

الاتساق النصي في نونية أحمد شوقي

-دراسة لسانية إحصائية في آليات التكرار والتضام والإحالة-

سامي الوافي

الأستاذ المشارك بعلم الأدب الحديث والمعاصر، كلية الآداب، جامعة العربي بن مهدي

(قدم للنشر في ٢٠/٢/١٤٤١هـ، وقبل للنشر في ٢٨/٥/١٤٤١هـ)

ملخص البحث: يتناول هذا المقال بالدراسة والتحليل نموذجاً شعرياً، تمثل في قصيدة "أندلسية" لأحمد شوقي، ركّزنا فيه على الاتساق المعجمي بشقيه: التكرار والتضام، الذي تحدّد كمعيار تحليلي في القصيدة، من خلال أنواعه الأربعة: (التضادُّ / علاقة الجزء بالكلِّ / علاقة الجزء بالجزء / علاقة بين العناصر من القسم العام نفسه)، بتجسيد علاقات الربط بين الوحدات اللغوية المشكّلة للنص، وعلى الروابط الإحالية، بوصفها معياراً أساسياً من معايير الاتساق النصي، التي شكّلت حضوراً داخل النص: (القبلية / البعدية / النصية)، مجسّدة علاقات التطابق بين أطراف الإحالة من مُحيلٍ ومُحالٍ إليه، ولنُجيب من خلالها عن الأسئلة الآتية: إشكالية البحث:

- كيف تجلت ظاهرة الاتساق النصي في قصيدة "أندلسية" بوصفها معياراً؟
 - وإلى أي مدى يمكننا الحكم على تحقّق الاتساق في القصيدة؟
 - وهل يمكننا عدُّ هذه القصيدة وحدة كلية متلاحمة في ضوء معياري الاتساق المعجمي والنحوي؟
- منهج الدراسة: اعتمدت هذه الدراسة التطبيقية نظرية التحليل النصي؛ إذ انطلاقاً من الأفكار السابقة حاولنا تتبع الصلات القائمة بين نص قصيدة أندلسية في جانبها: اللفظي والمعنوي، وما تؤدّيه من أغراضٍ تتعلّق بمقصد النص وفهم المُتلقي، الذي يتفاعل ويتأثر بطبيعة سبك النص وطريقة صوغ الكلام وتردده.
- مخطط البحث: جاءت الدراسة في محورين؛ الأول: ركّزنا فيه على الاتساق المعجمي بشقيه: التكرار والتضام، والثاني: ركّزنا فيه على الروابط الإحالية في القصيدة.

نتائج التحليل: وصلنا في نهاية البحث إلى أنّ الاتساق المعجمي مُمثلاً في التكرار والتضام، والاتساق النحوي مُمثلاً في الإحالة، حقّقاً الكفاءة النصية المطلوبة لنونية أحمد شوقي، عن طريق خاصية الربط والتنسيق؛ لأنّ هذا الجانب من النظام التركيبي للغة مهمته العمل على تحقيق ما نسميه التماسك النصي.
الكلمات المفتاحية: الاتساق - التكرار - التضام - الإحالة - اللسانيات.

The Textual Cohesion in Ahmed Shawky's "Nooniyyah Poem" A Language- and Calculation-based Study in the Mechanisms of Frequency, Collocation and Reference

Sami Al-Wafi

Associate Professor of Linguistics, Faculty of Arts, Larbi Ben M'Hidi University
(Received:20/2/1441H, Accepted for publication 28/5/1441H)

Abstract. This article examines and analyzes a poetic model, represented by the "Andalusia" poem by Ahmed Shawki, in which we focus on lexical consistency (both frequency and collocations), as a basic criterion for the analysis, using four types: (antonym / part-to-whole relationship/ part-top-part relationship/ and relationship between the elements within the general type), and linking the relationships between the linguistic units forming the text, in order to answer the following questions:

- How did the phenomenon of textual cohesion manifest in the "Andalusia" poem as a criterion?
- To what extent can we judge the cohesion in the poem?
- Can we consider this poem as a coherent unit according to grammatical and lexical cohesion standards?

This applied study adopted the theory of textual analysis; and based on some established ideas, we tried to trace the relationships within the text from two aspects: lexical and semantic, as well as the purposes and intentions for both the text creator and reader, which interact and get influenced by the text formation and frequency.

The study is structured in two main sections; in the first section we focused on lexical coherence in the poem including two parts: frequency and collocation, and in the second we focused on the referential relationships in the poem.

Keywords: Cohesion, Frequency, Collocation, References, Linguistics.

مقدمة:

وقبل الخوض في تحديد تعريف الاتساق يجب أولاً الوقوف على دلالاته المعجمية في البيئة اللغوية العربية.

١-١- دلالة المصطلح المعجمية:

مادة (و س ق) في معجمي: "العين" للخليل بن أحمد الفراهيدي (١٧٥هـ). (الفراهيدي، ١٩٨٠، ص ٣٧١)، و"متن اللغة" لأحمد رضا (١٩٥٣م). (رضا، ١٩٦٠، ص ٧٥٥)، أستخدمت بمعنى النظم والجمع والضم، وهذا يتفق إلى حد كبير مع التعريفات الاصطلاحية للاتساق، التي جيء بها لتكفل معنى التضام والجمع بين العناصر المكونة للنصوص.

١-٢- الدلالة الاصطلاحية لمفهوم الاتساق:

الاتساق من أبرز معايير النصية؛ إذ تقوم أدواته على الترابط الظاهري للنص صوتياً ومعجمياً ونحوياً، بحيث تتفاعل العناصر السطحية فيما بينها، فتحيلنا كلمات إلى كلمات أخرى (دي بوجراند، ١٩٩٨، ص ٢٩٩-٣٠٠)، فهو مرتبط بالبنية السطحية للنصوص، من خلال مستويات اللغة الأربعة: الصوتي / الصرفي / التركيبي / الدلالي، التي تتداخل فيما بينها، لتشكل نسقاً لغوياً مترابطاً، فالاتساق بمفهوم عام: "يترتب على وسائل تبدو بها العناصر السطحية على صورة وقائع، يؤدي بها السابق إلى اللاحق، بحيث يتحقق لها الترابط الصرفي، وبحيث يمكن استعادة هذا الترابط" (بشار، ٢٠١٠، ص ١٥٦)، الذي هو عبارة عن أدوات وآليات تظهر في البنية السطحية للنصوص، للربط بين وحداتها اللغوية، فتُحيل كل واحدة منها إلى الأخرى، مُشكلة بنية ترابعية متتابعة.

الاتساق النصي بوصفه ربطاً نحوياً هو تتابع بنائي ظاهري للنص، عن طريق استخدام وسائل الربط النحوية والقواعدية المختلفة، وبعبارة أخرى هو ارتباط وحدات النص من خلال مفاهيم نحوية، فتبدو عناصر بناء النص على صورة وقائع متتابعة، يؤدي منها السابق إلى اللاحق، وهذا المعيار شكلي صناعي يدرس المباني للتوصل إلى المعاني (خليل، ٢٠١٠، ص ١١).

يُعرف "محمد خطابي" الاتساق بأنه: "ذلك التماسك الشديد بين الأجزاء المشكلة لنص / خطاب ما، ويهتم فيه

يعد الاتساق النصي من المعايير الأساسية التي من شأنها أن تُسهّم في تحقيق اتساق النصوص وكفاءتها التواصلية، - التي يتباين حضورها من نص لآخر-، انطلاقاً من جملة آليات ووسائل، هي: الإحالة والحذف والاستبدال والفصل والوصل والاتساق المعجمي من تكرار وتضام، ليفتح لنا هذا المعيار اللساني مجالاً واسعاً لدراسة الشعر من خلال نموذج تطبيقي مُختار هو قصيدة "أندلسية" لأحمد شوقي (شوقي، ١٩٨٨، ص ١٠٤-١٠٨)، بوصفها واحدة من أهم قصائده التي نُظمت في مناه، مُتضمنة حنيناً عميقاً، ومُستهلكةً من ناظِمها طاقة شعرية كبيرة، جعلتنا نحن القراء نلتئمُ نبرات الأمل وعبارات الأمل، التي عبرت عنها مشاعره.

من هذا المنطلق عزمُ على تقديم دراسة ترمي إلى الوقوف عند الظاهرة اللغوية اللسانية، لأجد في قصيدة أحمد شوقي المُسمّاة "أندلسية" أنموذجاً مُعبّراً عنها، وقد وقع اختياري عليها بعد قراءة متأنية لها، فوجدتُ فيها بروزا لظاهرة الاتساق النصي، بشقيه المعجمي والنحوي، من هنا كان الداعي الأساسي لهذه الدراسة.

أسئلة الدراسة:

وسعيًا منا لفك بعض شفرات هذه القصيدة المطولة وفق آليات التحليل اللساني النصي، نطرح إشكالا جوهريا تدرج ضمنه أسئلة فرعية، سنحاول الإجابة عنها، مفادها:

- كيف تجلت ظاهرة الاتساق في قصيدة "أندلسية" بوصفها معياراً نصياً؟

- وإلى أي مدى يمكننا الحكم على تحقق الاتساق في القصيدة؟

- وهل يمكننا عدُّ هذه القصيدة وحدة كلية مُتسقة في ضوء معياري الاتساق المعجمي والروابط الإحالية؟

١- الاتساق (Cohesion):

يُشكّل الاتساق معياراً مهماً من معايير النصية، حيث يكفّل تماسك النص وترابط عناصره، ليهتم به علماء النص اهتماماً بالغاً، محاولين وضع تعريف شامل له، بتحديد الآليات التي تضمن تحقيق الاتساق داخل النصوص.

١-٤-١- التكرار: (Frequency)

حظي التكرار بوصفه ظاهرة لسانية باهتمام بالغ من قبل علماء النص، لكونه آلية من الآليات المحققة للتماسك المعجمي، فهو "جملة الروابط التي تصل بين العلاقات اللسانية، فقاعدة التكرار في الخطابية تتطلب الاستمرارية في الكلام، بحيث يتواصل الحديث عن الشيء نفسه بالمحافظة على الوصف الأول أو بتغيير ذلك الوصف، ويتقدم التكرار لتوكيد الحجة والايضاح" (بوقرة، ٢٠٠٩، ص ١٠٠)، لحضوره بوصفه آلية ربط تظهر ظهراً كبيراً في الأحاديث المسترسلة، أين يعتمد أصحابها على إعادة لفظ معين بلفظه أو بمشتقاته أو مفرداته، وفي هذه إعادة يتحقق "جانب إيقاعي يعطي النص جرساً، بارتباط أجزاءه المختلفة عن طريق تلك الألفاظ المتحدة الجذور خصوصاً" (المنظري، ٢٠١٥، ص ١٢٢)، فتكرار اللفظ بمشتقاته خاصة يمنح النص حيوية، ويضفي عليه جمالية تستسيغها الأذن، فيؤثر في نفوس المتلقين، ويدفعهم إلى الإقبال عليه بالوقوف على معانيه.

يتضح لنا من خلال التعريفين السابقين لمفهوم التكرار أهميته بوصفه آلية تحقق التماسك النصي، كونه يسهم في: - الربط بين الوحدات اللغوية المشكّلة للنص: حيث يبين علاقة السابق باللاحق والعكس.

- الاستمرارية: التكرار يستلزم نصاً مطولاً أو حديثاً مسترسلاً، أين يعتمد الكاتب أو المتكلم فيه على إعادة لفظ معين أو مرادفه أو أحد مشتقاته، ليحافظ على انتباه المتلقي.

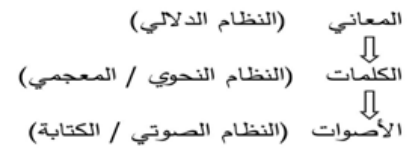
- التأكيد: فتكرار الكلمة عينها أو ما يقابلها فيه تأكيد أهميتها، وأنها موضع الحديث، وبناءً عليها تترتب أفكار المتلقين، فهو آلية حجاجية يحافظ بها المتلقي على هيئته على أطراف الخطاب، بوصفها حجة إقناع.

- الإيضاح: إعادة عنصر معجمي واحد يوضح الفكرة التي وضعت لأجلها، ويبيّن مقصدية المتكلم، خاصة عند الاعتماد على المترادفات والمشتقات، فإذا عجز المتلقي أمام العنصر المعجمي المذكور أولاً، فإن رؤيته ستضخ من خلال المترادفات والمشتقات.

- إضفاء جرس موسيقي على النص: ليكتسب نغماً صوتياً يلفت الانتباه إليه، ويزيد من جماليته وخصوصيته.

