وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث والعلمي
جامعة العربي التبسي – تبسة
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

الاتساق والانسجام في ديوان "كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس"

لـ: "عزالدين ميهوبي"

–مقاربة نقدية–

مذكرة مكملة لنيل شهادة ماستر (ل م د) في اللغة والأدب العربي

تخصص: نقد حديث ومعاصر

إعداد الطالبتين:
- حنان رابح
- سميحة العرفي

إشراف الأستاذ الدكتور:
- لزهر فارس

أعضاء لجنة المناقشة:

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
بلقاسم رحمون	أستاذ محاضر "أ"	جامعة العربي التبسي –تبسة–	رئيسا
فارس لزهر	أستاذ التعليم العالي	جامعة العربي التبسي –تبسة–	مشرفا ومقررا
رضا زواري	أستاذ مساعد "أ"	جامعة العربي التبسي –تبسة–	عضوا ومناقشا

السنة الجامعية 2019/2018

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

الشكر لله عز وجل أولا و آخرا

ثم نتقدم بخالص الشكر و التقدير

لأستاذتنا الكرام

الأستاذ الدكتور **لزهر فارس**

حفظه الله ورعاه لقبوله الإشراف على هذا البحث

مما تميز به من علم واسع ورحابة صدر وإخلاص في العمل

فكان الموجه بعلمه عند الاستشارة و المرجع بالطلب خبرته عند الاستنارة

له كل الشكر و التقدير وجزاه الله عنا خير الجزاء.

و الدكتور الفاضل **بوزغاية رزيق**

فهو المعين لنا بآرائه الجوهرية و استشارته النابضة لنا

فهو غارس البذرة الأولى لهذا العلم الذي بين أيدينا لما قدمه لنا من دروس

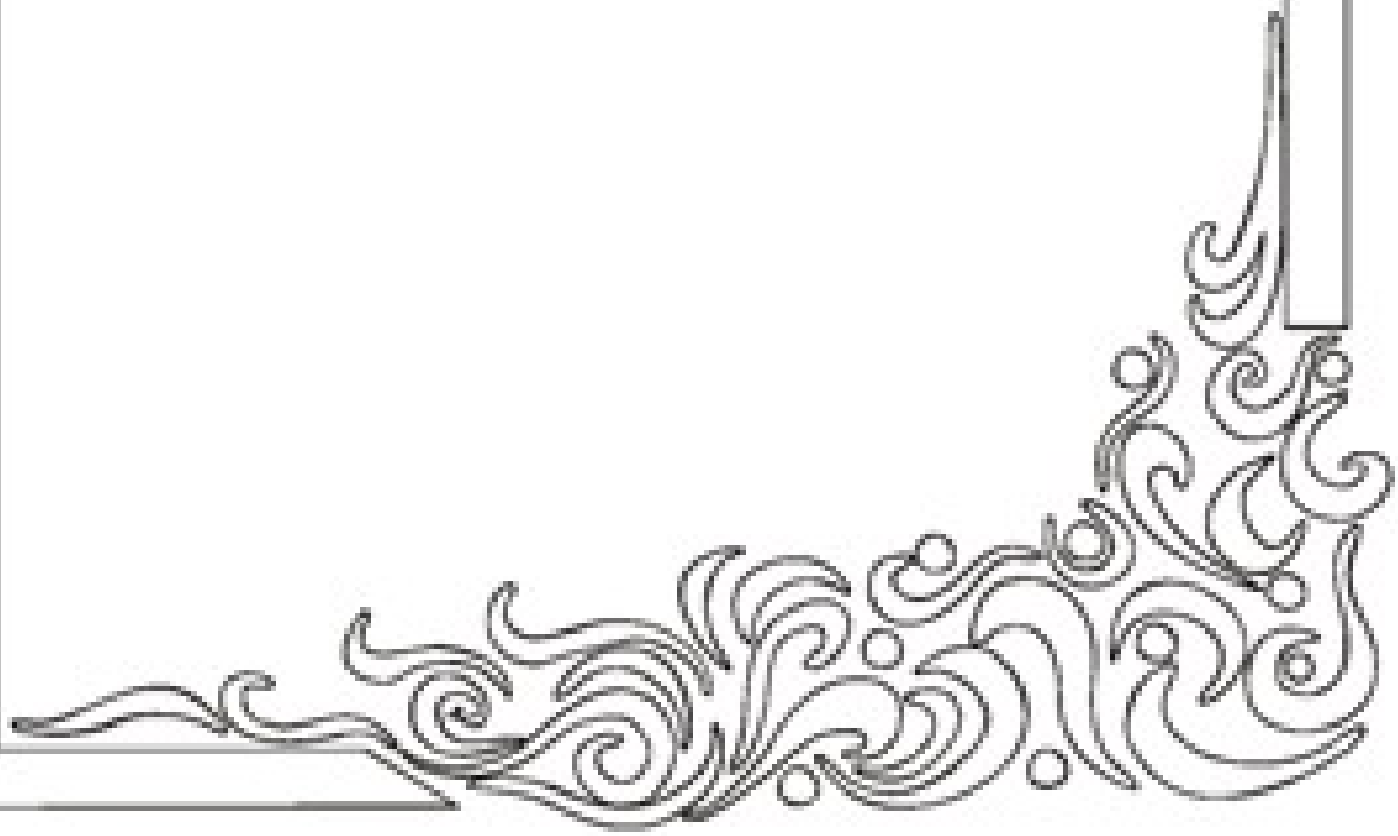
فله منا كل الشكر و التقدير

أسأل الله تعالى أن يبارك في عمله وعمره

كما لا يفوتنا أن نتوجه بالشكر الخالص

إلى أسرة كلية الآداب و اللغات، قسم اللغة العربية آدابها بجامعة تبسة.

مـــقـــدمـــــــة



مقدمة:

وقف الدرس اللغوي منذ القديم عند حدود الجملة التي عدت أكبر وحدة لسانية قابلة للتحليل والدراسة فترة زمنية طويلة، على الرغم من ظهور بعض الآراء الداعية إلى ضرورة تجاوز مستوى الجملة، ذلك أن الاعتماد عليها أصبح لا يفي بالغرض، وكثرت النداءات بعد أن نشر زلينج هاريس (*ZELLINGS*) بحثا بعنوان "تحليل الخطاب"*discours analysis"* عام 1952 حيث اهتم بتوزيع العناصر اللغوية في النصوص والروابط بين النص وسياقه الاجتماعي.

وبما أن اللغة تعد من أهم وسائل التواصل، ولأنها كذلك فإنها لا تقف عند حدود الجملة، كما أن التواصل بين بني البشر لا يتم بالكلمات ولا بالجمل، بل يتم عبر نصوص، ومن هنا حدثت النقلة من الجملة إلى النص بوصفه بنية دلالية كبرى له وظائف متعددة، فمن خلاله انبثقت نظرية معرفية لسانية جديدة في سبعينيات القرن الماضي، سميت بـ "لسانيات النص".

إن لسانيات النص علم يدرس النصوص المكتوبة والمنطوقة –دراسة لغوية– فقد جعل النص مادته الأساسية واعتبره أرض خصبة يمكن دراسته وفك شفراته، التي هي عبارة عن روابط شكلية ودلالية تربط بين أجزاء النص.

يعد "التماسك النصي" من أهم المفاهيم التي أفرزها الحقل اللساني "لسانيات النص"، ذلك أنه يتجاوز الربط بين حدود الجملة الواحدة إلى البحث في الوسائل التي تحقق تلاحم وتماسك وترابط أجزاء النص، وذلك من خلال النظر إلى مدى اتساقه شكليا وانسجامه دلاليا، وهذا هو موضوع بحثنا، فقد حاولنا تسليط الضوء على الآليات التي تعتمد في تحقيق التماسك النصي، موضحين ذلك بنموذج تطبيقي من خلال ديوان "كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس" للشاعر الجزائري عزالدين ميهوبي، فجاء عنوان بحثنا موسوما بـ "الاتساق والانسجام في ديوان كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس للشاعر الجزائري عزالدين ميهوبي – مقاربة نقدية".

أما سبب اختيارنا لهذا الموضوع فهو راجع لرغبتنا في دراسة لسانيات النص ومحاولة منا الجمع بين مدرستين مهمتين هما لسانيات النص والنقد الحديث، ورغبة منا بدراسة الشعر الجزائري المعاصر، وما يحويه بالضبط الديوان من زخم فني ودلالي.

أما إشكاليات البحث فقد جاءت في شكل مجموعة من التساؤلات أهمها:

- ✓ ماهي الآليات التي يعتمد عليها كل من الاتساق والانسجام لإضفاء صفة النصية في النصوص؟
- ✓ أين تتجلى هذه الآليات في ديوان "كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس" لـ عزالدين ميهوبي؟
- ✓ كيف أسهمت مظاهر الاتساق في ترابط وتماسك قصائد ديوان "كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس"؟
- ✓ كيف لعبت وسائل الانسجام الدلالية في فهم القصائد وتأويل دلالتها؟

يهدف هذا البحث إلى بيان مدى فاعلية لسانيات النص في دراسة النصوص الشعرية، وقراءتها من خلال الآليات التي يمدنا بها، ودراسة الخصائص اللغوية التي تميز هذا النص الشعري عن غيره من النصوص، كما يهدف هذا البحث إلى دراسة أدبنا لأننا الأحق في دراسته.

ولتحقيق هذه الدراسة استندنا إلى دراسة نصانية التي تعتمد على دراسة الجوانب النحوية، الدلالية والجمالية في النصوص الشعرية المدروسة.

ومن اجل الوصول إلى دراسة منسجمة تجعل من البحث منطلقا لتحقيق بعض الأهداف، سطرنا الخطة الآتية: مقدمة، ومدخل وفصلين وخاتمة.

يتناول المدخل مفاهيم أساسية للبحث والمتمثلة في: مفهوم النص، مفهوم الاتساق والانسجام.

أما الفصل الأول فيتناول "آليات الاتساق ودورها في الديوان" وهو فصل نظري تطبيقي تطرقنا فيه إلى التعريف بآليات الاتساق أولا ثم تطبيق هذه الآليات على الديوان الشعري، وبيان دورها في الديوان.

أما الفصل الثاني "آليات الانسجام ودورها في الديوان" وهو أيضا فصل نظري تطبيقي تناولنا فيه التعريف بالآليات الدلالية للانسجام، ثم وضحنا تأثير هذه الآليات الدلالية في الديوان الشعري.

وفي الأخير، وبعد جولة البحث في هذا الموضوع ختمنا الدراسة بخاتمة تضمنت أهم النتائج المتوصل إليها خلال هذه الدراسة.

وللإلمام بشتات جوانب الموضوع، وللإجابة عن الإشكالات المطروحة كان لزاما علينا الرجوع إلى جملة من المصادر والمراجع أهمها:

- ✓ علم لغة النص لعزة شبل مُحَمَّد؛
- ✓ لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب لمحمد خطابي؛
- ✓ علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق لصبحي إبراهيم الفقي بجزأيه الأول والثاني؛

وعلى الرغم من استعانتنا بمثل هذه المراجع المهمة، وأخرى لا تقل أهمية عنها، إلا أننا واجهنا جملة من الصعوبات والعقبات في سبيل الوصول إلى نتائج مرضية، تتلخص في أن معظم المصادر والمراجع المحتوية على المادة العلمية المهمة كلها بلغات أجنبية، واختلاف ترجمة المصطلحات من باحث إلى آخر، كيف لا ونحن بصدد دراسة لسانية نقدية أخذت الكثير من وقت العلماء.

ولا يسعنا في الأخير سوى التوجه بالشكر الخالص إلى كل من آزرنا في إنجاز هذا البحث، وأول هؤلاء الأستاذ المشرف "الأستاذ الدكتور لزهر فارس" الذي رعى هذا البحث، دون أن نغفل فضل الدكتور "بوزغاية رزيق" الذي لم يبخل علينا بنصائحه الوجيهة، أسأل الله تعالى أن يجعل منهما ذخرا وخيرا للطالب الجامعي، وفي الأخير نشكر السادة الأساتذة لجنة المناقشة على قراءتهم للمذكرة.

مدخل

أساسيات البحث

1. مفهوم النص
2. مفهوم الاتساق
3. مفهوم الانسجام

1. مفهوم النص:

كل بحث لابد أن يضبط مجاله الذي يدور فيه، والمفاهيم العاملة التي يعتمد عليها، فيتعين بذلك موقعه من الاختصاصات المتنوعة المتداخلة، ويتمكن المتقبل من مفاتيح ولوجه القائمة على تلك المفاهيم، وهذه ضرورة إبستمولوجية،[1] فلسانيات النص وظفت الكثير من المفاهيم التي شكلت محور الدراسة لها، ويعد النص أحد المفاهيم التي أسس عليها المهتمون بهذا الميدان الجديد دراستهم وبحوثهم.

أ. لغة:

أورد الخليل في معجمه ما نصه: «نصصت الحديث إلى فلان نصا، أي رفعته، قال:

ونص الحديث إلى أهله فإن الوثيقة في نصه

ونصصت الرجل؛ استقصيت مسألته عن الشيء، يقال: نص ما عنده أي استقصاه.»[2]

وفي لسان العرب تدل اللفظة على معنى الظهور والبيان وذلك في قول ابن منظور: «النص: رفعك الشيء نص الحديث ينصه نصا: رفعه، وكل ما أظهر فقد نص.»[3] إن الرفع والإظهار يعنيان أن المتحدث أو الكاتب لابد له من رفع نصه، وإظهاره حتى يفهمه المتلقي.

كما نجد الزمخشري يقول: «ومن المجاز: نص الحديث إلى صاحبه، قال:

ونص الحديث إلى أهله فإن الوثيقة في نصه

نُصَّ فلانٌ سيدًا: نُصِّبَ، وبلغ الشيء نَصَّهُ أي منتهاه.»[4] إن معنى كلمة نصب هنا هي من النصب وهو رفع الشيء والشخص إذا نُصِّبَ فقد جُعِلَ في مقام رفيع، وصار ذا منزلة رفيعة.

تفيد هذه المعاني اللغوية التي وردت في المعاجم أن معاني النص كلها تعني: الإظهار، الرفع، الانتهاء، وضم الشيء إلى الشيء، كما يستخلص صبحي إبراهيم ارتباط هذه المعاني ، بما يقول المتحدث ويكتبه فيقول: «إن الرفع والإظهار يعنيان أن المتحدث أو الكاتب لابد من رفعه وإظهاره لنصه كي يدركه المتلقي، وكذلك ضم الشيء، نلاحظ أن النص في كثير من تعريفاته هو ضم الجملة إلى الجملة بالعديد من الروابط...، وكون النص أقصى الشيء ومنتهاه، هو تمثيل لكونه أكبر وحدة لغوية يمكن الوصول إليها.»[5]

وإذا أردنا أن نتتبع التطور التاريخي لدلالة كلمة النص من الحسي إلى المعنوي، فإن الترتيب يكون كالتالي:

أ. الدلالة الحسية: «نصت الظبية جيدها أي رفعته.»

ب. الانتقال من الحسي: «نص الأمور شديدها.»

ج. الانتقال إلى المعنوي نص الرجل أي سأله حتى يستقصي ما عنده.

---

[1] الأزهر الزناد: **نسيج النص بحث في ما يكون به الملفوظ نصا**، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1993، ص 11.

[2] الخليل بن أحمد الفراهيدي: **كتاب العين**، مج4، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2003، ص 228.

[3] ابن منظور: **لسان العرب**، مج14، ط1، دار صادر، بيروت، لبنان، 2000، ص 271.

[4] محمود بن عمر الزمخشري: **أساس البلاغة**، ط1، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، 1996م، ص 455.

[5] صبحي إبراهيم الفقي: **علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق**، ج1، ط1، دار قباء، القاهرة، مصر، 2000م، ص 28.

د. الدخول إلى الاصطلاحي: «الإنسان في علم الحديث التعيين.»[1]

إن هذه الآراء تتفق مع معاني النص السابقة، لكن يمكننا القول بأن المعنيين المهمين هما الظهور والرفع، لأن الشيء إذا ارتفع ظهر.

ب. اصطلاحا:

تعددت تعريفات النص في الاصطلاح؛ فأول تعريف نقف عنده هو عند الإمام الشافعي، وهو مؤسس علم أصول الفقه يعرفه: «المستغنى فيه بالتنزيل عن التفسير.»،[2] نفهم من هذا القول أن النص هو الذي يفهم منه المعنى المحدد الذي أنزل به، وألا يتعدى إلى معان أخرى.

كما قال الجرجاني عن النص أنه: «ما ازداد وضوحا على الظاهر لمعنى في المتكلم وهو سوق الكلام، لأجل ذلك المعنى، فإذا قيل "أحسنوا إلى فلان الذي يفرح بفرحي ويغتم بغمي" كان نصا في بيان محبته.»[3] إن الجرجاني يوافق رأي الشافعي وهو ما يحتمل معنى واحد، ولا يحتمل التأويل، فالهدف من الكلام هو الوصول إلى ذلك المعنى الذي يقصده المتكلم، فقد اتضح معنى النص من سياق الكلام، فالذي يفرح لفرحك ويغتم بغمك لابد أن يكون محبا لك، إذن فالشافعي والجرجاني لا يختلفان في دلالة النص، فهما يتفقان على الوضوح والظهور.

اهتم الباحثون اللغويون المعاصرون بمصطلح النص، وحاولوا إعطائه مفهوم واحد، لكنهم اختلفوا في تعاريفهم، فنجد جان ماري سشايفر يعرف النص بقوله هو: «سلسلة لسانية محكية أو مكتوبة وتشكل وحدة تواصلية، ولا يهم أن يكون المقصود هو متتالية من الجمل، أو جملة وحيدة، أو جزء من الجملة.»[4] فالنص هنا لا يقف عند حدود الجملة، بل هو وحدة وظيفية تنتمي إلى نظام تواصلي معين.

وأشار هاليداي ورقية حسن إلى كلمة النص Text تستخدم في علم اللغويات لتشير إلى أي فقرة مكتوبة أو منطوقة مهما كان طولها، شريطة أن تكون وحدة متكاملة،[5] فالنص هنا غير مرتبط بحجم معين طولا أو قصرا لكن يشترط أن تكون عناصره مرتبطة ببعضها البعض لأن هذه الجملة تستدعي جملة أخرى ليتحقق فهم النص ويكون النص قطعة واحدة متماسكة الأجزاء.

يتفق اللغويون على أن النص وحدة لغوية، ويجب أن تكون عناصره وأجزائه المشكِّلة له مترابطة بعضها ببعض ومتسقة فيما بينها، حيث يقول مُحَمَّد مفتاح: «إن النص عبارة عن وحدات لغوية طبيعية منضدة متسقة... ونعني بالتنضيد ما يضمن العلاقة بين أجزاء النص والخطاب مثل أدوات العطف وغيرها من الروابط، وبالتنسيق ما يحتوي أنواع العلائق بين الكلمات المعجمية.»[6]

---

[1] نصر حامد أبو زيد: **النص، السلطة، الحقيقة**، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1995م، ص ص 150-151.

[2] مُحَمَّد بن باديس الشافعي: **الرسالة**، تح: أحمد مُحَمَّد شاكر، (د. ط)، دار الكتب العلمية، مصر، 1938م، ص 14.

[3] الشريف الجرجاني: **معجم التعريفات**، تح: مُحَمَّد صديق المنشاوي، (د. ط)، دار الفضيلة، القاهرة، مصر، (د. ت)، ص ص 202-203.

[4] جان ماري سشايفر: **العلاماتية وعلم النص**، تر: منذر عياشي، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2004، ص 119.

[5] أحمد عفيفي: **نحو النص اتجاه جديد في الدرس النحوي**، ط1، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، مصر، 2001م، ص 22.

[6] مُحَمَّد مفتاح: **التشابه والاختلاف نحو منهاجية شمولية**، (د. ط)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، (د. ت)، ص 35.

جاء مفهوم النص واضحا ودقيقا في التراث العربي فأصل النص أقصى الشيء وغايته، أما المدارس النقدية فقد جاءت بتعريفات مختلفة، فهي لم تتفق على مفهوم واحد جازم، فهو في المدارس يقبل تعدد القراءات، فلكل قارئ قراءة خاصة به، وذلك حسب ما يتوافق مع بيئته وزمانه ومستواه، وهذا ما لا يقبله التراث العربي القديم فالنص له معنى واحد، ولا يقبل تعدد التأويلات عندهم.

«فالنص ما بعد الحداثي يختلف عن النص الكلاسيكي، وقد كتب حتى يستطيع القارئ في كل قراءة أن يكتبه وينتجه، وهو يقتضي تأويلا مستمرا ومتغيرا عند كل قراءة.»[1] وهذا مخالف تماما للنص القديم، فقد أصبح النص هنا يدرس ويقرأ بمعزل عن صاحبه لأن لغته هي التي أصبحت الحاكمة والمتحدثة، فمفهوم النص أصبح يتعدد بتعدد المقصديات القرائية، إذ نجد رولان بارت يوافق هذا الرأي فيقول: «أن النص ليس سطرا من الكلمات، ينتج عنه معنى أحادي، أو ينتج عنه معنى لاهوتي، ولكنه فضاء لأبعاد متعددة، تتزاوج فيها كتابات مختلفة وتتنازع، دون أن يكون أيا منها أصليا، فالنص نسيج لأقوال ناتجة عن الف بؤرة من بؤرة الثقافة.»[2] فبارت هنا يرفض انتماء العمل الأدبي (النص) لصاحبه كما صرح في قوله هذا أن النص لا يحتوي بداخله معنى واحد بل هو يحتوي على عدة معاني وقراءات ولا واحدة من هذه القراءات تعد الأولى ولا الأخيرة، ومنه يمكن القول أن بارت رافض للمفهوم التقليدي للنص.

ومن هذه الأقاويل نجد عبد المالك مرتاض يتساءل عن العلاقة بين النص ومبدعه فيقول: «ألم يأن أن يعتقد كل من يعنيه أمر الأدب بمفهومه المعاصر أن النص الأدبي ذو وجود شرعي مستقل عن مؤلفه إلى حد بعيد، على الرغم من أنه ينتمي إليه؟ فالنص الأدبي بالقياس إلى مبدعه يشبه النطفة التي تقذف في الرحم فينشأ عنها وجود بيولوجي ولكن الوليد على شرعيته البيولوجية والوراثية لا يحمل بالضرورة كل خصائص أبيه النفسية والجسدية والفكرية...، إنه يستقل بشخصيته عن الأب.»[3] فعلاقة النص بمبدعه هي عبارة عن علاقة أبوة، فالنص هو وليد شرعي للمؤلف، إذ المؤلف واحد، والنص متعدد يختلف باختلاف القراء.

وفي الأخير نختم قولنا بالتعريف الذي نقله كل من الدكتور سعد مصلوح، والدكتور سعيد بحيري وروبرت آلان دي بوغراند ووالفجانغ دريسلر، أن النص هو حدث تواصلي يلزم لكونه نصا أن تتوفر له سبعة معايير نصية مجتمعة، ويزول عنه هذا الوصف إذا تخلف واحد من هذه المعايير:

- السبك *Cohesion* أو الربط النحوي.
- الحبك *Coherence* أو التماسك الدلالي.
- القصد *Intentionality* أي هدف النص.
- القبول أو المقبولية *Acceptability* وتتعلق بموقف المتلقي من قبول النص.
- الإخبارية أو الإعلام *Informativity* أي توقع المعلومات الواردة فيه أو عدم.

---

[1] ميجان الرويلي وسعد البازعي: **دليل الناقد الأدبي**، ط3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2002م، ص 274.

[2] رولان بارت: **هسهسة اللغة**، تر: منذر عياشي، ط1، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، 1999م، ص 80.

[3] عبد المالك مرتاض: **النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟**، (د. ط)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983م، ص 41.

- المقامية *situationality* وتتعلق مناسبة النص للموقف.
- التناص *Intertextuality*.[1]

وعليه ومما سبق يتضح لنا أن كل باحث قد قدم مفهوما لمصطلح النص، من منظوره الخاص وحسب دراسته وتخصصه لكننا نلاحظ أن جل تعريفات النص ركزت على الجانب الشكلي والدلالي والتواصلي، إلا أن القاسم المشترك الذي يجمع هذه التعريفات هو تأكيدها على خاصية التماسك النصي الذي هو أساس الدراسة اللسانية النصية.

2. مفهوم الاتساق:

النصية هي مجموع الخصائص التي تميز النص عن غيره مما هو ليس بنص، كالكلمة والجملة والمجموعة الجملية، وقد اتخذها بعض الدارسين أهم محطة في علم النص...، وقد حدد روبرت دي بوغراند النصية وفقا لسبعة معايير وأخذها الدارسون من بعده، وهي:

- الترابط اللفظي (الاتساق).
- التماسك الدلالي (الانسجام).
- القصدية.
- المقبولية.
- الموقفية.
- التناص.
- الإعلامية.[2]

ومن هذه المعايير السبعة التي ذكرها روبرت دي بوغراند اخترنا عنصرين مهمين، واللذان لهما صلة وثيقة بالنص وهما: الترابط اللفظي (الاتساق) والانسجام الدلالي (الانسجام).

✓ مفهوم الاتساق:

أ. لغة: ورد في المعاجم العربية (و. س. ق) بمعاني متعددة ففي لسان العرب لابن منظور: «وسقت النخلة إذا حملت، فإذا كثر حملها قيل: أوسقت أي حملت وسقا، وسقت الناقة وغيرها تسق أي حملت وأغلقت رحمها على الماء، فهي واسق ونسوق وساق وسقت عيني على الماء، أي ما حملته. الوسوق ما دخل فيه الليل وما ضم، وقد وسق الليل واتسق، والطريق يتسق ينضم، واتساق القمر امتلاؤه واجتماعه واستواؤه ليلة ثلاث عشرة وأربع عشرة واستوسقت الإبل: اجتمعت، والاتساق الانتظام.»[3]

---

[1] صبحي إبراهم الفقي: **علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق**، ج1، ص ص 33-34.

[2] رزيق بوزغاية: **ورقات في لسانيات النص**، ط1، دار المثقف، الجزائر، 2018م، ص ص 67-68.

[3] ابن منظور: **لسان العرب**، مج15، ط1، دار صادر بيروت، لبنان، 2000م، ص ص 212-213.

ويقول الفيروز أبادي في قاموسه: «وسقه يسقه جمعه وحمله، ومنه قوله تعالى: ﴿ وَاللَّيْلِ وَمَا وَسَقَ﴾[1] وطرده ومنه: الوسيقة وهي من الإبل كالرفقة من الناس. والناقة حملت وأغلقت على الماء رحمها فهي واسق، واستوسقت الإبل اجتمعت، والاتساق الانتظام.»[2] تدور المعاني اللغوية المستخلصة من مادة (وسق) في فلك الاجتماع والضم والانتظام والاستواء. كما نجد أيضا لفظة السبك جاءت متقاربة في المعنى مع مادة وسق، فهي في لسان العرب تحمل معنى «سبك الذهب والفضة ونحوه من الذائب يسبكه ويسبكه سبكا وسبكه: ذوبه وأفرغه في قالب.»[3]

وعليه فالسبك يعني ربط الأجزاء المتعددة والعمل على جعلها شيئا واحدا، أما في علم اللغة الحديث فالسبك يعني ربط الجمل المتعددة حتى تكون نصا.

ب. اصطلاحا: لا يبتعد المفهوم الاصطلاحي للاتساق كثيرا عن معناه اللغوي، ومن أجل التعرف عليه سوف نحاول التطرق إلى مفهومه عند بعض الباحثين، فنجد مُحَمَّد خطابي يقول: «الاتساق هو ذلك التماسك الشديد بين الأجزاء المشكلة للنص/خطاب ما، ويهتم فيه بالوسائل اللغوية (الشكلية) التي تصل بين العناصر المكونة لجزء من خطاب أو خطاب برمته.»[4] نفهم من هذا القول أن الاتساق هو ترابط شكلي بين أجزاء النص، إذ لا يمكن تحقيقه إلا بوجود مجموعة من الروابط التي تعمل على تماسكه.

بينما يرى كل من هاليداي ورقية حسن أنه: «مفهوم دلالي إذ يحيل إلى العلاقات المعنوية القائمة داخل النص والتي تحدده كنص، وأن الاتساق يبرز في تلك المواضيع 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.»[5] إن الاتساق مرتبط بالمستوى الدلالي لذا نجد أنه لا يمكن لعنصر من العناصر في أي نص من النصوص أن يكون له معنى أو قيمة دون الاعتماد على عنصر آخر يحيل إليه أو يقابله، ومنه يتحقق التماسك النصي، لكننا نجد مُحَمَّد خطابي قد عقَّب على هذا التعريف وبيَّن أن الاتساق لا يقتصر على الجانب الدلالي فحسب، بل يتجاوز إلى مستويات أخرى كالمستوى النحوي والمعجمي، وقال أن: هذا مرتبط بتصور الباحثين للغة كنظام بثلاثة أبعاد/مستويات: الدلالة (المعاني)، والنحو والمعجم (الأشكال)، والصوت والكتابة (التعبير)، يعني هذا التصور أن المعاني تتحقق كأشكال والأشكال تتحقق كتعابير، وبتعبير أبسط تنقل المعاني إلى كلمات والكلمات إلى أصوات أو كتابة، والشكل التالي يوضح ذلك:[6]

---

[1] القرآن الكريم: **سورة الانشقاق**، الآية 17.

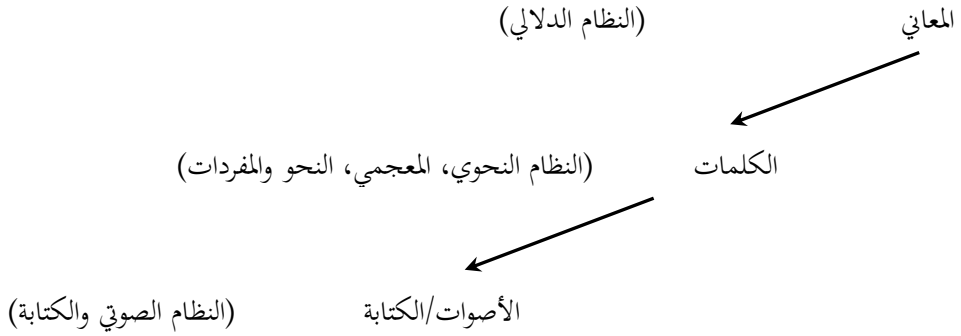
[2] مجد الدين بن مُحَمَّد الفيروز أبادي: **قاموس المحيط**، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2003م، ص 942.

[3] ابن منظور: **لسان العرب**، مج7، ص 116.

[4] مُحَمَّد خطابي: **لسانيات النص –مدخل إلى انسجام الخطاب**، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1991م، ص 05.

[5] **المرجع نفسه**، ص 15.

[6] **نفسه**، الصفحة نفسها.



مخطط رقم (01): يوضح مستويات الاتساق

نستنتج من هذا الرسم أن مُحَمَّد خطابي قد أعطى للمستوى النحوي والمعجمي دور في هذه العملية.

كما عرف مُحَمَّد شاوش الاتساق بأنه: «مجموعة الإمكانات المتوافرة في اللغة والتي من شأنها أن تجعل أجزاء النص تتماسك.»[1] فعبارة الإمكانات المتوافرة في اللغة هي إشارة واضحة للروابط الشكلية أو العناصر النحوية والمعجمية البارزة في اللغة التي تعمل على ربط أجزاء النص المختلفة.

ترجم الباحثون كلمة (*Cohesion*) في العربية إلى مصطلحات عديدة منها التماسك، السبك، الترابط وآخرون يترجمونها (بالتماسك النصي الشكلي)، وذلك للتفريق بينها وبين كلمة (*Coherence*) والتي تعني التماسك الدلالي، نجد أن تمام حسان استخدم مصطلح السبك مقابلا لمصطلح (*Cohesion*)، وهو: «يترتب على إجراءات تبدو بها العناصر السطحية (*Surface*) والتراكيب (*Clauses*) والجمل...، وعلى أمور مثل التكرار والألفاظ الكنائية (*Pro-forms*) والأدوات والإحالة المشتركة (*Co-reference*) والحذف والروابط (*Junctions*).»[2] يرى روبرت دي بوغراند أن الاتساق يتجلى في الروابط الشكلية التي تسهم في ترابط وتلاحم النص على المستوى المعجمي والنحوي.

ويعد مصطلح السبك هو أقرب إلى ظاهر النص ويرتبط بالدلالة النحوية (*syntax Semantic of*) والتي تعني بكيفية انتفاع الناس بالأنماط والتتابعات الشكلية في استعمال المعرفة والمعنى ونقلهما وتذكرهما، أما الحبك فهو أقرب إلى الروابط الضمنية، وهو متصل بالنحو الدلالي (*Syntax of Semantic*) الذي يهتم بكيفية ارتباط مفاهيم وذلك من أجل إيجاد معنى كلي للنص.[3]

يوافق سعد مصلوح هذا الرأي وذلك بعد ترجمته لمصطلح (*Cohesion*) بمصطلح السبك، فهو يختص «بالوسائل التي تتحقق بها خاصية الاستمرارية في ظاهر النص، ونعني بظاهر النص الأحداث اللغوية التي ننطق بها أو نسمعها في تعاقبها الزمني، والتي نخطها أو نراها بما هي كم تتصل على صفحة الورق.»[4] ومنه يمكننا القول أن

[1] مُحَمَّد شاوش: **أصول تحليل الخطاب في النظرية النحوية العربية**، ج1، ط1، المؤسسة العربية للتوزيع، تونس، 2001م، ص 124.

[2] روبرت دي بوغراند: **النص والخطاب والإجراء**، تر: تمام حسان، ط1، علاء الكتب، القاهرة، مصر، 1998م، ص 103.

[3] **المرجع نفسه**، ص ص 84-85.

[4] صبحي إبراهيم الفقي: **علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق**، ج1، ص 95.

الاتساق ضروري في النصوص وذلك من أجل إفهام المتلقي، وكذلك حتى يلقى النص قبولا وانتشارا وشهرة محلية وعالمية، فالاتساق يعد نتيجة حتمية لوضوح دلالة النص.

وأخيرا فالاتساق يعد ركيزة أساسية في لسانيات النص، ذلك أنه يقوم بتحقيق الترابط من بداية النص إلى آخره، دون الفصل بين المستويات اللغوية المشكِّلة للنص، فهو الذي يسهم في اكتمال بنية النص التي لا يمكن أن تكون مجرد تسلسل للعلامات بل كونها تمتلك تنظيمات داخلية ودلالية خاصة، وذلك لتساعد النص على أداء وظيفته، رغم اختلاف تسمياته من سبك وربط إلا أنه في الأخير عبارة عن روابط لغوية شكلية تسهم في اتساق النص وتماسكه وتماسك بنائه.

3. مفهوم الانسجام:

أ. لغة: جاء في لسان العرب: «مادة (س. ج. م) سجمت العين الدمع والسحابة الماء تسجمه سجما وسجوما وسجمانا وهو قطران الدمع وسيلانه قليلا كان أو كثيرا...، والعرب تقول دمع ساجم ودمع مسجوم سجمته العين مسجما...، وكذا عين سجوم وسحاب سجوم، وانسجم الماء والدمع، فهو منسجم، إذا سجم أي انصب، وسجمت السحابة مطرها تسجيما وتسجاما إذا صببته، ومسجم العين والدمع مسجم سجوم، وسجاما إذا سال وانسجم، وانسجمت السحابة دام مطرها.»[1]

كما ورد في قاموس المحيط: «سجم الدمع سجوما ككتاب، وسجمته العين، والسحابة العين، تسجمه ونسجمه سجما وسجوما وسجمانا: قطر دمعها، وسال قليلا أو كثيرا وسجمه هو، وأسجمه وسجمه تسجيما وانسجاما، والسجم بالتحريك: الماء والدمع، دورق الخلاف والأسجم والأزيم، وسجم عن الأمر، أبطأ، والساجوم صبغ، وواد، وناقة سجوم مسجام: إذا أفسحت رجليها عند الحلب وسطعت برأسها.»[2]

نستنتج من خلال التعريفين اللغويين في المعجمين (لسان العرب وقاموس المحيط) أن معاني الانسجام تدور وتتمحور حول: الانصباب والقطران والسيلان والاستمرارية ودوام نزول المطر.

ب. اصطلاحا:

أخذ مصطلح الانسجام اهتماما واسعا، غير أنه عرف تعددا في المصطلح نتيجة ترجمته إلى اللغة العربية فقد أطلق عليه مصطلحات عديدة منها، الانسجام والالتحام والحبك وغيرها، إلا أن المصطلح الأكثر استخداما هو مصطلح الانسجام، الذي وضع للدلالة على الطريقة التي يتم بها ربط الأفكار والمعاني داخل النص.

فالانسجام أو التماسك المعنوي كما يسميه مُحَمَّد لطفي الزليطي ومنير التريكي، أو الحبك والترابط المفهومي عند تمام حسان هو الكيفية التي تمكن القارئ من إدراك تدفق المعنى الناتج عن تنظيم النص، ومعها يصبح النص وحدة اتصالية متجانسة.[3]

---

[1] ابن منظور: **لسان العرب**، مج2، ص ص 1762-1763.

[2] مُحَمَّد بن يعقوب الفيروز أبادي: **قاموس المحيط**، ص 1119.

[3] عزة شبل مُحَمَّد: **علم لغة النص**، ط2، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، 2009م، ص 184.

يقابل مصطلح الانسجام في المعجم الأجنبي مصطلح (*Coherence*) ويستعمل للإشارة إلى التماسك الحاصل على المستوى الدلالي للنص، وقد ترجمه الدكتور تمام حسان بالالتحام وهو يتطلب من الإجراءات ما تنشط به عناصر المعرفة لإيجاد الترابط المفهومي واسترجاعه، وتشمل وسائل الالتحام على العناصر المنطقية كالسببية والعموم والخصوص، معلومات عن تنظيم الأحداث والأعمال والموضوعات والمواقف، السعي إلى التماسك فيما يتصل بالتجربة الإنسانية ويتدعم الالتحام بتفاعل المعلومات التي يعرضها النص مع المعرفة السابقة بالعالم.[1]

يتشكل النص من خلال اتحاد الجانب الشكلي مع الجانب المضموني، هذا الأخير الذي يمثل أساس بناء أي نص، وتسعى لسانيات النص إلى دراسة التماسك على مستوى مضامين النصوص لاكتشاف مدى ترابطها «فنحو النص ليس وصفا شكليا للمنظومة اللغوية فحسب، وإنما وصف وتحليل يضع النص في سياقه المقامي والمقالي، ويبين كيفية التماسك النصي بمناحيه الدلالية والتركيبية والسياقية والتواصلية.»[2]

ورد تعريف آخر لـ "دومينيك مانغونو" في كتابه "المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب" بأن: «الانسجام يعتمد على الاتساق غير أنه يقحم قيودا عامة غير خطية مرتبطة خاصة بالسياق ونوع الخطاب (...) النص قد يجلي مؤشرات الاتساق التام دون أن يكون ذلك منسجمه، لكي يكون النص منسجما يجب ربطه بقصد شامل أي إلى غاية إنشائية محايثة لنوع خطابها.»[3]

ويقوم الانسجام على التأويل حيث تعرفه الدكتورة (نوال الخلف) بأنه: «تأويل كل جملة مفردة بتأويل التي قبلها وبعدها...»[4]

وما يتميز به «أن الانسجام ليس ثانويا في النص، بل إن المتلقي المشارك هو الذي يتولى بناءه (...) إن الحكم الذي يقتضي بأن النص منسجم أو غير منسجم قد يتغير وفق الأفراد ووفق معرفتهم بالسياق والحجة التي يخولونها للمتلقي.»[5]

وعرفه سوفنسكي بأنه يقضي للجمل والمنطوقات بأنها محبوكة إذا اتصلت بعض المعلومات فيها ببعض، في إطار نصي أو موقف اتصالي، اتصالا لا يشعر المستمعون أو القراء بثغرات أو انقطاعات في المعلومات...[6]

---

[1] روبرت دي بوغراند: **النص والخطاب والإجراء**، ص 103.

[2] عثمان أبو زيد: **نحو النص –إطار نظري ودراسات تطبيقية**، ط1، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2009م، ص 172.

3 دومينيك مانغونو: **مصطلحات المفاتيح في تحليل الخطاب**، تر: محمد يحياتن، ط1، الدار العربية للعلوم، بيروت، لبنان، 2008م، ص 18.

[4] نوال الخلف: **الانسجام في القرآن الكريم –سورة النور أنموذج**، ط1، كنوز الحكمة، الأبيار، الجزائر، 2012م، ص 36.

[5] **المرجع نفسه**، ص 21.

[6] محمد العيد: **حبك النص (منظورات من التاريخ العربي)**، مجلة فصول، مج1، العدد 59، 2001م، ص 55.

عرفه أبو الأصبع المصري وخصص له بابا بقوله: «هو أن يأتي الكلام متحدرا كتحدر الماء المنسجم، سهولة سبك وعذوبة ألفاظ، حتى يكون من الجملة من المنثور والبيت من الموزون وقع على النفوس وتأثير في القلوب ما ليس بغيره، مع خلوه من البديع، وبعده عن التضييع...»[1]

ثم يعقب على ذلك قائلا: «وأكثر ما يقع الانسجام غير مقصود، كمثل الكلام المتزن الذي تأتي الفصاحة في ضمن النثر عفوا كمثال أشطار، وأنصاف وأبيات وقعت في أثناء الكتاب العزيز ورويت عن الرسول صلى الله عليه وسلم، فإن وقع من ذلك في غير القرآن بيتان فصاعدا أسمى ذلك شعرا وإن لم يقصد (...) ومثال الانسجام الذي وقع في الأشعار المقصودة، قول الإمام أبي تمام (بسيط):

إن شئت ألا ترى صبر المصطبر فانظر على أي حال أصبح الظلل»[2]

يعتبر فان ديك أن تحليل الانسجام يحتاج إلى تحديد نوع الدلالة التي ستمكننا من ذلك، وهي دلالة نسبية أي أننا لا نؤول الجمل أو القضايا بمعزل عن الجمل والقضايا السابقة عليها، فالعلاقة بين الجمل محددة باعتبار التأويلات النسبية...[3] يرى الدكتور مُحَمَّد خطابي أن: «الانسجام أعم وأعمق من الاتساق فهو يتطلب من المتلقي صرف الاهتمام عن جهة العلاقة الخفية التي تنظم النص وتولده...»[4]

الانسجام هو عبارة عن مجموعة العناصر والمعاني والأفكار تربط بينها علاقة خفية بين المفاهيم الموجودة في النص، يصممها الكاتب ويسعى المتلقي أو القارئ وفق قدرته على التفسير والتحليل والتأويل التي تمكنه من فهم النص، فهي عبارة عن عملية أخذ وعطاء بين النص والمتلقي، فتتبع المعلومات والمفاهيم في النص يكون كتتابع جمله أيضا، والانسجام متعلق باستعمال اللغة في سياق معين وليس شرطا فيه أن تظهر في النص مؤشرات الاتساق، وإنما يتحكم فيه المتلقي والسياق، فالنص الأدبي القديم المنسجم هو الذي يمتاز بعذوبة الألفاظ، أما النص المنسجم عند الغربيين يشمل كل نص تحققت فيه شروط النصية فهو عندهم لا يختص بعذوبة الألفاظ بل يتحقق الانسجام بوجود الروابط الدلالية والمنطقية.

---

[1] ابن أبي الأصبع المصري: **تحرير العبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن**، (د. ط)، دار المعارف للطبع والنشر، القاهرة، مصر، 1963م، ص 429.

[2] **المرجع نفسه**، الصفحة نفسها.

[3] مُحَمَّد خطابي: **لسانيات النص**، ص 34.

[4] **المرجع نفسه** ، ص 05.

الفصل الأول

آليات الاتساق ودورها في الديوان

I. الترابط المعجمي (Lexical Cohesion)

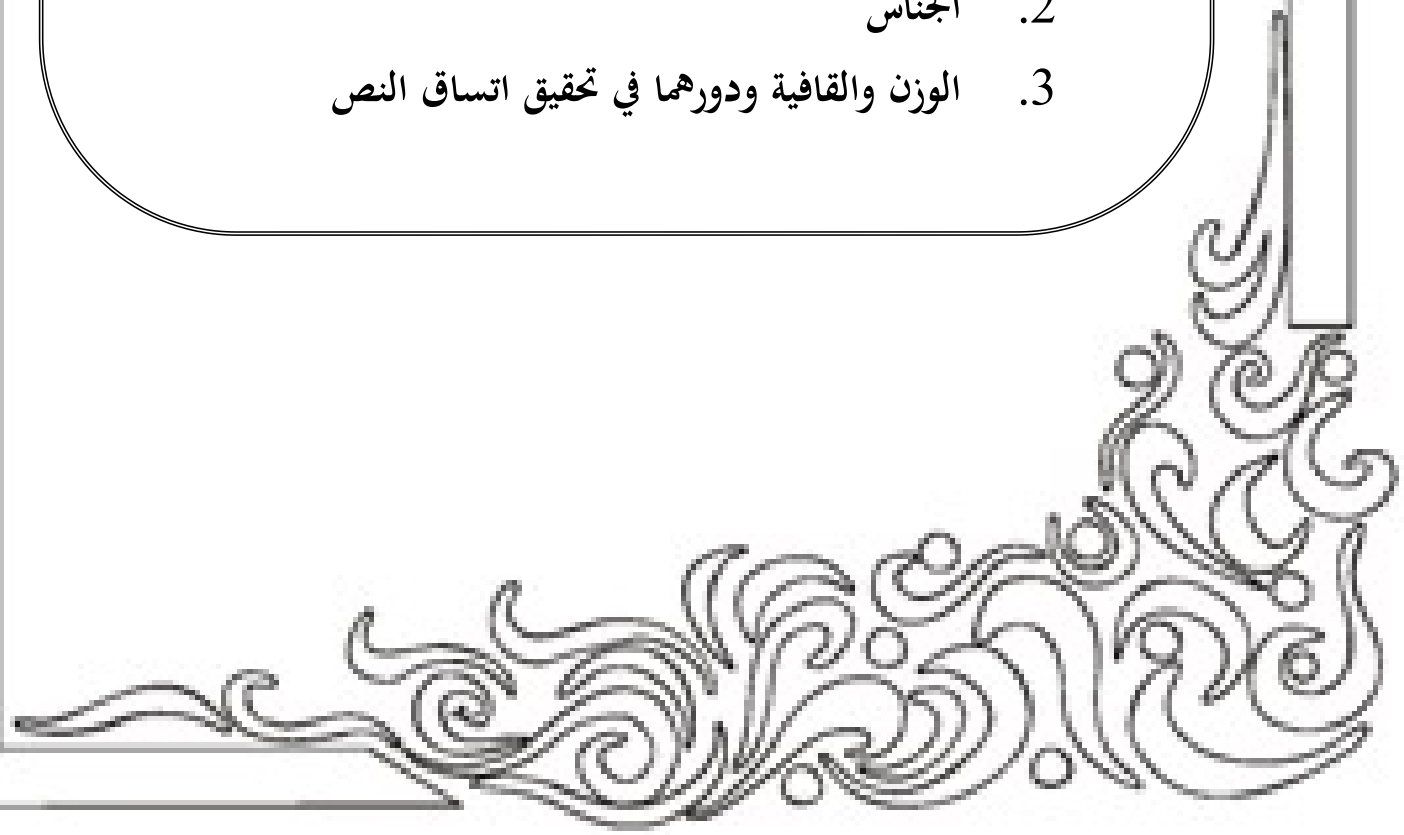
1. التكرار (Reiteration)
2. التضام

II. الترابط النحوي

1. الربط بالأداة
2. الإحالة (Reference)
3. الحذف (Ellipsis)
1. الاستبدال (Substitution)

III. الترابط الصوتي

1. السجع
2. الجناس
3. الوزن والقافية ودورهما في تحقيق اتساق النص



اختلفت آراء العلماء في تناولهم لأدوات الاتساق، ومن أهم التقسيمات ما قدمه الباحثان هاليداي ورقية حسن في كتابهما "التماسك في الإنجليزية" (*Cohesion in English*) حيث يقدمان ثلاثة مستويات تساهم في خلق النصية، فكل مستوى يحتوي على أدوات ربط معينة، وهي كالتالي:

- **الترابط المعجمي**: ويضم قرينتي التكرار والتضام.
- **الترابط النحوي**: ويضم الربط بالأداة أو العطف (*Conjunction*)، والإحالة (*Reference*) والحذف (*ellipsis*) والاستبدال (*substitution*).
- **الترابط الصوتي**: ويضم السجع، الجناس والوزن والقافية.

