء أكانت تامة أو جزئية تساهم في خلق إيقاع صوتي في أذن السامع من خلال تكررها أكثر من مرة، حيث نرى أن غرض الشاعر من هذه التكرارات هو "تودده للقارئ ومراودته له عن طريق السمع، وعن طريق ما في هيئته من جروس تجذب الحس، ومن تناسب واتساق، وتوافق يروق للذوق، وإنما غرضه في الأساس الإبانة عن فكرة ، والإعراب عن تجربة، أو مغزى مستغلا التكرار"¹. بمعنى أن غرض الشاعر الأساسي هو توضيح فكرة أو الإفصاح عن شيء أو إيصال رسالة إلى المتلقي من خلال التكرارات والتي تعتبر من المؤكدات، بالإضافة للنغم التي تحدثه تلك الحروف والكلمات من خلال تكررها، وبهذا يكون الشاعر قد اعتمدها لإبانة أهمية الحياة الحرة الكريمة، ونبذ للقيود والأغلال والحياة الكئيبة والتشاؤم، فلجأ إلى تأكيد ذلك من خلال التكرارات بأنواعها.

3.1.2 تكرار المعنى واللفظ مختلف:

يعد هذا النوع من أكثر الأنواع مساهمة في الاتساق، ويشمل الترادف أو شبه الترادف، وقد توفر في المدونة لكن بنسب قليلة، ويظهر ذلك من خلال قوله:

1. يَا أَيُّهَا الشَّادِي المَعْرَدُ هُهُنَا *** ثَمَلًا بِغِبْطَةٍ قَلْبِهِ الْمَسْرُورِ

4. غَرَّدَ، فَفِي قَلْبِي إِلَيْكَ مَوَدَّةٌ *** لَكِنْ مَوَدَّةٌ طَائِرٍ مَأْسُورِ

¹ - ينظر: صبحي إبراهيم الفقي، علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، ص 117.

7. لَكُنْ لَقَدْ هَاضَ التَّرَابُ مَلامِعي *** فَلَبِثْتُ مِثْلَ البُلْبُلِ المَكْسُورِ

17. مَتَوَحِّدًا بِعَوَاطِفِي، وَمَشَاعِرِي، *** وَخَوَاطِرِي، وَكَآبِتِي، وَسُرُورِي

20. إِهْ مِنْ النَّاسِ الَّذِينَ بَلَوْتُهُمْ *** فَقَلَوْتُهُمْ فِي وَحْشَتِي وَخُبُورِي

31. قَبْلُ أَزَاهِيرِ الرَّبِيعِ، وَغَنِّهَا *** رَنَمَ الصَّبَاحِ الصَّاحِكِ المَحْبُورِ¹

حيث نلاحظ اعتماد الشاعر في نصه على بعض المرادفات، والتي اقتضت تكرير المعنى وتغييرا في اللفظ، مثل (الشادي = المغرّد) حيث تعتبر الكلمتين وصفا واحدا وكلها تعني الطائر الذي يحدث صوتا عذبا، فكان غرض الشاعر من تكرار توظيف هتين الكلمتين اللتان تحملان نفس المعنى هو تأكيد المعنى وتوضيحه، كما استعمل الترادف في الكلمات (غَبْطَة = سُورِي = خُبُورِي ، وفي سياق آخر المَسْرُور = المَحْبُور) وهي مرادفات كلها تحمل معنى الفرح والسعادة، فعمد إلى التنويع بينها تفاديا للتكرار الممل خاصة أنها جاءت قريبة من بعضها البعض ، لذا فقد كان من الواجب استعمال مرادفات تحمل المعنى نفسه بدل أن يعيدها لفظا ومعنى.

كما نجد الشاعر ينوع في تسمية الطائر حيث يظهر ذلك من خلال الكلمات (طائر = البلبُل) والتي تعني العصفور، فكان يذكر تارة لفظ البلبُل وتارة أخرى لفظة طائر، وغرضه من خلال هذه الترادفات كلها هو تفادي التكرار والابتعاد عنه من جهة، والتأكيد على معنى معين ونقله للمتلقي بطريقة مؤثرة، ومن هنا يمكن القول أخيرا أنه كان لهذه المترادفات التي وظفها الشاعر لإيصال معاني معينة عبر تغطيتها بألفاظ مختلفة، دور كبير في إقناع المتلقي والتأثير به من خلال توضيح جوانب السعادة وجمال الطبيعة والتفاؤل ونبذ التشاؤم، وبالتالي كان لذلك إسهام في تحقيق الاتساق للنص.

¹ - أبو القاسم الشابي، الديوان، ص 104-105.

2.2 الاقتران (التضام أو المصاحبة المعجمية):

الاقتران شكل من أشكال الاتساق المعجمي، وهو يساهم في اتساق النصوص من خلال علاقاته المتعددة، ومن أمثلته:

1.2.2 علاقة التضاد أو التقابل:

حيث يكون الترابط في هذه العلاقة من خلال تقابل الكلمات وأضدادها، وقد كان لهذه العلاقة نصيب من التواجد في المدونة، ويظهر هذا من خلال قول الشاعر:

17. متوَحِّداً بعواطفِي، ومشاعري، *** وَخَوَاطِرِي، وَكَأَبَتِي، وَسُرُوري

19. فَإِذَا سَكَتُ تَضَجُّرُوا، وَإِذَا نَطَقْتُ *** تَذَمَّرُوا مِنْ فِكْرَتِي وَسُعُوري

20. آهِ مِنْ النَّاسِ الَّذِينَ بَلَّوْهُمْ *** فَقَلَّوْهُمْ فِي وَحْشَتِي وَحُبُّوري¹

ففي هذه الأبيات جمع الشاعر بين المتناقضات والأضداد (كأبتي ≠ سروري، سكت ≠ نطقت، وحشتي ≠ حبوري)، حيث اعتمد الشاعر هذه المتناقضات كي يقابل صورة اليأس والحزن والتشاؤم والقيود، بصورة الأمل والسعادة والتفاؤل والحرية، ومن ثم فقد اعتمدها كوسيلة لإقناع المتلقي والتأثير به من خلال طرحه لصورتين متعاكستين وتوضيحه لفكرة من خلال الإتيان بفكرة ضدها، مما يساعد على وضوح المعنى أكثر، وانتظام الأفكار وتقابلها والتحامها، وبالتالي اتساق النص.

2.2.2 علاقة الكل للجزء:

وفي هذه العلاقة تبرز علاقة اشتمال بين أشياء تنتمي لشيء واحد يجمعها، وقد كان لهذه العلاقة حضور في النص ويظهر ذلك من خلال قول الشاعر:

2. مُتَنَقِّلًا بَيْنَ الْحَمَائِلِ تَالِيًا *** وَحَيِّ الرَّبِيعِ السَّاحِرِ الْمَسْحُورِ

¹ - المصدر السابق، الديوان، ص 105.

3. غَرَّدَ، فَفِي تِلْكَ السُّهُولِ زَنَابِقُ *** تَرْتُّو إِلَيْكَ بِنَاطِرٍ مَنُظُّورِ
7. لَكِنْ لَقَدْ هَاضَ التَّرَابُ مَلامِي *** فَلَبِثْتُ مِثْلَ الْبُلْبُلِ الْمَكْسُورِ
8. أَشْدُو بَرْنَاتِ النَّيَاحَةِ وَالْأَسَى *** مَشْبُوبَةٌ بِعَوَاطِفِي وَشَعُورِي
14. مَا فِي وَجُودِ النَّاسِ مِنْ شَيْءٍ بِهِ *** يَرْضَى فَوَادِي أَوْ يُسِرُّ ضَمِيرِي
17. مَتَوَحِّدًا بِعَوَاطِفِي، وَمَشَاعِرِي، *** وَخَوَاطِرِي، وَكَأَبَتِي، وَسُرُورِي
18. يَنْتَابُنِي حَرَجُ الْحَيَاةِ كَأَنَّنِي *** مِنْهُمْ بِوَهْدَةِ جَنْدَلٍ وَصُخُورِ
24. وَإِذَا دَخَلْتُ إِلَى الْبِلَادِ فَإِنَّ أَفَ *** كَارِي تُرْفِرُ فِي سُفُوحِ الطُّورِ
31. قَبْلَ أَزَاهِيرِ الرَّيِّعِ، وَغَنَّاها *** رَتَمَ الصَّبَاحِ الصَّاحِكِ الْمَحْبُورِ
32. وَاشْرَبَ مِنَ النَّبْعِ الْجَمِيلِ الْمُلتَوِي *** مَا بَيْنَ دَوْحِ صَنْوَبَرٍ وَغَدِيرٍ¹

حيث نلاحظ من خلال الأبيات وجود كلمات تنتمي لحقل دلالي واحد يجمعها ويشتملها فكلمات (الخمائل، الربيع، السهول، زنابق، التراب، صخور، سفوح، الطور-وهو الجبل-)، أزاهير، النبع، صنوبر، غدير)، فهذه الكلمات كلها تنتمي إلى كلمة واحدة تجمعها وهي الطبيعة، حيث تظهر هذه العلاقة بوضوح إذ تمثل الطبيعة هنا الكل والكلمات التي عدناها تمثل الجزء، فهي علاقة اشتمال.

كما نجد أيضا الكلمات (الأسى، عواطف، شعوري، فؤادي، مشاعري، خواطري، كأبتي، سروري، حرج)، تصب في مجال يكون لها بمثابة الكل وهو القلب الذي تتبع منه، وتظهر هنا علاقة الاشتمال حيث يشتمل القلب كل هذه الكلمات، وهي أجزاء منه، ومنه يمكن القول أنه كان لهذه العلاقة أثر كبير في توضيح مشاعر اتجاهات الشاعر ومشاعره وحالاته النفسية المتقلبة، ومن ثم كان لها اسهام في تحقيق الاتساق للنص.

¹ - المصدر السابق، الديوان، ص104-105-106.

3.2.2 علاقة الجزء للجزء :

في هذه العلاقة يكون هناك جزء يتجزأ من جزء، ونجدها في نص المدونة وذلك في قول

الشابي:

4. غَرَّدَ، فَفِي قَلْبِي إِلَيْكَ مَوَدَّةٌ *** لَكِنْ مَوَدَّةٌ طَائِرٍ مَأْسُورٍ
5. هَجَرَتْهُ أَشْرَابُ الْحَمَائِمِ، وَأَنْبَرَتْ *** لِعَذَابِهِ جَنِيَّةُ الدَّيْجُورِ..
7. لَكِنْ لَقَدْ هَاضَ التَّرَابُ مَلَامِعِي *** فَلَبِثْتُ مِثْلَ الْبُلْبُلِ الْمَكْسُورِ
31. قَبْلَ أَزَاهِيرِ الرَّبِيعِ، وَغَنَّاها *** رَبَّمَ الصَّبَاحِ الضَّاحِكِ الْمَحْبُورِ
33. وَأَتَرْتُكَ دَمُوعَ الْفَجْرِ فِي أَوْرَاقِهَا *** حَتَّى تُرَشِّفَهَا عُرُوسُ الثُّورِ
34. فَلَرَبَّمَا كَانَتْ أَنْيَاءً صَاعِدًا *** فِي اللَّيْلِ مِنْ مَتَوَجِّعٍ، مَقْهُورٍ¹

حيث نرى من خلال الأبيات أن كلمات (طائر، الحمائِم، البلبُل) هي جزء من الدواجن والتي هي جزء من الطيور، وكذا استعمل كلمتي (الصباح، الفجر) وهي جزء من النهار والذي هو جزء من اليوم. ومن هنا فقد ساهمت هذه الأجزاء في توضيح معاني داخل أبيات النص ، وبالتالي ساهمت في تماسك النص وترابطه.

¹ - المصدر السابق، الديوان، ص104-106.