بالوسائل اللغوية (الشكلية)، التي تصل بين العناصر المكونة لجزء من خطاب أو خطاب برمته" (خطابي، ١٩٩١، ص ١٠٥)، غير أنّ هذا الاتساق النصي لا يتم على المستوى الدلالي فقط، بل يمس حتى النحو والمعجم والأصوات، ولعل في ذلك إحالة للعملية التي تمر بها الكلمة قبل التلفظ بها، فهي تصور في البداية يُترجم لكلمات وجمال عن طريق روابط معينة، لتتجسد في الواقع بالصوت والكتابة.

مخطط يوضح لنا ذلك: (خطابي، ١٩٩١: ١٥)



١-٣- آليات الاتساق:

من طبيعة المعارف المستحدثة أن تُنتج مصطلحات وآليات تقوم عليها، لذا كان من الطبيعي أن تُفرز لسانيات النص العديد من أدوات التماسك النصي، وهي:

- الإحالة Reference
- الحذف Elimination
- الاستبدال Substitution
- الوصل Conjunction والفصل Disjunction
- الاتساق المعجمي: بشقيه: التكرار Frequency والتضام Collaction

وفي مقالنا هذا بالتحديد سنركز بالدراسة والتطبيق على ثلاث آليات، هي: الاتساق المعجمي بشقيه: التكرار والتضام والاتساق النحوي ممثلاً في الإحالة، بغية كشف سيات تجليها في نص قصيدة "أندلسية" لأحمد شوقي.

١-٤- الاتساق المعجمي: (Glossary Cohesion)

يُعدّ الاتساق المعجمي واحداً من الاتجاهات الرئيسة في تحليل النص، بوصفه مظهراً من مظاهر الاتساق النصي، ورغم قلة استخدامه في المخططات التطبيقية، بسبب صعوبة ضبط وحداته بدقة، فإنه مختلف عن وسائل الاتساق النحوية الأخرى كالإحالة والحذف والاستبدال، في كونه وسيلة شكلية نحوية للربط بين العناصر النصية، وينقسم إلى نوعين: التكرار (Frequency) والتضام (Collocation).

- التكرارُ بأشكالٍ وفئاتٍ مختلفةٍ: تكرارٌ عُصْرِيٌّ، سُبِقَ استخدامهُ بأشكالٍ وفئاتٍ مختلفةٍ.

- التكرارُ بالمُرَادِفِ.

- شبهُ التكرارِ: ويقومُ في جوهره على التوهم، وتتحققُ غالباً في مستوى التشكيلِ الصوتي، وهو أقربُ إلى الجناسِ الناقصِ (عفيفي، ١٩٩٧، ص ١٠٦-١٠٧).

ووفقَ هذا الترتيبِ نَقَفُ عند أهمِّ الروابطِ التكراريةِ الواردةِ في ثُونيَّةِ أحمد شوقي المَطلولة، المُسمَّاة "قصيدةُ أندلسية"، فطابَعُ الطُولِ فَرَضَ على الشاعرِ اعتيادَ أنماطِ تَكَرَّارِيَّةٍ مُتخَلِّفةٍ، تَحَقَّقَ من خلالها التماسكُ بين أبياتِ القصيدةِ، وبينَ بدايتها ونهايتها، والجدولُ الآتي يُحدِّدُ نماذجَ الألفاظِ المُكرَّرةِ في القصيدةِ:

- التكرارُ بأنماطه المختلفة: يُعطي النصَّ زخماً لغوياً، حيث تجتمعُ فيه الكلماتُ المترابطةُ فيما بينها، والتي تعودُ الواحدةُ منها للأخرى، وهو ما سيؤثرُ إيجاباً في المتلقين، فالتكرارُ سِينمِي رصيدهُ اللغوي ويمنحه مفرداتٍ واشتقاقاتٍ يُضيفُها إلى معجمه اللغوي.

للتكرارِ أنماطٌ كثيرةٌ وسُبلٌ مختلفة، تزيدُ من ديناميكيةِ النُصوصِ وفعاليتها، فهو "يتطلبُ إعادةَ عنصرٍ معجمي، أو وُردَ مُرادِفٍ له أو شبهَ مُرادِفٍ، أو عُصْرًا مُطلقاً أو اسماً عاماً" (خطابي، ١٩٩١، ص ٢٤)، يتحدَّدُ في شكلٍ:

- إعادةُ للعُنصرِ المعجمي / إيرادُ مُرادِفٍ له أو شبهَ مُرادِفٍ / إيرادُ عُصْرٍ مُطلقٍ / إيرادُ اسمٍ عامٍ.

وقد وُردت تصنيفاتٌ كثيرةٌ لأنواعِ التكرارِ، أهمُّها:

- التكرارُ المحضُّ: التكرارُ الكلي.

- نموذج عن التكرار التام أو المحض الوارد في القصيدة: قال الشاعر:

عَيْنٌ من الخُلْدِ بالكافور تَسْقِينَا
من بَرِّ مِصْرٍ وَرِيحَانٍ يُغَادِينَا
فاكهةً لحاضرينَ، وأكوابٌ لبادينا
به يَدُ الدهرِ، لا بِنْيَانٌ فَانِينَا
فيها إذا نَسِيَ الوافي، وباكينا
لم نَدْرُ: أَيُّ هَوَى الأَمِينِ شَاجِنِ؟
نَجِيشٌ بالدَّمعِ، والإِجْلَالِ يَثِينَا
ولا مَفَارِقَهُمِ إِلَّا مُصَلِّينَا
هاج البُكا، فَخَضَّبْنَا الأَرْضَ باكِينَا
ماءً لَمَسْنَا به الإِكْسِيرَ، أو طِينَا
قبل القياصرِ دِنَاهَا فِرَاعِينَا
والسَعْدُ حَاشِيَةٌ، والدَّهْرُ مَاشِينَا
به يَدُ الدهرِ، لا بِنْيَانٌ فَانِينَا
بأن نَعَصْرَ، فقال الدَّهْرُ: آمِينَا
وأرْبَعٌ أَنَسَتْ فِيهَا أَمَانِينَا
عن الدَّلَالِ عَلَيْكُمْ فِي أَمَانِينَا
والسَعْدُ حَاشِيَةٌ، والدَّهْرُ مَاشِينَا
والسَيْلُ لَو عَفَّ، والمَقْدَارُ لَو دِينَا
مَنَّا جِيَادٌ، ولا أَرْحَى مِيَادِينَا
أخَا الغَرِيبِ - وظِلًّا غَيْرَ نَادِينَا
سَهْمٌ، وَسَلَّ عَلَيْكَ الْبَيْنُ سَكِينَا

لكن مِصْرَ وَإِنْ أَغَضَتْ عَلَى مِقَّةِ
بِنٍّ، فلم نَخُلْ من رَوْحِ يَراوِحِنَا
ومِصْرُ كَالكَرِّمِ ذِي الإِحْسَانِ:
كَأَن أَهْرَامَ مِصْرَ حَائِطٌ نَهَضَتْ
سَعِيًّا إِلَى مِصْرَ نَقِضِي حَقَّ ذَاكِرِنَا
إِذَا حَمَلْنَا لِمِصْرَ أَوْ لَهُ شَجِنَا
رَسْمٌ وَقَفْنَا عَلَى رَسْمِ الوفاءِ لَهُ
لِفَتِيَّةٍ لا تَنال الأَرْضُ أَدْمَعَهُم
لِما تَرْتَرِقُ فِي دَمعِ السَّماءِ دَمًا
أَلْقَى عَلَى الأَرْضِ حَتَّى رَدَّهَا ذَهَبًا
وَهذِهِ الأَرْضُ مِنْ سَهْلٍ وَمِنْ جَبَلِ
الوَصْلِ صَافِيَّةٌ، وَالعِيشُ نَاعِيَّةٌ
كَأَن أَهْرَامَ مِصْرَ حَائِطٌ نَهَضَتْ
وَلَمْ نَدْعُ لِلِيايِ صَافِي، فَدَعَتْ
مَلاعِبُ مَرَحَتْ فِيها مَآرِبُنَا
ناب الحَنِينِ إِلَيْكُمْ فِي خَواطِرِنَا
الوَصْلِ صَافِيَّةٌ، وَالعِيشُ نَاعِيَّةٌ
وَالسَعْدُ لَو دَامَ، وَالنَعْمَى لَو أَطْرَدَتْ
وَلَا حَوَى السَعْدُ أَطْعَى فِي أَعْتَبَتِهِ
رَمَى بِنَا الْبَيْنُ أَيُّكَ غَيْرَ سَامِرِنَا
كُلَّ رَمْتِهِ النَوَى: رِيَشَ الفِرَاقِ لَنَا

والجدول الآتي يُحدِّد ناهج الألفاظ المكررة تكراراً تاماً أو محضاً في القصيدة:

جدول رقم (٥١)

ناهج عن الألفاظ المكررة تكراراً تاماً أو محضاً في القصيدة

نوع التكرار	الكلمة المكررة	كيفية تكرارها	عدد تكرارها في القصيدة	وظيفة التكرار
التكرار المحض	مصر	مصر	٥٦ مرات	تأكيد الشاعر تعلقه الشديد بأرض مصر المبعده عنها.
	رسم	رسم	مرتان	تأكيد الشاعر مأساته الفرديه وهي منفاه في إسبانيا، ثم تأكيد مأساته الجماعية، وهي ضياع هذا الجزء من جسم الأمة الإسلامية، أرض الأندلس.
	الأرض	الأرض	٥٤ مرات	تأكيد الشاعر حنينه وشوقه لأرض الوطن مصر.
	الدهر	الدهر	٥٣ مرات	تأكيد الشاعر على عظمة العرب، وعلى إشادته بأهرام مصر وذكر الأندلس الفردوس المفقود.
	أمانينا	أمانينا	مرتان	تأكيد الشاعر البحث عن معالم الحياة والتجديد في كل مرة، رغم الانكسارات التي يتعرض لها.
	السعد	السعد	٥٣ مرات	تأكيد الشاعر أن تجربة المنفى زادت قوة وإيانيا وارتباطاً بأرض وطنه "مصر"، وأعطته شحنة مفعمة بالكراهية للمستعمر الإنجليزي.
	البيئ	البيئ	مرتان	تأكيد الشاعر - من شدة إحساسه بقساوة الفراق والتغرب عن الوطن - أن له يداً وقوة قادرة على القذف والرمي، هذه القوة تصل بها إلى أن ترمي من موطن إلى آخر، لاسيما وأن المسافة بينها شاسعة للغاية ويفصلها البحر (مصر / إسبانيا).

نموذج عن التكرار بالمشتق الوارد في القصيدة:

قال الشاعر:

نَجِش بالدمع، والإجلال يُثينا
دُموعنا نُظِمَتْ منها مراثينا
 ولا مَفَارِقَهُم إِلَّا مُصَلِّينا
 نَسْجِي لِوَادِيكَ، أم نَاسِي لوادينا؟
 فَمَنْ لروحك بالَنْطَس المداوينا؟
 وتسحب الذيل ترتاد المؤاسينا
 بالحدثات، وَيضوى من مغائنا
 للشامتين، وَيأسوه تأسينا
 على نيام، ولم نهتف بسالينا
 قيام ليل الهوى، للعهد راعينا
 ممَّا نُردِّد فيه حين يُضوينا
 سَهْمٌ، وسَل عليك البيئ سَكينا

رَسْمٌ وقفنا على رَسْم الوفاء له
 نسقي ثراهم نناءً، كَلَمَا نُثِرْت
 لِفَيْتِيَةٍ لا تنال الأرض أدمعهم
 يا نائح الطلح، أشباه عوادينا
أساءة جسمك شتى حين تطلبهم
 تجرُّ من فنن ساقاً إلى فنن
وأس ما بات يذوي من منازلنا
 يبدو النهار فيخفيه تجلداً
الليل يشهد لم نهتك دياجيه
 والنجم لم يرنا إلا على قدم
 كزفرة في ساء الليل حائرة
 كل رمته النوى: ريش الفراق لنا

يا ساري البرق يرمي عن جوانحنا
وبات كل مجاج الواد من شجر
يا نائح (الطلح)، أشباه عوادينا
إذا حملنا لمصر أو له شجنا
بعد الهدوء، ويهي عن مآفينا
لوافظ القز بالخيطان ترميننا
نشجي لواديك، أم نأسي لوادينا؟
لم ندر: أي هوى الأيمن شاجينا؟
والجدول الآتي يُحدّد نهاذج الألفاظ المكررة تكرارًا بالمشق في القصيدة:

جدول رقم (٥٢)

نماذج عن الألفاظ المكررة تكرارًا بالمشق في القصيدة

نوع التكرار	الكلمة المكررة	كيفية تكرارها	عدد تكرارها في القصيدة	وظيفة التكرار
تكرار بالمشق	الدمع	بالدمع / دُموعنا / أدمعهم	٠٣ مرات	تأكيد رثاء ومدح الشاعر لأهل الأندلس، وذلك بالإشادة بصفات العزة والكبرياء عند العرب المسلمين.
	الأسى	نأسي / أساة / المؤاسينا / آسي / تأسينا	٠٥ مرات	تأكيد الشاعر علاقة الحتم بالملك وشاعر الأندلس "المعتمد بن عباد"، مُستلهمًا شخصيته من التاريخ، فكلًا من "أحمد شوقي" و"المعتمد بن عباد" نفيًا وأبعدا عن وطنها، فالأول يحن لواديه: "النيل / مصر"، والثاني يحن لواديه: "إشبيلية / الأندلس".
	الليل	الليل / ليل / الليل	٠٣ مرات	تأكيد الشاعر على عظمة الأجداد، فهم لم يستغلوا غفلة النيام لغدرهم، بل سلكوا سلوك الشجعان بالمواجهة المباشرة. وافتخاره بصفة الوفاء بالعهد، مؤكداً أن الأجداد لم يعرفوا الغدر مطلقاً.
	رمى	رمته / يرمي / ترميننا	٠٣ مرات	الشاعر من شدة إحساسه بجبروت الفراق والتغرب أحس أن له يداً وقوة قادرة على القذف والرمي، هذه القوة تصل بها إلى أن ترمي من موطن إلى آخر، لاسيما وأن المسافة بينها شاسعة للغاية ويفصلها البحر (مصر / إسبانيا).
	الشجو	نشجي / شجنا / شاجينا	٠٣ مرات	تأكيد الشاعر علاقة الحتم بالملك وشاعر الأندلس "المعتمد بن عباد"، مُستلهمًا من التاريخ شخصية هذا الملك الشاعر الأندلسي الذي عاش مأساةً شبيهة بمأساته، من خلال قوله "أشباه عوادينا"؛ لأن كلاً من "أحمد شوقي" و"المعتمد بن عباد" نفيًا وأبعدا عن وطنها، فالأول يحن لواديه: "النيل / مصر"، والثاني يحن لواديه: "إشبيلية / الأندلس".

- نموذج عن التكرار بالمرادف الوارد في القصيدة:

قال الشاعر:

رمى بنا البين أيكًا غير سايرنا
كل رمته النوي ريش الفراق لنا
أعداه من يمينه (التابوت)،
ماذا تقص علينا غير أن يداً
على جوانبها رقت تمائمنا
أحبا الغريب وظلاً غير نادينا
سهم، وشل عليك البين سكيننا
على جوانبه الأنوار من سيننا
قصت جناحك جالت في
وحول حافتيها قامت رواقينا

يا ساري البرق يرمي عن جوانحنا
 وحازك الريف أرجاء مؤرّجة
 لو غاب كل عزيز عنه عيّتنا
 آها لنا نازحي أيك بأندلس
 فقف إلى النيل، واهتف في خمائله
 نسقي ثراهم ثناء، كلما نُثرت
 كادت عيون قوافينا تُحرّكه
 يا نائح (الطلح)، أشباه عوادينا
 فإن يك الجنس يا ابن الطلح فرقنا
 جئنا إلى الصبر ندعوه كعادتنا
 بتنا نقاسي الدواهي من كواكبه
 يا نائح الطلح، أشباه عوادينا

والجدول الآتي يُحدّد نماذج الألفاظ المُكرّرة تكراراً بالمرادف في القصيدة:

جدول رقم (٠٣)

نماذج عن الألفاظ المُكرّرة تكراراً بالمرادف في القصيدة

نوع التكرار	الكلمة المُكرّرة	كيفية تكرارها	عدد تكرارها في القصيدة	وظيفة التكرار
التكرار بالمرادف	الفراق	البين / النوى	مترادفان	تأكيد الشاعر إحساس الغربة والبعد الذي ألمّ به؛ لأنه يعيش داخلياً تمزقاً بين حاضر المنفى (إسبانيا) وماضي الاستقرار والالتقاء مع الأحبة في الوطن (مصر).
	الجانب	جوانبه / حواشينا / حافاتنا / جوانحنا / أرجاء / نواحينا	06 مترادفات	تأكيد الشاعر على الأندلس ومصر، فالأندلس كانت دولة إسلامية ومصر بلاده، وهو يحن إليها ويحمل همومه وآلامه.
	التزول	حللنا / نزل	مترادفان	تأكيد الشاعر كذلك على الأندلس ومصر، فالأندلس كانت دولة إسلامية ومصر بلاده، وهو يحن إليها ويحمل همومه وآلامه.
	الأرض	الثرى / التراب	مترادفان	تأكيد الشاعر من خلال المترادفات على حنينه وشوقه لأرض وطنه مصر.
	الحزن	نشجي / نأسي	مترادفان	بدأ "أحمد شوقي" مطلع قصيدته بأسلوب نداء لحمام الأندلس المفقود، الذي كان يشجي الشاعر والملك الأندلسي "المُعتمد بن عباد"، والغاية هي تأكيد ربط علاقة حزن وطيدة بينه وبين الحمام النائح، فكلاهما يحزن على الآخر، باستخدام المترادفات.
	المصيبة	المصائب / النائبات / الدواهي / عوادينا	04 مترادفات	تأكيد الشاعر من خلال المترادفات على مدى حزنه والمصيبة التي ألمت به، رغم جمعها بين المُفترقين.

- نموذج عن شبه تكرر الوارد في القصيدة:

قال الشاعر:

فَابٌ مِنْ كُرَّةِ الْأَيَّامِ لِأَعْيُنِنَا
 نَابُ الْحَنِينِ إِلَيْكُمْ فِي خَوَاطِرِنَا
 وَلَا حَوَى السَّعْدُ أَطْعَى فِي أَعْيُنِهِ
 نَسْقِي ثَرَاهِمُ ثَنَاءً، كَلَّمَا نُثِرْتُ
 وَيَا مُعْطَرَةَ الْوَادِي سَرَتْ سَحْرًا
 حَتَّى حَوَتْكَ سَمَاءُ النَّيْلِ عَالِيَةً
 وَلَا حَوَى السَّعْدُ أَطْعَى فِي أَعْيُنِهِ
 لَمْ تَأَلِّ مَاءً تَحْنَانًا، وَلَا ظَمًا
 مَلَاعِبُ مَرَحَتْ فِيهَا مَارِبِنَا
 وَحَارَكَ الرِّيفُ أَرْجَاءً مُؤَرَّجَةً
 اللَّيْلُ يَشْهَدُ لَمْ نَهْتِكْ دِيَارِيَهُ
 رَسْمٌ وَقَفْنَا عَلَى رَسْمِ الْوَفَاءِ لَهُ
 إِذَا دَعَا الشُّوقُ لَمْ نَبْرَحْ بِمُنْصَدِعٍ
 عَلَى جَوَانِبِهَا رَفَّتْ تَمَائِمُنَا
 آهَا لَنَا نَازِحِي أَيُّكَ بَأَنْدَلُسٍ
 وَمَطْلَعُ لِسْعُودٍ مِنْ أَوَاخِرِنَا

والجدول الآتي يُحدِّدُ نَماذِجَ الْأَلْفَاظِ الْمُكْرَّرَةِ شَبْهَ تَكَرَّرٍ فِي الْقَصِيدَةِ:

جدول رقم (٥٤)

نماذج عن الألفاظ المكررة شبه تكرر في القصيدة

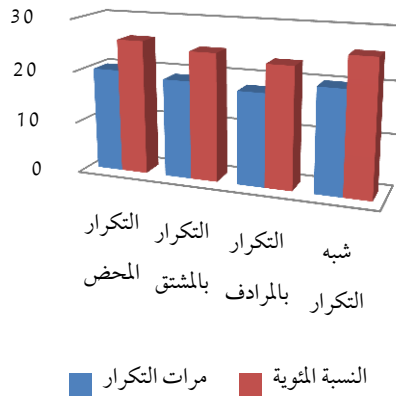
نوع التكرار	كيفية تكرارها	عدد تكرارها في القصيدة	وظيفة التكرار
شبه تكرر	ثاب / ناب / آب	٥٤ مرات	إضفاءً جرسٍ صوتي / موسيقي / إيقاعي يزيد من قوة الأبيات الشعرية.
	أطعى / أرحى	مرتان - شبه تكرر	إضفاءً جرسٍ صوتي / موسيقي / إيقاعي يزيد من قوة الأبيات الشعرية.
	مراثينا / مرامينا / ميامينا / مياديننا	٥٤ مرات - جناس ناقص	إضفاءً جرسٍ صوتي / موسيقي / إيقاعي يزيد من قوة الأبيات الشعرية.
	أفانينا / أمانينا	مرتان - جناس ناقص	إضفاءً جرسٍ صوتي / موسيقي / إيقاعي يزيد من قوة الأبيات الشعرية.
	بسائينا / بسالينا	مرتان - جناس ناقص	إضفاءً جرسٍ صوتي / موسيقي / إيقاعي يزيد من قوة الأبيات الشعرية.
	يثنينا / يلبينا	مرتان - شبه تكرر	إضفاءً جرسٍ صوتي / موسيقي / إيقاعي يزيد من قوة الأبيات الشعرية.

إضافة جرس صوتي / موسيقي / إيقاعي يزيد من قوة الأبيات الشعرية.	جناس - مرتان ناقص	رواقينا / رواقينا
إضافة جرس صوتي / موسيقي / إيقاعي يزيد من قوة الأبيات الشعرية.	مرتان - شبه تكرر	سعود / جُودود

المثوية				
---------	--	--	--	--

شكل رقم (٥٦)

أعمدة بيانية تُبيِّن أنواع التكرارات ونسبة تواتره في القصيدة



يلاحظ في القصيدة انطلاقاً من الجدول رقم (٥٥) والشكل البياني رقم (٥٦) أن التكرار ورد بنسبٍ متقاربة، أداها التكرار بالمرادف (١٨ مرة) بنسبة ٢٢,٣٪، والتكرار بالمشق (١٧ مرة) بنسبة ٢٢,١٪، اللذان جاءا وثيقاً الصلة بالمعنى العام للسياق الوارد في القصيدة، والقصد منه إمّا إدخال تنوع صوتي ولفظي، غايته إخراج القول عن نمطية الوزن المألوف، ليحدث فيه إيقاعاً خاصاً يؤكده، ويكون لشدة الانتباه إلى كلمة بعينها من خلال مرادفاتهما، مثل قوله: النزول (حللنا / نزل)، الأرض (الثرى / التراب)، الحزن (نشجي / نأسى)، المصيبة (المصائب / النابثات / الدواهي / عوادينا)، الفراق (البين / النوى)، الجانب (جوانبه / حواشينا / حافاتهما / جوانحنا / أرجاء / نواحينا)، ومن خلال مشتقاتها، مثل قوله: الدمع (بالدمع / دموعنا / أدمعهم)، الأسى (نأسى / أساءة / المؤاسينا / آسى / تأسينا)، الليل (ليل / ليالينا / الليالي)، حمل (نحمله / حملنا)، رمى (رمته / يرمى / ترمينا)، الشجو (نشجي / شجنا / شاجينا).

بيّنت الجداول الأربعة أعلاه أن الشاعر قد نوع كثيراً في استخدام آلية التكرار البسيط، مُثلاً في تكرار الكلمة بأنماطه المختلفة: (التكرار المحض أو التام / التكرار بالمشق / التكرار بالمرادف / شبه التكرار)، وهذا من أجل تعزيز جمالية وفنية القصيدة، التي تستمد حيويتها الإيقاعية من خلال الحركة الصوتية للكلمة إذا كانت موضع تكرر.

كما أن امتلاك الشاعر لمعجم لغوي واسع مكّنه من ممارسة فاعلية الاختيار والانتقاء، وفق شبكة علائقية نامية وممتدة في هيكل القصيدة، ومن خلال طريقتيه في الربط بين الدوال، بعضها ببعض في العبارة الواحدة للبيت الواحد، فالشاعر وهو يمتلك القدرة على تشكيل اللغة جمالياً استطاع ببراعة تجاوز المألوف، وبما يجعل التنبؤ الذي سيسلكه المتلقي غير ممكن، ما يجعله في انتظار دائم لتشكيل جديد، يُنمي لديه حس الاستشراق، ما يُمكنه من دخول فضاء التلقي الإبداعي، الذي يُشعر المتلقي بجمال الكلمة على مستوى محاور عدة، منها محور البصر، من خلال التماثلات الخطية الأفقية، ومحور النطق من خلال التماثلات في المخارج، ومحور الصوت من خلال تطابق الحركات الصوتية للكلمة بالنغم المطلوب.