والآن سوف نقوم بدراسة هذه الأدوات وتحليلها من خلال تطبيقها على ديوان (كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس للشاعر عزالدين ميهوبي).

I.الترابط المعجمي (*Lexical Cohesion*):

يعد الترابط المعجمي مظهرا من مظاهر اتساق النص، فقد عرفه كل من هاليداي ورقية حسن بأنه: "الربط الذي يتحقق من خلال اختيار المفردات عن طريق إحالة عنصر إلى آخر، أي هو حالة الربط الإحالي الذي يقوم على مستوى المعجم"[1]، ويمكن رصد هذا المستوى من خلال توظيف المفاهيم المعجمية، والتي تتمثل في قرينتي **التكرار والتضام** التي تجعل النص كلا مترابطا على المستوى السطحي.

1. التكرار (*Reiteration*):

1.1. مفهوم التكرار (*Reiteration*):

أ. **لغة:** يدور معنى مادة (كرر) في لسان العرب حول معاني عدة منها: "الكَرُ، الرجوع، مصدر للفعل كَرَ عليه يَكِرُ كرًا وكُرُورًا وتِكرَارًا: عطف وكرَ عنه رجع، وكرَّرَ الشيء وكَرْكَرُهُ: أعاده مرة بعد أخرى، ويقال كَرَرْتُ عليه الحديث وكَرْكَرْتَهُ إذ رددته عليه، وكَرْكَرْتَهُ عن كذا كَرْكَرَةً إذا رَدَدْتُهُ، والكَرُّ: الرجوع على الشيء، ومنه التِكرارُ، والكركرة من الإدارة والترديد، وهو من كَرَ وكَرْكَرَ، قال وكَرْكَرْةُ الرَحى تَرْدَادَها، وألح على أعرابي بالسؤال فقال: لا تُكركروني، أراد لا تُرددوا علي السؤال فأَغلُطَ".[2]

وفي قاموس المحيط يأتي التكرار مادة (كرَّ) أي "كَرَّ عليه كَرًّا وكُرُورًا وتَكْرَارًا، عطف ومنه رجع، فهو كَرَّارٌ وتَكْرَارًا وتَكِرَّةٌ، كَتَحِلَّةٍ، وكَرْكَرَهُ: أعاده مرة بعد أخرى".[3]

أما في معجم العين فورد "والكَرُّ: الرجوع عليه ومنه التكرار".[4]

من هذا نلاحظ أن المعنى اللغوي للتكرار يحمل معنى الرجوع وإعادة الشيء مرة بعد أخرى.

---

[1] عزة شبل مُحَّد: **علم لغة النص، النظرية والتطبيق**، ص 109.

[2] ابن منظور، مُحَّد بن مكرم: **لسان العرب**، المجلد 13، دار صادر، بيروت، لبنان، 2004م، ص ص 46-47.

[3] مُحَّد بن يعقوب الفيروز آبادي: **القاموس المحيط**، تح: أبو الوفاء نصر المورِيني، ط2، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2007م، ص 493.

[4] الخليل بن أحمد الفراهيدي: **كتاب العين**، تح: عبد الحميد هنداوي، ج4، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2003م، ص 19.

ب. اصطلاحا: يعد التكرار "شكل من أشكال التماسك المعجمي التي تتطلب إعادة عنصر معجمي أو وجود مرادف له أو شبه مرادف أو عنصر مطلقا أو اسما عاما".[1]

أما دي بوجراند فيسميه إعادة اللفظ (*Recurrence*) ويتناوله بالتعريف قائلا: "هي التكرار الفعلي للعبارات، ويمكن للعناصر المعادة أن تكون هي نفسها أو مختلفة الإحالة أو متراكبة الإحالة، ويختلف مدى المحتوى المفهومي الذي يمكن أن تنشطه هذه الإحالات بحسب هذا النوع".[2]

كما يرى ديفيد كريستال أن التكرار هو واحد من عوامل التماسك النصي، وجعل له مصطلح (*Repeated*) وذكر أنه "التعبير الذي يكرر في الكل والجزء"[3] بمعنى أن اللفظة تكرر في النص كاملا أو يقتصر تكرارها على جزء من النص.

أما تعريف التكرار عند الدكتور صبحي إبراهيم الفقي فيقول "هو إعادة ذكر لفظ أو عبارة أو جملة أو فقرة، وذلك باللفظ نفسه أو بالترادف، وذلك لتحقيق أغراض كثيرة أهمها تحقيق التماسك النصي بين عناصر النص المتباعدة"،[4] فالتكرار لا يختص بفقرة معينة، أو موضوع معين من النص، إذ قد يكون التكرار في أول النص أو وسطه أو نهايته، فهذا التعريف يحدد لنا الوظيفة النصية للتكرار.

من هذا كله يعد التكرار الإعادة المباشرة للكلمات أو إعادة التعبيرات نفسها، فهو إحدى الطرق التي تلجأ لها اللغة للربط.

2.1. أنواع التكرار: يحقق التكرار الربط بين عناصر النص وتماسكه وذلك لاختلاف أنواعه، ومنه قدم هاليداي ورقية حسن أربعة أنواع للتكرار هي:

- تكرار نفس الكلمة *The same Word*؛
- الترادف أو شبه الترادف *A Synonym or Near Synonym*؛
- الكلمة الشاملة *A Superordinate*؛
- الكلمة *العامة A General Word*.

1.2.1. تكرار نفس الكلمة؛ يندرج تحته ثلاثة أنواع:

أ. التكرار المباشر للعنصر المعجمي (*the direct repetition*): يشير إلى أن المتكلم يواصل الحديث عن نفس الشيء بما يعني استمراره عبر النص، وهو ما يطلق عليه (*hoey*) التكرار المعجمي البسيط ***simple***

---

[1] مُحَمَّد خطابي: **لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب**، ص 24.

[2] روبرت دي بوجراند: **النص والخطاب والإجراء**، ص 301.

[3] David Crystal**, the Cambridge encyclopedia of language**, P119.

نقلا عن صبحي إبراهيم الفقي: **علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق –دراسة تطبيقية على الصور المكية**، ج2، ط1، دار قباء، القاهرة، 1998م، ص 19.

[4] صبحي إبراهيم الفقي: **علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق –دراسة تطبيقية على الصور المكية**، ج2، ص 20.

lexical repetition ويحدث عندما يتكرر العنصر المعجمي دون تغيير،[1] كما يطلق عليه التكرار المباشر للعناصر، فهو التكرار التام ويعني إعادة العنصر المعجمي (**تكرار الكلمة**) كما هي دون تغيير.

ب. التكرار الجزئي (*partial repetition*): يعني استخدام المكونات الأساسية للكلمة (الجذر الصرفي) مع نقلها إلى فئة أخرى، مثل (ينفصل-انفصال)، (يحكم-حكم-حكام-حكومة) ويطلق عليه (*hoey*) التكرار المعجمي المركب *complex lexical repetition* حيث يشترك عنصران معجميان في مورفيم معجمي واحد[2] فهو تكرار في اللفظ دون المعنى وذلك بالاستخدام الاشتقاقي للجذر اللغوي، كما أنه يعد نقل العناصر التي سبق استعمالها إلى فئات مختلفة أي أن اللفظة الثانية تتلاقى مع اللفظة الأولى في أصل اشتقاق المصدر.

ج. الاشتراك اللفظي (*homonymy*): وهو تكرار معجمي غير مقترن بالتكرار في المفهوم، حيث يتكرر استعمال كلمتين مختلفتين مثل (ولى-ولى)[3]، أو هو الكلمات مختلفة المعنى إلا أنها متحدة في صورة النطق.

من هذا المفهوم فالاشتراك اللفظي عبارة عن كلمات مختلفة المعنى، إلا أنها في نفس الوقت متحدة في صورة النطق.

كما يعد الاشتراك اللفظي أحد المصطلحات المفاتيح في اللسانيات ويعرفه ماري نوال غاري على هذا الأساس فيقول "يعود هذا المصطلح إلى الدلاليات المفرداتية ويمثل العلاقة القائمة بين وحدتين تشتركان في الشكل نفسه وتختلفان في المعنى."[4]

2.2.1. الترادف (*synonym*):

إن فكرة الترادف تعود على حقلي الدلاليات المفرداتية والمعجميات، فقد "كان الفلاسفة اليونان أول من أثار قضية الترادف، فالعلاقة بين التسمية والمسمى كانت موضع البحث والجدل، الأشياء المادية الموجودة في الواقع الخارجي محددة، وللشيء الواحد منها أكثر من تسمية، وعلى ذلك فهناك ترادف. والمقصود بالترادف وجود كلمتين أو أكثر بدلالة واحدة"[5] فالترادف عند محمود حجازي هو أن تشير كلمتين أو كلمات إلى نفس الدلالة كما أن الترادف ذا أهمية خاصة في العمل المعجمي، لأننا بواسطته نستطيع أن نفهم معنى كلمة موجودة في المعجم من خلال كلمة أخرى لها نفس الدلالة.

وقد قسم علماء اللغة وعلماء المعاجم في العصر الحديث الترادف إلى درجتين هما:

أ. الترادف المطلق: وذلك في حالة التطابق التام والمطلق بين كلمتين أو أكثر، ويعني هذا التطابق فيما تشير إليه الكلمة في الخارج *designation* والدلالات التي توحيها الكلمة أيضا *connotation*، وهذا الشرط يجعل من الترادف المطلق أمرا نادر الوقوع في أي لغة،[6] من هذا يمكننا القول أن الترادف المطلق أمر نادر الحدوث.

---

[1] عزة شبل مُحَّد: **علم لغة النص النظرية والتطبيق**، ص 101.

[2] **المرجع نفسه**، ص 101.

[3] روبرت دي بوغراند وآخرون: **مدخل إلى علم لغة النص**، تر: إلهام أبو غزالة، ط1، دار الكاتب، نابلس، 1992م، ص 85.

[4] ماري نوال غاري بريور: **المصطلحات المفاتيح في اللسانيات**، تر: عبد القادر فهيم الشيباني، ط1، سيدي بلعباس، الجزائر، 2007م، ص 58.

[5] محمود فهمي حجازي: **مدخل إلى علم اللغة**، (د. ط)، دار قباء، القاهرة، (د.ت)، ص 145.

[6] حلمي خليل: الكلمة **دراسة لغوية معجمية**، ط2، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، 1998م، ص 132.

ب. شبه الترادف (*near synonymy*): وذلك في التشابه الدلالي الواضح بين كلمة أو أكثر، سواء فيما تشير إليه في الخارج، أو في الدلالات الموحية والمتضمنة في الكلمة، ولكن هناك اختلاف بينهما، أسماه زجوستا *zgustu* درجة التطابق *rang of applications* حيث تستعمل الكلمة في سياق معين ولا تصلح الأخرى في نفس السياق، وكلاهما بمعنى واحد.[1]

معنى هذا أنه يمكننا أن نوظف كلمة ما في سياق معين، لكن لا يمكن أن نستعمل الأخرى في السياق نفسه، بالرغم من أن للكلمتين معنى واحد.

3.2.1. الكلمة الشاملة (*A Superordinate word*):

تعتبر الكلمة الشاملة العنصر الثالث من التكرار والذي بواسطته يتحقق تماسك النص وهو "عبارة عن اسم أساسا مشتركا بين عدة أسماء، ومن ثم يكون شاملا لها وذلك مثل الأسماء؛ الناس، الشخص، الرجل، المرأة، الولد الطفل، البنت، فهي أسماء يشملها جميعا اسم إنسان"[2] والمقصود هنا أن هناك شيئا تشترك فيه هذه العناصر.

كما تقول عزة شبل أيضا "الكلمات المنضوية نفسها يمكن أن تشتمل على كلمات تنضوي تحتها فالكائنات الحية مثل النبات، الحيوان، البكتيريا... إلخ لها كلمات منضوية، فالحيوان منه الزواحف والبرمائيات والثدييات...إلخ"[3] فالأساس هنا هي الكائنات الحية والنبات والحيوان والبكتيريا هي عناصر من فئة الكائنات الحية.

4.2.1. الكلمة العامة (*A General Word*):

هي مجموعة صغيرة من الكلمات لها إحالة عامة وتستخدم كوسائل للربط بين الكلمات في النص، مثل الكلمات (مشكلة، سؤال، فكرة، أمر ما، مكان، شيء، الناس) يقسم هاليداي ورقية حسن الكلمة العامة إلى:

أ. الاسم الدال على الإنسان: مثل (الناس، الشخص، الرجل، المرأة، الطفل).

ب. الاسم الدال على المكان: مثل (مكان، موضع، ناحية، اتجاه).

ج. الاسم الدال على حقيقة: مثل (سؤال، فكرة، شيء، أمر، موضوع).[4]

من هذا كله نلاحظ أن العنصر الإحالي يساعد الكلمة العامة على القيام بدور الترابط بين أجزاء النص كله، فهو يجعل كلمات أو عبارات أو مقاطع النص أكثر اتساقا وتماسكا.

لقد نال مصطلح التكرار عناية علماء لسانيات النص، بسبب كونه مظهرا من مظاهر التماسك المعجمي الذي يؤدي إلى سبك النص، ولعل الدراسات المتعددة حوله أثمرت تنوعا في الاصطلاح.

كما يعد التكرار ظاهرة لغوية عرفتها اللغة في أقدم نصوصها، فقد درسها علماء لسانيات النص وعنوا بها عناية واسعة، فهناك من يسميه *recurrence* ومن يسميه *repeated*، كما انهم قاموا بتجسيده في سلم مكون

---

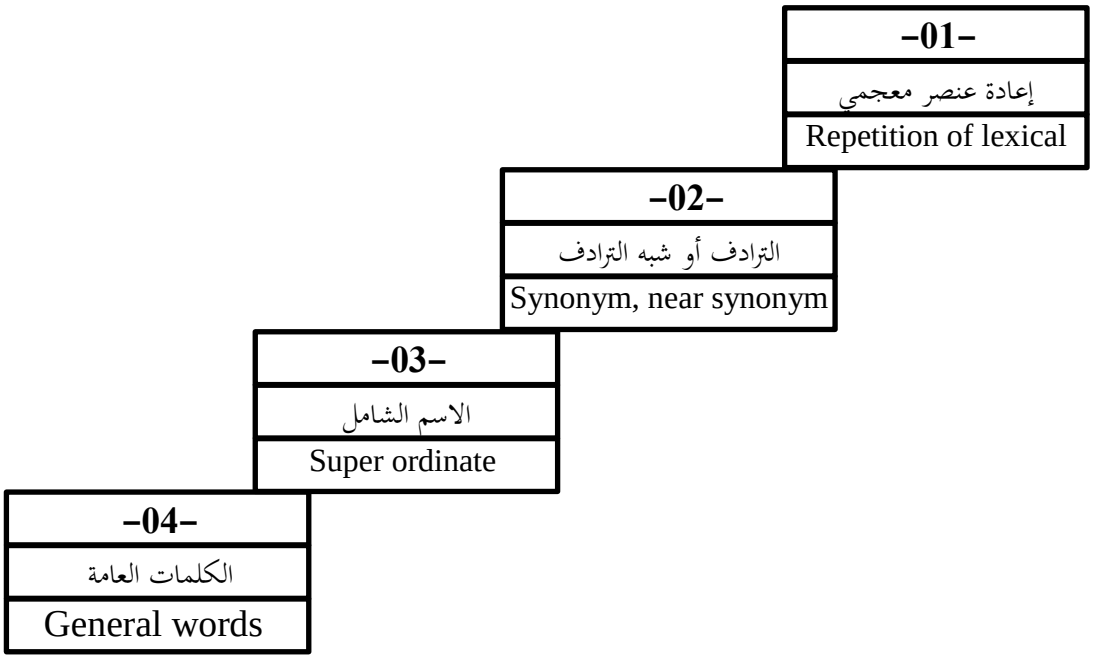
[1] حلمي خليل: الكلمة **دراسة لغوية معجمية**، ص 133.

[2] جميل عبد المجيد: **البديع بين البلاغة الأدبية واللسانيات النصية**، (د. ط)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1998م، ص 83.

[3] عزة شبل مُحَمَّد: **علم لغة النص النظرية والتطبيق**، ص 108.

[4] **المرجع نفسه**، ص 108.

من أربع درجات، يأتي في أعلاه إعادة العنصر المعجمي، ويليه الترادف أو شبه الترادف، ثم الاسم الشامل، وفي أسفل السلم تأتي الكلمة العامة وهو ما يمكن توضيحه في الرسم التالي:[1]



الشكل رقم (02): يوضح الدرجات الأربع للتكرار

3.1. التكرار ودوره في الديوان:

يعد التكرار من أهم الوسائل التي يلجأ إليها كل شاعر أو كاتب في نصه، ذلك لما يضفيه من تأكيد وقوة وجزالة على الأسلوب، ولذلك عمد الشاعر عزالدين ميهوبي استخدامه في أبيات القصائد وظاهرة التكرار التي اشتملت عليها القصائد ملخصة في الجدول الآتي:

القصيدة	اللفظة	تكرارها	نوع التكرار	عدد تكرارها
الليل	من ثقب الباب	من ثقب الباب	تكرار مباشر	02
	يجيء الليل	يجيء الليل	تكرار مباشر	02
	الليل	- يجيء الليل - الليل يجيء - الليل - الليل فجيعة	تكرار مباشر	04
	الليل فجيعة	الليل فجيعة	تكرار مباشر	02
	الصمت	صمت	تكرار جزئي	02
	الموت	الموت	تكرار مباشر	02
الحلم	يوسف	يوسف	تكرار مباشر	05
	الشارع	الشارع	تكرار مباشر	02

[1] جميل عبد المجيد: **البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية**، ص 79-80.

	ضحكته	ضحكة	تكرار جزئي	02
	يكسر	تتكسر	تكرار جزئي	02
	النادل	النادل	تكرار مباشر	02
	الصورة	صورة	تكرار جزئي	02
	في الشارع	في المقهى في السوق	كلمة عامة	03
الباب	الصمت	الصمت	تكرار مباشر	02
	الباب	الباب	تكرار مباشر	02
	يخبئ	يخبئ	تكرار مباشر	02
	نعشا	النعش	تكرار جزئي	02
	الموت	نعشا، النعش	ترادف	03
العصفور	سأل العصفور	سأل العصفور	تكرار مباشر	02
	العصفور	– سأل العصفور – انتظر العصفور – مات العصفور – يحمل عصفورا	تكرار مباشر تكرار مباشر تكرار مباشر تكرار جزئي	05
	الشمس	الشمس	تكرار مباشر	03
	سأل	سؤال	تكرار جزئي	02
	العام	– العام الأول – العام الثاني – العام الثالث – العام الرابع – العام الخامس – العام السادس – العام السابع	تكرار مباشر	07
	أبصر	أبصر	تكرار مباشر	05
	نهرا	ماء	ترادف	02
وردة	وردة	وردة	تكرار مباشر	04
	طفلة الحي	طفلة الحي	تكرار مباشر	02
	وطن	وطنا	تكرار جزئي	02
	عرافها	عرافها	تكرار مباشر	02
	يد	يد	تكرار مباشر	02
المنديل	رقية	رقية	تكرار مباشر	04
	المساء	مساء	تكرار جزئي	02

	أمس	أمسها	تكرار جزئي	02
	غدا	غد	تكرار جزئي	02
	من	من	تكرار مباشر	05
الدفتر	أفاق	أفاق	تكرار مباشر	02
	على	على	تكرار مباشر	03
	الطفل	الطفل	تكرار مباشر	02
	يموتون	يموتون	تكرار مباشر	02
	دفتر الرسم	سجل التدوين	ترادف	02
طفل	نم حبيبي	نم حبيبي	تكرار مباشر	02
	إذن	إذن	تكرار مباشر	02
	غن	أغنية	تكرار جزئي	02
	الصحو	الصحو	تكرار مباشر	02
	أخاف	تخاف	تكرار جزئي	02
	حينا	حينا	تكرار مباشر	02
	غدا	غدا	تكرار مباشر	02
	نم	نام	تكرار جزئي	02
الدم	النساء	النساء	تكرار مباشر	03
	يا ويحهم ذبحوا	يا ويحهم ذبحوا	تكرار مباشر	02
	يا ويحهم ذبحوا	يا ويحهم قتلوا	ترادف	03
	الأجنة	الصغار	ترادف	02
	قتلوا	يقتلون	تكرار جزئي	02
الفستان	حليمة	حليمة	تكرار مباشر	03
	يأتي	يأتي	تكرار مباشر	02
	غدا فرحي	غدا فرحي	تكرار مباشر	02
	هل يجيء غدا؟	هل يجيء غدا؟	تكرار مباشر	03
	ينتهي	ينتهي	تكرار مباشر	02
	قمر	قمر، قمري، القمر	تكرار جزئي	04
	الفتيات	الفتيات	تكرار مباشر	02
	فساتين	فساتينهن	تكرار جزئي	02
المقبرة	مائة	مائتان، مئتان	تكرار جزئي	03
	هنا	هنا	تكرار مباشر	02
الجريدة	أريد	أريد	تكرار مباشر	02

	أفتش عن قبر	أفتش عن قبر	تكرار مباشر	02
	أفتش عن قبر	أفتش عن جثة	ترادف	03
	أفتش	أفتش	تكرار مباشر	04
	وأنت؟	وأنت؟	تكرار مباشر	06
	جريدة	جريدة	تكرار مباشر	02
الحفار	بكى الحفار	بكى الحفار	تكرار مباشر	02
	المقبرة	قبرا، قبري القبر، القبر	تكرار جزئي	05
	بكى الحفار	يبكي الحفار	تكرار جزئي	04
	يبكي الحفار	يبكي الحفار	تكرار مباشر	02
	الأموات	الحفار، قبرا قبري، القبر القبر، يدفنني بقايا، النعش	ترادف	08
	من	من	تكرار مباشر	04
الجرس	لم يكن عندنا	لم يكن عندنا	تكرار مباشر	02
	عندنا	لم يكن عندنا لم يكن عندنا إنما عندنا	تكرار مباشر	03
البئر	تبحث	تفتش	ترادف	03
	يفتش	تفتش	تكرار جزئي	02
	طفل	طفلة	تكرار جزئي	02
الضفيرة	أبصرت	أبصرت	تكرار مباشر	02
	ضفيرتها	ضفيرتها	تكرار مباشر	02
	دما	دماء	تكرار جزئي	02
	أبصرت	فرأت	ترادف	01
الدالية	يجيُ	يجيُ	تكرار مباشر	03
	يجيُ	آت	ترادف	01
الجدار	متى	متى	تكرار مباشر	04
	يجيئون	يجيئونَ	تكرار مباشر	02
	يعرفون	يعرفونَ	تكرار مباشر	02
	سيجارة	سجائره	تكرار جزئي	02
	الإثم	الإثمُ	تكرار مباشر	02
الرأس	العراء	العراء	تكرار مباشر	02

	رأس	رأسه	تكرار جزئي	02
	من هذه	من هذه	تكرار مباشر	02
الريح	سألتني الريح	سألتني الريح	تكرار مباشر	02
قدر	أغني	أغني	تكرار مباشر	01
	لأنّي	لأنّي	تكرار مباشر	02
	أفتشُ	أفتشُ	تكرار مباشر	02
	وطن	وطن	تكرار مباشر	02
	دمي	دمي	تكرار مباشر	03
	دم	دمي	تكرار جزئي	03
كاليغولا	الموت	– ميتون – موتة	تكرار جزئي	02
	على	على	تكرار مباشر	04
	لم يكن	لم يكن	تكرار مباشر	04
	كاليغولا	كاليغولا	تكرار مباشر	03
	من	من	تكرار مباشر	05
غرنيكا	غرنيكا	غرنيكا	تكرار مباشر	09
	اللون	اللون	تكرار مباشر	06
	اللون الأخضر	العشب	كلمة عامة	01
	اللون الأزرق	سماء	كلمة عامة	01
	اللون الأحمر	دمًا	كلمة عامة	01
	الأحمر	الأحمر	تكرار مباشر	02

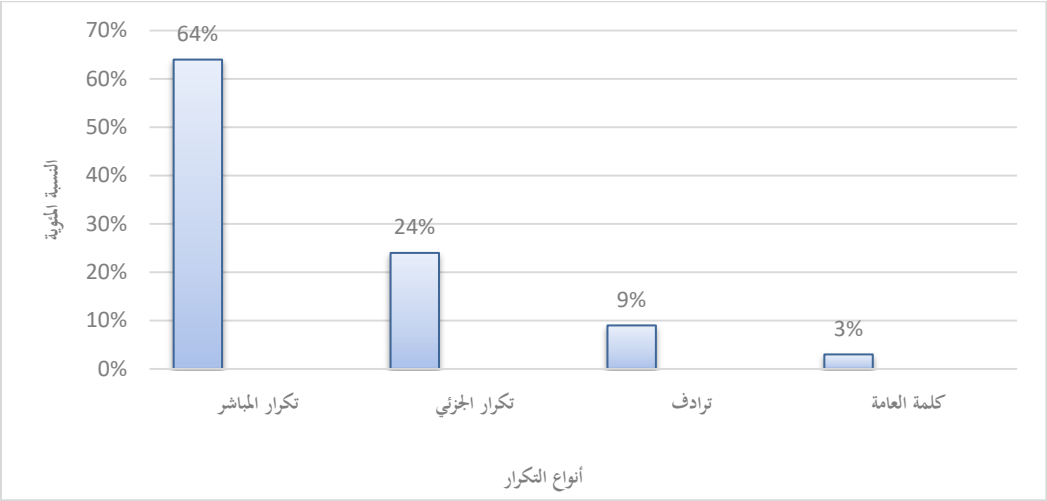
الجدول رقم (03): أنواع التكرار في ديوان كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس

ومن هذا التحليل الذي قمنا به نصل إلى المعطيات التالية المتمثلة في أنواع التكرار في الديوان:

أنواع التكرار	تكرار مباشر	تكرار جزئي	ترادف	كلمة عامة	مجموع
عدد تكرارها	72	27	10	04	113
النسبة المئوية	%64	%24	%09	%03	%100

الجدول رقم (04): يمثل نسب أنواع التكرار في الديوان

وسنقوم بتمثيل هذه النتائج في مخطط بياني، وذلك لتوضيح هذه النتائج أكثر:



الشكل رقم (05): مخطط أعمدة بيانية يمثل النسب المئوية لأنواع التكرار في الديوان

نلاحظ من كل هذا أن التكرار المباشر احتل المكانة الأولى على باقي أنواع التكرار، ذلك أن الشاعر كان في موقف وصف للأحداث التي جرت، فقد حاول تجسيدها وتقريبها إلى ذهن القراء، وذلك باستخدام لغة تلقائية لينة وإيحائية، كما تتميز مفرداتها المتكررة بالقوة والحركة والتغير والثورة، فهي تعلن عن شدة التوتر النفسي الذي أصاب نفسية الشاعر، وذلك نتيجة اليأس والظلم والانهيار والاستبداد اللاإنساني الذي عانى منه شعب وطنه فالشاعر يحاول من خلال الألفاظ المتكررة التعبير بشدة عن الآلام والمآسي والمجازر التي ارتكبها كاليغولا في حق شعبه من جهة، ومن جهة أخرى في حق شعب وطنه الجزائر، والتي فهمناها في مقدمة ديوانه "إلى الجزائر".

فنجد الشاعر مثلا في قصيدة "الحلم" يكرر اسم العلم "يوسف" فيقول:

يتوسد يوسف ضحكته المنسية

في الشارع..

الشارع يبحث عن ضحكة يوسف

في المقهى

النادل يكسر أزرار التلفاز..

ويبصق في وجه الحامل تعزية

وبقايا دار مهجورة

تتكسر أشتات الصورة

يحملها النادل

تتشكل صورة يوسف..

يطلع يوسف من ورق النعناع

قمر الأشياء الحلوة في الشوق يباع

مئذنة تتهجى سورة يوسف

يتثاءب ظل الزيتون

عنادل طفلُ الرَايس مبحوحة

ينام الناس..

وتصحُو جماجم مبحوحة..[1]

فهذا الاسم يحيلنا مباشرة إلى الموروث القرآني وبالأخص إلى سورة يوسف حيث تسرد لنا هذه السورة الابتلاءات المتعددة التي تعرض إليها سيدنا يوسف –عليه السلام– من قبل إخوته أو من طرف امرأة فرعون، فكلها ابتلاءات شدة وفتن وشهوة، ومشاعر نفسية لكن سيدنا يوسف قَاوَمَ هذه الابتلاءات بالصبر والصلاة والتذرع لله حتى خرج منها صافيا نقيا، في مقابل هذا نجد طفل الرايس المغلوب على أمره في زمن الظلم أو بالأحرى زمن حكم كاليغولا الذي ينام ويصحو على جثث مذبوحة وبقايا دار مهجورة، لكنه وفي ظل كل هذه الظروف إلا أنه يحلم بغد جميل وضحكة بريئة، ويسر بعد عسر.

كما نجده يكرر لفظة العام الدالة والملحة على الزمن ذلك لرصد ماذا حدث، أو ماذا سيحدث في كل عام، فقد كرر الشاعر اللفظة المعجمية "العام" حوالي سبع مرات وذلك في قوله في قصيدة "العصفور":

انتظر العصفورُ العامَ الأَوَّلَ

أبصر نهرا من حناءْ

العام الثاني

أبصرَ عشبًا ناريا

العام الثالثَ

أبصر ماءْ

العامَ الرابع

أَبصرَ طفلاً في المنفى

العام الخامس

أبصرر خارطة الأسماء

العامَ السادس

ماتَ العُصْفُور

تغير شكل الشمس

العامَ السّابع

عراف الرايس يحمل عصفورا ويغني

ينهار الصوت

ويصمت حرف الياء[2]

[1] عزالدين ميهوبي: **كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس**، ط1، منشورات الأصالة، سطيف، 2000م، ص 03.

[2] **المصدر نفسه**، ص 05-06.

فهذه الدلالات لها بعد ثقافي وديني فمثلا عندنا أيام الأسبوع سبعة، والله خلق السماوات سبع والأرض سبع، كما نجد الجمرات سبعة، والثورة التحريرية الجزائرية دامت سبع سنوات، فالرقم سبعة يوحي باكتمال الجمال.

فالشاعر يقول أن العصفور في عامه الأول ينتظر ليرى نَهرًا لكنه نهر من حناء، وفي العام الثاني أبصر عشبا لكنه ليس عشبا أخضرا بل عشبا ناريا، وهكذا بقي يبصر كل عام آت، سيأتي بآلام وحروب ويأس، وسينشر الأموات هنا وهناك فلا فرق بين الأعوام الستة، إلا أنه في العام السابع تتغير الأحداث ويتفاجأ القارئ بالأحداث التي جرت في حي الرايس، فهو نوع من الغموض المفاجئ لكنه في نفس الوقت جذاب، فهذه الأعوام السبعة مليئة بالجرائم والخوف والموت، فقد استخدمها الشاعر من أجل التعبير عن الأحداث التي عاشها، ذلك أن شاعرنا عزالدين ميهوبي عاش أحداث الثورة الجزائرية وفترة العشرية السوداء التي مرت بها الجزائر في التسعينيات.

كما كرر أيضا اسم نسائي مباشرة وهو اسم "رقية" في قصيدة "المنديل" واسم "حليمة" في قصيدة "الفستان"، نأخذ مثلا اسم رقية في قول الشاعر:

وردة عطرها ذابل
تقتفي ظلها في حديث النساء
تستحي من عيون رقية
رقية سيدة الألم المشتهي
تستحم بعطر الماء
مساء لترقص المواسم في سدرة المنتهى
رقية تأكل من كسرة الصبر
من نفحة الياسمين
وتجدل منديلها
من حقول البنفسج
من رعشة الطيبين
ومع صيحة الديك تفتح شباكها
وتعلم أن غدا أمسها وتصلي
وأمس غد لن يعود
وأن الصباحات نبض النهار
وأن المسافة بين حلم رقية والموت
ليست سوى:
حفنة من غبار[1]

[1] عزالدين ميهوبي: **كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس**، ص 08.

فالظاهر أن رقية شخصية متواضعة بدائية، وأنها تنتمي إلى ثقافة إسلامية قوامها الدين والأخلاق والحياء وذلك في قوله:

ومع صيحة الديك تفتح شباكها وتصلي[1]

فهي شخصية مؤمنة، راضية بقدرها ومسلمة أمرها إلى الله، ومدركة أن الصبر مفتاح الفرج، وأنه كما يوجد صباح مشرق للنهار في الدنيا، يوجد موت في الحياة، فتكرار هذا الاسم في القصيدة يمكننا من العودة إلى الموروث الإسلامي إلى رقية بنت النبي ﷺ والحياة التي عاشتها والظروف والظلم الذي قاسته من زوجها وذلك من أجل نبوة أبيها، فالشاعر هنا أراد أن يمثل لناحية في قصيدته من أجل تقريب المعنى ومعايشة الواقع، والتأكيد على أن الصبر هو مفتاح الفرج.

نجح الشاعر عزالدين ميهوبي في وصفه للأحداث التي جرت في حي الرايس عام 1997، وذلك لاستدعائه شخصية كاليغولا في تجربته الشعرية التي توحي بالموت والجبروت والقتل والإبادة، ونظرا لأهميتها فقد أسمى الشاعر ديوانه كله باسمه "كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس" إذ نجده في قصيدة "كاليغولا" يكرر هذا الاسم كل مرة ليذكرنا به، فهو شخصية تاريخية عرفت بالجبروت والظلم كما أنه في الأصل «كاليجيولا (12-41م) إمبراطور روماني من أحفاد الامبراطور أغسطس، وابن جيرمانيكوس وأجريبت الكبرى، سمي لدى ولادته جايوس قيصر أغسطس جيرمانيكوس، وكان في طفولته ينتعل حذاء عسكريا، فأطلق عليه جنود والده لقب غاليكولا الذي يعني الحذاء العسكري الصغير، وعندما بلغ كاليغولا العشرين من عمره تبناه الإمبراطور الروماني تيبريوس وأصبح كاليغولا إمبراطورا لدى وفاة تيبريوس عام 37م.»[2]

فكاليغولا في تجربة عزالدين ميهوبي انتقل من إمبراطور روماني إلى فترة زمنية مر بها الوطن بكله، وهي فترة مليئة بالدم وحياة سوداء بلا ألوان، كما نلاحظ أن سياق الموقف الذي جرت فيه المجازر هو الذي ساعد الشاعر إلى استدعاء هذه الشخصية والتي تتوافق وتتطابق مع ما جرى في مدينة غرنيكا الإسبانية، فهذه الأخيرة نجد الشاعر كررها حوالي تسع مرات في قصيدة غرنيكا، ذلك أن الشاعر يود التعبير عن آلام وأحزان وطنه الجزائر فاستخدم رموزا حية وواقعية وهي "غرنيكا" والتي تعد إحدى أعمال الفنان بابلو "بيكاسو" «فقد رسم لوحته غورنيكا (1937) احتجاجا على قصف بلدة غورنيكا خلال الحرب الأهلية الإسبانية (1936-1939) وكانت اللوحة محاولة من بيكاسو لإعلان قرار عام مستخدما رموزه الخاصة للعنف واليأس والصورة تعبير قوي عن الأزمة والكارثة بعيدا عن التحكم الفردي.»[3] فغرنيكا أو لوحة الجورنيكا لا تعد لوحة فنية كأي اللوحات وإنما هي صرخة غاضبة نتيجة الظلم الذي تعرضت له مدينة غرنيكا من طرف وحدات الجيش الإسباني الذي تمردوا من أجل الإطاحة بحكومتهم كما ساعدتهم في ذلك ألمانيا وإيطاليا، فهي نتاجا للآلام والأحزان الشديدة وأشكال العذاب القاسية والموحشة الذي تعرضت له النفس البريئة.

---

[1] عزالدين ميهوبي: **كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس**، ص 08.

[2] الموسوعة العربية العالمية، ج19، ط2، **مؤسسة أعمال الموسوعة للنشر والتوزيع**، الرياض، المملكة العربية السعودية، 1999م، ص ص 76-77.

[3] الموسوعة العربية العالمية، ج5، ط2، **مؤسسة أعمال الموسوعة للنشر والتوزيع**، الرياض، المملكة العربية السعودية، 1999م، ص 451.

فبابلو بيكاسو لم يرسم لوحته الجورنيكا ليصف ما حصل في مدينة غرنيكا الإسبانية عام 1936، بل رسمها للإنسانية عامة، فهو فيها يعبر عن آلامه وأحاسيسه الموجعة من عمق نفسه، كما أن اللوحة هي دليل على وجود الذات الإنسانية وتعلق كل ذات بوطنها أما بالنسبة لبيكاسو فهي تصف مدى تعلقه بوطنه إسبانيا، وبمصير المجتمع الإسباني فهي إثبات للكوجيكو الديكارتي أنا أفكر إذن أنا موجود.

أما شاعرنا عزالدين ميهوبي فقد استعار لوحة الجورنيكا من الرسام بابلو بيكاسو ليعبر بها في ديوانه عن الأحداث المأساوية التي مر بها وطنه الجزائر وخاصة أحداث حي الرايس حيث يقول الشاعر في قصيدة "غرنيكا":

اللون الأبيض غرنيكا
والطفل النائم لا يصحو
أحلام العاشق دالية
تتماهى من علق المرمر
اللون الأخضر غرنيكا
والعشب الطالع لا يكبر
الوردة لا تختار العطر
وتنكر رائحة العنبر
اللون الأزرق غرنيكا
وسماء الرايس لا تمطر
لا تنبت شيئا في المنفى
اللون الأصفر غرنيكا
والصمت أفاح في المجمر
اللون الأسود غرنيكا
وملاءة سيدة تقبل
اللون الأحمر غرنيكا
غرنيكا الرايس
طفل يتأبط كراسا
ودما مزروعا في الأجفان
من يعرف منكم بيكاسو؟
غرنيكا
يعلقها كاليغولا على الجدران
غرنيكا

الموت بلا ألوان[1]

كما نجد أيضا وفي القصيدة نفسها يكرر لفظة "اللون" حوالي ستة مرات فدلالة الألوان في العربية عميقة الجذور، تواكب الحياة العربية في بيئاتها المختلفة، فالألوان تمثل ملمحا جماليا في الشعر لذا عني العربي عناية فائقة بالألوان فهو لم يعد مجرد صبغة يلون بها الإنسان، بل أصبح رمزا إيحائيا كما أصبح إحدى أدوات الشعر التي يقارب بها الدقة في التشبيه والإصابة بالوصف فنجد شاعرنا يبتدأ باللون الأبيض في مطلع القصيدة، فالأبيض من الألوان التي تمتلك معنى مزدوج، فهو لون الصفاء وعدم سفك الدماء والجمال والبراءة، كما يدل على نقاء الجسد والعقل، فميهوبي هنا ربط اللون الأبيض بشخصية حقيقية وهي الطفل الذي يحمل دلالة البراءة والصفاء والنقاء ومن صفات الطفل أيضا الحركة والنشاط لكن هنا الشاعر نفى هذه الصفات لينقله إلى صفة النائم وهي دلالة على عدم الحركة والخمول، فهما صفتان تدلان على الموت، إذن هنا انزاحَ اللّون الأبيض عن دلالة الصَّفاء والنَّقاء إلى دلالة الموت.

إن اللون الأخضر هو أكثر الألوان وضوحا واستقرارا في الدلالة وذلك لارتباطه بأشياء مهمة في الطبيعة كالنباتات، فهو لون مرغوب به في الغالب عند العرب لأنه رمز الخصب الخير والنماء، إلا أن قول الشاعر في القصيدة، فهو ينفي الحياة المليئة بالخير والنماء، وإنما يستبشر بحياة غالبها آلام ومآسي وأحزان، فالسياق هنا انتقل من حياة خضراء مليئة بالخيرات والنماء إلى حياة الحروب.

أما في قوله:

اللون الأزرق غرنيكا

وسماء الرايس لا تمطر

لا تنبت شيئا في المنفى[2]

فاللون الأزرق له دلالات مختلفة، الأولى الأزرق القاتم الذي يقترب من السواد فهو يثير في النفس الحقد والكراهية والنفور، بينما الأزرق الفاتح المرتبط بالماء والسماء، فهو رمز للهدوء والراحة والانتعاش، إلا أن الشاعر هنا حينما صرح بصيغة النفي (لا تمطر، ولا تنبت) فهو هنا يلغي الصفة الإيجابية السماوية التي تتميز بالعطاء دائما، ويعطيها دلالة الحزن.

يعتبر اللون الأصفر أحد الألوان الساخنة التي تمثل قمة التوهج والإشراق لأنه لون الشمس ومصدر الضوء والحرارة أما في دلالته فهو مختلف بحسب وروده في السياق فمنه ما يعنى بالجفاف والذبول هذا بالنسبة للنبات ومنه الأصفر الفاتح الذي يسر الناظرين ويبعث فيهم الأمل والتفاؤل، أما ارتباطه بالإنسان فهو دلالة على مرضه فيقول هنا:

اللون الأصفر غرنيكا

[1] عزالدين ميهوبي: **كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس**، ص ص 31-32.

[2] **المصدر نفسه**، ص 31.

والصمت أفاح في المجمر[1]

فهنا ربط حرف الواو لفظة اللون الأصفر باللفظة المعجمية "الصمت" لتعطي هذه الأخيرة للون الأصفر دلالة الجمود والمأساة في مكان ملتهب، أما اللون الأسود فهو ضد الجمال، كما انه لون التشاؤم والأحزان والغربة والظلام، والشاعر ربط اللون الأسود بالقبر فهو يعطيهما نفس الدلالة، وهي الموت والأحزان.

وأخيرا قوله:

اللون الأحمر.. غرنيكا

غرنيكا الرايس بالأحمر[2]

فالذي يجذب الانتباه هنا أن الشاعر ربط اللون الأحمر مرة بلفظة غرنيكا ومرة أخرى بغرنيكا الرايس، فأكثر سمات اللون الأحمر ارتباطه بالدم، فهو لون مخيف، كما يدل على العذاب والعنف والقسوة وهذا واضح في قوله الشاعر:

ودما مزروعا في الأجفان[3]

فهو انتقال من سفك الدماء إلى أموات منتشرون هنا وهناك، أما قوله:

غرنيكا

الموت بلا ألوان[4]

فهو وصف للوحة كما رسمها بابلو بيكاسو فقد كانت اللوحة أحادية اللون تم تكوينها من الأسود والأبيض يظهر من فجوات الأسود، فتكرار اللفظة المعجمية "اللون" هنا دليل على تأثيرها البالغ في النفس، كما يمكننا بواسطة الألوان أن نستدعي نصوص غائبة، فتكرار لفظة اللون تجاوزت وظيفة التأكيد إلى وصف الأحداث ومحاولة معايشة القارئ للأحداث.

نلاحظ أن نسبة التكرار الجزئي قليلة في ديوان الشاعر، ذلك لعدم ظهوره بكثرة في القصائد، إلا أن الشاعر لم يستغن عنه قطعا فنجد مثلا: الصمت تكررت مرتان في قصيدة الليل، لأن الليل مركز السكون والهدوء وعدم الحركة، أما في القصيدة فلفظة الصمت أخذت دلالة معاكسة وهي أن "صمت الليل فجيعة"[5] فهي هنا تحمل دلالة الخوف والفجع، كما أن قصيدة "المنديل" هي التي احتوت على عدد أكثر من التكرار الجزئي المتمثلة في (المساء–مساء)، (أمس–أمسها)، (غدًا–غد) وهي ألفاظ معجمية تدل على زمن انقضى، ذلك أن الشاعر في موقف سرد لأحداث جرت في الماضي، فهو يقول:

وتعلم أن غدا أمسها

---

[1] عزالدين ميهوبي: **كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس**، ص 31.

[2] **المصدر نفسه**، ص 32.

[3] **نفسه**، الصفحة نفسها.

[4] **نفسه**، الصفحة نفسها.

[5] **نفسه**، ص 02.

وأمس غد لن يعود[1]

إن ورود المرادفات قليل جدا في الديوان، ذلك أن الشاعر استخدم لغة لينة في ديوانه لا تستدعِ منه مرادفات لكي يفهم القارئ، فألفاظه سهلة وواضحة ومباشرة، إلا أننا نجد بعض المرادفات منها:

في قصيدة الدفتر يقول:

والطفل يسأل عن دفتر الرسم
صار سجلا لتدوين كل التعازي[2]

وفي قصيدة الدم قوله:

يا ويحهم قتلوا النساء
ذبحوا الأجنة في البطون
خانوا السماء
سرقوا من الشمس الضياء
خطفوا الصفاء من العيون
زرعوا الدمار
يا ويحهم ذبحوا الصغار[3]

ذلك لتنويع المفردات بالاقتباس من الألفاظ العلمية مثلا، لتجنب الألفاظ الجامدة والمملة، واستحضار ألفاظ حية موحية ومعبرة وحركية لتعبير الشاعر عن تجربته.

أما الكلمة العامة في ديوان الشاعر فهي شبه منعدمة لأن الشاعر كان لا يضم المفردات تحت مفردة واحدة لسرد أحداثه، بل كان يفصل في وصف كل حدث، غير أننا نجد الكلمة العامة مجسدة في قصيدة "الحلم":

في الشارع[4] الذي يضم الكلمات
في المقهى
قمر الأشياء الحلوة في السوق يباع[5]

وكذلك في قصيدة "غرنيكا":

فاللون الأخضر يرمز إلى العشب
واللون الأزرق الذي يرمز إلى السماء
واللون الأحمر الذي يرمز إلى الدم

[1] عزالدين ميهوبي: **كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس**، ص 08.
[2] **المصدر نفسه**، ص 09.
[3] **نفسه**، ص 12.
[4] **نفسه**، الصفحة نفسها.
[5] **نفسه**، ص 03.