ثالثاً: عناصر الاتساق النحوي:

3. المستوى النحوي:

يحتوي هذا المستوى على أهم الأدوات الاتساقية، وهي الإحالة والحذف والاستبدال وسنعمد إلى استخراج هذه الأدوات من المدونة التي بين أيدينا.

1.3 الإحالة:

للإحالة دور كبير في تحقيق الاتساق للنص، ولهذا سنحاول الكشف عنها بمختلف أنواعها من خلال المدونة.

1.1.3 الإحالة المقامية:

يتوقف هذا النوع من الإحالة على " معرفة سياق الحال أو الأحداث والمواقف التي تحيط بالنص، حتى يمكن معرفة المحال إليه من بين الأشياء والملابسات المحيطة بالنص"¹. بمعنى أنه يوجد عنصر محيل في النص يشير إلى شيء غير موجود في النص؛ ومنه تتشكل علاقة اتساق وتماسك لكن بشكل غير مباشر لأنها تتعلق بالمقام الخارجي للنص. وكثيراً ما تحيل على طرف لا ينتمي للنص بشكل ظاهر وإنما يحرك النص في الخفاء باستعمال ضمائر المتكلم أو المخاطب أو غيرها من الأدوات الإحالية التي تشير إلى خارج النص، ويظهر هذا النوع بكثرة في قصيدة الشابي من خلال قوله:

4. غَرَّدَ، فَفِي قَلْبِي إِلَيْكَ مَوَدَّةٌ *** لَكِنْ مَوَدَّةُ طَائِرٍ مَأْسُورٍ

6. غَرَّدَ، وَلَا تُرْهِبْ يَمِينِي إِنَّنِي *** مِثْلُ الطُّيُورِ بِمُهْجَتِي وَضَمِيرِي

7. لَكِنْ لَقَدْ هَاضَ التَّرَابُ مَلامِعِي *** فَلَبِثْتُ مِثْلَ الْبُلْبُلِ الْمَكْسُورِ

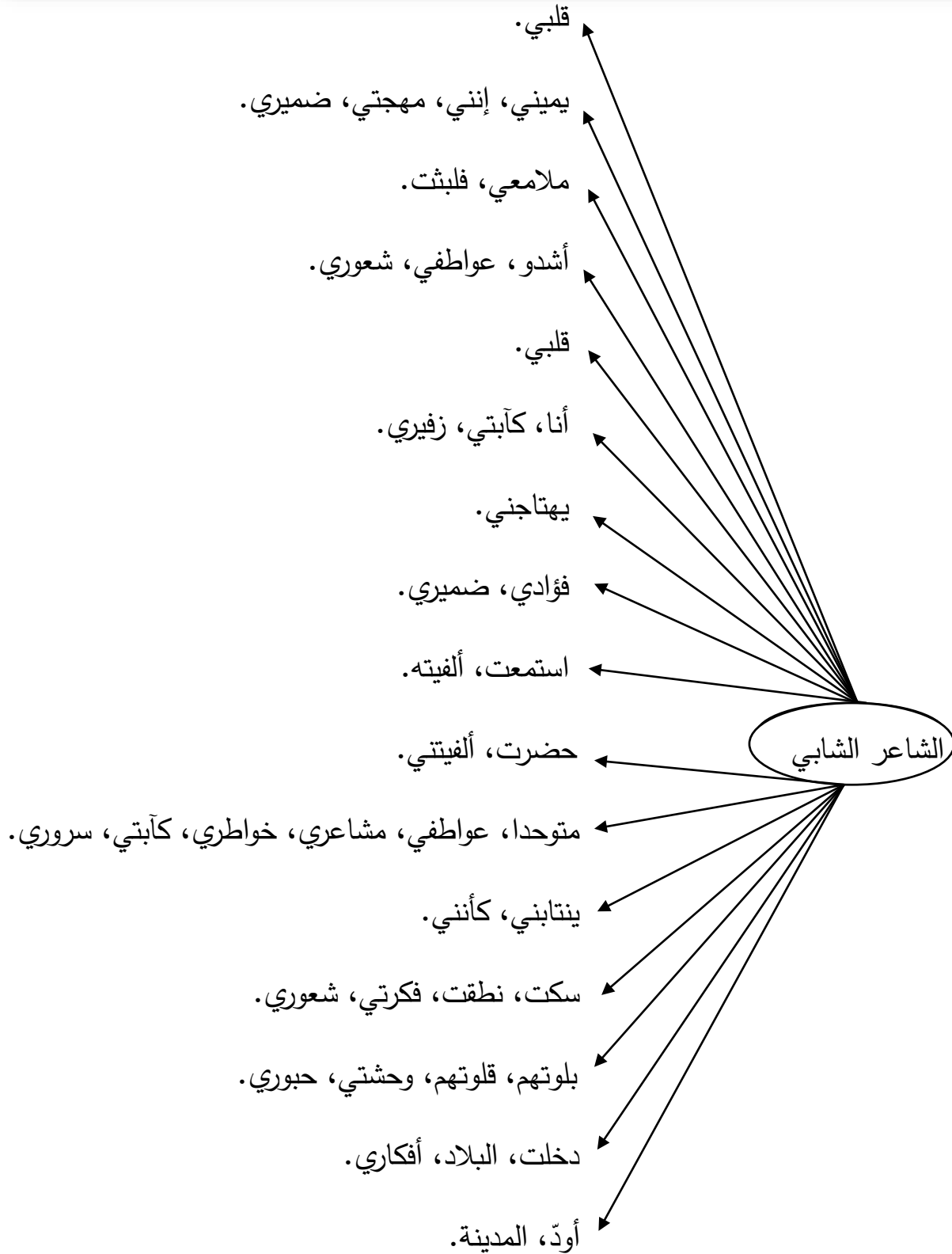
8. أَشْدُّو بَرَنَاتِ النَّيَاحَةِ وَالْأَسَى *** مَشْبُوبَةٌ بِعَوَاطِفِي وَشَعُورِي

¹ - صبحي إبراهيم الفقي، علم اللغة النصي، ص 41.

9. غَرَّدَ، وَلَا تَحْفَلْ بِقَلْبِي، إِنَّهُ *** كَالْمِعْزَفِ، الْمُتَحَطِّمِ الْمَهْجُورِ
12. أَنَا طَائِرٌ، مُتَغَرِّدٌ، مُتَرَنِّمٌ *** لَكِنْ بِصَوْتِ كَآبَتِي وَزَفِيرِي
13. يَهْتَاجُنِي صَوْتُ الطَّيُورِ، لِأَنَّهُ *** مُتَدَفِّقٌ بِحَرَارَةِ وَطْهِرِ
15. فَإِذَا اسْتَمَعْتُ حَدِيثَهُمُ الْفَيْثُ *** غَنَاءً، يَفِيضُ بِرِغَّةٍ وَفُتُورِ
16. وَإِذَا حَضَرْتُ جُمُوعَهُمُ الْفَيْتِي *** مَا بَيْنَهُمُ كَالْبُلْبُلِ الْمَأْسُورِ
17. مُتَوَحِّدًا بِعَوَاطِفِي، وَمَشَاعِرِي، *** وَخَوَاطِرِي، وَكَآبَتِي، وَسُرُورِي
18. يَنْتَابُنِي حَرْجُ الْحَيَاةِ كَأَنَّنِي *** مِنْهُمْ بِوَهْدَةِ جَنْدِلٍ وَصُخُورِ
20. آهٍ مِنَ النَّاسِ الَّذِينَ بَلَّوْهُمْ *** فَقَلَّوْهُمْ فِي وَحْشَتِي وَحُبُورِي
24. وَإِذَا دَخَلْتُ إِلَى الْبِلَادِ فَإِنَّ أَفْ *** كَارِي تُرْفَرُفُ فِي سُفُوحِ الطُّورِ
26. مَاذَا أَوْدُ مِنَ الْمَدِينَةِ، وَهِيَ غَا *** رِقَّةً بِمَوَارِ الدِّمِ الْمَهْمُودِ؟
33. وَاتْرُكْ دَمُوعَ الْفَجْرِ فِي أَوْرَاقِهَا *** حَتَّى تُرَشِّفَهَا عَرُوسُ النُّورِ¹

نلاحظ هنا من خلال الأبيات انتشار واسع للإحالة المقامية ويظهر ذلك من خلال الضمائر التي لها أهمية كبيرة في تحقيق الاتساق النصي من خلال نيابتها عن الأسماء والأفعال والعبارات رابطة أجزاء النص شكليا ودلاليا داخليا وخارجيا، وقد كان لضمائر المتكلم السيطرة التامة في هذا النوع من الإحالة، وسنمثل ذلك من خلال الشكل التوضيحي الآتي:

¹ - أبو القاسم الشابي، الديوان، ص104-105-106.



يبدو من خلال الشكل التوضيحي أنا الشاعر اعتمد على ضمائر المتكلم وتنوعت بين المستترة والمتصلة والمنفصلة ففي قوله: (قلبي، يميني، إنني، مهجتي، ضميري، ملامي، عواطفي ، شعوري، كآبتي، زفيري، يهتاجني، فؤادي، ضميري، ألفيتي، عواطفي، مشاعري، خواطري

، كآبتي، سروري، ينتابني، كأنني، فكرتي، شعوري، وحشتي، حبوري، أفكاري). تبرز الإحالة المقامية من خلال ياء الفاعل المتصلة بالكلمات والأفعال والضمائر والتي تعود على الشاعر نفسه في تعبيره عن حالاته المتعددة كحزنه وألمه وسروره.

كما نجد أيضا الإحالة المقامية تتجسد في قوله: (فلبثت، استمعت، حضرت، سكت، نطقت ، ألفيته، بلوتهم، قلوته، دخلت). حيث نرى هنا تواجد الضمير المتصل وهو التاء (تاء الفاعل) ، والذي يعود على الشاعر أيضا، ويظهر ذلك في الأفعال الماضية، كما كان هناك أيضا ما دل على حضور الشاعر وتواجهه من خلال الضمير "أنا" الذي صرح به في البيت الثاني عشر ظاهرا ، واستعمله مستترا من خلال قوله: (أشدو، أودّ)، حيث دل ضمير المتكلم المفرد على الشاعر وأفعاله، كما دل على طغيان الجانب الذاتي على النص؛ بالإضافة إلى تصوير الحالة الشخصية ؛ إذ أن الشاعر يصف مشاعره تجاه بلده وحزنه الشديد عليه.

كما تظهر إحالة أخرى مقامية في قوله: (البلاد، المدينة) حيث تحيل على بلاد ومدينة الشاعر وهي تونس فعبر عنها بألفاظ تدل عليها دون اللجوء إلى التصريح بها مباشرة، وكذا في قوله: (عروس النور) وهي إحالة مقامية تحيل إلى منبع النور والضوء والحرارة وهي الشمس ، ومن هنا نرى أنه كان لهذه العناصر الإحالية دور ومساهمة بارزة في تحقيق الاتساق للنص لكن بشكل غير مباشر وذلك بربطه بالمقام أو السياق الخارجي.

2.1.3 الإحالة النصية:

تسمى أيضا الإحالة داخل النص، وتمثل القسم الثاني من الإحالة، ولها دور كبير في تحقيق والتماسك الاتساق للنص، حيث قال هاليداي ورقية حسن في هذا الصدد: "... بينما تقوم الإحالة النصية بدور فعال في اتساق النص"¹. بمعنى أنها تساهم بشكل كبير في ربط النص وشده إلى بعضه، فهي تعمل على سد الثغرات الموجودة بين العناصر النص وأجزائه وهذا ما جعلها تتفوق على نظيرتها -الإحالة المقامية- من حيث قوة السبك والربط، وتنقسم إلى قسمين

¹ - محمد خطابي، لسانيات النص، ص 17-18.

