جامعه الملك سعود
كلية الآداب
مجلة الآداب
ردمد (ورقي):3620 – 1018
ردمد (النشر الالكتروني): 8339-1658

King Saud University
College of Arts
Journal of Arts
ISSN (Paper):1018-3620
ISSN (Electronic):1658-8339

مجلة الآداب، مج (32)، ع (1)، ص ص 3-27، جامعة الملك سعود، الرياض (2020م/1441هـ)
Journal of Arts, Vol. 32 (1), pp 3-27, © King Saud University, Riyadh (2020 /1441H.)

الاتساقُ النصي في نُونية أحمد شوقي
-دراسة لسانية إحصائية في آلياتِ التكرار والتضام والإحالة-

سامي الوافي
الأستاذ المشارك بعلم الأدب الحديث والمعاصر، كلية الآداب، جامعة العربي بن مهيدي
(قدم للنشر في 1441/2/20هـ، وقبل للنشر في 1441/5/28هـ)

ملخص البحث: يتناول هذا المقال بالدراسة والتحليل نموذجا شعريا، تمثّل في قصيدة "أندلسية" لأحمد شوقي، ركّزنا فيهِ على الاتساقِ المُعجمي بشِقيهِ: التَكرارُ والتضامُ، الذي تحدّدَ كمعيارٍ تحليلي في القصيدةِ، من خلال أنواعهِ الأربعةِ: (التضادُ / علاقةُ الجزءِ بالكُل / علاقةُ الجزءِ بالجزءِ / علاقة بين العناصر من القسم العام نفسه)، بتجسيد علاقاتِ الربطِ بين الوحداتِ اللغويةِ المُشكّلة للنص، وعلى الروابط الإحالية، بوصفها معيارا أساسيا من معايير الاتساقِ النصي، التي شَكّلتْ حضورًا داخلَ النص: (القبلية / البعدية / النصية)، مُجسّدةً علاقاتَ التطابقِ بين أطرافِ الإحالةِ من مُحيلٍ ومُحال إليهِ، ولنُجيب من خلالها عن الأسئلة الآتية:
إشكالية البحث:
- كيف تجلت ظاهرة الاتساق النصي في قصيدة "أندلسية" بوصفها معيارا؟
- وإلى أي مدى يمكننا الحُكم على تحقيق الاتساق في القصيدة؟
- وهل يمكننا عدُّ هذه القصيدة وحدة كلية متلاحمة في ضوء معياري الاتساق المعجمي والنحوي؟
منهج الدراسة: اعتمدت هذه الدراسة التطبيقية نظريةَ التحليل النصي؛ إذ انطلاقا من الأفكار السابقة حاولنا تتبعَ الصلات القائمة بين نص قصيدة أندلسية في جانبيها: اللفظي والمعنوي، وما تؤديهِ من أغراضٍ تتعلقُ بمقصدِ النصِ وفهمِ المُتلقي، الذي يتفاعلُ ويتأثرُ بطبيعةِ سبكِ النص وطريقةِ صوغِ الكلامِ وترددهِ.
مخطط البحث: جاءت الدراسة في محورين؛ الأولُ: ركّزنا فيهِ على الاتساقِ المُعجمي بشِقيهِ: التكرارُ والتضامُ، والثاني: ركّزنا فيهِ على الروابطِ الإحاليةِ في القصيدة.
نتائج التحليل: وصلنا في نهايةِ البحث إلى أنّ الاتساق المعجمي مُمثلا في التكرار والتضام، والاتساق النحوي مُمثلا في الإحالة، حقّقَا الكفاءةَ النصيةَ المطلوبة لنونيةِ أحمد شوقي، عن طريقِ خاصيةِ الربط والتنسيق؛ لأنّ هذا الجانب من النظام التركيبي للغةِ مُهمتُه العمل على تحقيقِ ما نسميهِ التماسُكُ النصي.
الكلمات المفتاحية: الاتساق - التكرار - التضام - الإحالة - اللسانيات.

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

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

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

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

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

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

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

مقدمة:

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

من هذا المُنطلق عزمتُ على تقديم دراسة ترمي إلى الوقوفِ عند الظاهرة اللغوية اللسانية، لأجدَ في قصيدة أحمد شوقي المُسماة "أندلسية" أنموذجا مُعبرا عنها، وقد وقعَ اختياري عليها بعد قراءةٍ متأنيةٍ لها، فوجدتُ فيها بروزا لظاهرة الاتساق النصي، بشقيه المعجمي والنحوي، من هنا كان الداعي الأساسي لهذه الدراسةِ.

أسئلة الدراسة:

وسعيا منا لفك بعض شفرات هذه القصيدة المطولة وفق آليات التحليل اللساني النصي، نطرحُ إشكالا جوهريا تندرج ضمنه أسئلة فرعية، سنحاول الإجابة عنها، مفادها:

- كيف تجلت ظاهرة الاتساق في قصيدة "أندلسية" بوصفها معيارا نصيا؟
- وإلى أي مدى يمكننا الحُكم على تحققِ الاتساق في القصيدة؟
- وهل يمكننا عدُّ هذه القصيدة وحدة كلية مُتسقة في ضوء معياري الاتساق المعجمي والروابط الإحالية؟

١- الاتساق: (Cohesion)

يُشكّل الاتساق معيارا مهما من معايير النصية، حيث يكفل تماسك النص وترابط عناصره، ليهتَم به علماء النص اهتماما بالغا، محاولين وضعَ تعريفٍ شامل له، بتحديدِ الآليات التي تضمن تحقيق الاتساقَ داخل النصوص.

وقبل الخوض في تحديد تعريف الاتساق يجب أولا الوقوف على دلالته المعجمية في البيئة اللغوية العربية.

١-١- دلالة المصطلح المعجمية:

مادة (و س ق) في معجمي: **"العين"** للخليل بن أحمد الفراهيدي (١٧٥هـ). (الفراهيدي، ١٩٨٠، ص ٣٧١)، و**"متن اللغة"** لأحمد رضا (١٩٥٣م). (رضا، ١٩٦٠، ص ٧٥٥)، أستخدمت بمعنى النظم والجمع والضم، وهذا يتفقُ إلى حدٍّ كبيرٍ مع التعريفاتِ الاصطلاحية للاتساقِ، التي جيء بها لتكفل معنى التضام والجمع بين العناصر المُكونة للنصوص.

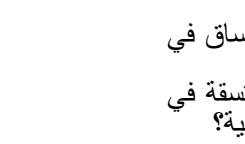
١-٢- الدلالة الاصطلاحية لمفهوم الاتساق:

الاتساقُ من أبرزِ معايير النصية؛ إذ تقوم أدواتهُ على الترابطِ الظاهري للنص صوتيًا ومعجميًا ونحويًا، بحيث تتفاعلُ العناصرُ السطحية فيما بينها، فتحيلنا كلمات إلى كلمات أخرى (دي بوجراند، ١٩٩٨، ص ٢٩٩-٣٠٠)، فهو مرتبط بالبنية السطحية للنصوص، من خلال مستويات اللغة الأربعة: الصوتي / الصرفي / التركيبي / الدلالي، التي تتداخل فيما بينها، لتُشكل نسقًا لغويًا مترابطًا، فالاتساقُ بمفهومٍ عام: "يترتبُ على وسائلٍ تبدو بها العناصرُ السطحيةُ على صورة وقائع، يؤدي بها السابق إلى اللاحق، بحيث يتحققُ لها الترابط الرصفي، وبحيث يمكن استعادة هذا الترابط" (بشار، ٢٠١٠، ص ١٥٦)، الذي هو عبارة عن أدوات وآليات تظهر في البنية السطحية للنصوص، للربط بين وحداتها اللغوية، فتُحيل كل واحدة منها إلى الأخرى، مُشكلة بنية تراتبية متتابعة.

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

يُعرّف "محمد خطابي" الاتساق بأنه: "ذلك التماسك الشديد بين الأجزاء المشكلة لنص / خطاب ما، ويهتم فيه بالوسائل اللغوية (الشكلية)، التي تصل بين العناصر المُكونة لجزء من خطاب أو خطاب برمّته" (خطابي، ١٩٩١، ص ٠٥)، غير أنّ هذا الاتساق النصي لا يتم على المستوى الدلالي فقط، بل يمس حتى النحو والمعجم والأصوات، ولعلّ في ذلك إحالة للعملية التي تمر بها الكلمة قبل التلفظ بها، فهي تصور في البداية يُترجم لكلمات وجمل عن طريق روابط معينة، لتتجسد في الواقع بالصوت والكتابة.

مخطط يوضح لنا ذلك: (خطابى، ١٩٩١: ١٥)



١-٣- آليات الاتساق:

من طبيعة المعارف المُستحدثة أنْ تُنتجَ مصطلحاتٍ وآلياتٍ تقومُ عليها، لذا كان من الطبيعي أنِ تُفرزَ لسانياتُ النص العديد من أدوات التماسك النصي، وهي:

- الإحالة Reference
- الحذف Elimination
- الاستبدال Substitution
- الوصل Conjunction والفصل Disconjunction
- الاتساق المعجمي : بشقيه: التكرار Frequency، التضام Collaction

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

١-٤- الاتساقُ المعجمي: (Glossary Cohesion)

يُعدُّ الاتساقُ المُعجمي واحدًا من الاتجاهاتِ الرئيسة في تحليلِ النصِ، بوصفِه مَظهرًا من مظاهرِ الاتساقِ النصي، ورغمَ قلّةِ استخدامهِ في المُخطّطاتِ التطبيقية، بسببِ صعوبةِ ضبطِ وحداتِه بدقّةٍ، فإنهُ مُختلِفٌ عن وسائلِ الاتساقِ النحويةِ الأخرى كالإحالة والحذف والاستبدال، في كونِهِ وسيلةً شكليةً نحويةً للربطِ بين

العناصرِ النصيةِ، وينقسِمُ إلى نوعين: التَكرارُ (Frequency) والتَّضامُ (Collocation).

١-٤-١- التَكرار: (Frequency)

حظي التَكرارُ بوصفه ظاهرة لسانية باهتمامِ بالغٍ من قِبلِ علماءِ النص، لكونه آليةً من الآليات المُحقّقةً للتماسُكِ المُعجمي، فهو "جُملةُ الروابطِ التي تصلُ بينَ العلاقاتِ اللسانيةِ، فقاعِدةُ التَكرار في الخطابية تتطلّبُ الاستمرارية في الكلامِ، بحيث يتواصلُ الحديثُ عن الشيءِ نفسهِ بالمُحافظةِ على الوصفِ الأولِ أو بتغييرِ ذلك الوصف، ويتقدمُ التَكرارُ لتوكيد الحُجّةِ والإيضاح" (بوقرة، ٢٠٠٩، ص١٠٠)، لحُضورهِ بوصفه آليةَ ربطٍ تَظهرُ ظهورا كبيرا في الأحاديثِ المُسترسَلة، أين يعْمدُ أصحابُها إلى إعادَة لفظٍ مُعيَّنٍ بلفظِهِ أو بمُشتقاتِه أو مفرداته، وفي هذه الإعادةِ يتحقّقُ "جانبٌ إيقاعي يُعطي النصَ جرسًا، بارتباطِ أجزائِه المُختلفة عن طريق تلك الألفاظِ المُتّحدة الجذور خصوصا" (المنظري، ٢٠١٥، ص١٢٢)، فتَكرارُ اللفظِ بمُشتقاته خاصةً يمنحُ النصَ حيويةً، ويُضفي عليهِ جماليةً تستسيغُها الآذانُ، فيؤثّرُ في نفوسِ المُتلقين، ويدفعُهم إلى الإقبالِ عليه بالوقوفِ على معانيهِ.

يتّضح لنا من خلالِ التعريفين السابقين لمفهومِ التَكرارِ أهميتهُ بوصفه آليةً تُحقّقُ التماسُكَ النصي، كونهُ يُسهمُ في:

- **الربط بين الوحدات اللغوية المُشكّلةِ للنص:** حيثُ يُبيّنُ علاقةَ السابقِ باللاحقِ والعكس.
- **الاستمرارية:** التَكرارُ يستلزمُ نصًّا مُطولا أو حديثا مُسترسَلا، أينَ يعْمدُ الكاتبُ أو المُتكلمُ فيه إلى إعادة لفظٍ مُعيَّنٍ أو مُرادفهُ أو أحدَ مَشتقاتِهِ، ليُحافظَ على انتباهِ المَتلقي.
- **التأكيد:** فتَكرارُ الكلمةِ عينها أو ما يُقابلُها فيهِ تأكيدُ أهميتها، وأنها موضعُ الحديثِ، وبناءً عليها تترتَّبُ أفكارُ المُتلقين، فهو آليةٌ حِجاجيةٌ يُحافظُ بها المُتلقي على هيمنتِهِ على أطرافِ الخِطابِ، بوصفها حُجَّةَ إقناعٍ.
- **الإيضاحُ:** فإعادةُ عنصرٍ مُعجمي واحدٍ يُوضّحُ الفكرةَ التي وُضعتْ لأجلها، ويُبيّنُ مَقصديةَ المُتكلّمِ، خاصةً عندَ الاعتمادِ على المُترادفاتِ والمُشتقاتِ، فإذا عَجزَ المُتلقي أمامَ العُنصُرِ المُعجمي المذكورِ أولاً، فإنَّ رؤيتهُ ستتضحُ من خلالِ المُترادفاتِ والمشتقاتِ.
- **إضفاءُ جرسٍ موسيقي على النص:** ليَكتسِبَ نغماً صوتياً يُلفِتُ الانتباهَ إليهِ، ويزيدَ من جماليتهِ وخصوصيتهِ.
- **التَكرارُ بأنْماطِه المُختلفة:** يُعطي النصَ زخمًا لغويا، حيثُ تجتمعُ فيه الكلماتُ المُترابطةُ فيما بينها، والتي تعودُ الواحدةُ منها للأخرى، وهو ما سيُؤثر إيجابا في المتلقين، فالتكرارُ سيُنمي رصيدهُ اللغوي ويمنحه مُفردات واشتقاقات يُضيفُها إلى مُعجمه اللغوي.