نستنتج من كل هذا أن التكرار ظاهرة تميز بها الشعر العربي قديما وحديثا، فقد " كان مبدأ من مبادئ حياة العرب في البادية قديما، يرونه في حركة الناقة، دوران الأفلاك، دوران الأرض حول الشمس، ولذلك كان التكرار أحد المبادئ الجمالية في الفن العربي الأصيل (أرابيسك) حيث الوحدات الزخرفية تتكرر إلى ما لانهاية."[1]

إن استحضار الشاعر لسمة التكرار في كتاباته يجب أن يكون لغاية معينة مثل تأكيد أمر ما، أو إفصاح عن تعابير نفسية فـ "ليس التكرار عيا مادام لحكمة كتقرير لمعنى، أو خطاب الغبي أو الساهي، كما أن ترداد الألفاظ ليس بعي ما لم يجاوز الحاجة ويخرج إلى العبث، وهذا القرآن قد ردد قصة موسى، هود، هارون، شعيب إبراهيم، لوط، عاد وثمود، كما ردد ذكر الجنة والنار وغيرهما، لأنه خاطب جميع الأمم من العرب وأصناف العجم وأكثرهم غبي غافل، أو معاند مشغول الفكر ساهي القلب."[2]

تحول التكرار في العصر الحديث إلى أسلوب فني ترتكز عليه القصيدة الحديثة، فهو لم يعد مجرد تكرار اللفظة مباشرة أو تكرار مرادفها بل أصبح "تكتيكا فنيا من تكتيكات القصيدة الحديثة على أيدي شعراء التفعيلة الذين استخدموه على نطاق واسع، وبأشكال متنوعة ودلالات عميقة"[3] فهو في الشعر أمر مما ليس منه بدأ ولا عنه غنى كما أنه مظهر لا يستقيم قول شعري إلا به، فقد عد عند أغلب الدارسين من أهم ركائز ومقومات الشعر فهو سمة جوهرية ملازمة للشعر، فقد أشار إليه جاك دريدا أنه "سمات جوهرية في اللغة، لفظا وحروفا، وأن هذه السمات هي المسؤولة عن بقاء اللغة قائمة ومستمرة"[4]

كما أن الشاعر ليبني معمارا شعريا مميزا يجب أن يتحلى شعره بظاهرة التكرار، فكما يرى لوتمان ***lotman*** أن: "البنية الشعرية ذات طبيعة تكرارية حين تنتظم في نسق لغوي."[5]

إذن، فالشاعر لا يستطيع أن يتخلى عن هذه الظاهرة في شعره لما لها من دور مهم ومميز في القصيدة حيث يقوم ببناء شبكة من العلاقات داخل المنجز النصي، مما يحقق تماسك وسبك أجزاء النص بعضها مع بعض فتكرار كلمة معينة في النص، أو تكرار مرادفها يسهم في تتابع النص، كما أن هذه الألفاظ المكررة هي التي تعطي النص صفة الحيوية والاستمرارية.

2. التضام:

إن التضام هو ثاني وسائل الاتساق المعجمي، التي تحقق السبك والترابط بين أجزاء النص، فهو كمصطلح ليس وليد المدرسة اللسانية الحديثة، بل وجد في التراث العربي القديم خاصة في الدرس اللغوي والنحوي قديما فالعرب القدامى اصطلحوا عليه العديد من التسميات منها الضم، الرصف... الخ.

---

[1] جابر عصفور: **بلاغة التكرار**، مجلة العربي، يصدر عن وزارة الإعلان في دولة الكويت، ع684، محرم 1437هـ/ نوفمبر 2015م، ص 21.

[2] عزالدين علي السيد، **التكرير بين المثير والتأثير**، ط1، عالم الكتب، 1978م، ص 88.

[3] السيد شفيع: **النظم وبناء الأسلوب في البلاغة العربية**، ط1، دار غريب، القاهرة، 2006م، ص 142.

[4] عثمان بدري: **دراسات تطبيقية في الشعر العربي نحو تأهيل منهج في النقد التطبيقي**، (د. ط)، الجزائر، 2009م، ص 75.

[5] يوري لوتمان: **تحليل النص الشعري بنية القصيدة**، تر: مُحَمَّد فتوح أحمد، (د. ط)، دار المعارف، القاهرة، مصر، (د. ت)، ص 63.

1.2. مفهوم التضام:

أ. لغة:

يقول ابن منظور: «ضمم: الضَّمُّ: ضَمُّكَ الشيء إلى الشيء، وقيل: قَبْضُ الشيء، وضَمَّه إليه يَضُمُّه ضَمًّا فانضمَّ وتضامَّ، تقول: ضَمَمْتُ هذا إلى هذا، وتضامَّ القومُ إذا انضَمَّ بعضهم إلى بعض.»[1]

ويضيف الرازي: «ض. م. م. ضَمَّ الشيءَ إلى الشيءِ (فانضم) إليه وبابُهُ رَدَّ و(ضَامَّه)، و(تَضَامَّ) القومُ انْضَمَّ بعضهم إلى بعض، و(انضمتْ) عليه الضلوع أي اشتملت.»[2] وبهذا يكون التضام هو الاجتماع أي اجتماع الشيء مع الشيء، فهو المرافقة بين الشيئين، واستمرار الصلة بينهم، فهو بهذا المفهوم لا يبتعد عن دلالة التماسك والترابط بين الشيئين.

ب. اصطلاحا:

يعد التضام القرينة اللغوية الثانية في الترابط المعجمي التي بواسطتها يتحقق تناسق النص، فقد عرفه محمد خطابي في عبارة دقيقة وواضحة: «وهو توارد زوج من الكلمات بالفعل أو بالقوة نظرا لارتباطها بحكم هذه العلاقة أو تلك مثال ذلك: *Why does this boy wriggle all the time? Girls don't wriggl* (ما لهذا الولد يتلوى في كل وقت وحين؟ البنات لا تتلوى)، فـ(الولد والبنات) ليسا مترادفين، ولا يمكن أن يكون لديهما المحال إليه نفسه، ومع ذلك فإن ورودهما في خطاب ما يساهم النصية.»[3]

تشير عزة شبل إلى أن: «هذا النوع من الربط المعجمي أكثر الأنواع صعوبة في التحليل، حيث يعتمد على المعرفة المسبقة للقارئ بالكلمات في سياقات متشابهة، بالإضافة إلى فهم تلك الكلمات في سياق النص المترابط.»،[4] أي أن القارئ لأي نص سيكون مجبرا على خلق سياق مناسب يساهم في إنشاء وتأسيس علاقات محددة تجمع الزوجين من الكلمات الموجودة في النص، كما نجد إلهام أبو غزالة تشير إلى: «أن التضام في داخل العبارة أو التركيب أو الجملة هو أكثر مباشرة ووضوحا من التضام القائم بين اثنتين أو أكثر من هذه الوحدات.»[5] الوحدات.»[5]

وأشار إليه بعض الباحثين (بالمصاحبة المعجمية) ومن بينهم أولمان والذي يعرفها بأنها: «الارتباط الاعتيادي لكلمة ما في لغة بكلمات أخرى معينة، وهذه العلاقة الرابطة بين زوج من الألفاظ متعددة جدا.»[6]

إذن، فالتضام أو المصاحبة المعجمية هو العلاقات القائمة بين الألفاظ في اللغة، مثل علاقة التضاد أو التقابل أو علاقة الجزء بالكل أو الجزء بالجزء.

إن فهم التضام يكون على أمرين، يمكن أن نوردهما فيما يلي:

---

[1] ابن منظور: **لسان العرب**، مج9، ط1، دار صادر، بيروت، لبنان، 2000م، ص 63.

[2] أبي بكر بن عبد القادر الرازي: **مختار الصحاح**، ط1، دار الكتاب الحديث، الكويت، 1991م، ص 199.

[3] محمد خطابي: **لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب**، ص 25.

[4] عزة شبل محمد: **علم لغة النص النظرية والتطبيق**، ص 109.

[5] روبرت دي بوغراند: **مدخل إلى علم لغة النص**، تر: إلهام أبو غزالة، ص 72.

[6] جميل عبدالمجيد: **البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية**، ص 107.

الأمر الأول: «أن التضام هو الطرق الممكنة في رصف جملة ما فتختلف طريقة منها عن الأخرى تقديما وتأخيرا وفصلا ووصلا وهلم جرا، ويمكن أن نطلق على هذا الفرع من التضام اصطلاح (التوارد)، وهو بهذا المعنى أقرب إلى اهتمام دراسة الأساليب التركيبية البلاغية الجمالية.»[1]

الأمر الثاني: «أن المقصود بالتضام أن يستلزم أحد العنصرين التحليلين النحويين عنصرا آخرا فيسمى التضام هنا (التلازم) أو يتنافى معه فلا يلتقي به ويسمى (التنافر).»[2] نفهم من قول (تمام حسان) هنا أن التضام يحكمه أمرين هما التوارد والتلازم.

كما نجد (مُحَمَّد قدور) يوافقه هذا الرأي فيقول: «التضام هو أن يستلزم أحد العنصرين النحويين عنصرا آخرا، فيكون التضام على هيئة التلازم، وعكسه أن يتنافى معه فلا يلتقي به، ويكون حينئذ على هيئة (التنافي).»[3]

2.2. وسائل التضام:

ذهب اللسانيون إلى أن العلاقة النسقية التي تحكم زوج الألفاظ في نص ما هي في أغلب الأحيان إما:

أ. الارتباط بموضوع معين (*association with particular topic*):

حيث يتم الربط بين العناصر المعجمية، نتيجة الظهور في سياقات متشابهة مثل (ماركس، التغير الاجتماعي، صراع الطبقة الاقتصادية)، وهو ما يطلق عليه مُحَمَّد حطابي علاقة التلازم الذكرى مثل (المرض الطبيب)، (النكتة، الضحك)،[4] فهو الجمع بين أمرين لا على جهة التضاد، بل على سبيل الملاءمة والتناسب بين بين الأمرين، بحيث يقوى المعنى، فهو عبارة عن ألفاظ إذا ذكرت استدعت حضور مصاحبة معجمية لها.

ب. التقابل أو التضاد (*Contrast or opposition*):

حيث تترابط الكلمات مع بعضها البعض من خلال أشكال التقابل بأنواعها المختلفة، المكملات *complementaries* مثل (ولد-بنت)، والمتعارضات *antonyms* مثل (يحب-يكره) والمقلوبات *converses* مثل (يأمر-يطيع)،[5] إذن فالتضاد علاقة دلالية أساسية، وهي من أهم العلاقات المحددة لدلالة الكلمة، والتعرف على الكلمات الواقعة مع كلمة أخرى في علاقة تضاد يحدد لنا عن طريق ثنائيات التضاد.

يمكن تقسيم التضاد إلى:

- ✓ **التضاد الحاد (غير متدرج):** كان أكثر قدرة على الربط النصي وقد مثل له (أحمد مختار عمر) بالكلمات ميت-حي.
- ✓ **التضاد العكسي:** مثل باع-اشترى.
- ✓ **التضاد الاتجاهي:** مثل أعلى-أسفل.[6]

---

[1] تمام حسان: **اللغة العربية معناها ومبناها**، (د. ط)، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، 1994م، ص 216.

[2] **المرجع نفسه**، ص 217.

[3] أحمد مُحَمَّد قدور: **مبادئ اللسانيات**، ط3، دار الفكر، دمشق، 2008م، ص 292.

[4] عزة شبل مُحَمَّد: **علم لغة النص النظرية والتطبيق**، ص 109.

[5] **المرجع نفسه**، الصفحة نفسها.

[6] أحمد عفيفي: **نحو النص اتجاه جديد في الدرس النحوي**، ص 113.

ج. علاقة الجزء بالكل (*part to whole*):

أما علاقة الجزء بالكل فمثل علاقة اليد بالجسم، والعجلة بالسيارة... فاليد ليست نوعا من الجسم ولكنها جزء منه،[1] نقصد من هذه العلاقة أن يكون شيء جزء من شيء آخر.

د. علاقة الجزء بالجزء (*part to part*):

مثل (فم-ذقن) و(أنف-عين) معنى هذه العلاقة أن تجتمع كلمتين كلتاهما جزء من الشيء، فالفم جزء والذقن جزء والوجه هو الكل.

هـ. الاشتمال المشترك (*co-hyponyms*):

مثل (كرسي-منضدة) يمشي-يقود، حيث إن كلا العنصرين ينتميان إلى كلمة شاملة لهما، فالكلمتان (كرسي-منضدة) كلمتان تشتمل عليهما كلمة (أثاث).

و. الكلمات التي تنتمي إلى مجموعة منتظمة (*membership in order set*):

وتشكل أزواج من كلمات لها ترتيب معين مثل الكلمات الدالة على الاتجاهات (الشمال، الجنوب، الشرق الغرب)، أيام الأسبوع (السبت، الأحد، الاثنين ...إلخ)، وشهور السنة (يناير، فبراير...إلخ).

ز. الكلمات التي تنتمي إلى مجموعة غير منتظمة (*membership in unorder*):

مثل مجموعة الكلمات الدالة على الألوان (أحمر، أخضر...إلخ)[2].

فالعلاقة الأولى (الكلمات تنتمي إلى مجموعة منتظمة) تعني مجموعة من الكلمات مرتبة ترتيبا معينا، أما الثانية (الكلمات التي تنتمي إلى مجموعة غير منتظمة) فهي مجموعة كلمات غير مرتبة.

يؤدي التضام دوره في ربط النص من خلال العلاقات القائمة بين الكلمات، سواء كانت علاقة الارتباط بموضوع معين، علاقة تضاد، علاقة الجزء بالكل، أو الجزء بالجزء...إلخ، فالواضح والبارز على هذه العلاقات أنها تعتمد على الدلالة إلا انه تم استخدامها في سياق الترابط اللفظي، ذلك أنه عند ورود لفظة معينة في نص ما يجب ورود مصاحبة معجمية لها في السياق نفسه.

3.2. التضام ودوره في الديون:

تعددت العلاقات الرابطة بين ألفاظ الديوان من تضاد، علاقة جزء بالكل وعلاقة الكل بالكل... إلى غير ذلك، والآن سوف نمثل مجمل هذه العلاقات الواردة في الديوان في الجدول الموالي:

القصيدة	التضام	نوعه
الحلم	- بعيدا/قريبا	- علاقة تضاد
	- ينام/تصحو	- علاقة تضاد
الباب	- النعش/الموت	- علاقة موضوع معين
العصفور	- الضوء/الشمس	- علاقة جزء بالكل

[1] أحمد مختار عمر: **علم الدلالة**، ط1، علاء الكتب، القاهرة، مصر، 1985م، ص 101.

[2] عزة شبل محمّد: **علم لغة النص النظرية والتطبيق**، ص 110.

الوردة	– عطرها/وردة – وردة/حديقة	– علاقة جزء بالكل – علاقة جزء بالكل
المنديل	– عطرها/وردها – النساء/رقية – عيون رقية/رقية – الصباح/النهار	– علاقة جزء بالكل – علاقة جزء بالكل – علاقة جزء بالكل – علاقة جزء بالكل
الدفتر	– صباح/مساء	– علاقة جزء بالجزء
الطفل	– نام/أفاق	– علاقة تضاد
الفستان	– قوس قزح/سماء	– علاقة جزء بالكل
الجريدة	– قبر أمي/قبر عمي/جثة	– علاقة موضوع معين
الحفار	– الحفار/المقبرة	– علاقة جزء بالكل
الجرس	– جنة/سماء	– علاقة جزء بالكل
البئر	– دمع الماء/البئر – يده/الطفل – طفل/طفلة	– علاقة جزء بالكل – علاقة جزء بالكل – علاقة تضاد
الضفيرة	– أبصرت/أغمضت – كاليغولا/دماء ونار	– علاقة تضاد – علاقة موضوع معين
الدالية	– ننام/ تصحو – الدمع/الخد – صيف/خريف/شتاء/ربيع	– علاقة تضاد – علاقة جزء بالجزء – كلمات تنتمي غلى مجموعة منتظمة
الجدار	يجيئون/لا يجيئون	– علاقة تضاد
الرأس	رأس/يد	– علاقة جزء بالجزء
العصفور	– العام الأول/العام الثاني/العام الثالث/ العام الرابع/العام الخامس/العام السادس/العام السابع	– كلمات تنتمي إلى مجموعة منتظمة
غرنيكا	– اللون الأبيض/غرنيكا – اللون الأخضر/العشب – العطر/الوردة – اللون الأسود/غرنيكا – اللون الأزرق/سماء – أبيض/أخضر/أزرق/أصفر/أسود/أحمر	– علاقة جزء بالكل – علاقة جزء بالكل – علاقة جزء بالكل – علاقة جزء بالكل – علاقة جزء بالكل – كلمات تنتمي إلى مجموعة غير منتظمة

جدول رقم (06): يمثل وسائل التضام في ديوان (كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس)

تنوعت العلاقات الرابطة بين المفردات في ديوان «كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس»، مؤدية دورها في تحقيق ترابط النص واتساقه، وقد ورد التضام في الديوان بوسائله المتعددة نذكر منها: علاقة التضاد نجدها في بداية ديوانه من خلال مقولته:

إلى الجزائر
بعيدا عن الدم
قريبا من الفرح[1]

إن الشاعر الجزائري عزالدين ميهوبي يحلم بغد اجمل، وبمستقبل زاهر لبلاده، فوظف العديد من الألفاظ التي توحي بالأمل والفرح، فإهداءه هذا (إلى الجزائر، بعيدا عن الدم، قريبا من الفرح)، جمع بين متناقضين وهما الألم والأمل، فألفاظه هنا مليئة بالحزن والموت، لكن نجد في الطرف الثاني أنها تبشر بالفرح، وبتعبير أدق فهو عند استخدامه لفظة (بعيدا) وجب استحضار مصاحبة معجمية لها في نفس السياق والمتمثلة في (قريبا)، فالشاعر يحلم بفرح لوطنه يرجى تحقيقه، وذلك لكي يستعيد شعب وطنه الفرح والحرية.

أما في قصيدة الجدار فالشاعر يتحدث عن ضياع الآمال وعدم تحقق الأحلام، إذ نجد رجل من رماد السنين يتأمل عقرب ساعته، ويدس حرائق سيجارة الريم بين أصابعه، ويتساءل متى يتغير حاله، ويصبح الجمر وردا وصوت الرصاص غناء، ومتى يأتي ليل دون حرب، فربما يجيئون أو لا يجيئون[2]، وهكذا بقي ينظر رجل السنين إلى أن نام على بقايا سجائره التي تقتفي أثرا لقتله، وهكذا تبقى الأحداث مستمرة، فالشاعر هنا ربط الأبيات الأولى للقصيدة والأبيات الأخيرة منها من خلال اللفظة (يجيئون) ومصاحبتها المعجمية (لا يجيئون)، فهو غير متيقن بقدوم العدو هذه الليلة، فاستخدم هذه الألفاظ المتضادة من أجل ربط الأحداث الماضية بالآتية، فهو تقابل في تقرير المصير، فالعلاقات اللغوية الدلالية تحدث ارتباط القضايا داخل النص ارتباطا قصديا، مما يحقق اتساق النص واستمراريته، فالجمع بين الضدين قام بسبك مفردات القصائد، وربطها معجميا ودلاليا «فالضدية –عند الدكتور أنيس– نوع من العلاقة بين المعاني، بل ربما كانت أقرب إلى الذهن من أية علاقة أخرى.»[3]

يقوم التضاد برصف المفردات المتصاحبة في النص والتعبير عن المعنى المراد وتكثيفه في النص من خلال المفردات المتضادة في النص، فهذه الأخيرة تعمل دائما على تحقيق مبدأ الترابط النصي من خلال استمرار الدلالة.

استخدم الشاعر كثيرا علاقة (الجزء بالكل) في قصائده، وذلك ظاهر خاصة في قصيدة المنديل في قوله:

وردةٌ عطرهَا ذابلٌ[4]

فالوردة هي الكل والعطر هو الجزء، فكلتا الكلمتين من نفس الحقل المعجمي، وكذلك في قوله:

تقتفي ظلها في حديث النساءْ

[1] عزالدين ميهوبي: **كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس**، ص 01

[2] **المصدر نفسه**، ص 25.

[3] أحمد مختار عمر: **علم الدلالة**، ص ص 208-209.

[4] عزالدين ميهوبي: **كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس**، ص 08.

تستحي من عيون رقيّة
رقية سيدةُ الألم المشتهى
(...)
وأن الصباحات نبضُ النَّهارْ[1]

فرقية (الجزء) هنا إحدى النساء (الكل)، وعيون رقية (الجزء) ورقية (الكل)، الصباحات (الجزء) والنهار (الكل).

فموقع الكلمات (رقية، النساء، عيون رقية، الصباحات، النهار) هنا ساعدت القارئ على فهم النص وتقريب المعنى المراد له، وهو أن رقية إحدى النساء التي تربت على دين وخلق، والمتيقنة بأن الصبر مفتاح الفرج والتي تستفيق على صيحة الديك، وتفتح شباكها وتصلي، فهي كباقي نساء الوطن التي تحلم بغدٍ أفضل، لكن للأسف فالمسافة التي بين حلمها والموت ليس سوى حفنة من غبار.

كما نجده في قصيدة البئر يقول:

البئر بقية دمع الماءْ[2]

فالبئر هنا هو الكل والماء هو جزء من البئر، فالشاعر هنا استخدم لفظة البئر ليدلل بها عن عمق جرحه وحسرته، وتساؤله عن عدد الأموات أو الشهداء في القاع، فهو هنا استخدم الكل لكنه يريد عدد الجزء.

وأيضا في قوله: الطفل يفتش عن يده[3]

فاليد هي جزء من الطفل (الكل)، الذي أكلته النار، وبقي يبحث عن يده الضائعة بين بقايا النار، فقد اتحدت كلمة اليد واقترنت بكلمة الطفل لتبين لنا مدى فضاعة المشهد، وأيضا في نفس الوقت ساعدت على ربط أبيات القصيدة.

وظف الشاعر علاقة الكلمات التي تنتمي إلى مجموعة منتظمة في ديوانه وذلك واضح في قصيدة الدالية:

كل صيف تطل علينا السنابل
وتحضننا الدَّالية
ننام على قصص الأنبياء...
وتغريبة الجازية
ونصحو على ألف مذبحةٍ
وقنابلْ[4]

[1] عزالدين ميهوبي: **كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس**، ص 08.
[2] **المصدر نفسه**، ص 21.
[3] **نفسه**، الصفحة نفسها.
[4] **نفسه** ، ص 23.

ففي هذا المقطع يصف الشاعر الحيز الزماني (الصيف) ويخبرنا عن الأحداث التي تجري فيه عادة، ففي الصيف تطل علينا السنابل، ويقوم كل فلاح بنشاطه، وينام الإنسان على قصص الأنبياء، وتغريبة الجازية، لكن في هذا السياق يتغير الصيف المعتاد عليه وننام ونصحو فيه على الأموات، ثم يأتي موسم الخريف فيقول الشاعر:

يجيء الخريفُ
فيورقُ في قُمقُم الدار
حزنٌ طويل
يقول أبي للذي يزرع الدَّمع في الخدّ
صبرٌ جميلْ[1]

نجح الشاعر هنا في وصف الأحداث التي جرت في هذا السياق الشعري، والمتمثلة في تعابير الحزن الطويل والآلام والمآسي والدموع على الخد، فهذه التعابير تتوافق مع فصل الخريف الذي تتساقط فيه أوراق الأشجار ويصبح نور الشمس ليس ساطعا منيرا، أما مقولة (صبر جميل) فهي استحضار للماضي وبالتحديد قصة (سيدنا يوسف عليه السلام)، فيتخذ الأب من هذه المقولة شخصية إيمانية دينية تتصف بالصبر، ثم يأتي الشتاء بعد فصل الخريف، فيقول الشاعر:

يجيء الشتاءُ
فتهفو العصافير
للزحلة المشتهاة
وتطلع من كل قبر حياةْ[2]

ففصل الشتاء هو فصل المطر، والارتحال بالنسبة للطيور والعصافير فتستقر كل واحدة في بقعة تشتهيها فالشاعر في هذا المقطع يحلم بأن تعود الحياة إلى طبيعتها، دون أموات وجثث هنا وهناك، وعدوان يهجم في كل وقت وفي كل مكان، وأخيرا يأتي فصل الربيع فيقول:

يجيء الربيعُ
فيحمل أشياءهُ الموتُ...
والصيف آتٍ[3]

إن الربيع فصل البهجة والفرح، النماء والخيرات، ففي هذا الزمن يصبح كل شيء حيوي، فالشاعر هنا يحمل فصل الربيع مسؤولية إبعاد الموتى عن الحياة، ليتوافق الزمان مع المكان في الفرح والهدوء.

[1] عزالدين ميهوبي: **كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس**، ص 23.
[2] **المصدر نفسه**، الصفحة نفسها.
[3] **نفسه**، الصفحة نفسها.

وفي الأخير يختتم قصيدته بقوله: (الصيف آت)، فهو هنا يعود إلى قوله في أول القصيدة (كل صيف)، أي عودة دلالة الموت بعد الأحلام والآمال التي طمح أن يحققها، فالموت هنا دورة كاملة، فهو في بداية الزمن وفي نهايتها، وكأن الشاعر بقي في نفس العام ولم يتغير شيء.

استخدم الشاعر الكلمات التي تنتمي إلى مجموعة منتظمة (خريف، شتاء، ربيع وصيف) في قصيدته من أجل ترتيب الأحداث وتسلسلها في ذهن القارئ، وتقريبها من واقع الحياة الذي نعيشه، فهذه الكلمات ساهمت في ربط أبيات القصيدة بعضها ببعض، وجعلها وحدة واحدة متماسكة.

وظف الشاعر علاقة الكلمات التي تنتمي إلى مجموعة منتظمة في قصيدة (العصفور):

انتظر العصفور العام الأول

(...)

ويصمت حرف الياء[1]

فتوالي الأعوام (العام الأول، العام الثاني، العام الثالث، العام الرابع، العام الخامس، العام السادس، العام السابع) وتحديدها هنا ساعد الشاعر على سرد وتوالي الأحداث التي جرت في كل عام، فالزمن هنا ساعد على تحقيق مبدأ الترابط النصي من خلال استمرار دلالته.

برزت علاقة الجزء بالجزء في قصائد الديوان بشكل ضئيل، لكن الشاعر استعان بها، لأنه يتكلم عن قضية كبيرة والمتمثلة في (محنة الوطن)، فالقضية الكبرى تحوي أجزاء، فبواسطة هذه الأجزاء استطاع الشاعر أن يصف قضيته ويوصلها للعالم بأسره، ومن أمثلة هذه العلاقة قول الشاعر في قصيدة (الدفتر):

يموتون كل صباح

وكل مساء تعود المخازي[2]

وكذلك في قصيدة (الرأس):

رأس من هذه؟

يد من هذه؟[3]

فهذه المفردات (صباح-مساء) أو (رأس-يد) ساعدت الشاعر على وصف الحقائق الجزئية التي جرت في وطنه، فورود هذه الكلمات يزيد في تنويع المفردات، فهي ألفاظ سهلة، حقيقية ومتنوعة ساعدته على تماسك نصه.

لم يوظف الشاعر علاقة موضوع معين في ديوانه بكثرة، ذلك أن الشاعر خصص موضوعه ألا وهو التحدث عن (أزمة وطنه)، ومن أمثلة هذه العلاقة قول الشاعر في قصيدة (الباب):

الباب يخبئ نعشًا

---

[1] عزالدين ميهوبي: **كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس**، ص 05.

[2] **المصدر نفسه**، ص 09.

[3] **نفسه**، ص 26.

النعش الموتْ[1]

فبمجرد قولنا للفظة (النعش) تلقائيا يتبادر في أذهاننا المصاحبة المعجمية (الموت) وكأنها لازمة لها، وكذلك قوله في قصيدة (الضفيرة):

فرأت كاليغولا
دماءً ونارْ[2]

إن عند ذكر اسم (كاليغولا) يتبادر في ذهن السامع دائما القسوة والعنف والدماء، فأصبح رمزا للحرب والاستبداد اللاإنساني، فهذه الألفاظ (الدماء، نار) تساعدنا على فهم شخصية كاليغولا اللئيم.

نلاحظ ورود الكلمات التي تنتمي إلى مجموعة غير منتظمة في الديوان مرة واحدة، وبالتحديد في قصيدة (غرنيكا) حيث يقول:

اللون الأبيض غرنيكا..
(...)
غرنيكا الرايس بالأحمرْ[3]

أسند الشاعر لكل لون شيء يتجسد فيه هذا اللون، وهو بهذه الألوان استطاع أن يرسم لنا حقيقة أو مشهد نستطيع أن نتخيله في أذهانا، فورود هذه الألوان غير مرتبة (الأبيض، الأخضر، الأزرق، الأصفر، الأسود الأحمر)، أضفت على القصيدة جمالا، وكأنها لوحة مزخرفة، غير أنه ربط كل لون بحقيقة مجسدة في الواقع، وهذا ساعده على تلاحم وتلاؤم أجزاء القصيدة.

إن التضام «موضوعه ما يقوم بين مكونات ظاهر النص، أو الكلمات الفعلية التي نسمعها أو نبصرها من ترابط متبادل ضمن تتال لغوي معين، وتعتمد مكونات ظاهر النص بعضها على بعض وفقا للأعراف والأشكال القائمة في علم القواعد، أي أن التضام يعتمد على التبعيات القواعدية.»[4] وهذا لا يتحقق إلا بوجود العلاقات النسقية التي تحكم زوج الألفاظ، إلا أن التضام لا يخضع لقانون معين يمكن من خلاله التقيد بمفرداته وربطها بعلاقات معينة، وهذا أمر ليس سهلا.

إن أوجه التضام تتعدد في الاتساق النصي، وذلك لاختلاف كل وجه في دوره، فالتضاد مثلا يؤدي دور رصف المفردات المتصاحبة والتعبير عن المعنى المراد الوصول إليه، وذلك بتكثيف ألفاظ متضادة في النص، والتي جاءت في نفس السياق، فهي تهدف دائما إلى تحقيق الترابط النصي، وأيضا علاقة الجزء الكل، أو الجزء بالجزء أو غيرها، فألفاظ هذه المتضامات تتحدد من خلال اقترانها بكلمات أخرى في نفس الحقل المعجمي، فكل هذه العلاقات تسهم في خلق التضام إلى أن يتحقق اتساق كل النص.

---

[1] عزالدين ميهوبي: **كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس**، ص 04.

[2] **المصدر نفسه**، ص 22.

[3] **نفسه**، ص 31.

[4] روبرت دي بوغراند وولفغانغ دريسلر: **مدخل إلى علم لغة النص**، تر: إلهام أبو غزالة وآخرون، ص 25.

II. الترابط النحوي:

يعد المظهر الثاني من مظاهر الاتساق في النص، ويتحقق من خلال الوسائل اللغوية التي تربط عناصر النص، وهذه الوسائل تؤدي دورا رئيسيا في تنظيم المعلومات داخل النص.

«فالربط النحوي يقوم على فهم كل جملة في النص من خلال فهم الجمل الأخرى، ومن العوامل التي تحقق الترابط في المستوى السطحي ما يعرف بالمؤشرات اللغوية.»[1] والمتمثلة في:

1. الربط بالأداة:

1.1. مفهوم الربط بالأداة:

أ. عند القدامى:

حظيت ظاهرة الربط عناية كبيرة عند علمائنا القدامى فقد تناولوا الربط تناولا شاملا، ولم يخصصوا له نظرة مستقلة أو دراسة بحد ذاتها، ومع ذلك فمن يقرأ كتبهم يرى مدى اهتمامهم لها.

إذ نجد ابن السراج أول من تطرق إلى الروابط وأشار إلى الربط بالحرف فقال: «اعلم أن الحرف لا يخلو من ثمانية مواضع، إما أن يدخل على الاسم وحده مثل: الرجل، أو الفعل وحده مثل: سوف، أو لربط اسم باسم: جاءني زيد وعمرو، أو فعلا بفعل، أو فعلا باسم، أو على كلام تام، أو ليربط جملة بجملة أو يكون زائدا... أما ربطه الاسم بالاسم، فنحو قولك: جاء زيد وعمرو، فالواو ربطت عمرا بزيد، وأما ربطه الفعل بالفعل، نحو قولك: قام وقعد، وأكل وشرب، وأما ربطه الاسم بجملة فنحو قولك: إنْ يقم زيد يقعد عمرو.»[2] تحدث ابن السراج هنا عن جميع أنواع الربط والتي فيها: الربط بحرف الجر وحروف العطف، وحروف الاستقبال، وأدوات الشرط.

أما عبد القاهر الجرجاني فسماه (الفصل والوصل) وقد خصص فصلا كاملا في الحديث عنه وذلك في كتابه (دلائل الإعجاز).

وأيضا نجد ابن القيم تطرق لهذه الظاهرة فقال فيها: «الروابط بين الجملتين هي الأدوات التي تجعل بينهما تلازما لم يفهم قبل دخولها»[3] وهو في تعريفه هذا يشير إلى أن العلاقة التي بين الجملتين هي علاقة تلازم، وأن دور أدوات الربط هنا هو الفهم.

ب. عند علماء اللسانيات:

لم يبعد مفهوم الربط عند علماء اللسانيات كثيرا عما ورد في الكتب القديمة فقد ألف مصطفى حميدة كتابه الذي عنى فيه بدراسة الربط والمقصود «بالربط اصطناع علاقة نحوية سياقية بين معنيين، باستعمال واسطة تتمثل في أداة رابطة تدل على تلك العلاقة، أو ضمير بارز عائد، وتلجأ العربية إلى الربط إما لأمن لبس في فهم الانفصال بين المعنيين، وإما لأمن اللبس من فهم الارتباط بين المعنيين، والربط هو الحلقة الوسطى بين الارتباط

---

[1] نعمان بوقرة: **المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب –دراسة معجمية**، ط1، عالم الكتب الحديث، عمان، الأردن، 2009م، ص 46.

[2] مُحَمَّد بن سهل بن السراج النحوي البغدادي: **الأصول في النحو**، تح: عبد الحين الفتلي، ج1، ط3، مؤسسة الرسالة، 1996م، ص ص 42-43.

[3] ابن القيم الجوزية مُحَمَّد بن أبي بكر: **بدائع الفوائد**، (د. ط)، مجمع الفقه الإسلامي، جدة، (د. ت)، ص 25.

وبين الانفصال.»[1] استخدم مصطفى حميدة كلمة (الاصطناع) لأن اللسان العربي لا يلجأ إلى الربط إلا خوفا من أن يحدث لبس في الارتباط بين المعنيين، أو لتأمين الانفصال بين المعنيين، وبهذا يكون الربط هو العلاقة التي بين الارتباط والانفصال.

إن الربط «يطلق عليه الترابط الموضعي الشرطي للنص، وهو يشير إلى العلاقات التي بين مساحات المعلومات أو بين الأشياء التي في هذه المساحات، وهذا النوع يعتمد على الروابط السببية المعروفة بين الأحداث التي يدل عليها النص.»[2] فالربط يعتبر أحد الإجراءات أو وسيلة من الوسائل التي يتحقق بها الاتساق، أو علاقة اتساقية أساسية في النص.

كما يرى دي بوجراند أن: «الربط يشير إلى العلاقات التي بين المساحات أو بين الأشياء في هذه المساحات.»[3] إذن فالربط عنده هو اجتماع العناصر وتعلق بعضها ببعض في عالم النص، وهذا لا يتم إلا بواسطة أدوات الربط التي تسهم في تعالق وتماسك مكونات النص من خلال «استخدام بعض الكلمات والعبارات لتحدد ربطا خاصا بين الأجزاء المختلفة للنص، يطلق على مثل هذه الكلمات والعبارات روابط.»[4] من هذا نستنتج أن الربط «قرينة لفظية على اتصال أحد المترابطين بالآخر.»[5]

إنها علاقة تقوم بين سابق ولاحق في السياق اللغوي بواسطة إحدى وسائل الربط، التي تتحكم بهذه العلاقات، وعليه يتحقق الاتساق في النصوص من خلال آلية الربط بواسطة الأدوات الرابطة، التي تخلق في النص تماسكا وارتباطا بين أجزائه وهذه الوسائل لا يكاد يخلو منها نص إلا ويتوفر على جملة من العناصر الرابطة والواصلة بين مكوناته.

2.1. أنواع الربط:

صنف هاليداي ورقية حسن أدوات الربط إلى أربعة عناصر وهي كالآتي:

أ. الربط الإضافي (*additive conjunction*):

سمي بهذا الاسم لأنه «يربط الأشياء التي لها نفس الحالة، فكل منهم صحيح في عالم النص، وغالبا ما يشار إليه بواسطة الأدوات (و-أيضا-كذلك-أو-أم).»[6] وهذا النوع يسميه (دي بوغراند) مطلق الجمع «يربط مطلق الجمع ***conjunction*** صورتي أو أكثر من صور المعلومات بالجمع بينهما إذ تكونان متحدتين من حيث البيئة أو متشابهتين.»[7] ويتحقق مطلق الجمع بواسطة «أدوات يستعملها الكاتب في نصه من أجل هدف بلاغي فالواو

---

[1] مصطفى حميدة: **نظام الارتباط والربط**، ط1، دار لوبار للطباعة، القاهرة، 1997م، ص ص 143-144.

[2] أحمد عفيفي: **نحو النص اتجاه جديد في الدرس اللغوي**، ص 128.

[3] روبرت دي بوغراند: **النص والخطاب والإجراء**، ص 346.

[4] عزة شبل مُحَمَّد: **علم لغة النص -النظرية والتطبيق**، ص 110.

[5] تمام حسان: **اللغة العربية معناها ومبناها**، ص 213.

[6] عزة شبل مُحَمَّد: **علم لغة النص -النظرة والتطبيق**، ص 111.

[7] روبيرت دي بوغراند: **النص والخطاب والإجراء**، ص 346.

تفيد معنى الاشتراك *co-ordination*، و(أو) تعطي معنى البديل... ويشير (دي بوغراند دريسلر) إلى أن هذه الروابط الإضافية تفهم من التركيب، وإذا لم توجد لن يحدث لبس في المعنى.»[1]

ب. الربط الاستدراكي (*adversative conjunction*):

ويربط الاستدراك على سبيل السلب صورتين من صور المعلومات بينهما علاقة تعارض،[2] ويمكن استخدام (لكن-بل-مع-ذلك) ومعنى هذا عكس ما هو متوقع.

ج. الربط الزمني (*temporal conjunction*):

وهو «علاقة بين أطروحتي جملتين متتابعتين زمنيا، وأبسط تعبير عن هذه العلاقة هو *then*.»[3]

ويعبر عن هذه العلاقة من خلال أداة (ثم-بعد)، وعدد من هذه التعبيرات مثل (وبعد ذلك-على النحو التالي).[4]

د. الربط السببي (*causal conjunction*):

يسميه دي بوغراند التفريع *subordination* ويشير إلى أن العلاقة بين صورتين من صور المعلومات هي علاقة تدرج، أي أن تحقق إحداهما يتوقف على حدوث الآخر،[5] فهو ربط منطقي أو كما يقول محمد خطابي: «فيمكننا من إدراك العلاقة المنطقية بين جملتين أو أكثر، ويعبر عنه بعناصر مثل (*So, thus, for, There*) وتندرج ضمنه علاقات خاصة كالنتيجة والسبب والشرط... وهي كما نرى علاقات منطقية ذات علاقة وثيقة بعلاقات عامة هي السبب والنتيجة.»[6] ويتم التعبير عن هذه العلاقة من خلال الكلمات (لهذا-بهذا-لذلك-لأن)، وعدد من هذه التعبيرات مثل (نتيجة لـ-سبب لـ).[7]

من هذا نلاحظ أن علماء اللسانيات لم يختلفوا في تقسيمهم لأدوات الربط، فهذه الأخيرة هي وسائل لفظية يستعين بها الأديب في بدايات الجمل داخل الفقرة الواحدة، وفي بدايات فقر النص الأدبي ماعدا الفقرة الأولى، فأدوات الربط تساعد الكاتب على إزالة اللبس من المعنى، وسهولة توصيله إلى المتلقي.

3.1. أدوات الربط ودورها في الديوان:

عملت أدوات الربط على صنع رابط بين كلمات وجمل النص الشعري كأن القصيدة بناء مرصوص يشتد ويتماسك بعضه ببعض، ويتمثل هذا الرابط بين الكلمات أو الجمل في كل أداة تؤدي وظيفة الربط اللفظي أو المعنوي، منها حروف العطف في اللغة العربية.

تنوعت أدوات الربط في قصائد الديوان وسنمثلها في الجدول التالي:

---

[1] عزة شبل محمد: **علم لغة النص –النظرة والتطبيق**، ص 111.

[2] روبيرت دبوغراند: **النص والخطاب والإجراء**، ص 346.

[3] محمد خطابي: **لسانيات النص –مدخل إلى انسجام الخطاب**، ص ص 23-24.

[4] عزة شبل محمد: **علم لغة النص –النظرة والتطبيق**، ص 112.

[5] روبيرت دبوغراند: **النص والخطاب والإجراء**، ص 347.

[6] محمد خطابي: **لسانيات النص –مدخل إلى انسجام الخطاب**، ص 23.

[7] عزة شبل محمد: **علم لغة النص –النظرة والتطبيق**، ص 112.

القصيدة	حرف العطف	نوعه
الليل	– وتطلع	إضافي
	– وهذا	إضافي
	– فتنكسر	سببي
	– وصمت	إضافي
الحلم	– ويبصق	إضافي
	– وبقايا	
	– وتصحو	
الباب	– وبقايا	إضافي
العصفور	– ودالية	إضافي
	– والليل	إضافي
	– فغطى	سببي
	– ويغني	إضافي
	– ويصمت	إضافي
الوردة	– وشمت	إضافي
	– وكم	
المنديل	– وتجدلُ	إضافي
	– ومع	
	– وتصلي	
	– وتعلم	
	– وأمس	
	– وأن	
	– والموت	
الدفتر	– وعلى	إضافي
	– وكل	
	– والطفل	
الطفل	– إذن غن	سببي
	– إذن افتح	سببي
	– وممَّ تخاف	إضافي
	– وحينا	إضافي
	– ونام	إضافي
	– وبقايا	إضافي
	– وراح	إضافي

الدم	– وماء – وليس	إضافي
الفستان	– ويرسم – وقوس قزح	إضافي إضافي
	– ويأتي – فأعدوا – أو كساء – وأراكم – وأقبل – ولم تلبس – ولم تتجمل – والرايس – وقد ينتهي	إضافي سببي إضافي تخيير إضافي إضافي إضافي إضافي إضافي إضافي
المقبرة	– وهنا	إضافي
الجريدة	– وأنت – وأنت – وأنت – وأنت – وأنت – وأنت – أم جريدة	إضافي
الحفار	– ويداعب – وحط – وتنطفئ – ويبكي – ويدفنني – ويذكرني – ويرحمه – فيرتفع – ويساله	إضافي إضافي إضافي إضافي إضافي إضافي إضافي سببي إضافي
البئر	– وألقى	إضافي
الضفيرة	– واشتعلت – وأخرى – فرأت	إضافي إضافي سببي

	– دماء ونار	إضافي
	– والبقية	إضافي
الدالية	– وتحضننا	إضافي
	– وتغريبة	إضافي
	– ونصحو	إضافي
	– وقنابل	إضافي
	– فيورق	سببي
	– فتهفو	سببي
	– وتطلع	إضافي
	– فيحمل	سببي
	– والصيف	إضافي
الجدار	– ويقول	إضافي
	– وصوت	
	– ويكفر	
	– والجدران	
	– أو لا يجيئون	
	– وأنتظر	
	– وقد لا أكون	
	– ونام	
الرأس	– والأقحوان	إضافي
	– وأتعبها	
	– واكتفى	
الريح	– وعمد	إضافي
	– وراح	
	– والطفل	
	– وزهرة	
قدر	– لأني أفتش	سببي
	– أم دمي	إضافي
كاليغولا	– وعلى	إضافي
	– وغراب	
	– والميتون	
	– أو علي	
	– وكان	
	– والشمس	

	– والياسمين – ويعشق – ويعلن – ويؤجل – ويودع – ويقول	
غرنيكا	– والطفل – والعشب – وتنكر – وسماء – والصمت – وملاءة – ودما	إضافي

جدول رقم (07): يمثل أدوات الربط في الديوان

تجلت أداة الربط (الواو) بكثرة في قصائد الديوان ذلك أن الشاعر أراد أن يربط جميع الأحداث التي جرت قديما في (غرنيكا) بالأحداث التي جرت في حي الرايس، هنا ربط الأحداث الماضية بالآتية وكأن الأمس لم يتغير وبقينا في نفس اليوم، ولم يأت يوم جديد وهذا يتناسب مع مفهوم العطف في اللغة «لي الشيء والالتفات إليه يقال: عطفت العود إذا ثنيته، وعطفت على الفارس: التفتّ إليه، وهو بهذا المعنى في النحو.»[1] أي بمعنى العودة.

ربط عزالدين ميهوبي الآلام والأحزان بأشخاص وخاصة الذين تعرضوا للحسرة والأحزان فنجده في قصيدة الفستان يقول:

يبيع فساتين العشق
ويرسم في أعين الفتيات
سماء وقوس قزح
كنت أنتظر اليوم يأتي
ويأتي الذي لم يكن أي شيء
زهرة في الغياب..
قطرة السحاب
مسحة من شفاه نبي
قمرا يتدلى من الآيات إلي

[1] أبو البقاء عبدالله بن الحين العكبري: **اللباب في علل البناء والإعراب**، تح: غازي مختار طليمات، ج1، ط1، دار الفكر، دمشق، 1995م، ص 416.

غدا فرحي
فأعدوا لقلبي الذي تشتهه النساء
رقصة أو كساء

وأيضا في قوله:

وأراكم جمعا تحيطون بي
وأقبل رأس أبي

وأيضا:

مر عام ولم تلبس الفتيات
فساتينهن
ولم تتجمل حليمة بالكحل

وأيضا:

طعم الخرافة والعاشق المنتظر
حليمة والرايس انتبذا زخة

وأيضا:

فرحا قد يجيء
وقد ينتهي[1]

ربط الشاعر هنا أحداث وقعت لحليمة، وهي إحدى نساء الرايس المتواضعة، التي تحلم بأن تعيش حياة كلها فرح ومرح بعيدا عن الحرب والأموات، ولكنها في الواقع لا تجد سوى الآلام والأحزان، فبقيت تنتظر فارس الأحلام هي وباقي الفتيات الذي سيخلصهم من هذا الوضع البائس.

استخدم الشاعر الربط الإضافي بين جمل القصيدة ذلك في قوله:

يبيع فساتين عشق
ويرسم في أعين الفتيات
سماء وقوس قزح[2]

فالواو هنا حرف عطف، (يؤتى به لتحقيق الاجتماع)[3] بين الشيئين.

فالشاعر ذكر سبب من أسباب الحياة البهيجة في نظر حليمة، فجمع بين الجملتين الفعليتين (يبع فساتين عشق)، (ويرسم في أعين الفتيات)، ثم جمع بين رسم السماء في أعين الفتيات، ثم بعدها خصص ظاهرة أخرى تنبأ

[1] عزالدين ميهوبي: **كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس**، ص ص 13-15.
[2] **المصدر نفسه**، ص 13.
[3] فاضل صالح السامرائي: **معاني النحو**، ج3، ط1، دار الفكر، عمان، 2000م، ص 201.

بالفرح ألا وهي قوس قزح. مزج الشاعر هنا بين عطف جمل فعلية على جملة فعلية، وعطف جملة فعلية على كلمة وكلمة على كلمة.

وأيضا في قوله:

هل يجيء غدا؟
وأراكم جميعا تحيطون بي
وأقبل رأس أبي..[1]

فالواو هنا عطف جملة فعلية (وأراكم جميعا تحيطون بي) بالجملة الفعلية (وأقبل رأس أبي)، فكما تحب حليمة أن ترى أحبائها يحيطون بها في يومها المميز، تحب أيضا أن تعيش لحظة تقبيلها لرأس أبيها.

وأيضا في قوله:

فرحا قد يجيء
وقد ينتهي[2]

فالواو هنا ربطت بين شبه الجملة (وقد ينتهي) بشبه الجملة (قد يجيء)، فهي هنا ربطت بين متناقضين فقد يجيء هذا الفرح وقد لا يجيء، وينتهي ويذهب.

الواضح هنا أن ورود الربط الإضافي للكلمة بالكلمة والجملة الفعلية بالجملة الفعلية، وشبه الجملة بشبه الجملة في القصيدة، ساعد على تحقيق تماسك الكلمات والعبارات في أبيات القصيدة كلها.