كما سبق وتحدثنا عنهما وهما: إحالة قبلية وإحالة بعدية وسنحاول رصد وتوضيح هذين النوعين من نص المدونة التي بين أيدينا.

1.2.1 الإحالة القبلية:

تتمثل هذه الإحالة في عودة عنصر محيل على عنصر سبق التلفظ به، وهي كثيرة التواجد في الكلام، ونجد لها انتشار واسع في هذه المدونة، ويظهر ذلك من خلال قول الشاعر:

1. يَا أَيُّهَا الشَّادِي الْمُغَرَّدُ هُهْنَا *** ثَمَلًا بِغَبْطَةٍ قَلْبِهِ الْمَسْرُورِ
2. مُتَتَقِّلًا بَيْنَ الْخَمَائِلِ تَالِيًا *** وَحَيِّ الرَّبِيعِ السَّاحِرِ الْمَسْحُورِ
4. غَرَّدَ، فَفِي قَلْبِي إِلَيْكَ مَوَدَّةٌ *** لَكِنْ مَوَدَّةٌ طَائِرٍ مَأْسُورِ
5. هَجَرَتْهُ أَسْرَابُ الْحَمَائِمِ، وَانْبَرَتْ *** لِعَذَابِهِ جَنِيَّةُ الدَّيْجُورِ..
6. غَرَّدَ، وَلَا تُرْهِبْ يَمِينِي إِنَّنِي *** مِثْلُ الطُّيُورِ بِمُهْجَتِي وَضَمِيرِي
8. أَشْدُو بَرَنَاتِ النَّيَاحَةِ وَالْأَسَى *** مَشْبُوبَةٌ بِعَوَاطْفِي وَشَعُورِي
9. غَرَّدَ، وَلَا تَحْفَلْ بِقَلْبِي، إِنَّهُ *** كَالْمِعْرِفِ، الْمُتَحَطِّمِ الْمَهْجُورِ
10. رَتَّلَ عَلَى سَمْعِ الرَّبِيعِ نَشِيدَهُ *** وَاصْدَحْ بِفَيْضِ فَوَادِكَ الْمَسْجُورِ
11. وَانْشُدْ أَنْاشِيدَ الْجَمَالِ، فَإِنَّهَا *** رُوحُ الْوُجُودِ، وَسُلُوةُ الْمَقْهُورِ
13. يَهْتَاجُنِي صَوْتُ الطُّيُورِ، لِأَنَّهُ *** مُتَدَفِّقٌ بِحَرَارَةِ وَطْهَورٍ¹

نرى من خلال ما تقدم تنوعا في الاحالات القبلية حيث نجد الكلمات (ثملا، متتقلا ، تاليا) وهي تحيل على ما سبقها وهو الشادي، فلجأ الشاعر إلى وصف أحوال الطائر من خلالها دون أن يعيد تكرار المحال عليه مما خلق ذلك اتساقا وترابطا بين هذه العناصر، كما اعتمد الشاعر على فعل الأمر في مخاطبته للطائر قوله (غَرَّدَ، لا ترهب، رَتَّلَ، اصدح، انشد) حيث

¹ - أبو القاسم الشابي، الديوان، ص104-105.

تعود على سابق لها وهو الشادي الذي ذكره في مطلع القصيدة، حيث تتجلى قوة السبك وقوة الإحالة حيث اكتفى بذكر العنصر المحال عليه مرة واحدة، وراح يردف أفعال الأمر في ما جاء بعد ذلك من أبيات في القصيدة.

كما اعتمد على الضمائر المتصلة التي ساعدت هي الأخرى على بناء نص متماسك متسق ، ويظهر هذا في الكلمات التالية (إليك، فؤادك، قلبه، لعذابه، إنه، نشيده، فإنها، لأنه) حيث نجد الضمير يحيل المتصل الكاف على الشادي الذي يخاطبه الشاعر، وأما الضمير الهاء فيحيل قبلها على الطائر الشادي في كلمتي (قلبه، لعذابه) وعلى قلب الشاعر والمعزف وأناشيد الجمال وصوت الطيور على الترتيب، وهكذا أسهمت الهاء في الربط بين عناصر النص المتباعدة وتقريبها من بعضها البعض، ثم انتقل الشاعر بعد ذلك إلى استعمال ضمائر الجمع وذلك في قوله:

15. فإذا استمعتُ حديثَهُمُ أَلْفَيْتُهُ *** غَنَّا، يَفِيضُ بَرَكَةً وَفُتُورِ

16. وإذا حَضَرْتُ جُمُوعَهُمُ أَلْفَيْتَنِي *** ما بينهم كالبُلبُلِ المأسورِ

17. متوجِّداً بعواطفِي، ومشاعري، *** وَخَوَاطِرِي، وَكَأَبَتِي، وَسُرُورِي

18. يَنْتَابِنِي حَرْجُ الحَيَاةِ كَأَنَّنِي *** مِنْهُمْ بِوَهْدَةِ جَنْدَلٍ وَصُخُورِ

19. فإذا سَكَّتْ تَضَجُّرُوا، وإذا نَطَقْتُ *** تَذَمَّرُوا مِنْ فِكْرَتِي وَشُعُورِ

20. آهِ مِنَ النَّاسِ الَّذِينَ بَلَوْتُهُمْ *** فَقَلَوْتُهُمْ فِي وَحْشَتِي وَخُبُورِي

21. ما منهم إِلَّا خَبِيثٌ غَادِرٌ *** مَتَرَبِّصٌ بِالنَّاسِ شَرٌّ مَصِيرٌ¹

حيث استعمل الشاعر في هذه الأبيات ضمير الجمع "هم" في الكلمات (حديثهم، جموعهم ، بينهم، منهم، بلوتهم، قلوتهم)، وضمير الجمع "واو الجماعة" في الأفعال (تضجروا، تذمروا) ، للإحالة على سابق وهو كلمة (الناس) الموجودة في البيت (14)، ثم انتقل الشاعر بعد ذلك من ضمير الجمع إلى ضمير المفرد، ويظهر ذلك من خلال قوله

¹ - المصدر السابق، الديوان، ص105.

22. وَيَوْدُ لو مَلَكَ الْوُجُودَ بِأَسْرِهِ *** ورمى الْوَرَى في جَاحِمٍ مسجورٍ

23. لِيُبِلَّ غُلَّتُهُ التي لا ترتوي *** ويكض تهمة قلبه المغفور

24. وإذا دخلتُ إلى البلاد فإنَّ أفد *** كاري تُرْفَرُفُ في سُفُوحِ الطُّورِ

25. حيثُ الطبيعةُ حلوةٌ فَتَّائَةٌ *** تختال بين تَبْرُجٍ وَسُفُورِ

26. ماذا أَوْدُ مِنْ الْمَدِينَةِ، وَهِيَ غا *** رِقَّةٌ بِمَوَارِ الدِّمِ الْمَهْدُورِ؟¹

حيث نرى هنا أن الشاعر اعتمد الأفعال الماضية والمضارعة (يود، ملك، رمى، يبِلّ ، يكض) للإحالة على أي شخص خبيث غادر، فالفاعل في هذه الأفعال ضمير مستتر تقديره "هو"، وكذلك بالنسبة للفعليين المضارعين (ترفف، تختال) اللذين أحالا للأفكار والطبيعة على الترتيب، كما اعتمد مجددا الضمير المتصل الهاء في المفردات التالية (بأسره، غلته، قلبه) فأحال على الوجود بالنسبة لكلمة (بأسره) وخبيث غادر بالنسبة لكل من كلمتي (غلته، قلبه). كما اعتمد نوعا آخر من الضمائر وهي الضمائر المنفصلة ويظهر في الأبيات (26-27-28-29) وهو ضمير الغائب "هي" الذي كررها في الأبيات الأربعة التي أشرنا لها للتو، والتي أحالت قبلها إلى لفظة سبقتها مباشرة وهي (المدينة)، فاعتمدها الشاعر تقاديا للتكرار الممل فأسهمت في سبك العبارة وتمسكها وبالتالي سبك النص واتساقه.

ثم في البيت رقم (30) غير وجهته وعاد كالسابق إلى مخاطبة الطائر المغرد والحديث معه فاستخدم بعض الإحالات القبلية ليحيل على بعض العناصر اللغوية، ويبدو ذلك من خلال قوله:

30. يَا أَيُّهَا الشَّادِي الْمُغَرَّدُ هُهْنَا *** ثَمَلًا بِغِبْطَةٍ قَلْبِهِ الْمَسْرُورِ

31. قَبْلَ أَزَاهِيرِ الرَّبِيعِ، وَغَنِّهَا *** رَنَمَ الصَّبَاحِ الصَّاحِكِ الْمَحْبُورِ

32. وَاشْرَبْ مِنْ النَّبْعِ الْجَمِيلِ الْمُلتَوِي *** ما بَيْنَ دَوْحِ صَنْوَبِرٍ وَغَدِيرِ

¹ - المصدر السابق، الديوان، ص نفسها.

33. وَاتْرُكْ دَمَوْعَ الْفَجْرِ فِي أَوْرَاقِهَا *** حَتَّى تُرَشِّفَهَا عَرُوسُ النُّورِ

34. فَلَرَبِّمَا كَانَتْ أُنِينًا صَاعِدًا *** فِي اللَّيْلِ مِنْ مَتَوَجِّعٍ، مَقْهُورٍ

35. ذَرَفَتْهُ أَجْفَانُ الصَّبَاحِ مَدَامَعًا *** أَلَاقَةً، فِي دَوْحَةٍ وَرُحُورٍ...¹

عمد الشاعر إلى إعادة العنصر المحال عليه للمرة الثانية، ليردف إليه بعض أفعال الأمر وهي (قَبَّلَ، غَنَّاها، اشْرَبَ، اترك) حيث أحالت على ما قبلها وهو الشادي المغرد، كما عاد إلى توظيف الضمير المتصل في الكلمات (غَنَّاها، أَوْرَاقِها، تُرَشِّفَهَا) فأحالت الهاء في (غَنَّاها وأَوْرَاقِها) على أزاهير الربيع، وفي (تُرَشِّفَهَا) على دموع الفجر، وكذلك في كلمة هي الأخرى نجدها تعود على الدموع، أما في كلمة (ذرفته) نجد ضمير الغائب المفرد الهاء يعود على الأنين الصاعد ، ومن هنا نرى الأهمية الكبيرة والدور الكبير الذي تلعبه هذه الإحالات فهي لم تربط العناصر اللغوية (المحيلة والمحال عليها) فقط، بل قامت بربط أبيات القصيدة مع بعضها البعض، وجعلت النص كلا واحدا متماسكا مع بعضه من بدايته حتى نهايته رغم تحركات الشاعر من أسلوب لآخر ومن زمن لآخر، حيث بدأ بدعوته للتقاؤل والإقبال على الحياة ثم انتقل للحديث عن حزنه وكآبته وتشاؤمه، ثم عاد مرة أخرى لبث الحياة والدعوة للتقاؤل والاستمتاع بالحياة والطبيعة، فكان استعماله لهذه الوسائل الإحالية المختلفة مناسبة، بحيث أدت وظيفتها المنشودة وهي سبك النص وتحقيق الاتساق داخله.

2.2.1 الإحالة البعدية:

تسمى أيضا إحالة على لاحق، وهي الشق الثاني للإحالة النصية، ولها مفهوم عكس قرينتها الإحالة القبلية ويرد فيها العنصر الإحالي قبل مرجعه أي هي إحالة على اللاحق الذي لم يذكر بعد، وهذا النوع من الإحالة قليل الشيوخ مقارنة بالنوع الذي سبقه. وقد كان للمدونة التي بين أيدينا نصيب من هذا النوع من الإحالة ويتجلى ذلك من خلال قول الشاعر:

1. يَا أَيُّهَا الشَّادِي الْمَغْرَدُ هَهُنَا *** ثَمَلًا بِغِبْطَةٍ قَلْبِهِ الْمَسْرُورِ

¹ - المصدر السابق، الديوان، ص106.