وفي ما يأتي جدول لأنواع التكرارات ونسبة تواترها في القصيدة:

جدول رقم (٥٥)

نسب أنواع التكرارات في القصيدة

نوع التكرار	التكرار المحض	التكرار بالمشق	التكرار بالمرادف	شبه التكرار	المجموع
مرات التكرار	٢٢	١٧	١٨	٢٠	٧٧
النسبة	٢٨,٦ %	٢٢,١ %	٢٣,٣ %	٢٦,٣ %	١٠٠ %

أفانينا / أمانينا / بسائينا / بسالينا / يثينا / يلبينا / رواقينا / روابينا / سعود / جُدود.

ومنه فالشاعرُ أبدعَ في استخدام هذه الأنواع الأربعة من التكرارات، فراه يُكثرُ من توظيف صورة الوطن / الأرض / الحزن / الفراق / الدمع / الأسى / المصيبة، ضمنَ مشاهد مختلفة اقترنت بمصر، مُحملاً إياها همومهُ وعواطفهُ واشتياقهُ.

نجح التكرارُ كظاهرة أسلوبية هنا في تحقيق الاتساق الدلالي واللغوي في القصيدة؛ لأنه كان سبباً في تقوية وحدتها النصية، ويظهر ذلك في تناوب الحركة والسكون على أبعاد شبه متساوية، وفي ترديد لفظ واحد ومعنى واحد، ما جعل الأحداث مترابطة مع بعضها إيقاعياً ودلالياً، ما انعكس إيجاباً على الانفعالات النفسية والحسية للشاعر.

وبعيداً عن الحشو الذي يُحدثه التكرار، نجد أحمد شوقي قد تعمّد التكرار في عدّة صور، مُجدداً العلاقات بين مفردات القصيدة لغاياتٍ وظيفية، أثرت في نفوس وأحاسيس القراء، ومُدججة لهم معه في أحاسيسه الوجدانية وانفعالاته النفسية التي سيطرت عليه، ما ساهم في نمو نضجه.

١-٤-٢- التضام: (Collocation)

يُعدُّ التضامُ آخر آلية من آليات الاتساق التي تكفلُ ترابط النص وتماسكه، عن طريق علاقاتٍ معجمية تربط بين مفردات النص، فهو وسيلة من وسائل التماسك النصي / المعجمي، يُقصدُ بها "تواردُ زوج من الكلمات بالفعل أو القوة، نظراً لارتباطهما بحكم هذه العلاقة أو تلك" (عفيفي، ١٩٩٧، ص ١١٢).

إذن هو ظاهرة بلاغية أدرجها العلماء ضمن باب البديع، تُحيلُ إلى تواردٍ لفظين معجمياً، لعلاقةٍ بينهما تحوي جملةً من الوظائف والأغراض، بوصفه وسيلة من الوسائل الأكثر براعة في تجميع عديد الأفكار وتوسيع المفاهيم داخل نطاق النص، لقدرتِه على الربط بين الألفاظ في حقول دلالية مختلفة (العياب، ٢٠١٨، ص ٢٥)، كما يُطلق عليه مصطلح التلازم العباري أو المُصاحبة المعجمية، ليكون دوره تمثيل النظام الحقيقي للترابط المعجمي للنص، ذلك أنه معيار قائم على علاقات الوحدات بعضها ببعض، بالمعجم الذي تنتزل فيه، ومنه تنطلق نظرية الحقول الدلالية التي تُصنّف المفردات أو

أدى هذان النوعان معاً لإزالة الإبهام عن القصيدة، فإذا لم يفهم المتلقي كلمة من الكلمات، فعن طريق مُرادفاتهما أو بينتها الاشتقاقية يتوضّح له الأمر.

كما أن استخدام هذين النوعين جاء تعويضاً عن الكلمات السابقة لها، وبذلك يتفادى الشاعر تكرار الكلمة عينها في مواضع مُتقاربة، وهو ما قد يُشوّه البنية الإيقاعية للقصيدة، وفي الآن نفسه يزيد الشاعر من إثراء الرصيد اللغوي فيها.

أمّا التكرارُ التامُ أو المحضُ فقد وردَ (٢٢ مرة) بنسبة ٢٨,٦٪، وشبه التكرار (٢٠ مرة) بنسبة ٢٦٪، فالشاعرُ قام بإعادة العناصر المعجمية نفسها من بداية القصيدة إلى نهايتها، دلالةً ووزناً وإيقاعاً؛ إذ تعلق الأمرُ بالكلمات ذات الدلالة والوقع على نفسية أحمد شوقي، نحو: مصر (٠٦ مرات)، الأرض (٠٥ مرات)، السعد (٠٣ مرات)، الدهر (٠٣ مرات)... وغيرها من الكلمات التي تُحيلُ إلى الهوية والوطن وشعاع الأمل، خاصة كلمتا: (مصر) و(الأرض) اللتان شكلتا موقعاً رئيساً في رؤوس هذه الأبيات الشعرية، فقد منحتهما نغماً موسيقياً تناغم مع دلالة الجمل، ومن خلال هذه الأبيات يتبين أن الشاعر يوحى من لفظتي: مصر والأرض بتعلقه الشديد بأرض مصر المُبعد عنها، فحالة المُبعد عن الوطن جعلت الشاعر "أحمد شوقي" يحنُّ إليه، مُعبِّراً عنه بالحزن والفقد والأسى، وهي حالة شعورية خالصة، لذلك فهو يريد أن تبقى هذه الحالة أسيرة صدره، فقد كان لنفيه عن وطنه صدى مأساوي، فهو امتدادٌ لحالة الغربة والانكسار التي يعيشها في إسبانيا المنفى، فجاءت ألفاظه مُعبِّرة عن هذه الحالة الشعورية، التي تلوح على نفسه المُطلعة لغد جديد تضمحلُّ فيه غيوم الغربة، لتشرق بعده شمس العودة إلى أرض مصر، نظراً لأهمية طبيعته النفسية المتأزمة، التي تحتاج إلى شحنةٍ إيجابية يستطيع من خلالها التعبير عن تجربته الشعورية.

أمّا شبه التكرار فقد أضفى موسيقى مُستساغة على القصيدة، ومؤثرة في النفوس، باعتدال الجناس والكلمات المُشابهة في الوزن، التي أدت وظيفةً جمالية، أكسبت النص جرساً موسيقياً أخذاً، لتمنح المُخاطب "أحمد شوقي" القدرة على إيجاد صور لغوية جديدة تستهوي القارئ، مثل قوله: ثاب / ناب / آب / مراثينا / مرامينا / ميامينا / مياديننا /

الألفاظ إلى حقول دلالية مختلفة، بحسب العلاقات القائمة في النص.

١-٢-٤-١- علاقات التضام وتطبيقاتها:

يذهب علماء النص إلى تقسيم علاقات التضام بحسب العلاقات التي تجمع أطراف النص إلى:
علاقة تعارض (تضاد) / علاقة الجزء بالكل / علاقة الجزء بالجزء / علاقة بين العناصر من القسم العام نفسه.

وأقر الباحثون بصعوبة هذا النوع من الترابط، نظراً لعدم توفر "مقياس آلي صارم يجعلنا نعد هذه الكلمة أقرب إلى هذه المجموعة أو تلك، ومن ثم فكل ما نستطيع قوله هو أن هذه الكلمة أشد ارتباطاً بهذه المجموعة من ارتباطها بمجموعة أخرى" (خطابي، ١٩٩١، ص ٢٥)، ليبقى التضام بوصفه آلية إجرائية صعبة التطبيق، لازمة أساسية لربط وحدات النص وإضفاء الحيوية عليه، لذا سنقوم بإسقاط ما ذكرناه سابقاً عن خاصية التضام على نص "قصيدة أندلسية"، برصد كل مظهر من مظاهر تجليها على النحو الآتي:

١-٢-٤-١-١- التضاد:

اعتمد الشاعر في نونيته على التضاد بكثرة، لما له من أهمية في استمرار الروابط الداخلية في النص، وفي جعله كلاً موحداً ومُتسقاً، ومن أمثلة التضاد قوله:

فإن يكُ الجنسُ يا ابنَ الطلحِ فَرَقْنَا إنَّ المصائبَ يَجْمَعُنَ
المصائبينا

وقوله:

بنا، فلم نخلُ من رُوحِ يرأوحنا من برِّ مصرَ ورِيحانِ يغاديننا

وقوله:

ومطلع لسعود من أواخرنا ومغرب جلود من أوالينا

وقوله:

بالله إن جبت ظلماء العباب على نجائب النور محدوا بجربينا
الآيات الشعرية أعلاه شككت نموذجاً عن الثنائيات
الضدية الوارد في القصيدة: (فَرَقْنَا، يَجْمَعُنَ / يرأوحنا، يغاديننا
/ أواخرنا، أوالينا / ظلماء العباب، نجائب النور)، وقد عمل
هذا التضاد على إظهار حالة الشاعر الموغلة في الحزن واليأس
والإحباط من جهة، وحالة الفرح والتفاؤل والعزيمة من
جهة أخرى.

أدى النقيض في اتساق الآيات وتناسق معناها، وزيادة
وظيفة النص البلاغية؛ إذ بالأضداد تتضح الأمور.

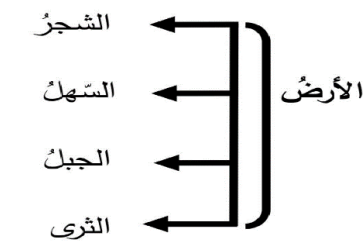
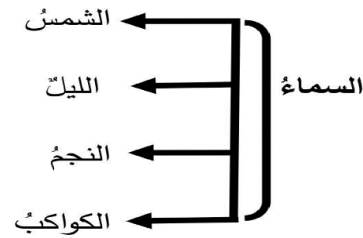
١-٢-٤-١-٢-١- علاقة الجزء بالكل:

حاول الشاعر في قصيدته أن يرسم علاقة الجزء بالكل،
وذلك للفت انتباه مُستمعيه باستخدام الألفاظ المُتقاة،
المُفعمة بالإيحاء، لبيّن شوقه وحنينه إلى وطنه الأم، ومن ذلك
قوله:

لما ترقرق في دمع السَّاءِ دمًا هاجَ البُكا فحَضَبنا الأرض باكيننا

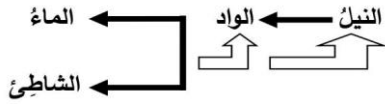
علاقة جزء بالكل

علاقة الجزء بالكل



كعلاقة جزء من جزء، وحين يُجِيل في دلالتِهِ إلى النيل، يتحدّد
كعلاقة جزء من كل.

شكل توضيحي:



نستخلص أن معظم علاقات الجزء بالجزء تعود على
معالم مصر ومناظرها، وذلك دليل على اهتمام الشاعر بكل
جزء منها؛ وكأنه حاول توظيف كل شاردة وواردة عن بلاده،
ليثبت أنها لم ولن تُفارق تخيلته، وأنها محفورة في قلبه.

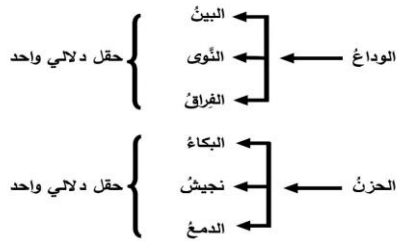
١-٤-٢-١-٤ - علاقة بين العناصر من القسم العام

نفسه:

أسهب الشاعر في استخدام ألفاظ من حقل دلالي
مُشترك، ومن أمثلة ذلك نذكر قوله:

رمى بنا البيّن أيكاً غير سامرنا أحا الغريب، وظلاً غير
نادينا

كل رمته النوى، ريش الفراق لنا سهماً، وسلّ عليك البيّن
سيكينا



تمكّن الشاعر ببراعة من إدراج عدد كبير من الألفاظ
التي تنتمي إلى حقل دلالي واحد؛ أي تلك التي تعود إلى جزء
عام، قصد: التنوع في الألفاظ والعبارات / إثراء الرصيد
اللغوي للقصيدة / منح الكلام حيوية ورونقا / لفت انتباه
المتلقين / الإبانة عن ذوق المتكلم ومدى ثقافته ورهافة
مشاعره.