كما نجده استعان بالربط بين الجمل بالأداة (أو) وذلك في قوله:

رقصة أو كساء[3]

فأو هي «لأحد الشيئين، أو الأشياء»[4] وهي في موقعها هذا تفيد التخيير، استعان الشاعر بهذه الأداة لأنه كان في موقف محير، ذلك أن حليمة من شدة فرحها لم تستطع أن تأخذ القرار الصائب، فاستعانت بالتخيير بين الشيئين.

وأما على المستوى العمودي فقد ربطت الواو بين أسطر قصيدة (الحفار) ومن أمثلة ذلك:

يعد الحصر..
ويداعب أشياءه بمظلة
ينام

وأيضا:

وحط البوم على الصبار

---

[1] عزالدين ميهوبي: **كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس**، ص 14.
[2] **المصدر نفسه**، ص 15.
[3] **نفسه**، ص 14.
[4] فاضل صالح السامرائي: **معاني النحو**، ج3، ص 250.

تساقط من عينه جماجم عشرين عاما..

وتنطفئ الأنوار

وأيضا:

من يحفر قبري

ويدفنني

وأيضا:

من ينشر نعيا في الجورنال..

ويذكرني..

لا أملك غير بقايا النعش..

ويرحمه الرحمان

يبكي الحفار فيرتفع الآذان

ويسأله الآتون.[1]

فالواو التي سبقت الأفعال (يداعب، حط، تنطفئ، يدفنني، يذكني، يرحمه، يسأله) وثقت العلاقة بين السطر السابق والسطر اللاحق في نص القصيدة، ذلك أن النص عبارة عن وحدة متماسكة يحتاج إلى عناصر تربط أجزائه فيما بينها، فيحقق بذلك وحدة معنوية ما بين الألفاظ التي يصل بعضها ببعض.

تجسد الربط السببي في الديوان بشكل ضئيل، ذلك أن الشاعر لا يود أن يثبت نتائج أو حقائق، لأن كل المقدمات والنتائج ظاهرة، فلولا العدو (كاليغولا) أو غيره لما وصلت البلاد إلى هذا الحال، إلا أنه استخدم هذا الربط في قصيدة الدالية وذلك في قوله:

يجيء الخريف

فيورق في قمقم الدار (مقدمة)

حزن طويل[2] (نتيجة)

إن (مجيء الخريف) هو مقدمة أو سبب ليورق في الدار حزن طويل، فمجيء الخريف كان نتيجته (حزن طويل) فقد ربطت الفاء الجملة الفعلية (يجيء الخريف) بالجملة الفعلية (يورق في الدار، حزن طويل)، فالمجيء سبب التوريق، «فالفاء تفيد الترتيب والتعقيب، ومعنى الترتيب أن المعطوف بها يكون لاحقا لما قبلها، وأما التعقيب فمعناه أن وقوع المعطوف بعد المعطوف عليه يعتبر مهلة أو بمدة قريبة.»،[3] وهو تطابق هذا المثال وكذلك في قوله:

يجيء الشتاء

[1] عزالدين ميهوبي: **كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس**، ص 18.

[2] **المصدر نفسه**، ص 23.

[3] فاضل صالح السامرائي: **معاني النحو**، ج3، ص ص 231-232.

فتهفو العصافير[1]

فمجيء الشتاء سبب رحيل العصافير، فالفاء تضم الشيء إلى الشيء.

ورد أيضا الربط السببي في قصيدة (الطفل) حيث يقول الشاعر:

أبي.. احكِ لي أحجية

نمْ مْ حبيبي..

إذن غن لي أغنية

ليتني عند ليبا..

إذن افتح الباب حتى أرى قمر الصحو[2]

إذن هي: «أداة جواب وجزاء»[3] تربط إذن بين الجملتين المتابعتين، فبواسطتهما يتم استئناف الكلام فالأب هنا طلب من ابنه أن ينام، لكن الطفل طلب منه أن يغن له، فجعل الغناء جزاء للنوم.

أما بالنسبة للربط الزمني والاستدراكي، فإننا نلاحظ خلو الديوان من أدواتهم، كما نسجل ظهور بعض القرائن الأخرى للربط بين كلمات أو أبيات القصيدة في الديوان، ومنها في قصيدة الليل:

لا غالب إلا... الموت

لا شيء سوى الغفران[4]

وكذلك في قصيدة الدم:

يا ويحهم ذبحوا الصغار

لا فرق... بين دم وماء

هم يقتلون[5]

يعتبر الربط بالأداة من أهم خصائص التراكيب في البناء النصي، وهذه الظاهرة تهتم بالجانب اللغوي على المستوى السطحي في النص، ويتم الربط بالأداة عن طريق أدوات الربط التي تعتبر من أهم الوسائل التي تسهم في ترابط النص واتساقه، فهي تربط بين الكلمات في التركيب، وبين الجمل، وهي من الظواهر التركيبية التي تؤكد العلاقة بين الكلمات ليكون النص في أبهى حلة.

إن هناك اختلافا في مقاصد معاني بعض أدوات الربط التي يشيع استعمالها في الديوان، فالواو ساهمت في تحقيق التماسك النحوي، وذلك من خلال دورها بالإجماع بين الشيئين، وتقوية الصلات بين الكلمات ثم الجمل ثم الفقرات إلى النص كله، وهذا يبرهن على مدى ارتباط الشاعر بالظروف التي عايشها في بلاده أو بلاد غيره.

---

[1] عزالدين ميهوبي: **كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس**، ص 23.

[2] **المصدر نفسه**، ص 10.

[3] فاضل صالح السامرائي: **معاني النحو**، ج3، ص 346.

[4] عزالدين ميهوبي: **كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس**، ص 02.

[5] **المصدر نفسه**، ص 12.

كما أسهمت الفاء في ترتيب وتعقيب الأحداث، وذلك من أجل تسلسلها وتتابعها في ذهن القارئ وأيضا قامت (أو) بالتخيير بين الشيئين، فكل أداة تؤدي دورها في تحقيق التماسك النصي.

2. الإحالة (*Reference*):

درست الإحالة في ضوء تعريف العلامة اللغوية، ومن المعروف أن العلامة اللغوية تتكون من ثلاثة عناصر هي: الدال وهو سلسلة الأصوات التي تكون العلامة، والمدلول أو المعنى وهو المفهوم الذهني المجرد الذي يحدد السمات العقلية التي ترتبط بهذا الدال، والمرجع وهو الشخص أو الشيء الذي تحيل إليه العلامة في العالم الخارجي كما تعد أكثر الظواهر اللغوية انتشارا في النصوص، فلا تكاد تخلو منها جملة أو نص، لذلك تطلب على الباحثين مزيدا من الدراسة لإبراز أثرها في الجملة، أو في النص بكله.

1.2. مفهوم الإحالة:

يقابل مصطلح الإحالة فيما يعرف في اللغة الإنجليزية «*Reference*» الذي يعني بعد ترجمته الإحالة والمرجع، وتترجم أيضا بالإشارة، «إلا أن هذه الترجمة الأخيرة تعد ترجمة قاصرة حسب رأي مُحَمَّد يونس علي، لأنها قد تسبب مشكلة اصطلاحية ومنهجية، لالتباسه بما يعرف في العربية بأسماء الإشارة التي هي نوع واحد من أنواع اتساق الإحالة، ومن هنا يمكن القول أن العلاقة بين الإحالة والإشارة علاقة عام بخاص، إن كل إشارة إحالة وليس كل إحالة إشارة.»[1] لذا يفضل استخدام مصطلح الإحالة من أجل تفادي هذه الإشكالية.

أ. لغة: جاء في معجم الوسيط «أحال: مضى عليه حول كامل، والدار: تغيرت وأتى عليها أحوالٌ... والشيء أو الرجُلُ: تحول من حال إلى حال... وحول الشيء: نقله من مكان إلى مكان آخر، والعمل إلى فلان: ناط به، و–القاضي القضية إلى محكمة نقلها إليها.»[2]

أما في معجم العين فقال الفراهيدي: «رجل محوال: كثير محال الكلام، والمحال من الكلام: ما حوِّل عن وجهه... وكل شيء استحال عن الاستواء إلى العوج، يقال له: مستحيل... وحال الشيء يحول حؤولا في معنيين يكون تغييرا، ويكون تحويلا، والحائل: كل شيء يتحرك من مكانه، أو يتحول من موضع إلى موضع، ومن حال إلى حال.»[3]

إن الإحالة مصدر من الفعل أَحَالَ، فالمعاجم العربية تتفق في معنى الإحالة وهي معاني التغيير والتحول ونقل الشيء من حال إلى حال، لكن نلاحظ أن الفراهيدي أصاب في تقريب معنى الإحالة للقارئ، ذلك أن العلامة اللغوية تحيل القارئ أو المفسر إلى المرجع.

ب. اصطلاحا: تعد الإحالة من أهم الوسائل الاتساق، وقد حظيت باهتمام جل الباحثين في ميدان الدراسات اللسانية النصية.

---

[1] مُحَمَّد يونس علي: **الإحالة وأثرها ف دلالة النص وتماسكه**، مقال منشور على شبكة الإنترنت، متاح على الرابط:
http: //takhatub.blogspot.com/2009/06/blog-post4712.html

[2] إبراهيم مصطفى وآخرون: **المعجم الوسيط**، ج1، (د. ط)، المكتبة الإسلامية، (د. ت)، القاهرة، ص ص 208-209.

[3] الخليل بن أحمد الفراهيدي: **كتاب العين**، تح: عبدالحميد هنداوي، ج1، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2002، ص ص 374-375.

فنجد (جون لاينز) يعرف الإحالة بأنها: «العلاقة بين الكلمات وبين الأشياء والأحداث والأفعال والصفات التي تشير إليها.»[1] يعد (براون ويول) هذا التعريف تعريفا قاصرا، لأنه يهمل دور مستعمل اللغة، ولكننا نجد (لاينز) يصرح مؤخرا وهو يتحدث عن طبيعة الإحالة بقوله: «إن المتكلم هو الذي يحيل، أي انه يحمل التعبير وظيفة إحالية عند قيامه بعملية إحالة، هذا المفهوم الأخير للإحالة هو بالذات المفهوم الذي يجب على محلل الخطاب الاعتماد عليه.»[2] وأخيرا نلاحظ أن براون ويول استنتجا نتيجة مفادها أنه: «في تحليل الخطاب ينظر للإحالة على كونها عملا يقوم به المتكلم والكاتب.»[3]

أما دي بوجراند فيعرف الإحالة بقوله: «هي العلاقة بين العبارات والأشياء *Objects* والأحداث *Events* والمواقف *Situations* في العالم الذي يدل عليه بالعبارات ذات الطابع البدائي *Alternative* في نص ما إذ تشير إلى شيء ينتمي إلى نفس عالم النص.»[4] فالإحالة هنا هي عبارة عن علاقة ذات قطبين، القطب الأول هو المحيل، وأما الثاني فهو المحال عليه، وتتحقق العلاقة بين هذين القطبين من خلال العناصر العائدة، وهذا يتفق مع مفهوم الإحالة عند (ستروسن) حيث يقول: «إن الإحالة ليست شيئا يقوم به تعبير ما، ولكنها شيء يمكن أن يحيل عليه شخص ما باستعماله تعبيرا معينا.»[5] إن تعريف (ستروسن) للإحالة يعد تعريفا دقيقا وشاملا ذلك أن الكاتب له الحق في الإحالة كيفما يريد، وعلى القارئ أن يفهم تلك الإحالة، ذلك بالرجوع إلى النص والمقام.

يعرف الدكتور (نعمان بوقرة) الإحالة بأنها: «علاقة قائمة بين الأسماء والمسميات، فهي تعني العملية التي بمقتضاها تحيل اللفظة المستعملة على لفظة متقدمة عليها، فالعناصر المحيلة كيفما كان نوعها لا تكتفي بذاتها من حيث التأويل، وصورة الإحالة استخدام الضمير ليعود على اسم سابق أو لاحق له بدلا من تكرار الاسم نفسه.»[6] ذكر (نعمان بوقرة) هنا دور المرجعية في عملية الإحالة، كما تحدث عن نوع واحد من أدوات الإحالة وهو الضمير.

من هذا يمكننا القول بأن الإحالة هي: «كالعلاقة بين الأسماء والمسميات، فالأسماء تحيل إلى المسميات.»[7] المسميات.»[7] معنى هذا أن العلاقة بين الأسماء والمسميات هي علاقة دلالة تقتضي تطابق بين المحيل والمحال إليه.

2.2. عناصر الإحالة:

هناك عناصر للإحالة بين المؤلف والمتلقي، حيث تتكون الإحالة من:

---

[1] جون لاينز: **علم الدلالة**، تر: مجيد عبدالحليم الماشطة وآخرون، (د. ط)، مطبعة جامعة البصرة، البصرة، 1980م، ص 43.

[2] جون يول وبراون: **تحليل الخطاب**، تر: مُحَمَّد لطفي الزليطي وآخرون، (د. ط)، جامعة الملك سعود، الرياض، 1997م، ص 36.

[3] **المرجع نفسه**، ص 36.

[4] روبرت دي بوغراند: **النص والخطاب والإجراء**، ص 320.

[5] جون يول وبراون: **تحليل الخطاب**، ص 36.

[6] نعمان بوقرة: **المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب –دراسة معجمية**، ص 81.

[7] جون يول وبراون: **تحليل الخطاب**، ص 36.

أ. **المتكلم أو الكاتب صانع النص:** وبقصده المعنوي تتم الإحالة إلى ما أراد، حيث يشير علماء النص إلى أن الإحالة عمل إنساني.

ب. **اللفظ المحيل:** وهذا العنصر الإحالي ينبغي أن يتجسد إما ظاهرا أو مقدرا، كالضمير أو الإشارة، وهو الذي سيحولنا ويغيرنا من اتجاه إلى اتجاه خارج النص أو داخله.

ج. **المحال إليه:** وهو موجود إما خارج النص أو داخله من كلمات أو عبارات أو دلالات، وتفيد معرفة الإنسان بالنص وفهمه في الوصول إلى المحال إليه.

د. **العلاقة بين اللفظ المحيل والمحال إليه:** المفروض أن يكون التطابق مجسدا بين اللفظ المحيل والمحال إليه.[1]

3.2. أنواع الإحالة:

قسم الباحثون الإحالة إلى نوعين، هما:

أ. **الإحالة النصية** (*Endophora*): ترجمها (تمام حسان) بالإحالة الداخلية، أي: «أنها إحالة عناصر من النص.»[2] هي عبارة عن علاقات إحالية تتم داخل النص، سواء أكان بالرجوع إلى ما سبق، أم بالإشارة إلى ما سوف يأتي داخل النص،[3] وهذا النوع من الإحالة تقوم فيه بعض الوحدات اللغوية بالإحالة على وحدات أخرى سابقة عنها أم لاحقة لها في النص.[4]

وهذا يعني أن الإحالة النصية أو الداخلية تنقسم إلى قسمين:

✓ **إحالة سابقة** (*Anaphora*): إحالة على سابق أو إحالة بالعودة، وهي تعود على مفسر سبق التلفظ به، وهي أكثر الأنواع دورانا في الكلام،[5] ويعرف دي بوغراند الإحالة السابقة بأنها: «الإحالة المشتركة يأتي منه الضمير بعد مرجعه في النص السطحي.»[6]

من هذا فالإحالة السابقة تلتزم بالعودة إلى الوراء من أجل البحث عن العناصر الإشارية التي تسهم في تحقيق ربط النص وتماسكه.

✓ **إحالة لاحقة** (*Cataphora*): إحالة إلى الأمام، أي لما سوف يأتي ذكره في النص،[7] وهي إحالة تعود تعود على عنصر إشاري مذكور بعدها في النص ولاحق عليها، ومن ذلك ضمير الشأن في العربية،[8] حيث يقول

---

[1] أحمد عفيفي: **الإحالة في نحو النص**، (د. ط)، دار العلوم، القاهرة، (د. ت)، ص 15.

[2] تمام حسان: **اجتهادات لغوية**، ط1، عالم الكتب، القاهرة، 2007م، ص 366.

[3] صبحي إبراهيم الفقي: **علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق**، ج1، ص 40.

[4] سعيد حسن بحيري: **دراسات لغوية تطبيقية في العلاقة بين البنية والدلالة**، ط1، مكتبة الآداب، القاهرة 2005م، ص 103.

[5] أحمد عفيفي: **نحو النص اتجاه جديد في الدرس النحوي**، ص 117.

[6] روبرت دي بوغراند: **النص، الخطاب، الإجراء**، ص 301.

[7] تمام حسان: **اجتهادات لغوية**، ص 366.

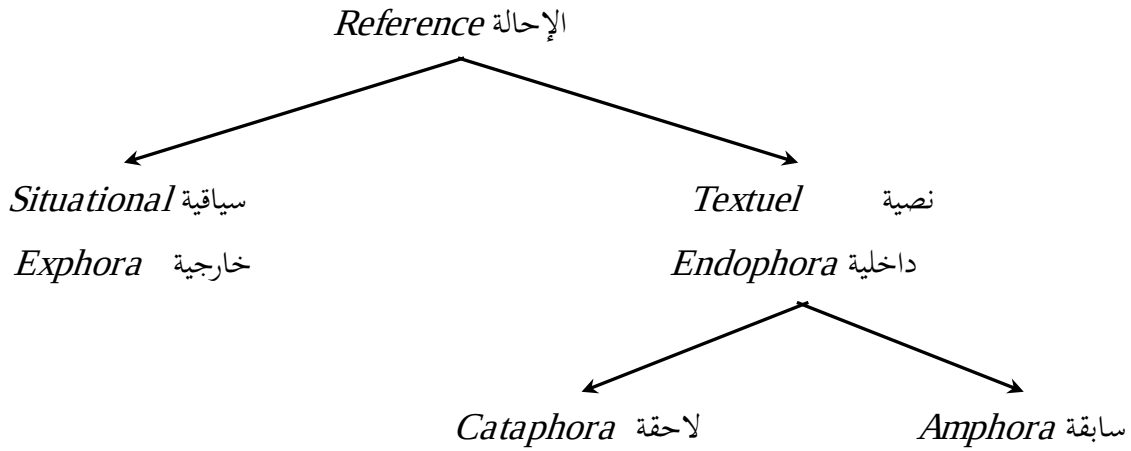
[8] الأزهر الزناد: **نسيج النص –بحث فيما يكون به الملفوظ نصا**، ص 119.

ابن الحاجب: «ويتقدم قبل الجملة ضمير غائب يسمى ضمير الشأن، يفسر بالجملة بعده، ويكون منفصلا ومتصلا مستترا وبارزا على حسب العوامل نحو: هو زيد وزيد قائمٌ، وكان زيد قائمٌ.»[1]

ب. الإحالة المقامية (*Exophora*): ترجم هذا المصطلح إلى الإحالة الخارجية، خارج حدود النص[2] وهي: «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 مجملا، إذ يمثل كائنا أو مرجعا موجودا مستقلا بنفسه، فهو يمكن أن يحيل عليه المتكلم.»[3] وهذا النوع يربط اللغة بالعالم الخارجي، فتكون أكثر فاعلية وتأثيرا في المتلقي، فهي لا تفسر في ضوء النص وحده بل في ضوء علاقتها بالعالم الخارجي، وهذا يستوجب العودة إلى ظروف إنتاج النص للوقوف على قصده الحقيقي.[4]

إن الإحالة المقامية تستوجب من القارئ أن يلتفت إلى خارج النص من أجل التعرف على العناصر المحال إليها.

إذن يمكن القول أن الإحالة تنقسم إلى نوعين، وسنعبر عنهما بالمخطط التالي:



مخطط رقم (08): يمثل أنواع الإحالة

مهما تعددت أنواع الإحالة تبقى أهميتها كبيرة داخل النص، كونها تعمل على تحقيق الترابط بين أجزائه ذلك أن العناصر الإحالية لا يكاد يخلو منها أي نص، سواء كانت إحالة سابق على لاحق أو إحالة لاحق على سابق، فيتحقق تماسك النص واستمراريته.

---

[1] رضي الدين الأستراباذي: **شرح الراضي لكافية ابن الحاجب**، مج1، قسم2، تح: يحي بشير مصري، ط1، منشورات جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، السعودية، 1996م، ص 178.

[2] صبحي إبراهيم الفقي: **علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق**، ج1، ص 41.

[3] الأزهر الزناد: **نسيج النص**، ص 119.

[4] محمود عكاشة: **تحليل النص –دراسة الروابط النصية في ضوء علم اللغة النصي**، ط1، مكتبة الرشد، (د. بلد)، 2014م، ص 220.

4.2. أدوات الاتساق الإحالية:

يستعمل كل من (هاليداي ورقية حسن) مصطلح الإحالة استعمالا خاصا، وهو أن العناصر المحيلة كيفما كان نوعها لا تكتفي بذاتها من حيث التأويل، إذ لابد من العودة إلى ما تشير إليه من أجل تأويلها، وتتوفر كل لغة طبيعية على عناصر تملك خاصية الإحالة، وهي حسب الباحثين: الضمائر، أسماء الإشارة، أدوات المقارنة.[1]

أ. **الضمائر**: إن: «الضمير اسم جامد يقوم مقام اسم ظاهر للمتكلم أو المخاطب أو الغائب، والغرض من الإتيان به الاختصار، وهو أقوى أنواع المعارف، والضمير لا يدل على مسمى كالاسم، ولا على الموصوف بالحدث كالصفة، ولا حدث وزمن كالفعل، فالضمير كلمة جامدة تدل على عموم الحاضر والغائب، دون دلالة على خصوص الغائب أو الحاضر.»[2] كما أن الضمائر حسب (براون ويول) هي: «أفضل الأمثلة على الأدوات التي يستعملها المتكلمون للإحالة على كيانات معطاة.»[3] إذن تشكيل المعنى أو إبرازه يعتمد على وضع الضمائر داخل النص، إذ أن هذه الضمائر من بين الوسائل التي تحقق التماسك الداخلي والخارجي، ومن ثم أكد علماء النص أن للضمير أهمية في كونه يحيل إلى عناصر سبق ذكرها في النص.[4]

تقسم الضمائر باعتبارها وسيلة من وسائل الاتساق الإحالية إلى:

- ضمائر وجودية مثل أنا، أنت، نحن، هو، هم، هن... الخ.
- ضمائر ملكية مثل: كتابي، كتابك، كتابهم، كتابه، كتابنا... الخ.[5]

فالملاحظ هنا أن الضمائر سواء كانت وجودية أو ملكية فهي تنقسم إلى ضمائر المتكلم والمخاطب والغائب.

يمكن للضمير أن ينوب عن الأسماء والأفعال والعبارات والجمل المتتالية، «فقد يَحِلُّ ضمير محل كلمة أو عبارة أو جملة أو عدة جمل، ولا تقف أهميتها عند هذا الحد، بل تتعداه إلى كونها تربط بين أجزاء النص المختلفة شكلا ودلالة، داخليا وخارجيا، سابقة ولاحقة.»[6] من هذا كله فالضمائر هي من أهم وسائل الاتساق الإحالية التي تربط سابق النص بلاحقه.

---

[1] مُحَمَّد خطابي: **لسانيات النص –مدخل إلى انسجام الخطاب**، ص ص 16-17.

[2] نعمان بوقرة: **المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب**، ص 122.

[3] جون يول وبراون: **تحليل الخطاب**، ص 256.

[4] صبحي إبراهيم الفقي: **علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق**، ج1، ص 161.

[5] مُحَمَّد خطابي: **لسانيات النص –مدخل إلى انسجام الخطاب**، ص 18.

[6] صبحي إبراهيم الفقي: **علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق**، ج1، ص 137.

ب. أسماء الإشارة: يذهب الباحثان إلى أن هناك عدة إمكانيات لتصنيفها

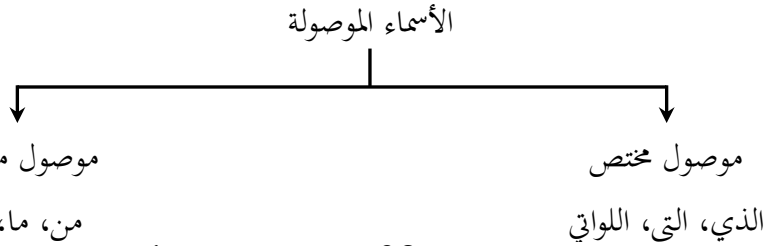
إما حسب الظرفية: الزمان (الآن، غدا)، والمكان (هنا، هناك...) أو حسب الحياد (the)، أو الانتقاء (هذا، هؤلاء...) أو حسب البعد (ذاك، تلك...)، والقرب (هذه، هذا...)،[1] وهذه الأسماء تتساوى مع الضمائر الدالة على الغائب في كونها تحيل عادة إلى ما هو داخل النص.[2]

فهي «تقوم بالربط القبلي والبعدي، وإذا كانت أسماء الإشارة بشتى أصنافها محيلة إحالة قبلية، بمعنى أنها تربط جزء لاحقا بجزء سابق ومن ثم تساهم في اتساق النص، فإن اسم الإشارة المفرد يتميز بما يسميه المؤلفان "الإحالة الموسعة" أي إمكانية الإحالة إلى جملة بأكملها أو متتالية من الجمل.»[3]

ج. الأسماء الموصولة: تعد الأسماء الموصولة من مصادر الإحالة في النص، وأدواتها هي (الذي، التي، من ما)،[4] والاسم الموصول ما يدل على معين بواسطة جملة تذكر بعده وتسمى هذه الجملة صلة موصول.[5]

والأسماء الموصولة بدورها تنقسم إلى قسمان، خاصة ومشتركة: «فالمختصة: ما كان نصا في الدلالة على بعض الأنواع دون بعض، مقصورا عليه وحده، فلنوع المفرد المذكر ألفاظ خاصة به، ولنوع المفردة المؤنثة ألفاظ خاصة بها، وكذلك للمثنى بنوعيه، وللجمع بنوعيه، أما المشتركة: فهي ما ليس نصا في الدلالة على بعض هذه الأنواع دون بعض، أي ليس مقصورا على بعضها، وإنما يصلح للأنواع كلها.»[6]

وسنمثل نوعا الاسم الموصول عبر المخطط التالي:



مخطط رقم (09): يمثل نوعان من الأسماء الموصولة

من هذا نصل إلى نتيجة مفادها أن الإحالة الموصولية تحقق التماسك النصي، من خلال الترابطين الشكلي والدلالي.

د. الإحالة المقارنة: وهي النوع الرابع من أنواع الاتساق الإحالية، وسميت بالمقارنة لإجرائها عملية المقارنة بين الأشياء وهي كذلك تنقسم إلى:

---

[1] محمد خطابي: **لسانيات النص –مدخل إلى انسجام الخطاب**، ص 19.

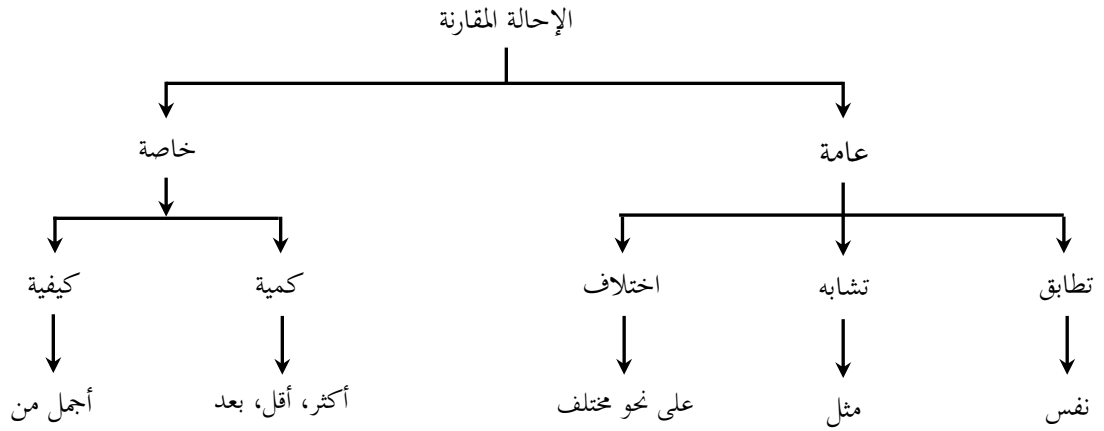
[2] أحمد عفيفي: **الإحالة في نحو النص**، ص 25.

[3] محمد خطابي: **لسانيات النص –مدخل إلى انسجام الخطاب**، ص 19.

[4] عزة شبل محمد: **علم لغة النص النظرية والتطبيق**، ص 176.

[5] مصطفى الغلاييني: **جامع الدروس العربية**، تح: عبدالمنعم خفاجة، ج1، ط28، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، 1993م، ص 129.

[6] عباس حسن: **النحو الوافي**، ط3، دار المعارف، مصر، 1975، ص 342.



مخطط رقم (10): يمثل أنواع الإحالة المقارنة

إن الإحالة المقارنة «لا تختلف عن الضمائر وأسماء الإشارة في كونها نصية، وبناء عليه فهي تقوم مثل الأنواع المتقدمة لا محال بوظيفة اتساقية.»[1]

5.2. الإحالة ودورها في الديوان:

ساهمت الإحالة بأنواعها ووسائلها المختلفة في تحقيق التماسك بين أجزاء القصائد، وربط سابقها بلاحقها وهذا سمح بتحقيق سيرورة القصائد، وتمكين الشاعر عزالدين ميهوبي من الاسترسال في أفكاره، ورصد الحالة النفسية التي عايشها الشاعر وشعبه من آلام وقهر وأحزان، ويمكن التمثيل للإحالة في الديوان من خلال الجدول التالي:

القصيدة	النص	العنصر الإحالي	وسيلة الإحالة	نوع الإحالة	المحال إليه
الليل	من نافذة	من	اسم موصول	لاحقة	الليل
	وهذا الليل	هذا	اسم إشارة	لاحقة	الليل
	من ثقب الباب	من	اسم موصول	لاحقة	الغراب
الحلم	ضحكته	الهاء	ضمير	سابقة	يوسف
	يحملها النادل	الهاء	ضمير	سابقة	الصورة
العصفور	أبصر نهرا	هو	ضمير مستتر "هو"	سابقة	العصفور
	أبصر عشبا	هو		سابقة	
	أبصر ماء	هو		سابقة	
	أبصر طفلا في المنفى	هو		سابقة	
	يغني	ياء المتكلم	ضمير	سابقة	عراف الرايس
وردة	أطفأت شمعة	ضمير مستتر "هي"	ضمير	لاحقة	طفلة الحي
	مسحت دمعة		ضمير	لاحقة	
	وشمت صورة		ضمير	لاحقة	
	لمدينتها	الهاء	ضمير	لاحقة	

[1] محمد خطابي: **لسانيات النص –مدخل إلى انسجام الخطاب**، ص 19.

	زرعت	ضمير مستتر "هي"	ضمير	لاحقة	
	عرافها	الهاء	ضمير	سابقة	طفلة الحي
	عطرها	الهاء	ضمير	سابقة	الوردة
	شوكها	الهاء	ضمير	سابقة	الوردة
	فمي	ياء المتكلم	ضمير	مقامية	الشاعر
	دمي	ياء المتكلم	ضمير	مقامية	الشاعر
	لعرافها	الهاء	ضمير	سابقة	طفلة الحي
المنديل	عطرها	الهاء	ضمير	سابقة	وردة
	منديلها	الهاء	ضمير	سابقة	رقية
	شباكها	الهاء	ضمير	سابقة	
	تعلم	ضمير مستتر "هي"	ضمير	سابقة	
	أمسها	الهاء	ضمير	سابقة	
الدفتر	أفاق	ضمير مستتر "هو"	ضمير	لاحقة	الطفل
	اسمها	الهاء	ضمير	سابقة	الجثة
	صدرها	الهاء	ضمير	سابقة	ورقة
	يموتون	ضمير مستتر "هم"	ضمير	مقامية	الشعب
الطفل	أسأله	الهاء	ضمير	سابقة	قمر
	نام	ضمير مستتر "هو"	ضمير	لاحقة	الصبي
	راح يفتش	ضمير مستتر "هو"	ضمير	سابقة	الصبي
	ليتني	ياء المتكلم	ضمير	سابقة	أبي
الدم	قتلوا النساء	ضمير مستتر "هم"	ضمير	مقامية	الأعداء
	ذبحوا الأجنة	ضمير مستتر "هم"	ضمير	مقامية	
	خانوا السماء	ضمير مستتر "هم"	ضمير	مقامية	
	سرقوا	ضمير مستتر "هم"	ضمير	مقامية	
	خطفوا	ضمير مستتر "هم"	ضمير	مقامية	
	زرعوا	ضمير مستتر "هم"	ضمير	مقامية	
	هم يقتلون	هم ضمير منفصل	ضمير	مقامية	
	يثنيهم	هم ضمير متصل	ضمير	مقامية	
	تركوا	ضمير مستتر "هم"	ضمير	مقامية	
الفستان	لنا	نون الجماعة	ضمير	مقامية	الشعب
	حارتي	ياء المتكلم	ضمير	سابقة	حليمة
	جارتي	ياء المتكلم	ضمير	سابقة	حليمة
	كنت مثل نساء المدينة	مثل	مقارنة عامة	سابقة	حليمة

	أحصي	ياء المتكلم	ضمير	سابقة	حليمة
	يأتي الذي لم يكن	الذي	اسم موصول مختص	سابقة	اليوم
	فرحي	ياء المتكلم	ضمير	سابقة	حليمة
	أراكم	ضمير مستتر "أنتم"	ضمير	سابقة	النساء
	قمري	ياء المتكلم	ضمير	سابقة	حليمة
مقبرة	دمهم	ضمير متصل "هم"	ضمير	مقامية	الشعب
	هنا	هنا	اسم إشارة	لاحقة	المقبرة
	هنا	هنا	اسم إشارة	لاحقة	الوردة
الجريدة	أريد	ضمير مستتر "أنا"	ضمير	مقامية	الشاعر
	أفتش	ضمير مستتر "أنا"	ضمير	مقامية	الشاعر
	وأنت	ضمير منفصل "أنا"	ضمير	مقامية	أحد أفراد الشعب
	أمقبرة هذه	هذه	اسم إشارة	سابقة	المقبرة
الحفار	تسامره	الهاء	ضمير	سابقة	الحفار
	ملابسه	الهاء	ضمير	سابقة	
	أشياءه	الهاء	ضمير	سابقة	
	عينه	الهاء	ضمير	سابقة	
	قبري	ياء المتكلم	ضمير	سابقة	
	يدفنني	ياء المتكلم	ضمير	سابقة	
	كفني	ياء المتكلم	ضمير	سابقة	
	يرحمه الرحمان	الهاء	ضمير	سابقة	
جرس	دخلوا	ضمير مستتر "هم"	ضمير	مقامية	الأعداء
	بيننا	نون الجماعة	ضمير	مقامية	الشاعر+ الشعب
	عندنا	نون الجماعة	ضمير	مقامية	الشاعر+ الشعب
البئر	تغمرها	الهاء	ضمير	سابقة	الجنة
	يده	الهاء	ضمير	سابقة	الطفل
	أكلته	الهاء	ضمير	سابقة	الطفل
ضفيرة	هنا	هنا	اسم إشارة	لاحقة	امرأتان
	ضفيرتها	الهاء	ضمير	سابقة	إحدى الامرأتان
	أبصرت	ضمير مستتر "هي"	ضمير	سابقة	إحدى الامرأتان
	أغمضت	ضمير مستتر "هي"	ضمير	سابقة	إحدى الامرأتان
	عينها	الهاء	ضمير	سابقة	إحدى الامرأتان
	فرأت	ضمير مستتر "هي"	ضمير	سابقة	إحدى الامرأتان
	هنا	هنا	اسم إشارة	لاحقة	امرأة

	امرأة خبأت في ضفيرتها	الهاء	ضمير	سابقة	امرأة
دالية	تحضننا	نون الجماعة	ضمير	مقامية	الشاعر+ الشعب
	يقول أبي للذي	الذي	اسم موصول مختص	مقامية	العدو كاليغولا
جدار	أصابعه	الهاء	ضمير	سابقة	رجل من رماد السنين
	ساعته	الهاء	ضمير	سابقة	رجل من رماد السنين
	دمي	ياء المتكلم	ضمير	سابقة	رجل من رماد السنين
	هو	ضمير منفصل "هو"	ضمير	لاحقة	الإثم
	يعرفه	الهاء	ضمير	سابقة	الإثم
الرأس	رأسه	الهاء	ضمير	مقامية	الشهيد
	دمه	الهاء	ضمير	مقامية	الشهيد
	يده	الهاء	ضمير	مقامية	الشهيد
	ظله	الهاء	ضمير	مقامية	الشهيد
	سألته	الهاء	ضمير	مقامية	الشهيد
	التي	التي	اسم موصول مختص	سابقة	الكراسي
	أتعبها	الهاء	ضمير	سابقة	الكراسي
قدر	كطير	كاف التشبيه	مقارنة عامة	مقامية	الشاعر
	أغني	ياء المتكلم	ضمير	مقامية	الشاعر
	أقول لهذا	هذا	اسم إشارة	مقامية	أحد أفراد الشعب
	الذي	الذي	اسم موصول	مقامية	أحد أفراد الشعب
كاليغولا	رأسه	الهاء	ضمير	لاحقة	كاليغولا
	جفنه	الهاء	ضمير	لاحقة	كاليغولا
	مثل	مثل	مقارنة عامة	مقامية	الشعب
	الصباح الذي لا يعود	الذي	اسم موصول	سابقة	الصباح
	اسمه	الهاء	ضمير	لاحقة	كاليغولا
	أي	أي	اسم موصول مشترك	لاحقة	كاليغولا
	اسمه كاليغولا	الهاء	ضمير	لاحقة	كاليغولا
	يعشق هذا	هذا	اسم إشارة	سابقة	كاليغولا
	الذي يحمل الحزن	الذي	اسم موصول	سابقة	كاليغولا
	سوأته	الهاء	ضمير	سابقة	كاليغولا
	دشرته	الهاء	ضمير	سابقة	كاليغولا
غرنيكا	منكم	ضمير مستتر "أنتم"	ضمير	مقامية	القارئ
	يعلقها	الهاء	ضمير	لاحقة	كاليغولا

جدول رقم (11): يمثل أنواع ووسائل الإحالة في الديوان

تنوعت الإحالة بنوعيها في النص الشعري، ذلك لما تؤديه كل واحدة من ربط وسبك على مستوى القصيدة. لكن نلاحظ الغالب على الديوان ورود نوع الإحالة النصية السابقة بشكل كثيف في قصائد الديوان ذلك أن الشاعر ذكر جميع المراجع التي يحتاجها في نصوص القصائد، ليربط الذي يتكلم عنه الآن بالذي تكلم عنه قبل قليل.

ومن أمثلة هذا النوع نذكر في قصيدة (المنديل):

وردة عطرها ذابل
محال إليه

وأيضا في قوله:

رقية تأكل من كسرة الصبر
محال إليه من نفحة الياسمين
وتجدل منديلها
ومع صيحة الديك تفتح شباكها
وتصلي
وتعلم أن غدا أمسها[1]

يحيل ضمير (الهاء) البارز في كلمة (عطرها) على لفظة (الوردة) التي سبق ذكرها، وكذلك ضمير الهاء البارز في التراكيب (منديلها، شباكها، أمسها) إلى اسم العلم الذي سبق ذكره وهو (رقية).

كما نلاحظ في هذا المثال ضمير الغائب المستتر المفرد المؤنث (هي) في العبارة (وتعلم "هي" أن غدا) الذي يحيل كذلك إلى (رقية)، فالشاعر هنا ذكر المرجع داخل النص ليسهل عملية الفهم على القارئ، ويجنبه التأويلات فالشاعر استعان بذكر المراجع في قصائده، ذلك أن أفراد وطنه عايشوا أحداث الثورة، لذا نجده مثل للمراجع بأحد أفراد الشعب.

أما بالنسبة للإحالة اللاحقة، فقد استخدمها الشاعر بنسبة قليلة لكنه لم يستغن عنها قطعا، فمثلا نجدها في قصيدة الوردة حيث يقول:

أطفأت شمعة
مسحت دمعة
رسمتت وطنا من رغيف
وشمت صورة لمدينتها
زرعت وردة في الرصيف
سألت طفلة الحي عرافها[2]

استعمل الشاعر الضمير المستتر "هي" في التراكيب (أطفأت "هي"، مسحت "هي"، رسمت "هي"، وشمت "هي"، زرعت "هي") لتشير إلى كلمة تستعمل لاحقا في النص ألا وهي طفلة الحي، فالشاعر استعمل الغموض

[1] عزالدين ميهوبي: **كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس**، ص 08.
[2] **المصدر نفسه**، ص 07.

في بداية القصيدة لأنه لم يصرح بالمرجع بل استعان بضمير الغائب المستتر المفرد المؤنث "هي"، وبعدها صرح بالمرجع وهو (طفلة الحي)، فهذا الغموض يكسب النص الشعري جمالية، ومنه فالإحالة النصية اللاحقة ربطت أول القصيدة بآخرها، مما يجعل الأبيات مرتبطة بعضها ببعض، فهذا يحيل إلى ذاك وهكذا، وهذا يجعل النص كأنه بناء مرصوص متناسق.

أما بالنسبة للإحالة المقامية فالشاعر استخدمها في ديوانه ليترك المجال للمتلقي ليشكل رؤية لديه لفهم واستنباط مرجعه نصيا أو ذهنيا، لأنها تعتمد على سياق الموقف الذي جرت فيه الأحداث، ومن أمثلتها في قصيدة (الدفتر) يقول الشاعر:

يموتون كل صباح
وكل مساء تعود المخازي
يموتون[1]

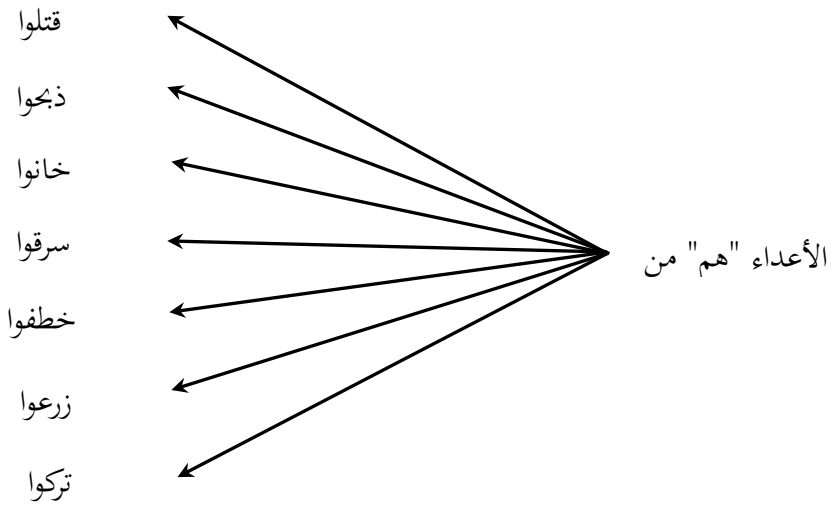
فضمير الغائب المستتر "هم"، لا صوت ولا صورة ولا قراءة له في الكلام لكنه موجود، فهو لا يتضح لنا بصورة مباشرة لكننا فهمناه من السياق، فـ"هم" كضمير تحيل إلى (الشعب) إحالة مقامية خارج النص، ذلك أن المحال إليه وهو (الشعب) غير واضح ومذكور في النص، إنما فهمناه من سياق القصيدة، إذ لا يوجد أحد آخر مضطهد وحزين ويموت كل صباح سوى هذا الشعب البريء.

كما تتجسد الإحالة المقامية أيضا في قصيدة (الدم) حيث يقول الشاعر:

... قتلوا النساء
ذبحوا الأجنة في البطون
خانوا السماء
سرقوا من الشمس الضياء
خطفوا الصفاء من العيون
زرعوا الدمار
يا ويحهم ذبحوا الصغار
لا فرق.. بين دم وماء
هم يقتلون
وليس يثنيهم.. أحد
تركوا المدينة في كمد
يا ويحهم ذبحوا النساء[2]

ورد في هذه الحالة ضمير الغائب المستتر "هم" ليحيل إحالة مقامية إلى (الأعداء)، كون:

[1] عزالدين ميهوبي: **كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس**، ص 09.
[2] **المصدر نفسه**، ص 12.



مخطط رقم (12): يوضح إحالة ضمير الغائب المستتر "هم" على كلمة الأعداء

فكل هذه الأعمال البشعة لا يقوم بها إلا الذي لا رحمة في قلبه، فاستعمال الشاعر هنا للإحالة الخارجية كان يهدف إلى تفسير الرابط الذي يجمع العنصر اللغوي داخل الخطاب بالعنصر غير اللغوي الموجود في المقام وهذا استخدمه ليبين مدى ارتباطه وتماسكه بقضيته وبقضية شعبه وهي محاربة الأعداء.

كما نجد أيضا وفي نفس القصيدة استعمال الشاعر للضمير البارز المتصل "هم" في لفظة (ويحهم)، وكذلك وظف الضمير البارز المنفصل "هم" في العبارة (هم يقتلون)، فكل هذه الضمائر سواء المتصلة أو المنفصلة تحيل إلى مرجع خارج النص وهو (العدو).

نجد الشاعر في قصيدته هذه مزج بين الضمير المستتر الغائب "هم"، والضمير البارز المتصل "هم" والمنفصل "هم"، ذلك ليربط ما في داخل النص بخارجه أو الظروف المحيطة به (المقام) وهذا ما نسميه بالإحالة المقامية وهذه الأخيرة تحقق اتساق النص من خلال أنها تربط أجزاء النص بخارجه، فهي تفسح المجال للقارئ بتأويل المعنى.

أما بخصوص وسائل الاتساق الإحالية، فالشاعر عزالدين ميهوبي وظف جميع أنواعها: الضمائر، أسماء الإشارة، الأسماء الموصولة، أدوات المقارنة، ذلك أن الشاعر أراد أن ينظم قصائد الديوان ويجعلها أكثر اتساقا وتماسكا.

وسنبدأ بالحديث عن الضمير كونه الغالب على قصائد الديوان، ومثال ذلك استخدام الشاعر عزالدين ميهوبي لضمير المتكلم المفرد في التراكيب (فمي، دمي، أغني) فياء المتكلم تحيل إلى الشخص المتكلم وهو الشاعر عزالدين ميهوبي، وكذلك استخدام ضمير المتكلم الدال على الجمع في قوله: (لنا، عندنا، بيننا، تحضننا) فنون الجماعة هنا إحالة مقامية إلى الشاعر والشعب.

لكن الغالب على الديوان هو استخدام ضمير الغائب المتصل الظاهر "الهاء" في التراكيب (ضحكته يحملها، عرافها، عطرها، شوكها، اسمها، صدرها، أسأله، تسامره، يده، أكلته، أصابعه، رأسه، دمه...)، فالهاء هنا اختلفت في إحالتها للمراجع، فهي مرة تحيل إحالة نصية سابقة، ومرة إحالة لاحقة، ومرة تحيل إحالة مقامية خارج النص، فالهاء عملت على ربط أبيات القصائد سواء على المستوى الداخلي للقصائد أو على المستوى الخارجي المقامي.

أما بالنسبة لضمير الغائب المستتر فقد تجلى في الأمثلة (أبصر "هو"، أطفأت "هي"، مسحت "هي" وشمت "هي"، تعلم "هي"، نام "هو"، راح يفتش "هو")، فمعظم هذه الضمائر أحالت إحالة نصية إلى مراجع داخل النصوص، فلولا وجود ضمير مستتر هنا في الذهن لظلت الجمل منقطعة بعضها عن بعض.