3. غَرَّدَ، فَفِي تِلْكَ السَّهُولِ رَنَابِقُ *** تَرْنُو إِلَيْكَ بِنَظَرٍ مَنظُورِ

5. هَجَرْتُهُ أَسْرَابُ الْحَمَائِمِ، وَأَنْبَرْتُ *** لَعَذَابِهِ جَنِيَّةُ الدَّيْجُورِ..

14. ما في وجود النَّاسِ مِنْ شَيْءٍ بِهِ *** يَرْضَى فَوَادِي أَوْ يُسَرُّ ضَمِيرِي

35. ذرفته أَجْفَانُ الصَّبَاحِ مَدَامَعًا *** أَلَاقَةً، فِي دُوْحَةٍ وَرُهْورٍ...¹

نلاحظ هنا أن الشاعر قد بدأ بإحالة بعدية وذلك عند قوله (أيها) حيث استعمل أداة النداء للإحالة على لاحق أتى بعدها وهو (الشادي المغرد)، كما استعمل اسم الإشارة (هنا) في نفس البيت والذي أحال بعديا على المكان الذي يغرد به الطائر فأخذ يوضح المكان المقصود انطلاقاً من البيت الثاني الذي يليه في قوله بين الخمائل ثم يواصل السهول إلى أن يصل إلى تحديده بالضبط في البيت (24-25) في قوله البلاد أي بلاد الشاعر ثم قوله حيث الطبيعة (أي الطبيعة في بلاد الشاعر "تونس") فكما نرى هنا أن اسم الإشارة عاد على متأخر لاحق جاء فيما بعد وبقوة طويلة المدى حتى نهاية النص. ثم واصل استخدامه لاسم الإشارة حيث أورده في البيت الثالث في قوله (تلك) ليحيل بها على لاحق بعدها وهو (السهول)، ومنه نرى الدور الذي لعبته أسماء الإشارة في إحداث اتساق بين عناصر النص من خلال ربط العنصر الإحالي بما سيأتي بعده، حيث أشار إلى المكان الجميل الذي تأنس له نفس الشاعر وتتأجج وتهيج فيه وجدانه ، لكي يجلب المتلقي إلى الاستمتاع بجمال الطبيعة، ويصرفه عن التشاؤم والحزن والكآبة، من خلال تصويره للطبيعة الخلابة والحياة التي تدب فيها، ولهذا وجد ضالته في أسماء الإشارة فعمد إلى استعمالها لتأسيس العلاقة الاتساقية بين المكانين وداخل النص.

كما نجد أيضاً الفعل (انبرت) في البيت الخامس قد شمل إحالة بعدية من خلال الضمير المستتر في الفعل وهو ضمير الغائب (هي) الذي يعود على (جنيّة الديجور)، والأمر نفسه في البيت الخامس والثلاثين في الفعل (ذرفت)، فالضمير المستتر في الفعل هو الضمير (هي) الذي يعود على لاحق هو (أجفان الصباح)، وعليه كان لهذا الضمير أهمية كبيرة في تحقيق تماسك

¹ - المصدر السابق، الديوان، ص104-105-106.

واتساق لهذه الأبيات، التي عمد الشاعر من خلالها إلى ترك المتلقي في حالة فضول متشوقا لمعرفة مرجع اللفظ ومفسره، فيبقى دائما في يقظة واستعداد لصنع هذا الربط.

2.3 الحذف:

يعد الحذف وسيلة من وسائل الاتساق النحوي التي تساهم بشكل كبير في اتساق النصوص وتماسكها والحذف -كما أشرنا سابقا- علاقة داخل النص، ففي أغلب الحالات تكون المادة المفترضة موجودة في الجزء السابق من النص. وقد اعتمد الشابي في قصيدته "مناجاة عصفور" على الحذف بمختلف أنواعه الثلاثة الاسمي والفعلية والجملي.

1.2.3 الحذف الاسمي:

يظهر هذا النوع من الحذف في القصيدة بشكل كبير وذلك من خلال قول الشاعر:

5. هَجَرْتُهُ أَسْرَابَ الْحَمَائِمِ، وَأَنْبَرْتُ *** لَعَذَابِهِ جَنِّيَّةُ الدَّيْجُورِ..

8. أَشْدُو بَرْنَاتِ النَّيَاحَةِ وَالْأَسَى *** مَشْبُوبَةٌ بِعَوَاطِفِي وَشَعُورِي

11. وَأَنْشِدُ أَنْاشِيدَ الْجَمَالِ، فَإِنَّهَا *** رُوحُ الْوَجُودِ، وَسُلُوةُ الْمُقْهُورِ

12. أَنَا طَائِرٌ، مُتَغَرِّدٌ، مُتَرَنِّمٌ *** لَكِنْ بِصَوْتِ كَأَبْتِي وَزَفِيرِي

15. فَإِذَا اسْتَمَعْتُ حَدِيثَهُمُ الْفَيْئُتُهُ *** غَنَاءً، يَفِيضُ بِرَكَّةٍ وَفُثُورِ

16. وَإِذَا حَصَرْتُ جُمُوعَهُمُ الْفَيْئَتِي *** مَا بَيْنَهُمْ كَالْبُلْبُلِ الْمَأْسُورِ¹

وظف الشاعر في هذه الأبيات الحذف الاسمي، حيث قام الشاعر بحذف كلمة (طائر) في مطلع البيت الخامس، فالتقدير فيه أن يكون بهذا الشكل (طائر هجرته أسراب الحمام...)، كما اعتمده في البيت الثامن في الشطر الأول، إذ حذفت كلمة في الشطر الأول وتقدير الكلام (أشدو برنات النياحة ورنات الأسى...)، وفي نفس البيت في الشطر الثاني حيث حذفت كلمة

¹ - المصدر السابق، الديوان، ص104-105.

(مشبوبة)، إذ كان أصل الكلام (مشبوبة بعواطفية ومشبوبة بشعوري)، حيث حذفت (رنات) الثانية و(مشبوبة) الثانية من البيت، ونفس الأمر بالنسبة ل (إنها) حيث حذفها في الشطر الثاني ، وتقدير ذلك (روح الوجود، وإنها سلوة المقهور)، فلجأ الشاعر إلى توظيف هذا الحذف من أجل تقادي التكرار الممل والمخل بالوزن، إضافة إلى أنه وظف رابط لغوي ربط بين الجملتين (وهو حرف الواو) من أجل الحفاظ على تسلسل الأفكار والوصول إلى المعنى المراد وهو وصفه لحالته الحزينة والكئيبة.

لم يكتف الشاعر عند هذا القدر من الحذف الاسمي بل واصل استخدامه في مواضع مختلفة من أبيات القصيدة، حيث نجده حذف كلمة (متغرد) وكلمة (صوت) في الشطر الثاني من البيت الثاني عشر، والكلام المقدر في ذلك هو (لكن متغرد بصوت كأبتي، وصوت ضميري) ، ومنه فقد أحسن الشاعر في حذفه لهتين الكلمتين وذلك كي يتجنب التكرار غالبا، وقد عوض ذلك الفراغ الذي ينجر عن هذا الحذف بأداة الربط والاستدراك، وهنا يبرز دور المتلقي في فك شفرات النص وبالتالي ساهم ذلك الحذف في اتساق النص.

كما نجده في البيتين (15 و 16) يحذف كلمة (الناس) ويعوضها بعنصر محيل وتقدير الكلام (فإذا استمعت حديث الناس...، وإذا حضرت جموع الناس...)، فعمد الشاعر إلى حذفها في البيتين بعدما ذكرها في البيت الذي سبقهما، وذلك بغرض التكرار الممل ، إضافة إلى تشاؤمه من الناس الذين ذاق منهم كل أنواع الحزن والكآبة، فلم يرى لذلك مغزى وضرورة من تكرارها في ثلاث أبيات متتالية، فاكتفى بتعويضها بضمير الجمع الغائب(هم)، ومن هنا ننتهي إلى القول بأنه كان لهذه المحذوفات دور مهم في تحقيق الاتساق وذلك من خلال جعل المتلقي يتفاعل مع العناصر المحذوفة ويفهمها ويكتشفها من خلال ما بقي من عناصر دالة على وجود الحذف.

2.2.3 الحذف الفعلي:

نجد هذا النوع من الحذف نادر الانتشار في هذه القصيدة، ويتجلى ذلك من خلال قول

الشاعر:

3. غَرَّدَ، فَفِي تِلْكَ السُّهُولِ زَنَابِقُ *** تَرْنُو إِلَيْكَ بِنَاضِرٍ مَنظُورِ

4. غَرَّدَ، فَفِي قَلْبِي إِلَيْكَ مَوَدَّةٌ *** لَكِنْ مَوَدَّةٌ طَائِرٍ مَأْسُورٍ¹

حيث قام الشاعر بحذف الفعل الماضي توجد في صدر البيت الثالث وتقدير الكلام هو (غَرَّدَ ففي تلك السهول توجد زنابق ...)، والأمر عينه بالنسبة للبيت الرابع حيث حذف الفعل (أحمل) من صدر البيت، وتقدير الكلام (غَرَّدَ، ففي قلبي أحمل إليك مودة...) فعمد الشاعر إلى هذا الحذف وذلك من أجل الاختصار والاقتصاد اللغوي، فحرف الجر (في) قد حمل معنى الاحتواء، فعندما يقرأ المتلقي ففي تلك السهول زنابق يفهم مباشرة دون الحاجة إلى ذكر الفعل. ومنه نستنتج أن الشاعر لم يعتمد في هذه القصيدة على حذف الأفعال ربما لأنه منفعل ويحتاجها للتعبير عن حالاته الصعبة الحزينة وكذا يحتاجها في دعوته للتفاؤل، فجعلها ظاهرة حاضرة في القصيدة لتزيد في حدة حركته وانفعاله في بث حزنه والتجائه للطبيعة.

3.2.3 الحذف الجملي:

لقي هذا النوع من الحذف انتشارا واسعا في هذه القصيدة، ويظهر ذلك من خلال قول الشاعر:

3. غَرَّدَ، فَفِي تِلْكَ السُّهُولِ زَنَابِقُ *** تَرْنُو إِلَيْكَ بِنَاضِرٍ مَنظُورِ

4. غَرَّدَ، فَفِي قَلْبِي إِلَيْكَ مَوَدَّةٌ *** لَكِنْ مَوَدَّةٌ طَائِرٍ مَأْسُورِ

6. غَرَّدَ، وَلَا تُرْهِبْ يَمِينِي إِنَّنِي *** مِثْلُ الطُّيُورِ بِمُهْجَتِي وَضَمِيرِي

9. غَرَّدَ، وَلَا تَحْفَلْ بِقَلْبِي، إِنَّهُ *** كَالْمِعْرَفِ، الْمُتَحَطِّمِ الْمَهْجُورِ

10. رَتَّلَ عَلَى سَمْعِ الرَّبِّيعِ نَشِيدَهُ *** وَاصْدَحْ بِفَيْضِ فُؤَادِكَ الْمَسْجُورِ

11. وَأَنْشِدْ أَنْاشِيدَ الْجَمَالِ، فَإِنَّهَا *** رُوحُ الْوُجُودِ، وَسَلْوَةُ الْمَقْهُورِ

¹ - المصدر السابق، الديوان، ص104.