للتَكرارِ أنماطٌ كثيرةٌ وسُبلٌ مختلفة، تزيدُ من ديناميكية النُصوصِ وفاعليتها، فهو "يتطلبُ إعادة عنصرٍ مُعجمي، أو وُرودَ مُرادفٍ لهُ أو شِبهَ مُرادفٍ، أو عُنصراً مُطلقًا أو اسمًا عامًا" (خطابي، ١٩٩١، ص٢٤)، يتحدّدُ في شكلِ:

- إعادةٍ للعُنصرِ المُعجمي / إيرادُ مُرادفٍ لهُ أو شِبهَ مُرادفٍ / إيرادُ عُنصرٍ مُطلقٍ / إيرادُ اسمٍ عام.

وقد وردَتْ تصنيفاتٌ كثيرة لأنواعِ التَكرارِ، أهمُّها:

- **التكرارُ المحضُ:** التكرارُ الكُلي.
- **التكرارُ بالمُشتق:** تكرارُ عُنصرٍ، سُبِقَ استخدامُهُ بأشكالٍ وفِئاتٍ مُختلفةٍ.
- **التكرارُ بالمُرادِف.**
- **شبه التكرار:** ويقومُ في جوهرهِ على التوهمِ، وتتحقّقُ غالبا في مستوى التشكيلِ الصوتي، وهو أقربُ إلى الجِناسِ الناقص (عفيفي، ١٩٩٧، ص١٠٦-١٠٧).

ووفقَ هذا التَرتيبِ نَقِفُ عند أهمِّ الروابطِ التكرارية الواردة في ثُونيةِ أحمد شوقي المُطولة، المُسماةُ "قصيدة أندلسية"، فطابعُ الطُولِ فَرضَ على الشاعرِ اعتمادَ أنْماطٍ تَكراريةٍ مُختلفةٍ، تحقّقَ من خِلالِها التمَاسُكُ بين أبياتِ القصيدةِ، وبينَ بدايتِها ونهايتِها، والجدولُ الآتي يُحدّدُ نماذجَ الألفاظِ المُكرّرةِ في القصيدةِ:

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

لكنّ **مصرَ** وإن اغضتْ على مِقةٍ ... عَيْنٌ من الخَلدِ بالكافور تَسقينا

بنّ، فلم نَخْلُ من رَوْحٍ يُراوِحُنا ... من بَرّ **مصرَ**، وَرَيْحَانٍ يُغادِينا

و**مصرُ** كالكَرْمِ ذي الإحسان: ... فاكهة لحاضِرينَ، واكوابٌ لبَادينا

كان اهرامَ **مصرَ** حائط نهضت ... به يَدُ الدهرِ، لا بنيانَ فانِينا

سَعْيًا إلى **مصرَ** نقضِي حقّ ذاكرنا ... فيها إذا نَسِيَ الوافي، وباكِينا

إذا حمَلنا **لمصرَ** او له شَجَنا ... لم ندْرِ: ايُّ هوى الامَّيْن شاجِين؟

رسْمٌ وقفنا على **رَسْمِ** الوفاء له ... نَجيش بالدّمع، والإجلالُ يَثنينا

لِفِتيَةٍ لا تنال **الارضُ** ادمُعَهم ... ولا مَفارقهم إلا مُصَلِينا

لما تَرقرق في دمع السماءِ دمًا ... هاج البُكا، فخَضّبْنَا **الأرضَ** باكينا

ألقى على **الأرضِ** حتى ردّها ذهبًا ... ماءً لمَسنا به الإكسِيرَ، أو طِينا

وهذه **الارضُ** من سَهْلٍ ومن جبلٍ ... قبل القياصر دِنّاها فراعينا

الوصلُ صافِيَة، والعيشُ ناغِيَة ... والسعدُ حاشية، **والدهرُ** ماشينا

كان اهرامَ مصرَ حائط نهضت ... به يَدُ **الدهرِ**، لا بنيانَ فانِينا

ولم نَدَعْ لليالي صافي، فدَعتْ ... بأن نَغصَّ، فقال **الدهرُ**: أمينا

ملاعِـبٌ مَرِحَـتْ فيهـا مَارِبُنـا وأربُـعٌ أنِسَـتْ فيهـا **أمانينـا**
نـاب الحَـنِينَ إليكم فـي خوَاطِرنـا عـن الـدّلالِ عليكم فـي **امانينـا**
الـوصلُ صافِيَـة، والعيشُ ناغِيَـة و**السـعدَ** حاشية، والدهرُ ماشينا
والسـعدَ لـوْ دامَ، والنعمَـى لوِ اطردتْ والسيلِ لـو عَفَّ، والمقدارِ لوْ دِينا
ولا حـوى **السـعدَ** أطغَـى فـي أعِنّتِه منّـا جِيَـادً، ولا أرْحَـى ميادِينـا
رمـى بنـا **البينَ** أيْكًا غيرَ سامِرنا -أخا الغريب - وظِـلا غيرَ نادينا
كلّ رَمَتْـه النّوى: رِيشَ الفِراق لنا سَـهْم، وسُلّ عليكَ **البينَ** سِكِينا

والجدولُ الآتي يُحدّدُ نماذجَ الألفاظِ المُكرّرةِ تكرارا تاما أو محضا في القصيدةِ:

جدول رقم (٠١)

نماذجٌ عن الألفاظِ المُكرّرة تكرارًا تامًا أو محضًا في القصيدةِ

نوعُ التّكرارِ	الكلمة المُكرّرةُ	كيفية تَكرارِها	عددُ تَكرارِها فى القصيدةِ	وظيفة التكرار
التّكرارُ المحضُ	مصرُ	مصرُ	06 مرات	تاكيدُ الشاعرِ تعلقَهُ الشديدَ بارضِ مصرَ المُبعدِ عنها.
	رسمُ	رسمُ	مرتان	تاكيدُ الشاعرِ ماساته الفرديه وهي منفاه في إسبانيا، ثم تاكيدُ مأساته الجماعية، وهي ضياعُ هذا الجزءِ من جسمِ الأمةِ الإسلاميةِ، أرضُ الأندلسِ.
	الارضُ	الارضُ	04 مرات	تأكيدُ الشاعرِ حنينَهُ وشوقَهُ لارضِ الوطنِ مصر.
	الدهرُ	الدهرُ	03 مرات	تاكيدُ الشاعرِ على عظمةِ العرب، وعلى إشادتهِ باهرامِ مصرَ وذكرِ الأندلسِ الفردوسِ المفقودِ.
	امانِينا	امانِينا	مرتان	تاكيدُ الشاعرِ البحثَ عن معالمِ الحياةِ والتجديدِ في كل مرةٍ، رغم الانكساراتِ التي يتعرضُ لها.
	السعدُ	السعدُ	03 مرات	تاكيد الشاعرِ انّ تجربةَ المنفى زادتهُ قوةً وإيمانا وارتباطا بارضِ وطنهِ "مصر"، وأعطتهُ شحنةً مُفعمةً بالكراهيةِ للمُستعمر الإنجليزي.
	البينُ	البينُ	مرتان	تاكيدُ الشاعرِ -من شدّةِ إحساسهِ بقساوةِ الفراقِ والتغربِ عن الوطنِ- أنَّ لهُ يدًا وقوةً قادرةً على القذفِ والرمي، هذه القوةُ تصلُ بها إلى أن ترمي من موطنٍ إلى آخرٍ، لاسيما وأنَّ المسافةَ بينهُما شاسعةٌ للغايةِ ويفصلُها البحرُ (مصر / إسبانيا).

نموذج عن التكرار بالمشتق الوارد في القصيدة:

قال الشاعر:

رسْمٌ وقفنا على رَسْمِ الوفاء له نَجـيش **بـالدّمع**، والإجلالُ يُثنينا
نسْـقِي ثـراهُمْ ثنَـاءً، كلما نَـثِرتْ **دَموعَنـا** نَظِمـتْ منهـا مراثينا
لِفِتيَـةٍ لا تنـال الأرضُ **أدمُعَهـم** ولا مَفـــارقهم إلا مُصَلِينـــا
يـا نـائحَ الطلحِ، أشباهٌ عَوَادِينا نَشْـجى لِـوَادِيكَ، أم **نَاسَـى** لوادينا؟
أسـاة جسمِكَ شتّى حين تطلبهم فمَـنْ لروحك بـالنّطس المُدَاوينا؟
تَجُـرَّ مـن فنَـنٍ سـاقا إلـى فنَـنٍ وتسـحبُ الـذيلَ ترتـادُ **المؤاسينا**
واسِ مـا بَـاتَ يَـذوِي مـن منازلنـا بالحادثـات، وَيضـوَى مـن مغانينـا
يبـدو النهـارُ فيخفيـه تجلدُنـا للشـــامتين، ويَأسُـــوه **تأسِّـينا**
الليـلُ يشـهدُ لـم نهتِك دَيَاجِيَـهُ عـلى نيـامٍ، ولـم نهتِـف بسـالينا
والنّجـمُ لـم يَرَنـا إلا على قدمٍ قيـامَ **ليـل** الهوى، للعهدِ راعِينا
كزفـرَةٍ فـي سماءِ **الليـل** حـائرةٍ ممَّـا نَـرَدّدُ فيه حين يُضْوِينا
كلّ **رَمَتـه** النّوى: رِيشَ الفِراق لنا سَـهْمً، وسُلّ عليكَ البينَ سِكِينا
يـا سـاريَ البرقِ **يَرمِي** عن جوانِحنا بعدَ الهدوءِ، ويهمِـي عـن مآقينا

وبـات كـلّ مُجـاج الـوادِ مـن شجَرٍ لـوافِظ القـزّ بالخيطـان **تَرمِينـا**
يـا نـائح (الطلحِ)، اشباهٌ عَوَادِينـا **نَشْجى** لِـوَادِيكَ، ام نَاسَـى لوادينا؟
إذا حمَلنـا لمصـرٍ أو لـه **شَـجَنا** لـم نـدْرِ: أيُّ هـوى الأمَّيْن **شاجِينا؟**

والجدولُ الآتي يُحدِّدُ نماذجَ الألفاظِ المُكرّرةِ تكرارًا بالمشتقِ في القصيدةِ:

جدول رقم (٠٢)

نماذجٌ عن الألفاظِ المُكرّرةِ تكرارًا بالمشتقِ في القصيدةِ

نوعُ التّكرار	الكلمة المُكرّرةُ	كيفية تَكرارِها	عدد تَكرارِها في القصيدة	وظيفة التكرارِ
تَكرارٌ بالمشتقِ	الدمعُ	بالدمع/ دُموعُنا/ أدمُعُهمْ	03 مرات	تأكيدُ رثاء ومدح الشاعرِ لأهلِ الاندلسِ، وذلك بالإشادةِ بصفات العزة والكبرياءِ عند العرب المسلمين.
	الاسَى	ناسَى/ اسَاةُ/ المُؤاسِينا/ آسٍ/ تأسِينا	05 مرات	تأكيدُ الشاعرِ علاقة الحَمَامِ بالملكِ وشاعرِ الاندلسِ "المُعتمد بن عباد"، مُستلهمًا شخصيتهُ من التاريخ، فكلا من "أحمد شوقي" و"المعتمد بن عباد" نُفيا وأُبعدا عن وطنهما، فالأولُ يحِنُّ لواديهِ: "النيلُ / مصر"، والثاني يحِنُّ لواديه: "إشبيلية / الأندلس".
	الليلُ	الليلُ / ليلِ / الليلِ	03 مرات	تأكيدُ الشاعرِ على عظمةِ الأجدادِ، فهُم لم يَستغلوا غفلة النيامِ لغدرِهم، بل سلكُوا سلوكَ الشجعانِ بالمواجهةِ المباشرةِ. وافتخارهُ بصفةِ الوفاء بالعهد، مُؤكدًا أنَّ الأجدادَ لم يعرفوا الغدرَ مُطلقًا.
	رَمى	رَمتهُ / يرمي / ترمِينا	03 مرات	الشاعرُ من شدّةِ إحساسه بجبروتِ الفراقِ والتغرب احسَّ انّ لهُ يدًا وقوةً قادرةً على القذفِ والرمي، هذه القوةُ تصلُ بها إلى أن ترمي من موطنٍ إلى آخرٍ، لاسيما وأنَّ المسافةَ بينهُما شاسعةٌ للغايةِ ويفصلُها البحرُ (مصر / إسبانيا).
	الشجو	نشْجى/ شجْنا / شاجِينا	03 مرات	تأكيدُ الشاعرِ علاقة الحَمَامِ بالملكِ وشاعرِ الاندلسِ "المُعتمد بن عباد"، مُستلهمًا من التاريخ شخصية هذا الملكِ الشاعرِ الأندلسي الذي عاشَ مأساةً شبيهةً بمأساتهِ، من خلالِ قولهِ "أشباهٌ عوادنيا"؛ لأنَّ كُلا من "أحمد شوقي" و"المعتمد بن عباد" نُفيا وأُبعدا عن وطنهما، فالأولُ يحِنُّ لواديهِ: "النيلُ / مصر"، والثاني يحِنُّ لواديه: "إشبيلية / الأندلس".

