التماسك النصي في ديوان حزن في ضوء القمر لمحمد الماغوط

أعدت من قبل

ياسمين موسى سليمان شحادة

أشرف عليها

الأستاذ الدكتور فؤاد فياض كايد شتيات

قدمت هذه الرسالة

إلى كلية الآداب كجزء من متطلبات الحصول على درجة الماجستير

في اللغة العربية وآدابها

كانون الثاني 2024

التماسك النصي في ديوان حزن في ضوء القمر لمحمد الماغوط

أعدت من قبل

ياسمين موسى سليمان شحادة

أشرف عليها

الأستاذ الدكتور فؤاد فياض كايد شتيات

قدمت هذه الرسالة

إلى كلية الآداب كجزء من متطلبات الحصول على درجة الماجستير

في اللغة العربية وآدابها

كانون الثاني 2024

جامعة الإسراء

نموذج التفويض

أنا الطالبة ياسمين موسى سليمان شحادة، أفوض جامعة الإسراء بتزويد نسخ من رسالتي للمكتبات أو المؤسسات أو الهيئات أو الأشخاص عند طلبها.

التوقيع: Yasmeen

التاريخ: 2024/1/16

Isra University

Authorization Form

I am Yasmeen Mousa Soliman Shehada, authorize Isra University to supply copies of my thesis to libraries or establishments or individuals on request.

Signature: Yasmeen

Date: 16/01/ 2024

قرار لجنة المناقشة

نوقشت هذه الرسالة " التماسك النصي في ديوان حزن في ضوء القمر" وأجيزت بتاريخ:

2024/1/16.

أعضاء لجنة المناقشة	التوقيع
الأستاذ الدكتور فؤاد فياض اشتيات، مشرفًا ورئيسًا	.....
الدكتور باسل فيصل الزعبي، (ممتحنًا داخليًا)	.....
الأستاذ الدكتور حسين مصطفى غوانمة (ممتحنًا خارجيًا) (جامعة العلوم الإسلامية العالمية)	.....

الإهداء

أهدي هذا العمل المتواضع إلى روح والدي ووالدتي رحمهما الله..

وإلى أساتذتي الكرام..

وإلى زوجي ورفيق دربي وأولادي الأعزاء..

وإلى إخواني الأعزاء..

وإلى زميلاتي وصديقاتي ..

وإلى كل من وجه لي النصح والإرشاد...

الشكر

الحمدلله والصلاة والسلام على رسول الله، وبعد: فأتقدم بالشكر الوافر والثناء العاطر إلى الأستاذ الدكتور فؤاد شتيات الذي تفضل علي بقبول الإشراف على رسالتي، وكان على الدوام مثالا لي ونبراسا أستنير به ورمزا للعطاء المتواصل، ما كان له الأثر البارز في نجاح العمل، والشكر الموصول لأساتذتي في مرحلة الماجستير على ما قدموه لي من نصح وإرشاد، فجزاهم الله خير الجزاء.

فهرس المحتويات

الموضوع	الصفحة
التفويض	ب
قرار لجنة المناقشة	ج
الإهداء	د
الشكر	هـ
فهرس المحتويات	و
الملخص	ز
المقدمة	1
التمهيد	3
أولاً: محمد الماغوط	3
ثانيا: ثقافة الماغوط	7
ثالثا: قصيدة النثر	9
الفصل الأول	
المبحث الأول: النص والخطاب بين القُدامي والمحدثيّن	14
المبحث الثاني: التماسك النصي	25
الفصل الثاني: الاتساق في ديوان "حزن في ضوء القمر"	
التمهيد	36
المبحث الأول: المستوى الدلالي	43
المبحث الثاني: التماسك المعجمي	72
المبحث الثالث: المستوى التركيبي	82
المبحث الرابع: الانسجام في ديوان حزن في ضوء القمر	105
الخاتمة	114
التوصيات	114
المصادر والمراجع	115

التماسك النصي في ديوان حزن في ضوء القمر

أعدت من قِبل

ياسمين موسى سليمان شحادة

أشرف عليها

الأستاذ الدكتور فؤاد فياض شتيات

الملخص

هدفت الدراسة إلى الكشف عن مواطن التماسك النصي في إحدى دواوين الشاعر محمد الماغوط الموسوم باسم حزن في ضوء القم، والربط بين النصوص المتعددة، والبحث في مدى ترابطهاوتماسكها باستخدام أدوات الدراسة.

وقد سعت الدراسة إلى الإجابة عن الأسئلة الآتية:

أ. هل نص قصيدة النثر الماغوطية نص متماسك ومنسجم في مستوياته التركيبية والمعجمية والدلالية والإيقاعية؟

ب. هل يعمر هذا التماسك النصي ديوان حزن في ضوء القمر؟

ج. وهل قصيدة النثر نص أم لا نص؟

وتكونت الدراسة من تمهيد وفصلين:

تناول التمهيد التعريف بمحمد الماغوط وثقافته، والتعريف بقصيدة النثر وأشهر شعرائها في الوطن العربي وتعريف النص والخطاب بين القُدامى والمحدثين ومفهوم التماسك النصي وأدواته وتناول الفصل الأول الاتساق في ديوان حزن في ضوء القمر، فجاء فيه تعريف الاتساق وأدواته، وتناول

مستويات ترابط النص، والأدوات التي تسهم في تحقيق هذا الترابط، وفيه تناولت الباحثة الديوان بالدراسة واستخراج الأمثلة والأدلة التي تؤكد التماسك النصي فيه.

وتناول الفصل الثاني الانسجام في ديوان حزن في ضوء القمر ، فتم تعريف الانسجام والسياق وخصائصه، وتناولت الباحثة ذلك كله نظريا ثم التطبيق عليه من ديوان الشاعر لتؤكد على انسجام نصوص الشاعر وتماسكها، وأخيرا تناولت الذكاء الاصطناعي وعلاقته باللسانيات الحديثة؛ لتضفي على رسالتها شيئا من التميز والتجديد.

وقد أظهرت الدراسة أن قصائد محمد الماغوط النثرية متماسكة نصيا، وقد ظهر ذلك جليا في مواضع متعددة من ديوانه، وللتدليل على ذلك فقد أوردت الباحثة أمثلة متنوعة، وأظهرت نتائج الدراسة أن نصوص الماغوط متماسكة نصيا في ديوانه موضوع الدراسة واستفادت من مستويات التماسك النصي المتنوعة، ففي المستوى التركيبي حقق التماسك النصي باستخدام أداتي الربط والتماسك الحذف والعطف، وللتدليل على ذلك فقد أوردت الباحثة عدة أمثلة من الديوان.

وأظهرت نتائج الدراسة أن الماغوط حقق الترابط والاتساق في النص في المستوى الدلالي، باستخدام أداة الترابط النصي الإحالة، وللتأكيد على ذلك أوردت الباحثة أمثلة متنوعة من الديوان على كل من الإحالة بالضمائر وأسماء الإشارة، وبالأسماء الموصولة، وقد أظهرت نتائج الدراسة أن الماغوط حقق التماسك المعجمي للنص باستخدام أداة الربط التكرار وللتدليل على ذلك أوردت الباحثة أمثلة من ديوان الشاعر وبينت أثر هذه لأدوات في تحقيق التماسك النصي على المستوى المعجمي.

المقدمة

شهدت القصيدة العربية في مدّة وجيزة من القرن الماضي كثيرا من التغيرات، ورأى بعضهم أنّ هذه التغيرات في الشكل والمضمون قد حررت الشعر العربي من الرتابة والملل، وظهرت قصيدة النثر في خضم ذلك حاملة في ثناياها نمطا تجديديا وثورة على الشكل الشعري العربي القديم، وقال أنصار هذا الجنس الأدبي إنّه يفتح آفاقا جديدة لإمكانية التعبير عما يجول في النفس الإنسانية، ومن الشعراء الذين برعوا في هذا الجنس الأدبي الشاعر السوري (محمد الماغوط) الذي بلغ فنه مستوًى فنيًا جديرًا يستحق تسليط الضوء عليه، وقد اطلعت الباحثة على أعماله وقد لفت انتباهها مجموعته الشعرية (حُزن في ضوء القمر)؛ واختارتها لتدرس التماسك النصي فيها.

تتناول الدراسة ظاهرة التماسك النصي، ومدى توظيف محمد الماغوط لها في ديوانه، وما الأدوات التي استخدمها الماغوط، وما دور هذه الأدوات في ترابط أشعاره. وتسعى الباحثة إلى دراسة التماسك النصي في نماذج قصائد النثر.

وتكمن أهمية الدراسة في أنها تتناول موضوعا هامًا ، فدراسة النص وبنيته، ومدى ترابطه في غاية الأهميّة، وقصيدة النثر نص حديث يُتهم في شعريته وعدم تماسكه ، ودراسة التماسك من حيث الاتساق والانسجام داخل أبنية النص يسهم في توليد قناعات جديدة لدى القارىء، ويحاول إثبات أنّ هذا الجنس الأدبي جدير بالقراءة والاهتمام.

وتسعى الدراسة إلى الإجابة عن الأسئلة التالية: هل نص قصيدة النثر الماغوطية نص مُتماسك ومنسجم في مستوياته التركيبية والمُعجمية والدلالية والإيقاعية؟ وهل يعمر هذا التماسك النصي ديوان حُزن في ضوء القمر؟ وهل قصيدة النثر نص أم لا نص؟

وتهدف هذه الدراسة إلى الكشف عن مواطن التماسك النصي في قصيدة النثر عند محمد الماغوط، ومعرفة الأدوات التي استخدمها لتكون نصوص شعره مُترابطة غير مُتنافرة، ومُتقنة وجميلة، وعن مدى الانسجام والترابط في شعره.

واستفادت الباحثة من مجموعة المصادر والمراجع والدراسات السابقة، ومنه دراسة (الموسى، 2012)، قراءات نصية في الشعر العربي المعاصر في سوريا، الهيئة العامة السورية

للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق. ويحوي الكتاب دراسة في (شعرية الانتهاك عند الماغوط)، ويتناول البحث مفهوم الانتهاك وشعريته، ودور الانتهاك في تطوير شعرية النص في قصائد الماغوط النثرية، ويُفرّق الباحث بين الانتهاك والانزياح، وتوصل إلى أن الماغوط استخدم أداة الانتهاك، ومخالفة الأعراف الاجتماعية والفنية، والتغريد خارج السرب في تأكيد شعرية النص وتماسكه.

ودراسة دراجي، نور الهدى (2014)، شعرية الايقاع في ديوان حُزن في ضوء القمر لمحمد الماغوط، رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية، جامعة أم البواقي، الجزائر، وقد تناول البحث الإيقاع في ديوان حُزن في ضوء القمر لمحمد الماغوط، ودرس فيه دور الإيقاع في بلورة شعرية نص قصيدة النثر، وعرّج على أنماط الإيقاع المتجسدة في الديوان، ومما تحدّث عنه إيقاع التماثُل، وإيقاع التضاد، وإيقاع التكرار، وإيقاع الحِوار، ليصل إلى أن الإيقاع منح نصوص الماغوط الشعرية اللازمة لتصنيفها في قصيدة النثر.

ودراسة خضير، رافد جايد (2017)، شعر محمد الماغوط في سياف الزهور، قراءة نصية في المقصدية، العراق، مجلة الأستاذ، العراق، مج (1)، ع (233)، تناول البحث مفهوم المقصدية كمعيار نصي وشرط في عملية التواصل بين المبدع والمتلقي، وما ينتجه الشاعر من نص متماسك هادف، ودور المتلقي في اكتشاف هذه المقاصد، ودرس الباحث لغة النص عند الماغوط في سياق الزهور؛ ليستظهر آليات المقصدية في نصه والمقصد من أهم المعايير النصية. واتبعت الباحثة في هذه الدراسة المنهج الوصفي التحليلي.

ولتحقيق الهدف من الرسالة قسمت الباحثة رسالتها إلى تمهيد وفصلين، قدمت في التمهيد تعريفا موجزا بحياة الشاعر محمد الماغوط، وحديثا موجزا عن قصيدة النثر وبعض خصائصها الأسلوبية، وتناولت في الفصل الأول تقديما نظريا للنص واتساقه وطبقت ذلك على شعر الماغوط في مجموعته الشعرية حزن في ضوء القمر، وتناولت في الفصل الثاني الاتساق والانسجام وحاولت استكشاف وجوده في بعض من النصوص الأدبية.

وقد اتبعت الباحثة في هذه الدراسة المنهج الوصفي التحليلي.

التمهيد

أولاً: محمد الماغوط

ولد الأديب والشاعر والكاتب المسرحي محمد أحمد عيسى الماغوط في مدينة سلمية بمحافظة حماة في عام 1934م[1]، درس في بداية حياته في الكّتاب، وعاش حياة صعبة جدًا، إذ كان أبوه يعمل فلاحًا أجيرًا لدى أصحاب الأراضي الزراعيّة، إلا أن الفقر الشديد لأسرته أجبره على ترك مدينته والانتقال إلى دمشق لمُتابعة دراسته الثانوية، فقصد ثانوية "خرابو" الزراعيّة في غوطة دمشق التي كانت تُقدّم الطعام والشراب م جانًا، إلا أنه لم يُتم دراسته فيها وعاد إلى سلمية.

بدأ الماغوط كتابة الشعر، فكتب " غادة يافا " القصيدة التي نُشرت في مجلة " الآداب اللبنانية"، وبعدها اضطر للذهاب إلى الجيش لأداء خدمة العلم، وبرغم كل ذلك لم ينقطع عن كتابة الشعر، فألّف قصيدة " لاجئة بين الرمال" التي نُشرت في دورية " الجندي " الأدبية الصادرة عن إدارة التوجيه المعنوي.

قصد الماغوط بيروت وهناك التقى نُخبة من المُثقفين المعروفين كيوسف الخال، وأدونيس، وغيرهما، وانضم بعدها إلى قائمة الشُعراء والكتاب في مجلة " شعر "، وألّف عددًا من القصائد أهمها " حُزن في ضوء القمر" 1959 التي تُشير إلى ثراء شعري نادر وقُدرة استثنائية على اقتناص أكثر اللحظات صعوبة، وصوغها في صور شعرية من الصعب نسيانها[2].

رغب الماغوط في الخروج من حيرته، والتخلص من عزلته، فانضوى تحت لواء الحزب السوري القومي الاجتماعي، وبعد انتسابه للحزب نما وعيه السياسي، وأخذ يثقف نفسه تثقيفاً ذاتيًا، وراح يلتهم الكتب والمجلات المطروحة على الساحة الثقافيّة آنذاك، ويومًا بعد يوم بدأت ميوله الأدبية بالظهور، وتجسدت في ممارسة فن الكتابة. وفي أواخر الأربعينات وبداية الخمسينات، راسل بعض الصُحف والمجلات السورية، ونشر بعضًا من كتاباته في مجلة (الدنيا) كنصه الشعري

(1) النقاش، رجاء، (2006)، محمد الماغوط، أدب ونقد،23(249)، 144.
(2) حصرية، فلك، (2019)، أسماء في الذاكرة، اتحاد الكتاب العرب، مجلة الموقف الأدبي، 48(584)، 77-78.

المنثور (زهرة في الهجير)، ومقالته التي كتبها بعد إعدام الزعيم أنطون سعادة، رثاه فيها وأكد ولاءه للزعيم الراحل.

في الخمسينات من القرن الماضي أخذ ينشر نتاجه في مجلة (الجندي) السورية، مع طائفة من الأدباء الشبان في تلك المرحلة، من أمثال شوقي بغدادي وأدونيس وخالدة الصالح ونذير العظمة. وبعد أن أدّى خدمته العسكرية الإلزامية، اقتحم دمشق وصحافتها، فنشر في جريدة (النقاد) عدة مقطوعات من الشعر المنثور أهمها مقطوعة (النهر الحزين)، التي خاطب فيها نهر بردى. كما نشر بعض الزوايا السياسية في جريدة (الرأي العام). هذه الكتابات ضمنت له شيئًا من الشُهرة والذيوع، فراحت الأنظار تلتفت إليه ببعض الاهتمام. أما المنعطف الهام في حياته فقط خطته له الأقدار في منتصف الخمسينات، يوم اغتيل الشهيد عدنان المالكي، واتُهم السوريون القوميون باغتياله، ولوحق أعضاء الحزب، واعتُقل عدد منهم، وكان الماغوط بين المعتقلين، فدخل السجن أول مرة في العام 1955م، وعندها وفي ظلمة السجن التقى بالشاعر أدونيس، وتوطدت بين الرجلين علاقة من الود والتعارف والتطلع المشترك إلى المستقبل، وسمع كلٌ منهما صرخات الآخر، حين تآكل جلده بسياط الجلادين، وبعد خروجهما من السجن، غادر كلٌ منهما دمشق، واتجها إلى بيروت، التي فتحت لهما ذراعيها، كما فتحتهما لكثير من الأدباء والسياسيين المعارضين لحكومات بلادهم، ومنذ عام 1957م، بدأت مرحلة مجلة شعر، وبدأت شخصية الماغوط بالنضج وثقافته بالاتساع ونتاجه الشعري الهام بالانتشار.

وفي عام 1959م، أصدر مجموعته الشعرية الأولى (حُزن في ضوء القمر)، فأثارت جدلًا بين النقاد، ومنحت صاحبها تألقًا وسطوعًا،وفي ديوانه حزن في ضوء القمر يقلب أوجاعه وأوجاع البسطاء من الناس، استطاع أن يجعل من الحزن "فعلا قادرا على إخصاب الوجود وكسر العادة والتكرار ... المفارقة عند الماغوط أن الحزن لا يتوقف مساره بالسفر، بل يستمر ويتعاظم ليفرّخ

أحزانا أخرى جديدة مختلفة" [1] ويعد ديوانه حزن في ضوء القمر الديوان الأول الذي "كان منطلق تجربته الغنية في عالم محكوم بالقهر والحرمان ، فدخل من خلاله فضاءات لا حدود لها ، وكان بداية حلمه ، ليكتب ويحزن ويثمر"[2].

نشر العديد من كتاباته في زوايا سياسية في جريدة الزمان، وراح الماغوط يكبر اسمًا ومكانةً وأهمية لم يكن هو نفسه يتوقعها في ذلك الحين، لقد جاور اسمه أسماء كبيرة مثل بدوي الجبل ، والسياب والبياتي ، ونزار قباني. وقد أظهر انبهاره بذلك بقوله: "وأنا كنت في تلك الفترة، كالصوص الذي يتطلع إلى زرافة، لم يكن عندي ثقة بنفسي، ولا بصديق، ولا بوطن، ولا بشيء في العالم" [3] وبعد أربع سنوات قضاها في بيروت، عاد إلى دمشق عام 1961م، فاعتقلته سلطات الانفصال آنذاك، وأودعته مكانًا أمينًا في سجن المزّة. إن تجربة السجن كانت مؤلمة، لكنها خصبة أيضًا، ألهمت الماغوط كثيرًا من الأعمال الفنيّة شعرًا ومقالات ومسرحيات، وهي الميادين الثلاثة التي حلّق فيها وتألق تألقًا مُنقطع النظير. وعندما خرج من السجن، عاد ليعمل في الصحافة [4].

في عام 1964م، بدأ بنشر مسرحيته (العصفور الأحدب) على حلقات في مجلة حوار. وفي عام 1967م، أصدر في دمشق مجموعته الشعرية (غرفة بملايين الجدران) وقد تحدّث عن هذه المرحلة فقال: "كنت العصفور الأحدب، لأنني كنت مختبأ في غرفة نصفية". وفي عام 1971م، نشر مجموعته الشعرية الثالثة (الفرح ليس مهنتي). ومع قيام الحركة التصحيحية في سورية؛ تغير كل شيء، تحسّنت أوضاعه العامة، وتوفر له الأمن السياسي والغذاء، فقد مُنح راتبًا شهريًا من وزارة الثقافة، ودرّت عليه الأفلام والمسرحيات التي كتبها بالاشتراك مع دُريد لحام دخلًا مُجزيًا،

(1) القيم، علي، (2015). حزن في ضوء القمر، 54(7-619)، 14.
(2) المرجع السابق نفسه، ص 10.
(3) دندني، محمد إسماعيل، (2007)، الماغوط قراءة جديدة، إتحاد الكتاب العرب، مجلة الموقف الأدبي، 34(432)، 35-37.
(4) المرجع السابق، دندني، محمد إسماعيل، ص38-39.

ومنها مسرحية غُربة وضيعة تشرين، وكاسك يا وطن، وأفلام الحدود، والتقرير وغيرها[1]. منذ هذه المرحلة بدأت شهرته تملأ الآفاق، وأخذ نجمه يسطع في الأقطار العربية، وعُرف شعبيًا في الشارع العربي على نطاق واسع، لقد تركّزت موهبته في النقد الساخر للأوضاع السياسية والاجتماعية، وكانت النكتة السياسية سلاحه في تلك المسرحيات التي وفّرت الراحة والفائدة لكل الأطراف المعنية و في الثمانينات صدرت له أعمال عديدة، مثل كتابه (ديك ومئة مليون دجاجة) الذي ضم عددًا من مقالاته السياسية التي كان ينشرها في المجلات والجرائد، ومثل مجموعته الشعرية (سياف الزهور) التي احتوت رثاء زوجته ومقالات أخرى، ومثل روايته اليتيمة (الأرجوحة) التي نشرها أول الأمر حلقات في مجلة الناقط، وفي عام 1978م، أصدر كتابه الساخر "سأخون وطني" وقد طبعته دار الناقد بلندن، وهو هذيان في الرعب والحريّة[2].

في التسعينات تعرض الماغوط لأمراض خطيرة، فأرسلته الحكومة السورية إلى فرنسا لمعالجته على نفقتها، تقديرًا لفنه وإبداعه، فعاد مُعافى، وشفي من مرضه، لكن طبعه وفلسفته الحياتية ومخالفة الأطباء ونصائحهم وإكثاره من السهر والتدخين، جعلته عرضةً لوعكات صحية تعاوده بين الحين والآخر، فكتب مقالات نشرها في مجلة الوسط، وزوايا دورية في جريدة تشرين، وكتب مسرحيات مثل (خارج السرب) و (قيام – جلوس – سكوت) وأصدر كتباً مثل (شرق عدن غرب الله) و (البدوي الأحمر) وقد تربّع على عرش الشهرة، فأجريت معه مقابلات ولقاءات كثيرة، عرضتها الفضائيات العربية، وبثتها الإذاعات المحلية والإقليمية، ونقلتها الصحف والمجلات، ومنحته مراسيم الرئاسة أعلى الأوسمة، وأقيمت باسمه مهرجانات، وكرمه اتحاد الكتاب العرب بدمشق، في ندوة أقامتها جمعية النقد، وكيل له المدح بالجملة والمفرّق، وبلغ قمة المجد عندما تسلم

(1) صويلح، خليل، (2018)، مسرح محمد الماغوط: مانشيت سياسي في فضاء مغلق، الثقافة العربية في القرن العشرين، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، (2)، 1500-1502.

(2) يعقوبي، مريم، (2018)، العاطفة في شعر محمد الماغوط ، مجلة الكلية الإسلامية الجامعة، (48)، 483-484، وينظر صويلح، خليل، (2018)، مسرح محمد الماغوط: مانشيت سياسي في فضاء مغلق، ص 1500-1502، دندني، الماغوط، قراءة جديدة، ص38.

جائزة (العويس) البالغة عدة ملايين من الليرات السورية، وفي يوم الاثنين، الثالث من نيسان عام 2006م، توفي الماغوط ودفن في السلمية[1].

ثانياً: ثقافة الماغوط

لم يتابع الماغوط دراسته النظامية في المدارس، ولا أكمل حتى تعليمه الثانوي فيها، لكن وعيه السياسي وميوله الأدبية وتجاربه الحياتية، دفعته إلى التعويض عما نقصه من التثقيف المنظم، بالقراءة الحرّة والمطالعة المستمرة، إلا أنّه لم يسلك إلى الشعر سبيل القدماء ومَنْ تبعهم من شعراء هذا العصر، كالبارودي أو حافظ إبراهيم أو الرافعي أو غيرهم من الشعراء الذين انقطعوا عن الدراسة النظامية، فتوجهوا نحو التراث العربي، واستظهروا روائعه الشعرية الشامخة، كالمعلقات والنقائض وخمريات أبي نواس وزهديات أبي العتاهية وسيفيات أبي الطيب ولزوميات أبي العلاء.

ولم يحفظ الماغوط من الشعر القديم إلا أقله، ولا عرف من النحو والصرف إلا الضروريات، أما بحور الخليل وزحافاتها وعللها وما يجوز منها وما لا يجوز، فما اهتم بها ولا شغلت له بالاً على الإطلاق، وهو – بدلاً من كل ذلك – انصرف إلى الكتابات المعاصرة نثرها وشعرها، وبخاصّة ما كتبه جبران والريحاني والرافعي، واتجه أكثر نحو الترجمات النثريّة الجميلة لشعر الغربيين ليعبّ منها وينهل. وعلى العموم كان محمد الماغوط مزاجيًا في السياسية، مزاجيًا في الانتماء الحزبي، وكان أقرب إلى الفوضى في حياته وفي قراءاته سواءً فيما يختار أم فيما يهمل، حتى الكتب التي كانت تروقه وترضيه، كان يبعثرها بعد القراءة، ويرمي بها هنا أو هناك[2].

ويشكل الماغوط واحدًا من رواد قصيدة النثر فقد نشر أول قصيدة نثرية في مجلة الآداب اللبنانية، وكانت بعنوان "النبيذ المر"، وكانت أولى محاولاته، إلا أن التحرر من الموروث شكلًا ومضمونًا لم يبرز بوضوح إلا في شتاء عام 1958م، حينما أصدر مجموعة شعرية بعنوان "حزن

(1) دندني، قراءة جديدة، ص37-38. وينظر المولى، علاء الدين، (2007)، محمد الماغوط حصن النثر من بلاغة الشعر، (32)، 12-14، وينظر عبود، عبده، الشاعر محمد الماغوط روائيا ، قراءة نقدية في الأرجوحة، ص137

(2) دندني، الماغوط، قراءة جديدة، ص 238.

في ضوء القمر"[1] التي كتبها وهو في السجن، وقام بقراءة عدد من قصائدها في ندوة خميس "شعر" التي أقيمت له، وأثارت هذه القصائد إعجاب الحاضرين، واستحسانهم، فإن للماغوط فضلًا عظيمًا في تشجيع تجمع شعر على كتابة قصيدة النثر[2].

وتشكل تجربة الماغوط من خلال "حزن في ضوء القمر- غرفة بملايين الجدران-الفرح ليس مهنتي" تجربة شخصية يقدمها الشاعر عبر مجموعة من الحدوس التي يفجرها رؤًى وصورًا وبروقًا بدون أن يُلقي بالًا للأيدولوجيا والأفكار الفلسفية الكبرى إلا من حيث انعكاساتها في النفس ضمن اللحظة التاريخية والحضارية التي يحياها، راكضًا وراء محاولة القبض على العالم والوطن بدون أية أيدلوجية فكرية، وخارج كل نظام أو نسق كتابي أدبي مألوف، وقد استطاع محمد الماغوط منذ كتابته الحزن في ضوء القمر أن ينال إعجاب وتقدير القراء "ويركب بقوة وقدرة لا حدود لها صهوة الحداثة والريادة في عالم الشعر العربي"[3].

وقد جاءت قصائده عفوية لا تكبحها المقاومات الواعية، وتشبه هذيانات تقترب من حالات الأحلام حيث يتدفق اللاوعي الذي يتخلله بعض الصحوات حتى أنه عنّون كتابه "سأخون وطني" بلاحقة تقول: " هذيان في الرعب والحرية" فقد اعتاد الماغوط أن يترك نفسه على سجيتها فيثبت كل ما يخطر على باله من التداعيات دون تجميل أو زيادة أو نقصان مُطلقًا العنان للخيال، فيأتي نصّه لا منطقيًا وغير مترابط، يتمرد على الأشكال الفنية المألوفة في الشعر والقصيدة[4].

ويمكن القول بأن " خصائص لغة الماغوط أو خصائص شعره يمكن أن تقرأ في أي نص من نصوصه ،إنها سمة عامة ، ويمكن تطبيقها على كل نصوصه على الإطلاق ... كانت تختلف من نص إلى آخر بطريقة المعالجة التهكمية إلا إنها تبقى في الحالة العامة لغة واحدة ، وصوتا واحدا، هو صوت الماغوط الساخر الحزين المتهكم الناقم ... المشرد الضائع ... المتسول في أزقة الحياة "[5].

---

(1) الجبالي، حمدي، (1996)، قصيدة النثر، بحث إلكتروني، http://staff.najah.eduK
(2) خير بك، كمال، (1982)، حركة الحداثة في الشعر المعاصر، بيروت: دار المشرق للطباعة والنشر، ص93
(3) القيم ، علي، (2015)، حزن في ضوء القمر، ص 16.
(4) خنسة، وفيق، (1998)، دراسات في الشعر الحديث، دار الحقائق، ص 70.
(5) إدلبي، بهيجة مصري، والديك ، عامر، (2006)، محمد الماغوط وغنائية النثر، مجلة الفيصل الأدبية، 2(3-4)، 140.

ثالثاً: قصيدة النثر

قصيدة النثر، وتسمى بالفرنسية: **Poeme en Prose**، عبارة فرنسية الأصل، نشأت في آواخر القرن الماضي في الشعر الفرنسي، ففي سنة 1829 ظهرت قصيدة النثر على يد آلويزيوس برتران [1] ثم اكتسبت زخما آخر عند بولدير بعد عام 1842[2]. ثم عمل موريس دي جيران لـ" يثري قصيدة النثر بنبرة قيامية متشددة ... ليجعلها تعبر المد والجزر الداخلين لروح تمتزج بحياة الطبيعة"[3] وقد احتلت هذه القصيدة في أدب فرنسا مكانها الطبيعي، حيث تمثل أقوى وجه للثورة الفرنسية، التي انفجرت منذ قرن[4].

وهي جنس فني يستكشف ما في لغة النثر من قيم شعرية، ويستغلها لخلق مناخ يُعبّر عن تجربة ومعاناة، من خلال صور شعرية عريضة تتوافر فيها الشفافية، والتوازن والاختلاف والتماثل والتناظر معتمدة على الجملة وتموجاتها الصوتية بموسيقا صياغية تحسن الأنفاس[5]. وهي "قطعة نثر موجزة بما فيه الكفاية، موحّدة، مضغوطة، كقطعة من بلّور، وخلق حرٌّ، ليس له من ضرورة غير رغبة المؤلف في البناء خارجًا عن كلّ تحديد، وشيء مضطرب، إيحاءاته لا نهائية"[6].

عرّفت موسوعة ترستون قصيدة النثر بأنها: "قصيدة تتميز بإحدى أو بكل خصائص الشعر الغنائي، غير أنها تعرض على الصفحة على هيئة النثر الشعري، وإن كانت لا تُعدّ كذالك، وتختلف قصيدة النثر عن النثر بأنها قصيرة ومركزة، وعن الشعر الحر بأنها لا تلتزم نظام الأبيات، وعن فقرة النثر القصير بأنها عادة ذات إيقاع أعلى، ومؤثرات صوتية أوضح، فضلًا عن أنها أغنى بالصورة، وكثافة العبارة، وقد تتضمن قصيدة النثر رويًا داخليًا، وأوزانًا عروضية، ويتراوح

---

(1) برنار، سوزان، (1997)، راوية صادق ورفعت سلام، مدخل إلى قصيدة النثر، من ميلاد النوع إلى بودلير، فصول، 15(4)، 221.
(2) المرجع السابق نفسه، ص235.
(3) المرجع السابق نفسه، ص238
(4) الحاج، أنسي، (1982)، لن، (ط1)، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ص .11
(5) عراقي، مصطفى، (2010)، تجدد موسيقا الشعر العربي الحديث بين التفعيلة والإيقاع، مجلة علامات، 18(71)، 36.
(6) برنار، سوزان، (1989)، قصيدة النثر، تر: راوية صادق، (ط1)، دار شرقيات، ص22.

طولها على وجه العموم بين نصف صفحة (فقرة أو فقرتان)، وثلاث صفحات أو أربع، بمعنى أنها تفقد تواترها وأثرها، وتصبح نثرًا شعريًا[1].

نشأة قصيدة النثر العربية

انتشر مصطلح قصيدة النثر عندما أصدرت "سوزان برنار" أول دراسة تأصيلية وأكاديمية لقصيدة النثر في فرنسا. في كتابها "قصيدة النثر من بولدير حتى أيامنا"، وهناك من يُرجع قصيدة النثر إلى سنة 1842، وإلى قصيدة "ألو يسيوس برتران"[2] وعاشت عصرها الذهبي ما بين عام 1869- 1889.

أما جماعة مجلة شعر فقد فطنوا إلى قصيدة النثر بعد أن ألّفت سوزان برنار كتابها، ونشر أدونيس قصيدة نثر في العدد 14 من مجلة شعر ربيع 1960. وقد قامت الكاتبة الفرنسية "سوزان برنار" لأوّل مرة في تاريخ النقد العالمي بكتابة تاريخ شامل لقصيدة النثر، من حيث هي جنس شعري متميز في كتابها[3] (قصيدة النثر من بودلير حتى أيّامنا)، الصادر في باريس سنة 1959م.

وقبل نشوء قصيدة النثر ظهرت اتجاهات شعريّة قريبة الشبه، حاولت أن تخرج عن الشكل التقليديّ الموروث، الذي كان سائدًا في ساحة الشعر العربيّ شكلًا ومضمونًا. وأقدم هذه المحاولات ما عُرف بالشعر النثري، أو القصيدة المنثورة، التي كان جبران خليل جبران رائدها، وأوّل من استعملها، والنثر المركز، والنثر المشعور، وما إلى ذلك من تسميات[4]. وهي السجعات، وفي بعضها الآخر على لغة تحاول التشبُّه بلغة الشعر، إلا أن هذه المحاولات لم تلق الاستجابة إلا في نطاق محدود ضيّق[5].

---

(1) الضبع، محمود إبراهيم، (2003)، قصيدة النثر وتحولات الشعرية العربية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، كتابات نقدية، (ط1)، ص306.
(2) أراق، سعيد، (2010)، قصيدة النثر في ضوء الحداثة، نحو اللانمط أو مسار إلغاء التقارير، مجلة علامات، 18(71)، 100-101.
(3) اسم الكتاب بالفرنسية:(3) .Le Poeme en Prose Baudaelaire Jusqua nos Jour
(4) يُنظر: عزالدين، يوسف، (1986)، التجديد في الشعر الحديث، (ط1)، جدة، ص 116 – 117، المقدسي، أنيس، (1967)، الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث، (ط4)، بيروت: دار العلم للملايين، ص420، (4).
(5) مهدي، سامي، (1988)، أفق الحداثة وحداثة النمط، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ص 82.

وأيًا يكن الأمر فثم افتراق – كما يقول أدونيس – بين الأنواع السابقة وقصيدة النثر، يتمثل في "أن النثر الشعري إطنابي يسهب، بينما قصيدة النثر مركزة ومختصرة، وليس هناك ما يقيد النثر الشعري مسبقًا، أما قصيدة النثر فهناك شكل من الإيقاع، ونوع من تكرار بعض الصفات الشكلية، ثم إن النثر الشعري سردي وصفي شرحي، بينما قصيدة النثر إيحائية"[1].

ولقصيدة النثر عدة سمات تميزها عن غيرها من ألوان النظم ومنها[2]:

تضم قصيدة النثر "نوعان من القوى: قوة فوضوية هدامة تحمل على نفي الأشكال القائمة، وقوةمنظمة تنزع إلى بناء كل شعري، حيث يشير مصطلح قصيدة النثر إلى هذه الثنائية، فمن يكتب النثر يتمرد على الأعراف العروضية والأسلوبية"[3] حاول شعرا قصيدة النثر الابتعاد عن الأوزان والإيقاعات التقليدية زعما منهم أن تقيد الروح الشعرية واسبتدلوها بمقاطع منظمة تنظيما إقاعيا يقوم على الإعداة والتكرار، كتكرار اللازمة عبر مسافات منتظمة أو تكرار بداية الجملة في النهاية أو تكرار الكلمات أو تكرار الصوتيات كالسجع والجناس[4].