من هذا يمكننا القول بأن: «الضمير الظاهر قرينة لفظية تتعلق بالربط، والربط هو علاقة تصطنعها اللغة بطريق الأداة، وحين يستخدم الضمير الظاهر للربط فإنه يصبح في حكم الأداة، فهو يؤدي وظيفته في الربط كما تؤديها أدوات المعاني، أما الضمير المستتر فهو قرينة معنوية تؤدي إلى نشوء علاقة ارتباط لا ربط.»[1] إذن ففكرة الضمير البارز أو المستتر هي فكرة جيدة في اللغة العربية، لأن كلاهما يؤمنان لبس المعنى.

أما ضمير المخاطب المستتر والمنفصل فقد صرح به في الأمثلة التالية: (أراكم "أنتم"، أنت) فضمير المخاطب المستتر "أنتم" إحالة إلى شخصية النساء، أما ضمير المخاطب المنفصل المفرد "أنت" فهو أحال إحالة مقامية إلى أحد أفراد الشعب.

استخدم الشاعر عزالدين ميهوبي أسماء الإشارة في قصائده والمتمثلة في: (هذا، هنا، هذه) فـ "هذا" دالة على انتقاء الشاعر لهذا الليل الفاجع، و"هنا" الدالة على مكان الأحداث، و"هذه" الدالة على قرب الشيء للمتكلم، فكل هذه الأسماء أحالت إحالة نصية إلى مراجع داخل القصائد، لكنها اختلفت في انقسامها، فهي مرة تحيل إحالة نصية سابقة ومرة أخرى تحيل إحالة نصية لاحقة، وهذا حسب ما يقتضيه الكلام، فالعنصر الإشاري الإحالي لا قيمة له إن لم يدخل في علاقة مع مرجعيه ومفسره، فالإحالة تقوم هنا بين العنصر الإشاري ومرجعه، أسهمت أسماء الإشارة بوظيفة مهمة في تحقيق التماسك النصي داخل القصائد، إذ لم ترد أية إحالة مقامية وهذا يسهل عملية الفهم لقارئ نصوص القصائد في إيجاد المراجع داخلها.

تتشارك الإحالة الموصولية مع الإحالة الضميرية وكذا الإشارية في رفع الإبهام عن النص، وكذلك في تحقيق الترابط بين أجزاء النص وتماسكه، وقد استخدم الشاعر الأسماء الموصولة في تراكيب مختلفة منها: (من، الذي، التي أي) فالإحالة الموصولة هنا ساهمت في التماسك النصي من أوسع أبوابها، كونها تحيل مرة إحالة نصية ومرة أخرى إحالة مقامية، فهي تشمل الترابط الشكلي والدلالي.

على الرغم من قلة اعتماد الشاعر عزالدين ميهوبي على الإحالة المقارنة، إلا أنه كان لها دور مهم في تماسك النصوص، وقد استخدمها الشاعر لأنه في بعض الأحيان كان يقارن بين الأشياء وقد تجسدت في عبارات وهي:

كنت مثل نساء المدينة[2]

فـ (مثل) هنا هي أداة مقارنة، فمراد الشاعر هنا أن حليمة تشبه إحدى نساء المدينة في وظائف حياتها اليومية لذا أحالت (مثل) إحالة نصية سابقة إلى حليمة وهي المرجع الذي تعود عليه لتفسير الإبهام.

وأيضا نجدها في قوله:

---

[1] مصطفى حميدة: **نظام الارتباط والربط في تركيب الجملة العربية**، ص 152.

[2] عزالدين ميهوبي: **كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس**، ص 13.

كطير أغني[1]

فـ (كاف التشبيه) هنا استخدمها الشاعر ليشبه ذاته بالطائر في الغناء ومنه فهي أحالت إحالة مقامية على ذات المتكلم وهو الشاعر، ومنه فالإحالة المقارنة لا تختلف عن الإحالة الضميرية وأسماء الإشارة، والأسماء الموصولة في تحقيق اتساق وتماسك النصوص.

أسهمت الإحالة بأنواعها، ووسائلها المتعددة في تحقيق التماسك النصي بين أجزاء القصائد، لأن وظيفتها الحقيقية هي أن تجعل النص متسقا، كما تساعد القارئ في تفسير المبهمات، وذلك لإحالتها على المراجع سواء داخل النص أو خارجه، فهي تربط النص بمقامه الذي وجد فيه، فهي هنا دحضت نظرية المفارقة التي نادت بموت المؤلف وعزل النص عن كل السياقات الخارجية.

3. الحذف (*Ellipsis*):

يعد الحذف من الظواهر اللغوية الهامة والموجودة تقريبا في جميع لغات العالم، «ولكنه أوضح وأكثر بروزا في اللغة العربية، نظرا لما تتميز به هذه اللغة من ميل إلى الإيجاز والاختصار، حيث يعمد المتكلمون إلى حذف وإسقاط بعض العناصر المتكررة في الكلام.»[2]

إن اللغات الإنسانية اتجهت إلى الإيجاز والاختصار من خلال الحذف، نظرا لصعوبة كل التفاصيل المتضمنة في الفعل الكلامي، لأنه يتطلب مساحة كبيرة من الزمان كل من المخاطِب والمخاطَب، إضافة لما يحدثه التفصيل من الملل والحشو الزائد.[3]

1.3. مفهوم الحذف:

أ. **لغة:** يقول ابن منظور في معجمه: «الحذف مأخوذ من مادة (ح ذ ف) حذف الشيء يحذفه حذفا: قطعه من طرفه... الجوهري: حذف الشيء إسقاطه، ومنه حذفت من شعري ومن ذنب الدابة أي أخذت، وفي الحديث: حذف السلام في الصلاة سنة، هو تخفيفه وترك الإطالة فيه.»[4]

أما معجم العين للخليل فجاء فيه: «الحذف: قطف الشيء من الطرف، كما يحذف طرف ذنب الشاة... والحذف: الرمي عن جانب والضرب عن جانب، وتقول: حذفني فلان بجائزة أي وصلني، وحذفته بالسيف على ما فسرته من الضرب عن جانب.»[5]

تتفق المعاجم العربية القديمة في معاني الحذف اللغوية والتي تدور في محور القطع، والإسقاط. وتجنب الإطالة وتحقق مبدأ الخفة في الكلام.

---

[1] عزالدين ميهوبي: **كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس**، ص 28.

[2] طاهر سليمان حمودة: **ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي**، (د. ط)، الدار الجامعية للطباعة، الإسكندرية، مصر، 1998م، ص 09.

[3] صبحي إبراهيم الفقي: **علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق**، ج2، ص 191.

[4] ابن منظور: **لسان العرب**، مج4، ط1، دار صادر، بيروت، لبنان، 2000م، ص 65.

[5] الخليل بن أحمد الفراهيدي: **معجم العين**، تح: مهدي المخزومي، (د. ط)، سلسلة المعاجم والفهارس، بغداد، (د. ت)، ص ص 201-202.

يقابل مصطلح الحذف في المعجم الأجنبي لفظة *Ellipsis* التي تترجم بالحذف، كما تستخدم كلمة *Gap* التي تعني (الثغرة أو الفجوة) كمرادف لهذا المصطلح، أما (درجة صفر في الكتابة) فقد أشار إليها الدكتور مُحَمَّد عناني في معجمه، وهي تعني نوعا من الكتابة التي تنحو إلى التحرر من كل القيود الأدبية، والتي تكتفي باستعمال اللغة الأساسية البسيطة فقط، وتعود جذورها إلى أفكار الرومنسيين الإنجليز الذين أرادوا التحرر من كل قيود الأدب الكلاسيكي أو الأدب الرسمي على مر التاريخ، هذا وقد استخدم البنيويون هذا المصطلح ليدلوا به على حذف بعض المعلومات في السياق السردي، فهناك فجوات يتعذر تحديد مكانها، ويطلق عليها اسم الفجوة الافتراضية والتي تعرف بوجودها من خلال الاسترجاع.[1]

ب. اصطلاحا: تعددت التسميات والتعريفات حول هذا المصطلح، فنجد روبرت دي بوغراند سماه «الاكتفاء بالمبنى العدمي.»[2] وقال عنه هو: «استبعاد العبارات السطحية التي يمكن لمحتواها المفهومي أن يقوم في الذهن أو أن يوسع، أو أن يعدل بواسطة العبارات الناقصة.»[3] كما أشار إليه الباحثان (هاليداي ورقية حسن) بأنه: «علاقة داخل النص، وفي معظم الأمثلة يوجد العنصر المفترض في النص السابق، وهذا يعني أن الحذف عادة علاقة قبلية.»[4]

ذكر (كريستال) معناه الاصطلاحي في موسوعته ومعجمه، تحت مصطلح (*Ellipsis*) وهو حذف جزء من الجملة، من الجملة الثانية ودل عليه دليل في الجملة الأولى، مثال ذلك: أين رأيت السيارة؟ في الشارع فالمحذوف من الجملة الثانية رأيتها.[5] خص كريستال في تعريفه موضع الحذف بجزء من الجملة، كما نلاحظ أنه هو هو كذلك يعد الحذف علاقة قبلية وصرح أيضا بضرورة وجود دليل المحذوف.

إن الحذف لا يتم «إلا إذا كان الباقي في بناء الجملة بعد الحذف مغنيا في الدلالة، كافيا في أداء المعنى، وقد يحذف أحد العناصر لأن هناك قرائن معنوية أو مقالية تومئ وتدل عليه، ويكون في حذفه معنى لا يوجد في ذكره.»[6] إن ما نستخلصه من هذا القول: «أن المحذوف من الكلام، لو بقي، فإنه يشكل خللا على مستوى النص، يتمثل في حشو وزيادات لا طائل من ورائها، خاصة إذا وجد في النص أو في محيطه من القرائن الحالية والمقالية، ما يغني عنه.»[7]

ومن هذه التعاريف نستنتج أن الحذف هو علاقة داخل النص يؤدي بذلك التماسك النصي، ولا يكون ذلك إلا بوجود قرينة تدل عليها في النص السابق كي يتحقق الاتساق.

---

[1] مُحَمَّد عناني: **المصطلحات الأدبية الحديثة**، ط3، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، القاهرة، 2003م، ص ص 252-253.

[2] روبرت دي بوغراند: **النص، الخطاب والإجراء**، ص 340.

[3] **المرجع نفسه**، ص 301.

[4] مُحَمَّد خطابي: **لسانيات النص –مدخل لانسجام الخطاب**، ص 21.

[5] صبحي إبراهيم الفقي: **علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق**، ج2، ص ص 191-192.

[6] مُحَمَّد حماسة عبداللطيف: **بناء الجملة العربية**، (د. ط)، دار غريب، القاهرة، مصر، 2003م، ص 259.

[7] مُحَمَّد الأخضر الصبيحي: **مدخل إلى علم النص ومجالات تطبيقية**، ط1، الدار العربية للعلوم، بيروت، لبنان، 2008م، ص 93.

إن الحذف ليس وليد العصر الحديث، بل هو وليد العصر القديم، إذ إننا نجد العلماء العرب القدامى على اختلاف اتجاهاتهم قد عنوا بظاهرة الحذف في كتبهم، ومن بينهم سيبويه، حيث يقول: في باب «ما يكون في اللفظ من الأعراب، اعلم أنهم مما يحذفون الكلم، وإن كان أصله في الكلام غير ذلك، فيحذفون ويعوضون ويستغنون بالشيء عن الشيء الذي أصله في كلامهم أن يستعمل حتى يصير ساقطا.»[1] فالواقع هنا أن الكلام يجب أن يذكر لا يحذف.

أما ابن جني فقد ذكره في كتابه الخصائص، وبالضبط في باب "شجاعة العربية": «قد حذفت العرب الجملة، المفرد، الحرف، الحركة، وليس شيء من ذلك إلا عن دليل عليه، وإلا كان فيه ضرب من تكليف علم الغيب في معرفته.»[2] فابن جني يؤكد على أهمية الدليل في النص الذي ورد فيه الحذف، فهو شرط لتحقيق الحذف عنده.

كما نجد ابن هشام تحدث عن الحذف بتوسع حيث بدأ بشروط الحذف الثمانية وهي: «الأول: وجود دليل على المحذوف، الثاني: ألا يكون ما يحذف كالجزء مثل الفاعل ونائبه وشبهه، والثالث: ألا يكون مؤكدا الرابع: ألا يؤدي حذفه إلى اختصار المختصر، الخامس: ألا يكون عاملا ضعيفا، السادس: ألا يكون عوضا عن شيء، السابع والثامن: ألا يؤدي حذفه إلى تهيئة العامل وقطعه عنه.»[3] فابن هشام لا يقتصر على شروط الحذف الحذف فقط بل تناول الحذف بكل جوانبه.

يؤكد جل الباحثين أن للحذف دور هام لتحقيق الترابط والتماسك النصي، ذلك أن الحذف ينشأ عنه حدوث فجوة أو فراغ بنيوي في الجملة الثانية، وملؤه يعتمد على ما ورد في الجملة السابقة أو النص السابق وبذلك يقوم قارئ النص بعملية الربط التلقائي بين السياق الحالي وما سبق من خطاب، وبالتالي يصبح دور قارئ النص هو سد هذه الفجوات.

2.3. أنواع الحذف:

لم يختلف المحدثون عن القدامى في تقسيمهم لأنواع الحذف، «فنجد أنها تبدأ من حذف الحركة أو الصوت ثم الكلمة، ثم العبارة، ثم الجملة، والكلمة قد تكون اسما وقد تكون فعلا مفردا.»[4] والحذف عند (هاليداي ورقية) ثلاثة أنواع وهي:

أ. **الحذف الإسمي** (*Nominal Ellipsis*): ويعني حذف اسم داخل المركب الاسمي مثلا *witch hat will you wear ?- this is the best.*

بمعنى أي قبعة ستلبس؟ – هذه هي الأحسن.

---

[1] سيبويه أبو بشر عمرو بن عثمان: **الكتاب**، تح: عبدالسلام محمد هارون، ج1، ط3، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1988م، ص ص 24-25.

[2] أبي الفتح عثمان ابن جني: **الخصائص**، تح: محمد علي النجار، ج2، (د. ط)، المكتبة العلمية، القاهرة، مصر، (د. ت)، ص 360.

[3] ابن هشام الأنصاري: **مغني اللبيب عن كتب الأعاريب**، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، ج2، (د. ط)، المكتبة العصرية، بيروت، 1991م، ص ص 692-700.

[4] صبحي إبراهيم الفقي: **علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق**، ج2، ص 193.

واضح أن (القبعة) قد حذفت في الجواب، كما يقرر الباحثان أن الحذف الإسمي لا يقع إلا في الأسماء المشتركة (*common nouns*)،[1] كحذف الاسم المضاف، أو المعطوف، المعطوف عليه، أو الصفة، أو الموصوف...

ب. الحذف الفعلي (*Verbal Ellipsis*): يقصد بالحذف الفعلي، الحذف داخل المركب الفعلي، مثال ذلك: *Have you been swiming ? – yes I have*

أي: هل كنت تسبح؟ – نعم فعلت.[2] أي أن المحذوف يكون عنصرا فعليا.

ج. حذف شبه جملة: حذف جملة القسم، جواب القسم، جملة الشرط، جملة جواب الشرط.[3]

إذن يعد الحذف في الدرس اللساني «علاقة من علاقات الاتساق المعجمية النحوية، تتم داخل النص وتكون بافتراض عنصر غير ظاهر في النص، يهتدي المتلقي إلى تقديره اعتمادا على نص سابق مرتبط به، وهذا يعني أن الحذف عادة علاقة قبلية، لأنه في معظم الأمثلة يوجد العنصر المحذوف المفترض في النص السابق، أو الجملة السابقة.»[4] يظهر دور المتلقي الذي هو جزء من تشكل النص، في سعيه إلى الكشف عن المحذوف وإيجاد دليل يدل عليه، سواء كان مقاليا أو مقاميا، ومنه فإن دور المتلقي لا يقل أهمية على صاحب النص أو منتجه، في فهم معنى النص وتأويلاته، وربط أجزاء النص لتحقيق اتساقه واستمراريته.

3.3. الحذف ودوره في الديوان:

يعد الحذف وسيلة شكلية تسهم في تحقيق الترابط النصي، ذلك أن الحذف يحوي محذوفا في الجملة يترك فراغا بنيويا، وهذا المحذوف لا يحل محله أي شيء، وهنا يأتي دور المتلقي لملء هذا الفراغ حسب ما يقتضيه الكلام.

وظف الشاعر عزالدين ميهوبي الحذف بأنواعه في ديوانه بكثرة، وقد ساهم الحذف في اتساق القصائد من خلال تكثيف المعنى، وإضفاء العديد من الدلالات على سطح النص، ونجد أنواع الحذف في الديوان في مقولاته التي سنمثلها في الجدول الآتي:

---

[1] مُحَمَّد خطابي: **لسانيات النص –مدخل لانسجام الخطاب**، ص 22.

[2] **المرجع نفسه**، الصفحة نفسها.

[3] صبحي إبراهيم الفقي: **علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق**، ج2، ص 194.

[4] زاهر مرهون الداودي: **الترابط النصي بين الشعر والنثر**، ط1، دار جرير، عمان، الأردن، 2010م، ص 34.

القصيدة	المحذوف	التقدير	النوع
الليل	– من ثقب الباب يجيء الليل...	– من ثقب الباب يجيء الليل الفاجع	– اسمي
	– من ثقب الباب...	– من ثقب الباب يجيء الليل	– جملة فعلية
	– تحط على شجر الليمون...	– تحط على شجر الليمون غراب	– اسمي
	– لا غالب إلا... الموت	– لا غالب إلا كثرة الأموات	– اسمي
الحلم	– في الشارع...	– في الشارع المنسي	– اسمي
	– في المقهى...	– في المقهى يبحث	– فعلي
	– النادل يكسر أزرار التلفاز...	– النادل يكسر أزرار التلفاز الأسود	– اسمي
	– تتكسر أشتات الصورة...	– تتكسر أشتات صورة التلفاز	– اسمي
	– تتشكل سورة يوسف...	– صورة يوسف المنسي	– اسمي
	– مئذنة تتهجى سورة يوسف	– سورة يوسف عليه السلام	– شبه جملة
	– ينام الناس	– ينام ناس الحوش	– اسمي
	– مذبوحة	– مذبوحة ممزقة	– اسمي
الباب	– الباب الخشبي يخبئ أصوات	– الباب الخشبي يخبئ أصواتا صامتة	– اسمي
العصفور	– سأل العصفور...	– سأل العصفور الشمس	– اسمي
	– العام الثاني...	– انتظر العصفور العام الثاني	– جملة فعلية
	– أبصر عشبا ناريا...	– أبصر عشبا ناريا من نار	– شبه جملة
	– العام الثالث...	– انتظر العصفور العام الثالث	– جملة فعلية
	– أبصر طفلا في المنفى...	– أبصر العصفور طفلا في المنفى	– اسمي
	– مات العصفور...	– مات العصفور المنتظر	– اسمي
المنديل	– رسمت وطنا من رغيف	– رسمت طفلة الحي وطنا من رغيف	– اسمي
	– لمدينتنا...	– لمدينتنا الجميلة	– اسمي
	– قطفتها يد...	– قطفتها يد ظالمة	– اسمي
	– ضحك النجم من طفلة الحي...	– ضحك النجم من طفلة الحي البريئة	– اسمي
	– أجاب:	– أجاب العراف	– اسمي
	– تفتح شباكها	– تفتح رقية شباكها	– اسمي
	– وتعلم أن غدا أمسها	– تعلم رقية أن غدا أمسها	– اسمي
	– ليست سوى...	– ليست سوى مسافة	– اسمي
الدفتر	– يموتون...	– يموتون كل صباح	– شبه جملة
	– الطفل يسأل عن دفتر الرسم...	– الطفل يسأل عن دفتر الرسم كيف صار؟	– شبه جملة
الطفل	– أبي...	– نعم حبيبي	– شبه جملة
	– نم م حبيبي...	– نم م حبيبي الغالي	– اسمي
	– ليتني عندليبا...	– لتني عندليب الأغنية	– اسمي
	– أرى قمر الصحو...	– أرى قمر الصحو فأسأله	– فعلي

	– أخاف عليك حبيبي...	– أخاف عليك حبيبي الغالي	– اسمي
	– من الصحو...	– من قمر الصحو	– اسمي
	– سأملأ حينا يديك...	– أملأ حينا يديك كعكا	– اسمي
	– سأحمل كل الهدايا...	– سأحمل كل الهدايا لك	– اسمي
	– ...	– يا حبيبي	– شبه جملة
	– ...	– نم م حبيبي نم م	– جملة فعلية
	– ونام على فرح لن يجيء غدا...	– ونام على فرح لن يجيء غدا الطفل	– اسمي
	– ...	– مات الأب	– جملة فعلية
	– ...	– مات الأب	– جملة فعلية
	– وبقايا أبٍ...	– وبقايا أبٍ محروقة	– اسمي
الدم	– حتى النساء...	– حتى النساء قتلوا	– فعلي
	– لا فرق... بين دم وماء	– لا فرق عندهم بين دم وماء	– شبه جملة
	– وليس يثنيهم...	– وليس يثنيهم أي أحد	– شبه جملة
الفستان	– كنت أنتظر اليوم يأتي...	– كنت أنتظر اليوم يأتي تاجري	– اسمي
	– غدا فرحي...	– غدا فرحي أنا	– اسمي
	– غدا فرحي...	– غدا فرحي أنا	– اسمي
	– تحيطون بي...	– تحيطون بي أنتم	– اسمي
	– وأقبل رأس أبي...	– وأقبل رأس أبي الغالي	– اسمي
	– دون نعش مسجى على هدبي	– دون نعش مسجى على هدبي غدا	– اسمي
	– ربما...	– ربما يجيء	– فعلي
	– لا تقولون لي... أبدا	– لا تقولون لي لن يجيء أبدا	– شبه جملة
	– ولم تتجمل حليمة بالكحل...	– ولم تتجمل حليمة بالكحل في عينيها	– شبه جملة
	– ..طعم الخرافة والعاشق المنتظر	– نسيت طعم الخرافة والعاشق المنتظر	– فعلي
	– فرحا قد يجيء...	– فرحا قد يجيء وقد لا يجيء	– شبه جملة
المقبرة	– دمهم شجرة...	– دمهم شجرة الشهداء	– اسمي
جريدة	– أريد جريدة...	– أريد جريدة أنا	– اسمي
	– لماذا؟	– لماذا تريدها؟	– فعلي
	– أريد مساحة حب بحجم الوطن؟	– أريد مساحة حب بحجم الوطن؟ أنا	– اسمي
	– أريد سكن...	– أريد سكن أنا	– اسمي
	– أفتش عن كلب سيدتي...	– أفتش عن كلب سيدتي الضائع	– اسمي
	– ضاع أمس...	– ضاع أمس مني	– اسمي
	– أمقبرة هذه... أم جريدة؟	– أمقبرة هذه يا ترى أم جريدة؟	– شبه جملة
الحفار	– بكى الحفار...	– بكى الحفار الوحيد	– اسمي
	– يتوسد قبرا...	– يتوسد قبرا منسيا	– اسمي

	– يعد الحصى...	– يعد الحصى وحده	– اسمي
	– ينام...	– ينام الحفار	– اسمي
	– ألقبر تعرى...	– ألقبر تعرى من تراب	– شبه جملة
	– عشرين عاما...	– عشرين عاما ماضية	– اسمي
	– من يقرأ فاتحة القرآن علي...	– من يقرأ فاتحة القرآن علي يا ترى	– شبه جملة
	– أيا وطني...	– أيا وطني الغالي	– اسمي
	– من ينشر نعيا في الجورنال...	– من ينشر نعيا في الجورنال أيا وطني	– شبه جملة
	– ويذكرني...	– ويذكرني أنني	– اسمي
	– لا أملك غير بقايا النعش...	– لا أملك غير بقايا نعش المرحوم	– اسمي
	– لقد حضر الأموات الآن...	– لقد حضر الأموات الآن يا حفار	– شبه جملة
الجرس	– دخلوا بيتنا...	– دخلوا بيتنا نحن	– اسمي
البئر	– من يملك عنوان الأموات يجئني..	– من يملك عنوان الأموات يجئني من يملك	– شبه جملة
		– لغتي أجساد	
	– لغتي...	– أعطتني الطفلة العنوان	– اسمي
	– الرايس أعطتني العنوان...		– اسمي
الضفيرة	– هنا امرأتان...	– هنا امرأتان الأولى تضفر شعرها	– شبه جملة
	– أبصرت في المرايا دما...	– أبصرت في المرايا دما أحمر	– اسمي
	– فرأت كاليغولا...	– فرأت كاليغولا اللعين	– اسمي
الدالية	– قصص الأنبياء...	– قصص الأنبياء والصحابة	– اسمي
	– فيحمل أشياءه الموت...	– فيحمل أشياءه الموت الربيع	– اسمي
الجدار	– متى يصبح الجمر وردا...	– متى يصبح الجمر وردا متفتحا	– اسمي
	– وموت الرصاص غناء...	– ومتى يصبح موت الرصاص غناء	– شبه جملة
	– إنه الليل يأتي...	– إنه الليل يأتي متى يجيئون	– شبه جملة
	– يجيئون أو لا يجيئون...	– يجيئون أو لا يجيئون هذه الليلة	– شبه جملة
	– لا فرق هم	– لا فرق عندهم هم	– شبه جملة
	– سلوني غدا	– سلوني غدا هل سأكون حيا	– شبه جملة
	– ربما كنت حيا... وقد لا أكون	– ربما كنت حيا تحت الجدار وقد لا أكون	– شبه جملة
	– ونام...	– ونام ينتظر	– فعلي
قدر	– ضاع مني...	– ضاع مني وطني	– اسمي
	– هل دمي قدر...	– هل دمي قدر أيها المشتهي	– شبه جملة
	– المسافات عني...	– المسافات عني أفتش	– فعلي
	– يكتفي بالتمني...	– يكتفي بتمني وطني	– اسمي
كاليغولا	– يجيء...	– يجيء كاليغولا	– اسمي
	– لم يكن مثلنا...	– لم يكن مثلنا نحن	– اسمي

	– وكان اسمه كاليغولا...	– وكان اسمه كاليغولا اللعين	– اسمي
	– من بطن سيدة بقرت...	– من بطن سيدة بقرت يقتات	– فعلي
	– يرسم الحوش لوحته...	– يرسم الحوش لوحته كاليغولا	– اسمي
غرنيكا	– اللون الأبيض غرنيكا...	– اللون الأبيض غرنيكا لونها	– اسمي
	– الوردة لا تختار العطر...	– الوردة لا تختار العطر الطالع	– اسمي
	– لا تنبت شيئا في المنفى...	– لا تنبت شيئا في المنفى لا تنبت	– شبه جملة
	– اللون الأحمر... غرنيكا	– اللون الأحمر لون غرنيكا	– اسمي
	– الموت بلا ألوان...	– الموت بلا ألوان غرنيكا	– اسمي

جدول رقم (13): يمثل أنواع الحذف في الديوان

لجأ الشاعر عزالدين ميهوبي إلى ظاهرة الحذف في قصائد ديوانه، ليجعل الكلام أكثر تأثيرا في المتلقي، ومن أجل أن يحفز المتلقي على استنتاج المحذوف، واستنباط الدلالة الخفية التي تحتويها جمل القصائد، والتي تجعل النصوص وحدة مترابطة ومتناسقة.

استعمل الشاعر عزالدين ميهوبي الحذف الاسمي بكثرة في القصائد، ومن أمثلته: في قصيدة "الوردة" بقوله:

رسمت ↔ وطنا من رغيف

وشمت صورة لمدينتها..

قطفتها يد...

ضحك النجم من طفلة الحي...

قالت لعرافها:

أين هي الحقيقة؟

أجاب ↔ :[1]

فموضع علامة الفراغ ↔ أو النقاط هي مناطق الحذف الاسمي، فتقدير الكلام هو:

رسمت **طفلة الحي** وطنا من رغيف

وشمت **طفلة الحي** صورة لمدينتها **الجميلة**

قطفتها يد **ظالمة**

ضحك النجم من طفلة الحي **البريئة**

قالت لعرافها:

أين هي الحقيقة؟

أجاب **العراف**:

[1] عزالدين ميهوبي: **كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس**، ص 07.

فقد حذف هنا الموصوف وهو (طفلة الحي، العراف)، كما حذفت الصفات (الجميلة، الظالمة، البريئة) فالشاعر هنا استخدم التنقيط لتعميق الدلالة، أو لشرود فكره، أو لانقطاعه وفقده للكلام، وهذا جعل القارئ هو الذي يبحث ويؤول الكلام.

كما نجد أيضا الحذف الاسمي في قصيدة "كاليغولا" حيث يقول:

على فرس من خراب

يجيء...

على رأسه بومة

وعلى جفنه خنجر وغراب

لم يكن مثلنا...

وأيضا في قوله:

وكان اسمه كاليغولا...[1]

حذف هنا اسم كاليغولا فمراد الشاعر "يجيء كاليغولا"، كما حذف ضمير المتكلم الدال على الجمع "نحن" في قوله: «لم يكن مثلنا نحن»، وحذفت صفة "اللعين" في قوله: «وكان اسمه كاليغولا اللعين»، فالشاعر عزالدين ميهوبي استثقل اسم هذا المجرم، فأتى بدليل يدل عليه وهي شبه الجملة "على رأسه بومة"، كما ذكر في المثال الثاني دليل (نون الجماعة) في قوله: «لم يكن مثلنا...» وهي دليل على حذف ضمير المتكلم الدال على الجمع، فهو لم يرد أن يقارننا بهذا اللئيم.

من هنا فإن مرجعية الحذف يمكن أن تكون داخل النص أي قبلية، ويمكن أن تكون أيضا خارج النص وهذه الأخيرة ليس دور في تحقيق التماسك، لأن المواضع التي ترد فيها تكون على مستوى الجملة الواحدة.

وظف الشاعر عزالدين ميهوبي "حذف شبه الجملة" في قصائد الديوان، ذلك أنه كان في موقف أليم لا يريد أن يتحدث عن هذه الأشياء، فبرغم من أهميتها إلا أنه لم يستطع أن يصرح بها، فما تحمله هذه الجمل من أوجاع وأحزان هو الذي جعل كلامه متقطع دائما، وكأنها حلقة أو فراغ لا يستطيع ملؤه، ومن أمثلته في قصيدة الدفتر، يقول:

يموتون...

والطفل يسأل عن دفتر الرسم...

صار سجلا لتدوين كل التعازي[2]

حذفت شبه الجملة "كل صباح"، والدليل على المحذوف في الأبيات السابقة "كل صباح يموتون" فالمرجعية داخلية سابقة، فتقدير الكلام "يموتون كل صباح"، ومنه يتحقق التماسك بين مقاطع القصيدة، وكذلك حذفت

[1] عزالدين ميهوبي: **كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس**، ص ص 29-30.

[2] **المصدر نفسه**، ص 09.

جملة الاستفهام "كيف صار"، ذلك أن الدليل على المحذوف ورد في الفعل "يسأل"، ومنه يصبح الكلام "والطفل يسأل عن دفتر الرسم كيف صار"، فمرجعيته أيضا داخلية سابقة، وهذا النوع يحقق التماسك بين الجملتين فقط.

كما تجلى حذف شبه الجملة في قصيدة "الطفل" بوضوح حيث نجد كثرة النقاط المتقطعة في القصيدة فيقول الشاعر:

سأحمل كل الهدايا...

.....

.....

ونام على فرح لن يجيء غدا

.....

.....

أفاق الصبي على دمعة

علقت في الزناد

وبقايا أب...

من رماد[1]

فالملاحظ في هذه القصيدة وجود التنقيط بكثرة بين أبيات القصيدة، أو ما نسميه بفراغ بنيوي ظاهر على سطح القصيدة، فالشاعر هنا حذف حلقة اغتيال الأب وموته، إن قصيدة الطفل عبارة عن حوار بين الأب وابنه، وهذا واضح في أول القصيدة، حين يقول:

أبي.. احكي لي أحجية

نم م حبيبي..[2]

ولكن في هذا المقطع فالأب يغيب دوره، ويحذف كلامه، فتقدير الكلام هو:

سأحمل كل الهدايا لك

يا حبيبي

نم م حبيبي نم

ونام على فرح لن يجيء غدا

مات الأب

مات الأب

أفاق الصبي على دمعة

علقت في الزناد

[1] عزالدين ميهوبي: **كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس**، ص 11.

[2] **المصدر نفسه**، ص 10.

وبقايا أب محروقة

من رماد

فدليل المحذوفات (لك، يا حبيبي، نم م حبيبي نم) موجود في الأبيات السابقة، أما دليل المحذوفات (مات الأب، محروقة) فهو موجود في الأبيات اللاحقة، فشاعرنا استعان بالحذف لتجنب التكرار لكي لا يمل القارئ، أما بالنسبة لحلقة حذف (موت الأب) فالشاعر لم يستطع أن يصرح بها لحرقته على هذا الطفل الصغير الذي بقي بلا أب، فالحذف هنا حقق التماسك النصي على مستوى القصيدة بكلها، وذلك من خلال ربط السابق باللاحق.

أما الحذف الفعلي فالشاعر لم يوظف هذا النوع بكثرة في ديوانه، ذلك أنه سرد لنا الأفعال الإجرامية كلها التي يقوم بها هؤلاء الأعداء، إلا أننا نجد الحذف الفعلي في قصيدة "الدم" حيث يقول:

حتى النساء..

يا ويحهم قتلوا النساء[1]

فالشاعر هنا استخدم الحذف الفعلي لدلالة الكلام اللاحق على الفعل المحذوف، فدليل المحذوف ذكر في البيت الثاني في قوله: «يا ويحهم قتلوا النساء»، لذلك حذف فعل قتلوا في البيت الأول، فتقدير الكلام «حتى النساء قتلوا»، فشاعرنا غير مقتنع ببشاعة العدو إلى درجة أنه يقتل الجنس الضعيف واللطيف "المرأة"، لذلك استخدم الحذف هنا.

تنوع الحذف بأنواعه سواء الاسمي أو الفعلي أو شبه الجملة في قصائد الديوان، وهذه الأنواع ساهمت بطريقة واضحة وجلية في ربط أبيات القصائد بعضها ببعض، فالحذف دوره هو جعل النص متماسكا ومتناسقا بواسطة روابط منطقية حتى يبقى النص في استمرارية، كما أن اللغة العربية هي لغة الاختصار، لذلك نلجأ إلى الحذف للتخلص من التكرار أو الكلام الزائد.

إن استنباط المحذوف في الذهن، عملية حيوية تجعل المتلقي هو أيضا عضو فعال ومشارك في تحليل النص وبذلك يصبح النص والمتلقي وصاحب النص، أطراف متشاركة في تحسين العمل الأدبي، فبظهور نظرية التلقي أصبح المتلقي يحتل مكانة عالية في تحليل النص، وأصبح له دور فعال في تأويل واستنباط المعاني خاصة المحذوفة في النص، وهذا يبين لنا أن: «النص مفتوح، ينتجه القارئ، في عملية مشاركة لا مجرد استهلاك، هذه المشاركة لا تتضمن قطيعة بين البنية والقراءة، وإنما تعني إدماجها في عملية دلالية واحدة.»

ومن هذا فإن القارئ هو من أصبح يتحكم في النص، ويحكم على مدى تماسكه وترابطه، كما يسهم في ملء فراغات النص، ومن هذا نستنتج أن المتلقي له دور في عملية تحليل النص لأداة الحذف من خلال سعيه إلى معرفة مواطن المحذوف، وكيفية أداء هذا الحذف لوظائفه في النص.

4. الاستبدال (*Substitution*):

يعتبر الاستبدال وسيلة أساسية تعتمد في اتساق النص، كونه تحريك يستهدف تعويض وحدة ما بوحدة أخرى داخل سياق معين.

[1] عزالدين ميهوبي: **كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس**، ص 12.

1.4. مفهوم الاستبدال:

أ. لغة: جاء في معجم لسان العرب: «مادة بَدَلَ: وأبدلت الشيء بغيره، وبدَّله الله من الخوف أمنا، وتبديل الشيء: تغييره وإن لم تأت ببدل، واستبدال الشيء بغيره وتبدله به إذا أخذه مكانه، والمبادلة التبادل.»[1]

كما يقول الفيروز أبادي: «بدل الشيء، وتبدله به، واستبدله، واستبدله به، واستبدله، وأبدله منه، وبدله منه، اتخذه منه بدلا.»[2]

نستنتج من هذه التعريفات أن الاستبدال يعني التعويض، وتغير صورة الشيء مع الاحتفاظ بالجوهر، وجعل شيء مكان شيء آخر.

ب. اصطلاحا: الاستبدال هو: «عملية تتم داخل النص، إنه تعويض عنصر في النص بعنصر آخر، ويعد الاستبدال شأنه في ذلك شأن الإحالة، علاقة اتساق، إلا أنه يختلف عنها في كونه علاقة تتم في المستوى النحوي المعجمي بين كلمات أو عبارات، بينما الإحالة علاقة معنوية تقع في المستوى الدلالي».[3] كما نجد نعمان بوقرة يقول: «الاستبدال صورة من صور التماسك النصي التي تتم في المستوى النحوي المعجمي، بين كلمات أو عبارات، وهو عملية تتم داخل النص، إنه تعويض عنصر في النص بعنصر آخر، وصورته المشهورة إبدال لفظة بكلمات مثل: ذلك، أخرى، وأفعل. مثال: هل تحب قراءة القصص؟ نعم أحب ذلك.»[4]

كما يرى مُحَمَّد حماسة عبد اللطف أن مراعاة «الاستبدال» أو إمكان التبادل – والمقصود به إمكان استبدال كلمة بأخرى في نفس وظيفتها – أساس مهم في تحديد الوظائف النحوية في الجملة، فإذا أدت كلمة وظيفة كلمة أخرى، دون أن يترتب على ذلك تغيير في أساس التركيب، كان لها ما لتلك واعتبرت قسيما لها وشريكا.[5]

كما يقول دي بوغراند: «تستعمل الأشكال البديلة عند استبدال شاغلات موقع، قصيرة وغير ذات محتوى مستقل بالعناصر ذات المحتوى.»[6]

يتفق جل الباحثين أن الاستبدال هو عملية تعويض عنصر لغوي بعنصر لغوي آخر، بحيث يكون هذا الأخير له نفس الوظيفة التركيبية (للمعوض).

يسهم الاستبدال في تماسك النص، ذلك أن معظم حالاته علاقة قبلية، أي أنه علاقة بين عنصر متأخر وعنصر متقدم، أي أن المعلومات التي تمكن القارئ من تأويل العنصر الاستبدالي توجد في مكان آخر في النص لذا حين يتم الحديث عن الاستبدال فإنه لابد من الحديث عن الاستمرارية الدلالية، أي وجود العنصر المستبدل في الجملة اللاحقة، وهي استمرارية في محيط التقابل بين المستبدَل والمستبدِل، وليست استمرارية في محيط التطابق

---

[1] ابن منظور: **لسان العرب**، مج1، ص 354.

[2] الفيروز أبادي: **القاموس المحيط**، ص 1247.

[3] مُحَمَّد خطابي: **لسانيات النص –مدخل إلى انسجام النص**، ص 19.

[4] نعمان بوقرة: **المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب**، ص 83.

[5] مُحَمَّد حماسة عبد اللطيف: **بناء الجملة العربية**، ص ص 11-12.

[6] روبير دي بوغراند وولفانغ دريسلر: **مدخل إلى علم لغة النص**، ص 72.

كالإحالة،[1] ومنه فإن العلاقة الرابطة بين عنصري الاستبدال في النص هي علاقة قبلية، أي علاقة عنصر متأخر وعنصر متقدم.

إن الحذف والاستبدال يتشابهان جدا، غير أن الحذف استبدال من الصفر لأن الحذف لا أثر له، إلا الدلالة فلا يحل شيء محل المحذوف كما رأينا سابقا، أما الاستبدال فيترك أثرا يسترشد به المتلقي وهو كلمة من الكلمات المشار إليها في الاستبدال.[2]

إذن، فالاستبدال من الوسائل الاتساقية النحوية الأساسية، التي تساعد على ربط أجزاء النص بكله، كونه عملية تتم داخل النص، أي تربط سابق النص بلاحقه.

2.4. أنواع الاستبدال:

ينقسم الاستبدال بالنظر إلى العنصر المعوض إلى ثلاثة أنواع:

أ. **الاستبدال الاسمي** (*Nominal Substitution*):

تعبر عنه الكلمات (واحد، نفس، ذات) وتحل محل الاسم أو العبارة الاسمية، مثال:

– فأسي غير حاد. – يجب أن أحصل على واحدة حادة.[3]

فهو يقصد به استعمال ألفاظ معينة عوضا عن أسماء وردت في موضع سابق من النص.

ب. **استبدال فعلي** (*Verbal Substitution*):

يمثله استخدام الفعل (يفعل)، مثل: – هل تظن أن الطالب المكافح ينال حقه؟

– أظن أن كل طالب مكافح (يفعل) الكلمة (يفعل)

استبدلت بكلام كان المفروض أن يحل محلها وهو (ينال حقه)،[4] وهو يعني حلول الفعل مكان الآخر مع تأدية وظيفته التركيبية.

ج. **الاستبدال الجملي** (*Clausal Substitution*):

هذا النوع من الاستبدال ليس استبدالا لكلمة داخل الجملة، ولكن لجملة بكاملها، وفي هذه الحالة تقع أولا جملة الاستبدال، ثم تقع الكلمة المستبدلة خارج حدود الجملة، مثل: الكلمات (هذا، ذلك)، مثال: هل رحلت باربرا؟ – أنا أعتقد ذلك، فيتعمد تفسير الجملة الثانية على الجملة الأولى.[5]

إن هذه الأنواع الثلاثة للاستبدال تبين حقا أنه من الوسائل الأساسية والمهمة التي تساهم بشكل كبير في تحقيق الترابط النصي، وذلك باستبدال عنصر لغوي بعنصر لغوي آخر، شرط أن يكون لهما نفس المعنى والدلالة.

---

[1] مُحَمَّد خطابي: **لسانيات النص –مدخل إلى انسجام النص**، ص ص 20-21.

[2] أحمد عفيفي: **نحو النص اتجاه جديد في الدرس النحوي**، ص 126.

[3] عزة شبل مُحَمَّد: **علم لغة النص النظرية والتطبيق**، ص 114.

[4] أحمد عفيفي: **نحو النص اتجاه جديد في الدرس النحوي**، ص 124.

[5] عزة شبل مُحَمَّد: **علم لغة النص النظرية والتطبيق**، ص 115.

3.4. الاستبدال ودوره في الديوان:

يتسم شاعرنا عزالدين ميهوبي بجزالة وقوة أسلوبه، وجودة ألفاظه، في التعبير عن المواقف التي مرت بها مدينة غرنيكا الإسبانية، أو وصف أحوال حي الرايس بالجزائر العاصمة، وماذا حدث له أثناء الهجوم المسلح من طرف الجماعة الإسلامية المسلحة (*GIA*).

لكن هذا لم يجعله يتلاعب ويستبدل الألفاظ كما يريد، وهذا واضح في قصائد ديوانه، إلا أنه هناك مواطن استخدم فيها الاستبدال في قصائده، والتي سنمثلها في الجدول التالي:

القصيدة	العنصر المستبدل	العنصر المستبدل به	نوع الاستبدال
الليل	- يجيء - يجيء	- يأتي - يطل	- فعلي - فعلي
الباب	- الفانوس الذابلُ	- قطرة ضوء	- جملي
الوردة	- رسمت	- وشَمَتْ	- فعلي
الدم	- قتلوا - الصغار	- ذبحوا - النساء	- فعلي - اسمي
الجريدة	- أمي	- عمي	- اسمي
الضفيرة	- امرأتان - ضفيرتها	- أخرى - امرأة	- اسمي - اسمي
كاليغولا	- كاليغولا اللعين	- هذا	- جملي

جدول رقم (14): يمثل أنواع الاستبدال في الديوان

نلاحظ أن مواطن الاستبدال قليلة في الديوان، وذلك استنتجناه من خلال دراستنا النصية للاستبدال في القصائد، فنجد أن القصائد تخللها أربعة استبدالات فعلية، ومنها قوله في قصيدة "الليل":

من ثقب الباب يجيء الليل

.....

من ثقب الباب

يطل غراب[1]

فقد استبدل الفعل "يجيء" بالفعل "يطل" الذي يصطلح عليه "المستبدل به"، فالشاعر في أول الأمر تحدث بعموم أن الليل يجيء، أما بعدها فتحدث عن الخصوص، ذلك أنه خصص فعل "يطل"، فبمجيء الليل يطل علينا الغراب، ذلك أن الليل يحوي صفة الظلمة أو السواد الذي يحويها كذلك الغراب كلون وصفة له، وهنا استخدم الشاعر الاستبدال الفعلي لتفادي التكرار، ووصف الأحداث للقارئ بدقة.

كما نجده أيضا في قصيدة "الدم" حيث يقول:

يا ويحهم قتلوا النساء

[1] عزالدين ميهوبي: **كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس**، ص 02.

.....

يا ويحهم ذبحوا النساء[1]

فقد استبدل الفعل "قُتلوا" بالفعل "ذُبحوا" ففعل قتلوا هو دلالة على الموت، وليس دلالة كيف قتلوا وبماذا فجاء الفعل "ذبحوا" ووضح لنا ذلك الغموض، أي أنهم قُتلُوا عن طريق الذبح، فالشاعر هنا استبدل الفعل قتلوا بالفعل ذبحوا، ليدلل على مدى بشاعة وقسوة هذا الاستعمار الجبروتي، كما أن الرابط بين المستبدَل قُتلوا والمستبدَل به ذُبحوا هي علاقة قبلية، ذلك أن فعل القتل ذكر سابقا قبل الذبح، ومنه ساهم هذا الاستبدال في تحقيق التماسك النصي من خلال ربط العنصر اللغوي المتأخر بالعنصر اللغوي المتقدم.

كما أن كثرة الأفعال وتنوعها يحقق جمالية فائقة على النص الشعري، وهذا ما يجعل أي قارئ للنص يفهمه، أي أنه إن لم يفهمه من المثال الأول يفهمه من المثال الثاني.

كما نجد أيضا أن الاستبدال الاسمي ذكر ثلاثة مرات في القصائد، ذلك أن الشاعر أراد أن يصرح بكل اسم، وماذا وقع وحصل له من الأحداث، ومن أمثلته في الديوان، في قصيدة "الجريدة"، حيث يقول:

أفتش عن قبر أمي

وأنت؟

أفتش عن قبر عمي[2]

فقد استبدل الاسم "أمي" بالمستدل به "عمي"، ذلك أنه بدأ البحث عن أسماء القبور، بالأشخاص الأكثر قربا منه، فهو في أول الأمر خصص بحثه إلا بقبر أمه، ثم توسع في عملية البحث عن عمه إلى غير ذلك، فالشاعر لم يكن أنانيا وتحدث إلا عن نفسه، إنما كان همه وضع أمته بأسرها، كما استخدم الاستبدال الاسمي، كذلك في قصيدة "الضفيرة"، في قوله:

هنا امرأتان..

وأخرى تحل ضفيرتها لتعيد[3]

فقد استبدل "اسم إحدى الامرأتان"، بالمستبدل به "أخرى" لتعوضها في التركيب، دون اختلال في المعنى.

أما الاستبدال العباري أو الجملي، فقد وظفه الشاعر إلا مرتان فقط، فنجده في قصيدة "الباب"، حيث يقول:

الفانوس الذابل

قطرة ضوء في الظلمة[4]

[1] عزالدين ميهوبي: **كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس**، ص 12.

[2] **المصدر نفسه**، ص 17.

[3] **المصدر** ، ص 22.

[4] **نفسه**، ص 04.

فالشاعر استبدل عبارة "الفانوس الذابل" الدالة على الكل بالمستبدل به "قطرة ضوء"، وهي جزء من الفانوس، ذلك أن صفة "الذابل" حاملة لنفس معنى "قطرة ضوء"، وهي بمعنى القلة في الضوء.