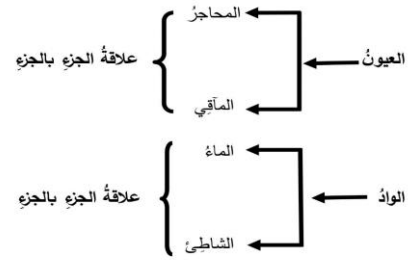
تجسّدت علاقة الجزء بالكل في أمثلة كثيرة منها المذكورة
أعلاه، فالليل والنجم والكواكب والشمس جزء من كل
كامل وهو السماء، والشجر والسهل والجبل والبر والثرى
جزء من كل كامل وهو الأرض، والسر وراء هذه التوظيفات
هو تحقيق الاستمرارية في الكلام، بالحفاظ على انتباه السامع،
وإضفاء حيوية على القصيدة، ليجد المتلقي نفسه أمام ألفاظ
مترابطة ومتمّامة بعلاقات، تزيد من عنصر التشويق لديه.

١-٤-٢-١-٣ - علاقة الجزء بالجزء:

اعتمد الشاعر في قصيدته على علاقة الجزء بالجزء بنسبة
ضئيلة، ومع قلّتها حققت الاتساق داخل النص، ومن أهم ما
ورد من علاقات الجزء بالجزء نذكر قوله:

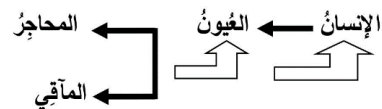
لفتية لا تنال الأرض أدمعهم ولا مفارقهم إلا مُصلينا
ويا معطرة الوادي سرت سحراً فطاب كل طروح

مرايينا



هذه مجموعة من الألفاظ الجزئية التي تعود في دلالتها إلى
الإنسان وإلى نهر النيل، فبالنسبة للمثال الأول نجد أن
المحاجر (مُحيط العين) والمآقي (مجرى الدمع) حين تُجِيل في
دلالتها إلى العيون، تتحدّد كعلاقة جزء من جزء، وحين تُجِيل
في دلالتها إلى الإنسان، تتحدّد كعلاقة جزء من كل.

شكل توضيحي:



وبالنسبة للمثال الثاني نجد أن الماء والشاطئ حين يُجِيل
في دلالتِهِ إلى الوادي، بوصفه رافدا من روافد النيل، يتحدّد

النص الذي هو مزيج سياقي / نسقي، مُكوّن من ألفاظ ومواقف وسياقات وأحداث مُوجّهة إلى القارئ، بناءً على مقصد المتكلم.

١-٥-١- عناصر الإحالة:

تتكون الإحالة من أربعة عناصر، وهي:

- المتكلم أو الكاتب: صانع النص، وبقصده المعنوي تتم الإحالة إلى ما أشار.

- اللفظ المُحيل أو العنصر الإحالي: ينبغي أن يتجسد إمّا ظاهراً أو مُقدّراً كالضمير، وهو الذي سيغير الاتجاه إلى خارج النص أو داخله.

- المُحال إليه: ويكون إمّا داخل النص أو خارجه من كلمات أو عبارات أو دلالات.

- العلاقة بين اللفظ المُحيل والمُحال إليه: المفروض أن يكون التطابق مُجسداً بين اللفظ المُحيل والمُحال إليه (عفيفي، ١٩٩٧، ص ١٢).

وإذا أردنا إسقاط هذه العناصر الإحالية على نص قصيدة "أندلسية" معتمدين على نماذج مختارة، فالأمر يكون كالآتي:

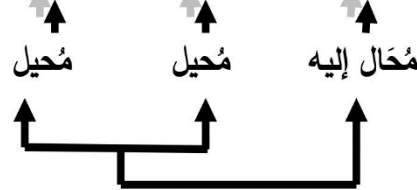
١-٥- الإحالة: (Reference)

النصُ بنيةٌ شاملةٌ، مكونةٌ من وحداتٍ لغويةٍ تُشكّل كيانهُ الداخلي، محكومةٌ بمبدأ التتابع والترتيب، تبعاً لطبيعة الحدث الذي تجسّده، وهذه الوحدات لا بدّ لها من ترابطٍ مُحكمٍ، لتتفاعل مع بعضها البعض وتُشكّل المعنى المطلوب، وتعد الروابط الإحالية من أهم العوامل التي حققت اتساق النصوص واتحاد عناصرها، فما المقصود بالإحالة كمصطلح؟ وفيما تتمثل الروابط الإحالية في قصيدة أندلسية لأحمد شوقي؟

نالت الإحالة اهتمام الباحثين المتخصصين في الدرس اللساني قديماً وحديثاً، حيث عالجوا قضاياها من خلال الروابط والضمائر وأدوات الإشارة، ومحاولين إعطاء تعريف شامل لها، بوصفها "علاقة معنوية بين ألفاظ معينة، وما تُشير إليه من أشياء أو معان أو مواقف تدلّ عليها عبارات أخرى في السياق أو يدل عليها المقام، وتلك الألفاظ تُعطي معناها عن طريق قصد المتكلم، مثل الضمير واسم الإشارة والاسم الموصول، حيث تشير إلى أشياء سابقة أو لاحقة أو عبارات أو مواقف لغوية أو غير لغوية" (عفيفي، ١٩٩٧، ص ٣٢٠)، في

قال أحمد شوقي:

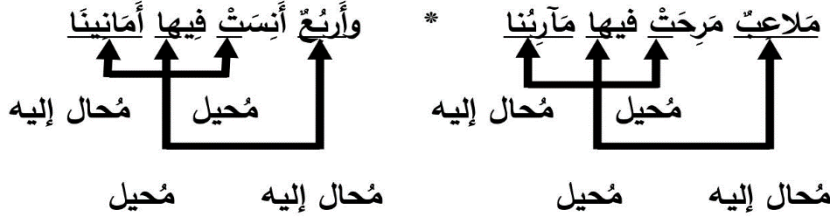
مَآذَا تَقُصُّ عَلَيْنَا غَيْرَ أَنْ يَدَا * قَصَّتْ جَنَاحَكَ جَالَتْ فِي حَوَاشِينَا؟



علاقة تطابق

فالمتكلم هو الشاعر "أحمد شوقي"، والمحيل "تاء التانيث الساكنة" المقترنة بالفعلين "قَصَّ" و"جَالَ"، أما المُحال إليه فهو "اليَدُ" التي قامت بالفعلين، والعلاقة بينها علاقة تطابق.

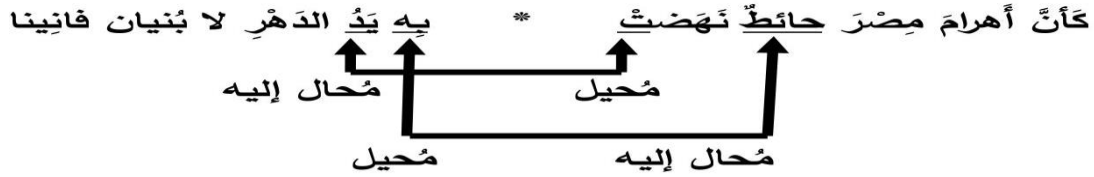
يقول الشاعر:



علاقة تطابق

جمع البيت أربع علاقاتٍ إحصائية، جسدتها "تاء التانيث الساكنة" في صدر البيت، التي تُحيل إلى "مَارِينَا"، ومثيلتها في عجز البيت تُحيل إلى "أمانينا"، وكذا "الهاء" في صدر البيت التي تعود على "الملاعب"، و"الهاء" الثانية في عجز البيت التي تعود على "الأربع"، وترتبط بين عناصر كل علاقة إحصائية علاقة تطابق.

يقول الشاعر:



علاقة تطابق

اشتمل البيت على علاقيتين إحصائيتين، مثلتها تاء التانيث في "نَهَضَتْ"، التي تعود على "يد الدهر"، و"الهاء" في "بِهِ" التي تعود على "حَائِطٍ"، وعلاقتها التطابق.

يقول الشاعر:



علاقة تطابق

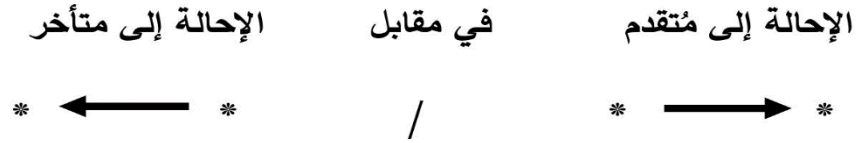
الإحالة كانت في صدر البيت، بين "الهاء" في "مَقَاصِرِهِ"، التي تعود على "الإيوان"، وعلاقتها تطابق.

١-٥-٢- أنواع الإحالة:

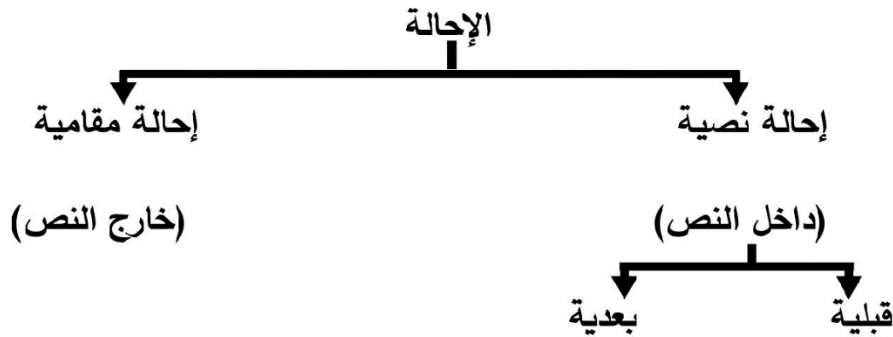
١-٥-٢-١- بحسب الاتجاهات: وهي نوعان اثنان، هما:

أ- إحالة نصية: داخل النص، وتشتمل على نوعين من الإحالات:

- إحالة إلى سابق أو مُتقدم (Anaphora): وذلك حين تُحِيلُ صيغة الإحالة إلى عنصر لغوي مُتقدم، وقيل أنها إحالة بالعودة، حيث تعود على مُفسرٍ أو عائدٍ سبق التلَفُظُ (الإحالة القبلية).
- إحالة إلى لاحق (Cataphora): وذلك حين يُحِيلُ عنصرٌ لغوي أو مكونٌ ما إلى تالٍ له في النص، وقيل هي تعودُ على عنصرٍ مذكور بعدها في النص أو لاحق عليها (الإحالة البعدية). (بحيري، ٢٠٠٥، ص ١٠٥).



- ب- إحالة مقامية (Exphora): وهي إحالة عنصر لغوي إلى عنصر غير لغوي موجود في المقام الخارجي؛ كأن يُحِيلُ ضميرُ المتكلم المفرد على ذات صاحبه المتكلم (الزناد، ١٩٩٣، ص ١١٩)، والشكل الآتي يوضح أهم أنواع الإحالة:



بالعودة إلى القصيدة نجد أنّ الإحالة على أساس الاتجاهات لها دورٌ كبيرٌ في اتساق النص وبنائه الداخلي، بتجسيد وحدته اللغوية، وفي الجدول الآتي نأخذ من القصيدة، حاولنا فيها التطبيق على الإحالة بأنواعها الثلاثة:

جدول رقم (٠٧)

أنواع الإحالة القبلية في قصيدة أندلسية

نوع الإحالة	نماذج من القصيدة	التعليق
إحالة قبلية	قال أحمد شوقي: لِفَتِيَّةٍ لَا تَنَالُ الْأَرْضَ أَدْمَعُهُمْ وَلَا مَفَارِقَهُمْ إِلَّا مُصْلِينَا	الضمير المتصل لجمع الغائب (هم) يعود على الفتية الذين سبق ذكرهم في أول البيت، وهي إحالة قبلية. الفتية → هم.
إحالة قبلية	لَكِنَّ مِصْرَ وَإِنْ أَغْضَتْ عَلَى مِقَّةٍ عَيْنٌ مِنْ الْخُلْدِ بِالْكَافُورِ تَسْقِينَا	تاء التأنيث الساكنة (ت) في أغضت تُحِيلُ إلى مصر، التي وردت في صدر البيت، وهي إحالة قبلية. مصر → ت.