وإذا قيل أنّ الفرق بين الشعر والنثر كامن في علاقة الطرفين باللغة "وعلاقة النثر بالشعر كعلاقة المشي بالرقص ، فالمشي له غاية محددة تتحكم في إيقاع الخطو، وينتهي بتمام الغاية ، أما الرقص- على الرغم من استخدامه أجزاء الجسم نفسه- فإنه ذو نظام وحركات هي غاية في ذاتها"[5] فالشعر يرتبط بالوظيفة الجمالية أما النثر فمرتبط بالوظيفة النفعية والشعر يخدم اللغة لكن النثر يستخدم اللغة ، وقصيدة النثر على صنع توليفة تقتنص من الشعر لغته وروحه ومن النثر حريته في السماح للروح للانطلاق، وهي في عملها تشبه ما يفعله الفنان التشكيلي من إعادة توظيف

(1) أدونيس، (1978)، الثابت والمتحول (صدمة الحداثة)، بيروت: دار العودة، ص209
(2) بزون، أحمد، (د.ت)، قصيدة النثر العربية الإطار النظري، (ط1)، المقدمة، دار الفكر الجديد.
(3) برنار، سوزان، (1992)، جماليات قصيدة النثر، تر: دع، مياسة، المعرفة، 31(349)، 162.
(4) المرجع السابق نفسه، ص167-169
(5) يونس ، صلاح الدين أحمد، (2021)، قصيدة النثر البنية ومسوغات النشوء، المعرفة، 60(690)، 34.

البقايا القديمة المهملة في تشكيلات فنية جديدة [1] فهي تبني الصورة مستخدمة المفارقة والانتقال من مكونات اليومي والمعتاد إلى مكونات الحلم والخلط بينهما ، دون الكلف بالتفاصيل إذ تكتفي بالتلميحالت والإشارات الدالة واللغة المكثفة، وتتجه لغة القصيدة نحو اختراق السدود والموانع،وتسعى إلى تحقيق فعل الإدهاش، والتركيز على الذات الشاعرة، وقد اجترحت قصيدة النثر فضاء لنفسها وتربعت فيه، وهي في طريقها إلى تحقيق انتشار واسع في الذائقة العربية . ومن ميزاتها الأساسية، إنها:

1- الابتعاد عن القافية الموحدة كما هي العادة في الشعر التقليدي.

2- الوحدة الموضوعية والعضوية: أي هي وحدة متماسكة لا وجود لشقوق وفجوات بين أجزائها، والتأثير الذي تحدثه ينتج عنها بشكل كامل لا عن أحد أجزائها كالأبيات أو الألفاظ.

3- تحرُّرها من أنماط التفكير الجاهزة والموروثة والتقليدية، وما يدور حولها من أحكام وقواعد، بل تعتمد على تفكير الشاعر نفسه.

4- الإيجاز: إذ لا تميل إلى التطويل كما كان سائدًا في القصيدة التقليدية، بل تكتفي بما قلَّ ودلَّ.

5- التكثيف: وهو طرح أفكار كثيرة بجمل قليلة بعيدًا عن الحشو والإسهاب.

6- كسر قواعد الوزن العروضية واستبدالها بأوزان داخلية[2].

7- الكلف بالسرد عند تشكيل النص[3].

8- غالبا ما تتصف قصائد النثر الجميلة بسمة الرمزية بمفهومه الواسع[4].

أشهر شعراء قصيدة النثر في الوطن العربي:

- يُعدّ الشاعر العربي السوري أدونيس علي أحمد سعيد (1930) أول من كتب في قصيدة النثر وأول من نادى من الشعراء العرب بالتحرر من قيود قصيدة التفعيلة الشعر الحر، وهو رائد قصيدة النثر

(1) يونس ، صلاح الدين أحمد، (2021)، قصيدة النثر البنية ومسوغات النشوء، ص37.
(2) عثمان، المهدي، (2021)، قصيدة النثر : الخصائص والمؤاخذات، مجلة المسار، (125)، 32.
(3) برنار، سوزان، (1992) جماليات قصيدة النثر، ص172.
(4) المرجع السابق نفسه، ص176.

دون منازع، وقد أصدر مجلة شعر مع يوسف الخال عام 1975م ، ودارت حوله ضجة نقدية كبيرة بعد إصدار ديوانه الأول أغاني مهيار الدمشقي[1].

- أنسي الحاج (1937- 2014)، صحفي وشاعر لبناني معاصر من روَّاد قصيدة النثر، والده الصحفي لويس الحاج، عمل في الصحافة عام 1956م، وقد ضمن كثيرًا من أفكاره وآرائه النقدية حول قصيدة النثر في ديوانه (لن) وقد عنون له بـ (الذي كان كتابًا نثريًّا بعنوان شعري لا ينسجم ومحتواه)، ومما يؤخذ على الحاج في هذا الديوان أنه هاجم كل من كتب في الشعر العمودي أو التقليدي أو الشعر الحر بالتخلف والرجعية، بل وجد الحضارة والتمدن بترك الشعر العربي جميعه والتمسك بقصيدة النثر وكأنها اللون الشعري الوحيد على الرغم من بعدها عن النظم.
- يوسف الخال (1912) شاعر سوري لبناني وهو من الأدباء الذين مهّدوا لتطوير الشعر، وأسس مجلة شعر التي شارك فيها معه عدد من رواد قصيدة النثر، ومن دواوينه الشعرية: (ماذا فعلت بالذهب، وماذا صنعت بالوردة، والرأس المقطوع)[2].
- "يشكل محمد الماغوط واحدا من الرواد لقصيدة النثرمنذ قصائده التي نشرتها مجلة شعر تحت عنوان " حزن في ضوء القمر" عام 1959 التي كتبها محمد الماغوط وهو في السجن فأثار سؤالا عن قصيدة النثر وماهيتها"[3] " لغة الماغوط لغة لا تقوم على المنطق، تهرب من القواعد المتبعة في ترتيب الدلالات، تتقطع وتتناقض بمنأى عن كل أساس منطقي أو عقلاني، تبدو كمجموعة من التداعيات النابعة من اللاشعور، متقافزة تنمقها المقدرة الفنية للشاعر، ومن خلال هذا التقافز بين الموصوف والصفة، أو بين المضاف والمضاف إليه أو بين الفعل والفاعل المتوقع حيث تكثر الفجوات لتؤلف صورا كاشفة عن الواقع الداخلي أو الخارجي الذي يدور في جوانب الشاعر، إحساسات وانطباعات يود أن يصدرها لتشكل معادلا موضوعيا لمأساته الخاصة والعامة"[4].

---

(1) الجيوسي، سلمى، (2007)، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، (ط2)، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية ، ص 652.

(2) الخال، يوسف، مجلة شعر، غود ريدز، اطّلع عليه بتاريخ 2021/3/15.

(3) غنيم، غسان، (2015)، قصيدة النثر ومحمد الماغوط، الموقف الأدبي، 43(527)، 27.

(4) المرجع السابق نفسه، ص 30.

الفصل الأول

المبحث الأول: النص والخطاب بين القُدامي والمحدثيّن

النص لغةً: جاء في مُعجم لسان العرب "إنّ النص مأخوذ من الجذر اللغوي (نصص) أيّ النص رفعك الشيء، نصّ الحديث ينصه منصًا رفعه، وكل ما أُظهر فقد نص. وقيل إن النص والنصيص: السير الشديد والحث، ولهذا قيل نصصت الشيء رفعته، وقيل أصلُ النص أقصاهُ وغايته، وجاء بمعنى الإسناد إلى الرئي الأكبر، والنص "التعيين على شيء ما، ونص الأمر أيَ شدته"[1].

فابن منظور يقصد أن مادة نصص في اللغة العربيّة تعني الرفع والإبراز أو المنصة التي تظهر عليها العروس أو التحريك إلى الأقصى أو شدّة الأمر.

أما في القاموس المحيط فيُعرف النص: "الحديث إليه رفعهِ، وناقته: أي استخراج أقصى ما عندها من السير، والشيء حركه، ومنه فلان ينص أنفه غضباً، وقيل منه الإسناد إلى الرئيس الأكبر والتوقيف والتعيين على شيء ما، قيل إنّه بلوغ الغاية"[2] يرى الفيروز أبادي أنّ النصّ استخراج أقصى ما عند الناقة وبلوغ الغاية.

أمّا في معجم مقاييس اللغة فنجد أنّ النص: "نص: النون والصاد أصلٌ صحيحٌ يدلّ على رفع وارتفاع: انتهاء في الشيء، ومنه قولهم: نص الحديث إلى فلان أيّ رفعه إليه،والنصص في السير أرفعه"[3]، ويرى ابن فارس أنّ النصّ يدل على العلو والارتفاع. ونجد أنّه ورد في المعجم الوسيط بمعنى: "رفعه وأظهره وقيل نصّ الحديث: رفعهُ وأسنده إلى المحدث عنه"[4]، وأخيراً كلمة النصص تدل على الارتفاع والإسناد فسائر المعاجم وردت فيها لفظة النص بمعنى الإرتفاع وبلوغ المُنتهى.

---

(1) ابن منظور، (د.ت)، لسان العرب، مادة نصص، (د.ط)، ج (13-14)، بيروت، لبنان: دار صادر، ص 271.
(2) الفيروز أبادي، مجد الدين بن يعقوب، (ت: 817هـ)، القاموس المحيط، (ط8)، مؤسسة الرسالة، (1426هـ - 2005م)، ص633.
(3) زكريا، أبي الحسن أحمد بن فارس، (ت:1395هـ)، معجم مقاييس اللغة، (ط1)، (1422هـ - 2001م)، بيروت، لبنان: دار إحياء التراث العربي، ص 962.
(4) إبراهيم، أنيس وآخرون، المعجم الوسيط، ص 926 .

وقد ازدهرت الدراسات النصّية في الغرب في الربع الثالث من القرن العشرين بعد أن أخذت الدراسات التخاطبيّة متمثلة في علم التخاطب وقليل الخِطاب حيث تحدو معالما متخذة من النص الوحدة الصغرى للتحليل، وكان أبرز ما يُميز تلك الدراسات عند علم الدلالة بأنّها تدرس الخطاب الشفهي والنص المكتوب في ضوء سياقاتها الداخلية والخارجيّة لتترك دراسة الجملة في شكلها الوصفي وبمنعزل عن السياق الذي ترد فيه موضوعاً لعلم الدلالة[1].

كما عُرف النصّ اصطلاحا بأنّه: "تتابع متماسك من الجمل"[2]، وحدد أيضاً بأنّه "فعل لغوي مُعقّد يحاول المتكلّم أو الكاتب به أن يُنشئ علاقة تواصلية معينة مع السامع أو القارئ"[3]، ويعرّف لوتمان النصّ إنطلاقاً من ثلاثة معايير هي: التعبير، يتم التعبير من خِلال علامات اللغة الطبيعية، والمعيار الثاني: التحديد، أمّا المعيار الثالث: فهو الخاصة البنيوية، أي أن لبُنية النص خاصيتها العضويّة في علاقاتها مع العناصر اللغوية الأخرى في سياق الجملة، فتغيُر أيّ عُنصر في الجملة يقتضي تغير بقية العناصر[4].

ومن معايير النصيّة أنّ يُعبّر النص عن الموضوع، في حالة تخاطبية معطاة، أو مفترضة، عن شكل متصل (وتام) لحالة من الحالات، ويُحقق وظيفة تخاطبية معطاة أو مفترضة، وله تركيب كلامي متصل وكامل، إذ يمكن للاتصال والكمالية في التركيب أن يعتمدا على نموذج الموضوع المُعطى.

أمّا من علماء الاجتماع، فقد عرّف (فاولر) النص بوصفه: "البنية السطحية النصيّة الأكثر إدراكًا ومُعاينه، وهي عبارة عن متوالية من الجمل المترابطة فيما بينها تُشكل استقرارًا وانسجامًا على صعيد تلك المتوالية"[5].

---

(1) علي، محمد محمد يونس، الإحالة وأثرها في دلالة النص وتماسكه، جامعة الشارقة، ص159.
(2) برينكر، كلاوس،(2020)، التحليل اللغوي للنص، مدخل إلى المفاهيم الأساسية والمناهج، تر: سعيد حسن بحيري، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، ص 31.
(3) برينكر، كلاوس، التحليل اللغوي للنص، ص32.
(4) صلاح، فضل، (1992)، بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، منشورات المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ص233.
(5) عزام، محمد، (2001)، النص الغائب، تجليات التناص في دراسة الشعر العربي، دمشق: اتحاد العرب، ص 14.

والنص: "جُمل متوالية مترابطة فيما بينها تحقق معنى مفيد، أمّا (فان ديك) فيرى أنّ النص عبارة عن نتاج لفعل ولعملية إنتاج من جهة وأساس لأفعال وعمليات تُستعمل داخل نظام التواصل والتفاعل من جهة أُخرى"[1]، و يرى أن النص نتاج لفعل يستخدم في التواصل.أما ليتش فيرى أنّ "النص ليس ذاتيًا مستقلًا أو مادة موحدة، ولكنّه يرى أنّ النص سلسلة من العلاقات مع نصوص أخرى"[2].

ويرى هاليدي ورقية حسن، أنّ النص: "وحدةٌ لغويةٌ في طور الاستعمال وهو لا يتعلّق بالجُمل، وإنّما يتحقق بواسطتها بحيث يُركزان على الوحدة، والإنسجام في النص من خِلال الإشارة إلى كونه وحدة دلالية لها ثلاثة وظائف وهي الوظيفة التجريبيّة والتواصلية والنصيّة"[3].

النص لديهم يتحقق بواسطة الجُمل التي تُشكّل وحدة دِلالية تؤدي وظائف معينة، وعرّف محمد عزّام النص أنّه "وحدات لغوية متتالية من الجُمل ذات خاصيّة وظيفية (تواصلية) (اختيار مباشر) (ذات وظيفة دلالية) تعني (الدال والمدلول) تحكمها مبادئ أدبيّة وتُنتجها فرديّة أو اجتماعيّة فهذه الوحدات متتالية من الجُمل تربطها علاقات مُعينة تواصلية إخبارًا مباشرًا لسنا بحاجة إلى وضع المحسنات في الكلام الأدبي"[4].

أمّا (محمد مفتاح) فيرى "أنّ وحدات النص وحدات، ولكن هذه الوحدات سطحيّة لغويّة منظّمة ومتسقة ومنسجمة"[5]، "فالنص وحدة كلاميّة متكوّنة من جملتين فأكثر، تحقيقاً أو تحقيقاً وتقديراً، منطوقة أو مكتوبة، لها بداية ونهاية تحدد بها، وتتداخل مع منتحها ولغتها في علاقة عضويّة ثابتة، وهي تتجه إلى مُخاطب معين أو مُفترض، ويُمكن أن تُصاحب تلك الوحدة الكلامية بعض الإشارات السيميائية غير اللغوية التي قد تؤثر فيها"[6]، ثم عدّ النص نسيج من الكلمات [7].

---

(1) عزام، محمد، النص الغائب، ص 16.
(2) عزام، محمد، النص الغائب، ص 16.
(3) عزام، محمد، النص الغائب، ص 14.
(4) عزام، محمد، النص الغائب، ص 26.
(5) المركز الثقافي العربي، (1996)، التشابه والاختلاف، (ط1)، بيروت: الدار البيضاء، ص 1.
(6) مفتاح، محمد، (1997)، مساءلة مفهوم النص، منشورات كلية الآداب والعلوم، جامعة محمد الخامس، جدة، ص23-28.
(7) مفتاح، محمد، (1999)، المفاهيم معالم نحو تأويل واقعي، الرباط: المركز الثقافي العربي، ص16.

"والنص: كذلك هو الوجود اللغوي في اتجاه أول، يستقل بذاته عن جميع الأبنية بما في ذلك فكر المبدع الذي أنتجه، ويتراءى منفتحًا إلى الداخل، ينتظم في نسيج خاص ليس له أي حضور مخصوص خارج اللغة"[1].

"والنص وحدة كلامية مُكونة من جملتين فأكثر، تحقيقاً أو تحقيقاً تقديراً، منطوقة أو مكتوبة، لها بداية ونهاية تتحدد بها، وتتداخل مع منتجها ولغتها في علاقة عضوية ثابتة وهي تتجه إلى مخاطب مُعيّن أو مُفترض، ويمكن أن تُصاحب تلك الوحدة الكلامية بعض الإشارات السيميائية غير اللغوية التي قد تؤثر فيها"[2]، ويلزم النص كي يكون نصاً أن تتوافر له سبعة معايير للنصيّة مجتمعة ويزول عنه هذا الوصف إذا تخلف واحد من المعايير وهي[3]: (السبك، والحبك، والقصد، والقبول، والإعلام، والمقامية، والتناص).

إذ يتعلّق بذات النص معيارا (السبك والحبك) ويتعلّق بمنتج النص سواءً أكان (منتجًا أم متلقيًا) ومعيارا القصد والقبول وما يتعلق بالسياق المادي والثقافي المحيط بالنص وذلك معيار (الإعلام) ويكمن في (المقامية والتناص)، فهذه المعايير تتعاضد معاً في ربط مكونات النص من حيث الألفاظ والكلمات المكوّنة لأي نص.

الخِطاب الأدبي:

"الخَطْبُ: الشأنُ أو الأمرُ، صَغُر أو عَظُم، وقيل هو سببُ الأمر. يُقال ما خَطبُك؟ أي ما أمرُك؟ ويقول: هذا خطبٌ جليلٌ، وخطبٌ يسير. والخطبُ: الأمر الذي تقع فيه المُخاطبة، والشأن والحال ومنه قولهم: جلَّ الخَطْبُ أي عظُم الأمرُ والشأن... والخُطبة بضم الخاء اسم للكلام الذي يتكلمُ به الخطيب على المنبر"[4].

---

(1) الكيلاني، مصطفى، (1992)، وجود النص – نص الوجود، تونس: الدار التونسية للنشر، ص 55.
(2) مفتاح، محمد، (1997)، مساءلة مفهوم النص، منشورات كلية الآداب والعلوم، جامعة محمد الخامس، جدة، ص 23-28.
(3) خليل، ابراهيم، الأسلوبية ونظرية النص، ص135.
(4) ابن منظور، مادة خطَبَ.

وجاء في المعجم الوسيط، خاطبه مُخاطبة وخِطاباً، كالمه وحادثه وخاطبه وجَه إليه كلاماً ويُقال: خاطبه في الأمر: حدثه بشأنه، تخاطبا: تكالما وتحادثا...(الخِطاب): الكلام وفي التنزيل العزيز: (فقال أكفلينها وعزنيّ في الخِطاب)، والخِطاب، الرسالة[1].

الخِطاب اصطلاحًا:

وقد ورد في مُعجم تحليل الخطاب عدة تعريفات منها: الخِطاب يُمثل وحدة لسانيّة متكوّنة من جُمل مُتعاقبة، والخِطاب هو الاستعمال بين الناس لعلامات صوتية مُركبة لتبليغ رغباتهم أو آرائهم في الأشياء، ويتصور باعتباره إقحاماً لنص في مقامه "ظروف إنتاجه وتقبله"[2] وقيل في الخطاب أيضا: "والخِطاب مًصطلح لساني مُتميز عن النص والكلام والكتابة وغيرها بشموله لكل إنتاج ذهني سواء أكان شعرا أم نثرا، منطوقا أم مكتوبا، فردياً أو جماعيا، ذاتياُ..."[3].

النص والخِطاب:

النص والخِطاب من المصطلحات الرائجة في الدراسات النصيّة، وبين هذين المصطلحين تداخل يجعل التمييز بينهما صعبًا، وهناك ثلاثة اتجاهات[4]:

الأوّل: يجعل هذين المصطلحين مترادفين فلا فرق عنده بين النص والخِطاب.

الثاني: يُفرّق بين النص والخِطاب، فالنص ما كان مكتوباً والخِطاب ما كان شفوياً.

الثالث: يجعل العلاقة بينهما كعلاقة الجزء بالكل أي أن الخِطاب يشمل النص.

ولم يفرق محمد خطابي[5] بين النص والخِطاب، فقد ذكر المصطلحين في كتابه "لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخِطاب" ووضع بينهما خطًا مائلًا (النص / الخِطاب)، للدِلالة على أنهما شيء واحد.

---

(1) أنيس، إبراهيم وآخرون، (د.ت)، المعجم الوسيط، (د.ط)، (د.م): دار إحياء التراث، ص243.
(2) يُنظر، شار، باتريك ودومينيك منغو، معجم تحليل الخِطاب، ص 180 -181.
(3) ميشال، فوكو، (2007)، نظام الخِطاب، تر: محمد سبيلا، دار التنوير للطباعة والنشر، ص9.
(4) يُنظر، عامر، (2009)، مجيد مطشر، نظرية النص في البحث اللساني الحديث، مجلة آداب ذي قار، 40(1)، 24.
(5) خطابي، محمد، (2006)، لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، المغرب: المركز الثقافي العربي، ص 5-6.

المعايير النصيّة للخِطاب:

هي معايير أوجدها (دي بوغراند، ود رسلير)، والنص عندهم "حدث اتصالي تتحقق نصيته إذا اجتمعت له سبعة معايير هي: السبك، والتضام، والالتحام، والتقارن، والقصد / القصدية، والقبول / التقبلية، والإعلاميّة، ورعاية الموقف، الموقفية والتناص، النصوصيّة"[1].

ذهب الآمدي إلى أنَّ الخِطاب هو "اللفظ المتواضع عليه المقصود به إفهام من هو متهيء لفهمه"[2]، ويوضّح التعريف حقيقة الخِطاب من حيث كونه لغة متواضعاً عليها من لدن الجماعة اللغوية، وتستعمل هذه اللغة لأغراض تواصلية. وعليه يفترض الخِطاب عناصر أهمها:

1- اللغة: وهي مجموع القواعد والمفاهيم المركوزة في الذهن الجمعي، وتكون مشتركة بين طرفي الخِطاب.

2- القصدية: وتتعلق بالمُخاطب الذي يقصد من كلامه أموراً لإيصال رسالته.

3- الأثر: ويتوقف على المخاطب من خِلال تفاعله أو رد فعله تجاه ما يُلقى إليه.

4- الاتصال: وعادة ما يتطلب الخِطاب الحضور والمشاهدة والاستعداد للمُخاطب.

5- المخاطَب: وهو المقصود بالخِطاب، والمعني بالعمليةِ التواصلية.

وهناك من الدارسين مَنْ رأى أنّ الخطاب تمظهر في مصطلحات عديدة بحسب اتجاهات الدرس اللساني؛ فهو الكلام عند دوسوسير، والنص عند هيلمسليف، والإنجاز عند تشومسكي، والرسالة عند جاكبسون، والخِطاب عند قيوم، والأسلوب عند رولان بارت[3].

---

(1) دي بوغراند، روبيرت، وفلفعانغ دريسلر، بالإشتراك مع: أبو غزالة، إلهام، ومحمد، علي خليل، (1993)، مدخل إلى علم لغة النص، (ط1)، مطبعة دار الكاتب، ص12، ويُنظر أيضاً: دي بوغراند، روبيرت، النص والخطاب والإجراء، تر: تمام حسان، (1998)، (ط1)، مصر: علم الكتب، ص103-104.
(2) يُنظر، الشهري، عبد الهادي، استراتيجيات الخطاب مقارنة لغوية تداولية، ص36.
(3) بوحوش، رابح، الأسلوبيات وتحليل الخِطاب، منشورات جامعة باجي مختار، عنابة، (د ط)، دت، ص73.

الخِطاب عند اللغويين الغربيين:

تشعَّب تعريف الخِطاب في الدراسات اللسانيّة والأدبيّة الغربيّة بتشعُب أشكاله ووظائفه، وبتعدد منطلقات الباحثين وتشابك استراتيجياتهم في تصوره وتحليله.

فقد ربط كثير من اللسانين بين الخِطاب والكلام بالمفهوم السوسيري فجعلوهما مترادفين؛ فهذا (قيوم) يُقيم تعريفه على التمييز بين مستوى اللغة ومستوى الخِطاب، فإذا كانت اللغة هي النظام السابق على الخِطاب، وهي موجودة بالقوّة، فإن الخِطاب هو ما يُوجِدُها بالفعل عن طريق الاستعمال[1]، ويتميز عنها بتجدد المعاني وتدخل السياق في تحديد وظيفة الرسالة اللغوية، وسلطة المتكلّم في نظم الوحدات اللغوية واستبدال الدِلالات المتماثلة أو المتقابلة، مما يُلائم المقام الذي يتكلم فيه.

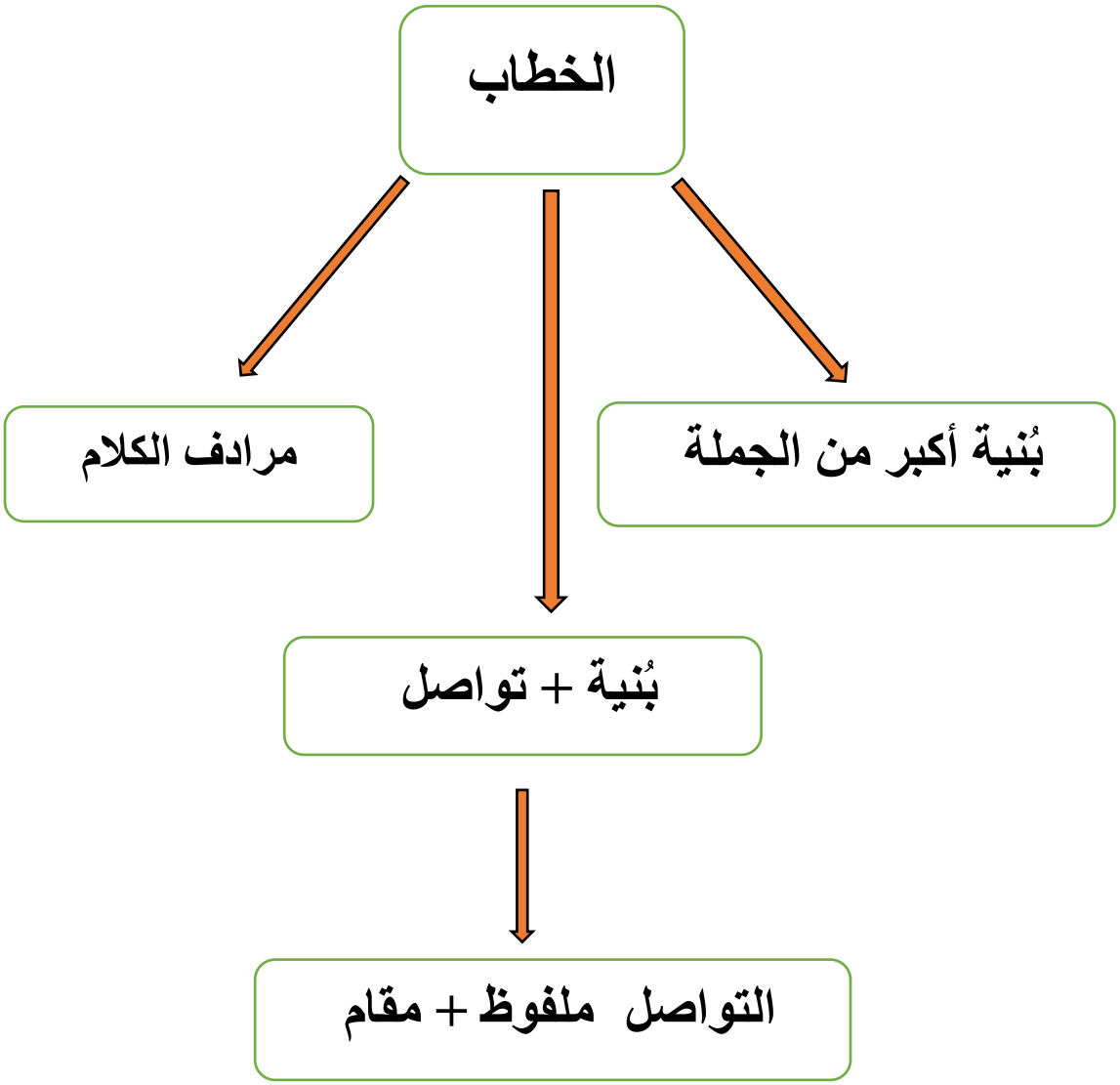
وهذا التصور الذي يجعل من الخِطاب مُرادفًا للكلام معمول به في اللسانيات البنبوية[2].أمّا هاريس فيُحدّد الخِطاب بأنّه وحدة أكثر من الجُملة ولكنها متماثلة معها؛ فالخِطاب عبارة عن "متتالية من الجُمل تكوّن مجموعة منغلقة"[3]، ويبدو أنَّ هاريس وغيره من الشكلانيين يؤمنون بأن الخِطاب جزء من نظام عام هو اللغة، وعليه فإن كل دراسة لسانية يجب أن لا تتجاوز الأنموذج القواعدي حتى وإن اضطر الأمر إلى توسيع قواعد الجملة لتشمل بُنية أكبر؛ كأن تكون ملفوظًا أو نصًا أو تلفظًا أو خِطابًا، فالمهم أن لا تخرج اللسانيات من اللغة إلى أنظمة أُخرى.

أمّا المدرسة الفرنسية فتُحدد ماهية الخِطاب فقد ميّز كيسبن بين الملفوظ والخطاب فإذا، كان الملفوظ متتالية من الجُمل منتهية موضوعة بين بياضين دلاليين فإن الخِطاب ملفوظ منظور إليه من وجهة نظر حركيّة خطابية مشروط بها[4]، وهذا التعريف يضع الخِطاب في منطقة وسطى بين النظام والكلام وبين النسق والسياق، وهو تصوّر نادى به بنفنيست[*] وقد عدّ الخِطاب ملفوظًا منظورًا إليه من

(1) الشهري، عبد الهادي، استراتيجيات – الخطاب – مقارنة لغوية تداولية، ص37.
(2) يُنظر: يقطين، سعيد، تحليل الخِطاب الروائي - الزمن السرد، التبئير، ص22-23.
(3) المرجع السابق نفسه، ص17.
(4) المرجع السابع نفسه، ص22.
(*) بالإضافة إلى تنفيست وكيسبن يرى شارودو الخطاب ملفوظاً مضافاً إليه ظروف تواصل، يُنظر، المرجع السابق نفسه.

وجهة آليات وعمليات اشتغاله بالتواصل أو هو كل تلفظ يفترض متكلمًا [1]، ومستمعًا تكون عند الأوّل نية التأثير على الثاني بطريقة ما. فالملفوظ وحدة نسقيّة مُتسقة ومُنسجمة داخليًا تنتمي إلى مجال الكلام، باعتبارها كانت تلفظًا قبل أن تستقر وتنغلق على نفسها.

ويُمكن إجمال تعريفات الخِطاب السابقة في الشكل الآتي:



(1) Plobleme fe linguistique. General, edition Gallimard, 1974 -1995, Vered edition, Tunis, p240,241.

الخطـاب: بُنيـة أكبـر مـن الجُملـة، منظـور إليهـا أثنـاء تحليلهـا فعـلاً تواصـلياً يقـع بـين مـتكلّم ومُستمع. وعليها يكون الخِطـاب وحدة لغويـة تواصلية تقع بين اللغـة بصفتها بُنيـة والكـلام بوصـفه وظيفة. فالأصل فـي الخِطـاب أن يفتـرض مُتكلمـاً يُمـارس قصـدية فـي تنظـيم خطابـه بنـاءَ علـى هدفـه وسـياق إنتاجـه للخِطـاب، ومسـتمعاً يتلقـى الرسـالة بنـاءَ علـى ملابسـات حاضـرة (السـياق المـادي) وخلفيات غائبة (معرفته للمتكلّم والنص).

مفهوم نحو النص:

يُعد نحو النصّ نظريّة لغويـة حديثـة، أو اتجـاه لغـوي غربـي حـديث مـن اللسـانيات الوصـفية، يُعنى بوصف البنية الكلية للنص وتحليلها وبيان علاقاتها – دون الاقتصـار علـى دراسـة الجُملـة فقط كما هو مألوف في النحو العادي – مع تركيز الاهتمام علـى أوجـه الأطـراد والتتـابع اللغويّـة النصيّة التي تُحقق تماسك النص وتناسقه [1]، وهو واحد من المصطلحات التـي حـددت لنفسـها هدفًا واحدًا، وهو الوصف والدراسة اللغوية للأبنية النصيّة وتحليل المظاهر المتنوعة لأشكال التواصل النصي.

وقد اشترك مصطلح (نحو النص) مع مجموعة من المصطلحات التي تُعنى بـالنص ومنهـا (علم النص) و (علم لغة النص)، و (نظرية النص)، لكن مصطلح (نحو النص) عند بعضهم أكثر اقترابًا من تحقيق الهدف،إنّ مفهوم نحو النص يقوم على أساس مصطلح نحو الجملة لاعتبارات عدّة:

1- عدم قدرة الجملة على استيعاب كل مسائل الوصف اللغوي، وذلك لمحدودية الدلالـة التـي تتصـف بها الجمُلة في إطارها الانفرادي.

2- انحصـار الجملـة، وعـدم مراعاتهـا لعنصـر المقـام (الواقـع)، لمـا لـه مـن دور فعّـال فـي الدراسـة اللغوية، بحكم أنّ اللغة أداة تواصلية، فخروجها عن السياق لا يُمكنها من أداء المقصـدية. ونحـو النص علم جديد تحدّى جميع الهفوات والأخطاء التي وقع فيها نحو الجملة، حيث ذهب بعيدًا عن المسـحة المعياريـة باحثًـا فـي الخـواص الأسـلوبية المتعـددة والمسـتمرة داخـل المتواليـات البنيويـة

(1) يُنظر، البحيري سعيد، علم لغة النص، ص 52.

للنصّ، كما أنّه تخطى الدلالة ليصل إلى ما يُسمى بالترميز الملفوظي داخل التراكيب المختلفة، كاشفاً لمختلف العلاقات القائمة بين جميع العناصر المؤلفة له، كل ذلك بوسائل لغوية، تسمح بالترابط والانسجام، المؤديين إلى المقصدية المرادة بين المتواصلين[1].

رأى بعض العُلماء أن نحو النص لا يعني نحو الجُملة ومنهم (برند سبلنر) الذي يرى أنّ من الضرورة توسيع النحو المألوف القائم على الجُملة ليمتد إلى نحو النص[2]، وهذا ما يصدر عنه في تحليل النصوص. أمّا (بوغراند)[3]، وفان ديك، فيريا أنّ نحو الجُملة جزء من نحو النص، ذلك أنّ لكل منهما دوره وحدوده، فلا يُغني أحدهما عن الآخر، وذلك لِما بينهما من التداخل في المكونات والاهتمامات[4].

وقد استُعمل مصطلح (نحو النص) تحت مسميات كثيرة تهدف جميعها إلى الوصف والدراسة اللغوية للأبنية الوصفية، إذ إنه عند أغلب الدارسين لا يختلف عن (لسانيات النص) وقد استعمله محمد خطابي، وتمام حسّان، وبشير إبرير، وكان سعيد حسن وإلهام أبو غزالة، وعلي خليل محمد، قد استعملوا (علم لغة النص) واستعمل صلاح فضل، وجميل عبد الحميد (علم النص)، وهو أشمل من نحو النص، ولسانيات النص، لأنّه لا يقتصر على نوع واحد من التحليل بل يتجاوزه إلى أشكال أُخرى من النصوص الممثلة بالإعلانات والإشهار، والمقال الصحفي والعلمي، والفلم السينمائي وكل منتج ثقافي مُعاصر يتشكل في هيئة النص.