لم يحظ الاستبدال بأنواعه بحظ وافر في الديوان، ذلك أن الشاعر ذكر جميع الأحداث والأفعال التي قام بها الأعداء كما قلنا سابقا، إلا أن الأنواع القليلة التي وظفها ساهمت بشكل جيد في تحقيق الاتساق النصي داخل القصائد، وذلك من خلال ربط اللاحق بالسابق، لأن الاستبدال هو إحلال عنصر لغوي متأخر مكان عنصر لغوي متقدم، ومنه فهو يعتمد أساسا على العلاقة القبلية، وهو هنا لا يتعب المتلقي أو القارئ في فهم النص.

III. الترابط الصوتي:

اهتم علماء اللغة بدراسة وسائل الربط وتنوعها، من الربط المعجمي إلى الربط النحوي وحتى الربط الصوتي وهذا الأخير يعد أحد الوسائل الشكلية التي تزيد في تماسك النص، حيث يلعب دورا بارزا في إنتاج النص وسهولة تلقيه واستيعابه وحفظه كما أن البلاغة العربية قدمت لنا من خلال علم البديع أنواع الروابط الصوتية في النصوص العربية من سجع وجناس وقافية ووزن، وهذه العناصر صرح بها كل من هاليداي ورقية حسن بأنها الروابط الصوتية التي تسهم في تماسك النص.

1. السجع:

✓ مفهوم السجع:

تعتبر الأمة العربية أمة فصاحة وبلاغة، لا أمة قراءة وكتابة، لذلك نجد الأدب العربي اهتم بالناحية الصوتية المسموعة، كما اهتم بتزويق الألفاظ وتنويعها، واستحسانها للسامع.

ومن أهم المحسنات التي تخاطب أذن السامع وتأثر فيه هو السجع، فلا يكاد يخلو منه نص من النصوص: «فالسجع مصدر للفعل (سَجَعَ) الرجل سجعا، إذا تكلم بكلام له فواصل كفواصل الشعر»[1] مزج الكلاعي في تعريفه بين لفظي السجع والفاصلة، ذلك أنه تتبع وسار على خطى من سبقه من علماء اللغة والبيان، الذين جمعوا في تعاريفهم بين اللفظتين.

وقد عرفه ابن الأثير بأنه: «تواطؤ الفواصل في الكلام المنثور على حرف واحد»[2] بمعنى أن التوافق يكون في الحرف الأخير في كل لفظ من الألفاظ الفاصلة في الكلام المنثور.

ومنه فالسجع هو: «تواطؤ الفاصلتين من النثر على حرف واحد، وهذا معنى قول السكاكي: الأسجاع من النثر كالقوافي في الشعر.»[3]

ومن خلال هذه التعريفات نستنتج أن السجع خصيصة من خصائص النثر، وليس من خصائص الشعر وبما أنه لا يفيدنا في دراسة الشعر فإنه لا يحسن بنا الإطالة والشرح والتفصيل فيه.

2. الجناس:

1.2. مفهوم الجناس:

لقد نال الجناس الحظ الوافر في دراسة الباحثين قديما وحديثا، فقد تناولوه بالتعريف، فتفاوتت تعريفاتهم من باحث إلى آخر.

---

[1] الكلاعي: **إحكام صنعة الكلام في فنون النثر ومذاهبه في المشرق والأندلس**، تح: مُحَمَّد رضوان الداية، ط2، عالم الكتب، بيروت، 1985م، ص 227.

[2] ضياء الدين بن الأثير: **المثل السائر**، تح: بدوي طبانة، ج1، (د. ط)، دار النهضة، القاهرة، (د. ت)، ص 210.

[3] مُحَمَّد بن علي السكاكي: **مفتاح العلوم**، تح: نعيم زرزور، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1983م، ص ص 431-432.

عرفه القزويني بأنه: «تشابه بين اللفظين»،[1] فهو: «اتفاق اللفظين في وجه من الوجوه مع الاختلاف في المعنى»[2] كما يعتبر الجناس من فنون البديع اللفظية، ومن أوائل من فطنوا إليه عبدالله بن المعتز، فقد عده في كتابه ثاني أبواب البديع الخمسة الكبرى عنده، وعرفه ومثل للحسن والمعيب منه بأمثلة شتى.

وهو يعرفه بقوله: «التجنيس أن تجيء الكلمة تجانس أخرى في بيت الشعر وكلام، ومجانستها لها، أن تشبهها في تأليف حروفها.»[3] فمفهوم الجناس عند ابن المعتز مقصور كما نرى على تشابه الكلمات في تأليف حروفها من غير إفصاح عما إذا كان هذا التشابه يمتد إلى معاني الكلمات المتشابهة الحروف أم لا.

لكن نجد الخليل بن أحمد يقول: «الجنس لكل ضرب من الناس والطير والعروض والنحو، فمنه ما تكون الكلمة تجانس أخرى في تأليف حروفها ومعناها ويشتق منها، مثل يوم خلجت على الخليج نفوسهم... أو يكون تجانسهما في تأليف الحروف دون المعنى.»[4] ومنه نستنتج أن مفهوم الجناس عند ابن المعتز أو الفراهيدي هو مفهوم شامل، فهو تجانس الكلمات في حروفها، سواء تجانست معنا أو اختلفت.

كما أشار ابن الأثير إلى حقيقة الجناس، فهو عنده أن يكون اللفظ واحدا والمعنى مختلفا، وذلك يعني أنه هو اللفظ المشترك، وما عداه فليس من التجنيس الحقيقي في شيء، ومنه فالجناس هو تشابه اللفظين في النطق واختلافهما في المعنى، وهذان اللفظان المتشابهان نطقا المختلفان معنى يسميان (ركني الجناس) ولا يشترط في الجناس تشابه جميع الحروف، بل يكفي في التشابه ما تعرف به المجانسة.[5]

مهما اختلفت تسميات الجناس، من جنس، ومجانسة، وتجنيس إلا أن جل الباحثين نجدهم اتفقوا في تعريفه، وهو اتفاق الكلمتين في وجه من الوجوه لكن اختلافهما في المعنى، كما أن الجناس سمي بهذا الاسم لمجيء حروف ألفاظه من جنس واحدة.

2.2. أنواع الجناس:

ينقسم الجناس بحسب تقسيمات الباحثين إلى:

أ. الجناس التام:

هو: «ما اتفق فيه اللفظان في أربعة أمور هي: أنواع الحروف، وأعدادها، وهيأتها الحاصلة من الحركات والسكنات، وترتيبها، وهذا هو أكمل أنواع الجناس إبداعا وأسماها رتبة، وهو بدوره ينقسم إلى ثلاثة أقسام: المماثل والمستوفي وجناس التركيب.»

---

[1] الخطيب القزويني: **الإيضاح في علوم البلاغة**، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، ج6، ط3، دار الجيل، بيروت، (د. ت)، ص 90.

[2] العباس أحمد بن يحيى ثعلب: **قواعد الشعر**، تح: رمضان عبد التواب، ط1، دار المعرفة، القاهرة، 1966م، ص 65.

[3] عبد العزيز عتيق: **في البلاغة العربية علم البديع**، (د. ط)، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، (د. ت)، ص 196.

[4] **المرجع نفسه** ص 195.

[5] **نفسه**، الصفحة نفسها.

ب. الجناس غير التام (الناقص):

وهو: « ما اختلف فيه اللفظان في واحد من الأمور الأربعة السابقة التي يجب توافرها في الجناس التام، وهي أنواع الحروف، وأعدادها، وهيأتها الحاصلة من الحركات والسكنات، وترتيبها»[1] وهو كذلك أنواع:

فإن اختلف اللفظان في أنواع الحروف فيشترط ألا يقع الاختلاف بأكثر من حرف واحد، وهو يأتي على ضربين:

- ✓ **جناس مضارع:** وهو ما كان فيه الحرفان اللذان وقع فيهما الاختلاف متقاربين في المخرج، سواء أكان في أول اللفظ، في وسطه أو في آخره.
- ✓ **جناس لاحق:** وهو ما كان الحرفان فيه متباعدين في المخرج سواء أكانا في أول اللفظ، في وسطه أو في الأخير.[2] إذن، فالجناس المضارع يكون اختلافه بين الحروف متقاربة المخارج، أما الجناس اللاحق فهو عكس ذلك كما أن هناك أقسام أخرى لأنواع الجناس لم يتم ذكرها وهي مفصلة وواضحة في كتب البلاغة، ولم يتم التعرض لها لأن المقام لا يسمح بذلك، أو بوضوح لأنها لا تتوفر في الديوان.

3.2. الجناس ودوره في الديوان:

يعد الجناس من الصور البديعية المهمة التي يستعين بها الشاعر لكتابة نصوصه الشعرية، ذلك أن الجناس له إيقاعا بلاغيا كبيرا في تشكيل البنية الإيقاعية للنص، لكن في ديواننا نلاحظ أن الشاعر عزالدين ميهوبي لم يستعن به كثيرا في قصائده وذلك راجع ربما إلى نفسية الشاعر المزرية والحزينة، إلا أننا نجده وظف الجناس في قصيدة (الحلم) حين قال:

تتشكل صورة يوسف
يطلع يوسف من ورق النعناع
قمر الأشياء الحلوة في السوق يباع
مئذنة تتهجى سورة يوسف[3]

يظهر في هذا المقطع جناس ناقص بين اللفظتين (**صورة، سورة**) فلفظة (**صورة**) الأولى تدل على صورة الشخص يوسف، أما اللفظة الثانية (**سورة**) فهي تدل على سورة من سور القرآن الكريم، وهي سورة يوسف عليه السلام، فالشاعر عزالدين ميهوبي استخدم الفظتين (**صورة، سورة**) لتشابههما وهذا التشابه الكبير له دلالة جمالية في النص وأخرى إيقاعية وصوتية من حيث عدد حروفها، ونوعها وترتيبها. كما نجد تقارب حروفهما في المخارج وهذا يجعلنا نقول أن هذا الجناس هو جناس مضارع لأن حروف لفظة (**صورة**) تقارب في مخارج حروف لفظة (**سورة**).

كما نجده أيضا في قصيدة (**العصفور**) حيث يقول:

---

[1] عبد العزيز عتيق: **في البلاغة العربية علم البديع**، ص 197.

[2] **المرجع نفسه**، ص 205.

[3] عزالدين ميهوبي: **كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس**، ص 03.

سأل العصفور الشمس

الضوء تكسر في الغربال

أجنحة الغربان توزع حلوى للأطفال[1]

يتجلى الجناس الناقص هنا بين الاسمين (**الغربال والغربان**) فهذان الاسمان يتفقان في عدد الحروف وحركتها لكن يختلفان في الحرف الأخير، وقد أدى هذا الاستعمال إلى تكوين بنية موسيقية إثر التشابه الصوتي، فجاء ملبيا لحاجة النفس إلى الموسيقى المتباينة.

ومما سبق يمكننا القول أن الجناس له ميزة تميزه عن باقي المحسنات البديعية، فالمؤلف يستخدم في الجناس عددا من الأصوات اللغوية في التعبير عن معان متعددة، فيتحقق بذلك تناغما إيقاعيا داخل التعابير، ومنه فإن قيمة الجناس ليست قيمة إيقاعية فحسب بل هو ذو قيمة دلالية وصوتية، كما أنه يمنح المتلقي متعة وتطريبا ويجذب انتباه السامع.

3. الوزن والقافية ودورهما في تحقيق اتساق النص:

ركز الشعراء القدامى اهتمامهم على عنصرين أساسيين في الشعر هما الوزن والقافية، ذلك أن الشعر دونهما لا يعتبر شعرا.

1.3. الوزن:

إن الوزن يعد من الأركان الأساسية التي يقوم عليها بناء الشعر، فهو: «تعاقب الحركة والسكون اللذان يشكلان الأسباب والأوتاد والتي تتشكل منها التفاعيل التي تكون البيت الشعري.»[2]

كما أن الوزن هو مجموعة من التفعيلات المتجاورة، وهذا التجاور ليس من باب الاعتباط، ولكنه تجاور مقصود وذلك لاجتناب التنافر بين أجزائه،[3] إذن فالوزن ليس تفعيلات وضعت بشكل اعتباطي ولكنها تسهم في اتساق أجزاء النص، وتجعل أجزائه غير متنافرة ومتلاحمة، فنجد جابر عصفور يقول: «أن هناك حالات للتناسب تتحقق بكيفية تعاقب التفاعيل، وانتظامها مع غيرها في علاقات صوتية ذات أبعاد منتظمة في الزمن.»[4] فالتناسب أمر مهم في الشعر، حتى تكون أبيات القصائد متماسكة ومتناسقة فيما بينها.

تبرز أهمية الوزن من خلال منح القصيدة روحها، وجعلها متناسقة الوحدات، متزنة الأجزاء منسجمة.[5]

إن الوزن ليس صورة موسيقية فرضت على الشعر فرضا لتكون حلية تزينه، بل إنه ظاهرة طبيعية تصور ارتقاء العاطفة، ومشاعر وأحاسيس الشاعر، فبواسطة الوزن يستطيع الشاعر أن يعبر عما يختلج في نفسه من فرح وسرور وحزن، ومن هذه التعابير يحمل النص الشعري شحنة عاطفية من خلال إيقاعه الصوتي واللفظي، فقد قال

---

[1] عزالدين ميهوبي: **كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس**، ص 05.

[2] رمضان الصياغ: **في نقد الشعر العربي المعاصر**، (د. ط)، دار الوفاء، مصر، 1998م، ص 177.

[3] القرطاجني أبو الحسن: **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تح: مُحَمَّد بالحبيب بلخوجة، ط2، دار المغرب الإسلامي، بيروت، 1981م، ص 236.

[4] جابر عصفور: **مفهوم الشعر –دراسة في التراث النقدي**، ط5، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1995م، ص 310.

[5] الطاهر بومزبر: **أصول الشعرية العربية –نظرية حازم القرطاجني في تأصيل الخطاب الشعري**، (د. ط)، دوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د. ت)، ص 105.

رمضان الصباغ في هذا الشأن: «عند اختيار الشاعر التفعيلة، أصبح في وسعه أن يعبر عن حالات من الحزن والفرح، وحالات نفسية أخرى معقدة، ويعبر به عن تقلبات النفس مستخدما الإيقاع.»[1] إذن فالوزن متعلق بحالة الشاعر.

إن الوزن أعظم أركان الشعر، فهو ليس شيئا زائدا، وليس مجرد شكل خارجي يمكن الاستغناء عنه، ذلك أنه يحمل دلالات خارجية يوحي إليها.

2.3. الوزن ودوره في الديوان:

استخدم الشاعر عزالدين ميهوبي أوزان مختلفة في قصائد ديوانه، وذلك راجع إلى الحالة النفسية التي كان يعيشها أثناء كتابته للقصائد، ومن أمثلة الأوزان التي استخدمها في ديوانه هي: بعض الأسطر الموزونة من قصيدة (المقبرة):

دمهم شجرة فعلن فعلن
واحد فاعلن
خمسة فاعلن
عشرة[2] فعلن

استخدم عزالدين ميهوبي هنا تفعيلة (**فاعلن**) التي طرأ عليها الزحاف فتحولت إلى (**فعلن**) وذلك لحذف الحرف الثاني الساكن من التفعيلة، فهذه التفعيلة تنتمي إلى بحر المتدارك الذي يشتهر بثقله، فاستخدام هذا البحر كان مناسبا للموقف الذي يحكي عنه الشاعر، وهو موقف جنائزي حزين، فالشاعر عزالدين ميهوبي لم يختر هذه التفعيلة اعتباطيا، بل هي كانت متزامنة مع حالته النفسية الحزينة على شهداء وطنه، كما أسهمت هذه التفعيلة في تحقيق اتساق أجزاء القصيدة بكلها، وذلك راجع إلى تكرارها، فهو الذي ساهم على تحقيق الاتساق النصي.

كما نجد الشاعر عزالدين ميهوبي يقول في قصيدة كاليغولا

يخاف العصافير فعولن فعولن فـ
والشمس عولن فـ
والياسمين[3] عولن فعو

وأيضا في مقطع من قصيدة (**الدالية**):

يجيء الخريف فعولن فعول
فيورق في قمقم الدار فعول فعولن فعولن فـ
حزن طويل[4] عولن فعو

---

[1] رمضان الصباغ: **في نقد الشعر العربي المعاصر**، ص 38.
[2] عزالدين ميهوبي: **كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس**، ص 16.
[3] **المصدر نفسه**، ص 30.
[4] **نفسه**، ص 23.

استخدم الشاعر عزالدين ميهوبي في هذين المقطعين البحر المتقارب، الذي له علاقة جد وطيدة بحالته النفسية القلقة والغاضبة والحزينة والخائفة، فاعتماد الشاعر بحر المتقارب يتماشى مع مواقف التذكير بمدى بشاعة كاليغولا اللعين، ومدى الحزن الذي زرعه في كل مكان، كما أن هذا البحر عكس لنا الانفعالات السريعة والمتواترة، ذلك نتيجة الجو الخانق والموت المستمر.

إن البنية الموسيقية في هذه النصوص الشعرية فيها قوة وحركة وحزن، وهذا راجع إلى كون الشاعر مخذولا وممزقا يعيش في قمة الفاجعة، كما أن تناسب الوزن أمر مهم، حتى تكون أبيات القصائد على مستوى من الجودة والمتانة، لأن هذا التناسب والتعاقب للتفعيلات هو الذي يجعل أجزاء القصيدة مترابطة غير متنافرة، ومنه يتحقق اتساق النص كله، إذن فالوزن ليس شيئا زائدا، وليس مجرد شكل خارجي يمكن الاستغناء عنه، بل هو ضرورة أكيدة في الشعر.

3.3. القافية:

تعد القافية الركن الثاني في بناء موسيقى الشعر الخارجية والشريك الهام إلى جانب الوزن في استكمال الشعر لصفته الشعرية، فأهميتها لا تقل عن أهمية الوزن الشعري فقديما قال ابن رشيق القيرواني «القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يسمى شعرا حتى يكون له وزن وقافية»[1]، كما أن الشعر أساسا «يقوم بعد النية من أربعة أشياء هي اللفظ والوزن والمعنى والقافية»[2]ونظرا لأهميتها في الشعر وقف العروضيون عند حدها، فهي عندهم «الحروف التي يلتزمها الشاعر في آخر كل بيت من أبيات القصيدة، وتبدأ من آخر حرف ساكن في البيت إلى أول ساكن سبقه مع الحرف المتحرك الذي قبل الساكن»،[3]كما نجد عبد العزيز عتيق يقول أيضا «يعرف علماء العروض القافية بأنها المقاطع الصوتية التي تكون في أواخر أبيات القصيدة، أي المقاطع التي يلزم تكرار نوعها في كل بيت».[4]

من هذه التعاريف نلاحظ أن العلماء لم يختلفوا في تعريفهم للقافية، فهي آخر ساكنين في البيت وما بينهما والتحرك الذي يسبق الساكن الأول، أو هي ما يقع في آخر البيت ويشترط تكرارها في نهاية كل بيت.

4.3. القافية ودورها في الديوان:

يقر العديد من الباحثين أنه من الخطأ أن تُدرس القافية من الناحية الصوتية والإيقاعية فقط، بل يجب أن تدرس وفق تجربة الشاعر، يقول **يوري لوتمان** «إن وقع القافية في نفسية المتلقي يرتبط مباشرة بحظها من المباغتة أو عدم التوقع، وهذا يعني أنها ذات دلالة أكثر مما هي ذات طابع نطقي أو صوتي، وليس من الصعب الاقتناع بهذه الحقيقة إذا قارنا ما بين القوافي التي تعتمد على التكرار لفظا ومعنى، والقوافي التي تشترك لفظا وتشترك معنى، ففي

---

[1] مُحَمَّد السيد احمد الدسوقي: **جماليات التلقي وإعادة إنتاج الدلالة (دراسة في لسانية النص الأدبي)**، ط1، دار العلم والإيمان، الإسكندرية، مصر، 2008/2007م، ص 159.

[2] **المرجع نفسه**، ص 160.

[3] مُحَمَّد علي الهاشمي: **العروض الواضح وعلم القافية**، ط1، دار القلم، بيروت، لبنان، 1991م، ص 135.

[4] عبد العزيز عتيق: **علم العروض والقافية**، (د. ط)، دار النهضة العربية بيروت، 1987م، ص 134.

كلتا الحالتين نرى التطابق الصوتي والإيقاعي واحدا غير أن اختلاف المعاني...يجعل القافية تبدو اكثر غنى، أما في حالة تكرار القوافي لفظا ومعنى فإنها تترك في النفس انطباعا ضئيلا، بل لا يكاد يعرف بها قوافي على الإطلاق».[1]

ومنه يمكننا القول أن القافية تنتمي إلى ثلاثة أنظمة منها ما هو إيقاعي وصوتي ودلالي، كما تحدث جون كوهين عن الوظيفة الدلالية فقال «إن القافية ليست أداة أو وسيلة تابعة لشيء آخر، بل هي عامل مستقل صورة تضاف إلى غيرها وهي كغيرها من الصور لا تظهر وظيفتها الحقيقية إلا في علاقتها بالمعنى»،[2] فالقافية ليست مجرد صوت يأتي به الشاعر لتزيين قصيدته، بل هي أكثر من ذلك بكثير، فهي ذات أبعاد دلالية في النص الشعري كما تحدث "عبد الرحمان بدوي" عن العلاقة الرابطة بين القافية والمعنى لابد أن تكون علاقة باطنية فالشاعر حين يبحث عن الأفكار من اجل القوافي فإنه ينشأ عن ذلك شعر أجوف الرنين ، وإذا بحثنا بعناء ومشقة عن القوافي من أجل الأفكار فإنه ينشأ عن ذلك شعر متكلف مغتصب لا تطرب له الأذن ولا يتحرك له الخيال أما إذا تتابعت الأفكار في تسلسل طبيعي مسترسل على إيقاع الكلمات وتناغم القوافي فإنه يكون للغة الشعر تأثير السحر.[3]

إذا فالقافية هي بمثابة الصوت الآخر للشاعر الذي يتلاحم مع المعنى فينتج عنهما جو إيقاعي يوحي بالعمق والقوة في تجربة الشاعر.

لم يستخدم الشاعر عزالدين ميهوبي اتحاد القافية على طول القصيدة بكلها في قصائد ديوانه، وهذا راجع إلى حالته النفسية أو ربما أراد أن يتخلل القصيدة الواحدة أنواع من القوافي فلا يكتفي بقافية واحدة، إلا أن هناك مقاطع من القصائد يتحقق فيها اتحاد القافية، ومن أمثلتها في قصيدة "الفستان" حيث يقول:

لم تر شكل القمر
نسيت لغة الطير
.. طعم الخرافة والعاشق المنتظر[4]

وأيضا في قصيدة «الحفار":

يسأل معوله المعقوف ويبكي
من يحفر قبري
ويدفنني؟
من يحمل لي كفني
من يقرأ فاتحة القرآن علي
أيا وطني[5]

[1] يوري لوتمان: **تحليل النص الشعري، بنية القصيدة**، تر: محمد فتوح احمد، ص 92-93.

[2] محمد أحمد الدسوقي: **جمالية التلقي وإعادة إنتاج الدلالة**، ص190.

[3] عبد الرحمان بدوي: **في الشعر الأوروبي المعاصر**، (د. ط)، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، 1965، ص 138.

[4] عزالدين ميهوبي: **كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس**، ص 14.

[5] **المصدر نفسه**، ص 19.

وكذلك في قصيدة "قدر" يقول:

كطير أغني
جريحا أغني
أغني لأني
لأني افتش عن وطن
ضاع مني[1]

نلاحظ من خلال هذه النماذج أن القافية تضمن وحدة القصيدة من خلال توضيح مقاصد وأحاسيس الشاعر وذلك بإخراج المعاني الضمنية والباطنية المراد التعبير عنها في شكل أصوات موسيقية مؤثرة، كما أن القافية تتحد مع الوزن فيشكلان إيقاعا موسيقيا يتم عبره جذب المتلقي، وتطرب الأذن عند سماعه، كما أن اتحادهما أيضا يساهم في تحقيق التماسك النصي، ويكونان أيضا مظهرا جماليا للقصيدة.

إن القافية ليست مزية على النص الشعري، بل هي ركن من أركانه الأساسية، فبواسطتها يؤكد الشاعر على الجانب الإيقاعي في شعره، فبه يتحقق المعنى الذي يريد إيصاله للمتلقي، كما أن اتحاد القافية على طول القصيدة هو الذي يسهم في تماسك أبيات القصائد، وبالتالي تتحقق اتساقية النصوص.

[1] عزالدين ميهوبي: **كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس**، ص 28.

الفصل الثاني

آليات الانسجام ودورها في الديوان

I. السياق

1. مفهوم السياق
2. أنواع السياق ودورها في الديوان
3. خصائص السياق
4. خصائص السياق ودورها في الديوان

II. العلاقات الدلالية

1. مفهوم العلاقات الدلالية
2. العلاقات الدلالية ودورها في الديوان

III. موضوع الخطاب/البنية الكلية

1. مفهوم موضوع الخطاب والبنية الكلية
2. موضوع الخطاب والبنية الكلية ودورهما في الديوان

IV. التغريض

1. مفهوم التغريض
2. التغريض ودوره في الديوان

V. التناص

1. مفهوم التناص
2. التناص ودوره في الديوان

إن الانسجام النصي يتولد عن طريق وجود آليات وهي بمثابة علاقات تكفل التماسك الدلالي، ومن هذه الآليات؛ السياق، العلاقات الدلالية، موضوع الخطاب، البنية الكلية، التغريض، التناص، وقد زاد بعض الباحثين علاقات أخرى، كما أنقص البعض من هذه العلاقات كل حسب وجهة نظره، وانطلاقا من هذه العلاقات يمكننا معرفة فيما إذا كان ديوان "كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس" للشاعر (عزالدين ميهوبي) منسجما أم لا.

I. السياق:

1. مفهوم السياق:

أ. لغة:

جاء في لسان العرب لابن منظور تحت مادة (سوق): «السوق: معروف، ساق الإبل وغيرها يسوقها سوقا، وسياقا، وهو سائق، وسوّاق: شدّد للمبالغة، وقد انساقت وتساوقت الإبل تساوقا إذا تتابعت، وكذلك تقاودت فهي متقاودة ومتساوقة، والمساوقة: المتابعة كأن بعضها يسوق بعضا، والأصل في تساوق وتتساوق، كأنها تضعفها وفرط هزالها تتخاذل ويختلف بعضها عن بعض.»[1]

وساق إليها الصداق والمهر سياقا وأساقه، وإن كان دراهم أو دنانير لأن أصل الصداق عند العرب الإبل وهي التي تساق، فاستعمل ذلك في الدرهم والدينار وغيرهما، لأن العرب كانوا إذا تزوجوا ساقوا الإبل والغنم مهرا لأنها كانت الغالب على أموالهم، وساق بنفسه سياقا: نزع بها عند الموت، نقول رأيت فلانا يسوق سووقا أي ينزع نزعا عند الموت فلان بالسوق، بالموت يساق سوقا والسياق نزع الروح، فلان في السياق أي في النزع.[2]

أما ما ورد في معجم الوسيط في باب السين تحت مادة (سوق) كما يلي: «السياق: المهر، وسياق الكلام: تتابعه وأسلوبه الذي يجري عليه، والنزع، يقال: هو في السياق: الاحتضار.»[3]

من خلال ما ورد في المعجمين نلاحظ أن ما ورد في معجم لسان العرب عن مفهوم السياق بعيدا من المفهوم المتداول حاليا، أما معجم الوسيط فنلاحظ أنه قريب من المفهوم المتداول الآن، وذلك من خلال ذكر السياق الكلام واتصاله بتتابعه وأسلوبه الذي يجري فيه.

ب. اصطلاحا:

يرى ردة الله الطلحي: «أن نظرية السياق التي دشنها فيرث سنة 1935م، خطوة مهمة ومتقدمة في عالم الدرس اللغوي، إن نقطة الانطلاق الحقيقية لفيرث تمثلت في الإفادة من جهود خاصة، فيما يتعلق سياق الموقف إلا أن نظرته كانت مختلفة عن سابقيه إلى حد كبير، بينما كان عالما لغويا مهتما بالثقافة الإنسانية بالدرجة التي تعينه على تكوين نظرية لغوية.»[4]

---

[1] ابن منظور: **لسان العرب**، ص 2154.

[2] **المرجع نفسه**، ص 2154.

[3] إبراهيم مصطفى وآخرون: **معجم الوسيط**، ص 465.

[4] ردة الله بن ردة بن ضيف الطلحي: **دلالة السياق**، رسالة دكتوراه مخطوطة، قسم الدراسات العليا فرع اللغة، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، 2013/2012م، ص 157.

قام ردة الله الطلحي بتلخيص المفهوم الاصطلاحي للسياق في ثلاثة نقاط هي:

الأولى: هي أن السياق هو الغرض: أي مقصود المتكلم من إيراد الكلام، وهو واحد من المفاهيم التي عبر بلفظ السياق (السوق) عنها، وكان استعمالها بهذا منضبطا عند الأصوليين.

الثانية: أن السياق هو الظروف والمواقف والأحداث التي ورد فيها النص أو نزل أو قبل بشأنها، وأوضح ما عبر به عن هذا المفهوم لفظا الحال والمقام.

الثالثة: أن السياق هو ما يعرف الآن بالسياق اللغوي الذي يمثله الكلام في موضع النظر والتحليل، ويشمل ما يسبق أو يلحق به من كلام يمكن أن يضيء دلالة القدر منه (موضع التحليل) أو يجعل منه وجها استدلاليا.[1]

من خلال المفاهيم السابقة يتضح لنا أن:

- السياق يستعمل في تحليل الخطابات والنصوص.
- السياق هو ظروف ومواقف وأحداث يستدل من خلالها مستعملا هذه النظرية للكشف عما إذا كان النص منسجما أم لا.

والسياق أيضا يعني: «الانزلاق من المستوى التحليلي إلى مستوى آخر يتعلق بظروف إنتاج الخطاب فالمرسل والمتلقي وزمن النص ومكان إنتاجه والحالة النفسية للمرسل أو المتلقي كلها عوامل محددة السياق.»[2]

ينطلق السياق من المستوى التحليلي الداخلي والشكلي للنص إلى دراسته من الناحية الخارجية، فالمرسل والمتلقي والزمان والمكان عناصر مساعدة على هذه الدراسة.

يذهب كل من (براون ويول) إلى أن «محلل الخطاب ينبغي أن يأخذ بعين الاعتبار السياق الذي يظهر فيه الخطاب والسياق لديهما يتشكل من المتكلم، الكاتب والمستمع (القارئ) والزمان والمكان، لأنه يؤدي دورا فعالا في تحليل الخطاب.»[3] إن المقصود من هذا أن السياق يتشكل بالعناصر لابد من توظيفها في كشف الغموض في النصوص مما يساهم في تحليل الخطاب.

لتحليل النص أو الخطاب ينبغي أن يحاط به ويحمل الظروف المرافقة لإنتاجه حتى يتسنى للقارئ فهم المتكلم وفك الغموض، ولقد ورد لفظ السياق مرادا به المعاني الآتية:

- تتابع الكلمات في الجمل أو الجمل في النصوص.
- المقام الذي يصاحب الكلام.
- القصة أو الظروف الخارجية التي يمكن فهم الكلام على ضوئها مضافا إلى ذلك ما يستفاد من المقال.[4]

---

[1] ردة الله بن ردة بن ضيف الطلحي: **دلالة السياق**، ص ص 39-40.

[2] حمودي السعيد: **الانسجام والاتساق النصي –المفهوم والأشكال**، مجلة الأثر، جامعة المسيلة، الجزائر، عدد خاص، 2012م، ص 110.

[3] مُحَمَّد خطابي: **لسانيات النص –مدخل إلى انسجام الخطاب**، ص 52.

[4] عبدالفتاح عبدالعليم البركاوي: **دلالة السياق بين التراث وعلم اللغة الحديث**، (د. ط)، دار الكتب، القاهرة، مصر، ص ص 26-27.

ومن جهة يرى هاليداي أن السياق هو النص الآخر أو النص المصاحب للنص الظاهر، والنص الآخر لا يشترط أن يكون قوليا، إذ هو يمثل البيئة الخارجية بالبيئة اللغوية بأسرها، وهو بمثابة الجسر الذي يربط التمثيل اللغوي ببيئته الخارجية.[1]

يعالج هاليداي موضوع السياق قبل أن يعالج موضوع النص لأن السياق في واقع العمل يسبق النص الظاهر.

2. أنواع السياق ودورها في الديوان:

لقد قسم السياق إلى عدة أنواع، وهذا حسب رُأى الباحثين، واقترح (آمر *K. Ammer*) تقسيمه إلى أربعة أقسام وهي:

أ. السياق اللغوي:

هو الأرض الخصبة التي تبذر فيها المباني اللفظية بنوعيها الوظيفية والمعجمية ولذلك قيل عنه الحارس الأمين للمعنى، إن المبنى الوظيفي المتعدد المعنى، والمبنى المعجمي المتعدد المعنى في أحايين كثيرة جدا تجعل للسياق دلالة تتمثل أولا في تحديد دلالة المبنيين وظيفيا ومعجميا.[2]

يتعلق السياق اللغوي بالكلمة وبالسياق الذي وردت فيه، وما يربطها بباقي العناصر، وما يحيط بها في النص، بتحديد معناها مثلا نجد كلمة واحدة وردت في استعمالات مختلفة ولها معاني مختلفة.

يحقق السياق اللغوي التواصل بين المرسل والمتلقي ويمنح النص جمالا أدبيا، كما أنه يزيد اللغة قوة التماسك يوضح المعنى، وتدور في ديوان كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس للشاعر عزالدين ميهوبي لغة تميزت بالتلقائية والتغير والثورة نتيجة اليأس والظلم، فالشاعر ذكر الموت على مستوى الديوان باستعمال اللفظ نفسه أو أحد مرادفاته فمثلا مرادفات الموت، القبر، النعش، تعزية، مذبوحة، نجد السياق اللغوي في قصيدة الحلم حيث يقول الشاعر:

ينام الناس..

وتصحو جماجم حوش مذبوحة[3]

وكذلك في قصيدة الباب، يقول:

الصمت يفتش عن كلمة

ا

ال

الص

الصم

الصمت

---

[1] يوسف نور عوض: **نظرية النقد الأدبي الحديث**، ط1، دار الأمين، مصر، 1994م، ص ص 82-83.

[2] أحمد مختار عمر: **علم الدلالة**، ط5، القاهرة، مصر، 1998م، ص ص 69-71.

[3] عزالدين ميهوبي: **كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس**، ص 03.

الباب يخبئ نعشا
النعش الموت[1]

كما نجده يوظف صيغ تحمل دلالة الموت مثلا: عنقاء الموت، نصحو على ألف مذبحة وقنابل، يموتون كل صباح، أفاق على قطرة من دم، وذلك واضح في قصيدة "الدالية" حيث يقول:

ننام على قصص الأنبياء..
وتغريبة الجازية
ونصحو على ألف مذبحة
وقنابل[2]

وأيضا في قصيدة "الدفتر" حيث يقول:

رسم الطفل في صدرها مشنقة
يموتون كل صباح
وكل مساء تعود المخازي
يموتون[3]

ب. السياق العاطفي:

يحدد درجة القوة والضعف في الانفعال، مما يقتضي تأكيدا أو مبالغة أو اعتدالا، فكلمة ***love*** بالإنجليزية غير كلمة ***like*** رغم اشتراكهما في أصل المعنى.[4]

يجب على المرسل أن يختار الكلمات التي يكون لها تأثير على السامع أو القارئ ويحسن توظيف عباراته وكيفية توجيهها من أجل إقناعه وإيصال وجهة نظره وهدفه المقصود من خلال نصه.

إلى الجزائر
بعيدا عن الدم
قريبا من الفرح[5]

ومن الديوان يتضح توظيف الشاعر عزالدين مهوبي للسياق العاطفي في قوله: فالشاعر يحاول أن يقول في إهدائه رسالة عاطفية فهو يشعر بالحنين إلى وطنه الذي تملأه الحياة والآمال والحرية.

[1] عزالدين ميهوبي: **كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس**، ص 04.
[2] **المصدر نفسه**، ص 23.
[3] **نفسه**، ص 09.
[4] أحمد مختار عمر: **علم الدلالة**، ص 70.
[5] عزالدين ميهوبي: **كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس**، ص 01.

ج. السياق الموقف:

فيعني الموقف الخارجي الذي يمكن أن تقع فيه الكلمة، مثل: استعمال كلمة (يرحم) في مقام تشميت العاطس: (يرحمك الله)، وفي مقام الترحم بعد الموت (الله يرحمه)، فالأولى تعني طلب الرحم في الدنيا، والثانية تعني طلب الرحمة في الآخرة، وقد دل هذا السياق الموقف إلى جانب السياق اللغوي المتمثل في التقديم والتأخير.[1]

تعالج النصوص مختلف القضايا التي تهم المجتمع لأن المجتمع ينطلق منه النص، ويعود إليه وذلك من خلال قراءة الأشخاص والأفراد الذين يكونون مجتمع ما لهذا النص ويعود لهم الدور في تحديد وتأويل معناه.

تجلى سياق الموقف في الديوان من خلال المؤثرات والملابسات الخارجية التي كونت الديوان، وقد تمثلت فيما عاشه الشاعر في ذلك الوقت وما رآه من قتل أناس في مواقع متعددة منهم كتاب ومثقفون، ومن الأفراد والأحباء والتي تعرف بالعشرية السوداء أو الحمراء.

د. السياق الثقافي:

يقتضي تحديد المحيط الثقافي أو الاجتماعي الذي يمكن أن تستخدم فيه الكلمة، مثل؛ كلمة (عقليته) تعد في العربية المعاصرة علامة على الطبقة الاجتماعية المتميزة بالنسبة لكلمة (زوجته) مثلا؛[2] إن السياق له دور في تحديد المعنى وذلك من خلال ربط النص بالعالم الخارجي أو بالسياقات الخارجية له، ولا يتحقق السياق إلا إذا أحيط بكل ظروفه وكذا بالبيئة الاجتماعية والزمان والمكان.

أما المحيط الثقافي والاجتماعي الذي يحيط بالشاعر عزالدين مهوبي فقد عاش قضية أمته بجسده ولسانه ووظف أدواته الفنية للتعبير عن هموم وطنه وعن المأساة التي عاشها.

3. خصائص السياق:

للسياق خصائص متنوعة حسب الدراسات المختلفة من الباحثين والدارسين وفي رأي **هايمس** أن خصائص السياق قابلة إلى التصنيف إلى ما يلي:

أ. المرسل: وهو المتكلم أو الكاتب الذي ينتج النص.

ب. المتلقي: وهو المستمع أو القارئ الذي يتلقى القول.

ج. الحضور: وهم مستمعون آخرون حاضرون، يساهم وجودهم في تخصيص الحدث الكلامي.

د. الموضوع: وهو مدار الحدث الكلامي.

هـ. المقام: وهو زمان ومكان الحدث التواصلي، وكذلك العلاقات الفيزيائية بين المتفاعلين بالنظر إلى الإشارات والإيماءات والتعبيرات الوجه...

و. القناة: كيف تم التواصل بين المشاركين في الحدث الكلامي، كلام، كتابة، إشارة...

ز. النظام: اللغة أو اللهجة أو الأسلوب اللغوي المستعمل.

ح. شكل الرسالة: ما هو الشكل المقصود، دردشة، جدال، عظة، خرافة، رسالة غرامية...

---

[1] أحمد مختار عمر: **علم الدلالة**، ص 71.

[2] **المرجع نفسه**، الصفحة نفسها.

ط. المفتاح: ويتضمن التقويم، هل كانت الرسالة موعظة حسنة، شرحا مثيرا للعواطف...

ي. الغرض: أي أن ما يقصد المشاركون ينبغي أن يكون نتيجة للحدث التواصلي.[1]

كل هذه الخصائص تساعد المحلل على التأويل وفلما زادت معرفة المحلل بها، كلما زادت قدرته على تأويل النص بقدر أكبر وبإمكانه التنبؤ بما يمكن قوله.

4. خصائص السياق ودورها في الديوان:

السياق في ديوان كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس يحدد من خلال مجموعة من العناصر التي تساعد في تأويل النص وهي:

أ. المرسل: هو الشاعر عزالدين ميهوبي، شاعر جزائري معاصر اشتهر بغزارة إنتاجاته وتنوع مواضيعه، ويبقي الساحة الثقافية الجزائرية تتطلع للمزيد من إصداراته وإطلالاته اللافتة والمتميزة.

ب. المتلقي: يمكن أن يعد المتلقي كل قارئ سواء كان قارئ جزائري أو قارئ عربي.

ج. الحضور: القارئ للنص بصفة عامة عبر العصور، لأن الموضوع يصلح في أي عصر كان.

د. الموضوع: اختلفت عناوين القصائد الشعرية في الديوان إلا أن الموضوع الغالب على هذه القصائد هو التمثيل والحديث عن الموت.

هـ. المقام: يتحدد المقام في الديوان في عنصري الزمان والمكان.

- **الزمان:** صدر الديوان في فبراير 2000 في الطبعة الأولى.
- **المكان:** صدر الديوان عن دار هومة للطباعة –في سطيف الجزائر.

هناك مجموعة من التعبيرات الدالة على الزمان والمكان والتي يمكن تحديدها من خلال السياق.

- **العبارات الدالة على الزمان:** مثل لفظة العام جات مكررة في قصيدة (العصفور)

سأل العصفور

فغطى الشمس سؤال

انتظر العصفور العام الأول

أبصر نهرا من حناء

العام الثاني

أبصر عشبا ناريا

العام الثالث

أبصر ماء

العام الرابع

أبصر طفلا في المنفى

[1] محمد خطابي: **لسانيات النص –مدخل إلى انسجام الخطاب**، ص 53.

العام الخامس

أبصر خارطة الأسماء

العام السادس

مات العصفور

تغير شكل الشمس

تخشبت الأشياء

العام السابع

عراف الرايس

يحمل عصفورا ويغني...[1]

إن تكرار لفظة العام هي عبارة يعني بها الشاعر في الحقيقة الإلحاح أي الإلحاح على الزمن، وقد جاءت متتالية العام الأول/ العام الثاني/ العام الثالث/ العام الرابع/ العام الخامس/ العام السادس/ العام السابع، تجلت الأحداث المأساوية في هذه الحقبة الزمانية والتي تتمثل في الأعوام السبع فهي أعوام مأساة على البلاد، كما نجد الشاعر يربط اللفظة إلا بألفاظ جامدة مليئة بالأحزان والآلام، ومن هذا فالزمن يبرز دلالة في السياق من خلال تسليط الضوء على عبارة ألا وهي (العام) ذلك أن أي سياق لغوي لا يخلو من عنصر الزمان فبواسطته يمكننا معرفة أحوال وأعوام الأحداث.

وكذلك اللفاظ (صيف، خريف، شتاء، ربيع) التي نجدها في قصيدة الدالية:

كل صيف تطل علينا السنابل

وتحضننا الدالية

ننام على قصص الأنبياء

وتغريبة الجازية

ونصحو على ألف مذبحة

وقنابل

يجيء الخريف

فيورق في قمقم الدار

حزن طويل

يقول أبي للذي يزرع الدمع في الخد

صبر جميل

يجيء الشتاء

فتهفو العصافير

[1] عزالدين ميهوبي: **كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس**، ص ص 05-06.

للرحلة المشتهاة

وتطلع من كل قبر حياة

يجيء الربيع

فيحمل أشياءه الموت

والصيف آت.[1]

تحدث الشاعر في القصيدة عن فصول السنة، فلكل فصل أحداث خاصة به، فنجده يبدأ قوله بـ: «كل صيف تطل علينا السنابل» فالصيف هو موسم الحصاد وعمل الفلاح هذا عادة، إلا أنه في القصيدة حمل الصيف معان أخرى وهي الاستيقاظ على المذابح وصوت القنابل، بعدها يجيء الخريف، وتتغير الأحوال فأول ما نلاحظه هو اصفرار الشمس وتساقط أوراق الأشجار بعدما كانت خضراء زاهية، وهذا يتفق مع قول الشاعر فهو ربط الخريف بمعاني الحزن وذلك في قوله:

يجيء الخريف

فيورق في قمقم الدار

حزن طويل

وبعدها يجيء الشتاء، فالشتاء موسم الأمطار، ترحال الحيوانات وخاصة العصافير، التي تنتقل من مكان إلى آخر، وذلك من أجل توفير حياة مناسبة وعودة الحياة الطبيعية، يبعث الحياة من صميم الموت.

ويليه الربيع موسم الخيرات والاخضرار والأزهار والحياة، إلا أن الشاعر هنا يحمل موسم الربيع دلالة الموت فهو عكس ما هو متوقع، ويختم قصيدته بعبارة «الصيف آت» وكأنها حلقة دائرية فهو هنا عاد إلى البداية.

إن السياق يضع الفصول الأربعة للسنة في باب الزمان، فهو مرتبط بأحداث هذه الفصول، وكذلك الألفاظ العجيبة، ساعة، أمسيات كئيبة، الليل، ونجد ذلك في قصيدة (الجدار):

رجل من رماد السنين العجيبة

يتفيأ ظل صنوبرة

يتأمل عقرب ساعته المتفائل

من أرق الأمسيات الكئيبة

إنه الليل يأتي...

يجيئون أو لا يجيئون...

لا فرق، هم يعرفون

وأنتظر الموت تحت الجدار[2]

[1] عزالدين ميهوبي: **كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس**، ص 23.

[2] **المصدر نفسه**، ص ص 24-25.

تحدث الشاعر عن رجل من السنين العجيبة الذي يظل ساهرا في الليل، يراقب عقارب ساعته، حاملا بين يديه (سيجارة الريم)، كما استعان الشاعر بلفظة السنين العجيبة وذلك ليتحدث عن الأحداث التي جرت في القديم، فربط كلمة الرجل بعبارة السنين العجيبة ليدل على مدى مساهمة الزمن في تحقيق السياق.

كما نجده في نفس القصيدة، ذكر عنصر الزمان وذلك في ألفاظه المتمثلة في (الأمسيات، الليل)، فهذا الرجل الذي من السنين العجيبة يظل ينظر كل ليلة، هل يجيئون أو لا يجيئون، وهكذا يظل ينتظر.

من هذا نلاحظ أن الزمان الذي كتبت فيه هذه القصيدة يعد فترة زمنية صعبة من حياة الشاعر عزالدين ميهوبي، الذي عايش أحداث الثورة الجزائرية، وفترة العشرية السوداء في التسعينات

- **العبارات الدالة على المكان:** مثل مقبرة، ونجد ذلك في قصيدة (مقبرة):

دمهم شجرة...

واحد

خمسة

عشرة

مائة

مائتان

مئات

هنا وردة

وهنا مقبرة.[1]

استخدم الشاعر عزالدين ميهوبي في قصائد ديوانه دلالة المكان، وذلك من اجل معرفة أماكن الأحداث فقد خصص الشاعر هنا مكان الأحداث ألا وهو المقبرة فهي موضوع القبور، ومدفن الإنسان، فتوظيف الشاعر هنا لفظة المقبرة وذلك لإزالة اللبس وإخبار القارئ عن أماكن الأحداث.

كما استخدم الشاعر لفظة الوطن للدلالة على المكان وذلك في قصيدة (قدر) في قوله:

كطير اغني

جريحا أغني

أغني لأني

لأني أفتش عن وطن

ضاع مني.[2]

فلفظة الوطن في السياق هنا هي دلالة على المكان أو المساحة التي تحوي هذا الشعب والأحداث التي مر بها هذا الشعب في وطنه (الجزائر)، وهذا واضح من خلال إهداء الشاعر عزالدين ميهوبي:

[1] عزالدين ميهوبي: **كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس**، ص 16.