-نموذجٌ عن التكرارِ بالمُرادفِ الواردِ في القصيدةِ:

قال الشاعر:

رمـى بنـا **البينَ** أيْكَا غيرَ سامِرنا أخـا الغـريب وظِـلا غيرَ نادينا
كلّ رَمَتـه **النـوى** رِيشَ الفِـراق لنا سَـهْمَ، وسُـلّ عليكَ **البينَ** سِكِينا
أعداه مـن يُمْنِه (التابوتْ)، عـلى **جوانبـه** الأنـوارُ مـن سِـينا
مـاذا تسَمَيْتْ تقصَّ علينـا غيرَ انّ يـدًا قصَّـتْ جنـاحك جـالت في **حواشينا؟**
عـلى جوانبِهـا رَفـتْ تمَائِمُنَـا وحـولَ **حافاتِهـا** قـامتْ رَواقينـا
يـا سـاريَ البـرقِ يَرمِي عن بعدَ الهـدوءِ، ويهمِـي عن مآقينـا **حوانجنا**
وحـازكَ الـريفُ **ارجـاءً** مُؤَرَّجَـة رَبَـتْ خمـائلَ، واهتزّت بسـاتينا
لـو غـاب كلّ عزيـزٍ عنـه غَيْبَتَنا لـم يَأتِـه الشـوقَ إلا مـن **نواحينـا**
اهـا لنـا نـازِحَيْ أيْـكٍ بـأندَلسٍ وإن **حَللنـا** رفيفًـا مـن رَوَابينـا!!
فقِف إلـى النيـل، واهتف في وانـزل كمـا **نـزل** الطـلّ الرَّياحينـا
خمائله نَسْـقِي **ثـراهمْ** ثنَـاءً، كلمـا نَـثِرتْ دُموعُنـا نَظِمـتْ منهـا مراثينـا
كـادت عيـونَ قوافينـا تحَرّكـه وكِـدْنَ يـوقِظنَ فـي **التُرْب** السلاطينا
يـا نـائحَ (الطلحِ)، أشباهٌ عَوَادِينـا **نَشْجى** لِـوَادِيكَ، أم **نَاسَـى** لوادينا؟
فـإن يَـكُ الجـنسُ يا ابنَ الطلحِ فرّقنا إنّ **المصـائبَ** يجـمعْنَ المُصابينـا

جئنا إلى الصبر ندعوه كعادتنا فـي **النائبات**، فلم يأخذ بأيدينا
بتنا نقاسِي **الدواهي** من كواكِبه حتى قعدنا بها حَسْرَى تَقاسِينا
يا نائح الطلْحِ، أَشباهٌ **عَوَادِينا** نَشْجى لِوَادِيكَ، أَم نَأْسَى لوادينا؟

والجدولُ الآتي يُحدّدُ نماذجَ الألفاظِ المُكرّرةِ تكرارا بالمرادف في القصيدةِ:

جدول رقم (٣)
نماذجٌ عن الألفاظِ المُكرّرةِ تكرارا بالمُرادف في القصيدةِ

نوعُ التكرار	الكلمة المُكرّرةُ	كيفية تكرارِها	عدد تَكرارِها في القصيدة	وظيفة التكرارِ
التكرارُ بالمرادفِ	الفراقُ	البينُ / النوى	مترادفان	تأكيدُ الشاعرِ إحساسَ الغربةِ والبُعدِ الذي ألمَّ بهِ؛ لأنهُ يعيشُ داخليًا تمزقًا بين حاضرِ المنفى (إسبانيا) وماضي الاستقرار والالتقاء مع الأحبةِ في الوطنِ (مصر).
	الجانبُ	جوانِبه/ حواشِينا / حافاتِها/ جوانِحنا/ أرجاءُ/ نواحِينا	06 مترادفات	تأكيدُ الشاعرِ على الأندلسِ ومصر، فالأندلس كانت دولة إسلامية ومصر بلاده، وهو يحن إليهما ويحملُ همومهُ وآلامهُ.
	النزولُ	حللنا / نزل	مترادفان	تأكيدُ الشاعرِ كذلك على الأندلسِ ومصر، فالأندلس كانت دولة إسلامية ومصر بلاده، وهو يحن إليهما ويحملُ همومهُ وآلامهُ.
	الارضُ	الثرى / التربُ	مترادفان	تأكيدُ الشاعرِ من خلال المترادفاتِ على حنينهِ وشوقهِ لأرضِ وطنهِ مصر.
	الحزنَ	نشْجى / ناسى	مترادفان	بدأ "احمد شوقي" مطلعَ قصيدته بأسلوب نداءٍ لحمامِ الأندلسِ المفقودِ، الذي كان يشجي الشاعرَ والملكَ الأندلسي "المُعتمد بن عباد"، والغايةُ هي تأكيدُ ربطِ علاقةِ حزنٍ وطيدةٍ بينهُ وبين الحَمامِ النائحِ، فكلاهُما يحزنُ على الآخرِ، باستخدامِ المترادفاتِ.
	المُصيبةُ	المصائِبُ / النائباتُ / الدواهي / عوادينا	04 مترادفات	تأكيد الشاعرِ من خلال المترادفاتِ على مدى حزنهِ والمصيبة التي ألمت بهِ، رغم جَمعها بين المُفترقِين.

-نموذج عن شبه تكرار الوارد في القصيدة:
قال الشاعر:

فـابَ مِـنْ كَـرَةِ الأيـامِ لاعِبُنـا وثـابَ مِـنْ سِنَةِ الأحـلامِ لاهِينـا
نـابِ الحَنِينَ إليكم فـي خَوَاطِرنـا عـن الـدّلال عليكم فـي امانينـا
ولا حـوى السعدُ **أطغـى** فـي أعِنّتِه منّـا جِيَـادٌ، ولا **أرْحَـى** ميادِينـا
نسْـقِي ثـراهُمْ ثنَـاءً، كلما نَـثِرتْ دُموعُنـا نُظِمـتْ منهـا **مراثِينـا**
ويـا مُعطِـرَةَ الـوادي سرَتْ سَحَرًا فطـابَ كلّ طـرُوحٍ مـن **مرامِينـا**
حتى حَـوَتْكَ سماءُ النيلِ عاليـة عـلى الغيوث، وإن كـانت **مَيامِنـا**
ولا حـوى السعدُ اطغَى فـي اعِنّتِه منّـا جِيَـادٌ، ولا ارْحَـى **ميادِينـا**
لـم تـألُ مـاءك تَحْنانَ، ولا ظمـأ ولا ادِّكـارَ، ولاشـجْوا **أفانينـا**
ملاعِـبٌ مَرِحَـتْ فيهـا مَارِبُنـا وارتُـعٌ انِسَـتْ فيهـا **امانينـا**
وحـازكَ الـريفُ ارجـاءً مُؤَرَّجَـة رَبَـتْ خمـائلَ، واهتزّت **بساتِينا**
الليـلُ يشـهد لـم نهتِك دَيَاجِيَـهُ عـلى نيـامٍ، ولـم نهتِف **بسـالينا**
رسْمٌ وقفنـا على رَسْمِ الوفـاء له نَجـيشُ بـالدّمع، والإجـلالُ **يَثْنِينـا**
إذا دعـا الشـوقُ لـم نَـبرحْ بمُنْصَدِع مـن الجنـاحين عـيٍّ لا **يُلبّينـا**
عـلى جوانبِهـا رَفـتْ تَمَائِمُنَـا وحـولَ حافاتِهـا قـامتْ **رَواقِينـا**
اهـا لنـا نـازِحَيْ ايْكٍ بـاندَلسٍ وإن حَللنَـا رفيفًـا مـن **رَوَابِينـا**!!

ومَطلـعٌ **لِسُـعودٍ** مـن أوَاخِرنـا ومَغْـرِبٌ **لِجُـدَودٍ** مـن أوَالينـا

والجدولُ الآتي يُحدّدُ نماذجَ الألفاظِ المُكرّرةِ شبه تكرار في القصيدةِ:

جدول رقم (٠٤)

نماذجٌ عن الألفاظِ المُكرّرةِ شبه تكرار في القصيدةِ

نوعُ التكرار	كيفية تكرارِها	عدد تكرارِها في القصيدة	وظيفة التكرار
شبهُ تكرارٍ	ثابَ / نابَ / ابَ	04 مرات	إضفاءُ جرسٍ صوتي / موسيقي / إيقاعي يزيدُ من قوة الأبيات الشعرية.
	اطغى / ارحى	مرتان- شبه تكرار	إضفاءُ جرسٍ صوتي / موسيقي / إيقاعي يزيدُ من قوة الأبيات الشعرية.
	مراثينا / مرامِينا / ميامينا / ميادينا	04 مرات -جناس ناقص	إضفاءُ جرسٍ صوتي / موسيقي / إيقاعي يزيدُ من قوة الأبيات الشعرية.
	افانينا / امانينا	مرتان -جناس ناقص	إضفاءُ جرسٍ صوتي / موسيقي / إيقاعي يزيدُ من قوة الأبيات الشعرية.
	بساتِينا / بسالينا	مرتان -جناس ناقص	إضفاءُ جرسٍ صوتي / موسيقي / إيقاعي يزيدُ من قوة الأبيات الشعرية.
	يَثنينا / يُلبّينا	مرتان- شبه تكرار	إضفاءُ جرسٍ صوتي / موسيقي / إيقاعي يزيدُ من قوة الأبيات الشعرية.
	رواقينا / روابِينا	مرتان -جناس ناقص	إضفاءُ جرسٍ صوتي / موسيقي / إيقاعي يزيدُ من قوة الأبيات الشعرية.
	سعُود / جُدود	مرتان- شبه تكرار	إضفاءُ جرسٍ صوتي / موسيقي / إيقاعي يزيدُ من قوة الأبيات الشعرية.

بيَّنَت الجداولُ الأربعةُ أعلاه أنَّ الشاعرَ قد نوّعَ كثيرًا في استخدامِ آليةِ التكرارِ البسيطِ، مُمثلاً في تكرارِ الكلمةِ بأنماطِهِ المُختلفةِ: (التكرارُ المحضُ أو التامُ / التكرارُ بالمُشتقِ / التكرارُ بالمُرادفِ / شبهُ التكرارِ)، وهذا منْ أجلِ تعزيزِ جماليةِ وفنيةِ القصيدةِ، التي تستمدُ حيويتَها الإيقاعيةَ منْ خلالِ الحركةِ الصوتيةِ للكلمةِ إذا كانت موضعَ تكرارٍ.

كما أنَّ امتلاكَ الشاعرِ لمُعجمٍ لغوي واسعٍ مكّنهُ من ممارسةِ فاعليةِ الاختيارِ والانتقاءِ، وفقَ شبكةٍ علائقيةٍ نامية وممتدةٍ في هيكلِ القصيدةِ، ومنْ خلالِ طريقتِهِ في الربطِ بين الدوالِ، بعضها ببعضٍ في العبارةِ الواحدةِ للبيتِ الواحدِ، فالشاعرُ وهو يمتلكُ القدرةَ على تشكيلِ اللغةِ جماليًا استطاعَ ببراعةٍ تجاوزَ المألوفِ، وبما يجعلُ التنبؤَ الذي سيسلكهُ المتلقي غيرَ مُمكنٍ، ما يجعلهُ في انتظارٍ دائمٍ لتشكيلٍ جديدٍ، ينمي لديهِ حسّ الاستشرافِ، ما يُمكّنهُ منْ دخولِ فضاءِ التلقي الإبداعي، الذي يُشعرُ المُتلقي بجمالِ الكلمةِ على مستوى محاورٍ عدة ، منها محورُ البصرِ، من خلالِ التماثلاتِ الخطيةِ الأفقيةِ، ومحورُ النُطقِ من خلالِ التماثلاتِ في المَخارجِ، ومحورُ الصوتِ من خلالِ تطابقِ الحركاتِ الصوتيةِ للكلمةِ بالنغمِ المطلوبِ.