أمّا صبحي إبراهيم، وفالح بن شبيب العجمي، فقد استعملا مصطلح (علم اللغة النصي) واستعمل إبراهيم خليل (نظرية النص)، بينما استعمل أحمد عفيفي (نحو النص) الذي يرى أنّ مهمة النحو الذي يتجه إلى النص قدّ غيّر أهدافه بتعديلها أو بوجود أهداف جديدة لم تكن موجودة في نحو

---

(1) مصلوح، سعد، (1988)، قراءة جديدة لتراثنا الأدبي والثقافي، جدة، ص862.

(2) يُنظر، علم اللغة والدراسات الأدبية، ص189، وعلم لغة النص، ص183 والتحليل اللغوي للنص، ص24، 28، 29.

(3) يُنظر، دي بو جراند، روبرت، (1998)، النص والخطاب والإجراء، (ط1)،القاهرة: عالم الكتب، ص430 – 438 .

(4) المرجع السابق نفسه، ص561.

الجملة، فالتحليل اللغوي اتجه إلى النص وبالتالي جاء تغيُّر المنهج، والأحداث عاملاً أساسياً لضرورة الحاجة إلى نحو النص[1].

يتجاوز التحليل اللساني النصي في ضوء نحو النص نظرة التحليل النحوي التقليدي، وتتجلى مهامه في دراسة الخواص التي تؤدي إلى تماسك النص، وتُعطي عرضاً لمكونات النظام النصي، وقد حاول مجموعة الدارسين وعنوا في وقت مبكر بدراسة نحو النص تأسيس نظرية شاملة تحث على الترابط النصي من حيث أشكاله ووسائله[2]. ويرى فان ديك أن التماسك النصي يتم على مستوى الدلالة، وقد استعمل مفهوم الترابط للإشارة إلى علاقة خاصة بين الجُمل[3].

(1) يُنظر، عفيفي، أحمد، نحو النص اتجاه جديد في الدرس النحوي، ص32-33.
(2) يُنظر، بوقرة، نعمان، المصطلح اللساني النصي، ص122.
(3) يُنظر، فان ديك، (2000)، النص والسياق، تر: عبد القادر قنيفي، الدار البيضاء: دار افريقيا الشرق، ص132.

المبحث الثاني: التماسك النصي

مفهوم التماسك النصي

التماسك في اللغة من الجذر (مَسَكَ)، وردت لفظة المسك في معجم لسان العرب "مسك بالشيء وأمسك وتمسك وتماسك واستمسك ومسكه كله: احتبس وقيل تَماسَكَ أيّ تمالك وهذا ما نجده في حديث ابن هالة في صفة النبي (صلى الله عليه وسلم): "بادنٌ متماسكٌ أراد أنّه مع بدانته متماسك اللحم ليس بمسترخيه ولا منفضجه"، أي معتدل الخلق كأن أعضاءه ممسِك بعضها ببعض"[1].

التماسك النصي عند القُدامى:

إنّ جذور هذا العلم واضحة عند علماء العرب القُدامى، ولكنّها وُجدت إلماحات ضمن موضوعات أُخرى مُتفرقة في ميادين عدّة، كالبلاغة، والنقد واللغة، والنحو والتفسير، وعلوم القرآن، الدارس لا يجدها كمؤلفات مستقلة متخصصة بهذا العلم[2].

إنّ جهود البلاغيين والنُقّاد والمُفسرين تتحدث عن أهمية الدراسة النصيّة؛ لذلك وُظفت العديد من مصطلحات الدراسة النصيّة أو التحليل النصي، ومفاهيمها، فقد كان النص الأدبي عند البلاغيين والنقاد، والنص القرآني عند البلاغيين والعاملين في حقل التفسير وعلوم القرآن، المادّة النصية التي نهضت عليها دراسات القُدامى وتبصراتهم في حبك الكلام وتماسكه[3]، وقد كان لقضية التماسك أهمية بالغة في دراساتهم فقد عالجوها معالجة ذكيّة، وعبّروا عنها من خلال استخدام مصطلحات متعددة مثل: التلاحم، والنظم، وتناسب الأجواء، والانسجام، والمشاكلة[4].

(1) ابن منظور، د.ت، لسان العرب، د.ط، دار صادر، بيروت، لبنان، م(13-14)، ص 74 -75.
(2) يُنظر، العموش، خلود، (2008)، الخطاب القرآني دراسة في العلاقة بين النص والسياق "مثل من سورة البقرة"، إربد، الأردن: عالم الكتب الحديث، ص41.
(3) يُنظر، العبد، محمد، (2005)، النص والخطاب والاتصال، القاهرة: الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، ص 71.
(4) يُنظر، العموش، خلود، الخطاب القرآني، ص 61.

1- الجاحظ (255هـ):

أشار الجاحظ إلى قضية التماسك عندما عرّف الشعر فقد اشترط فيه الترابط والتماسك، إذ يقول: "وأجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء، سهل المخارج، فتعلم بذلك أنّه قد أُفرغ إفراغًا واحدًا، وسُبك سَبكاً واحدًا، فهو يجري على اللسان كما يجري الدهان"[1]، فإنه بذلك يذم ويستكره الشعر الذي لا تنسجم ولا تلتحم ولا تترابط ألفاظه مع بعضها.

وفي موضع آخر يُضيف أنّ الشعر الجيّد تكون "أجزاء البيت فيه متفقة حتى كأنّ البيت بأسره كلمة واحدة، وكأنّ الكلمة بأسرها حرف واحد، فتلاحم الأجزاء عند الجاحظ يتمثل في تلاحم الأبيات المُشكلة للقصيدة، وتلاحم الأجزاء المشكلة للبيت، وتلاحم الأجزاء المُشكلة للفظ (الحروف والأصوات)، وأبرز العناصر التي انصبّ اهتمام الجاحظ عليها هي الاتساق الصوتي"[2]، فالتماسك والترابط بين أجزاء النص شرطٌ ومعيارٌ أساسيٌ في فهم المعاني والتواصل بين المُرسل والمتلقي.

2- ابن طباطبا (ت 322هـ):

أشار ابن طباطبا في كتابه (عيار الشعر) إلى وجوب توافر شروط في الشعر ليتحقق التماسك الشعري فيقول: "فالشعر فصولٌ كفصول الرسائل فيحتاج الشاعر إلى أن يصل كلامه على تصرفه في فنونه صلة لطيفة، فيتخلص من الغزل إلى المديح ومن المديح إلى الشكوى بألطف تخلّص وأحسن حكاية بلا انفصال للمعنى الثاني عمّا قبله"[3].

ويظهر من كلام ابن طباطبا أنّه على الشاعر إتقان حُسن التخلّص حيثُ الانتقال من موضوع إلى آخر دون أن يشعر المتلقي بذلك الانتقال، مما يدلّ على أن النص مترابط الأجزاء ومتماسك، أمّا إذا أخفق الكاتب في حسن التخلّص فإن النص سيفقد تماسكه.

---

(1) الجاحظ، أبو عثمان بن بحر، (د.ت)، البيان والتبين، ت: عبد السلام محمد هارون ، (د.ط)، بيروت: دار الجيل، 67/1.
(2) العموش، خلود، الخطاب القرآني، ص61، 62.
(3) ابن طباطبا، عيار الشعراء، بيروت، لبنان: دار الكتب العلمية، ص12.

3- الجرجاني (ت474 هـ):

يُعدّ الجُرجاني من أبرز الذين نظروا إلى النص القرآني نظرة تماسكيّة نصيّة، إذ أكّد على أنّ النص القرآني نص واحد ذو بنية كُليّة، فقد أجاب عن سؤاله عن السبب الذي أعجز العرب من النص القرآني بقوله: "تأملوه سورة سورة، وعشراً عشراً، وآية آية، فلم يجدوا في الجميع كلمة ينبو بها مكانها، ولفظة يُنكر شأنها، أو يُرى أن غيرها أصلح هناك أو أشبه أو أحرى وأخلق، بل وجدوا اتساقًا بهر العقول وأعجز الجمهور ونظامًا والتئامًا وإتقانًا وإحكامًا..."[1].

وفي موضع آخر يقول عن معنى التماسك "واعلم أنّ مما هو أصل أن يدقَّ النظر ويغمُض المسلك في توخي المعاني التي عرفت، أن تتحد أجزاء الكلام، ويدخل بعضها في بعض، ويشتد ارتباط ثانٍ منها بأوّل، وأن يُحتاج في الجملة إلى أن تضعها في النفس وضعاً واحداً، وأن يكون حالك فيها، حال الباني يضع يمينه هنا، في حال ما يضع بيساره هناك وفي حال ما يُبصر مكان ثالث ورابع يضعها بعد الأولين.... واعلم أن من الكلام ما أنت تعلم إذ تدبرته أن لم يحتج واضِعُه إلى فكر وروية حتى انتظم، بل ترى سبيله في ضم بعضه إلى بعض سبيل من عمد إلى لآل فخرطها في سلك لا يبغي أكثر من أن يمنعها من التفرّق..."[2].

وقد أشارَ (الجرجاني) في هذين القولين إلى قضايا تتعلق بالتحليل النصي وأولهما النظرة الكلية للنص، وثانيهما ذكره لأهم المصطلحات التي تندرج في لسانيات النص، كالاتساق (التماسك)، المرتبط بالجوانب الدلالية المتعلقة لما يحيط بالنص والإحالات الخارجية، ومصطلح الالتئام الذي يقابل التماسك النصي[3].

ونجده في نظرية النظم التي عرّفها "بتعليق الكلم بعضها بعضا وجعل بعضها سببًا لبعض، "والكلم ثلاث: اسم وفعل وحرف، وللتعليق بينها طرق معلومة، وهو لا يعدو ثلاثة أقسام: تعلق اسم

---

(1) الجرجاني، عبد القاهر، (2002)، دلائل الإعجاز في علم المعاني، (د.ط)، صيدا، بيروت: المكتبة العصرية، ص 39.
(2) المرجع السابق نفسه، ص137–140.
(3) الفقي، صبحي إبراهيم، علم اللغة النصي، 126/1.

باسم، وتعلق اسم بفعل، وتعلق حرف بهما..." [1] ويظهر من هذا التعريف لنظرية النظم أن عبد القاهر قابل مفهوم النظم بالتعليق الذي يُعد مفهومًا نحويًّا. فلا توضع الألفاظ متجاورة دون أن ترتبط بعضها ببعض بعلاقات مُعيَنة.

4- حازم القرطاجني (ت 634 هـ):

وأفاض حازم القرطاجني البحث في الوسائل والعلاقات والكيفيات التي يتماسك بها النص والتي لم تظهر عند غيره كما ظهرت في إنتاجه[2]، إذ يقول في شأن العلاقات (كالجزء والكل، والخاص، والعام...) التي تكون بين الفصول، والتي يعتبرها أساسية في تحقيق تماسك هذه الفصول: "ومن القصائد ما يكون اعتماد الشاعر في فصولها على أن يضمنها معاني جُزئيّة تكون مفهوماتها شخصية، ومنها ما يقصد في فصولها أن تضمن المعاني الكلية التي مفهوماتها جنسية أو نوعيّة، ومنها ما يقصد في فصولها أن تكون المعاني المضمنة إياها مؤتلفة بين الجزئية والكلية"[3]، وقد استخدم عدة مفاهيم في معنى ما يكون بين المنطوقات المتوالية أو أجزاء النص الواحد من أشكال للترابط المضموني، كالتناسب والاقتران والالتئام، وعندما تطرق إلى هذا أشار أيضًا إلى قوانين الابتداء أو ما سماه هو "شروط الإبداع في المبادئ" وهو ما يُعرف بالدراسات النصيّة المعاصرة بمصطلح "التعريض"، ويقول في ذلك: "ملاك الأمر في جميع ذلك أن يكون المفتتح مناسباً لمقصد المُتكلّم من جميع جهاته: إذا كان مقصده الفخر، كان الوجه أن يعتمد من الألفاظ والنظم والمعاني والأسلوب ما يكون فيه بهاء وتفخيم، وإذا كان المقصد النسيب كان الوجه أن يعتمد فيها ما يكون فيه رقّة وعُذوبة من جميع ذلك، وكذلك سائر المقاصد"[4].

(1) الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز، ص4.
(2) خطابي، محمد، لسانيات النص، مدخل الى انسجام الخِطاب، ص 107.
(3) القرطاجني، ابو الحسن حازم، (1981)، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ت: محمد الحبيب ابن الخوجه، (ط1)، بيروت، لبنان: دار العرب الإسلامي، ص 295.
(4) المرجع السابق نفسه، ص310.

وخلاصة القول إن اللغويين العرب جعلوا للنظم معنيين:

المعنى الأول: الأسلوب والطريقة والمنهج في التعبير عما يريده المتكلم؛ فمن المؤكد أن نظم القرآن كما يرى الباقلاني على تصرف وجوهه وتباين مذاهبه خارج عن المعهود من نظام جميع كلامهم، ومباين للمألوف من ترتيب خطابهم وله أسلوب يختص به ويتميز في تصرفه عن أساليب الكلام المُعتاد... [1].

المعنى الثاني: إنه يُراد بالنظم التأليف، وضم الكلام بعضه إلى بعض على طريقة مخصوصة، إذ يقول: "فإن قالوا كيف يكون القرآن معجزاً وهو غير خارج عن حروف المعجم التي يتكلم بها الخلق من أهل الفصاحة والعي واللكنه، قيل لهم: ليس الإعجاز في نفس الحروف، وإنما هو في نظمها، وإحكام رصفها، وكونها على وزن ما أتى به النبي، وليس نظمها أكثر من وجودها متقدمة ومتأخرة ومترتبة في الوجود، وليس لها نظم سواها وهو كتتابع الحركات إلى السماء، ووجود بعضها قبل بعض، ووجود بعضها بعد بعض"[2].

يُلاحظ مما سبق أنه منذ القِدم ظهر لدى العرب جذورًا لمفهوم التماسك النصي، وأدركوا كثيرًا من الجوانب المُرتبطة به، وكانت لديهم رؤية مبكرة في البحث اللغوي والنقدي، وظهر لديهم ذوقًا رفيعًا، وذلك بضرورة جعل ما يكتبه الكاتب مترابطًا متلاحمًا في جميع أجزاء النص سواء أكان النص المكتوب شعرًا أم نثرًا مُستندين في ذلك إلى الفطرة والذوق السليم، مما يؤدي إلى فهم النص حيثُ يجد النص مُترابطًا مُتعاضدًا مما يجعل فهمه أيسر وأسهل.

(1) يُنظر، الباقلاني، إعجاز القرآن، ص35.
(2) المصدر السابق نفسه، ص177 – 178.

التماسك النصّي عند المحدثين:

حظي مصطلح التماسك النصي باهتمام كبير من طرف علماء لسانيات النص باعتباره خاصّية دلالية للخِطاب[1]. وتختلف نظرية الغربيين في مقارباتهم لتماسك النص وكيفية تطبيقه من باحث لآخر، فتجد أن"هاليدي ورقية حسن" ركّزا على اتساق الوحدات السطحية من خلال الوسائل الشكلية التي تظهر على مستوى الجملة. ويتضح ذلك جلياً في كتابيهما الموسوم: بـ "الاتساق في الإنجليزية"، أمّا "فان دايك" فقد قدم آلية جديدة لإثبات تماسك النصوص من خلال كتابه: "النص والسياق" وذلك حين تجاوز النظر في البنية الداخلية وركز أكثر على العلاقات الدلالية، في حين اهتم كل من "براون ويول" بالسياق والبعد التداولي للنص من خلال كتابيهما: "تحليل الخطاب".

وفيما يلي عرض لآراء العلماء المحدثين:

1- التماسك النصي عند اللغوي الفرنسي "جان ميشال آدم" (1765م): تعرّضت خولة طالب الإبراهيمي في كتابها (مبادئ اللسانيات)[2]، لأهم القواعد المبدئية التي اقترحها اللغوي الفرنسي "جان ميشال آدم" لإرساء أسس نظرية متكاملة تحدد هذه المبادئ إطار التحليل النصي وهي مبنية على ثلاث فرضيات:

- الفرضية الأولى: الطبيعة النصية لممارستنا الكلامية أو الخطابية.
- الفرضية الثانية: شروط وقوام النصيّة "الترابط والانسجام".
- الفرضية الثالثة: ضرورة التمييز بين نصية محلية وأخرى عامة.

2- التماسك النصّي عند هاليدي ورقية حسن: أعدّ هاليدي ورقية حسن كتاباً عن التماسك النصي في الإنجليزية صدر عام 1976م، تناولا فيه أنماط التماسك وصوره بشكل مُفصل، فتحدثا في المقدمة عن بعض المفاهيم مثل النص والنصّية، والتماسك، وعلاقة التماسك بعلم اللغة، وعلاقته ببناء الخطاب، ثم تناولا أسس التماسك أو عوامل التماسك، فخصصا فصلًا للإحالة، وفصلًا

(1) يُنظر، فضل، صلاح، (1992)، بلاغة الخطاب وعلم النص، الكويت: سلسلة علم المعرفة، (164)، 263.
(2) المرجع السابق نفسه، ص 86.

للتباديل (أو الإحلال) وفصلًا للحذف، وفصلًا للربط، وفصلًا للتماسك المعجمي، ثم خصصا فصلًا لمعاني التماسك، وأخيرًا كان تحليل التماسك.

وفي الفصل الأخير ذكر هاليدي ورقية حسن مُلخصًا لأسس التماسك في الإنجليزية متبوعًا بالأدوات المناسبة لكل أساس من هذه الأسس[1]، ونجد أنهما عرضا عملية التماسك من وجهة نظر عملية؛ فأسس وأدوات التماسك لديهما تتمثل في:

1- الإحالة: وتشمل ما يتعلق بالضمير، وما يتعلق بالوظيفة كالكلمات الدالة على الملكية، والإشارة، وما يتعلق بالظرفية كظرفي الزمان والمكان، وإحالة المقارنات والإحالة الوظيفية.

2- التباديل (الإحلال): وتشمل استخدام اسم بدل اسم آخر، وكذلك استخدام فعل بديلاً عن فعل آخر، واستخدام علامة النسب بديلاً عن ذكر المنسوب إليه.

3- الحذف: ويشمل الحذف في الأسماء، والحذف في الأفعال، وحذف العبارة، والحذف الشكلي، والحذف في العام، والحذف الصفري، والحذف الوظيفي.

4- الربط: ويشمل الإضافة، والربط البسيط، والربط المركب، والربط المؤكد، والموازنة والاستدراك، والمغايرة الداخلية والخارجية ، والتصويب في المعنى والتصويب في اللفظ، الربط عن طريق التسبيب العام والمحدد، وتعاكس السببية، والربط الشرطي والعلاقات الزمانية.

5- الخلاصة: وتشمل التلخيص، والإجمال.

6- القصد: ما يقصده مُنشئ النص.

7- التماسك المعجمي: ويشمل التكرار، والترادف، والإحداثات، والنقاط العامّة، والتنظيم. يُعدّ النصّ حدثا اتصاليا تتحقق نصيته إذا اجتمعت له سبعة معايير، تخلق له النصيّة،[2]: "روبرت دي بوجراند"(2008م) ويُعدّ من أوائل علماء لغة النص الذين حاولوا أن يحددوا معايير النصيّة وهي: "السبك، والحبك، والمقصدية، والمقبولية، والمقامية، والإخبارية، والتناص".

---

(1) Halliday, M.A.K and Hasan, R.(1976), Cohesion in English. London: Longman PP: 333-338.

(2) أبو غزالة، إلهام، (1999)، مدخل إلى علم لغة النص، الهيئة المصرية، ص 146.

وأكثر هذه المعايير شيوعًا وأهمية: السبك والحبك والمقصدية، ولا يلزم تحقيق هذه المعايير السبعة داخل كل نص، وإنما يتحقق الاكتمال للنص بوجودها، إذ قد تتشكل بعض النصوص بأقل قدر منها.

ويسهم السبك في سدّ الفجوات اللغوية التي تظهر للمتلقي في النص مما يحقق له الترابط والاتساق[1]، ويعدّ التماسك المعجمي وسيلة من وسائل سبك النص، وقد اختلف العلماء في تعريفه وتضارب المصطلح فيه، إذ تداخل وترادف مع مصطلحات أُخرى كالسبك، والحبك، والاتساق، والترابط، والانسجام، والتلاحم، هذا من حيث المصطلح، أمّا من حيث المفهوم فبعد قراءات متعددة فيه يُمكن أن تصل إلى أنّ التماسك المعجمي هو ما ذكره أحمد عفيفي في كتابه نحو النص اتجاه جديد ويعرفه بأنّه: وسيلة لفظية من وسائل السبك التي تقع بين مفردات النص، وعلى مستوى البنية السطحيّة فيه، تعمل على الالتحام بين أجزائه مُعجميًا، ومعاني جُملة وقضاياه. ومن أشكال التماسك المعجمي التكرار وهو شكل، يتطلب إعادة عنصر من عناصر النصّ، كما أنّه أسلوب بلاغي معروف ورد في القرآن الكريم.

أما التماسك النحوي فهو: "ذلك التماسك الذي يتحقق من خلال وسائل دِلالية في المقام الأول، ويمكن تتبع إمكانات الأول على المستوى السطحي للنص"[2] ويجمع بين التراكيب والمعاني، وتنتج هذه العلاقات عن طريق أدوات الربط المختلفة، ويحاول التماسك النحوي الجمع بين التراكيب والمعاني في الوقت نفسه، ويؤكد صلاح فضل بأنّه: "خاصية مهمة للخطاب، تعتمد على علاقة كل جملة منه بالأخرى، وهو ينشأ غالبًا عن طريق جُملة منه بالأخرى، وهو ينشأ غالبًا عن طريق جُملة من الأدوات التي تظهر في النص مباشرة كأحرف العطف، والوصل، والترقيم، وأسماء الإشارة، وأداة التعريف والاسم الموصول وغيره"[3].

(1) محمد، جودة مبروك، (2008)، التكرار وتماسك النص، (ط1)، القاهرة: مكتبة الآداب، ص 28.
(2) بحيري، سعيد حسن، علم اللغة النصي، ص 122.
(3) إبراهيم، خليل، (2007)، في اللسانيات ونحو النص، (ط1)، عمان، الأردن: دار الميسر للنشر والتوزيع، ص 219.

أدوات التماسك النحوي:

أولاً: الوصل والفصل.

ثانياً: التقديم والتأخير.

ثالثاً: الإحالة، ولها أربعة أنواع:

1- الإحالة النصية (قبلية / بعدية).

2- الإحالة المقامية.

3- التعريف والتنكير.

4- الحذف.

ومن أهم خصائص التماسك النصي البحث في وسائل ارتباط عناصر النص بخاصة الجمل وخصيصة الانسجام والإخبارية، فالمعايير المستعملة في دراسة النص وتقويمه تعتمد على عوامل أربعة: لغوية ونفسية واجتماعية وذهنية، وللنص عدة معايير منها[1]:

1- السبك **Cohesion**، أوالتماسك النحوي.

2- الحبك **Coherence**، أوالتماسك الدلالي.

3- القصد **Intentionality**، أي: هدف النص.

4- القبول أوالمقبولية **Acceptability**، وتتعلق بموقف المتلقي من قبول النص.

5- الإخبارية أو الإعلام **Informatively**؛ أي: توقع المعلومات الواردة فيه أو عدمه.

وسائل السبك النصي:

للسبك عدة وسائل وأدوات منها[2]:

1- الإسناد إلى متقدم

2- الارتباط السببي

(1) ينظر: الفقي، صبحي إبراهيم، علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، ص 33.
(2) ينظر: عبداللطيف، محمد حماسة، (2002)، بناء الجملة العربية، (ط1)، دار غريب للطباعة والنشر، ص 87.

3- التخصيص.

4- الارتباط الزمني.

5- المقابلة.

6- السؤال والإجابة.

7- الإضراب وغيرها من الأدوات.

8- الموقع الإعرابي.

9- الحالة الإعرابية.

10- العلامة الإعرابية.

وكل ما يؤدي إلى الوضوح وعدم اللبس يؤدي بالضرورة إلى التماسك والترابط كالمقامية، التي تتعلق بمناسبة النص للموقف.

والترابط والتماسك شرط أساسي لتكوين النص، وبه تتحدد نصيه النص، ويؤكد ديفيد كريستال، في تعريفه للنص، على الامتداد، و كونه منطوقا أو مكتوبا، ثم يؤكد الوظيفة الاتصالية، ثم يذكر نماذج للنص، مثل التقارير الإخبارية والقصائد، وإشارات الطريق وغيره[1].

أما الترابط والتماسك النصيان فيظهران من خلال النص، وهو الوحدة الأساسية للتحليل، ويتبين ذلك بوجود روابط لغوية مثل حروف الجر والعطف، أو روابط دلالية معنوية، وكل جملة ترتبط ارتباطا وثيقا بما يسبقها أو يليها من الجمل ، ومنتج النص يبدع في كتابته، وهو لا يكتب مجموعة من الجمل فقط. بل يراعي كيفية تسلسلها وتواليها وارتباطها بعضها ببعض، ويعتمد في ذلك على مجموعة من القواعد والمعايير، وهو يقصد ويهدف من وراء ذلك إلى غاية يحاول تحقيقها، كما أنه يوجه نصه إلى مجموعة من القراء والمتلقين. وبمجرد إنهائه لكتابة النص يصبح النص ملكا عاما، ويصبح هو متلق لا مرسل له.

(1) الفقي، صبحي إبراهيم، علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، ص32.

ونحو النص هو نمط من التحليل ذو وسائل بحثية مركبة، تمتد قدرتها الشخصية إلى مستوى ما وراء الجملة بالإضافة إلى فحصها لعلاقة المكونات التركيبية داخل الجملة، وتشمل علاقات ما وراء الجملة مستويات ذات طابع تدريجي، يبدأ من علاقات ما بين الجمل، ثم الفقرة، ثم النص، ثم الخطاب بتمامه[1].

وعلى الرغم من أن هناك من يقول بأن علاقات التماسك في النصوص إنما يستغلها الكتاب لتيسير القراءة أو الفهم على المتلقين إلا أنها تبقي العنصر الأساسي لنصية النص، حقيقة هذه العلاقات وتُيسر على المتلقي فهم حقائقه وتكشف له عن الغموض، كما أنّها تعينه على التأويل، والتفسير، والتحليل.

ويكون التماسك على المستويات النحوية، والدلالية والتداولية، أما المعاني المعجمية للمفردات، فلا تبقى نفسها في النصوص، بل كيفية استخدامها في النص وترابطها هو الذي يضبط المعنى ويمكننا من الفهم[2].

ويحدد (هارتمان) النص بأنه علامة لغوية أصلية تبرز الجانب الاتصالي والسيميائي، ومن الواضح التأكيد على خاصية الاتصال والعمومية اللغوية والدلالية، أما فاينريش فيرى أنّ عناصر النص يستلزم بعضها بعضا لفهم الكل ، والربط هو السمة الأساسية في هذا التعريف[3].

وللتماسك تقنيات عدة يلجأ إليها الكاتب ليربط جمل نصه ويدمج فقراته فيظهر النص كوحدة واحدة ويحقق الوحدة العضوية والموضوعية فيه، ولهذا الانسجام تقنيات عدة يستطيع الأديب ببراعته اللغوية وتفننه في ضروب الكلم أن يجمعها بين دفتي عمله الأدبي، فتظهر النص متماسكًا معًا من مثل:

1- الفصل والوصل　　2- الإحالة

3- الاستبدال　　4- السياق والتأويل

(1) ينظر عفيفي، أحمد، (2009)، نحو النص اتجاه جديد في الدرس النحوي، ص 56، وربيعة بن مخلوف، الانسجام النصي للرسالة الهزلية لابن زيدون، رسالة ماجستير، جامعة العقيد بلحاج لخضر باتنه، الجزائر، ص 16.
(2) بن مخلوف، ربيعة، (2009)، الانسجام النصي في الرسالة الهزلية، رسالة ماجستير، جامعة الحاج، العقيد الجزائر، ص 3.
(3) الفقي، صبحي إبراهيم، علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، ص37.

الفصل الثاني

الاتساق في ديوان "حزن في ضوء القمر"

التمهيد:

تسعى لسانيات النص كعلم مستقل بذاته إلى محاولة التوغل في عالم النص والكشف عن أسراره وبنياته الداخلية واللغوية المتشابكة، ذلك أن النص الذي لا معنى له أو أن معانيه غير معقولة هو النص الذي يعجز مستقبلوه عن التماس جانب الاستمرارية فيه ،وتعدّ هذه الاستمرارية أساس الاتساق بوصفه آلية من الآليات المتحكمة في المزاوجة بين تشكيلة المفاهيم والعلاقات التي يعبّر عنها النص من جهة والمساهمة في إعطاء نظرة كلية دقيقة وشاملة له من جهه أخرى، لذا كان لزامًا علينا في هذا الموضع أن نقوم بتحديد مفهومه بوصفه مرتكزًا أساسيًا من مرتكزات لسانيات النص، ونرصُد أهم أدواته قبل وضع ديوان " حُزن في ضوء القمر " للشاعر محمد الماغوط على محك التجربة والتطبيق.

1 – مفهوم الاتساق:

أ- لغة: جاء في لسان العرب لابن منظور في مادة (وَسَقَ) ما يلي: " استَوْقَتْ الإبِل: اجتمعت، وقد وسق الليل واتسق، وكل ما انضم فقد اتَّسق، والطريق يأتسِق، ويتَّسق أي ينضم ... واتسق القمر: استوى، يقول الفراء: " وما وسق أي جُمع وضُم، واتساق القمر: امتلاؤه واجتماعه واستواؤه ليلة ثلاث عشرة وأربع عشرة ... والوَسْق: ضم الشيء إلى الشيء ... وقيل كل ما جمع فقد وُسق ... والاتساق الانتظام "[1].

يتضح من التعريف أن كلمة "اتساق" لا تكاد تخرج عن معاني الاجتماع والانضمام والامتلاء والاستواء الحسن والانتظام، وهذا كله لا يتنافى مع معاني الاتساق في مفهومه الاصطلاحي الذي ورد به في لسانيات النص.

(1) ابن منظور، لسان العرب، ص4284 – ص4285 .

أما معنى الاتساق في المعاجم الغربية فلا يبتعد عمّا ورد في المعاجم العربية فقد جاء في معجم "**oxford**" بأن الاتساق هو «إلصاق الشيء بشيء آخر بالشكل الذي يشكلان وحدة مثل: اتساق العائلة الموحدة، وتثبيت الذرات بعضها ببعض لتعطي كلًا واحدًا ..."[1].

أمّا المفهوم الاصطلاحي للاتساق والمتعارف عليه لدى طائفة الباحثين اللسانيين واللغويين فتحفه معاني متعددة واستعمالات مختلفة، فقد عدّه دي بوجراند خاصية من الخصائص التي تميز نصية النص من لا نصيته، ووسيلة من الوسائل التي يتحقق بها الاستمرار اللفظي، وسماه بالسبك او الربط أو التضام، حيث يقول: "وهو يترتب على إجراءات تبدو العناصر السطحية على صورة وقائع يؤدي السابق منها إلى اللاحق، بحيث يتحقق لها الترابط الرصفي"[2]. ويتم الترابط الرصفي" على مستوى المباني النحوية ويشتمل على العديد من الوسائل مثل: التكرار، والألفاظ الكنائية، والأدوات، والإحالة المشتركة، والحذف، والروابط، وغيرها[3].

وهذه الوسائل التي تميز نصية النص من لا نصيته هي ما أعابه كل من درسلر ودي بوجراند على جماعة النحو الألمان، أمثال: هانس ويزر، وفولفرام كوك، وبيتر هرتمان، ويانوس بتوفي، وتوين فندايك، ويانس إيفه الذين لم يضعوا معايير للحكم على نص ما بأنه "نحوي" أو "حسن السبك"[4] .

وقد سماه سعيد بحيري بالترابط النحوي وعده ذا طبيعة خطية أفقية تظهر على مستوى تتابع الكلمات والجمل، وقد ميزه عن الترابط الدلالي الذي يقتصر على المعنى[5]. أما الفقي فقد أقرّ بأن مصطلح "**cohesion**" يرتبط بالروابط الشكلية أو العلاقات النحوية التي تربط بين وحدات النص المختلفة بينما مصطلح "**coherence**"يهتم بالروابط الدلالية[6].

---

(1) oxford, (advanced learner's Encyclopedia) , (oxford: university press , 1989) p 173 .
(2) دي بوجراند، روبرت، (1998)، النص والخطاب والإجراء، تر: تمام حسان، (ط1)، القاهرة: النشار، ص 103.
(3) دي بوجراند، النص والخطاب والإجراء، ص 104 .
(4) ينظر: بحيري، سعيد حسن، (1997)، علم لغة النص المفاهيم والاتجاهات، (ط1)، مكتبة لبنان، لونجمان: الشركة المصرية العالمية للنشر، ص 76.
(5) المرجع السابق نفسه، ص 89 - 90 .
(6) الفقي، صبحي إبراهيم، (2000)، علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق "دراسة تطبيقية على السور المكية"، (ط1)، ج(1)، القاهرة: دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، ص 95.

ليخلص أخيرا إلى التوحيد بين مصطلحي الاتساق والانسجام تحت ما يسمى بـ "التماسك النصي" وخصه بمصطلح " **cohesion**" ويقول في هذا: "إن المصطلحين يعنيان معًا التماسك النصي ومن ثم يجب التوحيد بينهما باختيار أحدهما، وليكن "**cohesion**"، ثم نقسمه إلى التماسك الشكلي والتماسك الدلالي، فالأول يهتم بعلاقات التماسك الدلالية بين أجزاء النص من ناحية، وبين النص وما يحيط به من سياقات من ناحية أخرى"[1].

إذ يتضح أن التماسك يعني الأدوات والعلاقات الشكلية والدلالية التي تسهم في الربط بين عناصر النص على حد سواء، وقد ترجم مصلوح الاتساق بـ "السبك" وعده تلك الوسيلة التي تحقق لنا خاصية الاستمرارية بين مختلف الأحداث اللغوية الموجودة في ظاهر النص، إذ يقول: "هو الوسائل التي تتحقق بها خاصية الاستمرارية في ظاهر النص ... أي الأحداث اللغوية التي ننطق بها أو نسمعها في تعاقبها الزمني، والتي نخطها أو نراها بما هي كم متصل على صفحة الورق، وهذه الأحداث ينتظم بعضها مع بعض تبعًا للمباني النحوية ... ويجمع هذه الوسائل مصطلح عام الاعتماد النحوي **crammatical dependency**" ويتحقق في شبكة هرمية ومتداخلة من الأنواع هي:

1 – الجملة، 2 – فيما بين الجمل، 3 – في الفقرة أو المقطوعة، 4 – فيما بين الفقرات أو المقطوعات، 5 – في جملة النص[2]. ويجعله كريستال متصلًا بالبنية التحتية الشكلية للنص[3].

وعرفه خطابي الاتساق بأنه: "ذلك التماسك الشديد بين الأجزاء المشكلة لنص / خطاب ما، يهتم فيه بالوسائل اللغوية (الشكلية) التي تصل بين العناصر المكونة لجزء من خطاب أو خطاب برمته"[4].

وقد أشار الدكتور تمام حسان وهو بصدد عرضه لأهم النقاط المشتركة بين نحو الجملة، ونحو النص وما يشتمل عليه كل منهما، إلى أن الاتساق "علاقة في المعنى بين المتضامين تجعل

---

(1) الفقي، علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، ص 96 .
(2) مصلوح، سعد، نحو أجرومية النص للنص الشعري، ص 154 .
(3) Crystal , the compridage encyclo pedia, p 199 .
(4) خطابي، محمد، (1991)، لسانيات النص " مدخل إلى انسجام الخطاب "، (ط1)، المركز الثقافي العربي، ص5.

أحدهما غير نابٍ في الفهم عن الآخر، فلا وجه لجملة فعلية، مثل: فهم الحجر، ولا لجملة اسمية مثل: السماء تحتنا، فذلك غير مقبول في الظروف العادية"[1].