[2] **المصدر نفسه**، ص 28.

إلى الجزائر

بعيدا عن الدم

قريبا من الفرح[1]

وكذلك استخدم الشاعر ألفاظ أخرى دالة على الحيز المكاني وذلك في قصيدة (الحلم) حيث يقول:

يتثاءب ظل الزيتون

عنادل طفل الرايس مبحوحة

ينام الناس

وتصحو جماجم حوش مذبوحة.[2]

فلفظة الرايس حي جزائري يقع في الجزائر العاصمة، استعان الشاعر بهذه اللفظة ليسرد لنا الأحداث التي وقعت في الجزائر العاصمة، وبالضبط في حي الرايس عام 1937، حيث نام الناس وصحوا على الجماجم المذبوحة، ونظرا لأهمية هذه اللفظة فقد كررها أيضا في قصيدة (الريح) وذلك في قوله:

طلعت من وجع الرايس

رائحته الأموات

وزهرة الشيح.[3]

فالرايس ليس كمثل الأحياء الأخرى الذي يعيش في سعادة وهناء، وإنما هو حيز مكاني مليء بالأحزان والأموات المنتشرة هنا وهناك، حتى أصبح المكان للجزائريين عبارة عن رمز للمجازر والأموات.

أما بالنسبة للفظة الحوش في المثال السابق فهي لفظة قديمة كان يستخدمها الناس البسطاء، الذين يعيشون وفق تقاليدهم وأعرافهم، كما أن توظيف الشاعر لهذه اللفظة وبالضبط في هذا السياق الشعري دلالة على اتساع المكان المملوء إلا بالضحايا والدم.

ذكر الشاعر عزالدين ميهوبي (مدينة غرنيكا) الإسبانية الدالة على المكان وذلك في قوله:

غرنيكا الرايس الأحمر

غرنيكا يعلقها كايغولا على الجدران

غرنيكا الموت بلا ألوان.[4]

أما المكان هنا فهو إسبانيا، وبالضبط في مدينة (غرنيكا)، فغرنيكا هي قرية صغيرة تعرضت للهجوم سنة 1937، والشاعر هنا ربط كلمة غرنيكا مرة بحي الرايس وأعطاها اللون الأحمر وهو لون دال على كثرة الدماء

[1] عزالدين ميهوبي: **كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس**، ص 01.

[2] **المصدر نفسه**، ص 03.

[3] **نفسه**، ص 27.

[4] **نفسه**، ص 31.

المنتشرة والأرواح، ومرة أخرى ربطها بكاليغولا هذا المتوحش والمتعجرف الذي لا يرحم الناس، فكل هذه الدلالات تدل على دلالة واحدة، وهي الموت.

ومما سبق يتضح لنا أن عنصري الزمان والمكان يساهمان بشكل كبير في تحقيق السياق الشعري المناسب وهذا الأخير لعب دورا هاما في تحقيق انسجام قصائد الديوان.

و. **القناة:** تم التواصل بين المرسل وهو الشاعر عزالدين ميهوبي والمتلقي عن طريق الكتابة الشعرية.

ز. **النظام:** يمكن أن نقول أنه في إطار لغة بسيطة اتسمت بالذهولية والغرابة.

ح. **شكل الرسالة:** جاءت الرسالة في شكل قصائد شعرية، تتخلص من عمودية الشعر العربي، وتكتفي بإيقاع التفعيلة أساسا لها.

ط. **المفتاح:** من خلال القراء نلاحظ أن النص يعبر عن حالات الوداع وحالات الموت.

ي. **الغرض:** المقصود من الديوان أن الموت يحفز فينا مهما حاولنا أن نتخلص من أثره، ويبقى الألم، لأننا فقدنا الكثير من الكتاب والمثقفين والأعزاء والأحباب، وذلك نتيجة واقع مأساوي ومتأزم، لأفعال ذلك الماضي الذي نطلق عليه العشرية السوداء والحمراء.

لقد حددنا هذه العناصر في الديوان بأكمله، ولم نحدد هذه العناصر مع كل قصيدة على حدى، لأن جل مواضيع الديوان هي: التعبير عن حالات الموت من خلال هذه العناصر نجد أن للسياق دور كبير في تحديد مدى انسجام النص.

اعتنى العرب القدامى منذ العصر الجاهلي ببعض الأسس النقدية، ومن أهمها التي وجدت عندهم في مجال النقد الأدبي السياق، قيل عن النابغة وحسان ابن ثابت، حيث كان النابغة في سوق عكاظ، يأتيه الشعراء ليعرضوا أشعارهم عليه، ومن بين المواقف النقدية التي دونت عن النابغة أن ما أنشده (ميمون ابن قيس ابن بصير) قائلا:

ما بكاء الكبير بالإطلال وسؤال وما ترد سؤالي

ثم انشده حسان ابن ثابت الأنصاري قائلا:

لنا الجفنات الغر يلمعن في الضحى وأسيافنا يقطرن من نجده دما

ولدن بني العنقاء وابن مرحق فأكرم بنا خالا واكرم بنا ابننا

فقال النابغة: أنت شاعر ولكنك أقللت جفانك أسيافك وفخرت بمن ولدت ولم تفخر بمن أنجبك.

وقيل أيضا أن النابغة طعن في بيت حسان ابن ثابت في قوله: «لنا الجفنات الغر»، كان من الممكن أن يقول البيض، وكذلك قوله: «يلمعن بالضحى»، كان من الممكن أن يقول الدجى،[1] كذلك قوله: «وأسيافنا يقطرن من نجده دما» فلو قال: «يجرين» أحسن لأن الجري أكثر من القطر.

[1] مُحَمَّد ابن عمران ابن موسى المرزوباني: **أبو عبد الله: الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء**، تح: مُحَمَّد حسين شمس الدين، (د. ط)، دار الكتب العلمية، بيروت، (د. ت)، ص 60.

فهي بمثابة لفتة نقدية من قبل النابغة تجاه السياق، الذي يعني بوضع كلمة مكان كلمة أخرى، ووضع كلمة في جملة، أي وضع كلمة في سياقها ببيان الدلاة ووصف أدائها للمعنى المراد، ويمكن أن نلخص هذه اللفتة النقدية للنابغة بقولنا أنها تقوم على أساس علاقة الكلمة بالكلمات المجاورة لها على مستوى الجملة أو العبارة أو النص.[1]

السياق لم تكن أهميته مقصورة على تحديد معنى الوحدات للغوية فقط، وإنما في تحديد معنى الكلمة في الجملة، وهذا ما يؤدي إلى بيان معنى الجملة ودلالتها كما يمكن في تحليل الخطابات والنصوص، الكشف عما إن كان النص منسجما أم لا.

وللسياق دورا بارزا في تحديد معنى النص، ومن ثم تحديد اتساقه وذلك لأن السياق اللغوي يتعلق بالكلمة وباللغة، ونجد الشاعر عزالدين ميهوبي في ديوان كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس، قد استعمل مرادفات للفظة الموت كما أن السياق العاطفي قد وظفه الشاعر من خلال إهدائه إلى الجزائر، وكذلك سياق الموقف الذي تمثله المؤثرات الخارجية وما عاشه الشاعر مع شعبه في وطنه، أما السياق الثقافي فهو المحيط الثقافي والاجتماعي، إذن المجتمع هو المنتج للنص وهو المتلقي له ومن ثم فهو الذي يحدد معناه من خلال البيئة المحيطة التي يعيش فيها المجتمع وللسياق خصائص متنوعة تساعد على التأويل فهم النص من خلال معرفة المحلل بها، ولذلك يعتبر السياق أهم عنصر في تحليل النص ودراسته وتفسيره، فلا يمكن استخراج المعاني والدلالات في عالم النص إلا إذا كنا على معرفة بالسياق الذي صاحب وجود النص.

[1] مُحَمَّد ابن عمران ابن موسى المرزباني: **أبو عبد الله: الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء**، ص 60.

II. العلاقات الدلالية:

1. مفهوم العلاقات الدلالية:

"ينظر عادة إلى العلاقات التي تجمع أطراف النص أو تربط بين متواليات (أو بعضها) دون بدو وسائل شكلية تعتمد في ذلك عادة ينظر إليها على أنها علاقات دلالية ، مثال ذلك علاقة العموم/الخصوص السبب/المسبب، المجمل/المفصل وهي في نظرنا علاقات لا يكاد يخلو منها نص يحقق شرطي الإخبارية والشفافية مستهدفا تحقيق درجة معينة من التواصل ، سالكا في ذلك بناء اللاحق على السابق، بل لا يخلو منها أي نص يعتمد الربط القوي بين أجزائه، يبدو أن النص الشعري قد يوحي بعدم الخضوع لهذه العلاقات، ولكنه مادام نصا تحكمه شروط الإنتاج والتلقي فإنه لا يتخلى عن هذه العلاقة، وإنما الذي يحصل هو بروز علاقة دون أخرى".[1]

تعد العلاقات الدلالية من أهم العلاقات التي تسهم في انسجام النص وتماسكه عن طريق استمرار معنى أو دلالة في النص، كما تسهم هذه العلاقات في ترتيب الأفكار الموجودة في النص وتنظيمها وتربط بين جمله ليصبح النص موحدا ومنسجما، ولهذا سنقوم بدراسة أبرز العلاقات الدلالية في ديوان "كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس".

2. العلاقات الدلالية ودورها في الديوان:

1.2. علاقة الإجمال والتفصيل:

"تعد إحدى العلاقات الدلالية التي يشغلها النص لضمان اتصال المقاطع ببعضها عن طريق استمرار دلالة معينة في المقاطع اللاحقة".[2]

"العلاقة كما هي متجلية في الخطاب لا تسلك دوما نفس الاتجاه من المجمل إلى المفصل وإنما قد تسلك سبلا مخالفا من المفصل إلى المجمل، فالترتيب الأول معياري والثاني تداولي، وهو ما عبرنا عنه بأنه لتحقيق غاية معينة لأن للإجمال بعد التفصيل وقعا من نفوس السماعين"،[3] يتقدم المفصل على المجمل، وقد يتأخر المجمل على المفصل في بعض الحالات وذلك للتأكد وإبراز القضية المقصودة، ففي بداية أي نص نقوم بذكر قضية مجملة ثم يتم بعد ذلك طرح قضايا مفصلة لها تحمل معاني ودلالات تساعد القارئ على الفهم والاستيعاب.

ومن الأمثلة علاقة الإجمال والتفصيل في الديوان قصيدة "الوردة" جاءت القصيدة للشاعر عز الدين ميهوبي إجمال وتفصيل صفاتها التي هي متعددة الرموز فهي ترمز إلى الحب والمودة، وتحمل رموزا أخرى من خلال شكلها ولونها فمثلا الوردة الحمراء تدل على الحب والوردة الصفراء تدل على الغيرة، والوردة البيضاء تدل على الأمل والصفاء فالوردة بالرغم من جمال شكلها وانتشار رائحتها الزكية، فرائحتها ليست كباقي الروائح، إلا أنها تترك ألم إذا لم يحسن صاحبها إمساكها من الأشواك التي توجد في ساقها، فيقول:

أطفأت شمعة

مسحت دمعة

---

[1] محمد خطابي: **لسانيات النص -مدخل إلى انسجام الخطاب**، ص ص 268-269

[2] **المرجع نفسه**، ص 272.

[3] **نفسه**، ص 198.

رسمت وطننا من رغيف
وشمت صورة لمدينتنا
رسمت وطنا من رغيف
زرعت وردة في الرصيف
سألت طفلة الحي عرافها
وردة عطرها من دمي
شوكها في فمي
فقطفتها يد...
يد من؟
وردة من وطن.[1]

الإجمال والتفصيل قد ساعدا على انسجام النص، فالإجمال تتضح دلالته من خلال التفصيل الذي يأتي بعده، وذلك حتى يحصل الاستيعاب لدى المتلقي، فعنوان القصيدة جاء مجمل واتضح من خلال التفصيل صفاتها ومن الألفاظ الدالة على ذلك (زرعت، عطرها، شوكها، قطفتها يد)، كلها تعتبر تفصيل لعنوان لقصيدة(الوردة).

2.2. علاقة العموم والخصوص:

يمكن أن نعتبر أن عنوان القصيدة ورد بصيغة العموم بينما بقية النص تخصيص له،[2] كما يمكن تتبع هذه العلاقة انطلاقا من عنوان الديوان والقصيدة، على اعتبار أنهما يردان بصيغة العموم في حين تكون بقية النص تخصيصا له حين يتعلق الأمر بالقصيدة، وتكون القصائد بدورها تخصيصا للديوان.

تسهم علاقة العموم والخصوص على تماسك وترابط أجزاء النص ومكوناته، وذلك من خلال ذكر شيء عام في البداية ثم يتم تخصيصه في النص وتجعل القارئ ينتظر الآتي من النص، ويظهر لنا من خلال الديوان أن العنوان "كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس" باعتباره عام ليخصص القصائد، وتبدو لنا هذه القصائد نصا واحدا فمنها ما تشكل من صفحة أو صفحتين أو ثلاث صفحات بحسب الحالة النفسية للشاعر التي كتب بها، فعنوان الديوان إذا نظرنا إليه من دون تنقيب في تاريخه فإنه يظهر منفصل لا يربط بينه رابط، وتتمثل في ثلاثة إشارات دلالية وهي:

كاليغولا: إمبراطور رزماني عرف بوحشيته، حكم بجنون عظمته، اشتهر بطغيانه، نشر الحزن والمعاناة والقتل، فكان أكبر طاغية في التاريخ، فيقول الشاعر عزالدين ميهوبي في قصيدة كاليغولا:

نسي الناسي من خوفهم اسمه
لم يكن صالحا أو علي
لم يكن أي شيء

[1] عزالدين ميهوبي، **كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس**، ص 07.
[2] محمد خطابي: **مدخل إلى انسجام الخطاب**، ص 272.

وكاتن اسمه كاليغولا
من الدم يقتات.[1]

غرنيكا: قرية بإسبانيا تعرضت للدمار أثناء الحرب الأهلية عام 1937 رسمها بيكاسو فأبدع رسمها في لوحة مشهورة وأصبحت رمزا عالميا ضد الحرب وتجسيدا للسلام والأمن، فيقول في قصيدة غرنيكا:

اللون الأبيض غرنيكا
اللون الأخضر غرنيكا
الله الأحمر غرنيكا
غرنيكا الرايس بالأحمر
من يعرف منكم بيكاسو؟
غرنيكا.[2]

الرايس: قرية تقع جنوب الجزائر العاصمة وقعت فيها مجزرة من أعنف المجازر التي حدثت في الجزائر في تسعينات القرن العشرين عام 1997 فقد وصل المهاجمون المقنعون إلى القرية حوالي الساعة الواحدة صباحا، وكانوا مسلحين فقتلوا الرجال والنساء والأطفال وذبحوا الأشخاص وحرقوا الجثث وخطفوا الفتيات، إلى غير ذلك إلى غاية الفجر، فيقول عزالدين ميهوبي في قصيدة "الريح":

طلعت من وجع الرايس
رائحة الأموات...
وزهرة شيح.[3]

بعث الإمبراطور كاليغولا أثناء حكمه الدمار والفساد والسواد والوحشية، وقد استمرت الوحشية عبر التاريخ لتصل إلى العهد الحديث، ونجد ذلك في الحرب الأهلية الإسبانية وقد كانت غرنيكا شاهدة على مجزرة من مجازر الدمار والموت، وقد جسدها بيكاسو في لوحة مشهورة أصبحت رمزا للسلام في كل بقاع العالم استخدم فيها اللون الأبيض والأسود، أما الرايس فهو حي شعبي تعرض للإبادة قامت به مجموعة من المهاجمين عام 1997.

فالشاعر عزالدين ميهوبي جسد حقيقة تاريخية فوظف شخصية "كاليغولا" ومدينة "غرنيكا" وقرية "الرايس"، فالموضوع الأساسي للديوان هو المأساة الوطنية التي عاشها الوطن وشعبه فهي أشبه بالدمار والبشاعة التي عاشها أهل غرنيكا فأقرن الرايس مجزرة الرايس باللحظة التاريخية غرنيكا، فجسدها الشعار في مجموعة من القصائد الشعرية التي تبدو نصا واحدا ومتعددة العناوين، ويجمعها الديوان الذي يعبر عن حالات الموت.

فيقول في قصيدة "الرأس" من الديوان:

رأسه في العراء

---

[1] عزالدين ميهوبي، **كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس**، ص ص 29-30.
[2] **المصدر نفسه**، ص ص 31-32.
[3] **نفسه**، ص 27.

دمه شهوة في المسافات والأقحوان

يده في العراء

ظله في المكان

وزع الآثمون بقايا الذي لم يزل منه

في حاسة الشهداء

سألته الكراسي التي أورق الحزن فيها

وأتعبها الانتظار الطويل

لعل السماء

رأس من هذه؟

يد من هذه؟

لم يُجِب واكتفى بالبكاء.[1]

نجد في الأبيات الشعرية للشاعر عزالدين ميهوبي تعبير عن المعاناة وعن اليأس والحرب والقتل وسفك الدماء، وتشوه الجثث فحتى الرأس لم يسلم فكان الرأس هو الهدف.

ويقول في قصيدة "الدفتر":

أفاق على قطرة دم

وعلى جثة نسيت اسمها

أفاق على ورقة

رسم الطفل في صدرها مشنقة

يموتون كل صباح

وكل مساء تعود المخازي

يموتون...

والطفل يسأل عن دفتر الرسم

فأصبح سجلا لتدوين التعازي.[2]

الدفتر بدل أن يحمل رسومات طفل مليئة بالأحلام والآمال، فأصبح سجلا لتدوين التعازي وبدل أن يرسمون ويصورون دنيا جميلة خضراء أصبحوا يرسمون ما يرونهم أمامهم، الجثث التي تملؤ المكان والدم والمشنقة والموت.

[1] عزالدين ميهوبي: **كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس**، ص 27.

[2] **المصدر نفسه**، ص 09.

إن الديوان يعبر عن حالات الموت وما عاشته الجزائر من معاناة ومأساة التي عاشها شعبها، ولذلك جاء عنوان الديوان بصيغة العموم "كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس" والقصائد الشعرية تخصيصا له، ومنه يمكننا القول أن علاقة العموم والخصوص أسهمت بشكل كبير في الانسجام بين عنوان الديوان ومحتواه.

3.2. علاقة السبب والنتيجة:

تقوم علاقة السبب والنتيجة بالربط بين الجمل في المقامة، متجاوزة الربط بين جملتين إلى الربط بين مجموعة من الجمل المتتالية مما يسهم في تقسيم النص إلى أجزاء ومتتابعات ترتبط بمشاهد الحكي،[1] تساعد علاقة السبب والنتيجة على الربط بين حدثين يكون أحدهما ناتجا عن الآخر وتربط بين المعاني وبين النص والسياق، ومن الأمثلة على هذه العلاقة في الديوان ما جاء في قصيدة "القدر":

أغني لأني
لأني أفتش عن وطن...[2]

من خلال المثال نجد الشاعر عزالدين ميهوبي يفتش عن الوطن الذي ضاع منه بسبب القتل والدمار والمأساة التي حلت به، فلم يجد وسيلة إلا الغناء لإيجاد الذي يفتش عنه وهو الوطن، وبالتالي نعتبر الغناء وسيلة أي سبب للوصول إلى غاية وهي النتيجة إيجاد الوطن الذي ضاع منه، إذن فالأداة التي ربطت بين السبب والنتيجة في هذا المثال هي "لأن".

وكذلك من الأمثلة الدالة على هذه العلاقة في قصيدة "الدالية":

يجيء الخريف
فيورق في قمقم الدار
حزن طول.[3]

جاء الخريف فاستحضر معه الحزن والأسى والمأساة في الدار، فالخريف سبب في إتيان الحزن وبالتالي الخريف سبب والحزن نتيجة.

يجيء الشتاء فتهفو
فتهفو العصافير
للرحلة المشتهاة.[4]

إذن يجيء الشتاء ترحل العصافير، فبرد الشتاء سبب في رحيل العصافير وبالتالي السبب هو الشتاء والنتيجة هي رحيل العصافير، وتعد أداة الربط "الفاء" أكثر الأدوات شيوعا، إذ تعمل على الربط بين الجمل في أبيات القصيدة من خلال علاقة السبب والنتيجة، باستعمال الفاء في الأمثلة السابقة.

---

[1] عزة شبل مُحَمَّد: **علم لغة النص –النظرية والتطبيق**، ص 208.

[2] عزالدين ميهوبي: **كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس**، ص 23.

[3] **المصدر نفسه**، ص 23.

[4] **نفسه**، ص 23.

4.2. علاقة التضاد:

يتم الربط من خلال توقع القارئ للكلمة المقابلة، فالكاتب يساعد القارئ على الإبحار داخل النص من خلال سلاسل الكلمات المترابطة التي تخلق التماسك في النص.[1]

في بداية دراستنا لهذه العلاقة نقف عند بداية الديوان حسب ما تبينه جرأة الإهداء

إلى الجزائر

بعيدا عن الدم

قريبا من الفرح[2]

فالإهداء قائم على التضاد بين بعيدا، قريبا، بعيدا عن الدم لأن الوطن وشعبه أهين، وذبح وقتل، قريبا من الفرح آمال يرجى تحقيقها والرغبة في الحياة والحرية لذلك الشاعر عزالدين ميهوبي بدأ بالإهداء أي بعيدا عن المأساة وقريبا من الحلم والأمل والفرح فالتضاد يهدف به الشاعر في الإهداء إلى الخروج من المأساة والدم إلى الفرح والأمل أي الخروج من حالة والدخول في حالة أخرى، وهذا ما زاد الوضوح والدقة، وكذلك من الأمثلة الدالة على هذه العلاقة ما نجده في قصيدة "الجدار":

إنه الليل يأتي

يجيئون أو لا يجيئون

لا فرق هم يعرفون

وانتظر الموت تحت الجدار[3]

عندما يأتي الليل ربما يجيئون المهاجمون أو لا يجيئون، فهم يعرفون ماذا يفعلون ذلك وهذا أمر لا يهم فالموت حتمي وينتظرونه، فنجد التضاد في الألفاظ، أسهم التضاد في ترابط النص وانسجامه دلاليا وهذا ما تمثله الأمثلة السابقة.

ينظر إلى العلاقات الدلالية على أنها ترابط المفاهيم التي تعبر عنها الكلمات، لأنها تتصل بتعدد دلالة الكلمة فهي تربط بين جمله ليصبح النص موحدا وذلك ما يسهم في انسجام النص، وقد قمنا بدراسة أبرز العلاقات الدلالية في ديوان "كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس" للشاعر عز الدين ميهوبي ومن أهمها: علاقة الإجمال والتفصيل، فقد كان عنوان قصيدة "الوردة " مجملا بينما اتضحت صفاتها تفصيلا لها، أما علاقة العموم والخصوص، فقد كان عنوان الديوان العموم والقصائد التي يحتويها تخصيصا له، مثل قصيدة الدفتر والرأس وغيرها من القصائد، بمعنى الانتقال من معنى دلالي عام إلى معنى دلالي خاص أي جزئي، وكذلك علاقة السبب والنتيجة التي تساعد في الربط بين حدثين يكون أحدهما سببا للآخر وقد أسهمت في الربط بين النص والسياق ومن الأمثلة على ذلك ما ورد في قصيدة القدر والدالية من الديوان، وكذلك علاقة التضاد وكيفية بنائها وصياغتها

[1] عزة شبل محمد: **علم لغة النص**، ص 109.

[2] عزالدين ميهوبي: **كاليغولا يرسم غرنيكا** الرايس، ص 24.

[3] **المصدر نفسه**، ص 24.

وتركيبها وقد استطاع الشاعر عزالدين ميهوبي أن يجعل منها أداة تربط النص الشعري، وقد وظفها في بداية الديوان أي في الإهداء فهو قائم على التضاد بين بعيدا وقريبا، أي بعيدا عن الدم والقتل والموت وقريبا من الفرح والحرية والحياة والآمال، وقد ساهمت هذه العلاقة في ترابط النص الشعري وانسجامه، فالعلاقات الدلالية رغم تعددها وتنوعها فهي تكشف عن الربط بين القصائد في الديوان، وهذه العلاقات تتحكم في بناء النص.

III. موضوع الخطاب/البنية الكلية:

1. مفهوم موضوع الخطاب والبنية الكلية:

يمكن أن نقول أن مفهوم موضوع الخطاب ومفهوم البنية الكلية لهما نفس المعنى، وهذا ما ذهب إليه **فان ديك** حيث يقول أن موضوع الخطاب أو جزء من الخطاب المعطى أعلاه متطابق مع وصف البنيات الكلية، أي أن بنية كلية ما لمتتالية من الجمل هي تمثيل دلالي من نوع ما بمعنى أن كلا من موضوع الخطاب والبنية الكلية تمثيل دلالي إما لقضية ما أو لمجموعة من القضايا، أو لخطاب بأكمله.[1]

إن موضوع الخطاب ليس إلا أداة عملية لمقاربة بنية أكثر تجريدا هي البنية الكلية فعلى مستوى الوظيفة تقوم البنية الكلية بتنظيم الإخبار الدلالي المعقد، في المعالجة وفي الذاكرة وهي وظيفة لا تكاد تختلف عن وظيفة موضوع الخطاب، والفرق الوحيد بين الاثنين هو أن تأسيس البنية الكلية يتم عبر عمليات أساسها الحذف والاختزال، بينما موضوع الخطاب مستخلص عن طريق رصد مجموعة من الجمل التي تخص هذا الموضوع، لكن في اعتقادنا أن نفس العمليات يمكن أن تنفذ للوصول إلى موضوع الخطاب مادامت النتيجة التي نصل إليها نفسها.

إن مفهوم موضوع الخطاب "مفهوم جذاب إذ يبدو أنه المبدأ المركزي المنظم لقسم كبير من الخطاب، يمكن أن يجعل المحلل قادرا على تفسير ما يلي: لماذا ينبغي أن نعتبر الجمل والأقوال متآخذة كمجموع صنف ما منفصل عن مجموع آخر ، يمكن أن يقدم أيضا وسيلة لتمييز الأجزاء الخطابية الجيدة المنسجمة (...) من تلك التي تعد حدسيا متجاورة غير منسجمة".[2]

وترى الباحثة عزة شبل مُحَمَّد أن موضوع الخطاب أو الفكرة الأساسية باعتباره بؤرة الخطاب التي توحده وتكون الفكرة العامة له، أو هو ما يدور حوله الخطاب، أو ما يقوله أو ما يقدمه.[3]

ويرى براون ويول بأن مصطلح موضوع الخطاب يستعمل للتعبير عما هو متحدث أو مكتوب عنه، إذ يبدو كأنه المبدأ المركزي المنظم لقدر كبير من الخطاب، وقد يمكن المحلل من تفسير الأسباب التي جعلتنا ننظر إلى عدة جمل أو أقوال على أنها مجموعة من نوع خاص مستقلة عن مجموعة أخرى.[4]

إن موضوع النص يدل دلالة واضحة على محتواه ويساعد على الكشف عن مضمونه ، كما أن هناك ارتباط، وكيف بين البنية الكلية وموضوعه، فأول ما يجذب القارئ نحو نص معين هو عنوانه أو بنيته الكلية، التي تساعد على فك شفراته وتأويله تأويلا صحيحا.

---

[1] مُحَمَّد خطاب: **لسانيات النص –مدخل إلى انسجام الخطاب**، ص 44.

[2] **المرجع نفسه**، ص 276-277.

[3] عزة شبل مُحَمَّد: **علم لغة النص**، ص 191.

[4] ج ب براون وج يول: **تحليل الخطاب**، تر: مُحَمَّد لطيف الزليطي ومنير التريكي، ص 90.

2. موضوع الخطاب والبنية الكلية ودورهما في الديوان:

نجد ديوان كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس للشاعر عزالدين ميهوبي يتمحور حول التعبير عن المأساة الوطنية وما عاشه الشعب الجزائري في العشرية السوداء، وقد جاءت القصائد التي يجمعها الديوان متعددة العناوين، إلا أنها تشترك في نفس الفكرة والموضوع وهو الحديث عن الموت.

وقد أسس الشاعر عزالدين ميهوبي موضوع ديوانه فترابطت قضاياه ومحاوره فأقرن مجزرة الرايس بمجزرة غرنيكا والغاية من ذلك بيان ما عاشه كل من الشعبين من أسى ودمار وبشاعة وقتل وقد كان الشاعر عزالدين ميهوبي حاضرا وشاهدا على ما عاشه شعبه وهذا ما جعله يشعر بالحزن وخيبة امل لما يحدث لشعبه، وقد جاءت قصائد الديوان معبرة عن ذلك بالرغم من اختلاف عناوينها، إلا أنه يمكن أن نعتبر الديوان عبارة عن رسالة لوصف الموت، وكل قصائده تتصل بموضوع واحد انطلاقا من القصيدة الأولى إلى القصيدة الأخيرة وهذا ما يدل على أنه منسجم.

إن الموت يفقدنا الكثير من الأعزاء والمقربين، وذلك ما حدث في تلك الفترة التي تعرف بالعشرية السوداء أو الحمراء، وهو البنية الكبرى للديوان وتندرج تحت البنية الكبرى أبنية صغرى وهي القصائد التي تحمل عناوين مختلفة، ففي الديوان عبر الشاعر عزالدين ميهوبي عن الواقع المأساوي، وعن ذلك الشعب الذي قتل بكل بشاعة ودمار وعاش المأساة وسفك الدماء ويتضح ذلك من خلال قوله:

إلى الجزائر
بعيدا عن الدم
قريبا من الفرح.[1]

أي الرغبة في الحياة والحرية وتحقيق الآمال والفرح، فلفظة الموت تتكرر على مستوى قصائد الديوان وانطلاقا من ذلك فإن البنية الكلية التي يحملها الديوان هي الحديث عن حالات الموت فيستعمل اللفظة نفسها أو إحدى مرادفاتها أو يرتبط به ارتباطا حسيا أو معنويا، وتأتي القصائد للتعبير عن الواقع المأساوي وحجم المعاناة ويتجلى ذلك في قصائد الديوان ومثال ذلك قصيدة "الباب" فيقول:

الفانوس الذابل
قطرة ضوء في الظلمة
الباب الخشبي يخبئ أصواتا
وبقايا كاليغولا
الصمت يفتش من كلمة
ا
ال
الص

[1] عزالدين ميهوبي: **كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس**، ص 01.

الصمـ

الصمت

الباب يخبئ نعشا

النعش الموت...[1]

من خلال الصمت يفتش الشاعر عزالدين ميهوبي على كلمة وهي الحياة فالفانوس الذابل والضوء في الظلمة واستحضار الزمان كشخصية كاليغولا فكلما أتى زمان أتت معه دكتاتورية تأتي بالنعوش معه وهي نعوش الموت، فالصمت حاضر في كل زمان ومكان وهو الطريقة المثلى للنجاة من الموت، وما نلاحظه من خلال الديوان أن كل قصائده تشترك فيما بينها في عبارات الأسى والحزن والدمار والقتل وخاصة الموت، ومن مرادفات لفظة الموت: القبر، النعش، الليل، تعزية، جماجم، مذبوحة، المقبرة، الغربان، خنجر، غراب، مشنقة، التعازي، البوم الزناد، رماد، الإثم، الدم...

وكذلك اتضح لنا صيغ تحمل دلالة الموت منها: عنقاء الموت، الفانوس الذابل، دار مهجورة، صوت تكسر، قطفتها يد، على رأسه، بومة، تنكسر الأجفان، أفاق على قطرة من دم، يموتون كل صباح، لم تتحمل حليمة، تنطفئ الأنوار، نصحو على ألف مذبحة وقنابل.

يعد تتبع قصائد الديوان ومعرفة موضوعها والقضية التي تناولها الشاعر (عزالدين ميهوبي) في ديوان "كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس" للشاعر عزالدين ميهوبي كان اقرب إلى ما عاشه في فترة من فترات عمره، وكان حاضرا بجسده وبلسانه وفي تلك الفترة التي عاشتها الجزائر وما شهدته من قتل ودمار وموت التي تعرف بالعشرية السوداء وفي الأخير نصل إلى أن الشاعر عزالدين ميهوبي قد عاش موضوع خطابه والذي جسده في ديوانه كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس، فمثلت قصائد الديوان تجربته التي حاول التعبير عنها، فجعل كل أبيات قصائده تتمحور حول موضوع الموت ما جعل قصائده تبدو نصا واحدا مترابطا ومتجانسا.

موضوع الخطاب هو نفسه الفكرة الرئيسة التي يحملها نص ما، والبنية الكلية هي الفكرة العامة، ونلاحظ أن هناك تشابه وتقارب بين الفكرة العامة والفكرة الرئيسية، ونتوصل إلى الفكرة الرئيسية عن طريق فهم مضمون النص، بينما الفكرة العامة نتوصل إليها عن طريق الأبنية الكبرى والتي تعرف بالأفكار الجزئية، ويطرحها الشاعر في قصيدته أو الكاتب في نصه ويحاول إبرازها وإيصالها للمتلقي، فموضوع الديوان كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس للشاعر عزالدين ميهوبي يعبر عن المأساة الوطنية، فقد أقرن الشاعر ما حدث في حي الرايس بالجزائر بما حدث في غرنيكا من دمار وقتل ودم وموت، ويتجلى ذلك من خلال عنوان الديوان ومن ذلك يكون العنوان قد أسهم في خلق الانسجام والترابط بين أجزائه مما أدى إلى فهم موضوع الخطاب وإدراك بنيته الكلية التي تصور معاناة كل من الشعبين ، فالبنية الكلية تؤدي إلى التماسك بين وحدات النص الكبرى والصغرى، وهذا يبين أن النص يتكون من بنية كلية تربط بين هذه الأبنية أو البنى علاقات اتساق وروابط انسجام وكل منهما يكمل الآخر، ومن خلال ديوان كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس للشاعر عزالدين ميهوبي تتجلى البنية الكبرى في ظاهرة الموت، وتندرج تحت

[1] عزالدين ميهوبي: **كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس**، ص 04.

البنية الكبرى أبنية صغرى وهي القصائد وقد جاءت مختلفة العناوين ومن الفهم الجيد للقصائد الشعرية يمكن الوصول إلى موضوعاتها بسهولة وتشترك جميعها في موضوع واحد وهو التعبير عن حالات الموت فموضوع الخطاب والبنية الكلية لهما دور فعال في إظهار درجة الانسجام على مستوى الديوان.

IV. التغريض:

1. مفهوم التغريض:

يتعلق بالارتباط الوثيق بين ما يدور في الخطاب وأجزائه وبين عنوان الخطاب أو نقطة بدايته، مع اختلاف فيما يعتبر نقطة بداية حسب تنوع الخطابات، وإن شئنا توضيح قلنا أن في الخطاب مركز جذب يؤسسه من منطلقه وتحوم حوله بقية أجزائه.[1]

التغريض هو الشيء الذي يستهل به المتكلم أو الكاتب حديثه يؤثر حتما في فهم كل ما يأتي لاحق هكذا يؤثر العنوان في فهم النص الذي يتبعه، كذلك نجد الجملة الأولى في الفقرة الأولى ليبين فقط معنى الفقرة ولكن من معنى بقية النص.[2]

ويحدد كرايمس ***craiammas*** التغريض على النحو التالي: "كل قول ، كل جملة، كل فقرة، كل حلقة وكل خطاب منظم حول عنصر خاص يتخذ كنقطة بداية".[3]

وتكمن أهمية العنوان أن يثير لدى القارئ توقعات قوية حول ما يمكن أن يكونه الخطاب، بل كثيرا ما يتحكم العنوان في تأويل المتلقي وكثيرا ما يؤدي كذلك تغيير عنوان نص ما إلى تأويله وفق العنوان الجديد، بمعنى أن القارئ يكيف تأويله مع العنوان الجديد.[4]

فالعنوان وسيلة مهمة لفهم النص، وهذا يؤكد الترابط بين العنوان والنص، سواء أظهرت بوضوح أم احتاجت إلى الحفر في أعماق النص، فالقارئ يسبح في النص ليستجلي العنوان الذي سبق أن مر به، رغم ما يقدمه العنوان من معلومات أو صور يظل بحاجة إلى نص آخر وبناء أكبر يفصله ويعمقه.[5]

ونظرا للأهمية والمكانة التي حظي بها العنوان لدى الدارسين "أصبح العنوان عتبة هامة من عتبات النص يولج منه إلى العالم النصي، فهو الرسالة الأولى أو العلاقة الأولى التي تصلنا ونتلقاها من ذلك العالم بصفته آلة لقراءة النص الشعري، وباعتبار النص الشعري آلة لقراءة العنوان فبين العنوان والنص علاقة تكاملية في النص الشعري يتكون من نصين يشيران إلى دلالة واحدة في تماثلها، مختلفة في قراءتها، هما النص والعنوان"،[6] ومنه يعد التغريض من أهم الوسائل النصية التي تحقق الانسجام النصي، وهو الكيفية التي ينتظم بها نص أو خطاب، ما من نقطة بدايته إلى نهايته، كما يسهم التغريض أيضا في فهم النص وتأويله.

---

[1] مُحَمَّد خطابي: **لسانيات النص –مدخل إلى انسجام الخطاب**، ص 59.

[2] براون ويول: **تحليل الخطاب**، ص 155.

[3] مُحَمَّد خطابي: **لسانيات النص –مدخل إلى انسجام الخطاب**، ص 59.

[4] **المرجع نفسه**، ص 60.

[5] عبد القادر أبو شريفة: **تجليات العنوان في أعمال فدوى طوقان**، مجلة المخبر، جامعة مُحَمَّد خيضر، بسكرة، الجزائر، العدد 10، 2014م، ص 343.

[6] عامر رضا: **سيمياء العنوان في شعر هدى ميقاتي، مجلة الواحات للبحوث والدراسات**، جامعة غرداية، الجزائر، مجلد 07، عدد 02، 2014م، ص 90.

2. التغريض ودوره في الديوان:

يعتبر العنوان من أهم الأساسيات لفهم الديوان، لأن العنوان جزء أساسي، فالشاعر عندما يضع عنوان لقصيدته أو لديوانه فإنه يهدف إلى غاية، ويعد العنوان المركز الذي تدور حوله المعاني والدلالات، وهو عبارة عن تعبير يحمل في طياته مضمون النص، وعنوان الديوان كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس للشاعر عزالدين ميهوبي هو عبارة عن سلسلة من الكلمات يتألف من: «كاليغولا هو أحد أباطرة الروم وعرف بكل أنواع التجبر والتسلط والسيطرة والعنف والوحشية.»[1]

وغرنيكا: «هي مدينة إسبانية دمرت أثناء الحرب الأهلية 1937، وجسدها الفنان "بيكاسو" في لوحة مشهورة مستخدما فيها اللون الأبيض والأسود.»[2] والرايس: هو الحي الذي حدثت فيه المجزرة الرهيبة في الجزائر العاصمة.

فهذه الكلمات تساعد القارئ على الفهم وتفتح له طرقا وسبلا لمعرفة ما يحتويه الديوان ومضمون القصائد الشعرية، وبذلك يظل المتلقي والقارئ مشدودا إلى عنوان الديوان وقصائده ومعرفة الربط بينهما، فالشاعر عزالدين ميهوبي جعل من عنوان الديوان عبارة عن تقاطع بين ما حدث في غرنيكا وبين نفسية كاليغولا وبين ما تم في الرايس، وقد تكرر العنوان في قصائد من الديوان، وذلك للتأكيد على مدى حجم المأساة التي حدثت في كل من غرنيكا والرايس، وعلى بشاعة كاليغولا وذلك ما منح القصائد الشعرية انسجاما وتماسكا.

والتغريض بالعنوان لم يكن فقط بعلاقة العنوان بالديوان وإنما بعلاقة العنوان بكل قصيدة، وذلك يدل على الارتباط بين عنوان الديوان والقصائد الشعرية التي يحتويها ويتجلى ذلك من خلال العنوان الأول في قصيدة "الليل" في الديوان وينتهي إلى غرنيكا آخر عنوان في الديوان، فإن الشاعر منطلق من الليل وينتهي إلى كون دلالة غرنيكا تدل على البشاعة والفظاعة القاتمة كسواد الليل فيقول الشاعر في قصيدة "الليل":

من ثقب الباب يجئ الليل..
وتطلع شوكة صبار سوداء بحجم
القبر المنسي بعيدا
الليل يجيء وحيدا
من نافذة الخوف المخبوء
يأتي الفرح الموبوء
وهذا الليل فجيعه[3]

[1] **الموسوعة العربية العالمية**، ج19، ص ص 76-77.
[2] **الموسوعة العربية العالمية**، ج5، ص 451.
[3] عزالدين ميهوبي: **كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس**، ص 02.

تحمل القصيدة في طياتها مدلولات كثيرة منها: الظلام والسواد والخوف، والوحدة والحزن والألم، كما أنها توحي بالألم والنور والحب، فالليل كزمن لكثير من الشعراء يمثل رمزا للمعاناة والشقاء ويثير أحزانهم فيصرحون عن مشاعرهم، وعما يجول في أنفسهم من هموم، وكذلك قصيدة غرنيكا:

اللون الأسود غرنيكا
وملاءه سيدة تقبر[1]

وظف الشاعر عزالدين ميهوبي السواد للدلالة على الخوف والظلام والعنف، لقد جاء العنوان "كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس" مناسبا للقصائد الشعرية ولموضوع الديوان، فالشاعر عزالدين ميهوبي نظم قصائده الشعرية للمأساة الوطنية فحاول أن يصور لنا ما حدث في تلك الفترة، وقد ركز في هذا التصوير على ذكر تفاصيل ما حدث في العشرية السوداء في التسعينات، ليترك أثر في متلقي قارئ الديوان.

ويظهر لنا أن هناك علاقة وطيدة بين العنوان والقصائد الشعرية، وذلك أن الشاعر عزالدين ميهوبي كانت له غاية، وهي التعبير عن حالات الموت وما عاشه الشعب الجزائري من دمار وسفك الدماء وخراب وظلم وخوف، ويتجلى ذلك في قوله في قصيدة "الدم":

حتى النساء
يا ويحهم قتلوا النساء
ذبحوا الأجنة في البطون
خانوا السماء
سرقوا من الشمس الضياء
خطفوا الصفاء من العيون
زرعوا الدمار
يا ويحهم ذبحوا الصغار
لا فرق.. بين دم وماء
هم يقتلون
وليس يثنيهم.. أحد
تركوا المدينة في كمد
يا ويحهم ذبحوا النساء[2]

من خلال القصيدة يتضح لنا أن طغيان الوافدين، مارسوا كل أنواع الدمار والخراب والقتل، فقتلوا رجالا وشيوخا حتى النساء لم تسلم منهم، وذبحوا الصغار، فقد سرقوا الفرح منهم كما سرقوا الضياء من الشمس والصفاء من عيونهم، تركوا المدينة غارقة في دم الأطفال والنساء.

[1] عزالدين ميهوبي: **كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس** ، ص 31.
[2] **المصدر نفسه**، ص 12.

لو نظرنا وتمعنا في العنوان والقصائد الشعرية فإننا نلمس بأن العنوان قد وجد أولا قبل النص، ذلك أن الشاعر عزالدين ميهوبي كان على علم بما حدث في الوطن، وخاصة في حي الرايس بالجزائر، وكذلك ما حدث في غرنيكا، ولذلك عند قراءتنا للديوان وخاصة العنوان "كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس" فأول ما يتبادر إلى أذهاننا هو ما عاشه كل من الشعبين من معاناة وفظاعة وقتل ودم.

يبدو لنا أن عنوان الديوان "كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس" كان في ذهن الشاعر عزالدين ميهوبي قبل نظمه القصائد الشعرية بعدما عاشه في بلاده وشاهده من دمار ومأساة وموت وقتل، فنظم قصائده يخاطب بها القارئ والمتلقي ويحاول تذكير شعبه والشعوب الأخرى بما عانته الجزائر من حزن وموت، وكذلك تقديمه للأجيال القادمة لمعرفة ما حل في تلك الفترة من التسعينات في الجزائر، فمحنة الجزائر هي واحدة من تلك المحن التي عاشها الشعب الجزائري في صراعه بين قوى الخير وقوى الشر والبطش والدم والموت، ولذلك جاءت لغة الشاعر عزالدين ميهوبي لغة مميتة فهي تعبر عن حالات الموت، كما أنها تبشر بالفرح فكانت اللغة لغة الألم ممزوجة بالأمل ونلمح ذلك في الإهداء الذي يقدمه للجزائر، حيث يقول الشاعر:

إلى الجزائر

بعيدا عن الدم

قريبا من الفرح[1]

وأخيرا يمكننا القول أن بين عنوان الديوان والقصائد علاقة مهمة، فهي تجعل المتلقي في حوار مستمر مع النص وتسهم في إكسابه وسيلة هامة لسبر أغوار النص فك شفراته خاصة مع ديوان كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس الذي يعد العنوان المفتاح الذي نلج به إلى فهم دلالات القصائد الشعرية، وذلك ما جعلها تبدو مترابطة ومتماسكة، وهذا ما يثبت أن الشاعر عزالدين ميهوبي جعل من العنوان محور رئيسي يدور حوله موضوع القصائد وأبياتها ومقاطعها، فالعنوان له دورا مهما في تحقيق انسجام القصائد من بدايتها إلى نهايتها، كما أنه يعمل على توضيح النصوص وفك الغموض، ويمنح القارئ والمتلقي توقعات حول الموضوع، أي أنه وسيلة تعبيرية عن الموضوع، لتصبح بذلك وظيفة عنوان الديوان أداة إبراز لها قوة خاصة، ومنه يعد التغريض من أهم الوسائل النصية التي تحقق الانسجام النصي.

[1] عزالدين ميهوبي: **كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس**، ص 01.

V. التناص:

1. مفهوم التناص:

يرى العديد من العلماء أن من السمات الملازمة للنصوص بمختلف أنواعها ما يسمى بالتناص، والمقصود بذلك تداخل وتقاطع النصوص في أشكالها ومضامينها، وهم يجزمون بأنه لا يوجد نص يخلو من حضور أجزاء أو مقاطع من نصوص أخرى، وأبرز أشكال هذا الحضور الاقتباسات والأقوال التي عادة ما يستشهد بها الكاتب "والمقصود بالتداخل النصي هنا: الوجود اللغوي، سواء كان نسبيا أم كاملا، أم ناقصا، لنص آخر، وربما كانت أوضح صور التداخل، الاستشهاد بالنص الآخر داخل قوسين في النص الحاضر"[1]

التناص عملية استبدال بين النصوص على المستويين اللفظي والمعنوي معا، بحيث يستفيد نص من نصوص سبقته.[2]

ولا يختلف روبرت دي بوغراند عن سابقيه كثيرا، في تعريف التناص، حيث يرى أنه "يتضمن علاقات بين نص ما ونصوص أخرى مرتبطة به وقعت في حدود تجربة سابقة، سواء بوساطة أم بغير وساطة".[3]

وعليه يمثل كل نص فضاء تلتقي فيه نصوص عديدة بما تتضمنه من رؤى فكرية وحضارية مختلفة، يعمل الكاتب على مزجها بطريقته الخاصة فيشكل نصا منسجما متناسقا، وهنا ننتهي إلى التعريف بالتناص بدا لنا أكثر شمولية من غيره، ويرى فيه صاحبه أن التناص "فسيفساء ونصوص أخرى أدمجت فيه بتقنيات مختلفة ممتص لها، مما يجعلها من عندياته وبتصييرها منسجمة مع فضاء بنائه ومع قصائده محول لها بتمطيطها وتكثيفها بقصد مناقضة خصائصها ودلالتها، أو بهدف تعضيدها".[4]

وتأتي أهمية التناص من أنه يمثل عملية إثراء وإغناء النصوص بعضها بعضا بقيم دلالية وشكلية متعددة ومتنوعة، كما يمثل تحررا وانعتاقا للمبدع نفسه من قيود الثقافة الواحدة، ومن قيد الزمان والمكان، إنه معانقة أجواء أخرى أكثر رحابة وفساحة، يقول مُحَمَّد مفتاح: "إن التناص لا مناص منه لأنه لا فكاك للإنسان من شروطه الزمنية والمكانية ومستوياتهما، ومن تاريخه الشخصي أي من ذاكرته، فأساس إنتاج أي نص هو معرفة صاحبه للعالم وهذه المعرفة هي ركيزة تأويل النص من قبل المتلقي أيضا"[5]

2. التناص ودوره في الديوان:

عند دراستنا لديوان "كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس" للشاعر عزالدين ميهوبي وجدناه قد اشتمل على ظاهرة التناص، وذلك من خلال احتوائه على أسماء الأعلام التي اختارها الشاعر من رصيده الثقافي، إلا أن دلالتها ليست في ذاتها، وإنما فيما ورائها ومثال ذلك قوله في قصيدة "كاليغولا":

---

[1] عبد المطلب مُحَمَّد: **قضايا الحداثة عند عبد القهر الجرجاني**، ط1، مكتبة لبنان، ناشرون، بيروت، 1995م، ص 152.