31. قَبْلَ أَزَاهِيرِ الرَّبِيعِ، وَغَنَّا *** رَنَمَ الصَّبَاحِ الصَّاحِكِ المَحْبُورِ

32. وَاشْرَبَ مِنَ النَّبْعِ الجَمِيلِ المُتَلَوِي *** مَا بَيْنَ دَوْحِ صَنْوَبَرٍ وَغَدِيرِ

33. وَاتْرُكْ دُمُوعَ الفَجْرِ فِي أَوْرَاقِهَا *** حَتَّى تُرَشِّفَهَا عُرُوسُ النُّورِ¹

حيث حذف الشاعر جملة (أيها الشادي) في كل من البيت (3 و 4 و 6 و 9) وتقدير الكلام فيها (غرد أيها الشادي...)، ونفس التأويل ينطبق على الأبيات (10، 11، 31، 32، 33) وذلك بعد فعل الأمر في كل بيت (رتل أيها الشادي...)، (وانشد أيها الشادي...، واصدح أيها الشادي...،) (قبل أيها الشادي...،) (واشرب أيها الشادي...،) (واترك أيها الشادي...،) حيث حذف الشاعر هذه الجملة الاسمية بغية اجتناب التكرار، وحتى لا يشعر المتلقي بالضجر والملل ، فاكتفى بذكرها في البيت الأول وحذفها في باقي الأبيات.

كما نجده حذف جملة (في قلبي) في الشطر الثاني من البيت الرابع، وتقدير الكلام (غرد ، ففي قلبي إليك مودة *** لكن في قلبي إليك مودة طائر مأسور)، فلجأ الشاعر إلى حذف هذه الجملة، خاصة وأنه كرر جملة (إليك مودة)، فسيحس المتلقي بملل كبير مما يجعله ينفر من النص ويبتعد عنه. ومنه فقد ساعد هذا الحذف في اجتناب التكرار الذي لا يخدم المعنى في هذا الجزء، ومنه كان للحذف دور ففي تحقيق الاتساق.

كما اعتمد على الحذف الجملي أيضا وذلك في قوله:

14. مَا فِي وجود النَّاسِ مِنْ شَيْءٍ بِهِ *** يَرْضَى فُوَادِي أَوْ يُسِرُّ ضَمِيرِي

19. فَإِذَا سَكَتُ تَضَجُّرُوا، وَإِذَا نَطَقْتُ *** تَذَمَّرُوا مِنْ فِكْرَتِي وَشُعُورِ²

حيث تم حذف جملة (شيء به) من عجز البيت الرابع عشر، والتقدير (يرضى فؤادي أو شيء به يسر ضميري)، وكذا حذفت جملة (من فكري وشعوري) من الشطر الأول وذكرها في الشطر الثاني وتقدير الكلامي (فإذا سكت تضجروا من فكري وشعوري وإذا...،) وكذا في

¹ - المصدر السابق، الديوان، ص104 و 106.

² - المصدر نفسه، ص105.

البيت الواحد والثلاثين حيث حذفت جملة (أزاهير الربيع) بعد غنها فتقدير الكلام (قَبْلَ أَزَاهِيرِ الربيع و غنّ أزاهير الربيع)، فلجأ الشاعر إلى حذفها متجنباً بذلك التكرار الممل الذي ينفر القارئ ويجعله يتراخ عن مواصلة متابعته للنص، وبالتالي نقول أخيراً انه كان للحذف دور كبير في التقليل من التكرار داخل النص، ومنه تحقيق الاتساق داخل النص الشعري .

3.3 الاستبدال:

يعد الاستبدال وسيلة من وسائل الترابط النصي، وهو عملية تتم على المستوى النحوي والمعجمي، وقد كان له نصيب من المساهمة في اتساق قصيدة الشابي "مناجاة عصفور"، بأنواعه الثلاثة.

1.3.3 الاستبدال الاسمي:

يقتضي هذا النوع استبدال أسماء بالفاظ معينة تشترك معها في الدلالة أو تؤدي نفس الوظيفة التي تحملها العناصر المستبدلة، ونجد هذا النوع في مدونتنا هذه وذلك من خلال قول الشاعر:

1. يَا أَيُّهَا الشَّادِي الْمَغْرَدُ هَهُنَا *** ثَمَلًا بِغِبْطَةٍ قَلْبِهِ الْمَسْرُورِ

4. غَرَّدَ، فَفِي قَلْبِي إِلَيْكَ مَوَدَّةٌ *** لَكِنْ مَوَدَّةٌ طَائِرٍ مَأْسُورِ

7. لَكِنْ لَقَدْ هَاضَ التَّرَابُ مَلامِي *** فَلَبِثْتُ مِثْلَ الْبُلْبُلِ الْمَكْسُورِ

31. قَبْلَ أَزَاهِيرِ الرَّبَّيعِ، وَغَنَّا *** رَنَمَ الصَّبَاحِ الضَّاحِكِ الْمَحْبُورِ¹

اعتمد الشاعر في هذه الأبيات على الاستبدال الاسمي، حيث استبدل الشاعر كلمة (الشادي) بكلمة (المغرد) في البيت الأول، وكذلك بكلمة (طائر) في البيت الرابع و (الببل) في البيت السابع. فجاء هنا المستبدل حاملاً لمجموعة من المعاني والصفات التي تخص المستبدل منه، وقد استعمل هذه الاستبدالات لتجنب تكرار نفس الاسم، ولتحقيق الاستمرارية الدلالية في

¹ - المصدر السابق، الديوان، ص104 و 106.

الأبيات فهذه الكلمات تتفاوت في قوة دلالتها فعمد الشاعر إلى توزيعها في النص حسب ما يقتضيه المعنى، وكان لهذا أثر في اتساق الأبيات ومنه اتساق النص بشكل عام.

كما نجد الشاعر قد استبدل كلمة (المسرور) في البيت الأول والبيت الثلاثين بكلمة (المحبور) في البيت الحادي والثلاثين، ومن هنا نرى الأثر الذي يتركه الاستبدال في النص ، وذلك من خلال مساهمته في توضيح المعنى وتقويته بين البيتين، وذلك بالتأكيد على غبطة الشاعر وتقاؤله بما في الطبيعة.

2.3.3 الاستبدال الفعلي:

افتقدت القصيدة لهذا النوع من الاستبدال، ويظهر ذلك من خلال قول الشاعر:

3. غَرَّدَ، فَفِي تِلْكَ السُّهُولِ زَنَابِقُ *** تَرْنُو إِلَيْكَ بِنَظَرٍ مَنظُورِ

10. رَتَّلَ عَلَى سَمْعِ الرَّبِيعِ نَشِيدَهُ *** وَاصْدَحْ بِفَيْضِ فُؤَادِكَ الْمَسْجُورِ

11. وَأَنْشِدْ أَنْاشِيدَ الْجَمَالِ، فَإِنَّهَا *** رُوحُ الْوُجُودِ، وَسَلْوَةُ الْمَقْهُورِ

31. قَبْلَ أَزَاهِيرِ الرَّبِيعِ، وَغَنِّهَا *** رَنَّمَ الصَّبَاحِ الصَّاحِكِ الْمَحْبُورِ¹

قام الشاعر في البيت الثالث باستبدال الفعل (غَرَّدَ) بالفعل (رَتَّلَ) في البيت العاشر وبالفعل (انشد) في البيت الحادي عشر، وكذا بالفعل (غَنَّ) في البيت الحادي والثلاثين، وهي أفعال أمر لها دلالة واحدة فعمد إلى استبدالها ببعضها البعض بغرض تحقيق الاستمرارية الدلالية من جهة، من خلال حثه للطائر على التغريد والانشاد بحرية في الطبيعة، ولتقادي التكرار من جهة أخرى، وبهذا فقد شكل الاستبدال وسيلة هامة لإنشاء رابطة بين الابيات، وبالتالي تحقيق الاتساق للنص.

¹ - المصدر السابق، الديوان، ص104 و 106.

3.3.3 الاستبدال الجملي:

يمثل هذا النوع الشق الثالث من الاستبدال، وفيه يتم استبدال جملة بضمير أو كلمة أو اسم إشارة...، وقد انتشر هذا النوع في القصيدة أكثر من النوع الثاني، ويظهر ذلك من خلال قول الشاعر:

11. وَأَنْشِدْ أَنْشِيدَ الْجَمَالِ، فَإِنَّهَا *** رُوحُ الْوُجُودِ، وَسَلْوَةُ الْمُقْهُورِ

21. مَا مِنْهُمْ إِلَّا خَبِيثٌ غَادِرٌ *** مَتْرِبِصٌ بِالنَّاسِ شَرٌّ مَصِيرِ

28. مَاذَا أَوْدُ مِنْ الْمَدِينَةِ، وَهِيَ لَا *** تَعْنُو لِغَيْرِ الظَّالِمِ الشَّرِيرِ؟

31. قَبْلَ أَزَاهِيرِ الرَّبِيعِ، وَغَنَّا *** رَنَمَ الصَّبَاحِ الصَّاحِكِ الْمَحْبُورِ¹

حيث استبدل الشاعر جملة (أنشيد الجمال) في البيت الحادي عشر، بشبه الجملة (فيها) التي وردت في نفس الشطر، والأمر عينه بالنسبة لجملة (أزاهير الربيع) في البيت الحادي والثلاثين، حيث استبدلها بشبه الجملة (فيها) في نهاية الشطر الأول، وجاء هذا الاستبدال لتقادي الإطناب، ولتحقيق استمرارية المعنى، فكان له أثر بارز في ربط البيت واتساقه وبالتالي ترابط الأبيات واتساقها.

كما نجد الشاعر قد وظف الاستبدال الجملي أيضا في البيت الثامن والعشرين حيث تم استبدال جملة (خبيث غادر متربص بالناس) الموجودة في البيت الحادي والعشرين بجملة (الظالم الشرير) الموجودة في البيت الثامن والعشرين، وفي البيت نفسه قام الشاعر أيضا باستبدال جملة (مَاذَا أَوْدُ مِنْ الْمَدِينَةِ) بالضمير المنفصل (هي)، وذلك من أجل تقادي التكرار والإطناب، وللاقتصاد في اللفظ، مما يزيد في المعنى ويقويه داخل البيتين، فتتشكل علاقة اتساق بين الأبيات، وبالتالي اتساق النص بصفة عامة. ولهذه الأسباب وظف الشابي هذه الاستبدالات المتنوعة (اسمية، فعلية، جمالية) في قصيدته فساهمة في اتساق النص وتماسكه.

¹ - المصدر السابق، الديوان، ص104 و106.

خاتمة

خاتمة

في ختام ما قدّمنا ارتأينا أنه لا بدّ من ذكر ما مر به هذا البحث من مراحل وبعض ما توصلنا إليه من النتائج، ففي البداية حاول البحث أن يقدّم جانباً من الدرس اللغوي المعاصر. وهو الجانب الذي تناول النصّ، متجاوزاً حدود الجملة المفردة، مبرزاً العلاقات التي تربط مجاميع الجمل في النصّ الواحد. ثم تعرّض لمفهوم من المفاهيم التي قدّمت في هذا الحقل من الدراسات اللغويّة، ألا وهو مفهوم الاتّساق، ذلك المفهوم الدلاليّ الذي يجعل من الجمل المكونة للنصّ متماسكة يحيل بعضها إلى بعض وتغدو في معناها كالجملة الواحدة، ثم من ثمّ حاول البحث تطبيق مفهوم الاتّساق على نصّ شعري، ووجد أنّ النصّ الشعري يمتلك وسائله الاتساقية التي لا تختلف عنها في غيره من النصوص في اللغات الأخرى، وبفضل هذه الوسائل تحقّقت الوحدة الدلاليّة للنصّ، وجمعت بين جملة الكثيرة بخاصيّة الترابط التي تمتلكها أدوات هذه الوسائل. ومن بين النتائج التي توصلنا إليها ما يلي:

1. ارتبطت نشأة اللسانيات بالعالم اللغوي الكبير الملقب بأبي اللسانيات الحديثة فريدينان دي سوسير.
2. ظلّ التعامل مع الجملة واعتبارها الوحدة اللغوية وتناولها بالدراسة والتحليل رداً من الزمن.
3. لسانيات النصّ تعد فرعاً لسانياً جديداً يندرج ضمن لواء اللسانيات العامة.
4. اللسانيات النصية فرع معرفي جديد تكون بالتدرّج في النصف الثاني من الستينيات والنصف الأول من السبعينيات من القرن العشرين.
5. تجاوزت لسانيات النص الجملة واعتبرتها عاجزة وقاصرة عن إعطاء نتائج دقيقة في التحليل، واعتبرت النصّ هو أكبر وحدة لغوية قابلة للتحليل والتأويل.