وما نلمسه من تعريف تمام حسان هذا أن الاتساق يشمل المعنى أو الجانب الدلالي، شأنه في ذلك شأن التقسيم الذي قدمه سيبويه في باب الاستقامة من الكلام والإحالة،[2] ، والمسألة نفسها التي تطرق لها عبد الرحمن طه فيما يخص اتساق الدليل، إذ رأى أنّ الدليل المتسق هو: "الدليل الذي يجوز أن تصدق فيه النتيجة متى صدقت المقدمات"[3]، ويقرّ أن مسألة الاتساق لا تخرج عن معنى الاستمرارية والتوافق والتضام بين عناصر الدليل، إن صح قوله، وبذا يصبح النسيج تُصدق نتيجته متى صدقت مقدماته، ولعل في هذا إشارة واضحة إلى أن الاتساق هو الأساس في التفريق بين الأدلة من حيث الصحة والفساد[4].

أما عند الغربيين فهناك من حصر مفهوم الاتساق في الجانب الدلالي أمثال: فان دايك الذي رأى بأن الاتساق هو "ذلك الترابط الموضوعي، إذ يقر أن المجموعة التي لا تدور حول موضوع ما، يصعب إيجاد روابط بينها وبالتالي لا يمكن أن تكون نصًا"[5] مما يقتضي عدم التناقض بين الأفكار الموجودة في النص، وتبعه في ذلك (براون ويول) حينما رأيا بأنّ من العوامل التي تحقق للنص اتساقه وترابطه وحدته المعنوية، وقد قالا بأنّ: قوة الربط تكمن حقيقة في العلاقة المعنوية المتضمنة... ولن يختلف اثنان في ضرورة وجود مثل هذه العلاقات المعنوية داخل الخطاب لكي يتيسر فهمه فهما منطقيًا[6].

---

(1) عفيفي، أحمد، (2001)، نحو النص،" اتجاه جديد في الدرس النحوي "، (ط1)، مكتبة زهراء الشرق، ص 11، القاهرة: محمد يريد، ص 91، نقلًا عن تمام حسان " نحو الجملة ونحو النص " ص 201 .
(2) سيبويه، (1979)، الكتاب، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص 25-26.
(3) عبد الرحمن، طه، (1998)، اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، (ط1)، المركز الثقافي العربي، ص 143 .
(4) ينظر: عبدالرحمن، طه، اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، ص 199 .
(5) الصبيحي، محمد الأخضر، مدخل إلى علم النص ومجالات تطبيقه، دار العربية للعلوم، ص 82.
(6) ج، ب، براون وج، يول، (1998)، تحليل الخطاب تر: محمد لطفي الزليطي ومنير التريكي، جامعة الملك سعود، كلية اللغات والترجمة سابقا، (د،ط)، ص 233.

كما يؤيدهما في ذلك كل من هاليداي ورقية حسن بالنظر إلى أن مفهوم الاتساق، مفهوم يقتصر على الجانب الدلالي للنص فيُقرّا أن مفهوم الاتساق مفهوم دلالي؛ "إنه يحيل إلى العلاقات المعنوية القائمة داخل النص والتي تحدده كنص"[1].

ويتضح من المفهوم الذي قدَمه كل من هاليداي ورقية حسن أنّ هذه العلاقات المعنوية هي التي تسهم في اتساق وحدات النص المعنوية، إذ يستحيل تأويل عنصر دون مراعاة ما يحيل إليه ذلك العنصر في النص ويضيفا قائلين: " يبرز الاتساق في تلك المواضع التي يتعلق فيها تأويل عنصر من العناصر بتأويل العنصر الآخر، يفترض كل منهما الآخر مسبقا إذ لا يمكن أن يحل الثاني إلا بالرجوع إلى الأول، وعندما يحدث هذا تتأسس علاقة اتساق... "[2].

ولقد عقَب على هذا محمد خطابي وبيَن بأن الاتساق لا يقتصر على الجانب الدلالي فحسب، وإنما يتجاوزه إلى مستويات أخرى كالنحو والمعجم ، وقال بأن هذا:« مرتبط بتصور الباحثين للغة كنظام في ثلاثة أبعاد، وهي مستويات : الدلالة (المعاني)، والنحو- المعجم، و(الأشكال) الصوت، والكتابة (التعبير)، ويعني هذا التصور أن المعاني تتحقق كأشكال والأشكال تتحقق كتعابير، وبتعبير أبسط: تنتقل المعاني إلى كلمات، والكلمات إلى أصوات أو كتابة، ويزداد الوضوح من خلال الشكل التالي[3]:

المعاني (النظام الدلالي)

↓

الكلمات (النظام النحوي المعجمي النحو والمفردات)

↓

الأصوات الكتابة (النظام الصوتي والكتابة)

(1) خطابي، محمد، (1991)، لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب المركز الثقافي العربي، ص115
(2) المرجع السابق نفسه، ص 15.
(3) المرجع السابق نفسه، ص 17.

ويتجه المعنى العام للاتساق عند كل من هاليداي ورقية حسن إلى أنه من بين الروابط التي تحقق التحام النص وأجزائه من بدايتها حتى نهايتها. وهذا الترابط هو الذي يُحقق ما يُعرف ببنية النص، ومن أجل تحقيق ذلك الترابط النصي لابد من توفير مجموعة من الظواهر التي تعمل على تحقيق الاتساق في مستوى النص، وهذه الوسائل هي: الاحالة، والضمائر، والاستبدال، والحذف والربط، والاتساق المعجمي[1].

وأخيرًا تجدر الإشارة إلى أن مصطلح الاتساق عرف تحولات عدَة فيما يخص المفهوم والدلالة كما ذُكر سابقا، إلا أن الباحثة ستتبع في بحثها الاتساق المُرتبط بالجانب الشكلي الترابطي للنص، وستعرض لأدواته تطبيقًا على نماذج من ديوان حُزن في ضوء القمر للشاعر محمد الماغوط .

2- أدوات الاتساق في ديوان "حُزن فى ضوء القمر" للشاعر محمد الماغوط :

يُصنف ديوان حزن في ضوء القمر ضمن قصيدة النثر وهو ذلك الكيان اللغوي الذي يحمل الكثير من الملابسات الضاربة في العمق التي لا نستطيع الكشف عنها إلا من خلال اكتساب جاهزية للغة تمكننا من إخراجه إلى عالم الرؤية والدقة والوضوح، التي تتمثل في الاتساق الذي يُعدَ من أهم أدوات الكشف عن النظام اللغوي الساري في الديوان، إلى جانب الانسجام، بغية الوصول إلى القيمة الدلالية له، ولا يمكننا دراسة أحدهما بمعزل عن الآخر، فالقيمة الدلالية للنص الشعري والتماسك يتم بتعاضد الجانبين وتكاتفهما معًا.

ومن أبرز من تكلَّم عن أدوات الاتساق وأصبح بعدها مرجع للنصانيين في ذلك كتاب " الاتساق في الإنجليزية للثنائي" هاليداي ورقية "حسن" حيث قام كتابهما على خمس أدوات هي:

1- الإحالة أو المرجعية **Référence**.

2- الاستـــــبدال **Substitution**.

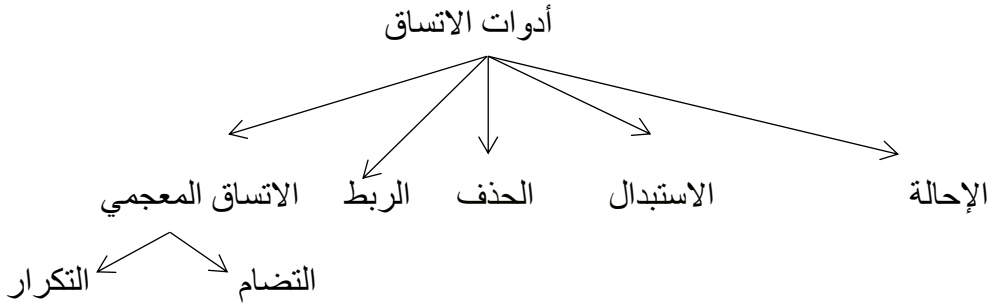
3- الحذف **Ellipse**.

---

(1) أبو خرمة، عمر، (2004)، نحو النص "نقد نظرية ... وبناء أخرى"، الأردن: عالم الكتب الحديث، ص 82-83.

4- الربط الرصفي **Conjunction**.

5- الاتساق المعجمي **Lexical Cohesion**.



المبحث الأول: المستوى الدلالي

أدوات المستوى الدلالي

يُعد المستوى الدلالي أحد مستويات علم اللغة، إذ إنه يهتم بدراسة المعنى الكامل للجملة، والعلاقات المُشتركة فيما بينها في إطار سياق النص سواء أكان هذا السياق مكتوبا أم مقروءا أم منطوقا.

1- مفهوم الإحـــــالة:

تعدّ الإحالة من أهم الأدوات التي يتكيء عليها المحلل اللغوي لإثبات مدى اتساق نصه، ذلك أنه لا يمكن للفظة أن تؤدي معنى في حد ذاتها داخل سلك التعبير بل لا بُدّ من مراعاة ما يشير إليه ما قبلها وما بعدها من العناصر المحيلة إذ " تتوفر كل لغة طبيعية على عناصر تملك خاصية الإحالة"[1].

وقد عرّف "**Murphy**" الإحالة بأنها : " تركيب لغوي يشير إلى جزء ما ذكر صراحة أو ضمنا في النص الذي سبقه "[2].

ولعل ما أراده ميرفي هو أن العنصر المحال عليه غير مستقل في ذاته، إذ لا يمكن فهمه إلا من خلال الرجوع إلى العنصر الذي سبقه.

وتُعدّ الإحالة "علاقة بين العبارات، والأشياء، والأحداث والمواقف في العالم الذي يدل عليه بالعبارات ذات الطابع البدائلي في نص ما، إذ تشير إلى شيء ينتمي إلى نفس عالم النص أمكن أن يقال عن هذه العبارات أنها ذات إحالة مشتركة"[3].

ويتضح من خلال هذا التعريف أن الإحالة هي علاقة بين العبارات من جهة ومايمثلها في العالم الخارجي من جهة أخرى، فإذا كانا متطابقين فإنهما يشيران إلى حالة مشتركة.

---

(1) خطابي، محمد، (1991)، لسانيات النص" مدخل إلى انسجام الخطاب"، (ط1)، المركز الثقافي العربي، ص 17.
(2) ينظر: سعد سعادة ، ريما، الجرف مهارات، التعرف على الترابط في النص في كتب القراءة العربية المتوسطة والثانوية للبنات"، دراسة تقويمية، جامعة الملك سعود، ع (78)، ص 82.
(3) دي بوجراند، روبرت، النص والخطاب والإجراء، ص 320.

ويشير بعض الباحثين إلى الإحالة بالتضافر الاسمي "**nominal verflechtung**" وبأنها "الإحالات بين الأسماء بكل ما في الكلمة من معنى، هي ظواهر نصية داخلية ومن ثم هي انعكاسات نصية لأفعال الإحالة النصية الخارجية, أي لأفعال التعلق الداخلي بما هو خارجي "[1].

وفي هذا التعريف إشارة واضحة إلى أن الإحالة هي مطابقة الأفعال الداخلية للنص بما هو موجود خارج النص, كما أن المفهوم التقليدي المتعارف عليه يختلف عن المفهوم الحديث، إذ يقر(لاينز) في سياق حديثه عن المفهوم الدلالي التقليدي للإحالة بأنها "العلاقة القائمة بين الأسماء والمسميات، هي علاقة إحالة، فالأسماء تحيل إلى المسميات "[2].

ولعل ما أراده (لابنز) هو أن الإحالة هي مجرد علاقة بين لغة ، والكون متناسيا في ذلك طبيعة مستعمل اللغة ولكنه أدركه في مرحلة لاحقة، وتبعه في ذلك (ستروسن) (1950م) إذ يقول: "الإحالة ليست شيئا يقوم به تعبير ما ولكنها شيء يمكن أن يحيل عليه شخص ما باستعماله تعبيرًا معينًا"[3].

وقد تبعه في ذلك (سيرل) حين قال: "إن كنا نعني أن المتكلمين يحيلون، فإن التعبيرات لا تحيل أكثر من أن هؤلاء المتكلمين يصدرون وعودًا وأوامر"[4].

ويتضح من خلال هذه التعريفات أن الإحالة لا تستلزم وجود علامة وموضوع معبر عنهما فقط، وإنما تستلزم كذلك مُداول لها باعتبار أن الإحالة هنا هي عودة بعض عناصر الملفوظ على عناصر أُخرى نُقدرها داخل النص أو في المقام[5].

---

(1) زتسيسلاف وا ورزنياك، (2003)، مدخل إلى علم "النص" مشكلات بناء النص، تر: سعيد حسن بحيري، (ط1)، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، ص123.
(2) براون يول، ج.ب، (1997)، تحليل الخطاب، تر:محمد لطفي الزليطي ومنير التريكي، جامعة الملك سعود، (د،ط)، ص 36.
(3) المرجع السابق نفسه، ص 36.
(4) ج، ب، براون، وج، يول، (1997)، تحليل الخطاب، تر: لطفي الزليطي ومنير التريكي، جامعة الملك سعود، (د،ط)، ص36.
(5) الخوالدة، فتحي رزق الله، (2005)، تحليل الخطاب الشعري "ثنائية الاتساق والانسجام في ديوان أحد عشر كوكبًا لمحمود درويش"، جامعة مؤتة، ص 25 نقلاً عن " الرواشدة (سامح) ثنائية الاتساق والانسجام في قصيدة الوقت"، ص517.

كما أن العناصر الإحالية لها وظيفة اتساقية لا تخضع للقواعد النحوية وإنما تخضع لقيود دلالية، فهي لا تملك دلالة مستقلة بل تعود على عنصر أو عناصر أخرى مذكورة في أجزاء أُخرى من الخطاب، فشرط وجودها هو النص[1].

وتجدر الإشارة إلى أن مصطلح "الإحالة تحفَّه مفاهيم وتعريفات متنوعة كل حسب أسسه وخلفياته الفكرية والمعرفية، فهو في النحو الوظيفي يختلف عنه عند الأصوليين والنحاة العرب، فقد عرفها "سيمون ديك" بأنها : "فعل تداولي تعاوني بين متكلم ومخاطب في بنية "تواصلية معينة وفقًا للنموذج التالي" يحيل المتكلم المخاطب على ذات بواسطة حد"[2] وفي ذلك إشارة واضحة إلى أن الإحالة في النحو الوظيفي ذات بُعدين بُعد تداولي وبُعد تعاوني :

- فالبُعد التداولي يتمثل في ارتباطها بالموقف التواصلي، أو بعبارة أدق بمخزون المخاطب كما يتصوره المتكلم أثناء التخاطب.
- والبُعد التعاوني يتمثل في أنها تعاون بين المتكلم والمخاطب حيث يتم تمكين المخاطب من التعرَف على الذات المقصودة من خلال المعلومات التي يزوده بها المتكلم[3]. وتخضع هذه الإحالة إلى ما يُسمى بمعيار "الكم" الذي وضعه (جرايس، 1975) في قواعد الحوار بحيث يقتضي هذا الأخير أن لا تفوق المعلومات التي نزود بها المخاطب ما يمكّنه من معرفة الذات المقصودة، وأن لا تكون دونه، ذلك أنه في الحالة الأولى يصبح المقصود ليس الإحالة وإنما معنى آخر، أما في الحالة الثانية فإن ذلك يؤدي إلى فشل في عملية الإحالة[4].

أما النحاة، فقد تناولوا مفهوم الإحالة من منظورين: أحدهما منظور لفظي، والآخر معنوي. فالمنظور الأول يميز بين النكرة والمعرفة، في حين أن المنظور الثاني يميز بين التعريف والتنكير،

---

(1) ينظر: الزناد، الأزهر، (1993)، نسيج النص" بحث في مايكون به الملفوظ نصا"، (ط1)، المركز الثقافي العربي، ص18.
(2) المتوكل، أحمد، قضايا اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية" بنية الخطاب من الجملة إلى النص، دار الأمان للنشر والتوزيع، (د،ط)، (د،ت)، ص 137.
(3) المرجع السابق نفسه، ص138.
(4) المرجع السابق نفسه، ص138.

ليخلصوا في نهاية الأمر إلى أن هذا لا يؤدي إلى تطابق تام بين المنظورين، باعتبار أن التعريف يتعدى حيز المعرفة إلى حيز النكرة حيث يستقطب النكرة نفسها حين نحيل على غير مجهول مفيد كالنكرة المخصوصة والنكرة المقصودة[1].

في حين أن هاليداي ورقية حسن يستعملان مصطلح الإحالة استعمالا خاصا، وهو أن العناصر المحيلة كيفما كان نوعها لا تكتفي بذاتها من حيث التأويل، إذ لابد من العودة إلى ماتشير إليه من أجل تأويلها.....وهي حسب الباحثين : الضمائر وأسماء الإشارة وأدوات المقارنة

إذ نخلص إلى أن الإحالة لها دور كبير في اتساق النص وضمان استمراريته، وذلك من خلال ربطها ما هو لغوي بما هو في الخارج، أي أنها "تربط الخطاب بالعالم الذهني الذي يواكبه ويشكل "مرجعيته [2] كما أنها تسهم إلى حد كبير في ضمان عملية التواصل بين المتخاطبين إذا ما كان هناك عائق في التفاهم بين المتكلم والمخاطب واختلاف مرجعيتهما.

2- أنواع الإحالة:

تنقسم الإحالة بالمفهوم المتعارف عليه إلى نوعين رئيسين : إحالة مقامية وإحالة نصية، وهذه الأخيرة تتفرع بدورها إلى إحالة قبلية وإحالة بعدية باعتبار المدى الإحالي القريب والبعيد، ولعل ما يهمنا هنا في تحقيق اتساق النص وترابطه والتي تلعب دورًا كبيرًا هي الإحالة النصية أو المقالية.

أ- الإحالة المقامية "خارج نصية":

وهي الإحالة التي تشير اللفظة بمقتضاها إلى ما هو موجود في العالم أو الخارج كما يسميه القدامى[3] وقد سماها الدكتور تمام حسان بـ"الإحالة إلى غير مذكور" ترجمة لمصطلح دي بوجراند **Exophoric reference**، إذ يقول دي بوجراند: "إذا كان مفهوم ما هو موقعه في عالم النص، فإن

(1) ينظر، المتوكل، أحمد، (2010)، الخطاب وخصائص اللغة العربية دراسة" في الوظيفة والبنية والنمط، (ط1)، الدار العربية للعلوم، ص75-76.
(2) المرجع السابق نفسه، ص146.
(3) ينظر، الشاوش، محمد، (2001)، أصول تحليل الخطاب في النظرية النحوية العربية " تأسيس نحو النص"، (ط1)، ج(1)، المؤسسة العربية للتوزيع، ص 125.

معنى المرجع في الإحالة لغير مذكور **Exophora** هو مكانه في عالم النص مع التركيز على عالم الموقف الاتصالي"[1].

ويتضح من خلال هذا التعريف أن الإحالة المقامية تعترض على ذلك الفصل القائم بين لغة النص ومواقف استعمالها، إذ تعد أداة وصل بينهما.

ويذهب كل من هاليداي ورقية حسن في التفريق بين الإحالة المقامية والنصية تجنبًا للخلط بينهما إلى أن "الإحالة المقامية تسهم في خلق النص لكونها تربط اللغة بسياق المقام إلا أنها لا تسهم في اتساقه بشكل مباشر"[2].

ويعرفها الزناد بأنّها : "إحالة عنصر لغوي إحالي على عنصر إشاري غير لغوي موجود في المقام الخارجي، كأن يحيل ضمير المتكلم المفرد على ذات صاحبه المتكلم، حيث يرتبط عنصر لغوي إحالي بعنصر إشاري غير لغوي هو ذات المتكلم، ويمكن أن يشير عنصر لغوي إلى المقام ذاته في تفاصيله أو مجملًا إذ يمثل كائنا أو مرجعًا موجودًا مستقلا بنفسه، فهو يمكن أن يحيل عليه المتكلم"[3].

ولعل ما أراده الزناد من تعريفه أن الإحالة أداة وصل بين ما هو لغوي إحالي وما هو غير لغوي "إشاري"، كما تجدر الإشارة هاهنا إلى أن الإحالة المقامية بالرغم من أنها تسهم في الربط بين اللغة والنص والموقف السياقي إلا أنها تعتمد بالدرجة الأولى على الإيحاء والتأويل، وبالتالي تخرج النص إلى دائرة الغموض اللغوي، وتتسبب في كثير من الأحيان بإحاطته بأفق ضبابي مما يفسح المجال لتعدد قراءات النص الشعري، وترمي بالمحلل إلى إحالة الضمائر التي تختلف من محلل لآخر لأنها تحليق في أفق مترام في طيات النفس.

---

(1) روبرت دي بوجراند، (1998)، النص والخطاب والإجراء، تر: تمام حسان، القاهرة: عالم الكتب القاهرة، ص332.
(2) الخطابي، لسانيات النص، ص17.
(3) الزناد، الأزهر، (1993)، نسيج النص "بحث في مايكون به الملفوظ نصا"، (ط1)، المركز الثقافي العربي، ص119.

وقد وردت في الديوان الشعري "حُزن في ضوء القمر" للشاعر محمد الماغوط عدة من الإحالات المقامية منها:

- **أيُها الربيع المُقبل من عينيها**
- **أيُها الكناري المُسافر في ضوء القمر**
- **خُذني إليها**
- **لأُفكر بركبة امرأة شهية رأيتها ذات يوم** [1]

فكما يظهر في هذه الأبيات فقد وظَف الشاعر أُسلوب النداء، والضمير في مخاطبته للربيع والكناري، وهي ليست موجودة بالنص بل تحمل إحالات خارجية، تعود على فصل الربيع وطائر الكناري، كمثال على الإحالة الخارجية.

وأيضا في قصيدتيه (جنازة نسر) و (قصيدة أغنية لباب توما) يقول:

- **وأنا ألمسُ تجاعيد الأرض والليل**
- **فأنا ما زلتُ وحيدًا وقاسيًا**
- **أنا غريبٌ يا أمي** [2]

وظّف الشاعر الضمير المنفصل (أنا) الذي يعود على الشاعر نفسه لإحالة خارجية أيضًا، واستخدم أسلوب النداء، ليشكو لأمه غربته، وحالته النفسية الحزينة، والأم خارج النص فذلك من قبيل الإحالة الخارجية.

ومن الإحالات الخارجية في ديوان حزن في ضوء القمر أيضًا أن يجرد الشاعر من نفسه شخصًا آخر يتكلم عنه بصيغة المخاطب فلا يحيل إلى متقدم في اللفظ والرتبة، بل يحيل إلى خارج النص وهو أنا الشاعر التي جرّد منها شخصًا آخر يُخاطبه ومن ذلك قوله في قصيدة جفاف النهر:

---

(1) الماغوط، محمد، (1998)، الأعمال الشعرية، حزن في ضوء القمر، (ط1)، سوريا: المدى، ص 11.
(2) المرجع السابق نفسه، ص17-19

- **صاخبٌ أنا أيها الرجل الحريري**
- **أسير بلا نجوم ولا زوارق**[1]

فالرجل الذي يخاطبه الشاعر هو المُتكلم نفسه أنا الشاعر.

ومن أمثلة الإحالة الخارجية في الديوان أيضًا وذلك باستخدام اسم الإشارة قول الشاعر:

- **هذه السحابة المقبلة لعينين مسيحيتين**
- **أظُنُها من دمشق**
- **هذه الطفلةُ المقرونةُ الحواجب**
- **هذه العيون الأكثر صفاءً** [2]

وقوله:

- **مخذولٌ أنا لا أهل ولا حبيبة**
- **مدي ذراعيك يا أمي**

فقد وظف الشاعر لفظ الضمير المنفصل (أنا) لإحالة خارجية وهي الشاعر نفسه، فليس في النص مُحال إليه مذكور مُسبقًا لضمير المُتكلم أنا، بل المُحال إليه هو الشاعر نفسه وهذه إحالة خارجية. ومن قبيل هذه الإحالة أيضًا:

- **وأنا أبحث عن فتاة سمينة**
- **عن رجلٍ عربي الملامح أصرعه في مكان ما**
- **أنا الزهرة المُحاربة**
- **كُنتُ جائعًا**

(1) الماغوط، محمد، الأعمال الشعرية، ص 34.
(2) الماغوط، محمد، الأعمال الشعرية، ص16.

فالضمير المنفصل هنا يُحيل إلى نفس الشاعر التي لم تُذكر من قبل في النص فهي إحالة خارجية. ومثلها: (أنا الزهرة المُحاربة كنت جائعًا) فقد استعمل الشاعر الضمير المُنفصل مرة والمُتصل في كنت جائعا مرة أخرى للإحالة إلى نفسه التي لم تُذكر في النص سابقًا، وكذلك في قوله: (مكان ما) فالمكان مُبهم يحمل إحالة إلى مُحال إليه غير معلوم مجهول.

وفي قوله بقصيدة حزن في ضوء القمر يقول:

- **أيها الربيع المُقبل من عينيها**
- **أيها المُسافر في ضوء القمر**
- **خُذني إليها**

ويقول:

- **قل لحبيبتي ليلى**
- **ذات الفم السكران والقدمين الحريريتين**
- **أنني مريضٌ ومُشتاقٌ إليها**[1]

فقد استعمل الشاعر الإحالة بالضمير المُتصل الذي لم يحل إلى كلمة سابقة في النص ففي قوله: (عينيها) لم يحال الضمير الها المتصل إلى اسم سابق، ولكنه أُحال إلى خارج النص وهي امرأة أرادها الشاعر.

والكلام نفسه في الضميرين المتصلين (خذني ، إليها)، فالياء عائدة إلى المتكلم وهو الشاعر، ولم يذكر له لفظ يشير إليه في النص، وكذلك الهاء في إليها لم يذكر اسم سابق لها في النص.

وقد أكثر الشاعر من استعمال الإحالة الخارجية بالضمير المُنفصل أنا، أو المتصل (ي) المتكلم ونا المتكلمين في جُلّ قصائده والذي نادرًا ما تخلو قصيدة منه وأحيانا بالضمير المنفصل نحن.

(1) الماغوط، محمد، الأعمال الشعرية، ص11.

ب- الإحالة النصية أو داخل النص أو داخل اللغة) **Endophora**:

تلعب الإحالة النصية دورًا مهمًا في اتساق النص وترابط أجزائه كما وأنها تعمل على سد الثغرات الموجودة داخل النص من خلال الارتقاء بالمستوى الدلالي واضعاف سطوة التشتت فيه وهذا ما ذهب إليه كل من هاليداي ورقية حسن في قولهما:"..... بينما تقوم الإحالة النصية بدور فعال في اتساق النص"[1].

كما وأنها "تؤدي وظائف لسانية أكثر مما تؤديه الإحالة المقامية، إذ إن هذه العناصر الإحالية تُعدَ مكونًا يعوض مكونا آخر فهو صدى لغيره من وجه وحامل لما يتوفر في مفسره من وجه آخر[2] وقد عرفها الأزهر الزناد بأنها إحالة على العناصر اللغوية الواردة في الملفوظ سابقة أو لاحقة"[3]

ويتضح من خلال هذا التعريف أن الإحالة النصية تنقسم إلى قسمين أساسيين هما:

أ- الإحالة القبلية **Anaphora**

ب- الإحالة البعدية **cataphora**

كما تسمى كل من عناصر الإحالة إلى مذكور سابق وعناصر الإحالة إلى مذكورلاحق بوجه خاص حاملات للتحاول، تعين مع حاملات الإحالة أبنية الإحالة في النصوص[4].

أ) الإحالة القبلية "**Anaphora**":

ويسمى هذا النوع من الإحالة بالإحالة بالعودة، ذلك أنها تشير إلى كلمة أخرى أو عبارة بضمير أو بالتكرار الذي سماه الأزهر الزناد بالإحالة التكرارية "**Epanaphora**"[5] أو بالتوابع أو بالحذف من ناحية أخرى[6].

---

(1) خطابي، لسانيات "النص" مدخل إلى انسجام الخطاب، ص17-19.
(2) ينظر، الخوالدة، فتحي رزق الله، (2005)، تحليل الخطاب الشعري ثنائية الاتساق والانسجام في ديوان أحد عشر كوكبًا لمحمود درويش"، جامعة مؤتة، ص 37.
(3) الزناد، الأزهر، (1993)، نسيج النص" بحث في مايكون به الملفوظ نصا"، (ط1)، المركز الثقافي العربي، ص118 .
4 الماغوط، الأعمال الشعرية، حزن في ضوء القمر، ص11.
(4) زتسيسلاف وا ورزنياك، (2003)، مدخل إلى علم النص" مشكلاتبناء النص"، تر: سعيد حسن بحيري، (ط1)، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، ص69
(5) الزناد، الأزهر، (1993)، نسيج النص" بحث في مايكون به الملفوظ نصا"، (ط1)، المركز الثقافي العربي، ص119.
(6) ينظر، الفقي، صبحي إبراهيم (2000)، علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق" دراسة تطبيقية على السور المكية"، (ط1)، مج(1)، القاهرة: دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، ص 39.

ولهذا النوع من الإحالة أهمية كبرى في الدرس اللغوي القديم فقد عرفت بمرجع الضمير" الذي يتسم بالابهام والغموض والذي لابد من مُفسِر له سبق التلفظ به ويكون هذا الأخير إما مطابقا له أو متضمنا له أو دالاً عليه بالإلتزام[1].

وقد وردت العديد من الإحالات القبلية في ديوان الشاعر وأذكر منها ما قاله الشاعر في قصيدة أغنية لباب توما:

- **حلوة عيونُ النساء في باب توما**
- **حلوة حلوة**
- **وهي ترنو حزينة إلى الليل والخبز والسُكارى**
- **وجميلة تلك الأكتاف الغجرية على الأسرَة [2]**

فمن خلال هذه الأبيات نلاحظ أن الضمير (هي) يُمثل ضمير الغائب والذي يحيل إحالة قبلية على سابق سبق التلفظ به ألا وهو عيون النساء الجميلات في باب توما وقد ذكرها صراحةً الشاعر في بداية القصيدة فاستخدم الشاعر الإحالة بالضمير على لفظ سبق التلفظ به .

كما أن هناك العديد من الإحالات القبلية التي تعود على محال إليه سبق التلفظ به في النص مثل قول الشاعر في قصيدة الشتاء الضائع:

- **منذُ بدء الخليقة وأنا عاطلٌ عن العمل**
- **أُدخنُ كثيرًا**
- **وأشتهي أقرب النساء إليّ[3]**

فجاء الشاعر في الشطر الأول بالضمير أنا وهو يشكو حاله للمحبوبة ليلى وفي الشطر الثالث ياتي بالفعل أشتهي ويجعل الضمير (أنا) مستترا يعود على مُحال سبق التلفظ به وقد أضفت هذه

(1) السيوطي، جلال الدين، الإتقان في علوم القرآن، تح: مركز الدراسات القرآنية، (د،ط)، ج4 ، مجمع الملك فهد لطباعة المصحف الشريف الأمانة العامة للشؤون الدينية، ص1267.
(2) الماغوط، محمد، الأعمال الكاملة، ص18.
(3) الماغوط، محمد، الأعمال الشعرية، ص27. الجيفة: هي جثة الميت إذا أنتنت

الإحالة الضميرية القبلية بُعدا واضحا في تماسك النص واتساقه من خلال تبادل الضمائر والتنوع بين الضمائر الظاهرة والمُضمرة التي تمثلت في الإحالة على الشاعر نفسه، مما قلل من مسافة الاضطراب التي صنعتها الإحالة المقامية لأنها تعود إلى مذكور سابق في النص.

وجاء أيضًا في قصيدة، حريق الكلمات:

- **سئمتك أيها الشعر، أيها الجيفة * الخالدة**
- **لبنان يحترق**
- **يثب كفرس جريحة عند مدخل الصحراء**
- **وأنا أبحث عن فتاة سمينة**
- **أحتكُ بها في الحافلة**
- **عن رجل عربي الملامح، أصرعه في مكان ما** [1]

يُلاحظ في قول الشاعر في الشطر الأخير إن الشاعر جاء بلفظ رجل عربي الملامح وعاد عليه بالضمير (الهاء) في قوله أصرعه، من باب الإحالة القبلية، وهذا التحول بين الضمائر أسهم بشكل كبير بترابط النص وتماسكه.

ب) الإحـــالة البَعْدية "**Cataphora**":

أو الإحالة اللاحقة أو الأمامية، فهي استخدام كلمة كبديل لكلمة أو مجموعة من الكلمات التي تليها في النص[2].

وأول ما ظهر مصطلح الإحالة البعدية سنة 1933 على يد "**Marek kesik** " إذ خصه بمؤلف مستقل يقع في مئة وخمسة وخمسين صفحة، ويُسمى هذا المصطلح باللغة اللاتينية بـ"**cataphora**" وهي كلمة مشتقة من اللغة اليونانية حيث تدل على الحركة من الأعلى إلى الأسفل[3].

---

(1) الماغوط، محمد، الأعمال الشعرية، ص50.

(2) الجرف، ريما سعادة، مهارات التعرف على الترابط في النص في كتب القراءة العربية المتوسطة والثانوية للبنات" دراسة تقويمية، جامعة الملك سعود، (78)، 82.

(3) ينظر :الشاوش، محمد، (2001)، أصول تحليل الخطاب في النظرية النحوية العربية " تأسيس نحو النص"، (ط1)، مج(2)، المؤسسة العربية للتوزيع، ص1215

ويعرفها علماء اللغة بأنها: "استعمال كلمة أو عبارة تشير إلى كلمة أخرى أو عبارة أخرى سوف تستعمل لاحقا في النص أو المحادثة... "[1].

ولعل أبرز ما يمثلها في النحو العربي ضمير الشأن في قوله تعالى:" قُلْ هُوَ اللَّهُ أَحَدٌ "[2].

فالضمير "هو" ضمير الشأن يحيل إلى لفظ الجلالة (الله)، ومثال الجمل والعبارات الجمل التفسيرية التي تفسر جملة أو عبارة كما في أسماء السور والجمل الأولى منها، بل أحيانًا الكلمة الأولى منها[3].

وفي مقابل هذا رأى محمد الشاوش أننا إذا قابلنا الإحالة بمفهومها الحديث بالإحالة في النحو العربي فإن هذا ينفي وجود إحالة بعدية وذلك أن النحاة العرب القدامى كادوا يقتصرون على تقدم المفسر على المبهم لفظاً ورتبة أو محلاً دون أن يتجاوزه إلى غيره[4].

وقد بدت الإحالة البعدية بصورة واضحة في العديد من المواضع في الديوان الذي بين أيدينا وذلك في قول الشاعرفي هذا المقطع من قصيدة المسافر:

- **فأنا أسهر كثيرًا يا أبي**
- **أنا لا أنام ..**
- **حياتي، سواد وعبوديَة وانتظار**
- **فأعطني طفولتي ..**
- **وضحكاتي القديمة على شجرة الكرز**
- **وصندلي المُعلق في عريشة العنب**

---

(1) الفقي، صبحي إبراهيم، (2000)، علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق دراسة تطبيقية على السور المكية، (ط1)، ج(1)، القاهرة: دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، ص40.
(2) سورة الإخلاص، الآية: 1.
(3) المرجع السابق،الفقي، صبحي إبراهيم، أصول تحليل الخطاب في النظرية النحوية،ص40.
(4) ينظر: الشاوش، محمد، (2001)، أصول تحليل الخطاب في النظرية النحوية العربية تأسيس نحو النص"، (ط1)، مج(1)، المؤسسة العربية للتوزيع، ص125.

- **لأعطيك دموعي وحبيبتي وأشعاري**
- **لأسافر يا أبي [1]**

لو أمعنا النظر في هذه المقطوعة نجدها تحوي أربعة عشر ضميرًا تحمل إحالات كثيرة فمنها ما يُشير إلى المُتكلم نفسه مثل الضمير الظاهر(أنا) والضمائر المُستترة في قوله: وهو يشكو حاله لأبيه، لا أنام وفي الضمير ياء المُتكلم في أعطني وطفولتي، وياء المُلكية في ضحكاتي وابي ودموعي، فكلها ضمائر تحمل إحالات تشير إلى الشاعر نفسه .