وفي ما يأتي جدولٌ لأنواعِ التكرارات ونسبةُ تواترِها في القصيدةِ:

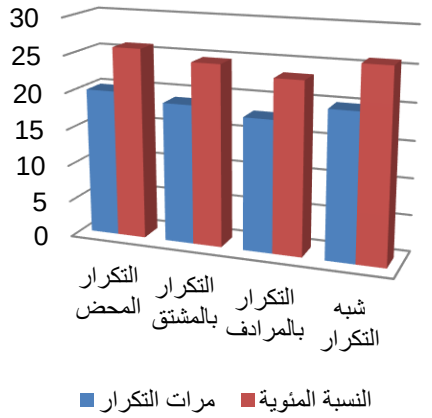
جدول رقم (٠٥)

نسبُ أنواعِ التكرارات في القصيدة

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

شكل رقم (٠٦)

أعمدة بيانية تُبيّنُ أنواع التكرارات ونسبة تواتره في القصيدةِ



يلاحظ في القصيدة انطلاقا من الجدولِ رقم (٠٥) والشكلِ البياني رقم (٠٦) أنَّ التكرارَ ورد بنسبٍ مُتقاربةٍ، أدناها التكرارُ بالمُرادفِ (١٨ مرة) بنسبةٍ ٢٣,٣%، والتكرارُ بالمُشتقِ (١٧ مرة) بنسبةٍ ٢٢,١%، اللذان جاءَا وثيقَا الصلةِ بالمعنى العام للسياقِ الواردِ في القصيدةِ، والقصدُ منهُ إمَّا إدخالُ تنوعٍ صوتي ولفظي، غايتهُ إخراجُ القولِ عنْ نمطيةِ الوزنِ المألوفِ، ليُحدثَ فيه إيقاعًا خاصًا يؤكدُه، ويكونَ لشدِّ الانتباهِ إلى كلمةٍ بعينها من خلالِ مرادفاتِها، مثلُ قولهِ: النزولُ (حللْنَا / نَزلَ)، الأرضُ (الثرى / التُربُ)، الحزنُ (نشْجى / نأسى)، المُصيبةُ (المصائِبُ / النائباتُ / الدواهي / عوادينا)، الفراقُ (البينُ / النوى)، الجانبُ (جوانِبِه/ حواشِينَا / حافاتِها/ جوانحِنا/ أرجاءُ/ نواحينا)، ومن خلالِ مُشتقاتها، مثلُ قولهِ: الدمعُ (بالدمعِ/ دُموعنا/ أدمُعُهمْ)، الأسَى (نأسَى/ أسَاةُ/ المُؤاسِينا/ آسِ/ تأسِينا)، الليلُ (لَيلٌ / لياليِنا / الليالي)، حملَ (نُحمّلهُ / حَمَلْنَا)، رمَى (رَمتهُ / يرمي / ترمِينا)، الشجو (نشْجى/ شجْنُا / شاجِينا).

أدى هذان النوعان معًا لإزالة الإبهام عن القصيدة، فإذا لم يَفهم المُتلقي كلمةً من الكلمات، فعنْ طريقِ مُرادفاتها أو بنيتها الاشتقاقية يتوضّحُ لهُ الأمرُ.

كما أنّ استخدامَ هذين النوعين جاءَ تعويضًا عن الكلماتِ السابقةِ لها، وبذلك يتفادَى الشاعرُ تَكرارَ الكلمةِ عينها في مواضعَ مُتقاربةٍ، وهو ما قد يُشوّهُ البنيةَ الإيقاعيةَ للقصيدةِ، وفي الآنِ نفسِه يزيدُ الشاعرُ من إثراءِ الرصيدِ اللغوي فيها.

أمّا التَكرارُ التامُ أو المحضُ فقد وردَ (٢٢ مرة) بنسبة ٢٨,٦%، وشبهُ التكرارِ (٢٠ مرة) بنسبة ٢٦%، فالشاعرُ قامَ بإعادةِ العناصرِ المُعجميةِ نفسها مِن بدايةِ القصيدةِ إلى نهايتها، دلالةً ووزنا وإيقاعا؛ إذ تعلّقَ الأمرُ بالكلماتِ ذاتِ الدلالةِ والوقعِ على نفسيةِ أحمد شوقي، نحو: مصرُ (٠٦ مرات)، الأرضُ (٠٥ مرات)، السعدُ (٠٣ مرات)، الدهرُ (٠٣ مرات)... وغيرها من الكلماتِ التي تُحيلُ إلى الهُويةِ والوطنِ وشعاعِ الأملِ، خاصةً كلمتا: (مصر) و(الأرض) اللتانِ شكلتا موقعًا رئيسًا في رؤوسِ هذه الأبياتِ الشعريةِ، فقد منحتهما نغمًا موسيقيًا تناغمَ مع دلالةِ الجُملِ، ومن خلالِ هذه الأبياتِ يتبيّنُ أنّ الشاعرَ يوحي من لفظتي: مصرَ والأرضَ بتعلقِه الشديدِ بأرضِ مصرَ المُبعد عنها، فحالةُ البُعدِ عن الوطنِ جعلت الشاعرَ "أحمد شوقي" يحنُّ إليهِ، مُعبّرًا عنهُ بالحزنِ والفقدِ والأسى، وهي حالةٌ شعوريةٌ خالصةٌ، لذلك فهو يريدُ أن تبقى هذه الحالةُ أسيرةَ صدرِه، فقد كانَ لنفيهِ عن وطنِه صدى مأساوي، فهو امتدادٌ لحالةِ الغُربةِ والانكسارِ التي يعيشها في إسبانيا المنفى، فجاءت ألفاظهُ مُعبّرةً عن هذه الحالةِ الشعوريةِ، التي تلوحُ على نفسِه المُتطلعةِ لغدٍ جديدٍ تضمحلُّ فيه غُيومُ الغُربةِ، لتُشرقَ بعدهُ شمسُ العودةِ إلى أرضِ مصرَ، نظرًا لأهميةِ طبيعتِه النفسيةِ المتأزمةِ، التي تحتاجُ إلى شحنةٍ إيحائيةٍ يستطيعُ من خلالها التعبيرَ عن تجربتِه الشعوريةِ.

أمّا شِبهُ التَكرارِ فقد أضفى موسيقى مُستساغة على القصيدةِ، ومؤثرة في النفوسِ، باعتمادِ الجناسِ والكلمات المُتشابهة في الوزنِ، التي أدّت وظيفةً جماليةً، أكسبتِ النص جرسًا موسيقًا أخاذًا، لتمنحَ المُخاطَبَ "أحمد شوقي" القدرةَ على إيجادِ صورٍ لغويةٍ جديدة تستهوي القارئ، مثلُ قولِه: ثابَ / نابَ / آبَ / مراثينا / مرامينا / ميامينا / ميادينا / أفانينا / أمانينا / بساتينا / بسالينا / يَثنينا / يُلبّينا / رواقينا / روابينا / سعُود / جُدود.

ومنه فالشاعرُ أبدعَ في استخدامِ هذه الأنواعِ الأربعة من التكراراتِ، فنراهُ يُكثرُ من توظيف صورة الوطنِ / الأرض / الحزن / الفراق / الدمع / الأسى / المُصيبة، ضمنَ مشاهد مختلفة اقترنتْ بمصرَ، مُحمّلاً إياها همومهُ وعواطفهُ واشتياقهُ.

نجحَ التكرارُ كظاهرةٍ أسلوبيةٍ هنا في تحقيقِ الاتساقِ الدلالي واللغوي في القصيدةِ؛ لأنهُ كانَ سببًا في تقويةِ وحدتها النصيةِ، ويظهرُ ذلكَ في تناوبِ الحركةِ والسكونِ على أبعادٍ شبه متساويةٍ، وفي ترديدِ لفظٍ واحدٍ ومعنى واحد، ما جعلَ الأحداثَ مُترابطةً مع بعضها إيقاعيًا ودلاليًا، ما انعكسَ إيجابًا على الانفعالاتِ النفسيةِ والحسيةِ للشاعرِ.

وبعيدًا عن الحشو الذي يُحدثُه التَكرارُ، نجدُ أحمد شوقي قد تعمّدَ التَكرارَ في عدّةِ صورٍ، مُجددًا العلاقات بين مفرداتِ القصيدةِ لغاياتٍ وظيفيةٍ، أثّرت في نفوسِ وأحاسيسِ القراءِ، ومُدمجةً لهم معهُ في أحاسيسِه الوجدانيةِ وانفعالاتِه النفسيةِ التي سيطرت عليهِ، ما ساهم في نمو نصهِ.

١-٤-٢- التضامُ: (Collocation)

يُعدُّ التضامُ آخرَ آليةٍ من آلياتِ الاتساقِ التي تكفُلُ ترابطَ النص وتماسكه، عن طريقِ علاقاتٍ مُعجميةٍ تربطُ بين مفرداتِ النص، فهو وسيلةٌ من وسائلِ التماسكِ النصي / المعجمي، يُقصدُ بها "توارُدُ زوجٍ من الكلماتِ بالفعلِ أو القوةِ، نظرًا لارتباطهما بحُكمِ هذه العلاقةِ أو تلك" (عفيفي، ١٩٩٧، ص١١٢).

إذنْ هو ظاهرةٌ بلاغيةٌ أدرجَها العُلماءُ ضمنَ بابِ البديعِ، تُحيلُ إلى توارُدِ لفظينِ مُعجميًا، لعلاقةٍ بينهما تحوي جُملةً من الوظائفِ والأغراضِ، بوصفهِ وسيلةً من الوسائلِ الأكثرِ براعةً في تجميعِ عديدِ الأفكارِ وتوسيعِ المفاهيمِ داخلَ نطاقِ النص، لقُدرتِه على الربطِ بين الألفاظِ في حقولٍ دلاليةٍ مُختلفة (العايب، ٢٠١٨، ص٢٥)، كما يُطلقُ عليه مصطلحُ التّلازمِ العِباري أو المُصاحبةُ المُعجميةُ، ليكونَ دورهُ تَمثيلَ النظامِ الحقيقي للترابطِ المُعجمي للنصِ، ذلكَ أنهُ مِعيارٌ قائمٌ على علاقاتِ الوحداتِ بعضها ببعض، بالمُعجمِ الذي تتنزّلُ فيه، ومنهُ تنطلقُ نظريةُ الحقولِ الدلاليةِ التي تُصنّفُ المُفرداتِ أو الألفاظَ إلى حقولٍ دلاليةٍ مُختلفةٍ، بحسبِ العلاقاتِ القائمةِ في النصِ.

١-٤-٢- ١- علاقاتُ التضامِ وتطبيقاتُها:

يذهبُ عُلماءُ النصِ إلى تقسيمِ علاقاتِ التضامِ بحسبِ العلاقاتِ التي تجمعُ أطرافَ النص إلى:

علاقةُ تعارضٍ (تضاد) / علاقةُ الجزءِ بالكلِ / علاقةُ الجزءِ بالجزءِ / علاقةُ بين العناصرِ من القِسمِ العامِ نفسه.

وأقرَّ الباحثون بصعوبةِ هذا النوعِ من الترابطِ، نظرًا لعدمِ توفرِ "مقياسٍ آليٍ صارمٍ يجعلُنا نعدّ هذه الكلمةَ أقربَ إلى هذه المجموعةِ أو تلكَ، ومن ثمّ فكُلُ ما نستطيعُ قولهُ هو أنَّ هذه الكلمةَ أشدّ ارتباطًا بهذه المجموعةِ من ارتباطِها بمجموعةٍ أخرى" (خطابي، ١٩٩١، ص٢٥)، ليبْقى التضامُ بوصفهِ آليةً إجرائيةً صعبةَ التطبيق، لازمَةً أساسيةً لربطِ وحداتِ النصِ وإضفاءِ الحيويةِ عليهِ، لذَا سنقومُ بإسقاطِ ما ذكرنَاه سابقًا عن خاصيةِ التضامِ على نصٍ "قصيدةِ أندلسية"، برصدِ كل مظهرٍ من مظاهرِ تجلّيها على النحو الآتي:

١-٤-٢-١-١- التضادُ:

اعتمدَ الشاعرُ في نونيتِه على التضادِ بكثرةٍ، لما لهُ من أهميةٍ في استمرارِ الروابطِ الداخليةِ في النصِ، وفي جعلِه كُلاً مُوحدًا ومُتّسقًا، ومن أمثلةِ التضادِ قولُه:

فَإنْ يكُ الجِنْسُ يا ابنَ الطُّلحِ **فَرَّقَنا** إنَّ المَصَائِبَ **يَجمَعنَ** المُصابينَا

وقولُهُ:

بنا، فَلَمْ نَخْلُ مِنْ رَوحٍ **يُراوحُنَا** مِنْ بِرّ مِصرَ ورَيْحَان **يُغادينا**

وقولُهُ:

ومَطلَعٌ لسَعُود منْ **أواخِرنَا** **ومَغربٌ لجُدود** من **أوَالينَا**

وقولُه:

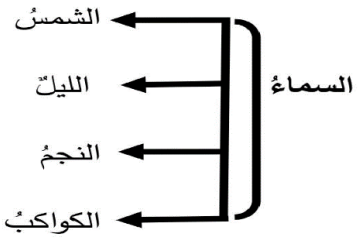
باللهِ إنْ جُبتَ **ظَلماءَ العُباب** على **نَجائِبِ النُورِ** مَحدُوًا بِجَرينَا

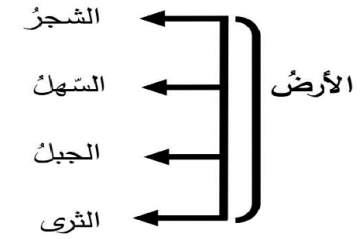
الأبياتُ الشعريةُ أعلاهُ شَكّلتْ نموذَجًا عن الثنائياتِ الضديةِ الواردِ في القصيدة: (فَرَّقَنا، يجمعُنَ / يُراوحنا، يُغادينا / أواخِرنَا، أوَالينَا / ظَلماءَ العُباب، نَجائِبِ النُور)، وقد عملَ هذا التضادُ على إظهارِ حالةِ الشاعرِ الموغلة في الحزنِ واليأسِ والإحباطِ من جهةٍ، وحالةِ الفرحِ والتفاؤلِ والعزيمةِ من جهةٍ أخرى.

أدى النقيضُ في اتساقِ الأبياتِ وتناسُقِ معنَاها، وزيادةِ وظيفةِ النصِ الإبلاغية؛ إذْ بالأضدادِ تتضحُ الأمورُ.