6. تعددت تسميات لسانيات النص من دارس لآخر فنجد لها عدة تسميات كنحو النص ، علم لغة النص، وعلم اللغة النصي.... إلخ.
7. الاتساق النصي من أهم مباحث لسانيات النص، ويعتبر من أبرز المعايير النصية التي لا يمكن التخلي عنها من أجل الحكم على النص بنصيته.
8. الاتساق النصي هو الآخر كان له عدة تسميات مثل: التماسك النصي، الترابط النص ، السبك، التلاحم... وكلها تدل على وحدة النص وتماسك أجزائه.
9. يعتبر الاتساق بمختلف أدواته بمثابة الخطوة المبدئية لدراسة أي نص ويتحقق ذلك من خلال مجموعة من الأدوات والوسائل والآليات التي تشكل نسيج النص مثل: الإحالة، الحذف ، الاستبدال، التكرار، التضام...
10. إن أساس اتساق أي نص شعري يقوم على تفحص كل من مظاهر الإحالة والحذف فيما يخص الاتساق النحوي، والتكرار والمصاحبة المعجمية فيما يخص الاتساق المعجمي.
11. يتحقق الاتساق الصوتي من خلال الوزن والقافية في الشعر حيث يتشكل إيقاع منتظم يسهم في اتساق وترابط مقاطع النص الشعري.
12. تجدر بنا الإشارة إلى أن عناصر الاتساق المعجمي المتمثلة في التكرار والتضام تم التطرق إليها في المسائل البلاغية قديما حيث تم رصد بعض المظاهر التكرارية في النصوص القرآنية والشعرية والنثرية، وما تقدمه من دلالة ودعم للمعنى داخل السياق، وكذا التضام الذي يتجلى في عدد من الفنون علم البديع كالطباق والمقابلة ومراعاة النظير...
13. يعد أبو القاسم الشابي من أبرز الشعراء الذين ذاقوا مرارة العيش وخذلان البشر فكان أحد الرومانسيين المتشائمين من الحياة الاجتماعية والمتفائلين بالطبيعة والمنحازين لها ، ويظهر ذلك في ديوانه الذي يعج بألفاظ الطبيعة.

14. ساهمت وسائل الاتساق الصوتي من وزن وقافية وروي في اتساق قصيدة الشابي التي تحمل عنوان "مناجاة عصفور" كما ساهمت أيضا في تسهيل عملية التلقي والاستيعاب.
15. ساهمت وسائل الاتساق المعجمي من تكرار وتضام في اتساق قصيدة الشابي ، وأوضحت المخزون اللغوي الذي يملكه الشاعر ، ويتجلى ذلك في اعتماده على التكرارات المختلفة وتقريب المعاني من خلال علاقات التضام المتنوعة.
16. ساهمت وسائل الاتساق النحوي من إحالة وحذف واستبدال في اتساق قصيدة الشابي من خلال ما قدمته من ربط للعناصر ببعضها عبر الإحالات المختلفة، وتجنب للتكرار الممل من خلال الاعتماد على الحذف والاستبدال.
17. جاءت قصيدة "مناجاة عصفور" لأبي القاسم الشابي زاخرة بجميع أدوات الاتساق في جميع المستويات (الصوتي، المعجمي، النحوي).
- كانت هذه أهم النتائج التي توصلنا إليها من خلال بحثنا هذا، والتي ما زالت تحتاج بحث وإثراء أكثر، فلا يمكن الادعاء بأننا أحطنا بمختلف جوانب الموضوع، ولكن نأمل أن نكون قد وُفّقنا في الوقوف على أهم الجوانب واللبات الأساسية للموضوع، وما ينبغي لنا أن نقول إلا أن النقص من طبيعة البشر، وما الكمال إلا لله وحده.

ملحق

أبو القاسم الشابي 1909-1934



ولد أبو القاسم الشابي نهار الأربعاء في الرابع والعشرين من شباط عام 1909م، " الموافق
لثالث من شهر صفر سنة 1327هـ" في بلدة "توزر" التونسية¹. والده يدعى الشيخ محمد بن
بلقاسم الشابي، كان رجلا صالحا، تولى القضاء في أنحاء البلاد خارج العاصمة التونسية.

كان يقضي الشيخ محمد يومه بين المسجد والمحكمة والمنزل، وقد نشأ الشاعر أبو القاسم
الشابي في كنف والده وتلقى علومه ومعارفه على يديه، حيث كونت لديه لاحقا مادة غنية أثرت

¹ - سحر عبد الله عمران، أبو القاسم الشابي عبقرية فريدة وشاعرية متجددة (بمناسبة الذكرى المئوية لميلاده)، دراسة ومختارات، رئيس التحرير العام
للهيئة العامة السورية للكتاب محمود عبد الواحد، دمشق، 2008، ص7.

ثقافته الأدبية وفجرت في نفسه ملكات الإبداع ومكانم العبقرية، كما "قام والده بإرساله إلى الكتاب في بلدة "قابس" حين انتقل إليها في مطلع العام 1914م، فأتم الشابي حفظ القرآن وهو في التاسعة من عمره، ولما بلغ الولد الثانية عشر من عمره أرسله والده إلى العاصمة حيث التحق بجامعة الزيتونة"¹.

عاصر الشابي أحداث الحرب العالمية الأولى وبدأ حياته متنقلا في طول البلاد وغيرها ، إذ أنه " هجر مسقط رأسه منذ السنة الأولى لولادته ولم يعد إليها مرتين: الأولى كانت عند ختانه وهو في سن الخامسة من عمره، والثانية كان فيها زائرا، وقد استمرت غربته عن مسقط رأسه عشرين عاما"². وهو ما أدى إلى نضج تجربته الشعرية وإغنائها، وفي "عام 1927م تخرج الشابي من الزيتونة ونال إجازة التطويع وهي شهادة نهاية الدروس في الجامعة، لكنه أدرك بعدها أن الشهادة لا تؤمن له كسب المعاش، فقرر الالتحاق بكلية الحقوق التونسية بعد مشاورة والده ، فانضم إليها في العام الذي أعقب تخرجه"³. وخلال هذه الفترة تزوج الشابي عام 1928م إثر رغبة ملحة من والده، ويحدثنا صديقه زين العابدين السنوسي الذي كان يعرفه حق المعرفة إذ يقول: "إن الشابي لم يكن حازما أمره على الزواج، ولكن والده كان يحب أن يتخذ ولده لنفسه عرق خلود وبقاء، والشيخ أحرص ما يكون على بقاء جذوره. مع أن الشاعر كان منكمش الفؤاد يتهيب الزواج بعقله المدرك". بمعنى أن الشابي لم يكن يرغب في الزواج، وإنما فعل ذلك إشباعا وإرضاء لرغبة أبيه.

أما في "عام 1929م نكب الشابي بوفاة والده إثر مرض ألمَّ به"⁴، وبما أنه كان الابن البكر لوالده فقد حمل على عاتقه مسؤولية كبرى وهي العناية بإخوته ورعايتهم. وقد كان رحيل

¹ - ينظر: أبي القاسم الشابي، الديوان، ص 10.

² - سحر عبد الله عمران، أبو القاسم الشابي عبقريّة فريدة وشاعريّة متجددة (بمناسبة الذكرى المئوية لميلاده)، ص 8.

³ - المصدر السابق، الديوان، ص نفسها.

⁴ - سحر عبد الله عمران، أبو القاسم الشابي عبقريّة فريدة وشاعريّة متجددة (بمناسبة الذكرى المئوية لميلاده)، ص 8.

والده من أكثر الآلام وجعا وفتكا به، حيث نجده يرثي أبان في بديوانه في قصيدته "يا موت" والتي قال فيها:

يا موت قد مزقت صدري *** وقسمت بالأرزاء ظهري
وفجعتني في من أحب *** ومن إليه أبث سري
وأعده غابي ومحرابي *** وأغنيته وفجـري
ورزأتني في عمدتي *** ومشورتني في كل أمر¹

إضافة إلى ما عاناه الشابي من مصائب الدنيا وأحوالها كان لديه مشكلة أكبر وهي اعتقاله بمرض بالقلب الذي أصابه في سن مبكر وكثيرا ما نصحه الأطباء بعدم اجهاد نفسه فكريا وجسديا، إلا أن ما كان يعيشه ليس بالأمر السهل فقد عانى الأمرين من عدة جوانب من حياته ، وفي إحدى يومياته المنشورة بتاريخ 1930/01/16م إشارة تعكس حياته الصعبة التي كان يعيشها إذ يقول: "ها هنا صبية يلعبون بين الحقول، وهناك طائفة من الشباب الزيتوني والمدرسي يرتاضون في الهواء الطلق والسهل الجميل، ومن لي بأن أكون مثلهم ولكن أنى لذلك والطبيب يحذى من ذلك؛ لأن بقلبي ضعفا. آه يا قلبي! أنت مبعث آلامي، ومستودع أحزاني، وأنت ظلمة الأسى التي تغطي على حياتي المعنوية والخارجية"². ومن هنا يتضح مرض الشاعر الخطير الذي حرمه العيش كغيره من الشباب.

أما إذا أتينا للحديث عن مواصفات الشابي فقد نجد بعض كتب الأدب تسرد أنه كان ضعيف البنية، نحيف الجسم، مديد القامة، قوي البديهة، حاد الذكاء، سريع الانفعال، بشوشا ، كريما، وديعا، متأنقا، قنوعا، متواضعا، خجولا، كثير التسامح في معاملة أصدقائه وخصومه ، طروبا لمجالس الأدب، يحب الفكاهة الأدبية³.

¹ - المرجع نفسه، ص 8-9.

² - نفسه، ص 11.

³ - المرجع السابق، أبو القاسم الشابي عبقرية فريدة وشاعرية متجددة (بمناسبة الذكرى المئوية لميلاده)، ص 13-14.

أخير تمكن المرض منه وأعيا الداء الدواء، فمكث الشابي بمستشفى الطّليان بالعاصمة أياما قليلا حتى غادرت النفس الجسد ورجعت إلى ربها سنة 1936م، ونقل جثمانه إلى توزر ودفن فيها. ومن أهم ما خلفه الشابي من آثار نجد بعض الأعمال الشعرية والنثرية المطبوعة والمخطوطة ومن بينها:

أولا: آثار مطبوعة، وهي:

- الخيال الشعري عند العرب (محاضرة ألقاها الشابي في القاعة الخلدونية بدعوة من النادي الأدبي لجمعية قدماء متخرجي مدرسة الصادقية في 1930/01/21م).
- أغاني الحياة (ديوان الشاعر).
- يوميات الشابي، وهي مذكرات نشرت في الدوريات والمجلات وفي بعض كتب الدراسات قبل موته وبعده.

ثانيا: آثار مخطوطة، وهي:

- جميل بثينة (قصة).
- قصص أخرى.
- صفحات دامية (قصة).
- المقبرة (رواية).
- السكر (مسرحية).

فضلا عن مجموعة من المقالات والمحاضرات كتبها الشابي، ولكنها لم تنشر.

أما رسائل الشابي فهي تلك التي تبادلها مع عدد من أصدقائه بين (1928-1934)، ولا تخرج عن كونها رسائل عادية تعتمد أسلوب المباشرة يعيدا عن التأنق اللفظي، وهي تمثل عهد الشباب بما يحمله من حماس وعفوية وعواطف جياشة¹.