ويقول الشاعر في قصيدة حريق الكلمات:

- **أيتها الداخلة إلى قلبي كطعنة السكين**
- **أيَّتُها العيون المثيرة للشهوة**
- **أيُّها الله...**
- **أيُّها العرب، يا جبالًا من الطحين واللذة**
- **ارحل أيُّها الشقاء**
- **أيُّها الطفلُ الأحدبُ الجميل**
- **لبنان.. يا امرأة بيضاء تحت المياه**
- **أنا رجلٌ غريبٌ لي نهدان من المطر**
- **أيّتُها الصحراء... إنك تكذبين[2]**

نلحظُ استعمال الشاعر للإحالة البعدية في هذه المقطوعة، فجاء بعد الضمير ما يقصده الشاعر، مما أسهم بإيضاح المعنى، وكشف الغموض، مما ساعد على فهم مقصود الشاعر، فجاء النص مُتماسكًا مُتتاليًا بالدلالات مُتسلسلًا وكأنه بُنية واحدة مما أسهم بتماسك النصوص.

(1) الماغوط، محمد، الأعمال الشعرية، ص25
(2) الماغوط، محمد، الأعمال الكاملة، ص51-52.

ومن قبيل هذه الإحالة قول الشاعر:

- **وافترقنا**
- **وفي عينيك الباردتين**
- **تنوحُ عاصفةٌ من النجوم المُهرولة**
- **أيتها العشيقة المُتغضنة**

نجد الضمير (نا) المُتكلمين يُطالعنا في الفعل افترقنا في إشارة لشخص الشاعر وعشيقته، التي ذُكرت لاحقًا في النص، وأحال الشاعر لهذا الاسم (عشيقتي) في كاف المُخاطبة في عينيك.

ومن الإحالة البعدية الضمير المُنفصل (هي) المذكور في مطلع المقطع، وقد أحال الشاعر للاسم المذكور بعده عربة الطاغية، في قصيدة القتل، وذلك في قوله:

- **ها هي عربة الطاغية تدفعها الرياح**
- **لا تكتُبي شيئًا**
- **سأموت بعد أيام**
- **أواه لماذا زُرتيني يا ليلى؟** [1]

وأحال الشاعر بالضمير المُتصل ياء المُخاطبة في تكتبي وزرتيني للاسم المذكور لاحقًا لهما ليلى.

ويقول في قصيدة في المبغى:

- **ثغرها الطافح بالسأم**
- **يكدح طيلة الليل لتأكل ماري**[2]

وهنا يذكر الشاعر الضمير ها في ثغرها في إشارة للاسم المذكور بعده ماري.

وبعد استعراض الإحالات الخارجية والداخلية بشقيها القبلية والبعدية، نجد أن قصائد الديوان

(1) الماغوط، محمد، الأعمال الكاملة، ص65.
(2) الماغوط، محمد، الأعمال الكاملة، ص21.

كثرت فيها هذه الإحالات، والتي كانت من أهم وسائل التماسك النصي اللفظي والنحوي والدلالي، فالضمائر في إحالتها تُفسّر مذكور ما كانت دلالته لتصل لولا وجودها.

إذ إن هذا التحول في بنية الخطاب شكل لبنة أساسية في تماسكه وترابطه وذلك من خلال تنوع الضمائر المحيلة إحالة بعدية وقبلية.

أدوات الاتساق الإحالية: وتتفرع أدوات الاتساق الإحالية كما أسلفنا الإشارة إليها إلى ثلاث: الضمائر وأسماء الإشارة وأدوات المقارنة والتي يوضحها المخطط التالي:

الضمائر ←(أنا، نحن، أنت، هو ....)

أسماء الإشارة (هذا، هذه، هنا، هناك....)

أدوات المقارنة (أيضا، مثل، أفضل، كأن)

أ- الإحالة بالضمير:

تنقسم الضمائر في اللغة العربية إلى ضمائر بارزة وأخرى مضمرة أو مستترة، ولعل الضمائر البارزة تلعب دورًا هامًا في الربط بين الجمل إذ شبهها النحاة بالحروف، وبالتالي فهي تؤدي الوظيفة نفسها التي تؤديها أدوات المعاني في الربط مع الفارق البسيط بينهما على مستوى تحديد نوع العلاقة بالنسبة لأدوات المعاني الرابطة، وإعادة الذكر بالنسبة للضمير البارز[1].

أما الضمائر في نظر علماء لسانيات النص فلها دور فعال في تحقيق اتساق النص، إذ تنقسم إلى ضمائر وجودية مثل : أنا، أنت، نحن، هو، هم، هنّ...إلخ، وإلى ضمائر الملكية مثل: كتابي، كتابك، كتابهم، كتابه كتابنا ... إلخ، ويميز بينهما من خلال ما تمثله من أدوار الكلام[2].

فهناك ضمائر لها دور في عملية التخاطب وليس لها دور في تحقيق تناسق النص، وهي ضمائر المتكلم والمخاطب إذ تعد عناصر ذات إحالة مقامية خارج النص ذلك أن المتكلم يمثل

(1) ينظر: حميدة، مصطفى، (1997)، نظام الارتباط والربط في تركيب الجملة العربية، (ط1)، لونجمان: الشركة المصرية العالمية للنشر، ص152

(2) خطابي، محمد، (1991)، لسانيات النص" مدخل إلى انسجام الخطاب"، (ط1)، المركز الثقافي العربي، ص18

الكاتب، والمخاطب يمثل القاريء ومثال ذلك في قصيدة الرجل الميت:

- **لنسمع رحيل الأظافر وأنين الجبال**
- **لنسمع صليل البنادق من ثدى امرأة**
- **ما من أمة فى التاريخ**
- **لها هذه العجيزة الضاحكة**
- **والعيون المليئة بالأجراس**[1]

فالنون في المقطع الأول في مفردة (لنسمع) تمثل ضمير المتكلمين (نحن) ضميرا مستترا في الفعل نسمع الذي يحيل إحالة مقامية لغير مذكور في القصيدة وهم أبناء وطنه اللذين يقصدهم الشاعر.

وفي الشطر الرابع استعمل الضمير الهاء في (لها) ليعود على الأمة التي ترضى بالظلم .

وجاء في قصيدة حريق الكلمات قول الشاعر:

- **وأنا أبحثُ عن فتاة سمينة**
- **عن رجُلٍ عربي الملامح أصرعه في مكان ما**
- **أنا الزهرة المُحاربة**
- **كنتُ جائعًا**[2]

فالضمير المُنفصل هُنا يُحيل إلى نفس الشاعر التي لم تُذكر من قبل في النص، فهي إحالة خارجية باستخدام الضمير، ومثلها: (أنا الزهرة المحاربة كنت جائعًا)، فقد استعمل الشاعر الضمير المُنفصل مرة والمُتصل في كنت جائعًا مرة أخرى للإحالة إلى نفسه التي لم تُذكر في النص سابقًا، وكذلك في قوله: (مكان ما)، فالمكان مُبهم يحمل إحالة إلى مُحال إليه غير معلوم.

(1) الماغوط، محمد، الاعمال الشعرية، ص 45.
(2) الماغوط، محمد، الأعمال الشعرية، ص50.

ويقول في قصيدة حُزن في ضوء القمر:

- **أيُّها الربيع المُقبل من عينيها**
- **أيُّها الكناري المُسافر في ضوء القمر**
- **خُذني إليها**[1]

فقد استعمل الشاعر الإحالة بالضمير المُتصل، الذي لم يحل إلى كلمة سابقة في النص ففي قوله: عينيها لم يحال الضمير الها المُتصل إلة اسم سابق، ولكنه أحال إلى خارج النص، وهي امرأة أرادها الشاعر.

والكلام نفسه يُقال في الضميرين المتصلين (خذني إليها)، فالياء عائدة إلى المتكلم، وهو الشاعر، ولم يُذكر اسم سابق لها في النص.

أما النوع الثاني : ضمائر لا دور لها في عملية التخاطب، ولها دور في تحقيق تناسق النص وهي ضمائر الغائب، إذ تعتبر أساسًا عناصر ذات إحالة مقالية، وقد يبطل دورها في تحقيق اتساق النص في حالة ما إذا كانت ذات إحالة مقامية[2]

وقد وردت العديد من ضمائر الغائب المستترة في فعلي المضارع والأمر التي تحيل إحالة مقالية في النص الشعري، منها ما جاء في قصيدتي القتل ووداع الموج:

- **سأبكي بحرارة**
- **يا بيتي الجميل البارد**
- **سأرنو إلى السقف والبحيرة والسرير**[3]
- **الجريمة تضرب باب القصف**

---

(1) الماغوط، محمد، الأعمال الشعرية، ص11.
(1) الشاوش، أصول تحليل الخطاب في النظرية النحوية العربية" تأسيس نحو النص"، ص 126.
(3) الماغوط، محمد، الأعمال الشعرية، ص 55 – 5.

- **والخوف يصدح كالكراوان**
- **كالسيف الذي يخترق الجمجمة**
- **المأساة تنحني كالراهبة** [1]

يظهر من خلال هذه الأبيات أن الشاعر وظّف الضمير المستتر (أنا) في الأفعال المضارعة من باب الإحالة الخارجية في قوله:

سأبكي، سأرنو وفي ذلك إشارة لشخص الشاعر، والضمير المستتر في تضرب إشارة للجريمة، والضمير المستتر في يخترق إشارة للخوف، والمستتر في تنحني الذي يعود على المأساة

أما فعل الامر فقد وظف فيه الشاعر أيضا الضمير المستتر في إشارة منه للمُخاطب . كما في المقطوعة الآتية من قصيدة سرير تحت المطر:

- **ضعني أغنية في قلبك**
- **دعني أرى حبك الصغير**
- **كن غاضبا أو سعيدا يا حبيبي**
- **كن شفوقا بي أيها الملاك الوردي الصغير**
- **كن شهيا أو فاترا، فإنني أهواك**
- **ضع قدمك الحجرية في قلبي يا سيدي** [2]

فذكر المسميات حبيبي والملاك قد أشار إليها الشاعر، بالضمائر المستترة أنت في الأفعال كن غاضبا وكن سعيدا وكن شغوفا وضع قدمك .

ويرى محمد الشاوش أن اعتبار ضمائر الغائب ضمائر ليس لها دور في عملية التخاطب شيء فيه نوع من التدقيق ذلك أن الغائب إن لم يكن هو المتكلم أو المخاطب فهو بالضرورة المتحدث عنه أو بشأنه، وبالتالي يصبح هنا هو موضوع الخطاب، وماعدا ذلك فلا يكون له أي وجود لغوي ومن هنا يصبح له

(1) الماغوط، محمد، الأعمال الشعرية، ص56 – 57.
(2) الماغوط، محمد، الأعمال الشعرية، ص56.

دور في عملية التخاطب[1]، كما أن التمييز بين الضمائر على أساس نوع الإحالة على أن تكون ذات إحالة مقامية تارة وذات إحالة مقالية تارة أخرى شيء فيه نوع من الغرابة فيما يخص تحقيق تناسق النص؛ لأن هذين النوعين من الإحالة قد يجتمعان في عنصرين من عناصر النظام؛ لذلك تعتبر إحالة ضمائر التخاطب إحالة مقامية لا تساهم في تحقيق تناسق النص، وإحالة ضمائر الغائب إحالة مقالية تربط سابقا بلاحق وتسهم في تحقيق تناسق النص، وسبب هذا الخلط بين الضمائر لدى كل من "هاليداي ورقية حسن، راجع إلى زهدهما في الجانب التركيبي في مستوى النص[2].

ب- الإحالة بغير ضمير:

أسماء الإشارة:

1- وهي ثاني وسيلة من وسائل الاتساق الإحالية لما تحققه من تناسق وترابط بين أجزاء النص، إذ إن الإشارة أساسا مفهوم لساني يجمع العناصر اللغوية التي تحيل مباشرة على المقام من حيث وجود الذات المتكلمة أو الزمن أو المكان، حيث ينجز الملفوظ الذي يرتبط به معناه، من ذلك : الآن "هنا"، "أنا"، "أنت"، "هذا"، "هذه"، هذه العناصر تلتقي في مفهوم التعيين أو الانتباه إلى موضوعها بالإشارة إليه[3].

ومثال ذلك في ديوان " حزن فى ضوء القمر" قول الشاعر ما يأتي:

- **أيتها العشيقة المُتغضنة**
- **ذات الجسد المُغطى بالسُعال والجواهر**
- **هذا الحنينُ لك يا حقودة [4]**

فقد وظّف الشاعر اسم الإشارة (هذا) بإشارة منه إلى مُحال إليه ذُكر بعده في النص المُشار إليه الحنين ووظّف الشاعر اسم الإشارة للقريب هذا وهذه للإشارة إلى محال مذكور بعده في الجملة

(1) ينظر: الشاوش، أصول تحليل الخطاب في النظرية النحوية العربية تأسيس نحو النص"، ص126.
(2) ينظر: الشاوش، محمد، أصول تحليل الخطاب، ص 127.
(3) الزناد، نسيج النص " بحث في مايكون به الملفوظ نصا"، ص116، الماغوط، محمد، الأعمال الكاملة، ص41.
(4) الماغوط، محمد، الأعمال الكاملة، ص12.

بكثرة في قصيدة "تبغ وشوارع" كما في قوله:

- **هذا الجسر لم أره شهورا يا ليلى**
- **هذا الفم الذي يصنع الشعر واللذة** [1]

ويقول في قصيدة "جنازة النسر":

- **هذه السحابة المقبلة كعينين مسيحيتين،**
- **أظُنها من دمشق**
- **هذه الطفلة المقرونة الحواجب**
- **هذه العيون الأكثر صفاءً**
- **من نيران زرقاء بين السفن**[2]

فقد وظف الشاعر اسم الإشارة للقريب (هذه) للإشارة إلى محال مذكور بعده، السحابة و الطفلة والعيون، مما زاد الوضوح للقارىء وفهم مقصود الشاعر، وأسهم ذلك بتماسك أشعار الشاعر، فلم يشعر القارىء بفجوة أثناء القراءة فالنص أمامه يبدو بنية واحدة واضح المقاصد.

ثم انتقل لتوظيف اسم الإشارة للمكان هنا حيث المحال إليه مكان قيام الفعل في مثل قوله في قصيدة "الرجل الميت":

- **هنا أريد أن أضع بندقيتي وحذائي**
- **هنا أريد أن أحرق هشيم الحبر والضحكات** [3]
- **وفي قصيدة وداع الموج يقول:**
- **هنا بيتي، وهناك سروتي وأطفالي** [1]

---

(1) الماغوط، محمد، الأعمال الكاملة، ص33.
(2) الماغوط، محمد، الأعمال الكاملة، ص16.
(3) الماغوط، محمد، الأعمال الكاملة، ص54.

ووظف الشاعر أيضا اسم الإشارة للبعيد مثل ثمة في قوله:

- **ثمة بساطة مُضحكة في قبضة السوط**
- **ثمة رجل هزيل يرفع قبعته**

فقد وظف الشاعر اسم الإشارة ثمة للبعيد في الإشارة إلى اسم مذكور بعده رجل، وبساطة فالمعنى هناك بساطة وهناك رجل هزيل، وقد تكون الإحالة اسم من أسماء الإشارة مصحوب بالضمير يحيلان معا إلى مسمى واحدا مذكور بعدهما في مثل :

- " ها هي عربة الطاغية تدفعها الريح"

فالتقدير هذه هي عربة الطاغية، ثم ينتقل الشاعر لتوظيف اسم الإشارة المحيل لبعيد ذلك للمذكر وتلك للمؤنث في قوله :

- **قابلة للموت تلك الجباه السكريّة** [2]
- **ذلك الشاعر المنكفي على نفسه كخيط من الوحل** [3]

وفي قصيدة جفاف النهر:

- ذلك العجوز المطوي كورقة النقد [4]

وفي قصيدة "أغنية لباب توما":

- **وجميلة تلك الأكتاف الغجرية على الأسرّة..**
- **هناك في تجويفٍ من الوحل الأملس**[5]

---

(1) الماغوط، محمد، الأعمال الكاملة، ص54.
(2) الماغوط، محمد، الأعمال الكاملة، ص 39.
(3) الماغوط، المرجع السابق، ص 29.
(4) الماغوط، المرجع السابق، ص35.
(5) الماغوط، محمد، الأعمال الكاملة، ص18.

وفي قصيدة الخطوات الذهبية:

- **تلك الشفاه الأكثر ليونة من العنب الخمري[1]**

فقد وظّف الشاعر أسماء الإشارة تلك للإحالة للمشار إليه ذلك، وتلك لإشارة لعدة مسميات منها: الشاعر، والمنكفيء، والعجوز المطوي، وتلك الأكتاف، وتلك الشفاه.

وفي قوله:

- **هكذا تحكي الشفاه الغليظة يا ليلى [2]**

يُحيل الشاعر اسم الإشارة هكذا، وهو اسم إشارة مُستعمل بكثرة في لغة الشعر الحديثة، ويعني مثل هذا، أو كهذا إلى محال إليه وهو كلام الشفاه.

ويذهب كل من "هاليداي، ورقية حسن" إلى أن هناك عدة إمكانيات لتصنيفها، إما حسب الظرفية : الزمان (الآن، غدًا...) والمكان (هنا، هناك...)[3] أو حسب الإشارة المحايدة:

وتكون بـ (**the**) أي ما يوافق أداة التعريف، وهذه الأخيرة تشمل نوعين من الإحالة هما:

1- إحالة مقامية تحدد بسياق الحال[4].

وتتعلق دلالتها بالمقام الإشاري لأنها لا تحمل معنى في ذاتها ما لم يتعين ما نشير إليه، إذ تعتبر أشكال فارغة في المعجم الذي يمثل المقام الصفر[5].

2- إحالة مقالية قبلية أو بعدية

وهناك أنواع أخرى من الإشارة بحسب البعد (ذاك، تلك) والقرب (هذه، هذا...)

ومما تجدر ملاحظته أن أسماء الإشارة تقوم بالربط القبلي والبعدي، وإذا كانت أسماء الإشارة بشتى أصنافها محيلة إحالة قبلية بمعنى أنها تربط جزءًا لاحقًا بجزء سابق، ومن ثم تساهم

---

(1) الماغوط، محمد، الأعمال الكاملة، ص39.
(2) الماغوط، المرجع السابق، ص61.
(3) خطابي، لسانيات النص" مدخل إلى انسجام الخطاب"، ص25.
(4) الشاوش، أصول تحليل الخطاب في النظرية النحوية العربية" تأسيس نحو النص"، ص 128.
(5) ينظر: الزناد، الأزهر، (1993)، نسيج النص" بحث في مايكون به الملفوظ نصا"، (ط1)، المركز الثقافي العربي،، ص116

في اتساق النص، فإن اسم الإشارة المفرد يتميز بما يسميه المؤلفان هاليدي، ورقية حسن " الإحالة الموسعة" أي إمكانية الإحالة إلى جملة بأكملها أو متتالية من الجمل [1] كما أن العناصر الإشارية تمثل جملة الذوات التي يتكون منها عالم الخطاب إذ تتصل بالمقام مباشرة دون توسط عناصر إحالية أخرى[2].

الأسماء الموصولة:

الموصول في الأصل اسم مفعول من وصل الشيء بغيره، إذا جعله من تمامه، وسميت الأسماء الموصولة بذلك؛ لأنها توصل بالكلام الذي بعدها وهو من تمام معناها، وهي أسماء ناقصة الدلالة لا يتضح معناها إلا إذا وُصلت بالصلة، فإذا قلت جاء الذي (أو) رأيت التي لم يُفهم المعنى المقصود، فإذا جئت بالصلة اتضح المعنى المقصود، وذلك كأن تقول جاء الذي ألقى الخطبة، أو رأيت التي فازت في مسابقة الشعر. ومن ذلك يتبين أن الأسماء الموصولة معناها الأسماء الموصولة بصلة[3].

تنقسم الأسماء الموصولة إلى: اسم موصول عام، واسم موصول مختص، إذ يقوم الثاني منهما على مبدأ التماثل، والتطابق فيما هو موجود، نحو: الذي، والتي، والذين، وغيرها على عكس الأول العام الذي لا يتحقق فيه مبدأ التماثل، نحو ما، ومن، وغيرها وتقوم بالربط الدلالي من خلال ذاتها، وما يرتبط بها بعدها، ولا تحمل دلالة خاصة، وكأنها جاءت تعويضا عما تحيل إليه.

إن الاسم الموصول مُبهم الصلة، وفي حاجة لمُفسر، ورغم إبهامه إلا أنه يُحقق نوعا من الربط في جملته، أو تنزاح الدائرة فيتجاوز جملته للربط بينها وبين غيرها، فإذا قلنا: كن بارا بوالدك، والدك رباك تكرر لفظ والدك، وحين وضع الاسم الموصول الذي بدل والده الثانية، تصبح الجملة جملة واحدة موسعة متماسكة: " كن بارا بوالدك الذي رباك" ولا بد هنا من الإشارة إلى

(1) خطابي، لسانيات النص "مدخل إلى انسجام الخطاب، ص19
(2) ينظر: الزناد، الأزهر، المرجع السابق ص 116
(3) السامرائي، (2000)، علم النحو والصرف العربي، عمان: دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ص119.

عناصر الإحالة دائما أخف من العناصر الإشارية المُحال إليها، وأكثر اختصارا سواء أكان المُحال إليه ذاتا، أم معنى، أم جملة، أم عدة جمل، بل قد يُشير العنصر الإحالي إلى نشاط لغوي متسع.

وقد وظَف الشاعر الأسماء الموصولة في الإحالة وتماسك النص، فهي وصف لاسم سابق تحمل مرجعية له وتفسره مع صلتها.

حيثُ تُعد الأسماء الموصولة كالضمائر مُبهمة لا يُفسرها إلا المرجع السابق الذي تفسره وتصفه؛ فالاسم الموصول هو ما دل على معنى بواسطة جملة تُذكر بعده تُسمى هذه الجملة صلة الموصول.

وقد أكثر الشاعر من توظيف الموصولات المخصصة التي تحمل دلالة على نوع معين من أنواع الأسماء دون غيرها كالمفرد المذكر أو المفرد المؤنث، وما شابه ذلك لتوضيح مقصده في التعبير عن مشاعره وتحقيق الغاية مما يُريد إيصاله.

ومن أمثلة ذلك في ديوان الشاعر:

- **كالسحابة التي لا وطن لها** [1]

فقد وظف الشاعر الاسم الموصول التي للإشارة إلى السحابة فحمل إحالة قبلية تُشير إلى موصوف مؤنث مفرد. وقد عملت صلة الموصول في إزالة الإبهام والغموض عن الاسم الموصول والذي لا يتحدد مدلوله إلا بوجود هذه الصلة .

فهذه الصلة احتوت ضمير الهاء الذي يحمل مرجعية للموصوف السحابة، وبالتالي ساعدت جملة صلة الموصول على ربط الموصول بموصوفه.

وقوله :

- **إلى زقاقنا الذي ينتج الكآبة والعيون الخضر**[2].

(1) الماغوط، محمد، الأعمال الكاملة، ص14.
(2) الماغوط، محمد، الأعمال الكاملة، ص19.

وظف الشاعر الاسم الموصول (الذي)؛ ليصف الزقاق، وهذه إحالة قبلية ثم جاء بالضمير المستكن في الفعل ينتج ليحمل إحالة في مرجعية إلى الزقاق موصوف الاسم الموصول.

وقوله:

- **الشفاه التي تقبل ماري[1].**

وهنا جاء الشاعر بالاسم الموصول(التي)، الذي أحال به للفظ الشفاه مما زاد في التماسك النصي، فانعكس هذا التماسك على الشاعر نفسه الذي حاول ان يجعل قصائده تبث هم واحد ومشكلة واحدة عنده وهي مشكلة الوطن المسلوب والشعب المسحوق من الظلم.

ويوجد في ديوان الشاعر الكثير من هذه الإحالات في توظيف الاسم الموصول أذكر منها على سبيل الذكر لا الحصر:

- **بقلبي الذي يخفق كوردة حمراء صغيرة**
- **والناموس الذي يمص دمائي[2]**
- **بعيدا عن المرأة التي تغسل ثيابي بماء النهر**
- **وخصلة أمي**
- **التي تطبخ لك الحساء في ضوء القمر**
- **التي تغسل ثيابي بماء النهر[3]**
- **بيتنا الذي كان يطفو على صفحة النهر [4]**
- **عن بلادي التي تسير كالريح نحو الوراء [5]**

(1) الماغوط، المرجع السابق، ص 20.
(2) الماغوط، المرجع السابق، ص 23.
(3) الماغوط، المرجع السابق، ص 23 -24.
(4) الماغوط، المرجع السابق، ص26.
(5) الماغوط، المرجع السابق، ص35.

- **النسر الذي يضرب فريسته بلا شفقة [1]**
- **هذه الرمال التي تعطينا**
- **في كل عام سجنا أو قصيدة؟**
- **ذلك الوحل الذي يغمر الزنزانات**
- **الطائر الذي يُغني يُزجُّ في المطابخ**
- **وفي السهول التي تنبع بالحنطة والديدان**
- **أيتها الطفلة التي تقرع أجراس الحبر في قلبي**
- **البواخر التي أحبها تبصق دمًا وحضارات**
- **البواخر التي أحبها تجذب سلاسلها وتمضي**

باستقراء النماذج السابقة نجد مجموعة من الإحالات القبلية حيث أحال الشاعر الأسماء الموصولة (الذي، الذي، التي، التي ، التي، الذي، التي، الذي، التي، الذي، الذي، التي، التي، التي) إلى مجموعة الأسماء على التوالي: (قلبي، الناموس، المرأة، أمي، بيتنا، بلادي، النسر، الطفلة، البواخر، الرمال)، وداخل هذه الإحالات تربط الصلة بموصوفها، ونجد أيضا إحالة بين صلة الموصول والموصوف نفسه، وهذه الإحالة الداخلية بين الصلة وموصوف الموصول تمت من خلال الضمائر التي تحمل إحالة مرجعية تربط الصلة بموصوفها، وبهذا ينتج نوعا من الربط الدلالي وتوضيح المعنى مما يزيل الغموض ويقوي التماسك بين الجمل.

أما الموصولات المشتركة العامة التي لا تختص بنوع معين من الأسماء بل تصلح لكل الأنواع، فمن أشهرها (من) للعاقل، و (ما) لغير العاقل، و(أي، وذا) للعاقل وغيره فقد خلا منها ديوان حزن في ضوء القمر .

(1) الماغوط، المرجع السابق، ص51.

وبهذا نجد أن الإحالة بالضمائر كان لها النصيب الأكبر من الإحالات، حيث حققت إحالة الضمائر لعناصرها تفسيرا للعنصر المحيل اللاحق، وقد أسهمت هذه الإحالات في اتساق المقاطع وانسجامها، وربط أجزاء الجملة بعضها ببعض، فكان الضمير حلا لتجنب التكرار في النص واختصارا للكلام؛ لدفع الملل والسآمة، وعدم اللبس، فيتحقق لقارىء فهم النص مما يُحقق التماسك بين أجزائه التركيبية معنويا في المعنى والمبنى.

واحتوى الديوان على العديد من الإحالات الخارجية المقامية التي كانت تحيل للمقام أو الأسماء أو ذات الشاعر – كما مر سابقا_ وجاءت في أغلبها بالضمير المنفصل (أنا)، أو (نحن)، أو (هي)، أو (هو)، والتي حملت بدورها عنصرا إشاريا مقاميا مفسرا له خارج النص، وهو الشاعر، أو الوطن، أو بلاده المسلوبة خيراتها التي رمز لها بالمرأة.

فساعدت هذه الإحالات في إبراز حال الشاعر النفسية المضطربة التي أضفاها على كل قصائده وبهذا سمحت هذه الإحالات بتأويل الضمائر وتفسيرها وربطها بالسياق الخارجي.

ولم يغفل الشاعر دور الإحالة البعدية في تماسك النص، فكانت عنده صنوان مع الإحالة القبلية، فقد وظف الضمير المنفصل في إحالات بعدية كثيرة مما أضفى تناغما وربطا بين عناصر الجمل داخل قصائده.

وقد حقق الربط النحوي داخل الجمل الذي أحدثته الضمائر ربطا بين عناصر الجملة، والجمل الأخرى في النص حيث تربط الجمل ببعضها بعدة طرق نحوية منها الضمائر، التي بدورها هي أكبر طرق التماسك النصي الأكثر استخداما وتوظيفا داخل النصوص.

أما أسماء الإشارة، والأسماء الموصولة، فقد امتلكت قدرة عالية على ربط النص داخليا، وخارجيا، فكانت عدة إحالات مكانية وزمانية وإشارية تحمل مرجعية وإحالة لمحال إليه، وبهذا ساهمت بدور كبير في الترابط والتماسك النصي ولها دور فعال في ربط أجزاء النص.

المقارنة:

من المؤكد أنّ المقارنة بين شيئين هي إحدى وسائل التماسك النصي بين الجمل داخل النص.

فقد ذهب كل من "هاليداي ورقية حسن" إلى أن المقارنة وسيلة من وسائل الاتساق شأنها في ذلك شأن باقي الوسائل كالإشارة والإضمار وقد صنفا المقارنة إلى صنفين: أ- عامة ويتفرع منها التطابق ويتم باستعمال عناصر مثل (**same**...نفسه) والتشابه وفيه تستعمل عناصر أخرى مثل **similer** ... متشابه والاختلاف باستعمال عناصر مثلًا **other otherwise**... آخر بطريقة أخرى)، ب- خاصة وتتفرع إلى كمية تتم بعناصر مثل : (**more**... أكثر، وكيفية، أجمل من، جميل مثل)، وكل هذه تقوم بوظائف اتساقية تربط بين أجزاء النص[1].

وقد وردت هذا النوع من الإحالة باستعمال عناصر المقارنة في ديوان " حزن في ضوء القمر" للشاعر محمد الماغوط وذلك في قوله:

- **تلك الشفاه الأكثر ليونة من العنب الخمري**
- **إنني أكثر حركة من زهرة الخوخ العالية**
- **من زورقين أخضرين في عيني طفلة**
- **إنني أكثر من نجمة صغيرة في الأفق [2]**
- **كنت أحبك يا ليلى أكثر من الله والشوارع الطويلة**
- **أنت أشد فتنة من نجمة الشمال**
- **وأحلى رواء من عناقيد العسل [3]**
- **أتحسس قبلاتك الأكثر صعوبة من الصخر**
- **والعيون الأكثر بلادة من المُستنقع**

(1) خطابي، "لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب"، ص19.
(2) الماغوط، الأعمال الكاملة، ص 40 -41.
(3) الماغوط، المرجع السابق، ص64 – 65.

بتتبع الأمثلة السابقة الذكر نجد في الجمل صيغة التفضيل (أفعل) قد ربطت بين مُفضل، ومفضل عليه، حيث وظف الشاعر هذه الصيغة للربط بين الجمل، فالشفاه أكثر ليونة من العنب فهي مُفضل والعنب مُفضل عليه ووجه التفضيل هو الليونة، وبها نجد أنّ المعنى لم يكتمل إلا بوجود فعل التفضيل أكثر.

وكذلك القول في جملة أكثر من نجمة فالمحبوبة مفضل و النجمة مفضل عليه ولو أردنا أن نستمر في باقي الجمل لوجدناها تتألف من ثلاثة أقسام رئيسة وهي: المفضل والمفضل عليه وفعل التفضيل الذي ربط بين الجزأين.

وقد ذكر الباحثان هاليدي ورقية أن الإحالة القائمة على المقارنة قد تكون ذات إحالة مقالية قبلية أو بعدية تسهم في تحقيق تناسق النص، وقد تكون ذات إحالة مقامية لا تسهم في تحقيق تناسقه[1]، والإحالة التي وردت في النص الشعري الذي هو بين أيدينا التي سبق، وأن ذكرتها الباحثة هي إحالة مقالية داخل النص، وبالتالي فقد حققت نوعا من الاتساق والتماسك على مستوى النص الشعري، ومما تجدر ملاحظته أن تناول هاليداي ورقية حسن المقارنة من باب العناصر الإحالية أفضى بهم إلى الخلط بين الإحالة من جهة وبين التركيب في علاقته بالدلالة من جهة أخرى، مما قادهم إلى اتساع مفهوم الإحالة وفتح باب يصعب غلقه، ولعل تصورهما هذا راجع إلى طبيعة اللغة التي تناولا فيها مبدأ الإحالة وهي اللغة الإنجليزية[2].

(1) ينظر: الشاوش، أصول تحليل الخطاب في النظرية النحوية العربية " تأسيس نحو النص"، ص129.
(2) ينظر: المرجع السابق نفسه، ص130.

المبحث الثاني: التماسك المعجمي

هو المستوى الذي يعرض دلالات اللفظة المفردة وفق سياقات ورودها ضمن النصوص اللغوية بنوعيها: الشعرية، والنثرية.

أولا: التكرار

يعد التكرار أحد الظواهر اللغوية التي تسهم في الربط بين العناصر المتباعدة على مستوى النص وتضمن استمراريته من خلال تكرار العنصر اللغوي من بداية النص إلى آخره . وهو ظاهرة لا تختص بها اللغة العربية فقط بل تختص بها اللغات الإنسانية عامة. إذ إنها لا تتحقق على مستوى واحد بل على مستويات متعددة كتكرار الحروف والمفردات والجمل، والسؤال المطروح بعد هذا العرض النظري الموجز: كيف يمكن لهذه الوسيلة الإنسانية (التكرار) أن تسهم في تحقيق التماسك النصي في ديوان "حزن في ضوء القمر" لمحمد الماغوط؟ وللإجابة عن هذا لا بد من التطرق للأمور التي لها علاقة بين التكرار ولسانيات النص ألا وهي:

- العلاقة بين المعنى المعجمي للتكرار والتماسك النصي ماهي المفارقات بين البلاغيين العرب وعلماء لسانيات النص في معالجة ظاهرة التكرار؟
- ما أنواع التكرار ووظائفه؟

مفهوم التكرار:

أ- المعنى اللغوي: لقد ورد معنى مادة "كرر في معجم لسان العرب كما يلي: كرر الكر، الرجوع، يقال: كره وكرّ بنفسه يتعدى ولا يتعدى والكر: مصدر كر عليه يَكُرُ كرا وكرورًا وتكرارًا: عطف، وكر عنه: رجع وكر على العدو يكر، ورجل كرار ومكر، وكذلك الفرس، وكر الشيء وكركره: أعاده مرة بعد أخرى. والكرة المرّة والجمع الكران ويقال: كرّرت عليه الحديث

وكركرته إذا رددته عليه... والكرُّ: الرجوع على الشيء ومنه التكرار[1]. فمن خلال هذا التعريف اللغوي يتبين لنا أن مادة كرر تحوي عدة معانٍ منها:

- الرجوع وهذا له علاقة بالإحالة، إذ يطلق بعض الدارسين على هذه الوسيلة الاتساقية الإحالة بالعودة، وأيضا من معانيه إعادة الشيء أكثر من مرة، أي الإحالة التكرارية.

ب- المعنى الاصطلاحي: يُعدّ مصطلح التكرار من المصطلحات التي تكرر تعريفها وقد تجاذبته أطراف عدة كل حسب خلفياته العلمية والفكرية، فبالرغم من أنه كان معروفا للعرب منذ أيام الجاهلية الأولى، فقد ورد في الشعر العربي بين الحين والحين إلا أنه في الواقع لم يتخذ شكله الواضح إلا في عصرنا، وقد جاءت على أبناء هذا القرن فترة من الزمن عدوا خلالها التكرار في بعض صوره لونا من ألوان التجديد في الشعر[2].