[2] فضل صلاح: **مناهج النقد المعاصر**، ط1، مكتبة الروضة الحيدرية، القاهرة، مصر، 2002م، ص 122.

[3] روبرت دي بوغراند: **النص والخطاب والإجرام**، تر: تمام حسان، ص 10.

[4] مفتاح مُحَمَّد: **تحليل الخطاب الشعري**، (د. ط)، استراتيجية التناص، بيروت، دار التنوير، 1985م، ص 121.

[5] مُحَمَّد خطابي: **لسانيات النص**، مدخل إلى انسجام الخطاب، ص ص 315-316.

نسي الناس من خوفهم اسمه
لم يكن صالحا أو علي
لم يكن مثلما يزعمون يصلي عليه النبي
لم يكن أي شيء
وكان اسمه كاليغولا[1]

يتضح لنا من خلال المثال أن هناك تقابل بين اسمي العلم صالح/علي، واسم العلم كاليغولا، ولبيان معنى هذا التقابل من خلال اللجوء إلى الاشتقاق قصد بيان قصدية الأعلام، فالسياق الشعري قدم أسماء أعلام الأشخاص صالح، علي، كاليغولا على أساس أسماء أعلام إيحائية، فإسمي العلم صالح/علي هما أسماء عربية وقد اتخذه أبناء الوطن الجزائر اسم لأنفسهم وأبنائهم، ويعني اسم صالح: الصلاح ضد الفساد، واسم علي: يعني شريف ورفيع، أما اسم كاليغولا: إمبراطور روماني، قام الشاعر عزالدين ميهوبي باستحضار اسمي علي وصالح واسم كاليغولا، كما أن كاليغولا لم يقترب من صالح وعلي أو حتى من ثقافتهما، أما اسم العلم "يوسف" فقد ورد في قصيدة "الحلم":

يتوسد يوسف ضحكته المنسية
في الشارع..
الشارع يبحث عن ضحكة يوسف
في المقهى..
تتشكل صورة يوسف..
يطلع يوسف من ورق النعناع
قمر الأشياء الحلوة في السوق يباع
مئذنة تتهجى سورة يوسف[2]

من خلال المثال يتضح لنا اسم علم آخر وهو يوسف الذي يحيلنا إلى القرآن الكريم وبالضبط إلى سورة يوسف، التي تسرد قصة سيدنا يوسف عليه السلام، حيث تعرض إلى ابتلاءات متنوعة، ابتلاءات الشدة والرخاء والفتنة بالشهوة والسلطان، والفتنة بالانفعالات والمشاعر البشرية في شتى المواقف، ويخرج العبد الصالح من هذه الابتلاءات والفتن كلها نقيا خالصا متجردا في وقفته الأخيرة متجها إلى ربه بالدعاء الخاشع.

لقد اختار الشاعر عزالدين ميهوبي اسم يوسف عليه السلام الذي تلقى الظلم على يد إخوته، وظلم امرأة العزيز في مقابل اسم يوسف الرايس الذي تلقى الظلم على يد أبناء وطنه وظلم كاليغولا، وقد كان يوسف الرايس مغلوبا على أمره في الزمن الكاليغولي، ومستحضرا المحنة الوطنية وقدوم اليسر بعد العسر.

ويظهر لنا اسم حليمة من خلال قصيدة "الفستان":

[1] عزالدين ميهوبي: **كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس**، ص 29.
[2] **المصدر نفسه**، ص 03.

حليمة قال لنا
قمر يتجول بين الشوارع
بحثا عن الشمس
في حارتي
ولم تتجمل حليمة بالكحل
لم ترى شكل القمر
نسيت لغة الطير
حليمة والرايس
حليمة والرايس انتبذا زخة
من حديث المطر
فرحا قد يجيء..
وقد ينتهي
مثلما ينتهي دائما
في بقايا الصور[1]

اسم العلم حليمة اسم امرأة، وهي حليمة بنت الحارث بن أبي شمر وجه أبوها جيشا إلى المنذر بن سما فأخرجت له مركنا فطيبتهم، ويوم حليمة هو يوم معروف أحد أيام العرب المشهورة، وهو يوم التقى فيه المنذر الأكبر والحرث الأكبر الغساني، والعرب تضرب مثلا في كل امر متعالي مشهور، فنقول ما يوم حليمة بسر، اختار الشاعر عزالدين ميهوبي اسم حليمة من التراث العربي، إذ جعل يوم حليمة الرايس لا يقل أهمية عن يوم العرب المشهور.

إن ظاهرة التناص تشكل بعدا فنيا وإجراء أسلوبيا يكشف عن التفاعل بين النصوص الحديثة والقديمة، إذ يتم استدعاء النصوص بأشكالها المختلفة على أساس وظيفي يجسد التفاعل بين الماضي والحاضر، فالتناص مصطلح نقدي، عرف العديد من التعريفات المختلفة من نقد إلى آخر، ولم يستقر بعد على مفهوم واحد وهذا راجع إلى الاختلاف الحاصل في تعريفه، وقد تعددت تعريفاته بتعدد توجهاته المعرفية والنظرية، ومن أشهر الآليات والمستويات التي يستخدمها الشعراء هي: التراث والقرآن الكريم، والحديث النبوي والرموز والأسطورة...إلخ.

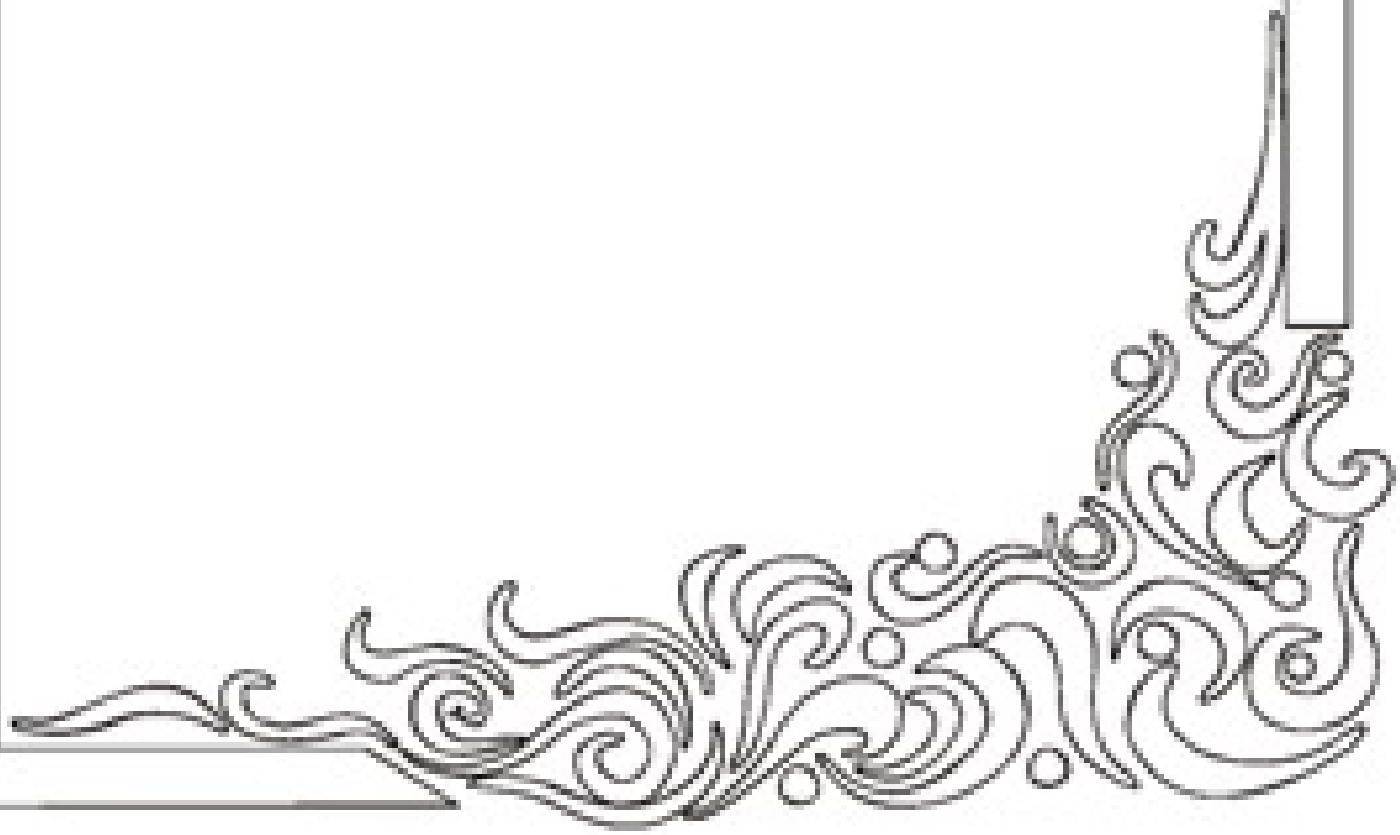
ومن خلال دراستنا لديوان "كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس" للشاعر عزالدين ميهوبي نستنتج أن التناص هو إحدى الظواهر الفنية التي أكسبت الديوان جمالية وهذا من خلال انفتاح الشاعر والغوص في الأعماق قصد استحضار واستكشاف الماضي وإعادة القراءة والصياغة في ضوء الحاضر، ومن خلال هذا يمكن القول أن الثقافة الواسعة للشاعر عزالدين ميهوبي مكنته من أن تنعكس بطريقة إيجابية على شعره، والتناص الغير مقيد بزمان

[1] عزالدين ميهوبي: **كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس**، ص ص 13-14-15.

ومكان معينين، بمعنى أن الشاعر يستطيع الرحيل عبر الأزمنة والأمكنة ليستحضر من خلالها، معتمدا في ذلك مخزونه الثقافي والمعرفي.

فالتناص عنصر قار في كل النصوص، ولا يمكن بأية حال من الأحول التغافل عن هذه الظاهرة النصية الهامة، لما سيكون لها من آثار بالغة سواء في الدراسات النقدية أو في التعامل مع النصوص.

خـــاتـــمـــــة



خاتمة:

سعت هذه المقاربة إلى محاولة الكشف عن موضوع الاتساق والانسجام وآلياتهما، مع تطبيق هذه الآليات على ديوان كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس للشاعر الجزائري عزالدين ميهوبي، ومن خلال هذه الدراسة توصلنا إلى جملة من النتائج يمكن إبرازها على النحو الآتي:

✓ يعد النص أكبر وحدة لغوية في التحليل النصي، وقد اهتم الباحثون بدراسته بعد قصور لسانيات الجملة، كما لم نجد تعريفا واحدا للنص، فكل باحث يعرفه إما بالنظر إلى جانبه الشكلي أو من خلال جانبه الدلالي.

✓ يعد الاتساق من أهم الظواهر التي تضمن للنص نصيته، وذلك من خلال تحقيقه للترابط والتماسك على مستوى البنية السطحية للنص.

✓ إن الانسجام هو مجموع العلاقات الخفية التي تحقق التماسك الدلالي.

✓ يعتمد اتساق النص على ثلاثة مستويات وهي:

- الترابط المعجمي الذي يعتمد على العلاقات المعجمية في ترابط أجزاء النص، ومن أدواته التكرار والتضام.

● إن التكرار ظاهرة تميز بها الشعر العربي قديما وحديثا، وقد استخدمه الشاعر بكثرة في قصائده وبمختلف أنواعه سواء المباشر أو الجزئي أو الترادف أو الكلمة، لكن الغالب في ديوان كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس للشاعر عز الدين ميهوبي هو التكرار المباشر، ذلك أن تكرار الكلمات أو تكرار مرادفها يسهم في تتابع النص مما يحقق اتساقه وتماسكه.

● برز التضام في ديوان كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس للشاعر عز الدين ميهوبي من خلال علاقة التضاد وعلاقة الجزء بالكل ، والجزء بالجزء وعلاقة الكلمات التي تنتمي إلى مجموعة منتظمة أو غير منتظمة، فهذه العلاقات النسقية أحدثت قوة سابكة في جمل الديوان.

- يعتبر الترابط النحوي المستوى الثاني لاتساق النص، فقد عملت أدواته على تأليف أجزاء النص وجعلها نصا واحدا متسقا، ومن أدواته:

● الربط بالأداة الذي يعتبر من أهم المظاهر التي أسهمت في اتساق القصائد، وأسهم أيضا مساهمة فعالة في وصل الجمل بعضها ببعض، بل في وصل القصيدة بأكملها.

● أسهمت الإحالة بأنواعها المقامية أو النصية (السابقة واللاحقة) في تحقيق التماسك النصي للقصائد، من خلال تفسيرها للمبهمات، كما برزت الإحالة الضميرية بأنواعها (ضمائر المتكلم المخاطب، وضمائر الغائب المنفصلة أو المتصلة) التي تميزت بالتواتر المطرد من بداية الديوان إلى آخره.

● أسهم الحذف الاسمي، الفعلي والجملي في اتساق القصائد، وقد استخدم شاعرنا "عزالدين ميهوبي" الحذف في ديوانه كثيرا ليجذب انتباه القارئ إلى ما حذف في القصيدة، فيحاول هو بدوره ملء تلك الفراغات بالرجوع إلى ما قبلها أو ما يليها.

● أعطى الاستبدال لشاعرنا عزالدين ميهوبي القدرة على التلاعب بالألفاظ والعبارات باستعمال مجموعة من العناصر اللغوية واستبدالها في مواضع أخرى، وهذا يدل على براعة الشاعر عزالدين ميهوبي في النظم.

– يعتبر الترابط الصوتي المستوى الثالث في اتساق النص، ذلك أنه يعتمد على السجع الذي يعتبر خصيصة من خصائص النثر، لذلك لم نتطرق لدراسته في الديوان، يعد الجناس من المحسنات البديعية التي أسهمت في اتساق أبيات القصائد، ذلك لما لها من إيقاع بلاغي كبير في تشكيل البنية الإيقاعية للقصيدة بأكملها، كما أسهم الوزن في اتساق القصائد من خلال تناسب الأوزان حتى تكون أبيات القصائد على مستوى من الجودة والمتانة، وقد ساعدته في ذلك القافية التي تعد من لوازم الشعر العربي وجزء من موسيقاه، لذا استعان الشاعر "عزالدين ميهوبي" بها في تماسك وتلاحم أواخر أبيات قصائد ديوانه.

✓ سعى الانسجام إلى حبك وترابط أبيات قصائد ديوان "كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس" من خلال ربط الأفكار والمعاني الكامنة في البنية العميقة، وذلك من خلال جملة من الآليات والوسائل التي يصعب فهم النص وتأويله من دونها وهي:

– السياق الذي يعد أحد القرائن المهمة في فهم الكلام وتوضيح المعنى المقصود وفق عناصر داخل النص وأخرى خارجه، وقد ساعدت معرفة الخصائص السياقية وأنواع السياق في فهم دلالات ومعاني ديوان "كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس".

– أسهمت العلاقات الدلالية في جعل الديوان منسجما من الناحية الدلالية ومتعدد الأغراض حيث تمكن الشاعر عزالدين ميهوبي باللعب باللغة ومفرداتها وتحميلها دلالات مكثفة تؤدي المعنى المطلوب وهو التعبير عن حالات الموت.

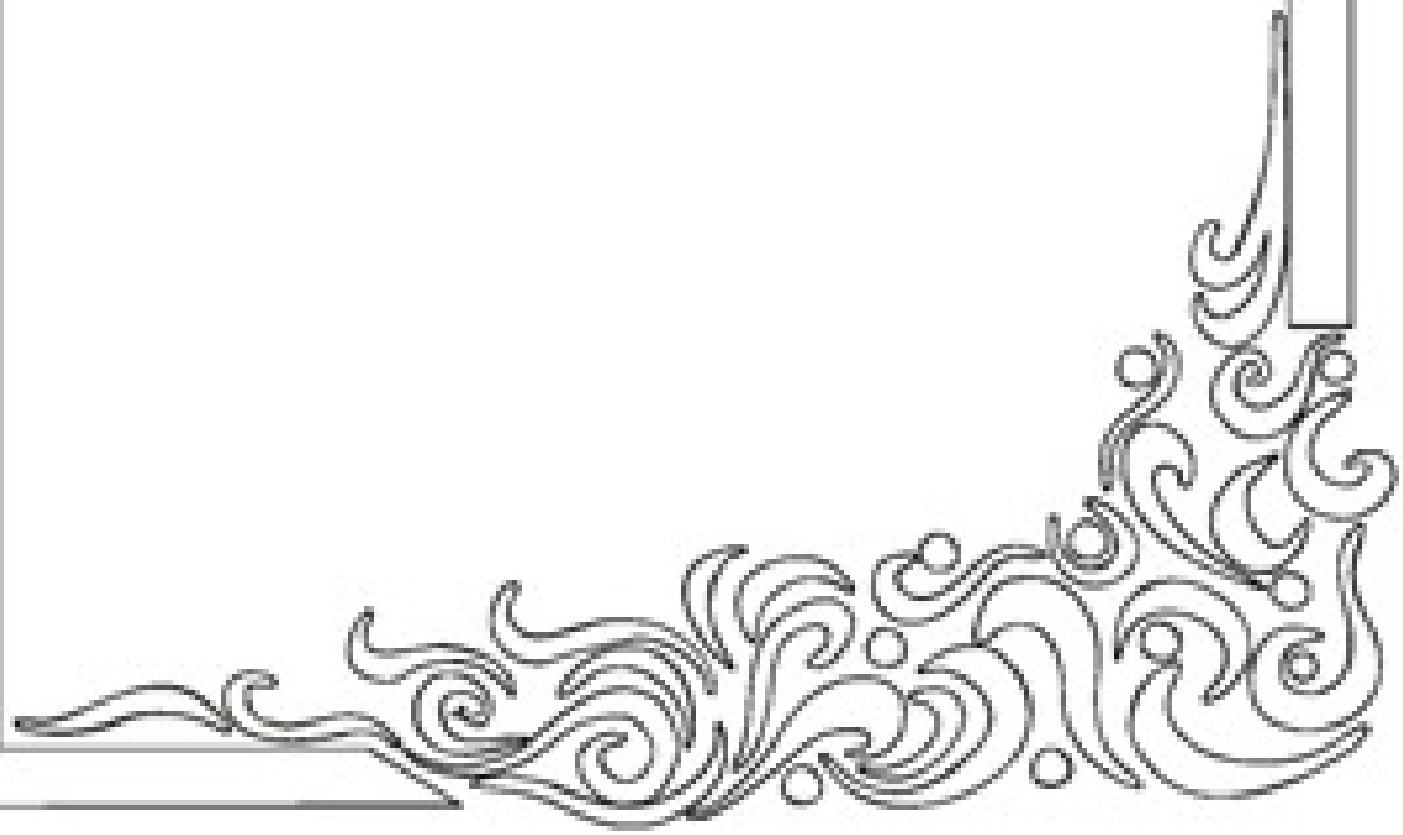
– أوضحت الدراسة التطبيقية على المدونة أن موضوع خطاب الديوان يدور حول التعبير عن المأساة الوطنية، أما البنية الكلية للديوان فقد أثبتت أن كل قصائد الديوان على اختلاف عناوينها إلا أنها تدور في موضوع واحد وهو التعبير عن حالات الموت.

- أسهم التغريض في الربط بين عنوان الديوان "كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس" وعناوين القصائد الشعرية، فبواسطة هذه الأخيرة استطعنا تأويل معنى الديوان وما يحمله من دلالات، فالواضح هنا أن عنوان الديوان قد وضع قبل إنتاج القصائد الشعرية.

- ساعد التناص على ربط قصائد الديوان بالمحيط الخارجي، ذلك من خلال العودة إلى الموروث الثقافي أو الديني أو التاريخي، فبفضله استطاع الشاعر عزالدين ميهوبي اقتباس بعض الأسماء الدينية والتاريخية وتوظيفها في أبيات قصائده، وهذا ربط القديم بالحديث مما جعل الأبيات متماسكة ومتلاحمة.

هذا ويبقى البحث بوابة لأسئلة أخرى، وفي الختام أسأل الله أن يرزقنا العلم النافع والعمل الصالح.

قـائمة المـصادر والمـراجع



قائمة المصادر والمراجع:

القرآن الكريم، برواية ورش.

أولا. المصادر:

1. عزالدين ميهوبي: **كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس**، ط1، منشورات الأصالة، سطيف، 2000م.

ثانيا. المراجع:

I. القواميس والمعاجم:

2. إبراهيم مصطفى وآخرون: **المعجم الوسيط**، ج1، (د. ط)، المكتبة الإسلامية، (د. ت)، القاهرة.

3. ابن منظور: **لسان العرب**، مج14، ط1، دار صادر، بيروت، لبنان، 2000.

4. ابن منظور: **لسان العرب**، مج15، ط1، دار صادر بيروت، لبنان، 2000م.

5. ابن منظور: **لسان العرب**، مج4، ط1، دار صادر، بيروت، لبنان، 2000م.

6. ابن منظور: **لسان العرب**، مج9، ط1، دار صادر، بيروت، لبنان، 2000م.

7. ابن منظور: **لسان العرب**، مج 13، دار صادر، بيروت، لبنان، 2004م.

8. ابن هشام الأنصاري: **مغني اللبيب عن كتب الأعاريب**، تح: مُحَمَّد محي الدين عبد الحميد، ج2، (د. ط)، المكتبة العصرية، بيروت، 1991م.

9. أبي الفتح عثمان ابن جني: **الخصائص**، تح: مُحَمَّد علي النجار، ج2، (د. ط)، المكتبة العلمية، القاهرة، مصر، (د. ت).

10. أبي بكر بن عبد القادر الرازي: **مختار الصحاح**، ط1، دار الكتاب الحديث، الكويت، 1991م.

11. الخليل بن أحمد الفراهيدي: **كتاب العين**، تح: عبد الحميد هنداوي، ج4، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2003م.

12. الخليل بن أحمد الفراهيدي: **كتاب العين**، تح: عبدالحميد هنداوي، ج1، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2002.

13. الخليل بن أحمد الفراهيدي: **كتاب العين**، مج4، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2003.

14. الخليل بن أحمد الفراهيدي: **معجم العين**، تح: مهدي المخزومي، (د. ط)، سلسلة المعاجم والفهارس، بغداد، (د. ت).

15.رضي الدين الأستراباذي: **شرح الراضي لكافية ابن الحاجب**، م1، ق2، تح: يحي بشير مصري، ط1، منشورات جامعة الإمام مُحَمَّد بن سعود الإسلامية، السعودية، 1996م.

16.الشريف الجرجاني: **معجم التعريفات**، تح: مُحَمَّد صديق المنشاوي، (د. ط)، دار الفضيلة، القاهرة، مصر، (د. ت).

17.مجد الدين بن مُحَمَّد الفيروز أبادي: **قاموس المحيط**، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2003م.

18.مُحَمَّد بن باديس الشافعي: **الرسالة**، تح: أحمد مُحَمَّد شاكر، (د. ط)، دار الكتب العلمية، مصر، 1938م.

19.مُحَمَّد بن يعقوب الفيروز آبادي: **القاموس المحيط**، تح: أبو الوفاء نصر الموريني، ط2، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2007م.

20.محمود بن عمر الزمخشري: **أساس البلاغة**، ط1، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، 1996م.

21.الموسوعة العربية العالمية، ج19، ط2، مؤسسة أعمال الموسوعة للنشر والتوزيع، الرياض، المملكة العربية السعودية، 1999م.

22.الموسوعة العربية العالمية، ج5، ط2، مؤسسة أعمال الموسوعة للنشر والتوزيع، الرياض، المملكة العربية السعودية، 1999م.

II. الكتب باللغة العربية:

23.ابن أبي الأصبع المصري، **تحرير العبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن**، (د. ط)، دار المعارف للطبع والنشر، القاهرة، مصر، 1963م.

24.ابن القيم الجوزية مُحَمَّد بن أبي بكر: **بدائع الفوائد**، (د. ط)، مجمع الفقه الإسلامي، جدة، (د. ت).

25.أبي البقاء عبدالله بن الحين العكبري: **اللباب في علل البناء والإعراب**، تح: غازي مختار طليمات، ج1، ط1، دار الفكر، دمشق، 1995م.

26.أحمد عفيفي: **الإحالة في نحو النص**، (د. ط)، دار العلوم، القاهرة، (د. ت).

27.أحمد عفيفي: **نحو النص اتجاه جديد في الدرس النحوي**، ط1، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، مصر، 2001م.

28.أحمد مُحَمَّد قدور: **مبادئ اللسانيات**، ط3، دار الفكر، دمشق، 2008م.

29.أحمد مختار عمر: **علم الدلالة**، ط1، علاء الكتب، القاهرة، مصر، 1985م.

30.أحمد مختار عمر: **علم الدلالة**، ط5، علاء الكتب، القاهرة، مصر، 1998م.

31. الأزهر الزناد: **نسيج النص بحث في ما يكون به الملفوظ نصا**، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1993م.

32. تمام حسان: **اجتهادات لغوية**، ط1، عالم الكتب، القاهرة، 2007م.

33. تمام حسان: **اللغة العربية معناها ومبناها**، (د. ط)، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، 1994م.

34. جابر عصفور: **مفهوم الشعر –دراسة في التراث النقدي**، ط5، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1995م.

35. جميل عبد المجيد: **البديع بين البلاغة الأدبية واللسانيات النصية**، (د. ط)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1998م.

36. حلمي خليل: **الكلمة دراسة لغوية معجمية**، ط2، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، 1998م.

37. الخطيب القزويني: **الإيضاح في علوم البلاغة**، تح: مُحَمَّد عبد المنعم خفاجي، ج6، ط3، دار الجيل، بيروت، (د. ت).

38. رزيق بوزغاية: **ورقات في لسانيات النص**، ط1، دار المثقف، الجزائر، 2018م.

39. رمضان الصباغ: **في نقد الشعر العربي المعاصر**، (د. ط)، دار الوفاء، مصر، 1998م.

40. زاهر مرهون الداودي: **الترابط النصي بين الشعر والنثر**، ط1، دار جرير، عمان، الأردن، 2010م.

41. سعيد حسن بحيري: **دراسات لغوية تطبيقية في العلاقة بين البنية والدلالة**، ط1، مكتبة الآداب، القاهرة 2005م.

42. سيبويه أبو بشر عمرو بن عثمان: **الكتاب**، تح: عبدالسلام مُحَمَّد هارون، ج1، ط3، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1988م.

43. السيد شفيع: **النظم وبناء الأسلوب في البلاغة العربية**، ط1، دار غريب، القاهرة، 2006م.

44. صبحي إبراهيم الفقي: **علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق –دراسة تطبيقية على الصور المكية**، ج2، ط1، دار قباء، القاهرة، 1998م.

45. صبحي إبراهيم الفقي: **علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق**، ج1، ط1، دار قباء، القاهرة، مصر، 2000م.

46. ضياء الدين بن الأثير: **المثل السائر**، تح: بدوي طبانة، ج1، (د. ط)، دار النهضة، القاهرة، (د. ت).

47. الطاهر بومزبر: **أصول الشعرية العربية –نظرية حازم القرطاجني في تأصيل الخطاب الشعري**، (د. ط)، دوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د. ت).

48.طاهر سليمان حمودة: **ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي**، (د. ط)، الدار الجامعية للطباعة، الإسكندرية، مصر، 1998م.

49.العباس أحمد بن يحي ثعلب: **قواعد الشعر**، تح: رمضان عبد التواب، ط1، دار المعرفة، القاهرة، 1966م.

50.عباس حسن: **النحو الوافي**، ط3، دار المعارف، مصر، 1975.

51.عبد الرحمان بدوي: **في الشعر الأوروبي المعاصر**، (د. ط)، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، 1965.

52.عبد العزيز عتيق: **علم العروض والقافية**، (د. ط)، دار النهضة العربية بيروت، 1987م.

53.عبد العزيز عتيق: **في البلاغة العربية علم البديع**، (د. ط)، دار النهضة العربية، بيروت، لنان، (د. ت).

54.عبد المالك مرتاض: **النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟**، (د. ط)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983م.

55.عبد المطلب مُحَمَّد: **قضايا الحداثة عند عبد القهر الجرجاني**، ط1، القاهرة لونجمان، بيروت، مكتبة لبنان، ناشرون، 1995م.

56.عبدالفتاح عبدالعليم البركاوي: **دلالة السياق بين التراث وعلم اللغة الحديث**، (د. ط)، دار الكتب، القاهرة، مصر.

57.عثمان أبو زيد: **نحو النص –إطار نظري ودراسات تطبيقية**، ط1، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2009م.

58.عثمان بدري: **دراسات تطبيقية في الشعر العربي نحو تأهيل منهج في النقد التطبيقي**، (د. ط)، الجزائر، 2009م.

59.عزالدين علي السيد، **التكرير بين المثير والتأثير**، ط1، عالم الكتب، 1978م.

60.عزة شبل مُحَمَّد: **علم لغة النص**، ط2، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، 2009م.

61.فاضل صالح السامرائي: **معاني النحو**، ج3، ط1، دار الفكر، عمان، 2000م.

62.فضل صلاح: **مناهج النقد المعاصر**، ط1، مكتبة الروضة الحيدرية، القاهرة، ميريت للنشر والتوزيع، 2002م.

63.القرطاجني أبو الحسن: **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تح: مُحَمَّد بالحبيب بلخوجة، ط2، دار المغرب الإسلامي، بيروت، 1981م.

64. الكلاعي: **إحكام صنعة الكلام في فنون النثر ومذاهبه في المشرق والأندلس**، تح: مُحَمَّد رضوان الداية، ط2، عالم الكتب، بيروت، 1985م.

65. مُحَمَّد ابن عمران ابن موسى المرزوباني: أبو عبد الله: **الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء**، تح: مُحَمَّد حسين شمس الدين، (د. ط)، دار الكتب العلمية، بيروت، (د. ت).

66. مُحَمَّد الأخضر الصبيحي: **مدخل إلى علم النص ومجالات تطبيقية**، ط1، الدار العربية للعلوم، بيروت، لبنان، (د. ت).

67. مُحَمَّد السيد أحمد الدسوقي: **جماليات التلقي وإعادة إنتاج الدلالة (دراسة في لسانية النص الأدبي)**، ط1، دار العلم والإيمان، الإسكندرية، مصر، 2008/2007م.

68. مُحَمَّد بن سهل بن السراج النحوي البغدادي: **الأصول في النحو**، تح: عبد الحين الفتلي، ج1، ط3، مؤسسة الرسالة، 1996م.

69. مُحَمَّد بن علي السكاكي: **مفتاح العلوم**، تح: نعيم زرزور، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1983م.

70. مُحَمَّد حماسة عبداللطيف: **بناء الجملة العربية**، (د. ط)، دار غريب، القاهرة، مصر، 2003م.

71. مُحَمَّد خطابي: **لسانيات النص –مدخل إلى انسجام الخطاب**، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1991م.

72. مُحَمَّد شاوش: **أصول تحليل الخطاب في النظرية النحوية العربية**، ج1، ط1، المؤسسة العربية للتوزيع، تونس، 2001م.

73. مُحَمَّد علي الهاشمي: **العروض الواضح وعلم القافية**، ط1، دار القلم، بيروت، لبنان، 1991م.

74. مُحَمَّد عناني: **المصطلحات الأدبية الحديثة**، ط3، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، القاهرة، 2003م.

75. مُحَمَّد مفتاح: **التشابه والاختلاف نحو منهاجية شمولية**، (د. ط)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، (د. ت).

76. محمود عكاشة: **تحليل النص –دراسة الروابط النصية في ضوء علم اللغة النصي**، ط1، مكتبة الرشد، د. بلد، 2014م..

77. محمود فهمي حجازي: **مدخل إلى علم اللغة**، (د. ط)، دار قباء، القاهرة، (د.ت).

78. مصطفى الغلاييني: **جامع الدروس العربية**، تح: عبدالمنعم خفاجة، ج1، ط28، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، 1993م.

79. مصطفى حميدة: **نظام الارتباط والربط**، ط1، دار لوبار للطباعة، القاهرة، 1997م.

80. مفتاح مُحَمَّد: **تحليل الخطاب الشعري**، (د. ط)، استراتيجية التناص، بيروت، دار التنوير، 1985م.

81. ميجان الرويلي وسعد البازعي: **دليل الناقد الأدبي**، ط3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2002م.

82. نصر حامد أبو زيد: **النص، السلطة، الحقيقة**، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1995م.

83. نعمان بوقرة: **المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب** –دراسة معجمية، ط1، عالم الكتب الحديث، عمان، الأردن، 2009م.

84. نوال الخلف: **الانسجام في القرآن الكريم –سورة النور أنموذج**، ط1، كنوز الحكمة، الأبيار، الجزائر، 2012م.

85. يوسف نور عوض: **نظرية النقد الأدبي الحديث**، ط1، دار الأمين، مصر، 1994م.

III. الكتب المترجمة:

86. جان ماري سشايفر: **العلاماتية وعلم النص**، تر: منذر عياشي، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2004.

87. جون لاينز: علم الدلالة، تر: مجيد عبدالحليم الماشطة وآخرون، (د. ط)، مطبعة جامعة البصرة، البصرة، 1980م.

88. جون يول وبراون: **تحليل الخطاب**، تر: مُحَمَّد لطفي الزليطي وآخرون، (د. ط)، جامعة الملك سعود، الرياض، 1997م..

89. دومينيك مانغونو: **مصطلحات المفاتيح في تحليل الخطاب**، تر: مُحَمَّد يحياتن، ط1، الدار العربية للعلوم، بيروت، (د. ت).

90. دي بوغراند روبرت: **النص والخطاب والإجرام**، تر: تمام حسان، ط1، عالء الكتب، القاهرة، مصر، 1998م.

91. روبرت دي بوغراند وآخرون: **مدخل إلى علم لغة النص**، تر: إلهام أبو غزالة، ط1، دار الكاتب، نابلس، 1992م.

92. رولان بارت: **هسهسة اللغة**، تر: منذر عياشي، ط1، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، 1999م.

93.ماري نوال غاري بريور: **المصطلحات المفاتيح في اللسانيات**، تر: عبد القادر فهيم الشيباني، ط1، سيدي بلعباس، الجزائر، 2007م.

94.يوري لوتمان: تحليل النص **الشعري بنية القصيدة**، تر: مُحَمَّد فتوح أحمد، (د. ط)، دار المعارف، القاهرة، مصر، (د. ت).

IV. الرسائل والمذكرات:

95.ردة الله بن ردة بن ضيف الطلحي: **دلالة السياق**، رسالة دكتوراه مخطوطة، قسم الدراسات العليا فرع اللغة، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، 2013/2012م.

V. المجلات والدوريات:

96.جابر عصفور: **بلاغة التكرار**، مجلة العربي، ع684، يصدر عن وزارة الإعلان في دولة الكويت، محرم 1437هـ/ نوفمبر 2015م.

97.حمودي السعيد: **الانسجام والاتساق النصي –المفهوم والأشكال**، مجلة الأثر، جامعة المسيلة، الجزائر، عدد خاص، 2012م.

98.عامر رضا: **سيمياء العنوان في شعر هدى ميقاتي**، مجلة الواحات للبحوث والدراسات، جامعة غرداية، الجزائر، مجلد 07، عدد 02، 2014م.

99.عبد القادر أبو شريفة: **تجليات العنوان في أعمال فدوى طوقان**، مجلة المخبر، جامعة مُحَمَّد خيضر، بسكرة، الجزائر، العدد 10، 2014م.

100.مُحَمَّد العيد، حبك **النص (منظورات من التاريخ العربي)**، مجلة فصول، مج1، العدد 59، 2001م.

VI. مواقع الأنترنت:

101.http: takhatub.blogspot.com/2009/06/blog-post4712.html.

الملاحق

ملحق رقم 01

نبذة عن حياة الشاعر:

عزالدين ميهوبي من مواليد 1959، بالعين الخضراء، ولاية المسيلة، جده مُحَّد الدراجي من معيني الشيخ عبد الحميد بن باديس جمعية العلماء المسلمين الجزائريين، وكان قاضيا في الثورة التحريرية، ووالده جمال الدين مجاهد وإطار متقاعد، درس في الكتاب بمسقط رأسه، والتحق بالمدرسة عام 1967، وتحصل على شهادة الباكالوريا شعبة آداب، التحق بمعهد اللغة والأدب العربي بجامعة باتنة عام 1980، وفي عام 1984 التحق بالمدرسة الوطنية للإدارة (ديبلوم تخصص الإدارة العامة)، وفي عام 2007 تحصل على ديبلوم في الدراسات العليا المتخصصة، فرع الاستراتيجية.

تقلد مناصب عدة منها:

1986-1990: رئيس المكتب الجهوي لجريدة الشعب سطيف.

1990-1992: رئيس تحرير صحيفة الشعب (أول صحيفة عربية يومية بعد الاستقلال).

1992-1996: إدارة مؤسسة إعلامية خاصة (أصالة للإنتاج الإعلامي والفني) مقرها بسطيف، أصدرت صحيفة "الملاعب" وبعض الكتب الرياضية.

1996-1997: مدير الأخبار والحصص المتخصصة بالتلفزيون الجزائري.

1997-2002: نائب البرلمان (المجلس الشعبي الوطني) عن حزب التجمع الوطني الديمقراطي.

2006-2008: مدير عام للمؤسسة الوطنية للإذاعة.

2008-2010: كاتب دولة الاتصال بالحكومة الجزائرية.

2010: مدير عام المكتبة الوطنية الجزائرية.

في رصيده اثنان وأربعون كتابا منها: الرباعيات، الشمس والجلاد، اللغة والغفران، النخلة والمجداف خالدات، كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس، ملصقات، طاسيليا، منافي الروح، أسفار الملائكة ... وغيرها

وكتب ما يزيد عن عشرين أوبرا ومسرحية وله سيناريو فيلم بعنوان "زيانا" ترجمت قصائده إلى العديد من اللغات العالمية، ولحنت مقاطع من شعره على خط غرينيتش في لندن، تناول عددا من الأطروحات والرسائل الجامعية أعماله الأدبية بمختلف الجامعات الجزائرية، "تجاوزت الخمسين رسالة بين مذكرة تخرج وماجستير ودكتوراه".[1]

[1] نبذة عن حياة الشاعر (السيرة)، تاريخ الولوج للموقع: 2019/04/04 الساعة 14:30 www.azzedine mihoubi.com

ملحق رقم 02

التعريف بالديوان:

كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس للشاعر عزالدين ميهوبي، صدر عن دار هومة للطباعة والمنشورات، دار أصالة للإنتاج الإعلامي والفني في الطبعة الأولى في فبراير 2000، تكون من حوالي اثنان وثلاثون صفحة من الحجم المتوسط، تم ترجمة الديوان إلى اللغتين الفرنسية والإنجليزية من خلال أستاذ بن عمر زياني ومرزاق بقطاشي، بدأ الديوان بإهداء نصه إلى الجزائر بعيدا عن الدم قريبا إلى الفرح، ثم نجد ثلاثة وعشرون عنوان هي: الليل، الحلم الباب، العصفور، الوردة، المنديل، الدفتر، الطفل، الدم، الفستان، المقبرة، الجريدة، الحفار، الجرس، البئر الضفيرة الدالية، الجدار، الرأس، الريح، قدر، كاليغولا، غرنيكا وهو آخر عنوان في الديوان.

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

البيان	رقم الصفحة
بسملة	
شكر وعرفان	
مقدمة	05-04
مدخل: أساسيات البحث	
1. مفهوم النص	07
2. مفهوم الاتساق	10
3. مفهوم الانسجام	13
الفصل الأول: آليات الاتساق ودورها في الديوان	
I. الترابط المعجمي (*Lexical Cohesion*)	17
1. التكرار (*Reiteration*)	17
1.1. مفهوم التكرار (*Reiteration*)	17
2.1. أنواع التكرار	18
3.1. التكرار ودوره في الديوان	21
2. التضام	34
1.2. مفهوم التضام	35
2.2. وسائل التضام	36
3.2. التضام ودوره في الديون	37
II. الترابط النحوي	44
1. الربط بالأداة	44
1.1. مفهوم الربط بالأداة	44
2.1. أنواع الربط	45

3.1. أدوات الربط ودورها في الديوان	46
2. الإحالة (*Reference*)	55
1.2. مفهوم الإحالة	55
2.2. عناصر الإحالة	56
3.2. أنواع الإحالة	57
4.2. أدوات الاتساق الإحالية	59
5.2. الإحالة ودورها في الديوان	61
3. الحذف (*Ellipsis*)	69
1.3. مفهوم الحذف	69
2.3. أنواع الحذف	71
3.3. الحذف ودوره في الديوان	72
4. الاستبدال (*Substitution*)	79
1.4. مفهوم الاستبدال	80
2.4. أنواع الاستبدال	81
3.4. الاستبدال ودوره في الديوان	82
III. الترابط الصوتي	85
1. السجع	85
2. الجناس	85
1.2. مفهوم الجناس	85
2.2. أنواع الجناس	86
3.2. الجناس ودوره في الديوان	87
3. الوزن والقافية ودورهما في تحقيق اتساق النص	88
1.3. الوزن	88

2.3. الوزن ودوره في الديوان	**89**
3.3. القافية	**90**
4.3. القافية ودورها في الديوان	**90**
الفصل الثاني: آليات الانسجام ودورها في الديوان	
I. السياق	**94**
1. مفهوم السياق	**94**
2. أنواع السياق ودورها في الديوان	**96**
3. خصائص السياق	**98**
4. خصائص السياق ودورها في الديوان	**99**
II. العلاقات الدلالية	**106**
1. مفهوم العلاقات الدلالية	**106**
2. العلاقات الدلالية ودورها في الديوان	**106**
1.2. علاقة الإجمال والتفصيل	**106**
2.2. علاقة العموم والخصوص	**107**
3.2. علاقة السبب والنتيجة	**110**
4.2. علاقة التضاد	**111**
III. موضوع الخطاب/البنية الكلية	**113**
1. مفهوم موضوع الخطاب والبنية الكلية	**113**
2. موضوع الخطاب والبنية الكلية ودورهما في الديوان	**114**
IV. التغريض	**117**
1. مفهوم التغريض	**117**
2. التغريض ودوره في الديوان	**118**
V. التناص	**121**

1. مفهوم التناص	**121**
2. التناص ودوره في الديوان	121
خاتمة	**126**
قائمة المصادر والمراجع	**130**
الملاحق	**138**
فهرس المحتويات	
فهرس الأشكال والجداول	
ملخص	

فهرس الأشكال والجداول

الرقم	البيان	رقم الصفحة
01	مخطط: يوضح مستويات الاتساق	12
02	الشكل يوضح الدرجات الأربعة للتكرار	21
03	الجدول أنواع التكرار في ديوان كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس	21
04	الجدول يمثل نسب أنواع التكرار في الديوان	25
05	مخطط أعمدة بيانية يمثل النسب المئوية لأنواع التكرار في الديوان	26
06	جدول يمثل وسائل التضام في ديوان (كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس)	37
07	جدول يمثل أدوات الربط في الديوان	47
08	مخطط يمثل أنواع الإحالة	58
09	مخطط يمثل نوعان من الأسماء الموصولة	60
10	مخطط يمثل أنواع الإحالة المقارنة	61
11	جدول يمثل أنواع ووسائل الإحالة في الديوان	61
12	مخطط يوضح إحالة ضمير الغائب المستتر "هم" على كلمة الأعداء	67
13	جدول يمثل أنواع احذف في الديوان	73
14	جدول يمثل أنواع الاستبدال في الديوان	82

ملخص:

تناول هذا البحث ظاهرة لغوية تتصل بالتراكيب المعجمية والنحوية والصرفية المرتبطة بعالم النص، وهي ظاهرة "الاتساق والانسجام" في ديوان كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس للشاعر الجزائري عزالدين ميهوبي. افتتحنا بحثنا بمدخل تحدثنا فيه عن مفردات البحث الأساسية، حيث تناولنا مفهوم النص مفهوم الاتساق، ومفهوم الانسجام، وقد استعرض الفصل الأول "آليات الاتساق ودورها في الديوان" فهو فصل نظري تطبيقي فقد ضم ثلاثة مباحث وهي الترابط المعجمي، الترابط النحوي، الترابط الصوتي، حيث قمنا أولا باستعراض الإطار النظري، والتعرض إلى مواضع دراسة العرب والغرب لها في كتبهم التراثية والحديثة، ثم التطبيق على ديوان كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس للشاعر عزالدين ميهوبي، كما جاء الفصل الثاني الموسوم بآليات الانسجام ودورها في الديوان، فهو أيضا فصل نظري تطبيقي والذي يضم: السياق، العلاقات الدالية، موضوع الخطاب/البنية الكلية، التغريض، التناص، وقد قمنا أيضا باستعراض الجانب النظري لها ثم تطبيق هذه الآليات على ديوان كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس للشاعر عزالدين ميهوبي، حيث اعتمد الفصل الثاني على الجانب الدلالي كوسيلة لربط أجزاء النص وتحقيق التماسك الدلالي بين مفرداته. ثم جاءت الخاتمة لتأتي بأهم النتائج المتوصل إليها.

Abstract

This study addressed a linguistic phenomenon related to the lexical, grammatical and morphological compositions associated with the world of text, the phenomenon of "cohesion and coherence" in the divan of Kalegola paints the Guernica's Rais of the Algerian poet Azzedine Mihoubi. We opened our study with a portal in which we talked about basic vocabulary study, where we addressed the concept of text, the concept of consistency, and the concept of harmony. The first chapter reviewed the "cohesion's mechanisms and their role in the divan", which is a theoretical and practical chapter that included three detectives, namely, lexical, syntactic bonding, and voice bonding. We first reviewed the theoretical framework, exposure to the Arab and western areas of study in their traditional and modern books, and then applied to the Diwan Calegola paints the Granica's Rais of the poet Ezzeddine Mihoubi. The second chapter, described as the mechanisms of coherence and its role in the divan, is also a theoretical and practical chapter, which includes Context, relationships, the subject of speech/macro structure, nutrition, and reproduction. We have also reviewed the theoretical aspect of it and then applied these mechanisms to the divan of Calegola paints the Granica's Rais to the poet Azzedine Mihoubi, where chapter II was adopted on the semantic side as a means of linking the parts of the text and achieving semantic cohesion between its vocabulary. Then came the conclusion to come up with the most important results reached.