¹ - المرجع السابق، أبو القاسم الشابي عبقرية فريدة وشاعرية متجددة (بمناسبة الذكرى المئوية لميلاده)، ص 17.

قصيدة مناجاة عصفور

1. يَا أَيُّهَا الشَّادِي المَعْرَدُ هَهُنَا *** ثَمَلًا بِغِبْطَةِ قَلْبِهِ الْمَسْرُورِ
2. مُتَنَقِّلًا بَيْنَ الْخَمَائِلِ تَالِيًا *** وَحْيِ الرِّبْعِ السَّاحِرِ الْمَسْحُورِ
3. غَرَّدَ، فَفِي تِلْكَ السُّهُولِ زَنَابِقُ *** تَرْنُو إِلَيْكَ بِنَظَرٍ مَنْظُورِ
4. غَرَّدَ، فَفِي قَلْبِي إِلَيْكَ مَوَدَّةٌ *** لَكِنْ مَوَدَّةٌ طَائِرٍ مَأْسُورِ
5. هَجَرْتُهُ أَسْرَابُ الْحَمَائِمِ، وَأَنْبَرْتُ *** لِعَذَابِهِ جَنِيَّةُ الدَّيْجُورِ..
6. غَرَّدَ، وَلَا تُرْهَبْ يَمِينِي إِنَّنِي *** مِثْلُ الطُّيُورِ بِمُهْجَتِي وَضَمِيرِي
7. لَكِنْ لَقَدْ هَاضَ التَّرَابُ مَلَامِعِي *** فَلَيْثُ مِثْلُ الْبُلْبُلِ الْمَكْسُورِ
8. أَشْدُو بَرَنَاتِ النَّيَاحَةِ وَالْأَسَى *** مَشْبُوبَةٌ بِعَوَاطِفِي وَشَعُورِي
9. غَرَّدَ، وَلَا تَحْفَلْ بِقَلْبِي، إِنَّهُ *** كَالْمِغْزَفِ، الْمُتَحَطِّمِ الْمَهْجُورِ
10. رَتَّلَ عَلَى سَمْعِ الرِّبْعِ نَشِيدَهُ *** وَاصْدَحْ بِفَيْضِ فَوَادِكَ الْمَسْجُورِ
11. وَأَنْشِدْ أَنْاشِيدَ الْجَمَالِ، فَإِنَّهَا *** رُوحُ الْوَجُودِ، وَسُلُوةُ الْمَقْهُورِ
12. أَنَا طَائِرٌ، مُتَغَرِّدٌ، مُتَرَنِّمٌ *** لَكِنْ بِصَوْتِ كَابَتِي وَزَفِيرِي
13. يَهْتَاجُنِي صَوْتُ الطُّيُورِ، لِأَنَّهُ *** مُتَدَفِّقٌ بِحَرَارَةِ وَطْهِورِ
14. مَا فِي وَجُودِ النَّاسِ مِنْ شَيْءٍ بِهِ *** يَرْضَى فَوَادِي أَوْ يُسِرُّ ضَمِيرِي
15. فَإِذَا اسْتَمَعْتُ حَدِيثَهُمُ الْفَيْتُهِ *** غَنَّا، يَفِيضُ بِرَكَّةٍ وَفُتُورِ
16. وَإِذَا حَضَرْتُ جُمُوعَهُمُ الْفَيْتَتِي *** مَا بَيْنَهُمْ كَالْبُلْبُلِ الْمَأْسُورِ
17. مَتَوَحِّدًا بِعَوَاطِفِي، وَمَشَاعِرِي، *** وَخَوَاطِرِي، وَكَابَتِي، وَسُرُورِي

18. يَنْتَابُنِي حَرْجُ الْحَيَاةِ كَأَنَّنِي *** مِنْهُمْ بِوَهْدَةِ جَنْدِلٍ وَصُخُورِ
19. فَإِذَا سَكَتُ تَضَجُّرُوا، وَإِذَا نَطَقْتُ *** تَذَمَّرُوا مِنْ فِكْرَتِي وَشُعُورِي
20. آهٍ مِنَ النَّاسِ الَّذِينَ بَلَّوْهُمْ *** فَقَلَّوْهُمْ فِي وَحْشَتِي وَحُبُّورِي
21. مَا مِنْهُمْ إِلَّا خَبِيثٌ غَادِرٌ *** مَتَرِبٌ بِالنَّاسِ شَرَّ مَصِيرِ
22. وَيَوَدُّ لَوْ مَلَكَ الْوُجُودَ بِأَسْرِهِ *** وَرَمَى الْوَرَى فِي جَا حِمٍ مَسْجُورِ
23. لِيُبَلِّ غُلَّتُهُ التِّي لَا تَرْتَوِي *** وَيَكْضُ تَهْمَةً قَلْبَهُ الْمَغْفُورِ
24. وَإِذَا دَخَلْتُ إِلَى الْبِلَادِ فَإِنَّ أَفَ *** كَارِي تُرْفِرُ فِي سُفُوحِ الطُّورِ
25. حَيْثُ الطَّبِيعَةُ حُلُوةٌ فَتَّانَةٌ *** تَخْتَالُ بَيْنَ تَبَرُّجٍ وَسُفُورِ
26. مَاذَا أَوْدُ مِنَ الْمَدِينَةِ، وَهِيَ غَا *** رِقَّةً بِمَوَارِ الدِّمِ الْمَهْدُورِ؟
27. مَاذَا أَوْدُ مِنَ الْمَدِينَةِ، وَهِيَ لَا *** تَرْتِي لَصَوْتِ تَفْجُعِ الْمُؤْتُورِ؟
28. مَاذَا أَوْدُ مِنَ الْمَدِينَةِ، وَهِيَ لَا *** تَعْنُو لِغَيْرِ الظَّالِمِ الشَّرِيرِ؟
29. مَاذَا أَوْدُ مِنَ الْمَدِينَةِ، وَهِيَ مُرٌ *** تَادُ لِكُلِّ دَعَاةٍ وَفُجُورِ؟
30. يَا أَيُّهَا الشَّادِي الْمَغْرَدُ هُهْنَا *** ثَمَلًا بِغِبْطَةِ قَلْبِهِ الْمَسْرُورِ
31. قَبْلَ أَزَاهِيرِ الرَّبِيعِ، وَغَنَّاها *** رَنَمَ الصَّبَاحِ الصَّاحِكِ الْمَحْبُورِ
32. وَاشْرَبْ مِنَ النَّبْعِ الْجَمِيلِ الْمُلتَوِي *** مَا بَيْنَ دَوْحِ صَنْوَبِرٍ وَغَدِيرِ
33. وَاتْرُكْ دَمُوعَ الْفَجْرِ فِي أَوْرَاقِهَا *** حَتَّى تُرَشِّفَهَا عَرُوسُ النُّورِ
34. فَلَرَبِّمَا كَانَتْ أُنِينًا صَاعِدًا *** فِي اللَّيْلِ مِنْ مَتَوَجِّعٍ، مَفْهُورِ

35. ذرفتہ اُجفان الصباح مداماً *** الأَقَّة، في دوحۃ زُهور...¹

¹ - أبو القاسم الشابي، الديوان، ص 104-105-106.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

أولاً: الكتب العربية:

- (1) إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة نهضة مصر، بدون ط، مصر، بدون ت.
- موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط 6، 1988.
- (2) إبراهيم خليل، في اللسانيات ونحو النص، دار المسيرة للنشر والتوزيع، ط 1، عمان الأردن ، 2007.
- (3) إبراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، ط 4 ، 2005/1426، ص 1032.
- (4) ابن الأثير، المثل السائد في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق، أحمد الحوفي، بدوي طبانة ، نهضة مصر، بدون ط، مصر، بدون ت.
- (5) ابن العماد الحنبلي، شذرات الذهب، حوادث سنة 131هـ، مكتبة القدسي، مصر 1351هـ.
- (6) ابن جني، كتاب العروض، دار القلم، تحقيق وتقديم أحمد فوزي الهيب، ط 1، 1987م ، ط 2 منقحة 1989.
- (7) ابن رشيق، العمدة في نقد الشعر وتمحيصه، شرح عفيف نايف خاطوكم، دار صادر ، بيروت، ط 2، 2006.
- (8) ابن منظور، لسان العرب، المجلد 15، دار صادر للنشر والتوزيع، بيروت، ط 4، 2005.
- (9) أبي القاسم الشابي، ديوان أبي القاسم الشابي ورسائله، قدمه له وشرحه وحققه مجيد طراد، دار الكتاب العربي، بيروت- لبنان، 2004.
- (10) أحمد عفيفي، الإحالة في نحو النص، كلية دار العلوم، جامعة القاهرة، بدون ط ، بدون ت.
- نحو النص اتجاه جديد في الدرس النحوي، مكتبة زهراء الشرق، ط 1، القاهرة (مصر)، 2001.

- (11) الأزهر الزناد، نسيج النص، (بحث فيما يكون فيه الملفوظ نصاً)، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت لبنان، 1993.
- (12) إميل بديع يعقوب، المعجم المفصل في اللغة والأدب (نحو - صرف - بلاغة - عروض - إملاء - فقه اللغة - أدب - نقد - فكر أدبي)، دار العلم للملايين، ط 1، بيروت، 1987 ، مج 1.
- (13) إيليا أبو ماضي، الجداول، دار كاتب وكاتب، بيروت لبنان، 1988.
- (14) بن خليفة مشري، الشعرية العربية مرجعياتها وإبدالها النصية، سحب الطباعة الشعبية للجيش الجزائري، 2007.
- (15) بن يحيى طاهر ناعوس، تحليل الخطاب القرآني في ضوء لسانيات النص (دراسة تطبيقية في سورة البقرة)، دار القدس العربي، وهران، 2014.
- (16) جميل حمداوي، محاضرات في لسانيات النص، الألوكة، الطبعة الأولى، 2015.
- (17) جميل عبد المجيد، البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، بدون ط، الإسكندرية، 1998.
- (18) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة ، المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية، 1996.
- (19) حسن احمد الكبير، تطور القصيد الغنائية في الشعر العربي الحديث من 1881-1938م، دار الفكر العربي، بدون ط، بدون ت.
- (20) حميد آدم ثويني، علم العروض والقوافي، دار صفاء للنشر والتوزيع، ط 1، عمان ، 1425هـ - 2004م.
- (21) خليل بن ياسر البطاشي، الترابط النصي في ضوء التحليل اللساني للخطاب، دار جرير للنشر والتوزيع، ط1، 1434هـ-2013م.
- (22) رجاء عبيد، لغة الشعر قراءة في الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف ، الإسكندرية، بدون ط، بدون ت.

- (23) رشيد شعلال، البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام، عالم الكتب، إربد، الأردن، ط 1 ، 2011.
- (24) رضوان منيسي عبد الله، الفكر اللغوي عند العرب في ضوء علم اللغة الحديث (أبو عبيدة)، دار النشر للجامعات، ط 1، القاهرة، 2006.
- (25) رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر (دراسة جمالية)، دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع، بدون ط، 1992.
- (26) زاهر بن مرهون الداودي، الترابط النصي بين الشعر والنثر، دار جرير للنشر والتوزيع، ط 1، 2010.
- (27) سعد مصلوح، في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية، عالم الكتب، ط 1، القاهرة ، 2006.
- (28) سعيد حسن بحيري، دراسات لغوية تطبيقية في العلاقة بين البنية والدلالة، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، بدون ت.
- علم لغة النص المفاهيم والاتجاهات، دار نوبار للطباعة القاهرة، الشركة المصرية العالمية للنشر، ط 1، مكتبة لبنان، 1997.
- (29) شكري محمد عياد، موسيقى الشعر العربي (مشروع دراسة علمية)، دار المعرفة ، القاهرة، ط 2، 1978.
- (30) صبحي إبراهيم الفقي، علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق - دراسة تطبيقية على السور المكية-، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة عبده غريب، ط 1، 1421هـ- 2001م، الجزء الأول.
- (31) صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري (دراسة تحليلية تطبيقية) ، الأيام للطباعة والنشر والتوزيع، بدون ط، الجزائر، 1996.
- (32) الطاهر بومزير، أصول الشعرية العربية (نظرية حازم القرطاجني في تأصيل الخطاب الشعري)، ديوان المطبوعات الجامعية، بدون ط- بدون تاريخ، الجزائر.