وعند القدماء يعرفه البلاغيون العرب وعلى رأسهم "ابن الأثير على أنه: " دلالة اللفظ على المعنى مرددا[3] ولعل ما أراده ابن الأثير في قوله هذا أن اللفظ المكرر يجب أن يكون وثيق الصلة بالمعنى العام، أما " السجلماني" فقد حدده بقوله : "هو إعادة اللفظ الواحد بالعدد أو النوع (أو) المعنى الواحد بالعدد أو النوع في القول مرتين فصاعدا [4]ولقد أشار السجلماني إلى وظيفة التكرار في الربط بين الأجزاء واصطلح على تسميته بالبناء لما له من دلالة الربط والتلاحم قائلاً: البناء هو إعادة اللفظ الواحد بالعدد وعلى الإطلاق. المتحد المعنى كذلك مرتين فصاعدا، خشية تناسي الأول لطول العهد في القول"[5].

---

(1) ابن منظور، لسان العرب مادة (كرر) دار صادر بيروت، (د،ط)، (د،ت) ، م5 ، ص 135.
(2) الملائكة، نازك، (1967)، قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، ص230.
(3) ابن الاثير، ضياء الدين، (د.ت)، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تح: أحمد الحوفي وبدوى طبانة، دار نهضة مصر الفجالة القاهرة، (د.ط)، ج(3)، ص3.
(4) السجلماني، (د.ت)، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تح: علال الغازي، مكتبة المعارف الرباط، (د،ط)، ص76.
(5)عبد المجيد، جميل، (1998)، البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية، (د.ط)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص92.

أما بالنسبة للمحدثين فنجد أنّ هذه الظاهرة لعبت دورا مهما في الكشف عن أسرار اللغة ومعرفة خباياها خصوصا عند النقاد الأسلوبيين في الغرب لما لها من أثر في الكشف عن خصوصية اللغة في الخطاب الأدبي عامة والشعر خاصة[1].

أما من منظور اللسانيات النصية فيعرفه محمد خطابي على أنه "شكل من أشكال الاتساق المعجمي يتطلب إعادة عنصر معجمي أو ورود مرادف له أو شبه مرادف او عنصرًا مطلقا أو اسمًا عامًا"[2] . وفي هذا التعريف إشارة واضحة إلى أن التكرار وسيلة من وسائل التماسك المعجمي الذي يؤدي إلى سبك النص.

أما دفيد كريستال **David Crystal** فيجعله واحدا من عوامل التماسك النصي، وقد ذكر أنه التعبير الذي يكرر في الكل والجزء[3]:

ويرى الأزهر الزناد أنّ الإحالة بالعودة تشتمل على نوع آخر من الإحالة يتمثل في تكرار لفظ أو عدد من الألفاظ في بداية كل جملة من جمل النص قصد التأكيد وهو الإحالة التكراري [4]

ويرى حسام أحمد فرج في كتابه " نظرية علم النص رؤية جديدة في بناء النص النثري" أن التكرار يقدم رؤية في كيفية بناء النصوص والتوازن بين المعلومات القديمة والجديدة واستخدامه بذلك يتغير في علاقته بموضوع الكتابة والخلفية الثقافية والقدرة على تطوير الكتابة[5].

---

(1) يرلينخ فكثور، الشكلانية الروسية، تر: محمد عبد الولي، نقلاً عن : عبد القادر علي زروقي، أساليب التكرار في ديوان " سرحان يشرب القهوة في الكافيتيريا لمحمود درويش، مذكرة لنيل شهادة الماجيستير بلاغة وأسلوبية، باتنة الجزائر، ص24.

(2) خطابي، لسانيات "النص "مدخل إلى انسجام الخطاب، ص24

(3) David crystal,the cambridge encyclopedia of language p119نقلاً عن : صبحي ابراهيم الفقي، علم اللغة النصي، ج2 ص19

(4) الزناد، نسيج النص" بحث في مايكون به الملفوظ نصا"، ص119.

(5) فرج، حسام أحمد، (2009)، نظرية علم النص رؤية جديدة في بناء النص النثري، (ط2)، القاهرة: مكتبة الآداب، ص107.

إذن فالتكرار وسيلة من وسائل الاتساق النصي إذ يحقق نوعا من الترابط والتلاحم بين العناصر المتباعدة، كما أنه وسيلة نقدية مهمة تعين القاريء على تحديد سلوكيات النص الفنية وإدراك ما يحفل فيه من أفكار ودلالات ويخلق نوعا من العلاقة بين النص والمتلقي تقوم على المنافسة والتحدي والتأويل التي تعد شرطا لبقاء الخطابين المقروء والحالي[1].

بالإضافة إلى مساهمته الفعالة في القدرة على الفهم، فالفهم يكون أسرع في حالة استخدام التكرار بنفس الألفاظ مقارنة باستخدام الترادف، وقد لاحظ ميشال هوي **(Michael hoey)** أن التكرار المفرد بين جملتين يؤدي إلى الإطناب، فتكون العلاقة بينهما إحدى علاقات التطابق، مما يجعل القاريء يشعر بأنه ليس هناك اختلاف بينهما[2].

التكرار بين البلاغيين العرب والتصانيين

لقد تكلم البلاغيون وعلماء لغة النص عن التكرار لكن كل منهما تناوله من وجهة نظر مختلفة، خصوصا وأن المنطلقات والأسس العلمية مختلفة؛ لذا يمكن أن توجز أهم المفارقات بينهما بما يخص ظاهرة التكرار فيما يلي:

الأولى: معالجة هذه الظاهرة - عند البلاغيين العرب - من منظور بلاغي صرف، ومن ثم كان التركيز على الكلام الأدبي والشعري خاصة، وكذلك القرآن الكريم من حيث إعجازه البلاغي، بينما عولجت الظاهرة - عند علماء لغة النص – من منظور لساني صرف، ومن ثم شملت النصوص بمختلف أنواعها، على أن منهم من حاول كشف نحو النص الأدبي الشعري مثل فان ديك.

الثانية: عدم الاقتصار في هذه المعالجة - عند علماء لغة النص - على مستوى الجملة بل تجاوز هذا المستوى إلى الجمل والفقرة والنص بتمامه، بينما ركزت المعالجة عند البلاغيين العرب - أكثر ما ركزت وخاصة في مرحلة التقعيد على الجملة أو البيت، وإن جاءت عندهم أحيانا بشواهد تجاوزت هذا المستوى.

---

(1) ابنيان، محمد، وخصاونة، سهيل، والقضاة، فرحان، (2011)، أثر التكرار في شعر الصاحب بن عباد، مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب، 8(1)، 16.

(2) عزة، شبل محمد، (2009)، علم لغة النص النظرية والتطبيق، (ط2)، القاهرة: مكتبة الآداب القاهرة، ص105.

الثالثة: وقف علماء لغة النص على أربع درجات للتكرار، وهم في هذا أفادوا من الدراسات اللغوية والدلالية المعاصرة، بينما وقف البلاغيون العرب على درجتين فقط، وهما إعادة العنصر المعجمي، والترادف أو شبه الترادف.

الرابعة: سيطرت الغاية التقعيدية التعليمية على البلاغة العربية - خاصة مرحلة التقعيد بينما سيطرت على علماء لغة النص الغاية الوصفية التشخيصية[1]:

لذا كان من نتائج هذه المفارقة أن البلاغيين كشفوا عن دور التكرار في أدبية الكلام وشعريته على مستوى الجملة، في حين أن علماء لغة النص تناولوه فيما يتجاوز الجملة إلى النص لتحقيق الأنساق الذي يُعد من أهم عوامل تماسك النص وترابطه.

أنواع التكرار:

للتكرار أغراض جمالية وفنية في الشعر، إذ يضفي عليه نوع من الاستعذاب والتشويق، وللتكرار أنواع متعددة نذكر أهمها، والتي تتمثل فيما يلي:

1- تكرار الحروف

وهو أبسط أنواع التكرار وأقلها أهمية في الدلالة. وقد يلجأ إليه الشاعر بدوافع شعورية لتعزيز الإيقاع في محاولة منه لمحاكاة الحدث الذي يتناوله، وربما جاء للشاعر عفوا أو من دون وعي منه [2] ومن أمثلة ذلك في قصيدة جناح الكآبة لمحمد الماغوط ما يلي:

- **كمدينة تحترق في الليل**
- **والحنين يلسع منكبى الهزيلين**
- **كالرياح الجميلة، والغبار الأعمى**
- **دعينى ألمس حزامك المصدف**

(1) عبد المجيد، جميل، (1998)، البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية، (د.ط)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص85-86.

(2) النجار، مصلح عبد الفتاح، (2007)، الإيقاعات الرديفية والإيقاعات البديلة في الشعر العربي رصد لأحوال التكرار وتأصيل لعناصر الإيقاع الداخلي، جامعة دمشق، 23(1)، 137.

- **لألمس طفولتي وكآبتي**
- **الدمع يتساقط**
- **وفؤادي يختنق كأجراس من الدم**
- **فالطفولة تتبعني كالشبح**
- **كالساقطة المحلولة الغدائر** [1]

فحرف "السين" في هذا المقطع تكرر أكثر من مرة، وهذا التكرار ساري على باقي الأسطر الشعرية في القصيدة، وهو أحد الحروف الصفيرية، صوته المتماسك النقي يوحي بإحساس لمسي بين النعومة والملامسة، فعبر عن فعالية العاطفة لدى الشاعروقوتها.

ويقول في قصيدة وداع الموج:

- **سأرنو إلى السقف والبُحيرة والسرير**
- **وأتلمس الخزانة والمرأة**
- **والثياب الباردة**
- **سأرتجف وحيدا عند الغروب**
- **والموت يحملني في عيونه الصافية**
- **ويقذفني كاللفافة فوق البحر**[2]

فكرر حرف العطف الواو الذي يُفيد الربط بين الاسم المعطوف والمعطوف عليه، ويفيد مُطلق الجمع، وحرف الواو حرف تكراري، مما أعطى للمقطوعة جرسا ونغمة جميلة.

---

(1) الماغوط، محمد، الأعمال الكاملة، ص42.
(2) الماغوط، محمد، الأعمال الكاملة، ص55.

2- التكرار اللفظي (تكرار المفردات)

يكون تكرار الألفاظ والمفردات بأن يلجأ الشاعر إلى لفظة يكررها لسبب ما في أبيات متتالية أو بين آونة وأخرى، وعلى الغالب يكون التكرار في بداية الأبيات أو المقاطع أو نهايتها، ويقسم التكرار اللفظي إلى نوعين رئيسيين هما:

1- تكرار الأفعال.

2- تكرار الأسماء.

ومن أمثلة تكرار الأسماء، في ديوان الشاعر ما يلي:

في قصيدة أغنية لباب توما، يقول :

- **حلوة عيون النساء في باب توما**
- **حلوة حلوة**
- **وهي ترنو إلى الليل والخبز والسكارى [1]**
- **والشفاه التي تقبل ماري**
- **ماري التي كان اسمها أمي [2]**
- **يخونني يا ليلى**
- **طفولتي يا ليلى .. ألا تتذكرينها**
- **في البساتين الموحلة .. كنت أنظم الشعر يا ليلى**
- **هذا الجسر لم أره من شهور يا ليلى[3]**

وأيضا كرر عبارة (من قديم الزمان) في قصيدة في المبغى فيقول:

- **من قديم الزمان وأنا أشرب التبغ والعار**

---

(1) الماغوط، محمد، الأعمال الكاملة، ص18
(2) الماغوط، محمد، الأعمال الكاملة، ص 20
(3) الماغوط، محمد، الأعمال الكاملة، ص32 - 33

- **من قديم الزمان .. أنا من الشرق** [1]

وفي قصيدة تبغ و شوارع يقول:

- **وبين المنازل المتسلخة كأيدي الفقراء**
- **ككل طفولتي**
- **ضائعا .. ضائعًا** [2]

وفي قصيدة المسافر يقول :

- **سأرحل عنها بعيدا .. بعيدا**
- **أيها الشام أعرفك غيمة غيمة**[3]

وكرر الشاعر أنني مع الفعل المضارع بكثرة في قصيدة الخطوات الذهبية فيقول:

- **إنني أسمع نواح أشجار بعيدة**
- **أرى جيوشا صفراء بعيدة**
- **تجري فوق ضلوعي**
- **إنني أكثر حركة من زهر الخوخة العالية**
- **إنني أكثر نجمة عميقة في الأفق**
- **إنني هنا فناء عميق**
- **إنني أسير على قلب أمّه**[4]

(1) الماغوط، محمد، الأعمال الكاملة، ص20.
(2) الماغوط، محمد، الأعمال الكاملة، ص33.
(3) الماغوط، محمد، الأعمال الكاملة، ص23.
(4) الماغوط، محمد، الأعمال الكاملة، ص40-41.

ومن الواضح في ديوان الشاعر أنه أكثر من التكرار، فترى الباحثة أن التكرار أسهم في تماسك النص فهو أسلوب بلاغي يترك أثرا في النفس الإنسانية، ويسهم في توكيد اللفظ وإيصال المعنى، وقد أكثر الشاعر في ديوانه من تكرار اسم ليلى فجعلها محبوبته وزوجته ووطنه وتارة جعلها حياته البائسة، فقد جاء في قصيدة الشتاء الضائع:

- **بيتنا الذي كان يقطن على صفحة النهر**
- **هجرته يا ليلى**
- **فأنا جارح يا ليلى**
- **وفي قصيدة تبغ وشوارع يقول:**
- **يخونني يا ليلى**
- **طفولتي يا ليلى .. ألا تذكرينها**
- **في البساتين الموحلة.. كنت أنظم الشعر يا ليلى**
- **هذا الجسر لك أره من شهور يا ليلى**[1]

وأكثر من تكرار ضمير المتكلم أنا الذي حمل إحالات خارجية خارج النص تحمل دلالات مقامية، وكرر كثيرا الظروف مثل الآن، واليوم، ومما جاء في قصيدة سرير تحت المطر قول الشاعر:

- **وعيناك سريران تحت المطر**[2]

استعمل الشاعر الظروف لتدل على مكان حدوث الفعل، فقد وظف الشاعر الظرف تحت ليدل على مكان خيالي لعيني محبوبته، فصورهما كسريرين تحت المطر، وفي نفس القصيدة، وظف الزمان (نحو) الدال على اتجاه بين الخطوات الكئيبة والسماء التي تلتفت نحوها الخطوات فيقول:

(1) الماغوط، محمد، الأعمال الكاملة، ص32-33.
(2) الماغوط، محمد، الأعمال الكاملة، ص56.

- **وخطواتي الكئيبة**

- **تلتفت نحو السماء وتبكي**

ويوظف الشاعر الظرف وراء للدلالة على مكان غير محبب عنده ربط به الشاعر صورة الرجل المجهول المختبىء خلف مكان مبيت الحيوانات، وكل تلك الظروف تحمل في طياتها تماسكا معنويا للعناصر اللغوية قبلها وبعدها. فيقول في قصيدة الليل والأزهار:

- **القابع وراء الزريبة**

- **عيناك لي منذ الطفولة تأسرانني حتى الموت**

- **الكلمة عندي أوزة بيضاء**[1]

فمن خلال الظروف وأدوات الربط حدث الاتساق والانسجام بين الجمل بتكرار الظروف والحروف والأسماء والمقارنة، وغيرها على سبيل الذكر لا الحصر؛ لأن أدوات التماسك النصي كثيرة وتحقق التماسك بشكل تام.ولهذا التكرار أهمية كبيرة في تماسك النص، فهو وسيلة ربط تخلق الانسجام بين الجمل.

أما تكرار الأفعال فلم يكن بارزا في ديوان الشاعر، فقد كرر الفعل المضارع مرة واحدة، في قصيدة القتل،إذ دل على استمرارية حدوث الفعل فيقول:

- **وذابت الشفقة من بؤبؤ الوحش الإنساني**

- **القابع وراء الزريبة**

- **يأكل ويأكل**[2]

فشبه الإنسان بالوحش الذي لا يهمه سوى تناول الطعام مُتناسيا هموم وطنه وأبناء ذلك الوطن الذين يعانون القتل، والفقر، والتشرد.

---

(1) الماغوط، محمد، الأعمال الكاملة، ص49.
(2) الماغوط، محمد، الأعمال الكاملة، ص62.

المبحث الثالث: المستوى التركيبي

أدوات الربط

الوصل والفصل

يقوم النص الشعري بوصفه بنية لغوية متماسكة على مجموعة من الوحدات اللغوية التي تربط بينها علاقات داخلية متشابكة، بحيث يؤدي السابق منها إلى اللاحق، إذ تتنوع هذه الأخيرة بتنوع النصوص، فمنها ما يرتبط بالاتساق النحوي كالوصل والفصل، ومنها ما يرتبط بالجانب المعجمي كالتكرار والتضام والتوازي، ولعل التصور القائم على أن النص: "جمل أو متتاليات متعاقبة خطيًا، ولكي تدرك كوحدة متماسكة تحتاج إلى عناصر رابطة متنوعة تصل بين أجزاء النص"[1] تمثل ظاهرة الوصل في معناها الدقيق والتي يقابلها الفصل.

إذ إن هاتين الظاهرتين عرفتا قسطًا وافرًا من الاهتمام لدى البلاغيين، وذلك لإحساسهم بغموض المسلك إليهما ودقة الفروق المقتضية لكل منهما من جهة، ثم إيمانهم بوظيفتهما في اللغة الفنية، وتصورهم أن البلاغة هي معرفة الفصل والوصل من جهة أخرى[2].

"ولا شك أن ما أكسبهما أهمية كبيرة في علم المعاني هو حسن تدبرهما لكيفية إيقاع الحروف، مواقعها، وتوسيع النص والربط بين وحداته دون إحداث أي خلل، ذلك أن العلم بمواقع الجمل، والوقوف على ما ينبغي أن يصنع فيهما من العطف والاستئناف والتهدي إلى كيفية إيقاع حروف العطف في مواقعها أو تركها عند عدم الحاجة إليها صعبُ المسلك، لا يُوفّق للصواب فيه إلا من أوتي قسطا وافرًا من البلاغة وطبع على إدراك محاسنها، ورزق حظا من المعرفة في ذوق الكلام، وذلك لغموض هذا الباب ودقة مسلكه، وعظيم خطره وكثير فائدته"[3].

---

(1) خطابي، محمد، لسانيات النص "مدخل إلى انسجام الخطاب"، ص 23.
(2) ينظر : طبل، حسن، (2004)، علم المعاني في الموروث البلاغي تأصيل وتقسيم، (ط2)، المنصورة: مكتبة الإيمان بالمنصورة، ص 182.
(3) الهاشمي، أحمد، (د.ت)، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، (د،ط)، المكتبة العصرية صيدا، بيروت، ص 179.

وتجدر الإشارة هاهنا إلى أن الوصل والفصل لم يقتصر البحث عنه عند علماء البلاغة القدماء أمثال: الجاحظ وأبي هلال العسكري وعبد القاهر الجرجاني والسكاكي والقزويني والزمخشري[1] فقط بل خاض فيه كذلك علماء النحو القدامى في جانب منه والمتمثل في العطف الذي أكسبته ظاهرة الفصل والوصل قيمته[2] إذ إنه يقع وسيطا بينهما بحيث أن العناية في باب الوصل متجهة إلى ربط المعاني في شكل تعبيري، أداة الوصل فيه "الواو "، أما الفصل فالمعاني في أشكاله التعبيرية منفصلة الظاهر[3].

1- مفهوم الوصل:

إن الوصل بمعناه العام يعني الجمع، وهو لا يتم على مستوى الخطاب فقط بل قد يحصل خارجه في تعاقب صور شريط مثلا أو على امتداد لوحة زيتية، ويمكن من هذا أن يحصل الوصل في المكان الواقعي[4]، أما الوصل الذي يحصل داخل الخطاب أو في اللغة فيختلف تماما عن الواقع الخارجي، ذلك أن خطية الخطاب تفرض وجود سلسلة متتابعة من الكلمات والجمل تربط بينها وسائل وأدوات لغوية من بينها الوصل الذي يتم عن طريق أدوات العطف بأنواعها لتربط أجزاء النص على مستويين:

1- ربط خطي يقوم على الجمع بين جملة سابقة وأخرى تلحقها، فيفيد مجرد الترتيب في الذكر مثل الواو في العربية.

2- ربط خطي يقوم على الجمع كذلك، ولكنه يدخل معنى آخر يتعين به نوع العلاقة بين الجملة والأخرى مثل " الفاء" و"ثم" و "أو " وغيرها في العربية حيث تربط هذه الحروف وتعبر عن

(1) ينظر: أبو العدوس، يوسف، (1999)، البلاغة والأسلوبية، (ط1)، عمان، الأردن: الأهلية للنشر والتوزيع، ص 85
(2) ينظر: الشاوش، محمد، (2001)، أصول تحليل الخطاب في النظرية النحوية العربية " تأسيس نحو النص"، (ط1)، مج(1)، المؤسسة العربية للتوزيع، ص402.
(3) الجويني، مصطفى الصاوي، (د.ت)، البلاغة العربية تأصيل وتجديد، (د.ط)، الاسكندرية: منشأة المعارف، ص 43
(4) ينظر : كوهن، جان، (1986)، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، الدار البيضاء، المغرب: دار توبقال للنشر، ص 157.

علاقة منطقية بين العنصرين المربوطين[1]، وتجدر الإشارة إلى أن مفهوم الوصل تتجاذبه أطراف عدة كل حسب خلفياته العلمية والفكرية، فهو عند المعجميين يعني الضم والجمع، أما عند النحويين فينظرون إليه على أنه عطف بين جملتين في مواضع معينة[2] وحروف العطف عشرة : الواو، الفاء، ثم، أو، أم، بل، لا، لكن، حتى[3].

ويعرفه البلاغيون على أنه:"إسقاط الواو العاطفة بين الجملتين، وذلك بأن تكون الجملة الثانية توكيدًا للأولى "[4]، يتضح من هذا التعريف أن العطف يمثل أبرز أدوات الربط على مستوى الجملة، إذ يعد قرينة لفظية وخصيصة معروفة من خصائص التركيب النحوي للجملة، وبالتالي فهو يربط أجزاء الكلام بعضها ببعض داخل السياق فيضفي بذلك سمة التماسك الشكلي على الجمل[5].

والوصل من منظور اللسانيات النصية هو علاقة توسيع في الفقرة ووسيلة من وسائل الاقتصاد، إذ أنه يسمح من خلال وظيفته في الفقرة بالإتساع أي أنه يسمح لها بأن تكوّن علاقة جديدة جملة أو عبارة أو مفردة، بحيث يلتفت إلى ارتباطه بالعناصر السابقة، فهو من جهة شكله وبنائه، ماهو إلا حرف يرمز بالاتفاق إلى أن الناص أراد العطف، أي أنه أراد أن يلفت المتلقي إلى اشتراك التركيب الحالي مع سابقه في الحكم، فهو من هذه الجهة فقط داخل في الاقتصاد اللغوي[6] يتضح من هذا المفهوم الدور الذي يلعبه الوصل في الربط بين مختلف الوحدات النصية، كما تجدر الإشارة إلى أن هذا الترابط لا يتم على المستوى الشكلي بواسطة الأداة فقط بل يتجاوزه إلى نوع آخر من أنواع الوصل يسمى " القرآن"، إذ يعتبر الشكل العادي للوصل وهذا ما يؤكده .. انطوان عند ما يعرف الخطاب باعتباره وصلا ممتدًا، ويعود بعد حين إلى تفسير هذا التعريف بالكلمات

---

(1) ينظر: قياس، ليندة، (د.ت)، لسانيات النص النظرية والتطبيق" مقامات الهمذاني أنموذجًا، (د.ط)، القاهرة: مكتبة الآداب (42) ميدان الأوبرا،ص 110.
(2) ينظر: بلعيد ، صالح، (2004)، نظرية النظم، (د.ط)، دار هومة للطباعة والنشر، ص 56.
(3) العثيمن، محمد بن صالح، (2005)، شرح الآجرومية، (ط1)، المملكة العربية السعودية:مكتبة الرشد، ص 315.
(4) بلعيد، نظرية النظم، ص 57.
(5) ينظر: لاينز، جون، (1987)، اللغة والمعنى والسياق، تر: عباس صادق الوهاب، (ط1)، دار الشؤون الثقافية العامة وزارة الثقافة والإعلام، ص 219 – 220.
(6) ينظر: أبو خرمة، عمر، نحو النص نقد النظرية ... وبناء أخرى، اربد، الأردن: عالم الكتب الحديث، ص 184.

الآتية: "حينما يتحقق الخطاب المتواصل، يوجد حتما تتابع، تسلسل، وباختصار وصل الجمل"[1]، ولعل هذا لا يدل على قصور الوصل النحوي أو الترابط الشكلي في تحقيق التماسك النصي، ذلك أنه يتيح مطلق الجمع، والربط بين أشتات دلالية على المستوى السطحي، لكن هذه التفرقة الدلالية بين الجمل ليست دليلا على عدم وجود روابط بينها وإنما يدل على أن الحقول الدلالية التي يجمعها هذا النوع من الترابط تتسم بالتباعد، وهذا مابرره صلاح فضل قائلاً: " إن نموذج العطف النحوي بين مجموعة من العناصر الحسية المتباعدة في حقولها الدلالية, يقوم بتوليد مستوى تجريدي غائر هو القادر على تبرير الوصل في البنية العميقة للجملة الشعرية "[2].

ويرى الأستاذ مصطفى حميدة أن النظام النحوي تحكمه ثلاث ظواهر في بناء الجملة وهي: الارتباط والربط والانفصال مقدما المثال التالي:

1- يحب زيد قيادة السيارة والمطر متساقط

ففي هذا المثال نجد أنفسنا أمام معنى دلالي واحد أفادته الجملة على الرغم من أنها مركبة تتكون من جملتين بسيطتين هما :

2- يحب زيد قيادة السيارة

3- المطر متساقط

ولو تركت هاتان الجملتان على هذا الحال لكان بينهما انفصال، إذ تصبح كل جملة مستقلة بنفسها عن الأخرى وتؤدي معنى دلاليًا لا صلة له بالمعنى الدلالي الذي تؤديه الأخرى، ويتضح هذا حين نلاحظ أن الجملة الثانية، تفيد حب زيد لقيادة السيارة في كل الأحوال، وأن الجملة الثالثة تفيد تساقط المطر، وهو معنى دلالي لا علاقة له بالمعنى المستفاد من الجملة الثانية [3].

---

(1) كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص 158

(2) ينظر: فضل، صلاح، (د.ت)، أساليب الشعرية المعاصرة، نقلاً عن خليل عبد الفتاح حماد، أثر العطف في التماسك النصي في ديوان على صهوة الماء، مروان جميل محسن، مجلة الجامعة الاسلامية للبحوث الإنسانية، 20(2)، 337.

(3) مصطفى، حميدة، (1997)، نظام الارتباط والربط في تركيب الجملة العربية، (ط1)، لونجمان: الشركة المصرية العالمية للنشر، ص 133.

2- أدوات الوصل ومواضعه:

تتمثل أدوات الوصل في حروف العطف التي تربط بين الكلمات داخل الجملة محققة بذلك استمرارية النص، ولقد حصر البلاغيون الوصل في أداة العطف "الواو" دون غيرها من الأدوات، وهذا ما أقره تمام حسان بقوله : "وكأن البلاغيين لم يشغلهم من الأدوات الداخلة على الجملة اللاحقة إلا واو العطف فوجودها مظهر الوصل وعدمها مظهر الفصل"[1].

ثم ينتقد تمام حسان هذا الموقف، ويرى بأنه يضيق واسعًا فيقول: "وأول ما ينتقد في موقف البلاغيين اقتصارهم في الوصل على واو العطف، فالجملة في اللغة العربية تترابط بغير الواو، ومن الأدوات وبغير مطلق الجمع من العلاقات... والعطف ذاته ليس مقصورًا على مطلق الجمع، إذ يكون أحيانًا للترتيب والتعقيب أو للترتيب والتراخي، فالاقتصار على الواو ومطلق الجمع لا مبرر له مادامت الاحتمالات الأخرى تمثل علاقات بين الجمل"[2]، ولعل ما أراده تمام حسان من هذا أن الوصل لا يقتصر على الواو العاطفة ومطلق الجمع فقط وانما يتعداه إلى بقية الأدوات الأخرى.

وقد عرض عبد القاهر الجرجاني لمختلف أدوات العطف وما تفيده كل منهما مقرًا بأن الإشكال يكمن في الواو دون غيرها من حروف العطف، قائلاً: "واعلَمْ أَنه إنما يَعْرِض الإشكال في الواو دون غيرها من حروف العطف وذاك لأن تلك تفيد مع الإشراك معاني مثل أنَّ الفاء توجب الترتيب من غير تراخ و"ثُمَّ" توجبه مع تراخ و"أوْ" تردُ الفعل بين شيئين وتجعله لأحدهما لا بعَيْنِهِ، فإذا قلت: أعطاني فشكرته ظهر بالفاء أنَّ الشكر كان مُعْقَبًا على العطاء ومسببا عنه.

وإذا قلت: خرجتُ ثم خرج زيدُ أفادت (ثم) أن خروجه كان بعد خروجك وأن مُهْلَة وقعت بينهما، وإذا قلت : يُعطيك أو يكسوكَ، دَلت (أو) على أنه يفعل واحدًا منهما لا بعينه، وليس للواو

(1) حسان، تمام، (2009)، البيان في روائع القرآن، (ط3)، ج(1)، القاهرة: عالم الكتب، ص397.
(2) المرجع السابق نفسه، ص 398- 399.

معنى سوى الإشراك في الحكم الذي يَقْتَضِيه الإعرابُ الذي اتبعت فيه الثاني الأول"[1]، وطرح الجرجاني هذا يمكن التمثيل له بالمخطط التالي:

– أدوات العطف

" الواو" الفاء" "ثم" "أو"

مطلق الجمع توجب الترتيب توجب الترتيب تردد الفعل من غير تراخ مع التراخ بين شيئين.

ونتيجة لتنوع أدوات الوصل وتعدد وظائفها فقد فرع الباحثان (هاليداي ورقية حسن) هذا المظهر إلى إضافي وعكسي وسببي وزمني[2].

1- الربط بالواو: " وبإسقاط هذا على ديوان الشاعر ظهر أن الشاعر وظف اسلوب العطف وأدوات العطف في الربط بين الجمل خاصةً حرف الواو، مما أوجد تماسكا داخليا في الجمل، ومن الأمثلة على ذلك :

- **حيث يلتقي الحب والمطر والعيون العسلية**

حيث وظف الشاعر عطف الأسماء على الأسماء بالواو التي تفيد المشاركة بالقيام بالفعل مما أحدث تناسقا لفظيا ومعنويا في الجملة داخل النص . ومن أمثلة ذلك أيضاً:

- **لقد كنت لي وطنا وحانة**
- **وحزنا طفيفا، يرافقني منذ الطفولة [3]**

فأفادت أداة العطف الواو الربط بين الاسم المعطوف عليه : وطنا، والمعطوف عليه حانة، ثم بين المعطوف عليه حانة والعيون العسلية، فتطابق المعطوف مع المعطوف عليه في الحالة الإعرابية فأخذ إعرابه.

---

(1) الجرجاني، عبد القاهر، (1428هـ)، دلائل الإعجاز، تح: محمد رضوان الداية وفايز الداية، (ط1)، دار الفكر آفاق معرفة متجددة، ص 20 ، دايك، فان، (2000)، النص والسياق استقصاء البحث في الخطاب الدلالي والتداولي، تر: عبد القادر قنيني، (د.ط)، بيروت، لبنان: افريقيا الشرق، ص790.
(2)خطابي، لسانيات النص " مدخل إلى انسجام الخطاب، ص 23.
(3) الماغوط، محمد، الأعمال الكاملة، ص 30.

وقد كثر عطف الأسماء على بعضها في الديوان ولم يكتف الشاعر بذلك بل وظف عطف الجمل على الجمل مما أسهم بشكل واضح في الربط بين جمل النص وتماسكها.

ومن الأمثلة على ذلك قول الشاعر:

- **فاذهبي بعيدا يا حلقات الدخان**
- **واخفق يا قلبي الجريح بكثرة**
- **ففي حنجرتي اليوم بلبل أحمر يودّ الغناء**
- **يتساقط على كل رصيف وقبضة سور**
- **أو نسيم مُقبل من غابة بعيدة** [1]

فقد وظف الشاعر عطف الجمل على بعضها مما أحدث علاقة بينها معنوية وتركيبية، فكانت الجمل تابعة لبعضها في التركيب والمعنى، باستخدام أدوات العطف الواو أو الفاء، فالواو أفادت المشاركة والجمع بين حلقات الدخان وخفقات القلب، بينما أفادت الفاء التعقيب والترتيب في حدوث الفعل بين خفقة القلب وما في الحنجرة من كلام يود قوله، ثم وظف الشاعر العطف ب (أو) وهي أداة عطف تفيد التخيير بين المعطوف والمعطوف عليه، فأفادت التخيير بين تساقط غناء البلبل الأحمر أو النسيم المقبل من غابة بعيدة.

ولم يقتصر الشاعر على الفاء والواو وأو، بل استعمل حرف الاستدراك لكن بقوله في قصيدة جفاف النهر:

- **وحيد وذو عينين بليدتين**
- **ولكنني حزين لأن قصائدي غدت متشابهة**
- **ومن عيونها الزرق**
- **تتساقط الذكريات والثياب المهلهلة**
- **ولكنني لا أستطيع**

(1) الماغوط، محمد، الأعمال الكاملة، ص29-30.

- **قلبي بارد كنسمة شمالية أمام المقهى[1]**

فالشاعر وظف حرف الاستدراك لكن ليربط بين جملتين يصف فيهما حالته النفسية، فرغم أنه وحيد وعينيه بليدتين أي غير مباليتين، وليست مهتمة في شيء، ومع ذلك يستدرك على نفسه فهو حزين جدا رغم لا مبالاته لتشابه قصائده، وفي قوله ومن عيونها الزرق يقصد بلاده ويستذكر ذكرياته التي سقطت بلا عوده، ولكنه يستدرك هذا الحزن ببرود يُخيم على قلبه فلم يعد يشعر بشيء. لا بد أن توظيف حرف العطف بين الجملتين جعل التماسك بينهما أقوى إذ استدرك الشاعر على نفسه بحرف عطف لإزالة الغموض وتوضيح دلالة المعنى للقارىء.

وحروف العطف عشرة أحرف يُتبِعن ما بعدهن بما قبلهن من الأسماء والأفعال في إعرابها[2] وهي: الواو، الفاء، ثُم، أو، حتى، إما، أم المتصلة، بل، لكن، لا، كما سبق وأن ذكرتها ولكن الحرف الذي عرف انتشارا واسعًا على مسار النص الشعري هو حرف "الواو"، فالواو كما يرى علماء المعاني تكون للجمع بين المعطوف والمعطوف عليه في الحكم والإعراب جمعا مطلقا فلا تفيد ترتيبًا ولا تعقيبًا، فإن قلت: "جاء علي وخالد" فالمعنى أنهما اشتركا في حكم المجيء: سواء أكان علي قد جاء قبل خالد، أم بالعكس، أم جاءا معا، وسواء أكان هناك مهلة بين مجيئهما، أم لم يكن" [3]. مما يوحي بأن المعاني مسترسلة مترابطة مكملة بعضها بعضا.

وتحدث عن مواضع الوصل صالح بلعيد في كتابه " نظرية النظم وحصرها في أربعة مواضع * كما تحدث عنها عبد القاهر الجرجاني حيث رأى أن العطف إما مفرد على مفرد، أو جملة على جملة، وفائدة العطف في المفرد أن يشرك الثاني في إعراب الأول وحكمه.

والجملة المعطوفة بعضها على بعض ضربان:

أ. أن يكون للمعطوف عليها موضع من الإعراب وحينئذ يكون حكمها حكم المفرد كقولك:

---

(1) الماغوط، محمد، الأعمال الكاملة، ص34-35

(2) ابن السراج، (1996)، الأصول في النحو، تح: عبد الحسين الفتلي، (ط3)، ج(2)، مؤسسة الرسالة، ص 55.