١-٤-٢-١-٢- علاقةُ الجزءِ بالكُل:

حاول الشاعرُ في قصيدتِه أنْ يرسُمَ علاقةَ الجزءِ بالكُلّ، وذلك للفتِ انتباه مُستمعيهِ باستخدامِ الألفاظِ





المُنتقاة، المُفعمةُ بالإيحاءِ، ليُبيّنَ شوقهُ وحنينهُ إلى وطنهِ الأم، ومِن ذلكَ قولهُ:

لما تَرقرقَ فى دمعِ **السّماءِ** دمًا هاجَ البُكا فخضَّبنا **الأرضَ** باكِينا

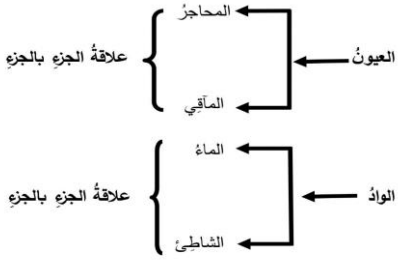
تجسّدت علاقة الجزءِ بالكل في امثلةٍ كثيرة منها المذكورة أعلاه، فالليلُ والنجمُ والكواكبُ والشمسُ جزءٌ من كُلٍّ كاملٍ وهو السماءُ، والشجرُ والسهلُ والجبلُ والبرُّ والثرى جُزءٌ من كُلٍّ كاملٍ وهو الأرضُ، والسرُ وراء هذه التوظيفات هو تحقيقٌ الاستمرارية في الكلام، بالحفاظِ على انتباه السامع، وإضفاءِ حيويةٍ على القصيدةِ، ليجِدَ المُتلقي نفسَهُ أمامَ ألفاظٍ مُترابطةٍ ومُتضَامةٍ بعلاقاتٍ، تزيدُ منْ عُنصرِ التشويقِ لديهِ.

١-٤-٢-١-٣- علاقةُ الجزءِ بالجزءِ:

اعتمدَ الشاعر في قصيدتِه على علاقةِ الجزءِ بالجزءِ بنسبةٍ ضئيلة، ومع قلّتِها حقّقت الاتساقَ داخلَ النص، ومِن أهمّ ما وردَ منْ علاقاتِ الجزءِ بالجزءِ نذكُرُ قولهُ:

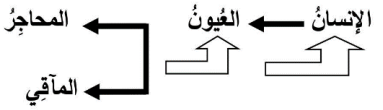
لفتيةٌ لا تنالُ الأرضُ **أدمعَهم** ولا مفارقَهم إلا مُصلينا

ويا معطرةَ **الوادى** سرتَ سحراً فطابَ كل طروحٍ من مرامِينا



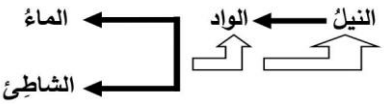
هذه مجموعةٌ منَ الألفاظِ الجزئية التي تعودُ في دلالتِها إلى الإنسانِ وإلى نهرِ النيلِ، فبالنسبةِ للمثالِ الاول نجد انّ المحَاجر (مُحيط العين) والماقِي (مجرى الدمع) حين تُحيل في دلالتِها إلى العُيون، تتحَدّدُ كعلاقة جزءٍ من جُزءٍ، وحين تُحيل في دلالتِها إلى الإنسانِ، تتحَدَّدُ كعلاقةِ جزءٍ من كُلٍّ.

شكل توضيحي:



وبالنسبة للمثالِ الثاني نجدُ أنّ الماءَ والشاطِئ حين يُحيلُ في دلالتهِ إلى الوادي، بوصفه رافدا من روافد النيلِ، يتحَدّدُ كعلاقةِ جزءٍ من جُزءٍ، وحين يُحيلُ في دلالتِه إلى النيلِ، يتحَدّدُ كعلاقةِ جزءٍ من كُلٍّ.

شكل توضيحي:



نستخلصُ أنَّ مُعظَم علاقاتِ الجُزءِ بالجُزءِ تعُودُ على معالِمِ مصرَ ومناظِرها، وذلكَ دليلٌ على اهتمام

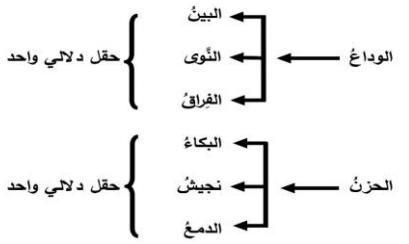
الشاعرِ بكلِّ جُزءٍ منها؛ وكأنهُ حاولَ توظيفَ كلَّ شاردةٍ وواردةٍ عنْ بِلادِه، ليُثبتَ أنها لم ولن تُفارق مُخيلتَهُ، وأنها محفُورة في قلبِهِ.

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

أسهبَ الشاعرُ في استخدامِ ألفاظٍ من حقلٍ دلالي مُشتركٍ، ومنْ أمثلةِ ذلكَ نذكرُ قولَهُ:

رمى بنَا **البَينُ** أيكًا غيرَ سامِرنا أخَا الغريبِ، وظلاً غيرَ نادِينا

كلٌّ رِمَتْه **النَّوى**، رِيشَ **الفراقُ** لنا سَهْماً، وسلّ عليكَ **البينُ** سِكِّينا



تمكَّن الشاعرُ ببراعةٍ من إدراجِ عددٍ كبيرٍ من الألفاظ التي تنتمي إلى حقلٍ دلالي واحدٍ؛ أي تلكَ التي تعُودُ إلى جُزءٍ عامٍ، قصد: التنويعِ في الألفاظِ والعباراتِ / إثراءُ الرصيدِ اللغوي للقصيدةِ / منحُ الكلامِ حيويةً ورونقا / لفتُ انتباهِ المُتلقين / الإبانةُ عن ذوقِ المتكلِّمِ ومدى ثقافته ورهافةِ مشاعرهِ .

١-٥- الإحالة: (Reference)

النصُ بنيةٌ شاملةٌ، مكونةٌ مِن وحداتٍ لغويةٍ تُشكّل كيانهُ الداخلي، محكومةٌ بمبدأ التتابع والترتيبِ، تبعا لطبيعةِ الحدثِ الذي تجسّده، وهذه الوحداتُ لا بدّ لها من ترابطٍ مُحكمٍ، لتتفاعلَ مع بعضِها البعض وتُشكّل المعنى المطلُوب، وتعد الروابطُ الإحالية مِن أهم العواملِ التي حقّقت اتساق النصوص واتحاد عناصرها، فما المقصود بالإحالة كمصطلح؟ وفيم تتمثلُ الروابطُ الإحالية في قصيدة أندلسية لأحمد شوقي؟

نالت الإحالة اهتمام الباحثين المتخصصين في الدرس اللساني قديما وحديثا، حيث عالجوا قضاياها من خلالِ الروابطِ والضمائر وأدوات الإشارة، محاولين إعطاء تعريف شامل لها، بوصفِها "علاقة معنوية بين ألفاظ معينة، وما تُشير إليه من أشياء أو معان أو مواقف تدلُ عليها عبارات أخرى في السياق أو يدل عليها المقام، وتلك الألفاظ تُعطي معناها عن طريق قصد المتكلم، مثل الضمير واسم الإشارة والاسم الموصول، حيث تشير إلى أشياء سابقة أو لاحقة أو عبارات أو مواقف لغوية أو غير لغوية" (عفيفي، ١٩٩٧، ص ٣٢٠)، في النص الذي هو مزيج سياقي / نسقي، مُكوّنٌ من ألفاظ ومواقف وسياقات وأحداث مُوجّهة إلى القارئ، بناءً على مقصدِ المتكلمِ.

١-٥-١- عناصرُ الإحالة:

تتكون الإحالة من أربعة عناصر، وهي:

- **المتكلمُ أو الكاتبُ:** صانعُ النصِ، وبقصده المعنوي تتم الإحالةُ إلى ما أشار.
- **اللفظُ المُحيلُ أو العُنصُر الإحالي:** ينبغي أنْ يتجسد إمّا ظاهرا أو مُقدّرا كالضمير، وهو الذي سيغير الاتجاه إلى خارجِ النص أو داخله.
- **المُحالُ إليه:** ويكون إمّا داخل النص أو خارجه من كلمات أو عبارات أو دلالات.
- **العلاقةُ بين اللفظِ المُحيلِ والمُحال إليه:** المفروض أنْ يكون التطابق مُجسدا بين اللفظ المُحيل والمُحال إليه (عفيفي، ١٩٩٧، ص ١٢).

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

قال أحمد شوقي:

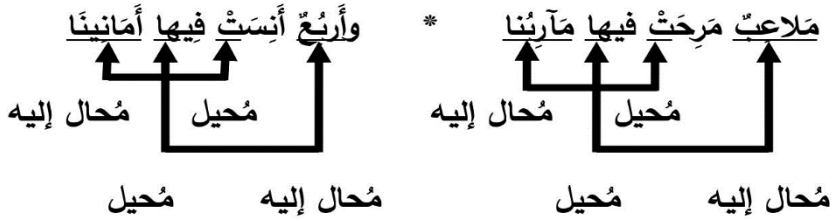
مَاذَا تَقُصُّ عَلينا غَيرَ أَنَّ يَدا * قَصَّتْ جَنَاحكَ جَالتْ في حَواشِينا؟

مُحَال إليه مُحيل مُحيل

علاقة تطابق

فالمتكلم هو الشاعر **"أحمد شوقي"**، والمُحيل **"تاء التأنيث الساكنة"** المُقترنة بالفعلين **"قَصَّ"** و**"جَالَ"**، أما المُحال إليه فهو **"اليدُ"** التي قامت بالفعلين، والعلاقةُ بينهما علاقةُ تطابق.

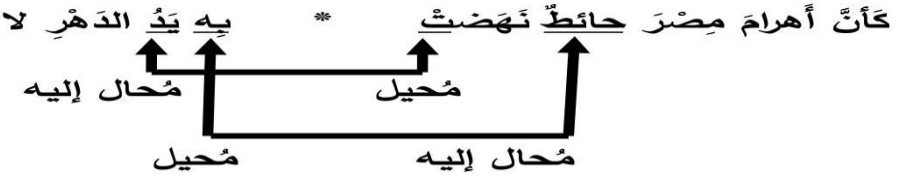
يقول الشاعر:



علاقة تطابق

جمع البيتُ أربع علاقاتٍ إحالية، جسّدتها **"تاء التأنيث الساكنة"** في صدر البيت، التي تَحيل إلى **"مآربنا"**، ومثيلتها في عجز البيت تُحيل إلى **"أمانينا"**، وكذا **"الهاء"** في صدر البيت التي تعود على **"الملاعب"**، و**"الهاء"** الثانية في عجز البيت التي تعود على **"الأرْبُعِ"**، وترتبط بين عناصر كل علاقة إحالية علاقة تطابق.

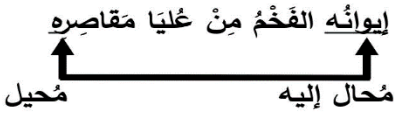
يقول الشاعر:



علاقة تطابق

اشتمل البيت على علاقتين إحاليتين، مثلتهما تاء التأنيث في **"نهضَتْ"**، التي تعود على **"يدِ الدهرِ"**، و**"الهاءُ"** في **"بِهِ"** التي تعود على **"حائطٌ"**، وعلاقتهما التطابق.

يقول الشاعر:



علاقة تطابق

الإحالة كانت في صدر البيت، بين **"الهاءِ"** في **"مقاصِرِهِ"** ، التي تعود على **"الإيوانِ"**، وعلاقتهما تطابق.

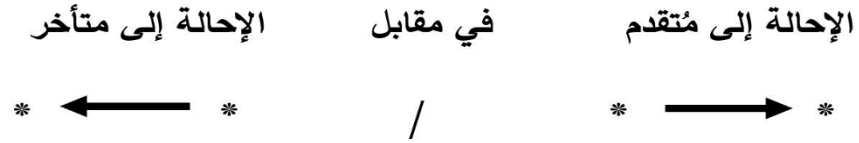
١-٥-٢- أنواع الإحالة:

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

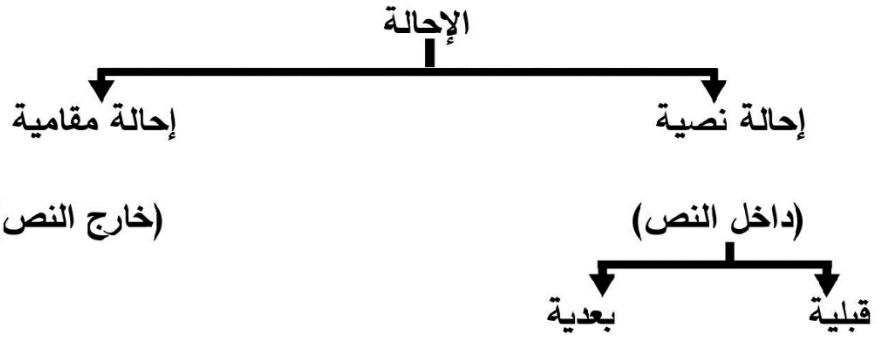
أ- إحالة نصية: داخل النص، وتشتمل على نوعين من الإحالات:

- إحالة إلى سابق أو مُتقدم (Anaphora): وذلك حين تُحيلُ صيغة الإحالة إلى عنصر لغوي مُتقدم، وقيل أنها إحالة بالعودة، حيث تعود على مُفسرٍ أو عائدٍ سبقَ التلفُظ (الإحالة القبلية).