أحالة قبلية	حتى <u>حَوْتُكَ</u> سَاءَ النيلِ عاليةً على الغيوثِ، وإنْ كانتْ مَيَامِينَا	في البيت مُحِيلَانِ: كاف الخطاب (ك) في حوتك، والتي تعود على ساري البرق المذكور قبل هذا البيت، وتاء التأنيث الساكنة (ت) في كانت، التي تُحِيل على سماء النيل، وهي إحالة قبلية. ساري البرق → ك. سماء النيل → ت.
أحالة قبلية	أَجَشِمَتْ السرى حتى أَتَيْتِ لَنَا بالوَرْدِ كُتْبًا، وبالرِّبَا عَنَاوِينَا	في البيت مُحِيلَانِ، هما: تاء الفاعل للمخاطب المؤنث في (أجشمت) و(أتيت)، وكلاهما يعودان على مُعطرة الوادي، التي ذُكرت قبل هذا البيت، وهي إحالة قبلية. مُعطرة الوادي → ت.
أحالة قبلية	هل من <u>ذِيولِكَ</u> مُسْكِيٍّ نُحْمَلُهُ غرائبِ الشوقِ وَشَيًّا من أَمَالِينَا؟	في البيت مُحِيلَانِ، هما: كاف الخطاب في (ذِيولِكَ)، والذي يُحِيل على مُعطرة الوادي، التي ذُكرت قبل هذا البيت، وهي إحالة قبلية. والهاء في (نحمله)، والتي تعود على (مسكيٍّ)، وهي إحالة قبلية. معطرة الوادي → ك. مسكيٍّ → هـ.

جدول رقم (٠٨)

أنواع الإحالة البعدية في قصيدة أندلسية

نوع الإحالة	نماذج من القصيدة	التعليق
أحالة بعدية	كَلَّ رَمْتُهُ النوى ريشَ الفراق لنا سهماً، وسَلَّ عليكِ البيّنُ سَكِينَا	الإحالة البعدية مُتجسدة في هذا البيت تحديداً في هاء الضمير الغائب، الذي يُحِيل على النوى المذكورة بعده، وهي إحالة بعدية. رتمته ← النوى.
أحالة بعدية	وهذه الأَرْضُ من سَهْلٍ ومن جَبَلٍ قَبْلَ القياصرِ دَنَّاها فراعِينَا	الإحالة اللاحقة في هذا البيت في جملة (هذه الأرض)، ف(هذه) اسم إشارة يُحِيل، والأرض عُنْصُرُ إحالة أو مُحَال إليه، وقد تلا المُحَال إليه المُحِيل، وهي إحالة بعدية. هذه ← الأرض.
أحالة بعدية	مَلَاعِبٌ مَرِحَتْ فيها مَآرِينَا وأرْبُعٌ أُنْسَتْ فيها أَمَانِينَا	جمع هذا البيت بين إحالتين لاحقتين متشابهتين، المحيل فيهما تاء التأنيث الساكنة في (مَرِحَتْ) و(أُنْسَتْ)، والتي تعود على المآرب والأمانى المذكورة بعدها، وهي إحالة بعدية. مَرِحَتْ ← مَآرِينَا. أُنْسَتْ ← أَمَانِينَا.
أحالة بعدية	إلى <u>الذين</u> وجَدْنَا وُدَّ غَيْرِهِمْ دُنْيًا، ووُدَّهُم الصَّافِي هو الدينَا	البيت مكون من إحالتين لاحقتين: الأولى من: (الذين ... دُنْيًا)، فالذين يُحِيل عائداً على ما جاء بعده، أمّا الإحالة الثانية من البيت نفسه فهي: (هو الدنيا) فـ(هو) يُحِيل، و(الدنيا) مُحَال إليه، وهي إحالة بعدية. الذين ← وجدنا وُدَّ غيرهم دُنْيًا. هو ← الدينَا.

جدول رقم (٠٩)
أنواع الإحالة المقامية في قصيدة أندلسية

نوع الإحالة	نماذج من القصيدة	التعليق
إحالة مقامية	يا نائح الطلح، أشبه عوادينا نشجى لواديك، أم نأسى لوادينا؟	يعود ضمير المتكلم (نحن) في هذا البيت على عصبه الشاعر وأصدقائه ممن يعانون من الوضع نفسه: بُعدٌ وحنين للوطن، فالضمير (نحن) محيلٌ يعودُ على محالٍ إليه، وهو خارج النص، وهي إحالة مقامية غير لغوية .
إحالة مقامية	بتنا الدواهي من كواكبه حتى قعدنا بها حسرى تقاسينا	تضمن هذا البيت إحالات مقامية تعود كلها إلى محالٍ إليه واحد، وهم فئة المغتربين عن وطنهم.

١-٥-٢-٢- بحسب المدى الفاصل بين العنصر الإحالي

ومفسره: وهي نوعان اثنان، هما:

أ- إحالة ذات مدى قريب: وتجري في مستوى الجملة الواحدة، حيث لا توجد فواصل تركيبية جمالية.

ب- إحالة ذات مدى بعيد: وتجري بين الجمل المتصلة والمتباعدة في فضاء النص، وهي تتجاوز الفواصل أو الحدود التركيبية القائمة بين الجمل (الزناد، ١٩٩٣، ص ١٢٣-١٢٤).

وقد ورد النوعان في القصيدة المدروسة بشكل مكثف ومتفاوت، كانت الأحقية فيه للإحالة بعيدة المدى، وذلك يعود إلى إسهاب الشاعر في الحديث عن أمرٍ محدّد ارتبط ببعده عن مصر، بذكر صفاته ومميزاته، وفيما يأتي تحديداً لبعض نماذج الإحالتين (قريبة المدى / بعيدة المدى) من قصيدة "أندلسية"، على سبيل الذكر لا الحصر:

شهدت قصيدة أندلسية تنوعاً في التوظيف الإحالي، فقد امتزجت فيها الإحالات النصية: القبليّة والبعدية والإحالة المقامية، لتشكل نسقاً إحالياً مشحوناً بدلالاتٍ غزيرة، ولعل الإحالة اللانصية (المقامية) هي الحاضرة في القصيدة، فرغم كونها لم تخرج عن مشيرين اثنين: إمّا فئة الشعراء المغتربين أو الظروف القاسية التي دفعتهم للنفي والإبعاد، فإنها حملت في ثناياها ذواتهم الأبية وأرواحهم النقية ومشاعرهم الصادقة تجاه وطنهم، وعبرت كذلك عن الصلة الروحية الممتدة بينهم وبين وطنهم، فهذا النوع من الإحالة على كثرة اطراده جسّد أمواجاً من المشاعر وعنفواناً من الأحاسيس، وزخماً من الرغبات من شعراء ظلّموا وسُجنوا وهم أحرار في وطن ليس وطنهم، وبين أهل ليسوا بأهلهم.

نجد غلبة الإحالة النصية القبليّة على الإحالة النصية البعدية، وهذا يتفق وطبيعة اللسان العربي، فغالبا ما تكون مرجعية الكلام سابقة، وهذا الوجه المألوف.

ولعلنا نحسب أنّ الإحالة المقامية روت قصة مختصرة عن معاناة هؤلاء الشعراء، ونجد تفاصيل هذه القصة في ثنايا الإحالات القبليّة والبعدية المدرجة في القصيدة، ومن ذلك إحالة الشاعر إلى النيل / إلى مصر / إلى البساتين/ إلى الخائل ... التي تُبين مدى اشتياقهم وتذكرهم لتفاصيل الأشياء من وطنهم.

• نماذج عن الإحالة قريبة المدى: قال أحمد شوقي:

والسَّعْدُ لَوْ دَامَ، وَالنِّعْمَى لَوْ اطَّرَدَتْ *
 مُحَالٌ إِلَيْهِ مُحِيلٌ

جِئْنَا إِلَى الصَّبْرِ نَدْعُوهُ كَعَادَتِنَا *
 مُحَالٌ إِلَيْهِ مُحِيلٌ

وَلَمْ نَدْعُ لِلْبَالِي صَافٍ فَدَعَتْ *
 مُحَالٌ إِلَيْهِ مُحِيلٌ

(الصبر)، وقد ذُكِرَ قبله دون فاصل، وفي البيت الثالث تاء التأنيث في (فَدَعَتْ) تعود على (الليالي) المذكورة قبلها مباشرة.

تُبينُ لنا هذه الأمثلة الثلاثة النوعَ الأولَ من الإحالة قريبة المدى، ففي البيت الأول تاء التأنيث في (اطَّرَدَتْ) تعود على النعمى المذكورة قبلها مباشرة، والأمرُ عينه في قوله (الصبر ندعوه)، فهاء الضمير الغائب في الفعل (ندعوه) يعود على

• نماذج من الإحالة بعيدة المدى: قال أحمد شوقي:

عَلَى جَوَانِبِهَا رَقَّتْ تَمَائِمُنَا *
 مُحِيلٌ

لَوْ لَمْ يَسُودُوا بَدِينٍ فِيهِ مَنبَهَةٌ *
 مُحِيلٌ

أَجْشَمَتِ شَوْكُ السَّرَى حَتَّى أَتَيْتِ لَنَا *
 مُحِيلٌ

المذكور، والفاصلُ بين المُحِيلِ والمُحَالِ إِلَيْهِ جملتان، فهي إذن إحالةٌ قبليةٌ بعيدةٌ المدى.

أما النموذجُ الثاني تجسّد المُحِيلُ فِيهِ في "واو" الجمع في الفعل (يسُودوا)، وفي ضمير الغائب للجمع (هُم) في جملة

يلاحظُ في البيتِ الأولِ وجودَ مُحِيلَيْنِ اثْنَيْنِ، هما: هاءُ الضمير الغائب للمؤنث في كل من (جوانبها) و(حافاتها)، أما المُحَالُ إِلَيْهِ فليس في البيتِ عينه، وإنّما ذُكِرَ قبله، فالهاءُ تعودُ على "مصر" التي ذُكِرَتْ في البيتِ السابقِ للبيتِ

وقد اختلف الباحثون في تحديد مجموع الوسائل الإحالية، وإن كانوا قد اتفقوا في الإطار العام لها، حيث أجملوا في ثلاث وسائل هي: الضمائر / أسماء الإشارة / أدوات المقارنة، وهو الرأي نفسه الذي تبناه العرب المحدثون، فوجد الباحث "أحمد عفيفي" مثلاً قد ردّد الأمر نفسه بقوله: "تفرغ وسائل التماسك الإحالية إلى الضمائر وأسماء الإشارة والموصولة وأدوات المقارنة، مثل التشبيه، وكلمات المقارنة مثل أكثر وأقل" (عفيفي، ١٩٩٧، ص ١١٨)، فأما الضمير فقد لقي اهتماماً كبيراً من قِبَل اللغويين، واختلفت فيه التعريفات قديماً وحديثاً، فلا يخلو نص من وجود الضمائر المختلفة، فهي أشهر نوع من الكلمات الكنائية، وهذا دليل على شيوعها وكثرة استخدامها نصياً أو شفويّاً للإشارة إلى شيء ما.

تُعرف الضمائر في البيئة اللغوية العربية على أنها "اسم جامد يدل على متكلم أو مخاطب أو غائب" (حسن، ١٩٨٨، ص ٢١٧)، فهو اسم جامد لاستحالة تصريفه مع الضمائر المختلفة، يُحيل إلى شخص معين أو مجموعة أشخاص، سواء أكانوا المتحدثين أم المخاطبين أم الغائبين، والجدول الآتي يُحدّد إحصائياً مجموع الضمائر الواردة في القصيدة:

جدول رقم (١٠)

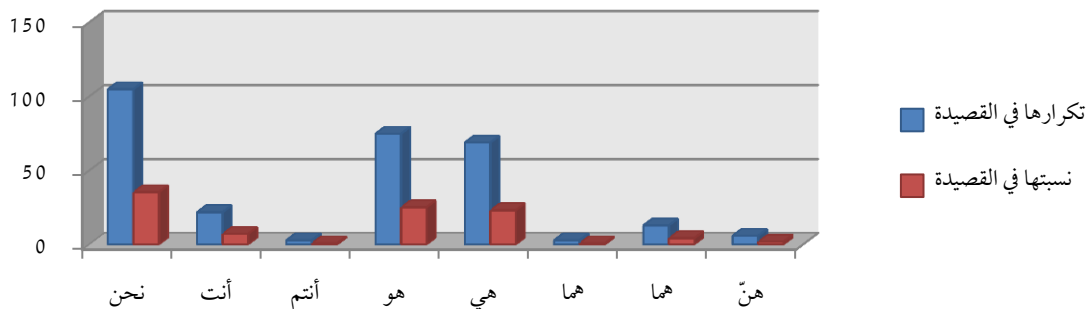
نسب الضمائر في قصيدة أندلسية

	الغائب					المخاطب		المتكلم	
	نَحْنُ	أَنْتَ	أَنْتُمْ	هُوَ	هِيَ	هِيَ	أَنْتَ	أَنَا	
تكرارها في القصيدة	٦	١٣	٣	٦٩	٧٥	٣	٢٢	١٠٥	
النسبة	٢,٠٢	٤,٤	١,٠١	٢٣,٣	٢٥,٣	١,٠١	٧,٤	٣٥,٥	%١٠٠

نُلخص الجدول في الشكل البياني الآتي:

شكل رقم (١١)

أعمدة بيانية تُمثل تكرار الضمائر ونسبتها في القصيدة



(كانت لهم أخلاقهم ديناً)، وهذه الضمائر تعود على الفتيّة الذين سبق ذكرهم في البيت السابق لهذا البيت، وقد فصل بين المُحيل والمُحال إليه جملة استثنائية، فهي إذن إحالة قبلية بعيدة المدى.