(3) الغلاييني، مصطفى، (د.ت)، جامع الدروس العربية، (د.ط)، ج(3)، صيدا، بيروت: منشورات المكتبة المصرية، ص 235

مررت برجل خلقه حسن وخلقه قبيح، فقد أشركت الثانية في حكم الأولى حيث كانت صفة للنكرة في محل جر[1].

ب. الضرب الثاني: وهو الذي يشكل أمره وذلك أن تعطف على الجملة العارية الموضع من الإعراب جملة أخرى كقوله : زيد قائم، وعمرو قاعد، والعلم حسن والجهل قبيح، ولا سبيل إلى أن تدعي من الوجوه، وإذا كان كذلك ولم يكن معنا في قولنا (زيد قائم، وعمرو قاعد) معنى تزعم أن الواو أشركت هاتين الجملتين فيه ثبت إشكال المسألة[2].

مفهوم الفصل:

ويسميه بعضهم القطع، إذ إن المعاني في أشكاله التعبيرية منفصلة الظاهر. وقد عرفه السكاكي بأنه: " ترك العاطف، وذكره على هذه الجهات، وكذا طي الجمل عن البين ولا طيها، وإنها لمحك البلاغة، ومنتقد البصيرة ومضمار النظار، ومتفاضل الأنظار، ومعيار قدر الفهم، ومسبار غور الخاطر، ومنجم صوابه وخطئه، ومعجم جلائه وصدائه، وهي التي إذا طبقت فيها المفصل شهدوا لك من البلاغة بالقدح المعلى، وأن لك في إبداع وشيها اليد الطولى، وهذا فصل له فضل احتياج إلى تقرير وافٍ وتحريرٍ شافٍ[3].

ويتضح من خلال هذا القول إن السكاكي أراد بالفصل أنه باب صعب المسلك كما وأنه أصل البلاغة ومنقذ البصيرة والعلم ونوع من التنكيت، وهذا ما أقرّه الشيخ الأخضري في جوهرته قائلا:

الفصل ترك عطف جملة أتت من بعد أخرى، عكس وصل قد ثبت.

فافصل لدى التوكيد والإبدال لنكتة ونية السؤال.

وعدم التشريك في حُكْمِ جرى أو اختلاف طلبا و[خبرا].

وفقد جامع ومع إيهام عطف سوى المقصود في الكلام[4].

---

(1) بلعيد، صالح، نظرية النظم، ص56-57.
(2) بلعيد، صالح، نظرية النظم، ص20.
(3) الجويني، البلاغة العربية تأصيل وتجديد، ص43.
(4) السكاكي، (1983)، مفتاح العلوم (ضبطه نعيم زرزور)، (ط1)، بيروت، لبنان: دار الكتب العلمية، ص249

كما يمكن التمييز بين نوعين من الفصل:

1- نوع يكون فيه الكلام السابق حكمًا واللاحق المعطوف غير مشترك مع الحكم فلا يشترك الثاني في الأول، فيقطع كأن تقول: المحاضرة صعبة وأنت راكب رأسك. وهنا يُلحظ أنه لا يوجد في الكلام السابق ما يجعل الثاني مرتبطا به، فالواو هنا قطيعة لا غير.

2- نوع يكون فيه الكلام السابق بمثابة سؤال، ومايأتي بعده يطلب منه أن يتنزل منزلة الإجابة، دون رابط ظاهر كقولك: كم صديق أحببته وفارقته وهذه سنة الحياة، فالواو هنا استئنافية لا غير وبالتالي يتضح أن الفصل يقوم على أسرار فنية ونكت بيانية لا تصلح في الوصل[1].

أدوات الفصل ومواضعه:

أدوات الفصل كثيرة ومتنوعة منها "أو" و"تم" و"إما إلا أنها تكاد تنعدم في النص الشعري الذي بين أيدينا.

مواضع الفصل:

وهو على ثلاثة أنواع: كمال الاتصال، وكمال الانقطاع، وشبه كمال الاتصال[2].

وإن المقصود بكمال الاتصال أن تتحد الجملتان اتحادا تاما في المعنى حتى وإن بدا الانفصال بينهما على مستوى المبنى، بحيث تكون الثانية:

أولاً: بيانا للأولى نحو قوله تعالى : "ماهذا بشرا إن هو إلا ملك كريم" [3] فالجملة الثانية: "إن هو إلا ملك كريم " أوضحت مافي الأولى من إبهام[4].

ففي قول الشاعر في قصيدة في المبغى يقول:

- **من قديم الزمان**
- **وأنا أرضع التبغ والعار**

(1) بلعيد، صالح، نظرية النظم، ص56

(2) الجارم، علي، (د.ت)، البلاغة الواضحة البيان المعاني البديع، المدارس الثانوية، (د.ط)، دار المعارف، ص 230.

(3) سورة يوسف، الآية: 31

(4) البستاني، كرم، (د.ت)، البيان، (د.ط)، بيروت، لبنان: مكتبة مصر،ص42.

- **أحب الخمر والشتائم**
- **والشفاه التي تقبل ماري**
- **ماري التي كانت اسمها أمي**[1]

ذكر الشاعر اسم ماري في الشطر الثالث فيتساءل القارىء، من هي ماري، فيأتي الشاعر بالشطر الذي يلي ليُخبر القارىء بأن المقصودة هي أمه، فيزيل الغموض ويتضح قصد الشاعر.

ثانيا: أن تكون بدلاً منها نحو قوله تعالى "وترى الجبال تحسبها جامدة وهي تمر من السحاب" فالجملة الثانية تحسبها جامدة بدل من الأولى وترى الجبال؛ لأن حسبان الجبال جامدة من مشتملات الرؤية.

يقول الشاعر في قصيدة المسافر:

- **فأنا أسهر كثيرا يا أبي**
- **أنا لا أنام..**[2]

فالجملة الثانية أنا لا أنام بدلا من الأولى؛ لأن عدم النوم يدل على السهر.

ثالثا: أن تكون توكيدا لها نحو قولك: أزهر البستان أزهرت أشجاره، فجملة: أزهرت أشجاره تقرر معنى الجملة الأولى: أزهر البستان[3]

فيقول الشاعر في قصيدة في المبغى:

- **حيث الشفاه المقروءةُ الخائفة**
- **تنهمر عليا كالجراد**
- **وهي ترنو إلى الطرقات الحالكة**
- **بعد منتصف الليل**[4]

---

(1) الماغوط، محمد، الأعمال الكاملة، ص20.
(2) الماغوط، محمد، الأعمال الكاملة، ص25.
(3) الجازم، البلاغة الواضحة البيان المعاني البديع، ص230.
(4) الماغوط، الأعمال الكاملة، ص21.

فجاء الشاعر بلفظ الطرقات الحالكة، ويقصد ظلام الليل الشديد، ثم جاء بالجملة التالية ليقول بعد منتصف الليل ليؤكد معنى الجملة الأولى، فالطرقات لا تكون حالكة إلّا في منتصف الليل.

الانقطاع هو أن تختلف الجملتان في الخبرية، والانشائية، إما لفظا ومعنى نحو: دعهم في غيهم يعمهون أو معنى فقط نحو : ودعنا، أمس حفظه الله[1].

ومثاله قول الشاعر في قصيدة تبغ وشوارع:

- **شعرك الذي كان ينبض على وسادتي**
- **كشلال من العصافير يلهو على وسادات غريبة**
- **يخونني يا ليلى**
- **سامحيني أنا فقير يا جميلة**
- **حياتي حبر ومغلفات وليل ونجوم**
- **طفولتي يا ليلى.. ألا تذكرينها**
- **في البساتين الموحلة.. كنت أنظم الشعر يا ليلى[2]**

فراوح الشاعر بين الجمل الخبرية والإنشائية، فيبدأ المقطوعة بالجملة الخبرية: شعرك الذي كان ينبض على وسادتي، وشبهه بالشلال من العصافير، وعاد ليخبرنا أن ليلى تخونه، وبعدها يأتي بأسلوب الإنشاء إذ يطلب من ليلى أن تسامحه لأنه فقير، فلا يستطيع تلبية حاجاتها، ويعود ليخبرها عن حياته وطفولته وهو في البساتين ينظم الشعر، وهذا التنوع أسهم بترابط النص ودفع الملل عن المتلقي.

الحذف والإحالة

الحــذف

يعد الحذف ظاهرة من الظواهر اللغوية التي شغلت بال كثير من الباحثين والدارسين المهتمين، لأنها تشكل نوعا من الإثارة والغموض على مستوى الدرس اللغوي القديم والحديث من

(1) البستاني، البيان، ص42.
(4) الماغوط، الأعمال الكاملة، ص32.

جهة، وكونها خاصية تمتاز بها اللغات الإنسانية من جهة ثانية، وتتميز لغتنا العربية بالفصاحة والبلاغة، يقول ابن جني: " واعلم أن العرب - مع ما ذكرناه إلى الإيجاز أميل وعن الإكثار أبعد، ألا ترى أنها في حال إطالتها وتكريرها مؤذنة باستكراه تلك الحال وملالها "[1] ، ولقد دعت الحاجة إلى استعمال الحذف في اللغة لعلم المخاطب به ولأغراض يريد المتكلم إيصالها له، لكن السؤال المطروح: ما حقيقة هذه الظاهرة ؟ وما دورها في الربط بين مختلف الوحدات اللغوية وتحقيق التماسك والاتساق بينها.

مفهوم الحذف:

لغة : حذف الشيء يَحْذِفه حذفًا، قطعه من طرفه، والحجام يحذف الشعر، والحُذافة: ماحُذِفَ من شيء فطرح.

وقال الجوهري: حذف الشيء إسقاطه ومنه حذفتُ من شعري، ومن ذنب الدابة أي أخذت[2] يتضح أن مادة (ح ذ ف) تحمل معنى القطع والطرح والإسقاط.

أما اصطلاحا : فقد سماه روبرت دي بوجراند بـ " الاكتفاء بالمعنى العدمي **substitution by zero**"[3] وفي هذا إشارة واضحة إلى أن الحذف لا يلحق خلل بالنص، وانما يزيده ترابطًا وتماسكًا، كما أقر بأنه إذا كانت الوحدة السطحية للكلام هي ذلك التكافل النحوي "**crammatial dependency**" بين عنصرين فلا يمكن لأحدهما على الأقل أن يستقل بالإفراد، والحذف بهذا يعرف بواسطة عنصر تركيبي غير مرتبط بما حوله "**dangling**" [4] ويتحقق الحذف في نظر دي بوجراند بواسطة ظاهرتين هما ظاهرتي التفجي " **Gapping**" والتدفق " **Sluicing**" [5] ويعرف كل من هاليداي ورقية حسن الحذف بأنه : " علاقة داخل النص، وفي معظم الأمثلة يوجد المفترض في النص السابق، وهذا يعني أن الحذف عادة علاقة قبلية" [6]، إلا أن كريستال قد ذكره تحت مصطلح " **Ellipsis**" وهو حذف جزء من الجملة الثانية،

(1) ابن جني، الخصائص، ص 83.
(2) ابن منظور، لسان العرب، ص 39 -40.
(3) دي بوجراند، النص والخطاب والإجراء، ص 340.
(4) دي بوجراند، النص والخطاب والإجراء، ص 341 – 342.
(5)المرجع السابق نفسه، ص 342- 343.
(6) خطابي، لسانيات النص" مدخل إلى انسجام الخطاب"، ص 21.

ودل عليه دليل في الجملة الأولى[1] أما المفهوم النحوي للحذف فهو أدق ما يكون عند اللسانيين إذ يعتبر " إسقاط لصيغ داخل النص التركيبي في بعض المواقف اللغوية، وهذه الصيغ يفترض وجودها نحويًا لسلامة التركيب وتطبيقا للقواعد، وهي موجودة أو يمكن أن توجد في مواقف لغوية مختلفة.[2] ويشترط الحذف في النص أن يبتدىء بجمل تامة إذ إنه يكثر في النصوص دون الجملة المنفصلة، ويساعده في ذلك كل من خاصيتي التماسك والاتساق اللذين يقوم عليهما النص بحيث يتحتم على منشىء النص الاختصار وعدم الإطالة وهذا ماجعل علماء النص يعتمدون على ما يسمى بالتبعية النحوية[3].

وتجدر الإشارة إلى أن ظاهرة الحذف لم تكن أسعد حظا من الجملة في النظريات اللسانية الغربية التي اعتبرت الجملة من قبيل الأشكال المجردة، ولعل مابرر هذا النقص وعدم الاهتمام هو قلة المراجع النحوية التي أُلفت في هذا الباب[4] الأمر الذي أدى بهم إلى عدم إيجاد تفسير للكثير من الظواهر اللغوية خصوصا أنصار المنهج الوصفي الشكلي .[5] وبقيت الأمور على حالها إلى أن جاءت النظرية التوليدية التحويلية التي أعادت الاعتبار لهذه الظاهرة من خلال اكتشافها للجانب التوليدي للغة الذي يحتمل وجود أكثر من عنصر في البنية العميقة، وعلى خلاف هذا فإن ظاهرة الحذف لقيت صدى واسعا لدى النحاة القدامى وحظ وافر في مؤلفاتهم، قادهم إلى صعوبة الفصل بينها وبين المصطلحات المتاخمة لها كالإضمار والاستغناء والتأويل.

وهذا ما رآه سيبويه إذ لم يفرق بينه وبين الإضمار من حيث الاستعمال، وعرفه في باب الإضمار بأنه " إضمار دون علامة"[6].

---

(1) الفقي، صبحي إبراهيم، (2000)، علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق دراسة تطبيقية على السور المكية"، ج(2)، القاهرة: دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ص 191 نقلاً عن : Crystal,the cambridge Encyclopedia, p119.

(2) أبو المكارم، علي، (2008)، الحذف والتقدير في النحو العربي، (د.ط)، القاهرة: دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع.

(3) حسنيين، صلاح الدين صالح، (د.ت)، الدلالة والنحو، (ط1)، مكتبة الآداب، ص 253.

(4) ينظر: الشاوش، أصول تحليل الخطاب في النظرية النحوية العربية " تأسيس نحو النص"، ص 1131.

(5) حمودة، طاهر سليمان، (1998)، ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي، (د.ط)، الاسكندرية: الدار الجامعية صب الإبراهيمية – رمل، ص 26 – 27.

(6) الشاوش، أصول تحليل الخطاب في النظرية النحوية العربية "تأسيس نحو النص"، ص 1133.

وفي هذا التعريف إشارة واضحة إلى أن هناك من النحاة من فرقوا بينهما. على أن الإضمار يعرف من خلال وجود قرينة تدل عليه في الكلام، أما الحذف فلا يوجد مايدل عليه بل يمكن أن يفهم من السياق وحده،[1] لذا عده سيبويه إضمار دون وجود شاهد أو دليل يدل عليه.

ولعل مفهوم الإضمار لم يقتصر وجوده على مستوى البيئة النحوية العربية بل تجاوزها إلى البيئة اللغوية الغربية، ويعد سنتكيوس أول من أدخل مفهوم الإضمار في النحو اللاتيني وسماه بـ **"Ellipse"**، وعلل كثيرا من العبارات المختصرة بتقدير ما هو محذوف، إذ رأى بضرورة حمل العبارات بعضها على بعض بغية اكتشاف البنية التي تجمعها إن وجدت، وهو في رأيه هذا لم يكن متعسفًا؛ لأنه أقر بإمكانية وجود عبارات غير متناظرة بسبب الحذف وأرجع ذلك لأسباب كثيرة: كالاستخفاف، وطرد الباب، ورفع اللبس، على خلاف نحاة (بورويال) الذين تعسفوا وقرروا أن تكون جميع العبارات أيًا كان نوعها على نمط واحد ولو اقتضى ذلك التقدير غير المعقول على سبيل المنطق والعقل[2].

كما تجدر الإشارة إلى أن (سنكتيوس) قد استعار من النحاة مفهوم القرينة المقالية والحالية معللاً ذلك بعدم جواز الحذف أو الإضمار إلا ومعه سياق أو حال ليرتفع به اللبس **(situation or context)**[3]

وقد فرق سيبويه بين الحذف والاستغناء قائلًا: " فإذا كان في مستوى نظام اللغة وقام على حلول شيء محل آخر لم يعتبر حذفا، وإنما هو من قبيل إغناء ظاهرة عن ظاهرة أخرى، وإذا جرى الاستغناء عن الشيء في مستوى الاستعمال ولم يقم على حلول شيء محل آخر كان ذلك من باب الحذف"[4]، يتضح من القول أن الاستغناء هو تبرير لعدم وجود صيغ معينة و ثابتة أو خاصة في اللغة.

---

(1) ينظر: أبو المكارم، الحذف والتقدير في النحو العربي، ص 202.
- سنكتيوس Sanctius اسمه الكامل "sanchez Brocense, F، لغوي إسباني، يعرف بأنه كان واسع الاطلاع ولاسيما فيما يخص النحو العربي، وفي كتابه الأساسي المسمى بـ Minerva) في نحو اللغة اللاتينية، نشر لأول مرة في سنة 1887، وترجم إلى الاسبانية والفرنسية، وقد أحاط بكل المفاهيم الاساسية التي اطلع عليها في كتب النحو، التي راجت ، ذلك الزمان ولاسيما التقسيم الثلاثي للكلم وتبنى هذا التقسيم من النحاة الفرنسيين.
(2) ينظر : الحاج صالح، عبد الرحمن، (2007)، بحوث ودراسات في اللسانيات العربية، ج(2)، الرغاية، الجزائر: المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، ص 276،1 في 3.
(3) المرجع السابق، ص 276.
(4) الشاوش، أصول تحليل الخطاب النظرية النحوية العربية" تأسيس نحو النص، ص 1133

وهناك فرق بينه وبين والتأويل، ولعل ما يميزه عن التأويل هو أن الحذف أسلوبٌ من أساليب التأويل لأن التأويل محاولة ملاءمة النصوص التي لا تتوفر فيها الصحة النحوية إلى موقف يتسم بالسلامة النحوية، أي محاولة صبها في قوالب هذه القواعد[1].

أنماط الحذف

للحذف أنماط متعددة سواء عند النحاة اللغويين القدامى أم اللغوين المحدثين، فقد صنفوه وفق معايير مختلفة، فقد صنفه السيوطي في كتابه " الإتقان" إلى أربعة أنواع وهي:

1- الاقتطاع: حذف بعض الكلمة.

2- الاكتفاء: وهو أن يقتضي المقام ذكر شيئين بينهما تلازم وارتباط فيكتفي بأحدهما لنكتة.

3- الاحتباك: فهو أن يحذف من الأول ما أثبت نظيره في الثاني ومن الثاني ما أثبت نظيره في الأول.

4- الاختزال: وهو ما ليس واحدًا مما سبق وصنف الحذف القائم على الاختزال إلى أقسام بحسب كون المحذوف كلمة أو أكثر من كلمة، وبحسب كون الكلمة اسمًا أو فعلاً أو حرفا[2] ولعل ما ذهب إليه السيوطي في تقسيمه هذا إشارة واضحة إلى أن الحذف يشمل كل من الحرف والحركة والعبارة والجملة، وهذا ما أقر به ابن جني (392هـ) قائلاً: "وقد حذفت العرب الجملة والمفرد والحرف والحركة وليس شيء من ذلك، وإلا عن دليل عليه، وإلا كان فيه ضرب من تكليف علم الغيب في معرفته " [3]، وحروف المد كما عبر عنها القدماء، فالضمة واو مد قصيرة، والكسرة ياء مد قصيرة، والفتحة ألف قصيرة [4] وهن زوائد يلحقن الحرف ليوصل إلى التكلم به[5].

---

(1) ينظر: أبو المكارم، الحذف والتقدير في النحو العربي، ص 204.
(2) الشاوش، أصول تحليل الخطاب النظرية النحوية العربية" تأسيس نحو النص، ، ص 1140.
(3) ابن جني: الخصائص، ص 360.
(4) ابن جني، (د.ت)، سر صناعة الإعراب تح: أحمد فريد أحمد جامعة الأزهر، (د.ط)، ج(1)، المكتبة التوفيقية أمام الباب الأخضر سيدنا الحسين، ص 28.
(5) سيبويه، (1982)، الكتاب، تح عبد السلام محمد هارون، (ط2)، الرياض: دار الرفاعي بالرياض،ص 241 – 242.

والغرض من حذف هذه الحركات هو التخفيف والاستغناء لعلم المخاطب بها وللمحافظة على الوزن الشعري، أما ابن هشام، فقد أفرد قسما خاصا تحدث فيه عن القضايا المتعلقة بالحذف، وقدم فيه أنماط الحذف مفصلة متبعا في ذلك ما اقترحه ابن جني، والذي تمثل في حذف الاسم والفعل والحرف وحذف الجملة وحذف أكثر من جملة[1].

أولاً: حذف الاسم

وقد ورد هذا النوع من الحذف في قول الشاعر:

- والشفاه التي تقبل ماري
- ماري التي كانت اسمها أمي
- حارة كالجرب
- سمراء كيوم طويل غائم[2]

في بداية هذه المقطوعة ذكر الشاعر اسم ماري، ثم أكمل بوصفها دون ذكر الاسم (ماري). بل تم الفهم من السياق أن الشاعر يصف ماري. وأسهم ذلك الحذف باستبعاد الملل عن القارىء بإعادة ذكر الاسم أكثر من مرة.

ثانيا: حذف الفعل.

ثالثًا: حذف الحرف أو الأداة.

رابعا: حذف الجملة: سواءا كانت فعلية أم اسمية .

ومن أمثلة الحذف في ديوان الشاعر قوله في قصيدة الرجل الميت:

- **يا قلبي الجريح الخائن**
- **ليس لنا إلا الخبز والأشعار والليل**
- **وأنت يا آسيا الجريحة**

(1) ينظر: الفقي، علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق" دراسة تطبيقية على السور المكية"، ص 193.
(2) الماغوط، محمد، الأعمال الكاملة، ص20.

- **أيتها الوردة اليابسة في قلبي**
- **الخبز وحده لا يكفي**
- **القمح الذهبي التائه يملأ ثديك رصاصا وخمرا**[1]

نجد الشاعر ببداية المقطوعة جاء بأداة النداء يا، وفي الشطر الذي يليه قام بحذف الأداة والمنادى وجاء بالضمير لنا الذي يعود على نفسه وقلبه فهو ذكر قلبه ولم يذكر النفس بل يفهم القارىء ذلك من خلال الإحالة بالضمير (لنا)، أنه يريد قلبه ونفسه معا، وفي قوله: أنت يا آسيا الجريحة، ففي قوله آسيا يريد الوطن العربي كله الذي يعيش أغلبه على قارة آسيا، فهو لم يذكر البلاد العربية التي تعيش في قارة آسيا بل يفهم القارىء من كلمة آسيا أن الشاعر حزين على وضع الدول العربية جميعها، فنلحظ أن الشاعر يعبر عن معاني كثيرة وعميقة بأقل الألفاظ ولكنها تحمل دلالات عميقة تحمل ثورة وغضب وحزن شديد يخيم على قلب الشاعر الذي عاش حياة بائسة حزينة مشردة، وهذا الحذف أسهم بتماسك النص وترابطه فاستخدام الشاعر الرموز كان له دلالة أعمق من ذكر ما يريده صراحة.

أما هاليداي ورقية حسن فقد قسما الحذف إلى ثلاثة أقسام:

1- الحذف الاسمي: ويعني حذف اسم داخل المركب الاسمي مثل (أي سيارة ستركب)؟ هذه الأفضل أي هذه السيارة.
2- الحذف الفعلي: ويقصد به الحذف داخل المركب الفعلي مثل (هل كنت تسبح؟ نعم فعلت)
3- الحذف داخل شبه الجملة مثلاً (كم ثمنه؟ خمسة جنيهات)[2]

كما ذكر الباحثون أن أكثر الأنماط التي يتحقق فيها الحذف هي جملة الاستفهام، لأنها تمثل الدرجة القصوى للحذف المعجمي لوروده سابقا في تلك الجمل الاستفهامية، إذن فهو يمثل إحالة

---

(1)الماغوط، محمدن الأعمال الكاملة،ص47.
(2) خطابي، لسانيات النص " مدخل إلى انسجام الخطاب"، ص 22

قبلية[1]، وهذا ما أكده ابن هشام في قوله: "إذ ينبغي أن يكون المحذوف من لفظ المذكور كلما أمكن"[2].

وقد ذكر كل من هاليداي ورقية حسن أنواعًا أخرى للحذف واعتبراها مهمة في التحليل النصي كحذف بعض الأحداث دون بعض في التسلسل الزمني للقصة، والحذف السببي مثل قوله تعالى: " اِضْرِبْ بِعَصَاكَ الحَجَرَ فَانْفَجَرت منهُ اثْنَتَا عَشْرَةَ عَيْنًا" [3].

أي فضرب فانفجرت، ومنها حذف الزمان والمكان... وغيرها من الحذف القصصي، وقد لاحظ الباحثان أن أكثر الأنماط قيامًا بمهمة التماسك النصي هي: حذف الاسم، وحذف الفعل، وحذف العبارة، وحذف الجملة، وحذف أكثر من جملة [4].

ويرتبط الحذف بجوانب متعددة كالإحالة والاستبدال وضرورة وجود الدليل لذا سنعرض لعلاقته بهما:

أ- علاقة الحذف بالإحالة:

يرتبط الحذف بالإحالة ارتباطاً وثيقاً، إذ يعد عدم الرجوع إليها في إدراك المحذوف ومعرفته نوع من الفساد، وهذا ما أكده ابن جني فيما ينتج عن الإخلال بهذا الشرط قائلًا: " فالحذف دون العلم يقلب الكلام لغوّا وحكم اللغو حكم الكلام الفاسد الذي لا يجني منه متقبله فائدة، فإذا عمدت إلى إجراء الحذف مع انعدام الدليل فإنك تكون قد كلفت علم مالم تدلل عليه، وهذا لغو من الحديث وجور من التكليف"[5]. وفي هذا القول إشارة واضحة إلى أهمية الحذف في تحقيق التماسك النصي إذ أن الحذف بطبيعته علاقة مرجعية لما سبق **Anaphoric** وأحيانًا يكون الحذف مرجعيته خارجية **Exophoric** [6] ونخلص إلى أن الحذف شأنه شأن الإحالة في تحقيق الترابط والتماسك على

(1) ينظر: الفقي، علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق" دراسة تطبيقية على السور المكية"، ص194.
(2) المرجع السابق نفسه، ص 195.
(3) سورة البقرة، الآية: 60.
(4) ينظر: الفقي، علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق" دراسة تطبيقية على السور المكية"، ص 196.
(5) الشاوش، أصول تحليل الخطاب في النظرية النحوية العربية تأسيس نحو النص، ص 1149.
(6) الفقي، علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق دراسة تطبيقية على السور المكية، ص 201.

المستوى النصي، فإذا كان ذا مرجعية داخلية سابقة فله دور في تفسير ماهو محذوف، ومن ثُم يتحقق الترابط بين وحدات النص، أما إذا كان ذو مرجعية خارجية فلا يتحقق التماسك من خلاله لأن أكثر الأماكن التي تتوفر فيها تلك المرجعية تكون على مستوى الجملة الواحدة، وهذه الأخيرة ليس فيها مذكور يدل في الغالب على المحذوف[1].

وقد ذكر " هاليداي" أمثلة كثيرة خاصة بالاستفهام، توضح أهمية المرجعية في تحقيق التماسك بين جملة الاستفهام وجملة الجواب إذ يوجد في الغالب حذف كثير من العناصر في جملة الجواب يدل عليه ماذكر في جملة الاستفهام [2].

ب- علاقة الحذف بالاستبدال:

يتفق كل من الحذف والاستبدال في أنهما عنصران من عناصر تحقيق الاتساق على مستوى النص، ثم بكونهما يتمان بوجود عنصرين سابق ولاحق، وهذا لا يعني أنهما يتفقان مطلقا، فقد ذهب كل من هاليداي ورقية حسن إلى أن ما يميز الاستبدال عن الحذف هو أن علاقة الاستبدال تترك أثرًا وأثرها هو وجود أحد عناصر الاستبدال، بينما علاقة الحذف لا تخلق أثرًا، ولهذا فإن المستبدل يبقى مؤشراً يسترشد به القارىء للبحث عن العنصر المفترض، مما يمكنه من ملء الفراغ الذي يخلقه الاستبدال[3] بينما الأمر في الحذف على خلاف هذا فلا يترك المحذوف أي شيء، أو كما عبر عنه روبرت دي بوجراند بالمبنى العدمي **"substitution by zero"**[4].

لكن الإبدال الذي يعنيه كل من هاليداي ورقية حسن يختلف عن الإبدال الذي يعنيه علماء النحو العربي، والمثال التالي:

---

(1) المرجع السابق نفسه، ص 201 – 202.
(2) Halliday and R Hasan, cohesion in english,languman, london,p144 نقلا عن الفقي، علم اللغة النصي، ص 202.
(3) خطابي، لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب"، ص 21.
(4) دي بوجراند، النص والخطاب والإجراء، ص 340.

- عمر قرأ بعض الكتب وعلي بعض قطع الحلوى

فلو أعدنا كتابة هذا المثال يصبح كما يلي:

محمد اشترى بعض الكتب وعلي (...) بعض قطع الحلوى

فالمكان الخالي من وجهة نظرهما يعد استبدالاً بالصفر؛ لأنه خالٍ من الكلام وهذا ما يوضح علاقة الاتساق بين الجملتين، في حين أنه في النحو العربي هو تفاديا لتكرار الفعل " اشترى"، ومن ثم فإن التكرار هو الذي يسهم في تماسك هاتين الجملتين[1].

ومن الأمثلة التي تدلل على هذا ما أورده المبرد في المقتضب في قول قيس بن الخطيم:

- **نَحْنُ بِمَا عِنْدَنَا وَأَنْتَ بِمَا عِنْدَكَ رَاضٍ وَالرَّأْيُ مُخْتَلِفٌ**
- **فقد أراد : نحن بما عندنا راضون وأنت بما عندك راض[2]**

فمن منظور علماء النحو إن التماسك النصي تحقق من خلال التكرار، أي أن العنصر المحذوف "راضون" لكن حسب هاليداي ورقية حسن فالتقدير كالتالي:

نحن + بما + عندنا (...)

أنت + بما + عندك + راض هذا الإبدال من منظورهما إبدال من الصفر، وقد حقق تماسكا عبر عدة جوانب:

1- تكرار اللفظ نفسه.

2- الإحالة بين الشطرين.

3- وجود دليل على المحذوف.

ومن خلال هذا يتضح أن العلاقة بين الحذف والإبدال هي علاقة بين الحذف والتكرار، لأن هذه النماذج العربية والغربية ليست من الإبدال، وبالتالي فالإبدال الذي يقصده هاليداي ورقية حسن لا يسمى عند النحاة العرب إبدالاً، وإنما هو تقدير لمحذوف لوجود دليل دال عليه[3].

---

(1) ينظر: الفقي، علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق" دراسة تطبيقية على السور المكية، ص 199

(2) المبرد، (1979)،المقتضب، تح: محمد عبد الخالق عظيمة، جمهورية مصر العربية، وزارة الأوقاف المجلس الأعلى للشؤون الاسلامية، (ط2)، ج(4)، لجنة إحياء التراث الاسلامي، ص 73.

(3) الفقي، علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق" دراسة تطبيقية على السور المكية"، ص 200 – 201.

دور الحذف في تحقيق الاتساق النصي:

إن للحذف دور مهم في تحقيق الاتساق على مستوى النص إذ هو بنية لا يمكن تصورها إلا بعد تركب وحداتها إلى بعضها بعضا أي أن الاتساق في تراكيب الحذف يقوم على محورين أساسيين هما:

- المحور الأول: التكرار، أو كما سماه القدامى بالحذف عند التثنية[1].
- المحور الثاني: الإحالة (المرجعية)[2].

وخلال هذين المحورين يتم الاهتداء إلى العنصر المحذوف، ولقد أدرك العلماء العرب القدامى دور الحذف في تحقيق التماسك النصي، إذ أطلق عليه السيوطي كما أشرت سابقا مصطلح " الاحتباك"، ويقصد به "أن يحذف من الأول ما أثبت نظيره في الثاني، ومن الثاني ما أثبت نظيره في الأول"[3].

ولعل في هذا دليل واضح على وجود القرينة أو الدليل الذي يثبت الحذف من خلال التكرار أو المرجعية, كما أن كلمة الاحتباك مأخوذة من الحبك والذي يعني عند السيوطي: " الشد والإحكام وتحسين أثر الصنعة في الثوب, فحبك الثوب سد ما بين خيوطه من الفرج، وشده وإحكامه، بحيث يمنع عنه الخلل مع الحسن والرونق، وبيان أخذه منه من مواضع الحذف من الكلام شُبهت بالفُرج بين الخيوط، فلما أدركها الناقد البصير بصوغه الماهر في نظمه وحوكه، فوضع المحذوف مواضعه كان حابكًا له مانعا من خلل يطرقه، فسد بتقديره ما يحصل به الخلل "[4].

ومنهم من صنف الحذف على أساس القصد لدى المتكلم إلى حذف مراد وحذف غير مراد، فالحذف المراد هو ماتوفرت فيه النية في الحذف مما يجعل له دور في تحقيق الترابط بين الجمل المكونة للنص، أما الحذف الغير مراد أو كما سماه الاستربادي بالحذف نسيا فليس له دور في تحقيق التماسك النصي[5].

---

(1) الشاوش، أصول تحليل الخطاب في النظرية النحوية العربية تأسيس نحو النص ص 1141.
(2) الفقي، علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق دراسة تطبيقية على السور المكية"، ص 221
(3) السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، ص 182.
(4) المرجع السابق نفسه، ص 183.
(5) ينظر: الشاوش، أصول تحليل الخطاب في النظرية النحوية العربية تأسيس نحو النص"، ص 1142.

ونخلص إلى أن الغاية من الحذف هي بيان وظيفته في تحقيق الاتساق النصي، وذلك من خلال الخطوات التي يتبعها المحلل لإبراز دور الحذف في تماسك النص والتي تتمثل في:

1- ذكر النماذج التي يراد تحليلها.

2- تحديد وظائف عناصر الجملة.

3- البحث عن المعلومات التي تهدينا إلى المحذوف، مثل السياق المقامي والسياق اللفظي المتمثل في وجود دليل على المحذوف سابق أو لاحق [1]لأنه إذا وجد الحذف فلابد من وجود دليل عليه.

(1) الفقي، صبحي إبراهيم، علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق دراسة تطبيقية على السور المكية"، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع (القاهرة)، ط1، 1421هـ - 2000م، ج2 ص 221

المبحث الرابع: الانسجام في ديوان حزن في ضوء القمر

أولا: مفهوم الانسجام

جاء في مقاييس اللغة لابن فارس في مادة سجم " السين والجيم والميم أصل واحد، وهو صب الشيء من الماء والدمع ويقال: سجَمَتْ العين دمعها، وعين سجوم، ودمع مسجوم ويقال أرض مسجومة: ممطورة" [1] وفي لسان العرب لابن منظور " سجمت العينُ الدمع والسحابة الماء تسجمه سجومًا وسجمانا وهو قطران الدمع وسيلانه قليلًا كان أم كثيرًا ... ودمع مسجوم سجمته العين سجما، وقد أسجمه وسجمه و السجم الدمع ... سجم العين والدمع، وسجم الماء يسجم سجومًا وسجامًا إذا سال وانسجم "[2].

يتضح من هذين التعريفين أن المعنى اللغوي للانسجام يدور حول الانصباب والسيلان والتتالي والانتظام ودوام المطر.

الانسجام اصطلاحا: تعددت مفاهيم الانسجام لكن أغلبها تصُبّ في مجرى واحد، فالانسجام هو: "الاستمرارية الدلالية التي تتجلى في منظومة المفاهيم والعلاقات الرابطة بين هذه المفاهيم"[3] أي أنه يختص باستمرارية العلاقات المُتحققة داخل النص، وهو مجموعة الآليات الظاهرة والخفية التي تجعل قارىء النص قادرًا على تأويله وفهمه.