- إحالة إلى لاحق (Cataphora): وذلك حين يُحيلُ عنصرٌ لغوي أو مكونٌ ما إلى تالٍ له في النص، وقيلَ هي تعودُ على عنصرٍ مذكور بعدها في النص أو لاحق عليها (الإحالة البعدية). (بحيري، ٢٠٠٥، ص ١٠٥).



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



بالعودة إلى القصيدة نجد أنّ الإحالة على أساس الاتجاهات لها دورٌ كبيرٌ في اتساق النص وبنائه الداخلي، بتجسيدِ وحدتهِ اللغوية، وفي الجدولِ الآتي نماذجٌ من القصيدةِ، حاولنا فيها التطبيقَ على الإحالةِ بأنواعها الثلاثةِ:

جدول رقم (٠٧)
أنواعُ الإحالةُ القَبليةِ في قصيدةِ أندلسية

نوع الإحالة	نماذج من القصيدة	التعليق
إحالة قبلية	قال احمد شوقي: لفتيةٌ لا تَنالُ الأرض **أدمُعهُم** ولا **مفارِقَهُم** إلاَّ مُصلينا	الضمير المتصل لجمع الغائب (هم) يعود على الفتية الذين سبق ذكرهم في اول البيت، وهي إحالة قبلية. الفتية ← هم.
إحالة قبلية	لَكِنّ مِصرَ وإنْ **أَغْضَتْ** على مِقة عَيْنٌ من الخُلْدِ بالكافور تَسقينا	تاء التانيث الساكنة (ت) في اغضت تحيل إلى مصر، التي وردت في صدر البيت، وهي إحالة قبلية. مصر ← ت.
إحالة قبلية	حتى **حَوَتْكِ** سماءُ النيلِ عاليةً على الغيوثِ، وإنْ **كانتْ** مَيامِينا	في البيت مُحيلانِ: كاف الخطاب (كِ) في حوتك، والتي تعود على ساري البرق المذكور قبل هذا البيت، وتاء التأنيث الساكنة (ت) في كانت، التي تُحيل على سماء النيل، وهي إحالة قبلية. ساري البرق ← كِ. سماء النيل ← ت.
إحالة قبلية	**اجشمتِ** شَوْكَ السرَى حتى **أتيتِ** لنا بالوَرْدِ كُتْبًا، وبالرّيا عنَاوينا	في البيت مُحيلانِ، هما: تاء الفاعل للمخاطب المؤنث في (اجشمتِ) و(اتيتِ)، وكلاهما يعودان على مُعطرة الوادي، التي ذُكرت قبل هذا البيت، وهي إحالة قبلية. مُعطرة الوادي ← ت.
إحالة قبلية	هل من **ذيولك** مسْكِيٌّ **نُحَمِّلُه** غرائبَ الشوقِ وَشْيًا من أَمانِينا؟	في البيت مُحيلانِ، هما: كاف الخطاب في (ذيولك)، والذي يُحيل على مُعطرة الوادي، التي ذُكرت قبل هذا البيت، وهي إحالة قبلية. والهاء في (نحمله)، والتي تعود على (مسكيٌّ)، وهي إحالة قبلية. معطرة الوادي← كِ. مسكيٌّ ← هـ.

جدول رقم (٠٨)
أنواع الإحالةُ البعدية في قصيدة أندلسية

نوع الإحالة	نماذج من القصيدة	التعليق
إحالة بعدية	كلّ رَمته النوى ريشَ الفراقِ لنا سهمًا، وسَلَّ عليكَ البَيْنُ سِكينا	الإحالة البعدية مُتجسدة في هذا البيت تحديدا في هاء الضمير الغائب، الذي يُحيلُ على النوى المذكورة بعده، وهي إحالة بعدية. رمته ← النوى.
إحالة بعدية	وهذه الأرضُ من سَهْلٍ ومن جَبَلٍ قِبْلَ القيـاصِر دِنَّاهـا فراعِينـا	الإحالة اللاحقة في هذا البيت في جملة (هذه الارض)، فـ(هذه) اسم إشارة مُحيل، والأرض عُنصُر إحالة أو مُحال إليه، وقد تلا المُحالُ إليهِ المُحيلَ، وهي إحالة بعدية. هذه ← الأرض.
إحالة بعدية	مَلاعِبٌ مَرحتْ فيها مآربِنا وأربُعٌ أنستْ فيها أمانينا	جمع هذا البيت بين إحالتين لاحقتين متشابهتين، المحيل فيهما تاء التانيث الساكنة في (مَرحتْ) و(أنستْ)، والتي تعود على المآرب والأماني المذكورة بعدها، وهي إحالة بعدية. مَرِحَتْ ← مآربِنا. أَنِسَتْ ← أمانِيَنا.
إحالة بعدية	إلـى الـذين وجَدْنـا وُدَّ غيرِهِمُ دُنيٌّ، ووُدُّهمُ الصَّافي هو الدينـا	البيت مكون من إحالتين لاحقتين: الاولى من: (الذين ... دنيٌّ)، فالذين مُحيلٌ عائدٌ على ما جاءَ بعدهُ، أمّا الإحالة الثانية من البيت نفسه فهي: (هو الدنيا) فـ(هو) مُحيل، و(الدنيا) مُحال إليه، وهي إحالة بعدية. الذين ← وجدنا وُدّ غيرهم دنيّ. هو ← الدينا.

جدول رقم (٩ :)
أنواع الإحالة المقامية في قصيدة أندلسية

نوع الإحالة	نماذج من القصيدة	التعليق
إحالة مقامية	يـا نـائحَ الطلحِ، أشباهٌ عَوادِينـا نَشْجى لِوَادِيكَ، أم نَأسَى لوادينا؟	يعود ضمير المتكلم (نحن) في هذا البيت على عُصبة الشاعر وأصدقائه ممّن يُعانون من الوضع نفسه: بُعدٌ وحنين للوطن، فالضمير (نحن) مُحيلٌ يعودُ على مُحالٍ إليه، وهو خارج النص، وهي إحالة مقامية غير لغوية .
إحالة مقامية	بتنـا نقاسِي الدواهي من كواكِبه حتى قَعدنَا بها حَسْرَى تُقاسِينا	تضمن هذا البيت إحالات مقامية تعود كلها إلى مُحال إليه واحد، وهم فئة المغتربين عن وطنهم.

شهدت قصيدة أندلسية تنوعًا في التوظيف الإحالي، فقد امتزجت فيها الإحالات النصية: القبلية والبعدية والإحالة المقامية، لتُشكّل نسقًا إحاليًا مشحونًا بدلالاتٍ غزيرة، ولعل الإحالة اللاّ نصية (المقامية) هي الحاضرة في القصيدة، فرغم كونها لم تخرج عن مُشيرين اثنين: إمّا فئةُ الشعراءِ المغتربين أو الظروف القاسية التي دفعتهم للنفي والإبعاد، فإنها حملت في ثناياها ذواتهم الأبية وأرواحهم النقية ومشاعرهم الصادقة تجاه وطنهم، وعبّرت كذلك عن الصلة الروحية الممتدة بينهم وبين وطنهم، فهذا النوع من الإحالة على كثرة اطراده جسّدَ أمواجا من المشاعر وعنفوانا من الأحاسيس، وزخما من الرغباتِ من شعراء ظُلموا وسُجنوا وهم أحرار في وطن ليس وطنهم، وبين أهل ليسوا بأهلهم.

نجد غلبةَ الإحالةِ النصية القبلية على الإحالة النصية البعدية، وهذا يتفقُ وطبيعةَ اللسانِ العربي، فغالبًا ما تكونُ مرجعيةُ الكلامِ سابقة، وهذا الوجهُ المألوفُ.

ولعلنا نحسبُ أنّ الإحالة المقامية روتْ قصة مختصرة عن معاناة هؤلاء الشعراء، ونجد تفاصيل هذه القصة في ثنايا الإحالات القبلية والبعدية المُدرجة في القصيدة، ومن ذلك إحالة الشاعر إلى النيل / إلى مصر / إلى البساتين/ إلى الخمائل ... التي تُبين مدى اشتياقهم وتذكرهم لتفاصيل الأشياء من وطنهم.

١-٥-٢-٢- بحسب المدى الفاصل بين العنصر الإحالي ومُفسره: وهي نوعان اثنان، هما:

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

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

وقد ورد النوعان في القصيدة المدروسة بشكل مكثف ومتفاوت، كانت الأحقية فيه للإحالة بعيدة المدى، وذلك يعود إلى إسهاب الشاعر في الحديث عن أمرٍ

محدّد ارتبطَ ببعدِهِ عن مصرَ، بذكرِ صفاته ومميزاته، وفيما يأتي تحديدٌ لبعضِ نماذجِ الإحالتين (قريبةُ المدى / بعيدةُ المدى) من قصيدة "أندلسيةٌ"، على سبيل الذكر لا الحصر:

- **نماذج عن الإحالة قريبة المدى:** قال أحمد شوقي:

والسَّعْدُ لو دَامَ، والنِعْمَى لَو اطّرَدَتْ * والسَيلُ لَو عَفَّ، والمِقدارُ لو دِينَا

مُحال إليه مُحيل

جِئْنا إلى الصبْرِ نَدعُوهُ كعادتِنا * في النَائِباتِ فَلَمْ يَأخُذْ بِأيَدِينَا

مُحال إليه مُحيل

ولَمْ نَدَعْ لِلِيالِي صافٍ فَدَعتْ * بِأنْ نَغُصَّ، فقالَ الدَّهْرُ آمِينا

مُحال إليه مُحيل

تُبينُ لنا هذه الأمثلة الثلاثة النوعَ الأولَ من الإحالة قريبة المدى، ففي البيت الأول تاء التأنيث في (اطّرَدتْ) تعود على النعمى المذكورة قبلها مباشرة، والأمرُ عينهُ في قوله (الصبر ندعوهُ)، فهاء الضمير الغائب في الفعل (ندعوهُ) يعود على (الصبر)، وقد ذُكرَ قبله دون فاصل، وفي البيت الثالث تاء التأنيث في (فدَعتْ) تعود على (الليالي) المذكورة قبلها مباشرة.

- **نماذج من الإحالة بعيدة المدى:** قال أحمد شوقي:

عَلى جَوانِبِها رَفَّتْ تَمائِمُنا * وحَولَ حافاتِها قَامتْ رَواقِينَا

مُحيل مُحيل

لوْ لَمْ يَسُودوا بِدِيْنٍ فِيهِ مَنْبَهةٌ * للناسِ، كانَت لَهُمْ أخْلاقُهمْ دِينَا

مُحيل مُحيل مُحيل

أجَشمتِ شَوْكَ السرَى حتى أَتيْتِ لَنَا * بـالوَرْدِ كُثْبًا، وبالرّبـا عنَاوِينَـا

مُحيل مُحيل

يلاحظُ في البيتِ الأولِ وجودَ مُحيلين اثنين، هما: هاءُ الضمير الغائب للمؤنث في كل من (جوانِبِها) و(حافَاتِها)، أمّا المُحال إليه فليسَ في البيتِ عينِهِ، وإنّما ذُكرَ قبلَهُ، فالهاءُ تعودُ على "مصرَ" التي ذُكرتْ في البيتِ السابقِ للبيت المذكور، والفاصلُ بين المُحيلِ والمُحالُ إليهِ جملتان، فهي إذن إحالةٌ قبلية بعيدةُ المدى.

أمّا النموذجُ الثاني تجسّدَ المُحيلُ فيهِ في "واو" الجمع في الفعل (يسُودوا)، وفي ضمير الغائب للجمع (هُم) في جملة (كانَت لهم أخلاقُهم دينا)، وهذه الضمائرُ تعودُ على الفِتيةِ الذين سبق ذكرهم في البيتِ السابقِ لهذا البيتِ، وقد فَصَلَ بين المُحيلِ والمُحال إليهِ جملةٌ استئنائية، فهي إذن إحالةٌ قبليةٌ بعيدةُ المدى.

وأحالتْ في البيتِ الأخير تاءُ الفاعِل للمُؤنَّثِ في الفعلين: (أجشَمتْ) و(أتَيتْ) على مُحال إليهِ لم يُذْكر في سياقِ البيتِ، بل قبل بيتين من ذلك فصَلتْ بينهم مجموعة جُمل، فهي إذن إحالةٌ قبلية بعيدةُ المدى.

١-٥-٣- الوسائلُ الإحاليةُ:

تُمثِّلُ هذه الوسائلُ مجموعة الأدوات التي يستعينُ بها القارئ للوصول إلى أطرافِ العملية الإحالية: (مُحيل / مُحال إليه / العلاقة بينهما)، فهي "تلك العناصر التي يُعتمدُ عليها لتحديد المُحال إليه داخل النص أو خارجه؛ إذ تَحكُمُ تنقُلهُ في فضاءات النص من أجل تفسيرها، فلا تملك دلالة مُستقلة، بل ترتبط بعنصرٍ أو عناصرَ أخرى" (تهامي، ٢٠١١، ص ٤١)، ولعلَّ التأكيد على هذا الأمر يُحيلُنا بالضرورة إلى الضمائر والمبهمات، بوصفها لا تحملُ المعنى في ذاتها، بل من خلالِ تفاعلها مع الوحداتِ اللغوية المُحيطة بها.