وأحالت في البيت الأخير تاء الفاعل للمؤنث في الفعلين: (أجشمت) و(أتيت) على مُحال إليه لم يُذكر في سياق البيت، بل قبل بيتين من ذلك فصلت بينهم مجموعة جمل، فهي إذن إحالة قبلية بعيدة المدى.

١-٥-٣- الوسائل الإحالية:

تمثل هذه الوسائل مجموعة الأدوات التي يستعين بها القارئ للوصول إلى أطراف العملية الإحالية: (مُحيل / مُحال إليه / العلاقة بينهما)، فهي "تلك العناصر التي يُعتمد عليها لتحديد المُحال إليه داخل النص أو خارجه؛ إذ تحكّم تنقله في فضاءات النص من أجل تفسيرها، فلا تملك دلالة مُستقلة، بل ترتبط بعنصر أو عناصر أخرى" (تهامي، ٢٠١١، ص ٤١)، ولعلّ التأكيد على هذا الأمر يُحيلنا بالضرورة إلى الضمائر والمبهات، بوصفها لا تحمل المعنى في ذاتها، بل من خلال تفاعلها مع الوحدات اللغوية المحيطة بها.

تكرروا تباعاً: (٠٣ / ٠٣ / ١٣ / ٠٦) بنسبة (٠١, ٠١ / ٠١, ٠١ / ٠٤, ٣٩ / ٠٢, ٠٢ / ٠٢, ٠٢) على التوالي، وترجع كلها إلى شخصيات وأشياء وأحداث مُدرجة في القصيدة، والمتمعن في نسبِ ضمائر الغائبِ الإحصائية يلاحظُ شحَّ استخدامها مقارنةً بنسبِ الضمائر الأخرى، حيث جاء ورؤودها مُتفاوتاً، رغم أهميتها بوصفها وسيلةً يُختفي وراءها المُتكلم، يوصلُ ويُعبّرُ من خلالها عما يشاء من أفكارٍ وقضايا تخصُّ الوطنَ والحنينَ إليه.

وعلى قتلها أدى هذا النوعُ من ضمائر المخاطبِ والغائبِ دوراً أساسياً في القصيدة، من خلال الربطِ بين أجزائها والوصلِ بين أقسامها؛ لأنها اقترنت بمدى تحقيقِ كل محورٍ لأغراضه ومرامييه.

ومنه فالضمائرُ هنا على كثرتها وقلتها في القصيدة شكّلت حلقَةً أساسيةً من حلقاتِ الإحالة، وقد اعتمدها الشاعرُ اعتماداً كبيراً لضبطِ المعاني، وإيصالها مترابطةً / ومُتناسقةً ومفهومةً للمتلقين.

استعمل الشاعرُ الإحالةَ الضميريةَ في قصيدته بصورةٍ أوسعٍ بكثيرٍ عن باقي العناصرِ الإحالية: أسماءُ الإشارةِ وأدواتُ المقارنة، فكانت الضمائرُ أقوى الروابطِ وأكثرها حضوراً وكثافةً في قصيدته؛ لأنها أسهمت في ربطِ أجزاءِ النص، وجعلها نسيجاً مُنتظماً، والسببُ أنَّ الضميرَ في اللغة العربية يُغنيا عن ذكرِ كلماتٍ أو تكرارها.

أما بخصوص المبهات، مثل: أسماء الإشارةِ والأسماء الموصولة فتعدُّ من بين أهم الوسائل الإحالية، حيث تقوم بالربط النصي عندما تُستخدم في الإحالات القبلية والبعديّة، وتُشاركُ الأسماء الموصولة بقية أدوات الاتساق الإحالية في عملية التعويض، فهي ألفاظٌ كنائية لا تحملُ دلالةً خاصةً، وكأنها جاءت تعويضاً عما تُحيلُ إليه "عفيفي، ١٩٩٧، ص. ٢١-٢٢)، فهي لا تحوّل معناها في ذاتها، بل من تفاعلها مع ما جاورها من الوحدات اللغوية، فكلا الاسمين يُحققان ربطاً اتساقياً، سواء أكان مع الوحدات السابقة لها أم اللاحقة، وقد لاحظنا ندرةً في استخدام الأسماء الموصولة وأسماء الإشارة التي وردت مرة واحدة فقط في القصيدة ككل، وذلك في قوله:

إلى الدين وجدنا ودَّ غيرهم دُني، وودهم الصافي هو الدينا

بناءً على معطيات الجدول رقم (١٠) والشكل البياني رقم (١١) نلاحظُ تباينَ توظيفِ الضمائر في القصيدة؛ إذ كانت الغالبية لضمير المتكلم (نحن)، الذي ورد (١٠٥ مرة) بنسبة (٤٧, ٣٥٪)، وهذا راجعٌ إلى سياق القصيدة ذاتها، وإلى صاحبها، فقد أراد أحمد شوقي أن يبعث برسالة لكل أسرة أو عائلة مصرية، اغتربَ أحد أفرادها أو نُفي ظُلماً، وذلك بوصفِ حنينه والوضع الذي يُعانيه في الغربة، ورغبته في العودة إلى رحاب مصر وأهاليها، ليوضح لنا صورة حبه واشتياقه لوطنه، فالبلادُ تنتظره بأن يأتي إليها، وهو يعيشُ حياةً لا يريدُها، حياةً البعيد عن أرضه والمنفي عن وطنه.

ورد هذا الضمير بنسبة كبيرة في مواضع كثيرة، حاملاً معه دلالة الملكية، نحو: حواشينا / نادينا / تسقيننا / روايينا، وهو ما يُبرِّز حالة التحدي التي تُخالج نفس الشاعر ومن معه، وليؤكدوا أنَّ الأرض التي يسرون عليها أرضهم، وأنَّ روايبها هي روايبهم، وأنهم وإن أبعدوا عن وطنهم عنوة سيظلون أوفياء له مُتمسكين به، طال الزمن أو قصر.

ورد ضمير الغائب (هو) و(هي) بشكل مُتقارب: (٧٥ مرة) و(٦٩ مرة) بنسبة (٣٤, ٢٥٪) و(٣١, ٢٣٪) على الترتيب، وأُستعملَ إحالةً لأشخاصٍ وأشياءٍ وردت في السياق اللغوي للقصيدة.

أما استعمال ضمير المخاطب (أنت) الدال على المذكر وضمير المخاطب (أنت) الدال على المؤنث فكان (٢٢ مرة)، بما يُعادل نسبة (٤٣, ٠٧٪) من الاستعمالات الكلية للضمائر في القصيدة، فالمؤنث منها يُحيلُ على مكانٍ مُعيّن خاطبهُ الشاعرُ في أبياته، هو: الأندلسُ / مصرُ، أما الضمائر المُذكّرة فتعودُ على ذاتٍ مُفترضة، وإن كان التأويلُ قد اتفق على مُحاطبته لشخصية تاريخية، هو الملكُ والشاعرُ الأندلسي "المُعتمد بن عباد"، الذي عاش مأساةً شبيهةً بمأساته، من خلال قوله "أشباهُ عوادنيا"؛ لأنَّ كلاً من "أحمد شوقي" و"المُعتمد بن عباد" نُفيا وأبعدا عن وطنها، فالأولُ يحنُّ لواديه: "النيلُ / مصر"، والثاني يحنُّ لواديه: "إشبيلية / الأندلس". وهناك من يقولُ أنَّ الحَمَامَ هو المقصودُ من هذا الخطابِ.

وردت في القصيدة ضمائر أخرى بنسبة أقل من سابقتها (ضمائرُ المخاطبِ والغائبِ): (أنتم / هما / هم / هن)، حيث

جدول رقم (١٢)
نماذج التشبيه في القصيدة

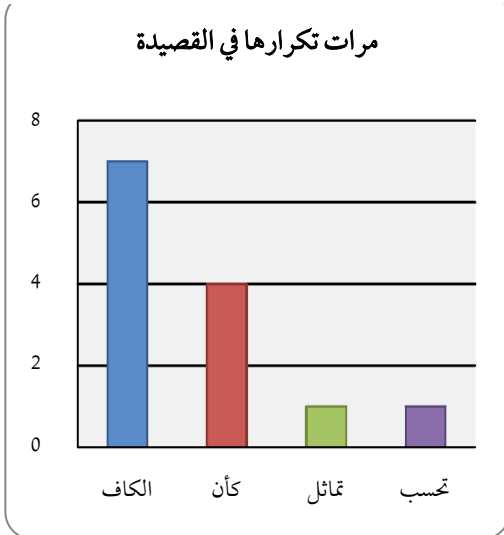
نوع التشبيه	تواتره	نماذج من القصيدة
أداة	سبع مرات (٠٧)	لَمْ نَسْرِ مِنْ حَرَمٍ إِلَّا إِلَى حَرَمٍ كَالْحَمْرِ مِنْ بَابِلٍ سَارَتْ لِدَارِنَا وَمِصْرُ كَالْحَرَمِ ذِي الْإِحْسَانِ فَاكْهَةٌ لِحَاضِرِينَ، وَأَكْوَابٌ لِبَادِنَا
	أربع مرات (٠٤)	كَانَ أَهْرَامَ مِصْرَ حَائِطٍ نَهَضَتْ بِهِ يَدُ الدَّهْرِ، لَا بُنْيَانَ فَايِنَا كَأَنَّهَا وَرِمَالٌ حَوْلَهَا التَّطَمَّتْ سَفِينَةٌ عَرِقَتْ إِلَّا أَسَاطِينَا
أفعال	مرة واحدة (٠١)	لَمَّا نَبَا الْخَلْدُ نَابَتْ عَنْهُ نُسْخَتُهُ تَمَائِلُ الْوَرْدِ خَيْرِيًّا وَنَسْرِنَا
	مرة واحدة (٠١)	وَالشَّمْسُ تَحْتَالُ فِي العِيقَانِ، تَحْسِبُهَا بِلْقَيْسَ تَرْفُلٌ فِي وَسْئِي الْيَمَانِينَا

تُلخَصُ الجدول في الشكل البياني الآتي:

شكل رقم (١٣)

أعمدة بيانية تُمثل تواتر التشبيه في القصيدة

مرات تكرارها في القصيدة



وقوله أيضا:

وهذه الأرض من سهلٍ ومن جبلٍ قبل القياصرِ دناها
فراعيها

ولعلّ مردّ هذه التُدرة في استخدام الأسماء الموصولة وأسماء الإشارة هو الاستخدام المكثف للضمائر بأنواعها، التي حالت دون الحاجة إلى استخدام الصلة والإشارة. أما المقارنة فهي الوسيلة الثالثة من الوسائل الإحالية، حيث تقوم على المقارنة بين الأشياء والتفضيل بينها، بوصفها "كلّ الألفاظ التي تؤدي إلى المطابقة أو المشابهة أو الاختلاف أو الإضافة إلى سابقٍ كَمَا أو كَيْفًا أو مُقارنة" (عفيفي، ١٩٩٧، ص ٢٢)، فالمقارنة تفترض وجود طرفين أو أكثر، لتتمّ المقارنة بينهما من خلال وسائل وأدوات معينة، لها وظيفة المقارنة، بتفضيل طرفٍ على طرفٍ آخر أو مُشابهته به في وجهٍ من الوجوه.

وبإسقاط هذه المفاهيم النظرية على نماذج مختارة من القصيدة يبرز لنا نوعان من المقارنة: المقارنة عن طريق التفضيل والمقارنة عن طريق التشبيه.