يحمل الانسجام في اللسانيات النصية معنى أعم من الاتساق ذلك أنه يتطلب من القارىء النظر إلى النص كوحدة دلالية وليست شكلية فقط للكشف عن العلاقات الخفية التي تربط مفاهيمه الدلالية، فهو مفهوم مركزي في تحليل الخطاب، وتجدر الإشارة إلى عدم وجود تعريف واضح للانسجام يفصله عن الاتساق الأمر الذي يجعلهما متلازمين، فلا يمكننا الحكم على النص بالاتساق دون الانسجام أو العكس.

---

(1) ابن فارس، أحمد، (د.ت)، مقاييس اللغة مادة (س ج م)، تح: عبدالسلام محمد هارون، (د.ط)، مج(3)، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ص 136.

(2) ابن منظور، (د.ت)، لسان العرب، مادة (س ج م)، (د.ط)، مج(12)، بيروت: دار صادر بيروت، ص280- 281.

(3) بوستة، محمود، (2008-2009)، الاتساق والانسجام في سورة الكهف، رسالة ماجستير، جامعة باتنة، ص144.

وقد عرفه فان دايك بالاتساق الدلالي، إذ يرى أنه لا يمس الجانب السطحي الظاهري للغة، بل يسعى إلى فهم فحوى الخطاب بالاعتماد على أسس مرجعية قائلا: "هو خاصية سيمانطقية للخطاب قائمة على تأويل كل جملة مفردة متعلقة بتأويل جملة أخرى"[1].

فمن خلال هذا القول يتضح أن الانسجام لا يمكن العثور عليه إلا من خلال مراعاة السياق ومدى قدرة المتلقي على التأويل.

ثانيا: السياق

يُعدّ السياق في اللغة وسيلة يُعبِرُ الشاعر بها عن حالته النفسية وكل ما يمر به من الظروف في حياته اليومية، والمتتبع لشعر الماغوط في ديوانه-حزن في ضوء القمر- يجد تنوع سياق قصائده، الأمر الذي يجذب القارئ لقراءة قصائده والتمعن بها، فشعره يتسم بخصائص وسمات تضيف للنص لمسات جمالية ومن هذه الخصائص ما يأتي:

أولا: الوحدة العضوية:

وهو من المصطلحات التي أطلقها نقاد الشعر لتُشير إلى ارتباط أجزاء القصيدة وتمامها، وقد اعتنى به النقد الحديث وعدّه من معالم التجديد في الشعر العربي الحديث ومن بواكير تأثره بالشعر الغربي. وكان القُدماء يطلقون عليه وحدة الغرض. وذلك لأن القصيدة العربية القديمة منذ ظهورها التلقائي تمتعت بوحدة الغرض إذ كان الشاعر يقول القصيدة أو المقطوعة لساعته، ولحاجة ما لأمر يشغله. وعليه فإن هناك وحدة شعورية أو وحدة نفسية تغمر القصيدة وتنبني عليها[2].

وقد اهتم النقد الحديث بوحدة القصيدة العضوية، وهذا ما أكدته "سوزان برنار" إذ تقول: إن قصيدة النثر تفترض إرادة واعية ينبغي أن تكون ذات وحدة عضوية مستقلة، مما يتيح تمييزها عن

---

(1) دايك، تون فان، (1986)، النص والسياق استقصاء البحث في الخطاب الدلالي والتداولي، تر: عبد القاهر قنيني، (د.ط)، الرباط، المغرب: إفريقيا الشرق، ص 137.

(2) بوراس، كمال الدين، (2015)، وحدة القصيدة في النقد الغربي والعربي الحديث "بين التنظير والتطبيق"، رسالة ماجستير في ميدان اللغة والأدب العربي، قسم اللغة والأدب العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة العربي ين مهيدي-أم البواقي-، لجمهورية الجزائرية الديموقراطية الشعبية.

النثر الشعري الذي هو مادة وشكل بالدرجة الأولى، فمهما تكن القصيدة معقدة وحرة في مظهرها، فإن عليها أن تتسم بوحدة واحدة مغلقة خشية أن تفقد صفتها كقصيدة. وهذا يعني أن" الوحدة العضوية" خاصية جوهرية في القصيدة تعمل على خلق تلاحم وانسجام بين الألفاظ التراكيب[1].

فالكلام كلما كان مُنسجمًا مُتلاحمًا مُترابطًا بين أجزائه كأنه قالب واحد كان أدعى إلى تحقيق الغرض من ورائه، ووصول المعنى المطلوب إيصاله إلى المستمعين بغض النظر عن الموضوع المطروح للنقاش، على عكس الكلام المُشتت الذي يُفهم ماذا يريد صاحبه من ورائه.

وتتضح الوحدة العضوية في شعر الماغوط من خلال قصيدة "جفاف النهر"، حيث يقول في المقطع الأول:

- **صاخبٌ أنا أيها الرجلُ الحريري**
- **أسيِّر بلا نجوم ولا زوارق**
- **وحيدٌ و ذو عينين بليدتين**
- **ولكنني حزينٌ لأنّ قصائدي غدت متشابهة**
- **وذات لحن جريح لا يتبّدل**
- **أريدُ أن أرفرفَ، أن أتسامى**
- **كأميرٍ أشقر الحاجبين**
- **يطأ الحقول والبشرية ..**[2]

باستثناء غيبة الوزن نلمس في هذا المقطع درجة عالية من إحكام التعبير، حيث لا يمكن اختزال أي عنصر فيه، خاصة وهو يجسد صورة التطلع للحرية التي لا يُغني عنها أي بديل آخر. فهو يُشير إلى حُزنه القديم الذي رافقه، ويعبّر عن حُزنه دون تردد سواء كان بشكل مباشر أم

(1) دراجي، نور الهدى، (2015)، شعرية الإيقاع في ديوان حزن في ضوء القمر لمحمد الماغوط، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة العربي بن مهيدي-أم البواقي-، الجمهورية الجزائرية الديموقراطية الشعبية.
(2) الماغوط، محمد، الأعمال الكاملة، ص34.

تلميحًا، لكنه رغم ضعفه وحزنه واستسلامه في الكثير من المقاطع إلا أننا نلحظُ بريقًا من الأمل يتسلل بين العبارات الحزينة، كما في قوله: أريد أن أرفرف / أن أتسامى، لا شك أن تطلعه للحرية بدا واضحًا من خلال هذه الكلمات بتلقائية وعفوية جعلته قريبًا للقارىء.

ثانيًا: الإيقاع

أوّل من استعمل مصطلح الإيقاع عند العرب هو "ابن طباطبا" في كتابه "عيار الشعر" فقال: "وللشّعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه ويرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه" . لقد جمع "ابن طباطبا" في نصّه هذا بين الوزن والإيقاع وجعلهما نتيجة لتكامل أجزاء القصيدة من حسن اللّفظ وصواب المعنى كما أنّ استعماله لعبارة "إيقاع يطرب الفهم لصوابه" تطرح قضية الذّوق والإحساس[1].

أمّا "إبراهيم أنيس" فقد تعرّض لمصطلح الإيقاع واستعمله على أساس موسيقى الشّعر، أي أنّه يتمثّل في تلك الأصوات والمحسّنات البديعية وكلّ ما يتعلّق بالجرس الموسيقي.

فكل ظاهرة من الظواهر الكونية لها إيقاعها المؤثر فيما عداه تأثيرًا يجعل منه وسيلة جذب لجزيئات الكون بعضها لبعضها الآخر، حركة إيقاعية دافعة إلى التماسك، فالأرض تدور، والسحاب يتحرك والماء يتصاعد بخارًا إلى السماء، وهذا الإحساس الجمالي بالموسيقى النغمية المصحوب بالاستمتاع نجده أيضًا مجسدًا في استمتاع الإنسان للكلمة الموزونة في القالب الشعري[2].

ولهذا فإنّ الإيقاع في قصيدة النثر يتميّز بالزّئبقية، أي لا يمكن القبض عليه، كونه لا يوجد في جملة أو في جزء، إنّه موجود في كلّ مكان داخل النّص في كلّ حرف من حروفه، في كلّ معنى من معانيه. حيث يرى "عبد الله شريق" أنّ بناء الإيقاع في قصيدة النثر يختلف عن بناء الإيقاع في النماذج الشعرية

---

(1) باديس، خولة، (2013)، طبيعة الإيقاع الشعري في قصيدة النثر –دراسة وصفية تحليلية – في كتاب قضايا الإبداع ليوسف حامد جبر، قسم اللغة والأدب العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة أكلي محند أولحاج، الجمهورية الجزائرية الديموقراطية الشعبية، ص: 5.

(2) فوزية، عبداشي، (2009)، شعرية الإنشاد عند محمود درويش، رسالة ماجستير في اللغة العربية وآدابها، تخصص الدراسات الإيقاعية والبلاغية، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة حسيبة بن بو علي-الشلف-، الجمهورية الجزائرية الديموقراطية الشعبية، ص: 66.

القديمة. فقديماً كان الإيقاع يُبنى حسب الوزن الذي يهيمن على القصيدة، أمّا في قصيدة النثر، فإنّ الإيقاع يُبنى وفق ما يتلاءم ودلالة الموضوع، إذ يقول :"وإنّ ما بني إيقاعها الخاص، وتخلف تشكيلاتها الإيقاعية بآليات وطرق مخالفة للنّماذج العروضية والإيقاعية التقليدية[1].

لذا فالإيقاع وسيلة من وسائل التأثير وجذب المستمعين عند الاستماع لشيء مُعين كالاستماع لآيات من القرآن الكريم، أو الاستماع لقصيدة مُعينة، وذلك نظرًا لعوامل عدة: منها جمالية الصوت فكلما كان الصوت والإيقاع جميلًا كان ذلك أدعى لجذب انتباه المستمع والتأثير فيه إذ يلامس مشاعره وأحاسيسه.

ثالثا: طبيعة الإيقاع في قصيدة النثر

فالإيقاع قد يتجلّى في قصيدة النثر في عدّة أشكال منها[2]:

- نصوص يكون فيها الإيقاع نتيجة توظيف الشّاعر للتّكرار والتّوازي بمختلف أنواعها، وبذلك لا يخضع هذا النّوع لأي نموذج عروضي أو إيقاعي مسبق. فتخلف إيقاعها الداخلي الخاص، من خلال الممارسة النّصية واستغلال التّوازيات والتّفاعلات الصّوتية والتركيبية.
- نصوص تتقاطع فيها التفعيلات، سواء بقصد الشّاعر أو من غير قصده، وهذا دون الخضوع للتقنيات العروضية مع استعمال التّكرار والتّقابل والتّوازى.
- نصوص لا تهتمّ كثيرا بالإيقاع إلاّ ما جاء عفويا، فهذه النّصوص تهتمّ بشعرية الصّورة الرّمزية والدّلالة.

رابعا: البُنى الكُبرى والبُنى الصُغرى

سعى اللسانيون النصيون إلى تجاوز إطار الجُملة إلى إطار النص، وهذا راجع إلى عدم قدرة الجملةعلى تحقيق المُستوى التواصُلي التداولي الذ يحدث من خلال بنية النصوص، ولا تكتمل

(1) باديس، طبيعة الإيقاع الشعري في قصيدة النثر –دراسة وصفية تحليلية – في كتاب قضايا الإبداع ليوسف حامد جبر، ص: 18.
(2) دراجي، شعرية الإيقاع في ديوان حزن في ضوء القمر لمحمد الماغوط، ص: 18.

ملامح هذا المُستوى إلا بالتوقف على البُنية الكُبرى،التي عرفها "فان دايك" أنها بُنية تصورية تُنظم بُنية مفهومية أُخرى متوالية تنظيما تراتبيا[1] أي: هي التمثيل الدلالي لقضية من قضايا النص أو الخطاب، وقد حظيت هذه الأخيرة بأهمية بالغةفي نظرية تحليل الخطاب، وكذلك لسانيات النص ولأن "النص دون بُنية لا يُشكل نصا أي يُصبح عبارة عن كتبة غير متناسقة ومشتتة فالنص دون الفاقد للبنية في الحقيقة نص رخو ومُتكسر، ووظيفة البُنية تكمن بالدرجة الأولى فيقتل رخاوة النص، والحد من مياعته وشد مفاصله وجمع وحداته"[2]. فلا تقتصر وظيفة البُنية الكُبرى على ذلك فقط، إذ إنها لها طاقة تفسيرية للموضوع المُعطى، وتتيح فهم موالية الظاهرة الإبداعية التي تلعب دورًا رئيسا في المُعالجة الإدراكية[3].

وتتعلق البُنية الكُبرى بشكل مباشر بالانسجام؛ فانتظام النص يُساعد على انسجامه، والانسجام آلية من آليات التماسك النصي لا تتجسد عن طريق النص، حيثُ تتجاوز كل ما هو ظاهر ويمر إلى باطن النص إذ يأخُذ بعين الاعتبار المُحتوى البلاغي والتواصُلي فيرفض عليه البحث في العلاقات الخفية الكامنة وراء الوحدات اللغوية.

أما عن الانسجام وأهم المبادىء التي يقوم عليها، فهي كما يلي:

مبادىء الانسجام:

تعددت آليات ومبادىء الانسجام في الدراسات اللغوية الحديثة والقديمة، وهذا راجع إلى اختلاف أراء عُلماء اللغة، فلكل منهم وجهة نظره المختلفة عن الآخر.

أهم مبادىء الانسجام:

السياق: والذي يتضمن سياق لغوي وآخر غير لغوي.

والعلاقات الدلالية: التي تتضمن، السبب لمسبب والإجمال والتخصيص، والعموم والخصوص وأخيرًا التغريض.

---

(1) خطابي، محمد، لسانيات النص، ص29.
(2) الطعان، المرجع السابق، ص9.
(3) المرجع السابق نفسه، ص10.

وقد تم الحديث عن السياق بشكل مُفصّل في المبحث السابق من هذا الفصل.

البنى الصُغرى:

تحتل البُنى الصُغرى دورًا رئيسا في مقدمة كل تحليل نصي، حيث تعتمد بشكل مباشر على الترابط الدلالي بين أجزاء النص، أو الاتساق وهو أحد أهم معايير النصية، وهو الأساس في نحو النص، حيث لا يُمكن الخوض في أي تحليل دون الوقوف عليه، فيتحقق من خلاله الاستمرارية، كما يختص أيضا بالتماسك النصي على المستوى الشكلي.

فقد تم تعريفه على أنه: "هو ذلك التماسك الشديد بين الأجزاء المُشكلة للنص، كما يهتم بالوسائل اللغوية والشكلية التي تصل بين العناصر المكونة لجزء من الخطاب، أو الخطاب برمته"[1].

وقد تم الحديث عن الاتساق في الفصل الثاني من هذه الرسالة بشكل مُفصّل.

الذكاء الاصطناعي وانسجام النص

تقتصر نظرية الذكاء الاصناعي على هدف تحديد طبيعة السلوك الفردي عن طريق التقريب بين نظام عمل الدماغ، ونظام البرمجة الآلية

يرى محمد مفتاح أن نظرية الذكاء الاصطناعي ناتج عن ثورة صناعية وتقنية ينبغي الاستفادة منها، وهو لا يعتقد أن هذه الأدوات العلمية تستشيء إلى جهد النص الأدبي الجميل؛ لأنها ذات طبيعة كونية بسبب انتمائها للعلم، وسيكون الهدف من وراء ذلك هو خلف "علم النصوص" دون إغفال الكتابة العربية [2].

يتحدث محمد مفتاح عن نظرية الذكاء الاصطناعي، ويرى أنها ناتج لدمج مجموعة من النظريات الإعلامية والمعلوماتية والنفسية والبيولوجية، وتؤلف بين ذاكرة الكائن الإنساني وذاكرة الحاسوب، وقد طبقت في مجال الدراسات اللسانية الفضائية واللسانيات الحاسوبية، وحاولت فهم كيفية توليد النصوص في اللغة الطبيعية والآليات اللغوية الخاصة بإنتاج اللغة وإعادة انتاجها.[3]

---

(1) خطابي، محمد، لسانيات النص، ص5.
(2) مفتاح، محمد، (1988)، دينامية النص، تنظير وإيحاء، تقديم: حميد الحمداني، دراسات سيمائية أدبية لسانية، عدد2، شتاء 78، قاس، المغرب، ص148.
(3) يُنظر، مفتاح، دينامية النص تنظير وإيحاء، ص 25.

وقد درست هذه النظرية مجموعة من المدونات والخطاطات باستخدام أدوات حاسوبية وحاولت تفسير المؤشرات اللغوية وطرق الاستفادة منها في فهم المعنى، اعتمادًا على ثلاثية المؤشر تم البنية تم القاعدة، وبالاعتماد على البُنى المعرفية المُختزنة في الذاكرة فما يعطى يتخذ مؤشرًا لبناء نماذج ذهنية مألوفة.

وبذا، فالنص لا يُقدّم كل ما يحتويه على سواد صفحته، وعلى المُتلقي القيام بعمليات استدلالية، ووضع فرضيات، وقياسها منطقيًا، والوصول إلى استنتاجات بناء على الظواهر النصية، مع أن فهم النص ينطلق من مؤشرات لا تصح أن يُعتمد عليها بكيفية نهائية لمنح النص معنى ودلالة، وهنا يأتي دور المُتلقي في تتبع آثار المؤشرات واقتناص فرص الوصول إلى المعنى بطريقة ذكية، واختبار ما يصطاده بالاستقراء.

ويتسم طبيعة النص بالفرضيات الاستنتاجية، فمثلا النصوص الشعرية العربية التقليدية واضحة الأُطر، فإذا بدأ الشاعر بكذا فإن القصيدة هي كذا، لكن قصيدة النثر تكسر أُفق التوقُّع، لكن ذلك أيضا يعتمد على ثقافة المؤلف والمُتلقي، وما يحتوي في ذاكرة كل منهما، وعملية إنتاج النص تقتضي انتقاءًا وتركيبًا وهدفًا وبناءً، كما أن عملية فهمه تحكمها الآليات نفسها، ذلك أن خزان الذاكرة يمد المُرسل بفيض غزير من الأُطر للتعبير عن موقف ما، ولكنه يختار منه ما يُلائم المُتلقي ويُناسب مُقتضيات الأحوال، كما يفعل نفس الصنيع مع المُتلقي وكأنه ينظم عملتي: الاسترداد والاستدلال بسبب مقتضيات النص إن تحقق، فإذا لم تكفِ فلتُعزز بالمُقتضيات الخارجية، وعلى هذا فإنه صار مشروعا إدخال السياق الخارجي لملىء فراغات النص، وللتمكن من تأويله، كما أنه صار مشروعا تعميم مفهوم(القمة، والقاعدة) ليشمل انسجام النص الداخلي والخارجي.

والذكاء الاصطناعي، هو توظيف لنتاجات عدة علوم ومناهجها، مثل: علم البيولوجيا، وعلم النفس الجشتالتي، ونظرية اللسانيات الحاسوبية، ونظرية البنيوية الدينامية كما طورها (غريماس) و(بالمر).

فالذكاء الاصطناعي مُقتبس من علم النفس المعرفي والجشتالي، ويؤكد على مستويات من المعارف مُجردة وثابتة وكلية مُختزنة في الذاكرة، ومستويات فرعية مرتبطة بها عن طريق

التداعي فإن النماذج الحاسوبية قدمت الوسيلة الإجرائية لتأسيس العلاقات الوظيفية الممكن وجودها بين مختلف المستويات تجريدًا، وكذلك فعلت نظرية كريماص والنظرية الكارتية، ونظريات انسجام النص[1]. ولعل ما يجمع هذه النظريات هو السعي نحو البرهنة على انسجام النص.

(1) يُنظر، مفتاح، دينامية النص تنظير وإيحاء، ص29.

الخاتمة

تناولت هذه الدراسة الماغوط، وأهم أعماله، ومفهوم قصيدة النثر لغةً واصطلاحًا، وتناولت الدراسة إضافة إلى ما سبق التماسك النصي في الدراسات العربيّة والغربيّة، وبينت الوسائل التي تُحقق الترابط بين أجزاء الكلام، ومستويات الترابط في النص.

وفي الجانب التطبيقي من الدراسة قامت الباحثة بتناول ديوان الماغوط "حُزن في ضوء القمر" ودرسته بتأنٍ، وأظهرت النتائج ما يأتي:

1- إن نصوص محمد الماغوط في ديوان "حُزن في ضوء القمر" حققت التماسك النصي

2- إن التماسك النصي في ديوان "حُزن في ضوء القمر" تحقق على المستويات: النحوية، والدلالية، والمُعجمية.

3- إن الماغوط في ديوانه "حُزن في ضوء القمر" استخدم أدوات التماسك النصي الآتية: الحذف، والعطف، في المستوى التركيبي، والإحالة في المستوى الدلالي، والتكرار في المستوى المعجمي

4- قصيدة النثر نصٌ شعريٌ متماسكا لا شك في شعريته وأدبيته، وتستفيد من كافة الأنواع والأشكال الأدبيّة وأصبح محط أنظار الشعراء ويُعبّر عن سمات دلالية عميقة.

التوصيات

في ضوء النتائج التي توصلت إليها الدراسة توصي الباحثة بما يأتي:

1- إجراء دراسات مُشابهه تتناول الترابط النصي في مؤلفات أدبيّة أُخرى.

2- التعمق في دراسة الأدب المُتصل بقصيدة النثر.

3- إجراء دراسات تُركز على ترابط النص وتماسكه، وبيان دورها في تأكيد شعريته.

المصادر والمراجع

- القرآن الكريم.

ابن السراج، (1996)، الأصول في النحو، تح: عبد الحسين الغيلي، (ط3)، مؤسسة الرسالة.

ابن جني، 1952، الخصائص، تح: محمد علي النجار، د.ط، ج1، دار الكتب المصرية، المكتبة العلمية.

ابن طباطبا، (د.ت)، عيار الشعر، بيروت، لبنان: دار الكتب العلمية.

ابن فارس، أحمد، (د.ت)، مقاييس اللغة، تح: عبد السلام هارون، (د.ط)، دار الفكر للطباعة والنشر.

ابن ماجه، (د.ت)، سنن ابن ماجه، كتاب الأحكام، باب بنى في حقه ما يضره بجاره، مج(4).

ابن مخلوف، ربيعة، (2009)، الانسجام النصي في الرسالة الهزلية، رسالة ماجستير، جامعة الحاج، الجزائر. ابن منظور، (د.ت)، لسان العرب، (د.ط).

أبو العدوس، يوسف، (1999)، البلاغة والأسلوبية، (ط1)، عمان، الأردن: الأصلية للنشر والتوزيع.

أبو غزالة، إلهام، (1999)، مدخل إلى علم لغة النص، الهيئة المصرية.

أبو المكارم علي، (2006)، الحذف والتقدير في النحو العربي، (د.ط)، القاهرة: دار غريب للطباعة والنشر.

أبو خرمة، (2004)، نحو النص، نقد نظرية وبناء أُخرى، إربد،الأردن،

أدونيس، (د.ت)، **الثابت والمتحول(هدنة الحداثة)**، (ط1)، بيروت: دار العودة.

آراق، سعيد، (2010)، قصيدة النثر في ضوء الحداثة، نحو الانمط أو مسار إلغاء التقارير، **مجلة علامات.**

الأزهري، محمدين أحمد،(2001)، **تهذيب اللغة**، تح: محمد عوض مرعب، (ط1)، بيروت: دارإحياء التراث العربي.

الأصفهاني، الحسين بن أحمد، (1412هـ)، **المفردات في غريب القرآن**، تح: صفوان عدنان الداودي، (ط1)، دمشق، بيروت: دار العلم.

الأنصاري، جمال الدين بن هشام، (1963)، **شرح قطر الندى وبل الصدى**، مكتبة السعادة.

باريس، خولة، (2013)، **طبيعة الإيقاع الشعري في قصيدة النثر**، دراسة وصفية تحليلية، في كتاب قضايا الإبداع ليوسف حامد، كلية الآداب واللغات، جامعة ألكي، الجمهورية الجزائرية.

الباقلاني، (د.ت)، **إعجاز القرآن**، تح: السيد أحمد صقر حالة، مصر: دار المعارف.

بخاري، محمد إسماعيل، (د.ت)، **صحيح البخاري**، كتاب الأدب من باب من ينتهي عن التحاسد والتدابر.

برتخ، غريب عمد، (2010)، **أساليب النداء في شعر رثاء شهداء الأقصى**، دراسة وصفية تحليلية، رسالة ماجستير في النحو، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، غزة.

برنار، سوزان، (1989)، **قصيدة النثر**، تر: رواية صادق، (ط2)، دار شرقيات.

بريكير، كلاوس، (د.ت)، **التحليل اللغوي للنص، مدخل إلى المفاهيم الأساسية والمناهج**، ترك سعيد حسن بحيري، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع.

بزون، أحمد، (د.ت)، **قصيدة النثر العربية الإطار النظري**، (ط1)، دار الفكر الجديد.

البستاني، كرم، (د.ت)، **البيان**، (د.ط)، بيروت، لبنان: مكتبة مصر.

بلعيد، صالح، (2004)، **نظرية النظم**، (د.ط)، دار هومة للطباعة والنشر.

بن مخلوف، ربيعة، 2009، الانسجام النصي في الرسالة الهزلية، رسالة ماجستير، جامعة الحاج العقيد، الجزائر.

بوحوش، رابح، الأسلوبيات وتحليل الخطاب، (د.ط)، جامعة باجي مختار.

بوراس، كمال الدين، 2015، وحدة القصيدة في النقد الغربي والعربي الحديث، (بين التنظير والتطبيق)، رسالة ماجستير في اللغة والأدب، قسم اللغة والأدب العربي، الجمهورية الجزائرية.

بوستة، محمود، (2008)، الاتساق والانسجام في سورة الكهف، رسالة ماجستير، جامعة باتنة.

الجاحظ، عمرو بن بحر، (د.ت)، البيان والتبين، تح: عبدالسلام هارون، (د.ط)، بيروت: دار الجبل.

الجرجاني، عبد القاهر،2003، دلائل الإعجاز في علم المعاني، (د.ط)، صيدا، بيروت، المكتبة العصرية.

الجرف، ريما سعادة، مهارات التعرف على الترابط في النص في كتب القراءة العربية المتوسطة والثانوية للبنات، جامعة الملك سعود، العدد78.

الجيوسي، سلمى، (2007)، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، (ط2)، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية.

الحاج، أنسي، (1982)، لن، (ط1)، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر.

الحازم، علي، (د.ت)، البلاغة الواضحة (البيان والمعاني والبديع)، المدارس الثانوية، (د.ط)، دار المعارف.

حصرية، فلك، (2014)، أسماء في الذاكرة، مجلة الموقف الأدبي، مجلد48، اتحاد الكتاب العرب، سوريا.

حمودة، طاهر سليمان، (1998)، ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي، (د.ط)، الاسكندرية: الدار الجامعية.

الخال، يوسف، مجلة شعر، غود ريبدز، اطلع عليه بتاريخ 15/3/ 2021.

خطابي، محمد، (2006)، لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، (ط2)، المغرب: المركز الثقافي العربي.

خليل، إبراهيم، 2007، في اللسانيات ونحو النص، ط1، عمان، الأردن، دار الميسر للنشر والتوزيع.

خنسة، وفيق، (1998)، دراسات في الشعر الحديث، دار الحقائق.

الخوالدة، فتحي رزق الله، (2005)، الخطاب الشعري، ثنائية الاتساق والانسجام في ديوان أحد عشر كوكبا لمحمود درويش، جامعة مؤتة.

خير بيك، كمال، (1982)، حركة الحداثة في الشعر المعاصر، بيروت: دار اعشرق للطباعة والنشر.

دايك، تون فان، (1980)، النص والسياق استقصاء البحث وفي الخطاب الدلالي التداولي، تر: عبد القاهر قيني، (د.ط)، الرباط، المغرب.

دراجي، نور الهدى، (2015)، شعرية الايقاع في ديوان حزن في ضوء القمر لمحمد الماغوط، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة العربي بن مهيدي، الجمهورية الجزائرية.

دندني، محمد إسماعيل، (2007)، الماغوط قراءة جديدة، مجلة الموقف الأدبي، ع34، اتحاد الكتّاب العرب، سوريا.

دي، بوجراند، روبرت، (1993)، مدخل إلى علم لغة النص، (ط1)، مطبعة دار الكاتب.

الرازي، فخر الدين محمد بن عمر، (2004)، نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز، (ط1)، دار صادر.

زتسيلاف وأورزنياك، 2002، مدخل إلى علم النص مشكلات بناء النص، تر: سعيد بحيري، مصر، المختار للنشر والتوزيع.

زكريا، أبي الحسين، أحمد بن فارس، (2001)، معجم مقاييس اللغة، بيروت، لبنان: دار إحياء التراث العربي.، بيروت، لبنان.

الزناد، الأزهر، 1993، نسيج النص، بيروت، المركز الثقافي العربي.

سامي، مهدي، (1988)، أفق الحداثة النمط، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد.

السجلماني، القاسم، (د.ت)، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تح: محمد العازي، (د.ط)، الرباط: مكتبة المعارف.

السكاكي، (1938)، مفتاح العلوم، (ط1)، بيروت، لبنان: دار الكتب العلمية.

سيبوية، (1974)، الكتاب، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

السيوطي، جلال الدين، الاتقان في علم القرآن، تح: مركز الدراسات القرآنية، مجمع الملك فهد لطباعة المصحف الشريف، ج4.

الشاوش، (2001)، أصول تحليل الخطاب في النظرية النحوية العربية، تأسيس نحو النص، المؤسسة العربية للتوزيع.

الصبيحي، محمد الأخضر، مدخل إلى علم النص،مجالات تطبيقه، (د.ط)، دار العربية للعلوم.

صويلح، خليل، (2018م)، مسرح محمد الماغوط: مانشيست سياسي في فضاء مغلق، الثقافة العربية في القرن العشرين، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية.

الضبع، محمود إبراهيم، (2003)، قصيدة النثر وتحولات الشعرية العربية، الهيئة العامة لتصور الثقافة، كتابات نقدية.

الطعان، صبحي، بنية النص الكبير، مجلة عالم الفكر، يوليو.

عبد الرحمن، طه، (1998)، اللسان والميزان أو الكوثر العقلي، (ط1)، المركز الثقافي العربي.

عبد المجيد، جميل، (1998)، البديع بين البلاغة واللسانيات النصية، (د.ط)، الهيئة العامة المصرية للكتاب. العثميين، محمد بن صالح، (2005)، شرح الأجرومية، المملكة العربية السعودية: مكتبة الرشد.

العسكري، أبو هلال الحسن بن عبدالله سهل، (1988)، الصناعتين: الكتابة والشعر، تح: علي محمد الدجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، (د.ط)، بيروت، المكتبة المصرية. عسيري، (2023)، محمد الماغوط وشعرية التشبيه، جريدة الوطن.

عفيفي، أحمد، نحو النص الاتجاه الجديد في الدرس النحوي.

علي، محمد يونس، الإحالة وأثرها في دلالة النص وتماسكه، جامعة الشارقة.

العموش، خلود، (2008)، الخطاب القرآني دراسة العلاقة بين النص والسياق، اربد: عالم الكتب الحديث.

غرام، محمد، (2001)، النص الغائب، تجليات التناص في دراسة الشعر العربي، دمشق: اتحاد العرب.

غرة، ميشيل، (2009)، علم لغة النص، النظرية والتطبيق، (ط2)، القاهرة: مكتبة الآداب.

الغلاييني، مصطفى، (د.ت)، جامع الدروس العربية، (د.ط)، صيدا، بيروت: المكتبة المصرية.

فانديل، (2000)، النص والسياق، تر: عبد القادر قنيني، الدار البيضاء.

فرج، حسام أحمد، (2009)، نظرية علم النص، رؤية جديدة في علم النص النثري، (ط2)، القاهرة: مكتبة الآداب.

فضل، صلاح، أساليب الشعرية المعاصرة، نقلا عن خليل عبد الفتاح حماد، أثر العطف في التماسك النصي في ديوان علي صهوة الجاد ل، مجلة الجامعة الإسلامية لبحوث الإسلامية.

الفقي، صبحي إبراهيم، (2000)، علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، (ط1)، ج(1)، دار قباء للنشر والتوزيع.

الفيروز أبادي، مجد الدين بن يعقوب، (2005)، القاموس المحيط، (ط8)، مؤسسة الرسالة.

القرطاجني، أبو الحسن حازم، (1981)، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب ابن الخوجة، (ط2)، بيروت: دار العرب الإسلامي.

القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة.

قياس، ليندة، (د.ت)، لسانيات النص النظرية والتطبيق مقامات الهمذاني أنموذجا، مكتبة الآداب، ميدان الأبوبرا.

القيم، علي، (2015)، حزن في ضوء القمر، المعرفة، س45، ع619-7.

كوهن، جان، (1986)، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري،(ط1)، الدار البيضاء، المغرب: دار توبقال للنشر.الكيلاني، مصطفى، (1992)، وجود النص – نص الوجود، تونس: الدار التونسية للنشر.

الماغوط، محمد، (1998)، الأعمال الشعرية، حزن في ضوء القمر، (ط1)، سوريا: المدى.

المتوكل، أحمد، (د.ت)، قضايا اللغة العربية في اللسانيات الوصفية، بنية الخطاب من الجملة إلى النص، دار الأمان للنشر والتوزيع.

محمد، جودة، مبروك، (2000)، التكرار وتماسك النص، (ط1)، مصر: مكتبة الآداب.

محمد، حماسة عبداللطيف، (2002)، بناء الجملة العربية، (ط1)، دار غريب للطباعة والنشر.

مصلوح، سعيد، (1986)، قراءة جديدة للتراث الأدبي والثقافي، جدة.

المقدسي، أنس، (1977)، الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث، (ط4)، بيروت: جامعة بيروت الأمريكية.

ميشال، فولو، (2007)، نظام الخطاب، تر: محمد سيلا، دار التنوير للطباعة والنشر.

النقاش، رجاء، (2006)، محمد الماغوط،لاأدب ونقدم.

هاشم، زينب، يوسف (1994)، الاستعارة عند عبد القهر الجرجاني، رسالة ماجستير في البلاغة العربية، قسم الدراسات العلية، كلية اللغة العربية، جامعة ام القرى، المملكة العربية السعودية.

الهاشمي، السيد أحمد، (2006)، جواهر البلاغة في المعاني والبديع والبيان، بيروت: المكتبة المصرية.

The Textual Coherence in Muhammad Al-Maghout'sDiwanSadness in the Moonlight

Prepared by

Yasmeen MousaSolimanShehada

Supervised by

Professor Dr. Fouad Fayyad Shatiyat

The study aimed to reveal the areas of textual coherence in one of the collections of the poet Muhammad Al-Maghout, titled "**Sadness in the Moonlight**", to link the multiple texts, and to investigate the extent of their interconnection and cohesion by using study tools.

The study seeks to answer the following questions:

a. Is the text of a Magothic prose poem a coherent and harmonious text at its syntactic, lexical, semantic and rhythmic levels?

B. Will this textual cohesion last a collection of sadness in the moonlight?

C. Is a prose poem a text or not a text?

The study consisted of an introduction and two chapters:

The introduction dealt with introducing Muhammad al-Maghout and his culture, introducing the prose poem and its most famous poets in the Arab world, defining text and discourse between the ancients and moderns, and the concept of textual cohesion and its tools. The first chapter dealt with: consistency in the collection of sadness in the moonlight, and the second chapter dealt with: harmony in the collection of sadness in the moonlight, and the researcher used the descriptive analytical method.

The study showed that Muhammad Al-Maghout's prose poems are textually coherent, and this was clearly evident in several places in his collections. To

demonstrate this, the researcher cited a set of applied examples, and the results of the study showed that Al-Maghout's texts were textually coherent in his collections.

Keywords: textual coherence, prose poem, Muhammad Al-Maghout