وقد اختلفَ الباحثون في تحديدِ مجموع الوسائلِ الإحالية، وإنْ كانوا قد اتفقوا في الإطارِ العامِ لها، حيث أجملوها في ثلاثِ وسائل هي: الضمائرُ / أسماءُ الإشارةِ / أدواتُ المقارنةِ، وهو الرأي نفسهُ الذي تبناه العرب المحدثون، فنجد الباحث "أحمد عفيفي" مثلا قد ردّدَ الأمرَ نفسه بقوله: "تتفرعُ وسائل التماسك الإحالية إلى الضمائر وأسماء الإشارة والموصولة وأدوات المقارنة، مثل التشبيه، وكلمات المقارنة مثل أكثر وأقل" (عفيفي، ١٩٩٧، ص ١١٨)، فأما الضميرُ فقد لقي اهتمامًا كبيرًا من قِبَل اللغويين، واختلفت فيه التعريفاتُ قديمًا وحديثًا، فلا يخلو نصٌّ من وجودِ الضمائرِ المختلفة، فهي أشهرُ نوعٍ من الكلماتِ الكنائيةِ، وهذا دليلٌ على شيوعها وكثرة استخدامها نصيًا أو شفويًا للإشارةِ إلى شيء ما.

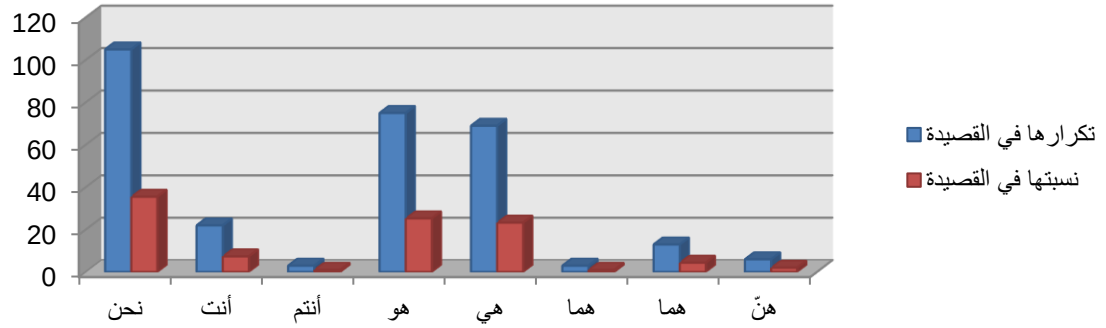
تُعرَّفُ الضمائر في البيئةِ اللغويةِ العربيةِ على أنها "اسمٌ جامدٌ يدلُ على مُتكلمٍ أو مُخاطبٍ أو غائبٍ" (حسن، ١٩٨٨، ص ٢١٧)، فهو اسمٌ جامدٌ لاستحالةِ تصريفهِ مع الضمائرِ المختلفةِ، يُحيلُ إلى شخصٍ معينٍ أو مجموعةِ أشخاصٍ، سواءٌ أكانوا المتحدثين أم المُخاطبين أم الغائبين، والجدولُ الآتي يُحدّدُ إحصائيًا مجموعَ الضمائرِ الواردةِ في القصيدةِ:

جدول رقم (١٠)
نسبُ الضمائر في قصيدة أندلسية

	المتكلم	المخاطب		الغائب				
الضمير	أنا / نحن	أنتَ	أنتِ	هو	هي	هما	هما	هنّ
تكرارها في القصيدة	١٠٥	٢٢	٣	٦٩	٧٥	٣	١٣	٦	٢٩٦
النسبة	35.5	7.4	1.01	23.3	25.3	1.01	4.4	2.02	%١٠٠

تُلخصُ الجدول في الشكل البياني الآتي:

شكل رقم (١١)
أعمدة بيانية تُمثّل تَكرار الضمائر ونسبتها في القصيدة



بناءً على معطيات الجدول رقم (١٠) والشكل البياني رقم (١١) نلاحظُ تباينَ توظيفِ الضمائر في القصيدة؛ إذ كانت الغالبية لضمير المتكلم (نحن)، الذي ورد (١٠٥مرة) بنسبة (٣٥,47%)، وهذا راجعٌ إلى سياق القصيدة ذاتها، وإلى صاحبها، فقد أراد أحمد شوقي أنْ يبعثَ برسالةٍ لكل أسرة أو عائلة مصرية، اغتربَ أحدُ أفرادها أو نُفي ظُلما، وذلك بوصفِ حنينه والوضع الذي يُعانيه في الغربة، ورغبته في العودة إلى رحاب مصر وأهاليها، ليوضح لنا صورةَ حُبهِ واشتياقه لوطنهِ، فالبلادُ تنتظرهُ بأن يأتي إليها، وهو يعيشُ حياةً لا يريدها، حياةَ البعيدِ عن أرضهِ والمنفي عن وطنهِ.

ورد هذا الضمير بنسبة كبيرة في مواضع كثيرة، حاملا معه دلالة المِلكية، نحو: حواشينا / نادينا / تسقينا / روابينا، وهو ما يُبرزُ حالة التحدي التي تُخالج نفس الشاعر ومَنْ معهُ، وليؤكّدوا أنَّ الأرض التي يسيرون عليها أرضهم، وأنّ روابيها هي روابيهم، وأنهم وإنْ أبعدوا عن وطنهم عنوة سيظلون أوفياء له مُتمسكين به، طال الزمن أو قصر.

ورد ضمير الغائب (هو) و(هي) بشكل مُتقارب: (٧٥ مرة) و(٦٩ مرة) بنسبة (٢٥,34%) و(٢٣,31%) على الترتيب، واُستعملَ إحالةً لأشخاصٍ وأشياءٍ وردتْ في السياقِ اللغوي للقصيدةِ.

امّا استعمال ضمير المخاطب (انتَ) الدال على المذكر وضمير المخاطب (أنتِ) الدال على المؤنثِ فكان (٢٢ مرة)، بما يُعادل نسبة (٠٧,43%) من الاستعمالات الكلية للضمائر في القصيدة، فالمؤنثُ منها يُحيلُ على مكانٍ مُعيّن خاطبَهُ الشاعرُ في أبياته، هو: الأندلس / مصرُ، أمّا الضمائر المُذكّرة فتعودُ على ذاتٍ مُفترضة، وإنْ كان التأويلُ قد اتفق على مُخاطبته لشخصيةٍ تاريخيةٍ، هو الملكُ والشاعرُ الأندلسي "المُعتمد بن عباد"، الذي عاشَ مأساةً شبيهةً بمأساتهِ، من خلالِ قولهِ "أشباهُ عوادنيا"؛ لأنَّ كُلا من "أحمد شوقي" و"المعتمد بن عباد" نُفيا وأُبعدا عن وطنهما، فالأولُ يحِنُّ لواديهِ: "النيلُ / مصر"، والثاني يحِنُّ لواديه: "إشبيلية / الأندلس". وهناكَ من يقولُ أنَّ الحَمَامَ هو المقصودُ من هذا الخطابِ.

وردت في القصيدة ضمائر أخرى بنسبة أقل من سابقاتها (ضمائرُ المخاطبِ والغائبِ): (أنتم / هُما / هم / هنّ)، حيث تكرروا تِباعا: (٠٣/ ٠٣/ ١٣/ ٠٦) بنسبة (٠١,01% / ٠١,01% / ٠٤,39% / ٠٢,02%) على التوالي، وترجعُ كلها إلى شخصيات وأشياء وأحداث مُدرجة في القصيدة، والمتمعنُ في نسبِ ضمائرِ الغائبِ الإحصائيةِ يلاحظُ شُحَّ استخدامها مقارنةً بنسبِ الضمائرِ الأخرى، حيث جاء ورُودُها مُتفاوتا، رغم أهميتها بوصفها وسيلةً يختفي وراءها المُتكلم،

يوصلُ ويُعبّرُ من خلالها عما يشاءُ من أفكارٍ وقضايا تخصُ الوطنَ والحنينَ إليه.

وعلى قِلتها أدى هذا النوعُ من ضمائرِ المخاطبِ والغائبِ دورًا أساسيًا في القصيدةِ، من خلالِ الربطِ بين أجزائِها والوصل بين أقسامها؛ لأنها اقترنت بمدى تحقيقِ كل محورٍ لأغراضهِ ومراميهِ.

ومنه فالضمائرُ هنا على كثرتها وقلتها في القصيدةِ شكّلتْ حلقةً أساسيةً من حلقاتِ الإحالةِ، وقد اعتمدها الشاعرُ اعتمادًا كبيرًا لضبطِ المعاني، وإيصالها مترابطةً /ومُتناسقةً ومفهُومةً للمتلقين.

استعمل الشاعر الإحالةَ الضميريةَ في قصيدتهِ بصورةٍ أوسع بكثيرٍ عن باقي العناصرِ الإحاليةِ: أسماءُ الإشارةِ وأدواتُ المقارنةِ، فكانت الضمائرُ أقوى الروابطِ وأكثرها حضورًا وكثافةً في قصيدتهِ؛ لأنها أسهمت في ربطِ أجزاءِ النص، وجعلها نسيجًا مُنتظمًا، والسببُ أن الضميرَ في اللغةِ العربيةِ يُغنينا عن ذكرِ كلماتٍ أو تكرَارِها.

أمّا بخصوصِ المُبهمات، مثل: أسماء الإشارة والأسماء الموصولة فتُعدُّ من بين أهم الوسائل الإحالية، حيثُ "تقوم بالربط النصي عندما تُستخدم في الإحالات القبلية والبعدية، وتُشاركُ الأسماءَ الموصولةَ بقيةَ أدوات الاتساق الإحالية في عملية التعويض، فهي ألفاظ كنائية لا تحملُ دلالةً خاصةً، وكأنها جاءت تعويضا عما تُحيلُ إليهِ" (عفيفي، ١٩٩٧، ص. ٢١-٢٢)، فهي لا تحْمِلُ معناها في ذاتها، بل من تفاعلها مع ما جاورها من الوحدات اللغوية، فكلا الاسمين يُحققان ربطا اتساقيا، سواء أكان مع الوحدات السابقة لها أم اللاحقة، وقد لاحظنا ندرة في استخدام الأسماء الموصولة وأسماء الإشارة التي وردت مرة واحدة فقط في القصيدة ككل، وذلك في قوله:

إلى **الذين** وجَدنَا وُدَّ غَيرِهِمْ دُنِيٌّ، ووُدُّهُمُ الصافِي هوَ الدِينا

وقوله أيضا:

و**هذه** الأرضُ مِنْ سهلٍ ومنْ جَبلٍ قبل القياصِرِ دِنَّاها فراعِينا

ولعلّ مردّ هذه النُدرة في استخدام الأسماء الموصولة وأسماء الإشارة هو الاستخدام المُكثّفُ للضمائر بأنواعها، التي حالت دون الحاجة إلى استخدام الصلة والإشارة.

أمّا المُقارنة فهي الوسيلةُ الثالثةُ من الوسائلِ الإحالية، حيث تقومُ على المُقارنة بين الأشياءِ والتفضيلِ بينها، بوصفها "كلّ الألفاظِ التي تؤدي إلى المُطابقة أو المُشابهة أو الاختلاف أو الإضافةُ إلى سابقٍ كَمًّا أو كيْفًا أو مُقارنة" (عفيفي، ١٩٩٧، ص ٢٢)، فالمُقارنة تفترضُ وجود طرفين أو أكثر، لتتمَّ المقارنةُ بينهما من خلالِ وسائلِ وأدواتٍ معينة، لها وظيفةُ المُقارنةِ، بتفضيلِ طرفٍ على طرفٍ آخر أو مُشابهتهُ بهِ في وجهٍ من الوجوهِ.

وبإسقاطِ هذه المفاهيم النظرية على نماذجٍ مختارة من القصيدة يبرُزُ لنا نوعانِ من المقارنةِ: المقارنةُ عن طريق التفضيلِ والمقارنةُ عن طريق التشبيهِ.

•المقارنة عن طريق التفضيل: في قولِ الشاعرِ:

ولاَ حَوى السَّعدَ **أطْغَى** في أعِنتهِ مِنّا جِيادٌ، ولا **أرْحَى** مَيادينا

فوجه الاستشهاد في كلمتي: (**أطْغَى**) و(**أرْحَى**)، فكأنَّ الشاعرَ يقارنُ نفسهُ وباقي الشعراء المهجريين بغيرهم ممّنْ يحاولون التصدّي لصعوباتِ الحياة، مؤكدًا على صلابتهم وأفضليتهم، وأنّ الحُروبَ ودروبَ الوغى أهونُ ألفَ مرةٍ مما يعانونهُ في غُربتهم، فهذا البيتُ هو عنوانُ التحدي والصمود ورمزُ الأنفةِ والكبرياء، فمتى ما كانت هناك صعوباتٌ وعراقيل كانَ معها التجلّدُ والصبرُ والوفاءُ.