- (33) طاهر سليمان حمودة، ظاهرة الحذف في الدرس اللساني، الدار الجامعية للطبع والنشر والتوزيع، بدون ط، الإسكندرية، 1998.
- (34) عبد الباسط محمود، دراسة في لغة الشعر عند إيليا أبو ماضي، دار طبية للنشر والتوزيع والتجهيزات العلمية، بدون ط، بدون ت.
- (35) عبد الملك مرتاض، النص الأدبي من أين؟ إلى أين؟، دار هومة، الجزائر، 1983م.
- (36) عدنان حسين قاسم، الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، الدار العربية للنشر والتوزيع، بدون ط، 2001.
- (37) عزة شبل، علم لغة النص، تقديم سليمان العطار، مكتبة الآداب علي حسن، ط2، القاهرة، 2009.
- (38) فهد عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، دار الفارس للنشر والتوزيع، ط1، 2004.
- (39) كمال بشر، علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر، بدون ط، القاهرة، 2000.
- (40) محمد الأخضر الصبيحي، مدخل إلى علم النص ومجالات تطبيقه، الدار العربية للعلوم، ط1، الجزائر، 2008.
- (41) محمد الشاوش، أصول تحليل الخطاب؛ المؤسسة العربية للتوزيع، تونس، 1421هـ-2001م، ط1، ج1.
- (42) محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، 1951.
- (43) محمد الهادي بوطارن، الاغتراب في الشعر العربي الرومنسي: مقارنة موضوعاتية للخطابات الشعرية لإيليا أبي ماضي وإبراهيم ناجي وأبي القاسم الشابي، دار الكتاب الحديث، ط1، القاهرة، 2010.

- (44) محمد بن فلاح المطيري، القواعد العروضية وأحكام القافية العربية، تقديم سعد بن عبد الحميد مصلوح وعبد اللطيف بن محمد الخطيب، مكتبة أهل الأثر غراس للنشر والتوزيع ، ط1، 2003.
- (45) محمد خطابي، لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي ، بيروت، الحمراء، الطبعة الأولى، 1991.
- (46) محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.
- (47) محمد صالح الضالع، الأسلوبية الصوتية، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة، بدون ط، 2002.
- (48) محمد علي الهاشمي، العروض الواضح وعلم القافية، دار القلم، ط1، 1991.
- (49) محمود السعران، علم اللغة مقدمة للقارئ العربي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت لبنان، بدون ط، بدون ت.
- (50) مراد عبد الرحمان مبروك، من الصوت إلى النص نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري، ط1، دار الوفاء للطباعة والنشر، 2002.
- (51) مصطفى السيوفي، موسيقى الشعر العربي نغم وإيقاع، الدار الدولية للاستثمارات الثقافية، ط1، القاهرة، 2010/2011.
- (52) مصطفى النحاس، نحو النص في ضوء التحليل اللساني للخطاب، دار السلاسل ، د ط، الكويت، 2001.
- (53) نادية رمضان النجار، علم لغة النص والأسلوب، مؤسسة الحورس الدولية للنشر والتوزيع، 2013.
- (54) نعمان بوقرة، المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب (دراسة معجمية)، دار جدارا للكتاب العالمي للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، عمان - الأردن - 2009.

55) يوسف حسين بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم (في ضوء النقد الحديث) ، دار الأندلس، بيروت، ط2، 1983.

ثانياً: الكتب الأجنبية:

- 1) Dictionnaire HACHETTE, pari, 2009.
- 2) Haliday (m.a.k) and Hassan (r) Cohésion in English ,lonam ,london, 1976.
- 3) Longman Advanced (Amirecan) dictionary Harlow English, 2000.
- 4) Oxford, (Advanced Learner's Encyclopedia) oxford university- Press - New-York, oxford 1989.

ثالثاً: الكتب الأجنبية المترجمة:

- 1) تون فان ديك، علم النص مدخل متداخل الاختصاصات، ترجمة سعيد حسن بحيري، ط1، 2001.
- 2) ج.ب. براون، ج. يول، تحليل الخطاب، ترجمة وتعليق محمد لطفي الزليطني، النشر العلمي والمطابع، جامعة الملك سعود، المملكة العربية السعودية، الرياض، 1997.
- 3) جون كوين، النظرية الشعرية (بناء لغة الشعر - اللغة العليا)، ترجمة أحمد درويش، دار غريب، القاهرة، 2000.
- 4) روبرت دي بو جراند، النص والخطاب والإجراء، ترجمة تمام حسان، عالم الكتب، ط2 ، القاهرة، 2007.
- 5) فولفانج هانيه من وديتر فيهفيجر، مدخل إلى علم اللغة النصي، ترجمة صالح فاتح الشايب، مطابع جامعة الملك سعود، الرياض، د. ط، 1997.

رابعاً: المجلات:

- 1) الاتساق النصي مفهومه وآلياته، فاتح بوزي، مجلة الممارسات اللغوية، العدد 10، 2012.

- (2) خالد حسين أبو عمشة، مداخلة بعنوان تعالق المستوى الصرفي بمستويات اللغة الأخرى ودوره في تبيان الدلالة في تعليم العربية للناطقين بغيرها، كتاب المؤتمر الدولي الثالث للغة العربية (الاستثمار في اللغة العربية ومستقبلها الوطني والعربي والدولي)، دبي الإمارات، 07-2014/05/10.
- (3) ريماء سعد سعادة الجرف، مهارات التعرف على الترابط في النص، مجلة رسالة الخليج العربي، العدد 7.
- (4) سعيد عكاشة، كتاب جماليات الإيقاع وأبعاده الدلالية في الشعر العربي، جامعة سيدي بلعباس (الجزائر).
- (5) صالح حوحو، إسهام التضام في تماسك النص الشعري القديم- معلقة طرفة بن العبد أنموذجاً-، مجلة الأثر، العدد 23 ديسمبر 2015، جامعة محمد خيضر بسكرة (الجزائر).
- (6) عبد الحميد أحمد، مظاهر رومانسية في شعر أبي القاسم الشابي، إضاءات نقدية فصلية محكمة، السنة الأولى، العدد الرابع، شتاء، كانون الأول، 2011.
- (7) عبد الحميد بو ترعة، الإحالة النصية وأثرها في تحقيق التماسك القرآني (دراسة تطبيقية على بعض الشواهد القرآنية)، مجلة الأثر، عدد خاص: أشغال الملتقى الوطني الأول حول اللسانيات والرواية، 23/22 فيفري 2012، جامعة الوادي (الجزائر).
- (8) عقيل جاسم محمد المحترم، الاستبدال في جملة التذييل في القرآن الكريم دراسة في ضوء نحو النص، مجلة أورو ك للعلوم الإنسانية، كلية الآداب، جامعة القادسية، العدد 363 ، 2017/08/02.
- (9) فاطمة زياد، ثنائية الاتساق والانسجام في الخطاب الشعري عند سميح القاسم "ليلى العدنية" أنموذجاً، مجلة العلوم الاجتماعية، العدد 21 ديسمبر 2015.
- (10) محمد بن يحيى، دلالة الإيقاع في الخطاب الشعري المعاصر، مجلة الأثر العدد 24/ مارس 2016، جامعة الشهيد حمه لخضر الوادي (الجزائر).

- (11) يحيى عبابنة، آمنه صالح الزعبي، عناصر الاتساق والانسجام النصي (قراءة نصية تحليلية في قصيدة: أغنية لشهر أيار لأحمد عبد المعطي حجازي)، مجلة جامعة دمشق، المجلد: 10، العدد 2+1، 2003.

خامسا: المذكرات والدوريات:

- 1) بن الدين بخولة، الإسهامات النصية في التراث العربي، أطروحة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه في علوم اللسانيات النصية، جامعة وهران 1 أحمد بن بلة، الجزائر، 2016/2015.
- 2) فتحي زرق الخوالدة، تحليل الخطاب الشعري ثنائية الاتساق والانسجام في ديوان أحد عشر كوكبا لمحمود درويش، رسالة مقدمة إلى عمادة الدراسات العليا استكمالا لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في اللغة العربية، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة مؤتة - الأردن، 2005.
- 3) كورات حليلة، آليات الاتساق في شعر إيليا أبو ماضي قصيدة (كم تشتكي) أنموذجا ، رسالة لنيل شهادة الماستر، جامعة سعيدة (الجزائر)، 2016/2015.
- 4) ليلي سهل، الخطاب الشعري من منظور اللسانيات النصية ديوان "أغاني الحياة" لأبي القاسم الشابي، رسالة مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم في الآداب واللغة العربية، جامعة محمد خيضر بسكرة (الجزائر).
- 5) هناء دادة موسى، الاتساق والانسجام ومظاهريهما في قصيدة بطاقة هوية لمحمود درويش ، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة -الجزائر-، 2015/2014.

فهرس المحتويات

الصفحة	الموضوع
	شكر وتقدير
	إهداء
أ - ج	❖ مقدمة
	مدخل: لمحة عامة عن اللسانيات النصية
6 - 5	❖ مفهوم اللسانيات
8 - 6	❖ من لسانيات الجملة إلى لسانيات النص
14 - 8	❖ لسانيات النص (المفهوم والنشأة والأهداف)
10 - 8	مفهومها
12 - 10	نشأتها
14 - 12	أهدافها
	الفصل الأول: الاتساق مفهومه وآلياته
19 - 16	❖ مفهوم الاتساق
17 - 16	لغة
19 - 17	اصطلاحا
47 - 20	❖ آليات الاتساق
21 - 20	تمهيد
30 - 22	❖ أولا: عناصر الاتساق الصوتي
23 - 22	❖ المستوى الصوتي
24 - 23	الإيقاع
27 - 25	الوزن
29 - 27	القافية

30 - 29	الروي
36 - 30	❖ ثانيا: عناصر الاتساق المعجمي
32 - 30	❖ المستوى المعجمي
34 - 32	التكرار
36 - 34	الاقتزان (التضام أو المصاحبة المعجمية)
47 - 36	❖ ثالثا: عناصر الاتساق النحوي
37 - 36	❖ المستوى النحوي
42 - 37	الإحالة
44 - 42	الحذف
47 - 44	الاستبدال
47	علاقة الحذف بالاستبدال
الفصل الثاني: الكشف عن آليات الاتساق في قصيدة "مناجاة عصفور"	
51 - 49	تمهيد
52	❖ آليات الاتساق في قصيدة "مناجاة عصفور"
58 - 25	❖ أولا: عناصر الاتساق الصوتي
52	❖ المستوى الصوتي
52	الإيقاع
56 - 52	الوزن
56	القافية
58 - 57	الروي
70 - 58	❖ ثانيا: عناصر الاتساق المعجمي
58	❖ المستوى المعجمي

67 – 58	التكرار
70 – 68	الاقتران (التضام أو المصاحبة المعجمية)
86 – 71	❖ ثالثا: عناصر الاتساق النحوي
71	❖ المستوى النحوي
80 – 71	الإحالة
84 – 80	الحذف
86 – 84	الاستبدال
88	❖ خاتمة
98 – 92	الملحق
107-100	قائمة المصادر والمراجع
111-109	فهرس المحتويات