• المقارنة عن طريق التفضيل: في قول الشاعر:

ولأحوى السعدِ أطفَى في أعتته منّا جِباد، ولا أَرْحَى مِيَادِينَا
فوجه الاستشهاد في كلمتي: (أطفَى) و(أَرْحَى)، فكأنّ الشاعر يقارن نفسه وباقي الشعراء المهجريين بغيرهم ممن يحاولون التصدي لصعوبات الحياة، مؤكّداً على صلابتهم وأفضليتهم، وأنّ الحروب ودروب الوغى أهونُ ألفَ مرةٍ مما يعانونه في غربتهم، فهذا البيئ هو عنوان التحدي والصمود ورمزُ الأنفة والكبرياء، فمتى ما كانت هناك صعوبات وعراقيل كان معها التجلّد والصبر والوفاء.

كان التشبيه وافرَ الحظ في القصيدة، خاصة التشبيه بالأدوات (الكاف / كأنّ)، وبالأفعال (تماثل / تحسبها)، وتمثّل ذلك:

الاتساق المعجمي (التكرار والنضام):

- مثل التكرار عموماً جانباً مهماً من جوانب الاتساق في نص قصيدة أندلسية، لغزارة وروده فيها ولتعدد أشكاله: التكرار المحض (٢٢ مرة / ٦، ٢٨٪)، التكرار بالمشق (١٧ مرة / ١، ٢٢٪)، التكرار بالمرادف (١٨ مرة / ٣، ٢٣٪)، شبه التكرار (٢٠ مرة / ٢٦٪)، ولما حققه من معاني مهمة في تأكيد ما رآه الشاعر أحمد شوقي مهماً للمتلقى: (مصر / الأرض / رسم / الدهر / الدمع / الأسي / الليل / الفراق / الحزن / المصيبة)، لهذا السبب أعطاه العناية والاهتمام، وحقق من خلاله إنشاء معاني جديدة بصورة تلك اللفاظ المكررة، وهذا يدل على المعجمية الواسعة لهذه الألفاظ.

- علاقات التشاكل والتكامل وعلاقات التضاد والتباين كوحدة في القصيدة حفلت بعلاقات معجمية فيما بينها، ما أدى إلى خلق جو من التناسب والتلاؤم والنضام بين مواقعها التركيبية التي وردت فيها، كما أن بعضاً منها أكسب النص إيقاعاً صوتياً، توحدت فيه جذور بعض الوحدات، وخير ما مثل ذلك علاقة التشاكل، التي نجدتها على سبيل المثال بين "الأرضي": (الشجر / السهل / الجبل / الكواكب)، و"السماء": (الشمس / الليل / النجم / الكواكب)، في علاقة الجزء بالكُل، وبين "الدمع": (العيون / المآقي / المحاجر)، و"الوادي": (الماء / الشاطئ)، في علاقة الجزء بالجزء، وبين "الوداع": (الين / النوى / الفراق)، و"الحزن": (البكاء / نجيش / الدمع)، في علاقة بين العناصر من القسم العام نفسه.

وإجمالاً فإن معجمية قصيدة نونية أحمد شوقي موضوع التحليل تجلت بصورة مكثفة فيها من خلال معياري: التكرار والنضام، حيث اكتسبت ألفاظها ووحداتها المختلفة ترابطاً معجمياً واتساقاً نصياً بفعل جملة المعايير النصية، التي كان من أبرزها هذان المعياران، ووجودها ينم عن سبك متقن ورسين، استطاع أن يجعل التكرار عنصراً تماسكياً بدلاً أن يكون عنصراً حشو وإطالة وملل، واستطاع أن يجعل من العلاقات المعجمية عناصر التحام ونضام بدلاً أن تكون عناصر دالة على ركاكة الأسلوب وتكلف الربط بين أجزائه.

يُبين الجدول رقم (١٢) والأعمدة البيانية في الشكل رقم (١٣) أن "كاف التشبيه" وردت أكثر من الأدوات الأخرى، فقد تكرر ذكرها سبع مرات (٥٧) في القصيدة، وأغلب استعمالها تعلق بمصر، حيث شبهها تشبيهاً قيمياً: (أم موسى / الدنيا / الكرّم)، وفي غيرها حديث عن نفسه ومن معه في الغربة، أمّا "كان" فقد وردت أربع مرات (٥٤) في القصيدة، ثلاث منها عادت على "مصر"، حيث شبهها الشاعر بالحائط / السفينة / لآلي الضحى، في حين "التشبيه بالأفعال" تجسّد في الفعلين: (تمائل / تحسبها)، والملاحظ على هذه التشبيهات أن معظمها يدور حول مصر، موطن الشاعر ومُستقره، وغايته الأسمى هي العودة إليها وملازمة ثرابها، فصّر بالنسبة لأحمد شوقي مكاناً فاضلاً، تجتمع فيه صفات الرقي، فلا ينفك يشبهها بأشياء وأشياء، علّه بذلك يوفيهما حقهما من الوصف، لكن هيهات.

خاتمة:

وفي ختام مقالنا هذا نستنتج أنّ الدراسة التطبيقية للاتساق النصي في قصيدة "أندلسية" لأحمد شوقي كشفت على أنه آلية أساسية في تحقيق الترابط والتناسك داخل النص، لارتكازه على البنية الداخلية للنصوص في أغلب آلياته من: (إحالة / حذف / استبدال / فصل ووصل / اتساق معجمي بشقيه: التكرار والنضام)، مُشكلاً بذلك بوابة الدراسة اللسانية النصية، التي تنطلق من الجانب اللغوي والقواعد اللسانية المُتحكمة في بناء النصوص وتماشك أجزائها، فالاتساق المعجمي تحدّد بوصفه معياراً تحليلياً، أثبت حضوره في القصيدة، من خلال أنواعه الأربعة: (التضاد / علاقة الجزء بالكُل / علاقة الجزء بالجزء / علاقة بين العناصر من القسم العام نفسه)، المُجسّدة لعلاقات الربط بين الوحدات اللغوية المُشكلة للنص، والإحالة التي أثبتت بدورها حضوراً في القصيدة، من خلال أنواعها الثلاثة: (قبلي / بعدي / نصي)، المُجسّدة لعلاقات التطابق بين أطراف الإحالة: (المُحيل / المُحال إليه)، غير أنّ هذا السخاء يُقابلهُ سُخٌّ ملحوظ للوسائل الإحالية من أسماء إشارة وأسماء موصولة وأدوات المقارنة.

نجمُل هذه النتائج التطبيقية في النقاط الآتية:

الاتساق النحوي (الإحالة):

- توافق الضمائر الإحالية مع العناصر المحيلة عليها خارج النص، من حيث العدد والجنس، وذلك دليل قيام الربط بين الضمائر والعناصر.

- أسهمت ضمائر المتكلم والمخاطب والغائب في ربط لغة النص بسياقها، من خلال إحالتها إلى العالم الخارجي، وهذا جعل الاتساق قويا وواضحا ومباشرا بين المحاور الرئيسة في القصيدة، وكان من أقوى هذه الضمائر اتصالا بالسياق ضمير المتكلم (نحن) / مثل فمة المغترين والمهجرين عن أوطانهم، الذي تكرر وروده (١٠٥ مرات / بنسبة ٣٥%) في النص، وهو ربط النص بالسياق الذي حصل فيه.

- قيام تفاعل بين المتلقي ولغة نص القصيدة، بدليل مقدرته على تحقيق إدراكنا للعناصر المحال عليها خارج النص بكل وضوح (مصر، النيل، الأندلس، الوطن، المنفى...)، وبالتالي فإنه يتأكد لدينا نجاح عملية الإحالة، ورغبة المتلقي في الاستمرار مع النص.

- وردت أسماء الإشارة بوصفها إحالة إشارية في القصيدة ككل في موضع واحد فقط، في قوله: وهذه الأرض من سهل ومن جبل، وهي إحالة قبلية تمثلت في اسم الإشارة المفرد المؤنث (هذه)، بينما بلغ عدد إحالات الأسماء الموصولة إحالة واحدة فقط، في قوله: إلى الذين وجدنا ود غيرهم، تمثلت في الاسم الموصول (الذين)، وباعتبار أن الأسماء الموصولة لا تقوم بذاتها، وإنما تقوم بما يأتي بعدها من الصلة والعائد، فإن إحالة الاسم الموصول هنا جاءت إحالة بعدية.

- الإحالة الإشارية الواردة في القصيدة ذات مدى قريب؛ إذ لا يتعدى الفاصل بين اللفظ المحيل واللفظ المحال إليه كلمة واحدة، وهذا القرب بين اللفظين جعل للإحالة دورا قويا في تحقيق الاتساق بين اللفظين.

- حفل نص القصيدة بنوعين من المقارنة:

- الأولى المقارنة عن طريق التفضيل: (أطغى / أرخى)، جاء المقطعان متشابهان في الهيكل والبناء، ولكن الذي عدلها عن صفة التشابه إلى صفة التقابل هو تقابل الفعلين (أطغى / أرخى).

- والثاني المقارنة عن طريق التشبيه: أحدثت الجمل المقارن بينها بالتشبيه: مثل التشبيه بالأدوات (الكاف / كأن)،

والتشبيه بالأفعال (تماثل / تحسبها) في نص القصيدة تعاضدا وتلاحما بين أجزائه؛ إذ تمثل كل جملة موقفاً يتشابه أو يتباين مع الموقف الآخر، ما يجعل القارئ لا يقف عند جملة واحدة فقط، بل لا بد له حتى يصل إلى المعنى المراد في النص، أن يصل إلى ما يقارن هذه الجمل ويوضح معناها، وذلك بإحداث التلاحم والترابط في سجية وهدوء، من غير أن يكون ذلك لافتا لانتباه القارئ.

خلاصة النتائج:

التكرار والتضام والإحالة النصية وبرابطها المختلفة حققت الكفاءة النصية لنونية أحمد شوقي، عن طريق خاصية الربط والتنسيق؛ لأن هذا الجانب من النظام التركيبي للغة مهمته العمل على تحقيق ما نسميه الاتساق النصي.

المصادر والمراجع

أحمد، رضا. (١٩٦٠). معجم متن اللغة. بيروت: دار مكتبة الحياة.

الأزهر، الزناد. (١٩٩٣). نسيج النص: بحث في ما يكون به المفوظ نصا. بيروت. لبنان. الدار البيضاء. المغرب: المركز الثقافي العربي.

بحيري، سعيد حسن. (٢٠٠٥). دراسات لغوية تطبيقية في العلاقات بين البنية والدلالة. القاهرة. مصر: مكتبة الآداب.

بشار، إبراهيم. (٢٠١٠). "الاتساق في الخطاب الشعري: من شمولية النصية إلى خصوصية التجربة الشعرية". مجلة المخبر: أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، العدد (٠٦)، ١٥٥-١٧٧.

بوقرة، نعمان. (٢٠٠٩). المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب. عمان. الأردن: جدار للكتاب العالمي.

تهامي، الزهرة. (٢٠١١). الإحالة في ضوء لسانيات النص وعلم التفسير من خلال تفسير التحرير والتنوير. مذكرة ماجستير. البويرة. الجزائر: قسم اللغة والأدب العربي. كلية الآداب واللغات. جامعة آكلي محمد الحاج.

العايب، عبد المالك. (٢٠١٨). "أثر التضام في اتساق النص القرآني: دراسة لسانية وظيفية في سورتي الرحمان والواقعة". مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، مجلد ٥٧، العدد (١٤-١٥)، ١٦-٢٨.

عفيفي، أحمد. (١٩٩٧). الإحالة في نحو النص. مصر: كلية دار العلوم. جامعة القاهرة.

عفيفي، أحمد. (١٩٩٧). نحو النص: اتجاه جديد في الدرس النحوي. القاهرة: كلية دار العلوم.

الفراهيدي، الخليل بن أحمد. (١٩٨٠). معجم العين. بيروت: دار الكتب العلمية.

المنظري، سالم بن محمد. (٢٠١٥). الترابط النصي في الخطاب السياسي: دراسات في المعاهدات النبوية. سلطنة عمان: بين الغشام.

حسن، عباس. (١٩٨٨). النحو الوافي مع ربطه بالأساليب الرفيعة والحياة اللغوية المتجددة. مصر: دار المعارف.

خطابي، محمد. (١٩٩١). لسانيات النص: مدخل إلى انسجام الخطاب. بيروت. لبنان. الدار البيضاء. المغرب: المركز الثقافي العربي.

خليل، عبد العظيم فتحي. (٢٠١٠). مباحث حول نحو النص. مصر: شبكة الألوكة.

دي بوجراند، روبرت. (١٩٩٨). النص والخطاب والإجراء. تر: تمام حسان. القاهرة: عالم الكتب.

شوقي، أحمد. (١٩٨٨). الشوقيات: الأعمال الكاملة. بيروت: دار العودة.