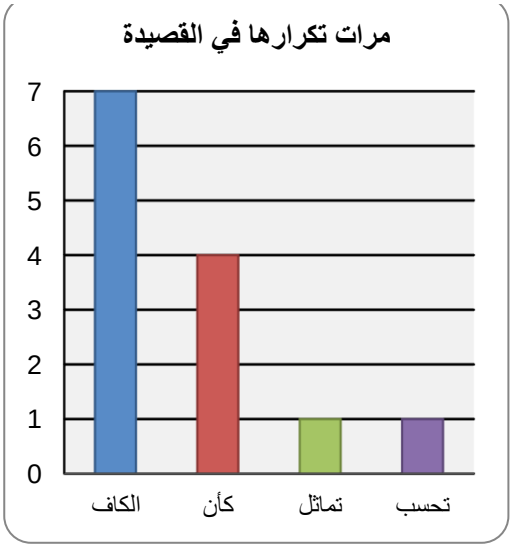
كانَ التشبيهُ وافرَ الحظِ في القصيدةِ، خاصةً التشبيهُ بالأدواتِ (الكاف / كأنَّ)، وبالأفعالِ (تماثل / تحسبها)، وتمثيلُ ذلك:

جدول رقم (١٢)
نماذج التشبيه في القصيدة

نوع التشبيه		تواتره	نماذج من القصيدة
أداة	الكاف	سبع مرات (٠٧)	لَمْ نَسْرِ مِنْ حَرَمٍ إلا إلى حَرَمٍ كـالخمرِ مِنْ بابِلَ سَارتْ لدَارِينا ومِصرُ كـالكرمِ ذي الإحسانِ فاكهةً لحاضرينَ، وأكوابٌ لبَادِينَا
	كأنّ	أربع مرات (٠٤)	كأنّ أهرامَ مصرَ حائِطُ نَهضتْ به يَدُ الدّهرِ، لا بُنيانَ فانِينا كأنّها ورمالٌ حولَها التطَمتْ سفِينةٌ غَرِقتْ إلاّ أساطِينا
أفعال	تماثل	مرة واحدة (٠١)	لمَّا نَبا الخلدُ نابتْ عنه نُسْخَتهُ تَماثُلَ الورْدِ خِيريًّا ونِسْرينا
	تحسبها	مرة واحدة (٠١)	والشمسُ تَختال في العِقْيان، تَحْسِبها بِلقيسَ تَرْفُلُ في وَشْيِ اليَمانِينا

نُلخصُ الجدول في الشكل البياني الآتي:

شكل رقم (١٣)
أعمدة بيانية تُمثّل تواتر التشبيه في القصيدة



يُبيّن الجدول رقم **(١٢)** والأعمدة البيانية في الشكل رقم **(١٣)** أنَّ "كاف التشبيه" وردتْ أكثرَ من الأدواتِ الأخرى، فقد تكرّرَ ذكرُها سبعَ مرات (٠٧) في القصيدة، وأغلب استعمالاتها تعلقتْ بمصرَ، حيث شبّهها تشبيها قيّما: (أمُّ موسى / الدُنيا / الكرمُ)، وفي غيرها حديثٌ عن نفسه ومن معه في الغربة، أمّا "كأنّ" فقد وردت أربع مرات (٠٤) في القصيدة، ثلاثٌ منها عادت على "مصرَ"، حيثُ شبّهها الشاعر بالحائط / السفينة / لآليء الضُحى، في حين "التشبيهُ بالأفعالِ" تجسّدَ في الفعلين: (تماثَلَ / تَحسَبُها)، والملاحظُ على هذه التشبيهات أنّ مُعظمَها يدورُ حول مصرَ، موطنُ الشاعرِ ومُستقرّهُ، وغايتهُ الأسمى هي العودة إليها وملامسة تُرابها، فمصرُ بالنسبة لأحمد شوقي مكان فاضلٌ، تجتمعُ فيه صفات الرُّقي، فلا ينفكُ يُشبّهُها بأشياءٍ وأشياء، علّه بذلك يوفيها حقَّها من الوصفِ، لكن هيهاتَ.

خاتمة:

وفي ختام مقالنا هذا نستنتج أنّ الدراسةَ التطبيقيةَ للاتساق النصي في قصيدة "أندلسية" لأحمد شوقي كشفت على أنهُ آلية أساسية في تحقيق الترابط والتماسك داخل النص، لارتكازه على البُنية الداخلية للنصوص في أغلب آلياته من: (إحالة / حذف / استبدال / فصل ووصل / اتساق معجمي بشقيه: التكرار والتضام)، مُشكّلاً بذلك بوابة الدراسة اللسانية النصية، التي تنطلقُ من الجانب اللغوي والقواعد اللسانية المُتحكمة في بناءِ النصوص وتماسُكِ أجزائها، فالاتساقُ المعجمي تحدّدَ بوصفه معيارًا تحليليًا، أثبتَ حضورهُ في القصيدة، من خلال أنواعهِ الأربعة: (التضادُ / علاقةُ الجزءِ بالكُل / علاقةُ الجزءِ بالجزءِ / علاقة بين العناصر من القسم العام نفسه)، المُجسّدة لعلاقاتِ الربطِ بين الوحداتِ اللغويةِ المُشكّلة للنص، والإحالة التي أثبتت بدورها حضورا في القصيدة، من خلال أنواعها الثلاثة: (قبلي / بعدي / نصي)، المُجسّدة لعلاقات التطابق بين أطراف الإحالة: (المُحيلُ / المُحال إليه)، غير أنّ هذا السخاءَ يُقابلُهُ شُحٌّ ملحوظٌ للوسائل الإحالية من أسماء إشارة وأسماء موصولة وأدوات المقارنة.

نجملُ هذه النتائج التطبيقية في النقاط الآتية:

الاتساقُ المعجمي (التَكرارُ والتضامُ):

- مثّلَ التكرارُ عمومًا جانبًا مهمًا من جوانبِ الاتساقِ في نصِ قصيدةِ أندلسية، لغزارةِ ورودهِ فيها ولتعددِ أشكالهِ: **التكرارُ المحضُ** (٢٢ مرة / ٢٨,٦%)، **التكرارُ بالمُشتَق** (١٧ مرة / ٢٢,١%)، **التكرارُ بالمُرادِف** (١٨ مرة / ٢٣,٣%)، **شبهُ التكرارِ** (٢٠مرة / ٢٦%)، ولما حقّقهُ من معانٍ مهمة في تأكيدِ ما رآهُ الشاعرُ أحمد شوقي مهمًّا للمُتلقي: (مصرُ / الأرضُ / رسمُ / الدهرُ / الدمعُ /الأسَى / الليلُ / الفراقُ / الحزنُ / المُصيبةُ)، لهذا السببِ أعطاهُ العنايةَ والاهتمامَ، وحقّقَ من خلالهِ إنشاءَ معانٍ جديدة بصورةِ تلك الألفاظِ المكررةِ، وهذا يدلُ على المعجميةِ الواسعةِ لهذهِ الألفاظِ.

- علاقاتُ التشاكلِ والتكاملِ وعلاقاتُ التضادِ والتباينِ كوحداتٍ في القصيدةِ حفلتْ بعلاقاتٍ مُعجميةٍ فيما بينها، ما أدى إلى خلقِ جوٍّ من التناسبِ والتلاؤمِ والتضام بين مواقعها التركيبيةِ التي وردت فيها، كما أنّ بعضًا منها أكسبَ النصَ إيقاعًا صوتيًا، توحدت فيه جذور بعض الوحداتِ، وخيرِ ما مثّلَ ذلك علاقةُ التشاكلِ، التي نجدها على سبيلِ المثالِ بينَ **"الأرض"**: (الشجرُ / السهلُ / الجبلُ / الكواكبُ)، و**"السماء"**: (الشمسُ / الليلُ / النجمُ / الكواكبُ)، **في علاقةِ الجزءِ بالكُل**، وبينَ **"الدمع"**: (العيونُ / المآقي / المحاجرُ)، و**"الوادي"**: (الماءُ / الشاطئُ)، **في علاقةِ الجزءِ بالجزءِ**، وبينَ **"الوداع"**: (البينُ / النّوى / الفراقُ)، و**"الحزن"**: (البكاءُ / نَحيبُ / الدمعُ)، **في علاقةِ بين العناصرِ من القسمِ العامِ نفسِه.**

وإجمالاً فإنَّ معجميةَ قصيدةِ نونية أحمد شوقي موضوع التحليلِ تجلّت بصورةٍ مُكثفةٍ فيهما من خلال معياريْ: **التكرارِ والتضامِ**، حيث اكتسبت ألفاظهما ووحداتهما المختلفة ترابطًا مُعجميًا واتساقًا نصيا بفعلِ جملةِ المعاييرِ النصيةِ، التي كان من أبرزها هذانِ المعياران، ووجودها يَنمُ عن سبكٍ مُتقنٍ ورصينٍ، استطاعَ أن يجعلَ التكرارَ عُنصرَ تماسكٍ بدلَ أن يكونَ عُنصرَ حشوٍ وإطالةٍ وملل، واستطاعَ أن يجعلَ من العلاقاتِ المُعجميةِ عناصرَ التحامٍ وتضامٍ بدلَ أن تكونَ عناصر دالة على ركاكةِ الأسلوبِ وتكلّفِ الربطِ بين أجزائهِ.

الاتساقُ النحوي (الإحالةُ):

- توافقُ الضمائرِ الإحاليةِ مع العناصرِ المُحيلةِ عليها خارجِ النص، من حيثُ العددِ والجنسِ، وذلك دليلُ قيامِ الربطِ بين الضمائرِ والعناصرِ.

- أسهمت ضمائرُ المتكلمِ والمخاطبِ والغائبِ في ربطِ لغةِ النصِ بسياقها، من خلال إحالتها إلى العالمِ الخارجي، وهذا جعلَ الاتصالَ قويًا وواضحًا ومباشرًا بين المحاورِ الرئيسة في القصيدةِ، وكان من أقوى هذهِ الضمائرِ اتصالاً بالسياقِ ضميرُ المتكلمِ (**نحنُ / مثلَ فئةَ المغتربين والمُهجَّرين عن أوطانِهم**)، الذي تكررَ ورودهُ (**١٠٥ مرات / بنسبةِ ٣٥,٥%**) في النصِ، وهو ربطُ النصَ بالسياقِ الذي حصلَ فيهِ.

- قيامُ تفاعلٍ بين المتلقي ولغةِ نصِ القصيدةِ، بدليلِ مقدرتهِ على تحقيقِ إدراكنا للعناصرِ المُحالِ عليها خارجَ النص بكلِ وضوحٍ (مصر، النيل، الأندلس، الوطن، المنفى ...)؛ وبالتالي فإنهُ يتأكدُ لدينا نجاحُ عمليةِ الإحالةِ، ورغبةُ المتلقي في الاستمرارِ مع النصِ.

- وردت أسماءُ الإشارةِ بوصفها إحالةً إشاريةً في القصيدةِ ككل في موضعٍ واحدٍ فقط، في قولهِ: **وهذهِ**

الأرضُ مِنْ سهلٍ ومنْ جَبلٍ، وهي إحالةٌ قبليةٌ تمثلت في اسم الإشارةِ المفردِ المؤنث (**هذه**)، بينما بلغَ عددُ إحالاتِ الأسماءِ الموصولةِ إحالةً واحدةً فقط، في قوله: إلى **الذين** وجَدنَا وُدَّ غَيرِهِمْ، تمثلت في الاسمِ الموصولِ (**الذين**)، وباعتبارِ أنّ الأسماءَ الموصولةَ لا تقومُ بذاتها، وإنما تقومُ بما يأتي بعدها من الصلةِ والعائدِ، فإنّ إحالة الاسم الموصولِ هنا جاءت إحالةً بعديةً.

- الإحالة الإشارية الواردة في القصيدةِ ذات مدى قريب؛ إذ لا يتعدى الفاصلُ بين اللفظِ المُحيلِ واللفظِ المُحالِ إليهِ كلمة واحدة، وهذا القربُ بين اللفظينِ جعلَ للإحالةِ دورًا قويًا في تحقيقِ الاتساقِ بين اللفظينِ.

- حفلَ نصُ القصيدةِ بنوعين من المقارنة:

- **الأولُ المقارنةُ عن طريقِ التفضيلِ**: (**أطْغَى / أرْحَى**)، جاء المقطعانِ متشابهانِ في الهيكلِ والبناءِ، ولكنّ الذي عدلهما عن صفةِ التشابهِ إلى صفةِ التقابلِ هو تقابلُ الفعلين (**أطغَى / أرْحَى**).

- **والثّاني المقارنةُ عن طريقِ التشبيهِ:** أحدثتِ الجملُ المقارنُ بينها بالتشبيهِ: مثلُ **التشبيهِ بالأدواتِ** (الكافُ / كأنّ)، و**التشبيهِ بالأفعالِ** (تماثلُ / تحسبُها) في نصِ القصيدةِ تعاضُدًا وتلاحُمًا بين أجزائه؛ إذ تُمثلُ كلّ جملةٍ موقفًا يتشابهُ أو يتباينُ مع الموقفِ الآخر، ما يجعلُ القارئَ لا يقفُ عند جملةٍ واحدةٍ فقط، بل لابد لهُ حتى يصلَ إلى المعنى المُرادِ في النصِ، أنْ يصلَ إلى ما يقارنُ هذه الجُملَ ويوضحُ معناها، وذلك بإحداثِ التلاحمِ والترابطِ في سجيةٍ وهدوءٍ، من غيرِ أنْ يكونَ ذلكَ لافتًا لانتباهِ القارئ.

خلاصةُ النتائج:

التكرارِ والتضامِ والإحالة النصية بروابطها المختلفة حققَت الكفاءةَ النصيةَ لنونيةِ أحمد شوقي، عن طريق خاصية الربط والتنسيق؛ لأنّ هذا الجانب من النظامِ التركيبي للغةِ مُهمته العملُ على تحقيقِ ما نسميهِ الاتساق النصي.

المصادر والمراجع

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

العايب، عبد المالك. (٢٠١٨). "أثر التضام في اتساق النص القرآني: دراسة لسانية وظيفية في سورتي الرحمان والواقعة". *مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، مجلد ١٠*، العدد (١٤-١٥) ، ١٦-٢٨.

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

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

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

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